

64. Çin ve Osmanlı minyatürlerinde “kadın figürü”¹

Çile MADEN KALKAN²

APA: Maden Kalkan, Ç. (2023). Çin ve Osmanlı minyatürlerinde “kadın figürü”. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (37), 1040-1059. DOI: 10.29000/rumelide.1405819.

Öz

Çin ve Türk toplumları ataerkil olarak öne çıksalar da bu toplumların tarihi yönetim süreçlerine bakıldığında arka planda her zaman “anne, eş” olarak bir kadının etkisi görülmektedir. Çoğunlukla arka planda varlığını hissettiğimiz kadınların toplumdaki yerini anlamak için bu çalışmada toplumların tarihi katalogu diyebileceğimiz minyatür sanatında “kadın figürü” üzerinde durulmuştur. Doğu ülkelerine atfedilen minyatürün ilk uygulamaları Orta Asya ve Çin’de görülürken, diğer ülkelerde bu uygulamalara “kadın” olgusunun girişi kültüre göre çeşitli zamanlarda gerçekleşmiştir. Çin minyatürlerinde kadın figürü ilk çizimlerden itibaren varlık bulurken, Osmanlı İmparatorluğu’nda Batı’ya açılma politikası ile birlikte bu figürler, sosyal ve kültürel toplum yapısı çerçevesinde gelişim göstermiştir. Çalışmanın amacı; kadın figürleri aracılığıyla iki kültürün tarihi içerisinde kadının yeri ve önemini açıklayarak, bu iki kültürün minyatür sanatındaki etkileşimlerini gözler önüne sermektir. Çalışmada veri toplamak amacıyla China Academic Journals (CNKI) veri tabanı ve açık kaynaklardan elde edilen bilgiler ve bu alanda yazılmış kitaplar kullanılarak, geleneksel Çin minyatüründe kadın figürü üzerine çalışan sanatçılar; Osmanlı minyatüründe daha geç diyebileceğimiz 17. yüzyılda ortaya çıkan kadın figürleri Nakkaş Abdülcelil Çelebi (Levni/ ?-1732), 18. yüzyılda yaşamış Enderûnlu Fâzıl (1759-1810) ve Abdullah Buhari’nin (?-?) çizimleri üzerinden ele alınmıştır. Bu doğrultuda genel olarak Osmanlı minyatüründe Çin etkileşimleri olduğu sonucuna varılmıştır. Ancak söz konusu “kadın” olduğunda; Çin minyatürlerinde kadın figürlerinin erkek egemen toplumu ifade ederken, Osmanlı minyatüründe kadın figürlerinin ise kadının kendisini ifade ettiği sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Minyatür, Çin, Osmanlı, kadın figürü, kültürel etkileşim

¹ Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği beyan olunur.

Çıkar Çatışması: Çıkar çatışması beyan edilmemiştir.

Finansman: Bu araştırmayı desteklemek için dış fon kullanılmamıştır.

Telif Hakkı & Lisans: Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmalarını CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmaktadır.

Kaynak: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği beyan olunur.

Benzerlik Raporu: Alındı – Turnitin, Oran: %0

Etik Şikayeti: editor@rumelide.com

Makale Türü: Araştırma makalesi, **Makale Kayıt Tarihi:** 07.10.2023-**Kabul Tarihi:** 20.12.2023-**Yayın Tarihi:** 21.12.2023; **DOI:** 10.29000/rumelide.1405819

Hakem Değerlendirmesi: İki Dış Hakem / Çift Taraflı Körleme

² Dr. Öğr. Üyesi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Doğu Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, Çin Dili ve Edebiyatı ABD / Dr., Ankara Hacı Bayram Veli University, Faculty of Literature, Department of Oriental Languages and Literatures, Department of Chinese Language and Literature (Ankara, Türkiye), cile.maden@hbv.edu.tr, **ORCID ID:** 0000-0003-4736-7101, **ROR ID:** https://ror.org/05mskc574, **ISNI:** 0000 0004 7221 6011

Adres | Address

RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi

RumeliDE Journal of Language and Literature Studies

e-posta: editor@rumelide.com
tel: +90 505 7958124

e-mail: editor@rumelide.com,
phone: +90 505 7958124

“Female figure” as cultural interaction in Chinese and Ottoman miniatures³**Abstract**

Even though Chinese and Turkish societies come to the fore as patriarchal, the influence of women as “mother, wife” etc. is always in the background when we look at the historical management processes of these societies. In order to understand the place of women in society, whose presence we often feel in the background, this study highlights the “female figure” in miniature art, which we can call the historical catalog of societies. While the first applications of miniature, which are attributed to Eastern countries, were seen in Central Asia and China, the introduction of the concept of “woman” into these applications took place at various times depending on culture. While the female figure existed in Chinese miniatures from the very beginning, in the Ottoman Empire, with the policy of opening up to the West, female figures developed within the framework of the social and cultural community structure. The aim of the study is to show the interaction of these two cultures in miniature art by explaining the place and importance of women in the history of the two cultures through female figures. In order to collect data in the study, the information obtained from the CNKI database and open sources and books written in this field were used, the artists dealing with the female figure in traditional Chinese miniature were treated in a mixed manner. Female figures that emerged in Ottoman miniatures, were discussed through the drawings of Nakkaş Abdülcelil Çelebi (Levni/ ?-1732), Enderûnlu Fâzıl (1759-1810) and Abdullah Buhari (?-?). In this direction, it has been inferred that there are Chinese interactions in Ottoman miniature in general. However, when it comes to the subject of “woman”, it is concluded that female figures in Chinese miniatures express the male-dominated society, while female figures in Ottoman miniatures represent the women themselves.

Keywords: Miniature, China, Ottoman, female figure, cultural interaction

Giriş

Osmanlıda minyatür olarak el yazması resimlere ilk olarak nakış, minyatür ressamlarına da nakkaş denilmiştir. Minyatürü Batı resimlerinden ayıran en önemli özellik perspektifin sabit bir noktadan görülmemesidir. Minyatürde sanatçı, her şeyin dıştan ve içten uyumunu göstermektedir. Nakkaşlar eserlerine zihinlerinden aldıklarını yansıtmışlardır. Dolayısıyla kendi gözlem güçlerini ve yaratıcılıklarını kullanarak sahneleri yansıtmaya çalışmışlardır. Osmanlı minyatürlerinde 17. yüzyıl sanatçısı Levni'ye kadar anatomi, derinlik, ışık ve gölge kullanılmamıştır.

Doğu ülkelerine atfedilen minyatürün ilk uygulamaları Orta Asya ve Çin'de görülmüştür. Milattan öncesine ait minyatürlü el yazmalarına Orta Asya'da Kızıl, Kuça ve Turfan gibi Türk şehirlerindeki kazılarda rastlanmıştır (Yılmaz, 2008). Minyatür Çinliler ve Türklerden Arap ülkeleri, Hindistan, Mısır, İnan ve Avrupa'ya geçmiştir. Osmanlı minyatürleri uzun bir süre İnan geleneği içinde düşünölmüştür. Ancak Osmanlı doğuya bağlı olmakla birlikte kendine göre değerlerini de minyatür sanatına yansıtmıştır

³ It is declared that scientific and ethical principles were followed during the preparation process of this study and all the studies utilised are indicated in the bibliography.

Conflict of Interest: No conflict of interest is declared.

Funding: No external funding was used to support this research.

Copyright & Licence: The authors own the copyright of their work published in the journal and their work is published under the CC BY-NC 4.0 licence.

Source: It is declared that scientific and ethical principles were followed during the preparation of this study and all the studies used are stated in the bibliography.

Similarity Report: Received - Turnitin, Rate: 0

Ethics Complaint: editor@rumelide.com

Article Type: Research article, Article Registration Date: 07.10.2023-Acceptance Date: 20.12.2023-Publication Date: 21.12.2023; DOI: 10.29000/rumelide.1405819

Peer Review: Two External Referees / Double Blind

Adres

Address

(Yılmaz, 2008). Osmanlı minyatürlerinin doğudakilerden en önemli farkı konu seçimi olmuş ve portreler önemli yer tutmuştur. Doğu’da özellikle roman, kahramanlık, şiir, aşk hikayeleri ve masallar resmedilirken, Osmanlı’da daha çok tarihi ve askeri olaylar tasvir edilmiştir.

Osmanlı minyatürünün özellikle gerçekçiliği ve belgesel niteliği, onu doğu ülkelerinin minyatürlerinden ayırmaktadır. Levnî ve Buhari (?-?) minyatürleri, Osmanlı minyatürlerinde kadına değer kazandırmıştır. Onların kadın figürleri Çin minyatürlerindeki çekingen ve asil kadınlar gibi olmamıştır. Kadını moda dergilerindeki gibi kıyafet tanıtan manken şeklinde, raks ederken ve gündelik işlerdeyken bile resmetmişlerdir.

Çin minyatüründe “kadın”

Geleneksel Çin’de sanatsal yaratıcılık cinsiyete özgü ve tamamen erkeksi olmuştur. Sanatta ortaya çıkan kadın imajı ise temsil ettiği iddia edilen şey yani “kadın” değil, erkek gücünün bir simgesi durumunda olmuştur. Erkek egemenliğine yönelik önyargının, Çin biliminde ve edebiyatında da derin kökleri vardır. Öyle ki Konfüçyüsçü filozof Mencius’un (孟子/MÖ372-289) bu konuda, “*kadın ve erkekler bir şey alırken veya verirken ellerini birbirlerine değdirmemeliler (男女授受不親) (Legge 307)*” şeklinde ifadeleri vardır. Geleneksel Çin’de bir kadının yakın ailesi dışında karşı cinsten biriyle görüşmesine veya tanışmasına izin verilmemiştir. Kadınlar tarafından da evin içindeki ve dışındaki dünya arasındaki sınır çizgisine katı bir şekilde uyulmuş ve 1911 devrimine kadar cinsiyet ayrımı standart sosyal uygulama olmuştur. Bu tür kısıtlamalar altında, hiçbir erkek sanatçı da portre için bir kadının karşısına oturmasını istemeyi düşünmemiştir (Seckel, 1993, s. 18).

Toplumsal cinsiyete ilişkin adetlerin bu keskin sınırının kökleri, Konfüçyüsçü bilgin, filozof ve teorisyen Dong Zhongshu’nun (董仲舒/MÖ179-104) Konfüçyüsçü düşünceye dahil ettiği *yin* ve *yang* teorilerine dayanmaktadır. Zhongshu, “*Çin’in İlkbahar ve Sonbahar Yıllıkları’nın Bereketli Çiylere*” kitabında sunları dile getirmiştir:

“Her şeyin birbiriyle bağlantısı olmalıdır... ve her bağlantıda yin ve yang vardır... Böylece yönetici ile tebaa, baba ile oğul ve karı koca arasındaki ilişkilerin tümü yin ve yang ilkelerinden türemiştir. Yönetici yang, tebaa yin’dir; baba yang, oğul yin; koca yang, karısı yin’dir (Feng, 1966, s. 42-43; Ebrey, 1990, s. 204)...”

Zhongshu bu ifadeleriyle; evrenin iki temel ilkesi *yin* ve *yang* ile bir yaratıcı tarafından farklı rollerin önceden belirlendiğini ve sonuç olarak erkeklerin ve kadınların kendi özel kaderlerini sorgusuz sualsiz kabul etmeleri gerektiğini ilan etmiştir. Dong Zhongshu, tabiri caizse bir kalem darbesiyle kadınları Çin toplumunda ikincil bir konuma sabitlemiştir.

Dong Zhongshu’nun *yin* ve *yang* cinsiyet ideolojisi, Han Hanedanı’nda (汉朝/MÖ206-MS220) ortaya çıkan Konfüçyüsçü ataerkil sistemin kurulması için metafizik bir gerekçe de sağlamıştır. Çinli tarihçiler, Konfüçyüsçülüğü Han devletinin resmi felsefesi ve kurumsal temeli yaptığı için oybirliğiyle Zhongshu’ya itibar etmişlerdir (Feng, 1966, s. 191-192). Bununla birlikte, Konfüçyüsçülük ahlak ve felsefesi temelde toplumsal cinsiyete dayalıdır; bu felsefeye göre ülkenin liderleri olmak için yalnızca “üstün erkeklerin (junzi/君子)” yetiştirilmesine odaklanılmış, kadınlara neredeyse hiç ilgi gösterilmemiştir (Knapp, 1992, s. 1-8).

Çinli kadınlar için Dong Zhongshu’nun girişimlerinin en talihsizi, Konfüçyüsçü klasiklerin ülkenin eğitim programının temelinde resmi olarak benimsenmesi ve hükümet görevlilerini seçmek için kamu sınav sisteminin kurulması olmuştur. Bu durum öğrenme kurumları, mesleklerin cinsiyete göre belirlenmesi, ailede ve devlette erkek gücünün yükselişi ve toplumun tüm sektörlerine erkek ayrıcalıklarının paylaşılması gibi birçok ayrımcı uygulamayı teşvik etmiştir (Stacey, 1983). Dönemin Çin’inde sosyal statüsü ne olursa olsun, bir erkek, devlet memuru olma ve sosyal saflarda yükselme şansı

Adres | Address

RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi

RumeliDE Journal of Language and Literature Studies

e-posta: editor@rumelide.com
tel: +90 505 7958124

e-mail: editor@rumelide.com,
phone: +90 505 7958124

da dahil olmak üzere, eğitim yoluyla kariyer fırsatlarına erişebilir durumda olmuştur. Bununla birlikte bir kadın, zengin ve liberal bilim insanı resmi sınıfında doğmadığı sürece, eğitimden mahrum bırakılmış ve ev hanımı olmak için evde eğitilmiştir (Swann, 1932, s. 82-99). Bunun doğal bir sonucu olarak erkekler lider, aile ve ev reisi olmuş; ister kız, ister eş, ister dul olsun, kadınlar onların tebaası ilan edilmiştir. Konfüçyüsçü teorisyenler, ünlü “Üç İtaat (san cong/三从)” kuralıyla kadının yaşam boyu hayattaki rolünü: “*Evlenmeden önce babana, evlendikten sonra kocana ve kocanın ölümünden sonra oğluna itaat et (未嫁从父,既嫁从夫,夫死从子)* (Liu, MÖ206)” şeklinde özetlemişlerdir.

Dong Zhongshu'nun toplumsal cinsiyet ideolojisinin Han Konfüçyüsçülüğü içinde özümsemesi, Konfüçyüsçü bilginleri ataerkil düzeni güçlendirmeye sevk etmiştir. Erkekler için sadakat ve ataya saygı, kadınlar için kendini feda etme ve namuslu olma gibi cinsiyet rollerine karşılık gelen erdemlerin uygulanmasını sağlamak için çok sayıda literatür üretilmiştir. Konfüçyüsçü bilim insanı Liu Xiang (刘向 /MÖ77-6) tarafından derlenen meşhur “*小子傳 (Örnek Evlatların Biyografisi)*” ve “*列女傳 (Örnek Kadınların Biyografisi)*” eserleri (O'Hara 1981), konunun temsili için başlıca edebi kaynaklar haline gelmiş ve özellikle de Çin figür resminde kadın imgesinin gelişimine katkıda bulunmuştur.

Han Konfüçyüsçülüğünün en önemli örneği olan Wu Liang Mabedi (武氏祠)'ndeki (MS151) taş anıtta “örnek kadın (lienü/列女)” figürü belirgin bir şekilde tasvir edilmiştir. Wu Liang'ın ahlaki ilkelerinin bir ifadesi olarak tasarlanan, ancak kasıtlı olarak halkın onayını ve resmi bir pozisyona aday gösterilmesini desteklemek için bir gerekçe olarak planlanan duvar süslemesi, Han'ın ataerkil toplumunda ideolojik iknanın eril gücüne tanıklık etmektedir (Powers, 1992, s. 85-87, 133, 136-139). Buradaki iç duvar yüzeylerinin çoğu, “üç katı itaat” ilişkisini tasvir eden kabartma resimlerden oluşmuştur. Bu anıtın sanatıyla ilgili yapılan araştırmalar, resimlerin kaynaklarının Liu Xiang'ın iki biyografisi de dahil olmak üzere çeşitli edebi eserlerde olduğunu doğrulamaktadır (Hung, 1989, s. 148-156, 167-193, 252-327). Çalışmalar erdemli eylemlerin idealleştirilmesi, tarihi bireyleri övmek yerine daha özel olarak erkek ve kadınların eğitimi için tasarlanmıştır. Dokuzuncu yüzyıl resim tarihçisi Zhang Yanyuan (张彦远/MS815-877), “*历代名画记 (Geçmiş Hanedanların Ünlü Tablolarının Kaydı)*” adlı kitabının giriş bölümünde, erken Çin resimlerinin Konfüçyüs klasikleri gibi erdemi teşvik etmek ve kötülüğü kontrol etmek işlevleriyle başladığını dile getirmiştir (1972, s.5).

Konfüçyüs didaktisizmi, kadın figürü resminde görülen idealleşmeye yol açmış ve “örnek kadın” teması, kadın tasviri için ayrı ve popüler bir kategori haline gelmiştir. Zhang Yanyuan, resim kayıtlarında, “örnek kadın” tasvirleriyle tanınan birkaç (erkek) ressamı seçmiştir. Günümüzde sadece Altı Hanedan Dönemi'nin (六朝/220-589) ünlü ustalarından biri olan Gu Kaizhi'nin (顾恺之/MS345-406) eseri bilinmektedir. Onun “*Örnek Kadınlar*” adlı el çiziminin bir kopyası Pekin Saray Müzesi'ndedir (Chen, 1981). Orijinalinden biraz eksik olsa da, seçilen biyografilerin çizimleri, kadınların belirli bireyler değil, tipler olduğunu göstermektedir. Bunlar her örnek eylemi tanımlayan herhangi bir kadın, kız, eş veya dul olarak tasvir edilmişlerdir.

Kadının tasviri için düşünsel gelenek bir kez oluşturulduktan sonra, aslında hep aynı şekilde, ancak her dönemin kültürel özelliklerine uyum sağlanarak çağlar boyunca aktarılmıştır. Savaşan Devletler Dönemi (MÖ475-221) ve Batı Han Hanedanı'ndan (MÖ206-MS24) bu yana Çin'de, günlük hayata ilginin oluşturduğu, “örnek kadın”ın yerini alan yeni bir kategori olarak “Çin güzeli (shinü/仕女)” ortaya çıkmıştır. Geleneksel Çin güzeli tasvirlerinin ilk aşamaları Güney ve Kuzey Hanedanları'nda (MS420-589) başlamış ve Tang Hanedanı'nda (唐朝/618-906) altın çağına ulaşmıştır (Wang, 2018, s.62).

Kadın faaliyetleri, “Çin güzeli”nin ünlü uzmanlarının ana odak noktası haline gelmiştir. Örneğin; Zhang Xuan (张萱/713-755) “*捣练图 (İpek Döven Saray Hanımları Resmi)*” ve Zhou Fang (周昉/730-800) “*内*

Adres | Address

RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi

RumeliDE Journal of Language and Literature Studies

e-posta: editor@rumelide.com
tel: +90 505 7958124

e-mail: editor@rumelide.com,
phone: +90 505 7958124

人双陆图(Tavla Oynayan Saray Hanımları)”, “簪花仕女图(Saçlarına Çiçek Takan Saray Hanımları)” ve benzer eserlerin yapımını üstlenmişlerdir (Loehr, 1980, s. 45-48). Bu sanatçılar muhtemelen saray ressamı olarak saray hanımlarını günlük işlerinde veya boş zamanlarında gözlemlemişlerdir. Çizimlerdeki parlak renkler ve ipek ipliği benzeri mürekkep hatları zarif Tang dönemi tarzını canlandırmaktadır. Ancak şekiller, “Saray Hanımları” genel başlığı altında spesifik değildir. Daha sonra hazırcı tutumlar gelişmiş ve ressamlar “(ahlaki) ilkelere nüfuz etmek” yerine “kalabalığı büyülemek için sadece güzel yüzlere bakmayı” tercih etmişlerdir. 11. yüzyıl resim tarihçisi Guo Ruoxu (郭若虚/?-?), 1075 yılındaki “*图画见闻志(Resim Deneyimleri)*” adlı eserine bu dönemde izlenen modeller hakkında bir bölüm eklemiştir. Ruoxu, kadın imajının çiçek gibi bir güzellik ve kadınsı çekicilikle zengin bir şekilde donatılması gerektiğini onaylamış, ancak “ruhun antik saflığını” ortaya çıkarmak için kadın formlarının ve yüzlerinin “ciddi bir doğruluk görünümüne” sahip olması gerektiğini kesin bir şekilde belirtmiştir. Böylece “görkemli” ve “ağırbaşlı güzellik” izleyenleri onlara saygıyla bakmaya teşvik edebilecektir (Akt. Soper, 1951, s. 11-18). Bu şekilde Guo, bir yandan resmin amacının izleyicileri eğitmek olduğunu teyit ederken, diğer yandan kadın imajının tasvirinin altında yatan ilkenin ideal kadının niteliklerini görünür kılmak olduğunu vurgulamaktadır.

Peki Çin ataerkil toplumunda ideal bir kadının nitelikleri nelerdir? Guo Ruoxu’ya göre, kadın güzelliği ve çekiciliğinin yanı sıra, Konfüçyüsçü ataerkil toplumdaki ikincil rolünden beklenen erdemlerin vücut bulmuş hali olmalıdır. Bu nedenle Çin resminde kadın güzel ama itaatkar, ağırbaşlı ve cana yakın, iddiasız ve hoş, münasip ve iyi huylu olarak tasvir edilmelidir. Feminist eleştirmenlerin deyişiyle böyle bir “eril sistem içindeki ideolojik yapı (Akt. Peterson & Mathews, 1987, s. 346)”, kadın imajını yorumlamak için bir paradigma haline gelmiş ve nesiller boyu Çinli ressamlar tarafından norm olarak kabul edilmiştir.

Guo Ruoxu’dan sonraki nesillerde ortaya çıkan kadın imajının tasviri, asil güzellikten daha fazlasını somutlaştıran ideolojik bir yapıya dönüşmüştür. Pragmatik bir didaktizmden amaçlı bir cinsiyet ideolojisine geçiş, Çinli resamlara kadın imajını Konfüçyüsçü toplumda kabul edilebilir bir “erkek bakış nesnesi” olarak temsil etme avantajı sağlamıştır (Simons, 1992, s. 41). Ressamlar, ideal bir kadın imajını izin verilen bir çerçevede tasvir etmek için edebi kaynaklara döndüklerinde, bunu kadın ve aşk üzerine şiirlerde yer alan zengin imge repertuarında bulmuşlardır. Örneğin, “*玉台新咏 (Yeşim Terastan Yeni Şarkılar)*” antolojisindeki gibi şiirler, Song Hanedanı’ndaki (宋朝/960-1279) kadın imgesinin yorumlanmasında ilham kaynağı olmuştur (Laing, 1990, s. 287-288). Özellikle saray şairleri tarafından yazılan ve genellikle saray tarzı şiir olarak bilinen yeni bir üslupla yazılan aşk şiirlerinin tasviri, “Çin güzeli” resimleriyle yakından ilişkili olmuştur. Aşk şiirlerinde olduğu gibi çizimlerde de kadın genellikle lüks ve rahat mekanlarda tek başına resmedilmiştir. Kadın figürü sanatçının fırçasıyla olduğu kadar şairin sözleriyle de sevgiyle işlenmiştir. Artık kadınlar çizimlerde; rengarenk ipeklerle süslenmiş, uçuşan etekler ve uçuşan kuşaklar, modaya uygun makyaj ve mücevherlerle süslenmiş saç stiliyle, sadece itaatkâr bir tavırla zarif bir şekilde çekici görünmekle kalmıyor, aynı zamanda erkek izleyicilerin keyifle izleyeceği bir sanat eseri olarak da görünüyordular (Weidner, 1988, s. 69).

Görünüşe göre “Çin güzeli”nin bu türünün başarısına katkıda bulunan şey, temsil edilen kadının anonimliği olmuştur. Saray tarzı aşk şiirlerinde işlenen “kurgusallaştırılmış görüntü” gibi resmedilen görüntü bir klişedir, ressamın aslında tanıdığı biri değildir (Birrell, 1982, s. 9). Bu tarz bir çalışmanın başlığı, “*绣枕晓镜图 (İşlemeli Kafeste Sabah Aynası)*” gibi her zaman şiirsel bir mısra olmuştur (Kung-shang, 1984, resim 3 - resim 56). Çalışmaların tarihi bir şahsiyetin adı iliştilmiş olsa bile, görüntü genellikle ideolojik bir kurgudan ibaret olmuştur.

Adres | Address

RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi

RumeliDE Journal of Language and Literature Studies

e-posta: editor@rumelide.com
tel: +90 505 7958124

e-mail: editor@rumelide.com,
phone: +90 505 7958124

Sanat tarzına gelince, Song ressamaları, rafine Tang saray tarzı geleneğindeki kadınları, (erkek) izleyiciler için baştan çıkarıcı olmasa da mümkün olduğunca çekici hale getirmişlerdir. Örneğin, Wang Shen'e (王誥/1036-1093) atfedilen “İşlemeli Kafeste Sabah Aynası” isimli eser, ipekten yuvarlak bir yelpazenin yüzeyine zarif bir şekilde resmedilmiştir. Bugün bile renkleri - kırmızılar ve soluk morlar, açık maviler ve yaprak yeşilleri- mürekkep konturlarının belli belirsiz görünen çerçevesi arasında mücevher gibi parlamaktadır. Açıkçası, bu tür bir resim hem Konfüçyüsçü ataerkil toplumun beklentilerini karşılamaya hizmet etmekte; hem de üstü kapalı olarak, ressamların erkeklerin üstünlüğünü göstermek için toplumsal cinsiyet ideolojisini ne ölçüde kullandıklarını göstermektedir. Dönemin en yaygın teması “terk edilmiş bir kadının acıları”dır. Çin edebiyatına ve kültürüne aşina olmayan birisi için bu tür resimler anlaşılamazdır. Ellen Johnston Laing, Çin saray tarzı şiiri ile “Çin güzeli” resimleri arasındaki ilişki üzerine yaptığı çalışmasında, ikincisinin “Çin sosyal gelenekleri ve şiiriyle ilgili önemli görsel ipuçları göz ardı edildiği için sürekli olarak yanlış anlaşıldığına” işaret etmiştir (1990, s. 284).



Resim 1. Wang Shen, “*绣枕晓镜图 (İşlemeli Kafeste Sabah Aynası)*”

Örneğin, Resim 1'deki “*绣枕晓镜图 (İşlemeli Kafeste Sabah Aynası)* (Laing, 1990, s.287)” çalışmasında; günlerini ve gecelerini orada olmayan sevgilisinin özlemiyle geçiren aşık kadını mecazi olarak hapseden lüks yatak odası resmedilmiştir (Laing, 1990, s. 288). Bu bilgilerden hareketle, üzerinde güzel bir hanımın yansıması olan bir aynanın varlığının bir ressamın betimleme becerisinin bir göstergesi olduğu sanılabilir, ancak aslında terk edilmiş bir kadının duygularını çağrıştıran bir metafordur. Çizimlerde kaybettikleri aşkın acısıyla meşgul olan terk edilmiş kadınlar, sözde kişisel görünüşlerine takıntılıdır ve bu nedenle sabahları makyaj yapıp saçlarını tarar; gün boyunca sürekli makyajlarını tazeler ve saç süslerini düzeltir şekilde resmedilmiştir.

Aslında bu resimlerde başka bir anlam katmanı daha vardır. Örneğin, yine aynı çalışmadaki tuvalet masası ve diğer gereçler kadar ayrıntılı olmasa da, soldaki bahçe yolu kompozisyonda önemli bir unsurdur. Döşenmiş yatak odası, bir kadının duygusal olarak içine kapanmasının ve hapsedilmesinin bir simgesi olduğu gibi; boş bahçe yolu da genellikle resmî veya özel işlerde “yolda bir gezgin” olarak tanımlanan, ortalıkta olmayan erkeğin bir analogisidir (Birrell, 1982, s. 19-20). Bu taban tabana zıt iki sembol: kadının yatak odasının mimari engelleri içindeki kapalı yaşamı ve erkeğin hayatının işini sürdürmek için yola çıkma özgürlüğü gibi zıt yaşam durumlarını akla getirmektedir. Bu bağlamda çizimler sadece erkek ayrıcalıklarının değil, erkek egemenliğini de tekrarlamaya hizmet etmektedirler.

Çizimlerdeki bir diğer incelikli sembol ise boş “sobalı Çin yatağı” olarak aktarılabilen “*kang (炕)*”dır (Birrell, 1982, s. 17-18). Örneğin, Gu Kaizhi'nin (顾恺之/MS345-406) ünlü “*女史箴图 (Eğitmenin Saray Hanımlarına Uyarıları)*” isimli çiziminde, güvensiz bir yatak arkadaşını tasvir eden bu tip perdeli bir *kang* vardır (Sickman & Soper, 1968, s. 63-64).

Resim 2'deki Chen Zi'nın (陳字/1634-1713) “*打蝴蝶 (Kelebeğe Vurmak)* (Laing, 1990, s.287)” isimli çalışmasında ise yuvarlak bir yelpazeye bir kelebeği kovalayan güzel giyimli genç bir kadın tasvir edilirken buradaki metafor daha bariz ayırt edilebilmektedir (Laing, 1990, resim 3). Çin halk geleneğinde “kelebek” mutlu bir evliliği sembolize etmektedir (Aero, 1980, s. 37). Bir kelebeği yakalama veya vurma eylemi, ünlü Tang imparatoru Xuanzong (唐玄宗/MS685-762) tarafından saray hanımları



Adres | Address

RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi

RumeliDE Journal of Language and Literature Studies

e-posta: editor@rumelide.com
tel: +90 505 7958124

e-mail: editor@rumelide.com,
phone: +90 505 7958124

için düzenlenen yıllık Bahar Şenliği'nin önemli bir ritüeli olmuştur. Geleneğe göre bu şenlikte hanımlar saçlarına çiçek takarlar ve imparatorun serbest bıraktığı kelebeğin çiçeğine konduğu kadın, o akşam onun yatak arkadaşı olur (Laing, 1990, s. 37).

Çinli ressamlar, Konfüçyüsçü edep tabularını aşmak için yöntemler geliştirmede edebi muadilleri kadar zeki olmuşlardır. Bu konudaki diğer bir yaygın sembol, bir kadının ağaçlarla ilişkilendirilmesidir. Çiçekli ağaç güzel bir kadın için hoş bir benzetme olduğu için (Waley, 1960, s. 16), ressamlar da kadın imajı temsillerini geliştirmek adına ağaç motiflerini kullanmışlardır. Örneğin, 13. yüzyıla ait sanatçısı bilinmeyen “Cold Weather, Blue-green Sleeves (Mavi Yeşil Giysi Kolumda Soğuk Hava)” çiziminin yanında Tang şairi Du Fu'nun (杜甫/MS712-770) “佳人(Güzel Kadın)” başlıklı şiirinin son satırından doğrudan bir alıntı vardır. Bu çizimde, doğada terk edilmiş bir kadın, tepe bir yamaçta rüzgarın savurduğu uzun bambuların altında tek başına naif bir şekilde dururken tasvir edilmiştir (Hung, 1952, s. 148). Soğuk, kış havasını çağrıştıran rüzgarla savrulan bambular, terk edilmiş kadının hüznünü yansıtmaktadır (Birrell, 1982, s. 296).

Saray tarzı çizimlerde kadın kırılğanlığını sembolize etmek için ise muz ağaçları kullanılmıştır. Çünkü bu ağaçların yaprakları rüzgar tarafından kolayca yırtılıp parçalanabilmektedir (Birrell, 1982, s. 296). Ressamlar, Yu Zhiding'in (禹之鼎/1647-1709) muz ağacının yanında oturan genç bir kadını resmettiği eserinde olduğu gibi, Çinli kadınların genel duygularını ifade etmek için bu metaforu benimsemişlerdir (Kung-shang, 1984, s. 144-145).

Resim 2. Chen Zi,
“打蝴蝶(Kelebeğe Vurmak)”

“Çin güzeli” türündeki resimlerde kadınlar mecazi olarak erkek fantezilerini çağrıştırmak için kullanılmış olsalar da en azından kadınlıkları ve Çin toplumundaki yerleri ile tanınmışlardır. Çizimlerde ister bir saray hanımı, ister terkedilmiş bir kadın olsun, kendisine bir varlık sebebi verilmiştir. Daha sonra, Ming Hanedanı (明朝/1368-1644) sırasında geliştirilen “wenren hua/文人画 (edebiyatçı veya bilgin resmi)” bağlamında ise bir hiçe indirgenmişlerdir (Bush, 1971).

Eğitilmiş ressamların ellerinde kadın, manzaranın bir parçasından ziyade, sanatçının ifade sözlüğündeki başka bir form haline gelmiştir.



Muhtemelen bu trendin en çarpıcı örneği, erken Ming ustası Wu Wei'in (吳偉/1459-1508) resim 3'teki “琵琶美人图 (Ud Taşıyan Kadın) (Laing, 1990, s.293)” eseridir (Robinson, 1981, s. 93). Çalışmada iyi giyimli ve ağırbaşlı görünen bir hanımefendi, alışılmadık bir şekilde, omzunda beze sarılı ud'u (pipa/琵琶) ile profilden ve yavaşça yürürken resmedilmiştir. Ne resme “xiao xian/小仙 (Küçük Ölümsüz)” lakabını yazan sanatçı, ne de esere şiirini yazan şair, görüntünün kesin bir kimliğini vermemişlerdir. Eski bir şiirden bir temayı benimsemeye yönelik geleneksel uygulamaya dayalı olarak kadının, Tang şairi Bo Juyi'nin (白居易/772-846) “琵琶行 (Ud'un Şarkısı)” adlı eserindeki ana karakteri temsil ettiği düşünülmektedir. Figürün omzuna kumaş sarılı bir ud'un yerleştirilmesi ve kadının görünüşte melankolik ifadesi dikkate alındığında, büyük olasılıkla 14. yüzyıl ortalarında “Ud'un Şarkısı ” oyununun kahramanı olan terk edilmiş Zhao Wuniang'ın (趙五孃) ud'unu taşıyarak, kocasını aramak için başkente gitmesini temsil ettiği düşünülmektedir (Cahill, 1978, s. 105).

Resim 3. Wu Wei,
“琵琶美人图 (Ud
Taşıyan Kadın)”

Wu Wei, eserini edebiyat resmine uygun bir tarzda yapmış; görüntüyü, ayırt edici kaligrafik nüanslarda dalgalanan ve açık griden parlak siyaha kadar tüm mürekkep tonları ve değişen fırça çizgileriyle tamamen Çin siyah mürekkebiyle betimlemiştir. Onun fırça çalışması hakkında James Cahill: “Çizgi, yüksek derecede akıcılıkla ayırt ediliyor... bazen keskin bir şekilde yön değiştiriyor veya el yazısı hat biçimlerinde olduğu gibi fırça kaldırılmadan kendi üzerine ikiye

Adres | Address

RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi

RumeliDE Journal of Language and Literature Studies

e-posta: editor@rumelide.com
tel: +90 505 7958124

e-mail: editor@rumelide.com,
phone: +90 505 7958124

katlanıyor (1978, s.105)” yorumunda bulunmuştur. Wu Wei’in resimdeki yazılı karakterlerle ilişkili fırça kullanımı; hem Song şairi Su Shi (苏轼/1037-1101) tarafından başlatılan edebi resim idealini gerçekleştirdiğini hem de bir sanat olarak resmin “ifade edici bir çıkış” işlevi görmesi gerektiği fikrini savunduğu sonucunu çıkarmıştır (Bush, 1971, s. 7).

Wu Wei’in figür resmindeki yaratıcı yeteneği, “Çin güzeli” türü için yeni bir tarz başlatmıştır. Bundan sonra Çin’de kadın figürü şiirlerde mecaz bir işlev görmüş, belirli bir kişiyi veya fikri temsil etmek için değil, sadece yaratıcı bir dürtüyü tatmin etmek için gerekli unsur olarak kullanılmıştır (Pollock, 1988, s. 95). Ancak Ming Hanedanı resminde Zhe Okulu’nun (Zhepai/浙派) bir takipçisi olan Wu Wei, Çin sanat tarihinde edebiyatçı bir ressam olarak sınıflandırılmamıştır. Çünkü iyi eğitim almış olmasına rağmen, kendisine resmi bir pozisyon kazandıracak olan kamu sınavlarını geçememiştir (Cahill, 1978, s. 98-100). Yine de “Çin güzeli” türündeki yaratıcılığı, Suzhou ressamı Tang Yin (唐寅/1470-1524) tarafından gelecek nesiller için ileriye taşınmıştır. Yin, Ming’in en parlak ressamlarından biri olarak, manzara ve figür resimlerini şiir yazdığı kadar ustaca yapmıştır. Ne yazık ki kariyeri, 1499’daki büyükşehir sınavında iddia edilene göre görevi kötüye kullanma nedeniyle lekelenmiş (Clapp, 1991) ve bu talihsiz kader hakkındaki duygularını “Çin güzeli”nin bir dizi tablosunda dile getirmiştir.

Tang Yin’in “班姬团扇图 (Yelpaze Tutan Leydi Ban)” çizimi, Tang saray stili geleneğinde, ancak parlak renkler yerine yumuşak gri-mavi tonlarında dokunuşlarla yapılmış olsa da tamamen edebi bir çalışma olarak kabul edilmiştir. Yin’in çalışması, Wu Wei’in tablosu gibi, edebiyat camiasının dikkatini çekmiştir. Çalışmayı ilk olarak, Suzhou’un önde gelen hattatı Zhu Yunming (祝允明/1461-1527), Han İmparatoru Cheng’in (漢成帝/MÖ51-7) eşi Zhao Feiyan (趙飛燕/?-MÖ1) tarafından kendisi hakkında yapılan iftira niteliğindeki sözler nedeniyle Doğu Sarayı’na sürgün olan Leydi Ban Jieju olarak tanımlamıştır (Goodrich & Fang, 1976, s. 393). Lady Ban, Doğu Sarayı’nda yaşarken “秋手扇 (Sonbahar Yelpazesi)” şiirini bestelemiş ve burada kendisini yazın hafif bir hareketle rahatlatan, ancak sonbaharda atılıp bir kutuda saklanan bir yelpazeye benzetmiştir. Şiirin uyandırdığı dokunaklı hissiyat, resimde muhteşem bir şekilde yakalanmıştır. Anlaşılan Tang Yin, Chiang Chao-shen’in Tang Yin üzerine yaptığı çalışmasında işaret ettiği gibi, kendi mutsuz durumunu ifade etmek için kadim temayı seçmiştir (1985, s. 11).



Wu Wei’in mirasına dayanan Tang Yin, figürü belirgin kaligrafik fırça darbeleriyle işleyerek ve ünlü edebiyatçı manzara ressamı ve Wu Okulu’nun (Wu Men Hua Pai/吴门画派) kurucusu Shen Zhou’nun (沈周/1427-1509) tarzında renk dokunuşları kullanarak kadın figürünün Ming Hanedanı edebiyatçı versiyonunu yaratmıştır. Yin ironik bir şekilde, sanatsal ve edebi başarılarına rağmen, kamu sınavlarında başarısız olduğu için edebiyat ressamından çok “eğitilmiş” profesyonel bir ressam olarak görülmüştür. Resim 4’teki Tang Yin’in “嫦娥 (Chang’e) (Lain, 1990, s.289)” eseri, edebiyatçı resmin alamet-i farikasını taşımaktadır: “San jue/三絕 (Üç Mükemmellik)”, yani üç resim sanatı, kaligrafisi ve şiir, bir resimde tek ve aynı kişi tarafından icra edilmiştir (Murck & Fong, 1991).

Adres | Address

RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi

e-posta: editor@rumelide.com
tel: +90 505 7958124

RumeliDE Journal of Language and Literature Studies

e-mail: editor@rumelide.com,
phone: +90 505 7958124

Resim 4. Tang Yin, “嫦娥 (Chang’e)”
Tang Yin’in kadın imajının edebi versiyonu, Qing Hanedanı’ndaki (清朝/1644-1912) “Çin güzeli” uzmanları tarafından daha da geliştirilmiştir. Hanedanın ikinci yarısında öne çıkan Fei Danxu (費丹旭/1801-1850), özellikle kadın figürü resminin edebi boyutuna yaptığı katkılarla bilinmektedir (Bomin, 1988, s. 244-245). Resim 5’teki resmen albüm boyutundaki “明沈碩仿仇英文玉圖軸 (Bambu Korusundaki Kadın) (Laing, 1990, s.290)” çalışması, üç mükemmellik konusundaki ustalığının bir örneğidir. Çalışmasına “Bambu Korusundaki Kadın” başlığını vermesi, resme Tang Yin’in pratiğine tam olarak karşılık gelen edebi bir tat vermiştir. Bu süreçte kadın figürü anonim bir klişe olsa da, çeşitli kaligrafik fırça darbeleri ve bazı açık renk boyaları kullanım tarzı güçlü bir şekilde Tang Yin’i anımsatmaktadır. Çalışması, Fei Danxu’nun 19. yüzyılın sonlarında modern öncesi dönemde ürettiği albüm boyutundaki serilerin tipik bir örneğidir. Kullandığı küçük format, izleyicinin resimlerini şiir derlemesi okumaya benzer bir samimiyetle görmesini sağlamaktadır. Kendisi, kadın figürünü ideolojik bir yapı olarak kullanmakta belki de seleflerinin hepsinden daha başarılı olmuştur.



Resim 5. Fei Danxu, “明沈碩仿仇英文玉圖軸 (Bambu Korusundaki Kadın)”

Kısacası, Çin resim sanatının başından beri “kadın”, gerçek bir kişi olarak değil, zamanın cinsiyet ideolojisine bağlı olarak, ancak kökleri Konfüçyüs çağıının ataerkil ahlakına dayanan bir erkek yapısının ürünü olarak temsil edilmiştir. Örnek kadının düşünsel temsilden saray hanımına ve terk edilmiş kadına geçiş, son aşamada anonim bir görsel metafor olarak zirveye ulaşan “kadın” imajı, Çin toplumunda eril gücün ve üstünlüğün bir işareti olarak kalmıştır.

Osmanlı minyatürlerinde “kadın”

İstanbul, Osmanlı İmparatorluğu’nun başkenti olduktan sonra yoğun olarak saray kutlama ve şenliklerine şahit olmuş bir şehirdir. Bu şenlikler yönetici kesim ve halk arasındaki bağı güçlendirmek adına sarayda önemli bir amaca hizmet etmiştir. Devletin gücünü, ihtişamını ve zenginliğini sergilemek ise şenliklerin diğer amaçları arasında sayılmaktadır. Tarihte şenlik düzenleme (Sur) ve şenlik kitapları (Surnâme) yazma Osmanlıların gelenekleri arasında önemli bir yere sahip olmuştur. Surnâme, Osmanlı döneminde sarayda düzenlenen düğün, sünnet törenleri ve padişah çocuklarının doğum günü törenlerini anlatan mensur, manzum ya da manzum-mensur karışık yazılan eserlerin geneline verilen addır. Bunlar arasında daha ayrıntılı olarak düğün ve nişan törenlerine “*sûr-ı cihaz*”, sünnet şenliklerine “*sûr-ı hutân*” ve doğum şenliklerine “*velâdet-i hümayun*” denilmektedir (Aynur, 2009). Surnâmeleri önemli kılan özellik tarih kaydı niteliği taşımalarının yanı sıra minyatürlerle de görsel olarak tasvir edilmeleridir. Osmanlıda bu minyatür sanatçılarına ise “*nakkaş*” denilmektedir.

Bilinen en eski sanat dallarından biri olan minyatür sanatı, Türkiye’de en parlak dönemine Osmanlı devrinde ulaşmıştır. Resim yasağının İslam kültür ve düşüncesine ters düşmesi, sanatçıların da eserlerini etkilemiştir. Minyatür sanatçıları eserlerini belirli yasaklar çerçevesinde özgün tutmaya çalışmışlardır (Çok, 2021, s.120).

Binark gibi bazı araştırmacılar minyatür sanatının başlangıcının Uygur Türklerine ait olduğunu, onların geliştirdikleri bu sanatın çeşitli yollarla Anadolu’ya ulaşarak İslam minyatür sanatının kaynağını oluşturduğunu ileri sürmektedir. Bu sanat daha sonra Anadolu Selçukluları zamanında da devam etmiştir (1975, s. 42-43).

Adres | Address

RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi

RumeliDE Journal of Language and Literature Studies

e-posta: editor@rumelide.com
tel: +90 505 7958124

e-mail: editor@rumelide.com,
phone: +90 505 7958124

İslam dünyasında önemli bir resimli katalog özelliği taşıyan minyatür sanatı, Osmanlı el yazmalarında önemli bir yer edinmiş, gelişip değişerek kazandığı yeni üslupla, özgün Osmanlı minyatür sanatı olarak yeni bir kimlik kazanmıştır. Osmanlı dönemi boyunca, meşhur Osmanlı nakkaşlarının yanı sıra, padişahların bazen farklı ülkelerden getirttiği yabancı sanatçıların da etkileriyle kültürel çeşitlilik ortamında, farklı üslupların da gelişmesiyle heterojen bir minyatür sanatı oluşturulmuştur. Günümüze kadar ulaşan önemli minyatür eserlerinin çoğu özellikle Fatih Sultan Mehmet zamanından kalmadır. Onun İstanbul fethinden sonra diğer sanat dalları gibi minyatür sanatında da önemli gelişmeler yaşanmıştır (Binark, 1975, s. 43-44). Özellikle saray nakkaşhanesinde gelişen Osmanlı minyatür sanatının İstanbul’un fethiyle en seçkin örneklerinin oluşturulmasıyla ilgili Filiz Çağman şu açıklamalarda bulunmuştur: “Osmanlı döneminde minyatür kitap resmi ve sanatı tamamen saraya bağımlı olarak gelişmiş ve üç yüz yılı aşkın süre ürünler vermiştir. Bu dönemin günümüze gelen ilk örnekleri İstanbul’un Fatih Sultan II. Mehmet’in saltanat yıllarıdır (Çağman, 1982, s.931).”

Fatih Sultan Mehmet (1432-1481) dönemi Osmanlı minyatür sanatının ilk oluşum dönemi olarak bilinmektedir. Bu dönemde özellikle portre sanatında önemli gelişmeler yaşanmıştır (Britanica, 1993). Bu süreçte yurt dışından sanatçıların ülkeye getirilmesine ve yerel sanatçıların eğitim için yurt dışına gönderilmesi gibi olaylara tanık olunmuştur. İtalyan Gentile Bellini ve Constanza di Ferrara gibi sanatçılar yurtdışından getirilen, padişahın nakkaş başı Sinan Bey ise yurt dışına gönderilen olarak bu kültürel etkileşimin en canlı örnekleridir. Bu kültürel alışveriş neticesinde Osmanlı minyatür sanatında Batı etkisi ile yeni üslup ve tarzlar oluşmaya başlamıştır. Bu süreçte minyatür sanatında özellikle padişah portreleri ve İstanbul, Edirne gibi önemli şehirler resmedilmiştir.

1465 yılına gelindiğinde minyatürler bazı tıp kitaplarında kullanılmaya başlamıştır. Örneğin, bu süreçte hazırlanan Cerrahiyyetü’l İlhaniyye eserinde hastasının dişini tedavi eden bir hekim resmedilmiştir (And, 2002). Bu minyatürlerin en önemli özelliği, hafif şişkin yanaklı, küçük ağız ve küçük burunlu, badem gözlü anatomik yapılarına sahip Uygur tipi insan çizimleridir. Dolayısıyla dönemin minyatürlerinde Çin ve Hint esintilerinin azalmaya başladığını söylemek mümkündür (Berkli, 2010, s. 160). Bu süreçte minyatürlerde her zaman erkek figürü kullanılmıştır.

II. Beyazıt (1447-1512) dönemine gelindiğinde minyatürlerde baskın erkek figürünün dışında genellikle hayvan figürleri kullanılmaya başlamıştır (Meredith, 1965, s. 192). Bu hayvan figürleri bazen yanyana bazen de birbirleriyle savaşıırken resmedilmiştir.

Kanuni Sultan Süleyman (1494-1566) dönemi ise Osmanlı minyatür sanatında klasik döneme geçişi göstermektedir. Dönemin minyatürleri edebi eserlerin yanı sıra tarih ve padişahların saraydaki gündelik yaşamını anlatan eserlerde kullanılmıştır. Edebi eserlerde kullanılan minyatürlerde Fars klasiklerinin de etkisi hissedilmiştir. Dönemin minyatürlerinde hem Doğu asıllı sanatçıların etkisi hem de yerli nakkaşların etkisi birbiriyle harmanlanmış olarak görülmektedir. Bu süreçte minyatürlerde yerel çevre giysilerin yanı sıra mimari ve doğa etkisi de kendini göstermeye başlamıştır. Çiçek açmış ağaçlar, selviler, renkli çiçekler, daha iri sarıklar ve figürlerde düşük bıyık çizimleri dönemin öne çıkan edebi eserlerindeki çizim örnekleri arasındadır (Eczacıbaşı, 1997, s. 1267). Tarihi eserlerde kullanılan minyatürlerde zengin doğanın yanı sıra savaş sahneleri ve savaşın geçtiği şehrin topografik özellikleri, surları, kaleleri, şehre özgü hayvanları da belge niteliğinde resmedilmeye başlamıştır (Aslanapa, 1993, s. 371-372).

Osmanlı minyatür sanatı zirve noktasına Kanuni Sultan Süleyman, II. Selim (1524-1574) ve III. Murad (1546-1595) dönemlerinde ulaşmıştır. Dönemin minyatür sanatının en önemli özelliği çok daha detaylı çizimlerdir. Bu süreçte tüm konulara ek olarak iç mekan çizimleri ve saray toplantıları da resmedilmeye başlamıştır. Özellikle birçok minyatürde yer alan bilim insanlarının toplantıları, gökyüzü ve bilimsel bazı

Adres | Address

RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi

RumeliDE Journal of Language and Literature Studies

e-posta: editor@rumelide.com
tel: +90 505 7958124

e-mail: editor@rumelide.com,
phone: +90 505 7958124

aletlerin çizimi bu dönemde bilime verilen önemi de gözler önüne sermektedir. Ayrıca dönemin minyatür eserlerinde daha canlı renlerin kullanılmaya başladığı da görülmektedir.

Lale Devri'ne (1718-1730) gelindiğinde minyatür sanatı yeniden diriliş dönemi denilebilecek yeni bir gelişim sürecine girmiştir. Devletin bu süreçte Avrupa ülkeleriyle gerçekleştirdiği ekonomik ve siyasi ilişkiler kültürel ortamı, dolayısıyla minyatür sanatını da etkilemiştir (Eczacıbaşı, 1997, s. 1270). Bu süreçte minyatürlerde saraydaki günlük hayat, kutlamalar, siyasi ve askeri başarılar dönemin toplumsal yapısına ışık tutan konular işlenmeye devam etmiştir. Bunun yanı sıra dönemin minyatür eserlerinde konu olarak kültürel esintileri barındıran portrecilikle tek figür denemeleri göze çarpmaktadır. Bu figürlerde Doğu ve Batı üslupları harmanlanmıştır.

Nakkaş Osman'ın (?-?) resimlediği "*Surnâme-i Hümayun*" ve Nakkaş Levnî'nin (?/1732) resimlediği "*Surnâme-i Vehbi*" Osmanlı dönemine ait minyatür sanatının en önemli eserleri olarak kabul edilmektedir. Bunların yanı sıra 18. yüzyılda yaşamış divan şairi Enderûnlu Fâzıl'ın Sadrazam Koca Mustafa Reşid Paşa tarafından müstehcen bulunup yasaklanarak nüshaları toplatılan ilk eser olan "*Zenannâme*"si ve yine aynı dönemdeki Türk minyatür ustası Abdullah Buhari'nin eserleri de kadın minyatürlerini içeren sayılı eserler arasında yer almaktadır.

Osmanlı İmparatorluğu'nda Batı'ya açılma politikası ile birlikte kadın figürleri, sosyal ve kültürel toplum yapısı çerçevesinde gelişim göstermiştir. Gelişen ve değişen sosyo kültürel yapıya uyum sağlayan ürünler veren şairler, yazarlar, ressamalar ve nakkaşlar çalışmalarındaki kadın figürlerine valide sultanları, cariyeleri, dansözleri, kalfaları, hizmetçileri, çalgı çalanları eklemenin yanı sıra saraya ait kutlama, davet ve eğlencelerini, bunların kıyafetlerinden, saçlarına ve takılarına kadar her detayı eklemiştir. Osmanlı'da özellikle minyatür sanatında ortaya çıkan bu ürünler, bugün bizlere dönemin kadın figürleri ve toplumda kadının rolü ile ilgili önemli bilgi aktarımları sağlamaktadır.

Osmanlı minyatürlerinde kadın figürünü ele alan en önemli eser Nakkaş Levnî tarafından yapılmıştır. Osmanlı minyatür sanatının son büyük temsilcisi olan Levnî, bu sanata perspektif, renk, natüralist öğeler ve betimleme anlayışını getirmiştir. Asıl ismi Abdülcelil Çelebi olan nakkaşa, mesleğinden ve bu mesleğe yeni bir soluk getirmesinden dolayı "levn (renk)" anlamına gelen Levnî ismi verilmiştir. Çalışmaları iki boyutlu bir yüzey sanatı olarak kabul edilen minyatürle, ışık ve perspektifi kullanan Avrupa resmi arasında bir geçit olarak kabul edilmektedir (Özer, 2003, s. 286-289).

Levnî minyatürlerinde kadın figürü üzerine neredeyse küçük bir albüm bulunmaktadır. Bu döneme kadar insan figürlerinin çizimine getirilen sınırlamalardan dolayı kadın figürleri de yok denecek kadar azdır. Örneğin, bazı surnâmelerin minyatürlü yazmalarında çengilerin görselleri yokken köçeklerin görselleri vardır. Bunun yanı sıra çarşı minyatürlerinde çarşıda, hamama giderken, toplu ya da tek olarak kadın figürlerine rastlanmaktadır. Bu minyatürlerde kadınlara genel olarak ya günlük işlerinde ya da dramatik sahnelerde rastlanmaktadır. Ancak zaten çok kısıtlı bir alan olan kadın figürlerine özellikle Levnî'nin çalışmalarında yeni bir soluk getirilmiştir.

Kadın figürlerinin yoğun bir şekilde ortaya çıktığı Osmanlı Lale Devri'nde, geleneksel minyatür konusunda Levnî'yi Buhari'nin figürleri takip etmiştir. Prof. Dr. Şehnaz Yalçın'a göre: "*Buhari'nin ışık gölgesi, ten rengini verişi, ilk nü çalışması, kompozisyonlarındaki yeni düzenlemelerin yanında kendi üslubunu oluşturduğu şişman göbekli değişik fiziksel farklılık içindeki kadın figürleri oldukça ilgi çekicidir (1995, s. 5).*"

Uzun tarihi geçmişine rağmen minyatürlerdeki kadın figürü konusuna nazaran çarşı ressamalarında durum tam tersidir. Çarşı ressamaları 17. yüzyılda Osmanlı'da çarşıda dükkanı olan ve müşterilerin ısmarladıkları konularda resimler yapan profesyonel halk ressamaları olarak bilinmektedirler. Osmanlı

Adres | Address

RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi

RumeliDE Journal of Language and Literature Studies

e-posta: editor@rumelide.com
tel: +90 505 7958124

e-mail: editor@rumelide.com,
phone: +90 505 7958124

tasvir sanatında önemli bir grubun temsilcisi olan bu ressamalar, özellikle Batılı seyyahların ısmarladıkları konularda çizimler yapan halk sanatçılardır. Çarşı ressamaları Avrupalı müşteriler için kıyafet katalogları çizimleri ile de öne çıkmışlardır. Bu ressamaların tasvirlerinde kadın figürlerine yoğun bir şekilde rastlanmasının yanı sıra imparatorluk topraklarındaki her kesim insana rastlamak mümkündür.

Çarşı ressamaları Osmanlı'nın sosyal yaşamına ışık tutarken, minyatür sanatçıları daha kısıtlı olarak saray içerisindeki hayata ışık tutmuşlardır. Minyatür ressamaları ve çarşı ressamaları arasında hitap ettikleri ve içerdikleri zümrenin dışındaki en önemli içerik ayrımı kadın figürleri konusunda yaşanmıştır. Minyatürlü yazmalarında çengilerin değil köçeklerin olduğu surnâmeler, 18. yüzyılda Levni gibi nakkaş ustalarının yorumlarıyla bir ölçüde farklılaşmıştır. Oysa ki Türk çarşı ressamalarının çalışmalarında kadın çalgıcı ve çengilere daha çok rastlanmaktadır. Çünkü çarşı ressamaları saray için çalışmayan, ticari ve ekonomik çıkarlar doğrultusunda çalışan bağımsız ressamlardır. Bu ressamaların varlığı 17. yüzyılda saray dışında da önemli bir sanat faaliyetinin yürütüldüğünü gözler önüne sermektedir. İster bilinçli ister bilinçsiz olsun, çarşı ressamaları İmparatorluğa gelen yabancılar, seyyahlar için hediye olarak yapıp sattıkları resimlerle doğuya özgü geleneklerin tanıtılmasına katkıda bulunmuşlardır. Bu ressamaların çalışmaları Osmanlı'nın gündelik hayatını ele alması, saraydan çok aşçılara, hamallara, ekmeççilere yani topluma odaklanması yabancılar için onları çekici kılmıştır. Ayrıca güreş, okçuluk, cirit gibi Türk sporlarını, bunların icra edildiği İstanbul'un çeşitli bina ve semtlerini de görselleştirmeleri yabancılar için oldukça ilginç ve günlük yaşamın anlaşılabilmesi için oldukça önemlidir. Onların sattıkları resimler ve özellikle kılık-kıyafet albümleri günümüzde Türkiye'de kaybolmuş olsa da Avrupa müzelerinde bulunmaktadır. Daha sade bir üslubu benimseyerek daha elit kesimlere hitap eden nakkaşların minyatürleri ise Türk topraklarını aşarak, Paris, Berlin, Venedik, Varşova, Londra ve Viyana kütüphanelerine kadar ulaşmıştır.

Osmanlı toplumunun ahlak algısı ile minyatürlerdeki yorumlamalara karşı duyulan çekingenlik, kadın figürlerine neden yönelim gösterilmediğini gözler önüne sermektedir. Ancak daha sonraki süreçlerde yapılan çalışmalara bakıldığında bu tutumun zamanla kısmen ortadan kalktığı anlaşılmaktadır. Osmanlı'da minyatürde rahatlama dönemi 17. yüzyıl sonrasında görülmeye başlamıştır.

Osmanlı minyatüründe kadın figürlerinde öne çıkan Levni'nin, günümüz Topkapı Sarayı Müzesi'nde toplam 19 minyatürü bulunmaktadır. Bu minyatürlerde Osmanlı kadınlarının yanı sıra Avrupalı ve İranlı kadınlar da bulunmaktadır. Levni'nin eserlerinde su testisi taşıyan, saçını tarayan, ip eğiren, yatan, dans eden kadınlar, toplumdaki statülerine göre giyinmiş oldukları kıyafetleriyle şık ve zarif olarak resmedilmişlerdir. Osmanlı nakkaşlarının ve çarşı ressamalarının ustalıklarıyla üretilen bu resimler zamanın Avrupalıların çok ilgisini çekmiştir. Çünkü dönemin Avrupalı için doğu toplumlarına özgü olan her şey bir “gizem” niteliği taşımıştır. Bunun yanı sıra sanatın merkezine görselliği koyan Avrupa için, görsellikten nispeten uzak ve daha sade olan Osmanlı resimleri ülke hakkında bilgi edinmeleri açısından önemli bir kaynak ve istihbarat olarak görülmüştür.

Adres | Address*RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi**RumeliDE Journal of Language and Literature Studies***e-posta:** editor@rumelide.com
tel: +90 505 7958124**e-mail:** editor@rumelide.com,
phone: +90 505 7958124

Çalışma kapsam ve sınırlılıkları çerçevesinde Osmanlı'daki minyatür çizimlerinde kadın figürü göz önüne alındığında, bunlar sadece yabancılara değil bizlere de dönem hakkında belli başlı bazı bilgiler vermektedir. Örneğin, Resim 6'daki Levnî'nin “*Şeffaf Başörtülü Genç Kadın (Yalçın, 1995, s. 94)*” ve “*Feraceli Kadın*” gibi çalışmalarına bakıldığında, ilk olarak çalışmalarda işlenen canlı renkler göze çarpmaktadır. Resimdeki kadın dönemin baskın İslam geleneğine göre feraca giyen kadınlara göre daha canlı renklerde, siyah ferace giyerek sadece göz çevresi açıkta kalan kadınlara göre daha açık yakalı bir kıyafetle karşımıza çıkmaktadır. İki çalışmada da figüre yine siyah bir örtüye nazaran beyaz ve şeffaf tonlarında bir örtü takılmıştır. Geleneksele yakın bir giyime sahip olan figürlerden özellikle “*Şeffaf Başörtülü Genç Kadın*”da renklerin kullanımı, yüksek topuklu beyaz ayakkabı ve açık yakaya takılan inci benzeri kolye ile kendi döneminin formlarından uzaklaşarak, başkent modasının değiştiğini göstermektedir. Levnî çalışmasında ince işçilik olarak işlemelere kadar özen göstermiştir. Çalışmalarda her ne kadar eller ve ayaklar bileklere kadar kapalı tutulmuş olsa da giyim tarzındaki değişiklik Batı etkili bir modernleşme başlangıcını çağrıştırmaktadır.



Resim 6. Levnî, “*Şeffaf Başörtülü Genç Kadın*”



Resim 7. Levnî, “*İplik Eğiren Kadın*”

Resim 7'deki Levnî'nin “*İplik Eğiren Kadın (Yalçın, 1995, s. 98)*” çalışmasında, günlük giyim tarzı ile elindeki iğ ile iplik büken bir kadın figürü kullanılmıştır. Dönemin Anadolu insanının yaşamında el işleminin büyük önemi vardır. Çünkü mobilyasız evlerde yaşayan insanların tek gösterişi işlemler üzerinden yani işlemeli yastıklar, minderler, havlular, mendiller, örtüler vb. ile yapılmıştır. Ülkenin geleneksel yapısında kadınların, özellikle de genç kızların iyi el işlemesi yapmaları önemli bir görgü ve bilgi birikimi olarak yorumlanmaktadır (Renda, 1993, s. 212). Figüre konu olan kadının ceketinde lale deseni kullanılmıştır. İslam topluluklarında “lale” kelime olarak ele alındığında Arapça “Allah” lafzına ait harfleri taşıırken, tasavvufta Allah'ın birliğini temsil etmektedir. Ayrıca “lale” Osmanlı bayrak ve sancağının da sembolü olarak kullanılmıştır. Bu figürde ince bir detay olarak kullanılan lale, Türk motiflerinin tanıtılması açısından büyük önem teşkil etmektedir. Bu figürün ceketinin yenleri ise “Çin bulutu” desenlidir. Bulut motifinin çıkış yeri olarak Çin gösterilmektedir. Efsanevi bir hayvan olan ejder, Çin inanışlarına göre bir güç sembolü olup, göklerin koruyucusu ve tek hâkimi olarak görülmektedir. Bazı sanat tarihçileri bu bulut motiflerini ejderin

ağızından çıkan ateşe veya buhara dayandırmaktadırlar. Çin bulutu motifinin Osmanlı minyatüründe görülmesi ise iki ülke arasında gerçekleşen kültürel etkileşimi göstermektedir.

Adres | Address

RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi

RumeliDE Journal of Language and Literature Studies

e-posta: editor@rumelide.com
tel: +90 505 7958124

e-mail: editor@rumelide.com,
phone: +90 505 7958124

Resim 8’deki Levnî’nin “*Rakkase (Yalçın, 1995, s. 102)*” çalışmasında ise hem Asya hem de Avrupa esintilerini bulmak mümkündür. Bu çalışma yine Topkapı Saray Müzesi’nde bulunan Asya etkili çift kişilik dans minyatürüne, figürün yüzündeki Uzakdoğu özellikleri, uzun kollu giysisi, kollarında işlenen karşıt çizgiler, yine çin bulutu desenli ceketi ve vücudunun zarif hareketi ile benzerlikler göstermektedir. And’a göre rakkase: “*Dizini yarı eğik pozisyonda kaldırarak ağırlığını öteki ayağına vermiştir. Bir kolu omuz üstünde, diğer kolu da aşağıda durmaktadır. Bu Türk dansı özelliğidir ve merkezi Asya’nın etkisidir (1976, s. 165).*” Asya kültürü eğilimi ile oluşan Çin ve Türk dansları arasındaki benzerlik, yine iki ülke arasındaki kültürel etkileşimleri göstermektedir. Buradaki kadın figüründe sıcak renklerle neşeli bir ortamın tasvir edilmesi bizlere III. Ahmed döneminin eğlence düşkünlüğünü göstermektedir. Resmin köşebentlerinde Avrupa motiflerinin kullanılması da bir yenilik olarak göze çarpmaktadır.



Resim 8. Levnî, “Rakkase”



Resim 9. Levnî, “Feraceli Kadın”

Resim 9’daki Levnî’nin “*Feraceli Kadın (Yalçın, 1995, s. 106)*” çalışmasında dönemin dini baskınlığı daha net görülmektedir. Figürün sadece gözlerini açıkta bırakan koyu fûme feracesi ve sarı çetikleri bunun bir Müslüman kadını olduğunu göstermektedir. Dönemin kadınları Osmanlı sokak giyim tarzı olan feraceyi giymeden dışarıya çıkamazlardı. Sosyal yaşama bakıldığında kırmızı, mavi ve yeşil renkli feraceleri Müslümanların, daha açık renk olan feraceleri ise gayrimüslimlerin giyinmesine izin verilmiştir. Ayrıca, sarı çetik Müslümanlara aitken, gayrimüslimlerin siyah ya da koyu renk çetikler giymelerine izin verilmiştir. Sosyal yaşamda Müslüman ve gayrimüslimler için geçerli olan bu kuralların resimlere de yansıtılması, “doğu” toplumları hakkındaki küçük ama önemli bilgilerin aktarılmasını sağlamaktadır. Ayrıca resmin üzerinde “*Bursa’nın ariftesinin⁴ tebdil-i tavrıdır*” yazısında her ne kadar kelime hatası bulunsa da resim Bursa’nın seçkin zümre kadınlarının giyimini bir tasviri olarak hazırlanmıştır. Nakkaş Levnî’nin bu eserinde aynı isimli üç adet “*Feraceli Kadın*” çalışması vardır. Bunların üçü incelendiğinde dönemin giyim tarzındaki değişim ve modernleşme etkileri yoğun bir şekilde göze çarpmaktadır.

Resim 10’daki Levnî’nin “*Testi Taşıyan Kadın (Yalçın, 1995, s. 118)*” çalışması incelendiğinde ortaya günlük kıyafetli Anadolu kadını tasviri çıkmaktadır. Çünkü bu dönemde Anadolu kadınının testi içinde çeşmeden su taşıması günlük önemli uğraşlarından biridir. Nakkaşın diğer kadın figürlerine nazaran bu tasviri daha sade bir köylü kıyafeti, topuksuz düz sarı renkli ayakkabıları ve yine çiçekli şalvarı ile ele alınmıştır. Daha sade yorumlanan bu resimde canlı renklerin kullanılması ise resme derinlik ve zenginlik kazandırarak, halkın giyim tarzına da renklerle gelen modernliği ve Lale devri modasını vurgulamaktadır. Bu resim dönemin Anadolu insanının giyimini ve yaşam koşullarını yabancılara aksettirmesi açısından önem taşımaktadır.



Resim 10. Levnî, “Testi Taşıyan Kadın”

Enderûnlu Fâzıl (1759-1810) ise 18. yüzyıl Osmanlı döneminde yaşamış meşhur bir divan şairidir. Saraydaki Enderun mektebinde okuduğu için kendisine Enderûnlu Fâzıl denilmiştir. Sıkıntılı bir hayat geçiren Fâzıl, sivri dili ve hiciv ustası Nefî gibi keskin kalemi sebebiyle Rodos’a sürgün edilmiştir. Enderûnlu Fâzıl, kadınlardan hoşlanmadığı, hatta

⁴ Aslı “aşifte” olması gereken bu kelime bir imla hatası sonucu “arifte” olarak yazılmıştır.

Adres Address

nefret ettiğini aslında birçok beyitinde dile getirmiştir: “Şairiz, şeyn verir şanımıza. Giremez fahişe divanımıza (Bardakçı, 2020).” Şairin en ünlü eserleri erkekleri ele aldığı *Hûban-nâme* ve kadınları ele aldığı *Zenannâme*'dir. Eseri *Zenannâme*, 18. yüzyıldan kalma resimli bir mesnevidir. Bu eser içindeki kadın minyatürleri dönemin Sadrazamı Koca Mustafa Reşid Paşa tarafından müstehcen bulunup yasaklanmış, nüshaları da toplatılmıştır (Bardakçı, 2020).

Fâzıl, eserinde otuz üç ülkenin kadınlarını, sosyal hayatları ve fiziksel özellikleriyle ele almıştır. Eserde bulunan kırk dört minyatürde, kadınlar hamamı, doğum sahneleri, kır eğlenceleri gibi konular tasvir edilmiştir. Enderûnlu Fâzıl, eserde Osmanlı Devleti'nin etkisi altındaki topraklarda bulunan kadınların davranış, gelenek, giyim kuşamları ve sosyal hayattaki rollerini anlatmıştır. Ayrıca, kadınları milliyetlerine göre ayırmış ve cinsel yaşamlarını da ele almıştır (Gider, 2023).



Resim 11. Enderûnlu Fâzıl, *Zenannâme*

Resim 11'de *Zenannâme* eserindeki birkaç kadın figürü ele alınmıştır. Eserden anlaşıldığı kadarıyla Fâzıl, “kadın kimdir, nedir, nasıldır?” sorusunun yanıtını kendi çapında vermeye çalışmıştır. Osmanlı saray eğitilmiş olan Fâzıl, döneminin kadınlara bakış açısını da bu eserde adeta özetlemiştir. Bu eserdeki minyatür çizimlerine bakıldığında Batı etkisi belirgin olarak görülmektedir. Zira Fâzıl eserinde bütün kadınları ülkelerine göre sınıflandırarak ele almıştır. Çizimlerde Osmanlı minyatürlerinin yeni üslubuyla bağlantılı olarak, Levnî gibi canlı renkleri kullanmıştır. Lale Devri'nin eğlence ve rahatlığını da resimlerine taşıyan Fâzıl'ın “kadın figürleri” Levnî'den farklı olarak daha açık giyimli, derin göğüs dekoltelidir. Her ülkenin kendine özgü kıyafet tasarımları ve taç, inci kolye, altın kemer, ipek şal, kürk ve şapka gibi aksesuarları figürlere eklenmiştir. Levnî döneminden sonra üretilen bu eserler dikkatle incelendiğinde, ilk zamanlarda sanatçıların önem verdiği İslami çizgiden tamamiyle kopuş yaşanmıştır demek mümkündür. Fâzıl'ın minyatürlerindeki kadınlar mesnevisindeki çarpıcı açıklamalarına eşlik edercesine açık ve detaylıdır. Bu figürlerin bir diğer özelliği ise Çin minyatürleri rastladığımız doğanın çizimlerin arka planına eklenmesidir. Güzellik vurgusunun ön plana çıkarılması açısından Levnî gibi sade bir arka fondan ziyade, bulutlu gökyüzü, ağaçlar, açık hava figürlere eşlik etmektedir. Fâzıl'ın kadınları sevmediği açıklamaları ve eserine özellikle dönemin erkekleri tarafından yoğun ilgi gösterildiği göz önüne alındığında, onun cazibeli ve cesur giyimli kadınları resmetmesi onun kadınları sadece “cinsellik” üzerinden ele alışını da temsil etmektedir. Özetle Fâzıl'ın “kadın figürleri”, Levnî'ninkiler gibi kültürel çizimlerin dışında Osmanlı'ya tamamen yabancı olan kadınları ve aynı şekilde bu kadınların toplumlarına özgü kıyafetleri ve işlemleri tanıtmaktadır. Onun eserleri Osmanlı minyatürlerindeki

Adres | Address

RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi

RumeliDE Journal of Language and Literature Studies

e-posta: editor@rumelide.com
tel: +90 505 7958124

e-mail: editor@rumelide.com,
phone: +90 505 7958124

modernleşmeyi temsil etmesinin yanı sıra yerli kültürü tanıtmaktan ziyade yabancı kültürlerin Osmanlı’ya tanıtımı açısından önem teşkil etmektedir.

18. yüzyıldaki kadın minyatürleri söz konusu olduğunda araştırılması gereken bir diğer Türk minyatür ustası Abdullah Buhari’dir. Hakkında çok fazla bilgi bulunmayan Buhari, geleneksel minyatür üslubundan Batı resmine geçiş döneminde yetişen tasvir sanatçıları arasında en meşhur olanıdır. Eserlerini 1735-1745 yılları arasında verdiği, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi’nde imzalı ve tarihli olanlarından anlaşılmaktadır. Onun eserleri, devrinin kadın tiplerini, kıyafetleriyle aksettirmektedir. Tasvirlerindeki figürlerin yüzlerinin işlenişinde, Batı etkisiyle onlara boyut kazandırmaya çalıştığı görülmektedir. Buhari’yi önemli kılan çizimlerine Batı stilindeki gibi üçüncü boyutu vermeye çalışarak, gerçeklik boyutunu arttırmaya çalışmasıdır.



Resim 12. Abdullah Buhari, “kadın figürleri”

Resim 12’de Abdullah Buhari’nin bazı kadın figürlü minyatürlerine yer verilmiştir. Buhari Levnî ve Enderûnlu Fâzıl’ın çizimlerdeki tekniği kendi tekniğiyle de harmanlayarak sunmuştur. Onun “kadın figürleri”ne bakıldığında kıyafetlerdeki işlemlerden, renklerdeki canlılığa kadar Levnî’nin izlerini, çıplaklık ve cesur çizimlerinden Enderûnlu Fâzıl’ın izlerini bulmak mümkündür. Bunlara ek olarak Buhari’nin “kadın figürleri”nde göze çarpan en önemli özellik kadınları günlük hayatın içindeki figürlerden ziyade ellerinde tuttıkları müzik enstrümanlarıyla resmetmesidir. Buhari bazı “kadın figürleri”nin kıyafetlerinde Levnî’nin yolundan gitmiş ve elbiselere lale, karanfil gibi Türk motiflerini eklemiş, canlı renkleri kullanmış, hatta bunu bir üst seviyeye çıkararak modellerinde Türk müzik enstrümanlarını da kullanarak adeta kültür tanıtımı yapmıştır. Bazı “kadın figürleri”nin çizimlerinde ise Enderûnlu Fâzıl’ın üslubunu sürdürmüş, modelleri hamamda, bahçede vb. gibi gündelik hayatlarında bütün çıplaklıklarıyla resmetmiştir. Onun bu üslubunda yine Osmanlı kadınlarının günlük yaşamının tanıtımı yapılmıştır demek mümkündür. Buhari minyatürlerinde bazen Levnî gibi sade bir arka fon, bazen de Enderûnlu Fâzıl gibi içinde bulunulan ortamı olduğu gibi yansımasıyla kendinden önceki üslupları harmanlamıştır.

Sonuç olarak, Osmanlı minyatür sanatçısı Levnî İslam dininin prensipleri çerçevesinde özgün çalışmalar ortaya koymuştur. Bu çalışmalar hem kadın figürünün işlenmesi hem de dönem hakkında sosyo-kültürel, tarihi bilgiler vermesi açısından önemlidir. Bunlar dönemin gizemli Doğu toplumlarının içerisinde Osmanlı İmparatorluğu’nda yaşamı tanıtması bakımından resimli belgesel niteliği taşımaktadır. 17. yüzyıldan itibaren başlayıp artarak devam eden hem Batı hem de Asya etkisini minyatürlerde ve özellikle minyatür sanatçıların eserlerinde “kadın figürleri” üzerinden görmek mümkündür. Çalışmada öne çıkan minyatür ustaları hem kadın figürleri hem de renk kullanımı ve

Adres | Address

RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi

RumeliDE Journal of Language and Literature Studies

e-posta: editor@rumelide.com
tel: +90 505 7958124

e-mail: editor@rumelide.com,
phone: +90 505 7958124

üsluplarıyla Osmanlı minyatür sanatına yeni bir bakış açısı kazandırmışlardır. Kültür tarihi açısından önemli olan minyatürlerde işlenen her kadın figürü, Osmanlı toplum yapısının farklı kesimlerini temsil etmektedir. Profesör Şehnaz Yalçın'a göre: "*Duruş, portre tiplerini yanında giysi, takı ve eşya açısından ayrıntılarıyla ele alınan figürler Osmanlı yaşantısı hakkında fikir veren önemli belgelerdir (1995, s. 81).*" 17.-18. yüzyıl Osmanlı kadınlarının yaşam tarzına ait ilginç ayrıntıları gün yüzüne çıkaran kadın figürlü minyatürler, "*kıyafetnâme*" özelliği ile Türk minyatür sanatı koleksiyonu içerisinde büyük önem taşımaktadır.

Sonuç

Çin ve Osmanlı minyatür sanatını ele alan bu çalışma, "kadın figürü" başlığı ile spesifikleştirilmiştir. Minyatürler sadece üretildikleri ülkelerin değerlerini yansıtır gibi görünseler de resimlerin detayları bizlere ülkeler arasındaki kültürel etkileşimleri de göstermektedir. Bu çalışma kadının bu toplumdaki yerini anlamak, iki ülke arasında minyatür sanatıyla kültürün "kadın figürleri" üzerinden aktarımlarını resmederek göstermek ve tarihi süreçte diğer ülkelere doğu toplumlarını tanıtmak açısından önemlidir.

Çalışmada ele alınan Çin ve Osmanlı minyatür sanatında kadın figürlerindeki ayrımlara bakıldığında; Çin'de ataerkil toplum yapısından Osmanlı'da İslam kültüründen kaynaklı olarak kadın sanata çok geç dahil edilmiştir. Çin minyatürlerine kadının girişi yine erkek egemen toplumun gölgesinde kalırken, Osmanlı minyatürlerine kadının girişi tam olarak modernleşmeyle gelen özgürlüğü temsil etmektedir. Çin minyatüründe kadın figürlerinde yine baskın erkek egemen çizimler varken Osmanlı minyatürlerinde kadın figürleri kavisli tam anlamıyla kadınsal çizimler kullanılarak verilmiştir. Çin minyatürlerinde kadın çizimleri genellikle erkek bağlamları ile açıklanmıştır. Örneğin, uzaklardaki eşini bekleyen kadın, eşi için süslenen kadın vb. gibi figürler alt yapısında hep erkeklerle dayandırılmıştır. Ancak Osmanlı minyatürlerinde kadın sadece kadınlık olgusu ile resmedilmiştir. Bunun en açık örneği minyatürlerde yansıtılan testi, işlemeli mendiller, yazmalar, Türk enstrümanları ve Osmanlı günlük hayatı gibi Anadolu kadınına özgü küçük detaylarda görülmektedir. Bunun yanı sıra Çin'de kadın figürleri kişisel ya da toplumsal sorunlardan kaynaklanan şikayetleri üstü kapalı olarak ifade etmek için de kullanıldıklarından daha donuk ya da üzgün yüz ifadeleri ile resmedilmişlerdir. Osmanlı'da Levnî, Enderûnlu Fâzıl ve Buhari'nin kadın figürleri ise dönemin Batı'ya açılma ve Lale Devri politikalarıyla örtüşerek daha neşeli, güler yüzlü, açık kıyafetlerle ve canlı renklerle resmedilmiştir.

Söz konusu iki ülkenin minyatür çizimlerdeki etkileşimler olduğunda ise çizimlerdeki yine bazı ince detaylarda saklı olan benzerlikler göze çarpmaktadır. Örneğin, Osmanlı minyatürlerinde kadın figürleri ilk başlarda Çin'e özgü çekik gözlerle resmedilse de çizimlerde zamanla Uygur Türkleri'ne özgü badem göz kullanılmaya başlanmıştır. Daha önce bahsedildiği gibi Çinliler hem kadınları çiçeklere benzettikleri hem de şairane bir gözle bitkilere derin anlamlar yükledikleri için, Çin minyatüründe kadın figürlerinde yoğun olarak çiçek, bambu yaprakları, muz ağacı yaprakları kullanılmıştır. Aynı şekilde 17. yüzyıl Osmanlı minyatürlerindeki kadın figürlerinde de yine topluma özgü derin anlamları ifade eden lale, karanfil ve güller kadın figürleri ile özdeşleştirilerek resmedilmiş, 18. yüzyılda çiçek ve ağaçlar figürlerin arka fonunda da yoğun olarak kullanılmaya başlamıştır. Bu durumun iki ülkede de İpek Yolu gibi etkileşimlerden ya da benzer sosyo-kültürel yapılardan kaynaklı olabileceği düşünülmektedir. Minyatürün ilk uygulandığı Çin ve Orta Asya olarak bilindiğinden, ilk çizimlerde kullanılan çekik göz ve Çin'e özgü desenlere de bakılırsa Osmanlı minyatürlerindeki Çin esintisini gözlemlemek mümkündür. Çin'in kadın figürlü minyatürlerine yelpaze, çubuk saç tokaları eklenirken; benzer şekilde Osmanlı kadın figürlü minyatürlere de testi, mendil, yazma gibi ülkeye özgü eşyalar eklenmiştir. Bunlar resimler aracılığıyla kültür tanıtımı için önemli detaylardır. Buna ek olarak, iki toplumun da kadın figürlü minyatürleri toplumsal refah seviyesini diğer ülkelere göstermek amacıyla aracı olarak kullanılmıştır.

Adres | Address

RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi

RumeliDE Journal of Language and Literature Studies

e-posta: editor@rumelide.com
tel: +90 505 7958124

e-mail: editor@rumelide.com,
phone: +90 505 7958124

Örneğin, figürlerin bakımlı kadınları yansıtmaması, bilek ve boyunlarındaki takıların bolluğu, kemerlerinin işlemeleri bizlere dönemin ve ülkenin refah ve zenginliğini göstermektedir.

Figürlerde geleneksel kültüre özgü benzerliklere bakıldığında, sarı renk kullanımı ve uzun saçlar göze çarpmaktadır. Sarı renk Çinliler için asalet ve zenginlik göstergesi olarak oldukça önemlidir. Hatta İmparatorluk döneminde sadece imparator sarı renkte kıyafetler giyinmiş, toplumun diğer kesiminden sarı rengi tercih edenler idam cezası gibi sonuçlara katlanmak zorunda bırakılmışlardır. Bu doğrultuda Osmanlı minyatürlerinde de zenginlik ve modernleşme gösterisi olarak tercih edilen sarı renkli ayakkabılar, elbiseler, yazmalar vb. minyatürlerdeki Asya esintisini gözler önüne sermektedir. Minyatürlerde işlenen uzun saçlar Çin toplumunda uzun ömür ve zenginliği ifade etmektedir. Aynı şekilde Osmanlı saray minyatürlerinde işlenen kadın figürlerine de uzun saçlar çizilmiştir. Bu minyatürlerin saray için çizildiği göz önüne alındığında, Osmanlı'da bunun bir zenginlik ifadesi olabileceği sonucuna varılmaktadır. Osmanlı minyatürlerindeki kadın figürlerinin ceket, gömlek, şalvar vb. kıyafetlerine “Çin bulutu” deseni çizilmiştir. Adından da anlaşılacağı gibi bu desen Çinlilere özgüdür. Bu detay bizlere yine Asya'dan kültür aktarımı ve etkileşimini vermektedir.

Sonuç olarak, minyatür sanatı Çin ve Türk toplumlarının tarihi geçmişlerinde önemli bir yere sahiptir. Bu sanat, sadece göze hitap etmeyip aynı zamanda toplumun kültürel yapısı ve tarihi ile ilgili bilgi veren ve bu yapıyı tanıtan belgesel niteliğindedir. Yani minyatürler hem kendi toplumumuzun tarihini öğrenmek ve başka toplumlara bunu göstermek hem de başka toplumların kültürlerini öğrenmek için sanatla harmanlanmış önemli kaynaklardır. Bu doğrultuda günümüzde kültür ve tanıtım internet ve televizyon gibi modern teknoloji ile gerçekleştirilse de minyatürlerin o dönemin görsel teknolojisi olduğunu söylemek mümkündür.

Kaynakça

- Aero, R. (1980). *Things Chinese*. New York: Doubleday.
- And, M. (1976). *A Pictorial History of Turkey Dancing*. Ankara: Dost Yayınevi.
- And, M. (2002). *Osmanlı Tasvir Sanatları I: Minyatür*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Aslanapa, O. (1993). *Türk Sanatı, Minyatür Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Aynur, H. (2009). Sûname. *Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, 37. Cilt. İstanbul: Sarayburnu Kitaplığı.
- Bardakçı, M. (2020). Kadınları Fitratlarına ve Özelliklerine göre Anlatan Fazıl Bey'in Kadın Tasnifi. *Habertürk online gazete*. <https://www.haberturk.com/yazarlar/murat-bardakci/1014291-kadinlari-fitratlarina-ve-ozelliklerine-gore-anlatan-fazil-beyin-kadin-tasnif> (Son Erişim: 05.10.2023).
- Berkli, Y. (2010). *Uygur Resim Sanatının Üslup Özellikleri*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi.
- Binark, İ. (1975). *Eski Kitapçılık Sanatımız*. Ankara: Ayyıldız Matbaası A.Ş..
- Britanica (1993). *Minyatür*. İstanbul: Ana Yayıncılık A.Ş..
- Birrell, A. (1982). *New Songs from A Jade Terrace: An Anthology of Early Chinese Love Poetry, Translated with Annotations and An Introduction*. London, Boston: G. Allen and Unwin.
- Bomin, W. (Ed.). (1988). *Zhongguo meishu tongshi (A History of Chinese Art)*. Shangdong: Jiaoyu Press.
- Bush, S. (1971). *The Chinese Literati on Painting: Su Shin (1037-1101) to Tung Ch'i-ch'ang (1555-1636)*. Cambridge, Mass.: Harvard University.
- Cahill, J. (1978). *Parting at The Shore: Chinese Painting of The Early and Middle Ming Dynasty, 1368-1580*. New York: Weatherhill Press.

Adres | Address

RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi

RumeliDE Journal of Language and Literature Studies

e-posta: editor@rumelide.com
tel: +90 505 7958124

e-mail: editor@rumelide.com,
phone: +90 505 7958124

- Chao-shen, C. (1985). A study of T'ang Yin's Poetry, Writing and Painting from The Point of View of His Life, *National Palace Museum Quarterly*. 2. Ser.
- Chen, Z. (1981). *Lidai Shinü Hua Xuanji (历代仕女画选集)*. Tianjin: Tianjin Renmin Meishu Chubanshi.
- Clapp, A. (1991). *The Painting of Tang Yin*. Chicago: University of Chicago.
- Çağman, F. (1982). *Anadolu Türk Minyatürü*. Ankara: Görsel Yayınları A.Ş..
- Çok, B. (2021). Osmanlı Minyatür Sanatının Özellikleri, *Socrates Journal of Interdisciplinary Social Studies*. 7/13, 120-142.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (1997). İstanbul: Yem Yayınevi.
- Ebrey, P. (1990). Women, Marriage, and The Family in Chinese History. P. S. Ropp (Ed.). *The heritage of China içinde* (197-223). Berkeley: University of California Press.
- Feng, Y. (1966). *A Short History of Chinese Philosophy* (D. Bodde Çev.). New York: Macmillan.
- Gider, N. (2023). Minyatürlerinden Dolayı Yasaklanan Eser: Zenanname. *Söylenti Dergisi*. <https://www.soylentidergi.com/minyatürlerinden-dolayi-yasaklanan-eser-zenanname/> (Son Erişim: 05.10.2023).
- Goodrich, L. C. & Chaoying F. (Eds.) (1976). *Dictionary of Ming Biography*. New York: Columbia University.
- Hung, W. (1952). *Tu Fu: China's Greatest Poet*. Cambridge, Mass.: Harvard University.
- Hung, W. (1989). *The Wu Liang Shrine: The Ideology of Early Chinese Pictorial Art*. Stanford: Stanford University.
- Knapp, B. (1992). *Images of Women: A Westerners View*. Troy, N. Y.: Whitston.
- Kung-shang, H. (1984). *Selected Paintings of Beauties Throughout The Ages*. Taipei: Art Books.
- Laing, E. J. (1990). Notes on Ladies Wearing Flowers in Their Hair, *Orientalia*. 21/2, 32-39.
- Laing, E. J. (1990). Chinese Palace-Style Poetry and The Depiction of A Palace Beauty, *Art Bulletin*. 72/2, 284-295.
- Legge, J. (Çev.) (1875). *The Chinese Classics, II: The Works of Mencius*. Taipei: Wen-shih-che.
- Liu, X. (MÖ206). *Lie Nü Zhuan (列女傳)*. Chinese Text Project. <https://ctext.org/lie-nv-zhuan> (Son Erişim: 15.11.2023).
- Loehr, M. (1980). *The Great Painters of China*. New York: Harper & Row.
- Meredith, G. ve Owens, M. (1965). Sixteenth Century Illustrated Turkish Manuscript At Manchester, *Atti Del Secondo Congresso Internazionale Di Arte Turca*, Napoli.
- Murck, A. & Wen, F. (Eds.) (1991). *Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy and Painting*. Princeton: Princeton University.
- O'Hara, A. (1981). *The Position of Women in Early China: According to The "Lieh Nu Chuan" The Biographies of Eminent Chinese Women*. Westport, Conn.: Hyperion.
- Özer, N. Ö. (2003). Levni Abdülcelil Çelebi, *Tarihi, Kültürü ve Sanatıyla VI. Eyüpsultan Sempozyumu: Tebliğler*, 284-291.
- Peterson, T. G. & Mathews, P. (1987). Feminist Critique of Art History, *Art Bulletin*. 3, 326-557.
- Pollock, G. (1988). *Vision and Difference: Femininity, Feminism and The Histories of Art*. New York: Routledge.
- Powers, M. (1992). *Art and Political Expression in Early China*. New Haven: Yale University.
- Renda, G. (Ser. koor.) (1993). Çağlar Boyu Anadolu'da Kadın: Anadolu Kadınının 9000 Yılı, *Kültür Bakanlığı Anıtlar ve Müzeler Genel Müdürlüğü Sergi Kataloğu*.

Adres | Address

RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi

RumeliDE Journal of Language and Literature Studies

e-posta: editor@rumelide.com

e-mail: editor@rumelide.com,

tel: +90 505 7958124

phone: +90 505 7958124

- Robinson, J. (1981). Chinese and Japanese Paintings, in The Indianapolis Museum of Art: The Oriental Collection. *Arts of Asia*, 89-100.
- Seckel, D. (1993). The Rise of Portraiture in Chinese Art, *Artibus Asiae*. 53/1-2, 7-26.
- Sickman, L. & Soper, A. (1968). *The Art and Architecture of China*. 3rd Edition. Baltimore: Penguin.
- Simons, P. (1992). Women in Frames: The Gaze, The Eye, The Profile in Renaissance Portraiture, N. Broude & M. D. Garrard (Eds.). *The expanding discourse: feminism and art history* içinde (39-58). New York: HarperCollins.
- Soper, A. (1951). *Kuo Jo-hsu's Experiences in Painting*. Washington, D. C.: American Council of Learned Societies.
- Stacey, J. (1983). *Patriarchy and Socialist Revolution in China*. Berkeley: University of California.
- Swann, N. L. (1932). *Pan Chao: Foremost Woman Scholar of China*. New York: Russell & Russell.
- Waley, A. (1960). *The Book of Songs*. New York: Grove Press.
- Wang, A. X. (2018). The Idealised Lives of Women: Visions of Beauty in Chinese Popular Prints of the Qing Dynasty, *Arts Asiatiques*, 73, 61-80.
- Weidner, M. (1988). *Views from The Jade Terrace: Chinese Women Artists 1300-1912*. Indianapolis: Indianapolis Museum of Art.
- Yalçın, Ş. (1995). *Levnî Minyatürlerinde Kadın Figürleri* (Yayımlanmış yüksek lisans tezi), Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Yılmaz, N. (2008). Minyatür Sanatının Anadolu'da ve Osmanlı'da Gelişimi, *Lebriz Sanal Dergi*. <https://nalanyilmaz.blogspot.com/2008/05/minyatir-sanatnn-anadoluda-ve-osmanlda.html> (Son Erişim: 15.11.2023).
- Zhang, Y. (1972). *Lidai Minghua Ji (历代名画记)*. Taipei: Wen-shih-che.

Adres | Address

RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi

RumeliDE Journal of Language and Literature Studies

e-posta: editor@rumelide.com
tel: +90 505 7958124

e-mail: editor@rumelide.com,
phone: +90 505 7958124