



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

**FUZÛLÎ'NİN SU KASİDESİ'NİN MİNYATÜR SANATI
İLE YORUMLANMASI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

JAHONGİR ASHUROV

İSTANBUL, 2023



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

**FUZÛLÎ'NİN SU KASİDESİ'NİN MİNYATÜR SANATI
İLE YORUMLANMASI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**JAHONGİR ASHUROV
(200301102)**

**Danışman
(Dr. Öğr. Üyesi Sabriye Hilal Arpacıoğlu)**

DÜZELTİLMİŞ TEZ

İSTANBUL, 2023

28/04/2023

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı Geleneksel Türk Sanatları tezli yüksek lisans programı öğrencisi 200301102 numaralı **Jahongir ASHUROV**'un hazırladığı "Fuzuli'nin Su Kasidesi Eserinin Minyatür Sanatı Teknikleri ile Uygulanması" konulu Yüksek Lisans tezi ile ilgili Tez Savunma Sınavı, 28.04.2023 Cuma günü saat 13:00'da yapılmış, sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **Kabulüne Çay Çoğunluğu/Oy Birliği** ile karar verilmiştir.

Tez adı değişikliği yapılması halinde: Tez adının **FUZULİ'NİN SU KASİDESİ NİN MINYATÜR SANATI İLE YORUMLANMASI** şeklinde değiştirilmesi uygundur.

Jüri Üyesi	Karar
1. (Danışman) Dr. Öğr. Üyesi S. Hilal ARPACIOĞLU	KABUL
2. Dr. Öğr. Üyesi Nihal ARACI	KABUL
3. Doç. Dr. Şehnaz BİÇER	KABUL
4.
5.
6. (İkinci Danışman)*.....

*2. Danışman varsa doldurulması gerekmektedir.

ETİK BİLDİRİM

Bu tezin 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.

Jahongir Ashurov

DÜZELTME METNİ

(İkinci kez tez savunması yapılması halinde, jürinin bildirdiği hususlar doğrultusunda yapılan değişiklikler maddeler halinde gösterilir)

1. Tez adı değiştirildi
2. Kaynakça düzenlendi
3. Sayfa numaraları düzenlendi

FUZÛLÎ'NİN SU KASİDESİ'NİN MİNYATÜR SANATI İLE YORUMLANMASI

Jahongir Ashurov

ÖZET

“Fuzûlî'nin Su Kasidesi'nin Minyatür Sanatı ile Yorumlanması” adını taşıyan bu tezde genel olarak Fuzuli'nin Su Kasidesi eseri incelenip, görsel tasarıma uygun bölümler seçilerek minyatür sanatıyla yorumlanmıştır. Çalışmamızın ilk bölümünde 16. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu'nun siyasî, sosyal ve kültürel ortam yer verilirken, ikinci bölümde ise Fuzuli'nin yaşamı, edebî kişiliği ve Su Kasidesi şerhi incelenmiştir. Üçüncü bölümde Su Kasidesi beyitleri anlam ve konu bakımından gruplanarak incelenmiş, tespit edilen kavramlardan yola çıkarak minyatür teknikleri ile kompozisyonlar oluşturulmuştur. Toplamda 13 eser bulunan bu tezde, ortaya çıkan çalışmaların tasarım ve teknikleri anlatılmış, eskiz ve görseller ile desteklenmiştir. Dördüncü bölümde ise eserlerde kullanılan malzemeler anlatılmış, teknik ve tasarım ilkeleri değerlendirilmiştir. Yapılan bu çalışma ile şerh geleneğinin sözel yaklaşımı minyatür sanatının görsel yorumu ile aktarılması amaçlanmıştır.

Anahtar kelimeler: Fuzuli, Su Kasidesi, Osmanlı, Minyatür, Na't

INTERPRETATION OF FUZÛLÎ'S WATER ORGANIZATION WITH MINIATURE ART

Jahongir Ashurov

ABSTRACT

In this thesis titled "Interpretation of Fuzuli's Water Eulogy Work with Miniature Art Application Techniques", Fuzuli's water eulogy work will be examined terminologically in general and the words suitable for visual design will be examined and the places suitable for the design examined have been interpreted with the art of miniature. The verbal approach of the commentary tradition is intended to be conveyed through the visual interpretation of miniature art. First of all, in our study, 16. Century. The political, social and cultural environment of the Ottoman Empire has been examined and Fuzuli's life and literary personality have been included in the second part. In the third section, the work of Water Eulogy was examined, and in the fourth section, compositions were interpreted using miniature techniques.

Anahtar kelimeler: Fuzuli, Su Kasidesi, Ottoman, Miniature, Na't

ÖNSÖZ

16. yüzyılın ilk yarısında günümüzdeki Bağdat civarında hayatını sürdüren ve Türk edebiyatının önemli şahsiyetlerinden biri olan Fuzûlî'nin "Su Kasidesi" eseri divân edebiyatında yaygın nazım türü olan na't biçiminde, şairin Hz. Muhammed adına övgü içeren şiirlerinden oluşmaktadır. Şairin Hz. Muhammed'e olan özlemi ve sevgisini dile getirdiği 32 beyitten oluşan kaside döneminde ve daha sonraki dönemlerde çokça okunan bir eser olmuştur. Redifî su olduğundan söz konusu eser halk arasında Su Kasidesi olarak bilinmektedir.

"Fuzûlî'nin Su Kasidesi'nin Minyatür Sanatı ile Yorumlanması" çalışmasında öncelikle ilk bölümde 16. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu'nun siyasi ve kültürel ortamıyla ilgili genel bilgiler verilmiştir. İkinci bölümde ise Fuzûlî'nin hayatı, eserleri, divân edebiyatı na't geleneğine değinilmiş ve son olarak Kaside Der Na't-İ Hazret-İ Nebevi diğer adıyla Su Kasidesi Şerhi incelenmiştir. Araştırmanın bu bölümünde Adem Çalışkan, İskender Pala ve Prof. Dr. Hasibe Mazıoğlu'nun şerhlerinden faydalanılmıştır.

Çalışmanın üçüncü bölümünde Su Kasidesi'ndeki beyitler anlam ve konu bakımından gruplanmış, soyut ve somut semboller saptanmıştır. Ana fikir göre ayrılmış olan bu beyitlerden minyatür teknikleri göz önünde bulundurularak 13 farklı kompozisyon oluşturulmuş ve renklendirilmiştir. Dördüncü bölümde ise eserlerin ortak özellikleri ve teknikleri incelenmiştir.

Araştırmalarımda beni yönlendiren ve bana olan desteğini hiç esirgemeyen değerli meslektaşım ve danışman hocam Dr. Öğr. Üyesi S. Hilal Arpacıoğlu'na, yol arkadaşlarım ve hocalarım Betül Bilgin, Şehnaz Biçer, Nihal Aracı' ya, ebrularını eserlerimde kullandığım cilt ve ebru ustası Melike Kazaz'a, samimi desteklerinden ötürü öğrencim Aysun Mirzeoğlu'na, sunumdaki yardımlarından Merve Çelik'e ve sevgili okutmanım Firdevs Türker Uğuz'a teşekkürleri bir borç bilirim.

Ayrıca; başta hayatımın her aşamasında sevgi ve destekleriyle yanımda olan sevgili eşim, oğullarım ve kızlarıma bir de biricik Şükran'ıma, ismini burada anamadığım yakınlarım ve arkadaşlarıma şükranlarımı sunuyorum.

Nisan, 2023

Jahongir Ashurov

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	iv
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ.....	vi
RESİM LİSTESİ	x
ESKİZ LİSTESİ.....	xi
ESER LİSTESİ.....	xii
KISALTMALAR	xiii
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM.....	3
1. 16. YÜZYIL OSMANLI İMPARATORLUĞU	3
1.1. SİYASİ ORTAMI	4
1.2. KÜLTÜREL ORTAM	9
1.2.1. Kitap Sanatları.....	14
İKİNCİ BÖLÜM.....	31
2. FUZULÎ'NİN YAŞAMI VE EDEBİ ŞAHSİYETİ.....	31
2.1. FUZULÎ'NİN HAYATI	31
2.2. FUZULÎ'NİN ESERLERİ.....	33
2.3. KASİDE-İ DER NA'T-İ HAZRET-İ NEBEVÎ	39
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	59
3. FUZÛLÎ'NİN SU KASİDESİ'NİN MİNYATÜR SANATI İLE YORUMLANMASI	59
3.1. ESER NO: 01	59
3.2. ESER NO: 02	65
3.3. ESER NO: 03	72
3.4. ESER NO: 04	77
3.5. ESER NO: 05	83
3.6. ESER NO: 06	89
3.7. ESER NO: 07	94
3.8. ESER NO: 08	100
3.9. ESER NO: 09	106
3.10. ESER NO: 10	112
3.11. ESER NO: 11	118
3.12. ESER NO: 12	123
3.13. ESER NO: 13	129
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM	134

4. DEĞERLENDİRME	134
SONUÇ.....	138
KAYNAKÇA	143

RESİM LİSTESİ

	Sayfa
Resim 1: Osmanlı İmparatorluğu Haritası (16. yy).	3
Resim 2: Cheaster Beatty Library, Or. 439. 11	15
Resim 3: Ahmed Şemseddin Karahisârî, <i>Sülüs Nesih Kıta</i> , 1555.	15
Resim 4: Muhibbi Divânı, Tezhibi Kara Memi'ye ait olan iki sayfa, İÜ Ktp., nr. 5467.	17
Resim 5: XVI. yüzyıla ait murassa‘ bir cilt, (TSMK, Envanter, nr. 2/2107).	19
Resim 6: 16. yüzyıla ait battal ebru cilt.	20
Resim 7: Piri Reis, 1513, Dünya Haritası, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi No: H.1824.	23
Resim 8: Matrakçı Nasuh, İstanbul ve Galata Betimlemesi, 1537.	25
Resim 9: Sultan Süleyman'ın Tahta Çıkışı, Arifî, (TSMK H.1517, Süleymannâme, vr. 17b-18a.)	26
Resim 10: II. Bayazîd Portresi, Nakkaş Osman, (TSMK H.1563, Şemail-i Osmaniye, vr. 053a.)	27
Resim 11: Şahname-i Selim Han'ın hazırlanmasında emeği geçenler, Nakkaş Osman (sağdan ikinci),1581, Topkapı Sarayı Müzesi. A.3595.	30
Resim 12: Melike Kazan'ın Ebru Çalışmaları.	135
Resim 13: Zerefşanlı Kâğıt ve Hazırlama Malzemeleri.	136
Resim 14: Eserler.	140

ESKİZ LİSTESİ

	Sayfa
Eskiz 1: 01. No.'lu Minyatür Kompozisyonun Tasarım ve Kurgusu.....	61
Eskiz 2: 02. No.'lu Minyatür Kompozisyonun Tasarım ve Kurgusu.....	67
Eskiz 3: 03. No.'lu Minyatür Kompozisyonun Tasarım ve Kurgusu.....	73
Eskiz 4: 04. No.'lu Minyatür Kompozisyonun Tasarım ve Kurgusu.....	79
Eskiz 5: 05. No.'lu Minyatür Kompozisyonun Tasarım ve Kurgusu.....	85
Eskiz 6: 06. No.'lu Minyatür Kompozisyonun Tasarım ve Kurgusu.....	90
Eskiz 7: 07. No.'lu Minyatür Kompozisyonun Tasarım ve Kurgusu.....	96
Eskiz 8: 08. No.'lu Minyatür Kompozisyonun Tasarım ve Kurgusu.....	102
Eskiz 9: 09. No.'lu Minyatür Kompozisyonun Tasarım ve Kurgusu.....	108
Eskiz 10: 10. No.'lu Minyatür Kompozisyonun Tasarım ve Kurgusu.....	114
Eskiz 11:11. No.'lu Minyatür Kompozisyonun Tasarım ve Kurgusu.....	119
Eskiz 12: 12. No.'lu Minyatür Kompozisyonun Tasarım ve Kurgusu.....	124
Eskiz 13:13. No.'lu Minyatür Kompozisyonun Tasarım ve Kurgusu.....	130
Eskiz 14: Eser Eskizleri.	139

ESER LİSTESİ

	Sayfa
Eser 1: 01. No.'lu Minyatür Kompozisyonun Renklendirilmesi.....	63
Eser 2: 02. No.lu Minyatür Kompozisyonun Renklendirilmesi.....	70
Eser 3: 03. No.'lu Minyatür Kompozisyonun Renklendirilmesi.....	75
Eser 4: 04. No.'lu minyatür kompozisyonun renklendirilmesi.....	81
Eser 5: 05. No.'lu minyatür kompozisyonun renklendirilmesi.....	87
Eser 6: 06. No.'lu Minyatür 'ün Kompozisyonun Renklendirilmesi.....	92
Eser 7:07. No.'lu minyatür kompozisyonun renklendirilmesi.....	98
Eser 8: 08. No.'lu Minyatür Kompozisyonun Renklendirilmesi.....	104
Eser 9: 09. No.'lu Minyatür Kompozisyonun Renklendirilmesi.....	110
Eser 10: 10. No.'lu minyatür kompozisyonun renklendirilmesi.....	116
Eser 11:11. No.'lu Minyatür Kompozisyonun Renklendirilmesi.....	121
Eser 12: 12. No.'lu Minyatür Kompozisyonun Renklendirilmesi.....	126
Eser 13: 13. No.'lu Minyatür Kompozisyonun Renklendirilmesi.....	132

KISALTMALAR

a.g.e.	: Adı geçen eser
a.g.m.	: Adı geçen makale
a.g.madd.	: Adı geçen madde
a.g.tez	: Adı geçen tez
bkz.	: Bakınız
c.	: Cilt
çev.	: Çeviren
DİA	: TDV İslâm Ansiklopedisi
ed.	: Editör
h.	: Hicri
haz.	: Hazırlayan
H.	: Hazine
m.	: Miladi
mad.	: Madde
No.	: Numara
ö.	: Ölüm
s.	: Sayfa/sayfalar
sy.	: Sayı
TSMK.	: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi
TTK.	: Türk Tarih Kurumu
v.	: Varak
Yay.	: Yayınevi, Yayınları
yy.	: Yüzyıl

GİRİŞ

16. yüzyıl, Osmanlı İmparatorluğu'nun kurumsal bir kimlik kazanması açısından bakıldığında bir nirengi noktasıdır. Bu yüzyıl tahtta olan hükümdarlar sayesinde gerek askerî gerekse politik güçlenmenin yaşandığı önemli bir devirdir. Doğuya veya batıya yapılan stratejik fetihlerle imparatorluk en geniş sınırlarına ulaşmıştır. Klasik Dönem olarak adlandırılan bu dönem, İmparatorluğun muhteşem çağı olarak da anılmaktadır.

Osmanlı padişahlarının destekleri ile fethedilen bölgelerde yaşayan âlim, sanat ve zanaat toplulukları İstanbul'a getirilerek diplomatik ve kültürel köprüler kurulmuştur. Yavuz Sultan Selim, Kanunî Sultan Süleyman ve III. Murad'ın destekleriyle sanatı ve sanatkârlara verdikleri destekler ile bu yüzyıl kitap sanatları bakımından da oldukça değerli bir yüzyıl olma özelliği taşımaktadır.

16. yüzyıl içerisindeki bu kültürel etkileşimler gerek saray gerekse sosyal hayatı zenginleştirmiştir. Halk ozanları ve sözel hikâyecilik geleneğinin doğuşu da yine bu dönemde gerçekleşmiştir. Edebiyat alanındaki bu büyük gelişimler, nesir ve nazım sahasında da birçok eserler verilmesine, bunların resimlenmesi ve okunması içinde geniş sahalar oluşturmuştur. Edebiyat ve kitap sanatlarına olan bu ilgi beraberinde geniş bir sanat camiasının oluşumunu tetiklemiştir. Bu dönemde yaşayan ve yetişen Bâkî (d.1526- ö.1600), Fuzûlî (ö.1556), Yahya Bey (ö.1582), Hayretî (ö.1534) gibi ünlü dîvân şairlerinin şiirleri devrine tesir ederek sanattaki gelişimini desteklemiştir.¹

Fuzulî, üç dilde yazdığı divanları, mesnevileri ve mensur eserleri ile döneminin en büyük şairlerinden biri olarak gösterilmektedir. Yaşamı boyunca birçok eser vermesinin yanı sıra döneminin sanat ortamının gelişimde de önemli bir konumdadır.

Çalışmamızda konu edindiğimiz Kaside Der Na't-İ Hazret-İ Nebevi diğer adıyla Su Kasidesi Hz. Muhammed'e olan sevgi ve özlemine dile getirdiği 32 beyitlik

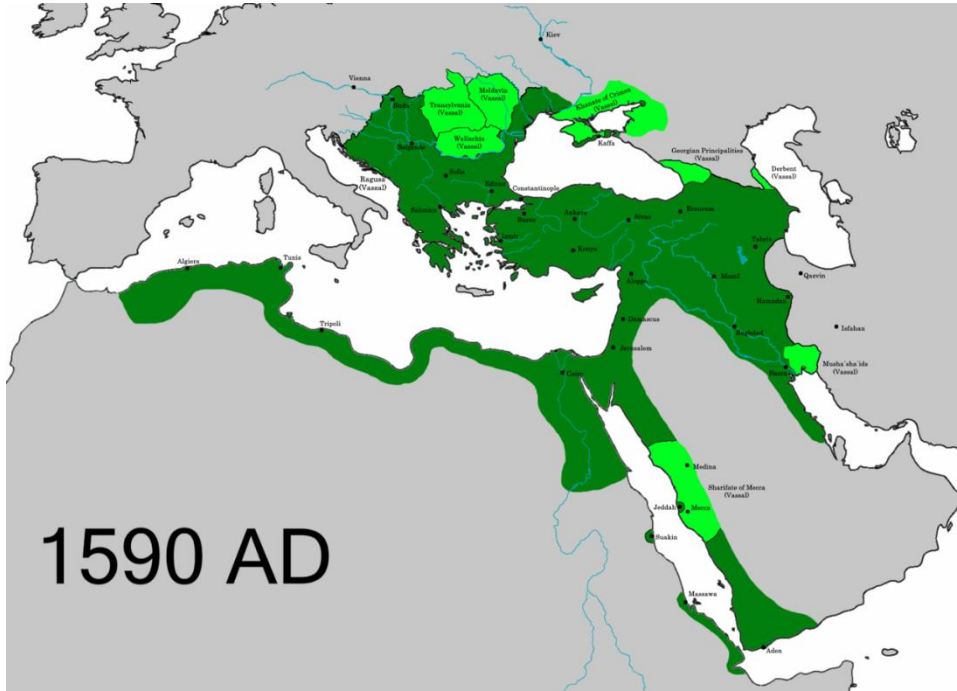
¹ Mehmet Çavuşoğlu, **Türk Dili Dergisi** Özel Sayısı:2, İstanbul 1986, s. 8.

na't geleneğinde yazılmış bir Fuzûlî eseridir. Eser, su redifi ile yazılmış ve her bir beytine Hz. Muhammed sevgisi işlenmiştir.

Söz konusu eserin şerhlerinden yola çıkarak beyitler gruplandırılmış, soyut ve somut anlamlar tespit edilmiştir. Tasavvuf düşüncesi ve divân edebiyatı geleneğinde bulunan anlamlar göz önünde bulundurularak, beyitler görselleştirilmeye çalışılmıştır. Şairin kullanmış olduğu anlam ve konu bütünlüğü içerisinde oluşturulan gruplardan yola çıkarak minyatür teknikleri ile kompozisyonlar oluşturulmuştur. Minyatürün tasarım ilke ve öğeleri kullanılarak oluşturulan eserler, Fuzûlî'nin Su Kasidesi eserini bir nebze de olsa anlamamıza yardımcı olması amaçlanmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. 16. YÜZYIL OSMANLI İMPARATORLUĞU



Resim 1: Osmanlı İmparatorluğu Haritası (16. yy).²

16. yüzyıl Avrupa ve Asya kıtalarında ekonomik, siyasal, kültürel ve sosyal manada büyük değişimlerin yaşandığı, adeta taşların yerinden oynadığı ve yeniden yapılandığı bir yüzyıldır. İpek Yolu'nun Osmanlıların eline geçmesiyle Avrupalılar yeni ticaret yolları aramaya başlamışlardır. Bölgede Osmanlı gücünü hisseden Avrupalılar Coğrafi keşiflerle birlikte yeni arayışlara başlamışlardır. Keşfedilen yerler ve buralarda yaşayan milletlerle imparatorlukların sınırları değişime uğramış olup Avrupa haritası yeniden şekillenmeye başlamıştır. İmparatorluklar bu değişimle, genel özelliklerini kaybetmiş ve bölgesel kimlikler kazanmıştır. Keşiflerle birlikte oluşan

²<https://tr.wikipedia.org/wiki/Osmanlı%20İmparatorluğu#/media/Dosya:OttomanEmpire1590.png> Erişim Tarihi: 10.01.2023.

yeni ticaret yolları farklı kültürlerin taşıyıcısı konumuna gelerek gerek sosyal-siyasal, ekonomik gerekse sanat alanında etkileşimler oluşturduğu bilinmektedir.

1.1. SİYASİ ORTAMI

Osmanlı İmparatorluğu'nun 16. yüzyılda hem sahip olduğu stratejik konum hem de siyasi yapılanma ve devlet anlayışı bakımından diğer imparatorluklardan daha güçlü olduğu görülmektedir. Bu durum 16. yüzyılın bazı araştırmacılar tarafından *Altın Çağ* olarak adlandırılmasını da beraberinde getirmiştir.³ Kazanılan savaşlar, elde edilen askeri ve diplomatik başarılarla beylik olmaktan çıkarak imparatorluğa giden süreçte en geniş sınırlarına ulaşan Osmanlı'nın, bir cihan devleti olma mertebesine eriştiği bilinmektedir.

Askerî başarılar, Osmanlı İmparatorluğu'nu, 15. yüzyıldan sonra bir cihan devleti olma mertebesine taşımıştır. En geniş sınırlarına ulaşmış ve 16. yüzyıl sonlarında ise Osmanlı İmparatorluğu, siyasî ve sosyo-ekonomik açıdan askeri bir imparatorluk olarak en parlak döneminde iç karışıklıkların etkisiyle ağırlaşan baskı karşısında II. Beyazıd, tahtını oğlu olan I. Selim'e 24 Nisan 1512'de (h.7 Safer 918) bırakmıştır.⁴

Yavuz Sultan Selim tahta çıktıktan sonra ilk işi kardeşleri Ahmed ve Korkut'u bastırarak taht mücadelesinden çekmek olmuştur. 15 Nisan 1513 yılında Yenişehir ovasında Şehzade Ahmed ile yapmış olduğu savaşta, kardeşi kaçmaya çalışırken yakalanıp öldürülmüştür. Bundan sonraki hedefi ise, İran'da Şî mezhebi temelli devlet kurmaya çalışan Şah İsmâil'in (d.1487, ö.1524), Anadolu'daki birliği bozacak propagandaları durdurmak olmuştur.⁵ Böylelikle Yavuz Sultan Selim'in hem devlet içindeki siyasi devamlılığı sağladığı (nizam-ı devlet için kardeş katlinin mübah olma ilkesi) hem de çevresindeki diğer tehditleri ortadan kaldırarak İmparatorluğun gücüne güç katmayı hedeflediği görülmektedir.

Yavuz Sultan Selim, Avrupalı müttefikleriyle Kızılbaş ve liderlerine karşı, siyasî ittifaklar kurma çabası içerisindeydi. Padişah, Anadolu'da hakimiyet kurmayı

³ Nurten Kılıç-Shubel, "16. Yüzyıl Avrasya Dünyasında Bölgesel Birlik ve Çeşitlilik; Osmanlı, Özbek, Safevî ve Hind-Babür, İmparatorlukları: Bütünsel Bir Yaklaşım" **Osmanlı Ansiklopedisi**, Ankara 1999, c. 1, s. 431-437.

⁴ Feridun Emecen, "Selim I" madd., **İslam Ansiklopedisi**, DİA, İstanbul 2009, c. 36, s. 407-417.

⁵ F. Emecen, **a.g.madd.**, İstanbul 2009, c. 36, s. 407- 417.

amaçlayan kızılbaş müritlerini öldürerek Şah İsmail'e meydan okumuştur. 24 Ağustos 1514 yılında Çaldıran Ovası'nda girmiş oldukları savaşta, Şâh'ı yenerek Diyarbakır (Ekim 1515) başta olmak üzere birçok Anadolu şehrini Osmanlı topraklarına katmıştır. Selim, 2 hafta sonra Tebriz'e girerek Şah İsmail'in Horasan bölgesinden Tebriz'e getirdiği devlet büyükleri, tüccar ve sanatkârları payitaht göndermiştir.⁶

Tehditleri ortadan kaldırarak Anadolu'daki hakimiyetini güçlendiren Yavuz Sultan Selim'in payitahta gönderdiği kişiler İstanbul'daki sosyal ve kültürel ortamın hareketlenmesini sağlamıştır. Özellikle şair ve sanatkârların İmparatorluk tarafından himaye edilmesi ve desteklenmesi yeni eser ve üslupların ortaya çıkması noktasında çeşitlilik oluşturmuştur.

Avrupa'da ise o dönemde papanın önderliğinde gelişen yeni bir Haçlı seferiyle ilgili hazırlıklar dikkat çekmektedir. Daha Mısır Seferi sırasında papa Lateran'daki Türker'e karşı savaş ilân etmiş, bazı büyük Batılı devletlerin bu karar karşısında destekleyen bir tutum sergiledikleri bilinmektedir.⁷ İstanbul'un fethiyle birlikte Fatih'in döktürdüğü topraklar Avrupa'ya örneklik teşkil etmiş ve Avrupa'da derebeylik sisteminin sonunu getirmiştir. Avrupa devletlerinin top ve tüfegi donanmalarına katması ordularının askeri üstünlük elde etmesini sağlamıştır.

Yavuz Sultan Selim'in Anadolu seferlerinin başarıyla sonuçlanması jeopolitik öneminin yanında ekonomik açıdan da önemlidir. Osmanlılar Tebriz- Halep ve Tebriz- Bursa İpek Yolu'nun kontrolünü ele geçirmiştir. Özellikle Diyarbakır ve bölgedeki diğer şehirler İran, Anadolu ve Halep ticaret yolları ile keşşimi Osmanlı Devleti'ne büyük bir gelir kapısı olmuştur. 1517'ye gelindiğinde Arap ülkelerinin fethiyle Osmanlı İmparatorluğu İslâm dünyasının en güçlü devleti olmuştur.⁸

Osmanlı Devleti'nin yönetim sistemi zamanla bazı tadilatlarla uğramış olsa da yönetim sisteminin temelde eyalet sistemine dayandığı bilinmektedir.⁹ İmparatorluğun büyük bir kısmı o zamana dek dirlik sistemi ile yönetilirken beylerbeyliklerde gelirler haslar, zeametler ve tımarlar olarak 3'e ayrılmaktadır. 16. yüzyılla birlikte "*sâlyane*"

⁶ Halil İnalçık, "**Devlet'i Aliye Osmanlı İmparatorluğu Üzerine Araştırmalar- I** Klasik Dönem (1302- 1606): Siyasal, Kurumsal ve Ekonomik Gelişim", Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2009, s. 138-139.

⁷ F. Emecen, **a.g.madd.**, İstanbul 2009, c. 36, s. 407- 417.

⁸ Halil İnalçık, **a.g.e.**, s. 234.

⁹ Ramazan Özey, "Osmanlı Devleti'nin Hakimiyet Safhası", **Osmanlı Ansiklopedisi**, Ankara 1999, c. 1, s. 344.

yöntemi de devreye girerek Mısır ve Bağdat gibi büyük Beylerbeyliklerinde yıllık ödeme sistemi ile gelir usulü değişimi beylerbeyliklerini güçlendirirken, sancak beylerinin yönetimdeki yeri zayıflamaya başlamıştır.¹⁰

İstanbul'da çıkan veba salgını dolayısıyla buraya hareket etmiş olan Yavuz Sultan Selim sırtında çıkan bir ur yüzünden 21- 22 Eylül 1520 (h. 8- 9 Şevval 926) gecesi vefat etmiştir. Selim'in sekiz yılı aşkın süren saltanat dönemi Osmanlı tarihi gelişimi için çok önemli olduğu bilinmektedir. Doğru meselelerine ve dini otoritesine yönelik yapmış olduğu çalışmaları devletin yönetimini ve gelişimini etkilemiştir. Katı Sünnî anlayışı, Safevî ilerleyişini durdurması ve Memluk Sultanlığına son verışı İslam dünyasının tek bayrak altında toplanmasına olanak sağlamıştır.¹¹

Yavuz Sultan Selim'den sonra tahta Oğlu Kanuni Sultan Süleyman çıkmıştır. Çocukluk yılları babasının sancak beyi olarak görev yaptığı Trabzon'da geçiren Süleyman, babasının ölümünde Manisa sancak beyi olarak görev yapmaktaydı. Padişahın vefatıyla birlikte İstanbul'a gelen Süleyman babasının naaşı ardından tahta çıkmıştır. (30 Eylül 1520 h. 17 Şevval 926)¹²

Döneminin kaynakları onun törenden sonraki faaliyetlerini adaleti yaymak ve otoritesini korumak olarak tarif etmektedir. Örneğin babası tarafından zamanında Tebriz ve Kahire'den sürgün edilmiş yaklaşık 600- 800 kadar sanatkâr ve beylerin memleketlerine dönüşünü onaylamıştır. İran'daki tüccarların ticari yasakları kaldırarak burada mallarına el koyulan esnafın zararlarını karşıladığı bilinmektedir.¹³

Kanûnî Sultan Süleyman'ın Batı stratejisinde iki temel amacı mevcuttur. İlk hedefi Orta Avrupa'nın kalesi sayılan Belgrad, sadece askerî bakımdan değil aynı zamanda dedesi Fâtiş Sultan Mehmed'in (d.1432, ö.1481) başarısızlığa uğradığı ana hedefi konumundaki bölge, devlet için stratejik öneme sahiptir. Diğer hedefi ise Akdeniz'deki bağımsızlık ve ticari faaliyetler açısından oldukça önemli görülen Rodos'tur. Bu istekleri üzerine Süleyman, Macaristan'a yönelik iki askerî harekât ile 1520- 1530 yıllarında Viyana önlerine kadar dayanmıştır.¹⁴

¹⁰ Metin Kunt, **Türkiye Tarihi**, Osmanlı Devleti (1600-1908), Cem Yayınevi, İstanbul 2004, s.19- 72.

¹¹ F. Emecen, **a.g.madd.**, İstanbul 2009, c. 36, s. 407- 417.

¹² Feridun Emecen, "Süleyman I" madd., **İslam Ansiklopedisi**, DİA, İstanbul 2010, c. 38, s. 74- 75.

¹³ F. Emecen, **a.g.madd.**, c. 38, s. 74- 75.

¹⁴ F. Emecen, **a.g.madd** c. 38, s. 74- 75.

16. yüzyıl boyunca Doğu'nun ticari ürünleri gemilerle Osmanlı'ya Kızıldeniz Basra ve İran'dan gelmeye devam etmiştir.¹⁵Bu dönemde ticaret yollarının değişmesi, ipek yolunun Coğrafi Keşiflerle birlikte önemini kaybetmesi Osmanlı'nın ticari faaliyetlerdeki etkinliğinin azalmasına ve ticari merkez üssü konumundaki yerlerin kaybına sebep olmuştur.¹⁶ Bu durumun hem ekonomik hem de sosyal açıdan İmparatorluğu olumsuz etkilediğinin altı çizilmelidir.

Kuruluşundan itibaren çok geniş bir coğrafyada hüküm sürmüş olan Osmanlı İmparatorluğu, birçok farklı kültür ile hemhal olmuş, birbirinden farklı medeniyet sistemleri ile kaynaşarak siyasi geleneğini ve sosyo-kültürel yapılanmasını bu farklılıkları kendi bünyesinde kaynaştırarak meydana getirmiştir. 16. yüzyıla gelindiğinde, olumlu gelişmeler ve büyük ilerlemeler devam ederken bir yandan da yüzyılın sonlarına doğru siyasi karmaşaların yaşanmaya başladığı bir döneme girilmiştir.

Osmanlı tarihçileri tarafından *Klasik Dönem*¹⁷ olarak adlandırılan dönem, İmparatorluğun muhteşem çağı olarak anılmaktadır. Osmanlı, en geniş sınırlarına bu yüzyılda ulaşmıştır.¹⁸ Siyasi açıdan bakıldığında, 16. yüzyılda imparatorluk, gelişmesinin fiilen en son noktasına ulaşmış olsa da Doğu sınırlarında, I. Selim ve Süleyman'ın kazandığı zaferlere karşı ordu, ilerlemesine engel olan etkenler yüzünden Hindistan ve İran'ın içlerine kadar ilerleyememiştir.¹⁹

Kanûnî Sultan Süleyman bu zaman diliminde sadece Doğu ve Batı'daki düşmanlarına karşı düzenlediği seferlerle değil, imparatorluğun sınır bölgelerinde de takip ettiği siyasi politika ile de güç kazanmıştır. Hakimiyeti olduğu siyaset yalnızca Avrupa ve Doğu sorununu durdurmakla kalmamış, dünya siyasetine yön veren bir tutum sergilemiştir.²⁰

¹⁵ Bernard Lewis, çev. Boğaç Babür Turna, **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, İstanbul 2010, s. 4- 26.

¹⁶ H. İnalçık, **a.g.e.**, s. 20- 22.

¹⁷*1300-1774 yılları arası kabul edilen dönem*. Feridun Emecen, "Osmanlılar" madd., **İslam Ansiklopedisi**, DİA, İstanbul 2007, c. 33, s. 487- 496.

¹⁸ Şevket Pamuk, "**Osmanlı-Türkiye İktisadi Tarihi 1500-1914**", Gerçek Yayınevi, İstanbul 1999, s. 31.

¹⁹ B. Lewis, **a.g.e.**, s. 35.

²⁰ F. Emecen, **a.g.madd**, c. 38, s. 74- 75.

Osmanlı İmparatorluğu sadece sınırlarına komşu olan kent kesimlerinde değil, aynı zamanda taşralarda da merkezi otoritesini hissettirmektedir.²¹ Osmanlı'nın Habeşistan, Hindistan ve Polonya'ya kadar uzanan varlığı diğer bölgelerde bulunan han, sultan ve hükümdarların dikkatini çekmiştir. Şah Tahmasp da "Hazret-i Hünkâr" diye bahsettiği Kanûnî Sultan Süleyman'ın gazâ politikası büyük bir merak ve hayranlıkla takip etmiş, batıda Hristiyan birliğine karşı yürüttüğü politikalar sırasında İslam dininin buyruğu olan Osmanlılara karşı herhangi bir sefer girişiminde bulunamamıştır. Bu hadiseler bir bakıma 16. yüzyılın *Sultan Süleyman Çağı* olarak adlandırılmasına olanak sağlamıştır.²²

Osmanlı'nın muvaffakiyetler kazandığı devir olan, 15. ve 16. asırlar Bizans'ın toprak bütünlüğünü bozan, Viyana'yı kuşatan Osmanlı İmparatorluğu'ndan başka iki büyük Müslüman devleti olan Babürlüler ve Safevîlerin de temelini atıldığı yüzyıl olarak bilinmektedir.²³

Kanûnî Sultan Süleyman, 46 yıl süren hükümdarlığıyla Osmanlı tarihinde tahtta en uzun süre kalan padişahı olarak icra ettiği 13 büyük sefere yakışır şekilde savaş meydanında ölümüyle sona eren bu saltanat yılları daha sonraki dönemlerde hiç unutulmamış, onun şahsında Osmanlı Devleti'nin en parlak zamanını yaşadığı kanaati ve daima ideal bir devir olarak anılmasını sağlamıştır.²⁴

46 yıllık saltanatıyla tahtta en uzun süre kalan padişah Kanuni Sultan Süleyman ömrü vefa ettiği sürede 13 büyük sefere çıkmıştır. Hayatı savaş meydanlarında geçen padişahın ölümü de yine savaş meydanında olup, bu dönem İmparatorluğun en geniş sınırlarına ulaştığı, ekonomik ve kültürel manada önemli gelişmeler yaşandığı bir yüzyıl olmuştur.

Beylik döneminde takip edilen düşünce yapısıyla, klasik veya batılılaşma dönemlerinde takip edilen ideoloji birbirinden oldukça farklı olduğu gibi imparatorluktaki saltanat özelliklerinin farklılaşmasına göre de değişim göstermektedir. Saltanat rejiminin şekillendiği en önemli dönem Sultan Süleyman

²¹ Ş. Pamuk, **a.g.e.**, Gerçek Yayınevi, İstanbul 1999, s. 31.

²² F. Emecen, **a.g.madd.**, c. 38, s. 74- 75.

²³ W. Barthold ve F. Köprülü, **İslam Medeniyeti Tarihi**, Türk Tarih Kurumu, Ankara 1963, s. 73.

²⁴ F. Emecen, **a.g.madd.**, c. 38, s. 74- 75.

Dönemi'dir. Bu düşüncenin kökeninde bireysellikten öte bir hanedanlık fikri yatmaktadır. Bu rejim ve hanedanlığın kalbi ise İstanbul olarak görülmektedir.²⁵

16. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nun iki temel kurumu, kul ve tımar sistemleridir. Bu iki kurum da devletin ana düzenini sağlamaktadır. Devletin askerî ve politik düzeninin yanı sıra vergi sistemini ve toprak kullanma biçimlerinin usulünü belirleyen sistemlerin bozulmaya başlaması da aynı yüzyılın sonlarına rastlamaktadır. Dönemin Osmanlı yorumcuları da bu iki ana sistemdeki bozulmaya, yüzyılın sonlarında başlayan ve Osmanlı'nın çöküş dönemini hazırlayıp gerileme dönemini başlatan ana unsur olarak almaktadır.²⁶ Omurga görevi gören bu iki kurumun bozulmaya başlaması ekonomik çöküntüyü beraberinde getirmiştir. Bu sıkıntının, sanatsal ve zanaatsal faaliyetlere aksetmesi de çok uzun zaman almamıştır. Bir domino taşı etkisi ile birbirinin üzerine yıkılmaya başlayan bu aksaklıklar dizisi her yönden daha sonraki yıllarda durgunluk çağını da beraberinde getirmiştir.²⁷

1.2. KÜLTÜREL ORTAM

Tarihin her döneminde siyaset, yapılanma ve sanat arasındaki bağlantılar sorgulanmış ve tartışılmıştır. Bu minvalde sanat, devlet ve devleti oluşturan tabaka ve gruplar sosyolojik, ideolojik ve antropolojik olarak irdelenmiş süreç içerisinde yeni yorumlar yapılmıştır.

16. yüzyıl dönemi saltanat ideolojisi düşünüldüğünde padişahın kullandığı dil ve sözcüklerde saltanatı açıklama üslubu, resmî törenlerdeki hiyerarşik davranış şekilleri gerek halka gerekse orduya yansıma biçimidir. Bu söylemler sadece törensel ve askeri alanlara yansımakla kalmayıp sanat ve mimarî gibi görsel sanatları da etkilemiştir.²⁸

Osmanlı üslubundaki saltanat ve sanat arasındaki bu ilişki 16. yüzyılda yoğunlaşarak net bir ifade biçimi oluşturmuştur. Fakat saltanat ideolojisi oluşumundaki ilk etmen, beylikler dönemindeki beylerinin destekleri ile oluşmaktadır.

²⁵ Filiz Çalışlar, **Saltanat İdeolojisi ve Osmanlı Sanatı**, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 1999, c. 9, s. 17-22.

²⁶ H. İncelik, **a.g.e.**, s. 26- 29.

²⁷ Mustafa İsen, haz. Yekta Saraç-Muhsin Macit, "XVI. Yüzyılda Siyasal, Kültürel ve Edebî Hayat", **16. Yüzyıl Türk Edebiyatı**, Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları, Eskişehir 2011, s. 156

²⁸ F. Çalışlar, **a.g.e.**, c. 9, s. 17- 22.

Dönemin padişahları olan Yıldırım Beyazıd ve II. Murad dönemleri Anadolu'da ve Balkanlarda şekillenen ve yaygınlaşan Osmanlı üslubu aynı zamanda başkent üslubu olarak da anılmaktadır.²⁹

Osmanlı sanatının diğer bir belirgin özelliği ise saray sanatı olması olarak görülmektedir. İmparatorluğun en parlak döneminde, çeşitli etnik ve sosyal grupların, din ve mezhep farklılıklarının hem saray hem de halk kesiminde farklılık göstermesi sanatsal anlamdaki gelişimin çeşitliliğini göstermektedir. Saray ve saray çevresinin bu üslup şekillenmesini desteklemesi farklı birçok alanda gelişim göstermesine olanak sağlamıştır. Örneğin; mimari ve yapı, kitap sanatları, çeşitli zanaat kolları olarak deri, maden ve taş işçilikleri, halı, kilim, kumaş ve seramik gibi birçok alanda değişim ve gelişim görülmektedir.³⁰

Osmanlı mimarisi de her sanat dalında olduğu gibi 16. yüzyılda Mimar Sinan'la (ö.1588) birlikte doruk noktasına ulaşmıştır. Mimarbaşı olduktan sonra inşa ettiği 3 büyük cami onun 16. Yüzyıl Anadolu Türk mimarisinin aşamalarını belirlemiştir. Kendi tabiri ile çıraklık yapıtı Şehzade Camii, kalfalık yapıtı Süleymaniye Camii ve ustalık yapıtı da Selimiye Camiidir. Selimiye Camii Anadolu Türk mimarisinin o zamana dek ortaya koyduğu tüm yeniliklerin bir birleşimidir.³¹

²⁹ F. Çalışlar, **a.g.e.**, c. 9, s. 17- 22.

³⁰ Filiz Çalışlar Yenişehirlioğlu, Sanat İdeolojisi ve Osmanlı Sanatı, **Osmanlı Ansiklopedisi**, s. 245.

³¹ Metin Kunt, Hüseyin G. Yurdaydın, Ayla Ödekan, "**Türkiye Tarihi 2, Osmanlı Devleti 1300-1600**", CemYayınevi, İstanbul, 1988, s.251-260



Resim 2: Cheaster Beatty Library, Or. 439.

Kahvenin Arap yarımadası güneyindeki Yemen'den Osmanlı'ya gelişi ve Osmanlı'da ilk kahvehanelerin açılması Kanuni Sultan Süleyman zamanına denk gelmektedir. Kahvehanelerin açılmasıyla bu mekanlar, halkın sosyal buluşma yeri işlevini üstlenmiştir. Hemşeriler, aynı meslek gruplarından olanlar, şairler, kâtipler, kadılar ve müderrisler bu mekanlarda buluşur, fikir alışverişinde bulunurlardı. Zamanla Osmanlı kültürü ile harmanlanarak oluşan kahve kültürü sosyalleşmek için 16. yüzyıldaki en önemli mekânlar haline gelmiştir.³² 19. yüzyılda olduğu gibi 16. yüzyılda da kahvehaneler gurbete çıkmış, şehre göçmüş şair ve müzisyenler için aynı zamanda bir sığınak, bir korunak ve para ile şöhret kazanma mekanıydı.”³³(Resim 2)

İnsanların toplanmasıyla birlikte destandan halk hikayeciliğine geçiş de başlamıştır. Dilden dile dolanan kopuzlar eşliğinde söylenen destanların yerini aşk ve toplumsal olayları anlatan hikayelerin almaya başladığı görülmektedir.

³² Erol Özbilgen, “Bütün Yönleriyle Osmanlı”, İz Yayıncılık, İstanbul 2010, s. 30-46.

³³ Cem Behar, “Orada Bir Musiki Var Uzakta...”, YKY, İstanbul 2020, s. 8.

Halk hikayeciliğinin doğuşunun da 16. yüzyıla tekabül ettiği bilinmektedir. Destanın yerini aşk ve toplumsal olayları anlatan hikayeler almaya başlamıştır. Hikayeci aşıklar, kahvehanelerde köy odalarında, düğünlerde, nesir şeklinde anlattıkları ve aralara türküler serpiştirdikleri bu hikayelerde kahramanlık hikayeleri değil, toplum içi ilişkileri, aşkı konu edinen hikayeler anlatmaya başlamıştır. Leyla ve Mecnun mesnevisi gibi mesnevilerinin en çok bu yüzyılda şairler tarafından yorumlanmış olması sadece saray erkanının değil, halkında bu tür eserleri talep ettiğinin bir göstergesidir.³⁴

16. yüzyılda Bâkî (d.1526- ö.1600), Fuzûlî (ö.1556), Yahya Bey (ö.1582), Hayretî (ö.1534) gibi ünlü dîvân şairlerinin şiirleri özellikle okuma- yazma bilen kesimin hazırladığı kitap ve defterlerde kayıt altına alınmıştır. Özellikle tasavvuf düşüncesini işleyen şiirlere bu defterlerde daha çok rastlanmaktadır.³⁵

Edebiyatçıların, hattatların, musavvirlerin ve müzisyenlerin bir arada olduğu edebiyat-sanat mahfilleri oluşmuştur. Edebiyat ve sanat camiasının birlikte hareket ettiği, birbirinden esinlendiği ortak bir dil ve sanat anlayışının oluştuğu görülmektedir.

Bu yüzyılda edebiyat büyük gelişim göstermekle birlikte, nesir ve nazım sahasında birçok eser verilmiştir. İran edebiyatı etkisiyle şekillenen bu gelişim kendi yaratıcılığını da katarak büyümesini sürdürmüştür.³⁶ Şairlerin, hattat ve musavverlerin hatta müzisyenlerin bir arada olduğu bir sanat dünyası oluşmuştur. Edebiyatçılar ve ilim adamları da sosyo-ekonomik açıdan yaşanan bu yükseliş döneminde en parlak zamanını yaşamıştır.

Hala Farsçanın etkisi ve İran şiirinin etkileri sürmekle birlikte artık Fuzulî (ö. 1556), Hayalî Bey (ö.1557), Bakî (d.1526- ö.1600) gibi şairler edebiyat dünyasının şekillenmesinde büyük katkı sağlamıştır. 16. yüzyıl edebî açıdan da bir olgunluk dönemidir.³⁷ Azeri edebiyatı çerçevesinde Nesimî (ö.1417?), Habibî'nin doruk noktası olan Fuzulî, üç dilde yazdığı divanları, mesnevileri ve mensur eserleri ile döneminin en büyük şairlerindedir.

³⁴ Cevdet Kudret, “**Edebiyat Bilgileri**”, Kapı yayınları, İstanbul 2018, s. 10-13.

³⁵ Mehmet Çavuşoğlu, **Türk Dili Dergisi** Özel Sayısı:2, İstanbul 1986, s. 8.

³⁶ Günay Kut, “**Acaibül Mahlukat**”, Simurg Yayınları, İstanbul 2010, s. 104.

³⁷ Mustafa İsen, haz. Yekta Saraç-Muhsin Macit, “XVI. Yüzyılda Siyasal, Kültürel ve Edebî Hayat”, **16. Yüzyıl Türk Edebiyatı**, Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları, Eskişehir 2011, s 122-130.

Baki'nin hocaları arasında olan ünlü şair Zâtî (d.1471- ö. 1546) şiirlerini kaside ve gazel türlerinde kaleme almıştır. Balıkesir'den İstanbul'a gelerek önce Beyazıt Camii avlusunda daha sonra da İbrahim Paşa Hamamı civarında açtığı dükkânı şairlerin ve sanatkârların uğrak yeri olmuştur.³⁸ Zâtî'nin *Reml*(fal) dükkânı dönemindeki sanat camiasının buluşma merkezi haline gelmiştir. *Zâtî*, dükkânında kitap kopya etmek dışında divanlara serlevhalar yapmış, cetvel çekmiş, tezhip ve tezyinat işleri ile de uğraşmıştır.³⁹

Kanunî Sultan Süleyman'ın da şair olması, edebî çevreye olan ihtimamını artırmıştır. Bu manada şiirin ilgi odağı olması, yapmacılığa olan merakı artırmış, yapmacılık ise musavverlere ve nakkaşlara olan ilgiyi de beraberinde getirmiştir.⁴⁰

1570'e gelindiğinde ise kitap sanatının altın çağında olduğu araştırmacılar tarafından kabul edilmektedir. Minyatürlü yazmaların büyük bir kısmı edebî eserlerden oluşmaktayken diğer kısımlarında çağdaş tarihi anlatan eserler bulunmaktadır. Saraydaki nakkaşlar, üsluplarını ve tarzlarını beraberinde getirerek, üslup zenginliğinin İstanbul'da yoğunlaşmasını sağlamışlardır. Akkoyunlu- Şiraz ve Tebriz- Şiraz'daki Safevî üsluplarını, İstanbul'da yaptıkları minyatürlere yansıtarak üslup zenginliğine katkı sağlamışlardır.⁴¹

Osmanlı tasvir sanatı imparatorluğun geniş coğrafyada hüküm sürmesi ve farklı kültürlere açık bir yapıda olması nedeniyle hibrit bir imparatorluk sanatıdır. Sanatı saray yaşamından ve toplumdaki ayırmayan Osmanlılar, Topkapı Sarayı devlet teşkilatlanması olarak *Ehl-i Hîref*⁴² adı altında bir sanatçı topluluğu oluşturmuştur. Bu sanatçı topluluğunda her zümre için ayrı ustabaşı, kalfa ve çirak bulunmaktadır. Saraya mensup bu zümreler farklı ücretlendirmeler ile maaş usulü ödemeler şeklinde ödüllendirilirdi. Kitap sanatlarından hattat, nakkaş, müzehhip, mücellit gibi topluluklar görülürken, aynı zamanda zırh, ok ve kılıç gibi savaş aleti üretimleri, saatçi, sorguççu, kazzâz ve debbağ gibi zanaat kolları da görülmektedir. Otlukbeli (1473) ve

³⁸ Günay Kut, **a.g.e.**, s. 102-125.

³⁹ Halil İnalçık, **Has-Bağçede'Ayş u Tarab**, İstanbul 2018, s. 40-57.

⁴⁰ Feridun Emecin, "Süleyman I" madd., **İslam Ansiklopedisi**, DİA, İstanbul 2010, c. 38, s. 74- 75.

⁴¹ Metin And, **Osmanlı Tasvir Sanatları: Minyatür**, İstanbul 2014, s. 204.

⁴² *Zanaatkârlara, özellikle küçük el sanatlarıyla uğraşan kimselere verilen ad.*
<https://islamansiklopedisi.org.tr/ehl-i-hiref> Erişim tarihi: 12.10.2022.

Çaldıran (1514) savaşlarından sonra İran ve Azerbaycan'dan sanatçılar saraya alınarak bu topluluğa alınmıştır.⁴³

Yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde ise Saray Nakkaşhanesi'nde üretilen eserler hem üslup hem konu bütünlüğü açısından diğer İslam ülkeleri kitap sanatları bakımından farklılık göstermeye başlamış ve yeni bir kimlik oluşturmuştur. Artık bu tasvirlerde geçmiş dönemlerde görülen süslemeci öğeler hâkim değilken, daha yalın bir dile geçiş yapılmıştır. Bu üslubun yaratılmasında en etkili sanatçıysa Nakkaş Osman'dır.⁴⁴

17. yüzyılın başlarına kadar sanat camiası hamilik sistemi ile varoluşunu sürdürmektedir. Kültür ve sanat hayatı, dönemin iktidar sahipleri tarafından finanse ediliyordu. Osmanlı'da Nakkaşhane sarayın bir parçası idi. Yüzlerce sanatçı, zanaatkâr saray bünyesinde maaşlı olarak istihdam edilmiştir. Seçkin sınıfın himayesindeki sanatkarlar bu himaye ile sanatlarını icra etmiştir. İktidarın koşulsuz olarak bir kişiye bağlı olduğu imparatorluk yönetiminde bu zorunlu bir ihtiyaç olarak görülmüştür. Bu minvalde Topkapı Sarayı'nın nakkaşlarının başlıca görevi, sultanların törenleri, seferlerini, zaferlerini ve evrenin yaratılışından zamanın sultanına kadarki dünya tarihini resmetmektir. Hamilikten ve himaye edilmekten doğan bu bağlam, estetik beğeniyi ortak bir zeminde buluşturmuştur. Belirli bir yüzyıla gelinene kadar Doğu ve Batı ülkelerinde hamilik sistemi belli bir gelenek içinde sürdürülmeye devam etmiştir. Medici ailesi de hamilik sisteminin batıdaki güçlü örneklerinden biridir.⁴⁵

1.2.1. Kitap Sanatları

Fatih Sultan Mehmed döneminde gelişmeye başlayan Amasyalı hattatların üslup çalışmalarının semeresi II. Beyazîd zamanında alınmıştır. II. Beyazîd şehzadeliğinde hocası Şeyh Hamdullah Efendi'yi talebeleriyle Amasya'dan İstanbul'a davet ederek, ona hareminden bir oda tahsis etmiştir. Mushaf ve kıt'alar yazdıran ve Osmanlı üslubunun şekillenmesine vesile olan hükümdar, saray kayıtlarında hocası ve talebelerini maaşa bağladığı bilinmektedir.⁴⁶

⁴³ Ahmet Kal'a, "Esnaf" madd., **İslam Ansiklopedisi**, DİA, İstanbul 1995, c. 11, s. 423- 430.

⁴⁴ Banu Mahir, **Osmanlı Minyatür Sanatı**, Kabalcı Yayınları, İstanbul 2004, s. 56.

⁴⁵ M. İsen, **a.g.m.**, s. 78- 90.

⁴⁶ Muhittin Serin, **Osmanlı Hat Sanatı**, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 1999, s. 26- 31.

1470 yılında Afyonkarahisar’da doğduğu tahmin edilen Ahmet Şemseddin Karahisârî’nin ilk yazı hocasının Fâtih devrinde yaşamış olan Yahyâ Sûfî olduğu söyleniyor olsa da tarih bakımından net bir kaydı bulunmamaktadır. Türkçe, Arapça ve Farsça dillerinde vermiş olduğu eserlerine koyduğu ketebeler de daima Fâtih Sultan Mehmed döneminde İstanbul’a yerleştiği düşünülen İranlı hattat Esedullah-ı Kîrmânî’yi (ö.1238) belirtmiştir.⁴⁷



Resim 3: Ahmed Şemseddin Karahisârî, Sülüs Nesih Kıtı, 1555.⁴⁸

II. Bayezîd ve Yavuz Sultan Selim döneminde yaşamış olan Karahisârî eğitiminde ve sanatında kendini geliştirmekle birlikte Kanunî devrinde ise sanatı en üst noktasına ulaşılarak *Yâkût-ı Rûm* diye anılmaya başlamıştır. Kanûnî döneminde saraydaki Ehl-i Hîref cemaati içerisinde yer aldığı bilinmekle birlikte görevine ne zaman başladığının kaydı tutulmamıştır.⁴⁹(Resim 3)

Karahisârî’nin harf ve kelimelere kazandırdığı istif ve farklı sayfa kompozisyonlarıyla biçim, tavır ve yenilik arayışını devam ettirirken, dönemindeki ve

⁴⁷ Muhittin Serin, “Karahisârî, Ahmed Şemseddin” madd., **İslam Ansiklopedisi**, DİA, İstanbul 2001, c. 24, s. 421- 424.

⁴⁸https://www.yandex.com.tr/gorsel/search?from=tabbar&img_url=http%3A%2F%2Fi.pinimg.com%2Foriginals%2F4%2F84%2F81%2Fd484817c5f52fd8756417ca1ebf44ad7.jpg&lr=115696&pos=0&rpt=simage&text=karahisari Erişim Tarihi: 04.01.2023.

⁴⁹ Muhittin Serin, **a.g.madd.**, c. 24, s. 421- 424.

daha sonraki dönemlerde adı anılacak sanatçıları kompozisyon ve Yâkût tavrı ile öncülük etmiştir.⁵⁰

16. yüzyıl, Osmanlılar Devleti'nde tezhip sanatı da diğer sanat dallarında olduğu gibi en görkemli ve başarılı dönemini yaşamıştır. Devrin eserlerine bakıldığında bunu açık bir şekilde gözler önüne sermektedir. Sanat cephesi bu yüzyılda şahlanmış, en üstün örneklerini vermiştir. Topkapı Sarayı'nda bulunan Ehl-i Hîref maaş defterlerindeki kayıtlarda İranlı Ağa Mirek'in talebesi olarak bilinen Şahkulu (ö.1556), Çaldıran Savaşı dönüşü Tebriz'den getirildiği bilinmektedir.⁵¹

Osmanlı sanatında hem saray hem de çarşı meclisinde çok uzun bir dönem uygulanan ve talep gören saz yolu üslûbu, 16. yüzyılda Şahkulu tarafından uygulamaya başlanmıştır.⁵²

Kanunî'nin uzun süren saltanat yıllarında gerek kitap sanatlarında gerekse kalem işi, maden, kuyumculuk gibi sanat kollarında uygulanan üslup ender ve zengin örneklerini bu dönemde vermiştir. Şahkulu, dönemindeki ve daha sonraki devirlerde yetişen sanatçılara öncülük ederek, saz yolu üslubunun tercih etmesine olanak sağlamıştır. Bu üslubu kullandığı bilinen bir diğer sanatkâr ise Veli Can'dır, sade ve ayrıntısız kullanmış olduğu eserleri 1580-1600 yıllarına tekabül etmektedir.⁵³

Şahkulu, Osmanlı nakış sanatının klasik çağını oluşturan pek çok müzehhip yetiştirmiştir. Şahkulu, içlerinde oğlu da bulunan bilhassa Kara Memi ve öğrencilerinin zevklerinin şekillenmesinde şüphesiz etkili olmuştur.⁵⁴

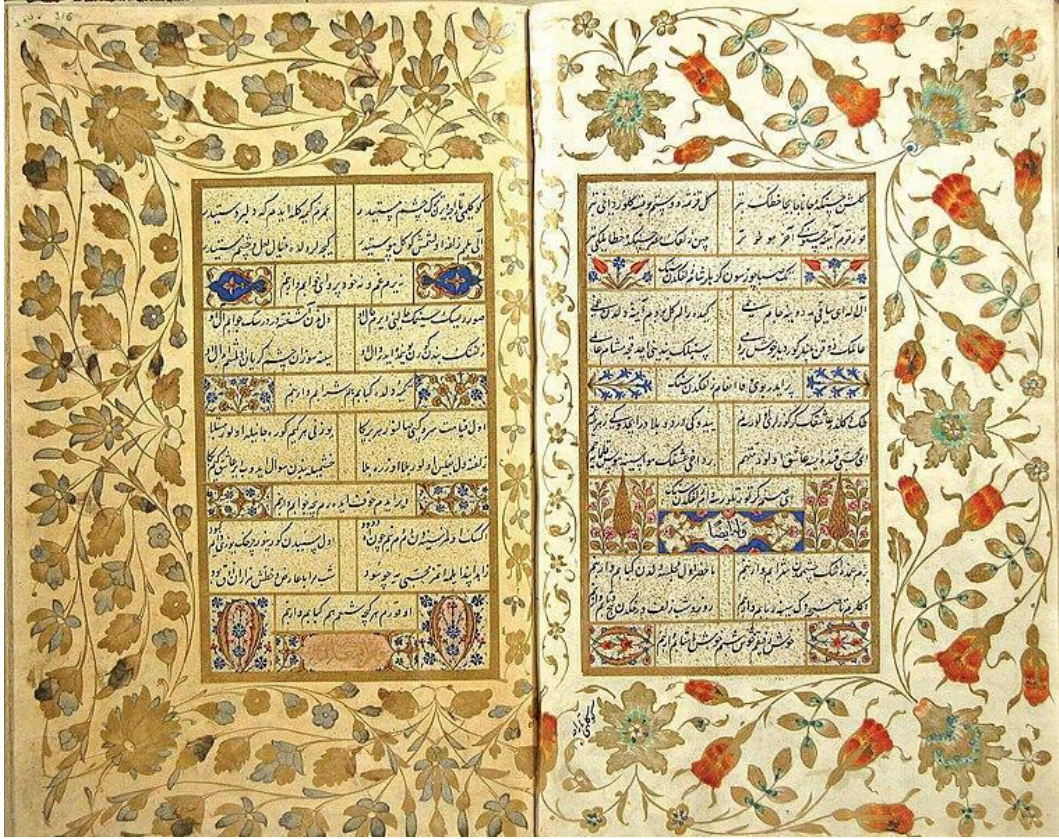
⁵⁰ Muhittin Serin, **a.g.madd.**, c. 24, s. 421- 424.

⁵¹ F. Çiçek Derman ve Gülnur Duran, "Şahkulu" madd., **İslam Ansiklopedisi**, DİA, İstanbul 2010, c. 38, s. 283- 284.

⁵² F. Çiçek Derman "Osmanlı Devri Tezhip Üslûpları" "Tezhip" madd., **İslam Ansiklopedisi**, DİA, İstanbul 2012, c. 41, s. 65- 68.

⁵³ F. Çiçek Derman ve Gülnur Duran, **a.g.madd.**, c. 38, s. 283- 284.

⁵⁴ F. Çiçek Derman ve Gülnur Duran, **a.g.madd.**, c. 38, s. 283- 284.



Resim 4: Muhibbi Divânı, Tezhibi Kara Memi'ye ait olan iki sayfa, İÜ Ktp., nr. 5467.⁵⁵

Kitap sanatının altın işlemeli ince süslemeleri de Kara Memi'de bu yüzyılda sanatın zirvesine çıkmıştır. Kara Memi, 16. yüzyıl tezminatının bir sembolü olan natüralist üslubu yansıtan eserlerin başında Kanuni Sultan Süleyman'ın divanları gelir (Resim 4). Kitap, defter, ferman ve vakfiyelerdeki üslûplaşmış çiçek motifleriyle oluşturduğu bahar dalı kompozisyonları, tezhip sanatındaki yeni bir üslup arayışının açık bir timsalidir. Kara Memi, kendine has üslubuyla Sultan Süleyman'ın Divanı'nı bütün sanat hünerini göstererek süslemiştir. İstanbul tabiatında o yüzyılda görülen bütün mevcut çiçekler bu divanda görülmektedir.⁵⁶

⁵⁵[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Double_page_from_the_%22Divan-i_Muhibbi%22_\(I%C3%9C_Ktp._T.5467\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Double_page_from_the_%22Divan-i_Muhibbi%22_(I%C3%9C_Ktp._T.5467).jpg) Erişim Tarihi: 03.11.2022.

⁵⁶Süheyl Ünver, haz. Gülbün Mesera ve Aykut Kazancıgil, "Türk Süsleme Sanatçıları Müzehhipler", İşaret Yayınları, İstanbul 2007, s. 35- 50.

Osmanlı sanatında sadece tezhipte değil aynı zamanda cilt sanatı ve zanaat kollarında üretilen eserlerde Kara Memi üslûbu uzun müddet etkisini korumuştur.⁵⁷

Osmanlı'da cilt sanatının en parlak dönemi olarak 15. Ve 16. yüzyıl kabul edilmektedir. Fatih döneminde Osmanlı ciltçiliği kendine özgü nitelikler geliştirmeye başlamıştır. 15. Yüzyıl erken dönem ciltçiliğine örnekken, 16. yüzyıl diğer sanat dalları gibi klasik dönem adını almıştır. Bu dönemdeki derilerde, vişne kırmızısı, bordo, kahverengi, siyah gibi renkler tercih edilirken bu dönemde her renk deriyi üretebilen atölyelerin varlığı bu sanatın gelişimindeki en önemli etmenlerdendir.⁵⁸

15. yüzyıl cilt sanatı için erken dönem kabul edilse de 16. yüzyıl diğer sanat dallarında olduğu gibi klasik dönem olarak adlandırılmaktadır. Bu dönemde yapılan eserler incelendiğinde, deri üzerinde bulunan çeşitli teknikler, stilize bitkisel motifler, rumi motiflerinin kullanıldığı tespit edilmektedir. Çeşitli renklerde kullanılan deri, iç kapak süslemeleri ile zenginleştirilmiştir. Şemseler oval, köşebentlerde ise farklı stilize motifler görülmektedir. Bu klasik dönemde mücellit başı Mehmet Çelebi, Süleyman Çelebi ve Mustafa Çelebi gibi sanatkârlar görülmektedir.⁵⁹

⁵⁷ Gülnur Duran, "Kara Memi" madd., **İslam Ansiklopedisi**, DİA, İstanbul 2010, c. 24, s. 362- 363.

⁵⁸ Ahmet Saim Arıtan, "Ciltçilik" madd., **İslam Ansiklopedisi**, DİA, İstanbul 1993, c. 7, s. 551- 557.

⁵⁹ http://www.yazmanadir.yek.gov.tr/Home/ShowLink?LINK_CODE=152 , Erişim Tarihi: 19 Nisan 2022.



Resim 5: XVI. yüzyıla ait murassa' bir cilt, (TSMK, Envanter, nr. 2/2107).⁶⁰

⁶⁰ <https://islamansiklopedisi.org.tr/ciltcilik> "Ciltçilik" madd., Erişim Tarihi: 14.09.2022.

Bu dönemdeki deri ciltler incelendiğinde, gümüş tel ile işlenmiş “simduzi” cilt, kırmızı kumaş üzerinde işlenmiş stilize rumi ve bitkisel motiflerin bulunduğu “zerduzi” ciltler ve üzerinde zümrüt, yakut gibi değerli taş ve mücevherlerin yerleştirildiği “murassa” ciltler görülmektedir. Değerli taşlar ile süslenen deri ciltler estetik ve güzelliğinin yanı sıra devletin zenginliğinin de bir kanıtı niteliğindedir.⁶¹ (Resim 5)

İslam sanatlarının tekniği bakımından en süratli ve diğer sanat dalları ile kullanılır olanı ebruculuktur (Resim 6). Hat, tezhip, minyatür ve cilt sanatlarında kullanılan ebrular dönemlerine ve sanatçıların üsluplarına göre farklılık göstermektedir. Fakat ebru sanatkârları layıkıyla tespit edilememektedir. Adları asırlar arasında kaybolmuş bu sanatkârlar arasında günümüze ulaşan değerli adlardan 16. yüzyıl ebru sanatı denildiğinde adı geçen Şebek Mehmed Efendi’dir. Ebru sanatı



Resim 6: 16. yüzyıla ait battal ebru cilt.⁶²

⁶¹ İrfan Ünver Nasrattınoğlu, Ebru Alparslan, Uluslararası Ahmet Yesevi'den Günümüze İnsanlığa Yön Veren Türk Büyükleri Sempozyumu, **Türk Deri Cilt Sanatının Gelişimi ve Müzelerden Örnekler**, 2009, s. 183.

⁶² Görsel; “**Ebru ile Ciltlenmiş El Yazması Eser Ciltlerinin İncelenmesi**”, Kütahya Vahit Paşa Yazma Eser Kütüphanesi, adlı makaleden alınmıştır. E-Journal of New World Sciences Academy, s. 372.

hakkındaki en eski yazma özelliğini taşıyan 1608 tarihli Tertib-i Risale-i Ebri'de sanatçının vefat etmiş olduğu ve onun 16. yüzyıl ebru sanatkârlarından biri olduğu belirtilmiştir.⁶³

Kâğıt oyma sanatının Osmanlılara gelişi yine 16. yüzyıla denk gelmektedir. Özellikle Kanuni döneminde katı' sanatı yani kâğıt oyma sanatı tezhipten sonra en revaçta olan süsleme sanatı olmuştur. 16. yüzyılda gördüğü rağbetle birlikte gelişim gösteren katı' sanatı 17. ve 18. yüzyıllarda da dönemin sanat anlayışına uygun bir biçimde değişim geçirerek devamlılığını sürdürmüştür. 17. yüzyıl da Osmanlı topraklarına gelen Batılı tüccarların ilgisini çekmiş ve bu seyyahlar tarafından batıya taşınan bazı eserler yolu ile bu teknik Avrupa'ya geçmiştir. 16. yüzyıl sonlarında Türk kâğıt oymacılığına karşı büyük ilgi uyanmıştır.⁶⁴

Yavuz Sultan Selim ile Kanûnî Sultan Süleyman devirlerinde Osmanlı minyatürü önemli gelişimlere uğrayarak özgün üslûbunu şekillendiren bir yükseliş devrine geçmiştir. Yavuz Sultan Selim, yaptığı seferler sonucu Tebriz, Mısır ve diğer ülkelerden getirmiş olduğu sanatçı ve zanaatçı topluluklarıyla, farklı etnik ve kültürel gelenekleri de beraberinde getirmiştir. Bu kültürel etkileşim sonucunda Herat nakkaşhanesi ve farklı sanat ekollerinin harmanlandığı saray nakkaşhanesinde, Osmanlı karakterinin yansıtan yeni bir resim sanatı oluşmuştur.⁶⁵

Tasvir sanatındaki bu şekillenme öncelikle edebî konulu yazmalara tesir etmiştir. 1515'te kopya edilen Ferîdüddin Attâr'ın (ö. 1230) Mantıku't Tayr mesnevisinin minyatürleri bu üslûptadır. (TSMK, Emanet Hazinesi, nr. 1512) 15. Yüzyıl son çeyreğinde hazırlanan Divân-ı Hüseyinî minyatürlerinin üslupları ile benzerlikler göstermektedir. Yavuz Sultan Selim'in getirmiş olduğu sanatçıların bu eserler üzerinde çalışmış olduğu düşünülmektedir. Çift sayfa takdim minyatürlerinde görülmekte olan büyük sarıklı ince figürler, çiçek öbekleri ve selvi ağaçları bu dönemde yapılmış olan sanatın en ayırt edici özelliklerindedir.⁶⁶ Ali Şîr Nevâî'nin Divân-ı, Nevâî'nin Hamse'si, Divân-ı Şâhî, Tuḥfetü'l- Ahrâr'ın, Ârifî'nin Gûyu

⁶³ Uğur Derman, Osmanlılar'ın Renk Cümbüşü: Ebruculuk, **Osmanlı Ansiklopedisi**, Yeni Türkiye Yayınları, c. 11, Ankara 1999, s. 192, 193.

⁶⁴ S. Ünver, haz. G. Mesera ve A. Kazancıgil, **a.g.e.**, s. 78- 86.

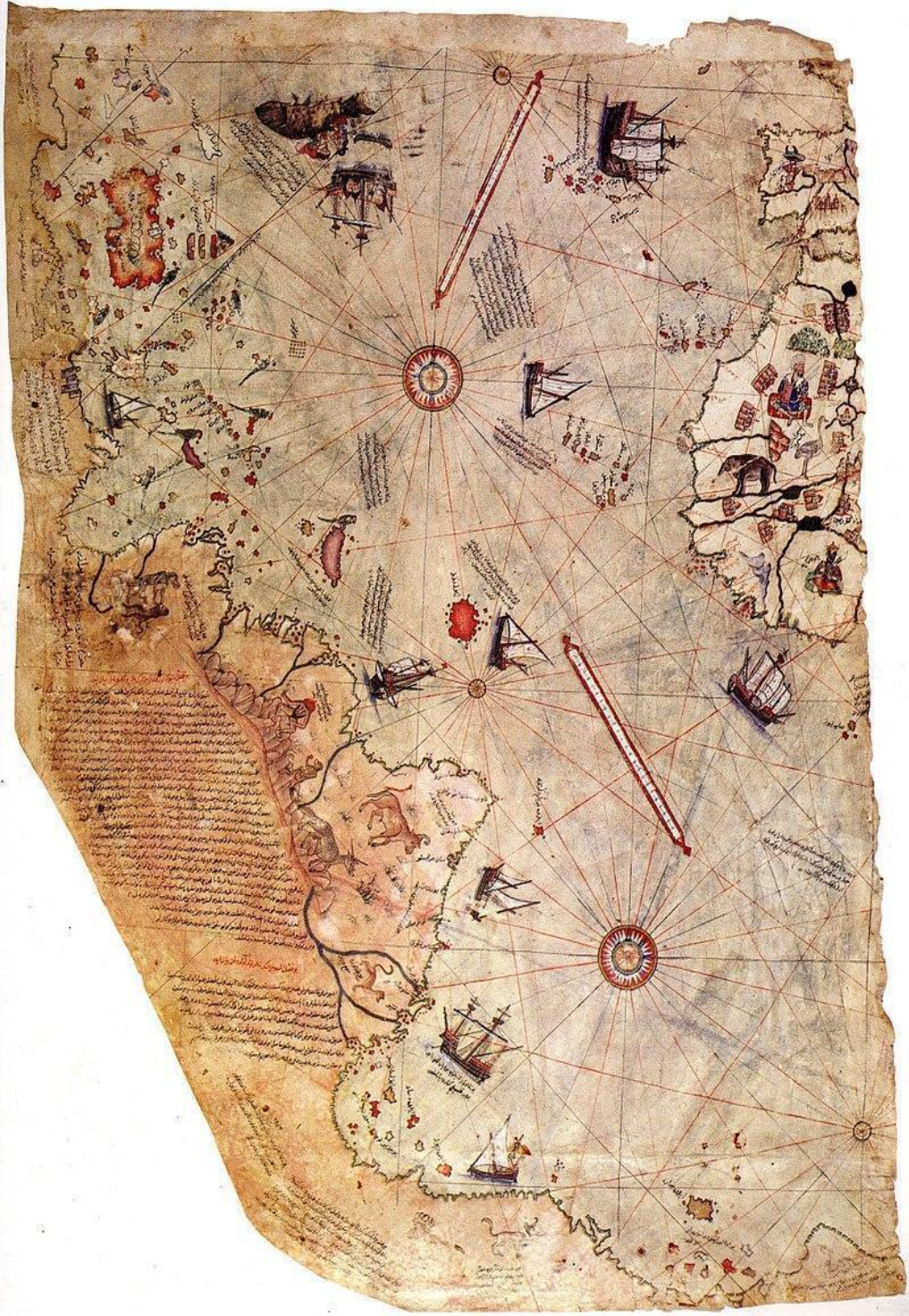
⁶⁵ Banu Mahir, "**Osmanlı Minyatür Sanatı**", Kabalcı Yay., İstanbul 2012, s. 51.

⁶⁶ B. Mahir, **a.g.e.**, s. 51. *Ayrıca bkz.:* Filiz Çağman, "The Miniatures of the Divan-ı Hüseyinî and the Influence of Their Style", Fifth International Congress of Turkish Art, 1978, s. 231- 259.

Çevgân'ın, Câmî'nin Meşnevî'sinin ve Selimnâme eserlerinde görülen minyatürlerin bu üslûpta olduğu bilinmektedir.⁶⁷ Türkçe mesnevi tarzında Şükrî Bitlisî tarafından kaleme alınan Selimnâme eseri, Yavuz Sultan Selim dönemini konu almakla birlikte Herat kökenli dekoratif üslubun etkilerinin görüldüğü son örneklerden olma özelliği taşımaktadır.⁶⁸

⁶⁷ Banu Mahir, "Minyatür" madd., **İslam Ansiklopedisi**, DİA, Ankara 2020, c. 30, s. 118– 123.

⁶⁸ B. Mahir, **a.g.e.**, s. 52- 53.



**Resim 7: Piri Reis, 1513, Dünya Haritası, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi
No: H.1824.**

16. yüzyıl Osmanlı haritacılığı açısından çok önemli bir dönemdir. Haritacılık dönemini başlatan Piri Reis'tir (ö.1554). 16. yüzyılın ikinci yarısında pek çok Osmanlı haritası üretilmiştir. Haritalarda görülen kent tasvirleri büyük önem taşımaktadır. Harita resimleri Osmanlı resim sanatında bir çığır açmış ve bu dönemde topografik resim denebilecek bir türü oluşturmuştur. (Resim 7)

Matrakçı Nasuh, Yavuz ve Kanunî devirlerinde yeni bir tasvir türü olarak doğmuştur. Kaleme alınan tarihî konulu eserlerin figürsüz, topografik şehir manzaraları olarak resimleyen sanatçı, *topografik ressamcılık* geleneğinin ilk temsilcisidir. Avrupa deniz haritalarındaki kent betimleri olan *portolan*⁶⁹ üslubunu örnek aldığı düşünülse de kentleri kendi üslup ve tarzına yönelik biçim ve formlarda resmetmiştir.⁷⁰

Tarih-i Sultan Bayezid sanatçının, ilk eserleri arasında yer almaktadır. Kitapta II. Beyazid'in fethetmiş olduğu şehir ve kale tasvirleri yer almaktadır. Matematik ve tarih alanında çeşitli eserler vermiş olan Matrakçı Nasuh'un aynı zamanda kitapları resimlediği de görülmektedir. Minyatür sanatına yeni bir soluk getiren sanatçı, 16. Yüzyıl kent görünümü ve topografik yerleşim alanlarında referans sağlanabilecek tasvirlerde bulunmuştur. Hem döneminde olan siyasi gelişmeleri hem de Orta Doğu'nun o dönemdeki görünümünü gösteren resimler, bu ekolün devamını sağlayan sanatçılara öncülük etmiştir (Resim 8). Kanûnî Sultan Süleyman'ın Irak Seferi'ne dair Mecmûa-i Menâzil ve Süleymannâme sanatçının resimlediği kitaplara örnek gösterilmektedir.⁷¹

⁶⁹ "Portolan haritası; 14. ve 15. Yüzyıl'da Avrupa'da kullanılan, kıyıları ve limanlara dair bilgiler içeren el yazması denizcilik haritalarıdır. İtalyanca "liman" anlamına gelen *porto*'dan türeyen *portolano*, "kılavuz kitabı" anlamına gelmektedir." https://tr.wikipedia.org/wiki/Portolan_haritas%C4%B1 Erişim Tarihi: 27.10.2022.

⁷⁰ Banu Mahir, **a.g.e.**, s. 52- 53.

⁷¹ Banu Mahir, **a.g.madd.**, c. 30, s. 118- 123.



Resim 8: Matrakçı Nasuh, İstanbul ve Galata Betimlemesi, 1537.

Sanatçısının tarih niteliği taşıyan resimli son eserleri ise yaklaşık 1545 yılında kaleme alındığı Tarih-i Feth-i Şikloş ve Estergon ve Estonibelgrad'dır. Bu eserde Kanuni'nin ikinci kez düzenlediği Macaristan ve Akdeniz seferi anlatılmıştır. Nasuh, tasvirlerinde kentlerdeki su kanalları, şehir meydanları ve önemli yapılar gibi görülmeye değer tüm yapıları figürsüz olarak ve kroki görünümünü koruyacak biçimde büyük bir nesnellikle resmetmiş, kendi özgün üslubuyla renklendirmiştir.⁷²



Resim 9:Sultan Süleyman'ın Tahta Çıkışı, Arifi, (TSMK H.1517, Süleymannâme, vr. 17b-18a.)

Kanuni döneminde şehname geleneğindeki eserlerin yeni bir kimlik kazanması bir diğer önemli gelişmedir. Bu gelişmede Safevî şehzadesi Elkas Mirza'nın payının büyük olduğu düşünülmektedir. 1547 yılında kardeşi Şah Tahmasp ile araları bozulunca yanına aldığı değerli kitap ve koleksiyonları İstanbul'a getirerek buradaki değişime ön ayak olmuştur. Şehnâmecî Ârifî Fethullah Çelebi'nin yazmış olduğu 5

⁷² B. Mahir, a.g.e., s. 55.

ciltlik Şehnâme-i Âl-i 'Osmân'ın 5. cildi olan Süleymannâme 5 ayrı nakkaşın minyatürlerini yaptığı, ikonografik özellikleriyle sonraki dönemlerin çalışmalarına öncülük eden örnek eserlerden sayılmaktadır. Bu minyatürler Kanuni'nin tahta çıkışı, divan toplantısı, av hadiseleri, savaşları ve oğullarının sünnet düğünlerini de barındıran şenlikler gibi konuları içermektedir.⁷³(Resim 9)



Resim 10: II. Bayazîd Portresi, Nakkaş Osman, (TSMK H.1563, Şemail-i Osmaniye, vr. 053a.)

⁷³ B. Mahir, a.g.e., s. 56.

Yine bu dönemde padişah portreciliği de sanat ortamındaki önemini korumaktadır. Fatih Sultan Mehmed ile oluşan ve geliştirilen portrecilik geleneği, 16. Yüzyılda Nigarî (d.1494- ö.1572⁷⁴) mahlasıyla bilinen sanatçı, tam profil veya 4/3 ölçüsünde Kanuni'yi, II. Selim'i ve Barbaros Hayrettin Paşa gibi padişahları ve önemli devlet büyüklerini resmetmiştir.⁷⁵

Seferleri veya padişahların saltanatları sırasında yaşanan önemli konu ve olayları esas alan tarihi eserlerin minyatürlerle resimlendirilmesinde, konuyla ilgili olan birçok Türk büyüğü de tasvir edilmiştir. Bunlarda ele alınan şahıslar, resimlendirilen tarihi olay sırasındaki yaş ve görünüşlerine sadık kalınarak resmedilmiştir. Bu bakımdan, tasvir sanatının gerçekçilik anlayışına paralel olarak, minyatür sanatının esas prensipleri içinde kalan portrecilik de gelişim göstermiştir.⁷⁶

II. Selim ve özellikle III. Murat dönemi Osmanlı minyatür sanatı en verimli devrini yaşayarak *klasik üslup* adını almaktadır. Saray için çalışan nakkaşlar içerisinde, Kanuni Sultan Süleyman döneminde (1520-1566) katıldığı düşünülmektedir.⁷⁷

Nakkaş Osman, Firdevsi Şehnamesi'nin ana karakterlerini Osmanlı dönemi saray çevresine uyarlayarak yeniden yorumlamıştır. Sarayın şehnamecilik kurumunun kuvvetlendiği bu devirde Seyyid Lokman'ın kaleme aldığı ve Nakkaş Osman'ın ekibinin resimlendirdiği tarihi konulu eserler döneminin olayları açısından belge niteliği taşımaktadır.⁷⁸

Klasik üslup, diğer İslam minyatür geleneklerinden sıyrılıp kalıpcı ve bezemeci dekoratif tavrından uzaklaşarak daha yalın bir anlatım dili kazanmıştır. Bu üslubun ilk görüldüğü yer olan Ahmed Feridun Paşa (ö.1582) tarafından kaleme alınan *Nüzhetü'l-esrâri'l-ahbâr der Sefer-i Sigetvar* eseri, Kanuni'nin Sigetvar seferini konu almaktadır. Adının resmi olarak ilk defa “nakkaş” olarak geçtiği çalışması ise 1579 tarihinde yapılan *Kıyâfetü'l-insâniyye fî Şemâili'l-Osmâniyye*'dir.⁷⁹ Bu eserde Osman

⁷⁴ Banu Mahir, “**Osmanlı Minyatür Sanatı**”, Kabalcı Yay., İstanbul 2012, s. 177.

⁷⁵ Gülru Necipoğlu, “Bir Geçiş Dönemi: II. Selim Portreleri”, **Padişahın Portresi**, Tesâvir-i Âl-i Osman, İstanbul 2000, s. 202- 207.

⁷⁶ Nurhan Atasoy, “**Minyatürlerde Türk Büyükleri ve Alp Arslan**”, Tarih Enstitüsü Dergisi, 1974, sy. 2, s. 376-378.

⁷⁷ B. Mahir, **a.g.e.**, s. 177.

⁷⁸ S. Bağcı, F. Çağman, G. Renda, Z. Tanındı, “**Osmanlı Resim Sanatı**”, TC. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul 2006, s. 24- 41.

⁷⁹ Banu Mahir, “Minyatür” madd., **İslam Ansiklopedisi**, DİA, Ankara 2020, c. 30, s. 118– 123.

Gazi'den itibaren Sultan III. Murad'a kadar Osmanlı hükümdarları siyasi hayatları, dış, görünüşleri ve itibarları anlatılmaktadır. Nakkaş Osman tarafından 12 Sultan portresiyle tasvir edilen eser 16. yüzyılda yapılmış 4 kopyası bulunmaktadır.⁸⁰(Resim 10)

Seyyid Lokman, Nakkaş Osman'ın Bosna uyruklu olduğunu belirtirken doğum ve ölüm tarihleri hakkında ise bilgi bulunamamıştır. Nakkaş Osman ve Seyyid Lokman'ın yakın arkadaş olmaları haricinde de beraber çalışıyor olmaları, Seyyid Lokman'ın kaleme aldığı eserlerde görülmektedir. Seyyid Lokman, Nakkaş Osman'ın marifet ve ustalığını kaleme alırken ondan gurur ve iftiharla bahsetmektedir.⁸¹

Osmanlı minyatüründe dikdörtgen içerisine dikine perspektif kuralları uygulayan nakkaş, döneminin özgün perspektif oluşumunu sağlarken, belgesel gerçekçiliğin temellerini atmıştır.⁸² Ayrıca sanatçının tasvir özellikleri, pembe, eflatun ve sarının soluk tonlarda sıcak zeminlerle hazırladığı desensiz ve sade zeminler, yüzünde uykulu ve mağrur bakışlarıyla sevimli figür tipleri ile tanımlanabilir.⁸³

Ayrıca, Surnâme-i Hümayun, Hünernâme, Şehname-i Selim Han, Şehin şehname, Siyer-i Nebi ve Zübdet'ü Tevarih gibi yazmaların değerli minyatürlerini de yine Nakkaş Osman ve ekibi tarafından tasvir edilmiştir.⁸⁴

⁸⁰ Nurhan Atasoy, **Minyatürlerde Türk Büyükleri ve Alp Arslan**, Tarih Enstütüsü Dergisi, 1974, sy. 2, s. 376-378.

⁸¹ Mert Ağaoğlu, **Osmanlı Kültürel ve Toplumsal Yaşamının Resmedilmesi: Osmanlı Minyatür Sanatında Surnâmeler**, Tarih ve Uygarlık İstanbul Dergisi, 2012, sy. 1-2, s.125.

⁸² Sevgi Akbulut Ersoy, **Osmanlı Minyatür Tekniği**, Kişisel Yayınlar, Ankara 2006, s. 56.

⁸³ Zeren Tanındı, **Siyer-i Nebi**, Hürriyet Yayınları, İstanbul, 1984, s. 43.

⁸⁴ Mert Ağaoğlu, **a.g.m.**, sy. 1-2, s. 125.



Resim 11: Şahname-i Selim Han'ın hazırlanmasında emeği geçenler, Nakkaş Osman (sağdan ikinci), 1581, Topkapı Sarayı Müzesi. A.3595.

1590 yılından itibaren Nakkaş Osman'ın yerini Nakkaş Hasan, Şehnameci Seyyid Lokman'ın yerini Talikzâde almıştır. Nakkaş Hasan'ın bilinen ilk çalışmaları Surnâme'de yer almaktadır. Nakkaş Hasan'ın üslubu, Nakkaş Osman'ın takibi niteliğinde olup gerek edebî gerek tarihi eserlerin çoğunda görülmektedir. Kısa boylu, tumbul yanaklı, siyah yay gibi kalın kaşlı ve yoğun sakallı figür özellikleri görülürken, mimari ve iç mekân tasvirlerinde sarı, turuncu, kırmızı, firuze renkleri göze çarpmaktadır. Ayrıca kızıl kahverengi kullanımı da yine Nakkaş Osman tasvirlerine gönderme kabul edilmektedir.⁸⁵ (Resim 11)

⁸⁵ Z. Tanındı, a.g.e, s. 13- 47.

İKİNCİ BÖLÜM

2. FUZULİ’NİN YAŞAMI VE EDEBİ ŞAHSİYETİ

2.1. FUZULİ’NİN HAYATI

Fuzuli 16. yüzyılın yalnızca Azeri Edebiyatı’nın en büyük şairi değil, Türk Edebiyatı’nın da en bilinen birkaç şairlerindedir. Asıl adının Mehmed, babasının adı kaynaklarda Molla Süleyman olarak geçmektedir. Fuzulî, kendi isminin Mehmed, babasının adının Süleyman olduğunu *Matla'u'l-i'tikâdi* isimli eserinin giriş bölümünde söylemektedir. Tam adının Mehmed bin Süleyman olduğu kaydedilmiştir.⁸⁶

Hayatı hakkındaki bilgiler oldukça azdır. Doğum tarihi ve yeri kayıtlı bilgisi bulunmamaktadır. Araştırmacılar tarafından şairin doğum tarihi miladi 1495 tarihi olarak kabul edilmektedir. Diğer taraftan da Farsça divanında bulunan “Elvend Bey Medhinde” başlıklı kaside ve diğer bir kasidesinde de 50 yıldan beri şiir kaleme aldığını belirtmesiyle şairin 1480’de veya bu tarihten birkaç yıl sonra doğmuş olabileceği söylenmektedir.⁸⁷

Sâm Mirza (ö.1566-1567), Âlî Mustafa (ö.1600) ve Âşık Çelebi (ö.1572), Fuzulî’nin bir kısım şiirlerindeki “Bağdâdî” ibaresinden ve Fuzulî’den Bağdâdî olarak bahsedilmesinden dolayı onun Bağdat doğumlu olabileceğini söylemişlerdir. Ancak bu görüşlerden farklı olarak Fuzuli Kınalızâde Hasan Çelebi’ye (ö.1604) göre Hille’de doğmuş, Riyâzî’ye göre ise Kerbelâ’da dünyaya gelmiştir.⁸⁸

Fuzulî, Akkoyunlular döneminde Irâk-ı Arab olarak anılan bölgede yaşayan Akkoyunlu Türkmenleri’nin Bayat boyuna mensuptur. Hadîkatü’s-suadâ isimli eserinin ketebe kaydına göre “Tatar asıllı” olduğunu belirten Fuzuli, Farsça Divan’ının önsözünde ana dilinin Türkçe olduğunu açıkça ifade etmiştir.⁸⁹

⁸⁶ Hasibe Mazıoğlu, “Fuzuli ve Türkçe Divanından Seçmeler”, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1992, s. 4- 9

⁸⁷ Haluk İpekten, “Fuzulî Hayatı, Edebî Kişiliği, Eserleri ve Bazı Şiirlerinin Açıklamaları”, Atatürk Üniversitesi Yayınları No: 309, Ankara 1973, s. 15.

⁸⁸ Abdülkadir Karahan, “Fuzulî” madd., *İslam Ansiklopedisi*, DİA, İstanbul 1996, c. 13, s. 240- 246.

⁸⁹ A. Karahan, *a.g.madd.*, c. 13, s. 240- 246. *Ayrıca bkz.*; Haluk İpekten, *a.g.e.*, s. 15.

Fuzuli'nin babasının Hille müftüsü olduğu, ilk eğitimini babasından aldığı, sonrasında Rahmetullah isimli bir hocadan ders aldığı bilinmemektedir. Ancak kimi araştırmacılar tarafından da Fuzûlî'nin şiirlerine ve söyleyiş özelliklerine bakarak ilk edebî zevkini Habîbî'den aldığı söylenmektedir. Fuzûlî'nin öğrenim hayatı konusunda fazla bilgi mevcut olmasa da yazdığı Arapça ve Farsça şiirlere bakarak bu dilleri iyi seviyede bildiğinin altı çizilmelidir.⁹⁰

1508'de Şah İsmâil'in Bağdat'ı sınırlarına kattığı dönemde Fuzûlî, edebi alanda tanınmış genç bir şair olarak karşımıza çıkmaktadır. Öyle ki Fuzûlî, Beng-ü Bâde isimli mesnevisini Şah İsmail'e ithaf etmiştir.⁹¹

Kanûnî Sultan Süleyman 1534'te Bağdat'ı fethedince, meşhur "*Geldi burc-ı evliyâya pâdişâh-ı nâmdâr*" tarihi mısrasıyla birlikte padişaha 5 kaside takdim etmiştir. Fuzuli'nin Bağdat'a valisi Ayas Paşa ve diğer devlet büyüklerine sunmuş olduğu kasideler karşılığında hayli yardım gördüğü düşünülmektedir. Fuzûlî'nin Hayalî Bey ve Yahya Bey gibi tanınmış Osmanlı şairleri ile tanışması da bu sefer ve devlet büyükleri vasıtasıyla olmuştur.⁹²

*"16. yüzyılda yaşayan Fuzuli, Türk edebiyatının en büyük şairlerinden biridir. Irak Türklerinden olan ve Azeri şivesiyle eserler veren Fuzuli'nin şöhreti bütün Türk dünyasını duyulmuştur. Bütün Türk ülkelerinde tanınmış, eserleri okunmuş ve sevilmiş olan Fuzuli'yi en büyük lirik şairimiz olarak kabul etmek, eskiden beri devam eden ve bugün de geçerliliğini muhafaza eden bir görüştür."*⁹³

Fuzûlî'nin hayat hikayesinin anlatıldığı kaynaklara dayanılarak Tebriz, Anadolu ve Hindistan gibi yerlere seyahat etmek istemesine rağmen Irak bölgesinin dışına çıkma imkânı bulamadığı anlaşılmaktadır. Bilindiği kadarıyla onun hayatı Kerbelâ, Hille, Necef ve Bağdat bölgelerinde geçmiştir.⁹⁴

Ahdî bu tarihi rakamla *selâse ve sittîne ve tis'a mie* olarak da açıkça yazmıştır. Fuzûlî'den ol pîr-ü nîkû-hisâl (iyi hasletlere sahip o ihtiyar) diye ifade etmesinden

⁹⁰ A. Karahan, **a.g.madd.**, c. 13, s. 240- 246.

⁹¹ A. Karahan, **a.g.madd.**, c. 13, s. 240- 246.

⁹² H. İpekten, **a.g.m.**, s. 15.

⁹³ Nihad Tarlan, "**Fuzuli Divanı Şerhi**", Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları:640 Sunuş Metni, Faruk Timurtaş, s. 1.

⁹⁴ A. Karahan, **a.g.madd.**, c. 13, s. 240- 246.

Ahdî'nin Fuzûlî'nin ihtiyarlığında yanında olduğu düşünülmektedir.⁹⁵ Nereye defnedildiği tam olarak bilinmemekle birlikte Kerbelâ'da Hz. Hüseyin Türbesi karşısındaki Abdülmü'min Dede Türbesi'ne defnedildiği rivayetleri mevcut olsa da herhangi bir tarihî kaydı ve kanıtı bulunmamaktadır.⁹⁶

Ahdî'nin yazılarından anlaşılacağı üzere Fuzuli'nin Fazlî Çelebi adında bir oğlu olduğu bilinmektedir. Oğlunun da Farsça, Türkçe ve Arapça şiirler yazdığı bilgisine de yine Ahdî'nin tezkiresinde değinilmektedir.⁹⁷

Fuzuli'nin itikadı konusunda tarihçiler farklı görüşler öne sürmüşlerse de bu konuda pek bir görüş birliğine varılamamaktadır. Kimisi onun Şii olduğunu dile getirmekte iken kimileri ise Sünni mezhebinde olduğunu söylemektedir.⁹⁸

2.2. FUZULİ'NİN ESERLERİ

Azeri edebiyatının doruk noktası olan Fuzûlî, Arapça, Farsça ve Türkçe yazdığı dîvân, gazel, mesnevi ve mensur eserleriyle eşsiz bir şairdir. Şairin bulunduğu coğrafya ve dönemi ait olduğu kültürle birlikte kaleme aldığı eserler halk ve saray kesiminde rahatlıkla anlaşılabilmiştir. Fuzûlî dilinin sadelik ve anlaşılabilirliğinin yanı sıra bütün nazım şekillerinde ve özellikle kasidelerde eşsiz eserler vermiştir. Aynı zamanda, özellikle kaleme aldığı eserlerdeki anlam yoğunlukları da onu farklı okuyucular için cazip bir sanatçı yapmıştır.⁹⁹

Şairin mahlası kabul edilen Fuzûlî, sözlükte “lüzumsuz, boş” anlamına gelse de “yüce, üstün, erdemli” yan anlamları da içermektedir. Fuzuli, kullanmış olduğu bu mahlasın amacını Farsça divanının ön sözünde şu sözleriyle açıklamaktadır:

“Şiire başlarken günlerce bir mahlas almak yolunda düşündüm. Seçtiğim mahlasa bir müddet sonra bir ortak çıktığı için bir başka mahlas alıyordum. Nihayet benden önce gelen şairlerin ibareleri değil mahlasları kapıştıklarını anladım. Karışıklığı ortadan kaldırmak üzere Fuzûlî

⁹⁵ H. Mazıoğlu, **a.g.e.**, s. 11.

⁹⁶ A. Karahan, **a.g.madd.**, c. 13, s. 240- 246.

⁹⁷ H. Mazıoğlu, **a.g.e.**, s. 12.

⁹⁸ A. Karahan, **a.g.madd.**, c. 13, s. 240- 246.

⁹⁹ Mustafa İsen, haz. Yekta Saraç-Muhsin Macit, “XVI. Yüzyılda Siyasal, Kültürel ve Edebî Hayat”, **16. Yüzyıl Türk Edebiyatı**, Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları, Eskişehir 2011, s. 10.

mahlasını seçtim. Bu adı kimsenin sevmeyeceğini ve bu sebeple almayacağını tahmin ettiğim için adaşlık endişesinden kurtuldum.”¹⁰⁰

Fuzûlî gerçekten şahsına münhasır ve özel olma arzusuyla bu mahlâsı bilinçli tercih etmiştir.

Fuzûlî kelimesinin anlamı hem mütevazilik hem alemliği aynı kefedede buluşturmaktadır. Bu yüzden Fuzûlî, kendi ismi olan Mehmed ile Fuzûlî mahlasını da kullanmayı kendine has bir özellik haline getirmiştir. Böylelikle, “Molla” rütbesiyle tanınmış, “Fuzûlî” mahlasıyla da anılmıştır.¹⁰¹

Şiirlerine duygularını yansıtmaya ve okuyucuya aksettirme hususunda oldukça usta olan Fuzûlî’nin şiirleri birer sehl-i mümtenî örneği olmakla birlikte okunduğunda kolaylıkla anlaşılabilirliği düşünülen ancak anlam katmanları bulunan şiirlerdir.

Fuzûlî şiir hakkındaki düşüncelerini Türkçe divanında şu cümlelerle açıklamıştır: “İlimsiz şiir esası yok dîvar olur ve esassız dîvar gâyetle bî-i ‘tibâr olur.” Şair aşk şiirleri yazdığı dönemde bu eserlerin uzun soluklu olmayacağını, bu sebeple bütün gayretiyle tüm ilimleri öğrenme çabasında olduğunu ifade etmektedir. Şair şiiri yüce bir mertebede görüp, ilahî bir lütuf olarak kabul eder.¹⁰² Ayrıca divanında şiirin temelini bilime dayanması gerektiğini vurgulamaktadır. Şiirlerinde metafizik, fen, sosyal ilimleri elde etmek için ömrü boyunca ilim öğrendiğini ve bunu sanatına yansıtmaya çalıştığından bahsetmektedir.¹⁰³

Bu düşüncenin peşinde kendini aklî ve naklî bilimler öğrenmeye vakfeden şair nazım ve nesir olarak pek çok eser vermiştir. Aşk şiirlerinden tasavvufî ve ilmî derinliği olan şiirler yazmaya yönelmiştir. Cahilliği kabul etmeyen şair, yine Türkçe Divan’ının ön sözünde üç türlü sorunundan şikâyet eder. Bunlardan birincisi şiirleri yanlış kopya eden kâtiplerdir. Bunlara;

*“Kalem olsun eli o kâtib-i bed-tahrîrîn
Ki fesâd-ı rakamı sûrumuzı şûr eyler*

¹⁰⁰ A. Karahan, Abdülkadir Karahan, “Fuzûlî” madd., **İslam Ansiklopedisi**, DİA, İstanbul 1996, c. 13, s. 240- 246. Ayrıca bkz.; Haluk İpekten, “**Fuzulî Hayatı, Edebî Kişiliği, Eserleri ve Bazı Şiirlerinin Açıklamaları**”, Atatürk Üniversitesi Yayınları No: 309, Ankara 1973, s. 15.

¹⁰¹ Selahaddin Yaşar, **Fuzulî, Hayatı Sanatı Tefekkürü**, Yeni Asya Yay., İstanbul 1989, s. 34.

¹⁰² A. Karahan, **a.g.madd.**, c. 13, s. 240- 246.

¹⁰³ Hasibe Mazıoğlu, **Fuzulî ve Türkçe Divanından Seçmeler**, Kültür Bakanlığı Yayınları, s. 3.

*Gâh bir harf sukûtiyle kılur nâdir'i nâr
Gâh bir harf kusûriyla göz'i kûr eyler*¹⁰⁴

Diye beddua eder. İkincisi ise kötü şiir okuyan ve okutan insanlara ve üçüncüsü kendilerini şair sanan, herkesi şiirden nefret ettiren müteşairlerdir.¹⁰⁵

Fuzuli'nin şiir anlayışının gelişmesinde, içine doğduğu kültürün ve itikadının etkisi görülür. Fuzuli'nin edebiyat ve şiir çerçevesindeki olumlu ve olumsuz düşünceleri sahip olduğu dünya görüşünü yansıtmaktadır.

Fuzûlî şüphesi edebiyata ve şiire derin anlamlar yükleyen bir zekaya sahiptir. Samimi ve hassas dili ile yazmış olduğu şiirler mevcudundaki aşkı körüklemektedir.¹⁰⁶ Aşkı, ızdırabı, dünyevi zevk ve zenginliğin yanı sıra, tasavvufi dili ile olağan üstü bir lirizm ile ifade etmiştir.¹⁰⁷

“Fuzuli her şeyden önce aşk şairidir”¹⁰⁸ Aşkın her duygusunu ve karmaşasını gördüğümüz şiirlerinde aşk, ateş ile pervaneler arasındaki ilişkinin bir metaforudur. Yanıp kül olana kadar kendini feda etmek üzerine kuruludur. “Aşk imiş her ne var alem/İlm bir kül ü kaal imiş ancak” dizesinde de belirttiği gibi konu edindiği aşk öncelikle manevi bir aşktır.¹⁰⁹ Sevgiliye kavuşma amacı olmayan eylemlerinde amacı âşık olmak ve o yolda kendini infilak etmektir. Ayrılık acısını ve coşkusunu kavuşmanın sevincinden daha üstün tutan şiirlerinin birçoğunda aşk derdini çekmekten şikayetçi olmadığını aksine derdinden mutluluk duyduğunu, cefaya karşı meyli olduğunu ima etmektedir. Şiirlerinde genel ruh hali karamsar olup, gazellerde bu acı ve ıstırapın izlerini kaleme almaktan çekinmemiştir.¹¹⁰

Fuzuli'nin şiirlerinde tasavvuf ön plana çıkmaktadır, ancak onun şiirlerinde tasavvuf bir amaç değil, çabadır. Mutasavvuf şairler iki kısma ayrılmaktadır: Hallac-ı Mansur, Seyyid Nesimi, Ahmed Yesevi, Niyazi-i Mısri, İbrahim Hakkı gibi hak yolunda gerçeğe erişmiş şairler ilk kısımda toplanırken bu şairler aynı zamanda şeyh ve müşittirler. Bu şairlerin şiirlerindeki tasavvuf ilk başta görünür. İkinci kısımda

¹⁰⁴ Agah Sırrı Levend, **Divan Edebiyatı; kelimeler, remizler, mazmunlar, mefhumlar**, Hürriyet Yay. İstanbul 1943, s. 266.

¹⁰⁵ Adem Çalışkan, **Su Kasidesi**, Diyanet İşleri Başkanlığı Yay., Ankara 2004, s. 17.

¹⁰⁶ Ali Nihad Tarlan, **Fuzuli Divanı Şerhi**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1985, s. 10.

¹⁰⁷ A. Karahan, **a.g.madd.**, c. 13, s. 240- 246.

¹⁰⁸ Adem Çalışkan, **Su Kasidesi**, Diyanet İşleri Başkanlığı Yay., Ankara 2004, s.19.

¹⁰⁹ A. Çalışkan, **a.g.e.**, s.19.

¹¹⁰ Haluk İpekten, **Fuzûlî Hayatı, Sanatı ve Eserleri**, Akçağ Yayınları, Ankara 2016, s. 26.

olanlar ise, tasavvufu sanat yönünden gören şairlerdir. Bunlarda tasavvuf, diğer konular gibi işlenmektedir. Fuzûlî ikinci kısımda görülen şairlerden olduğu söylenebilir.¹¹¹

Divan edebiyatı en açık tabirle, Türk edebiyatının Arap ve Fars edebiyatları paralelinde doğmuş olan bir edebiyat koludur. Türk Edebiyatı şairleri arasındaki bir gelenek olarak, farklı zamanlarda derlenen şiirleri ayrı isimde eserlerle kaleme almak yerine “divan” adında tek ve adsız bir defterde saklamışlardır.¹¹²

Hiyerarşiye göre şair konu bakımından, en üst mertebe olan *ulûhiyet* makamına yani tevhit ve münâcât bölümlerinde Allah’a seslenmektedir. Bu silsileyi na‘t ve mi‘râciyyeleriyle bölümleri Hz. Peygamber’e övgü takip etmektedir. Ardından 4 halife ile İslâm ve tarikat büyükleri hakkındaki manzumeleri ve duaları yer almaktadır. Dünyevî makamların en üstünü temsil eden hükümdara ve onu takiben de sırasıyla diğer yüksek mevki sahiplerine yönelik şiirlere geçilmektedir. Bundan sonra divanda esas merkezi, divanın asıl ağırlık ve hacmini bulduğu gazeller kısmı çoğunlukla manzume sayısı bakımından divanın en zengin olarak yer aldığı bölümdür. Divanda bu bölümden sonra şairin küçük çerçevedeki çalışmalarını veren rubâî, kıta, nazım, lugaz, muamma, müstakil beyit ve mısralar yer alır. Kasidelerle başlayan divan böylece nazım şekillerinin en küçüğü ile son bulmaktadır.¹¹³

Fuzûlî’nin eserlerini geneli itibari ile 4 başlıkta incelemek mümkündür. Kullandığı dili itibari ile Türkçe, Farsça ve Arapça olmasının yanı sıra mensur eserler olarakta ayrılabilir.¹¹⁴

Türkçe eserlerinin başında Fuzûlî’nin *Türkçe Divan*’ı yer almaktadır. Divan, mensur bir mukaddime ile başlamaktadır. 2 tevhit, 9 na‘t, 27 kaside, 302 gazel, kıta ve rubâîlerden oluşan eserin ilk nüshası 1244’te Tebriz’de kaleme alınırken, zamanla çoğaltılarak kıymet görmüş ve dünya kütüphanelerinde yüzlerce nüsha şeklinde yayılmıştır. Divanın içerisinde bulunan kasidelerde yer alan “sabâ”, “su”, “gül” ve “hançer” na‘tları türünün şaheser sayılan eserleridir. Kasidelerinden çok gazelleriyle

¹¹¹ A. Çalışkan, **a.g.e.**, s. 19.

¹¹² Ömer Faruk Akün, “Divan Edebiyatı” mad., **İslam Ansiklopedisi**, DİA, İstanbul 1994, c. 9, 389-427.

¹¹³ Ö. F. Akün, **a.g.e.**, c. 9, 389- 427.

¹¹⁴ Eserler bölümü, Hüseyin Yakar’ın “Fuzûlî’nin “Leyla ve Mecnun” Mesnevisi’nde Tabiat Tasvirlerinin Estetik Olarak Kullanımı” adlı **Yüksek Lisans Tezi** temel alınarak hazırlanmıştır, <http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/TEZ/43166.pdf>.

şöhret kazanan sanatçının Kanuni Sultan Süleyman'a Bağdat fethi üzerine yazmış olduğu meşhur kasidesi de yine bu divandadır.¹¹⁵

Gazel üslubundaki şiirlerinden biri de Leyla ile Mecnun mesnevisinde sanatının doruğuna çıkmıştır. Azeri lehçesi kullandığı eserde estetik ve teknik bakımdan divan edebiyatının ana kurallarına sadıktır. Münşeat ve muammalarından, mesnevi ve kasidelerinde bu prensipler onun zenginliğine bir sınır koymamış aksine zenginleştirmiştir. Kendine özgü bir üslup kurmuştur. Yeni icatlarla bu prensipleri zenginleştirmiştir. 16. yüzyılda en çok yazılan eserlerden biri olma özelliği taşıyan eser sanatçının asıl şöhretini kazandırmıştır. Klasik dönemde yazılmış en güzel Leyla ve Mecnun Mesnevisi kabul edilmektedir. 1535 tarihinde Bağdat Beylerbeyi Üveys Paşa'ya sunulan eser, dünyevi aşkın ilahi aşka dönüşümünü anlattığı için diğer şairlerin eserlerine göre bir üstünlüğü vardır.¹¹⁶

Fuzuli'nin mesnevi tarzındaki ilk denemesi Beng ü Bâde eseridir. 440 beyitten oluşan eser afyonla şarabı karşılaştırıp şarabın afyondan üstün olduğunu iddia etmektedir. Bu eserin atfedildiği isim olarak Şah İsmail gösterilmiş olsa da bazı araştırmacılara göre II. Beyazıd ve İsmail arasındaki mücadeleleri temsil etmektedir. Bâde, arak, boza, afyon, berş, nukl ve kebab gibi içki ve yiyecekleri canlandırarak konuşturmuştur. Atıflarının tam kaydı bilinmese de tarihi olaylar silsilesi bakımından oldukça önemli bir deneme olduğu söylenebilir.¹¹⁷

Fuzuli'nin bir diğer eseri, Molla Cami'nin *Terceme-i Hadîs-i Erba* adlı Farsça eserinin tercümesidir. Fuzuli'nin bu eseri, Ali Şir Nevai'nin *Çihl Hadis* eserine naziredir. *Sohbetü'l Esmâr* ise 200 beyitlik bir mesnevi olarak yazılmış eser Fuzuli'ye ait olduğu tam olarak kesinlik arz etmemektedir.¹¹⁸

Hadîkatü's Sü'edâ, maktel türünde bir şaheser olmanın yanı sıra Türk nesrinin önde gelen eserlerindendir. İçerisinde manzum şiirlerinde da yer aldığı mensur türündeki eser, Hz. Hüseyin'in Kerbelâ'da şehit edilişi hadisesini anlatılmaktadır. Şiî

¹¹⁵ A. Karahan, **a.g.madd.**, c. 13, s. 240- 246.

¹¹⁶ A. Karahan, **a.g.madd.**, c. 13, s. 240- 246. Ayrıca bkz.; Haluk İpekten, “**Fuzulî Hayatı, Edebî Kişiliği, Eserleri ve Bazı Şiirlerinin Açıklamaları**”, Atatürk Üniversitesi Yayınları No: 309, Ankara 1973, s. 15.

¹¹⁷ A. Karahan, **a.g.madd.**, c. 13, s. 240- 246.

¹¹⁸ A. Karahan, **a.g.madd.**, c. 13, s. 240- 246.

Müslümanlarınca oldukça tercih edilen eserin birçok nüshası dünya kütüphanelerinde yer almaktadır.¹¹⁹

Fuzuli'nin yazdığı mektuplardan günümüze çok azı ulaşabilmiştir. Celâlzâde Mustafa Çelebi, Ahmed Bey, Bağdat Valisi Ayas Paşa ve Kanuni Sultan Süleyman şehzadesi Beyazıd'a gönderilmiştir. Celâlzâde Mustafa Çelebi'ye gönderilen Şikâyetnâme adıyla geçen mektup en meşhur olanıdır.¹²⁰

Fuzuli'nin *Farsça Divan'ında* 4000 beyit bulunmaktadır. Divanın ön sözünde şair, şiirle ilgili kendi görüşlerini belirtmektedir. 3 münâcât, 1 na't, 46 kaside, 410 gazel, 1 terkîb-i bend, 2 musammat, 46 kıta ve 106 rubai şeklinde kaleme alınmıştır. Şair, bu divanında gerek Farsça diline gerekse nazım biçimlerini ne kadar iyi kullanabildiğini göstermektedir. Şiirlerinde Molla Câmî ve Şîrazî etkisinde kaldığı hissedilmektedir.¹²¹

Sâķînâme adıyla da tanınan *Heft Câm* eserinin tamamı 327 beyit olan bu mesnevi, 7 bölümden meydana gelen alegorik bir eserdir. Tasavvufî mahiyetteki eserde şair ney, def, çeng, ud, tanbur, kanun ve mutrip gibi 7 farklı musiki aletiyle sohbet etmektedir. Eser Farsça divanı içinde de yayımlanmakla birlikte *Sâķînâme* ismiyle de birçok dilde basılmıştır.¹²²

Diğer bir ismi ile *Ruhnâme* olarak da bilinen *Hüsnü Aşk (Sıhhat Maraz)* ruh-beden ilişkisi, mistik bir anlatımla ele alınmaktadır. Fuzuli'nin tıbbî hakimiyetini de ortaya koymasından önemli kabul edilen bir eser olma özelliği taşımaktadır. Kahramanları; hüsn, aşk, ruh, kan, safra, balgam, sevda, mizaç, sıhhat, dimağ, maraz ve perhiz'dir. Fuzûlî'nin Farsça bir diğer eseri 134 beyitlik Farsça bir kaside olan *Enisü'l Kalb*'dir. İranlı şair Hâkânî'nin Bahrü'l Ebrâr adlı eserine nazîredir.¹²³

Rind ü Zâhid, kısa mensur bir eserdir. Zâhid baba, Rind ise evladı arasındaki nasihat ve konuşmaların aktarıldığı eser şairin hayata bakış ve mistik görüşünü simgelediği söylenebilir.¹²⁴

¹¹⁹ A. Karahan, **a.g.madd.**, c. 13, s. 240- 246.

¹²⁰ A. Karahan, **a.g.madd.**, c. 13, s. 240- 246.

¹²¹ A. Karahan, **a.g.madd.**, c. 13, s. 240- 246.

¹²² A. Karahan, **a.g.madd.**, c. 13, s. 240- 246.

¹²³ A. Karahan, **a.g.madd.**, c. 13, s. 240- 246.

¹²⁴ A. Karahan, **a.g.madd.**, c. 13, s. 240- 246.

Fuzuli'nin, sadece Hz. Ali ve Hz. Muhammed (s.a.v.) için söylenmiş 11 kaside ile bir sonuç bölümünden oluşan 470 beyitlik Arapça bir Divanı daha bulunmaktadır. Matlaü'l-İ'tikâd fi Ma'rifeti'l-Mebde' ve'l-Me'âd isminde bahsedeceğimiz son eserin konusu, insanın ancak bilgi edinmek amacıyla çaba göstermesini, başlangıç ve sonunu öğrenerek ilahî olana ulaşabileceğini anlatan mensur bir eserdir. İçerisinde Allah'ın zâtı, sıfatları, fiilleri, güzellik ve çirkinlik, hayır ve şer bahisleri bulunmaktadır.¹²⁵

2.3. KASİDE-İ DER NA'T-İ HAZRET-İ NEBEVÎ¹²⁶

Kasd sözcüğü, sözlükte “kastetmek, bir şeye doğru yönelmek, niyet etmek” anlamlarına gelirken, kaside terim olarak “belli bir amaç ve istekle söylenmiş, üzerinde düşünülmüş, gözden geçirilmiş şiir” anlamına gelen Arapça bir kelimedir.¹²⁷

“15 beyitten az olmayan, beyitlerin ikinci dizeleri ilk beyitle uyaklı ve dini ve devlet büyüklerini övmek için yazılan divan edebiyatı şiir türü”¹²⁸ olarak sözlüğe geçmektedir. Üslup ortaya çıktığı dönemde şairler tarafından parça parça söylendiği için dağınık halde bulunan sonraki dönemlerde ise belli bir yapı bütünlüğü kazanarak gelenekselleşmiştir. Kasidelerin aynı başlangıç ve bitişe sahip olmaları, konu ve tema seçiminin sınırlı kalması ve tasvir unsurlarının benzer kullanımı gibi özellikleri uzun bir gelişme dönemi geçirdiğinin bir göstergesidir. Beyit sayısının yedi ve dokuz beyitten az olmaması şart koşulmuşsa da bunun belirli bir üst sınırı bulunmamaktadır. 100 beyte kadar söylenmiş olsa da dönemlerine göre 700, 1000 beyte kadar çıktığı görülmektedir.¹²⁹

Kasidelerin ilk beyitlerine Makla', son beyitlerine Makta', en güzel beytine ise Şâh beyit ya da Beytü'l kasîd denmektedir. Taç beyit ise kasidenin son beyti olabileceği gibi ondan önceki beyitlerden de görülebilmektedir. Mahlaslarını dua kısmında ve bitirmeden birkaç beyit öncesinde söyleyen şairler geneli itibariyle kurallara sadık kalmışlardır.¹³⁰

¹²⁵ A. Karahan, **a.g.madd.**, c. 13, s. 240- 246.

¹²⁶ Adem Çalışkan, **Su Kasidesi**, Diyanet İşleri Başkanlığı Yay., Ankara 2004, s. 17.

¹²⁷ Hüseyin Elmalı “Kaside” madd., **İslam Ansiklopedisi**, DİA, İstanbul 2001, c. 24, s. 562- 564.

¹²⁸ <https://sozluk.gov.tr/> **TDK**, Açık Erişim “Kaside”, Erişim tarihi: 02.01.2023.

¹²⁹ H. Elmalı, **a.g.madd.**, c. 24, s. 562- 564.

¹³⁰ A. Çalışkan, **a.g.e.**, s. 23.

Kasideler konuyu işleyiş bakımından dört kısma ayrılmaktadır. Nesib veya Teşbible başlayan kasideler Medhiyye ile sürmektedir ve Fahriyye ve dua kısmıyla sona ermektedir. Şair, aşkın verdiği acı ve ızdıraptan sevginin güzelliğinden ya da başka konulardan bahsetmektedir. Kasideler bu bölümlerin dışında konularına göre de adlandırılmıştır. Baharı anlatan kasidelere *Bahariyye*, kışı anlatan kasidelere *Şita'yye*, temmuzu anlatanlara *Temmu'ziyye*, bayramı anlatan kasidelere *Idiyye* denmiştir. Kasidelere bir de rediflerine göre ad verilmiştir. Örneğin; *Su kasidesi*, *Sümbül kasidesi*, *Sözüm kasidesi*.. vb. olduğu gibi işledikleri konu bakımından da isimlendirilmektedir. Allah'ın birliği ve yüceliğini anlatan bölümlere *Tevhid*, Allah'a yakarma ve yalvarma için yazılan kısımlara *Münâcât*, Hz. Muhammed (s.a.v.), dört halife için yazılan bölüme *Na't* denmektedir. Padişah, sadrazam gibi önemli devlet büyüklerine övgü için *Medhiyye*, taht kutlaması için *Cülûssiyye*, birini eleştirmek için yazılanlara ise *Hicviyye* kasideleri denir.¹³¹

Kaside geleneğinin tarihi ilk defa Arap edebiyatında ortaya çıkmıştır. Bu tür döneminin en önemli nazım biçimi olduğu söylenmektedir. İslamiyet ile edebî ve kültürel birçok etkileşim ile gelişim göstermiş aynı zamanda da Fars ve Türk edebiyatına geçmiştir.¹³²

Arap Edebiyatı etkisinde kalan İran edebiyatında kaside, İslâmî dönemde ortaya çıkmış lirik bir şiir türü olarak 12. yüzyılda en parlak ve görkemli devrini yaşamıştır. Sâ mânîler döneminde olgunluk çağına erişmiştir.¹³³

Buradan da Anadolu'da 14. yüzyıldan itibaren oluşumuna başlayan divan edebiyatı geleneği doğu edebiyatlarının nazım şekillerini de kabul ederken bu benimseme kaside türünü de kapsamıştır. Kaside Türk edebiyatında klasik özelliğini 16. yüzyılda kazanmıştır. Kaside türünün Türk edebiyatındaki konu skalası diğer İslâmî edebiyatlarda görülmediği kadar genişlemiş ve çoğalmıştır.¹³⁴

Bu yüzyılda Hayâlî Bey, Fuzûlî ve Bâkî kasidenin en güzel örneklerini vermiş başlıca şâirlerdir. Fuzûlî, yazdığı otuzu aşkın kasîde içinden *Su Kasidesi* en öne çıkan eseridir. Fuzûlî, dini duygularını dile getirdiği kasidelerini ilmi bir yaklaşımla inşa

¹³¹ A. Çalışkan, **a.g.e.**, s. 23.

¹³² H. Elmalı, **a.g.madd.**, c. 24, s. 562- 564.

¹³³ Mehmet Vanlıoğlu, "Fars Edebiyatı" madd., **İslam Ansiklopedisi**, DİA, İstanbul 2001, c. 24, s. 564.

¹³⁴ İskender Pala, "Türk Edebiyatı" madd., **İslam Ansiklopedisi**, DİA, İstanbul 2001, c. 24, s. 564- 566.

etmiştir.¹³⁵ Ayrıca bilgiyi didaktik anlatımdan uzak samimî ve konu bütünlüğünden uzaklaşmayacak şekilde şiire sindirmiştir. Örneğin Ali Şir Nevâî'nin Türkçe divanlarındaki gazelleri otuz iki harf üzerine yazılmakla birlikte Allah Teâlâ'ya hamd ve Peygamber efendimize olan na't şiirleri ilk beyitlere yerleştirilmiştir.¹³⁶

Na't kelimesi "iyi ve güzel olanı abartılı biçimde dillendirmek, nitelik ve vasıf" anlamlarında kullanılmaktadır. Arap edebiyatında övgü şiirlerinin genel başlığı iken, Fars ve Türk edebiyatında peygamber efendimizi öven şiirlerin genel ve yaygın adı haline gelmiştir.¹³⁷ Türk edebiyatına Fars geleneğinden geçen na'tlar; mevlid, mi'racnâme, mu'cizât-ı nebî, hilye-i şerif, esmâ-i nebî, kırk hadis gibi türler olarak yazılmıştır. 11. Yüzyıldan itibaren Türkler tarafından yaygın olarak kaleme alınmıştır. Ayrıca bestelenerek cami ve tekkelerde okunmuş, hattatlar tarafından beyitleri levhalara nakşedilmiş, dergâh, tekke, ev ve dükkanların duvarlarını süslemiştir.¹³⁸

Türün bu denli çok kullanımı şüphesiz Hz. Peygamber'e olan sevgiden gelmektedir. Divan edebiyatındaki yüzlerce şair ve binlerce na't arasında şöhreti ve etkisi itibariyle ilk sırada Fuzûlî'nin "Su Kasidesi" adıyla meşhur olan na'tı yer almaktadır.¹³⁹

Eserlerinden de anlaşıldığı üzere yaradana duyduğu sevgi, dinin çoğu eserine sindiği hatta kimi eserlerinin yazılış amacı olmasından da anlaşılmaktadır. Mensur ve gazel ve kaside türlerinde verdiği eserlerde bu samimi inancın izleri görülmektedir. Yazdığı 40'ı aşkın kasidenin 4/1'i doğrudan dini konular içermektedir. Na't türündeki kasidelerinde şair, "su, saba ve hançer" rediflerini kullanarak Hz. Peygamber'i anlatmayı, övmeyi ve işlemeyi tercih etmiştir.¹⁴⁰

Kasîde-i Der Na't-i Hazret-i Nebevî diğer adıyla Su Kasidesi her bir beyti Hz. Peygamber'e beslenen derin sevgi ile yazılmış, ona kavuşma arzusu ile şairin suya

¹³⁵ Fuzûlî, **Fuzûlî Divanı**, haz. Kenan Akyüz vd., Akçağ Yay., Ankara 1990, s. 14-15.

¹³⁶ Cemal Aksu, "Ali Şir Nevâî'nin Türkçe Divanlarında Kullanılan Nazım Şekilleri", VII. Milletlerarası Türkoloji Kongresi, 30 Eylül- 4 Ekim 2013, İstanbul 2014, s. 32.

¹³⁷ Mustafa Çiçekler, "Na't" madd., **İslam Ansiklopedisi**, DİA, İstanbul 2006, c. 32, s. 435- 436.

¹³⁸ Emine Yeniterzi, "Na't: Türk Edebiyatı" madd., **İslam Ansiklopedisi**, DİA, İstanbul 2006, c. 36, s. 436- 437.

¹³⁹ E. Yeniterzi, **a.g.e.**, c. 36, s. 436- 437.

¹⁴⁰ Nevzat Ulus, "**Fuzûlî'de Dini Kasîdeler**", TC. Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve AnaBilim Dalı, Eski Türk Edebiyatı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Van 2004, s. 42.

yalvarışıdır. 32 beyitten oluşan kasîde şairin en meşhur olma özelliği taşımaktadır. Kasîde 'de beyitler; 1-5. Beyitler nesîb veya teşbih, 16. Beyit girizgâh, 17.-29. beyitler methiye, 30. Beyit fahriye (taç), 31. ve 32. beyitler ise duâ bölümlerine ayrılmaktadır.¹⁴¹

*1- Saçma ey göz eskiden gönlümdeki odlara su
Kim bu denlü dutuşan odlâra kılmaz çare su¹⁴²*

Ey göz, gönlümdeki ateşlere gözyaşından su saçma gelir. Zira, bu türlü tutuşan ateşlere (karşı) suyun faydası olmaz.¹⁴³

Şair, gönlündeki aşk ile ızdırap ve acı çekmektedir. Bu hali gören göz, ilahi aşkın vermiş olduğu bu kederi göz yaşındaki su ile dindirmek istemektedir. Acısını od(ateş) ile betimleyen şair, manevi ateşine çaresi olmadığını ikinci mısradan anlatmaktadır. Gönül ateşi üzerine gözyaşının dökülmesi ateşi söndürmek yerine hararetini artırmaktadır. Fuzûlî, Hz. Peygamber'e duyduğu özleyiş ateşini gözyaşları ile dindirmeye çalışmış olsa da gözyaşlarının bu ateşi söndürmesinin mümkün olmadığını anlatmaktadır.¹⁴⁴

*2- Âb-gündür günbed-i devvâr rengi bilmezem
Yâ muhit olmuş gözümde günbed-i devvâre su¹⁴⁵*

Dönen gök kubbenin rengi su(yun) (mu) rengindedir; yoksa gözümde akan yaşlar mı dönen gök kubbeyi kaplamıştır, bilemiyorum.¹⁴⁶

Âb-gündür Azeri lehçesinin özelliği olan bir soru cümle anlamı getirmektedir. Aynı zamanda âb-gûn, su rengi yani mavi renkli: suya benzer bir renk anlamı taşımaktadır.¹⁴⁷ Gök kubbenin (gökyüzünün) rengini sorgulayan şair, tecahülûarif

¹⁴¹ Adem Çalışkan, **Su Kasidesi**, Diyanet İşleri Başkanlığı Yay., Ankara 2004, s. 53.

¹⁴² A. Çalışkan, **a.g.e.**, s. 57.

¹⁴³ Nevzat Ulus, "**Fuzûlî'de Dini Kasîdeler**", TC. Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve AnaBilim Dalı, Eski Türk Edebiyatı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Van 2004, s. 98.

¹⁴⁴ A. Çalışkan, **a.g.e.**, s. 60.

¹⁴⁵ A. Çalışkan, **a.g.e.**, s. 57.

¹⁴⁶ A. Çalışkan, **a.g.e.**, s. 63.

¹⁴⁷ A. Çalışkan, **a.g.e.**, s. 63.

sanatını kullanmıştır. Bu sanat bilip bilmezden gelme, söylediği şeyi bilmiyormuş gibi gösterme sanatı olarakta adlandırılabilir. Böylelikle ikinci beyitteki anlam katmanını pekiştirmektedir. Şairin gözlerinden damlayan göz yaşları o denli yoğundur ki gökyüzünü kendi rengine boyamıştır. Burada gökteki su damlacıkları ve göz yaşları arasında bağ kurulmaktadır. Şair, dünyayı kuşatan ilahi aşkını gökyüzünün sonsuzluğu ve su ile izah etmektedir.¹⁴⁸

3- *Zevk-ı tîğundan aceb yoh olsa gönlüm çâk çâk*
*Kim mürûr ilen bırağur rahneler dîvâre su*¹⁴⁹

“*Senin kılıç gibi keskin ve müessir nazarının bahşettiği feyiz ve hidâyetin zevkinden gönlüm parça parça da olsa buna şaşılmaz. Değil mi ki su da durmadan akarken sert duvarda bile çatlaklar meydana getirir.*”¹⁵⁰

Fuzûlî, kendi edebiyatı açısından duyduğu aşk ve sevginin ona huzur vermesi taraftarında olmaksızın ızdırıp ve kederinden hoşnuttur. Bu beyitte “zevk-i tîğ: kılıcın zevki” ilahî aşkın verdiği acıdan hoşnut olduğunun bir göstergesidir. Kılıçla kastedilen bakışlarından gelen acı şikâyet bir yana şaire zevk vermektedir. Kılıcın parlaklığı ve keskinliği divan şairlerimiz tarafından su hayâlini uyandırmaktadır. Bu yüzden kılıç, hançer, mızrak gibi çelikten yapılan savaş aletleri genellikle su ile özdeşleştirilmiştir.¹⁵¹

Şair, kılıcın gönlünü parça parça etmesi ile sudan dolayı duvarda meydana gelen yarıklar arasında bağ kurmaktadır. Topraktan yaratılış hususu ile doğduğu coğrafyadan ötürü alışkın olduğu kerpiçten duvarlar ile kendini özdeşleştirdiği görülmektedir. Gözden akan yaşlar ise insanın bağrındaki yaralara işaret etmektedir..¹⁵²

4- *Vehm ilen söyler dil-i mecrûh peykânun sözün*

¹⁴⁸ İskender Pala, **Su Kasidesi**, Kapı Yayınları, İstanbul, 2007, s.14-17.

¹⁴⁹ A. Çalışkan, **a.g.e.**, s. 57.

¹⁵⁰ N. Ulus, **a.g.tez.**, s. 98.

¹⁵¹ A. Çalışkan, **a.g.e.**, s. 69.

¹⁵² İskender Pala, **a.g.e.**, s. 17-19.

İhtiyât ilen içer içer her kimde olsa yâre su¹⁵³

“Aşkınla yaralı gönül, rûha nüfûz eden ok temreni gibi keskin ve müessir nazarını çekinerek söyler. Hasta olanın suyu temkinle içmesi gibi.”¹⁵⁴

Beyitte geçen “peykân” sözcüğü “okun ucundaki sivri elik” yani temren anlamına gelmektedir. Sevgilinin oka benzeyen kirpikleri aşığı yaralamaktadır. Sevgilinin gelmesini dünyalar kadar istese de gönlünün dayanamayacağından korkmaktadır.¹⁵⁵

5- Suya virsün bâğ-bân gül-zârı zahmet çekmesün

Bir gül açılmaz yüzün tek virse min gül-zâre su¹⁵⁶

“Bahçıvan gül bahçesini suya versin boşuna zahmet çekmesin. Çünkü bin gül bahçesini sulasa da artık senin yüzün gibi bir gül açılmaz.”¹⁵⁷

Şairin bu beyitte Hz. Muhammed’in yüzünün güzelliğini öven hadislerden yola çıktığı düşünülmektedir. Sevilenin yüzünü gül ile benzeştirerek, Hz. Peygamberin güzelliğinin ve başka vasıflarının gülden üstünlüğü anlatılmaktadır. “Su” vermek kelimesini mecâzi olarak “yok etmek”, “mahvetmek” manasında kullanılarak, bahçıvan bin gül bahçesine su verse bile senin yüzün gibi bir tek gül yetişmeyecektir anlamı taşımaktadır.¹⁵⁸

6 – Ohşada bilmez gubârını muharrir hattuna

Hâme tek bahmahdan inse gözlerine kare su¹⁵⁹

Hattâtın, bakmaktan kalem gibi gözlerine kara su bile inse -kör olsa-, yine de gubârî hattını (gayet ince), senin yüzünün nakşına benzetemez.¹⁶⁰

¹⁵³ A. Çalışkan, **a.g.e.**, s. 53.

¹⁵⁴ N. Ulus, **a.g.tez.**, s. 99.

¹⁵⁵ İskender Pala, **a.g.e.**, s. 21- 24.

¹⁵⁶ A. Çalışkan, **a.g.e.**, s. 57.

¹⁵⁷ N. Ulus, **a.g.tez.**, s. 99.

¹⁵⁸ İskender Pala, **a.g.e.**, s. 24- 26.

¹⁵⁹ A. Çalışkan, **a.g.e.**, s. 57.

¹⁶⁰ Nevzat Ulus, “**Fuzûlî’de Dini Kasîdeler**”, TC. Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve AnaBilim Dalı, Eski Türk Edebiyatı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Van 2004, s. 99.

Arapça kökenli “toz” mânasındaki gubâr kelimesinden türetilen ve “toz gibi” anlamına gelen gubârî hattı çok ince ve neredeyse çıplak gözle görülemeyecek kadar küçük bir yazı çeşididir.¹⁶¹

Beyitte, “gubâr, muharrir (yazıcı), hat ve kara” kelimeleri birbirleriyle ilişkili olarak kullanıldığı görülmektedir. Divan edebiyatında sevgilinin yüzü beyaz ve temiz anlamında “safha, levha, sahife ve Mushaf’a” benzetilmektedir. Sevgilinin yazıya benzetilen yanağındaki tüyler de Mushaf’taki yazılardır. Bu bilgiler dahilinde hattat Mushaf’la ne kadar haşır neşir olsa da -hatta bu uğurda kör olsa bile- Kur’an’ın yazısına benzer bir yazı yazamaz.¹⁶² Muharrir kelimesi ise ressam olarak düşünüldüğünde de beyitte benzer bir mana ortaya çıkacaktır ki ressam ne kadar uğraşırsa uğraşsın onun ayva tüylerini resmetmesi mümkün değildir.¹⁶³ Sonuç olarak, hattat ve muharrirler ne kadar çabalarlarsa çabalasınlar senin yanağındaki tüy tanesinin güzelliğini bile anlatmaya yetemezler, demektedir.¹⁶⁴

*7- Ârızun yâdıyle nem-nâk olsa müjgânım n’ola
Zayi olmaz gül temennâsiyle virmek hâre su¹⁶⁵*

Gül renkli yanağını gözümün önüne getirip ağlasam, kirpiklerim ıslansa bunda ne var? Gül arzusu içinde dikene verilen su boşa gitmez ki.¹⁶⁶

Fuzûlî, 5. beyitinde de anlatmak istediği gibi Hz. Peygamberin çehresini rengi ve şekli bakımından güle benzetmektedir. Sevgilinin yanakları gül, ıslanan kirpikleri ise diken betimlemesi teşbih sanatı ile harmanlanmıştır. Şair her sevgilinin gül yüzünü düşündüğünde ağlamaktan gözyaşları kirpiklerini ıslanmaktadır. Nasıl sonucunda gül açacağını bilerek dikene su vermek boşa değilse sevgiliyi görme isteği ile gözyaşı dökmek de boşa değildir.¹⁶⁷

¹⁶¹ Ali Alparslan, “Gubarî” madd., **İslam Ansiklopedisi**, DİA, İstanbul 1996, c. 14, s. 167.

¹⁶² A. Çalışkan, **a.g.e.**, s. 78- 79.

¹⁶³ İskender Pala, **a.g.e.**, s. 26-30.

¹⁶⁴ A. Çalışkan, **a.g.e.**, s. 78- 79.

¹⁶⁵ A. Çalışkan, **a.g.e.**, s. 57.

¹⁶⁶ N. Ulus, **a.g.tez.**, s. 99.

¹⁶⁷ İskender Pala, **Su Kasidesi**, Kapı Yayınları, İstanbul, 2007, s. 30-31.

8- *Gam günü itme dil-i bîmârdan tîgun dirîğ*
*Hayrdur virmek karanu gicede bîmâra su*¹⁶⁸

*“Gam günü kılıç gibi keskin olan şefâat nazarını hasta gönülden esirgeme.
Zîrâ karanlık gecede hastaya su vermek hayırdır.”*¹⁶⁹

Bu beyit “kılıç, su, yaralanma” manzumuna dayanmaktadır. Şair, çektiği bu aşk ızdırabının dinmesi için Hz. Peygambere yalvarmaktadır. Kılıç gibi keskin ve parlak bakışlarıyla acısına son vermesini bu uğurda öleceğini dile getirmektedir. Ölümü bekleyen hastayı acısız bu huzura kavuşturmak sevaptır, manâsı taşımaktadır.¹⁷⁰ Şair, Hz. Muhammed’in ona su vermesiyle kıyamet gününde şefaet etmesine eşdeğer bir anlam katmaktadır.¹⁷¹

9- *İste peykânın gönül hecrinde şevkum sâkin it*
*Susuzam bir kez bu sahrâda menüm ’çün âre su*¹⁷²

*“Gönül, susamışım, bir kez bu ayrılık çölünde benim için su ara, aydınlık(tan doğan) iştihakımı teskin etmek için O’nun ok temreni gibi kalbe işleyen müessir nazarının feyiz ve coşkunluğunu iste.”*¹⁷³

Beyitte kirpik yerine peykân kelimesi kullanılmıştır. Çölde susuz kalmış kişi nasıl hararetle su arıyorsa şairde aynı şekilde sevgilinin oka benzeyen kirpiklerini aramaktadır. Böylece susuzun suya kavuşması gibi gönlündeki özlem dincecek sükûnete erecektir.¹⁷⁴

Dizede geçen hicr kelimesi, hicran hicret, ayrılık anlamına gelmektedir. Hicr ve ok arasında büyük bir yakınlık bulunmaktadır. Burada ayrılık derken şu kastedilir: Oku peykândan, servi boyluyu gözyaşıyla su verilmiş büyütülmüş aşktan ayırmak zulümdür. Şair sevgisinden o kadar susamıştır ki sevgilinin temresinde bulunan suya

¹⁶⁸ Adem Çalışkan, **Su Kasidesi**, Diyanet İşleri Başkanlığı Yay., Ankara 2004, s. 57.

¹⁶⁹ N. Ulus, **a.g.tez.**, s. 99.

¹⁷⁰ A. Çalışkan, **a.g.e.**, s. 82- 83.

¹⁷¹ İskender Pala, **a.g.e.**, s. 31- 33.

¹⁷² A. Çalışkan, **a.g.e.**, s. 57.

¹⁷³ N. Ulus, **a.g.tez.**, s. 99.

¹⁷⁴ A. Çalışkan, **a.g.e.**, s. 84- 85.

yani merhametine muhtaçtır. Kaside de daha nesîb bölümünde olduğundan peygamberin adını daha anmamıştır.¹⁷⁵

10- Men lebün müştâkiyem zühhâd Kevser tâlibi

Nitekim meste mey içmek hōş geluir hûş-yâre su¹⁷⁶

“Ben senin hak ve hikmet saçan dudağının hasretindeyim. Zâhidler ise cennetteki Kevser’in isteklisidir. Mest olana mey içmek, akli başında olana da su içmek hoş geleceği gibi.”¹⁷⁷

“Men lebün müştâkiyem” şair ben senin dudağının susuzuyum, demektedir. Dudağın abıhayat, çıkacak her kelimedede insan hayat bulmaktadır. Nice ölü gönüller senin dudağından çıkacak bir söz ile yeniden yaşamaya başlamaktadır. Sofular Kevser suyunun vaadiyle ibadet yaparken ben senin dudağına hasret çekmekteyim, denmektedir.¹⁷⁸

11- Ravza-i kûyına her dem durmayup eyler güzâr

Âşık olmuş galibâ ol serv-i hoş-reftâre su¹⁷⁹

“Galiba su (O’nun) o hoşça salınan selvi endâmına âşık olmalı ki her ân ve durmaksızın O’nun bahçesine yönelir.”¹⁸⁰

Sevgili (Hz. Muhammed)’in bulunduğu kastedilen yer Ravza-i kûyına yani cennet gibi bahçe olan Ravza-i Mutahhara’dır. Ravza-i kûya aktığını söylediği su ise Fırat ve Dicle nehirleridir. O bahçeye akan su ise şairin aşkını temsil etmektedir. Küçük bir tablo betimlemesine benzeyen beyitinde sevgiliyi uzun boylu, güzel yürüyüşlü olarak serv-i hoş-reftâr kelimeleriyle övmektedir. Tüm ağaç ve bitkiler gibi selvinde suyla olan bir ilişkisi vardır. Dikkat edilmesi gereken husus şudur ki; şair suyun selvinin dibinden dolanarak akışını, serviye olan aşkına bağlamaktadır.¹⁸¹

¹⁷⁵ İskender Pala, **a.g.e.**, s. 33- 36.

¹⁷⁶ A. Çalışkan, **a.g.e.**, s. 57.

¹⁷⁷ N. Ulus, **a.g.tez.**, s. 99.

¹⁷⁸ İskender Pala, **a.g.e.**, s. 36- 38.

¹⁷⁹ A. Çalışkan, **a.g.e.**, s. 57.

¹⁸⁰ N. Ulus, **a.g.tez.**, s. 100.

¹⁸¹ A. Çalışkan, **a.g.e.**, s. 95-96.

12- *Su yolın ol kûydan toprağ olup dutsam gerek*

*Çün rakîbümdür dahı ol kûya koyman vare su*¹⁸²

*“O’nun bulunduğu yerin toprağı olup suyun yolunu kesmeliyim. Çünkü su da benim gibi o sevgiliye âşık olduğu için rakîbimdir, oraya varmasına izin vermem.”*¹⁸³

Şair suyun Hz. Muhammed’e kavuşmak için şevkli çabasını görünce kıskançlık duyuyor. Ona sudan önce varmak istediği ile toprak olmayı diliyor. Toprak metaforunu Fuzûlî diğer beyitlerinde de kullanmaktadır. Toprağın biçimi, akan veya duran suyun yolunu düzenlemektedir. Mecazi anlamda toprak olmak ölümü çağrıştırmaktadır. Mezar ise tümsek bir yüzeydir, suyun akışını bozmaktadır.¹⁸⁴ Vuslata ermek için suyun önünü kesmek, onun önüne geçmenin yolu toprak olmak gerekmektedir. Fuzûlî içindeki kıskançlık duygusu ile bu akışa engel olup ona sudan önce kavuşma arzusu içerisindedir.¹⁸⁵

Aynı zamanda bu beyit 11. Beytin anlamını sürdürmektedir. 2 beytin birbirine bağlı olması eski Türk edebiyatında nadir görülmektedir. Böyle beyitlere “merhûn” beyitler denilmiştir.¹⁸⁶

13- *Dest-bûsı ârzûsiyle ölürsem düstlar*

*Kûze eylen toprağım sunun anunla yâre su*¹⁸⁷

*“Dostlar O’nun elini öpmek arzusu ile ölürsem, toprağımdan bir testi yapın ve suyu o toprağımdan yapılmış testi ile sevgiliye sunun Hiç değilse toprağım O’nun elini öpmüş olsun.”*¹⁸⁸

¹⁸² A. Çalışkan, **a.g.e.**, s. 57.

¹⁸³ N. Ulus, **a.g.tez.**, s. 100.

¹⁸⁴ A. Çalışkan, **a.g.e.**, s. 97- 98.

¹⁸⁵ İskender Pala, **a.g.e.**, s. 40-41.

¹⁸⁶ A. Çalışkan, **a.g.e.**, s. 98.

¹⁸⁷ A. Çalışkan, **a.g.e.**, s. 57.

¹⁸⁸ Nevzat Ulus, “**Fuzûlî’de Dini Kasîdeler**”, TC. Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve AnaBilim Dalı, Eski Türk Edebiyatı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Van 2004, s. 100.

Şairin ince bir hayaline dayanan bu beyit, sevgilinin elini öpmeden ölür ise vücudunun toprağa karıştıktan sonra bu topraktan bir testi yapılmasını, bari o testinin sevgilinin elini öpmesi muradını anlatmaktadır. Bu içinde bulunduğu şefaath duygusunun dışı vurumudur.¹⁸⁹

*14- Serv-keşlük kılur kumrî niyâzından meğer
Dâmenin duta ayağına düşse yalvare su¹⁹⁰*

“Selvi, kumrunun yakarmasına karşı, red mânâsını gelen salınmasıyla dik başlılık ediyor. Dilerim ki su, selvinin eteğini tutup, ayağına kapanarak yalvarır da onu yola getirir.”¹⁹¹

Eski Türk edebiyatında bülbül ve gül, selvi ve kumru çok defa bir arada buldukları için birbirlerine aşık sayılmaktadır. Edebiyattaki uzun boylu sevgili selvi, kumru da aşığın gönlüdür. Tasavvufi düşüncede selvi ve kumru, Allah ile kulu temsil etmektedir. Selvi düz olması itibarıyla elif harfidir, yani vahdettir. Kumru ise ona ibadet eden eğilen kuldur. Kumrunun selvinin çevresinde oluşu ve aşkından inlemesi derdinden ileri gelmektedir. Fakat selvi beyitlerde dik başlı tasvir edilmektedir. Baş daima yukarıda, serkeş tavrı şairin suya yalvarmasını doğurmaktadır. Fuzûlî bir önceki beytinde şefaath istemektedir. Buda Allah Teâlâ katında niyaza ermek için Hz. Muhammed’in şefaatinin şart olduğunu vurgulamaktadır.¹⁹²

*15- İçmek ister bülbülün kanın meğer bir reng ile
Gül budağının mizâcına gire kurtare su¹⁹³*

“(Kırmızı) gül meğerse bir yolunu bulup, kızıl rengi ile bülbülü kendine çekerek, dikenini ile de kanını içmek istiyor. Dilerim ki su, gül budağının damarına

¹⁸⁹ İskender Pala, **Su Kasidesi**, Kapı Yayınları, İstanbul, 2007, s. 41-42.

¹⁹⁰ A. Çalışkan, **a.g.e.**, s. 58.

¹⁹¹ N. Ulus, **a.g.tez.**, s. 100.

¹⁹² A. Çalışkan, **a.g.e.**, s. 103.

¹⁹³ Adem Çalışkan, **Su Kasidesi**, Diyanet İşleri Başkanlığı Yay., Ankara 2004., s. 58.

girsin, gülün bülbüle tuzak olan rengini açarak onu “beyaz güle çevirip bülbülü kurtarsın.”¹⁹⁴

Bu beyitte bir önceki beyitin benzeridir. Divan şiiri geleneğinde gül ile bülbül aşkı klasiğini Fuzûlî beyitlerinde de görülmektedir. Reng kelimesi bilinen anlamı ile boya mealine gelse de “hile” anlamında da kullanılmaktadır. Bu beyitlerde, gül meğer bir aldatmaca ile bülbülün kanını içmek istemektedir, anlamına gelmektedir. Bülbülün bu aşk sarhoşluğu sanki bir müminin hiç durmadan yakarması ve duaları gibi düşünülmektedir. Şairin suya yakarması ise şu vesile ile olmaktadır: suyun huyu saf ve temizdir, su gülün tabiatına girerek bülbülün canını kurtarmasını dilemektedir. Çünkü su rahmeti temsil ederken, rahmet merhameti, merhamet ise Hz. Muhammet’te bulunmaktadır.¹⁹⁵

*16- Tıynet-i pâkini rûşen kılmış ehl-i âleme
İktidâ kılmış târik-ı Ahmed-i Muhtâre su¹⁹⁶*

“Hz. Ahmed-i Muhtâr’ın yoluna uymakla su, temiz yaratılışını bütün âlem ehline açıklamış oldu.”¹⁹⁷

Bu beyit kasidenin girizgâh beyitidir. Nesib ve girizgâh burada sona ermiştir. Beyitte, Ahmed-i Muhtâr anılmaktadır. Tıynet-i pâk, pak yaratılmış, temiz kalmış anlamlarında Hz. Muhammed’e övgü için bir çeşit geçit beyti olarak zikredilmektedir. Burada temel konu temiz yaratılıştır. Bu yüzden şair su ile sevgilinin yolundan giden mümin arasındaki bağdan söz etmektedir. Su nasıl ki hayatın ve temizliği temeli ise Peygamber de alemlerin yaratılışının sebebi ve en temiz yaratılıştır.¹⁹⁸

*17- Seyyid-i nev’-i beşer deryâ-yı dürr-i ıstifâ’
Kim sepüpdür mu’cizâtı âteş-i eşrâre su¹⁹⁹*

¹⁹⁴ N. Ulus, **a.g.tez.**, s. 101.

¹⁹⁵ İskender Pala, **a.g.e.**, s. 46 -47.

¹⁹⁶ A. Çalışkan, **a.g.e.**, s. 58.

¹⁹⁷ N. Ulus, **a.g.tez.**, s. 101.

¹⁹⁸ İskender Pala, **a.g.e.**, s. 47-49.

¹⁹⁹ A. Çalışkan, **a.g.e.**, s. 58.

“Hz. Peygamber’in mûcizeleri şer sahiplerinin ateşine su serpmiş; çünkü O, bütün insanlığın efendisi ve seçilmiş incilerin denizidir.”²⁰⁰

Seyyid-i nev’-i beşer, insan cinsinin en yücesi ve Efendisi olarak Hz. Peygamber anılmaktadır. Şair efendiler efendisi olmak yanına dursun *deryâ-yı dürr-i ıstıfâ*’ yani saflık incilerinin denizi övgüsüyle devam eder. Dikkat edilmelidir ki denizin incisi değil, incilerin denizi manası kullanılmıştır. Öyle ki ağzından çıkan her bir söz bir deniz misali kuşatacak, derya gibi insanlığa su yani rahmet ile donatacaktır. Su rahmetin temsili olduğu içindir ki, onun her incisi ayrı bir rahmet denizi manasına gelecektir.²⁰¹

Şuna da değinmek gerekir ki *dürr* kelimesi ilk okumada Hz. Muhammed’in inci oluşunu hatırlatmaktadır. Hz. Muhammed yetim olduğundan ona *dürr-i yetim* denmektedir. İnci de istiridyeden ayrıldığı vakit yetimdir böylece Hz. Muhammed’in yetimlikten inci halini alışının vurgusu yapılmaktadır.²⁰²

18 – *Kılmağ i çün tâze gül-zâr-ı nübüvvet revnakın*
*Mu’cizinden eylemiş izhar seng-i hâre su*²⁰³

“Hz. Peygamber nübüvvet bahçesinin parlaklığını tâzelemek için mucizesiyle sert taştan su çıkarmıştır.”²⁰⁴

Şair *tâze gül-zâr-ı nübüvvet bahçesi* diyerek peygamberliğin gül bahçesini kastetmektedir. Hz. Muhammed’den önceki peygamber Hz. İsa ondan tam 622 sene önce gönderilmiştir. Bu beyitte sözü geçen mucizeye dem vurarak anlatılmak istenen seneler sonrasında Efendiler Efendisinin gönderildiği kastedilmiştir. *Seng-i hâre su* sert taş, kaya parçası anlamına gelmektedir. Ziyâd b. Hâris’den mucize edilen şudur ki: Birgün Hz. Peygambere kıtlıktan ve kuraklıktan muzdarip bir grup adam ziyaret için buyurmuştur. Peygamber yerden 7 adet çakıl taşı toplayarak ufalayıp, okuyor ve

²⁰⁰ N. Ulus, **a.g.tez.**, s. 101.

²⁰¹ İskender Pala, **a.g.e.**, s. 49-54.

²⁰² İskender Pala, **a.g.e.**, s. 49-54.

²⁰³ A. Çalışkan, **a.g.e.**, s. 58.

²⁰⁴ N. Ulus, **a.g.tez.**, s. 101.

her bir kuruyan kuyuya atmalarını söylüyor. Rivâyet taş atılan tüm kuyuların ağzına kadar dolduğunu, dibini bir daha kimsenin görmediği şeklinde devam etmektedir. Şair bu mucizeye gönderme yaparak o gül bahçesini yeşerterek, canlandırdığını söylemektedir.²⁰⁵

19- Mu'cizi bir bahr-ı bî-pâyân imiş âlemde kim

*Yetmiş andan min min âteş-hâne-i küffâre su*²⁰⁶

*“Onun alemde, uçsuz bucaksız bir deniz gibi olan mucizesinden kafirlerin binlerce ateşhanelerine su ulaşmış ve küfür ateşinin sönmesine vesile olmuştur.”*²⁰⁷

Bu beyitte Hz. Muhammed’in mucizelerinin uçsuz bucaksız bir denize benzediği anlatılmaktadır. Öyle ki bu mucizeler, kafirlerin ve dinsizlerin küfürlerini dindirmiştir.²⁰⁸

20- Hayret ilen barmağın dişler kim itse istimâ’

*Barmağından virdüğü şiddet günü Ensâr’e su*²⁰⁹

*“Şiddetli sıcağın olduğu, kızgın bir savaş gününde (Hz. Muhammed’in) parmağından Ensara su verdiğini kim işitse, hayretinden parmağını ısırır.”*²¹⁰

Hz. Muhammed izni ile Mekke’den Medine’ye hicret vazifesini yerine getirenlere muhacir denmektedir. Medine’de onların karşılanması ve ağırlanmalarında yardımcı olan fertler ise Ensar olarak anılmaktadır. Şair, Ensar’ın muhacirlere yapmış oldukları yardımları adeta onlara su vermek olarak tanımlamaktadır.²¹¹

²⁰⁵ İskender Pala, **a.g.e.**, s. 54-55.

²⁰⁶ A. Çalışkan, **a.g.e.**, s. 58.

²⁰⁷ Nevzat Ulus, **“Fuzûlî’de Dini Kasîdeler”**, TC. Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve AnaBilim Dalı, Eski Türk Edebiyatı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Van 2004, s. 101.

²⁰⁸ A. Çalışkan, **a.g.e.**, s. 118- 119.

²⁰⁹ A. Çalışkan, **a.g.e.**, s. 58.

²¹⁰ N. Ulus, **a.g.tez.**, s. 101.

²¹¹ İskender Pala, **a.g.e.**, s. 56-58.

21- *Dôstu ger zehr-i mâr içse olur Ab-ı Hayât*

*Hasmı su içse döner elbette zehr i mâre su*²¹²

“O’nun dostu yılan zehrini içse o zehir ab-ı hayat olur. Düşmanı ise su içse o su mutlaka yılan zehrine döner.”²¹³

Ab-ı Hayât, içeni ölümsüzlüğe ulaştıran su iken, *zehr-i mâr* ise yılan zehri anlamında kullanılmaktadır. Eğer bir gün Hz. Muhammed’in dostlarından biri yılan zehri içerse bu ona abı hayat suyu olur, ölümsüzlük bahşeder; öte yandan düşmanları su içecek olsalar yılan zehrine dönüşecektir.²¹⁴

22- *Eylemiş her katreden minbahr-ı rahmet mevc-hîz*

*El sunub urgaç vuzû’ için gül-i ruhsâre su*²¹⁵

“Hz. Peygamber abdest için yanağının gülüne el sunup avucundaki suyu vurunca, her su damlasından binlerce rahmet denizi dalgalanmıştır.”²¹⁶

Gül-i ruhsâre tamlaması ile şair, Hz. Muhammed’in yanağını güle benzetmiştir. Abdest alırken kullanacağı her bir damla su, onun manevi gücü ile katlanarak çoğalmaktadır. Bir damladan bin rahmet damlası doğmaktadır. Damla ile deniz arasında büyük ve küçük zıtlığı kullanılmıştır. Bu benzetme tasavvufta vahdet ve kesreti belirtmektedir.²¹⁷

23- *Hâk-i pâyine yetem dir ömrlerdür muttasıl*

*Başını daşdan daşa urup gezer âvâre su*²¹⁸

²¹² A. Çalışkan, **a.g.e.**, s. 58.

²¹³ N. Ulus, **a.g.tez.**, s. 101.

²¹⁴ İskender Pala, **a.g.e.**, s. 56-58.

²¹⁵ A. Çalışkan, **a.g.e.**, s. 58.

²¹⁶ Nevzat Ulus, “**Fuzûlî’de Dini Kasîdeler**”, TC. Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve AnaBilim Dalı, Eski Türk Edebiyatı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Van 2004, s. 102.

²¹⁷ A. Çalışkan, **a.g.e.**, s. 124- 125.

²¹⁸ Adem Çalışkan, **Su Kasidesi**, Diyanet İşleri Başkanlığı Yay., Ankara 2004, s. 58.

“Su, ömürler boyunca ayağının toprağına(mezarına) ulaşayım diye başını taştan taşa vurup avare gezer durur.”²¹⁹

Şair, kendi içindeki ilahiye olan aşkını, Peygamber özlemiyle çevresinde bulunan ırmakların coşkun akışı arasında benzerlik kurarak anlatmaktadır. Güneye doğru akan ırmaklar olan Fırat ve Dicle, Hz. Muhammed’e kavuşma ümidiyle aktıklarını belirtmektedir. Suların başını taştan taşa vurması hem gerçekçi hem de mecazi anlamda kullanılmıştır. Hayat ile su bağlantısı kuran şair, ömür kelimesi ile bir uzunluk kastetmiştir. “Ömr” hecesi ile med yapması, sıradan bir ahenk unsuru olarak değil, ömrün uzunluğu, ses olarak vurgulanmak istendiğinde med çok isabetli bir tercihtir.²²⁰

24- Zerre zerre hâk-i dergâhına ister sala nûr

Dönmez ol der-gâhdan ger olsa pâre pâre su²²¹

“Su, eşiğı toprağıni zerre zerre nûr salmak ister. Eğer parça parça (da) olsa o dergâhtan (eşikten) dönmez.”²²²

Hâk-i dergâh, Hz. Muhammed’in mezarı ve türbesidir. Aynı zamanda mezarına “hücre-i saadet” de denilmektedir. Şair taşlara çarparak parça parça olsa da yine de gitmek istemesiyle suya bir özellik kazandırmıştır. Sevginin yüceliğini ve fedakarlığını anlatan beyitte, su zerrecikleri nurlu ve ışıklı olması özelliği ile *sala nûr* olarak adlandırılmıştır.²²³

²¹⁹ N. Ulus, **a.g.tez.**, s. 102.

²²⁰ A. Çalışkan, **a.g.e.**, s. 127, 128.

²²¹ A. Çalışkan, **a.g.e.**, s. 58.

²²² N. Ulus, **a.g.tez.**, s. 102.

²²³ A. Çalışkan, **a.g.e.**, s. 129, 130.

25- *Zikr-i na'tün virdini dermân bilür ehl-i hatâ*

*Eyle kim def-i humâr için içer mey-hâre su*²²⁴

*“Sarhoşlar baş ağrılarını gidermek için nasıl su ierlerse, günâhkârlar da na'tını dillerinden düşürmemeyi (günahlarına) dermân bilirler.”*²²⁵

Bu beyitte humâr ve derman kelimeleri ilişkilendirilmiştir. Humâr kelime itibari ile şarabın ve içkinin sarhoşluğu dindiğindeki vermiş olduğu sersemlik hali ve baş ağrısıdır. Ehl-i hatadaki maksat ise yanlış yola sapanların günahkarların temsilidir. Fuzûlî günahkarların hatalarından kurtulmak ve sarhoşluklarından ayılmaları için yüzlerine su serpmeleri gibi senin na'tını tekrarlamalılar maksadıyla söylemiştir.²²⁶

26- *Yâ Habîballâh yâ Hayre'l-beşer müştâkunam*

*Eyle kim leb-teşneler yanub diler hemv-âre su*²²⁷

*“Ey Allâh'ın sevgilisi, Ey insanların en hayırlısı! Nasıl ki çok susamış, dudağı susuzluktan çatlamış olanlar hararetle yanıp her an su isterlerse, işte ben de senin öyle tutkununum.”*²²⁸

Şair, kasidesinin bu bölümünde duâ etmek üzere hazırlanır gibidir. Ona Allah'ın en sevdiği ve insanların en hayırlısı olduğunu zikrederek yalvarmaktadır. Hz. Peygambere özelliklerini önüne katarak şefaatchi olmasını dilemektedir.²²⁹

“Yanmak-hararet-kuru ve dudak-su” kelimeleri birbirleriyle ilişkili iken beytin geneline ateş ve su zıtlığı hakimdir. Şair Peygambere duyduğu derin hasreti susuz kalmış insanın suya olan özleme benzetmektedir.²³⁰

²²⁴ A. Çalışkan, **a.g.e.**, s. 58.

²²⁵ N. Ulus, **a.g.tez.**, s. 102.

²²⁶ A. Çalışkan, **a.g.e.**, s. 130-132.

²²⁷ A. Çalışkan, **a.g.e.**, s. 58.

²²⁸ Nevzat Ulus, **“Fuzûlî'de Dini Kasîdeler”**, TC. Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve AnaBilim Dalı, Eski Türk Edebiyatı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Van 2004, s. 103.

²²⁹ İskender Pala, **Su Kasidesi**, Kapı Yayınları, İstanbul, 2007, s. 75- 76.

²³⁰ A. Çalışkan, **a.g.e.**, s. 134.

27- *Sensin ol bahr-ı kerâmet kim Şeb-i Mi'râc'da*

*Şeb-nem-i feyzün yetürmiş sâbit ü seyyâre su*²³¹

*“(Yâ Resûlallâh!) Sen o kerem deryâsısın ki mi'râc gecesinde feyzinin çiğ damarları yıldız ve gezegenlere su ulaştırılmıştır.”*²³²

Peygamberimiz, hicretten 1,5 sene evvel Receb ayının 27. gecesinde bir mucizeye nail olmuş, İsrâ ve Mirac'ı yaşamıştır. Şair, bu beyitinde bu mucizeyi işaret etmektedir.

Tasavvufî manada edebiyatta deniz vahdeti, bekayı ölümsüzlüğü ifade eder. Deniz, su, rahmet ve bereket bu minvalde birbirleri ile alakalı kelimeler olmakla birlikte edebiyatta birlikte kullanılmaktadır. Bütün su damlaları denize ulaşmak için akar, bu bakımdan deniz Cenab-ı Hakk'ı temsil etmektedir. İnsanoğlunun da aslına dönme gayesi bulunmaktadır. Nasılsa yağın yağmurdaki su damlaları buharlaşıp tekrar gökyüzüne yükseliyorsa, insanoğlu da yine yaratıcısına dönecektir. Hz. Peygamberinde Mi'rac mucizesi de Allah'a yakın olma, yükselme ve ulaşmanın en güzel timsali olarak anılmaktadır.²³³

28- *Çeşme-i hurşidden her dem zülâl-i feyz iner*

*Hâcet olsa merkadün tecdîd iden mi'mâre su*²³⁴

*“Senin kabrini yenileyen mimara su gerekse, güneş pınarından her an (durmadan) bereketin saf, hoş içimli serin suyu iner.”*²³⁵

Kuran ve hadisler kıyamete kadar insanlığın karanlık dünyasını aydınlatacak olan birer güneştir. Onların feyz suyu ile noksanlar İslam mimarları tarafından tamir edilecektir. Bu iki menba beyitte “çeşme-i hurşid” ile ifade ediliyor. Bu menba, kıyamete kadar insanlara ışık tutacak kararın ve susayan kalplere su serpecektir.²³⁶

²³¹ A. Çalışkan, **a.g.e.**, s. 58.

²³² N. Ulus, **a.g.tez.**, s. 103.

²³³ A. Çalışkan, **a.g.e.**, s. 137-139.

²³⁴ A. Çalışkan, **a.g.e.**, s. 59.

²³⁵ N. Ulus, **a.g.tez.**, s. 103.

²³⁶ A. Çalışkan, **a.g.e.**, sf:140-141.

29- *Bîm-i dûzah nâr-ı gam salmış dil-i sûzânuma*
*Var ümîdüm ebr-i ihsânun sepe ol nâre su*²³⁷

*“Cehennem korkusu yanık gönlüme gam ateşini salmış; senin ihsan bulutunun o ateşe su serpeceğine (onu söndüreceğine) ümidim var (Ey Allah’ın resulü).”*²³⁸

Bu beyitteki “cehennem korkusu” Allah ve Peygamberinden uzak kalma, hasret duyma ve Allah’ın istediği gibi bir kul olamama korkusu olarak yazılmıştır. Şair, cehennem ateşini düşünerek korkmaktadır. Tesellisi ise Hz. Muhammed’in şefaattir.²³⁹ Şair burada belki de okuyucuya “Allah’ın rahmetinden ümidinizi kesmeyiniz” ayetini hatırlatmaktadır.²⁴⁰

30- *Yümn-i na’tünden güher olmuş Fuzûlî sözleri*
*Ebr-i nîsândan dönen tek lü’lü-i şeh-vâre su*²⁴¹

*“Ey Allah’ın Resûlü! seni övmenin uğuruyla, nisan bulutlarından düşen damlaların şahane inciler haline dönmesi gibi Fuzuli’nin sözleri de kıymetli bir inciye dönmüş, onun gibi değerlenmiştir.”*²⁴²

Bu beyit, Su kasidesinin taç yani en önemli beytidir. Fuzûlî, buraya kadar geldiği Hz. Peygambere duyduğu sevgi ve özleminden düzdüğü methiler yerini edebi eserler içerisinde kendi şiirini ve övgüsüne bırakmıştır. Peygamberi anlatan şiirler inci gibi değerlidir ve bilakis bu beyitleri yazan şairde benzer özellikleri taşımaktadır.²⁴³

²³⁷ A. Çalışkan, **a.g.e.**, s. 58.

²³⁸ N. Ulus, **a.g.tez.**, s. 103.

²³⁹ A. Çalışkan, **a.g.e.**, s. 142- 143.

²⁴⁰ İskender Pala, **a.g.e.**, s. 80-81.

²⁴¹ A. Çalışkan, **a.g.e.**, s. 59.

²⁴² N. Ulus, **a.g.tez.**, s. 103.

²⁴³ A. Çalışkan, **a.g.e.**, sf:144-145.

Şair sebebini açıklarken, “benim sözlerim cevher olmazdı, inci olmazdı ama seni övdüğüm, senin adını andığım için her biri inciye döndüler onlara o değeri senin ismin verdi,” demektedir.²⁴⁴

31- *Hâb-ı gafletden olan bîdâr olanda Rûz-ı Haşr*

*Eşk-i hasretten tökende dîde-i bîdâre su*²⁴⁵

“Maşer günü gaflet uykusundan uyanık olan, sana hasret gözyaşlarından uyanık gözlere su serptiğinde, ağladığında...”²⁴⁶

32- *Umduğum oldur ki rûz-ı Haşr mahrûm olmayam*

*Çeşm-i vaslun vire men teşne-i dîdâre su*²⁴⁷

“... (Ey Allâh'ın Resûlü!) umduğum odur ki (o) haşir günü(nde) mahrum olmayayım. (Sana) kavuşmanın çeşmesi, cemâli (ni görmeye) susamış (olan) bana su versin.”²⁴⁸

Bu iki beyit Su Kasidesi'nin duâ kısmını oluşturmaktadır. Divan şairleri duâ bölümünü genellikle bir beyitte sona erdirmişlerdir. Fakat Fuzûlî burada 31. Beyitle 32. Beyti birbirine bağlamaktadır. 2 beyitte de konu maşer günü olarak işlenmiştir. O gün insanlar hesap verecekleri için büyü bir telaş içinde olacaklardır. Şair, Kıyamet gününde ilk önce dirilişi işaret ederken sonra maşerde Hz. Muhammed'e kavuşulacağını, susuz kalmış bir insanın çeşmeden kana kana su içmesine benzetmektedir.²⁴⁹

²⁴⁴ İskender Pala, **a.g.e.**, s. 83-84.

²⁴⁵ Adem Çalışkan, **Su Kasidesi**, Diyanet İşleri Başkanlığı Yay., Ankara 2004, s. 59.

²⁴⁶ N. Ulus, **a.g.tez.**, s. 103.

²⁴⁷ A. Çalışkan, **a.g.e.**, s. 59.

²⁴⁸ N. Ulus, **a.g.tez.**, s. 103.

²⁴⁹ A. Çalışkan, **a.g.e.**, s. 148.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. FUZÛLÎ'NİN SU KASİDESİ'NİN MİNYATÜR SANATI İLE YORUMLANMASI

3.1. ESER NO: 01

Eser Adı: Eşk (Gözyaşı)

Beyit Numarası: 1,2,3,4

Beyit:

1. *“Saçma ey göz eşkden gönlümdeki odlara su
Kim bu denlü tutuşan odlara kılmaz çâre su*

2. *Âb-gündur günbed-i devvâr rengi bilmezem
Ya muhit olmuş gözümden günbed-i devvâre su*

3. *Zevk-i tîğünden aceb yoh olsa gönlüm çâk çâk
Kim mürûr ilen bırağır rahneler dîvâre su*

4. *Vehm ilen söyler dil-i mecrûh peykânun sözün
İhtiyât ilen içer her kimde olsa yara su”²⁵⁰*

Eser Ölçüsü: 37 x 29 cm

Minyatürün Alan Ölçüsü: 24 x 16,5 cm

Minyatür Tekniği: 300 g/m² Asitsiz *Clairefontain* kâğıdı, guaj, suluboya, yaldız, gümüş ve altın üzerine tarama.

Su Kasidesi'nin ilk beytinde Fuzûlî gözlerine hitaben gönlündeki “odlara” yani ateşe, gözyaşlarından oluşan suyu serpmemesini istemektedir. Nitekim, od ve ateş

²⁵⁰ Prof. Dr. Hasibe Mazıoğlu, “Fuzulî ve Türkçe Divanı'ndan Seçmeler”, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları:675, Başbakanlık Basımevi, Ankara 1986, s. 1.

gönülde tutuşmuşsa artık bu denli yangın su ile söndürülemezdir. Tam aksine ateşi daha da hararetlendirmeye hizmet edecektir.²⁵¹ İlk beytin özeti olarak şair “ey iki göz, faydasız işlerle kendini meşgul ederek gözyaşlarını saçma. Gönülde tutuşan o yangını söndürebilmek için artık bu su kâr etmeyecektir. Nitekim yaratılışları çok farklıdır. Maddî dünyada su ateşi söndürmek içindir, ama manevî nitelikli gönüldeki aşk ateşine o su “*çare*” kılmaz” demektedir.²⁵²

Beytin devamında şair, gökyüzünün renginin su rengine mi dönüştüğünü, yoksa o kadar çok gözyaşı döktüğünden gök kubbesini sular mı kapladığını mübalağa ederek sorgulamaktadır. Ağırlıklı Irak ve Horasan şairlerini takip eden Fuzûlî, bu bölgelere özgü nesne ve unsurları ustalıklı metafor olarak kullanmıştır.²⁵³

Üçüncü beyit, âşık şairin sevgiliden gelecek her türlü ızdıraba zevk ve huzurla kabulleneceğinden bahsetmektedir. Çünkü şaire göre “sevgilinin bir kere bakışı âşık bağrını hançer gibi yaralasa da âşık bundan zevk alacaktır”. Fuzûlî âşık ve sevgilinin hallerini metaforlarla anlatırken, Hz. Muhammed’in kendisine bir kere olsun bakışını uğruna bağrında ne kadar yarıklar oluşsa da özleyerek gözyaşı döküleceğinden bahsetmektedir.²⁵⁴

Devamında gelen dördüncü beyitte de şair, yaralı gönlün sevgilinin peykânını sözünü etmekte o kelimeyi tedirginlik ve korkarak andığını söylemektedir. “Peykân” ok anlamında olup, sevgilinin âşığına gamzeli bakışındaki kirpiklerine mecazi anlam yüklemektedir. Bunu da derin yaralı olan kişinin suyu nasıl şevkle tüketileceğinden söz etmektedir.²⁵⁵

²⁵¹ İskender Pala, **Su Kasidesi**, Kapı Yayınları, İstanbul, 2007, s. 11.

²⁵² İskender Pala, **a.g.e.**, s. 11- 14.

²⁵³ İskender Pala, **a.g.e.**, s. 14- 15.

²⁵⁴ İskender Pala, **a.g.e.**, s. 17- 19.

²⁵⁵ İskender Pala, **a.g.e.**, s. 21.

Tasarım Kurgusu ve Kompozisyon Oluşumu

1,2,3 ve 4. Beyitler doğrultusunda ortaya çıkan ana kompozisyon unsurları:

Gözyaşı,

Od (gönül odu, ateşi),

Gökyüzü,

Harabe duvarı, duvardaki yarıklar, gönlün hâli,

Peykân, Ok, Hançer,

Vehim, korku,

olarak belirlenmiştir.



Eskiz no: 01.

Eskiz 1: 01. No.'lu Minyatür Kompozisyonun Tasarım ve Kurgusu.

Kompozisyon dikey dikdörtgen şeklinde tasarlanmış, üst 4/1'lük kısmı yarım daire formunda gökyüzüne ayrılmış olup, kalan bölgeler harabe duvar görüntüsü ile kaplanmıştır. Tasarım merkezinde dış cetvel çizgilerine asimetric olarak dikdörtgen (duvara asılmış ayna) formda bir çerçeve ve onun içinde yüzünün yarısı kadar görünen bir yaşlı insan sureti ile oluşturulmuştur. (Eskiz 1)

Yukarıda yarısı kompozisyonun üst cetveli ile kesilmiş büyük bir bulut kütesinin bir kısmı gökyüzünün hemen hemen yarısını kaplamıştır. Ortadaki “aynanın” üst sol köşeye eğimi ve bulut kütesinin sağ tarafa doğru hareket ediyor gibi konumlandırılması kompozisyon dengesini korumaktadır. Bulutun helezonik şekilde biçimlendirilmesi katmanlı olduğunu anlatmaktadır. Bulut etrafında aşağıya doğru fırlamış oklar şeklinde şimşek tasvir edilerek akıcı ve şiddetli yağmurlu hava durumu anlatılmaya çalışılmıştır.

Sürekli yağın yağmur sularından kerpiç duvarda yarıkların oluşması, bazı yerlerin çini süsleme parçaları ve sıvasının dökülmüş biçimde tasarlanması ile harabe görüntüsü verilmiştir.

Bu beyitteki “Günbed-i devvâr” cümlesi dönen kubbe anlamında gelmektedir. Bu anlamda şair, gökyüzünü kubbeye benzetmektedir.²⁵⁶

Yaşı ilerlemiş kişi yüzünün bir kısmı kompozisyon merkezindeki aynanın sol tarafında yansımakta olup, seyircinin odak noktası konumundadır.

Aynadaki kişinin başının hafif öne eğik, kaşlarını yukarı kaldırması ve yüzündeki donuk ifade üzüntüsünü yansıtmak amacıyla yapılmıştır. Gözleri aşağı doğru bakarken gözünden akan damla damla göz yaşları yine bu hüznün sahnesini vurgulamaktadır. (Eskiz 1)

²⁵⁶ İskender Pala, **a.g.e.**, s. 14- 15.



Eser 1, 01. No.'lu Minyatür Kompozisyonun Renklendirilmesi.

Eserin Renkli Uygulama ve Teknik Analizi

Eser boyutu 37 x 29 cm ölçüde tasarlanmış olup minyatürlü alan 24 x 16,5 cm.'dir. Minyatürün etrafına 1,2 cm genişlikte su yeşili zemin üzeri gümüş zerefşanla yapılmış kenar suyu eklenmiştir. Kenar suyu üzerine lacivert “kuzu” ve çift yaldız

cetvel çekilmiştir. Kenar suyu etrafına 5 cm genişlikte zemini bej, krem ve açık kahverengi üzeri lacivert renkli çizgi desenli ebru kâğıdı kullanılmıştır.

Bu minyatürde 300 g/m² Asitsiz Clairefontain kâğıdı üzerine guaj, suluboya, yıldız, altın ve gümüş kullanılmıştır. İnce katman boyanmış nesnelere suluboya tekniği, tarama, ince ve kalın tahrir çizgileri gibi minyatür teknikleri uygulanmıştır.

Su Kasidesi için tasarlanmış olan ilk eserde 1,2,3 ve 4. beyitlerde bahsi geçen: *gözyaşı, od, harabe gökyüzü, peykân, (ok), vehim, korku* gibi ana imgeler ele alınmıştır. Bu imgeler üzerinden yola çıkarak, sürekli yağın yağmur suları bir toprak duvarda çatlak ve yarıklar oluşturduğu gibi, şairin gam göz yaşları da onun gönlünde çatlakları meydana getirdiğine işaret edilmiştir. Bu harabe ise âşık şairin kırık kalbini simgelemektedir. Duvardaki çakılmış çiviye asılmış ayna ise şairin kelimelere dökmeye çalışan iç dünyasını yansıtmaktadır. (Eser 1)

Eserde toprak, su ve ateşin renk tonları kullanılmıştır. Yağmurlu gökyüzü koyu mavi rengin soğuk tonları ile yapılırken kompozisyonun geniş kısmını kapsayan kerpiç duvar ona zıt olarak sıcak toprak renk tonlarıyla boyanmıştır. Dökülmüş görüntüsünü veren duvardaki çini parçalarının soğuk zümrüt, su yeşili, mavi renkleri geniş alandaki renk dengesini korumaktadır.

Aynada yansıyan ateş ve gökyüzündeki şimşekler altın tonlarını ile boyanarak minyatüre hareketlilik kazandırmasına çalışılmıştır. Yukarıdan aşağıya doğru gümüşle yapılmış uzun taramalarla şiddetli yağmur görüntüsü oluşturmaya çalışılmıştır. (Eser 1)

3.2. ESER NO: 02

Eser Adı: Gülzâr

Beyit Numarası: 5,6,7

Beyit:

5. *“Suya virsün bâğban gülzârı zahmet çekmesün*

Bir gül açılmaz yüzün tek virse min gülzâra su

6. *Ohşadabilmez gbârını muharrer hattuna*

Hâma tek bahmakdan inse gözlerine kara su

7. *Ârızun yâdiyle nemnâk olsa müjgânım n’ola*

Zâyi olmaz gül temnnâsiyle virmek hâra su”²⁵⁷

Eser Ölçüsü: 37 x 29 cm

Minyatürün Alan Ölçüsü: 24 x 16 cm

Minyatür Tekniği: Asitsiz el yapımı kâğıt, toz pigment boya, guaj, suluboya, yaldız, gümüş, üzerine tarama ve noktalama.

5. Beyitte şair, bahçıvanın gülün ayağına su getirebilmek için diğer çiçekleri feda etmesini, yani bahçede bulunan gülün yetişmesi için tüm bahçeyi suya vermesini istemektedir. Çünkü, şaire göre, gülün biricikliği karşısında diğer çiçeklerin bir manası kalmamaktadır.²⁵⁸

Kasidenin 6. Beytinde Fuzûlî, yazar, hattat veya ressam seni tasvir ederken, yüzünün bir tek gbârını, yani toz gibi tûyünü bile benzetemez demektedir. Devamında şair, bu kişilerin gözleri kör olana dek anlamına gelen, “gözlerine kara su inmesine kadar uğraşsalar da” diyerek beyti bitirmektedir. Beytin sonucu olarak, aşığın, nakkaş ne kadar uğraşsa uğraşsın, hiçbir zaman onun sevgilisinin suretine benzetemeyeceğinden şikâyet ettiğini anlatmaktadır.²⁵⁹

²⁵⁷ Prof. Dr. Hasibe Mazıoğlu, “Fuzulî ve Türkçe Divanı’ndan Seçmeler”, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları:675, Başbakanlık Basımevi, Ankara 1986, s. 2.

²⁵⁸ İskender Pala, **Su Kasidesi**, Kapı Yayınları, İstanbul, 2007, s. 24.

²⁵⁹ İskender Pala, **a.g.e.**, s. 26- 28.

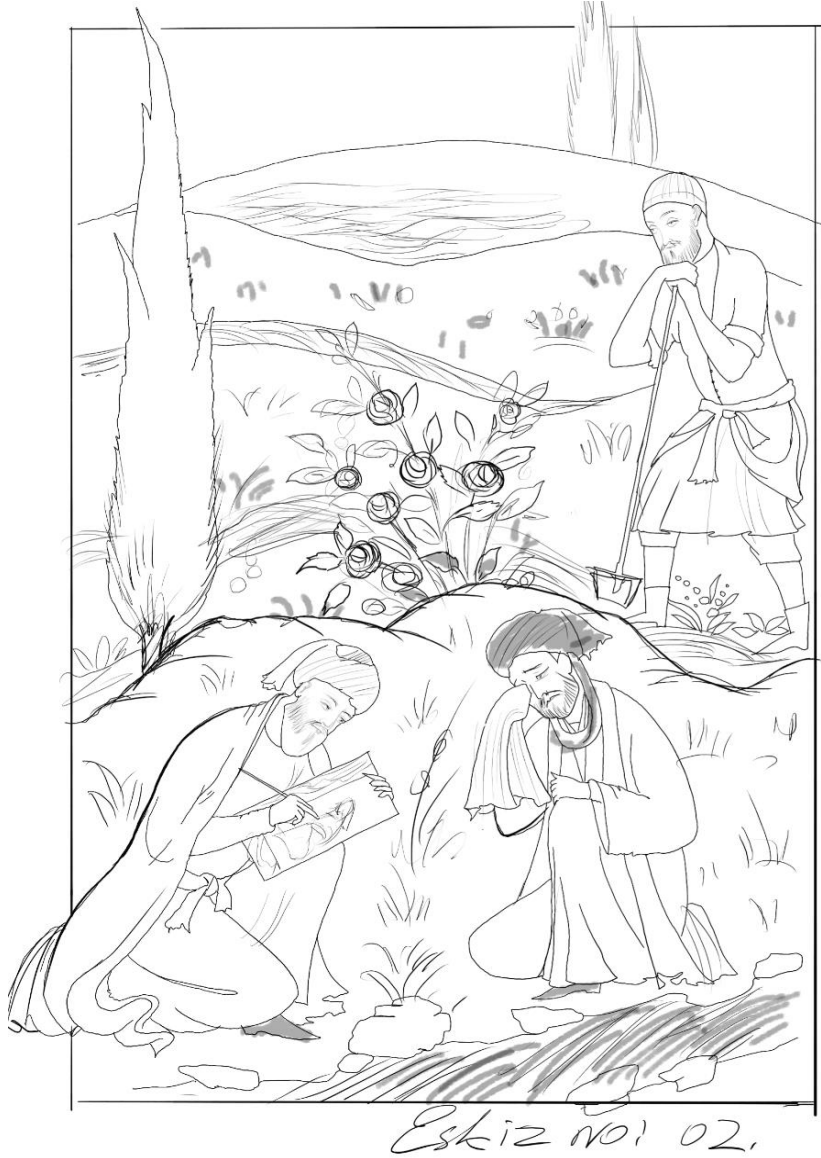
Bir sonraki beyitte Fuzûlî, bir gülün yetiştiğini görebilmek için dikenlere de su verilmesiyle emeğin boşa gitmeyeceğinden bahsetmektedir. Bu olayı şair, sevgiliyi özleyerek ağlayan kişinin ıslanan kirpiklerine benzetmektedir.²⁶⁰

²⁶⁰ İskender Pala, **a.g.e.**, s. 30.

Tasarım Kurgusu ve Kompozisyon Oluşumu

5, 6, ve 7. Beyitler doğrultusunda ortaya çıkan ana kompozisyon unsurları;

1. Su,
 2. Gülzâr,
 3. Bağban,
 3. Muharrir, Nakkaş,
 4. Mücgan, Kirpiklerin nem olması,
- olarak belirlenmiştir.



Eskiz 2: 02. No.'lu Minyatür Kompozisyonun Tasarım ve Kurgusu.

Kompozisyonu oluştururken beyitlerde bulunan imgelerden yararlanılmıştır. Bu imgeler; bağban, gülizar, su ve nakkaş'ın çaresizliği karşısında ağlayan âşıktır. Kompozisyon 2 kısımdan oluşmakta olup, tasarımın merkezinde gül yer almaktadır. Şairin, “*Bir gül açılmaz yüzün tek virse min gülzâra su*” mısrasından yola çıkarak tek bir güle su getirebilmek için, bağban “*gülizarı*” suya boğmayı düşünürken konumlandırılmaktadır.²⁶¹

Gülizar, Horasan ve Orta Asya'da bazen sadece gül bahçesi anlamına gelmemekle birlikte aynı zamanda tüm çiçeklerin yer aldığı bir bahçe manasındadır. Bu minvalde şu çoğul manadan yola çıkılmıştır. Bahçıvan gülün ayağına su getirebilmek için diğer çiçekleri feda etmektedir. Çünkü gülün biricikliği karşısında diğer çiçeklerin bir manası kalmamaktadır. O gül bilindiği üzere Hz. Peygamberimizi simgeleyen bir varlık olarak düşünülmektedir. Gerek kokusu gerek dikenlerin arasından yükselen güzelliği ile Hz. Muhammed'in tasviri olarak hem edebiyatta hem de sanatın diğer alanlarında simge olarak yüzyıllardır kalıplaşmıştır.²⁶²

Kompozisyon yatay biçimde iki tepelik ile ayrılarak dikdörtgen çerçeve içerisinde dikey olarak tasarlanmıştır. Tasarım alt kısımda 2, üst kısımda 1 figür olmak üzere selvi ağaçları, çiçek bahçesi ve gül ile oluşturulmuştur. Yatay biçimde konumlandırılmış su kanalları, minyatürün birkaç yerinden geçmektedir. (Eskiz 2)

Tasarımdaki tepelikler, ağaçlar, su kanalları gibi doğa unsurlarına perspektif kuralları kullanılırken, nakkaş, âşık derviş, gül ve bağban figürleri bu kurallara zıt biçimde uyarlanması seyircide hafif illüzyon etkisi oluşturması amaçlanmıştır.

Kompozisyonun alt bölümünde, muharrir ya da nakkaş dizinin üzerinde bulunan tasviri çalışırken, karşısında ona bakarak ağlayan âşık derviş figürü dizlerini bükerek oturmuş vaziyette tasarlanmıştır. Bu kasidenin 6. beytinin anlamını taşımaktadır. Nakkaş, sevgilinin ihtişamı karşısında çaresiz kalmış, yeteneği bu muhteşem tasviri yapmaya yetmemektedir. Şair bu beyitte, nakkaşın ne kadar uğraşsa bile hiçbir zaman âşık sevgilisinin suretine benzetemeyeceğinden şikâyet etmektedir.²⁶³ Sevgilinin eşi benzeri bulunmadığı, onun tek ve biricik olduğu anlatılmaktadır.

²⁶¹ İskender Pala, **a.g.e.**, s. 24- 25.

²⁶² İskender Pala, **a.g.e.**, s. 25.

²⁶³ İskender Pala, **a.g.e.**, s. 26- 28.

Kasidenin 7. Beytinde bahsi geçen, bağbanın tek bir gül yetişmesi için dikenleri de sulamasını ağlamaktan nem olan kirpiklere benzetilmektedir.²⁶⁴ Kirpiklerin nemli olması ağlamaktan meydana gelir, birinin ağlaması için kederli ve çok dertli olması gerekmektedir. Bu anlamda tasarımın alt bölümündeki nakkaş ve onun karşınızda ağlamakta olan âşık derviş 6 ve 7. beyitlerin anlamlarını yansıtmaya, kompozisyon tasarımında bir bütünlük sağlanması düşünülmüştür.

²⁶⁴ İskender Pala, **a.g.e.**, s. 30.



Eser 2: 02. No.lu Minyatür Kompozisyonun Renklendirilmesi.

Eserin Renkli Uygulama ve Teknik Analizi

Eser boyutu 37 x 29 cm. ölçüde tasarlanmış olup minyatürlü alan 24 x 16 cm.'dir. Minyatürün etrafına 1,2 cm genişlikte su yeşili zemin üzeri gümüş zereşan tekniği ile yapılmış kenar suyu eklenmiştir. Kenar suyu üzerine lacivert “kuzu” ve çift yaldız cetvel çekilmiştir. Kenar suyu etrafına 5 cm genişlikte zemini bej, krem ve açık kahverengi üzeri lacivert renkli çizgi desenli ebru kâğıdı kullanılmıştır.

Bu minyatürde el yapımı kâğıt üzerine toz pigment boya, suluboya, guaj, yaldız, gümüş kullanılmıştır. Eserdeki boyanmış nesnelere tarama, noktalama ince ve kalın tahrir gibi minyatür teknikleri uyarlanırken katmanlar ince tutulmuştur.

Eserin gökyüzü kısmı orta açıklıkta mavi renk tonlarıyla başlayıp ufuk çizgisine doğru leylak rengine dönüşerek açılmaktadır. Bu renklerle gecenin sabaha doğru vakitteki durumu düşünülmüştür.

Gökyüzünün ufuk çizgisi ve en arkada bulunan alanın rengi açık sarı-yeşille başlamaktadır. Bu ton geçişi keskin bir hattın oluşmamasını sağlamaktadır. Bu yöntemle bir renk perspektifi tekniği kullanılarak eserde derinlik etkisi oluşması düşünülmüştür. En uzak tepeler açık sarı-yeşil renkleri ile başlayıp kompozisyonun orta çizgisine doğru yeşilin soğuk ve en koyu tonlarına dönüşerek yayılmıştır.

Eserin tam merkezinde gül demeti görülmektedir. Gül zeminin koyu yeşil rengine zıt olarak açık pembe renklerde boyanarak gül yapraklarına kırmızı tahrir çekilmiştir. Bununla tasarımın ana merkezine dikkat çekilmesi amaçlanmıştır.

Eserin alt bölümünde zemin açık bej-pembe renkte boyanmış olup, zemin üzerine nakkaş ve âşık olarak düşünülen 2 figür oturur vaziyette konumlandırılmıştır. 2 figürün birbirine hafif eğilmiş olmasının sonucu seyirci odağını kompozisyon merkezindeki güle yönlendirmektedir. Nakkaş turuncu külah, beyaz sarıklı, omuzuna atmış olan okre renkli kaftanı ile tasvir edilmiştir. Kaftanının eteğinin ucu minyatürün sol alt çerçevesinden taşarak eserin ebrulu alanına kadar ulaşmıştır.

Ressamın yaptığı resmin sevgilisine benzemediğinden hüznü ve kederli âşık, dervişin karşısında oturmaktadır. Başını öne eğilmiş, sağ elindeki mendili ile gözünü silmektedir. Âşığın üzerindeki kıyafeti su rengini anımsatan açık mavi renkte olup, derviş olduğuna atıf olarak yapılmış boynundaki atkısı kırık beyaz renkle boyanmıştır. Başındaki sarığı siyah gibi görünen koyu yeşil renkte boyanmış olması figürün matemli, üzüntülü hâlini anlatmaktadır. (Eser 2)

3.3. ESER NO: 03

Eser Adı: Yâ Şefaât, Yâ Resulallah

Beyit Numarası: 8, 9

Beyit:

8. *“Gam günü itme dil-i bîmârdan tîğün dirîğ
Hayrdur virmek karanu gicede bîmâra su*

9. *İste peykânın gönül hecrinde şevkum sâkin it
Susuzam bir kez bu sahrâda menümçün ara su”²⁶⁵*

Eser Ölçüsü: 34 x 27 cm

Minyatürün Alan Ölçüsü: 21,5 x 14 cm

Minyatür Tekniği: El yapımı kâğıt, suluboya, guaj, mürekkep, altın ve yaldız üzerine tarama ve noktalama.

8. Beytin ana teması olan gam günü ve karanlık gece kompozisyona yansıtılmaya çalışılmıştır. Şair, gam günü diyerek, kederli, sıkıntılı, dünyanın karardığı gün, ölüm anı, daha ötesi mahşer, kıyamette hesap verilecek günü kastetmektedir. Fuzûlî bu beyitte, insanın kederli gününde nasıl ki birinin tesellisine ihtiyaç duyması, ölüm anındaki susamışlık gibi, asıl amacı haşır günü Hz. Peygamberden şefaât isteyeceğini anlatmaktadır.²⁶⁶

Şair bu fikrini bir sonraki 9. beyitte daha da kuvvetlendirmektedir. Karanlık gece dinliği simgelemekte olup, sahrada çekilen susuzluk dünya hayatındaki nihai arayışı simgelemekte. Burada aranan Hz. Muhammed’in şefaatidir. Kıyamet gününden endişe eden şair, o karanlık günün aydınlatacak ve susuzluktan kuruyan dudaklarına çare olacak şefaât suyunu aramaktadır.²⁶⁷

²⁶⁵ Prof. Dr. Hasibe Mazıoğlu, “Fuzulî ve Türkçe Divanı’ndan Seçmeler”, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları:675, Başbakanlık Basımevi, Ankara 1986, s. 3.

²⁶⁶ İskender Pala, **Su Kasidesi**, Kapı Yayınları, İstanbul, 2007, s. 31- 33.

²⁶⁷ İskender Pala, **a.g.e.**, s. 34.

Tasarım Kurgusu ve Kompozisyon Oluşumu

8 ve 9. Beyitler doğrultusunda ortaya çıkan ana kompozisyon unsurları;

- 1.Gam günü, Karanlık gece,
 - 2.Su istenmesi,
 - 3.Sahra, kuraklıktan susamışlık,
- olarak belirlenmiştir.



Eskiz 3: 03. No.'lu Minyatür Kompozisyonun Tasarım ve Kurgusu.

Kompozisyonda 8 ve 9. beyitlerin ana fikrini taşıyan kavramlardan yola çıkılarak, alışılmış klasik minyatür tasarımından farklı soyut şekilde tasarlanmıştır.

Dikey dikdörtgen formda olan kompozisyon, birbirine eşit denebilecek 2 farklı alan ile oluşturulmuştur. Üst kısım gökyüzü için ayrılırken, alt yarısında kurak zemin bulunmaktadır.

Tepelik bölümü asimetrik şekilde tasarlanmıştır. Sol bölümde tepeliğin yükseltisi bulunurken sağ tarafında figür kolu ve eli görülmektedir. Kompozisyon dengesini sağlaması hedeflenen bu unsur, yine sol tarafta bulunan stilize kuru ağaç tasviri ile desteklenmektedir.

Tasarımda uzanan el, oldukça iri, avuç içi gözükür şekilde tasvir edilmiştir. Bu el altın bir kâse içerisinde su taşımaktadır. Bu kâsenin üzerinde ışık hüzmeleri görülürken, seyircinin odağının merkeze yoğunlaşması amaçlanmıştır. 3 dallı cılız ağaç kâsenin içerisindeki suya yönelmektedir. Yapraklarını kaybeden ağaç ve su betimlemesi şefaatin temsili olarak düşünülmüştür. (Eskiz 3)



Eser 3: 03. No.'lu Minyatür Kompozisyonun Renklendirilmesi.

Eserin Renkli Uygulama ve Teknik Analizi

Boyutu 34 x 27 cm. ölçüde tasarlanmış olan eserin 22 x 14 cm'lik alanı minyatür tasarımı için ayrılmıştır. Minyatür alanı etrafına 1,2 cm genişlikte su yeşili zemin üzeri gümüş zereşanla yapılmış kenar suyu eklenmiştir. Kenar suyu üzerine lacivert "kuzu" ve çift yıldız cetvel çekilmiştir. Kenar suyu etrafına 5 cm genişlikte

zemini bej, krem ve açık kahverengi üzeri lacivert renkli çizgi desenli ebru kâğıdı kullanılmıştır.

Tasvirde kullanılan renklerde, özellikle yukarıda bahsi edilen 8, 9. Beyitlerin anlamları düşünülerek oluşturulmuştur. Kompozisyonun gece olarak tasarlanması da bu nedenledir.²⁶⁸ Açıkta koyu tonlara doğru mavi, lacivert ve zümrüt yeşili renklerin akıtma tekniği ile kullanılarak gökyüzüne gece görünümü verilmiştir. Eserdeki gökyüzünden sahradaki ağaca uzanan kolun kaftanında kullanılan yeşil renk peygamberimizi simgelemektedir. Kaftanın kolları yeşil renkte başlayıp, yukarıya doğru gökyüzü renklerinde kaybolması nur makamına bir atıftır. Kâsenin altın renkte seçilmesi ve etrafında oluşturulan ışık efekti yine bu makama atfedilerek, beyitlerdeki Hz. Peygamber vurgusunu pekiştirmesi amaçlanmıştır.

Kompozisyonadaki kurumakta olan ağaç, şairin sembolü olarak yerleştirilmiştir. Kırılmış veya kesilmiş bir kütüğün yan tarafından çıkmış birkaç dal, şairin umudunun temsili olarak tasvir edilmiştir. Ağacın dalları kırmızı-kahve renkte olup, dalların ucunda kalan yaprakların kimi sarı-yeşil, kimi yeşil ve sarı renklerde boyanmıştır.

Kâsedden dökülen su için gümüş rengi tercih edilmiştir. Ağaç dallarının hafif eğilmesi ve birkaç yaprağın dallarından koparak aynı yöne uçuşması ile esere hafif rüzgâr esintisi verirken, minyatüre canlılık katması hedeflenmiştir.

Zeminde kullanılan açık kahverengi ve bordo rengi yine akıtma tekniği ile oluşturulmuş üzeri serbest ritmik otlar ile zenginleştirilmiştir. Akşamın en karanlık saatinde görülen rüyalara da gece görünümü ile dikkat çekilmiştir. Bununla, şairin en azından peygamberimizin ona bir işaret olarak rüyasında görünmesini ve içine sekine vermesini arzulamaktadır.²⁶⁹ (Eser 3)

²⁶⁸ İskender Pala, **a.g.e.**, s. 31- 36.

²⁶⁹ İskender Pala, **a.g.e.**, s. 33.

3.4. ESER NO: 04

Eser Adı: Suyun Aşkı

Beyit Numarası: 10, 11, 12

Beyit:

10. *“Men lebün müştâkıyam zühhâd kevser tâlibi
Nitekim meste mey içmek hoş gelir huşyâra su*

11. *Ravza-i kûyına her dem durmayup eyler güzâr
Âşık olmuş gâlibâ ol serv-i hoş-reftâra su*

12. *Su yolun ol kûydan toprağ olup duşsam gerek
Çün rakîbümdür dahı ol kôya koymam vara su”²⁷⁰*

Eser Ölçüsü: 34 x 27 cm

Minyatürün Alan Ölçüsü: 22 x 14 cm

Minyatür Tekniği: El yapımı kâğıt üzerine toz pigment boya, suluboya, guaj, altın üzerine tarama ve noktalama.

Kasidenin 10. Beytinde Fuzûlî, zahit ve sofuların Kevser suyuna ve cennete erişebilme umuduyla ibadet ettiklerini, kendisi ise kastettiği sevgili dudağına teşne olduğunu iddia etmektedir. Nitekim, şaire göre o dudak şarabından sarhoş olana cennet kendiliğinden gelecektir.²⁷¹

11. Beyitte şair, suyun bir an olsun bile durmak bilmeden sevgilinin köyüne, Ravza'nın bulunduğu köye aktığını söylemektedir. Şiirdeki *Ravza-i kûyı*'ndan ibaresini kullanarak Fuzûlî, Ravza-i Mutahhara'yı kastetmektedir. Aynı zamanda Ravza bahçe anlamını da taşımaktadır. Beytin devamında Fuzûlî, suyun bu

²⁷⁰ Prof. Dr. Hasibe Mazıoğlu, “**Fuzulî ve Türkçe Divanı'ndan Seçmeler**”, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları:675, Başbakanlık Basımevi, Ankara 1986, s. 4.

²⁷¹ İskender Pala, **Su Kasidesi**, Kapı Yayınları, İstanbul, 2007, s. 36- 37.

hareketinden o bahçedeki *hoş-reftâr*, güzel boylu selviye âşık olduğunu anlamaktadır.²⁷²

Fuzûlî 12. Beyitte, âşık suyu kendine rakip olarak tanımlamaktadır. Şair toprak olarak suyun maşukuna ulaşmasına engel olabileceğini anlamaktadır. Aşk yolunda suya rekabet edemeyeceğinden, ancak toprak olup suyun yolunu kesmekten başka çare bulamamaktadır. Ama, insan ancak öldüğü zaman toprak olabileceğinden, şairin bu aşk uğruna ölümü göze aldığı anlaşılmaktadır.²⁷³

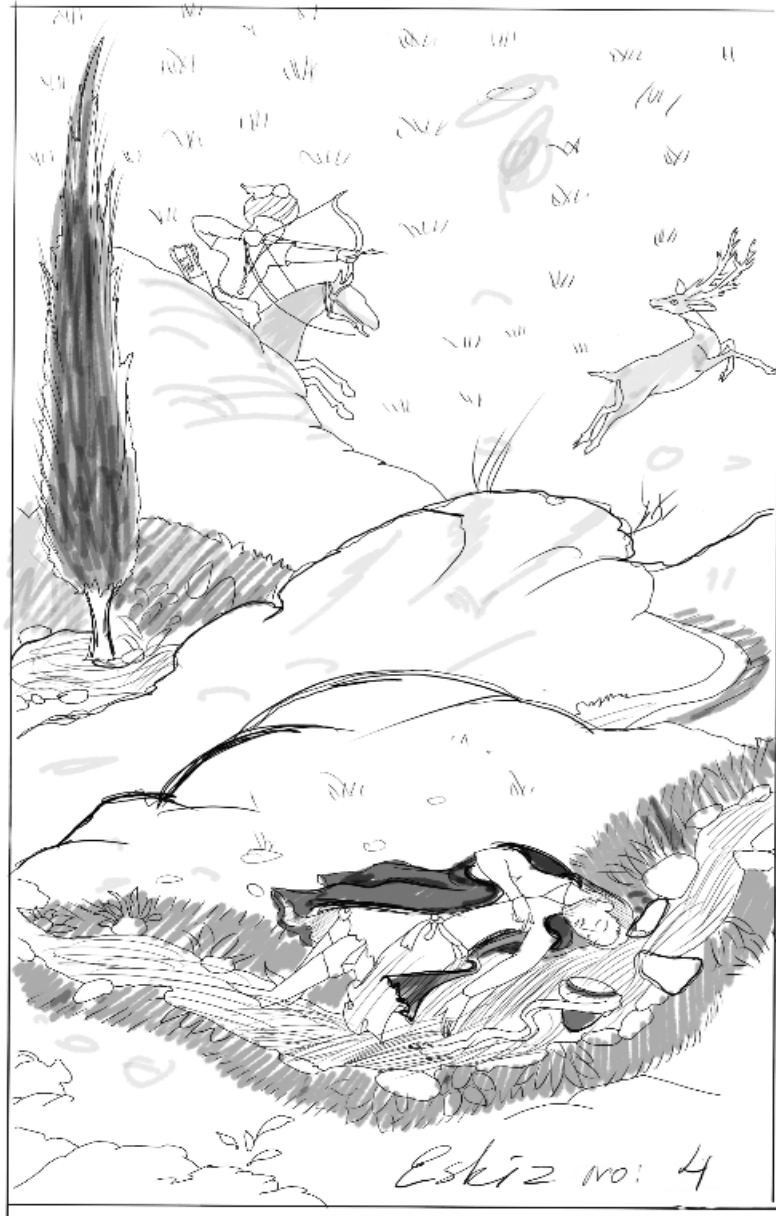
²⁷² İskender Pala, **a.g.e.**, s. 39.

²⁷³ İskender Pala, **a.g.e.**, s. 40- 41.

Tasarım Kurgusu ve Kompozisyon Oluşumu

10,11 ve 12. Beyitler doğrultusunda ortaya çıkan ana kompozisyon unsurları;

1. Su, aşkla akan su, nehir,
 2. Selvi,
 3. Aşk yolunda ölümü göze almış âşık,
- olarak belirlenmiştir.



Eskiz 4: 04. No.'lu Minyatür Kompozisyonun Tasarım ve Kurgusu.

Kompozisyon dikey dikdörtgen formda 4 farklı zemin ve bu tepelik alanlar arasından geçen su(nehir) ile oluşturulmuştur. Tasarımda gökyüzü kullanılmamış olup, alan derinliği zemin kullanımı ile verilmesi amaçlanmıştır.

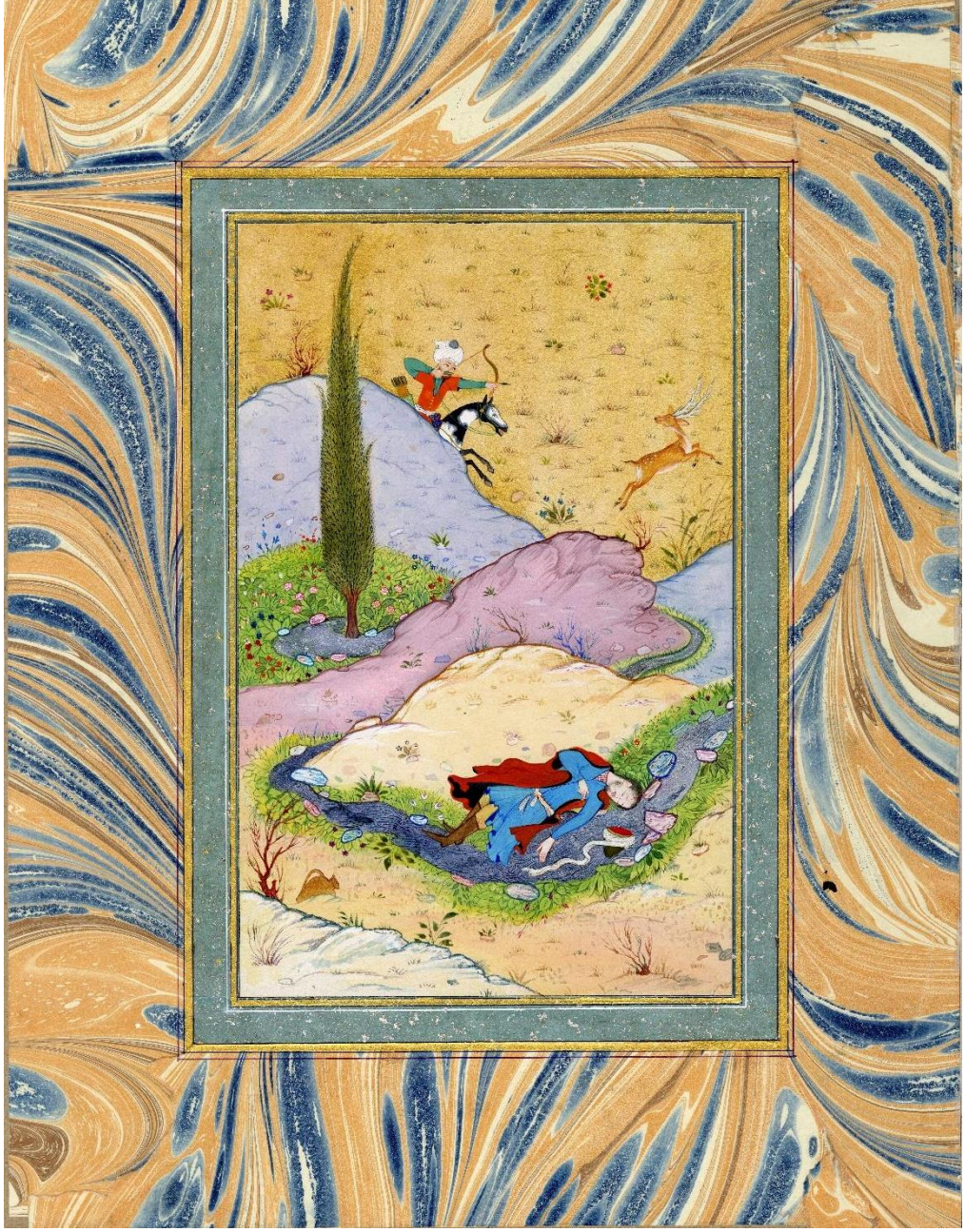
Yukarıda bahsi geçen beyitlerde şairin anlattığı gibi şu su yüzyıllardır hiç durmadan, yorulmadan, önündeki tüm engellere rağmen hedefinden sapmadan akmaktadır. Tasarımda suyun yolunu çöl, taşlar ve tepeler arasından geçirerek bu engeller anlatılmaya çalışılmıştır. Kompozisyonun alt kısmından başlayıp akan nehir ravzaya, selvinin bulunduğu gül bahçesine doğru akan suyu simgelemektedir. Selvi ağacı burada Hz. Peygamberi simgelemektedir.²⁷⁴

Kompozisyon 3 kısımdan oluşarak âşık figürünün bulunduğu, suyun ulaştığı selvi ağacı ve av sahnesinin görüldüğü alanlara bölünmüştür. (Eskiz 4)

Aşık burada bir kıskançlık yaşamaktadır. Suyun peygambere doğru çağlayarak akışından tedirgindir. Onu engellemek istemektedir. Âşık suyun selviye doğru akışını keserek rakibini alt etmek istemektedir. Bunun için canını feda etmeye hazır olan âşık şair, en alt kısımda, suyun kenarında son nefesini vermek üzere olan figürle temsil edilmiştir. İnsanın topraktan yaratıldığını ve ölünce de toprağa dönüşeceğinden, şair ölürek toprak olmak ve suyun önüne set çekmek istemektedir.

Yukarıdaki av sahnesine gelecek olursak, esasında şair beyitlerde bununla ilgili somut bir söz etmese de bu sahnede av ve avcının rekabeti ile dikkat çekilmek istenmiştir. Şairin aslında avlanmak istediğini belirtmektedir, ölüme razıdır, yeter ki amacına ulaşsın.

²⁷⁴ İskender Pala, **a.g.e.**, s. 39.



Eser 4: 04. No.'lu minyatür kompozisyonun renklendirilmesi.

Eserin Renkli Uygulama ve Teknik Analizi

Eserin boyutu 22 x 14 cm olan minyatür etrafına 1,2 cm genişlikte su yeşili zemin üzeri gümüş zereşanla yapılmış kenar suyu ve kenar suyu etrafına 5 cm genişlikte ebrulu kâğıt eklenerek 34 x 27 cm'e ulaşmıştır. Kenar suyu üzerine lacivert

“kuzu” ve çift yıldız cetvel çekilmiştir. Zemini bej, krem ve açık kahverengi üzeri lacivert renkli çizgi desenli ebru kâğıdı kullanılmıştır.

Eser boyamasında oldukça ince katman ve açık renk tonları kullanılmıştır. Tepelerde kullanılan renkler alttan yukarıya doğru buz mavisi, bej, gül kurusu, açık mavi-gri ve okre renk tonlarıyla sıralanmaktadır. Tepelikler gerek tasarım gerekse renk olgusu bakımından dengeli bir tutum ile yerleştirilmesi amaçlanmıştır.

Arka bölümde görülen av sahnesinde figür ve at yarım, ceylan ise kaçarken hareketli tasvir edilerek, minyatüre dinamik ve canlı bir tutum kazandırması düşünülmüştür. Arka figürler önde yer alan selvi ağacı, su kanalı ve yatan figürden küçük tutularak alan derinliği oluşturmaktadır.

Akan su için gümüş rengi kullanılmış, su dalgaları koyu lacivert renkli taramalar ile zenginleştirilmiştir. Suyun kenarı sarı-yeşil renkte boyanmış, üzeri ufak ritmik otlarla bezenmiştir.

Suyun kenarında yatan figürün kıyafetinde canlı mavi ve kaftanı için kiremit renkleri kullanılarak dikkat çekilmesi düşünülmüştür. Âşığın başından suya düşmüş olan külahın sarı beyaz renkte boyanmış olup, suyun akışkan dalgalarını takip etmektedir. (Eser 4)

3.5. ESER NO: 05

Eser Adı: Dest-bûs

Beyit Numarası: 13, 14

Beyit:

13. “*Dest-bûsı ârzûsıyla ger ölsem dōstlar*

Kûze eylen toprağum sunun anınla yara su

14. *Serv ser-keşlük kılur kumrî niyâzından meğer*

Dâmenin duta ayağına düşe yalvara su”²⁷⁵

Eser Ölçüsü: 37 x 29 cm

Minyatürün Alan Ölçüsü: 24 x 16 cm

Minyatür Tekniği: El yapımı kâğıt, guaj, suluboya, altın, gümüş, yaldız üzerine tarama ve noktalama.

Şair, kasidenin 13 ve 14. Beyitlerinde 04. No.’lu eserde kullanılan beyitlerin ana temasını devam ettirmektedir. İlk beyitteki “*dest-i bûs*” Farsçada el öpmek anlamına gelmektedir. Âşık şair bu beyitte, kastedilen sevgilinin elini öpmeden ölecekse, onun mezar toprağından “*kûze*” yani çömlek, sürahi yapımlarını ve onunla sevgiliye su sunulmasını istemektedir. Şair hayattayken sevgiliye ulaşması imkânsız olduğundan, ancak ölecek bu arzusuna kavuşma isteğı bir önceki 04. No.’lu eserin devamı niteliğindedir.²⁷⁶

Divan şiirlerinde gül ve bülbül gibi, kumru ve selvi ağacı arasındaki ilişki de metaforik olarak kullanılmıştır. Kumru yuvasını selvi ağacı dalları arasına kurar ve durmadan ona olan sevgisini söyler. Bu minvalde, Fuzûlî 14. beytinde selvi ağacına âşık olan kumrudan bahsetmektedir. Âşık kumru, selviye olan aşkını anlatarak niyaz etmesine rağmen dik boylu selvi ona bakmamaktadır. Dizelerde selvinin ayağına

²⁷⁵ Prof. Dr. Hasibe Mazıoğlu, “**Fuzulî ve Türkçe Divanı’ndan Seçmeler**”, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları:675, Başbakanlık Basımevi, Ankara 1986, s. 5.

²⁷⁶ İskender Pala, **Su Kasidesi**, Kapı Yayınları, İstanbul, 2007, s. 41- 42.

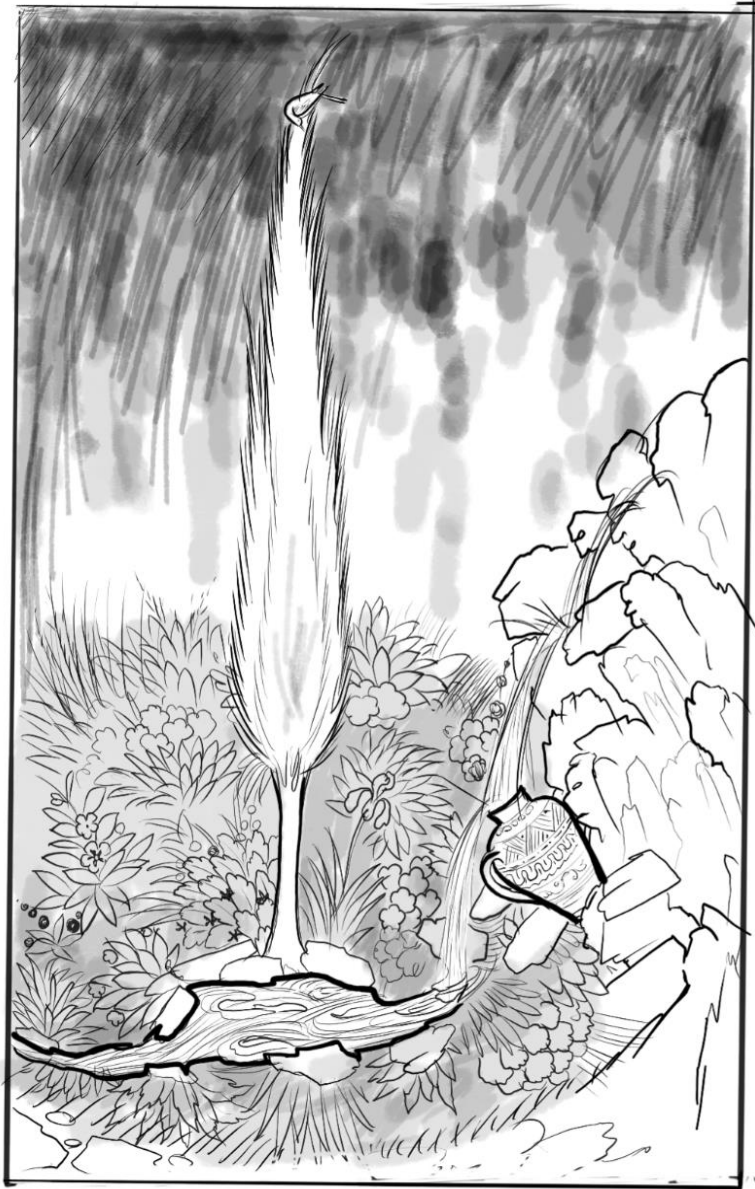
düŖen ve kumrunun selviye olan sevgisini anlatması istenilen su da selvi ile kumru arasında aracılık etmektedir.²⁷⁷

²⁷⁷ İskender Pala, **a.g.e.**, s. 42- 43.

Tasarım Kurgusu ve Kompozisyon Oluşumu

13 ve 14. Beyitler doğrultusunda ortaya çıkan ana kompozisyon unsurları:

1. Çömlek,
2. Su,
3. Selvi,
4. Kumru olarak belirlenmiştir.



Eskiz no. 5.

Eskiz 5: 05. No.'lu Minyatür Kompozisyonun Tasarım ve Kurgusu.

Kompozisyon dikdörtgen formda tasarlanmıştır. Tepelik, gökyüzü ve bahçe olarak 3 bölüme ayrılan eserde, bahçe ve gökyüzü alanı benzer ölçülerde tutulmuştur. Tepelik kısmı cetvelin sağ kısmından aşağıya doğru azalarak tasarlanmıştır. Tepeliğin bu asimetrik tutumu minyatürdeki geri kalan simetrik tutuma karşı oluşturulmuştur.

Bu kayalık yığını arasından aşağıya doğru uzanan su, coşku ile akmaktadır. Suyun yolundaki kayalara sıkışmış biçimde bir çömlek yer almaktadır. Akan su önce çömleğe daha sonra çömlekten taşarak yerdeki su öbeğine akmaktadır.

Buradaki çömlek, şairin 13. Beyitte anlattığı fikirlerinin göstergesi olarak düşünülmüştür. Çömlek şairin yaşıyorken ölmesini simgelemektedir. Tasavvuftaki *hamdım, piştim, oldum* kavramından yola çıkarak bu tasarıma uygun görülmüştür. Yani çömlek, toprağın od ile pişirilerek bir surete bürünmüş halidir. Bu hal şairinin tekamülünü, yani içindeki aşkla ruhunun pişmesini ve olgunlaşmasını anlatmaktadır. Bu olgunlaşma ile sevdiğine sunulacak suya kap olmak niyetindedir. Bu vesile ile ona bir derece de olsa yaklaşmayı hayal etmektedir. Aşık, kendi bedeninin toprağa dönüşmesi ile bu kavuşmanın bir derecede olsa gerçekleşmesine razıdır.

Akan suyun üst tarafına türlü çiçeklerin bulunduğu bahçe tasviri olarak hayal edilmiştir. Aynı bahçenin ortasında, kökleri suya dokunarak başlayan ve hemen hemen kompozisyonun üst cetveline kadar uzanan selvi ağacı yerleşmektedir. (Eskiz 5)

Selvi ağacını tepe dallarına tutunmuş olup, başı aşağı eğilen kumru kuşu konumlandırılmıştır. Tasarımın bu kısmı, kasidenin 14. Beytin anlamını taşıması düşünülmüştür.



Eser 5: 05. No.'lu minyatür kompozisyonun renklendirilmesi.

Eserin Renkli Uygulama ve Teknik Analizi

Eserin boyutu 37 x 29 cm'dir. El yapımı kâğıt üzerindeki minyatür alanı ölçüsü 24 x 16 cm olup, etrafına 1,2 cm genişlikte su yeşili zemin üzeri gümüş zerefsanla

yapılmış kenar suyu eklenmiştir. Kenar suyu üzerine lacivert “kuzu” ve çift yıldız cetvel çekilmiştir. Etrafına eklenen zemini bej, krem ve açık kahverengi üzeri lacivert çizgi desenli ebru kâğıdının genişliği 5 cm’dir.

Minyatürün ortaya çıkmasında el yapımı kâğıdı üzerine suluboya, guaj, altın, gümüş ve yıldız boyalarla birlikte tarama, noktalama ve suluboya teknikleri kullanılmıştır.

Eserin renklendirme tasarımında lacivert, yeşil ve kahve renklerinin çeşitli tonları uygulanarak beyitlerdeki şairin ruh hali yansıtılması amaçlanmıştır. Gökyüzü serbest renk akıtma tekniği ile renkler koyudan açık tonlara dönüşerek boyanmıştır.

Kayalıktaki taşlarda kahverengi zemin üzere mürdüm, yeşil, lacivert gibi renklerle tarama tekniği uygulanmıştır. Taşlarda yer yer belli belirsiz suretler görüntüsü ile insanın ölümünden sonra toprağa karışacağına atıf yapılmıştır.

Kayalıklar arasından çıkan çömlek okre rengi ile boyanmış olup, üzerine beyaz renkle bezeme desenleri girilmiştir. Akan su gümüş renkte boyanırken, dalgaları ifade etmek için lacivert çizgiler çekilmiştir.

Selvi ağacı ve suyun etrafındaki çiçek bahçesi önce açık yeşile boyanmış, koyu lacivert renkle bitki yapraklarına tahrir çekilmiş, ardından tahrirden boş kalan alanlar tekrar daha koyu yeşile boyanmıştır. Bu yöntemle yeşil alanın bitki ve çiçeklerle yoğun olduğu etkisini vermesi düşünülmüştür.

Selvi ağacının gövdesi kahve rengi, yapraklı kısmı ise yeşil-okre renginde seçilmiştir. Ağacın koyu lacivert renkli gökyüzüne uzanan uçlerinin zıt renklerden dolayı dikkat çekmesi amaçlanmıştır. (Eser 5)

3.6. ESER NO: 06

Eser Adı: Gül ü Bülbül

Beyit Numarası: 15, 16

Beyit:

15. ” *İçmek ister bülbülün kanın meğer bir reng ile
Gül budağının mizâcına gire kurtara su*

16. *Tînet-i pâkini rûşen kılmış ehl-i âleme
İktidâ kılmış tarîk-i Ahmed-i Muhtâr'a su*²⁷⁸

Eser Ölçüsü: 35 x 28 cm

Minyatürün Alan Ölçüsü: 23 x 15 cm

Minyatür Tekniği: El yapımı asitsiz kâğıt üzerine guaj, suluboya, yaldız, gümüş ve altın; tarama ve noktalama.

Fuzûlî su kasidesinin 15. Beytini gül ve bülbül macerası ile devam ettirmektedir. Bu beytin ana teması divan şiirinde çokça kullanılan, gül ve bülbül analogisini irdelemektedir. Şairin ana odağında gül ve bülbül vardır. Fuzûlî gül derken, Hz. Peygamberi şahsını işaret ederken, bülbül olarak ise kendini simgelemektedir.²⁷⁹ Bülbül gülün dikenlerine rağmen şarkısını söylemeye ve güle yaklaşmaya devam etmektedir.

Kasidenin devamında gelen 16. Beyitte Hz. Muhammed'e seslenen şair, onun temiz yaradılışının nuru dünyayı *rûşen* yani aydınlattığını anlatmaktadır. Bundan dolayı dünyadaki bütün nehirlerin denizlere aktığı gibi tüm sular peygamberin yolunu tutmuşlardır. Bu noktada şair, suyun yolunu takip eden nihayet denize ulaşacağını bu beyitte vurgulamaktadır.²⁸⁰

²⁷⁸ Prof. Dr. Hasibe Mazıoğlu, “**Fuzûlî ve Türkçe Divanı'ndan Seçmeler**”, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları:675, Başbakanlık Basımevi, Ankara 1986, s. 6.

²⁷⁹ İskender Pala, **a.g.e.**, s. 45- 46.

²⁸⁰ İskender Pala, **a.g.e.**, s. 47.

Tasarım Kurgusu ve Kompozisyon Oluşumu

13 ve 14. Beyitler doğrultusunda ortaya çıkan ana kompozisyon unsurları:

1. Gül,
 2. Bülbül,
 3. Su,
- olarak belirlenmiştir.



Eskiz no. 6

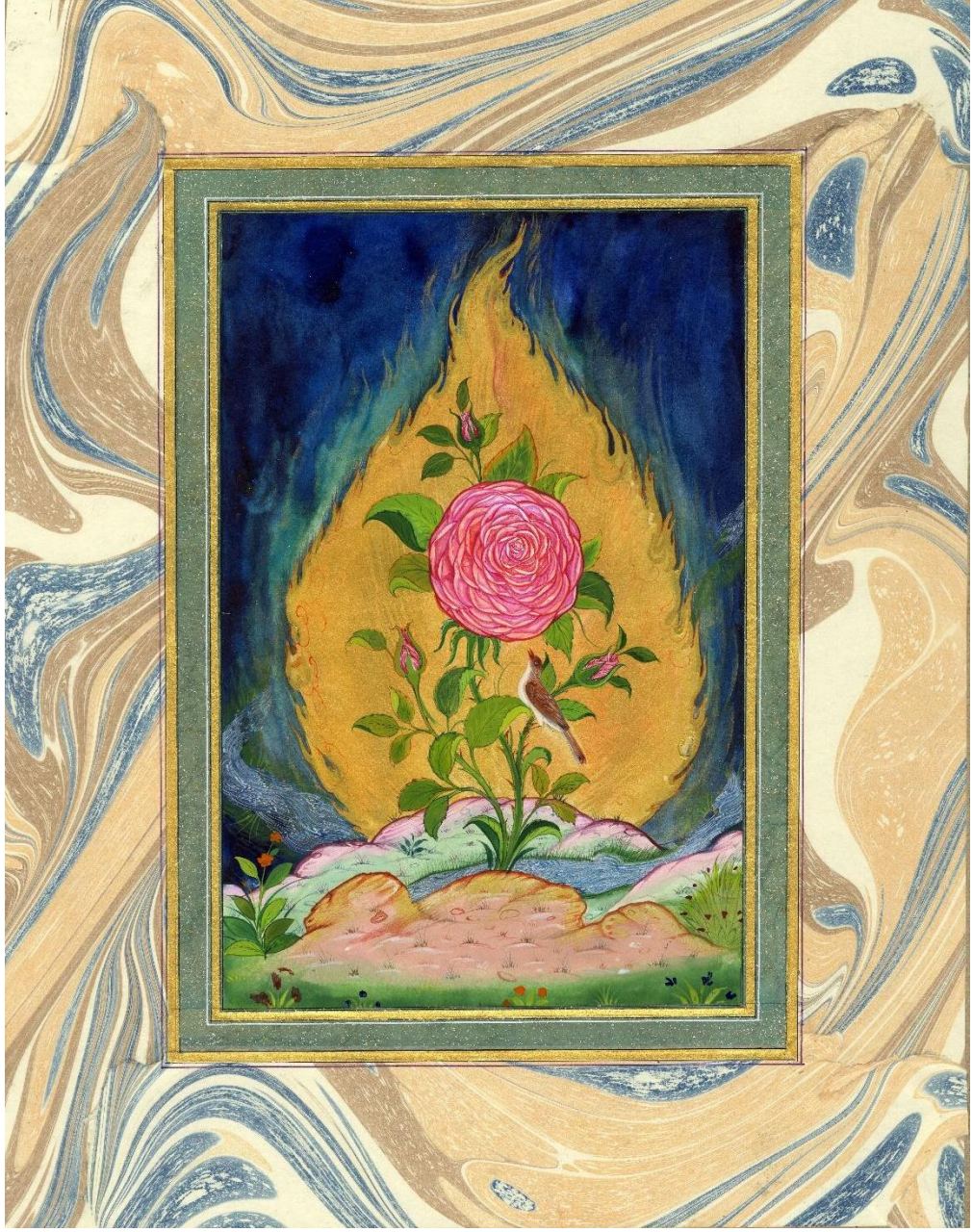
Eskiz 6: 06. No.'lu Minyatür Kompozisyonun Tasarım ve Kurgusu.

23 x 15 cm olarak tasarlanmış kompozisyonda, 15 ve 16. Beyitlerin anlamını taşıyan ana unsurlardan faydalanılmıştır. Kompozisyondaki gül, beyitlerin anlamlarına uygun olarak Hz. Muhammed'i temsili olarak düşünülürken, ona bakarak şarkısını söylemekte olan bülbül şairi temsil etmektedir. O şarkı burada su kasidesidir. Tasarımdaki su, Hz. Peygamber'e doğru akmaktadır. Umman'a ulaşmayı hedefleyen suyu takip etmelidir, düsturundan yola çıkarak bu kompozisyon su ile çevrelenmiştir.

Eskizde tasarım merkezinin büyük bir kısmını yaprak formunda hale kaplamaktadır. Yaprığın orta kısmına ana dalı "S" şeklini alan birkaç dallı gül yerleştirilmiştir. Gülün kat kat yapraklı daire şeklinde olan taç kısmı yüzü seyirciye dönük biçimde kompozisyonun tam ortasında tasarlanmıştır. Ucunda gonca olan 2 ıslak dalları gülün sağ ve sol tarafına eğilir biçimde yerleştirilmiştir. Gülün sağ ve solunda kıvrılmış tasvir edilmiş yapraklar, bitkinin estetik görüntüsünü pekiştirmek ve canlılık katması amaçlarıyla yerleştirilmiştir. Didaktik bir tutumda yerleştirilmeyen yapraklar serbestçe konumlandırılmıştır.

Gülün sağ tarafındaki eğilmiş goncalı dalın üzerine bülbül yerleştirilmiştir. Bülbül, başını gülün taç kısmına kaldırmış, gagası açık ve şarkı söyler biçimde tasvir edilmiştir. Kuşun boyutu, gülün büyüklüğü karşısında küçük ve acizdir. Temsil ettiği düşünülen ögeler tarafından bu bilinçli bir kurgu özelliğidir.

Gülün etrafı yaprak formundaki hale ile sarılmış, önünde yatay üst üste iki tepelikli zemin bulunmaktadır. Halenin arka tarafından dolaşarak gelen su, gülün ön tarafına geçerek kompozisyondaki ön- arka ilişkisini sağlaması amaçlanarak yerleştirilmiştir. (Eskiz 6)



Eser 6: 06. No.'lu Minyatür 'ün Kompozisyonun Renklendirilmesi.

Eserin Renkli Uygulama ve Teknik Analizi

Eser boyutu 35 x 28 cm. ölçüde tasarlanmıştır. Minyatür alanının ebadı 23 x 15 cm.'dir. Minyatürün etrafına genişliği 1,2 cm olan yeşili zemin üzeri gümüş zereşan uygulanmış kenar suyu eklenmiştir. Kenar suyu üzerine lacivert "kuzu" ve

çift yıldız cetvel çekilmiştir. Eseri tamamlayan krem ve açık kahve renkli ebru 5 cm genişliktedir.

06. No.'lu bu minyatür el yapımı kâğıt üzerine altın, gümüş, suluboya, guaj ve pigment boyalar kullanılarak yapılmıştır. Yer yer ince ve yoğun boyanarak tahrir, noktalama ve tarama gibi minyatür teknikleri uygulanmıştır.

Renklendirmede gül ve bülbülün etrafında aydınlık etkisi oluşması için minyatürün cetvellerine yakın yerler koyu tonlarda tutulmuştur. Koyu lacivertle başlayan gökyüzü altın renkli hale etrafına doğru turkuaz rengine dönüşerek açılmaktadır.

Kompozisyonda gül ve bülbülün bulunduğu alana derinlik katması amacıyla cetvel bölümünden itibaren koyu lacivert rengi ile gece tasviri yapılmıştır. Lacivert rengi cetvel kenarlarında koyulaşırken, hale kısmına geldikçe açılmış, turkuaz rengine dönüşmüştür. Yaprak formundaki hale bölümü sarı yıldız ile boyanmış, turuncu renkle tahrir çekilmiştir.

Gülin taç bölümü açık pembe renkte olup kenarlarına daha koyu pembe renkle tahrir çekilmiştir. Yaprak ve sap kısmı açık- koyu yeşil tonlarında oldukça ferah işlenmiştir. Bülbülde tercih edilen kahverengi ve beyaz renk taranarak tüy efekti verilmiştir.

Ön plandaki bulunan iki tepelik bej-pembe rengine boyanmış olup arkasındaki tepelik ise ona zıt olarak açık yeşilin soğuk tonlarında çift renk tasvir edilmiştir. Üzerine gelen ritmik otlar ve bitkiler ferah ve açık renklerde tercih edilmiştir. Arkadan öne doğru uzanan su, gümüş renkte boyanmış olup, beyaz renkli çizgilerle taranmıştır. (Eser 6)

3.7. ESER NO: 07

Eser Adı: Dürr-i İstifâ

Beyit Numarası: 17, 18, 19

Beyit:

17. “Seyyid-i nev’-i beşer deryâ-yı dürr-i istifâ

Kim sepüpdür mu’cizâtı âteş-i eşrâra su

18. Kılmağ için tâze gülzâr-ı nübüvvet revnakın

Mu’cizinden eylemiş izhâr seng-i hâra su

19. Mu’cizi bir bahr-i bî-pâyân imiş âlemde kim

Yetmiş andan min min âteş-hâne-i küffara su”²⁸¹

Eser Ölçüsü: 37 x 29 cm

Minyatürün Alan Ölçüsü: 24 x 16 cm

Minyatür Tekniği: Neftli ebru kâğıdı, suluboya, guaj, altın, gümüş, yaldız üzerine tarama.

Fuzûlî 17. Beyitte de Hz. Peygamber’e övgülerini devam ettirmektedir. Tüm mahlukatın şereflişi olarak yaratılmış insanların, beşeriyetin seyidi yani efendisi olduğunu belirtmektedir. Bu cümlelerine ek olarak Hz. Muhammed’i saf inciler denizinin seçilmiş incisi olarak tanımlamaktadır.²⁸²

Kasidenin 18. Beyitte şair, Hz. Muhammed’in mucizeleriyle nübüvvet gül bahçesine aydınlık vermek için dikenlerinden taşlarına kadar su getirdiğini söylemektedir. Aynı zamanda, taşlarla ilgili Hz. Peygamberin bir mucizesine atıf yapmaktadır. Yani mucizelerden birinde, kuyularında suları kurumuş birkaç kabileden kişiler Hz. Muhammed’e müracaat etmişler. Hz. Muhammed’in yedi çakıl taşlarını

²⁸¹ Prof. Dr. Hasibe Mazıoğlu, “Fuzulî ve Türkçe Divanı’ndan Seçmeler”, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları:675, Başbakanlık Basımevi, Ankara 1986, s. 7.

²⁸² İskender Pala, **Su Kasidesi**, Kapı Yayınları, İstanbul, 2007, s. 49- 53.

okuyup ufladıktan sonra suyu kurumuş kuyulara bu yedi taşları atmışlar. Bu hadiseden sonra kuyulardaki sular tekrar dolup taşmıştır.²⁸³

Şair 19. Beytini, Hz. Muhammed'in bu gibi mucizelerin eşi benzeri bir daha görülmediğini anlatarak devam etmektedir. Bunu şairane dille sınırsız bir mucize denizine benzetmektedir. Aynı beytin devamında, binlerce ateşperestlerin ateş hanesine su yetiştiğini söylerken, Peygamberimizin dünyaya geldiğindeki hadiselerle ve ondan sonra binlerce ateşperestlerin Müslüman olduğunu kastetmektedir.²⁸⁴

²⁸³ İskender Pala, **a.g.e.**, s. 54- 55.

²⁸⁴ İskender Pala, **a.g.e.**, s. 56- 57.

Tasarım Kurgusu ve Kompozisyon Oluşumu

17, 18 ve 19. Beyitler doğrultusunda ortaya çıkan ana kompozisyon unsurları:

1. Deniz, su,
 2. Ateş,
 3. İnci,
 4. Çakıl taşı,
- olarak belirlenmiştir.



Eskiz no: 07.

Eskiz 7: 07. No.'lu Minyatür Kompozisyonun Tasarım ve Kurgusu.

Dikey dikdörtgen formda tasarlanan kompozisyon, nefli battal ebru kâğıdı üzere olacak şekilde düşünülmüştür. Üst köşeden soldan sağa ve tekrar sağdan sola devam ederek akan su kompozisyonunun en alt 4/1'lik kısmını kapsayan denize akmaktadır. Denizin ortasında kabukları açık biçimde içinde oldukça iri bir incisi bulunan istiridye konumlanmaktadır. Bu beyitlerde bahsi geçen inciye ithafen tasarlanmıştır. İstiridyenin sol tarafında gül bahçesinin bir kısmı düşünülerek taşların arasından görünmekte olan birkaç gül tasarıma eklenmiştir.

Kompozisyonun sağ üst tarafından denize doğru düşmekte olan yedi çakıl taşı konumlandırılmıştır. Bu yukarıda bahsini ettiğimiz çakıl taşlarla ilgili mucize hadisesi yansıtılmaya çalışılmıştır. (Eskiz 7)



Eser 7:07. No.'lu minyatür kompozisyonun renklendirilmesi.

Eserin Renkli Uygulama ve Teknik Analizi

Eser boyutu 34 x 27 cm. ölçüde tasarlanmıştır. Minyatürlü kısmı 23 x 15 cm ölçülü de uygulanmıştır. Minyatürün etrafına 1,2 cm genişlikte su yeşili zemin üzeri gümüş zereflanla yapılmış kenar suyu eklenmiş olup, üzerine lacivert “kuzu” ve çift yıldız cetveller çekilmiştir.

Bu minyatür, su renklerinde bir nefli battal ebru zemin kâğıt üzerine oturtulmuştur. Ebru deseninin bazı kısımları tekrar yeşil, lacivert ve turuncu renkleri uygulanarak, suyun altına kalmış taşlar, inciler ve ateş görüntüsü verilmeye çalışılmıştır. Ondan dolayı ebru tasarımına dikkatle bakılırsa, su renklerinin zemininde ateş rengi yansımalar görülmektedir. Bununla Hz. Muhammed'in doğduğunda Zerdüştlerin sönmeyen ateşi söndüğü mucizeye işaret edilmesi amaçlanmıştır. Bir yandan da eserde başka bir mucizeye dikkat çekilmektedir. Suyu kuruyan kuyulara atılan çakıl taşlar için açık pembe renk üzere tarama yapılarak uygulanmıştır. Yedi taşın etrafına altınla tahrir çekilerek taşların Peygamber duası aldıkları simgelenmektedir.

Eserin odak merkezinde bir kısmı suyun içinde olan kabuğu açık biçimde istiridye görülmektedir. Kabuğun dış kısmı sarı-turuncu, iç kısmı ise fuşya pembe ve alacalı sedef rengindedir. Ortasındaki iri ince için gümüş ve beyaz renkleri kullanılmıştır. İncinin etrafı nur saçmış vaziyette algısı oluşması düşünülerek altın tarama tekniği uygulanmıştır. Eserdeki turkuaz ve koyu lacivert renkte olan suyun dalgaları beyaz renkte taranmıştır. (Eser 7)

3.8. ESER NO: 08

Eser Adı: Mucize

Beyit Numarası: 20, 21, 22

Beyit:

20. *“Hay ilen barmağın dişler kim itse istimâ’*

Barmağından virdüğü şiddet günü Ensâr’a su

21. *Dostu ger zehr-i mar içse olur âb-ı hayât*

Hasmı su içse döner elbette zehr-i mâra su

22. *Eylemiş her katreden min bahr-i rahmet mevc-i hîz*

El sunup uğraç vuzû’ için gül-i ruhsâra su”²⁸⁵

Eser Ölçüsü: 35 x 27 cm

Minyatürün Alan Ölçüsü: 22 x 14 cm

Minyatür Tekniği: Kâğıt, guaj, suluboya, toz pigment boya, yaldız, gümüş, üzerine tarama ve noktalama.

Şair bu beyitlerde de peygamberimizin mucizelerine değinmeye devam etmektedir. Şiirde, şiddetli bir günde Hz, Muhammed’in Ensar’a parmağından verdiği su hadisesini duyarsa, hayretten parmağını ısıracağını söylemektedir. Rivayete göre, şiddetli sıcak günlerin birinde, Peygamberimiz Ensar ile Mekke etrafındaki Hudeybiye denilen yerde konaklamışlardır. Havanın beklenmedik sıcaklığından, yanlarındaki kırbalarda sular bitmiş, ancak tek bir kırbada az miktarda su kalmıştır. Hz. Muhammed’in, bir elini az suyu olan kırbaya sokması ve ikinci elini göğüs hizasına kaldırmasıyla parmaklarının arasından beş oluk gibi sular akmaya başlamıştır. Bu hayret edilecek mucize sayesinde ağır durumdan kurtulmuşlardır.²⁸⁶

Kasidenin 21. Beytinde Fuzûlî, O’na dost olan yılan zehri içse bile o kişi hayat suyu içmiş gibi olurken, onun düşmanı su içerse yılan zehri içmiş gibi olacağını

²⁸⁵ Prof. Dr. Hasibe Mazıoğlu, “Fuzulî ve Türkçe Divanı’ndan Seçmeler”, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları:675, Başbakanlık Basımevi, Ankara 1986, s. 8.

²⁸⁶ İskender Pala, a.g.e., s. 57- 58.

söylemektedir. Bu beyitteki yılan zehrinin bir dost için suya dönüşeceğini anlatırken, Peygamberimizin Hz. Ebu Bekir ile kafirlerden saklandığı mağarada yaşanan mucizeyi kastetmektedir.²⁸⁷Mağarada saklandıklarında Hz. Ebu Bekir'in ayağını yılan soksa bile zehrin etkisi olmadığına işaret edilmektedir. Dolayısıyla Fuzûlî'nin dosttan kastı Hz. Ebu Bekir'dir.

Bir sonraki 22. Beyitte, Hz. Muhammed'in abdest alırken gül gibi yüzüne su vurduğunda, *bin bahr-i rahmet* yani bin rahmet denizinde dalgalar oluşacağını yazmaktadır²⁸⁸

²⁸⁷ İskender Pala, **a.g.e.**, s. 59- 61.

²⁸⁸ İskender Pala, **a.g.e.**, s. 62.

Tasarım Kurgusu ve Kompozisyon Oluşumu

20, 21 ve 22. Beyitler doğrultusunda ortaya çıkan ana kompozisyon unsurları;

1. Çöldeki su sıkıntısı hadisesi,
2. Mağaradaki dost,
3. Yılan,
4. Gül yüzündeki su damlaları,

olarak belirlenmiştir.



Eskiz 8: 08. No.'lu Minyatür Kompozisyonun Tasarım ve Kurgusu.

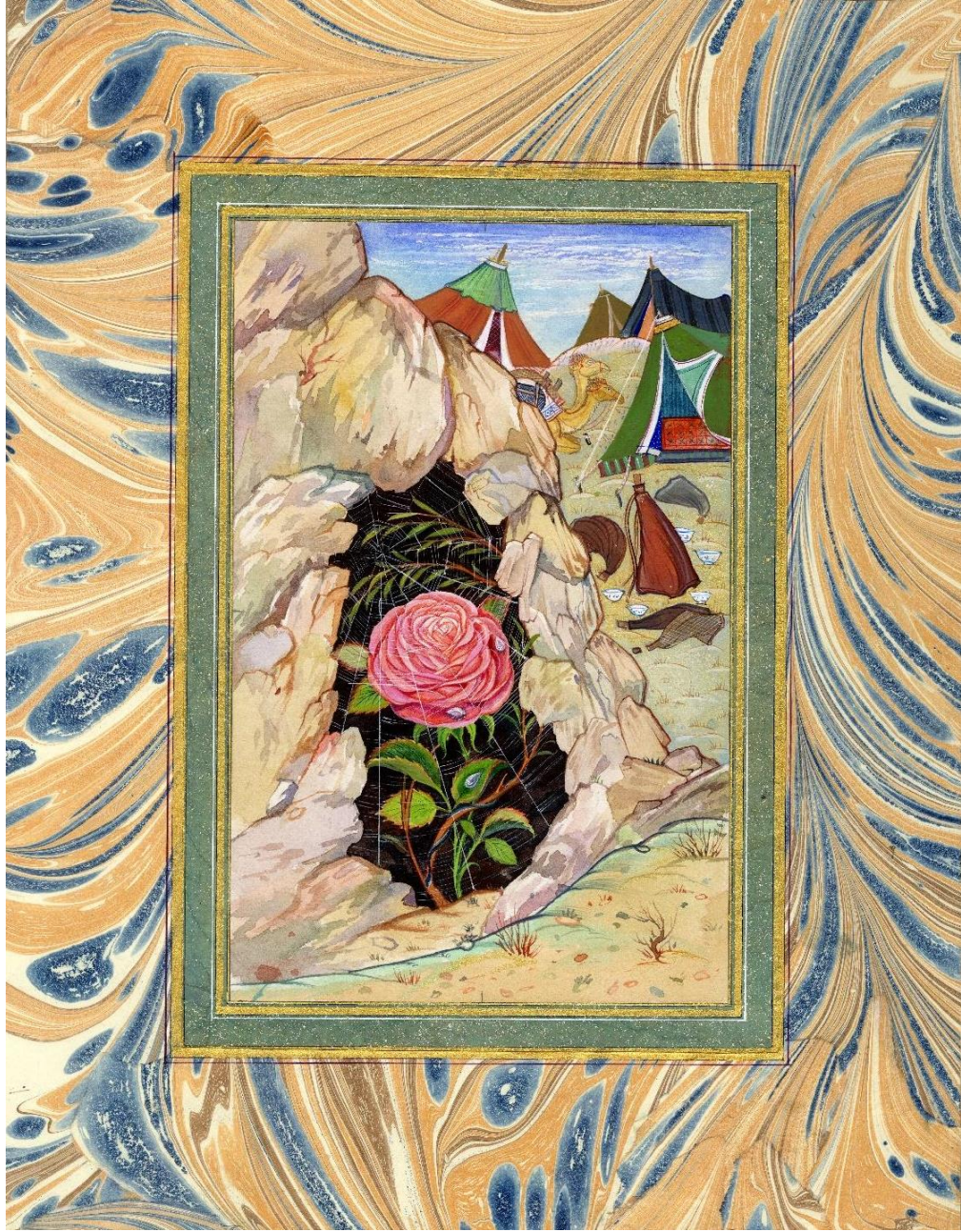
Kompozisyon dikdörtgen formda tasarlanmıştır. Eskizde, ön planında hafif yokuşlu kurak bir zemin, arka planda sahra çölü görüntüsü tasarlanırken, kompozisyonun 4/3'lük kısmına kayalıklardan oluşan bir dağ parçası yerleştirilmiştir.

Kurak zemin üzerine saçılmış olan farklı büyüklüklerde çakıl taşları ve birkaç kuru çöl bitkileri bulunmaktadır.

Arka plandaki çöl, birkaç Arap yöresine ait çadırlar, oturmuş vaziyette 2 deve ve yerde birkaç su kırbaları ile tasarlanmıştır. Suyu bitmiş kırbalar tek suyu olan kırbanın etrafına düzensiz bırakılmış şekilde tasvir edilmiştir. Tasarımın bu kısmı, beyitlerdeki, Ensar ile çıkılan yolculukta kırbalardaki suyun bitmesi ile Hz. Muhammed'in mucizesine işaret edilmiştir.

Kayalık dağın ortasına mağara görüntüsü verilmeye çalışılmış olup, içinde iri bir şekilde gül ve onu koruyan ince uzun dal ve yapraklı ağaç bulunmaktadır. Ağacın dalına sarılarak yukarıdan ağacın "ayağına" inmekte olan bir yılan konumlandırılmıştır. Eskizin bu bölümü Hz. Muhammed ve Hz. Ebu Bekir'in düşmanlardan saklandıkları mağara vakasına işaret edilmeye çalışılmıştır. Mağaradaki gül Hz. Muhammed'i, ağaç ise Hz. Ebu Bekir düşünülerek tasarlanmıştır.

Kasidenin 22. Beytin ana fikrini görselleştirmek amacıyla gülün ve yaprakları üzerine su damlaları eklenmiştir. Kompozisyondaki bu görüntü ile hem Hz. Peygamber'in abdest aldığı mübarek yüzünde olduğu su damları, hem de dost için yılan zehrinin bile suya dönüşmesine işaret edilmiştir. (Eskiz 8)



Eser 8: 08. No.'lu Minyatür Kompozisyonun Renklendirilmesi.

Eserin Renkli Uygulama ve Teknik Analizi

Eser boyutu 35 x 27 cm. ölçüdedir. Kâğıt üzerine yapılmış minyatür alanı 22 x 14 cm olup etrafına 1,2 cm genişlikte kenar suyu eklenmiştir. Yeşil renkli zeminli kenar suyu üstüne zerefşan tekniğiyle gümüş serpilmiştir. Kenar suyu üzere tek lacivert “kuzu” ve çift yaldız cetvel çekilmiştir. Kenar suyu etrafına 5 cm genişlikte

zemini bej, krem ve açık kahverengi üzeri lacivert renkli çizgi desenli ebru kâğıdı kullanılmıştır.

Bu eserin renklendirilmesi için kâğıt üzere suluboya, guaj, toz pigment boya, yıldız, gümüş, üzerine minyatür tekniklerinin yanı sıra suluboya tekniği de kullanılarak karışık teknik biçiminde uygulanmıştır.

Eserin minyatür kompozisyonunun bulunduğu alan için renklerin sıcak tonları seçilmiş olup, 20, 21 ve 22. Beyitlerde ima edilen mucizelerin yaşandığı Arap yarımadasının iklimi yansıtılmaya çalışılmıştır.

Renkler oldukça ince katmanda boyanmıştır. Rengarenk çadırların arkasında çok az görünen gökyüzü ve tasarımın hemen hemen 4/3'lük yerini kapsayan kayalıklar suluboya tekniğinde soft renklerde boyanmıştır. Kayalıkların ortasındaki mağara koyu bordo ve kahverengi karışımı renklerle boyanarak derinlik hissi vermesi amaçlanmıştır. Buna karşın mağaranın içinde bulunan gül ve ağaçta daha canlı renkler tercih edilmiştir.. Mağaranın karanlık tonları arasındaki gül açık pembe renklerinde boyanarak dikkat merkezinde olması amaçlanmıştır. Gülün yeşil yaprakları yeşil ve sarı-yeşil renklerinde olup, yaprakların tırtıklı şekilli kenarları sarı, turuncu ve kiremit renklerine boyanmıştır. Gülün pembe ve yeşil yapraklarına konumlandırılan 3 adet su damlaları renklendirilmesinde gümüş ve beyaz boyalardan faydalanılmıştır.

Mağaradaki ağacın dalları için turuncu ve açık kiremit renkleri kullanılırken, ince yaprakları ise sarı-yeşil renklerde boyanmıştır. Ağacın dalına sarılarak aşağı doğru sürünen yılan için lacivert ve zümrüt yeşili renkleri uygulanmıştır.

Mağaranın girişini tamamen sarmış olan örümcek ağı için beyaz renk kullanılarak ince çizgiler ile oluşturulmuştur.

Arka planda, 2 deve, suları bitmiş kırbalar ve birkaç Arap çadırlarıyla beyitlerdeki “*Ensar*” hadisesi yansıtılmaya çalışılmıştır. Çölün rengi okrenin soğuk ve sıcak tonlarında değişmekte olup, üzerinde küçüklü büyüklü kimi kurumuş ot ve bitkiler tasvir edilmiştir. İki deve üzerindeki yükleriyle bir kısmı kayaların ardında kalacak şekilde tasvir edilmiştir.-. Çadırlar için yeşil, siyah, gri, haki, kiremit ve lacivert renkleri kullanılmıştır. Çadırların önünde bulunan kırbaların renkleri kahverengi deri tonlarındadır. (Eser 8)

3.9. ESER NO: 09

Eser Adı: Hâk-i Pâyın Aşkına

Beyit Numarası: 23, 24

Beyit:

23. ” *Hâk-i pâyine yetem dir ömrlerdür muttasıl*

Başını daşdan daşa urup gezer âvâre su

24. *Zarre zarre hâk-i dergâhına ister sala nûr*

Dönmez ol dergâhdan ger olsa pâre pâre su”²⁸⁹

Eser Ölçüsü: 34 x 27 cm

Minyatürün Alan Ölçüsü: 22 x 14 cm

Minyatür Tekniği: El yapımı kâğıt üzerine toz pigment boya, suluboya, guaj, altın üzerine tarama ve noktalama.

Şair bu beyitte Hz. Muhammed’e seslenerek, “şu su senin mübarek pâyının toprağına ulaşabilmek arzusuyla nice ömürlerdir sürekli başını taştan taşa vurarak gezmektedir” diye belirtmektedir. Fuzulî bu beyitte “ömürler” derken yüzyıllar boyunca ayağın toprağına yetişebilmek için başı taşlara vurulsa bile suyun hedefinden sapmadan aktığından bahsetmektedir.²⁹⁰Dicle nehri şaire göre Hz. Muhammed’in ayağına doğru gidebilmek için “âvâre” olduğunu söylemektedir. Avarelik âşıkların işidir. Avare olmuş âşık, telaştan adımını ne denli atacağına karar vermekte zorlanacaktır. Fuzulî’nin Dicle nehri kenarında, suyun kutsal topraklara yani Ravza-i Mutahhara’ya doğru akışını Peygamber sevgisi ile seyrederken düşünülmektedir.²⁹¹

İkinci beyitte su, “*hâk-i dergâhına*” varabilme uğrunda ne kadar “*zerre zerre*”, param parça, damla damla veya toz toz olsa bile o yolundan dönmeyecektir.²⁹² Şair,

²⁸⁹ Prof. Dr. Hasibe Mazıoğlu, “**Fuzulî ve Türkçe Divanı’ndan Seçmeler**”, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları:675, Başbakanlık Basımevi, Ankara 1986, s. 9.

²⁹⁰ İskender Pala, **Su Kasidesi**, Kapı Yayınları, İstanbul, 2007, s. 63.

²⁹¹ İskender Pala, **a.g.e.**, s. 63- 64.

²⁹² İskender Pala, **a.g.e.**, s. 68.

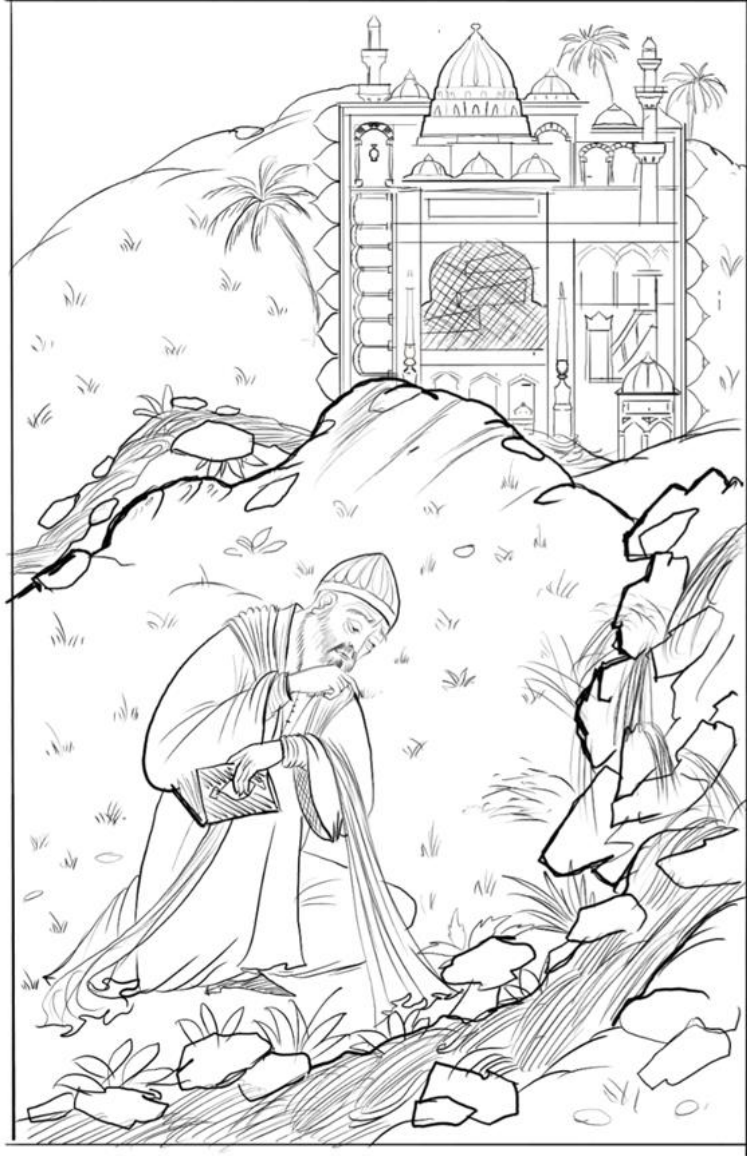
dağlara taşlara vursa da Hz. Muhammed'in türbesine gitmek istemesiyle suya derin bir anlam kazandırmaktadır.²⁹³

²⁹³ Şerh için ayrıca bkz.: s. 54.

Tasarım Kurgusu ve Kompozisyon Oluşumu

23 ve 24. Beyitler doğrultusunda ortaya çıkan ana kompozisyon unsurları;

1. Taştan taşa vurularak akan su,
2. Suyun akışını izleyen şair,
3. Hz. Peygamber'in Kabri (Mescid-i Nebevî) olarak belirlenmiştir.



Eskiz no: 09.

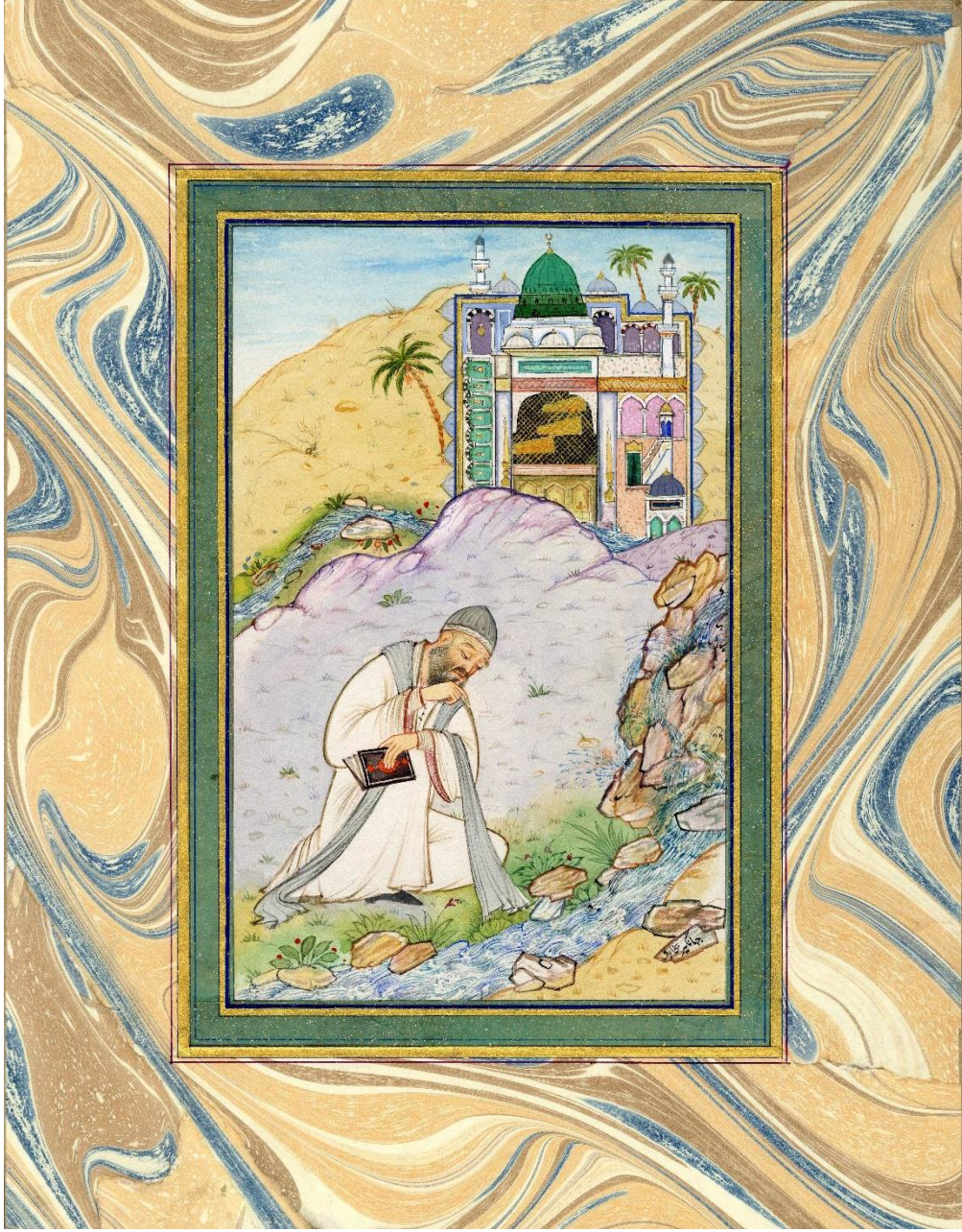
Eskiz 9: 09. No.'lu Minyatür Kompozisyonun Tasarım ve Kurgusu.

Dikey dikdörtgen formda tasarlanmış olan kompozisyon, üst ve alt bölüm olarak iki alanda tasarlanmış, birbirlerine asimetric olarak sol altta bir figür, sağ üstte de mimari yapı konumlandırılmıştır. Alt bölümün sağ kısmında yukarıdan aşağına doğru kayalık ve taşlar arasından düşen su, nehre akarak kompozisyonu sağdan sola bağlamaktadır.

Su kenarında suyun akışını elinde kitap (*divan*) la dalgın ve düşünceli izleyen şair figürü yer almaktadır. Şair figürü, sayfanın ortasına gelecek büyüklükte konumlandırılmıştır. Üzerindeki cübbe ve kaftanı dökümlü, dizleri kırık ve elleri hareketli biçimde tasarlanmıştır. Figürün uzuv hareketleri düşünüldüğünde, başının öne eğilmiş olması ve el hareketleri onun düşünceli halini yansıtmayı amaçlamıştır.

23. ve 24. Beyitlerde Fuzûlî'nin bahsetmiş olduğu su, pare pare olmuş olsa da hedefinden sapmadan akmaya devam ediyor oluşuna gıpta ve hayranlık duyduğunun bir göstergesidir. Figürün suyun kenarında oturup seyredişi aynı zamanda Fuzûlî'nin suya olan hayranlığının bir simgesidir. Suyun ne zorluk yaşarsa yaşasın Hz. Peygamber'e doğru akması sevginin büyüklüğünü ve fedakarlığını anlatmaktadır. Tasarımda bulunan taş, suyun önüne çıkan engel ve zorlukların temsilidir.

Şairin, 24. Beyitte geçen "*hâk-i dergâhından*" kastı aslında Hz. Muhammed'in kabrinin bulunduğu yerdir. Bu nedenle tasarımın sol üstünde Hz. Peygamber'in kabrinin bulunduğu yer olan Mescid-i Nebevî temsili yer almaktadır. Mimari, dikey dikdörtgen biçimde tasarlanmıştır. Kayalık bölümden başlayan su, sağdan sola olacak şekilde akmaktadır. Su, şairin arkasından devam ederek Mescid-i Nebevî'ye doğru yönelmektedir. (Eskiz 9)



Eser 9: 09. No.'lu Minyatür Kompozisyonun Renklendirilmesi.

Eserin Renkli Uygulama ve Teknik Analizi

Eser boyutu 34 x 27 cm. ölçüde tasarlanmış olup minyatürlü alan 22 x 14 cm.'dir. Minyatürün etrafına 1,2 cm genişlikte su yeşili zemin üzeri gümüş zerefşan tekniğiyle yapılmış kenar suyu eklenmiştir. Kenar suyu üzerine tek lacivert "kuzu" ve

çift yıldız cetvel çekilmiştir. Kenar suyu etrafına 5 cm genişlikte zemini bej, krem ve açık kahverengi üzeri lacivert renkli çizgi desenli ebru kâğıdı kullanılmıştır.

Bu minyatürde el yapımı kâğıt üzerine toz pigment boya, suluboya, guaj ve altın kullanılmıştır. Eserdeki oldukça ince katman boyanmış nesnelere tarama, noktalama ince ve kalın tahrir gibi minyatür teknikleri uyarlanmıştır.

Minyatürün üst bölümünde Mescid-i Nebevî tasviri, gökyüzü ve tepelik bulunmaktadır. Gökyüzü beyaz ve mavi renkte boyanmıştır. Mescid-i Nebevî ise üst tarafı ağırlıklı olarak yeşil ve beyaz renkte tasvir edilmiştir. Mimarinin sağ ve solunda hurma ağaçları kullanılarak tasarıma Arap coğrafyasının karakteristik özelliklerini yansıtması amaçlanmıştır. Mimarinin arkasında bulunan tepelikte yine aynı nedenden dolayı Hicaz çölünün sarı renk tonları ile bezenmiştir.

Resmin alt kısmındaki zemin leylak renkte tepelik tarama ve noktalama tekniği ile çevrelenmiştir. Üzeri ufak yeşil otlar ile zenginleştirilirken, figüre zemin oluşturmaktadır. Figürün beyaz renkte cübbesi ve gri başlığı üst bölümde bulunan mimari ile bütünlük sağlaması amaçlanmıştır. Başlık şekli, mimarideki kubbe biçimindedir. Renkler sakin tutulmuş ve kıyafeti desensiz tasvir edilmiştir. Kayalıklar oldukça renkli tasvir edilirken su, mavi renkte beyaz taramalar ile daha sakin tasvir edilmiştir. (Eser 9)

3.10. ESER NO: 10

Eser Adı: Su Kasidesi

Beyit Numarası: 25, 26

Beyit:

25. “Zıkr-i na’tün virdini derman bilür ehl-i hatâ
Eyle kim def’-i humâr için içer mey-hâre su

26. *Yâ Habiba’llâh yâ Hayre’l-beşer müştâkunam*
Eyle kim leb-teşneler yanup diler hemvâre su”²⁹⁴

Eser Ölçüsü: 37 x 29 cm

Minyatürün Alan Ölçüsü: 23 x 15 cm

Minyatür Tekniğı: El yapımı kâğıt üzerine toz pigment boya, suluboya, guaj, altın üzerine tarama ve noktalama.

Kasidenin 25. Beytinde, hata ehli olan kişiler, Hz. Muhammed’in na’tını zikrederek, ona salavatlar ve övgü dolusu kasideler söyleyerek canlarına derman bulacaklarından bahsedilmektedir. Sürekli sarhoş olan kişilerin, gecelere kadar aşırı humar içinde olanlar ertesi sabah humarlarını atmak “def’-i humâr” için yine içki içme ihtiyacı duymaları misal edilmektedir. Sarhoşluğu hâl edinen kişilerden çıkarak nefis bir şairane üslup kullanmıştır. Yani senin yâdınla kendinden geçenler ancak yine seni yâd ederek, kendilerine gelirler demek istiyor şair. Beyitteki fikirlerden çıkarak, naat okunması, Peygamberi öven sözleri tekrarlanmasıyla âşıklar, kırık kalplarına şifa olacağına inanılmaktadırlar.²⁹⁵

26.beyitte şair, *Yâ Habîballâh* – Ey Allah’ın dostu ve insanların en hayırlısı diyerek, ona olan sonsuz özleminden bahsetmektedir. Nasıl ki, çölde susuz kalan kişinin dudakları ne denli suya hasret duyduğu gibi onu özlediğini dile getirmiştir.

²⁹⁴ Prof. Dr. Hasibe Mazıoğlu, “Fuzulî ve Türkçe Divanı’ndan Seçmeler”, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları:675, Başbakanlık Basımevi, Ankara 1986, s. 10.

²⁹⁵ İskender Pala, a.g.e., s. 71- 72.

Sanki içinde büyük bir yangının olduğunu hissettiğinden dolayı hiç durmadan su istediğini ifade etmektedir.²⁹⁶

²⁹⁶ İskender Pala, **a.g.e.**, s. 75.

Tasarım Kurgusu ve Kompozisyon Oluşumu

25 ve 26. Beyitler doğrultusunda ortaya çıkan ana kompozisyon unsurları;

1. Sarhoş,
2. Sabah, mey,
3. Ateş, yangın,
4. Su olarak belirlenmiştir.



Eskiz no: 10.

Eskiz 10: 10. No.'lu Minyatür Kompozisyonun Tasarım ve Kurgusu.

Kompozisyon dikey dikdörtgen formundadır. Hemen hemen eşit olarak üst ve alt bölüme ayrılmıştır. Kompozisyonda su- nehir, sarhoş insan figürü, tepesine doğru yangını büyütmekte olan iri bir ağaç, az yeşil alanı olan tepelik ve gökyüzü bulunmaktadır. En alt kısımda sağdan sol kenara kadar nehir yer almıştır. Alt kısım kompozisyon ortasına yakın yüzü sol tarafa dönük sırtını ağaca dayamış bir sarhoş figürü tasvir edilmiştir. Tam ortada alttan en üstte doğru uzanmış büyük bir ağaç, ağacın yapraklı bir kısmı yanmaktadır.

Sarhoş humardan çıkabilmek için sabah tekrar içkisine ihtiyaç duyduğu gibi Peygamber âşığı da sürekli na't, Peygamber övgüsü ile zikretmekten ruhuna şifa bulacaktır.

Sarhoş âşığın sırtını dayadığı ve şimşek çakması sonucu dallarına ateş düşmüş ağaç onun kendisi veya vücudunun simgesi konumundadır. Ateşi söndürülmesi için sürekli su serpilmesi gerekmektedir. Bu anlamda kompozisyondaki su, Peygamber yâdı, övgü ve sevgi dolu kaside simgesi olarak düşünülmektedir. Yani “Su Kasidesi'nin” ta kendisidir. (Eskiz 10)



Eser 10: 10. No.'lu minyatür kompozisyonun renklendirilmesi.

Eserin Renkli Uygulama ve Teknik Analizi

Eser boyutu 37 x 29 cm ölçüde tasarlanmıştır. Minyatürlü kompozisyon kısmının ebadı 23 x 15 cm'dir. Minyatürün etrafına 1,2 cm genişlikte yeşil renk zemin

üzeri zerefşan tekniğiyle gümüş serpilmiş kenar suyu eklenmiştir. Kenar suyu üzerine lacivert tek “kuzu” ve çift yıldız cetveller çekilmiştir. 5 cm genişlikte olan bej, krem ve açık kahverengi üzeri lacivert renkli çizgi desenli ebru kâğıdı kenar suyu etrafına eklenerek eseri tamamlamaktadır.

Bu minyatürde el yapımı kâğıt üzerine toz pigment boya, suluboya, guaj, gümüş ve altın kullanılmıştır. Eserdeki farklı renklerle boyanmış nesnelere tarama, noktalama ince ve kalın tahrir gibi minyatür teknikleri uyarlanmıştır.

Kompozisyon ortasına konumlandırılan ağacın gövdesi gri renkte olup, yapraklı kısmı yeşil rengi ile boyanmıştır. Yapraklar koyu lacivert ve koyu yeşil renkli tahrirlerle birbirinden ayrılmıştır. Şimşek vurmasıyla ağacın sol tepesinde hararetlenmekte olan ateş için altın kullanılmıştır. Ateşin bazı kısımları altın üzerine turuncu ve kırmızı renklerle gölge girilmiştir. (Eser 10)

Suyun kenarındaki sarhoş âşık figürünün üzerindeki kaftanı açık kiremit renkte, kıyafeti ise açık yeşil renklerindedir. Âşığın başındaki sarığında beyaz renk kullanılmışken, elindeki sürahi için altın uygulanmıştır.

Minyatürdeki su gümüş renginde boyanmış olup, suyun dalgaları mavi ve koyu lacivert renkleriyle taranmıştır. Su dalgaların birbiriyle çarpışmasından oluşmuşta olan köpükler için beyaz renk uygulanmıştır.

Suyun etrafı boyunca çok fazla yayılmamış durumda çimenlik ve su kenarında farklı şekillerde taşlar konumlandırılmıştır. Çimenliğin suya yakın yerleri koyu yeşil, sudan uzaklaştıkça açılarak sarı-yeşil renkleriyle bitmektedir. Su kenarındaki taşlar açık pembe, bej renklerindedir. Taşlara kimi kendi renginin koyu tonlarında, kimi zıt renklerde tarama tekniğiyle detaylar girilmiştir.

Yeşil alanın bitişiyle başlayan tepelik formundaki yerin rengi açık pembe ve okre tonlarının karışımından oluşturulmuştur. Zemin üzerine çokça gri-yeşil renkli otlar eklenmiştir. Tepenin üst sınırları altınla boyanmış olup, üzerine kahverengi tonları ile tarama girilmiş, açık ve koyu kiremit renkli tahrir çekilerek tamamlanmıştır.

Koyu lacivertle boyanmış olan gökyüzünden inen şimşekler için altın ve gümüş renkleri kullanmıştır. (Eser 10)

3.11. ESER NO: 11

Eser Adı: Yâ Şefaât, Yâ Resulallah

Beyit Numarası: 27, 28

Beyit:

27. *“Sensen ol bahr-i kerâmet kim Şeb-i Mirâcda
Şebnem-i feyzün yetürmiş sâbit ü seyyara su*

28. *Çeşme-i hurşidden her dem zülâl-i feyz iner
Hâcet olsa merkadün tecdîd iden mi'mâra su”²⁹⁷*

Eser Ölçüsü: 37 x 29 cm

Minyatürün Alan Ölçüsü: 23 x 15 cm

Minyatür Tekniği: 300 g/m² Asitsiz Clairefontain kâğıdı, mürekkep, guaj, suluboya, yaldız, gümüş ve altın üzerine tarama.

Sıradaki 27. Beyitte Fuzûlî, Hz. Muhammed'in bir kerem, lütuf, cömertlik denizi olduğunu söylemektedir. Bu minvalde Miraç hadiseni hatırlatmaktadır. Şair, o Miraç gecesinde Hz. Peygamber feyzinin çiğ taneleri tüm sabit yıldızlar ve gezegen seyyarelere ulaştığını, onun nurundan feyz aldıklarını kastetmektedir. Miraç hadisesi ile bağlı rivayetlere göre, Hz. Muhammed'in Miraç yolculuğunda tüm seyyareler onun yoluna çıkarak selam vermiş ve ondan şefaât dilediklerinden bahsedilmektedir.²⁹⁸

28. beyitte şair yine Peygamber'e seslenerek, senin türbeni tamir eden mimara su lazım olacaksa, güneşten bile zülal ve serin su ustaya akacak demektedir. Yeter ki Hz. Muhammed'in huzurunda, mekânında ol, tamir et veya hizmetinde bulun, onun uğruna, onun şerefine güneşin nuru sana serin ve feyizli olacaktır.²⁹⁹

Tasarım Kurgusu ve Kompozisyon Oluşumu

²⁹⁷ Prof. Dr. Hasibe Mazıoğlu, “Fuzulî ve Türkçe Divanı'ndan Seçmeler”, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları:675, Başbakanlık Basımevi, Ankara 1986, s. 11.

²⁹⁸ İskender Pala, **Su Kasidesi**, Kapı Yayınları, İstanbul, 2007, s. 76.

²⁹⁹ İskender Pala, **a.g.e.**, s. 79.

27 ve 28. Beyitler doğrultusunda ortaya çıkan ana kompozisyon unsurları;

1. Miraç hadisesi,
2. Yıldızlar,
3. Hz. Peygamber'in Kabri,
4. Çeşme,
5. Mimar veya usta eşyaları olarak belirlenmiştir.



Eskiz no. 11

Eskiz 11:11. No.'lu Minyatür Kompozisyonun Tasarım ve Kurgusu.

Dikey dikdörtgen olarak tasarlanmış kompozisyon, asimetric olarak 2 bölümden oluşmaktadır. Bu minyatür tasarımında figür tasviri kullanılmamıştır. Kompozisyonun sol tarafından sağ üst köşesine hızla hareketlenen boşluk tasarımıyla Miraç hadisesi düşünülmüştür. Bununla, tasarımın ve 27. Beytin anlamıyla bağlantılı olmasına gayret edilmiştir. Beyitte bahsi geçen seyyare ve yıldızlar gökyüzüne serpilmiş vaziyette tasarlanmıştır.

Kompozisyonun al bölümü, oldukça soyut biçimde yazılmış olan kasidenin 28. Beytini görsel hale getirebilmek için, beyitteki çeşme, *merkad* ve *mi'mâr* gibi kavramlar bir araya getirilerek oluşturulmuştur. Hz. Muhammed'in kabrini tamir eden mimar kastedilerek onun çalışmakta olan malzemeleri, iş aletleri ve çeşme duvarı önünde iskele tasarlanmıştır.

Çeşme mimarisi eskizin alt sağ çeyreğini kapsamış, duvarları sol tarafa uzanmaktadır. Çeşme kubbesi için Osmanlı mimarisinde kullanılan kubbe biçimi yapılmıştır. Çeşme kubbesinin arkasında Hz. Muhammed'in kabrinin bulunduğu Hücre-i Saadet Kubbesi görülmektedir. (Eskiz 11)



Eser 11:11. No.'lu Minyatür Kompozisyonun Renklendirilmesi.

Eserin Renkli Uygulama ve Teknik Analizi

Eser boyutu 37 x 29 cm ölçüdedir. Minyatürlü kompozisyonunun bulunduğu alan 24 x 15 cm'dir. Minyatürün etrafına 1,2 cm genişlikte rengi su yeşilli kâğıt üzeri zerefşan tekniğiyle gümüş serpilmiş kenar suyu eklenmiştir. Kenar suyu üzerine

lacivert “kuzu” ve çift yaldız cetvel çekilmiştir. Kenar suyu etrafına 5 cm genişlikte zemini bej, krem ve açık kahverengi üzeri lacivert renkli çizgi desenli ebru kâğıdı kullanılmıştır.

Su kasidesi için yapılmış sıradaki bu eserin kompozisyon tasarımı ve renklendirmesinde farklı teknikler uygulanmıştır. Eserdeki gece karanlığını ortadaki ışık hüzmeleri bölmektedir. Yukarıya doğru hareketlenen soyut aydınlık, beyitte sözü geçtiği Miraç hadisesine göndermedir. Gökyüzü gece mavisi, ultramarin, lacivert, turkuaz renkleri ile akıtma tekniğinde boyanmıştır. Miraç’ı anlatan ışıklı kısımda, bu minyatür için kullanılan beyaz kâğıdın kendi rengi korunmuştur. Beyaz boşluk üzere helezonik hareketlerinde bulut, alev ve kanat formları altın ile işlenmiştir. Eserin bu kısmı, en koyu ve en aydınlık yeri olarak içerisinde derinlik bulunan ana bölümdür.

Gökyüzüne saçılmış olan seyyare ve yıldızlar da altın noktalarla boyanmış ve iğne perdahla parlatılmıştır.

Kompozisyonun sağ tarafına konumlandırılan çeşme, Miraç’ı simgeleyen alandan sonra en parlak kısımdır. Bu bölümde 28. Beyitte geçen, güneşin çeşmesinden mimara zülal su indirmesi anlamı görselleştirilmeye çalışılmıştır. İzah edilecek olursa, *güneş* – çeşme duvarında aydınlık olarak yansımakta, *çeşme*- bizim alıştığımız çeşme mimarisi, *zülal su* – yani tatlı su çeşme musluğundan akmaktayken zümrüt yeşil ve beyaz renklerle yansıtılmıştır. Beyitteki Hz. Muhammed’in türbesinin bulunduğu mimariyi tamir eden usta-mimar, çalıştığı iskele ve aletlerle anlatılmaktadır.

Çeşme ve duvarının boyamasında, açık krem ve okre renklerinden faydalanılmıştır. Sol tarafa uzanan duvarı krem rengi ile başlayıp gökyüzünün mavi-lacivert tonlarında kaybolmuştur. Çeşme kubbesi kurşuni gri renktedir.

Çeşmenin arka tarafından görünmekte olan Peygamber kabrinin bulunduğu Hücre-i Saadet’in kubbesi gökyüzünün lacivert renk tonları üzerine altın kullanılarak çizgisel tarzda uygulanmıştır. (Eser 11)

3.12. ESER NO: 12

Eser Adı: Fuzûlî

Beyit Numarası: 29, 30

Beyit:

29. *“Bim-i dûzah nâr-ı gam salmış dil-i süzânuma
Var ümidüm ebr-i ihsânun sana ol nâra su*

30. *Yümn-i na'tünden güher olmuş Fuzûlî sözleri
Ebr-i nisandan dönen tek lü'lü'-i şehvâra su”³⁰⁰*

Eser Ölçüsü: 34 x 27 cm

Minyatürün Alan Ölçüsü: 21,5 x 14 cm

Minyatür Tekniği: El yapımı asitsiz kâğıt, guaj, suluboya, gümüş, altın ve yaldız üzerine tarama.

29. Beyitte şair, âşığın ruh hâlini anlatır. Şiirde, âşık gönlü cehennem korkusundan gam ateşiyle yanmakta olduğunu yazmaktadır. Devamında, bu ateşin sevgilinin *ebr-i ihsânının* yani ihsan bulutundan gelecek yağmur sularıyla söneceğini umut etmektedir.³⁰¹

Kasidenin 30. Beytine geldiğinde, nihayet Fuzûlî kendinden bahseder. Şair kendi sözlerini Hz. Peygamber’e naat söyledi için birer güher ve inciye dönüştüğünü yazmaktadır. Nisan yağmurunu misal getirerek, *“Ebr-i nisandan dönen tek lü'lü'-i şehvâra su”* - nisan yağmurunun inciye dönüştüğü gibi demektir.³⁰²

³⁰⁰ Prof. Dr. Hasibe Mazıoğlu, **“Fuzulî ve Türkçe Divanı’ndan Seçmeler”**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları:675, Başbakanlık Basımevi, Ankara 1986, s. 12.

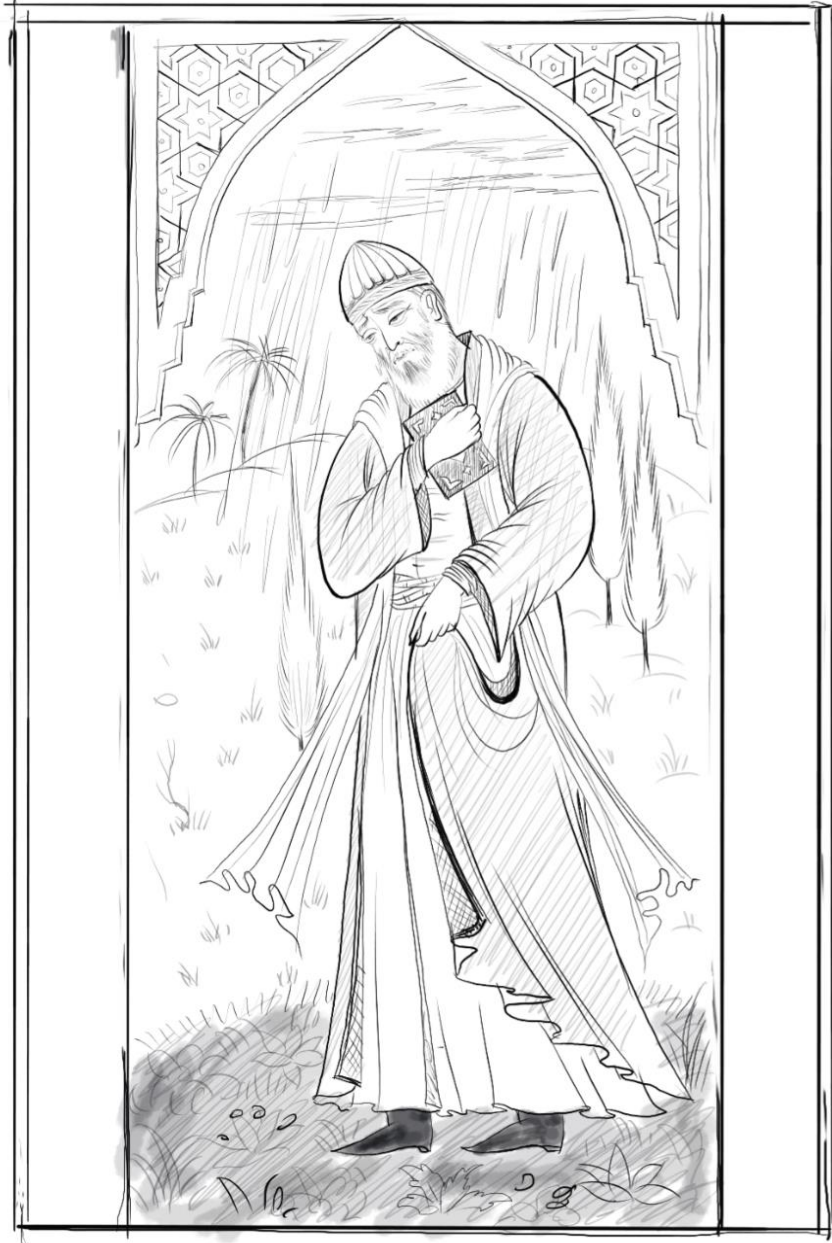
³⁰¹ İskender Pala, **Su Kasidesi**, Kapı Yayınları, İstanbul, 2007, s. 81.

³⁰² İskender Pala, **a.g.e.**, s. 84.

Tasarım Kurgusu ve Kompozisyon Oluşumu

29 ve 30. Beyitler doğrultusunda ortaya çıkan ana kompozisyon unsurları;

1. Fuzûlî,
 2. Bahar bulutları,
 3. Nisan yağmuru,
- olarak belirlenmiştir.



Eskiz 12: 12. No.'lu Minyatür Kompozisyonun Tasarım ve Kurgusu.

Tasarım dikdörtgen formda kurgulanmıştır. Kompozisyonun orta kısmına, oval zemin üzeri ayakta duran insan figürü yerleştirilmiştir. Figür, başı hafif önüne eğilmiş, sağ elindeki kitabı sol göğsüne dayamış ve sol eliyle kaftanının eteğini yukarı kaldırmış pozisyonda tasarlanmıştır. Arka planındaki, üzerinde otların ve 3 selvi ağaçların bulunduğu yer figürün omuzları hizasında tepeciklerle şeklinde bitmektedir. Selvi ağaçları uzaklarda olduğundan dolayı küçülerek biri figürün solunda, ikisi ise sağ tarafına yerleştirilmiştir.

Kompozisyonun üst kısmı simetrik biçimde kemer formu ile tamamlanmaktadır. Kemerin iç çizgisi Medine'deki Mescid-i Nebevinin yeşil kubbesi şeklinde olup, iki yan taraflarına geometrik desen uygulanmıştır.

Tepenin ardından, kompozisyonun sol tarafında 2 hurma ağacı gözükmektedir. Gökyüzünü kaplayan nisan bulutları yatay biçimde düşünülmüştür. Bulutlardan damla damla yağmurlar, sol tarafa hafif çapraz yönde çizgiler oluşturarak gökyüzü ve zemin ile bağlantı kurması amaçlanmıştır.

Tasarımın 29 ve 30. Beyitlerin anlamı göz önüne alınarak tasarlanmaya çalışılmıştır. Buradaki ana tema Fuzûlî'nin kendisi ve kasideni yazarken ruh hâlidir. Ayakta olan figür Fuzûlî olarak, bir eliyle eteğini kaldırması- eteğini dünyadan çekmiş minvalinde düşünülmüştür. Sağ elindeki "Su Kasidesi'ni" kalbine basarak kendini teskin etmektedir. Gam ateşiyle yanan gönlü ve cehennem korkusundan düşünceli şair, ona sevgilinin şefaath bulutundan ihsan yağmuru inmesinin umudundadır. Kompozisyonun üst kısmı, Hz. Muhammed dediğimizde sembol olarak göz önümüze gelen Mescid-i Nebevinin yeşil kubbesi şeklini alan arka-kemer ile tamamlanmıştır. Bununla şairin Hz. Muhammed'e olan sevgi dolu dünyası ifade edilmeye çalışılmıştır. (Eskiz 12)



Eser 12: 12. No.'lu Minyatür Kompozisyonun Renklendirilmesi.

Eserin Renkli Uygulama ve Teknik Analizi

Eser boyutu 34 x 27 cm. ölçüdedir. Minyatür alanı 22 x 14 cm.'dir. Minyatürün sağ ve sol tarafına 1,5 cm genişlikte krem renkli kumlu ebru kâğıdı eklenmiş olup, dört kenarına lacivert “kuzu” çekilmiştir. Onun etrafına 1,2 cm genişlikte yeşil zemin üzeri gümüşle zerefşan yapılmış kenar suyu eklenmiştir. Kenar suyu üzerine bir yıldız

“kuzu” ve bir yaldız cetvel çekilmiştir. Kenar suyu etrafına 5 cm genişlikte zemini bej, krem ve açık kahverengi üzeri lacivert renkli çizgi desenli ebru kâğıdı kullanılmıştır.

Eserdeki baş karakter olan şair figürünün renklendirilmesinde, açık- koyu renklerle sıcak – soğuk tonlar kullanılmıştır. Fuzûlî figüründe toprak, su, ateş ve havayı simgeleyen renkler düşünülmüştür. Şairin kaftanı okre rengiyle toprağı, kaftanın altından giymiş olduğu uzun gömleği mavi ile renklendirilerek suyu, kaftanın astarı kırmızı-pembe renklerinde ateşi simgelemektedir. Omuzuna atmış olduğu atkısı beyaz rengiyle havayı temsil etmektedir. Kaftan yüzeyinin tamamı üzerine çok ince ve sıkı şekilde kiremit renginde çaprazlama tarama yapılmıştır. Aynı teknikle, beyaz renkli tarama kaftanın astar kısmında da uygulanmıştır.

Şairin solgun yüzü, dalgın bakışları ve beyaz renkle taranmış sakallarıyla olgunluk ifadesi verilmiştir. Başındaki külahın sarı-yeşil renkleri ve arka plandaki ağaçların renklerindeki benzerlikle kompozisyonda bütünlük sağlanması düşünülmüştür.

Figürün ayaklarının bastığı yerin bir kısmı açık sarı-yeşil renginde olup, üzerine lacivert-yeşil renkte farlı büyüklüklerde ot, çiçek ve bitki yapraklarına tahrir çekilerek belirlenmiştir. Zeminin orta kısmı leylek renginde kurak toprak zemin düşünülürken, yukarısına doğru leylek rengi geçişli olarak hafif yeşil tonuna dönüşmektedir.

Gökyüzü yukarıdan mavi rengiyle başlayarak ufuk çizgisine doğru leylek tonlarına evrilmektedir. Semadaki belli belirsiz yüzen nisan bulutları, beyaz renkle sulandırılarak yatay üst üste dizilmiştir. Gökyüzünden inen yağmurlar gümüş ve beyaz renkleri ile taranmıştır.

Kompozisyonun üst kısmında bulunan kemer, kobalt yeşil renkte olup, üzerindeki geometrik desen çizgileri gri-lacivert renktedir. Desen altı köşeli yıldız ve altıgenlerden oluşmaktadır. Her yıldızın içine ana hattına paralel olarak altı köşeli yıldız deseni lacivert renkli ince çizgilerle konumlandırılmıştır. Aynı kalınlıktaki sarı-yeşil çizgili desen altıgen petek formunun içine de uygulanmıştır. Yıldızların merkezine turuncu, altıgenlerin merkezlerine ise lacivert renkli noktalar konulmuştur.

Minyatürün sağ ve sol tarafına genişliği 1,5 cm olan krem ve lacivert renklerini içinde bulunduran kumlu ebru kâğıdı eklenmiştir. Ebrunun üzerindeki desen, kum

tanelerinin üzerine su damlaları görünümünde olmasından dolayı bu minyatür için seçilmiştir. (Eser 12)

3.13. ESER NO: 13

Eser Adı: Şefaat Çeşmesi

Beyit Numarası: 31, 32

Beyit:

31. “*Hâb-i gafletden olan bîdâr olanda Rûz-i Haşr
Eşk-i hasretten tökende dide-i bîdâra su*

32. *Umduğum oldur ki Rûz-i Haşr mahrum olmayan
Çeşme-i vaslum vire men teşne-i dîdâra su*”³⁰³

Eser Ölçüsü: 37 x 29 cm

Minyatürün Alan Ölçüsü: 23 x 16 cm

Minyatür Tekniği: Serbest desenli ebru kâğıdı, suluboya, guaj, altın, gümüş, üzerine tarama.

Su kasidesin bu son iki beytinden şairin son umudunun Mahşer gününe kaldığı anlaşılmaktadır. Şair o günü, gaflet uykusunda olanlar da uyanık olanların da ve özlem gözyaşları dökülenlerin de bir araya gelecekleri şiddetli gün olarak tanımlamaktadır.

Fuzûlî na'tın son beytini, o günde Peygamber yüzünü görebilmek özlemiyle susamış şairin vuslat çeşmesinin suyundan mahrum olmaması umduğunu yazarak bitirmiştir.³⁰⁴

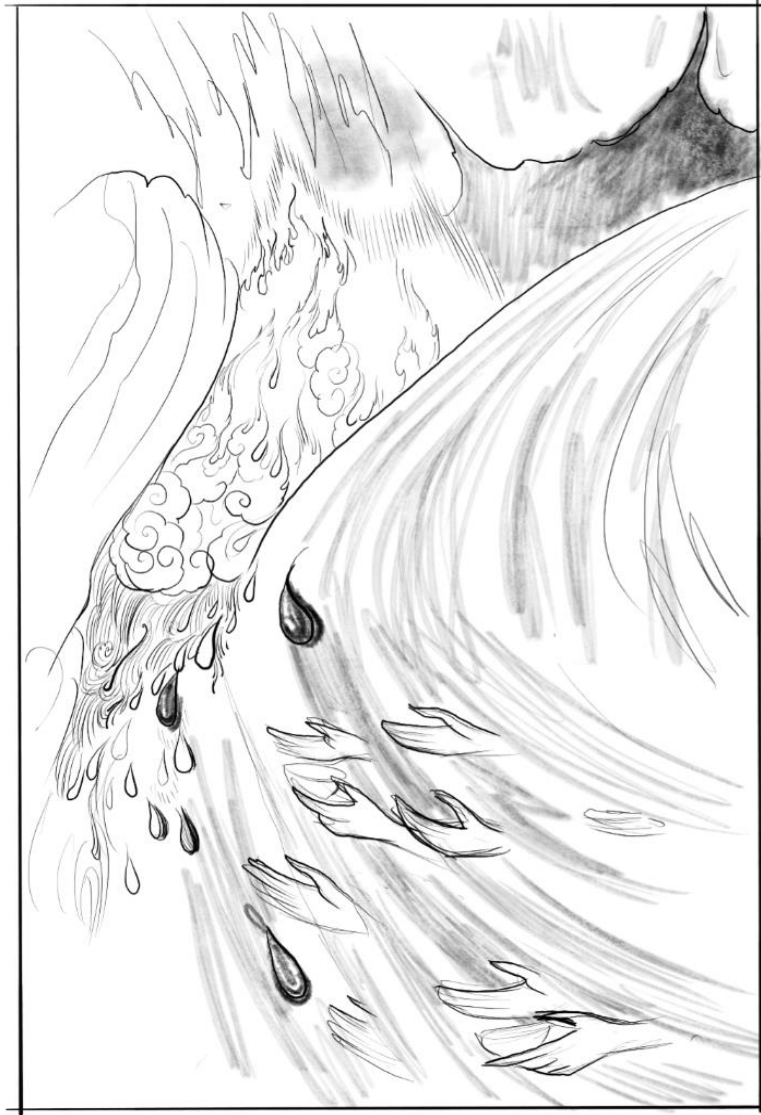
³⁰³ Prof. Dr. Hasibe Mazıoğlu, “**Fuzûlî ve Türkçe Divanı’ndan Seçmeler**”, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları:675, Başbakanlık Basımevi, Ankara 1986, s. 13.

³⁰⁴ İskender Pala, **a.g.e.**, s. 84- 85.

Tasarım Kurgusu ve Kompozisyon Oluşumu

31 ve 32. Beyitler doğrultusunda ortaya çıkan ana kompozisyon unsurları;

1. Haşır günü,
 2. Şefa'at umudu,
- olarak belirlenmiştir.

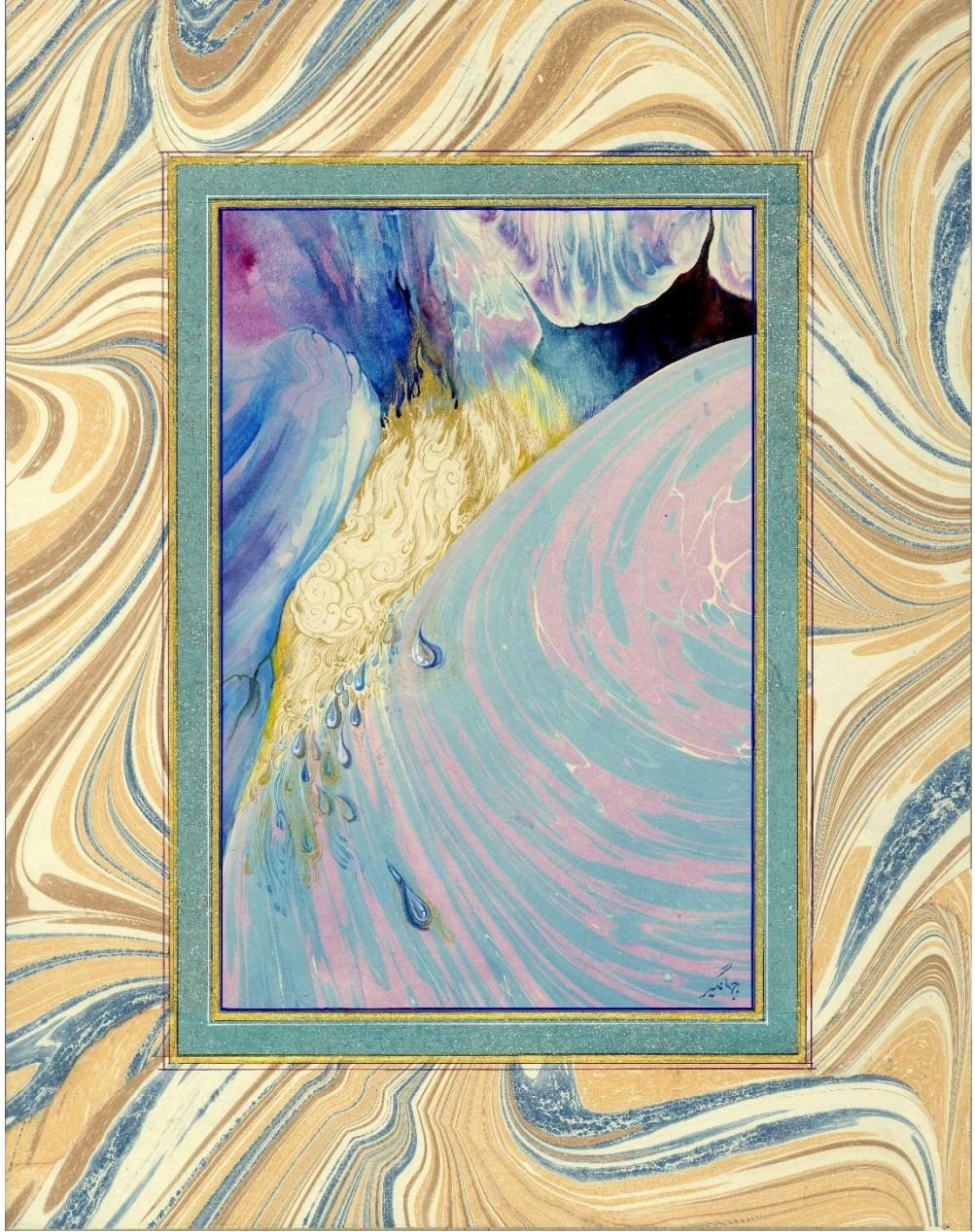


Eskiz no: 13

Eskiz 13:13. No.'lu Minyatür Kompozisyonun Tasarım ve Kurgusu.

Tasarım dikdörtgen biçimde tasarlanmış olup, üst ve alt kısımlar asimetric olarak ayrılmıştır. Eskiz kurgusu serbest desen tasarımlı ebru kâğıdı üzerine uyarlanacağı öngörülerek, 31 ve 32. Beyitlerin ana teması yansıtılmaya çalışılmıştır. Bu anlamda ebru kağıdındaki desenlerin bazı yerleri mevzuya uygun görülerek kullanılmıştır.

Kompozisyonun asimetric bölünmüş olan alt kısmına yukarıdan damlalar dökülmektedir. Aynı zamanda, bu alanın içindeki ebru deseni de yukarıdan aşağına c şeklinde dönerek akmaktayken, ebrulu kâğıdın üst yarısındaki desen buna zıt olarak yukarıya doğru akışkanlık göstermektedir. Üst ve alt kısımlar arasında ebru ustalarının hatalı sayılan boşluk oluşmaktadır. Kâğıdın beyaz rengini koruyan boş alana *Çeşme-i vuslat*, şefaat pınarı düşünülerek kurgu oluşturulmaya çalışılmıştır. Helezonik bulut şeklinde başlayıp, ateş formunu alarak kutsallık anlamında hale kurgusu oluşturulmuştur. Halle çizgileri altından su dalgaları aşağı akarken, devamında tane tane su damllarına dönüşerek alt bölüm ebru deseni yönünü takip eder vaziyette tasarlanmıştır. (Eskiz 13)



Eser 13: 13. No.'lu Minyatür Kompozisyonun Renklendirilmesi.

Eserin Renkli Uygulama ve Teknik Analizi

Eser boyutu 34 x 27 cm ölçüde tasarlanmıştır. Minyatürlü alan 23 x 16 cm olup, etrafına 1,2 cm genişlikte su yeşili zemin üzeri gümüş zereşanla yapılmış kenar suyu eklenmiştir. Kenar suyu üzerine tek lacivert “kuzu” ve çift yaldız “kurt” cetvel çekilmiştir. Kenar suyu etrafına 5 cm genişlikte zemini bej, krem ve açık kahverengi üzeri lacivert renkli çizgi desenli ebru kâğıdı kullanılmıştır.

Minyatür ağırlıklı açık mavi ve pembe renkte olan serbest desenli ebru kâğıdı üzerine uyarlanmış ve figürsüz olarak tasarlanmıştır. Ebrudaki serbestlik kadar minyatür kompozisyonunun eskiz ve renk uygulamasında da alışmışlığın dışına çıkılmaya çalışılmıştır. Renk ve çizgiler olabildiği kadar soyutlaştırılmaya ve aza indirilmeye gayret edilmiştir. Nitekim, şairin son beyitlerinde bahsettiği şiddet gününü aksettirilmesi düşünülmüştür. En karanlık ve aydınlık, ateşi anımsatan kırmızı-pembe renkler ve onun zıttı olan suyu temsil eden mavi tonların iç içe olması minyatür, ebru ve kasidenin son iki beyitlerini bir araya getirmektedir.

Ebrunun alt bölümündeki desen yukarıya yönelerek hareket etmektedir. Bununla haşır gündeki kargaşada her kesin şefaata umuduyla aydınlık olan yere, Hz. Peygamber’e doğru hareketinin temsili olarak düşünülmektedir.

Sağ üst kısımda, ebru deseninin bazı yerlerine koyu kahve ve koyu bordo renkleriyle müdahale edilerek derin karanlık algısı oluşturulmaya çalışılmıştır. Karanlık rengi bordodan koyu lacivert ve mavi renklerine dönüşüp en aydınlık olan yere doğru açılarak gelmektedir.

Kompozisyon merkezinden sola doğru kaymakta olan en aydınlık yerin etrafı altınla taranmıştır. Aydınlık olan yer için ebru yapma aşamasında kâğıdın bir hata ile boya tutmamış kısmı faydalanılmıştır. Kâğıdın kendi beyaz rengi etrafına ateş ve bulutta kullanılan şekiller altınla boyanarak kutsallık anlamını taşıyan hale formu çıkarılmıştır. Haleden akan su dalgalarında altın tarama tekniği uygulanmıştır. Su dalgaları damla şeklini alarak kompozisyonun ön kısmına doğru hareket ederken tasvir edilmiştir. Su damlalarının kimi gümüş kimi mavi renklerde boyanarak zenginlik oluşturmaya çalışılmıştır. Vuslat çeşmesinden gelmekte olan su damlaları şefaata anlamını taşıması umut edilmiştir. (Eser 13)

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. DEĞERLENDİRME

16.yy'ın ilk yarısında günümüzdeki Bağdat civarında hayatını sürdüren ve Türk edebiyatının önemli şahsiyetlerinden biri olan Fuzûlî'nin "Su Kasidesi" eseri divan edebiyatında yaygın nazım türü olan na't biçiminde, şairin Hz. Muhammed adına övgü içeren şiirlerinden oluşmaktadır. Şairin, Hz. Muhammed'e olan samimi sevgisini anlattığı kasidesindeki 32 beyitten tertip edilmiş olup, her beyti su kelimesi ile bitmektedir. Söz konusu eser, bundan dolayı halk arasında Su Kasidesi olarak bilinmektedir.

"Fuzûlî'nin Su Kasidesi'nin Minyatür Sanatı ile Uygulanması" tezimiz için öncelikle 16. yy. Dönemi Osmanlı İmparatorluğu siyasi ve kültürel ortamı incelenmiştir. İkinci bölümde ise şairin hayatı, eserleri, kaside ve na't geleneği açıklanmış olup, sonrasında Su Kasidesi şerhinden bahsedilmiştir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde Su Kasidesi'ndeki beyitler divan edebiyatı sembolleri, tasavvuf ve metaforları göz önünde bulundurularak 13 parçaya ayrılmıştır. Bu gruptamanın sonucunda eserler, minyatür teknikleri içerisinde düşünülerek tasarlanmış ve renklendirilmiştir.

Su Kasidesi eseri farklı kaynaklardan incelenerek, beyitlerde bulunan somut ve soyut anlamlar belirlenmiştir. Bu anlamda, her gruptaki ana fikirleri taşıyan cümle ve kavramlar, tasarım kurgusu ve kompozisyon oluşumu çerçevesinde tek tek saptanmıştır. Kompozisyonlar Su Kasidesi'nin oldukça soyut bir eser olduğu göz önünde tutularak oluşturulmuştur. Çalışmalara verilen isimler ise beyitlerdeki anlam yoğunluğu ve temel alınan tematik konulardan seçilmiştir.

Su Kasidesi'ni yansıtarak yapılmış on üç minyatürde ortak dil, renk, tasarım veya ölçülerde hem fikirlilik aranmıştır. Böylelikle Su Kasidesi minyatürlerde minyatür tasarım ve uygulama alanı ölçülerinin ortak büyüklüklerde olması kararlaştırılmıştır.



Resim 12: Melike Kazan'ın Ebru Çalışmaları.

Toplamda 3 ayrı alanlardan oluşan eserler, murakka tekniği ile tek parça mukavvaya yapıştırılarak tamamlanmıştır. Minyatür etrafına eklenecek kenar suyu kâğıdının renk, desen ve ölçülerinin hem de onun etrafına gelecek olan kâğıdın ortak ölçü, renk ve desenleri düşünülmüştür. Tüm eserler için aynı renk ve desenli ebru kâğıdı kullanılmıştır. Cilt ve ebru ustası Melike Kazaz tarafından üretilmiş olan zemini, krem, bej ve açık kahverengi üzeri lacivert renkli çizgi desenli ebru kâğıdı seçilmiştir. (Resim, 12)

Ebru kağıtları birbirine eklendiğinde desenleriyle uyumlu olması açısından, uygun görülen yerlerinden yırtılarak buğday nişastasından hazırlanmış olan tutkal ile yapıştırılmıştır.

Kaynaklarda, Bağdat eyaletinde hayatını sürdüren Fuzûlî'nin Su Kasidesinin kaleme alırken Dicle nehrinin Medine tarafına akışından etkilendiği

söylenmektedir.³⁰⁵ Eserlerin etrafına gelecek ebru seçiminde de bu husus dikkate alınarak çöl iklimi ve Dicle sularının akışını andıran desen ve renkli ebrular tercih edilmiştir. (Resim, 12)

Eserlerin minyatür kompozisyonu uygulanan alan etrafına tüm eserlerde aynı ölçülerde kenar suyu payı bırakılmış olup, bu alana üzerinde gümüş zerefşanlı su yeşili kâğıt eklenmiştir. (Resim, 13)



Resim 13: Zerefşanlı Kâğıt ve Hazırlama Malzemeleri.

Zerefşanlı kâğıdın hazırlanması için el yapımı Çin menşeli kâğıt kullanılmıştır. El yapımı kâğıt hazırlanmış olan su yeşili renkte boyanarak, üzerine önceden sıcak suda eritilerek hazırlanmış orta kıvamdaki jelatin ince tabaka halinde sürülmüştür. Elde edilen yapışkan yüzeye gümüş yaprakları tülbentten sert fırça yardımıyla serpilmiştir. Su yeşilli renk üzerindeki zerafşanın gümüşün pırıltılarının su

³⁰⁵ İskender Pala, **Su Kasidesi**, Kapı Yayınları, İstanbul, 2007, s. viii.

etkisi vermesi amaçlanmıştır. Tüm eserlerin kenar suyu alanına bu kâğıt kullanılmıştır. Böylelikle kasidenin tüm beyitlerinin sonlarında tekrarlandığı tespit edilen su redifine atıf yapmak hedeflenmiştir. (Resim 13)

El yapımı asitsiz pamuk kâğıt, 300 g/m² Asitsiz Clairefontain kâğıdı üzerine yapılan eserlerde guaj, suluboya, toz pigment boya, yıldız, gümüş, altın kullanılmıştır.

Eserlerin tamamı dikey dikdörtgen biçiminde tasarlanmıştır. 6 eserde insan figürü ile tasarımlar yapılmışken, 7 eserde insan figürü kullanılmamıştır. No.7 ve No.13 eserlerin minyatür alanı için ebru desenli kâğıtlar tercih edilmiştir. Çalışmalarda tarama, noktalama, akıtma gibi minyatür teknikleri uygulanmıştır.

SONUÇ

Fuzuli'nin Su Kasidesi hem Türk edebiyatı hem de dünya edebiyatı için oldukça önemli bir eser olup henüz resimlenmemiş olduğu tespit edilmiştir. Bu minvalde yapılmış 13 eser, beyitlerin açıklayıcı en yalın halleri baz alınarak hazırlanmış olup, okuyucuya ve seyirciye sunulmaktadır. Beyitlerdeki kastedilmiş anlamlar ve metaforlardan yararlanılan eserlerde ön planda bulunan unsurlar; *su, tepelik, gül, ışık(nur), inci, Fuzuli'nin kendisi ve göz yaşı* 'dır.

Eskiz No:4, 08, 09, 10, 12 Klasik minyatür kurallarına göre tasarlanırken Eskiz 01, 03, 07, 11, 13 numaralı eserler soyut biçimde oluşturulmuştur. Geneli itibariyle 13 minyatürde de ön- arka ilişkisi göz önünde bulundurularak tasarlanıp, uygulanmıştır. Kompozisyonlarda perspektif, derinlik, canlılık ve dinamiklik ön planda tutulmuştur. Bu kurallar renk seçimlerinde de dikkate alınmıştır. (Eskiz, 14)

13 çalışmada dış mekân tasviri olarak beyitlerde bahsi geçen doğa unsurları ve bitkilerden yararlanılarak tasarlanmıştır. Kompozisyonların 7 tanesi figürle tasarlanırken, 6 tanesi figürsüz oluşturulmuş olup, soyut çalışılmıştır. Eserlerin 4 tanesinde (No: 01, 09, 11, 12) mimari yapılar bulunmaktadır. Dış mekân tasvirleri ön- arka ilişkileri baz alınarak tasarlanmıştır. (Eskiz, 14)

Eserlerden yalnızca 2 tanesi (No: 07, 13) ebru üzerine soyut biçimde çalışılmıştır. Beyitlerdeki anlam yoğunlukları göz önünde bulundurularak seçilen ebrular, kompozisyon özellikleri açısından birbirlerine benzemektedir. (Eskiz, 14)



Eskiz no: 01.



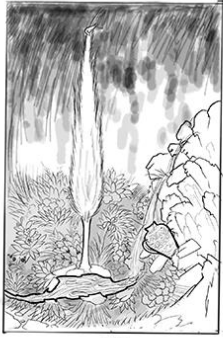
Eskiz no: 02.



Eskiz no: 03



Eskiz no: 04



Eskiz no: 05.



Eskiz no: 06.



Eskiz no: 07.



Eskiz no: 08



Eskiz no: 09.



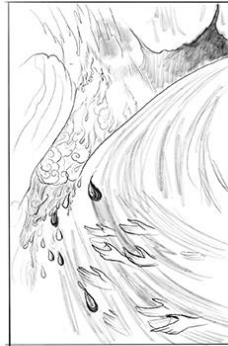
Eskiz no: 10.



Eskiz no: 11.



Eskiz no: 12.



Eskiz no: 13

Eskiz 14: Eser Eskizleri.



Resim 14: Eserler.

Divan edebiyatında oldukça kullanılan su, ateş, gül redifli kasideler anlam dağarcığı bakımından oldukça zengindir. Fuzûlî'nin Su Kasidesi'nde kullanılan su redifi döneminde ve döneminden sonraki birçok okuyucuyu farklı noktalardan etkilemiştir. Şerhleri incelenen beyitlerdeki ilk çağrışım su metaforudur. Bu olgudan yola çıkarak birbirine bağlanacak 13 çalışmada da temel unsur sudur. (Resim, 12)

Çalışmaların bir diğer ortak unsuru ise zerefşanlı yan kağıtları ile bej, lacivert tonlarındaki ebrulu kısımlardır. Bu sayede tasarımların birbirleriyle uyumlu olması amaçlanarak bilinçli tercih edilmiştir. (Resim, 13)

Su redifinden yola çıkarak eserlerin hepsinde su elementi kullanılmıştır. Suyu düşündüğümüzde aklımıza mavinin birçok tonu gelmektedir. Bu çalışmalarda da su unsuru kullanılırken mavi ve gümüş rengin tonları düşünülerek boyanmıştır. Eserlerde hava ve su elementi yoğun bir şekilde kullanılmıştır. (Eser, 2,5,7,9)

Fuzûlî beyitlerinde, Hz. Muhammed'e olan sevgi ve özlemini dile getirirken kendi üzerinden bağlamlar kurmaktadır. Fakat yalnızca 2 eserde Fuzûlî düşünülerek resmedilmiştir (Eser 1, 12). Suretleri birbirlerine benzeyen bu 2 minyatürde, şair yaşlı ve hüznü tasvir edilmiştir. (Resim, 12)

Kompozisyonlarda aranan denge ve ilişki renklendirmede de göz önünde bulundurulmuştur. Soyut ve somut tasarımlar birbirinin ardı gelecek şekilde sıralanmış, beyitlerdeki anlam ve duygu renk kullanımını da etkilemiştir. Gece ve gündüz tasvirlerinde ışık (nur) ve hale, Hz. Muhammed'in şefaatinin temsil etmektedir (Eser 3, 6, 11). Onun yüceliği karşısında tasvir edilen eserlerde en açık renk beyaz ya da boyasız kâğıdın özü kullanılarak oluşturulmuştur. (Eser 11, 13)

Tasarımlarda sıcak -soğuk renkler bir arada kullanılarak ön- arka ilişkisi ve kompozisyon dengesini oluşturmaktadır. Aynı zamanda bu karşıt renkler tasarımlara, canlılık ve hareketlilik kazandırmaktadır. (Eser 1, 4, 12)

Gökyüzünde kullanılan lacivert ve mavi tonları, geceyi ve Fuzûlî'nin hüznünü temsil etmektedir. Bu nedenle eserlerde çoğunlukla koyu gökyüzü zeminler tercih edilmiştir. 5 çalışma gündüz tasvir edilirken diğer eserlerde gece tercih edilmiştir. (Resim, 12)

Türk edebiyatı ve coğrafyasında oldukça kıymetli olan şairimiz Fuzûlî'nin Su Kasidesi'nden hazırlanan bu çalışmamızda, sanatçının içinde bulunduğu sosyo-ekonomik ortamı inceleyerek saray ve halk tarafından edebiyatın izleri irdelenmiştir. 16. Yüzyıl Osmanlı İmparatorluğunun sosyal ve siyasi durumu şüphesiz sanatı ve sanatçıyı etkilemekle kalmamış, şekillendirmiştir. Savaş, mübadele ve göç sebebiyle imparatorluk sınırlardan geçen sanatçılar, dönemin coğrafyasındaki sanatı beslemiştir. Edebiyatın bu durumdaki konumu şüphesiz kitap sanatlarındaki gelişmeyi de tetiklemiştir. Kitap sanatlarındaki bu hızlı gelişim eserlere olan ilgi ve merakında bir göstergesidir. Bu dönemde yaşamış sanatçılar buldukları ortamda beslenmiş ve eşsiz eserler ortaya koymuştur.

Fuzulî'nin Su Kasidesi eseri hem döneminde hem de sonraki dönemlerde yazılmaya, şerh edilmeye devam eden eserlerden biridir. Su Kasidesi'nin şerhi üzerine yapılan araştırma ve incelemelerde görüldüğü gibi anlam ve metafor bakımından zengin bu eser, üzerinden oldukça çeşitli kompozisyon ve eserler üretmek mümkündür. Çalışmamızda Su Kasidesi eserini, minyatür sanatıyla yorumladık. Hiç şüphesiz üzerinde çalışılmaya ve yorumlanmaya devam edecek olan bu eserin bir sonraki araştırmacı ve sanatçılara bir nebze de olsa katkı sağlaması umut edilmektedir.

KAYNAKÇA

- AĞAOĞLU Mert** (2012), Osmanlı Kültürel ve Toplumsal Yaşamının Resmedilmesi: Osmanlı Minyatür Sanatında Surnameler, *Tarih ve Uygarlık İstanbul Dergisi*, İstanbul, sy. 1-2, s.125.
- AKBULUT ERSOY Sevgi** (2006). Osmanlı Minyatür Tekniği, Kişisel Yayınlar, Ankara.
- AKSU Cemal** (2014). “Ali Şir Nevâî'nin Türkçe Divanlarında Kullanılan Nazım Şekilleri”, VII. Milletlerarası Türkoloji Kongresi, 30 Eylül- 4 Ekim 2013, İstanbul, s. 32.
- AKÜN Faruk Ömer** (1994). “Divan Edebiyatı” mad., *İslam Ansiklopedisi*, DİA, İstanbul 1994, c. 9, s. 389- 427.
- AND Metin** (2014). *Osmanlı Tasvir Sanatları: Minyatür*, YKY, İstanbul.
- ARITAN Ahmet Saim** (1993). Ciltçilik madd., *İslam Ansiklopedisi*, DİA, İstanbul 1993, c. 7, s. 551- 557.
- ATASOY Nurhan** (1974). Minyatürlerde Türk Büyükleri ve Alp Arslan, *Tarih Enstitüsü Dergisi*, İstanbul, sy. 2, s. 376-378.
- ATASOY Nurhan** (1997). Surname-i Hümayun (Düğün Kitabı), Koçbank Yay., İstanbul.
- BAĞCI S., ÇAĞMAN F., RENDA G., TANINDI Z.** (2006). *Osmanlı Resim Sanatı*, TC. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- BARTHOLD W ve KÖPRÜLÜ F.** (1963). *İslam Medeniyeti Tarihi*, Türk Tarih Kurumu, Ankara.
- BEHAR Cem** (2020). *Orada bir musiki var uzakta...*, YKY, İstanbul.
- ÇAĞMAN Filiz** (1978). “The Miniatures of the Divan-ı Hüseyini and the Influence of Their Style”, Fifth International Congress of Turkish Art, 1978, s. 231- 259.
- ÇALIŞLAR FİLİZ** (1999). *Saltanat İdeolojisi ve Osmanlı Sanatı*, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, c. 9.
- ÇALIŞKAN Adem** (2004). *Fuzuli'nin Su Kasidesi ve Şerhi*, Diyanet İşleri Bakanlığı Yayınları, İstanbul.

- ÇAVUŞOĞLU Mehmet** (1986). Türk Dili Dergisi Özel Sayısı:2, İstanbul 1986, s. 8.
- ÇİÇEKLER Mustafa** (2006). “Na’t” madd., İslam Ansiklopedisi, DİA, İstanbul, c. 32, s. 435- 436.
- DERMAN Uğur** (1999). *Osmanlı Türklerinde Hat Sanatı*, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, c. 11.
- DERMAN Uğur** (1999). Osmanlılar’ın Renk Cümbüşü: Ebruculuk, Osmanlı Ansiklopedisi, Yeni Türkiye Yayınları, c. 11, Ankara, s. 192, 193.
- DERMAN F. Çiçek ve DURAN Gülnur** (2010). “Şahkulu” madd., İslam Ansiklopedisi, DİA, İstanbul, c. 38, s. 283- 284.
- DERMAN F. Çiçek** (2012). “Osmanlı Devri Tezhip Üslûpları” “Tezhip” madd., İslam Ansiklopedisi, DİA, İstanbul 2012, c. 41, s. 65- 68.
- DOĞAN Nur Muhammed** (1998). *Fuzuli’nin Poetikası*, haz. Beşir Ayvazoğlu, İBB Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yay., İstanbul.
- DURAN Gülnur** (2010). “Kara Memi” madd., İslam Ansiklopedisi, DİA, İstanbul, c. 24, s. 362- 363.
- EMECEN Feridun** (2009). “Selim I” madd., İslam Ansiklopedisi, DİA, İstanbul, c. 36, s. 407-417.
- EMECEN Feridun** (2010). “Süleyman I” madd., İslam Ansiklopedisi, DİA, İstanbul, c. 38, s. 74- 75.
- EMECEN Feridun** (2007). “Osmanlılar” madd., İslam Ansiklopedisi, DİA, İstanbul 2007, c. 33, s. 487- 496.
- ELMALI Hüseyin** (2001). “Kaside” madd., İslam Ansiklopedisi, DİA, İstanbul 2001, c. 24, s. 562- 564.
- FUZULÎ** (1990). *Fuzûlî Divanı*, haz. Kenan Akyüz vd., Akçağ Yay., Ankara 1990, s. 14-15.
- GÜRÇAN YARDIMCI Kevser** (1995) *Desen Estetiğinin Görünürlüğü; Osmanlı Dönemi Cilt Sanatı Örnekleri*, *Kesit Akademi Dergisi*, sy. 9.
- İNALCIK Halil** (2003). *Osmanlı İmparatorluğu Klasik Çağ (1300-1600)*, çev. Ruşen Sezer, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- İNALCIK Halil** (2009). *Devlet’i Aliyye Osmanlı İmparatorluğu Üzerine Araştırmalar- I Klasik Dönem (1302- 1606): Siyasal, Kurumsal ve Ekonomik Gelişim*”, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- İNALCIK Halil** (2018) *Has-Bağçede’Aş u Tarab*, İş Bankası Yayınları, İstanbul.

- İSEN Mustafa** (2011). “XVI. Yüzyılda Siyasal, Kültürel ve Edebî Hayat”, *16. Yüzyıl Türk Edebiyatı*, haz., Yekta Saraç-Muhsin Macit, Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları, Eskişehir.
- İPEKTEN Haluk** 1985, *Fuzûlî Hayatı, Sanatı ve Eserleri*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- KAL’A Ahmet** (1995). “Esnaf” madd., *İslam Ansiklopedisi*, DİA, İstanbul, c. 11, s. 423 – 430.
- KARAHAN Abdulkadir** (1989). *Fuzuli-Muhiti, Hayatı ve Şahsiyeti*, Kültür Bakanlığı Yay., İstanbul.
- KARAHAN Abdulkadir** (1996). “Fuzuli” mad., *İslam Ansiklopedisi*, DİA, İstanbul, c. 13, s. 241.
- KILIÇ-SHUBEL, Nurten** (1999). *Osmanlı Ansiklopedisi*, 16. Yüzyıl Avrasya dünyasında bölgesel birlik ve Çeşitlilik, Osmanlı, Özbek, Safevî ve Hind-Babür, İmparatorlukları: Bütünsel bir yaklaşım., Ankara 1999, c. 1.
- KUDRET Cevdet** (2018). *Edebiyat Bilgileri*, Kapı yayınları, İstanbul.
- KUNT Metin**, (2004). *Türkiye Tarihi*, Osmanlı Devleti (1600-1908), Cem Yayınevi, İstanbul.
- KUT Günay** (2010). *Acaibül Mahlukat*, Simurg Yayınları, İstanbul.
- LEVEND Sırrı Agah** (1943). *Divan Edebiyatı; kelimeler, remizler, mazmunlar, mefhumlar*, Hürriyet yay. İstanbul.
- LEWIS Bernard** (2010) *Modern Türkiye'nin Doğuşu*, İletişim yay. çev. Boğaç Babür Turna, İstanbul.
- MAHİR Banu** (2004). *Osmanlı Minyatür Sanatı*, Kabalcı Yayınları, İstanbul.
- MAHİR Banu** (2020). “Minyatür” madd., *İslam Ansiklopedisi*, DİA, Ankara 2020, c. 30, s. 118– 123.
- MAZIROĞLU Hasibe** (1997). *Fuzuli ve Türkçe Divanından Seçmeler*, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- NASRATTINOĞLU Ünver İrfan ve ALPARSLAN Ebru** (2009). Uluslararası Ahmet Yesevi'den Günümüze İnsanlığa Yön Veren Türk Büyükleri Sempozyumu, *Türk Deri Cilt Sanatının Gelişimi Ve Müzelerden Örnekler*, Ankara.
- NECİPOĞLU Gülru** (2000). “Bir Geçiş Dönemi: II. Selim Portreleri” Padişahın Portresi, *Tesâvir-i Âl-i Osman*, İstanbul.
- ÖZBİLGİN Erol** (2010). *Bütün yönleriyle Osmanlı*, İz Yayıncılık, Ankara.

- ÖZEY Ramazan** (1999). *Osmanlı Ansiklopedisi, Osmanlı Devleti'nin Hakimiyet Safhası*, Ankara, c. 1.
- PAMUK Şevket** (1999), *Osmanlı-Türkiye İktisadi Tarihi 1500-1914*, Gerçek Yayınevi, İstanbul.
- PALA İskender** (2007). *Su Kasidesi*, Kapı Yayınları, İstanbul.
- PALA İskender** (2001). “Türk Edebiyatı” madd., *İslam Ansiklopedisi, DİA*, İstanbul, c. 24, s. 564- 566.
- SERİN Muhittin** (1999). *Osmanlı Hat Sanatı*, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara.
- SERİN Muhittin** (2001). “Karahisârî, Ahmed Şemseddin” madd., *İslam Ansiklopedisi, DİA*, İstanbul , c. 24, s. 421- 424.
- TANINDI Zeren** (1984). *Siyer-i Nebi*, Hürriyet Yayınları, İstanbul.
- TARLAN Ali Nihad** (1985). *Fuzuli Divanı Şerhi*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları:640 Sunuş metni, Faruk Timurtaş, s.1, Ankara.
- TOPRAK Zafer** (2004). *Türkiye Tarihi, Osmanlı Devleti (1600-1908)*, Cem Yayınevi, İstanbul.
- ULUS Nevzat** (2004). “Fuzûlî’de Dini Kasîdeler”, TC. Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve AnaBilim Dalı, Eski Türk Edebiyatı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Van 2004, s. 42.
- ÜNVER Süheyl** (2007). *Türk Süsleme Sanatçıları Müzehhipler*, haz. Gülbün Mesera ve Aykut Kazancıgil. İşaret Yayınları, Ankara.
- YAŞAR Selahaddin** (1989), *Fuzuli, Hayatı Sanatı Tefekkürü*, Yeni Asya Yay., İstanbul 1989.
- YENİTERZİ Emine** (2006). “Na’t: Türk Edebiyatı” madd., *İslam Ansiklopedisi, DİA*, İstanbul, c. 36, s. 436- 437.

ÇEVİRİMİÇİ KAYNAKLAR

- https://tr.wikipedia.org/wiki/Osman%C4%B1_%C4%B0mparatorlu%C4%9Fu#/media/Dosya:OttomanEmpire1590.png Erişim Tarihi: 10.01.2023.
- http://www.yazmanadir.yek.gov.tr/Home/ShowLink?LINK_CODE=152 Erişim Tarihi: 19.04. 2022.
- <https://islamansiklopedisi.org.tr/ciltcilik> Erişim Tarihi: 14.09.2022.
- <http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/TEZ/43166.pdf>, Erişim Tarihi: 06.10.2022
- <http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/TEZ/58236.pdf> Erişim Tarihi: 22.10.2022
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Double_page_from_the_%22Divani_Muhibbi%22_\(I%C3%9C_Ktp._T.5467\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Double_page_from_the_%22Divani_Muhibbi%22_(I%C3%9C_Ktp._T.5467).jpg) Erişim Tarihi: 03.11.2022.
- https://acikbilim.yok.gov.tr/bitstream/handle/20.500.12812/707865/yokAcikBilim_10057170.pdf?sequence=-1&isAllowed=y
- <https://sozluk.gov.tr/> Erişim tarihi: 02.01.2023.
- https://tr.wikipedia.org/wiki/Portolan_haritas%C4%B1 Erişim Tarihi: 27.10.2022.
- <https://islamansiklopedisi.org.tr/ehl-i-hiref> Erişim tarihi: 12.10.2022.
- https://www.yandex.com.tr/gorsel/search?from=tabbar&img_url=http%3A%2F%2Fipinimg.com%2Foriginals%2Fd4%2F84%2F81%2Fd484817c5f52fd8756417ca1ebf44ad7.jpg&lr=115696&pos=0&rpt=simage&text=karahisari Erişim Tarihi: 04.01.2023.