



**FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ  
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI ANASANAT DALI  
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI PROGRAMI**

**SÜLEYMANİYE KÜTÜPHANESİ FATİH 4321 ENVANTER  
NUMARALI HADİKATÜ'S SÜEDA YAZMASI  
MİNYATÜRLERİNİN ANALİZİ**

**YÜKSEK LİSANS**

**MERVE KARLI**

**İSTANBUL, 2021**



**FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ  
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI ANASANAT DALI  
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI PROGRAMI**

**SÜLEYMANİYE KÜTÜPHANESİ FATİH 4321 ENVANTER  
NUMARALI HADİKATÜ'S SÜEDA YAZMASI  
MİNYATÜRLERİNİN ANALİZİ**

**YÜKSEK LİSANS**

**MERVE KARLI**

**(180301012)**

**Danışman**

**(Dr. Öğr. Üyesi Yasemin ERENGEZGİN KAFKAS)**

**DÜZELTİLMİŞ TEZ**

**İSTANBUL, 2021**

09/09/2021

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı'nda 180301012 numaralı Merve KARLI'nın hazırladığı "Süleymaniye Kütüphanesi Fatih 4321 Envanter Numaralı Hadikatü's Süeda Yazması Minyatürlerinin Analizi" konulu Geleneksel Türk Sanatları Tezli Yüksek Lisans tezi ile ilgili 2. Tez Savunma Sınavı, 09/09/2021 Perşembe günü saat 13:00 'da yapılmış, sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **KABULÜNE** karar verilmiştir.

**Düzeltilme verilmesi halinde:**

Adı geçen öğrencinin Tez Savunma Sınavı .../.../20... tarihinde, saat ...:... da yapılacaktır.

**Tez Adı Değişikliği Yapılması Halinde:** Tez adının .....  
.....  
şeklinde değiştirilmesi uygundur.

Jüri Üyesi	Tarih	İmza
(Danışman) Dr. Öğr. Üyesi Yasemin ERENGEZGİN KAFKAS	09/09/2021	KABUL
Dr. Öğr. Üyesi Sabriye Hilal ARPACIOĞLU	09/09/2021	KABUL
Dr. Öğr. Üyesi Seher AŞICI	09/09/2021	KABUL
(İkinci Danışman) * .....	.../.../20...	.....
* .....	.../.../20...	.....

\*2. Danışman varsa doldurulacak

## **BEYAN/ ETİK BİLDİRİM**

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Süleymaniye Kütüphanesi Fatih 4321 Envanter Numaralı Hadikatü’s Süeda Yazması Minyatürlerinin Analizi” başlıklı çalışmanın yazılmasında bilimsel ahlak kurallarına uyulduğunu, başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunulduğunu, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapılmadığını, tezin herhangi bir kısmının bağlı olduğum üniversite veya bir başka üniversitedeki başka bir çalışma olarak sunulmadığını beyan ederim.

MERVE KARLI

## **DÜZELTME METNİ**

1. Metin İçerisinde Temel Tasarım İlke ve Öğeleri bölümüne kaynak eklemesi yapılmıştır.
2. Analiz bölümünde minyatürlerin kompozisyonları ve görsel analizler detaylandırılmıştır.
3. Giriş, Değerlendirme ve Sonuç kısımları revize edilmiştir.

# SÜLEYMANİYE KÜTÜPHANESİ FATİH 4321 ENVANTER NUMARALI HADİKATÜ'S SÜEDA YAZMASI MİNYATÜRLERİNİN ANALİZİ

MERVE KARLI

## ÖZET

16. yüzyıl sonu Bağdat'ta sanatsever yöneticilerin destekleriyle sürdürülen kitap resimleme faaliyetleri kendine özgü resim tarzını da beraberinde getirmiştir. Bu özgün tarz Osmanlı minyatür sanatında eyalet üslubu olarak isimlendirilmektedir. Bu dönemde kitap resimleme faaliyetlerinde Mevlevi dergahlarındaki Sufi ressamların önemli rol oynadığı düşünülmekte ve bu dönemde dini içerikli kitaplar ön plana çıkmaktadır.

Hadikatü's Süeda yazmasında peygamber hayatlarına değinilerek Kербela olayı anlatılmaktadır. Muharrem ayında Şii ve Sünni tarikatlar tarafından bir ritüel olarak okunan metnin yazılış amacı Kербela hadisesini okuyucuda güncel tutup, o zamanı hissettirip, yas kültürünü tevekkül anlayışı çerçevesinde devam ettirmektir.

Bu tezde Süleymaniye Kütüphanesi 4321 envanter numaralı Hadikatü's Süeda yazmasındaki minyatürlerin tasarım ilkelerinden hareketle kompozisyon, renk yapısı, özellikle yoğun figüratif üslubu ile ilgili detaylı bir şekilde analizi yapılmıştır. Bu analiz, metnin içeriği ve icra edildiği dönem olan eyalet üslup anlayışı göz önünde bulundurularak gerçekleştirilmiştir. Yapılan analizler neticesinde minyatürlerin tasarımlarında bariz olarak görülen pek çok detayın nasıl ortaya koyulduğu bütünsel bir bakış açısıyla (metin, icra edildiği döneme ait üslup özellikleri, temel tasarım ilkeleri) değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler; **hadikatü's süeda, minyatür, minyatür Analizi, tasarım ilke ve öğeleri, bağdat eyalet üslubu, maktel-i hüseyin**

# ANALYSIS OF SÜLEYMANİYE LIBRARY FATİH 4321 INVENTORY NUMBERED HADIKAT'US-SUADA MINIATURES

MERVE KARLI

## ABSTRACT

In Baghdad at the end of the 16th century, book illustration activities which were sustained thanks to the supports of art-lover directors also brought along unique painting style. This unique style is named *eyalet* (principality) genre in the Ottoman miniature art. In this period, it is thought that Sufi painters in Mevlevi lodges played an important role in book illustration activities and religious books came into prominence in this era.

In *Hadikat us-Suada*, Battle of Karbala is described by referring the Prophets' lives. Writing purpose of the text, which is read by Shiah and Sunni sects in Moharram as a ritual, is to continue the grief culture within the frame of fatalism by keeping the Battle of Karbala up-to-date in reader and making them feel that time.

In this paper, a detailed analysis has been carried out in compositions, color scheme, and especially intense figurative pattern based on the design principles of miniatures in 4321 inventory numbered *Hadikat us-Suada*. This analysis has been performed by taking into consideration the text content and *eyalet* (principality) genre, which is the era it was created. As a result of the analyses, how various details which can be seen saliently in the designs of the miniatures were addressed has been evaluated from a holistic point of view in the study (text, style features of the era it was performed, basic design principals and elements).

Keywords: **hadikat us-suada, miniature, miniature analysis, design principles and elements, Baghdad eyalet genre.**

## ÖNSÖZ

“Süleymaniye Kütüphanesi Fatih 4321 Envanter Numaralı Hadikatü’s Süeda Yazması Minyatürlerinin Analizi” adlı tez çalışmasında Hadikatü’s Süeda minyatürlerinin analizi; Maktel-i Hüseyin türünde yazılmış olan metnin içeriği, resimlendiği dönemim üslup özellikleri olan Bağdat Eyalet Üslubu, Temel Tasarım İlke ve Öğelerinden hareketle bu üç açıdan ayrıca ele alınıp bir bütün halinde değerlendirilerek gerçekleştirilmiştir.

Tez çalışma sürecinde teze olan katkılarından dolayı hocalarım Öğr. Gör. Betül Bilgin ve Dr. Öğr. Üyesi Yasemin Erengezin Kafkas’a teşekkür ederim.

Eylül, 2021

MERVE KARLI

## İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ.....	vi
KISALTMALAR.....	ix
GİRİŞ.....	1
BİRİNCİ BÖLÜM.....	3
1. MAKTEL-İ HÜSEYİN, FUZULİ VE HADİKAT'ÜS SÜEDA YAZMASI.....	3
1.1. BİR EDEBİ TÜR OLARAK MAKTEL.....	3
1.2. MAKTEL-İ HÜSEYİN VE MAKTEL-İ HÜSEYİN KONULU ESERLER.....	5
1.3. FUZULİ'NİN HAYATI VE ESERLERİ .....	9
1.4. FUZULİ'NİN HADİKATÜ'S SÜEDA ESERİ.....	11
İKİNCİ BÖLÜM.....	14
2. BAĞDAT EYALET ÜSLUBUNUN OLUŞUMU VE HADİKATÜ'S SÜEDA MİNYATÜRLERİ.....	14
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....	23
3. TEMEL TASARIM İLKE VE ÖĞELERİ.....	23
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM.....	33
4. SÜLEYMANİYE KÜTÜPHANESİ 4321 ENVANTER NUMARALI HADİKATÜ'S SÜEDA MİNYATÜRLERİN TEMEL TASARIM İLKE VE ÖĞELERİ İLE ANALİZİ.....	33
4..1. 9a/ HZ. ADEM VE HAVVA'NIN CENNETTEN ÇIKARILMASI.....	33
4.1.1 Kompozisyon.....	34
4.1.2 Figür Yapısı .....	43
4.1.3. Oran Orantı .....	46
4.1.4. Görsel Hiyerarşi .....	47
4.1.5. Zıtlık .....	48

4.1.6. Ritim Hareketlilik Yön.....	49
4.1.7. Renk Yapısı .....	50
4.1.8. Devamlılık ve Tamamlama.....	52
4.2. 18a/ HZ. İBRAHİM'İN ATEŞE ATILMASI .....	55
4.2.1. Kompozisyon.....	56
4.2.2. Figür Yapısı .....	66
4.2.3. Oran Orantı .....	68
4.2.4. Görsel Hiyerarşi .....	69
4.2.5. Zıtlık .....	70
4.2.6. Ritim Hareketlilik Yön.....	71
4.2.7. Renk Yapısı .....	72
4.2.8. Devamlılık ve Tamamlama.....	75
4.3. 38b/ HZ. YUSUF'UN KÖLE PAZARINDA SATILMASI .....	77
4.3.1. Kompozisyon.....	78
4.3.2. Figür Yapısı .....	86
4.3.3. Oran Orantı .....	87
4.3.4. Görsel Hiyerarşi .....	88
4.3.5. Zıtlık .....	89
4.3.6. Ritim Hareketlilik Yön.....	90
4.3.7. Renk Yapısı .....	91
4.3.8. Devamlılık ve Tamamlama .....	93
4.4. 66b/ MUTE SAVAŞI VE CAFER TAYYARIN ŞEHİT DÜŞMESİ.....	95
4.4.1. Kompozisyon.....	96
4.4.2. Figür Yapısı .....	104
4.4.3. Oran Orantı .....	106
4.4.4. Görsel Hiyerarşi .....	107
4.4.5. Zıtlık .....	108
4.4.6. Ritim Hareketlilik Yön.....	109

4.4.7. Renk Yapısı .....	110
4.4.8. Devamlılık ve Tamamlama.....	112
4.5. 165a/ MÜSLİM BİN AKİL UBEYDULLAH ZİYAD'IN HUZURUNDA...	114
4.5.1. Kompozisyon.....	115
4.5.2. Figür Yapısı .....	122
4.5.3. Oran Orantı .....	124
4.5.4. Görsel Hiyerarşi .....	125
4.5.5. Zıtlık .....	126
4.5.6. Ritim Hareketlilik Yön.....	127
4.5.7. Renk Yapısı .....	128
4.5.8. Devamlılık ve Tamamlama .....	130
4.6. 170a/ HARİS'İN MÜSLİM BİN AKİL'İN OĞULLARINI ÖLDÜRMEŞİ.....	132
4.6.1. Kompozisyon.....	133
4.6.2. Figür Yapısı .....	139
4.6.3. Oran Orantı .....	141
4.6.4. Görsel Hiyerarşi .....	142
4.6.5. Zıtlık .....	143
4.6.6. Ritim Hareketlilik Yön.....	144
4.6.7. Renk Yapısı .....	145
4.1.8. Devamlılık ve Tamamlama .....	147
4.7. 253a/ ZEYNEL ABİDİNİN CUMA MESCİDİNDE HUTBESİ.....	149
4.7.1. Kompozisyon.....	150
4.7.2. Figür Yapısı .....	158
4.7.3. Oran Orantı .....	160
4.7.4. Görsel Hiyerarşi .....	161
4.7.5. Zıtlık .....	162

4.7.6. Ritim Hareketlilik Yön.....	163
4.7.7. Renk Yapısı .....	164
4.7.8. Devamlılık ve Tamamlama .....	167
<b>BEŞİNCİ BÖLÜM.....</b>	<b>169</b>
<b>5. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ.....</b>	<b>169</b>
5.1. TEMEL TASARIM İLKELERİNDEN HAREKETLE HADİKATÜ'S SÜEDA MİNYATÜRLERİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ.....	169
5.2. MİNYATÜRLERDE MEKÂN VE ZAMAN.....	178
5.3. SONUÇ.....	182
<b>RÖPRODÜKSİYON ÇIKIŞLI ÖZGÜN TASARIM.....</b>	<b>184</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>187</b>
<b>DİZİN.....</b>	<b>190</b>

## **KISALTMALAR**

a.g.e.	Adı geçen eser
a.g.m.	Adı geçen makale
a.g.t.	Adı geçen tez
bkz.	Bakınız
C.	Cilt
ev.	Çeviren
ed. veya haz.	Editör/yayına hazırlayan
s.	Sayfa/sayfalar
madd.	Madde
yay.	Yayınları

## GİRİŞ

Minyatür kendine ait teknik altyapısı olan bir resim sanatıdır. Resim tasvir etmekte olduğu bir nesne ya da aktivitenin özgün niteliklerini, yani, o şeye ya da oluşuma ait renk, şekil, hareket gibi özellikleri kavrayıp belirli bir biçim içinde gösterdiği zaman "resim" haline gelir ve resim, görsel nitelikler hakkında yapılan bir bildiridir.<sup>1</sup> Minyatürler için metinde anlatılan olayların görsel göstergelerinden oluşan bir bildiri diyebiliriz. Şevval 1002/ Haziran-Temmuz 1594 tarihinde Bağdat Eyalet Üslubunda yapılmış olan Süleymaniye Kütüphanesine kayıtlı 4321 envanter numaralı Hadikatü's Süeda Yazmasına ait yedi adet minyatürün ele alınacağı bu tezde analizler, minyatürlerin icra edildiği metin içeriği, dönemin üslup özelliği, temel tasarım ilke ve öğeleri çerçevesinde gerçekleştirilecektir.

Bir yazma içerisinde yer alan minyatürler metnin içeriği üzerine inşa edilmektedir. Bu nedenle burada yer alan minyatürleri analiz etmek için tezde ilk olarak Hadikatü's Süeda metninin türü, yazılış amacı ve içeriği ile ilgili bilgi verilecek ve minyatürlerin oluşumunda metnin etkisi üzerinde durulacaktır. Fuzuli'nin Maktel türünde, bir maktel-i Hüseyin olarak icra ettiği Hadikatü's Süeda detaylandırılacaktır.

Bununla birlikte ele alınacak diğer bir konu ise minyatürlerin icra edildiği dönemin üslup anlayışıdır. Kandinsky, "Her sanat eseri, devrinin çocuğudur ve her devir, kendine özgü olan, bir daha tekrarlanamayacak bir sanat yaratır." diyor.<sup>2</sup> Dönemin resim üslup anlayışı önemli çünkü bir resim, ressamın belli bir dönemde belli bir kültürde dikkatini verdiği ve dikkat çekmeye değer gördüğü şeyler hakkında tarihe düşülen kayıttır.<sup>3</sup> Çünkü resmin tüm yapı özellikleri, içinde bulunduğu dönemin üslup özelliklerine göre şekillenir. Eserin ait olduğu "okul" ya da "üslup" bilgileri, resmin incelenmesinde yol gösterici olmaktadır.<sup>4</sup> 16. Yüzyılda Bağdat'ta hüküm süren sanatsever yöneticilerin destekleriyle icra edilen kitapların kendine özgü görsel yapısı

---

<sup>1</sup> Adem Genç; Ahmet Sipahioğlu, *Görsel Algılama*, Sergi Yayınevi, İzmir 1990, s.197.

<sup>2</sup> İsmail Tunalı, *Estetik Beğeni*, Say Yayınları, İstanbul 1983, s.67-68.

<sup>3</sup> Richard Leppert, *Sanatta Anlamanın Görüntüsü*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2017, s.25.

<sup>4</sup> Leyla Varlık Şentürk, *Analitik Resim Çözömlenmeleri*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2012, s.21.

dikkat çekmektedir. Bağdat Mevlevihane'sinde dergaha gelir temin etmek amacıyla üretildikleri düşünülen<sup>5</sup> buradaki resimler aynı dönemde İstanbul saray Nakkaşhanesinde hazırlanan eserlerin, durağan, resmi, ağırbaşlı üslubundan çok farklı olduğu görülmektedir.<sup>6</sup> Dikkati çeken önemli detay gerek metinde gerekse minyatürlerinde hareketin yani hikâye anlatıcılığının ön planda olmasıdır. Bağdat'ta 16. Yüzyıl sonu 17. Yüzyıl başında aktif olarak icra edilen bu kitap resimleme faaliyetlerinde resimlerin kendine özgü bir tarz ile yapıldığı dikkat çekmektedir. Bu tarz, Bağdat Eyalet Üslubu olarak isimlendirilmektedir. Bağdat Eyalet Üslubunun ele alınacağı bölümde bu resim üslubunun oluşum süreci ve bu üslupta resmedilen minyatürlerin karakteristik yapısı detaylandırılacaktır.

Metin içeriği ve dönemin resim üslup özellikleri incelendikten sonra minyatürler, temel tasarım ilke ve öğeleri başlığı altında değerlendirilecektir. Çünkü bir resmi okumak ve incelemek için gerekli olan yollardan biri, kompozisyon düzenini tanımlamaktır.<sup>7</sup> Bu bölümde temel tasarım ilke ve öğeleri başlığı altında her bir ilke ve öğe ile ilgili bilgi verdikten sonra minyatürlerin kompozisyon yapıları incelenecektir. Bu bölümde minyatürlerin zıtlık, görsel hiyerarşi vurgu, renk yapısı, figür yapısı, hareket yön ritim, devamlılık ve tamamlama ilkelerinden hareketle analizi yapılacaktır.

Yani genel olarak, analizlerde bütünsel bir yaklaşım gerçekleştirilmeye çalışılacaktır. Minyatürler analiz edilirken içeriği olan metin göz önünde bulundurulup, akabinde resimlerin icra edildiği mevcut üslup özellikleri çerçevesinde değerlendirilip, alt başlıklarda belirlenen bazı tasarım ilke ve öğeleriyle değerlendirilmesi yapılacaktır. Tezde yapılacak olan analizlerde, üç farklı açıdan elde edilen veriler birbiri ile mukayese edilip incelendikten sonra bu verilerin birbirini destekleyen, müşterek bir yapıya sahip olup olmadığı ifade edilecektir.

---

<sup>5</sup> Filiz Çağman; Zeren Tanındı, Tarikatlarda Resim ve Kitap Sanatı, Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2005, s. 525.

<sup>6</sup> Şehabettin Uzluk Mevlevilikte Resim 'de Mevlevilerin tarihsel süreçte resim alanında oldukça etkin olduklarını belirtmektedir. Mevlevihanelerde kayıtlara geçen pek çok ressam derviş bulunmaktadır. Bu da Osmanlı döneminde kitap resimleme faaliyetinin saray haricindeki oluşumlarda da icra edildiğini göstermektedir. (Uzluk 1957)

<sup>7</sup> Leyla Varlık Şentürk, a.g.e., s.22.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### 1. MAKTEL-İ HÜSEYİN ve FUZULİNİN HADİKAT'ÜS SÜEDA YAZMASI

#### 1.1. BİR EDEBİ TÜR OLARAK MAKTEL

Maktel, Arapça “katl” kökünden ”öldürmek" anlamına gelen sözcükten türemiş ve "birinin öldürüldüğü yer veya öldürülme zamanı; vahşice öldürme, ölümlere sebep olan büyük savaş" anlamına gelmektedir.<sup>8</sup> Bilinen ilk makteller toplum nazarında önemli olarak görülen kişilerin öldürülmesine dair bilgi aktarmak maksadı ile ortaya koyulmuştur. Dolayısı ile maktele dair ifadeler, bu kelimeye dair kullanımlar Cahiliye Dönemi Arap toplumunda öldürmeye dair ifadelerin yer aldığı şiirlerde katl kelimesiyle karşılık bulmaktadır. Bu türe dair ilk örnekler Arap tarihinin de önemli bir parçası olarak 11. Yüzyıla denk gelmektedir bu alana ait ilk örneklerin önemli bir kısmı tahrip edilmiş hatta kaybolmuştur.<sup>9</sup>

Maktel türünde ortaya koyulan çalışmalarda ele alınan konular şu şekildedir: İslamiyet uğruna katledilen kimseler, Hz. Peygamberin akrabalarının ve özellikle Hz. Ali neslinin savaşlar, suikastlar ve başka sebeplerle öldürülmesidir. Bu konular efsanevi nitelikte anlatım biçimiyle ortaya koyulmuştur. Ağırlıklı olarak Şii mezhebine mensup kişilerce daha çok kaleme alınmış, zamanla diğer mezheplerin de ilgisini çeken ve eser vermelerini sağlayan bir tür olmuştur. Bu tarihi olay, ilk yazılı kayıtlardan itibaren tarih kitaplarında, “maktel” adı verilen tarihi-edebi eserlerde bu menkıbevi özelliklerle yer almış; zamanla yeni olayların ve farklı yorumların getirdiği yeni unsurlarla zenginleşerek eserlere konu olmuştur.<sup>10</sup> İslam coğrafyasındaki yas kültürü üzerine incelemelerde bulunan Metin And "Ritüelden Drama"<sup>11</sup> isimli eserinde maktel türü ile taziyeyi de ele almış, her iki türü birbiri ile mukayese etmiştir.

Çünkü ona göre her iki türde de ortak bir duygusal payda bulunmaktadır. İslam toplumlarında yaşanan ölümlerin ardından, gerçekleştirilen yas duygusunu ifade

---

<sup>8</sup> Şeyma Güngör, “Maktel” madd., *DiA*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 2003.

<sup>9</sup> Şeyma Güngör, “Maktel” madd.

<sup>10</sup> Şeyma Güngör, *Tarihi Olaydan Menkıbeye, Menkıbeden Şahesere*, s.769.

<sup>11</sup> Metin And, *Ritüelden Drama; Kerbela, Muharrem, Taziye*, Yapı Kredi Yayınları, 2018, s.193.

etmek maksadı, ölüm hadisesine karşı ruh hallerinin tezahürü taziye olarak isimlendirilen bir dramatik türü doğurmuştur. Yöntem ve gösterim düzeni bakımından modern tiyatroya çok yakın olan bu tür, kendisinden önceki mevcut bulunan gösteri sanatlarına yani Yunan tragedyasına, Avrupa’da dinsel Orta Çağ gösterimlerine büyük benzerlik gösterir.

Taziyelerde önemli olan hadiseyi tesirli bir şekilde seyirciye aktarmaktır. Yani seyirci hadisenin yaşandığı ana götürülmekte ve o anı hissettirmeye gayret gösterilmektedir. Osmanlı toplumunda maktel türüne "taziye" kültürü benzerlik göstermektedir. Her ikisi de içerik anlamında benzer mahiyettedir, dramatiktir. Aradaki tek fark uygulamadır. Makteller dinleyicilere okunmak içindir, taziyeler ise daha ziyade gösteri olarak sunulur, tiyatraldır. Maktellerde anlatılan konu gösteri olarak sunulmadığından sadece dinleyicilere hitap ettiği için maktel metninin okunma biçimine dikkat edilmiştir. Bu bağlamda maktel metninin okunmasında okuyan kişinin sesi ve hitabeti önemli unsurlardır. Metin And'ın aktardığına göre:

"Genellikle bu türlü eserlerin birer meclisini her gece toplantısında güzel sesli biri okur. Okunan metindeki parçanın niteliğine göre aralarda tepkileri gösteren hareket ve ünlemlerle duygular dış belirtkelerle buradan kaynaklanır. Bu da tiyatronun temeli olan taklitle eş anlamdadır. Böyle bir dramatik biçimde canlandırılır. Özellikle maktellerin nazım, nesir, tartımlı tekniğine göre sunuşta etkiyi arttırmak yolunda ne yapmak gerekiyorsa ona çaba gösterilir. İster gösterim niteliğinde taziye ister dinleyicilere okunan maktel türündeki metinler olsun bunların hepsi dramatik niteliktedir. İslam’daki kimi ilkelere göre izin verilmektedir. Bu ilke teşebbühtür. Bu dramatik eylemler hadiste vardır. Bunun anlamı kişinin iyiye, olumluya benzemesi, kötüye de uzak durmasıdır. Hicri 6. yüzyılda İslam’da teşebbühün anlamı vurgulanmış ve Muharrem’deki yas ritüelleri savunulabilir duruma gelmiştir"<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Metin And, *Minyatürlerle Osmanlı İslam Mitologyası*, Yapı Kredi Yayınları, 2007, s.377.

## 1.2. MAKTEL-İ HÜSEYİN VE MAKTEL-İ HÜSEYİN KONULU ESERLER

Kerbela hadisesinin merkeze alındığı makteller Maktel-i Hüseyin olarak isimlendirilmiştir. Hz. Hüseyin'in Kerbela'da görmüş olduğu muamele, yaşadıkları, 10 gün susuz bırakılmasının ardından Emevi ordusu tarafından Kerbela'da katledilmesi İslam coğrafyasında derin izler bırakmıştır.<sup>13</sup> Kerbela'da yaşanmış olan olumsuz hadise yüzyıllarca İslam coğrafyasında yas sebebi olarak kabul görülmüştür. Maktel-i Hüseyin, yaşanan bu hadise neticesinde ortaya çıkmıştır ve makteli Hüseyinlerin biçimsel yapısı yaşanan hadisenin detaylarına göre şekil kazanmıştır. Mesela Hz. Hüseyin'in susuz bırakıldığı on gün, bu türün genellikle on bölümden oluşacak biçimde yazılmasının sebebidir. Bölümler çoğunlukla birbirinden bağımsızdır ve her bölüm Alevi-Bektaşî meclislerinde Muharrem ayının ilk gününden onuncu gününe kadar ayrı ayrı okunur. Bazı makteller ise on iki imama ithafen on iki bölüm halinde yazılmıştır. Bu bölümlere Meclis denir. Muharrem'in birinci gününden başlayarak, onuncu aşure gününe kadar her gün bir meclis okunur. Kimi makteller on iki meclisten oluşur. Her bir imam için okunur.<sup>14</sup>

Türk edebiyatında da karşılık bulmuş olan Kerbela hadisesine dair başta divan şairleri olmak üzere halk âşıklarında özellikle Alevi Bektaşîlerde eserler verilmiştir ve böylece Kerbela yüzyıllarca dilden dile nesilden nesile aktarılmıştır. Yüzyıllarca dilden dile dolaşarak efsanevi niteliğe bürünmüş, bu konu hakkında yazılanlar bir şekilde edebi bir tür olarak karşımıza çıkmıştır. Ağırlıklı olarak Şiiler tarafından benimsenen bu anlatım biçimleri yaşanan olaylarda "bazı sırların ve hikmetlerin bulunduğu yönünde tecessüslere ve bunların batini yorumlarına da kapı aralamıştır."<sup>15</sup>

Bu konuya ilişkin ilk sözlü kaynaklar Kerbela olayını sade ve öz bir şekilde aktarmaktadır. Sonraki zamanda ise yazılı kaynaklarda Kerbela hadisesi, sözlü

---

<sup>13</sup> Hulusi Gürbüz, Kerbela Olayını Konu Alan Müstakil Eserler Üzerine Bir İnceleme, Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi 2016, s. 223 224.

<sup>14</sup> Metin And, a.g.e., 2018, s.193.

<sup>15</sup> Serkan Türkoğlu, Türk Edebiyatında Maktel-i Hüseyinler ve Bekâî'nin Kitab-ı Kerbela Mesnevisi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, 2017, s. 108.

gelenekten farklı olarak ayrıntılı bir şekilde, daha sanatsal bir ifade biçimi kazanmıştır. Türk edebiyatında Kerbela olayını ele alan lirik eserlerin pek çoğu manzum olmakla birlikte manzum-mensur karışık ve sadece mensur eserler de kaleme alınmıştır.<sup>16</sup> Maktellerin bir kısmı halk dili ve yalın üslupla yazılırken bir kısmı edebî nesrin ve şiirin estetik imkânlarından faydalanılarak ortaya konulmuştur. Kerbela olayı gibi önemli bir vaka, yazarlar tarafından önemsenmiş ve bu onlar tarafından edebî, estetik nitelikte kaleme alınmış ve şairler de edebi yönünü farklı şekillerde ortaya koyarak maktel türünde eserler ortaya çıkarmışlardır

Kimi kaynaklarda Kerbela hadisesiyle ilgili yazılı ilk örnekler rastlanmadığından dolayı, herhangi bir yazılı kaydın bulunmaması bu konuda ortaya koyulmuş ilk eserler hakkında da bir belirsizlik oluşturmaktadır. Kerbela ile ilgili kaynaklarda geçen ilk bilgiler: "Önce kısa notlar, daha sonra kısa anlatımlar halinde kayda geçen Kerbela olayı, tefsir, hadis, ahbar, tabakat kitaplarında kısa bilgiler halinde ele alınırken, daha sonra tahkiyeye dayanan tarih yöntemiyle bütün kaynaklardan faydalanılarak konuyu ayrıntılı şekilde ele alan eserler verilmiştir. Tarihi-edebeî mahiyet gösteren bu eserler zamanla maktel-i Hüseyin adıyla sunulmaya başlanmıştır."<sup>17</sup>

Neticede içerik yönü tarih kitaplarından farklı olarak daha detaylı olan, estetik ve lirik yönü ağır basan, didaktik konulu metinler icra edilmeye başlanmıştır. Yazılı ve sözlü kaynaklardan faydalanılarak meydana getirilen Maktel-i Hüseyin'de, tarihi hakikati aktarmanın yanında aynı zamanda menkıbevi bilgiler içeren kısımlara da yer verilmiştir. Yazarların maksadı her ne kadar olaya ilişkin bilgi vermek olsa da olayı ifade etmede kullandıkları dil ve üsluptan yola çıkarak, maktel metnini yazarken edebi, estetik kaygıda oldukları ya da bunları göz önünde bulundurarak eserlerini ortaya koydukları söylenebilir.

Hız. Hüseyin'in şehadetiyle başlayan Kerbela ziyareti ve matem anlayışı, zamanla günahlardan arınmak, sevap kazanmak için vesile kabul edildi. Bu konuda misal olarak İran asıllı din bilgini Ebu'l Kasım Zemaşeri'nin bir kitabında Hz.

---

<sup>16</sup>Serkan Türkoğlu, a.g.m., s.108.

<sup>17</sup>Şeyma Güngör, Tarihi Olaydan Menkıbeye, Menkıbeden Şahesere., s.777.

Hüseyin için ağlayanın ona Cennet'te kavuşacağını söylemesi örneği verilebilir. Bu devirden itibaren maktel yazarları artık eserlerini yalnız bilgi aktarmak amacıyla değil, matem toplantılarında halkın okuması için kaleme aldılar. Bütün bu tesirlerin ve inançların etkisiyle maktellerin muhtevası genişletildi. “Hz. Hüseyin ümmetinin günahlarının affı için şehit oldu, onun şehadetine ağlayanlar cennette ehlibeyt ile beraber olacaktır” inancının hâkim olduğu maktellerde; belâ, matem, sevap, saadet duyguları bir arada işlendi. Kerbela hadisesine olan bu bakış açısı, eserlere verilen isimlerde de bambaşka bir tutum sergilenmesine sebep olmuştur. Bu inancı taşıyan İranlı yazarlar eserlerine maktel değil: Ravzatü’ş-Şüheda (Şehitler bahçesi, cenneti); Hadikatü’s Süeda (Saadete ermişlerin bahçesi); Saadetnâme (Saadet kitabı); yahut Şühedam (Şehitlerin Kitabı) Dâstan-ı Gam (Gam, dert destanı); Mecâlisü’l Ahzan (Hüzün Meclisi) adlarını vermişlerdir.<sup>18</sup>

Kaynaklarda Maktel türüne ait ilk örneğin Cabir el Cufi tarafından kaleme alınmış olduğu fakat bu eserin günümüze kadar ulaşamadığı belirtilmektedir. Günümüze kadar ulaşan ilk örnek Ebu Mihnef’in “Maktelü’l Hüseyin”idir.<sup>19</sup> İlerleyen tarihlerde Kerbela konulu metinler dikkat çekmiş, popülerlik kazanmıştır. Bu popülerliği sağlayan ise 16. Yüzyıl şairi Lamii Çelebi’nin Kerbela mersiyesi olmuştur. Lamii Çelebinin makteli öteki makteller gibi bir giriş ve on bölümden oluşmaktadır. Giriş bölümünde üç konu vardır. Önce Allah'a peygambere ve onun ailesine yakarış yer alır; sonra Kanuni Süleyman'ın defterdarı Sinan Bey'in maktelin yazılmasını isteklendirmiş olması belirtilir; ardından ulu kişilere, imam Hüseyin'e saygıda bulunulur; savaşırlardan, hasımlıktan söz edilir.<sup>20</sup>

Türe dair en kült eser 1500’lü yılların başında yazılan “Ravzatü’ş Şüheda” (Şehitler Bahçesi)’dir. Yazarı Hüseyin Vaiz Kâşifi, Sünni gelenekten gelen bir Kur’an yorumcusudur. Yazdığı bu eser o kadar etkili olur ki Şîî Kerbela edebiyatının ve taziye metinlerinin beslendiği temel eser haline gelir.<sup>21</sup> Fars diliyle yazılmıştır. Kerbela

---

<sup>18</sup> Hulusi Gürbüz, a.g.m., s.280.

<sup>19</sup> Hulusi Gürbüz a.g.m., s.224.

<sup>20</sup> Metin And, a.g.e., 2018, s.198.

<sup>21</sup> Celal Mordeniz, Dramatik Bir Performans Türü Olarak Taziye, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Anabilim Dalı, 2005, s. 37.

olayıyla ilgili kendisinden önce yazılanları ayrıntılı bir şekilde inceledikten sonra eserini ortaya koymuştur. Kaşifi eserini tıpkı kendisinden önceki yazarlar gibi “ıstırabın yüceliği” anlayışıyla yazmıştır ve kitabına Ravzatü’ş-Şüheda (şehitlerin bahçesi) başlığını koymuştur. Fakat kendisinden önceki maktellerden farklı olarak konunun sınırlarını genişleterek, Hz. Adem’den itibaren bazı peygamberlerin çektikleri ıstıraplar üzerinde durmuş, daha sonra Hz. Muhammed’e, ailesine ve özellikle Kerbela olayına yer vermiştir.<sup>22</sup> Kaşifinin eseri o kadar popüler olmuştur ki halk dilinde belli birtakım ifadelerin oluşması ve yerleşmesinde etkili olmuştur. Muharrem ayında tekrarlanan matem toplantılarında okunan bu kitap, zamanla adı ile ilişkili olarak “ravza” denilen matem toplantılarında “ravzahan”lar tarafından ezbere sunulmuş, daha sonra tertip edilen taziye meclislerine de model teşkil etmiştir.<sup>23</sup> Kerbela törenlerinde maktellerin okunmasından başka taziye, sinezenlik ve ravzahanlık adetlerini de beraberinde getirmiştir.<sup>24</sup>

Türk edebiyatında bilinen en eski maktel ise Kastamonulu Şazi’nin Destan-ı Maktel-i Hüseyin’idir. Şazi’nin makteli öteki maktel ve taziyelerden oldukça farklıdır. Şazi’nin metninde önemli olan insanlığın kurtuluşu, günahlarından arınması yolunda imam Hüseyin’in kendisini kurban etmesidir. Bu Hz. İsa imgesine benzer, İmam Hüseyin her yakınıni yitirdiğinde bunların öcünün alınması için Tanrıya yakarır.<sup>25</sup>

Türkçe yazılmış ilk maktel, Fuzuli’nin Hadikatü’s Süeda adlı eseridir. Kerbela törenlerinde okunan makteller genelde Farsça ve Arapça olduğu için yaşadığı bölgelerdeki Türklerin de duygularına tercüman olması için Türkçe bir maktel yazmış<sup>26</sup> olan Fuzuli, bu eseri Hüseyin Vaiz Kâşifi’nin Ravzatü’ş Şüheda adlı Farsça maktelinden çevirmiştir. Çeviri olmakla birlikte eklemeler, kısaltmalar yapmış; kendi üslubu ile özgün bir eser ortaya koymuştur. Hadikatü’s Süeda mensurdur. Aralara manzum parçalar eklenmiş, ayrıca yer yer Kur’an’dan ayetlere, hadiselerine yer

---

<sup>22</sup> Şeyma Güngör, Tarihi Olaydan Menkıbeye, Menkıbeden Şahesere, s. 780.

<sup>23</sup> Şeyma Güngör, a.g.m., s. 781.

<sup>24</sup> Müzeyyen Buttanrı, “Kerbela Olayının Azerbaycan ve Türk Tiyatrosuna Yansıması”, Çeşitli Yönleriyle Kerbela, II. Cilt, 2010, s. 255.

<sup>25</sup> Metin And, a.g.e., 2018, s.198.

<sup>26</sup> Müzeyyen Buttanrı, a.g.m., s. 254- 255.

verilmiştir. Eser çok yayılmış çok sevilmiş, çok okunmuş, Bektaşiler’de kutsal sayılan kitaplar arasında görülmüştür. Muharrem’in ilk on gününde her gün bir bölümü okunmaktadır. Eserin gerek Türkiye’de gerek Avrupa ve Afrika’da çeşitli minyatür nüshaları vardır.<sup>27</sup>

### 1.3. FUZULİ’NİN HAYATI VE ESERLERİ

Fuzuli, köken olarak Irak’a yerleşmiş Oğuz Türklerinin Bayat boyundan gelir.<sup>28</sup> Gerçek adı Mehmet B. Süleyman olan Fuzuli'nin doğum yeri hakkında farklı kaynaklarda farklı bilgilere rastlanmaktadır. Kerbela, Musul gibi şehirlerde doğup büyüdüğüne dair bilgiler bulunmaktadır. Özellikle Türkçe ve Farsça divanlarının mukaddimelerinde yer alan ifadelerle bir kısım şiiirleri dikkate alınarak Kerbela’da doğmuş olacağına gerçeğe daha yakın bulunduğu söylenebilir.<sup>29</sup> Doğduğu tarih ve yer kesin olarak belli değildir. Riyazi tezkiresinde "Çun hak-i Kerbela”da doğduğunu söyler. Müverrih Ali, Kühul Ahbar adlı tarihinde Bağdatlı olduğunu, Kınalızade Hasan Çelebi ve Sadıki de tezkirelerinde Hilleli olduğunu söylerler. Berthels ve daha sonra Kemal Edip Ünsel , Fuzuli'nin Hille’de doğmuş olduğuna dair kuvvetli deliller ortaya atmışlardır. 1949 yılında Fuzuli hakkında yazdığı eserinde Abdulkadir Karahan Fuzuli'nin Kerbela'da doğmuş olduğunu iddia eder. Kaynaklarda ve yazma eserlerinde ismi daima Fuzuli Bağdadi diye anılır.<sup>30</sup>Ömrünün son demlerini Kerbela’da geçirdiği 1556 yılında veba salgını nedeni ile Kerbela’da vefat ettiği belirtilmektedir. "Fuzuli, Ali'nin Kühül Ahbâr'ında ve Ahdi'nin Gülşen i şuarasında ve Katip Çelebinin Keşfüz-Zünun unda verdikleri “göçdi Fuzuli”( Fuzuli bu dünyadan göçtü) sözlerinin ifade ettiği 963/1556 tarihinde Kerbela’da ölmüştür.”<sup>31</sup> Fuzuli'nin kabri ehlibeyte olan hassasiyeti nedeni ile Kerbela’da Hz. Hüseyin'in türbesine yakın bir yerde bulunmaktadır.

---

<sup>27</sup> Metin And, a.g.e., 2018, s.2039.

<sup>28</sup> Mehmet Şimşek, *Dede Korkut ve Ahmet Yeseviden Günümüze Uzanan Ünlü Alevi Ozanları*, Can Yay. 1995 Sayfa. 114.

<sup>29</sup> Abdulkadir Karahan, “Fuzuli” madd., *DİA*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, s.241.

<sup>30</sup> Haluk İpekten, *Fuzuli Hayatı Edebi Kişiliği ve Bazı Şiiirlerinin Açıklamaları*, Atatürk Üniversitesi Yay. 1973, s.15.

<sup>31</sup> Haluk İpekten, a.g.e., s.17.

Ortaya koyduğu eserler sayesinde bütün Türk edebiyatında en tanınmış şairler arasına dâhil olmuştur. Ana vatanı Kerbela/Bağdat olarak bilirse de yaşadığı ekonomik sıkıntılar nedeni ile Anadolu’da refah içerisinde yaşayan, değer verilen şairlere özendiği için doğup büyüdüğü şehri terk etmek istediği bilinmektedir. Kendi memleketinden ayrılıp Osmanlı sınırları içerisine gitmek istediğini şiirlerinden anlaşılmaktadır: "Fuzuli ister isen izdiyard ı rütbei fazl, Diyar ı Rum'u gözeterek i hak- i Bağdat et"<sup>32</sup> Kanuni Sultan Süleyman tarafından 1534 tarihinde Bağdat'ın fethi ile Fuzuli padişaha , "Geldi burc-ı evliyaya padişah-ı namdar" tarih mısramı da ihtiva eden meşhur kasidesiyle beraber padişaha beş kaside takdim etmiş, hatta Fuzuli Sadrazam Makbul İbrahim Paşa, Kazasker Abdülkadir Çelebi, Nişancı Celalzade Mustafa Çelebi gibi Osmanlı devlet adamlarına, onların himayelerine girmek maksadı ile kasideler sunmuştur. Kaynaklarda ayrıca Taşlıcalı Yahya ve Hayali Beyle tanışıp yakınlık kurduğu belirtilmektedir.<sup>33</sup>

Kanuni Sultan Süleyman'a sunduğu kasidede imam-ı azamdan bahsetmesi ve Leyla ile Mecnun mesnevisinde Hz. Ali yanında diğer üç halifeyi de övmesi nedeni ile bazı kesimlerce Sünni olduğu düşünülen Fuzuli Şii mezhebindedir. Şiirlerini sunduğu kimselerin Sünni olması sebebi ile şiirlerine bu hassasiyetle yaklaşım ihtiyatlı davranması bu konuda ortaya koyulabilecek makul bir yorum olmaktadır. Bunun haricinde yazdığı eserleri ele alındığında ise yazdığı naatlarda halife olarak sadece Hz. Ali’ye yer vermesi, Şah İsmail'e sunduğu Beng ü Bade isimli mesnevide Şii olan Şah İsmail’i Badeye (şarap) ve Sünni Osmanlı padişahı Sultan II. Beyazid’ı Benge (esrar) benzetmesi (kitap sonunda bade benge üstün gelir), Hadikatü’s Süeda da ve Kerbela mersiyesinde, Kerbela’da şehit edilen Hz. Hüseyin için duyduğu samimi heyecan onun Şiiliğe mensup olduğu görüşünü ön plana çıkarmaktadır.<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup> Samiha Ayverdi, Türk Tarihinde Osmanlı Asırları, Kubbealtı Neşriyat, 1999, s.307.

<sup>33</sup> "Fuzuli" madd., *DiA*, s. 241.

<sup>34</sup> Haluk İpekten, a.g.e., s.17.

#### 1.4. FUZULİ'NİN HADİKATÜ'S SÜEDA<sup>35</sup> ESERİ

Fuzuli, Her sene tekrarlanan Muharrem törenlerinin de tesiriyle Hz. Hüseyin'in şehadeti konusunda, Türkçe kaleme alınmış bir eserin olmadığını göz önünde bulundurarak, Türkçe bir maktel yazmak istemiş ve alanında en meşhur maktel olan Ravzatü's Şüheda'nın tercümesini yaparak bunu gerçekleştirmeyi düşünmüştür. Maksudı ilk etapta tercüme yapmak olsa da tercüme sırasında oldukça serbest davranmış olan Fuzuli'nin Hadikatü's Süeda'sı, İranlı yazar Hüseyin Kaşif'inin Ravzatü's Şüheda yapıtının serbest çevirisi olarak önemli bir yere sahiptir. Maktel türünde kaleme alınmış her iki eserde nesirle nazım uyumlu bir şekilde bir arada kullanılmışlardır.<sup>36</sup>

Fuzuli, çevirmek için ele aldığı metnin belli başlı kısımlarını özetlemiş, pek çok yazılı ve sözlü kaynaklardan da faydalanmış ve eklemeler yapmıştır. Eserde ağırlıklı olarak mensur kısımlar bulunmakla birlikte yer yer manzum kısımlara da yer vermiştir.<sup>37</sup> Bununla birlikte Fuzuli Ravzat'üş şühedadaki bazı kısımları eserine dâhil etmediği görülmektedir. “Belâ saadettir” anlayışıyla oluşturduğu Hadikatü's Süeda'ya, “Ebedî Saadete Ulaşanların Bahçesi” adı verilmiştir. Manzum kısımlar, esasen, Ravzatü's-Şüheda ile aynı makamlarda olduğundan; anlam, içerik, vezin, kafiye vs. açısından da örtüşmektedir.<sup>38</sup>

Eser on bölümden meydana gelmektedir. İlk bölümleri Hz. Âdem'den itibaren, bazı peygamberlerin yaşadığı sıkıntıları aktarmaktadır. Akabinde ise ehlibeytin yaşadığı sıkıntıların üzerinde durulmuştur; toplum tarafından onlara yapılan kötülükler, haksızlıkların detaylı bir şekilde aktarılmıştır. İçeriği ele alınacak olursa eser ilk etapta bir mukaddime yani giriş kısmı ile bunun haricindeki on bölümden meydana gelmektedir. Daha önce de ifade ettiğimiz üzere bu on bölüm ise pek çok maktel-i

---

<sup>35</sup> Burada Hadikatü's Süeda metni için tercih edilen kaynak: Fuzuli, Hadikatü's Süeda, Huzur Yayınevi, 2017.

<sup>36</sup> Atayemi Mirzayev, Fuzulinin Hadikatü's Süeda Adlı Eserindeki Manzum Kısımlar, International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, 2009, s. 439.

<sup>37</sup> Şeyma Güngör, Tarihi Olaydan Menkıbeye, Menkıbeden Şahesere s. 782.

<sup>38</sup> Atayemi Mirzayev, a.g.m., s.440.

Hüseyin'de olduğu gibi tamamen Hz. Hüseyin'in Kerbela'da on gün susuz bırakılmasına ithafen oluşturulmuştur. On bölümle birlikte bir de hatime bölümü bulunan eserin birinci bölümünde peygamberlerin yaşadığı belalardan, sıkıntılardan bahsedilmektedir. Bu bölümde adı geçen ve başlarına gelen hadiselerin detaylandırıldığı peygamberler Adem, Nuh, İbrahim, Yakup, Musa, İsa, Eyüp, Zekeriya ve Yahya peygamberlerdir. İkinci bölümde ise Hz. Muhammed'e yer verilmiştir. Peygamberin Kureyş'te çektiği eziyetlerden bahsedilen bu bölümün ardındaki üçüncü bölümde ise Hz. Peygamberin vefatına yer verilir. Dördüncü bölümde Hz. Fatıma'dan, beşinci bölümde Hz. Ali ve onun şehadetinden söz edilir. Altıncı bölümde Hz. Hasan'dan, yedinci bölümde Hz. Hüseyin'in Medine'den Mekke'ye gelişinden. Sekizinci bölümde Müslim b. Akil'in şehadetinden, dokuzuncu bölümde Hz. Hüseyin'in Mekke'den Kerbela 'ya gelişinden bahsedilmektedir. Onuncu bölümde Hz. Hüseyin'in Yezid ile olan savaşı iki kısma ayrılarak aktarılmıştır. Birinci kısım Hür b. Yezid ile bazı kişilerin öldürülmesine, ikinci kısım Hz. Hüseyin'in ve ehlibeytin şehadetine ayrılmıştır. Hatime ise üç kısımda karşımıza çıkar. Birinci kısım ehlibeyt kadınlarının Şam'a gitmesini anlatmaktayken ikinci kısım Kerbela mersiyesiyle son bulmakta on iki imam hakkında kısa bilgi verilmektedir. Üçüncü kısımda ise, bu eseri yazması için onu teşvik eden Mehmet Paşaya ve Sultan Süleyman'a dua etmektedir. Bu bölüme Münacat adını vermiştir.<sup>39</sup>

Fuzuli, eserinde her ne kadar peygamberlerin ve ehlibeytin başına gelen belalardan bahsediyor olsa da açıklamalarıyla Kerbela hadisesini hayırlı bir nedene bağlamıştır. Yaşananlar her ne kadar olumsuz olsa da o, daha iyimser bakmayı tercih etmiştir. Bunu Bakara Suresi 2/155. ayetini yorumlayarak okuyucuya sunmuştur. Cenâb-ı Hak, kendisi bildiği hâlde insanların bilmesi için onları imtihana tabi tutarak iyileri ve kötülerini ortaya çıkarmak ister. Bundan dolayı bela ve musibetlere önce peygamberler, sonra ona tâbi olan yakınları ve onların yolunda giden peygamberlerin aynası evliyalardan duçar olurlar. Onlar için Allah'tan gelen lütuf da kahr da hoştur. Her ikisini Allahağtan geldiği için değerli kabul ederler. O'ndan gelen bela ve musibetlere

---

<sup>39</sup> Şeyma Güngör, "Hadikatü's Süeda" madd., DİA, Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul, s. 20.

sabreden kimseler kurtuluşa erecek, cennette müjdelenecektir. Fuzuli, düşüncesini ayet ve hadislerle de destekler.<sup>40</sup> Fuzuli'nin bu eseri tıpkı Şiiler kadar Sünni tarikatlar tarafından da Hz. Ali'ye muhabbet duyarak muharrem ayında tekke ve evlerde okunmaktadır. Yapılan törenler eserin içinde yer alan manzum kısımlar "muharremiyye", "mersiye- i Kerbela" veya "mersiye-i Ali aba" adıyla bestelenerek on gece sıra ile söylenmektedir.

Dil ve üslup bakımından özgün bir maktel olan<sup>41</sup> Hadikatü's Süeda büyük bir olasılıkla 1549 ile 1554 yılları arasında Bağdat'ta yazmıştır. Kaynaklarda bilinen en eski nüshası Hattat Mir Ali Herevi tarafından yazılmış olan on yedi minyatürlü Kahire yazmasıdır. Bunun üzerinde istinsah tarihi bulunmamakla beraber kütüphane kayıtlarına 953 (1546) tarihli olarak geçmiştir. Konya nüshası ise 954 ( 1547) yılına aittir. Bundan dolayı eserin bu tarihlerden de önce kaleme alındığı tahmin edilmektedir.<sup>42</sup>

Hadikatü's Süeda'nın bilinen tüm minyatürlü nüshaları:

- SOK Paris, Soustiel Özel Koleksiyonu. Sekiz minyatür.
- BL 1 London British Museum, MS. Or. 12009. On beş minyatür.
- BL 2 London British Library, MS. Or. 7301. On bir minyatür.
- SK İstanbul, Süleymaniye Kütüphanesi, Fatih 4321. Yedi minyatür.
- TİEM İstanbul, Türk ve İslam Eserleri Müzesi, T. 1967. On bir minyatür.
- BN Paris, Bibliotheque Nationale, Suppl. Turc 1088. On üç minyatür.
- BMNY New York, Brooklyn Museum 70.143. Dokuz minyatür.
- MM 1 Konya, Mevlana Müzesi, Hemdem Celebi Vakfı 101. İki minyatür.
- MM 2 Konya, Mevlana Müzesi 93. Dört minyatür.
- AEM Ankara, Etnografya Müzesi, Besim Atalay no. 573. Beş minyatür.
- BOK Binney Özel Koleksiyonu, Cat no. 4. Dört minyatür.<sup>43</sup>

---

<sup>40</sup> Turgut Karabey, Fuzulinin Kerbela Olayına Bakışı, IV. Uluslararası Alevilik ve Bektaşilik Sempozyumu Bildiriler Kitabı, 2018, Ankara.s.860.

<sup>41</sup> Metin And, a.g.e., 2007, s.382.

<sup>42</sup> Şeyma Güngör, "Hadikatü's Süeda", *DİA*, s. 20.

<sup>43</sup> Metin And, a.g.e., 2007, s. 385.

## İKİNCİ BÖLÜM

### 2. BAĞDAT EYALET ÜSLUBUNUN OLUŞUMU VE HADİKATÜ'S SÜEDA MİNYATÜRLERİ

Bağdat, gerek Osmanlı devleti gerekse Safeviler için manevi bir öneme sahiptir. Necefte İmam Ali, Kerbela'da İmam Hüseyin, Sünniler için apayrı bir yere sahip olan Ebu Hanife türbeleri burada yer almaktadır. Bu nedenle Şam ve Kahire gibi diğer şehirlerden farklıdır iki farklı mezhep içinde dini bir öneme sahiptir. Ünlü mutasavvıfların kabirlerinin Bağdat'ta olması hacıların ve mutasavvıfların bu şehre olan ilgisini artırmış ve bu bölgeyi ziyaret etmelerini sağlamıştır. Basra Körfezi yoluyla yapılan deniz ticaretini Kuzey Mezopotamya'ya bağlayan yol üzerinde olması, farklı coğrafya ve dinlerden tüccarların da burada toplanmalarında önemli rol oynamıştır. Bağdat 1534 yılında Osmanlı idaresine geçer. Ve akabinde Kanuni Sultan Süleyman ordusu ile uzunca bir müddet burada geçirmek üzere Bağdat'ta konaklar ve bu süre içerisinde önemli din büyüklerinin türbelerini yaptırır. Sultanın seferine katıldığı için buradaki kısa süreli ikametine de dahil olan Matrakçı Nasuh Bağdat'ı çeşitli açılardan tasvir etmekle birlikte, önemli din büyüklerinin türbelerine bu tasvirlerde yer vermiştir. Bu tasvirlerinin yer aldığı eseri Beyan-ı Menzil-i Seferi İrakeyn'dir. Böylece Matrakçı Nasuh Necef'te Hz. Ali'nin, Kerbela'da Hz. Hüseyin'in kabirlerinin bulunduğu makamların çizimlerini yaparak bu yerlerin 16.yüzyıl ortalarındaki görünümüyle ilgili birer belge bırakmıştır.<sup>44</sup>

On altıncı yüzyılın son, on yedinci yüzyılın ise ilk çeyreğinde gerçekleşmiş olan kitap resimleme faaliyetleri ve resimlenen kitapların mahiyeti üzerinde durduğumuzda ise karşımıza farklı kültür ve uygarlıklar ile harmanlanmış Bağdat şehri çıkar. Bağdat ilk etapta siyasi bir merkez sonrasında ise kültürel alt yapısı ile pek çok medeniyetin harmanlandığı bir şehir olmuştur. Kısa süre içerisinde Bağdat toprakları üzerinde resimli el yazmalarının yoğun olarak yapıldığı bir sanat merkezi haline gelmiştir.

---

<sup>44</sup> Zeren Tanındı, Osmanlı Yönetimindeki Eyaletlerde Kitap Sanatı, Ortadoğu'da Osmanlı Dönemi Kültür İzleri Uluslararası Bilgi Şöleni Bildirileri , 2000, Hatay, s. 504.

Bağdat'ta sanatsal hareketliliğin olduğu Osmanlı döneminde, Osmanlı sanatının izlerine pek rastlanmayan türden resimli el yazmalarının icra edildiği bir yer olarak dikkat çekmektedir. Bağdat, farklı medeniyetlerin bayrağı altına girdiği için her medeniyetten de bir parça almış ve nihayetinde ortaya bütün kültürlerin tesiri altında kalarak aynı zamanda da o kültürlerden bambaşka özgün yapısı ile karşımıza çıkmıştır. Bu özgünlüğün en güzel örneği ise Osmanlı hâkimiyeti altındaki Bağdat'ta ortaya koyulan resimli yazmalarda görülmektedir.

Bağdat eyaletinde 16. Yüzyılın sonu ve 17. Yüzyılın başında ortaya koyulan resimli yazmalardaki minyatürlerin özgün üslubu dikkat çeken bir husustur. Özellikle bu bölgedeki kitap resimlerinin karakteristik yapısı Osmanlı dönemi özelinde ele alındığında Osmanlı saray nakkaşhanesi minyatürlerinden gerek üslupsal açıdan gerekse eserlerin mahiyeti açısından farklılık arz ettiği görülmektedir. Başta bu tezde analiz edilen Hadikatü's Süeda minyatürleri olmak üzere Bağdat eyaletinde ortaya koyulmuş ve Hadikatü's Süeda minyatürleriyle benzerlik taşıyan pek çok resimli yazmanın kendine mahsus tasarımsal yapısının, farklılığının pek çok sebebi bulunmaktadır. Bağdat eyaletinde icra edilen resimli yazmaların özgün tarzının ortaya çıkışı, devletlerin siyasi-politik süreçleri göz önünde bulundurularak açıklanabilir. Gerçekleşen birtakım savaşlarla Bağdat eyaletinin sürekli el değiştirmesi neticesinde bölgede egemenliklerini ilan etmiş olan medeniyetlerin burada bir şekilde iz bırakacağı kaçınılmazdır. Bu etki ilk etapta sosyal hayat, kültür, sanat gibi alanlar üzerinde görülür. Bağdat'ın sanatsal yapısı farklı kültürlerle etkileşim halinde olması neticesinde resimli yazmalar özelinde özgün bir üslubunun oluşması şu süreçte aktarılabilir:

Her ne kadar Bağdat'ta resimli el yazmalarının popülerliği 16. Yüzyılın son demlerinde karşımıza çıkıyor olsa da Bağdat'ın da içerisinde olduğu Ortadoğu bölgesinde resimli el yazmalarındaki üslupları genel çerçevede ele almak gerekir. Bu bölgede resim faaliyetlerinin yürütüldüğü belli başlı şehirler incelendiğinde Bağdat'taki sanatsal yapının oluşum süreci ortaya koyulmuş olacaktır. Bağdat'taki özgün resim anlayışını, 15. yüzyılın başından itibaren bölgedeki resim faaliyetleri ve bu faaliyetlerde dikkat çeken belli başlı üslupları değerlendirecek olursak ilk etapta Türkmen Devri Resim Üslubu karşımıza çıkmaktadır. Bu üslubun Kuzey ve Kuzeybatı

İran'da 15. yüzyıl başında Herat'ta Şah Ruh'un sarayında uygulanan sade bir resim üslubu ile ilişkili olarak ortaya çıktığı merkezinin ise Şiraz olduğu bilinmektedir. Bu üslupta: Figürler oldukça iri başlı ve tıknazdır. Peyzaj unsurları belli bir üslupta fakat sınırlı görüntülerde gösterilir. Zemin fazla bir değişime uğramaksızın üzerinde sade otların, bitkilerin ve kayalık ufuk hattının bulunduğu açık renkte, geleneksel ve geometrik bir şekilde işlenmiştir. Türkmen devri, Karakoyunlu (1350-1467) ve Akkoyunlu (1466-1500) Türkmenlerinin Doğu Anadolu ve İran'ı ellerinde bulundurdukları bir yüzyılı biraz aşan devreyi kapsar. Önce Horasan, Azerbaycan, Tebriz, İsfahan, Şiraz, Herat gibi önemli kültür ve sanat merkezleri Karakoyunlu Devletinin ellerindeydi. Daha sonra bölgeye Akkoyunlu Devleti hâkim olur. Akkoyunlu devrinde Tebriz ve Şiraz atölyelerinde iki ayrı üslup karşımıza çıkar. Biri zengin renkli dekoratif saray üslubu diğeri ise sade ve tekrarcı bir üsluptur. Akabinde Safeviler'in bölgeye hâkim olması ile ise Akkoyunlu devrindeki birbirinden farklı bu iki üslup 16. Yüzyıl başı Safevi atölyelerinde kaynaşır bambaşka bir tarz ile karşımıza çıkacaktır.<sup>45</sup>

Safevi devrinde pek çok İran şehri sanat merkezi haline gelmiştir. Tebriz, Kazvin, Meşhed, Herat, Şiraz'da resim sanatı gelişti ve bu devrin sanatçıları şehirler arasında dolaşır eser ortaya koymakla meşgul oldular.<sup>46</sup> 16. yüzyıl başında Herat minyatürlerinde görülen yuvarlak suratlı figürler aynı dönem Şiraz okulunda da görülmekteydi. Osmanlı tehdidi ardından merkezin Tebriz'den Kazvin'e taşınması ile 1548'de Tebriz'de yapılan eserler üslup açısından farklı bir şekilde karşımıza çıkmaktadırlar. Bu dönemde yeni gelişen üslup, figür ressamlığıdır. Resimlerdeki figürlerde daha detaylı ve incelikli bir tarzın benimsendiği görülür. On altıncı yüzyıl başlarındaki Şiraz üslubunun belli başlı özellikleri: ince, zarif ufak, yuvarlak yüzlü, pembe yanaklı kukla gibi insan figürleridir. Figürlerin vücut hareketleri oldukça kıvraktır. On altıncı yüzyılın ortasından itibaren Şiraz'da çok tutulan diğeri bir üslup ise Türkmen devri Şiraz üslubuna daha bağlı, pembemsi eflatun ve bej renkli tepelerin manzaralara hâkim olduğu daha sade bir üsluptur. Sahneler kalabalıklaşır. Şiraz üslubu

---

<sup>45</sup> Güner İnal, *Türk Minyatür Sanatı Başlangıcından Osmanlılara Kadar*, 1976, Atatürk Kültür Merkezi, s. 125.

<sup>46</sup> Güner İnal, a.g.e., s. 136.

Kazvin etkisi ile karışır ve figürler ve motiflerde daha zengin ve kalabalık sahneler ortaya çıkar. İkonografya da ilave motiflerle zenginleşir ve daha hikâyeci bir karakter gösterir.<sup>47</sup> Buraya kadar değerlendirildiğinde Bağdat'ın çevresindeki şehirlerin birer sanat merkezi olarak faaliyet gösterdiği ve bütün bu şehirlerde birbirinden farklı tarzlarda resim üsluplarının olduğu görülmektedir. Tüm bu süreçte bölgedeki bir diğer siyasi güç olan Osmanlı özelinde kitap resimleme faaliyetleri ise şu şekilde seyir izlemektedir: Yavuz Sultan Selim'in tahta çıkışı ile Osmanlı minyatür sanatında verimli bir dönem başlar ve bu Kanuni Sultan Süleyman döneminde de devam eder. Sultan Selim'in Tebriz ve Mısır'a yaptığı seferler sonucu doğulu pek çok nakkaş İstanbul'a getirtilmiştir. Hepsini birbirinden farklı üsluplara sahip olan nakkaşlar ile İstanbul'da Timur dönemi Herat, Akkoyunlu Türkmenlerin Şiraz üslubunu, Safevi Tebriz üslubunu minyatürlerin kompozisyon, figür, detay ve ayrıntılarına yansıtılmışlardır. Zaman içerisinde ise 16. yüzyılın sonlarına doğru Osmanlı Devletinde kitap resimleme anlayışı klasik üslubuna kavuşur. Doğuda Safevilerle uzun sürecek bir savaşın başladığı dönemde 16. yüzyılın sonlarında, Safevi atölyelerinde hazırlanmış çok sayıda minyatürlü yazma Osmanlı Devleti'nin eline geçmiş ve Safevi kökenli pek çok sanatçı Osmanlı ülkesine gönderilmiştir. Bu sanatçılar gazavatname türünde eser üretiminde etkili olmuştur. Bu bağlamda üretilen bu eserlerde Safevi dönemi Kazvin üslubunun etkileri görüldüğü söylenebilir.<sup>48</sup>

16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ise eyaletlerde görevli olan devlet adamları tarafından, o kentlerde yaşayan sanatçılara hazırlatılan yazma minyatürleri ise merkezdeki Saray üslubundan farklılaşarak Eyalet Üslubu adı verilen farklı bir tarz belirmiştir. Eyaletlerde hazırlanmış olan bezemeli kitapların hamiliğini başta defterdarlar olmak üzere ya ilmiye sınıfından gelme bürokratların ya da eyalet valilerinin yaptıkları anlaşılmaktadır. Ancak, 16.yüzyılın ikinci yarısından 17.yüzyıl ikinci yarısına kadar Osmanlı eyaletleri içinde (Halep, Kahire, Şam, Bağdat) resimli kitapların bir tür ticaret malı olarak üretildiği yer Bağdat'tır. Buna, Bağdat'ta görevli Osmanlı devlet adamları gibi geniş bir alıcı kümesinin varlığı dolayısıyla Safevilerin

---

<sup>47</sup> Güner inal, a.g.e., s. 142.

<sup>48</sup> Banu Mahir, *Osmanlı Minyatür Sanatı*, Kabcacı Yayınları, İstanbul 2012 s.65.

önde gelen bezemeli kitap üretim merkezi olan Şiraz'dan 16.yüzyılın sonlarına doğru Bağdat'a göçen sanatkarların yol açtığı söylenebilir.<sup>49</sup> Bağdat'ın Osmanlı ülkesi ve Orta Doğu arasında bir geçiş noktası olması da ayrıca buradaki sanatsal yapılanmanın sirkülasyonunda etkili olmuştur.

Farklı şehirlerde görülen tarzlar, Kazvin, Şiraz, Herat, Türkmen Üslubu gibi genel çerçevede ele alındığında ise Bağdat eyaletinin sürekli el değiştirmesi, bununla birlikte egemenliği altına girdiği yönetimde hâkim sanat anlayışına sahip olması kuvvetle muhtemelken, eyalet üslubunda görülen kompozisyon, figür, doğa vb. detaylarda görülen tarzın her üsluptan bir parça taşıdığı ve kendine özgü bir tarzda resimleme üslubuyla karşımıza çıktığı görülür.

Türkmen devri resim üslubunda görülen iri başlı figürler, Herat minyatürlerinde görülen yuvarlak suratlı figürler, Şiraz üslubu Kazvin etkisi ile karıştığında görülen zengin ve kalabalık sahneler ile zamanla bu bölgede popülerlik kazanan figür ressamlığı, Bağdat üslubunun şekillenmesinde çok önemli rol oynamıştır. Gerek Orta Doğuda sanat faaliyetlerinin yürütüldüğü şehirler arasında sanatçıların göç etmesi gerek bölgedeki hâkimiyetin farklı kültürlerin eline geçmesi gerekse o kültürlerde benimsenen resim anlayışı Bağdat'ta bir resim ekolü oluşturmada önemli bir faktör olmuştur.

Bağdat Resim Üslubunun bu belli başlı üsluplardan kompozisyon, tasarım, teknik haricinde ayrılan başka bir yönü ise resimlenen kitapların içeriğidir. Melis Taner Bağdat'ta resimli el yazmalarının üretimine odaklandığı doktora tezinde, on altıncı yüzyılın sonlarına doğru gerçekleşen sosyal dönüşüm neticesinde itibar elde etme maksadının sanatçıları, yeni konularda kitaplar ve resimle uğraşmanın alternatif yollarına doğru yönlendirdiğini belirtmektedir.<sup>50</sup> 1603-1614 yıllarında yazılmış olan falnameler ve kehanet kitapları bu hususta değişen tutumun en önemli örneğidir. Bu bölgede resimlenen kitapların dini, mistik, tasavvufi içerikli olması son derece dikkat çekicidir.<sup>51</sup> Peygamberlerin hayatları, kıyametin beklenen gelişi ile ilgili endişeler,

---

<sup>49</sup> Zeren Tanındı, a.g.m., 2000, s.508.

<sup>50</sup> Melis Taner, *Caught in a Whirlwind: Painting in Baghdad in the Late Sixteenth-Early Seventeenth* 2016: Harvard University, s.83.

<sup>51</sup> Melis Taner, a.g.t., s.129 .

Kerbela Hadisesi, Sufi yaşamları üzerine eserlerin resimli yazmalarının üretimi, yani dini içerikli konuların yoğun olarak ele alınması Bağdat şehrine mahsus bir durumdur. Sanat bu dönemde bölgeye hâkim olan devletler için prestij oluşturmada aktif olarak kullanılmış ve resimli kitaplar büyük bir ilgiyle yapılmıştır. Hatta on altıncı yüzyılın son yıllarında resimli albümlere olan talebin artması konu hakkında bilgisiz kişilerin bile sahte eserler üreterek satış yapmalarına sebep olmuştur. O dönemde pek çok genç çizerin çizdikleri resimleri Mani'den kalma olduğunu belirterek sahtekârlık yaptıkları ve dahi albümlerdeki yazıların oldukça kötü hatta yanlış bir şekilde yazılmasına rağmen yapılan eserlerin rağbet gördüğü, bazı sanatçıların insanları bu şekilde kandırarak kazanç elde ettikleri belirtilmektedir. Yani sanat eserleri o kadar çok önemliydi ve rağbet görüyordu ki, insanlar eser kopyalarıyla maddi kazanç elde etmeye yöneliyordu.

Bağdat'ın çoklu dini yapısı, Şii ve Sünni grupların bir arada yaşadığı bir bölge olması ve Kerbela hadisesinin yaşandığı kutsal topraklar olması nedeni ile benzersiz bir niteliktedir. Bu bölgede bulunan Şii Bektaşî dergâhları, Mevlevî dergâhları mistiklerin, tasavvuf erbaplarının yaşamları üzerine eser üretmede son derece etkili olmuştur. Her iki Sufî tarikatın merkezi sahası Kırşehir ve Konya'ydı ve zamanla bu sınırları genişledi. Osmanlı sınırları genişledikçe bu iki tasavvuf tarikatı da farklı eyaletlerde kendilerine alan bulunmuşlardır. Melis Taner'in aktardığına<sup>52</sup> göre Osmanlı sınırlarının genişlemesiyle birlikte Kahire, Halep Bağdat gibi şehirlerin Osmanlılaştırılma sürecinde Mevlevî dergâhları çok önemli bir rol oynamıştır. Türbeler, dini merkezler ve özellikle Mevlevî dergâhları bu dönemde sanat üretim merkezi olarak karşımıza çıkar. Bu dönemde Sufî tarikatlar birer sanat merkezi haline gelmiştir.

Osmanlı yönetimindeki Bağdat'ta 1590-1606 yılları arasına tarihlenen minyatürlü eserlerin konuları, istinsah ve mülkiyet kayıtları, mühürleri, bunların bu şehirde Sufî çevrelerde, yönetici sınıfın beğenisi doğrultusunda hazırlandıklarını işaret etmektedir. Tarikat temsilcilerinin, yönetici sınıfın üyeleriyle ilişkiler kurarak, onların

---

<sup>52</sup> Melis Taner, a.g.t., s.122.

beğenisi doğrultusunda eserler üretmeleri bir yandan o tarikatlara gerekli ekonomik zemin yaratırken öte yandan yönetici kesimin Sufi çevrelere bağlılığı da halk üzerinde olumlu etki bırakmaktaydı.<sup>53</sup> Böyle bir durum ise özellikle Bağdat'ta Mevlevi tarikatı mensuplarının dini metinlerin ortaya koyulmasında önemli bir rol üstelenmesine ve Filiz Çağman'ın da belirttiği gibi bu dini metinlerdeki dini figürlü tasarımların onlar tarafından ortaya koyulmasına sebep olmuştur.

Yürütülen sanat faaliyetlerinde etkin rol oynayan valilerden biri Sokullu Mehmet Paşa'nın oğlu Hasan Paşa'dır.<sup>54</sup> Hasan Paşa, birçok eyalette valilik yapmış, Bağdat'a atanmıştır. Tarihi kaynaklara göre, gösteriş ve ihtişamı seven Hasan Paşa Bağdat'a vali olarak geldikten sonra bazı eserler yaptırmıştır. Bunların içinde kendisi için yaptırdığı "kâh-ı behişt" adını verdiği, gümüşten yapraklar, dallar ve meyvelerle süslü gümüş taht en önemlisidir.<sup>55</sup> Bağdat kentinde tasavvufla ilgili çevreler için hazırlanmış bir dizi dini içerikli resimli yazma bulunur. Bunlardan biri Cami'üs Siyer'dir. Bağdat'ta ortaya çıkan Sühreverdi tarikatının müridi olan Muhammed Şeyh Nurullah el Necibi tarafından 1598 yılından sonra Türkçe olarak kaleme alınan eser, kâinatın yaratılışı, peygamberler tarihi ve bazı sultanları konu edinir. Bağdat eyalet valisi Hasan Paşa için hazırlanan bu eserde minyatürler için boş bırakılmış alanların olması, Hasan Paşanın ölümünden sonra resimleme işinin yarım kaldığı şeklinde yorumlamasına sebep olmuştur. Eserin tasvirleri arasında Mevlana, Şems ve Bahaittin Veled tasvirlerine yer verilmesi Hasan Paşanın isteği üzerine gerçekleştirilmiştir.<sup>56</sup>

Hadikatü's Süeda ve Maktel-i İmam Hüseyin gibi Şii konulu eserler Osmanlı sarayında resmedilmemiştir. Bunun nedeni olarak da Sünni olan Osmanlı imparatorlarının Şii konulu bir eserin resimlendirilmesine sıcak bakmayacağı yönündedir. Sultanlar için resmedilmesinin mümkün görülmediği eserler, Çağman'a

---

<sup>53</sup> Zeren tanındı, a.g.m., 2000, s.505.

<sup>54</sup> Zeynep Atbaş, Mevlevi Dergahlarında Hazırlanmış Konya Mevlana Müzesindeki Minyatürlü Hadikatü's Süeda Yazmaları, 2007, Mevlana Ocağı, s.4-5.

<sup>55</sup> Zeynep Atbaş, a.g.m., s.5.

<sup>56</sup> Banu Mahir, a.g.e., s.112.

göre<sup>57</sup> her türlü sanat faaliyetine açık Mevlevi dergâhlarında resimlendirilmişlerdir. Çağman, Bağdat'ta Mevleviliğin yaygın ve güçlü olmasına rağmen, buradaki dergâhın Konya'daki kadar önemli olmadığını belirtmektedir. Yine de kitap resminin Konya yerine daha çok Bağdat'ta örnekler vermesini çeşitli nedenlere bağlamaktadır. Her şeyden önce Bağdat ünlü mutasavvıfların yetiştiği, bilim ve kültür açısından köklü bir geçmişe sahip önemli bir dini merkezdi ve burada İslam kitap resmi Bağdat'ın Osmanlı döneminden yüzyıllarca önce geliştirilmiştir. Öte yandan bütün bu unsurlara rağmen Bağdat'ta minyatürlü el yazmalarının hazırlanabilmesi için maddi desteğe ihtiyaç vardır. Ve bunu da sağlayan o bölgedeki yöneticilerdi.

Genel olarak Osmanlı döneminde Bağdat'ta Mevlevi dergâhları önemli bir işleve sahipti. Osmanlı döneminde Şii ağırlıklı nüfus bu Sufi merkezlerince dengelenmeye çalışılıyordu. Bu bölgeye atanan yöneticilerin bölge içerisindeki hâkim kurumlarla yakın temasları o döneme ilişkin pek çok faaliyeti de gün yüzüne çıkarmada önemlidir. Bağdat'taki Mevlevi faaliyetleri hakkında günümüz şartlarında tam anlamıyla bir bilgi erişimine sahip olamasak da yöneticilerin Mevlevi dergahları ile olan yakın ilişkileri bize az da olsa bilgi vermektedir. Nitekim Şehabettin Uzluk "Mevlevilikte Resim"<sup>58</sup> isimli kitabında Mevlevi dergahlarında kayıtlı ressam dervişlerin bilgisine yer vermektedir. Bu bağlamda Bağdat eyaletinde yönetici sınıfı ile yakın temas halinde olan Mevlevi dergahlarının o dönemde önem kazanmış kitap resimleme faaliyetlerinde etkin rol oynadıkları kuvvetle muhtemeldir. Kitaplara sahip olanların ilgi alanları, eserlerin konuları, resimlerde farklı tarikat mensuplarının giysilerini giymiş kişilerin sayıca çokluğu, Mevleviliğin Bağdat'ta yaygın ve itibar gören bir tarikat olması dolayısıyla pek çok eserin bir tarikat dergâhında, belki Bağdat Mevlevihane'sinde, dergaha gelir temin etmek amacıyla üretildikleri düşünülebilir.<sup>59</sup>

---

<sup>57</sup> Filiz Çağman. "XVI. Yüzyıl Sonlarında Mevlevi Dergahlarında Gelişen Bir Minyatür Okulu", *I. Milletlerarası Türkoloji Kongresi Bildirileri* içinde. İstanbul, 1979.

<sup>58</sup> Şehabettin Uzluk, *Mevlevilikte Resim*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1957.

<sup>59</sup> Zeren Tanındı, a.g.m., s. 507.

Eyalet üslubu minyatürleri, Osmanlı saray nakkaşhanesi minyatürlerinden farklı bir tarza sahiptir. Bağdat'ta icra edilen minyatürler renk şemaları, kompozisyon yapıları ve pek çok husus bakımından saray üslubundan oldukça farklıdır. Bu tutum figür yapılarında da görülmektedir. Figür yapılarında büyük kafalı, canlı, belirgin yüz ve beden hatları tercih edilmiştir. Hayatın birçok alanından çeşitli tarzda insan grupları birbirinden farklı kostümlerde çizilmiştir.<sup>60</sup> Resimlerde ilk göze çarpan iri sarıklı insan kalabalığıdır. Bağdat üslubunda figürler, oldukça kıvrak ve hareketlidir, resmi pozlardan uzak, senli benli davranışlar içinde, farklı tavırlarda, dağınık, her biri başka işte karmaşık kümeler halinde gösterilmiş, sosyal sınıfları, yaşları, mizaçları, çizdikleri sahneye göre jest mimik ve tavırları belirtilmiş, karikatürize edilmiş tiplerdir. İri sarıklarla başlar vücutlara göre daha belirgin kılınmıştır, güçlü jestlerle figürlere sahnelere, anlatılan olaya dair ifadeler verilmeye gayret gösterilmiştir. Resimlerdeki figürün kıyafetlerinde ağırlıklı olarak sıcak renk tonları kullanılmaktadır. Farklı renk tonlarında boyanan kenarları kıvrım kıvrım ve çiçekli tepeler, kıvrık ağaçlar, uzayın boşluğuna yansıyan kent görüntüsü, içini insan kalabalığının doldurduğu mekânlar resimlerin ortak üslubun başlıca özellikleridir.<sup>61</sup> XVI. Yüzyıl sonu Safevi devri Şiraz, Kazvin ve İsfahan okullarının etkileri az veya çok görülmekle beraber canlı renkler, dinamik kompozisyonlar ve ifadeli figürler yeni bir Türk üslubundadır. Eflatun, sarı, gri, siyah, koyu kahve, parlak mavi, koyu yeşil kırmızı ve turuncu bu ekolün karakteristik renk skalasını teşkil eder.<sup>62</sup> Bağdat'ta üretilen el yazmalarının bazıları Nefahat al Uns, Menakib al Arifin, Sevakibul Menakib, Ravzatü's Şüheda, Hadikatü's Süeda, Maktel al Ali Resul.<sup>63</sup>

---

<sup>60</sup> Tülay Artan, Arts and Architecture, The Cambridge History of Turkey The Later Ottoman Empire, 2006, s.409

<sup>61</sup> Zeren tanındı, a.g.m. 2000, s.506.

<sup>62</sup> Filiz Çağman, a.g.e, s.52.

<sup>63</sup> Banu Mahir, a.g.e., s. 112.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### 3. TEMEL TASARIM İLKE VE ÖĞELERİ

Önceki bölümlerde Hadikatü's Süeda metni, içeriği ve minyatürlerinin icra edildiği üslup özellikleri ile ilgili detay verilmiştir. Bu bölümde ise temel tasarım ilke ve öğeleri hakkında bilgi verilecektir. Minyatürler bu ilke ve öğeler çerçevesinde analiz kısmında detaylandırılacak (minyatürlerin teknik yapısı göz önünde bulundurularak) ve detaylandırmalar neticesinde ortaya çıkan sonuçlar birbiriyle mukayese edilip yazmadaki minyatürlerde hakim tasarımsal altyapının mahiyetine dair bir sonuca ulaşılmaya çalışılacaktır.

Minyatürlerin kompozisyon yapısı genel olarak incelendikten sonra tasarımlar oran, zıtlık, renk, görsel hiyerarşi, hareket-yön- ritim gibi temel tasarım ilke ve öğeleri çerçevesinde ele alınacaktır. Bununla birlikte minyatürler tasarım ilke ve öğeleri haricinde figür yapısı, devamlılık ve tamamlama, zaman ve mekân başlıkları çerçevesinde de ayrıca incelenecektir.

**Kompozisyon:** Kompozisyon, resmi oluşturan elemanların bir yüzey üzerinde uyumlu bir şekilde yerleştirilmesidir veya yapıtı oluşturan parçaların uyumlu bir bütün içinde bir düzen göstererek bir araya getirilmesi şeklinde de tanımlanabilmektedir.<sup>69</sup> Yani iyi bir kompozisyon ortaya koymak için temel elemanları uyumlu bir şekilde yerleştirmek ve böylece kompozisyonun bütünlüğe ulaşmasını sağlamak gerekmektedir.<sup>70</sup> Harmoni yani uyum, genel bir tanımla ifade edilirse iki ya da daha çok sayıda öğenin birlikli bir bütün meydana getirmek üzere birleşmeleri ya da bu bütün içinde erimeleridir.<sup>71</sup> Böylece kompozisyon içerisinde yer alan unsurların birbirlerini tamamlamaları sonunda dengeli bütüne, kompozisyonda birliğe varılır.

Tasarım içerisinde yer alan tüm görsel yapılar bütünün parçalarıdır ve bu parçalar kompozisyonda bütünsel yapıyı oluşturmak için bireysel seslerini kaybetmeye mahkumdurlar. Böylece kompozisyonda görsel elemanlarının birbiriyle

---

<sup>69</sup> Metin Sözen; Uğur Tanyeli, *Sanat Kavramları ve Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2012.

<sup>70</sup> Anıl Ertok Atmaca, *Temel Tasarım*, Nobel Akademik Yayıncılık, Ankara 2014, s.16.

<sup>71</sup> İsmail Tunalı, *Estetik*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1998, s.217.

ele aldığımızda irili ufaklı, kalınlı inceli, uzunlu kısalı, açıklı koyulu, sıcaklı soğuklu gibi çeşitli nitelikler ile birbirlerini uyarmaları, bir bütün içinde bir büyük sesin elde edilmesine, tüm kompozisyonun oluşmasını sağlar.<sup>72</sup> Burada minyatürlerin kompozisyonları, onları oluşturan tüm görsel elemanları farklı zaviyelerden ele alınacaktır. Bu bağlamda tasarımların nasıl bir kompozisyon kurgusuyla oluşturulduğu değerlendirilecektir. Genel kabul gören iki tür kompozisyon vardır. Kapalı (klasik) kompozisyon, konu tablonun içinde sonuçlanır. Açık (dekoratif) kompozisyon konu tablonun bütününe dağılmıştır. Sanki tablonun dışında da devam ediyor gibidir.<sup>73</sup>

Kompozisyonda ele alınacak başka bir konu ise derinlik hissi ve bu hissi veren detaylardır. Derinlik, kompozisyonlarda şekil (figürler) ve zemin (mimari-peyzaj) ilişkisi açısından değerlendirilecektir. Kompozisyonlarda zemin çoğunlukla bir sadelik ifade eder, zemin şekle nazaran daha basittir. Bazı durumlarda ise kompleks bir görünüm sergiler (bazı mimari tezyini yoğun olan İran minyatürleri buna örnek verilebilir.) Şekil ise görsel alanı fark etmede merkezi durumdadır ve genellikle daha çok göze batar. Ve şekil ifadeleri çoğunlukla üç boyutlu, derinlik hissi oluşturacak şekilde kompozisyon içerisine yerleştirilirler. Neticede şekil görsel algının(görsel idrakin) çok önemli bir bölümü ve zemin de alanın geri kalan kısımları tarafından temin edilen bir fondur.<sup>74</sup>

Derinlik hissi veren başka detay ise kompozisyonu oluşturan zemin ve şekillerde karşımıza çıkan perspektiftir. Bu sözcük, Latince, "Perspectiva"dan gelir. Romalı ünlü filozof Boethius (Ol. İ.S. 524), Aristo'nun yazılarını çevirirken bu terimi Grekçe "optike" (optik) karşılığında kullanmıştır. 15. yüzyılda perspektif, saydam bir çerçeveden bakıp, tek bir bakış noktasına göre, görülen şeyi resim düzlemine kaydetmek anlamında kullanılmaktadır.<sup>75</sup> Leonardo Vinci'ye göre çevremizdeki cisimleri bir düzlem ekran üzerinde gözümüzün gördüğü gibi resmetmek perspektif

---

<sup>72</sup> Mümtaz Işingör, Erol Eti ve Mustafa Aslier, *Resim I Temel Sanat Eğitimi Resim Teknikleri Grafik Resim*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1986, s.40.

<sup>73</sup> Anıl Ertok Atmaca, a.g.e., s.17.

<sup>74</sup> Latife Gürer, *Temel Dizayn'da Görsel Algı*, İstanbul Teknik Üniversitesi Teknik Okulu Yayınları, İstanbul 1970, s.37.

<sup>75</sup> Adem Genç; Ahmet Sipahioğlu, *Görsel Algılama*, Sergi yayınevi, İzmir, 1990, s.89.

resmin esasını teşkil etmektedir.<sup>76</sup> Rönesans öncesi dönemde perspektif resimler kişisel içgüdü veya seziler ile yapılmış ve perspektif derinlik, genellikle kompozisyonlardaki elemanların birbirlerini örtmeleriyle (üst üste, arka arkaya gelecek şekilde)ya da bazı derinlik hissi oluşturan detaylarla verilmeye çalışılmıştır. Zaman içerisinde resimde perspektif kendi özel kuralları ile rastgele olmaktan kurtulmuş ve Rönesans ile gerçek geometrik/matematiksel kişiliğine kavuşmuştur. Rönesans ile gelişme gösteren matematiksel/geometrik perspektifle birlikte Rönesans öncesi yapılmış olan resimlerin çoğunluğunda doğru ve güzel birer perspektif kullanılmadığı kolayca görülür.<sup>77</sup> Bu anlamda değerlendirildiğinde minyatür resimlerdeki bazı görsel unsurlarda perspektif kullanılmış olsa da bu resimlerde kullanılan perspektif geometrik doğruluktan oldukça uzaktır. Perspektif resim, cisimlerin üç boyutu hakkında bir fikir vermeli ve perspektifle yapılan çizilen cisimlerin gözümüzün gördüğüne yakın bir görünümde olması gerekmektedir.<sup>78</sup> Fakat yine de çoğunlukla gözümüzün gördüğü gibi izdüşüm alma ve değerlendirme imkanımızın olmayışı nedeniyle bilinen ve uygulanan metotlarla yapılan perspektif resimler çoğunlukla deformedir. Buna “perspektifte deformasyon” adı verilmektedir. Perspektif deformasyon gözümüzün gördüğüne benzetebilmek için görülen üç boyutlu alanı düzlem yüzey üzerine aktarmanın neticesinde ortaya çıkar.<sup>79</sup> Deformasyon, düzlem yüzey üzerine resim yapmak zorunluluğunda ortaya çıkan bir sonuçtur. Bu deformasyonu asgariye indirmenin yöntemi ise bakış açısını küçültmektir. Bazı zamanlarda ise deformasyon yapılması zorunlu bir konudur. Perspektif resimlere büyüklük tesiri vermek çabası ile aşırı deformasyonlara başvurulabilir.<sup>80</sup>

Florenski’ye göre perspektif kurallarının kısmen kullanılması ya da diğer bir deyişle deforme bir perspektif kullanımı önemli bir yere sahiptir. Ona göre sanatçılık için perspektif kurallardan uzaklaşmak önemlidir. Perspektifin kati kurallarını uygulamayan ressamların koşulsuz sanatsal haza teslim olduğunu ifade eder. Kural

---

<sup>76</sup> Latife Gürer, a.g.e., s.19.

<sup>77</sup> Yılmaz Morçöl, *Perspektifte Deformasyon*, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayını, İstanbul 1979s.15-16-18.

<sup>78</sup> Yılmaz Morçöl, a.g.e., s.44.

<sup>79</sup> Yılmaz Morçöl, a.g.e., s.22.

<sup>80</sup> Yılmaz Morçöl, a.g.e., s.40-42.

dışına çıkmak sanatsal arayışın bir zemindir.<sup>81</sup> Bazı minyatürlerde kompozisyonu oluşturan unsurlardan bir kısmının perspektif ile çizildiği görülebilir. Hadikatü's Süeda minyatürlerinde derinlik hissi veren perspektif detayların bulunup bulunmadığı eğer perspektifle çizilen unsurlar varsa bunların doğru bir perspektifle mi yoksa deforme bir perspektifle mi çizilip çizilmediğinin üzerinde durulacaktır.

Kompozisyon içerisinde ele alınacak diğer bir konu ise tek bir sahnede ifade bulan bakış açılarıdır. Sahnelerde benimsenen kompozisyonlarda pek çok kareyi barındıracak şekilde ele alıp almadığı incelenecektir.

Genel çerçevede bu başlık altında minyatürlerin kompozisyon yapıları detaylandırılıp figür, mimari, peyzaj gibi unsurların uyumu, renk yapısının, boyutlarının, kompozisyon içerisindeki konumlarının nasıl bir niteliğe sahip olduğu incelenecektir. Bu bağlamda ise minyatürlerdeki kompozisyon yapısının analizi ortaya koyulacaktır.

**Figür Yapısı:** Görsel sanat eserleri özellikle algılanmak için yapılır ve bu yüzden sanatçı, bilinçli ya da bilinçdışı olarak iletmeyi amaçladığı anlamın en güçlü, en saf en keskin cisimleşmesini yaratmaya gayret eder.<sup>82</sup> Kompozisyon başlığı altında belirtildiği üzere şekil-zemin ilişkisi içerisinde şekiller kompozisyonda tasarımın anlaşılabilmesinde etkili olarak kullanılmaktadır. Form hayalde (zihinde) tasarlanan bir fikirdir.<sup>83</sup> Şekil-zemin, form idrakinde önemli rol oynamaktadır. Özellikle şekiller (figüratif yapı) anlatılan olayı aktarmada etkili rol oynamaktadır. Objelerin idrakinde, bütünü meydana getiren parçalar organize edilerek anlamlı bir biçime sokulmaktadır. Ve zihinde bu organizasyonun temel prensibi şekillerle zeminlere dayanmakta ve zeminler üzerine yerleştirilmiş şekiller belirli konturlara (çerçeveye) sahip bulunmaktadır. Bu fikir kör olarak doğup, sonradan ameliyatla gözleri açılmış kişilerle yapılan deneylerle ispat edilmiştir. Katarakt ameliyatı geçirmiş olan kişiye kare, dikdörtgen, daire gibi basit biçime sahip şeyler gösterilmiştir. Bu şahıslar ilk etapta elleriyle dokunmadan bu biçimleri isimlendiremediklerini ama hepsinin daima zemin

---

<sup>81</sup> *Temel Tasarım Kavramlarını Disiplinlerarası Okumak 2*, editör: Behiç Alp Aytekin, Nobel Yayınları, Ankara 2021, s.67-68.

<sup>82</sup> Rudolf Arnheim, *Görsel Düşünme*, Metis Yayınları, İstanbul 2018, s.302.

<sup>83</sup> Latife Gürer, a.g.e., s.2.

üzerinde ve ondan ayrı olan bir şeklin varlığını algılayabildiklerini görmüşlerdir.<sup>84</sup> Bu anlamda şeklin zemin üzerinde fark edilir derecede bir payı bulunduğu belirtilebilir. Bu tezdeki minyatürler genel çerçevede ele alındığında şekillerin yani figüratif yapının minyatürlerde yoğun olarak kullanıldığı gözlemlenmektedir. Bu minyatür kompozisyonlarında figüratif bir üslup benimsendiği için, figürlerin ayrıca inceleneceği bu alt başlıkta tasarımda yer alan figür sayısı ve figürlerin kompozisyon içerisindeki dağılımı, figürlerin yapısı, kıyafet biçimleri, tarzları ele alınacaktır.

**Oran Orantı:** Oran, büyüklük, nicelik, derece bakımından iki şey veya parça bütün arasında bulunan bağıntı, orantı ise (proporsyon) bir şeyi oluşturan parçaların kendi arasında veya bütün arasındaki uygunluğu karşılaştırılabilir ilişkilerini ifade etmektedir.<sup>85</sup> Tasarımcı açısından orantı, boyutlar arası ilişkilerdir. Tasarım yüzeyini eni ile boyu, görsel unsurların genişlikleri ve yükseklikleri ile bir arada oluşturdukları kitlelerin boyutları arasında daima orantıya dayalı ilişkiler vardır. Bu görsel unsurun tasarım içerisindeki diğer unsurlarla kurduğu orantısal ilişkiler, algı ve iletişimi doğrudan etkiler.<sup>86</sup> Oran, görsel bütünü oluşturan parçaların veya bu parçaları oluşturan daha küçük parçaların diğerleriyle olan boyutsal, ölçüsel ilişkilerini ifade etmektedir. Bu bölümde ağırlıklı olarak figüratif yapıda benimsenen üslup ve oran ele alınacaktır. Resim sanatında tarihsel süreç içerisinde ortaya koyulan eserler doğrultusunda sanatçılar ve araştırmacıların ortak olarak kabul ettikleri bir figüratif oran yapısı mevcuttur. “Sanatçılar tarafından kullanılan figür ölçüsü ideal insan figürü olarak tanımlanan sekiz baş yüksekliğindedir.”<sup>87</sup> Orantı genellikle, başın vücuda oranı ile ele alınmaktadır ve bu oran normal ve ideal vücut oranında başın vücuda yedide bir, sekizde bir oranı ile karşılık bulmaktadır. Öte yandan minyatür sanatında figürlerde genel olarak kabul edilmiş bir vücut oranı bulunmamaktadır. Minyatür sanatındaki figür yapısı, farklı tarz ve ekollerde ortaya koyulan çalışmalara göre değişiklik göstermektedir. Minyatürde figürler kimi zaman gerçekçi vücut ölçülerine

---

<sup>84</sup> Latife Gürer, a.g.e., s.34-35-66.

<sup>85</sup> Ali Seylan, *Temel tasarım*, Yem Yayın, İstanbul 2020, s.188.

<sup>86</sup> Emre Becer, *İletişim ve Grafik Tasarım*, Dost Yayınları, Ankara 2011, s.52.

<sup>87</sup> Megep, *İnsan Figürü Çizimi*, 2008, Ankara.

yakın orantılı bir şekilde çizilirken kimi zaman ise beden ölçüleri gerçeklikten uzak orantısız bir şekilde resmedilmiştir. Figüratif yapıdaki oran, minyatürlü yazmanın icra edildiği yer, dönem ve benimsenen tarzla yakından ilgilidir. Bu bölümde incelenen minyatürler içindeki unsurların, icra edildiği yer, zaman ve benimsenen tarz göz önünde bulundurularak özellikle figürlerin belli bir orantıya sahip olup olmadığının üzerinde durulacaktır.

**Görsel Hiyerarşi ve Vurgu:** Hiyerarşi, iktidarın ve görevlerin kademelendirilmesini, ast-üst ilişkilerine göre düzenlenmesini ifade eden kavramdır. Hiyerarşinin kelime anlamı sıradüzen, derecelenmedir. Sanatsal anlamda Hiyerarşi; düzenli ölçü derecelenmesi, kademelenme olarak tanımlanmaktadır. Türkçe de daha çok sanatsal anlamda koram adı ile bilinir.<sup>88</sup> Ve bir tasarımdaki öğelerin algılanmasındaki öncelik sırasını ifade etmektedir. Hiyerarşik düzende ilk sıra her daim tasarımda vurgulanmak istenen öğeye aittir. Vurgu, herhangi bir tasarım içinde ön planda yer alması istenen öğenin, tasarımın odak noktasına yerleşmesidir.<sup>89</sup> Vurgu; eserin en göze batan kısmıdır, tasarımda ilk görünen noktadır, ana konunun öne çıkarılmasıdır, en ilginç bölümdür, bir öğenin diğerlerine göre baskın olmasıdır, sanatçısının izleyiciyi çekmek istediği ilgi merkezidir.<sup>90</sup> Vurguyu sağlayan etmenler şu şekildedir: Tüm elemanlar vurgulanacak öğeyi işaret etmelidir. Zıtlıklar aracılığı ile vurgu güçlendirilir, vurgunun bütüne baskın olması gerekir, boyut ile vurgu oluşturabilir, koyu açık etkisi vurgu yapabilir, egemenlik vurguyu destekler.<sup>91</sup> Neticede vurgu kendi içerisinde görsel hiyerarşiyi oluşturmak üzere kullanılmaktadır. Bu bağlamda ele aldığımızda Görsel hiyerarşi, tasarım içindeki görsel unsurları vurgulamak istenen mesaja göre ölçülendirme anlamına gelmekte ve boyut, renk, açıklık-koyuluk, uzaklık yakınlık ve konum ile oluşmaktadır. Hiyerarşik yapı içinde birbirleriyle üstünlük çatışmasına giren unsurlar arasında dinamik ilişkiler kurulabilir.

---

<sup>88</sup> İsmail Yardımcı, Kadir Ertürk, Hiyerarşi ve Seramik Sanatındaki Yeri ve Önemi, İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 61-72, 2012, s.62.

<sup>89</sup> *Temel Tasarım Kavramlarını Disiplinlerarası Okumak 1*, editör: Behiç Alp Aytekin, Nobel Yayınları, Ankara 2019, s.152.

<sup>90</sup> Vedat Özsoy; Abdullah Ayaydın, *Görsel Tasarım Öğe ve İlkeleri*, Pegem Akademi, Ankara 2016, s.196-198.

<sup>91</sup> Vedat Özsoy; Abdullah Ayaydın, a.g.e., s.200-203.

Örneğin biri boyutu ile üstünlük sağlarken diğeri canlı kontrast renkleri ile ön plana çıkabilir.<sup>92</sup> Minyatürlerde devlet adamlarının, peygamberlerin ya da sosyolojik yapı içerisinde önemli görülen kişilerin tasviri görsel hiyerarşi gözetilerek figürler kompozisyon içerisinde ön planda olacak şekilde çizildiği görülür. Ele alınacak minyatürlerde bu bölümde görsel hiyerarşinin kullanılıp kullanılmadığı, kullanıldıysa hangi figürlerde belirgin bir biçimde karşımıza çıktığı belirtilecektir.

**Kompozisyonda Zıtlık:** Zıtlık, tasarımda dikkat çekmek ve tasarımı ilgi çekici hale getirmek, bazı unsurları vurgulamak, tasarımın ritmini desteklemek için oluşturulmaktadır. Zıtlık, görsel bütünlüğe canlılık kazandırmaktadır.<sup>93</sup> Tasarımdaki önemli nesneyi vurgulamak için zıtlık ilkesinden yararlanır. Pastel renklerin kullanıldığı alanın arasına canlı bir kırmızı kullanarak minyatürde zıtlık elde edilebilir. Küçük ve detayları nesnelere devamına resmedilen kütleli bir öğe zıtlığı oluşturabilir.<sup>94</sup> Zıtlık tasarımın diğer öğelerini destekler mahiyettedir. Görsel hiyerarşi, dinamizm, ritim çeşitli yollarla yapılan zıtlıklar sayesinde oluşmaktadır. Yapılacak analizlerde zıtlık üç zaviyeden ele alınacaktır. İlk olarak kompozisyon genelinde yer alan görsel unsurların boyut zıtlığı, ikinci olarak bu görsel unsurlarda tercih edilen renkler ile oluşturulan zıtlık ve son olarak görsel unsurların hareket-yöneliş zıtlığıdır. Buradaki minyatürlerde zıtlık ilkesinin mevcut olup olmadığı, eğer bir zıtlık varsa bunun nasıl bir şekilde ortaya koyulduğu örnek görsellerle belirtilecektir.

**Yön, Hareketlilik, Ritim:** Hareketin olduğu yerde mutlaka yön de vardır. Yön genellikle çizgi, şekil, doku, belli bir noktaya veya alana doğru yapılandırılır. Tasarımda yönlerin özellikleri, kompozisyonun kurulmasında önemlidir.<sup>95</sup> Yön, hareketi belirleyen etmenlerden biridir.<sup>96</sup> Ritim başlangıcı ve bitişi hissettirecek baskın vuruşun olduğu bir düzendedir.<sup>97</sup> Yön ilkesi beraberinde hareketi, o da belli bir ritmi

---

<sup>92</sup> Emre Becer, a.g.e.,s.69-70.

<sup>93</sup> Emre Şen, Tasarım İlke ve Öğelerin Minyatürde Kullanımı, İdil,775-781, 2018, s.778.

<sup>94</sup> Emre Şen, a.g.m., s. 780.

<sup>95</sup> Anıl Ertok Atmaca, a.g.e., s. 28.

<sup>96</sup> Ali Seylan, a.g.e., s.176.

<sup>97</sup> Ali Seylan, a.g.e., s.179-180.

getirmektedir. Herhangi bir kompozisyonda mevcut yön, hareket, ritim, o kompozisyonun belli bir dinamizme sahip olduğunun işaretini de verir. Figürlerin hareket halindeki tasviri ve hareketin belli bir yöne doğru yöneliyor oluşu kompozisyonları yön, hareket ve ritim ilkeleri ile ele alabilmemize olanak tanır. Bu bakımdan ele alınacak minyatürlerde yön, hareket ve ritim yapısı incelenerek tasarımların dinamizmi ortaya koyulacaktır.

**Renk Kullanımı:** Kompozisyonun oluşturulmasında renklerin çok büyük önemi vardır; renklerin tasarımdaki dağılımı çalışmanın ruhu hakkında bize bilgi verir. Doğru, uyumlu renk kullanımı tasarımı daha güçlü ve etkili kılar. Renklerin ısı derecesine göre, sıcak ve soğuk olmak üzere sınıflandırılır. Serinlik etkisi veren, uzakta ve geride hissi oluşturan renkler soğuktur: mavi, yeşil, mor. Mekân içerisinde yerleşimlerine göre öne çıkma hissi veren renkler de kırmızı, sarı, turuncu gibi sıcak renklerdir.<sup>98</sup> Sıcak, parlak renkler ve koyu değerler yakınlık hissi yaratırlar.<sup>99</sup> Kontrast Renkler: renk çemberinde karşılıklı olarak yer alan renklerdir. Sarının kontrastı mor, kırmızının yeşil, mavinin kontrastı turuncudur. Rengin türü, renkleri betimlemede kullandığımız terimlerdir: Kırmızı, mavi vb. Renk tonu bir rengin açıklık ya da koyuluğudur. Renk Yoğunluğu ise rengin parlaklığı ile ilgilidir. Yoğunluğu fazla olan renkler, parlak renklerdir. Bir görsel imgeyi en iyi tanımlayan unsur renk tonlarıdır. Renk türü ya da yoğunluğu bu anlamda daha küçük rollere sahiptir. Sıcak renklerin uyarıcı, soğuk renklerin ise gevşetici ve dinlendirici olması, genellenebilen duygulara iyi bir örnek oluşturur.<sup>100</sup> Tüm bunlardan hareketle kompozisyon içerisinde tercih edilen renk tonları tasarımda vurguyu, hiyerarşiyi, zıtlığı oluşturmakta önemli bir rolde olduğunu söyleyebiliriz. Tüm bu açıklamalardan hareketle buradaki minyatür analizlerinde renk yapısı ve renk uyumu incelenecektir.

**Kompozisyonda Devamlılık ve Tamamlama:** Eksik olanı tamamlamada görme, görülebilir kısımla yetinmek yerine, nesneyi tamamlar. Algısal örgütlenme görülemez uzantıları, görülebilir olanın gerçek kısımları olarak kaydeder. Yüzeylerinin sadece ön kısmı doğrudan verilmiş olmasına karşın nesnelere çoğunlukla

---

<sup>98</sup> Anıl Ertok Atmaca, a.g.e., s.33.

<sup>99</sup> Latife Gürer, a.g.e., s.43.

<sup>100</sup> Emre Becer, a.g.e., s.57-58.

üç boyutlu olarak eksiksiz halde algılanırlar. Sanat yapıtlarında örneğin resimlerde görme duyusunun örgütleme gücünü nasıl en yüksek düzeyde kullanabildiğini gözlemlenebilir.<sup>101</sup> Gestalt teorisinin temelinde, bütün kendini oluşturan parçaların toplamından daha anlamlıdır ilkesi yer alır. Göz, eksik parçayı tamamlama eğilimindedir. Tamamlama ilkesi ile bir fotoğrafta yer alan konunun tamamının gösterilmesi yerine, belli bölümlerin izleyiciye yansıtılmasıyla daha dikkat çekici kompozisyonlar oluşturulabilir. Tamamlama yöntemi çok figürlü kompozisyonlarda da kullanılarak vurgu yapılmak istenen bölüme minimum elemanla dikkat çekmek ve izleyicinin anlama odaklanabilmesini sağlamak amaçlanmaktadır.<sup>102</sup> Minyatürlerde genellikle devamlılık ve tamamlama ilişkisi çerçevesinde ele alabileceğimiz teknik kullanılmıştır. Burada ifade edilen tam olarak şudur: Metinde anlatılan olay her ne kadar minyatürlerle görünür kılınsa da o olaya ilişkin görsel detayların hepsini bir kitap sayfası içerisinde aktarmak tam anlamıyla mümkün olamayabilir. Böyle bir durumda bir konu/metin çerçevesinde resmedilen sahnede anlatılan olay anı, resmedilen sahne içerisinde sürüyor olsa da resmedilen sahneye dair zemin ve şekil unsurlarından bazılarının kompozisyon içerisinde küçük bir kesitine, parçasına yer verilir. Olay sahne içerisinde sürerken, olayda etkili olmayan bazı unsurlar sahnenin dışarısında devam etmektedir. Burada sahneye dair görsel detaylar seyircinin zihninde tamamlanması beklenir. Bu teknik sayesinde oluşturulan kompozisyonlarda mimari yapıların kompozisyon alanı içerisinde kısmen gösterilmesi, peyzaj ile ilgili unsurlara kısmen yer verilmesi, eğer bir topluluktan bahsediliyorsa bu topluluğun küçük bir grupla ifade edilmesi, metinde anlatılan konunun en çarpıcı sahnesine yer verilmesiyle anlatılan konunun bütününe işaret edilmesi gibi pek çok büyük çapta görsel derinlik ve detay isteyen konuların sadece küçük bir kesitle tasvir edilmesi anlamına geliyor. Bu nedenle yazmadaki minyatürler devamlılık ve tamamlama başlığı altında incelenecektir.

---

<sup>101</sup> Rudolf Arnheim, a.g.e., s.50-52.

<sup>102</sup> Serdar Tuna ve Gülçin Karaca, Sanat ve Tasarımda Bir Yöntem Olarak 'Eksik Parça Tamamlama, Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi 3. Sanat ve Tasarım Eğitimi Sempozyumu Bildiriler Kitabı, 2018, s.105-116.

**Kompozisyonda Mekân ve Zaman:** Tasarım ilke ve öğeleri haricinde minyatürler, tezin değerlendirme kısmında mekân zaman alt başlığı çerçevesinde ayrıca ele alınacaktır. Mekân içinde görülen görülmeyen fakat ne olursa olsun duyulan renk ve form unsurlarının etkili oldukları birbirleri ile bağıntılı buldukları ve zaman zaman birbirlerine tesir ettikleri yerdir.<sup>103</sup> Mekân Arapça “kevn”; oluş, varoluş, olayın geçtiği yer, varoluş yeri, mekânın genel varlık biçimi anlamına gelir. Zaman Arapça; geçmişe akıp gitme, bir nesne üzerinde sürenin geçmesi, eskime, geçmişe karışma anlamlarına gelmektedir.<sup>104</sup> Minyatürler belli bir mekân ve zaman düzleminde gerçekleşir. Çünkü metinden hareketle anlatılmak istenen hikâyeye dair görsel göstergelerin yani kompozisyon içerisindeki her bir unsurun var oluşu, ancak mekân düzlemiyle mümkündür. Minyatürlü yazmalarda zaman ve mekân kavramları, metin ve minyatürler bağlamında ele alındığında anlatılan olaya ilişkin zamansal yapı metinle oluşturulurken, metinle çizilen belli zamansal çerçevenin minyatürlerle birlikte belli bir mekânsal formla ifade edildiği görülür. Metinde anlatılan konu (duyu verisi) görsel göstergeler sayesinde okuyucuya duyumsatılır. Bu nedenle metnin görselleştirilmesi ile metinde anlatılan konunun belli bir zamansal düzlemde sunulması akabinde bu zamansal forma görsel unsurlarla birlikte mekânsal bir form kazandırılır. Görsel göstergeler, mekân düzleminde gerçeklik kazanır.

Minyatürdeki resimsel mekân, gerçek mekânı anlatmak maksadıyla düzenlenmiştir. Tasarlanmış olan mekân, gerçek mekânın bir izdüşümüdür. Ve bu iz düşüm hikâyeyi anlatmak adına kullanılır. Oluşturulan bu mekânsal çerçevede gerçeğin birebir tasvirinden ziyade, hikâyeyi anlatmak amacıyla gerekli zaruri birkaç izdüşümsel unsur kullanılmaktadır. Minyatür sanatında benimsenen tutum bir olayı anlatırken onu anlatmada kullanılan unsurların minimal ve stilize bir düzeyde kullanılmasıdır. Bu nedenle kalabalık bir topluluk birkaç kişi ile, büyük mimari bir yapı bir pencere veya kapı ile ifade bulur. Basit de olsa birebir anlatım söz konusudur.

---

<sup>103</sup> Mümtaz Işingör, Erol Eti ve Mustafa Aslıer, a.g.e., s.40.

<sup>104</sup> Zeki Eyüboğlu, Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü, Sosyal Yayınları, İstanbul 1988, s.225-402.

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### 4. SÜLEYMANİYE KÜTÜPHANESİ 4321 ENVANTER NUMARALI HADİKAT'ÜS SÜEDA MİNYATÜRLERİNİN TASARIM İLKE VE ÖĞELERİ İLE ANALİZİ

#### 4.1. 9a/ HZ. ADEM VE HAVVA'NIN CENNETTEN ÇIKARILMASI



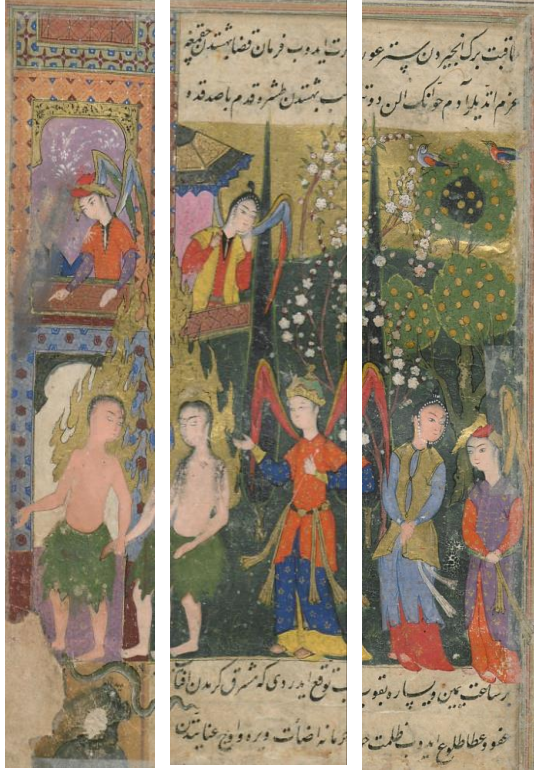
Resim 1

Varak Numarası: 9a

Minyatürün Ölçüsü: 12x17 cm.

Minyatürün Konusu: Hz. Adem ve Hz. Havva'nın Cennetten Çıkarılması

#### 4.1.1. Kompozisyon

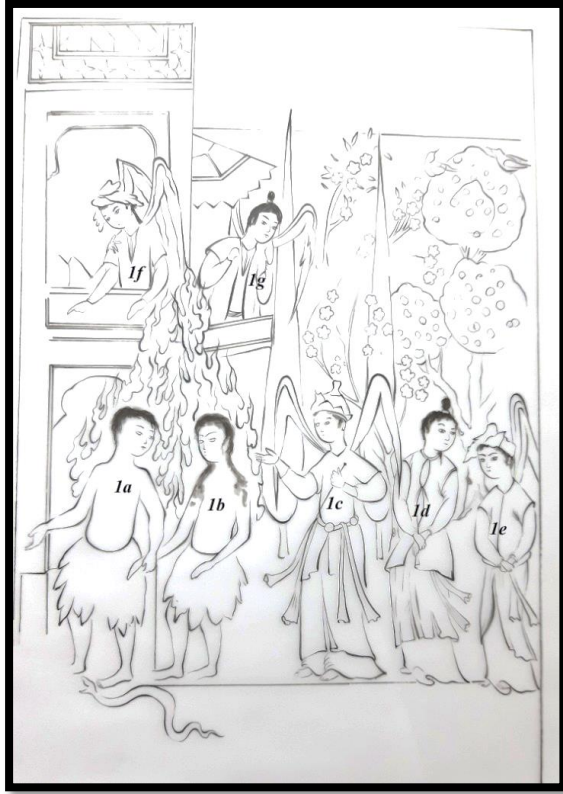


Resim 1.1

Minyatür, el yazmasının 9a sayfasında yer almaktadır. Resim 1.1 de tasarı üç eşit dikey parçaya bölünmüştür. Bunun nedeni ise kompozisyon üç eşit dikey parça üzerinden ele alındığında sol dikey parçanın zemininin tamamen mimariden, orta dikey parçada zemin, mimari yapının balkonu ve cennet bahçesinden, sağ dikey parçada ise zeminde cennet bahçesi ağaçları bulunmasından kaynaklanmaktadır. Figürlerin dağılımı da bu üç eşit parça arasında eşit ve dengeli dağılmış olması her bir parçada kompozisyonun önemli unsurlarının yer alması tasarımı bu şekilde bölerek incelenmesinde etkili olmuştur.

Minyatürün en solundaki dikey parçanın en aşağısında Adem (1a) ve Havva'nın (1b) nefislerine uymalarına neden olan şeytani sembolize eden bir yılan, onun hemen üzerinde Hz. Adem (1a) yer almaktadır. Mimari yapının penceresinde iki adet figür bulunmaktadır. Bu figürlerden bir tanesi melektir. Diğer figür ise deforme olduğu için ne olduğu tam anlamıyla analiz edilememektedir. Mimari öge sol dikey parçanın en yukarisına kadar uzanmaktadır. Orta dikey paftada ise sol paftanın çok büyük bir

kısımında yer alan mimari ögenin küçük bir parçasına balkona yer verilmiştir. Bu mimari parçada peri olduğu anlaşılan (1g) bir adet figür bulunmaktadır. Bu mimari yapının hemen aşağısında Hz. Havva (1b) ve hemen onun ardında Cebrail (1c) meleği olduğu tahmin edilebilecek bir melek figürü bulunmaktadır. Cennet bahçesi orta dikey parçadan itibaren başlamaktadır ve sağ dikey parçaya kadar uzanmaktadır. Sağ dikey paftada ise bir melek bir peri ve onların arkasında da yoğun bir peyzaja yer verilmiştir. (Numaralandırmalar Resim 1.2 de yer almaktadır.)



Resim 1.2

Genel çerçevede değerlendirildiğinde ise sahne, konusu itibarı ile cennette geçmektedir. Tasarımda cennet olarak; yeşil bir bahçe ile cennet köşkü, cennet sarayı olarak tanımlanabilecek, görüntüsü kısmen verilmiş bir mimari öge bulunmaktadır. Minyatürde, ele alınan konu ile ilişkin tüm kişilere yer verilmiştir ve bu bağlamda Hz. Adem (1a), Hz. Havva(1b), melekler ve periler (1c, 1d, 1e, 1g, 1f) yılan, peyzaj yapı

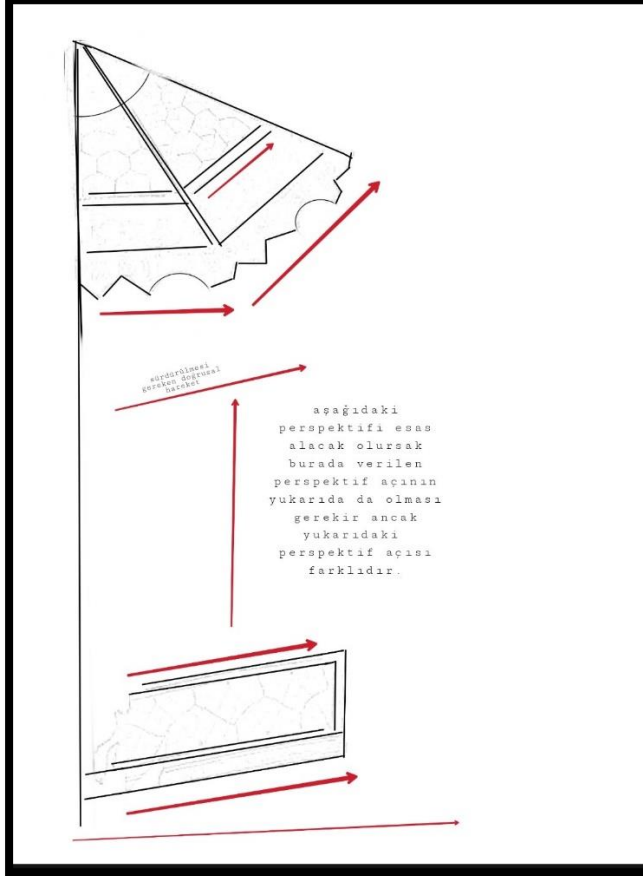
ile anlatılmak istenen cennet bahçesi, kompozisyon içerisinde yer almıştır. (Resim 1.2) Tüm bu unsurlar kompozisyon içerisinde görünür haldedir. Bu nedenle kompozisyon çoğulcu bir bakış açısı ile resmedilmiştir.

Minyatürde figürler haricindeki unsurların yani zemin yapısının kompozisyondaki önem derecelerine göre yani hiyerarşik anlamda konumlandırılışı değerlendirildiğinde mimari unsur ve bahçenin bir bütün halinde kompozisyonda yer aldığı gözlemlenmektedir. Her ne kadar tezyini anlamda çok yoğun işçiliği bulunmasa da mimari öğenin sol dikey parçayı kaplaması, öte yandan peyzajın orta ve sol dikey parçayı kaplaması nedeni ile mimari yapı ve peyzaj kompozisyonda önem arz etmektedir.

Figürler ise kompozisyonun üç dikey parçasına da dağıtılmıştır. Her üç dikey parçada da figür bulunmaktadır. Ve her üç parçadaki figür dağılımı sayı itibarı ile dengelidir. Sol dikey parçada biri deformasyona uğramış üç, orta dikey parçada üç, sağ dikey parçada iki olmak üzere kompozisyonda sekiz adet figür bulunmaktadır. Bu figürlerin ikisi insan diğerleri ise melek ve peri figürlerinden oluşmaktadır. Figürler arasındaki hiyerarşik sıralama şu şekildedir: Hz. Adem (1a) ve Havva (1b), hemen ardında sıralanan üç adet figür ve onların da ardından mimari yapıdaki vücutlarının bir kısmını görebildiğimiz figürler gelmektedir.

Kompozisyonda derinlik algısı bulunmaktadır. Yani kompozisyonun kendi içerisinde figüratif yapının ve onların haricindeki diğer unsurların konumlandırılışında ön arka ilişkisi mevcuttur. Bu tasarımda derinliğin en çok hissedildiği kısım sol dikey paftadadır. Derinlik hissi mimari yapının Hz. Adem ve Hz. Havva figürlerinin hemen arkasında bulunmasıyla ve o mimari yapının içerisinden bakan figürlerle oluşturulmuştur. Derinlik oluşturan başka bir detay ise mimari yapının perspektif verilerek çizilmiş olmasıdır. Burada Orta dikey parçada yer alan mimari yapıya ait balkon ve çatı detayının düzlem üzerinde boyut verilmeye çalışılarak aktarıldığı görülmektedir. Perspektif çizimde çatı ve balkon düzlemlerinin birbirine paralel olması gerekirken, burada balkonda verilen perspektif açının çatıda devam ettirilmediği, her iki perspektif detayın farklı açılardan çizildiği görülmektedir. Burada derinlik hissi oluşturan perspektif bütünsel değildir. Yani örnek çizimde de görüldüğü

üzere perspektifi tam olarak görebildiğimiz değil daha ziyade derinliği az da olsa hissettiren deforme bir perspektiftir. (Resim 1.3) Farklı bakış açılarıyla çizilmiş bu detaylar ise sahnede çoklu bakış açısının da olduğunu göstermektedir.

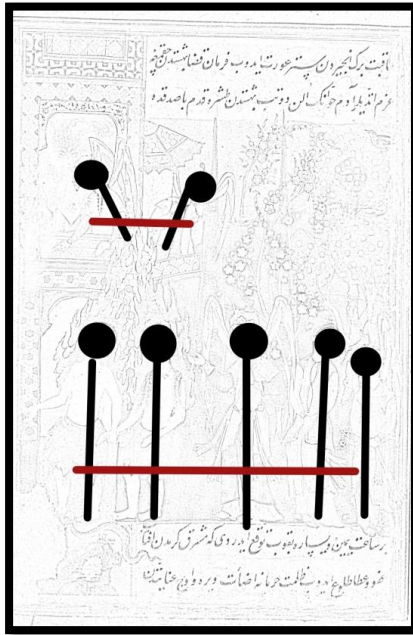


Resim 1.3

Kompozisyonun en önünde Hz. Adem ve Havva figürleri yer almaktadır. Onların ardından yanlarındaki melek ve peri figürleri gelmektedir. Derinlik hissi en öndeki beş figürün arka planında oluşturulmuştur. Mimari yapının ana iki figürün hemen arkasında çizilmiş olması mimari yapıyı arka planda göstermektedir. Ve mimari yapının içerisindeki figürler, oluşturulan bu derinlik hissinin başka bir kademesiyken, mimari yapının da arkasında çizilmiş olan peyzaj yapı, derinliğin en arka planını meydana getirmektedir.

Kompozisyonda figürler grupsal olarak dağıtılmıştır. (Resim 1.4) Hz. Adem (1a) ve Havva (1b) kendi içerisinde grupsal bir yapı oluşturmaktadır. Bu iki figürün hemen yanındaki iki melek (1c-1e) ve periden (1d) oluşan üç adet figür kendi içerisinde

grupsallığa sahiptir. Ön kısımdaki bu beş figür ayrıca tek bir grup olarak ele alınabilir. Aynı şekilde sol dikey parçadaki mimari öğede bulunan biri deforme olmuş üç figürde kendi arasında grupsaldır. Bu grupsal diziliş mimari yapıdaki üç figürün ve cennet bahçesinin önünde yer alan üç melek figürünün grupsal yapısı, ikili grup oluşturan Hz. Adem ve Havva'nın bu üçlü grupların olduğu kompozisyon içerisinde öne çıkmasını sağlamıştır. Bu grupsal dizilişler kompozisyonun çok farklı bakış açılarının yer verildiği sahne olmasını sağlamıştır. Yani sadece Hz. Adem ve Havva, Cebrail meleği ile kağıt üzerine aktarılacak olay, pek çok figür ve mimari ve peyzaj detayla aktarılmıştır. Sahne içerisinde bakış açılarının çokluğu söz konusudur. Bu da resimlenen ana ilişkin pek çok küçük sahnenin tek bir büyük sahneye dahil edildiğini bize göstermektedir. (Resim 1.5)

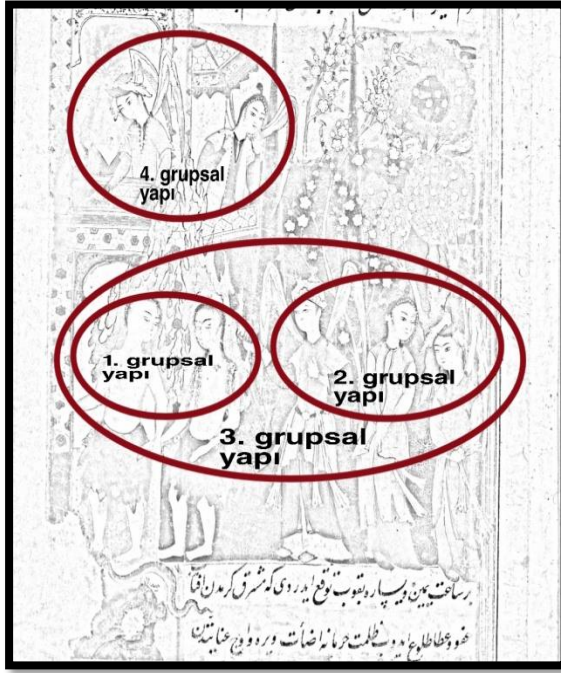


Resim 1.4

Figür kullanımı kompozisyonun aşağısında yoğunlaşmaktadır. Dolayısı ile kompozisyonun aşağısındaki figür kullanımı ve bu dağılımında sola doğru yatay bir yöneliş içermesi, kompozisyona hareketlilik kazandırmıştır.

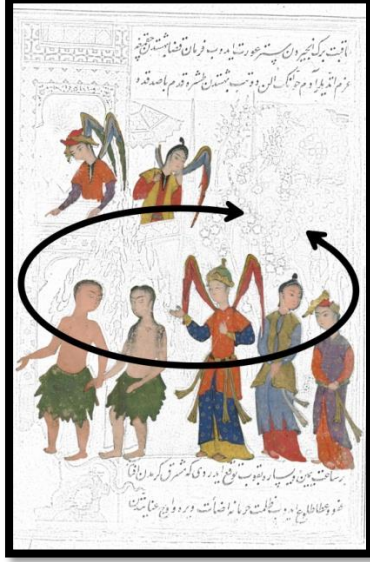
Tasarımın oluşumu ana figürlerin çerçevesinde gerçekleştirilmiştir. Özellikle figüratif yapı Hz. Adem (1a) ve Hz. Havva (1b) figürleri etrafında konumlandırılmıştır. Hz. Adem ve Hz. Havva figürleri ön plandadır. Kompozisyonda her ne kadar figür

sayısı yoğun bir şekilde kullanılmış olmasa da mevcut figürlerin daha doğrusu vücutlarının tamamı görülen figürlerin iri, hacimli bir şekilde tasvir edilmesi ve bu figürlerin kendi içerisinde belli hareket, jest ve mimiklere sahip oluşu kompozisyona ayrıca yoğunluk kazandırmıştır. Kompozisyondaki yoğunluğu meydana getiren başka bir durumda en arka planda yer alan peyzajdır. Peyzaj; Selvi, bahar dalları, meyve ağaçları ve birtakım yeşilliklerden meydana gelmektedir.

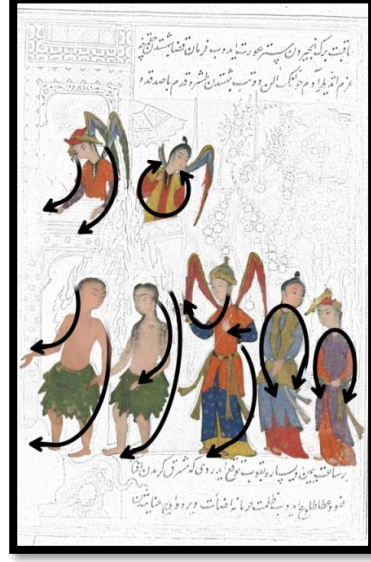


Resim 1.5

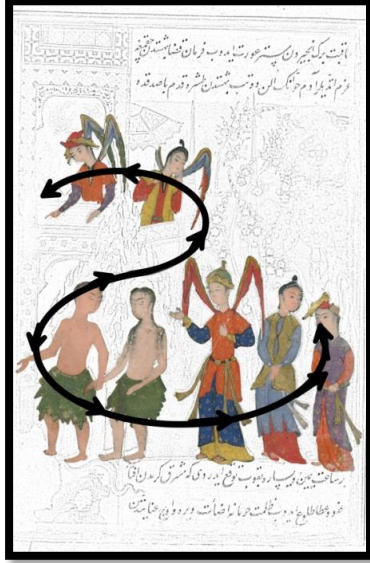
Kompozisyonda iki adet eylem görülmektedir. Bunlardan ilki tasarımda ön planda görülen Hz. Adem ve Hz. Havva'nın cennetten çıkma anıdır. Diğer bir eylem ise Hz. Adem ve Hz. Havva'nın cennetten çıkma anının seyredilmesidir. Figürlerin kompozisyondaki konumu aşağıdaki görsellerde belirtildiği üzere sistematik bir yapıya sahiptir. Figürlerin dağılışında dairesel bir dizilim gözlemlenmektedir. Figürlerin farklı biçimlerdeki diziliş biçimleri örnek resimlerde belirtilmiştir. (Resim1.6, Resim 1.7, Resim 1.8) Figürler tek bir yerde kümelenmemiş, mümkün mertebe kompozisyon içerisinde dengeli bir şekilde yerleştirilmiştir. Genel çerçevede bakıldığında figürler, kendi içerisinde de spiral bir dizilişe sahiptir. Özellikle figürlerin “s” yaparak diziliş göstermesi kompozisyonun da hareketli görünmesini sağlamıştır. (Resim 1.8)



Resim 1.6



Resim 1.7



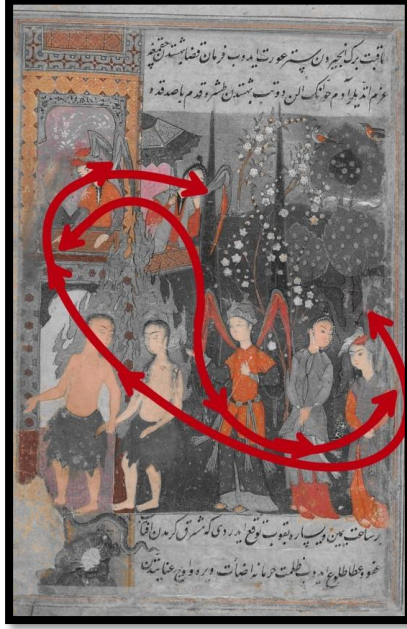
Resim 1.8



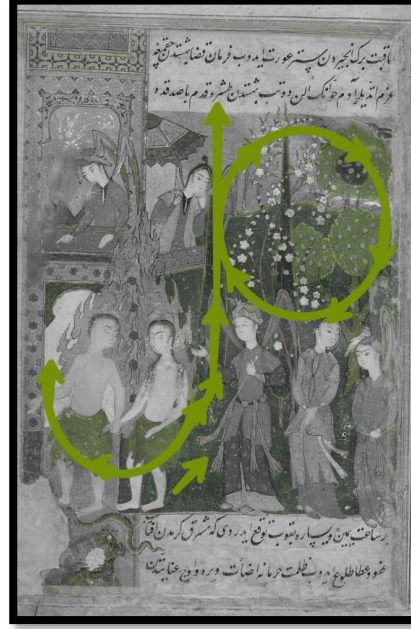
Resim 1.9

Kompozisyonda peyzaj yapı yoğundur. Toprak zemin görünmemektedir. Zemin tamamen yeşilliklerden meydana gelmektedir. Çeşitli türde ağaçlara yer verilmiştir. Selvi, Bahar dalları, meyve ağacı gibi ağaçlardan oluşmaktadır. Peyzajda koyu bir yeşil tonu kullanılmıştır. Yeşilin bu şekilde koyu tonda kullanılması, en öndeki

figürlerin daha çok ön planda olmasını sağlamış ve kompozisyonda derinlik ve vurguyu artırmıştır. (Resim 1.11)



Resim 1.10



Resim 1.11

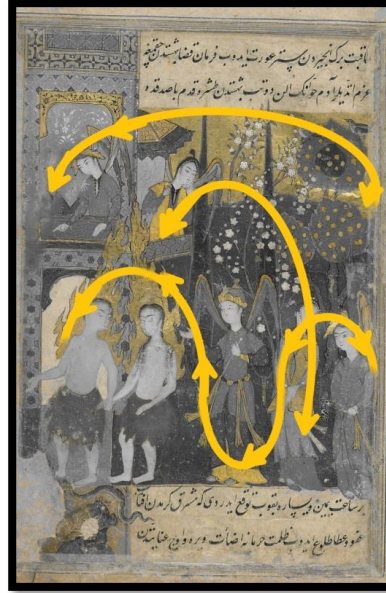
Kompozisyondaki hakim renklerin hareket noktaları yukarıdaki görsellerde belirtilmiştir. Kırmızı, sarı, mavi ve yeşil renklerinin baskın olarak kullanıldığı bu minyatürde tıpkı figürlerin diziliş biçiminde olduğu gibi renklerin kompozisyondaki yerleşiminde de belli bir çizgisel hareket söz konusudur. Bu kompozisyonda kullanılan renkler detaylı bir şekilde ele alındığında renklerden bazılarının daha ön planda olduğunu ve baskın olarak kullanıldığını görürüz. Bu tasarımdaki en ön plandaki renk yeşildir. (Resim 1.11) Yeşil rengin tasarımda bu denli baskın olarak görülmesinin nedeni kütleli olarak kullanılması olmuştur. Orta ve sağ dikey paftada yoğun olarak kullanılan peyzaj ile yeşil renk ve bu rengin tonları kompozisyona hâkim olmuştur. Figürlerde ise yeşil renk sadece Hz. Âdem ve Hz. Havva (1a-1b) figürlerinin belden aşağılarını örten yapraklarda görülmektedir. Bu kullanımla orta ve sağ dikey parçaya hakim yeşil renge, sol dikey parçada yer verilerek kompozisyonun yeşil renk dengesi oluşturulmuştur.

Kompozisyondaki ikinci dereceden ön planda renk ise kırmızı ve tonlarıdır. Gerek mimari yapıda gerek Hz. Âdem ve Hz. Havva'nın ten renginde, gerekse

kıyafetlerde kullanılan kırmızının farklı tonları her üç dikey paftada da bir şekilde yer almaktadır. Kırmızı ve turuncu renkler melek ve peri figürlerinin hepsinde bir şekilde kullanılmıştır. (Resim 1.10) Kırmızı ve yeşil renk haricinde kompozisyonda önem arz eden renk hareketliliği mavi ve sarı renklerdir. Sarı renk kompozisyonun bütün-parçalarında bir şekilde kullanılmıştır. Mimari yapıda, gökyüzünde, ağaç meyvelerinde, ana figürlerin başının çevresindeki halede ve figür kıyafetlerinin ufak parçalarında yer almakla birlikte mavi renk diğer renkler arasında en az kullanılmış olan renk olarak karşımıza çıkmaktadır. (Resim 1.12) Bu rengin kullanımı da tıpkı diğer renk kullanımlarında olduğu gibi çizgisel bir hareket ile karşımıza çıkmaktadır.



Resim 1.12



Resim 1.13

Bu minyatür açık kompozisyon tekniği ile oluşturulmuştur. Mimari yapının sahnede kısmen görünmesi, cennet bahçesinin küçük bir karede gösterilmiş olması, bu sahneye dair unsurların çerçeve dışında da devam ettiği izlenimi oluşturmaktadır. Bu devamlılık ve tamamalama ilkesi başlığı altında ayrıca detaylandırılacaktır.

#### 4.1.2 Figür Yapısı:



Resim 1.14

Sekiz adet figürün bulunduğu bu minyatürde figürler belirgin hatlardadır; hacimli, iri, kalıplı vücut hatlarına sahiptirler. Vücudunun tamamı belirgin olarak görünen figürler ele alındığında ilk olarak dikkati çeken husus, Hz. Adem ve Havva'nın melek ve peri figürlerinden beden hatları itibarı ile farklı tasvir edilmiş olmasıdır. İnsan olarak Hz. Adem ve Hz. Havva (1a-1b) iri, hacimli, daha toplu olarak yani anatomik olarak daha farklı bir biçimde karşımıza çıkarken, onların hemen yanındaki melek ve peri figürleri ise daha ince, uzun tasvir edilmişlerdir. Yüz yapıları tek tek ele alındığında ise hepsinin kendi içinde jest ve mimiklere sahip olduğu saptanabilir de Hz. Adem ve Hz. Havva figürlerinin mütebessim yüzleri haricinde diğer figürlerdeki mimiklerin arka planındaki ruh halleri daha ziyade şaşkınlık, merak içeren bir hal üzeredir. Figürlerin duruşu, hali, tavrı kendi içerisinde özgünlük içermektedir.

Hız. Adem ve Hız. Havva cennetten çıkarken belden yukarıları çıplak belden aşağıları ise geniş yapraklar tarafından örtülmüş bir biçimde tasvir edilmiştir. Hız. Adem ve Hız. Havva'nın vücudunu örten geniş yapraklar kullanılmıştır.

Kullanılan figürlerden yola çıkarak dönemin yaşantısına dair ayrıntılı bilgiye ulaşmak mümkün değildir. Bu minyatürde önemli olan kıssanın içeriğine uygun olarak tasvir edilmesidir. Dolayısı ile hikâyeyi, hikâyenin anlatımını güçlendirmek maksadı ile figürlerin biçimsel yapısı, hareketleri, mimikleri, tavırları ön plana çıkmaktadır.

Bu sahnede tezyini yapı oldukça sadedir. Resim 7'de görüldüğü üzere figürlerdeki kıyafetlerde sade bir üslup görünmektedir. Kıyafetlerdeki desenlerde statiklik söz konusu değildir. Desenler incelikli bir yapıda kıyafetlere nakşedilmemiştir, desenler amorf tur hatta bazı yerlerde tam olarak belirgin değildir. (Resim 1.15) Detaylara yer verilmemiştir. Melek ve peri figürlerinin kıyafetlerinde gözlemleyebileceğimiz desenler altın ile işlenmiştir.



Resim 1.15

Figürlerin kıyafetleri haricinde kullanılan başlıklar da dikkat çekicidir. Melek figürlerinde başlıklar kullanılmakla birlikte, peri figürlerinde daha dişil bir görünüm sergilemelerine neden olan sa biçimleri ve başlarının etrafını saran inciler yer edinmektedir. Melek başlıkları iki farklı biçimdedir. Cebrail (1c) olduğu dşnlen en belirgin melek formuna ait başlık ise diğerlerinden tamamen farklıdır. (Resim 1.16)

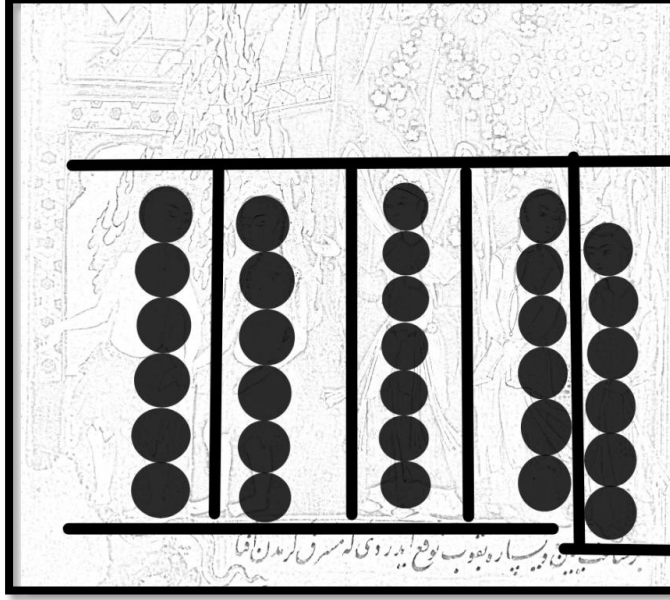
Kubbemsi yapıya sahip bu başlık yeşil renktedir. Diğer melek başlıkları ise kırmızı detaya sahip ve altın renginde parçaları bulunmaktadır.



Resim 1.16

Hz. Adem ve Hz. Havva'ya ait bir başlık bulunmamaktadır. Saçları açık bir biçimdedir ve saç biçimleri ile cinsiyetleri dolayısı ile kimlikleri hakkında tam anlamıyla bilgi sahibi olabilmekteyiz.

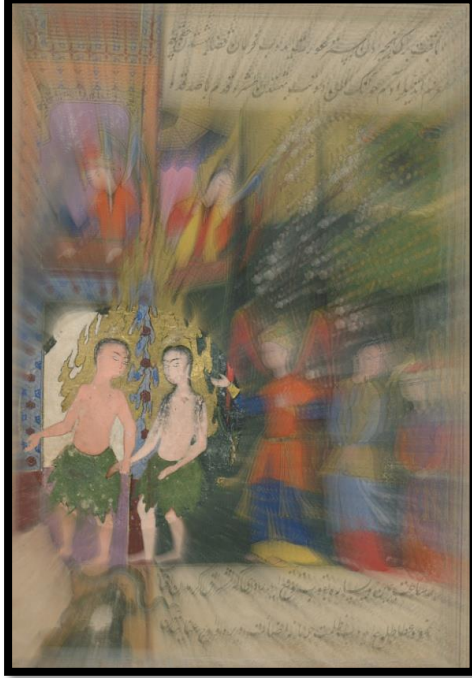
#### 4.1.3. Oran Orantı:



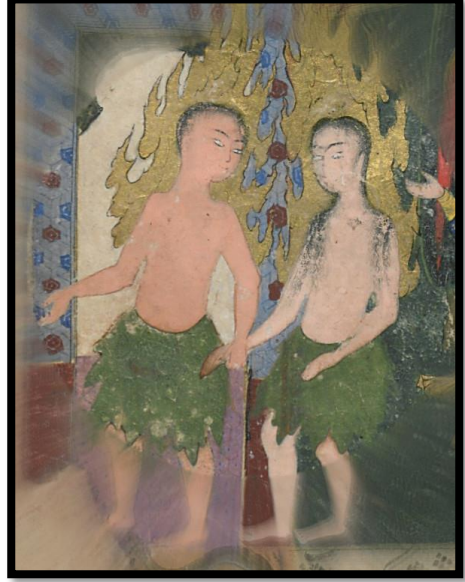
Resim 1.17

Bu kompozisyon içerisindeki figürlerde başın vücuda oranı figürlerin hepsinde altıda bir ya da yedide bir oranındadır. Yukarıdaki örnek çizimde (resim 9) figürlerin başlarının vücutuna oranına yer verilmiştir. Buradan Hz. Adem ve Hz. Havva figürlerinde benimsenen oran ile melek ve peri figürlerinde benimsenen oranın birbirinden farklı olduğu görülür. İnsan figürleri normal oran yapısına yakın bir şekilde resmedilmiştir. (Resim 1.17) Dolayısı ile bu figürler minyatür sanatı çerçevesi içerisinde değerlendirildiğinde orantılı hatlara sahiptir. Figürlerin kendi içerisindeki orantılı anatomik yapısı haricinde minyatürün genelinde orantı ele alındığında, mimari yapı ile figürlerin boyutları mukayese edildiğinde ise bu unsurların boyutunun figürlere oranla orantısız olduğu gözlemlenebilmektedir.

#### 4.1.4. Görsel Hiyerarşi:



Resim 1.18



Resim 1.19

Bu tasarımda görsel anlamda hiyerarşi kullanılmıştır. Görsel hiyerarşi kompozisyonun sol dikey paftasında yoğunlaşmaktadır. Bu parçadaki Hz. Adem ve Hz. Havva (1a-1b) figürleri diğerlerinden farklı olarak daha iri, kalıplı, kıyafetsiz bir biçimde tasvir edilmeleri görsel yapının odak noktasında olabilmelerini mümkün kılmıştır. Tasarıma hakim renk yapısının Hz. Adem ve Hz. Havva'nın örtüdüğü yapraklarla sol dikey paftada devam ettiriliyor olması, figürlerde yeşil rengin bir tek bu iki figürde görülmesi, görsel hiyerarşinin bu iki figürde yoğunlaşmasını sağlamıştır denilebilir. (Resim 1.18) Bu iki figürün ardından hiyerarşik anlamda ikincil öneme sahip figür ise diğerlerinden farklı yeşil başlığı, turuncu, mavi, sarı renkli kıyafetiyle Cebrail olduğu tahmin edilen figürdür. Ön plandaki Hz. Adem ve Hz. Havva figürleri cennetten çıkma halinde olmaları sebebi ile kompozisyonun hareket noktasını meydana getirirler ve bu bağlamda onların sahip olduğu eylem de görsel hiyerarşide ön planda olmalarını sağlamıştır. Diğer dikkati çeken unsur 1c, 1d, 1e melek figürlerinin kendi içerisinde hiyerarşik bir dizilişe sahip olmasıdır. Yani bu üç figür kendi içerisinde uzunluğa göre sıralanmıştır. 1c üç melekten en uzundur, Cebrail olduğu söylenebilir. Diğer melek figürlerinden daha belirgindir.

#### 4.1.5. Zıtlık:

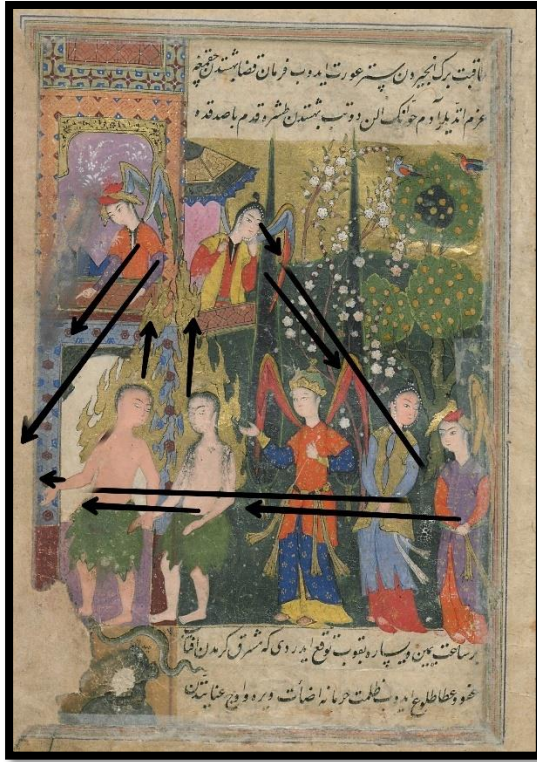


Resim 1.20

Bu minyatürde zıtlık, kompozisyondaki figürlerin ön plana çıkmasını sağlamıştır. Özellikle arka planda yer alan koyu renkli peyzaj, figürlerin daha belirgin bir şekilde görünürlük kazanmasında rol oynamıştır. Kompozisyonun en arka planında koyu yeşil tonlarında işlenmiş olan bu yapı çok detaylı değildir. Cennet bahçesi, incelikli bir şekilde işlenmiş bitkisel formlarla karşımıza çıkmamaktadır. Ön kısımda yer alan melek ve peri figürlerinin kıyafetlerinde tercih edilen parlak ve renkli tonlar, bu figürlerin daha fark edilir olmalarını sağlamıştır. Yukarıda verilen Cebrazil Meleği örneğinde görüldüğü üzere Melek üzerindeki parlak, canlı renkler mavimsi, kırmızı, sarı bu figürü ön plana çıkarmaktadır. Zıtlık burada arka planda tercih edilen koyuluğun üzerine işlenen parlak canlı renklerle oluşturulduğu gibi aynı zamanda açık renkli ten rengi kullanılarak da gerçekleştirilmiştir. (Resim 1.20) Cebrazil meleğinin yanındaki peri figürünün açık mavimsi renkte kıyafetle tasviri bu figüründe tıpkı diğer figür gibi öne çıkmasını sağlamıştır. Hz. Adem ve Hz. Havva figürlerinde kıyafet kullanılmaması ile beden renklerinde açık ten renklerinin tercih edilmesi de kompozisyondaki zıtlık içeren başka bir görsel noktadır. Bu sahnede kullanılan kırmızı, turuncu, yeşil renkleri zıtlığı sağlayan diğer unsurlardır.

Renklerle oluşturulan zıtlık haricinde figüratif yapı içerisinde de zıtlık ilkesi mevcuttur. Hz. Adem ve Hz. Havva figürlerinin daha iri olarak tasvir edilmesi, melek ve peri figürlerinden farklı olarak daha dolgun görünüşleri ile oluşturulan zıtlık, insan ve insan üstü varlık farklılığını vurgulamak maksadıyla gerçekleştirilmiştir diyebiliriz.

#### 4.1.6. Ritim, Hareketlilik, Yön:



Resim 1.21

Hz. Adem ve Hz. Havva'nın cennet çıkma anının tasvir edildiği görselde hareket noktası sol tarafa doğrudur. Hz. Adem ve Hz. Havva figürleri kompozisyonun en soluna doğru yönelmektedirler ve vücut biçimlerinden hareket halinde oldukları anlaşılmaktadır. Geriye kalan diğer figürlerin ne tarafa doğru baktıkları onların yönelişi hakkında bize bilgi vermektedir. 1c, 1d, 1e jest mimik ve tavırlarıyla en önemlisi ise vücutlarını yönelttikleri tarafa doğru yani sol tarafa doğru destek vermektedirler. Mimari yapıda bulunan figürler (1f, 1g) incelendiğinde ise 1g sağ alt köşede yer alan 1d ve 1e figürlerine doğru yönelmiştir. 1f ise sol alt kısma doğru yönelmiştir. Hareket noktaları birleştirildiğinde kompozisyon belli bir bütünsel

çerçeve içerisinde ele alınabilmesini sağlar. Bu nedenle tasarımın kendi hareket noktalarıyla meydana gelen ritmi bulunmaktadır.

Tasarımda yoğun bir figür kullanımı söz konusu değildir. Fakat figürler oldukça büyük bir biçimde tasvir edilmiştir. Kitaptaki diğer minyatürlerden daha sade kompozisyonu bulunan bu sahnede figürlerin diğer sahnelerden farklı olarak oldukça iri ve büyük kullanımı, figürlerdeki yönelişi, hareketliliği belirgin kılmaktadır.

#### 4.1.7. Renk Yapısı:



Resim 1.22

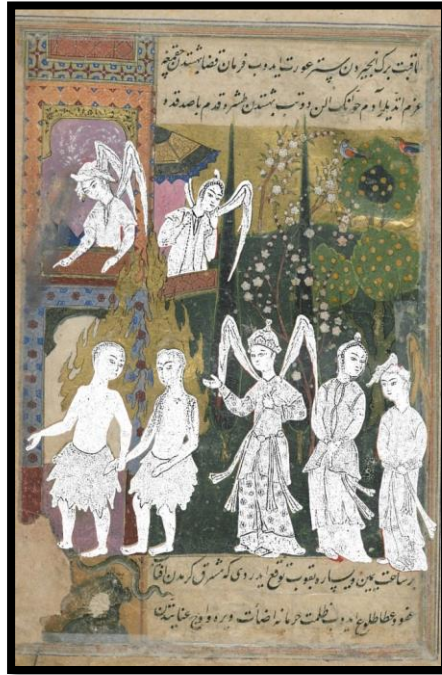


Resim 1.23

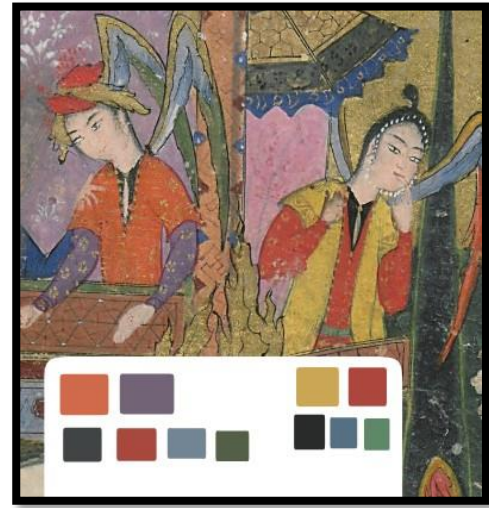
Bu tasarımda kullanılan ana renkler kırmızı, sarı, mavidir. Bu ana renkler haricinde lacivert, mor, yeşil, pembe, tonları, açık mavi, sarı tonları kullanılmıştır. Renklerin kompozisyon içerisinde dağılımında benzer tonların tekrar olarak kullanıldığını görebiliriz. Kırmızı ve turuncu ana figürler haricindeki diğer tüm figürlere eşit olarak dağıtılmıştır. Bu örneği detaylandırdığımızda karşımıza çıkan durum: Perilerin elbiselerinde kırmızı rengin kullanılmış olması, meleklerin kıyafetlerinde kırmızı rengin tercih edilmiş olması kompozisyondaki renk

kullanımında dikkat çeken başka bir husustur. Cebrail meleğinin kıyafetinde mavi, turuncu, sarı ve yeşil tonlarına yer verilirken diğer meleklerden farklı olarak kırmızı renk kanatlarında kullanılmıştır. Cebrail haricindeki iki melekte benzer başlıklar ve birbirinin aynı tonlarda kıyafetlerde oldukları görülür. Her iki melekte turuncu ve mor renkli kıyafetlerle tasvir edilmişlerdir. (Resim 1.23)

Renklerin kullanımında ise kompozisyon içerisinde belli bir uyum gözetilmiştir. Kullanılan renklere, ana ve ara tonlara baktığımızda her rengin kullanımında bir harmoni bulunmaktadır. Bu tasarımda turuncu ile mavinin, mavi ile kırmızının, mor ile turuncunun, sarı ile kırmızının bir arada kullanıldığını görürüz. Figüratif yapıda daha sert parlak canlı tonlar tercih edilirken mimari yapıda ise pastel tonlara yer verilmiştir. Mimaride benimsenen bu renk tonu ile aynı zamanda arka planda kullanılan koyu yeşil renk, tasarımda vurguyu artırmıştır. (Resim 1.24)



Resim 1.24



Resim 1.25

Kompozisyon üç eşit dikey parça çerçevesinden ele alındığında tasarıma hakim belli renklerin kompozisyona eşit biçimde dağıldığı görülmektedir. Kırmızı, mavi, turuncu, yeşil kompozisyonun bütününden dengeli bir biçimde dağıtılmıştır. Figüratif yapı haricinde kullanılan tonlar yukarıda verilen görselde belirtildiği üzere oldukça

sadedir. Bu nedenle figürlerde kullanılan renk tonları bir bakıma tasarımda canlılık, ritim, vurgu, hareket gibi temel ilkeleri destekleyecek mahiyettedir. Cennet Bahçesinin bir mekân olarak kutsiyetini ifade etmek maksadı ile nakkaşlar gökyüzünü altın ile bezemişlerdir. Yine aynı şekilde Hz. Adem ve Hz. Havva figürleri etrafındaki harelerde bu kutsal mekâna ait olduklarına dair bir işaret olarak okunabilir. Kontrast renklerin bir arada kullanımı ise sahnenin çarpıcı kılınmasında etkili olmuştur. Yani sarı ve mavi, kırmızı ve mor, mor ve turuncu renklerin bir arada kullanılmasıyla oluşturulan zıtlıkla dinamizm kazanan kompozisyon renk kullanımıyla belli bir ahenge sahiptir.

#### **4.1.8. Devamlılık ve Tamamlama:**

Gerek bu minyatürle gerekse başka bir yazmaya ait minyatürle muhatap olan izleyici arasında metinle bağ kuran anlamsal bir ilişki vardır. Tüm görsel unsurlar metnin içeriği doğrultusunda oluşturulur ve bu nedenle de her bir görsel unsur belli bir anlam çerçevesinde kompozisyon içerisine dahil olur. Metinde mevzubahis olan, Hz. Adem ve Hz. Havva'nın Cennet'ten kovulma ya da çıkmaları, izleyicinin minyatürü gördüğü bu tek sahnenin de ötesinde değerlendirmesinin önünü açmaktadır. Bu nedenle minyatürü ele alırken görünen yalnızca Hz. Adem ve Hz. Havva'nın cennetten çıkması değildir, cennetten çıkmanın da ötesinde onların önceki cennet hayatı ve dünyaya düşmeleri, dünyada yaşadıklarıdır. Minyatürün metne dayalı olarak tasvir edilmesi Hz. Adem ve Hz. Havva'nın cennetten çıkış sahnesinin akabinde yaşanacak olan tüm hadiseleri de izleyicinin zihninde tamamlayabilmesine olanak sağlamaktadır. Bu tek karede görmüş olduğumuz tasvir kendi içerisinde ele alınan konuya dair pek çok kareyi de izleyiciye metin vasıtası ile hatırlatmakta dolayısı ile pek çok kareyi bünyesinde barındırmaktadır.

Minyatürün sol kısmında ağırlıklı olarak mimari yapıya yer verilmiştir. Bu mimari yapıda bir adet balkon ve pencere bulunmaktadır. Tezyini yapısı itibarı ile oldukça sadedir, incelikli bir üsluba sahip değildir. Mimari yapı minyatürde kısmen yer almaktadır. Mimari yapının kompozisyonda kısmen veriliyor oluşu, minyatür sanatında yaygın olarak kullanılan parçayı vererek bütünü anlatma, ya da küçük bir

kesit vererek izleyicinin zihninde o unsuru tamamlayabilmesine dair bir anlayıştır. Bu bağlamda burada kısmen yer verilen mimari unsur cennet saraylarını, köşklerini ifade etmektedir.

Kompozisyondaki diğer bir parça bütün ilişkisi ise kompozisyonun orta ve sağ dikey parçasında yer alan yeşil alandır. Bu alan Hz. Adem ve Hz. Havva'nın içerisinde yaşadığı cenneti ifade etmektedir. Bu konuya ilişkin metinlerde de sık sık cennet bahçesine dair betimlemelerde bulunmaktadır. Ve cennet bahçesi büyüklüğü, ferahlığı, güzelliği ile detaylandırılmaktadır. Bu kompozisyonda ise cennet, cennet bahçesi birkaç ağaç ile gösterilmeye çalışılmıştır. İzleyici cennet bahçesinin gördüğünün de ötesinde olduğunu bilmektedir ve bu bahçeyi izleyici zihninde, minyatürden hareketle daha büyük daha geniş bir şekilde bütünleyebilmektedir. Aşağıdaki örneklerde kompozisyonda kısmen verilmiş olan cennet bahçesine dair unsurların zihinde nasıl tamamlanabileceğine dair iki aşamalı çizim görselleri verilmiştir. (Resim 1.26, Resim 1.27)



Resim 1.26



#### 4.2. 18a/HZ. İBRAHİM'İN ATEŞE ATILMASI



Resim 2

Varak Numarası: 18a

Minyatürün Ölçüsü: 11x17 cm.

Minyatürün Konusu: Hz. İbrahim'in Ateşe Atılması

#### 4.2.1. Kompozisyon:



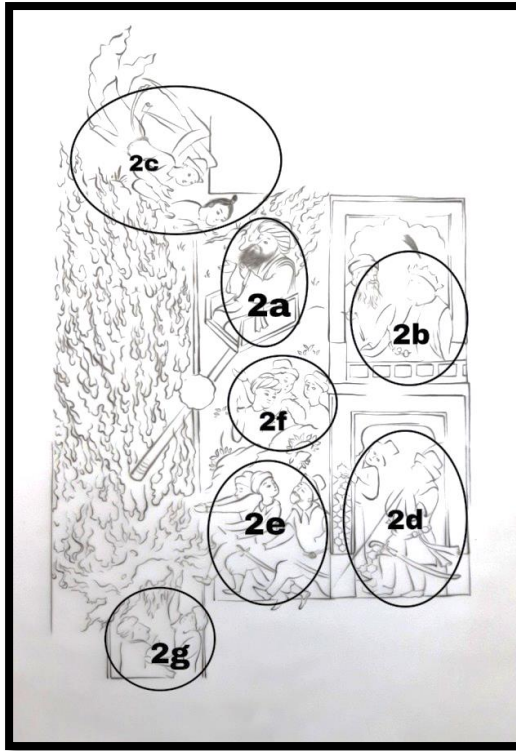
Resim 2.1

Bu resim yazmanın 18a sayfasında yer almaktadır.

Resmedilen konuya ilişkin önemli detayların resmin üç ayrı alanına belirgin olarak dağıtıldığı görülmektedir. Minyatürdeki resim alanı üç eşit dikey paftaya (Resim 2.1) bölündüğünde sahneye dair üç önemli ayrıntının bu üç parçaya dağıtılmış olduğunu görürüz. Sol dikey parça ateş kütlesi ve Cebrail, orta dikey parça Hz. İbrahim ve grupsal dizilmiş bazı figürler, sağ dikey parçada ise mimari yapı ve bu yapı içerisinden bakan Nemrut yer almaktadır. Hz. İbrahim, Nemrut ve Cebrail'in üç eşit dikey alanda ayrı ayrı yer aldığı aynı şekilde ateş, peyzaj ve mimarinin de bu ayrı üç eşit dikey parçaya bölüştürüldüğü fark edilmektedir. Mimari yapı sadece sağ dikey parçada yer alır, ateş kütlesi sadece sol dikey parçada bulunmaktadır. Orta dikey parça ise sağ ve sol dikey parçaya kıyasla figüratif yoğunluğun ve hareketliliğin olduğu yerdir.

İncelendiğinde kompozisyonun en solunda Nemrut ve yanındaki bir adam (2b-Hz. İbrahim'in babası Azer olabilir), Nemrut'un tüm olayları seyir ettiği mimari öge, mimari yapının aşağısında yer alan iki adet erkek figür (2d) bulunmaktadır. Orta dikey

paftada Hz. İbrahim (2a) ve konumlandırıldığı mancınığa, 10 kişiyle sembolize edilmiş bir topluluğa (hepsi erkek) yer verilmiştir. Bu topluluğun bir kısmı tepelerin ardından olayı pasif bir şekilde izlerken (2f), bir kısmı da harekete geçirmek amacıyla mancınığa bağlı bir ipi çekmektedirler (2e). Sağ taraftaki dikey paftanın en üstünde Hz. İbrahim'e yardım etmek amacıyla gelen Cebrail ve peri (2c), en aşağıda ateşi seyreden iki figür (2g) ve bu dikdörtgen yapının neredeyse tamamını kaplayan bir ateş kütleli bulunmaktadır. (Resim 2.2)



Resim 2.2

Minyatür kompozisyonundaki figür haricindeki unsurların kompozisyondaki önem derecelerine göre yer verilmesi yani hiyerarşik anlamda konumlandırılması değerlendirildiğinde mimari unsur, figür ve peyzajın tasarımda bütünsel olarak tasarımın belli bir bölgesinde olmadığı sonucuna ulaşırız. Peyzajın kompozisyonun aşağısından yukarısına kadar arka planı komple kapladığı görülmektedir. Mimari ise kompozisyonun sağ dikey parçasını kaplamaktadır. Ateş ve ateşin etrafındaki alevler kompozisyonun en sol dikey kısmını kaplamaktadır. Minyatürde mimari yapının, eşyaların ve peyzajın onun haricindeki unsurların renk, konum, boyut açısından hiyerarşik düzeni sırası ile: Sol dikey parçasının neredeyse tamamını kaplayan alevler,

Hız. İbrahim in oturduğu mancınık, Nemrut un sarayının görünen balkon ve kapı kısmı ve toprak zeminde yer alan küçük taş, ot parçaları...

Figürler, kompozisyonun dikey üç parçasına da dağıtılmıştır. Her üç dikey parçada da figür bulunmaktadır. Sol dikey parçanın en alt kısmında yukarıya bakan iki figür (2g), en üst kısmında ise melek ve peri figürleri (2c) bulunmaktadır. Orta dikey parçada ise en aşağıda hareket halinde olan üç figür (2e) onların yukarısında tepelerin ardında seyir halinde dört figür (2f) ve onların da üzerinde mancınıkta oturan Hız. İbrahim (2a) figürü bulunmaktadır. Hız. İbrahim figürü diğerlerine nazaran daha hacimli tasvir edilmiştir. Kompozisyonun sağ dikey parçasında ise figürler mimari yapının içerisinde konumlandırılmıştır. Mimari yapının aşağısı olan kapı kısmında ayakta iki figür ve üst mimari yapı olan balkonda ise oturmakta olan Nemrut (2b) ve bir başka figür daha bulunmaktadır. Kompozisyonun farklı köşelerine çizilmiş bulunan toplamda on altı adet figür bulunmaktadır. Bu figürlerin kompozisyondaki hiyerarşik düzeni renk, hareketlilik, boyut, konum bağlamında şu şekilde sıralanabilir: Hız. İbrahim (2a) (Resim2.3), Nemrut (2b) (Resim 2.4), melekler (2c), mimari yapının kapısından bakan figürler(2d), koşan figürler(2e), tepenin ardındaki figürler(2f)...



Resim 2.3



Resim 2.4



Resim 2.5

Kompozisyonda az da olsa derinlik algısına yer verilmiştir. Tasarımın kendi içerisinde ön arka ilişkisi bulunmaktadır. Sağ dikey köşede bulunan mimari yapının

önde olduğu hissi, orta dikey yapının alt kısmında yer alan figürlerin (2e) mimari öğenin arkasından çıkararak gösterilmesi ile oluşturulmuştur.

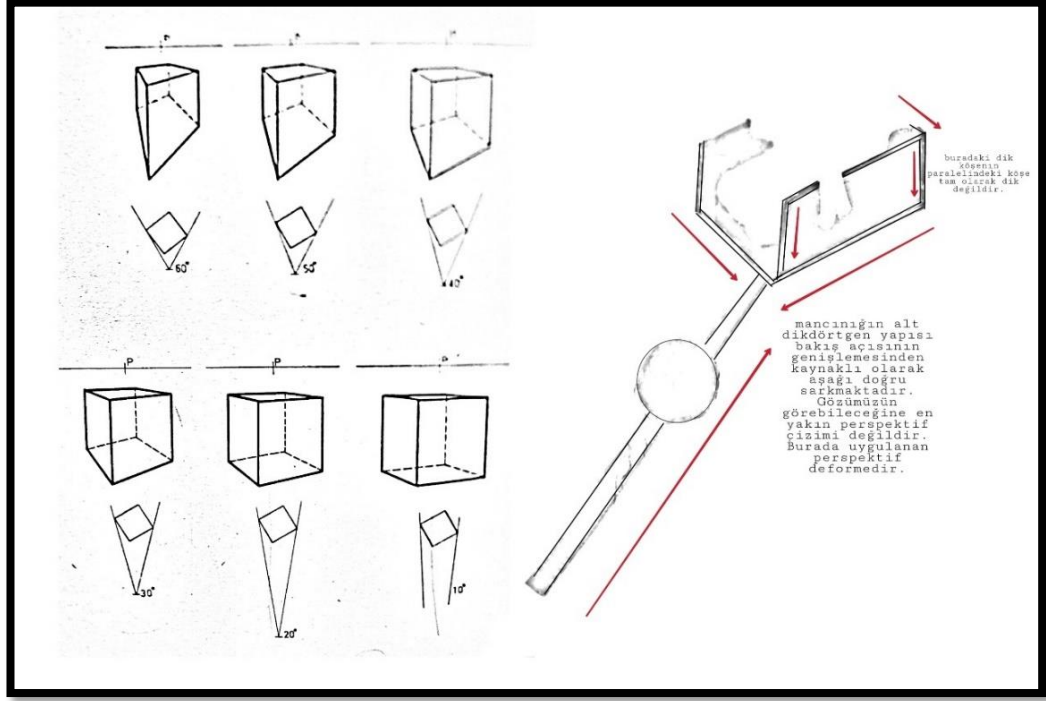
Mimari yapının arkasından çıkan hareketli figürler (2e) ise hemen onların yukarısındaki figürlerden(2f) daha öndedir. Bu derinlik hissi yukarıdaki figürlerin tepenin ardında tasvir edilmesi ile oluşmuştur. Diğer bir derinlik hissi yaratan görüntü ise sol dikey parçanın en yukarısından Hz. İbrahim'e (2a) uzanan melek ve peri (2c) figürleridir. Bu figürlerden peri tepenin ardından görünmektedir. Perinin, orta dikey parçada yer alan tepelerin ardındaki figürlerden de arka planda olduğu söylenebilir. Dolayısı ile kompozisyonun en arkasında bulunan figürün peri olduğu sonucuna ulaşılabilir. Ve kompozisyonun en önünde bulunan ise mancınık üzerindeki Hz. İbrahim figürüdür.

Kompozisyonda derinlik hissi oluşturan başka bir detay ise Hz. İbrahim'in üzerine oturmuş olduğu mancınıktır. Bu unsurun perspektif verilerek çizildiği fark edilmektedir. Bakış açısı daraldıkça gözün gördüğüne yakın bir perspektif yapma ihtimali artar. Minyatürdeki mancınık, aşağıdaki görselde perspektif çizim örnekleriyle<sup>106</sup> birlikte verilmiştir. Örnek çizimlerde bakış açısı daraldıkça doğru bir perspektif çizme oranı da artmaktadır. Burada mancınığın alt dikdörtgen yapısının bakış açısının genişlemesinden dolayı aşağı doğru sarkmakta olduğu görülmektedir. Çünkü 30 ile 40 derecelik bakış açısı arasında resmedildiği örnek çizimlerden hareketle fark edilmektedir. Bu sarkma hali bize burada deforme bir perspektif bulunduğunu işaret etmektedir. Mancınığın bu şekilde deforme bir perspektifle çizilmesi ise Hz. İbrahim figürünün, oturduğu düzlemde vücut hatlarını da belirgin şekilde görebilmemizi sağlamıştır. Bu nedenle bilinçli olarak bu şekilde çizilmiştir. Daha doğru bir perspektif açıyla çizilmiş olsaydı Hz. İbrahim figürünün oturma pozisyonunu, mancınığın iç alanını bu kadar bariz bir şekilde görebilmemiz mümkün olmayacaktı. (Resim 2.6) Görüleni birebir çizmekten ziyade görülenle ilgili izlenim

---

<sup>106</sup> Yılmaz Morçöl'ün "Perspektifte Deformasyon" isimli eserinde yer alan örnek bir çizim.

oluşturma maksadının bulunması nesnenin az da olsa perspektif bir derinlik oluşturacak şekilde çizilmesinde etkili olmuştur

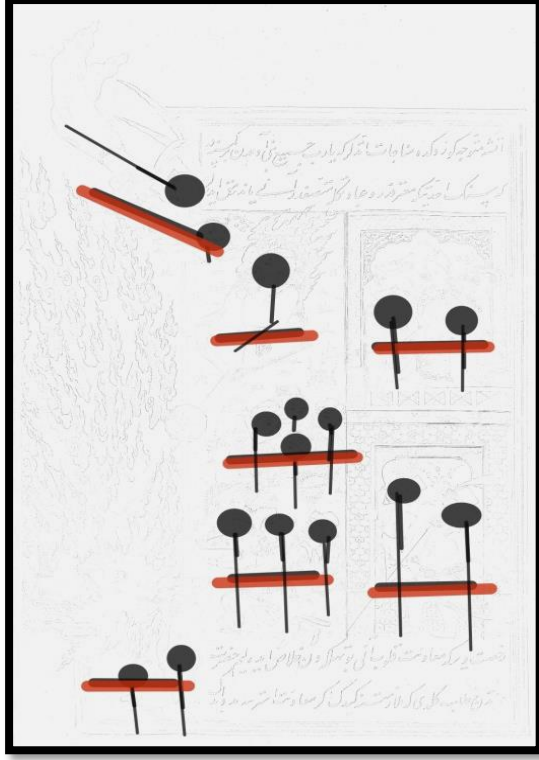


Resim 2.6

Bu perspektif detaydan hareketle sahne içerisindeki unsurların tek bir bakış açısıyla değil farklı bakış açılarıyla resmedildiği görülmektedir. Örnek: Mimari yapıdaki pencerede tam karşıdan bakış ile çizilmişken, mancınık ise daha farklı perspektif açıdan çizilmiştir. Yani sahnede çoklu bakış açısı kendisini az da olsa hissettirmektedir.

Kompozisyondaki figürlerin grupsal dağılımı söz konusudur. (Resim 2.7) Ve bu grupsal dağılım yatay bir düzlemde gerçekleşmektedir. Sağ dikey parçanın en alt düzleminden başlayarak ayakta iki figür (2g) ve hemen onların önünde orta dikey parçanın en aşağısındaki hareketli üç figürün (2e) yan yana tasvir edilmesi ile orta dikey parçasın orta kısmında yer alan tepeliklerin hemen ardında yan yana durmuş dört adet figür (2f) ve figürlerin hareket biçimleri, yönelişleri kompozisyondaki figüratif yapının yatay bir düzlemde oluşturulduğunu ifade eder. Orta ve sağ dikey parçada figürlerin kullanımı ağırlık kazanmıştır. Figürlerin bu şekildeki dağılımı kompozisyona hareketlilik kazandırmıştır. Bu yatay hareketlilik sağdan sola doğrudur.

Grupsal dağılım ana figür olan Hz. İbrahim'in kompozisyon içerisinde daha belirgin görünmesini sağlamıştır. Hz. İbrahim haricindeki tüm figürler ikili, üçlü ya da dörtlü grup olarak kompozisyon içerisinde yerleştirilmişlerdir. Bu sayede tek başına olan Hz. İbrahim diğerlerinden ayrı olarak belirgin bir şekilde fark edilmektedir.

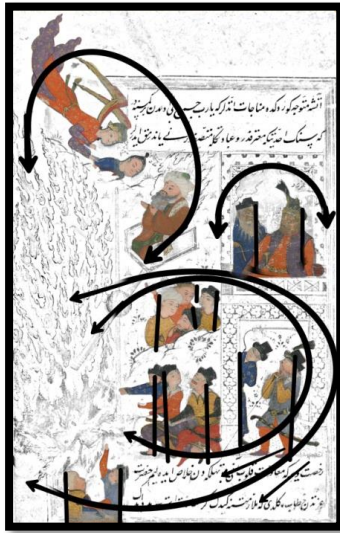


Resim 2.7

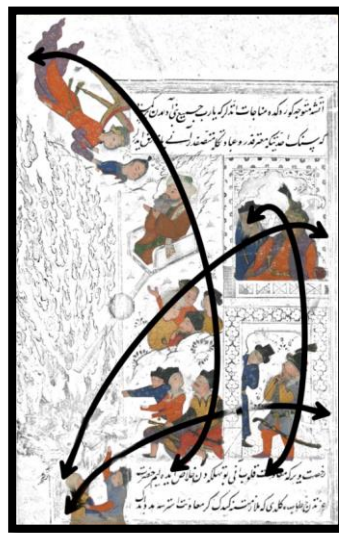
Ana figürlerle görselleştirilebilecek sahne, yoğun figür kullanımı ve bu figürlerin grupsal dağılımı sayesinde tek bir sahne içerisinde pek çok bakış açısını görebilmemize olanak sağlar. Yani Tek bir sahne içerisinde birden çok sahne bulunmaktadır. Hz. İbrahim tek başına bir sahne, Hz. İbrahim ve Cebrail başka bir sahne, mancınığı çeken figürler, Nemrut'un olayı seyretmesi, olayı seyreden figürler de kendi içerisinde bir sahne oluşturmaktadır. Tek bir sahnede pek çok sahnenin bulunduğu bu anlatılan olay kompozisyonunda resmedilirken figürler üzerinden çoğulcu bir bakış açısıyla ifade edilmiştir. Bu sayede seyirci oluşturulan kompozisyonla gerçekleşmekte olan olaya farklı açılardan bakabilme olanağı kazanır. (Resim 2.8)

Her figür bireysel bir eylem durumuna sahiptir. Ve figürlerin kompozisyondaki konumlandırılışı tasarımdaki ana figürün çerçevesinde gerçekleşmiştir. Figürler,

merkezi bir figür olan Hz. İbrahim'in (2a) tam ardında çizilmiştir. Kompozisyon bu merkezi figür bağlamında oluşturulmuştur. Kompozisyon ana figürün hemen ön cephesinde göğe kadar yükselen alevler, aşağıda figürler ve arka cephede mimari ve figürler olmak üzere gelişme göstermiştir. Figürlerin iri, hacimli olarak kullanılması, figürlerin kendi içlerinde bir hareketli bir yapıda oluşu kompozisyonda yoğun bir görüntü yaratmıştır. Figürler kendi başına bireysel eylem durumuna sahip olmakla birlikte aynı zamanda hem grupsal hem de kompozisyonun bütününe hakim hareket yapısına da destek vermektedir. Kompozisyonda iki adet eylem söz konusudur. Bunlardan biri 'Hz. İbrahim in ateşe atılması' diğeri ise 'ateşe atılan Hz. İbrahim'in seyredilmesi'dir. Figürlerin kompozisyondaki konumu aşağıdaki görsellerde belirtildiği üzere belli bir sistematik içermektedir.



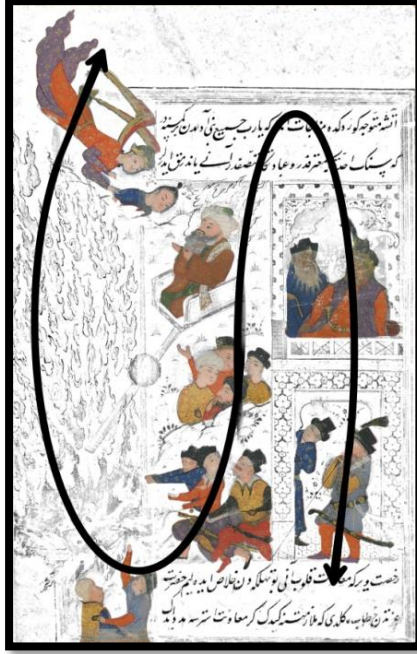
Resim 2.8



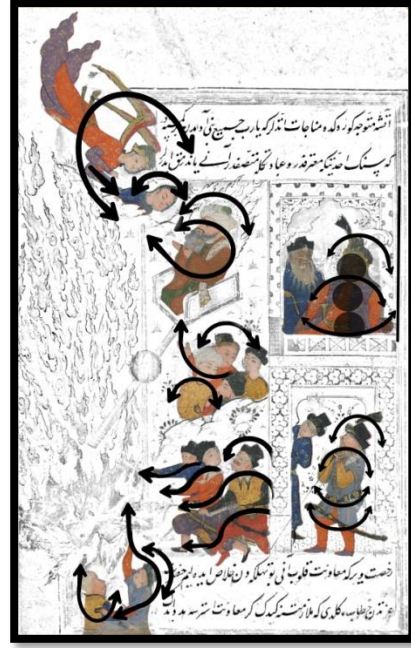
Resim 2.9

Kompozisyon ana figürün çerçevesinde gerçekleşmiştir. Figürler, merkezi bir figür olan Hz. İbrahim'in (2a) tam ardında çizilmiştir. Kompozisyon bu merkezi figür bağlamında oluşturulmuştur. Kompozisyon ana figürün hemen ön cephesinde göğe kadar yükselen alevler, aşağıda figürler ve arka cephede mimari ve figürler olmak üzere gelişme göstermiştir. Figürlerin iri, hacimli olarak kullanılması, figürlerin kendi içlerinde bir hareketli bir yapıda oluşu kompozisyonda yoğun bir görüntü yaratmıştır. Figürler kendi başına bireysel eylem durumuna sahip olmakla birlikte aynı zamanda hem grupsal hem de kompozisyonun bütününe hakim hareket yapısına da destek

vermektedir. Kompozisyonda iki adet eylem söz konusudur. Bunlardan biri "Hz. İbrahim in ateşe atılması" diğeri ise "ateşe atılan Hz. İbrahim'in seyredilmesi"dir. Figürlerin kompozisyondaki konumu aşağıdaki görsellerde belirtildiği üzere belli bir sistematik içermektedir.



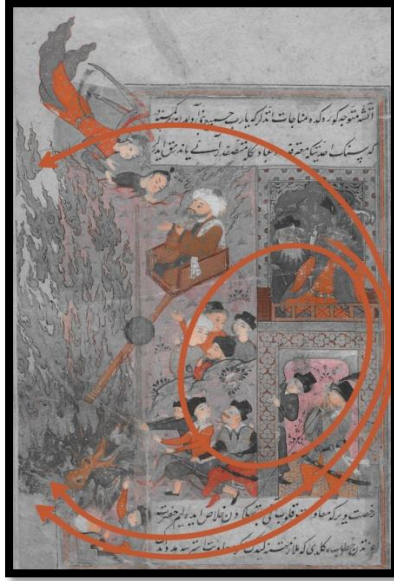
Resim 2.10



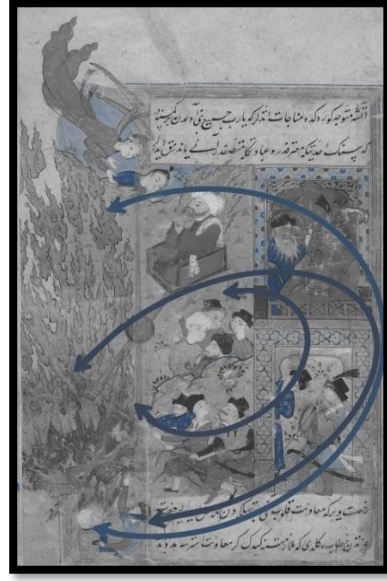
Resim 2.11

Kompozisyonda figürlerin yerleştirilmesi, birbirine göre konumlandırılışında bir sistematik yapı mevcuttur. Minyatüre ait kompozisyonun yukarıda belirtilen çizimlerde figürlerin farklı biçimlerdeki diziliş biçimleri belirtilmiştir. Genel çerçevede bütünsel bir bakış açısı ile ele alındığında figürün kompozisyonda “s” yaparak yerleştirildiği fark edilmektedir. Kompozisyonun içerisinde figür dağılımı kıvrımsaldır. (Resim 2.10) Ve kompozisyonun genelini daha hareketli kılmaktadır. Az figürle de anlatılabilecek sahnede figürlerin yoğun bir şekilde kullanılması, bununla beraber figürlerin kompozisyonun tek bir yerinde değilde kompozisyonun geneline grupsal olarak dağıtılması, her grupsal yapıyı oluşturan figürlerin bireysel, özgün eylem durumları yönelişleri ve kompozisyon içerisindeki figür dizilişlerinin “s” yaparak gerçekleştirilmesi sahnenin daha dinamik bir görünüm kazanmasında etkili olmuştur.

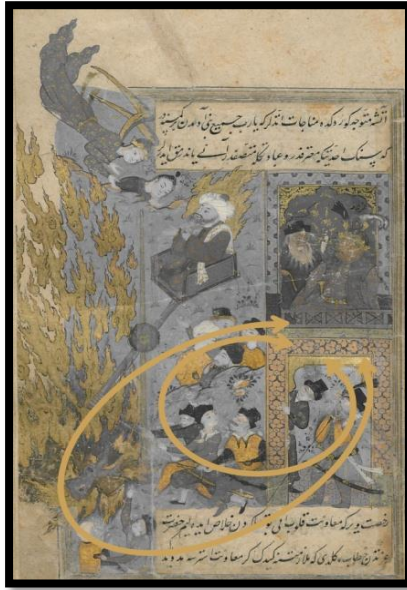
Kompozisyonda peyzaj yapı oldukça basittir. Eflatun, pembe, mor renkleri arasında geçişlere sahip olan toprak zemin üzerinde yer yer küçük ot parçalarına, taş parçalarına yer verilmiştir. Her ne kadar tepelerin varlığı ile ön arka ilişkisi veriliyor olsa da tepelerin ardındaki figürlerin öndeki figürlerden daha hacimli bir yapıda oluşu ise tam tersi bir etki oluşturmaktadır.



Resim 2.12



Resim 2.13



Resim 2.14

Görsellerde kompozisyona hakim renklerin tasarım içerisindeki hareket noktaları belirtilmiştir. Kırmızı, sarı ve mavi renklerin baskın olarak kullanıldığı bu minyatürde figürlerin diziliş biçimlerinde olduğu gibi renklerin kullanımı belli bir çizgisel hareketi takip etmektedir. Renk kullanımında gelişigüzellik söz konusu değildir

Minyatürün paletini detaylı olarak ele aldığımızda karşımıza ilk olarak kullanılan renkler arasında hiyerarşik anlamda en ön planda tutabileceğimiz kırmızı ve tonları (turuncu, pembe...) gelir. (Resim 2.12) Kırmızı ve tonları kompozisyonun üç eşit dikey paftasında da bulunmaktadır. Ana merkezi figür olan Hz. İbrahim haricindeki tüm figürlerde ya da figür gruplarında bir şekilde kullanılmıştır. Sol dikey paftadaki ateş kütleleri nedeni ile aynı zamanda sarı rengin hakimiyeti altında olan tasarımda bu renk ateş kütleleri haricinde birkaç figür haricinde bariz olarak kullanılmamıştır. Kompozisyonun en aşağısında oval bir çizgisel hareket çerçevesinde renk dağılımı gerçekleştirilmiştir. (Resim 2.14) Mavi renkte tıpkı diğer renklerde olduğu gibi tasarımda dengeli bir biçimde dağıtılmış, oval bir çizgisel düzlem üzerinde kullanılmıştır. (Resim 2.13)

Tasarım açık kompozisyon kurgusu ile oluşturulmuştur. Olayın kendisi sahne içerisinde görünürdür ve olay sahnenin içerisinde tamamlanmaktadır, olaya dair ana figürler sahne içerisinde. Fakat olayın geçtiği mekâna dair unsurlar sahnenin dışında devam etmektedir. Olaya ilişkin tüm kişiler sahnede olayla bağlantılı şekilde kompozisyon içerisine yerleştirildikleri görülmektedir: Hz. İbrahim, Nemrut, Cebrail ve diğer insanlar. Nemrutun olayı seyrettiği yer olan saray ve Hz. İbrahimi yakmak için oluşturulan ateş kütleleri tasarım içerisinde bariz bir şekilde bazı kısımları sahnenin dışına çıkan görsel unsurlardır. Metinden hareketle büyük bir ateş yakıldığı bilinmektedir. Nakkaşın burada o büyüklüğü gösterebilecek alanı yoktur. Nemrutun sarayı da aynı şekilde büyüklüğünün ifade edilebileceği bir alana sahip değildir. Bu nedenle bu görsel unsurlara dair bir kesit verilerek büyüklüklerine işaret edildiği söylenebilir. Neticede, Devamlılık ve Tamamlama ilkesinde ayrıca ele alınacak olan bu minyatür açık kompozisyon kurgusuyla oluşturulmuştur.

#### 4.2.2. Figür Yapısı:

Tasarımda toplamda on altı adet figür bulunmaktadır ve dikkat çeken husus, figürlerin hacimli, kalıplı, belirgin hatlara sahip bir yapıda oluşlarıdır. Özellikle başları bedenlerine oranla büyük bir biçimde tasvir edilmiş olup, hikâyenin mahiyetine bağlı olarak her birinin yüz ve ellerinde farklı jest, mimik ve ifadeye yer verilmiştir. Her bir figürde mimiklerle jestlerle ifade bulan bir duygulanım söz konusudur. Bu da tasvire konu olan hikâyenin anlatım biçimini kuvvetlendiren bir durumdur. Zira Hz. İbrahim'in (2a) ateşe atılması, figürlerin yüzlerini tek tek ele aldığımızda, Nemrut ve yanındaki figürde (2b) halinden memnun, hoşnut bir yüz ifadesi, olayı seyreden figürlerde ise şaşkınlık, hayret, memnuniyet gibi duyguları hissettirebilecek nitelikte yüz ifadeleriyle hareketlilik kazanmıştır.



Resim 2.15

Özellikle hikâyenin ve dolayısı ile tasarımın ana ve merkezi figürü olan Hz. İbrahim tıpkı metinde beyan edildiği üzere halinden hoşnut, teslimiyet içinde olabileceğini sezebileceğimiz bir biçimde yüzünde belirgin olarak seçilebilen bir tebessümle tasvir edilmiştir. Meleklerle (2c) irtibat halindedir. Ama tasvirdeki hali tıpkı metinde olduğu gibidir, O yanan ateşten korkmamaktadır aksine Yaratıcısının onu bu beladan muhafaza edeceğinden emin bir duruşu vardır. Sahnede kalıplaşmış duruşlar bulunmamaktadır. Her bir duruş, hareket, mimik, jest tam anlamıyla özgünlük içermektedir.

Hz. İbrahim figürü grileşmiş uzun bir sakal ile tasvir edilmiş, Nemrut'un yanındaki figür beyaz ve karakteristik mahiyette bir sakal yapısına sahipken (diğer

resimli Hadikatü's Süeda yazmalarında bu sahneye ilişkin görsellerde buna benzer bir figüre yer verilmiştir), Nemrut koyu ten rengine uygun sakal ve bıyık yapısı ile tasvir edilmiştir. Figürlerin yaş, tecrübe, mizaç tipini yansıtacak şekilde kompozisyona yerleştirildiği fark edilir.

Buradaki figürler karakteristik kişiler ile dönemin yaşantısına dair bize ayrıntılı bilgi verememektedir. Önemli olan kıssaya konu olan olaydır ve bu olayın anlatım gücüdür. Minyatürde genel olarak tezyini anlamda sade bir üslup benimsenmiştir. Bu tezyinattaki sadelik figürlerin kıyafetlerinde de gözlemlenmektedir. Nemrut, melek ve peri, birkaç figür haricindekilerde desen kullanılmamıştır.(Resim 2.16)



Resim 2.16

Kullanılan desenler, gösterişli ve incelikli bir yapıda değildir. Oldukça düz ve sadedir. Hz. İbrahim, Nemrut, melek, peri ve seyreden insanların kıyafetlerinin muhakkak bir köşesinde detaylı olmayan desenler kullanılmıştır. Desenlerde altın tercih edilmiştir. Çiçek motifleri kullanılmıştır. Bazı kıyafetlerde desenler belli belirsiz ya da amorf olarak nitelendirilebilecek şekildedir. (Resim 19)

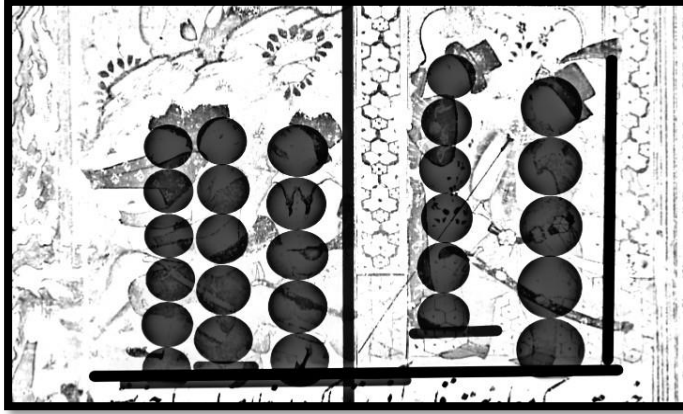
Figürlerin kıyafetleri incelendiğinde ele alınması gereken diğer bir husus başlıklardır. Bu dönem minyatürlerinde dikkat çeken ve yaygın olarak kullanılan ve bu yazmaya ait diğer minyatürlerde de kullanılmış siyah şapka görünümlü başlıklardır. (Resim 2.17) Toplamda dokuz figürde bu başlık kullanılmıştır.



Resim 2.17

Nemrut'un ise hükümdar olduğunu ifade eden kompozisyonun genelinden tamamen farklı, altın işlemeli bir başlığı bulunmaktadır. Hz. İbrahim ve onun haricindeki iki başka figür ise sarık kullanılmıştır. Hz. İbrahim'in sarığında diğerlerinden farklı olarak yeşil bir başlığı bulunmaktadır.

#### 4.2.3. Oran-Orantı:



Resim 2.18

Hz. İbrahim konulu kompozisyon genel olarak ele alındığında figürlerin tasarımdaki dağılımını kendi içerisinde bir oran içermektedir. Kütleli olarak büyük alanın içine yapılan küçük detaylar, figürlerin boyutları ve fazlalığı minyatürün genel kurgusuna bakıldığında belli bir orandadır.

Minyatürdeki figürlerde gövde, baş, ayak ve kolların vücuda oranını resim sanatındaki figür çiziminde ideal insan oranı ile ele alındığında buradaki figürlerin ideal orana yakın bir vücut yapısında resmedildiği görülmektedir. İcra edildiği yerde ve zamanda benimsenen resim tarzı (eyalet üslubu) ile birlikte figürler vücut hatları daha belirgin, hacimli, hareketli, kıvrak bir yapıda resmedilmiştir. Ve bu tarzda resmedilmesi figürleri ideal insan figürü oranına yakın hale getirmiştir. Figürler, gerçekçi resim sanatı ile mukayese edildiğinde ilk etapta orantısız ve insan anatomisine uygun değilmiş gibi görülse de ideal insan figür oranı çerçevesinde ve muadili minyatür eserleri ile mukayese edildiğinde insan anatomisine daha yakın bir görünüm sergilemektedir.(Resim 2.18)

#### 4.2.4. Görsel Hiyerarşi:

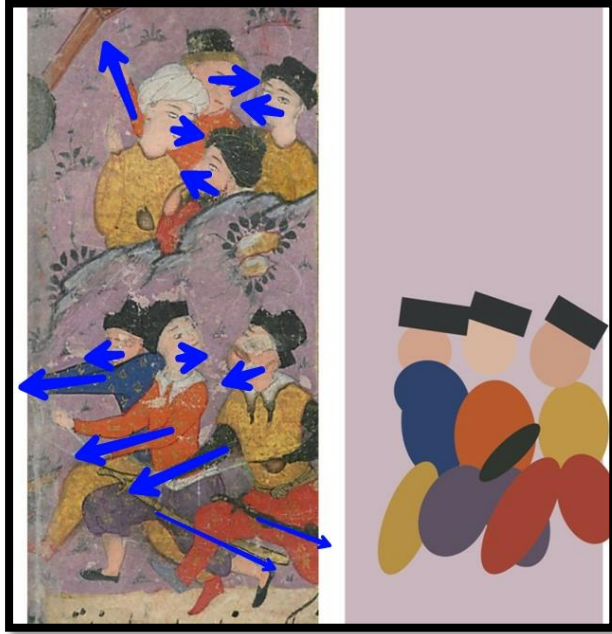


Resim 2.19

Burada hiyerarşik figür ilk etapta merkezi noktaya konumlandırılmış Hz. İbrahim figürüdür. Hz. İbrahim in merkezi noktaya konumlandırılmasına ek olarak kıyafetinin sade ve desensiz oluşu ve bununla birlikte tasarıma hâkim renk yapısından

(sıcak, kırmızı, turuncu, sarı) farklı olarak, kahverengi ve yağ yeşili tonlarında kıyafetler içerisinde, diğer figürlerden daha büyük belirgin bir biçimde tasviri görsel hiyerarşide ön plana çıkmasını sağlayan diğer unsurlardır. Görsel hiyerarşide diğer önemli bir figür ise Hz. İbrahim'in ardından, Nemrut figürüdür. Bu iki figürde dikkati çeken husus ise her ikisinin de kompozisyonun genel yapısındaki figür duruşlarından farklı olmasıdır. Yani her iki figür de oturma pozisyonundadır. Bu iki figür haricindekiler ise ayakta, hareket halindedir. Görsel hiyerarşi durağan bir görünüm halinde olan bu iki figürle ön plana çıkmaktadır.

#### 4.2.5. Zıtlık:

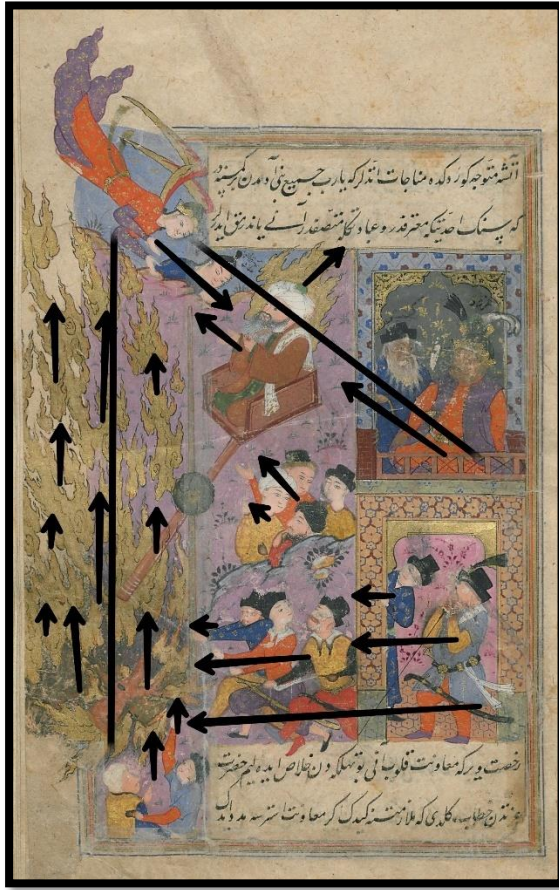


Resim 2.20

Bu minyatürde de Hz. İbrahim ve Nemrut figürlerinin diğerlerine nazaran daha hacimli olarak verilmesi ile oluşturulan zıtlık kıssanın iki ana karakterine vurgu yapılmasını kolaylaştırmıştır. Ve dahi arka planda pastel tonlardaki pembe ve mor renkli toprak zemin ve tepeliklerin hemen önündeki figürlerin kıyafetlerinde mavi, kırmızı, sarı, tonlarının en parlak ve yoğun haliyle kullanılmış olması da tasarımda vurgu oluşturmak amacıyla yapılan başka bir zıtlıktır. Zıtlık oluşturan diğer bir konu ise figürlerin bakış yönlerinin farklılık göstermesidir. Resim 2.20 de görüldüğü üzere figürler mancınığı harekete geçirmek için aynı eylemde bulunsalar da yüzleri farklı

tarafllara doğru bakmaktadır. Bu tarzda zıt eylemler, unsurların zıt bir şekilde konumlandırılışı tasarımı dikkat çekmek ve tasarımı ilgi çekici duruma getirmek için önemli rol oynamaktadır.

#### 4.2.6. Ritim, Hareketlilik, Yön:

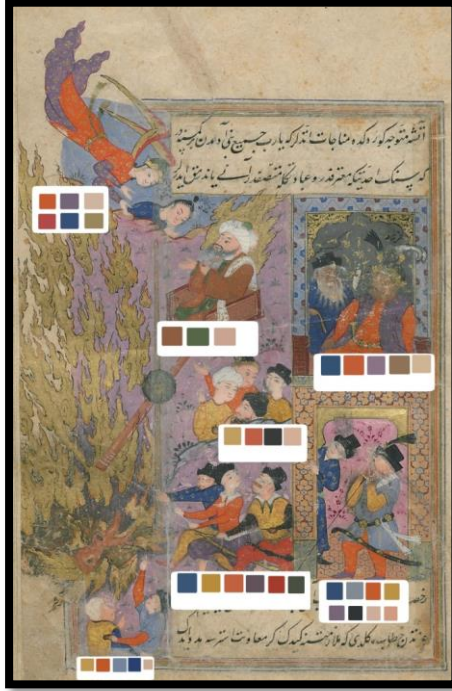


Resim 2.21

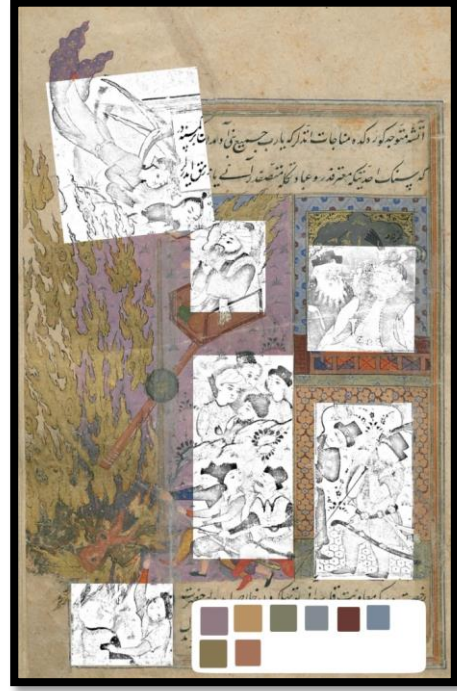
Minyatür içerisinde hareket noktalarında da zıtlık bulunmaktadır. Orta ve sol dikey paftadaki figürlerin yönelişi sağa doğruyken, sol dikey paftada en aşağıdaki figürler (2g) yukarıya doğru, sol dikey paftanın en yukarısındaki figürler (2c) ise sağ tarafa doğru (2a) yönelmektedir. Ve sol dikey paftayı kaplayan ateşin hareketi yukarıya doğrudur. Bu tasarımı yönelme hali ağırlıklı olarak sol tarafa doğrudur.

Tasarımı oluşturan parçaların sol tarafa doğru yönelişi, Hz. İbrahim'in atılacağı ateşin bulunduğu yere doğrudur. Sol tarafa olan yöneliş haricinde diğer belirgin yönelişler ise yukarı ve sağa doğrudur. Buradaki zıt yönelişler kompozisyon içerisinde hareketliliği, ritmi sağlamıştır. Tüm hareket noktalarını birleştirdiğimizde gerçekleşmekte olan olayı bir kapsama alanı içerisine dahil ettiğini görürüz. Bu durum kompozisyonda ritmi sağlayan önemli bir detaydır. Eserde oluşturulan ritim, tasarıma hareket kazandırmış ve tekdüzeliği ortadan kaldırmıştır.

#### 4.2.7. Renk Yapısı:



Resim 2.22



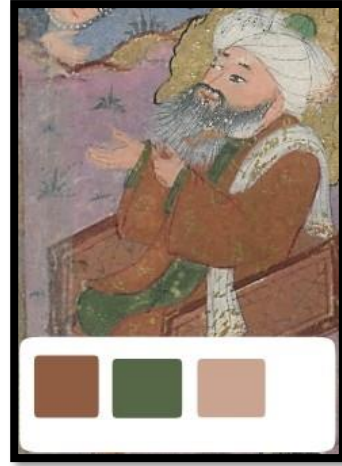
Resim 2.23

Bu sahnede canlı, sıcak, parlak renkler kullanmıştır. Bu tasarımda kullanılan ana renkler sarı, kırmızı, mavidir ve tasarımda turuncu, kırmızı, lacivert, açık mavi, mor, eflatun, sarı renk tonları kullanılmıştır. Renk kullanımı bu belli başlı renk tonları çerçevesinde gerçekleşmektedir. Aynı renkler kendilerini tekrar etmektedirler. Aynı lacivert rengi farklı beş figürde görebilmekteyiz. Turuncu rengi altı figürün kıyafetinde denk gelmekteyiz. Öte yandan renklerin yan yana kullanımında uyum gözetilmiştir.

Genel olarak tonlara baktığımızda ise gerek bu tonlar ikili gerek üçlü gerek dörtlü olarak yan yana getirildiğinde gerekse bir bütün olarak ele alındığında hiçbir renk iğreti, rahatsız edici görünmemektedir. Mesela turuncu ve kırmızı rengin arasına mor (içinde turuncu ve kırmızı rengin bulunduğu) rengin konulması, sarının turuncuyla bir arada kullanımı gibi. Tasarımın kendi içerisinde çoklu renk kombinasyonuna sahip olmadığı sonucuna ulaşabiliriz



Resim 2.24



Resim 2.25

Kıyafetlerde kullanılan renkler nakkaşların buldukları çağda, dönemde, coğrafyada hâkim minyatür üslubu çerçevesinde karşımıza çıkmaktadır. Figürlerdeki renk dağılımını incelediğimizde sırası ile kırmızı, turuncu, sarı ve mavi renklerin yoğun olarak kullanıldığı görülür. Daha çok ana renler ağırlıktadır. Mimari yapıda da sarı, mavi, yeşil tonlarına yer verilmiştir. Vurguyu artırmak maksadıyla Hz. İbrahim diğer figürlerden farklı renk kombinasyonu ile tasvir edilmiştir. Yağ Yeşili ve Kızıl Kahve tonlarında kıyafetleri tasarıma hâkim renklerden farklıdır. (Resim 2.25) Hikâyenin geçtiği mekânda zemin/toprak mor ve pembe renktedir.

Nemrut kendisine tahsis edilmiş bir mimari yapı içerisinde sebebiyet verdiği olayı seyir halindedir. Seyir halinde olduğu kısım minyatürün en koyu, karanlık yeridir. Minyatürün geneline hâkim renkli yapı, Nemrut'un bulunduğu yerin arka planında yerini gri bir alt zemine bırakmıştır. Nemrut ve onun yanındaki figür,

kompozisyondaki diğer tüm figürlerden farklı olarak koyu tenli olarak resmedilmiştir. (Resim 2.24)

Kompozisyonda renklerin kendi içerisinde dağılımı belli bir denge gözetilerek yapılmıştır. Mesela kırmızı ve tonu olan turuncu rengin bu tasarımdaki dağılımına baktığımızda bu rengin tasarıma dengeli bir şekilde dağıtıldığını görürüz. Tasarım üç ayrı eşit dikdörtgen olarak ele alındığında kırmızı rengin her üç kareye de eşit bir biçimde dağıtıldığı, ya da bir bütün olarak ele aldığımızda ise üçlü kombinasyonlar biçiminde dengelendiği gözlemlenebilmektedir.

Genel çerçevede kontrast (sarı/mavi, turuncu/mor) renk kullanımının yapılması bu kompozisyondaki hareketliliği, dinamizmi destekleyen etkili bir unsur olmuştur.



Resim 2.26



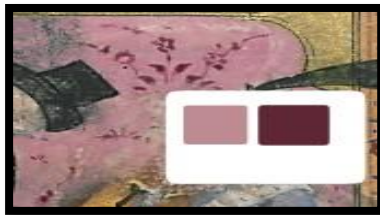
Resim 2.27



Resim 2.28



Resim 29

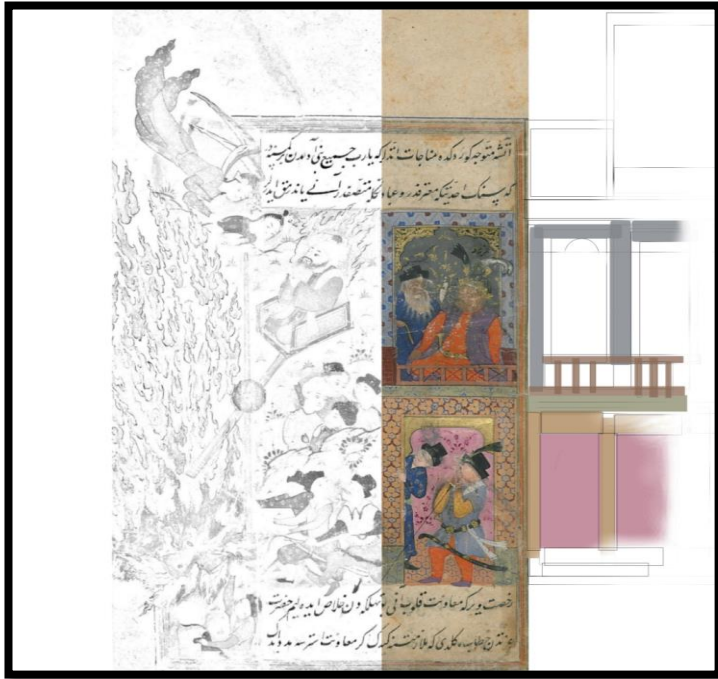


Resim 2.30

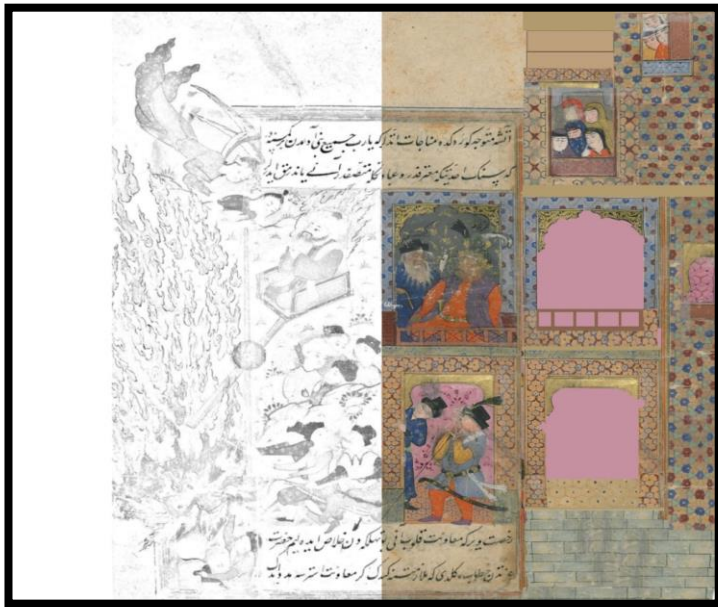
#### 4.2.8. Devamlılık ve Tamamlama:

Minyatür ve minyatürle muhatap olan izleyici arasında kavramsal bir ilişki mevcuttur. Bu kavramsal ilişki minyatürün metne dayalı olarak tasvir edilmesinden ötürüdür. Metinde mevzubahis olan, Hz. İbrahim'in belaya düşmesi ve bu belaya karşı tevekkül etmesi, izleyicinin minyatürü salt gördüğü sahnenin ötesinde değerlendirmesinin önünü açmaktadır. Dolayısı ile minyatürü ele alırken görünen sadece Hz. İbrahim in ateşe atılması değildir. Ateşe atılmanın ötesinde yaratıcısı ve kul arasında tevekkül bağlamında ele alınabilecek bir iletişimidir. Minyatürün metne dayalı olarak tasvir edilmesi, Hz. İbrahim'in ateşe atılması sahnesinin ötesinde, öncesi ve sonrasında yaşanan ve yaşanacak olan tüm olayları izleyicinin zihnini tamamlayabilmesine olanak sağlamaktadır. Bu nedenle tek bir karede yapılmış olan tasvir aslında kendi içerisinde pek çok kareyi barındırma özelliği taşımaktadır.

Olay gösterilen sahne içerisinde gerçekleşmektedir. Fakat olayın geçtiği yere dair bazı görsel unsurlara sahnede kısmen yer verilmiştir. Minyatürün sağ kısmında ağırlıklı olarak mimari bulunmaktadır. Bu minyatürde Bir adet balkon ve kapıdan oluşan, mimari öge, tezyini yapısı itibarıyla incelikli üsluptan oldukça uzaktır. Minyatürün geneline hâkim olan kompleks yapı, tezyini detaylar konusunda yerini sadeliğe bırakmaktadır. Mimari unsurun görselde kısmen yer alıyor oluşu, minyatür sanatında genel olarak rastladığımız parçayı vererek bütünü anlatma, ya da küçük bir kesit vererek izleyicinin zihninde bütünü tamamlayabileceği bir anlayış gözlemlenmektedir. Mimari yapı Nemrut'un sarayıdır. Parçası verilen diğer bir unsur ise sol dikey parçayı kaplayan ateş kütesidir. Hz. İbrahim'in üzerine atılacağı bu ateş kütesi metinde ifade edildiği üzere oldukça büyüktür. Minyatürün yapıldığı yüzey ise devasa büyüklükteki bu görselleri bir bütün olarak aktarmaya elverişli değildir. Bu nedenle olayın anlatımı sahnede tamamlanmış olsa da bu büyük görsel yapılara kısmen yer verilerek seyircinin bu unsurları zihninde tamamlaması beklenir. Minyatür ile seyirci arasında zihinsel bir süreç başlar. Çerçevenin dışında devam eden görsel unsurların tamamlanması seyircinin algısına bırakılmıştır. Aşağıda, kompozisyon içerisinde çerçevenin dışında devam ettiğini bildiğimiz mimari yapının nasıl devam ettiği ya da tamamlanabileceğine dair bir çizim örnekleri verilmiştir. (Resim 2.31-Resim 2.32)



Resim 2.31



Resim 2.32

#### 4.3. 38B/HZ. YUSUF'UN KÖLE PAZARINDA SATILMASI



Resim 2

Varak Numarası: 38b

Minyatürün Ölçüsü: 11x18 cm.

Minyatürün Konusu: Hz. Yusufun Köle Pazarında Satılması

#### 4.3.1. Kompozisyon:



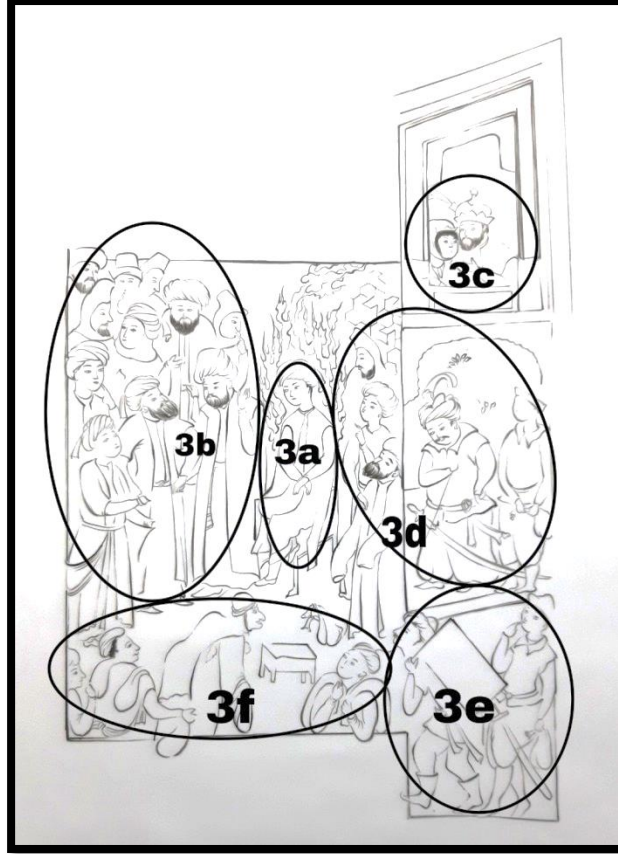
Resim 3.1

Minyatür, yazmanın 38 b sayfasında yer almaktadır.

Metinde anlatılan konuya ilişkin üç önemli ayrıntı kompozisyon içerisinde üç ayrı alanda yer almaktadır. Tek bir alana kümelenmemiştir. Sağ dikey parçada mimari yapı ve Züleyha, orta dikey parçada ana karakter Hz. Yusuf, sol dikey parçada köle taciri Malik ve köle pazarındaki kalabalığa kütleli olarak yer verilmiştir. Kompozisyona dair önemli detayları yan yana aralıklı olarak sıralamıştır. Bu nedenle sahne üç eşit dikey parçaya bölünerek ele alınmıştır. (Resim 3.1)

Genel olarak bu üç eşit parça incelendiğinde (Resim 3.2): Sol dikey paftada köle pazarında Hz. Yusufu pazarlayan kişi, satın almak isteyip de pazarlık yapan kişiler, bu sahneyi seyreden topluluk olmak üzere toplamda 14 figür bulunmaktadır. Orta dikey paftada hikâyenin ana figürü haleli bir şekilde tasvir edilmiş Hz. Yusuf (3a) ve onun köle pazarında satılma hadisesini seyreden dört adet figür bulunmaktadır. Sağ dikey paftada ise en yukarıda Züleyha ve yanında ona eşlik eden bir kişi olmak üzere olayı seyretmekte olan toplamda altı figür yer almaktadır. Kompozisyonadaki figüratif

dağılımda yalnızca iki kadına yer verilmiştir. Biri Mimari yapıdan bakan Züleyha (3c) diğeri ise kompozisyonun aşağısında yer alan yaşlı bir kadındır. Figürler yoğun olarak tasarımın sol dikey paftasında yer almaktadır. Figürlerin kompozisyondaki hiyerarşik düzende ilk sırada Hz. Yusuf (3a) gelmektedir.



Resim 3.2

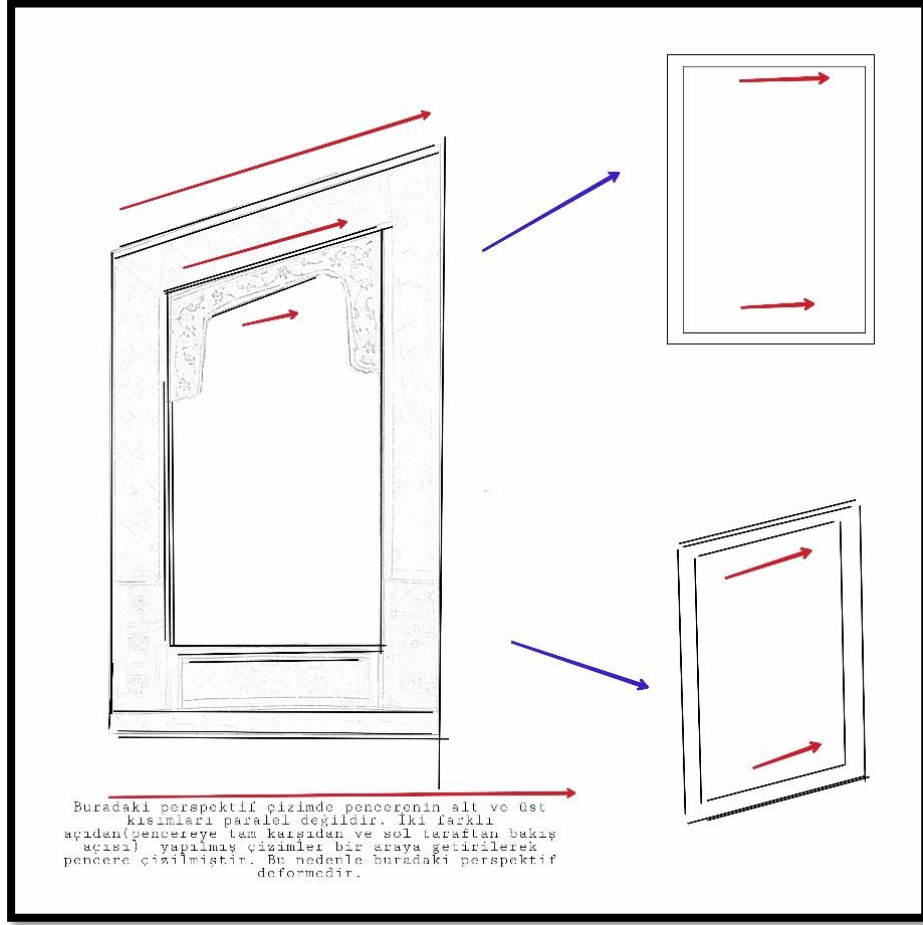
Tasarımda figür haricindeki unsurlar ele alındığında dikkat çeken şey ise olayın dış mekânda geçiyor olmasına karşın mekânda peyzaj vb. unsurların bulunmuyor oluşudur. Bu da buradaki dış mekânın yerdeki yeşil taş döşeme nedeni ile mimari bir yapı olduğunu bize göstermektedir. Mimari unsur tasarımda iki şekilde yer almaktadır. Biri etrafı açık taş döşemeleri bir köle pazarı olarak mimari yapı diğeri ise kapalı bir mekân olarak kapı ve penceresinden bakılan bir mimari yapıdır.

Kompozisyonda az da olsa derinlik algısına yer verilmiştir Tasarımın kendi içerisinde ön arka ilişkisi bulunmaktadır. Sağ dikey paftanın en aşağısında bulunan figürler, tasarımın en önünde bulunan figürlerdir. Akabinde ise yine sağ dikey paftada

bulunan mimari unsur ve onun içerisindeki figürler bu ön arka ilişkisinde ikinci sırada gelmektedir. Ön arka ilişkisinin meydana getirdiği derinlik hissi veren diğer figürler ise sağ dikey paftada bulunan mimari yapının hemen arkasında beliren üç adet figür ve o figürlerinde kendi arasında üst üste sıralanma biçimi de ayrıca derinlik hissi meydana getirmiştir. Tasarımın en arkasında bulunan figürler ise sol dikey paftada tam boy görünen figürlerin hemen ardında yer alan figürlerdir. Bu şekilde ele alındığında figürlerin kompozisyonda yerleştirilmesinde belli bir derinlik hissi oluşturma maksadı taşındığı söylenebilir. Bu ön arka ilişkisinde Hz. Yusuf figürü derinliğin tam orta noktasında bulunmaktadır. Ne tasarımın tam önündedir ne de arkasındadır. Figürün bu şekilde yerleştirilmesi merkezi olarak görülmesinde etkili olmuştur.

Derinlik hissi veren diğer bir detay ise kompozisyondaki bazı unsurların perspektifle çizilmiş olmasıdır. Bu perspektif detaylardan biri mimari yapının üst kısmıdır. Yani Züleyha figürünü gördüğümüz penceredir. Diğer bir perspektif detayı Hz. Yusuf'un üzerinde oturduğu nesnedir. Kompozisyonda belirgin şekilde fark edilen perspektif çizimlerinden bir tanesi ise orta dikey parçada zemin üzerinde bulunan eflatun renkte sandıktır. Fakat bu çizimlerde perspektifin doğru bir şekilde kullanılmadığı dikkati çekmektedir.

Özellikle pencere çiziminde, pencerenin alt kısmı tam karşıdan bakıyormuş gibi çizilmesine rağmen üst kısmı başka bir bakış açısı ile çizilmiştir. Pencerenin üst kısmında benimsenen bu detay derinlik oluşturan bir çizimdir. Buradaki perspektif çizimin devamında pencerenin alt yüzeyinin üst yüzeyin paralelinde olması gerekmektedir. Fakat Pencere iki farklı bakış açısıyla gerçekleştirilen çizimlerin birleşiminden oluşmaktadır. Çizimdeki tek bir görsel nesnede bütünsel bir perspektif söz konusu olmamakla birlikte buradaki perspektif uygulamasının deforme olduğu söylenebilir. (Resim 3.3) Farklı bakış açılarıyla aktarılan unsurlar nedeniyle sahnede çoklu bir bakış küçük detaylarda kullanılmış olsa da kendini hissettirmektedir.

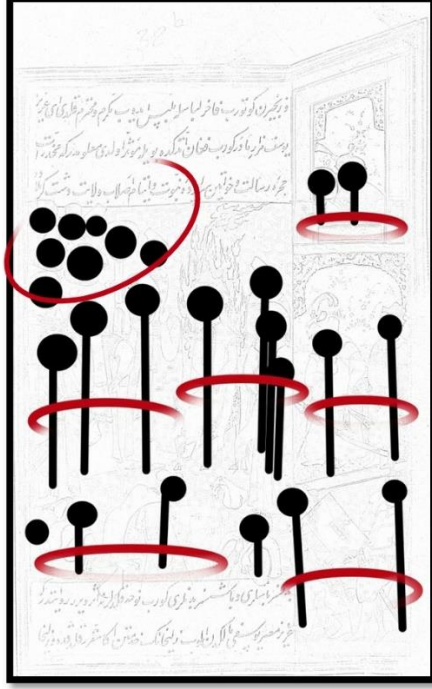


Resim 3.3

Kompozisyondaki figür dağılımı grupsal olmaktan çok kitlesel bir yapıdadır. (Resim 3.4) Özellikle sol dikey parçasın üst kısmında bulunan figür yığını bize köle pazarındaki kitlesel yapıyı göstermektedir. Bu kitlesel yapı haricindeki figürlerde tekil ya da grupsal dağılım görülse de kompozisyonda sol dikey parçada oluşturulan kitlesel dağılım yoğunluk oluşturmaktadır ve bu nedenle köle pazarı hissini vermektedir.

Minyatürün teknik olanakları sayesinde birkaç figürle resmedilebilecek sahnenin birbirinden farklı, çok sayıda figürle resmedilmesi ve figürlerin kitlesel ve grupsal dağılım göstermesi kompozisyonu farklı bir şekilde değerlendirmemize olanak sağlar. Kompozisyonda gerçekleşmekte olan olaya ilişkin ana karakterlerle birlikte bunun haricinde pek çok figür yer almaktadır. Her bir figürün tekil veya grupsal olarak sahnede yer alması, sahne içerisinde gerçekleşmekte olan olay çevresinde başka bakış açılarını da beraberinde getirir. Sahne Hz. Yusuf'un köle pazarında satılmasını

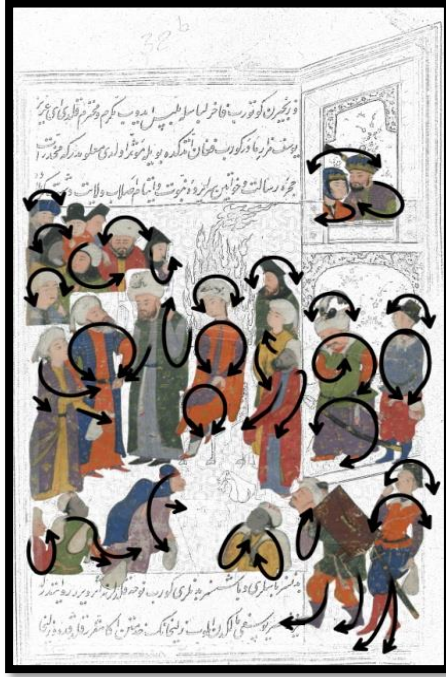
kendine özgü karakterde tiplerde kişi ve gruplar zaviyesinden bakabilme olanağı sunar. Tasarım içerisinde birbirinden farklı olan insanlarla birlikte çoğulcu bir bakış açısının sahne içerisinde hakim olduğunu görüyoruz.



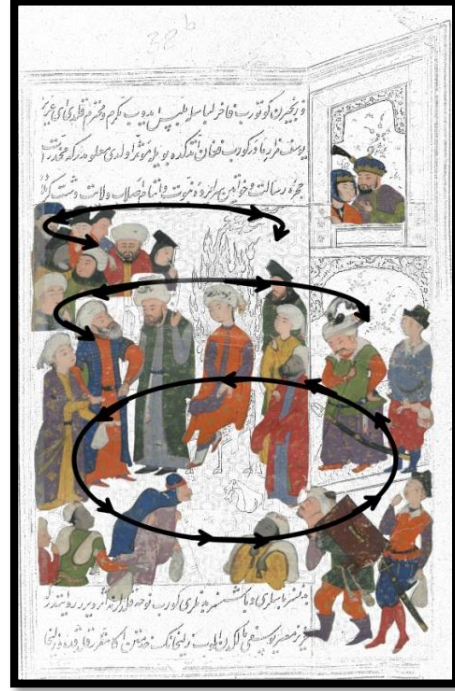
Resim 3.4

Bu sahnede Hz. Yusuf (3a), Yusufu satmaya çalışan kişi ve pazarlık yapan alıcılar(3b), satışı izleyenler (3d,3f), Züleyha ve eşi (3c) ve bunun haricinde olayı seyretmekte olan pek çok kişi ve grup yer alır. Bu çoklu bakış açısı ile minyatürde görünürlük kazanan figürler hikâyenin anlatım yönünü güçlendirmektedir. Yani Tasarım tek bir sahne içerisinde pek çok sahneyi görebileceğimiz şekilde çizilmiştir. Bu yaklaşım sayesinde sahne daha dinamik bir görünüm kazanmıştır.

Kompozisyonda figürlerin dağılımı yatay bir çizgide gerçekleşmektedir. Hz. Yusuf merkezinde gerçekleştirilen figüratif yerleştirme hikâyeye bağlantılı olarak da kompozisyona hareketlilik kazandırmıştır. Buradaki hareketlilik, yöneliş kompozisyondaki merkezi noktaya doğrudur.



Resim 3.5

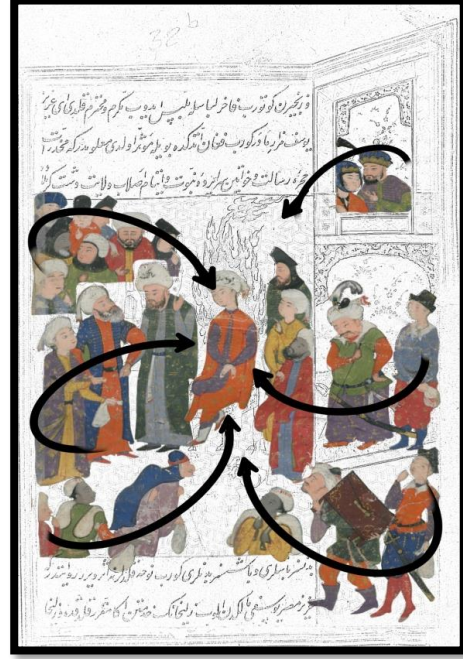


Resim 3.6

Kompozisyondaki her figür bireysel bir eylem yapısına sahiptir. Figürlerin dizilişindeki kitlesellikle yoğun bir görünüm kazanan tasarımda gerek kitlesel yapıda gerek bu kitlesel yapı haricindeki figürlerde olsun karakteristik hal ve eylem içerisinde oldukları sonucuna ulaşılır. (Resim 3.5) Figürlerin bireysel eylem durumları kompozisyonun bütününe de destek vermektedir. Dolayısı ile tasarımın en aşağısında bulunan figürlerin ellerinde torba, sandık ve benzeri eşyalarla tasvir edilmeleri ve bunun haricinde ortadaki figürlerin pazarlık yapıyor halde tasviri, köle pazarında geçen bir olayı anlatmada kullanılan detaylardır. Bu nedenle kompozisyondaki figürlerin yerleştirilmesinde sistematik bir yapı söz konusudur. Aşağıda belirtilen çizimlerde figürlerin farklı çeşitlerde diziliş biçimleri ve bireysel eylem durumları belirtilmiştir. Sahne bir köle pazarında geçmektedir. Dolayısı ile kölelerin satıldığı meydan hissini vermek için figürler Hz. Yusuf figürünün etrafında bir çember şeklinde yerleştirmiştir. (Resim 3.6) Öte yandan çoklu figür kullanımının olduğu bu sahnedeki bütünsel olarak figür dizilişlerine baktığımızda, bu dizilişlerin kendi içerisinde kıvrımsal hareketle gerçekleştirildiği görülmektedir. Yani figür dizilişleri “s” hareketi yapmaktadır. Bu diziliş biçimi sahnenin daha hareketli ve dinamik görünmesini sağlamaktadır. (Resim 3.7)

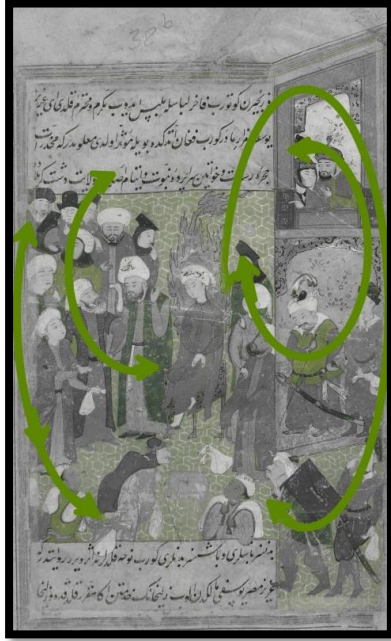


Resim 3.7



Resim 3.8

Kompozisyonda peyzaj neredeyse yok denecek kadar azdır. Sağ dikey paftada yer alan mimari yapının içerisinde görünür pembe ve krem renkli toprak üzerine detaysız bir şekilde çizilen küçük bitki görüntüleri bu minyatürdeki peyzaj yapının tamamıdır. Aşağıdaki görsellerde kompozisyona hakim renklerin tasarım içerisindeki hareket noktaları belirtilmiştir. Kırmızı, sarı, yeşil ve mavi renklerin baskın olarak kullanıldığı bu minyatürde figürlerde olduğu gibi renklerin de dizilişinde belli bir çizgisel hareketlilik söz konusudur. Bu bağlamda renkler gelişigüzel kullanılmamıştır. Renklerin hiyerarşik anlamda en ön planda kırmızı ve tonları, sarı ve tonları, akabinde yeşil ve mavi gelmektedir. Kırmızı tonlarına baktığımızda kompozisyon içerisinde her üç dikey paftaya da bu rengin dağıtıldığını görürüz. (Resim 3.10) Her üç paftada da kırmızı ve turuncu renge ayrı ayrı yer verilmiştir. Ve bu renk kullanımında bir denge olduğunun göstergesidir. Sarı renk orta ve sol dikey paftada ağırlıklı olarak kullanılması tercih edilirken mavi ve yeşil renklerin dağılımı kompozisyonda eşit bir biçimdedir. Renklerin çizgisel, dairesel bir dağılımı söz konusudur. Bu çizgisellik bir kavis halinde kompozisyonun orta noktasında belirgin bir biçimde kendisini göstermektedir.



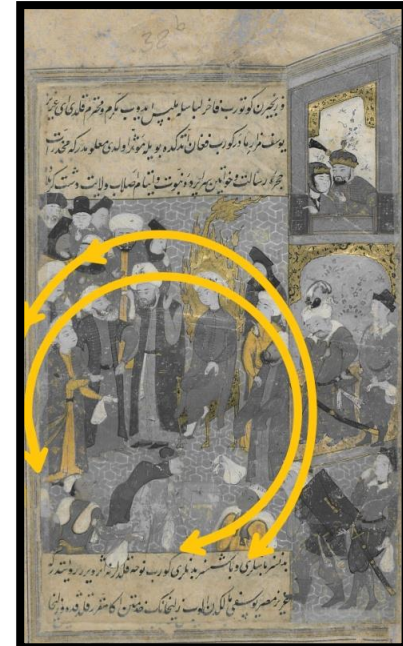
Resim 3.9



Resim 3.10



Resim 3.11



Resim 3.12

Tıpkı önceki minyatürlerde olduğu gibi burada da açık kompozisyon kurgusu bulunmaktadır. Hz. Yusuf'un köle pazarında satın alma eylemi, resmin konusunu meydana getiren olay sahne içerisinde gerçekleşmektedir. Ancak olayın geçtiği yere dair bazı detaylar parça halinde sunulmuşlardır. Sol tarafta insan kalabalığını ifade etmek üzere kullanılan figürlere kısmen yer verilmiş olması, sağ tarafta ise mimari

yapının sadece bir kısmının kompozisyon da yer alması bu sahneye dair bazı görsel unsurların sahnenin dışarısında da devam ettiğini işaret etmektedir.

#### 4.3.2. Figür Yapısı:

Tasarımda toplamda 25 adet figür bulunmaktadır. Bu yazmanın en kalabalık ve yoğun kompozisyonlarından bir tanesidir. Bu kompozisyondaki figürlerin belli başlı özellikleri ele alınacak olursa figürlerin belirgin beden hatlarına sahip, hacimli bir şekilde tasvir edildiğine ve bu figürlerde hikâyenin de içeriğine bağlı olarak yüz hareketlerinde belli karakteristik yapılara yer verildiğine rastlanılır. Her bir figürün kendi içerisinde bireysel bir hareketi, davranışsal yapısı, mimiği, jesti, eylemi mevcuttur. Genel çerçevede figürlerin yüzleri ele alındığında da bu özgünlük her birinde mevcuttur.



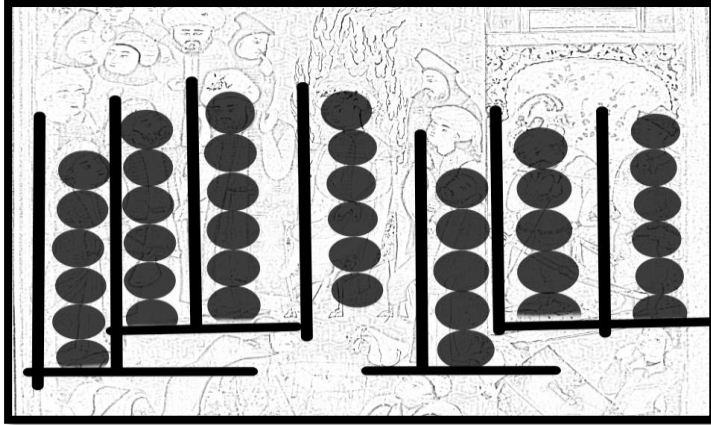
Resim 3.13

Minyatürde genel olarak tezyini anlamda sade bir üslup benimsenmiştir. Bu tezyinattaki sadelik figürlerin kıyafetlerinde de gözlemlenmektedir. Kullanılan desenler, düz ve sadedir. Desenlerde altın tercih edilmiştir. (Resim 3.13) Çiçek motifleri kullanılmıştır. Bazı kıyafetlerde desenler belli belirsiz ya da amorf olarak nitelendirilebilecek şekildedir. Figürlerin kıyafetleri incelendiğinde ele alınması gereken diğer bir husus başlıklardır. Bu dönem minyatürlerinde dikkat çeken ve yaygın olarak kullanılan ve bu yazmaya ait diğer minyatürlerde de kullanılmış siyah şapka görünümlü başlıklardır. (Resim 3.14)



Resim 3.14

#### 4.3.3. Oran Orantı:



Resim 3.15

Hız. Yusuf konulu kompozisyon genel olarak ele alındığında figürlerin tasarımdaki dağılımını kendi içerisinde bir oran içermektedir. Kütesel olarak büyük alanın içine yapılan küçük detaylar, figürlerin boyutları ve fazlalığı minyatürün genel kurgusuna bakıldığında belli bir orandadır.

Minyatür sanatında figüratif yapı bazen orantılı bazen ise orantısız bir şekilde resmedilmektedir. Buradaki figüratif yapı değerlendirildiğinde figürlerin kendi içerisinde ve kompozisyon içerisinde orantılıdır. Önceki bölümde ele alınan figürlerde

olduğu gibi iri, buradaki figürlerde hacimli, kıvrak, hareketli bir şekilde resmedilmiştir. Resimlemede benimsenen bu tarz bir tutum, vücut yapılarının nasıl resmedileceğine de yön vermiştir. Yani oluşturulan hareketli yapı, figür yapılarının da belli bir oran dahilinde resmedilmesine zemin hazırlamıştır. Yukarıdaki örnek çizimden hareketle figürlerin bu kompozisyon içerisindeki figür çiziminin ortalamasında başın vücuda oranı altıda bir şeklinde olduğu görülür. Bu da bize figür çiziminde ideal insan oranına yaklaşan bir figür tarzı benimsendiğini gösterir.

#### 4.3.4. Görsel Hiyerarşi:



Resim 3.16

Burada hiyerarşik anlamda ön planda olan figür ilk etapta merkezi noktaya konumlandırılmış Hz. Yusuf figürüdür. Hz. Yusuf figürünün gerek kıyafet yapısı, kıyafetlerinde tercih edilen renkler gerekse duruşu, etrafındaki diğer figürlerden farklı olarak oturma pozisyonunda ve haleler içinde resimlenmesi bu figürü diğerlerinden farklı olarak daha ön plana çıkarmaktadır. Görsel hiyerarşi anlamında ön planda olan ikinci bir unsur ise sağ dikey paftada mimari yapı içerisinde yer alan Züleyha figürüdür. Bu figüründe kompozisyon içerisindeki konumlandırılışı diğer figürlerden farklıdır. Bir pencereden bakan ve vücudunun bir kısmı görülen bu figür metinde

anlatılanlar doğrultusunda hikâyedeki önem derecesine göre görsel hiyerarşide ön palana çıkmıştır

#### 4.3.5. Zıtlık:



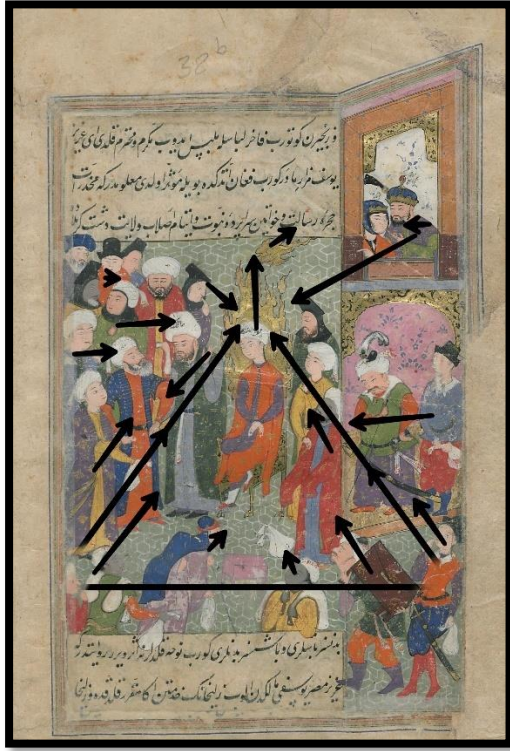
Resim 3.17

Bu kompozisyonda zıtlık Hz. Yusuf figürünün diğer tüm figürlerden farklı olarak oturma pozisyonunda çizilmesi ile oluşmuştur. Diğer figürlere genel hatları ile baktığımızda vücudunun tamamını gördüğümüz figürlerin ayakta olduğu, vücudunun bir kısmını gördüğümüz figürlerin de ayakta olabileceğine dair bir izlenime sahip oluruz. Dolayısı ile tasarıma zıt bir duruş bulunmaktadır ve bu tasarımda görsel hiyerarşiyi, vurguyu destekleyen bir durumdur.

Diğer bir zıtlık oluşturan unsur ise renklerin kullanım biçimidir. (Resim 3.17) Hikâyenin geçtiği mekân pastel tonlarda renklendirilmiştir ve figürlerin kıyafetlerinde ise daha koyu, parlak, belirgin renkler tercih edilmesi tasarımda zıtlığı oluşturmuştur. Yukarıdaki örnekte belirtildiği üzere tasarımın renklendirilmesinde izlenen yöntem zıtlık üzerine kurgulanmıştır. Sahnenin Züleyha ve başka bir figürün bulunduğu bu kısmında iki figürün arkasına krem renkte bir fon tercih edilmiştir. Kıyafetleri, turuncu, mor, yeşil ve lacivert renktedir. Figürlerin etrafındaki mimari yapıya ait detaylarda kıyafetlerindeki bu canlı tonları ön plana çıkarmak amacıyla mat tonlar

kullanılmıştır. Bu renklendirme anlayışı mekâna derinlik katmıştır. Çünkü belirgin olarak figüratif yapının içerisinde bulunduğu mekân, kullanılan renkler sayesinde bir arka plan, ön arka ilişkisi oluşturmuştur. Oluşan zıtlık sayesinde hikâyenin minyatürdeki anlatım gücü artmıştır. Minyatürün dinamikliğini sağlayan diğer bir zıtlık ise figür hareketleridir. Her bir figür yüz, el ve vücutlarının farklı taraflara doğru yönelmesi, zıt yönelişler sahneye hareketlilik kazandırmıştır.

#### 4.3.6. Ritim, Hareketlilik, Yön:



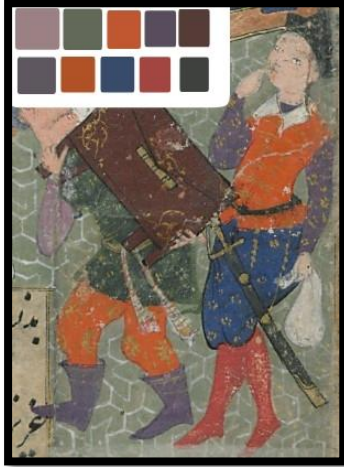
Resim 3.18

Kompozisyon içerisindeki yöneliş tek bir yöne doğru gerçekleşmektedir. Bu yönelme noktası kompozisyonun merkezi noktasıdır ve aynı zamanda görsel hiyerarşide birincil sırada yer alan figüre doğrudur. Yani sahnenin ortasında yer alan Hz. Yusuf, bu tasarımın yönelme noktasıdır. Hz. Yusuf oturma pozisyonundadır. Onun haricindeki diğer tüm figürlerde bu yönelme hali ister aktif isterse pasif durumda bir figür olsun merkezi noktaya doğrudur. Kompozisyon içerisindeki bir tek Yusuf'un başının etrafındaki hale yukarı doğru yönelmektedir. Merkezi noktada toplanan yönelme yukarıya doğru devam eder. Resim 36' da ki örnek çizimde görüldüğü üzere

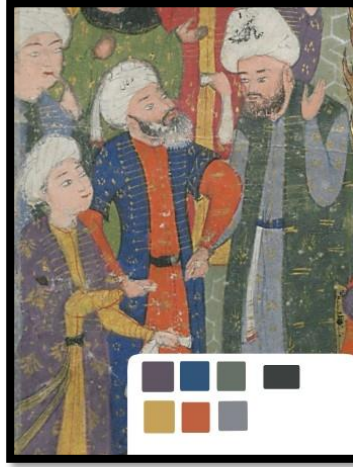
yönelişler, Hz. Yusuf figürünü belli bir çerçeve içerisinde merkezileşmesinde rol oynamaktadır.

Ve gerçekleşen eylem bu yöneliş içerisinde üç yönlüdür. Bu üç yönlü eylem kompozisyonun hikâyesinden kaynaklanmaktadır. Olay, Hz. Yusuf'un köle pazarında satılmasıdır. Buradan hareketle bir satma eylemi, satın alma için pazarlık yapma ve seyretme üzerine kurgulanmıştır. Kompozisyondaki bu eylem çeşitliliği tasarıma bir ritim hareketlilik kazandırmıştır.

#### 4.3.7. Renk Yapısı:



Resim 3.19



Resim 3.20

Kompozisyonda kullanılan ana renkler kırmızı sarı, mavidir. Renkler haricinde pek çok ara tonda kullanılmıştır. Renklerin kompozisyon içerisindeki dağılımında bir denge gözetilmiştir. İlk olarak kompozisyondaki renk dağılımı üç eşit dikey pafta çerçevesinde değerlendirildiğinde her rengin her parçaya dengeli bir dağılımı söz konusudur. Kırmızı ve tonlarının dağılımı, mavi ve tonları, yeşil ve tonları, sarı, mor renkler her üç paftada da karşımıza çıkmaktadır. Kıyafetlerin renk tonları birbirini tekrar etmektedir. Kullanılan renk kombinasyonları benzer niteliktedir. Örneğin mavi ve kırmızı kombini kompozisyon içerisindeki birkaç figürde görülmektedir yine mor ve yeşil, mor ve turuncu bir arada kullanmada tercih edilen başka renk kombinasyonlarıdır. Her ne kadar tasarımda kendini tekrar eden renk kullanımı bulunsa da oluşturulan bu ve benzeri pek çok renk kombinasyonu bir harmoni

oluşturmaktadır. Figüratif yapıda benimsenen canlı, parlak sert renk tonları, mimari yapıda yerini daha sade ve bu figüratif yapıdaki renk kullanımını ön plana çıkaracak nitelikte renkler kullanılmıştır.



Resim 3.21



Resim 3.22



Resim 3.23



Resim 3.24



Resim 3.25



Resim 3.26



Resim 3.27

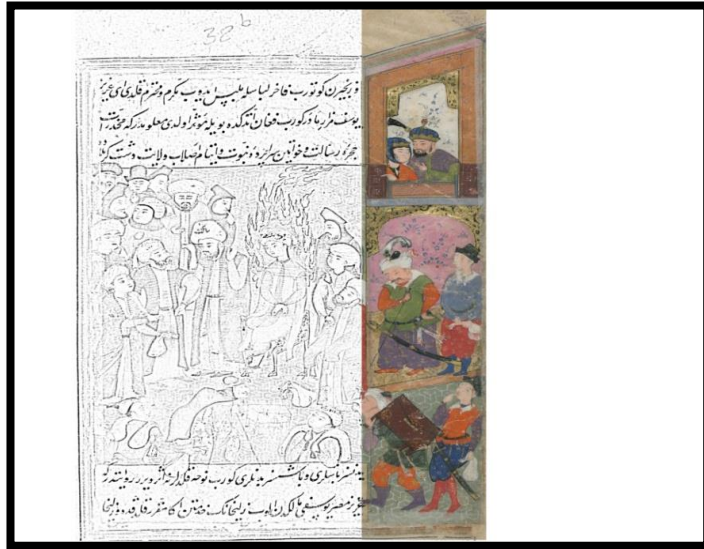
Yukarıda bu minyatür tasarımında özellikle figürlerde tercih edilen renklerin skalası ayrıca verilmiştir. Tüm bu renk paletlerine genel çerçevede baktığımızda kullanılan renklerin benzer nitelikte olduğu görülür.

Kompozisyonda renk hiyerarşisinde kırmızı tonları ön plandadır. Tasarımın her yerinde karşımıza çıkan bu tonlar kompozisyondaki vurguyu artırmada önemli rol oynar. Özellikle parlak kırmızı tonun diğer figürlerden farklı olarak bütünsel olarak görüldüğü orta dikey paftadaki ana figürün daha çok öne çıkmasını sağlamıştır.

#### **4.3.8. Devamlılık ve Tamamlama:**

Metne dayalı olarak tasvir edilen bu minyatürle birlikte izleyici ve minyatür arasında parça-bütün ilişkisi doğar. Metne de konu olan Hz. Yusuf'un belaya düşmesi hadisesi içerisinde yer alan Yusuf'un köle pazarında satılmasına dair anekdotun canlandırıldığı bu sahne tek karede izleyicinin karşısında yer almaktadır. İlk etapta bu kare sadece köle pazarını anlatıyor görünmektedir. Ancak bu sahne Hz. Yusuf'a dair metinde anlatılanların sadece küçük bir parçasıdır. Metni okuyan izleyici, bu görselde metne dair ayrıntılarına, yani pek çok kareye de tasavvur edebilmektedir. Çünkü metinle birlikte Hz. Yusuf'un köle pazarına gelmeden öncesi ve geldikten sonrasında dair detaylara vakıf olan izleyici, tüm bu hadiseleri kitap içerisinde bu kısım ile ilgili yer verilen tek bir sahneye ilişkin görselle zihninde tamamlayabilmektedir.

Minyatürün sağ kısmında mimari bir yapı bulunmaktadır. Tezyini yapısı itibarıyla klasik Osmanlı minyatür sanatının incelikli üslubundan tamamen farklıdır. Minyatürün geneline figüratif bir yapı hakimdir. Sağ dikey paftada yer alan mimari unsur ve genele hakim figürler haricinde minyatürde belirgin başka unsurlar bulunmamaktadır. Mimari yapının kısmen gösterildiği bu kompozisyonda da tıpkı incelenen önceki minyatürlerde olduğu gibi, klasik minyatür sanatına hakim parçayı vererek bütünü anlatma üzerine bir anlayış benimsenmiştir. Burada parçası verilen mimari yapı ile bütünsel bir mimari yapıya atıfta bulunmaktadır. Ve neticede izleyici ve minyatür arasında zihinsel bir tamamlama, yani bütüne ulaşma süreci gelişme gösterir. Aşağıdaki örneklerde de bu mimari yapının zihinde nasıl tamamlanabileceğine dair bir örnek görsel sunulmuştur.



Resim 3.28



Resim 3.29

#### 4.4.66B/ MUTE SAVAŞI VE CAFER TAYYAR'IN ŞEHİT DÜŞMESİ



Resim 3

**Varak Numarası:** 66b

**Minyatürün Ölçüsü:** 12x18 cm.

**Minyatürün Konusu:** Mute savaşı ve Cafer Tayyar'ın şehit düşmesi.

#### 4.4.1. Kompozisyon:

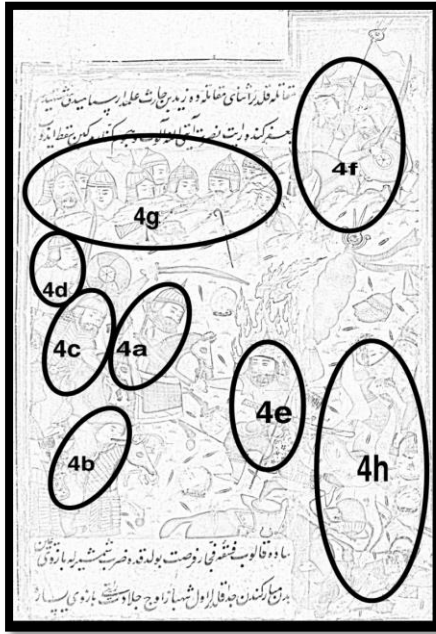


Resim 4.1

Sahne konusu itibarı ile Mute de geçmektedir. Mute, Şam bölgesinde bulunan bir yerdir. Burada gerçekleşen savaşa da adını vermiştir. Müslümanların Suriyeli Hristiyan Araplar ve Bizans ordusuyla yaptığı ilk savaştır. Burada Hadikatü's Süeda'nın ikinci bölümü olan Hz. Muhammed'in çektiği belalar kısmının 3. faslında yer alan Cafer Tayyar'ın Mute Savaşı'nda şehit düşmeden hemen öncesi elinde sancakla resmedilmiştir. Fuzuli metinde bu olaya ilişkin şu bilgilere yer vermiştir: “Rivayet edilir ki Hicretin sekizinci yılında Hz. Muhammed, Cafer Tayyarı(4e) Merhal-i Gassali harbine yolladı ve Mute menzilinde kafirlere ulaştı. İslam askeri üç bin, merhal askeri (4h) ise yüz bin müfsitti ve çok kalabalık idiler. Fakat İslam'ın zafere dayanan askerleri, düşman ordusunun(4h) çokluğundan korkmayarak ileri atılıp harbi açtılar.”<sup>111</sup> Savaş sırasında ordunun bayraktarı olan Zeyd şehit oluyor. Cafer, Sancak-ı Şerifi kendi eline alıp hücum ediyor. Kafirler bindiği atı sakatlayınca Cafer

<sup>111</sup> Fuzuli, a.g.e, s.118

Tayyar yaya kalıyor, düşman askeri bunu fırsat olarak görüp sağ kolunu kılıçla vücudundan ayırıyorlar. Cafer Tayyar sancağı sol eline alınca düşman askerleri (4h) bu sefer sol kolunu kılıçla bedeninden ayırıyorlar. Buradaki minyatürde bu sahne resmedilmiştir. Fuzuli bu sahneye dair şöyle devam eder: “Hazreti Resul daima oranın halinden bilgi ediniş Ashab’a haber verir ve Haris oğlu Zeyd ile Ebu Talip oğlu Cafer’in parça parça olduklarını bildirir ve buyururdu ki: Caferi gördüm Cennete gitmişti. Omuzlarında yakuttan iki kanat uçuyordu.”<sup>112</sup>



Resim 4.2

Minyatür, el yazmasının 66b sayfasında yer almaktadır. Üç eşit dikey parçaya bölünerek ele alındığında resmedilen sahneye dair önemli detayların bu üç eşit parçaya dengeli bir biçimde dağıtıldığı görülmektedir. Sol dikey parçada İslam ordusunun savaştığı düşman askerleri yer almaktadır. Sağ dikey parçada ise İslam ordusunun şehit düşen askerleri bulunmaktadır. Orta dikey parça ise her iki tarafın bir araya geldiğini gördüğümüz çatışma noktasıdır. Cafer Tayyar belirgin olarak bu orta parçada yer almaktadır (4e). Sağ dikey parçada düşman askerler bulunmamakla birlikte sol dikey parçada da İslam ordusundan bir askerin yer almadığı görülmektedir. Her dikey parça

<sup>112</sup> Fuzuli, a.g.e., s.119.

anlatılan olaya ilişkin önemli detayları ifade etmede önemli rol oynamaktadır. (Resim 4.1)

İçerik dolayısı ile sahne dış mekândadır. Fakat figüratif anlamda yoğun olduğu için dış mekâna ait detaylar yüzeysel bir şekilde görünür haldedir. Sahnede savaş anına dair bütün görsel unsurlar kullanılmıştır. (Resim 4.2) Savaşan her iki taraf, savaşanları seyredenler (4f-4g), borazan çalarak savaşın temposunu tutan (4g içerisinde), şehit düşenler (4h), savaşın sahnelendiği tepelik alan, peyzaj yapı bize kompozisyonun sahneye dair pek çok bakış açısının bir arada resmedildiğini göstermektedir. (Resim 4.2)

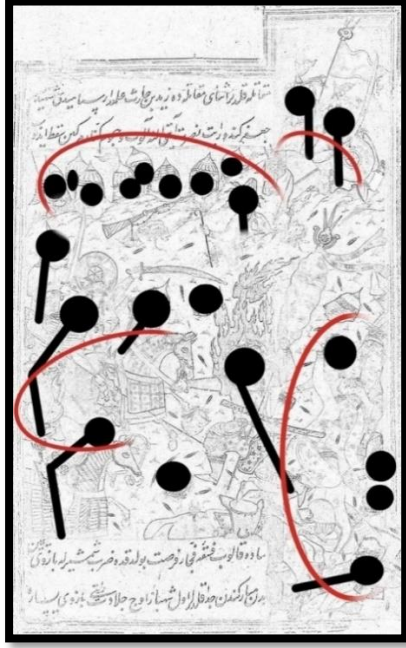
Kompozisyonun neredeyse büyük bir kısmı figürlerden meydana gelmektedir. Sol ve orta dikey parçanın üst ve alt kısımları beyitlerle bölünmüş, sol dikey parçanın beyitler arasında kalan kısmı figürlerden oluşmaktadır. (Resim 4.1) Üç atlı figür(4a-4b-4c) sol dikey parçanın orta kısmında yer kaplamaktadır. Bu üç atlı figürün hemen yukarısında ise tepelerin ardında seyir halinde figürler (4g) bulunmaktadır. Atlı figürlerden farklı olarak, tepenin ardındaki figürler omuzlarından itibaren görünür haldedir. Sağ dikey parçada ise savaşıp şehit düşen askerler (4h) ve kırmızı sancak ilk etapta dikkati çeken unsurlardır. Sağ dikey parçanın en yukarısında ise tepenin ardında atlı iki atlı figür(4f) yer almaktadır. Orta dikey parça ise kompozisyonun en sade kısmıdır. Sağ ve sol dikey parçalardaki figüratif yoğunluk burada yerini sadeliğe bırakmıştır. Ama yine de anlam itibarı ile değerlendirecek olursak, savaş sahnesinin çatışma halinin hissedildiği, yani her iki tarafında birleştiği, kılıçların kınından çekilip, sağ taraftaki figürün sol taraf sol taraftaki figürün ise sağ tarafa doğru hareket ettiği görülür. Figür 4e (Cafer Tayyar) elinde sancağı başının etrafında hale ile tasvir edilmiştir. Kompozisyon içerisinde belirgin bir şekilde fark edilmektedir. Savaş sahnesinin şiddeti sağ dikey paftada şehit edilmiş askerlerle belirgin kılınmıştır.

Kompozisyonda insan figürleri haricindeki unsurların önem derecelerine göre hiyerarşik konumlandırılışını değerlendirdiğimizde ilk sırayı at figürleri almaktadır. At haricinde insan figürlerinin elinde tuttıkları kılıç, kalkan vb. unsurlardır. Peyzaj yapı ise arka plandaki yeşillikten başka herhangi başka bir unsur barındırmamaktadır.

Figürler kompozisyonun üç dikey parçasında da görülmektedir. Kompozisyonun yalnızca sol ve sağ dikey parçasında yoğun olarak yer almakta olan figürler için her üç parça da dengeli bir dağılım yapılmıştır diyemeyiz. Sol dikey parçada toplamda altı figür bu altı figürün yalnızca üçünün bedensel yapısı tamamen görülmektedir, sağ dikey parçada yedi figür, bu yedi figürün ise beşi sağ dikey parçanın çoğunu kaplamaktadır, orta dikey parçada ise tepelerin ardında kısmen görülen altı figür ve hemen kompozisyonun orta kısmında yer alan biri atlı olmak üzere bedenlerinin tamamı belirgin biçimde görülebilen iki figür yer almaktadır.

Derinlik algısı bu kompozisyonda da fark edilir derece kullanılmıştır. Figürlerin tasarım içerisinde yerleştirilmesi ön arka ilişkisi göz önünde bulundurularak gerçekleştirilmiştir. Özellikle sol dikey parçada en aşağıdaki atlı figürden (4b) ve onun yukarısındaki diğer atlı figürlerin (4c-4a) konumlandırılışında derinlik hissi oluşturulmuştur. Derinlik algısı aynı zamanda yukarıdaki tepeler ve o tepelerin ardındaki seyir halindeki figürlerle (4g-4f) de ortaya koyulmuştur. Derinlik algısı bağlamında kompozisyon değerlendirildiğinde en önden arakaya doğru sıralama şu şekildedir: Orta dikey parçanın en aşağısındaki at figürü, sol dikey parçada en aşağıda bulunan atlı figür (4b), orta dikey parçanın ortasındaki Cafer Tayyar (4e), 4c, 4a 4d, 4h figürleri ve onların da arkasında yer alan tepenin ardındaki figürleri temsilen görselde 4g ve 4f ile ifade edilen figürlerdir.

Bu sahnede yer alan bazı küçük unsurların perspektifle çizildiği fark edilmektedir. Burada derinlik hissi veren diğer bir konu ise bazı unsurların bu şekilde perspektif çizimle sahneye aktarılmasıdır. Önceki sahnelerde olduğu gibi burada da deforme bir perspektif dikkati çekmektedir. Perspektif verilerek çizilmeye çalışılan nesnelerin birebir çizim olmadığı fakat derinlik hissi vermek ya da sahneyi daha canlı, dinamik göstermek için tercih edildiği söylenebilir.

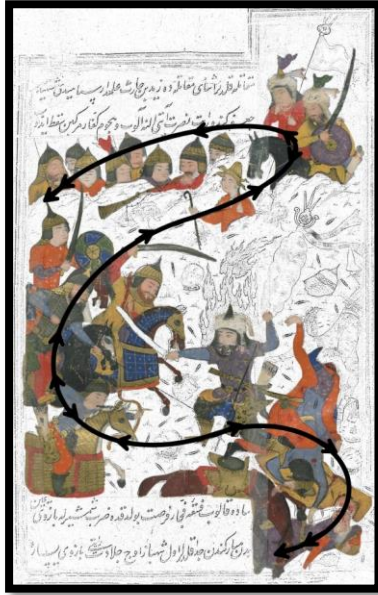


Resim 4.3

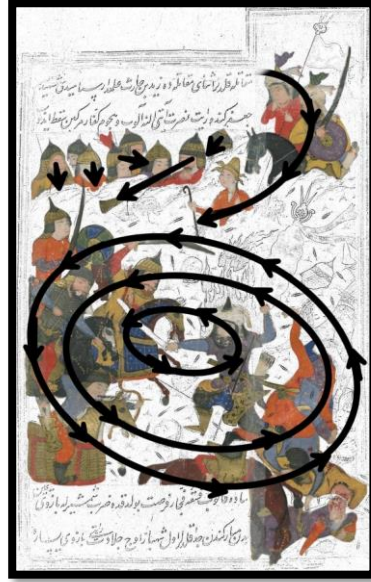
Burada savaş sahnesi olması sebebiyle savaşan her iki tarafı bariz bir şekilde göstermek için yoğun bir grupsal diziliş mevcuttur. Grupsal diziliş soldan sağa sağdan sola bir yatay diziliş göstermektedir. (Resim 4.3) Sol kısımdaki grupsallık ve hareketlilik sağ taraftakine nazaran daha yoğundur. Çünkü sağ taraftan sol tarafa doğru sadece tek bir figür ilerlemektedir. Tepelerin ardında seyir halinde olan figüratif yapıda kendi içerisinde grupsallık göstermektedir. Onların yönelişi ise seyir halinde oldukları olay nedeni ile tam olarak orta paftadır yani aşağıya doğrudur. Kompozisyonun sağ ve sol kısmındaki figürlerin grupsallığı tasarıma yoğun ve hareketli yani dinamik bir görüntü kazandırmıştır. Bu da resmedilen savaş sahnesinin anlatımını ayrıca kuvvetlendirmektedir.

Bu sahnede de olayın ana karakterleri haricinde farklı kimlik ve eylemlere sahip kişilere yer verilmiştir. Yani gerçekleşmekte olan olaya ilişkin satma eylemi haricinde birbirinden farklı eylem durumları görülmektedir. Sahne, savaşan figürler, şehit düşenler, savaşı seyredenler, savaşa ritim tutanlar gibi pek çok bakış açısını içermektedir. Tek bir sahne içerisinde pek çok sahne yer almaktadır. Bu nedenle buradaki tasarımda gerçekleşmekte olan olaya ilişkin figürler ile oluşturulan çoğulcu bir bakış açısı söz konusudur.

Figürlerin kendi içerisinde bireysel bir eylem durumunda olduğu görülmektedir. Ve kompozisyondaki tüm figürlerin konumlandırılışı, muhtemel çatışmanın olacağı orta kısmın çerçevesinde gerçekleştirilmiştir. Merkezi figür burada elinde sancak tutan haleli figürdür. Merkezi figürün arkasındaki tüm figürler ölmüştür, hareketsiz olarak yer almaktadır. Tasarıma hakim eylemler: Düşman ordusu sağa doğru, başında Cafer Tayyar olan İslam ordusu sola doğru yönelen, bu olayı seyredenler, savaşa ritim tutanlar. Aşağıdaki görsellerde ise figürlerin kompozisyon içerisindeki konumlandırılışında izlenen hareketler işaretlenmiştir. Figürler genel çerçeveden bakıldığında kompozisyon içerisine “s” çizerek konumlandırılmıştır. (Resim 4.5) Bu da sahnenin daha hareketli görünmesini sağlamıştır. Öte yandan başka bir açıdan bakıldığında ise kompozisyonun tam ortasında figürlerin dairesel bir şekilde yerleştirildiği de görmekteyiz. Savaşın gerçekleştirildiği yeri bir meydan olduğu izlenimi yaratmak için aşağıdaki örnek görsellerde de olduğu üzere kompozisyonun ortasındaki figürlerin dizilişi daireseldir. (Resim 4.6)



Resim 4.5

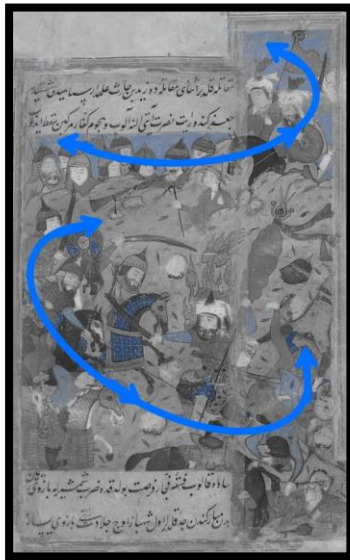


Resim 4.6

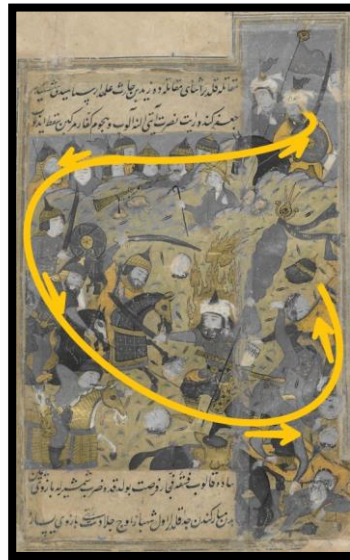
Peyzaj yapı küçük otlar ve taş parçalarından oluşmaktadır, oldukça sade ve basittir. Detaylı unsurlar kullanılmamıştır. Burada hakim renk tonu ise çimen yeşilidir. Bu yeşil kimi kısımlarda koyulaşmakta olup bu da ön planda yer alan figürlerin

oturtulduğu bir zemin olarak peyzajın kendi içerisinde gölge, ön arka ilişkisine sahip olduğunu ifade eder.

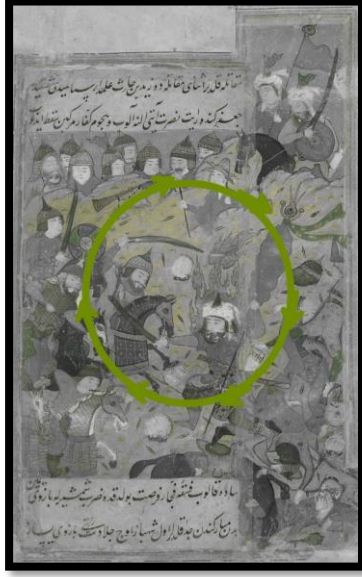
Kompozisyona hakim renkler aşağıdaki görsellerde ayrıntılı bir şekilde gösterilmiştir. Mavi, sarı, kırmızı ve yeşil renklerin kompozisyonlar içerisindeki dağılıma yer verilen görselleri ele aldığımızda her renk kullanımının belli bir çizgisel düzlemde gerçekleştirildiğini görürüz. İlk olarak mavi rengi ele aldığımızda gökyüzünde, bir at figürünün üzerinde, bir kalkanda ve merkezi figürde ve o figürün arkasındaki şehit figürlerinde parça parça yer verilmiştir. İfade edildiğinde dengesiz bir dağılım olduğu düşünülse de aşağıdaki görselde görüldüğü üzere üç dikey parçada da mavi rengin eşit ve dengesiz bir biçimde dağıldığı gözlemlenmektedir. Kırmızı renkte benzer bir biçimde kullanılmıştır. Sağ dikey parçada yoğun olarak kullanıldığı gözlemlenen kırmızı rengin dağılımında çizgisel bir hareketlilik mevcuttur. Tasarımda sarı renk ise figürlerde yoğun olarak görülme de her üç dikey paftada da karşımıza çıkmaktadır. Benzer türden bir dağılım yeşil renk içinde geçerlidir. Renklerin dağılımı dengeli olsa da kullanım oranları birbirinden farklılık göstermektedir. Yeşil renk yoğun olarak kullanılmış olması ile kırmızı ise diğer renklere oranla daha baskındır ve vurucu bir etki yaratmıştır.



Resim 4.7



Resim 4.8



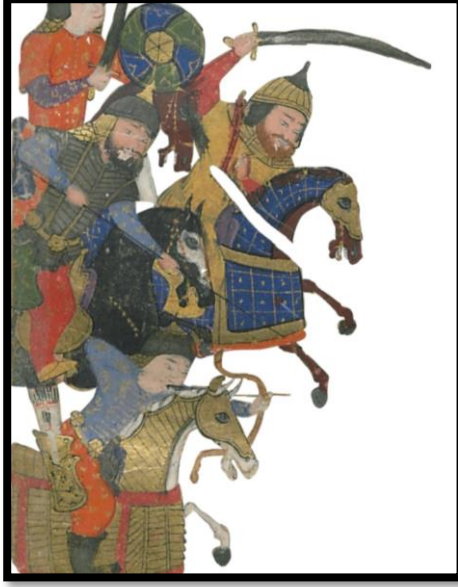
Resim 4.9



Resim 4.10

Açık kompozisyon kurgusuyla yapılmış bu sahnede de olay sahne içerisinde görünür haldeyken olay a ilişkin bazı görsel detaylara kısmen yer verilmiştir. Bu konuya ilişkin bu sahnede ele alınabilecek en önemli husus ise harici ordusuna dair detayın sol dikey parçada birkaç kişi ile gösterilmesidir. Ordu dokuz bin kişiden oluşmaktadır. Ve askerler çerçeve dışında da devam etmektedir. Yani savaşma hali verilmesine rağmen sahneyi oluşturan detayların pek çoğu eksik bırakılmıştır.

#### 4.4.2. Figür Yapısı:



Resim 4.12

Toplamda yirmi adet figürden oluşan bu tasarım, ele aldığımız yazmanın diğer minyatürlerinden farklı olarak en hareketli ve yoğun olanıdır. Figürlerden hikâyenin içeriğine bağlı birbirinden farklı yüz ifadeleri mevcut. Reel hayatta bir savaş sahnesinde muhtemel insan hallerinin minyatürün kendine özgün tavrıyla tasvir edildiğini bu sahnede gözlemleyebilmekteyiz. Her figür kendine özgü hareket biçiminde tasvir edilmiştir.

Tasarımın odak noktasındaki figürler cenk halindeyken, etrafta bu cenk meydanında savaşmakta olanlar, çatışma anında ölenler ve bu savaşı seyredenler olmak üzere farklı eylem durumlarının tasarımın farklı bölgelerinde kümelendiği görülmektedir. Cenk anının aktif bir şekilde hissedilmesini sağlayan figürler tasarımın sol kısmında at üzerinde tasvir edilmişken, savaşta ölen, şehit düşen insanları temsil eden figürler ise tasarımın sağ kısmında kümelenmiştir. İzleyici kitle tasarımın hemen yukarısındaki tepelerin üzerinde sıralanmıştır. (Resim 4.13) Her üç eylem durumu tasarımın belli bölgelerinde yoğunlaşmıştır ve bu eylem durumları figürlerin hareket, duruş biçimleriyle güçlendirilmiştir. Bu nedenle bu sahnede de yazmanın incelenen diğer minyatürlerinde olduğu gibi kalıpsal bir figüratif yapı söz konusu değildir. Figürler kendine özgün davranış yapılarına sahip olsalar da onların kompozisyon içerisinde bu konumlandırılış biçimleri bize anlatmak istediği dönemin yaşantısına dair ayrıntılı bilgi vermektense uzaktır. Kaynaklarda bahsi geçen tarihi anın sadece ifade

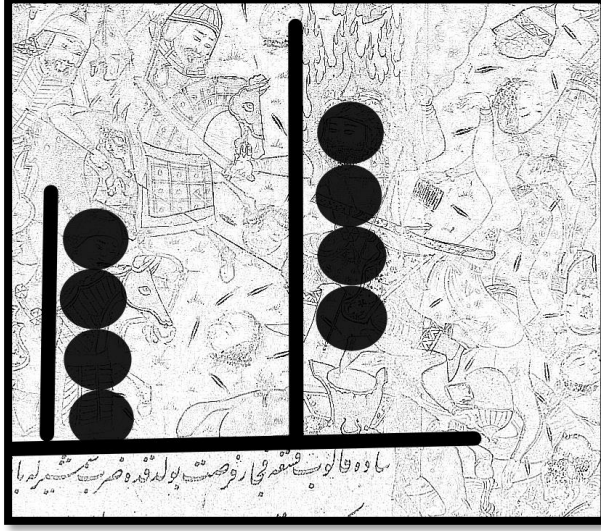
edilmesinin önem kazandığı ve dolayısı ile bu tarihi olayın yaşandığı zamandan yüzlerce yıl sonra resmedilmesi sebebi ile olayın birebir aktarımı söz konusu değildir



Resim 4.13

Figürlerin kıyafet yapıları değerlendirildiğinde ise miğfer, kalkan vb. savaş kıyafetleri tercih edilmiştir. Bu askeri kıyafetler haricindeki kıyafetlerde oldukça sade tezyini üslup benimsenmiştir. Bu sahnede savaşan iki tarafında kıyafet yapılarındaki tarzlar belirgin şekilde fark edilmektedir. Sol taraftaki karşı tarafın ordusunu temsil eden atlı figürlerin miğferli zırhlı olması, İslam ordusunu temsil eden askerlerin ise zırh, miğfer vb. askeri kıyafetler içerisinde resmedilmemiş olması dikkat çekmektedir. İslam ordusundan olan askerlerin başında sarık bulunmaktadır. Üzerlerinde ise oldukça gündelik bir kıyafet görünümündedir. Diğer tarafın askerleri ise askeri olarak iyi kuşanmıştır. Bu nedenle İslam ordusunun çokça kayıp verdiği savaşta bu küçük detay ile figürlerin resmedilmesiyle düşman ordusunun askeri anlamda daha kapasiteli olduğu görünür kılınmıştır. Zira savaş, İslam ordusunun geri çekilmesiyle sonuçlanmıştır.

#### 4.4.3. Oran-Oranti:



Resim 4.14

Tasarımdaki tüm figürler ele alındığında, figürlerde benimsenen başın vücuda oranı dörtte bir oranındadır. Bu oranla birlikte buradaki figürlerin daha önce incelenen figürlerden farklı olarak beden hatları daha ufak, başları vücuduna oranla büyük ve dolayısı ile yazmanın incelenen diğer figürlerinden farklı olarak daha basık ve orantısız olduğu sonucuna ulaştırır bizi. Bu oran bağlamında figür boyları kısadır. Özellikle at üzerindeki figürlerde bu oran oturuş pozisyonları ile ilgili olarak daha da azalmaktadır. Kompozisyonun geneline baktığımızda at üzerindeki figürlerin orantısız ya da diğer bir deyişle kısa boylu ve hacimli bir şekilde resmedildiği görülür. Merkezi figür de bu orantısız vücut ölçülerinde çizilmiştir. Diğerlerinden farklı olarak tüm bedenini bariz olarak gördüğümüz bu figür diğerlerine nazaran daha iri ve belirgin hatlarda çizilmiştir.

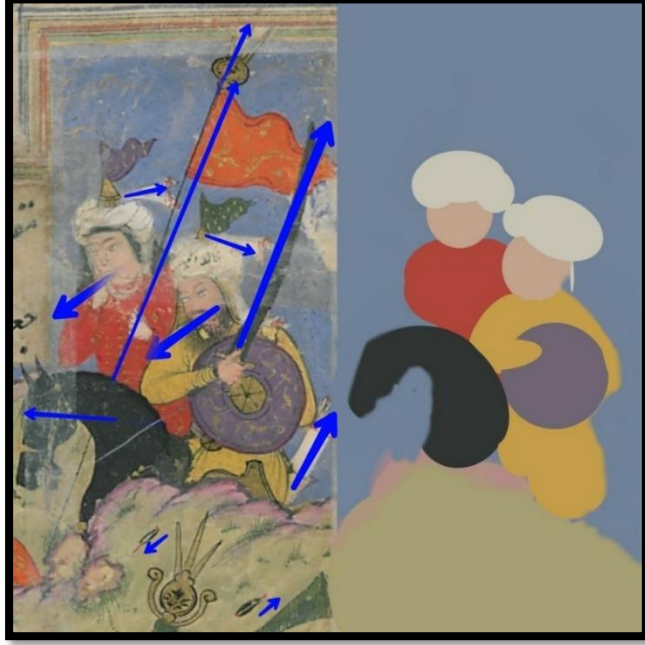
#### 4.4.4. Görsel Hiyerarşi:



Resim 4.15

Bu sahnede de görsel anlamda bir hiyerarşi mevcuttur. Özellikle tasarımın tam ortasındaki iki figürle oluşturulan hiyerarşik düzenlemede esas alınan savaşmakta olan her iki tarafında öncüleri, onların ardındaki askerler ve akabinde izleyiciler olmak üzere hiyerarşik anlamda bir figüratif tasarım söz konusudur. Bu hiyerarşik sıralamada aynı zamanda figürlerin eylemleri ve figürlerin kıyafetlerinde kullanılan renk tonları da belirleyici unsurlardır. Figüratif yapı içerisinde elinde sancağı başının etrafında halesiyle Cafer Tayyar figürü bu sahnenin öne çıkan figürüdür. Diğer bir önemli figür ise Cafer Tayyar'ın karşısındaki atlı figürdür. Hiyerarşik düzende bu iki figürün merkezi konumda olmalarını sağlayan eylemsel yapı, kompozisyonun tam orta noktalarında yer alan iki figürün, çatışma anını gösteren kısımdır. Bu iki figürde tercih edilen renk tonları, sol taraftaki figürde sarı rengin tercihi bu figürün dahil olduğu gruptan ayırt edilmesini kolaylaştırmakla birlikte, sağ taraftaki elinde sancağı ile Cafer Tayyar'da tercih edilen mor -mavi renkleri ile karşılıklı zıtlık oluşturması hedeflenmiştir. Tüm bunlardan hareketle kompozisyondaki eylem yoğunlaştığı nokta hiyerarşik düzenlemenin tepe noktasıdır.

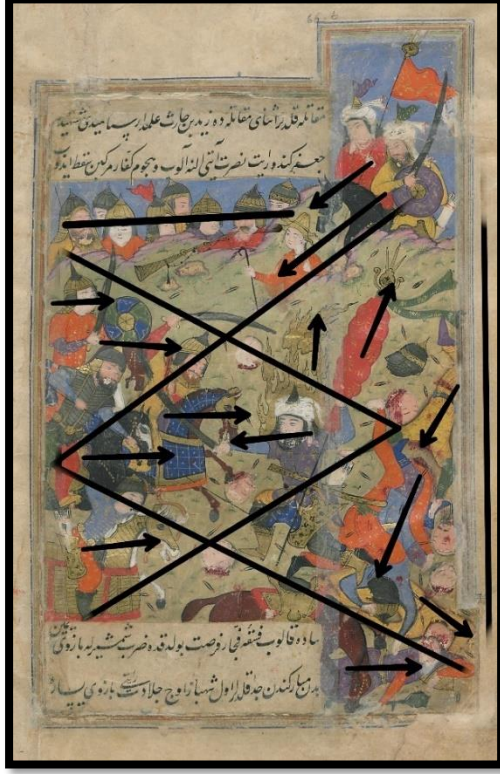
#### 4.4.5. Zıtlık:



Resim 4.16

Tasarımda pastel tonda zemin üzerine figürlerin kıyafetlerinde daha parlak, keskin renk tonlarının kullanılmış olması zıtlığı sağlayan en önemli, başlıca unsurdur. Arka planda özellikle figürlerin konumlandırıldığı zemin yağ yeşili gibi oldukça soluk bir tonda kullanılmıştır. Böyle yeşil renkte zemin üzerinde konumlandırılan figürlerde ise oldukça canlı renkler tercih edilmiştir. Kırmızı, sarı, mor kahverengi... Yukarıda ele alınan örnekte de buna benzer bir görüntüye yer verilmiştir. Gökyüzünde kullanılan mavinin tonu, ön plana yerleştirilen iki figürde kullanılan kırmızı ve sarı renklerini daha belirgin kılmış ve ayrıca bu iki figürün arkasında buldukları tepedeki açık yağ yeşili bu belirginliği daha da artırmıştır. Zıtlık aynı zamanda kompozisyon içerisindeki unsurların yerleştirilmesinde de önemli rol oynamaktadır. Resim 4.16' da toprak zemin üzerine saplanmış okların farklı yönlere bakması, yüzlerin bakış yönü, figürlerin ellerindeki kılıç ve sancağın bakış yönlerindeki zıtlık göze çarpmaktadır. Şehit düşen askerlerin aşağı doğru, elinde sancak tutan merkezi figürün (Cafer Tayyar) sola, atlı askerlerin sağa doğru yönelişleri ve tepenin ardındaki figürlerin aşağı doğru yönelmeleri kompozisyonun hareketli olmasını sağlayan zıtlıklardır.

#### 4.4.6. Ritim, Hareket, Yön:

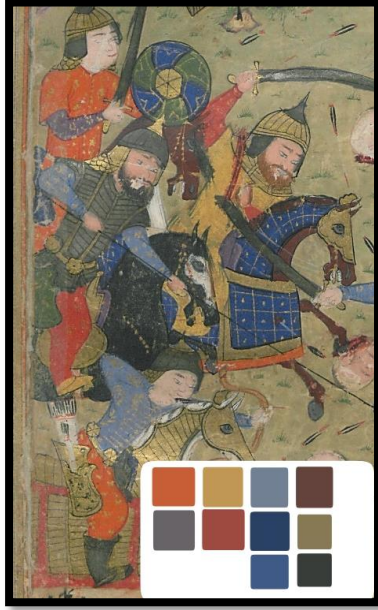


Resim 4.17

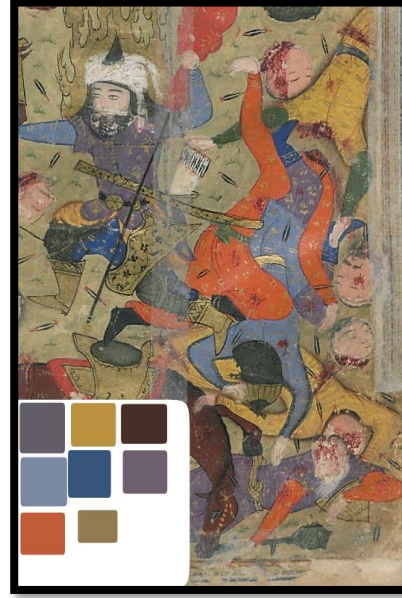
Buradaki minyatürde anlatılan olayın yapısı göz önünde bulundurulduğunda ve bu olayın ifade edilmesinde tercih edilen figüratif yerleştirmeler değerlendirildiğinde, kompozisyonun kendi içerisinde pek çok hareket noktasına sahip olduğu görülmektedir. Kompozisyonun üç farklı yerinden farklı biçimlerde yönelişler, hareket noktaları mevcuttur. Birincil hareket noktası olarak soldan sağa doğru hareket eden atlı figürler gösterilebilir. Burada yöneliş hareketle desteklenmektedir. Bu grupsal hareket kompozisyona dinamizm katmıştır. Sağdan sola doğru ise tek bir figürle desteklenen aktif bir yönelim söz konudur. Tüm bunların dışında ise kompozisyonun yukarısında aşağıdaki dinamizmi seyretmekte olan yani aşağıya doğru pasif bir yönelişte bulunan figürler de bulunmaktadır. Yönelişlerdeki zıtlık (sağa sola ve aşağıya) kompozisyon içerisinde hareketlilik oluşturmuştur. (Resim 4.17) Bu bağlamda minyatürün geneline hakim olan çoğulcu bakış, hareket yöneliş konusunda da kendisini hissettirmekte sahneyi içeriğine uygun kılmaktadır. Olay anı bu hareket

noktalarının birleştiği alan içerisinde gerçekleşmektedir. Yani yön ve hareketlilik çarpışma anını bir kapsam alanı içerisinde değerlendirebilmemize olanak sağlar.

#### 4.4.7. Renk Yapısı:



Resim 4.18



Resim 4.19

Kullanılan renkler değerlendirildiğinde ilk etapta dikkati çeken önceki bölümde bahsedildiği üzere zıtlıktır. Zemin ve zemin üzerindeki figürlerde tercih edilen renklerden hareketle oluşturulan zıtlık ile kompozisyondaki kalabalığa dikkat çekilmek istenmiştir. Figürlerde kullanılan tonlar incelendiğinde renklerin uyum gözetilerek bir arada kullanıldığı sonucuna ulaşırız. Turuncu, sarı, mavi ve mor renklerin ağırlıklı olarak kullanılmıştır. Çoklu renk kullanımında renklerin yan yana gelişinde uyum gözetiliyor olması muhtemel renk karmaşasının önüne geçmiştir.

Kompozisyonun sol kısmı değerlendirilecek olursa, aşağıdan yukarıya tercih edilen tonlar sırası ile şu şekilde seyredilmektedir: beyaz at ve o atın üzerindeki altın sarısı renginde örtü, bu sarı tonun hemen üzerinde parlak bir turuncu renk ve turuncunun da üzerinde mavi renk kullanılmıştır. (Resim 4.18) Bu atlı figürün hemen yukarısında siyah at ve o atın üzerinde kırmızı pantolonlu, gri savaş kıyafeti giyen bir figür ve o figürün hemen ardında duran kahverengi at ve atın üzerindeki lacivert ve altın sarısı detaylı örtü ve bu atın üzerindeki sarı kıyafetiyle elinde kılıcı olan bir figür

yer almaktadır. Bu son iki figüründe ardında hemen aşağıdaki parlak turuncu renkle aynı renkte kıyafet giyen kalkanı ve kılıcı bulunan bir figür bulunmaktadır. Savaş sahnesinin sol kısmında dikkati çeken renkler sırası ile turuncu, sarı, lacivert, siyah, kırmızı ve yeşildir. Sağ tarafa baktığımızda ise sol taraftaki renk kullanımının sağ tarafta da tekrar ettiği gözlemlenmektedir. (Resim 4.19) Parlak turuncu, mavi, sarı, siyah, mor, yeşildir. Sağ tarafta şehit düşmüş olan figürlerin hemen önünde yer alan bir elinde kırmızı sancağı diğer elinde ise kılıcı bulunan Cafer Tayyar figüründe kullanılan renkler ise sağ ve sol tarafta daha az tercih edilmiş renklerdir. Lacivert bir pantolon, mor bir üst ve mavi bir içlik, elinde tuttuğu kırmızı sancakla birlikte, grup içerisindeki konumu belirginleştirilmeye çalışılmıştır. Yukarıdaki figürlerde ise sarı, kırmızı ve turuncu renkler hakimdir. (Resim 4.20, Resim 4.21)



Resim 4.20



Resim 4.21

#### 4.4.8. Devamlılık ve Tamamlama:

Ele alınan minyatürde dikkati çeken başlıca husus, savaş ve gerçekleşen savaşta ne kadar büyük bir çarpışmanın yaşandığını ifade eden figüratif yapılanmadır. Kitabın yazılış amacı olan Hz. Muhammed döneminde gerçekleştirilmiş Mute Savaşı'nın görselleştirilmiş halidir. Her ne kadar savaşın kaybedeni geri çekilen tarafı İslam Ordusudur. Metinde İslam ordusu üç bin düşman ordusu ise yüz bin kişi olarak belirtilmektedir. İslam ordusu çok sayıda şehit vermiştir. Sayıca İslam ordusuna üstün olan düşman ordusu sahnede yalnızca birkaç askerle görünür kılınmıştır. Olay anı yani Cafer Tayyar'ın şehit düşme anı bu sahnede gerçekleşecektir. Savaş anı resmedilen sahnede görünür haldedir. Fakat henüz çatışmaya girmemiş olan, girecek olan ordunun devamı ise görülen sahnenin dışındadır, çerçeve dışında devam etmektedir.

Buradan hareketle sahneye bakan bir kişi genel çerçevede bu anı değerlendirdiğinde sağ taraftaki kitlenin sol taraftaki kitleyi sahnedeki etkinliğini göz önünde bulundurarak askeri anlamda üstün olduğu sonucuna ulaşabilmektedir. Sol tarafta birkaç askerle ifade edilen görüntü parça), aslında büyük çapta bir güruha karşılık gelmektedir. Sahneye dair görsel unsurlar çerçeve dışarısında devam etmektedir. Devam ettiği bilinen görsel unsurların bütüne nasıl tamamlanacağına dair bir örneğe yer verilmiştir. Resim 48'de ordunun yoğunluğuna ilişkin bütünsel bir tamamlama gerçekleştirilmiştir. İki aşamalı olarak verilen örnekte sol tarafta parçası verilen askeri yoğunluğun nasıl bütünsel olarak tamamlanabileceğine dair detaylandırmalar bulunmaktadır.



Resim 4.22



Resim 4.23

#### 4.5. 66b/ MÜSLİM BİN ÂKİL UBEYDULLAH BİN ZİYAD'IN HUZURUNDA



Resim 4

Varak Numarası:165a

Minyatürün Ölçüsü:12x17 cm.

**Minyatürün Konusu:** Hz. Hüseyin'in imamlığını kabul eden Müslim Bin Akil'in Ubeydullah Ziyad'ın karşısına getirilmesi.

#### 4.5.1. Kompozisyon:

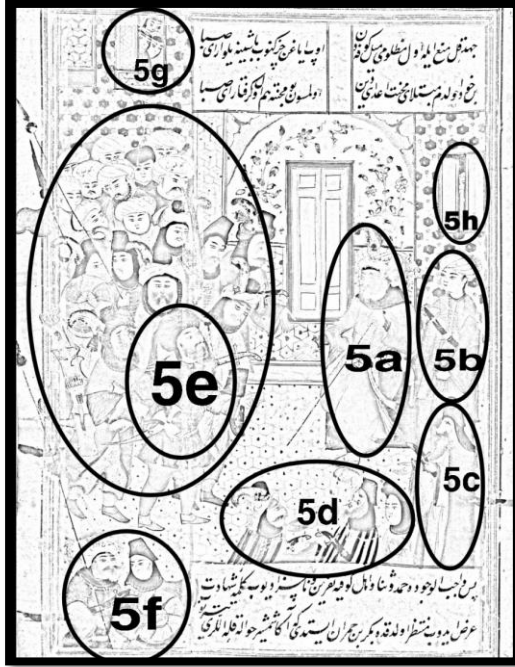


Resim 5.1

Minyatür yazmanın 165a sayfasında yer almaktadır. Sekizinci bölümde geçen Müslim Bin Akil in şehit edilmesi bölümünden bir kısmın görselleştirildiği bu sahnede bir yüzleşme anı görselleştirilmiştir. Sahne iç bir mekânda geçmektedir. Konu olayın baş kahramanlarından Ubeydullah Ziyad'ın sarayıdır. Gerek figüratif anlamda gerekse mimari açıdan yoğun ve detaylı bir kompozisyon karşımıza çıkar. Sahnede diğer kompozisyonlardan farklı olarak, kendi içerisinde ayrıca hikâyeleşen figüratif gruplara yer verilmiştir. Yüzleşme anından bağımsız gibi duran bu figürler konudan bağımsız bir görünüm sergilemektedir.

Kompozisyonda konuyla ilgili önemli görsel unsurlar önceki minyatürlerde olduğu gibi dikey üç eşit parçaya dengeli bir şekilde dağıtıldığı görülmektedir. Sağ dikey parçada Ubeydullah Ziyad, sol dikey parçada ise Müslim bin Akilin bulunmaktadır. (Resim 5.1) Orta dikey parçada ise konuya ilişkin çok önemli bir detay bulunmamaktadır. Kompozisyonun büyük bir kısmı figürlerden meydana gelmektedir.

Sol dikey parça figür sayısının ve yoğunluğunun en çok görüldüğü kısımdır. Her ne kadar hareket halinde figürler bulunmasa da olayı seyretmekte olan pasif figürlerin varlığı, gerçekleşmekte olan anın çoğunluk tarafından nasıl merak edildiğini ifade eden görsel bir detaydır. (5e-5f-5g) Buradaki gürhün en önünde bulunan figür, Müslim Bin Akildir (5g). Etrafındaki figürler ise onu zorla Ubeydullah Ziyad'ın huzuruna çıkararak kişilerdir. Sol dikey parçanın en aşağısında yer alan iki figür (5g) ise kendi aralarında iletişim halinde görünmektedir. Bu parçanın en yukarisında ise pencereden olayı seyreden üç kadın (5g) yer almaktadır. (Resim 5.2)



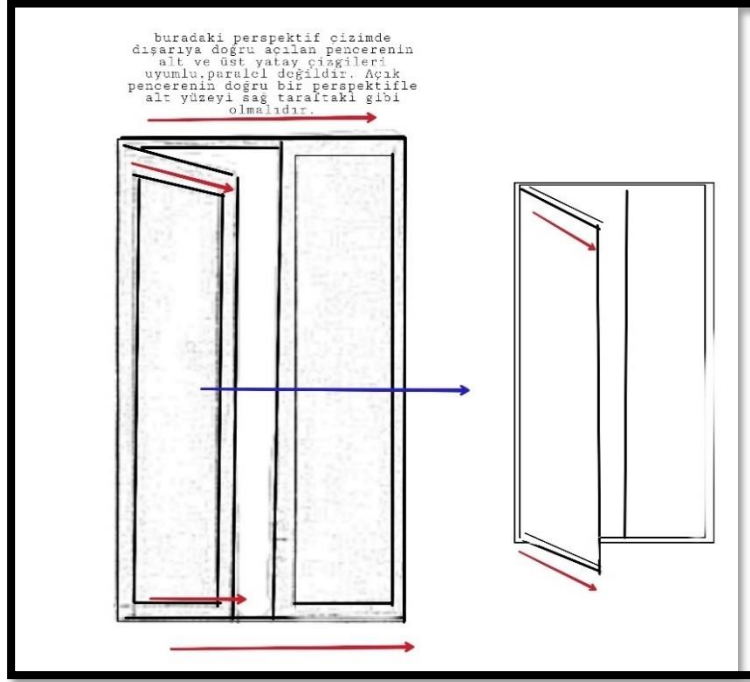
Resim 5.2

Orta dikey parçada ise sol dikey parçada görülen kalabalığın küçük bir devamı vardır. (5d) Ancak kompozisyonun en sade kısmı burasıdır. Mimari yapının detayları hakkında fikir sahibi olabileceğimiz kısım orta dikey parçadır. Burada mimari yapıya dair tezyini unsurlar, yer döşemesi, duvarlar, kapı gibi mimari unsurlar ayrıntılı bir şekilde görünmektedir. Sağ dikey parçada ise figüratif anlamda kompozisyonun merkezi konumunda olan Ubeydullah Ziyad'ın (5a) bulunduğu kısımdır. Ubeydullah Ziyad gerek cüssesiyle gerek kıyafet yapısı, rengiyle kompozisyonun en belirgin figürü olarak konumlandırılmıştır. Bu dikey parçanın da aşağısından yukarisına kadar seyrek de olsa figürlere ter verilmiştir. Her üç dikey parça genel olarak

değerlendirildiğinde ise figür dağılımının dengeli olmadığı sonucuna ulaşılır. Bu dengeli olmayan dağılım ise sağ dikey paftada yer alan ana figürü ön plana çıkarmak maksadı ile tercih edilmiştir. Merkezi figürün etrafı daha seyrek bırakılarak bu kısmın seyircinin görsel odak noktası olması hedeflenmiştir.

Buradaki kompozisyonda da derinliğe yer verilmiştir. Figürlerin tasarım içerisinde ön arka ilişkisi oluşturacak şekilde yerleştirilme biçimleri derinliği sağlayan önemli unsur olmuştur. Figürler derinlik algısına göre ele alındığında en önden en arkaya doğru şu şekilde sıralanmaktadır. En önde sol dikey paftanın en aşağısında yer alan 5f olarak belirtilen ikili grup, ardından 5d olarak belirtilen ikili grup, 5c, 5e, 5a, 5b, 5e'nin arkasında yer alan kalabalık bir grup ve onların da ardından sol ve sağ dikey paftalardaki pencerelerden bakan kadınların olduğu 5h ve 5g olarak belirtilen kısımlar en arkada yer almaktadır. En arka planda yer alan pencerenin ardından bakan figürlerdir (5g-5h). Bu figürlerin Tasarımda oluşturulan mekân algısının dışarısından kompozisyona dahil olmaları, derinliğin en arkasından algılanmalarına neden olmuştur. İç mekân algısı oluşturan duvarlar, kapı vb. unsurlar ise derinliğin en arka planında yer almaktadırlar.

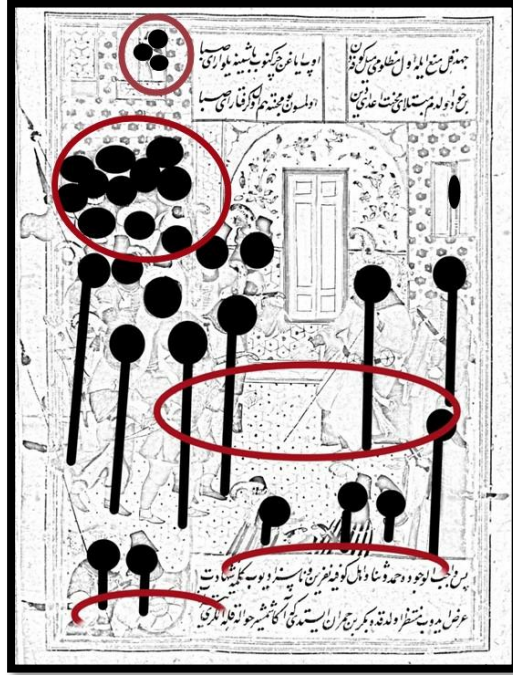
Derinlik hissi oluşturan diğer bir detay ise perspektiftir. Bu sahnede perspektifle oluşturulan derinliğin bariz bir şekilde fark edildiği görsel unsur sağ dikey parçada yer alan pencere detayıdır. Pencerenin yarı açık bir şekilde çizilmesinde perspektif bir nüans bulunmaktadır. Fakat oluşturulmaya çalışılan perspektifte deformasyon söz konusudur. Çünkü yarıya açık olan pencerenin alt kısmının sanki pencere kapalı gibi, üst kısmı ise pencere dışarıya doğru açılmış gibi çizilmiştir. Bu da bize pencereye ait bu iki tarafın farklı açılar zaviyesinden resmedildiğini gösterir. Açık pencerede görülen bu uyumsuz çizim burada deforme bir perspektifin uygulandığını işaret eder. (Resim 5.3) Çizimlerde farklı bakış açılarının bir arada kullanılması sahnede aynı zamanda çoklu bakış açısının bulunduğunu göstermektedir.



Resim 5.3

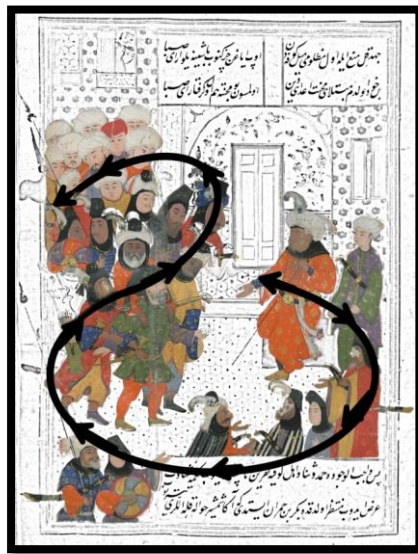
Sahne konusu itibarı ile uzunca bir müddet sonra karşı karşıya gelen iki düşman gösterilmektedir. Kompozisyon analizi için 5e olarak işaretlenen yeşil kıyafetler içerisinde tasvir edilmiş olan Müslim bin Akil, Ubeydullah Ziyad'ın (5a) askerleri tarafından yakalanarak, Ubeydullah Ziyad'ın huzuruna çıkartılmaktadır. Birbirleriyle mücadelesi oldukça kanlı, çatışmalı olan bu ikilinin bir arada görüldüğü sahne, konudan dolayı, bilinçli olarak yoğun bir figüratif kompozisyon tercihe dılmıştır. Bu figüratif yoğunluk bir hareketliliği beraberinde getirmiştir. Kompozisyonun sol kısmındaki diziliş ise kompozisyonun en yoğun alanıdır.

Her bir figür kendi içerisinde bireysel eylem durumuna sahiptir. Her bir figürün yönelişi ana iki figürün karşılaştığı ara noktaya doğrudur. Kompozisyondaki figürlerin konumlandırılması ise bu iki ana figür çerçevesinde gerçekleşmiştir. İki ana figür arasında bir boşluk bulunmaktadır. Bu boşluk kompozisyonun orta paftasındaki orta bölgeye karşılık gelir. Her iki figüründe tek bir elinin yer aldığı kısımdır burası. Orta pafta da belirgin bir figüratif grupsallığa yer verilmemiş olması da bilinçlidir. Oradaki karşılaşmayı belirgin hale getirmek için o ara nokta özellikle serbest bırakılmıştır. Bu ara boşluk noktadan hareketle tüm figürlerin bu merkezi noktanın etrafında dairesel bir çizgiyle yerleştirilmiştir. (resim 5.4)



Resim 5.4

Figürlerin dağılımı incelendiğinde aşağıdaki örnek çizimlerde de görüleceği üzere belli çizgisel hareketlilik üzerine figürlerin yerleştirildiğini görebiliriz. Yoğun figür kullanımında benimsenen “s” yapan diziliş zaten yoğun olan sahneyi ayrıca hareketli kılmıştır. (Resim 5.5)

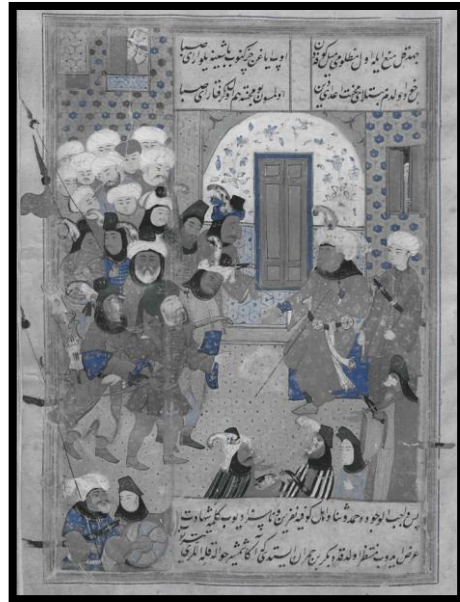


Resim 5.5

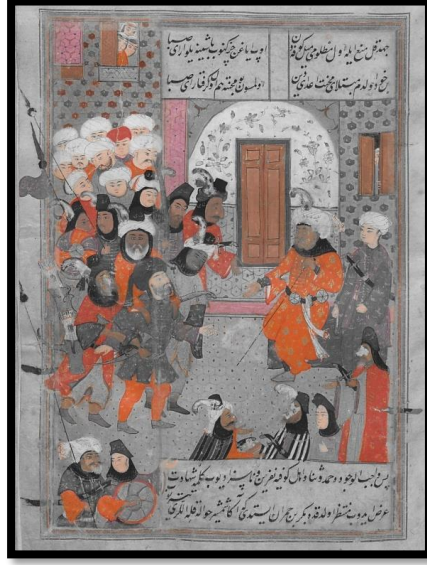
Figürler haricinde ele alınabilecek diğer bir ayrıntı ise mimari yapıdır. Bu yazmada iç mekânda geçen bir görseldir. Bu nedenle arka planda belirgin bir şekilde kullanılan duvar işlemleri, pencere detayları, tezyini unsurlar fark edilir derecededir. Mimari unsurlarda kullanılan renk yapısı, kompozisyonda derinliği artıran başka bir unsur olmuştur. Aşağıdaki görsellerde ayrıntılı bir şekilde yer verilen hakim renkler göz önünde bulundurulduğunda mimaride daha sade, pastel tonların tercih edildiği görülür. Elbette bu pastel renklerle baskın, canlı tonlarda kullanılmıştır. Bu renk kullanımı ön planda olan figürleri ön plana çıkarmaktadır. Kompozisyonda ilk olarak dikkati çeken renk tonu kırmızıdır. (Resim 5.8) Bu renk oldukça baskındır. Merkezi planda 5a olan figürde kırmızı renk tercih edilmiştir. Diğer bir renk ise yer döşemesinde de kullanılmış olması sebebiyle sarıdır. (Resim 5.6) Yerde sarının daha mat bir tonu tercih edilirken, figürlerde bu ton yerini daha canlı, parlak bir tona bırakır. Bir diğer belirgin renk tonu ise yeşildir, ikincil önemli figürde yeşil tonu görülmektedir. Mavi renk ise kompozisyonun tüm paftalarında yer yer kullanılmıştır. (Resim 5.7) Gerek figürlerin kıyafetlerinde gerekse arka planda yer alan mimari yapının tezyini detaylarında mavinin farklı tonları karşımıza çıkar.



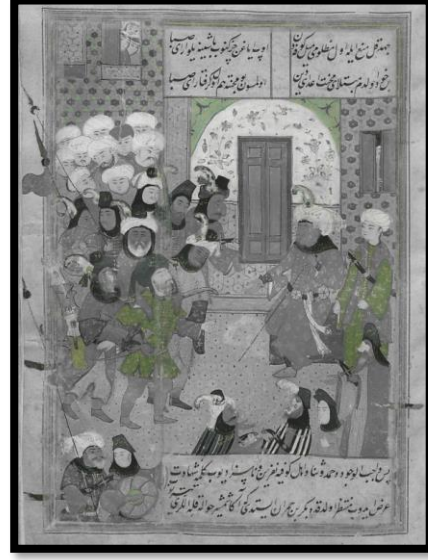
Resim 5.6



Resim 5.7



Resim 5.8



Resim 5.9

Renk dağılımının dengeli olduğunu söyleyebiliriz. Her ne kadar bazı renkler diğer renklerin kullanım biçimine bağlı olarak önüne geçiyor olsa da bu renklerin dağılımı kompozisyon içerisinde oldukça dengelidir. Sarı, kırmızı, mavi ve yeşil renkler kompozisyonun belli başlı renkleri olmasıyla birlikte, kompozisyonun her tarafında kullanılmıştır. Renk kullanımında kontrast bir tutum sergilenmiştir. Zıt renkler bir arada kullanılmıştır.

Tasarım açık kompozisyon kurgusu ile oluşturulmuştur. Ubeydullah Ziyad ve Müslim bin Akilin karşılaşma anı yani olay sahnede tam olarak görünürdür ama sahneye dair ikincil, üçüncül dereceden görsel unsurlar ise çerçeve içerisinde bitmemiştir. Sol dikey parçayı kaplayan olayı seyretmekte olan güruhun yalnızca bir kesitine yer verildiği görülmektedir. Burada izleyici kalabalığının devam ettiği fark edilmektedir.

#### 4.5.2. Figür Yapısı:



4esim 5.10

Otuz bir adet figürün bulunduğu bu minyatür tasarımı, yazmadaki diğer minyatürler içerisinde yoğun figür kullanılan sahnelerden biridir. Figürler tıpkı diğer minyatürlerde de benimsendiği gibi iri, hacimli hatlara sahip bir tarzda resmedilmiştir. Bu sayfadaki tasarımın konusundan yola çıktığımızda ise figürlerin kompozisyondaki konumlandırılışı ve fiziki yapısı resmedilen hikâyeden yola çıkarak şekil kazanmıştır. Bu minyatürün konusu Müslim bin Akil'in Ubeydullah Ziyad'ın huzuruna getirilmesidir. Bu nedenle resmedilen anın ana karakterleri Müslim bin Akil ve Ubeydullah Ziyad'dır. Ve figüratif yapı içerisinde bedeninin tamamını görebildiğimiz figürlerde bu iki ana karakterdir. Diğer figürlerin ise vücutlarının bir kısmına yer verilmiştir, kimi omuz hizasından itibaren, kimi bel hizasından itibaren kompozisyon içerisinde yer almıştır. Ana iki figür (5e ve 5a) belirgin bir şekilde kompozisyon içerisinde görünmektedirler. Görselleştirilen konuyla ilgili olarak figürlerin yüzlerinde de karakteristik bir tutum sergilenmiştir. Ana iki figür haricindeki diğer figürlerin yüzlerinde, gerçekleşmekte olan olaya ilişkin seyir hallerinde meraklı bir hal söz konusudur. Ubeydullah Ziyad'ın huzuruna zorla getirilmiş olan Müslim bin Akil'in hesaplaşma anında figürlerin mimikleri, el hareketleri, duruşları anlatılan durumun içeriğine uygun mahiyettedir. Ubeydullah Ziyad, resmedilen sarayın sahibi ve huzura

çıkılan kişi konumunda olduğu için diğerlerine nazaran daha iri kalıplı tasvir edilmiştir.

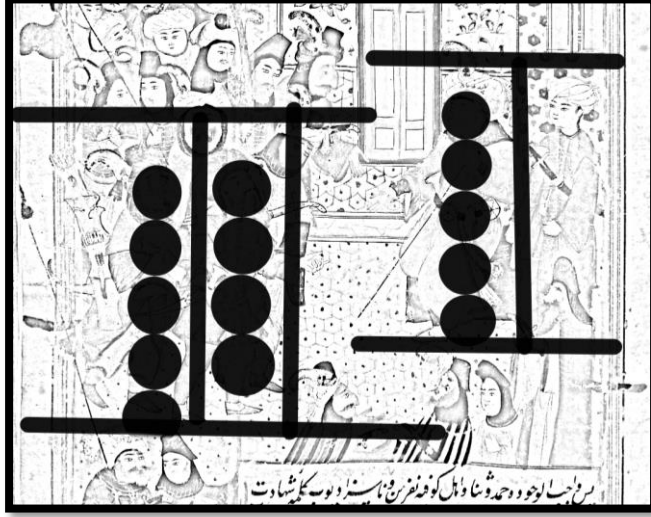
Bu sahnedeki figürler dönemin yaşantısını birebir anlatmaktan ziyade, gerçekleşmiş tarihi bir olayı aktarmada bir vasıta olarak kullanılmışlardır. Figürlerin kıyafet yapısı, boyutları, hareketleri, mimikleri, bize yaşanan olayın mahiyetini aktarmada önemli rol üstlenmiştir. Bu bağlamda kompozisyon içerisindeki figürlerin yapısal özelliklerinin metinde geçen olayı anlatmada, anlatılan olayı tesirli kılmada etkilidir.



Resim 5.11

Figür kıyafetlerindeki tezyini unsur, figüratif yapının yoğunluğu ve dinamikliği nedeniyle fark edilir ölçüde kullanılmamıştır. (Resim 5.11) Kompozisyonda anlatının içeriğini figüratif hareketlilikle aktarma maksadı taşıması, buradaki minyatürde de tıpkı diğer minyatürlerde olduğu gibi tezyini unsurları ikinci plana atan en önemli sebep olmuştur. Kıyafetlerde, küçük çiçek ve yaprak motifleri kullanılmıştır. Fakat bu motifler, kıyafetlerde kullanılan parlak renkler dolayısı ile gölgede kalmıştır. Tasarıma bakıldığında dikkati çeken ilk şey, figür hareketliliği, yoğunluğu, bu hareketliliği destekleyen parlak tonlarda kıyafet renkleri ve en nihayetinde ise kıyafetlerde kullanılmış olan desenlerdir. Figürlerin yapısal özelliklerinde kıyafet desenleri hiyerarşik anlamda en alt sıradadır.

### 4.5.3. Oran Orantı:



Resim 5.12

Figürlerin kompozisyon içerisindeki dağılımı orantılı değildir. Üç eşit dikey pafta ayrıca ele alındığında figür dağılımında da çok büyük farklılıklar olduğu görülmektedir. Sol dikey paftada toplamda yirmi iki figür yer almaktadır. Yani buradaki sayı toplam figür sayısının üçte ikisinde fazladır. Sağ dikey paftada ise 6 adet figür yer almaktadır. Bu orantısız figür dağılımı bilinçli olarak yapılmıştır. Kompozisyonda anlatılan olayı daha etkili kılmak için orantısız bir figür dağılımı tercih edilmiştir. Müslim bin Akil'in yakalanıp Ubeydullah Ziyad'ın huzuruna getirilmesi ile zoraki gerçekleşen bu hadise, huzura getiren kişinin siyasi gücünü daha etkili göstermek maksadı kompozisyonda farklı bir figüratif bir tutum sergilenmesine neden olmuştur. Sağ dikey paftadaki Ubeydullah Ziyad figürü karşılayan, hesaba çeken, bir nevi gücü elinde bulunduran kişidir. Dolayısı ile kompozisyonda topluluğun tam karşısında yer almaktadır, tekildir, yanında yalnızca yardımcıları vardır ve bu figürün yapısı diğerlerine nazaran daha hacimli, belirgindir.

Figürlerin kendi içerisindeki orantıyı ele aldığımızda ise vücut yapıları başın vücuda oranı dörtte bir ve yahut beşte bir oranındadır ki zaten vücudunun tamamını görebildiğimiz figür sayısı birkaç adettir. Bu nedenle buradaki figürlerin vücut yapılarının orantısı hakkında genel bir bilgi vermek oldukça güçtür. Yine de ele alına figürler, yazmanın genel yapısına hakim oran anlayışına uygundur.

#### 4.5.4. Görsel Hiyerarşi:

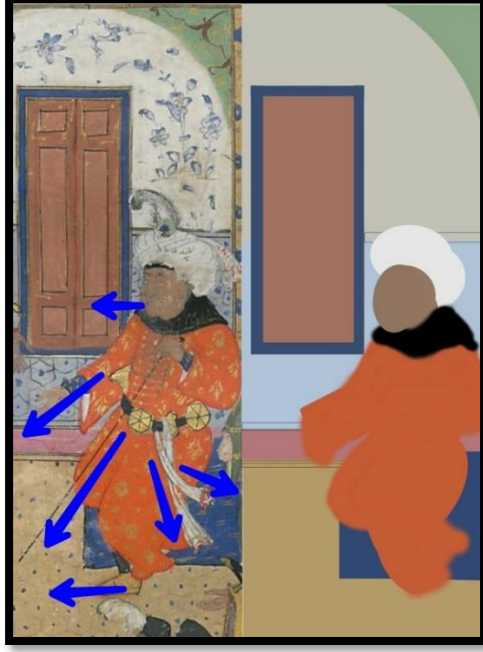


Resim 5.13

Görsel anlamda hiyerarşi kompozisyonun sağ dikey paftasında yer alan Ubeydullah Ziyad Figüründe kullanılmıştır. Burada figürü hiyerarşik anlamda ön plana çıkarmak maksadı, gerçekleşmekte olan olay nedeniyledir. Bu sahnede bir tarafın diğer tarafa siyasi bir üstünlüğü söz konusudur. Sağ dikey paftada, gerek kıyafeti, kıyafetinin parlak turuncu renk yapısı gerek vücut hatlarının iriliği gerekse duruşu ve vücudunun bütününe gösterilmesi, diğer tüm figürlerden farklıdır, hiyerarşik bir üstünlüğe sahip olarak tasvir edilmiştir. Diğer tüm figürlerde benimsenen ortak tutum ise sağ dikey paftadaki figürü ön plana çıkarmıştır.

Diğer yandan ise kompozisyondaki tüm unsurlar değerlendirildiğinde ise belli bir mekânda geçmekte olduğu anlaşılan bu tasarımda figür yapısının kalabalık oluşu, parlak tonlarda kıyafetleri, dinamizmi, hareketi, jest ve mimikleri kompozisyon içerisinde hiyerarşik anlamda öne çıkarmıştır. Mimari yapı arka planda kalmıştır.

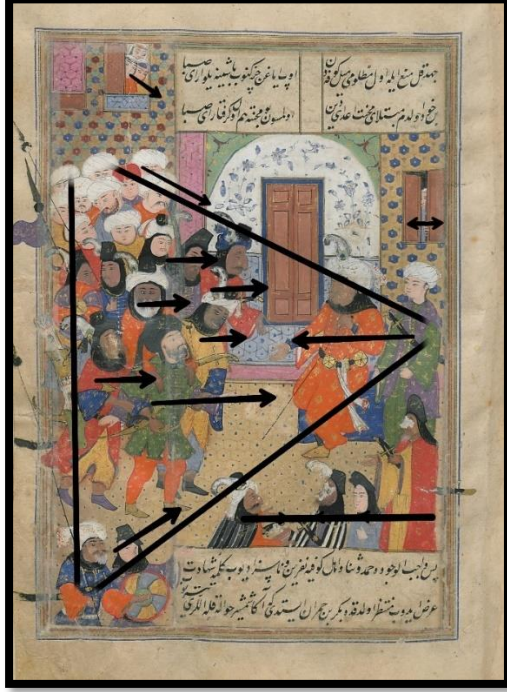
#### 4.5.5. Zıtlık:



Resim 5.14

Figürlerin ön arka ilişkisi, figürlerin mekân unsurundan daha ön planda görünmesi kompozisyonda zıtlığın benimsenmesi ile sağlanmıştır. Mimari yapıda benimsenen açık tonlar, yukarıdaki örnekte görüldüğü üzere, krem, açık yeşil, açık mavi, açık kahve gibi renk tonları figürleri daha çok ön plana çıkarmada etkili olmuştur. Ve böylece figür renklerindeki parlak renk tonları ile mimari yapıdaki soft tonlarla birlikte zıtlığı meydana getirmiştir. Parlak turuncu renk ve lacivert tonları sayesinde bir zıtlık meydana gelmiş ve oluşturulan bu zıtlık sayesinde kompozisyon derinlik algısına sahip olmuştur. Buradaki zıtlık vurguyu, görsel hiyerarşiyi destekler niteliktedir. Kompozisyondaki diğer zıtlıklar figürlerin yüzlerinin farklı yerlere yönelişleridir. Resim 56 da ise merkezi figürün, onu dinamik kılacak zıtlıklar içerisinde resmedildiği görülmektedir. Bu figürün ayağının sola, elindeki asanın sola doğru yatay duruşu, elinin ve yüzünün sola doğru yönelişi ile beline sardığı kuşağın sağa doğru hareketi sayesinde oluşturulan zıtlık figüre canlılık kazandırmıştır.

#### 4.5.6. Ritim, Hareketlilik, Yön:



Resim 5.15

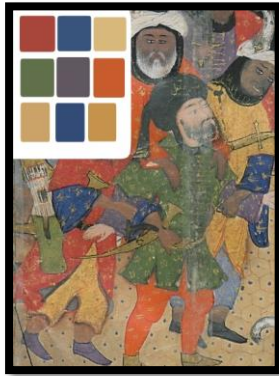
Kompozisyonda fark edilen iki taraflı bir yöneliş söz konusudur. Biri sol dikey paftadan sağ dikey paftaya diğeri de sağ dikey paftadan sol dikey paftaya doğrudur. Yönelmenin ana iki figürü Müslim bin Akil (5e) ve Ubeydullah Ziyad'dır (5a). Fakat bu yönelme hali sol taraftan sağ tarafa doğru (5a'ya doğru) oldukça yoğundur. Sol taraftaki kalabalık figür yapısının yönelişi durağan bir görünüm sergilese de kompozisyona belli bir ritim kazandırmıştır. Kalabalığı oluşturan figürlerin bireysel eylem durumları, mimikleri, tavır ve duruşları hareketliliği sağlarken aynı zamanda yönelme eylemlerini de belirgin kılmıştır.

Kompozisyonun hikâyesinden ötürü gerçekleşmekte olan ikincil yönelme durumu ise sağ taraftan sol tarafa doğrudur. Buradaki yöneliş tekildir, kalabalığa dolayısı ile hareketliliğe doğrudur. Sağ taraftaki tekil yöneliş, kompozisyonun görsel hiyerarşisini, vurgusunu destekler niteliktedir. Hareket noktalarının birleşimi olayı belli bir alan içerisinde görmemizi sağlamaktadır. Tüm bu hareket noktaları tasarımda ritmi oluşturmuştur. Tıpkı incelenen önceki minyatürlerde olduğu gibi burada da sahnenin çeşitli faktörle canlılığı, dinamizmi sağlanmıştır.

#### 4.5.7. Renk Yapısı:

Kompozisyonun ana renkleri kırmızı ve sarıdır. Bu ana renkler haricinde kullanılan yardımcı renk tonları yeşil, mavi, turuncu, kahverengi ve bu renklerin ara tonlarıdır. Bu renklerin kompozisyon içerisindeki dağılımı ise üç eşit dikey pafta çerçevesinde ele alındığında renklerin dengeli bir şekilde dağıtılmasına gayret gösterildiği fark edilir. Diğer minyatürlerde olduğu gibi burada da kıyafet renkleri tekrar ediyor.

Eserdeki diğer minyatür tasarımlarında etkin renk kullanımı burada da gözlemlenmektedir. Kompozisyona hakim öncelikli dört adet renk söz konusudur. Kırmızı, lacivert, yağ yeşili, sarı. Gerek mimaride gerek figürlerin kıyafetlerinde oluşan renk çemberi bu dört renk etrafında gelişme gösterir. Dört rengin haricinde ise bazı ara tonlar kullanılmıştır: kahverengi, mor, pembe, turuncu gibi renkler ile kompozisyona hakim parlak tonlar dengelenmiştir.



Resim 5.16



Resim 5.17

Kompozisyonda sıcak (kırmızı, sarı, turuncu) ve soğuk (mavi yeşil, mor) renklerin kullanımında bir denge gözetilmiştir ancak ilk etapta sıcak renklerin kullanıldığı bölgeler daha vurguludur. Resmedilen olayın içeriği çerçevesinde değerlendirildiğinde sağ dikey paftada kompozisyonun hiyerarşik anlamda önde ve merkezi figürü olan Ubeydullah Ziyad'ın parlak turuncu yani sıcak renkte tasvir edilmesi, Müslim bin Akilin kıyafetinde ise yeşil (soğuk), mor (soğuk) ve turuncu(sıcak) renkte tasviri oldukça önemlidir. (Resim 5.6)

Kıyafetinde sıcak tek bir rengin hakim olduğu Ubeydullah Ziyad gerçekleşen olayda aktif olan ve Mslem bin Akili ldrtecek, egemenlik kurmuş kişidir. Mslem bin Akil ise ölmek üzeredir. Hayat enerjisi sona erecektir. Renk tonlarında benimsenen tonların olay kahramanlarının içerisinde buldukları durumu yani anlatıyı destekler niteliktedir. Bunun haricinde Figürlerin yan yana konumlandırılışında kullanılan renklerde kontrast görülür. Sarı ile moru, kırmızı ve yeşil gibi birbirine kontrast renkler kompozisyonu daha dinamik ve çarpıcı kılmıştır.



Resim 5.18



Resim 5.19



Resim 5.20

#### 4.5.8. Devamlılık ve Tamamlama:

Resmedilen sahnenin konusu şu şekildedir. Müslim bin Akil Yezid'in imamlığını kabul etmediği için, Yezid taraftarı olan Ubeydullah Ziyad onun yakalanıp öldürülmesini emreder. Çok büyük uğraşlar sonucunda Müslim Akil Yezid taraftarları tarafından yakalanır ve Ubeydullah Ziyad'ın sarayına götürülür. Minyatürdeki sahnede Ubeydullah Ziyad, Fuzuli'nin tabiriyle Haramzade: Niçin zamane imamına isyan ettin? diye sorar. Buna karşılık olarak Müslim bin Akil zamanın imamının Hz. Ali oğlu Hüseyin olduğunu söyler ve ehlibeyt sevgisini ifade eder. Vasiyetini söyler. Ve vasiyetinin hemen ardından şehit edilir. Bu minyatürde anlatının tek bir kısmı yani iki düşmanın karşılaşması tasvir edilmiştir. Verilen parçanın konusu gerçekleşmekte olan hadisenin çözüm noktasıdır. Bu sahnede olayın aktif kahramanları kompozisyon içerisinde resmedilmiştir.

Ubeydullah Ziyad ve Müslim bin Akil'in yüzleşme anı sahne içerisinde görünürdür. Bu olayda etkili olmayan figür ve mimari yapı ise sahnede kısmen görünür haldedir. Burada gerçekleşmekte olan hadise ehlibeyti destekleyen kitleye göz dağı verme maksadı taşır. Göz dağı verdiği kitle sol dikey paftada küçük bir insan grubuyla gösterilmiştir. Fakat izleyici bu göz dağı verilen meraklı kitlenin aslında daha fazla olabileceğini zihninde tamamlar. Parçadan hareketle sahnenin daha geniş açıdan görüntüsü zihninde bütün halinde belirir. Zihinde bütüne ulaşan bir diğer parça ise olayın geçtiği mekândır. Ubeydullah Ziyad'ın sarayı, birkaç mimari unsurla ifade edilmeye çalışılmıştır. Parçası verilen mimari unsurlar seyircinin zihninde kendisini bütünler. Aşağıdaki örnek görsellerde detaylandırıldığı üzere, sağ dikey paftada pencere unsurunun yer alması ve pencerenin kompozisyonun sınır noktasına konumlandırılması mimari yapının sağ dikey paftanın da ötesinde olabileceği izlenimi uyandırır. Mekân parçası verilen unsurlar sayesinde, metinde verilen detaylardan yola çıkarak tamamına erer.



Resim 5.21



Resim 5.22

#### 4.6. 170a/ HÂRİS'İN MÜSLİM-İ AKİL'İN OĞULLARINI ÖLDÜRMEŞİ



Resim 5

**Varak Numarası:** 170a

**Minyatürün Ölçüsü:** 11x17 cm.

**Minyatürün Konusu:** Haris'in Müslim bin Akil'in oğullarını öldürmesi.

#### 4.6.1. Kompozisyon:

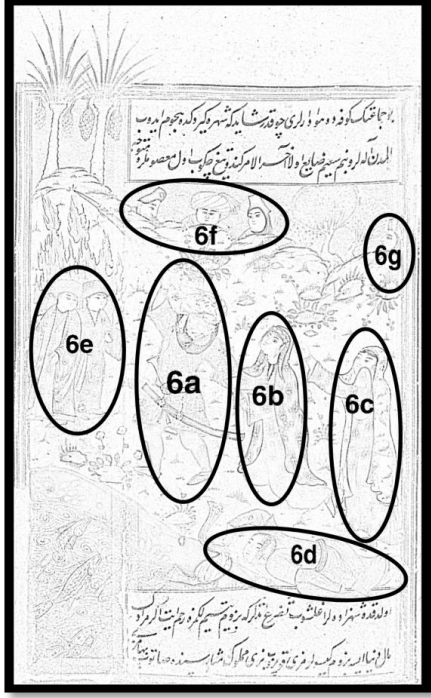


Resim 6.1

Bu kompozisyon kitabın 170a sayfasında yer almaktadır. Kompozisyona dair önemli figürler, kompozisyonun üç ayrı parçasına yerleştirildiği, unsurların bu eşit üç dikey parçaya paylaştırıldığı görülmektedir. Müslim bin Akil'in oğulları sol dikey parçada, kompozisyon için önemli figür olan Haris orta dikey parçada yer almaktadır. (Resim 6.1)

Sahne Haris'in (6a) Müslim bin Akil'in oğullarını öldürmesinden önceki süreç aktarılmıştır. Metinden hareketle burada tasvir edilen anın ardından Akil'in oğulları şehit edilecektir ancak bu sahne Haris'in kendi oğlunu öldürme sahnesi verilmiştir. Bu sahneye geliş süreci bir önceki minyatürle birlikte okuduğumuzda arada tasvir edilmeyen birtakım hadiseler cereyan eder. Müslim bin Akil'in Ubeydullah Ziyad'ın huzuruna çıkarılması sahnesinin hemen akabinde Müslim bin Akil şehit edilir. Sonra Ubeydullah Ziyad, Akil'in iki oğlu olduğunu öğrenir ve devamında onların yakalanıp öldürülmesini emreder, emri yerine getirmeyecek kişileri de öldürmekle tehdit eder. Tehditlerin tesiri altında kalan Kadı Efendi korkarak yakalattırıldığı iki şehzadeyi huzuruna getirir. Babalarının şehit edildiğini öğrenen şehzadeler ehlibeyt dostu olan

Kadı tarafından koruma altına alınıp, uzaklara gönderilmek üzere yola çıkarılırlar.



Resim 6.2

Fakat iki şehzade kaçarlarken Ubeydullah'ın askerlerine yakalanıp zindana atılırlar. Zindandan da kaçabilmeyi başaran şehzadeler (6e) ehlibeyte gönül veren Habeşli bir cariyenin himayesinde bulunurlar bir müddet. Ancak o yanında çalışan Haris (6a) adındaki adam Ubeydullah'ın emrini öğrenir öğrenmez iki şehzadeyi öldürmek üzere Fırat nehri kıyısına getirir. Harisin ardından eşi (6b) oğlu (6d) ve kölesi (6c) de gelir. İki kardeşi öldürmesini engellemeye çalışırlar ancak Haris oldukça karardır. Kendisini engellemeye çalışan oğlunu (6d) öldürür. Haris'in oğlunu öldürdüğü an tasviri akabinde metinde ifade edildiği üzere Haris İbrahim ve Muhammed adındaki iki şehzadeyi de orada şehit eder. (Resim 6.2)

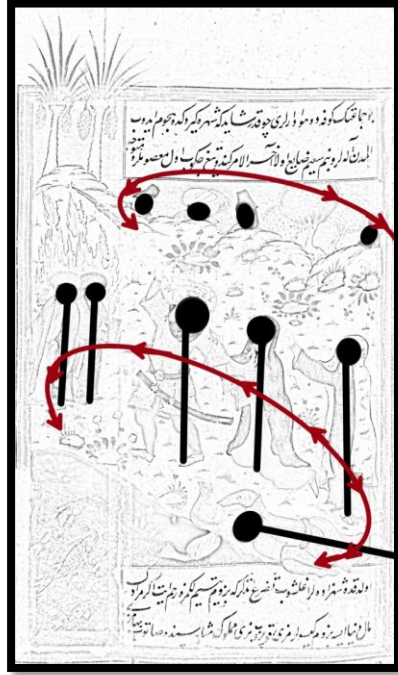
Sahne Haris'in oğlu başından darbe alarak babası tarafından öldürülmüş vaziyette yerde uzanmaktadır (6d). Harisin eşi ve başka bir kadın figür ise (6b-6c) kompozisyonun tam ortasında bulunmakta olan Haris'e (6a) engel olmaya çalışmaktadır. Müslim bin Akil'in oğulları İbrahim ve Muhammed (6e) en solda, kompozisyonun en yukarisındaki figürler ise gerçekleşmekte olan hadiseyi tepelerin ardından seyretmektedir. (6f-6g) Tüm bu figürler üzerinden ortaya konulan yönelişler,

hal ve tavırlar bize bu kompozisyonda çoklu bir bakış açısının kullanıldığını göstermektedir. Sahnede peyzaj yapı belirgin bir biçimde öne çıkmaktadır ve genel hatları ile ele alındığında yazmanın en sade kompozisyonu olduğu görülmektedir. Bu sadelik gerek figüratif anlamda gerekse peyzajda fark edilir derecededir.

Müslim bin Akil'in oğullarının başlarının etrafında hale ile tasvir edilmesi bu kompozisyonda dikkat çeken başlıca unsurlardandır. Bunun nedeni ise metindeki detayda gizlidir. Metinde Habeşli cariyenin evine sığındığı belirtilen iki kardeş, Haris tarafından öldürülecekleri günün önceki akşamında rüyalarında babaları Müslim bin Akil'i ve Hz. Peygamberi görür ve aynı rüyayı gören iki kardeşe rüyalarında şehit olacakları müjdelendir. Buradaki tasarımda da Haris'in iki kardeşi öldürmesiyle şehitlik gibi bir ulvi makama erişecekleri başlarının etrafında çizilmiş olan hale ile işaret edilmiştir.

Kompozisyon üç eşit dikey parça çerçevesinde değerlendirildiğinde figürlerin bu parçalara lekesel dağılımının eşit olduğu fark edilir yani figürlerin dağılımında bir denge gözetilmiştir. Kompozisyonun sol alt köşesinde yer alan nehrin kıyısında yer alan figürler, Fırat nehrine paralel olarak kompozisyon içerisinde yerleştirilmişlerdir. Kompozisyonun büyük bir çoğunluğunu oluşturan peyzaj değerlendirildiğinde ilk göze çarpan zeminde pastel renklerin tercih edilmiş olmasıdır. Yer yer otlara ve taşlara yer verilen zeminin en aşağısında anlatılan konu ile ilgili olarak Fırat nehri, nehrin içerisinde balıklar, yukarısında ise tepeler ve ağaçlar bulunmaktadır. Burada mekânın bulunduğu coğrafyaya işaret eden en önemli görsel unsur ise sol dikey paftanın en yukarısında bulunan hurma ağaçlarıdır.

Sol dikey paftadan orta dikey paftaya, sağ dikey paftadan orta paftaya ve yukarıdan tasarımın tam orta noktasına doğru bir yöneliş söz konusudur. Yani yöneliş tam orta noktada gerçekleşmekte olan olaya doğrudur.

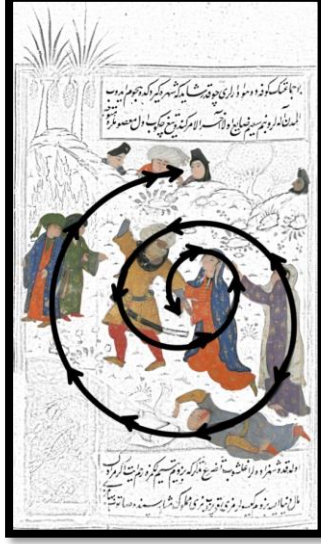


Resim 6.3

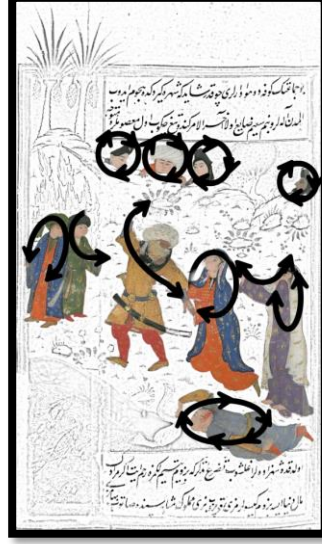
Bu kompozisyonda da derinlik algısına yer verilmiştir. Figürlerin tasarım içerisindeki konumlandırılışlarında ön arka ilişkisine dikkat edilmesi derinliği sağlayan önemli bir husus olmuştur. Derinlik hissini oluşturan en önemli unsur tepelik alan ve en öndeki yerde uzanmakta olan figürün aşağıdaki yazının üzerine gelecek şekilde resmedilmiş olmasıdır. Bu bağlamda en önden arkaya doğru kompozisyondaki unsurlar sıralandığında figürlerin en öndeki neden en arkadakine doğru sıralanış şu şekildedir: 6d, 6c, 6b, 6a, 6e, 6g ve 6f.

Sahne yoğun olmayan, oldukça sade nitelikte bir figüratif diziliş söz konudur. Yukarıda da ifade edildiği üzere figürlerin dizilişi nehre paralel olacak şekilde sol ve sağ kısımlardan ortaya doğru olacak şekilde dizilmişlerdir. Belli bir bölgede yoğunluk söz konusu değildir. Sol dikey paftanın ortasındaki figürler kendi içerisinde ikili bir grup oluşturmaktadır, sağ ve orta dikey parçadaki figürlerde kendi içerisinde grupsallık göstermektedir. (Resim 6.3) En yukarıdaki tepenin ardındaki figürlerde 6f kendi içerisinde grupsal bir yapıya sahiptir. Yoğun bir dinamizm söz konusu değildir. Hareket tek bir yerde belirgin olarak hissedilmektedir 6a, 6b, 6c üçlü figürü arasında gerçekleşen bu hareket kompozisyonun merkezi noktasıdır. Aşağıdaki örneklerde ise figürlerin bu merkezi noktadan hareketle kompozisyon içerisindeki konumlandırılış

biçimlerinin nasıl bir çizgisel yapı ile karşımıza çıktığı görselleştirilmiştir. Figür dağılımının “s” hareketi yaparak gerçekleştirilmesi, sade olan bu sahneyi daha dinamik görmemize olanak sağlar. (Resim 6.6)



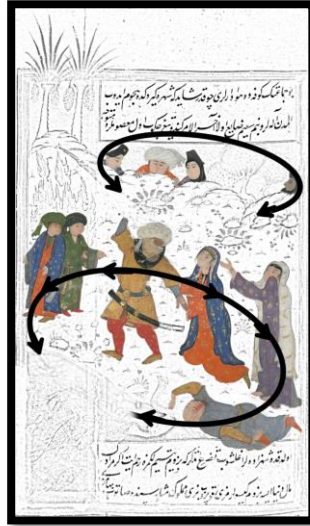
Resim 6.4



Resim 6.5



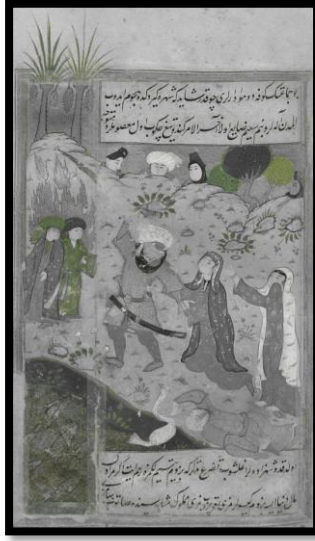
Resim 6.6



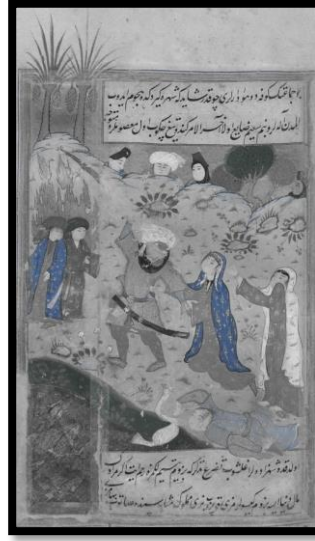
Resim 6.7

Kompozisyona hakim renkler aşağıdaki görsellerde ayrıntılı bir şekilde gösterilmiştir. Tıpkı diğer minyatürlerde olduğu gibi burada da sarı mavi kırmızı ve yeşil, eflatun tonlarının egemen olduğu renk kombinasyonları karşımıza çıkmaktadır. Ve bu renk dağılımı tıpkı figürlerin dağılımda olduğu gibi sistematiktir. Her renk belli

bir düzen içerisinde karşımıza çıkmaktadır. Zemin kırmızının da tonu olan toz pembe bir tonla kaplanmıştır bu nedenle sol, orta ve sağ dikey paftalardaki figürlerin kıyafetlerinin birer parçasına orantılı olarak bu renk tonu dağıtılmıştır. Yeşil ve mavi rengin dağılımında da benzer bir yaklaşım söz konusudur. (Resim 6.8, Resim 6.9) İki ayrı figürde eşit ölçülerde kullanılmıştır bu renkler. Sarı renke yalnızca katletme eylemini gerçekleştiren Haris figüründe bulunmaktadır, bunun haricinde altın sarısı ise figürlerin başındaki halelerde ve gökyüzünde karşımıza çıkmaktadır. (Resim 6.10)



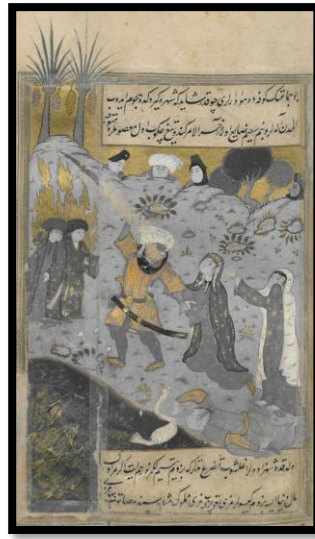
Resim 6.8



Resim 6.9



Resim 6.10



Resim 6.11

Açık kompozisyon kurgusuyla oluşturulmuş olan bu tasarımda Haris'in Müslim bin Akil'in oğullarını öldürmeden hemen önce, onu engellemeye çalışan oğlunu öldürdüğü an resmedilmiştir. Tasarımda olay bu sahnede geçmektedir. Olay sahnenin dışına taşmamaktadır. Ancak Olayın geçtiği mekâna ait bazı görsel unsurlar ise eksik bir biçimde sahneye aktarılmışlardır. Devamlılık ve tamamlama ilkesi başlığı altında ayrıca değerlendirilecek olan bu sahneye dair bazı mekân unsurları sahne çerçevesi dışında da devam etmektedir.

#### 4.6.2. Figür Yapısı:



Resim 6.12

Tasarımda toplamda on adet figür bulunmaktadır. Figürler yaşlarına, cinsiyetlerine göre karakteristik vücut hatlarında ortaya koyulmuştur. İlk olarak kompozisyonun sağ köşesinde dikkati çeken iki kadın figürü (6b,6c) ince, zarif, kadın oldukları hissedilir ölçüde gözlemlenebilecek niteliktedir. Bununla birlikte sol köşede yer alan ve çocuk yaşta olduğu vücut hatlarıyla anlaşılabilir nitelikte olan Müslim Akil'in çocukları olan iki adet figür (6e) yer almaktadır. En ortadaki sarı kıyafetli figür Haris (6a) ise diğer figürlerden farklı olarak daha iri, hacimli olarak tasarlanmıştır. Gerçekleşmekte olan hadise nedeni ile her bir figürde kendine özgü bir ifade bulunmaktadır. Anlatılan olay, her bir figürde karşımıza çıkan ruh hallerinin ifadesi

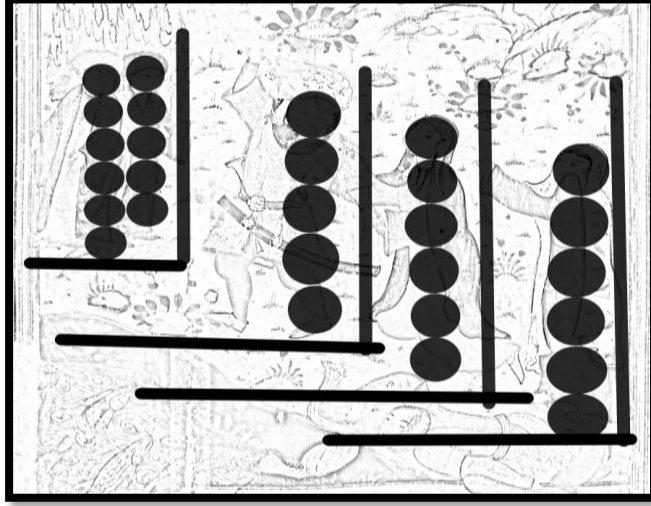
olarak jest, mimik, hareketlerle daha etkili hale getirilmeye çalışılmıştır. Figürlerin yüzlerindeki ve davranışlarındaki bu detaylar ele alındığında, sol taraftaki figürlerin korku ve şaşırma ifadesi içerisinde sağ taraftaki kadın figürlerinin endişe halinde olduğu görülür. Ortadaki figürün (6a,Haris) tahrip olduğu için nasıl bir duygu durumunda olduğu anlaşılammaktadır. Yukarıda tepenin ardındaki figürlerde (6f, 6g) ise belirgin bir duygu durumuna yer verilmemiştir. Onlar sadece seyirci konumundalar ve yüzlerinde bariz bir ifade bulunmamaktadır. (Resim 6.13) Bunun nedeni ise aşağıdaki az figürle anlatılmak istenen, figürlerin tavırlarıyla yüz ifadeleriyle yoğun bir şekilde hissettirilmek istenen duygunun yukarıda daha durgun nitelikteki figürlerle belirgin kılınmak istenmesidir diyebiliriz.



Resim 6.13

Tüm bu figürlerden farklı olarak maktul (6d-Haris'in oğlu) ise yerde başından darbe almış şekilde Fırat nehrinin hemen kenarında uzanmış bir halde kompozisyona yerleştirilmiştir. Başına aldığı darbenin etkisiyle sarı nehre düşmüştür. Tezyini unsurlar oldukça sadedir. Kıyafetlerde desenden ziyade renkler daha belirgindir. Kadın figürlerinde fark edilir derecede olan desenler detaylı incelikli değildir. Başlıklar değerlendirildiğinde ise farklı renk ve biçimlerde başlıklar kullanılmıştır. Siyah, beyaz, kırmızı ve yeşil renk başlıklarda tercih edilen renkler olmuştur

### 4.6.3. Oran Orantı:



Resim 6.14

Figürlerin kompozisyon içerisindeki dağılımı orantılıdır. Üç eşit dikey pafta ayrıca ele alındığında figür dağılımında belli bir oran gözetildiği fark edilir. Figürlerin dağılımında benimsenen bu orantı figürlerin kendi içerisinde de devam ettirilmiştir. Farklı yaş ve cinsiyet türlerinin bulunduğu bu kompozisyonda figürlerin vücut yapıları yazmanın diğer minyatürlerinde karşımıza çıkan vücut oran ortalaması civarındadır. Başın vücuda oranı çocuk figürlerde altıda bir ve beşte bir oranında karşımıza çıkmaktadır. Kadın figürlerde ise bu oran altıda bir olarak sabitlenmiştir. Tam ortadaki erkek figüründe ise bu oran beşte bir oranındadır. Yani buradaki figürler yazmanın geneline hakim figür orantısını destekler niteliktedir.

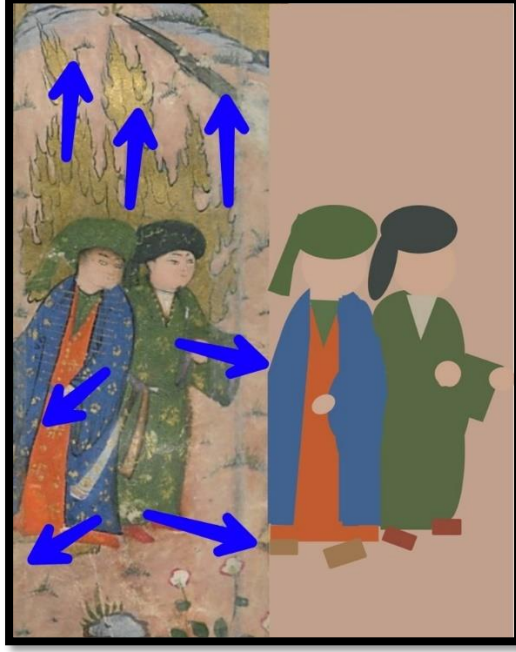
#### 4.6.4. Görsel Hiyerarşi:



Resim 6.15

Burada hiyerarşik anlamda ilk sırada yer alan figür olan Haris (6a) kompozisyonun tam orta noktasında yer almaktadır. Kompozisyondaki hareketin belirgin anlamda hissedildiği noktada figürlerin hiyerarşik anlamda ön plana çıktığı görülmektedir. Buradaki hiyerarşik sıralanış eylemin başlangıç noktasından itibaren gerçekleştirilmiştir. Hiyerarşik sıralanışın en önemli hususlarından bir tanesi de figür kıyafetlerinde tercih edilen renklerdir. 6a ve ab figürlerinin kıyafetlerinde sarı kırmızı turuncu ve lacivert renkleri bu iki figürün daha çok ön planda algılanmasını sağlamıştır. Diğer figürlerde tercih edilen renkler ortadaki renkleri daha çok ön plana çıkaracak niteliktedir. Solda yeşil sağda mor, aşağıda kullanılan açık mavi tonları görsel hiyerarşiyi sağlayacak unsurlar olmuşlardır.

#### 4.6.5. Zıtlık:

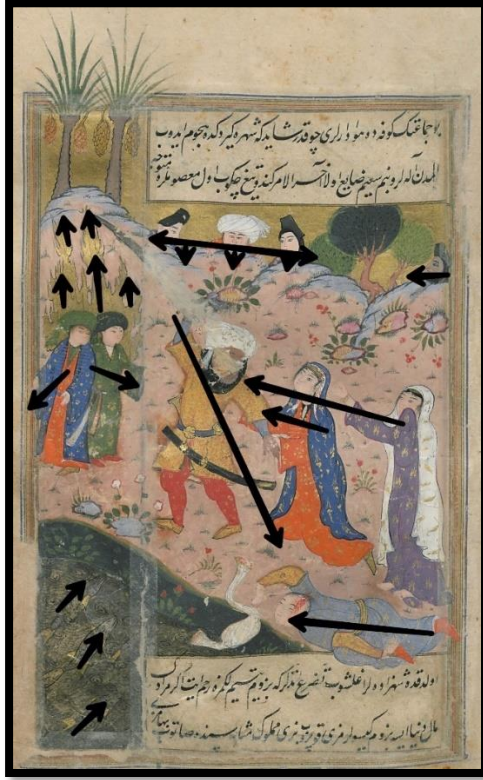


Resim 6.16

Bu tasarımda zıtlık ilk olarak pastel tonlarında tercih edilen toprak zemin ve o zemin üzerine yerleştirilen figürlerde tercih edilmesiyle sağlanmaktadır. Ön planda gördüğümüz figürlerin üzerine konumlandırıldığı zemin açık pembe tonlarındadır. Zeminde açık bir tonun tercih edildiği tasarımda kırmızı, turuncu, yeşil, lacivert gibi renklerin başlıca kullanılıyor olması meydana gelecek zıtlık ile birlikte olayda etkili olan figürleri kompozisyon içerisinde ön plana çıkarma maksadı ile gerçekleştirilmiştir. Zıtlık oluşturan en önemli kısımlardan bir tanesi de kompozisyonun hemen sol alt köşesinde yer alan koyu yeşil renkte nehir nehir kıyısı açık pembe tonundaki topraktır. Her iki rengin yan yana gelmesi kompozisyonda oluşturulan zıtlığa önemli bir örnektir. Diğer bir örnekte yukarıda belirtilmiştir. Her iki figürde turuncu yeşil ve lacivert renkler en tok ve canlı halleriyle kullanılmıştır. Tasarımda zıtlığı oluşturan başka bir unsur ise kompozisyon içerisindeki unsurların hacmidir. Bu sahneden figür boyutlarıyla oluşturulan bir zıtlık söz konusudur. Haris figürü diğerlerinden farklı olarak iri çizilmiştir, Kadın figürler ince ve zarif, sol dikey paftadaki çocuk figürlerde yaşlarına göre tasvir edilmiştir.

Zıtlığı kompozisyon içerisindeki unsur hareketleriyle de oluşturulmuştur. Resim 6.16 verilen örnekte kardeş olan iki figürün kompozisyonun merkezin gerçekleşmekte olan olayı seyrediyor olsalar da başlarındaki hale dik, elleri sağa ve sola hareket etmektedir. İki figürde aynı yöne bakmalarına rağmen vücutları farklı yönlere bakmaktadır. Her ne kadar buradaki sahne sade olsa da zıtlığa dair tüm bu detaylar canlılık katmakta, kompozisyonun hareketliliğine katkıda bulunmaktadır.

#### 4.6.6. Ritim, Yön, Hareket:



Resim 6.17

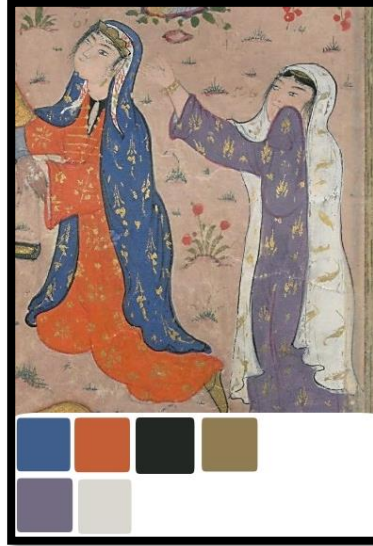
Kompozisyonun kendi içerisinde pek çok hareket noktasına sahip olduğu görülmektedir. Burada üç farklı eylem durumu yer almaktadır. Esasında gerçekleşmekte olan Haris'in Müslim bin akilin oğullarını öldürmek istediği için onu engellemeye çalışan oğlunu öldürme anı, katleden kişi, katledilen kişi, katledilen kişinin ailesi ve uzaktan hadiseyi seyreden dört figür (6f, 6g) yer almaktadır. Buradaki olay katletme üzerine kurgulandığı için yönelişlerin neredeyse tamamı bu eylemi

gerçekleştiren figüre 6a doğrudur. Sol taraftan sağa doğru, sağ taraftan sola doğru, yukarıdan kompozisyonun tam orta noktasına doğru bir yöneliş mevcutken, orta noktadaki merkezi figürün (6a) yönelişi katledilmiş olan figüre (6d) doğrudur. Sağ taraftan sola doğru gerçekleşen hareket merkezi noktada gerçekleşmekte olan hareketi durdurmak maksadı iledir. Bu nedenle Eylemlerin yönelişleri bir başka eylemi sonlandırma gayesi gütmektedir. Bu sahnede gerçekleşmekte olan hadise ifade edilen figürlerle ve o figürlerin eylem durumlarıyla anlaşılabilir kılınması hedeflenmiştir. Tüm bu hareket noktaları sahnede belli bir ritim oluşturmaktadır.

#### 4.6.7. Renk Yapısı:



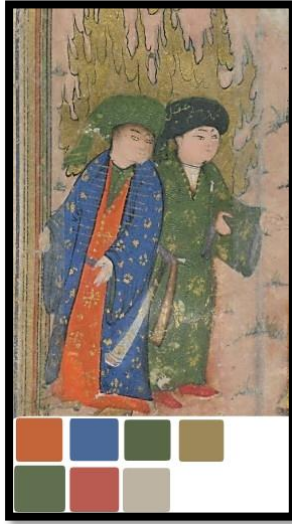
Resim 6.18



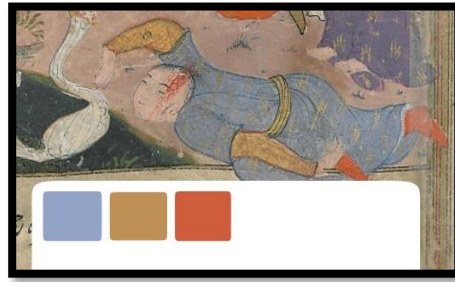
Resim 6.19

Önceki başlıklarda ele alındığı üzere bu kompozisyondaki renk yapısı zıtlık üzerine inşa edilmiştir diyebiliriz. Daha önce incelenen kompozisyonlarda olduğu gibi burada da benzer bir tutum benimsenmiştir, açık ve parlak renklerin bir arada kullanılmasıyla oluşturulan zıtlık görselde seyircinin odağını istenilen noktaya çevirebilmektedir. Kompozisyon içerisinde az figür bulunsa da renk kullanımı konusunda farklı tonlar, çoklu renk kombinasyonları tercihe edilmiştir. Figürler az olduğu için, bu figürlerin dağılımında da istiflenme yoktur, bütün figürler kendi halindedir, kompozisyonda figürlerin mesafeli dizilişleri söz konusudur. Kompozisyondaki renk yapısı detaylı bir şekilde ele alındığında şu şekildedir:

Sol dikey paftanın aşağısında koyu yeşil renkte balıklı bir göl bulunmaktadır, gölün kenarında koyu yeşil tonda bir yeşillik ve yeşillikle birlikte devam eden açık pembe tonlarında bir zemin yer almaktadır. Zemin üzerinde bitkilere yer verilmiş olsa da bu bitkiler sadedir. Nehrin balıklar gri yeşil renkleri ile karşımıza çıkmaktadır. Bu paftada yer alan Müslim Bin Akil'in oğulları, üzerlerindeki kıyafetlerde tercih edilen renkler dolayısı ile belirgindir. Tepenin yukarısında ise hurma ağaçlarına yer verilmiştir. Orta dikey paftada sarı kırmızı turuncu lacivert renkleri bir arada kullanılmıştır. (Resim 6.18, Resim 6.19) Sağ tarafta ise mor ve mavi renkler kullanılmıştır. Figürlerde kullanılan renkler arasında sağ pafta diğer paftalara nazaran daha softur. Buradaki renk dağılımını bize sıcak renklerin kompozisyonun orta paftasında yoğun olarak kullanıldığını gösterir. Sıcak renklerin bu bölgede yoğunlaşması buradaki hareketi daha da kuvvetlendirmiştir. Sıcağı sıcağına yaşanan bir hadise vardır ve hemen bu sıcak renklerin aşağısındaki figürde kullanılan rengin soğukluğu ve açıklığı gerçekleşen hadiseyi renk dili ile bize belirgin kılmaktadır. Kompozisyonadaki renk dağılımını hareket, güç noktasına göre şekil kazanmıştır.



Resim 6.20



Resim 6.21

#### 4.6.8. Devamlılık ve Tamamlama:

Haris'in Müslim bin Akil'in oğulların öldürmesi sahnesinde de tek bir karede anlatılmak istenen olay pek çok hadisenin sebebi ve sonucu olarak, izleyicinin zihninde bütünsel bir resme dönüşür. Bu sahnenin, önceki bölümde incelenen Müslim bin Akil'in Ubeydullah Ziyad'ın huzuruna çıkarılması sahnesinin hemen akabinde gerçekleşmiş olduğu metinden yola çıkarak okunabilir. Müslim bin Akil şehit edildikten sonra Ubeydullah Ziyad, Akil'in iki oğlu olduğunu öğrenir. Onların yakalanması için emir verir, emri yerine getirmeyecek olanlarda asılmakla tehdit edilir. Kadı Efendi bu tehditten korkar ve iki şehzadeyi de yakalatıp huzuruna getirir. Şehzadeler kadının huzurunda babalarının şehit edildiklerini öğrenir. Ehlibeyt yanlısı olan kadı, şehzadeleri bu beldeden uzaklara kaçırmak ister. Medine'ye gidecek bir kervana götürmesi için Şehzadeleri Esed adındaki oğluna teslim eder. Kaçarlarken Ubeydullah Ziyad'ın askerleri tarafından yakalanır ve zindana atılırlar. Sonra zindandan da kaçmanın bir yolunu bulurlar. Medine'ye doğru giderken Habeşli cariyeye ve kızı iki şehzadeye yoldaş olurlar. Fakat Habeşli cariyenin yanında çalışan Haris isimli kötü bir adam çocukların Müslim bin Akil'in oğulları olduğunu ve Ubeydullah Ziyad tarafından arandıklarını öğrenince çocukları kaçırıp Fırat nehri kıyısına getirir. Karısı, oğlu ve bir kölesi de ardından gider ve Şefaata isterler. Onlar şefaata ettikçe öfkesi artan Haris önce kölesini sonra ise oğlunu öldürür. Buradaki sahnede Haris'in oğlunu öldürdüğü an tasvir edilmiştir. Dış mekânda geçen olayın, insanların yaşam alanı dışında gerçekleştiği fark edilir bir detaydır. Bunun için Kişilerin Fırat Nehrinin kenarına gelmeleri önemli bir ayrıntıdır. Anlatılan olayın mahiyeti açısından, olayın geçtiği yerin geniş ve sakin bir alan olması Haris karakterinin eylemini rahat bir şekilde gerçekleştirebilmesi için önemli bir unsurdur. Seyircinin küçük bir alan içerisinde gördüğü bu sahneyi zihninde uçsuz bucaksız bir alan olarak bütünleyebilmesi adına kompozisyonun hem sağ hem de sol kısmındaki peyzaj detayları yarım bırakılmıştır. Seyirci yarım kalan görsel unsurların görülen sahne haricinde devam ettiğini bilir. Dolayısı ile parça-bütün ilişkisi bağlamında aşağıda verilen örnek sağ taraftaki peyzaj alanın seyirci nazarında nasıl bütünsel kavranabileceği ile ilgilidir.



Resim 6.22



Resim 6.23

#### 4.7. 253a/ ZEYNEL ABİDİN'İN CUMA MESCİDİNDE HUTBESİ



Resim 6

**Varak Numarası:** 253a

**Minyatürün Ölçüsü:** 12x17 cm.

**Minyatürün Konusu:** Zeynel Abidin 'in Cuma Mescidinde Hutbesi.

#### 4.7.1. Kompozisyon:



Resim 7.1

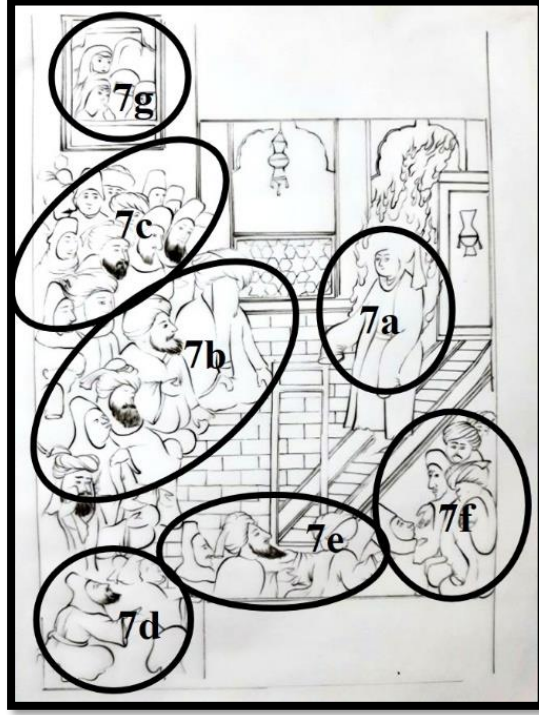
Minyatür el yazmasının 253a sayfasında bulunmaktadır. Tıpkı diğer minyatürlerde olduğu gibi üç eşit dikey parçaya bölündüğünde Zeynel Abidin'in sağ dikey parçada, Yezid'in orta dikey parçada, cemaatin büyük bir kısmının ise sol dikey parçada olduğunu görürüz. Konuya ilişkin önemli kişilerin sahnede tek bir kütleli yapı ile ifade edilmediği kompozisyonun üç ayrı alanına dağıtıldığı belirgin olarak fark edilmektedir. Aynı şekilde mimari yapının da üç ayrı benzer boyutta parçadan oluşacak şekilde kurgulandığı görülmektedir. Pencere kısmı sol dikey, iki ayrı niş ise orta ve sağ dikey parçalara dağıtılmıştır. (Resim 7.1)

Kompozisyonun konusu ise şu şekildedir. Hz. Hüseyin şehit edildikten sonra, Yezid, Hz. Hüseyin'i destekleyen kişileri de öldürmek ister. Bunlardan birisi de on iki imandan dördüncüsü olan Zeynel Abidin'dir. Gelişme gösteren bazı olaylar neticesinde Yezid Zeynel Abidin'i öldürmekten vazgeçer. Hatta ona bir dilek dilemesini söyler. Zeynel Abidin Hz. Hüseyin'i bizzat öldüren kişiyi Yezid'den ister.

Hız. Hüseyin'i öldürmüş olabileceği düşünölen kişiler huzura gelir ancak hepsi Hız. Hüseyin'i öldürmediklerini söylerler. Bunun üzerine Yezid bir sonuca ulaşamayacağını anlayınca Zeynel Abidin'e kendisinden başka bir şey dilemesini söyler. Bunun üzerine Zeynel Abidin ehl-i beyt ile Medine'ye gitmek istediğini belirtir. Yezid bunu kabul eder ve başka bir dilek daha dilemesini söyler. Zeynel Abidin bugünün cuma olduğunu ve minbere çıkıp hutbe beyan etmek istediğini belirtir. Yezid ancak Ebu Sufyan neslini överse bunu kabul edebileceğini söyler. Şam halkı toplanır ve Cuma mescidine gelirler. Önce Şam ehlinden bir hatip minbere çıkar ve Yezid'in ulu, Hız. Hüseyin'in batıl bir kişi olduğunu mübalağa ederek anlatır. Bunun üzerine Zeynel Abidin dayanamaz Yezid'ten minbere çıkmak için izin ister. Yezid olan biteni anlatacağı endişesiyle onu duymazlıktan gelir, rıza göstermez. Mescitte bulunanların ısrarı üzerine Yezid izin vermek zorunda kalır, Zeynel Abidin Minbere çıkar. Minyatür tam olarak bu anı görünür kılmaktadır. Zeynel Abidin Minbere çıktığında ehl-i beyt'ten güzel bir şekilde bahseder. Yezid bundan rahatsız olur ve imama işarete eder, defalarca imam namaza durmaya başlar ama Zeynel Abidin'in hutbesini durduramazlar. Sonunda Yezid'in ısrar etmesiyle imam, cemaati namaza durdurtur.

Sahne Şam'da Cuma Mescidinde yani kapalı bir mekânda geçmektedir. Ve konu ile ilişkilendirilebilecek tüm unsurlara kompozisyonda yer verilmiştir. Sahne bir vaazı konu edinmektedir. Ve bu vaaz sahnesinde vaaz veren kişiye (7a) vaaz verilen yer olan caminin minberi ve vaaz dinleyenlere (7b, 7c, 7d, 7e, 7f, 7g) yer verilmiştir. Dolayısı ile bu minyatürde çoklu bir bakış açısı hakimdir. Çünkü konuya ilişkin tüm unsurlar minyatür içerisinde görünür haldedir. (Resim 7.2)

Üç eşit dikey parça çerçevesinde ele alınıp değerlendirildiğinde kompozisyonun en sağında vaaz veren Zeynel Abidin (7a), minber kompozisyondaki en büyük kısmı ve dinleyicilerden bir kısmı yer almaktadır, orta dikey parça ise kompozisyonun en sade yeridir, burada turuncu kıyafetler içerisinde oturuyor halde görüne Yezid karakteri belirgindir. Birkaç figür ve konunun geçtiği mescidine dair iç mekân unsurlarının belirgin bir biçimde görülebildiği kısmı bulunmaktadır. Kompozisyonun sol dikey parçasında ise vaazı dinleyen kitleye yer verilmiştir.



Resim 7.2

Bu kitle yani cemaat grupsal (7b, 7c) olarak tasvir edilmiştir. Grupsal yapı sadece erkeklerden oluşmaktadır, bu dikey parçanın yukarısında ise camiinin hanımlar mahfili olduğu anlaşılan bir pencereden bakan hanımlar (7g) bulunmaktadır. Zeynel Abidin Şiiler’de dördüncü imam olarak kabul gördüğü için hale ile tasvir edilmiştir. Ve bütün figürler arasında tüm bedeniyle ayakta olan tek figür odur. Diğer bütün figürler yani cemaat oturuyor bir vaziyettedir. Minyatür kompozisyonundaki figür haricindeki unsurların kompozisyondaki önem dereceleri hiyerarşik anlamda sıralandığında camii içerisindeki unsurlardan minberin ilk sırada yer aldığını söyleyebiliriz. Gerek Ana figürün üzerinde bulunması nedeni ile gerekse konu ile ilişkin olarak vaazın gerçekleşmesi, cemaate hitap etmeyi sağlayan bir unsur olması sebebi ile önemlidir. Hiyerarşik düzen bağlamında minber haricinde önem arz eden başka mimari unsurlar ise arka planda yer alan nişler ve pencerelerdir.

Figürler kompozisyonun üç dikey parçasına da dağıtılmıştır. Her üç parçada da figür bulunmaktadır. Figür sayısı itibarı ile bu yazmadaki en çok figüre sahip olan bu kompozisyonda figürler benzer pozisyonlarda yer edinmektedir. Sol dikey parçanın en aşağısından en yukarısına kadar bir figür yoğunluğu bulunmaktadır. Bu parçada beşi

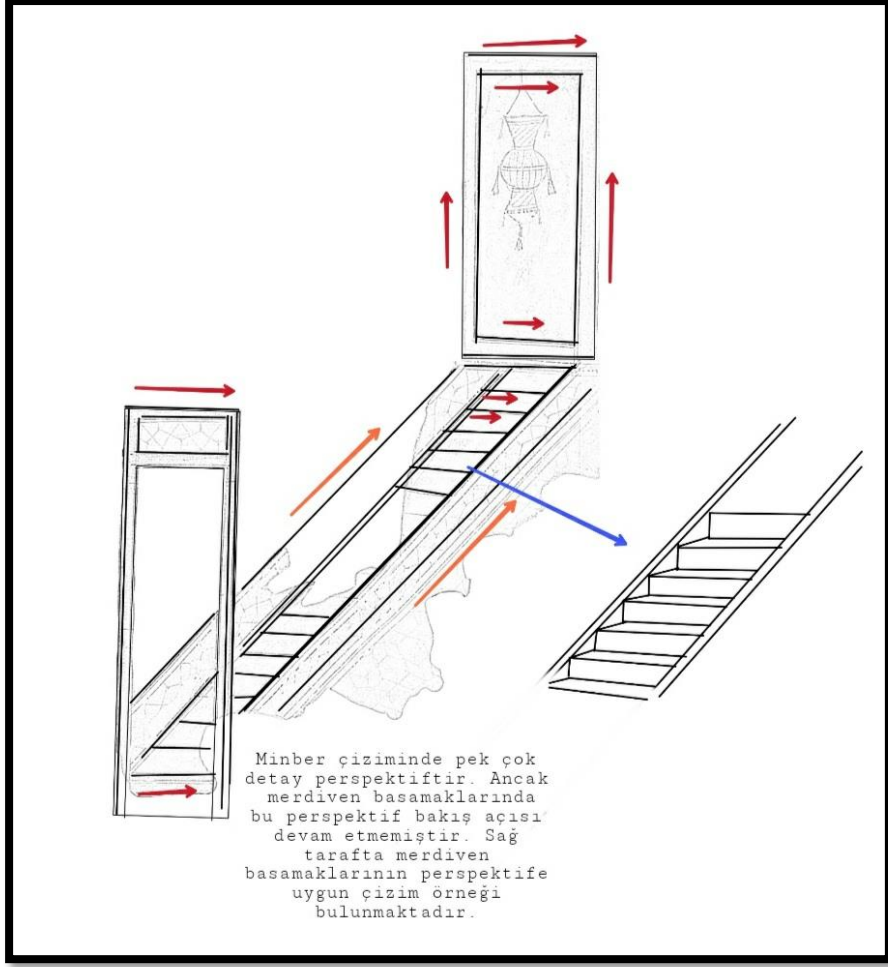
kadın olmak üzere toplamda yirmi beş figür bulunmaktadır. Ve bu figürler seyir halindedir. Orta dikey parçada ise yalnızca beş adet figür bulunmaktadır. Bu figürlerden yalnızca birinin vücudunu bütünsel olarak görebilmekteyiz. Figürlerden üçü orta dikey parçanın en aşağısında diğer ikisi ise bu orta dikey parçanın en ortasında yer almaktadır. Sağ dikey parçada ise sekiz adet figür bulunmaktadır. Zeynel Abidin'in de bulunduğu bu parçada onun haricinde bedenini bütünsel olarak görebildiğimiz bir figür daha görülmektedir ancak o figürde (7f) oturma pozisyonundadır. Zeynel Abidin haricindeki figürler (7e) minberin hemen önünde yer almaktadır. Zeynel Abidin (7a) ise minberin merdivenleri üzerindedir.

Buradaki minyatür kompozisyonun farklı köşelerine çizilmiş toplamda otuz sekiz adet figür bulunmaktadır. Bu figürlerin hiyerarşik düzeni ele alındığında ise renk, boyut, hareketlilik ve konum bağlamında ele alındığında sırası ile Zeynel Abidin, Yezid ile vücut hatlarının tamamı görünmekte olan oturan figürler yer almaktadır.

Kompozisyonda bu yazmadaki diğer minyatürlerde olduğu gibi bir derinlik algısı bulunmaktadır. Derinlik algısı sayesinde tasarımın kendi içerisindeki unsurları arasında ön-arka ilişkisi bulunmaktadır. Bu ön arka ilişkisi kompozisyondaki mimari unsurlar sayesinde belirgin bir biçimde fark edilir. Minberin önünde vaazı dinleyen bir grup (7e) ya da hemen sol dikey parçanın en yukarısındaki pencereden bakan figürler (7g) ile bu derinlik algısı gerçekleşmektedir. Kompozisyondaki figüratif yapı ele alındığında en ön planda olandan en arka planda olan figüre doğru sırası ile şu şekildedir: sol dikey paftanın en aşağısında yer alan figürler (7d) Sağ dikey paftanın en aşağısındaki sarı kıyafetli figür (7f) ve minberin önündeki diğer figürler (7e), Zeynel Abidin (7a) ve sol dikey paftadaki geriye kalan diğer figürler (7b, 7c) sıralanabilir. Kompozisyonun en arkasında bulunan ve dolayısı ile derinlik algısında önemli bir işleve sahip olan figürler ise sol dikey parçada pencereden bakan kadın figürlerdir (7g). Kompozisyonu oluştururken benimsenen bu derinlik algısı minyatürün anlatımını etkili kılmaktadır. (Resim 7.2)

Derinlik hissi oluşturan diğer bir konu ise perspektif verilerek çizilen bazı görsel unsurlardır. Bu konuda dikkati çeken en önemli unsur minberdir. Minberin her ne kadar bir perspektif verilerek çizildiği görülse de bu perspektif deforme değildir. Deforme

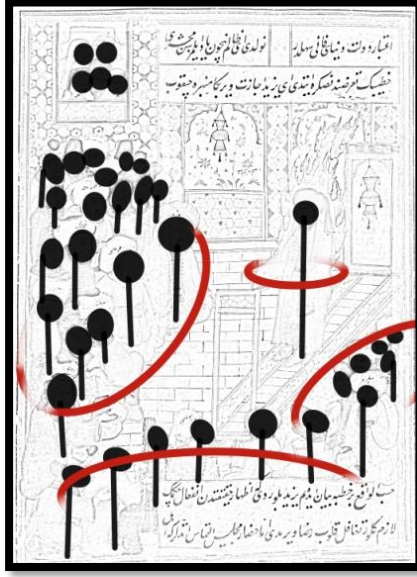
bir perspektif olduğunu ifade edebilmemizi sağlayan şey ise minberin merdiven basamaklarının perspektiften uzak bir şekilde çizilmiş olmasıdır. Örnek çizimde görüldüğü üzere minber korkuluklarıyla oluşturulan perspektif, merdiven basamaklarında yerini perspektiften uzak bir çizime bırakmıştır. (Resim 7.3)



Resim 7.3

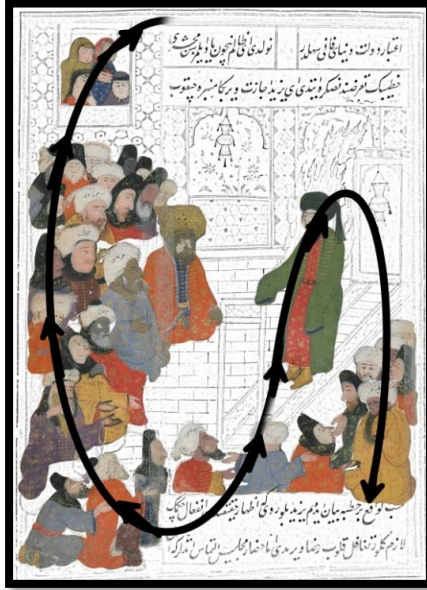
Minyatürdeki figürlerin kompozisyon içerisindeki dağılımında grupsallık söz konusudur. (Resim 7.4) Ve bu grupsal dağılım belli bir çizgisel düzende gerçekleşmektedir. Sol dikey parçadaki figürler, sağ dikey parçanın en aşağısındaki figürler kendi aralarında grupsal bir yapı ile karşımıza çıkmaktadır. Bu grupsal yapıların kompozisyon içerisindeki dizilişi ana figür etrafında gerçekleşmiştir. Ana figür olan anlatıcı, vaaz veren Zeynel Abidin (7a) tekil bir durumda karşımıza çıkarken, kompozisyon içerisindeki grupsal dizilişlerle cemaat görünümü (7b, 7c)

oluşturulmaya çalışılmıştır. Figürlerin kompozisyon içerisindeki bu şekilde dağılımı tasarıma hareketlilik kazandırmıştır ve bu hareketlilik dinamizm karşılıklıdır. Ana figür tekil olarak sol tarafa yönelmişken, geriye kalan tüm figürler ise vaazı dinlemek üzere sağ tarafa yönelmişlerdir. Zeynel Abidin haricindeki tüm figürlerin grupsal, kütleli dağılımı, Zeynel Abidin figürünün belirgin şekilde ön plana çıkmasını sağlamıştır.

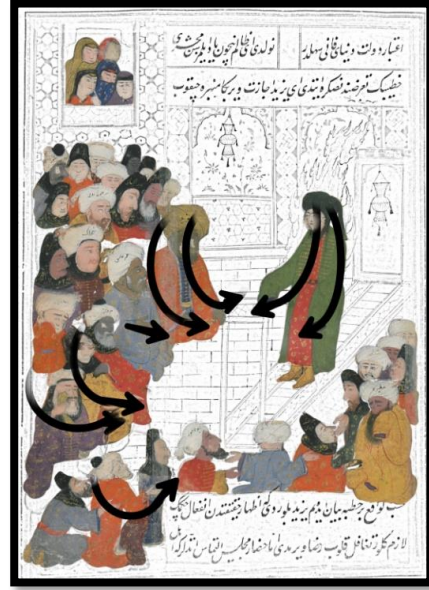


Resim 7.4

Her bir figür bireysel bir eylem durumuna sahiptir. Her ne kadar tüm figürlerdeki eylem durumu dinleme üzerine kurgulanmış olsa da bu dinleme eyleminin her bir figürden yansıma biçimi jest, mimik ve vücut hareketlerine göre değişiklik göstermektedir. Kompozisyon ana figürün hemen ön cephesinde gelişme göstermiştir. Bu minyatür yazmasındaki diğer figüratif kompozisyonlarında olduğu gibi bu kompozisyonda da hacimli, dolgun, iri yapılı figürler kullanılmıştır. Figürlerin kompozisyon içerisinde çeşitli ruh halleri içerisinde tasviri minyatüre yoğun bir anlatım kazandırmıştır. Kompozisyonda iki tür eylem söz konusudur biri Zeynel Abidin'in vaaz vermesi, diğeri ise cemaatin verilen vaazı dinlemesi, Zeynel Abidin'i seyretmesidir. Bu bireysel ve grupsal eylem durumunda olan figüratif yapının kompozisyon içerisindeki konumlandırılışındaki sistematiklik aşağıdaki görsellerde ayrıca belirtilmiştir.

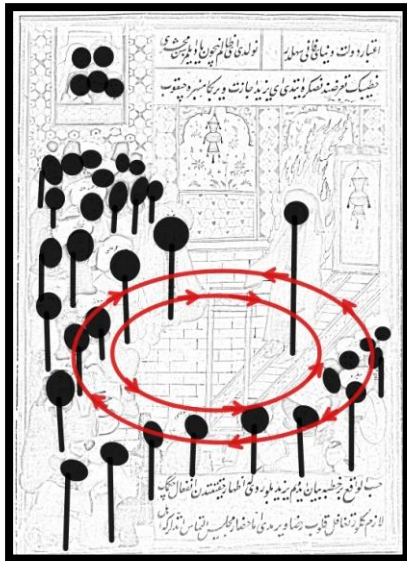


Resim 7.5

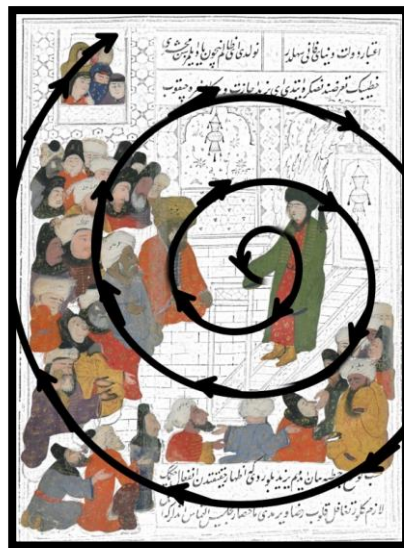


Resim 7.6

Figürlerin kompozisyonlarındaki diziliş biçimlerine yer verilmiştir. Genel çerçevede değerlendirildiğinde figürler sol dikey parçanın en yukarisından aşağısına ve akabinde sağ dikey parçaya kadar uzanan bir “s” hareketi yaparak diziliş göstermektedir. (Resim 7.5) Diğer bir diziliş biçimi ise dinleyici kitlenin Zeynel Abidin figürünün etrafında oval bir biçimde konumlandırılmış olmasıdır. Ayrıca değerlendirilen bu kompozisyonda figür dizilişleri tasarımı hareketli, dinamik bir şekilde sokmaktadır.



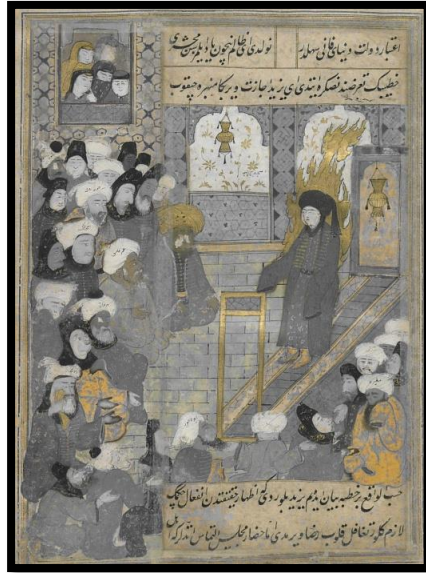
Resim 7.7



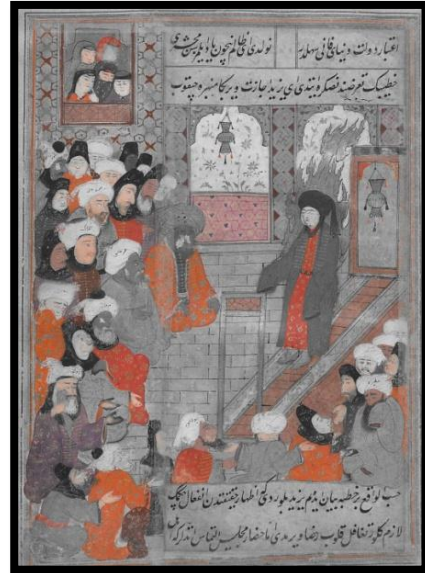
Resim 7.8

Kompozisyon mimari bir yapı içerisinde geçtiği için peyzaj bulunmamaktadır. İç mekân olarak tasvir edilen mimari unsurlar değerlendirildiğinde ise yazmadaki minyatüre hakim sade, detaysız bir üslup burada da karımıza çıkmaktadır. Minberde detaya yer verilmemiş olup var olan desen geometrik bir formdadır. Ve bu geometrik formlar minyatürde belirgin bir biçimde seçilmektedir. Vaazın verildiği cami zemini açık yeşil tonlardadır. Ve yukarıdaki pencere, duvar detaylarında geometrik desenler bir şekilde devam ettirilmiştir. Fakat bu geometrik desenler oldukça kaba ve iri yapılıdır

Görsellerde kompozisyona hakim renklerin tasarım içerisindeki konumlandırılma biçimleri gösterilmiştir. Kırmızı, sarı, mavi ve yeşil renklerin baskın olarak kullanıldığı bu tasarımda renklerin kullanımında da sistematik bir düzen takip edilmiştir. Kompozisyonda en yoğun olarak hissedilen renk kırmızı ve onun tonlarıdır. (Resim 7.10) Bu renk ve tonları k pozisyonun tamamına dağıtılmıştır. Yeşil renk ise en belirgin biçimde ana figürde kendini göstermektedir.



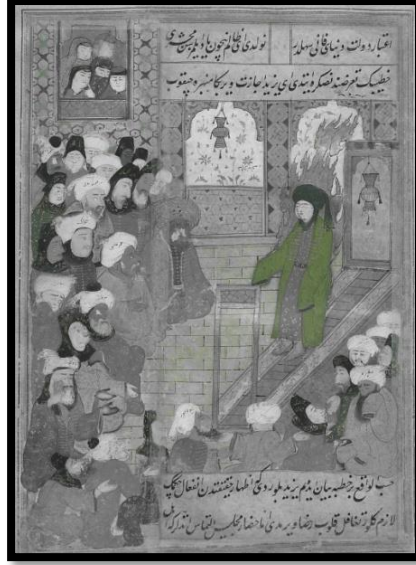
Resim 7.9



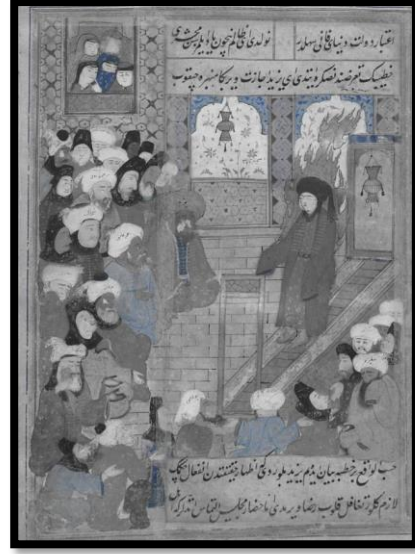
Resim 7.10

Birkaç figürde daha kullanılmış olan bu renk tonu, ana figürle daha aşikardır. Bu rengin açık bir tonu da mimari yapının zemininde kullanılmıştır. Sarı renk, sağ ve sol dikey parçalara dağıtılmış (Resim 7.9), mavi renk ise yoğun olarak mimari yapının duvar renginde görülmektedir. Tüm renklerin kendi içerisinde konumlandırılma biçimi

ele alındığında renklerin belli bir doğrusal hareketi takip ettikleri sonucuna ulaşılır. Bu doğrusal hareket özellikle bir kavis biçiminde karşımıza çıkmaktadır. Yeşil ise diğer renklerden farklı olarak ana figürün vurgusunu artırmak amacıyla baskın olarak o figürde kullanılmıştır. (Resim 7.11)



Resim 7.11



Resim 7.12

#### 4.7.2. Figür Yapısı:

Tasarımda toplamda otuz yedi adet figür yer almaktadır. Yazmanın minyatürlerindeki figür tarzı burada da devam ettirilmiştir. Yani buradaki figürlerde oldukça hacimli, belirgin hatlarda tasvir edilmişlerdir. Her birinin duruşu, tarzı, tavrı, jest ve mimikleri birbirinden oldukça farklıdır. Dolayısı ile her bir figür kompozisyon içerisinde karakteristik bir tavır içerisinde sunulmuştur. Bununla birlikte farklı ten renkleriyle, farklı yüz sakal ve kıyafet tarzlarıyla da bu özgünlük gerçekleşmektedir. Genel çerçevede kompozisyon içerisindeki figürlerin tavırları değerlendirildiğinde minberde Hz. Ali ve evlatlarını kötüleyip Ebu Süfyan neslini metheden hatibin okuduğu hutbenin akabinde cemaatin ısrarı ile Zeynel Abidin'in minbere çıkıp hutbe okuması anlatılmaktadır. İmam Zeynel Abidin Kerbela şehitlerini anlattığı dolayısı ile anlatılan bu hadisenin figürlerden yansıyan tavırlarına tanık oluruz. Anlatıcı Zeynel

Abidin kutsi bir vazife üzeredir, önemli bir Şii imam olması nedeni ile hare ile kompozisyonda yer almıştır. Onun haricinde sahnede önemli olan diğer bir figür ise Yezid'tir. Yezid turuncu bir kıyafet içerisinde, cemaatin önünde Zeynel Abidin'i dinler pozisyonda bulunan koyu renkli bir figürdür.



Resim 7.13

Diğer figürlerde anlatılan Kerbela hadisesi nedeni ile üzgün, şaşkın vb. duygu durumları içerisinde tasvir edilmişlerdir. Anlatılanlar karşısında kimi figürler ellerinde mendil ağlamakta kimileri ise hayrete düşmektedir. Dolayısı ile bu sahnede kalıplaşmış birbirini tekrar eden duruşlar bulunmamaktadır. Her bir tavır, hareket özgünlük içermektedir. (Resim 7.13)

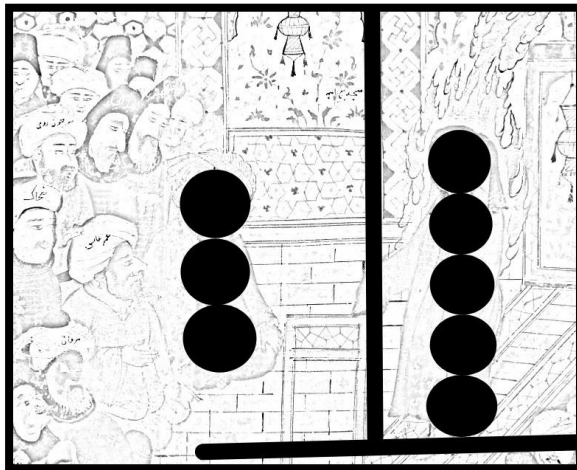
Zeynel Abidin figürü yeşil cübbe, kırmızı elbise, siyah bir başlıkla tasvir edilmiştir. Bir elini ileriye doğru yöneltmiştir. Ten rengi açık tondadır, sakalsız ve bıyıksızdır. Her ne kadar figürlerin tarzlarına dair detaylandırmaya gidilmiş olsa da buradaki Zeynel Abidin haricindeki cemaat figürleri konunun geçtiği dönemin yaşantısına dair izleyiciye bilgi vermemektedir. Burada da tıpkı diğer minyatürlerde olduğu gibi bir konu canlandırmaktır ve önemli olan da canlandırılan bu sahnenin anlatım gücüdür



Resim 7.14

Figür kıyafetlerinde tezyini anlamda sade bir üslup bulunmaktadır. Kıyafet desenleri incelikli, detaylı değildir. Daha çok çiçek vb. motiflerin tercih edildiği kıyafetlerde daha ziyade kullanılan renkler ön plana çıkmaktadır. Figürlere dair başka bir konu ise başlıklardır. Zeynel Abidin siyah bir sarık la çizilmiştir. (Resim 7.14) Kompozisyonda tek siyah sarık bu figürde kullanılmıştır. Bunun haricinde beyaz ve sarı sarıklara da yer verilmiş olup, bir takım siyah başlıklarda figürlerde kullanılmıştır.

#### 4.7.3. Oran Orantı:



Resim 7.15

Bu kompozisyondaki oran bütün vücudunu görebildiğimiz Zeynel Abidin figürü esas alınarak analiz edilmiştir. Diğer bir örnek alınan figür ise Yezid'tir. Diğer tüm

figürler oturma pozisyonunun olduğu için diğer figürlere dair oran orantı detayına yer verilmemiştir. Bu bakımdan ana figür olarak sol dikey paçada minberin hemen üzerinde vaaz vermekte olan Zeynel Abidin figürü ele alındığında vücut oranı yaygın Osmanlı saray minyatür üslubunun dışında olduğu gözlemlenmektedir.

Vücut yapısında hacim, kıvrım ve detaylar göz önünde bulundurulduğunda figür boyutlu olarak tasvir edilmiştir. Bu figürde beşte bir gibi başın vücuda oranı bulunmaktadır. Bu bakımdan değerlendirildiğinde ise bu oran bizi kompozisyon içerisindeki bu figürün vücut yapısı açısından insan anatomisine yakın bir biçimde tasvir edildiği sonucuna ulaştırır. Bu bakımdan değerlendirildiğinde ise figürün orantılı bir yapıda olduğu söylenebilir.

#### 4.7.4. Görsel Hiyerarşi:

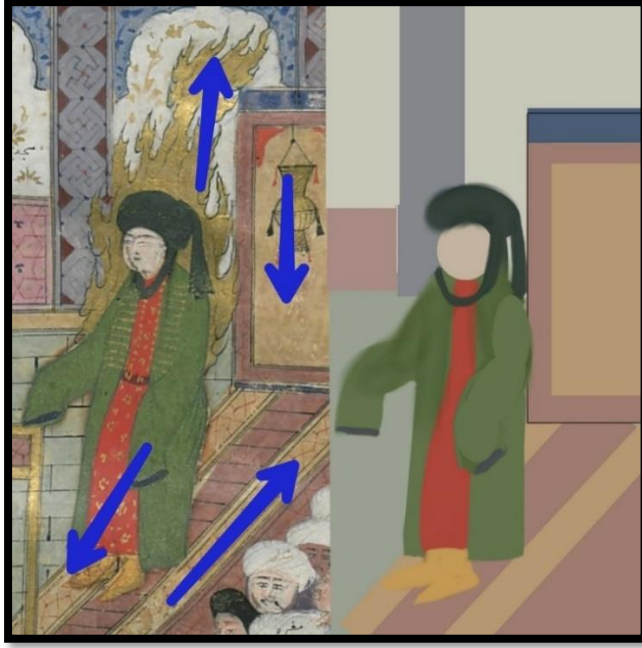


Resim 7.16

Bu kompozisyonda da tıpkı diğer minyatür kompozisyonlarında olduğu gibi görsel bir hiyerarşi kullanılmıştır. Kompozisyon içerisindeki görsel hiyerarşi, çeşitli biçimlerde desteklenmiştir gerek renk gerek duruş gerekse figüratif yapının tasarım içerisindeki konumlandırılış biçimleri bunu sağlamıştır. Minyatürdeki en ön plandaki figür Zeynel

Abidin figürüdür bu nedenle hiyerarşik yapılanmanın en önünde yer almaktadır. Gerek kıyafetinden tercih edilen renklerde gerekse kompozisyon içerisinde tekil bir figür olarak karşımıza çıkıyor olması gerekse vücut yapısını bütünsel anlamda görebildiğimiz tek figür olması en önemlisi de sahnenin konusu olan vaazi gerçekleştiren kişi olması kompozisyonda ön planda yer almaktadır.

#### 4.7.5. Zıtlık:

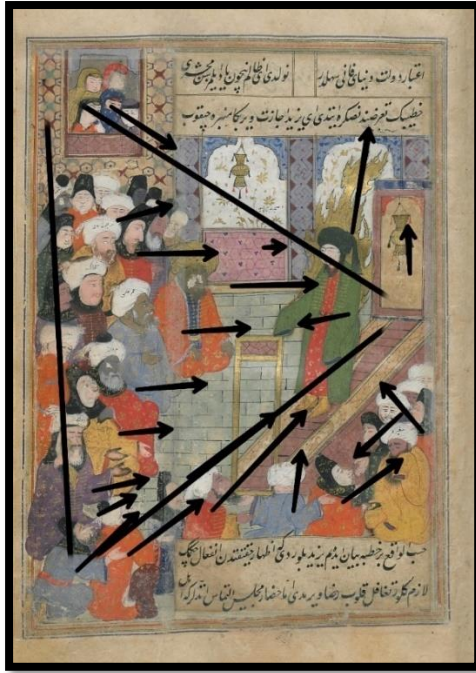


Resim 7.17

Bu kompozisyonda zıtlık oluşturan başlıca unsur imam Zeynel Abidin'in diğer tüm figürlerden farklı olarak ayakta tasvir edilmiş olmasıdır. Diğer tüm figürler oturma ve dinleme pozisyonundayken, ana figür kompozisyonun ayakta ve anlatıcı tek figürüdür. Tasarımda Zıt bir hareket ve duruş söz konusudur. Figürün ayakta duruşuyla oluşturulan merkeziliği figürün başının etrafındaki halenin yukarı doğru gerçekleşen hareketi ile belirginleştirilmiştir. Öte yandan figürün üzerinde durduğu minber ve hemen arkasında asılmakta olan aşağı doğru hareket hali bulunan kandil zıtlık halindedir. Bu kompozisyonda da aynı yöne doğru yönelmiş figürlerin yüzlerinin farklı yerlere doğru bakmasıyla karşımıza çıkan zıtlık kalabalığa hareket kazandırmıştır. Zıtlık oluşturan unsur ise renklerin kullanım biçimidir. Hikâye mimari bir yapı içerisinde geçmektedir ve mimari yapıya dair tüm detaylar pastel tonlarda

renklendirilmiştir. Gerek caminin zeminindeki yeşil ton gerekse merkezi figürün üzerinde durduğu minber, gerek arka plandaki duvar süslemelerinde kullanılan renk tonları oldukça mattır. Yukarıdaki örnek görselde belirtildiği üzere kompozisyonun renklendirilmesinde izlenen sistem zıtlık üzerine kurgulanmıştır. Merkezi figürün ele alındığı yukarıdaki görselde, mimari yapıya dair unsurlarda dikkat çeken yumuşaklık, figür kıyafet renklerinde dikkati çeken ise daha sert, parlak tonlardır. Açık yeşil, mat bir pembe, krem, açık kahve, açık mavi tonlarının kullanıldığı mimari yapı içerisinde parlak yeşil ve kırmızı tonlu kıyafetleriyle oluşturulan zıtlık sayesinde figür merkezi bir öneme sahip olmuştur. (Resim 7.17)

#### 4.7.6. Ritim, Hareketlilik, Yön:

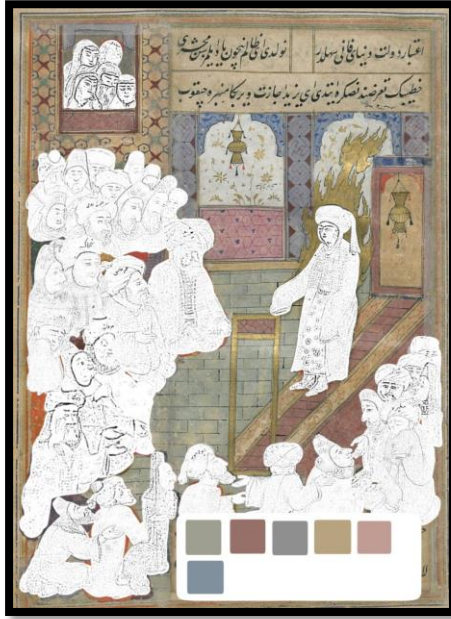


Resim 7.18

Kompozisyon içerisinde yöneliş hareket her ne kadar bir tarafa doğru daha çok yoğunlaşmış olsa da iki taraflıdır. Burada yön algısı kompozisyon içerisinde figürlerin grupsal olarak dağılım gösterdiği yerlerde daha belirgin biçimde fark edilmektedir. Özellikle minyatürün sol dikey parçasında pasif görünen figürlerin dinleme eyleminde oldukları düşünüldüğünde, onların dinleme eylemlerini mümkün kılan figüre yani kompozisyonun sağ dikey parçasına doğru bir yönelme halinde oldukları ortadadır.

Burada tasarımın merkezi figürüne doğrudan bir yöneliş söz konusudur. Bu yöneliş her ne kadar kendi içerisinde pasif bir görünüm sergilese de yönelişin dinleme mahiyetinde olması bize buradaki figür grubunda ritmi hissettirir. Dolayısı ile kompozisyon içerisindeki figürlerde görülen pasif tutum kendi bünyesinde dinamizmi barındıran, daha doğrusu, içerisinde ana figürün anlattıklarının anlam kazanmasını, yayılmasını, anlatılan hadisenin tekrardan hissedilmesini sağlayan bir aktivite barındırmaktadır. Grupsal yapının sahip olduğu tüm bu özelliklerle birlikte yöneliş hali, dinamizmi ve oluşturdukları ritim, anlatıcı figürün ön planda algılanmasını, merkezileşmesini, vurgulanmasını sağlar. Kompozisyona hakim sağa yöneliş hali, dinamizm ve ritmi de oluşturmuştur.

#### 4.7.7. Renk Yapısı:

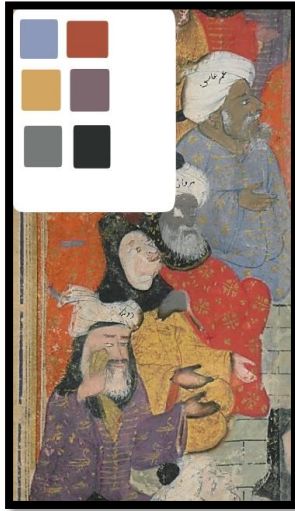


Resim 7.19

Bu kompozisyondaki renk yapısı, renk analizini yapmış olduğumuz önceki minyatürler ile benzer niteliktedir. Burada da tıpkı önceki minyatürlerde olduğu gibi dönemin ve belli başlı minyatür ekollerinin (Kazvin, Şiraz, Safevi) özelliklerini yansıtıyor olsa da oluşturulan kompozisyonlar her yönüyle kendine özgü bir üslupla karşımıza çıkmaktadır. Tasarıma genel hatları ile bakıldığında ilk olarak kırmızı ve tonlarının kompozisyon içerisindeki dağılımı dikkat çeker. Kompozisyonun üç dikey

parçasına da dengeli bir dağılım göstermektedir. Akabinde, sarı, mavi, mor gibi renklerin özellikle kıyafetlerde tekil olarak karşımıza çıktığı görülür. Ve tüm bu renkler dengeli dağılımlarına rağmen birbirlerini tekrar etmektedirler. Özetle renklerdeki bu tekrar ritmi destekleyen bir durumdur ve aynı zamanda renklerin dengeli dağılımı kompozisyon içerisinde harmoniyi de sağlamıştır.

Çoklu renk kullanımları figürlerin bir arada, grup halinde çizilmesi ile oluşturulmuştur ve her bir figürün yan yana yerleştirilmesinde renk uyumu gözetilmiştir. Üç figürün bir arada görüldüğü bir kesitte birbiri ile son derece uyumlu renkler olan mavi, mor ve turuncunun bir arada kullanıldığına şahit oluruz. Yine benzer bir şekilde figürlerin yan yana dizilişlerinde karşımıza çıkan renk skalası kırmızı-mavi-turuncu, kırmızı-sarı-mor, mavi-kırmızı-sarı gibi birbiri ile tamamen uyumludur.



Resim 7.20



Resim 7.21



Resim 7.22

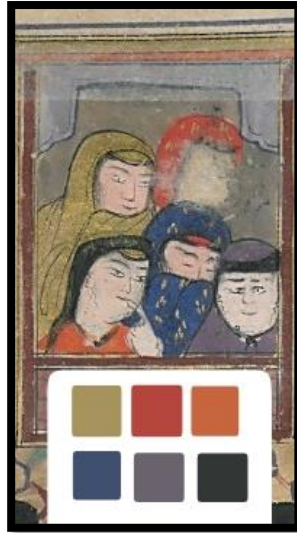
Belli bir mekânsal yapı içerisinde geçen sahne, yani mimari unsur, figürleri ön plana çıkarmaktadır. Mekânda kullanılan renkler, figürlere, özellikle de ana figüre vurguyu artırmıştır. Böylece bir vaaz sahnesinin resmedildiği bu minyatürde vaaz eylemini gerçekleştiren figürde kullanılan renklerin de daha çok merkezileştirmiştir. Koyu yeşil rengin belirgin bir biçimde kullanıldığı tek figür ana figür olan Zeynel Abidin'dir. (Resim 7.23) Yezit figürü ise turuncu bir kıyafetle karşımıza çıkmaktadır. (Resim 7.22) Fakat Zeynel Abidin figürünü merkezi olarak görebilmemiz adına,

hikâyede önemli olan Yezid figürünün kıyafet rengi diğer figürlere de dağıtılmış böylece kompozisyonda ön planda görünmesinin önüne geçilmiştir.

Diğer figürlerde karşımıza çıkan tekrar eden renk algısı, ana figürler birlikte yıkılmıştır. Yeşil bir cübbe ve kırmızı bir elbise ile betimlenen ana figürde de kompozisyona hakim renk harmonisi görülür. Sıcak renklerin kullanımı yoğundur. Kontrast renklerin bir arada kullanılması sahneye dinamik bir görünüm sağlamıştır. Sarı ve mor, turuncu ve mavi, yeşil ve turuncu gibi birbirine zıt renklerin tercihi kontrastı sağlamıştır. Bu kompozisyona da sarı, yeşil, kırmızı ve mavi renkler belirgin olarak kullanılmıştır diğer kullanılan renkler daha soft ara tonlardır (mor açık yeşil, açık mavi, pembe vb.)



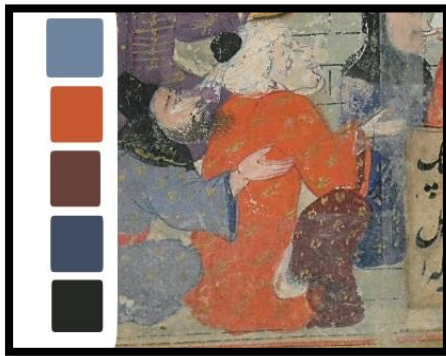
Resim 7.23



Resim 7.24



Resim 7.25



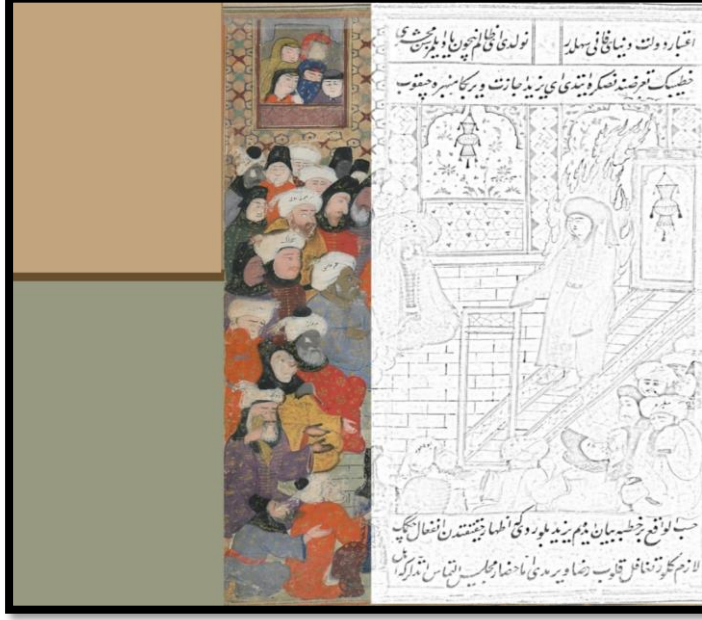
Resim 7.26

#### 4.7.8. Devamlılık ve Tamamlama:

Metnin sonunda bahsi geçen on iki imamdan dördüncüsü olan imam Zeynel Abidin'in tasvirinin yapılması tercih edilmiştir. Kerbela hadisesinin, Kerbela şehitlerinin vaaz vasıtası ile insanlara aktarıldığını işaret eden bu tasarımda önemli olan hadisenin anlatıldığı kitleler ve onların büründüğü duygu durumudur. Çünkü Kerbela yaşanmıştır, bitmiştir. Bundan sonra önemli olan bu hadisenin nesilden nesile aktarılması ve insanların kendilerince pay çıkarmasıdır. Zeynel Abidin'in hutbesi bu çerçevede içerisinde geçmektedir. Ancak hutbenin gerçekleştirildiği sahneye dair bazı görsel detaylar çerçeve dışında devam etmektedir. Minyatürde sunulan mekânda Cuma Mescidinde gerçekleşen hutbe anlatılmak istenmiştir. İzleyici minber, birkaç pencere ve küçük bir insan grubundan oluşan kitle ile izlediği mekânın mescit olduğunu bilir, mescit çerçeve dışında da devam etmektedir. Görsel parçalardan hareketle, bütünsel yapıya ulaşır. Aynı şekilde küçük bir insan grubu olarak gösterilen cemaati izleyici mescidin geneli çerçevesinde düşünerek sahne dışında da devam ettiğini bilir ve sahneyi zihninde tamamlar.

Bu kompozisyonun zihinde devam edebileceğini düşündüren kısmı sol dikey paftadır. Sağ dikey pafta camiinin minberinin de bulunduğu köşe noktasına denk gelmektedir ve mescidin mimarisi hakkında bilgisi olan bir kimse mimari yapının sağ dikey paftadan sonra devam etmeyeceğini bilir. Sol dikey paftada ise bir grup insan bulunmaktadır. Ve bu grubun, cemaatin köşesinde kalanların vücutlarının bir kısmı çerçevenin arkasında kalmıştır. Böylece izleyici, tasarımdaki bu ince detaylarla bu görüntünün devam ettiğini, ona yalnızca bir kesit sunulduğunu fark eder. Buradan

hareketle aşağıdaki örneklerde aşamalı olarak sol dikey paftada bir parçası verilen cemaatin zihinde nasıl tamamlanabileceğine ilişim çizim görselleri verilmiştir.



Resim 7.27



Resim 7.28

## BEŞİNCİ BÖLÜM

### 5. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

#### 5.1. TASARIM İLKE VE ÖĞEERİNDEN HAREKETLE HADİKATÜ'S SÜEDA MİNYATÜRLERİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ

Önceki bölümlerde ilk olarak minyatürlerin hangi türde ve içerikte bir metin üzerine resmedildikleri, icra edildikleri dönemin resim üslubu hakkında bilgi verilmiş, bunlardan hareketle bazı temel tasarım ilke ve öğeleri ile minyatürlerin analizi yapılmıştır. Burada, ele alınan minyatürlerle ilgili genel bir özet verildikten sonra tüm bu minyatürlerin analizlerinden elde edilen ortak özelliklerden bahsedilip değerlendirilecektir.

Birinci Minyatür Hz. Adem ve Havva'nın cennetten çıkarılma anının resmedildiği sahnedir. Diğer sahnelerle mukayese ettiğimizde en az figür bu sahnede yer almaktadır. Sahnede Hz. Adem, Hz. Hava, Cebrail ve diğer melekler bulunmaktadır. Sahne Cennette geçmektedir. Cennet izlenimi oluşturacak peyzaj ve mimari unsurlara yer verilmiştir. Bunların haricinde yılan ve kuşlarda bu sahnede yer verilen hayvan figürleridir. Kompozisyon içerisinde Hz. Adem ve Hz. Havva'yı ön plana çıkaracak pek çok detay görülmektedir. Bu, ilk olarak figür boyutlarıyla dikkati çekmektedir. Hz. Adem ve Hz. Havva figürleri diğerlerinde daha hacimli resmedilmiştir. Sahnede mimari yapı, peyzaj ve figürlerle oluşturulan ön arka ilişkisi, perspektif derinlik hissi vermektedir. Figür dağılımında grupsallık vardır. Ve bu grupsal dağılım ana figürlerin ön plana çıkmasını sağlamıştır. Aynı şekilde renk kullanımı da tasarımda ikonografik bir altyapı oluşturmaktadır. Melek figürlerinde kontrast renk tercihleri onları zeminden kolay bir şekilde ayırt edebilmemize, yani dikkati figürlere çekmekteyken, Ana figürlerdeki renk tercihleri melek figürlerinin de önüne geçmelerinde yardımcı olmuştur. Aynı zamanda haleli olarak tasvir edilmeleri. Sahne içerisinde Hz. Adem ve Havva figürlerinin ön planda görünmesinde etkili olan başka bir unsur olmuştur.

İkinci minyatürde Hz. İbrahim'in ateşe atılma sahnesine yer verilmiştir. Sahnede olaya ilişkin önemli figürler Hz. İbrahim, Nemrut ve Cebrail meleğidir. Bu minyatürde

kompozisyon ana figür olan Hz. İbrahim etrafında şekil kazanmıştır. Sahne dış mekânda geçmektedir. Zemin unsurları peyzaj ve mimari yapıdan oluşmaktadır. Renk kullanımı sahneyi ikonografik anlamda değerlendirebilmemizde etkili olmuştur. Kompozisyon içerisinde Hz. İbrahim'in yeşil ve kahverengi tonlarında giyinmesi, onun haricindeki figürlerde bu renklerin kullanılmamış olması, haleli tasvir edilmesi, Sahnedeki hareketlerin çoğunun ona doğru yönelmesi, figürlerin grupsal dağılımı ve Hz. İbrahim'in sahnede tekil olması Hz. İbrahim figürünü kompozisyonun merkezine alıp değerlendirmemizde etkili olmuştur.

Üçüncü minyatürde Hz. Yusuf'un köle pazarında satılma anının resmedilmiştir. Sahnede Hz. Yusuf, onu satmakta olan Malik, Züleyha ve köle pazarındaki kalabalığa yer verilmiştir. Sahne dış mekanda geçmektedir. Bu dış mekan mimari detaylardan oluşmaktadır. Tasarımın sol kısmında kütleli bir figüratif kullanım söz konusudur. Zeminde tercih edilen renkler soft, pastel tonlarındadır. Figürlerde ise parlak, sıcak, kontrast renkler tercih edilmiştir. Bu durum, figürlerin zeminden belirgin olarak ayırt edilmesinde etkili olmuştur. Hz. Yusuf figürünün sahne içerisindeki , konumu, oturma pozisyonunda olması, haleli tasvir edilmesi, figürlerin ona doğru yönelmiş olması ise bu figürü kompozisyon içerisinde merkezi olarak algılamamızda etkili olmuştur.

Dördüncü minyatür, Mute Savaşın ve Cafer Tayyar'ın Sancak-ı Şerifle resmedildiği sahnedir. Mute savaşı İslam ordusunun gayrimüslimlerle ilk savaşıdır. Savaşa dair pek çok detayın yer aldığı bu sahnede, her iki tarafında çarpışma noktası sahnenin tam orta noktasıdır. Sağ tarafta İslam ordusunun verdiği şehitler ve şehit düşenlerin hemen önünde yer alan elinde sancağıyla, başının etrafında halesiyle birazdan şehit düşecek olan Cafer Tayyar figürüdür. Bu figür savaş meydanında yaya olarak görülen tek figürdür. Sol tarafta yer alan atlı figürler ise karşı tarafın ordusunu temsil etmektedir. Savaş meydanındaki diğer tüm figürler atlıdır. Sahneye dair bir de tepelerin ardından gerçekleşmekte olan anı seyreden ve ritim tutan figürler yer almaktadır. Figürlerin sahne içerisinde yerleştirilmesiyle, boyutlarıyla, renk yapısıyla, sahnedeki unsurların yönelişleriyle minyatür oldukça hareketlidir.

Beşinci minyatür Müslim bin Akil'in Ubeydullah Ziyad'ın huzuruna getirilme sahnesidir. Müslim bin Akil ,Hz. Hüseyin'in tarafından olduğu için uzun bir müddet

Yezid'i destekleyen Ubeydullah Ziyad'ın askerleri tarafından aranır, karşılıklı çatışmalar yaşanır ve uzun uğraşlar sonucu Müslim bin Akil yakalanır ve Ubeydullah Ziyad'ın huzuruna getirilir. Sahne kalabalık bir kompozisyona sahiptir. Kapalı, iç mekanda geçmektedir. Ancak mekâna dair detaylar yüzeyseldir. Daha ziyade figüratif ayrıntıya yer verilmiştir. Sahnenin en kalabalık bölümü olan sol kısmında figürler derinlik hissi verecek şekilde yerleştirilmişlerdir. Ön planda olan figür turuncu kıyafetiyle, boyutuyla, sahne içerisindeki yapısı ile Ubeydullah Ziyad'dır.

Altıncı minyatür, Haris'in Müslim bin Akil'in çocuklarını şehit etmesidir. Bu sahnede çocukları şehit edilmesinden hemen önceki an tasvir edilmiştir. Haris, onu engellemeye çalışan oğlunu öldürmektedir. Sahnenin sağ alt köşesinde yerde uzanan figür Haris'in oğludur. Sahne içerisinde Sol tarafta haleli iki küçük çocuk Müslim bin Akil'in oğullarıdır, Haris sahnenin ortasında yer alan elinde kılıçlı figürdür, Sağ tarafta ise Haris'i durdurmaya çalışan eşi ve kölesi, tepelerin ardında ise olayı seyretmekte olan figürler yer almaktadır. Sahne dış mekanda, Fırat Nehri kenarında geçmektedir. Sahnenin geçtiği alanda peyzaj yapı oldukça sadedir.

Yedinci Minyatür, Zeynel Abidin'in hutbe sahnesidir. Bu sahnede Zeynel Abidin figürüyle birlikte diğer bir önemli figür ise Yezid'dir. Yezid cemaatin en ön safında turuncu kıyafeti ve iri cüssesiyle görünmektedir. Bu iki figür dışında diğer tüm figürler cemaat algısı oluşturacak şekilde kütleli, grupsal olarak sahneye yerleştirilmiştir. Hutbe sahnesi iç mekanda bir mescitte geçmektedir. Mekân, yüzey etkileri verecek şekilde mescit izlenimi oluşturacak minber, hanımlar mahfili gibi kısımlara yer verilerek oluşturulmuştur.

**Değerlendirme:** Tüm minyatürlerde durum değil, olay hikâyeciliği benimsenmiştir. Kompozisyonlarda olay aktarımı figür hareketliliği üzerinden ifade edilmiştir. Bu da metnin hareketli yapısıyla ilgilidir. Bağdat eyalet üslubu bu hareketli metni içeriğine uygun bir şekilde resmetmede etkili olmuştur. Hz. Adem ve Havva'nın cennetten çıkma sahnesindeki cennet bahçesi tasviri haricindeki tüm sahnelerde mimari ve peyzaj unsurları sade, tüm kompozisyonlarda figüratif yapı diğer unsurlara göre daha ön plandadır. Kompozisyonlarda peyzaj ve mekân, konunun mahiyetini belirtmek için sadeleştirilen çizgiler ve saf renklerle bir dekor, zemin olarak

kullanılmıştır. Peyzaj ve mimari unsurlar oldukça sadedir. Bu sade, soft zemin üzerinde yer alan figürler pasif değil son derece hareketli ve aktiftir. Bu aktif figürler kendine özgü eylem durumuna sahiptir. Hareketliliği sağlayan şeyin temelinde zıtlık vardır. Renk, yön ve hacimle oluşturulan zıtlıklar kompozisyonlardaki hareketliliği sağlamıştır.

Metinde anlatılan olaylara ilişkin önemli detayların kompozisyonlarda tek bir yerde kümelenmediği görülmektedir. Analizlerde minyatür sahnelerinde önemli detayların sahnenin farklı yerlerine konumlandırıldığı fark edilmektedir. Sahneleri üç eşit dikey parçaya bölerek yapılan analizlerle ortaya koyulan bu detay bize konuya ilişkin önemli unsurların sahne içerisine yerleştirmede belli bir denge gözetildiğini göstermektedir.

Analiz edilen resimlerde de eyalet üslubuna mahsus figüratif çoğulculuk anlayışı fark edilmektedir. Figürlerin kıyafetlerinin, başlıklarının birbirinden farklı olması boylarının, renklerinin, yaşlarının, cinsiyetlerinin hissedilecek şekilde resmedilmesi figüratif yapının çoğulcu bir anlayışla resmedildiğinin göstergeleridir. Figürlerin kalıplı, iri, hacimli, kıvrak, hareketli belli birtakım davranışlar içerisinde, jest ve mimiklere sahip olarak resmedildiği görülür ve buradaki kompozisyonlardaki figürlerde tek tipleşme yoktur. Figürler birbirinden farklı tarzlarda, kıyafetlerde, renklerde, boylardadır. Farklı dini, siyasi kimliğe sahip olan kişilerde, sıradan vatandaşla aynı kare içerisinde bir arada resmedilmiştir. Her ne kadar kompozisyonlardaki yapı hiyerarşik bir düzen içerisinde olsa da sıradan bir karakter bile kendine özgü hal ve tavır içerisinde, karakteristik bir biçimde gösterilmiştir. Tek bir karakterin ön planda tutulup diğerlerinin durağan, ifadesiz, belirsiz şekilde resmedildiği kompozisyon yapısı söz konusu değildir. Yani tüm resimlerdeki figürler, sıradan bir figür bile olsa özgündür. Birbirinden farklı kıyafetlerde ve ten renklerine sahip figürlere yer vermesi açısından minyatürler çok kültürlü, çok sesli bir yapıya sahiptir. Dinleyicilere okunmak için yazılmış olan metin ve üslup anlayışı, anlatılan olayları böyle daha dikkat çekici, özgün bir şekilde resmedilmesinde önemli rol oynamıştır.

Tüm minyatürlerdeki figürlerde dikkati çeken başka bir husus ise anlatılan olaylara dair bariz bir şekilde ifade edilen kötü karakterlerin sahnedeki diğer figürlerden daha koyu renk tende çizilmeleridir. (Örnek 1) İkinci minyatürde Hz. İbrahim'in ateşe atılma sahnesinde Nemrut ve yanındaki Hz. İbrahim'in babası Azer, Beşinci minyatürde Ubeydullah Ziyad, Altıncı minyatürde Haris, yedinci minyatürde ise Yezid koyu renk tonlarında karşımıza çıkmaktadırlar. Bu figürlerin kötü tarafta olduklarını sahne içerisinde vurgulamak maksadı ile koyu tende resmedildiklerini söyleyebiliriz.



Örnek 1 ( Azer ve Nemrut, Ubeydullah Ziyad, Haris, Yezid)

Hale minyatürlerde ulvi kişilerin başının etrafında resmedilen ateş kütesi vb. şekillerdir. Buradaki minyatürlerde hale peygamberler haricindeki diğer figürlerde de görülmektedir. (Örnek 2) Hz. Adem ve Havva, Hz. İbrahim ve Hz. Yusuf haricinde, başının etrafında hale bulunan figürler dördüncü minyatürde Mute Savaşındaki Cafer Tayyar, altıncı minyatürdeki Müslim bin Akil'in çocukları ve yedinci minyatürde hutbe okuyan Zeynel Abidin figürleridir. Bu figürlerin haleli resmedilmesini izah edebilmemiz için metni göz önünde bulundurmamız gerekir. Cafer Tayyar'ın haleli olarak tasvir edilmesinin nedeni metinde o öldükten sonra Peygamberin ifadeleriyle şehadete erdiği hatta Peygamberin Cafer Tayyar'ı Cennette gördüğünü bildirmesidir. Müslim bin Akil'in çocukları da ölmeden önceki gün rüyalarında Hz. Peygamberi görmüşler ve rüyalarında Peygamber tarafından şehadetle müjdelenmişlerdir. Zeynel Abidin ise on iki imamdan dördüncüsü olması ve hutbe anında ehl-i beytin itibarını zedelemeye çalışan Yezid'e karşı bir duruş sergilemesi nedeni ile halelidir. Yani

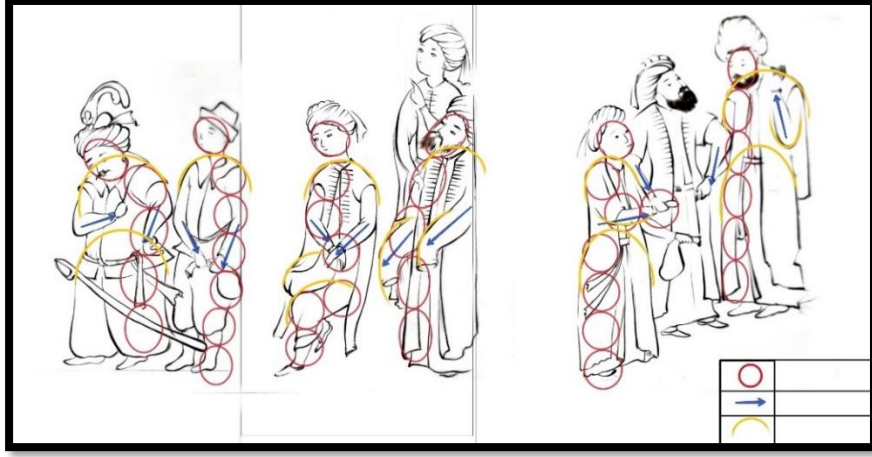
metinde kişilere dair yer alan bazı önemli detaylar, onların bu yazma içerisindeki sahnelerde haleli çizilmesinde etkili olmuştur.



Örnek 2 (Haleli bir şekilde resmedilmiş Cafer Tayyar Müslim Bin Akil'in çocukları, Zeynel Abidin)

Resimlerin geneline hakim figür yapısı örnek görselde (çizim 1) yer verilen figürlerde belirtilmektedir. Figürler kendi aralarında farklı anatomik yapılarda çizilmişlerdir. Kompozisyonlarda aynı boyutta ve yapıda figürlere yer verilmemiştir. Kimi figür daha uzun, kimi daha iri ve yapılı, kimi figürler ise diğerlerine nazaran daha kısa resmedilmiştir. Figürler her ne kadar anatomik anlamda, ideal insan ölçülerine göre orantısız gibi dursa da Osmanlı minyatür sanatının figüratif üslubu içerisinde Hadikatü's Süeda metninin etkili üslubundan ve özellikler eyalet üslubunda resmedilmelerinden dolayı figürlerin anatomisine dikkat edildiği, tıpkı gerçek hayatta da olduğu gibi birbirinden farklı beden yapılarında figürlerin çizildiği görülmektedir.

Birbirine göre orantısız olan figürlerin sahnenin genelinde bir denge, oran oluşturmaktadır.



Çizim 1

Kompozisyonlarda derinlik hissi oluşturacak detaylar bulunmaktadır. Bu ilk etapta sahne içerisindeki unsurların ön arka ilişkisi oluşturacak şekilde yerleştirilmesiyle gerçekleştirilmiştir. Zemin unsurlarının (peyzaj, mimari) soft, şekil (figür) unsurlarının ise sıcak, parlak, kontrast renklerde resmedilmesi derinlik hissini sağlayan diğer bir detay olmuştur. Derinliği sağlayan diğer bir detay olan perspektif ise minyatürlerin çoğunda denenmiştir. Buradaki kompozisyonlarda derinlik oluşturan perspektif detaylarda nakkaşın tek bir bakış açısı ile resmetmesi gereken herhangi bir unsuru bir bütün halinde pek çok bakış açış zaviyesinden resmettiği görülür (çoklu bakış açısı). Buna bağlı olarak da nesnelerin farklı bakış açıları ile resmedilmesi minyatürlerde çoklu bakış açısının olduğunu göstermektedir. Buradaki perspektif uygulamaların çoğu deformedir. Minyatürlerde perspektif deformasyon daha ziyade vurgu noktalarında, dikkat çekmesi hedeflenen görsel unsurlarda uygulanmıştır. Dolayısı ile burada analizi yapılan minyatürlerde gördüğümüz perspektif deformasyon, perspektif kaideler hakkında bilgisi olan nakkaşların bilinçli tercihidir. Yani benimsedikleri bu tutum o dönemde sanatçıların perspektif bilgisine sahip olmadıkları bu nedenle perspektifi doğru bir şekilde kullanamadıklarını ifade etmez. Aksine sanatçının perspektif deformasyonu uygulayabilmesi için doğru perspektif çizimi bildiğini bize işaret etmektedir. Genel çerçevede ise bazı görsel unsurlarda perspektif deformasyon uygulanmış olsa da minyatürün teknik alt yapısı çerçevesinde

uygulanan bu perspektif detayların minyatür sanatı içerisinde değerlendirdiğimizde günümüz perspektif düşüncesine en yakın minyatür örnekleri olduğunu da belirtmek gerekir.

Tasarımlarda anlatılan konu her ne ise o konuya dair kişilere, gerçekleşmekte olan olaya ilişkin sahnede farklı bakış açılarına yer verilmiştir. Örneğin ikinci minyatürde Hz. İbrahim'in ateşe atılma anı, Nemrut'un onu seyretmesi ve bu iki figür haricinde gerçekleşmekte olan hadiseyi birbirinden farklı şekillerde seyreden, olaya dahil olan, tepki veren figürler yer almaktadır. İncelenen minyatürlerin tamamında anlatılan konuya ilişkin pek çok tavır ve davranışı tek bir sahnede görebilmekteyiz. Yani tek bir sahne içerisinde ayrıca ele alınabilecek pek çok küçük sahne mevcuttur.

Ele alınan tüm kompozisyonlarda belli bir yönelme hali bulunmaktadır. Hz. Adem ve Havva, Hz. İbrahim, Haris in Müslim Bin Akil'in çocuklarının şehit etmesi, Mute savaşı sahnesi ve Zeynel Abidin'in vaaz sahnesinde ulvi figürler ya sol taraftadır ya da sol tarafa doğru yönelmişlerdir. Kompozisyonlardaki figür yönelişlerinin benzerlik göstermektedir. Çünkü İzleyici bir resmi, onun sol tarafına bakıyormuş gibi algılar. Bu nedenle izleyici kendini farkına varmadan resmin sol tarafı ile özdeşleştirir. Bu husus, insan beyni lobunun sol tarafının egemen olmasıyla ilgilidir. Çünkü bu bölümde, konuşma, yazma ve okuma, gördüğü bir şeyi analitik bağlamda ele alabilmesi gibi yüksek beyin merkezleri yer alır.<sup>113</sup> Tüm kompozisyonlarda figür yöneliş ve hareket noktaları bir araya getirildiğinde anlatılan olay hareket noktalarının kapsama alanı içerisinde gerçekleştiği görülmektedir. Dolayısıyla sahnelerde belli bir ritim vardır. Sahne içerisinde görünür olan olayda etkin olmayan mekân, peyzaj ve figüratif detaylar sahnenin dışında devam ediyormuş izlenimi oluşturacak şekilde kullanılmıştır. Sahnede metne ilişkin ana karakterler ve olay görünürken, sahneye dair bazı elemanlar yüzey içerisinde bitmemiştir. Resimlerde bu şekilde bir açık kompozisyon kuruluşu tercih edilmiş olması kompozisyon yapılarını devamlılık ve tamamlama ilişkisi bağlamında değerlendirmemizi sağlar. Açık kompozisyon kurgusu ile minyatürler izleyicinin zihninde tamamlanabilecek bir şekilde yani görsel

---

<sup>113</sup> Adem Genç; Ahmet Sipahioğlu, a.g.e., s. 81-82.

unsurların kompozisyon içerisinde bir kesit/parça halinde verilmesiyle oluşturulmuştur. Bu resimlerde kimi sahnede küçük bir grup insanla büyük bir kalabalığa işarete edilirken (Zeynel Abidin'in vaaz sahnesindeki cemaat örneği), birkaç ağaç görüntüsüyle cennet bahçesi (Hz. Adem ve Hz. Havva'nın cennetten çıkma anı), küçük bir mimari cephe ile saray (Hz. İbrahim'in ateşe atılma sahnesinde Nemrut'un bulunduğu mimarı parça), birkaç atlı askerle ordu halinde savaşan askerler (Mute savaşı ve Cafer Tayyar'ın şehit edilişi) gibi görsel küçük parçalarla bütün kastedilir. Metinde anlatılan olaya dair tek bir anın sahnelendiği minyatürlerde açık kompozisyon kurgusunun benimsenmesiyle, metinde anlatılan olaya ilişkin görselde yer verilemeyecek pek çok detayın en azından zihinsel bir süreçte oluşturulması hedeflenmektedir.

Görsel hiyerarşi buradaki minyatürlerde belirgin olarak kullanılmıştır. Hiyerarşik altyapı sahneye ilişkin ana karakterlerin belirgin şekilde tasvir edilmesiyle oluşturulmuştur. Buradaki minyatürlerde bir figürün veya detayın sahne içerisinde öne çıkarılmasında zıtlık, yön, hareket, renk kullanımı, perspektif, oran etkili olmuştur. Metin, bazı unsurların bu şekilde öne çıkarılmasında önemli role sahiptir.

Kompozisyonlardaki renklerde, icra edildiği dönemin resim üslubunun renk tarzı etkili olmuştur. Bağdat eyalet üslubunda zemin unsurları daha sade ve soft, şekil unsurları ise dinamik bir görünüm sergilemektedir. Buradaki minyatürlerde de peyzaj ve mimari gibi zemin unsurlarında çok açık, soğuk renk tonları kullanılmıştır. Şekil unsurları olan figürlerde ise sıcak, parlak, kontrast renk kullanımı hakimdir. Kıyafetlerde sarı mor, kırmızı yeşil, mavi turuncu gibi kontrast renklerin bir arada kullanıldığı görülür. Figürlerin kıyafetlerindeki parlak kontrast renk kullanımıyla kompozisyonlar hareketli, ilgi çekici kılınmıştır. Buradaki tüm minyatürlerde benzer bir renk paleti benimsenmiştir. Bu renk yapısı kırmızı, mavi, yeşil, sarı, turuncu mor, eflatun, turuncu renkleri ve bu renklerin ara tonlarından oluşmaktadır. Minyatürlerin geneline hakim bu renk tercihleri figüratif yapının daha ön planda görülmesi ve böylece izleyicinin anlatılan olaya odaklanmasında etkili olmuştur. Renk tonlarında benimsenen tutum, yani figürlerin canlı, parlak; figür haricindeki unsurların ise daha pastel tonlarda resmedilmesi ile zıtlık oluşturulur, bu zıtlık ise kompozisyonların

derinliğini, görsel hiyerarşik yapısını, merkezi noktasını, hareketliliğini, dinamikliğini sağlamıştır.

Kerbela şehitlerini anma, matem anlayışını estetik bir ritüel halinde şimdiki zaman içerisinde devam ettirme ve bunu yaparken de dinleyicide tevekkül bilinci oluşturmak gibi ulvi bir maksatla yazılan metinde olay anlatımı ön planda tutulmuştur. Metin içeriği ile dinleyicinin dikkatini çekme düşüncesi minyatürlerde resmedilen sahnelerle sürdürülmüştür. Bu nedenle sahneler dikkat çekicidir ve minyatürün teknik olanakları sayesinde birkaç figürle, sade bir şekilde anlatılabilecek bu sahneler burada oldukça yoğun, kalabalık, hareketli, dinamik kompozisyonlara sahiptir. Bu dinamizm, oran, zıtlık, yön hareket gibi ilkelerle oluşturulmuştur. Minyatürlerin hareketli yapısının oluşmasında metin, eyalet üslubu, minyatürlerin belli tasarım ilke ve öğelerle inşa edilmesi etkili olmuştur.

## 5.2. MİNYATÜRLERDEKİ MEKÂN VE ZAMAN

Hadikatü's Süeda metninin yazıldığı zaman (16. Yüzyıl sonu) ve kitaptaki olayların yaşandığı zaman (7. yüzyıl) arasında neredeyse bir asırlık zaman farkı mevcuttur. Bu nedenle yüzlerce yıl önce yaşanıldığına inanılan birtakım olayların şimdiki zaman içerisinde yazılması neticesinde resimlenmesinde farklı bir tutum sergilenmiştir. Buradaki minyatürlerde kurgulanan mekânsal yapı, gerçek hayatta yaşanıldığına inanılan kıssalara dair bir metne dayandığı için, gerçekliği birebir yansıtabilmesi mümkün değildir. Tasarımlarda görülen mekânlar, gerçek mekânın bir izdüşümü, yansımasıdır. Minyatürdeki göstergeler ne olursa olsun ifade kazanmak için belli bir mekânsal düzlemde bulunmak mecburiyetindedir. Şimdiki zaman içerisinde geçmişe dair mekânı birebir aktarabilmek mümkün olmasa da minyatürlerde oluşturulan mekânsal izdüşüm, hikâyeyi anlatmak amacı ile vasıta olarak kullanılmaktadır. Oluşturulan izdüşümsel mekân, gerçek dünyanın boyutsuz, perspektifsiz, stilize bir modelidir. Yüzde yüz gerçeğe uygunluktan çok resimlenen mekânın bazı yapılarının "görüntüsel gösterilerini" kullanarak temel bir mekân

kurgusu oluşturulmaya çalışılır.<sup>114</sup> Maksat yalnızca hikâyenin belli bir mekânsal düzlemde geçtiğini ifade etmek olduğu için, ayrıntılardan ve birebir anlatımdan uzak daha basit düzeyde formlar, görsel göstergeler tercih edilir.

Hadikatü's Süeda metninin yazılış amacı göz önünde bulundurulduğunda ise resimleme sürecinde böyle bir tutumun sergilenmesi gayet tabiidir. Çünkü önemli olan Kerbela Hadisesini, peygamberlerin yaşadığı sıkıntılardan da yola çıkarak şimdiki zaman içerisindeki okuyuculara hissettirmek, yas kültürünü devam ettirmektir. Kompozisyonlarda kalabalık, yoğun figüratif yapının kullanılmış olmasının başlıca sebebi de budur. Bu nedenle minyatürlerde mekânın birebir aktarımından ziyade metinde geçen olayların aktarımı ön plandadır. Bu da figürlerin yoğun olarak kullanımıyla gerçekleştirilmiştir. Bu nedenle kompozisyonların mekânsal formlarında hayali bir tutum sergilenmektedir. Özellikle peygamber kıssalarının resmedildiği ilk üç minyatürde diğerlerinden daha çok hayali bir tutum ön plana çıkmaktadır. Minyatürlerde hayali bir mekân algısı bulunmaktadır.

Müslim Bin Akil'in Ubeydullah Ziyad'ın huzuruna çıkarılması ve Zeynel Abidin'in vaaz verme sahneleri iç, diğerleri ise dış mekânda geçmektedir. Birinci sahne olan Hz. Adem ve Havva ise soyut olan bir dış mekân (cennet) tasviridir. Gerçek mekânın izdüşümü minyatürlerde şu şekilde görülmektedir: figürlerin belli bir mekânda oldukları izlenimi yaratan, tezyini detayları incelikli olmayan mimari yapı ve peyzaj öğelerinin birebir kullanılmadığı ve dahi mimari unsurların genellikle bir kesit halinde verilmiş olduğu, figürlerin oturtulduğu toprak zeminin gerçeklikten uzak renk tonlarıyla bezenmiş olmasıdır. Dolayısı ile burada herhangi bir gerçekçi mekân kaygısı yoktur ve mekânı belli edecek göstergelere ( dış mekân unsurları, iç mekân unsurları, soyut mekân unsurları) yer verilmiştir. Neticede Kompozisyonlarda Mekân kaygısı olmayan, daha çok yüzey etkileri veren düzenlemeler söz konusudur. İki boyutlu yüzeyde doğaya ve gerçeğe olan bağlılıkla elde edilmeye çalışılan derinlikler, resimde mekân kavramının gelişmesine olanak vermiştir. Ele alınan konu ve anlatım

---

<sup>114</sup> Uşun Tükel, Resmin Dili İkonografiden Göstergebilime, Homer Kitabevi, 2005, s.43.

tercihine bağlı olarak şekillenen resmin mekânı, dış mekân, iç mekân ve soyut mekân olarak çeşitlilik gösterir. <sup>115</sup>

Mekân anlayışında benimsenen bu hayali, kurgusal tutumla birlikte ele alınması gereken bir diğer konu ise zaman anlayışıdır. Burada karşımıza daha farklı bir yaklaşım çıkmaktadır. Kitabın konusundan hareketle insanların bu eseri Kerbela'nın yaşandığı anı tekrar yaşama, hissetme maksadı ile okuması, bir ritüel haline getirmesi söz konusudur. Hadisenin yaşandığı ana gidip şehit düşenlerin acısını paylaşma ve yas tutarak tevekkül etme yüzyıllar geçse de metin vasıtası ile sürdürölmektedir. Ulvi olan bu hadisenin her muharrem ayında tekrar okunarak güncel kalmasına özen gösterilmektedir. Bu düşünceден hareketle geçmiş zamana ait bu olayların resimlendiği mekân, hayalidir, birebir anlatım söz konusu değildir. Dolayısı ile zamanda da geçmişin bir tezahürü söz konusudur. Fakat minyatürlerdeki zaman, mekândan daha farklı bir yapıya sahiptir. Mekân geçmiş zamanda yaşanan hadiseyi görünür kılan bir izdüşüm iken, zaman ise bu izdüşümsel mekânda hikâyelerin gerçekliğine işaret eden önemli bir ayrıntıdır. Metnin her okunduğunda hadiselerin yaşandığı ana gidilerek yas tutma ve arınma maksadı taşıması, resimlerde de tercih edilen sahnelerdeki anların belli bir kutsallık içerisinde olmasında etkili olmuştur. Yani resimlerde kutsal bir zaman anlayışı çerçevesinde belli başlı anlatılan konulara dair çok önemli anların tasviri benimsenmiştir: Hz. Adem ve Havva'nın cennetten çıkma anı, içerisinde buldukları mekân olan cennetin izdüşümsel görüntüsünde geçmektedir, cennetten çıkma anı ise Yaratıcının onları bağışladığı ve dünyaya gönderdiği kutsal bir zamanı (an) işaret eder. Hz. İbrahim'in ateşe atıldığı sahnede mekân yine gerçekliği birebir yansıtmaktan uzakken, anlatıldığı zaman (an) ateşe atılması, Hz. İbrahim'in Tanrıya tevekkül etmesi ve neticesinde ateşin Hz. İbrahim'i yakmaması kutsal olan bir ana işaret eder. Aynı şekilde Hz. Yusuf'un Mısır ülkesine sultan olma yolundaki en önemli anlarından bir tanesi olan Köle pazarında satılma anı ise diğer bir kutsal andır. Müslim Bin Akil'in çocuklarının öldüröldüğü anın göröldüğü sahnede ise onların şehitlik mertebesine erişeceğini ifade etmesi açısından kutsal bir

---

<sup>115</sup> Leyla Varlık şentürk, a.g.e., s.25.

ana işaret eder. Her manevi tören zamanı, efsanevi bir geçmiş içinde "başlangıçta" meydana gelmiş olan kutsal bir olayın yeniden güncelleştirilmesinden ibarettir.<sup>116</sup> Resimlerde geçmişe akan, karışan bir zaman mefhumu hakimdir. Kutsal olan zamanlar, minyatürdeki göstergeler vasıtası ile gündeme getirilmiştir. Metnin geneline hakim yas anlayışı, minyatürlerde metinde geçen olayların (olumsuz gibi görülen) en kutsal anlarının tasvir edilmesi şeklinde tezahür etmiştir.

Öte yandan minyatürlerdeki zaman ve mekân yapısı genel çerçevede ele alındığında ise anlatılan olaylar zamanları ve mekânları bakımından farklılık arz etmelerine rağmen, hadiseler aynı zamanda, benzer mekânlarda, aynı toplumsal grup içerisinde yaşanmış gibi tasvir edildiği görülmektedir. Hz. İbrahim'in ateşe atılma sahnesi, figüratif yapı, kıyafet özellikleri, renk yapısı, mimari ve figürlerin vücut yapıları, peyzaj yapıları itibarı kendisinden farklı bir zamanda ve mekânda yaşamış olan Müslim Bin Akil'in Ubeydullah Riyad'ın huzuruna çıkma sahnesi, Hz. Yusuf'un köle pazarında satılma sahnesi ile benzerlik gösterir. Fakat üç olayın da gerçekleşme zamanı, mekânı ve toplumsal yapısı çok farklıdır. Dolayısı ile yaşadıkları dönemler göz önünde bulundurulduğunda, kıyafet yapılarının, kıyafetlerdeki renk biçimlerinin, insanların ten renkleri ve vücut hatlarının da doğal olarak farklılık göstermesi gerekir. Ancak burada sanki tüm olaylar aynı zamanda ve mekânda geçiyormuş gibi bir tutum sergilenmiştir: figür yapılarının, kıyafet biçimlerinin, mimari özelliklerin benzer mahiyette olması Hz. Yusuf, Hz. İbrahim, Zeynel Abidin, Ubeydullah Ziyad gibi isimleri aynı zamanda ve mekândaymış gibi gösterir.

---

<sup>116</sup> Mircea Eliade, Kutsal ve Dindışı, Gece Yayınları, Ankara 1995, s.45.

### 5.3. SONUÇ

Maktel-i Hüseyin türünde bir metin olan Hadikatü's Süeda'nın içeriği ile amaçlanan matem anlayışını devam ettirme, dinleyicinin dikkatini çekme düşüncesi minyatürlerdeki sahnelerle sürdürülmüştür. Yazmanın temel özelliği hikaye anlatıcılığının ön planda olmasıdır. Bu nedenle sahnelerde, anlatılan olaylara dair en dikkat çekici anlara yer verilmiştir. Minyatürün teknik olanakları sayesinde birkaç figürle, sade bir şekilde anlatılabilecek bu sahneler burada oldukça yoğun, hareketli, dinamik kompozisyonlara sahiptir. Buradaki resimler aynı dönemde İstanbul saray Nakkaşhanesinde hazırlanan eserlerin, durağan, resmi, ağırbaşlı üslubundan oldukça farklıdır. Çünkü buradaki minyatürlerin kompozisyon yapılarının dinamik, hareketli olmasında metnin tesiri olmakla birlikte bunda Bağdat eyalet üslubunun da etkisi görülmektedir. Da Vinci "Konuşan iki insanı gören sağır ve dilsiz bir kimse, duymaktan mahrum olmasına rağmen, konuşmacıların jest ve tavırlarından konuşmanın tabiatını, anlayabilir" diyerek figür çizimindeki jest, mimik, tavır gibi hareketlerin önemine işaret etmiştir. Bağdat eyalet üslubundaki figür çizimlerinde jest, mimik ve tavır içerisinde olduğu böyle bir tutum sergilenmiştir. Ayrıca metnin eyalet üslubuyla resimlenmesi, minyatürlerin kompozisyonlarında yer verilen pek çok detayın oluşumunda da (figür, mimari, peyzaj, renk, hareketlilik...) etkili olmuştur. Yani metnin içeriği ve Bağdat Eyalet Üslubu minyatürlerin tarzında önemli rol oynamıştır. Bu nedenle buradaki minyatürler altyapısı olan metin ve dönemin resim üslup özellikleri göz önünde bulundurulup, tasarım ilke ve öğeleriyle birlikte analiz edilerek ikonografik açıdan değerlendirilmiştir. Analizler ile metinde tasarlanan formları tasarım haline getirmede etkili olan figür, mimari ve peysaja dair detaylarda birbirine benzer ve tutarlı sonuçlara ulaşılmıştır. Özellikle temel tasarım ilke ve öğeleriyle (ritim, yön, renk, derinlik, zıtlık...) yapılan analizler bu benzerlikleri tayin etmemizde etkili olmuştur.

Ulaşılan sonuçlar, kompozisyonlardaki detayların gelişigüzel ortaya koyulmadığını, görsel unsurların kompozisyon içerisinde sistemli bir şekilde yerleştirildiği göstermektedir. Yani Matem anlayışı çerçevesinde oluşturulan metin, görsel göstergelerle (mimari, peyzaj ve figüratif yapı) ifade edilmiş, bu görsel

göstergeler temel tasarım ilke ve öğeleriyle, göstergelerdeki teknik detaylar eyalet üslubuyla şekil kazanmış, bu şekilde inşa edilmiş minyatürler, metnin içeriğini (yas, tevekkül, ibret) aktarmada ve minyatürlerin ikonografik bir altyapısının oluşmasında tesirli olmuştur.

## RÖPRODÜKSİYON ÇIKIŞLI ÖZGÜN TASARIM



Boyut:35x50 cm.

Teknik: Karışık teknik (Tarama, noktalama, akıtma)

Malzeme: 600gr asitsiz kâğıt, suluboya, akrilik

Bu eser, tezde incelenen minyatürlerden biri olan, yazmanın 18a kısmında bulunan Hz. İbrahim'in ateşe atılma sahnesinden hareketle oluşturulmuştur. Tezin

konusu ile ilgili olarak kitap resimleme faaliyetinde önemli rol oynayan Bağdat Mevlevihane'sinde resmedildiği düşünülen Hadikatü's Süeda yazmasının resimlerinin oluşma sürecine işaret eden bu çalışmada özgün tasarım, röprodüksiyonu da kapsayacak şekilde yapılmıştır. Mevlevi nakkaşların resmettiği sahenin Hz. İbrahim'in ateşe atılma anı olmasının nedeni ise kitaba hakim tevekkül anlayışını en güzel şekilde gösteren ulvi bir an olmasından dolayıdır. Fuzuli Kerbela hadisesini anlattığı eserini bu tevekkül anlayışı çerçevesinde oluşturmuştur. Çünkü ona göre Cenâb-ı Hak, kullarını imtihana tabi tutarak iyileri ve kötülerini ortaya çıkarmak ister. Bundan dolayı bela ve musibetlerle peygamberler ve onların yolundan giden insanlar imtihan edilir. Onlar için Allah'tan gelen lütuf da kahr da hoştur. O'ndan gelen bela ve musibetlere sabreden kimseler kurtuluşa erip cennetle müjdelenmiş (saadete ermiş) kimselerdir. Hz. İbrahim sahnesinde de bu anlamda bir tevekkül söz konusudur. "Nemrut tarafından ateşe atılmakta olan Hz. İbrahim'in yanına gelen Cebrail "Ey Halil bir isteğin var mıdır" sorduğunda Hz. İbrahim "İhtiyacım vardır ama sana değil" der. Buna karşılık Cebrail "Rabbinden medet iste" dediğinde ise Hz. İbrahim "O benim halimi biliyor istemeye gerek yoktur" der. Fuzuli bu konuya ilişkin Hadikatü's Süeda metninde şu ifadelerle yer vermektedir: "Sadakatli aşık, yardan başkasını kendisine yabancı bilir ve yabancıнын tedbiriyle kendisine çare aramaz bu ona ar gelir. İbrahim'in başkalarından yardım istemek arzusunda bulunmaması muhabbet denizini coşturdu. Hitap geldi: Benden başkasına ümit bağlamayanı, ben de kimseye muhtaç etmem. "Ey ateş İbrahim için soğu ve selamet ol" dedi."<sup>117</sup>

Röprodüksiyon orijinal görseldeki teknik altyapı tespit edilip icra edilmiştir. Özgün tasarım ise röprodüksiyon etrafından şekil kazanmaktadır. Hz. İbrahim'in ateşe atıldığı sahne 16. Yüzyıl sonunda icra edilmiştir, resmin konusu ise daha önceki zamana aittir. Bu nedenle mekân kurgusal bir altyapıya sahiptir, Figürler birbirinden farklı görüntülerde çoğulcu bir bakış açısıyla resmedilmişlerdir.

Özgün tasarımda da benzer bir tutum sergilenmiştir. 16. Yüzyılda Bağdat Mevlevihane'sindeki kitap resimleme faaliyetindeki figürler, 21. Yüzyıldaki Mevlevi

---

<sup>117</sup> Fuzuli, a.g.e., s.41-42.

dervişlere ait kıyafetlerle, hayali kurgusal bir mekânla ve her biri birbirinden farklı eylem durumuna sahip, özgün figür görselleriyle resmedilmiştir. Devamlılık ve tamamlama bakış açısıyla resmedilen sahnede nakkaşlar röprodüksiyona dair sahneyi tamamlamaya çalışmaktadırlar.

## KAYNAKÇA

- And, Metin. *Minyatürlerle Osmanlı Mitologyası*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007.
- . *Ritielden Drama ; Kerbela, Muharrem, Taziye*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2018.
- Arnheim, Rudolf. *Görsel Düşünme*. İstanbul: Metis Yayınları, 2018.
- Artan, Tülay. "Arts and Architecture." *The Cambridge Histort of Turkey The Later Ottoman Empire* içinde, 408-480. Cambridge University Press, 2006.
- Atbaş, Zeynep. "Mevlevi Dergahlarında Hazırlanmış Konya Mevlana Müzesindeki Minyatürlü Hadikatü's Süeda Yazmaları." *Mevlana Ocağı*, 2007: 4-5.
- Atmaca, Anıl Ertok. *Temel Tasarım*. Ankara: Nobel Yayıncılık, 2014.
- Aytekin, Behiç Alp, ed. *Temek Tasarım Kavramlarını Disiplinlerarası Okumak 2*. Ankara: Nobel Yayınları, 2019.
- Aytekin, Behiç Alp, ed. *Temel Tasarım Kavramlarını Disiplinlerarası Okumak 1*. Ankara: Nobel Yayınları, 2021.
- Ayverdi, Samiha. *Türk Tarihinde Osmanlı Asırları*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 1999.
- Becer, Emre. *İletişim ve Grafik Tasarım*. Ankara: Dost Yayınları, 2011.
- Buttanrı, Müzeyyen. "Kerbela Olayının Azerbeycan ve Türk Tiyatrosuna Yansıması." *Çeşitli Yönleriyle Kerbela II. cilt* içinde, 2010. 2010.
- Çağman , Filiz, ve Zeren Tanındı. "Tarikatlarda Resim ve Kitap Sanatı." *Osmanlı Toplumunda TAsvvuf ve Sufiler* içinde, 505-529. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2005.
- Çağman, Filiz. "XVI. Yüzyıl Sonlarında Mevlevi Dergahlarında Gelişen Bir Minyatür Okulu." *I. Milletlerarası Türkoloji Kongresi Bildirileri* içinde. İstanbul, 1979.
- Çağman, Filiz, Serpil Bağcı, Günsel Rendaa , ve Zeren Tanındı . *Osmnalı Resim Sanatı*. İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006.
- Eliade, Mircea. *Kutsal ve Dindışı*. Ankara: Gece Yayınları, 1995.

- Eyüboğlu, Zeki. *Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü*. İstanbul: Sosyal Yayınları, 1988.
- Fuzuli. *Hadikatü's Süeda, Ermişlerin Bahçesi*. İstanbul: Huzur Yayınevi, 2017.
- Genç, Adem, ve Ahmet Sipahioğlu. *Görsel Algılama*. İzmir: Sergi Yayınevi, 1990.
- Güngör Şeyma. "Hadikatü's Süeda" madd. *Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları İslam Ansiklopedisi*. 1997.
- Güngör, Şeyma. "Maktel" madd. DİA, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2003.
- . "Tarihi Olaydan Menkıbeye, Menkıbeden Şahesere: Kerbela Olayı ve Hadikatü's Süeda." 38. *Icanas Bildiriler Kitabı*. 2007. 10-15.
- Gürbüz, Hulusi. "Kerbela Olayını Konu Alan Müstakil Eserler Üzerine Bir İnceleme." *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 2016.
- Gürer, Latife. *Temel Dizayn'da Görsel Algı*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Teknik Okulu Yayınları, 1970.
- İnal, Güner. *Türk Minyatür Sanatı Başlangıcından Osmanlılara Kadar*. Atatürk Kültür Merkezi, 1976.
- İpekten, Haluk. *Fuzuli Hayatı Edebi Kişiliği ve Bazı Açıklamaları*. Atatürk Üniversitesi Yayınları, 1973.
- İşingör, Mümtaz, Erol Eti, ve Mustafa Aşlıer. *Resim I Temel Sanat Eğitimi Resim Teknikleri Grafik Resim*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1986.
- Karabey, Turgut. "Fuzulinin Kerbela Olayına Bakışı." *IV. Uluslararası Alevilik ve Bektaşilik Sempozyumu Bildiriler Kitabı*. Ankara, 2018.
- Karahan, Abdulkadir. "Fuzuli" madd. DİA, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. 1996.
- Mahir, Banu. *Osmanlı Minyatür Sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayınları, tarih yok.
- Megep, *İnsan Figürü Çizimi*. Ankara, 2008.
- Mirzayev, Atayemi. "Fuzulinin Hadikatü's Süeda Adlı Eserindeki Manzum Kısımlar." *International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 2009.
- Morçöl, Yılmaz. *Perspektifte Deformasyon*. İstanbul: Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayınları, 1979.

- Mordeniz, Celal. "Dramatik Bir Performans Türü Olarak Taziye." *İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi*. 2005.
- Özsoy, Vedat, ve Abdullah Ayaydın. *Görsel Tasarım Öge ve İlkeleri*. Ankara: Pegem Akademi, 2021.
- Seylan, Ali. *Temel Tasarım*. İstanbul: Yem Yayın, 2020.
- Sözen, Metin, ve uğur Tanyeli. *Sanat Kavramları ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Yayınevi, 2012.
- Şen, Emre. "Tasarım İlke ve Öğelerinin Minyatürde Kullanımı." *İdil Dergisi*, 2018: 775-781.
- Şimşek, Mehmet. *Dede Korkut ve Ahmet Yesevi'den Günümüze Uzanan Ünlü Alevi Ozanları*. İstanbul: Can Yayınları, 1995.
- Taner, Melis. "Caught in a Whirlwind: Painting in Baghdad in the Late Sixteenth Early Seventeenth." *Harvard University*. 2016.
- Tanıncı, Zeren. "Osmanlı Yönetimindeki Eyaletlerde Kitap Sanatı." *Orta Doğuda Osmanlı Dönemi Kültür Üzleri Uluslararası Bildirileri*. Hatay, 2000.
- . *Türk Minyatür Sanatı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1996.
- Tunalı, İsmail. *Estetik*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1998.
- Tükel, Uşun. *Resmin Dili İkonografiden Göstergebilime*. İstanbul: Homer kitabevi, 2005.
- Türkoğlu, Serkan. "Türk Edebiyatında Maktel-i Hüseyinler ve Bekainin Kitab-ı Kerbela Mesnevisi." *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü dergisi*, 2017.
- Uzluk, Şehabettin. *Mevlevilikte Resim*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1957.
- Varlık Şentürk, Leyla. *Analitik Resim Çözümlemeleri*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2012.
- Yardımcı, İsmail, ve Kadir Ertürk. "Hiyerarşi ve Seramik Sanatındaki Yeri ve Önemi." *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2012: 61-72.
- Zaman, Süleyman. *Yedi Ulu Ozan*. Can Yayınları, 2009.

## DİZİN

### B

Bağdat, 1, 10, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 21

### C

Cennet, 7, 35, 48, 52, 53

### E

eyalet, 17, 20, 69  
eyalet üslubu, 69  
**Eyalet Üslubu**, 17

### F

Fuzuli, ii, 9, 10, 11, 12, 13, 130

### G

Görsel hiyerarşi, 70, 88

### H

Hadikat'üs Süeda, 9, 10, 11, 15, 23  
Hasan Paşa, 20  
Hz. Adem, 8, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 43, 44, 45,  
46, 47, 48, 49, 52, 53, 178  
Hz. Havva, 33, 35, 38, 39, 41, 43, 44, 45, 47, 48,  
49, 52  
Hz. İbrahim, 55, 57, 58, 59, 62, 63, 65, 66, 67, 68,  
69, 70, 71, 73, 75, 174, 178, 179

### İ

İkonografya, 16

### K

*Kerbela*, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 18, 19, 158,  
167, 177  
kompozisyon, 2, 17, 18, 27, 31, 32, 35, 46, 50, 51,  
52, 68, 84, 87, 88, 91, 99, 101, 104, 115, 118,  
121, 122, 123, 124, 125, 126, 128, 130, 135,  
136, 141, 143, 154, 155, 158, 161, 162, 163,  
164, 172

### M

Mevlevi, 19, 20, 21  
Mevlevi dergâhları, 19, 21

### P

peyzaj, 26, 31, 35, 36, 37, 40, 41, 48, 64, 79, 84, 98,  
135, 147, 157, 171, 177

### R

renk, 1, 21, 22, 26, 41, 50, 51, 52, 57, 58, 65, 69,  
72, 73, 74, 84, 91, 92, 101, 102, 107, 108, 110,  
120, 125, 126, 128, 137, 140, 145, 146, 153,  
157, 161, 163, 164, 166, 176, 177, 179

### T

tasavvuf, 19

### Z

zıtlık, 29, 48, 49, 70, 89, 107, 110, 126, 143, 145,  
162, 176