



Kapadokya Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim, Öğretim ve Araştırma Enstitüsü

Kültürel Çalışmalar Anabilim Dalı

**TÜRK-İSLAM SANATLARINDA “SEMBOLİK ANLATIM”IN
MİNYATÜR SANATINA YANSIMASI: HÜNERNÂME (II.CİLT)
ESERİNDE OSMANLI KÜLTÜR VE POLİTİK HAYATI ÜZERİNE
GÖSTERGEBİLİMSEL BİR ANALİZ**

Aycan TURAN

Yüksek Lisans Tezi

Nevşehir, 2024

TÜRK-İSLAM SANATLARINDA “SEMBOLİK ANLATIM”IN MİNYATÜR
SANATINA YANSIMASI: HÜNERNÂME (II.CİLT) ESERİNDE OSMANLI KÜLTÜR VE
POLİTİK HAYATI ÜZERİNE GÖSTERGEBİLİMSEL BİR ANALİZ

Aycan TURAN

Kapadokya Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim, Öğretim ve Araştırma Enstitüsü

Kültürel Çalışmalar Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Nevşehir, 2024

TEŞEKKÜR

Tez sürecimdeki katkılarından dolayı sevgili aileme ve tez danışmanım Sayın Doç. Dr. Yusuf GÖKKAPLAN'a teşekkürlerimi sunarım.

ÖZET

TURAN, Aycan. *Türk-İslam Sanatlarında “Sembolik Anlatımın” Minyatür Sanatına Yansıması: Hünernâme (II. Cilt) Eserinde Osmanlı Kültür ve Politik Hayatı Üzerine Göstergebilimsel Bir Analiz*, Yüksek Lisans Tezi, Nevşehir, 2024.

Hünernâme, Kanûnî Sultan Süleyman'ın iktidarını ve başarılarını detaylandıran, Osmanlı İmparatorluğu'nun kültürel ve ideolojik kodlarını geleceğe taşıyan önemli bir tarihsel ve sanatsal eserdir. Bu tezin temel amacı eserdeki minyatürlerin Charles Sanders Peirce'in üçlü gösterge sistemi çerçevesinde analiz edilmesidir.

Eserdeki minyatürlerin göstergebilimsel analizi Peirce'in ikon, indeks ve sembol kavramları kullanılarak gerçekleştirilmiştir. İkonlar Kanûnî Sultan Süleyman'ın minyatürlerdeki tasvirlerinin onun fiziksel benzerliğini ve kişiliğini yansıttığını göstermektedir. Bu ikonlar padişahın kimliğini doğrudan yansıtmaya amacı taşır ve izleyicinin onunla ilgili tanıma sürecini kolaylaştırmaktadır. Belirtiler padişahın statüsünü ve gücünü ifade eden kompozisyonel yerleşimler ve figürler aracılığıyla iletmektedir. Dolayısıyla bu belirtiler izleyicilere padişahın otoritesini ve liderliğini görsel olarak hissettirmektedir. Semboller ise minyatürlerdeki renkler, kıyafetler ve dekoratif unsurlarla hükümdarlık gücünü ve devletin ihtişamını temsil etmektedir. Bu semboller dönemin estetik ve kültürel değerlerini yansıtarak izleyicinin bu değerleri anlamasına yardımcı olmaktadır.

Göstergebilimsel analiz Hünernâme'deki minyatürlerin Osmanlı İmparatorluğu'nun kültürel ve ideolojik kodlarını nasıl yansıttığını ve bu kodların nasıl geleceğe taşındığını anlamada önemli bir yöntem sunmaktadır. Bu çalışma, eserin sadece tarihsel bir belge olmasının yanı sıra Kanûnî Sultan Süleyman'ın ideolojik, kültürel ve politik kimliğinin nasıl temsil edildiğini ve bu temsilin nasıl geleceğe taşındığını da açığa çıkarmaktadır.

Tezin bulguları ise Hünernâme ikinci cilt minyatürlerinde kullanılan göstergelerin, dönemin sosyal, dîni ve politik gerçekliklerini yansıtmaya kapasitesini ortaya koymaktadır. Minyatürlerdeki semboller, motifler ve sahneler aracılığıyla, dönemin estetik ve kültürel değerleri detaylı bir şekilde sunulmakta, ayrıca Kanûnî Sultan Süleyman'ın liderlik özellikleri ve ideolojik vizyonu derinlemesine analiz edilmektedir.

Sonuç olarak bu çalışmanın varsayımı, Hünernâme ikinci cilt minyatürlerinin göstergebilimsel analizini gerçekleştirerek İslam sanatlarının ontolojik temellerini derinlemesine anlamayı hedeflemektedir. Bu analiz, minyatürlerin kültürel mirası ve politik söylemi nasıl yansıttığını anlamak için katkı sunmakta ve eserin derin anlamlarını modern bir bakış açısıyla yeniden değerlendirmemizi sağlamaktadır. Bu bakımdan tez, geçmişin estetik ve ideolojik kodlarının geleceğe nasıl taşındığını daha iyi kavrayabilmemizi sağlayacak şekilde, tarihsel ve kültürel anlamların nasıl yapılandırıldığını ve aktarıldığını ortaya koymaktadır.

Anahtar Sözcükler Türk-İslam Sanatı, Minyatür, Alegori, Charles Sanders Peirce Üçlüleri, Göstergebilim, Hünernâme (II. Cilt), Kanûnî Sultan Süleyman.

ABSTRACT

TURAN, Aycan. *The Reflection of "Symbolic Expression" in Turkish-Islamic Arts: A Semiotic Analysis on the Ottoman Culture and Political Life in the Hünernâme 2nd Volume*, Master's Thesis, Nevşehir, 2024.

Hünernâme is an important historical and artistic work that details the power and achievements of Suleiman the Magnificent and carries the cultural and ideological codes of the Ottoman Empire to the future. The main purpose of this thesis is to analyze the miniatures in the work within the framework of the triple indicator system of Charles Sanders Peirce.

The semiotic analysis of the miniatures in the work was carried out using Peirce's concepts of icon, index and symbol. Icons show that the depictions of Suleiman the Magnificent in miniatures reflect her physical resemblance and personality. These icons aim to directly reflect the identity of the sultan and facilitate the audience's recognition of him. The signs are conveyed through compositional placements and figures that express the status and power of the sultan. Therefore, these signs visually make the audience feel the authority and leadership of the sultan. The symbols represent the sovereign power and the magnificence of the state through the colors, clothes and decorative elements in the miniatures. These symbols reflect the aesthetic and cultural values of the period and help the audience understand these values.

Semiotic analysis provides an important method for understanding how the miniatures in Hünernâme reflect the cultural and ideological codes of the Ottoman Empire and how these codes were carried into the future. This study not only reveals that the work is not only a historical document but also how the ideological, cultural and political identity of Suleiman the Magnificent was represented and how this representation was carried into the future.

The findings of the thesis reveal the capacity of the signs used in the miniatures of the second volume of Hünernâme to reflect the social, religious and political realities of the period. Through the symbols, motifs and scenes in the miniatures, the aesthetic and cultural values of the period are presented in detail, as well as the leadership characteristics and ideological vision of Kanûnî Sultan Suleiman are analyzed in depth.

In conclusion, this study aims to deeply understand the ontological foundations of Islamic arts by performing a semiotic analysis of the miniatures of the second volume of Hünernâme. This analysis contributes to understanding how miniatures reflect cultural heritage and political discourse and allows us to re-evaluate the deeper meanings of the work from a modern perspective. In this respect, the thesis reveals how historical and cultural meanings are structured and transmitted, allowing us to better understand how the aesthetic and ideological codes of the past are carried into the future.

Keywords

Turkish-Islamic Art, Miniature, Allegory, Charles Sanders Peirce's Triads, Semiotics, Hünernâme 2nd Volume, Kanûnî Sultan Süleyman.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY.....	i
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	ii
ETİK BEYAN.....	iii
TEŞEKKÜR.....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
KISALTMALAR DİZİNİ.....	x
TABLolar DİZİNİ.....	xi
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	xii
ÖNSÖZ.....	xii
GİRİŞ.....	1
ÇALIŞMANIN ÖNEMİ.....	2
ÇALIŞMANIN AMACI.....	2
ÇALIŞMANIN YÖNTEMİ.....	3
ÇALIŞMANIN KAPSAMI.....	3
1. BÖLÜM: BİR SANAT TARZI OLARAK GELENEKSEL TÜRK-İSLAM SANATI	
4	
1.1. Sanatın Tarihsel Gelişimi.....	6
1.2. Geleneksel Türk-İslam Sanatları.....	9
1.3. İslam Sanatında Estetik Kavramı.....	10
1.4. İslam Sanatının Ontolojik Temelleri.....	12
2. BÖLÜM: TÜRK-İSLAM SANATLARI ESTETİĞİ AÇISINDAN MİNYATÜR	
SANATI.....	16
2.1. Minyatür Sanatı.....	16
2.2. Minyatür Sanatının Tarihsel Gelişimi.....	17

2.3.	Minyatür Sanatının Önemi ve Kompozisyon Düzeni.....	19
2.4.	Osmanlı Minyatür Sanatı ve Gelişim Evreleri.....	21
2.5.	15. ve 16. Yüzyılda Osmanlı Devleti'nin Siyasî ve Kültürel Dokusunun Minyatür Sanatına Yansıması.....	26
3.	BÖLÜM: HÜNERNÂME	29
3.1.	Hünernâme.....	29
3.2.	Hünernâme'de Kanûnî Sultan Süleyman Dönemindeki Osmanlı Siyasî, İktisadî ve Sosyokültürel Durumun Minyatür Sanatına Yansıması.....	35
4.	BÖLÜM: GÖSTERGEBİLİM İLE MİNYATÜR SANATININ YORUMLANMA İMKÂNI	43
4.1.	Göstergebilimin Tanımı ve Temelleri.....	43
4.2.	Tarihsel Süreç İçinde Göstergebilim.....	45
4.3.	Göstergebilimde İmgenin Anlamlandırılması.....	46
4.4.	Sanat Eserinin Alternatif Yorumlama Arayışları.....	48
4.5.	Sanat Eserlerinin Göstergebilimsel Yöntem ile Yorumlanması Mümkün müdür?.....	51
4.5.1.	Göstergebilimsel Çözümleme Yöntemi ile Sanat Eserinin Yorumlanması.....	52
4.5.2.	Minyatür Sanatının Göstergebilimsel Yöntem ile Analizinin İmkânı.....	54
4.6.	Charles Sanders Peirce'nin Göstergebilim Yaklaşımı	56
4.6.1.	Üçlü Ayrımlar.....	59
4.6.2.	Birinci Üçlük: Nitel Gösterge, Tek(il) Gösterge ve Kural Gösterge.....	60
4.6.3.	İkinci Üçlük: Görüntüsel Gösterge, Belirti ve Sembol.....	60
4.6.3.1.	Hünernâme'nin İkinci Cildinin İkinci Üçlük: Görüntüsel Gösterge, Belirti ve Sembol ile Anlamlandırılma.....	64
4.6.4.	Üçüncü Üçlük: Sözcebirim Önerme ve Kanıt.....	68
4.6.5.	Yorumlayan ve Nesne.....	69
5.	BÖLÜM: HÜNERNÂME'DE KANUNİ SULTAN SÜLEYMAN DÖNEMİNDE OSMANLI SİYASİ, İKTİSADİ VE SOSYO KÜLTÜREL DURUMUN GÖSTERGEBİLİMSSEL ANALİZİ	70
5.1.	Hünernâme'de Kanûnî Sultan Süleyman'ın Kişilik ve Karakterini Yansıtan Minyatürlerin Göstergebilimsel Analizi.....	71
5.2.	Hünernâme'de Dönemin Siyasî ve İktisadi Durumunu Yansıtan Minyatürlerin Göstergebilimsel Analizi.....	85
5.3.	Hünernâme'de Dönemin Önemli Askeri Başarılarını Yansıtan Minyatürlerin Göstergebilimsel Analizi.....	99
5.4.	Hünernâme'de Dönemin Sosyokültürel Durumunu Yansıtan Minyatürlerin Göstergebilimsel Analizi.....	106
5.5.	Hünernâme'de Kanûnî Sultan Süleyman'ın Dünyaya Vedasını Konu Edinen Minyatürlerin Göstergebilimsel Analiz.....	121

BULGULAR:	131
SONUÇ:	136
KAYNAKÇA:	140
EK 1. ORİJİNALLİK RAPORU	146

KISALTMALAR DİZİNİ

H.: Hazine

Hz.: Hazreti

M.Ö.: Milattan Önce

Nr.: Numara

TSM.:Topkapı Sarayı Müzesi

Vb.: Ve Benzeri

TABLOLAR DİZİNİ

Tablo 1: Hünernâme Künyesi.....	30
Tablo 2: Floyd Merrell; Peirce İkinci Üçlük Göstergeleri (Görüntüsel Gösterge, Belirti ve Sembol).....	64
Tablo 3: Şekil 3’te Yer Alan Minyatürün Gösterge Tablosu.....	74
Tablo 4: Şekil 4’te Yer Alan Minyatürlerin Gösterge Tablosu.....	78
Tablo 5: Şekil 5’te Yer Alan Minyatürlerin Gösterge Tablosu.....	81
Tablo 6: Şekil 6’da Yer Alan Minyatürün Gösterge Tablosu.....	84
Tablo 7: Şekil 7’de Yer Alan Minyatürlerin Gösterge Tablosu.....	88
Tablo 8: Şekil 8’de Yer Alan Minyatürlerin Gösterge Tablosu.....	92
Tablo 9: Şekil 9’da Yer Alan Minyatürlerin Gösterge Tablosu.....	95
Tablo 10: Şekil 10’da Yer Alan Minyatürlerin Gösterge Tablosu.....	98
Tablo 11: Şekil 11’de Yer Alan Minyatürün Gösterge Tablosu.....	101
Tablo 12: Şekil 12’de Yer Alan Minyatürlerin Gösterge Tablosu.....	103
Tablo 13: Şekil 13’te Yer Alan Minyatürlerin Gösterge Tablosu.....	108
Tablo 14: Şekil 14’te Yer Alan Minyatürlerin Gösterge Tablosu.....	112
Tablo 15: Şekil 15’te Yer Alan Minyatürlerin Gösterge Tablosu.....	115
Tablo 16: Şekil 16’da Yer Alan Minyatürlerin Gösterge Tablosu.....	119
Tablo 17: Şekil 17’de Yer Alan Minyatürün Gösterge Tablosu.....	123
Tablo 18: Şekil 18’de Yer Alan Minyatürün Gösterge Tablosu.....	126
Tablo 19: Şekil 19’da Yer Alan Minyatürün Gösterge Tablosu.....	129

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1: Bireyin Anlamlandırma Süreci Şeması.....	48
Şekil 2: Peirce'in Göstergesi	59
Şekil 3: TSM. H. 1524-033A.....	73
Şekil 4: TSM. H. 1524-053A / H. 1524-077B.....	77
Şekil 5: TSM. H. 1524-148A / H. 1524-147B.....	79
Şekil 6: TSM. H. 1524-212A.....	83
Şekil 7: TSM. H. 1524-026A / H. 1524-025B.....	87
Şekil 8: TSM. H. 1524-165B / H. 1524-168B.....	91
Şekil 9: TSM. H. 1524-177B / H. 1524-171A	94
Şekil 10: TSM. H. 1524-237B / H. 1524-242A.....	97
Şekil 11: TSM. H. 1524-261A.....	100
Şekil 12: TSM. H. 1524-256B / H. 1524-278A.....	102
Şekil 13: TSM. H. 1524-250A / H. 1524-036B.....	107
Şekil 14: TSM. H. 1524-103B / H. 1524-104A.....	111
Şekil 15: TSM. H. 1524-120A / H. 1524-125B.....	114
Şekil 16: TSM. H. 1524-283A / H. 1524-291A / H. 1524-288B.....	118
Şekil 17: TSM H. 1524-276A.....	122
Şekil 18: TSM. H. 1524-277B / H. 1524-279B.....	125
Şekil 19: TSM. H. 1524-294A.....	128

ÖNSÖZ

Sembollerin anlamı toplumsal inançlar, kültürel alışkanlıklar ve bu unsurlara işaret eden kodların bilinmesi ile mümkündür. Minyatürlerin içeriğinde yer alan semboller ve görsel imgeler, nakşedildiği dönemin toplumsal, dinî ve siyasî gerçekliklerini yansıtmaktadır. Bu sembollerin ve göstergelerin anlamını çözmek, o dönemin düşünce yapısını ve değerlerini anlamak için önemlidir. Dolayısıyla Hünernâme minyatürlerinin incelenmesi, Türk-İslam sanatının özgün özelliklerini anlaşılmasına ve bu sanatın önemli bir ifade biçimi olarak nasıl işlev gördüğünün kavranmasına yardımcı olmasının yanı sıra eserin içerdiği semboller ve görsel imgeler aracılığıyla Türk kültürünün ve sanatının ontolojik derinliğine ulaşılmasını sağlayacaktır.

Bu çalışmada Hünernâme'nin ikinci cildinden seçilen minyatürlerdeki sembollerin nasıl bir kültürel ve tarihsel bağlama oturduğu ve o dönemin düşünsel atmosferini nasıl yansıttığı anlatılmaya çalışılmıştır. Çalışmada Charles Sanders Peirce'ın semiyotik analiz metodu kullanılarak minyatürlerin göstergebilim yöntemiyle anlamlandırılması amaçlanmıştır. Dolayısıyla türü ne olursa olsun göstergelerin anlamlı dizilişleri ile üretilen her türlü görsel ve metnin göstergebilimin inceleme nesnesi olabileceğine ulaşılmıştır.

GİRİŞ

Her toplum kendi sanat anlayışını geliştirerek sanatını kendi diline uygun bir şekilde ifade etmiştir. Türk toplumları da dil, din ve kültürel bağlamda bir sanat anlayışı geliştirmiştir. Türk-İslam sanatları arasında yer alan minyatür sanatından örnekler içeren Hünernâme, Türk toplumunun geçmişinden kültürel bir deneyim sunmaktadır. Eserdeki minyatürler Türk toplumunun dil, mitoloji, din gibi kültürel unsurlarını yansıtmaktadır.

Türk toplumunun inançları ve kültür kodları, minyatür görsellerinin yansıttığı sembollerin doğru bir şekilde anlamlandırılmasıyla açığa çıkarılabilir. Göstergebilim¹ bu minyatürlerin içerdiği sembollerin derinlemesine incelenmesi ve anlamlandırılması için çağdaş bir yöntem sunmaktadır. Bu yöntem sayesinde minyatür sanatının sadece estetik bir ifade aracı değil aynı zamanda toplumsal, kültürel ve politik anlamlar taşıyan bir yapı olduğunu anlamak mümkün hâle gelmektedir.

Bu çalışmada geleneksel Türk-İslam sanatları arasında yer alan minyatür sanatının seçkin örneklerinin yer aldığı Hünernâme'nin ikinci cildindeki minyatürlerdeki sembollerin, göstergelerin ve kültürel unsurların anlamlandırılması üzerine odaklanılmıştır. Charles Sanders Peirce'in semiyotik analiz metodunda yer alan üçlü ayrımlar kullanılarak minyatürlerdeki göstergelerin çözümlenmesi ve bu göstergelerin toplumsal, kültürel, dinî bağlamlarının anlaşılması amaçlanmıştır.

Minyatürlerdeki göstergelerde Peirce'in semiyotik analiz metodunun ikinci üçlüğü olan ikon, belirti ve sembol üzerine odaklanılmıştır. Bu bağlamda Kanûnî Sultan Süleyman'ın liderlik özelliklerinin ve kişiliğinin minyatürlerdeki semboller aracılığıyla nasıl temsil edildiği araştırılmıştır. Kanûnî'nin fiziksel özellikleri, giyimi, taşıdığı semboller vs. minyatürlerdeki görsel öğelerle, liderlik nitelikleri ve politik başarıları gibi somut işaretler bir belirti olarak detaylarla Kanûnî'nin imgesinin kültürel ve dinî bağlamlarda nasıl anlamlandırıldığı ise sembollerle gösterilmiştir.

Sonuç olarak göstergebilim perspektifinden bakıldığında minyatür sanatının semiyotik açıdan incelenmesi mümkündür. Dolayısıyla göstergebilimsel analiz yöntemi ile Hünernâme'nin

¹ "Göstergebilim" sözcüğü TDK'da "gösterge bilimi" olarak geçmektedir. Tercihen bu yazım kullanılmıştır.

ikinci cildindeki minyatürlerin kültürel ifade biçimlerinin anlamlandırılması ve toplumsal bağlamlarının keşfi açısından zengin bir araştırma alanı sunmaktadır.

Çalışmanın Önemi

Göstergebilimin minyatür sanatına uygulanabilirliği bu çalışmanın odak noktasıdır. Analizler sonucunda elde edilen bulgular belge niteliği taşıyarak görsel kültürün zenginliğine katkı sunmaktadır. Hünernâme'deki minyatürler sadece salt sanatsal özellikleri ile değerlendirilmeyip taşıdıkları derin anlamlarla aynı zamanda Osmanlı devlet yapısını, devlet politikalarını ve Osmanlı Devleti'nin toplumsal düzenini anlaşılmasını olanaklı kılacaktır. Bu şekilde, Hünernâme'nin Osmanlı tarihini ve kültürünü anlama çabalarında değerli bir kaynak olduğu ortaya konulacaktır.

Çalışmanın Amacı

Hünernâme'nin ikinci cildinde Osmanlı Devleti'nin en parlak döneminin ve Kanûnî Sultan Süleyman'ın hükümrânlığının tanıtılması amacıyla minyatürler nakşedilmiştir. Bu minyatürlerin göstergebilimsel bir yöntemle anlamlandırılması bir noktada geçmişe çağdaş bir yöntemle bakma imkânı sunacaktır. Bu çalışma, Hünernâme'nin ikinci cildindeki derin anlamların Charles Sanders Peirce'nin metodu ile ortaya çıkarılmasını amaçlamaktadır. Peirce'nin gösterge, nesne (gösteren) ve yorumlayan üçlükleri üzerinden bir anlamlandırma yapılacaktır. Eserdeki minyatürlerin sadece sanatsal değerini değil, aynı zamanda Osmanlı devlet yapısının, politikalarının ve toplumsal düzeninin görüntüsel göstergeler, belirtiler ve semboller ile nasıl bir anlatı dili ifade ettiği üzerinde durulacaktır.

Çalışmanın Yöntemi

Araştırma yöntemi olarak betimsel bir analiz ve göstergebilimsel bir çözümleme yapılacaktır. Hünernâme'nin ikinci cildinden Kanûnî Sultan Süleyman'ın kişilik ve karakteri, dönemin siyasî ve iktisadi durumu, dönemin önemli askeri başarıları, dönemin sosyokültürel durumu ve Kanûnî Sultan Süleyman'ın dünyaya vedası temalarını içeren rastgele seçilmiş minyatürler, Peirce'nin göstergebilimsel kuramı çerçevesinde analiz edilecektir. Özellikle üçlü ayrımlar, yorumlayan ve nesne bağlamında minyatürler ele alınarak, ikinci üçlü ayrımları üzerinden daha derinlemesine bir çözümleme gerçekleştirilecektir.

Çalışmanın Kapsamı

Bu çalışmanın kapsamı Hünernâme'nin ikinci cildi ile sınırlandırılmıştır. Eserde Osmanlı Devleti'nin 15. ve 16. yüzyılların siyasî ve kültürel dokusunun minyatürlere alegorik yansıması, göstergebilimsel bir yöntem analiz ile çerçeveselendirilmiştir.

1. BÖLÜM: BİR SANAT TARZI OLARAK GELENEKSEL TÜRK-İSLAM SANATI

İnsanlar tarihin ilk devirlerinden itibaren duygu ve düşüncelerini sanat aracılığıyla ifade etmeyi tercih etmişlerdir fakat sanatın ne zaman ve nerede başladığı bilinmemektedir. Sanat bir varoluş biçimi olarak insanın kendini ürettiği ile var kılma, dolayısıyla eliyle ürettiğine kendinden bir şeyler katarak kendine tanıdık kılma çabasıdır. Bu bakımdan sanat, toplumsal tarihtir, yeniliktir, evrensel bir dildir.

Sanat insanın yaşamını güzel kılma, doğa olayları üzerinde hâkimiyet kurma ve dünyayı anlama-algılama isteğinin bir sonucu olarak doğmuştur. Sanatın insanın var oluşuyla doğrudan bir bağı vardır (Mengüşoğlu, 1988: 204).

Sanatın toplumlara ve ifade ediliş biçimlerine göre tarihî süreçte birçok tanımı yapılagelmiştir. Çağdaş Türk resim sanatçılarının tanımları bağlamında sanatı ve özelde resim sanatının ne olduğu konusu incelendiğinde, birbirinden farklı ancak birbirini tamamlayıcı nitelikte çeşitli sanat tanımlamalarının yapıldığı görülecektir.

Gülveli Kaya resim sanatının insanın en primitif kendini ifade etme biçimi olduğuna ilişkin şu ifadeleri kullanmıştır:

“Sanat bir bilgi paylaşımıdır. Sanat, sanatçının kullandığı materyal ne olursa olsun (yazı, ses, boya, beden...) bu materyal aracılığı ile kendisini nasıl ifade ettiğidir. İşte biz burada bir sanat eserinden söz edebiliyoruz.” (URL-1).

Ayrıca Kaya resim sanatının diğer sanatlardan farkına vurgu yapmak için şu ifadeleri kullanmıştır:

“Diğer sanat disiplinlerinde icra edilen bir oyunu, kitabı, başından sonuna kadar okumanız, izlemeniz, dinlemeniz ve takip etmeniz gerekebilir. Bir romanı ortasından başlayarak okuyamayız. Öncesini bilmemiz gerekir. Katilin kim olduğunu öğrenmek istiyorsanız 500 sayfayı okumanız gerekir. Romandaki bütün maceraları bilmemiz gerekir. Fakat bir resme direkt baktığımızda içindeki her şeyi aynı anda görebiliriz. Kısa sürede eserin tamamını okumuş oluruz.” (URL-2).

Kıymet Giray sanatı bir iz bırakma süreci olarak yorumlamaktadır. Ona göre sanat yaşamın bir yansımasıdır:

“İnsan değiştikçe sanat algısı değişmiştir. Sanat, önce evreni tanımlar sonra o evrenin içinde var olan insanı tanımlar. Evren insanı tanımlar, sanat da insanı. Sanat insanların yarattığı bir eylemdir. Yüzyılların tanığı sanattır. Sanat eserleri olmasaydı biz insanların nasıl bir tarih yaşadıklarını öğrenemezdik. Dolayısıyla sanat insanın kendi tanımıdır.” (URL-3).

Aydın Ayan ise sanatı şöyle tanımlamıştır:

“Sanat doğaya eklenmiş insandır. Doğadan yola çıkan insan onu dönüştürdü ve ona kendinden bir şey kattı. Sanat, insanın insana ettiği, insanın doğaya ettiği ve insanın hayvana ettiği üzerine çizimler yapmaktır.” (URL-4).

Tüm bu tanımlar genelde sanatın ve özelde ise resim sanatının insanın tinsel olarak var kıldığı etkinliğin sosyal alanda karşılık bulmasıdır. Dolayısıyla sanatın oluşumu, insanın ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla kendini somut bir düzeyde görünür kılma sürecini ifade etmektedir. Bu, zorunlu ve estetik yönlü bir yaratma sürecinin de başlangıcıdır.

Sanat; felsefenin ve insanın yoldaşıdır, insanın fiziki âlemden soyutlanarak kendi kendisini keşfetmesidir. İnsanı daha yüce bir varlık hâline getirmeye yönelik bir yaratım sürecidir. Bu bir insani görev ve bir Tanrı emanetidir. Maurice Maeterlinck’in söylemiyle, Tanrı her şeyi yaratmıştır. İnsana yaratım sırası gelince yaratım sürecini durdurmuştur. Bunu insanın kendi eline vermiştir (Şeriati, 2018: 37). Bu bakımdan yaratıcı vasfı olan ve her şeyi kendi adına kendisi için yüklenen insan, sanat faaliyeti ile kendi varlığını en görkemli hâle getirmiştir.

Friedrich Nietzsche, sanatın bilgiye ve bilime karşı bir meydan okuma ve bir panzehir olarak ortaya çıktığını ifade etmiştir. Ona göre sanatın varlığı, gerçekler karşısında ölümü engellediği için önemlidir. O, hayatın anlamlı kılınmasının da sanat sayesinde mümkün olacağını ifade etmiştir. Nietzsche, “varoluşun acısına” sadece sanatın baştan çıkarıcı güzellik türleri yardımıyla katlanılabileceğini belirtmektedir (Güçbilmez, 2006). Bu bakımdan sanatın toplumsal gerilimi azaltıcı ve dayanışmayı sağlayan bir yönü vardır.

Heinrich Wölfflin sanatı bir bakış açısı olarak kabul eder ve onu her zaman aynı olmayan, kendi özgün iç tarihi bulunan ve birçok evrimi aşarak günümüzde hâlâ canlı bir kavram gücü olarak tanımlamaktadır. Sanatın, özü aynı kalarak malzeme, form, eser algısı, dil bilgisi ve söz dizimi gibi yapısal unsurları zaman içindeki değişimlere bağlı olarak evrim geçirmesidir (Wölfflin, 2015: 267).

Hegel, sanatın tarihî süreç içerisinde maddesellikten zihinselliğe, akliliğe ve makûllüğe doğru bir evrim geçirdiğini belirtmiş, ilk varlığın bilinçsiz ve mutlak ruh olduğunu, sonra tabiata büründüğünü söylemiştir. Bu ruh evrimleşerek insanlığa varmıştır ve insan bu sürecin sonunda bilince ulaşmıştır. Bu bakımdan bilinçsiz ve mutlak olan ruh, bilince sanat sayesinde ulaşmıştır (Şeriati, 2018: 30). Dolayısıyla sanatın gayesi insanı var olmayana ulaştırmaktır.

“Dediler ki bulunmaz, aradığımız şey,

Dedi ki bulunmayan istediğim şeydir.”

Bu dizelerinde Mevlânâ tabiatta bulunana değil bilincin içinde var olan soyuta yöneldiğini belirtmektedir. Bu yönelme sanatın işlevinden ziyade onun ruhsal duygu ve ifade serüveninin soyutlanma ve aşkınlıkta varlık bulmasına odaklanmaktadır (Şeriati, 2018: 30). Bu, insanın ruhsal tekâmülünü sanata olan eğilimiyle gerçekleştirdiğini göstermektedir.

İnsan ruhunun tekâmülünü ve kendi sorumluluğunu üstlendiği sanatsal yaratma eylemiyle şarkı söylerken bir malzemeyi yontarken veya bir enstrüman çalarken adeta kendisini yaratmakta ve kendisine varlık kazandırmaktadır. Şu anda yeryüzünde artık *Itrî*, *Sinan*, *Yunus*, *Goethe* ve *Vivaldi* gibi bireyler fiziksel olarak yaşamıyorlar ancak bu büyük şahsiyetlerin yeryüzünde oluşturdukları mirasları, kendi alanlarında hayatta ve etkili bir şekilde varlığını sürdürmektedir. Onların bu yeryüzünde kurdukları “kendi yurtları” hâlâ yaşamaktadır (URL-5).

Tüm bu tanımlamalar ve süreçler sanatın her yönüyle karmaşık ve özel bir alan olduğunu göstermektedir. Sanatı ifade etmek için yapılan birçok tanım, tam anlamıyla sanatı tanımlamaya ve bir çerçeve içinde sınırlamaya yeterli olmamaktadır. Sanatın tanımı, kendi doğası gereği öznel bir konumda bulunur ve her yaklaşım, farklı bir tanımlama katkısı sunmaktadır.

Sonuç olarak sanat, insanın evrimsel gelişimine bir aynadır. İnsanın somut düzlemdeki kurgudan soyut düzleme geçişine ayna tutmaktadır. İnsanın toplumsal olarak gelişimini de sanat üzerinden okumak mümkündür.

1.1. Sanatın Tarihsel Gelişimi

Tarih, kültüre işlenen hayattır. Kültür, toplumların bu tarih içinde vuku bulan olaylara karşı kendine has tepkiler geliştirmesidir. Ortaya çıkan inanç, davranış ve tepkiler (sosyal refleksler) kültürün maddi ve manevi unsurlarına dönüşür ve o kültür kendine has bir özellik

ortaya çıkarır. Bu bakımdan her kültür kendi tarihi içerisinde var olur. Dolayısıyla insan bir kültür ve tarihî tasavvur içinde var olur ve kimliğini bu tasavvur içerisinde inşa eder.

Toplumların kültürel birikimi, gelenek-görenekleri ve dillerinin yanı sıra vs. tüm bunların olduğu iklimde doğan-gelişen ve kimlik oluşturan sanatları da vardır. Dolayısıyla bir kültürün maddî unsurlarının başında sanat gelmektedir. Sanat bir toplumun kültür ve medeniyet göstergesidir. Toplumun gelişmişlik ve tarihî birikimi bu gösterge üzerinden alınabilmektedir. İlk insandan günümüz insanına kadar medeniyetler sahip oldukları değeri, varlığı, inancı ve gücü sanat eserleri aracılığıyla ortaya koymuşlardır. Bu aynı zamanda sanatın insanlık tarihi kadar kadim olduğunu ve insanlık için insan tarafından var edildiğini göstermektedir (Gürsu, 2015: 1028).

Sanat insan yaşamını güzel kılma, doğa olayları üzerinde hâkimiyet kurma ve dünyayı anlama ve algılama isteğinin bir sonucu olarak doğmuştur. İlk insanlar doğayı, hastalıkları, ölümü, doğal felaketleri ve düşman saydıkları unsurları yenmek için bir takım akıldışı yollara başvurarak efsaneler ve mitler üretmişlerdir (Arda, Şahin, & Büyükkol, 2013: 136-138). İnsanın bu üretimi yeni bir varoluş sürecini başlatmıştır. Tarihî süreç içerisinde birikimsel olarak ilerleyen bu varoluş biçimi insanın kendisini kendi ürettiği ile var kılma çabasına dönüşmüştür.

Sanat, tarih boyunca kendisini birçok etkiden kurtararak özgür hareket etmenin yollarını aramıştır. Metafizik duygular taşıyan sanatçılar sanatı insanın duygu, varlık ve hakikatinin tekâmül etmesinde bir çağrı ve tanrısal bir yaratma olarak kullanmayı amaçlamışlardır. Her dönemde farklı ve toplumlara göre öznel bir var olma süreci geçirmiştir. Toplumsal kimlik ve kültürün lokomotif inşacısı olarak içte toplumun görsel belleğini, estetik beğenisini yeni nesillere yansıtırken geçmiş ile gelecek arasında birikimsel olarak büyüyen zarafetin de imgesini oluşturmuştur. Sanatın aslında nesnellikten ve maddeden soyutlanarak zihinsel olana varmak olduğu tarihî süreç içerisinde anlaşılmıştır (Özdemiroğlu, 2021).

Sanatın etkinliğini dönemlere ayırdığımızda Empirik Dönem (Mısır ve Mezopotamya uygarlıkları), Antik Yunan Dönemi (akılcı sistemlerin kuruluşu), Orta Çağ Dönemi (İslam dünyasında başlayan bilimsel çalışmalar ve Batı'ya ait dinsel dogmalar), Rönesans Dönemi (bilim ve sanatta başlayan parlak çalışmalar) ve Modern Çağ sanatları olarak ayırmak mümkündür. Bu dönemlere bakıldığında sanatın uygarlık düzeyine Doğu'dan başlayarak Batı'ya doğru zikzaklar çizerek bir gelişim gösterdiği görülmektedir (Arda, Şahin, & Büyükkol, 2013: 136-138).

Sanatın gerçek anlamda öncülüğünü İtalya şehir devletlerinin başlattığı bilinmektedir. Antik Yunan sanatı ise Aristo'nun söylemiyle hümanist bir sanat anlayışıdır. İnsan bedeninin güzelliğine dayanmaktadır. Sanat, Antik Çağ'dan Hıristiyanlığı kabul eden Roma döneminin sonuna değin insanların değişen hayat karşısında davranış tarzlarını ve gerçekler karşısındaki tutumlarını yansıttıkları bir alan olmuştur. Avrupa sanatının temelini ise "Hıristiyan ve skolastik" ve "Rönesans sonrası bireysel" olmak üzere iki farklı çizgide ilerleyen temel unsurlar oluşturmuştur (Özdemiroğlu, 2021: 9). 20. yüzyıla kadar sanatın kilise, saray ve soylulara hizmet ettiği görülmektedir. Bu dönem öncesinde yapılan eserler sanat adına yapılmamıştır. 20. yüzyılda endüstriyel bir toplum var olmuş ve yeni bir yaşam anlayışı gelişmiştir.

Sanat 20. yüzyılda kurumsal bir sisteme dönüşürken bilim ve felsefenin bu kurumsallaşma sürecine önemli katkıları olmuştur. Bu dönemde sanatçı, sanat ve eser kurumsallaşmış bir yapı içerisinde icra edilmeye başlanmıştır. Ayrıca sanatın bir ifade biçimi olarak şekillenmesi ve topluma ayna olması 20. yüzyılda oluşmaya başlamıştır (Karaman, 2017: 26-28). Özellikle Almanya, Fransa ve İngiltere gibi devletler sanatın gelişmesine ve olgunlaşmasına katkı sağlamışlardır (Mülayim, 2021: 105). Tarihî süreç içerisinde sanatın gelişim dengesini sağlayan toplumlar farklılık göstermiştir. Her bir toplum, kendi kültürel, sosyal ve tarihsel bağlamında benzersiz bir sanatsal evrim geçirmiştir.

Tarihsel süreç içerisinde çeşitli dönemlerde ve kültürlere göre büyük değişimler ve kırılmalar yaşanmış ve sanatın gelişimi de toplumların siyasî ve kültürel değişmeleri ile bağlantılı olmuştur. Anadolu toprakları da tarih boyunca Doğu sanatının Batı sanatına taşınması ve karşılıklı etkileşimin transit güzergâh olması vasfını korumuştur. Birçok medeniyetin izleri ve sanatsal mirası bu coğrafyada görülmektedir.

Türk toplumlarında sanat etkinliklerinin yoğun bir biçimde icra edildiği görülmektedir (Urhan, 2018: iii). Türk toplumları, yaşadıkları her dönemde sanat yapıtlarına ayrı bir ruh yansıtmışlardır. Bu ruh Türk sanat anlayışının tekâmülünü sağlayarak, birikimsel olarak ilerlemesini olanaklı kılmıştır.

Türk kültürü dilinden töresine, inançlarından düşünce tarzına ve reflekslerine kadar kendine özgü bütünlüklü bir kültür yapısı oluşturarak varlığını sürdürmüştür. Ayrıca bu kültür yapısı içinde sanat, Türk toplumlarının ihtiyaçları ve davranışlarından türemiştir, aynı malzemeyi farklı tekniklerle işleyerek kendi kimlik damgasını oluşturmuştur (Mülayim, 2021: 294). Çalışma

konusu olan Hünernâme de Türk kültürünün bir yansımasıdır. Eserde işlenen malzeme, renkler, şekiller belli bir aşamadan sonra birer kültürel göstergeye dönüşmüştür.

1.2. Geleneksel Türk –İslam Sanatları

Sanat eserinin kalıcılığı, bir halkın tarihsel kökenlerinin izlerinin o esere yansıtılması ve bu izler aracılığıyla geçmişin varlığının hissettirilmesi ile mümkündür (Heidegger, 2007, Çev. Tepebaşı, 2014: 73-74). Sanat eserinin kalıcılık, yararlılık ve güzellik gibi temel amaçları vardır. Sanat ürünlerinin oluşturulmasında bu temel amaçlar önemli bir rol oynamaktadır. Bu ürünler arasında el sanatları, müzik, mimari, edebiyat gibi çeşitli alanlar bulunmaktadır. Bu alanlarda üretilen eserler, içinde var olduğu topluma özgü değerleri taşımaktadır (Yumak, 2016:1). Türk kültürünün Orta Asya'dan yayılarak Avrupa'ya uzanan serüveninde dünya uygarlığına birçok sanat eseri katmıştır. Mimariden halı, kilim dokumaya, kitap sanatlarından kâğıt oymacılığına birçok alanda sanatlar icra edilmiştir. İcra edilen her sanata bir hüviyet kazandırılarak bunlar Türk kültürünün belirgin unsurlarına dönüştürülmüştür.

Türk-İslam sanatları oldukça çeşitli ve geniş bir muhtevaya sahiptir. Bu bağlamda, Türk-İslam sanatlarını anlamak bu sanatın uygarlıklar düzeyinde doğduğu ve yayıldığı coğrafyalardaki eski sanat ve kültür çevrelerinin de bilinmesini gerektirir. Özellikle Mısır, Mezopotamya, Yunan, Bizans, Pers, Roma ve Sasani sanatları ile İslam öncesi Orta Asya Türk sanatı, (Altungök,2014: 445-447) Türk-İslam sanatının şekillenmesinde önemli bir role sahiptir. Ayrıca İslam'ın doğduğu Arap yarımadası ve Abbasi, Emevî, Endülüs Emevîleri'nin sanatları ve Kuzey ve Batı Afrika ile Anadolu dışında Orta Asya'da kurulan Müslüman Türk devletleri, Selçuklu, Anadolu Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı Devleti Geleneksel Türk-İslam sanatlarının zengin bir birikime ulaşmasını sağlamıştır.

Geleneksel Türk-İslam sanatları olarak kimlik kazanan hüsn-i hat, minyatür, tezhib, ebru, cilt sanatı, çini işi, taş ve ahşap işi, vitray sanatı, madem sanatı, kalem işi, alçı sanatı, halı sanatı gibi süsleme sanatları Türk-İslam kültür ve inancıyla beslenerek geniş bir coğrafyada icra edilmiştir. Özgün üslûbu ve kendine has karakteristiği ile Türk-İslam dünyasının inanç ve

düşüncesinin estetik bir yansıması olan bu sanatlar günümüze kadar kesintisiz bir biçimde varlığını sürdürmüştür.

Geleneksel Türk-İslam sanatlarının en güzel örnekleri el sanatlarında görülmektedir. El sanatları bir toplumun kültürel zenginliği, renkler, biçimler ve çeşitli tekniklerle oluşturulan kompozisyon düzenleri aracılığıyla aktarılmaktadır. Doğal hammaddeler kullanılarak yapılan el sanatları, icra edenin zevkine, bilgisine ve becerisine dayanarak üretildiği, toplumun kültürünü, folklorik özelliklerini, gelenek ve göreneklerini yansıtan, gelir sağlayıcı üretime dayalı faaliyetlerdir. Bu bakımdan el sanatları, bir milletin kültürel kimliğini yansıtan canlı belgelerdir (Yumak, 2016:1). Çalışma konusu olan Hünernâme eseri, Türk-İslam el sanatları arasında yer alan minyatür sanatından örnekler sunmaktadır ve Türk kültürünün hafızası niteliğindedir.

1.3. İslam Sanatında Estetik Kavramı

Güzellik kavramı sanata içkin bir konudur. Sanatın özü ve temel amacı güzelliştir. Güzellik, bir merhale olarak aşkın olan sanata ulaşmak içindir. Ayrıca güzellik, inkâr edilemez bir gerçeklik olarak insanlığı kuşatan bir algıdır (Şeriati, 2018: 21). Sanat, bu kuşatıcılığı ile tarih boyunca toplumsal-kültürel algının şekillenmesine tesir etmiş ve çağlar boyunca birikimsel olarak gelişmiştir. Böylelikle toplumlar sanat serüvenlerini güzellik, güzele olan merak ve ona ulaşma isteği üzerinden kurmuşlardır. Bu da güzellik üzerine estetik düşüncenin ve algının derinleşmesine zemin hazırlamıştır. Bütün toplumların sanatlarında bir estetik karakter vardır. Türk-İslam sanatının da estetik karakteri düşünce ve ontolojik derinliğinden gelmektedir.

Estetik, içkin (fiziki) olandan aşkın (metafizik) olana doğru geniş bir alanı içerir ve varlığı duyular aracılığıyla incelemeyi amaçlamaktadır. Estetik duyular algının, duygusallığın sağladığı bilgi ile ilgilidir. Estetik, duyusal bilginin imkânını ortaya çıkaran bilimin ürünüdür. Açık ve seçik olan şeylerin ötesinde tasavvur edilebilen varlıklar, estetiğin ölçüsünü oluşturmaktadır. Açıklık ve seçiklik entelektüel bilginin ölçüsü olarak kabul edilirken estetik, belirsiz olanın ötesinde bilgi üretmektedir. Estetiğin asıl konusu duyuların bilgisinin yetkinliğini araştırmaktır. Estetik bu şekilde doğru bilgiye ulaşmayı erek edinmektedir. Bu bakımdan estetiğin aradığı yetkinlik ile mantığın aradığı yetkinlik arasında zihnin nesnelere uygunluğu ve güzellik algısı olarak bir ayırım vardır. Doğruluk estetik alanına girince “güzellik” olarak

adlandırılmaktadır. Estetik ‐güzellik‐ kavramını ele alır ve onu tanımlamayı, onun üzerine düşünmeyi amaç edinir. Estetik olanın fenomeni insanın duygusuna dayanır. Estetik, duyular ile elde edilen bilginin mantığıdır. Bir bağlamda estetik, güzel, yüce, trajikomik, zarif, çocuksu, naif, çirkin ve ilginç görülenin bilgisine ulaşmaktır. Ayrıca estetik sadece ‐güzellik‐ kavramı ile sınırlandırılmamalıdır. Çünkü estetik yargı varılan bir nokta değildir. O Şey ile alakalı süre giden bir yargı bütünlüğüdür (Tunalı, 2002). Her estetik olay belirli bir estetik değeri açıklamak, incelemek, yorumlamak istemektedir. Güzellik ise estetik olguya zorunlu olarak dâhil olmaktadır.

Estetik insanın tarih boyunca ulaşmaya çalıştığı bir alan olmuştur. Antik ağ düşünürlerinden Modern ağ düşünürlerine kadar estetiğin sırrına varmak her dönemde amaç edinilmiştir. Bu alışma alanına İslam filozoflarının da katkıları olmuştur. Özellikle İbn Rüşd, F r b , Gaz l  ve İbn S n  gibi düşünürler çalışmalarıyla İslam düşüncesinin estetiğini temellendirmişlerdir. Bu düşünürler Tanrı'nın estetiğin kaynağı olduğu düşüncesi üzerinde durmuşlardır. İslam düşünce dünyasında estetik anlayışı, var edilende uyum, düzen ve ahengin bulunması açısından önemlidir (Bozyiğit, 2020: 68-72). Bu bakımdan İslam estetiği, Allah'ın yarattığı evrende görülen düzeni ve güzellikleri görünür kılmayı amaçlamaktadır. Dolayısıyla mimaride, edebiyatta ve diğer sanat formlarında, bu estetik anlayış hâkimdir.

İslam düşünce estetiği incelendiğinde estetiğin konusu, değeri ve ilişkilendiği zorunlu yapılar, bir yapıtın içsel bütünlüğü ve taşıdığı anlam yükü ile doğrudan ilişkili olduğu görülür. İslam estetiği, görsel güzellikleri değerlendirmenin ötesinde içsel anlam, sembolizm ve içsel uyumun bir ifadesi olarak yapıtları ele almaktadır. Böylece bir yapıtın estetik değeri, içsel zenginliği ve taşıdığı anlam ile Şekillenmektedir. İslam estetiği var olanı var olmasından dolayı güzel olarak algılamaktadır. Ayrıca Tanrı, İslam estetiğinin yapısını oluşturan s jedir. Süje ve obje arasındaki ilişki süjenin bilinmekliğinin objeye yansımaları ve insan algısının bunu keşfetmeye olan merakını giderirken duyduğu mutmain olma durumudur.

İslam düşüncesinin temel kaynağı olan Kur'an'da fiziki  lemdeki düzenin, uyumun, ihtiyaın, nizamın kendiliğinden ya da tesadüfi bir var olma durumu olamayacağın ve bunun muktedir olan bir g ten sudur ettiğine dair işaretler bulunmaktadır. Kur'an insana duygu açısından mutluluk ve haz veren birçok unsurun estetik yanına işaret etmektedir. Kur'an'da özellikle insanın estetik olana ulaşma isteğini canlı tutan işaretler yer almaktadır.

İslam sanat estetiğinde düzen, uyum, tertip ve ölçü evrensel bir orana sahiptir. Bu oran tüm varlıklarda bir ölçü olarak bulunmaktadır. Bu ölçü canlı ya da cansız dünyada bir denge var etmektedir. İslam sanat estetiğinde bu denge ve ölçü mimariden plastik sanatlara kadar pek çok alana yansıtılarak estetik algıyı ortaya çıkarmaktadır. Bu algı aynı zamanda nesnelerin gerçekliğini de kavramayı olanaklı kılmaktadır.

İslam düşüncesinde ahsen-i takvîm üzere yaratıldığına işaret edilen insan, Allah'ın azameti, ihtişamı, latifliği, sâniligi, musavvirliğinin taşıyıcısı ve yansıtıcısıdır. Bu düşünce iklimindeki insan Allah tarafından emanet olarak kendisine bahşedilen estetik algısı ve yaratım gücü ile eserine aşkın olandan hayranlık uyandıran izler yansıtmaktadır. Böylelikle insan, kendi benliğinde var olanla çevresinde var olan arasında bir yakınlık kurarak kendisine çevresini tanıdık kılmak istemektedir.

Çalışmanın odak noktasını oluşturan Hünernâme'nin ikinci cildinin içeriğinde Kanûnî Sultan Süleyman'ın ahsen-i takvîm anlayışıyla geçirdiği yaşamı, metin ve minyatürler aracılığıyla estetik bir perspektifle yansıtılmaktadır. Özellikle ahsen-i takvîm anlayışının sıkça işlendiği bu eserde minyatürler Kanûnî Sultan Süleyman'ın bu yaşam tarzını betimleyerek görsel bir estetik algı oluşturmaktadır. Eser, Kanûnî Sultan Süleyman'ın ahsen-i takvîm üzerine kurulu yaşamını anlatarak bu estetik anlayışın metin ve görsel unsurlarla aktarımını yansıtmaktadır.

İslam sanatının ontolojik temelleri üzerinden estetik kavramını derinleştirmek, çalışmanın odak noktasını oluşturan minyatürlerin anlamsal derinliğinin anlaşılmasına imkân tanıyacaktır. Dolayısıyla İslam sanatındaki ontolojik temelleri anlamak, çalışmanın anlamsal derinliğinin pekiştirilmesine yardımcı olacaktır.

1.4. İslam Sanatının Ontolojik Temelleri

İslam sanatının doğum ve yaşam alanı tasavvuftur. Tasavvuf düşüncesinin ontolojik derinliğinde Tanrı'nın her şeyin özünde var olduğu düşüncesi bulunmaktadır. İnsan Tanrı'yı her var olanda görmeyi öğrenmelidir. Bütün her şey Tanrı'dır. Tanrı'yı sadece bir şeyde çok görüp seven kişi, hâlâ çölde yaşayan bir barbar ya da gelişmemiş bir çocuk gibidir (Özdemiroğlu, 2021: 120-121). Bu düşünce insanın eli ile ürettiğini, “var olan”ın bütünlüğü içerisinde görmesini gerekli

kılmaktadır. Bu bir noktada yaratılışın taklit edilmesiyle var olan sanat eserinin bütüne ulaşmada bir araç olarak kullanıldığını göstermektedir. İslam sanatı üç boyutlu âlemde “baki olanı”, çokluğun birleştiği bu dünyada “tevhid” ulaşmanın arayışı içinde gelişmiştir (Arvasi, 2009: 118). “Birlik” özü nedeniyle somut olmakla birlikte kendisini soyut bir kavram olarak sunmaktadır. Bu olgu Sami düşünce dünyasında süregelen bir tasavvurdur. İslam sanatının soyut yönlerine dair açıklamalar da bu gelenekten izler taşımaktadır (Burckhardt, 1967: 131).

İslam estetiğinde güzellik, hakikat, tevhid, ihsan, hüsün, bilgi, kutsal, ulvilik ve iman gibi kavramlar İslam sanatının ontolojik derinliğini kavramamıza yardımcı olmaktadır. Turan Koç, İslam sanatının temellerini İslam tevhidinde aramak gerektiğini ve bu sanatta güzel ile iyi olan ve zevk veren ile işe yarayanın birbirinden bağımsız değerler olmadıklarını belirtmektedir (Koç, 2008: 18). Kur'an'da bu konu şu ayetlerle dillendirilmektedir; “Allah’ın yarattığı her şey güzeldir; O’nun yarattıkları arasında çirkin, abes, lüzumsuz şeyler yoktur; şerri ve kötülüğü de yaratmaz: “Yedi göğü birbiriyle tam bir uyum içinde yaratan O (ne yüce)dir: Rahmân'ın yaratışında hiçbir aksaklık göremezsin. Gözünü bir kez daha (O’na) çevir: Hiç kusur görüyor musun?” (Kur’an, 67/Mülk-3) “O yarattığı her şeyi en mükemmel şekilde yapandır” (Kur’an, 32/Secde-7). (Meallerde Muhammed Esed’e başvurulmuştur). Müslümanların sanatı icra etmeleri yaratılanı taklit etmektir. Bu sanat yaratıcıyı onun yarattığı güzellikleri hatırlamak ve iman etmek için kurgulanmıştır.

Müslüman sanatı için genişlik; bezeme, tasvirli ve zihinsel düzlemdeki tasvirlerle denk gelen şeylerin çözümlenmesi için bir araçtır. Bu çözme, Kur’an’daki ritimli ifadelerin zihinde bir arzu nesnesi üzerindeki sabitlenmesini çözmek gibidir. Girişik bezemede motiflerin tekrarı, çizgilerin gösterişli hareketi, biçimlerin kabartması ile oymalardaki süsleme benzeri eşdeğerdedir.

Kur’an’ın ifadelerinde cebir ve büyü ritimleri içeren unsurlar vardır. Benzerini tüm ilahi vahiylerde gördüğümüz bu ilahi cebir ve ritim Tevrat’ta “*Ben, ben olanım.*” (Tevrat, Çıkış, 3:14) sözlerinin Kur’an’da ifade edilişi; “*Şüphesiz ben, kendinden başka Tanrı olmayan Allah’ım!*” (Kur’an, Taha Suresi, 20:14) şeklinde belirtilmektedir (Burckhardt, 1967: 146-148).

İslam düşüncesinde birliğin katılımcı yönü vardır. Yani birlik birden fazla şeyin terkihi ve benzetmenin ilkesi demektir. Kutsal bir varlığın tasviri “birliği” ön görür ve kendiliğince (usulünce) onu ifade etmektedir. Birlik aynı zamanda ayrımın da ilkesidir. Çünkü her şey kendi

zadı birliği ile özsel olarak başka şeylerden ayrılmaktadır. Yüce varlığın aşkınlığı “O’nun Başkasızlığını” ve ahadiyyetini yansıtmaktadır (Burckhardt, 1967: 132).

İslam sanatları akıl ile kavranabilir ve duyularla algılanabilir olanın “teklik”teki mevcudiyetle bulunduğu yerdir. Sanat eserlerindeki unsurların birbirleri ile bulunduğu yerdir. İslam tasavvuru Tanrı’nın nesnelleştirilmesini reddetmektedir. (Burckhardt, 1967). Dolayısıyla Müslümanların icra ettikleri sanatın özünde “tevhid” ilkesi vardır. Bu ilke kutsal olan ile olmayan (kutsal-dünyevi), dünya-ahiret, metafizik-fizik ayrımı yapılmadan, her şeyin Allah’ın varlığından sudur olduğu ve yine ona ulaşacağı inancı ile ilahi bir nitelik taşımaktadır. Dolayısıyla sanat Müslüman toplumunda yaratıcıyı hatırlatan kutsal bir olgudur.

Müslüman sanatının icracısının amacı, subjektif bireyci ilhamın yansımaları tarafından “ilahi varlığın kanıtı” olan güzelliği yansıtmaktır. Gayrişahsi olan bu yaklaşım icra edenden bağımsız görünen bir mükemmellik anlayışıdır. Sanatçının başarısı ya da başarısızlıkları biçimlerin evrensel karakteri önünde kaybolmaktadır (Burckhardt, 1967: 141).

Müslüman sanat algısında yaratıcı, yaratıcılık, sanat, suret ve sanatçı ilişkisinin nasıl kurulduğuyla alakalı İbn Arabi’nin eserini burada dayanak olarak almak açıklayıcı olacaktır. Eserde Müslüman sanatçının tasvir sanatını reddetmesini İbn Arabi şöyle açıklar: “İseviler (Hristiyanlar), onların inanç esasları misal yolundan soyutlamanın tevhididir. İsa peygamber bir erkek ve bir kadından meydana gelmemiştir. Onun yansıttığı, ruhun beşer suretinde görünmesidir. Bundan dolayıdır ki İsa peygamberin ümmetinde diğer inançlardan ve ümmetlerden farklı olarak suretin benimsenmesi vardır. İsa peygamberin ümmeti, kiliselerinde suretlerle tasvir edilmiş ikonlara yönelerek ibadet etmiştir; çünkü bu suretler, onlar için peygamberlerinin gerçek varlığının bir tür yansımasıdır. Bu hakikat günümüz ümmetine de taşınmıştır. Muhammed peygamberin şeriatinde suret yasaktır. Hz. Muhammed Hz. İsa’nın hakikatini içerir, şeriatini de onun şeriatini içermektedir. Bundan dolayıdır ki yaratıcıyı görüyormuşçasına ibadet etmeyi emredilmektedir. Bu yaratıcıyı hayale yönlendirmektir. Tasvirin anlamı da budur. Fakat Muhammed peygamberin şeriatında ümmet yaratıcıyı algılanabilir bir surette tasvir etmeyi uygun görmemektedir (Demirli, 2016, C.2/: 187-188).

İslam’da mutlak bir tasvir yasağı yoktur. Din dışı sanatta tasvir kullanmakla birlikte Peygamberin yüzü ve tasviri hoş karşılanmamıştır. Dolayısıyla tasvir edilen resimler arasında bitkilerin ve stilize hayvan temsillerinin açık bir şekilde tasvir edildiği görülmektedir (Burckhardt,

1967: 131-132). İslam sanatında doğada olanın olduğu gibi tekrardan resmedilmesi, geometrik şekiller çizmek ve doğada olan hayvan figürleri ile doldurmak ve bir bütünleme sağlamak sanat olarak algılanmaktadır.

İslam tasavvuru Tanrı'nın nesnelleştirilmesini reddetmektedir. İslam inancına göre, Allah'ın tek ilah olduğu ve her şeyin “birliğin” sonsuz kubbesi altında birleştiği düşüncesi, insanın gerçeklikteki farklı düzlemleri ayırt etmesine olanak tanımaktadır. Bu sonsuzluğun tanınip kabul edilmesi “sonsuz” olanın yanında başka hiçbir şeyi tanımayıp kendi varlığını da sonsuz olanla birleştirmesidir. Bu tasavvurda sonsuz olana ait olmayan veya onu sınırlayan her şey bir hayalin ürünü olacaktır. Bu bakımdan Müslüman sanatından temsili/figüratif hayali olanın, sınırlayıcı olanın resmedilmesi zehirli bir tezahür olarak kabul edilmektedir. Dikkate alınması gereken, hikmet ile her şeyin yerli yerinde olmasıdır. Sanat alanında da her sanat eserinin kendi varlık alanının kanunlarına göre ele alınması ve bu kanunlarla anlaşılması gerekmektedir (Burckhardt, 1967: 133).

Müslümanların ve Batılıların sanat anlayışları büyük oranda benzerlik göstermekle birlikte iki sanat anlayışı, ledünni bilgisi, feth, feyz, sezgi, ilham, ihsan, ilahi müjde, tecelli, telvin, vecd, ibda ve ihtira gibi ilişkiler bakımından farklılaşmaktadır. Diğer bir ifade ile sanatın maddi malzemesinin kullanımı, form ve eser algısı bakımından bir değişimden söz edilebilmektedir. Müslüman sanatının temel hedefi, yaratıcıyı doğru bir şekilde tanımak ve anlamak amacıyla öncelikle insanın kendi varlığını anlamasıdır. Sanat, bu bilme yöneliminin en yetkin imkânlarından birini sunmaktadır (URL-6).

Müslüman sanatçının soyutlama yaparak aktardığı ve “Birlik” kavramının irdelendiği şahnâme türü bu eserde, hükümdar merkezli bir inşa edilmiş söz konusudur. Monark-merkezli (monarchocentric) bir felsefe, edebiyat ve sanat anlayışı ile bu esere “Birlik” kavramı sirayet etmektedir.

Bu çalışmada seçilen her minyatür kozmik düzenin ilahi birliğini sembolize (Burckhardt, 1967: 150) eden yapıyı yansıtarak oluşturulmuştur; bu da Hünernâme'nin ikinci cildindeki her durum, olay ve olgunun ilahi birliğin ilminden uzak olmadığını göstermektedir.

2. BÖLÜM: TÜRK-İSLAM SANATLARI ESTETİĞİ AÇISINDAN MİNYATÜR SANATI

Bir sanat yapıtı, bütünlüğü içinde var olduğu toplumsal ve düşünsel hayattan izler taşımaktadır. Her toplumun “sanat telâkkisi” (Arvasi 2009: 78) kendi düşünce dünyasından izler taşımaktadır. Bu bakımdan toplumları birbirinden ayıran en temel unsuru sanat telakkileridir. Bir toplumun sanat telakkisi onun kimliği gibidir. Türk- İslam toplumunun sanat telakkisi de onu var eden inanç ve varlık algısından gelmektedir. İslam inanç tasavvurunda insan dünya-âhiret, ruh-beden, madde-mana bütünlüğü içerisinde ele alınmaktadır. Bu bütünlük anlayışı içerisinde zıtlıklar karşı karşıya gelmez, birbirini tamamlayıcı unsurlara dönüşürler (Gümrükçüoğlu, 2015: 4011). Bu tamamlayıcı unsurlar Türk- İslam sanatının özünü oluşturmaktadır.

Türk kültürü tarihî süreç içinde çeşitli dinlerin etkisi altında rafine bir atmosferde gelişmiştir. Dolayısıyla diğer el sanatlarında olduğu gibi Türkler resim sanatında da kendine özgü bir yol izlemişlerdir. Türkler, Maniheizm, Budizm ve İslâm gibi dinlerin inanç bağlamları etkisinde eserler icra etmişlerdir (Aslanapa, 1986: 851). Minyatür sanatı bu inanç sistemleri çerçevesinde memzuç olmuş bir yapıya sahiptir.

2.1. Minyatür Sanatı

Minyatür yazma eserlerin içerdiği konulara, olaylara görsellik kazandırmak üzere yapılan kitap sanatlarına denilmektedir. Minyatür, boyutsuz olan bir şeyin bir boyuta indirgeme teşebbüsüdür. Orta Çağ Avrupası’nda yazma eserlerin bölüm başlıklarını süslemek, tezhipler için baş harfi vurgulamak amacıyla kırmızı boya kullanılmıştır. Kırmızı boya “minium”dan türetilmiştir. Latince’de “miniare”, Fransızca’da “miniature”, İtalyanca-Yunanca “miniatura”, Türkçe’ye de “minyatür”, “nakış” veya “tasvir” olarak geçmiştir (Mahir, 2012: 15). Başka bir tanımla minyatür, el yazması kitapların metinlerini süslemek ve açıklamak amacıyla altın, gümüş ve sulu boya kullanılarak yapılan küçük boyutlu resimlerdir. Bu resimlerde genellikle derinlik ve ışık-gölge oyunlarına yer verilmez, perspektif kullanılmaz; bunun yerine düzlem resimler tercih

edilir. Ayrıca minyatür, tarihi, bilimsel, edebi vb. konularla ilgili yazmaları resmetmek amacıyla çizilen belgelerdir. Çizildikleri dönemin geleneklerini, giyim-kuşamını, hukuk ve örflerini vs. bu belgeler görmemizi sağlamaktadır (Keskiner, 2004: 11).

Minyatür sanatının işlenen konu, kompozisyon düzeni, renk uyumu ve figürler konusunda belirli kuralları bulunmaktadır. Bir konunun başı ve sonu bir minyatür içinde ince ince işlenerek verilmektedir. Bu minyatürün sinematografik özelliğinin bir göstergesidir. Anlatılmak istenen hikâyenin tüm göstergelerine minyatür içerisinde yer verilmektedir. Minyatürün güzelliği ve derinliği bu ayrıntılarda gizlidir.

İslam'ın, Tanrı'nın zaman ve mekân ötesi bir varlık olduğunu vurgulaması minyatürde soyut bir anlatımın benimsenmesine yol açmıştır. Bu, belirli kenar çizgileri, gölge kullanımının minimal olduğu ve renklerin tercih edildiği, iki boyutlu bir resim anlayışıyla sonuçlanmıştır. Dolayısıyla Minyatür Sanatı Türk-İslam dünyasında bir resmetme anlayışı olarak varlık kazanmıştır. İslam dininin resme yönelik yaklaşımıyla uyumlu olan minyatür, bilim, tarih ve edebiyat gibi çeşitli alanlardaki yazma eserlerde kullanılmıştır. Ayrıca minyatür sanatı gelişimiyle hat, tezhip, ebru ve cilt gibi diğer sanat dallarında da gelişmeler olmuştur.

2.2. Minyatür Sanatının Tarihsel Gelişimi

Minyatür sanatının kökenleri, Doğu'da İslam öncesi dönemlere ve Batı'da Antik Çağ'a kadar geriye uzanmaktadır. İslam dünyasında, özellikle hat sanatı ile birlikte gelişen minyatür, 13. ile 19. yüzyıllar arasında popüler bir resim türü olarak öne çıkmıştır (Mahir, 2012: 15). Türk dünyasında, 7. ila 9. yüzyıllarda Türkistan bölgesinde, Maniheizt ve Budist manastır duvarlarında Göktürk ve Hun dönemlerinde ortaya çıkan minyatürler, rahiplerin, soyluların öyküleri ve doğa konularını içeren fresklerde kullanılmıştır. Özellikle Mani ve Buda rahiplerini konu alan kâğıt ve kumaşlar üzerine yapılan tasvirler ilk örnekler arasındadır. Ayrıca Uygur devrinde Türk minyatür sanatının ilk örnekleri görülmektedir. Mani dininin 762'de resmi din olarak kabul edilmesiyle birlikte Uygurlar resim sanatında minyatürü yaygın bir şekilde kullanmışlardır (İnal, 1995: 7).

Türk minyatür sanatının kökeni Uygur (745-840 veya 840-1300) dönemine dayanmaktadır. Bu dönemden günümüze ulaşan bazı minyatürlerde Manihaizm'in etkileri görülmektedir. Alman araştırmacı Albert von. Le. Coq Hoço'da yaptığı kazı çalışmalarında 8. ve 9. yüzyıllara ait Uygurca yazılmış ve Maniheizt unsurların işlendiği minyatürler bulmuştur. Bu

minyatürlerde Uygur Hakanının (Böğü Kağan) Mani dinini kabul edişi, Mani anısına yapılan ayinler ve beyaz giysileriyle dinsel metinleri kopya eden Maniheist Uygur kâtipleri betimlenmiştir (Mahir, 2012: 31).

Minyatür başladığı coğrafyanın sınırlarını aşarak İran, Selçuklu ve Osmanlı devletlerinin sanata yön veren anlayışları sayesinde doruk noktasına ulaşmıştır. Minyatür sanatı zamanla çok derin bir gelenek oluşturmuştur. Minyatürün kitap resmi olması ise Selçuklu ve Timurlular'ın (İlhanlılar) Tebriz'i ele geçirmeleri ile başlamıştır. Her ne kadar bu eserlerde minyatürler daha az, yazılar daha fazla ise de zamanla bunun tam tersi bir duruma dönüşmüştür. Bu sanat, Selçuklu Devleti'nin dağılması ile birlikte beyliklere ve oradan da Arap ülkelerine yayılmıştır. Suriye, Irak, Mısır, Anadolu gibi toplumlarda minyatür yerel unsurlar ile birleşmiştir.

Türk minyatür sanatında Uygur üslûbunun etkileri 15. yüzyıla kadar görülmektedir. Türklerin Türkistan'ın kuzeyinde geliştirdikleri bu üslûbun İlhanlı ve Abbasi dönemlerinde Batı'ya taşındığı bilinmektedir. Uygur etkisi Gazneliler ve Büyük Selçuklu dönemlerinde de sürmüştür. Türk devletlerinin yayıldığı Gazne, Rey, Keşan, Irak, Suriye, Bağdat, Musul, Halep, Şam gibi merkezlerde süsleme sanatlarında Uygur minyatür üslûbu kullanılmıştır (Aslanapa, 1993: 195, 364).

Türkler eskiden beri minyatürü bir resim tekniği olarak kullanmışlardır. Dolayısıyla minyatür, Uygurların geliştirdiği bir teknik olmakla birlikte, İslamiyet'in kabulüyle birlikte Anadolu'ya yayılmış ve birbirinden farklı inanç, düşünce ve öğretilerle kaynaşarak bir kültür-sanat birikimine dönüşmüştür. Bu bakımdan minyatür sanatının kökenleri Asya kültürü ile temellendirmekle birlikte Anadolu ve İslam kültürü çerçevesinde gelişimini tamamladığı göz ardı edilmemelidir.

Minyatürün, 18. yüzyıla kadar olan dönemler içerisinde kendisine has bir gelişim çizgisi olmuştur. Minyatür İslamiyet öncesi dönemlerde de Türkler arasında yaygın olarak kullanılan bir resmetme geleneği olduğu için İslamiyet sonrasında da Türkler tarafından kullanılmıştır (Renda, 2001: 4). Dolayısıyla Orta Asya'dan taşınan resim sanatı Anadolu'da yaşamaya devam etmiştir.

Osmanlı resim sanatı İslam dünyasının görsel geleneğine bağlıdır. Bu geleneğin içerisinde gelişen, çeşitlenen resmetme anlayışı İslam ilkeleri doğrultusunda gelişmekle birlikte kendine özgün bir tasvir dili yaratmıştır (Bağcı, Çağman, Renda & Tanındı, 2006: 17) Uygurlardan devralınan minyatür sanatı taşındığı her coğrafyada farklı üslûplarla geliştiği görülmektedir. Minyatür sanatının yayıldığı coğrafyada tarihî süreç içerisinde biçimsel olarak da

değişim yaşadığı görülmektedir. Önceleri bir duvar resmi olan minyatür bir kitap sanatına doğru evrilerek iki kapak arasına sığmayan bir dünyaya dönüşmüştür. Bir resmetme sanatı olan minyatür, biçimsel gelişimine de Türk-İslam coğrafyasında önemli bir karşılık bulmuştur.

2.3. Minyatür Sanatının Önemi ve Kompozisyon Düzeni

Minyatür sanatı, İslam kültür ve düşüncesiyle birleşince, güçlü söylemi olan bir sanat dalı ortaya çıkmıştır (Urhan, 2018: iii). Her sanat gibi minyatür sanatının da anlam derinliğini oluşturan, özünü ve ruhunu yansıtan bir eserin biçim yapısının ötesine taşıyan bir yönü vardır. Minyatür sanatını önemli kılan, toplumun zihni sürecini, değer yargılarını ve tarihî tekâmülünü temsil yoluyla ortaya koymasıdır. Bu yön bir mesaj ya da amaç taşımaktadır ve niçin yapıldığı, ne anlattığı gibi soruların cevabı aranmaktadır. Tüm bu sorular minyatürün semantik kurgusunu anlamamızı sağlamaktadır.

Türk-İslam minyatür sanatında geometri güçlü bir şekilde kendini göstermektedir. Bu, İslam'ın tercih ettiği bir akıl yürütme biçiminin sonucudur. “Soyut” fakat “mitolojik” olmayan bir akıl yürütme tarzıdır. Burada “Birliğin bölünmez Bir”inden, “Çokluktan Birliğe” ya da “Birlikten Çokluğa” geçiş söz konusudur. Birliğin iç karmaşıklığının görsel düzeninde bir daire içine alınan düzenli geometrik şekillerden ya da bir küre içinde düzenli ve çok yüzlü cisimden “Birliği” daha iyi temsil eden en iyi sembole ulaşmak amaçlanmaktadır. Ayrıca minyatür sanatındaki ritim ve geometri göçebe halkların mayasında vardır. Bu ikisi manevi mertebeye aktarıldığında iki kutuplu İslam sanatının algısı oluşmuştur. Dolayısıyla Pisagorcucu bir miras olan geometrinin İslam sanatlarında çokça kullanıldığı görülmektedir (Burckhardt, 1967: 141). Minyatür sanatının biçimsel yapısı incelendiğinde ise çizgiden renge, kompozisyon düzeninden figüre, kullanılan malzemeye kadar her detayın bir ölçü içerisinde nakşedildiği görülmektedir. Özellikle klasik eserlerde bu daha net anlaşılmaktadır. Eserler incelendiğinde Türk toplumunun tarihi, hayata bakış açısı ve kültür hayatının incelikleri ulaşılır olacaktır. Türk-İslam minyatüründe nakşedilen minyatürle gerçekte olmayan ama anlatılmak istenenin adeta canlandırılması yapılmaktadır.

Minyatür çizimlerinde, nakkaşın resmettiği atmosferi kendi tasarlamasına rağmen işlenen konu ve figürlerin toplumun inanç ve ruhsal tarzını yansıtmak amacıyla çizildiği ve bu bağlamda uygun renklerle boyandığı gözlemlenmektedir. Bu durum, bir minyatürün biçimsel yapısının kültürel dokuya bağlı olarak şekillendiğini ortaya çıkarmaktadır.

Minyatür sanatında figürlerin ve şekillerin taşıdığı anlam boyutları ve tezyinata kattıkları derinlik önemli bir noktayı oluşturmaktadır. Figürler ve minyatür tezyinatındaki unsurlar, konu akışını sağlamaktadır. Farklı kültürlerin insan ve hayvan figürlerine yüklediği anlamlar da çeşitlilik göstermektedir. Belli bir kültürde bir motife yüklenen duygu ve düşüncenin yoğunluğu, toplumun hayat pratiğindeki karşılığı, o motife ağırlık kazandırmaktadır. Resimlerin ve şekillerin tarihsel derinlikte bir karşılığı olduğu da unutulmamalıdır (Mülayim, 2021: 42). Bu aynı zamanda resmedilen şeklin veya motifin o kültür çevresinde ne ifade ettiğini anlamamıza olanak tanımaktadır. Bu şekilde, geçmiş insanların yaşamlarıyla ilişki kurmamız mümkün olur; motifler, işaretler ve araçlar, geçmişin algısını anlamamızı sağlayan bilgi kaynaklarına dönüşür.

Minyatürde şekil, form, biçim ya da tasarımı kapsayan ve tek bir eserle temsil edilmeyen, ortak dil oluşturan, öncekilerden ve sonrakilerden ayrılan, üst kimlikler belirleyen yoğunlaşmaya “üslûp” denilmektedir (Mülayim, 2021: 78). Minyatür sanatı üslûplaştırılarak varlığını sürdürmüştür. Bu üslûplaştırma salt sanatçının bakış açısıyla sınırlandırılmamaktadır ve toplum tarafından kabul gören bir yansıma olmak zorundadır. Çünkü bir çiçeğin gerçek görüntüsü ile üslûplaştırılmış görüntüsü aynı değildir. Bir biçimin şematikleştirilip yalınlaştırılarak betimlenmesi olmakla birlikte deforme edilerek onu tekrardan kurgulamaktır.

Üslûplaştırılarak kabul edilen betimlemelerin süsleme sanatlarında kullanılışı her toplumda farklı olmuştur. Dolayısıyla Anadolu’da varlık gösteren devletler ve dîni algıda yaşanan kırılmalar süsleme sanatlarında da değişik üslûpları meydana getirmiştir. Bu değişimler birbirinin devamı gibi olan üslûpların bir süreklilik ve birikim içerisinde ilerlemesini sağlamıştır.

Kompozisyon düzeni, nakşedilen alanın dikey-yatay kuruluşlarına yönelik sanatçının boyut, hareket, katman ve renk açısından oluşturduğu kurgudur. Kompozisyon düzeninde katman hiyerarşisinin çözümlenmesi, tasarımın görünürlüğü, figürlerin, mimari çizimin, doğanın renk perspektifi açısından incelenmesi ile yapılmaktadır. Renklerin pastel tonlardan salt değerlere doğru kullanılması; figürler, doğa ve mimari arasında bir hiyerarşinin kurulmasını sağlamaktadır. Doğa ve mimari kompozisyon düzeninde öne çıkarılmak istenilen figürün değerine bağlıdır. Katman hiyerarşisini çözümlerken tasarımın ana yönlendiricisi figürlerdir. Figürlerin kendi içinde hiyerarşi düzeni ise tasvir edilen eylemdeki etkinlik durumuna, diziliş sırasına ve sosyal statüsüne göre merkeze alınmasıyla sağlanmaktadır. Eşya ve hayvan figürlerinin düzeni boyut, renk, eyleme göre oluşturulurken, mekân hiyerarşisi renk ve boyut açısından şematik bir düzen doğrultusunda sağlanmaktadır (Konak, 2007: 13-16). Nakkaşın mekân, figür ve doğayla kompozisyonun

hıyerarşik dzenını kurması, aktarılmak istenen eylem ve konuya ilişkin bir yargıya varılmasını sağlamaktadır.

Minyatür, sanatçı tarafından gerçek bir mekân ve zaman mantığından istenilerek uzaklaştırılan bir tasvir etmedir. Bu bakımdan minyatür bir hayali tasvir ederek bu hayalin içinde var olan hakikati görmemizi istemektedir. Dolayısıyla resmedilen şey ile kastedilen şey ayrı şeylerdir. Tasvir edilen ile kastedilenin başka başka oluşu noktasında göstergebilim yöntemi ile incelenmesini olanaklı kılmaktadır. Hünernâme'nin ikinci cildinde ele alınan minyatürler, kitabı süsleme konusunda fiziksel bir ihtiyacı karşılamak gibi bir işlevinin yanında yorumlamaya açık pek çok hakikatin de anımsanmasını ifade etmektedir. Sonuç olarak minyatür sanatının anlamsal kurgusu ve biçimsel yapısı bu sanatın başka disiplinler tarafından incelenmesini olanaklı kılmaktadır.

Bu çalışmada ele alınan tarih konulu Hünernâme eseri hiyerarşik düzen açıdan incelendiğinde kompozisyon düzeninde bunun oluşturulduğu görülecektir. Eserde öne çıkarılmak istenen figür, renk, mekân, doğa ve diğer unsurlara göre farklı boyutlarda çizilmiştir. Ayrıca kurgunun ana figür etrafında tasarlanması parçadan bütüne ulaşmasını sağlamaktadır. Tasvir edilen bir figürün hiyerarşik düzeni çözümlenirken, izleyiciyi minyatürü oluşturan diğer katmanlara ulaştırmaktadır.

2.4. Osmanlı Minyatür Sanatı ve Gelişim Evreleri

Hiçbir sanat birden var olmaz. Geliştiği, dönüştüğü bir çerçeve vardır. Osmanlı sanat anlayışı geniş bir etkileşim çerçevesinde oluşmuştur. Bu nedenle Osmanlı sanatı da Anadolu uygarlıkları, Türkistan bölgesi (Orta Asya), Selçuklu, Anadolu Beylikleri ve İslam dinî etkisi ile harmanlanmış bir sanat yapısına sahiptir. Osmanlı sanatından söz edebilmek için, Osmanlı'nın kuruluş çerçevesini, coğrafya, kültür, din, ekonomi gibi birçok faktörü birlikte ele almak gerekir.

Osmanlı, Türk-İslam kültürü ve medeniyetinin önemli sacayaklarından biridir. Asya ve Avrupa arasında var olan medeniyet birikimlerinin önemli bir kısmında hâkimiyet kurmuş bir cihan devletidir. Osmanlı medeniyetinin en önemli özelliği birçok kültürü kendi bünyesine alması ve yaşatmasıdır. Stratejik bir kültürü ve politikası olan Osmanlı coğrafyasında kucaklayıcı ve yeniliğe açık bir toplumsal kültür yapısı hâkim olmuştur. Bu kültürel yapı sanat alanında da

çeşitliliği ve birikimsel olarak gelişmeyi sürdüren bir geleneğin oluşmasını sağlamıştır. Minyatür sanatı da bu gelenek içerisinde gelişerek varlığını 18. yüzyıla kadar devam ettirmiştir. Osmanlı, minyatür sanatını, köklü bir geleneğin devamı ve birikimini dönüştürerek olgunlaştırmıştır. Kendi içerisinde de Osmanlı minyatür sanatı dönemlere ayrılmaktadır.

Osmanlı'da erken dönemden 18. yüzyıla kadar olan gelişim çizgisini ele aldığımızda, minyatürün kültürel hayattaki önemi ve nasıl üslûplaştırıldığı ortaya çıkacaktır. Bu nedenle bu kısımda Osmanlı minyatür sanatının gelişim dönemleri ele alınacaktır.

Erken dönem Osmanlı minyatür sanatı, kökenlerini Selçuklu, Timurlu ve Türkmen tasvir üslûbundan almaktadır. 12. yüzyılın sonları ile 13. yüzyıl başlarında, İslam minyatür üslûbunun Selçuklu sanatına entegre olması ve 14. yüzyılda Moğolların Orta Doğu ve Asya'yı istila etmeleri, coğrafyanın sanat anlayışında bir kaynaşma oluşturmuştur (Mahir, 2012: 39). İran ve Uygur tasvir geleneğinin Anadolu'ya bu istilalar sonucunda taşındığı düşünülmektedir. Bu dönemden günümüze ulaşan en erken minyatür eserlerin II. Murat'ın (1421-1444 ve 1446-1451) şehzadelik döneminde Amasya'da hazırlattığı ve Fatih Sultan Mehmet'in (1451-1481) Edirne'de hazırlattığı çalışmalarıdır. Osmanlı'nın bu dönemde kendi minyatür üslûbunu oluşturmaya başladığı görülmektedir. Bu üslûba, figürlerin çizimlerindeki sert çizgiler, insan boyutunda bitkiler, iri motifler, Türklere has bakışlar gibi belirgin pek çok özellik yansıtılmıştır. Şair Ahmedî'nin "İskendernâme" adlı eseri günümüze ulaşan en erken tarihli Osmanlı minyatürlü yazma eserlerin 1416'da kopya edilmiş nüshasıdır. Bu eser Osmanlıların ilk resimli tarihî eseri olması bakımından önemlidir. Ayrıca Ertuğrul Gazi'den Süleyman Çelebi'ye kadar hüküm sürmüş Osmanlı padişahlarının tarihlerini vermesi açısından belge değeri taşımaktadır (Mahir, 2012: 42-44).

1451-1520 Fatih'in önemsediği sanat, kültür ve bilim çalışmaları İstanbul'un fethiyle hız kazanmıştır. Bu döneme kadar minyatürlü eserlerde Doğu tasvir geleneği hâkimdir. Fatih bu dönemde Batı tasvir sanatının da kapılarını açmıştır. Fatih'in kendi portresini yaptırması yeni bir geleneğin doğmasına yol açmıştır. Bu dönemde Costanza de Ferrara'nın Fatih için hazırladığı madalya, daha sonra Sinan Bey'in portre çalışmasını minyatüre uygulaması ile Batı resim sanatının etkileri başlamıştır. Fatih, 1479-1480'li yıllarda Venedik ile yaptığı bir anlaşma sonrasında bronz döküm heykeltıraş olan ressam Gentile Bellini'yi (1429-1507) İstanbul'a davet etmiştir. Onun yaptırdığı Fatih Portresi yerli sanatçılar üzerinde önemli bir etki bırakmıştır. Sinan Bey'in (? Bursalı Şiblizâde Ahmed) nakşettiği "Gül Koklayan Fatih Portresi" adlı minyatür

çalışmasında bu etki görülmektedir (Mahir, 2012: 47). Fatih Sultan Mehmed'in saraya getirttiği Avrupalı sanatçılar Osmanlı resim sanatında padişah portreciliğini başlatmıştır. 19. yüzyıla kadar bu tür etkin olarak kullanılmıştır (Bağcı vd., 2006: 39).

Fatih Sultan Mehmed, bilim ve sanata kayıtsız kalmamıştır ve onun döneminde Şiraz, İsfahan, Tebriz önemli sanatçıların yetiştiği bölgeler olmuştur. Fatih İstanbul nakkaşhanesine bu bölgelerden birçok nakkaş getirmiştir. “Kelile ve Dimne”, “Hüsrev ü Şirin”, “Yusuf ü Züleyha” ve “Hamse-i Hüsrev Dehlevî” gibi eserler hazırlanmıştır. Bu dönemde hazırlanan eserler, üslûp bakımından incelendiğinde Şiraz üslûbunun Osmanlı minyatür üslûbuna etkisi, ayrıca Doğu ve Batı sentezi haline gelen yeni bir geleneğin oluştuğu da görülmektedir (Mahir, 2012: 52).

Bu dönemde “Ehl-i Hiref” teşkilatının kurulduğu ve Doğu'dan gelen sanatçıların katkıları ile yazma eserlerin ve minyatür eserlerinin yapım faaliyetlerinin hız kazandığı görülmektedir. Osmanlı minyatür sanatındaki gelişim, her dönemde bir sonraki dönemin üslûp ve gelişimine katkı sağlayarak ilerlemiştir.

Osmanlı minyatür sanatının ikinci dönemi olan yükseliş dönemi Yavuz Sultan Selim'in Tebriz ve Mısır'a yaptığı seferler sonucunda birçok sanatçının onunla birlikte saraya getirilmesiyle başlamıştır. Bu sanatçılar aynı zamanda Tebriz, Herat ve Şiraz üslûbunun da taşıyıcıları olmuşlar, Osmanlı minyatürünün zirve dönemini yaşamasına zemin hazırlamışlardır. Eserlerin başında yer verilen takdim minyatürlerinde görülen iri sakallı, zayıf yapılı, yeşil yapraklı, çiçek kümeleri, selvi ağaçları bu sanatçıların geliştirdiği yeni üslûpların en belirgin özelliklerini yansıtmaktadır. Bu dönemde önemli eserler arasında Feriduddin Attar'ın “Mantıku't-Tayr”ı, “Divan- ı Ali Şir Nevai” sayılabilir (Mahir, 2012: 53).

Geçiş evresini tamamlayan Osmanlı minyatür üslûbu, I. Süleyman, II. Selim (1520-1574), II. Selim (1566-1574) ve III. Murad (1574-1595) dönemlerinde klasik üslûbunu geliştirmiştir. Dönemin sosyal ve siyasî ortamı, sanat algısı üzerinde önemli bir rol oynamış, gündelik hayat, kutlamalar, törenler gibi hayatın içinden konular el yazma eserlere görsel olarak yansıtılmıştır (Akengin & Kurtoğlu, 2022: 606). Özellikle 1574-1603 III. Murat ve III. Mehmed dönemi Osmanlı minyatürünün zirve dönemidir. Bu dönemde Osmanlı minyatürü kendi kimliğini oluşturmuştur. Ayrıca III. Murad'ın çok yönlü bir padişah olması, sanata ve sanatçıya gerekli desteği vermesiyle saray nakkaşhanesinde önemli eserlerin icra edilmesini olanaklı hale getirmiştir. Bu dönemde şehnameciliğin çok güçlendiği görülmektedir. Seyyid Lokman ve Nakkaş

Osman'ın şehname türü eserleri bu döneme damga vuran çalışmalardır. Seyyid Lokman ve Nakkaş Osman'ın ekibinin uyumlu çalışmaları sayesinde Osmanlı kitap sanatı en parlak dönemini yaşamıştır (Mahir, 2012: 58). Bu dönemin minyatür üslûbunun en önemli temsilcisi Nakkaş Osman olmuştur. Nakkaş Osman'ın klasik Osmanlı üslûbunu yansıttığı eseri, Nüzhet-i Esrar'ül Ahyar Der Ahbar-ı Sefer-i Sigetvar, Tarih-i Sultan Süleyman (Zafernâme), Süleymannâme, Şehname-i Selim Han, Şahin Şehname gibi eserlerin bu üslûbun önemli çalışmalarıdır. Bu çalışmaların çoğunu şehnameci Seyyid Lokman ile yapmıştır.

Şehnameci Seyyid Lokman ve Nakkaş Osman'ın III. Murad'ın döneminde hazırladıkları önemli çalışmalardan bir diğeri de tarih konulu eserlerdir. Bu eserlerde padişahların doğru bir şekilde tasvir edildiği görülmektedir. Özellikle padişahların fiziksel özellikleri, giysileri gibi görsel unsurlar sunmaları açısından önemlidir. Bu türün en önemli eserleri arasında “Şemailnâme” (Kıyafetü'l-İnsaniyye fî Şemâili'l-Osmâniyye') sayılabilir (Mahir, 2012). Bu dönemin önemli yazma eser türlerinden biri de “Surnâme”dir. Sunnet düğünleri ve şenlikleri konu alan bu eserler Osmanlı eğlence hayatını yansıtmaktadır.

Nakkaş Osman ve Seyyid Lokman ortak çalışmalarından bir diğeri de şehname türü olan Hünernâme'dir. Bu eserin ikinci cildi Kanûnî Sultan Süleyman'ın kişiliği, hükümrancılık yetkinliği ve etkinliği konusunda bilgi vermektedir. Bu eser çalışmamızın ana kaynağı olduğu için ilerde detaylı bilgi verilecektir.

Klasik dönem Osmanlı mimarisi için ortaya çıkan eserlerde sonsuzluk ve ebedilik fikri vurgulanmıştır. Mimaride, musikide, edebiyatta ve tezyinatta bu fikrin işlendiği görülmektedir. Haktan gelip, Hakka gitmenin tasavvuru olan bu dönem tüm İslam sanatlarının ruhunun şekillendirmiştir. Bu düşünce klasik Osmanlı sanatlarına vezin, ahenk ve işlev olarak yansımıştır (Doğanay, 2006: 40). Klasik dönemde ise Halep, Şam, Bağdat ve Kahire kentleri en belirgin üslûp merkezleri olmuştur. Bu merkezler, Osmanlı minyatür sanatında “Eyalet Üslûpları”nı oluşturan kentlerdir.

Osmanlı minyatür sanatının üçüncü dönemi 1750-1900 geç (Lale Devri) dönemdir. Bu dönem Osmanlı Devleti'nin siyasî olarak da durakladığı bir dönemdir. Dolayısıyla bu dönemde her şeyde bir gerileme olmuştur. Minyatür sanatı da bu gerilemeden etkilenmiştir. İmparatorluğun ekonomik gücünün zayıflaması ve zenginliğini kaybetmeye başlamasıyla birlikte minyatür sanatının da hem nitelik hem teknik bakımından gerilediği ve yeni bir sürece girdiği

görülmektedir. Bu dönemin eserleri arasında 17. yüzyıl başlarında Sultan I. Ahmed döneminin veziri ve kitap sanatı üzerine çalışmalar yapan Kalender Paşa'nın Sultan için hazırladığı normal boyutlarının dışında falname ve I. Ahmed albümü sayılmaktadır. I. Ahmed albümü minyatür konularında yeni bir çığır açması nedeniyle önemlidir. Bu albüm hazırlanıncaya kadar saray nakkaşları halkı ve günlük yaşam sahnelerini hep dışarıda bırakmışlardır. I. Ahmed albümünde bu algının kırıldığı görülür ve sıradan halkı konu edinen birçok minyatüre rastlanır (Mahir, 2012). Bu dönem, minyatür yazma eserlerin kompozisyon ve figür çizimi için bir yenilik kazandırıldığı söylenebilir.

Neoklasik dönem (ikinci klasik evre) 1700-1750 yılları arasında 18. yüzyılın ilk yarısında başlamıştır. Özellikle Levnî tarafından nakşedilen minyatürler, gerileyen minyatür sanatını tekrardan canlandırmıştır. Lale Devri olarak da adlandırılan bu çağın renkli sanat incelikleriyle dolu eğilimleri döneme damgasını vurmuştur. Batılılaşma sürecinin de başlangıcı olan bu çağda, Levnî tüm süreci yakından izlemiş ve çalışmalarına da bu yenilikleri yansıtmış, geleneksel kalıpları yeni bir anlayışla yorumlamıştır. O, kendinden önceki nakkaşların başlattığı ışık gölge etkisini çalışmalarında perspektif kazandırmak amacıyla kullanmıştır. Önemli çalışmaları arasında "Surname-i Vehbi" eseri gelmektedir. Seyyid Vehbi tarafından yazılan bu eser, III. Ahmed'in şehzadeleri Süleyman, Mehmed, Mustafa ve Beyazıd'ın 15 gün süren sünnet törenlerini konu edinmektedir. 137 minyatür bulunan eser 18. yüzyıl Osmanlı sosyal hayatının detaylı bir panoraması niteliğindedir (Mahir, 2012: 84). Bu dönemde her şeye hâkim olan Batı anlayışından minyatür sanatı da nasibini almıştır. Minyatür sanatının yerini zamanla Batılı resim anlayışına bıraktığı görülmektedir.

18. ve 19. yüzyıllardaki Batılılaşma Döneminde Osmanlı Devleti bir imparatorluk devleti olarak önemini kaybetmiş, Batı'nın askeri, siyasî ve teknik alandaki üstünlüğünü kabul etmek durumunda kalmıştır. Ayrıca Avrupa ile yapılan ticaret anlaşmaları sebebiyle Batı, Osmanlı sosyal hayatı üzerinde de etkili olmaya başlamıştır. Bu etkilerin III. Ahmed (1703-1730) yıllarında "Lale Devri" olarak bilinen dönemden aktarıldığı görülmektedir. Özellikle Osmanlı elçilerinin Batı ile uzun süre temasta olması bu etkileşimi başlatmıştır. Bu dönemde, Osmanlı tasvir sanatının geleneksel kimliğinden kopmadan klasik üslûbun yerine yeni bir sanat anlayışının özümsemediği görülmektedir (Mahir, 2012: 84-85).

Geleneksel minyatür tekniğiyle çalışan son nakkaşlar arasında Abdullah Buharî'nin çalışmaları önemlidir. I. Mahmud (1730-1754) döneminde yaptığı çalışmalar 18. yüzyılın ikinci

yarısından sonra kitap resminden tuvale geçişi başlatmıştır. 19. yüzyıl başlarında Osmanlı tasvir sanatlarında minyatür tekniği önemini yitirmiştir (Mahir, 2012: 95).

Minyatür sanatı Cumhuriyet sonrası 1950 yıllarına kadar sessizliğe gömülürken, Süheyl Ünver'in girişimleri ile araştırmalara tekrardan başlanmış, Türk süsleme sanatları yeniden canlanmış ve gün yüzüne çıkarılmıştır.

Minyatür sanatında bugün gelinen noktada Batı etkisiyle değişen üslûp arayışlarının içerisinde ilerlemeye çalışılsa da geleneksel üslûptan tamamen uzaklaşmadığı görülecektir. Heterojen bir tasvir geleneğinin yakalandığı ve evrensel estetik değer algısına ulaşmaya çalışan Turgut Zaim, Bedri Rahmi Eyüpoğlu, Devrim Erbil, Yurdaer Altıntaş, Fevzi Karakoç, Oya Katoğlu, Zeki Fındıkoğlu, Nusret Çolpan (Yayan & Demirel, 2020) Ömür Koç ve Taner Alakuş gibi nakkaşlar tarafından minyatür sanatı alanında çalışmalar sürdürülmektedir.

2.5. 15. ve 16. Yüzyılda Osmanlı Devleti'nin Siyasî ve Kültürel Dokusunun Minyatür Sanatına Yansıması

15. yüzyıl Osmanlı Devleti'nde askerî, siyasî, ekonomik, bilimsel, sanatsal gibi alanlarda belirgin bir yükseliş gözlenmiş ve bu dönemde Osmanlı İmparatorluğu güçlü temeller üzerine oturmuştur. İstanbul'un fethiyle yükseliş hızlanmış Türkler, bu sırada karanlık Orta Çağ'ın yerine aydınlık Yeni Çağ dönemini başlatmışlardır. Bu dönemde yapılan yenilikler, savaşlar, ıslahatlar başarıyla sonuçlanmış ve devletin toplumsal yapısı sağlam temellere dayandırılmıştır. Bu yüzyılın hükümdarları sadece yönetim değil aynı zamanda kültür sanat politikaları üzerine yaptıkları atılımlar sayesinde birçok önemli eser meydana getirilmesine olanak tanımışlardır. Ayrıca bu hükümdarlar bilim ve sanata değer veren idarecilik ve askeri bakımından yetenekli şair ve ilim adamlarıdır.

Osmanlı devlet yöneticileri başta padişah ve sadrazamlar olmak üzere devlet topraklarına katılan toplulukların kültürel zenginliklerine, sanat eserlerine, sanatçılara büyük önem vermişlerdir (Bağcı vd., 2006: 53). Osmanlı Devleti güçlenmesiyle birlikte sanata ve sanatçıya olan desteği artmıştır. Batı toplumlarında olduğu gibi sanatçıların hamiliğini üstlenen bir sınıfsal yapının varlığı yoktur. Osmanlı toplumunda sanatçıların hamiliği padişahlar, sadrazamlar,

şehzadeler, vezirler, hanım sultanlar, eyalet valileri, defterdarlar ve saray ağaları gibi devlet görevlilerince üstlenilmiştir. 16. yüzyıla gelindiğinde sanat hamiliği giderek güçlenmiştir. Bu dönemde özellikle kitap sanatlarına büyük bir önem veren II. Selim ve III. Murat, sanatçıların çalışmalarına büyük destek vermiştir (Mahir, 2012: 25). Minyatür sanatı açısından 15. ve 16. yüzyıl incelendiğinde Yeni Çağ'ı aydınlatan eserlerin bu dönemde verildiği görülmektedir.

Osmanlı Devleti 16. yüzyılda siyasî bakımdan tarihindeki parlak bir dönemi yaşarken dönemin kültür ve sanat politikalarında gelişmeler ve yenilikler devam ettirilmiştir. Bu yüzyılda Osmanlı Devleti dünya siyasetinde küresel bir rol oynarken toplum yapısında kültür ve refah seviyesi de oldukça yükselmiştir. Bununla birlikte Yavuz Sultan Selim'in kutsal topraklardaki hâkimiyeti, İslam halifeliğinin merkezi olma statüsü ile toplumun, sanatın, yaşam biçiminin de inanç temelli olarak birtakım yenilik ve düzenlemelere gidildiği görülmektedir.

Osmanlı İmparatorluğu'nun 16. yüzyılda gelişme gösteren kültür sanat politikaları, devletin o döneme ait yaşam biçimlerini, sarayın işleyişini, savaş ve törenler gibi önemli olayları belgeleyen minyatür çalışmaları görülmektedir. Bu dönemin yazma eserlerinde merasimler, hadiseler, eğlenceler tasvir edilmiştir. Ayrıca resimli tarih kitapları ile Osmanlı padişahları kendi dönemlerini ve kendi hikâyelerini minyatür sanatı üzerinden geleceğe aktarmışlardır. 15. ve 16. yüzyıllarda nakşedilen minyatürlerde anlatılan padişahlar, kültürel ve siyasî olaylar idealize edilmiş bir bakış açısıyla minyatürlü eserlere yansıtılmıştır. Bu eserlere padişah ve tebaası arasındaki uyum, saray ve devletin işleyişi yansıtılmıştır. Osmanlı Devleti nasıl anılmak ve algılanmak istiyorsa bu minyatürlere onu naksettirmiştir. Dolayısıyla bu dönemde devletin görsel tarihini, devlet kimliğini temsil eden görseller nakşedilmiştir. Ayrıca bu dönemdeki şehnameciler de bir nevi Osmanlı hanedanının devlet geleneğinin imajını oluşturma görevini üstlenmişlerdir.

Geleneksel Türk-İslam sanatlarından minyatürün en güzel örnekleri 16. yüzyılda klasik dönemde verilmiştir. Bu yüzyılda minyatür sanatı zengin bir birikime ve sanat seviyesine ulaşmıştır. Bu dönemde verilen minyatür sanatı birçok bilim alanları için yardımcı fonksiyon görevi görmüştür (Urhan, 2018: iii).

Minyatür sanatının başlangıç ve en parlak dönemini kapsayan 15. ve 16. yüzyıl minyatürleri Kanûnî ve Fatih dönemlerinde benzer konular üzerine eğilse de üslûp olarak aralarında farklılıklar bulunmaktadır. Benimsenen konular özellikle saray yaşantısı, avlanma ve eğlence, savaş ve zaferleri ele almakta olup sanatçının minyatürlerinde bu konular renk,

kompozisyon, biçim gibi değişimlere uğramıştır. Minyatür sanatında ele alınan konular padişahların ve paşaların katıldıkları savaşlar, avlar, elçi kabulleri, hünerlerini gösterdikleri yarışlar, şenlikler, ordu alayları, padişah portreleri gibi konulardır (Bağcı vd., 2006: 17)

15. ve 16. yüzyıl minyatürleri içerisinde ele alınan konular ise siyasî ve kültürel yapıyla ilgili olmak üzere iki gruba ayrılmaktadır. Tahta çıkış (ulema, askerler, bürokrasi), kılıç kuşanma (Eyüp'e bir alay ile çıkılması), bayram alayı (içte başlayan merasimin saray dışına taşınması), Şeyhülislam ziyaretleri (Eyüp'ten Edirnekapı'ya olan divan yolu güzergâhı takip edilmesi) gibi dönemin önemli siyasî ve sosyal olaylar minyatür kompozisyonlarının konusu olmuştur. Osmanlı devlet geleneğinde bir sultanın ölümü ya da tahttan indirilmesi sonrasında veliaht olan şehzadenin tahta çıkışı "Taht-ı saltanata cülus etti." (cülus-i hümayun) olarak ifade edilen Cülus (Tahta Çıkış) şehname türü eserlerde en çok işlenen konular arasındadır. Minyatür kompozisyonları ise anlatılmak istenen konuya göre tasarlanmıştır (Mahir, 2012: 123). Bu bakımdan Osmanlı minyatürlerinde 15. ve 16. yüzyılda edebiyat, tarih gibi alanlarda konu çeşitliliği zengin bir külliyata sahip olmuştur.

3. BÖLÜM: HÜNERNÂME

3.1. Hünernâme

Hünernâme, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde Hazine, nr. 1523, 1524 (Urhan, 2018: iii) kayıtlı bulunmaktadır. Eserin yazımı şahnâmecî Fethullah b. Ârif (1524) tarafından başlatılmıştır. Ârif'in vefatıyla birlikte yazımı Şirvanlı Eflâtun tarafından devam ettirilmiştir. 977 (1569) yılında şehnamecilik görevine getirilen Seyyid Lokmân b. Hüseyin el-Âşûrî el-Urmevî tarafından (1584-1585) eser tamamlanmıştır (Tarım Ertuğ, 1998: 484-485).

Hünernâme'nin son müellifi Seyyid Lokman b. Seyyid Hüseyin el-Âşûrî el-Hüseyinî el-Urmevî, edebî yeteneği ve bilgi birikimi sayesinde önce Nişancı Feridun Ahmed Bey ve ardından Sokullu Mehmed Paşa'nın dikkatini çekerek gösterdiği başarılar sonucunda III. Murad döneminde saray şehnameciliği görevine getirilmiştir (Urhan, 2018: 39). Seyyid Lokman'ın hazırladığı birçok önemli eser bulunmaktadır. Bu eserler arasında Nüzhetü'l-Esrar (Zafernâme), Selim Hânnâme (988/1581), Şehinşahnâme (982-988/1574-1580), Zübdetü'l-Tevarih (Tomar-ı Hümayun/Mücmelü't-Tomar/Nesebnâme (1583), Kıyâfetü'l-İnsâniye ve Şemâilî'l-Osmaniye (1588), Sûr-ı Hümayunnâme, Oğuznâme (1599) ve Risâletü'l-Âlâti'r-Rasâdiye gibi eserler bulunmaktadır (Kütükoğlu, 2003: 208-209).

Seyyid Lokmân, Şirvanlı Eflâtun'un yazdığı Hünernâme'nin on bölümünü abartılı bulmuş, tezhibin ve ta'lik hatla sade zerefşan kâğıda tekrardan yazılmasını istemiştir. Bu talebi III. Murad'ın 22 Şevval 985 (2 Ocak 1578) tarihli bir hükümlerle uygun görmesi üzere eserin yeniden düzenlenmesine karar kılınmıştır (Tarım Ertuğ, 1998: 484-485).

Eserin Orijinal Adı	هنرنامه
Dönemi	III. Murad
Nakkaş(lar)ı	Nakkaş Osman ve ekibi tarafından tasvir edilmiştir. (Ali Çelebi, Mehmed Bey, Velican, Mehmed Bursevi, Molla Tiflisi)
Katib(ler)i	Fettullah b. Ârif, Şirvanlı Eflâtun, Seyyid Lokmân b. Seyyid Hüseyin el-Âşûrî el-Hüseyinî el-Urmevî
Türü	Şehnâme
Konusu	I. Ciltte Osman Gazi'den Yavuz Sultan Selim'e kadar on padişahın hünerleri anlatılmaktadır. II. Ciltte Kanûnî Sultan Süleyman'ın hünerleri anlatılmaktadır.
Minyatür Üslûbu	Klasik dönem üslûbu (Klasik dönemin belirginleşen yüzey bezemelerinde sadelik ve gerçekçi tasvirler yapılmıştır.)
Dili ve Yazı Çeşidi	Türkçe, Ta'lik (Türkçe nesir halinde yazılan eserde bazen Türkçe ve Farsça manzum parçalara da yer verilmiştir.)

Tablo 1: Hünernâme Künyesi.

Eser dört ciltten (rükün) meydana gelmekte olup her bir cildin on fasıl, bir ilave (tezyîl) ve bir hâtîme bölümünden oluşacak şekilde yazımına başlanmıştır. Seyyid Lokmân, birinci cildinin yazımında Oğuznâme'den, Rûhî'nin Târih, Hoca Sâdeddin'in Tâcü't-tevârîh, Neşrî'nin Cihannümâ, İdrîs-i Bitlisî'nin Heşt Bihişt'i gibi eserlerinden faydalanmıştır (Tarım Ertuğ, 1998: 484-485).

Hünernâme'nin fiziksel özellikleri şöyledir: Birinci cilt 234 ve ikinci cilt 300 zereşanlı sayfadan oluşan, altın cetveli kenarları, 48,5x30,5 cm boyutlara sahip, siyah deri cildi siyah ve Eski Türkçe olarak ta'lik hatla âharlı kâğıt üzerine yazılmıştır. Kapak süslemesinde şakayık, nar çiçeği ve Çin bulutu nakşedilmiş eserin miklebinin üzeri ve ön-arka yüzü altın yaldızlı yüzey kabartma kıvrım dallar ise kahverengi tonunda deridendir (And, 2014: 158). Bu açıdan eser, döneminin sanatsal değerini taşıması bakımından da önemlidir.

Hünernâme'nin birinci cildinin metin kısmında Osman Gazi'den Yavuz Sultan Selim dönemine kadar padişahların cülûs, cenaze törenleri, vasıfları, huyları, merakları, av eğlenceleri ve tarihi olaylar detaylı bir şekilde tasvir edilerek anlatılmıştır. Eser Türkçe nesir hâlinde yazılmış olup içinde yer yer Türkçe ve Farsça manzum parçalar da yer almaktadır. Birinci cildin her bir

faslında on hikâyenin yanı sıra tezyîl kısmında padişahlara ait latif söz ve beyitlere de yer verilmiştir. Eserin ciltleri konu olarak ele alındığında birinci cilt Osman Gazi'den itibaren I. Selim dönemine kadar padişahların hünerlerine odaklanılırken ikinci ciltte Kanûnî Sultan Süleyman'ın, üçüncü ciltte II. Selim'in ve dördüncü ciltte ise III. Murad'ın hünerlerinin anlatılacağı öngörülerek yazılmaya başlanmıştır. Fakat sadece ilk iki cildi tamamlanabilmiştir (Tarım Ertuğ, 1998: 484-485).

Hünernâme'nin resimleriyle, padişahların üstün özellikleri, fiziksel ve ruhsal özellikleri, ahlakları, davranış ve tutumları gelecek nesillere örnek olmak üzere nakşedilmiştir. Eserde sultanlarının övülen hünerlerinin neler olduğu konusunda aydınlatıcı bilgi verilmektedir. Kanûnî Sultan Süleyman'ın anlatıldığı ikinci ciltte on ana bölüm şu şekildedir: 1. Sultanın doğumu ve tahta cülusundan sonra askerlerin nasıl mutluluğa ve dünyayı adalet ve ihsanıyla nasıl mamur kıldığı 2. Padişahın sonsuz cömertliği ve güzel konuşmaları 3. Okçuluk, atçılık, avcılık ve at binme konusunda ne kadar şöhretli ve eşsiz olduğu 4. Törenlerde, şenliklerde, düğünlerde halka ve büyüklere karşı cömertliği 5. Yüksek ahlakının beğenilmiş özellikleriyle ilgili hikâyelere ve onun yoksul kişilere karşı merhametinin güzelliği 6. Siyasetinde aciz ve mazlumları zalimlerin şerrinden koruması, tebaasına karşı şefkatli tutumu 7. Salih rüyaları, kerameti, parlak ilhamı, Tanrı yolundaki maneviyatının açıkça görülmesi 8. Adaletin bulutlarından düşen damlacıklarla ülkesini sulaması ve dünyanın her köşesine bu adaletin akıp gitmesi ve bundan herkesin hissedar ve mutlu olması 9. Cesareti, fethettiği şehirler ve kaleler 10. Şehitlerin ve gazilerin sultanın bu dünyada ve öteki dünyada Allah yolunda temiz ve iyi niyetiyle çalışması ve sonuçları (Bağcı vd., 2006: 147).

Hünernâme'nin hazırlanmasında cilt sanatçıları, hattat, müzehhip, nakkaş ve çıraklardan oluşan bir ekip görev almıştır (Tanındı, 1990: 236). Eserdeki minyatürler, Nakkaş Osman ve ekibi tarafından nakşedilmiş olup genellikle statik ve az figürlü kompozisyon şemalarına ağırlık verilmiştir (Mahir, 2012: 61).

Nakkaş Osman nakşettiği figürleri kişiliğini yansıtacak şekilde çizmeye özen göstermiştir. Özellikle sultan, devlet erkânı ve şehzade çizimlerini porte karakterinde yansıtmaya çalışmıştır. Tasvirlerinde fazla ayrıntıya girmeden tasvir edilenin gerçekliğine yakın bir şekilde tasvir etmiştir ve figürleri yuvarlak yüzlü, göz bebekleri bir yana doğru kayık şekilde çizmiştir. Figürlerin yüz ve gözlerini nakşederken açık renkleri tercih ederken giysilerde canlı renkler kullanmıştır. Figürlerin duruşu ve jestler ile iletişim hâlinde oldukları hissi vermesi, Nakkaş

Osman'ın eserlerine derinlik ve canlılık katmaktadır. Yüzey şekillerini çizerken tepelere ayrılan zemin ve ufuk hattının yüksek tutulması, Nakkaş Osman'ın çizimlerinin üslûbunu belirleyen önemli özelliklerdendir. Ayrıca farklı görüş açılarına göre ele aldığı bir kompozisyon düzeni vardır. Tören sahnelerinde dönemin gücünü vurgulayan çizimler yaparken savaş sahnelerinde ise sakin bir atmosfer içinde tepeler arasında ilerleyen ve kıyasıya savaşan orduları tasvir etmiştir. Çizimlerinde kullandığı desenler, motifler, halılar, çadırlar, hayvan ve bitkiler dönemin belirleyici üslûp özelliğini yansıtmaktadır (Parladır, 2007: 69).

Nakkaş Osman'ın eserleri incelendiğinde anlatmak istediği konuyu bütünlüklü bir şekilde tasvir etmeyi önemseydiği (Çelikbağ, 2018: 468), parça ve bütün arasındaki uyumu yakalamayı amaçladığı görülmektedir. Nakkaş'ın ciddi bir resim bilgisine sahip olduğu, nakşettiği eserlerin kurgusundan ve tasvir yeteneğinden anlaşılmaktadır. Bu yönü ile o, dönemin önemli sanatçıları arasında yer almıştır.

Nakkaş Osman'ın Hünernâme'nin minyatürlerinde önemli bir üslûp etkisi bulunmaktadır. Onun resmettiği minyatürlerde kullandığı renkler ve nakışların benzersizliği, onun ustalığını göstermektedir. Eserde Nakkaş Osman ve ekibince hazırlanan kırk beş minyatürün yanı sıra katkı sunan nakkaşların da minyatürleri bulunmaktadır.

Nigâr Anafarta "Hünernâme Minyatürleri ve Sanatçıları" adlı çalışmasında, eserin minyatürleri üzerine detaylı bir inceleme sunarak, nakkaşların kimliğini tespit etmeye odaklanmıştır. Anafarta'nın çalışması, minyatürlerin üslûbu, kompozisyonu ve renkleri gibi detayları inceleyerek, hangi nakkaşın eserin hangi bölümüne katkıda bulunduğunu göstermeyi amaçlamıştır. Bu tür bir analiz eserin sanatsal öğelerini anlamak ve minyatürlerin farklı nakkaşlar arasındaki stilistik farkları belirlemek için önemli bir çalışmadır (Anafarta, 1969).

Hünernâme'de yer alan minyatürler, 16. yüzyılda Osmanlı Devleti'nin siyasi ve sosyal hayatını tanınamızı sağlayan metin ve imge arasındaki uyumu yansıtarak aktarmaktadır. Ayrıca 16. yüzyılın sanat zevki yönünden güzel minyatürlerin tasvir edildiği eserlerden biridir. Tekniğinin mükemmelliği, motif, kompozisyon, renk zenginliği, desenlerde görülen zenginlik, incelik ile dönemin önemli minyatür eserleri arasındadır. Bu eserde Nakkaş Osman eserin görsel zenginliğini artırmak için tabiattan aldığı ağaçları ve çiçekleri üslûplaştırarak kullanmıştır. Bu motifler, minyatürlerde derinlik ve detay katmanları oluşturarak eserin kompozisyonunu güçlendirmiştir.

Hünernâme minyatürlerinde törenler, dönemin sosyal hayatı ve günlük yaşamı gibi konular ele alınmıştır. Tasvire konu edilen insan, hayvan, bitki ve mimari yapıların yanı sıra olayın aktarıldığı atmosfer minyatürlerde arka planı meydana getiren duvar, gökyüzü gibi unsurların kullanıldığı görülmektedir (Özaltın & Ölmez, 2011: 5). Ayrıca eserde figürler arasında perspektif kuralları gereği olan mesafe belirtilmemiştir. Bu nedenle insan figürleri önem sırasına göre büyüklük ve ayrıntı dikkate alınarak tasvir edilmiştir (Akengin & Kurtoğlu, 2022: 606-607). Eserde figürlerin birbirini kapatmayacak bir dizimle dizildikleri ve geride kalan figürün ise kâğıdın üst kısmına doğru belirtilmesi, perspektif kurallarının kullanılmaması, renklerin ışık-gölge-boyut gibi ilkelere bağlı kalmadan (Avcı, 2023: 567-572) uygulandığı görülmektedir. Hünernâme'de anlatılan konunun kâğıda aktarılmasında hiçbir ayrıntının göz ardı edilmeden ve mesafe farkına dikkat edilerek işlendiği görülmektedir. Eserdeki minyatürler, kompozisyon düzenleri, eylem düzenleri, figür yerleşimi ve renk dağılımları bakımından birbirine benzerlik göstererek olay akışını etkileyici bir bütünlük içinde resmetme tarzına sahiptir.

Hünernâme minyatür kompozisyonlarının dikey ekseninde tasarlanmış olduğu ve ön cepheden görünüşe göre düzenlendiği görülmektedir. Bazı minyatürler eylem bütünlüğünün korunması için çift sayfa olarak nakşedilmiştir. Eserde metne eşlik eden tasvirler bir düzen içerisinde verilmektedir. Pastel tonlarla boyanan çayrlar ve savaş sahneleri büyük bir ahenk içinde verilmiştir (Konak, 2014).

Eserdeki minyatürlerin zemin katmanları ise gökyüzü, doğa ve mimari unsurlardan oluşmaktadır. Doğa katmanında kullanılan renklerin daha çok pastel ve açık tonlar olduğu görülmektedir. Vurgulanmak istenen figür açık ton üzerine koyu renkte nakşedilmiştir. Minyatürlerde padişah, sancak veya çadır ile simgelenmiştir. Padişah figürlerinin diğer figürlerden büyük çizildiği ve hiyerarşinin merkezinde yer aldığı görülmektedir. Diğer insan figürleri ise padişaktan (merkez hiyerarşiden) uzaklaştıkça küçük olarak çizilmiştir ve merkezde yer alan figürlerin öne çıkarılması amaçlanmıştır. Padişah çadırı (Otağ-ı hümayun), eylem hiyerarşisinin belirginleştiği bir alan olarak öne çıkarılmak istendiği için daha dikkat çekici bir şekilde resmedilmiştir. Burada genellikle kırmızı, sarı, yeşil renklerin kullanılması bu çadırların önemini vurgulamaktadır. Çadırın kırmızı renkle nakşedilmesi o çadırın padişah veya devlet adamlarına ait olduğunu göstermektedir. Ayrıca Hünernâme'de çadırlar, minyatürlerde siyasî ve sosyal olayların sembolik birer göstergesi olarak öne çıkmakta; bu mekânlar, içerdikleri figürler ve detaylar

aracılığıyla, güç ilişkileri, sosyal yapı ve politik gelişmelerle derinlemesine bağlantılı bir anlam katmanı oluşturmaktadır.

Eserde tasvirlerle padişahın otoritesi temsil edilmektedir. Renkler ve diğer figürler burada bu temsil gücünü pekiştirmektedir. Padişahın etrafında veya yakın mesafesinde başka bir figüre yer verilmemesi padişahın tek otorite olduğunu vurgulamak içindir. Hünernâme'de padişahların savaşları ve mücadelelerinin yanı sıra tahta çıkış merasimleri, kişilik özellikleri ve kişisel zevkleri de ayrıntılı bir şekilde tasvir edilmiştir. Eserde padişahların sarayda yaşadıkları gündelik olayların yanı sıra padişahların yardımseverliği, merhameti, adaleti, hoşgörüsü gibi konulara da yer verilmiştir. Ayrıca Hünernâme'nin içeriğindeki konular ve kompozisyon düzeni, çok renkli ve çok sayıda figürün yer aldığı, hikâye konu akışının ve resmin birlikte sürdürüldüğü bir yapıya sahiptir.

Hünernâme'nin ikinci cildi Kanûnî Sultan Süleyman'a ayrılmış; onun kişiliği, ahlakı, güzel sözleri, şair kişiliği, adaleti, siyaseti, ilhamları, kerametleri, rüyaları, yardımseverliği, fetihleri, hastalığı, ölümü gibi konular anlatılmış ve bu konular tasvir edilmiştir (Tarım Ertuğ, 1998: 484-485). Ayrıca Kanûnî'nin isminin konulması, sancağa çıkması, şehzadeliği, babasının vefatı üzerine tahta çıkması, padişahlığı döneminde yaşadığı olaylara ve vefatına eser içerisinde yer verilmiştir.

Her dönemin şehnamecilik geleneğinde idealize edilmiş bir kahraman figürü vardır. Hünernâme'nin ikinci cildinin kahramanı Kanûnî Sultan Süleyman'dır. Hünernâme'nin ikinci cildinde Kanûnî Sultan Süleyman'ın kimliği deşifre edilmiştir. Nakkaş Osman, Kanûnî Sultan Süleyman'ın kişilik ve karakter özelliklerini yansıtmaya özen göstermiş, kompozisyon düzenini hareketli ve çeşitlilik içerisinde vermiştir. O, savaş sahnelerini tasvir ederken dönemin imparatorluk gücünü vurgulamış ve gereksiz bezeme öğelerinden kaçınmıştır. Çadır üstleri, at koşumları gibi motifleri aslına uygun ve detaylı bir şekilde resmederek dönemin özgün motif özellikleri hakkında bilgi vermiştir. Kanûnî'nin nakledildiği minyatürlerde her zaman yanında rikabdar, silahtar ibriktar gibi eğitilmiş zarif gençler ve hizmetlerini gören seçkin ağalar bulunmaktadır. Bu ağaların minyatür çiziminde giysileri kırmızı kadifeler, altın sırma bantlı başlıklar, minik zülüfler, altın ile bezenmiş kemerler ile tasvir edilerek minyatür kompozisyonunu renklendirmiştir. Ayrıca topografik unsurlara odaklanan resimler belirli bir bölgenin coğrafi özelliklerini, arazisini ve bitki örtüsünü daha iyi anlamaya yardımcı olmaktadır (Parladır, 2007: 72).

Nakkaş Osman tarih konulu minyatür eser çizimlerinde hikâyeye bağlı kalmaya özen göstermiştir. Onun, süsleyici unsurlardan kaçınarak, konunun geçtiği yer, zaman ve kişilere sadık kalarak tasvir etmesi, resmettiği yazma eserlere tarihi belge olma özelliği kazandırmaktadır. Özellikle padişahların yaşamlarını, başarılarını tasvir ettiği eserler adeta bir canlandırmadır (Parladır, 2007: 69). Bu açıdan onun tarih konulu eserlerinden olan Hünernâme dönemin atmosferini yansıtmakta ve belge değeri taşımaktadır.

Hünernâme, Osman Gazi'den Kanûnî'ye kadar Osmanlı İmparatorluğu'nun büyüleyici tarihini, Seyid Lokman anlatımı ve Nakkaş Osman'ın ustaca kullandığı fırçasıyla yarattığı desenler ve renklerle anlatmaktadır. Bu minyatürler, her dönemde Osmanlı padişahları tarafından yinelenen geleneğin bir parçası olarak, Osmanlı Devleti'nin yönetim anlayışının şehname türü eserlere nasıl yansıdığını göstermektedir.

Çalışmada seçilen minyatürler Osmanlı tarihindeki önemli olayları canlandıran ve geçmişe ışık tutan kaynaklar olarak öne çıkmaktadır. Döneme özgü görseller, ekonomik, tarihî ve sosyal hayata dair durumlar için görsel kanıt niteliğindedir. Hünernâme'nin, bu görsel kanıtlara ulaşmada önemli bir kaynak olduğu düşünülmektedir. Ayrıca her tasvir edilen olay veya durumun, "ölümsüzlüğün" anlatılmak istenmesi ile bağlantılı olduğu ve yazar ile nakkaşın bu hedefe ulaşmak için iş birliği yaptığı düşünülmektedir.

Bu çalışmada dönemin beğenisi ve şehnameciliğin etkisi göz önünde bulundurulduğunda, Kanûnî Sultan Süleyman döneminin atmosferi ve onun kişiliğinin izlerini günümüze aktaran Hünernâme ikinci cildindeki seçili minyatürlerin derinliği kavranmaya çalışılmıştır.

3.2. Hünernâme'de Kanûnî Sultan Süleyman Döneminde Osmanlı Siyasî, İktisadi ve Sosyokültürel Durumunun Minyatür Sanatına Yansıması

Kanûnî Sultan Süleyman, 1495 yılında Trabzon'da doğmuştur ve 1520'de İstanbul'da tahta çıkmıştır. 1566'da Macaristan'da Avusturya sınırında vuku bulan Zigetvar Savaşı'nda ordugâhındaki otağında yetmiş iki yaşında vefat etmiştir. Kanûnî Sultan Süleyman son nefesine kadar Zigetvar Savaşı'nın zafer haberini almayı beklemiştir. Hekimbaşı Bedrüddin Mehmet

Çelebi'ye "Bu ocağı yanacak Zigetvar daha alınmadı mı?" (Bahadıroğlu, 2011: 180-182) dediği tarih kayıtlarına geçmiştir. Ölümü ordusundan uzun süre saklanmıştır. Savaşın galibiyetinden sonra iç organları çıkarılarak gömülmüştür ve cenazesi İstanbul'a getirilerek Süleymaniye Camii külliyesinde kendisi için yaptırılan türbeye defnedilmiştir. Osmanlı Devleti Kanûnî Sultan Süleyman döneminde geniş sınırlara ulaşmış ve mükemmellikle işleyen imparatorluk müesseseleri kurulmuştur. Askeri dehâsı ataları Fatih ve Yavuz Sultan Selim'i geride bırakan Sultan Süleyman, yöneticiliği ve denizciliğe verdiği önemin yanı sıra bilgeliği, edebi yönüyle de önemli bir şahsiyettir (Yılmaz, 2014: 6). Muhibbi mahlası ile şiir yazan Kanûnî Sultan Süleyman hastalığı sırasında şu mısraları dile getirmiştir:

"Halk içinde muteber bir nesne yok devlet gibi,

Olmaya devlet cihanda bir nefes sıhhat gibi" (Bahadıroğlu, 2011: 181-182).

"Saltanat didükleri ancak cihân gavgasıdır,

Olmaya baht u sa'âdet dünyede vahdet gibi." (Umudum, 2023: 360).

Kanûnî Sultan Süleyman'ın kırk altı yıllık başarılı saltanatı Türk tarihinde "Cihan Hakanı" ve dünya tarihinde "Muhteşem Süleyman" olarak kayda geçmiştir.

Kanûnî Sultan Süleyman (1520-1566) Türk rönesansı olarak kabul edilen dönemin hem başlatıcısı hem de hamisi olmuştur (Biol, 2008: 44). Onun devrinde Osmanlı Devleti, askeri, siyasî ve iktisadi gücünün zirve dönemini yaşamıştır. Bu dönem Osmanlı İmparatorluğu topraklarında istikrar ve düzenin varlığını açıklayan "Pax Ottomana" (Osmanlı Barışı) kavramının fiiliyatta tam olarak kurulduğu bir dönemdir. Bu, hâkimiyet, düzen ve nizam açısından dünyada Osmanlı kanunlarının diğer devletler tarafından takdir edildiği ve örnek alındığı bir dönem olarak nitelendirilebilir. Ayrıca Türk devlet geleneği ile halifelik makamının politik olarak işlevsel olduğu bir dönemdir.

Osmanlı hanedanlığı, devletlerinin baki olmasını temenni ettikleri için "devlet-i âliyye-i ebed müddet" adını yaşatmayı amaçlamıştır. Osmanlı Devleti, Çin ve Mısır medeniyetlerini geride bırakarak en uzun süre varlığını sürdüren siyasî sistemlerden biri olmayı başarmıştır. Bu başarı Osmanlı'nın oluşturduğu sosyal-iktisadî düzene dayanmaktadır. Türk tarihinde benzeri olmayan bir şekilde, Osmanlı Devleti gibi uzun bir süre boyunca tek hanedanlık altında siyasî ve kültürel etkinliğini sürdüren başka bir devlet olmamıştır. Bu bakımdan Osmanlı

Devleti, hâkim olduğu coğrafi alanın genişliği, hâkimiyeti altındaki tebaaya da yansiyarak soy, dil, mezhep, kültür bakımından da çeşitlilik gösteren ve bu çeşitliliği bir siyasî sistem altında tutabilen rakipsiz devletlerden biridir (Genç, 2014: 9-10). Osmanlı Devleti'nde bu çeşitlilik tesadüfi olarak teşekkül etmemiş, adım adım kurulan teşkilatları ve oluşturulan sosyal kurumların etkin ve verimli işleyişi ile sağlanmıştır. Hünernâme, bu teşkilatlardan ve oluşumlardan bahsetmektedir. Dönemin hükümdarı Kanûnî Sultan Süleyman yaptığı seferler, aldığı kaleler ve sürdürmeye çalıştığı sosyal düzen ile bu teşkilat ve oluşumların koruyucusu olarak eserde yansıtılmıştır. Eser, Osmanlı Devleti'nin siyasî, sosyal ve ekonomik alanlardaki başarılı yapılanmaların, devletin ayakta kalmasını nasıl sağladığına dair detaylı bir analiz imkânı sunmaktadır. Ayrıca, divan teşkilatından vakıflara kadar her sistemin birbirini verimli hâle getirdiğinin izleri bulunmaktadır.

Hünernâme Osmanlı Devleti'nin siyasî, iktisadi, sosyal hayata dair zenginliği ve düzenini yansıtan bir eserdir. 15-16. yüzyılda, Osmanlı Devleti geniş bir coğrafyada hüküm sürerek birçok farklı kültür, medeniyet, toplum ve büyük dinî sistemle etkileşimde bulunmuş; bu nedenle, köklü sosyokültürel değişim süreçlerine maruz kalmıştır (Günay, 2003: 21). Bu dönemde Türklerin tarihî birikimi muazzam bir şekilde yansıtılmış ve zengin bir tecrübe ile kültür mirasına sahip bir devlet yapısına ulaşılmıştır. Eserde, halkın memnuniyetini yansıtan hikâyeler aracılığıyla dönemin hizmet ve üretim politikaları hakkında bilgi yer almaktadır. Ayrıca, toprağın işlenmesinin önemi, anlatılan kıssalarda açıkça görülmektedir.

Eserde olayların sebep sonuç ilişkisi içerisinde aktarılmasının yanı sıra yapılan her eylemin geri planındaki dayanak da verilmektedir. Kanûnî Sultan Süleyman'ın her eylemi dinî, ideolojik ve kültürel bir gelenekten izler taşımaktadır.

Osmanlı Devleti'nin merkezi olan Topkapı Sarayı'nın kapısında şu ifade yer almaktadır: “Sultan Allah'ın yeryüzündeki gölgesidir. Zulme uğrayan herkes ona sığınır.” (Umudum, 2023: 367). Bu ifade Osmanlı devlet anlayışının özeti gibidir. Yönetim padişahın Allah'tan aldığı bir emanettir. Bu emaneti de sadece “adalet” ilkesi içinde kullanması gerekmektedir. Kanûnî Sultan Süleyman tasvir edildiği her minyatürde ve hikâye edilen adalet konulu fasıllarda bu düstur üzerine anlatılmış ve tasvir edilmiştir. Eserden hareketle Osmanlı hükümlanlık anlayışının temellerine inildiğinde Türk hükümlanlık anlayışının devamlılığı olduğu görülecektir. Türk hükümlanlık anlayışı ise “karizmatik iktidar” olarak kabul edilmektedir. İlahi vazife anlayışı hükümdara Tanrı tarafından verilen bir görev olduğu anlayışını içermekte olup, hükümdarın insanüstü bir varlık olması durumu değildir. Kut sahibi hükümdar sonsuz bir

hâkimiyet imkânına da sahip değildir (Kafesoğlu, 1998: 256). Bu bakımdan eserde tasvir edilen tahta çıkma törenleri vb. ritüeller eski Türk geleneğinden izler taşımaktadır.

Osmanlı Devleti'nin sınıfsal yapısını en üst kısmında sultan yer almaktadır (Mülayim, 2021: 113). Ayrıca "sultan" tarihsel süreç içerisinde üstlendiği "halife" unvanı ve yetkisini de alarak en güçlü karizmaya sahip olmuştur. Bu bakımdan Hünernâme'de devlet adına yapılan her işin ideoloji ve inanç adına yapıldığı anlatılmaktadır. Kanûnî Sultan Süleyman eski Türk geleneğinde süregelen kut anlayışı geleneği içerisinde halkı doyurmak, giydirmek gibi tebaaya yönelik koruyucu ve kurtarıcı görevler de üslenmiştir. Türk hükümdarı gece-gündüz uyumadan vazifesini yerine getirmelidir (Kafesoğlu, 1998). Bu düşünce Kanûnî Sultan Süleyman'ın çok sefer yapmasına ve "dört bucak"a doğru genişleyen bir devlet kurmasına imkân sağlamıştır.

Hünernâme'de Kanûnî Sultan Süleyman Türk devlet geleneğinin içinde yetişmiş bir hükümdar olarak anlatılmaktadır. Eserde Kanûnî, Fatih'ten sonra Osmanlı hanedanlığının yüksek vasıflara sahip bir hükümdarı olarak anlatılmıştır. Ayrıca kut inancı, karizmatik yönetim anlayışının yansımaları onun hükümdarlığı döneminde görülmektedir. Bununla birlikte onun dönemi "Kanûnî Meşruiyet" olarak bilinmektedir. Onun yaptığı kanunlar ve kendisinin de bu kanunlara olan bağlılığını kanıtı olan birçok anlatı bu eserde aktarılmıştır. Eserde halkın memnuniyeti, Kanûnî'nin adaleti ve etkin yönetimi anlatılan hikâyeler aracılığıyla yansıtılmaktadır.

Türklerde belirgin bir karakter olan cihan hâkimiyeti ülküsü pratik ve teorik olarak iki yönlü bir nitelik taşımaktadır. Bu ülkü dünyanın dört bir yanına yayılma politikalarını ve güneşin doğduğu yerden battığı yere kadar hâkimiyet kurma isteklerini içermektedir. Bu nedenle Osmanlılar da dâhil olmak üzere Türk devlet ve toplumlarında bu cihan hâkimiyeti anlayışı uzun bir süre boyunca varlığını sürdürmüştür. Bu anlayış Tanrı tarafından verilen ve yerine getirilmesi gereken bir görev olarak algılanmıştır. Osmanlı hükümdarları da insani özellikleriyle bu görevi yerine getirme misyonunu üstlenmişlerdir.

Hünernâme'nin ikinci cildinde Kanûnî Sultan Süleyman'ın cihan hâkimiyeti ülküsünü gerçekleştirmek için bir dizi sefere çıkarak bu ideali yaşattığı görülmektedir. Bu seferler Kanûnî'nin liderliğindeki Osmanlı İmparatorluğu'nun sınırlarını genişletme çabalarını ve dünya çapında etkin bir güç olma hedefini yansıtmaktadır. Ayrıca Hünernâme'nin ikinci cildi Kanûnî

Sultan Süleyman'ın cihan hâkimiyeti ülküsünü gerçekleştirmek için gösterdiği çaba ve liderlik vasıflarını vurgulayarak, onun bu önemli hedefi doğrultusunda nasıl hareket ettiğini anlatmaktadır.

Bilge Kağan'ın yazıtlarındaki şu ifadeleri:

“Türk milleti için gece uyumadım, gündüz oturmam; ölesiye, bitesiye çalıştım. Aç milleti tok, az milleti çok, yoksul milleti bay kıldım...”, “Gece uyuyamadım, gündüz uyuyamadım.../...Türk milleti için mücadele ettim.”

(Kafesoğlu, 1998) yüzyıllar sonra Kanûnî Sultan Süleyman için bir hayat felsefesi olarak hizmet etmektedir.

Hünernâme'nin ikinci cildinde yer alan anlatılar ve minyatürler, Kanûnî Sultan Süleyman'ın gücünü vurgulayarak, onu ideolojik bir figür olarak karakterize etme amacıyla tasvir edilmiştir. Eserdeki anlatılar ve minyatürler, Kanûnî Sultan Süleyman'ın liderlik vasıflarını, hükümeti üzerindeki etkisini ve cihan hâkimiyeti ülküsündeki kararlılığını göstererek onun ideolojik bir tip olarak resmedilmesini amaçlamaktadır. Bilge Kağan'ın yazıtlarındaki öğretilerle benzerlikler taşıyan bu anlatılar, Kanûnî'nin yönetim anlayışını ve devletini güçlendirmeye yönelik çabalarını yansıtarak onun tarihsel bir öneme sahip lider olarak anılmasına katkıda bulunmaktadır. Bu şekilde, Hünernâme, tarihsel figürleri birbirine bağlama ve farklı dönemlerdeki liderlik anlayışlarını karşılaştırma açısından önemli bir kaynak olarak işlev görmektedir.

Hünernâme'de ele alınan bir diğer konu ise güç olgusudur. Dönemin güç unsurunu belirleyen şey askeri başarılarıdır. Türk devlet geleneğinde askerî düzen devletin tarihî süreç içerisinde her zaman bel kemiği olmuştur. Her Türk devletinde askerî birliklerin teşekkülü doğal olarak gelişmiş ve her dönemde seçkin, düzenli ordu birlikleri oluşturulmuştur. Türklerin yayılmacı ve savaşçı karakteri, İslamiyet'in cihat anlayışıyla birleştiğinde, askerî başarılar devletin Tanrı adına üstlendiği ödevlere dönüşmüştür. Bu bakımdan Hünernâme'nin ikinci cildi Kanûnî Sultan Süleyman'ın cesaret, kahramanlık, azim, fedakârlık, savaşçılık ve disiplin gibi birçok erdemini başarılı bir şekilde yansıtmaktadır. Ayrıca eserde birçok minyatürde Kanûnî Sultan Süleyman'ın at üstünde resmedilmesi atın Türk kültüründeki önemini vurgulamaktadır. Bu eserdeki savaş sahnelerinde atların muazzam güzellikte çizilmesi ve tasvirde merkezî bir unsur olması, bu önemi kanıtlamaktadır. Türklerin savaşçı ruhu ve İslam'ın cihat anlayışının birleşimi, Hünernâme'nin sayfalarında görsel ve anlatsal bir bütünlük içinde anlatılmaktadır, atlar ise bu güçlü birlikteliği sembolize etmektedir.

Hünernâme'nin ikinci cildi döneminin siyasî atmosferine uygun olarak Kanûnî Sultan Süleyman'ın imajının oluşturulması ve yayılması açısından önemli bir kaynaktır. Hünernâme'de Kanûnî Sultan Süleyman'ın oluşturulan imajı, siyasî-politik kimliği, minyatür görselleri aracılığıyla yansıtılmıştır. Bu durumu değerlendirdiğimizde günümüzde kitle iletişim araçlarının siyasî ve politik söylemlerdeki etkinliği göz önüne alındığında, 15.-16. yüzyıllarda da minyatürlerin benzer bir amacı üstlendiğini söylemek mümkündür. Padişahların zengin görsel unsurlarla donattıkları minyatürler aracılığıyla kendi kişiliklerini ve Osmanlı hanedanlığının sonsuza kadar baki kalmasını amaçladıkları görülmektedir. Bu bağlamda minyatürlerin siyasî iletişim aracı olarak kullanıldığı, padişahların güçlerini ve liderlik vasıflarını vurgulamak için stratejik bir şekilde düzenlendiği söylenebilir. Bu durum Göktürk Yazıtlarındaki amaçlarla benzerlik göstermektedir. Kültigin'in anıt diktirmekteki amacı neyse Osmanlı hanedanlığının mimari, minyatür ve diğer sanat dallarına verdiği önem de aynı amaca hizmet etmektedir. Her ikisi de güçlü bir liderlik imajı oluşturarak devlet otoritesini pekiştirmeyi ve hanedanlığın devamlılığını sağlamayı amaçlamaktadır. Bu benzerlikler, farklı dönemlerdeki liderlik propagandasının benzer stratejilere dayandığını göstermektedir.

İbn Haldun, “Geçmişler geleceğe suyun suya benzemesinden daha ziyade birbirine benzer.” demektedir. Bu yaklaşım tarihin homojen bir anlayış ile ele alınan bir şey olduğunu hatırlatmaktadır (Yıldız, 2010: 32). Bugün de hükümdarlar çizdikleri imajlar ile kendilerinin “en iyi”, “vazgeçilmez” olduklarına halkı ve rakiplerini inandırmaya çalışmaktadırlar. Hünernâme için de durum farklı değildir.

Eserde ele alınan bir başka konu padişahın yetkileri ve bunu kullanım amacıdır. Türk-İslam devletlerinde sultan/padişah tüm yetkilerini Allah adına kullanır ve bu yetkilerin Allah tarafından verildiği kabul edilmektedir. Halife Allah'ın halifesidir; hazinesi O'nun hazinesi, ordusu O'nun ordusu, düşmanları O'nun düşmanları ve O'nun birliğinin bir göstergesidir. Bu anlayış Osmanlı Devleti'nde de karşımıza çıkmaktadır (Gürsu, 2011: 68). Sahn Müderrisi Martolos Mehmed Efendi, “Padişah Allah'ın yeryüzündeki gölgesidir. Her haksızlığa ve zulme uğrayan ona sığınır” (İpşirli, 2023: 61) söyleminin Osmanlı padişahlarının ideolojik tutumunu yansıttığını belirtmektedir. Hünernâme'de de Osmanlı padişahlarının tüm yetkilerini Allah adına ve onun adaletini yeryüzünde hâkim kılmak için kullandıklarına gönderme yapan hikâyeler, olaylar, görseller aktarılmaktadır.

Osmanlı İmparatorluğu'nda devlet, hanedanın ortak varlığı olarak kabul edilmişti ancak her hanedanlık üyesinin padişahlık için iddia talep etme hakkı vardı. Her hanedanlık üyesi padişahlık davasında bulunabilirdi. Bu her dönem hanedanın erkek üyeleri arasında taht kavgalarının yaşanmasına yol açmıştır. Bu sebepten çok kan dökülmüş ve devlet zaman zaman bölünme tehlikesi ile karşı karşıya kalmıştır. Fatih Sultan Mehmet, devletin bekası ve kamu düzenini sağlamak için Teşkilat Kanunnamesi'nde, bir ferman ile:

“Her kimesneye evladımın saltanat müyesser ola, karındaşların nizâm-ı âlem için katl itmek münasibdir. Ekser ulema dahi tecviz etmişlerdir. Anınla âmil olalar.”

kardeş katlini caiz gören bir uygulama başlatmıştır. Bu uygulama 150 yıl içerisinde altmış bir Osmanlı şehzadesinin katledilmesine yol açmıştır. Bilfiil isyan eden şehzadelerin yanı sıra kanunname gereği katledilen şehzadeler de olmuştur. 17. yüzyıla kadar devam eden uygulama, 'ekberiyet usulü' ile birlikte, Kanun-ı Kadîm'in değiştirilmesiyle son bulmuştur (Demir, 2016). Bu nedenle Hünernâme'de hanedanlığın mutlak monarşi düzeninin korunması için alınan siyasî uygulamalara yer verilmiştir. Eserde Kanûnî Sultan Süleyman devletin bekası için şehzadeleri ve torunu siyaset olunmuştur. “Fitne uykudadır, onu uyandırana Allah lanet etsin.” düsturuyla dînî ve ideolojik bir bağlamda uygun görülen bu durum birçok devlet adamına da uygulanmıştır. Ayrıca, Hünernâme'nin ikinci cildinde şehzadelerin katledilmesi her ne kadar siyaseten fitne ve fesat sebebiyle kamu düzeninin bozulacağı tehlikesi olsa da temelinde taht mücadelelerinin olduğu göz ardı edilemez bir gerçekliktir.

Osmanlı İmparatorluğu'nda devlet geleneği ve siyasî yapının korunması, hanedan üyeleri arasındaki rekabetin dengelemesi gibi faktörler de Hünernâme'de işlenen temalar arasında yer almaktadır. Bu bağlamda devletin tek yetki altında tutulması ve güçlendirilmesi için izlenen siyaset hem içsel dengeyi sağlama hem de dışarıya karşı birliği temsil etme amacını taşımaktadır.

Kanûnî Sultan Süleyman döneminde Osmanlı Devleti iktisadî politikaları sayesinde mal ve hizmet üretimi uzun vadede kalıcı olmakla birlikte istihdam, gelir ve tüketim dengeleri korunmuştur. Böyle bir iktisadî yapının korunması sistemin hayati bir meselesi olmuştur. Bunun için kurulan vakıflar iktisadî hayatın ve sosyal hayatın devamlılığını sağlayan en önemli kuruluşlar arasında yer almıştır. Vakıf kuruluşlarının önemi ve amacı, devletin geniş kapsamlı hizmet politikalarını yansıtmaktadır. Hünernâme'de, uçsuz bucaksız ve kilometrelerce uzakta kurulan vakıflar devletin geniş bir coğrafyada hüküm sürdüğünü göstermenin yanı sıra imparatorluğun tebaasındaki her toprağın devletin varlığına katıldığını da vurgulamaktadır.

Hünernâme diğer bir açıdan Osmanlı Devleti'nin hukuk ve kurumsal idari bakımdan önemli bir dönemini ele almaktadır. Bu dönemdeki idari ve hukuki işleyiş Osmanlı Devleti'nin dünya çapında saygın bir konuma yerleşmesini sağlamıştır. Özellikle Kanûnî Sultan Süleyman'ın padişahlık döneminde yürürlüğe konulan birçok kanun, hakkaniyete riayet edilmesini ve mağduriyetlere meydan verilmemesini sağlayan fermanları içermektedir (İpşirli, 2023: 59). Hünernâme'nin ikinci cildinin içerdiği hikâyeler ve tasvir edilen birçok minyatür dönemin padişahı Kanûnî Sultan Süleyman'ın hukuk ve adalet düzeni içinde bir yönetim anlayışı sergilediğini göstermektedir. Bu bakımdan eser Kanûnî Sultan Süleyman'ın devletin bekası ve Allah'ın adaletinin yeryüzünde hâkim kılınması için sarf ettiği çaba ve iradenin bir ifadesidir.

Sonuç olarak bu eser devletin siyasî, iktisadi ve sosyokültürel işleyişi hakkında zengin bir içerik sunmaktadır. Hikâyesel ve görsel unsurlarıyla birlikte Türk-İslam kültürüne dair birçok bilgi ve belgeyi barındırmaktadır. Ayrıca eserde devlet ritüelleri ve Kanûnî Sultan Süleyman'ın bu ritüeller üzerindeki maskülen etkinliğinin ve bu etkinliğinin nasıl temsil edildiğinin anlaşılmasına bir sembol analizi ile ulaşılması mümkün olacaktır. Bu analiz Hünernâme'nin Türk kültürü ve devlet yönetimini yansıtmaya konusundaki önemini daha iyi anlamamıza yardımcı olacaktır.

4. BÖLÜM: GÖSTERGEBİLİM İLE MİNYATÜR SANATININ YORUMLANMA İMKÂNI

4.1. Göstergebilimin Tanımı ve Temelleri

Beşikten mezara kadar her şey göstergebilimin inceleme nesnesidir (Sığırcı, 2020: 14). Göstergebilim, insanların iletişim kurmak için kullandıkları diller, davranışlar (jestler), görüntüler, belirtkeler, mimari yapılar, müzik, resim, tiyatro, film, afiş, moda, yazınsal gibi bildirişim amacı yüklensin ya da yüklenmesin her anlamlı bütünü oluşturan dizgeleri inceler. Anlamlı bütünlük göstergelerin birbirleri ile kurdukları bağlantıları, eklemlenmiş biçimleri bulmak ve göstergeler ile gösterge dizgelerini sınıflandırmak amacıyla insan etkinliklerinin öteki ile olan etkileşimini açıklamaktır. Bu doğrultuda bilgi kuramsal, yöntembilimsel ve betimsel yönden tümü kapsayıcı, tutarlı, sade (yalın) bir kuram geliştirmek göstergebilimin çalışma alanıdır. Ayrıca göstergebilim bildirişim için kullanılan gösterge dizgesinin sistemini ve işleyişini inceleyen bir disiplindir. Bu disiplin insanın görme duyusu aracılığı ile yaşamda her şeyin farkında olduğu yaklaşımı üzerine kurulmuştur. Göstergelere yüklediği anlam ile onları anlamlandırma göstergebilimin amacıdır (Arıkan, 2013: 43).

V. Doğan Günay'ın deyimiyle günlük hayatımızda bizi göstergeler çevrelemiştir ve biz de her saat göstergeler ile konuşuruz. Anlam yüklediğimiz her şey bizim için göstergedir (Günay, Akt. Parsa, 2012). Göstergebilimin konusu anlamı oluşturan yapıyı ve anlamın nasıl yaratıldığını incelemektir (Bertrand, 2000: 9). Göstergebilimde toplumsal ve bireysel söylem ile örülü bu anlamlı yapının açık edilmesi ve anlam oluşurken göstergelerin yapısal ilişkilerinin çözümlenmesi amaçlanmaktadır (Başoğlu, 2019: 435). Göstergebilimin temel amacı dizgelerdeki anlamsal katmanları görünür kılmak ve ortaya çıkan anlamlı bütünü çözümlenektir. Bu çözümlenme süreci anlamın üretimiyle başlamaktadır. Anlam oluşumu göstergelerin bir araya getirilme yöntemlerinin incelenmesi ile devam etmektedir (Özmutlu, 2009: 17).

Mehmet Rifat insanların iletişim amacıyla kullandıkları her şeyin göstergebilim alanında yer aldığını belirtmektedir. Rifat, göstergebilimin çalışma alanının genişliğini belirterek her türlü imge, iz, belirti, belirtke, işaret, söz, ses, simge, sembol, şifre, harf, yazı gibi nesnelere birer gösterge olarak tanımlamanın mümkün olduğunu söylemektedir (Rifat, 2013: 96).

Dolayısıyla göstergebilim göstergelerin, sembollerin ve belirtilerin incelenmesiyle ilgili bir disiplindir. Bu disiplin farklı yöntemler kullanarak sözlü, görsel, yazılı işaretlerin tanımlanarak anlamlandırılmasına ve çözümlenmesine katkı sağlayan bir yöntem bilimdir. Rifat, gösterge yöntemlerini tasvir etmek, göstergelerin birbirleriyle olan bağlantılarını belirleyecek anlamları keşfetmek ve göstergeleri ile gösterge sistemlerini sınıflandırmak gibi unsurların bu bilim kapsamında ele alındığını belirtmekte, bilgiyi kurumsal, yöntem bilimsel ve betimsel yönden de kapsayıcı, tutarlı ve sade bir yorumlamanın göstergebilimin amacı olduğunu söylemektedir (Ustaoglu, 2022: 16-17).

Fatma Akerson ise trafik işaretleri, dilsiz alfabesi, dinî, askerî ve ulusal sembollerin göstergeler olduğunu belirtmektedir. Bazı göstergeler çok anlamlı katmanlar oluşurken bazıları da tek anlamlı olabilmektedir. Göstergebilim günümüzde sanat, edebiyat, tıp, iletişim gibi pek çok alanda bir yorumlama ve analiz yöntemi olarak kullanılmaktadır. Her göstergebilimsel kuram bir çözümlene yöntemi sunmaktadır. Böylelikle göstergebilimsel çözümlene yöntemlerinin uygulandığı alanlar gün geçtikçe genişletmekte ve bu alanlara derin anlamlar kazandırılmaktadır (Akerson, 2019: 17).

Göstergebilimin dil alanı dilbilimdir fakat görüntü, işaretler, semboller ve görünenin arkasındaki anlamlar ve bu anlamların çözümlenmesi de göstergebilimin çalışma alanında ele alınmaktadır. Göstergelerin doğrudan kaynağı göz önünde tutulduğu zaman evrensel olan veya üstün olan hiçbir gösterge bulunmamaktadır. Bir göstergenin doğruluğu ya da gerekliliği gerçeklikle değerlendirilemez. Sembolizm veya göstergede olanı olduğu gibi anlamlandırma ve yorumlama vardır (Tokat, 2012: 253).

Ses, biçim ve işaretleri hayatında kullanmaya başlayan insanoğlu, dil ve sanat ile birlikte göstergeleri/sembollerini de kullanmaya başlamıştır. İnsan için her şeyin farklı anlamları vardır. Bazı şeylerin görüldüğü gibi düz bir anlamı bazı şeylerin de görünenin ötesinde yan ve derin anlamları vardır. İnsan bu anlamları çözerek diğer insanlarla ve insan dışındaki varlıklarla iletişim dilini oluşturmaktadır.

Estetik ve sanat, duygu ve düşüncenin ifade edilmesinde önemli bir araç olmuştur. Göstergebilim bu anlamları gösteren sembollerini çözümleyen, yorumlayan bir bilim olarak gelişmeye ve yeni analizler geliştirmeye devam etmektedir (Soylu, 2022: 3-4). Her ne kadar göstergebilim temel olarak edebiyat alanında başlamış olsa da bugün birçok disiplin tarafından

kullanılarak geliştirilmiştir. Günümüzde ise edebiyat ve iletişim alanlarında yaygın olarak kullanılmaktadır.

4.2. Tarihsel Süreç İçinde Göstergebilim

Göstergebilim 20. yüzyılda Avrupa ve Amerika’da gelişen bir bilim disiplini olmakla birlikte göstergelerin anlamları üzerine ileri sürülen görüşler antik çağa dayanmaktadır. Düşüncenin ve bildirişimin göstergeler kullanılarak işlendiği fikri Antik Çağ filozoflarına kadar uzanmaktadır. Stoacılar gösterge, anlam, özdeksel nesne ve simge kavramlarını birbirinden ayırarak bu kavramlar üzerinde durmuşlardır. Sofist filozofları ise bildirişimde etkili kelime seçiminin önemini vurgulamışlardır. Platon kelimelerin objektif ve evrensel anlamları ihtiva ettiğini vurgulayarak dilsel göstergelerin nedensiz olarak ortaya çıktığını vurgulamıştır. Ayrıca Platon “Bir var olana bir şeye hangi ismi verirseniz verin doğru olacaktır. Hatta verdiğiniz ismi değiştirseniz yine doğru olacaktır.” demektedir. Aristo ve Augustine ise insanın gelişmesi ve ilerlemesinde dilsel göstergenin bir “araç” olduğu üzerinde durmuşlardır (Güneş, 2012).

Gösterge kuramı 17. ve 18. yüzyıllarda akılcı ve deneyci felsefeciler tarafından ele alınan konulardandır. Dil ve anlam üzerine bu dönemde çalışmalar yapan John Locke “İnsan Anlayışı Üstüne Bir Deneme” (Essay Concerning Humane Understanding) adlı eserinde “semeiotike” kavramına yer vermiştir. Locke gibi J.H. Lambert de eserlerinde “Semiyotik” kavramı üzerinde durmuştur (Güneş, 2012: 35-38). 19. yüzyılda B. Bolzano’nun ve E. Husserl’in de dilsel göstergeler üzerine çalışmaları bulunmaktadır (Arıkan, 2013: S. 49).

19 ve 20. yüzyıllarda gelişen birçok akım ve kuramla birlikte göstergebilim alanında da yoğun çalışmalar başlamıştır. Edebiyatta yapısalcılık akımının Fransa’da 1960’lı yıllarda Barthes, Gérard Genette, Bremond, Greimas ve Tzvetan Todorov gibi edebiyat bilimcileri tarafından başlatılmasıyla (Kolcu 2008: 293) birlikte bu bilimin inceleme alanı da genişlemiştir. Çağdaş göstergebilim söyleminin ise Ferdinand de Saussure ve Charles Sanders Peirce ile başladığı öne sürülmektedir. İnsan bilimlerinde İkinci Dünya Savaşı sonrasında hızla bir gelişim yaşanmıştır. Bu gelişmeler göstergebilimin yöntemlerinde de etkili olmuştur. 1960 sonrasında SSCB’de simgesel mantığın, matematiğin ve bildirişim kuramının da etkisiyle söylence, şiir

üzerine ABD, Fransa'da da benzer alanlarda göstergebilimsel araştırmaların hız kazandığı görölmektedir (Kaplan & Ünal, 2011: 6).

Ferdinand de Saussure göstergebilimi göstergelerin toplumdaki var olma durumlarını inceleyen bir bilim olarak kurmuştur. Bu bağlamda gösterge dizgeleri zaman zaman dil oluşturan unsurlar olarak ortaya çıkarken bazen de yazı, geleneksel simgeler ve davranış biçimleri gibi dizgelerin kapsamına girmiştir. Göstergebilime katkılarıyla farklı bir yön veren bir diğer düşünür Peirce ise göstergebilimi mantıkla özdeştirilmiş bir tasarım olarak sunmaktadır. Göstergebilimin geniş bir çerçevesini oluşturan Peirce göstergebilim yöntemini salt dil bilgisi, salt söz bilim (retorik) ve salt mantık olarak üç başlık altında tasarlamıştır (Özmutlu, 2009: 17-18).

Barthes ise göstergebilimi dilbilimin alt dalı olarak görmektedir. Ona göre yaşamımızı göstergeler kuşatmaktadır. Göstergeler analiz edildiği ölçüde anlam kazanmaktadır. Gösterge Barthes'ın tasarımında kendisinin o şey olmadığı halde o şeye işaret eden ve bildirim yapan bir araçtır (Özmutlu, 2009).

Berke Vardar, Süheyla Bayrav, Tahsin Yücel gibi isimler Türk göstergebilim alanında ilk çalışmaları yapmışlardır. Bugün ise göstergebilim alanındaki çalışmalar önemli bir aşama kaydetmiştir. Her ne kadar bu çalışmalar yazınsal göstergebilim alanında ağırlık kazanmış olsa da görsel göstergeler ile ilgili çalışmaların son zamanlarda yoğunluk kazandığı görölmektedir. Türkiye'de farklı alanlarda yürütölen araştırmaların umut verici olduğunu ve yapılan çalışmaların gün geçtikçe çeşitlendiği görölmektedir (Sığırcı, 2020: 48-49). Göstergebilimin alışma alanı çok geniştir. Dilbilim ile başlayan göstergebilim serüveni disiplinler arası bir gelişme alanı bulmuştur.

4.3. Göstergebilimde İmgenin Anlamlandırılması

Göstergebilim göstergelerin bilimidir. Gösterge o şey olmadığı halde kendisi dışında başka bir şeyin temsili olan işaretler, kelimeler, görüntüler, nesnelere, jestler gibi olmadığı şeyin çağrışımını taşır (Chandler, 2007: 2). Gösterge kendisi o şey olmadığı halde o şeyin yerini alabilen, o şeyi çağrıştıran ve bildirişim sağlayan bir araçtır.

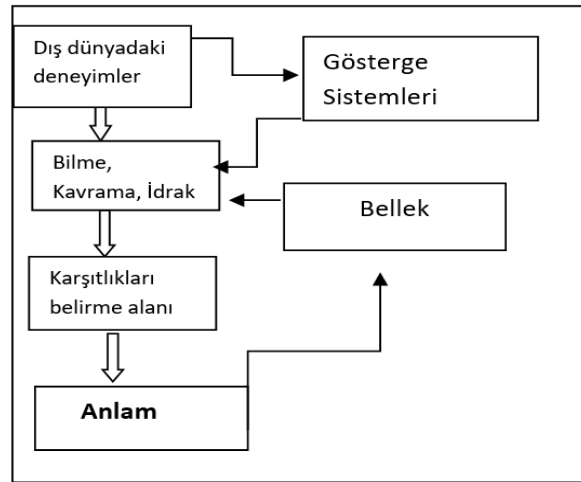
Göstergebilimin ilk önce odaklandığı şey metin, işaret, ses, görüntü gibi şeylerdir. Yorumlayıcı, alıcı ya da okuyucu metin, ses, görüntü vb. yorumlarken göstergebilimde etkin bir

rol almaktadır. Fiske, yorumlayıcı kavramın yerine ‘okur’ kavramını kullanmaktadır. Ona göre okumak öğrenilen bir durumdur. Okurun deneyimleri, tutumları, düşünsel gelişimi ve duyguları kendi kültürel deneyimleri tarafından belirlenir (Fiske, 1996: 62). Burada okur, metin, görüntü gibi göstergeleri anlamlandırırken kendi deneyimlerinden yola çıkarak yeniden bir yaratım ve anlamlandırma yapmaktadır. Dolayısıyla göstergebilim yapılaşdırılmış bir bütün olarak göstergeleri çözümlenmeye çalışmakta ve aynı zamanda göstergenin gizli yan anlamlarını araştırmaktadır (Atabek & Atabek, 2007: 75).

Gösterge üzerinde yapılan anlamlandırma çalışmalarında ilk karşılaşılan şey görüntü ya da metnin ilk algılanan yanı olmaktadır. Fakat ilk bakışta algılanan içeriğin yanı sıra gizli veya üstü kapalı anlamına yani görünenden görünmeyene, öznellikten nesnellığe, somuttan soyuta, bilinenden bilinmeyene doğru bir akış vardır (Karaman, 2017: 25-27).

Bir göstergede gösterenle gösterilen arasında bağ kurulmasına ‘anamlama’ denilmektedir. Anamlama süreci bir göstereni gördüğümüz, işittiğimiz zaman, onun zihnimize oluşturduğu çağrışım ile başlamaktadır. Göstergebilim ‘anamlama’ temeline dayanmaktadır. Bu bilim üzerine geliştirilen birçok kuram bu ‘anamlama’nın ne ve nasıl oluştuğuyla alakalıdır. Roland Barthes ‘anamlama’, ‘düz anlam’ ve ‘yan anlam’ kavramlarıyla açıklarken, Saussure gösterge ve gösteren kavramlarıyla bir ‘anamlama’ bağı kurmaktadır. Peirce ise ‘anamlama’ bağını, oluşturduğu üçlükler ile kurmaktadır (Çağlar, 2012: 26-28). Göstergebilim alanında çalışmalarını sürdüren diğer düşünürlerin ‘anamlama’ bağını kendi kuramları çerçevesinde nasıl ele aldıkları bizi çalışma konumuzdan uzaklaştırdığı için bu düşünürlerin yaklaşımı yeterli görülmektedir.

Anlamın yorumlanması belli bir süreç içerisinde gerçekleşmektedir. Bu süreçte rol oynayan temel etmenler, içsel ve dışsal deneyimler, gösterge sistemleri, bellekte yer alan anılar, bilme, kavrama ve idrak alanına toplanarak bazı şeyleri ima edebilmek için karşıtlıkların belirlendiği alana gitmektedir. Bu alanda her şey zıddı ile anlam kazanmaktadır. Kişisel deneyimlerin yorumlanmaları haline dönüşen anlamlandırmalar oluşmaktadır (Parsa & Parsa, 2004: 82). Bu bakımdan anlamlandırılan şeyin bütün anlamlandırma süreçlerine alıcıyı dâhil etmektir.



Şekil 1: Bireyin Anlamlandırma Süreci Şeması (Akt: Parsa & Parsa, 2004, s. 81).

Sonuç olarak göstergebilimin ne olduğu, sunduğu anlamlandırmanın ne olduğu ve çözüm yöntemi konusunda farklı yaklaşımlar bulunduğu görülmektedir. Göstergebilim, bu yaklaşımlar perspektifinde ele alındığında sadece dizgeleri inceleyen bir bilim dalının ötesinde aynı zamanda disiplinler arası bir anlamlandırma imkânı sunan bir bilim olarak öne çıkmaktadır.

4.4. Sanat Eserinin Alternatif Yorumlama Arayışları

Bir sanat yapıtına yaklaşım biçiminin alımlayıcı ve yapıt ilişkisi açısından sanatçı merkezli, toplum merkezli, alımlayıcı merkezli ve yapıt merkezli olmak üzere dört yaklaşım biçimi bulunmaktadır. Bu yaklaşımlar sanatın 'ne' olduğu ve 'nasıl' gerçekleştiğine açıklık getirmektedir (Ötgün, 2008: 159). Sanat eserinin çok katmanlı anlamlarının olması onun birçok açıdan değerlendirilmesini zorunlu kılmaktadır. Bu bağlamda sanat eseri hem öznel hem de nesnel bir bakış açısıyla ele alınmalıdır. Bu bakış açısı bir kesinlik ifade etmediği gibi dönemlere göre farklı anlamlara da gelmektedir. Çünkü sanatın dili yoruma açık bir dildir. Sanat, sınırların çizilemediği bir yorumlamanın yanı sıra rastlantısal, çapraşık ve inişli çıkışlı (Ötgün, 2008) bir çizgide değerlendirilmiştir. Bu yönüyle sanat eseri zamanın ötesindedir.

Sanat eserinin bir sistem ve düzen içerisinde yorumlanması deneyimi her dönemde var olagelmıştır. Sanatın doğası ve anlamını anlamak, bazen eserin içinde var olduğu toplumun değerleri ve anlayışlarına nasıl karşılık verdiğini araştırmak için sanatçının veya toplumun bakış açısına odaklanan yorumlar yapılmıştır. Sanat eserinin alıcılarda uyandırdığı heyecan ve merak bir

başka yorumlama deneyimidir. Ayrıca sanat eserinin özünde var olanı arama üzerine geliştirilen yaklaşımlar da vardır. Sanat eseri üzerine bir bütün olarak yorum yapılması tüm bu yaklaşımlar ele alındığında mümkün olmaktadır. Burada sanatçı temelli yaklaşım, alımlayıcı temelli yaklaşım, toplum temelli yaklaşım ve eser temelli yaklaşım üzerinden konuyu genişlettiğimizde ele alınan her yaklaşımın sanat eserinin bir yönünü öne çıkardığı görülecektir.

Sanatçı temelli yaklaşım sanatçının yaratıcılığını temel almaktadır. Bu yaklaşım bir sanat eserinde sanatçının kendinde var olanı yansıtma yönü temel alınarak yapılmaktadır. Bu yaklaşım 18. yüzyıldan sonra Romantizm akımıyla ilişkilendirilmiştir. Romantizm akımı insanın iç gerçekliği, duyguları, isyanları, sevinçleri ve duyularını ürettiğine yansıtmasını ele almaktadır (Ötgün, 2008: 161). Bu yaklaşımda sanat eserine sanatçının baktığı yerden bakılması esastır. Sanatçının kendi dünyasından hissettiğini yansıtarak oluşturduğu eserin toplum tarafından karşılık bulmasının bir önemi yoktur. Sanatçının çabası kendi bilincinde olanın hür kılınarak varlık kazanmasıdır. Bu düşünüş bireyin özgürleşmesinin alt yapısını oluşturarak modern düşünce tarzının da hareket noktası olmuştur. Bu bir noktada sanatçının kendisini kendi heyulasında var etmesi ve bunu dışa vurmasıdır. Bundan dolayıdır ki sanat eserinin toplum tarafından tam olarak anlaşılmasının bir önemi yoktur. Önemli olan sanatçının kendi duygu ve düşüncesini dile getirecek bir yol bulmuş olmasıdır. Eseri anlamak ancak sanatçının duygu ve düşüncesinin geri planında bulunan ruhsal dünyaya ulaşmakla mümkündür.

Alımlayıcı temelli yaklaşım ise bir sanat eseri hakkında algılayıcıda uyanan duygu ve düşüncenin odağa alınmasıyla eserin estetik yanı hakkında bir kaniya varılmasıdır. Bu yaklaşımda eser çok boyutludur. Her alımlayıcının ruhsal ve düşünsel dünyasında eserin bıraktığı yansıma farklı olduğundan, eser çokça anlam kazanmaktadır. Eserin görünür kılınmak istenen yanı ile alımlayıcının duygu ve düşüncesi karşılaştıkça yeni anlamlar ortaya çıkmaktadır. Böylelikle bir sanat eserine zaman içerisinde yeni yorumların getirilmesi de sağlanmaktadır. Dolayısıyla, sanat eserinin var olma serüveni alımlayıcının yorumuyla her dönem ve toplumsal düzlemde yeniden varlık kazanmaktadır.

Alımlayıcı temelli yaklaşımda sanat eserinin ne olduğu algılayıcının katkısıyla şekillenmektedir. Edilgen bir alımlayıcı yoktur. Jacques Derrida bu yöntem ile okurun eseri çözümlemesindeki ağırlığının önemini göstergebilim alanında işlev kazandığını belirtmektedir (Ötgün, 2008, 167). Eserin kodlarının alımlayıcıdaki açılımları ile eser tanımlanmaktadır. Bu yaklaşımda iyi bir eserin ölçüsü alımlayıcının kendi ruhsal serüvenine tanıdık olan yanları eserde

bulmasıdır, alımlayıcının kendi ruhsal ve düşünsel dünyasından bağımsız esere yaklaşması mümkün değildir. Çünkü sanat her dönemde öznel olanın ürünü olarak var olmuştur.

Toplum temelli yaklaşım ele alındığında Marksist bir yaklaşım olduğu görülmektedir (Ötgün, 2008:169). Yansıtmacı kuramın gereği olarak sanat eseri toplumun yansıttığının ürünü olarak ele alınmaktadır. Sanat burada toplumun reflekslerinin bir sonucudur. Yani sanat eseri dışarıda olanın bir taklididir. Sanatçı dışarıda (doğa, insan, yaşam vb.) olana ayna tutmaktadır. Bu bakımdan, sanat eseri bilinenin ötesinde bir şey değildir. Bilinen ise her an insanı kuşatan dış dünyadır. Sanatçı bilinene aracılık ederek onu bir biçim içinde üretimini gerçekleştirmektedir (Ötgün, 2008).

Eser temelli yaklaşım bir sanat eserini incelemeye ve anlamaya odaklanırken eserin kendi özelliklerine ve yapısal unsurlarına odaklanır. Bu yaklaşım, eserin biçimi, düzeni, kompozisyonu ve kurgusu (Ötgün, 2008: 164) gibi öğelerini dikkate alarak sanat eserinin anlatısını çözmeyi amaçlamaktadır. Yapıtın bileşenleri (örüntüler, biçim bağlamı vb.) yapıtın niteliğine ve anlamsal derinliğine ulaşmamızı sağlamaktadır. Bir sanat yapıtının biçimi onu oluşturan bağlamlardan ayrı ele alınamaz. Burada sanatçının ruhsal durumundan uzak bir yerden yaklaşılması beklenmektedir. Yani eserde görülene odaklanılması beklenmektedir. Sanatçı susmuş, artık eser bir dil kazanmıştır. Dolayısıyla bu yaklaşımda eserin alımlayıcıya ne dediği önemlidir.

Eser temelli yaklaşım, F. de Saussure, Mukarovsky, Heinrich Wölfflin, C. Lévi-Strauss, A.J. Greimas, J. Courtès, F. Rastier, J. Fontanille ve R. Barthes gibi dil bilimciler tarafından göstergebilim çerçevesinde ele alınmıştır. Bu düşünürler, sanat ürünlerinin bir dili olduğu ve bu dilin göstergeleri üzerinden örtük anlamlarına ulaşmanın mümkün olduğunu belirtmek ile birlikte sanat eserinin bir dizgesinin var olduğu ve bu dizge üzerinden eserin incelenen bilinirliğini mümkün görmektedirler. Ayrıca V. Propp, R. Jakobson ve T. Todorov da sanat eseri temelli yaklaşımı göstergebilim alanında ele almışlardır (Ötgün, 2008: 165-166). Bu düşünürler sanat eserinin biçim olarak varlık kazandığını ve biçimin kodlar, birimler ve izleklerden oluştuğunu savunmuşlardır. Dolayısıyla bu yaklaşımda, bir sanat eseri üzerine yapılacak herhangi bir yorumlama o eserin yeniden üretilmesini sağlayacaktır.

4.5. Sanat Eserlerinin Göstergebilimsel Yöntem ile Yorumlanması Mümkün Müdür?

Göstergeler her alanda bulunduğu gibi eseri oluşturan belirtiler, belirtkeler, ikonlar ve semboller olarak sanat eseri üzerinde bulunmaktadır (Soylu, 2021: 2226). Dolayısıyla sanat eseri bir bütün olarak göstergedir. Göstergebilim bir sanat eserinin şeklinin akıl ve malzemeden soyutlayarak kazandığı geniş anlamın onu doğuran kültür çevresinin içinde çözümlenmesi ile ilgilenmektedir. Bu çözümlenme her ne kadar var olan eserin şekilsel yönü ile başlasa da eserin içinden çıktığı toplumun düşünce, inanç şekillerinin bilinmesi ve dönemi hakkında derin ve bütünsel bir kavrayış edinilmesi ile mümkün olmaktadır.

Bir sanat eserinin göstergebilim yöntemi ile analiz edilmesi mümkündür. Bu göstergebilimin bir sanat eleştirisi yaklaşımı olarak kullanılmasıdır. Barthes göstergebilim çözümlerinin sanat eleştirisinde yeni bir dönemi başlattığına dikkat çekmektedir (Uçan, 2003: 24-27).

Sanat eserlerinin anlamlandırılmasında sanat eleştirisi yöntemlerinin yanı sıra göstergebilimsel yaklaşımın kullanılmasının eseri anlamak sanatçının ve anlayıcının içinde bulunduğu kültür-toplum bağlarının da anlaşılmasını zorunlu kılmaktadır (Yurttaş & Karaca, 2022: 27). Sanat eserlerinin göstergebilimsel çözümlemesi, eserin içerdiği göstergelerin anlamını toplum yapısı, kültür, tarih ve sanatın genel bağlamından türetilerek anlamaya çalışan bir analiz yöntemi sunmaktadır. Bu yöntem eserlerin sadece yüzeydeki görüntüsünün ötesine geçmeyi amaçlar ve semiyotik teoriyi kullanarak göstergelerin daha derin anlamlarını çözmeye çalışır.

Göstergebilimin şifresini çözüp gizli anlamları açığa çıkartmak için okuyucu ve izleyiciyi şifreler ve şifre çözme sistemini öğretmeyi amaçlar. Bir sanat yapıtında kastedilen şey gerçekten kastedilen değildir. Bu anlayış açısından bir sanat yapıtının hakkında sınırsız sayıda yorum yapmak mümkündür. Ayrıca bir sanat yapıtı bütünsel anlamda üretimi tamamlanmış olarak değerlendirilmemelidir çünkü her dönemde üretim sürecine girerek kişilerce yeniden yorumlanmaya açıktır. Bu yorumlama sanat eserinin indirgenemez özgünlüğünün bir yansımasıdır. Sanat eserine yaklaşan düşünür kültürel birikimine dayanan belli bir kolektif belleği harekete geçirerek eseri yeniden üretilmesini olanaklı kılmaktadır (Çağlar, 2012: 22-34).

Görsel düşünme imgelerin ve toplumun tarihsel bağlamının şifreler olarak işlev gördüğü bir süreçtir ve görsel elemanları anlama, yorumlama ve bağlam içinde değerlendirme yeteneğini ifade etmektedir. Bu süreçte görsel imgeler, semboller ve kültürel referanslar, toplumun tarihsel ve kültürel bağlamında anlam kazanmaktadır. Yorumlama edimi ise bir sanat yapıtında hakikati ifade etmek yerine genellikle anlamın sürekli olarak ertelendiği, başka bir şifrenin yeniden yorumlanması gereken bir süreci yaratmaktadır. Bu nedenle anlamın daima ötelendiği bir deneyim ortaya çıkmaktadır. Zapp'ın söylemiyle *“İki aynayı karşılıklı olarak birbirine tuttuğumuzda son imgeyi bulmak nasıl imkânsız ise ilk anlama ulaşmak da mümkün değildir. Buna sonsuz geri çekilme de denilmektedir.”* Ayrıca Zapp *“Her deşifre bir şifredir ve şifre çözme başka bir şifrelemedir.”* Yani bir sanat eseri ele alınırken anlamsal derinliği ve şifresinin tam olarak çözümlenmesi mümkün olmayacaktır. Sonsuz sayıda yorum ve anlamlandırmanın üretiminin mümkün olduğu görülecektir.

Sanat eserleri genellikle semboller, imgeler ve diğer göstergeler aracılığıyla ifade edilir. Bu göstergeler sanatçının duygularını, düşüncelerini, toplumsal eleştirilerini veya kültürel referanslarını iletebilir. Göstergebilimsel çözümleme bu göstergeleri anlamak ve yorumlamak için dilbilimsel ve semiyotik prensipler kullanarak bir analiz geliştirmektedir. Bu analiz izleyiciye eserin içsel dünyası hakkında daha derin bir anlayış sağlar ve sanatın toplumsal, kültürel veya tarihî bağlamını anlamak için önemlidir. Dolayısıyla sanat eserlerinin göstergebilimsel çözümlemesi, sanatın daha geniş bir bağlamda anlamını açıklamak ve yaratıcının niyetini veya mesajını keşfetmek için bir araç olarak kullanılması mümkündür.

4.5.1. Göstergebilimsel Çözümleme Yöntemi ile Sanat Eserinin Yorumlanması

Göstergebilim 19. yüzyıl sonlarında Ferdinand de Saussure ve Charles Sanders Peirce tarafından ortaya çıkarılan bir bilim dalıdır. 20. yüzyılda Julien Algirdas Greimas, Roland Barthes, Jacques Derrida, Umberto Eco gibi bilim insanları bu alanda çalışmalarını sürdürmüşlerdir (Soylu, 2021: 22-27).

Bir sanat eseri incelemesinde bilimsel bir yöntem olarak göstergebilimin sunduğu çözümler 19. yüzyıl itibarıyla kullanılmaya başlanmıştır (Soylu, 2021: 22-27).

Göstergebilimsel çözümleme yöntemi ile bir sanat eserini anlamak ve yorumlamak etkili bir araştırma yöntemi sunmaktadır. Sanat eserleri görsel bir dil kullanarak duyguları, düşünceleri ve anlamları ifade etmektedir. Göstergebilim bu görsel dilin çözümlenmesine odaklanarak sanat eserlerini anlamak ve yorumlamak için bir araç sağlamaktadır.

Sanat eserlerinin çeşitli disiplinler tarafından yorumlanabilmesi, eser ile izleyici arasındaki mesafeleri kaldırarak sanatın zengin anlamlandırma potansiyelini ortaya çıkaracaktır. Sanatın akademik bilgilerle sınırlanmasının gereksiz olduğu ve her disiplinin kendi yorumunu katabilmesi sanat eserinin anlamını genişletecektir. Göstergebilim perspektifi bu noktada kapsayıcı bir anlamlandırma imkânı sunmaktadır.

Göstergebilimsel çözümleme sanat eserlerini anlamlandırmak için estetik unsurları, sembollerin çağrıştırdığı anlamları ve sanatçının niyetini anlamak için kullanılmaktadır. Bu yöntem, izleyiciye eserin ötesinde derinlemesine bir kavrayış sağlar ve sanatın görsel dilini çözümlemeye, yorumlamaya yardımcı olur. Göstergebilimsel çözümleme sanat eserlerinin içsel anlamlarını ortaya çıkarmak ve kültürel bağlamda anlamını genişletmek için etkili bir araçtır. Bu bağlamda sanat eserlerinin göstergebilimsel çözümlemesi izleyicilere daha zengin ve derin bir anlayış sunar.

Sanat göstergelerine yoğunlaşarak yapılacak okumalar o sanatın içinde icra edildiği toplumun psikolojik, sosyolojik, siyasî ve iktisadi (ekonomik) yapısının kesişim noktalarında şekillendiğini göstermektedir. Bu nokta sanat eserinin anlam boyutu olarak karşımıza çıkmaktadır. Anlam boyutunu irdelemek üzere göstergebilimsel yöntemin kullanılarak anlamı oluşturan göstergeleri çözümlemek, “estetik” olanı bulmanın yanı sıra ikonografi olarak genelleştirilen anlatının oluşturduğu göstergelere de ulaştıracaktır. Bu soğuk bir bakış tarzını yansıtmaktadır. Fakat duygudan arındırılmış bir akıl ile sanat eserinin anlamsal bütünlüğünü yakalamak bu yöntemle mümkündür.

Göstergebilimsel yaklaşım sanat eserlerini sadece estetik bir deneyim olarak değil aynı zamanda içerdikleri sembollerin ve göstergelerin taşıdığı derin anlamları da anlamak için bir araç olarak kullanılmaktadır. İkonografi, bu sembollerin ve göstergelerin genel kabul görmüş anlamlarını inceleyerek eserlerdeki anlatının derinliğini çözmemize yardımcı olmaktadır.

Bu çalışmada göstergebilimsel yöntem olarak Charles Sanders Peirce'ın semiyotik modeli temel alınmaktadır ve görüntüsel göstergelerin, sembollerin, belirtilerin analizini

çermektedir. Çalışmanın konusu olan minyatürlü eserdeki renklerin, figürlerin, kompozisyon düzeninin, sembollerin ve diğer görsel unsurların göstergebilimsel analizle incelenmesi mümkündür. Sonuç olarak göstergebilimsel analiz yaklaşımı, sanat eserinin taşıdığı anlamları çözümlenmeye çalışır ve bu anlamları belirli bir kültürel, tarihi veya sosyal bağlam içinde değerlendirilmesini olanaklı kılar.

4.5.2. Minyatür Sanatının Göstergebilimsel Yöntem ile Analizinin İmkânı

Göstergebilim insanın yaşadığı dünyayı işaretler aracılığıyla çözümlenerek algılanabilir olmasını sağlayan bir yöntemdir. Bu yöntem, çözümlenme sürecinde anlamların yapılandırılmasını belirli bir düzen içerisinde incelemektedir (Ustaoglu, 2022: 16). Göstergebilimsel yöntem sanat eserini okuma sürecinde anlamların belirli bir düzen içinde yapılandırılmasını sağlar. Bu, düzeni oluşturan dizgeler arasındaki ilişkilerden yararlanarak bir bağlam kurmayı içerir.

Minyatür göstergeleri geçmiş ile günümüz arasında bir bildirişim olarak ele alınırsa göstergebilim alanında incelenebilir. Çünkü içinde anlam barındıran her şey göstergebilimin alanına girebilir. Ayrıca metni oluşturan dizgedeki anlamın temel ögesi göstergedir. Göstergebilim türü ne olursa olsun metnin anlam evresinin üretilmesinde yeri olan göstergelere aralarındaki ilişkileri ve yüklendikleri anlamları incelemeye yetkin bir kuramdır. Bu bakımdan göstergebilim minyatür göstergelerinin ait olduğu dilin, kültür ve toplumsal yapısını, değerlerini çözümlenerek bu göstergelerin doğru değerlendirilmesini olanaklı kılmaktadır.

Göstergebilimsel yaklaşım kültürlerde var olan mitolojik unsurları, tasvirleri, sembolik ve alegorik kavramsal boyutları kullanarak geniş bir araştırma alanı sunmaktadır. Bu araştırmaların çerçevesini genişletmek amacıyla Türk-İslam sanatları içerisinde yer alan minyatür sanatını içeren Hünernâme'nin ikinci cildindeki seçili minyatürler üzerinde bir analiz yapılması mümkündür. Minyatürlerde kullanılan göstergelerden yararlanılarak figürler ile verilmek istenen mesajlara ve eserde kullanılan göstergeleri anlamlandırarak bu anlamlandırmaları birbirine ekleyerek minyatür kompozisyonunun bütünlüğünün nasıl üretildiğine ulaşılması olanaklıdır.

Hünernâme'nin ikinci cildindeki minyatürler oluşturdukları kompozisyon bağlamında göstergebilimin inceleme alanı içerisine girmektedir. Eserde kompozisyon düzenini oluşturan

göstergeler bir araya gelerek bir bütünlük oluşturmakta ve hikâyenin görsel görüntüsü figürler ile yansıtılmaktadır. Dolayısıyla eserde minyatür kompozisyonunun temelini oluşturan her bir figür kendi bağlamında bir gösterge olarak işlev görmektedir. Bu kompozisyon düzeni, birleştirici bir unsur olarak hareket ederken aynı zamanda aktarılmak istenen mesajın iletilmesine de yardımcı olmaktadır. Eserdeki minyatürlerde yer alan göstergeler anlamı ifade eden işaretlerdir ve iletişimin görsel algı boyutunu şekillendirmektedir. Dolayısıyla bir minyatür, figür, şekil ve çizim elemanlarını içeren özgün bir kompozisyon dizimi oluşturmaktadır. Ayrıca minyatürü yorumlamak, belirli bir dizimi takip etmekle birlikte özgün yeni bir dizim oluşturmak da mümkündür. Her yorumlama kendine özgü bir dizim üzerinden gerçekleşmektedir.

Kompozisyonu oluşturan her bir figür bir gösterge olarak tek başına birden çok anlama karşılık gelir. Hünernâme'nin ikinci cildinin kompozisyon düzenini oluşturan her figüre metin kısmından eklemeler yapılmakta, bu da işaret edilen konu ve hikayelerin anlaşılır kılınmasına yardımcı olmaktadır. Eserin minyatür kompozisyonunu bir bütünlük içerisinde okuduğumuzda ve eseri diğer minyatür göstergeleriyle birlikte ele aldığımızda birbiriyle oluşturdukları bağlam anlamlı bir çıkarım yapmamızı sağlamaktadır. Her figür kompozisyon bağlantısıyla anlam kazanmaktadır. Bu nedenle hiçbir figür kompozisyon düzeni içerisine rastlantısal olarak serpiştirilmemiştir. Her figür hikâyedeki bir şeyin dile/görsele yansıtılması için resmedilmiştir. Dolayısıyla minyatürlerin metinle birlikte izlenmesi (yorumlanması) gerekmektedir. Önce yazılı kaynak sonra minyatür yorumlanmalıdır. Minyatürler yazılı metin içerisinde verilirse önce o yazılı kaynak hakkında bilgi toplanmalı sonra minyatür yorumlanmalıdır. Dolayısıyla minyatür kompozisyonlarındaki figürlere bakıp “bu aslan, bu ceylan” gibi yorumlar yanlış ve eksik bir analiz olacaktır.

Görüntüsel dizimlerin bölünmesi zor olduğundan onlara eklemeli bir metin eşlik ettiğinde kesintili bir hal almaktadır (Sayın, 2014: 101). Metindeki söz dizimi ile minyatürdeki kompozisyon birlikte takip edildiğinde dizimler düzlemi ve çağrışımlar düzlemi eserin anlam bütünlüğünü oluşturmaktadır. Kale, taht... gibi kavramlar ve çağrışımları birlikte ele alındığında kurulan bağlantı aracılığıyla dizge ve dizimin oluşumu takip edilmektedir. Dizge ve dizim bağlamında figürlerin değer kazanması, minyatürlerdeki görsel öğelerin düzenli bir yapı içinde birbirine bağlı olduğunu göstermektedir. Minyatürlerde yer alan figürler dizge içinde anlam kazanır ve bu anlam figürlerin bir araya getirilmesi, düzenlenmesi ve ilişkilendirilmesi ile oluşur. Bu bağlamda minyatürlerde figürlerin değer kazanması hem dizge içindeki düzenli yapıyla hem de

diğer görsel öğelerle olan ilişkileriyle şekillenir. Bu görsel öğeler izleyiciye belirli bir mesajı, hikâyeyi veya temayı ileten kompleks bir anlam bütünlüğü oluşturmaktadır. Bu bakımdan Hünernâme'nin ikinci cildinin metninde bir ardışıklık bağlantısı bulunmakla birlikte, metne uygun bu bağlantı özellikle minyatür tasvirlerinde belirgin bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Olayların ve eylemlerin hikâyenin akışına göre minyatürlere de işlendiği gözlemlenmektedir.

Aralarında dizim ve dizgesel bağlantı bulunan görsellerin çözümlenmesi bölümlenme üzerinden gerçekleştirilmektedir. Bu bakımdan aralarında bağlantı bulunan minyatür figürleri birlikte bir dizim oluşturmaktadır. Dolayısıyla Hünernâme'deki kişi, mekân, kale... gibi tüm bu göstergelerin minyatür diziminde kendinden önceki ve sonraki öğelerle (figürler) kurduğu bağlantıda değer kazanmaktadır. Mesela kaftan ve giyen kişi arasında bağlantı bulunmakta ve kavuk takan kişi arasında birlikte bir dizim oluşmaktadır. Eylem ve eyleyen kişi zihinde birbirini çağrıştıran şeylerdir. Diğer tüm figürler düşünüldüğünde, oluşan küme çağrışımlar yoluyla çözümlenebilmektedir. Burada hem dizgesel hem de çağrışımsal bir düzen vardır ve her iki düzen de birbirinin tamamlayıcısıdır. Bu nedenle izleyici, her aşamada aktif olarak eserin bütünlüğünü kavramaya zorunlu olarak dâhil olmaktadır.

Bu çalışmada Hünernâme'nin ikinci cildinden Kanûnî Sultan Süleyman'ın kişiliğini, gücünü, siyasetini, başarılarını, tebaasına yaklaşımını ve ölümünü yansıtan seçilmiş minyatürlerin içerdikleri unsurları katman katman incelenerek her bir ögenin bir diğerine nasıl anlam kattığını ve bu unsurların toplamının nasıl bir anlatı oluşturduğunu anlamak amaçlanmıştır. Peirce'in üçlükleri temelinde anlam çözümlenmesi yapılarak ve görsel göstergelerin anlam evreni incelenerek bir analiz yapılmıştır.

4.6. Charles Sanders Peirce'in Göstergebilim Yaklaşımı

Charles Sanders Peirce göstergebilimin bir bilim dalına dönüşmesini sağlayarak bütün olguları içeren ve mantıkla özdeşleştirilen bir göstergeler kuramı geliştirmiştir. "Semiotic" adını verdiği bu kuram üzerine 1931-1958 arasında "Bütün Yazılar (Collected Papers)" adıyla yayımlanan çalışmaları ile kurama derinlik kazandırmıştır (Bayçu & Uluyağcı, 2005: 79). Charles Sanders Peirce göstergebilimi disiplinler arası bir bilimsel inceleme alanı olarak sunmaktadır. O,

göstergebilimsel olguları eksiksiz bir şekilde sınıflandırmayı amaçlamış ve altmış altı sınıftan oluşan bir göstergeler dizgesi tasarlayarak üçlükler oluşturmuştur (Arıkan, 2013: 66).

Peirce göstergenin “birine yönelik” olduğunu vurgulamaktadır. Gösterge birine seslenmektedir ve amacı seslendiği kişinin zihninde daha gelişmiş bir gösterge yaratmaktır (Fiske, 2003: 65). Nesne göstergenin yerini tutmaktadır. Yorumlayıcı ise gösterge ile nesnesi arasındaki bağı üreten zihinsel süreç olarak tanımlanmaktadır (Parsa & Parsa, 2012: 11-12 akt. Civelek & Türkay, 2020: 777).

Peirce bir gösterge ile karşılaşan kişinin karşılaştığı şeyi bir gösterge olarak algıladığını ve onun başka bir şeye gönderme yaptığını bilmesinin önemli bir süreç olduğunu belirtmektedir. Bu izlenim ona göre yeni bir göstergedir. Fakat bu yeni gösterge birincisinin aynı olmamakla birlikte onu kısmen temsil etmektedir. Burada temsil edilen nesne ise göstergenin kendisinin dışında işaret ettiği bir şeydir. Peirce bu öteki konumundaki nesneyi “gönderge” olarak adlandırır (Fiske, 2003: 65). Yorumlayıcı ise Peirce’ın modelinde göstergenin kullanıcısı değildir. Yorumlayıcı “uygun anlamlandırıcı etki”dir. Burada zihinsel bir süreç olarak ortaya çıkar ve hem gösterge hem de kullanıcının nesne ile ilgili deneyimi tarafından belirlenir (Fiske, 2003: 65).

Göstergebilimin dilbilim ve edebiyat alanları dışında bir analiz yöntemi olarak kullanılması Peirce’ın çalışmalarıyla başlamıştır (Akerson, 2019: 60-79). Peirce, göstergebilimi göstergelerin bilimi olarak tanımlar. Dolayısıyla göstergebilimin bütün bilgileri ve deneyimleri kapsadığını her şeyin gösterge, gösterilen ve gösteren olduğunu söyler (Pierre, 1994: 58). Ayrıca gösterge nesneyi kendine has öğeleri olan bir kalıp içinde inceler; anlamı bir bağlamdan ileri gelir. Eş zamanlı bir yaklaşımla ele almak; göstergeyi, göstereni ve gösterilene içermek, anlatı ve içeriği ikiye ayırarak benzerlik ve karşıtlık kavramlarıyla öğeleri bir bütün olarak incelemek anlamına gelmektedir (Arıkan, 2013: 48).

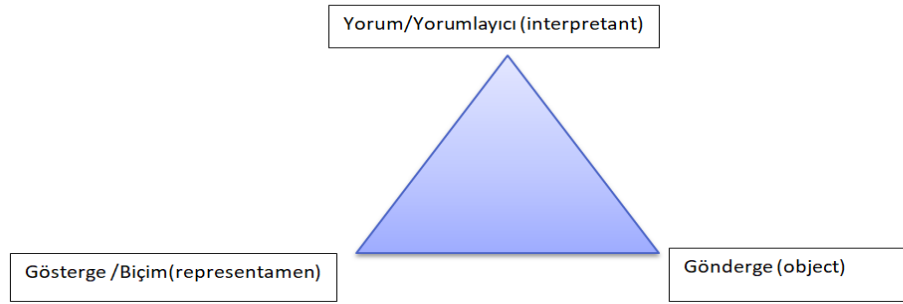
Peirce göstergebilimi bilimsel bir inceleme yöntemi olarak her bilimin başvurabileceği bir kuram olarak görmektedir. Göstergebilimin geniş bir çerçevesini oluşturan Peirce, göstergebilim yöntemini salt dil bilgisi, salt söz bilim retorik ve salt mantık olarak üç başlık altında tasarlamıştır (Özmutlu, 2009: 18). Bu tasarıda Peirce, önceliği “salt dilbilgisine” vermekte ve göstergebilimin ilk olarak anlam evrenini çözümlenmektedir. Sonra anlamın oluşumunu, yaratımını ve anlamlandırma dizgelerini oluşturmaktadır. Peirce, tasarımında mantık, göstergebilimin yerini alan sözcük ya da biçimsel öğretici iken dilbilgisi, özne ile işaretler

arasındaki durumu ve salt sözbilim ise sözsel dildeki paradigmaları incelemektedir (Arıkan, 2013: 66).

Peirce temsil edilen bir imge ile nesnesi arasında tesadüfi ve belirsiz bir ilişkiden daha fazlasının var olduğunu ifade ederek görsel göstergenin güdümlü olduğunu söylemiştir. Peirce'ın görüntü, belirti ve simge olarak üçlü şeması, Saussure'ün gösteren-gösterilen paradigmasından daha kullanışlı görünmektedir çünkü imge ile kavranabilir nesne arasında benzerlik kurmaktadır. Peirce'ın ilk gösterge tipi görüntüsüyle doğrudan nesnesine gönderme yapar. Peirce'ın üçlü sisteminde Saussure'ün geleneksel gösterenine en yakın olanı simgedir. Simge, nesnesine benzemek yerine bir gelenek, kural veya şarttan ötürü nesneye gönderme yapmaktadır. Peirce'ın üçüncü üçlüsüne göre gösterge; terim, önerme ve kanıttan oluşmaktadır. Terim, nesnesini özellikleri açısından canlandırır, yorumlayanı bakımından nitel bir olasılık göstergesidir. Önerme, yorumlayanı bakımından gerçek bir varoluş göstergesidir ve de bilgi iletir. Yorumlayanı bakımından kural göstergesi olan kanıt ise bir simge ve kuraldır (Ünal, 2016: 393).

Peirce'a göre bu üçlü yapı aracılığıyla bir gösterge, anlamını yorumlayanın katılımıyla kazanır. Dolayısıyla, göstergenin anlamı, sadece gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkiden değil aynı zamanda yorumlayanın perspektifinden de etkilenir. Bu semiyotik üçlük, göstergelerin daha derin ve karmaşık anlamlarını anlamamıza yardımcı olan bir model sunar (Peirce, 1978: 18).

Peirce göstergebilim alanında yaptığı çalışmalarda kavramları bir bütün olarak ele alıp detaylandırmıştır. Göstergeleri yorumlayarak nesnelere türlerine göre sınıflandırmıştır. Yorumlayan kavramını bir gösterge türü olarak ele alması, gösterge serüveni için önemli bir gelişmedir. Üçlükleri üzerine kurduğu sistemle göstergebilim anlayışını mantık temeline dayandırarak çalışmalarını sürdürmüştür (Karaman, 2017: 30). Üretken bir bilim anlayışı ile hareket etmesi, onun sadece dil bilim alanında sıkışmasının önüne geçmiş ve dil felsefesi ile birlikte geliştirdiği analiz yöntemiyle çalışmalarının birçok bilim alanında kullanılmasını olanaklı kılmıştır ve düşüncesinin temelinde var olan kavramları ve temel mantığı değişmeden geliştirmiştir.



Şekil 2: Peirce'in Göstergesi (Akerson, 2019: 104).

4.6.1. Üçlü Ayrımlar

Peirce'in üçlü ayrımlar üzerine yaptığı araştırmalar oldukça önemlidir. O, göstergebilim alanında ele aldığı her şeyi üçlükler içerisinde analiz etmektedir. Bu analiz tekniğini kullanmasının temelinde de zihnin işleyişinde mantığın bulunmasıdır. Mantığın basamakları; birincilik, ikincilik ve üçüncülük olarak bir sıralama içermektedir (Peirce, 1984: 227). Bu üçlükleri birer örnek çerçevesinde anlaşılır kılmaya çalışırsak; Birincilik: kendisi dışında bir şeye gönderme yapmadan veya başka bir şeyle ilişkilendirilmeden var olanlardır. İkincilik: kendi dışında bir şeyle ilişkili olabilen fakat herhangi üçüncü bir kendilikle ilişki taşımaksızın var olanlardır. Üçüncülük ise: Birinci ve ikinci kendilikle ilişki içerisinde olduğu gibi başka şeylerle de ilişki içerisinde olanlardır (Merrell, 2000: 32).

Peirce'in bu kategorileri hissetmeyi, duyumsamayı, deneyimi ve göstergelerin kavramsallaştırılmasını açıklamak amacıyla geliştirdiği kabul görmektedir. Aslında Peirce kuru bir mantık izlemek yerine bütün deneyimin, duygunun ve bunların ürettiği göstergelerin belirli bir mantıkla kavramsallaştırılabileceğini göstermek amacıyla üç kategoriyi temel olarak ele almıştır (Merrell, 2000: 32). Gösterge (representatum), nesne (object) ve yorumlayan (interpretant) olarak ayrılan üçlü ayrımlardan gösterge kavramı kendi içinde üçe ayrılan üçlülerden oluşmaktadır. Birinci üçlüde nitel gösterge, tek(il) gösterge ve kural gösterge; ikinci üçlüde görüntüsel gösterge, belirti ve simge; üçüncü üçlüde ise sözcebirim, önerme ve kanıt bulunmaktadır (Peirce, 1984). Bu

bakımdan Peirce'nin göstergebilim çerçevesinde ele aldığı temel öğelerin incelenmesi, bu bilimin daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır.

4.6.2. Birinci Üçlük: Nitel Gösterge, Tek(il) Gösterge ve Kural Gösterge

Bir gösterge doğal yapısı itibarıyla nitel, tekil ve kural olarak üçe ayrılmaktadır. Nitelik bir göstergenin kendi içinde ne olduğunu gösterendir. Peirce nitel göstergenin bir şey tarafından içerilmediği sürece bir gösterge olarak görülmediğini, aynı zamanda var olan içerimin de göstergenin niteliği ile bir ilişkisi olmadığını belirtmektedir. Yani nitel gösterge, bir nesnenin bir özelliği olarak kabul edilmektedir. Bunu bir örnekle açıklarsak; bir kalemin yazım rengi onun zorunlu niteliği değildir. Bunun kalemin kalem oluşuyla bir alakası yoktur (Özmkas, 2009: 38).

Tek(il) gösterge Peirce'nin ilk üçlüğünün ikincil basamağını oluşturmaktadır. Basit düzlemde bir şeyin gerçekten var olmasını ve nitel göstergeyi de içermesini ifade etmektedir. Burada tek(il) gösterge nitelikleri vasıtasıyla oluştuğu için yani kısmen nitel göstergeyi de içermesi gerekir. Tekil gösterge tek bir duruma ya da varlığa işaret eden göstergedir (Rıfat, 2005: 234).

Kural gösterge (kavramsal gösterge) ise genellikle insanlar tarafından oluşturulan bir yasadır (Özmkas, 2009: 39). Bir genelleme sonucu oluşan göstergelerdir. Her geleneksel gösterge aslında bir kural göstergedir. Buna trafik levhalarını örnek verebiliriz. Bu örnekten de anlaşılacağı üzere bu bir yanıla uzlaşımalsal bir kuramdır. Bir diğer örnek olarak de doğal dili oluşturan kelimeler verilebilmektedir.

4.6.3. İkinci Üçlük: Görüntüsel Gösterge, Belirti ve Sembol

Charles Sanders Peirce göstergeyi ikon, belirti ve simge olarak üçe ayırmaktadır. Göstergenin nesnesi ile arasındaki nedenlilik bağına ikon, fiziksel bağa belirti ve sözcük ile

arasındaki nedensiz bağa da simge denilmektedir. Charles Sanders Peirce görüntüsel gösterge, belirti ve sembol kavramları üzerinde çalışmalarını derinleştirmiştir (Büker, 1991: 30-31).

Bir göstergenin nesneyle olan bağından hareket ederek görüntüsel gösterge (ikon), belirti ve simge olarak adlandırılmaktadır. Görüntüsel gösterge nesnenin sahip olduğu nitelikten dolayı nesnesine gönderme yapan göstergedir (Peirce, 1984: 291). Görüntüsel göstergebilim insanlar tarafından üretilmiş doğal benzerlikler veya toplumsal uzlaşma ile ortaya çıkmış göstergelere dayanmaktadır. Charles Sanders Peirce görüntüsel gösterge, belirti ve simge kavramlarını çokça kullanmaktadır. Görüntüsel göstergede nesnenin kendi göstergesiyle arasında bir benzerlik söz konusu iken simgede toplumsal bir uzlaşma vardır. Gösteren ile gösterilen nedensel veya fiziksel olarak arada bir neden sonuç ilişkisi üzerine bir bağlantı içerisindedir (Başoğlu, 2019: 434). Görüntüsel göstergeler doğal benzerliklere dayanırken, simgeler toplumsal ve kültürel anlaşmalarla belirlenmektedir. Bu nedenle, simgelerin anlamları farklı kültürler veya toplumlar arasında değişebilir ancak görüntüsel göstergelerin anlamları genellikle daha evrenseldir.

Peirce'in diğer gösterge türleri içerisinde temsiliyet ilişkileri en anlaşılır olan kavramlar bu üçlüklere aittir. Görüntüsel gösterge (ikon) sahip olduğu nitelikler açısından nesnesine gönderme yapmaktadır. Görüntüsel gösterge ise bu çizgilerin oluşmasında rol oynamaktadır (Erkman, 1987: 47). Burada benzerlik ilişkisi bulunmaktadır. Bu benzerlik görüntüsel anlamdaki bir benzerliktir. Ayrıca görüntüsel göstergeler, gönderme yaptıkları nesneyi doğrudan temsil etmektedir (Özmaç, 2009: 39). Örneğin bir portre, resmedilen kişinin fiziksel özelliklerini temsil eden bir görüntüsel göstergedir. Bu tür göstergeler, doğal dünyadaki nesnelere ilişkilendirilmiş imgelerdir. Dolayısıyla gösterdikleri şey ile aralarında bir benzerlik paylaşırlar. Bu üçlüklere Peirce'in gösterge kuramı çerçevesinde en çok konuşulan üçlüklere aittir. Bu kavramlar üzerine çok kalem oynatılmasının temel nedeni teslimiyet ilişkisinin ve klasifikasyon yapılmasının mümkün olmasıdır.

Belirtiler ise gösterdikleri şeye fiziksel olarak bağlantılı olmadıkları hâlde o şey hakkında bir şeyler gösterirler (Tokat, 2012: 21-22). Belirti göstergesi bir belirtinin göstergesi ortadan kalktığında kendisini gösterge yapan özelliği hemen yitirecek olan ama yorumlayan bulunmadığında bu özelliği yitirmeyecek bir göstergedir (Rifat, 2005: 234). Trafik işaretleri buna örnek olarak verilebilir.

Peirce belirti kavramını şöyle tanımlar: “Bir belirti, nesnesi ortadan kalktığı zaman onu gösterge yapan niteliklerini kaybeden bir göstergedir.” (Peirce, 1984: 306). Belirtilerin nesnelere ile görünmez bağla zorunlu bir ilişkileri vardır. Bu zorunlu ilişkileri açıklayacak kişi de yorumlayıcıdır. Bir örnekle açıklamak gerekirse; duman onu yorumlayanın kabulüyle bir yangın göstergesi olabilir.

Sembol, temsil niteliğini yorumlayanından alan bir gösterge türüdür. Sembol kelimesinin etimolojisi ve anlamı Eski Yunanca “sumbolon” (sun-ballein) kelimesinin 4. yüzyılda “symbolum” olarak Latince kullanılması sonrasında Batı dillerine, symbole, symbol, simbolo olarak geçmiştir. Simge ve “sembol” olarak da Türkçede kullanılmaktadır. Latincedeki “sumbolon” Türkçede alamet, mühür, rütbe gibi anlamlara gelmektedir. “Sembol” ise remiz, misal, timsal, temsil, alamet, nişane ve işaret gibi anlamlara gelmektedir. Semboller temsili ve zihinsel olarak ikiye ayrılmaktadır. Anlama sahip olan her şey bir semboldür. İşaret ise bir başka şeyi gösteren, bir şeyi anlatan, dile getiren şey olarak tanımlanmaktadır. İşaret algılandığında belli bir şeyin tasavvurunu andıran şey olarak da tanımlanmaktadır. Ayrıca sumballein (sumbolon) birbirine benzer iki parçanın bir araya getirilmesi, bağlanması, aslı ile tasdik edilmesi gibi anlamlara da gelmektedir. “Sumbolon” hem somut bir obje hakkında hem de yazılı metinler için kullanılmaktadır. Aynı zamanda bir konu ile ilgili özet, kısaltma, reçete ve temel ilke anlamında da kullanılmaktadır (Tokat, 2012: 9-13). Bir sembol sadece bir işaret diye algılanması onun görünen bir şeye indirgenmesi olacaktır.

Simge göstergesi ise temsil ettiği şeyle olan ilişkisini bir uzlaşım sonucu kuran göstergelerdir. Benzerlik ve uzlaşma ilişkisi içinde “simge”, soyut ve sayılamayan tek bir gösterilene göndermede bulunan görsel bir biçimdir (Kıran & Kıran, 2003: 56). Sembol işaret ettiği aşkın ve tecrübi olana gönderme yapmaktadır (Tokat, 2012: 21-22).

İmge sözcüğü hayal, söz, cevher, öz gibi sözcükler ile eş anlamlı olarak dilimizde yer almaktadır (Kaptan 2011: 19). Gösterge ile imge arasında güçlü bir bağ vardır. Görüntüsel gösterge, nesneyle; benzerliği açısından, belirti nesneyle; yorumcunun yaptığı yorum açısından ve sembol yorumlayanın; nesneyi zihninde nasıl tasarladığı açısından ortaya çıkmaktadır. Burada temsil ilişkileri yorumlayıcı tarafından yapılmaktadır. Bu üçlükler için Floyd Merrell’in yaptığı tablo konunun anlaşılması için açıklayıcıdır (Özmkas, 2009: 40).

Gösterge Türü	Görüntüsel Gösterge(ikon)	Belirti(index)	Sembol (symbol)
Göstergebilimsel tipi	Benzerlik yanı	Nedensel veya doğal ilişki	Uyulaşım
Örnekler	Fotoğraf Resim Hoş bir koku Diagram Müzik notası	Duman Hastalık belirtisi Limonun ekşi tadı	Sözcük İşaret Cebirsel gösterge Mantıksal gösterge
Bir göstergeyi nasıl üretebilir ve kullanabiliriz?	Hissederek Duyumsayarak	Algı Çıkarım Etki-tepki	Bir araçla öğrenerek ve uygulayarak

Tablo 2: Floyd Merrell; Peirce İkinci Üçlük Göstergeleri (Görüntüsel Gösterge, Belirti ve Sembol). Kaynak: Özmakas, U. (2009). Charles Sanders Peirce'in Gösterge Kavramı. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(1), 32-45.

Peirce'in üçlüklerinde temsil niteliği yorumlayanına tam olarak bağlı olan gösterge semboldür (Özmakas, 2009: 40). Sembol kavramı Peirce'in üçlüklerinde önemli bir göstergedir. Bu bakımdan çalışmada incelenen minyatürlerdeki sembollerin daha iyi yorumlanması için bu kavramın daha derinlikli bir şekilde ele alınması gerekmektedir.

İnsanlar bir şeylerin (düşünce, duygu...) temsil edilmesi için sembollerini inşa etmişlerdir. İşaret ile sembolün karıştırılmasının en büyük nedeni her ikisinin de "kendinden öte bir şeye gönderme" yapmasıdır. İşaretler insanların tasarladıkları "doğal" ve "uzlaşımsal" işaretler olarak ikiye ayrılmaktadır. Duman ateşin varlığı için doğal işarettir. Maçın bitiminde çalan düdük ise oyuncular için uzlaşımsal bir işarettir. Doğal işaretler dışındaki işaretler uzlaşımsal ve keyfilik taşırlar. Dolayısıyla işaretler uzlaşımsaldır. Semboller ise uzlaşımsal değildir. Semboller işaretlerin çözümleyicileridir. Onların kapalı olan anlamlarını ortaya çıkarırlar. İşaret ile gösterge arasında yakın bir ilişki vardır. Sembol ile işaret edilen arasında çok yönlülük, çok anlamlılık ve belirsizlik vardır. Sembol ile sembolize edilen arasında birden çok ilişkiden bahsedilebilir.

Dolayısıyla sembolün işaret ettiğine doğrudan ulaşmak mümkün değildir (Tokat, 2012: 15-16). Görgü kurallarından yiyecek içecek kullanım yöntemlerine kadar pek çok şey uzlaşımalsal işaretlerdir. İşaretlerin en belirgin özellikleri doğrudan ulaşılabilir ya da doğrulanabilir olmalarıdır.

Semboller keyfi olarak ortaya çıkmadıklarından değiştirilmeleri ve yerlerine yeni sembollerin getirilmesi de mümkün değildir. Semboller zaman içerisinde kültürel ortama bağlı bir şekilde üretilmektedir. Anlamı ortadan kalkan semboller yerini başka sembollere bırakmaktadır. Bazı semboller ise başkalaşarak kendilerini yeni formlar içinde tekrar sunabilmektedir. Her sembolizmin içinde dinamik bir yapı vardır. Bu dinamik yapı sembolizmin edindiği değer ve anlama göre uzun ömürlü olmasını ve kültürde kalıcılığını sağlamaktadır (Tokat, 2012: 20). Bu bakımdan sembol, zihinsel yönünün yanı sıra algısal, duyuşsal, psikolojik ve manevi yönleri olan, sembolik bir yaşantı ile ilişkilendirilen ve genellikle bir sosyal grup tarafından anlamlandırılan bir unsurdur. Semboller sembolik bir sistem içinde birbirinin yorumlayıcısı durumundadırlar.

İnsan sembol yapma özelliği ile bir nesneyi, olguyu, düşünceyi, kavramı, anlamı ve bir gerçekliği başka bir yol ile göstermeyi, betimlemeyi, anlatmayı temsil etmeyi, ona işaret etmeyi amaçlayarak o nesnenin dolaylı bir şekilde anlatılması yoluna başvurmaktadır. İnsanın bu sembolize serüveni Tanrı tarafından “Âdem”e eşyanın adlandırmasının öğretilmesi (Kuran, Bakara 31/33) ile başlatılabilir. Fakat Tanrı’nın bu adlandırmayı yapması ile “Âdem”in kendisinde var olan bir yetenek ile bu adlandırmayı kendisi için anlamlı kıldığı söylenebilir. Bu konuda Aristo’dan beri var olan “İnsan akıllı hayvandır.” söylemini Ernst Cassirer “İnsan sembolleştiren hayvandır.” ifadesine dönüştürmüş ve insanın yaratımı olan kültürün temel niteliğinin sembolleştirme olduğunu ifade etmiştir. Bu konu çerçevesinde sembolleşmenin insan doğasının temel bir yönü olduğu ve kültürel, dini, bilimsel ve sanatsal ifadelerde bu sembollerin etkili olduğu vurgulanmaktadır. Ayrıca bu konuda Alfred North Whitehead da insanın kendisini ifade etmesi için sembollerini kullanması gerektiğini belirtir (Tokat, 2012: 23).

Her sembol taşıdığı çift anlamlılıkla yeni bir yorumlamaya ve yeniden anlamlandırmaya götürmektedir. Semboller bir şeye gönderme yaparken bile tek bir hedefe gönderme yapmazlar. Sembol çok anlamlı ve bazen de örtük bir yapıdadır. Sembollerin anlam yüklemeleri ve yorumlamaları tükenmez. Tam olarak kavramsallaştırılamazlar ve bir nedene indirgenmeleri de mümkün değildir. İndirgenmiş semboller hakikatini, gizimini kaybetmiş ve aşkınlığını yitirmiş olan hakikatlerdir. İndirgenemeyen anlam sembolle ifade edilmektedir. Çünkü sembole her yaklaşım ona yeni bir yorumlama ve anlam kazandırmaktadır.

4.6.3.1. Hünernâme'nin İkinci Cildinin İkinci Üçlük: Görüntüsel Gösterge, Belirti ve Sembol ile Anlamlandırılması

Charles Sanders Peirce'in göstergebilim üzerine yaptığı çalışmalarda, gösterge/gösteren, nesne ve yorumlayıcı olarak adlandırdığı bir yapı bulunmaktadır. Peirce, göstergenin, “bir şeyin yerini tutan, o şeyi üreten ya da niteleyen bir düşünce” olduğunu vurgulamaktadır. Ona göre “temsil eden” olarak tanımlanan göstergenin, birisinin belirli bir ilgi ve kapasite bakımından bir şeyin yerini tutması olarak tanımlanır (Peirce, 1984: 228, akt. Özmakas, 2009: 35-36). Ayrıca Peirce göstergeleri üç temel öbeğe ayırmıştır. Birinci öbekte nitel gösterge, tek(il) gösterge ve kural gösterge yer alırken ikinci öbekte görüntüsel gösterge, belirti ve sembol yer almaktadır. Üçüncü öbekte ise sözcebirim (terim, kavram), önerme ve kanıt (çıkarım) yer almaktadır. Peirce bu ayrımları, göstergelerin kendi oluş biçimleriyle, nesnelere ve yorumlayıcılarla kurdukları ilişkiler açısından yapmaktadır (Erkman Akerson, 2005: 112).

Peirce'in en anlaşılır üçlüğü ikinci üçlüktür. Göstergelerin nesnelere kurdukları temsiliyet ilişkileri diğer üçlüklere göre daha açık bir biçimde ortaya konmuş (Özmakas, 2010: 25) olması nedeniyle çalışma konumuz olan Hünernâme ikinci üçlükler üzerinden bir analizle ele alınacaktır.

Hünernâme tarihi bir yazma eser olarak kendi şifresinin anahtarını kendi içinde vermektedir. Dizgesi ve görüntüsel göstergeleriyle çok kolay çözülen bir yapıt olmamakla birlikte göstergebilimsel anlamda yorumlanamayan, anlaşılamayan bir yapıt da değildir. Özellikle gösterge ile anlamın oluşturulma sürecinde önce metin sonra görüntüsel göstergeye yöneldiğimizde, ‘anamlama’ bağı oluşmaktadır. Eserdeki metin ve görüntü kolayca yakalanan içeriklerden görünmeyene doğru bir gidişin izlenmesiyle derin anlam ve görünen arasında anlamlı bir bağ kurulmuş olacaktır.

Hünernâme'nin ikinci cildindeki seçilmiş minyatürlerin, görüntüsel gösterge (ikon), belirti ve simge öğeleri bağlamında yorumlanması olanaklıdır. Ayrıca Hünernâme'nin ikinci cildi üzerinde görsel bir görüntünün göstergebilim kuramı ile çözümlenmesinin, bir yazma eser üzerinde uygulanabilirliği mümkündür.

Burada ilk olarak ele alınan kavram ikon yani görüntüsel göstergedir. İkon bir imge, nesne veya kişi hakkında daha önceden bildiğimiz bir benzerliğin gösterilerek onun çağrıştırılmasıdır (Harrison, 2003: 50, akt. Kireççi, 2023). Bu eserde yer alan minyatürlerin kompozisyon düzenleri ve her bir figürü görüntüsel göstergedir. Çünkü gösterge gönderme yaptığı nesneyle bir benzerlik kurmaktadır. Eserdeki insan figürleri ile tasvir edilmek istenen kişiler arasında bir çağrışım yapıldığı için görüntüsel göstergedir. Örneğin Kanûnî Sultan Süleyman tasvirinin yansıtılma biçimiyle Kanûnî Sultan Süleyman'a gönderme yapmaktadır. At tasvirleri fiziksel bir benzerlik yönüyle zihinsel düzlemde bir “at” çağrışımı yapmaktadır. Örnek vermek gerekirse; kaftan giydirilmiş, kavuklu ve taht üzerinde nakşedilen insan figürü iki boyutlu da olsa üç boyutlu bir insanı çağrıştırmaktadır. Ayrıca kaftan, kavuk ve taht çizimleri ile birlikte insan figürü düşünüldüğünde başka bir anlamlandırma katmanına götürmektedir. Minyatürün çizim ve figürleri iki boyutlu tasvirler olmasına rağmen, çağrışım yaptıkları nesnesi ile arasında üç boyutlu bir benzerlik kurulabilmektedir. Bu, iki boyutlu yansımanın zihinde üç boyutlu olarak tamamlanmasıdır. Bu durum minyatürlerde göstergebilimsel yöntemin uygulanabilir olduğunu göstermektedir. Çünkü göstergebilim nesnesine çağrışım yapabilen her şeyi kendi çerçevesi içerisinde ele almaktadır. Dolayısıyla çalışma konumuz olan eserdeki minyatür göstergeleri, kişiler, kaleler, atlar, mekânlar, hayvanlar, bitkiler vb. diğer birçok figür ve çizim, nesnelere var olmasa bile, onlara gönderme yapmaktadır.

İkinci incelenen kavram belirtidir. Belirti bir imgenin sadece bir nesne veya kişi ile benzerliğinden öte aynı zamanda nesne ile onun yerini tutan kavram arasındaki neden-sonuç ilişkisi sayesinde bir bağ kurularak anlaşılır hale getirilmesidir (Kireççi, 2023). Peirce belirtiler için “Nesneleriyle görünmez bir zorunluluk aracılığıyla doğrudan bir ilişkileri vardır.” demektedir (Peirce, 1984: 306). Minyatür tasvirlerinde insan figürleri önemine göre belirli boyutlarda çizilmiştir. Vurgulanmak istenen figürler daha canlı ve büyük çizilmiştir. Bu durum belirtiyi oluşturmaktadır. Çünkü tüm figürlerin aynı boyutta çizilmesi kompozisyon düzeninde önemli olan figürün önemini ortadan kaldıracaktır. Burada tasvir edicinin tasvir ettiği figür, yansıtmak istediği şeye bağlı olarak var olmaktadır. Burada görüntüsel göstergede olduğu gibi bir benzerlik ilişkisi kurulmamaktadır. Belirti ortadan kalkınca işaret edilen şey de yok olmaktadır.

Belirtiyeye başka örnekler verilirse; minyatürlerdeki atlar ve askerler, savaşın veya seferin belirtileri olarak kabul edilebilir. Çadırlar ise hükümdarın o mekânda var olduğuna işaret ettiği için bir belirti olmaktadır. Ayrıca minyatürlerdeki kalelerde ezan okur durumunda tasvir

edilen figürler o kalelerin fethedildiğini ve orada İslam devlet düşüncesinin hâkim olduğunun belirtisi olarak yorumlanabilir.

Minyatür kompozisyonunda bir savaş sahnesinin tasvir edilmesi metin kısmında bir savaşın anlatıldığını göstermektedir. Her ne kadar minyatür kompozisyonlarında metin odaklı bir tasvir söz konusu olsa da metni okumadan da bir yorumlama yapmak olanaklıdır. Burada savaş tasviri (belirti) yorumlayıcı olmadan bir anlam ifade etmemektedir. Çünkü savaş tasvirleri yorumlayıcının deneyimine göre anlamlandırılmaktadır. Yorumlayıcı burada aktiftir ve her belirtiyi yorumlayan bakış açısıyla meydana getirmektedir.

Peirce sembol kavramını temsil niteliği tamamıyla yorumlayanına bağlı olan gösterge ve uzlaşım dayalı olarak nesneye gönderme yapan gösterge olarak ikiye ayırmaktadır (Peirce 1984: 274-292). Bu bakımdan sembol, gösteren ile gösterilen arasındaki bağlam nedensiz olarak var olmaktadır. İncelediğimiz eser üzerinden örneklerle konuyu genişletirsek tasvir edilen kesik başlı insan figürleri bir cezanın siyaset olduğunun sembolüdür. Kurt ve kuzu, mazlum ve zulmün sembolüdür. Başka bir örneği de nar sepetidir. Metin ve görsel üzerinden izlendiğinde, nar sepeti bereketin ve bolluğun sembolü olarak nakşedilmiştir. Ayrıca kavuk, taht, kaftan, divan, at, kaleler, develer, türbe, tabut, seccade, secde, çadır, urgan, halı, nar, terazi, kavuksuz çizilen insan figürleri metin bağlamında ele alındığında birer sembol niteliğindedir. Çünkü bu göstergelerin nesnelere yaptıkları göndermeler uzlaşımaldır. Yani ortak ve genel bir düşünce ve belirli bir anlam çerçevesinde oluşturulmuşlardır. Örneğin nar ve bereket kavramlarının zihindeki ilk anlamları arasında bağlamı yoktur. Ancak yorumlayıcının katkısıyla bir bağlantı kurulmaktadır. Yorumlayıcı burada aktif olmakla birlikte daha önceden deneyimlediği bir uzlaşım yoluyla bir anlamlandırma yapmaktadır.

Hünernâme'deki minyatürlerin tasvir edilmesinde figürler, çizimler ve şekiller bir gösterge oluşturmaktadır. Bu bakımdan eserde Peirce'ın gösterge üçlüklerinden sembolik göstergelerin yoğunlukta kullanıldığı görülmektedir. Çünkü tasvir edilen her çizimin geri planındaki anlam, yorumlayıcının düşünsel ve kültürel şemalarına bağlıdır. Bu bakımdan eserdeki çadırlar, taht, kılıç, divan, kale gibi göstergeler sembolik göstergelerdir. Bu göstergeler yorumlayıcının zihinde var olan düşünceler ve görüntülerle birleşerek bir bağlam inşa etmektedir. Dolayısıyla, bu bağlam anlamlandırmayı sağlamaktadır. Bu anlamlandırma bazen kültürel kimlik üzerinden bazen de evrensel bir uzlaşım neticesinde ortaya çıkmaktadır. Bu eserde kültürel kimlik üzerinden bir uzlaşım söz konusudur.

Eserdeki görsel göstergeler, belirtiler ve semboller Türk toplumunun hafızasında bütünlük kazanmaktadır. Özellikle idealize edilen kahraman imgesi ve bunu mükemmelleştiren semboller inanılmaz olana inanmaya götüren bir bakış açısıyla hoşluk yaratmayı amaçlamaktadır.

Sonuç olarak minyatürlerin anlatı dili üzerine ele aldığımız Peirce'in üçlükler kuramlarının açıklayıcı yönleri, göstergebilim ve minyatür sanatının alanları ve bu alanların interdisipliner birliktelikleri üzerinde bir dil oluşturduğu görülmektedir. Bu dil bir kod görevi görmekte ve yorumlayıcının bu minyatürlerde verilmek istenen mesajı anlamlandırmasını olanaklı hale getirmektedir. Minyatürlerdeki göstergeler algılanan nesneleredeki görüntüsel göstergelerle ifade edildiği gibi, belirti ve sembollerle de yorumlayıcının kavramsal çerçevesine girebilmektedir. Böylece yorumlayıcının zihnindeki kavramların birtakım göstergelerle eşleşmesi neticesinde anlamlandırma ortaya çıkmaktadır. Zihinsel kavramsal şemalarla yapılan bu eşleşme, anlamın ifade edildiği minyatür tasvirlerinin yorumlanmasını sağlamaktadır. Tasvirlerdeki anlamı, duygu ve düşünce gibi şeyleri belirleyen de bağlamdır. Bağlam burada bütünlükçü olarak, minyatür tasvirlerinin anlamını yansıtan tüm koşullardır. Dolayısıyla, tasvirlere yüklenilmiş mesajların anlamlandırılması, yorumlayıcının kavramsal çerçevesinden, minyatürü ortaya çıkaran tüm süreçler gösteren, gösterilen ve de yorumlayan düzleminde oluşmaktadır.

4.6.4. Üçüncü Üçlük: Sözcebirim Önerme ve Kanıt

Bu grup mantık temelli üçlüklerdir. Yorumlayıcı bakımından bir nesnenin canlandırılması olan sözcebirim (terim, kavram) bir bilgi vermekle birlikte bilgi sağlayıcı olarak yorumlanmamaktadır. Sözcebirim nesnesinin özellikleri bakımından canlandıran bir göstergedir (Özgür, 2006: 14). Ayrıca terim sözcebirim (terim, kavram), bilgi sağlayabilirliğinin olmasına rağmen bilgi sağlayıcı olarak yorumlanamaz (Rifat, 2000: 135). Önerme ise sözcebirimin aksine belirli bir doğruluk değeriyle ifade edilebilecek bir göstergedir (Özmas, 2010: 30). Kanıt (çıkarım) ise yorumlayan açısından bir kural göstergedir (Karaman, 2017: 30).

4.6.5. Yorumlayan ve Nesne

Peirce göstergede üçlü ayrımlar yaparak gösterge (representamen), nesnesi ve yorumlayıcı ayrımlarını eklemiştir. Anlamlandırma sürecine katılan, yorumlayan gösterge ve nesne arasındaki bağıntıyı sağlamaktadır. Gösterge birinci ögedir, incelenen nesne ikinci ve anlamlandırmayı sağlayan üçüncü öge de yorumlayıcıdır (Parsa & Olgundeniz, 2014).

Peirce'in düşüncesinde yorumlayan (interpretant) kavramı kendinden önceki düşünürlerden oldukça farklı ele alınmıştır. Peirce yorumlayanın kendisini bir gösterge olarak kabul etmektedir. O, gösterge tanımında yorumlayan kavramının zorunlu olarak var olmak durumunda olduğunu belirtmiştir. Yorumlayan kavramını kendi içerisinde üçlü gruplara ayıran düşünür bu kavramları iki temel başlık altında incelemektedir. Birinci başlıkta dolayimsız yorumlayan, dinamik yorumlayan ve nihai yorumlayan kavramlarını ele alır ve nesneyle ilişkisi bakımından bu adlandırmayı yapmaktadır. İkinci başlık altında duygusal yorumlayan, girişken yorumlayan ve mantıksal yorumlayan kavramlarını ele almaktadır. Bu yorumlayanlar için net ayrımlar olmamakla birlikte Peirce'in burada yorumlayıcı bir gösterge olarak incelemesi göstergebilim için oldukça önemlidir. Çünkü yorumlayan bir gösterge karşısında aktif bir rol almaktadır. Nesne (object) kavramı ise üçüncü tamamlayıcı kavramdır. Peirce bir şeyin gösterge olabilmesi için bir nesneyi temsil etmesi gerektiğini belirtmektedir. Peirce göstergeler arasındaki ilişkinin bir zincir halkası gibi olduğunu vurgulamaktadır (Özmkas, 2010: 42-43). Bu sonsuz zincir içerisinde tek bir halka yalnız başına bütünü temsil etmemektedir.

Peirce'in ikinci üçlüklerinde göstergeleri konumlandırması yorumlayıcıya vurgu yapmaktadır. Görüntüsel gösterge nesneye benzerlik yönünden, belirti; nesneyle yorumcunun yaptığı yorum yönünden, sembol ise yorumlayanın zihninde nesnenin nasıl tasarlandığı yönünden (Saral, 2020: 541) bir çıkarım yapmaktadır. Bu üç göstergede ve temsil ilişkilerinde yorumlayıcı etkin bir rol almaktadır. Bu nedenle yorumlayıcı, minyatür unsurlarının yorumlanmasında her aşamada aktif olarak eserin bütünlüğünü kavramaya zorunlu olarak dâhil olmaktadır.

5. BÖLÜM: HÜNERNÂME'DE KANUNİ SULTAN SÜLEYMAN DÖNEMİNDE OSMANLI SİYASİ, İKTİSADİ VE SOSYO KÜLTÜREL DURUMUN GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZİ

Toplumsal, sanatsal ve estetik kaygılarla üretilen eserler genel çerçevede bir kültürün ürünüdür (Gökkaplan, 2024: 561). Türk-İslam kültüründe de bu kaygılarla birçok alanda değerli eserler üretilmiştir. Özellikle Osmanlı padişahları, kendi hikâyelerini yaşarken, bu kültürel mirası kalıcı kılmak amacıyla minyatür sanatını sıkça kullanmışlardır. Nasıl ki bir kimlik kişinin temsili ise minyatür nakışları da Osmanlı'nın kimliğini yani devlet yapısını, yönetim şeklini, sosyal ve kültürel hayatı gibi devleti oluşturan bütün unsurları nakşedilmiştir. Bu eserde tasviri odak edinilen Kanûnî Sultan Süleyman figürü, kurtarıcı (kahraman) bir lider anlayışı ile Türk devlet geleneğine denk gelen bir hükümdar ile bağlantılandırılarak tasvir edilmiştir. Burada imgelerin görsel formlara dönüştürülerek resmedildiğine tanık olunmaktadır. Ayrıca Kanûnî Sultan Süleyman "Hünernâme" içerisinde çok güzel hikâyeleri olan bir padişah olarak tasvir edilmiştir. Bu eserde Kanûnî'nin nasıl bir kahraman olduğu, adaleti ile nasıl mükemmel bir hükümdar olduğu birçok hikâye ve görsel üzerinden anlatılmaktadır.

Hünernâme Kanûnî Sultan Süleyman adına geleceğe bırakılan önemli bir izdir. Bu izi göstergebilimsel yöntemle anlamak, bugünün bakış açısıyla geçmişi değerlendirmek anlamına gelir. İnsanlık tarihi boyunca icatlar, keşifler, savaşlar ve sanatsal faaliyetler, bireylerin ve toplumların hikâyelerini geleceğe taşıma çabasının bir parçası olmuştur. Bu mücadele, bir cihan hâkimi olan Kanûnî Sultan Süleyman için de geçerlidir, sıradan bir insan için de geçerlidir. Her birey, kendi hikâyesini yaşar ve bu hikâyenin izleri, zaman içinde kalıcı hale gelir. Hünernâme de Kanûnî Sultan Süleyman'ın yaşadığı dönemi ve bıraktığı mirası anlatan bir eserdir ve bu eserin göstergebilimsel analizi, geçmişe dair derinlemesine bir kavrayış sağlamaktadır. Eserde yer alan hikâyeler ve konular minyatür görselleriyle canlandırılarak tarihe görsel notlar düşülmüştür. Bu görsel notlar göstergebilimsel bir yöntemle ele alındığında her figürün, şeklin, çizginin bir anlam düzlemi oluşturduğu görülmüştür.

Eserdeki hikâye ve görseller birbirini sınırlayarak bir dizge ve dizim bağlantısı oluşturmaktadır. Böylelikle figür ve çağrışımları düzlemde aynı anda bir arada bulunmayan öğelerle birbirine bağlanmıştır. Konu edinilen minyatürün sanatın temel ilkelerinin muhtevalarına ait izlere dayanılarak göstergebilimsel çerçevede bir analizle ele alınması, minyatürleri anlamlı ve

açıklanabilir hale getirmektedir. Minyatürleri göstergebilimsel bir yöntemle okumak, tarih okumanın, yorumlamanın yeni bir imkânını sunmaktadır.

Hünernâme'nin ikinci cildinde Osmanlı Devleti'nin belirli bir dönemi ve belirli bir padişahının tanıtılması amacıyla görsel öğeler resmedilmiştir. Bu günümüz dili ile bir anlamlandırma ve anlama çabası olan göstergebilimsel bir noktada geçmişe bugünün penceresinden bakma imkânı sunmaktadır. Burada Nakkaş Osman ve şehnameci Seyyid Lokman'ın ortak çalışması olan Hünernâme'nin Peirce'nin gösterge, nesne (gösteren) ve yorumlayan üçlükleri üzerinden bir anlamlandırma yapılarak, bu eserin sanatsal çerçevesi içerisinde görüntüsel göstergelerin, belirtilerin ve sembollerin nasıl bir anlatı dili ifade ettiği üzerinde durulacaktır.

Sonuç olarak minyatür sanatı padişahların varlıklarının ve hikâyelerinin görsel miraslarıdır. Hünernâme'nin ikinci cildindeki minyatürler de Kanûnî Sultan Süleyman'ın siyasî-askerî-ekonomik gücü yansıtmak amacıyla nakşedilmiştir. Şehnamecilik ruhuna uygun olarak hiçbir simgesel unsur dışarıda bırakılmadan eserde onun kişisel özellikleri idealize edilmiştir. Kanûnî'nin kendi hükümrانlığında ve cihanda bilinmek isteği, şehname türündeki bu eserde nakşedilmiştir. Kanûnî'nin hikâyenin merkezine alınması, bütün olup biteni onun etkinliği altında gerçekleştiğinin yansıtılması dönemin şehnamecilik ruhuna da uygundur.

5.1. Hünernâme'de Kanûnî Sultan Süleyman'ın Kişilik ve Karakterini Yansıtan Minyatürlerin Göstergebilimsel Analizi

Hünernâme'nin ikinci cildinde Kanûnî Sultan Süleyman'ın imajı yazılı ve görsel olarak bir arada sunularak yaşadığı çağın sosyal, siyasal, ekonomik ve kültürel birçok unsuru harmanlanarak bir kompozisyon düzeni içinde verilmiştir. Karakteri ve hükümrانlık anlayışı üzerinden nasıl bir imparatorluk inşa ettiği hikâyeler, kıssalar ve minyatürler üzerinden aktarılmıştır. Ayrıca Hünernâme'nin ikinci cildi Kanûnî Sultan Süleyman'ın duruşu, kompozisyon düzeni açısından ona dönüşen ve temsil eden bir eser olmuştur. Onun yaşam biçimi, olaylar karşısında sergilediği davranışları, tutumları, alışkanlıkları eserde nakşedilmiştir. Kanûnî Sultan Süleyman, eserde çağının yenilmez ve geçilemez gücü olarak nakşedilmiş bir sultandır. Kendisinde varsayılan tüm kudretler tutarlı bir şekilde bir bütünlük içerisinde nakşedilmiştir. Bir

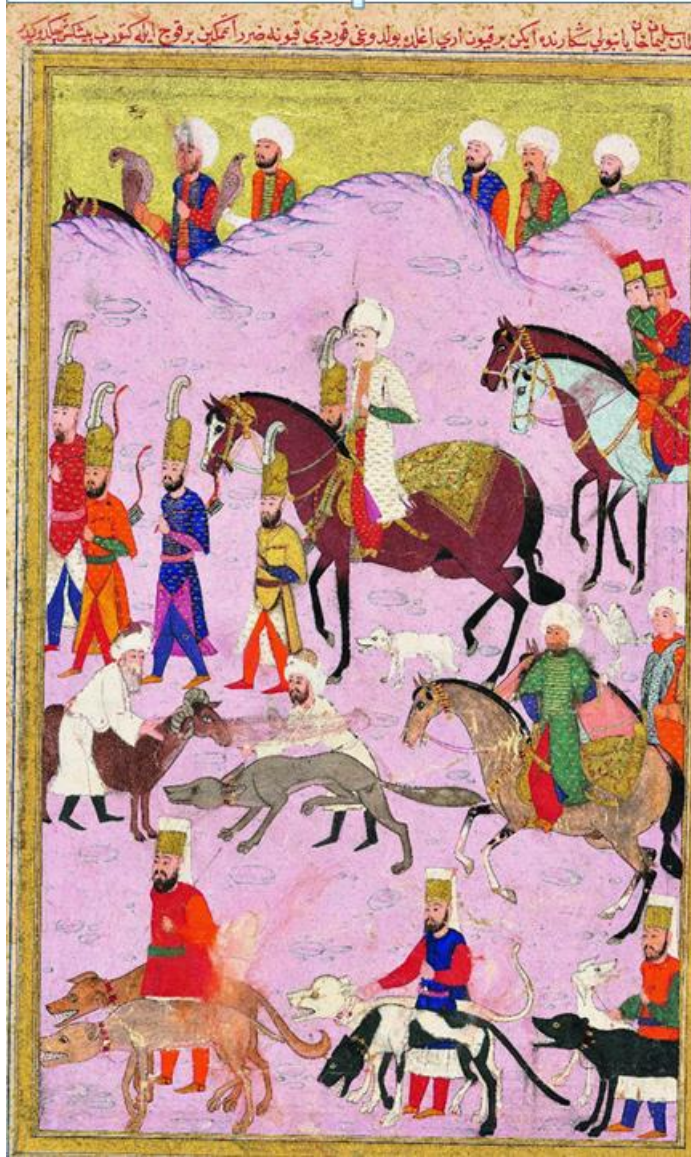
sultanın şahsiyeti altında bir imparatorluğun geçmiş ve gelecek izleri bütünleştirilerek özenle nakşedilmiştir. Burada minyatür, olanın istenildiği gibi yansıtıldığı bir kanal olarak kullanılmıştır.

Bu eserde Kanûnî Sultan Süleyman'ın imaj yönetiminin minyatürlere yansıtılarak bir cazibe yaratılması amaçlanmıştır. Minyatürler Kanûnî Sultan Süleyman'ın kişisel özellikleri, dönemin ve Türk kültürünün ikliminden elde edilen verilerle yansıtılmaktadır. Eserde üstün vasıflarla yansıtılan Kanûnî imajının aynı zamanda Osmanlı devlet geleneğinin dayandığı temel değerleri korumak ve desteklemek için de nakşedildiği söylenebilir. Abartılı ve itibar arttırıcı çizilen minyatürler bu düşünceyi desteklemektedir. Nakkaşın padişah adına itibar artırma görevini üstlendiğini ve bu kapsamda nakşettiği "şehname" türü bu eser, padişahın kimliğini ve yönetimindeki topraklardaki olumlu etkisini güçlendirmeye yöneliktir. Dolayısıyla nakkaş sanatsal çalışmalarıyla padişahın prestijini yükseltmekte ve hükümdarın yönetimindeki topraklarda onun adına olumlu bir imaj oluşturmaya katkı sunmaktadır. Bu durum sanatın ve görsel unsurların politik güç üzerindeki etkisini vurgulamaktadır. Ayrıca padişahın imajı eserde rakipleri, tebaası ve kendinden sonra gelecek kuşaklara aktarılmak üzere kurgulanmıştır.

Hünernâme'de Kanûnî Sultan Süleyman için oluşturulan imajın en önemli unsurunu beden dilinin yansıtıldığı minyatürler oluşturmaktadır. Eserde Kanun Sultan Süleyman'ın imajını tamamlayan kıyafetler, kullandığı aksesuarlar, içinde nakşedildiği nesnel ortam, yaratılmak istenen izlenim bir bütün olarak verilmektedir. Tüm bu görsel görüntüler bakanın anlayışında güç unsuru olarak yer bulmaktadır.

Kanûnî Sultan Süleyman'ın temsil edilmesi minyatürlerin yüz ve vücut detaylarının niteliği ile birlikte biçimsel ve ikonografik özellikler üzerinden gerçekleşmektedir. Bu minyatürler imparatorluğun gücünü göstermeyi, hiyerarşik düzenin zihinsel olarak yeniden üretilmesini ve her bir figürün bu hiyerarşi içindeki yerini açıkça göstermeyi amaçlamaktadır. Minyatürlerde küçük figürlerle ana tema desteklenmektedir. Bu bakımdan her figür başlı başına bir olaydır. Ayrıca eser figürlerinde bir renk bütünlüğü vardır. Eserde desen, figür ve renkler konuyu anlamada yol göstericidir. Güç burada desendeki ifade ve anlatım biçimiyle iletilmektedir. Renk kullanımı desenden geride kalmamaktadır. Eserde renklerin netliği (kırmızılığı, canlılığı vb.) olayı anlatmaya ve minyatürü güçlendirmeye yardımcı olmaktadır.

1. Minyatür: Çoban, Koç ve Kurt hikâyesi üzerinden adalet temasının işlenmesidir.



Şekil 3: TSM. H. 1524-033A (Konak, 2014:105).

Hikâye: Kanûnî Sultan Süleyman'ın gençlik dönemlerine ait bu minyatürde Kanûnî, Rumeli'de (Bulgaristan/Yanbulu) şikârdarken (avda iken) dolaşmaktadır. Kanûnî ile birlikte birçok kişi de şikara eşlik etmektedir. Devlet adamları, doğancılar, peykler (önde: peykler çok hızlı koşabilen askerlerdir ve özel ulak olarak da görev yaparlardı), solaklar (resmi merasimlere katılan askerler) padişaha eşlik etmektedir. Yaşlı bir adam (çoban) bir kurt ile bir koçu padişaha getirir. Yaşlı çoban der ki: *“Bu kurt uzun zamandır koyunların içinde fakat koyunlara hiç zarar vermedi. Bu olsa olsa sizin getirdiğiniz nizam ve adaletin göstergesi olabilir.”* Bunun üzerine

padişah hem çobana hem de kurda cömert davranmıştır. Ayrıca kurdun ömrünün sonuna kadar bir çiftlikte yaşamasına olanak sağlamıştır (URL-7).

Gösteren	Gösterilen	Yorumlayan
Beyaz giysili insan figürü	Padişah, Sultan	Padişah/sultanın hükümlerinin gücünü vurgulamak için kompozisyon düzeninin en belirgin figürü olarak çizilmiştir.
Kurt ve koç tasviri	Adalet	Kurt ile koçun padişahın olduğu yerde bir arada olması padişahın adaletin göstergesidir.
Asker, şahin, av köpekleri tasvirleri	Ava çıkmak	Padişahın arazi ve tebaasını tanımak için ava çıktığını göstermektedir.

Tablo 3: Şekil 3'te Yer Alan Minyatürün Gösterge Tablosu.

Peirce üçlük gösterge işleyişine göre Kanûnî Sultan Süleyman'ın figürleri incelendiğinde onun çizimlerinin belirli boyutlarda ve minyatürün odak noktasına yerleştirilerek tasvir edilmesi bir göstergedir. Onu temsil eden figür herhangi bir figür değildir. Onun duruşu, tasvir edilişi aslına benzerlik gösterdiği için ikoniktir. Onun figürünü oluşturan giysi ve renkler ayrıca birer hükümdarlık belirtisidir. Bu bakımdan beyaz giysili insan figürü padişah ya da sultanı temsil etmektedir. Bu figür, kompozisyon düzeninde padişahın veya sultanın hükümlerini vurgulamak için en belirgin figür olarak çizilmiştir. Bu şekilde görsel unsurlar yorumlayıcıya eserin anlamını daha derinlemesine kavramak için yol göstermektedir. Bu yorumlama minyatürün göstergebilim alanında bir anlamlandırma boyutu kazandığını göstermektedir.

Hünernâme'deki kültürel kimlik üzerinden yapılan anlamlandırma örneğine bakılırsa, kurt ve koç tasvirinin adaletle ilişkilendirilmesi öne çıkmaktadır. Kurt ve koçun padişahın olduğu yerde bir arada olması padişahın adaletin simgesi olduğunu göstermektedir. Ayrıca asker, şahin ve av köpekleri tasvirleri "ava çıkmak" eylemini sembolize etmektedir. Padişahın arazi ve tebaasını

tanımak için ava çıktığı gösterilmektedir. Bu şekilde, sembolik göstergelerin kullanımıyla, eserin içerdiği anlam katmanları zenginleştirilmiş ve derinleştirilmiştir.

Yorumlama:

Hünernâme eserindeki minyatürlerin tasvir edilme şekli figürlerin, çizimlerin ve şekillerin bir gösterge oluşturduğu şeklinde tanımlanabilir. Bu bağlamda eserde Peirce'in gösterge üçlüklerinden sembolik göstergelerin yoğun bir şekilde kullanıldığı gözlemlenir. Çünkü her çizimin tasvir ettiği anlam yorumlayıcının düşünsel ve kültürel şemalarına bağlıdır.

Hikâye ve minyatür görseli adaletin Kanûnî Sultan Süleyman ile bütünleştiğini sunmaktadır. Kanûnî beyaz pelengi bir kaftan giymiştir. Kaftanın kenarları sırmalı olarak çizilmiştir. Bu kıyafet kendi variyetine ve gücüne gönderme yapmaktadır. Minyatürdeki tüm imgeler ve semboller kendi kültür hafızamızda olan ve bir padişahın gücünü ve kişiliğini yansıtmak için kullanılan göstergelerdir.

Bu minyatüre ilk bakıldığında karakter grupları ile aktarılan bir hikâye olduğu anlaşılmaktadır. Metnin ayrıntılarına hâkim olduğumuzda bu minyatürün resmedilme amacını gerçekleştirdiği görülecektir. Hikâye, Kanûnî Sultan Süleyman'ın adalet anlayışını konu edinmektedir. Eserde Kanûnî Sultan Süleyman'ın devletin adalet ile yönetilmesi adına hazırladığı kanunları hayata geçirdiğine değinilmektedir. Bu, imparatorluğun engin sınırları içinde adaleti sağlamak amacı ile yaptığı kanunlarda görülmektedir. Bu hikâyede Kanûnî Sultan Süleyman'ın hüküm sürdüğü topraklarda adalet olduğuna gönderme yapılmaktadır ve kurt hikâyesi ile ne kadar adaletli bir hükümdar olduğu ve ülkeyi ne kadar iyi yönettiği anlatılmak istenmektedir. Onun döneminde “kurtlar” da adaletli dedirtmektedir. Kanûnî ise bu hikâyede kurda bile adaletle ve cömertlikle muamele eden biri olarak anlatılmaktadır.

Metindeki kurt görseli ile koç görseli tabiatlarından başka bir şeye gönderme yapmaktadır. Koç korkunun olmadığını, barış ve huzurun sağlandığını tasvir edilişi ile aktarmaktadır. Kurt ise düzeni bozacak tüm eylemlerden kaçınmaktadır. Padişahın emrinin de itaatkârıdır. Koç burada savunmasız ve adalete muhtaç bir durumun göstergesidir. Kurt gücü gereği zulüm ve şiddete gönderme yapmaktadır. Kanûnî Sultan Süleyman'ın bu durumu çözümleyen olduğu gibi adaletin yeryüzünde her canlıya tesir etmesini sağlayacak kadar da dînî ve ideolojik bir misyona sahip olduğu figür ve çizimlerle yansıtılmaktadır. Burada Allah'ın adaletinin yeryüzünde nasıl yayıldığına da bir gönderme yapılmaktadır. Yani mazlum,

Süleyman'ın adaleti sayesinde şiddet ve zalim olanın etkisiz hâle geldiğine tanıklık etmektedir. Dolayısıyla adalet imgesi vurgulanarak evrenselliğe gönderme yapılmaktadır. Kurdun fikri ile koçun fikri Süleyman'ın adaletinin gölgesinde bir olmuştur.

Bu hikâye süslenmiş olabildiği gibi gerçek de olabilir. Burada önemli olan bu hikâyenin bu eserde yer almasının önemli görülmüş olması ve hikâyenin padişah adına adalet vurgusuna hizmet etmesidir. Bu hikâye artık inanılası bir hikâyedir. Çünkü bu minyatürde cömertlik ve adalet duygusunun yansıtıldığı figürler hissettiğimiz duygularla paraleldir. Ayrıca bir şey bir toplum tarafından kabul edildiğinde o şeyin gerçekliği sorgulanmaz ve toplum için bir değere, inanca, tabuya dönüşür.

2. Minyatürler: Şikarda (av) oluş tasvirleri üzerinden güç ve kahramanlık temalarının işlenmesidir.



Şekil 4: TSM. H. 1524-053A / H. 1524-077B (Konak, 2014: 95-105).

Kanûnî Sultan Süleyman'ın şikâr olan düşkünlüğü hastalık ve yaşlılık dönemlerinde bile vazgeçemediği bir tutku olduğu tarihi kayıtlara geçmiştir. Avcılık, Kanûnî Sultan Süleyman için sadece bir tutku, eğlence veya dinlenme vesilesi olmamıştır. Bu avlar aynı zamanda tebaa ile ilişki kurduğu ve arazileri tanımaya da bir vesile olmuştur.

Gösteren	Gösterilen	Yorumlayan
Ok, mızrak	Güç ve hükümdarlık	Kuvvet ve iktidarın padişahın elinde tuttuğunun göstergesidir.
Ok atan insan figürü	Kahramanlık ve güç	Güçlü ve savaşçı bir kahramanın (padişahın) eylemlerinin göstergesidir.
Yaban domuzu tasviri	Tehlike, Korku	Padişahın tehlikeli her durumda galip geldiğinin göstergesidir.
Padişah/sultan (önemli kişi) tasviri	Liderlik	Padişahın bir lider olarak hareket ettiğinin göstergesidir.

Tablo 4: Şekil 4'te Yer Alan Minyatürlerin Gösterge Tablosu.

Peirce'in üçlüklerine (görüntüsel gösterge, belirti, sembol) göre Kanûnî Sultan Süleyman'ın figürünün belirli bir duruşa ve tasvire sahip olması, onun ikonik bir karakter olduğunu göstermektedir. Yani tasvir edilen figür sadece onu temsil eden bir figür olarak değil aynı zamanda onun özgün ve tanımlayıcı bir temsilcisi olarak da resmedilmiştir. Bu bakımdan bu duruş ve tasvir Kanûnî Sultan Süleyman'ın özgünlüğünü ve gücünü vurgulaması bakımından ikoniktir.

Giysi ve renklerin hükümdarlık belirtileri olarak kullanılması figürün taşıdığı sembolizmi göstermektedir. Kanûnî Sultan Süleyman'ın giyim tarzı ve kullanılan renkler onun hükümdarlık gücünü ve statüsünü ifade eden belirtilerdir. Bu unsurlar aynı zamanda figürün sembolik anlamını güçlendiren ve minyatürün hükümdarın gücünü vurgulayan bir gösterge sistemine sahip olduğunu da göstermektedir. Dolayısıyla bu, minyatürün göstergebilim alanında anlamlı bir boyut kazandığını göstermektedir.

Yorumlama:

Bu eserde Kanûnî Sultan Süleyman'ın çok iyi bir avcı olduğuna gönderme yapılmaktadır. Eserde tasvir edilen ayı, su sığırı, yaban domuzu, kaplan gibi pek çok hayvanı

büyük bir maharetle vurduğu nakşedilmiştir. Bu minyatürün kompozisyonunda çizgiler ve figürlerin tasviri (gösteren) ile kendisi (öznesi/gösterileni) arasında bir uyumsuzluk görülmemektedir. Eserin metin kısmında aktarılan ile tasvir edilen görüntüsel göstergeler birbirini tamamlamaktadır. Bu minyatürlerde Kanûnî Sultan Süleyman'ın kişiliğinde kahramanlık ve liderliğin bütünleştiği vurgulanmaktadır. Kanûnî Sultan Süleyman'ın tasviri ile hikâyede onun kişiliğinin kazandığı şahsiyet birlikte düşünüldüğünde zihinde tasvir edilen imge gerçeğine yakın olmaktadır. Ayrıca bu minyatürlerde Kanûnî Sultan Süleyman'a atfedilen sıfatlar onu kutsal ve sembolik olarak nakşedildiğinin göstergesidir. Kanûnî Sultan Süleyman'ın maskülen ve güçlü bir enerjiyle tasvir edildiği bu minyatürler, onun güçlü liderlik ve stratejik dehasını da yansıtmaktadır. Kanûnî'nin gözü pekliği, silah kullanma becerisi, avcılık yeteneği, cesareti ve sertliği minyatürlere yansıtılmıştır. Padişahın tek bir okla iki yaban domuzunu vurması resmedilirken, bir savaşçı olan hükümdarın gücü ve kuvveti yansıtılmak istenmiştir.

3. Minyatürler: Kırık yakut hikâyesi üzerinden insan değeri temasının işlenmesidir.



Şekil 5: TSM. H. 1524-148A / H. 1524-147B (Konak, 2014: 98).

Hikâye: Bir gün Kanûnî Sultan Süleyman Mimar Sinan tarafından yaptırılan Hünkâr Hamamında yıkanmaktadır. İç ağalardan olan ve hükümdarın hizmetindeki ağalardan biri padişaha ait olan yakutu düşürür ve yakut ikiye ayrılır. Çok kıymetli olan bu yakut on devletin haracı kadardır. Ancak olan olmuştur ve oradaki herkes padişahın tepkisinden çok korkmaktadır. Yakutu yere düşüren genç çok tedirgin ve mahcupdur. Ne yapacağını bilemez olan genç, mum ile yakutu birleştirir. Sonra gergin bir bekleyiş içerisinde padişahın yıkanmasını bekler. Sultanının durumu fark edince ne yapacağını merak eder. Sultan hamamdan çıkınca giyinir ve hamaylını alır. Yakutun kırıldığını fark eder ve tebessüm eder. İç oğlanlarına şöyle der: *“Yakutu yapıştırmak konusunda çok maharetlisiniz. Bu yakut çok kıymetli ve çok kolay bulunur bir cevher değildir. Lakin yine de bulunur. Bir insan bulunur bir cevher değildir. Bazen insanların etrafında öyle değerli insanlar vardır ki hiçbir yakut o kadar değerli olamaz.”* der. Bu iltifatları duyan gençler Kanûnî Sultan Süleyman’ın zarafetine hayran kalmışlardır (URL-8).

Gösteren	Gösterilen	Yorumlayan
Bağdaş kurarak oturma	Sultan/kağan oturuşu	Türk hükümlerlik geleneğinin göstergesidir.
Yüksek platform, kemer, geometrik tezyinat	Güç unsuru, cesaretlendirici, zenginlik ihtişam, köklülük, ayrıcalık kutluluk, statü simgesi, asalet,	Bu mekânda tezyinat (geometrik desenler, kemer vs.) ile doluluk hissi yaratılarak padişahın güç ve otoritesinin vurgulandığının göstergesidir.
İnsan figürleri	Korku, masumiyet, boyun eğme, aidiyet, hiyerarşi, güç, cesaret	Bu figürler padişahın otoritesine duyulan saygıyı ve itaatin göstergesidir. Ayrıca padişahın etrafındaki insanların korku ve masumiyetle padişaha boyun eğdiğini ve onun varlığına aidiyet duyduklarının göstergesidir.
Yakut tasviri	Kıymetli, değerli	Padişahın kıymetli ve değerli birçok şeye sahip olduğunun göstergesidir. Padişahın ahlakı da sahip olduğu yakut kadar kıymetlidir.
Kırık yakut ve mahcup genç insan figürü	Naiflik, değerli hissettirmek ve şanını yüceltmek,	Padişahın değerli bir eşyasına istemeden zarar veren gence karşı naif tutumunun göstergesidir.

Tablo 5: Şekil 5'te Yer Alan Minyatürlerin Gösterge Tablosu.

Peirce'ın üçlükleri üzerinden analizi yapılan bu gösterge tablosu Kanûnî Sultan Süleyman'ın minyatürdeki tasvirinin sembolik anlamını açıklamaktadır. Görüntüsel gösterge, belirti ve sembol kavramlarına dayanarak şu şekilde bir yorum yapılması mümkündür: Kanûnî Sultan Süleyman'ın minyatürdeki figürü, ona benzer bir şekilde tasvir edilmiştir. Bu, figürün ikonik bir özelliği taşıdığını ve gerçekten var olan bir varlığı temsil ettiğini göstermektedir. Diğer insan figürlerinin padişaha/sultana yakın tasvir edilmesi ve padişaha ait en kıymetli şeyleri koruması belirli bir ilişkiyi ve bağlamı gösteren bir belirtidir. Bu, figürlerin padişahın koruyucusu

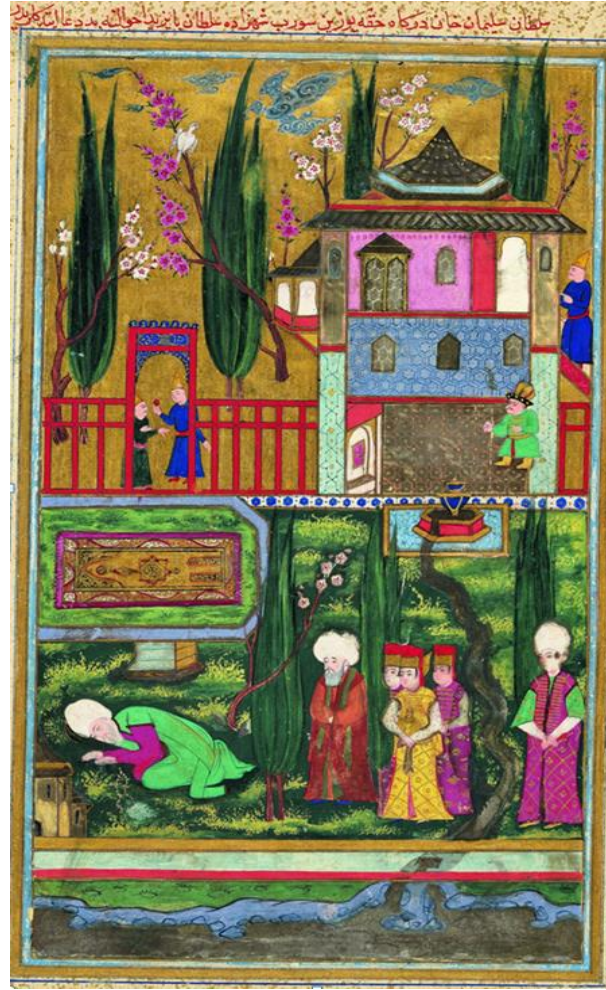
veya hizmetkârı olduğuna işaret etmektedir. Genç insan figürünün minyatürde padişahın sahip olduğu kıymetli bir şeye zarar vermesi sembolik bir anlam içermektedir. Padişahın verilen zarara karşı etkilenmemesi ve bağışlayıcı bir tutum sergilemesi onun güçlü, hoşgörülü ve naif bir lider olduğunu göstermektedir. Bu, padişahın güç ve otoritesini kullanma konusundaki sağlam duruşunu, aynı zamanda etrafındakilere karşı duyarlılığını ve naifliğini de vurgulamaktadır.

Minyatürdeki bu hikâye sadece görsel bir anlatımın ötesinde padişahın karakterini, liderlik tarzını ve hükümdarlık ideallerini ifade etmekte kullanılan sembollerle dolu derin bir anlam katmaktadır. Bu bakımdan, minyatürlerin içindeki figürlerin Peirce'ın göstergebilim anlayışına uygun şekilde sembolik anlamlar taşıdığını ve bu minyatürün sadece görsel bir ifade olmanın ötesinde, derin bir anlam katmaya yönelik bir tasarım içerdiğini göstermektedir.

Yorumlama:

Burada tasvir edilen konu kapsamında Kanûnî Sultan Süleyman'ın etrafındaki insanlara verdiği kıymetin yakut taşından daha değerli olduğuna gönderme yapılmaktadır. Çok nadir bulunan bu kıymetli taş padişahın gözünde etrafındaki iyi yetişmiş, maharetli gençlerden daha kıymetli değildir. Burada padişahın şahsi şeylere yönelik verdiği tepkide ne kadar ölçülü ve naif olduğuna da gönderme yapılmaktadır. Güçlü ve yenilmez bir kişinin bu kadar naif olması, sahip olduğu ahlaka ve gücünü kendi şahsi meseleleri için kullanmadığına da bir göndermedir.

4. Minyatür: Secde eden padişah/sultan tasviri üzerinden acı-üzüntü temasının işlenmesidir.



Şekil 6: TSM. H. 1524-212A (Konak, 2014:96).

Kanûnî Sultan Süleyman Han'ın Dergâh-ı Hakka yüzün sürüp Şehzade Sultan Beyazid ahvaline beddua etmesi konulu bu minyatürde padişahın ne kadar çaresiz kaldığı tasvir edilmiştir. Şehzade Beyazid isyancılarla birlik olup, devletin bekasına zeval getirme çabası karşısında padişah Allah'a sığınmaktadır. Dönemin şeyhülislamı, şehzadeleri ile tasvir edilen diğer askerler buna şahit olmaktadır.

Gösteren	Gösterilen	Yorumlayan
Kavuk takan ve secde eden insan figürü	Güçsüzlük, hüznün, tevazu, hürmet	Baş edilemez bir durum karşısında çaresizlik içinde olan güçlü kişinin çareyi daha güçlü olana arz etmesinin göstergesidir.
Çehre, donuk yüz	Ulaşılmaz kılmak	Padişahın suretinin ulaşılmaz ve saygın oluşunun ve onunla aramızda bir perdeleme yapmak istediğinin göstergesidir.
Secde	İnanç	Padişahın inanç ve teslimiyetinin göstergesidir.
Padişah yanında tasvir edilen genç insan figürleri	Hanedanlık	Devletin devamlılığını sürdürecektir olan şehzadelerin göstergesidir.

Tablo 6: Şekil 6'da Yer Alan Minyatürün Gösterge Tablosu.

Peirce'in üçlüklerine göre bu minyatürdeki secde eden padişah/sultan tasviri sembolik bir derinlik taşımaktadır. Bu tasvir padişahın veya sultanın güçlü liderliğini simgelerken aynı zamanda çaresizlik içindeki insani yönlerine de vurgu yapmaktadır.

Padişahın secde eden insan figürü olarak tasvir edilmesi, görsel olarak belirgin ve tanımlanabilir unsur olduğu için ikoniktir. Padişahın kavuğu takması onun liderlik ve hükümdarlık pozisyonunu temsil etmektedir. Aynı zamanda padişahın secde eden insan figürü ile tasvir edilmiş olması, onun duygusal veya manevi bir durumuyla bağlantılıdır. Bu bakımdan secde eden insan figürü baş edilemez bir durum karşısındaki çaresizliği temsil etmektedir. Ayrıca padişahın secde eden insan figürü ile tasvir edilmesi, seccadenin kible doğrultusunda serilmesi, inancın ve teslimiyetin sembolüdür. Bu durum padişahın gücünü tanrısal bir otoriteye bağlılıkla birleştirdiğinin sembolik göstergesidir.

Bu gösterge ve semboller bütünü, padişahın liderliğinin yanı sıra onun insani duyularını, güçlü inancını ve çaresizlik karşısındaki yüksek derecedeki teslimiyetini yansıtarak minyatüre derin bir anlam katmaktadır.

Yorumlama:

Kanûnî Sultan Süleyman'ın duyguları bu minyatür aracılığıyla somut bir varlık kazanmaktadır. Bu minyatür kompozisyonunda ayrıntılar incelendiğinde insani özellikleri yansıtan pek çok soyut duygu ve düşünceye atıf yapıldığı görülmektedir. Kanûnî Sultan Süleyman'ın çaresizliğinin bir göstergesi olarak secde halinde tasvir edilmesi, onun ne kadar güçlü olursa olsun insani olarak bazı duygular ve düşünceler karşısında acı çektiğini yansıtmaktadır. İçinde bulunduğu kültür ve inanç düzleminin yansıtıldığı bu minyatürde Kanûnî inancı gereği Allah'tan yardım bekler olarak tasvir edilmiştir. Burada çaresizliğin, hüznün insani ve evrensel bir duygu olduğuna gönderme yapılmaktadır. Ayrıca Kanûnî kendi inanç evreninde kendi gücünden daha yetkin bir gücün varlığına olan inancına bu tasvir kanıt oluşturmaktadır.

5.2. Hünernâme'de Dönemin Siyasî ve İktisadi Durumunu Yansıtan Minyatürlerin Göstergibilimsel Analizi

Türk toplumlarında kut, hükümlanlık (erklik) ve cihan hâkimiyeti ülküsü tarih boyunca bir gelenek halinde sürdürülmüştür. Devlet hukuki açıdan emretme kudreti, hak ve yetkisine sahip tek erktir. Devletin bu yetkisi halk tarafından da meşru görülmüş ve ona itaat edilmiştir. Osmanlı devlet protokolünün geniş bir ritüel geleneği vardır. Osmanlı Devleti'nin ritüel geleneği, geçmişi, şimdiki ve geleceği bir araya getiren ve devlet geleneğini şekillendiren temel unsurlar barındırır. Bu ritüeller devletin varlığını güçlendiren ve toplum içinde birleştirici, dayanışmayı artırıcı bir rol oynar. Devlet bu uygulamalar aracılığıyla varlığını toplumda hissettirmiş ve geçmişten gelen bir geleneği gelecek nesillere aktarılmıştır. Ayrıca siyasî ritüeller kişilere ortak bir kod ve anlam kazandırmak için kullanılan semboller aracılığıyla etkili olmuştur. Bu ritüeller siyasî semboller kullanılarak zihinsel kurgular oluşturmuş ve kişileri organize ederek semboller aracılığıyla yönlendirmiştir. Osmanlı Devleti'nde öne çıkan siyasî ritüeller, semboller, gösteriler ve protokol kuralları gibi unsurlara dayalı olarak tasarlanmıştır. Bu ritüeller devletin siyasî gücünü vurgulamak, hükümdarın otoritesini pekiştirmek ve toplum içinde düzeni sağlamak amacıyla planlanmıştır. Semboller aracılığıyla ifade edilen güç, gösterilerle sergilenen otorite ve protokol kurallarıyla belirlenen düzen Osmanlı Devleti'nin siyasî sahnesini belirleyen temel unsurlardır. Bu ritüeller hem iç hem de dış politikada Osmanlı Devleti'nin imajını güçlendirmek ve

sürdürmek için kullanılmıştır. Bu bakımdan iktidarın varlığının hissettirildiği bu uygulamalar arasında padişahların tahta çıkışı, yabancı elçilerin padişah huzuruna çıkması, padişahların ölümleri, seferlere gidişi, kılıç kuşanmaları, av seferleri, cuma selamlığı ve surre alayları gibi eylemler ritüeller arasında yer almaktadır (Akyıl, 2017: 205).

Osmanlı Devleti doğal tarihsel gelişimi içerisinde kendi devlet geleneğini oluşturmuştur. Bu çalışmada yorumlanan her minyatür bu gelenekten izler taşımaktadır. Bu izler çağın toplumsal ve siyasal sorunlarını, özellikle İslam ve Türk dünyasında yaşanan gelişmeleri tarihsel bir bakış açısının yanı sıra göstergebilimsel bir yöntemle ele alması açısından önemlidir. Bu bakımdan tarihsel olay ve olguların yansıtıldığı minyatür sanatını göstergebilimsel yöntemle yeniden yorumlamak ise kendi devlet geleneğimizi temellendirmek açısından yol gösterici olacağı düşünülmektedir. Göstergebilimsel bir perspektifle tarihsel izlerin değerlendirilmesi sadece geçmiş olayları anlamakla kalmayıp aynı zamanda semboller, ikonlar ve belirticiler aracılığıyla toplumsal ve siyasal sorunları daha derinlemesine anlamak için bir çerçeve sunmaktadır. Dolayısıyla göstergebilim, sembollerin ve göstergelerin anlamını çözümleme konusunda yardımcı olan bir teorik yaklaşım sunmaktadır. Bu bakımdan Türk-İslam dünyasındaki tarihi olayları göstergebilimsel bir bakış açısıyla ele almak, sembollerin ve göstergelerin kullanımını anlamak, kültürel ifadelerin derinliklerine inmek ve toplumsal dinamikleri daha kapsamlı bir şekilde değerlendirmek için faydalı olacaktır. Bu yaklaşım, geçmişin ötesine geçerek günümüzdeki siyasal ve toplumsal olayların daha iyi anlaşılmasına da yardımcı olacaktır.

1. Minyatürler: Kanûnî Sultan Süleyman'ın tahta cülusudur.



Şekil 7: TSM. H. 1524-026A / H. 1524-025B (Konak, 2014: 97).

Kanûnî Sultan Süleyman'ın cülus töreni ile simgelenen hükümdar değişimi bu minyatürlerde tasvir edilmiştir. Osmanlı devlet ritüelleri arasında yer alan cülus törenleri ihtişamlı bir şekilde yapılmaktaydı. Kanûnî Sultan Süleyman'ın cülus oturma biçimi, oturduğu yer onun konumunu belirlemektedir. Ayrıca iç mekân ve diğer tasvir edilen renkli giysili kişilerin de devlet protokolünü belirlemek için tasvir edildiği görülmektedir.

Törenlere özgü tasvirler, resmi, ağır başlı ortamın varlığını ve imparatorluğun dinamik fakat dizginli gücü olduğunu hissettirerek ve olağanüstü bir düzenin varlığının yansıtılmaktadır. Dolayısıyla bu yaklaşım ile çizilen minyatürler belge değeri taşımaktadır (Bağcı vd., 2006: 17).

Dönemin nakkaşları devlet protokolüne hâkim oldukları için çizilen her figür ve bu figürlerin kompozisyon düzenindeki yerleri onların kim oldukları konusunda bilgi vermektedir. Dolayısıyla Nakkaş Osman da klasik devrin karar alma organı olan Divan-ı Hümayun'u protokol kurallarına uygun bir şekilde resmetmiştir. Burada kimin nerede durduğu, ne giyindiği

kompozisyon düzeni açısından önemlidir. Çünkü bu tür tasvirler dönem hakkında bilgi ve belge niteliğindedir.

Gösteren	Gösterilen	Yorumlayan
Taht-kemer	İdeal padişah	Tahta oturan padişahın göreve en layık kişi olduğunun göstergesidir.
Kaftan (beyaz renk)	İtibar arttırma	Padişahın dünyevi saygınlığının göstergesidir.
Renkler (mavi, kırmızı, yeşil...)	Tören kaftanları	Zenginliğin ve devlet gücünün göstergesidir.
Padişah (kavuklu ve gösterişli insan figürü)	Göğün hükümdarı	Padişahın Allah'ın yeryüzündeki gölgesi olduğunun göstergesidir.
Tahta oturma	Cülus töreninin	Karizmatik iktidar ideolojisinin bir göstergesidir.
Rengârenk giyinen bölük bölük tasvir edilen insan figürleri	Devlet teşrifatı (protokolü)	Devlet teşrifatının (protokolünün) çokluğu ve düzeni devletin düzeninin göstergesidir.

Tablo 7: Şekil 7'de Yer Alan Minyatürlerin Gösterge Tablosu.

Peirce'in üçlükleri üzerinden yapılan yorumlama Kanûnî Sultan Süleyman'ın minyatürlerdeki tasvirinin sembolik anlamını açıklamaktadır. İlk olarak Kanûnî Sultan Süleyman'ın cülus töreniyle simgelenen hükümdar değişiminin detaylı tasvirleri Osmanlı devlet ritüellerinin ihtişamını ve hükümdarın konumunu vurgulamaktadır. Minyatür tasvirinde, padişahın oturma biçimi, oturduğu yerin önemi, iç mekân tasvirleri ve renkli giysilerle tasvir edilen insan figürleri devlet protokolünün detaylarına işaret etmektedir. Sultanın etrafındaki insanların dizilişi, hareketleri ve duruşları, onun etrafında dönen bir sistemin belirtisidir. Tahtın etrafında dizilmiş devlet erkânı ve askerler, sultanın etrafında toplanmış olarak resmedilmesi, ona duyulan saygıyı ve onun merkezi otorite konumunun göstergesidir. Burada göstergibilimsel yaklaşım, minyatürdeki her unsuru sembolik olarak değerlendirerek hükümdarın gücünü ve devlet yönetimindeki önemli ritüelleri anlamamıza katkı sağlamaktadır.

Kanûnî Sultan Süleyman'ın bu minyatürlerdeki hükümdar tasvirinin detaylı ve ikna edici bir biçimde resmedildiği görülmektedir. Bu tasvirlerde Sultan Süleyman'ın hükümdarlık konumunu, hareketleri, jestleri ve tahtında oturuş biçimi ayrıntılı olarak verilmiştir.

Minyatürlerdeki semboller padişahın gücü ve devlet yönetimiyle ilgili önemli ritüeller hakkında yorum yapılmasına yardımcı olmaktadır. Burada, tahta oturan kavuklu ve gösterişli insan figürü, sembolik olarak padişahın hükümdarlık gücünü temsil etmektedir. Aynı zamanda, tahta oturan insan figürünün etrafında sıra sıra dizilen insan figürleri, padişah veya sultanın selamlamak ve onun hükümranlığını kabul ettiklerinin belirtisini göstermektedir. Bu unsurlar, minyatürdeki görsel semboller aracılığıyla devletin gücünü ve padişahın liderliğini sembolize etmektedir.

Kanûnî Sultan Süleyman, şehzadeler ve devlet erkânı minyatürlerde genellikle özel kaftanlar ve kıyafetlerle tasvir edilmiştir. Burada bu kıyafetler, sosyal statünün, gücün yanı sıra dönemin zevkini yansıtan simgelerdir. Peirce'ın gösterge kuramı çerçevesinde bu minyatürler ele alındığında, şık ve renkli giysiler, zenginlik, ihtişam ve statüyü simgelemektedir. Çünkü bu minyatürlerde giyim tarzı, sosyal statüyü ve güç ilişkilerini temsil eden bir sembol olarak kullanılmaktadır. Bu giyim tarzı kişilerin toplum içindeki yerlerini ve konumlarını simgelemektedir.

Minyatürde giyilen kıyafet (taç giyme töreni) padişahlığın göstergesi olmasının yanı sıra dînî bir semboldür. Burada giyilen kıyafetin ideolojik ve estetik değeri de göz ardı edilmemelidir. Minyatürdeki renk örüntüsü ile simgelerin gücü ve mevcudiyeti yansıtılmıştır. Yani görünenin arkasındaki görünmeyen ortaya konulmuştur. Gücün simgesi olan kırmızı veya kırmızıya yakın renklerle Kanûnî Sultan Süleyman'ın tahta çıkışı kutlanmaktadır. Ayrıca mavilerin, yeşillerin, kırmızılarının canlılık kazandırdığı bir tezyinat ise bir kabul edilmiş durumunun göstergesidir. Dolayısıyla bu renkler bu minyatürde bir kutlamanın önemli bir olayın vuku bulunduğu göstergesidir.

Yorumlama:

Bu minyatürlerin kompozisyonunda yer alan figürlerin devlet yönetimi, saltanat ve güç göstergesi olarak tasvir edildiği görülmektedir. Minyatür sanatının bu eserde figürlerin yerleşimi, giyim kuşamları, jestleri ve diğer detaylar, dönemin siyasi ve sosyal düzenine dair önemli bilgiler sunmaktadır. Bu minyatürler, göstergebilimsel yöntemle incelendiğinde, semboller

aracılığıyla güç ilişkilerini ve devlet otoritesini yansıtan önemli göstergeler içermektedir. Kanuni Sultan Süleyman'ın güçlü tasvir edildiğinin göstergesi olarak askerler, devlet adamları ve din adamları ile tasvir edilmesidir. Ayrıca burada imparatorluk imgeleri ile iktidarın bağlantılandırıldığı görülmektedir. Kudretli ve haşmetli bir şekilde tasvir edilen padişah figürü dönemin siyasi gücünün aynasıdır.

Cülus töreninin resmin ortasına yerleştirilmesi vurgulanmak istenen olayın önemini belirtmek içindir. Tahta oturmuş olarak tasvir edilen Kanûnî Sultan Süleyman monarşik devlet geleneğinin göstergesidir. Sultan hem tahtın hem de devletin tek yetkili kişisidir. Bu tasvir edilmiş biçimi bunun göstergesidir.

Kanûnî Sultan Süleyman'ın kıyafeti hem devletin haysiyeti hem de peygamberin maneviyatı için stilize edilmiş bir terkîbidir. Bu minyatürlerde kullanılan kıyafetler İslam giyim tarzının da bir örneğidir. Minyatürlerde tasvir edilen giysilerin dönemin ideolojisini temsil ettiği ve kültürel bir dil yansıttığı görülmektedir. Burada giysiler sadece giyenin suretini değil aynı zamanda ilahi olanın dolaylı olarak sembolünü de temsil etmektedir. Ayrıca giysilerin sembolik anlamlarını ve onların insan algısındaki yerini de vurgulamaktadır. Bu minyatürlerde giysilerin tutkulu yönleri gizleyen ve aynı zamanda "ilahi" nitelikleri vurgulayan bir yana sahip olduklarına gönderme yapılmaktadır. Çünkü giysiler mikro kozmik delilleri (insanın iç dünyası, tutkuları) makro kozmik delillerle (evrensel, ilahi) birleştirerek bu nitelikleri ortaya çıkarmaktadır. Yani burada giysiler insanın içsel dünyasını evrensel ve ilahi ile bağlantılı hale getirerek derin anlamlar kazandırmaktadır. Dolayısıyla bu minyatürlerde Kanûnî Sultan Süleyman'ın kıyafetleri, medeniyetinin ve hükümranlığının şekilsel dilini devam ettirdiğinin göstergesidir.

Sonuç olarak bu minyatürler genellikle padişahın gücünü vurgulamak amacıyla çeşitli göstergeler ve semboller içermektedir. Bu semboller padişahın otoritesini, hükümdarlık yetkisini ve gücünü simgelemektedir. Bu minyatür kompozisyonlarında yer alan, taht üzerinde oturan padişah ve çevresindeki figürlerle birlikte çizilmesi devletin merkezindeki lideri temsil etmektedir. Ayrıca, giyim, kavuk, taht gibi detaylar da padişahın statüsünü belirtmektedir. Bu semboller görsel göstergeler olarak anlatının derinliklerinde yatan anlamlarıyla birlikte Kanûnî Sultan Süleyman'ın gücünü ve prestijini yansıtmaktadır.

2. Minyatürler: Devletin bekası ve adaletin yeryüzünde hâkim kılınması için önemli kişilerin siyaset olunduğudur.



Şekil 8: TSM. H. 1524-165B / H. 1524-168B (Konak, 2014: 99).

Osmanlı Devleti'nin monarşik yapısına ve devletin bekasına zeval getirecek her eylem ve durum için tedbir almak padişahın Allah adına yüklendiği bir misyondur. Önemli mevkilerde yer alan devlet görevlileri ve hanedanlığın içindeki birçok şehzadenin bu misyon uğruna katli uygun görülmüştür. H.1524-165B İbrahim Paşa'nın (Makbul) ve H.1524-168B Şehzade Mustafa'nın siyaset olunmasını tasvir etmektedir. Eserde siyaset olunan kişilerin öldürülmeleri çıkan isyanları desteklemeleri olarak anlatılmıştır. Sadece Şehzade Mustafa'nın oğlu, isyancıların Mustafa'nın yerine onu işaret etmeleri sonucunda küçük yaşta katledilmiştir. Şehzadelerin isyanı ve başkaldırılarının fitneden başka bir şey olmayacağı eserde vurgulanmıştır. H1524 /224A-224B sayfalarında "Fitne uykudadır, onu uyandırana Allah lanet etsin." (Aclûnî, Keşfü'l-Hafâ, hadis no: 1817). Bu konu hakkında Hünernâme'de birçok ayet ve hadise yer verilmiştir. Hünernâme'de fitnenin uykuda olduğuna ve uyandırana lanet edildiğine dair ifadeler, siyasî kararların devletin istikrarını ve güvenliğini sağlama amacına yönelik olduğunu göstermektedir.

Gösteren	Gösterilen	Yorumlayan
Yurt tipi çadır	Soyluluk, hanedanlık	Hanedanın Türk soyuna dayandığını ve kadim bir geçmişi olduğunun göstergesidir.
Tabut, Çadır yanında jest ve mimik olmadan uzanan insan figürü	Ölüm, itaatsizlik	“Fitne uykudadır, onu uyandırana Allah lanet etsin” şehzadenin ve devlet içinde yetkili kişilerin siyaset olduğunun göstergesidir.
Padişah, boynu kesilen insan figürleri	Cezalandırma, yetkinin kullanılması	Padişah Allah’ın yeryüzündeki gölgesi olarak düzeni korumaktadır.

Tablo 8: Şekil 8’de Yer Alan Minyatürlerin Gösterge Tablosu.

Peirce’in üçlükleri bağlamında öne çıkan semboller, ikonlar ve belirticiler şu şekildedir: Padişahın tahtı sembolik olarak hükümdarlık gücünü temsil etmektedir. Tahta oturan insan figürü ikondur. Bu ikon padişahın gerçekliğe benzer liderliğini yansıtmaktadır. Ayrıca yurt tipi çadır, tabut, çadır yanında jest ve mimik olmadan uzanan insan figürleri de birer ikondur.

Bu minyatürlerde belirticiler devletin içindeki potansiyel fitne ve isyanları engelleme amacıyla alınan tedbirleri ifade etmektedir. Önemli devlet görevlileri, Şehzade Mustafa ve oğlunun politik olarak tehlikeli görülerek öldürülmesi, devletin bekasını koruma çabalarının bir parçasını oluşturmaktadır.

Bir başka belirti olarak çadır, Türk soyuna ve kadim geçmişine işaret etmektedir. Ayrıca çadır soyluluğun ve geleneklerin korunmasına da işaret etmektedir. Çadır yanında jest ve mimik olmadan uzanan insan figürü, ölümün ve özellikle şehzadelerin veya devlet yetkililerinin siyaset olduğunun belirtisidir. Çadıra yakın yerde ölümün vuku bulması siyaset olunanın hanedanlık içinden olduğunun belirtisidir. Bu tasvirlerde padişahın adaletin dağıtıcısı ve yetki kullanıcısı olduğuna da işaret edilmektedir.

Yurt tipi çadırın sembolik anlamı hanedanın Türk soyuna ve kadim geçmişine dayanmasıdır. Bu minyatürlerde kültürel bir kod olarak soyluluğu temsil etmektedir. Tabut ve uzanan insan figürleri, ölüm ve siyaset olma (tasfiye) eylemini sembolik olarak anlatmaktadır. Bu sembol, devlet içindeki güç mücadelesinin ölümcül sonuçlarına gönderme yapmaktadır.

Dolayısıyla padişah ve idam edilen figürler, padişahın otoritesini ve düzeni koruma görevini sembolik olarak yansıtmaktadır. Bu semboller, adaletin ve cezalandırmanın bir aracı olarak padişahın rolünü temsil etmektedir.

Peirce'in üçlüklerine göre yapılan bu analiz minyatürlerin sadece estetik değil aynı zamanda toplumsal, kültürel ve politik anlamlar içeren kompleks semiyotik yapılar olduğunu göstermektedir. Bu minyatürlerde semboller, ikonlar ve belirteciler, padişahın gücünü, liderliğini ve devletin bekasını temsil eden önemli unsurları göstermektedir. Bu unsurların Peirce'in göstergebilim yaklaşımıyla analiz edilmesi Osmanlı Devleti'nin siyasî yapısının anlamlandırılmasını olanaklı kılmaktadır. Bu bakımdan göstergebilimsel yaklaşım bu minyatürlerin içerdiği sembollerin ve onların toplumsal kodlarının doğru bir şekilde anlaşılmasına yardımcı olmaktadır.

Yorumlama:

Minyatürdeki figürlerle ile mekânlar aracılığıyla bir olay veya durumun yansıtılması söz konusudur. H1524-168B minyatüründeki görseller çadır, insan figürleri, renkler, kesik başlar gibi tasvirler dönemin kültürünün taşıyıcılarıdır. Bu tasvirde de bu kültürün bir aktarımı olarak tasvir edilmiştir. Ayrıca Osmanlı'da çadırlar padişahın kudret ve görkeminin simgesi olmasının yanı sıra hanedanlığının da korunağıdır.

3. Minyatürler: Devletin düzenine zarar veren kişinin suçuna merhamet olunmaz düsturuyla katli uygun görülen kişilerin siyaset olunduğudur.



Şekil 9: TSM. H. 1524-177B / H. 1524-171A (Konak, 2014: 99).

H. 1524-177B minyatürü devletin düzenine zarar veren kişinin suçuna merhamet olunmaz düsturuyla katli uygun görülen Ahmet Paşa'nın tasvir edildiği bu sahne metin ile birlikte ele alınmalıdır. Memluk komutanlarından olan Canberdi Gazali'nin amacı Memluk Devleti'nin yeniden kurulmasıdır. Kara Ahmed Paşa da buradaki isyanları bastırmak için görevlendirilmiştir. Sultanın sırrını ifşa ettiği için Kara Ahmed Paşa'nın katli siyaset olunmuştur. H. 1524-171A minyatürü ise Şehzade Mustafa'nın ölümünden sonra isyancıların Mustafa'nın yerine oğlu Mehmed'i işaret etmeleri sebebiyle siyaset olunmuştur.

Gösteren	Gösterilen	Yorumlayan
Kemer	Güç, saygınlık,	Padişahın gücü ve saygınlığının göstergesidir.
Kemerli niş altında tasvir edilen insan figürü	Göğün hükümdarı	Padişahın yetkisinin gökten aldığı ve dinin devlet yapısındaki etkinliğinin göstergesidir.
Geometrik tezyinli arka plan	Ezel-ebed	Sürekli tekrarlayan bir devrimin içerisinde görünenin arkasındaki görünmeyenin perdelendiğinin göstergesidir.
Başında kavuk olmadan tasvir edilen insan figürü	Görevden azledilme	Kavuşu alınarak derdest edilen devlet adamının görevini kötüye kullandığının göstergesidir.
Başında şehzade kavuşu olan küçük tabut	Küçük bir şehzadenin siyaset olunduğu	Hanedanlığın devamlılığını tehdit eden her duruma karşı devletin teyakkuzda olduğu ve bunun için küçük yaşta şehzadelerin bile siyaset olunduğunun göstergesidir.
Kemerli niş altında elinde mendil tutan figür	Hüzün, yas	Padişahın tahtının sorumluluğundan dolayı acı duyduğu bir olay/durumun vuku bulduğunun ve padişahın bu durumdan aslında hüzün duyduğunun göstergesidir.

Tablo 9: Şekil 9'da Yer Alan Minyatürlerin Gösterge Tablosu.

Bu minyatürler sultanın tahtındaki sorumluluklarının getirdiği zorluklar veya devletin içindeki olumsuz bir gelişmenin bir yansımasıdır. Burada semboller, ikonlar ve belirteciler Peirce'in üçlükleri bağlamında değerlendirildiğinde: Kemerli niş içindeki tasvir edilen insan figürü sembolik olarak sultanı veya lideri temsil etmektedir. Ağlayan insan figürü gerçekliğe benzer bir durumu ifade eder ve sultanın içsel duygusal durumunu yansıtmaktadır. Ağlamak bu figürün duygusal bir tepkisi olarak belirtidir ve bu, devletin içindeki olası sorunlar veya zorluklar karşısında liderin manevi duyarlılığını göstermektedir. Ayrıca sultanın ağlaması sorumluluklarından kaynaklanan acıyı temsil etmektedir.

Bu minyatürlerdeki tasvirler sultanın siyasî liderlik rollerini ve devletin zorlayıcı durumlar karşısındaki dengesini anlamamıza katkı sağlamaktadır.

Yorumlama:

Kanûnî Sultan Süleyman'ın minyatürlerde iktidarın gücü olarak sembolleştirildiği görülmektedir. Bu minyatürde kullanılan semboller ve ifade gücü ulu gücün yeryüzündeki temsiline gönderme yapmaktadır. Bu durum o dönemki Osmanlı hanedanlığı için bir inanç ve bir yönetim algısıdır. Burada padişahın gücü ve devletin ihtişamı sembolik olarak yansıtılmak istenmiştir. Kanûnî Sultan Süleyman bu tasvirde bâkî olan bir devlet düzeninin koruyucusudur. Bu koruyucu simgesinin dayanağı Tanrı'dan aldığı destek sayesinde. Tanrı'nın kozmik temsili Kanûnî'de gerçekleşmektedir. Eserde Kanûnî Sultan Süleyman, siyaseten aldığı her kararı kutsal kitaptan dayanak alarak uygulamaktadır. Bu eser onun aldığı kararların Allah'ın takdirine gönderme yapmaktadır ve Kanûnî Sultan Süleyman'ın Allah'ın kanunlarının ve buyruklarının yeryüzündeki uygulayıcısı olduğunun göstergesidir. Bu ise içinde olduğu toplumun inanç ve ideolojik bağlarıyla uyumlu bir durumun göstergesidir.

Bu eserde minyatür incelemeleri sonucunda genel olarak karizmatik lider ve yetkinin tanrı adına kullanılan bir hükümlerlik olduğunu gösteren imgelere rastlanmaktadır. Dolayısıyla bu minyatürlerde mükemmel olana yeryüzünde bir aynalama yapılmıştır.

6. Minyatürler: Siyasî ve sosyal hayatı düzenleyen kararların Divan-ı Hümayun'da kanunlaştırılmasının anlatımıdır.



Şekil 10: TSM. H. 1524-237B / H. 1524-242A (Konak, 2014: 101).

Topkapı Sarayı'nın ikinci avlusunda kubbe altında divan toplantılarının tasvir edildiği bu minyatürlerde H1524-237B Sultan Süleyman Han Kayseri kadısından şikâyetçi olduğu için onu dinleyip onun hakkında iftira edildiğini tespit etmektedir.

H1524-242A ise Sultan Süleyman Han şarabı yasak ettiğini ve bu kurala uymayan gemici gençlere verilen ceza konu edinilmektedir. Burada yer alan konular ve bunlar gibi niceşi Sultan Süleyman tarafından kanun haline getirilmiş ve kanun uygulamaları takibe alınmıştır. Bu nedenle Sultan Süleyman'ın "Kanûnî" adını alması da düzeni korumak için her konuda çıkardığı kanunlarından dolayıdır.

Gösteren	Gösterilen	Yorumlayan
Ferman	Hüküm, yasa	Kanun yapıldığının ve padişahın hükümleriyle düzenin koruyucusu olduğunun göstergesidir.
Divanda oturan insan figürleri	Yürütme mercii	Divanın devletin yürütme mercii olduğunun ve bir hüküm verilirken birçok açıdan durum değerlendirmesi yapıldığının göstergesidir.
Saki taşıyan insan figürlerinin ellerinin bağlı olması	Yasak	Devletin yasak kıldığı bir durumun vuku bulunduğunu ve düzenin korunması adına bir cezalandırma yapıldığının göstergesidir.

Tablo 10: Şekil 10'da Yer Alan Minyatürlerin Gösterge Tablosu.

Bu tabloda semboller, ikonlar ve belirticiler Peirce'ın üçlükleri bağlamında değerlendirildiğinde Hünernâme'nin siyasî içeriği ve devletin güvenliği konusundaki vurgular daha açık bir şekilde ortaya çıkmaktadır.

Ferman, rulo hâlinde kâğıtları elinde tutan figürler ve insan figürlerinin divana oturur şekilde tasvir edilmesi, minyatürlerdeki siyasî içeriği ve devletin güvenliği konusundaki odakları gösteren önemli göstergelerdir. Bu minyatürde ferman, rulo halinde kâğıtları elinde tutan figürler aracılığıyla kanun yapıldığının veya bir emir verildiğinin göstergesidir. Bu sembol, liderin yetkilerini ve hükümetin düzenini temsil etmektedir. Divana oturur şekilde tasvir edilen insan figürleri, konuşma veya toplantı halinde bir meclisin göstergesidir. Bu ikon, devlet yönetiminde alınan kararların ve politikaların görüşüldüğünü simgelemektedir. Grup grup tasvir edilen insan figürleri, bir olayın veya durumun konuşulduğunun göstergesidir. Bu belirtici, toplu bir şekilde alınan kararları veya bir olayın değerlendirilmesini ifade etmektedir.

Saki taşıyan genç insan figürünün ellerinin bağlı olması, taşıdığı sakiden dolayı cezalandırıldığının göstergesidir. Bu semboller, devletin sosyal hayatta düzenin korunması adına alınan önlemleri temsil etmektedir.

Bu minyatür kompozisyonunda tasvir edilen figürler ve renkler standardize edilmiştir. Minyatürde önemli olan durum ve olayın vurgulanmasında sembol olacak göstergelerin kullanıldığı görülmektedir. Minyatür görseli incelendiğinde olayın izlerine ulaşılmaktadır. Bu

çözümleme düzlemi anlamlandırma katmanının varlığını ortaya çıkarmaktadır. Burada tasvir edilen figürlerin izleksel açıdan Osmanlı devlet ve toplum yapısına özgü saltanat ve divan düzenine bağlanmaktadır.

Yorumlama:

Bu minyatürler Kanûnî Sultan Süleyman'ın söylemleri divan toplantılarının ciddiyetini ve akli şeffaflık kazandıracak bir düzenin devamlılığını ifade eder bir biçimde nakşedilmiştir. Ayrıca sadrazamların, vezirlerin Türk geleneğinde yeri ve önemi bu minyatürlere yansıtılmıştır.

Bu minyatürlerde dönemin en üst devlet algısı nesnelleştirilmiştir ve minyatürlerdeki figürlerin konumlandırılması ve düzeni, iktidarın hiyerarşisini ve gücün dağılımını yansıtmaktadır. Padişah, vezir, sadrazam gibi figürlerin minyatürdeki yerleşimi Osmanlı İmparatorluğu'nun politik yapısını ve liderlik hiyerarşisini temsil etmektedir. Şehzadeler ise devletin bekasını ve saltanatın devamlılığının göstergeleri olduklarından kompozisyon düzenine dâhil edilmiştir.

Burada konu edilen durumları yansıtan minyatürde Osmanlı devlet felsefesinin temellerini oluşturan ve devlet adamlarının vasıflarına ışık tutacak bulgular ve göstergeler/göndergeler bulunmaktadır. Dolayısıyla nakşedilen her figür Osmanlı devlet teşkilatına ışık tutmaktadır. Bu bakımdan minyatür ile ideal bir dünya tasvir edilmiş ve düzenli, organize olmuş bir devlet resmiyeti görüntüsü yansıtılmıştır. Bu minyatür Osmanlı İmparatorluğu'nda yönetim ve devlet işlerinin nasıl yürütüldüğüne dair bir yansıtma yapmaktadır.

Bu minyatürde bir hüküm verme ve bu hükmün fermana dönüşme sürece göz önüne alındığında yerinde bir ihtiyacın belirlenmesinde devletin gösterdiği olgunluk ve ehemmiyetin (düzenin korunması için verilen çabanın) göstergesi olmaktadır.

5.3. Hünernâme'de Dönemin Önemli Askeri Başarılarını Yansıtan Minyatürlerin Göstergibilimsel Analizi

Osmanlı İmparatorluğu seçkin askerî birliklerde müteşekkil bir ordu düzenine sahiptir. Askerî birlikleri Osmanlı Devleti'nin kuruluşundan itibaren sahip olduğu disiplin ve savaşçılık yetenekleriyle birleştirerek devletin bir cihan hâkimiyeti kurmasını olanaklı hâle getirmiştir. 15 ve

16. yüzyıllarda her konuda olduğu gibi askerî alanda da devlet geniş sınırlara ulaşmıştır. Kanûnî Sultan Süleyman da döneminde on dört önemli sefer gerçekleştirerek hâkimiyet alanını genişletmiştir. Askerî başarılarını hem kara hem de denizde göstermiştir. Kanûnî Sultan Süleyman dönemini konu edinen Hünernâme’de devletin askeri başarıları da ele alınmaktadır ve minyatürlerle bazı savaş sahneleri tasvir edilmiştir. Bu sahnelerdeki gösterge, belirti ve sembollerin anlaşılması dönemin savaş tekniklerini ve gösterilen başarılarını da aktarmaktadır.

1. Minyatür: Kanûnî Sultan Süleyman’ın Bağdat seferidir.



Şekil 11: TSM. H. 1524-261A (Konak, 2014: 109).

Bu minyatürde Sultan Süleyman Han’ın Bağdat seferindeyken taşkın ırmağı atı ile geçmesi tasvir edilmiştir. Osmanlı Devleti savaşçı ve yayılmacı bir devlet politikasına sahiptir. Bu eserde yer alan tüm savaş sahnelerinde bunun izleri görülmektedir. Bu minyatürde Kanûnî’nin ilk seferi olan İran seferinin önemli duraklarından biri olan Bağdat resmedilmektedir. Minyatüre savaşın ağır arazi koşullarında sürdüğü nakşedilmiştir.

Gösteren	Gösterilen	Yorumlayan
Asker figürleri	Azim ve kararlılık	Padişah ve askerlerin cihan hâkimiyeti ülküsünü gerçekleştirmek için sefere çıktığı ve bu idealini yaşatmak için vazifelerinden kaçınmadığının göstergesidir.
Padişah otağı ve diğer çadır tasvirleri	Savaşta devlet gücü	Savaşlara padişah ve devlet erkânının katıldığını ve askerlerle birlikte her zor şartlarda mücadele ettiklerinin ve devletin gücünün göstergesidir.
Taşkın nehir	Zorluk	“ <i>Türk hükümdarı gece gündüz uyumadan vazifesini yerine getirmelidir.</i> ” anlayışı gereği padişahın bir sefere çıktığının göstergesidir.

Tablo 11: Şekil 11’de Yer Alan Minyatürün Gösterge Tablosu.

Semboller, ikonlar ve belirticiler Peirce’in üçlükleri bağlamında değerlendirildiğinde asker figürleri vazifelerinden kaçınmayan askerleri sembolize etmektedir. Taşkın nehir ise zorlu şartlarda sefere çıkma ve savaşın ağır koşullarını temsil etmektedir. Asker ve kavuklu insan figürleri ise gerçekliğe benzerlik yönüyle, liderin zorlu koşullarda nasıl başa çıktığını ifade eden görüntüsel göstergelerdir. Burada Sultan Süleyman Han’ın Bağdat Seferi de devletin genişleme politikasının bir belirtisidir. Sonuç olarak bu minyatürdeki göstergeler, Osmanlı Devleti’nin askeri stratejilerini ve hükümdarın liderlik vasıflarını anlamamıza yardımcı olan göstergelerdir.

Yorumlama:

Bu minyatürde padişah ile birlikte yüksek rütbeli devlet erkânının da savaşa katıldığı söylenebilir. Minyatürde yer alan insan figürleri, askerler, göğe benzetilen çadırlar, atlar gibi unsurlar seferlerin göstergesidir.

Bu minyatürde ordusu ile birlikte resmedilen Kanûnî zorlu iklim koşullarında ilerlemektedir. Minyatürde taşkın bir nehri aşarken boğulan askerler seferin ne kadar zorlu şartlar altında gerçekleştirildiğinin göstergesidir. Kanûnî bu zorluklar içerisinde ordusunun başında ve ordusu ile birlikte zafere ulaşmaya çalışmaktadır. Bu tüm süreci bir kahraman imajı ile yönettiğinin göstergesidir. Dolayısıyla bu minyatürde her figür ve durum burada Kanûnî'nin kahramanlaşmasına yardımcı unsurlara dönüşmektedir.

2. Minyatürler: Kanûnî Sultan Süleyman'ın Batı seferlerinin zafer ve mücadelesidir.



Şekil 12: TSM. H. 1524-256B / H. 1524-278A (Konak, 2014: 107).

Bu minyatürler Sultan Süleyman'ın Batı seferlerini ve zaferlerini konu edinmektedir. H.1524-256B Sultan Süleyman Han'ın Mohaç Ovası'nda Budin (Bedün) kralını yendiği büyük gazanın ve H.1524-278A ise Sultan Süleyman Han'ın bizzat katıldığı Zigetvar kuşatmasının tasvir edilmesidir.

Gösteren	Gösterilen	Yorumlayan
Sıra sıra dizilmiş askerler	Askeri düzen	Devletin askeri düzeninin göstergesidir.
At figürleri	Vasıta	Dönemin askeri vasıtasının atlar olduğunun göstergesidir.
Bölük bölük asker figürleri	Savaş stratejisi	Askerlerin belirli bir strateji izleyerek ilerlediğinin göstergesidir.

Tablo 12: Şekil 12’de Yer Alan Minyatürlerin Gösterge Tablosu.

Bu tabloda semboller, ikonlar ve belirticiler Peirce’ın üçlükleri bağlamında değerlendirildiğinde; özel giysiler giyen insan figürü (sultan/padişah tasviri) bir ikondur. Giyim tarzı, duruşu ve jestleri vb. unsurlar, liderin güçlü, kararlı ve saygın karakterini temsil eden simgelerdir. Özellikle özel giysiler, liderliğin yüksek statüsünü ve devletin sembolik gücünü ifade eden unsurlar olarak bu minyatürde görülmektedir.

Sultan veya padişahın ordusuyla birlikte veya savaş meydanlarında tasvir edilmesi birer ikondur. Bu ikonlar liderin askerî gücünü ve stratejik liderliğini vurgulamaktadır. Orduyla bir arada görünmesi, liderin askerî operasyonlarda bizzat yer aldığını ve orduyla bir bütünlük içinde olduğunun belirtisidir. Sultan veya padişahın özel giysiler giymesinin yanı sıra ordusuyla birlikte veya savaş meydanlarında tasvir edilmesi, belirti unsurudur ve liderin hem devlet işleriyle ilgilenen bir hükümdar olduğunu hem de askeri stratejilere hâkim bir lider olduğunu gösterir.

Atın belirgin ve güzel bir şekilde çizilmiş olması Osmanlı kültüründe güç, hız ve zafer simgesidir. Atın detaylı çizimi liderin bu özellikleriyle özdeşleştiğini gösterir. Ayrıca at tasvirinin bu sahnede yer alması liderliğin de sembolüdür. Atın tasvir edilmesi, padişahın veya sultanın savaşa hazır olduğunu ve ordusuyla birlikte sefere çıktığını belirtisidir.

Atın kompozisyon düzeninde önemli bir şekilde yer alması bir ikonik göstergedir. Ayrıca atın merkezi bir konumda tasvir edilmesi, liderin güç ve hükmetme yeteneğine vurgu

yapmaktadır. Dolayısıyla bu minyatürde at, liderin sahip olduğu gücü ve itibarı arttıran bir simgedir.

Sıra sıra dizilmiş asker figürleri, düzenli ve disiplinli bir ordu yapısının sembolüdür. Askerlerin bir arada olması ise devletin güvenliğini ve askeri gücünü simgeleyen unsurlardır.

Sonuç olarak bu tabloda semboller, ikonlar ve belirteciler Peirce'ın üçlükleri bağlamında değerlendirildiğinde bu unsurlar Hünernâme'nin ikinci cildinin siyasî-askeri içeriğini daha derinlemesine anlamamıza katkıda bulunarak devletin liderlik yapısının ve güvenlik stratejilerini yansıtmaktadır.

Yorumlama:

H.1524-256B Kanûnî Sultan Süleyman bu minyatürde ordusunun başında tasvir edilmiştir. Bu minyatür bir savaş sahnesini yansıtmaktadır. Minyatür metin ile birlikte ele alındığında askeri zafer ve coşku atmosferinin yansıması olduğu anlaşılmaktadır. Göz alıcı renkler, desenler ile tasvir edilen kaftanlar gücün ve varlığın göstergesidir. Bu minyatürdeki sancak ise padişahın ve ordunun gücünün simgesidir. Bu tür minyatürlerin Osmanlı İmparatorluğu'nun askeri başarılarını, hükümdarın liderliğini ve ordunun disiplinini vurgulamak amacıyla yapıldığı anlaşılmaktadır. Padişahın zafer coşkusu, minyatürdeki diğer figürlerin mimikleri, giyim tarzları ve genel kompozisyon üzerinden anlam kazanmaktadır. Ayrıca Askerlerin düzenli bir şekilde sıralanması ise zaferin disiplinli ve örgütlü bir şekilde elde edildiğinin göstergesidir. Dolayısıyla bu tür minyatürler dönemin savaş stratejileri, ordunun yapısı ve padişahın askeri liderliği gibi konular hakkında bilgi vermektedir.

H.1524-278A Kanûnî'nin bu minyatürdeki tasviri askerlerinin zafer coşkusuyla birlikte iki yönlü bir ruh hali sergilemektedir. Bir tarafta boyun eğen asil bir kabul edişin ifadesi bulunurken diğer tarafta muzaffer bir komutanın ve ordusunun tasviri yapılmıştır. Minyatürdeki kesik başlar ise Osmanlı'da savaş geleneğini yansıtan "kelle alma" âdetinin bir göstergesidir. Bu kesik başlar bir bakımdan savaşın kaçınılmaz acımasızlığını simgelemektedir. Aynı zamanda minyatürdeki ölüm, savaşın meşruiyeti ve kaderin bir yansıması olarak fiziksel acının gösterilmesiyle resmedilmiştir. Savaşın etkisiyle resmedilen kişi ve figürlerin yüz ifadelerindeki değişim, fiziksel acının etkilerini yansıtmaktadır. Bu minyatür savaşın gerçek yüzünü gösterirken aynı zamanda savaşın getirdiği değişimleri ve acıyı da sembolik bir şekilde aktarmaktadır.

Bu minyatürler figürlerin yanı sıra kompozisyon, renk kullanımı, detaylar ve diğer pek çok unsur aracılığıyla bir olayı aktarmaktadır. Minyatürlerdeki detaylar anlamlayıcı ile duygusal bir bağ kurma ve anlatının içine dâhil etme imkânı sunmaktadır. Burada nakkaşlar sadece bir figürü tasvir etmemiş, aynı zamanda çevresindeki diğer unsurları ve bu unsurlar arasındaki bağları da kurarak bir dizim oluşturmuştur. Böylece minyatürler anlamlandırıcıya bir olayı daha derin bağlamda anlamlandırma şansı vermektedir. Bu eserde Kanûnî Sultan Süleyman minyatürlerde temsil edilirken anlamlandırıcı sadece bir hükümdarın fiziksel özellikleri ile değil aynı zamanda onun iç dünyasıyla, liderlik tarzıyla, ayrıca zamanın ruhu ile karşılaşmaktadır. Bu nedenle minyatürler kültürel ve duygusal bağlamda zenginlik sunan kaynaklara dönüşmektedir.

Minyatürlerde nakkaş, bir kahraman olarak Kanûnî Sultan Süleyman'ı nakşederken tüm bu temsilleri gösteren, yaşayan, duyan bir insan olarak da onu gözümüzde canlandırmak istemektedir. Böylece Kanûnî Sultan Süleyman'a tahayyülümüzde canlılık kazandırılmaktadır.

Bu minyatürlerde algılanan canlılık savaş esnasında tüm olup bitenin bir minyatüre sığdırılmaya çalışılması sebebiyledir. Belki de savaşın ne kadar geniş bir alana yayıldığı anlatılmak istenmiştir. Minyatür kompozisyonunu güçlendiren hâkim unsurlar askerler, at, tepeler, renkler gibi pek çok şey bunu göstermektedir. Ayrıca sıra sıra dizilmiş atlar, düzenli ve muzaffer bir ordunun göstergesidir. Burada bir ikonografik örüntü izlenmiştir. Savaş sahneleri tarihi gerçek kıyafetlerle nakşedilmiştir. Aynı zamanda her bir insan figürü tarihi bir şahsiyet kazanmıştır.

Hünernâme'de Nakkaş Osman büyük zaferleri veya savaşları resmederken kanlı sahnelerden çok ordunun ihtişamı ve büyüklüğüne odaklanmamızı istemektedir. Dolayısıyla savaş sahnelerine bakıldığında ordunun düzeninin (askerî giysiler, renkler), kalelerin geçilmezliğinin ve mücadelenin öne çıkarılmasının amaçlandığı görülmektedir. Bu bakımdan, savaş sahnelerinin aktarıldığı minyatürlerin zafer odaklı tasvir edildiği, acı ve kötünün kısmen yok sayıldığı görülmektedir. Bu da imparatorluk gücünün meşrulaştırılmasıdır.

5.4. Hünernâme’de Dönemin Sosyokültürel Durumunu Yansıtan Minyatürlerin Göstergebilimsel Analizi

Hünernâme’de saray hayatı, savaşlar, av sahneleri, elçi ziyaretleri, şenlikler döneme tanıklık etmemizi sağlamaktadır. Bu bir noktada Louis David’in resmettiği “Napolyon’un Taç Giyme Töreni” tablosunun tarihe tanıklık etmesi gibi bu eserde yer alan her bir minyatür de tarihe tanıklık etmeye davet etmektedir. Bu anlamda nakkaş minyatürleri sadece bir sanat eseri olarak nakşetmemiştir. Minyatürler burada belirli bir ideolojiyi, liderliği veya o dönemin güç dinamiklerini temsil etmek için bir araç olarak kullanılmıştır. Dolayısıyla minyatürler, anlamlandırıcıya sadece estetik bir deneyimin ötesinde o dönemin sosyal, kültürel ve politik bağlamını da sunmaktadır.

Kültürel tezahürlerin yansımalarının görüldüğü bu minyatürler dönemi, devleti anlamının bir yoludur. Minyatürdeki tarihsel olay ve olguların göstergebilim ile yorumlanması olay ve nedenlerin arasında farklı bir bağlam kurmamızı sağlamaktadır. Bu bakımdan göstergebilim tarihsel olayları, olayların nedenleri ve doğası arasında yeni bir yol sunacak ve olayların zâhirî yönünden batinî doğasına doğru bir anlama çabası geliştirilmesine yardımcı olacaktır.

1. Minyatürler: Kanûnî Sultan Süleyman'ın halk/tebaa ile karşılaşmasıdır.



Şekil 13: TSM. H. 1524-250A / H. 1524-036B (Konak, 2014: 99-105).

Hikaye: H.1524-036B Bir bahar günü Kanûnî Sultan Süleyman Bağdat (Tebriiz-Bağdat) civarında Irak seferindeyken bir kadın çıkagelir. Kadın bir sepet narı padişaha ikram etmek ister. Padişah narları çok sulu bulur ve beğenmiştir. Kadına bu mevsimde böyle narların nasıl kaldığını sorar. Kadın: “*Her sene bizde adettir, narları mevsiminde küplere koyarız ve ağzını kireçleriz. Dere boyunda gün ışığına bırakırız. Mevsim geçtikten sonra bunları açarız ve taze taze yeriz. Fakat her sene bu kadar taze olmaz. Bu sene sizin niyetinize narları küplere koyduk ve şansınıza bütün narlar bozulmadan taze kaldı. Küpün içinden seçtiğim yirmi beş narı size getirdim.*” der. Sultan Süleyman her nara karşılık olarak kadına bin akçe verir (URL-9).

H.1524-250A bu minyatürün hikâyesi ise şöyledir; Sultan Süleyman Han'a nar sunan kadın zengin kardeşinin öldüğünü, karısının da kendisinden olmayan bir çocuğu nesep ettiğini belirtir. Sultan Süleyman Han Rumeli Beylerbeyi ve Hasan Paşa'ya bu işi çözmelerini emreder. Onlar da davayı görür ve çocuğun yakılmasına karar verirler. Çocuğun annesi bu habere dayanamaz, aldığı paraları getirip çocuğunu ister. Böylece feraset ile bir dava görülmüş olur. Dolayısıyla hak zahir olmuştur. Yaşlı kız kardeşin mala ihtiyacı yoktur. Fakat hak ortaya çıksın diye dava etmiştir. Kadın hak ortaya çıkınca aldığı malı vakfetmiştir.

Gösteren	Gösterilen	Yorumlayan
Kavuklu insan tasviri (kadın), kadın tasviri, bebek tasviri	Dava	" <i>Sultan Allah'ın yeryüzündeki gölgesidir. Zulme uğrayan herkes ona sığınır.</i> " ilkesinin yürürlükte olduğunun ve dönemin davalarına konu olan taraflar ve çözüm mercii'nin kim olduğunun göstergesidir.
Nar sepeti	Bereket	Padişahın olduğu her yerde bolluk ve bereketin olduğunun göstergesidir.
Padişah, asker figürleri	Sefere çıkmak	Padişahın varlığını hissettirecek eylemler içerisinde olduğunun göstergesidir.

Tablo 13: Şekil 13'te Yer Alan Minyatürlerin Gösterge Tablosu.

Bu tabloda semboller, ikonlar ve belirticiler Peirce'in üçlükleri bağlamında analiz edildiğinde; kavuklu insan tasviri, asker tasviri, at tasviri, nar sepeti, kadın tasviri vb. tasvirler görüntüsel göstergelerdir.

H.1524-036B bu minyatürde yer alan bir diğer sembol nar sepetidir. Sepetin dolu olması bolluk ve bereketin devlet içinde hüküm sürdüğünün, zenginliğin ve refahın simgesidir. Ayrıca nar sepetinin geniş ve dolgun olması bir belirti olarak sepetin içindeki narın bolluğu, devletin bereketli ve zengin bir dönemde olduğunun göstergesidir.

H. 1524-250A minyatüründe kadının jest ve ifadelerle anlatmaya çalıştığı şeyin detaylı tasviri ise ikonik olarak kadının ifadeleri, duygusal ve düşünsel bir zenginliği simgelemektedir. Kadının tasvir edilmiş biçimi ve hareketleri bir belirti olarak, kadının jestleri, ifadeleri, onun duygusal ve sosyal bir varlık olarak kabul edilmesinin yanı sıra toplumsal katılımının da göstergesidir.

H. 1524-250A minyatüründe bir diğer analiz, tasvir edilen figürlerin bir dava durumunu yansıttığını ve bu davanın üç kadın arasında gerçekleştiğini göstermektedir. Bebek tasviri davanın odak noktası veya anlaşmazlık konusunu yansıtmaktadır. Bu göstergeler dönemin hukuki yapıları ve davalara katılan taraflar hakkında bilgi vermektedir. Dolayısıyla, bu minyatürdeki göstergeler dönemin hukuki sistemine ve toplumsal ilişkilere dair ipuçlarını sunmaktadır.

Minyatürlerdeki siyasî simgeler devletin yönetim biçimini, padişahın liderliğini meşrulaştıran ve tebaa ile saray arasındaki bağları sembolik düzlemde aktarmaktadır. Ayrıca bu minyatürler padişahın kendi yönetimindeki topraklarda ekonomik, siyasî, sosyal ve kültürel beklentileri karşıladığının da göstergesidir. Örneğin narları Kanûnî Sultan Süleyman'a sunan bir kadındır. Bu da dönemin sosyoekonomik şartlarında kırsalda yaşayan kadının üretimin bir parçası olduğunun göstergesidir.

Minyatürdeki semboller, ikonlar ve belirticiler, Hünernâme'nin ikinci cildinin toplumsal hayata yönelik içeriğini anlamamıza katkıda bulunarak, devletin korumacı yapısının, adalet anlayışı stratejilerinin yanı sıra toplumsal ve ekonomik durumunun göstergeleridir.

Yorumlama:

Bu analizde padişah ve askerlerin sefere çıkması, padişahın tebaasını korumak ve yönetmek için aldığı bir önlem olarak görülebilir. Sefere çıkmanın, padişahın liderliği altında olan toplumu korumak ve savunmak için bir strateji olduğu düşünülebilir. Bu durum, padişahın liderlik yetkisini ve sorumluluğunu vurgulamaktadır.

H.1524-036B bu hikâye sultanın kır, şehir demeden dolaştığını, tebaasını gözettiğini, mahiyetindekilerle beraber halktan bazı kimselerin dertlerini veya isteklerini dinlediğini göstermektedir. Bu minyatür ile kadim inanç geleneği olan “bereket getiren hükümdar” profili

yansıtılmak istenmiştir. Ayrıca bu minyatürler halka/tebaaya nasıl muamele edildiğinin de bir göstergesidir.

H.1524-036B minyatürü o dönemin kılık-kıyafeti hakkında bilgi vermektedir. O dönemin söylemleri, inançları, padişahın halka yaklaşımı vb. konular hakkında bilgi verilmektedir. Ayrıca bu minyatürde Osmanlı sosyal çevre ve yasaların işleyişi nakşedilmiştir.

H.1524-250 minyatürü halkın sorunlarının adalet ve kanunla çözümlendiğinin göstergesidir. Ayrıca bu minyatürün metne bağlı olarak nakşedildiği görülmektedir. Hikâyeden izler taşıyan her figürün metne görsellik (görünürlük) kattıkları görülmektedir. Böylelikle metin daha erişilebilir bir hal almakta ve nakşedilen minyatürler aracılığıyla bir anlam kazanmaktadır.

Bu minyatürlerde Kanûnî Sultan Süleyman'ın liderlik (sultanlık) ve insani yönü bir arada tutularak nakşedilmiştir. Tebaasının her derdine çözüm olan bir sultan iması verilmek istenmiştir. Burada tebaasının kaygılarına duyarlı, onlar için gelecek kuran ve saltanatın bütün yükünü omuzlarında taşıdığını yansıtan görseller sunulmaktadır.

Seçilen minyatürlerin kompozisyon düzenleri ile dönemin psikolojik yapısı, toplumun sosyoekonomik özellikleri göz önünde bulundurulmuştur. Dolayısıyla kompozisyona dâhil edilen her bir öğenin seçimi de itina ile yapılmıştır.

Burada minyatürler içerdikleri hikâyelerle yakından ilişkilidir. Bu hikâyelerle görseller bütünsel bir anlam evreni oluşturmaktadır. Bu da hikâyeden bağımsız bir okumanın/yorumlamanın mümkün olmadığını ve hikâyenin minyatür nakşını sınırlandırdığının göstergesidir. Dolayısıyla metinsel bir hikâye ile desteklenen bu minyatür vasıtasıyla saray hayatına dair ikonografik unsurlar, standartlaştırılmış göstergeler ve imgeler kullanılarak bir kompozisyon düzeni oluşturulmuştur. Burada nakkaşın özgünlük ve yaratıcılığı kendini göstermektedir. Nakkaşın esere almak istediği unsurlar ve sınırlı bir alanda çok şeyi anlatmayı amaçladığı görülmektedir. Metne bağlı kalınarak kullanılan unsurlar ya da işaretler kompozisyon düzenine dâhil edilmektedir. Bu bakımdan nakkaş metni ikinci kez hikâye etmektedir. Dolayısıyla ilk hikâye çok iyi bilinirse görsel hikâyesi ile bir bütünlük sağlanabilmektedir. Çünkü minyatürler içerdikleri hikâyenin bağlamı içerisinde anlam kazanmakta ve figürler, semboller ve diğer unsurlar hikâyeye olan bağlamlar ile minyatürün anlam çerçevesini inşa eder.

Minyatürlerin tam anlamıyla anlaşılabilmesi ve yorumlanabilmesi için içerdikleri hikâyenin dikkate alınması önemlidir. Minyatürler hikâyeleriyle bir bütün olarak ele alındıklarında daha derin ve anlamlı bir deneyim sunmaktadır. Hikâyenin sınırlayıcılığı, figürlerin ifadeleri ve diğer unsurlar üzerinden duygusal derinlik yansıtılmaktadır. Bu durum anlamlandırıcıyı hikâyenin katmanlarına ulaştırmaktadır. Ayrıca minyatürlerdeki detaylarla unsurlar zaman ve mekân kavramının doğru bir bağlam içerisinde algılanmasını sağlamaktadır. Örneğin Kanûnî Sultan Süleyman'ın narları kabul etmesi bir olayın akışını belirleyen öncelik-sonralık ilişkisini ifade etmektedir. Bu tür bir jest ya da vaka, belirli bir durumun veya geleneksel bir düzenin göstergesi olmaktadır. Narların kabul edilmesi ise minyatürde ve hikâyede belirli bir anlam taşımaktadır. Neticede narların kabul edilmesi hikâyenin bir parçasıdır ve Kanûnî'nin narları kabul etmesiyle ilgili diğer detaylar ve bağlam olayın ne anlama geldiğini açıklamaktadır. Sonuç olarak bu minyatürlerde kurallar, kültürel normlar, liderlik göstergesi gibi sembolik anlamlar taşımaktadır.

2. Minyatürler: Şehzadelerin sünnet törenlerinin eğlencesinin tasvir edilmesidir.



Şekil 14: TSM. H. 1524-103B / H. 1524-104A (Konak, 2014: 98).

H.1524- 103B minyatürü Şehzade Sultan Mustafa, Sultan Mehmed ve Sultan Selim Han'ın sünnet düğünleri izzetine yapılan eğlence ve şenliklerin tasvir edilmesidir. H.1524-104A minyatürü ise Kanûnî Sultan Süleyman'ın alayının At Meydanı'na gelmelerinin tasvir edilmesidir.

Gösteren	Gösterilen	Yorumlayan
Çalgı çalan insan tasvirleri	Eğlence	Saray içindeki eğlencelerin nasıl yapıldığı ve bu eğlencelerin saray halkı üzerindeki etkisinin göstergesidir.
Atlı alay tasviri	Şehzade eğlenceleri	Şehzade eğlencelerinin halka yayılmasının göstergesidir.

Tablo 14: Şekil 14’te Yer Alan Minyatürlerin Gösterge Tablosu.

Bu tabloda semboller, ikonlar ve belirteciler Peirce’ın üçlükleri bağlamında değerlendirildiğinde enstrüman çalan insan tasvirleri birer ikon olarak eğlenceli, keyifli zamanların ve kültürel zenginliğin göstergeleridir. Çalgı çalan insan tasvirlerinin detaylı resmedilmesi ikonik olarak eğlence ve sanatsal faaliyetlerin öne çıktığı bir anı temsil etmektedir. İnsan tasvirlerinin neşeli ve keyifli bir atmosferde olması ise belirti olarak insanların neşeli bir şekilde çalgı çalmaları veya eğlenmeleri, keyifli zamanların yaşandığını göstermektedir.

Bu analizde çalgı çalan insan figürleri eğlencenin bir parçası olarak gösterilmesi saray içindeki sosyal etkinliklerin ve eğlencelerin bir göstergesidir. Çalgı çalan insan tasvirleri sarayın kültürel ve sosyal yaşamının bir parçası olan müzik ve eğlencenin önemini yansıtmaktadır. Dolayısıyla bu minyatürdeki göstergeler saray yaşamının zenginliğini ve eğlencenin saray içindeki önemini vurgulamaktadır.

Atlı alay tasvirleri ve çalgıcılar, kutlama, coşku ve zenginlik belirtisidir. Çalgıcıların atlı alayla birlikte hareket etmesinin detaylı resmedilmesi ikonik olarak kutlamaların, eğlencelerin ve coşkunun canlı bir şekilde tasvir edilmesidir. Atlı alayın görkemli ve çalgıcıların coşkulu bir şekilde hareket etmesi ise kutlama zamanlarının neşeli ve coşkulu olduğunun belirtisidir. Ayrıca

atlı alay tasvirinin şehzade eğlencelerinin bir parçası olarak gösterilmesi bu eğlencelerin sadece saray içinde değil, halk arasında da kutlandığını ve yayıldığını göstermektedir. Atlı alaylar, gösterişli ve coşkulu bir şekilde düzenlenerek şehzadelerin gücünü ve zenginliğini sergilerken aynı zamanda halkın da bu gösterilere tanıklık ettiğini göstermektedir. Dolayısıyla bu minyatürdeki göstergeler şehzadelerin eğlencelerinin halka yayılmasının bir ifadesi olarak değerlendirilebilir.

Bu semboller, ikonlar ve belirticiler Peirce'ın üçlükleri bağlamında değerlendirildiğinde minyatürler, eğlencenin, kültürel zenginliğin ve kutlamaların yanı sıra dönemin sosyal hayatına dair önemli ipuçlarını yansıtmaktadır. Aynı zamanda İstanbul kentinin o dönemdeki görünümü ve saray hayatıyla ilgili idealize edilmiş bir tasavvur da sunmaktadır.

Yorumlama:

Bu minyatürler İstanbul kentinden izler taşımaktadır. Kentin o dönem nasıl görüldüğü konusunda fikir vermektedir. Saray tasvir edilirken dönemin mimarisini yansıtan yüksek duvarlar, kubbeler, süslü dış yüzeyler ve bahçeler idealize edilmiş bir saray hayatı tasavvuru yansıtmaktadırlar. Bu yönüyle minyatürler birer belge niteliğindedir.

Bu minyatürler ile eğlencelerin sarayda başladığı ve halkın katılımının da sağlanması için At Meydanı'na taşındığını göstermektedir. Bu minyatürde tüm saray halkının birbirinden farklı olarak resmedildiği görülmektedir. Ayrıca jestler de birbirinden farklı şekillerde nakşedilmiştir. Her jest bir duyguyu, durumu ya da bir mesajı aktarmaktadır. Dolayısıyla bu minyatürlerdeki jestlerin çeşitliliği sanatçının gözlem gücünü yansıtmakta ve anlamlandırıcı üzerinde canlı bir etki bırakılmasına katkı sunmaktadır.

Bu minyatürlerde dönemin sosyal ve siyasî şartları nakkaşın gözü ile standardize edilmiş figürler ile renk cümbüşü eşliğinde verilmektedir. Burada aktarılan konular gerçekliğin farklı bir biçimde yeniden yorumlanmasıdır. Minyatürler bizlerle konuşmaktadır. Dolayısıyla figürler ve renklerin minyatürdeki tasarımı bizler için anlam, duygu, soyutlama ve düşünceye dönüşmektedir.

3. Minyatürler: Halkın katıldığı eğlencelerin tasvir edilmesidir.



Şekil 15: TSM. H. 1524-120A / H. 1524-125B (Konak, 2014: 98-106).

H.1524–120A minyatür Sultan Mustafa ile şehzadeler düğününde ulema ziyafetinde çanak yağması ve eğlencelerin seyredilmesini konu edinmektedir. H1524-125B ise şehzadelerin at yarışı konu edinmektedir. Bu minyatürlerde dönemin eğlence hayatına yönelik bulgular yer almaktadır.

1524-120A minyatürünün sol tarafında yer alan mimari yapı padişahın oturup şenlikleri seyrettiği İbrahim Paşa Sarayı'ndaki şahnişin bölümüdür. Minyatürde mekân alt ve üst kısım olarak iki bölüme ayrılmakta ve yapının ortasındaki balkonda oturan padişahın solunda hasodabaşı ve silâhdâr ağa, sağında ise üç şehzade yer almaktadır. Bu şehzadelerin Selim, Mehmet ve Mustafa olduğu söylenebilir. Minyatürde padişah, şehzadeler, hasodabaşı, silâhdâr ağa yanı sıra iki cambaz, iki soytarı, yedi müzisyen, on yedi yeniçeri ile halktan toplam otuz dört figür bulunmaktadır (Özaltın, 2022: 1099-1105).

Mimari yapının alt kısımda bir başka bölme ile ayrılmış yatay bir duvar yüzeyi zengin geometrik motiflerle tezyin edilmiştir. Alt kısımda bir diğer bölme ile ayrılmış yatay bir duvar yüzeyi bulunmaktadır. Burası halkın da katılabileceği gösterilerin yapıldığı Sultanahmet Meydanı'dır. Sarayın mimari yapısı incelendiğinde meydandaki anıtlardan konunun geçtiği

mekânlar kolaylıkla anlaşılacaktır. Ayrıca günümüzde de Sultanahmet Meydanı'nda dikilitaşın, örme sütunun ve yılanlı sütunun yeri değişmemiştir. Bu yapılar yine aynı yerlerindedir (Özaltın, 2022: 1099-1100).

1524-120A minyatüründe zurnazenler, koltuk davulu ve kucak davulu çalan müzisyenler nakşedilmiştir. Bu minyatürde davulların kırmızı renkte çuha ile kaplanmasıyla Osman Gazi'nin anısına saygıdan ötürü bir gönderme yapılmıştır. Çünkü kaynaklarda Selçuklu Sultanı hâkimiyet alâmeti olarak Osman Gazi'ye davulu kırmızı bir çuhaya sarılı şekilde göndermiştir (Özaltın, 2022: 1112).

Gösteren	Gösterilen	Yorumlayan
Üç yılanlı sütun, dikilitaş tasvirleri	Yer- mekân	Sultanahmet Meydanı'nın tasvir edildiğinin göstergesidir.
Yemek çanakları	Ziyafet	Eğlencelerde yiyecek dağıtım yapıldığının göstergesidir.
Dörtnala at tasviri	Yarışma	At koşularının yapıldığının göstergesidir.
Cambaz tasviri	Eğlence	Dönemin eğlence hayatını yansıtmaktadır.
Davul (Kırmızı Kucak Davulu)	Hâkimiyet Alâmeti	Osmanlı Hanedanlığının hâkimiyetinin yüzyıllardır sürdüğünün göstergesidir.

Tablo 15: Şekil 15'te Yer Alan Minyatürlerin Gösterge Tablosu.

Bu tabloda semboller, ikonlar ve belirteciler Peirce'ın üçlükleri bağlamında değerlendirildiğinde direklere çıkan, ip üstünde yürüyen insan figürleri olağan dışı gösterileri ve yetenekleri temsil etmektedir. Dörtnala at tasviri ve onları takip eden insan figürleri, at koşularının yapıldığının göstergesidir. Üç yılanlı sütun, dikilitaş tasvirleri ise ikonik olarak, Sultanahmet Meydanı'nın tasvir edildiğini göstermektedir. Bunlar birer ikon olarak gönderme yaptıkları şeyin nesnesinin yerini tutmaktadır. Ayrıca insan figürlerinin yemek çanaklarının olduğu yere yönelmiş olarak tasvir edilmesi belirti olarak yiyecek dağıtımının yapıldığının göstergesidir.

Dörtnala at tasviri bir yarışmanın varlığını temsil eder. Atın dörtnala koşması bir yarışma veya müsabakanın gerçekleştiğini göstermektedir. Bu gösterge at koşularının yapıldığı bir etkinliğin varlığını yansıtmaktadır. Yarışma genellikle rekabetçi bir ortamda gerçekleşir ve genellikle atletik yeteneklerin ve hızın test edildiği bir faaliyettir. Bu faaliyetin şehzadeler arasında yapılması, taht varislerinin yeteneklerinin test edilmesine de olanak sağlamaktadır. Dolayısıyla dörtnala at tasviri yarışmanın varlığını ve at koşularının bir amaç için yapıldığını göstermektedir.

Cambaz tasviri bir eğlence unsuru olarak gösterilmektedir. Bu figür dönemin eğlence kültürünü temsil eder. Cambazlar genellikle becerikli hareketleri ve gösterişli performanslarıyla tanınırlar ve halk eğlencelerinin vazgeçilmez bir parçasıdır. Dolayısıyla bu minyatürdeki cambaz tasviri dönemin eğlence anlayışını ve bu tür gösterilerin toplumda ne kadar yaygın olduğunu yansıtmaktadır.

Bu semboller, ikonlar ve belirticiler Peirce'ın üçlükleri bağlamında değerlendirildiğinde minyatürler olağan dışı gösterilerin, meydan tasvirlerinin ve yiyecek dağıtımının Osmanlı toplumunda nasıl bir yer bulduğunu yansıtarak dönemin sosyal yapısını ve etkinliklerin sınıflar arası paylaşımını göstermektedir. Aynı zamanda Sultanahmet Meydanı'nın resmedilmesi minyatürlerde Osmanlı'nın önemli mekânlarından birine yer verilmesinin önemini belirtmektedir.

Yorumlama:

Minyatürlerde resmedilen merasimler saray çevresinde düzenlenmektedir. Padişah ve saray halkı için olan merasimlerin yanı sıra halkın katıldığı merasimler de düzenlenmiştir. Bu minyatürlerdeki eğlencelere halkın katıldığı görülmektedir. Özellikle şehzadelerin at yarışları gibi etkinlikler halkın katıldığı ve izlediği merasimler arasındadır. Yemek ziyafetleri de halkın katıldığı etkinliklerdendir. Bu minyatürler bu tür sosyal etkileşimleri ve etkinlikleri görsel bir biçimde aktararak o dönemin kültürel ve sosyal dinamiklerini anlamamızı olanaklı kılmaktadır.

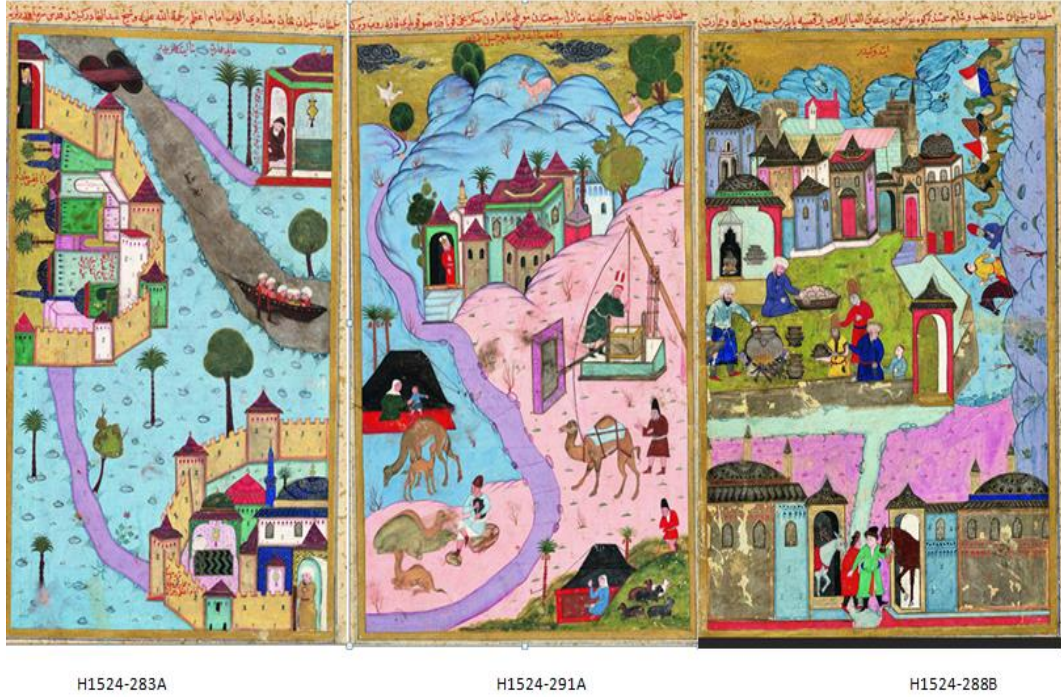
Analizde üç yılanlı sütun ve dikilitaş tasvirleri bir mekânı temsil etmektedir. Bu figürlerin varlığı bir zamanlar Sultanahmet Meydanı'nda bulduklarını ve bu mekânın tasvir edildiğini göstermektedir. Sultanahmet Meydanı İstanbul'un tarihi ve kültürel önemine sahip, Osmanlı İmparatorluğu'nun başkenti olan ve birçok önemli olaya ev sahipliği yapmış bir mekândır. Dolayısıyla bu göstergeler, mekânın kimliğini ve tarihi önemini yansıtmak için tasvir edilmiştir.

Kentin ve toplumun sosyal hayatı, peyzaj ve mimari dokusu bu minyatürlere yansıtılarak tasvir edilmektedir. Peyzaj minyatürü metindeki mekânları ve zamanı gösteren bir ayna işlevi görmektedir. Mimari çizimler ve doğal unsurlar ise metnin içeriğine özgüdür ve metindeki kültürel ve fiziksel detayları ifade etmektedir.

Minyatürdeki eğlenceler, spor etkinlikleri, atıcılık, kuklacılık, çalgıcılık, köçekler hokkabazlar gibi unsurlar dönemin kültürel zenginliğini, sosyal yaşamını ve eğlence hayatını gösteren önemli göstergelerdir. Minyatürde resmedilen çeşitli aktiviteler izleyiciye o dönemin günlük yaşamının bir penceresini açmakta ve kültürel zenginliği göstermektedir. Ayrıca eğlencelerin sürdüğü zamanın ve mekânın değiştirilmeden resmedilmesi, bir şenliğin farklı aşamalarını anlamamıza yardımcı olmaktadır.

Bu minyatürlerdeki tasvirler Osmanlı dönemindeki çeşitli etkinliklerin sosyal katmanlar arasında nasıl paylaşıldığını ve kutlandığını göstermektedir. Bu ayrıca, dönemin sosyal yapısı ve sınıfsal ayrımlarını yansıtan bir göstergedir.

4. Minyatür: Kanûnî Sultan Süleyman'ın hayır ve hasenatlarıdır.



Şekil 16: TSM. H. 1524-283A / H. 1524-291A / H. 1524-288B (Konak, 2014: 111).

H.1524-283A minyatüründe Sultan Süleyman Han'ın Bağdat'ı aldıktan sonra İmam Azam'ın türbesini ve Kudüs'e varıp Şeyh Abdulkadir Geylani'nin türbesini imar ettiğinin görselleridir. H.1524-291A Sultan Süleyman Han Mısır hacıları için dönüş yolunda sekiz konaklama yeri olan Müveyiç'te su kuyusu kazdırıp havuz ve kale yaptırdığı güzel bir hayır işlediği tasvir edilmiştir. H.1524-288B minyatüründe ise Sultan Süleyman Han Halep ve Şam'ın Bakras Dağı geçidini ihya etmiş ve cami imareti bina etmiştir.

Gösteren	Gösterilen	Yorumlayan
Kompozisyon düzeni içindeki tüm figür ve çizimler	Hayır ve hasenat	Padişahın mamur kıldığı sosyo-kültürel düzenin göstergesidir.
Kadın ve çocuk figürü	Koruma	Korumaya muhtaç insanların devletin hükümrânlığı altında korunduğunun göstergesidir.
Yol çizimi	Ulaşım	Uzak yerlere ulaşımın sağlandığının göstergesidir.
Geniş düzlükler, yaylanan hayvanlar ve deve kervanları figürleri,	Ekonominin dayanakları	Devletin ekonomisinin tarım hayvancılık ve kervan ticaretine dayandığının göstergesidir.
Kervan çizimleri, kervan saray çizimi	Ticaret olanakları	Devletin ticari faaliyetlerini desteklediğinin göstergesidir.
Mimari yapı, mezar ve kavuk	Türbe imarı	Âlim ve önemli devlet görevlileri için o dönem korunaklı türbeler imar edildiğini ve buralara belirli zamanlarda ziyaretler yapıldığının göstergesidir.
Erkek, kadın, çocuk, çadır, kuyu, deve, çadır, geniş düzlüklerin çizimi	Gündelik yaşamın izleri	İnsanlar arasında günlük yaşamda iş bölümünün nasıl dağıldığının göstergesidir.

Tablo 16: Şekil 16’da Yer Alan Minyatürlerin Gösterge Tablosu.

Bu tabloda semboller, ikonlar ve belirtiler Peirce'in üçlükleri bağlamında değerlendirildiğinde bu minyatürlerdeki erkek, kadın, çocuk, deve figürleri ve çadır, kuyu, deve, geniş düzlüklerin çizimi, kuyu çizimi, kazan, ekmek çizimleri, yol çizimi vb. çizimler ikonik göstergelerdir. Bu minyatürdeki belirtiler, kadın, çocuk figürlerinin bir arada çizilmesi, dağları aşan yol çizimleri, develerin insan figürlerini takip etmesi gibi durumlardır.

Minyatürdeki semboller ise kadın ve çocuk figürlerinin bir arada çadır içinde tasvir edilmesiyle oluşmaktadır. Bu semboller Peirce'in üçlükleri bağlamında değerlendirildiğinde kadın ve çocuk figürünün çadır içinde bir arada tasvir edilmesi sembolik bir anlam taşımaktadır. Bu semboller topluluk içinde korunmaya muhtaç bireylerin bir arada ve güvenli bir ortamda bulunduğu göstergesidir. Ayrıca bu tasvir topluluk içinde korunmaya muhtaç olanların korunduğunu da simgelemektedir. Çadır bu korumanın sıcak ve güvenli bir atmosfer içinde gerçekleştiğini simgelemektedir. Dolayısıyla bu semboller aracılığıyla aktarılmak istenen koruma ve güvenlik teması Peirce'in semiyotik anlayışı çerçevesinde yorumlanması mümkündür.

Minyatürde yer alan imgeler olayın ve konunun geçtiği ortamların görsel detaylandırmasına ulaştırmaktadır. Minyatürde yer alan bahçe, kale, mesken, çadır, deve, kuyu gibi unsurlar olayın geçtiği fiziksel ortamları yansıtmaktadır. Bu minyatürdeki kişiler ise olayların onların etrafında geliştiğini vurgulamak için insani bir merkezden hareket edildiğini göstermektedir.

Kompozisyon düzeninde yer alan tüm figürler ve çizimler, padişahın hayır ve hasenat işlerini temsil etmektedir. Padişah Allah'ın yeryüzündeki gölgesi olarak kabul edilir ve tebaasını korumak için çeşitli faaliyetlerde bulunur. Minyatürdeki figürler ve çizimler, padişahın bu hayır ve hasenat işlerini gerçekleştirmesini ve toplumun refahı için çalışmasını yansıtmaktadır. Dolayısıyla, kompozisyon düzenindeki tüm unsurlar padişahın Allah'ın yeryüzündeki temsilcisi olarak görevlerini yerine getirmesinin göstergesidir.

Yorumlama:

Minyatürlerde kentin ve toplumun sosyal hayatı, peyzajı ve mimari dokusu yansıtılmaktadır. Mimari yapılar (türbeler, mescitler vb.), halılar, kaftanlar, tüm bu unsurlar birleştirildiğinde kültür ve fiziki çevrenin tasvir edildiği görülmektedir. Peyzaj, metin içerisinde mekânları ve zamanı gösteren bir aynadır. Ayrıca bu minyatürdeki mimari çizim ve doğal unsurlar metne içkindir.

Kervan çizimleri ticaret olanaklarını temsil etmektedir. Bu çizimler o dönemde ticaretin gelişimi için önemli olan deve kervanlarının varlığını göstermektedir. Kervanlar genellikle ticaret yollarında seyahat eder ve malların taşınmasında kullanılırdı. Dolayısıyla bu gösterge devletin ticari faaliyetleri desteklediğini ve ticaretin gelişmesine yardımcı olmak için kervansaraylar gibi ticari altyapıların inşa edildiğini göstermektedir. Ayrıca kervan çizimleri, o dönemde ticaretin ve ekonominin önemli unsurları olan kervanların varlığını ve devletin ticari faaliyetleri destekleme politikasının nasıl olduğunu da yansıtmaktadır.

Mimari yapı, mezar ve kavuk tasvirleri, türbe imarını temsil etmektedir. Türbe âlimler ve önemli devlet görevlileri gibi saygın kişiler için inşa edilmiş korunaklı mezar yapısıdır. Bu gösterge o dönemde kişilere olan saygının ve anma geleneğinin bir ifadesidir. Türbeler genellikle ziyaretçilerin belirli zamanlarda ziyaret ettiği yerlerdir ve bu ziyaretler o kişinin hatırasını yaşatma ve ona olan saygıyı ifade edilmesi amacıyla imar edilmektedir. Dolayısıyla bu minyatürde mimari yapı, mezar, kavuk gibi göstergeler bu saygının ifade edilmesi için tasvir edilmiştir.

Minyatürlerde yer alan türbeler dînî ve kültürel yapıya gönderme yapmaktadır. Bu yapılar, mimari detayları, süslemeleri ve çevreleri ile birlikte tasvir edilmişlerdir. Burada minyatürler aracılığıyla dönemin atmosferi, sosyal yapısı ve estetik zevki yansıtılmıştır.

Minyatürler Osmanlı'nın görsel tarihini yansıtmaktadır. Ayrıca minyatürlerde çizilen figürler güvenli bir ortamda olunduğunu hissettirmektedir. Bu kompozisyon düzeninde kullanılan sembol ve figürler bunun hissedilmesine yardımcı olmaktadır. Kadın, çocuk ve kervan figürleri güvenin olduğunu yansıtan göstergelerdir. Bu minyatürler ülkenin padişahın mülkü olduğunun ve en ücra yerdeki tebaanın padişahın yardım ve korumacılığıyla yaşam sürdürdüğünün göstergesi olarak tasvir edilmiştir. Nakşedilen bu minyatürler Kanûnî döneminde sosyal hayatta bir kaosun (anime) olmadığını göstermektedir.

Sonuç olarak Kanûnî Sultan Süleyman'ın ülkenin dört bir yanında hayır ve hasenat işlediğini gösteren bu minyatürler kompozisyon düzeninde yer alan figürler aracılığıyla anlaşılmaktadır. Kadınların, çocukların ve kervanların da bu iyilikten nasibini aldığı görülmektedir. Ayrıca Kanûnî Sultan Süleyman'ın âlimlerin ve hanedan soyundan gelen kişilerin türbelerine verdiği önem onun geçmiş bağlarına ve ilme olan hürmetine işaret etmektedir. Bu minyatürler, içerdikleri anlatının sembollerini ve sahnelerini başarılı bir şekilde aktarmaktadır.

5.5. Hünernâme'de Kanûnî Sultan Süleyman'ın Dünyaya Vedasını Konu Edinen Minyatürlerin Göstergibilimsel Analiz

Kanûnî Sultan Süleyman'ın kişiliği/karakteri, kurduğu idari düzen, dönemindeki siyasî olaylara yaklaşımı, kanunnameleri, yaptığı seferler ve tüm bunların sosyokültürel hayata yansımalarının izlerini taşıyan sanat değeri olmakla birlikte tarihi belge niteliğindeki bu şehname türü eserde irdelenmiştir. Kahraman bir şahsiyetin dünya sahnesinden çekilirken, onu tasvir eden minyatürlere yansıyan vedasını konu alan minyatürlerin göstergibilimsel yöntemle çözümü bu kısımda yapılacaktır.

1. Minyatür: Kanûnî Sultan Süleyman'ın hastalığına rağmen Zigetvar Seferi'ne katılarak düşmanlarına hanedanlığın yıkılmadığını göstermesidir.



Şekil 17: TSM H. 1524-276A (Konak, 2014: 107).

Bu minyatürde Kanûnî Sultan Süleyman 72 yaşında ve son seferindedir. Rahatsızlığı nedeniyle sadrazamın yardımı ile attan indirilip arabaya götürülmesi tasvir edilmiştir. Savaş esnasında Kanûnî Sultan Süleyman giderek daha da rahatsızlanmıştır. Avrupalıların gözünde “Muhteşem Süleyman” şanına yakışır bir veda ile savaş meydanında vefat etmiştir.

Gösteren	Gösterilen	Yorumlayan
Beyaz sakallı insan figürü	Yaşlılık	İnsanlık göstergesidir. Padişahın bir insan olarak gücünün sonuna geldiğinin göstergesidir.
Padişahın yardım alarak attan inmesi	Hastalık	Padişahın hastalandığının ve güçten düştüğünün göstergesidir.

Tablo 17: Şekil 17’de Yer Alan Minyatürün Gösterge Tablosu.

Bu minyatürdeki semboller, ikonlar ve belirticiler Peirce’ın üçlükleri bağlamında değerlendirildiğinde şu şekilde açıklanabilir; gösterişli bir at üstündeki beyaz sakallı insan figürü, sıra sıra dizilmiş at ve asker figürleri birer ikondur. Beyaz sakallı insan figürünün attan inmeye çalışması bir belirti olarak yaşlılığına ve zor durumda olmasına işaret etmektedir. Bu minyatür analizinde padişahın yardım alarak attan inmesi bir hastalık veya güçten düşmeyi sembolize etmektedir. Ayrıca burada gösterişli at ve beyaz sakallı insan figürü liderlik ve güçle ilgili sembollerdir.

Kanûnî Sultan Süleyman’ın gri ve beyaz renkle tasvir edilmesi veda etme, ayrılma ve yok olma temalarını ikonik olarak yansıtmaktadır. Ayrıca Kanûnî Sultan Süleyman’ın arabaya götürülmesi sükûnet ve bekleyişi sembolize etmektedir. Burada gri ve beyaz renkler hüznün ve veda duygusunu yansıtmaktadır. Dolayısıyla bu minyatürde fani olan bir sultanın adım adım ölüme gidişi hissettirilmektedir.

Beyaz sakallı insan figürü yaşlılığı temsil etmektedir. Bu, insanın yaşamının ilerlediğinin ve ölümün yaklaştığının göstergesidir. Yaşlılık insan yaşamının doğal bir evresidir ve beyaz sakallı figür bu evrenin bir simgesidir. Dolayısıyla bu figür yaşlılığın ve yaşam döngüsünün bir parçası olarak ölümün yaklaştığının belirtisidir.

Minyatürdeki semboller minyatürdeki görsel unsurların ötesinde duygusal ve tarihsel anlamların derinleşmesine katkı sağlamaktadır. Beyaz sakallı insanın zor durumu askeri gücün hazır kıta oluşu ve de Sultan Süleyman’ın veda hazırlıkları, minyatürde anlamın çeşitli katmanlarını oluşturmaktadır. Ayrıca bu minyatürde yer alan sembollerin kullanımı anlamın

derinleşmesine katkı sağlamasının yanı sıra görsel kompozisyon aracılığıyla hikâyenin anlatımını da zenginleştirmektedir.

Yorumlama:

Sultan Süleyman Han zayıf mizaçla Zigetvar Gazasına giderken ikinci komutan Veziriazam Piyale Paşa'nın koltuklarına girip arabaya götürülmesinin tasvir edildiği bu minyatür bir sükûnet ve bekleyişin göstergesidir. Kanûnî gri ve beyaz renkler içinde tasvir edilmesi veda etmeye, ayrılmaya, yok olmaya yakın bir ruh hali ile yansıtılmak istenmiştir. Aynı zamanda imparatorluk da sultanına veda etmeye hazırlanmaktadır.

Bu minyatürde fiziksel zayıflık ve ihtişamın kaybı imparatorluğun geleceği, bekleyiş ve sükûnetin işlendiği görülmektedir. Minyatürde Kanûnî'nin beyaz sakallı figürü yaşlılık ve hastalığın belirtilerini taşıırken atından inmesi ve yardım alması imparatorluğun güçlü liderinin zayıflığını ve ihtişamının zamanla kaybolduğunu simgelemektedir.

Kanûnî Sultan Süleyman burada son nefesine kadar vazgeçmeyen kahraman olarak tasvir edilmiştir. Yaşlı haliyle sefere katılması onun tüm yaşamı boyunca savaşçı biri olduğunun göstergesidir. Ayrıca Kanûnî Sultan Süleyman'ın son zamanlarının yansıtıldığı bu minyatürde maskülen ve güçlü bir enerjinin son ana kadar devamlılığının önemini yansıtmaktadır. Burada Kanûnî'nin son zamanlarında bile Kanûnî olmaktan vazgeçmediğine gönderme yapılmaktadır.

2. Minyatür: Kanûnî Sultan Süleyman'ın son günleri ve vefatının ordusundan gizlenmesidir.



Şekil 18: TSM. H. 1524-277B / H. 1524-279B (Konak, 2014: 107-109).

H1524-277B minyatüründe Kanûnî Sultan Süleyman çadırından dışarı çıkamayacak haldedir. Kuşatılan dört kalenin alınması gerekmektedir. Ordu içinde Sultan'ın öldüğü haberi yayılmıştır. Kanûnî, kuşatmanın zaferle sonuçlanması için hasta yatağından kalkmış ve atına binerek ordusuna kendisini göstermiştir. Böylelikle ordu da kuşatmaya devam etmiştir. H1524-279B minyatüründe ise Sultan vefat etmiştir. Fakat kuşatılan kalelerin alınması an meselesidir. Kanûnî Sultan Süleyman'ın son emri bu kalelerin alınmasıdır. Bu nedenle divan toplanmış ve ölümü kaleler fethedilinceye kadar ordusundan gizlenmiştir.

Gösteren	Gösterilen	Yorumlayan
At sırtında beli bükülmüş insan tasviri	Güçsüzlük	Güçlü olanın güçten düştüğünün göstergesidir.
Kale çizimleri	Fetih	Güç bir arazide yer alan kalelerin alınmasının zor olacağına göstergesidir.
Kalelerde ezan okuyan insan figürleri	İnanç	Kalelerin yönetiminin başka inanç ve ideolojiye geçtiğinin göstergesidir.

Tablo 18: Şekil 18’de Yer Alan Minyatürün Gösterge Tablosu.

Peirce’in üçlükleri bağlamında değerlendirilmesi şu şekilde yapılabilir: At sırtında kavuklu insan figürü, diğer insan figürleri, kale çizimleri, merdivenli yol çizimleri, birer ikondur. Kavuklu insanın belinin bükülmesi, siyah arazi ve ulaşılamaz kaleler, ezan okuyan insan figürleri ise birer belirtidir. Kavuklu insan figürünün beli bükülmüş olarak tasvir edilmesi; güçlü olanın güçten düşmesini, fiziksel zorlukları ve güç kaybını sembolize etmektedir. Ayrıca ezan okuyan insan figürleri, kalelerin yönetiminin başka inanç ve ideolojiye geçtiğini sembolize etmektedir.

Bu semboller minyatürdeki görsel unsurlar olmalarının yanı sıra güç, zorluk, yönetim değişikliği gibi temaları anlamlandırmak için tasvir edilmiştir. Dolayısıyla bu minyatürlerde ikonik öğeler sembollerin taşıdığı anlamları derinleştirmekte ve izleyiciye anlam çeşitliliği sunmaktadır.

Yorumlama:

Kanûnî Sultan Süleyman’ın hastalığına rağmen kendisini ordusuna göstermek için atına binmesi ve çadırından çıkması, kendi canından önce gelen bir ideolojisinin ve inancının olduğunun göstergesidir. Burada Kanûnî kendi ordusunun öncüsüdür. Onun vazgeçmesi, ordunun vazgeçmesidir. Bu minyatür Kanûnî’nin bu dünyada kendisine biçilen rolü son nefesine kadar yerine getirdiğinin göstergesidir. Ayrıca minyatürde Kanûnî Sultan Süleyman’ın yaşlı tasvir edilmesi, zamanın geçici olduğuna da gönderme yapmaktadır.

Bu minyatürlerdeki imparatorluğun geleceği teması Kanûnî Sultan Süleyman'ın veda sahnesiyle birlikte oldukça düşündürücü bir atmosfer oluşturmaktadır. Bu tema ile Kanûnî Sultan Süleyman'ın hastalığı ve ölümü imparatorluğun liderinin değişmesinin ve tahtın devredilmesinin kaçınılmazlığını vurgulamaktadır. Bu durum izleyicide bir dönemin sona erdiği ve yeni bir dönemin başlayacağı düşüncesiyle birlikte bir geçiş duygusu yaratmaktadır.

Padişahın ölümü onun liderlik rolün bittiğini ve devlet işlerini yönetme yeteneğinin başkasına geçtiğinin göstergesidir. Bu durum askerde endişe ve belirsizlik yaratabilir ve yönetimde bir boşluğun oluştuğu algısını güçlendirebilir. Dolayısıyla padişahın ölümünün gizlenmesi askerde bir zayıflık veya başarısızlığa yol açacağı için gizlenmiştir.

Bu minyatürlerde halılar zenginlik ve lüksün bir simgesi olarak kullanılmıştır. Ayrıca kırmızı renkler, süslü çadırlar, renklenmiş kaleler, ordular ve fermanlar Kanûnî Sultan Süleyman'ın bu dünyada bıraktığı güzelliklerin göstergesidir. Bu onun düzen verdiği, mamur kıldığı dünyanın resmidir. Belki de bu dünyada bırakılan güzelliklerin Kanûnî Sultan Süleyman'ın ölümüne kayıtsız kaldıkları nakşedilmek istenmiştir.

Kale çizimleri ise fetih kavramını temsil etmektedir. Kaleler genellikle güçlü ve savunması zor yerlerdir. Bu bakımdan kalelerin çizilmesi, fetih sürecinin zorluğunu ve başarısının önemini vurgulamaktadır. Devlet için kalelerin alınmasının stratejik ve askerî açıdan önemli olduğunu belirtmek için bu çizim kompozisyon düzenine dâhil edilmiştir. Çünkü fetih genellikle devletin veya liderliğin gücünü, stratejik başarılarını ve topraklarının genişlemesini simgelemektedir. Dolayısıyla, kale çizimleri fetih kavramının görsel bir ifadesi olarak minyatür kompozisyonunda güçlü bir etki yaratmaktadır.

Kalelerde ezan okuyan insan figürleri inanç kavramını temsil etmektedir. Ezan İslam dininde önemli bir ritüeldir ve genellikle camilerde, ibadet mekânlarında okunmaktadır. Dolayısıyla kalelerde ezan okuyan figürler kalelerin yönetiminin İslam inancına geçtiğini ve Müslümanların hâkimiyeti altına girdiğinin göstergesidir. Bu minyatürde kalelerde ezan okuyan figürler o bölgenin İslam dinine dönüştüğünü ve İslam'ın hâkimiyetinin kurulduğunun delilidir. Bu durum o dönemde o bölgede toplumda dinî ve kültürel değişimlerin yaşandığını ve İslam'ın etkisinin arttığını göstergesi olabilir.

3. Minyatür: Kanûnî Sultan Süleyman'ın vedasıdır.



Şekil 19: TSM. H. 1524-294A (Konak, 2014: 107).

Sultan Süleyman Han tabe serahunun tabut-ı pürnurları araba ile Belgrad'a eriştiğinde Sultan Selim Han üzerine varub hayır dua ile...

Bu minyatürde Kanûnî Sultan Süleyman ölümü sonrasında tahta geçecek olan varisi Şehzade II. Selim'in dua ile tabutunu karşıladığı tasvir edilmiştir. Cihan hükümdarı artık yoktur. Otağı, divanı ve ordusu artık şehzadesi Selim'in emrindedir.

Gösteren	Gösterilen	Yorumlayan
Eller (yukarıya doğru çizilen)	Teslimiyet duygusu	İnanç düzleminde padişahın vedasını sükûnetle kabul edildiğinin ve Allah'ın karşısında insanın yüceltilmesinin yanıltıcı olduğunun göstergesidir.
Tabut	Yaşamın bitişi	İnsanın bu dünyada geçici olduğu ve dünyanın Sultan Süleyman'a kalmadığının göstergesidir.
Padişahın tabutu	Veda	Padişahın hikâyesinin sonunun göstergesidir

Tablo 19: Şekil 19'da Yer Alan Minyatürün Gösterge Tablosu.

Bu tablonun Peirce'ın üçlükleri bağlamında değerlendirilmesi şu şekilde yapılabilir: Dua eden insan figürleri ikonik tasvirlerdir. Gruplar halinde emir bekler gibi tasvir edilmeleri ve dua eden insan figürleri de birer belirtidir. Burada sembolize edilmek istenen durumlar ise devlet yönetimindeki önemli kişiler, manevi bir durumun vuku bulması ve ölüm gibi olay ve olgulardır. Dua eden insan figürleri, manevi bir durumu, bağlılık ve itaat duygusunu sembolize etmektedir. Dolayısıyla bu minyatür dînî ve ruhsal bir sembol olarak kullanılmıştır. Bu figürler ölümü kabullenme, teslimiyet ve dua gibi derin anlamları içermektedir.

Padişahın tabutu onun veda ettiğini ve hikâyesinin sonunun geldiğini göstergesidir. Tabut yaşamın sona erdiğini ve artık veda zamanının geldiğini sembolize etmektedir. Padişahın tabutunun görülmesi izleyicide padişahın ölümü ve ardında bıraktığı yaşamın sona erdiği gerçeğini hatırlatmaktadır. İzleyici bu minyatürde padişahın tabutunu görerek onun hikâyesinin artık sona erdiğini ve vefat ettiğini yorumlar. Bu durum yeni bir dönemin başladığını ve padişahın varisi olan şehzadenin liderliğinde devletin devam edeceğine işaret etmektedir. Ayrıca minyatür imparatorluğun liderinin zamanın etkisi altında olduğu gerçeğini yansıtmaktadır ve izleyiciye hüznün ve geçmiş zamanı hatırlatmaktadır. İslamî ikonografinin yansıtılması dua eden figürlerle ahirete yönelik bir içsel denge arayışında iken Kanûnî Sultan Süleyman'ın tabut içinde tasvir edilmesi Sultan'ın manevi bir yolculuk içinde olduğunu ve onun için ölümün vuku bulduğunu

göstermektedir. Bu aynı zamanda izleyicide hem manevi hem de duygusal bir bağ kurma potansiyeli yaratmaktadır.

Minyatürdeki insan figürlerinin bekleyişi ve sükûneti, ölümle yüzleşmenin huzur içinde kabul edildiğini göstermektedir. Sultanın yaşamını güçlü bir şekilde tamamladığı ve ölüme yönelik bir kabullenme içinde olduğu izlenimini vermektedir. Bu durum izleyicide hem saygı hem de bir anlam arayışı yaratmaktadır.

Sonuç olarak Kanûnî Sultan Süleyman'ın veda sahnesi izleyicide derin düşündürücü ve çeşitli duygusal katmanlar oluşturan bir minyatürdür. Fiziksel yokluk, manevi hazırlık, imparatorluğun geleceği ve bekleyiş temaları minyatürün bıraktığı etkilerin sadece görsel değil aynı zamanda duygusal ve sembolik boyutlarını da içermektedir. Burada ikonlar, semboller zengin ve anlamlı bir görsel dil oluşturarak izleyicinin minyatürde temsil edilen konuları daha derinlemesine anlamasına olanak tanımaktadır.

Yorumlama:

Kanûnî Sultan Süleyman'ın ölümünün yansıtıldığı bu minyatürde fiziksel acıya gizemli bir sükûnet havası kazandırıldığı görünmektedir. Ölüm Kanûnî Sultan Süleyman tarafından asil bir kabul edilmiş göstergesi iken etrafındakiler için ise bu durum sükûnet içinde bir bekleyiş olarak tasvir edilmiştir. Kanûnî Sultan Süleyman'ın tasvir edildiği minyatürlerdeki güç ve kudret temsilleri ve liderlik vasıflarını yansıtan minyatürlerden sonra onun tasvir edilmediği bu minyatür aynı zamanda insanın dünyadaki varlığının geçici olduğuna gönderme yapmaktadır. Dolayısıyla bu eserin var olduğu ideoloji ve inanç atmosferi insanın dünyadaki varlığının bir sınırı olduğunu ve kalıcılığın başka bir düzlemde aranması gerektiğine gönderme yapmaktadır.

Bu eserde güç ve kudret sahibi olarak tasvir edilen Kanûnî Sultan Süleyman üzerinden geçici dünyada insanın mutlak sonunun ne olduğuna gönderme yapılmaktadır. Bu bakımdan eserdeki minyatürlere estetik ve sembolizm kullanılarak derin anlamlar yüklenmiştir.

BULGULAR

Hünernâme'deki minyatürlerin kökeni, anayurt ve motif-figür analizi ile birlikte tarihi bağlamları göz önüne alınarak yapılan bu çalışma Türk-İslam toplumunun sanatını kendi diline uygun bir şekilde bütünleştirdiğini göstermiştir. Demini aşan ve geçmiş ile bağları bulunan bir Türk medeniyet geleneği sunan tasvirler, Osmanlı'nın gücünün görsel göstergeler ile minyatürlere yansıtıldığına ulaşılmıştır.

Minyatürlerin kompozisyon bütünlükleri açısından temel amaçları, anlatılan hikâye veya duruma dikkat çekecek farkındalık yaratmak ve olayı görsel olarak canlandırmaktır. Bu eser hikâye ile birlikte yapılan görsel okumayla daha iyi anlaşılacaktır. Bu minyatürler bu eserin tamamlayıcıları olarak kabul edilirse ve eser ile birlikte ele alındığında uyandıracak düşünce ve duygu daha farklı olacaktır. Burada minyatürlerin kompozisyon içerisinde metne uygun bir biçimde aktarıldığı görülmüştür. Bu bakımdan Seyyid Lokman metin kısmını birçok farklı içerik ile zenginleştirmiştir. Eserde dönemin hikâyelerinin yanı sıra geçmişteki hikâyeler, ayetler, hadisler ile bir içerik oluşturulmuştur. Nakkaş Osman ise tasvirleriyle eserdeki anlatılara bir canlılık katmıştır. Böylelikle eser canlandırılmış bir mesaja dönüştürülmüştür. Dolayısıyla eserdeki minyatürlerde amaçlanan mesaj ile iletilmek istenenin hitap ettiği kitle üzerinde etkili olduğu söylenebilir. Bu mesajla nakkaşın kendi döneminde naksettikleri ile bir nevi söylem ve slogan geliştirmiştir. Naksettiği bu yeni söylem ve slogan nakkaşın üslûbunu oluşturmuş ve minyatür sanatına da yeni bir bakış açısı ve ontolojik bir derinlik kazandırmıştır.

Hünernâme Osmanlı hanedanlığının ve Osmanlı devlet geleneğinin ölümsüzlük kitabı gibidir. Yazar ve nakkaşın bu buluşması belki de bu ölümsüzlüğün kapılarını açmıştır. Bugün bu eser döneminin görsel göstergelerini yorumlama ve derin anlamlarına ulaşma imkânını veriyorsa, bu kapıların hala açık olduğunu göstermektedir. Eserdeki soyut göstergeleri anlamlandırmak, bir noktada yorumlayıcının bireysel yorumuna bağlıdır. Burada yorumlayıcının yorumuna kültürü, bilgisi yön vermektedir.

Eserde tasvir edilen ile kastedilenin başka başka oluşu noktasında göstergebilim yöntemi ile incelenmesinin olanaklı olduğuna ulaşılmıştır. Ele alınan minyatürler kitabı süsleme sanatında fiziksel bir ihtiyacı karşılamak gibi bir işlevinin yanı sıra yorumlamaya açık pek çok hakikatin de olduğu görülmüştür. Minyatür görsellerinde gösteren, gösterilen ve yorum(layan) dizgelerinden bir dil oluşturularak tasvirlerin sanatsal değeri ile metinlerarasılığın uygulandığı bir

çalışma yapılmıştır. Bu çalışmada minyatürlerdeki genel sembollere, belirtilere ve görüntüsel göstergelere ulaşılmaya çalışılmıştır. Örneklem olarak seçilen minyatürlerin göstergebilimsel yaklaşımla yorumlanması ve analiz edilmesi ile bir anlam çerçevesi oluşturulmaya çalışılmıştır. Yani, minyatür sanatının görsel öğelerinin sadece yüzeysel anlamlar taşımadığı, aynı zamanda estetik unsurlar ve semboller aracılığıyla daha derin, katmanlı anlamlara sahip olduğu görülmüştür.

Charles Sanders Peirce'in üçlük gösterge teorisini kullanarak Kanûnî Sultan Süleyman'ın Hünernâme'nin ikinci cildindeki figürlerini incelediğimizde sanat eserinin nasıl zengin sembolik anlamlar içerdiği ve bu anlamların nasıl yapılandırıldığı daha net bir şekilde ortaya çıkarılmıştır. İkonlar, indeksler ve simgeler arasındaki bu göstergebilimsel ilişkilerin minyatürlerin daha derin bir anlam düzeyine işaret ettiği sonucuna varılmıştır. Eserdeki minyatür görselleri Peirce'ca yaklaşımla görüntüsel göstergeler doğrudan, semboller toplumsal-kültürel görsel simgeler aracılığıyla verilirken, belirtilere çıkarım yapılarak ulaşılmıştır. Dolayısıyla Peirce'ca bir analizle minyatürlerdeki görsel unsurların hangi kategorilere ait olduğu belirlenebilmiştir.

Peirce'in üçlüklerine dayanarak yapılan göstergebilimsel analiz Hünernâme'nin ikinci cildindeki minyatürlerin Osmanlı Devleti'nin siyasî içeriğini ve güvenlik politikalarını nasıl vurguladığını açıkça göstermiştir. İkonlar, indeksler ve semboller sanat eserinin derinliklerinde yer alan siyasî mesajları ve devlet yönetiminin karmaşıklığını ortaya çıkarmada kullanılmıştır.

Peirce'in yaklaşımı minyatür görsellerinin analizinde semiyotik bir çerçeve sunmuştur. İkonlar, minyatürlerdeki resimler, figürler veya diğer görsel öğeler doğal dünyada karşılığı olan nesne veya kavramları ikonik olarak temsil etmektedir. Kanûnî Sultan Süleyman'ın figürü onun duruşu ve tasvir edilişi ile aslına benzerlik gösterdiği için ikonik bir özellik taşımakta olduğu bu analiz çerçevesinde görülmüştür. Özellikle onun giysileri ve öne çıkarılan duruşu onun sultanlığının güç ve ihtişamını simgelemek için tasvir edildiğine ulaşılmıştır. Dolayısıyla bu ikonik tasvirler izleyiciye Sultan Süleyman'ın sultan kimliğini ve otoritesini görsel olarak iletmektedir.

Hünernâme'nin ikinci cildinde Kanûnî Sultan Süleyman'ın algılanması ve duyumsanması fiziksel ve beceri özellikleri ile tanımlanarak onun bir kahraman olarak idealleştirilmesini sağlamıştır. Yaratılan bu kusursuz algı zaman-mekân bağlamından bağımsız

olarak günümüze eserdeki minyatür görselleri aracılığıyla taşınmıştır. Örneğin bu minyatürlerde Kanûnî Sultan Süleyman'ın kullandığı her bir silahlı tasviri bir güç simgesi olarak anlamlandırmak mümkündür. Ayrıca minyatürlerde destansı kurgular yansıtılmıştır ve Kanûnî Sultan Süleyman bu kurgunun içinde güç ve iktidarın, olağanüstü durumların temsili durumundadır.

Kanûnî Sultan Süleyman'ın tarihte şahit olduğu etrafında gelişen birtakım olayların hikâyeleştirilerek nakşedildiğini bu eserde yer alan minyatürlerde görmekteyiz. Eserde figürler zamanı irdeleyerek bir kişilik, bir kimlik kazanmaktadır. Kanûnî Sultan Süleyman da böyle bir kimlik kazanmaktadır. Bu minyatürlerde padişahın giydiği kıyafet, duygu, yüz hatları onun kişiliğine ve konumuna özgü unsurlardır. Onun dışında kimse bu unsurlarla resmedilmemiştir. Dolayısıyla nakkaş bu minyatürde birtakım sembollerle Kanûnî Sultan Süleyman'ın imajı hakkında konuşmamızı sağlamıştır. Buradaki her figür bu hikâye ve konu hakkında bilgi vermektedir. Eser üzerinde hikâye ile birlikte yapılan bir okuma-izleme Kanûnî'nin karakter özelliklerini, etrafındakiler ile kurduğu iletişim dilini, bilgi, zekâ, ahlaki tutum ve gösterdiği başarıları yönetim becerisi gibi konularda detaylı bilgi verdiğine ulaşılmıştır.

Kanûnî Sultan Süleyman'ın figürünün ikonik bir öge olarak tasvirini gösteren durum onun karakteristik özelliklerini ve kişiliğini simgeleyerek izleyicilere tanınabilir bir biçimde sunulmasıdır. Buna örnek olarak padişahın secde eden figürü görsel olarak tanımlanabilir belirgin bir unsur olarak ikoniktir. Bu tasvir, liderliği ve hükümdarlığı simgeleyen kavuk gibi öğelerle birleşerek sultanın statüsünü ve rolünü görsel bir formda ifade etmektedir. Padişahın secde eden pozisyonu ile liderin hem fiziksel hem de ruhsal bir durumu olan çaresizlik ve teslimiyeti yansıtılmıştır. Padişahın secdesi zorluklar karşısında teslimiyet gösteren bir liderin insani yönüne işaret eder ve izleyiciye padişahın sadece güçlü bir lider olmakla kalmayıp aynı zamanda derin manevi inançlara sahip bir insan olduğunu gösterir.

Kanûnî Sultan Süleyman'ın tahta çıkış töreni gibi ritüellerin detaylı tasvirleri onun hükümdarlık gücünü ve devletin ihtişamını ikonik bir biçimde vurgulamaktadır. Oturduğu tahtın konumu, iç mekânın süslemeleri ve renkli giysiler giyen figürler aracılığıyla devletin ihtişamının gösterilmesi, sultanın otoritesini ve liderlik rolünü görsel bir simge olarak sunmaktadır. Giysi ve renklerin kullanımı Kanûnî Sultan Süleyman'ın figüründe belirti olarak işlev görmektedir. Bu semboller sultanın sadece fiziksel varlığını değil aynı zamanda onun ideolojik rollerini de simgelemiştir. Kıyafetlerin ve renklerin kullanımı, sosyal statüyü, gücü ve dönemin estetik

zevklerini yansıtan kültürel işaretler olarak işlev kazanmıştır. Minyatürde kullanılan renkler (kırmızılar, mavi ve yeşiller) ve tezyinat, padişahın tahta çıkışının bir kutlama, bir kabul ediş ve onay anı olduğunu sembolize etmektedir. Bu renkler ve süslemeler, olayın önemini ve coşkusu artırarak ve dönemin toplumsal değerlerini ve inanç sistemini yansıtmak amacıyla nakşedilmiştir.

Minyatürde padişahın oturma biçimi ve tahtın konumu gibi unsurlar, onun hükümdarlık statüsünün göstergesi olarak nakşedilmiştir. Etrafında dizilmiş olan figürlerin onun liderliğinin kabulünü ve hükümdarlığının devamlılığını ifade etmesi izleyiciye padişahın güçlü liderliğini ve devletin yönetim yapısını belirtir aracılığıyla iletmektedir. Kanûnî Sultan Süleyman'ın figürü Osmanlı İmparatorluğu'nda güç ve adaletin bir sembolü olarak tasvir edilmiştir. Ayrıca minyatürdeki sembolizm izleyicilere sultanın liderlik nitelikleri ve imparatorluk değerleri hakkında bilgi vermek için nakşedilmiştir.

Minyatürlerde simgelere, temsil ettikleri şeyle doğrudan bir benzerlik göstermeyen ancak toplumsal bir anlam kazanan göstergeler olarak yer verilmiştir. Örneğin kurt ve koçun bir arada tasvir edilmesi gibi sembolik göstergeler Kanûnî'nin adaletli ve güçlü bir hükümdar olduğunu simgelemek için nakşedilmiştir. Bu ve buna benzer tasvirler Osmanlı padişahlarının adalet ve güçle özdeşleştirildiği geniş bir kültürel ve tarihi bağlamı temsil etmektedir. Ayrıca asker, şahin ve av köpeklerinin tasvirleri ise padişahın araziye tanıma ve yönetme yeteneğini simgelemek için nakşedilmiştir. Bu sembollere eserin anlamını derinleştiren ve kültürel kimliği vurgulayan öğeler olarak işlev kazandırılmıştır.

Minyatürdeki görsel öğeler ve onların semiyotik yorumlaması Hünernâme'nin ikinci cildindeki minyatürlerin sadece sanatsal değerlerini değil aynı zamanda tarihi ve kültürel anlamlarını da zenginleştirmiştir. Kanûnî Sultan Süleyman'ın figürünün minyatürde merkezi bir yerde konumlandırılması onun hala güçlü bir lider olarak algılandığını ancak aynı zamanda insanlık durumunun kaçınılmaz sonuna yaklaştığını vurgular. Bu minyatürler tarihî bir figürün hayatındaki geçiş anlarını ve bu geçişlerin devlet yönetimine ve toplumsal düzenlere nasıl yansıdığını görselleştiren bir anlatı sunmuştur.

Minyatürler Osmanlı İmparatorluğu'nun iktidar yapısını, hükümdarlık ritüellerini ve toplumsal hiyerarşiyi sembolik bir dil aracılığıyla aktarmış ve bu da sanat eserinin yalnızca estetik bir değer taşımadığını aynı zamanda tarihsel ve kültürel bir belge niteliği taşıdığını da ortaya çıkarmıştır. Bu eserde yer alan minyatürler ayrıca Osmanlı hanedanlığına değer katmak,

konumlandırmak, gelecek kuşaklar için farkındalık yaratmak, imaj, itibar gibi olguları da ihtiva etmiştir.

Sonuç olarak bu minyatürlerdeki semboller, ikonlar ve belirticiler Kanûnî Sultan Süleyman'ın kişiliği ve dönemi hakkında zengin bilgiler sunarak onun hükümdarlığının son günlerini ve bu günlerin Osmanlı İmparatorluğu'nun geleceği üzerindeki etkilerini sembolik olarak anlamamıza yardımcı olmuştur. Bu durum göstergebilimsel yöntemle yapılan derinlemesine bir incelemeyle, sanat eserinin çok katmanlı anlamlarını ve tarihsel bağlamlarını ortaya çıkarmıştır.

SONUÇ

Sanat, bir toplumun kültürel birikimini ve tarihsel hafızasını geleceğe taşıyan güçlü araçlardan biridir. Toplumların sanatları, onların kültürel dokularını, inançlarını ve yaşam biçimlerini yansıtan bir ayna işlevi görür. Bu bağlamda, Türk-İslam kültürü de sanat eserlerini kendi kültürel birikiminden yoğurarak oluşturmuştur. Bu bakımdan minyatür sanatı, bu kültürün görsel yönünü aktarmada önemli bir role sahiptir.

Minyatür sanatını içeren Hünernâme, sadece bir padişahın görsel temsili değil, dönemin şehnamecilik anlayışının ve ideolojik kodlarının derin bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Eserin ikinci cildinde yer alan minyatürler, Kanûnî Sultan Süleyman'ın hükümdarlık dönemindeki inanç, davranış, siyasî, sosyal ve kültürel refleksleri detaylı bir şekilde sunmaktadır. Minyatürler, padişahın zaferlerini, siyasî hamlelerini ve kişisel özelliklerini idealize eden anlatıları görsel olarak ifade etmektedir. Bu görsel anlatılar, padişahın sadece siyasî bir lider değil, aynı zamanda manevi derinliklere sahip bir figür olarak tanıtılmasına katkıda bulunmaktadır. Bu bakımdan Hünernâme'nin ikinci cildinde konu edinilen hükümdar, her şeyin sorumlusu, kanunların düzenleyicisi olduğu gibi bunların uygulayıcısı olarak da yansıtılmaktadır. Hükümdar, Allah'ın yeryüzündeki düzeninin tamamlayıcısı ve "Birlik" dairesinde bir varoluşun da yansımasıdır. Dolayısıyla hükümdar bu eserde yüce olanın adaleti, varlığı, kudreti, yüceliği gibi üstün sıfatlarına bir ayna olarak anlatılmış ve tasvir edilmiştir. Hükümdarın her eylemi "Allah'ın yeryüzündeki gölgesi" anlayışına bir göndermedir. Çünkü hükümdarlık eserde bir "verilmişlik" olarak yansıtılmıştır.

Bu çalışmada göstergebilimsel bir analizle, ele alınan Hünernâme ikinci cilt minyatürlerinin derin anlamlarına ulaşılmaya çalışılmıştır. Çalışmada Charles Sanders Peirce'in üçlü gösterge sistemi gösteren, gösterilen ve yorumlayan bağlamında 66 üçlük oluşturulmuştur. Bu oluşum figürlerin, çizimlerin vb. minyatür kompozisyonundaki yoğun kullanımına göre yapılmıştır. Bu gösterge üçlükleriyle bir anlatı dili oluşturulmuş ve kültürel kodları açığa çıkarmamıza yardımcı olmuştur. Ayrıca bu üçlüklerin oluşumu minyatürlerdeki ikon, belirti ve sembollere ulaşmak için yapılmıştır. Peirce'in üçlü gösterge sistemi kullanılarak yapılan analizler, minyatürlerdeki ikonlar, belirtiler ve sembollerin nasıl işlediğini ve izleyiciye hangi mesajları ilettiğini anlamamıza olanak tanımıştır.

Peirce'in üçlü gösterge sistemine dayalı olarak oluşturulan üçlüler, minyatürlerdeki semboller, belirtiler ve ikonlar üzerinden derinlemesine bir anlam analizi yapma imkânı sunmaktadır. Bu üçlülerin her biri, minyatürlerin estetik, kültürel ve ideolojik boyutlarını açığa çıkarmada önemli bir rol oynamaktadır. Minyatürlerdeki ikonlara gerçek ve temsilin birleşimi üzerinden ulaşılmaktadır. Belirtilere yapısal düzen ve eylem hiyerarşisi üzerinden ulaşılmıştır. Sembollere ise kültürel ve ideolojik anlamlar üzerinden ulaşılmıştır.

Minyatürlerde kompozisyon düzenine dâhil edilen figürler, mimari ve doğa çizimleri gerçek olanın yerini tutan şeyler olması bakımından görüntüsel göstergeler (ikonlar)dir. Burada tasvir edilen şey kastedilenin yerini almaktadır. Bu da çizilen ile kastedilenin hayali olarak bütünleşmesini sağlamaktadır. Bu noktada ikonik olan ortaya çıkarılmış olmaktadır. Minyatürlerdeki ikonlar, figürler, doğa unsurları ve mimari yapılar gibi görsel unsurlar aracılığıyla somut bir gerçekliğin temsilcileri olarak işlev görmektedir. Dolayısıyla bu ikonlar, Peirce'in göstergebilimsel çerçevesinde, görüntüsel göstergeler gerçek olanın yerine geçmektedir. Örneğin, bir minyatürdeki sultan figürü, sadece bir insan sureti değil, aynı zamanda Osmanlı gücünün ve otoritesinin sembolik bir temsili olarak da okunabilir. İkonik göstergeler, bu tür görsel unsurların nasıl tarihsel, kültürel ve politik birer simge haline geldiğini anlamamızı sağlamaktadır. Çizilen ve kastedilenin hayali bütünleşmesi, izleyiciye minyatürün temsil ettiği dünyanın kapılarını açar, böylece izleyici, görsel temsil aracılığıyla tasvir edilen gerçekliği algılamaktadır.

Minyatürde belirtilere figürlerin kompozisyon düzenindeki boyut, hareket, katman ve renk açısından oluşturduğu kurgular üzerinden ulaşılmaktadır. Katman hiyerarşisinin çözümlenmesi tasarımı oluşturan belirtileri de açığa çıkarmaktadır. Figürlerin kendi içindeki hiyerarşik düzenleri, tasvir edilen eylemlerdeki etkinlikleri de belirtilere ulaşmamızı sağlamaktadır. Bu etkinlik durumu figürlerin diziliş sırasını ve sosyal statüsünü belirlemektedir. Nakkaşın figür, doğa ve mimari tasvirleri ile kurduğu düzen belirticilerin oluşumunu sağlamaktadır. Ayrıca tüm kurgunun bir figür etrafında tasarlanması ontolojik derinlik açısından bizi parçadan bütüne ulaştırmaktadır.

Minyatürlerdeki belirtiler, figürlerin kompozisyon içindeki yerleşim düzeni, boyut, hareket, katmanlar ve renk kullanımı üzerinden analiz edilebilir. Bu belirtiler, minyatürdeki figürlerin sosyal statüsünü, eylemlerini ve kompozisyon içindeki hiyerarşik düzenlerini ortaya çıkarmaktadır. Örneğin, bir figürün kompozisyonda diğerlerinden daha büyük boyutlu olması ya da merkezi bir konumda yer alması, onun sosyal hiyerarşideki üst konumunu ve eylemlerdeki etkinliğini göstermektedir. Katman hiyerarşisi, minyatürlerde tasvir edilen olayların zaman ve

mekân içindeki düzenini açığa çıkarmaktadır. Belirti göstergeleri, minyatürlerdeki derin yapıları ve bu yapıların izleyici tarafından nasıl algılanması gerektiğini belirlememize olanak tanımaktadır. Bu, minyatürün sadece estetik bir nesne olmadığını, aynı zamanda sosyal ve politik ilişkilerin görsel bir temsili olduğunu göstermektedir.

Minyatürdeki sembollere ise kültürel kodlar taşımaları ve toplum tarafından uzlaşım olarak kabul edilmeleri ile ulaşılmaktadır. Eserde yer alan sembollerin ideolojik, kültürel ve dini izler taşıdıkları görülmektedir. Osmanlı kültür yapısından kodlar taşıyan semboller (tahta çıkma, kemer, av sahneleri, at, kavuk...) toplum tarafından uzlaşım sonucu kabul edilmiş ve minyatürlerde ideolojik, kültürel ve dini izler olarak yer almıştır.

Minyatürlerdeki semboller, toplum tarafından kabul edilmiş kültürel kodlar aracılığıyla derin anlamlar taşımaktadır. Bu semboller, genellikle ideolojik, kültürel ve dini izler barındırır ve izleyiciye belirli mesajlar iletmektedir. Örneğin, bir sultanın tahta çıkma sahnesinde kullanılan semboller, Osmanlı toplumunun devlet törenlerine, güç yapılarına ve dini inançlarına dair izler taşımaktadır. Kemer, at, kavuk gibi semboller, bu kültürel kodların birer göstergesidir. Sembolik göstergeler, bu sembollerin toplumsal uzlaşım sonucu nasıl şekillendiğini ve minyatürlerdeki derin anlam katmanlarını nasıl oluşturduğunu anlamamıza yardımcı olmaktadır. Bu göstergeler, minyatürlerin sadece birer sanatsal ifade aracı olmadığını, aynı zamanda Osmanlı toplumunun kolektif bilincini ve ideolojik yapılarını yansıtan önemli belgeler olduğunu göstermektedir.

Hünernâme'nin ikinci cildinin metninde bir ardışıklık bağlantısı bulunmakla birlikte, metne uygun bu bağlantı özellikle minyatür tasvirlerinde belirgin bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Olayların ve eylemlerin hikâyenin akışına göre minyatürlere işlendiği gözlemlenmektedir. Metindeki söz dizimi ile minyatürdeki kompozisyon birlikte takip edildiğinde dizimler düzlemi ve çağrışımlar düzlemi eserin anlam bütünlüğünü oluşturmaktadır. Kale, taht gibi kavramlar ve çağrışımları birlikte ele alındığında kurulan bağlantı aracılığıyla dizge ve dizimin oluşumu takip edilmektedir. Dizge ve dizim bağlamında figürlerin değer kazanması, minyatürlerdeki görsel öğelerin düzenli bir yapı içinde birbirine bağlı olduğunu göstermektedir. Minyatürlerde yer alan figürler, dizge içinde anlam kazanmakta ve bu anlam, figürlerin bir araya getirilmesi, düzenlenmesi ve ilişkilendirilmesiyle oluşmaktadır. Bu bağlamda, minyatürlerde figürlerin değer kazanması hem dizge içindeki düzenli yapıyla hem de diğer görsel öğelerle olan ilişkileriyle şekillenmektedir. Bu görsel öğeler, izleyiciye belirli bir mesajı, hikâyeyi veya temayı ileten karmaşık bir anlam bütünlüğü oluşturmaktadır. Bu bakımdan eserdeki minyatürler, kompozisyon

düzenleri, eylem düzenleri, figür yerleşimi ve renk dağılımları bakımından birbirine benzerlik göstererek olay akışını etkileyici bir bütünlük içinde resmetme tarzına sahiptir. Örneğin, çadırlar, minyatürlerde siyasî ve sosyal olayların sembolik birer göstergesi olarak öne çıkmakta; bu mekânlar, içerdikleri figürler ve detaylar aracılığıyla, güç ilişkileri, sosyal yapı ve politik gelişmelerle derinlemesine bağlantılı bir anlam katmanı oluşturmaktadır.

Peirce'ın üçlü gösterge sistemi, minyatürlerdeki derin anlam katmanlarını çözümlemek için güçlü bir araç sunmakta ve bu sayede minyatürlerin sadece birer resim değil, tarihsel ve toplumsal anlatılarla yüklü, çok katmanlı yapılar olduğunu gözler önüne sermektedir. Dolayısıyla bu çalışmanız, bu üçlüler aracılığıyla, Osmanlı minyatür sanatının zenginliğini ve derinliğini göstermede önemli bir katkı sunmaktadır.

Sonuç olarak, Hünernâme, Kanûnî Sultan Süleyman'ın sadece fiziksel varlığını değil, ideolojik, kültürel ve politik kimliğini de gelecek nesillere taşıyan önemli bir eser olarak değerlendirilebilir. Çünkü bu eserdeki minyatürler, Osmanlı İmparatorluğu'nun kültürel ve siyasî gücünü simgeleyen, dönemin şehnamecilik ruhunu ve estetik anlayışını yansıtan bir görsel miras niteliğindedir. Bu minyatürler, padişahın liderlik vasıflarını ve dönemin toplumsal değerlerini simgeleyen ikonlar, belirtiler ve semboller aracılığıyla onun mirasını zengin ve anlamlı bir biçimde gelecek nesillere aktarmaktadır. Dolayısıyla, Hünernâme'nin göstergebilimsel analizi, tarihsel bir metin olmanın ötesinde, dönemin kültürel ve ideolojik yapısını anlamamıza da katkı sunmaktadır. Bu çalışma, geçmişin estetik ve politik kodlarını bugünün bakış açısıyla yorumlamaya olanak tanırken, Kanûnî Sultan Süleyman'ın ikonik bir figür olarak nasıl inşa edildiğini ve bu inşanın gelecek nesiller için nasıl bir anlam taşıdığını gözler önüne sermektedir.

KAYNAKÇA

Aclûnî, Keşfü'l-Hafâ, hadis no: 1817

Akengin, G., & Kurtoğlu, S. (2022). 15-16. yüzyıl Osmanlı dönemi minyatür sanatının incelenmesi ve disiplinler arası yaklaşımlarla güncel sanat pratiklerinde yorumlamaları. *21. yüzyılda Eğitim ve Toplum Eğitim Bilimleri Ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 11(33), 601-619.

Akyıl, L. (2017). Osmanlı Devleti'nde siyasî ritüeller. *International Journal of Academic Value Studies*. 3(17), 205-212.

Altungök, A. (2014). Sâsani kültür ve medeniyetinin İslâm kültür ve medeniyetine etkileri. *Tarih İncelemeleri Dergisi*, 29(2), 445-487.

Anafarta, N. (1969). *Hünernâme: minyatürleri ve sanatçıları*. İstanbul: Doğan Kardeş Matbaacılık Sanayii AŞ Basımevi.

And, M. (2014). *Osmanlı tasvir sanatları I: Minyatür*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Arda, Z., Şahin, H., & Büyükkol, S. (2013). İlk Çağdan Modernizme; Bilim, sanat ve felsefe buluşmaları. *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*. 2 (3), 136-144.

Arıkan, B. S. (2013). *Otomobil kültürü ve reklam: Otomobil reklamlarının göstergebilimsel analizi*. (Doktora Tezi), Marmara Üniversitesi. İstanbul.

Arvasi, S. A. (2009). *Diyalektiğimiz ve estetiğimiz*. İstanbul: Bilgeoğuz Yayınları.

Aslanapa, O. (1986). Türk minyatür sanatının gelişmesi. *Erdem*, 2(6), 851-866.

Aslanapa, O. (1993). *Türk sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Atabek, G. Ş., & Atabek, Ü. (2007). *Medya metinlerini çözümlemek: içerik, göstergebilim ve söylem çözümleme yöntemleri*. Ankara: Siyasal Kitabevi.

Avcı, A. (2023). Nakkaş Osman'ın hayatı, eserleri ve üslûbu. *The Journal of Social Sciences*, 65(65), 566-576.

Avcı, A. (2023). Nakkaş Osman'ın hayatı, eserleri ve üslûbu. *The Journal of Social Sciences*, 65(65), 566-576.

Bağcı, S., B., Çağman, F., Renda, G., Tanındı, Z. (2006). *Osmanlı resim sanatı*. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Bahadıroğlu, Y. (2011). *Resimli Osmanlı tarihi*. İstanbul: Nesil Yayınları.

Başoğlu, N. (2019). Reklam afişlerinde Peirce'in görüntüsel gösterge, belirti ve simge kavramlarının kullanılması. *Journal of International Social Research*, 12(63).

- Bayçu, S. U., & Uluyağcı, C. (2005). Görsel ve sözel göstergeler açısından bir reklam çözümlemesi: Beymen örneği. *Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 21, 77-99.
- Bertrand, D. (2000). *Précis de sémiotique littéraire (Edebi göstergebilimin özeti)*. Paris: Nathan.
- Biol, İ., A. (2008). *Türk tezyîni sanatlarında desen tasarımı, çizim tekniği ve çeşitleri*. İstanbul: Kubbealtı Yayınları.
- Bozyiğit, A. (2020). İslam düşüncesinde estetik. *Bitlis İslamiyat Dergisi*, 2(2), 68-79.
- Bulduker, G. (2015). Sanatın doğuşu, sanat eserinin ontik bütünlüğü ve niteliği. *Electronic Turkish Studies*, 10(12).
- Burckhardt, T. (1967). Sacred art in East and West: its principles and methods. (Çev. Uluç, T. (2019). Doğu'da ve Batı'da kutsal sanat. İstanbul: İnsan Yayınları.)
- Büker, S. (1991). *Sinemada anlam yaratma*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Chandler, D. (2007). *Semiotics the basics (Göstergebilim temelleri)*. London and New York: Routledge.
- Coomaraswamy, A. K. (1934). *The transformation of nature in art*. (Çev. Özdemiroğlu, N. (2021). *Sanatın tabiatındaki başkalaşım*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Çağlar, B. (2012). Bir iletişim biçimi olarak göstergebilim. *LAÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 3 (2), 22-34.
- Demir, A. (2016). Osmanlı hukukunda devletin yapısı. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 3(1), 1-19.
- Demirli, E. (2016). *Futuhât-ı Mekkiyye .C.10*. İstanbul: Litra Yayıncılık.
- Doğanay, A. (2006). *Türk yapı detaylarının klasik dili*. İstanbul: Klasik Yayınları.
- Erkman Akerson, F. (2019). *Göstergebilime giriş*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları.
- Erkman, F. (1987). *Göstergebilime giriş*. İstanbul: Alan Yayınları.
- Fiske, J. (2003). *İletişim çalışmalarına giriş*. Çev: Süleyman İrvan, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Geiger, M. (1928). *Zugänge zur ästhetik*. Neue Geist Verlag Leipzig. (Mengüşoğlu, T. (2015). *Estetik anlayış*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Genç, M. (2014). Klasik Osmanlı sosyal-iktisadi sistemi ve vakıflar. *Vakıflar Dergisi*, 42.
- Gök Kaplan, Y. (2024). Dede Korkut Hikâyelerinde Gösterge Değeri Olarak Niteleme Grupları. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 8(1), 559-572.
- Güçbilmez, B. (2006). Performans sanatı: Nietzsche'nin kehaneti. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 21(21), 27-44.

Gümrükçüoğlu, S. (2015). İmtihan ve dünyevileşme. *Electronic Turkish Studies*, 10(2). Turkish Studies- International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic. 10 (2), 411-434. DOI Number: <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.7817> ISSN: 1308-2140, Ankara-Turkey.

Günay, Ü. (2003). XV. yüzyıl Osmanlı toplumunda sosyo-kültürel yapı, din ve değişim. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(14), 21-47.

Günay, V. D. & Parsa, A. F. (2012). Görsel göstergebilim. İstanbul: Es Yayınları.

Günes, A. (2012). Çağdaş bir çözümleme yöntemi: Göstergebilim. *Humanities Sciences*, 7(2), 31-43.

Gürsu, O. (2015). Sanat ve psikoloji etkileşimi: Geleneksel Türk-İslam sanatları merkezli bir okuma denemesi. *Journal of International Social Research*, 8(38).

Gürsu, U. (2011). Osmanlı'daki hükümdarlık anlayışının Tarih-i Ebu'l-Feth'teki yansımaları. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 43(43), 67-84.

Heidegger, M. (2007) *Der Ursprung des Kunstwerks*. (Çev. Tepebaşı, F. (2014). *Sanat eserinin kökeni*. Ankara: Deki Yayınevi.

İnal, G. (1995). *Türk minyatür sanatı*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.

İpşirli, M. (2023). İlmiye mesleği istihdamında usülsüzlük iddiaları üzerine Kanûnî'nin emriyle yapılan kapsamlı bir tahkikat. *Tarih Dergisi*, (80), 55-113.

Kafesoğlu, İ. (1998). *Türk milli kültürü*. İstanbul: Ötüken Yayınları.

Kaplan, F. N. & Ünal, G. T. (2011). *Bilimkurgu sinemasını okumak: Göstergebilimsel yaklaşım*. İstanbul: Derin Yayınları.

Kaplan, F., Ünal, N. & Terek, G. (2011). *Bilimkurgu Sinemasını Okumak: Göstergebilimsel Yaklaşım*. İstanbul: Derin Yayınları.

Karaman, E. (2017). Roland Barthes ve Charles Sanders Peirce'in Höstergebilimsel Yaklaşımlarının Karşılaştırılması *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*, 9(2), 25-36.

Keskiner, C. (2004). *Minyatür Sanatında Doğa Çizim ve Boyama Teknikleri*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Keskiner, C. (2004). *Minyatür sanatında doğa çizim ve boyama teknikleri*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Kıran A., Kıran Z. (2003). *Yazınsal okuma süreçleri*. Ankara: Seçkin Yay. 2. Baskı.

Kireççi, A. N. (2023). Peirce ve Barthes'in Göstergebilim Modellerinin Reklam Araştırmalarında Kullanımı. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 11(2), 1725-1747.

Koç, T. (2008). *İslam Estetiği*. İstanbul: İsam Yayınları.

Kolcu, A. İ. (2008), Edebiyat Kuramları Tanım-Tenkit-Tahlil. Ankara: Salkımsöğüt Yayınları.

Konak, R. (2007). *Nakkaş Osman minyatürlerinde kompozisyon düzeni ve sanatsal üretimler*. (Doktora Tezi) DEÜ Güzel Sanatlar Enstitüsü. İzmir.

Konak, R. (2014). Hünernâme II. Cilt Minyatürlerinde Kompozisyon Düzeni (Order of Composition in the Miniature Paintings of Hunernâme 2nd Cover). *Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi (Ankara University Journal of Social Sciences)*, 5(2), 93-117.

Kütükoğlu, B. (2003). Lokmân b. Hüseyin. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C.27,S.208 209.(<https://islamansiklopedisi.org.tr/lokman-b-huseyin>). (Bu madde 2003 yılında Ankara'da basılan 27. cildinde, 208-209 numaralı sayfalarda yer almıştır.)

Mahir, B. (2012). *Osmanlı Minyatür Sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.

Merrell, F. (2000). Charles Sanders Peirce's concept of the sign. *Routledge Critical Dictionary and Linguistics* . (Ed. Paul Cobley), Kentucky: Routledge Press.

Mülayim, S. (2021). *Sanat Tarihine Giriş*. İstanbul: Yeditepe Yayınevi.

Ötgün, C. (2008). Sanat Yapıtına Yaklaşım Biçimleri. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(2).

Özaltın, F. N. (2022). Topkapı Sarayı Müzesi'nde yer alan h 1524 arşiv nolu Hünernâme II. cildi Y. 119b sayfasındaki minyatürün incelenmesi. *Art-e Sanat Dergisi*, 15(30), 1098-1116.

Özaltın, N., & Ölmez, F. (2011). Osmanlı Dönemi Minyatürlerinde El Sanatlarından İzler. *Art-e Sanat Dergisi*, 4(7), 1-30.

Özgür, A. (2006). Göstergebilim. *Erişim adresi: http://www.ahmetozgur.com/akademik/gostergebilim_2006.pdf. Erişim tarihi, 12, 2022.*

Özmkas, U. (2009). Charles Sanders Peirce'in Gösterge Kavramı. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(1), 32-45.

Özmkas, U. (2010). *Peirce, Saussure ve Derrida'da Gösterge Kavramı*. (Yüksek Lisans Tezi) Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı. Ankara.

Özmutlu, A. (2009). *Grafik tasarım atölye derslerinde afiş konusunun uygulama ve çözümlene süreçlerinde göstergebilimsel çözümlene yönteminin kullanımı* (Master's thesis, Sosyal Bilimler Enstitüsü).

Parladır, Ş. (2007). Sigetvar Seferi Tarihi ve Nakkaş Osman. *Sanat Tarihi Dergisi*, 16(1), 67-108.

Parsa S. & Parsa A. (2004) Göstergebilim Çözümlenmeleri. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

Parsa, A. F., & Olgundeniz, S. S. (2014). *İletişimde Göstergebilim ve Anlamlandırma Sürecini Örneklerle Değerlendirme*. İstanbul: Literatürk yayınları.

Peirce, C. (1984). *Writings of Charles S. Peirce*. Cilt: 2.

- Pierre, G . Göstergebilim, Çeviren: M. Yalçın. 2. Baskı. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 1994.
- Pierre, G. (1994). *Göstergebilim*. (Çev. Yalçın, M. (2016). *Göstergebilim*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Renda, G. (2001). *Osmanlı minyatür sanatı*. İstanbul: Promete Kültür Dizisi.
- Rifat, M. (2000). *XX. yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları, Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler*. İstanbul: Om Yayınevi. Cilt: 1.
- Rifat, M. (2009). *Göstergebilimin ABC'si*. İstanbul: Say.
- Saral, E. (2020). Jakobson, Peirce ve Gestalt Yaklaşımı Üçgeninde Müziğin İletişimsel Yönü Üzerine Bir Deneme. *The Journal of Social Sciences*, (44), 533-546.
- Sayın, Ö. (2014). *Göstergebilim ve Sosyoloji*. Ankara: Anı Yayınları.
- Sığırcı, İ. (2020). *Göstergebilim Uygulamaları*. Ankara: Seçkin Yayınları.
- Soylu, R. (2021). Mehmet Başbuğ Resimlerinde Hayvan İmgelerinin Göstergebilim Çözümlemesi. *MANAS Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10(4), 2226-2242.
- Soylu, R. (2022). *Sanat Eseri Çözümlemeleriyle Göstergebilim*. Ankara: Pegem Akademi.
- Şeriati, A. (2018). *Sanat*. Ankara: Fecr Yayınları.
- Tanırdı, Z. (1990) The miniatures of “Hünernâme” in the light of a newly discovered document. Seventh International Congress of Turkish Art. (hz: Tadeusz Majda) Warsaw.
- Tarım Ertuğ, Z. (1998). Hünernâme. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C.18, S. 484-485. (<https://islamansiklopedisi.org.tr/hunername> (Bu madde TDV İslâm Ansiklopedisi'nin 1998 yılında İstanbul'da basılan 18. cildinde, 484-485 numaralı sayfalarda yer almıştır.)
- Tokat, L. (2012). *Dinde Sembolizm*. Ankara Okulu Yayınları: Ankara.
- Tunalı, İ. (2002). *Estetik*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Uçar, T., F. (2003). Uçar, T. F. (2004). *Görsel İletişim ve Grafik Tasarım*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Umudum, H. E. (2023). İslam Siyaset Geleneğinde Hükümdar Metafiziği: Bir Politik Ontolojinin Yapıbozumu. *Beytulhikme: An International Journal of Philosophy*, 13(3).
- Urhan, Y. (2018). Hünernâme Adlı Eserdeki Çadrlı Minyatürlerin İncelenmesi. Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları Anabilim Dalı Geleneksel Türk Sanatları Bilim Dalı. Konya.
- Ustaoglu, G. (2022). *Dünyada ve Türkiye'de Eğitim Hedefli Posterlerin Göstergebilimsel Açından Çözümlemesi*, Yüksek Lisans tezi. Ondokuz Mayıs Üniversitesi, İzmir.
- Ünal, M. F. (2016). Göstergebilimin Serüveni. *Mütefekkir*, 3(6), 379-398.

Wölfflin, H. (2015). *Sanat Tarihinin Temel Kavramları* (Çev. Ahmet Cemal). İstanbul: Hayalperest Yayınları.

Yayan, G., H. & Demirel, A. (2020). Günümüz Türk Resminde Minyatür Sanatına Çağdaş Yaklaşımlar. *Turkish Studies*, 15(3).

Yıldız, M. (2010). İbn Haldun'un Tarihselci Devlet Kuramı. *FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*. (10), 25-55.

Yılmaz, Z. (2014). *Kanûnî Sultan Süleyman*. İstanbul: Ötüken Neşriyat A.Ş.

Yumak, H. (2016). *Görsel sanatlar dersinde tezhip sanatının batı resim sanatı tekniğine uygun olarak verilmesine ilişkin örnek bir çalışma*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı. Ankara.

Yurttaş, H., & Karaca, G. (2022). Sanat Eserini Anlamak: Malevich'in Siyah Kare'si Üzerinden Gösterebilsel Bir Çözümleme. *Akademik Sanat*, (17), 27-40.

İnternet Kaynakları,

(URL-1), *Bir resim bir hikâye programı 1. Bölüm*, 12.11.2022 tarihinde TRT 2 Youtube sitesi: <https://www.youtube.com/playlist?list=PL0gMcF5aNgrORcwZrCz3ezet76Y5Kd7YO> adresinden alındı.

(URL-2), *Bir resim bir hikâye programı 1. Bölüm*, 12.11.2022 tarihinde TRT 2 Youtube sitesi: (https://www.youtube.com/results?search_query=bir+resim+bir+hik%C3%A2ye adresinden alındı.

(URL-3), *Bir resim bir hikâye programı 3. Bölüm*, 20.11.2022 tarihinde TRT 2 Youtube sitesi: https://www.youtube.com/results?search_query=bir+resim+bir+hik%C3%A2ye adresinden alındı.

(URL-4), *Bir resim bir hikâye programı 19. Bölüm*, 14.12.2022 tarihinde TRT 2 Youtube sitesi: <https://www.youtube.com/watch?v=uooKaSYWa6M> adresinden alındı.

(URL-5), *Yeryüzüne sanatla tutunmak*, 12.02.2023 tarihinde YeniŞafak gazete yazarları internet sitesi: <https://www.yenisafak.com/yazarlar/omer-lekesiz/yeryuzune-sanatla-tutunmak-2047718>) adresinden alındı.

(URL-6), *Sanat üzerine birkaç soru ve cevap 11.01.2023 tarihinde YeniŞafak gazete yazarları internet sitesi: <https://www.yenisafak.com/yazarlar/omer-lekesiz/sanat-uzerine-birkac-soru-ve-cevap-2049479> adresinden alındı.*

(URL-7), Prof. Dr. Zeynep Tarım ile Osmanlı'da Minyatür Sanatı, 15.07.2023 tarihinde, Bilge Tarih Youtube sitesi: <https://www.youtube.com/watch?v=uLJ8b4hZzxA> adresinden alındı.

(URL-8), *Nakkaşın Fırçası, Hünernâme 3. Bölüm*, 01.09.2023 tarihinde TRT 2 Youtube sitesi: <https://www.youtube.com/watch?v=jdI8LsyS7go> adresinden alındı.

(URL-9), *Prof. Dr. Zeynep Tarım ile Osmanlı'da Minyatür Sanatı*, 17.07.2023 tarihinde, Bilge Tarih Youtube sitesi: <https://www.youtube.com/watch?v=uLJ8b4hZzxA> adresinden alındı.