



**17.-18. YÜZYIL OSMANLI DÖNEMİ İLE MODERN
DÖNEM MİNYATÜR SANATINDA KADIN
FİGÜRÜNÜN KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ**

**2023
YÜKSEK LİSANS TEZİ
KÜLTÜREL MİRAS VE MİRAS ALAN YÖNETİMİ**

Perihan BALUN

**Tez Danışmanı
Doç. Dr. Yurdanur YUMUK**

**17.-18. YÜZYIL OSMANLI DÖNEMİ İLE MODERN DÖNEM MİNYATÜR
SANATINDA KADIN FİGÜRÜNÜN KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ**

Perihan BALUN

Tez Danışmanı

Doç. Dr. Yurdanur YUMUK

T.C.

Karabük Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Kültürel Miras ve Miras Alan Yönetimi Anabilim Dalında

Yüksek Lisans Tezi

Olarak Hazırlanmıştır

KARABÜK

Aralık 2023

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	1
TEZ ONAY SAYFASI.....	3
DOĞRULUK BEYANI	4
ÖNSÖZ	5
ÖZ.....	6
ABSTRACT.....	7
ARŞİV KAYIT BİLGİLERİ.....	8
ARCHIVE RECORD INFORMATION	9
KISALTMALAR	10
ARAŞTIRMANIN KONUSU	11
ARAŞTIRMANIN AMACI ve ÖNEMİ.....	11
ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ.....	13
PROBLEMİN TANIMI ve ARAŞTIRMA SORUSU	15
EVREN ve ÖRNEKLEM.....	16
ARAŞTIRMANIN KAPSAM ve SINIRLILIKLARI.....	18
VERİLERİN ÇÖZÜMLENMESİ.....	18
GİRİŞ	19
1. MİNYATÜR SANATI.....	21
1.1. Minyatür Sanatının Tarihi Kökeni.....	21
1.2. Minyatür Sanatında Kullanılan Teknik ve Malzemeler	24
1.2.1. Teknik.....	24
1.2.2. Malzemeler	26
1.3. Minyatür Sanatına Dönemsel Bakış.....	28
1.3.1. Türk Minyatür Sanatı.....	28

1.3.2. Osmanlı Minyatür Sanatı	30
1.3.2.1. Oluşum Evresi [(2. Mehmed, 2. Bayezid ve 1. Selim Dönemi (1451-1520)).....	34
1.3.2.2. Geçiş Evresi [1. Süleyman ve 2. Selim Dönemi (1520-1574)].....	37
1.3.2.3. Klasik Evre [3. Murad ve 3. Mehmed Dönemi (1574-1603)].....	41
1.3.2.4. Geç Klasik ve Duraklama Evresi [17. yüzyıl (1603-1700)]	42
1.3.2.5. İkinci Klasik Evre / Neo-Klasik Evre [3. Ahmed dönemi ve 18. yüzyılın ilk yarısı (1700- 1750)]	44
1.3.2.6. Osmanlı Minyatürünün Sonu [19. yüzyılın sonuna kadar (1750-1900)].....	45
1.3.3. Modern Dönem Minyatür Sanatı.....	47
2. OSMANLI DÖNEMİ VE MODERN DÖNEM TOPLUMSAL YAŞAM, KADIN VE MİNYATÜR SANATI	49
2.1. 17. ve 18. Yüzyılda Toplumsal Yaşam ve Kadın	49
2.2. 17. ve 18. Yüzyılda Toplumsal Yaşam ve Kadına Bakış Açısının Minyatür Sanatına Yansıması	56
2.3. Modern Dönem Toplumsal Yaşam ve Kadın	59
2.4. Modern Dönemde Toplumsal Yaşam ve Kadına Bakış Açısının Minyatür Sanatına Yansıması.....	62
3. BULGULAR.....	64
3.1. 17. Yüzyıl Minyatürlerindeki Kadın Figürleri.....	64
3.2. 18. Yüzyıl Minyatürlerindeki Kadın Figürleri.....	73
3.3. Modern Dönem Minyatürlerindeki Kadın Figürleri.....	90
SONUÇ ve DEĞERLENDİRME	99
KAYNAKÇA.....	104
TABLolar LİSTESİ	117
ŞEKİLLER LİSTESİ	120
EKLER	123
ÖZGEÇMİŞ	169

TEZ ONAY SAYFASI

Perihan BALUN tarafından hazırlanan “17. VE 18. YÜZYIL OSMANLI MİNYATÜR SANATI İLE MODERN MİNYATÜR SANATINDA KADIN FİGÜRÜNÜN KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ” başlıklı bu tezin Yüksek Lisans Tezi olarak uygun olduğunu onaylarım.

Doç. Dr. Yurdanur YUMUK

Tez Danışmanı, Kültürel Miras ve Miras Alan Yönetimi Anabilim Dalı

Bu çalışma, jürimiz tarafından Oy Birliği ile Kültürel Miras ve Miras Alan Yönetimi Anabilim Dalında Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir. 15/12/2023

Ünvanı, Adı SOYADI (Kurumu)

İmzası

Başkan : Doç. Dr. Yurdanur YUMUK (KBÜ)

Üye : Doç. Dr. Gül ERKOL BAYRAM (SNÜ)

Üye : Dr. Öğr. Üyesi Umut Kadir OĞUZ (KBÜ)

KBÜ Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Yönetim Kurulu, bu tez ile, Yüksek Lisans Tezi derecesini onamıştır.

Doç. Dr. Zeynep ÖZCAN

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürü

DOĞRULUK BEYANI

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum bu çalışmayı bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı herhangi bir yola tevessül etmeden yazdığımı, araştırmamı yaparken hangi tür alıntıların intihal kusuru sayılacağını bildiğimi, intihal kusuru sayılabilecek herhangi bir bölüme araştırmamda yer vermediğimi, yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu ve bu eserlere metin içerisinde uygun şekilde atıf yapıldığını beyan ederim.

Enstitü tarafından belli bir zamana bağlı olmaksızın, tezimle ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak ahlaki ve hukuki tüm sonuçlara katlanmayı kabul ederim.

Adı Soyadı: Perihan BALUN

İmza :

ÖNSÖZ

Çalışmalarım sırasında yakın ilgisini, yol gösterici tavrını ve nezaketini esirgemeyen, tez danışmanım değerli bilim insanı Sayın Doç. Dr. Yurdanur YUMUK'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Tez savunma jürisindeki değerli görüşleriyle ve yönlendirmeleriyle tezimin şekillenmesinde önemli rol oynayan Sayın Doç. Dr. Gül ERKOL BAYRAM ve Sayın Dr. Öğr. Üyesi Umut Kadir OĞUZ' a, ders dönemindeki ilgi ve nazik tavırlarından dolayı Karabük Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Kültürel Miras ve Miras Alan Yönetimi Bölümü'nün değerli hocalarına teşekkürü bir borç bilirim.

Akademik eğitimimdeki uzun süreçte her zaman yanımda olan ve çalışmalarımda yüreklendiren kıymetli eşim Bora BALUN'a, varlıklarıyla onur duyduğum sevgili çocuklarım Nihal Yaren ve Mustafa Yağız'a en derin teşekkürlerimi sunarım.

ÖZ

Araştırmada, 17. ve 18. yüzyıl Osmanlı dönemi minyatür sanatı ile modern dönem minyatür sanatında kadın figürlerinin karşılaştırmalı analizi yapılarak, Osmanlı'dan modern döneme uzanan süreçte toplumsal yaşamdaki kadın olgusunun değişiminin minyatürler aracılığıyla incelenmesi amaçlanmıştır. Araştırmada amaçlı örneklem yöntemine göre seçilen toplam 34 minyatür, nitel araştırmalarda sıklıkla kullanılan gösterge bilim çerçevesinde, Barthes'in düzanlam ve yananlam yaklaşımı esas alınarak analiz edilmiştir. Düz anlam bu yöntemin birinci düzlemine oluşturmaktadır ve göstergenin açık ve bilinen anlamını sunmaktadır. Yan anlam ise anlamın ikinci düzlemine gönderme yapmaktadır ve öznel yorumları, duyguları, fikirleri, sosyokültürel değerleri ve düşünceleri içine almaktadır. Araştırma sonuçları, 17. yüzyılda kadınların genellikle kıyafet albümleriyle sınırlı dar bir çerçevede, dini değerlere ve gelenekselliğe bağlı kalınarak ve toplumsal statü açısından erkeklerin bir adım gerisinde bulduklarını betimler şekilde resmedildiklerini; 18. yüzyılda bu anlayışın değişime uğrayarak kompozisyonun merkezine yerleştirilmeye başladıklarını göstermektedir. Daha batılı bir görünüm sergileyen kadınların toplumsal hayatın içerisinde daha fazla yer aldıkları ve daha cesurca resmedilmeye başladıkları görülmektedir. Modern dönem minyatürlerinde ise klasik dönem Osmanlı geleneği sürdürülmekle beraber alışılmışın dışında modern unsurlar barındıran bir sanat anlayışının benimsendiği ifade edilebilir. Modern dönemde oldukça modern görünüm kazandırılan kadın figürlerinin, kadınların sosyal hayatın hemen her alanında rol ve görevler üstlendiğini, daha özgür olduklarını ve hatta erkeklerle eşit statüyü yakaladıklarını ifade eder şekilde resmedildikleri ortaya çıkmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Minyatür sanatı; Kadın figürü; Osmanlı dönemi; Modern dönem

ABSTRACT

The aim of the research is to make a comparative analysis of the female figures in the miniature art of the 17. and 18. centuries Ottoman period and the miniature art of the modern period, and to examine the change of the phenomenon of women in social life from the Ottoman period to the modern period through miniatures. A total of 34 miniatures selected according to the purposive sampling method were analysed within the framework of semiotics, which is frequently used in qualitative research, based on Barthes' plain meaning and connotation approach. The plain meaning constitutes the first plane of this method and presents the clear and known meaning of the sign. The connotation refers to the second level of meaning and includes subjective interpretations, emotions, ideas, sociocultural values and thoughts. The results of the research show that in the 17. century, women were usually depicted in a narrow framework limited to dress albums, adhering to religious values and tradition, and depicting them as being one step behind men in terms of social status; in the 18. century, this understanding changed and they began to be placed at the centre of the composition. It is seen that women who display a more westernised appearance take part more in social life and start to be portrayed more courageously. In the miniatures of the modern period, it can be stated that although the Ottoman tradition of the classical period is maintained, an understanding of art with modern elements is adopted. It is revealed that the female figures, which have been given a very modern appearance in the modern period, are depicted in a way to express that women have assumed roles and duties in almost every field of social life, that they have become freer and even achieved equal status with men.

Keywords: Miniature art; Female figure; Ottoman period; Modern period

ARŞİV KAYIT BİLGİLERİ

Tezin Adı	17.-18. Yüzyıl Osmanlı Dönemi ile Modern Dönem Minyatür Sanatında Kadın Figürünün Karşılaştırmalı Analizi
Tezin Yazarı	Perihan BALUN
Tezin Danışmanı	Doç. Dr. Yurdanur YUMUK
Tezin Derecesi	Yüksek Lisans
Tezin Tarihi	15/12/2023
Tezin Alanı	Kültürel Miras ve Miras Alan Yönetimi (Disiplinlerarası) Anabilim Dalı
Tezin Yeri	KBÜ/LEE
Tezin Sayfa Sayısı	169
Anahtar Kelimeler	Minyatür, Kadın figürü, Osmanlı dönemi, Modern dönem

ARCHIVE RECORD INFORMATION

Name of the Thesis	A Comparative Analysis of Female Figure in 17th-18th Century Ottoman Miniature Art and Modern Miniature Art
Author of the Thesis	Perihan BALUN
Advisor of the Thesis	Assoc. Prof. Dr. Yurdanur YUMUK
Status of the Thesis	Master's Degree
Date of the Thesis	15/12/2023
Field of the Thesis	Department of Cultural Heritage and Heritage Management
Place of the Thesis	UNIKA/IGP
Total Page Number	169
Keywords	Miniature, Female figure, Ottoman period, Contemporary period

KISALTMALAR

İÜ Ktp.	: İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi
M.Ö.	: Milattan Önce
TBMM	: Türkiye Büyük Millet Meclisi
TDK	: Türk Dil Kurumu
TDV	: Türkiye Diyanet Vakfı
TSM	: Topkapı Sarayı Müzesi
TSM. H	: Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Bölümü
TSMK	: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi
TIEM	: Türk İslam Eserleri Müzesi
TSMK	: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi
TSMK R	: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Revan Bölümü
yy.	: Yüzyıl

ARAŞTIRMANIN KONUSU

Kadının, Osmanlı dönemi toplum yapısı içerisindeki konumu gelenek, görenek ve dini nedenlere bağlı olarak sınırlı kalmıştır (Şemşek, 2020, s. 191). Dahası kadın ve erkeğin toplum içerisindeki yeri keskin çizgilerle belirlenmiş, erkek cinsiyetinin üstün tutulduğu bir anlayış ortaya çıkmıştır (İpşirli Argıt, 2005, s. 575-576). Bu yapının oluşmasında Arap ve İran kültürlerinin etkisi görülen İslamiyet dininin önemli bir yeri bulunmaktadır. Kökeni ve temel değerlerini bu inanca dayanan Osmanlı toplumu ataerkil bir anlayış çerçevesinde örgütlenmiş ve bu anlayış toplum içerisinde kadına bakış açısına da yansımıştır. Uzun yıllar süregelen bu bakış açısı özellikle 17. Yüzyılın sonundan itibaren Osmanlıda Batılılaşmanın kendini hissettirmeye başlamasıyla değişime uğramıştır. Başta sosyal ve kültürel yaşam olmak üzere politik, ekonomik ve askeri alanlardaki Batı etkisi; kentleşme, tüketim, giyim kuşam gibi konularda yeni bir toplumsal anlayışın ortaya çıkmasının öncüsü olmuştur (Yılmaz, 2010, s. 193-194). Bu doğrultuda çalışmanın çıkış noktasını “Osmanlı Döneminden Modern Döneme uzanan süreçte toplumsal yaşamda kadına yönelik algı nasıl değişmiştir?” ve “Bu değişimin sanata yansımaları nasıl gerçekleşmiştir?” sorusu oluşturmuştur. Araştırmacı tarafından yapılan literatür incelemesi sonucunda kadının toplum içerisindeki yerini sosyal boyutuyla inceleyen çalışmalar bulunmasına rağmen, 17. ve 18. yüzyıl Osmanlı Dönemi ve modern dönem minyatür sanatında ulaşılan literatürle sınırlı olmak kaydıyla kadın figürünün karşılaştırmalı bir şekilde incelendiği çalışmalara rastlanmamıştır. Minyatür sanatı üzerinden göstergebilim kullanılarak gerçekleştirilen bu araştırmanın söz konusu dönemlerdeki kadına bakış açısından yola çıkarak kadının toplumdaki yerini ortaya koymaya ve anlamlandırmaya katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

ARAŞTIRMANIN AMACI ve ÖNEMİ

Minyatürlü resimler, yapıldıkları dönemin özelliklerini yansıtmakta ve tarihi belge niteliği taşımaktadır (Çetin, 2018, s. 122). Türk minyatür sanatında da özellikle 18. yüzyıla kadar farklı sanat akımlarının etkisi görülmüş ve farklı üsluplar benimsenmiştir. Örneğin kadın figürü 18. yüzyıla kadar sınırlı ölçüde, kalabalık kompozisyonlarda, erkek unsurunun tamamlayıcısı olarak yani yan figür niteliğinde resmedilmiştir. Kadına yönelik bu anlayış 18. yüzyıla gelindiğinde değişiklik göstermeye başlamış ve kadın tasvirlerinde farklılıklara rastlanmıştır. Kadının tasvir

edilmesine yönelik anlayış değişikliğinde toplumsal anlayış üzerindeki Batılılaşmanın önemli bir etkisi bulunmaktadır (Tanındı, 1996; Uğur, 2009; Diğler, 2000; Sever, 2020). Modernleşme süreci şeklinde nitelendirilebilecek bu dönemde, kadın toplumda önceki dönemlerden daha farklı konumlandırılırken, sosyal hayatta daha görünür kılınmaya başlanmıştır (Günce, 2020). Bu durum, dönemin minyatür sanatına da yansımış olup, kadının daha fazla resmedildiği görülmektedir. Söz konusu minyatürlerde kadın günlük yaşam içerisinde tasvir edilmekte, tek kadın figürünün öne çıktığı ve kadın figürünün minyatürün önemli bir teması haline geldiği ve böylece Osmanlı klasik üslubunun geliştiği anlaşılmaktadır (Dalkıran, 2012, s. 129; Sever, 2020). Yirmi birinci yüzyıl dönem minyatürlerinde ise klasik üslup yerini modern anlayışa bırakmaktadır. Minyatür sanatında anlayış değişikliğinde Cumhuriyet'in ilanının önemli etkisi bulunmaktadır. Nitekim modern dönem minyatür anlayışı, diğer sanat dallarında olduğu gibi kimi zaman kendinden öncekine atıfta bulunurken kimi zaman da kendine özgü anlayışın bir sentezi şeklinde karşımıza çıkmaktadır.

Literatür dikkate alındığında, minyatürlerde görülen kadın figürlerinin az sayıda çalışmaya konu olduğu; yapılan çalışmaların ise çoğunlukla Hat, Tezhip, Ebru, Cilt gibi Nakkaş çalışmaları düzeyinde kaldığı anlaşılmaktadır. Nitekim kadın figürünü 17. ve 18. yüzyıl ile bağlantılı olarak Modern Dönemi de kapsayacak şekilde ele alan çalışmanın ulaşılan literatürle sınırlı olarak bulunmadığı anlaşılmıştır. Dolayısıyla araştırmada söz konusu dönemleri ele alan kapsamlı bir çalışmanın ortaya konulması hedeflenmektedir.

Minyatür, kitap sanatları içerisinde metni betimleyen çalışmalar olarak ele alınmakta, çoğunlukla bir metne sadık kalınarak, Osmanlı sarayı ve bürokrasisi açısından tasarlanan kitap resimleri olarak değerlendirilmektedir. Günümüzde ise görsel bir sanat eseri olmanın da ötesinde bir anlam kazanan minyatür, farklı disiplinler tarafından belge niteliğinde değerlendirilmektedir (Çetin, 2018, s. 122). Dolayısıyla minyatürlerin “bir gerçeğe tanıklık eden yazı, fotoğraf, resim, film vb., vesika, doküman” (TDK, 2021) kapsamında belge olarak değerlendirilmesi mümkündür. Araştırmanın çıkış noktasıyla da paralel olarak çalışmanın amacı, belge niteliğindeki minyatürler aracılığıyla, 17. ve 18. yüzyıl Osmanlı minyatür sanatı ile modern minyatür sanatında kadın figürünün karşılaştırmalı analizini yapmaktır. Çalışma takvimiyle de uyumlu olarak şekillenen çalışmanın hedefleri şu şekilde özetlenebilir:

- 17. yy. Osmanlı Dönemi minyatür sanatı üslubunun incelenmesi,
- 18. yy. Osmanlı Dönemi minyatür sanatı üslubunun incelenmesi,
- 17. yüzyılda kadının toplumsal yaşamdaki yerinin değerlendirilmesi,
- 18. Yüzyılda kadının toplumsal yaşamdaki yerinin değerlendirilmesi,
- Modern Dönem minyatür sanatı üslubunun incelenmesi,
- Günümüz toplumsal yaşamında kadının yerinin değerlendirilmesi,
- 17. ve 18. Yüzyıl minyatür sanatında ve modern dönem minyatür sanatında kadın figürünün karşılaştırılmasının yapılması.

ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Minyatür, yazma eserler açısından ayrı bir zenginliktir. Bu anlamıyla minyatür, yazma eserlerdeki hikayelerin, masalların, olayların ve olguların anlaşılabilir kılınmasına yardımcı olmakta ve boyut kazandırmaktadır (Soyer, 2015). Dolayısıyla minyatürler yorumlama açısından elverişli kaynaklar arasında yer almaktadır. Bu doğrultuda yürütülen çalışmada, nitel araştırma yöntemi tercih edilecektir.

Nitel verilerin çözümlenmesinde başta Miles ve Huberman Modeli (Kodlama ve Not Alma) olmak üzere; açık, eksen veya seçici kodlama gibi temellendirilmiş kuram çözümlenmeleri ile etnometodoloji ve konuşma çözümlenmesi söylem çözümlenmesi, belge ve metin çözümlenmesi, göstergebilim gibi birçok yöntem kullanılmaktadır. Çalışmada kullanılması planlanan yöntem “göstergebilim” dir.

Göstergebilim (Semiyojoloji) veya işaretler bilimi, işaret sistemlerinin çözümlenmesi noktasında geliştirilen varsayım, kavram ve yöntemleri ifade etmektedir. Göstergebilimin uygulanabileceği birçok işaret sistemi bulunmaktadır (örneğin matematik, müzik, görgü kuralları, simgesel törenler, sokak işaretleri gibi). Göstergebilimdeki temel düşünceye göre yüzeydeki görünümün anlamları alttaki yapılardan ortaya çıkmaktadır. Bu durum, göstergebilimini özellikle dil ve metin çözümlenmelerinde daha kullanışlı hale getirmekte; araştırmacıya kültürel ve sosyal mesajın ne olduğunu söyleyebilecek olan, alttaki yapı ve onun şekillendirdiği kuralları yorumlayabilme imkânı sunmaktadır (Punch, 2016, s. 218-219).

Göstergebilim yönteminin geliştirilmesinde ve tanınmasında Ferdinand de Saussure ile Charles Sanders Peirce'ın gerçekleştirmiş olduğu çalışmaların önemli katkıları bulunmaktadır. Bu dilbilimcilerin göstergelerin anlamlandırma ve yorumlamasına yönelik tarzı Roland Barthes tarafından geliştirilerek, göstergebilimdeki dizgelerin daha anlaşılır şekilde yorumlanmasına olanak sağlamıştır. Barthes, göstergelerin anlamlandırma sürecini düzanlam ve yananlam olmak üzere iki düzlem üzerine konumlandırmıştır (Çakı, 2018, s. 82). Düzanlam, terimlerin (imgeler, sesler, nesnelere, diğer iletişim biçimleri) gerçek anlamıyla bireylerde canlandırdığı ilk anlamı ifade etmekte olup, bir göstergenin taşıdığı gerçek anlamla ilgilenmektedir (Civelek-Oruç, 2018, s. 317). Dizgenin içerisinde bulunan göstergelerin iletmek istediği asıl mesaj gösterilen boyutta dikkate alındığında yananlamda ortaya çıkmaktadır (Çakı, 2018, s. 82). Yani, yananlam bilinen ve kabul edilen ilk anlamın arkasında yatan olgudur (Güdekli vd., 2016, s. 142). Kısacası Barthes'a göre düzanlam ve yananlam görsel öğelerin ilişkilenebilmesiyle oluşmaktadır. Bunun için ise dizisel ve dizimsel olmak üzere iki düzlemde faydalanılmaktadır. Birinci düzlem olan dizisel (düzanlam) boyutunda nesnelere seçilmektedir. Diğer düzlem olan dizimsel (yananlam) boyutundaysa seçilen öğelerin anlamlandırılarak bir bütün oluşturmak amacıyla kullanılmaktadır (Karaman, 2017, s. 31).

Barthes, düzanlamın sürekli olarak yananlam ürettiğini belirtmektedir. Gösteren ve gösterilenden oluşan bir dizge olan yananlam, tarihi ve kültürel dünyanın bir dizge içerisinde ele alınmasına olanak tanır. Çağrışım boyutlarına da sahip olduğundan dolayı, öznel yorumları ve sosyo-kültürel durumları içermekte ve anlatıların çözümlenmesinde kullanılmaktadır. Bununla birlikte, düzanlam düzlemi anlamlandırmada birincil anlamlara gönderme yaparken, yananlam düzleminde ise bireyin yetiştiği kültürel ve toplumsal yön ön plana çıktığından dolayı düzlem mit ve çağrışım boyutlarını içermektedir (Bircan, 2015, s. 25-26). Ayrıca bir düzlem içerisinde yananlam veya düzanlamın ağırlığını hissettirdiği gözlemlenebilmektedir. Örneğin düzanlam bir dizgide yoğun şekilde hissediliyorsa, bilimsel bir ifadenin net olarak ortaya konulduğu gözlemlenebilmektedir. Buna karşın sanatsal bir düzlemde, sanatçı eserinde birçok farklı mesaj ve algıyı eserinde sunabildiğinden, bu durum yananlamın çok anlamlılığını ifade etmektedir (Çakı, 2018, s. 82). Söz konusu yaklaşım, çalışma kapsamında incelenen minyatürler çerçevesinde ele alındığında, sanatçının düşünce yapısı ve algıları doğrudan minyatürde verilmek istenen mesaja yansıtılabilmektedir.

Çalışmanın evrenini oluşturan ve tarihi belge niteliğine sahip, döneminin sanat üslubunu, kadının sosyal yaşantısını ve rol farklılıklarını yansıtan 17. ve 18. yüzyıl Osmanlı Dönemi ve Modern Dönem minyatürleri; çalışmanın amacı doğrultusunda bilgi açısından zengin olguların derinlemesine incelenmesine imkân tanıyan amaçlı örneklem tekniği kullanılarak elde edilmiştir (Koç-Başaran, 2017, s. 490).

PROBLEMİN TANIMI ve ARAŞTIRMA SORUSU

Eskiden yeniye geçişi tanımlamak üzere kullanılan modernizm, geleneksel yapıdan bağımsız bir toplumu içermekle birlikte, toplumsal yapıyı siyasal, sosyal, kültürel ve ekonomik yönden şekillendiren bir sürece sahiptir (Kırılmaz ve Ayparçası, 2016, s. 32). Hemen her sistemde olduğu gibi Osmanlı Devleti'nde zamanın gereksinimlerine ve gelişmelerine uygun bir modernleşme hareketi görülmüş, devlet, toplum ve birey ilişkilerini düzenleyecek önemli değişimler yaşanmıştır. Özellikle 17. yüzyılda Avrupa'da ortaya çıkan bilimsel ve teknolojik gelişmeler, devletin örgütlenme düzenini yeniden şekillendirmiş ve sosyoekonomik yapıda önemli değişimleri beraberinde getirmiştir (Telli ve Yılmaz, 2020, s. 15). Bununla birlikte bu dönemde, Osmanlı'nın, Avrupa'nın önemli başkentlerinde düzenli ve kalıcı elçilikler açmaya başlaması ve buna paralel olarak Avrupa'yla olan ticari ve sosyal ilişkilerin gelişmesiyle Avrupa-Osmanlı arasındaki etkileşim artmıştır. Fakat Avrupa etkisinin görüldüğü alanlar oldukça geniş olmakla birlikte, kadınlar bu durumdan biraz daha fazla etkilenmiştir. Gerek Avrupa'dan gelen tüccarların buldukları İstanbul'da çok sayıda gayrimüslim kadının bulunuyor olması ve gerekse de yabancı elçilerin ve bürokratların İstanbul'da yaşamaya başlamasıyla İstanbul'a Batı modası yerleşmeye başlamıştır (Şemşek, 2020, s. 196). Bu gelişme, önemli bir değişim ve dönüşüm anlamı taşımakta ve kadının sosyal yaşam içerisinde daha görünür olması anlamına da gelmektedir. Ortaya çıkan dönüşümün izleri yayımlanan fermanlarda da görülmektedir. Örneğin söz konusu dönemde kadın kıyafetleriyle ilgili birçok ferman yayımlanmış, kıyafet resmi emirlerle düzenlenmeye çalışılmıştır. Emirler, üç-beş yıllık aralıklarla, hatta aynı yıl içerisinde tekrarlanmaya başlanmıştır. Üstelik bu gelişme kadınların sosyal yaşam içerisinde daha fazla yer almaya başlaması şeklinde de yorumlanmıştır (Kavuncu, 1999, s. 165). Nitekim bu durum İstanbul dışında yaşayan nüfusa da yansımış; sosyal, ekonomik, kültürel, vb. toplumsal birçok olgu derinden etkilenmiştir. Bu tespitten yola

çıkarak araştırmanın problem cümlesini “Osmanlı dönemi ve sonrasında modernleşme hareketiyle birlikte ortaya çıkan toplumsal yaşamdaki değişiklikler kadın minyatürlerine nasıl yansımıştır?” sorusu oluşturmuştur. Çalışma, bu araştırma sorusu üzerine kurulmuş ve araştırma sorusu “modernleşme hareketinin toplumsal yaşama yansısıyla kadın kıyafetleri arasında nasıl bir ilişki bulunmaktadır” şeklinde belirlenmiştir. Çalışma amaç, kapsam ve konusuna paralel olarak aşağıda yer alan araştırma sorularına cevap aranmaktadır.

-17. ve 18. Yy. Osmanlı Dönemi minyatür sanatı ve modern dönem minyatür sanatı arasında teknik, üslup ve konu bakımından farklılıklar nelerdir?

-17. yy. Osmanlı Döneminde kadının toplumsal yaşamdaki yeri nedir?

-18. yy. Osmanlı Döneminde kadının toplumsal yaşamdaki yeri nedir?

-17. yy. Osmanlı döneminde kadının toplumdaki yeri minyatür sanatına nasıl yansımıştır?

-18. yy. Osmanlı döneminde kadının toplumdaki yeri minyatür sanatına nasıl yansımıştır?

-Günümüzde kadının toplumdaki yeri nasıl açıklanabilir?

-Modern dönem minyatür sanatında kadın figürüne nasıl yer verilmektedir?

EVREN ve ÖRNEKLEM

17. ve 18. yüzyıl Osmanlı Dönemi ve Modern Döneme ait kadını konu edinen minyatürlerin tamamı çalışmanın evrenini oluşturmaktadır. Fakat evrenin tamamına ulaşmanın güçlüğünden dolayı, evreni en iyi temsil edeceği ve yansıtacağı düşünülen 17. yüzyıla ait 9 minyatür, 18. yüzyıla ait 17 minyatür ve Modern Döneme ait 8 minyatür amaçlı örneklem yöntemi kullanılarak belirlenmiştir (Tablo.1).

Tablo 1: İncelenen eserlere ait çizelge

Dönem	Eser Adı	Nakkaş	Tarih
17. Yüzyıl	Erkekli Kadınlı Kır Eğlentisi	Nakkaş Osman	1595-1600
	Bahar ve Gece Eğlenceleri	Nakkaş Hasan	1600

	Haremde Doktor (Hümâyünnâme)	Anonim	1600
	Saraylı Hanım	Musavvir Hüseyin İstanbuli	1688
	Dere Kenarında Basılan Çift	Anonim	1600
	Gelin	Anonim	1645-1650
	Yalvaç Bey'in Fukaraya Sadaka ve Libas Vermesi	Anonim	1600
	Çıplak Kadın	Anonim	1600
	Başkentli Kadın	Anonim	1600
18. Yüzyıl	Feraceli Kadın	Levni	1720-1725
	Uyuyan Genç Kadın	Levni	1720-1725
	Frenk Kadını	Levni	1710-1720
	Saçını Toplayan Kadın	Levni	1710-1720
	Acem Çengisi Maverdi Kolbaşı	Levni	1710-1720
	Gül Tutan Kadın	Levni	1710-1720
	İplik Eğiren Kadın	Levni	1710-1720
	Genç Kadın	Abdullah-ı Buhârî	1735-1745
	Ayakta Duran ve Oturan İki Kadın	Abdullah-ı Buhârî	1735-1745
	Kağıthane Eğlencesi	Seyyid Yahya	1793
	Anadolu Kadını	Seyyid Yahya	1793
	İstanbul Kadını	Seyyid Yahya	1793
	Doğum Sahnesi	Seyyid Yahya	1793
	Çalgı Çalan Dört Kadın	Levni	1720
	Yaşlı Kadınla Evlenen Çapkın	Anonim	1700
	Faytondaki Kadın	Levni	1700
	Gösteri İzleyen Kadınlar	Levni	1700
Modern Dönem	Nakış İşleyen Kız	Ömer Faruk Atabek	-
	Avluda Müzisyen Kadınlar	Ahmet Yakupoğlu	-

Oduncu Ailesi	Nurten Ünver	1996
ÇMK1989-03	Günseli Kato	1989
Dönüşüm	Murat Palta	2015
Müzik	Hemad Javadzade	2019
Aşıklar	Taner Alakuş	2020
Kusursuz Güzellik Serisi- Siyahlık	Canan (Şenol)	2009

ARAŞTIRMANIN KAPSAM ve SINIRLILIKLARI

17. ve 18. yüzyıl Osmanlı Dönemi ve Modern Dönemde toplumsal özellikleri yansıtan pek çok minyatür üretilmiştir. Çalışma kapsamında bu minyatürler içerisinde 34 minyatürle sınırlı örneklem seçimi, araştırmanın temel sınırlılığını oluşturmaktadır. Ayrıca birçok kurum ve kuruluşun eserlerini erişime açmamış olması veya bazı eserlerin özel koleksiyon sahiplerinde bulunması, çalışma kapsamında incelenebilecek eserlerin sayısını kısıtlamıştır.

VERİLERİN ÇÖZÜMLENMESİ

Çalışma kapsamında amaçlı örneklem metoduna göre seçilen toplam 34 minyatür (Tablo.1), ayrıntılarına araştırmanın yöntem kısmında yer verilen Barthes'in düzenlem ve yananlam yaklaşımı çerçevesinde analiz edilmiştir.

GİRİŞ

Üretildikleri döneme dair tarihi belge niteliğine sahip Türk minyatür sanatı, 17. yüzyıla kadar farklı gelişim evrelerini takip etmiştir. Bu süre içerisinde farklı üsluplar ve sanat akımları benimsenmiştir. Minyatürlere konu edinilen olgular da bu değişim çizgisinde farklı aşamaları takip ederken, kadın figürü genellikle iç mekâna bağlı bir hikâyenin parçası olarak erkeği tamamlayan bir unsur olarak, yan figür niteliğinde ele alınmıştır. Fakat 17. yüzyılın ortalarından itibaren minyatür sanatında farklı bir aşamaya geçilirken, kadın figürü farklı konumlarda ve biçimlerde tasvir edilmeye başlanmıştır. Devamındaki süreçte 18. yüzyılda ise toplumsal dönüşümlerin eşliğinde kadına daha farklı bir anlam yüklenirken, bu dönüşümün izleri minyatür sanatına da yansımıştır. Dönem minyatürleri dikkate alındığında, kadın betimlemelerinin arttığı, kadının günlük yaşamda daha çok konunun öznesi olmaya başladığı, tek kadın figürlerinin öne çıktığı görülmektedir (Tanındı, 1996; Uğur, 2009; Diğler, 2000; Sever, 2020).

18. yüzyılın başlarından itibaren Lale Devriyle birlikte, Osmanlı Devleti Batıya açılmaya başlamış; başta sosyal, ekonomik, kültürel ve askeri olmak üzere birçok alanda yenilik hareketleri başlamıştır. Üstelik kadın, toplumsal yaşamda daha görünür hale gelmiştir. Bu ortamda özellikle dönemin padişahı 3. Ahmed önderliğinde, Sadrazam Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'nın önemli derecede etkisi bulunmaktadır (Turgut, 2020; Ervacı ve Kiremit, 2010; Közleme, 2017). Dönemin toplumsal özelliklerinin izlenebileceği birçok kaynak bulunmaktadır. Fakat minyatürleri, Osmanlı kadınından kesitleri günümüze aktaran en önemli belgeler arasında göstermek mümkündür. Bu noktada şunu da belirtmek yerinde olacaktır, dönemin toplumsal ve tarihi olaylarını yansıtan belge niteliğinde birçok minyatürlü albüm hazırlanmış olmakla birlikte (Yiğit, 2019; Yılmaz, 2007), bunlar içerisinde kadın figürü sınırlı şekilde yer almaktadır. Gerek yazılı kaynaklardaki sınırlı aktarımlar gerekse de minyatür içerisinde kadın figürüne geniş şekilde yer verilmiyor olmasından dolayı, kadınların toplumsal yaşamdaki yerinin veya tarihteki etkilerinin tespitinde zorluklara neden olduğu düşünülmektedir.

Konuya dair genel bir yaklaşım geliştirilecek olursa, 17. yüzyıl kadınlarıyla, 18. yüzyıl kadınları arasında önemli farklar bulunmaktadır. Bu durum, minyatürlere de fazlasıyla yansımıştır. Örneğin giyim kuşam açısından, 17. yüzyıl kadını daha sade giyinip, Osmanlı'nın belirlediği kurallar çerçevesinde hareket ederken (Dalkıran, 2012), 18. yüzyılda bu anlayış değişmeye başlamıştır (Koç-Başaran, 2017). Kadınlar, Sarayın

belirlediği kurallara pek fazla uymamakta, daha gösterişli ve açık giysiler tercih etmektedir. Başa takılan örtünün niteliği değişmeye başlamış, hotoz farklı bir kimliğe bürünmüştür (Gürtuna, 1999). Bu durum yöneticilerin de dikkatini çektiğinden, yasakları hatırlatıcı ve giyim kuşamı daha sıkı denetleyecek nitelikte fermanlar yayımlanmaya başlanmıştır (Kavuncu, 1999). Bu gelişmenin arka planında, önceki paragrafta da belirtilen Lale Devri ile Batılılaşma arasındaki güçlü ilişkinin bulunduğu düşünülmektedir.

Modern dönem minyatür anlayışında ise hemen her tema minyatüre konu olabilmektedir. Cumhuriyet döneminin ilk ressamlarından itibaren geleneksel Türk sanatları açısından önemli bir konumda bulunan minyatürler güncel sanat teknikleriyle bir araya getirilmekte, alışılmışın dışında eserler dikkati çekmektedir. Bazen sıra dışı teknikler bazen de sıra dışı konular birbiriyle harmanlanmakta ve aktarılmak istenen konu veya tema klasik üslubun ötesinde sunulabilmektedir. Söz konusu kompozisyonlar içerisinde kadınlar da fazlasıyla yer almakta, sosyal yaşamın tüm boyutlarıyla aktarılmaktadırlar. Fakat bu döneme dair dikkat çekici en önemli unsurlardan birisi, Osmanlı döneminde görülmeyen kadın nakkaşların kendine özel bir yer edinmiş olmalarıdır (Demirel ve Yayan, 2020; Çetin, 2018; Kahraman ve Önal, 2020).

“17. ve 18. Yüzyıl Osmanlı Minyatür Sanatı ile Modern Minyatür Sanatında Kadın Figürünün Karşılaştırmalı Analizi” beş bölümden oluşmaktadır. Çalışmanın birinci bölümünde, araştırmanın konusu, araştırmanın amacı ve önemi, araştırmanın yöntemi, problemin tanımı ve hipotez, evren ve örneklem, araştırmanın kapsam ve sınırlılıkları ile verilerin çözümlenmesine dair bilgilere yer verilmiştir. Minyatür sanatının genel çerçevesiyle tanıtıldığı ikinci bölümde minyatürün tanımı, kullanılan teknik ve malzemeler, minyatür sanatının tarihi gelişim seyri karşılaştırmalı olarak aktarılmıştır. Üçüncü bölümde Osmanlı dönemi ve modern dönem toplum yapısı ile minyatür sanatının yeri tartışılmıştır. Bu maksatla 17. ve 18. yüzyıl toplum yapısı ve minyatür anlayışı ile modern dönem toplum yapısı ve minyatür anlayışı kendi içerisinde karşılaştırılmıştır. Dördüncü bölümde bulgular yer almakta olup, 17. yüzyıl minyatürlerindeki kadın figürleri, 18. yüzyıl minyatürlerindeki kadın figürleri ve modern dönem minyatürlerindeki kadın figürleri ayrı başlıklar halinde aktarılmıştır. Beşinci bölümde araştırmanın sonuç ve değerlendirmelerine yer verilmiştir.

1. MİNYATÜR SANATI

Çalışmanın bu bölümünde minyatür sanatının tanımı yapıldıktan sonra, minyatür sanatında kullanılan teknik ve malzemelere yer verilmiştir. Sonraki aşamada ise Türk minyatür sanatı, Osmanlı minyatür sanatı ve modern dönem Türk minyatür sanatı tartışılmıştır. Minyatür sanatının tanımı etimolojik kökeni esas alınarak yapılmıştır. Aynı bölüm içerisinde, bu sanatla ilgilenen medeniyetlerin minyatüre katkıları ve tarihi gelişimi aktarılmıştır. Minyatür sanatında kullanılan tekniğin tanıtıldığı bölümde, derinlik, estetik, tema gibi özelliklere yer verilmiştir. Minyatürde kullanılan malzemelerin aktarıldığı bölümde, geçmişte ve günümüzde kullanılan malzemeler tanıtılmıştır. Türk minyatür sanatının tartışıldığı bölümde, bu sanatın gelişim süreci kadim kültürlerle ilişkisi üzerinden tartışılmıştır. Osmanlı minyatür sanatının tanıtıldığı bölüm, 2. Mehmed, 2. Bayezid ve 1. Selim Dönemlerini (1451- 1520) kapsayan oluşum evresi; 1. Süleyman ve 2. Selim Dönemlerini (1520-1574) kapsayan geçiş evresi; 3. Murad ve 3. Mehmed Dönemlerini (1574-1603) kapsayan Klasik Evre; 17. yüzyıl (1603-1700) Geç Klasik ve Duraklama Evresi; 3. Ahmed dönemi ve 18. yüzyılın ilk yarısını (1700- 1750) kapsayan İkinci Klasik Evre ya da Neo-Klasik Evre; 19. yüzyılın sonuna kadar (1750-1900) olan dönemi kapsayan son evre olmak üzere altı başlıkta aktarılmıştır. Modern dönem minyatür sanatının tanıtıldığı bölüm ise modern nedir? sorusuna paralel olarak, dönemsel özelliklere yer verilmiştir.

1.1. Minyatür Sanatının Tarihi Kökeni

Minyatür, “çoğunlukla eski yazma kitaplarda görülen, ışık, gölge ve hacim duygusu yansıtılmayan küçük, renkli resim sanatı” tanımlamak için kullanılan bir tabirdir (TDK, 2022). Bu sanat aynı zamanda kitap, madalyon veya küçük boyutlara sahip nesnelere süslemek amacıyla yapılan resimler şeklinde de tanımlanmaktadır (Sözen ve Tanyeli, 2015, s. 211). Minyatür, resim sanatı türleri içerisinde “Kitap Resim Sanatı” olarak da değerlendirilmekte olup, seçilen konu veya temanın yazılı resimli veya yalnız resimli ifadeye sadık kalınarak kendine has derinlik ve boyama tekniklerinin fırça ve renklerle anlatılmasıdır (Akbulut-Ersoy, 2006, s. 1).

Sanat tarihçileri, minyatür kelimesinin etimolojik kökeninin “kırmızılamak” anlamında kullanılan “miniatin” kelimesinden türediğini belirtmektedirler. Minyatür,

kırmızı kabuklu ve kabuğundan lakit adında bir tür boya çıkartılan böcekten elde edilen boya ile yapılan resimlerdir (Sözer-Sarac, 2011, s. 174). Bununla birlikte minyatürün, el yazması kitapları süsleme amacıyla yapılan resimleri niteleyen bir tabir olduğu ve İtalyanca “miniyatura” kelimesinden alıntı olduğu belirtilmektedir. Avrupa’da Orta çağ döneminde el yazması kitapların bölüm başlarında yer alan ilk harflerin “minium” denilen maden kırmızısı renginde boyanıp süslenmesi süreciyle ortaya çıkan bu tabir (Resim.1), zaman içerisinde kitapların süslenmesi amacıyla yapılan resimlerde de kullanılmaya başlanmıştır. Fakat minyatür kelimesinin Türkçe, Arapça ve Farsça dillerinde herhangi bir karşılığının bulunmadığı ifade edilmektedir. Türklerde, boya ile yapılan resim için kullanılan tabir nakış olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu kapsamda, boya kullanarak resim yapanlar nakkaş; tablo ve insan resmi yapanlar musavvir veya şebih; manzara ve süsleme resmi yapanlar ise tarrah adını almıştır. Ressam ise Tanzimat dönemiyle kullanılmaya başlanan bir tabir olmuştur (Binark, 1978, s. 271-272).

Minyatür sanatının tarihi dikkate alındığında, öncü örnekleriyle Doğu kültüründe karşılaştığı ve oradan da Batı’ya yayıldığı ifade edilmektedir (Resim.2). Bu tespiti doğrulayacak nitelikteki en eski minyatür örneklerine Antik Mısır’da rastlanılmış olup, bu minyatürlerin M.Ö. 2. yüzyılda papirüs üzerine yapıldığı tahmin edilmektedir. Sonraki dönemlerde Yunanlılar, Romalılar, Bizanslılar, Persler, Çinliler ve Japonların da bu sanatla ilgilendikleri ve el yazmalarını, günlük yaşamda kullandıkları eşyalarını ve değerli yazıları minyatür resimleriyle süsledikleri görülmüştür (Sağlam, 2017, s. 4).

Minyatürlerin öncü örnekleri arasında bulunan ve İslam dünyasında Skoridos olarak bilinen Anadolu hekim Dioskorides’in [M. S. 2. yüzyıl] *Materia Medica* adlı botanik ve zooloji kitabı önce Latinceye ve daha sonra Süryanice’ye, Huneyn Bin İshak tarafından ise, dokuzuncu yüzyılda *Kitabül Haşayiş* ismiyle Arapça’ya çevrilmiştir. Söz konusu eserde çok sayıda bitki, hayvan ve ayrıca insan tasvirine rastlanmaktadır (Demirci-Kayıran, 2019, s. 190) (Resim.3).

Daha sonraki dönemlerde Yunan, Roma ve Bizans gibi imparatorlukların elyazmalarında minyatürlü süslemeler görülmektedir. Hristiyanlığın yayılmaya başlamasıyla birlikte, özellikle elyazması İncil’lerin süslenmesinde minyatürden yararlanılmaya başlanmıştır. Bununla birlikte Avrupa’da minyatürün gelişimi 8. yüzyılın sonlarına rastlamaktadır (Dönmez ve Göker, 2018, s. 1122). On ikinci yüzyıla gelindiğinde minyatür anlayışı din temalı konuların dışına da çıkmış, minyatürün,

süslenecek metinle doğrudan ilgili olduğu eserler üretilmeye başlanmış; baskı makinesinin icadına kadar geçen sürede Avrupa’da görkemli ve güzel minyatürler yapılmıştır. Baskı makinesinin icadıyla birlikte minyatür anlayışı madalyonların üzerine yapılan portre anlayışına doğru evrilmiştir (Shahmari, 2014, s. 3).

On ikinci yüzyılın önemli mühendislerinden Ebü'l-izz el-Cezerî’ye ait El-Hiyelü'l-Hendesiyye’de su gücüyle hareket eden aletler anlatılmış ve bu aletlerin tasarımları renklendirmek suretiyle çizilmiştir (Resim.4). Ayrıca aynı eserde otomatik saatlere, insan ve hayvan figürlerine, fiskiyeli havuzlara, hacamat âletlerinin, şifreli kilitlerin ve bazı hayvanların tasvirlerine yer verilmiştir (Tanındı, 1996, s. 4-5).

Biraz daha yakın tarihlerde örneğin matbaanın henüz icat edilmediği dönemlerde bu sanatın, ifade edilmek istenen metni el yazması kitaplara aktarmak üzere yerleştirilen açıklayıcı resimler olarak da kullanıldığı anlaşılmıştır. Fakat bu noktada özellikle şunu da belirtmek yerinde olacaktır; el yazması kitap ressamlığının tarihi her ne kadar Antik Çağ’a kadar dayansa da Orta Çağ’da yaygınlaşan bir sanat olduğu ve bu dönemde birçok minyatürlü el yazmasının üretildiği vurgulanmaktadır (Gürsoy, 2013, s. 116). Doğu toplumundaysa İslamiyet öncesi dönemlere kadar tarihlendirildiği ifade edilmekte ve orta çağ da yaygın bir sanat dalı olarak karşımıza çıkmaktadır. İslam dünyasında Hat sanatına paralel bir gelişim sergileyen bu sanat (Resim.5), on üçüncü yüzyıldan on dokuzuncu yüzyıla kadar etkili ve önemli bir resim türü haline gelmiştir (Renda, 1997, s. 1262).

Türklerde bu resimleri yapanlar için “nakkaş” tabiri kullanılmıştır. Nakkaş kelimesi “birden fazla renkte boyamak, iğne veya özel aletlerle işleme yaparak süslemek” anlamındaki nakş kökünden türemiş olup; hakkâk, oymacı, tezhip ustası gibi sanatçıları da kapsayacak şekilde bu işi meslek edinenler için kullanılmaktadır. Nakkaş, genellikle ressam ve minyatür ressamı anlamında kullanılmaktadır. Bu tabir özellikle Emevi dönemi sonrasında ve çoğunlukla minyatür ressamları için kullanılmakla birlikte, kitap sanatındaki müzehhip, siyahkalem, musavvir, şebihnüvis, meclisnüvis, cetvelkeş, renkzen ve tarrâh gibi değişik işler yapanların tamamı bu kapsamda değerlendirilmeye başlanmıştır. Nihayetinde minyatürcüler için musavvir, tezhip yapanlar için müzehhib ve boyasız çalışma yapanlar için ise tarrâh tabiri kullanılmıştır. (TDV, 2006, s. 326-327). Fakat rengarenk ipliklerle yapılan her türlü işleme de aynı zamanda nakış denilmesi nedeniyle, bu terimi ve sanatı birbirinden ayırt etmek amacıyla minyatür

terimi kullanılmaktadır. Bir nakkaşın görevi, anlatılanları metne sadık kalarak tüm ayrıntılarıyla edebi, bilimsel veya tarihsel olarak anlatmaktır. Öte yandan İslam nakkaşları, İslam öğretisinin soyut dünya görüşünün her alanda sağladığı bazı kurallara uymak zorundadırlar. Minyatür, figürlü bir anlatım biçimi olmakla birlikte, nakkaş ışık-gölge, perspektif ve renk değerlerine dayalı Batı resim geleneğinin aksine olayları metinde anlatırken canlıları ve nesnelere soyutlayarak çok farklı bir dekoratif unsura dönüştürebilir. Resim içerisinde bir tarafa yaslanmış binalar ve ağaçlar görülebilir, örneğin kompozisyon içerisindeki at figürünü mavi veya leylak rengine veya gök yıldızına boyamak mümkündür (Oğuz, 2021, s. 12). Aynı zamanda gölge oyunundaki gibi iki boyuta sahip forma dönüşen insan figürü, etrafındaki nesnelere aynı orantıyı sahip olamayabilmektedir. Sonuç olarak yüzlerce yıldır gerçek doğayı en iyi şekilde resmetme çabası içinde olan Batılı ustaların aksine; minyatür ustaları doğadaki unsurları soyut nakış unsuru gibi resmederken doğadan bağımsız bir gerçekliği aramış, düşünceyi ve hatta hissedilen her şeyi resmetmişlerdir. Minyatürlerin temaları genellikle tahta çıkma, resmî törenler, avcılık ve savaş gibi tarihi olaylardır. Ayrıca tıp, zooloji, botanik, astroloji vb. dini kitap ve diğer bilim kitaplarını süsleyen minyatürlere de sıkça rastlanmaktadır (Karakaş ve Rukancı, s. 2).

1.2. Minyatür Sanatında Kullanılan Teknik ve Malzemeler

Minyatür, kendine özgü tekniğe sahip bir sanattır. Kompozisyon içerisindeki figürleri birbirini örtmeyecek şekilde ve tasvir edilen kişileri önem derecelerine göre sıralamak, ele alınan konuyu ince ayrıntılarına kadar işlemek, renkleri ışık-gölge etkisinden bağımsız kullanmak bu sanatın öne çıkan özellikleri arasında yer almaktadır (Binark, 1978, s. 272). Minyatür teknik açıdan olduğu gibi, kullanılan malzemeler bakımından da özeldir. Nitekim minyatür sanatı icra edilirken boya, fırça, özel işleme tabi tutularak hazırlanan kâğıt gibi kendine has malzemelerden yararlanılmaktadır. Bu bölümde Türk minyatür sanatında kullanılan teknik ve malzemelere yer verilmiştir.

1.2.1. Teknik

Ele aldığı temayı olduğu şekliyle ve tek boyutlu olarak aktaran minyatür sanatında derinlik kavramı bulunmamaktadır. Minyatür resmedilirken mekân ve figüre

yönelik bakış açısı, temanın tepe ve cephe noktalarının tam merkezine konumlandırılmaktadır. Bu şekilde, resim içerisindeki tüm figür ve diğer unsurlar birbirini kapatmayacak şekilde yerleştirilmektedir. Uzaklık görünümü figürlerin boyutları, renkleri ve gölgeleriyle belirtilmemekte; şayet resmedilen kompozisyonda önemli bir figüre yer verilecekse, bahse konu figür diğerlerinden daha uzun boylu resmedilmektedir. Resmedilen kompozisyonun tamamı mesafe farkı gözetilmeksizin tüm detaylarıyla aktarılmaktadır. Bu sanat tarih boyunca kâğıt, papirüs, fildişi, seramik gibi mimari ve dekoratif elemanlar üzerine de aktarılmıştır (Sağlam, 2017, s. 3).

Minyatür sanatının temel özelliği anlatılmak istenen konunun eksiksiz biçimde aktarılması olduğundan, bu sanatta derinlik (perspektif) kullanılmamaktadır. Zira derinliğe dair uzaklık ve boy olgusu renk veya gölgelerle belirtilmemekte ve minyatür sanatı ışık, gölge, duygu ve Avrupalı perspektife sahip olmayan resimler olarak karşımıza çıkmaktadır. Kitabın sayfa oranıyla da uyumlu olarak, geometrideki “altın dikdörtgen” içerisinde kendine özgü “dikine” veya “yığma perspektif” tekniğiyle seçilen tema resmedilmekte ve resim içerisinde boy ölçüsü kişinin önemine göre artmakta veya azalmaktadır. Bu yaklaşım, kâğıt üzerinde ön planda tutulacakların alt kısma, geridekilerin de üst kısma yerleştirilmesi şeklinde işlemektedir. Resim içerisinde yer alan betimlemeler, birbirini tamamen kapatmayacak şekilde düzenlenmekte ve aktarılmak istenen konu mesafe gözetilmeksizin en ince ayrıntılarına kadar işlenmektedir (Türkiye Kültür Portalı, 2022) (Resim.6).

Minyatür resim anlayışında genel bir şema eğilimi bulunmaktadır. Belirli kişilerin (sultanlar gibi) yüzleri tasvir edilmiş olmasına rağmen, yüz ifadeleri verilmemiştir. Güzel bir kadın genellikle ince kaşlarla, küçük ağızla, badem gibi gözlerle ve uzun saçlarla tasvir edilir ve boyanır. Önemli bir figür daha büyük çizilerek dikkati üzerine çekmesi sağlanır. Genellikle aynı minyatürün çeşitli bölümleri farklı bakış açılarından çizilebilir, burada önemli olan kompozisyondaki her bir unsura dikkat etmektir. Minyatüre yüzeysel bir görünüm kazandıran tüm bu çizgisel özelliklerin aksine renk her zaman parlak ve canlıdır. Minyatürde sahneler, insanlar ve diğer detaylar en ince ayrıntısına kadar işlenir. Sanatçı elbise ve giysilerin renklerini, biçimlerini ve tasarımlarını aslına uygun boyayarak gözlerden çok düşüncelere hitap etmeyi hedefler. Minyatürde derinlik olmadığı için arka planda ne nesnelere ne de kişiler gösterilmez (Karakaş ve Rukancı, s. 2).

Her ne kadar minyatür sanatının perspektif, anatomi, oran, ışık-gölge gibi unsurları ihmal etmiş gibi bir durum ortaya çıkmış olsa da bunların yerine incelik, renk uyumu, kullanılan boya parlaklığı, resmedilen konuların kolay anlaşılabilirliği gibi olgularla bu fark kapatılmaya çalışılmıştır. Örneğin bir nakkaş padişahı ve sarayı, sarayın iç ve dış kısmını, padişahın taht ve tacını, tüm görkemiyle padişahı, saraydaki şahısları, saray bahçesini, ağaçları ve yaprakları, yaprak damarlarını, ağaçların üzerindeki kuşları, kuşların tüylerini ve renklerini, bahçedeki havuz, fiskiye ve çiçekleri en ince ayrıntısına kadar uyumlu desen ve renklerle tasvir etmeyi başarmıştır (Resim.7). Hatta bu sanat ve anlayışı savunulurken; resim sanatının perspektif, ışık-gölge, oran gibi ilmi kurallarına uyulması halinde tek bir resimde bu kadar ayrıntıyı yakalamanın güç olacağı belirtilmiştir (Tahirzade Behzad, 1953, s. 29-30).

1.2.2. Malzemeler

Eski zamanlarda üretilen el yazmaları güzel yazıyla yazılmış ve kopya yoluyla çoğaltılmıştır. Sayfa sayısı ise yaprak adediyle belirtilmiş, süslenecek ciltlenmiştir. Bununla birlikte, minyatür için kullanılan malzemelerin tamamı nakkaşlar tarafından hazırlandığı için kâğıt, boya ve fırça gibi malzemelerin üretimi ayrı bir zanaat bilgisini gerektirmiştir. Örneğin kâğıt, günümüzde olduğu gibi geçmişte de belirli işlemlerden geçtikten sonra kullanılabilmiştir. Bu işlemin ilk aşaması kâğıdın mührelenmesidir. Sonraki aşama ise kâğıdın doğal yollardan elde edilen renklerle boyanması işleminden oluşmuştur. Aharsız kâğıt mürekkebi emdiği için yazıyı silmek ve düzeltmek mümkün olmadığından, kâğıdın üzeri nişasta veya yumurta akından yapılan ahar ile doldurulmuş, kâğıt kuruduktan sonra tekrar mühreleme işlemi yapılmıştır. Böylece yazıları silip tekrar düzenlemek mümkün hale gelmiştir. Bu durumun ortaya çıkaracağı muhtemel sakıncalar nedeniyle ise devlete ait resmi yazışmalarda aharlı kâğıt yasaklanmıştır. Bununla birlikte yapılan işlerin ince bir işçiliği gerektirmesi ve sarf edilen emek dolayısıyla malzemelerin uzun süre dayanması önemsenmiş, asit içermeyen doğal malzemelerin kullanılması önemsenmiştir. Günümüz minyatür sanatında kullanılan malzemeler oldukça çeşitlidir. Çizim için kurşun kalem, silgi, eskiz kâğıdı, cetvel, gönye; renklendirme için sulu boya, taş sulu boya, akrilik boya, guaj boya; aharlı kâğıt, altın varak, zambak; yardımcı malzemeler makas, trilin, seramik, kretuar, palet; tahrir için çeşitli ölçütlerde ince samur fırçalar kullanılmaktadır. Günümüzde minyatür sanatında

kullanılan samur, sincap veya kedi kılından yapılmış fırçalar, çok ince, kaliteli olmaları ve hassas kılavuz kılı olması bakımından özel ürünlerdir (Anmaç, 2018, s. 182).

Minyatürde toprak boya kullanılmaktadır ve bu boyanın doğal olması beklenmektedir. Çoğunlukla sentetik boyaların minyatürde kullanılması tercih edilmemektedir. Çünkü boyaların üst üste kullanılması durumunda boyalar birbirine karışmakta ve istenilen nitelikte sonuç elde edilememektedir. Toprak boyalar öncelikle taş üzerinde su yardımıyla yumuşatılarak ezilir. Boyaların sabit olması amacıyla? on dördüncü yüzyıldan, 18. yüzyıl sonlarına kadar yumurta sarısı tercih edilmiş, resme parlak bir görünüm verdiği için boyaya karıştırılmıştır. Yumurta sarısı kullanılan boyalar çabuk kurduğu için, daha sonraki dönemlerde tercih edilmemiştir. Bu nedenle yumurta yerine tutkal kullanılmaya başlanmıştır (Tahirzadebehzad, 1953, s. 30). Fakat günümüzde hazır taş sulu boyalar tercih edilmektedir (Resim.8).

Minyatür sanatçısı kendi fırçasını kendisi yapardı. İnce tahrir çekmek, ince çizgi çizmek ve boya kullanılacak işlerde farklı kalınlıklara sahip fırçalar kullanılmıştır. Tahirzadebehzad, geleneksel fırça yapımını şu şekilde tarif etmektedir: “Minyatür fırçaları üç aylık beyaz kedinin ense tüyünden yapılır. Beyaz kedinin ensesinden alınan kıl, istenilen işin fırçası olmak üzere düz bir porselen üstünde sıraya konur ve ince bir ip ile bağlanır; bağlanan yer, bir parça tutkal suyuna batırıldıktan sonra, güvercin kanadının ucundaki uzun yeleklerden hazırlanmış kalemin içerisine yerleştirilir ve istenilen uzunlukta kalemin ucundan dışarı çıkarılır; böylece fırça imal edilmiş olur” (Tahirzadebehzad, 1953, s. 31). Fakat modern teknolojideki ilerlemelere paralel olarak farklı nitelikte fırçalar kullanılmakta olup, DaVinci-10 serisi ve Winsor Newton gibi markaların fırçaları oldukça popüler ve tercih edilen fırçalar arasında yer almaktadır (Resim.9).

Değerli bir maden olan altın dönemin zenginliğini ifade etmek, resme renk katmak ve süsleme amacıyla kullanılmıştır (Resim.10). Arap zamkı, su, varak altın (defter altın) bir porselen kapta karıştırılarak ezme işlemi yapılır ve minyatürlerde kullanıma hazır hale getirilir. İki şekilde kullanılır. Birinci teknikte varak altın, doğrudan yapılandırılmak suretiyle minyatürlerde kullanılmaktadır. İkinci teknikte ise varak altın ezme işleminden sonra fırça yardımıyla boya olarak kullanılır (Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi, 2022).

Minyatürde aherli (ahar) kağıtlar kullanılmaktadır (Resim.11). Ahar, kâğıdın su ve rutubet gibi dış etkilerden korunması ve bu etkilere karşı daha dayanıklı hale getirilmesi amacıyla yapılan bir işlemdir. Ahar, yumurta ve nişasta yardımıyla olmak üzere iki şekilde yapılmaktadır. Yumurtayla yapılan birinci yöntem ahar işleminde, yumurta akı ve şap karıştırılır, bir süre bekletilir ve süzülmesi beklenir. Süzülen karışım malzeme kâğıda sürülerek kurumaya bırakılır. Kâğıt, mührü ile parlatılır. İkinci yöntem ise nişasta, şap, bir miktar su ve jelatinin bir kap içerisinde kaynatılması, soğuduktan sonra kâğıda sürülmesi ve mührülenmesi işlemiyle gerçekleştirilir. Günümüzde, paspartu kullanılmakta olup, isteğe göre ahar işlemi yapılmaktadır. Kâğıtlar aharlandıktan sonra parlatma işlemi için mührü denilen bir alet kullanılmaktadır (Resim.12). Mührünün kolayca kaymasını sağlamak için bir miktar sabun sürülür. Teknik bir malzeme olan Trilin ise kaleme benzeyen bir şekilde olup, uç kısmında bulunan kısılcacın sıkılıp gevşetilmesiyle çeşitli kalınlıklarda çizgi çizmeye yarar (Resim.13). Uç kısmında bulunan hazneye mürekkep doldurulmak suretiyle çizim yapılır.

1.3. Minyatür Sanatına Dönemsel Bakış

Oldukça eski tarihlerden beri varlığını sürdüren minyatür sanatının ilk kez Doğu kültüründe ortaya çıktığı ve buradan diğer bölgelere yayıldığı bilinmektedir (Sağlam, 2017). Tarihsel süreç dikkate alındığında, söz konusu sanat farklı ekollerin etkisi altında gelişimini sürdürmüştür. Örneğin Türk minyatür ekolünde derinlik algısına yer verilmezken, Osmanlı minyatür ekolünde seçilen teknik, kullanılan renk ve motif ile biçim açısından belirli bir üslubun geliştirildiği dikkati çekmektedir (Çağman ve Tanındı, 1979). Modern dönem minyatür ekolünde ise güncel ve evrensel estetik beğenileri destekleyecek konulara yer verildiği görülmektedir (Sağlam, 2017). Bu bölümde, Türk ve Osmanlı minyatür sanatı ile modern dönem minyatür sanatı aktarılmıştır.

1.3.1. Türk Minyatür Sanatı

Minyatürün Orta Asya Türk sanatı olduğu, on dokuzuncu yüzyıl ortalarından sonra Orta Asya'da gerçekleştirilen kazı ve çalışmalarla da kanıtlanmıştır. Bununla

birlikte, Çin tarihinde Türklerin resimleriyle ilgili çok sayıda bilgiye de ulaşılmıştır. Bahse konu döneme ait kaynaklarda Göktürklerden, Türklerin saygı anlamında büyüklerine ait mezarlar üzerine bina inşa ettikleri ve bu bina duvarlarına ölen kişiyi anlatan çeşitli olayların resmedildiği belirtilmektedir (Binark, 1978, s. 273). Benzer şekilde Çin kaynaklarında minyatür sanatına etki eden Türk devletleri arasında, Asya Hunlarının bir kolunu oluşturan ve Selenge nehrinin Doğu kesiminde Göktürlere tabi olarak yaşayan Uygurlardan da bahsedilmektedir. Uygur Devletinin İslam resim sanatına, minyatür tarihiyle önemli katkılar yaptığı belirtilmektedir. Ayrıca Uygurların sanat tarihi açısından öneminden söz edilirken, Uygurların Mani dinini benimsemelerinden sonra Mani dinine ait kitapları resimledikleri ve bu kitapların da Türk sanatı açısından ilk minyatürlü kitap örneklerini oluşturdukları özellikle belirtilmektedir (İnal, 1995, s. 7).

Uygur Türklerinin sekizinci yüzyıl ortalarında Hoço ve Turfan bölgelerindeki sayıca az ve birçoğu parçalar halinde bulunan minyatür çalışmaları, gerçekçi tarzı ve portre özellikleri itibariyle Türk minyatür sanatının kendine has nitelik kazanmasında kaynak olmuştur (Biçer Özcan, 2018, s. 126-130). Uygur duvar resimlerinin (fresk) küçültülmüş örnekleri arasında yer alan ve Uygur prensleri ile tapınaklara adak getirenlerin canlandırıldığı betimlemelerin gerek kıyafet gerekse de yüz hatları açısından oldukça gerçekçi bir anlayışla resmedildikleri belirtilmektedir. Ortaya çıkan kompozisyonun simetrik bir şekilde sıralandığı minyatürlerde, çoğunlukla koyu mavi ve kırmızı renkler olmak üzere daima canlı ve parlak renklerin kullanıldığı ifade edilmektedir. Uygurların geliştirdiği minyatür tarzının etkileri on beşinci yüzyılda da devam etmiş, Abbasi ve İlhanlı döneminde Batı'ya taşınmıştır. Gazneliler'in Leşkeri Bazar Sarayı duvar resimlerinde, Büyük Selçukluların merkezi Rey'de bulunan duvar resimlerinde, Rey ve Keşan'da minaî denilen yedi renkli seramiklerdeki figürlerde, Uygur resminde karşılaşılan Türk tipinin onuncu ve on ikinci yüzyılda yaşadığı anlaşılmaktadır (Aslanapa, 1986, s. 851). Fakat bu sanatın Anadolu'ya aktarılmasında on birinci ve on ikinci yüzyılda Yakın Doğu'da ortaya çıkan iki önemli olay olan Haçlı Seferleri ve Selçuklu Türklerinin kademeli olarak Anadolu'ya doğru yayılmalarının da oldukça önemli etkileri olmuştur.

1040 yılında Horasan'da bağımsız bir devlet kuran Selçuklu Türkleri, kısa bir süre sonra İran, Azerbaycan, Mezopotamya, Suriye ve İç Anadolu'yu ele geçirerek topraklarını genişletmiştir. Devamında ise büyük bir imparatorluğa dönüşmüştür. Fakat

1092 yılında Büyük Selçuklu hükümdarı Melik Şah'ın ölümü bir takım siyasi karışıklıklara yol açmıştır. Bu siyasi karışıklıkların etkisiyle parçalanan imparatorluktan dört büyük Selçuklu devleti ortaya çıkmıştır (Turan, 1998). Anadolu Selçukluları bu devletler içerisindeki en uzun ömürlü olanıdır. Diğer Selçuklu devletlerinin yerine ise Moğol istilasına kadar varlığını koruyan bölgesel hükümetler kurulmuştur (Geyikoğlu, 2014, s. 96-99). Selçuklular döneminden günümüze kalan minyatürlü el yazması örnekleri genellikle bölgesel hükümetler ile Anadolu Selçuklu devletinin hakimiyeti altındaki topraklarda hazırlanmıştır. Musul ve Bağdat gibi Ortadoğu bölgesinden başlayarak Konya ve Diyarbakır gibi Anadolu şehirlerine kadar uzanan geniş bir alan, minyatür sanatı açısından önemli bir merkeze dönüşmüştür. Bahse konu minyatürlerden bazıları Abbasiler dönemindeki yazılı kaynaklardan derlenen veya Arapça'ya çevrilen tıp, botanik ve astronomi gibi bilimsel eserlerde; bazıları ise mesnevilerde ve hikâye kitaplarında bulunmaktadır. Bilimi konu edinen eserlerin bir kısmında Geç Antik Çağ ve Bizans resim sanatından etkiler görülmekle birlikte, bu dönemdeki minyatür sanatında genellikle İslami düşünceye paralel olarak, soyut üslubun hâkim olduğu belirtilmektedir (Çağman ve Tanındı, 1979, s. 9). Selçuklu minyatür sanatının klasik örneği halen Topkapı Sarayında bulunan ve yapıma tarihi tam olarak bilinmemekle birlikte on üçüncü yüzyıl başlarında Anadolu Selçuklu Devletinin başkenti Konya'da hazırlandığı tahmin edilen Varka ve Gülşah adlı mesnevide yer almaktadır (Berber ve Başar, 2019, s. 70). Söz konusu eserde yer alan minyatürlerin tamamı yüzeysel bir üsluba sahip olup, çizgi ve renkler erken döneme ait İslam minyatür sanatı örneklerindeki gibi resme soyut bir nitelik kazandıracak tarzda kullanılmıştır. Figürlerin bulunduğu mekanlarda doğa simgesel anlamda tasvir edilmiş, resmin zemini kırmızı ve mavi tonlardaki renklerle boyanmıştır (Başbuğ, 2008, s. 119). Selçuklu minyatür okulunun en geç örneklerinin ise 13. yüzyıl sonlarında hazırlandığı düşünülen ve halen Topkapı Sarayında bulunan Kelile ve Dimne isimli eserde yer aldığı belirtilmektedir (Yüksel, 2018, s. 27).

1.3.2. Osmanlı Minyatür Sanatı

Arapça'da "yapmak, etmek" anlamındaki san (sun) kökünden türemiş olan sanat kelimesi (TDV, 2022), günümüzde "bir duygu, tasarı, güzellik vb.nin anlatımında kullanılan yöntemlerin tamamı veya bu anlatım sonucunda ortaya çıkan üstün

yaratıcılık” veya “belli bir uygarlığın veya topluluğun anlayış ve zevk ölçülerine uygun olarak yaratılmış anlatım” şeklinde ifade tanımlanmaktadır (TDK, 2022).

Sanat kavramı, toplumların kendine özgü dinamiklerinden yani gelenek ve göreneklerinden etkilenmekte ve inanç sistemlerine göre şekillenmektedir. Dolayısıyla toplumun kendine özgü inanç sistemlerine göre şekillenen sanat eserleri, farklı biçimlerde yorumlanmaktadır. Toplumsal algı, anlayış veya düşünceye göre biçimlenen sanatsal ürünler biçim, renk, ışık, zaman-mekân boyutuyla sosyal bir gerçeklik olarak değerlendirilmekte ve toplumun dinamik bir göstergesi olarak kabul edilmektedir. Ayrıca üretildiği zamanın özelliklerini yansıttığı ölçüde, bahse konu toplumu temsil edebildiği belirtilmektedir (Soysaldı, 2018, s. 307).

Fakat sanat eserleri, bir toplumsal kültürün estetik anlayışını anlamının da ötesinde bir işleve sahiptir ve o toplumun zaman içerisinde sosyoekonomik yapısında ortaya çıkan değişim ve dönüşümüne ışık tutar. Bir diğer ifadeyle, tarih araştırmasının önemli bir kısmını oluşturan sanat tarihine yönelik çalışmalardan elde edilen deneyim, bilgi ve belgeler sadece sanat eserlerinin maddi boyutu hakkında bilgi vermez, aynı zamanda toplumun diğer olguları hakkında da bilgiler sunar. Örneğin Osmanlı Devleti'nin çeşitli evrelerinde ve birbirinden farklı sanat alanlarında üretilen eserler, Osmanlı toplumsal yapısında meydana gelen değişim ve dönüşüme dair fikir vermektedir (And, 2004).

On üçüncü yüzyıl başlarında Anadolu'ya gelerek Söğüt ve çevresine yerleşen Osmanlılar, on üçüncü yüzyıl sonunda bağımsız bir devlet kurmayı başarmışlardır. Kuruluşundan itibaren giriştiği fetihlerle sınırları genişlemeye başlayan Osmanlı Devleti on altıncı yüzyıl ortalarında Asya, Avrupa'nın Doğusu ve Afrika'nın Kuzeyine kadar uzanan bir imparatorluğa dönüşmüştür. Üç kıtaya yayılmış olan ve asırlar boyunca varlığını sürdüren imparatorluk, doğal olarak coğrafyasındaki farklı özelliklere sahip milletlerin kültürel, sosyal ve beşerî yapısından etkilenmiştir. Farklılıkların bir arada barındığı bu yapı içerisinde, Osmanlı'nın kendine özgü kültür ve sanat anlayışının ortaya çıkması da kaçınılmaz olmuştur (Emecen, 2007). Cihan devleti özelliğini koruyacak ve destekleyecek nitelikte şekillenen kültür anlayışı inanç, adet, gelenek-görenek, sanat, mimari, eğitim, sosyal ve beşerî ilişkiler, dış politikanın güçlenmesine de katkı sağlamıştır. Kültür eksenli bu bakış açısı, sanat ve zanaat temelli kültürel varlıkların zenginleşmesini sağlamıştır. Edebiyat, tezhip, çini, minyatür, mimari, hat ve cam

Osmanlı'nın öne çıkan sanat dalları arasında yer almaktadır. Dokuma, halıcılık, cilt, ahşap işlerini ise öne çıkan zanaat dalları arasında göstermek mümkündür (Alkan, 2016).

Yukarıda belirtilen her bir sanat ve zanaat dalının incelenmesi ayrı bir uzmanlığı gerektirdiğinden; çalışmanın teması ve sınırlarına uygun olarak Osmanlı minyatür sanatına odaklanmamız gerektiğini düşünmekteyiz. Öncelikle Osmanlı minyatür sanatı genel hatlarıyla nasıl yorumlanmaktadır? Osmanlı minyatürlerini diğer toplumlarda üretilen minyatürlerden ayıran önemli farklar nelerdir? sorularına İran-Osmanlı minyatür anlayışını karşılaştırarak başlamak yerinde olacaktır. Her ne kadar Türk minyatürünün batılılarca genellikle İran ekolünün devamı olarak görüldüğü belirtilse de; çizgide, renkte ve kompozisyonda çığır açan özelliklere sahip olduğu ifade edilmektedir. Nitekim İran minyatürleriyle kıyaslandığında, 18. yüzyıla kadar Osmanlı minyatürlerindeki kompozisyon anlayışının dağınık olduğu, Türk nakkaşlarının insan figürlerini ayrı ayrı çizdikleri ve insan figürleriyle mimari unsurların birinci planı işgal ettiği vurgulanmaktadır. İran minyatürlerinde romantik bir taşkınlık içerisinde tasvir edilen doğa, Türk minyatürlerinde aynı şekilde resmedilmemiş ve insan figürüyle aynı değer atfedilmemiştir. İran minyatüründe empresyonist bir anlayışla doğa tüm hatlarıyla ayrıntılı şekilde işlenirken, Türk minyatüründe doğa bir dekor olarak kullanılmıştır. Aynı şekilde çizgi ve renk kullanımı açısından da İran minyatüründen ayrılmış (Kühne, 1952, s. VII-VIII); Osmanlı minyatürlerinde çığır açan tasarımlara yer verilmiştir (Dalkıran, 2012, s. 116).

Osmanlı minyatürleri, konuyu sade bir şekilde sunması, doğal ortamın özgünlüğünün korunması, tasvir edilen obje ve olayları gerçekçi ve ayrıntılı şekilde ele almasıyla örneklerinden ayrılmaktadır. Osmanlı minyatür sanatının gelişiminde Matrakçı Nasuh'a özel bir parantez açılmaktadır. Nasuh, gördüğü şehirleri, kaleleri ve limanları topografik ayrıntılarıyla ele almış ve minyatür albümler hazırlamış, Osmanlı minyatür sanatının karakteristik gelişimine önemli katkılar yapmıştır (Somel, 2012).

Osmanlı minyatürlerinde öne çıkan bir diğer önemli fark, dini öğretiler dolayısıyla canlı varlıkların suretinin yapılmasının İslam coğrafyasında yasaklanmış olmasına rağmen, İslami kuralları benimseyen Osmanlı'nın, tasvir anlayışına daha ılımlı yaklaşması noktasında ortaya çıkmaktadır. Kuran'da resmi yasaklayan bir hüküm bulunmamaktadır; fakat bazı dönemlerde yorumlanmış bazı hadisler, canlı varlıkların suretinin yapılmasının önünde engel oluşturmuştur (İlden, 2012, s. 61). Dolayısıyla

İslam dünyasında resim olgusu, diğer dinlerde olduğu gibi din öğretilerini yaygınlaştırmak amacıyla kullanılmadığından, minyatür genellikle edebiyat, bilim ve tarihi konu edinen el yazması kitaplarda kendine yer bulmuştur (Renda, 2001, s. 2). Oysa Osmanlılarda sanata ve dolayısıyla da tasvire sıcak bakılmış, bunun da ötesinde Osmanlı Padişahlarının neredeyse tamamının portreleri yapılmıştır (İlden, 2012. s. 69). Saray yaşamı, padişah resimleri, resmî törenler, edebi eserler, dini olgular, günlük yaşamı ele alan konular Osmanlı dönemi minyatürlerinin ana temasını oluşturmuştur. İnsan ve hayvan figürleri, çeşitli bitkilerin ve mimari elemanların bulunduğu minyatürlerdeki arka planda yer alan ayrıntıları ve konuları tamamlayan süsleme unsurları olarak kullanılmıştır. Bu unsurlar kimi minyatürde halı, kimilerinde ise perde ve rahle olmuştur (Özaltın ve Ölmez, 2011, s. 5). Bu noktada şunu özellikle belirtmek yerinde bir tespit olacaktır: “İslam resim geleneğinde en fazla dini minyatür Osmanlılarda bulunmaktadır”. Fakat Osmanlı’nın bu konudaki yaklaşımının temel belirleyicisi tarih yazıcılığıdır ve dini konular bu çerçevede ele alınmıştır. Mesela Seyyid Lokman’ın yazdığı Zübdet-üt Tevarih (TİEM, 1973) isimli eserde, Âdem ve Havva’dan itibaren tüm peygamberlerin öykülerine ve İslam tarihinin ana temaları aracılığıyla Osmanlı padişahlarının soy kütüklerine yer verilmiştir. Eserde yer alan minyatürlerde, dini öyküler güncel olaylar şeklinde canlandırılmıştır (Renda, 1997, s. 1269).

Osmanlı minyatürlerinin bir diğer ayırt edici özelliği, resimdeki derinlik anlayışının diğer ekollerden farklı tarzda yorumlanmış olmasından kaynaklanmaktadır. Osmanlı minyatürlerinde, üç boyutluluk yani en, boy ve yükseklik algısı yaratan optik yanılsama faktörlerine yer verilmemiş; resimde kullanılan ve mesafe algısının kademeli olarak yansıtıldığı perspektif olgusuna pek başvurulmamıştır. Perspektifte yer verilen nesnelere cephe kesimlerinde darken geriye doğru genişlemiştir. Bu teknik, Osmanlı minyatürünü Batılı örneklerinden ayıran temel özellikler arasında gösterilmekte ve bu yaklaşım bir bakıma ters perspektif olarak nitelendirilmektedir (And, 2004, s. 135).

On altıncı yüzyıldan itibaren Osmanlı minyatür sanatı anlayışında, gündelik yaşamın belgelenmesi aşamasında bir tür gerçekçilik anlayışı ön plana çıkmıştır. Bu anlayış çerçevesinde, resimlere gündelik olguların irdelendiği bir görev yüklenmiştir. Bu tür resimlerde saray yaşamını ve savaşları konu edinen olguların yanı sıra toplumsal ve ekonomik yaşamın ayrıntılı tasvirlerine yer verilmiştir. Söz konusu özellikleri itibarıyla Osmanlı minyatürleri, dini olguların egemen olduğu gerek Orta çağ dönemi batı minyatürlerinden gerekse daha sonraki çağlara özgü dış dünyanın objektif

görünümüne yer veren batının belgencilik anlayışından ayrılmıştır (Yakut, 2014, s. 6). Bu tür eserler geniş bir zaman aralığında üretilmiş olmakla birlikte, üretildiği dönemin sosyo-ekonomik ve kültürel yaşam hakkında kapsamlı bilgiler sunmaktadır. Bu bağlamda Osmanlı Minyatür sanatının gelişim evrelerini altı aşamada incelemek mümkündür. Bunlardan birincisi; 2. Mehmed, 2. Bayezid ve 1. Selim Dönemlerini (1451- 1520) kapsayan oluşum evresidir. Geçiş evresi şeklinde tanımlayabileceğimiz ikinci dönem; 1. Süleyman ve 2. Selim devrinde 1520-1574 yılları arasında üretilen minyatürleri yansıtmaktadır. Üçüncü dönem; minyatür çalışmalarının ele alındığı Klasik Evre, 3. Murad ve 3. Mehmed Dönemlerini (1574-1603) kapsamaktadır. 17. yüzyıl (1603-1700) ise dördüncü dönem çalışmalarını yani Geç Klasik ve Duraklama Evresini oluşturmaktadır. Beşinci dönem olarak ele alınan İkinci Klasik Evre ya da Neo-Klasik Evre, 3. Ahmed dönemi ve 18. yüzyılın ilk yarısını (1700- 1750) kapsamaktadır. Osmanlı minyatürünün altıncı ve son dönemi ise on dokuzuncu yüzyılın sonuna kadar (1750-1900) üretilen çalışmaları kapsamaktadır (And, 2004, s. 33).

1.3.2.1. Oluşum Evresi [(2. Mehmed, 2. Bayezid ve 1. Selim Dönemi (1451- 1520)]

Tarihin akışına çizdiği yön ile Dünya ve Osmanlı tarihi açısından önemli bir yere sahip 2. Mehmed, sanata, sanatçıya ve kültüre özel bir önem atfetmiştir. Minyatür resim sanatı, Osmanlı sarayında on beşinci yüzyılın ortalarına doğru, 2. Mehmed döneminde önem kazanmaya başlamıştır (Diğler, 2000, s. 308-309). Resme olan ilgisi belgelenmiş olan 2. Mehmed'in bu ilgisi, kraliyet himayesinde önemli el yazmalarının üretildiği İran saray kültürünü taklit etmenin de ötesinde, bir dünya fatihi ve imparatorluk hükümdarı olarak kendi imajını yeniden doğrulamanın ve ebedileştirmenin bir yolu olarak yorumlanasından kaynaklanmaktadır. 2. Mehmed, kendisini geçmiş devirlerin efsanevi fatihleriyle, özellikle de Büyük İskender ile özdeşleştirmiştir. Resimli Osmanlı el yazmasının günümüze ulaşan en eski örneklerinden biri olan ve on dördüncü yüzyıl Anadolu şairi Ahmedi tarafından İskender'in fetihlerinin ve başarılarının bir kutlaması olan İskendername'nin resimli bir kopyası bu dönemde, yani on beşinci yüzyılın ortalarında Mehmed'in 1453'te İstanbul'u fethinden önce Osmanlı gücünün merkezi olan Edirne'de yapılmıştır (Sever, 2020, s. 154-155). Bu ve buna benzer az sayıdaki el yazması, Edirne'deki Osmanlı sarayında bir nakkaşhanenin varlığına işaret etmektedir.

İstanbul'un fethinden ve Osmanlı iktidarının bu şehre devredilmesinden sonra Mehmed, yeni Topkapı Sarayı kompleksinin yakınında daha büyük bir imparatorluk nakkaşhanesi kurmuştur (Gelturan, 2013, s. 66). Bu nakkaşhane imparatorluk vizyonunun önemli bir parçasını oluşturmaktadır, çünkü şehri bir kez daha sanatsal üretim ve değişim için bir merkez haline getirerek İstanbul'da hak iddia etmeye çalışıyordu. İran, Orta Asya, Balkanlar, İtalya ve Kuzey Avrupa'dan sanatçılar da dahil olmak üzere, Osmanlı İmparatorluğu'nun her yerinden sanatçılar, mimarlar ve zanaatkarlar İstanbul'a getirilmiştir. 2. Mehmed, Avrupa sanatıyla yakından ilgilenmiş; kendi imajını ebedileştirmenin yeni bir yolu olarak Avrupa'nın madalya ve portre geleneğine özellikle ilgi duymuştur. Bu amaçla dönemin ünlü İtalyan sanatçıları saraya davet etmiştir. Fatih Sultan Mehmed'in kendi portresini ve madalyonlarını yaptırmak üzere Osmanlı'ya davet ettiği sanatçılar arasında Gentile Bellini, Mastori Pavli, Veronalı Matteo de Pasti ve Costanzo de Ferrara gibi sanatçılar yer almaktadır (Yaman, 2015, s. 209) (Resim.14).

Fatih'in davetinden kısa bir süre sonra Venedikli ressam Gentile Bellini 1479-1481 yılları arasında Saraya yerleşmiş ve bu süre zarfında padişahın portresini yapmıştır (Resim.15). Bellini, Osmanlı padişahının resmini yapan ilk ressamdır (Batuhan, 2020, s. 8). Fakat belki de burada vurgulanması gereken en önemli husus Fatih'in, İtalya'dan getirdiği sanatçılara yaptırttığı portrelerle birlikte Padişah Portreciliği geleneğinin başlamış olmasıdır (Gürtuna, 2005, s. 5). Ortaya çıkan eserlerin sanatsal gücü, İtalyan sanatçılarla çalışma fırsatı ve özellikle Mehmed'in sanata olan ilgisi Osmanlı minyatür sanatçılarına da yansımış ve sanatçılar arasında özel bir ilgi uyanmıştır.

Zira kısa süre sonra padişah portreleri imparatorluk nakkaşhanesinin repertuarına girmeye başlamış, Nakkaş Sinan Bey ve öğrencisi Ahmed Şiblizade gibi Osmanlı nakkaşları bu resim tarzında uzmanlaşmaya başlamışlardır (Resim.16). Bu sanatçılar portrelerinde İtalyan ustalardan öğrendikleri gölgeleme ve perspektif gibi Avrupa tekniklerini kullanmışlardır. Böylece Osmanlı resmine yeni teknikler ve yeni temalar kazandırılmıştır. Portre, nihayetinde Osmanlı minyatür resminin kalıcı bir özelliği haline gelmiş ve hatta daha geleneksel minyatür kompozisyonlara bile nüfuz etmiştir (Ágoston ve Masters, 2009, s. 266-267).

Nakkaş Sinan Bey'in, Venedik'teki çalışmalarını bitirip döndükten sonra Fatih'i oturup gül koklarken resmettiği ve halen Topkapı Sarayı Müzesinde bulunan tanınmış portresi dönemin önemli eserleri arasında gösterilmektedir (Resim.17). Bu eser, ikna

edici gücü ve kullanılan ölçülü renkleri ile Fatih'in güçlü kişiliğini yansıtmaktadır (Aslanapa, 1989, s. 371).

Minyatür sanatının oluşum evresinin bir diğer önemli padişahı 2. Bayezid'dir. Bayezid de Fatih Sultan Mehmet gibi sanata özel bir önem vermiştir. Arşiv belgelerine göre 2. Bayezid 600'den fazla el yazması kitap toplamıştır. Bu dönemde, Şiraz ve Tebriz'den gelen sanatçıların gelmesi minyatür sanatı üzerinde önemli bir etki yaratmıştır. Kelile ile Dimme [BPWM, 5134] Hüsrev-ü Şirin [TSMK H. 686] ve Yusuf-u Züleyha [MBS, Cod.Turc.183] gibi edebi eserleri konu edinen yazmaların minyatürlü örnekleri, Sultan 2. Bayezid döneminde hazırlanmıştır (Kılıç, 2020, s. 98).

Minyatür sanatının oluşum evresinin son padişahı, Doğudaki bilim insanlarını ve sanatkarı İstanbul'a getirerek sanatın gelişimine önemli katkılar yapan 1. Selim'dir (Yavuz Sultan Selim). Nitekim Osmanlı nakkaşhanesinin gelişiminde doğudan getirtilen sanatkarların önemli bir etkisi olmuştur. Padişah Yavuz Sultan Selim Tebriz'i aldığı anda, Tebriz nakkaşhanesi hali hazırda İslam dünyasında üstünlük sağlamış durumdaydı ve güçlü bir sanatkâr kadrosuna sahipti. Dolayısıyla 1. Selim İslam dünyasının en gözde sanatçılarıyla karşılaşmış, içlerinde Horasanlı sanatçıların da yer aldığı bir grup Tebriz'li sanatçıyı İstanbul nakkaşhanesine göndermiştir (Tanındı, 1996, s. 18-19).

Bu dönemin öne çıkan minyatür sanatçıları arasında Matrakçı Nasuh ve Nigari gibi isimler yer almaktadır. Fatih Sultan Mehmet devrinden sonraki dönemde portre geleneğini devam ettiren Nigari, minyatür sanatına yeni boyut katmıştır (Shahmari, 2014, s. 32). 1515 tarihinde üretilen Mantık el-tay (TSM. E.H. 1512), 1. Selim döneminde saray nakkaşhanesinde üretilen ilk eser olma özelliğine sahiptir (Tanındı, 1996, s. 19). Bununla birlikte, Osmanlı tarihi literatüründe padişahları kendi ismiyle ele alan eserler ayrı bir sınıfı oluşturmaktadır. Bu gelenek ilk kez Yavuz Sultan Selim döneminde ortaya çıkmıştır ve kendi ismiyle anılan tarihlere Selimnâme denilmiştir. Fakat söz konusu gelenek Kanuni Sultan Süleyman ve 2. Selim'den sonraki birkaç istisna dışında sürdürülememiştir. Bu eserlerden Kanuni devrinde yazılanlara Süleymannâme, 2. Selim için yazılan eserlerden bazılarına Selimnâme denilmektedir (Resim.18). Yavuz Sultan Selim devrine ait Selimnâme'lerden bir kısmı bu padişah döneminde, büyük kısmı Kanuni dönemi de dahil olmak üzere sonraki yüzyıllarda yazılmıştır. Dolayısıyla Yavuz Sultan Selim için yazılmış çok sayıda eserin ortaya çıktığını belirtmek mümkündür (Uğur, 2009, s. 440-441).

Nihayetinde Fatih döneminin öne çıkan en önemli özelliklerinden birisi gerçekçi portre anlayışı olmuştur. Osmanlı resim sanatı içerisinde portre geleneğinin gelişimi açısından Fatih Dönemi büyük bir önem taşımaktadır. Avrupa'dan gelen ressamların öncülüğünde yağlı boya portrecilik, Osmanlı nakkaşları için kısa sürede minyatür portreciliğine dönüşmüştür. Örneğin Fatih Döneminin önemli ressamlarından Sinan Bey'e ait olduğu düşünülen ve TSMK'de bulunan portrede, Avrupa Rönesans'ına özgü 3/4 profil (profil ile önden görünüm arası) tekniği benimsenmiştir. Aynı zamanda söz konusu resimde padişahın bağdaş kurarak oturması ve İslam minyatür anlayışına özgü çizginin korunması bu portreyi Batı-Doğu resim geleneğinin sentezlendiği sıra dışı bir örneğe dönüştürmüştür. Fakat burada özellikle belirtilmesi gereken konu, bu dönemde ortaya çıkan padişah portreciliği anlayışının, Osmanlı minyatür sanatının belirgin bir çeşidi olarak varlığını on dokuzuncu yüzyıla kadar sürdürmüş olmasıdır. Bununla birlikte, bu dönem içerisinde üretilen minyatürler, İstanbul'daki sanat çevresiyle de sınırlı kalmamış olup, Edirne'de de minyatür üretimine devam edilmiştir. Ahmedî'nin İskendername'sinin Venedik Marciana Kütüphanesi'nde bulunan minyatürlü bir kopyası, Katibi'nin TSMK'deki Külliyyat isimli yapıtı ve Bedreddin Tebrizi'nin Dilsüzname'sinin minyatürlerini bunlar arasında göstermek mümkündür (Renda, 1997, s. 1266). Dilsüzname halen Oxford Bodleian kütüphanesinde bulunmakta olup, burada yer alan beş minyatür Türkmen tarzının etkilerini göstermektedir (Aslanapa, 1989, s. 371-372). Fatih döneminin sona ermesiyle birlikte, Doğu-Batı kültür ilişkisinin yoğunluğu kaybolmuş; 2. Bayezid döneminde Doğu geleneği egemen olmaya başlamış, saray atölyelerinde Doğulu sanatçıların sayısı artmıştır.

1.3.2.2. Geçiş Evresi [1. Süleyman ve 2. Selim Dönemi (1520-1574)]

Yavuz Sultan Selim'den sonra tahta çıkan ve Osmanlı İmparatorluğunun onuncu padişahı olan Kanuni Sultan Süleyman, Yıldırım Bayezid döneminden itibaren önemli seviyede gelişim gösteren kültürel mirası devralmıştır. Fakat devralınan bu mirasta, ulema sınıfının ve tasavvuf mensuplarının öncülüğündeki entelektüel çevrenin de önemli etkisi bulunmaktadır. Kanuni Sultan Süleyman Devri, Osmanlı'nın en parlak dönemi olarak kabul edilmektedir. En geniş sınırlarına ulaştığı imparatorlukta, bilim, kültür ve sanatta birçok gelişme yaşanmıştır. Bunlara bağlı olarak da minyatür, tezhip ve hat sanatlarında zengin örnekler ortaya konmuştur. Sanata ve sanatçıya oldukça önem

veren Kanuni, “muhibbi” mahlasıyla yazdığı divan şiirlerinin süslemelerinde dönemin önemli ekollerinden tezhip sanatçısı Karamemi’den yararlanmıştır. Tezhipte olduğu gibi minyatür sanatında da önemli eserler ortaya çıkmıştır (Kazan, 2010, s. 96).

Geçiş evresinde üretilen minyatürlü yazmaların sayısı elli civarında olup, bunların büyük kısmının Kanuni Sultan Süleyman döneminde üretildiği belirtilmektedir. Bu eserlerin çoğunluğu edebi eserlerden oluşmakta, küçük bir kısmı ise İstanbul’da ortaya çıkan yeni üsluptan izler taşımaktadır. Fakat Osmanlı tarihçilerinin ürettiği eserlerin bazıları Türkçe, bazıları da Farsça manzum olduğundan bu ikisi arasında keskin bir ayırım yapılamamaktadır. Ayrıca dışarıdan gelen nakkaşlar tarafından İstanbul’da üretilen minyatürlerin bazılarında Akkoyunlu Şiraz üslubu ve Tebriz Şiraz’daki Safevi üsluplarının yansımaları görülmektedir. Bu üsluplara bir de İstanbul’da oluşan yerli üslubun devşirmeciliği eklenmektedir (And, 2004, s. 41). Tarih konulu minyatürler Kanuni döneminin öne çıkan minyatür anlayışını temsil etmektedir.

Tarih yazmacılığına paralel olarak gelişen tarih konulu minyatürler, Kanuni Sultan Süleyman (1.Süleyman) devrinde önem kazanmış ve yüzyıllarca Osmanlı minyatür sanatının önemli bir bölümünü oluşturmuştur. Ayrıca bu tür, Osmanlı minyatürlerinin diğer İslam minyatürlerinden ayırt edilmesini sağlamıştır. İran Timurlu ve Hindistan Babürlü saraylarında dünya tarihi veya Timur ve Babür gibi hükümdarların hayatlarını konu edinen minyatürlü yazma eserler ortaya çıkmış olsa da tarih konulu minyatürler bu çevrede egemen olmayı başaramamıştır. Oysaki Osmanlı’da 18. yüzyıla kadar tarihi konu edinen minyatürler İslam dünyasına yeni bir ikonografi sunmuştur. Osmanlı’da tarih yazdırma geleneği olan şehnamecilik¹ Fatih Sultan Mehmed ile başlamıştır. Kanuni döneminde ise şehnamecilik kurumsal hale getirilmiş, tarihi olayları gelecek kuşaklara aktarmak amacıyla yazmalar hazırlatılarak minyatürleştirilmişlerdir. Örneğin büyük oranda günümüze kadar ulaşmayı başaran ve ilk büyük Osmanlı tarihi olan Tarih-i Al-i Osman (Şehnâme-i Âl-i Osmân)², bu dönemin ürünüdür. Kanuni'nin hayatının aktarıldığı beşinci cilt olan Süleymanname, halen TSMK'de bulunmaktadır. İran geleneğinin benimsendiği şehname türünde ve Farsça manzum yazılmış bu tarih,

¹ Şehnamecilik, bir tür tarih yazıcılığı olup, bu işle görevlendirilmiş memura Şehnameci denmektedir. Başlıca görevi ise içerisinde bulunan dönemi veya Osmanlı yakın tarihini edebi şekilde tasvir etmek veya raporlamaktır (Woodhead, 2010, s. 456-458).

² Söz konusu eserin 1. cildi peygamberlere, 2. cildi İslâmiyet’in doğuşuna, 3. cildi eski Türk devletleri ve Selçuklular’a, 4. cildi Osmanlı Devleti’nin kuruluşuna, 5. cildi ise Kanûnî döneminin bir kısmına (1520-1555) ayrılmıştır. Bunlardan günümüze 1. ve 5. ciltlerin tamamı, diğerlerinden sadece son bölümü eksik 4. ile 2. ciltten birkaç minyatür gelebilmiş, 3. cilt ise bütünüyle kaybolmuştur (Yazıcı, 1991, s. 372).

Kanuni dönemine kadar Osmanlı padişahlarının resmî törenlerini, sefere çıkışlarını ve gündelik yaşamlarını anlatmaktadır. Bu eserde kullanılan resimleme tarzına dair özellikler ile derleme taslakları kendinden sonraki dönemlere öncülük etmiştir. Aynı zamanda devlet örgütünün yapısı, kullanılan giysi ve eşyalar ve sosyal ortamı belgeler niteliktedir (Renda, 1997, s. 1266). Kanuni dönemde üretilen tarih konulu el yazmalarının bir bölümünü Selimnâmeler oluşturmaktadır. Te’lif veya istinsah tarihi bulunmayan ve Kanuni’nin ilk yıllarında yapıldığı düşünülen kitapta, Yavuz Sultan Selim döneminde meydana gelen olayların ele alındığı 24 minyatür yer almaktadır (Özbek, 2004, s. 152). Fakat daha sonra figürsüz şehir, kale ve liman manzaralarını gerçekçi şekilde canlandıran minyatürler, Nasuh el Silahi al Şehir bi-Matraki’ye atfedilmektedir³. Silahi tarafından, Kanuni Sultan Süleyman’ın İran ve Irak seferlerinin 128 minyatürle tasvir edildiği ve halen İstanbul Üniversitesi kütüphanesinde yer alan “Beyan-ı Menazili Seferi Irakeyn” isimli eseri bunların en önemlileri arasında gösterilmektedir (Resim.19). Bu eserde İstanbul, Tebriz, Bağdad, Halep, Diyarbakır gibi şehirlerdeki mimari unsurlar, kale ve şehirlerin karakteristik özellikleri büyük bir ustalıkla resmedilmiş; sefer sırasında geçilen bazı yerler ve merkezler basit şemayla gösterilmiştir (Aslanapa, 1989, s. 372-373).

Nigari olarak bilinen Haydar Reis, devrin önemli padişah portrecileri arasında yer almaktadır. Günümüze kadar ulaşmayı başarmış 11 adet tek sayfa portresi bulunan sanatçının, en tanınmış minyatürleri arasında Yavuz Sultan Selim, Kanuni Sultan Süleyman (TSM. H. 2134, y.8a), 2. Selim (TSM. H. 2134. y.3), Barbaros Hayreddin Paşa, 1. François ve 5. Charles’in portreleri yer almaktadır (Konak, 2013, s. 433-437).

Nakkaşlar, resmettikleri bölgelerin topografik görüntülerini özenle ve gerçekçi bir şekilde aktarmışlardır. Bu anlayışın yerleşmesinde Osmanlı haritacılığının da etkisi vardır. Özellikle Kanuni’nin Akdeniz’e yönelik genişleme politikası dolayısıyla haritacılık önem kazanmıştır. Örneğin Osmanlı haritacılık ekolünün öncüsü olan Piri Reis tarafından hazırlanan Kitab-ı Bahriye isimli eser, harita içeren el kitabı olmanın da ötesinde minyatürcü yaklaşımlarla çizilmiş plan ve tasvirleriyle sonraki dönemin kent tasvirlerinin öncüsü olarak değerlendirilmektedir (Renda, 2001, s. 13).

³ Matrakçı Nasuh ismiyle de bilinmektedir. Boşnak asıllı olan Nasuh, aynı zamanda ünlü bir tarihçi, matematikçi, şair ve hattattır (Kılıç, 2020, 98-100).

İkinci Selim dönemi ise Osmanlı minyatür sanatında klasik tarzın oluşmaya başladığı dönemdir. Klasik dönemde, Osmanlı minyatürü İslami minyatürden ayrılarak kendi kimliğini oluşturmuş, dönemin nakkaşları belge niteliğinde eserler vermeye başlamıştır. Gerçekçilik anlayışının hâkim olduğu minyatürlerde, kuşatma sahneleri, ordunun yürüyüş törenleri, devlet törenleri gibi birçok tema bu anlayış çerçevesinde ele alınmıştır (Arda ve Bayrak, 2019, s. 804).

Klasik üslubun gelişim sürecinde ise Nakkaş Osman ve ekibinin önemli katkıları bulunmaktadır (Çelikbağ, 2018, s. 462-436). Klasik Türk minyatürünü şekillendiren önemli sanatkarlar arasında gösterilen Nakkaş Osman, Osmanlı minyatür sanatında “özgün perspektif” ve “belgesel gerçeklik” yaklaşımının gelişmesini sağlamıştır (Sözer-Saraç, 2011, s. 181). Dönemin bazı belge ve kaynaklarına göre; 2. Selim döneminden itibaren etkin bir sanatkar olmaya başlayan Nakkaş Osman, 16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren üretilen tüm minyatürlenmiş yazmalarda görev yapmıştır (Resim.20). Örneğin 2. Selim döneminde Ahmed Feridun Paşa'nın kaleme aldığı Kanuni'nin son Macaristan seferini anlatan ve yirmi minyatürle görselleştirilen Nüzbet-el-ekber (el-esrar) der-sefer-i Zigetvar (TSMK, H.1339) Nakkaş Osman tarafından resimlenmiştir (Renda, 1997, s. 1268).

Bu dönemin kendine özgü anlayışından birisi de hat sanatı örneklerini bir araya getiren ve birkaç sayfadan oluşan Murakka yapımıdır. Murakka, “eski Türk ciltçiliğinde, cilt kapağının ana malzemesini oluşturan üst üste yapıştırılmış birkaç katlı mukavva” olup (Sözen ve Tanyeli, 2015, s. 216), sanat dallarını bir araya getirilerek uzun zaman yıpranmadan korunması sağlanmıştır. Önceleri kitap halinde hazırlanan ve en eski örneklerine on beşinci yüzyıl sonlarında rastlanan murakka yapımcılığı (Derman, 2020, s. 205), on altıncı yüzyılın ilk yarısından itibaren Osmanlı saray nakkaşhanesinde yaygınlaşmaya başlamış, yine bu dönem ve daha önceki dönemlere ait hattat ve musavvirleri tarafından tek yaprak şeklindeki eserler bir araya getirilmiştir. Söz konusu eserler, bir çeşit albüm olarak da nitelendirebileceğimiz murakkalara aktarılırken müzehhip, musavvir, kâtip, cetvelkeş ve vassale yapmada ustalaşmış kişiler önemli katkılar yapmışlardır. Üretildikleri tarih, yer ve zaman farklı olmasına rağmen aktarıldıkları sayfa üzerindeki uyum ve beceri, saray nakkaşhanesinin ulaştığı olduğu olgunluğu ve dönemin sanat gücünü aktarması açısından dikkate değer görülmektedir (Tanındı, 2015, s. 394).

1.3.2.3. Klasik Evre [3. Murad ve 3. Mehmed Dönemi (1574-1603)]

On altıncı yüzyılın ikinci yarısı, Osmanlı saray nakkaşhanesinde üretilen çalışmaların üslup ve konu bakımından diğer İslam ülkelerinin resim sanatından ayrıldığı bir dönemdir. Osmanlı ressamı, doğa tasvirlerinde önceki dönemlerin popüler nakkaşhanelerine sahip Celâyirî, Türkmen, Timurlu ve Safevî minyatürlerindeki gibi süslemeci unsurlara yer vermekten uzaklaşmış, doğayı ele alış tarzında gerçekçi bir tavrın benimsendiği bir yaklaşım ortaya çıkmıştır. Ele alınacak olgu harita tipindeki manzaralar içerisine yerleştirilmeye başlanmış, yazıyla anlatmanın mümkün olmadığı ayrıntılar resim yoluyla aktarılmaya çalışılmıştır. Resimlenecek temaların seçiminde yenilikler getirilmiş; padişah ve paşaların yer aldığı savaşlar, elçilerin kabulü, padişahların av, cirit ve ok atmadaki becerileri, düğünler, padişah portrelerinin resimleştirilmesi bu anlayışın örnekleri arasında yer almıştır. Bu dönemin resimlerinde öne çıkan özellik, törenlere özgü resmi ortamın bir düzen içerisinde yansıtılmasıdır. Bu yaklaşım Osmanlı tasvir sanatına resmî belge niteliği kazandırmıştır. (Tanındı, 2015, s. 393).

İkinci Selim'in ölümüyle tahta çıkan 3. Murad, klasik üslubun tam anlamıyla oluşmasında önemli bir isim olmuştur. Aynı zamanda şair ve hattat olan 3. Murad üretilen eserlere özel bir ilgi göstermiş ve sanatçılara özel bir önem vermiştir (Mahir, 2005, s. 56). İkinci Selim ve 3. Mehmed dönemlerinde de hizmet etmiş olan Nakkaş Osman, 3. Murad döneminin en önemli ve tanınmış nakkaşıdır. Nakkaş Osman, kendi üslubuyla döneminin minyatür sanatında yönlendirici bir etki yaratmış, tarih konulu minyatürlerle öne çıkmıştır (Ümit, 2014, s. 132). Ünlü Şehnameci Seyyid Lokmân Çelebi bin Hüseyin al-Asûrî alUrmevî tarafından on altıncı yüzyılda kaleme alınan ve padişahlar hakkında çeşitli bilgilere yer verilen Kıyâfetü'l-İnsâniye fi Şemâilî'l-Osmâniyye isimli eserde, bir düzen takip edilerek Osmanlı Hanedanlığının kurucusu Osman Gazi'den 3. Murad'a kadarki on iki padişahın portresi, Nakkaş Osman tarafından beden yapısı ile karakter arasındaki ilişki yansıtılacak biçimde resmedilmiştir (İnanan, 2018, s. 202). Nakkaş Osman'ın burada yer alan tasarımları, 18. yüzyılın ortalarına kadar sürecek olan Osmanlı padişah portreciliğinin başlangıcı olmuştur (Konak, 2022, s. 72). Renda (2001, s. 20), Nakkaş Osman'ın minyatür sanatında ulaştığı noktayı ve anlayışı "... büyük bir kompozisyon ustasıdır ve figürleri hareketlilikleri ve doğal yüz ifadeleriyle dikkat çeker. Minyatür kuralcılığıyla Osmanlı sarayının beğenisini ve

kendisinin öngördüğü belgeleyiciliği bütünlük içerisinde resimsel bir anlatımla verebilmiştir. Artık Kanuni dönemindeki yüzey bezemeciliği kaybolmuştur. Yerini ayrıntılarla doldurulmamış, sade zeminlere yerleştirilmiş figürlerle olay en yalın ama en gerçekçi biçimiyle anlatılmıştır” şeklindeki cümlelerle anlatmıştır.

Nakkaş Osman’ın bir diğer önemli eseri, 1582 yılında 3. Murad tarafından yaptırılan ve şehzade Mehmed’in sünnet töreni şenliklerini anlatan minyatürlerden oluşan ve aynı zamanda Surname-i Humayun olarak bilinen eserdir. Günümüzde Topkapı Sarayı Müzesinde bulunan Surname-i Humayun’da 427 adet minyatür bulunmaktadır. Şenliği tüm canlılığıyla aktaran bu minyatürler, Osmanlı kültürel yapısını yansıtmaya yönünden kendine özgü bir nitelik kazanmıştır (Türkmenoğlu, 2008, s. 103).

Üçüncü Murad’dan sonra tahta geçen 3. Mehmed ile klasik dönem devam etmiştir (Resim.21). Nakkaş Osman’ın öğrencileri arasında yer alan Nakkaş Hasan, dönemin minyatür çalışmalarında etkin bir rol oynamıştır (Mahir, 2005, s. 69). Bu dönemin önemli eseri, Nakkaş Hasan tarafından resimlenen Siyer-i Nebi’dir. 14. yüzyılda yazılmış olan bu eserde Hz. Muhammed’in hayatı, gerçekleştirdiği savaşlar ve kutsal olaylar konu edinilmektedir (Tanındı, 1984, s. 42). Osmanlı kitap sanatları içerisinde zirveye ulaşan dönemin son yapıtları arasında yer alan bu eseri Sultan 3. Mehmed tamamlamıştır (Tanındı, 2015, s. 396). Siyer-i Nebi’de yer alan minyatürler, üslup özellikleri açısından İslam minyatür ekollerinden ayrılan özelliklere sahiptir. Anlatılmak istenen olgu, tasarımın merkezine odaklanmış bir şekilde yapılmıştır. İnsan figürlerinin ön planda olduğu eserde, yoğun şekilde kavramsal perspektiften faydalanılmıştır (Akbaş, 2013, s. 1). Toplam 814 minyatür içeren eser, altı ciltten oluşmaktadır. Bu ciltlerden 1., 2. ve 4. Ciltler İstanbul Topkapı Müzesi’nde, 3. cilt New York Halk Kütüphanesi’nde ve 4. cilt de Dublin’deki Chester Beatty City Kütüphanesi’nde bulunmaktadır (Şayestefer, 2012, s. 188).

1.3.2.4. Geç Klasik ve Duraklama Evresi [17. yüzyıl (1603-1700)]

Bu evreyi Birinci Ahmed dönemi ile başlatmak mümkündür. 1. Ahmed dönemiyle birlikte tek yaprak üzerine aktarılan minyatürlerin sayısında artış görülmektedir. Bu eserlerin ilk önce yapımı gerçekleştirilmiş daha sonra ise murakka şeklini almıştır. Fakat diğerlerinden farklı olarak tek portre biçiminde resmedilmişlerdir.

Resmedilen figürlerin ellerinde çiçek, meyve, kitap ve yelpazeler bulunmakta, minyatürlerin kıyafetleri Levni'ye kıyasla her ne kadar detaylı olmasa da özenli bir şekilde tasvir edilmiştir (İnal, 1984, s. 96). Saray tarihçiliği anlayışında resimli eserlerden uzaklaşmaya başlanmış olunmasını, bu dönemin öne çıkan ve özellikle belirtilmesi gereken konuları arasında ifade edilmektedir.

Birinci Ahmed'in oğlu olan 2. Osman, bu dönemde şehnameciliği yeniden canlandırmaya çalışmıştır. Zamanın önde gelen saray tarihçilerinden Nadiri, Şehname-i Nadiri'nin üretilmesi sürecinde, devrin en önemli ressamı olan Nakkaş Nakşi ile iş birliği yapmıştır (Berber, 2019, s. 109). Nakşi, aynı zamanda Taşköprülüzâde Ahmed Efendi'nin Arapça kaleme aldığı ve Osmanlı ulema, meşayih ve bilginleri hakkındaki ilk kapsamlı biyografi sözlüğü olan “eş-Şakâ'iku'n-Nu'mâniyye fi Ulemâ'i'd-Devleti'l-Osmâniyye” adlı eserin (Örs, 2019, s. 9) resimli tercümesini de çalışmıştır (Bilgin, 2020, s. 34-37). Bununla birlikte, 17. yüzyılda fetihler çağı sona ererken, büyük ölçüde fethin anılmasına ve kutlanmasına dayanan Osmanlı şehnamesinin edebi ve resimsel türü de sona ermiştir. İmparatorluk yazıhanesinin odak noktası, hanedan soy kütüklerinin veya silsilenamenin üretimine kaymıştır. Portrelerle resmedilen bu soy kütükleri, Osmanlı soyunun izlerini peygamberler aracılığıyla Hz. Âdem'e kadar takip etmiştir (Ágoston ve Masters, 2009, s. 269-270).

17. yüzyılın özellikle ikinci yarısı Osmanlı ve Avrupa arasındaki diplomatik, askeri ve ticari ilişkilerin hız kazandığı bir dönemdir. Ortaya çıkan bu ilişki doğal olarak Osmanlı saray çevresinde, bürokraside ve toplumun kültür yapısında ciddi bir etki yaratmıştır. Bu dönemde Osmanlıyı ziyaret eden yabancı Batılı elçilikler içerisindeki ressamların, saray çevresini ve ileri gelenleri ile toplumun çeşitli kesimlerini anlatan resimler yapmaları, Avrupa'nın Türkleri daha yakından tanımalarının yolunu açmıştır (Dalkıran, 2012, s. 126). Bu gelişmeler yaşanırken, diğer taraftan resimli kitap hazırlama desteği saray açısından yük oluşturmaya başlamış ve 17. yüzyıl sonlarına doğru söz konusu destek oldukça azalmıştır. Bunun üzerine minyatür ressamı Batıdan gelen gezginlere ve diplomatlara satılmak üzere saray çevresini ve toplumun çeşitli kesimlerini anlatan resimler yapmaya ve albümler hazırlamaya başlamışlardır (Topal, 2019, s. 18-23). Örneğin 17. yüzyıl sonlarında Hüseyin isimli bir ressam tarafından 16. Mehmed'e kadar olan madalyon portrelerinin ve yine adı bilinmeyen bazı ressamlarca doğa görünümünde derinlik etkisinin öne çıktığı ve gölgeli boyama tekniğine aşına resimler ile süslü kitapların hazırlandığı bilinmektedir. Bununla birlikte, 17. yüzyılın

ikinci yarısından itibaren padişahların Edirne sarayında yaşamaya başlaması üzerine bazı minyatür sanatçıları çalışmalarını burada sürdürmeye başlamıştır. Fakat on dokuzuncu yüzyılda Edirne sarayının tahrip olmasıyla saray nakkaşhanesinin 17. yüzyıl dönem çalışmalarına ait örneklerin günümüze aktarılamadığı belirtilmektedir (Tanındı, 2015, s. 394-396).

1.3.2.5. İkinci Klasik Evre / Neo-Klasik Evre [3. Ahmed dönemi ve 18. yüzyılın ilk yarısı (1700- 1750)]

Osmanlı ile Batı arasındaki toplumsal hareketlenmenin arttığı 18. yüzyıl, tasvir sanatını da fazlasıyla etkilemiştir. Özellikle bu döneme rastlayan “Lale Devri” (1717-1730) toplumsal yaşamın hemen her alanına yansıyan sanat faaliyetleri ayrı bir önem kazanmış ve ilgi görmüştür (Turgut, 2020, s. 98). Lale Devrinde ortaya çıkan canlılık dönemin önemli bir şairi ve aynı zamanda ressamı olan Levnî Abdülcélil Çelebi'nin resimleriyle görselleşmiştir. Bu eserlerin en önemlilerinden biri 1710- 1720 yılları arasında yapıldığı düşünülen ve Sultan 3. Ahmed'e kadar olan tahtta kalan Osmanlı padişahlarının portrelerine yer verilen Silsilenâme'dir (Kılıç, 2020, s. 101-102). Levnî Abdülcélil Çelebi⁴, Silsilenâme'de tasvir ettiği sultanları, Nakkaş Osman'dan itibaren gelenek haline gelen şekliyle yani bağdaş kurmuş otururken ve süslü giysiler içinde resmetmiştir. Ancak bu resimlerde ortaya çıkan önemli ayrıntı, padişahların abartılı şekilde tombul olarak betimlenmiş olmasıdır. Bir diğer ayrıntı ise dönemin sultanı olan 3. Ahmed'in tahtta otururken ve yanında şehzadesiyle birlikte tasvirlenmiş olmasıdır. Ayrıca Levni, yine bu dönemin toplumsal özelliklerini yansıtacak biçimde şık giyimli kadın ve erkekleri ayrı ve tek başına, kadın müzisyenlerin portrelerini ise grup halinde resmetmiştir (Tanındı, 2015, s. 394-396).

⁴ Osmanlı minyatür sanatının son büyük gelişimi, 18. yüzyılın başlarında, Levni (renkli anlamına gelmektedir) adıyla tanınan ve asıl ismi Abdü-l Celil'in (Abdülcélil Çelebi) çalışmalarına atfedilmektedir. Levni, Osmanlı soy kütükleri ve albümleri için portreler yapmıştır, ancak en ünlü eserleri 3. Ahmed'in oğullarının 1720'de sünnet töreniyle bağlantılı olarak düzenlenen halk şenliklerini kutlayan şair Vehbi'nin yazdığı Surname-i Vehbi'yi gösteren resimleridir. Musavvir Hüseyin'den eğitim aldığına inanılan Levni, resimlerinde pastel tonlar kullanmakta ve kompozisyonunda manzara yerine insan figürlerini vurgulayarak, portre sanatındaki eğitimini yansıtmaktadır. Surname-i Vehbi sonraki yıllarda, muhtemelen Levni'nin çevresindeki sanatçılar tarafından iki kez kopyalandığı düşünülmektedir (Ágoston ve Masters, 2009, s. 269-270).

1719 yılında Sultan 3. Ahmed'in dört oğlu için İstanbul'da on beş gün süren sünnet düğünü düzenlenmiştir. Bu şenliğin öyküsü şair Vehbi tarafından kaleme alınmıştır. Topkapı Sarayı Müzesinde bulunan 3. Ahmed Kitaplığı'na kayıtlı (TSMK, A. 3593) Sûrnâme-i Vehbi adı verilen bu eserin (Peçe, 2015, s. 49) minyatürlü iki adet örneği hazırlanmış ve eserin birinci kopyası Levnî tarafından 137 resimle tasvirlenerek padişaha sunulmuştur. Eserin ikinci kopyasının ise Nakkaş İbrahim tarafından görselleştirildiği ve Sadrazam Nevşehirli İbrahim Paşa'ya sunulduğu düşünülmektedir (İrleyıcı-Tekbaş, 2008, s. 19-20). Levni ve Nakkaş İbrahim resimlerinde doğa ayrıntılarına ve figürlere boyut kazandırmış, boyamada tonlamalardan yararlanmışlardır. Aynı zamanda kültürel kimlik farkları tasvirlerin yüzüne yansıtılarak Batı tarzı resim anlayışı, Osmanlı geleneksel kitap resmine uygulanmıştır (Tanındı, 2015).

Neo-Klasik evrenin sanat anlayışına yön veren bir diğer ressam Abdullah Buhârî'dir. Buhari, eserlerinde Levni'ye benzer tarzda, dönemin giysi anlayışına uygun giyinen kadın portrelerine yer vermiştir (Resim.22). Buhari tarafından çalgı çalan, dans eden, çiçek koklayan birçok tarzda kadın figürü resmedilmiştir. Günümüzde İstanbul Üniversitesi kitaplığında yer alan murakkada yer alan 22 minyatür Buhari tarafından resmedilmiştir. Söz konusu portrelerde yer alan kadın figürleri zarif görünüm ve göz alıcı renklerle gösterilmiş; yeşil, menekşe, pembe, sarı tonları en fazla tercih edilen renkler arasında yer almıştır. Buhari, resimlerinde renkli fon kullanmamış ve çalışmalarını doğrudan krem rengi kâğıt üzerine aktarmış, renklerde uyum yakalamıştır (Ersoy, 1991, s. 13).

1.3.2.6. Osmanlı Minyatürünün Sonu [19. yüzyılın sonuna kadar (1750-1900)]

Tuval ve yağlıboya resme geçiş dönemi olarak da adlandırılan bu dönemde (Şimşek, 2019, s. 15), Batı sanatı etkisinin genişlemesiyle birlikte kitap resmi biçiminde ele alınan minyatür anlayışı zamanla önemini yitirmiştir. On dokuzuncu yüzyıldan sonra perspektif ve renk anlayışında ışık etkileri ortaya çıkmış ve Türk resminin temeli atılmıştır. Osmanlı minyatürlü resim sanatı yerini Batı tarzı eserlere bırakmıştır (Enveroğlu, 2018, s. 16). Bununla birlikte dönemin değişen anlayışına paralel olarak

beğenilerde değişmeye başlamış Avrupa resmine aşina Hristiyan sanatçılara da iş verilmeye başlanmıştır (Mahir, 2002, s. 320).

Bu döneme dair şöyle bir tespit de yapmak mümkündür. Özellikle 1750'den sonra Osmanlı minyatür sanatı anlayışında kıyafet albümlerinin ve padişah portrelerinin öne çıktığı görülmektedir. Bu durumun arka planında birkaç önemli gelişme bulunmakla birlikte, kadınların sosyal yaşama daha fazla katılımının etkili olduğu da ifade edilmektedir. Zira bu dönem, kadınların dışarı çıkmaya başladığı bir dönemdir dolayısıyla yeni bir yaşam tarzı ortaya çıkmaya başlamıştır. Kadınların dışarıya çıkmaları ve kendilerini göstermeye başlamaları Osmanlı klasik giyim anlayışının değişmesinde önemli bir rol oynamıştır (Koç, 2009, s. 83-84). Örneğin Osmanlı yaşam biçimi ve halkın yaşayışından örneklerin yer aldığı Fâzıl-ı Enderûnî'nin Hûbannâme ve Zenânnâme isimli eserlerinde sulu boya ile resmedilmiş kadın ve erkek figürlerini bu kapsamda dikkate almak mümkündür. 18. yüzyılın sonlarından itibaren hazırlanmaya başlanın kıyafet albümleri ile sefaretname tarzındaki eserlerdeki resimlerde en, boy ve derinliğin aynı anda yansıtılmaya çalışılması ve sulu boya kullanılarak yapılması, kimi tek figürlü resimlerinde ise yağlı boya tekniğinin kullanılması geleneksel Osmanlı minyatürünün sona ermesine neden olmuştur (Sözer-Sarac, 2011, s. 183).

Osmanlı geleneksel minyatür anlayışından uzaklaşarak Batı tarzı yağlı boya resim yapan ilk ressamlar primitifler olarak anılmaktadırlar. Bu ressamlar, Batı kültürü klasiklerini tanımamış olmanın yanı sıra gelenekten de yoksundurlar. Söz konusu sanatçıların ilk yapıtlarında çekingen ve ölçülü bir tutum öne çıkmakta olup, dünyayı saf ve samimi bir bakış açısıyla ayrıntılı olarak resmetmişlerdir. Çalışmalarda seçilen konu genellikle saray ve köşklerin park ve bahçeleriyle sınırlı kalmış; doğa, fotoğraf hassasiyetinde ve yorumsuz bir şekilde aktarılmıştır. Primitif ressamlardan sonra gelen Şeker Ahmet Paşa, Osman Hamdi, Halil Paşa gibi ressamlar saray ve köşk bahçesiyle sınırlı resim anlayışını sokak, cami, çeşme, orman ve insan figürünün de resmedilmesi anlayışına doğru genişletmişlerdir. Fakat on dokuzuncu yüzyılda ressamlar düşünsel yönden yüksek bir etki yaratamamış, Batı tekniğine dayalı türün ilk örneklerini vermişlerdir (Ersoy, 1991, s. 17).

1.3.3. Modern Dönem Minyatür Sanatı

Tanımlanması zor olan kavramlar arasında bulunan ve tarihsizliği ifade eden modern sanatın anlamı ve içeriği üzerine tartışmalar canlılığını halen korumaktadır (Saç-Kavrayan, 2019, s. 64). Modern sanat, kimi zaman kendinden öncekinin değerini ifade ederken, kimi zaman da kendi özünü onunla karşıtlığa dayandıran bir eğilime sahip olmuş ve sanatçılar her zaman üretilmiş olanın ötesine ulaşmak istemiştir. Batılı sanatçılar genel olarak kendi özüne bağlı kalmış, çoğunlukla sanatlarında geleneksel kimliklerini yansıtmaya yoluna gitmişler ve sanatın görünmeyen yüzüne yönelik sürekli bir arayış içerisinde olmuşlardır. Bu arayış, yirminci yüzyılın başlarından itibaren soyut sanatla, renk veya tasvirlerin yalınlaşması yoluna gidilerek devam etmiştir. Fakat Türk sanatı ve minyatüründe farklı şeyler aranmaya başlanmıştır. Bu dönemden itibaren Türk minyatür sanatının çeşitli uyarlamaları güncel sanat teknikleriyle birleştirilmeye başlanmıştır (Demirel ve Yayan, 2020, s. 1773).

Günümüz minyatür sanatıyla geçmişteki söz konusu sanat anlayışı kıyaslandığında; minyatür sanatının bugün daha az değer gördüğü düşünülebilmektedir. Bu düşünceyi besleyen pek çok gelişme bulunmakla birlikte, minyatür sanatının icra edildiği nakkaşhanelerin günümüzde bulunmaması en önemli nedenler arasında gösterilmektedir. Fakat günümüzde nakkaşhanelerin bulunmuyor olması, minyatür sanatının tamamen yok olduğu anlamını taşımamaktadır. Günümüzde eski usullerin takip edildiği minyatürlerle beraber modern anlayışın öncelendiği minyatür eserler üretilmeye devam etmektedir. Eskiden kitap süsleme sanatıyla karıştırılan minyatür sanatının günümüzde bir levha haline geldiği görülmektedir (Çetin, 2018, s. 63-145).

Minyatür sanatı anlayışında görülen dönemsel farkı değişim olgusuyla açıklamak mümkündür. Nitekim dünya düzeni, toplumlar ve kültürler sürekli bir değişim ve etkileşim içerisinde. Bu süreç, kaçınılmaz olarak sanat anlayışına da yansımakta, sanatçılar da çağın getirdiği yenilik ve değişimlere uygun eserler üretmektedirler. Aslında sanatın hemen her alanı bu değişimden etkilenmiş, disiplinler arası yakınlaşma ve teknolojinin etkisi yaratıcılık anlayışına da yansımıştır. Minyatür sanatında da erken dönem özellikleri zamanla değişmiş olmasına rağmen, kimi özellikler sabit kalmış ve dolayısıyla özü korunmuştur. Günümüz minyatür sanatı anlayışının şekillenmesinde özellikle teknolojinin desteğiyle eserler ortaya çıkartmak daha kolay hale gelmiş, geleneğe sadık kalarak eski yöntemlerle eser veren sanatçı sayısı azalmıştır

(Kahraman ve Önal, 2020, s. 22). Teknolojinin yaratıcılık kadar önemli hale geldiği günümüzde minyatür sanatı grafik tasarım ile iç içe geçmiş bir bilgi aktarma aracına dönüşmüştür (Kızılsağ, 2014). Minyatür sanatçısı söz konusu sanatın kurallarını, iletilecek mesajı ve minyatürün yapılacağı platformu kendisi belirleyerek eserini yaratmaktadır. Diğer sanat dallarında olduğu gibi, minyatürde de birçok disiplinle ve teknolojiyle etkileşimin eser üzerindeki izleri rahatlıkla fark edilebilmektedir. Tekrar belirtmek gerekir ki, modern minyatür sanatında her ne kadar teknoloji eksikliğini ortaya çıkarmış olsa da minyatürün kendine özgü unsurları varlığını korumaya devam etmektedir. Bu bağlamda Türk minyatür sanatının gelişiminde önemli isimler dikkati çekmektedir. Örneğin Süheyl Ünver Türk minyatür sanatının günümüze kadar gelişerek kendine özgü bir tarz kazanmasında önemli katkıları sunmuştur (Konak, 2015).

Gülbin Mesera, Cahide Keskiner, Özcan Özcan, Taner Alakuş, Ömür Koç, Filiz Adıgüzel Toprak, Fusun Güleşen, Ferhat Akıl, Dilek Yerli Kaya, Berrin Çakin, Nurten Ünver, Arya Kamali, Gülçin Anmaç, Ruhi Konak, Zehra Akdeniz, Feride Köse, Serkan İlden, Orhan Dağlı, Nazmi Kişioğlu, Mesut Dikel, Nusret Çolpan, Harika Yazıcı, Günseli Kato modern minyatür sanatının gelişimindeki önemli isimler arasında yer almaktadır (Akkurt, 2015, s. 30). Bu sanatçılar çalışmalarında konuları, kendi tarzlarında ve özgün çizgilerle yorumlamışlardır. Örneğin modern minyatür sanatının önemli temsilcileri arasında yer alan Günseli Kato'nun kişisel arşivindeki ÇMK1989-01 numaralı minyatür, kadın tasvirini modern ve geleneksel çizgilerle birleştirmesi açısından modern dönem eserleri arasında dikkati çekmektedir (Sağnak, 2009, s. 52). Aynı şekilde Taner Alakuş'un, Nakkaş Osman'dan izler taşıyan ve geleneksel desenlerin çağdaş yorumlamalarıyla kullanıldığı "Saraylı Kadın" isimli eseri modern dönemin örnekleri arasında göstermek mümkündür (Daşdağ ve Pestil, 2021, s. 36-37).

2. OSMANLI DÖNEMİ VE MODERN DÖNEM TOPLUMSAL YAŞAM, KADIN VE MİNYATÜR SANATI

2.1. 17. ve 18. Yüzyılda Toplumsal Yaşam ve Kadın

Osmanlı Devleti, on üçüncü yüzyıl sonlarından yirminci yüzyıl başlarına kadar varlığını sürdürmeyi başarmış siyasal bir kuruluştur. On üçüncü yüzyıl sonlarında bugünkü Bilecik iline bağlı Söğüt ve Domaniç civarında küçük bir uç beyliği olarak ortaya çıkan devletin toprakları, zamanla Avrupa, Asya ve Afrika kıtasına kadar genişlemiş; oldukça geniş bir coğrafyada tek bir siyasal otorite kurulmuştur. Devletin tarihi ve toplum yapısı ise zaman içerisinde kendi toprakları dışındaki başka bölgelerde meydana gelen gelişmelerden ve kendi iç meseleleri sonucunda ortaya çıkan gelişmelerden etkilenecek şekilde şekillenmiştir (Emecen, 2007).

Osmanlı Devleti'nin toplum yapısına bakıldığında, Selçuklu toplum yapısının devamı niteliği taşıdığı belirtilmektedir. Ahiler, gaziler, bacılar ve abdallar Selçuklu toplum yapısının Osmanlıya aktarılmasında önemli bir işleve sahip olmuştur (Özkan, 2019). Ahilik, daha önceki İslam toplumlarında da var olan ve günümüzdeki anlamıyla mesleki bir organizasyon olan fütüvvet teşkilatının Anadolu'da ortaya çıkan uzantısıdır (Kazıcı, 1988). Derici (debbağ) esnafının öncülüğünde Anadolu'daki ekonomik yaşama yön veren esnaf gruplarıdır (Arslan, 2021). Gaziler, eski Türk geleneğindeki alp ve İslamiyet'in etkisiyle Alperen veya Gazi adıyla anılan silahlı teşkilatlardır (Özcan, 1996). Ahiliğin kadın kolunu meydana getiren Bacılar, silahlı birliklerdir ve bundan dolayı gazilikle bağa sahiptirler (Köprülü, 1991). Tarikat şeklinde örgütlenen ve kaynağını tasavvuftan alan Abdallar ise Anadolu ve Rumeli'de İslamiyet'in yayılmasında önemli bir rol oynamışlardır (Altınöz, 2021). Bunlar dışında toplumsal yapının diğer önemli parçaları arasında bey ailesi, Alpler, Türkmen beyleri, göçer evliler ve yerleşik Rumları da saymak mümkündür. Bu noktadan hareketle, Osmanlı toplum yapısının farklı bölgelerde, din, dil, lehçe, etnik köken, gelenek, görenek gibi farklı özellikleri ve zenginlikleri içerisinde barındırdığı ifade edilmektedir (Emecen, 2007). Gerek farklı grupların katmış olduğu özellikler gerekse de kendine ait tarihi birikimin etkisiyle ortaya çıkan kültürel ve insani değerler toplumsal yapıyı şekillendiren zenginliğin ana kaynağı olmuştur. Toplum, farklılıklarına rağmen Batılıların "Pax

Ottomana" yani "Osmanlı barışı" dedikleri hoşgörü içerisinde birlikte yaşama tecrübesini gösteren medeniyet olmayı başarmıştır (Alkan, 2016).

Hemen her sistemde olduğu gibi Osmanlı Devleti de kuruluş, yükselme, duraklama, gerileme ve dağılma dönemlerini yaşamıştır. Fakat söz konusu dönemler arasında ani bir geçiş ortaya çıkmamıştır. On üçüncü yüzyıl sonlarında başlayan doğuş dönemini, on dördüncü ve on beşinci yüzyılda büyüme ve gelişme dönemi takip etmiş, on altıncı yüzyılda en verimli dönemini yaşamıştır. 17. yüzyıl ise Osmanlı Devleti'nin gücünü korumaya çalıştığı gelişmelere sahne olmuştur. Dönemin sonlarında Girit adasını fethetmesine rağmen, sınırlarını Avrupa'nın doğusuna doğru genişletme düşüncesiyle giriştiği 1683 yılındaki 2. Viyana Kuşatmasında yaşanan başarısızlığın ardından gücü zayıflayamaya başlamış, çeşitli bölgelerde farklı devletlerle savaşmak zorunda kalmıştır (Emecen, 2007).

Örneğin Osmanlı İmparatorluğu ile Avusturya orduları arasında gerçekleşen 1697 yılındaki Zenta savaşı, Osmanlı Devleti'nin yenilgisiyle sonuçlanmıştır. Bu yenilginin tarihi bir anlamı bulunmaktadır. Osmanlı, Zenta savaşına kadar yaptığı savaşları ateşkes ile bitiren bir devlettir. Fakat bu savaşla, ilk kez bir orduyla anlaşma yapmak zorunda kalmış, savaşın ardından 1699 yılında Karlofça Anlaşması imzalanmıştır (Afyoncu, 2013). Osmanlı'nın geniş bir blok halinde hareket eden devletlere karşı politik bir başarı olarak nitelenebilecek Karlofça Anlaşmasında belirli tavizler verilmiş olmasına rağmen, elde tutulan topraklar korunmaya devam edilmiştir. Bununla birlikte Osmanlı Devleti'nin ilk kez yaşadığı böyle bir yenilgi, Avrupa'dan geri çekilme sürecinin önünü açan nedene dönüşmüştür (Özcan, 2001). Dolayısıyla bu dönem, Osmanlı tarihi açısından gerileme dönemi olarak adlandırılmaya başlanmış, gerileme dönemine önlem olarak sistem değişikliği yaşanmaya başlanmıştır (Karaca, 2019). Dışarıda yaşanan gelişmelerin içerideki karşılığı 1703 yılında yeniçeri ihtilaliyle ortaya çıkmış, 2. Mustafa tahttan indirilerek yerine 3. Ahmed tahta çıkmıştır (Aktepe, 1989).

Aslında 1699 yılında imzalanan Karlofça Anlaşması politik bir başarı olarak kabul edilse de yaşanmaya devam eden yenilgiler, anlaşmanın ortaya çıkardığı pozitif direncin kırılmasına neden olmuştur. Örneğin 1718 yılında imzalanan ve Osmanlı-Avusturya-Venedik Savaşı'na son veren Pasarofça Anlaşması, Karlofça Anlaşmasıyla karşılaştırıldığında daha tavizkar bir görüntü çizmiştir. Nitekim Pasarofça Anlaşması,

Osmanlı Devleti'nin siyasal, kültürel ve ekonomik açıdan kırılganlığını arttıran önemli bir faktöre dönüşmüştür. Osmanlı Devleti bu antlaşmayla birlikte, oldukça geniş toprak kayıpları yaşamış, Avrupa'dan çekilmek zorunda kalmış, Avrupa önünde güçlü devlet imajı zarar görmüştür (Özcan, 2007). Ortaya çıkan yeni durum, Osmanlı Devleti açısından 12 yıl sürecek barış ve sükûnet döneminin başlangıcı olmuştur. Nitekim 1718 yılında Avusturya ile imzalanan Pasarofça Antlaşmasıyla Osmanlı Devleti, Lale Devri olarak tarihe geçen bu dönemde başta bilim ve sanat olmak üzere pek çok alanda önemli gelişmeleri yaşamıştır. 1730 yılında yaşanan Patrona Halil isyanı ise dönemin sonu olmuştur (Emecen, 2007).

Lale Devri, Osmanlı'nın Batı'yı referans aldığı ve kurumsal ıslahat fikrinin yaygın görüldüğü bir dönemdir. Bu dönemde sosyal, ekonomik, idari ve askeri pek çok yenilik gerçekleştirilmiş ve Avrupa'ya gönderilen elçiler Batı kültürünü yakından tanıma fırsatı bulmuşlardır. Aynı zamanda Avrupa'dan gelen elçilerle kurulan düzenli ilişkiler Avrupa ile ilgili önemli bir haber alma mekanizmasına dönüşmüştür (Ervacı ve Kiremit, 2010, s. 81). Aslında Lale Devri, Batı çerçevesinde değişimin fark edildiği ve bilinçli Batılılaşmanın başladığı dönemdir. Fakat bu dönemde ortaya çıkan değişim, sosyolojik şartların etkisiyle ortaya çıkmamış ve kendiliğinden gelişmemiş olup, çoğunlukla devlet politikasıyla şekillenmiştir (Közleme, 2017, s. 363).

Kültür ve sanat anlayışına baktığımızda, 17. yüzyılda Osmanlı Devleti karışıklık ve isyanların etkisiyle ortaya çıkan kriz dönemi içerisinde olmasına rağmen, edebiyat, musiki, hat sanatı gibi bazı alanlarda ilerlemelerin devam ettiği anlaşılmaktadır (Yiğit, 2019). 17. yüzyıl bir bakıma topluma yön veren ölçütlerin ortaya çıktığı bir olgunlaşma dönemi olarak tanımlanmaktadır. Osmanlı mimari üslubun 17. yüzyıl başlarındaki önemli yapıtı olan Mehmed Ağa'nın yaptığı Sultan Ahmed Câmisi, dönemsel anlayışın çıktıkları arasında gösterilmektedir. Ayrıca Yenicami ile Bağdat, Revan ve İncili Köşk gibi mimari eserler dönem hakkında fikir vermektedir (Yılmaz, 2007, s. 47).

17. yüzyılda önemli gelişmelerin kaydedildiği alanlardan birisi de musikidir ve bu dönemde üretilen musiki eserlerin çoğu günümüze kadar ulaşmayı başarmıştır. Dahası günümüzdeki dini Türk musiki eserlerin yer aldığı yazmaların en eskileri 17. yüzyıldan kalmadır. Birçok alanda olduğu gibi bu dönemdeki musikinin merkezi de İstanbul'dur (Yiğit, 2019). 17. yüzyılda kültür alanında öne çıkan bir diğer sanat dalı aşık edebiyatıdır. Bu dönemde önemli eserler sunan şairler arasında Gevheri, Âşık

Ömer, Karaca Oğlan, Kâmil, Kul Oğlu, İbrahim Tûrabî, Afife Sultan, Kul Deveci, Kul Süleyman, Temeşvarlı Gazî Âşık Haşan, Âşık Mustafa, Kayıkçı Kul Mustafa, Er Oğlu, Benli Ali gibi isimleri saymak mümkündür. Kasidede Nefî, gazelde Yahya ve Nâbi'yi dönemin önemli sanatçıları arasında göstermek mümkündür. Nefî, Sabri, Âlî, Riyazî. Şehrî kasideleri ile, Şeyhülislâm Yahya, Şeyhülislâm Bahâyî, Ncdîm-i Kadîm, Neşâtî, Nailî dönemin önemli divan şairleri arasında yer almaktadır (Akkaya, 2010; Yılmaz, 2007).

Dönemin gezginlerinden ve nesir açısından dikkate değer yazarlarından bilinen adıyla Evliyâ Çelebi (Derviş Mehmed Zillî), kültür alanında 17. yüzyılın önemli şahsiyetlerinden birisidir. Elli yıldan daha uzun bir süre Avrupa, Asya ve Mısır civarını gezen Evliyâ Çelebi'nin dil, tarih, coğrafya ve edebiyat açısından zengin örneklerin yer aldığı on ciltlik Seyahatname bu dönemde yazılmıştır (TTK, 2022). Aynı zamanda Arapça bir bibliyografya sözlüğü olan Keşfü'z-Zünun an Esamü'l-Kütübi ve'l-Fünun'un yazarı Kâtip Çelebi'yi dönemin kültür hayatı açısından önemli şahsiyetleri arasında göstermek mümkündür (Kutluer, 2022). Tarihçiler Peçevî ve Naîmâ da bu dönemde yaşamışlardır (Hancz, 2007).

18. yüzyıl ise Batılılaşma etkisinin beraberinde getirdiği sosyal, politik ve toplumsal sorunlara rağmen Osmanlı kültür ve sanatı açısından biraz daha farklı bir dönem olmuştur. 3. Ahmed'in tahta geçişi, Batı çizgisine yakınlaşma ve kaybedilen topraklar ile savaşların toplumsal kırgınlıklarını gidermek açısından önemli bir olaydır. 1718 tarihindeki Pasarofça Antlaşması ile başlayıp, 1730 yılında gerçekleşen Patrona Halil ayaklanmasına kadar geçen zaman aralığı Lale devri olarak adlandırılmaktadır. Söz konusu dönem, kültür yaşamını etkileyen en önemli olaydır (Salbacak, 2019, s. 513). Lale, dönemi simgeleyen bir bitki olmuştur. Bu çiçekleri tanıyan, bakımını yapan ve yetiştiren uzmanlar ortaya çıkmış, lale üzerine kitaplar yazılmıştır. Hemen her yerde farklı türleri yetiştirilmeye başlanan lale üretimi için yarışmalar düzenlenmiştir. Lale soğanlarının fiyatlarının artması üzerine hükümet bir ferman yayınlamak zorunda kalmış ve lale fiyatlarına kota koymuştur (Özcan, 2003).

Lale devri, günlük yaşamdan hukuk sistemine ve sanata kadar bir bakıma toplumun hemen her kesimini ve tüm katmanlarını etkilemiş ve köklü bir değişim başlatmıştır. Aslında bu durum, dünyada ortaya çıkan değişimin, Osmanlıya yansımasıdır. 18. yüzyıl, toplumsal hareketliliklere paralel olarak bilginin ve kültürel

aktarımın yaşandığı ve dünyada önemli gelişmelerin ortaya çıktığı bir dönemdir. Osmanlı İmparatorluğunu temsilen Avrupa ülkelerine ilk kez elçiler bu dönemde gönderilmiş, değişen dünya perspektifine uygun olarak Batılılaşma çabası içerisine girilmiştir. Bu dönem öncesine kadar Osmanlı devlet düzeninde daimî büyükelçilik görevlendirmesi gibi bir anlayış olmamıştır. Fakat 18. yüzyıldan itibaren Fransa, Avusturya, Rusya gibi büyük imparatorluklara daimî büyükelçiler görevlendirilmiştir. Bu elçiler, gidilen ülkelerin coğrafyaları kültürel yapı ve devlet düzeni açısından tanıma fırsatı bulmuşlar, elde ettikleri izlenimleri aktarmak üzere sefarednâmeler yazmışlardır (Günce, 2020).

Dönemin sadrazamı tarafından medeniyet hakkında inceleme yapmak ve rapor hazırlamak üzere Fransa'ya gönderilen Yirmisekiz Mehmed Çelebi'nin yazdığı sefarednâmeyi örnekler arasında göstermek mümkündür. Yirmisekiz Mehmed Çelebi tarafından kaleme alınan ve batı medeniyetine dair izlenimlerin aktarıldığı sefarednâme, hem Türk edebiyatında hem de Avrupa edebiyatında oldukça geniş ve önemli bir ilgi görmüştür. Bununla birlikte, Yirmisekiz Mehmed Çelebi'nin seyahatinde önemli bir ayrıntı, matbaanın önemini vurgulamasıdır. Ülkeye döndüğünde kitapların Türkçe basılmasını sağlamak üzere İbrahim Müteferrika ile iş birliğine girmiştir (Arıkan, 2013).

İbrahim Müteferrika adıyla bilinen ve aslen Macar asıllı olan Basmacı İbrahim Efendi, ilk önceleri tahta kalıp kullanarak harita basmıştır. Yirmisekiz Mehmed Çelebi'nin Paris elçiliği sırasında oğlu Said Efendi de eşlik etmiştir. Ülkeye döndükten sonra oğlunun yardımı ve devletin gözetiminde Osmanlı'nın ilk matbaası olan ve Müteferrika Matbaası adıyla bilinen Basmahane kurulmuş (Beydilli, 2019), 1729 yılında Basmahane'nin ilk yayını olarak kabul edilen Vankulu Lügati'nin (Arapça-Türkçe sözlük) iki cildinin basımı gerçekleştirilmiştir (Dündar, 2020, s. 161). İbrahim Müteferrika hayatını kaybettiği 1745 yılına kadar birçok değerli eseri tercüme etmiştir. Ayrıca neredeyse tamamının kendisi tarafından yayına hazırlanan dilbilgisi, tarih, coğrafya gibi farklı alanlarda kitaplar yayınlamıştır (Beydilli, 2019).

Batı yaşantısının ve kültürünün aktarılmasında önemli bir şahsiyet olan Yirmisekiz Mehmed Çelebi, Paris elçiliğinden dönmesinin ardından gördüğü ve gezdiği saraylar, bahçeler ve törenleri ayrıntılı olarak anlatmıştır. Bu durum aynı zamanda Osmanlı bürokrasisinde Fransa saray yaşantısına karşı ilginin artmasının da önünü açmıştır. 1722 yılında inşa edilen Sâdâbâd sarayındaki, Fransız saraylarından derin izleri

bu kapsamda değerlendirmek mümkündür. Sadrazam Nevşehirli İbrahim Paşa tarafından yaptırılan Sâdâbâd sarayı ve çevresi saray çevresinin ve İstanbul halkının eğlendiği bir alana dönüşmüştür. Burası esnaf loncalarının yıllık toplantılarının gerçekleştirildiği, Padişah tarafından yabancı elçiliklere ziyafet verilen, çeşitli oyunların oynandığı, güreşlerin yapıldığı kültürel bir merkeze dönüşmüştür. Halkın da eğlencelere katıldığı bu yer, özellikle İstanbul'da yaşayan kadınlar açısından önemli bir açık hava merkezi olmuştur. Söz konusu yerde gerçekleştirilen eğlenceler daha sonra birçok sanatçı tarafından da konu edinilmiştir (Bilgicioğlu, 2008).

Sâdâbâd kadar ünlü diğer köşkler ise Emnâbâd, Ferahâbâd, Hüsrevâbâd, Hümâyunâbâd, Neşatâbâd ve Şerefâbâd kasırlarıdır. Yine bu dönemde İstanbul'da yeni ulaşım yolları ile yeni iskeleler ve Üsküdar ile Kadıköy sahillerinde Avrupalı tarzda yeni köşkler inşa edilmiştir. Belgrad ormanlarından, temiz içme suyunun İstanbul halkının kullanılmasına sunulmak üzere bentler inşa edilmiş, şehrin çeşitli yerlerine bu sudan yararlanılabilecek çeşmeler yaptırılmıştır. Bu çeşmelerin en ünlüsü Topkapı Sarayının giriş kapası önünde bulunan 3. Ahmed Çeşmesidir. Bu çeşme daha sonra inşa edilen birçok çeşmeye örnek teşkil etmiştir (Özcan, 2003; Uysal vd., 2018).

İstanbul'un fazlasıyla güzelleştirilmeye çalışıldığı bu dönemde, Haliç kıyıları ağaçlandırılmış, köşk ve saraylarla donatılmıştır. Boğazın Asya kıtasına yakın bir bölümünde yer alan kayalık üzerindeki Meandros Kulesinin (günümüzde Kız Kulesi adıyla bilinen yapı) yangınlarda harap olması üzerine, tekrar restore edilmiş, ilk kez fener alayları ve lale bayramları düzenlenmiştir. Sıklıkla tekrarlanan bayramların da etkisiyle ortaya çıkan çiçek sevgisi halkta da karşılık bulmuş, lale yetiştirme merakı başlamıştır. Fransa ile Osmanlı arasındaki siyasi, kültürel ve ticari ilişkilerin geliştiği bu dönemde, Fransız etkisi birçok alanda kendisini hissettirmiştir. Örneğin İstanbul piyasalarında Fransız ürünlerinin egemenliği başlamış, Avrupalı ürünlere karşı özel bir ilgi ortaya çıkmıştır. Üstelik bu ilgi saray çevresiyle sınırlı kalmamış, halk da söz konusu ürünlere ilgi göstermeye başlamıştır (Arıkan, 2013).

18. yüzyılda yaşanan deprem ve yangın gibi afetlerin etkisi, bu tür olaylara yenilikçi bakış açısının getirilmesinin önünü açmıştır. 18. yüzyıl depremleri açısından önemlidir. Bu dönemde meydana gelen depremlerde kentin büyük camileri arasında gösterilen Süleymaniye, Nuruosmaniye, Lale, Valide ve Ayasofya camilerinin dışında neredeyse tüm camilerin depremden az çok etkilendiği, bazılarının minarelerinin,

bazılarının ise kubbelerinin yıkıldığı belirtilmektedir. Yine İstanbul’da çıkan yangınlar çoğu zaman daha geniş alanlara yayılmış ve bir gecede sayısı binlerle ifade edilen evler yanmış ve zarar görmüştür (Ürekli vd., 2018). Bu tür olayların etkisiyle 1720 yılında modern anlamdaki ilk yangın söndürme kurumu olan Tulumbacı Ocağı (İtfaiye Birliği) Gerçek Dâvut Ağa tarafından kurulmuştur (Kut, 1979).

Üçüncü Ahmed saltanatı kütüphanenin en fazla kurulduğu dönemler arasına rastlamakta ve sultan tarafından en az beş kütüphane kurulduğu bilinmektedir. Sultan tarafından vakfedilen iki kütüphaneden birisi olan saray kütüphanesi birkaç bin el yazmasına ev sahipliği yapmıştır. Fakat kitaplara duyulan ilgi sadece kitapların bağışlanmasıyla sınırlı kalmamış, kitap tercümeleri için özel ekipler oluşturulmuştur. Saray politikası veya sadrazam direktifleriyle ilerleyen bilgi toplama işi ilim adamlarının tekelden çıkmıştır (Erünsal, 2015).

Çiniciliğin geliştirilmesi amacıyla İstanbul’da bulunan Tekfur Sarayı içerisinde bir çini atölyesi kurulmuş, İznik ve Kütahya’da bulunan atölyeler ise bu amaçla restore ettirilmiştir. Yabancı tüccarlar kapitülasyonların da etkisiyle elde ettikleri avantajlarla kendi ürünlerini ülkenin her tarafına ulaştırmışlardır. Avrupa tarzındaki mobilyalar konaklara girerken, Osmanlı’da klasik konut mimarisinde değişimler ortaya çıkmıştır (Özcan, 2003).

18. yüzyılın kültürel sahadaki önemli gelişmelerden birisi Avrupa’da popüler hale gelen Turquerie modasıdır. Avrupa’daki soyluların Türk kıyafetleri içerisinde resmedildiği bu akımın yayılmasında Avrupa’yı ziyaret eden elçilerin önemli bir etkisi olmuştur (Argıt, 2015). Wolfgang Amadeus Mozart’ın mehter müziğinden etkilenerek yazdığı Türk Marşı adıyla bilinen Rondo Alla Turca adlı beste yine bu dönemde üretilmiştir (Aydınoglu, 2018). Osmanlı İmparatorluğu’nun Batı üzerinde yarattığı etki, pek çok sanat dalına yansımıştır. Bale, bu sanatlar arasında yer almakta olup, koreograf Franz Hilverding’in Le Turc Genereux (Gönlü Yüce Türk) isimli Türk balesini dönemin öne çıkan eserleri arasında örnek olarak göstermek mümkündür (Gündoğdu, 2016, s. 32).

17. ve 18. yüzyıllarda kadının toplumsal konumuna dair giyim kuşam üzerinden çıkarım yapılması yönünde şöyle bir zorluk bulunmaktadır. Osmanlı döneminde kadının sosyal ve kültürel rolünü yansıtan ve günümüze kadar ulaşmayı başarmış giyim kuşama dair çok fazla somut örnek bulunmamaktadır. Bu durum Osmanlı kültüründe kadınlara

ait giyim kuşam eşyalarının saklanması gibi bir geleneğin bulunmamasından kaynaklanmakta olup; aynı zamanda “saray kadınlarının durumunun sadece Topkapı Sarayı’na tabi olmasına” bağlanmaktadır (Bağbars, 2005, s. 61). Fakat minyatürler dönemin toplumsal özelliklerinin anlaşılmasına yardımcı olacak kaynaklar arasında yer almaktadır.

Osmanlı dönemine ait kaynakların geneli dikkate alındığında, kadınların sokak giysisi niteliğinde ferace, yaşmak ve süreklilik arz etmemekle birlikte peçe kullandıkları belirtilmektedir. 17. yüzyılın başlarında kadın giyiminden şu şekilde bahsedilmektedir: “Kadınlar, ince bezden elbiseler giyerler; bilekleri, etekleri ipek iğne işi ile işlidir. Bunun üzerine giydikleri yine iğne işi süslü, uzun, kolları ve göğüsleri dar mantoları boyunlarını çıplak bırakacak biçimdedir. Çorap ve ayakkabıları çoğunlukla açık renk, deriden, altın ve gümüşle, eğer daha zengin ve önemli bir kişinin karısı iseler mücevherlerle süslüdür. Türk kadınının evi dışında başı açık görülmez”. Örneğin “Kadınlar dışarı çıktıklarında erkeklerde olduğu gibi, manto yerine geçen ikinci bir giysi giyerler: bunun yenleri o kadar uzundur ki, yalnızca parmak uçları gözükmektedir. Sokakta bu giysinin bir yanını tutarak ön taraftan diğeriyle kavuştururlar. Saçları başlarını alınlarına kadar örten beyaz bir kumaşın altında saklıdır; alttan gelen başka bir kumaşsa, yalnızca yaşlı kadınların açıkta bırakmaya haklarının olduğu burnu örter. Genç kadınların gözlerini bile gösterme özgürlükleri yoktur ve at kılından yapılmış siyah bir peçe taktıkları” belirtilmektedir. Fakat 18. yüzyılda özellikle varlıklı kadınlar, dinlence yerlerinde renkli ferace ve yaşmak kullanmaya başlamıştır. Feracelerin yakası genişlemiş, yaşmakların kumaşları daha şeffaf hale gelmiş, kadınların süs amacıyla başlarına taktıkları hotozlar daha genişlediğinden, hotoz üzerine takılan yaşmaklar gevşek bağlanmaya başlanmış; on dördüncü ve on beşinci yüzyıllarda fes şeklinde kullanılan hotozlar yerini, şekli ve boyutu değişen yüksek hotozlara bırakmıştır (Gürtuna, 1999, s. 7-55).

2.2. 17. ve 18. Yüzyılda Toplumsal Yaşam ve Kadına Bakış Açısının Minyatür Sanatına Yansıması

17. yüzyıl başlarından itibaren Osmanlı İmparatorluğunun gerileme dönemine girmiş olması, hemen her alanı olduğu gibi kültür ve sanatı da olumsuz etkilemiş; el yazması kitapların üretilmesi de fark edilir düzeyde azalmıştır. El yazması kitaplar

içerisinde önemli bir yere sahip olan minyatür yeni teknikler ve konular açısından bir arayış içerisine girmiştir. Osmanlı minyatür sanatı başlangıç dönemlerinde; tarihi ve bilimsel olayların aktarılması, önemli şahsiyetlerin portrelerinin yapılması ve kır görünümü gibi temelde dört konuyu ele almıştır. Fakat 17. yüzyılda geleneksel hale gelen bu bakış açısı kırılmış, özel bir alan olan ev içerisinden yaşamı yansıtan betimlemeler, tek kadın ve tek erkek figürlerine ait tasvirler hatta yer yer müstehcen etkilerin görüldüğü betimlemeler yeni bir alan olan murakkalar içerisinde konu edinilmeye başlanılmıştır. Bu, hem toplumun medeniyet ve estetik anlayışı hem de dönemin devlet yöneticilerinin resim sanatına bakış açılarının anlaşılması açısından dikkate değer bir gelişmedir. Nitekim 17. yüzyıl Osmanlı resim sanatında öne çıkan ve giderek konumunu sağlamlaştıran yeni tarz ve eğilimler İstanbul'un kültür hayatının bir ürünü olarak değerlendirilmektedir (Dalkıran, 2012, s. 129). 17. yüzyıl minyatürlerinde, İstanbul dışından gelen yabancılar için hazırlanan kıyafet albümlerinin önemli bir yeri bulunmaktadır (Sözer-Sarac, 2011, s. 183).

Fakat grup resimlerinin de bu dönemde yaygınlaştığı görülmektedir. Bu resimler, dış görünüme dair bazı basit fiziksel özelliklerin (fizyonomik özellikler) belirtilmesi dışında, minyatür niteliğine sahip resimler olup, gerçek portre karakteri sergilememektedirler. 17. yüzyıl, bu tür resimlerin sayısında artışın kaydedildiği bir dönemdir. Çoğunlukla yeşil ve kırmızı tonlarda renklerin öne çıktığı kadın betimlemelerde; bir eli belindeki kuşağını tutarken, diğer elinde mendil bulunan kadınların çokluğu dikkati çekmektedir. Fakat tasvirler sadece mendil veya çiçek tutan kadınlarla sınırlı değildir, kadınlar başka nesnelere de betimlenmiştir. Dönemsel minyatürlerde kadın figürlerinde ayırt edici özellikler öne çıkmıştır. Kadınların çekik gözlü ve minik ağızlı olarak tasvir edilmesi öne çıkan özellikler arasındadır. Kadın tasvirlerinde dikkati çeken bir başka özellik, vücut hatlarının konik şekilde yukarıdan aşağıya doğru genişliyor olmasıdır. Kadınlar küçük göğüslü, ince belli ve oldukça geniş kalçalı olarak aktarılmakta olup, bu tip tasvirler 17. yüzyıl kadın idealini temsil etmektedir. Ayrıca Nakkaşlar kıyafetlere özel bir önem vermektedir. Tasvir üzerindeki elbisenin modelinin, renklerin, kumaş deseninin ve üzerindeki işlemlerin ayrıntılı şekilde aktarıldığı ortaya çıkmaktadır (Shahmari, 2014, s. 33-34).

18. yüzyıl minyatür anlayışında ise, Batı sanatına yönelik bir hoşgörünün hâkim olduğu görülmektedir. Batılı ressamın Müslüman evlerine girerek resim yapabildikleri. Dönemin önde gelen şahsiyetlerinin yabancı ressamın portrelerini

yaptırdıkları bilinmektedir. Bu dönem, klasik üslup açısından ayrı bir öneme de sahip olup, yüzyılın ilk yarısında minyatür sanatının ikinci klasik dönemine geçiş yaşanmıştır. Minyatür sanatında önemli atılımlar yaşandığı bu dönemde, 3. Ahmed iyi bir şair ve hattat, aynı zamanda yeniliklere açık bir sanat hamisidir. Örneğin Fransa'ya elçi olarak gönderilen Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi'nin 11 aylık görev süresinden sonra 1721 yılında ülkeye dönmüş olması sanatın gelişimi açısından oldukça önemlidir. Zira saray görevlisi olan Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi, başkent İstanbul'da, başta mimari olmak üzere sanatın birçok alanında Avrupa etkisini öne çıkaran bir anlayışın öncüsü olmuştur. Fakat bu etki, saray çevresiyle sınırlı kalmamış; halkın sosyal yaşamına, giyimine veya sosyal ilişkilerine de yansımıştır (Palancı, 2019, s. 21-22).

Bir bakıma 18. yüzyıl, minyatür sanatının son yaratıcı dönemi olmuştur. Yüzyıl sonlarından itibaren minyatür sanatındaki geleneksel sanat anlayışı yok alarak, yerini Batı tekniğiyle yapılan resimlere bırakmıştır. Bu doğrultuda, yabancı sanatçıların sarayda büyük ölçüde kabul görülmesi ve benimsenmesi batılılaşmanın ilk işareti arasında değerlendirilmektedir. Bu dönemde kompozisyonlarda mevcut olan birlik kaybolmuş, birbiriyle bağlantısız ve dağınık sahneler sosyal yaşamdaki düzensizliği yansıtır olmuştur. Nihayetinde on altıncı yüzyıldaki tek bir noktadan ve belirli uzaklıktan yapılan değerlendirmeden uzaklaşmıştır. Minyatür anlayışında zikzak ve helezoni çizgilerin hakimiyeti artarken, iki boyuta sahip yüzey sanatı olan minyatürlerde ışık ve gölge unsurlarına yer verilmeye başlanmıştır. Ayrıca bu dönemde resmedilen figürlerin yüzlerine, gözlem gücüne dayalı çeşitli ifadeler verilmiştir. Fakat minyatürlerde dekoratif özelliklere yer verilmesi gerektiği anlayışından tam anlamıyla uzaklaşamamıştır. Diğer yandan özellikle tek figürlü çalışmaların bir kısmında az da olsa İran erken dönem etkisi görülmüş olmasına rağmen; resimlerdeki renklendirme, vücut duruşu ve giyimler batı tarzının etkisinde ve Türk özelliğiyle aktarılmıştır (Ersoy, 1991).

18. yüzyılın sonlarından itibaren hazırlanan kıyafet albümleriyle sefaretnamelerdeki resimlerde üç boyutlu tarz gelişmeye başlamıştır. Ayrıca resimlerde sulu boya kullanılmaya başlanması, yer yer yağlı boya tekniklerinden yararlanılması geleneksel Osmanlı minyatürünün sona ermesinin önünü açmıştır. Refail ve Kostantin Kapıdağlı gibi saray ressamaları, tuval üzerine resmettikleri padişah portrelerinin dışında kâğıt üzerine çalışan son sanatçılar olmuşlardır (Mahir, 2020).

2.3. Modern Dönem Toplumsal Yaşam ve Kadın

Arapça kökenli bir kavram olan Cumhuriyet, cumhur kelimesinden türemiş ve bir rejime adını veren kelime olmuştur. Bir ülkenin Cumhuriyet olarak tanımlanabilmesi için, o ülkeyi yöneten devlet başkanının seçimle işbaşına geliyor olması gerekmektedir. Modern anlamda demokrasinin en gelişmiş şeklidir ve tarihi gelişmelerin sonucunda ortaya çıkmıştır (Gözler, 1999).

Kurtuluş savaşına müteakip, sonraki adım Türk milletinin muasır medeniyet seviyesine ulaştırmak olmuştur. 1 Kasım 1922 tarihinde Saltanatın kaldırılması ve bir yıl sonra Cumhuriyet'in ilan edilmesi bu amaç doğrultusunda gerçekleşen hareketlerdir. Nitekim Mustafa Kemal Atatürk'ün "Türk ulusunun yaratılışına ve karakterine en uygun olan yönetim, cumhuriyet yönetimidir." şeklindeki veciz sözüyle Cumhuriyet'in ilanının Türk halkı açısından taşıdığı önem belirtilmiştir. 23 Nisan 1920 tarihinde Türkiye Büyük Millet Meclisinin (TBMM) açılmasıyla birlikte yeni bir Türk Devleti kurulmuş ve sistemin millet egemenliğine dayanması ve demokratik bir yapının benimsenmiş olması dolayısıyla devletin isminin "Cumhuriyet" olması kararlaştırılmıştır. Meclis, 29 Ekim 1923 tarihinde Cumhuriyet yönetimini benimsediğini ilan etmiştir (Öztaş, 2016).

Lozan Barış Antlaşması'nın imzalanmasından sonra TBMM, seçimlerin yenilenmesi kararıyla dağılmıştır. Bu dönemde özellikle Mustafa Kemal Atatürk yeni meclis açılıncaya kadar geçen sürede yeni rejimin ilan edilmesi fikri üzerine çalışmıştır. Bu anlamda Cumhuriyet'in ilanı, demokratik ilkelere uygun yeni devletin yerleşmesinin ve gelişmesinin önemli bir parçası olarak görülmüştür. Bununla birlikte 20. yüzyılda kişi ve hanedanlıklara bağlı yönetim anlayışı modern devlet açısından anlamını yitirmiş, dünya devletleri demokratik rejimle sonuçlanan yönetimleri benimsemeye başlamıştır. Bu çerçevede Türkiye, 23 Nisan 1920 yılında TBMM'nin açılmasıyla bu yöntemi tercih eden ülkeler arasında yer almıştır (Aydın, 2012, s. 1335; Bayrak, 2012, s. 1548). Cumhuriyetin ilanı, toplumsal alanda inkılap hareketleri doğrultusunda birçok yenilik getirilmiştir. Özellikle bütün vatandaşlar eşit ve özgür bireyler olarak kendi kaderini tayin hakkı kazanmış, temel hak ve özgürlükleri yasal güvence altına alınmıştır.

Arapça kökenli bir kelime olan inkılap, değişme ve dönüşme anlamına gelmektedir. Bununla birlikte, Türkçe devrim kelimesiyle eş anlamlı olarak da kullanılmaktadır. Gerek Arapça ile olan bağlantısı gerekse de Türkçe devrim kelimesiyle olan yakınlığı nedeniyle inkılabı, bir ülkedeki sosyal, ekonomik, siyasal, eğitim, hukuk

gibi birçok alandaki kurumların köklü şekilde değiştirilmesi ve yenileştirilmesi şeklinde tanımlamak mümkündür. Osmanlı'da 17. yüzyıldan başlayarak yenileşme hareketleriyle karşılaşmaktadır. Bu hareketlerin odağında toplumsal ihtiyaçlara yeterli düzeyde yanıt veremeyen kurumların ve var olan aksaklıklarının çağın gereksinimlerine uygun hale getirilmesi yer almaktadır. Bu haliyle, söz konusu hareketleri ıslahat olarak nitelendirmek mümkün görünmekle birlikte, inkılap yani devrim hareketlerinden biçim ve içerik yönünden ayrılmaktadır. Zira Osmanlı Devleti'nde ortaya çıkan ıslahat hareketleriyle sosyal, ekonomik, siyasal, hukuk ve askeriye gibi birçok alanda yeni kurumlar ve aydın bir kitle ortaya çıkmış olsa da bunlar köklü değişim yaratacak hareketler olamamıştır. Fakat ortaya çıkan birikim, devamında kurulacak olan Türkiye Cumhuriyeti için bir hazırlık olmuştur. Söz konusu birikim sürecinde ortaya çıkan eğitim kurumlarında yetişen Mustafa Kemal Atatürk, buradan elde ettiği deneyimleri Türk İnkılabına dönüştürecek olan bir lider olmuştur (Özdemir Tiryaki, 2020, s. 3).

Mustafa Kemal Atatürk, Türk inkılaplarını hazırlık ve eylem olmak üzere iki aşamada gerçekleştirmiştir. Osmanlı Devleti'nin ağır bir yenilgiye uğrayarak işgallerin başlaması, hazırlık aşamasının başlangıcını oluşturmaktadır. Devamında mütareke hükümlerine dayanarak orduların terhis edilmesi, işgalin yayılması ve bu işgale karşı gösterilen tepkiler hazırlık aşamasını sona erdirmiştir. Türk devriminin eylem alanına geçme tarihi Mustafa Kemal Paşa'nın Anadolu'ya ayak basması ile başlatılmaktadır. Türkiye Büyük Millet Meclisinin Açılması, Ulusal Ordunun Kurulması, askeri zaferin kazanılması ve barış anlaşmalarının imzalanması, Cumhuriyet'in ilanı, yeni kurulan devletin devamlılığını sağlayacak unsurların ortaya çıkması eylem aşamasının ana özelliklerini oluşturmaktadır (Genelkurmay Harp Tarihî Başkanlığı, 1971, s. 23-111).

Türk inkılabı farklı sahalarda gelişmiş çok yönlü bir hareket olma özelliğine sahiptir. Bu süreçte Türk Milletinin işgal karşısındaki ulusal tavrını Mustafa Kemal Atatürk'ün liderliğinde ülkenin işgalden kurtarılması ve tam bağımsızlığın kazanılarak modern bir medeniyet hedefi doğrultusunda hareket edilmesi belirlemiştir. Söz konusu hareket, ulusal bir kimlikle modernleşmeyi bir araya getirmekte ve Türk toplumuna yeni bir anlayış kazandırmaktadır. En belirgin özellik ise bağımsızlık, özgür düşünce ve insan onurunu temel almasıdır (Dinç, t.y., s. 1). Türk inkılabı ile modernleşme ve gelenekçilik arasında hareket etmeye çalışan toplum, bu ikilikten kurtulmuş ve batıya doğru bir anlayış geliştirilmeye çalışılmıştır. Atatürk, gerçekleştirmeye çalıştığı inkılabı "Türk milletini son asırlarda geri bırakmış olan müesseseleri yıkarak yerlerine, milletin en

yüksek medeni icaplara göre ilerlemesini temin edecek, yeni müesseseleri koymuş olmaktadır” şeklinde tanımlamaktadır (İnan, 1981, s. 120). Bu anlayış çerçevesinde şekillenen inkılaplar ile çağın koşullarına göre şekillenen bir toplum düzeni benimsenmiştir. Nitekim Atatürk, Türkiye’yi modern uygarlık düzeyine çıkarmayı benimsediğinde, modern uygarlıktan kastedilen şey demokratik ülkeler ve onların sahip olduğu dünya görüşü olmuştur. Atatürkçü dünya görüşü olarak tanımlanan Türk devriminin temeli modern uygarlık anlayışına dayanmıştır. Modernleşmenin esas alındığı bu yaklaşımda, modern devrimlerden daha da ötesinde bir yaklaşım görülmekle birlikte, genel anlamda sadece siyasal, sosyal veya ekonomik boyutlara sahip bir devrim değil; devlet ve toplumun tüm katmanlarına yansıyan köklü bir değişimdir (Aybars, 1991, s. 448-449).

Toplumsal yaşamda kadına yönelik gelişmelerin Tanzimat Dönemine kadar uzandığını ifade etmek mümkündür. Bu dönemden itibaren kız çocuklarının eğitimi daha çok önemsenmeye başlamış ve çeşitli okullar açılmıştır (Koçak, 2020, s. 488-489). Özellikle Balkan Savaşları ve Birinci Dünya Savaşından sonra kadınların sosyal ve ekonomik yaşamda daha etkin rol almaya başlamasıyla kadınların toplumsal statüsünde büyük bir değişim ortaya çıkmıştır (Kaymaz, 2010, s. 362). Aynı şekilde kadınların Kurtuluş Savaşı’na da büyük bir destek verdikleri görülmüştür. Kurtuluş Savaşının zaferle sonuçlanmasının ardından, kadınların toplumsal statüsünün güçlendirilmesine yönelik yeni bir döneme girilmiştir (Aybars, 2014, s. 65). Modernleşmenin en önemli aşamamalarından birisini Medeni Kanun’un kabulü olmuştur.

Toplumsal yaşamı düzenleyen kurallar bütünü olan Medeni Kanun, aile, eşya, borçlar ve miras konularını kapsamaktadır. Osmanlı Devleti’nde, modern ve laik hukuk düzenine yönelik en önemli gelişme, eşya ve borçlar hukuku alanları esas alınarak hazırlanan Mecellenin kabulü olmuştur. Fakat Mecelle’de aile ve miras hukukuna yer verilmemiştir. Cumhuriyetin rejim olarak benimsenmesinden sonra Mecelle yerine yeni bir medeni kanun hazırlanması yaklaşımı kabul görmüştür. Yeni bir medeni kanun hazırlanması zaman alacağı düşünüldüğünden, Batı ülkelerindeki kanunlar incelenerek Türkiye’ye en uygun medeni kanun arayışına gidilmiştir. Bu doğrultuda, İsviçre Medeni Kanunu’nun aktarılmasına karar verilmiş ve söz konusu kanun Türk Medeni Kanunu olarak kabul edilmiştir. Medeni Kanun’un kabulüyle birlikte, toplumun tamamına yayılan değişim en fazla kadınları etkilemiş; kadınlar, yetki ve sorumluluklarını erkeklerle eşit şekilde paylaşmaya başlamışlardır. 17 Şubat 1926 tarihinde kabul edilen

Medeni Kanun, kadın hakları alanındaki en büyük inkılâplar arasında yer almaktadır. Bu kanunla, evlenme ve boşanma konuları düzenlenmiş; tek eşle evlilik ve resmi nikah şartı sağlanmış; kadınlara istediği kişiyle evlenme ve boşanma isteğinde bulunma hakkı verilmiş; miras paylaşımı konusunda kadın ve erkek arasında eşitlik sağlanmıştır (Özdemir, Tiryaki, 2020, s. 5).

Bu gelişmeleri takiben 3 Nisan 1930 tarihinde Belediye Kanunu ile kadınlara belediye meclisi seçimlerinde seçme ve seçilme hakkı, 1933 yılında Köy Kanununda gerçekleştirilen değişikliklerle muhtar ve ihtiyar üyesi olarak seçme ve seçilme hakları tanınmıştır (Doğru, 2023, s. 273). Değişimin bir diğer önemli aşamasını kadınlara milletvekili seçme seçilme hakkının tanınması oluşturmuştur. Kadınlara seçme ve seçilme hakkı tanınması Avrupa'daki birçok ülkeden oldukça önce gerçekleşmiş; 5 Aralık 1934 tarihindeki milletvekili seçimlerinde kadınlar seçme ve seçilme hakkı kazanmıştır. 8 Şubat 1935 yılında gerçekleştirilen genel seçimlerde Meclise 18 kadın milletvekili girmeyi başarmıştır. Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte, başta eğitim-öğretim alanında olmak üzere kadınların çalışma yaşamında var olmalarını sağlayacak sosyal, kültürel, siyasi birçok hak medeni ülkelerinden daha önce kadınlara tanınmıştır. Örneğin Türkiye'de kadınlara 1934 yılında verilen seçme ve seçilme hakkı, Fransa'da 1944 yılında ve İtalya'da 1948 yılında verilmiştir (Duroğlu, 2007, s. 2-50). Günümüz Türkiye'sinde kadınlar, siyasal anlamda tüm süreçlere katılabilmekte, sosyal ve ekonomik yaşamda daha aktif yer alabilmekte, bütün meslek dallarında görev yapabilmektedirler.

2.4. Modern Dönemde Toplumsal Yaşam ve Kadına Bakış Açısının

Minyatür Sanatına Yansıması

On dokuzuncu yüzyılın sonundan günümüze kadar klasik üsluptan, modern anlayışa doğru gelişim gösteren sanat, Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte ülkede daha etkin bir konuma ulaşmıştır. Geleneksellik, geçmişten gelen ve toplumu etkileyen alışkanlıklar; modernlik, döneme uygun olma veya dönemin ilerisinde bulunma anlamlarında kullanılmaktadır. Özgün bir anlatım yöntemine, kendine özel ve estetik bir düzene sahip olan minyatür, yüzyıllar boyunca farklı kültür ve tarzların içerisinde gelişimini devam ettirmiştir (Sağlam, 2017, s. 82). Günümüzde sanat, kimi zaman kendinden önce gelenin değerine atıfta bulunurken, kimi zaman da kendi özünü modern

sanat arasındaki karşıtlığa dayanan bir eğilime sahip olmuştur. Bununla birlikte sanatçılar çoğunlukla ulaşılmış olanın ötesine geçme eğilimine sahip olmuşlardır (Biçer-Olgun, 2019). Batılı sanatçılar genellikle geleneksel kimliklerine ve sanat tarzlarına bağlı kalıp kendi kültürlerini eserlerine yansıtırken, sanatın görünmeyen yönüne dair de bir arayış içerisinde olmuşlardır (Karaca, 2017). Bu arayış, 20. yüzyıl başlarından itibaren soyut sanatla, renk veya figür açısından yalınlaşma ile arınma yoluna gidilerek gerçekleşmeye başlamıştır. Türk resim sanatının önemli bir yer tutan minyatüründe ise farklı arayışlar içerisine girilmiştir (Yurttadur ve Yoldaş, 2021).

Bu doğrultuda, Türk minyatürlerinde soyutlamalar yanında, doğanın kendisini görme, matematik yöntemleri de kullanılarak bir şematizm yakalama çabası içerisine girildiği belirtilmektedir. Cumhuriyet döneminin ilk ressamlarından başlayarak minyatürde milli bir kimlik oluşturma çabasının başladığı ifade edilmektedir. Bu dönemdeki Türk resim sanatında sanatın çeşitli dallarını güncel sanat teknikleriyle birleştirdiği görülen birçok sanatçı bulunmaktadır. Bunlardan biri minyatür sanatının değişik verilerini modern yöntemlerle birleştiren ilk sanatçı olma özelliğine sahip Turgut Zaim'dir. Zaim, Türk kültürüyle harmanladığı eserlerini, modern bir anlayışla sunmaya çalışmıştır. 1930'lu yıllarda Zaim'in eserlerinde uyguladığı bu anlayış, "Anadolulu olma" arayışının ilk örneklerini vermektedir (Demirel ve Yayan, 2020, s. 1770).

1930'lu yıllarda Türk sanatçıları arasında başlayıp, 1940'lı ve 1950'li yıllarda yaygın hale gelen yerel özelliklerden beslenme arayışı gerek konusu gerekse de üslup olarak önem kazanmıştır (Bayramoğlu, 2013). Resimlerinde Türk motiflerini kullanan sanatçılardan Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Anadolu'ya ait geleneksel çizgileri modern bir üslupla aktarma çabası bu arayışın bir yansımasıdır. Nitekim Turgut Zaim'le başlayan milli anlayış, modern formlarla Bedri Rahmi Eyüboğlu gibi sanatçılarla sürdürülmektedir (Bek, 2008, s. 122-123). Dönemin minyatür sanatçıları arasında bulunan Yurdaer Altıntaş'ın halk sanatı ve folklorunda eserler vermiş olduğu görülmektedir. Aynı şekilde Oya Zaim Katoğlu'nun eserlerini ve Günseli Kato'nun Türk-İslam minyatürü ile geleneksel Japon resmi tekniklerini bir araya getirerek sunduğu kadın tasvirlerini bu kapsamda değerlendirmek mümkündür (Sağnak, 2009; Demirel ve Yayan, 2020).

3. BULGULAR

3.1. 17. Yüzyıl Minyatürlerindeki Kadın Figürleri

17. yüzyıla ait kadın figürlerini konu alan minyatürler kapsamında Erkekli Kadınlı Kır Eğlentisi, Bahar ve Gece Eğlenceleri, Haremde Doktor (Hümâyunnâme), Saraylı Hanım, Dere Kenarında Basılan Çift, Gelin, Yalvaç Bey'in Fukaraya Sadaka ve Libas Vermesi, Çıplak Kadın, Başkentli Kadın isimli minyatürler incelenecektir.

Birinci Ahmed Döneminde yapılan Terceme-i Miftah Cifrü'l Cami isimli murakka'da kadınlı erkekli bir grup sosyal yaşam içerisinde resmedilmiştir (Resim.23. Erkekli Kadınlı Kır Eğlentisi). Dokuz kişinin oturarak, bir kişinin ise ayakta resmedildiği eserde kadınlı erkekli toplam 10 kişi bulunmaktadır. Açık havada ve ağaçlık bir alan olduğu anlaşılan resimde iki kişi müzik enstrümanı çalmakta, iki kişi hizmet etmekte, diğerleri ise eğlenmektedir. Eğlenen grubun ikişerli grup halinde kümelendikleri ve birbirlerine oldukça yakın oturdukları gözlenmektedir. Bellerinde kuşak, başlarında sarık ve fes türü şapka bulunan figürlerin tamamında yüzler çekik gözlü ve oldukça küçük şekilde detaylandırılmıştır. Söz konusu minyatür gerek Osmanlı'da eğlence anlayışını yansıtması gerekse de kadının içkili ve müzikli bir ortamda yer alması açısından dikkate değer görülmektedir. Burada kadın ve erkeklerden oluşan grup ağaçların altında, yere serilen yaygı üzerinde oturmakta, yiyip içmektedirler. Grup, müzik eşliğinde sarmaş dolaş şekilde birbirlerine yakın oturmaktadırlar. Resmin merkez noktasında yer alan kadın ve erkek figüründe, kadının elbise düğmelerinin bir kısmının açık olduğu, yanında oturan erkeğin sol elinin kadının elbisesinin içerisinde olduğu anlaşılmaktadır. Kadının sağ elinde kadeh bulunduğu, sol elinin ise erkeğin kucağında olacak şekilde konumlandığı görülmektedir. Esasında, Terceme-i Miftah Cifrü'l Cami'de kıyametin alametleri anlatılmaktadır. Kıyamet alametlerinden bir tanesi, kıyamet kopmadan hemen önce Allah'ın yer yüzüne göndereceği bir yelin esmesidir. Bu alamete göre, esen yel, iyi ve salih Müslümanların ölümüne yol açacak ve böylelikle dünyada sadece kötü ve günahkâr insanlar kalacak, kıyamet ise bu kişilerin üzerine kopacaktır. Resim içerisinde tasvir edilen genç erkek ve kadınlar, günahkarları temsil etmektedirler (Yaman, 2002, s. 148-149). Söz konusu tasvirde, açık havada müzik eşliğinde şarap içerek bir grup kadın erkek eğlenmektedir (Tablo.2).

Tablo 2: Erkekli kadınlı kır eğlentisi (Terceme-i Miftah Cifrü'l Cami) düz anlam ve yan anlam analizi

Metin	Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Erkekli Kadınlı Kır Eğlentisi	İnsan	Kadın	Hizmet, müstehcen, tam profil
	İnsan	Erkek	Elbise, statü
	Yer	Açık Hava	Rahatlık, ışık
	Nesne	Müzik Enstrümanı	Eğlence
	Nesne	Kadeh	Heyecan, keyif

Osmanlı minyatür anlayışı içerisinde resmedilen saraya hizmet eden kadınlar (Resim.24. Bahar ve Gece Eğlenceleri), toplumun diğer kesimlerinde olduğu gibi işlemeli motifli ve canlı renklerde kıyafetlerle aktarılmaktadır (Deveci, 2015, s. 440). 17. yüzyıl başlarında, Padişah 1. Ahmed için günümüzde “1. Ahmed Albümü” olarak bilinen bir albüm hazırlanmıştır. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesinde bulunan Bahar ve Gece Eğlenceleri bu albümde yer almaktadır. Bu minyatürde eğlence ortamı resmedilmiş olup, on kadın, bir erkek olmak üzere toplam on bir kişi bulunmaktadır. Resmin arka fonunda bahar temasına uygun çiçekler ve ağaçlar yer almakta, ağaçların üzerinde kuşlar bulunmaktadır. Sol yanda dizlerinin üzerine çöker vaziyette müzik çalan beş kadın bulunmakta, sağ yanda ise bir saray hanımı ve beyi sandalyede oturmakta, onların hemen arkasında iki kadın yer almaktadır. Resmin orta kesiminde iki hizmetçi kadın bulunmakta, sağdaki hizmetçi kadının sol elinde serinlemek için yelpaze, sağ elinde bir kadeh; soldaki kadın hizmetçinin elinde ibrik bulunmaktadır. Bu kadınlar, sandalyede oturan saray hanımına ve beye hizmet etmektedirler. Resimdeki kadınların hepsinin yüzünde aynı simanın aktarıldığı görülmekte, yüzlerinin oval, gözlerinin de nispeten çekik betimlendiği anlaşılmaktadır. Elbiselerin çeşitli parlak renklerle ve desenlerle işlendiği, çeşitli motiflerle süslendiği ve kadınların elbiselerinin aynı olduğu fakat kadınların belinde kemer bulunmasına rağmen resmin orta kısmındaki iki hizmetçide kemer bulunmadığı görülmektedir. Resmin orta kısmına fiskiyeli bir havuz kondurulmuş olup, içerisinde iki ördek bulunmaktadır (Tablo.3).

Tablo 3: Bahar ve gece eğlenceleri düz anlam ve yan anlam analizi

Metin	Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Bahar ve Gece Eğlenceleri	İnsan	Kadın	Hizmet, statü
	İnsan	Erkek	Elbise, statü
	İnsan	Kadın	Hizmet, sadakat
	Yer	Açık Hava	Rahatlık, ışık,
	Nesne	Çiçek	Bahar
	Nesne	Havuz	Statü, zenginlik
	Nesne	Müzik Enstrümanı	Eğlence
	Nesne	Sandalye	Statü

Hümâyûnnâme, öğüt vermek amacıyla zamanın Osmanlı eyaleti Bağdat'ta hazırlanmış olmakla birlikte, Hint kökenli bir masal kitabı olan Kelile ve Dimne'nin Türkçe çevirisi niteliğindedir. Yazıldığı yer ve tarihi kaynaklarda farklı şekillerde aktarılan eserin ayırt edici özelliklerinden birisi minyatürlerle gösterilmiş olmasıdır (Akün, 1989). Söz konusu eser içerisinde aktarılan "Haremde Doktor" minyatüründe, hasta bir kadın tasvir edilmektedir (Haral, 2006, s. 95-96). Eser, ev içerisinden bir kesit sunmakta olup, beş erkek ve beş kadın olmak üzere 10 kişi bulunmaktadır (Resim.25. Haremde Doktor (Hümâyûnnâme). Erkek ve kadınlar başlarında sarık, başlık ve örtüyle tasvir edilmiştir. Resmin ana planı ve hikayesi mavi elbiseli ve başı sağ omuzuna düşmüş olan kadın üzerine kurgulanmıştır. Mavi elbisesinin altından kırmızı bir gömlek giymiş olan kadının ayakları çıplaktır. Gözleri kapalı olan ve durumundan baygın olduğu anlaşılan kadını, arkasından bir başka kadın bağdaş kurmuş vaziyette her iki koluyla kavrar vaziyette tutmaktadır. Hastayı arkadan kavrayan kadın ile karşı tarafındaki kadının baş örtüsünün üzerine bağ (kaşbastı) bağlamıştır. Hasta kadının yanında doktor ve eşi vey yardımcısı olduğu düşünülen bir erkek bulunmaktadır. Resmin ön planında ayakta bir çocuk durmakta ve elinde oval ve ağzı kapaklı bir obje tutmaktadır. Yine resmin ön planında çömelmiş vaziyette bulunan kadının sol elinde sürahi bulunmakta, bu sürahidен önünde bulunan kaba sıvı boşaltmakta ve bu esnada sağ eliyle sıvıyı karıştırmaktadır. Resmin biraz daha dışında sağ kısmında iki erkek bulunmaktadır. Bunlardan birisi alt kısımda kemerli kapı önünde durmakta, diğeri ise

üst kısımdaki pencereden bakmaktadır. Gerek doktor ve yardımcısı gerekse de hemen onların arkasında bulunan iki kadın ve resmin dış çerçevesinde konumlandırılmış iki adamın yüz ifadesi merak ve kaygılı şekilde aktarılmıştır. Haremde Doktor (Hümâyünnâme) minyatürü ev içi yaşamda kadınları ifade etmesi açısından dikkat çekicidir. Hastalanmış olan ev hanımına müdahale etmek üzere doktor ve yardımcısı hareme girmiştir ve kadınların içerisinde resmedilmektedir. Bir diğer ayrıntı, toplumsal statü göstergesi olarak değerlendirilebilecek kıyafetlerde izlenebilmektedir. Evde bulunan kadınların hiçbirinin kıyafeti diğerlerinden bariz şekilde farklı değildir, özellikleri itibariyle benzer şekilde resmedilmiştir (Tablo.4).

Tablo 4: Haremde doktor (Hümâyünnâme) düz anlam ve yan anlam analizi

Metin	Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Haremde Doktor (Hümâyünnâme)	İnsan	Kadın	Hizmet, statü, hastalık
	İnsan	Erkek	Elbise, statü
	İnsan	Kadın	Hizmet, sadakat
	İnsan	Erkek	Doktor, tedavi
	Yer	Ev	Sade, rahat, harem
	Nesne	Kap	Tedavi, ilaç
	Nesne	Kıyafet	Statü, zenginlik, sınıf

Saraylı Hanım, Batı kültürü etkisinde hazırlanan kıyafet albümüne ait bir resim olup, resimlerde imza bulunmadığından önceki resimlerinden yola çıkarak Saray nakkaşlarından Musavvir Hüseyin İstanbullu tarafından hazırlandığı değerlendirilmektedir (Resim.26. Saraylı Hanım). İçerisinde 60 resmin bulunduğu kıyafet albümünde saray çevresinden ve toplumun çeşitli kesimlerinden kişiler resmedilmiştir. Saraylı Hanım ve hizmetkarının tasvir edildiği resimde yer verilen kumaşların motifleri, vazolar ve çiçekler, figürlerin yüz ifadeleri konunun gözleme dayalı ele alındığını göstermektedir (Oruç, 2018). Resimde iki kadın ve ön planda bir masa üzerinde içerisinde çiçeklerin olduğu bir vazo bulunmaktadır. Kadınlardan birisi ayakta ve resmin sol yanında, diğeri ise bağdaş kurar vaziyette oturmakta ve resmin sağ yanında yer almaktadır. Ayakta duran kadın, sağ elinde yelpaze tutmakta ve tek renk ve

motifli elbise giydiği görölmektedir. Kafasında başlığı, belinde kuşağıyla mütevazı bir göröntü sergilemektedir. Bu göröntü, ayakta duran kadını ikinci plana iterken, oturan saray hanımının önemini arttıran bir göröntüye dönüşmektedir. Ayakta durana oranla daha gösterişli bir görünüme sahip oturan saray hanımı; her iki elinde bileklik, boynunda takı, değişik motiflere sahip elbisesi, ilginç başlığı ve üzerindeki püsküllerle fark yaratmaktadır. Bir diğer fark, elbisesinin önünün açık olması ve göğsünün bir kısmının görünür şekilde poz vermesinden kaynaklanmaktadır. Bu durum, aynı zamanda batı kültürü etkisi ile yorumlanmaktadır (Tablo.5).

Tablo 5: Saraylı hanım düz anlam ve yan anlam analizi

Metin	Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Saraylı Hanım	İnsan	Kadın	Hizmet, statü, zenginlik
	İnsan	Kadın	Elbise, statü
	İnsan	Kadın	Hizmet, sadakat
	Nesne	Başlık	Zenginlik, statü, sınıf
	Nesne	Vazo	Tazelik, canlılık
	Nesne	Yelpaze	Hizmet, ikincil konum
	Yer	Ev	Sade, rahat
	Nesne	Takı	Zenginlik, statü
	Nesne	Kıyafet	Statü, zenginlik, sınıf

1. Ahmed albümünden bir ayrıntının aktarıldığı dere kenarında basılan isimli çift minyatürün nakkaşı bilinmemekle birlikte, 17. yüzyıl başlarında yapıldığı tahmin edilmektedir (Resim.27. Dere Kenarında Basılan Çift). Minyatür, dere kenarında yeniçeriler tarafından yakalanan ve kaygı içerisindeki bir çifti konu edinmektedir (Haral, 2006, s. 122). Açık alanda tasvir edilen minyatür, dere kenarında çeşitli renklerde çiçek, ot ve ağaçlarla desteklenmiştir. Ayrıca resmin sağ alt köşesinde dere içerisinde iki adet testi bulunmaktadır. Minyatürde biri kadın, beşi erkek olmak üzere toplam altı kişi bulunmaktadır. Dört erkek yeniçeriyi, diğer kadın ve erkek bir çifti canlandırmaktadır. Yeniçerilerin ikisinin elinde balta bulunmaktadır. Yeniçerilerin üçü benzer şekilde giyinmiş, ikisinin elbisesinde yeşil, birinin elbisesinde mavi renk hakimdir. Elinde balta

tutan ve kadına doğru yönelmiş olan yeniçeri ise kırmızı uzun cüppesiyle biraz daha farklı tasvir edilmiştir. Çiftten erkek olan siyah bir cüppe ve başında sarık ile elleri ağzında utangaç bir tavırla tasvir edilmiş, kadına doğru bakmaktadır. Kadın ise kırmızı bir ferace içerisinde yüzünü siyah peçeyle ve başını beyaz başörtüsüyle kapatmış olup, sokak kıyafetiyle tasvir edilmiştir. Kadının kırmızı feracesinin altından yeşil renkli elbise astarı görülmektedir. Yönü, balta tutmakta olan kırmızı uzun cüppeli yeniçeriye doğrudur ve sol kolu yeniçeriye doğru uzanmakta ve yine solunda bulunan bir diğer yeniçeri tarafından bileğinden kavranmış durumda, sağ kolu ise yana doğru açıktır. Ayrıca kadın diğer figürlere oranla daha kısa ve şişman çizilmiştir. Minyatür, Osmanlı gündelik yaşam içerisinde kadını resmetmesi açısından dikkate değerdir (Tablo.6).

Tablo 6: Dere kenarında basılan çift düz anlam ve yan anlam analizi

Metin	Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Dere Kenarında Basılan Çift	İnsan	Kadın	Statü, sosyal konum
	İnsan	Erkek	Elbise, statü
	Nesne	Kadın Başlığı	Statü
	Nesne	Balta	Güç, yaptırım, ceza
	Nesne	Yeniçeri Başlığı	Görev
	Yer	Açık alan	Doğa, sosyalleşme

Gelin isimli minyatürde, evlenmek üzere olan ve çeyizinin altında oturmakta olan gelin tasvir edilmektedir (Resim.28. Gelin). Minyatürde, bağdaş kurar vaziyette mavi renkte geniş bir minder üzerine oturmuş, pembe renkte bir yastığa yaslanmış gelin görünmektedir. Gelin, alt kısmı dar, üstü geniş bir fese benzeyen püsküllü bir başlık ve çifte gelin sorgucu takmıştır. Bu kısımdan aşağı doğru kırmızı renkte ve uzun bir gelin duvağı sarkmaktadır. Çiçek desenli kaftan giymiş olan gelinin kollarından yeşil renkli iç gömleği görünmektedir. Nispeten orantısız çizilen minyatürün, en dikkat çekici özelliği üst bedeninin oldukça geniş çizilmiş olmasıdır. Bu durum gelinin kilolu birisi olduğunu düşündürmektedir. Gelinin başının üst kısmında ip üzerine serilmiş bir kese ve çiçek desenli havlular bulunmaktadır. Gerek yüzünün kırmızı renkli duvakla tasvir edilmiş olması, gerekse de başının üzerinde bulunan nesnelere gelin olduğunu belirten

işaretler arasında değerlendirilmiştir. Gelin, Osmanlı minyatüründe sık karşılaşılan bir betimleme olmadığından, söz konusu minyatürün dönem kadınının sosyal konumu ve gelenekleri hakkında fikir vermesi açısından özel bir yere sahip olduğu değerlendirilmektedir (Tablo.7).

Tablo 7: Gelin düz anlam ve yan anlam analizi

Metin	Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Gelin	İnsan	Kadın	Olay, görev
	İnsan	Kadın	Elbise, statü
	Nesne	Kadın Başlığı	Merasim
	Nesne	Duvak	Kırmızı, gelin
	Nesne	Havlu	Çeyiz, evlilik

Yalvaç Bey'in Fukaraya Sadaka ve Libas Vermesinin anlatıldığı minyatür, Osmanlı soyundan Yalvaç Beyin fakirlere yardımını tasvir etmektedir (Resim.29. Yalvaç Bey'in Fukaraya Sadaka ve Libas Vermesi). Minyatür, açık havada pembe renkli tepeler önünde otağ kurulması şeklinde aktarılmaktadır. Resmin merkezinde bir otağ bulunmaktadır. Altında, kenarları desenli kahverengi halı üzerine bağdaş kurar vaziyette oturmuş olan Yalvaç Bey bulunmaktadır. Kırmızı renk kaftanın altından yeşil renkli iç gömleği ve kahverengi kuşağı görünmektedir. Minyatürde, Yalvaç Bey dışında dördü kadın, ikisi çocuk, birisi annesinin kucağında kundak içerisinde bebek olmak üzere 20 kişi bulunmaktadır. Minyatür, beyin bulunduğu konuma göre iki kısma ayrılmış olup, resme göre sağ kısımda Yalvaç Beyin arka tarafında ayakta iki genç, sol kısımda ise ayakta durmakta olan ve beyle aynı tarzda şapka takmış olan iki görevli görünmektedir. Resmin alt kısmında ise su kaynağının sağında ve solunda iki sıra halinde betimlenmiş insanlar yer almaktadır. Onların hemen önünde yerde renkli bohçalar bulunmaktadır. Sol alt kesimde önde kadınlar ve onların önünde çocuklar, arkalarında erkeklerin bulunduğu iki sıra halinde dizilmiş grubun önünde elinde asası bulunan bir görevli beklemektedir. Bu gruptaki erkeklerin başlarında kırmızı ve yeşil renkli takkeler bulunmaktadır. Kadınların başı ve yüzü sadece burun ve gözleri açıkta kalacak vaziyette beyaz renk örtü olan ve Osmanlı'da kadınların kullandığı yaşmak ile kapalıdır.

Üzerlerinde ise çeşitli renklerde ferace bulunmaktadır. Karşı grupta kucağında kundak içerisine sarılmış bebek olan bir kadın ve yeşil takkeli bir erkek bulunmaktadır. Burada yer alan kadın da karşı grupta olduğu gibi başı ve yüzü sadece burun ve gözleri açıkta kalacak vaziyette beyaz renk yaşmak ve üstünde kahverengi feraceyle betimlenmiştir. Bu iki figürün hemen arkasında Yalvaç beye hizmet ettiği düşünülen üç genç görünmektedir. Gençlerden birisinin sol elinde kahverengi bir kuş bulunmaktadır. Osmanlı hayırseverliğini ve fakirlere yardımı gösteren minyatürün en önemli özelliği kadınların toplum içerisinde betimlenmiş olmasıdır. Müslüman Osmanlı kadınının sosyal yaşamdaki giyim tarzını ve sosyal konumunu göstermesi açısından dikkate değerdir (Tablo.8).

Tablo 8: Yalvaç Bey'in fukaraya sadaka ve libas vermesi düz anlam ve yan anlam analizi

Metin	Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Yalvaç Bey'in Fukaraya Sadaka ve Libas Vermesi	İnsan	Kadın	Elbise, statü
	İnsan	Erkek	Elbise
	Nesne	Başlık	Statü
	Nesne	Yaşmak	Dini değer
	Nesne	Ferace	Dini değer
	Yer	Açık hava	Ferahlık, tabiat
	Nesne	Otağ	Güç, zenginlik

17. yüzyıla ait 1. Ahmed albümünde tek başına resmedilen tasvirler de yer almaktadır (Resim.30. Çıplak Kadın). Bu resimler arasında kadın tasvirleri de bulunmakta olup, çıplak bir kadın tasviri, ilk kez bu dönemde kadın çıplaklığının resmedilmiş olması ve gerek toplumsal bakış açısı gerekse de müstehcen bir anlayışla güncel bir konu olarak ele alınması açısından önem arz etmektedir. Minyatürde yer alan figürdeki kadının mahrem yerleri tülle örtülmüştür. Fakat tül şeffaf olduğu için kadın çıplaklığı dikkati çekmektedir. Bu durum, nakkaşın kadın çıplaklığını öne çıkaran bir yaklaşımı benimsediğine işaret etmektedir. Kadının bulunduğu mekân dikkate alındığında, 17. Yüzyıla ait bu çıplak kadın figürünün hazzal dünyaya ait bir anlam

taşıdığı ve gerçeklikten de öte seyirlik bir nesne olarak müstehcen çağrışım uyandıracak tarzda betimlendiği değerlendirilmektedir (Tekinel, 2007, s. 2) (Tablo.9).

Tablo 9: Çıplak kadın düz anlam ve yan anlam analizi

Metin	Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Çıplak Kadın	İnsan	Kadın	Çıplaklık
	Mekân	Kadın	Rahatlık
	Nesne	Tül	Saflık, müstehcenlik
	Yer	Açık hava	Sadelik

17. yüzyılın ikinci yarısına ait olduğu tahmin edilen Başkentli Kadın minyatüründe, sağ eli kalçasından poz vermiş, elbisesinin iç kısmında beyaz uzun kollu gömleği görünen ve üzerinde kısa kollu yeşil renkte entari bulunmaktadır (Resim.31. Başkentli Kadın). Söz konusu minyatür, klasik Osmanlı tarzına uygun şehirli ve zengin bir kadının sokak giyimi örnekleri arasında gösterilmektedir (Tutal, 2018, s. 84). Figürün belinde çeşitli taşlarla süslenmiş kemer bulunmaktadır. Kemer, altın rengi bir tokayla birleştirilmiş olup, kemerin sol yanında para kesesi olduğu düşünülen nesne ve hançer kını asılmıştır. Sarı ayakkabılarından Müslüman olduğu anlaşılan figürün, göğüs kısmında birleşen ve kalçalarından aşağıya doğru sarka koyu sarı pelerinin, kaynaklarda kapaniçe olarak geçen bir dış giyim çeşidi olabileceği değerlendirilmektedir (Çağman, 1993). Figürün baş kısmında ise dönemin modasını yansıtan hotoz bulunmaktadır. Hotoz, “kadınların süs için saçlarının üstüne taktıkları, çeşitli renk ve biçimde yapılmış küçük başlıktır” (TDK, 2022). Hotoz, yaşmak denilen başlıklarla birlikte kullanılmaktadır. Fakat şunu belirtmek yerinde olacaktır, 17. yüzyılda kadınlar ferace ve yaşmak kullanmak suretiyle dışarıya çıkmaktaydılar. Bununla birlikte başlıklarda kullanılan hotoz tarzlarında farklılık bulunmaktaydı. Örneğin on dördüncü ve on beşinci yüzyılda fes tarzında kullanılan hotoz yerini, incelenen minyatür örneğinde de olduğu gibi üst kısmı geniş alt kısmı ise daha dar hotozlara bırakmıştır. Ayrıca üstü daha dar altı geniş külah şeklinde yüksek hotozlarda dönem içerisinde kullanılmaya başlanmıştır (Tutal, 2018, s. 75) (Tablo.10).

Tablo 10: Başkentli kadın düz anlam ve yan anlam analizi

Metin	Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Başkentli Kadın	İnsan	Kadın	Elbise, zenginlik, şehir
	Nesne	Hotoz	Dini değer, statü
	Nesne	Yaşmak	Dini değer, mahremiyet
	Nesne	Para kesesi (Cüzdan)	Zenginlik, itibar
	Nesne	Hançer kını	Zenginlik, itibar
	Nesne	Ayakkabı	Müslüman
	Yer	Açık hava	Ferahlık, sadelik

17. yüzyıla kadar fethedilen topraklardan sanatçıların nakkaşhaneye katılmasıyla, minyatür konusunda teknik ve konu bakımından yeni yaklaşımların ortaya çıktığı anlaşılmaktadır. Önceki dönemlerde konu olarak portre ve peyzaj gibi sınırlı temalar yerini halkın günlük yaşamının anlatıldığı, kır, sokak veya ev betimlemelerine bırakmıştır. Bununla birlikte tek erkek veya tek kadın figürleri ve müstehcen olarak nitelendirilebilecek figürler dikkati çekmektedir. Minyatürlerdeki kadın betimlemeleri değerlendirildiğinde; kadının toplumdaki statüsünün erkeğin bir adım gerisinde kaldığı ve bu nedenle kadınların çoğunlukla erkeklerle birlikte resmedildiği; kadına birtakım özgürlükler tanınmasına rağmen (örneğin eğlenme ve sağlık hakkı gibi) kadın figürlerinde geleneksellikten ve dini değerlerden fazla uzaklaşmadığı görülmektedir.

3.2. 18. Yüzyıl Minyatürlerindeki Kadın Figürleri

18. yüzyıla ait kadın figürlerini konu alan minyatürler kapsamında Feraceli Kadın, Uyuyan Genç Kadın, Frenk Kadını, Saçını Toplayan Kadın, Acem Çengisi Maverdi Kolbaşı, Gül Tutan Kadın, İplik Eğiren Kadın, Genç Kadın, Ayakta Duran ve Oturan İki Kadın, Kağıthane Eğlencesi, Anadolu Kadını, İstanbul Kadını, Doğum Sahnesi Çalgı Çalan Dört Kadın, Yaşlı Kadınla Evlenen Çapkın, Faytondaki Kadın, Gösteri İzleyen Kadınlar isimli minyatürler açıklanacaktır.

Feraceli Kadın minyatürü, Levni'nin az sayıdaki tamamen kapalı figürleri arasında yer almaktadır (Resim.32. Feraceli Kadın). Figür, kahverengiye yakın bir tonda

ferace giymiş olup, iki eli beline yakın şekilde aşağı doğru bol şekilde sarkan eteğini toplamaktadır. Feracenin kollarından mavi astar ve etek uçlarından içine giydiği kırmızı renkte giysisi gözükmemektedir. Boyun kısmı açıkta olan minyatürün, kolyesi görünmekte, kolunda bileziği dikkati çekmektedir. Sarı renkli ayakkabı, Müslüman bir kadın olduğuna işaret etmektedir. Figürün baş kısmında kaşlarını ve gözlerini kısmen açıkta bırakan şeffaf bir yaşmak bulunmaktadır. Lale Devri sokak modasını yansıtan bu giysinin, saray tarafından hoş karşılanmadığı ve kadınların geleneksel Osmanlı giyim tarzına dönmeleri için uyarıldıkları belirtilmektedir. Nitekim bu elbisenin 1726 yılında Sultan 3. Ahmed tarafından toplum terbiyesine uygun olmadığı ve ekonomik olmadığı gerekçesiyle yasaklandığı düşünülen giyim ve elbise tarzının bir örneği olduğu tahmin edilmektedir (Enveroğlu, 2018, s. 38) (Tablo.11).

Tablo 11: Feraceli kadın düz anlam ve yan anlam analizi

Metin	Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Başkentli Kadın	İnsan	Kadın	Elbise, zenginlik, şehir
	Nesne	Ferace	Dini değer
	Nesne	Yaşmak	Dini değer, mahremiyet
	Nesne	Kolye	Zenginlik, itibar
	Nesne	Bileklik	Zenginlik, itibar
	Yer	Açık hava	Ferahlık, sadelik

Uyuyan Genç Kadın minyatüründe, başını maviye yakın bir tonda renkli ve kenarları kahverengiye yakın bir tonda motiflerle süslenmiş ve silindir formlu bir yastığa dayayarak uzanmış vaziyette bir kadın betimlenmiştir (Resim.33. Uyuyan Genç Kadın). Figürün sağ kolu başına dirsek noktasından destek verecek şekilde konumlandırılmıştır. Uzun saç örgüleri, baş kısmına dayanak noktası olarak kullanılan taraftan sarkmış olan figürün yüz ifadesi, tebessüm eder tarzda resmedilmiştir. Başörtüsü bir parça saçları görünecek şekilde betimlenmiş figürün nispeten göğüs kısmını açıkta bırakan elbisesi, göğsün alt kısmından tek düğmeyle iliklenmiştir. Bununla birlikte göbek kısmı açıkta bırakacak şekilde tül tarzında kumaş ile resmedilmiş ve sol kolunda üç adet sarı renkte halka bilezik bulunmaktadır. Göbek hizasında tokası açık bırakılmış bir kemer

görünmekte olup, bu yaklaşımın rahatlığı vurgulamak üzere tercih edildiği düşünülmektedir. Elleri ve ayakları zarif şekilde aktarılan resimde, ayaklar yine rahatlığı vurgulayacak tarzda üst üste çapraz birleştirilmiş ve çıplak bırakılmıştır (Tablo.12).

Tablo 12: Uyuyan genç kadın düz anlam ve yan anlam analizi

Metin	Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Uyuyan Genç Kadın	İnsan	Kadın	Rahatlık, güzellik, cazibe
	Nesne	Elbise	Özgüven, mahremiyet
	Nesne	Tokası Açık Kemer	Rahatlık
	Nesne	Bileklik	Kadınlık
	Nesne	Başörtüsü	Gelenek
	Yer	Kapalı mekân	Rahatlık

Levni'nin 1710 ve 1720 tarihlerinde yaptığı tahmin edilen albümde 20 adeti kadın, 24 adeti erkek figür, 2 adet doğadan sahnelere yer verilmekte olup, toplam 46 adet minyatür yer almaktadır. Bu albüm içerisinde yer verilen figürlerden birisi de Frenk Kadınıdır. Frenk kelimesinin aslı Frank olarak kullanılmakla birlikte, çoğunlukla “Batı Avrupalı” anlamını taşımaktadır. Bu kelime önceleri Osmanlı tarafından İtalyanlar ve Fransızlar, on beşinci yüzyıl sonlarından itibaren Almanlar için kullanılmıştır. On altıncı yüzyıldan itibaren diğer Batı Avrupalıları tanımlayacak şekilde kelime kapsamı genişlemiştir (Şakiroğlu, 1996, s. 197). Dalgalı saçları omuzlarına doğru inen figürün sağ elinde açık bir yelpaze bulunmaktadır (Resim.34. Frenk Kadını). Üzerindeki üç parçadan oluşan ve farklı renklerde tasvir edilmiş dalgalı elbise yere kadar uzanmaktadır. Elbisenin yaka kısmının geniş dantellerle süslendiği görülmektedir. Ayağında ise yeşile yakın renkte ve figürün gayrimüslim olduğunu ifade eden topuklu bir ayakkabı vardır. Figürün üst kısmındaki elbisenin altında belini sıkıca saran korse ve her iki elindeki eldiven dikkati çekmektedir. Elbisenin yaka kısmı dekolteyi vurgulayacak biçimde açık bırakılmıştır (Tablo.13).

Tablo 13: Frenk kadını düz anlam ve yan anlam analizi

Metin	Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Frenk Kadını	İnsan	Kadın	Avrupa, modern
	Nesne	Elbise	Statü
	Nesne	Yelpaze	Kültür
	Nesne	Eldiven	Kültür
	Nesne	Korse	Batı
	Nesne	Ayakkabı	Gayrimüslim
	Yer	Açık hava	Rahatlık, uyum

Sol dizi üzerine dayanarak diz çökmüş olan Saçını Toplayan Kadın figüründe, kadın her iki eliyle başındaki örtüyü düzeltmektedir (Resim.35. Saçını Toplayan Kadın). Figürün üzerinde oldukça ayrıntılı resmedilmiş elbise bulunmaktadır. Elbise, kurşuni renkte bitki desenli olarak resmedilirken, elbisenin altında sarı renk üzerine kırmızı çiçek desenli hırka bulunduğu anlaşılmaktadır. Figürün başında turuncu renkte başörtüsü ve onu saran açık yeşil tonlardaki yemeni dikkati çekmektedir. Resmin arka kısmından sarkan saçlar resme doğal bir hava katmaktadır. Resmin bütünlüğü dikkate alındığında, mekân içerisinde bulunulduğu izlenimi yaratmak amacıyla zeminde çeşitli motiflerle ve renklerle süslenmiş örtü kullanılmıştır. Kadının bel kısmında altın renginde tokayla birleştirilmiş bir kemer, her iki kolunda ise altın renginde üçer adet halka bilezik bulunmaktadır (Tablo.14).

Tablo 14: Saçını toplayan kadın düz anlam ve yan anlam analizi

Metin	Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Saçını Toplayan Kadın	İnsan	Kadın	Anadolu, şehirli
	Nesne	Elbise	Statü, detay, zenginlik
	Nesne	Bilezik	Aksesuar
	Nesne	Yemeni	Mahremiyet
	Nesne	Yer örtüsü	Mekân algısı

Yer	Kapalı mekân	Rahatlık
-----	--------------	----------

Acem Çengisi Maverdi Kolbaşı minyatüründe, çalgı eşliğinde oynayan bir çengi aktarılmaktadır (Resim.36. Acem Çengisi Maverdi Kolbaşı). Figürde ilk dikkati çeken konu çeşitli baş süsleriyle donatılmış saç modelidir. Saçın arka kısmından iki adet örgü sarmakta, bu örgüler vurgulanmak amacıyla iki tanesi figürün sağ eliyle havaya doğru kaldırıldığı görülmektedir. Minyatürün anlam bütünlüğüne uygun olarak saç örgüsünü tutan sağ el zarif şekilde aktarılmaktadır. Sol el ise yeşil renkte kaftanı yukarı doğru toplar vaziyettedir. Ayrıca resmin ruhuna uygun bir hava yakalamak amacıyla figürün başını sol omuzuna doğru yatırdığı ve sol omuzunu öne doğru dans hareketini vurgulamak amacıyla çıkarttığı anlaşılmaktadır. Nitekim gerek kaftanı sol eliyle tutuşu gerekse de sol omuza doğru yaslanan başı ve sol omuzun öne doğru çıkartılmasıyla beden kendi ekseni etrafında döndüğü algısı yaratılmakta olup, bu anlayışın resmin teması olan çengilik mesleğinin vurgulanmasına uygun olduğu değerlendirilmektedir. İnce şekilde resmedilmiş el bilekleri üzerinde üçer adet altın renginde bilezik bulunmaktadır. Belinde ise altın renginde bir kemer yine altın renginde kemer tokasıyla birleştirilmiştir. Figürün üzerindeki giysiler kaftan, iç gömlek ve şalvardan oluşmaktadır. Kaftan, dirseklere kadar yarım kollu ve yeşil renkte yere kadar uzanmaktadır. Kaftanın altından turuncu renkli ve desenli iç gömleği görünmektedir. Şalvar ise oldukça renkli aktarılmış olup, kırmızı, turuncu, sarı dikkati çekmektedir. Belden aşağı sarkan ve her iki bacak arasından görünen beyaz kuşak, elbisenin tamamlayıcı unsuru olarak kullanılmıştır. Her iki ayağının burun kısmından ince ve sivri uçlu beyaz renk ayakkabıları görünmektedir. Resmin bütününe dikkati çeken en önemli ayrıntı, kadının ihtişamlı giyimine rağmen yaka dekoltesinin oldukça geniş ve açık aktarılmasıdır (Tablo.15).

Tablo 15: Acem çengisi maverdi kolbaşı düz anlam ve yan anlam analizi

Metin	Gösterge	Gösteren	Gösterilen
	İnsan	Kadın	Anadolu, şehirli
Acem Çengisi	Nesne	Elbise	Görev, detay, zenginlik
Maverdi Kolbaşı	Nesne	Bilezik	Beğenilme

Nesne	Ayakkabı	Ayrıntı, Müslüman
Nesne	Yaka dekoltesi	Müstehcen, dini algı
Yer	Açık hava	Eğlence

Gül Koklayan Kadın figüründe sağ eliyle pembe renkli bir gülü koklayarak resmedilen bir kadın görünmektedir (Resim.37. Gül Tutan Kadın). Kadının üzerindeki kıyafet entari, hırka, göynek ve şalvar olmak üzere dört parçadan oluşmaktadır. Pembe renkli entarinin yakası göğüs hizasında birleşmiş ve üç farklı noktada düğmelenmek suretiyle önü açık vaziyette yere kadar uzanmaktadır. Kol boyu ise dirseklere kadar inmektedir. Beden hattına kadar açık olan ve pembe kaftanın altından görünen yeşil renkli hırka ise kalça boyuna kadar inmektedir. Kaftanda olduğu şekilde göbek hizasında aralıklı düğmelerle birleştirilmiş olup, üzerinde çeşitli süslemeler bulunmaktadır. Hırkanın kol boyu elin üzerini kapatacak kadar uzunlukta ve dirsek hizasından itibaren genişlemektedir. Göğüs hizasında daha belirgin görünen ve şeffaf renkte aktarılan göynek boyun çevresini sarmaktadır. Bugünkü anlamda çıplak tene giyilen bir alt giyim elemanı olan göyneğin kol boyu bilek hizasına kadar geniş formda olup, boyu yere kadar uzanmaktadır. Alt giyimde kullanılan şalvarda pembeye yakın tonlar ve kırmızı ve gri renkler tercih edilmiştir. Oldukça uzun ve geniş şekilde resmedilmiştir. Her iki bacak arasından belirsiz şekilde görünen beyaz kuşak, elbisenin tamamlayıcı unsuru olarak kullanılmıştır. Figürün başında tepesi basık ve başın bir tarafına doğru eğik uç kısmı keskin yeşil tonlarda hotoz bulunmaktadır. Hotoz üzerinde kenarları desenli yemeni bağlanmıştır. Kadının her iki elinde altın renginde bilezik bulunmaktadır. Ayakkabısı ise açık sarı tonlarında küt şekilde resmedilmiştir. Belinde yine sarı tonlarda üzeri desenli bir kemer, aynı tonlardaki kemer tokasıyla birleştirilmiştir. Kadının dekoltesi her ne kadar göynek ile kapatılmaya çalışılmışsa da dikkati çekmektedir (Tablo.16).

Tablo 16: Gül tutan kadın düz anlam ve yan anlam analizi

Metin	Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Gül Tutan Kadın	İnsan	Kadın	Anadolu
	Nesne	Elbise	Görev, detay, zenginlik
	Nesne	Bilezik	Beğeni

Nesne	Ayakkabı	Ayrıntı, Müslüman
Nesne	Gül	Tazelik, dini atıf, zerafet
Nesne	Yaka dekoltesi	Müstehcen, dini algı
Yer	Açık hava	Uyum, ferahlık

Günlük yaşamdan bir kesitin sunulduğu İplik Eğiren Kadın figüründe, bir eliyle ipliği diğer eliyle de iplik eğirme aletini tutan kadın görünmektedir (Resim.38. İplik Eğiren Kadın). Yuvarlak ve dolgun yüzlü, gözler badem şeklinde, düz burna ve yay kaşlara sahip, dudakları küçük ve kilolu tasvir edilen figür başı sağ tarafa ayakları ise sola dönük şekildedir. Sol elinde ip eğirmek amacıyla kullanılan mekanizmaya bağlı ip aşağı sarkmakta, dirsek kısmından bükülü olan sağ kol ile ipin diğer ucu tutulmaktadır. Osmanlı toplum yaşamı içerisinde günlük yaşamdan bir kesit sunduğu düşünülen minyatürde kadının her iki elinin kınalı olduğu görülmektedir. Figürün üzerindeki kıyafet hırka, göynek ve şalvar olmak üzere üç parçadan oluşmaktadır. Kırmızı renkli hırkanın boyu kalça hizasına kadar uzanmaktadır. Kol boyu bilek hizasında bulunan hırkanın bilek kısmında geniş ve üçgen biçiminde desenlerle süslenmiş parça bulunmaktadır. Boyu ayak bileklerine kadar uzanan ve şeffaf renkli göyneğin yakası, boyun kısmında tek düğmeyle iliştilmiştir. Üçüncü parça olan şalvar kırmızı, sarı ve gri renklerden oluşmakta olup, üzerinde uzun çizgilerle ve paça kısımları geniş resmedilmiştir. Her iki bacak arasından görünen ve aşağı doğru sarkan kuşak üzerinde işlemeler bulunmaktadır. Belinde bulunan sarı renkli kuşak, tek bir parça görünümü veren tokayla birleştirilmiştir ve tamamlayıcı bir unsur olarak görülmektedir. Figürün başında tepesi basık ve başın bir tarafına doğru eğik uç kısmı keskin kahverengi tonlarda hotoz bulunmaktadır. Hotozun üzerinde ise kırmızı, sarı ve gri tonlarda çiçek desenli yemeni bulunmaktadır. Yemeniden aşağıya doğru ve omzun sağ kısmında yer alacak şekilde iki adet lale çiçekli parça uzanmaktadır. Ayakkabısı ise açık sarı tonlarında ucu yukarı doğru sivrilmiş tarzda resmedilmiştir (Tablo.17).

Tablo 17: İplik eğiren kadın düz anlam ve yan anlam analizi

Metin	Gösterge	Gösteren	Gösterilen
	İnsan	Kadın	Anadolu

İplik Eğiren	İnsan	Kadın	Gelenek
Kadın	Nesne	Elbise	Günlük yaşam
	Nesne	Ayakkabı	Ayrıntı, Müslüman
	Nesne	İp mekanizması	Günlük yaşam, kadın uğraşı
	Nesne	Elbise	Lale motif, Lale Devri
	Nesne	Hotoz	Aidiyet, kültür
	Yer	Açık hava	Gece, dış mekân algısı

Genç Kadın minyatürünün her iki elinin işaret parmağı zemini gösterecek şekilde ayakta resmedilmiştir. Dönemin önceki tasvirlerinden farklı olarak bu figürün kaşları daha kavisli, çekik gözlü ve nispeten büyük burunlu ve daha zayıf yapıda resmedilmiştir (Resim.39. Genç Kadın). Belirgin görünen, dışa doğru kıvrık, kısa ve siyah saçlara sahip bu minyatürün vücudu, başı ve bakışları sağa dönük vaziyette, sol kolu dirsek kısmından bükülmüş, vücuttan ayrı şekilde geriye doğru atılmış, sağ kolu ise ön kısımdan vücuda birleşik durumdadır. Kıyafetlerinin genelinde çiçek desenleri dikkati çekmekte olup, kıyafetler kürk, entari, hırka ve şalvar olmak üzere dört parçadan oluşmaktadır. Kürk, kırmızı tonda tek parça halinde yapılmış, yarım kollu, yuvarlak yakalı, çiçek desenlidir. Kürkün iç kısmına figüre bir parça dekolte katan, uzun kollu, çiçek desenli yeşil tonlarda entari giyilmiştir. Entarinin arka kısmı oldukça uzun olup, yerde sürünmektedir. Entarinin göğüs kısmından başlamak üzere ilk düğmeler açık bırakılmış, düğmelerin devamı göbek hizasına kadar iliklenmiştir. Entarinin altına ise son parça olan borda tonlarda çiçek desenli iç hırka giyilmiştir. İç hırkanın altından görünen şalvar ise oldukça geniş resmedilmiştir. Şalvar, eflatun, kırmızı, gri ve mavi tonlarında uzun çizgilerle figürün üzerinde dökümlü duracak vaziyette aktarılmıştır. Figürün bel kısmında hafif aşağı sarkar vaziyette sarı tonlarında kemer bağlanmış, kemerin tamamıyla bütünlük gösteren tokayla birleştirilmiştir. Başında pembe tonlarında hotoz bulunmaktadır. Hotozun tepe noktasına ise mavi bir yuvarlak ayrıntı eklenmiştir. Ayaklarında düz ve sarı renkte ayakkabı bulunmaktadır (Tablo.18).

Tablo 18: Genç kadın düz anlam ve yan anlam analizi

Metin	Gösterge	Gösteren	Gösterilen
-------	----------	----------	------------

	İnsan	Kadın	Modern
Genç Kadın	Nesne	Elbise	Zenginlik
	Nesne	Ayakkabı	Ayrıntı, Müslüman
	Nesne	Hotoz	Sınıf, kültür
	Yer	Açık hava/Kapalı alan	Mekân algısı belirsiz

Figürlerden birisi ayakta, diğeri otururken resmedilmiştir. Sol kısımda ve ayakta bulunan figür yuvarlak ve dolgun yüzlü, kaşları kavisli, gözleri badem şeklinde ve bakışları baygın, küçük burun ve dudaklı, ayrıca hafif kilolu olarak resmedilmiştir (Resim.40. Ayakta Duran ve Oturan İki Kadın). Saçları hotozun altından bir parça görünür halde ve siyahtır. İki elini göbek hizasında birleştirmiş olup, sağ işaret parmağı yeri işaret eder vaziyettedir. Figürün üzerinde kaftan, entari, iç hırka ve şalvar olmak üzere dört parçadan oluşan kıyafet bulunmaktadır. Bordo tonlardaki kaftan kısa kollu, yuvarlak yakalı, tek parçadan oluşmakta ve yere kadar uzanmaktadır. Kaftanın üzerinde yaprak desenleri bulunmaktadır. Kaftanın iç kısmındaki entari ise uzun kollu, düz, herhangi bir desenin olmadığı, yeşil tonlarda, yere kadar uzamaktadır. Entarinin dekolte bölgesindeki ilk birkaç düğme açık bırakılmış, diğerleri göbek seviyesine kadar iliklenmiştir. Entarinin alt kısmında ise sarı ve eflatun tonlarda, çiçek desenli iç hırka yer almakta olup dikey çizgilidir. Hırkanın alt kısmından görünen şalvar dökümlü, turuncu tonlarda, çiçek desenlidir. Figürün belinde üst kıyafetlerle uyumlu kemer bulunmaktadır. Başında mavi tonlarında hotoz bulunmaktadır, tepesi yuvarlak bir ponpon ile süslenmiştir. Boynuna kolye, sağ serçe parmağına yüzük takmıştır. Ayaklarında düz ve sarı renkte ayakkabı bulunmaktadır. Minyatürün sağ kısmında yer alan ve iskemle üzerinde oturan figür yuvarlak ve dolgun yüzlü, badem gözlü, kaşları yay şeklinde, küçük burun ve dudaklı, hafif kiloludur. Kat kesimli ve hotozun altından kısmen görünen saçları siyahtır. Sol kolunu iskemlenin kolçağına dayamış, diğer kolu dizinin üstünde ve vücuduna bitişik vaziyettedir. Sol eliyle, karşısındakini gösteriyor izlenimi yaratılmıştır. Figürün üzerinde kürk, entari, iç hırka ve şalvar olmak üzere dört parçadan oluşan kıyafet bulunmaktadır. Ön kısmı iki parçadan oluşan, yarım kollu ve yuvarlak yakalı kürk kahverengi ve kırmızı tonlarda resmedilmiştir. Kürkün altında uzun kollu ve çiçek desenli uzun bir entari bulunmaktadır. Entarinin ilk birkaç düğmesi dekolteyi açıkta bırakacak vaziyette iliklenmemiş, diğerleri göbek hizasına kadar

iliklenmiştir. Entarinin altından ise bordo ve mavi renklerden oluşan, dikine çizgili, üzerinde çiçek desenleri bulunan iç hırka giyilmiştir. Dökümlü ve kırmızı tonlarındaki, çiçek desenli şalvar yere degecek uzunluktadır. Figürün belinde üst kıyafetlerle uyumlu ve geniş tokalı bir kemer bulunmaktadır. Başında ise kalpak tarzında küt hatlı, kahverengi tonlarda, düz bir başlık bulunmaktadır. Saçının sol yanında kulağın hemen üzerinde saç tokası bulunmaktadır. Boynunda yeşil tonlarında taşlı kolye, kulağında küpe, tırnaklı boyalı olup, parmağına yüzük takmıştır. Ayaklarında düz ve sarı renkte ayakkabı bulunmaktadır (Tablo.19).

Tablo 19: Ayakta duran ve oturan iki kadın düz anlam ve yan anlam analizi

Metin	Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Ayakta Duran ve Oturan İki Kadın	İnsan	Kadın	Yenilik, varlık
	Nesne	Elbise	Şehir
	Nesne	Ayakkabı	Ayrıntı, Müslüman
	Nesne	Hotoz	Sınıf, kültür
	Nesne	Başlık	Sınıf, kültür
	Nesne	Ziynet eşyası	Zengin, saraylı
	Nesne	İskemle	İç mekân algısı, Avrupalı
	Yer	Açık/Kapalı alan	Mekân algısı belirsiz

Kağıthane eğlencesi minyatüründe kadınların bir kır eğlencesi resmedilmiş olup, arka planda Lale Devrinin önemli eserlerinden Sadabad Saraylarından birisi, fiskiyeli havuzlarla süslü düzlük ve Kağıthane deresi görülmektedir (Resim.41. Kağıthane Eğlencesi). Havuzun ön kısmındaki düzlükte ağaçların altında toplanmış olan kadınlar gruplar halinde eğlenmektedir. Bir kısmı oturmuş vaziyette sohbet ederken, bir kısmı çubuk ile tütün içmektedir. Kompozisyonun orta kısmına konumlandırılmış halı üzerinde oturan üç kadın görülmektedir. Bu kadınlardan sırtını ağaca yaslayan ve çubuk içen kadının önünde, kendisine doğru dönük vaziyette ve ayakta yelpaze sallayan bir kadın görülmektedir. Yine bu gruba hizmet ettiği hissi veren üç kadın her iki elini göbük hizasında bağlamış vaziyette ayakta beklemektedirler. Başka bir grup gezinirken, salıncakta sallananlar ayrı bir grubu oluşturmaktadır. Kadınların arkasında havuza yakın

kesimde bir adam elinde gül ile bağdaş kurar vaziyette oturmaktadır. Havuzun diğer tarafında ise çoğunluğu erkeklerden oluşan kalabalık bir grup bulunmaktadır. Minyatürdeki kadınların tamamının yüzü açık resmedilmiş olup, üzerlerinde ferace ve entari türünden giysiler bulunmaktadır. Figürlerin üzerindeki kıyafetler, giyim şekilleri, başlıklar Batılılaşma etkisini hissettirmektedir. Kadınların başlarına taktıkları yaşmakların daha çok simgesel bir anlam içerecek şekilde kullanıldığı izlenimi elde edilmektedir (Tablo.20).

Tablo 20: Kağıthane eğlencesi düz anlam ve yan anlam analizi

Metin	Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Kağıthane Eğlencesi	İnsan	Kadın	Yenilik, varlık
	Nesne	Elbise	Şehir, rahatlık
	Nesne	Yaşmak	Simge, Müslüman
	Nesne	Saray	Yenilik, gösteriş
	Nesne	Salıncak	Rahatlık
	Nesne	Çubuk	Batılılaşma, değişim
	Nesne	Havuz	Dinlenme, sosyalleşme
	Yer	Açık alan	Hareket, özgürlük

Anadolu Kadını minyatüründe ayakta elinde kuş tutan bir kadın tasvir edilmektedir (Resim.42. Anadolu Kadını). Minyatürün aktarıldığı mekân düz bir alanda yer almakta olup, ön tarafta yeşil otlarla örtülü bir alan, arka kısımda üç adet ağacın yer aldığı bir tepe görülmektedir. Gök yüzü ise bulutludur. Figür yuvarlak yüzlü, kırmızı yanaklı, düz kaşlara sahip, göz rengi siyah, küçük burun ve dudaklı şekilde resmedilmiştir. İnce örülmüş saçları beline doğru sarkmaktadır. Sol eliyle dirsekten bükülmüş şekilde yukarı bakar vaziyette kuş, sağ eliyle arkasından gelen ve odun olduğu tahmin edilen yükü taşıyan eşeğin yularını tutmaktadır. Kıyafeti yelek, hırka, iç giysi ve şalvar olmak üzere dört parçadan oluşmaktadır. Üzerinde kahverengi tonda kısa kollu ve hemen hemen bel hizasına kadar uzanan bir yelek bulunmaktadır. Yeleğin alt kısmından turuncu tonlarda, geniş yakalı, çeşitli motiflerle süslenmiş ve diz hizasında biten bir hırka giyilmiştir. Hırkanın ön kısmı dekolte kısmından itibaren bel hizasına

kadar düğmeyle iliklenmiştir. Hırkanın altına ise beyaz renkte, uzun kollu, boyu diz altına kadar uzanan, uç kısımları kırmızı renkli motiflerle süslenmiş iç giysi bulunmaktadır. İç giysinin altında ise kahverengi tonlarda ve desenli, ayak bileği hizasına kadar uzanan şalvar görünmektedir. Figürün belinde sarı tonlarda göbek hizasında düğüm atılmış bir kuşak bulunmaktadır. Boynunda kolye, başında ise kahverengi tonlarında, orta kısmından boğumlu bir başlık vardır. Ayaklarında kahverengi tonlarında, düz, sivri burunlu ve ipleri çapraz şekilde bilekten bağlanmış ayakkabı vardır (Tablo.21).

Tablo 21: Anadolu kadını düz anlam ve yan anlam analizi

Metin	Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Anadolu Kadını	İnsan	Kadın	Emek, mücadele
	Nesne	Elbise	Sınıf, kırsal kesim
	Nesne	Kolye	Dişilik
	Nesne	Başlık	Dini değer, statü
	Nesne	Ayakkabı	Ekonomik değer
	Canlı	Kuş	Özgürlük
	Yer	Açık alan	Hareket, seyahat

Kompozisyonun orta noktasında ayakta resmedilen İstanbul Kadını isimli figürün yüzü yuvarlak, al yanaklı, kaşları kavisli, burun ve dudağı küçüktür (Resim.43. İstanbul Kadını). Genel görüntüsünde bir gösteriş izlenimi yaratılmıştır. Kahverengi tonlardaki saçı kıvırcıktır. Başı hafif sağa bakar vaziyette duran figürün sol eliyle başlığını, aşağı doğru sarkar vaziyette duran sağ eliyle her iki kolundan geçen yeşil tonlarda üzeri kahverengi tonlarda motiflerle süslenmiş olan şalın kenarını tutmaktadır. Kıyafeti kürk, entari, göynek ve şalvar olmak üzere dört parçadan oluşmaktadır. Kahverengi tonlardaki kürk yarım kollu olup, ayak bileğinin üst kısmına kadar uzanmakta ve üzeri çiçek desenleri ve çeşitli motiflerle süslenmiş olduğu görülmektedir. Kürkün altında dekolteyi öne çıkartan, turuncu tonlarda, bel hizasına kadar düğmeyle iliklenmiş, çiçek desenleri ve çeşitli motiflerle süslenmiş olan entari giyilmiştir. Entarinin altında, yine dekolteyi vurgulayan şeffaf göynek bulunmaktadır. Pembe

tonlarındaki bol kesimli ve desenli şalvar ise kıyafetin son parçasını oluşturmaktadır. Figürün belinde sarı, mavi, beyaz ve kırmızı tonlarda çiçek desenli şal bağlanmış, şal, sağ taraftan kalça hizasından düğüm atmak suretiyle bağlanmıştır. Başında yeşil renk başlık bulunmakta ve bu başlığın orta kısmının sarı tonlarda kumaş ile büzdürüldüğü ve büzgünün uç kısmına iki adet ponpon eklendiği görülmektedir. Ayrıca başlığın üzeri üç adet süs ile süslenmiştir. Figürün boynunda ucunda taş olan yeşil tonlarında bir kolye, her iki bileğinde bilezik ve elinde yüzük bulunmaktadır. Ayaklarına tabanı siyah topuklu sarı renkli bir ayakkabı giymiştir. İç mekânda tasvir edilen figürün sol tarafında bulunan pencereden deniz manzarası görünmekte olup, su üzerinde yer alan bir gemi, onun hemen arkasında ağaçlı bir tepelik ile açık mavi bir gökyüzü dikkati çekmektedir. Pencerenin sağ kenarında uç kısımları püskülle süslenmiş, kırmızı tonlarda katlı şekilde sarkan bir perde bulunmaktadır (Tablo.22).

Tablo 22: İstanbul kadını düz anlam ve yan anlam analizi

Metin	Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İstanbul Kadını	İnsan	Kadın	Yenilik, varlık
	Nesne	Elbise	Sınıf, şehir, güç
	Nesne	Kolye	Dişilik, zenginlik
	Nesne	Başlık	Batılılaşma, değişim
	Nesne	Ayakkabı	Ayrıntı, Müslüman
	Yer	Kapalı alan	Zenginlik, ihtişam

Doğum Sahnesi minyatüründe on adet kadın figür resmedilmiştir (Resim.44. Doğum Sahnesi). Kompozisyonun merkezinde doğum yapmakta olan kadın sandalye üzerinde oturmakta, her iki kolu kolçakları tutarken sağ ve sol yanındaki iki kadın doğum yapan kadının elinden tutmaktadır. Kadınların konumuna bakıldığında dört kadın sol tarafta, üç kadın sağ tarafta sıralanmış durumdadır. Doğuma yardımcı olan kadın ise dizlerine çökmüş vaziyette, doğan bebeği tutmaktadır. Ön kısımda ise resmin sol tarafında sağ elinde halka şeklinde cisim tutan bir küçük çocuk, sağ tarafta üzeri çeşitli motiflerle süslenmiş beşik yer almaktadır. Doğum yapan ve ayakta duran kadınların tamamı birbirine yakın kıyafet, saç ve başlıkla tasvir edilmiştir. Kadınların

beş tanesinin çiçek desenli entari, bir tanesi baklava dilimi desenli entari, bir tanesi çizgili entari giydiği anlaşılmaktadır. Kadınların beş tanesinin belinde çeşitli renk ve desenlerle süslenmiş şal bağlıdır. Entarilerin yaka kısmından şeffaf bürümcek görünmekte ve dekolte dikkati çekmektedir. Kadınlar uzun saçlı resmedilmiştir fakat en sağda duran kadın kısa saç ve başlıkla diğerlerinden bir parça ayrılmaktadır. Yerde diz çökmüş vaziyette doğuma yardımcı olan kadın yüksek hacimli bir başlık takmıştır. İç mekânı yansıtan minyatürde, duvarlar çeşitli motif renklerle süslenmiş durumda olduğu ve kadınların arka tarafındaki iki pencerenin ve pencerenin yanına ve üst kısmına konumlandırılmış olan perdelerin açık olduğu görülmektedir. Mekân zemininde krem tonlarında karo döşenmiş, üzerinde ise mavi ve kırmızı tonlarında desenli halı serilmiştir (Tablo.23).

Tablo 23: Doğum sahnesi düz anlam ve yan anlam analizi

Metin	Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Doğum Sahnesi	İnsan	Kadın	Anne, annelik
	İnsan	Kadın	Ebe, gelenek
	Nesne	Elbise	Sınıf, şehir, güç
	Nesne	Başlık	Batılılaşma, değişim
	Nesne	Sandalye	Doğum
	Nesne	Beşik	Bebek, beklenti
	Yer	Kapalı alan	Zenginlik, ihtişam, gösteriş

Çalgı Çalan Dört Kadın minyatürü (Resim.45. Çalgı Çalan Dört Kadın), yeşil ve gri mermer sütunlu oval kemer ve iki bordürün hemen altında kompozisyon merkezinde dört kadının zurna (nefesli saz), musikar (Üflemeli ve her biri başka perdede bir sıra kamış boğumundan yapılmış düdük), bendir (Klasik Türk müziğinde ve özellikle Mevlevi Türk Tasavvuf Musikisinde daire veya def adıyla bilinen vurmali çalgı) ve tambur (Türk müziğinde yaygın olarak kullanılan telli bir saz) çalarken betimlemesiyle oluşturulmuştur. Kadınların tamamı çekik gözlü, yuvarlak yüzlü, hafif kilolu, küçük burun ve dudaklı, ince kaşlı tasvir edilmiştir. Figürlerin entarileri beyaz, turuncu, duman rengi ve pembe gibi çeşitli renklerle ve motiflerle süslenmiştir. Figürlerin başında

kahverengi tonlarında başörtüsü ve onu saran açık tonlardaki yemeniler ve sarı tonlarında kemerler dikkati çekmektedir. Kadınların ellerinin kınalı oluşu, kollarındaki bilezikler, parmaklarındaki yüzükler ve sarı tonlarındaki ayakkabılar minyatürün tamamlayıcı unsurları arasında değerlendirilmektedir. Ayrıca dikkati çeken bir başka unsur, üfleme için yüz ifadelerinin aktarılış biçimi ve diğer enstrümanları çalmak için el ve kol pozisyonları kompozisyona hareketlilik katmış olmasıdır (Tablo.24).

Tablo 24: Çalgı çalan dört kadın düz anlam ve yan anlam analizi

Metin	Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Çalgı Çalan Dört Kadın	İnsan	Kadın	Eğlence, sosyal yaşam
	Nesne	Elbise	Sınıf
	Nesne	Ayakkabı	Din, simge
	Nesne	Başlık	Gelenek
	Nesne	Takı	Gösteriş, ihtişam
	Nesne	Enstrüman	Eğlence, eşitlik
	Yer	Kapalı alan	Resmîyet

Yaşlı Kadınla Evlenen Çapkın minyatüründe (Resim.46. Yaşlı Kadınla Evlenen Çapkın), çapkın bir adamın annesi tarafından kandırılmak suretiyle yaşlı bir kadınla evlendirilmesi ve düğün sonrasında kadını görmesinden sonra yaşadığı şaşkınlık betimlenmiştir (Gürtuna, 1999, s. 38). Resmin merkezinde biri erkek, ikisi kadın olmak üzere üç kişi bulunmaktadır. Kompozisyonun merkezinde ortada ana gövdesi süslü bir sehpa, sehpanın ortasında kâse tarzında derin bir tabak, sehpanın karşı tarafında bağdaş kurmuş vaziyette oturan erkek, sağında ise dizlerinin üzerine oturmuş ve her iki elini diz kapağından tutar vaziyette bir kadın bulunmaktadır. Bu figürün yüzü uzun, burnu kemerli, çelik gözlü ve çenesi çıkıktır. Sehpanın hemen solunda ise ayakta bir kadın resmedilmiştir. Bu figürün ise ince kaşlı, tombul yüzlü, küçük burun ve dudaklı olduğu, sol eliyle dizini tutarken, sağ kolunu dirsekten bükme suretiyle karşı tarafı gösterecek şekilde konumlandırıldığı anlaşılmaktadır. Sağ tarafta oturan kadının kıyafetinin görünen kısmı entari ve iç gömlek olmak üzere iki parçadan oluşmaktadır. Entari sarı tonlarında, tek parça halinde yapılmış, yarım kollu, yuvarlak yakalı ve sadedir. Entarinin

iç kısmına figüre bir parça dekolte katan, uzun kollu, çiçek desenli, mavi tonlarda iç gömlek giyilmiştir. Başında sarı ve kırmızı tonlarında tepesi silindirik biçiminde hotoz bulunmaktadır. Hotozun sağ sol yanlarında siyah birer tüy yerleştirilmiştir. Belinde sarı tonlarında tokalı bir kemer vardır. Ayakta duran figürün kıyafeti entari ve iç gömlek olmak üzere iki parçadan oluşmaktadır. Entari mavi tonlarında, tek parça halinde yapılmış, yarım kollu, U yakalı ve sadedir. Entarinin iç kısmına figüre bir parça dekolte katan, uzun kollu, sade, pembe tonlarda iç gömlek giyilmiştir. Başında mavi tonlarında başörtüsü ve onu saran siyah tonlarda yemeni bulunmaktadır. Belindeki beyaz tonlarındaki kemer göbek hizasında sarı bir tokayla birleştirilmiştir. Her iki kadının yaka kısmında bir parça dekolte resmedilmiş olması dikkat çekicidir. İç mekân algısının yaratıldığı minyatürün zemini sarı desenli resmedilmiş olup, oturmak üzere pembe tonlarda renkle ve çeşitli motiflerle süslenmiş minder ve sırtı dayamak üzere iki parça halinde kırmızı tonlarında üzeri çeşitli motiflerle süslenmiş yastık bulunmaktadır (Tablo.25).

Tablo 25: Yaşlı kadınla evlenen çapkın düz anlam ve yan anlam analizi

Metin	Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Yaşlı Kadınla Evlenen Çapkın	İnsan	Kadın (Oturan)	Gelenek, gelin
	İnsan	Kadın (Ayakta)	Hizmet, hizmetkar
	Nesne	Elbise	Batı
	Nesne	Başlık	Gelenek
	Nesne	Takı	Gösteriş, ihtişam
	Yer	Kapalı alan	Resmiyet, rahatlık

Faytondaki Kadın minyatüründe (Resim.47. Faytondaki Kadın), devletin ileri gelenleri ve halk kesiminden çeşitli grupların izlediği düğün eğlencesine dair bir gösteri betimlenmektedir (Palancı, 2019, s. 93). Suyun içerisinde büyük bir kalyon ve ona eşlik eden bir yelkenli ve dört sandal görülmektedir. Kalyonun içerisinde 10 erkek, yelkenli içerisinde dokuz erkek, kalyonun hemen yanındaki sandalda üç erkek, yelkenlinin yanındaki iki sandaldan birisinde dört erkek, diğerinde yedi erkek görülmektedir. Bunların tamamında giyim, kuşam, başlıklarıyla klasik Osmanlı giyimi

yansıtılmaktadır. Fakat kalyona yakın ve nispeten suyun ortasında yer alan sandalda üç erkek figür bulunmakta ve bunların taktıkları Batı tarzındaki başlıklarıyla diğerlerinden ayrılmaktadır. Karşı kıyıda bulunan geniş gövdeli ağaca bağlanmış ip üzerindeki iki cengi parmaklarına takılı olan ve çalpara adı verilen zil ile dans etmektedirler. Suyun ortasında üzerinde kırmızı flama bulunan direğin sağ tarafına ve sol tarafına doğru resme yatay olarak yerleştirilmiş ip görülmektedir. Bu ipin sağ kısmında her iki elinde kılıç bulunan erkek bir ip cambazı yürümektedir. Direğin sol tarafındaki ip üzerinde ise üzerinde bir erkeğin bulunduğu bir at tarafından çekilen kırmızı tonlarında bir fayton yer almaktadır. Faytonun içerisinde elinde yelpaze tutan gri feraceli bir kadın figür bulunmaktadır. Kadın yüzünde siyah peçeli halde resmedilmiştir (Tablo.26).

Tablo 26: Faytondaki kadın düz anlam ve yan anlam analizi

Metin	Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Faytondaki Kadın	İnsan	Kadın	Merak, sosyal yaşam
	İnsan	Peçe	Din, gelenek
	Nesne	Elbise	Klasik, Osmanlı
	Nesne	Başlık	Gelenek
	Nesne	Yelpaze	Aksesuar, serinlemek
	Nesne	Fayton	Kültür, Batı
	Yer	Açık alan	Eğlence, kalabalık

Gösteri İzleyen Kadınlar minyatüründe, düğün gösterilerinden bir sahne betimlenmektedir (Resim.48. Gösteri İzleyen Kadınlar). Açık bir alanda resmedilen minyatür, engebeli bir arazi üzerinde, arka kısmında ağaçların olduğu, gökyüzünün bulutlu ve mavi tonlarında olduğu bir ortamda gösteri yapan cambazları merkeze almaktadır. Cambazlardan bir tanesi başının üzerinde çeşitli büyüklüklerde testi taşıırken, diğeri başının üzerinde başka bir cambazı dengede tutarken görülmektedir. Cambazlara yakın kısımda en önde klasik kıyafetleri içerisinde yeniçeriler bulunmaktadır. Bu yeniçeriler toplam 14 kişi olup, ortada yer alan bir yeniçerinin yüzü halka doğru dönük halde, diğerleri gösterileri izler vaziyettedir. Yeniçerilerin hemen arkasında 14 erkek figür, direk üzerinde ise bir erkek yer almaktadır. Resme uzak köşede

ise ayrı bir grup halinde yeniçerilerin arkasında sekiz kadın gösterileri izlemektedir. Kadınların tamamı ferace giymiş olup, yüzleri peçeyle kapatılmıştır. Gözleri ve elleri dışında vücutlarının tamamı kapalıdır (Tablo.27).

Tablo 27: Gösteri izleyen kadınlar düz anlam ve yan anlam analizi

Metin	Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Gösteri İzleyen Kadınlar	İnsan	Kadın	Toplumsal statü, dini değer
	İnsan	Kadın	Gelenek
	Nesne	Elbise	Batı
	Nesne	Başlık	Gelenek
	Nesne	Takı	Gösteriş, ihtişam
	Yer	Açık alan	Sosyalleşme, rahatlık

Lale Devrinin etkisinde gelişim gösteren 18. yüzyıl minyatürlerinde konu ve teknik açısından zengin eserler dikkati çekmektedir. Özellikle kendisi de bir hattat olan Sultan 3. Ahmed'in Türk ve yabancı tüm sanatçıları saraya toplaması zengin eserlerin ortaya konulması noktasında önemli bir katkı sunmuş ve minyatür sanatında canlanma sağlamıştır. Dönemin minyatürlerinde tören ve eğlencelerin daha görkemli aktarıldığı, kadınların karakteristik ve zarif pozlar içinde resmedildiği özgün eserler ortaya çıkmıştır. Figürlerde kullanılan giysi, kemer, hotoz, takı gibi unsurlar dönemin sosyal yaşamına dair ayrıntılı bilgi sunmaktadır. Döneme ait minyatürlerdeki kadın figürleri incelendiğinde; 17. yüzyıl minyatürlerine göre erkek figürlerine pek fazla yer verilmeden kadınların tek başına ya da toplu bir şekilde resmedildikleri, erkeklerle bir arada olmadan da eğlenebildikleri, sosyalleşebildikleri ve hatta kendilerine hobi ve uğraş edinebildikleri, batılılaşmanın da etkisiyle giyim kuşamda ve sosyal hayatta dini değerlerin ve gelenekselliğin etkisinin azaldığı gözlemlenmektedir.

3.3. Modern Dönem Minyatürlerindeki Kadın Figürleri

Türkiye'deki modern dönem minyatür anlayışının temsilcisi olan birçok minyatür ustası bulunmaktadır. Bunları kendi aralarında üçe ayırmak mümkündür. Bir tarafta modern resmi farklı formlarda yorumlayan Oya Katoğlu gibi minyatür ustaları,

diğer tarafta ise Osmanlı minyatür geleneğini sürdürmeye devam eden Süheyl Ünver, Gülbün Mesara, Mihriban Sözer gibi sanatçılar bulunmaktadır. Bir diğer kategoride ise önceki kalıpların dışına çıkmış ve minyatürde daha farklı ve modern bir anlayış yakalamış Taner Alakuş, Günseli Kato, Murat Palta, Nusret Çolpan, Canan (Şenol) gibi isimler bulunmaktadır. Bu bölümde, modern dönem minyatür sanatında öne çıkan isimlerin çalışmalarına yer verilmiştir.

Ömer Faruk Atabek'e ait Nakış İşleyen Kız minyatüründe, bir Türk kadını sedir üzerinde oturur vaziyette nakış işlerken betimlenmektedir (Resim.49. Nakış İşleyen Kız). Figürün üzerinde oturduğu sedir ve sağ arka kısmında yer alan iki yastık renkli çiçek motifleri ile süslenmiştir. Sedirin hemen arkasında çiçekleri açmış ağaç ve kanat çırpan kuş figürü görünmektedir. Üzerine nakış işlenecek kumaşın gerildiği, iç içe geçebilen iki çerçeveden oluşan gergef üzerindeki Türk motifli nakış işi dikkati çekmektedir. Figürün üzerindeki kıyafetler motiflerle kaplıdır, başında pembe tonlarında bürümcek baş örtüsü bulunmakta olup, baş örtüsünün yanlarından iki yana doğru örülmüş saçları uzanmaktadır. Sağ eliyle iğneyi, sol eliyle gergefi tutmakta ve işine odaklanmış bir görüntü sergilemektedir. Kompozisyonun bütünü Anadolu kadınının gündelik yaşamından bir sahneyi çağrıştırmaktadır (Tablo.28).

Tablo 28: Nakış işleyen kız düz anlam ve yan anlam analizi

Metin	Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Nakış İşleyen Kız	İnsan	Kadın	Anadolu, derin düşünce, hüzn
	Nesne	Gergef	Kadın uğraşı, Türk sanatı
	Nesne	Elbise	Gelenek, sadelik
	Nesne	Başlık	Adet, dini değer
	Nesne	Takı	Gösteriş, ihtişam
	Yer	Kapalı alan	Rahatlık, sosyal yaşam

Eserlerinin çoğunluğunda imza ve tarih atmamayı tercih eden Ahmet Yakupoğlu'na ait Avluda Müzisyen Kadınlar isimli minyatürde, 17. ve 18. yüzyıl minyatürlerini çağrıştıran figürlere yer verilmiştir (Resim.50. Avluda Müzisyen Kadınlar). Altı kadın figürün yer aldığı minyatürde, açık havada süs havuzu kenarında

oturan bir kadın ve onu eğlendiren ve hizmet eden beş kadın betimlenmektedir. Resmin merkezinde bulunan ve bir halı üzerine bağdaş kurmuş vaziyette oturan kadın, geleneksel Osmanlı kıyafetleri içerisinde bir yastığa yaslanmaktadır. Kıyafeti kürk, entari ve şalvar olmak üzere üç parçadan oluşmaktadır. Kahverengi tonlardaki kürk yarım kollu olup, sadedir. Kürkün altında dekolteyi öne çıkartan ve mavi tonlarda entari giyilmiştir. Beyaz tonlarındaki bol kesimli ve sade şalvar ise kıyafetin son parçasını oluşturmaktadır. Figürün belinde kahverengi tonlarda kemer bağlanmıştır. Başında beyaz tonlarda başlık bulunmakta ve bu başlığın sağ ve sol kısımlarına iki adet uzun tüy şeklinde süs eklendiği görülmektedir. Resmin sol kısmında ise nispeten çekik gözlere ve yay biçiminde kaşlara sahip çalgı çalan üç kadın bulunmaktadır. Üzerlerinde geleneksel kıyafetlerle betimlenen kadınların yüzleri, resmin merkezinde bulunan ve oturur vaziyetteki kadına dönüktür. Her üçünün de elinde farklı çalgı bulunmaktadır ve yerden yüksek bir nesne üzerinde oturarak bu çalgıları çalmaktadırlar. Havuzun hemen kenarında bulunan rakkase ise geleneksel kıyafetleri içerisinde her iki elinde zil ile oyun oynamaktadır. Gerek yüz ifadesi gerekse de kıyafetleri diğerleriyle hemen hemen aynı tarzda resmedilmiştir. Resmin sağ kısmında bulunan ve hizmet ettiği anlaşılan figür de diğerleriyle aynı tarzda betimlenmiştir (Tablo.29).

Tablo 29: Avluda müzisyen kadınlar düz anlam ve yan anlam analizi

Metin	Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Avluda Müzisyen Kadınlar	İnsan	Kadın (Oturun)	Gösteriş, zenginlik, statü
	İnsan	Kadın (Ayakta)	Hizmet, sorumluluk
	Nesne	Elbise	Kültür
	Nesne	Başlık	Gelenek, dini değer
	Nesne	Enstrüman	Eğlence
	Yer	Açık alan	Eğlence, Rahatlık

Nurten Ünver'in Anadolu yaşamını konu alan Oduncu Ailesi isimli minyatürde, birlikte odun kesimi yapan bir aile betimlenmektedir (Resim.51. Oduncu Ailesi). İki kadın, biri çocuk, birisi de erkekten oluşan kompozisyonda erkek figür şalvarı, kasketi ve gömleği ile geleneksel bir Anadolu insanı olarak aktarılmaktadır. Sağ ön kısımda

bulunan ve oyun oynadığı anlaşılan küçük çocuk da kılık ve kıyafetiyle resimle bütünlük arz etmektedir. Ön tarafta sırtında odun taşıyan kadın başında tülbenti, üç etek denilen alt giysisi ve üzerinde yelek ve iç gömleğinden oluşan kıyafetiyle Anadolu temasına vurgu yapmaktadır. Arka tarafta diziyile odun kıran kadın ise üzerinde desenli basma elbisesi, başında tülbenti ve üzerinde yarım kollu yelegi ile kompozisyonun ruhuna uygun bir görüntü sergilemektedir (Tablo.30).

Tablo 30: Oduncu ailesi düz anlam analizi

Metin	Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Oduncu Ailesi	İnsan	Kadın	Gelenek, Anadolu, emek
	Nesne	Elbise	Kültür
	Nesne	Başlık	Toplumsal değer
	Yer	Açık alan	Köy, İş bölümü

Modern dönem minyatür anlayışında öne çıkan isimlerden bir diğeri de Günseli Kato'dur. Birbirine bakarak yan yana duran iki kadının aktarıldığı resmin ön kısmında iki kadın, arkalarında ise kemer ve doğa manzarası görünmektedir (Resim.52. ÇMK1989–03). Kadınlar sohbet eder tarzda birbirine bakacak şekilde tasvir edilmiştir. Resmin sol kısmında yer alan kadın başına yeşil tonlarda kenarları oya ile işlenmiş bir yemeni takmış ve bu yemeniye sarılmış vaziyettedir. Düz hatlı kaşlara, nispeten çekik gözlere, küçük bir burun ve ağza sahiptir. Sağdaki figür ise daha gösterişli resmedilmiş olup, boyun kısmında altın paralardan oluşan kolyesi ile dikkati çekmektedir. Başında kenarı oya ile işlenmiş ve açık olarak takılmış bir yemeni bulunmaktadır. Sağ elini yüzüne doğru götürmüş olan bu figürün kaldırdığı elinde iki bilezik ve serçe parmağıyla yüzük parmaklarında birer adet yüzük bulunmaktadır. Sol kulağında ise bilezik ile aynı desende küpe bulunmaktadır (Tablo.31).

Tablo 31: ÇMK1989–03 düz anlam ve yan anlam analizi

Metin	Gösterge	Gösteren	Gösterilen
	İnsan	Kadın	Anadolu, kültür

ÇMK1989-03	Nesne	Elbise	Günlük yaşam, sadelik
	Nesne	Başlık	Gelenek, dini değer
	Nesne	Takı	Gösteriş, zenginlik
	Yer	Kapalı alan	Resmiyet, rahatlık

Özellikle 17. ve 18. yüzyılda zengin örnekleriyle öne çıkan ve Türk sanatı açısından özel bir anlam ifade eden minyatürler resmedildikleri dönemin sosyal yaşamını, tarihi olaylarını, geleneklerini ve göreneklerini aktaran belgeler arasına yerleşmişlerdir. Fakat teknolojinin modern hayata yerleşmesiyle birlikte bu sanat bir parça unutulmaya başlamıştır. Geleneksel minyatür sanatı ile popüler kültürü birleştirmeyi başaran Murat Palta, modern dönem minyatür sanatçılarının önde yer alan isimlerinden birisi olmayı başarmıştır. Franz Kafka'nın dönüşüm isimli öyküsünden esinlenerek hazırlanan Dönüşüm isimli minyatürde, kapalı bir mekân içerisinde dört erkek, iki kadının bulunduğu bir ortam betimlenmiştir (Resim.53. Dönüşüm). Dizlerinin üzerine çökmüş vaziyette oturan dört erkek, klasik Osmanlı kıyafetleri içerisinde görülmektedir. Kadınlar ise ayakta durmakta ve yüzleri dönük şekilde oturmakta olan erkeklere bakmaktadırlar. Kıyafetlerinin genel olarak klasik Osmanlı kadın kıyafetlerinin bir parça uzağında olduğunu söylemek mümkündür. Resmin ön kısmında yer alan kadının yüz hatlarının Avrupalı bir havada olduğu, kıyafetlerinin Osmanlı günlük yaşamında kullanılan kıyafetlere çok fazla benzemediği, başında dalgalı saçlarını açık bırakacak ve vurgulayacak şekilde küçük bir başlık bulunduğu görülmektedir. Arka tarafta bulunan kadının ise nispeten biraz daha Osmanlı çizgilerini yansıtabilecek şekilde resmedildiği anlaşılmaktadır. Kadınların kompozisyon içerisindeki konumları dikkate alındığında, her ikisinin de oda içerisinde oturan erkeklere hizmet ediyor izlenimi yarattıkları düşünülmektedir (Tablo.32).

Tablo 32: Dönüşüm düz anlam ve yan anlam analizi

Metin	Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Dönüşüm	İnsan	Kadın (Ön kısımdaki)	Avrupalı, Batı, hizmetkar
	Nesne	Kadın (Arka kısımdaki)	Anadolu, hizmetkar
	Nesne	Elbise	Günlük yaşam

Nesne	Başlık	Gelenek, aksesuar
Yer	Kapalı alan	Resmiyet, Hizmet

Modern dönem minyatürlerinde klasik minyatür anlayışının ötesinde, farklı ve alternatif kurguların öne çıktığı kompozisyonlar dikkati çekmekte; betimlenen olgular zamanın ruhuna uygun şekilde aktarılmaktadır. İran asıllı minyatür sanatçısı Hemad Javadzade'nin Müzik isimli minyatürünü bu bakış açısı paralelinde değerlendirmek mümkündür (Resim.54. Müzik). Söz konusu minyatürde, ağaçlarla çevrili olduğu düşünülen park içerisinde elektronik gitar çalan bir kadın kompozisyonu aktarılmaktadır. Gitar, elde edilen sesi yükseltmek ve ses kalitesini arttırmak amacıyla amfi cihazına kabloyla bağlanmıştır. Saçları açık şekilde bırakılmış ve saç bandı ile saçlarının ön kısmı toplanmaya çalışılan figürün, yerden yüksek küçük bir bank üzerine oturduğu anlaşılmaktadır. Başı sol tarafa doğru hafif yatık gözleri kapalı şekilde elindeki gitarı çalmaktadır. Yaka kısmı oldukça geniş resmedilen kıyafetlerin bütünü genel olarak değerlendirildiğinde, 1960'ların başında Amerika'da başlayan bir gençlik akımı olan hippie hareketini simgeleyen tarzda olduğunu belirtmek mümkündür. Ayaklarının çıplak olması durumunun da bu kapsamda değerlendirilebileceği düşünülmektedir. Boynundaki kolye ise kıyafetlerin tamamlayıcı aksesuarı olarak görülmektedir (Tablo.33).

Tablo 33: Müzik düz anlam ve yan anlam analizi

Metin	Gösterge	Gösteren	Gösterilen
	İnsan	Kadın	Özgürlük, modernite
Müzik	Nesne	Gitar	Hobi
	Nesne	Elbise	Batı, apolitik
	Nesne	Saç Bandı	Batı etkisi, modernlik
	Nesne	Takı	Cinsiyet, aksesuar
	Yer	Açık alan	Rahatlık

Taner Alakuş'un Aşıklar isimli minyatüründe karşılıklı olarak kadeh tokuşturan bir çift betimlenmiştir (Resim.55. Aşıklar). Erkeğin üzerindeki kıyafetler ve başındaki şapka, Batı Avrupa'nın on altıncı ve 17. yüzyıl geleneksel kıyafetlerini anımsatmaktadır. Kadın ise Osmanlı dönemi kıyafetleriyle resmedilmektedir. Figürün üzerindeki giysiler kaftan, iç gömlek ve şalvardan oluşmaktadır. Kaftan, dirseklere kadar yarım kollu ve lacivert tonlarda, üzeri motifli, ayak bileklerine kadar uzanmaktadır. Kaftanın altından turkuaz tonlardaki ve desenli iç gömleği görünmektedir. Şalvar ise kahverengi tonlardadır. Belinde ise tokasıyla uyumlu kahverengi tonlarda kemer bulunmaktadır. Her iki ayağında çıplak halde giyilmiş olan, takunya tarzında üzeri siyah bantlı terlikleri görünmektedir. Resmin bütününde dikkati çeken en önemli ayrıntı, kadının ihtişamlı giyiminin, ihtişamlı ve renkli hotoz tarzında bir başlıkla tamamlanmış olmasıdır (Tablo.34).

Tablo 34: Aşıklar düz anlam ve yan anlam analizi

Metin	Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Aşıklar	İnsan	Kadın	Özgür, modern, eşit
	Nesne	Kadeh	Batı etkisi, dönüşüm, eşitlik
	Nesne	Elbise	Batı
	Nesne	Başlık	Gelenek
	Nesne	Takı	Gösteriş, ihtişam
	Yer	Açık alan	Rahatlık, ferahlık, sosyalleşme

Modern dönem minyatür sanatında öne çıkan isimler arasında yer alan ve Canan mahlasıyla da bilinen Canan Şenol, çok disiplinli bir görsel sanatçıdır. Sanatçının 2009 yılında yayımlanan Kusursuz Güzellik serisi 7 ayrı sayfadan oluşmaktadır. Söz konusu eserde, güzel kadının sahip olması gereken özellikler anlatılmaktadır (Resim.56. Kusursuz Güzellik Serisi-Siyahlık). Eser üzerinde yazılı olan metinler, Tabib Mustafa Ebu'l Feyz tarafından 17. yüzyılda kaleme alınan "Tuhvetü'l Müteehhilin" ("Cinsel Birleşme İsteğinde Tabiatın Teşviki") adlı bahnameden (Doğu edebiyatında insan cinselliği üzerine yazılan kitapların genel adı) alınmıştır. Eserdeki minyatürler, Levni ve

Buhari'ye ait kadın minyatürlerinin sanatçının kendi bedenine ait fotoğrafların kullanılması ve yeniden yorumlanması şeklinde üretilmiştir (Canan Şenol, 2009). Siyahlık isimli minyatürde, ağaç dalları arasında bedeni tamamen çıplak bir kadın figürü betimlenmektedir. Resmin öne çıkan özelliği saç, kaş, göz gibi unsurların siyah renkle vurgulanmış olmasıdır. Nitekim figür uzun ve dalgalı siyah bir saça, düz ve kalın siyah kirpiklere, kalın ve siyah kaşlara ve siyah gözlere sahiptir. Tamamen çıplak bedenin alt kısmına mavi tonlarında nispeten şeffaf sayılabilecek bir şal bağlanmıştır. Bununla birlikte boyunda bulunan kolye, çıplaklığın zıddı bir anlayışla tamamlayıcı bir aksesuar olarak dikkati çekmektedir (Tablo.35).

Tablo 35: Kusursuz güzellik serisi-siyahlık düz anlam ve yan anlam analizi

Metin	Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Kusursuz Güzellik Serisi- Siyahlık	İnsan	Kadın	Doğallık, çıplaklık
	Nesne	Şal	Mahremiyet
	Nesne	Kolye	Aksesuar, dişilik
	Yer	Açık alan	Doğallık, rahatlık

İstanbul'dan farklı mekanların birleşimiyle oluşturulmuş Tramvay, İstanbul Caddesi, Pera isimli kompozisyonda, İstanbul İstiklal Caddesinin geçmişten günümüze kültürel birlikteliği ve çeşitliliği aktarılmaya çalışılmıştır (Resim.57. Tramvay, İstanbul Caddesi, Pera). Resmin merkezinde İstiklal Caddesinde Taksim-Tünel hattına ait tarihi tramvay yer almakta olup, üst kısmına tarihi mekanlar yerleştirilmiştir. Tramvayın ön kısmında ve sol tarafta Avrupalı kıyafetler içerisinde, takım elbiseli, başlarında fötür şapkalarıyla iki erkek figür yer almaktadır. Tramvayın içerisinde ise oturur vaziyette modern görünümlü ve şapkalı bir kadın görünmektedir. Sağ tarafta ise modern kıyafetler içerisinde mavi tonlarında kaban giymiş, yine kabanla aynı tonlarda şapka takmış, sarı tonlarındaki çantasını aynı tonda ayakkabıyla bütünleştirmiş, Cumhuriyet Dönemi kadın giysisini anlatan bir betimleme sunulmaktadır (Tablo.36).

Tablo 36: Tramvay, İstanbul caddesi, Pera Düz anlam ve yan anlam analizi

Metin	Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Kusursuz Güzellik Serisi- Siyahlık	İnsan	Kadın	Modern, sosyal yaşam, özgüven
	Nesne	Şapka	Aksesuar, dönüşüm
	Nesne	Elbise	Avrupalı, değişim
	Yer	Açık alan	Yenilik, tarih, nostalji

Modern döneme ait minyatürlü resimler dikkate alındığında, her ne kadar minyatürlerde Batı anlayışının etkili olduğu kabul edilmiş olsa da Türk İslam sanatıyla ilişkilendirilebilecek veya Türk İslam sanatından izler taşıyan geleneksel yorumların bulunduğunu da ifade etmek mümkündür. Kişiliklerini resimlerine yansıtan sanatçıların eserlerinde geleneksel anlayışın bir adım ötesine gidildiği fark edilmektedir. Kadınları konu alan minyatürlere bakıldığında; kadının artık aile hayatı ve sosyal hayatın birçok alanında farklı rol ve görevler üstlendiği, toplumsal varoluş ve kendini ifade edebilme bağlamında daha fazla özgürleştiği ve erkeklerle eşit statüde yer aldıkları görülmektedir.

SONUÇ ve DEĞERLENDİRME

Tarihi belge niteliğindeki Osmanlı Dönemi minyatürlerini padişah portreleri, törenler, savaş sahneleri, dini konular, kent görünüşleri, günlük yaşam gibi başlıklarda sınıflandırılabilirler. Nitekim birçok araştırmada döneminin günlük yaşamı, kıyafetleri, ritüelleri, sosyal ve kültürel yaşamına ilişkin bilgi sunduklarından minyatürlerin belge niteliğinde değerlendirildiği görülmektedir (Renda, 1997; Çetin, 2018). Minyatürlerin belge niteliğinin taşınmasının birçok gerekçesi bulunmakla birlikte, minyatür üretmek üzere özel nakkaşhaneler kurulması ve bu işle ilgili nakkaşların görevlendirilmiş olmalarının önemi büyüktür. Süreç içerisinde nakkaşların şehnamecilik kurumuna paralel hareket etmiş olması ise tarihi olayların tespiti anlayışını daha da güçlendirmiştir (Gelturan, 2013). Çalışma kapsamında incelenen minyatürler bu doğrultuda değerlendirilmiştir.

Osmanlı Devleti'nde kadın figürü, minyatür sanatı içerisinde önceki dönemlerle kıyaslandığında, 17. yüzyıldan itibaren daha fazla yer almaya başlamıştır. Önceki dönemlerin kadın figürleri genellikle kompozisyonların arasında çok belirgin olmayan üslupta resmedilmiştir. Fakat özellikle 17. yüzyıl ile başlayıp, 18. yüzyılda devam eden toplumsal dönüşüm ve değişim sürecinde kadın daha belirgin hale gelmiştir. Dönemin özelliklerine göre hareket etmeye başlayan nakkaşlar saray efradı kadınları, dans eden rakkaseleri, Müslüman veya gayrimüslim kadınları günlük yaşam içerisinde doğal hallerine yakın sahnelerle tasvir etmişlerdir. Osmanlı toplum yapısı içerisinde kıyafetlerin önemli bir yeri bulunmaktadır. Ayırt edici bir unsur olarak kullanılan bireyin kıyafetine bakarak hemen hemen sosyal statüsü, ırkı ve dini anlaşılabilir. Bunun da ötesinde toplumun belirli kesimlerinin bazı kıyafetleri giymelerine izin verilirken, farklı statülere sahip bireylerin kıyafetleri yasalarla belirlenmiştir. Dolayısıyla kadın betimlerinin yer aldığı minyatürler dikkate alındığında, ait olduğu dönemin modası hakkında fikir edinilirken, aynı zamanda sosyal statünün veya dini inancın anlaşılması mümkün kılınmıştır. Bu doğrultuda, kıyafetleri, toplumsal yaşamın yansıması niteliğinde değerlendirmek mümkündür ve Osmanlı İmparatorluğunda kıyafete özel bir anlam yüklendiği anlaşılmaktadır. Giysinin kumaşı, rengi, biçimi gibi özellikler kıyafet sahibinin statüsünü ve ait olduğu sınıfı yansıtmaktadır. Bununla birlikte, saray ile halkın giyimi arasında da bazı önemli farklar bulunmaktadır. Saray efradının kullandığı kumaş, renk ve biçimler halkın diğer kesimleri tarafından kullanılmazken; dini azınlıkların

kıyafetlerinde kullanılmasına müsaade edilen renk ve diğer unsurlar aracılığıyla bir başka toplumsal fark daha yaratılmıştır.

Kadın figürlerinin, 17. yüzyıldan itibaren minyatürler içinde daha fazla yer almaya başladığı anlaşılmaktadır. Önceki dönemlerde el yazması kitaplarda yer verilen kadın figürlerinin topluluk içerisinde ve çok fazla öne çıkmayacak şekilde, erkek figürün arkasında ve dini yapıya uygun olarak kapalı vaziyette resmedilmiştir. 17. yüzyılla birlikte bu anlayış değişmeye başlamış ve kadın daha bağımsız, sosyal yaşamın içerisinde, farklı kıyafetlerde, farklı başlıklarla ve yer yer müstehcen sayılabilecek şekilde tasvir edilmeye başlanmıştır. Bahse konu bu yaklaşımın izlerine dönemin minyatürlerinde sıklıkla rastlanılmaktadır. Ayrıca resmedilen kadının, erkek ile ve resmin ön planında yer almaya başlamış olması dikkat çekici bir diğer unsuru oluşturmaktadır.

Minyatür sanatının, el yazması kitaplar içerisinde önemli bir yeri vardır. 17. yüzyıldan itibaren Osmanlı el yazması kitap üretiminin gerilemeye başlamasına paralel olarak, minyatür sanatı da bu durumdan etkilenmiş ve bu sanata alternatif olabilecek eserler üretilmiştir. Bu yüzyılda ilk kez minyatür sanatı geleneksel anlayışın dışına çıkmaya başlamış, sıradan halka ait günlük ve sosyal olayları, kadın ve erkek figürleri ayrı ayrı betimlenmeye başlanmıştır. Bu yaklaşım, Osmanlı halkının özellikle de kadının sosyal konumu hakkında bilgi sunması açısından önemli bir gelişme olarak görülmektedir.

Dönemin öne çıkan bir diğer konusu, kadınların kullandıkları başlıklarla ilişkilendirilebilir. Kadınlar, gündelik yaşamda ferace kullanmaya devam ederken, yüz ve başı örtmek için kullanılan ve ince kumaştan yapılmış bir örtü olan yaşmak ile gündelik yaşama karışmışlardır. Fakat bu husus, üst bölümü alt bölümüne oranla daha geniş bir başlık olan ve külah şeklinde tasarlanmış hotoz denilen başlığın kadınlar arasında yayılmasıyla bir parça değişime uğramıştır. Hotoz, süsleme özellikleriyle dikkati çeken ve baş örtünme biçiminde tasarlanmış bir başlık olup, zaman içerisinde bu başlıkta Avrupa modasını andıran unsurlar kullanılmaya başlanmıştır. Hotozlar, bireyin maddi gücüne göre değerli taşlarla süslenmiştir ve üretiminde çeşitli renkler kullanılmıştır.

Çalışma kapsamında incelenen minyatürlerde, 17. ve 18. yüzyıl kadınların giyim kuşamları arasında önemli farklar ortaya çıktığı anlaşılmaktadır. 17. yüzyılda giyim

kuşam açısından nispeten daha mutaassıp bir görüntü dikkati çekerken, aynı zamanda Osmanlı'nın geleneksel yaşamından izler görülmektedir. 18. yüzyılda ise kadınların günlük kıyafetlerinde daha farklı bir çizgi dikkati çekmektedir. Kadınların daha göz alıcı kıyafetleri tercih ettikleri ve bunda Batı'nın belirgin etkisi öne çıkmaktadır. Bu değişimin arkasında Lale Devri ve Batıyla olan irtibatın artmasının bulunduğu düşünülmektedir. Lale Devri, Osmanlı Devleti'nin sosyal, ekonomik, kültürel, vb. birçok konuda Batı'yı referans aldığı bir dönemdir. Lale Devri'nin toplum üzerindeki etkisinin artmasıyla birlikte, izleri giyim kuşamda da görülen bir dönüşüm ortaya çıkmıştır. Aynı zamanda bu dönemde özellikle Batı'dan gelen askerlerin, elçilerin, sanatçıların toplumun dikkatini çekmesi bu dönüşümü etkileyen önemli bir unsurdur. 18. yüzyılda ortaya çıkan bu gelişme, bir noktadan sonra Saray'da rahatsızlığa yol açmış ve kadınların giyim kuşamını düzenleyen fermanlar yayımlanmaya başlanmıştır.

18. yüzyıl, Osmanlı'nın Batılılaşma süreci açısından önemli bir dönemdir. Örneğin bilim, teknik ve sanat amacıyla yurt dışına gönderilen elçiler, gittikleri ülkelerin kültürlerinden de etkilenmişlerdir. Gerek bu kitleden tekrar Osmanlı'ya dönenler, gerekse de Osmanlı'nın Batılı devletlerle olan bağının güçlenmesiyle başlayan karşılıklı hareketlilik sonucunda ülke içerisinde bulunan Avrupalıların sayısının artması kültürel çeşitliliği zenginleştirmiştir. Bu etkileşimin en yaygın görüldüğü alan giyim kuşam olmuş ve bu olgu Batılılaşmanın simgesi olarak kabul edilmiştir. Dahası hem Avrupa'da hem de Osmanlıda söz konusu etkileşime dayalı giyim kuşama yansıyan moda anlayışları ortaya çıkmıştır. Avrupa'daki "Alla Turca" giyim tarzını veya Avrupalıların, Türklerin yaşam tarzını, sanat ve kültürünü taklit ettikleri akım olan "Turquerie" bu anlamda değerlendirilebilecek örnekler arasında yer almaktadır (Argıt, 2015; Aydınöğlü, 2018). Fakat bu etkileşim tek yönlü gerçekleşmemiş, Türkler de Avrupa'dan etkilenmiştir. Nitekim 18. yüzyılda kadın figürlerinin bulunduğu betimlemeler dikkate alındığında, sosyal ve günlük yaşam içerisindeki kadınların giyim ve kuşamları ile örtünmeleri konusundaki önceki dönemlere oranla ortaya çıkan farklılıkları bu kapsamda değerlendirmek mümkündür. Nihayetinde kadınların dış görünümünde açıkça fark edilen bir değişim olduğu ortadadır.

18. yüzyılda kadının konumuna dair bir diğer tespitin ise kadın kimliğiyle ilgili olduğu ifade edilebilir. Kadınların sosyal yaşamdaki hareketliliğinin artması ve kıyafetlerde daha özgür tercihlerin öne çıkmasıyla birlikte, kadının feminen kimliğinin daha belirgin hale geldiği anlaşılmaktadır. Örneğin dönemin minyatürlerinde (Bakınız:

22, 30 ve 33 numaralı resimler) kadınların halkın içerisinde yüzü peçeli veya kapalı giyimin dışında da konumlandırıldığına ve açık yakalı olmanın da ötesinde betimlendiğine rastlanmaktadır. Kısacası kadınlar dönemin modasına uygun giyinmekte ve dönemin toplumsal yapısının dışında daha müstehcen bir görüntü sergilemektedirler. Aslında bu olguyu, İslami gelenek ve kuralla göre şekillenen toplumsal düzenin daha modern bir görünüm kazandığının bir işareti olarak varsaymak mümkündür.

Geçmişte üretilen minyatürler günümüzle kıyaslandığında, günümüz minyatür sanatının daha farklı bir anlama ve kimliğe büründüğü anlaşılmaktadır. Modern dönem başlığı altında incelenen minyatürler esas alındığında minyatür sanatçılarının Osmanlı geleneğini sürdürenler, temaya sadık kalarak doğrudan aktaranlar ve minyatüre daha özgün bir nitelik kazandıranlar olmak üzere üç gruba ayrıldıkları görülmektedir. Osmanlı geleneğini sürdürenlerin, minyatürün klasik usullerinden uzaklaşmadan güncel sanat içerisinde yer alabilecek eserler ürettikleri görülmektedir. Konuyu doğrudan aktaranlar resmedilen kompozisyonun ana temasına sadık kalarak doğrudan aktarımı tercih etmektedirler. Özgün nitelikte çalışmalar üretenler grubundakiler ise her ne kadar geleneksel minyatür unsurlarını yansıtsalar da alışılmışın dışında ve minyatürün modern sanatla yeniden yorumlandığı eserlere yer vermektedirler. Bu gruptakiler bazen bir film sahnesini bazen de günlük yaşamı sıra dışı çizgilerle aktarmaktadırlar. Küçükşen Öner (2017) de çalışmasında benzer şekilde Türk resim sanatında toplumsal değişimlerle kadın figürünün ele alınış biçiminin de farklılaştığını ifade etmiştir. Özellikle Cumhuriyet dönemiyle başlayan modernizmle birlikte önceki dönemlerde metalaştırılan kadının artık sanatta bir imge olarak yerini aldığını belirtmiştir. Kadın imgesi feminizmin doğuşuyla ve cinsiyet eşitliği mücadelesiyle beraber farklılaşmış; kadın anne, eş, kız kardeş, hizmetçi, tanrıça ve/veya nesne sıfatları yerine kendi kimliğiyle var olmaya başlamıştır (Karaduman ve Özdemir, 2023; Köse ve Şahan, 2021).

Bu tezde kadın figürü 17. ve 18. yüzyıl Osmanlı dönemi ve modern dönem minyatür sanatı bağlamında karşılaştırmalı olarak incelenmiş; söz konusu dönemlerde kadının sosyal hayat içerisindeki yeri, değişimi ve dönüşümü minyatürlerdeki betimleme ve kompozisyonlardan yola çıkılarak açıklanmıştır. Tarihin hemen her döneminde varlığı, vizyonu ve emeğiyle fark edilmeyi başaran ve toplumsal kalkınmaya üstlendiği hemen her rol ile katkı sağlayan kadınların, toplumsal değişim ve dönüşüm süreçlerinin diğer sanat dalları kapsamında da incelenmesinin konunun daha

derinlemesine anlaşılması ve toplumsal cinsiyet konusuna farkındalık kazandırması bakımından değerli olduğu düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Afyoncu, E. (2013). *Zenta*. Ankara: TDV İslâm Ansiklopedisi, C.44, 279-281.
- Ágoston, G. ve Masters, B. (2009). *Encyclopedia of the Ottoman Empire*. New York: Facts On File.
- Akbaş, M. (2013). *Eğri Fetihnamesi Bezeme Unsurları ve Minyatürleri*. Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları Ana Sanat Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Akbulut-Ersoy, S. (2006). *Osmanlı Minyatür Tekniği*. Ankara: Kişisel Yayın.
- Akkaya, N. (2010). Âşık Tarzı Şiir Geleneğinde Halk Eğitimi. *Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi*, 27, 88-100.
- Akkurt, A. (2015). *Cumhuriyet Sonrası Türk Minyatür Sanatı'nın Özellikleri*. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü El Sanatları Eğitimi Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Aktepe, M. M. (1989). *Ahmed III*. Ankara: TDV İslâm Ansiklopedisi, C.2, 34-38.
- Akün, Ö. F. (1989). *Alâeddin Ali Çelebi*. Ankara: TDV İslâm Ansiklopedisi, C. 2, 315-318.
- Algaç, Ş. (1994). *Fatih Dönemi Kitap Sanatında Sayfa Tasarımı*. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Alkan, M. (2016). Osmanlı Devleti'nin "İslam Birliği" Siyaseti: Ortadoğu'nun Osmanlılaşması. *Gazi Akademik Bakış*, 9(18), 17-32.
- Altınöz, İ. (2021). Osmanlı Döneminde Anadolu Abdalları. *Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 25, 53-69.
- And, M. (2004). *Osmanlı Tasvir Sanatları: 1 Minyatür*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İkinci Basım.
- Anmaç, G. (2018). *Ardında İz Bırakanlar Geleneksel Türk Sanatları*. İstanbul: Üsküdar Belediyesi Yayınları, Bilnet Matbaacılık ve Yayıncılık A.Ş., Birinci Baskı, Nisan.
- Arda, Z. ve Bayrak, T. (2019). Elçiler Konulu Eserlere Karşılaştırmalı Bir Yaklaşım. *İdil*, 58, 803-808.

- Argıt, B. İ. (2015). Osmanlı İstanbul’unda Giyim Kuşam. Ed. C. Yılmaz, *Antikçağ’dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi* içinde (ss. 230-263), İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanlığı Kültür A.Ş. yayınları, C. IV.
- Arıkan, Z. (2013). *Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi*. Ankara: TDV İslâm Ansiklopedisi, C. 43, 551-552.
- Arıkan, İ. (2013). *Nevşehirli Damat İbrahim Paşa’nın Hayatı ve Devlet Adamlığı*. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı İslam Tarihi Bilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Arslan, R. (2021). 19. Yüzyıldan 20. Yüzyılın Başlarına Safranbolu’da Debbağhaneler. *Avrasya Beşeri Bilim Araştırmaları Dergisi*, 1(2), 90-110.
- Aslanapa, O. (1986). Türk Minyatür Sanatının Gelişmesi. *Erdem*, 2(6), 851-866.
- Aslanapa, O. (1989). *Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2. Basım.
- Aybars, E. (1991). Atatürk ve Devrime Bakış. *Atatürk Yolu Dergisi*, 2(7), 443-453.
- Aybars, E. (2014). Türk İstiklal Savaşı’nın Değerlendirilmesi. *Türk İstiklal Harbi’nde Kuvayimillie, Düzenli Ordu ve Cepheleler* içinde (ss. 63-67), Ankara: Genelkurmay Personel Başkanlığı Askerî Tarih ve Stratejik Etüt (ATASE) Daire Başkanlığı Yayınları.
- Aydın, R. (2012). 1923: Savaşın Sonu ve Yeni Rejimin İlanı: Cumhuriyet. Ed. N. E. Keskin, *Açıklamalı Yönetim Zaman Dizini 1919-1928 Cilt-II* içinde (ss. 1327-1540), Ankara Üniversitesi Yayın No: 360.
- Aydınoğlu, T. (2018). Osmanlı Dönemi Türk Müziğinin Wolfgang Amadeus Mozart’ın Eserlerine Etkisi. *Asya Studies-Academic Social Studies (Akademik Sosyal Araştırmalar)*, 5, 1-10.
- Bağbars, S. (2005). Padişah Kaftanları Neden Bu Kadar İhtişamlı. *Popüler Tarih*, 64.
- Baş, Y. (2019). Osmanlı Toplum Yapısı. Ed. S. H. Özkan, *Osmanlı Tarihi I Siyasi Tarih-Kültür ve Medeniyet (1299-1774)* içinde (ss. 265-297), İstanbul: İdeal Kültür Yayıncılık.
- Başbuğ, F. (2008). Türk Minyatür Sanatında Garip Hayvan Formları. *Türk- İslam Medeniyeti Akademik Araştırmalar Dergisi*, 6, 117-128.
- Batuhan, T. (2020). Materiality of Mehmet II Smelling A Rose Based on Gentile Bellini’s Painting with Cultural Perspective. *Art-Sanat*, 14, 1–16.
- Bayrak, M. B. (2012). 1924: Rejimin Güvence Altına Alınması ve Anayasal Kuruluş. Ed. N. E. Keskin, *Açıklamalı Yönetim Zaman Dizini 1919-1928 Cilt-II* içinde (ss. 1541-1736), Ankara Üniversitesi Yayın No: 360.

- Bayramoğlu, M. (2013). 20. Yüzyıl Türk Resim Sanatında Geleneksel Türk Sanat Örneklerinin Etkisi. *Kalemişi*, 1(2), 1-40.
- Bek, G. (2008). Modern Türk Sanatında “Ulusallık / Evrensellik” Sorunsalı ve Bazı Temel Yaklaşımlar. *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*,17, 117-130.
- Berber, N. (2019). *Başlangıcından Günümüze Batı ve Doğu Kùltürlerinde İllüstrasyon Sanatı ve Varka ve Gülşah Deđerlendirmesi*. İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Berber, M. ve Başar, M. R. (2019). Tarihsel, Öyküsel ve İllüstratif Açından Varka ve Gülşah. *GSF Sanat Dergisi*.
- Beydilli, K. (2019). *Müteferrika Matbaası*. Ankara: TDV İslâm Ansiklopedisi, Gözden Geçirilmiş 3. Basım, C. Ek-2, 341-343.
- Biçer-Özcan, ř. (2018). Uygur Minyatürlerinde Metin-Resim İlişkisi ve Sonrası. *İstem*, 16(31), 125-145.
- Biçer-Olgun, H. (2019). *Türkiye’de Modern Görsel Sanat Piyasasının Dinamikleri Üzerine Nitel Bir Araştırma*. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Bilgin, B. (2020). Seçilmiş Hadâiku’r-Reyhân Resimleri Üzerinden Ahmed Nakşi Üslubuna Dair Bazı Notlar. *Lale*, 1(1), 32-39.
- Bilgicioğlu, B. (2008). *Sâdâbâd*. Ankara: TDV İslâm Ansiklopedisi, C. 35, 379-381.
- Binark, İ. (1978). Türkler’de Resim ve Minyatür Sanatı. *Vakıflar Dergisi*, 12, 271-289.
- Bircan, U. (2015). Roland Barthes ve Göstergebilim. *Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi (SBARD)*, 13(26), 17-41.
- Bozkurt, N. (2006). *Nakkaş*. Ankara: TDV İslâm Ansiklopedisi, C. 32, 326-328.
- Canan şenol. (2009). *Perfect Beauty*. <http://www.cananxcanan.com/> (Erişim Tarihi: 21.01.2023).
- Civelek-Oruç, M. (2018). Türkiye Tanıtım Afişlerinin Göstergebilimsel Bir Analizi: Home of Turkey Afişleri Örneği. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication (TOJDAC)*, (8)2, 312-328.
- Çakı, C. (2018). Birinci Dünya Savaşı’ndaki Alman Propaganda Kartpostallarında Kullanılan Karikatürlerde Türklerin Sunumunun Göstergebilimsel Açından İncelenmesi. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi (AKİL)*, Haziran 29, 73-94.

- Çağman, Ç ve Tanındı, F. (1979). *Topkapı Sarayı Müzesi İslam Minyatürleri*. İstanbul: Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları, 1.
- Çağman, F. (1993). *Tanzimat'tan Önce Selçuk ve Osmanlı Toplumunda Kadınlar: Katalog, Çağlarboyu Anadolu'da Kadın*. İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Çelikbağ, T. (2018). Klasik Osmanlı Minyatür Sanatında Nakkaş Osman'ın Yaratıcılık Anlayışı. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(32), 460-478.
- Çetin, A. (2018). Mimaride Minyatürlerin Belge Niteliğinde Kullanımı Üzerine. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 20, 121-127.
- Çetin, Ö. (2018). *Minyatür Sanatının Türk Grafik Tasarımı Çerçevesinde Kitap İllüstrasyonu Olarak Değerlendirilmesi*. Eskişehir Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Pestil, G. ve Daşdağ, E. (2021). Geleneksel ve Çağdaş Minyatür Sanatında Doku Kullanımına Nakkaş Osman ve Taner Alakuş'un Eserlerinden Örnekler. *Medeniyet Sanat Dergisi*, 7(1), 21-40.
- Dalkıran, A. (2012). 17. Yüzyıl Osmanlı Minyatürlerinde Sıra Dışı Bir Eğilim: Müstehcenlik. *İdil*, (1)5, 112-131.
- Demirci-Kayıran, S. (2019). Dioscorides'in De Materia Medica Adlı Eserindeki Tıbbi Bitkilerin Doğu Akdeniz Bölgesi'ndeki Güncel Kullanımlarının Araştırılması. *Lokman Hekim Dergisi*, 9(2), 189-202.
- Demirel, A. ve Yayan, G. H. (2020). Günümüz Türk resminde Minyatür Sanatına Modern Yaklaşımlar. *Turkish Studies*, 15(3), 1767-1782.
- Derman, M. U. (2020). *Murakka*. TDV İslâm Ansiklopedisi, C. 31.
- Deveci, A. (2015). Osmanlı Minyatüründe İkincil Önem Olan Kadınlar. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8(37), 431-442.
- Dinç, S. (t.y.). Türk İnkılâbının Dayandığı Temeller ve Atatürkçülük. https://turkoloji.cu.edu.tr/ATATURK/arastirmalar/sait_dinc_turk_inkilabinin_d_ayandigi_temeller_ataturkculuk.pdf (Erişim Tarihi: 16.02.2023).
- Diğler, M. (2000). *Osmanlı Minyatürüne Bir Bakış*. Dicle Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları No. 4, Cilt: II, 303-316.
- Doğru, D. (2023). Türkiye'de Kadınların Siyasal Haklarını Kazanması ve Siyasal Temsilde Karşılaşılan Sorunlar. *Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, 72(1), 247-293.

- Duroğlu, S. (2007). *Türkiye’de İlk Kadın Milletvekilleri*. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih (Türkiye Cumhuriyeti Tarihi) Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Dönmez, İ. ve Göker, P. (2018). Osmanlı Dönemi Minyatür Sanatında Topografik Kent Tasviri. *Journal of Social And Humanities Sciences Research*, 5(23), 1121-1129.
- Dündar, A. İ. (2020). Tercüme-i Sihâh-i Cevherî’den (Vankulu Lugatı) Tarama Sözlüğü’ne Katkılar. *Rumeli İslam Araştırmaları Dergisi*, 5, 158-166.
- Emecen, F. (2007). *Osmanlılar*. Ankara: TDV İslâm Ansiklopedisi, C. 33, 580-589.
- Enveroğlu, Z. (2018). *Osmanlı Minyatür Sanatı İçerisinde Nakkaş Levni Üslubunda Kadın Figürleri ve Günümüz Sanat Anlayışında Yenilik Arayışları*. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tasarım Bilim Dalı Tasarım Ana Sanat Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Eravcı, H. M. ve Kiremit, İ. (2009). Lale Dönemi ve Patrona Halil İsyanı Üzerine Yeni Değerlendirmeler. *Tarih Okulu Dergisi*, (VIII), 79-93.
- Ersoy, A. (1991). 18. Yüzyılın Minyatürleri ve 19. Yüzyılda Batı Tarzı Resme Geçiş. *İlgi*, 25 (64), 12–17.
- Erünsal, İ. E. (2015). Osmanlı Döneminde İstanbul Kütüphaneleri. Ed. C. Yılmaz, *Antikçağ’dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi* içinde ss. 578-601, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanlığı Kültür A.Ş. yayınları, C. VII.
- Gelturan, M. (2013). *Diinden Bugüne Nakkaşhâne ve Kúpeli Atölyesi*. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Geleneksel Türk El Sanatları Anasanat Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Genelkurmay Harp Tarihi Başkanlığı. (1971). *Türk Devrim Tarihi*. Ankara: Genelkurmay Basımevi.
- Geyikoğlu, H. (2014). Mođollar’ın Selçuklular’dan Sonra Anadolu’ya Hâkim Olma Faaliyetleri ve Karanbük Savaşı. *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakóltesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 52, 95-112.
- Gözler, K. (1999). Hukuk Açısından Monarşi ve Cumhuriyet Kavramlarının Tanımı Sorunu. *Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakóltesi Dergisi*, 54(1), 51-62.
- Günce, Ş. (2020). Osmanlı Devleti’nde İlk Daimî Elçilikler ve Diplomasiye Olan Etkileri. *Osmanlı Medeniyeti Araştırmaları Dergisi*, 6(10), 101-114.
- Gündoğdu, A. O. (2016). *Osmanlı / Türk Müzik Kültüründe Avrupa Müziği’nin Yaygınlaşması Süreci ve Levanten Müzikçiler*. Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik ve Sahne Sanatları Anabilim Dalı Müzik Bilim Yüksek Lisans Programı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

- Güdekli, A., Ehtiyar, V., R., Güzel, F., Ö. ve Ersoy, A. (2016). Turizme Yönelik Tanıtım Afişlerinde İmge Olarak Kadın: Göstergebilimsel Bir Analiz. *Uluslararası Hakemli İletişim ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 12, 138-158.
- Gürtuna, S. (1999). *Osmanlı Kadın Giysisi*. Ankara: T.C Kültür Bakanlığı Yayınları, 1.Baskı.
- Gürtuna, S. (2005). Sanat Eğitimi Yönünden Fatih'in Çocukluk Defteri Üzerine Düşünceler. *Hasan Ali Yücel Eğilim Fakültesi Dergisi*, 1-10.
- Gürsoy, F. (2013). Minyatür Sanatında Dermatoloji. *Türk Dermatoloji Dergisi*, 7.
- Haral, H. (2006). *Osmanlı Minyatüründe Kadın (Levnî Öncesi Üzerine Bir Deneme)*. Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Sanatı Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Hancz, E. (2007). *Peçuylu İbrâhim*. Ankara: TDV İslâm Ansiklopedisi, C. 34, 216-218.
- İrlyayı-Tekbaş, S. (2008). *Surname-i Vehbi Minyatürlerindeki Eğlence Sahnelerinin Resim Eğitimi Açısından İncelenmesi*. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı Resim-İş Öğretmenliği Bilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- İlden, S. (2012). Türk Minyatür Sanatının Gelişiminde Dinin (İslamiyetin) Etkisi. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 5(9), 60-72.
- İnal, G. (1995). *Türk Minyatür Sanatı (Başlangıcından Osmanlılara Kadar)*. Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Sayı: 63.
- İnan, A. (1981). *M. Kemal Atatürk'ten Yazdıklarım*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- İnanan, Ö. (2018). Kıyâfetü'l-İnsâniyye Fî Şemâilî'l-Osmâniyye'den Hareketle Osmanlı Padişahlarının Gerçek Portresi. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 2(4), TEBDİZ Özel Sayısı, 201-212.
- İpşirli Argıt, B. (2005). Osmanlı Hukuk Çalışmalarında Kadın. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 3(5), 575-621.
- Kahraman, M. E. ve Önal, H. (2020). Minyatür Sanatının Evrimi. *Pearson Journal of Social Sciences & Humanities*, 5(9), 19-25.
- Kaya Karaduman, B. ve Özdemir, G. (2023). Değişen Türk Toplumuyla birlikte kadın figürünün Türk Sanatındaki yansıması. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (34), 741-758.
- Karakaş, H. S. ve Furkancı, F. *The Miniature Art in The Manuscripts of The Ottoman Period (XVth-XIXth Centuries)*. <https://www.melcominternational.org/wp->

content/content/past_conf/2008/2008_papers/Rukanci&Karakas.pdf (Erişim Tarihi: 17.01.2022).

- Karaca, G. (2017). Yerellik ve Gelenekten Beslenen Evrensel-Modern Sanat Anlayışı. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 3(2), 40-49.
- Karaca, Z. (2019). *1699-1739 Osmanlı Avusturya Antlaşmalarına Göre Sınır Tespit Çalışmaları*. Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Ana Bilim Dalı Yeniçağ Tarihi Bilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Karaman, E. (2017). Roland Barthes ve Charles Sanders Peirce'nin Göstergibilimsel Yaklaşımlarının Karşılaştırılması. *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*, 34, 25-36.
- Kavuncu, M. (1999). Osmanlılarda Aile ve Kadın. *Dini Araştırmalar*, 2(4), 143-168.
- Kaymaz, İ. Ş. (2010). Modern Uygarlığın Mihenk Taşı: Türkiye'de Kadının Toplumsal Konumu. *Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi*, 46, 333-366.
- Kazıcı, Z. (1988). *Ahîlik*. Ankara: Ankara: TDV İslâm Ansiklopedisi, C. 1, 540-542.
- Kılıç, H. (2020). Osmanlı Minyatürlerinde Padişah Portreleri. *Lale Kültür, Sanat ve Medeniyet Dergisi*, Ocak – Haziran.
- Kırılmaz, H. ve Ayparçası, F. (2016). Modernizm ve Postmodernizm Süreçlerinin Tüketim Kültürüne Yansımaları. *İnsan ve İnsan*, 3(8), 32-58.
- Kızılsağak, E. (2014). Minyatürden İllüstrasyona Tarihsel ve Güncel Bir Bakış. *Fine Arts*, 9(4), 162-174.
- Koç, F. (2009). 18. Yüzyıl Minyatür Sanatında Osmanlı Kadın Modası. *Türk-İslam Medeniyeti Akademik Araştırmalar Dergisi*, 7, 82-98.
- Koç-Başaran, Y. (2017). Sosyal Bilimlerde Örneklem Kuramı. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 5(47), 480-495.
- Koçak, Ü. (2020). Tanzimat Dönemi Kadın Hareketlerinin Eğitime Etkisi. *EKEV Akademi Dergisi*, 24(82), 487-500.
- Konak, R. (2013). Osmanlı Minyatür Sanatında Padişah Portreciliğinin İlk Örnekleri ve Geleneğe Katkıları. *International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 8(5), 425-439.
- Konak, R. (2015). Ömür Koç Minyatürlerinde Osmanlı Minyatür Sanatı Geleneğinin İzleri ve Yenilik Arayışları. *International Journal of Social Science*, 37, 291-314.

- Konak, R. (2022). İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi T. 6087 Envanter Numaralı El-Kiyâfetü'l İnsâniyye Fi Şemâilî'l-Osmaniye El Yazmasında Yer Alan Padişah Portreleri. *Uluslararası Sanat ve Sanat Eğitimi Dergisi*, 5(9), 72-90.
- Köprülü, O. F. (1991). *Bâciyân-ı Rûm*. Ankara: TDV İslâm Ansiklopedisi, C. 4, 415.
- Köse, Z. ve Şahan, G. (2021). Geçmişten Günümüze Resim Sanatında Kadına Bakış: Sanatta Kadın İmgesi ve Kadın Ressamlar. *International Journal of Human Sciences*, 18(3), 431-449.
- Közleme, A. O. (2017). İlk “Bilinçli Batılılaşma” ve Toplumsal Değişmenin Eksen Değiştirmesi Olarak Lale Devri. *Toplum Bilimleri*, 11(21), 361-376.
- Kut, T. (1979). Ülkemizde Yangın Tulumbasını İlk Kez İmal Eden Gerçek Davud'un ve Bazı Tulumbacıların Mezar Taşları. *Tarih Dergisi*, 0(32), 771-788.
- Kutluer, İ. (2022). *Keşfü 'z-Zunûn*. Ankara: TDV İslâm Ansiklopedisi, C. 25, 321-322.
- Küçükşen Öner, F. (2017). Türk Resminin ve Toplum Hayatının Değişim Göstergesi Olarak Kadın. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 19, 103-121.
- Kühne, E. (1952). *Doğu İslam Memleketlerinde Minyatür*. Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, Sayı: 2, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Mahir, B. (2002). *Osmanlı İmparatorluğu Döneminde Minyatür*. *Türkler*, Cilt: 12, 316-322.
- Mahir, B. (2005). *Osmanlı Minyatür Sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Mahir, B. (2020). *Minyatür*. Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, 30. Cilt.
- Oğuz, B. B. (2021). Acayip ve Garip Mahlukların Minyatürleri: Göstergibilim Açısından Bir İnceleme. Ed. S. Sönmez ve M. Yıldırım, *Sosyal Bilimlerde Akademik Araştırma ve Derlemeler* içinde (ss. 7-32), Ankara: Duvar Yayınları.
- Oruç, G. (2018). *İstanbul'dan Paris'e Hüseyin İstanbullu'ya Atfedilen Bir Kiyafetname*. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Örs, D. (2019). *Eş-Şakâ'iku'n-Nu'Mâniyye Fî Ulemâi'd-Devleti'l-Osmâniyye Osmanlı Âlimleri*. Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları: 134, Tarih ve Toplum Bilimleri Serisi: 20.
- Özaltın, F. N. ve Ölmez, F. N. (2011). Osmanlı Dönemi Minyatürlerinde El Sanatlarından İzler. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi ART-E*, Mayıs, 1-30.

- Özbek, Y. (2004). Şürkrî-i Bitlisî Selimnâmesi Minyatürleri. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(17), 151-193.
- Özcan, A. (1996). *Gazi*. Ankara: TDV İslâm Ansiklopedisi, C. 13, 443-445.
- Özcan, A. (2001). *Karlofça Antlaşması*. Ankara: TDV İslâm Ansiklopedisi, C. 24, 504-507.
- Özcan, A. (2003). *Lale Devri*. Ankara: TDV İslâm Ansiklopedisi, C. 27, 81-84.
- Özcan, A. (2007). *Pasarofça Antlaşması*. Ankara: TDV İslâm Ansiklopedisi, C. 34, 177-181.
- Özdemir Tiryaki, N. (2020). Türk İnkılabı ve İnkılap Hareketleri. Ed. B. Sayılır, *Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi II* içinde (ss. 3-38), Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayını, No: 4170.
- Özkan, S. H. (2019). Osmanlı Kuruluş Meselesi ve Osmanlı Kimliği. Ed. S. H. Özkan, *Osmanlı Tarihi I Siyasi Tarih Kültür ve Medeniyet (1299-1774)* içinde (ss. 3-13), İstanbul: İdeal Kültür Yayıncılık, 1. Baskı.
- Öztaş, S. (2016). Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin Açılışı ve Hükümet Kurulana Kadar İlk Çalışmaları. *International Journal of Eurasian Education And Culture*, 1, 23-32.
- Palancı, Ç. (2019). *18. Yüzyıl Türk Minyatür Sanatında Kadın Figürü*. Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Peçe, Z. (2015). *Nakkaş Osman ve Levnî'ye Ait Padişah Portrelerinin Kompozisyon ve Teknik Açısından Karşılaştırılması*. Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Punch, K. (2016). *Sosyal Araştırmalara Giriş: Nicel ve Nitel Yaklaşımlar*. Ankara: Siyasal Kitabevi, 4. Baskı.
- Renda, G. (1997). *Minyatür*. İstanbul: Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, 2. Cilt, 1262.
- Renda, G. (2001). *Osmanlı Minyatür Sanatı*. İstanbul: Stil Matbaacılık.
- Saç Kavrayan, Ç. (2019). Modern Sanat ve Kimlik: Grayson Perry Eserleri Üzerinden Bir İnceleme. *İnsan ve İnsan*, 6(19), 63-77.
- Sağlam, M. S. (2017). *Türk İllüstrasyonuna Minyatür'ün Etkisi ve Modern Bir Uygulama*. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Grafik Anasanat Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

- Sağnak, T. (2009). *Kültürlerarası Etkileşime Bir Örnek: Günseli Kato*. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Salbacak, S. (2019). Lale Devrinin Dekorü III. Ahmed Yemiş Odası. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 12(67), 512-518.
- Sever, S. (2020). 15. Yüzyıl Osmanlı Dönemi Minyatür Sanatı Üzerine Bir Değerlendirme. *Sanat Dergisi*, 35, 153-166.
- Shahmari, S. (2014). *Osmanlı ve İran Minyatürlerinde Figür Anlayışın Etnografik Açıdan İncelemesi*. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Somel, S. A. (2012). *Ansiklopedik Osmanlı Tarih Sözlüğü*. İstanbul: Alfa Yayıncılık.
- Soysaldı, A. (2018). Kültür, Sanat ve Beşeriyet İlişkisi. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 22, 305-315.
- Sözer-Saraç, Y. (2011). İslam Halklarının Sanatsal Anlatım Yöntemleri; "Minyatür". *Avrupa İslam Üniversitesi İslam Araştırmaları Journal of Islamic Research*, 4(1), 171-194.
- Sözen, M. ve Tanyeli U. (2015). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi, On Beşinci Basım.
- Soyer, F. (2015). *Topkapı Saray Müzesi Kütüphanesi E.H.1512 Numarada Bulunan Mantıku'T-Tayr Nüshası Minyatürlerinin Teknik Çözümlemesi ve Sembolik Anlatımları*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi. (2022). *Altın Ezme Yapımı ve Uygulaması*. <http://www.suleymaniye.yek.gov.tr/Content/UploadFile/Doc/Alt%C4%B1n%20Ezme%20yap%C4%B1m%C4%B1%20poster.pdf> (Erişim Tarihi: 14.03.2022).
- Şakiroğlu, M. H. (1996). *Frenk*. TDV İslâm Ansiklopedisi, 13. Cilt.
- Şayestefer, M. (2012). Safevî ve Osmanlı Dönemi Minyatürlerinde Dinî Değerler. *Misbah İslami Düşünce ve Araştırma Dergisi*, I(1), 175-194.
- Şemşek, V. (2020). Osmanlı Döneminde Kadının Yeri Üzerine. *International Journal of Social and Humanities Sciences (IJSHS)*, 4(3), 191-200.
- Şimşek, F. (2019). *Klasik Osmanlı Minyatüründe Havuz İmgesi*. Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Sanatı Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

- Tahirzade Behzad, H. (1953). *Minyatür'ün Tekniği*. Ankara: İlahiyat Fakültesi Dergisi.
- Tanındı, Z. (1984). *Siyer-i Nebi*.
<http://www.islamicmanuscripts.info/reference/books/Tanindi-1984-Siyer-Nebi/Tanindi-1984-Siyer-Nebi-025-051.pdf> (Erişim Tarihi: 11.05.2022).
- Tanındı, Z. (1996). *Türk Minyatür Sanatı*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Birinci Baskı, Genel Yayın No: 353.
- Tanındı, Z. (2015). *İstanbul Sarayının Resim Hazinesinden: Osmanlı Sanatında Minyatür*. Antik Çağ'dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi, İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanlığı Kültür A.Ş. Yayınları.
- TDK. (2022). *Güncel Türkçe Sözlük*. <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim Tarihi: 04.04.2022).
- TDV. (2022). *Sanat*. <https://islamansiklopedisi.org.tr/sanat> (Erişim Tarihi: 04.04.2022).
- TDK. (2022). *Hotoz*. <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim Tarihi: 18.11.2022).
- Tekinel, T. (2007). *Türk Resim Sanatında Çıplak*. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Sanat Dalı Resim-İş Eğitimi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Telli, R. ve Yılmaz, A. (2020). Geç Dönem Osmanlı Modernleşmesine Genel Bir Bakış. *Liberal Düşünce Dergisi*, 25(100), 9-35.
- Topal, S. (2019). *XVIII. Yüzyıl Fransız Boğaziçi Ressamlarının Resimlerinde Üslup*. Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Turan, O. (1998). *Selçuklular Zamanında Türkiye: Siyasi Tarih Alp Arslan'dan Osman Gazi'ye (1071-1328)*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları, 6. Baskı.
- Turgut, H. (2020). Lale Devri'nde İstanbul Bahçeleri. *ATA Planlama ve Tasarım Dergisi*, 4(2), 97-105.
- Tutal, T. (2018). *17. ve 18. Yüzyıllarda Osmanlı Giyim Kültürüne Batı Giyim Kültürünün Etkileri*. Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tekstil Tasarımı Anasanat Dalı Tekstil ve Moda Tasarımı Sanat Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Türkmenoğlu, D. (2008). Sanatsal Bir Belge Olarak Surname-i Humayun Minyatürleri ve Toplumsal Anlamları. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(26), 98-111.
- Türk Dil Kurumu [TDK]. (2022). *Minyatür*. Güncel Türkçe Sözlük. <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim Tarihi: 21.01.2022).

- Türkiye Kültür Portalı. (2022). *Minyatür Sanatı*.
<https://www.kulturportali.gov.tr/portal/minyaturesanati> (Erişim Tarihi: 07.01.2022).
- Türk Tarih Kurumu. [TTK]. *Evliya Çelebi [1611-1685?]*.
<https://www.ttk.gov.tr/belgelerle-tarih/evliya-celebi-1611-1685/> (Erişim Tarihi: 17.06.2022).
- Uğur, A. (2009). *Selimnâme*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, C. 36.
- Uysal, A. O., Türkmen, F. N., Hanoğlu, C. ve Çalış, E. (2018). Osmanlı Mimarisinde Lâle Devri Üslûbu (Anadolu'daki Yansımalar). *Turkish Studies*, 13(10), 57-86.
- Ümit, N. M. (2014). Minyatürlerde Gösteri Sanatları: Nakkaş Osman'ın Tasvirleriyle Onaltıncı Yüzyıldan Örnekler. *Art-Sanat*, 2, 129-145.
- Ürekli, F. Gündoğdu, R. ve Önal, E. F. (2018). *Osmanlı Arşiv Belgelerinde İstanbul'da Afetler*. Ankara: Afet ve Acil Durum Yönetimi Başkanlığı Yayınları.
- Yakut, İ. (2014). Osmanlı Minyatürü ve Belgesel Sinema Sanatının Ortak Anlatı Özellikleri. *Kalemişi Geleneksel Türk Sanatları Dergisi*, 2(3), 1-10.
- Yaman, A. (2015). *Seçilmiş Örnekler Bağlamında Fatih Dönemi Minyatürlerinin Teknik Çözümlemesi*. Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları (Minyatür) Ana Sanat Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Yaman, B. (2002). *Osmanlı Resim Sanatında Kıyamet Alametleri: Tercüme-i Cifru'l-Cami ve Tasvirli Nüshaları*. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Yazıcı, T. (1991). *Arifi Fethullah Çelebi*. Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, C.3.
- Yılmaz, A. (2010). Osmanlı'dan Cumhuriyet'e: Kadın Kimliğinin Biçimlendirilmesi. *ÇTTAD*, IX(20-21), 191-212.
- Yılmaz, N. (2007). *Osmanlı Toplumunda Tasavvuf Sufiler, Devlet ve Ulema*. İstanbul: Osmanlı Araştırmaları Vakfı Yayınları, 2. Baskı.
- Yiğit, İ. (2019). *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Müsikî ve Yasaklar*. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Yurttadur, O ve Yoldaş, H. (2021). Modern Türk Resminde Soyut-Soyutlama Bağlamında Mekân. *İdil*, 88, 1843-1862.

Yüksel, C. (2018). *İslam Tasvirlerinden Örneklerle Melek İkonografisi (XII.-XV. Yüzyıl)*. Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarih Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Woodhead, C. (2010). *Şehnameci*. Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, C.38.

TABLolar LİSTESİ

Tablo 1: İncelenen eserlere ait çizelge.....	16
Tablo 2: Erkekli kadınlı kır eğlencesi (Terceme-i Miftah Cifrü'l Cami) düz anlam ve yan anlam analizi.....	65
Tablo 3: Bahar ve gece eğlenceleri düz anlam ve yan anlam analizi.....	66
Tablo 4: Haremde doktor (Hümâyünnâme) düz anlam ve yan anlam analizi.....	67
Tablo 5: Saraylı Hanım düz anlam ve yan anlam analizi.....	68
Tablo 6: Dere kenarında basılan çift düz anlam ve yan anlam analizi.....	69
Tablo 7: Gelin Düz anlam ve yan anlam analizi.....	70
Tablo 8: Yalvaç bey'in fukaraya sadaka ve libas vermesi düz anlam ve yan anlam analizi.....	71
Tablo 9: Çıplak kadın düz anlam ve yan anlam analizi.....	72
Tablo 10: Başkentli kadın düz anlam ve yan anlam analizi.....	73
Tablo 11: Feraceli kadın düz anlam ve yan anlam analizi.....	74
Tablo 12: Uyuyan genç kadın düz anlam ve yan anlam analizi.....	75
Tablo 13: Frenk kadını düz anlam ve yan anlam analizi.....	76
Tablo 14: Saçını toplayan kadın düz anlam ve yan anlam analizi.....	76
Tablo 15: Acem çengisi Maverdi kolbaşı düz anlam ve yan anlam analizi.....	77
Tablo 16: Gül tutan kadın düz anlam ve yan anlam analizi.....	78
Tablo 17: İplik eğiren kadın düz anlam ve yan anlam analizi.....	79
Tablo 18: Genç kadın düz anlam ve yan anlam analizi.....	80
Tablo 19: Ayakta duran ve oturan iki kadın düz anlam ve yan anlam analizi.....	82
Tablo 20: Kağıthane eğlencesi düz anlam ve yan anlam analizi.....	83
Tablo 21: Anadolu kadını düz anlam ve yan anlam analizi.....	84
Tablo 22: İstanbul kadını düz anlam ve yan anlam analizi.....	85
Tablo 23: Doğum sahnesi düz anlam ve yan anlam analizi.....	86
Tablo 24: Çalgı çalan dört kadın düz anlam ve yan anlam analizi.....	87
Tablo 25: Yaşlı kadınla evlenen çapkın düz anlam ve yan anlam analizi.....	88

Tablo 26: Faytondaki kadın düz anlam ve yan anlam analizi.....	89
Tablo 27: Gösteri izleyen kadınlar düz anlam ve yan anlam analizi.....	90
Tablo 28: Nakış işleyen kız düz anlam ve yan anlam analizi.....	91
Tablo 29: Avluda müzisyen kadınlar düz anlam ve yan anlam analizi.....	92
Tablo 30: Oduncu ailesi düz anlam ve yan anlam analizi.....	93
Tablo 31: ÇMK1989-03 düz anlam ve yan anlam analizi.....	93
Tablo 32: Dönüşüm düz anlam ve yan anlam analizi.....	94
Tablo 33: Müzik düz anlam ve yan anlam analizi.....	95
Tablo 34: Aşıklar Düz anlam ve yan anlam analizi.....	96
Tablo 35: Kusursuz güzellik serisi-siyahlık düz anlam ve yan anlam analizi.....	97
Tablo 36: Tramvay, İstanbul caddesi, Pera düz anlam ve yan anlam analizi.....	98
Tablo 37: Erkekli kadınlı kır eğlentisi (Terceme-i Miftah Cifrü'l Cami) künyesi.....	134
Tablo 38: Bahar ve gece eğlenceleri künyesi.....	135
Tablo 39: Haremde doktor (Hümâyünnâme) künyesi.....	136
Tablo 40: Saraylı hanım künyesi.....	137
Tablo.41: Dere kenarında basılan çift künyesi.....	138
Tablo 42: Gelin künyesi.....	139
Tablo 43: Yalvaç bey'in fukaraya sadaka ve libas vermesi künyesi.....	140
Tablo 44: Çıplak kadın künyesi.....	141
Tablo 45: Başkentli kadın künyesi.....	142
Tablo 46: Feraceli kadın künyesi.....	143
Tablo 47: Uyuyan genç kadın künyesi.....	144
Tablo 48: Frenk Kadını Künyesi.....	145
Tablo 49: Saçını toplayan kadın künyesi.....	146
Tablo 50: Acem çengisi maverdi kolbaşı künyesi.....	147
Tablo 51: Gül tutan kadın künyesi.....	148
Tablo 52: İplik eğiren kadın künyesi.....	149
Tablo 53: Genç kadın künyesi.....	150
Tablo 54: Ayakta duran ve oturan iki kadın künyesi.....	151

Tablo 55: Kağıthane eğlencesi künyesi.....	152
Tablo 56: Anadolu kadını künyesi.....	153
Tablo 57: İstanbul kadını künyesi.....	154
Tablo 58: Doğum sahnesi künyesi.....	155
Tablo 59: Çalgı çalan dört kadın künyesi.....	156
Tablo 60: Yaşlı kadınla evlenen çapkın künyesi.....	157
Tablo 61: Faytondaki kadın künyesi.....	158
Tablo 62: Gösteri izleyen kadınlar künyesi.....	159
Tablo 63: Nakış işleyen kız künyesi.....	160
Tablo 64: Avluda müzisyen kadınlar künyesi.....	161
Tablo 65: Oduncu ailesi künyesi.....	162
Tablo 66: ÇMK1989-03 künyesi.....	163
Tablo 67: Dönüşüm künyesi.....	164
Tablo 68: Müzik künyesi.....	165
Tablo 69: Aşıklar künyesi.....	166
Tablo 70: Kusursuz güzellik serisi-siyahlık künyesi.....	167
Tablo 71: Tramvay, İstanbul caddesi, Pera künyesi.....	168

ŞEKİLLER LİSTESİ

- Resim 1:** El yazması kitap örneğinde bölüm başında yer alan ilk harfin süslenmesi...123
- Resim 2:** Antik Mısırdaki papirüs minyatür örneği.....123
- Resim 3:** Dioskorides, *Materia Medica*, Viyana Ulusal kütüphanesi.....124
- Resim 4:** *El-Hıyelü'l-Hendesiyye*, TSM, A. 3472, y. 146a.....124
- Resim 5:** İlk Abbasi Halifesi Seffah'ın Kufe'de halifeliğini ilan etmesini gösteren minyatür.....125
- Resim 6:** Minyatür sanatı örneği.....125
- Resim 7:** Kanuni Sultan Süleyman'ın Şeyh Abdülatif'i Kabulü (*Hünernâme*).....126
- Resim 8:** Minyatürde kullanılan boyalar.....126
- Resim 9:** Minyatürde kullanılan fırçalar.....127
- Resim 10:** Minyatürde kullanılan varak altın (defter altın).....127
- Resim 11:** Minyatürde kullanılan Aherli (ahar) kâğıt.....128
- Resim 12:** Minyatürde kullanılan Mühre örnekleri.....128
- Resim 13:** Minyatürde kullanılan Trilin.....129
- Resim 14:** Costanzo da Ferrara, 2. Mehmed, 1481.....129
- Resim 15:** G. Bellini, 2. Mehmet, 1480 (İstanbul Büyükşehir Belediyesi, Saraçhane)130
- Resim 16:** Sinan Bey, 2. Mehmed, 1460-80'ler (TSM. H. 2153, 145b).....130
- Resim 17:** Sinan Bey, 2. Mehmed Portresi, 1580'ler (TSM. H. 2153, 10a).....131
- Resim 18:** Şükri-i Bitlisi'nin *Selimnâme* Minyatür Örneği (TSMK, Hazine, nr. 1597)131
- Resim 19:** *Beyân-ı Menâzil-i Sefer-i Irâkeyn*'de Hille şehrinin bir bölümünü gösteren minyatür (İÜ Ktp., TY, nr. 5964, vr. 68a).....132
- Resim 20:** Nakkaş Osman, Sultan 2. Selim'in Safevi Elçisi Şah Kulu Han'ı kabulü (TSM, A. 3595, y. 53b-54a).....132
- Resim 21:** Nigârî, Şehzade Selim hedefe ok atarken (TSMK, H., nr. 2134, vr. 2b-3a).133
- Resim 22:** Abdullah Buhari, hamamda yıkanan kadın (TSMK, 1741).....133
- Resim 23:** Erkekli kadınlı kır eğlencesi (*Terceme-i Miftah Cifrü'l Cami*).....134

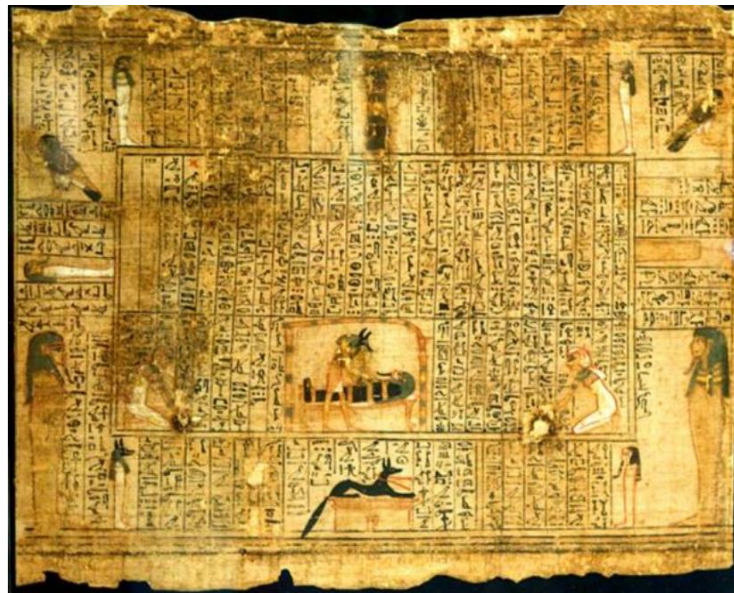
Resim 24: Bahar ve gece eğlenceleri.....	135
Resim.25: Haremde doktor (Hümâyûnnâme).....	136
Resim 26: Saraylı hanım.....	137
Resim 27: Dere kenarında basılan çift.....	138
Resim 28: Gelin.....	139
Resim 29: Yalvaç Bey'in fukaraya sadaka ve libas vermesi.....	140
Resim 30: Çıplak kadın.....	141
Resim 31: Başkentli kadın.....	142
Resim 32: Feraceli kadın.....	143
Resim 33: Uyuyan genç kadın.....	144
Resim 34: Frenk kadını.....	145
Resim 35: Saçını toplayan kadın.....	146
Resim 36: Acem çengisi Maverdi kolbaşı.....	147
Resim 37: Gül tutan kadın.....	148
Resim 38: İplik eğiren kadın.....	149
Resim 39: Genç kadın.....	150
Resim 40: Ayakta duran ve oturan iki kadın.....	151
Resim 41: Kâğıthane eğlencesi.....	152
Resim 42: Anadolu kadını.....	153
Resim 43: İstanbul kadını.....	154
Resim 44: Doğum sahnesi.....	155
Resim 45: Çalgı çalan dört kadın.....	156
Resim 46: Yaşlı kadınla evlenen çapkın.....	157
Resim 47: Faytondaki kadın.....	158
Resim 48: Gösteri izleyen kadınlar.....	159
Resim 49: Nakış işleyen kız.....	160
Resim 50: Avluda müzisyen kadınlar.....	161
Resim 51: Oduncu ailesi.....	162
Resim 52: ÇMK1989-03.....	163

Resim 53: Dönüşüm.....	164
Resim 54: Müzik.....	165
Resim 55: Aşıklar.....	166
Resim 56: Kusursuz güzellik serisi-siyahlık.....	167
Resim 57: Tramvay, İstanbul caddesi, Pera.....	168

EKLER



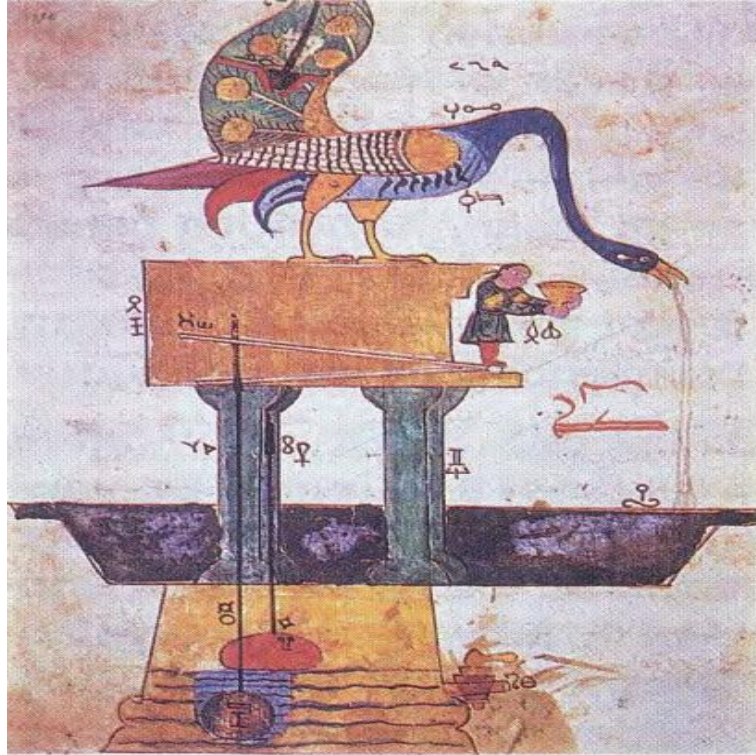
Resim 1: El yazması kitap örneğinde bölüm başında yer alan ilk harfin süslenmesi



Resim 2: Antik Mısırda papirüs minyatür örneği



Resim 3: Dioskorides, *Materia Medica*, Viyana Ulusal Kütüphanesi



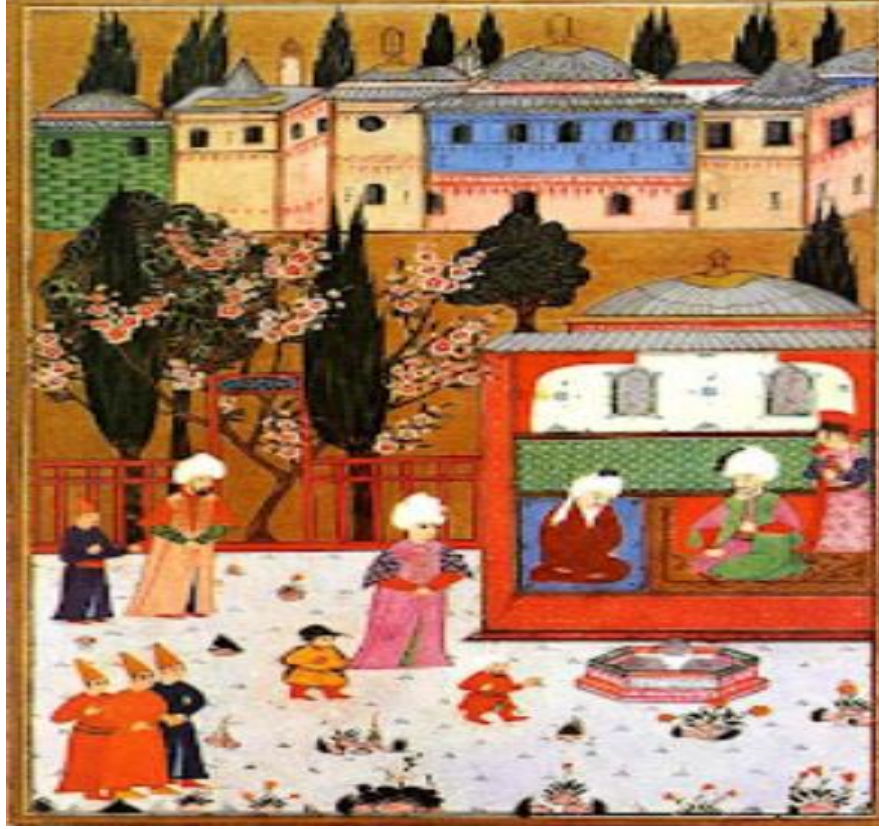
Resim 4: Rezzâz el-Cezerî, *El-Hiyelü'l-Hendesiyye*, TSM, A. 3472, y.146a



Resim 5: İlk Abbasi Halifesi Seffah'ın Kufe'de Halifeliğini ilan etmesini anlatan minyatür



Resim 6: Perihan BALUN'un kişisel çalışması, minyatür sanatı örneği (Ferhat ile Şirin Reprodüksiyon çalışmasıdır)



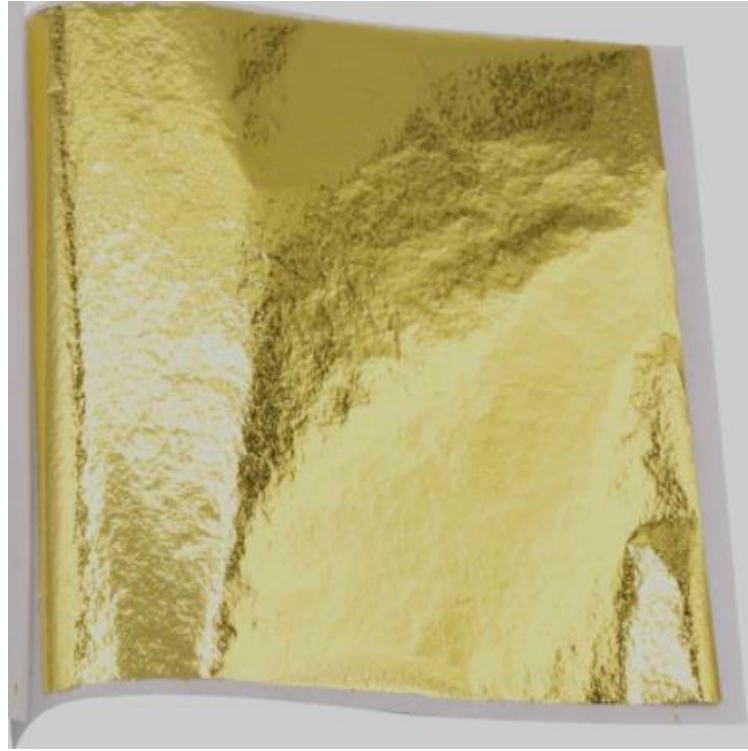
Resim 7: Nakkaş Osman, Hünername, Kanuni Sultan Süleyman'ın Şeyh Abdülatîfî kabulü



Resim 8: Minyatürde kullanılan boyalar



Resim 9: Minyatürde kullanılan fırçalar



Resim 10: Minyatürde kullanılan varak altın (defter altın)



Resim 11: Minyatürde kullanılan aherli (ahar) kâğıt



Resim 12: Minyatürde kullanılan mühre örnekleri



Resim 13: Minyatürde kullanılan Trilin



Resim 14: Costanzo da Ferrara, 2. Mehmed, 1481



Resim 15: G. Bellini, 2. Mehmet, 1480 (İstanbul Büyükşehir Belediyesi, Saraçhane)



Resim 16: Sinan Bey, 2. Mehmed, 1460-80'ler (TSM. H. 2153, 145b)



Resim 17: Sinan Bey, 2. Mehmed Portresi, 1580'ler (TSM. H. 2153, 10a.)



Resim 18: Şükri-i Bitlisi'nin Selimnâme'sinden minyatür örneği (TSMK, Hazine, nr. 1597)



Resim 19: Beyân-ı Menâzil-i Sefer-i Irâkeyn'de Hille şehrinin bir bölümünü gösteren minyatür (İÜ Ktp., TY, nr. 5964, vr. 68a)



Resim 20: Nakkaş Osman, Sultan 2. Selim'in Safevi Elçisi Şah Kulu Han'ı kabulü (TSM, A. 3595, y. 53b-54a)



Resim 21: Nigârî, Şehzade Selim hedefe ok atarken (TSMK, H., nr. 2134, vr. 2b-3a)



Resim 22: Abdullah Buhari, hamamda yıkanan kadın, Topkapı Sarayı kitaplığı, 1741

Tablo 37: Erkekli kadınlı kır eğlentisi (Terceme-i Miftah Cifrü'l Cami) künyesi

Eser Adı	Erkekli Kadınlı Kır Eğlentisi (Terceme-i Miftah Cifrü'l Cami)
Bulunduğu Yer	İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi
Kayıt No	T6624, y. 100b.
Yapım Yılı	1595-1600
Nakkaş Adı	Nakkaş Osman ve Çırakları tarafından yapıldığı tahmin edilmektedir



Resim 23: Erkekli kadınlı kır eğlentisi (Terceme-i Miftah Cifrü'l Cami)

Tablo 38: Bahar ve gece eğlenceleri künyesi

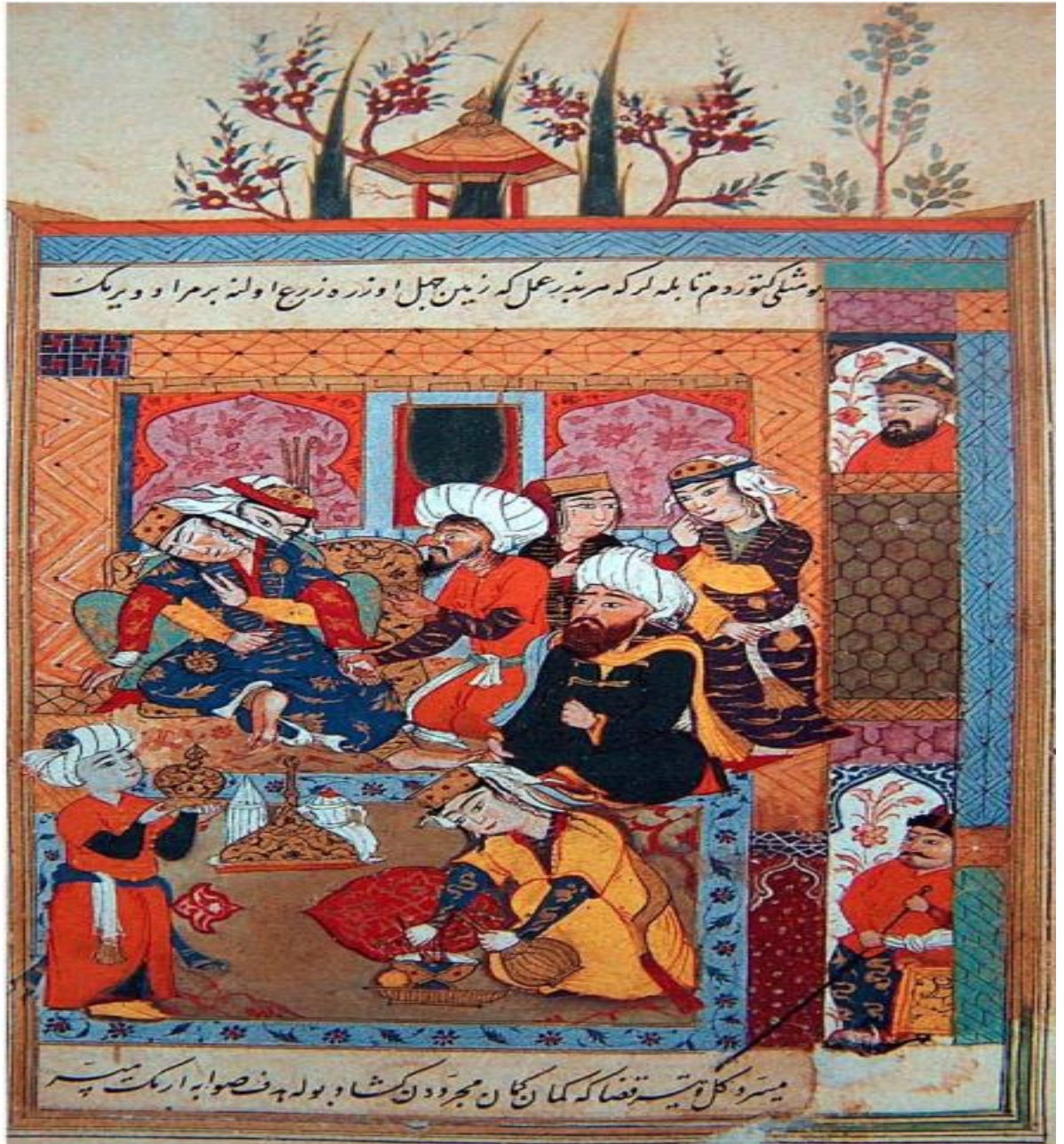
Eser Adı	Bahar ve Gece Eğlenceleri
Bulunduğu Yer	Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi
Kayıt No	B. 408, y. 8b.
Yapım Yılı	1600 civarı
Nakkaş Adı	Nakkaş Hasan tarafından yapıldığı tahmin edilmektedir



Resim 24: Bahar ve gece eğlenceleri

Tablo 39: Haremde doktor (Hümâyünnâme) künyesi

Eser Adı	Haremde Doktor (Hümâyünnâme)
Bulunduğu Yer	Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi
Kayıt No	R. 843, y. 163b.
Yapım Yılı	1595-1600 civarı
Nakkaş Adı	Nakkaş tam olarak bilinmemektedir (Anonim)



Resim 25: Haremde doktor (Hümâyünnâme)

Tablo 40: Saraylı hanım künyesi

Eser Adı	Saraylı Hanım (Kıyafet Albümü)
Bulunduğu Yer	Paris Bibliothèque Nationale de France
Kayıt No	N.Od.7, 20.y, 20a
Yapım Yılı	1688
Nakkaş Adı	Musavvir Hüseyin İstanbuli'ye atfedilmektedir.



Resim 26: Saraylı hanım

Tablo 41: Dere kenarında basılan çift küyesi

Eser Adı	Dere Kenarında Basılan Çift
Bulunduğu Yer	Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi
Kayıt No	B 408, y. 20b.
Yapım Yılı	17. yüzyıl başları
Nakkaş Adı	Anonim



Resim 27: Dere kenarında basılan çift

Tablo 42: Gelin künyesi

Eser Adı	Gelin
Bulunduğu Yer	İDMK
Kayıt No	2380, y. 112
Yapım Yılı	1645-1650
Nakkaş Adı	Anonim



Resim 28: Gelin

Tablo 43: Yalvaç Bey'in fukaraya sadaka ve libas vermesi künyesi

Eser Adı	Yalvaç Bey'in Fukaraya Sadaka ve Libas Vermesi
Bulunduğu Yer	Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi
Kayıt No	B. 408, y. 6b.
Yapım Yılı	1600'lerin başı
Nakkaş Adı	Anonim



Resim 29: Yalvaç Bey'in fukaraya sadaka ve libas vermesi

Tablo 44: Çıplak kadın künyesi

Eser Adı	ıplak Kadın
Bulunduğu Yer	Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi
Kayıt No	B. 408
Yapım Yılı	1600'ler
Nakkaş Adı	Anonim



Resim 30: Çıplak kadın

Tablo 45: Başkentli kadın künyesi

Eser Adı	Başkentli Kadın
Bulunduğu Yer	Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi
Kayıt No	H. 2132/4
Yapım Yılı	1600'ler
Nakkaş Adı	Anonim



Resim 31: Başkentli kadın

Tablo 46: Feraceli kadın künyesi

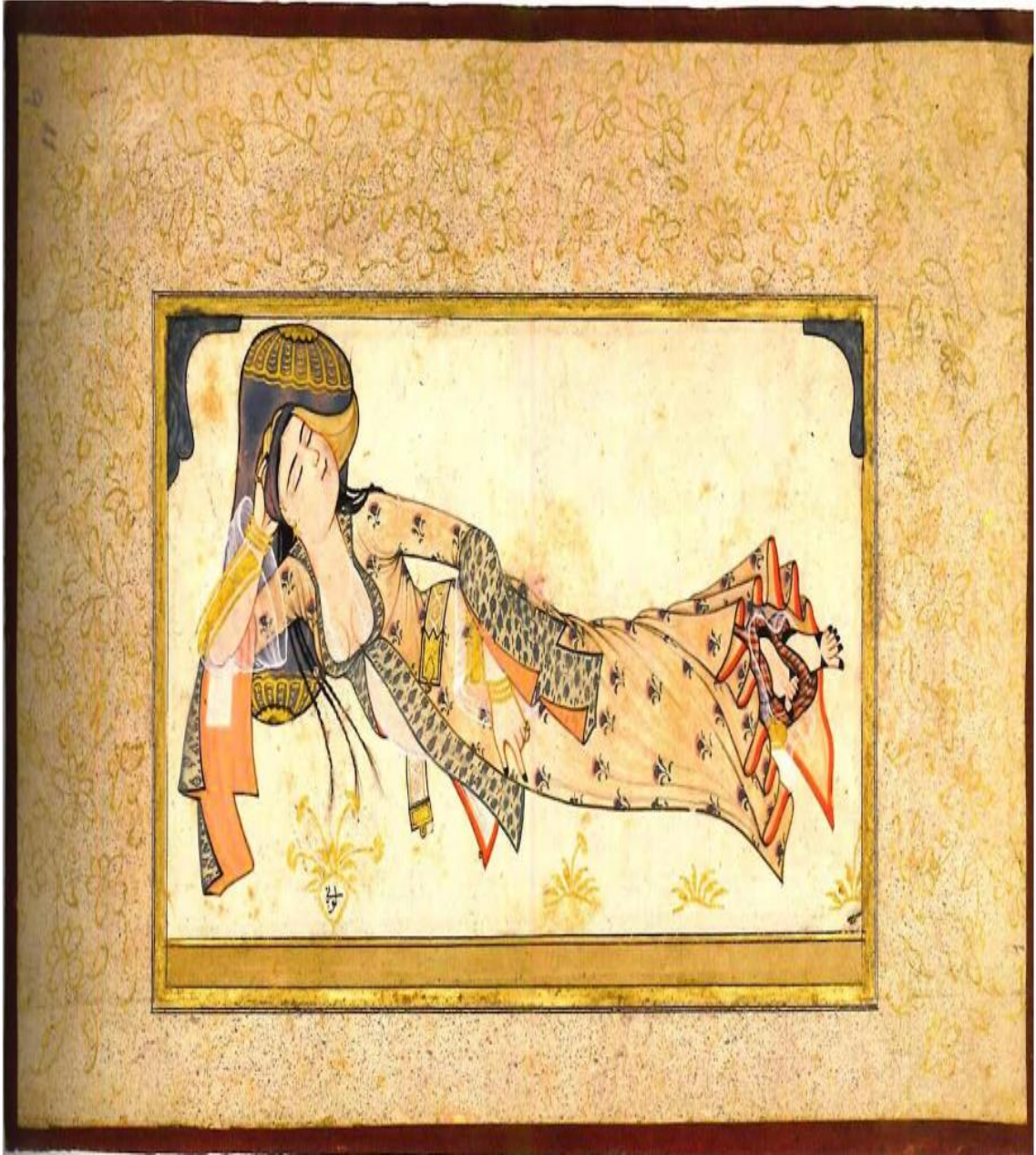
Eser Adı	Feraceli Kadın
Bulunduğu Yer	Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kitaplığı
Kayıt No	H. 2164, 14b.
Yapım Yılı	1720-1725
Nakkaş Adı	Levni



Resim 32: Feraceli kadın

Tablo 47: Uyuyan genç kadın künyesi

Eser Adı	Uyuyan Genç Kadın
Bulunduğu Yer	Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kitaplığı
Kayıt No	H.2169, y,11b
Yapım Yılı	1720-1725
Nakkaş Adı	Levni



Resim 33: Uyuyan genç kadın

Tablo 48: Frenk kadını künyesi

Eser Adı	Frenk Kadını
Bulunduğu Yer	Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kitaplığı
Kayıt No	H.2164, y.13b
Yapım Yılı	1710-1720
Nakkaş Adı	Levni



Resim 34: Frenk kadını

Tablo 49: Saçını toplayan kadın künyesi

Eser Adı	Saçını Toplayan Kadın
Bulunduğu Yer	Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kitaplığı
Kayıt No	H.2164, y.12b
Yapım Yılı	1710-1720
Nakkaş Adı	Levni



Resim 35: Saçını toplayan kadın

Tablo 50: Acem çengisi Maverdi kolbaşı künyesi

Eser Adı	Acem Çengisi Maverdi Kolbaşı
Bulunduğu Yer	Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kitaplığı
Kayıt No	H.2164, y.7b
Yapım Yılı	1710-1720
Nakkaş Adı	Levni



Resim 36: Acem çengisi Maverdi kolbaşı

Tablo 51: Gül tutan kadın künyesi

Eser Adı	Gül Tutan Kadın
Bulunduğu Yer	Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kitaplığı
Kayıt No	H.2164, y.19b
Yapım Yılı	1710-1720
Nakkaş Adı	Levni



Resim 37: Gül tutan kadın

Tablo 52: İplik eğiren kadın künyesi

Eser Adı	İplik Eğiren Kadın
Bulunduğu Yer	Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kitaplığı
Kayıt No	H.2164, y.11a
Yapım Yılı	1710-1720
Nakkaş Adı	Levni



Resim 38: İplik eğiren kadın

Tablo 53: Genç kadın künyesi

Eser Adı	Genç Kadın
Bulunduğu Yer	İstanbul Nadir Eserler Kütüphanesi Yazma Eserler Birimi
Kayıt No	T.9364, 10a
Yapım Yılı	1735-1745
Nakkaş Adı	Abdullah-ı Buhârî



Resim 39: Genç kadın

Tablo 54: Ayakta duran ve oturan iki kadın künyesi

Eser Adı	Ayakta Duran ve Oturan İki Kadın
Bulunduğu Yer	İstanbul Nadir Eserler Kütüphanesi Yazma Eserler Birimi
Kayıt No	T.9364, 12a
Yapım Yılı	1735-1745
Nakkaş Adı	Abdullah-ı Buhârî



Resim 40: Ayakta duran ve oturan iki kadın

Tablo 55: Kağıthane eğlencesi künyesi

Eser Adı	Kağıthane Eğlencesi
Bulunduğu Yer	İstanbul Nadir Eserler Kütüphanesi Yazma Eserler Birimi
Kayıt No	T.5502, 78a
Yapım Yılı	1793
Nakkaş Adı	Seyyid Yahya



Resim 41: Kâğıthane eğlencesi

Tablo 56: Anadolu kadını künyesi

Eser Adı	Anadolu Kadını
Bulunduğu Yer	İstanbul Nadir Eserler Kütüphanesi Yazma Eserler Birimi
Kayıt No	T.5502, 105a
Yapım Yılı	1793
Nakkaş Adı	Seyyid Yahya



Resim 42: Anadolu kadını

Tablo 57: İstanbul kadını künyesi

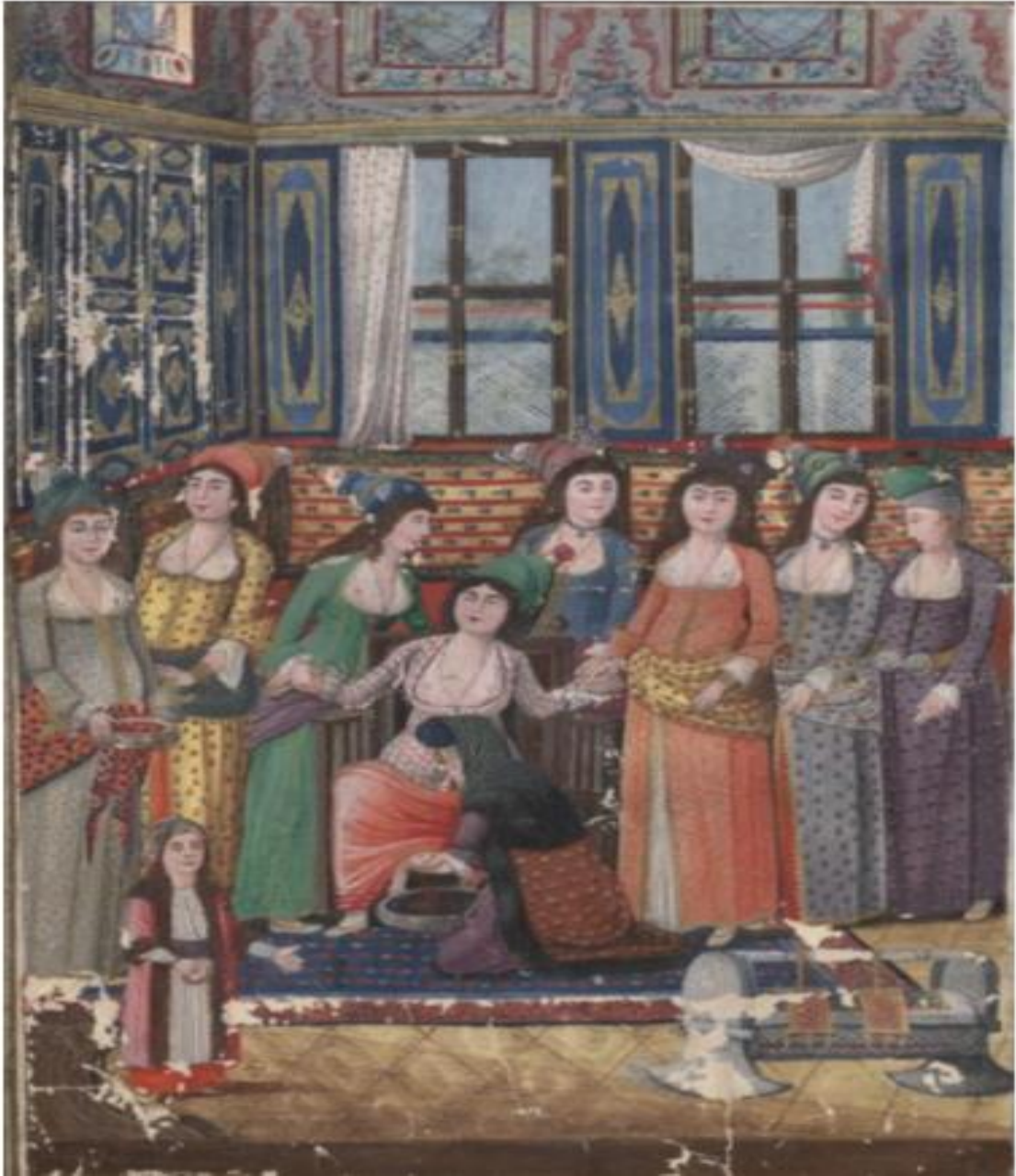
Eser Adı	İstanbul Kadını
Bulunduğu Yer	İstanbul Nadir Eserler Kütüphanesi Yazma Eserler Birimi
Kayıt No	T.5502, 110a
Yapım Yılı	1793
Nakkaş Adı	Seyyid Yahya



Resim 43: İstanbul kadını

Tablo 58: Doğum sahnesi künyesi

Eser Adı	Doğum Sahnesi
Bulunduğu Yer	İstanbul Nadir Eserler Kütüphanesi Yazma Eserler Birimi
Kayıt No	T.5502, 142a
Yapım Yılı	1793
Nakkaş Adı	Seyyid Yahya



Resim 44: Doğum sahnesi

Tablo 59: Çalgı çalan dört kadın künyesi

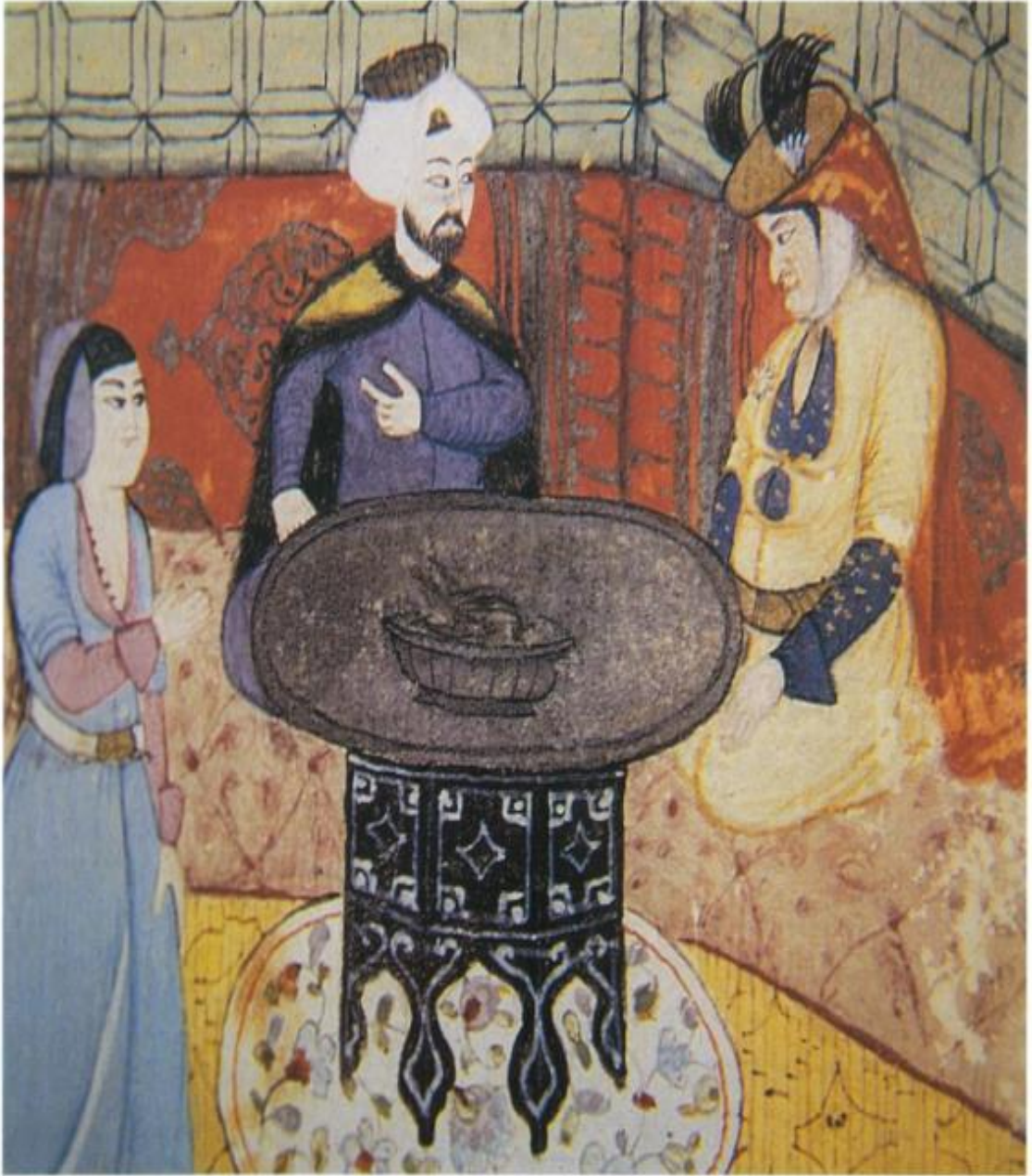
Eser Adı	Çalgı Çalan Dört Kadın
Bulunduğu Yer	Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kitaplığı
Kayıt No	H.2164, 17b.
Yapım Yılı	1720
Nakkaş Adı	Levni



Resim 45: Çalgı çalan dört kadın

Tablo 60: Yaşlı kadınla evlenen çapkın künyesi

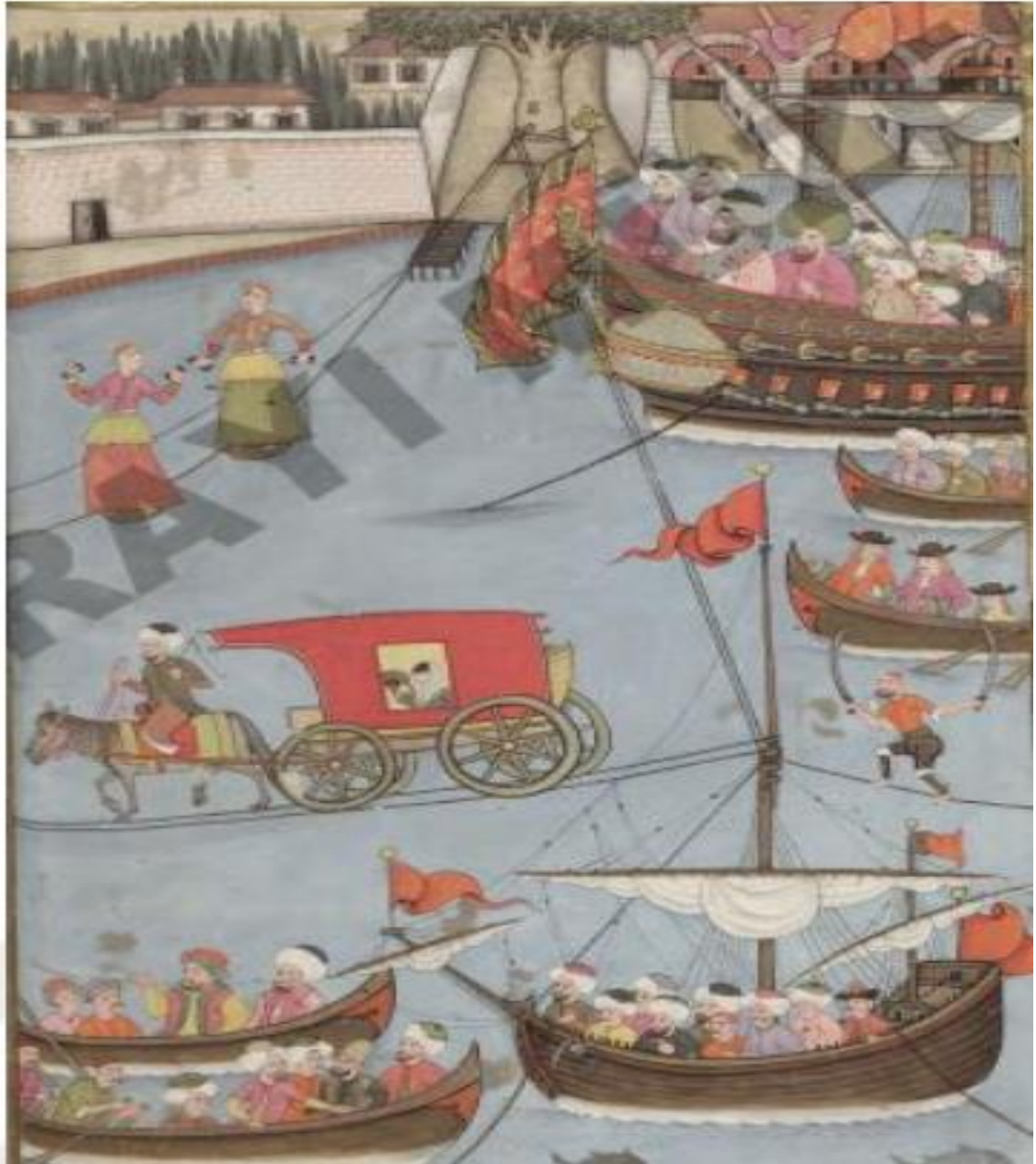
Eser Adı	Yaşlı Kadınla Evlenen Çapkın
Bulunduğu Yer	Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kitaplığı
Kayıt No	R.816. y.102a
Yapım Yılı	1700'ler
Nakkaş Adı	Anonim (Nakkaşlardan sadece Nakkaş İbrahim'in adı bilinmektedir)



Resim 46: Yaşlı kadınla evlenen çapkın

Tablo 61: Faytondaki kadın künyesi

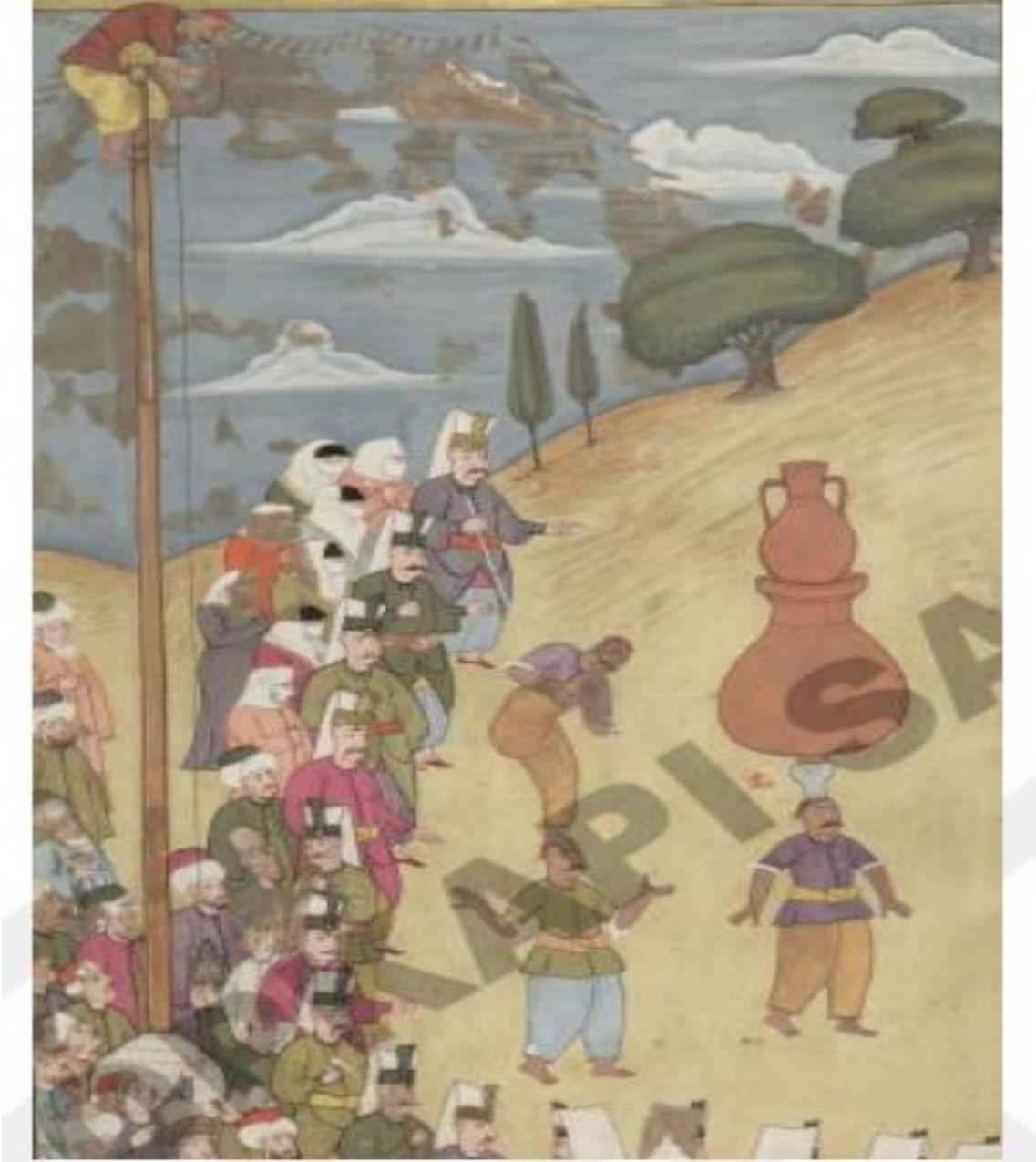
Eser Adı	Faytondaki Kadın
Bulunduğu Yer	Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi
Kayıt No	A.3593, 92b.
Yapım Yılı	1700'lerin başı
Nakkaş Adı	Levni



Resim 47: Faytondaki kadın

Tablo 62: Gösteri izleyen kadınlar künyesi

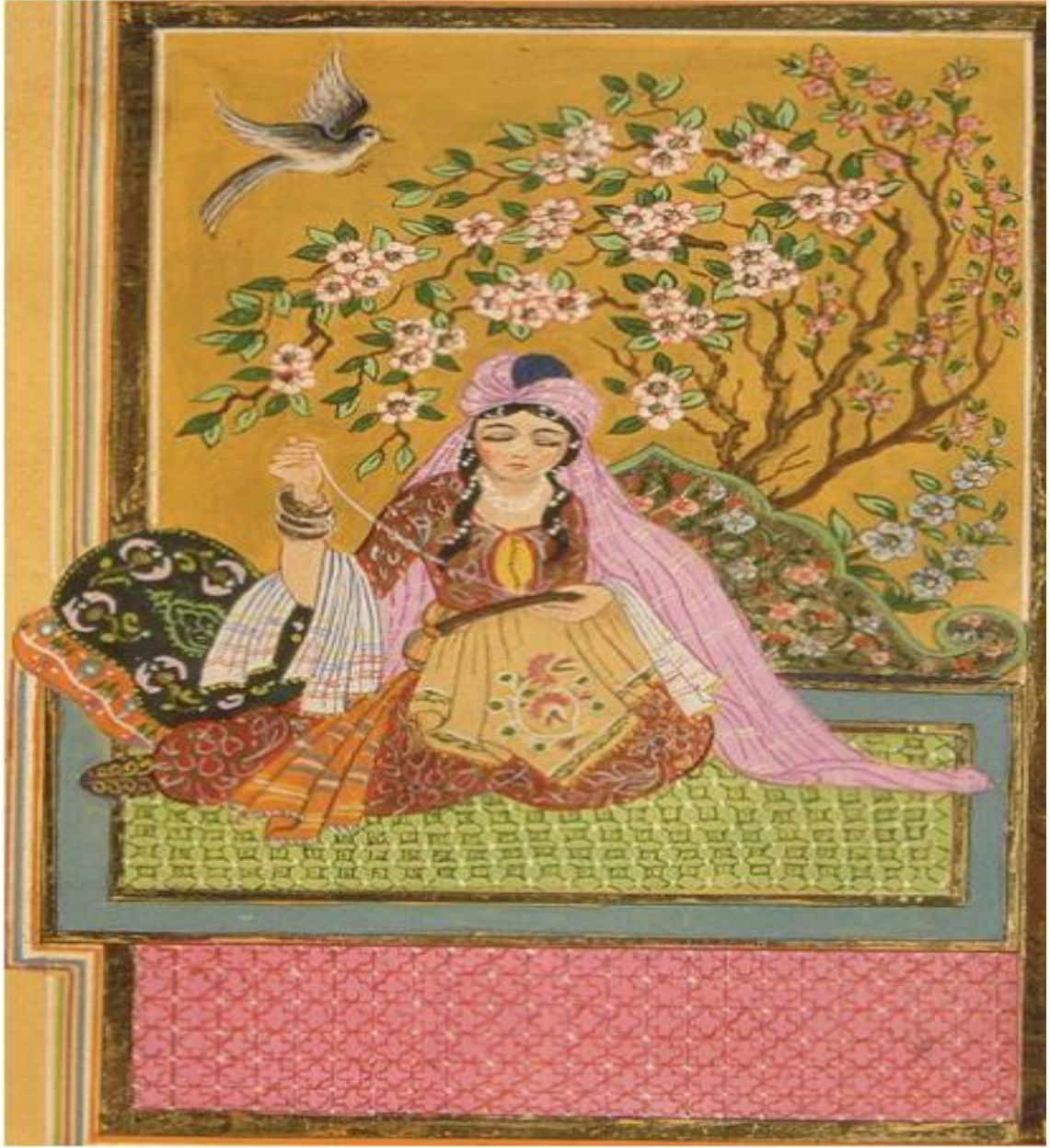
Eser Adı	Gösteri İzleyen Kadınlar
Bulunduğu Yer	Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi
Kayıt No	A.3593, 84a.
Yapım Yılı	1700'lerin başı
Nakkaş Adı	Levni



Resim 48: Gösteri izleyen kadınlar

Tablo 63: Nakış işleyen kız künyesi

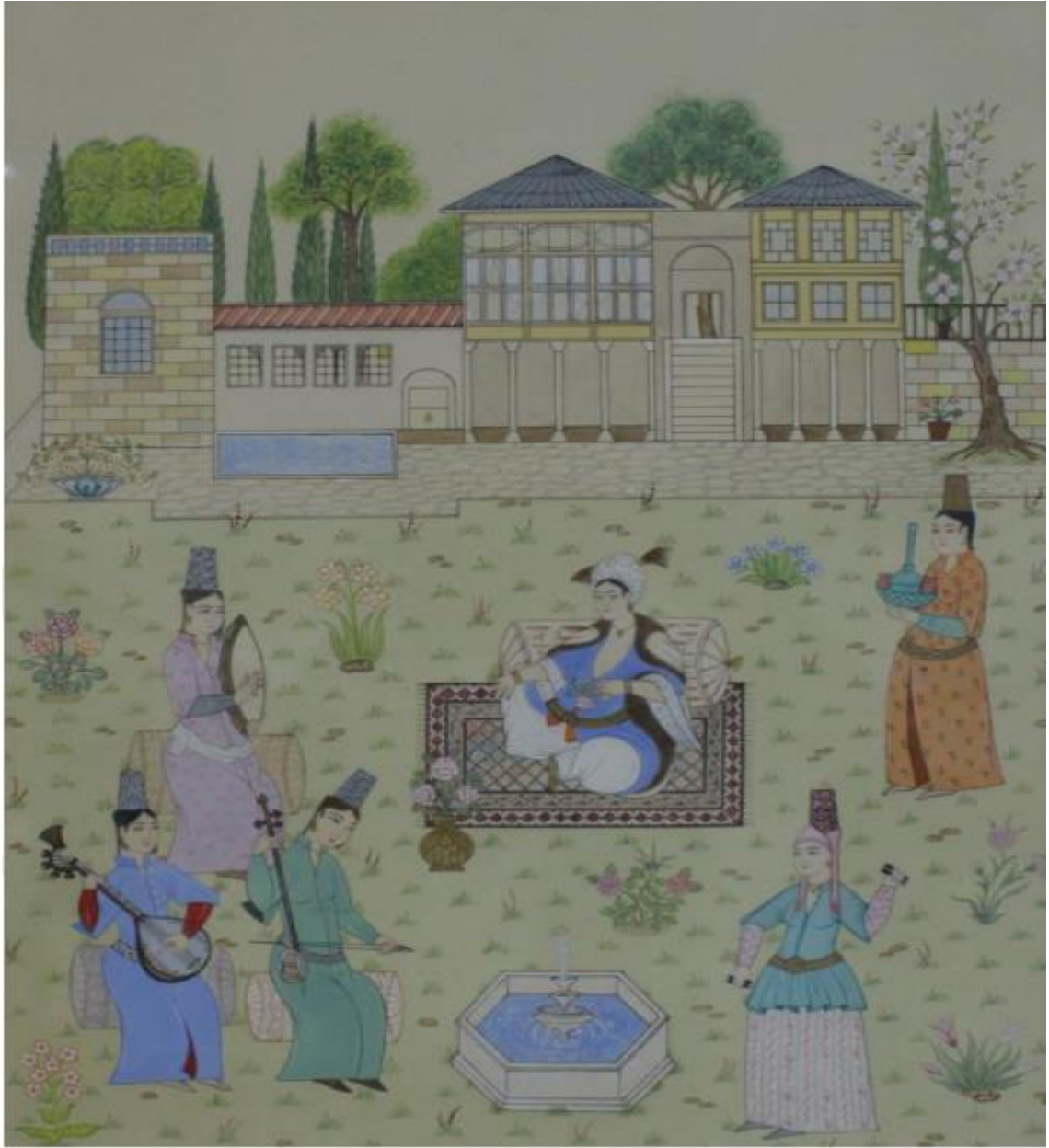
Eser Adı	Nakış İşleyen Kız
Bulunduğu Yer	Türk- İslam Süsleme Sanatları Hüsni Hat, Tezhib, Minyatür
Kayıt No	Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı
Yapım Yılı	-
Nakkaş Adı	Ömer Faruk Atabek



Resim 49: Nakış işleyen kız

Tablo 64: Avluda müzisyen kadınlar künyesi

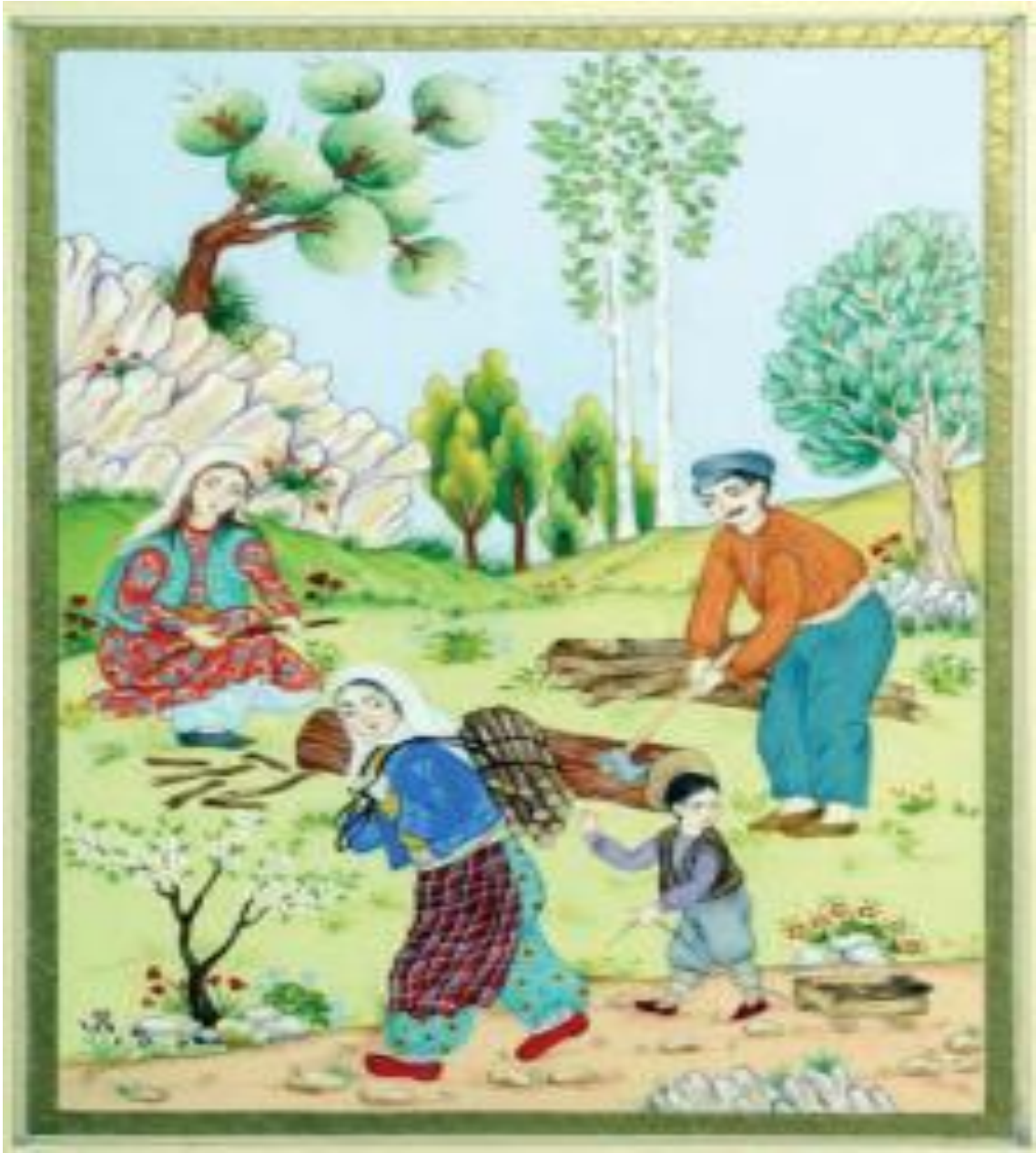
Eser Adı	Avluda Müzisyen Kadınlar
Bulunduğu Yer	Dumlupınar Üniversitesi Ahmet Yakupoğlu Koleksiyonu
Kayıt No	DPÜ1297
Yapım Yılı	Nakkaş, eserlerinin çoğuna imza ve tarih atmamayı tercih etmiştir
Nakkaş Adı	Ahmet Yakupoğlu



Resim 50: Avluda müzisyen kadınlar

Tablo 65: Oduncu ailesi künyesi

Eser Adı	Oduncu Ailesi
Bulunduğu Yer	-
Kayıt No	-
Yapım Yılı	1996
Nakkaş Adı	Nurten Ünver



Resim 51: Oduncu ailesi

Tablo 66: ÇMK1989-03 künyesi

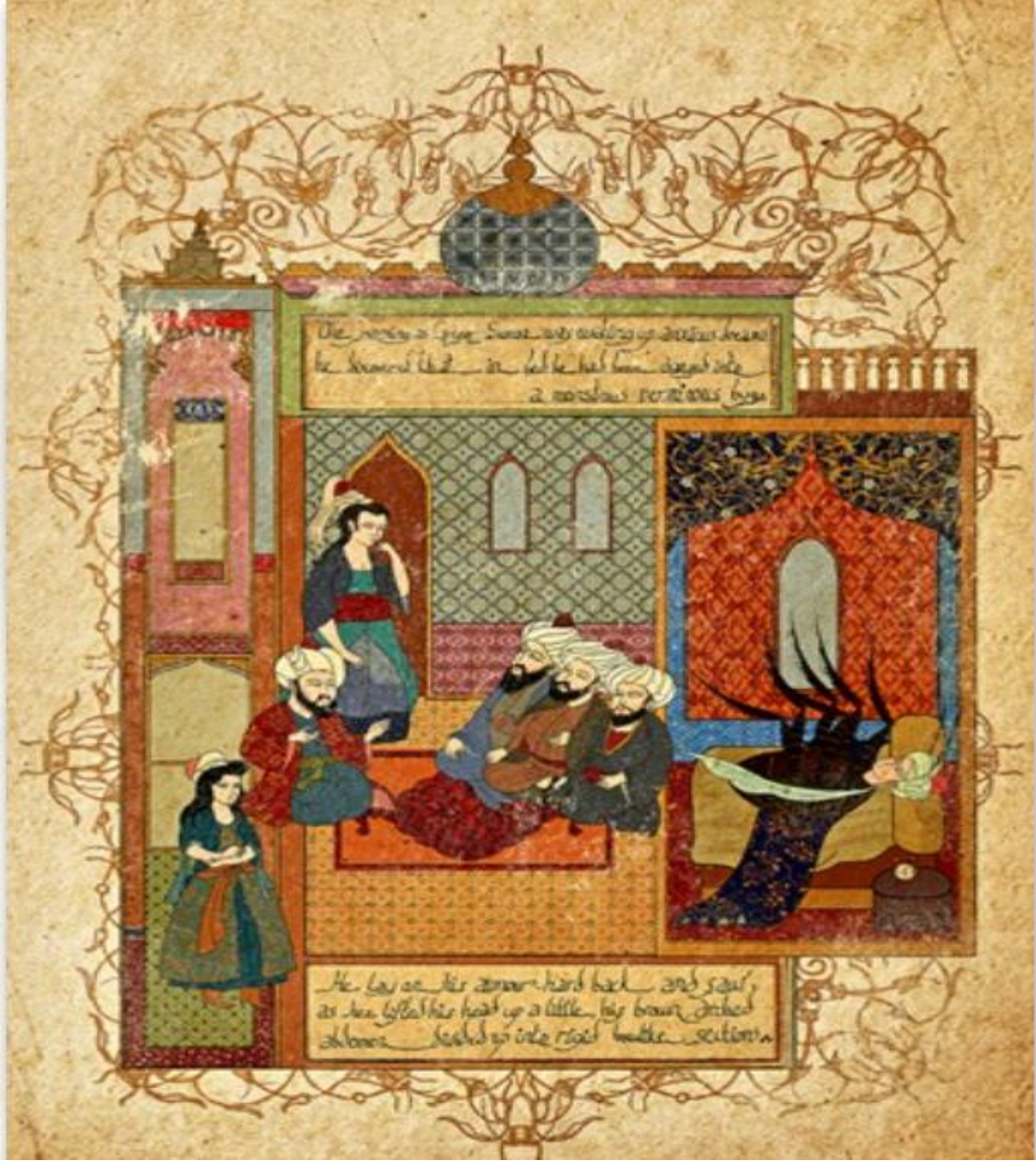
Eser Adı	ÇMK1989-03
Bulunduğu Yer	Günseli Kato Arşivi
Kayıt No	ÇMK1989-03
Yapım Yılı	1989
Nakkaş Adı	Günseli Kato



Resim 52: ÇMK1989-03

Tablo 67: Dönüşüm künyesi

Eser Adı	Dönüşüm
Bulunduğu Yer	Özel Koleksiyon
Kayıt No	-
Yapım Yılı	2015
Nakkaş Adı	Murat Palta



Resim 53: Dönüşüm

Tablo 68: Müzik künyesi

Eser Adı	Müzik
Bulunduğu Yer	Özel Koleksiyon
Kayıt No	-
Yapım Yılı	2019
Nakkaş Adı	Hemad Javadzade



Resim 54: Müzik

Tablo 69: Aşıklar künyesi

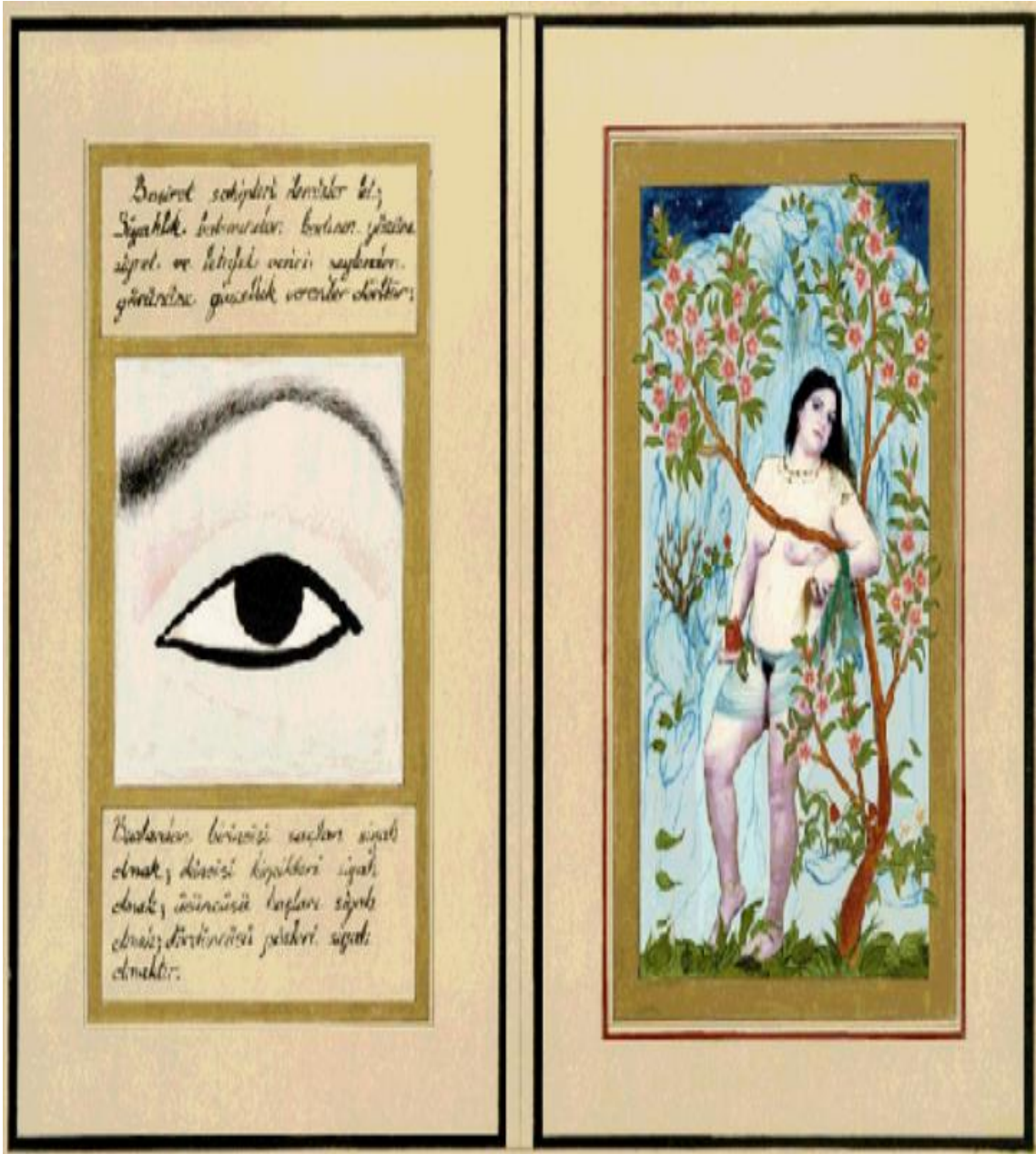
Eser Adı	Aşıklar
Bulunduğu Yer	Özel Koleksiyon
Kayıt No	Taner Alakuş Arşivi
Yapım Yılı	2020
Nakkaş Adı	Taner Alakuş



Resim 55: Aşıklar

Tablo 70: Kusursuz güzellik serisi-siyahlık künyesi

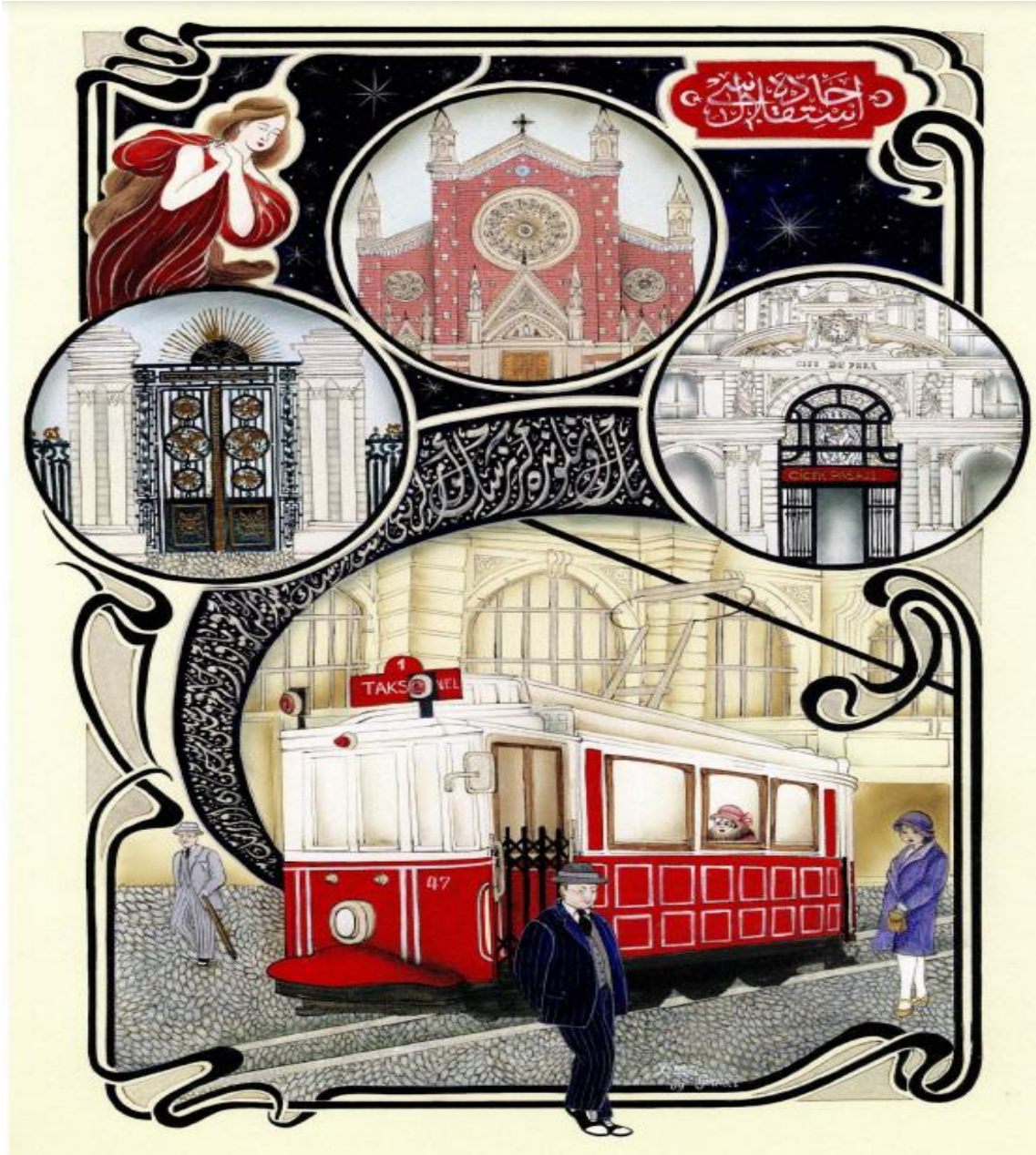
Eser Adı	Kusursuz Güzellik Serisi-Siyahlık
Bulunduğu Yer	Kişisel Koleksiyon
Kayıt No	-
Yapım Yılı	2009
Nakkaş Adı	Canan (Şenol)



Resim 56: Kusursuz güzellik serisi-siyahlık

Tablo 71: Tramvay, İstanbul caddesi, Pera künyesi

Eser Adı	Tramvay, İstanbul Caddesi, Pera
Bulunduğu Yer	Klasik Türk Sanatları Vakfı İstanbul Minyatürleri Koleksiyonu
Kayıt No	-
Yapım Yılı	2009
Nakkaş Adı	Emel Gemici



Resim 57: Tramvay, İstanbul caddesi, Pera

ÖZGEÇMİŞ

Perihan BALUN, lise eğitimini İstanbul Dr. Doktor Kemal Naci Ekşi Lisesinde tamamladı. Karabük Üniversitesi Safranbolu Şefik Yılmaz Dizdar Meslek Yüksekokulu Geleneksel El Sanatları bölümündeki ön lisans eğitimini 2016 yılında yüksek onur öğrencisi derecesiyle tamamladı. Aynı yıl girdiği üniversite sınavında Karabük Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi bölümünü kazandı ve 2020 yılında onur öğrencisi derecesiyle mezun oldu.