

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

**16. YY.'DA ÇİN SANATI VE OSMANLI MİNYATÜRLERİNDE KULLANILAN
SİMURG TASVİRLERİNİN KARŞILAŞTIRMALI İNCELEMESİ**

Hazırlayan

Selin ERDEM

Danışman

Doç. Filiz ADIGÜZEL

İzmir / 2022

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

**16. YY.'DA ÇİN SANATI VE OSMANLI MİNYATÜRLERİNDE KULLANILAN
SİMURG TASVİRLERİNİN KARŞILAŞTIRMALI İNCELEMESİ**

Hazırlayan
Selin ERDEM

Danışman
Doç. Filiz ADIGÜZEL

İzmir / 2022

YEMİN METNİ

Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “16. Yy.’da Çin Sanatı Ve Osmanlı Minyatürlerinde Simurg Tasvirlerinin Karşılaştırmalı İncelemesi” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

23.06.2022

Selin ERDEM

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün / / Tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği' nin maddesine göre öğrencisi'nın "16. Yy'da Çin Ve Osmanlı Sanatında Kullanılan Simurg Tasvirlerinin Karşılaştırmalı İncelemesi" konulu tezi incelenmiş ve aday / / tarihinde, saat'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy ile karar verilmiştir.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

ÜYE

ÜYE

ÖZET

Sanatsal bağlama konu olan imgelem dünyası, sembolik anlam vermenin yanı sıra mitolojik unsurlar çevresinde belli bir kutsallığı hedeflemiştir. Bu noktada hayvanlar, esin kaynağı olmuş, dolayısıyla mitoloji, sanata da ilham kaynağı olmuştur. İlham kaynağı olan mitolojik yaratıklardan biri de Simurg kuşudur. Simurg kuşu, Anka veya Zümrüdü Anka olarak da bilinen bir mitolojik kuştur. Diğer kültürlerde olduğu gibi Simurg kuşu da farklı sembolik kodlara sahiptir. Bu sembolik kodlar hikâyenin veya efsanenin durumuna göre değişkenlik göstermektedir. Simurg kuşu, kendi kuruluş hikayesi olan otuz kuşun bir araya getirilmesiyle oluşturulmuş, iyilik başlığı altında incelenen bir semboliktir. Simurg, İslam kültür ve sanatında özellikle çeşitli anlatılarda ve maddi kültür ürünlerinde çok sık kullanılan sembolik bir motiftir. Bu anlatılardan biri de minyatürlerdir. Minyatürler, Osmanlı sosyal ve kültürel hayatında kayıt değeri taşımaktadır. Simurg kuşu taşıdığı sembolik kodlar ve üstlendiği misyonlar açısından kültürel anlatıların önemli mitolojik figürlerinden biridir. Çin mitolojisinde de önemli bir yere sahip olan simurg kuşunun daha çok adaleti tesis eden bir formla resimlerde realistik bir tavırla betimlenmektedir.

Tüm bu bilgiler ışığında bu çalışmada Simurg kuşunun mitolojideki yerini ortaya çıkarmak, Osmanlı ve Çin sanatındaki yerinin ve kullanım amaçlarının ne olduğunu incelemek temel amaç olarak belirlenmiştir. Çalışmanın kavramsal çerçevesi ilk olarak Osmanlı ve Çin medeniyetlerindeki geleneksel sanat algıları üzerine inşa edilmiş ve devamında da bu medeniyetlerde simurg imgesinin temsil ettiği anlamı ortaya çıkarma üzerine durulmuştur. Devamında ise Osmanlı minyatürleri ile Çin resimlerinde yer alan örnek görseller eşliğinde simurg kullanımı ele alınmış ve son bölümde ise örnek bir uygulama ile çalışma sonlandırılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Mitoloji, Osmanlı Sanatı, Çin Sanatı, Simurg.

ABSTRACT

The world of imagination, which is the subject of the artistic context, aimed at a certain sanctity around mythological elements as well as giving symbolic meaning. At this point, animals have been a source of inspiration, so mythology has also been a source of inspiration for art. One of the mythological creatures that inspires is the Simurgh bird. Simurgh bird is a mythological bird, also known as Phoenix or Emerald Phoenix. As in other cultures, the Simurgh bird has different symbolic codes. These symbolic codes vary according to the situation of the story or legend. The Simurgh bird is a symbolic that was created by bringing together thirty birds with its own founding story and examined under the title of goodness. Simurg is a symbolic motif that is frequently used in Islamic culture and art, especially in various narratives and material culture products. One of these narratives is miniatures. Miniatures have a record value in Ottoman social and cultural life. The Simurgh bird is one of the important mythological figures of cultural narratives in terms of the symbolic codes it carries and the missions it undertakes. The simurg bird, which has an important place in Chinese mythology, is depicted in a realistic manner in paintings with a form that establishes more justice.

In the light of all this information, the main purpose of this study is to reveal the place of the Simurgh bird in mythology, to examine its place in Ottoman and Chinese art and what its purpose of use is. The conceptual framework of the study was first built on the perceptions of traditional art in the Ottoman and Chinese civilizations, and then on revealing the meaning of the simurg image in these civilizations. In the following, the use of simurg was discussed in the presence of sample images in Ottoman miniatures and Chinese paintings, and in the last section, the study was concluded with a sample application.

Keywords: Mythology, Ottoman Art, Chinese Art, Simurg.

ÖNSÖZ

Osmanlı, Safevi ve Çin Hanedanlıkları özellikle 16. yüzyılda siyasi ve sosyo-ekonomik nedenlerle birbirleriyle sürekli etkileşim halinde olmuşlardır. O yıllarda sanatçıların savaş ganimeti olarak sayılması, önemli devlet adamlarının birbirlerine verdikleri hediyeler ve İpek Yolu'ndaki ticari hareketlilik sanat üretimlerine de yansımıştır. Sanatçılar hem kültürel anlamda hem de kullandıkları üsluplar bakımından birbirlerinden etkilenmişler ve bu sayede özgün, karakteristik üretimler yapmışlardır.

Tarihsel süreç içinde mitolojik hikayeler pek çok sanat eserine konu olmasının yanında sanatın gelişimi ve yenilikçi ürünlerin yansıtılması bakımından da oldukça önemli roller üstlenmiştir. Bu bakımdan tez çalışmasında 16. yüzyıl Osmanlı ve Çin sanatının birbiriyle olan etkileşimi simurg tasvirleri üzerinden ele alınmıştır.

Bu çalışmayı meydana getirirken, tez konusunun belirlenmesinde beni yönlendiren ve her konuda benden yardımlarını esirgemeyen tez danışmanım Doç. Filiz ADIGÜZEL'e; lisans ve yüksek lisans eğitimim boyunca bilgilerini bizimle paylaşan bölüm hocalarım Doç. Aynur MAKTAL'a, Dr. Öğr. Üyesi Ayşe ÇETİN'e, Doç. Gül GÜNEY'e ve Öğr. Gör. Özkan BİRİM'e ; eğitimim ve tez çalışmam süresince gösterdikleri destek ve anlayış için çalıştığım kurum olan Olgunlaşma Enstitüleri İzmir müdürü Şule AYDIN'a, çalışma arkadaşlarıma ve Meltem AKKAYA'ya; çalışmanın başından sonuna kadar maddi manevi destekleriyle yanımda olan anneme, babama ve ablama teşekkürlerimi sunarım.

Selin ERDEM

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	i
TUTANAK	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	viii
KISALTMALAR	xii
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

16. YÜZYILDA ÇİN VE OSMANLI DEVLETİ'NDE KÜLTÜR-SANAT ORTAMI: OSMANLI-SAFEVİ-ÇİN KÜLTÜREL VE SİYASİ İLİŞKİLERİNİN DÖNEMİN SANATINA YANSIMALARI

1.1. 16. Yüzyılda Çin'de Kültür ve Sanat Ortamı.....	6
1.2. 16. Yüzyılda Osmanlı Devleti'nin Kültür Sanat Ortamı.....	15
1.3. Osmanlı-Safevi-Çin Kültürel ve Siyasi İlişkilerinin Dönemin Sanatına Yansımaları	26
1.3.1. Safevi Devleti ve Çin İlişkileri.....	27
1.3.2. Osmanlı Devleti ve Safevi Devleti İlişkileri	30

2. BÖLÜM

16. YÜZYIL ÇİN SANATI VE OSMANLI MİNYATÜRLERİNDE GÖRÜLEN SİMURG TASVİRLERİNİN KİTAP SANATLARI, DOKUMA VE ÇİNİ ESERLER ÖRNEĞİNDE KARŞILAŞTIRMALI İNCELEMESİ

2.1. Simurg Tasvirinin Çin ve Türk Mitolojisindeki Yeri	37
2.2. 16. Yüzyıl Çin Sanatında Görülen Simurg Tasvirleri.....	43
2.2.1. Çini Sanatında Simurg Tasvirleri.....	43
2.2.2. Dokuma Sanatında Simurg Tasvirleri	47
2.3. 16. Yüzyıl Osmanlı Minyatürlerinde Simurg Tasvirleri	55
2.3.1. Kitap Sanatlarında Simurg Tasvirleri.....	55

2.4. 16. Yüzyıl Çin Sanatı ve Osmanlı Minyatürlerinde Görülen Simurg Tasvirlerinin Karşılaştırmalı İncelenmesi	63
--	----

3. BÖLÜM

UYGULAMA	75
SONUÇ	81
KAYNAKÇA	84
ÖZGEÇMİŞ	



ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Yasak Şehir, 1406-1420, Pekin.	8
Şekil 2. Johan Nieuhof, Porcelain Kulesi gravürü, 1665.	8
Şekil 3. Cennet Tapınağı, 1420.....	9
Şekil 4. Anonim, Kuş Satıcısı Minyatürü, 16. yüzyıl (solda), Shen Zhou, Yüce Lu Dağı, 1467 (sağda).	10
Şekil 5. Xu Wei, 1549, Bamboos (Qiangong, 2018).	11
Şekil 6. 16. yüzyıl ming porselen ürünleri.....	12
Şekil 7. Altın ejderhalı ming porselen kâse, 16. yüzyıl (solda), Altın sazanlı ming porselen 16. Yüzyıl (sağda).....	12
Şekil 8. Soluk yeşil renkli Shufu Ware stilineki kâse örneği, 16. yüzyıl.	13
Şekil 9. Kuş figürlü mavi porselen kâse, 16 yüzyıl.	14
Şekil 10. Sancai üslubu (solda), Swatow üslubu (ortada), Yixing üslubu (sağda), 16. yy.....	15
Şekil 11. Hüsrev-i Dehlevi'nin Hamsesi'nde yer alan Behram Gur'un beyaz köşteki tasviri. (Topkapı Sarayı Müzesi, H.799).	21
Şekil 12. 1515 tarihli Hz. Süleyman ve Belkıs Minyatürü, Mantıku't-Tayr, (TSMK, E. H; Mahir, 2005).	22
Şekil 13. Safevi elçisinin huzura alınması, (varak no: 332a; Adıgüzel Toprak, 2007: 17)	23
Şekil 14. Matrakçı Nasûh'un İstanbul ve Konya tasviri (Mecmûa-i Menâzil, 1537) (IÜ, Ktp., nr. T. 5964, varak no: 8b-9a).....	24
Şekil 15. Şehzade Mustafa'nın infazı ve cenazesi (Hünernâme, II, TSMK, Hazine, nr. 1524, vr. 168b).	25
Şekil 16. Nigari, II. Selim'in ok atarken resmedilmiş tasviri, 1561-62, (TSM. H. 2134. y3)	26
Şekil 17. 16. yüzyıla ait Çin (solda) ve Safevi (sağda) üretimi mavi-beyaz tabak, (Ölçer, 2018: 274).	28
Şekil 18. Uçurtma formunda kullanılan simurg motifi, Surname-i Hümayun, 1582 (Doğan, 2019: 88).	39

Şekil 19. Zal adlı bebeği yuvasına götüren Simurg, <i>Şehnâme</i> , 1587-97, (Çakmakçı, 2011: 196).....	39
Şekil 20. Huang Shanshou, Phoenix ve Şakayık, Three Gorges Museum Chongqing, 19. yüzyıl.	40
Şekil 21. Feng Huang, Erkek ve Dişi Anka kuşu, (Eberhard, 2000: 33).....	41
Şekil 22. Lu Zhi, 1565, Phoenix, 123x53 cm (mutualartcom).	42
Şekil 23. Ejderhalar ve anka kuşları ile kupa, 1522-66, Cleveland Museum of Art, 196.171.....	43
Şekil 24. Vazo, 1506-21, Victoria and Albert Museum, FE.39-1980.	44
Şekil 25. Vazo, 1450-1550, Victoria and Albert Museum, C.107-1910.....	45
Şekil 26. Simurg ve şakayıklı tabak, 16. yüzyıl sonu, Cleveland Museum of Art, 1954.579.....	45
Şekil 27. 16. yüzyıl sonu, National Museum of Asian Art, F1991.47.....	46
Şekil 28. Ejderhalar ve anka kuşlarıyla kaplı kutu, 16. yüzyıl, Metropolitan Museum of Art, 1991.253.46a,b.	47
Şekil 29. Ejderhalar, inciler, anka kuşları ve çiçek desenli panel, 16. yüzyıl, National Museum of Asian Art, F1916.637.	48
Şekil 30. Pavlonya ağacı üzerinde simurg, 16. yüzyıl, National Museum of Asian Art, F1917.123.	49
Şekil 31. İpek dokuma simurg, Ming Hanedanlığı, Victoria and Albert Museum, T.35-1956.....	50
Şekil 32: Simurg ve lotus ile tekstil paneli, Metropolitan Museum of Art, 2001.471.	51
Şekil 33. Simurg desenli sutra kapağı, 16. yüzyıl, Metropolitan Museum of Art, 2011.221.4.....	52
Şekil 34. Bulutların arasında ejderhalar ve ankalarla dolu sutra kapağı, 16. yüzyıl, Metropolitan Museum of Art, 46.186.51.....	53
Şekil 35. Çiçekler arasında anka kuşları desenli sutra kapağı, 16. yüzyıl, Metropolitan Museum of Art, 2011.221.11.....	54
Şekil 36. Sutra kapağı, 16. yüzyıl, Metropolitan Museum of Art, 46.186.17.....	55

Şekil 37. Hz. Süleyman'ın insan ve cin topluluğundan oluşan meclisi yönetmesi, Süleymannâme, y. 1500, DCBL, T 406, f. 1b (Çakmakçı, 2011: 175).	56
Şekil 38. Hz. Süleyman'a yaşam suyunun getirilmesi, Hümayunnâme, 1589, BL, Add. 151153 (Çakmakçı, 2011: 197).....	57
Şekil 39. Saray halkı sahnesi, Şehnâme, 1576-77 (Çakmakçı, 2011: 189).....	58
Şekil 40. İsfendiyyar'ın Simurg'u öldürmesi, Şehnâme, 1576-77, R Coll., Paris (Çakmakçı, 2011: 188).	59
Şekil 41. Hz. Süleyman ve Sebe melikesi Belkıs, Falnâme, 1580, TSMK, H. 1703, f. 8b. (Çakmakçı, 2011: 192).	60
Şekil 42. Seyyid Lokman, Zübdet-üt Tevarih, 1583 (Yılmaz, 2013).....	61
Şekil 43. İsfendiyyar'ın Simurg ile mücadelesi, Şehnâme, 16. yüzyıl, MOA (Çakmakçı, 2011: 207).	62
Şekil 44. Çin (solda) İki anka kuşu olan rütbe rozeti, 16.yüzyıl, Metropolitan Museum of Art, 36.65.31.	63
Şekil 45. Osmanlı (sağda) Hz. Lut ve Sodom şehrinin yok edilmesi. Safvan peygamber ve Anka kuşu öyküsü (Renda, 1977).	63
Şekil 46. Çin (solda) Simurg ve ejderhalarla yemek tabağı, 16. yüzyıl, Metropolitan Museum of Art, 1981.368.2.	64
Şekil 47. Osmanlı (sağda) Simurg, Envar-ı Süheyli, 1593, f. 85a (Çakmakçı, 2011: 202).	64
Şekil 48. Çin (solda) Tablo, 16. yüzyıl, Chester Beatty, 1316.	65
Şekil 49. Osmanlı (sağda) Tahtında Hz. Süleyman, Şehname, 1590-1600, FGA, S.1986.196.1-2 (Çakmakçı, 2011: 205).	65
Şekil 50. Çin (solda) Panel, 16.yüzyıl, Victoria and Albert Museum, T.111-1948. .	66
Şekil 51. Osmanlı (sağda) Simurg'un Zal'ı getirmesi, Şehname, 1553, TSMK, H. 1495, 38 b (Çakmakçı, 2011: 182).	66
Şekil 52. Çin (solda) Vazo, 16.yüzyıl, Victoria and Albert Museum, C.139-1928. .	67
Şekil 53. Osmanlı (sağda) Tahtında Hz. Süleyman ve maiyeti, 16.yy, IOL (Çakmakçı, 2011: 208).	67
Şekil 54. Çin (solda) Ağacın altında bir simurg ve iki vinç kuşu, 16-17. yüzyıl, National Museum of Asian Art, F 1916.91.	68

Şekil 55. Osmanlı (sağda) Büyük bir kuşa tutunarak kurtulmaya çalışan bir gezgin, Kazvini, Acaib'ul Mahlukat ve Garaib'ul Mevcudat, 16.yüzyıl, Manisa İl Halk Kütüphanesi, 3109, s.144.a (Güney, 2006: 24).....	68
Şekil 56. Çin (solda) Anka kuşu ve saksı bitkileriyle kitap kapağı, 16.yüzyıl, Metropolitan Museum of Art, 56. 220. 3.....	69
Şekil 57. Osmanlı (sağda) Kuşların kralı, Hümayunname, 16.yüzyıl, G Coll., M.F.A 145557 (Çakmakçı, 2011: 209).....	69
Şekil 58. Çin (solda) Çiçekler arasında anka kuşu olan çaydanlık standı, 16.yüzyıl, Metropolitan Museum of Art, 2015.500.1.35.....	70
Şekil 59. Osmanlı (sağda) Simurg ve aslan, 1575-1600, TSMK, H.2169, 37.a (Çakmakçı, 2011: 203).....	70
Şekil 60. Çin (solda) 16.yüzyıl, The National Museum of Asian Art, F.1966.12.	71
Şekil 61. Osmanlı (sağda) Simurg ve ch'i-lin mücadelesi, 16.yüzyıl üçüncü çeyreği, (TSMK H. 2147, 21a).....	71
Şekil 62. Çin (solda) Pavlonya ağacı üzerinde bir çift anka kuşu, 16.yüzyıl, The National Museum of Asian Art, F1919.112.	72
Şekil 63. Osmanlı (sağda) Simurg ve ejderha, 16.yüzyıl ilk yarısı, (The Cleveland Museum of Art, Acc. No: 44.492) (https://www.1000museums.com/).....	72
Şekil 64. Tasarımın eskiz aşaması.....	78
Şekil 65. Simurg eskiz çalışması.....	79
Şekil 66. Renk denemeleri	79
Şekil 67. Renk denemeleri	80
Şekil 68. Farklı malzemeler üzerine deneme çalışmaları	80

KISALTMALAR

BL:	British Library
cm:	santimetre
CMA:	Cleveland Museum of Art
DCBL:	Dublin Chester Beatty Library
E.:	Envanter
FGA:	Freer Gallery of Art
G Coll:	Goloubew Collection
H.:	Hazine
IOL:	India Office Library
İÜ:	İstanbul Üniversitesi
MMA:	Metropolitan Museum of Art
MOA:	Museum of Oriental Art
NMAA:	National Museum of Asia Art
no:	Numara
R Coll:	Rothschild Collection
s:	Sayfa
TİEM:	Türk İslam Eserleri Müzesi
TSKM:	Topkapı Sarayı Kütüphanesi Müzesi
VA:	Victoria and Albert Museum
vr:	Varak



GİRİŞ

Tarihte uzun yıllar birbirine komşu olan Türkler ve Çinliler, bazen savaşlar bazen de kurdukları dostluklar sayesinde sanatsal ve kültürel anlamda birbirlerini etkilemişlerdir. Kimi zaman Çin krallarının sarayına giden Uygur sanatçıları Çin sanatının gelişmesine katkıda bulunmuş, kimi zaman da Çin'den Orta Asya'ya gelen sanat eserleri Çin tekniklerinin ve motiflerinin Orta Asya'da örnek alınmasına yol açmıştır. Deveci (2013: 1779) resim sanatının Çin'den önce Orta Asya'da varlığının bilindiğini, bu sanatın Türklerden Çin'e geçip tekrar Çin özelliklerini taşıyarak Türk-İran kültürüne döndüğünü söylemektedir. Ancak diğer sanat dalları için hangi uygarlığın diğerinden örnek aldığı tartışma konusudur. Özellikle minyatür sanatı için kesin bir kanıya varılamamaktadır (Deveci, 2103: 1780).

Çalışmaya konu olan 16. yüzyıl döneminde Çin, Ming Hanedanlığı tarafından idare edilmekteydi. Bu hanedanlıktan önce Kubilay Han Hükümdarlığında bir Moğol toprağı olarak yönetilen Çin, Ming Hanedanlığında kültür sanat alanlarında hızlı bir yerelleşme çabası içine girmiştir. Mavi-beyaz seramikler başta olmak üzere geleneksel sanat türlerinin yaygın bir şekilde yenilenmesi bu dönemde gerçekleşmiştir. Ming sanatı Moğollar öncesindeki Song Hanedanlığının (960-1279) estetik kaygılarını temel almıştır. (Çakan, 2017: 124, Jelohoytsey, 1969:36).

Osmanlı ve Çin sanatının birbiriyle olan etkileşiminde önemli kilit noktalarından biri Safevi Devleti'dir. Safeviler döneminde Çin ile ilişkiler dolaylı olarak gelişim göstermiştir. Doğu Horasan'da Özbekler ve onların halefleri, Maverâünnehir üzerinden kuzeybatı Çin'e giden ticaret yolunun hakimiyetini ellerine aldıkları dönemden itibaren Çin ve Safevi ilişkileri devam etmiştir. O dönemde yüzyıllardır ticari açıdan daha önemli olan deniz yolu Avrupalıların elindeydi; önce Portekizliler, ardından Hollandalılar ve İngilizler gemicilik tekelini elinde tuttular ve 11. yüzyıl ve 17. yüzyıl arasında Safevilere ait olan Bender-i Abbas limanlarını sömürmüşlerdir. Bu durumun farkında olan Çin ve Safeviler ipek ve baharat yolunu etkin bir biçimde kullanıp hem sömürgeci Avrupalıların deniz ticaretini zarara uğratmayı hem de Safeviler özelinde Osmanlı'ya yeri geldiğinde ambargo uygulayabilmeyi amaçlamışlardır (Alihüseynov,

2015: 35). Bununla birlikte, özellikle Çin'in mavi-beyaz porselenleri alanındaki dolaylı temaslar, 16. yüzyılda İran ekonomisi üzerindeki etkileri nedeniyle ilgi çekici bir durum halini almıştır (Ölçer, 2018: 83).

İran medeniyeti ve Türkler tarihin en eski dönemlerinden beri iç içe yaşamışlar ve Gazneli, Selçuklu, Harzem, Moğol, Timur, Osmanlı, Akkoyunlu ve Karakoyunlu dönemlerinde sürekli olarak siyasi, kültürel ve sanatsal anlamda etkileşim halinde olmuşlardır. Ancak konumları nedeniyle Türkler ve İranlılar ticaret yolları üzerindeki etkinliklerini arttırmak için sürekli olarak siyasi sorunlar yaşamışlardır. II. Bayezid dönemi ile birlikte yükselişe geçen Osmanlı devleti, bölgesinde etkin ve baskın bir hakimiyet sağlama adına Safevilerle siyasi mücadeleye başlamıştır (Dedeyev, 2009: 127). Sorunlar zaman içerisinde giderek büyümüş ve en sonunda 1514 yılında Safevi lideri Şah İsmail ile Yavuz Sultan Selim Çaldıran'da savaşmışlardır. Sonucunda da Türkler İranlılara büyük bir yenilgi yaşatmışlar, böylelikle Anadolu coğrafyasındaki büyük sorun sona ermiştir.

Safevi hükümdarı Şah İsmail'in, Akkoyunlular'dan aldığı Şiraz'da ve Timurlular'dan aldığı Herat'ta bulunan sanatçıların Tebriz'e getirilmeleriyle, 15. yüzyıl Türkmen dönemi fırça ve mürekkep çalışmaları Safevi Sarayına ulaşmıştır. Daha sonraları Safevi Sarayı'nın Horasanlı, Şirazlı, Heratlı, Tebrizli olan bu sanatçıları, Yavuz Sultan Selim 1514'teki Çaldıran Savaşı sonrası Osmanlı Sarayı'na gönderilmiştir. Osmanlı nakkaşhanesine gelen bu sanatçılar, kendi yaklaşım ve üsluplarını burada da devam ettirmişlerdir. Bu süreçte Tebriz'den gelen Acem/İran kökenli Şah Kulu, Tebriz ve Herat'ta öğrendiği resim tarzındaki çalışmaları İstanbul'a taşımıştır ve Osmanlı'da devrim yaratan saz üslubunun öncüsü olmuştur (Pekpelvan, 1998: 74).

1514'teki Çaldıran Savaşı sonrası, 1516 Mercidabık ve 1517'de Ridaniye savaşlarında da galip gelen Osmanlı Devleti, böylece Memlûk Devleti'ne son vermiştir. Bu sayede hilafet Türklerin eline geçmiş, nüfus ve sosyo-ekonomik hareketliliğin en çok görüldüğü İpek ve Baharat yollarına sahip olunmuştur. Bütün bu siyasi gelişmelerin

ışığında 16. yüzyılda İstanbul bir sanat şehri olarak gelişim göstermiştir (Kanat, 2000: 67).

Osmanlı, Safevi ve Çin Hanedanlıkları özellikle 16. yüzyılda siyasi ve sosyo-ekonomik nedenlerle birbirleriyle sürekli temas halinde olmuşlar ve o yıllarda sanatçıların savaş ganimeti olarak sayılması, önemli devlet adamlarının birbirlerine verdikleri hediyeler ve İpek Yolu'ndaki ticari hareketlilik sanat üretimlerine de yansımıştır. Sanatçılar hem kültürel anlamda hem de kullandıkları üsluplar bakımından birbirlerinden etkilenmişler ve bu sayede özgün, karakteristik üretimler yapmışlardır.

Sanatın gelişimi ve değişimi konusunda etkili olan siyasi, sosyo-ekonomik nedenlerin yanında önemli olan bir diğer konuda mitolojik hikayelerdir. Mitolojik hikayeler bir toplumun kökenini, inançlarını, düşünsel ve kültürel yapısını en yalın biçimiyle yansıtan önemli kaynaklardır ve sanat alanında yenilikçi ürünlerin yansıtılması bakımından da pek çok sanat eserine konu olmuştur. Her kültür kendine has özellikleri taşıyan bir 'simurg' yaratmıştır. Kimi hikayede iyiyi, kimi hikayede de kötüyü temsil etmişlerdir.

'Simurg', geniş anlam yelpazesıyla en fazla tasviri yapılmış mitolojik yaratıklardan biridir. Farsça kökenlidir ve kelime anlamı olarak 'otuz-si', 'kuş-murg' kökünden meydana gelmiştir. Bu da 'simurg'un otuz ayrı kuşun özelliklerini üzerinde taşıdığını göstermektedir (Bırol-Derman, 2004: 129). Pek çok yazma esere konu edilen simurg, özellikle Firdevsi'nin *Şahname* adlı eserinde ve Feridüddin Attar'ın kaleme aldığı *Mantıkü't Tayr* isimli eserinde ayrıntılı olarak ele alınmıştır (And, 2018: 315).

Çin mitolojisine bakıldığında ise simurg, 'tannione' ve 'feng-huang' kelimelerine karşılık gelmektedir. 'Feng-huang', halkın adaletli yönetilmesine işaret olarak nitelendirilmekte ve mutluluk, iyilik ve şans simgelemektedir (Eberhard, 2000: 33).

Bu çalışmada 16. yüzyıl Osmanlı ve Çin sanatının birbiriyle olan etkileşimi simurg tasvirleri üzerinden ele alınmıştır. Bu etkileşimin kaynağı araştırılarak, döneme nasıl bir bakış açısı getirdiğini ortaya koymak, bu doğrultuda da günümüz sanat ortamında yenilikçi üretimlere kaynak yaratmak amaçlanmıştır.

Üç bölüm halinde ele alınan çalışmanın birinci bölümünde 16. yüzyıl Osmanlı, Safevi, Çin'in kültürel ve siyasi ilişkilerinin dönemin sanatına yansımaları incelenmiştir. Bu bölümde yer alan diğer başlıklar altında ise, bu üç medeniyet tek tek ele alınarak birbirleriyle olan ilişkinin kaynağı ortaya konulmaya çalışılmıştır. Çalışmanın ikinci bölümünde ise Çin sanatı ve Osmanlı minyatürlerinde görülen simurg tasvirlerinin eser bazında incelemesi yapılmıştır. İkinci bölümde ilk olarak simurg kelimesinin anlamı, Çin ve Türk mitolojisindeki yeri anlatılmıştır. Daha sonra Çin sanatında görülen simurg tasvirleri çini sanatında altı eserle, dokuma sanatında sekiz eserle incelenmiştir. Osmanlı minyatürlerinde görülen simurg tasvirleri ise yedi eserle ele alınmıştır. İkinci bölümün son başlığında da Çin ve Osmanlı'nın sanatsal etkileşimi, eser bazında karşılaştırma yapılarak ortaya konulmaya çalışılmıştır. Çin sanatından on, Osmanlı minyatürlerinden on olmak üzere toplamda yirmi eserin karşılaştırmalı incelemesi yapılmıştır. Çalışmanın üçüncü bölümünde tez kapsamında yapılan özgün minyatür çalışması anlatılmıştır.

Araştırmanın Çin sanatı ve Osmanlı minyatürlerini kapsamı sebebiyle internet aracılığıyla erişilen yurtdışı ve yurtiçindeki çeşitli müze ve kütüphanelerde yer alan eserler incelenmiştir. Aynı zamanda literatür taraması yapılarak konuyla ilgili olan kaynaklar ve dijital ortamda ulaşılan makalelerden çalışmayla bağlantılı oldukları noktalarda faydalanılmıştır.

Son olarak çalışmanın içeriğinin değerlendirildiği sonuç bölümü ve araştırmayla ilgili yaygın bilgilerinin verildiği kaynakça bölümü yer almaktadır.

1. BÖLÜM

16. YÜZYILDA ÇİN VE OSMANLI DEVLETİ'NDE KÜLTÜR-SANAT ORTAMI: OSMANLI-SAFEVİ-ÇİN KÜLTÜREL VE SİYASİ İLİŞKİLERİNİN DÖNEMİN SANATINA YANSIMALARI

1. BÖLÜM

16. YÜZYILDA ÇİN VE OSMANLI DEVLETİ'NDE KÜLTÜR-SANAT ORTAMI: OSMANLI-SAFEVİ-ÇİN KÜLTÜREL VE SİYASİ İLİŞKİLERİNİN DÖNEMİN SANATINA YANSIMALARI

1.1. 16. Yüzyılda Çin'de Kültür ve Sanat Ortamı

16. yüzyıl Çin yönetimi Ming Hanedanlığı (1368-1644) tarafından idare edilmiştir. Bu hanedanlıktan önce Çin Kubilay Han hükümdarlığında (Yuan Hanedanlığı) bir Moğol toprağı olarak yönetilmiştir. Ming Hanedanlığı döneminde Çin kültürünün ve Çin sanatının hızlı bir yerelleşme çabası içine girdiğini söylemek mümkündür. Bu doğrultuda Çin erken dönem Ming Hanedanlığı döneminde hızlı bir sanatsal evrim sürecine doğru ilerlemiştir (Çakan, 2017: 124).

Ming sanatı adeta bir kültürel restorasyon ve genişleme dönemini başlatmıştır. Mavi çiniler başta olmak üzere geleneksel sanat türlerinin yaygın bir şekilde yenilenmesi bu dönemde gerçekleşmiştir. Bu nedenle Ming sanatı, Moğollar öncesindeki Song Hanedanlığının (960-1279) estetik kaygılarını temel almıştır. Özellikle Song dönemindeki Resim ekolleri yeniden canlanmaya başlamıştır. Bu dönemin estetik kaygılarıyla birlikte didaktik ve realistik üslupların daha popüler bir şekilde kullanılmaya başladığını söylemek mümkündür (Jelohovtsev, 1969: 36).

1421'de, Ming hanedanının üçüncü imparatoru, yeni bir güç üssü inşa etmek için başkenti Pekin'e geri taşımıştır. Burada hükümet Çin kozmolojik ilkelerine göre bugünkü *Yasak Şehir*'i inşa etmiştir. Pekin, Çin ile kuzey kabileleri arasında sık sık ülkeye tehdit oluşturan fiziksel ve kültürel bir sınır olan Çin Seddi'nin yakınında bulunduğundan büyük stratejik önemle hanedanlığın merkezi güçlendirilmiştir. Ayrıca, Moğol Yuan hanedanlığı döneminde Pekin bir başkent olduğundan, eski Çin uygulamalarını yansıtan yeni bir idari kompleksin inşası da bu merkezîyetçi algının güçlenmesine destek sağlamıştır (Çakan, 2017: 126).

Ming hanedanının sanatsal üretimini, başkent ile kesişen alanlar olarak düşünmek yararlıdır. Bu doğrultuda imparatorluk sarayı için yapılmış sanat ve saray

dışında yapılmış sanat olarak bu dönemde iki sanat algısının şekillendiğini görmek mümkündür. Saray alanı, Ming hükümdarlarının ritüel kültürleri için yaratılan nesneleri içermiş ve bu bağlama hizmet eden sanatsal argümanlar ortaya konmuştur. İmparatorluk fırınlarından seramikler veya imparatorluk akademisinden çıkan tablolar bu duruma örnektir. Ancak, saray sanatçısı olarak çalışmayan başka sanat adamlarının ve liderlerinin de varlığı bilinmektedir. Kendilerini edebiyat ve bahçe kültürüne kaptırarak, hat ve resimler üreten bu bağımsız sanatçılar kendi sanat ekolleri için peyzaj tasarımı ve nesneleri geliştirmişlerdir. Bu sanatçılar, Ming hanedanlığı döneminde ölüleri anmak ve yaşamdaki sosyal statüleri iletmek için giderek portreye yönelmişlerdir. Aynı zamanda hem saray içinde hem de saray dışında üretilen porselen ve ipek gibi nesneler, giderek küresel dolaşım ile doğu ticaret yolları üzerinden batılı coğrafyalara ulaşmıştır (Altuğ, 1995: 65).

Ming dönemi kültürel ve sanatsal yaşam daha çok Konfüçyus kökenli bir kaygı üzerine inşa edilmiştir. Bu nedenle toplumdaki temel statü, bilgi üzerine gelişmiştir. Böylelikle temel üslup bilginin cahilden; yaşlının da gençten üstün olduğu bir dönemdir. Tüm bunlara ek olarak sosyal yaşamın her alanında olduğu gibi sanatsal yaşamda da eril bir cinsiyetçiliğin bu döneme hâkim olduğu görülmektedir. Sanat ekolleri ve sanat oluşumlarının erkek kimliği üzerinde şekillenmiştir (Dölek, 2007: 16).

Ming hanedanlığı, hızlı bir şekilde sosyal yaşam döngüsüne etkisi olan kamusal düzenlemelere ve devletin merkezîyetçi otoritesini tamamlamaya ilişkin adımlar atmıştır. Erken dönemde hızla yükselişe geçen kamusal hizmetler zaman içerisinde yozlaşmış ve toplumdaki Konfüçyus statü algısı tamamen zengin fakir üzerine evrimleşmiştir. Aynı şekilde de geç Ming döneminde, Konfüçyus temelli düşünce sisteminin hâkim olduğu estetik kaygıların bu dönemde rağbet görmediği bilinmektedir. Sanattaki bilgi temelli gerçekçi olgunluk, geç Ming döneminde daha romantik yaklaşımlara sahne olmuştur. İlk dönemde sarayın ve halkın sanat algısı tek temel üzerine iken geç dönem Ming sanatında artık saray ile halk arasındaki sanat algısı ayrı bir felsefe üzerine icra edilmeye başlamıştır. 16. yüzyıl Çin sanatında ilk olarak mimari gelişmelere değinmek gerekmektedir. Çin mimarisinin karakteristik temellerinin

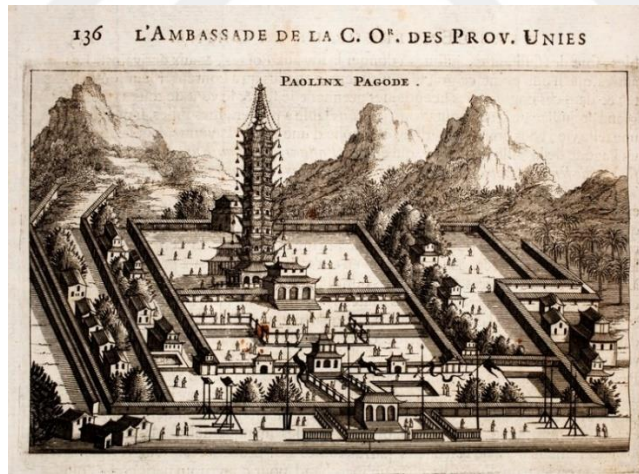
en önemli örnekleri bu dönemde inşa edilmiştir. Bunlar Pekin'deki Yasak Şehir (1406-1420)'dir (Qiangong, 2018: 54) (Şekil 1).



Şekil 1. Yasak Şehir, 1406-1420, Pekin.

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Palace_of_Heavenly_Purity

Nanjing'deki 80 metre uzunluğundaki Nanjing Porselen Kulesi, 1412 ve 1431 yılları arasında yaklaşık 100.000 işçi ve zanaatkâr tarafından inşa edilmiştir. Beyaz porselen tuğlalardan yapılmış duvarlar ve renkli camlı karolarla donatılmış 72 kapıya sahiptir (Şekil 2).



Şekil 2. Johan Nieuhof, Porcelain Kulesi gravürü, 1665.

Kaynak: https://www.wikiwand.com/tr/Nanjing_Porselen_Kulesi

Bu eserlerin yanı sıra Çin Seddi'nin anıtsal restorasyonu ve genişletilmesi yine bu dönemde başlamıştır. Buna ek olarak, mimarlardan Çin'in her yerinden değerli malzemeler ve nesneler kullanarak çok sayıda lüks mezar ve tapınak tasarımları ve

inşa etmeleri istenmiştir. Bunlardan en dikkat çeken de Cennet Tapınağı olmuştur (Yanxin, 2021: 36) (Şekil 3).



Şekil 3. Cennet Tapınağı, 1420.

Kaynak: <https://www.britannica.com/topic/Temple-of-Heaven>

Diğer bir sanatsal bağlam olarak minyatür ve resim sanatının bu dönemde Güney Song ve Yuan Hanedanlığı ekolünün kısmi olarak geleneklerini devam ettirdiğini görmek mümkündür. Bu doğrultuda Zhe Ressamlar Okulu (Zhejiang) ve özellikle Song mürekkebi ile yıkama resminin açıklayıcı stilini takip edilmiştir. İlerleyen süreçte erken dönem Ming sanatının sona ermesiyle de resim sanatında Shen Zhou'nun başlatmış olduğu Zhou ekolünün etkin olduğunu görmek mümkündür. Artık bu ekolle birlikte diğer sanat dallarında olduğu gibi resimde de sanat artık saray dışında ele alınmaya başlamış ve bağımsız tabiat yansımaları resimlere yansımıştır. Saray dışına çıkan sanatsal yaklaşımlarla birlikte artık klasik minyatür estetiği yerini daha realist ve günümüz modern resim sanatına bırakmıştır (Elveren, 2013) (Şekil 4).



Şekil 4. Anonim, Kuş Satıcısı Minyatürü, 16. yüzyıl (solda), Shen Zhou, Yüce Lu Dağı, 1467 (sağda).

Kaynak (solda): <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/39810>

Kaynak (sağda): <https://www.comuseum.com/painting/masters/shen-zhou/lofty-mount-lu/>

Wu (Suzhou) ekolünde, her resim, yalnızca teknik yeterliliğinden ziyade sanatçının kişiliğini ve duygularını tam olarak ifade eden bir dizi fırça darbesinden inşa edilmiştir. Nitekim 16. yüzyıl Ming sanatçısı Xu Wei (1521-93) tarafından örneklenen bir yaklaşımla geniş, kalın eğik çizgiler ve gevşek işlenmiş çizgiler tekniği kapsamlı bir şekilde ilk kez ortaya konmuştur. Özellikle resmettiği bambu figürü üzerinde bu sanatsal yaklaşımı ortaya koyarak modern Çin resminin kurucusu unvanını kazanmıştır (Url 2, (2022) (Şekil 5).



Şekil 5. Xu Wei, 1549, Bamboos (Qiangong, 2018).

Ming döneminin diğer önemli Çinli ressamaları arasında Ni Zan (1301-74) ve Dong Qichang (1555-1640) ile Tang Yin (1470) yer almıştır. Bu dönemin en popüler resim türü olarak ise manzara ve tabiat unsurlarının etkili olduğu ve genellikle büyük ölçekli çiçek ve kuş kompozisyonlarının hâkim olduğu görülmektedir (Okay, 2018: 208).

16. yüzyıl Ming hanedanlığı çinilerine ve seramiklerine bakıldığında ise eşsiz bir kaliteyle küresel çapta popülerlik kazanmıştır. Ming seramikleri, tarihsel olarak, Yongle dönemi (1402–24), Xuande dönemi (1425–35), Chenghua dönemi (1464–87), Zhengde dönemi (1505–21), Jiajing dönemi (1521–67) ve Wanli dönemi (1572–1620) olarak altı ayrı kategoride sınıflandırılmıştır (Arcasoy, 1983: 74).

Özellikle erken Ming döneminin ardından kobalt mavisi ve beyaz porseleni, deniz yeşili seladon sırlı taş eşyaları ve beyaz porselen heykelleriyle dünya çapında ün kazanmış ve başta Avrupa, Orta Doğu, Japonya olmak üzere birçok ülkeye ihraç edilmiştir. Özgün bağlamdaki üsluplara bakıldığında sır altı dekorasyonunda sırla bulanıklaşabilecek daha keskin bir çizgi oluşturmak için kobalt mavisine manganez ekleme yöntemi veya diğer adıyla Ming yöntemi bu dönemde geliştirilmiştir (Url- 4, 2022) (Şekil 6).



Şekil 6. 16. yüzyıl ming porselen ürünleri.

Kaynak: https://www.worldhistory.org/Ming_Porcelain/

16. yüzyılın ikinci yarısından sonra mavi ve beyazla birlikte altın renginin kullanılmaya başlandığı ve özellikle su bitkisi ile diğer özgün motiflerin yansıtılmaya başladığı görülmektedir. Altın renkli sazan, ejderha gibi motifler çokça tercih edilmiştir (Şekil 7).



Şekil 7. Altın ejderhalı ming porselen kâse, 16. yüzyıl (solda), Altın sazanlı ming porselen 16. Yüzyıl (sağda).

Kaynak (solda): <https://www.worldhistory.org/image/9999/ming-porcelain-bowl-with-dragon/>

(sağda): https://stringfixer.com/tr/Chinese_ceramics

Altın renkli hayvan figürleri, su bitki örtüsü ve diğer motifler, sır üzerine emaye boyalar kullanılarak boyanmaya başlanmıştır. Ayrıca üst boyama ise daha düşük bir

fırın sıcaklığında pişirilmeye başlanmıştır. Porselen için ana Ming üretim merkezleri, güney Çin'deki, özellikle Jiangxi eyaletindeki Jingdezhen'deki imparatorluk fırınları olmuştur. Bol miktarda mineralin yanı sıra petuntse (çin taşı) ve kaolin (çin kili) gibi minerallerin bolluğu nedeniyle mükemmel bir yer olarak buralar tercih edilmiştir. Jingdezhen (Chingtechén) merkezli olmak üzere artık seramik ürünlerin üretiminin yapıldığı birçok yeni pişirim merkezleri yine bu dönemde kurulmuş ve büyümüştür (Akhond, 2019: 40).

Tüm bunlarla birlikte başlı başına karakteristik bir tür olarak “Shufu Ware” adında porselen ürünler bu dönemde gelişmiştir (Şekil 8). Bu ürünler genel olarak saray tarafından sipariş edilen ürünler kategorisinde yer almıştır. Shufu ürünleri, soluk mavi-yeşil bir renk tonu ile beyaz renkli, kalın, hafif opak, sırlıdır. Bunlar genel olarak sırlı beyaz seramikler olarak tasarlanmıştır. Fujian ve Dehua bölgelerinde yer alan üretim merkezinde fildişi sırlı beyaz olan bu porselenler üretilmiştir (Tizgöl, 2010: 22).



Şekil 8. Soluk yeşil renkli Shufu Ware stilineki kâse örneği, 16. yüzyıl.

Kaynak: https://stringfixer.com/tr/Chinese_ceramics

16. yüzyıl'ın sonlarında doğru Ming seramiğinde köktenci değişikliklerin görülmeye başlandığı görülmektedir. Geleneksel olarak beyaz zemin üzerinde mavi ve diğer renk motiflerinin kompoze ettiği ürünler görülürken geç dönem Ming seramiklerinde bu durumun zıt şekilde gelişmiş olanları da görülmüştür (Url 3, 2022) (Şekil 9).



Şekil 9. Kuş figürlü mavi porselen kâse, 16 yüzyıl.

Kaynak: <https://www.worldhistory.org/image/9998/ming-blue-porcelain-bowl/>

Geç dönem sanatçılarından olan He Chaozong gibi sanatçılar tarafından Ming seramiği, küresel çapta bu dönemin Çin sanatı popülerliğine büyük katkı sağlamıştır. Yine aynı dönemde seramikte işlevsellik ile sanatsal üslup karakterize edilmiştir. Bu seramik ürünleri şu şekilde sıralamak mümkündür:

- a. Sancai: Genelde kurşun sırlı üç renkli kullanılan seramik ürünlerdir. Bu ürünler Tang Dönemi sancailerine oldukça yakındır (Yu ve Zhang, 1994: 162).
- b. Swatow: Mutfak aracı olarak kullanılan kâse görevindeki porselenler. En yaygın motifler, suda veya suda uçmakta olan veya dinlenen kuşlar ve çiçeklerdir. Bir manzarada yer alan hayvanlar, özellikle geyikler, ana konu olarak veya bordürdeki madalyonlarda da yaygındır. Kimi zaman bazılarında Arapça hatlar yer alır. Bunlar, güney Asya'da Müslümanların ürettiği ürünlerdir (Guiping, (2020: 55).
- c. Yixing: Daha çok çay ve türevleri için kullanılan içecek işlevindeki seramik ürünler. Kızıl kilden üretilmiştir (Karagül, 2013: 334).



Şekil 10. Sancai üslubu (solda), Swatow üslubu (ortada), Yixing üslubu (sağda), 16. yy.

Kaynak: https://stringfixer.com/tr/Chinese_ceramics

Tüm bu süre boyunca, porselen ve diğer seramik eşyaların üretimi, dekorasyonu ve sır üstü boyaması, genellikle yabancı etkilerin bir sonucu olarak sürekli olarak revize edilmiştir. Mavi-beyaz seramik ve emaye işçiliğinin gelişimi, kısmen de olsa İslam sanatı dünyasıyla yakın ilişkiler kurulmasının bir sonucu olarak görülmektedir. Çin sanatını geliştirmiş ve batı Asya sanat ekolünün de yansımaları 17 yüzyılla birlikte etkinliğini göstermiştir (Arcasoy, 1998).

Diğer yandan Ming hanedanlığı döneminde geliştirilen başlıca diğer geleneksel el sanatları arasında boynuz ve fildişi oymacılığı, kuyumculuk, emaye işi, mücevher sanatı, diğer metal işçiliği biçimleri (yeşim oyma; ipekler ve tekstiller ve Çin cilası) yer almıştır. Özellikle de ipek üretimi konusunda döneminde önemli bir merkez haline gelmiştir. İran ve Hint ekolüyle birlikte küresel çapta 16. Yüzyılın ileri gelen dokuma merkezi haline gelmiştir. Bu zanaatların çoğu, Yangtze Nehri'nin güneyindeki verimli bir bölge olan ve birçok faydalı hammaddenin yetiştirildiği Jiangnan bölgesindeki kültür merkezlerinde yapılırken, güney limanları fildişi ve gergedan boynuzu ithalatı için aktif ticaret merkezleri olarak dikkat çekmiştir (Url 4, 2022).

1.2. 16. Yüzyılda Osmanlı Devleti'nin Kültür Sanat Ortamı

16. yy. döneminde Osmanlı coğrafyasındaki kültür sanat ortamını şekillendiren en önemli etken politik gelişmeler olmuştur. Bölgede yaşanan savaşlar ve yeni fetihler Osmanlı Devleti'ndeki sanat ekollerinin giderek gelişmesini sağlamıştır. Bununla

birlikte İstanbul başta olmak üzere doğu ikliminde şekillenmiş önemli sanat dallarının ve sanatçıların merkezi haline gelen Osmanlı kentleri hızla yükselişe geçmiştir.

16. yüzyılda Osmanlı siyasi yönetiminde II. Bayezid (1481-1512), Yavuz Sultan Selim (1512-1520), Kanûnî Sultan Süleyman (1520-1566), II. Selim (1566-1574), III. Murad (1574-1595) ve III. Mehmed (1595-1603) padişahlık yapmıştır. II. Bayezid döneminin sonuna doğru Osmanlı, bölgede siyasi olarak aktif bir rol oynama çabasına girmeye başlamıştır. Bu dönem her ne kadar ılımlı bir politika ile dengelenmeye çalışılsa da İran coğrafyasında bulunan Şii lider Şah İsmail'in Anadolu coğrafyasına yapmış olduğu sosyal ve dini müdahale Osmanlı'da iç muhalefetin hızla yükselmesine neden olmuştur. Bu durumla etkin bir mücadele ortaya koyamayan II. Bayezid, tahtı I. Selim'e bırakmak zorunda kalmıştır (İnalcık, 2016: 32).

Yavuz Sultan Selim, tahta çıkar çıkmaz bu iç karışıklığa neden olan yayılmacı Şii politikasını engellemek için ilk hedef olarak İran'ı belirler. Nihayetinde 1514 yılında Çaldıran'da Safevi'leri yenerek Şah İsmail'in Anadolu'daki Şii propagandasının önünü keser. Hemen ardından 1516'da Mercidabık ve 1517 yılında Ridaniye'de galip gelerek Memlûk Devleti'ne son vermiştir (Çavdaroğlu, 2017: 1272). Böylelikle dini bir makam olan fakat dört halife döneminden sonra siyasi bir otorite unsuru olan hilafet Türklerin eline geçmiştir. Bununla birlikte nüfus ve sosyo-ekonomik hareketliliğin en çok görüldüğü dönemin ipek ve baharat yollarına sahip olunmuştur. Bu tarihle birlikte Osmanlı başkenti küresel çapta İslam'ın önemli şehirleri arasında anılmaya başlanmış ve kültür-sanat oluşumlarının yavaş yavaş etkinlik kazanması gözlemlenmiştir (Kanat, 2000: 67).

Sultan Süleyman dönemi, ise Osmanlı klasik dönemin altın çağı olarak kabul edilmektedir. Osmanlı bu dönemde doğuya yönelmek yerine daha çok batı üzerine seferler düzenlemiş ve Avrupa'da önemli bir siyasi aktör haline gelmiştir. Özellikle 1526 yılında yaşanan Mohaç ve 1538 yılında Akdeniz'in bir Türk gölü haline gelmesini sağlayan Preveze Savaşı'yla artık Osmanlı Devleti bir imparatorluk düzlemine ulaşmıştır (Güler, 2018: 5). Dönemin siyasi ve adalet bağlamında devletin belirlediği

birçok kanunname düzenlemelerinin yapılması da yasal temellerin tesis edilmiş olduğunu göstermiştir.

1566'da Kanuni'nin ölmesiyle birlikte sırasıyla tahta geçen II. Selim, III. Murad ve III. Mehmed dönemlerinde de yeni toprakların kazanıldığı görülmektedir. Özellikle başta Sokullu ailesi olmak üzere önemli liderler eşliğinde devlet bürokrasinin çeşitlenmesi ve devlet kurumlarının sağlam temeller üzerinde gelişim göstererek toplumda işlevsellik noktasına ulaşması sağlanmıştır. Fakat devlet işleyişi ve işlevliği tüm toplum tarafından benimsenmiş devlet kurumlarındaki bozulmalar, 17. yüzyılda devletin yıpranarak duraklama dönemine başlamasına neden olmuştur (Sadoğlu ve Coşgun, 2017: 200).

Bütün bu siyasi gelişmelerin ışığında 16. yüzyıl, bir sanat şehri olan İstanbul bağlamında gelişim göstermiştir. Kısa zamanda adeta kültür, sanat ve edebiyat alanlarında önemli gelişmelerin yaşandığı görülmektedir. Siyasi anlamda elde edilen kazanımlar dönemin sanatsal, kültürel ve sosyal yaşam döngülerine direk olarak etki etmiştir. Bu dönemde sanat, artık değişik toplum zümreleri etrafında kümelenmeye başlamıştır. Temelde Enderun (saray) içinde oluşan sanat ütopyası ve saray dışında gelişen sanat algısı ayrılmıştır. Bu dönem bağlamsal olarak çeşitlenen sanat algısını şu şekilde sınıflandırmak mümkündür:

- Padişahın etrafında gelişen sanat faaliyetleri,
- Şehzadelerin etrafında gelişen sanat faaliyetleri,
- Devlet erkânı etrafında gelişen sanat faaliyetleri,
- Saray dışında ve saray çevresinde gelişen sanat faaliyetleri (Aydın, 2004: 5).

Osmanlı sanatının klasik dönem olarak adlandırıldığı bu 16. yüzyılda padişah etrafında gelişen sanat algısı, İstanbul merkezli ilerlemiştir. Şehzadelerin etrafında gelişen sanat faaliyetler ise onların eğitim aldıkları Edirne, Konya, Amasya, Manisa, Trabzon ve Kütahya gibi şehirlerde gelişim göstermiştir. Saray erkanı içerisinde ise özellikle vezir, sadrazam, şeyhülislam, paşa, bey ve ağa gibi Osmanlı yönetiminde önemli noktalarda yer alan kişiler de devlet erkânı etrafında gelişen sanat faaliyetlerinin

gelişmesini sağlamıştır. Saray dışında ise daha çok edebi ürünlerin müstakil olarak gelişim gösterdiği görülmektedir. Tüm bu gelişmeler devletin siyasi ve ekonomik olarak gelişme göstermesine paralel olarak gelişim sağlamıştır. Sanat, bu klasik dönemde, dönemin diğer devletlerinde olduğu gibi devletin (sarayın) büyük desteği dikkat çekmiştir. Diğer yandan bu dönem sanatın ve sanatçının bu denli önem kazanması çevre medeniyetlerden getirilen sanatçılar ve onların ekolleri olmuştur (Derman, 2015, 345)

Bu dönemde en çok dikkat çeken sanat türü hiç şüphesiz çini ve seramikler olmuştur. Yüzyılın ilk yarısında üretilmiş olan slika cam frit, mavi-beyaz seramik hamurları ve fritli hamurlar bu sanatın merkezi haline gelmiştir. Önceki yüzyıllarda kullanılan kil ağırlıklı seramikler bu dönemle birlikte yerini slika ağırlıklı seramiklere bırakmıştır. Böylelikle 16. yüzyıl seramikleri, önceki dönemlere göre kırılmaya karşı mukavemeti daha güçlü bir form haline getirilmiştir. Temelde beyaz hamurun üzerine ince beyaz astar çekilmiş ve desen uygulanmıştır. Sırlar ise renksiz ve şeffaf olarak tercih edilmiştir. Pişirme sıcaklığı ise yaklaşık 900 derece seviyelerindedir. Genel olarak kalıplama tekniğiyle veya çömlekçi tornasında farklı ebatlarda üretilmişlerdir. İşlevsellik bağlamında iç mekan unsuru olarak kase, tabak, bardak, sürahi, kavanoz, vazo, divit, şamdan ve matara gibi formlarda üretim yapılmıştır (Koçer, 1998: 76).

Bu dönemin mavi-beyaz seramiklerinde tecrübe isteyen girift tasarımların profesyonelce uygulandığı görülmektedir. Mavini tonları olarak zeytin yeşili, turkuaz ve grimsi mavi gibi renkler kullanılmıştır. Bu dönem içerisinde üretilen seramikler ait oldukları teknik, motif ve tarihsel döngüye göre belirlenmiş ekollere göre sınıflandırılmıştır. Bu sınıflandırmalar genel olarak on veya on beş yıllık dönemleri kapsamaktadır (Ölçer, 2018: 267).

Bu sanat ekollerinden ilki “Baba Nakkaş” ekolüdür. 16. yüzyıl en erken seramik ekollerinden birisidir. Temelde saray nakkaşlarından olan Baba Nakkaş’ın geliştirdiği teknik etrafında ele alınan seramikleri kapsamaktadır. Bu seramiklerde kendi üzerine dönük bitki yaprakları bulunan yuvarlak hatlı hatayı üsluplu tasarımlar tercih edilmiştir. Özellikle 15. yüzyılın Timur sanatının etkisi görülmektedir. Bu üslubun temelleri Fatih

döneminde atılsa da karakteristik formları 16. yüzyılın ilk çeyreğiyle birlikte başlamıştır. Girift ve kuralcı bir tasarım söz konusudur. Hatayi, rumi ve zencerek bezeli ince bantlardan oluşan kap zeminlerinin kobalt mavisiiyle beyaz alan bırakmaksızın renklendirilmesi bu ekolün temel karakteristik dokusu arasındadır. Kanuni dönemine kadar bu ekolün etkinliğı görülmüştür (Atasoy ve Raby, 1989: 54).

İkinci sanat ekolü olarak karşımıza “Helezoni Tuğrakeş” diğeri bir ifadeyle “Haliç İşi” çıkmaktadır. Mavi beyaz seramiklerin farklı bir sınıflandırmasını içinde barındırmaktadır. Siyah, zeytin yeşili, kobalt mavisinin hemen hemen bütün tonları ve turkuaz en çok tercih edilen renklerdir. Motif olarak önceden hazırlanan helezonlar üzerine yerleştirilen küçük bitki formlarından oluşmaktadır. Şemse, düğüm ve madalyon gibi şekillerin içi yuvarlak veya keskin kenarlara sahip bitki çeşitlenmeleri görülmektedir. Bitkiler genel olarak çengel formu ve fırça darbeleriyle biçimlenmiştir. Bütün bezeme unsurları kapların bütün yüzeyini kaplamaktadır (Çobanlı ve Öney, 2007: 290).

Mavi ve beyaz seramiklerin üçüncü ekolü olarak “Ustaların Üslubu”dur. Bu ekol esasında Osmanlı Sarayı’nda yer alan nakkaş geleneğinden uzaklaşma ve daha özgün yeni formlar üretme üzerine gelişim sağlamıştır. Diğeri bir ifadeyle giriftleşmiş saray seramiğinden daha özgür bir tavır ortaya koyma çabası güdülmüştür. Bu nedenle seramikler oldukça basit ve daha hızlı çizilebilen formlar üzerine bezenmiştir. Özellikle 16. yüzyılın ikinci yarısından sonra natüralist üsluptaki çiçek formların etkin olduğu görülmektedir. Radyal desen şemalı çiçeklerin kullanılmıştır. Böylelikle de daha önceki dönemlere ait olan Sung ve Ming dönemi Çin seramiklerinden bir etkileniş sürecinin yaşanmıştır. Tabaklarla birlikte küçük ebatta sürahiler, bardaklar, ibrikler ve özellikle de tondino tabaklar karakteristik bir biçimde kullanılmıştır. Çiçek demetleri, çiçek dallarıyla kıvrılmış alanlar ve üzüm salkımları bu ekolün seramik ürünlerindeki tasarımların temel bezem unsuru olarak karşımıza çıkmıştır (Turan, 2007: 288).

16. yüzyılın son çeyreğinde ise Geç Devir Mavi Beyaz seramikleri ise tamamen çin porselenlerinin etkisinde kalmış ve özgün tasarımlar ortaya konulamamıştır.

Özellikle de Yuan Modeli olarak adlandırılan biçimlenmeler bu ekol döneminde çokça tercih edilmiştir (Atasoy ve Raby, 1989: 121).

Bu dönemin önemli sanat dallarından birisi de kitap sanatları olarak sınıflandırılan hat, tezhip, minyatürdür. Bu sanat dallarının yanı sıra cilt ve kâğıt oymacılığı gibi dalların da gelişim gösterdiği görülse de hat, tezhip ve minyatür daha ön planda ele alınmıştır. Kitabın yazı temelli bir argüman olması nedeniyle ilk olarak hat sanatını ele almak gerekmektedir. Hat veya hüsn-i hat sanatı temelde Arap harfleri kullanılarak bölgesel veya çeşitli hattatlara bağlı olarak farklılık gösteren değişik üsluplarda güzel yazı yazma sanatı olarak değerlendirilebilir. Hat sanatında yazı stilleri coğrafi, tarihi ve hattat ekollerine bağlı olarak karakteristik yazı yapısını kazanmıştır. Kufi, Talik, Sülüs, Divani, Nesih ve Muhakkak en bilinen hat stilleridir. Bu dönemin en önemli hattatları Ali Sultan, Seyyid Murteza ve Ahmet Karahisari gibi isimlerin olduğunu görmek mümkündür. Özellikle Kanuni dönemi cami, medrese ve muhtelif mimari bezemelerde bu isimlerin hat eserlerinin etkin bir biçimde kullanıldığı görülmektedir (Maraşlı, 2019: 291).

16. yüzyılın ikinci en önemli kitap süsleme sanatları arasında minyatür gelmektedir. Minyatür temelde geleneksel resim sanatı olarak değerlendirilebilir. İslam öğretilerinde geleneksel olarak insanı bir şekle sokma çabası temelde yaratıcıya bir saygısızlık olarak görülmüştür. Çünkü en güzelini yapan ve yaratan Allah olduğu için onun yarattığını resmetmek imkansızdır. Dolayısıyla minyatür sanatında bütün tasvirler temsili yapılır ve tek tipolojide şekillenir. Hatta peygamber gibi önemli dini liderlerin yüz detayları yapılmaz sadece beyaz bir fon bırakılır. Minyatür sanatının amacı aslında görsel bir estetik sunma amacından ziyade bir olayı anlatma üzerine şekillenmiştir. Her bir minyatür, bir savaşı, bir av sahnesini, bir cenazeyi, bir düğünü, bir sünneti, bir kutlamayı ve birçok ritüeli aktarması amacı taşır (And, 2004: 29).

II. Beyazıd dönemiyle birlikte Osmanlı saray ekolünde doğuya yönelimin başladığı ve özellikle de Yavuz döneminde hız kazandığı görülmektedir. Artık klasik dönem olarak adlandırılan 16. yüzyıl Osmanlı sanatında Fatih'in portresini yapan batılı Gentile Bellini gibi isimler yerine Timur, Hint ve Safevi sanatçılarının etkili olmaya

başladığını görmek mümkündür (Uluç, 2006: 55). Bu doğrultuda dönemin ilk minyatürlerinin Hintli bir şair olan Hüsrev-i Dehlevi'nin Hamse adlı eserindeki olay örgüsünden esinlenerek yapılmıştır. Toplamda 28 minyatür ile bu eserin olay örgüsü aktarılmış daha açık bir ifade ile resmedilmiştir. (Şekil 11).

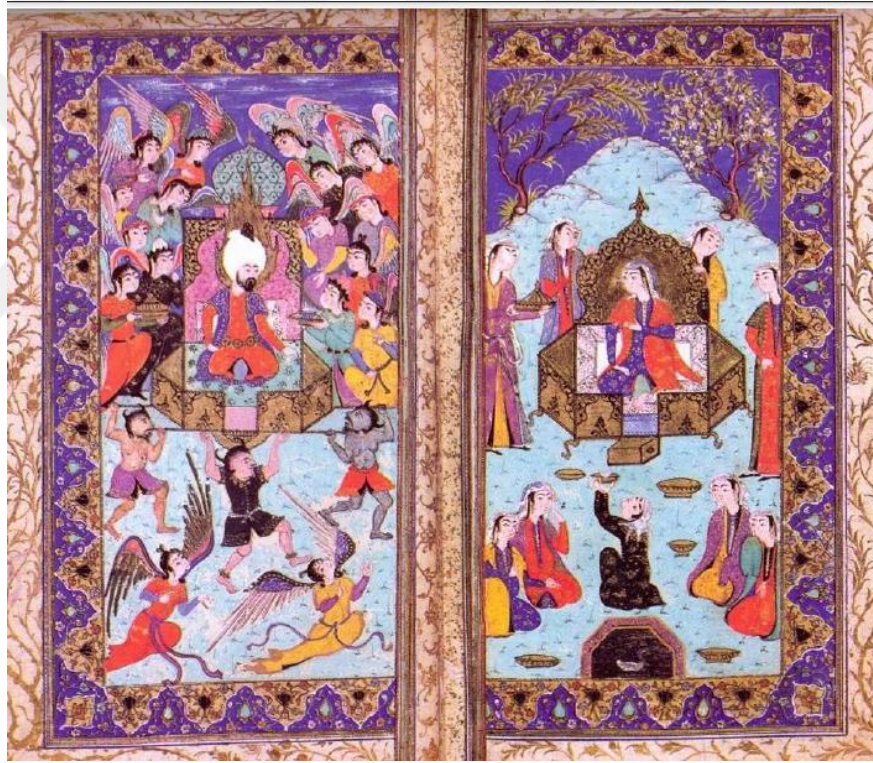


Şekil 11. Hüsrev-i Dehlevi'nin Hamsesi'nde yer alan Behram Gur'un beyaz köşteki tasviri. (Topkapı Sarayı Müzesi, H.799).

Kaynak: <https://www.sanatinyolculugu.com/minyatur-sanati-16-yuzyil-sonuna-kadar-yunus-akalin/>

Yavuz Sultan Selim döneminde siyasi gelişmelere bağlı olarak bölgede etkin bir imparatorluk haline gelmeye başlayan Osmanlı, bölgedeki sanatçıların dikkatini çekmeye başlamıştır. Bir devlet politikası olarak Yavuz Sultan Selim 1514'teki Çaldıran Savaşı sonrası birçok sanatçıyı Osmanlı Sarayı'na gönderir. Osmanlı nakkaşhanesine

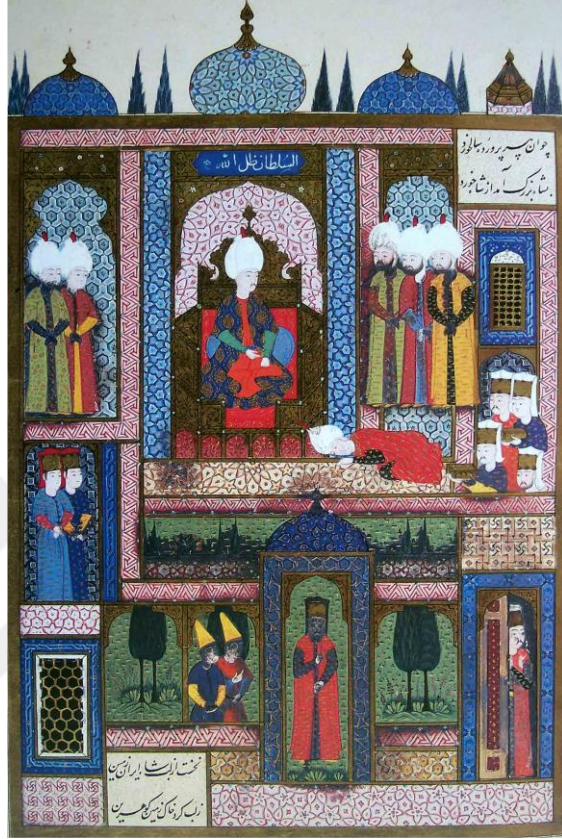
gelen bu sanatçılar, kendi tarz ve üsluplarını burada da devam ettirmişlerdir. Bu süreçte Tebriz'den gelen Acem kökenli önemli bir sanatçı vardır ki o da Şah Kulu'dur. Şah Kulu, Tebriz ve Herat'ta öğrendiği resim tarzındaki çalışmaları İstanbul'a taşımıştır ve Osmanlı'da devrim yaratan saz üslubunun öncüsü olmuştur. Yavuz Sultan Selim tarafından önce Amasya'ya sürgün getirilen sanatçı, 1520'de İstanbul'daki saray nakkaşhanesinin başına geçmiş ve ölümüne değin Kanuni Sultan Süleyman döneminin en yetenekli nakkaşı olmuştur. (Derman, Duran, 2010: 283). Yine bu dönemde Ali Şir Nevai'in Mantuku't-Tayr adlı eseri için sekiz ayrı minyatür hazırlanmıştır. (Tanındı, 2015: 245) (Şekil 12).



Şekil 12. 1515 tarihli Hz. Süleyman ve Belkıs Minyatürü, Mantuku't-Tayr, (TSMK, E. H; Mahir, 2005).

Kanuni dönemine gelindiğinde ise artık bu sanat dalı kurumsallaşır. Artık saray nakkaşları diye bir sanat ekolü ortaya çıkmış olur. 16. yüzyılda ilk özgün Osmanlı minyatürü, Kanuni dönemi şehnamecilerinden olan Fethullah Arifi'ye ait olan Tevarih-i Ali Osman adlı eserde kullanılmıştır (Adıgüzel Toprak, 2007: 54). Kanuni'ye ait birçok

kesit veya ritüel bu minyatürlerde anlatılmaya çalışılmıştır (Bağcı ve diğ., 2006: 35) (Şekil 13).



Şekil 13. Safevi elçisinin huzura alınması, (varak no: 332a; Adıgüzel Toprak, 2007: 17)

Yine aynı dönem Matrakçı Nasuh adlı nakkaş, özgün eserler ortaya koymuştur. Barbaros Hayreddin Paşa'nın Akdeniz seferini anlatan "Süleymanname" adlı eseri minyatürleştiren Nasuh, İstanbul, Konya, Bağdat ve Tebriz başta olmak üzere kuş uçuşu yüzlerce köy, kent ve kasabanın topoğrafik minyatürlerini ortaya koymuştur. İlk kez topoğrafik olarak belli bir konumun yakalandığı bu minyatürlerde coğrafi kesitlerin oldukça realistik bir betimleme ile ele alındığı görülmektedir Eserlerini "*Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn*" adlı kitabında bir araya getirmiştir. (Adıgüzel toprak, 2007) (Şekil 14).



Şekil 14. Matrakçı Nasûh'un İstanbul ve Konya tasviri (Mecmûa-i Menâzil, 1537) (İÜ, Ktp., nr. T. 5964, varak no: 8b-9a).

Kaynak: <https://www.sanatin Yolculugu.com/minyatur-sanati-16-yuzyil-sonuna-kadar-yunus-akalin/>

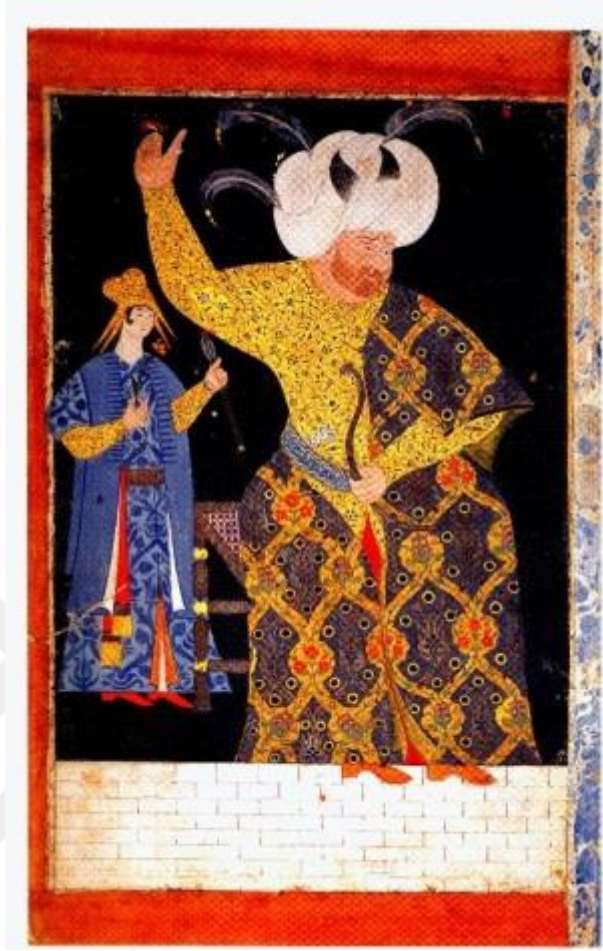
Kanuni döneminin sonuna doğru artık Osmanlı minyatürü hem kurumsallaşmış hem de bir saray ekolü olarak kendini kabul ettirmiştir. Özellikle Nakkaş Osman ile birlikte bu dönem minyatürlerinde büyük bir kompozisyon ustalığı net bir biçimde görülmüştür. Nakkaş Osman beraberindeki diğer sanatçılarla birlikte özellikle galip gelinen savaş ve kahramanlık temalı minyatürleriyle döneme etkisini hissettirmiştir. Aynı ekolden yetişen Seyyid Lokman da eserlerini Hünernâme adlı kitabında toplamıştır. Bu eserini iki cilt halinde oluşturmuştur. Osman Gazi'den başlayarak Yavuz Sultan Selim'e kadar olan padişahları ve onların fetihlerini betimlemiştir. (Mahir, 2005: 56) (Şekil 15).



Şekil 15. Şehzade Mustafa'nın infazı ve cenazesi (Hünernâme, II, TSMK, Hazine, nr. 1524, vr. 168b).

Kaynak: <https://www.sanatin Yolculugu.com/minyatür-sanati-16-yüzyıl-sonuna-kadar-yunus-akalin/>

II. Selim ve III. Murat döneminde ise Osmanlı geleneksel resim sanatı batılı resim sanatından ve tekniklerinden tamamen ayrılmış ve bağımsız bir kimlik kazanmıştır. Bu doğrultuda artık klasik Osmanlı minyatürü realistik bir kimlik olmayan geleneksel bir kitap sanatı olarak karakteristik yapısını oluşturmuştur başlamıştır. Nitekim Nakkaş Nigari, II. Selim'in minyatür portresini çizmiştir. Bu nedenledir ki 15. yüzyıldaki batılı sanatçılar tarafından resmedilen padişah portreleri bu dönemde minyatür sanatı ile yeni bir kimlik kazanmaya başlamıştır (Tanındı, 1999: 165) (Şekil 16).



Şekil 16. Nigari, II. Selim'in ok atarken resmedilmiş tasviri, 1561-62, (TSM. H. 2134. y3)

Kaynak: <https://www.sanatin Yolculugu.com/minyatur-sanati-16-yuzyil-sonuna-kadar-yunus-akalin/>

1.3. Osmanlı-Safevi-Çin Kültürel ve Siyasi İlişkilerinin Dönemin Sanatına Yansımaları

Osmanlı, Safevi ve Çin hanedanları, tarih boyunca kültürel birikimlerini sanat ürünleriyle ortak bir senteze dönüştüren büyük medeniyetlerdir. Özellikle 15. ve 16. yüzyıllarda bu devletler, siyasi veya sosyo-ekonomik nedenlerle sürekli birbirleriyle etkileşim halinde olmuşlardır. O yıllarda sanatçıların savaş ganimeti olarak sayılması, önemli devlet adamlarının birbirlerine verdikleri hediyeler ve İpek Yolu'ndaki ticari

hareketlilik sanat üretimlerine de yansımıştır. Bu medeniyetler arasında özellikle dokuma, maden, ahşap, cam ve seramik gibi küçük el sanatlarında çeşitli nedenlerle gerçekleşen sanatsal etkileşimler ortaya çıkmaktadır. Özellikle mavi-beyaz seramiklerde Osmanlı, Safevi ve Çin hanedanları arasındaki sanatsal etkileşimler ve üsluplar dikkat çekici örnekler içermektedir. 14. yüzyıldan itibaren Çin'de gelişmeye başlayan mavi-beyaz seramikler, Safeviler ve Osmanlılar tarafından çok beğenilmiştir. Öte yandan her iki ülke de 15. ve 16. yüzyıllarda kendi bölgelerindeki yerli ve yabancı üsluplarını önceden var olan kültürel miraslarından yararlanarak birleştirmişlerdir (Ölçer, 2018: 282).

1.3.1. Safevi Devleti ve Çin İlişkileri

Safevi döneminde Çin ile ilişkiler, dolaylı olarak gelişim göstermiştir. Doğu Horasan'da Özbekler ve onların halefleri, Maverâünnehir üzerinden kuzeybatı Çin'e giden ticaret yolunun hakimiyetini ellerine aldıkları dönemden itibaren Çin ve Safevi ilişkileri devam etmiştir. Yüzyıllardır ticari açıdan daha önemli olan deniz yolu Avrupalıların elindeydi; önce Portekizliler, ardından Hollandalılar ve İngilizler gemicilik tekelini elinde tuttular ve 11 ile 17. yüzyıl arasında Safevilere ait olan Bender-i Abbas limanlarını sömürmüşlerdir. Bu durumun farkında olan Çin ve Safeviler ipek ve baharat yolunu etkin bir biçimde kullanıp hem sömürgeci Avrupalıların deniz ticaretini zarara uğratmayı hem de Safeviler özelinde Osmanlı'ya yeri geldiğinde ambargo uygulayabilmeyi amaçlamışlardır (Alihüseyinov, 2015: 35).

Bununla birlikte, özellikle Çin mavi-beyaz porselenleri alanındaki dolaylı temaslar, 16. yüzyılın ikinci yarısından sonra İran ekonomisi üzerindeki etkileri nedeniyle ilgi çekici bir durum halini almıştır. Esasen İran coğrafyasıyla Çin'in bağlantısı M.Ö. 1400-30 yıllarında Çin coğrafi keşifleri sırasında Ming deniz seferlerine dayanmaktadır. Çin'in diplerinden güney İran'a ulaşan büyük miktarlarda erken Ming ve bir dereceye kadar Yuan mavi-beyaz porselenleri, M.Ö. 1400-30 yıllarda Pers zevkleri üzerinde uzun süreli bir etkiye sahip olmuştur. Safevi seramiklerini bu erken dönemlerin porselenlerinden etkilendiğini söylemek mümkündür. 15. yüzyılın sonlarında Safeviler, Jindezhen fırınları üretmeyi başlamıştır. Orta Doğu'da satılık bu

tür erken porselenlerin doğrudan kopyaları üretilmiştir. Düşük kaliteli mavi-beyaz eşyaların toptan yerel taklitlerini neredeyse başka herhangi bir türü dışlayarak teşvik ettikleri de görülmüştür. Meşhed bölgesinde bu fırınlarda alt kalite taklit birçok üretimin yapıldığı ifade edilmektedir. Bununla birlikte 16. yüzyılın başlarında Herat ve Meşhed'de faaliyet gösteren çömlekçilerin ciddi oranda arttığı ifade edilse de bu bölgeye ait karakteristik bir ürün henüz ortaya çıkmamıştır (Ölçer, 2018: 83).

16. yüzyılın ikinci yarısında özellikle de Şah Abbas, Erdebil'deki aile türbesine binden fazla porselen bağışlamıştır. Daha sonraki kırılma ve kayıplara rağmen, 16. yüzyıldan kalma 350 parçayı içeren ve hayatta kalan parçalar, toplam hediyein kompozisyonunu oldukça iyi yansıtmaktadır. Koleksiyonun bu kadar geniş olması dönemin seramiklerinin popülerliğinin etkin olduğunu göstermektedir. Aynı dönemde Jiajing dönemine (1521-66) ait 16. yüzyıl parçalarının Farsça taklitleri ortaya çıkmaya başladığı da ifade edilmiştir. Nerede yapıldıkları hala bir varsayım ve farklı merkezler üzerine değerlendirmeler yer almaktadır (Aydoğmuşoğlu, 2013: 54) (Şekil 17).



Şekil 17. 16. yüzyıla ait Çin (solda) ve Safevi (sağda) üretilen mavi-beyaz tabak, (Ölçer, 2018: 274).

16. yüzyıl seramik üretim merkezleri olarak Meşhed ve Herat'ın yanında Kirman'ın olduğu ifade edilmiştir. Kirman'da üretilen seramiklerin aynı dönem Çin motiflerinden oluşan, genellikle kırmızı ve zeytin yeşili astarlarla zenginleştirilmiş pastişler olduğu ortaya konmuştur. Daha sonraki Wanli döneminde (1572-1619) Çin ihracat porselenlerindeki değişiklikler, ihraç edilmeye başlanan özgün yerel kopyalara

hızla yansıtılmıştır. 1610'ların Doğu Hindistan Şirketi kayıtlarına göre Hindistan'da satılmak üzere Güney İran limanlarında satın alınan ve kendine ait seri üretim numaraları olmayan çanak çömleklere atıfta bulunulmuştur (Küveli, 2012: 376). Görüldüğü üzere bu dönem Safevi seramik üretiminde Çin üsluplarının anonim bir şekilde taklit edildiği aktarılmıştır.

Dekoratif ve teknik olarak daha düşük olan Safevi seramikleri, daha ucuz Çin ihraç malları ile eşit şartlarda rekabet etmek için böyle bir yol izlediği öngörülmektedir. Bu kopyalar orijinal olarak ihracat için olsun ya da olmasın, Safevi seramikçileri için geniş kapsamlı sonuçlarla kısa sürede Hollandalı deniz tüccarlarının dikkatini çekmiştir (Aydoğmuşoğlu, 2014: 41).

17. yüzyılın başlarına kadar Hollanda'nın yaptığı ihracat, Çin'in körfez limanlarından, özellikle de Kraakporselein yoluyla 1603'te Amsterdam'a ilk ulaşan, zaten önemliydi. Bununla birlikte, Avrupa'daki talep, Çin'deki iç huzursuzluk nedeniyle kısıtlanması muhtemel olan arzı çok geçmeden geride bıraktı. Dolayısıyla Hollandalılar, Avrupa'ya yaptıkları sevkiyatlara Safevi mavi-beyaz seramiklerini dahil etmeye açıkça teşvik edilmişlerdir. İsfahan'daki Şah Abbas'ın mavi-beyaz Safevi porselenlerine Çin yapımı diyen Avrupalı tüccarlar hakkında diplomatik yaptırım uygulattığı da ifade edilmiştir. (Kuş Büyüktaş, 2020: 97). Dolayısıyla Safevi mavi-beyaz porselenleri her ne kadar düşük maliyet gözeteme adına başlarda Çin porseleni taklit etme yoluna gitse de 16. yüzyılın son çeyreğinde özgün üsluplar kazanmıştır.

1652 ve 1682 yılları arasında Hollandalılar, Japonya'da kopyalama ve seri üretim için doğuya büyük miktarlarda Safevi porselenlerini ihraç etmiştir. Hemen hemen, 1659'da ve yine 1662'de, hem Mocha hem de 1662'de Japon porselenleri için muazzam siparişler almış fakat bütün bu siparişleri Safevilerden temin etmiştir. Dolayısıyla Hollandalı tüccarlar Avrupanın birçok noktasına Çin ve Japon porselenleri diye Safevi porselenlerini satmıştır. Bu ticaret, Hollanda denizcilik tekeli karşısında çaresiz kalan İranlı çömlekçiler için ölümcül bir darbe olmuştur. Bir zamanlar doyumsuz görünen Avrupa pazarı, şimdi düşük fiyatlı Çin ve Japon ihracatının yanı sıra Delft'inki gibi

Avrupa mavi-beyaz imalatçılarıyla dolup taşmaya başlamıştır. İran (Safevi) mavi-beyaz porselen piyasası böylece büyük bir darbe almıştır (Aydoğmuşoğlu, 2012: 367).

Meşhed ekolüne ait İran mavi-beyaz ürünleri Safevi sarayına sipariş edilecek kadar iyi ve başarılı görülmüştür. Safevi sarayının zevki, son dönem Ming ürünlerinin, ince bir şekilde saklanmış ve iyi pişirilmiş, çok daha geniş bir yumuşak hamurlu kopya yelpazesine ulaşan ürünleri üzerine şekillenmiştir. Bunlar arasında en çok dikkat çeken ise seladonlardır. Diğer yandan monogramların hakim olduğu oymalı süslemeli yarı saydam beyaz eşyalar ve parlak, genellikle şaşırtıcı renklere sahip emaye işi ürünler (fahua) de bulunuyordu; teknik açıdan bakıldığında, İslam topraklarında şimdiye kadar üretilmiş en iyi çanak çömlekler olarak değerlendirilmiştir. Bunların İran mavi-beyaz porseleninin düşüğe geçmesiyle birlikte kullanılan diğer sanat ürünleri olarak karşımıza çıkmaktadır (Ölçer, 2018: 283).

Safevi sanat estetiği, daha sonraki Ming imparatorlarınınkini takip ettiğini göstermektedir, ancak Çinlilerin Safevili sanatçıları etkileyip etkilemediğine dair net kanıtlar ise görülmemektedir. Zhengde döneminin (1506-21) bir grup Çin porseleni, çoğunlukla tütsü brülörleri veya Çin tipi kalem kutuları, ancak oldukça sıradan Farsça veya Arapça yazıtlar (bazen Kuran ayetleri, ancak daha sık dualar veya atasözleri) taşımaya başlamış ve yükselişe geçen Müslüman pazarına hakim olma durumu hedeflenmiştir. Erdebil ekolünde bu türden dönemin Çin seramiğinden etkilenilmiş ürünleri görmek mümkündür (Vainker, 2005: 36; Birben, 2011: 60). Sonuç olarak Ming dönemi seramik ürünleri ile 16. yüzyıl Safevilerine ait İran mavi-beyaz porselenleri sanatsal bir etkileniş sürecine girmiştir. İlk başlarda üretim ve finans kaygısıyla ortaya konulan İran mavi-beyazları Avrupa porselen piyasasının çökmesiyle özgün karakteristik vurgular kazanmıştır.

1.3.2. Osmanlı Devleti ve Safevi Devleti İlişkileri

İran medeniyeti ve Türkler tarihin en eski dönemlerinden beri birbirleriyle etkileşim halinde olan iki coğrafya olmuştur. İç içe yaşamış olan bu medeniyetler, Gazneli, Selçuklu, Harezm, Moğol, Timur, Osmanlı, Akkoyunlu ve Karakoyunlu dönemlerinde sürekli olarak siyasi, kültürel ve sanatsal etkileşim süreçleri yaşamıştır.

Kozmopolit konumları yönüyle de Türkler ve İranlılar sürekli olarak ticaret yolları üzerindeki etkinliklerini arttırma çabasıyla siyasi sorunlar yaşamışlardır (Dedeyev, 2009: 127).

II. Bayezid dönemi ile birlikte yükselişe geçen Osmanlı devleti, bölgesinde etkin ve baskın bir hakimiyet sağlama adına Safevilerle siyasi mücadeleye başlamışlardır. Osmanlı topraklarında özellikle Anadolu'da yaşayan Türkmen ve kızılbaş nüfusunun benimsediği Şii yaşam biçimi, Safeviler için önemli bir koz haline gelmiştir. Bir Şii devleti olarak Safeviler Anadolu'da bulunan tahtacı, kızılbaş, Türkmen ve alevi topluluklarını Osmanlı devletine karşı örgütlemeye ve isyan çıkarmaları noktasında desteğini hiçbir zaman esirgememiştir. Bu durumda da artık Osmanlı-Safevi ilişkisi sadece bir dış politika olarak değil artık ulusal bir güvenlik sorunu noktasında görülmeye başlanmıştır. II. Bayezid döneminde bu sorun giderek büyümüş ve artık Yavuz Sultan Selim'le birlikte ortadan kaldırılmıştır (Dilek, 2011: 41).

Şah İsmail, dedesi Uzun Hasan'ın mirasçısı olarak ilan etmiş ve o dönemde Safevilere ait olan bütün toprakları geri alma mücadelesine girişmiştir. Özellikle Azerbaycan, Doğu Anadolu ve Özbekistan üzerindeki topraklar bu mirasın temsil ettiği alanlardı. Dolayısıyla Osmanlı'nın elinde olan topraklar da bu tehditle karşı karşıya kalmıştır. 1510 yılında Safeviler Özbekistan'da bulunan sünni bir hanlık olan Şeybani Hanlığı'na baskın bir sefer düzenleyerek bu hanlığı mağlup eder ve topraklarına katar. Bu genişleme Osmanlı'nın bir iç sorun olan Şii tehdidine de eklenerek giderek tırmanır. 1514 yılında Safevi lideri Şah İsmail ile Yavuz Sultan Selim, Çaldıran'da savaşır. Netice olarak Türkler, İranlılara büyük bir yenilgi yaşatır ve Anadolu coğrafyasındaki siyasi bir sorun olan Şii propagandası kesin olarak sona erer. Bu savaşın sonucunda Anadolu'daki Türkmen, kızılbaş, alevi ve tahtacı topluluklar Osmanlı'ya olan sadakatlerini kesin bir şekilde tazelemiştir (Sümer, 1999: 38).

Kanuni Sultan Süleyman döneminde Osmanlı-Safevi ilişkileri normalleşmeye başlamıştır. Özellikle Şah İsmail'in vefatıyla artık Safeviler yayılmacı bir politika izlememiş ve dolayısıyla da Osmanlıyla ve Özbeklerle daha ılımlı bir barış sürecini başlatmıştır. 1524 yılında Şah İsmail'in vefat etmesiyle birlikte artık Osmanlı Safevi

ilişkileri barış üzerine inşa edilmeye başlanmıştır. Yerine geçen oğlu I. Tahmasb, oldukça ılımlı bir politika izlemiş ve Osmanlı ile siyasi olarak bir barış dönemi diplomasisi izlemiştir. Siyasi düzelme hemen hızlı bir şekilde gelişmeye de 1555'te imzalanan Amasya Barışı aracılığıyla başta Bağdat olmak üzere Irak coğrafyasının büyük bir bölümü Osmanlılara verilmiştir. Osmanlı devleti de buna karşılık olarak İran coğrafyasından gelen Şii hacıların kutsal dini mekânlara girmesine izin vermiştir (Gündüz, 2010: 33).

II. Selim döneminde Osmanlı-Safevi ilişkileri oldukça dostane bir biçimde ilerlese de 1576 tarihinde I. Tahmasb'ın zehirlenerek ölmesiyle bu barış dönemi hızla kapanmaya başlamıştır. Safevilerde tahta geçen II. İsmail hızla yayılmacı politikalarına başlamıştır. Dolayısıyla da III. Murat dönemiyle birlikte bu ilişkiler kırılmaya başlamıştır. İlk olarak 1578 yılında Osmanlı ve Safevi orduları Çıldır Savaşı ile 12 yıl sürecek bir savaş durumu başlamıştır. Devamında 1582'de Tiflis Müdafaası ve 1583 yılında da Meşaleler Savaşı ile birlikte Safeviler kesin olarak mağlup edilmiş ve Osmanlı topraklarını genişletmeye devam etmiştir (Allouche, 2001: 47).

Osmanlı- Safevi devleti arasındaki siyasi durum bu şekildeyken kültürel etkileşim alanlarına da değinmek gerekmektedir. Gazneliler, Harzemşahlılar ve Selçuklular döneminde İran ve Anadolu coğrafyası ortak bir İslam medeniyeti etrafında kültürel bağlar oluşturmuştur. İlerleyen dönemlerde ise bu birliktelik Şii ve Sünni mezhepler doğrultusunda kültürel bir ayrım noktasına doğru ilerleyecektir. Osmanlı devletinden iki asır sonra kurulan Safeviler bu iki çatışma noktasından Şii tarafını oluşturmuştur (Gündüz, 2010: 33).

Safevilerin de Osmanlıların da ortak dili ağız farklılıkları olsa da Türkçe'dir. Şah İsmail'in farsça şiirlerinden ziyade Türkçe şiirlerinin daha çok olduğu bilinmektedir. Ortak dil etrafında şekillenen ortak kültürel değerler çoğu zaman iki ayrı devletin ortak estetik kaygılarının şekillenmesini sağlamıştır. Özellikle dil bağlamında 15. yüzyılda genel geçerliği olan Farsça hakimiyeti adeta bir medeniyet dili olarak görülmüş ve kabul edilmiştir. Osmanlı Türkçesi de Farsça'nın etkisi altına girmiş ve birçok padişah

Farsçayı ikinci bir anadil gibi kullanır hale gelmiştir. Dönemin önemli şair ve edebiyatçıları da divanlarını Farsça olarak kaleme almışlardır (Allouche, 2001: 60).

16. yüzyıla kadar kısa bir sürede İran coğrafyası sanatın ve kültürel etkinliklerin vazgeçilmez bir merkezi haline gelmiştir. Her ne kadar İran coğrafyası üzerinde kurulan devletlerin Türk yöneticileri olsa da bölgenin medeniyet tarihi kurulan devletlerin geleceğine şekil vermiştir. Fars kültürü, Şiiilik ve Farsça bölgenin hakim bir tipolojisi haline gelmiştir.

Tüm bu gelişmeler yaşanırken 16. yüzyılda Anadolu coğrafyasında yaşayan kızılbaz ve Türkmen nüfusun Safevi coğrafyasına doğru hareket ettiği görülmüştür. Özellikle Şah İsmail dönemindeki Şii propagandasından etkilenen Anadolu Şii aşiretleri, başta Erdebil olmak üzere İran coğrafyasındaki şehirlere doğru göç etmiştir. Bu nüfus hareketliliğiyle birlikte Anadolu ve İran coğrafyası sosyal ritüel ve sosyal yaşam işleyişi bağlamında bir medeniyet sentezi oluşması sağlanmıştır. Böylelikle Arapça'nın yanında dönemin İslam dinine ve İslam medeniyetine referans olarak Türkçe ve Farsça gösterilmeye başlamıştır. Osmanlı'nın, daha önce ve ortak değerler etrafında kurulmuş olması Safeviler için önemli bir rol model olmuştur. Özellikle de aynı dil, aynı kültür ve aynı dil değişkenleri üzerinde ortak geçmişe sahip olan Osmanlı'daki sosyal, sanatsal, kültürel ve siyasi devlet işleyişi, Safeviler için önemli bir referans noktası oluşturmuştur. Her ne kadar Safeviler, Osmanlıları örnek alsalar da kısa bir sürede bu durum tersine dönmüştür. Özellikle Farsça ve Fars kültürü Osmanlıyı ciddi oranda etkilemiştir. Bunun da temelinde İran medeniyetinin sanatsal yaklaşımları ve sanatsal değerleri Türklerin Anadolu'ya gelişinden daha öncelere dayanmaktadır. Edebiyat ve mimari başta olmak üzere hat, minyatür, tezhip, çini ve seramik gibi sanat dallarında ortak bir ekol etrafında eserler verilmeye başlanmıştır (Gündüz, 2010: 68).

Büyük Abbas döneminde yapılan Mescit-i Cuma Abbasi, Osmanlının 16. yüzyılda yapmış olduğu başta Süleymaniye Camii olmak üzere birçok mimari yapıya kaynaklık etmiştir. Safeviler ise Osmanlı medeniyetine ait birçok devlet işleyişine benzememek için ironik hamleler yaptığı görülmektedir. Osmanlıda padişahlara sultan unvanı verilirken Safeviler bilinçli bir şekilde bu unvanı kadınlara vermiştir. Yine bey

ve paşa gibi ünvanları da Safevi sarayında çalışan alt sınıf işçilere genel bir mahlas olarak kullanılmıştır. Safeviler, kültür ve sanat noktasında Osmanlıya benzememe adına birçok hamleyi ortaya koymuştur. Fakat İran medeniyetinin ve Fars kültürünün Safevilerden daha eski olması nedeniyle dönemin kabul görmüş bir estetik vurgusu olarak Osmanlı da hiç şüphesiz her yönüyle İran medeniyetinde etkilenmiştir. Tüm bunlara rağmen Safeviler de zaman zaman Osmanlı kültür ve sanat dokusundan etkilenmişlerdir. Örneğin başta İsfahan olmak üzere birçok Safevi kentindeki su çeşmeleri, kanallar, kervansaraylar, pazarlar ve köprüler Osmanlı'dan örnek alınarak yapılmıştır. (Mohammednejad, 2015: 65).

16. yüzyılda Safeviler, topraklarına kattıkları Özbekistan coğrafyasında yer alan Herat ekolündeki sanatçıları önce İsfahan'a ardından Tebriz'e getirmiştir. Şeyhzade, Hacı Abdul-Aziz, Ağa Mirek, Sultan Muhammed, Muzaffer Ali, Mir Seyyid Ali, Şah Muhammed İsfahanî ve Dost Muhammed gibi isimlerle Safevi sanatının temelleri atılmıştır. Bu dönemde Osmanlı, Safevilerle siyasi olarak mücadele ederken Safevilerin entelektüel şahsiyetlerini de kendi ülkesine getirme politikasına gitmiş ve başarılı olmuştur. Birçok Safevi'li sanatçı ve entelektüel İstanbul'a getirilmiştir. Yukarıda ismi geçen sanatçıları Osmanlı sanatının klasik dönemi olarak adlandırılan 16. yüzyıl sanat algısına da temel oluşturmuştur (Küpeli, 2019: 70).

Hasan bin Muhammed ve Hasan bin Abdul-Celil de Safevilerden Osmanlıya göç eden sanatçılar arasında yer almaktadır. Özellikle Yavuz Sultan Selim döneminde Safevi sanatçıların İstanbul'a gelişi hızlanmaya başlamıştır. Tebriz'in Osmanlıya geçmesiyle birlikte burada yer alan köklü edebi eserleri ve sanatçılar da İstanbul'a gelmiştir. Özellikle minyatür sanatıyla ilgilenen birçok nakkaş arasında gelen isimlerden bazıları, Şah Muhammed Musavvar, Abdulükani Musavvar, Derviş Beg Musavvar, Şeyh Han Nakkaş, Alâeddin Nakkaş, Mansur Beg Nakkaş, Şeyh Kemal Nakkaş'tır. Edebiyat alanında da Fuzuli ve Bağdatlı Ruhi gibi divan şairlerinin de bu sahadan İstanbul'a geldiği görülmektedir (Kazan, 2010: 36).

16. yüzyıl Osmanlı klasik sanat döneminde bu nedenlere bağlı olarak Herat, Şiraz ve Tebriz ekollerinin etkin olarak görülmüştür. Nizami ve Ali Şir Nevai gibi herat

ekolünden olan şairlerin eserlerindeki minyatürlerin Osmanlı nakkaşlarını etkilediği söylenmiştir. Hacı Muhammed Ahmed Tebrizi ile birlikte Safevi sarayındaki Behzad ve Sultan Muhammed gibi nakkaşların herat ekolleri Osmanlı minyatür sanatına yansıtılmıştır. II. Bayezid ve Yavuz Sultan Selim dönemindeki sanatsal gelişmeler bu şekilde iken Kanuni dönemiyle birlikte Safevi sanatçıları Osmanlı sarayına adeta bir göç hareketliliğiyle gelmişlerdir. Kanuni döneminde büyük yenilgiler yaşayan Safevilerdeki iç huzursuzluk sanat camiasına da yansımış dolaylı olarak da Safevili sanatçılar hızla Sultan Süleyman'ın sarayına göç etmiştir (Küpeli, 2019: 70).

Arifi'nin *Osmanname*'si Safevili sanatçı Katip Mirza Hoyi tarafından minyatürleştirilmiştir. Osmanlı sultanlarını anlatan “Şehinşehname” ve “Zafername” adlı eserlerin minyatürleri yine bir Safevi sanatçısı olan ve İstanbul'a gelen Seyyid Lokman bin Hüseyin Ermevi tarafından minyatürleştirilmiştir. Bu geleneksel resimlerde Safevi üslubu 16. yüzyıl Osmanlı minyatürüne şekil vermiştir. Bu göç hareketliliği sadece sanatçılarla kalmamış kısa sürede bütün Safevi uleması, hac mazeretini göstererek ülke dışına çıkıp İstanbul'a kaçmışlardır. Böylelikle Safeviler, bilim alanından gerilemeye başlamıştır. Safevilerdeki bu entelektüel beyin göçü o kadar fazlaşmıştır ki Osmanlı saraylarında doktor, nakkaş ve şairler başta olmak üzere ulema ve bilim insanları nerdeyse Türklerle aynı düzeye ulaşmıştır. 16. yüzyılın son çeyreğine gelindiğinde ise III. Murad'ın Safevilere karşı kazandığı galibiyetler artık Safevilerdeki bütün entelektüel göçünün İstanbul'a yönelmesine neden olmuştur. Böylelikle 16. yüzyıl Osmanlı klasik sanat ütopyası, İstanbul'a gelen veya kaçan Safevili sanatçıların ve onların sanat ekollerinin etkisi üzerine geliştirilen sentez bir estetik değer olarak karşımıza çıkmaktadır (Mohammednejad, 2015: 120).

2. BÖLÜM

16. YÜZYIL ÇİN SANATI VE OSMANLI MİNYATÜRLERİNDE GÖRÜLEN SİMURG TASVİRLERİNİN KİTAP SANATLARI, DOKUMA VE ÇİNİ ESERLER ÖRNEĞİNDE KARŞILAŞTIRMALI İNCELEMESİ

2. BÖLÜM

16. YÜZYIL ÇİN SANATI VE OSMANLI MINYATÜRLERİNDE GÖRÜLEN SİMURG TASVİRLERİNİN KİTAP SANATLARI, DOKUMA VE ÇİNİ ESERLER ÖRNEĞİNDE KARŞILAŞTIRMALI İNCELEMESİ

2.1. Simurg Tasvirinin Çin ve Türk Mitolojisindeki Yeri

‘Simurg’ kelimesi ‘anka’ kelimesi üzerine ortaya çıkmış Farsça temelli bir isimlendirme olarak bilinmektedir. İbranice kökenli bir kelime olan ‘anka’, ‘uzun boylu’, ‘dev gerdanlık’, ‘gerdanlık takmak’ ve ‘boğmak’ anlamlarına gelmektedir. Simug, boyunun uzun olduğuna yahut boynunda bir halka bulunduğuna inanıldığı için ‘ismi olup cismi olmayan kuş’ anlamında efsanevi bir tipoloji kazanmıştır. Sürekli batıya uçtuğu ya da avladığı kuşları yuttuğu ve gözden kaybettiği için ‘anka-yı muğrib’ de denir (Ceylan, 2007: 31).

Türk kültürü açısından bakıldığında özellikle edebi eserlerde ‘anka’, ‘zümrüdüanka’ veya ‘simurg’ adlarıyla geçmektedir. Bu efsanevi kuşun Hint mitolojisindeki ‘garuda’ kuşu; eski Mısırlıların tanrının formlarından biri kabul ettikleri ‘benu’ kuşunun uzantısı olan ‘phoenix’ ve Türklerin milli sembollerinden kartal, karakuş ve tuğrul gibi yırtıcı kuşlarla ilgisi olabileceği söylenmektedir (Duymaz, 1998: 95).

Türk edebiyatına bu adlarla bir motif olarak İran edebiyatından geçmiş olduğu kesin olmakla birlikte çok benzer efsanelerin İslamiyet’ten önceki Türk kavimleri arasında da yayılmış olduğu bilinmektedir. ‘Simurq’ sözcüğü Sanskritçede yırtıcı anlamına gelen ‘sena’ sözcüğüne, Farsça kuş anlamındaki ‘murg’un eklenmesi ile oluşmuştur. Farslar ‘sirenk’ de derler. Otuz kuş büyüklüğünde olduğundan ya da üzerinde otuz kuşun renklerini ve özelliklerini bulundurduğundan Farsça otuz murg yani kuş anlamına gelen kullanımı kabul görmüştür (Mehran, 2017: 36).

Diğer bir rivayete göre ise ‘zümrüdüanka’ kelimesi, ‘zümrüd’ ve ‘anka’ kelimelerinin birlikte anılması ile ortaya çıkmıştır. Diğer bir rivayete göre ise ankaya, zümrüdüanka denmesi yaşadığı yer olan Kaf Dağı’nın yeşil zümrütten olduğu inancı ile

ilgilidir. Kaf Dağı'nın tepesinde direkleri abanoz, sandal ve öd ağacından yapılmış köşk benzeri bir yuvada yaşayan ankanın başı yassıca burunlu bir köpek başı gibidir. Asırlarca yaşar ve vücudunda her hayvandan bir alamet bulunur. Bir rivayete göre dişi olan ankanın Hz. Musa zamanında erkeği de yaratılarak çoğalmıştır. Çok yüksekte uçar, cüssesi çok iridir. Buluta benzer uçtuğu zaman havanın kararıp yağmuru yağdıracak bir bulutu andırdığı ifade edilir. Uçarken gök gürültüsüne benzer sesler çıkardığına inanılır. Ayrıca çok parlak olduğu için bakan gözleri kamaşacak şekilde etkilediği söylenmiştir. Daha eski dönemlere gidildiğinde Hz. Süleyman'ın meclisinde bulunduğu ifade edilmiştir (Ceylan, 2007: 32).

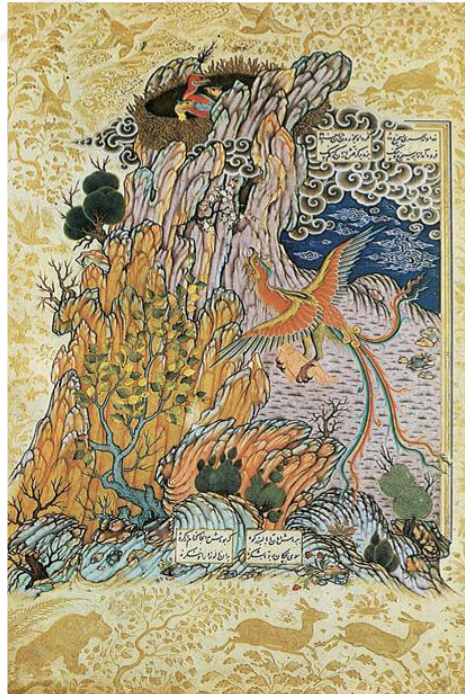
Her kültür, kendine has özellikler ve tasavvurlar taşıyan bir tür 'simurg' yaratmıştır. Ya onlar hakkında iltifatlarla bulunmuşlar ya da hikâyeleriyle onları kötülemişlerdir. Türk kültüründe simurg sembolleri, zamana, coğrafi konumuna veya ilgi duydukları kültürlere bağlı olarak ele alınmış ve bu kültürlere göre değişmiş veya uyum sağlamıştır. Hatta kullanıldıkları yer ve ele alındıkları yere göre bazı isimler de verilmiştir. Örneğin, bir vazo veya bir sürahi üzerinde 'ölümsüzlük' veya 'sonsuzluk'u temsil etmişlerdir. Bu hayal ürünü yaratık, insan zihninde bazı izler bırakmış ve Türk mitolojisinde önemli bir sembol olarak kullanılmıştır (Şahin, 2001: 63).

Simurg, yazılı eserler ve plastik malzemeler üzerinde resmedilerek astronomi, arkeoloji, tıp, zooloji, sosyoloji, din, sanat, tarih ve edebiyat gibi konularda yer almıştır. Estetik ve görsel zenginliği sanatsal özellik kazandıran simurg, hazırlandığı döneme dair estetik kaygıları ortaya koymaktadır. Simurg gökyüzünü temsil ettiği için her zaman gök imgesiyle sembolize edilmiştir. Yaratılış imgesi olarak gökyüzünün simgesi ve ölümsüzlüğün timsali olarak simurg, geleneksel Türk sanatında çokça tercih edilen bir bezeme unsuru halini almıştır. Bu doğrultuda 16. yüzyıl minyatürlerine bakıldığında *Surname-i Hümayun*'da çokça tasvir edildiğini görmek mümkündür (Erdem, 1991: 199) (Şekil 18).



Şekil 18. Uçurtma formunda kullanılan simurg motifi, Surname-i Hümayun, 1582 (Doğan, 2019: 88).

Yine aynı yüzyılda Şahname’de de tasvir edilen minyatürler arasında bir kompozisyon unsuru olarak kullanıldığı görülmektedir (Şekil 19).



Şekil 19. Zal adlı bebeği yuvasına götüren Simurg, Şehnâme, 1587-97, (Çakmakçı, 2011: 196).

Çin mitolojisine bakıldığında ise anka kuşunu temsil eden iki isim etrafında efsanevi kuş mitinin yer aldığını görmek mümkündür. Bunlardan ilki ‘tannione’ ve ikincisi olarak ise karşımıza ‘Feng-Huang’ çıkmaktadır. Ejderhanın aksine Feng-Huang, kuraklığı temsil etmiş ve yön olarak güney yönüyle ilişkilendirilmiştir. Diğer bir söylemle güneyin kızıl kuşu olarak da isimlendirilen Feng-Huang, mutluluk, iyilik ve şans simgelemektedir; dış görünüş olarak tavuskuşu kuyruğuna benzeyen bir kuyruğa sahiptir; kafası ve ibiği ise sülün kuşunu andırmaktadır. Bu efsanevi kuş Çin mitolojisinde M.Ö. 2000’li yıllarla birlikte görülmeye başlanmıştır. Diğer yandan halkın adaletli yönetilmesine işaret olarak Çin kaynaklarında kırmızı kuş olarak nitelenmiştir: Ne zamanki Feng-Huang gökyüzünde gözükür o vakit halk adaletli bir şekilde yönetilmediğine işarettir ve Feng-Huang bu adaleti sağlamak için kanatlarını çırpmaya başlamıştır (Eberhard, 2000: 33) (Şekil 20).



**Şekil 20. Huang Shanshou, Phoenix ve Şakayık, Three Gorges Museum
Chongqing, 19. yüzyıl.**

Kaynak: <https://museum.wales/cardiff/whatson/9245/Natures-Song-Traditional-Chinese-Bird-and-Flower-Paintings-/>

Dört mucizevi yaratıktan biri olan Feng-Huang, tüylü hayvanların hükümdarıdır. Feng-Huang, esasında bir dişi ve bir erkek kuş isimlendirmesidir. Rüzgâr anlamına gelen ‘feng’ın erkek ankayı, ‘huang’ın ise dişi ankayı temsil ettiği söylenmektedir (Şekil 21). Bu iki kelimenin cinsel bir birlikteliği adaletli bir şekilde simgelediği ifade edilmektedir. Feng-Huangın dış görünüşü insan uzuvlarıyla bağlantılı olarak kullanılmıştır. Vücudu şu beş insani vasfı simgelemektedir: sırtı, dini ayinler sırasında doğru davranışı; göğsü, merhameti; midesi, güvenilirliği. Kuşun tüyleri ise, bu niteliklere göre beş renkten oluşmaktadır (Eberhard, 2000: 34).



Şekil 21. Feng Huang, Erkek ve Dişi Anka kuşu, (Eberhard, 2000: 33)

Deveci’nin (2013) değerlendirmesine göre ise simurgun görsel bir motif olarak kullanılma sürecinin Çin minyatürleriyle başladığı ifade edilmektedir. Bu doğrultuda Çin minyatürlerinde kullanılan simurg motifinin öncelikli olarak İran, ardından da Türk minyatür sanatını etkilediği aktarılmıştır. Dolayısıyla minyatür sanatında simurgun kullanımına dair en eski örnekler Çin minyatürlerine aittir (Şekil 22).



Şekil 22. Lu Zhi, 1565, Phoenix, 123x53 cm (mutualartcom).

2.2. 16. Yüzyıl Çin Sanatında Görülen Simurg Tasvirleri

2.2.1. Çini Sanatında Simurg Tasvirleri

Çin'in kültürel yapısındaki felsefi ve estetik değerler nesnelerin üretim sürecini şekillendiren kuralları belirlemektedir. Bu kurallar tabiatın işleyiş kurallarına benzer bir şekilde ortaya çıkmıştır. Tasarımlarda bir nesne üzerinde değişiklik ortaya koyabilmek için o nesnenin materyal özüne ve kullanım planına göre bilgi yükleme gerekliliği vardır. Dolayısıyla bilgiyi temeline alan, doğa ile uyum içinde ve sanatsal olarak bu kaynaktan beslenen bir kültür yapısı karşımıza çıkmaktadır (Çizer, Fındık, 2018).

Çin tarihinde seramik üretimi dönemsel olarak değişen kültürel, coğrafi ve sosyolojik yapılardan etkilenerek çeşitli nitelikler kazanmıştır. Bu bağlamda Çin seramiği işçilik, kullanılan malzeme ve teknik açıdan büyük bir çeşitlilik göstermektedir (Tizgöl, 2010: 29).

Barış ve başarının hâkim olduğu Ming dönemine gelindiğinde ise dönemin en önemli seramikleri sır altı dekorlu mavi-beyaz işler olmuştur. Mavi-beyaz seramiklerin başarısı seladonların gerilemesine sebep olmuş ve bunun sonucunda da seramik sanatındaki Song etkisi terk edilmiştir. Yine bu dönemde emaye işçiliği gelişmiş, porselen fabrikalarında da üretim, boyut ve miktar açısından büyük bir artış göstermiştir (Tizgöl, 2010: 26).



Şekil 23. Ejderhalar ve anka kuşları ile kupa, 1522-66, Cleveland Museum of Art, 196.171.

Kaynak: <https://www.clevelandart.org/art/1964.171>

Şekil 23'te görülen 16.yüzyıla ait olan kupa, sır altı tekniğiyle yapılmış olup mavi-beyaz seramiklere bir örnektir. Kupada Çin'in Ming Hanedanı'nın 11. İmparatoru Jajing'in işareti bulunmaktadır. Jingdezhen fırınlarında yapılan kupanın çapı 11cm'dir. Kompozisyonda ejderha, bulut ve simurg motiflerinin sıralanarak düzenlendiği görülmektedir. Simurg motifi kanatları açık, aşağı doğru uçan bir pozisyonda tasvir edilmiştir (CMA, 2022) (Şekil 23).



Şekil 24. Vazo, 1506-21, Victoria and Albert Museum, FE.39-1980.

Kaynak: <https://collections.vam.ac.uk/item/O494695/jar-unknown/>

Şekil 24'te görülen, Çin'in Ming Hanedanı'nın 10. İmparatoru Zhengde dönemine ait olan vazanın tabanında 'Xuande nian zoo' yazan bir işaret bulunmaktadır. Dikdörtgen kesitli olan bu vazoda kobalt mavisinin sır altı tekniğiyle uygulandığı görülmektedir. Vazonun üç tarafında lotus bitkileri ve arasında turna tasarımı, dördüncü lotus bitkisinin arasında ise iki anka kuşu yer almaktadır. Vazonun yüksekliği 11,7 cm, genişliği 10,5 cm'dir (VA, 2022) (Şekil 24).



Şekil 25. Vazo, 1450-1550, Victoria and Albert Museum, C.107-1910

Kaynak: <https://collections.vam.ac.uk/item/O497025/jar-unknown/>

Şekil 25'te görülen 16. yüzyılın başlarına ait olan vazo, dönemine damgasını vuran mavi-beyaz seramiklerinden farklı olarak tasarlanmıştır. Vazoda sır altı tekniği uygulanmış, krem zemin üstüne kahverengi boyalar kullanılmıştır. Kompozisyonda geleneksel krizantem çiçekleri, çam ağaçları, tavşan, simurg ve küçük bulutların arasında uçan turnalar bulunmaktadır. Simurg motifi yukarı yöne uçar pozisyonda tasvir edilmiştir. Çizgisel çalışılmış olan motifin diğer örneklerdeki simurg tasvirlerinden farklı olarak, gövdesine oranla daha uzun boyunlu yapılmıştır. Vazonun yüksekliği 27,9 cm, çapı ise 25,4 cm'dir (VA, 2022) (Şekil 25).



Şekil 26. Simurg ve şakayıklı tabak, 16. yüzyıl sonu, Cleveland Museum of Art, 1954,579

Kaynak: <https://www.clevelandart.org/art/1954.579>

Şekil 26’da görülen şakayık ve simurg tasvirinin bulunduğu tabak, 16. yüzyılın sonlarında, Çin’in Güney Fujian eyaletinde yapılmıştır. Tabak sır altı tekniğinin uygulandığı mavi-beyaz seramiklere bir örnektir. Kompozisyon açısından incelediğimizde ise tabağın üst kısmında birbirini tekrar eden altı paftadan oluşmaktadır. Paftaların iç kısımlarında doğa elemanlarına yer verilmiş, dış kısımlarında ise karelere bölünerek alanlar doldurulmuştur. Tabağın ortasında yine doğa elemanlarıyla bir kompozisyon oluşturulmuştur. Buradaki simurg tasviri yerde durur vaziyette betimlenmiştir (CMA, 2022) (Şekil 26).



Şekil 27. 16. yüzyıl sonu, National Museum of Asian Art, F1991.47.

Kaynak: <https://asia.si.edu/object/F1991.47/>

Şekil 27’de görülen tabak, 16. yüzyılın sonlarında, Çin’in Fujian eyaletinde ve Zhanghou fırınlarında yapılmıştır. Tabakta berrak, renksiz sır altı tekniği uygulanmış ve kobalt mavisiyle renklendirilmiştir. Çapı 28,5 cm’dir. Tabağın üst kısmında birbirini tekrar eden altı pafta bulunmaktadır. Paftaların içlerinde bitkisel motifler kullanılmıştır. Tabağın iç kısmında ise bambu yaprakları, çeşitli bitkiler ve simurg tasvirinin bulunduğu bir kompozisyon yer almaktadır. Simurg burada yerde yürürken ve çok detaylandırılmadan tasvir edilmiştir. Kuyruk kısmının diğer örneklerden farklı olarak daha düz yapıldığı dikkat çekmektedir (NMMA, 2022) (Şekil 27).



Şekil 28. Ejderhalar ve anka kuşlarıyla kaplı kutu, 16. yüzyıl, Metropolitan Museum of Art, 1991.253.46a,b.

Kaynak:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/44748?when=A.D.+1400-1600&ft=phoenixes&offset=0&rpp=40&pos=1>

Şekil 28’de görülen 16. yüzyılın ortalarına ait olan seramik kutuda Jiajing işareti bulunmaktadır. Bu işaret bize seramik kutunun Ming Hanedanlığının 11. İmparatoru Jiajing döneminde yapıldığını göstermektedir. Şeffaf sır altı tekniğinin uygulandığı seramik kutu kobalt mavisiyle renklendirilmiştir ve mavi-beyaz seramiklere bir örnektir. Çapı 32,4 cm’dir, ayak ölçüsü ise 21,3 cm’dir. Kutunun tamamı helezonlarla çevrili bitkisel motiflerden oluşmaktadır. Kapağın üst kısmında ise birbirlerinin tersi yönlerine bakan ejderha ve simurg tasviri bulunmaktadır (MMA, 2022) (Şekil 28).

2.2.2. Dokuma Sanatında Simurg Tasvirleri

Çin resim sanatını tarihsel süreç içerisinde incelediğimizde uygulama alanı olarak kağıt dışında özellikle ipeğe önem verildiğini görmekteyiz. Rulolar halinde ipek üzerine yapılmış bu resimlerde dini ve hayali sahnelerin tasvir edilmesinin yanında süsleme konularına da sıkça yer verilmiştir. 7. yüzyılda Tun-Huang’da yeni bir sanat türü olarak ortaya çıkan ipek üzerine yapılan resimler, Çin’den İran’a kadar olan göçmen boylarda dini metinlerin anlaşılmasını sağlamaktaydı. Bu resimlerin inançları yaymakta oldukça etkili olduğu görülmektedir. Ayrıca ipek parçalarından yapılan ipek kağıtların da resimlerin daha geniş coğrafyalara yayılmasını sağlayan önemli bir diğer unsur olmuştur (Güney, 1999: 146).

İlerleyen yıllarda Çin resim sanatının ait olduğu dönemin günlük yaşamını konu alan pek çok eser karşımıza çıkmaktadır. Figür resimlerinde ipek dövmek, bağlamak ve

dikmek üzerine kadınların çalışırken tasvir edilmesi, bunun yanında yine bu resimlerde kadınların çok görkemli bir şekilde giyinmiş olmaları tekstil endüstrisinin çok gelişmiş olduğunu göstermektedir. Sanatçılar özellikle ipeği eserlerine konu olarak ele almalarının yanında resimlendirdikleri ipekleri günlük kullanım eşyalarıyla da birleştirmişlerdir. Aynı zamanda ipek iplikler kullanarak nakış ve dokuma teknikleriyle uyguladıkları pek çok eser bulunmaktadır (Qiangong, 2018: 58).



Şekil 29. Ejderhalar, inciler, anka kuşları ve çiçek desenli panel, 16. yüzyıl, National Museum of Asian Art, F1916.637.

Kaynak: <https://asia.si.edu/object/F1916.637/>

Şekil 29’da görülen dokuma panel, Ming Hanedanı’nın 13. İmparatoru Zhu Yijun (Wanli) dönemine aittir. 75x36 cm ölçülerinde olan panel mavi, yeşil, pembe, beyaz, sarı ipek iplikler ve metal sarılı ipliklerle dokunmuştur. Kompozisyon birbirini tekrar eden bitkisel motiflerin aralarına yerleştirilen simurg ve ejderha motiflerinden oluşmaktadır. Oldukça renkli dokunmuş olan simurg motifinin bir kanadının tam açık, diğer kanadının yarım açık olduğu görülmektedir. Kuyruk kısmı ise gövdeye doğru kıvrılmış bir şekilde tasvir edilmiştir (NMMA, 2022) (Şekil 29).



Şekil 30. Pavlonya ağacı üzerinde simurg, 16. yüzyıl, National Museum of Asian Art, F1917.123.

Kaynak: <https://asia.si.edu/object/F1917.123/>

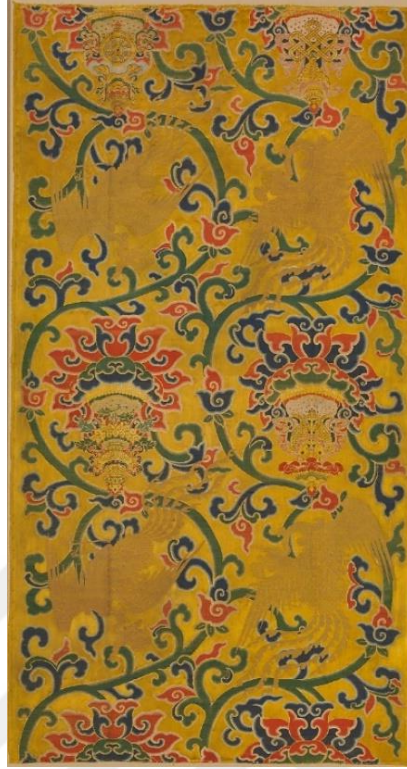
Şekil 30'da görülen Ming hanedanlığı'na ait olan resim, Zhe Okulu'nda yapılmıştır. 153x90,7 cm ölçülerinde olan resim, ipek üzerine, renkli mürekkeplerle çalışılmıştır. Fakat zaman içinde turkuaz rengi solmuş, diğer renklerin ise kalıntıları kalmıştır. Resimde pavlonya ağacı üstünde biri ayakta diğerinin yatar pozisyonunda olan iki simurg bulunmaktadır. Ayakta duran simurg erkek, yatan ve aşağı doru bakan simurg ise dişi olarak tasvir edilmiştir. Kuşları çevreleyen bulutlar ağacın ve kuşların oldukça yüksek bir yerde oldukları izlenimini vermektedir. Ayrıca resimde simurgların tüyleri çok ince bir işçilikle detaylandırılmıştır (NMMA, 2022) (Şekil 30).



Şekil 31. İpek dokuma simurg, Ming Hanedanlığı, Victoria and Albert Museum, T.35-1956.

Kaynak: <https://collections.vam.ac.uk/item/O486931/panel-unknown/>

Şekil 31’de görülen ve 16. yüzyıla ait olduğu düşünülen dokuma panel oldukça canlı renklere sahiptir. Beyaz, ten rengi, altın, mavi ve yeşil ipek ipliklerle dokunmuştur. Panel, sarı kenarlı siyah ipek bir bordürle çerçevelenmiştir ve sarı ipek damask ile kaplanmıştır. Kompozisyon açısından incelediğimizde ise uçan bir simurg, altında çiçeklerle dolu bir manzara ve yukarıda da bulut motiflerini görmekteyiz. Simurgun gövdesi yarım daire şeklinde kıvrılmış ve aşağı yöne doğru uçarken tasvir edilmiştir (VA, 2022) (Şekil 31).



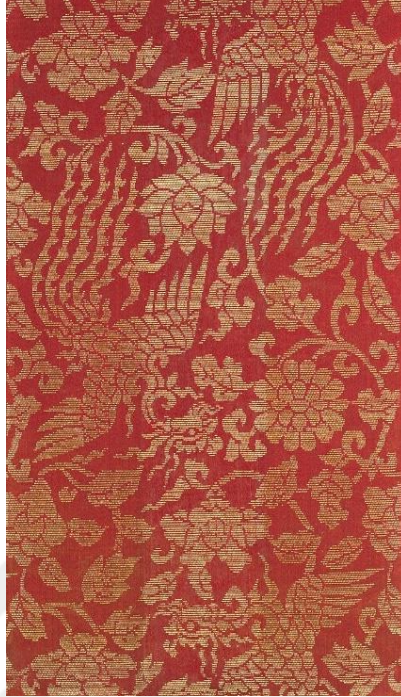
Şekil 32: Simurg ve lotus ile tekstil paneli, Metropolitan Museum of Art, 2001.471.

Kaynak:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/62477?when=A.D.+1400-1600&ft=phoenixes&offset=0&rpp=40&pos=8>

Şekil 32’de görülen 15-16. yüzyıla ait olduğu düşünülen dokuma panelde sarı bir arka plan üzerine metal iplikler ve mavi, kırmızı, beyaz, yeşil renkli ipek iplikler kullanılmıştır. Parlak sarı, imparatorluk ailesi için ayrılmış bir renktir. Bu durum da bize dokuma panelin imparatorluk ailesi için hazırlandığını göstermektedir. Kompozisyon, her biri Budist sembolü tutan nilüfer çiçeklerinin ve aralarında da dört adet simurg motifinin yerleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Oldukça renkli olan tasarımda simurg motifleri altın renkli ipliklerle dokunmuştur. Dört simurg motifinden ikisinin aynı yöne, diğer ikisinin de tam tersi yöne doğru uçarken tasvir edildiğini görmekteyiz. Panel 148x78 cm ölçülerindedir (MMA, 2022) (Şekil 32).

İpek iplikler ve kumaşlar Ming sarayı tarafından yaptırılan sutraların kapaklarında göze çarpmaktadır (Şekil 33). Bu tekstil ürünlerindeki desenler de genellikle imparatorluk atölyesinden çıkan standart bir tasarımı yansıtır (MMA, 2022).



Şekil 33. Simurg desenli sutra kapağı, 16. yüzyıl, Metropolitan Museum of Art, 2011.221.4.

Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/76595?when=A.D.+1400-1600&ft=phoenixes&offset=0&rpp=40&pos=5>

Şekil 33'te görülen 16. yüzyıla ait olan sutra kapağı Çin dokuma sanatına bir örnektir. Kırmızı arka plan üzerine altın metalik iplikler ve buna ek olarak ipek saten kullanılmıştır. Bitkisel motiflerin arasında aşağı ve yukarı yönlerde uçan pozisyonda simurg motifleri yerleştirilmiştir. Sutra kapağı 34,8x12,2 cm ölçülerindedir (MMA,2022) (Şekil 33).



Şekil 34. Bulutların arasında ejderhalar ve ankalarla dolu sutra kapağı, 16. yüzyıl, Metropolitan Museum of Art, 46.186.51.

Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/51282?when=A.D.+1400-1600&ft=phoenixes&offset=0&rpp=40&pos=3>

Şekil 34'teki sutra kapağına ipekle düz dokuma tekniği uygulanmıştır. 16. yüzyıla aittir. 34,3x12,1 cm ölçülerindedir. Desen özellikleri açısından incelediğimizde bulut motiflerinin çapraz bir şekilde dokunduğunu görmekteyiz. Aralarında kalan alanlara ise simurg ve ejderha motifleri yerleştirilmiştir. Simurg motiflerini yarım daire şeklinde kanatları açık, uçan vaziyette tasarlanmıştır (MMA, 2022) (Şekil 34).



Şekil 35. Çiçekler arasında anka kuşları desenli sutra kapağı, 16. yüzyıl, Metropolitan Museum of Art, 2011.221.11.

Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/76602?when=A.D.+1400-1600&ft=phoenixes&offset=0&rpp=40&pos=7>

Şekil 35'teki sutra kapağı sarı bir arka plan üzerine ipek iplik ve koyu metalik iplikler kullanılarak yapılmıştır. 16. yüzyıla ait olan sutra kapağı 34,6x13,5 cm ölçülerindedir. Bitkisel motiflerin arasında, birbirinin tersi yönlerine uçan simurg motifleri yer almaktadır (MMA, 2022) (Şekil 35).



Şekil 36. Sutra kapağı, 16. yüzyıl, Metropolitan Museum of Art, 46.186.17.

Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/39924?when=A.D.+1400-1600&ft=phoenixes&offset=0&rpp=40&pos=14>

Şekil 36'daki sutra kapağı 16. yüzyıla aittir; ipek, düz dokuma tekniğiyle yapılmıştır ve 36,2x12,7 cm ölçülerindedir. Bitkisel motiflerin hakim olduğu tasarımda, ejderha ve simurg motiflerine de yer verilmiştir. Simurg motifi yukarı yöne doğru uçarken tasvir edilmiştir. Sutra kapağının üst tarafından aşağıya doğru inen, dikdörtgen alan içerisinde bir de yazı mevcuttur (MMA, 2022) (Şekil 36).

2.3. 16. Yüzyıl Osmanlı Minyatürlerinde Simurg Tasvirleri

2.3.1. Kitap Sanatlarında Simurg Tasvirleri

Türk sanat tarihçilerinin kitap sanatları alanında yaptıkları araştırmaların başlangıcı 20. yüzyılın başlarına dayanmaktadır. Tarihçilerin öncelikle ele aldıkları konular el yazmalarındaki minyatürler ve Türk tezyini sanatları olmuştur. Türkler kitaba verdikleri önem sayesinde kitap sanatlarında hiçbir ulusun gösteremediği başarıyı göstermişler ve tamamen kendilerine özgü süsleme sanatlarına sahip olmuşlardır. Kitap sanatları başlıca hat, cilt, kaat'ı, minyatür, tezhip ve ebru sanatlarından oluşmaktadır. (Özden, Sönmez, 2018: 2).

Kitap sanatlarının bir kolu olan minyatür, yazma eserlerin metinlerini görsel anlamda ifade eden resimlerdir. Tarih boyunca fethedilerek Osmanlı İmparatorluğu'na katılan ülkelerde yaşayan ve bu bölgenin kültür yapısıyla harmanlanarak sanat üretimlerini yapan sanatçılar, savaş ganimeti sayılıp Osmanlı topraklarına getirilmişlerdir. Sanatçılar da hem kültürel anlamda hem de kullandıkları üslupları bakımından birbirlerinden etkilenmişler ve bu sayede özgün, karakteristik üretimler yapmışlardır (Mahir, 1999: 170).

El yazma eserlerin hazırlanabilmesi ve o eserlerin nitelikli olabilmesi için sanatı destekleyen kişilere ihtiyaç vardır. Hükümdarlar, vezirler, şehzadeler, valiler bu kişilerin başında gelmektedir. Dolayısıyla yazma eserler özellikle saray ve çevresi için üretilmiştir (Tanındı, 1999: 160)

Minyatürler estetik değerlerinin yanında tarihi belge olma özelliklerine sahiptirler. Özellikle padişahın zaferlerini anlatan eserler tarihe ışık tutmaktadır. Osmanlı minyatür sanatının yükselişe geçtiği 16. yüzyıla gelindiğinde ise artık klasik Osmanlı minyatür üslubunun oluştuğunu görmekteyiz. Kişilerin portre özelliklerine sahip resmedilmesi, gerçekçi anlatım, düz bir arka plana sahip doğa tasvirleri Nakkaş Osman'ın yarattığı klasik Osmanlı minyatür üslubunun temel özellikleridir (Mahir, 1999: 171)



Şekil 37. Hz. Süleyman'ın insan ve cin topluluğundan oluşan meclisi yönetmesi, Süleymannâme, y. 1500, DCBL, T 406, f. 1b (Çakmakçı, 2011: 175).

Şekil 37'de, *Süleymanname* adlı yazmanın takdim sayfasında yer alan minyatür yer almaktadır. Eser, 1500 yılında dönemin yazarlarından Uzun Firdevsi tarafından yazılmış, bütün hayvanların dilinden anlayan peygamber Süleyman ve onun hizmetindeki insanları konu almaktadır. Eser metninde periler ve cinler tarafından hazırlanmış kızıl altından bir tahtın, Hz. Süleyman'a hediye edildiği yazmaktadır. Minyatürde de Hz. Süleyman'ın oturduğu tahtın bu taht olduğu düşünülmektedir. Hz. Süleyman minyatürün üst kısmında, Topkapı Sarayı'nın Babü's Selam isimli kapısının girişinde otururken tasvir edilmiştir. (Yılmaz, 2013). Kompozisyon

basamaklar halinde bölünerek tasarlanmış, bu bölümlerde de insan ve cin topluluklarına yer verilmiştir. Kalabalık sahnenin üst bölümünde belirgin özelliklere sahip bir simurg bulunmaktadır. Simurg yerde durur vaziyette, uzun boyunlu ve sivri gagalı tasvir edilmiştir. Kuyruk tüylerinin çokluğu da oldukça dikkat çekicidir (Şekil 37).



Şekil 38. Hz. Süleyman’a yaşam suyunun getirilmesi, Hümâyunnâme, 1589, BL, Add. 151153 (Çakmakçı, 2011: 197)

Şekil 38’de görülen minyatür, *Hümâyunnâme* adlı yazmanın 1589 tarihli bir nüshasında yer almaktadır ve sahne, Hz. Süleyman’a yaşam suyunun getirilişini canlandırmaktadır. Minyatürde tavşan, kaplumbağa, ceylan, deve, tavus kuşu gibi pek çok hayvana yer verilmiştir. Hz. Süleyman’ın baş kısmında alev hareleriyle, tahtında oturur vaziyette resmedildiğini görmekteyiz (Çakmakçı, 2011: 93). Minyatürde figürler durağan, hayvanlar ise daha hareketli tasvir edilmişlerdir. Kompozisyonun üst kısmında kırmızı, mavi, turuncu gibi parlak renklere sahip, uçan bir simurg bulunmaktadır. Aynı zamanda minyatürün sağ alt köşesinde yazılı, dikdörtgen bir alan mevcuttur. (Şekil. 38).



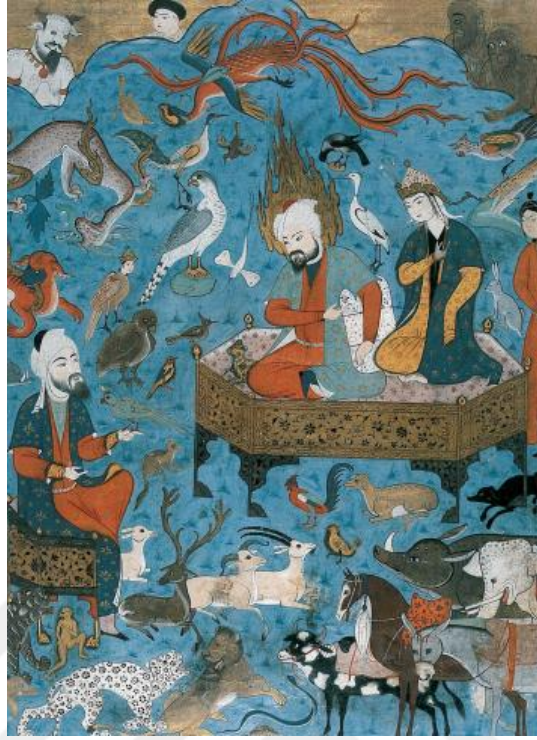
Şekil 39. Saray halkı sahnesi, Şehnâme, 1576-77 (Çakmakçı, 2011: 189).

Şekil 39’da görülen minyatür Firdevsi’nin *Şahname* adlı eserinin 16. yüzyılda yazılmış ve resimlenmiş bir nüshasında yer almaktadır. Minyatürlü alanın alt ve üst kısmında, sütunlar halinde düzenlenmiş yazılar mevcuttur. Kaplan başı başlığının bulunduğu figür Rüstem’i temsil etmektedir (Çakmakçı, 2011: 85). Kompozisyonun üst kısmında ceylan, boğa gibi hayvan motifleri bulunmaktadır. Bunların hemen yanında aşağıya doğru uçarken tasvir edilen simurg motifi, büyüklüğüyle dikkat çekmektedir. Minyatürde yarım daire formunda tasarlanmış olan simurgun kuyruklarının iki yana açılmış olduğu görülmektedir (Şekil 39).



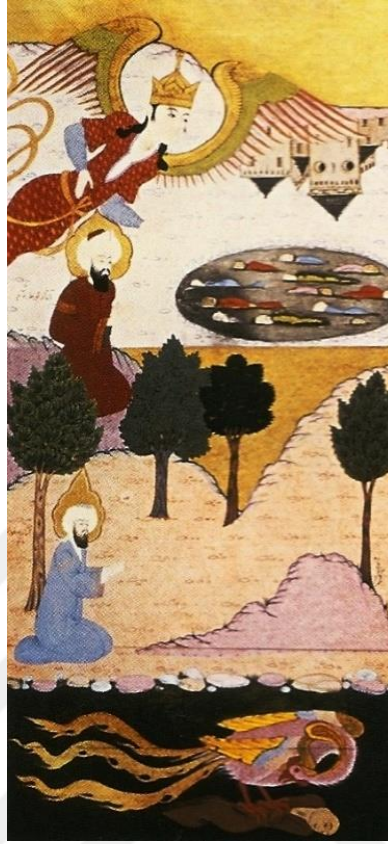
Şekil 40. İsfendiyar'ın Simurg'u öldürmesi, Şehnâme, 1576-77, R Coll., Paris (Çakmakçı, 2011: 188).

Şekil 40'da yer alan minyatür, Şah İsmail II. döneminde, Kazvin Okulu'nda yazılmış ve resimlenmiş bir Şahname nüshasındandır (Çakmakçı, 2011:84); sayfanın ortasında dört sütundan oluşan yazılı metin mevcuttur. Minyatürlü alan, yazılı kısmı bölecek şekilde tasarlanmıştır. Sol tarafta da sayfayı kaplayacak büyüklükte bir çınar ağacı bulunmaktadır. İsfendiyar'ın Simurg'u öldürmesinin anlatıldığı minyatürde simurg motifi mavi, kırmızı ve beyaz renklerle renklendirilmiştir. Motifin kanatlarının açık, kuyruğununsa bir kısmı farklı yönlerde bir kısmının da çınar ağacını dolayacak şekilde resmedildiğini görmekteyiz. (Şekil 40).



Şekil 41. Hz. Süleyman ve Sebe melikesi Belkıs, Falnâme, 1580, TSMK, H. 1703, f. 8b. (Çakmakçı, 2011: 192).

Şekil 41’de görülen minyatür, 16. yy’a ait bir *Falname* nüshasında bulunmaktadır. Minyatürün merkezinde baş kısmında alev hareleriyle Hz. Süleyman ve Belkıs bulunmaktadır. Mavi rengin hakim olduğu minyatürde pek çok hayvan motifine yer verilmiştir. Genel olarak minyatürlerde simurg ve ejderhayı kavga ederken görmeye alışığız. Bu minyatürde ise Hz. Süleyman’ın huzurunda kavga etmemektedirler (Çakmakçı, 2011: 88). Sayfanın üst kısmında, enine paralel gelecek şekilde yerleştirilmiş olan simurg kırmızı ve mavi ile renklendirilmiştir. Boynu yukarı doğru kıvrılmış, uçar pozisyonundadır. (Şekil 41).



Şekil 42. Seyyid Lokman, Zübdet-üt Tevarih, 1583 (Yılmaz, 2013).

Şekil 42’de görülen *Zübdet-üt Tevarih* adlı minyatürlü yazma eser, III. Murad döneminde Seyyid Lokman tarafından yazılmıştır. Eserde Adem ve Havva’dan itibaren peygamberlerin öyküleri ve Osmanlı padişahlarının soyağacı aktarılmaktadır. Yazma eserde bulunan minyatürler Nakkaş Osman ve ekibi tarafından yapılmıştır. (Yılmaz, 2013).

16. yüzyıla ait olan *Zübdet-üt Tevarih*’de bulunan minyatürün kompozisyonu üç bölüme ayrılmıştır. Baş kısımlarında alevli hareleriyle Hz. Lut, Hz. Hanzale bin Safvan, sol üst köşede Cebrail ve simurg tasvirlerine yer verilmiştir. Simurg sayfanın en alt bölümünde, siyah bir arka planda oldukça renkli bir şekilde tasvir edilmiştir. Pençelerinin altında da bir oğlan çocuğu bulunmaktadır. Boynu gövdesine doğru kıvrılmış, kuyruğunun da uzun, sayfayı enine kaplayacak şekilde tasvir edildiğini görmekteyiz. (Şekil 42).



Şekil 43. İsfendiyar'ın Simurg ile mücadelesi, Şehnâme, 16. yüzyıl, MOA (Çakmakçı, 2011: 207).

Şekil 43'te görülen minyatür 16. yüzyılda Şiraz üslubunda yapılmış olduğu düşünülen bir *Şahname* nüshasına aittir; sahnede İsfendiyar'ın simurg ile mücadelesi anlatılmaktadır (Çakmakçı, 2011: 103). Kağıdın alışılanın aksine enine kullanıldığını görmekteyiz. Minyatürde İsfendiyar'ın simurgun boynuna kılıç darbesi indirmesi ön plandadır. Simurg oldukça büyük tasvir edilmiş ve kırmızı, mavi, beyaz, yeşil ile renklendirilmiştir. Ancak beyazın buradaki simurg tasvirinde daha fazla kullanıldığını görmekteyiz. (Şekil 43).

2.4. 16. Yüzyıl Çin Sanatı ve Osmanlı Minyatürlerinde Görülen Simurg Tasvirlerinin Karşılaştırmalı İncelenmesi



Şekil 44. Çin (solda) İki anka kuşu olan rütbe rozeti, 16.yüzyıl, Metropolitan Museum of Art, 36.65.31.

Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/44073?when=A.D.+1400-1600&ft=phoenixes&offset=0&rpp=40&pos=4>

Şekil 45. Osmanlı (sağda) Hz. Lut ve Sodom şehrinin yok edilmesi. Safvan peygamber ve Anka kuşu öyküsü (Renda, 1977).

Şekil 44’ de görülen, 16. yüzyıla ait olan rütbe rozeti ipek ve metal ipliklerle dokunmuştur. Anka kuşları, bulutlar, kayalar, dalgalar ve bitkisel motiflerden oluşan sembolik bir manzara tasvir edilmiştir. Kumaşın alt ve üst kısımlarındaki desensiz kenarlar, muhtemelen imparatorluk hane halkının bir kadın üyesi için, rütbe nişanı olarak dokunduğunu göstermektedir. 34,9x34,9 cm ölçülerindedir (MMA, 2022). Dokuma örneği oldukça canlı renklere sahiptir. Açık kahverengi fon üzerine mavi, kırmızı, yeşil, beyaz, sarı renkli iplikler kullanılarak dokunmuştur. Kompozisyonda biri yukarıda diğeri aşağıda olmak üzere iki tane simurg motifi yer almaktadır. Yukarıdaki simurg aşağı yöne, aşağıdaki simurg ise yukarı yöne doğru uçarken tasvir edilmiştir (Şekil 44).

Şekil 45’de görülen, 16. yüzyıla ait minyatür Zübdet-üt Tevarih yazmasında bulunmaktadır. Eser Seyyid Lokman tarafından yazılmış, minyatürleri ise Nakkaş Osman ve ekibi tarafından yapılmıştır. Hz. Lut ve Safvan öykülerinin tek sayfada anlatıldığı minyatürde, Sodom şehri ve günahkar halkının ortadan kaldırılışı görülür (Renda, 1977). Sol üst köşede Cebrail, alt tarafta ise baş kısımlarında alev hareleriyle Hz. Lut ve Safvan peygamber bulunmaktadır. Minyatürde her gün bir genci kapıp giden

Anka kuşu'nun peygambere şikayet edilmesi, peygamberin duasıyla da Anka'nın ortadan kaldırılışı anlatılmıştır. Oldukça büyük boyutlarda tasvir edilen simurg renkleriyle göze çarpmaktadır. Kanatları açık, boynu gövdesine kıvrılmış bir şekilde kayanın üzerinde dururken resmedilmiştir. (Şekil 45).



Şekil 46. Çin (solda) Simurg ve ejderhalarla yemek tabağı, 16. yüzyıl, Metropolitan Museum of Art, 1981.368.2.

Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/42539?when=A.D.+1400-1600&ft=phoenixes&offset=0&rpp=40&pos=2>

Şekil 47. Osmanlı (sağda) Simurg, Envar-ı Süheylî, 1593, f. 85a (Çakmakçı, 2011: 202).

Şekil 46'da görülen, Ming Hanedanlığı'nın Jiajing dönemine ait olan tabak 30,5 cm çapındadır. Şeffaf sır üzerine renkli boyalarla renklendirilmiştir (MMA, 2022). Tabakta ağırlıklı olarak kırmızı rengin kullanıldığını görmekteyiz. Orta kısımda iki tane simurg daire oluşturacak şekilde yerleştirilmiştir. Kenarlarda birbirini takip eden dört tane ejderha motifi yer almaktadır. Tabağın genelinde bulut motifleri de kullanılmıştır. Simurgların kendi içinde kıvrılarak, kanatları açık bir şekilde, birbirlerinin tersi yönlerine uçar pozisyonda tasvir edildiklerini görmekteyiz (Şekil 46).

Şekil 47'de görülen, 16. yüzyıla ait olan minyatür, Hüseyin Vaiz Kaşifi'nin fabllardan oluşan masalları konu edinen Envar-ı Süheylî isimli yazmada bulunmaktadır. (Çakmakçı, 2011: 98). Eserin üst ve alt kısımlarında yazılı metinler bulunmaktadır. Doğa elemanlarının hakim olduğu minyatürde simurg sol üst köşede bulunmaktadır.

Oldukça heybetli resmedilmiş olan simurg kanatları açık ve aşağıya doğru kıvrılmıştır. Kuyruk kısımlarının da minyatürlü alanın dışına çıktığı görülmektedir. (Şekil 47).



Şekil 48. Çin (solda) Tablo, 16. yüzyıl, Chester Beatty, 1316.

Kaynak: https://viewer.cbl.ie/viewer/image/C_1316/3/LOG_0002/



Şekil 49. Osmanlı (sağda) Tahtında Hz. Süleyman, Şehname, 1590-1600, FGA, S.1986.196.1-2 (Çakmakçı, 2011: 205).

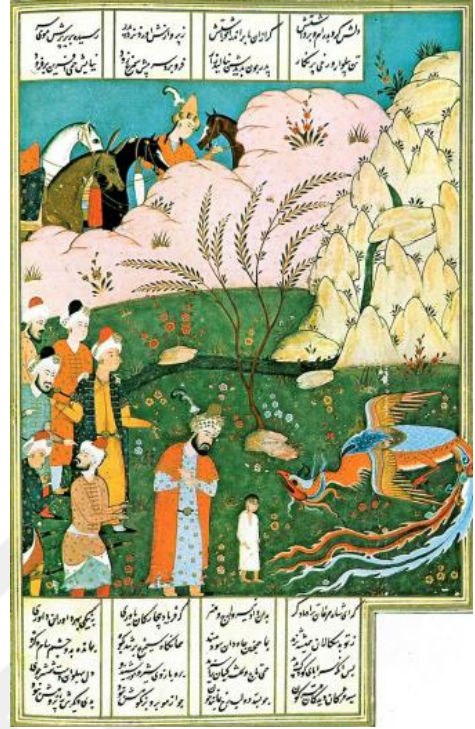
Şekil 48’de görülen, Çin’in Ming Hanedanlığı’na ait olan resim, 36,5x51,7 cm ölçülerindedir. Kağıt üstüne mürekkeple yapılmıştır, sanatçıları ise bilinmemektedir (DCBL, 2022). Resimde Çin’in karakter ve kıyafet özelliklerine sahip figürler ve doğa elemanları bulunmaktadır. Kağıdın sol tarafından dışarı çıkacakmış gibi görünen, uçan bir simurg göze çarpmaktadır. Oldukça zarif işlenmiş simurg form açısından diğer simurglarla benzer özelliklere sahiptir (Şekil 48).

Şekil 49’da görülen, Safevi dönemine ait Şehname’nin takdim sayfasında bulunan tezhipli minyatür 16. yüzyıla aittir. Kompozisyonun merkezinde Hz. Süleyman’ı tahtında otururken görmekteyiz. (Çakmakçı, 2011: 101). Gökyüzünde çok sayıda kuş bulunmakta ve bunların arasında oldukça büyük resmedilmiş bir simurg göze çarpmaktadır. Genel olarak canlı renklere sahip minyatürde simurg kırmızı, mavi ve sarı renklerle resmedilmiştir. Simurgun kanatları açık, boynu kıvrılmış, kuyruğu arkaya doğru dalgalanmaktadır. Minyatürlü alanı çevreleyen tezhipli bir bordür de bulunmaktadır. (Şekil 49).



Şekil 50. Çin (solda) Panel, 16.yüzyıl, Victoria and Albert Museum, T.111-1948.

Kaynak: <https://collections.vam.ac.uk/item/O486243/panel-unknown/>



Şekil 51. Osmanlı (sağda) Simurg'un Zal'ı getirmesi, Şehname, 1553, TSMK, H. 1495, 38 b (Çakmakçı, 2011: 182).

Şekil 50'de görülen, Çin'in Ming Hanedanlığı dönemine ait olan panel yuvarlak, nakışlı iki alandan oluşmaktadır. Renkli ipekler ve altın ipliklerle dokunmuştur. Bir gelinin cübbesi için yapıldığı düşünülen dokumada mavi, yeşil, sarı, pembe renkli iplikler kullanılmıştır (V&A, 2022). Kompozisyonda dalgalar, kayalar, bulutlar arasında ejderha ve simurg bulunmaktadır. Aşağıdaki yuvarlakta bulunan simurg kanatları açık, yerden yeni havalanırken tasvir edilmiştir. Başы yukarı doğru bakmakta, kuyruğu ise arkaya doğru dalgalanmaktadır (Şekil 50).

Şekil 51'de görülen, Simurg'un Zal'ı getirmesini anlatan minyatür, Şehname yazmasında bulunmakta ve 16. yüzyıla aittir. Minyatürün alt ve üst kısmında, sütunlar halinde yazılı metin bulunmaktadır. Canlı renkleriyle dikkat çeken minyatürde Sam Zal'ın da aralarında bulunduğu figürler mevcuttur. Sağ alt köşede bulunan simurg, büyüklüğüyle göze çarpmaktadır. Minyatürün genelinde olduğu gibi simurgda da oldukça canlı renkler kullanılmıştır. Form açısından incelediğimizde baş ve kuyruk kısmının aynı hizaya gelecek şekilde kıvrıldığını görmekteyiz. Kanatları açık, başы Zal'a doğru eğilmiş bir pozisyonadır. (Şekil 51).



Şekil 52. Çin (solda) Vazo, 16.yüzyıl, Victoria and Albert Museum, C.139-1928.

Kaynak: <https://collections.vam.ac.uk/item/O76556/vase-unknown/>

Şekil 53. Osmanlı (sağda) Tahtında Hz. Süleyman ve maiyeti, 16.yy, IOL (Çakmakçı, 2011: 208).

Şekil 52’de görülen, Çin’in Ming Hanedanı’nın 12. İmparatoru Zhu Zaihou (Longqing) dönemine ait olan vazo 25,7 cm uzunluğundadır. Vazo teknik, renk ve kompozisyon açısından dönemin özgür tarzını yansıtmaktadır. Vazo sır altı tekniğiyle mavi diğer kısımlarda ise sır üstü kırmızı, yeşil, sarı ve siyah renkli süslemelerle tamamlanmıştır (V&A, 2022). Vazonun her iki tarafında dönüşümlü olarak yukarı ve aşağı doğru uçan birer simurg bulunmaktadır. Bulutların arasında tasvir edilmiş olan simurg kanatları açık ve oldukça renklidir (Şekil 52).

Şekil 53’te görülen minyatür Hz. Süleyman ve Sebe kraliçesi Belkıs’ı tahtlarında göstermektedir. Çift sayfa halindeki kompozisyon Şiraz üslubundadır. Minyatürün merkezinde tahtında oturan, başında alevli harelerle Hz. Süleyman’ı görmekteyiz. (Çakmakçı, 2011:104). Kompozisyonun alt kısmında pek çok hayvanın tasviri bulunmaktadır. Gökyüzünde ise onlarca kuşun arasında simurg tasviri göze çarpmaktadır. Simurg kanatları açık, kuyruğu arkaya doğru dalgalanmış ve sayfanın soluna doğru düz uçarken resmedilmiştir. (Şekil 53).



Şekil 54. Çin (solda) Ağacın altında bir simurg ve iki vinç kuşu, 16-17. yüzyıl, National Museum of Asian Art, F 1916.91.

Kaynak: <https://asia.si.edu/object/F1916.91/>

Şekil 55. Osmanlı (sağda) Büyük bir kuşa tutunarak kurtulmaya çalışan bir gezgin, Kazvini, Acaib'ul Mahlukat ve Garaib'ul Mevcudat, 16.yüzyıl, Manisa İl Halk Kütüphanesi, 3109, s.144.a (Güney, 2006: 24).

Şekil 54'de görülen resim İpek üzerine mürekkeple yapılmıştır ve 176,3x93 cm ölçülerindedir. Resimde imparatorun gücünü ve prestijini temsil eden simurgu kayaların üstünde dururken görmekteyiz (NMAA, 2022). Altında da iki tane vinç kuşu bulunmaktadır. Tavus kuşunu andıran simurg oldukça zarif ve ince işçilikle tasvir edilmiştir. Yan profilden, kanatları kapalı, kuyruğu aşağı doğru sarkık resmedilmiş olan simurgun tüyleri son derece gösterişlidir (Şekil 54).

Şekil 55'de görülen minyatür Acaib'ul Mahlukat ve Garaib'ul Mevcudat isimli yazmada bulunmaktadır. Kazvini tarafından yazılan eser 16.yüzyıla aittir. Minyatürün merkezinde simurgun ayaklarına tutunarak uçmaya bir adam tasvir edilmiştir. (Güney, 2006: 92). Oldukça canlı renklere sahip olan minyatürde simurg kırmızı, mavi, beyaz ve yeşil renklerle resmedilmiştir. Ayrıca simurgu kanatları açık, kuyruğu ve başı aynı hizaya gelecek şekilde kıvrılmış olduğunu görmekteyiz. Minyatürde bulut, ağaç gibi doğa elemanları da bulunmaktadır. (Şekil 55).



Şekil 56. Çin (solda) Anka kuşu ve saksı bitkileriyle kitap kapağı, 16.yüzyıl, Metropolitan Museum of Art, 56. 220. 3.

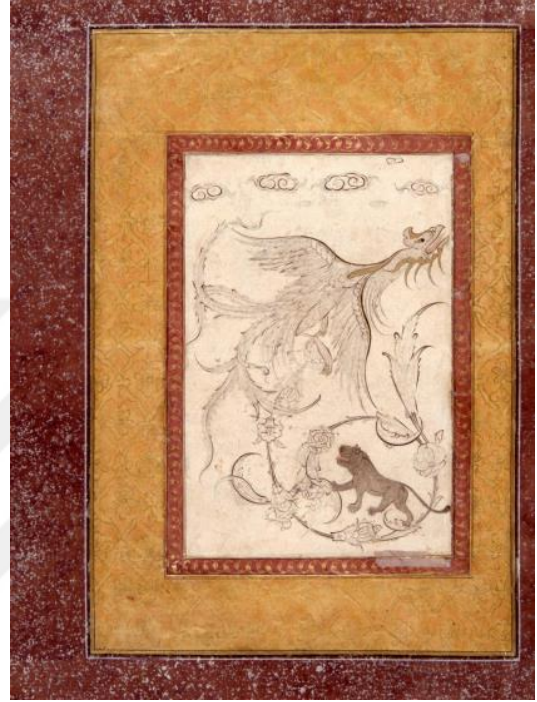
Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/50515?when=A.D.+1400-1600&ft=phoenixes&offset=0&rpp=40&pos=29>

Şekil 57. Osmanlı (sağda) Kuşların kralı, Hümayunname, 16.yüzyıl, G Coll., M.F.A 145557 (Çakmakçı, 2011: 209).

Şekil 56’da görülen, 36,2x12,7 cm ölçülerinde olan kitap kapağı 16.yüzyıla aittir. Desenler ipek tül üzerine ipek ve metalik iplikle dokunmuştur (MMA, 2022). Kompozisyon simurg, bulut motifleri ve saksı bitkileriyle oluşturulmuştur. Dokuma kitap kapağında kırmızı rengin hakim olduğunu görmekteyiz. Bunun dışında mavi, yeşil, pembe, beyaz gibi renklere de yer verilmiştir. Kırmızı zemin üzerine simurgun kanatlarında mavinin kullanılması kontrast yaratarak motifin öne çıkması sağlanmıştır. Simurg kompozisyonda çapraz yerleştirilmiştir. Kanatları açık, kuyruğu arkaya doğru uzatılmış ve uçar pozisyonda tasvir edilmiştir (Şekil 56).

Şekil 57’de görülen minyatür Envar-ı Süheyli isimli eserin, Ali Çelebi tarafından Osmanlıca çevirisi olan Hümayunname’ de bulunmaktadır. 8 x 6,5 cm ölçülerinde olan

minyatür, simurgun kuşların lideri olma özelliğini vurgulamaktadır. (Çakmakçı, 2011: 105) Simurg motifini form açısından incelediğimizde kuyruk kısımlarının gövdesinin üstüne gelecek şekilde kıvrık, kanatlarının ise açık olduğunu görmekteyiz. (Şekil 57).



Şekil 58. Çin (solda) Çiçekler arasında anka kuşu olan çaydanlık standı, 16.yüzyıl, Metropolitan Museum of Art, 2015.500.1.35

Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/40220?when=A.D.+1400-1600&ft=phoenixes&offset=0&rpp=40&pos=6>

Şekil 59. Osmanlı (sağda) Simurg ve aslan, 1575-1600, TSMK, H.2169, 37.a (Çakmakçı, 2011: 203).

Şekil 58’de görülen çaydanlık standı Ming Hanedanı’nın üçüncü imparatoru Yongle dönemine aittir. Çaydanlık standının yüksekliği 76,6 cm, çapı 16,5 cm, ayak ölçüsü ise 8,3 cm’dir. Desenler oyularak elde edilmiştir ve kırmızı cilalıdır (MMA, 2022). Kompozisyonda diğer motiflerden daha büyük, kanatlarını açmış bir simurg bulunmaktadır. Ancak kuyruk kısmı diğer desenlerle birleştikten çok belirgin değildir. (Şekil 58).

Saz üslubu 16.yüzyılda doğmuş ve adını Dede Korkut Hikayeleri’nde orman anlamında kullanılan saz kelimesinden almıştır. Saz üslubu resimleri tahrir çekilerek elde edilmiş çizgisel resimlerdir. (Adıgüzel, 2015: 127).

Büyük ve detaylı çizilen sivri uçlu, kıvrık hançeri yapraklar, hatayi olarak adlandırılan Çin tarzı stilize çiçekler, hayvansal motifler ve efsanevi yaratıklar fırça çalışmaları niteliğindeki saz üslubunun en karakteristik motifleridir. (Mahir, 2015: 379) (Şekil 59, 61,63).

Şekil 59’da görülen minyatür Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi’nde, bir albüm içerisinde bulunmaktadır. (Çakmakçı,2011: 99). Minyatür saz üslubunda yapılmıştır. Kompozisyonda bulut motifleri, aslan, simurg ve bitkisel motifler yer almaktadır. Simurg iri gövdesiyle, kanatları açık göğe doğru yükselirken tasvir edilmiştir. Kuyruk kısımları ise saz üslubunun karakteristik motiflerinden olan hançeri yapraklarla elde edilmiştir. (Şekil 59).



Şekil 60. Çin (solda) 16.yüzyıl, The National Museum of Asian Art, F.1966.12.

Kaynak: <https://asia.si.edu/object/F1986.12/>

Şekil 61. Osmanlı (sağda) Simurg ve ch'i-lin mücadelesi, 16.yüzyıl üçüncü çeyreği, (TSMK H. 2147, 21a).

Şekil 60’da görülen, 16 yüzyıla ait olan tepsi sedef kakmaya örnektir ve Çin sanatının karakteristik özelliklerini taşımaktadır. Kompozisyonda pek çok figüre ve hayvan motifine yer verilmiştir. Buradaki hayvanlar uzun yaşamı simgelemektedir.

Tepsinin kenarlarında kanatları açık simurg motifleri yer almaktadır. Tepsinin ölçüleri 13,5 x 38,6 cm'dir (NMAA, 2022) (Şekil 60).

Şekil 61'de görülen minyatür Şah kulu tarafından yapılmış ve saz üslubundadır. Kompozisyonun geneline baktığımızda bitkisel motiflerin sayfanın orta kısmında toplandığını, hayvansal motiflerin ise kenar kısımlara yerleştirildiğini görmekteyiz. Merkezinde hızlı bir hareketle dönüp, kendi içinden geçen sivri uçlu, kıvrık bir hançeri yaprak bulunmaktadır. Bu yaprak dalının alt kısmında bir 'ch' i- lin, sayfanın sağ üst köşesinden de aşağı doğru sarkmış bir simurg vardır. Simurg tasvirini incelediğimizde ise ilk olarak kanatları dikkatimizi çekmekte. Çünkü daha önceki tasvirlerle kıyasla daha küçük betimlenmiş olduğunu görmekteyiz. Aynı zamanda minyatürde simurgun aşağı doğru yerleştirilmiş olduğunu ve buna karşın kuyruğunun bir kısmının sayfa kenarına paralel çizildiğini görmekteyiz. (Şekil 61).



Şekil 62. Çin (solda) Pavlonya ağacı üzerinde bir çift anka kuşu, 16.yüzyıl, The National Museum of Asian Art, F1919.112.

Kaynak: <https://asia.si.edu/object/F1919.112/>

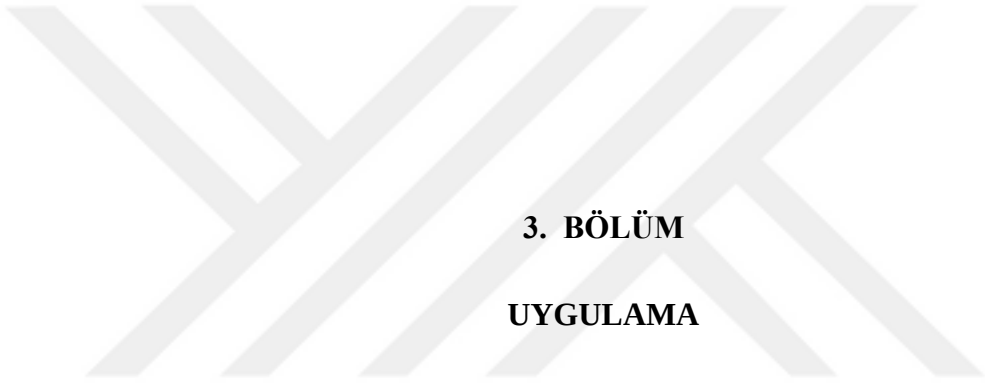
Şekil 63. Osmanlı (sağda) Simurg ve ejderha, 16.yüzyıl ilk yarısı, (The Cleveland Museum of Art, Acc. No: 44.492) (<https://www.1000museums.com/>).

Şekil 62'de görülen resim 16. yüzyıla aittir ve o dönem Çin'de bulunan Zhe Okulu'nda yapılmıştır. İpek üzerine renkli mürekkeple çalışılmıştır. 159,1 x 90,5 cm ölçülerindedir (CMA, 2022). Resimde pavlonya ağacı üzerinde, biri ayakta diğeri oturan iki simurg bulunmaktadır. Ayakta duran simurg oldukça renkli ve ihtişamlı resmedilmiştir. Tüyleri çok ince işçilikle detaylandırılmıştır. Mavi, turuncu, yeşil,

kırmızı, beyaz gibi renklere sahiptir. Dalın üstünde oturu vaziyette olan simurg ise açık mavi ve beyaz renklerle tasvir edilmiştir. (Şekil 62).

Şekil 63’de görülen Şah Kulu’nun bu eserinde, simurg ve ejderha, yaprak ve hatayi grubu motiflerle bezenmiş dalların arasında tasvir edilmiştir. Kompozisyonda ejder motifi tümüyle çizilmiştir. Simurgun ise sadece baş kısmı çizildiği halde oldukça başarılı bir anlatıma sahiptir. Gagasının sivriliğini baş kısmındaki dairesel hareketlerle dengelemiştir. Simurg ve ejderhanın baş kısımlarının bulunduğu noktada bilinçli olarak bırakılan boşluk sayesinde resmin odak noktası bu alan olmuştur. Bu eserde de her biri kendi içinde ayrı bir kompozisyon oluşturacak kadar ayrıntılı çizilmiş yapraklar karşımıza çıkar. Şah kulu nun sağlam ve kıvrak fırça hareketleri, resmin bütününde son derece etkileyici bir hareketlilik ve ritim duygusunu uyandırmaktadır. (Şekil 63).





3. BÖLÜM

UYGULAMA

3. BÖLÜM

UYGULAMA

Eser adı: Yeni GEÇmeMiŞ

Yeni bir geçmiş mi?

Yeni bitmiş bir geçmiş mi?

Hiç geçmemiş olan mı?

Eser açıklaması:

Geçmişin yaşanmış olması bize zaman kavramının aktif bir süreç içinde ilerlediğini göstermektedir. Yani bellek sayesinde zamanın bilincinde oluruz. Belleğimizde saklı tuttuğumuz anı, hatıra ve duygularımızı anımsatıcılar sayesinde hatırlar ve onları şu anki algımıza göre yeniden canlandırırız. Ama bu canlanma daha çok kendimizin hatırlamayı seçtiğimiz biçimde gerçekleşir. Dolayısıyla hatırlama geçmişin yeniden üretilmesidir. O halde geçmiş bitmemiştir ve aslında hala yaşanmaktadır.

Eserin teknik özellikleri

‘16. Yy.’da Çin Sanatı Osmanlı Minyatürlerinde Kullanılan Simurg Tasvirlerinin Karşılaştırmalı İncelemesi’ başlıklı tez çalışması kapsamında, üç parçadan oluşan minyatür tasarımı yapılmıştır. Parçaların her biri 17 x 80 cm’dir. Üç parçanın toplam ölçüleri ise 51 x 80 cm’e denk gelmektedir. Kompozisyon, doğa elemanlarından ve iki simurg tasvirinden oluşmaktadır (Şekil 64).

Çin resim sanatına yön veren mürekkep resimleri ve Osmanlı sanatında, karakteristik özelliklere sahip saz üslubu tasarıma esin kaynağı olmuştur. Minyatür çalışmasında suluboya kağıdı üzerine guaj, suluboya ve akrilik mürekkebi kullanılmıştır. (Şekil 64).



Şekil 64. Özgün minyatür çalışması



Şekil 65. Özgün minyatür çalışmasının detay görünümü



Şekil 66. Tasarımın eskiz aşaması



Şekil 67. Özgün simurg tasarımı



Şekil 68. Renk denemeleri

Resim kağıdı üzerine Simurg (solda) akrilik mürekkebiyle, doğa elemanları (sağda) suluboya ile çalışılmıştır (Şekil. 68).



Şekil 69. Renk denemeleri

Resim kağıdı üzerine akrilik mürekkebi, suluboya, guaj boya ile çalışılmıştır (Şekil. 69).



Şekil 70. Farklı malzemeler üzerine deneme çalışmaları

Solda ipek üzerine, akrilik boyalarla simurg motifi çalışılmıştır. 8,5 x 5,5 cm ölçülerindedir. Sağda ise 10 x 10 cm seramik karo üzerine, akrilik boyalarla simurg motifi çalışılmıştır (Şekil.70).

SONUÇ

İnsan, tarih boyunca karşılaştığı zorluklar karşısında çaresiz kalmış ve Yaratıcı'ya ulaşma adına ona aracılık ettiğine inandığı birçok doğaüstü yaratıkla hayalini bir imgeleme dönüştürmüş ve onu kutsallaştırmıştır. İnanma temelinde tasarlanan bu hayal ve tuhaf yaratıklar, toplumsal inanç ve fikirler çerçevesinde ortaya çıkmış, edebiyatta ve sanat eserlerinde doğaüstü olanı anlatma aracı olarak kullanılmıştır. İnsan, kaderine hükmeden fantastik yaratıklara atıfta bulunarak, bazılarını ölümsüzlük, mucizevi tedavi, diriliş ve yeniden doğuş gibi tıbbın sembolleri olarak anlam kazandırmıştır. Bu çalışmaya konu olan, *devasa* bir yırtıcı kuş olduğu düşünülen, henüz var olmayan ama bir adı 'simurg' olan kuş da aynı noktada şekil kazanmıştır. Bu kuşun tüyünü elde edenlerin, evrenin ve ölümsüzlüğün en büyük sırrına ulaşabileceklerine inanmaları da bu durumu destekleyen önemli inanışlardan birisidir.

İlk olarak İran mitolojisinde ortaya çıktığı kabul edilen 'Simurg'a, birçok mitolojide rastlanmaktadır. Simurg tasvirlerini Mezopotamya, Mısır, Çin, Hint, Yunan-Roma, Türk ve Slav mitolojilerinde de farklı isimler altında görmek mümkündür. İnsanın tabiata yüklediği anlam dünyası içerisinde adeta mitolojik bir motif halini alan simurg kuşu, bütün medeniyetlerde kutsallığı, yeniden doğuşu ve heybetli oluşu simgelemiştir.

Bu kadar önemli bir mitolojik unsur olarak karşımıza çıkan simurg veya diğer adıyla zümrüdü anka, Türk mitolojisinde önemli bir noktada yer almıştır. Özellikle sanatsal betimlemelerde vazgeçilmez bir motif olarak kullanılan simurg, adeta bir sanatsal ütopya halini almıştır. Simurg'un Osmanlı kültür ve sanatındaki itibarı, süsleme unsuru olmanın çok ötesindedir. Kaf Dağı olarak adlandırılan efsanevi bilinmeyenler diyarında yaşadığına inanılan bu kuşun hem İslamiyet öncesinde hem de İslamiyet sonrasında sanatsal betimlemeleri oldukça fazladır. Fakat bir karşılaştırma yapmak gerekirse Türk mitolojisinde simurg, İslami dönem öncesinde daha savaşçı bir bedende resmedilirken İslami dönemde daha realistik vurgularla ele alındığı görülmektedir. Bunun da temelinde dönemin baskın kültürü olarak İslami coğrafyalarda çeşitli etkileşimi sağlayan Fars kültürü neden olmuştur. Türklerin yaşadığı bölgelerde hâkim dil ve popüler kültür üzerinde İran medeniyetinin baskın gelmesi beraberinde birçok kültürel etkileşime neden olmuştur. Bu doğrultuda eski Türkler döneminde aslan ve kartal bedeninin

harmanlandığı simurg betimlemeleri Fars kültürünün etkisiyle daha realistik vurgulara dönüşmüştür.

Selçuklu ve Osmanlı Türk sanatında İslam öncesi var olan diğer figürler gibi simurg da soyut düşünceyi temsil etmeye devam etmiş, ancak İslam tasavvufu bağlamında Müslüman bireyin aradığı inanç gücünü niteleyen bir kutsallıkla ele alınmaya devam edilmiştir. Müslüman bir kimlikle sanatçılar, İslamiyet öncesi döneme ait figürleri çizmekten giderek uzaklaştıkça, yıllar içinde değişen bir figür olarak simurg kuşunu Fars kültürünün etkisi altında daha realistik resmetmeye başlamışlar ve bitkisel motifler arasında popüler bir şekilde kullanmışlardır.

Osmanlı sanatında simurg tasvirlerinin yer aldığı çalışmalar kitap sanatları ve mimari alanında görülse de çoğunlukla karşımıza çıkan örnekler minyatür sanatından tasvirlerdir. Özellikle de Fatih dönemiyle birlikte hızla İstanbul'a gelmeye başlayan nakkaşların farklı üslupları, Kanuni döneminde başlı başına bir sanatsal ekol halini almıştır. İlk başta dönemin Herat, Semerkand, Buhara gibi Türk-İslam sanat ekolleri artık yeni bir sentez ekolu oluşturmuş ve Osmanlı minyatür sanatında da bunun etkileri ortaya konmuştur.

15. yüzyılla birlikte minyatür sanatında hızla ilerleyen ve özgün bir ekol kimliğine ulaşan Osmanlı saray nakkaşlarının tercih ettikleri mitolojik motiflerin başında hiç şüphesiz simurg gelmiştir. Nakkaş Osman ve Şah Kulu başta olmak üzere Osmanlı minyatür sanatında simurg tasvirleri popüler bir şekilde kullanılmıştır. Bütün minyatür örneklerine genel olarak bakıldığında simurg betimlemelerinin olduğu minyatürlerde simurg kuşu, bir bütünün parçası olarak değil tam aksine kompoze edilen tasvirlerin ana unsuru olarak kullanılmıştır. Bu yüzden Osmanlı minyatüründe simurg kuşunun mitolojik bir motif olma durumunun yanında sanatsal bir kutsiyet kimliğini kazandığını da söylemek mümkündür.

Bütün medeniyetlerde olduğu gibi Çin mitolojisinde de simurgu görmek mümkündür. Çin mitolojisinde 'Feng-Huang' olarak bilinen simurg, nadir görünümüyle öne çıkmıştır. Daha çok yeni bir imparatorun tahtına yükselişinde adaleti ve uyumu önceden bildiren bir alamet olduğu söylenen ölümsüz bir kuş olarak simurg kutsallaştırılmıştır.

Çin resim sanatında simurg kuşunun kullanımının temelleri oldukça eski bir tarih olarak Shang Hanedanlığı dönemine kadar uzanmaktadır. Özellikle Ming Hanedanlığı dönemiyle

birlikte modern Çin resmi olarak kabul edilen örneklerde simurg kuşunun çokça kullanıldığı görülmüştür. Küllerinden yeniden doğuşu simgelediği için genel olarak resim tasvirleri yeni bir hareket başlangıcı üzerine ele alınmıştır.

Osmanlı minyatürleriyle Çin resimlerindeki ele alınan örnekler karşılaştırıldığında simurg kuşunun kullanımına ilişkin şu bulgulara ulaşılmıştır:

Bir mitolojik motif olarak simurg kuşu;

- a. Osmanlı minyatürlerinde daha sade ve daha tipolojik bir betimleme ile kullanılmıştır.
- b. Çin resimlerinde daha özgün ve daha realistik vurgular ön plandadır.
- c. Çin resimlerinde hanedanlık merkezli bir kutsiyetle sanatsal bağlam birleştirilmiştir.
- d. Osmanlı minyatürlerinde ise din ve inanç merkezli bir karakteristik tipoloji halini almıştır.
- e. Çin resimlerinde bitki formlarıyla birlikte kullanılmıştır.
- f. Osmanlı minyatürlerinde daha dinamik, hareket halinde çoğu zaman gökyüzünde uçarken resmedilmiştir.
- g. Osmanlı minyatürlerinde iyilik, annelik, eğitime, öğretme, koruma ve kolaylık gibi temel simgesel işlevleri ön plana çıkmaktadır.

Bu bulgulara ek olarak araştırma kapsamında yapılmış olan uygulamaya ise Çin resim sanatına yön veren mürekkep resimleri ve Osmanlı sanatında karakteristik özelliklere sahip saz üslubu esin kaynağı olmuştur. Bu tez çalışması sonucunda, farklı dönemlerde de olsa görsel etkileşimin kültürlerarası geçişini görmek mümkün olmuştur. Özellikle görsellerin karşılaştırmasıyla ortaya çıkan sonuç evrensel değerler, inanışlar vb. sosyolojik unsurların farklı kültürlerde aynı anlamlarla ve görsel kimlikle kullanılabileceğidir.

KAYNAKÇA

- Adıgüzel Toprak, F. (2007). Arifi'nin Süleymanname'sindeki Minyatürlerde Saltanata İlişkin Simgeler. *Yayınlanmış Sanatta Yeterlik Tezi*, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınları.
- Adıgüzel Toprak, F. (2015). Minyatürde 'Çizgi': Rıza-yi Abbasi'nin Tek Sayfa Minyatürleri. *Art sanat*. (3). 125-146.
- Akhond, R. (2019). A Brief Recipe Book for Chinese Ceramics, https://www.researchgate.net/publication/334330057_A_Brief_Recipe_Book_for_CHINESE_CERAMICS, doi 10.13140/RG.2.2.36412.59529.
- Alihüseynov, M. (2015). Safevi Devleti'nin Avrupa İle Siyasi Ve Ekonomik İlişkileri, *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Allouche, A. (2001). *Osmanlı- Safevi İlişkilerinin Kökenleri Ve Gelişimi, Osmanlı – Safevi İlişkilerinin Kökenleri Ve Gelişimi*, Çev: Ahmet Emin Dağ, İstanbul: Anka Yayınları.
- Altuğ, Y. (1995). Tarihte ve Bugünkü Çin, İstanbul: İ.Ü. Basımevi.
- And, M. (2004). *Osmanlı Tasvir Sanatları: 1 Minyatür*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- And, M. (2018). *Minyatürlerle Osmanlı-İslam Mitologyası*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Arcasoy, A. (1983). Seramik Teknolojisi, İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınları.
- Arcasoy, A. (1998). Dünyanın İlk Gözeneksiz Seramikleri ve Çin Seladon Sanatı, Seramik, Sanat, Bilim, Teknoloji.
- Atasoy, N., Raby, J. (1989), *İznik Seramikleri*, London: Alexandria Press.

- Aydın, A. (2004). 16. yüzyıl Osmanlı yapılarını etkileyen bâni-sanat-sanatçı ilişkisinin İstanbul camileri özelinde incelenmesi. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Aydoğmuşoğlu, C. (2012). “Şah Abbas Devrinde (1587-1626) İran’da Ticarî Hayat”, *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi (TAED)*, (48): 365-386.
- Aydoğmuşoğlu, C., (2013). *Şah Abbas Ve Zamanı*, Ankara: Berikan Yayınevi.
- Aydoğmuşoğlu, C., (2014). *Safevi Devleti Tarihi*, Ankara: Berikan Yayınevi.
- Bağcı, S., Çağman, F., Renda G., Tanındı Z. (2006). *Osmanlı Resim Sanatı*, İstanbul: Kültür Ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Birben, A. (2011). Çin Porselen Sanatı “Toprağın Ateşle Dansı”, *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Birol, A. İ., Derman, Ç. (2004). *Türk Tezyini Sanatlarında Motifler*, İstanbul: Kubbealtı
- Ceylan, Ö. (2007). *Kuşlar Divanı, Osmanlıda Şiir Kuşları*, İstanbul: Kapı Yayınları.
- Çakan, V. (2017). Ülke Tanıtımı: Geçmişten Günümüze Çin, *Asya Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 111-130.
- Çakmakçı, H. (2011). Türk-İslam Minyatürlerinde Simurg Tasviri Ve İkonografisi. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Ondokuzmayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Samsun.
- Çavdaroğlu, B. E. (2017). Askeri Dönüşüm Çağında Mercidabık Ve Ridaniye Savaşları Üzerine Bir Tahlil. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(14), 1269-1284.
- Çizer, S., Fındık, Ç. (2018). Çin Seram Sanatında Kültür, Sembolizm ve Zanaatkar. <https://www.academia.edu/>

- Dedeyev, B. (2009). Çaldıran Savaşı'na Kadar Osmanlı-Safevi İlişkilerine Kısa Bir Bakış, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2(6): 126-135
- Derman, F. Ç., Duran, G. (2010). Şahkulu, *TDV İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: 38: 283-284.
- Derman, F. Ç. (2015). "Osmanlı'da Klasik Dönem Kanûnî Sultan Süleyman (1520-1566) Türk Tezhip Sanatının Muhteşem Çağı: 16. Yüzyıl." *Hat ve Tezhip Sanatı*. Ed. Ali Rıza Özcan. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Deveci, A. (2013). Türk Ve Çin Resim Sanatının Etkileşimi, *Turkish Studies*, 8 (8): 1779-1791.
- Dilek, K (2011). *Safevi Dönemi İran Tarihi (Safevi Tarihinin Kaynakları)*, Ankara: Kadim Yayınları.
- Dölek, L. (2007). Tarihsel Gelişimi İçerisinde Çin'in Sosyo-Ekonomik Yapısının İncelenmesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Duymaz, A. (1998). Anadolu Ve Balkan Türklerinin Halk Anlatımlarında Mitolojik Bir Kuş: Zümrüdü Anka, *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(1), 91-97.
- Eberhard, W. (2000). *Çin Simgeleri Sözlüğü, Çin Hayatı Ve Düşüncesinde Gizli Simgeler*, Çev. Aykut Kazancıgil, Neşe Bereket, İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Elveren, K. (2013). Çin Resim Sanatı, Çin Kültür Merkezi, <https://cinkultur.com/cin-resim-sanati-makale/>.
- Erdem, S. (1991). Anka, *TDV İslam Ansiklopedisi*, (3), 198-200, İstanbul
- Guiping, Y. (2020). Çin'de İslam Sanatı, İstanbul: Kitap Dostu Yayınları.
- Güler, E. (2018). Osmanlı Hakimiyeti Döneminde Türk-Macar Kültürel İlişkileri. *Bayterek Uluslararası Akademik Araştırmalar Dergisi*, 1(1): 1-13.

- Gündüz, T. (2010). *Son Kızılbaş Şah İsmail*, İstanbul: Yeditepe Yayınevi.
- Güney, N. (1999). İpek Tezhip. *Osmanlı Ansiklopedisi*. (11). 146-148. Ankara: Semih Ofset
- Güney, G. (2006). Manisa İl Halk Kütüphanesi'nde Bulunan 3109 No'lu Yazma Eserdeki Mitolojik Yaratıkların İkonografisi. *Yayınlanmış Sanatta Yeterlik Tezi*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınları
- İnalcık, H. (2016). " *Osmanlı İmparatorluğu Klasik Çağ, 1300-1600*", Çev. Ruşen Sezer. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Jelohovtsev, A. (1969). Çin Kültür İhtilali, Çev. Nihal Önoğlu, İstanbul: Varlık Yayınları.
- Kanat, C. (2000). Çaldıran Savaşı Esnasındaki Osmanlı-Safevî Mücadelesinde Memlûk Devleti'nin Tutumu. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 4 (2): 65-74.
- Karagül, E. (2013). Richard Notkın Ve Yıkıncı Demlikleri, 6. Uluslararası Pişmiş Toprak Sempozyumu, 10-23 Eylül, 333-341. Eskişehir.
- Kazan, H., (2010). *XVI. Asırda Sarayın Sanatı Himayesi*. İstanbul: İslam Tarih, Sanat Ve Kültürünü Araştırma Vakfı.
- KOÇER, M. (1998), Geçmişten Günümüze Türk Çini Sanatı. *Yaşayan Konyalı Sanatçılar ve Eserleri*. Konya: Selçuklu Belediyesi Kültür Yayınları.
- Kuş Büyüktaş, C. (2020). *Safevi Hükümdarı Şah I. Abbas'ın Osmanlı Devleti'nin Hindistan Ticaretindeki Rolünü Engelleme Faaliyetleri* . İran Ve Turan Tarihi Araştırmaları Dergisi, 3 (4). 94-116.
- Küpeli, G. (2019). Savaşçı Bir Sanatkârın Kaleminden Safevî Sarayındaki Müzehhib Ve Nakkaşlara Dair Notlar. *Akdeniz Sanat*, 13 (24): 63-81.
- Küpeli, Ö. (2012). Safevi Ülkesinin İngiliz Konukları (İngiliz Tacirlerinin Seyahatleri, 1562-1581), *History Studies*, 4(1): 373-385

- Mahir, B. (1999). Anadolu’da Türk Minyatürünün İlk Örnekleri. *Osmanlı Ansiklopedisi*. (11). 167-179. Ankara: Semih Ofset
- Mahir, B. (2015). Osmanlı Bezeme Sanatında Saz Üslubu. *Hat ve Tezhip Sanatı*. Ed. Ali Rıza Özcan. 378-395. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Mahir, B. (2005). *Osmanlı Minyatür Sanatı*, İstanbul: Kabakçı Yayınevi
- Maraşlı, S. (2019). 16. Yüzyıl Osmanlı Kitap Sanatlarında Farklı Bir Uygulama: Şâh u Gedâ Mesnevisinin Çiçek Baskılı Kâğıtları. *İnsan ve İnsan*, 6 (20): 289-306.
- Mehran, S. (2017). Simurg. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Mohammednejad, H. (2015). Osmanlı-Safevi İlişkileri (1501-1576), *Yayınlanmamış Doktora Tezi*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Oğan, K. (2019). Astar Bezeme Teknikli Seramiklerde “Simurg” Temalı Tasarımlar. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Okay, B. (2018). Çin Resim Sanatı. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 35 (2), 207-211.
- Ölçer, S. (2018). 15 ve 16. Yüzyıl Mavi-Beyaz Seramikleri: Osmanlı, Safevi ve Çin Hanedanlığı Örneklerinin Üslup Bağlamında Karşılaştırılması. *Sanat Tarihi Dergisi*, 27 (1) , 265-301.
- Özden. Ö., Sönmez. S. (2018). Geçmişten Günümüze Türklerde Kitap Sanatları. *Güzel Sanatlarda Örnek Araştırmalar El Kitabı*. Ed. Avşar. E., 160-166. Ankara: Peron Basım
- Qiangong, L. (2018). Çin Sanatı, İstanbul: Kaynak Yayınları.

- Pekpelvan, B. (1988). Saz Üslubu Formsal Diyalektiğinin Çağdaş Anlayıştaki Sentezine Dönük Bir Yöntem Araştırması, *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul
- Renda, G. (1977). İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi'ndeki Zübdet-üt Tevarih'in Minyatürleri, *Kültür Bakanlığı Sanat Dergisi*, (6), 3, <https://www.tuvart.net/zubdet-ul-tevarih-minyaturleri#:~:text=Musa%20peygamber%20ile%20ilgili%20minyat%C3%BCre,mucize%20yaratarak%20asas%C4%B1ndan%20ejderha%20%C3%A7%C4%B1kar%C4%B1r.>
- Sadoğlu, H., ve Coşgun, M. (2017). Osmanlı Devleti'nin Duraklama Döneminde Kamu Yönetiminin İslahına Yönelik Öneriler: Koçi Bey, Katip Çelebi ve Defterdar Sarı Mehmet Paşa. *PESA Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 3(3), 196-204.
- Sümer, F. (1999). *Safevi Devleti'nin Kuruluşu Ve Gelişmesinde Anadolu Türklerinin Rolü*, Ankara: TTK.
- Şahin, C. (2001). Türklerde Ejder Ve Simurg Motiflerinin Grafik Gelişimi. *Yayınlanmamış Doktora Tezi*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Tanıncı, Z. (1999). Osmanlı Döneminde Türk Minyatürü. *Osmanlı Ansiklopedisi*. (11). 160-166. Ankara: Semih Ofset
- Tanıncı, Z. (2015). "Başlangıcından Osmanlı'ya Tezhip Sanatı." *Hat ve Tezhip Sanatı*. Ed. Ali Rıza Özcan. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Tizgöl, K. (2010). Dönemsel Gelişimleriyle Çin Seramikleri. *Sanat Dergisi*, (16) , 21-29.

- Turan, B., S. (2007), Osmanlı Sanatında Bir Zirve İznik Çini ve Seramikleri, Gönül Öney ve Zehra Çobanlı (Ed.), *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, 279-305, İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Turan, Ş. (1997). *Kanuni Sultan Süleyman Dönemi Taht Kavgaları*, İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- Uluç, L. (2006). *Türkmen Valiler Şirazlı Ustalar Osmanlı Okurlar*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Url 1, (2022). Ming Dynasty Art (1368-1644) History, Types and Characteristics, <http://www.visual-arts-cork.com/east-asian-art/ming-dynasty.htm#:~:text=The%20main%20applied%20arts%20developed,and%20texiles%2C%20and%20Chinese%20lacquerware.>
- Url 2, (2022). Çin Resim Sanatı, <https://www.bilgipedia.com.tr/cin-resim-sanati/>.
- Url 3 (2022). Seramik Sanatı, https://stringfixer.com/tr/Ceramic_artist.
- Url 4 (2022). Ming Hanedanlığı Sanatı (1368-1644) Tarihçesi, Türleri ve Özellikleri, <http://www.visual-arts-cork.com/east-asian-art/ming-dynasty.htm>
- Url 5 (2013). *Osmanlı Minyatürlerinde Simurg*, <https://nalanyilmaz.blogspot.com/2013/03/osmanl-minyaturunde-simurg-2.html>
- Vainker, S. (2005). *Chinese Pottery And Porcelain*. London: The British Museum Press.
- Yanxin, C. (2021). Çin Mimarisi, Çev. Anıl Solmaz, İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Yu, F. W., ve Zhang, J. (1994). "Introduction about Tang Sancai". *Cultural Relics of Central China*, (1): 161-164.

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Selin ERDEM

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitimi Lisans: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları

Lise: İzmir Özel Fatih Koleji

İş Tecrübesi: 2016'dan beri Olgunlaşma Enstitüleri İzmir Sanat Tasarım Alanı'nda usta öğretici olarak çalışmakta.