



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Sanat Tarihi Anabilim Dalı

**ALÎ ŞİR NEVÂYÎ HAMSE VE DİVANLARININ RESİMLERİ:
TOPKAPI SARAYI MÜZESİ KÜTÜPHANESİ'NDEKİ
ÖRNEKLER**

Gülsen Tezcan

Doktora Tezi

Ankara, 2007

ALÎ ŞİR NEVÂYÎ HAMSE VE DİVANLARININ RESİMLERİ:
TOPKAPI SARAYI MÜZESİ KÜTÜPHANESİ’NDEKİ ÖRNEKLER

Gülsen Tezcan

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Doktora Tezi

Ankara, 2007

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimini taahhüt eder, tezimin kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğim onaylarım:

- Tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.

13.02.2007

Gülsen Tezcan

Sevgili gül yüzlü annem ile nehir gözlü babama...

TEŞEKKÜR

“Alî Şîr Nevâyî Hamse ve Divanlarının Resimleri: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi’ndeki Örnekler” başlıklı doktora tezimi hazırlarken, edebiyat ile resim sanatının o büyülü buluşmasına tanık oldum. Kelimelerin çizgi ve renklerle hayat bulan dansı, bana çok başka bir dünyanın kapılarını araladı. İslam resim sanatının kendine özgü ifade biçimini, edebî metinlerin görselleştirilmesi sırasında nakkaşların, görsel hafızlarında yer alan imgeleri tekrarlamalarını ya da yeni anlatım yolları bulmalarını sağlamış, sanatçılar ve şairler böylesine renkli bir atmosferin oluşmasına katkıda bulunmuşlardır.

İşte bu büyülü dünyada gezindiğim süre içinde her aşamada bilgi ve birikimlerini benden esirgemeyen, araştırmalarım sırasında beni yönlendiren, kütüphanesini kullanmama izin veren, her zaman destek olan, bilimsel kişiliğini ve karakterini, tanıttığım günden bu yana, örnek aldığım ve öğrencisi olmaktan gurur duyduğum sayın hocam Prof. Dr. Serpil BAĞCI’ya minnettarım. Onun katkıları ve yönlendirmesi olmasaydı bu tez bir çok açıdan eksik kalırdı.

Tezim süresince değerli görüşlerini bildiren, referanslara dikkatimi çeken, yaynlara ulaşmamı sağlayan ve olumlu görüşleriyle hep motive eden sayın hocam Prof. Dr. Zeren Tanındı’ya, yüksek lisandan bu yana derslerine katıldığım, farklı bakış açıları ile resim sanatını algılamamı sağlayan, bir dönem danışmanlığını yapan sayın hocam Prof. Dr. Günsel RENDA’ya, doktora tez dönemim boyunca tez komitemde yer alan, teze farklı açılardan bakarak görüşleriyle katkıda bulunan, yapıçı eleştirilerini her zaman dikkate aldığım sayın hocam Doç Dr. Zeynep YASA YAMAN’a, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Türk Dili Edebiyatı bölümündeki Çağatayca derslerine katılmama izin veren, tezimin Çağatayca metinlerini okumama yardım eden ve düzeltmelerimi yapan, konu ile ilgili kitaplara dikkatimi çeken, her zaman desteğini yanı başında hissettiğim sayın hocam Doç Dr. Tanju ORAL SEYHAN’a, gönül verdiğim sanat tarihi bilim dalını meslek edinmeme vesile olan, tez dönemim boyunca gösterdikleri anlayıştan ötürü sayın rektörüm Prof. Dr. Zehra SEYFİKLİ’ye, lisans döneminden bu yana manevî desteklerini benden esirgemeyen, her konuda yanında olan ve meslekî

anlamda birçok şey öğrendiğim, bana evlerini açıp Ankara'daki ailem olan çok sevgili hocalarım Dr. Pelin ŞAHİN TEKİNALP ile Dr. Macit TEKİNALP'e, Osmanlıca dersleri aldığım, tezim boyunca her konuda fikirlerine başvurduğum, Osmanlıca metinlerimi okuyan ve düzeltmelerimi yapan sevgili hocam Fatma KUTLAR'a, tezim süresince destek olan, Orta Asya ile ilgili değerli kitapları bulunan kütüphanelerini kullanmama izin veren, Çağatayca öğrenmemə vesile olan sayın hocam Doç. Dr. Yaşar ÇORUHLU ve sevgili hocam Yrd. Doç Dr. Tülin ÇORUHLU'ya, Farsça yüksek lisans derslerine girmeme izin veren, tezimin Farsça çevirilerini ve düzeltmelerimi yapan, İran kültür ve sanatı ile ilgili görüşlerini benimle paylaşan sayın hocam Prof. Dr. Ali İbrahim SAVAŞ'a, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'ndeki elyazmalarına ulaşmamı sağlayan, her konuda yardımını esirgemeyen Kütüphane sorumlusu arkadaşım sevgili Zeynep ÇELİK ATBAŞ'a, Türk İslam Eserleri Müzesi'ndeki elyazmalarını incelerken gösterdiği kolaylık ve yardımlar için sayın Sevgi KUTLUAY KÜÇÜK'e, yüksek lisans ve doktora dönemlerinde her zaman karşılıklı yardımlaştığımız, bana hep moral veren sevgili arkadaşım Dr. Semih ALTIRER'e, Arapça düzeltmelerimi yapan arkadaşım Yrd. Doç Dr. Bahattin YAMAN'a, sevgili arkadaşım Saliha İÇEN, Özlem AĞCA, Filiz ERDOĞAN ve Özlem TOPRAK'a, hayatımın her döneminde yanında olan, aldığım her kararı destekleyen, bana güç ve sevgilerini veren çok sevgili AİLEM'e teşekkürlerimi sunuyorum.

13.03. 2007

Gülsen Tezcan

ÖZET

TEZCAN, Gülsen. *Alî Şîr Nevâyî Hamse ve Divanlarının Resimleri: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi’ndeki Örnekler*, Doktora Tezi, Ankara, 2007

Bu tezin konusunu, 15. yüzyıl sonlarında Timurlu başkenti Herat’ta siyasi ve kültürel kimliği ile büyük ün yapmış devlet adamı, şair, dilci Alî Şîr Nevâyî’nin (ö. 1501) eserlerinin Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi’nde bulunan resimli kopyaları oluşturur. Şairin hamse ve divanlarının yapımına, henüz hayatı olduğu yillardan itibaren başlanmış ve özellikle 16. yüzyıl boyunca İslam dünyasının çeşitli merkezlerinde hazırlanmış birçok resimli kopyaları bugün dünya müzelerinde ve koleksiyonlarında bulunmaktadır. Bu yazmalardaki resimler üslup ve ikonografi özellikleri açısından irdelenmiş, yine aynı açılardan hazırlandıkları tarihi kesitte İslam resim geleneği içinde karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiştir.

Nevâyî henüz hayattayken, eserlerinin resimli nüshaları saray atölyesinde hükümdar, şehzade ve devlet adamları için hazırlanmaya başlanır. Çeşitli kültürel ve siyasî ilişkiler sonucu, ünü Herat çevresi dışına çıkan şair, İslam ve Türk edebiyatında kalıcı izler bırakır. Nitekim Nevâyî’nin eserlerinin resimli kopyaları sadece Timurlu coğrafyasında üretilmekle kalmamıştır, bu örnekler içerik ve tarzlarıyla Anadolu ve Orta Asya başta olmak üzere bir çok üretim merkezini hem üslupsal hem de ikonografik açılardan etkilemiştir. Önce Timurlular için ardından siyasî ve kültürel etkileşim sonucunda yayılarak üretimi devam eden resimli Alî Şîr Nevâyî kopyaları Akköyunlular, Safevîler, Osmanlılar, Özbekler, Babürlüler için hazırlanmaya devam etmiştir. 15. yüzyıl sonundan itibaren bu hanedanların Herat, Şiraz, Tebriz, İstanbul, Şahruhiya, Buhara, Kazvin, Kaşmir gibi merkezlerinde 19. yüzyıla kadar yapımı devam etmiştir. Şairin böylesine geniş bir coğrafyaya yayılan ünü, merkezlerin resim programlarını ve üsluplarını da etkilemiştir. Bu aşamada Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi’nde bulunan, 15.yüzyıl sonu ile 16. yüzyıl ilk yarısında hazırlanan eserler, üretildikleri merkezlerin üslup ve beğenisini ortaya koyması açısından da dikkate değer örneklerdir.

Anahtar Sözcükler: Nevâyî, Türkçe divanlar, Kitap resmi, Timurlu resim sanatı, Osmanlı resim sanatı, Safavî resim sanatı

ABSTRACT

TEZCAN, Gülsen. *The illustrations in Alî Şîr Nevâyî's Khamseh and Diwans: Examples at the Library of Topkapı Palace Museum*, Ph. D. Dissertation, Ankara, 2007

The subject of this thesis is the illustrated copies of Alî Şîr Nevâyî's works which are housed at the Library of Topkapı Palace Museum. Alî Şîr Nevâyî, who was a statesman, a poet and a linguist, was a well-known figure with his political and cultural identity in Herat, the capital of Timurid Empire, through the end of 15th century. The production of the poet's *Khamseh* and *Diwans* started when he was still alive and many painted copies of these works, prepared in different centers of Islamic world throughout 16th century, can today be found in museums and collections in different countries. The paintings in these manuscripts are analysed in terms of their stylistic and iconographic features. A comparison between these paintings and the contemporary examples Islamic painting was made in order to evaluate the illustrations to Nevâyî's texts in a broader sense.

When Nevâyî was still alive, illustrated versions of this works started to be prepared in the court-ateliers for the patrons from royal and administrative classes. As a result of various cultural and political contacts, the poet whose fame spread out of Herat, left lasting marks on Islamic and Turkish literature. There by, not only were the painted copies of his works produced within the borders of Timurid Empire, but also these examples, with their content and style, influenced many production centers, especially Anatolia and Central Asia, with their stylistic and iconographic qualities. Although the earliest illustrated copies of Nevâyî's poetry were produced for Timurid courts, as a result af political and cultural interaction, they were continued to be produced under Akkoyunlu, Safavid, Ottoman, Uzbek and Babur patronage. The admiration for his works proved by many illustrated copies produced in such centers as Herat, Shiraz, Tabriz, Istanbul, Shahruhiya, Bukhara, Qazvin and Kashmir from the end of 15th century until 19th century. The poet's fame, which spread over such a vast geography, inevitably influenced the illustrative programs and styles practiced in these centers. Thus, the Nevâyî copies belong to the Topkapı Collection, are remarkable examples in that they reflect the style and taste of the centers where they were produced.

Key Words: Nevâyî, Turkish diwans, Illustration, Timurid painting, Ottoman painting
Safavid painting.

İÇİNDEKİLER

RESİM LİSTESİ.....	xii
KISALTMALAR LİSTESİ	xxv
I. GİRİŞ.....	1
I. 1. KONUNUN AMACI VE YÖNTEMİ.....	6
I. 2. KONUYLA İLGİLİ YAYINLANMIŞ ARAŞTIRMALAR.....	14
II. ALÎ ŞİR NEVÂYÎ VE ÇEVRESİ.....	18
II. 1. ALÎ ŞİR NEVÂYÎ'NİN YAŞAM ÖYKÜSÜ.....	18
II. 2. ŞAİR OLARAK ALÎ ŞİR NEVÂYÎ.....	26
II. 3. TİMURLU KÜLTÜRÜNDE SANAT HAMILİĞİ VE RESİM SANATI.....	32
II. 4. TİMURLU VE OSMANLI KÜLTÜRÜ ARASINDA BİR KÖPRÜ OLARAK ALÎ ŞİR NEVÂYÎ.....	43
III. TOPKAPI SARAYI MÜZESİ KÜTÜPHANE'SİNDEKİ RESİMLİ ALÎ ŞİR NEVÂYÎ HAMSE VE DİVANLARI.....	62
III. 1. TİMURLU DÖNEMİ.....	64
III. 1. 1. Timurlu Hamilerin son Nevâyî Divanı: <i>Nevâdirü's-Şebâb</i> (R. 805).....	67
III. 2. SAFEVÎ DÖNEMİ.....	71
III. 2. 1. Şah İsmail Döneminden Bir Örnek: <i>Garâ'ibü's-Sigâr</i> (H. 895).....	76

III. 2. 2. Şah Tahmasp Dönemi Tebriz Nakkaşanesi ve Nevâyî'nin Eserleri: R. 810 <i>Hamse-i Nevâyî</i> (R. 810) ve <i>Garâ'ibü's-Sigâr</i> (R. 803, R. 804).....	82
III. 2. 3. Bir Tarikat Nakkaşanesi Örneği: <i>Hazâinü'l-Meânî</i> (R. 807)....	90
III. 2. 4. 16. yüzyıl Sonlarından Bir <i>Külliyyat-ı Nevâyî</i> (R. 808).....	95
 III. 3. OSMANLI DÖNEMİ.....	96
III. 3. 1. Osmanlı Sarayı'nda Herathî Bir Usta ve Nevâyî Divanı: <i>Garâ'ibü's-Sigâr</i> (H. 983).....	98
III. 3. 2. Horasan Üslubunun Osmanlı Yorumları: <i>Garâ'ibü's-Sigâr</i> (R. 804, R. 806).....	101
III. 3. 3. Pîr Ahmed bin İskender'in Osmanlı Yorumu : <i>Hamse-i Nevâyî</i> (H. 802 , Kat 10).....	105
 III. 4. ÖZBEK DÖNEMİ.....	108
III. 4. 1. Buhara'dan bir Örnek: <i>Garâ'ibü's-Sigâr</i> (R. 802).....	110
 IV. YAZMALARDAKİ RESİMLERİN İKONOGRAFİK AÇIDAN İRDELENMESİ.....	114
IV. 1. TOPKAPI SARAYI MÜZESİ KÜTÜPHANESİ'NDEKİ ALÎ ŞİR NEVÂYÎ DİVANLARININ RESİMLERİ.....	115
 IV. 1. 1. Şiirli Müzikli Eğlenceler: İşret Meclisleri.....	120
IV. 1. 2. Maşugün Yaraladığı Aşık: Av Sahneleri.....	129
IV. 1. 3. Çevgânbazın Oynadığı Aşık: Guy u Çevgân.....	133
IV. 1. 4. Maşugün Hedefi Aşık: Nişan Talimi.....	136
IV. 1. 5. Efsânevî Aşıklar- Efsânevî Aşklar: Edebi ve Tarihî Kimlikler.....	137
IV. 1. 6. Fırtınada Çırپınan Aşık: Deniz Sahneleri.....	142

IV. 1. 7. Esrik Aşık: Meyhane Sahneleri.....143

IV. 2. TOPKAPI SARAYI MÜZESİ KÜTÜPHANESİ’NDEKİ ALÎ ŞİR NEVÂYÎ HAMSELERİNİN RESİMLERİ.....145

IV. 2. 1. Pîr Ahmed bin İskender'in *Hamse-i Nevâyî* Yorumu: H. 802.....149

IV. 2. 1. 1. Hüseyin Baykara ile Yaşlı Kadın.....150

IV. 2. 1. 2. Bahram Gur ile Yoksul Çiftçi.....152

IV. 2. 1. 3. Ferhad ile Gülnar'ın İşret Meclisi.....153

IV. 2. 1. 4. Ferhad'ın Hızır'ı Ziyaret Etmesi.....153

IV. 2. 1. 5. Şirin'in Ferhad'ı Ziyareti.....154

IV. 2. 1. 6. Mihin Banu ile Ferhad'ın İşret Meclisi.....155

IV. 2. 1. 7. Hüsrev'in Ferhad'ı Yakalatması.....156

IV. 2. 1. 8. Ferhad ile Yaşlı Kadın.....157

IV. 2. 1. 9. Ferhad ile Şirin'in Ölümü.....158

IV. 2. 1. 10. Leyla ile Mecnun'un Gül Bahçesinde Buluşması..159

IV. 2. 1. 11. Leyla ile Nevfel'in Kabilelerinin Savaşı.....160

IV. 2. 1. 12. Babasının Mecnun'u Ziyareti.....161

IV. 2. 1. 13. Bahram Gur ile Dilaram Avda.....161

IV. 2. 1. 14. Mühendis Zeyd'in Hikayesi.....163

IV. 2. 1. 15. Cabir-i Rahzen ile Süheyl.....163

IV. 2. 1. 16. İskender Avda.....164

IV. 2. 2. Nizamî'den Nevâyî'ye: Tebrizli Ustanın Geleneksel Yorumları: R. 810.....165

IV. 2. 2. 1. Hüsrev'in Şirin'i Pınarda Yıkınırken Gözetlemesi.166

IV. 2. 2. 2. Ferhad'ın Atıyla Birlikte Şirin'i Taşıması.....166

IV. 2. 2. 3. Leyla ile Babası.....167

IV. 2. 2. 4. Leyla ile Mecnun Okulda.....167

IV. 2. 2. 5. Mecnun'un Vahşi Hayvanlarla Gezmesi.....168

IV. 2. 2. 6. Leyla ile Mecnun'un Çölde Buluşması.....	168
IV. 2. 2. 7. Bahram Gur'un Dilaram'ı Kovması.....	169
IV. 2. 2. 8. Bahram Gur ile Yedi Köşkte Yedi Güzel.....	169
IV. 2. 2. 9. İşret Meclisi.....	171
V. SONUÇ.....	173
VI. KAYNAKÇA	185
VII. KATALOG.....	206
VIII. EKLER.....	264
Ek. 1. Resimlenen Hikayelerin Özeti.....	264
Ek. 2. Alî Şîr Nevâyî Hamse ve Divanlarında Geçen Edebî ve Tarihî Karakterler.....	274
IX. RESİMLER.....	276

Resim Listesi

Resim 1. Süleyman Peygamber ile Belkıs, Attar, Mantıkü't-Tayr, 1515
TSMK H. 1512, y. 1b-2a

Resim 2. Sultanın ava gidişi, Sultan I. Selim, *Divân-ı Selimî*, 1515-20
İÜK F. 1330, y. 27b (Bağcı-Çağman vd. 2006: r. 29)

Resim 3. Takdim sayfası (İşret), Câmî, *Divân-ı Câmî*, 1520 civ.
TSMK H. 987, y. 1b-2a

Resim 4. I. Selim'in işaret meclisi, Şükrî, *Şükrî Selimnâmesi*, 1530civ.
TSMK H. 1597-98, y. 64b

Resim 5. Süleyman Peygamber'in meclisi, Ârifî, *Enbiyânâme*, 1558
LACMA, M. 73.5.446 (Bağcı-Çağman vd. 2006: r.59)

Resim 6. İşret meclisi, Nevâyî, *Nevâdirü 'n-Nihâye*, 15.yüzyıl sonu
ÖBA 1995, 29b (Suleimanova 2001: r. 10)

Resim 7. Takdim sayfası (İşret), Hüseyin Baykara, *Divân-ı Hüseynî*, 897 (1492)
TSMK EH 1636, 1b-2a (Roxburgh 2005: Kat no.201)

Resim 8. Takdim sayfası, Nevâyî, *Garaibü's-sigar*, 1490 civ.
İÜK T. 5470, y. 1b-2a (Çağman 1978: r. 7)

Resim 9. Sarayda toplantı, Nevâyî, *Ferhad u Şirin*, 890 (1485)
OBL, MS Elliott 317, y. 21b (Roxburgh 2005: Kat. No: 204)

Resim 10. Melek tasviri, Nevâyî, *Nevadirü 'ş-şebab*, 910 (1504-5)
TSMK R. 805, miklep lake iç kapak

Resim 11. İşret meclisi, Nevâyî, *Nevadırü's-şebab*, 910 (1504-5)
 TSMK R. 805, lake ön iç kapak

Resim 12. Av sahnesi, Nevâyî, *Nevadırü's-şebab*, 910 (1504-5)
 TSMK R. 805, lake arka iç kapak

Resim 13. Takdim sayfası (işret), Nevâyî, *Nevadırü's-şebab*, 910 (1504-5)
 TSMK R. 805, y. 1b

Resim 14. Takdim sayfası (işret), Nevâyî, *Nevadırü's-şebab*, 910 (1504-5)
 TSMK R. 805, y. 2a

Resim 15. Takdim sayfası, Hüseyin Baykara, *Divân-ı Hüseynî*, 1485
 PBN suppl. Pers 993, 2b-3a (Çağman 1978: r. 5)

Resim 16. Guy u çevgân, Nevâyî, *Garaibü's-sigar*, 1490 civ.
 İÜK T. 5470, y. 93b (Çağman 1978: r. 8)

Resim 17. Guy u çevgân, Nevâyî, *Garaibü's-sigar*, 910 (1504-5)
 TSMK R. 805, y. 39a

Resim 18. Yusuf Peygamber'in satılması, Nevâyî, *Garaibü's-sigar*, 910 (1504-5)
 TSMK R. 805, y. 151a

Resim 19. Yusuf Peygamber'in satılması, Attar, Mantıkü't-Tayr, 1515
 TSMK H. 1512, y. 82b-83a (Bağcı-Çağman vd. 2006: r. 25)

Resim 20. İşret meclisi, Nevâyî, *Garaibü's-sigar*, 910 (1504-5)
 TSMK R. 805, y. 81b

Resim 21. İşret meclisi, Câmî, *Divân-ı Câmî*, 1520 civ.
 TSMK H. 987, y. 32b

Resim 22. Keyûmers dağlarda, Firdevsî, *Şehnâme*, 1537
Özel koleksiyon, y. 20b (Welch 1978: r. 2)

Resim 23. Sultan Sencer ile yaşlı kadın, Nizamî, *Hamse*, 946-950 (1539-43)
BL Or. 2265, 18a (Welch 1978: r. 21)

Resim 24. Şeyh Sanan'ın aşkı, Nizamî, *Hamse*, 1526-27
PBN suppl turc. 316-317, y. 169a (Welch 1978: r. 11)

Resim 25. Tezhipli sayfa, Nevâyî, *Garaibü's-sigar*, 1505-10 civ.
TSMK H. 895, y. 1b-2a

Resim 26. Ferhad ile Mecnun, Nevâyî, *Garaibü's-sigar*, 1505-10 civ.
TSMK H. 895, y. 99b

Resim 27. İşret meclisi, Nevâyî, *Garaibü's-sigar*, 1505-10 civ.
TSMK H. 895, y. 89 b

Resim 28. İşret meclisi, Nevâyî, *Garaibü's-sigar*, 1505-10 civ.
TSMK H. 895, y. 65 b

Resim 29. Cemal'in aşkindan yanması, Asafî, *Cemal u Celal*,
UUL O Nova 2, 66b (Brend 2002: r. 6)

Resim 30. İskender ile Nuşabe, Nizamî, *Hamse*
TSMK H.762, y. 244a

Resim 31. İşret meclisi, Nevâyî, *Garaibü's-sigar*, 1505-10 civ.
TSMK H. 895, y. 53b

Resim 32. Nuşabe'nin Sarayı'ndaki kadınlar, Nizamî, *Hamse*

TSMK H.762, y. 244a ayrıntı

Resim 33. Hüsrev'in Şirin'i yıkandırırken izlemesi
 Ferhad'ın Şirin'i atıyla birlikte taşımı, Nevâyî, *Hamse*, 900 (1494-5)
 Sultan Ali Meşhedî
 TSMK R. 810, 45a

Resim 34. üst sağ. Bahram'ın Dilaram'ı Kovması
 üst sol. Bahram Gur Siyah Köşkte
 alt sağ. Bahram Gur Sarı Köşkte
 alt sol. Bahram Gur Yeşil Köşkte
 Nevâyî, *Hamse*, 900 (1494-5)
 Sultan Ali Meşhedî, TSMK R. 810, 45a

Resim 35. Üst- Mecnun çölde Alt- Mecnun ile Leyla'nın buluşması
 Nevâyî, *Hamse*, 900 (1494-5)
 Sultan Ali Meşhedî, TSMK R. 810, 108a

Resim 36. İşret meclisi, Nevâyî, *Hamse*, 900 (1494-5)
 Sultan Ali Meşhedî, TSMK R. 810, 107a

Resim 37. Tezhipli sayfa, Nevâyî, *Garaibü's-sigar*, 939 (1532-33)
 Çelebi el Kayınî, TSMK R. 803, y. 2b-3a

Resim 38. Takdim sayfası (av), Nevâyî, *Garaibü's-sigar*, 939 (1532-33)
 Çelebi el Kayınî, TSMK R. 803, y. 1b-2a

Resim 39. Takdim sayfası (av), Nevâyî, *Garaibü's-sigar*, 1524
 Alaaddin Muhammed, İÜK T. 5669, 2a (Çağman 1978: r. 11)

Resim 40. İşret meclisi, Nevâyî, *Garaibü's-sigar*, 939 (1532-33)
 Çelebi el Kayınî, TSMK R. 803, y. 135b

Resim 41. Nevâyî, *Garaibü's-sigar*, 939 (1532-33)

Çelebi el Kayınî, TSMK R. 803, y. 119b

Resim 42. Nişan talimi, Nevâyî, *Garaibü's-sigar*, 937 (1530)

Şeyh Abdullah el Katip el Haravî, NYPL Turk MS 4, 13a (Schimitz 1992: 69)

Resim 43. Ava gidiş, Nevâyî, *Garaibü's-sigar*, 939 (1532-33)

Çelebi el Kayınî, TSMK R. 803, y. 68a

R. 44. İşret meclisi, Nevâyî, *Garaibü's-sigar*, 939 (1532-33)

Çelebi el Kayınî, TSMK R. 803, y. 14a

Resim 45. Tezhipli sayfa, Nevâyî, *Garaibü's-sigar*, 1530 civ.

TSMK R. 804, y. 2b-3a

Resim 46. Takdim sayfası (işret), Nevâyî, *Garaibü's-sigar*, 1530 civ.

TSMK R. 804, y. 2a

Resim 47. Takdim sayfası (işret), Nevâyî, *Garaibü's-sigar*, 1530 civ.

TSMK R. 804, y. 1b

Resim 48. Zahhak'ın Demavend Dağı'na çivilenmesi,

Tahmasp Şehnâmesi, y. 37b (Welch 1978: r.6)

Resim 49. Zahhak'ın Demavend Dağı'na çivilenmesi,

Tahmasp Şehnâmesi, y. 37b, ayrıntı (Welch 1978: r.6)

Resim 50. Takdim sayfası (av ve işaret) Nevâyî, *Garaibü's-sigar*, 934 (1527-8)

SPL, New Turkic no. 56, 1b-2a (Suleiman-Suleimanova 1982: r. 151-52).

Resim 51. Takdim sayfası (Hz. Süleyman'ın divanı)

Nevâyî, *Hazaniü'l-Meânî*, 932 (1526-27)

TSMK R. 807, y. 1b

Resim 52. Takdim sayfası (Belkis’ın Süleyman'a götürülmesi)

Nevâyî, *Hazanîü'l-Meânî*, 932 (1526-27)

TSMK R. 807, y. 2a

Resim 53. Takdim sayfası (Süleyman ile Belkis), Firdevsî *Şehnamesi*,

TSMK H. 1656, 1b-2a

Resim 54. Tezhipli madalyon, Nevâyî, *Külliyat-ı Nevâyî*

901-906 (1495- 1496/ 1500-1501), TSMK R. 808, 4a

R. 55. Takdim sayfası (Av köşkü), *Külliyat-ı Nevâyî*

901-906 (1495- 1496/ 1500-1501), TSMK R. 808, 1b

Resim 56. Takdim sayfası (Av köşkü), *Külliyat-ı Nevâyî*

901-906 (1495- 1496/ 1500-1501), TSMK R. 808, 2a

Resim 57. Miklepli dış kapak, Nevâyî *Garâ'ibü's-Sigâr*, 1520 civ.

TSMK H. 983

Resim 58. Av sahnesi, Nevâyî, *Garâ'ibü's-Sigâr*, 1520 civ.

TSMK H. 983, 139b

Resim 59. Hz. Yusuf'un kuyudan çıkarılması,

Nevâyî, *Garâ'ibü's-Sigâr*, 1520 civ. TSMK H. 983, 157a

Resim 60. İşret meclisi, Nevâyî *Garâ'ibü's-Sigâr*, 1520-30 civ.

BL. Or. 13061, 125b (Titley 1983: 143)

Resim 61. Sinbad'ın sultanın oğluna ders vermesi

Muhammed Abdül Kerim, *Tuhfet el Ahyâr* (*Sinbâdnâme*)

WAG, W 662, 12a (Renda 2004: r. 1)

Resim 62. Deniz sahnesi, Nevâyî, *Garâ'ibü's-Sigâr*, 1520 civ.
TSMK H. 983, 58b

Resim 63. Meyhane sahnesi, Nevâyî, *Nevadirü's-şebab*, 910 (1504-5)
TSMK R. 805, y. 24a

Resim 64. Av sahnesi, Nevâyî, *Garâ'ibü's-Sigâr*, 1520 civ.
TSMK H. 983, y. 2a

Resim 65. I. Selim'in işaret meclisi, Şükrî, *Şükrî Selimnâmesi*, 1530civ.
TSMK H. 1597-98, y. 9b

Resim 66. Av sahnesi, Nevâyî, *Garâ'ibü's-Sigâr*, 1530 civ.
TSMK R. 804, y. 27a

Resim 67. İşret meclisi, Nevâyî, *Garâ'ibü's-Sigâr*, 1530 civ.
TSMK R. 804, y. 111b

Resim 68. İşret meclisi, Şahî, Dîvân, 1528
TSMK B. 140, y. 36a (Bağcı-Çağman vd. 2006: r. 27)

Resim 69. İşret meclisi, Nevâyî, *Garâ'ibü's-Sigâr*, 940 (1533-4)
TSMK R. 806, 12b

Resim 70. Ârifî, *Osmannâme*, 1558
Özel koleksiyon, 33b (Grube ty.: r. 192)

Resim 71. Takdim sayfası (av), Nevâyî, *Garâ'ibü's-Sigâr*, 940 (1533-4)
TSMK R. 806, 1b-2a

Resim 72. Lake cilt, *Hamse-i Nevâyî*, 937/1530-31

Pir Ahmed bin İskender, TSMK H. 802

Resim 73. Ketebe kaydı, *Hamse-i Nevâyî*, 937/1530-31

Pir Ahmed bin İskender, TSMK H. 802, 309b

Resim 74. Hüsrev'in Ferhad'ı esir alması, *Hamse-i Nevâyî*, 937/1530-31

Pir Ahmed bin İskender, TSMK H. 802, 99b

Resim 75. Yakup ve oğulları, Hamdî, *Yusuf u Züleyha*, 921 (1515)

MBS Turc. 183, 58a

Resim 76. Hüseyin Baykara ile yoksul çiftçi, *Hamse-i Nevâyî*, 937/1530-31

Pir Ahmed bin İskender, TSMK H. 802, 45b

Resim 77. Leyla ile Mecnun'un bahçede buluşması,

Hamse-i Nevâyî, 937/1530-31

Pir Ahmed bin İskender, TSMK H. 802, 134a

Resim 78. Ferhad ile Gülnar'in işaret meclisi,

Hamse-i Nevâyî, 937/1530-31

Pir Ahmed bin İskender, TSMK H. 802, 66a

Resim 79. Sahtekar mühendis Zeyd, *Hamse-i Nevâyî*, 937/1530-31

Pir Ahmed bin İskender, TSMK H. 802, 192b

Resim 80. İşret meclisi, Nevâyî, *Garâ'ibü's-Sigâr*

16.yy ilk yarısı, TSMK R. 802, 12b-13a104b

Resim 81. İşret meclisi, Nevâyî, *Garâ'ibü's-Sigâr*

16.yy ilk yarısı, TSMK R. 802, 104b

Resim 82. İşret meclisi, Nevâyî, *Garâ'ibü's-Sigâr*

16.yy ilk yarısı, TSMK R. 802, 27a

Resim 83. İşret meclisi, Nevâyî, *Garâ'ibü's-Sigâr*

16.yy ilk yarısı, TSMK R. 802, 177a

Resim 84. İşret meclisi, Nevâyî, *Nevâdirü'n-Nihâye*

16.yy ilk yarısı, ÖBA 7463, 2a (Suleimanova 2001: r.68)

Resim 85. İşret meclisi, Nevâyî, *Nevâdirü'n-Nihâye*

16.yy ilk yarısı, ÖBA 7463, 114b

Resim 86. İşret meclisi, Nevâyî, *Garâ'ibü's-Sigâr*

16. yüzyıl, PBN, 993, 37a (Suleimanova 2001: r. 88).

Resim 87. İşret meclisi, Nevâyî, *Garâ'ibü's-Sigâr*

16.yy, SPL THC-56, 157b (Suleimanova 2001: r. 77).

Resim 88. İşret meclisi, Nevâyî, *Garâ'ibü's-Sigâr*, 1505-10 civ.

TSMK H.895, 41a

Resim 89. Av sahnesi, Nevâyî, *Garâ'ibü's-Sigâr*, 1490 civ.

İÜK. T. 5470, 166b (Çağman 1978: r. 9)

Resim 90. Av köşkü, Nevâyî, *Garâ'ibü's-Sigâr*, 1520 civ.

TSMK H. 983, 1b

Resim 91. Guy u Çevgân, Nevâyî, *Garâ'ibü's-Sigâr*, 15.yy sonu

ÖBA, No.26 (Suleiman-Suleimanova 1982: 110)

Resim 92. Guy u Çevgân, Nevâyî, *Garâ'ibü's-Sigâr*

Sultan Muhammed Handan, 935 (1528-29)

SPL New Turkic 57 (Suleiman-Suleimanova 1982: 176)

Resim 93. Guy u Çevgân, Nevâyî, *Garâ'ibü's-Sigâr*, 1520 civ.
TSMK H. 983, 98b

Resim 94. Nişan talimi, Nevâyî, *Garâ'ibü's-Sigâr*,
16.yy ilk yarısı, ÖBA 7463, 24b (Suleimanova 2001: r.68)

Resim 95. Nişan talimi, Nevâyî, *Garâ'ibü's-Sigâr*, 1520 civ.
TSMK H. 983, 30b

Resim 96. Mecnun'un Leyla'nın çadırına gelmesi, Nevâyî, *Garâ'ibü's-Sigâr*
939 (1532-33), Çelebi el Kayînî, TSMK R. 803, y. 159a

Resim 97. Leyla'nın çöle gelmesi, Nevâyî, *Garâ'ibü's-Sigâr*, 1520 civ.
TSMK H. 983, 108a

Resim 98. Mecnun'un koyun postuna gizlenip Leyla'ya gelmesi
Nevâyî, *Nevadirü's-şebab*, 910 (1504-5)
TSMK R. 805, y. 57b

Resim 99. Deniz sahnesi, Nevâyî, *Garaibü's-sigar*, 939 (1532-33)
Çelebi el Kayînî, TSMK R. 803, y. 48a

Resim 100. Mecnun'u ziyaret, Nevâyî, *Leyla u Mecnun*, 890 (1485)
JRL MS No. 3, 34a (Robinson 1954: 265)

Resim 101. Hüseyin Baykara ile yaşlı kadın, Nevâyî *Hayretü'l-ebrar*
1521-22, SPL Dorn. 559 (Suleimanova 1982: r. 65)

Resim 102. Ferhad'ın Şirin'i atıyla birlikte taşıması, Nevâyî Ferhad ü Şirin
1521-22, SPL Dorn. 559 (Suleimanova 1982: r. 70)

Resim 103. Mecnun vahşi hayvanlarla, Nevâyî *Leyla u Mecnun*
1521-22, SPL Dorn. 559 (Suleimanova 1982: r. 72)

Resim 104. Bahram Gur siyah köşkte, Nevâyî *Seba'i-seyyare*
1521-22, SPL Dorn. 559 (Suleimanova 1982: r. 73)

Resim 105. Bahram Gur ile Dilaram avda, Nevâyî *Seba'i-seyyare*
PBN supp. turc. 316-17, 350b (Welch 1978: r. 13)

Resim 106. İskender'in Darius'a karşı savaşı, Nevâyî *Sedd-i İskender*
PBN supp. turc. 316-17, 415 b (Welch 1978: r. 14)

Resim 107. Hüseyin Baykara ile Yaşlı kadın, Nevâyî, *Hayretü'l-ebrar*
937/1530-31, Pir Ahmed bin İskender, TSMK H. 802, 19b

Resim 108. Ferhad'ın Hızır'ı ziyareti, Nevâyî, *Ferhad ü Şirin*
937/1530-31, Pir Ahmed bin İskender, TSMK H. 802, 75a

Resim 109. Şirin'in Ferhad'ı ziyareti, Nevâyî, *Ferhad ü Şirin*
937/1530-31, Pir Ahmed bin İskender, TSMK H. 802, 86b

Resim 110. Ferhad ile Şirin'in işreti, Nevâyî, *Ferhad ü Şirin*
937/1530-31, Pir Ahmed bin İskender, TSMK H. 802, 92b

Resim 111. Ferhad ile Yaşlı kadın, Nevâyî, *Ferhad ü Şirin*
937/1530-31, Pir Ahmed bin İskender, TSMK H. 802, 111a

Resim 112. Kabilelerin savaşı, Nevâyî *Leyla u Mecnun*
937/1530-31, Pir Ahmed bin İskender, TSMK H. 802, 145b

Resim 113. Babasının Mecnun'u Ziyareti, Nevâyî *Leyla u Mecnun*
937/1530-31, Pir Ahmed bin İskender, TSMK H. 802, 153b

Resim 114. Bahram Gur ile Dilaram avda, Nevâyî *Seba'i-seyyare*
937/1530-31, Pir Ahmed bin İskender, TSMK H. 802, 182a

Resim 115. Cabir-i Rahzen ile Süheyî, Nevâyî *Seba'i-seyyare*
937/1530-31, Pir Ahmed bin İskender, TSMK H. 802, 209b

Resim 116. İskender Avda, Nevâyî *Sedd-i İskenderî*
937/1530-31, Pir Ahmed bin İskender, TSMK H. 802, 270b

Resim 117. Leyla'nın babası ile sohbeti
Leyla ile Mecnun okulda
Nevâyî, *Hamse*, 900 (1494-5)
Sultan Ali Meşhedî, TSMK R. 810, 107b

Resim 118. üst sağ. Bahram Gur Mavi Köşkte
üst sol. Bahram Gur Kırmızı Köşkte
alt sağ. Bahram Gur Sandal renkli Köşkte
alt sol. Bahram Gur Beyaz Köşkte
Nevâyî, *Hamse*, 900 (1494-5)
Sultan Ali Meşhedî, TSMK R. 810, 147a

KISALTMALAR LİSTESİ

BC	Floransa, Berenson Koleksiyonu
BL	Londra, British Library (Britanya Kütüphanesi)
BWAM	Baltimore, Walters Art Museum (Walters Sanat Müzesi)
BPWM	Bombay, Prince of Wales Museum (Wales Prensi Müzesi)
CHUAM	Cambridge MA, Harvard University Art Museums (Harvard Üniversitesi Sanat Müzesi)
CBK	Cenova, Bruschettini Koleksiyonu
CBL	Dublin, Chester Beatty Library (Chester Beatty Kütüphanesi)
DEM	İstanbul, Divan Edebiyatı Müzesi
FAM	Cambridge, Fogg Art Museum (Fogg Sanat Müzesi)
H	Topkapı Sarayı Müzesi, Hazine Kütüphanesi
IM	İsrail Müzesi
İÜK	İstanbul, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi
KMK	Kahire Milli Kütüphanesi
KUK	Kudüs, Ulusal Kütüphanesi
LACMA	Los Angeles, County Museum of Art
LGK	Lizbon, Gülbenkyan Koleksiyonu
LACMA	Los Angeles, County Museum of Art (Los Angeles Sanat Müzesi)
JRL	Manchester, John Rylands Library (John Rylands Kütüphanesi)
MBS	Münih, Bayerische Staatsbibliothek (Bavyera Devlet Kütüphanesi)
MSK	Meşhed, Sirin Kütüphanesi
MMA	New York, Metropolitan Museum of Art (Metropolitan Sanat Müzesi)
NYPML	New York, Pierpont Morgan Library (Pierpont Morgan Kütüphanesi)
NYPL	New York, Public Library (New York Halk Kütüphanesi)
OBL	Oxford, Bodleian Library (Bodleian Kütüphanesi)
ÖBA	Taşkent, Özbekistan Bilimler Akademisi, (Abu Rayhan Beruniy Adına Şarkşinaslık Enstitüsü)
PBN	Paris, Bibliothèque Nationale de France (Fransa Milli Kütüphanesi)
R	Topkapı Sarayı Müzesi, Revan Köşkü Kütüphanesi
RMK	St. Petersburg, Rusya Milli Kütüphanesi

UUL	Uppsala, University Library (Upsala Üniversite Kütüphanesi)
VNB	Viyana, Österreichischen Nationalbibliothek (Viyana Milli Kütüphanesi)
TGM	Tahran, Gülistan Sarayı Müzesi
TİEM	İstanbul, Türk İslam Eserleri Müzesi
TSMK	İstanbul, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi
WFGA	Washington DC, Smithsonian Institution, the Freer Gallery of Art and the Arthur M. Sackler Gallery

I. GİRİŞ

Bu tezin konusunu, 15. yüzyıl sonlarında Timurlu başkenti Herat'ta siyasi ve kültürel kimliği ile büyük ün yapmış devlet adamı, şair, dilci Alî Şîr Nevâyî'nin (ö. 1501) eserlerinin Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde bulunan resimli kopyaları oluşturur. Şairin hamse ve divanlarının yapımına, henüz hayatı olduğu yillardan itibaren başlanmış ve özellikle 16. yüzyıl boyunca İslam dünyasının çeşitli merkezlerinde hazırlanmış birçok resimli kopyaları bugün dünya müzelerinde ve koleksiyonlarında bulunmaktadır. Bu yazmalardaki resimler üslup ve ikonografi özellikleri açısından irdelenmiş, yine aynı açılardan hazırlandıkları tarihi kesitte İslam resim geleneği içinde karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiştir.

Alî Şîr Nevâyî, şair kimliğinin yanı sıra 15. yüzyılın ikinci yarısında, Türkistan'ın Horasan bölgesinde egemen olan Timurî hükümdarı Hüseyin Baykara'nın (sal. 1470-1506) nişancısı, divan beyi ve nedimi görevlerinde bulunmuş bir devlet adamıdır. Çeşitli kademelerde hükümdar ve beylerin hizmetinde çalışan babası, onun küçük yaşılardan itibaren iyi bir eğitim almasını sağlar. Sanat, edebiyat ve yöneticilik alanlarında onu yetkinleştirir. Çocuk denecek yaşta tanışan Baykara ve Nevâyî arasındaki dostluk Baykara'nın hükümdar olması ile daha da pekişir. Nevâyî bu dönemde Baykara ile birlikte, aralarında şairler, nakkaşlar ve tarihçilerin de bulunduğu birçok ilim ve sanat adamını himaye ederek Herat'in kültür ve sanat merkezi haline gelmesinde etkin bir rol oynar. Eserlerini, kendisine sağlanan saygınlık ortamda Farsça yanında Çağatayca kaleme alarak, başta sultan Hüseyin Baykara olmak üzere bir çok şairi cesaretlendirir ve yaşadığı döneme edebî açıdan çeşitlilik getirir.

Nevâyî henüz hayattayken, eserlerinin resimli nüshaları saray atölyesinde hükümdar, şehzade ve devlet adamları için hazırlanmaya başlanır. Çeşitli kültürel ve siyasi ilişkiler sonucu, ünü Herat çevresi dışına çıkan şair, İslam ve Türk edebiyatında kalıcı izler bırakır. Nitekim Nevâyî'nin eserlerinin resimli kopyaları sadece Timurlu coğrafyasında üretilmekle kalmamıştır, bu örnekler içerik ve tarzlarıyla Anadolu ve Orta Asya başta olmak üzere bir çok üretim merkezini hem üslupsal hem de ikonografik açılardan etkilemiştir. Önce Timurlular için ardından siyasi ve kültürel etkileşim sonucunda

yayılarak üretimi devam eden resimli Alî Şîr Nevâyî kopyaları Akkoyunlular, Safevîler, Osmanlılar, Özbekler, Babürlüler için hazırlanmaya devam etmiştir. 15. yüzyıl sonundan itibaren bu hanedanların Herat, Shiraz, Tebriz, İstanbul, Şahruhiya, Buhara, Kazvin, Kasım gibi merkezlerinde 19. yüzyıla kadar yapımı devam etmiştir. Şairin böylesine geniş bir coğrafyaya yayılan ünү, merkezlerin resim programlarını ve üsluplarını da etkilemiştir. Bu aşamada Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi’nde bulunan, 15.yüzyıl sonu ile 16. yüzyıl ilk yarısında hazırlanan eserler, üretildikleri merkezlerin üslup ve beğenisini ortaya koyması açısından da dikkate değer örneklerdir.

Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi koleksiyonunda Alî Şîr Nevâyî'nin divan ve hamselerinin on bir resimli kopyası bulunur. Bunlar, 15. yüzyıl sonu ile 16. yüzyılın ilk yarısını içine alan bir dönemde, İran ve Osmanlı kitap sanatı ürünlerinin seçkin örneklerini oluşturur. Timurlu, Osmanlı, Safevî, Türkmen ve Özbek beğenilerinin izlerini taşıyan bu kopyaların bir kısmı Herat, Tebriz, Shiraz, Buhara gibi merkezlerde bir kısmı da İstanbul saray nakkaşhanesinde üretilmiştir. Bunalardan iki tanesi yazarın beş mesneviden oluşan Hamse'sinin kopyalarıdır. (H. 802 ve R. 810) Farklı isimlerle tanınan divanlarından çocukluk çağında yazdığı şiirlerden derlenerek oluşturulan *Garâ'ibü's-Sigâr* (H. 895, H. 983, R. 802, R. 803, R. 804, R. 806), gençlik çağında yazdığı şiirlerden derlenerek oluşturulan *Nevâdirü'ş-Şebâb* (R. 805), dört divanının karışık halde bulunduğu *Hazainü'l-Meânî* (*Külliyat-ı Devavîn*) (R. 807), ve çeşitli eserlerinin bir arada toplandığı diğer bir resimli kopya ise *Külliyat-ı Nevâyî*dir.(R 808)¹

¹ Nevâyî'nin divan ve hamselerinin resimli nüshaları dünyanın bir çok müze ve koleksiyonlarına dağılmıştır. TİEM No.1946, 1536-37 (*Garâ'ibü's-Sigâr*), İÜK TY 5468, (*Garâ'ibü's-Sigâr*), İÜK TY 5470, 1519-20 (*Garâ'ibü's-Sigâr*), İÜK TY 5669, 1523-24 (*Garâ'ibü's-Sigâr*), KİKK NY, (*Garâ'ibü's-Sigâr*), BL Or. 5346, 1520-30 civ. (*Garâ'ibü's-Sigâr*), BL Or. 13061, 1520-30 civ. (*Garâ'ibü's-Sigâr*), BL Or. 4125, 1540, (*Garâ'ibü's-Sigâr*), BL Add. 7909, 1598, (*Hayretü'l-Ebrâr*), JRL Ms.Turc 3, 1495, (*Leylî vü Mecnûn*), OBL, Elliott 287, 1495, (*Hayretü'l-Ebrâr*), OBL Elliott 408, 1495, (*Ferhâd u Şirîn*), OBL Elliott 317, 1526-27, (*Seb'a-i Seyyare*), OBL Elliott 318, 1553, (*Seb'a-i Seyyare*), OBL Elliott 339, 1495, (*Sedd-i Îskender*), OBL Elliott 340, 1553, (*Sedd-i Îskenderi*), PBN Supp Turc. 316-17, 1526-27, (*Hamse*), PBN Supp Turc 991, 16.yy ilk yarı, (*Divan-ı Nevâyî*), PBN Supp Turc 762, 1564-65, (*Divan-ı Nevayî*), KMK Ms. 3, 1531-32, (*Garâ'ibü's-Sigâr*), RMK Dorn 559, 16. yy başı (*Hamse-i Nevâyî*), RMK Dorn 564, 1465, (*Garâ'ibü's-Sigâr*), RMK Dorn 560, 1492-93, (*Hamse-i Nevâyî*), RMK Tns 56, 16.yy ilk yarı, (*Divan-ı Nevâyî*), WRL Ms.65, 1492, (*Hamse-i Nevâyî*), WRL Ny. 15. yy sonu, (*Divan-ı Nevâyî*), ÖBA no. 1995, 1475-80, (*Divan-ı Nevâyî*), ÖBA no. 3479, 1530-40 civ., (*Hazâniü'l Meâni*), ÖBA no. 7463, 16.yy ilk yarı, (*Divan-ı Nevâyî*), ÖBA no. 2197, 1550-60 civ., (*Garâ'ibü's-Sigâr*), ÖBA no. 2630, 1579, (*Hamse-i Nevâyî*), CBL no. 409, 1533, (*Divan-ı Nevayî*), NYPL Turk Ms. 4, 1530 civ., (*Garâ'ibü's-Sigâr*), LUL Prov. 450, 1481-82 (*Divan-ı Nevayî*).

Bu resimli kopyaların tanıtımından önce bu bölümde Alî Şîr Nevâyî dönemi ve yaşadığı çağda diğer kültürlerle arasındaki alış-verişi ortaya koymak adına kısa bilgiler verilmiştir. Bu bağlamda tez konusu tanıtılmış, amaç ve izlenecek yöntem belirtilerek konuya ilgili yayınlanmış araştırmalara değinilmiştir. Alî Şîr Nevâyî ve Çevresi adlı II. bölümde, Alî Şîr Nevâyî'nin yaşam öyküsü anlatılmış, şair olarak tanıtılmıştır. Atalarının da devletin önemli kademelerinde görev yapmış devlet adamları olmalarından dolayı, iyi bir eğitim alan şair, dönemin sultandan sonra gelen en önemli tarihî karakteri olarak, sanatçı kimliğinin de vermiş olduğu incelikle eserlerine Timurluların son döneminin sosyal ve kültürel hayatını yansıtmıştır. Timurlu Sultanı Hüseyin Baykara'ya yakınlığı nedeniyle hem devlet işlerinde söz sahibi olmuş, hem de aralarında İhlasiye Külliyesi'nin de bulunduğu bir çok yapı yaptırarak şehrîn fizikî ve kültürel gelişimine de katkıda bulunmuştur. Kedisinin de bir sanat adamı olması dolayısıyla sanatçıları himaye etmiş, çeşitli sözlük ve dilbilgisi kitapları yazmış, Çağatayca'nın dil olarak Farsça ile yarışabileceğini savunmuştur. Tezin bu bölümünde ayrıca şairin eserleri arasında yer alan divanları, hamsesi, tezkereleri, dînî, ahlâkî, tarihî, biyografik ve dil ile ilgili eserleri kısaca tanıtılmıştır. Dönemin siyasî ve toplumsal yapısı, yazmaların üretildiği merkezlerdeki kültürel ortamların tanıtılması, sanatçı ve hamilerin tutumlarını belirlemek açısından gereklidir. Bu bağlamda Herat üslubunun oluşumunu etkileyen Timurlu kültür ve resim sanatı irdelenmiş, ayrıca Şiraz, Tebriz, Buhara ve İstanbul'daki üretim merkezlerinde uygulanan üslubun Alî Şîr Nevâyî'nin eserlerinin resimli yazmalarına etkisi ya da katkısı değerlendirilmiştir.

Canlı kültür etkinliklerinin Timurlu saraylarının kitap sanatları tarihinde çok özel bir yeri vardır. Timurlu soyundan gelen hükümdar ve yöneticilerin Herat, Semerkand, Şiraz, Yezd ve İsfahan'da kişisel çabalarıyla destekledikleri sanatsal üretim faaliyetleri sonucunda bu merkezlerde çeşitli sanatçıların, yaratarak geliştirdikleri çeşitli resim anlayışları pek çok çevrede beğenilip benimsenmiştir. İşte bu bölümde Timurlu hükümdar ve yöneticilerin bulundukları merkezdeki kültürel ve tarihî mirasa katkıları kısaca özetlenerek, dönemlerinde hangi resimli yazmaların hazırlandığına değinilmiştir. Böylece Nevâyî dönemine kadar olan kitap resimleme geleneği özetlenmiştir. Timurlu ve Osmanlı Kültürü Arasında Bir Köprü Olarak Alî Şîr Nevâyî başlıklı bölümde, eserlerinin evrenselliği ve sanatçı hamisi kimliği ile döneminde sadece kendi

coğrafyasında sayılıp sevilen biri olmakla kalmayıp, ünү diğer İslam ülkelerine de yayılan Nevâyi, ölümünden sonraki yüzyıllarda da doğrudan ve dolaylı olarak kültür ve sanata katkılarından ötürü hem sultanlar hem de devlet adamları tarafından model olarak alınmıştır. Bu kapsamda Alî Şîr Nevâyi'nin Osmanlı Sarayı içindeki yeri özellikle irdelenmiş, şairin siyâsî, edebî ve hamî kimlikleri göz önünde bulundurularak, Osmanlı Sarayı kültüründeki imajı tartışılmıştır.

III. bölümde Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'ndeki resimli Alî Şîr Nevâyi kopyalarının üslupları incelenerek gruplandırılmış, çağdaşları olan yazmalar ile aralarındaki etkileşim ve farklılıklar belirlenmeye çalışılmıştır. Öncelikle ketebe kaydı olmayan yazmalar benzer örneklerle karşılaştırılarak tarihendirme yoluna gidilmiştir. Yapıtlar Timurlu, Safevî, Osmanlı ve Özbek kopyaları olarak dört grup altında toplanmıştır. Timurlu döneminde bir *Nevâdirü's-Şebâb* (R. 805) kopyası Herat'ta, Safevî döneminde üç *Garâ'ibü's-Sigâr* kopyası (H.895, R. 803 ve sadece takdim sayfası ile R. 804) ve bir *Hamse-i Nevâyi* kopyası Tebriz'de, bir *Hazaniü'l-Meânî* kopyası (R. 807) da Şiraz'da, bir *Külliyat-ı Nevâyi* (R.808) kopyası ise Herat'ta hazırlanmıştır. Osmanlı döneminde İstanbul'da hazırlanan kopyalar ise iki alt başlık altında incelenmiştir. Horasan'dan gelen sanatçıların üslubunu yansıtan grupta bir *Garâ'ibü's-Sigâr* (H.983) kopyası bulunurken; Osmanlı tarih yazmalarında da uygulanan bu üslubu yansıtan diğer grupta ise bir *Hamse-i Nevâyi* (H. 802) ile iki *Garâ'ibü's-Sigâr* kopyası (R. 804, R.806) yer alır. Dördüncü grup resimli kopya ise Özbek dönemi'nde Buhara'da (?) hazırlanan *Garâ'ibü's-Sigâr* (R.802) kopyasıdır.

IV. bölümde yazmalardaki resimler ikonografik açıdan irdelenmiştir. Divan ve hamseler farklı edebî türler olmalarından dolayı, resimlendirilmeleri de farklı bir anlayışla yapılmıştır. Belirli öyküleri olan mesnevilerden oluşan hamselerin resimlendirilmesinde amaç, hikayenin ayrıntılarının görsel olarak canlandırılması iken, divanlarda yer alan şiirlerin görselleştirilmesinde kimi soyut kavramların resim diline aktarılması söz konusu olmuştur. Bu nedenle divan ve hamseler ayrı birer grup olarak değerlendirilmiştir. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde bulunan Nevâyi yazmaları içinde divanlar, farklı merkezlerin özelliklerini yansıtması açısından önemli bir grubu oluşturmaktadır. Herat, Tebriz, Şiraz, İstanbul ve Buhara gibi siyâsî ve kültürel açıdan

önemli merkezlerde hazırlanan bu yazmalarda işaret toplantıları, avlanmalar, çevgân oyunları, nişan talimleri, edebî ve tarihî kahramanların portreleri, deniz maceraları, meyhane konulu sahneler canlandırılmıştır. Divanların resimlenmesi sırasında nakkaşların, şiirde geçen dizelere bağlı kalarak ya da kalmayarak başta edebiyat ürünleri olmak üzere diğer eserlerdeki benzer konulu hikayelerin görsel kültürde yerleşmiş, sürekli yinelenen modellerini izlemesi, şairin dile getirdiği soyut kavramların resme somut bir biçimde yansımada başvurdukları görsel gelenekler ya da özgün yaratıların saptanması gibi sorular araştırılması gereken konular olarak karşımıza çıkmıştır. Bu bağlamda resimleri yazmanın hazırlandığı coğrafi ve tarihi çerçeve içinde görerek kopyalarası ilişkiler saptanmış, bunu yaparken de diğer müze ve koleksiyonlardaki örnekler ve çağdaş yapıtlarla karşılaştırılarak gelenekselliğin ve yeniliğin boyutları tartışılmıştır.

İçerikleri gereği hamselerin, ikonografik değerlendirilmesinde divanlardan farklı bir yöntem izlenmiştir. Dünya müze ve koleksiyonlarında günümüze ulaşmış örneklerine bakıldığından İslam resim sanatında Nevâyî hamsesinin, resimlendirilmek üzere pek tercih edilmediği anlaşılır. Timurlu, Safevî, Osmanlı ve Özbek dönemi örnekleri, Nizamî, Dehlevî, Camî gibi ünlü diğer İranlı şairlerin resimli hamse kopyalarına göre sayıca oldukça azdır. Bilindiği gibi, hamse kopyalarındaki resimler hikayeye bağlı olarak tasarlanmış, hatta, genelleme yapamasak da, çoğu kez dönem ve merkez farkı gözetmeden hikayelerin görselleştirmelerinde kullanılan ikonografik modellerin diğer benzer edebî konulu eserlerin kopyalarında da tekrarlandığı görülmüştür. Ancak TSMK'de bulunan biri Safevî, diğeri Osmanlı kopyası olan bu iki Nevâyî hamsesi, gelenek içinde kendi başlarına duran, örneği olmayan kopyalardır. Dolayısı ile de başı başına incelenmesi gerekmektedir. Bu nedenle divanlarda olduğu gibi gruplanmış genel konular olarak irdelenmemişler, kendi içlerinde kuşkusuz benzer mesnevilerin resmedilme geleneği ile bağlantı kurularak ikonografik çözümlemeleri ve değerlendirilmeleri yapılmıştır. Nevâyî'nin yaşadığı dönemde Hüseyin Baykara'nın oğlu Bediüzzaman (ö. 1517) için hazırlanan resimli hamse kopyası ile başlayan bu üretim, şairin ölümünden sonra da sürmüştür, ancak çok sayıda hazırlanan divan kopyalarına sayıca yaklaşamamıştır. Sınırlı sayıdaki *Hamse-i Nevâyi*'nın tek Osmanlı kopyası (H. 802) ile Şah İsmail döneminin nadir resimli elyazmalarından biri olan 1505-

10 civarına tarihlendirdiğimiz hamse (R. 810) ayrı ayrı değerlendirilmiştir. Bu eserlerde resimlenmek üzere seçilen Hüseyin Baykara ile Yaşlı Kadın, Bahram Gur ile Yoksul Çiftçi, Kuyumcu Zeyd'in Hikayesi, Cabir-i Rahzen ile Süheyl, Leylâ ile Mecnun'un Gül Bahçesinde Buluşması, Bahram'ın Dilaram'ı Kovması, Hüsrev'in Ferhad'ı Yakalatması gibi bazı sahneler hem kompozisyon hem de konunun canlandırılması açısından bilinen mesnevi resimleme geleneği içinde özgün örneklerdir. Canlandırılan kimi sahnelerin kompozisyonlarında ise diğer şairlerin hamselerindeki örnekler tekrarlanmıştır. Bu bölümde metin-resim bağlantısı da irdelenmiş, resimlerin metinde hangi beyitlerden sonra yer aldığı belirlenerek bu beyitlerin resimlere ilham verme biçimini ve metnin resmi nasıl belirlediği tespit edilmiştir. İkonografik çözümleme sonucunda eserlerin resimli kopyalarının, merkezlere ve dönemlere göre nasıl bir çeşitlilik ya da benzerlik taşıdığı sorularına cevap aranmıştır.

V. Bölümde Alî Şîr Nevâyî'nın Timurlu Devletinin son dönemlerinde oynadığı rol, sanatçı ve siyasi kimliği ile diğer kültürlerle etkisi, yaşadığı çağdan itibaren hazırlanmaya başlanan eserlerinin kopyalarının ne sıklıkla ve hangi döneme kadar hazırlanmaya devam ettiği, hazırlanan resimli kopyaların merkezlere göre dağılımı, resimlenmek üzere seçilen hikayelerin benzerlik ya da farklılığı, bu farklılığın neye göre değiştiği, sanatçılardan tutumu, siyasi gelişmelerin yazmaların hazırlanma sürecine etkisi, dönemin politik görüşlerinin yazmalardaki resimlere yansımama biçimini, nakkaş ya da hamının kişisel tercihlerinin tespiti, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi’nde bulunan Alî Şîr Nevâyî resimli hamse ve divanlarının dönem üretimi içinde yerinin ne olduğu, Timurî, Özbek, Safevî ve Osmanlı örnekleri arasındaki ilişki ve etkileşimin boyutları, Özbek ve Safavî resim sanatında 17. yüzyıla kadar örneklerini gördüğümüz kopyaların, Osmanlılarda neden 16. yüzyılın ilk yarısından sonra sipariş edilmediği sorularına cevap aranarak sonuç bölümü oluşturulmuştur. Ardından Katalog, Ekler ve Kaynakça yer almaktadır.

I. 2. KONUNUN AMACI VE YÖNTEMİ

Bu tezin amaçlarından ilki, Alî Şîr Nevâyî hamse ve divanlarının resimlerindeki ikonografik ve üslupsal yaklaşımı sorgulamaktır. Bu bağlam içinde örnek çalışma alanı

olarak Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi’nde bulunan Alî Şîr Nevâyî’nin resimli eserleri seçilmiştir. Ancak farklı dönem ve merkezlerde yapılmış bu yazmaların genel olarak diğer müze ve koleksiyonlarda bulunan Alî Şîr Nevâyî kopyalarının tümünü temsil etmediği dolayısı ile de bütünü görüp algılamamıza tam anlamıyla yeterli olmadığı altı çizilerek belirtilmiştir.

11. yüzyıldan itibaren örneklerini görmeye başladığımız İslam kitap resimlemeciliğinde, araştırmacılar uzun yıllar İslam tasvir sanatına dekoratif bir sanat gözüyle bakmış, dolayısıyla araştırmalar da genellikle eserlerin tanımlanması, tasvir edilmesi, belirli merkez ve sanatçıların üsluplarının temel özelliklerinin tanıtılması üzerinde yoğunlaşmıştır. Ancak özellikle *Studies in Iconology* (1939) adlı yayınıyla ikonografik yaklaşım ve yöntemlerin önemini vurgulayan sanat tarihçisi Erwin Panofsky’nin çalışmalarından sonra, eserlerin ikonografik çözümlemelerinin yapılması, sanat tarihi bağlamında daha aydınlatıcı sorulara yanıtlar getirilmesine yol açmıştır.

Topumlarda her kültürün, tarihî, sosyal ve siyasî değişimi göz önüne alındığında, kendine özgü karakteri neticesinde sanatçılar da dünyaya ve yaşadıkları çağ'a farklı bir gözle bakmışlar, yeni anlatım dili oluşturdukları gibi, kimi zaman da geleneksele bağlı kalmışlardır. Bu bağlamda üslup ve ikonografi ile ilgili yayınlar taranarak birkaçı tanıtılmış, tezin oluşum sürecinde izlenecek yöntem belirlenmiştir.

İslam tasvir sanatı ile ilgili ikonografik araştırmalar incelendiğinde, bu araştırmaların sorularının ve irdeleme yöntemlerinin konuların farklı biçimlerde ele alınarak değerlendirildiği görülmüştür. Bu yöntemlerden biri, araştırılacak konunun seçiminden sonra bu konuya ilgili örneklerin derlenip, kronolojik olarak değişimleri incelenerek dönemde ilgili panoramanın ortaya çıkarılmasıdır. Yazmalarda resimlenmek üzere seçilen hikayenin konusu, bu hikayenin az ya da çok tercih edilme sebebi, o dönem toplumundaki bir takım değerleri, dini görüşleri ve hakimiyet anlayışını sergiler.¹ Eser

¹Bu yöntemi izleyen yayınlardan biri Filiz Çağman’ın “Sultan Sencer ve Yaşı Kadın Minyatürlerinin İkonografisi” (*Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar. Güner İnal'a Armağan*, Ankara, 1993: 87-116.) başlıklı yayındır. Çağman Nizamî *Hamsesi*’ndeki *Mahzenü'l-esrâr* mesnevisinde geçen bu hikayeyi ele alarak, Türk-İslam devletlerinde hükümdarın aslı görevlerinden biri olan “halka karşı adil olması” konusunu irdelemiştir. Çağman araştırmasında Nizamî *Hamse* nüshalarının resimli örneklerini, dönemlerine göre irdelerken, eserlerin hazırlanması sırasında sanatçıların, konu olan hükümdarlar ile

seçimi ya da hikayelerin sıkıkla ya da seyrek resimlenmesi ise kitabın sahibinin ya da ismarlayanın politikasını, dünya görüşünü, ideallerini belirlemesi açısından önemlidir.¹

Elyazmalarında metinle doğrudan bağlantılı resimlerin yanı sıra, kimi zaman yazmanın metnine geçmeden önce, genellikle çift sayfa olarak hazırlanmış resim görülür. Takdim sayfası olarak kabul edilen bu resimlerde metinle doğrudan ilişkisi olmayan bir veya birkaç konu betimlenir. Genellikle hükümdar ve yönetici saraydaki aktivitelerden birinde canlandırılır. Böyle bir konunun ikonografik olarak incelenmesinde uygulanan yöntem, seçilen konunun resimli örneklerinin bulunması ve resimlendirilmesinin sebeplerinin, elyazmasının metninde geçmediği için konuya ilgili tarihî, dinî ve edebî yaynlardan yararlanılarak tartışılmasıdır. Dönemin çağdaş eserleri, tarihî ve dinî eserler, seyahatnâmeler toplumun beğenisi ve zevklerini, siyâsi ve dinî görüşlerini, ekonomik yapısını ortaya koyan çok önemli kaynaklardır.²

Eserin hazırlandığı merkezdeki siyâsi-dinî görüş ve yazmayı ismarlayan hamının konumu bir yazmanın hazırlanmasını doğrudan etkileyen unsurlardır. Hami seçtiği eseri kendi görüşleri doğrultusunda yorumlayarak, sanatçılara iletir ve sanatçilar da toplumsal tercihleri kendi üslubu çerçevesinde yazmaya yansıtır. Bu nedenle resimli yazmalar

kendi hükümdar ve yöneticilerini özdeşleştirmiş olabileceklerini belirtmiştir. Aynı konuda benzer bir araştırma Serpil Bağcı tarafından “From Iskender to Mehmed II: Change in Royal Imagery” (*10th International Congress of Turkish Art*. Cenevre, 1999: 111-25) konulu araştırma ile yapılmış, 1544 tarihinde İstanbul’da kopya edilen Firdevsi *Şehnâmesi* tercumesinde (TSMK H. 1522) ve 1616-20 tarihlerinde İstanbul’da kopya edilen Şerif’in *Şehname* tercumesinde Kaydâfe’nin İskender’i portresini göstererek tanıdığı sahnede İskender’in portresi nakkaş tarafından Fatih Sultan Mehmed olarak betimlenmiştir. Dolayısıyla İskender imgesiyle Fatih Sultan Mehmed’in özdeşleştirildiğini göstermiştir.

¹ Z. Tanındı'nın Topkapı Sarayındaki kitapsever ağalar ile ilgili yapmış olduğu “Bibliophile Aghas (Eunuchs) at Topkapı Saray” (*Muqarnas*, XXI, 2004: 333-343) başlıklı makalesinde, özellikle 1550'li yıllarda sonra Osmanlı Sarayı'nda ön plana çıkan Mehmed Ağa, Cüce Zeyrek Ağa, Gazanfer Ağa ve Beşir Ağa gibi saray görevlilerinden bahseder. Bu ağaların resimlendirilmek üzere kimi eserlerin seçiminde etkili oldukları, şairleri destekledikleri ve aracı oldukları, resim programına müdahale ettikleri hem eserlerdeki önsözlerden hem de mühür ve mülkiyet kayıtlarından anlaşılır. Aynı zamanda sarayda ve dışında kütüphaneler kurulmasını sağlayan bu ağalar, kendi dönemlerinin kültür sanat ortamına da katkıda bulunmuşlardır.

² S. Bağcı, “Takdim Minyatürlerinde Farklı Bir Konu: Süleyman Peygamber'in Divanı” (*Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar. Güner İnal'a Armağan*, Ankara, 1993: 35-59.) başlıklı araştırmasında, takdim sayfası olarak resimlenen bir sahnenin neden seçildiğine dönemde ilgili yawnlara da bakarak cevap aramıştır. Bu tasvirlerin yazmaların başına konmasının anlam ve önemini irdeleyerek, resimli kitapların hazırlandığı dönemin dini-siyasi ve toplumsal karakterinin resimlerin ikonografisinin oluşumuna katkısını ortaya koymuştur.

incelenirken, tarihsel ve dinî gerçekler göz ardı edilmemeli, sebep-sonuç ilişkilerine dikkat çekilmelidir.¹

İslam sanatında bir gelenek haline gelen hamse resimlemeciliğinde nakkaşlar iki yol izlemiştir. Kimi zaman hikayeyi okuyup ayrıntılarıyla birlikte canlandırmışlar, kimi zaman da metni okumadan hikayeyi ön örneklerine bakarak betimlemiştir. Dolayısıyla yazmaların bir kısmında metin-resim ilişkisi kurulamazken, bir kısmında da benzer konulu eserlerin resimleme programlarının kalıp olarak tekrarlandığı görülmüştür.²

¹Bu yöntem P. Soucek'in "The Life of the Prophet: Illustrated Versions" (*Content and Context of Visual Arts in the Islamic World. A Colloquium in Memory of Richard Ettinghausen* Institute of Fine Arts, London, 1988: 193-217) başlıklı makalesinde görülmektedir. Soucek burada Hz. Muhammed'in hayatı ve İslamiyeti kabul eden toplumun ilk yıllarını anlatan tarihî eserlerin resimli kopyaları yapıılırken resim programının seçiminde toplum yapısı ve inançların önemi ortaya konulmuştur. Hz. Muhammed'in hayatını anlatan bu resimli nüshalarda kimi farklı yaklaşımlar görülür. Taberî çevirisinin yapıldığı farklı kopyaların resimlerine bakıldığında el yazmasındaki üslup çeşitliliğinden çeşitli merkezlerde hazırlandığı anlaşılır. Balâmi ve Biruni nüshalarında Sünî ve Şîî toplumların tercihleri ve ideolojileri daha net görülür. Balâmi yazmasında Sünî toplumların hikayesi anlatılırken Ebu Bekir ve Ömer övülüp ön plana çıkarken Ali reddedilmiştir. Birûnî yazmasında ise resimler özellikle Şîî toplumunun popüler konularını gösterir. Ali'nın kahramanlıklarının ön plandadır. Moğol katkısı yani Reşîdîddîn'in resim seçiminde oynadığı rol de önemlidir. Çünkü eser hazırlanırken birçok ilahiyatçıyı toplamıştır. Onların görüşlerine başvurmuştur. Hazırlandığı merkez, dönem ve haminin görüşleri bu açıdan önem taşır. Yine dönemin politikasını yansitan çok önemli bir yazma da Şâh Tahmasp *Şehnamesi*'dir. R. Hillenbrand'in "The Iconography of the Shah-name-yi Shahî" (*Pembroke Papers* 4, 1996: 53-78) başlıklı araştırmasında Safevî Şâhı Şâh Tahmasp döneminde tamamlanan, döneminin en usta nakkaşlarının çalıştığı 258 resimlik *Şehname* kopyasında, çağının politik sorunlarını yansıtıcı biçimde İran ve Orta Asya arasındaki savaş vurgulanacak biçimde hazırlanmıştır. Yazmayı ismarlayanın tercihlerini yansıtması açısından dikkate değer bir başka çalışma ise, E. Fetvacı tarafından yapılmıştır. Fetvacı "Viziers to Eunuchs: Transitions Otoman Manuscript Patronage, 1566-1617" başlıklı doktora tezinde (Harvard University, 2005), 1566-1617 yılları arasında Osmanlı'da hazırlanan elyazmalarının hamilerine dikkat çekmiştir. Aralarında Sokulu Mehmed Paşa, Koca Sinan Paşa, Siyavûş Paşa, Mehmed Ağa, Gazanfer Ağa gibi Osmanlı sarayı'ndaki vezir ve ağaların kitap hamiliklerini irdeleyerek, ismarladıkları ya da hazırlanmasına önyakoldukları kitaplara listelemiştir. Paşaların ve ağaların tercihleri de böylece gözler önüne serilmiştir. Örneğin konumuz açısından önemli olan Gazanfer Ağa'nın Ali Şîr Nevâyî'yi kültürel bir model olarak izleyerek hükümdara yakınlığının yanı sıra sanat hamisi ve koruyucusu özellikleri ile de benzemeye çalışması kitap sahiplerinin eseri ismarlama sebeplerini de açıkça gösterir.

²Zeren Tanındı, "Mîhr-ü Müşteri Minyatürlerinin İkonografik Çözümlemesi" (*Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar. Güner İnal'a Armağan*, Ankara, 1993: 457-490) başlıklı araştırmasında, tek bir nûshada yer alan resimlerin konularının tespitini yaparak bu konularla benzer başka hikayelerin olduğu eserlerin ortaya çıkarılması ve birbirlerinden etkilenme süreçlerinin gösterilmesini sağlamıştır. Asar el-Tebrizi tarafından yazılan Mîhr-ü Müşteri adlı eserin Topkapı Sarayı Müzesi'ndeki kopyasını (H. 831) ele alarak, resimlerin ikonografik çözümlemesini yapmış, bilge kişiyle konuşma, okul, resme bakarak aşık olma, gemiyle seyahat, garip yaratıklarla mücadele, sevgililerin birbirini görünce bayılması gibi edebî eserlerde çok işlenen temaları tespit ederek, aynı konuların diğer eserlerdeki yorumlanışı ve resimlerin canlandırılması sırasında benzerlik ve farklılıklarını irdelemiştir.

Yukarıda belirtildiği gibi nakkaşlar kimi zaman metni okumayıp, ortak hafızalarında yer alan imgeleri hazırladıkları resimli kopyalarda uygulamaktadırlar.¹

Bilindiği gibi kitap resimlemeciliğinde genel kanı, resmin görevinin metni açıklayıcı olmasıdır. Albüm resimleri ve istisnalar dışında dini-edebî ya da tarihî yazmalarda metni açıklayan resimler belirli bir olayı, kişiyi ya da hikayeyi tasvir eder, canlandırır. Ancak edebî metinlerde nazım türü divan olduğunda, mecazi anlatımların görselleştirilirken birtakım imgelerle ifade edildiği görülür. Burada metnin okunması esastır.² Ayrıca divan resminde diğer edebî eserlerden geçme bazı sahnelerin var olduğu, nakkaşın daha çok kendisine ilginç gelen bir temayı resmine konu olarak aldığı, hatta başka edebî eserlerdeki kahramanların hikayelerinden yararlandığı da görülür.³

İslam tasvir sanatında resimli elyazmalarının hazırlandıkları merkezin ve dönemin tespiti, yazmanın hazırlanmasına katkıda bulunan sanatçıların tespiti ve kimin adına hazırlandığının ortaya çıkarılması yazmanın tanımlanması açısından çok büyük önem taşır. Eserlerin resimli nüshalarının hazırlanması zor, zahmetli ve masraflı bir iştir. Yazmanın hazırlanması sırasında, katip, nakkaş, cetvelkeş, müzehhip, mücellid birlikte ortaklaşa bir çalışma yürütürler. Nüshalar tamamlanmışsa, yazmaların bir kısmında ketebe kaydından, hattatin ya da çok seyrek de olsa sanatçının imzasından, kimi zaman da kimin adına hazırlandığının belirtilmesinden dolayı, yazmanın yapıldığı dönem ve merkez saptanır. Ancak yazmaların bir kısmı ısmarlayanın ölmesi, hazırlandığı merkezin siyasi olaylar sonucu el değiştirmesi, ya da yazmanın başka bir merkeze

¹ Bu konu ile ilgili bir çalışma da S. Bağcı'nın "Old Images for New Texts and Contexts: Wandering Images in Islamic Book Painting" (*Muqarnas*, XXI, Leiden, 2004: 21-32) adlı yayınında yapılmıştır. Nakkaşların ortak hafızalarında yer almış kimi öykülerin ve kahramanlarının, yeni metinlerde nasıl hayat bulduğu anlaşılır. Ahmedî *İskendernamesi*'ndeki İskender'in ejder öldürme sahnesi ile, Firdevsi *Şehnamesi*'ndeki İsfendiyar'ın ejder öldürme sahnesi, Ahmedî *İskendernamesi*'ndeki köpek başlı yaratıklarla mücadele sahnesindeki yaratıkların, Kazvîni'nin *Acaibül Mahlukat* adlı eserinde de yer olması yazma kitapların elden ele dolaşmasından, sanatçılardan hafızalarında geleneksel bir anlatım dili oluşturduğunu göstermektedir.

² Divanlardaki metin-resim ilişkisini, 17. yüzyıla tarihlendirilen Hafız *Divanını* (TSMK H. 1010) örnekleyerek açıklayan Güner İnal, böylece resimlerin metinle bağlantısını ortaya koyan bir çalışma yapmıştır. (*Suut Kemal Yetkin'e Armağan*, Ankara 1984: 165-201) İnal araştırmasında, beyitlerde geçen soyut ya da somut kavramların nakkaş tarafından görselleştirilmek üzere nasıl betimlendiğini göstermiştir. Beyitlerde geçen "ayna"nın güzelin elinde betimlenışı ya da "kara ben"ın güzelin yanında betimlenışı divanların resimlendirilme yöntemi ile ilgili bir çok ipucu vermektedir.

³ Nakkaş Hafız divanında geçen, "Yarabbi, Leyla'nın devesini çeken ay beşğini bile hükmünde tutan deveçinin gönlüne bir ilham ver de Mecnun'a bir uğrasın" beyitti altına Mecnun'u bir ağaçın dibindeki kayanın üzerinde otururken karşısına da deveye binmiş Leyla tasvir edilmiştir (İnal 1984: 200).

götürülmesi gibi nedenlerden dolayı eklemeler yapılmış olabilir. Kimilerinde ketebe kaydı olmadığı gibi bir çogunda birden fazla nakkaş görev yapmış ve bu nedenle de çoğu zaman merkezlerinin ve üsluplarının tespitinde bu nedenlerden ötürü hatalar yapılmıştır. Yazmala sonradan eklenen resimler¹ veya kayıtlar², eserin yapıldığı dönem ve merkezi tespitte daha fazla dikkat gerektirir.

Üslup irdelemeleri, dönemin zevk ve beğenilerinin ya da siyasi görüşünün ortaya konması açısından da çok önemlidir. Resimlerin kompozisyonu, figür tipleri, kıyafetleri, arka plan, mekân, mimârî, kullanılan renkler gibi resmin karakteri ile ilgili birçok özellik, yazmanın hazırlandığı coğrafi, tarihî ve kültürel kesitin, başka bir deyişle hazırlandığı nakkaşhanenin belirlenmesinde yardımcı olur. Aynı eserin farklı nûshalarının karşılaştırılması veya benzer üslup özelliklerinin diğer eserlerde aranması bir dönemin resim üslubunu aydınlatmaya yönelik bir yöntemdir.³ Aynı yazmadaki birden fazla üslup ve farklı dönemler bize yazmanın başından geçen yolculuğu dolayısıyla da tarihsel gelişimi gösterir.⁴ Ayrıca farklı eserlerdeki benzer üslupların tespiti, aynı dönemde resimli nûshaları yapmak üzere seçilen eserlerin niteliği, seçilme sebebi dönemin beğenilerini de ortaya koyar.⁵

¹ Örneğin, F. Çağman “Topkapı Sarayı Müzesi Hazine 762 No.lu Hamse’nin Minyatürleri” adlı doktora tezinde üç ayrı merkeze resimlenmiş bir Nizamî *Hamsesi*’ni tanır. Akköyunlu hükümdarı Sultan Halil döneminde Şiraz’da hazırlanmaya başlanan yazma (1475), Tebriz’de Sultan Yakub’un sultanat yıllarında büyük kısmı bitirilmiş (1481) ve Tebriz’de Şah İsmail’ın sultanatının ilk yıllarda da bazı minyatürleri ile eksik cildi tamamlanmıştır (İstanbul Üniversitesi, 1971).

² Yanlış olarak *Pîr Budak Hamsesi* olarak anılan eser (TSMK H. 761) üç aşamada tamamlanmış, Herat’ta hazırlanmaya başlanan yazma, Karakoyunlu Pîr Budak döneminde esere eklenen 886/ 1461 tarihi ve klofonun Şeyh Mahmud Pîr Budakî tarafından yazılması yazmanın tarihendirilmesinde ve merkezin tespitinde hataya yol açmıştır (Ayrıntılı bilgi için Bkz. Stchoukine 1972: 3-18; Robinson 1979: 246).

³Titley “Istanbul or Tebriz? The Question of Provenance of Three 16th century Neva’i Manuscripts in the British Library” (*Oriental Art*, XXIV/3, 1978: 292-96) başlıklı makalesinde, bir eserin ketebe kaydı bulunmayan resimli nûshalarını ele alarak, hazırlandıkları merkezin tespitine çalışmıştır. Figür tiplerinden, davranış biçimlerinden, kıyafetlerden ve kompozisyondan yola çıkarak aynı yazmada çalışan ancak farklı merkezlerde eğitim görmüş nakkaşların, birlikte aynı resimde nasıl çalışıklarını göstermiştir. Resimdeki detайлara bakıldığında aslında resimlerin bir kısmının Tebriz’de değil İstanbul’da yapılmış olabileceğini savunmuştur.

⁴Z. Tanındı’nın “Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Hazine 753 No.lu Nizamî *Hamsesi*’nın Minyatürleri” (*Sanat Tarihi Yıllığı*, V, 1973: 389-409) başlıklı araştırmasında, Nizamî *Hamsesi*’nın TSMK’daki nûshasında eserde dört farklı üslup, dolayısıyla da dört farklı dönem tespit etmiştir. A üslubunun Şiraz’da 1457 civarında, iki ayrı nakkaş tarafından resimlenen B üslubunun Şiraz’da 1460 civarında, C üslubunun Tebriz’de Şah İsmail döneminde 1510 civarında, D üslubunun ise İstanbul’da 1540 civarında yapıldığını tespit etmiş, bu farklı merkezler ve dönemler ile ilgili tarihi ve siyasi bilgiler vermiştir

⁵Günsel Renda “Sinbâdnâme: An Early Otoman Illustrated Manuscript Unique in Iconography and Style” (*Muqarnas. Essays in Honor of J. M. Rogers*, Leiden-Brill, 2004: 311-22) başlıklı araştırmasında eseri hem ikonografik hem de üslupsal açılarından değerlendirmiştir. Çevirişi Kanuni Sultan Süleyman’ın

Yazmaların hazırlandıkları dönemler üslup özellikleri incelendiğinde daha doğru bir biçimde tespit edilmektedir. Kuşkusuz farklı ülke ve kültürler arasındaki alışveriş, hazırlanan eserlere de yansımaktadır. Böylece merkezler ve dönemler arası etkileşimin eserler üzerinde bıraktıkları iz takip edildiğinde yazmanın hangi dönemde ve hangi koşullar altında hazırlanmış olabileceği sorusuna cevap bulunmaktadır. Söz gelimi, siyasi olaylar sonucu hükümdar varisleri olan çocukların, diğer ülkelere sığınmaları, giderken de yanlarında himayeleri altındaki sanatçı ve sahibi oldukları sanat eserlerini götürmeleri bunu doğrular biçimdedir.¹ Böylece eser ve sanatçıların yer değiştirmesi sonucu kültürler arası etkileşim olması kaçınılmazdır.

Kimi resimli eserlerin kopyalarda, gelişim sürecinde olan bir üslubun izleri tespit edilebilir. Siyasi ve tarihî nedenlerden ötürü toplumlar arasında gerçekleşen kültürel alışveriş, hazırlanan elyazmalarındaki resimlerde de görülür. İslam resim sanatında merkezler arası bu yakınlık sonucu eserlerin hazırlandığı nakkaşaneler komşu kültürlerin etkilerine son derece açiktır.²

Yukarıda da belirtildiği gibi hamse ve divanların resimlerinin ikonografik açılardan incelenmesi tezin amaçlarının birincisini oluşturur. Bu bağlamda resimlerin metinle bağlantısı, öykünün ya da beyitlerin hangi bölümünün canlandırıldığı, resimlerde

Hürrem Sultan'dan olan oğlu Bayezid için yapılan *Sinbadnâme* adlı eserin resimli nüshalarını ve bu resimlerle benzer üslupta yapılmış olan diğer eserlerin resimlerini karşılaştırarak erken dönem Osmanlı resim üslubunu tanımlamıştır.

¹ Timurlu sultani Hüseyin Baykara'nın büyük oğlu Bediüzzaman Osmanlı sultani Yavuz Sultan Selim'e, küçük oğlu Muhammed Mirza'nın ise Safevi sultani Şah İsmail'e sığındığı bilinmektedir. (Ayrıntılı bilgi için bkz. II. Bölüm, s.)

² Barbara Brend "Jamāl va Jalāl: a link between epochs" başlıklı çalışmasında (*Safavid Art and Architecture*, (Ed. S. Canby), London, 2002: 32-36) iki ayrı dönem ve merkez arasındaki bağlantıyı göstermiştir. Yazmanın Timurlu başkenti Herat'ta kopya edilip resimlerinin ise biri hariç Safevi Tebriz'inde yapıldığını belirtmiştir. Cemal u Celal'in resimlerinin Akkoyunlu, Safavî ve Timurî dünyalarının kavşak noktasını olduğunu, Akkoyunlu Türkmen, Herat ve Tebriz kültürlerinin birbirileyle kaynaşması sonucu Tebriz'de gelenekleri hem karıştırılmış, hem de değiştirilmiş, fakat bununla beraber baştan başa bir birelilik de sağlanan yepyeni bir Tebriz üslubunun ortaya çıktığını örnekleme yoluna giderek açıklamıştır. Aslında bu resimlerin mükemmelle ulaşmak için yapılan denemeler olarak görmüştür. Dönemin siyasi ve toplumsal bir takım tercihlerini göz önüne alarak, Safavî döneminde Tac-ı Haydariler'in ön örneklerinin başlık biçimini olarak kullanılmaya başlanması, Akkoyunlu Türkmen üslubunda yapılmış resimde ise başlık biçimini olarak beyaz sarıgün kullanılması ayrıntıların önemini ortaya koymaktadır. Canby'nin *The Golden Age of Persian Art, 1501-1722*, (London, 1999) ve Welch'in *Wonders of the Age: Masterpieces of Early Safavid Painting 1501-1576*, (Cambridge, Mass, 1979) adlı yaynlarında ise Safavî devletinin ilk kuruluşundan hakimiyetinin sonlarına kadarki dönem mercek altına alınmıştır. İlk Şah İsmail dönemiyle başlayan o, resimdeki farklı üslupların bir araya toplanması dönemi, ardından Şah Tahmasp'ın muhteşem elyazmalarını hazırlattığı klasik dönem ve daha sonra dönüşüm dönemiirdelenmiştir.

izlenen ikonografik şemanın yaklaşık ne zaman ortaya çıktıgı, bu şemanın zaman içindeki değişimi ya da sürekliliği tartışılmıştır. Özellikle divan şiirlerinde belirli kavram, olgu ya da mecazlara karşılık gelen imgeler tespit edilmiş, yerleşik bir ikonografik kalıbın izlenip izlenmediği irdelenmiştir. Böylece Nevâyî yazmaları, kendi coğrafyasında ve İstanbul'un da arasında bulunduğu diğer üretim merkezlerinde resim sanatı tarihi içinde nerede durmaktadır sorusuna cevap aranmıştır.

Bugün İstanbul, ülkemizdeki Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Türk İslam Eserleri Müzesi, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi dışında Amerika Birleşik Devletleri (New York), İngiltere (Londra, Manchester, Oxford), İrlanda (Dublin), Özbekistan (Taşkent), Rusya (St. Petersburg) gibi ülkelerdeki müze ve kütüphanelerde resimli nüshaları bulunan resimli Alî Şîr Nevâyî'nin eserlerinin, erken tarihlerinden başlamak üzere yüzyıllara göre üretim yoğunluğu araştırılmış, Topkapı'daki örneklerin bu dilimin içerisinde yer aldığı sorgulanmıştır. Aynı zamanda 16. yüzyılın ilk çeyreğinde Osmanlı nakşahanesinde üretilen diğer resimli eserlerin arasında Alî Şîr Nevâyî divan ve hamselerinin yeri tartışılmış, tercih sebepleri irdelenmiştir. Ketebe kaydı bulunmayan yazmalardaki resimlerin tarihlendirilmesine çalışılmış, yazmalarda çalışan sanatçılar ve üslupları belirlenmiştir.

Çalışmanın en önemli aşaması, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde bulunan yazmalar üzerinde bire bir çalışılarak metinlerin okunması, resimlerin konularının belirlenmesi ve diğer müzelerin katalogları taranarak karşılaştırma yapılmasıdır. Türk İslam Eserleri Müzesi ve İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'nde bulunan resimli Nevâyî nüshaları yerinde görülerek incelenmiştir.¹ Benzer resim programları ve üsluplar belirlenmiştir. Aynı dönemde yapılmış farklı eserler incelenerek üslupsal açıdan benzerlik ve farklılıklar tespit edilmiştir.

Nevâyî'nin eserlerinin bir kısmı tamamlanmadan el değiştirilmiş, bu nedenle de yeni sahiplerinin bulunduğu merkezlere götürülmüştür. Bu merkezlerde resimlerin, gittikleri atölyenin ve sanatçlarının da etkisiyle üslubu ve kimi zaman da konusu değiştirilerek tekrar yorumlanmıştır. Böyle bir süreçte geçen el yazmaları kendilerine özgü sorular

¹ Londra, Britanya Kütüphanesi'nde bulunan Alî Şîr Nevâyî resimli nüshalarını inceleyen ve bilgileri benimle paylaşan hocam sayın Prof. Dr. Serpil Bağcı'ya teşekkürü bir borç bilirim.

barındırırlar. TSMK'da bulunan kopyalar arasında da böyle sonradan tamamlanmış kopyalar tespit edilmiş ve resimleriyle birlikte yazmaların tarihsel ve üslupsal yolculuğu gözler önüne serilmiştir.

Resimler üzerinde yapılan ikonografik çalışmada, Gönül Alpay'ın *Ferhâd u Şîrîn* (1975), Ülkü Çelik'in *Leylî vü Mecnûn* (1996), Hatice Tören'in *Sedd-i İskenderî* (2001), Günay Kut'un *Gara'ibü's-Sigâr* (2003), Önal Kaya'nın *Fevâyidü'l-Kiber* (1996) yayınlarından, Muhammed Sabir'in *Hayretü'l-Ebrâr* ile ilgili Doktora tezi (İÜ. 1961) metin incelemesi ve metin-resim ilişkisini saptamak üzere yararlanılmıştır. Resimlerin canlandırıldığı beyitler tespit edilerek bölüm numaraları ve beyit sayıları dip not olarak verilmiş, beyitler Türkiye Türkçesi'ne çevrilerek metin-resim ilişkisi çözümlenmiştir. Türkiye'deki tek nüshası Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde R. 805 numaraya kayıtlı olan *Nevadırü's-Şebab* isimli divanı ise tarafımızca okunarak Türkiye Türkçe'sine çevrilmiştir.

I. 2. KONUYLA İLGİLİ YAYINLANMIŞ ARAŞTIRMALAR

Alî Şîr Nevâyî'nin resimli hamse ve divanlarının belirli bir müze veya koleksiyonda bulunan nûshalarının topluca değerlendirildiği bir araştırma bugüne kadar yapılmamıştır. Araştırmacıların yayına genel olarak bakıldığından en çok, resimli Nevâyî hamse ve divan nûshalarının belirli bir üslubu örnekleyebilmek amacıyla karşılaştırma malzemesi olarak verildiği görülür. F. Çağman'ın, *Beşinci Uluslararası Türk Sanatları Kongresi*'nin (1978) bildirileri arasında yer alan “The Miniatures of the Dîvân-ı Hüseyînî and the Influence of their style” başlıklı makalesi, Alî Şîr Nevâyî hamse ve divanlarının belli bir üslupta yapılmış olan örnekleriyle ilgili en kapsamlı çalışmadır. Çağman, farklı merkezlerde, farklı dönemlerde üretilen İslam resmindeki benzer üsluba dikkat çekerek, örnek olarak 15. yüzyıl son çeyreği ile 16. yüzyılın ilk yarısında yapılan ve üretim merkezleri belli olmayan kopyaları tartışır. Makalesinde son Timurlu sultani Hüseyin Mirza'nın Türkçe şiirlerinden oluşan divanının kopyalarını incelerken, *Dîvân-ı Hüseyînî* ile *Dîvân-ı Nevâyî*, *Dîvân-ı Cami*, Hacendi *Dîvâni*, *Mantikii't-Tayr*, Şükrü'nün *Selimnâmesi* gibi eserlerin resimlerindeki benzer üslupları irdeler ve bu üslubu kullanan nakkaşlar hakkında geliştirdiği görüşleri açıklar.

Z.Tanındı, *Kemal Çığ'a Armağan*'da yayınlanan "Ruganî Türk Kitap Kaplarının Erken Örnekleri" başlıklı makalesinde (1984) kimi Alî Şîr Nevâyî hamse ve divanlarının sadece ciltlerini inceleyerek üsluplarına göre hangi merkezlerde üretildiğini tespit etmiştir. Özellikle 16. yüzyılın ilk yarısında üretilen Osmanlı lake kitap kaplarının, İstanbul'daki saray nakkaşhanesinde çalışan bezeme ustaları tarafından üretildiğini belirten Tanındı, aynı zamanda bir grup sanatçı üslubunun Herat kökenli Tebrizli nakkaşların etkisinde, diğer grubun ise nakkaşbaşı Şah Kulu'nun üslubunun etkisinde olduğunu söyler. Bu bağlamda H. 802, H. 983, R. 804, R. 805 numaralı yazmaların ciltlerinin İstanbul nakkaşhanesinde hazırlandığını belirtir.

Soucek ve Çağman, *The Book in the Islamic World. The Written Word and communication in the Middle East* adlı yayında yer alan "A Royal Manuscript and Its Transformation: The Life History of a Book" başlıklı makalelerinde (1995), Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde bulunan H. 1510 numaralı mecmuanın biyografisini çıkararak, sultani bir yazmanın 150 yıllık dönüşüm sürecini araştırırlar. Timurî döneminde Herat, Özbek döneminde Horasan, Safevî döneminde Tebriz ve Osmanlı döneminde İstanbul nakkaşanelerinde farklı sanat hamileri için yapılan eklemelerin tez kapsamında olan Nevâyî *Hamsesi* (R. 810) ve *Divanı* (R. 805) resimleriyle üslupsal açıdan karşılaştırır ve benzerlikler tespit ederler.

Nevâyî hamse ve divan nüshalarının hazırlandığı dönemin resim sanatının değerlendirilmesinde kullanıldığı da görülmüştür. Bu yayınlar arasında, Ivan Stchoukine, *La Peinture turque d'après les Manuscrits illustrés (I Partie de Suleyman Ire A Osman II 1520-1622)* isimli yayınında (1966) H. 802, R. 806 ve R. 804 numaralı yazmaların Osmanlı üslubunda yapıldığını belirtir. Güner İnal, "Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'ndeki Şehname Yazmalarının Minyatürleri Üzerine Analistik Çalışma" (1972) başlıklı Doçentlik tezindeki "Osmanlı Minyatür Üslubu" başlıklı bölümde, I. Süleyman (1520-1566) dönemi resim üslubunu anlatırken H. 802, R. 806 ve R. 804 numaralı yazmaları, N. Atasoy ile F. Çağman *Turkish Miniature Painting* adlı yayınında (1974), H. 802, R. 806 ve R. 804 numaralı yazmalardan, F. Çağman ve Z. Tanındı, *The Topkapı Saray Museum. The Albums and Illustrated Manuscripts* isimli

yayınlarında (1986), yine İstanbul nakkaşhanesine etki eden Herat ve Tebriz üsluplarının etkilerinden bahsederek, R. 804 ile H. 802 numaralı yazmaları tanıtırlar.

Kimi zaman da sanatçı kimliğinden yola çıkarak, yazmaların karşılaştırıldığı çalışmalar yapılmıştır. A. Yoltar'ın *M. Uğur Derman Armağanı. Altmışbeşinci Yaşı Münasebetiyle Sunulmuş Tebliğler*'de yayınlanan "An Accomplished Artist of the Otoman Court: 1515-1530" adlı makalesinde (2000) *Hamse-i Nevâyi* kopyasının (TSMK H. 802) 309b. yaprakta bulunan ketebe kaydından hareketle, hattatının, mücellidinin ve nakkaşının Pir Ahmed bin İskender olduğu, Münih'te Bavyera Devlet Devlet Kütüphanesi'nde bulunan Hamdi'nin *Yusuf u Züleyha*'sının da aynı kişi tarafından İstanbul saray nakkaşhanesinde üretildiği belirtilerek erken dönem Osmanlı resim üslubu incelenmiştir. Şüphesiz yapılan araştırmalar, tez kapsamında bulunan yazmaların değerlendirmesinde yol gösterici olmuştur. Ancak bu çalışmalar İslam kitap resimlemeciliğinde, Alî Şîr Nevâyi divan ve hamselerinin yerini ve önemini belirlemek amacını gütmemektedir. Bu eksiklikler kimi zaman yanlış değerlendirme yapılmasına neden olmuştur.

Alî Şîr Nevâyi, eserlerinin neredeyse tamamını Çağatayca yazmıştır.¹ Nevâyi divan ve hamselerinin resimleriyle ilgili yapılan çalışmalar incelendiğinde kimi zaman metinler yeterince irdelenmediğinden resimlerin konuları yanlış tespit edilmiştir.²

¹ Fani mahlasını kullanarak Farsça bir divan da oluşturmuştur. Bu divanının bir nüshası bugün İstanbul Divan Edebiyatı Müzesi'nde bulunur. (Nüsha daha önce Türk İslam Eserleri Müzesi 1952 numaraya kayıtlı olup, buradan gönderilmiştir.)

² Ivan Stchoukine, *La Peinture turque d'après les Manuscrits illutrés (I Partie de Suleyman Ire A Osman II 1520-1622)* isimli yayında (1966), 19b. yaprakta konu, "yaşlı kadına merhamet gösteren genç hükümdar" değil, Hüseyin Baykara'nın oğlu öldürülen yaşlı kadına diyet ödemesi, 75a. yaprakta konu, "Ferhad'in Sokrat'a gitmesi" değil, "Ferhad'ın Hızır ile karşılaşması", 153b. yaprakta konu, "Mecnun'unbabası tarafından çöle götürülmesi değil, "Mecnun'unbabası ile çölde buluşması", 192b. yaprakta konu, "gezgin bir seyyahın saraya davet edilmesi" değil, "sahtekar kuyumcu Zeyd'in hikayesi" olarak belirtilmiştir. Filiz Çağman'ın yukarıda anılan makalesinde (1978: Resim 10) Nevayî'nin İÜK, 5470 numaralı divanında 14b-15a. yapraklarında bulunan resmin konusu Süleyman ile Belkis'in divanı olarak belirtilir. Oysa metin okundugunda ("Ni tirig min ni ölüg ni sag ni bimar min/ Ayta alman kim firakingdin ni yanglig zar min / Könklekingdin kim tapar can dem-be-dem Yusuf isi/ Ay azizim min hem ol könglek ara bir tar min") Yusuf ile Züleyha'nın karşılıklı sayfalarda tahtlarında otururken betimlendiği görülür. Metin And'in *Osmanlı Tasvir Sanatları I. Minyatür* adlı yayında (2004: 287) ise Nevâyi hamsesi olan H. 802, 19b. yapraktaki resimde sultanın sarayında yaşlı kadına yiyecek yardımı yaptığı, yanında oturan vezirinin de olayı izlediği belirtilmiştir. Oysa burası bir mahkeme salonu olup, vezir olarak tanıtılan kişi kadıdır. Hizmetlinin verdiği torbada yiyecek değil, Hükümdar Baykara oğlunu öldürdüğü için yaşlı kadına şeriat mahkemesinin hükmü olarak verdiği gümüş para bulunur. Bu nedenle tez malzemesinin metinlerinin okunması konusu üzerinde titizlikle durulmuştur.

Nevâyî, sanatçı ve devlet adamı kimliği ile, özellikle 15.yüzyılın 2. yarısından sonra Timurlu kültür ve sanatında derin izler bırakmış bir olan bir şairdir. Çağatayca yazmış olduğu eserleri yaşadığı çağdan itibaren Sultan Ali Meşhedî gibi ünlü sanatçılar tarafından çoğaltılmış, eserlerinin resimli kopyaları da başta Herat olmak üzere Tebriz, Şiraz, İstanbul, Buhara gibi merkezlerde ilgiyle hazırlanmıştır. Bu resimli kopyaların kitap resimlemeciliğine katkısı, merkezlere ve dönemlere göre benzerlik ve farklılıklarını, resimlerde canlandırılan konuların seçimi, nakkaşların yorumu ve hamilerin tutumu irdelenmesi gereken konulardır.

Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi’ndeki Nevâyî divan ve hamse kopyalarının tek başına incelenmesi, bütünü değerlendirmek için yeterli değildir. Bu nedenle Nevâyî'nin yapıtlarının resimli kopyalarının TSMK dışındaki koleksiyonlardaki örnekleri de tez kapsamında değerlendirilmiştir. Farklı merkezlerde hazırlanan bu kopyaların kendi dönemlerinde ve sonraki yüzyıllarda nasıl algılandığı ve ne amaçla sipariş edildiği sorularına da cevap aranmıştır. Ayrıca Nevâyî kopyalarının sipariş edildikleri dönemlerde, diğer şairlerin eserlerinin resimli kopyaları arasındaki yeri ve önemi de tartışılmıştır.

II. ALÎ ŞİR NEVÂYÎ VE ÇEVRESİ

II. 1. ALÎ ŞİR NEVÂYÎ'NİN YAŞAM ÖYKÜSÜ

15. yüzyılın ikinci yarısında, Türkistan’ın Horasan bölgesinde hüküm süren Sultan Hüseyin Baykara’nın (s. 1470- 1506) dostu ve en güvendiği devlet adamı olan Alî Şîr Nevâyî, gerek yazmış olduğu eserlerle gerekse sanatçı ve bilim adamlarına verdiği destekle döneminin en önemli aydınlarından biri olarak kabul edilmiştir. Şairin soyundan gelen atalarının da devlet kademelerinde çalışmış emirler olmasından ötürü, Horasan tarihini anlatan bütün tarihçi ve yazarların eserlerinde yaşam öyküsü kolaylıkla takip edilebilmiştir. Bu bağlamda Alî Şîr Nevâyî dönemiyle ilgili birinci el kaynaklar oldukça fazladır. Devletşâh’ın *Tezkiresi*¹, Mirhond’un *Ravzatü’s-Safa fi Sireti ’l-Enbiyâ ve ’l-Mülükî ve ’l-Hulefâ’stı*², Camî’nin *Baharistan’ı*³, Hondmir’in *Habîbü’s-Siyer fi Ahbârı Efrâdî ’l-Beşer’ı*, Bâbür Şah’ın *Babiürnâme*’si, Vâsîfi’nin⁴ *Bedâ’iü ’l-vaka’ı*’si dönemde ve Nevâyî ile ilgili bilgiler veren önemli eserlerdendir.

Türkçe şiirlerini yazarken Nevâyî, Farsça şiirlerini yazarken Fanî mahlasını kullanan Alî Şîr, 17 Ramazan 844 (9 Şubat 1441) tarihinde Herat’ta doğmuştur. Ailesi ‘Bahşî’⁵ lakabını taşıyan Uygur Türklerindendir (Subtelny 1980: 799). Alî Şîr’ın kendi ifadesine göreecdadı ‘yedi batından beri’ Timur ve oğullarının hizmetinde bulunmuştur (Togan 1950: 349; Subtelny 1993: 90). Babası Gıyaseddin Kiçkine’dir. Annesinin dedesi Bû

¹ Devletşah (ö. 1494-5 ?) tarafından 1487 yılında Alî Şîr Nevâyî adına kaleme alınmıştır. Eserde 15. yüzyıl sonuna kadar gelen 143 İranlı şairin biyografileri ve şiirlerinden örnekler yer alır. Nevâyî için yazılmış ayrı bir bölüme sahip olan eser günümüz Türkçesine Necati Lugal tarafından çevrilerek iki cilt halinde Milli Eğitim Bakanlığı Yayıncılığı’na yayımlanmıştır (1963-67) (Demiroğlu 1994: 224-25).

² Mirhond (ö. 1498) tarafından kaleme alınmış Timurlular dönemi anlatan genel tarih kitabıdır. Yedi ciltlik eserin son cildi Hüseyin Baykara ile Alî Şîr Nevâyî’den bahseder. Eserin bir cildi III. Murad döneminde Türkçe’ye çevrilmiştir.

³ Câmî (ö.1492) tarafından İranlı şair Sadî’nin (ö. 1292) Gülistan’ı örnek alınarak 1487 yılında kaleme alınan eser, Sultan Hüseyin Baykara’ya ithaf edilmiştir. Eserin yedinci bölümünde Alî Şîr Nevâyî ile ilgili ayrı bir kısım yer alır. Eser günümüz Türkçe’sine M. Nuri Gençosman tarafından çevrilerek Milli Eğitim Bakanlığı Yayıncılığı’na yayımlanmıştır (1945) (Karaismailoğlu 2002: 8-9).

⁴ Timurlu dönemi tarihçilerinden Vâsîfi (ö. 1552?), Farsça kaleme aldığı eserini Özbek hükümdar Kîlcî Muhammed Sultan (ö. 939/ 1532-33) için yazmış, onun çocuk yaşıta ölen oğlu Hasan Sultan’a (ö. 1538-39) ithaf etmiştir (Szuppe 1992: 51-52). 16. yüzyılda Horasan ve Orta Asya’daki şehirlerin ve bölgelerin sosyal ve kültürel hayatlarını yansıtır. Yazar, Uluğ Bey, Alî Şîr Nevâyî, Câmî , Hilâlî, Benâî gibi bir çok idareci, şair ve sanatçıdan bahseder. Eseri, Rus bilgini A. N. Boldyrev yirmi beş nüshadan yararlanarak yayına hazırlanmıştır (Moskova, 1961). (Karaismailoğlu 1992: 297).

⁵ Timurlu döneminin tarihçilerinden Hondmir’ın (ö.1535) aktardığına göre, Türkler ve Türkleşmiş Moğolların işlerine bakan Türk divanının (tavacı divanı) katiplerine “Bahşî” adı verilir (Aka 2000: 110).

Said Çiçek ise Hüseyin Baykara'nın dedesi Mirza Baykara'nın divanındaki en önemli emirlerden biridir. (Barthold 1937: 360; Kut 1989: 449).

Nevâyî'nin yetiştiği coğrafya siyasî açıdan yıllar boyunca el değiştirmiştir, dolayısıyla da kültürel anlamda çeşitliliğe sebep olmuştur. Şairin yaşadığı çevredeki Timurlu kültürünün etkilerinin anlaşılabilmesi için kısaca Timurlu tarihine bakmak yerinde olacaktır. Kendi soyunu Cengiz Han'ın (ö. 1227) soyu ile ilişkilendirerek asil bir kimliğe bürünen Timur (ö. 1405), oğulları ve torunlarıyla birlikte bölgenin kaderini tayin etmişlerdir¹. Daha sonraki bölgelerde de dephinileceği gibi Timurlu kültürünün yayılıarak büyümeye nedenler, Timur'un halefleri ve sonraki hanedanlar olan Safevîler, Babürlüler hatta Osmanlılar bile etkili olmuştur (Rogers 1997: 533).

Cengiz Han'ın ölümünden sonra Maveraünnehir ve Moğolistan'da çıkan karışıklıklardan yararlanan Timur, 1381 yılında Herat'ı² almasından sonra oğulları ve torunlarını ayrı ayrı şehirlere vali olarak atayarak hem şehrlerin kurulmasına hem de gelişmelerine onayak olur. Bu dönemde Horasan'ın merkezi olan Herat ile Maveraünnehir'in merkezi olan Semerkant, birbirine bağlı iki kültürün merkezi olarak göze çarpar. Ancak Timur'un küçük oğlu Horasan valisi Şahruh'un Herat'ı alıp hükümdarlığını ilan etmesiyle Herat, saraylar, camiler, medreseler, imaretler, hankâhlar, darüşşifalar, ile bayındır hale getirilir. İktisadî ve ticâri hayat canlanır. Sanatçıların da zaman içinde bu kentte toplanmasıyla kültür hayatı büyük gelişme kaydeder (Aka 2000: 3-4; İnan 1992: 87-93).

Böyle bir kültürel ortam içinde büyüyen Nevâyî'nin çocukluk yıllarda Orta Asya'nın durumu oldukça karışık görülmektedir. Bu karışıklığın ana nedeni ise Şahruh'un ölümyle başlayan olaylar zinciridir. Şahruh'un sultanlığı 43 yıl sürmüştür ve 851/1447'de

¹ Bu konuya ayrıntılı olarak Timurlu Kültüründe Hamilik ve Resim Sanatı adlı bölümde dephinilecektir.

² Herat'ta bu dönemde hüküm süren hanedan Kertler'dir. Hanedanın kurucusu Şemseddin Muhammed b. Ebu Bekir Kert'tir (Siddiqui 2002: 297). 11. yüzyılda Akdeniz'den Hindistan ve Çin'e giden ana yol üzerinde büyük bir ticaret merkezi olan Herat, özellikle Abbasiler zamanından itibaren dokumacılıkta söz sahibi olur. Kertler döneminde Merv ve Belh'in Moğollar tarafından tahrif edilmesinden sonra Batı Asya'dan Doğu Türkistan'a ve Hindistan'dan güneydoğuya giden ticaret yolları Herat'a yöneldiği için şehrin değerini artırır (Uslu 1998:216).

ölünce ülkede büyük bir kargaşa yaşanmıştır.¹ Bu bölgede sırasıyla Şahruh'un oğlu Uluğ Bey, Uluğ Bey'in oğlu Abdüllatif, Uluğ Bey'in yeğeni Abdullah ve Timur'un oğullarından Miranşah'ın torunu Ebu Said hüküm sürmüştür (Aka 2000: 76-92; Levend 1965: 8-9).

Şahruh'un ölümyle ortaya çıkan bu sıkıntılı dönemde Gıyaseddin Kiçkine, o sırada altı yaşlarında olan Ali Şir'i yanına alarak Yezd üzerinden Irak'a gider. Nevâyî, usta şairlerin yanı sıra, bilgin, devlet adamı ve emirler gibi şiirle ilgilenen dönemin önemli kişilerini tanıttığı *Mecâlisü'n-nefâyis* adlı eserinde, bu yolculuğu sırasında ünlü tarihçi Mevlânâ Şerefeddin Ali Yezdî ile karşılaşarak, onunla tanışma fırsatı bulduğunu belirtir (Nevâyî 2001: 345-346). Gıyaseddin Kiçkine Horasan'da karışıklığın sona ermesiyle birlikte geri döner (1452). Aradan geçen süre zarfında kendisi Şahruh'un torunu Baysungur'un oğlu Ebu'l-Kasım Bâbür'ün hizmetine girdiği gibi oğlunu da onun himayesine verir. Hüseyin Baykara'yı da himaye eden Bâbür Han, Alî Şîr ile ilişkisini sürdürmiş, sürgüne Meşhed'e giderken (1456) hem onu, hem de Hüseyin Baykara'yı beraberinde götürmüştür (Arat 1986: 253-255; Kut 1989: 449).

Ebu'l Kasım Bâbür 1457'de ölünce Baykara Meşhed'den Merv'e dönmüş, ancak Alî Şîr kalarak öğrenimine devam etmiştir. Alî Şîr Nevâyî, Meşhed, Herat, Semerkant gibi dönemin önemli kültür ve sanat merkezlerindeki medreselerde okurken pek çok İranlı alim ve şairle tamışmış ve onlardan dersler almıştır (Banarlı 1997: 423- 424). Babası ölünce Herat'a dönerek Ebu Said Mirza'nın himayesine girer ancak burada da fazla kalamaz. Semerkant'a gidip iki sene ders alır. Aynı yıllarda Hüseyin Baykara, Ebu Said Mirza'nın, Akkoyunlu hükümdarı Uzun Hasan'ın (s. 1466-1478) üzerine yürüdüğü sırada Karabağ'da yakalanıp öldürülmesi üzerine Horasan'ı ele geçirip Timurlu tahtına oturur. (10 Ramazan 873/ 24 Mart 1469) (Eraslan 1986: 107; Subtelny 1993: 90; Algar-Alparslan 1998: 530).

¹ Timurlu şehirlerinin gelişmesinde, Timur'un soyundan gelen mirzaların vali olması etkilidir. Ancak ülke bütünlüğü söz konusu olduğunda aynı başarıyı gösterememişler, birbirleriyle mücadele ettikleri için hanedanı bir arada tutamamışlardır (Barthold 1937: 357).

Hüseyin Baykara tahta geçer geçmez yanına arkadaşı Alî Şîr Nevâyî'yi çağırır. Herat'ın alınışından bir ay sonra şehrle gelen şair, Sultan Hüseyin'e Hilâliye kasidesini¹ sunar ve bu tarihten sonra devlet işleriyle de ilgilenmeye başlar (Kut 1989: 449; Uslu 1998: 217).

Hüseyin Baykara döneminde, Şahruh döneminden itibaren başlayan ekonomik ve kültürel gelişme devam etmiş, Şahruh'un ölümünden sonra mirzalar arasında yaşanan taht mücadeleleri sebebiyle bir dönem kesintiye uğrasa da, istikrar tekrar sağlanmıştır. Hükümdar saltanatı süresince sanata ve sanatçılara önem vererek şairler, nakkaş ve tarihçilerin de aralarında bulunduğu pek çok ilim adamını himaye etmiş, Herat'ı kültür ve sanat merkezi haline getirmiştir. Edebiyat tarihinde de “Hüseyin Baykara- Alî Şîr Nevâyî Devri” olarak adlandırılan bu dönemde Çağatay edebiyatının en önemli eserleri oluşturulmuştur (İnan 1992: 87-93; Banarlı 1997: 424; Uslu 1998: 216).

Herat bütün bu bilim ve sanat hareketlerinden başka, siyâsi ve ticâri merkez olmasından dolayı büyük bir ekonomik hareketliliğe de sahne olmuştur. 16. yüzyıl başı Herat toplumunun bileşimi ve kuruluşunun büyük bölümünü bilmiyoruz². Hatırı sayılır kişilerin yöneticiler, din adamları ve askerler olduğu görülür. Aralarındaki farklar, yüksek makamda kilerin yönetimdeki yerlerini belirleyen vezir, sadr ve daruga gibi terimlerle gösterilmiştir.

Ünlü İranlı tarihçi Hondmir'in³ (ö.1535) *Nâme-yi nâmi*'si topluma ait tabakalara ilişkin yeterince bilgi veren bir eserdir. Sadr (dindar, vakîf yöneticisi), vezirler, ulemalar,

¹ Hüseyin Baykara 24 Mart 1469 tarihinde Herat'ı alınca, Semerkand valisi olan Ebu Sait'in oğlu Sultan Ahmed Mirza'ya, mektup yazarak Ali Şîr'in gönderilmesini rica eder. Semerkand'dan ayrılan şair, 14 Nisan 1469'da Herat'ta saygı ve sevgi ile karşılanmış, Nevâyî Baykara'nın hükümdarlığını tebrik için hazırladığı Hilâliye kasidesini sunmuştur (Levend 1965: 34).

² Timurlu dönemi Herat şehrinin tarihi gelişimi hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Terry Allen, *Timurid Herat*, Wiesbaden, 1983.

³ Hondmir, ünlü tarihçi Mirhond'un torunu olup aynı zamanda onun eserinin son cildini tamamlayarak Nevâyî'ye sunmuştur. Habîbü's-Siyer üç ciltlik Cengiz, Timur ve Safevîlerden bahseden genel bir tarih kitabıdır. 1521 yılında yazmaya başlamıştır. Eserin üçüncü cildinin dördüncü bölümünden itibaren Hüseyin Baykara ve Alî Şîr Nevâyî anlatılmaktadır. Eserin yazarı bizzat Alî Şîr Nevâyî'nin kütüphanesinde çalışarak bu eseri hazırladığı için önemlidir. M. B. Meynard tarafından Tahran'da taşbasması olarak yayımlanmıştır (1855). Eserin bir kısmı, III. Ahmed zamanında Damat İbrahim Paşa himayesinde sekiz kişilik bir heyet tarafından Türkçe'ye çevrilmiştir (Nuruosmaniye Ktp. Nr. 4889). Eserin Şâh İsmail (s. 1501-24) döneminde yapılmış resimli nüshaları da bulunur (Lowry-Beach 1988: 183-184; Aka 1997: 550-52).

kadılar, hafızlar ve hattatlar üst tabakada toplanmış, yüksek makamdaki önemli kişilerdir (Szuppe 1992: 61). Ardından Hondmir orta tabakadaki insanlar hakkında bilgi verir. Taşralı yöneticileri, üst memurları devlet memurları arasında sayar. Diğer kategoriler arasında ressamlar, mimarlar, ciltçiler, kitapçılar bulunur. Son olarak zanaatkâr insanlara (mohtarefat) ayırdığı bölüm gelir. Ekmekçiler, aşçılar gibi karşılık ticaret ile geçinenlerdir. Bu sosyal sınıflandırmada meslek bölgelerine ayrılmış şehrin topografik kuruluşunun yansımısi bulunmaktadır. Çarşı insanları, sanatçılar aynı zamanda üretim yapan tüccarlardır. Büyük tüccarlar gözle görülür politik rolü olmaksızın ekonomik yaşam noktasında önemli bir grubu oluşturmuşlardır (Szuppe 1992: 62-63). Bu durum Ali Şir'in *Mecâlisü'n-nefâyis* adlı eserinden de tesbit edilebilir. Şairlerin dükkanlarının bulunduğu, Mevlana Kabûlî'nin pazarda bir iplikçi dükkanı olduğu, Mevlâna Sa'îdî'nin kasecilik sanatıyla, Mevlana Mîr Argun'un çadircilik sanatıyla uğraştığı, Mevlâna Mîr Karşî'nin pazarda sahaf dükkanı olduğunu öğrenmektediyiz (Nevayi 2001: 370-77).

Bu dönemde Herat gün geçtikçe zenginleşir, yeni saraylar, bahçeler, camiler, medreseler, hastaneler kurulur. Su yolları yapılarak tarım ve bağcılıkın gelişmesi sağlanır. Ekonomik hareketlenme sonucu şehirde toplanan servet eski çarşı ve pazarların büyümeye, esnaf teşkilatının kuvvetlenmesine yol açar. Herat'a ulaşan büyük ticaret yolları üzerinde yeni bir çok menzil hanları yapılmıştır (Szuppe 1992: 65).

Herat'ın ekonomik ve kültürel zenginliğini gözler önüne seren eserlerden biri de Vâsîfi'nin (ö. 1552) *Bedâ'iü'l-vaka'î* adlı eseridir. Hüseyin Baykara dönemi Herat'ında yaşayan aristokrat sınıfların günlük hayatları, yaz ve kış eğlenceleri, işaret meclisleri, resmî törenleri, ziyafetleri, av eğlenceleri, at yarışları, pehlivan güreşleri, okçuluk yarışları, cenaze törenleri, medrese ve tekke hayatı, bazı kesimlerin kıyafetleri, evlerin döşeme ve süsleme tarzları, müzik aletleri, her sınıfın görgü kuralları ve saray teşkilatı anlatılmaktadır (Köprülü 1989: 142). Vâsîfi'nin anlattığı hikayelerden birinde Herat'ta düzenlenen meclislerin özellikleri ve orada nasıl vakit geçirildiği anlatılmıştır. Berze bahçesinde 1492 yılında Hüseyin Baykara'nın vezirlerinden Mecdettin Muhammed'in düzenlediği toplantıya Nevâyî de katılmış, toplantıda Herat'ın soyluları, sanatçıları ve bilim adamları ağırlanmıştır. Bahçede kasrı andıran bir bina bulunmaktadır. Eyvanın

önünde bahçenin ortasında ise içinde gümüş balıkların yüzdüğü mermer bir havuz bulunur. Servi ağaçları, yerdeki yabanı laleler, söğütlerin gölgesindeki kırmızı reyhanlar, gerilen sırma işlemeli atlas ve sevahî perdeler ortamın tasviri sırasında anlatılmıştır. Sakiler ikrama hazır beklerken yerde ise renkli örtüler üzerine 40 çeşit yemek konmuştur. Bu tür ziyafetler sadece yenilip içilen, sarhoş olunan davetler olmayıp, dönemin ünlü ya da ünlü olmaya çalışan şairlerinin de şiirler okuyup görüş aldığı, karşılığında hediyelerle onurlandırıldıkları toplantılar şeklinde yapılmaktaydı¹ (Boldirev 1956: 210-16). Hindistan Bâbürlü devletinin kurucusu olan Bâbûr Şâh'ın (sal. 1526-1530) *Babürnâmesi*'nde² bu hareketlilik ve canlılık anlatılmış, ancak kültürel hareketlilik göz ardı edilerek Baykara'nın ve halkın gece gündüz 'işret ve sefahatten' başka bir işlerinin olmadığı belirtilmiştir (Arat 1986, II: 257).

Ali Şîr Nevâyî, siyâsî kimliği ile de son derece baskın bir rol üstlenmiştir. Baykara'nın sağ kolu olması nedeniyle çeşitli devlet görevlerine atanarak söz sahibi olmuştur. Sultanın Herat'ta bulunmadığı dönemlerde saltanatın idaresinde söz sahibi olacak kadar önemli bir konumda görev yapmıştır. Ancak 1477'de Nakşibendî tarikatına giren şair, kendi isteği ile nişancılık görevinden ayrılmıştır (Bartold 1937: 524). Hüseyin Baykara'dan hükümdarlığının en parlak geçtiği yıllarda büyük bir saygı ve övgü ile bahseden şair, eserlerine de bu duygularını yansıtır. 1483 yılında kaleme aldığı *Hayretü'l-Ebrâr* adlı mesnevisinde, bazen Horasan bazen de Adak'ta³ bulunduğu

¹ Vâsîfi'nin bahsettiği ziyafetin davetlileri arasında şiir okuyanlardan Hafız Basir, Hafız Mir, Hafız Hasan Ali, Hafız Camî, Hafız Sultan, Mahmud Aysî, Şâh Muhammed Hanende, Hafız Obâhî, Hafız Turbetî ve Hafız Çeragdan; müzisyenlerden Hasan Neyî, Kül Muhammed Udî, Hasan Belâbanî, Ali Hanekâhî, Muhammedî, Hacı Kahtî, Neyî, Ahmed Hicakî ve Ali Kucek-i Tamburî, ziyafeti konuşması ile süsleyenler ve nedimlerden Binaî, Hoca Asâfi, Emir Şeyhim Süheyî, Seyfi-i Buhârî, Kamî, Hasan Şâh, Dervîş Ravganger Meşhedî, Mukbilî, Şevkî, Zevkî, Halif Nergisî, Hilalî, Riyazi-i Turbetî, nüktedanlardan Mir Serberahna, Burhan Gung, tarihçi Mirhond, Muin-i Şirazî, Hüseyin-i Vaiz, Seyyid Giyaseddin Şarfa, Muhammed Bedâhî, mücellid Halil Sahaf, hattat Muhammed Havâfi, Herat'ın parlak gençlerinden Mirak Zaferan, bezek derisi ustası Mirza Nat'duz, sevahî kumaş ustası Hasan Zarduz da hazır bulunmuşlardır (Boldirev 1956: 213).

² Zahîrûddîn Muhammed Bâbûr (ö. 1530), Babûrlü devletinin kurucusu ve ilk hükümdarıdır. Eseri *Babürnâme*, 12 yaşında Fergana tahtına çıkıştı ile başlayıp, arada kimi boşluklarla, ölümünden bir yıl öncesine kadar olan zaman içindeki hayat hikayesini kapsar. Çağatay Türkçesiyle kaleme aldığı eserin II. cildinde Nevâyî ile ilgili bölüm bulunur. Eser günümüz Türkçesine ilk olarak Reşit Rahmeti Arat tarafından çevrilerek Türk Tarih Kurumu tarafından iki cilt halinde yayımlanmıştır. (Akün 1991: 395-408).

³ Türkistan'da bulunan bir şehirdir.

söylediği Baykara için mücadeleci, adil, kuvvetli ve cesur tanımlaması yapmış, hükümdarlığın ona Allah tarafından verildiğini söylemiştir¹

Hayatının büyük bir kısmını Baykara'nın yanında geçiren şair, siyasetten uzak dursa da bazı saray entrikaları sonucu hükümdarla arası açılınca hükümdar tarafından 1487 yılında Astarabad'a vali tayin edilir. Şair, Astarabad görevi sırasında da büyük saygı görür. Çağdaşı olan hükümdar ve valilerden hediyeler alır. Nevâyî'nin gitmesini fırsat bilen vezir Mecdettin, Herat'taki yolsuzlukların ve zulmün artmasına neden olur (Barthold 1938: 43-45). Şair bu duruma kırılmasına rağmen divanlarından *Garâ'ibü's-Sigâr*'da, Herat'a ve Baykara'ya bağlılığını bir kez daha dile getirir.²

1488 yılında tekrar Herat'a geri çağrılan Nevâyî'ye Baykara, bir ferman çıkararak, herkesin şaire hürmet etmesini emretmiştir. Baykara hükümdarlığının son yıllarda oğlu Bediuzzaman³ ile taht kavgasına girmiş, Nevâyî bir çok kere baba-oğul arasında arabuluculuk görevi yapmıştır. Özellikle 1498 yılında Bediuzzaman ordusu ile Herat'ı kuşatmak için gelmiş, Nevâyî adamlarını gönderip bu savaşı engellemiştir (Barthold 1938: 145-55; Aka 2000: 102). Baba-oğul arasındaki bu durum Nevâyî'yi oldukça üzmüş, her firsatta her iki tarafa da nasihat etmiştir.

Sultana ve Timurlu hanedanlarına bu kadar yakın olan şair, maddî anlamda onlardan bir kazanç beklememiş aynı zamanda bir hami olarak da Timurlu kültürüne hizmet etmiştir. Bâbür Şah, Nevâyî'nin zenginliğinden uzun uzun bahsetmiştir. Saraydan hiçbir maaş almadığını, tersine Sultan Hüseyin Mirza'ya gösterişli hediyeler sunduğunu anlatmıştır (Babur 1986: 267). Ali Şir'in arazileri bütün Horasan ve İran'ın kuzeyine yayılmıştır. Örneğin Astarabad'da Hayrabad köyünün sahibidir. Sebzvar'da bulunan çok büyük bir tahil ambarına, Herat'ta topraklara sahiptir. Ticaretle de ilgilenmiş, şehir çarşısında

¹ *Anda ki Gâzi seh-i ferhunde-baht/Tac alayın dip talaşur irdi taht
Yüz iki yüzce kişi birle kazak/Geh yiri Hvârezm idi gâhi Adak
Nâveki düşmen yüregin kan itip/ Tîgi adu başını perrân itip
Bar idi zâtında sezâ-vârlık/ Kim hak anga birdi cihân-dârlık
Adl işigin ilge güşâd eyledi/ Taht tîze olturdu u dâd eyledi* (H. 802, 19b, *Hayretü'l-Ebrâr*).
² *Nevâyi özge şah u özge kişver itme heves
Ki tapmağung Şah-i Gazi bile Heri yanglıg* (R. 802, 104b, *Garâibü's-Sigâr*).

³ Baykara'nın büyük oğlu olup, babasının ölümünden sonra kardeşi Muzaffer Hüseyin ile birlikte ortak hükümdar ilan edilmiş, ancak Özbek hükümdarı Muhammed Şeybanî Han'ın 1507'de Herat'ı işgalini üzerine Safeviler'e sıyrılmak üzere Azerbaycan'a kaçmıştır. 1514 Çaldırán Savaşı'nda I. Selim'in Tebriz'i almasıyla İstanbul'a getirilmiş ve burada 1517 yılında ölmüştür (Aka 2000: 104).

onun malı olan dükkanlar ve evler satın almıştır. Bu dönemde arkadaşı olan düşünür ve aydınlar da ticaret ile uğraşmışlardır. Örneğin su değirmenleri ve dükkanlara sahip olan Emir Şaceddin Muhammed Burunduk veya ticaretle ilgilenen ve zanaatkâr olan Semerkandlı Hoca Ahrar bu kişiler arasındadır (Szuppe 1992: 66).

Ali Şîr'in yaşadığı çevrede vakıf idareleri kurarak imâr faaliyetlerini de yürüttüğü anlaşıılır. Baykara'nın ona Herat'ın kuzeyinde İncil kanalı yakınlarında vermiş olduğu araziyi değerlendirek, İhlasiye Külliyesi'ni yaptırmıştır. İçinde bir cami, medrese, han, hastane, hamam ve kendi sarayının bulunduğu bu külliyenin etrafında da mahalleler oluşmasını sağlayarak şehri kuzey yönünde genişletmiştir. Tarım toprakları ve dükkanları İhlasiye külliyesinin bakımı ve masrafları için ihtiyaçlara göre ayırmış, görevlilerin ücretlerini belirlemiştir (Szuppe 1992: 66-67). Timurlu tarihçisi Hondmir, Ali Şîr'in içlerinde İsfizar, Astarabad gibi diğer şehirlerin de bulunduğu Horasan'ın her yerinde yaklaşık 50 ribat, Herat'ta yaklaşık 20 sarnuç, 15 köprü, 9 hamam, 14 cami bulunmak üzere yaklaşık olarak 370 bina inşa ettirdiğini belirtir (Subtelny 1993: 92). Ali Şîr bina yapımına önem vermiş, "Her kim bina inşa ederse bâkî kalır. İsmi (binanın) içine yazıldığı zaman bina ayakta kaldığı sürece, ismi insanların dudaklarında söylenmeye devam edecektir" diyerek topluma örnek olmuştur (Irwin 1997: 93).

Bâbür Şah'ın (1494-1530) anılarını yazdığı *Baburnâme*'sında şairin, döneminde bilim ve sanatı destekleyerek sanat hamisi olarak başı çektiği ayrıntılı olarak anlatılır. Horasan'ın ve özellikle Herat'ın fazilet ehli eşsiz insanlarla dolu olduğu, bir iş üzerinde uğraşan herkesin, o işi en yüksek dereceye çıkarmak gayreti ve isteğiyle çalıştığı belirtilir. Bu önemli şahsiyetler arasında şairlerden, Camî, Hâtîfî, Ehl-î Şîrâzî, Asâfî, Seyfî-i Buhârî, Mîr Hüseyin-i Muammâyî, Yûsuf Bedîfî, Ahî, Muhammed Sâlih, Hüseyin Kâmî, Hâmîdi, Hilal-i Çağatâyî ve Benâî, nakkaşlardan Behzad, Aga Mirek, Mevlana Ali, Emir Halil ve Şah Muzaffer, tarihçilerden Mirhond ve Hondmir, hattatlardan Sultan Ali Meşhedî, Cafer-i Tebrizî, Sultan Muhammed Nur, Mevlana Mecnun ve Mir Ali Herevî, bestekârlardan Gulam Şadî, Mîr Azu yer alır (Babur 1986: 277-288; Thackston 1989: 224-226). Bâbür Şah, şairin saray kitaplığında, içlerinde ünlü nakkaş Behzad'ın da bulunduğu bir çok nakkaş, müzehhip ve hattat çalıştığı, eserlerini bu sanatçılara

yazdırıp resimlettiği, bu çalışmalara kendisinin de katıldığı, müzik ile ilgilenip besteler yaptığı dönemin yazılı kaynaklarında anlatılmıştır (Babur 1986: 267; Togan 1950: 356).

1490 yılında divan beyliğinden ayrılan şair, birkaç yıl içinde vezir Nizamülmülk, aralarında Seyyid Hasan Erdeşir, şair Camî gibi dostlarını da kaybedince kendini edebî eserler üremeye yönlendirir. Bu sırada sağlığı bozulan şair, 31 Aralık 1500'de Hüseyin Baykara'yı Astarabad döneminde karşılaşken yere yıkılır. Herat'a getirildikten sonra 13 Cemâziyelahir 906'da (3 Ocak 1501) ölen şair, Kudsîye Camî'nin kendisinin önceden yaptırdığı türbeye defnedilir (Kut 1989: 450).

II. 2. ŞAİR OLARAK ALÎ ŞİR NEVÂYÎ

Alî Şîr Nevâyî'nin eserlerini yazdığı coğrafya ve kültür, onun sanatçı kimliğinin belirlenmesinde birincil faktör olmuştur. Timurlular'dan itibaren başa geçen hemen her hükümdar, bölgeyi sadece siyasi amaçları doğrultusunda yönetmekle kalmamış, aynı zamanda bilim ve sanat koruyuculuklarını da ön plana çıkararak Nevâyî döneminin yüksek kültür ortamına zemin hazırlamışlardır. Moğol istilası sırasındaki göçler nedeniyle Doğu Türkistan'dan bu bölgeye değerli sanatçı ve şairler gelmiş, Timur ve oğulları tarafından himaye edilmişlerdir (Özergin 1976: 472).

Aldığı iyi eğitim sonucu, çocuk denecek yaştan itibaren şiirler yazan şair, kendi divanlarını düzenlemeden önce şiirleri dönemin aydın kesimi tarafından derlenmiştir. En erkeni 870 (1465-66) yılında ünlü hattat sultan Ali Meşhedî tarafından istinsah edilen kopyadır (RMK, Dorn 564). Bu divanında sadece gazel ve rubâïleri bulunmaktadır. Daha sonra kendisi 873 (1469) ve 887 (1482-83) yılları arasında *Bedâyu'l-Bidâye* (Güzel Şeylerin Başlangıcı), ardından önsözü günümüze kadar gelmeyen *Nevâdirü'n-Nihâye* (Nadir Olanların Sonu) adını verdiği iki divan oluşturmuştur. Baykara'nın isteği üzerine hayatının dönemlerine göre yazdığı şiirleri, yeni yazdıklarıyla birlikte ekleyerek dört divana bölmüştür. (Kut 1989:450-52; Banarlı 1997: 428). Bu divanlarını *Muhâkemetü'l-Lûgateyn* (İki Dilin Karşılaştırılması) (905/1500) adlı eserinde bizzat şöyle tanıtır:

“Bu cümleden, küçük yaşta takririmden geçiş, tahririmden resmedış bulmuş olan Garâ’ibü’s-Sigâr divanıyla mâna gariplerini garip sözler elbiselerine giydirmiştir, halk gönlünü o garibistandakilerin ateşi ile yandırmışındır. Yine gençlik döneminde beyanım kaleminden gösteriş meclisine ve süsleyiş bostanına girmiş olan Nevadırüp-Şebâb divanıyla bu nâdirlerin temasasından gençlerin dünyasında kargaşa çıkarmış, ülke gençlerinin gönlünden rahatlarını almışındır. Orta yaşılıkta hayalim kaleminin, onun süsüne nakşilik ve zinetine büyütülük etmiş olduğu Bedâyiüp-l-Vasat divanındaki eşi benzeri olmayan şeyler vasatıyla çığın gönüllerin kapısını aşk taşı ile hakketti, o eve fitne ve âfet odunu yakmışındır. Hayatın son demlerinde, tahayyülüm kaleminin, onu Çin mâdeninin kıskanılanı yapmak ve yüce cennet için bir gayret olarak ortaya koyduğu Fevâyidüp-l-Kiber divanında, büyüklere faydaların su gibi hayat veren tadını ulaştırmış, gelip geçici isteklerinin alevine nasihatler kaynağından su vurmuşumdur.” (Özönder 1996: 215).

Son olarak 897 (1491-92) ile 904 (1498-99) yılları arasında son düzenlediği dört divanından şiirler seçerek *Hazainüp-l-Mâani* (Manaların Hazinesi) adını verdiği eserini tamamlamıştır (Volin 1955: 117).

Dünyanın çeşitli müze ve kütüphanelerinde en çok nüshası bulunan *Garâ’ibü’s-Sigâr*¹da (Gençliğin Gariplikleri) adlı divanında, 677 gazel², 1 müstezat³, 3 muhammes⁴, 1 müseddes⁵, 1 terci-i bend⁶ (saki-name), 1 mesnevi, mukatta’at⁷, ve ruba’iyyat⁷ yer alır (Kut 2003). *Nevadırüp-Şebâb* (Gençliğin Enderlikleri) adlı divanında, 647 gazel, 1 müstezat, 3 muhammes, 1 müseddes, 1 terci-i bend, 1 terkib-i bend, mesnevi, 50 kita, 52 muamma bulunur (Karaörs 1984). *Bedâyiüp-l-Vasat* (Olgunluk Yaşının Güzellikleri) adlı divanında 638 gazel, 1 müstezat, 2 muhammes, 2

¹ Gazel, klasik doğu edebiyatında konusunu tasavvuf, aşk ve doğadan alan, 5-15 beyitlik nazım şeklidir.

² Müstezat, Mef’ulü mefailü mefailü faulün vezinde söylemiş misralara mef’ulü faulün parçalarına eşit birer parça katmak suretiyle meydana getirilen manzumedir.

³ Muhammes, her bendi beş misralı olna manzumedir.

⁴ Müseddes, her kitasında altı misra bulunan nazım şeklidir. İlk kitanın misraları aralarında kafiyeli olup, diğer kitalarda ise ilk dört misra aralarında, son ikisi ise ilk kita ile kafiyelidir.

⁵ Terci-i bend, kafiyeleri başka başka olan, birkaç kısımdan meydana gelen ve her parçanın sonunda tekrarlanan kafiyeli bir beyiti bulunan nazım şeklidir.

⁶ Mukatta’at, türlü gazel ve kasîdelerden seçilmiş beyitlerdir.

⁷ Ruba’iyyat, aynı esasta 24 şekilli vezinle yazılan dört misralık şiirdir.

müseddes, 1 terci-i bend, 1 kaside, 58 kıta, 10 lugaz¹, 13 tuyug² vardır (Türkay 2002). Son divanı *Fevāyidü'l-Kiber*'de (İhtiyarlığın Yararlılıkları) ise 627 gazel, 1 müstezat, 2 muhammes, 1 müseddes, 1 müsemmen³, 1 terci-i bend, 1 mesnevi, 48 kit'a, 84 müfred⁴ müfred⁴ yer alır (Kaya 1996).

Şair, Fanî mahlasını kullanarak Farsça bir divan da oluşturmuştur. Bu divanda ayrıca, *Tuhfetü'l-eskâr* (Fikirlerin Armağanı), *Nesîmü'l-huld* (Sekiz Cennetin Rüzgârı), *Aynü'l-hayât* (Hayatın Kendisi), *Minhacü'n-necât* (Kurtuluş Yolu), *Ku'tü'l-kulûb* (Kalplerin Kırıklığı) adlı Farsça kasideler de bulunur (Kut 1989: 451).

Türkçe divanları dışında, beş mesneviden meydana gelen hamsesini 1483-1485 yılları arasında yazar. Nizamî'nin *Mahzenü'l-Esrâr* (Gizler Hazinesi), Emir Hüsrev'in *Matlau'l-Envâr* (Göklerin Nurları) ve Câmî'nin *Tuhfetü'l-Ahrâr'*ı (Özgürlerin Armağanı) ilham alınarak kaleme aldığı *Hayretü'l-Ebrâr* (Alimlerin Şaşkınlıkları) adlı mesnevisini altmış dört bölüm olarak düzenlemiş, eserin sonuna da yazılış tarihini,

“*Hayret-i ebrâr körüp zatını*
Hayretü'l-Ebrâr didim adını
Nükte-i târihi ki ahsen idi
Sikiz ü sikiz yüz ü siksen idi” (Bölüm 64, 17-18. beyitler)

beyitleriyle 888 (1483) olarak vermiştir.

Eserde bir mukaddime⁵, dört münacat⁶, beş na'ttan⁷ sonra Nizami, Emir Hüsrev ve Molla Cami'ye övgü, “söz ve manası” hakkında iki manzume, Sultan Baykara'ya övgü, gönül ve hayret hakkında manzumeler, Hace Bâha'üddin Nakşibendî'ye övgüden sonra ahlâkî konular ve bu konularla ilgili hikâyeler yer alır⁸ (Sabir 1961: 1-478).

¹ Lugaz, Eski divanların çoğunda bulunan ve halk dilinde hece vezni ile yazılmış olan bilmecedir.

² Tuyug, uyak düzeni rübâi gibi olan ve aruzun yalnız fa'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün kalıbıyla yazılan 4 dizelik Türk edebiyatına mahsus bir nazım biçimidir.

³ Müsemmen, sekizer misralı bendlerden oluşan nazım türüdür.

⁴ Müfred, iki misra arasında kafife bulunmayan beyittir.

⁵ Mukaddime, bir eserin yazılması hakkında önceden söylenen söz, giriş kısmıdır.

⁶ Münacat, Tanrı'ya dua konulu koşuktur.

⁷ Na't, Hz. Muhammed hakkında yazılmış kasidedir.

⁸ Resimlenmiş hikâyelerin özetleri için Bkz. Ek 1.

Nizamî ile Emir Hüsrev'in Hüsrev ü Şirin adlı eserlerinden ilham alarak yazdığı *Ferhad ü Şîrîn* adlı mesnevisini, diğerlerinden farklı olarak Çin hakanının oğlu olarak gösterilen Ferhad'ın hikayesi üzerine kurmuştur. Elli dört bölüm olarak tasarlanan eserin sonunda yazılış tarihini,

“Çü târihi yılın anglay didim tüz

Sikiz yüz siksen irdi dağı tokkuz” (Bölüm 54, 121. beyit)

beyitiyle 889 (1484) olarak vermiştir¹ (Alpay 1975: 511). Eserde mukaddime, tevhid², münacat, na't ve miraciye³, kalem hakkında manzume, Nizamî'ye, Emir Hüsrev'e ve Camî'ye övgüden sonra hikaye başlar (Levend 1965: 103).

Üçüncü mesnevisi *Leylâ vü Mecnîn*'u, yine Nizamî ile Emir Hüsrev'in aynı adlı eserlerinden ilham alarak 38 bölüm halinde yazmıştır. Eserin 1484 tarihinde yazıldığı düşünülmektedir. Mesnevinin konusunun ilk kaynağı Arabistan olup, Kays adlı şairin sevgilisi Leyla için söylediği şiirler sonradan toplanmış, halk arasında yayıldııkça da şairler tarafından hikayeleştirilmiştir⁴ (Çelik 1996: 21). Eserde mukaddime, münacat, na't, miraciye, Camî'ye, Sultan Hüseyin'e, Bediuzzaman'a övgü, gece ve aşk tasvirinden sonra hikaye başlar (Levend 1965: 118).

Nevâyî, ünlü Sasanî Şahı Bahram Gur'un (sal. 420-38) efsanevi yaşam öyküsünün ve maceralarının hikaye edildiği *Seb'a-i Seyyare* (Yedi Gezegen) adlı mesnevisinde, Firdevsî'nin *Şehname*, Nizamî'nin *Heft Peyker* (Yedi Güzel) ve Emir Hüsrev'in *Heft Bihîst* (Sekiz Cennet) adlı eserlerinden yararlanmakla birlikte olayları değiştirmiştir. 1484 yılında kaleme alınan eserde tevhit, münacat, na't, miraciye, Camî'ye, Sultan Hüseyin Baykara'ya ve onun karısına övgüden sonra hikaye başlar (Levend 1965: 138).

Son mesnevisi *Sedd-i İskenderî* (İskender'in Duvarı), daha önce Firdevsî, Nizamî ve Emir Hüsrev tarafından da konu edilmiş ünlü tarihî ve efsanevi hükümdar İskender ile ilgilidir. 1485 yılında kaleme alınan eserde mukaddime, münacat, na't, miraciye, söz

¹ Resimlenmiş hikayelerin özetleri için Bkz. Ek 1.

² Tevhid, Allah'ın varlığına ve birliğine dair yazılan manzumedir.

³ Miraciye, Mirac nedeniyle yazılan manzumedir.

⁴ Resimlenmiş hikayelerin özetleri için Bkz. Ek 1.

tarifi, Nizamî'ye, Emir Hüsrev'e ve Camî'ye övgüden sonra 89 bölüm halinde yazılmış hikaye yer alır (Tören 2001: 13).

Düzyazı alanındaki eserlerinden *Muhâkemetü'l-Lûgateyn'i* (Dillerin Karşılaştırılması) sözcük zenginliği ve anlatım gücü bakımından Türkçe'nin Farsça'dan üstün olduğunu belirtmek ve Türk sanatçlarını Türkçe'ye yöneltmek için yazmıştır. *Mîzânî'l-evzân'ı* (Vezinlerin Terazisi) (898/ 1492'den sonra) İranlı bilgin Nasîreddin Tûsî'nin (ö. 1273-74) *Mi'yârî'l-es'âr* (Şiirlerin Ölçüsü) adlı eserinden yararlanarak hazırlamış, bu eserde aruz ölçüği ve nazım biçimleri anlatılmıştır. *Mecâlisü'n-Nefâyis* (Değerliler Topluluğu) (897/ 1491-92) adlı eseri, 15. yılında yetişen Çağatay ve İran şairleri üzerine bilgi veren, Türk edebiyatında yazılmış ilk şairler tezkiresidir. *Nesâyimü'l-Mahabbe* (Sevgi Yelleri) (901/ 1495), Câmî'nin sûfleri üzerine bilgi veren *Nefahâtü'l-Üns* (İnsani Esintiler) adlı eserinin Türkçe çevirisidir. Ancak Ali Şir Nevâyî eserinde Orta Asya'da yetişen Türk sûflerin hayatları üzerine de ek bilgiler vermiştir (Kut 1989: 451-453).

Dostları şair Câmî ve Pehlevan Muhammed¹, kendisini gençliğinde koruyup yetiştiren Hasan Erdeşir hakkında yazdığı *Hamsetü'l-Mütehayyirîn* (Yiğitlerin Şaşırılmışları), *Hâlât-ı Pehlevân Muhammed* (Pehlivân Muhammed'in Nitelikleri), *Hâlât-ı Seyyid Hasan Erdeşîr* (Seyyid Hasan Erdeşir'in Nitelikleri) adlı anıları da o çağın düşünce ve sanat hayatını aydınlatan değerli belgeler arasındadır. *Mahbûbü'l-Kulûb* (Kalplerin Sevgileri, 1500) adlı eseri Hüsrev Dehlevî'nin *Enîsü'l-Kulûb* (Kalplerin Arkadaşı) adlı eserine öykünerek yazılmıştır. Ölmeden önce yazdığı son eseridir. Üç ana bölümden oluşan eserin ilk kısmında kırk başlık altında dönemin toplum yapısı ve çeşitli sınıfları (bey, bahadır, kanun, kara çerig², kuşcu, nakkaş³, müzisyen, köylü, şehirli vb.) üzerine bilgi verilir. İkinci ana bölüm on başlık altında oluşturularak dinî, tasavvufî ve ahlâkî konular üzerinde durulur. Son ana bölümde ise, aşk üç başlık altında yazılmıştır. Eserin diğer önemli yanı şairin bu eseriyle Hüseyin Baykara başta olmak üzere devlet adamları

¹ Hüseyin Baykara döneminde Herat'ta yaşamış, önemli aydınlardandır. Ali Şir *Mecâlisü'n-nefâyis* adlı eserinde ondan övgüyle bahsedip, birçok faziletlere sahip olduğunu, hükümdarın sayıp sevdiği kişiler arasında bulduğunu belirtmiştir (Nevâyî 2001: 451-52).

² Bir çeşit askerlik örgütüdür.

³ Nakkaşlarla ilgili kısım 2. bölümün 9. babında geçer.

ve şehzadeleri uyarmak istemesidir¹. Nevâyî'nin Baykara'nın hükümdarlığının son yıllarda ülkeyi kötü yönettiği, halkın yolsuzluklar karşısında çaresiz kaldığı, oğullarının saltanat hırsı konusundaki tavırlarından dolayı duyduğu endişe sonucu devletin yönetimini eleştirdiği ve bu konudaki görüşlerini eserlerinde dile getirdiği görülür. (Levend 1965: 45-46, Ölmez 1993: 207-209; Kudret 1995: 313-314).

Dinî alanda yazdığı eserlerden *Cihl Hadîs* (Kırk Hadis), Câmî'nin aynı addaki eserinin dörder misralık kît'alar halinde 1481 tarihinde yapılmış tercümesidir. Eser genellikle Külliyatların içinde yer alır. *Sirâcü'l-Müslimîn* (Müslümanların Işığı, 1500) şeriatın hükümlerini, Allah'ın sekiz sıfatını ve İslam'ın esaslarını anlatır. *Münâcât*, Tanrı'ya mensur bir yakarıştır. Yazım tarihi bilinmemektedir. Secîlerle örülülmüş kısa cümlelerden kurulu birUBYAZI örneğidir (Kut 1989: 452).

Tarih alanında yazdığı eserlerden İlhanlı ve Timurlu hükümdarları üzerine bilgi veren *Zübde-i tevârih* (Tarihlerin Özü) günümüze gelmemiştir. İranlı tarihçi Beyzâvî'den (ö. 1280 veya 1292) yaranarak eski İran tarihi üzerine yazdığı *Tarih-i Mülük-i Acem* (Acem Hükümdarları Tarihi) ve Hz. Adem'den Hz. Muhammed'e kadar gelen peygamberler, belli başlı hükümdarlar hakkındaki menkîbeleri içeren eseri *Tarih-i Enbiyâ ve Hükemâ* (Peygamberler ve Alimler Tarihi, 1485'den sonra) bu alandaki eserlerindendir (Kut 1989: 453; Subtelny 1993: 91; Kudret 1995: 314).

Vakfiyye (1481) arasına şiirlerin de serpiştirildiğiUBYAZI şeklinde yazılmıştır. Bu eserde şair, Hüseyin Baykara'yı övdükten sonra kendisinin yapmış olduğu vakıfları anlatır. 1476'da Baykara'nın kendisine Herat'ın kuzeyinde bir arazi verdiği, bu araziye bir saray, bahçe, bir medrese, bir mescid kurdugunu, bu medreseye İhlâsiyye adını verdiği, yine aynı yerde bir cami ve Halâsiyye adlı bir hankâh yaptırdığını bu eserde anlatır (Kut 1989: 453).

Nevâyî'nin bugün elimizde olmayan fakat kaynaklardan tesbit edilen diğer eserleri arasında, Nevâdirü'n-nihâye için yazmış olduğu *Dibâce*, *Risâle-i Mu'amâ* (Farsça), ve *Vakffiye* (Farsça) bulunur. Ayrıca kütüphanelerde adına kayıtlı olarak *Seb'atü ebhûr* adlı

¹ "Zamân ehlidin ba'zı eshâb ve devrân haylidin ba'zı ahbâb halleridin habersiz ve köñülleri bu hayr ü şerdin esersizdir."

Arapça sözlük ile yine ona atfedilen *Nazm-i Akâid* adlı eser yer alır. Bursali Mehmed Tahir, Nevâyî'nin *Siyerü'l-mülük* adlı bir Farsça eserinden söz etse de şimdiye kadar böyle bir esere rastlanmamıştır (Kut 1989: 453).

Divan, hamse, tezkire, dil ve edebiyat eserleri, dînî ve ahlakî eserler, tarihi eserler, biyografik eserler, vakfiyeler kaleme alan şair Orta Asya Türk dilinin ve edebiyatının gelişmesinde büyük rol oynamıştır. Eserleri Türkistan'dan başka Azerî ve Anadolu çevresinde de okunan şairi, Osmanlı şairleri ustâd olarak görmüşler, şiirlerine nazireler yazmışlardır.¹

II. 2. TİMURLU KÜLTÜRÜNDE HAMILİK VE RESİM SANATI

Dönemin Timurlu kaynaklarına bakıldığından daha çok Timur'un sefer ve zaferlerinin anlatıldığı, dolayısı ile de daha çok savaşan bir toplum ve hükümdar anlayışının vurgulandığı görülmektedir. Ancak ayrıntıda Timur'un yerleşik hayatı önem veren ve teşvik eden, bu nedenle de şehirleşmek için ticaret ve tarımı destekleyen bir tutum içine girdiği söylenebilir. Aşağıda gerekçeliyle açıklanacak olan bu tutumu, Timurlu tahtına geçen hükümdarlar ve hanedan üyeleri yaşadıkları dönem boyunca südürecekler, bulundukları kentlerin imar faaliyetlerine önem verecekler, şair, sanatçı ve bilim adamlarını himaye ederek kültür politikalarını südüreceklerdir (Akbiyik 2004: 153).

Prof. Dr. Halil İnalçık *Şair ve Patron* adlı kitabında kültür ve sanat hamiliğinin Ortaçağ İran'ı ve Orta Asya'da eski bir gelenek olduğundan bahseder. Subtelny'ye göre bu bölgede sanatçılara himayesi, Türk-Moğol devletlerinde askerî sınıf için yeni bir medeniyeti benimseme süreci olmuştur (Subtelny 1983: 130-1). 15. yüzyılda Semerkant, Herat, Tebriz, İstanbul ve Delhi'de sanatçı bir ülkeden diğerine gittiğinde ortak bir 'yüksek saray kültürü' anlayışı olduğundan aynı himaye ve coşkuyla karşılaşmaktadır (İnalçık 2003: 10-11). Timur, 1370'lerde Semerkant'ı başkent olarak kurduktan sonraki otuz beş yıl içinde şehir büyük bir hızla büyümüştür. İmara önem

¹ Şairin Osmanlı şairlerine etkisine, "Timurlu ve Osmanlı Kültürü Arasında Bir Köprü Olarak Ali Şir Nevayı" başlıklı bölümde ayrıntılı olarak değinilecektir.

vererek hükümdarlığı altına aldığı ülkelerden getirtiği ustalar ve sanatçılara¹ Semerkant civarında Şam, Mısır, Şiraz, Sultaniye ve Bağdad adlarında köyler kurdurmuştur. Şehir dışında kimisi eşleri ve gelinlerine² olmak üzere bahçeler yaptırtmıştır.

Büyük Semerkant'ta mevcut bulunan yapılar ihtiyaçlara cevap vermemeye başlayınca Emîr Timur'un teşvikiyle, büyük cadde ve çarşılarda planlanmış, seyyahların anlatımına göre karşılık geceli gündüzlu çalışılarak çeşme ve havuzları ile kısa zamanda bitirilmiştir. Semerkand Ulu Câmî, devlet hazinesinin saklandığı ve hapishane olarak kullanılan Gök Saray bu dönemde inşa edilen yapılar arasındadır. Emîr Timur döneminden gelen minyatürlü el yazması bilinmemesine karşın kimi kaynaklarda mimârî eserleri süsleyen duvar resimlerinden bahsedilmektedir. Dönemin tarihçilerinden Şerefeddin Yezdî ve İbn Arabşah'a göre 1397'de Emîr Timur'un, torunu Beghîfi Sultan için yaptırttığı sarayın duvarları son derece güzel fresklerle süslenmiştir. Yine Emîr Timur ve ikinci eşi Tükel Hanım tarafından yaptırılan Bağ-ı Dil Küşâ adlı köşkün duvarlarında da Emîr Timur'un Hint seferini anlatan freskler bulunduğu (Babur 1986: 70-71), bu tasvirlerin de Abdü'l-Hay³ adlı sanatçı tarafından yapıldığı belirtilir (İnal 1995: 112). Timurlu döneminin resim kaynaklarından olarak kabul edilen Bağdat ve Tebriz'deki Celâyirli⁴ ile güney İran'daki Şiraz üslupları, Emîr Timur buraları ele geçirdikten sonra Semerkant'a nakkaşlar tarafından taşınmıştır. Bu yeni sanatçılardan 15. yüzyıldaki yeni Timurlu üslubunun oluşmasında etkili olmuşlardır (Grube-Sims 1979:147; Şami 1984: 232; İnal 1995: 112; Aka 2000: 116-17).

¹ Kastilya ve Leon Kralı (İspanya'nın en büyük bölgesi) III. Henry'nin temsilcisi olarak 1403-4 yıllarında Semerkant'taki Timurlu Sarayı'ni ziyaret eden Ruy Gonzales de Clavijo, Timur'un ülkesini dünyanın en asıl ve en mükemmel şehri yapmak için ticareti teşvik ettiğini, fethettiği ülkelerdeki en iyi ve faydalı adamları toplayıp, en ustaları Semerkant'a gönderdiğini uzun uzun anlatır (Klavijo ty: 80).

² Timur kendi soyunu Cengiz Han soyuna bağlayabilmek için Cengiz soyundan gelen Saray Mülk Hanım'ı eş olarak seçer. Aynı zamanda gelinlerini de seçenken bu yola başvurur. P. Soucek'in "Timûrid Woman: A Cultural Perspective" başlıklı makalesinde Timur'un yaşamında etkili olan ablası Kutluk Tarkan Aga, ilk karısı Saray Mülk Hanım ve gelini Hanzâde mercek altına alınarak hanımların devlet idaresinde ve imar faaliyetlerinin yürütülmesinde ayrı bir yeri oldukları anlaşılmıştır. Eski Türk ve Moğol geleneklerine bağlı olan bu kadınların sosyal hayatlarında da son derece renkli oldukları gözlenir. Saray Mülk Hanım ve Hanzâde'nin kadın ve erkeklerin bir arada olduğu ziyafetler düzenlediklerini belirtir (Ayrıntılı bilgi için bkz. *Woman in the Medieval Islamic World. Power, Patronage and Piety*, (Ed. Gavin R. G. Hambly), New York 1998: 199-226; Clavijo, *Timur Devrinde Kadıtsen. Semerkand'a Yolculuk*, çev. Ö.R. Doğrul, Ty.

³ Abdü'l-Hay, Emîr Timur'un 1393 yılında Bağdat'tan Semerkand'a getirdiği büyük ustalardan biridir (Brend 1994: 107).

⁴ Ayrıntılı bilgi için bkz. I. Stchoukine, *Les Peintures des Manuscrits Timurides*, Paris, 1954: 32-40.

Herat şehri Timur'dan sonra oğlu Miranşah'ın bir süre yönetiminde kalmış, 1397 yılından itibaren de diğer oğlu Şahruh devleti toparlayarak hükümdarlığını diğer hanedan üyelerine kabul ettirmiştir (Barthold 1937: 356). Şahruh döneminde Herat, Şiraz, Meşhed, Semerkant ve Buhara imar, bilim ve sanat faaliyetlerinde adeta yarış halindedir. Emîr Alike Kükeltaş, Emîr Firuzşah gibi emirler, Gevherşad gibi hanımlar ve Baysungur, Uluğ Bey, İbrahim, İskender gibi mirzalar bulundukları kentleri kültürel ve sanatsal açıdan besleyen hamiler olarak karşımıza çıkarlar (Akbıyık 2004: 155-6).

Şahruh'un eşleri arasında ve devlet idaresinde de etkili olan eşi Gevherşad tarafından Meşhed'de yaptırılan külliye önemlidir. 1410 yılında tamamlanan Bağ-ı Sefid Sarayı'nın duvarları Çin'den getirilen yeşim taşları ile kaplanmış, duvarlarına nakış ve resimler yapılmıştır (Aka 2000: 119; Uslu 1998: 216-17). Şahruh'un görevlendirmesiyle Giyaseddin Nakkaş, 4 Aralık 1419'da Herat'tan ayrılarak Çin'e elçi olarak gönderilmiş ve 28 Ağustos 1422 tarihinde Herat'a dönerek bu süre zarfında yaşadığı olayları ve gördüklerini rapor olarak Baysungur'a sunmuştur¹ (Thackston 1989: 279-297).

Timur'un oğlu Şahruh'un Herat'ta sürdürdüğü bu gelişme, büyük oğlu Baysungur ile devam etmiş, diğer oğullarından Uluğ Bey Semerkant'ta, İbrahim Sultan Şiraz'da, Timur'un torunu İskender Mirza Şiraz, Yezd ve İsfahan'da kişisel çabalarıyla yönetikleri merkezleri her açıdan geliştirmiştir.

İskender Sultan (sal. 1409-1414), Şiraz, Yezd ve İsfahan'da yönetici olarak bulunmuştur. Timur'un ölümyle Yezd'e gelerek önce kale duvarları ile şehrın surlarını birleştirmiştir, kale içine de üç katlı bir konak ile hamam inşa etmiştir. Şiraz'da Celalî kalesini inşa ettirmiştir, İsfahan'da ise surlarla çevirdiği alana konak, hamamlar, pazarlar, medrese ve darüşşifa yaptırmıştır (Aka 2000: 120-121). Nitekim, J. Aubin'in "Timurlular'ın Şiraz'da Bilim ve Sanat Koruyuculuğu" başlıklı makalesinde, İskender Sultan döneminde Şiraz'daki ortam incelenmiştir. İran'ın farklı bölgelerinde yaşayan sanatçılar ve bilim adamlarının korunarak himaye edilmesi fikri vurgulanmıştır (Aubin 1987: 965-979).

¹ Damat İbrahim Paşa'nın emriyle Türkçe'ye çevrilmiştir.

14. yüzyılda İncü ve Muzafferî gibi hanedanların başkenti olan Şiraz, kitap resimlemeciliğinde önemli bir merkez olarak görülür. İskender'in vali olmasıyla birlikte, onun hamiliğindeki kitap resimlemeciliğinde çok parlak bir dönem başlamıştır. İskender Sultan, 1412'den sonra İsfahan'da bulunduğu halde, 1414 tarihindeki ölümüne kadar olan süre içinde, himayesi altındaki sanatçıları Şiraz'da bıraktığı düşünülür. Ölümünden sonra ise bu sanatçıların neredeyse tamamı Şahruh'un emriyle Herat'a gönderilmiştir (Uluç 2007: 63). Onun döneminde genellikle antolojiler ve küçük boyutlu kitaplar hazırlanmıştır. Zarif figürler, canlı renkler, dekoratif manzara elemanları 1409-14 arasında Şiraz'da görülen bu üslubun en karakteristik özellikleridir (İnal 1995: 115-16). Bu üslubu yansitan eserler arasında, Yezd'de kopya edilmiş 1407-8 tarihli (TSMK H.796) ve 1410-11 tarihli (BL Add. 27261 ve LGM LA 161)¹ *Antolojiler*, 1397 tarihli (DCBL Pers 114² ve BL Or. 2780³) Destanlar topluluğu, Nizamî *İskendernâme*'si (BL Or. 13529) gösterilebilir (Arbery vd. 1959: 30-32; Titley 1977; Çağman-Tanındı 1979: 19; Lentz-Lowry 1989: 370-71; Robinson 1993: 11; Lentz-Lowry 1989: 370).

Şah Ruh'un oğlu Baysungur (s. 1415-1433), devlet adamlığının yanı sıra şair ve hattat olarak da babasının başlattığı kültür ve sanat hareketlerini bir adım ileriye taşır. M. Kemal Özerin, "Temürlü Sanatına Ait Eski bir Belge: Tebrizli Ca'fer'in Bir Arzı" başlıklı makalesinde, Timurlu döneminin önemli yazılı kaynaklarını sıralayarak⁴, bu dönemde Baysungur'un, bir sanat koruyucusu olarak, sarayında sık sık ileri gelen beylerin, şairlerin, bilgilerin, sanatçıların ve müzisyenlerin katıldığı işaret meclisleri düzenlediğini anlatır. Onun bu tutumu karşısında sanatçı ve şairler yanında çalışmış, kurduğu kitabhânede eşsiz eserler hazırlanmıştır. Özerin'in yayınladığı bu arz, Hattat Tebrizli Cafer'in Herat'ta 1427 yılında hazırladığı bir rapor olup, Baysungur'a atölyenin çalışma durumunu açıklamaktadır. İçlerinde *Gülistan*, *Şehname*, *Taberî Tarihi* gibi eserlerin olduğu dokuz kitabı üzerinde on dört sanatçının çalıştığı, eşya bezeme,

¹ Ayrıntılı bilgi için bkz. Soucek 1992: 116-131.

² Destanlar topluluğunun bir bölümünü oluşturan Firdevsî Şehnâmesi'dir.

³ Destanın içinde Asadi'nin Gürşaspnâmesi, Ali Tebrizî'nin Şehenşâhnâmesi, Bahmannâme ve Kuşnâme isimli eserler yer alır (İnal 1996: 113).

⁴ Ali Yezdi: *Zafer-nâme* (1425), İbn Arabşâh: 'Aca 'ibü'l-Makdûr, 'Abdurrezzâk Semerkandî: *Matla'-i Sa'deyn* (1475), Devletşâh: *Tezkiretü's-su'arâ* (1487), Hôndmîr: *Habîbü's-Siyer* (1521-24), Bâbuür Şah: *Vekâyi* (1529), Vasîfi: *Bedâyü'l-Vekâyi* (1539?)

mimarlık ve otağ işlerinde çalışan ustaların isimleri¹ ve yerlerinin belirtildiği bu rapor bize o dönemdeki faaliyetin yoğunluğu hakkında bilgi verir (Özergin 1976: 471 -497).

Bu dönemde Semerkand, Herat, Şiraz gibi şehir merkezlerinde Çağatay mirza ve beyleri, kendi dilleri ile eserler yazılmasını isteyerek Türk şairleri desteklemiştir. Sarayda Çağatayca konuşulup, şairler de bu dilde kaleme alınmıştır. Hatta kimi eserler Arapça'dan Çağatayca'ya çevrilmiştir. Bunlardan biri de Hz. Muhammed'in cennet ve cehenneme yolculuğunu anlatan Mir Haydar'ın yazdığı Miraçnâme'nin² metnidir (PBN turc 190). 1436 yılında Baysungur döneminde Herat'ta hazırlanmıştır (Seguy 1977: 8). Ancak erken örneklerde bakıldığından Emîr Timur döneminden bilinen tek şair Seyfî mahlaslı Emir Hacı Seyfeddin Nüküz'dür. Emîr Timur ve oğlu Şahruh'un himayesinde bulunmuştur. Çağatay edebiyatının ilk önemli şairi ise ilk şiirlerini Emîr Timur döneminde yazan Sekkâkî olmuştur. Araştırmacıların Çağatay edebiyatının “klâsik öncesi devri” olarak adlandırdıkları bu dönemde (15. yüzyılın ilk yarısı) Haydar Tilbe, Mevlânâ Lütfî, Yûsuf Emîrî, Seydî Ahmed Mirza, Gedâ’î, Atâ’î, Ahmedî, Yakînî adlı şairler göze çarpar (Eraslan 1986: 61; Aka 2000: 136-37).

Devlet adamı, şair ve hattat olarak da bilinen Baysungur, on yılı aşkın bir süre Herat'taki sarayında topladığı alim, şair ve sanatçılara üretime destek vermiştir. Kurduğu atölyesinde bir çok el yazması üretilmiştir. Aynı zamanda diğer kardeşleri Muhammed Cukî ve İbrahim Sultan ile birbirlerine armağan edilmek üzere Nizamî'nin ya da Emir Hüsrev'in *Hamselerini* sipariş ettikleri, üç kardeşin Firdevsî *Şehnâmesi* kopyaları hazırlatıp resim programını birlikte oluşturdukları bilinmektedir.³ Baysungur'un ve Muhammed Cukî'nın *Şehnâmesi* Herat'ta, İbrahim Sultan'ınki Şiraz'da hazırlanmıştır (Sims 1992: 44-48).

Baysungur döneminde Herat'ta hazırlanan resimli yazmalar büyük ölçüde İslam edebiyatının klasikleri arasından seçilmiştir. 1425-30 yılları arasında tamamlanmış olan

¹ Müzehhib Abdüsselam, tarrah Abdurrahim, müzehhib-musavvir Mevlana Ali, cedvelkeş Atâyî, Sedefçi Devlet, hattat ve müdür Cafer, müzehhib Mir Devlet-yar, musavvir Gıyaseddin, hattat Mevlana Şems, mücellid Kîvameddin Mevlana bu ustalar arasında yer alır (Özergin 1976: 483-4).

² Paris'deki resimli kopyada Hz. Muhammed'in Miraç gecesi, hikâyedeki olayların sırasına göre 61 resimle betimlenmiştir.

³Ayrıntılı bilgi için bkz. Eleanor Sims, “The Illustrated Manuscripts of Firdausi's Shâhnâma Commissioned by Princes of the House of Tîmûr”, *Ars Orientalis*, c. 22, 1992: 43-68.

bu eserler, İslam kitap sanatının hat, tezhip, resim, cilt alanlarında en güzel örneklerini verir. Tebrizli Cafer'in belgesinde, Baysungur'un kitabhanesinde çalıştığı belirtilen nakkaşlar arasında Emir Halil, Hace Gıyaseddin, Mevlânâ Alî müzehhip ve nakkaş, Mahmûd müzehhip ve nakkaş yer alır. Bu sanatçıların hazırlamış olduğu resimli kopyalarda detaylarda kuyumcu işçiliği, ufak ve zarif figürler, manzaralarda zemini ufak taramalar, iri bitki ve çiçek kümeleri, bahar çiçekleri açmış ağaçlar görülür. 1426 tarihli Sadî'nin *Gülistan'*ı (DCBL P. 119), 1426 tarihli *Antoloji* (Floransa, Berenson Koleksiyonu), Hacı Kirmanî'nın *Humay u Humâyûn'*u (Viyana NB, No. 561), 1430 tarihli Firdevsî *Şehnamesi* (Tahran GM), 1430 tarihli Kelile ve Dinme (TSMK R. 1022), 1430 tarihli Nizamî'nin *Heft Peyker'*i (MMA), 1431 tarihli Nizami el-Arûdî'nin *Çahar Makalesi* (TİEM No.1454) bu üslupta hazırlanmış eserlerdir. (Robinson 1958: 62; İnal 1995: 124-131).

Şahruh'un diğer oğlu İbrahim Sultan (s. 1415-35) ise Şiraz'da vali olmuştur. O da kardeşleri gibi imar faaliyetlerine önem vermiş, Şiraz'da medrese ve hankâh yaptırmıştır. Şiraz'daki atölyede birçok resimli yazma da hazırlanmıştır. İskender Sultan döneminin ince, renkli ve kuyumcu işçiliğini andıran üslubunun yerini bu dönemde daha sade ve daha az özenli bir üslup almıştır. Araştırmacılar buna neden olarak, sultanın ölümünden sonra en usta sanatçıların Herat Baysungur kitabhanesine çağrılmaları ve onun için çalışmalarını gösterirler. İskender Sultan bir yandan Celairli Tebriz geleneğinde ustalara hamilik ederek Baysungur kitabhanesinin gelişiminde rol oynayacak sanatçı grubunu oluşturmaktır diğer yanda ise geleneksel Şiraz üslubunu sürdürmen yerli nakkaşlara sipariş vermektedir. Bu dönemde küçük boyutlu ve sade bir üslupla yapılmış eserler hazırlanmıştır (İnal 1995: 132-33).

İbrahim Sultan döneminin en bilinen kitabı, tarihçi Şerefeddin Ali Yezdî'nin 1425 yılında tamamladığı *Zafernâme*'dır. Eserde Timur'un seferleri ve zaferleri anlatılır. 1436 yılında resimleriyle birlikte hazırlanan eser Cambridge, Arthur M. Sackler Müzesi'nde bulunur (Roxburg 2006: 116-17). 1420 tarihli *Antoloji* (Berlin, İslam Sanatları Müzesi), 1430-35'e tarihlendirilen Firdevsî *Şehname*'si (OBL, Ouseley Add. 176), 1444-5 tarihli Nizamî *Hamse*'si (JRL, Pers ms. 36) bu dönemde özenle hazırlanmış diğer yazmalardır (Robinson vd 1976: 130; Robinson 1993: 15-17).

1409 tarihinden itibaren Semerkant'ta vali olan Uluğ Bey, özellikle bilim adamlarını himaye etmiş, Buhara ve Semerkant'ta medreseler inşa ettirmiştir. Kuhek tepesinin batı eteğinde Meydan Bağı adlı bahçede duvarlarını Çin'den getirttiği çinilerle kaplattığı Çinihane'yi yaptırmıştır ancak burası 1448 yılında Özbekler tarafından tahrip edilmiştir. Yine aynı tepede yapılan rasathanede Ali Kuşçu¹ (ö. 1474) gibi ünlü bilim adamları yetişmiştir. Dönemin bilginlerinden Kadızade-i Rumî, Gıyasü'ddin-i Cemşid, Müniü'ddin-i Kâşânî eserler vermiş, Uluğ Bey de Zîç-i Cedîd-i Sultanî adlı astronomi kitabını 1437'de bitirmiştir (Bartold 1937: 357; Levend 1965: 13; Aka 2000: 120). Uluğ Bey döneminde resimletilmiş olup günümüze kalan tek resimli yazma, Paris Bibliothèque Nationale (5036) Abdurrahman el Sufî'nin Sabit Yıldızlar adlı astronomi kitabıdır (Blochet 1905: 85-87).

1451 tarihinden itibaren Semerkant'ı elinde tutan Timur'un oğlu Miranşah'ın torunu Ebu Said, 1459 yılında Herat'ı ele geçirerek merkezi yapar. Bu arada İran'ın batı eyaletleri 1453 civarında Türkmenlerin eline geçer. 1458'de Karakoyunlular'dan² (1351-1469) Kara Yusuf'un oğlu Cihanşah Herat'ı almak ister ancak başarılı olamaz. Batı İran Cihanşah'ın, Horasan ise Ebu Said'in idaresi altındadır. Cihanşah ölünce Ebu Said harekete geçer. Ölünce, batı İran Karakoyunluların yerine Uzun Hasan (1466-1478) ile oğlu Yakub'un (1470-1478) idaresindeki Akkoyunlular'ın³ (1340-1514) olur. İşte bu dönemde Herat, Timur'un oğlu Ömer Şeyh'in torunlarından Sultan Hüseyin Baykara'nın idaresine geçer (1468) (Bartold 1937: 358-59).

Baykara'nın otuz sekiz yıl süren hükümdarlığı döneminde Herat'taki mimarî gelişme devam eder. Şehrin kuzeydoğusunda Cihânârâ Sarayı ve bağını, oğlu Bediüzzaman için ise Bağ-ı Nev'îyi yaptırır. Bu dönemin imar faaliyetleri arasında Baykara Cami ve medresesi, Şifâîye adlı tıp okulu ve hastanesi göze çarpar. Devlet hizmetinde

¹ Timurlular döneminde Semerkand şehrinde yetişmiş, daha sonra Osmanlı'da büyük bir şöhret kazanmış olan Türk astronom ve matematikçisidir. Uluğ Bey'in öldürülmesinden sonra (1449) Timurluların sarayından ayrılarak hac için Mekke'ye giderken Tebriz'e uğrar ve Akkoyunlu hükümdarı Uzun Hasan kendisini himaye eder. Elçilik göreviyle II. Mehmed'e gönderir, daha sonra Fatih tarafından Ayasofya Medresesi'ne müderris olarak atanır (Aydim 1989: 408-10).

² Ayrıntılı bilgi için bkz. Faruk Sümer, "Karakoyunlular", *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 24, İstanbul 2001: 434-38).

³ Ayrıntılı bilgi için bkz. Faruk Sümer, "Akkoyunlular", *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 2, İstanbul 1989: 270-74).

çalışanlardan Nevâyî, Şahruh'un atabeyi ve beylerbeyi Alike Kükeltaş ve emirlerden Türkmen asıllı Celaleddin Firuzşah gibi devletin ileri gelenleriyle birlikte konak ve bahçelerin yanı sıra bir çok medrese, kütüphane, kervansaray, hastane, aş evleri, hamam, eczane gibi kamu yapılarının inşasına ön ayak olur (Aka 2000: 121).

Daha önce de belirtildiği gibi 16. yüzyıl başı Herat toplumunun bileşimi ve kuruluşunun büyük bölümünü bilmiyoruz. Ancak sultan ve çevresindeki yöneticiler, din adamları ve askerî komutanlar seçkin kesim olarak tanıtılmaktadır (Szuppe 1992: 61). Bu elit kesimin devlet işlerinde etkili olmasının yanı sıra dönemin kültür ve sanat hareketlerine de öncülük ettiği bilinir.

Nevâyî'nin yaşadığı çağda Herat, çağdaşı batı Avrupa kentleriyle ticaret, sanat ve koruyuculuğu bağlamında benzer bir süreç izlemiştir. Son Timurlu şahı Hüseyin Baykara'nın sanat hamiliği Floransa'daki çağdaşı Lorenzo de Medici ile karşılaşılır¹. Bu dönemde Herat hiç olmadığı kadar canlanmıştır. Bu yıllarda Kasım bin Ali, Aka Mirak, Behzad gibi ressamların isimleri ve başarıları tarihçilerin ilgisini çekmeye başlamıştır.

Aynı zamanda şair ve hat sanatçısı olan Hüseyin Baykara da tipki kendinden önceki Timurlu hükümdarları gibi şair, nakkaş ve tarihçileri himaye etmiştir. Bu konuda hükümdar kadar saygınlığı olan diğer önemli kişi Alî Şîr Nevâyî'dir. Dönemin yazılı kaynaklarında Herat'taki saray ve köşklerde yapılan meclislerle ilgili bir çok hikaye anlatılır. Bu sohbetlerin konusu genellikle edebiyat, şiir ve sanat olmuştur. Muhtemelen yeni okudukları bir şiir, doğaçlama olarak söylenen beyitler ya da yapılan bir tasvir üzerine meclisteki ünlü şahsiyetler fikirlerini beyan etmişlerdir. *Babürnâme*'de Horasan'ın ve özellikle Herat'in Baykara döneminde fazilet ehli eşsiz insanlarla dolu olduğu, bir iş üzerinde uğraşan herkesin, o işi en yüksek dereceye çıkarmak gayreti ve isteğiyle çalıştığı anlatılır. Bu önemli şahsiyetler arasında

¹ Hamilik, tipki Timurlular döneminde farklı şehirlere vali olan mirzaların bulundukları kentlerdeki kültür ve sanat hayatını diğer şehirlerdekilerle yarışabilecek düzeye getirmek için sarfettikleri çaba, 15. yüzyıl İtalyan kentlerinde de yaşanmıştır. Başta Floransa olmak üzere diğer İtalyan kentlerinde yaşayan Medici, Pazzi, ve Strozzi gibi aileler, Timurlu sultan, mirza ve emirleri gibi sanat hamisi olmuşlardır. Binlerce arşiv belgesinin, mektupların ve ticari anlaşmalarınlığında sanatçı ile ismarlayan arasındaki ilişki ortaya konmuştur. Sanatçının ismarlayan olmadan ayakta (hayatta) kalması zordur. Fakat ismarlayan hami de sanatçıdan zaferlerini ve anma kutlamaları için yeteneklerini göstermesini ister (Grabar 1990: 27).

şairlerden, Camî, Hâtîfi, Ehl-i Şîrâzî, Asafî, Seyfî-i Buhârî, Mîr Hüseyin-i Muammâyî, Yûsuf Bedîî, Ahî, Muhammed Sâlih, Hüseyin Kâmî, Hâmîdi, Hilal-i Çağatâyî ve Benâî, nakkaşlardan Behzad, Aga Mirek, Mevlana Ali, Emir Halil ve Şah Muzaffer, tarihçilerden Mirhond ve Hondmir, hattatlardan Sultan Ali Meşhedî, Cafer-i Tebrizî, Sultan Muhammed Nur, Mevlana Mecnun ve Mir Ali Herevî, bestekarlardan Gulam Şadî, Mîr Azu yer alır (Arat 1986: 277-288; Thackston 1989: 224-226; Akbıyık 2004: 162-4).

Dönemin tarihçilerinden Vâsîfi, böyle toplantılarından birinde yaşadıklarını aktarmıştır. Usta nakkaş Behzad, Alî Şîr Nevâyî'nın meclisine, günlük yaşamdan bir sahne içine Nevâyî'nin kağıt üzerine betimlediği portresini getirir. Portrede Alî Şîr, içinde çok çeşitli ağaçların, onların dallarına tünemiş renkli kuşların, her yöne akan derelerin ve çiçek açmış bitkilerin bulunduğu çok hoş bir bahçe içinde ayakta ve bastonuna dayanmış bir vaziyette betimlenmiştir. Yanında, meclislerde adet olduğu üzere, hediye etmek için altın ve gümüş dolu tabaklar görülür. Alî Şîr resmi gördüğünde kalbi sevinçle dolarak “Aferin!” diye bağırrarak takdir ve memnuniyetini belirtir. Sonra meclise dönerken misafirlerinden bu takdire değer resmi yorumlamalarını ister. Alî Şîr'in hocası ve Horasan'ın ünlü kişilerinden Mevlana Fasiheddin, resimdeki çiçekleri gördükten sonra gönlünden onları koparıp sarıguna koyma isteğinin geçtiğini, arkadaşı Mevlana Sahip Dârâ da aynı isteğin onda da uyandığını ancak bunu yaparsa resimdeki kuşların dalların üzerinden uçup gitmesinden korktuğunu söyleyip, resmin ne kadar gerçekçi yapıldığına dikkat çekerler. Nevâyî ile daima şakalaşan Horasan ahalisinden Mevlana Burhan ise resme bakarken Nevâyî'nin kızıp kaşlarını çatmaması için susması gerektiğini söyleyince Nevâyî de resimdeki altın dolu tabakları neredeyse başlarından boşaltacağını belirtir. Bu yorumları dinleyen Nevâyî, Behzad'a at, eyer ve uygun bir kaftan hediye eder (Boldirev 1956: 235-36; Subtelny 1983: 144; Lentz-Lowry 1989: 290-92; Bahari 1996: 36-38). Baykara döneminde, ikonografik kalıplarda kırılma noktasınınoluştugu, portrelerdeki anlatımcı gerçeklikle, idealleştirme arasında gelgitlerin yaşandığı da bilinmektedir. Meclistekiler de “gerçekçiliğin” estetik önemini savunurlar (Necipoğlu 2000: 24).

Baykara'nın sanatçı kimliği, portrelerine de yansır. Behzad'a atfedilen bir portresinde¹ sağ elinde mendil, serçe parmağında taşlı bir yüzük, kuşağına soktuğu altın yıldızlı bir hançer ve pergelle betimlenmiştir. Prof. Dr. Gülrü Necipoğlu, sultanat simgeleri arasında sık rastlanmayan pergelin sultanın çeşitli sanat dallarına merakı ve şair olan sultanın çizim yeteneğini ya da matematiğe olan ilgisini yansittığını, başındaki ulema sarığı ve sultanat sorgucunun da ona bilgili ve kültürlü bir hükümdar görünümü kazandırdığını belirtir (Necipoğlu 2000: 26-7).

Bu dönemde hazırlanan yazmalar arasında iki farklı üslubun göze çarptığı görülür. Biri ustad Behzad ve onun öğrencileri tarafından sürdürulen üslup, diğeri ise Baykara tarafından himaye edilen ve daha çok yazmaların süslenmesinde görevli olan nakkaşlar tarafından sürdürulen üsluptur. İlkinci üslupla üretilen en bilinen eser, TSMK'de bulunan *Dîvân-ı Hüseyînî* (EH. 1636) nûshasıdır². Eserin kolofonunda Herat'ta Sultan Ali Meşhedî tarafından Şaban 897'de (Mayıs 1492) kopya edildiği belirtilir. Hazırlanan bu yazmanın resimlerinin üslubu zarif ve dekoratif bir anlayışla yapılmıştır. Elbiselerdeki naklışlar, mimarî mekânlarda kullanılan çini bezeme, dekor olarak kullanılan içki şişeleri ve kaplardaki ince işçilik ayrıntıcı bir anlayışla yapılmıştır. Ketebesinde 890 (1485) tarihi okunan diğer bir kopya da (PBN, supp.turc. 993) aynı üslupta yapılan resimleri içerir (Roxburg 2005: 241; Çağman 1978: 232-3).

Behzad ve onun atölyesindeki Kasım Ali, Molla Yusuf, Dervîş Muhammed nakkaş, Şah Muzaffer gibi sanatçılar tarafından hazırlanan yazmalar arasında, Hüseyin Baykara'nın oğlu Bediüzzaman için 1495 yılında hazırlanan *Leylâ vü Mecnûn* mesnevisi (JRL Turc ms.3), ve diğer dört mesnevisi (OBL MSS Eliot 287, 317, 339, 408) ile birlikte bulunan Ali Şir Nevâyî *Hamse*'si, Sadi'nin *Bostan*'ı (KMK Litt. Pers. 22), Ali Yezdî'nin *Zafename*'si (John Hopkins University Milton S. Eisenhower Library, John Work Garrett Collection), Nizamî *Hamse* nûshaları (BM Add. 25900-Or. 6810), Dehlevî'nin *Heşt Bihişt*'i (TSMK H.676), Attar'ın *Mantiku't-tayr*'ı (NMMA), Ali Şir Nevâyî *Hamse*'si (WRL MS 65) yer alır (Binyon vd. 1933: 96-97; Robinson 1955: 263-70; Çağman 1992: 148; İnal 1995: 143-148; Bahari 1996: 156-59; Roxburgh 2005: 244-245).

¹ Arthur M. Sackler Museum, Harvard University Art Museums, no. 1958.59 (Necipoğlu 2000: r.2).

² Bu üslubun Tebriz ve İstanbul'daki etkileri ile ilgili ayrıntılı bilgi IV. bölümde verilecektir.

Ali Şir'in ölümünden sonra Herat için zor bir döneme girilmiştir. Şairin hayatı olduğu dönemde de bir çok kez oğlu Bediüzzaman ile Muzaffer Mirza'nın çıkardıkları isyanları bastırmak zorunda kalan Hüseyin Baykara, Puliçerağ'da yaptığı savaşta Büyük oğlu Bediüzzaman'ı yenmiş, ancak bağışlayarak Belh şehrinin idaresini oğluna bırakmıştır. Bu isyanları bastırmakla meşgul olan sultan, kuzeyden gelen Özbek tehlikesini görememiştir. Özbek hükümdarı Muhammed Şeybanî Han'a karşı çıktığı seferde hayatını kaybetmiş (1506), yerine hükümdar ilan edilen Bediüzzaman ve Muzaffer Mirza da Herat'ın düşmesini engelleyememişlerdir (Algar-Alparslan 1998: 530).

Herat'ın 1507 tarihinde Özbeklerin eline geçmesi tarihi kaynaklarda uzun uzun anlatılmıştır. *Bâbürnâme*'de Şeybanî Han'ın halka ve sultanın ailesine kötü davrandığı, şehri yakıp yıktığı, Sultan Ali Meşhedî ile Behzad'ın yazı ve resimlerini tashih ettiği anlatılır (Arat 1982: 326-7). Zor durumda kalan Behzad şehirde kalmış, ancak Hüseyin Baykara'nın kitaplığında çalışan aralarında hattatlar, nakkaşlar ve tezhipçilerin de bulunduğu sanatçıların bir kısmı Buhara'ya götürülmüştür (Çağman 1992: 147; Pugachenkova 2001: 16).

Timurlu döneminin sona ermesi, Herat'ın Safevîlerin eline geçmesi kültürel anlamda resim sanatı üzerinde birçok sonucu da beraberinde getirmiştir. Timurlu dönemi Herat üslubunun sürdürülmesi açısından resim sanatında önemli sonuçlar doğuran bu gelişmeden üslup bölümünde ayrıntılı olarak bahsedilecektir¹.

¹Şeyh Safiyeddin (ö. 1334), Kuzeybatı İran'da Erdebil'de gelişen bir tarikatın şeyhi olarak ün kazanmıştır. Zamanla bu tarikatın şeyhleri giderek daha fazla dinî ve siyasi otorite sahibi olmuştur. Erdebil'deki tarikat zamanla Doğu Anadolulu veya Azerbaycanlı Türk kabileleri tarafından yönetilen şii harekete dönüşür. Nihayet Şah İsmail tarafından 1501 yılından itibaren kısa bir süre içinde tüm ülkeye gücünü kabul ettiren başarılı bir siyasi sistem kurulur. Şah İsmail, Horasan haricinde bütün İran'ı kontrol altına alır. Merv yakınlarında Özbekler ile yaptığı savaşla 1507 tarihinde Herat'ı ele geçirir. Böylece Timurlu kütüphanesi ve sanatçıları arasında ustâ Behzad da olmak üzere Safevîlerin eline geçer. Şah İsmail'in hamiliği altındaki yeni başkent Tebriz olur. Şahin kendi de ressam olan halefi Tahmasp, saray atölyesini daha da genişletmiştir (Hillenbrand 2005: 233-244). Herat'ta Baykara dönenminde görülen üslubun izlerinin Tebriz'de hazırlanan eserlerin resimli kopyalarına da yansması konumuz açısından son derece önemlidir.

II. 3. TİMURLU VE OSMANLI KÜLTÜRÜ ARASINDA BİR KÖPRÜ OLARAK NEVÂYÎ

14. yüzyıldan 16. yüzyıla kadar olan süre içinde Ortadoğu, Anadolu ve İran'ı dönem dönem hakimiyeti altına alan Timurlular, yayıldıkları coğrafi bölgelerde kendi kültürlerini yasmaları bakımından da oldukça başarılı olmuşlardır. Yukarıdaki bölümde de bahsedildiği gibi, özellikle Şahruh ve haleflerinin sanatçıları toplayarak kurmuş oldukları kütüphanelerde hazırlanan elyazmaları, dönemlerinin beğeni ve zevklerini göstererek İslam resim sanatında izlenecek bir model oluşturmuşlardır. Timurlu kültür ve sanatı, çağdaşı olan diğer kültürler üzerinde derin izler bırakmıştır. Bu etkilerin yakından izlendiği kültürlerin başında ise Osmanlı uygarlığı gelmektedir.

Bu bölümde, Nevâyî'nin eserlerinin resimleme gelenegini daha anlaşılır kılabilmek için, Timurlu kültürünün Osmanlı'ya etkileri ve kitap resimlemeciliği açısından Osmanlı Sarayı'nda yaşanan gelenek ve yenilikler tartışılmaktır. Bu bağlamda Nevâyî'nin edebiyat anlayışına etkileri, bir kültür adamı olarak örnek teşkil etmesi ve eserlerinin Timurlu Sarayı'nda yapılmış resimli kopyalarının Osmanlı nakkaşlarının bezemeci üslubuna katkıları irdelenecektir. 15. yüzyıldan itibaren, Timurlu kültürüyle çağdaş Osmanlı kültüründeki edebiyat ve sanat hareketleri, toplumun yapısı ve kültürünün dönemin beğenisini nasıl yansittığı, bu dönemde hazırlanan resimli el yazmalarının seçilmesinde etken olan faktörler sorgulanacaktır. Sultanlardan her birinin yaşadıkları dönemde Osmanlı edebiyatında hissedilen Nevâyî etkisi, bunun yanı sıra sarayda hazırlanan diğer resimli kopyaların bu üretim faaliyetinin neresinde bulunduğu sorularına da cevap aranacaktır. Özellikle Timurlu coğrafyasında Nevâyî'nin eserlerinin hazırlanmaya başlandığı tarihlerde, Osmanlı'da II. Mehmed (1444-1446/ 1451-1481), II. Bayezid (1481-1512) , I. Selim (1512-1520) ve I. Süleyman (1520-1566) dönemi kültür ve sanat hareketlerine bakılarak, tarihî ve siyasi gerçekler ışığında Osmanlı edebiyatında ve sanatında ortak beğenilerin ifadesi olarak görülen Nevâyî'nin kültürel anlamda oluşturduğu köprü gözler önüne serilecektir.

Bilim adamı ve sanatçı, hükümdar himayesinde olduğundan, saray ve çevresinin kültürel yaşamı içinde sanatını icra etmiş, hükümdar da sarayının prestijini ve şanını

yüceltiği için himayesindekileri fazlasıyla cömert biçimde ödüllendirmiştir. Hükümdarların sanat ve bilimden anlamaları sonucu bu kişiler hak ettiğleri saygıyı görmüş, hükümdar ve saray mensuplarının sarayları toplumda şeref ve itibarın en önemli göstergesi olmuştur (İnalcık 2003: 9-10). Bu açıdan değerlendirilecek olursa Osmanlı Saray kültürünün temellerinin de 15. yüzyılda Bursa ve Edirne'de atıldığı söylenebilir. Bu iki önemli kültür merkezinde sultan ve çevresindeki emirler sanatçıları ve bilim adamlarını saraylarına yakışır biçimde ağırlamışlardır.

I. Bayezid döneminin önemli şahsiyetlerinden Emir Süleyman (1402-11) ve Çandarlı Sadrazam Ali Paşa¹ (ö. 1406) döneminde şairler himaye edilmiştir. I. Bayezid ve özellikle Emir Süleyman'ın saraylarında şiir ve müziğe büyük önem verilmiştir. Emir Süleyman'ın maiyetinde Germiyan Beyliği'nden gelen şairlerin bulunduğu bilinmektedir². Düzenlemiş oldukları işaret meclislerinde hanendeler şarkı söyleyerken, şairler de şiirler okuyarak meclisi renklendirmiştir (Tekin 2004: 506).

15.yüzyılın ilk yarısında edebiyat alanında en hareketli dönem II. Murad (1421-51) dönemidir. Henüz Nevâyî'nin eserlerini tanımayan Anadolu'da böylesine zengin bir dönemin yaşanması aslında Osmanlı saray kültüründe de edebiyatın ne kadar önemsendiğinin kanıdır. Şiir yazan ilk Osmanlı sultani olan II. Murad, edebiyata, müzik ve bilime ilgi duyarak, sanatçıları ve alimleri korumuş, onlara özel maaşlar bağlamıştır³. Onun istediği kitapları yanındaki şair ve yazarlara tercüme ettirmesi, bilimsel toplantılar yapması, sarayının bir okul haline gelmesini sağlamış, bu da sanatçı ve bilim adamlarının Osmanlı Sarayına gelmesini sağlamıştır (Tekin 2004: 511-13).

II. Mehmed'in hükümdarlığıyla birlikte saray ve halk kültürleri arasındaki ayrim belirginleşmeye başlar. Köprülü'ye göre, halk kültürü karşısında sarayın temsil ettiği yüksek kültür II. Mehmed döneminde en yüksek dereceye varır (İnalcık 2004: 14). II. Mehmed, yüksek hükümdarlık değerleri yanı sıra kültür ve sanata olan düşkünlüğü ile

¹ Sadrazam Çandarlı Halil Hayrettin Paşa'nın büyük oğlu olan Ali Paşa, Anadolu'ya gelen Kazerunî dervişlere kendi adını taşıyan bir zaviye tesis etmiştir. Bu dervişlerin yapının kalem işlerinde çalıştığı düşünülür. Osmanlı süsleme sanatının öncüleri olarak kabul edilen bu örnek, Çandarlı Ali Paşa'nın, döneminde sanat koruyucusu olarak etkin olduğunu gösterir (Çorum 2002: 34).

² Bu şairler arasında Ahmedî (ö. 1412), Hazma ve Ahmedî Dâî'dir (Tekin 2004: 508).

³ Bu dönemde II. Murad'ın mahiyetindeki şairlerden bazıları, Şeyhî, Samî, Bursalı nakkaş Safî, Hassan, Ali Çelebi Atayî, Zarîffî, Nûcûmî'dir (Tekin 2004: 513).

de bir çok araştırmaya konu olmuş, döneminin olayları tarihçi, sanat tarihçi ve sosyologlar tarafından incelenmiştir. Tarihçi F. Babinger, II. Mehmed daha şahzade iken Manisa'da ve padişahlığının ilk yıllarda Edirne'de İtalyanlar'la yapmış olduğu kültürel temasları ile sultanın batı ve doğu arasındaki kültür alışverişini ne kadar önemsemiğini açıklar. İtalyan hümanistlerden Cirviaco d'Ancona ve diğer İtalyan bilginlerinden Roma ve Avrupa tarihi ile ilgili bilgiler alır. Sarayında Cenevizli, Floransalı ve Ragusalı danışmanları himaye eder. II. Mehmed'in bilim ve sanata verdiği önem, onun çeşitli dillerde yüzlerce coğrafya, tıp, tarih, felsefe gibi bilim dalları ile ilgili kitaptan oluşturduğu kütüphanesi ile kanıtlanır (Babinger 1953: 44-51; Yücel-Sevim 1991: 93). Kütüphanesinde bulunan kitaplar arasında *Kitab-ı Mukaddes*'ler, Homeros'un eserleri, İbn-i Sina'nın tıp kitabı *Kanun fi't-Tibb*'ın çeşitli Arapça kopyaları ve Ragusa'dan getirilmiş çevirileri, İstanbul'da hazırlanmış Yunanca el yazmaları yer alır. İstanbul'daki nakkaşhanede sadece edebi eserler değil bilimsel kitaplar da özenle tezhiplenerek ciltlenmiştir¹ Bu döneme ait kitapların kimilerinin deri dış kapaklarında, tipki çağdaşı Timurlu ve Türkmen ciltlerinde kullanılan hayvan mücadelelerini gösteren süslemeler, aletle ya da kalıpla yapılmıştır. Bu tasarımları İstanbul'a taşıyan Türkmen mücellit ve hattatın Giyaseddin el-İsfahanî olduğu düşünülür. Çoğu Sultan Mehmed için hazırlanmış bir grup kitabın dış veya iç kapaklarına kırmızı, yeşil desenli veya düz kadife, desenli saten, ipekli pamuklu, çizgili dokumaların da kaplandığı görülür (TSM A 3236, A. 3446, A 2460) (Tanındı 1993: no.31-3; Tanındı 2002: 843- 846; Renda 1999: 9).

Aynı zamanda dönemin devlet adamlarından Mahmud, Karamani Mehmed, Fenarî-zâde Ahmed, Çandarlı zâde İbrahim ve Veliyüddin-zâde Ahmed, Sinan Paşa, Cezerî Kasım Paşa gibi alim vezirler, hem Osmanlı'daki hem de dışarıdan gelen şairleri himaye etmişlerdir. Şehzadeler sancaklıarda görevliyken etraflarına şair ve ilim adamlarını toplayarak kültür ve sanatla iç içe kendilerini yönetime hazırlamışlardır (Uzunçarşılı ty: 591-92).

Böyle bir ortamda yetişen II. Mehmed'in, Osmanlı kültür ve sanatı içindeki tarihi yeri ile ilgili en ayrıntılı çalışmayı Prof Dr. Julian Raby yapmıştır. Hazırlamış olduğu "El-

¹ II. Mehmed hazinesi için hattat Ahmed b. Ali el-Merâgî tarafından kopya edilen *Fevâ'id el-Giyâsiyye* bu ortamda hazırlanan eserlerden biridir (Ayrıntılı bilgi için Bkz. Tanındı 1984: 223).

Gran Turco. Mehmed the Conqueror as a Patron of the Arts of Christendom” adlı doktora tezinin “Patron of Turks & Foreigner” başlıklı 7. bölümünde II. Mehmed’ın özel ilgi alanları yanı sıra halkına karşı sorumlulukları neticesinde yürüttüğü faaliyetler anlatılarak, doğu-batı kültürel bileşimini bünyesinde toplayan kişiliği irdelenmiştir. Genç yaştardan itibaren madalyalara olan tutkusunu, taslak halinde resimler yapması ve kılıç kını yapımıncı olması onu sanata yaklaştırmış, döneminde sanata ve sanatçuya daima destek olmuştı ve bu desteğini “kişisel” ve “halk” adına sürdürmüştür. Böylece kendi ilgi alanları ile halkın refahı için yaptığı çalışmalar birbirini dengelemiştir. Bir taraftan İtalya’dan sanatçılar getirtirken diğer yandan Fatih Külliyesi gibi yapı kompleksleri ve Çinili Köşk gibi doğu etkisini hissettiren yapılar inşa ettirerek İstanbul şehrinin genişlemesini ve güzelleşmesini sağlamıştır. II. Mehmed’ın hamiliği sadece resim sanatı ile sınırlanmamış, ilgi alanları Antik dönem tarihi ve Batlamyus coğrafyasından kılıçlar, bronzlar ve kakmacılığa kadar geniş bir alana yayıldığından Doğu ve Batı’dan bir çok tarihçi, bilim adamı ve coğrafyacıyı himaye etmiştir. Hatta yabancıları himaye etmesi ülkesinde hoş karşılanmamış, anonim tarihlerde II. Mehmed’in bu tutumu “yabān’dan geleninraigbeti ziyādedir, anun içün ilerü zamāndaki bereket yokdur” cümlesiyle eleştirilmiştir. Raby, mitolojide istediği sekle girebilen eski bir deniz tanrısı olan Proteus’¹ benzettiği II. Mehmed’in, Gazi Sultan, Bizans İmparatoru, Hakan ve Rönesans’ın hümanist prenslerinin kişiliğinde hareket ettiğini, bir karakterden diğerine kolayca geçebildiğini belirtir. Hem fatih ve savaşçı, hem alim, hem hümanist, hem de sanat hamisi yönüyle Müslüman ve Hıristiyan dünyasında ilgi çeken bir hükümdar olmuştur (Raby 1980: 305-320).

Bu dönem resim sanatı oldukça eklektik bir yapıdadır. Constanza de Ferrara, Gentile Bellini gibi İtalyan sanatçıların İstanbul’a gelmeleri sonucu yerli sanatçılara aralarında bir etkileşim doğmuştur. Gelibolulu Mustafa Âlî’nin² (ö. 1600) *Menâkıb-i Hünerverân* adlı eserinde II. Mehmed döneminden Sinan ve Şiblizade Ahmed’ın adını verir. Sinan’ı iki yabancı sanatçının çalıştırıldığı ve onun da Şiblizade Ahmed’i eğittiği anlatılır (Ali

¹ Ayrıntılı bilgi için bkz. Pierre Grimal, *Mitoloji Sözlüğü. Yunan ve Roma*, (Çev. Sevgi Tamguç), İstanbul 1997: 696-97.

² Mustafa Ali, tarihçi ve şairdir. Muhtemelen Hoca Sadettin Efendi’ye sunulmak üzere, Bağdat defterdarı iken kaleme aldığı (Nisan 1587) eserinde, yazı tarihi ile ünlü hattat, nakkaş, mücellit ve hat sanatçlarından bahseder (Kütükoglu 1989: 414-21).

1926: 68). Raby'e göre, Şiblizade'nin sultani otururken gösterdiği portresinde¹, "15.yüzyıl İtalyan portreciliğinin suret betimleme kaygıları ile geç dönem Timurlu sultan betimleme geleneği arasındaki gerilim" yansıtılmıştır. Portrenin hem doğu hem de batı üsluplarını yansıtması, Fatih'in sarayındaki kültürel çok sesliliğin bir göstergesidir. Şiblizade'nin Timurlu biçimini benimsemesini II. Mehmed ile Hüseyin Baykara arasındaki portre değişimine ve Timurlu ressamların sarayı ziyaret etmiş olmalarına bağlar. Osmanlı sarayında sayıları giderek artan İranlı ustaların bulunduğu yıllarda yapılan bu resim, aynı zamanda Fatih tarafından görevlendirilen doğulu hattat, müzehhip ve mücellidlerin nakkaşhanede hazırladıkları el yazmalarında nasıl etkili olduklarını da yansıtır (Raby 2000: 70-71).

II. Mehmed döneminde, Timurlu kültür ve sanatıyla olan etkileşimi bir başka açıdan vurgulayan araştırmacı ise Prof. Dr. Gönül Tekin'dir. Bu dönemdeki ilgiyi şöyle ifade eder:

"Şahruh (ö. 1447), Hüseyin Baykara (ö. 1506) ve onun büyük oğlu Bediü'z-zaman Mirza'nın sarayları Türk ve İranlı şairlerle dolup taşmıştır. Özellikle Hüseyin Baykara'nın gençlik arkadaşı, musahibi ve nedimi Nevâyî'nin (ö. 1501) Herat'taki konağı hem İranlı hem de Türk şairlerin bir araya geldiği bir buluşma yeriydi. Fatih Sultan Mehmed döneminde de en çok hayranlık duyulan şair Cami (ö. 1492) Nevâyî'nin en yakın dostu olup Herat'ta yaşamaktaydı. İşte bu yüzden 16.yüzyıl edebiyat tarihçilerinden Sehi Bey'in tezkiresinde "aceme gitti, acemden geldi" şeklindeki ifadelerinde çoğu kez bahsedilen yer Herat ve Semerkand gibi Timurlu kültür merkezleridir. Zira İran'a giden bu şairlerin çoğu kez Nevâyî ve Cami ile görüştükleri zikredilir. Türk edebiyatında Nevâyî'nin etkisi büyüktür. Böylece Horasan ve Maveraünnehir'deki Çağataylıların kültür ve edebiyatının ayrılmaz bir parçası olan İran edebiyatı ve kültürü başta Fatih olmak üzere Osmanlı uleması ve sanatçlarını etkilemiş böylece Osmanlılar siyaset, askeri güç, kültür ve sanatta yüksek bir seviyeye ulaşmış olan bu Türk devletini kendilerine ideal edinmişlerdir. Hatta denebilir ki, önce Ankara Savaşında (1402) yenildikleri, sonra hayran olup üstünlüğünü

¹ TSMK, H. 2153, 10a.

kabul ettikleri Timurlu devletiyle boy ölçüşmeye, onların Orta Asya'da yarattıkları kültür ve medeniyeti her alanda geçmeye çalışmışlardır. İşte bu yüzden Fatih devrinde İran edebiyatına ve İran'a duyulan hayranlık büyük boyutlara ulaşmıştır.” (Tekin 2002: 516).

Alî Şîr Nevâyî'nin II. Mehmed döneminde çok iyi tanındığını gösteren diğer bir bilgi Aşık Çelebi'dendir. II. Mehmed'in sadrazamlarından Adnî mahlası ile şiirler yazan Mahmud Paşa'nın (ö. 1474), Nevâyî ile mektuplaştığı anlatılmaktadır (Çavuşoğlu 1976: 76).

Tebriz'de Uzun Hasan'ın sarayında esir olan ya da ona sığınan yazar Şeyhzade Abd el Rezzak, daha sonra II. Mehmed'e sunulan Çağatay Türkçesi ve Uygur alfabesi ile yazılmış şiirlerden oluşan mecmayı kopya etmiştir. II. Mehmed'in tarihçileri Osmanlılar'ın Orta Asya ile atalarına ilişkin bağlantıları belirtmişler, Akkoyunlu ve Avrupa tehdidi olduğu zaman, Osmanlılar Timurlu akrabalığını araştırmak için cesaretlenmişlerdir. Bu siyaset Timurluların düşüşüyle bile geçerliliğini sürdürmüştür. Doğu Türkçesi'nin edebî dil olarak etkisi özellikle Bâbür Şah ve Osmanlı kültüründe hissedilmiştir (Rogers 1997: 539).

Batıya ve sanatına duyduğu ilgiyi doğu için de canlı tutan II. Mehmed'in doğu ülkelerinden sanatçı ve bilim adamı getirttiği bilinir. Ali Kuşcu bunlardan biridir. Ünlü İranlı şair Camî'yi (ö. 1492) de altın ve armağanlar göndererek İstanbul'a davet etmiştir. Bu dönemdeki politik gelişmelerden biri de Uzun Hasan'ın oğlunun II. Mehmed'in kızıyla evlenmesidir. Böylece, Akkoyunlular'ın kitap sanatı merkezi olan Şiraz, İsfahan, Tebriz gibi merkezlerden sanatçı akını olmuştur. II. Mehmed, Akkoyunlu Yusufça Mirza'dan el yazmaları istemiş, Şiraz'da resimlenen bir Nizamî Hamse'si¹ Fatih'e adanmıştır. İstanbul nakkaşhanesinde, edebî ve bilimsel kitapların tezhipli kopyaları yapılarak deri ve cilt kapakları bezenmiştir (Tanındı 2002: 846; Renda 1999: 9).

II. Mehmed İstanbul'u almadan önce başkent olan Edirne'de de bir resim atölyesinin varlığı bilinmektedir. Bu dönemde Edirne'de hazırlanan küçük boyutlu ve edebî konulu

¹ TSMK R. 862

yazmalarda Şirazlı nakkaşların, Timurlu ve Türkmen resim üslubunu görmek mümkündür. Aynı zamanda Amasya'da da resim faaliyetleri sürmüştür. Hazırlanan resimli yazmalar arasında 14. yüzyıl şairlerinden Ahmedî'nin (ö. 1414) *İskndernâme*'sinin tezhipli ve minyatürlü kopyaları, 1455-56'da Edirne'de hazırlandığı düşünülen Tebrizî'nin *Dilsuznamesi* (OBL, Ms Quseley 133), 1466'da Amasya'da hazırlanan *Cerrâhiyetü'l-hâniyye* (PBN, Suppl Turc. 693), 1450-80 arası Edirne'de hazırlandığı düşünülen *Külliyat-ı Kâtibî* (TMSK R. 989) yer alır (Çağman 1971: 333-40; Atıl 1973: 106-7; Grube 1981: 52-54; Bağcı 1989; Tanındı 1996: 8-10; Mahir 2005: 42-44). Topkapı Sarayı'ndaki nakkaşhaneye ise Baba Nakkaş'ın başkanlık ettiği, atölyede yüze yakın sanatçı ve öğrenci ile çalıştığı bilinmektedir (Ünver 1958: 6-9). Bu dönemde sadece Timurlu resim sanatı tek kaynak olarak etki etmez. Bu resimlerde Osmanlı karakterini yansıtan özellikler figürlerdeki sert konturlar, insan boyutunda tasvir edilen iri bitkiler, Türk kadın başlıklarları iken, Osmanlı Sarayı'nda hazırlanan bu yazmaların resimlerinde aynı zamanda Karakoyunlu Türkmenleri döneminde Şiraz ya da Bağdad'ta çalışmış olan nakkaşların üslubu da görülür (Çağman 2004: 893).

II. Bayezid, tıpkı babası II. Mehmed gibi şehzadeligidenden itibaren bilim, sanat ve edebiyat ile yakından ilgilenmiştir. Amasya'da vali olarak bulunmuş, etrafına şair, katip ve sanatçıları toplamıştır. II. Mehmed'in ölümü üzerine İstanbul'a gelerek tahta geçmiş, bir süre kardeşi Cem ile aralarında taht mücadelesi yaşanmıştır (Tanındı 1996: 13-14; Atık 2001: 106).

Bu dönemde Osmanlı Sarayı'nda edebî hayat son derece renklidir. Dönemin vezirlerinden Sinan Paşa'nın (ö. 1486) ve Ahmed Paşa'nın (ö. 1497) başını çektiği bu hareket sonucu birçok şair ve yazar himaye görmüştür.¹ Bunun yanı sıra Nevâyî'nin

¹ Osmanlı tarihçisi Prof. Dr. İ. H. Uzunçarşılı, bu dönemlerdeki edebî hayatı "Osmanlı Tarihi" adlı eserinde ayrıntılı olarak anlatır. Dönemin vezirlerden Sinan Paşa *Tazarruat* ve *Tezkire-i Evliyâ*'yı kaleme almış, yetiştirdiği bir çok öğrenci sebebiyle halk ve devlet erkanı arasında "Hoca Paşa" olarak anılmıştır. Yine bir vezir olan şair Ahmed Paşa, Osmanlı Türkçesi'ni kullanarak kendinden sonra gelen Visalî, Konyalı Nizamî, Şehzade Cem gibi şairleri etkilemiştir. Gazel ve mersiyeleriyle ünlü Necatî (ö. 1508) hem Kastamonu sancak beyi olan Şehzade Mahmud'un nişancısı olmuş, daha sonra İstanbul'a gelerek Divan-ı hümâyûn'da katip olmuştur. "Edincikli Uzun Firdevsi" lakaplı Firdevsi-i Rumi (ö. 1508 civ.), *Şehrengiz* ve *Divan* sahibi Mesihî (ö. 1512) II. Bayezid'in himayesi altındaki şairlerdir. Mesnevi tarzında eser veren Hamdullah (ö. 1508), *Leylâ ile Mecnûm* ve *Yûsuf ile Züleyhâyi* kaleme almıştır. Şair Ahî'nin *Hüsrev ile Şîrîn'i*, nişancı ve kazasker Tâci-zâde Cafer Çelebi'nin *Hevesnâme*'si 16. yüzyılın ilk yarısında yazılmış eserler arasındadır. Bu dönemde manzum vakayinameler de görülür. Sinoplu Hisalî'nin, Kemal Reis'in denizavaşlarını anlatan on bir bin beyitli mesnevisi ve Edirneli Cenâni'nin Bosna'da Davud

Anadolu'daki etkisi II. Bayezid döneminde daha yoğun hissedilir. Herat ile kültürel ilişkilerde bulunan Osmanlı çevresi, Çağatayca'ya da yabancı değildir. Bu dönemde Bursali Kandî (ö. 1554) ile Behiştî (ö. ?) Herat'a gidip dönüşlerinde, Basîrî¹ (ö. 1534-5) ise Anadolu'ya yerleşmeye gelişinde Nevâyî ve çevresinden haberler getirir. Nevâyî Sultan II. Bayezid'e (s. 1481-1512) otuz üç gazelini göndermiş, rivayete göre de II. Bayezid, Ahmed Paşa'dan (ö. 1497) bunlara nazire yazmasını istemiştir (Çavuşoğlu 1976: 77, 79).

Sultan II. Bayezid döneminde Osmanlı kitap resimlemeciliği ile ilgili olarak, Osmanlı sarayı dışında hazırlanıp gelen resimli yazmaların, saray nakkaşhanesine etkisi tartışılmazdır. Bunlardan biri Mevlana Şemseddin Muhammed Asar el-Tebrizî'nin (ö. 1382-83) yazmış olduğu *Mihr ü Müşteri*² adlı eserin resimli kopyasıdır. İçinde 11 resim bulunan bu yazma, Şiraz'da Akkoyunlu Türkmen sanatçılar tarafından hazırlanarak 31 Ekim 1482'de II. Bayezid'e sunulmuştur (TSMK A. 3563) (Stchoukine 1971: 9-22; Tanındı 1993: 476). Bu yazma dönemin saray kütüphanesinde, hazırlanan diğer yazmalar için örnek oluşturmuştur.

Bu dönem resimlenen yazmalar genellikle edebi konuludur. Üslup olarak çoğu 15. yüzyıl Türkmen üslubunun izlerini yansıtır, mimari kuruluşlar ve doğa tasvirlerinde batı sanatı etkisini gösterir. Ancak resimlerdeki kıyafet, tip gibi ayrıntılarda Osmanlı karakteri de ön plana çıkmaya başlar. Osmanlı nakkaşhanesinin gelişmeye başladığı bu dönemde Herat ve Şiraz örnekleri incelenerek yerli sanatçılar yazmalar hazırlamıştır. Bu yazmalar arasında Bidpay'in eseri *Kelile ve Dimne*'nin 1495 tarihli kopyası (BPWM, Ms. 51.34), Dehlevî'nin eseri *Heşt Behişt*'in 1498 tarihli kopyasındaki ekleme resimler (TSMK H. 799)³, Hatifi'nin eseri *Hüsrev ü Şirin*'in 1498-99 tarihli kopyası (NYMM,

Paşa'nın savaşı ile ilgili on beş bin beyitli manzumesi, Sarı Kemal'in II. Bayezid'a ithaf ettiği *Selâtinnâme*'si, Sûzî'nin Mihaloğlu Ali Bey'in akınlarını anlattığı onbeş bin beyitli mesnevisi, Serezli Abdurrahman bin Habib'in, II. Bayezid adına kaleme aldığı, adalet, akıl ve ilimden bahseden *Nahlistan* adlı eserleri bunlar arasında yer alır. İyi bir eğitim gören sultan, "Adlı" mahlasıyla Türkçe ve Farsça şiirler yazmıştır (Uzunçarşılı ty: 248, 592-594).

¹ Basîrî gibi Horasan'dan Osmanlı Sarayına gelen şairler, yanlarında Cami ve Nevayı ile onların işlerinde çalışıklarına dair tavsiye mektupları taşıdıkları bilinmektedir (Rogers 1997: 539).

² Resimli *Mihr-u Müşteri* yazmalarının listesi için Bkz. Tanındı 1993: 475-78.

³ Hattat Mahmud Mir Hac tarafından kopya edilen, yirmi sekiz resmin bulunduğu *Heşt Behişt*'in resimlerine Herat'ta başlanmış, Buhara'da, Tebriz'de ve İstanbul'da devam edilmiştir. Dehlevî hamsesinin resimlerinde ikinci grubu oluşturan bu üslup, II. Bayezid döneminde görülür. Mimari ve manzara elemanlarındaki üslup Osmanlı modasını yansıtır (Tanındı 2000: 154-55).

69.27), Şeyhî'nin eseri *Hüsrev ü Şirin*'in 1499 tarihli (UUL, Ms. Vet 86) ve 16. yüzyıl başlarında yapıldığı düşünülen (BL, Or. 14010, FOG 1958, TSM H. 686) kopyaları, Bursali Firdevsî'nin eseri *Süleymanname*'nin kopyası (DCBL, T. 406), Hamdullah Hamdî'nin eseri *Leylâ vü Mecnûn*'un 1499-1500 tarihli kopyası (CHUAM), Ferîdü'd-din Attar'ın eseri *Mantıkü't-Tayr*'ın 1500 civ. Hazırlanmış kopyası (LCMA) yer alır. Ayrıca bu dönemde, 15. yüzyılda hazırlanmış yazmalara Osmanlı nakkaşanesinde ek resimler yapıldığı görülür. Bunlar arasında, *Mantıkü't-Tayr*'ın 1457 tarihli kopyasına dört resim (BL Or. 11325) eklendiği bilinmektedir. (Lamm 1952: 95-114; Minorsky-Wilkinson 1958: 9-10; Atasoy-Çağman 1974: 18-20, Atıl 1980: 160-61; Grube 1981: 54-57; Çağman 1984: 987; Tanındı 1996: 13-15; Brend 2003: 297-8; And 2004: 37-9). Bu dönemde Nevâyî divanının kopyalarından biri de Bayezid'in oğlu Şehzade Korkut ve arkadaşı Piyale Bey için hazırlanmıştır.¹ Kopya Şehzade Korkut ile arkadaşı Piyale Bey'in mührünü taşır (Rogers 1997: 539)

Dönemin tarihini anlatan İdris Bitlisî, Kemalpaşazâde, Neşrî gibi önemli tarihçiler, şehnamecilik geleneğini yerleştirmede etkili olmuşlardır. 1484-85 yıllarındaki olayları anlatan manzum tarih *Şehname-i Melik-i Ümmî*'nin içinde yedi resim bulunur (TSMK H. 1123). Yazmayı kopya edip muhtemelen resimlerini de hazırlayan sanatçı Abdullah Nakkaş'tır (Bağcı-Tanındı 2005: 302). Tanındı, bu eserin sultan tarafından görevlendirilen Melik-i Ümmî'den istenen bir şehname modeli olabileceğini belirtir. Kültürel ortamın canlılığı, 1500-1505 yılları arasında yapımı süren II. Bayezid Külliyesi içindeki caminin inşası ve devamında burası için hazırlanan Kur'an, halı, seccade, kandil, askı, fener, rahle, avize gibi ustalık gerektiren işler, hazırlayanlara verilen inam tutarlarından tahmin edilebilir. II. Bayezid dönemine ait belgelerde yer alan şairler, nakkaşlar, hattat ve yazarlar Osmanlı kültür ve sanatının klasik öncesi dönemini temsil ederler (Tanındı 1996: 15-16).

Yüksek saray kültürünün yaygınlaşmasını sağlayan Osmanlı hükümdarlarından diğeri I. Selim olmuştur. I. Selim dönemi, siyasi açıdan çalkantıların yaşandığı bir dönemdir. II.

¹ Tebriz, Kitabhbâne-i Millî 2219

Bayezid'in ölümyle birlikte bir süre şehzadelerle mücadele eden I. Selim, Anadolu'da ve doğudaki gelişmelere de seyirci kalmamıştır.¹

Sultan Selim döneminde Çağatay Türkçesi ve Nevâyî'nin eserleri çok popülerdir. Osmanlı edebiyatında Çağatayca şiirler yazmak moda haline gelir. Bu dönemde Sultan Selim de Çağatayca gazel yazmayı dener. Hafız, Niyazî, Sanî, Selahî, Hazanî, Şükrî gibi birçok Osmanlı şairi Çağatayca şiirler yazarlar. Osmanlı medreselerinde Çağatayca ders olarak okutulur². Nevâyî etkisi sadece edebî eserlerde kendisini göstermez. Ayrıca dönemin tarihî eserlerinde de etkisini gösterir. M. Argunşah, "Şükrî-Bitlisî *Selimmânesi* ve Eserin Dili" başlıklı makalesinde, *Selimmâne*'nin dil olarak, Ali Şir Nevâyî'nin Çağatayca şiirlerinden etkilendiğini belirtir (Argunşah 1988: 56; Argunşah 1997: 18-19).

Nevâyî'nin son Türkçe divanı *Fevâyidü'l-Kiber*'in birçok nüshasında *Sâkînâmesi* de bulunur (Kaya 1996: 657-696). Türk-İslam kültürlerinde oldukça önemli yeri olan işaret meclisleri ile işaretnâmeler resim sanatında da görsel olarak ifade bulmuş, hükümdarların, devlet görevlilerinin ya da soyluların işaret sahneleri nakşalar tarafından betimlenmiştir.³ Nevâyî'nin Anadolu'daki şairlere ilham kaynağı olduğu birçok örnekle gösterilmiştir. Bunlardan biri de I. Selim dönemi edebiyatında, "Sâkînâme" türünün ilk orijinal örneğinin görülmesiyle ispatlanır. Edirneli Revânî (ö. 1524) *İşretnâme* isimli eserini bu dönemde yazmıştır. Genellikle İran ve Türk edebiyatında sâkînâme adı altında bilinen bu eserler, içkiden, içkiyi sunan sakiden, içki çeşitlerinden, işaretlerden, mevsimlerden, yemeklerden, çiçeklerden, müzik aletleri ve çalgıçılardan bahseden, içki ile ilgili duygular ve düşüncelere yer veren şiirler topluluğundan oluşur (Canım 1998: 10-11, 43).

Bu dönem şairlerinden Şükrî I. Selim'e verdiği bir arz-ı halde,

"Şairem işte ortalıkda sözüm

Altı dilde gazel direm ben özüm

¹ Bu dönemde doğu oldukça karışıktır. Bilindiği gibi Hüseyin Baykara'nın ölümyle birlikte (ö. 1506) bir süredir bölgede ilerleyen Özbek hükümdarı Muhammed Şeybanî Han, Baykara'nın oğlu Bediuzzaman'ı yenilgiye uğratarak Herat'a hakim olmuş, Bediuzzaman ve kardeşi Muzaffer, Safevî şahı Şah İsmail'in yanına siğınır. Ancak bir süre sonra Safevî hükümdarı Şah İsmail Herat'ı alır ve I. Selim'in Tebriz'i işgali ile birlikte güç dengesi tekrar değişir. (Aka 2000: 103-105).

² Ayrıntılı bilgi için bkz. Ali F. Karamanoğlu, *Türk Dili*, İstanbul, 1979: 90.

³ Bu konu ile ilgili ayrıntılı bilgi için Bkz. Bölüm: IV

*Türkî dir min revân Nevâyî gibi
Fârsîde hemân Binâyî gibi...”*

diyerek Nevâyî'nin o dönem Türk memleketlerindeki şöhretini iyi bildiginden, kendisini onunla kıyaslayarak bir ölçü olarak kabul ettiğini belirtir (Argunşah 1997: 10). Anadolu'da, şairlerle ilgili eserlerin yazılması geleneğini başlatan Sehi Bey, Nevâyî'yi örnek aldığıını belirtir (Çavuşoğlu 1976: 76-82; İsen 1980: 13).

Edebiyat alanındaki bu etkileşim, görsel sanatlara da yansımıstır. Sultan Hüseyin'in ölümünden sonra Herat'ın Özbekler tarafından alınması (1507), ardından Safevi Şahı İsmail'in 1510 yılında Herat'ı ele geçirmesi, bu merkezde bulunan bazı Horasanlı sanatçıların ve nakkaşhanede hazırlanan resimli kopyaların Tebriz'e getirilmesi sonucu, 15.yüzyıl sonu Timurlu resim üslubunun bir merkezden diğerine taşınmasını sağlamıştır. İşte bu kültürel ortam içinde Tebriz nakkaşhanesinde Horasanlı nakkaşlar ve değerli kitaplar bulunmaktaydı. I. Selim'in 1514'de Çaldıran Savaşı ile Tebriz'e girişi, saraydan Baykara'nın oğlu Timurluların son şehzadesi Bediüzzaman'ı, değerli yazmaları ve gözde sanatçıları İstanbul'a yollaması, Osmanlı saray nakkaşhanesindeki çalışmalarda etkili olmuştur.¹ Lütfü Paşa'nın *Tevârih-i Âl-i Osman* adlı eserinde, Sultan Selim'in Tebriz'e girişi ve Hüseyin Baykara'nın oğlu Bediüzzaman ile tanışması ve ona hediyeler sunması, İstanbul'a götürüp ona, tahtına yeniden kavuşturacağı ile ilgili vaadlerde bulunması anlatılır. Ayrıca Sultan Selim'in Çaldıran Savaşı'ndan sonra tüccar ve sanatkârlardan iki yüz haneyi İstanbul'a gönderdiği belirtilir (Atik 2001: 218-19). İ. H. Uzunçarsılı'nın, Sultan Selim'in hizmetinde bulunan ve onun seferlerini anlatan Haydar Çelebi tarafından yazılan *Ruznâmesi*'nden² aktardığına göre Sultan Selim, Tebriz'de sekiz-dokuz gün kalarak, oradaki sanatçı, tüccar ve ustalardan işe yarayan bin haneyi İstanbul'a göndertmiştir (Uzunçarsılı ty: II, 269). Kayıtlarda sarayda üçü musavvir olmak üzere 16 nakkaşın görev yaptığı bilinmektedir (Stchoukine 1966: 20; Meredith-Owens 1963: 12; Bağcı-Çağman-Renda-Tanındı 2006: 54-55).

¹ Bediüzzaman'ın beraberinde bir çok kitap getirdiği bilinir. Bunlardan biri, 1496 tarihli Emir Hüsrev Dehlevi'nin *Heşt Bihişt'i* (TSMK H. 676) olduğu sanılır.

² Ayrintılı bilgi için Bkz. Haydar Çelebi Ruznamesi, Haz. Yavuz Seymenoğlu, Tercüman Yayınları 1001 Temel Eser No.73, Ty.

Bütün bu gelişmeler Osmanlı resim sanatında köklü dönüşümlere sebep olur. Osmanlı dönemi Ehl-i Hiref defter kayıtları incelendiğinde, en eskisi Ocak 1526'dan kalan bu belgelerden, Otlukbeli Savaşı'ndan sonra (1473) saraya İran ve Azerbaycan'dan sanatçıların geldiği anlaşıılır (Meriç 1953: 3-7). Şiraz'ı Akkoyunlular'dan, Herat'ı Timurlular'dan alan Şah İsmail'in Tebriz'deki sarayında bulunan usta sanatçıların ve eserlerinin İstanbul'a getirilmesi kitap resimlemeciliğinde klasikleşme sürecini başlatır. Ayrıca Selim'in 1516'da Suriye'yi ve 1517'de Kahire'yi alması sonucu buradan çeşitli Arapça yazmalar, Mekke ve Medine'den alınan eski Kur'an'lar, Memluk sultanları için hazırlanan değerli yazmalar da saraya getirilmiştir (And 2004: 41).

15.yüzyıl Herat'ının zengin kitap sanatı örneklerinin saraya getirilmesi, çok kısa bir süre sonra İstanbul saray nakkaşhanesinin resimli kitap üretimi programına da yansır. Getirilen eserler arasında bulunan Hüseyin Baykara'nın (TSMK EH. 1636) ve Nevâyî'nin resimli divanları (TSMK R. 805, R. 804 takdim sayfası), ayrıca bu divanları resimleyen nakkaşın üslubunu sürdürden Horasanlı nakkaşların da saraya gelmesi, Osmanlı nakkaşhanesinde resimlenen kitaplarda Horasan üslubunda çalışan nakkaşların kitap üretimine katkıda bulunduklarını göstermiştir (Bağcı-Çağman vd. 2006: 55).

I. Selim'in yukarıda bahsedildiği üzere Tebriz ve Mısır'a yapmış olduğu seferler sonucunda İstanbul'a getirilen Timurlu Herat, Safevî Tebriz ve Akkoyunlu Şiraz üslubunu bilen doğulu nakkaşlar sayesinde, kompozisyonlarda, figürlerde ve doğa anlatımlarında dekoratif ve zarif bir anlayışın etkileri Osmanlı yazmalarında da görülmeye başlanır (Mahir 2005: 49).

Tebriz'den getirilen Horasan kökenli sanatçıların üsluplarının görüldüğü erken örneklerden biri Feridüddîn Attâr'ın (ö. 1193?; 1229?) *Mantıkü't-Tayr* adlı eseridir (TSMK H. 1512) İstanbul nakkaşhanesinde 15 Muharrem 921 (2 Mart 1515) tarihinde kopya edilen eser, yukarıda sözü geçen nakışçı üslupta betimlenmiştir (Res. 1) Özellikle takdim sayfasında görülen Süleyman peygamber ile Belkis'in divan sahnelerinde kompozisyon, figürlerin duruşları ve tipleri, elbiselerdeki nakışçı bezeme, taht biçimleri, bahar dallı çiçekler Herat'ta hazırlanmış olan Hüseyin Baykara ve Nevâyî divanlarının resimleriyle büyük benzerlik gösterir. Ayrıntılarda görülen büyük sarık tipleri Osmanlı

üslubunun da resimlerde etkili olduğunu gösterir (Atıl 1986: 43; Tanındı 1996: 18-19; Bağcı-Çağman vd. 2006: 55).

Horasan'dan gelen nakşaların nakişçi üslupla hazırladıkları bir diğer eser 1515-20 civarında resimlenen Sultan I. Selim'in Farsça divanıdır (İÜK F. 1330). Hüseyin Baykara'nın divanının Osmanlı sarayında bulunması, Osmanlı Sultanının şiirlerini içinde bulunduran bir divanın resimlenme düşüncesini etkilemiş olmalıdır. Hatta Baykara divanı resimli sultan divanlarına model oluşturmuş olabilir. Yazmanın y.27b sayfasında görülen sultanın ava gidiş sahnesindeki kompozisyon, manzara ve doğa ayrıntılarında, figür tüplerinde nakişçi üslupla birlikte tipki bir önceki yazmanın resimlerinde anlatıldığı gibi Osmanlı etkisi de hissedilir (Res. 2) (Atıl 1987: 70; Aksu 1988: 57; Bağcı-Çağman vd. 2006: 60).

Bu dönemde hazırlanmış yazmalar arasında bulunan bir diğer örnekte ise 15. yüzyıl sonu Akkoyunlu Türkmen döneminde Yezd'de görülen bir resim üslubunun izlerinin taşındığı görülür. Anadolu'daki ilk hamse örneğini veren Sultan II. Bayezid dönemi şairlerinden Hamdî'nin (ö.1508) *Yûsuf u Züleyhâ*'sı şairin ölümünden kısa bir süre sonra resimlendirilmiştir (MBS Cod. Turc 183) (Söylemezoğlu 1974: 469-478; Tanındı 1999: 191; And 2004: 39-40; Bağcı vd. 2006: 64-5) . Eseri hazırlayan Pîr Ahmed b. İskender'in Kanunî Sultan Süleyman döneminde de Nevâyî'nin hamsesini hazırlayacak olması bu eserin tez kapsamındaki önemini arttırmaktadır.

I. Süleyman'ın döneminde siyâsî, askerî alanlarda olduğu kadar sanat ve edebiyatta da yeni eğilimler yaşanmıştır. Sultan'ın şahsiyla da ilgili olarak bilim, sanat ve edebiyat teşvik edilmiş, halk, tekke ve divan edebiyatları en zengin dönemlerini yaşamıştır. Bu dönemde bilim adamları ve devlet görevlilerinin bile şair olduğu, dolayısıyla bunların konaklarında ve meclislerinde alim ve şairlerin birbiriyle tanışmasına olanak sağlandığı belirtilmiştir. Böylece sanatçilar himaye edilerek bilim ve sanatın ülke çapında yayılması için çaba harcanmıştır. "Muhibbî" mahlasıyla şairler yazan sultan, alim, sanatçı ve hüner sahiplerini koruyup himaye etmiş, çeşitli dillerde olan tercüme eserler hazırlatmış, başarılı gördüğü yazarı veya çevirmeni memnun etmiştir. Agehî, Bâkî, Ebussuud Efendi, Emrî, Figânî, Fuzûlî, Hayâlî, Kemal Paşazade, Nazmî, Nisâyî, Semâî, Şâhidî, Yahya Bey, Zâtî bu dönemde eserler vermiş olan divan şairleri arasında yer alır.

Kanunî döneminde yaşayan Seydi Ali Reis (ö. 1562) denizciliğinin yanı sıra Katibî mahlasıyla şiirler de yazmıştır. Hindistan'a gittiğinde Çağatayca öğrenmiş, bu dilde şiirler yazmıştır (Çelebioğlu 1994: 11, 33-83).

Yusuf Çetindağ "Ali Şir Nevâyî'nin Batı Türkçesi Divan Edebiyatına Tesiri (XVI. yüzyıl sonuna kadar) adlı doktora tezinde Kanunî döneminde, aralarında Muhibbî mahlasıyla kendisinin de bulunduğu, Kemal-paşazâde (ö. 1534), Hayalî (ö. 1556-7), Fuzulî (ö. 1556), Bakî (ö. 1599-1600) gibi şairlerin Nevâyî'yi ve gazellerini çok iyi bildiklerini, okuduklarını ve takdir ettiklerini gösterir. Araştırmaya göre Nevâyî, şirlerinin yanı sıra devlet adamı sıfatı ile de hem halk hem de saray tarafından kazandığı saygınlıkla meclislerin aranılan ismi olmuş ve bu üstün nitelikleriyle sembol haline gelerek diğer şairlerin ulaşmak istedikleri nokta haline dönüşmüştür¹ (Çetindağ 2002: 115-120).

I. Süleyman dönemi, gerek sultanın gerek sadrazamı İbrahim Paşa'nın gayretleri ile siyasi ve kültürel anlamda bir çok yeniliğe ve gelişmeye sahne olmuştur. Gün geçtikçe ekonomik ve siyasi alanlarda sağlanan istikrar, üretim sürecinde sanatçıların ve zanaatçıların en iyisi verme yarışına sahne olmuş, hazinenin zenginliği imparatorluğun gücüyle doğru orantılı olarak sanat eserlerine yansımıştır. Resimlenmek üzere seçilen eserlerin çoğunun Nevâyî'nin olması da yukarıda da değinildiği gibi bir tesadüf olmamıştır.

Süleyman'ın hükümdarlığı süresince İstanbul nakkaşhanesinde klasik İran edebiyatından eserler ve çağdaş Osmanlı tarihini anlatan resimli yazmalar hazırlanmıştır. Bu resimlerin üslupları, bazı geleneklerin karışımı olarak açığa çıkar. Herat, Tebriz, Şiraz, İstanbul ve muhtemelen Kahire'deki atölyelerin üsluplarının özellikleri birleştirilerek kullanılmıştır. Nakkaşların listesi, maaş ödeme defterlerindeki kayıtlardan tespit edilir. Tebriz'den ya da Herat'tan Tebriz'e getirilmiş sanatçılar, 1520-40 arası elyazma üretiminde güçlü etkileri olan nakkaşlar olmuşlardır. Bu dönemde

¹ Çetindağ, 15 ve 16.yüzyılda Anadolu'daki divan ve şiirleri taramış, Nevâyî'ye nazire yazan şairlerin sayısının yetmiş civarında olduğunu tespit etmiştir. Bu bağlamda aralarında Lamî Çelebi, Necatî, Ahmed Paşa, Cafer Çelebi, Ulvî, Muhyîî, Nev'î, gibi şairlerin bulunduğu bu grubun, sayıları bir ile ellî arasında gazeli nazire olarak yazdıkları görülür (Çetindağ 2002: 117-8).

hazırlanan yazmalarda Herat ve Tebriz etkisi kuvvetle hissedilir. 16.yy'ın ilk çeyreğinde Herat gelenekleri, Tebriz geleneklerini içine çekmiştir. Böylece nakkaşhanede, hangi üslubun direkt etkisinin görüldüğünü saptamak güçleşmiştir (Atıl 1986: 41-42).

Bu dönemde Horasan'dan gelen nakkaşların üslupları, Osmanlı Saray nakkaşhanesinde hazırlanan birçok eserde görülür. 15.yüzyıl sonunda Herat'ta hazırlanan, içinde Hüseyin Baykara'nın gazellerinin bulunduğu *Dîvân-ı Hüseynî*'nin (TSMK EH.1636) resimlerine benzer üslupta yapılan bu yazmalar arasında, 1520 civ. yapıldığı düşünülen *Dîvân-ı Câmî* (TSMK. H. 987) (Res. 3), Câmî'nin *Tuhfetü'l-ahrâr'*ı (TSMK R. 914), 1528 ve 1530 tarihli *Dîvân-ı Şahî* kopyaları (TSMK. B. 140, Viyana Nat. Bibl, Mixt 339), Nevâyî'nin 1530'larda resmedilen divanları (TSMK R. 804, R. 806), Arifi'nin 1539-40 yıllarında Muhammed b. Gazanfer tarafından kopya edilen mesnevisi *Gûy u Çevgân* (TSMK H. 845), Hafız-ı Shirazî'nin seçme gazel ve rubayilerinin toplandığı *Mecmua-i Eşâr* (TSMK YY 845), 1540'larda hazırlanan *Sinbadnâme*'nin çevirisi olan *Tuhfetü'l-ahyâr* (BWAG, W. 662) bulunur. Zayıf ve ince vücutlarına oranla başlarında iri sarıklar taşıyan figürler, uçları yukarı kıvrılan çiçek kümeleri, büyük yeşil yapraklar ve serviye benzeyen, tepesinden incelerek kıvrılan ağaçlar bu üslubun özelliklerini yansıtır (Atasoy-Çağman 1974: 22-25; Çağman 1978: 231-3; Amini 1979: 166-9; Çağman-Tanındı 1986: 187; Atıl 1987: 70; Renda 2004: 311; Mahir 2005: 50; Bağcı-Çağman-Renda-Tanındı 2006: 62-63).

Daha çok edebî eserlerin resimlendirilmesinde nakışçı üslupla çalışan Horasan kökenli sanatçılar, aynı zamanda tarihî eserlerin resimlendirilmesinde de görev almışlardır. Bu eserlerden biri Dulkadirli beylerin hizmetinde çalışmış olan şair Şükrî'nin *Selimnâmesi*'dir. Eserin biri sultana diğer de veziriazam İbrahim Paşa'ya hazırlanığı düşünülen iki kopyası bulunur (TSMK. H.1597-98; KUK, Yah. Ar. 1116) Eserde 1490-1523 yılları arasındaki dönem anlatılır. Yazmadaki resimlere bakıldığından nakkaş geçmişte edebiyat eserlerinden alışık olduğu tasarımları, tarihi konulara da uygulayarak Horasanî-nakışçı üslupta betimlemiştir (Res. 4) I.Selim'in açık havada yapılan meclisini betimleyen sahnede sağda müzisyenler, solda konuklar ve sultana içecek servisi yapan hizmetli, alışık olduğumuz işaret sahnelerinin kalıpları içinde betimlenmiştir. (Argunşah

1988: 58; Tanındı 2000: 160; Özbek 2004: 151-52; Mahir 2005: 51; Bağcı-Çağman vd. 2006: 61).

Kanunî döneminde Osmanlı Sarayı'nda hazırlanmış Nevâyi hamse ve divanlarının resimlerini yapan nakkaşların üslubu, daha sonra Osmanlı tarihi konulu yazmalarda da etkisini hissettirmiştir. Safevî şahı Şah İsmail'in oğlu Elkas Mirza¹ (ö. 1548) İstanbul'a gelmiş ve şehirde kaldığı süre içinde kütüphanesinin müdüri Eflatun ve kendisine nişancı tayin edilen Fethullah Arif Çelebi ile birlikte Osmanlı Sultanlarının tarihlerinin anlatıldığı Farsça *Şehname*'nin hazırlanmasında çalışmışlardır (Atıl 1986; Çağman-Tanındı 1986: 152-4; Rogers 1988: 108-9; Mahir 2005: 54-55). Resmileşen bir şehnamecilik anlayışını getiren Arifi'nin yazdığı resimli ve tezhipli olarak hazırlanan beş ciltlik bu eserin resimlerini yapan nakkaşlar arasında, daha önceden Nevâyi divanlarında çalışmış olan nakkaşlar da görev yapmıştır.

Bes cilt halinde tasarlardığı anlaşılan eserin birinci cildi *Enbiyânnâme*'dir (Res. 5). 12 Cemaziyelevvel 965 (2 Mart 1558) yılında Heratlı hattat Yusuf tarafından kopya edilen eserde Ademin yaradılışından peygamberler tarihine kadar olan dönemde ilgili 10 resim bulunur (Cenova Bruschettini Kol.). (Atıl 1986: 58; Bağcı vd. 2006: 97). İkinci ve üçüncü cilt kayıp olmasına rağmen, bu ciltlerin Hz. Muhammed'den Osmanlılar'a kadar olan süreci anlattığı düşünülür. *Osmânnâme* adıyla bilinen dördüncü cilt, Katip Mirza Huyî Şirazî tarafından kopya edilmiştir. *Enbiyânnâme* kopyası ile aynı koleksiyonda bulunur. Osmanlı'nın kuruluşundan 1402 yılına kadarki dönemi anlatan 34 resim bulunur. Resimlere bakıldığında 1514'den sonra Horasanlı nakkaşların saraya taşıdığı nakışçı üslubunun son temsilcilerinden birinin elinden çıktığı anlaşılır (Grube 1972: 216-27; Bağcı-Çağman vd. 2006: 98-9) Doğa elemanları, figür tipleri, renkler, elbiselerdeki nakışçı anlayış, Nevâyi divanlarındaki resimlerin üslubunu anımsatır. *Süleymannâme* adındaki beşinci cilt Kanuni Sultan Süleyman'ın 1520-58 yılları arasındaki dönemini anlatır (TSMK H. 1517). Şirvanlı Ali'nin hattı ile Ramazan ortaları 965 (Haziran sonu-Temmuz başı 1558) yazılan eserde görülen altmış dokuz resim, beş

¹ Elkas Mirza Kardeşi Şah Tahmasp'ın hükümdarlığı döneminde Şirvan'a vali olarak atanmış, ancak Şah ile anlaşamayıp 1547'de Osmanlılar'a sığınmıştır. İstanbul'a gelirken de yanında Tebriz'deki Saray nakkaşhanesinde hazırlanmış olan resimli el yazmalarını ve bu yazmalarda çalışan sanatçılardan getirmiştir. İstanbul'da kaldığı süre içinde Osmanlı kitap sanatını zenginleştirerek katkıda bulunmuştur (Tanındı 2000: 149).

ayı nakkaş tarafından yapılmıştır. Bu nakkaşlar grubu arasında nakışçı Horasanî üslubu da görmekteyiz. (Bağcı-Çağman vd. 2006: 100-1). Bu yazmada bulunan tahta çıkış, divan toplantısı, av sahneleri, elçi kabulleri, işaret meclisleri, savaş sahneleri konulu kimi resimlerin tez konumuz kapsamında olan resimlere üslupsal ve ikonografik açıdan benzerlikleri ileriki bölümlerde tartışılacaktır.

Hazırlanan yazmalar arasında özellikle Camî'nin ve Nevâyî'nin eserlerinin Osmanlı Sarayı'nda kopya edilmek üzere seçilmesi, yine Herat'ta Hüseyin Baykara'nın Sarayı'ndaki faaliyetin örnek alındığını gösterir. Sultan ve en yakını olan veziri Nevâyî'nin sanat hamisi olarak İslam toplumlarındaki ünү o kadar yaygındır ki, kendilerinden yüzyıl sonra bile örnek alınacak hamiler olarak görülürler. Öyle ki 16.yüzyılın ikinci yarısı ortalarından itibaren bu etki katlanarak büyür ve Nevâyî'nin, İslam toplumlarında örnek alınacak kültürel bir modele dönüşür. Şairin imajı ölümünden sonra Osmanlı Sarayı'nda uzunca bir süre daha kabul görür. Ünlü Osmanlı şairlerinde Fuzulî, *Leylâ ile Mecnûn* adlı eserinde, Türk, Arap ve İran diyarlarında her biri hükümdarların himayesinde olan değerli şairleri sayarken, Nevâyî'nin de Hüseyin Baykara'nın gözdesi olduğunu, kendi döneminde ise şairlerin itibar görmemesine hayıflanmasını anlatır¹ (Fuzuli 2000: 81-82).

Bir Osmanlı bürokratı ve aydını olan tarihçi Gelibolulu Mustafa Âlî² (ö.1600) ise kendisini sürekli Nevâyî'nin yerine koyarak, o dönemdeki dengi olarak betimler. Sultan III. Murad'ın Nevâyî'si ve saray şairi olma isteğini tekrarlar. Yaşadığı zorluklar neticesinde de Nevâyî'den tek farkının, Hüseyin Baykara gibi bir hükümdarın desteğinden yoksun olarak ayakta kalması olduğunu belirtir. Âlî sürekli olarak Baykara'nın sarayından örnekler vererek İslam dünyasının kültürel açıdan en parlak döneminin Timurluların son döneminde gerçekleştiğini vurgular (Fleischer 1996: 72, 116, 146, 176, 195).

¹ Halife Harun'un bağışları, Ebu Nevas'ı mutlu etmiş idi
Nizamî, Şirvan Şah katında saygı görerek gönül rahatlığı buldu
Söz ustası Nevayi, Horasan şahının gözdesi olmuştu (312-314).

² Ayrıntılı bilgi için bkz. Mustafa İsen, *Gelibolulu Mustafa Ali*, Ankara 1988; Cornell Fleischer, Tarihçi Mustafa Âlî: Bir Osmanlı Aydin ve Bürokratı (1541-1600), (Çev. Ayla Ortaç), İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1996.

15. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Osmanlı kültür hayatında, imparatorluk olma yolunda izlenen yol neticesinde edebiyata, sanata ve bilime karşı ilgi artar. Bu dönemde doğu kültürünü yakından takip eden Osmanlı Sarayı ve çevresi Hüseyin Baykara ve Nevâyî döneminde yaratılan kültürel ve sanatsal atmosferin benzerini gerçekleştirmiştirlerdir. Onların yarattığı kültürel ve siyasi imgeyi kendilerine örnek almışlardır. Timurlu sanatının son parlak dönemlerini temsil eden Sultan Hüseyin Baykara ve onun sadık arkadaşı, veziri ve en önemli şairi Nevâyî, birlikte yarattıkları kültürel ortam ile çağdaşı diğer İslam saraylarında ilgiyle takip edilmiştir. Saray görevlileri ve kimi ağalar kendilerini Nevâyî ile özdeşleştirerek onun imajından yararlanmışlardır. 1503-4 tarihinde Hüseyin Baykara'nın Herat'taki sarayında sultanın yakın dostu ve sadr'ı (dini işlerle görevli) olan Kemalettin Hüseyin Gâzurgâhî tarafından derlenen Mecalisü'l-Uşşâk (Aşıkların Meclisleri) adlı eser, Osmanlı'nın idealleştirdiği kişiliklere dikkat çekmesi açısından önemlidir. Ünү sufî, efsanevî ve soylu aşıkların yaşamlarıyla ilgili çeşitli öyküler içeren bu eserde, Selçuklu sultani Mesud ile Sultan Sencer, Timur'un torunu Şahruh'un oğlu İbrahim ile Baysungur, Karakoyunlu hükümdarı Cihanşah'ın oğlu Pir Budak, Akkoyunlu hükümdarı Uzun Hasan'ın oğlu Yakub ve son olarak da Timurlu hükümdarı Hüseyin Baykara ile veziri Nevâyî anlatılmıştır. Osmanlı koleksiyonerlerin Nevâyî eserlerinin kopyalarını topladıkları arşiv kayıtlarından da anlaşılır.¹ Beylerbeyi Mehmed Paşa'nın (ö.1598) mal beyanının kayda geçirildiği haciz defterinde Nevâyî divanının kaydının bulunması ölümünden yaklaşık 100 yıl sonra bile şairin kendisinin ve eserlerinin kabul gördüğünü gösterir (Uluç 2000: 254, 601).

Hükümdarlar, şairler, tarihçiler ve yazarların yanı sıra devlet adamları ve ağalar da Nevâyîyi gücü ve prestiji açısından model olarak alıyorlardı. Sarayın sanat işlerini düzenlemeye öne çıkan Babüssaade ağası Gazanfer Ağa (ö. 1602) kendisini ünlü şair ile özdeşlestiren saray mensuplarından biridir. Nadirî mahlaslı Mehmed bin Abdülganî (ö.1626) müderrislik kadılık ve kazaskerlik yapmış seçkin bir bürokrat, şair ve hattattır. Saray çevresiyle yakın olduğu, *Dîvân*'ında Osmanlı Sultanları III. Murad, III. Mehmed I. Ahmed ve ağalara yazdığı şiirlerden bellidir. İşte bu şairin yazdığı *Dîvân-i Nadirî*'nın (H. 889) 1b-3a sayfalarında şair Nadirî, Gazanfer Ağa ile Nevâyîyi ilim ve irfan sahibi

¹ TSM Arşiv D 4057

olmaları açısından benzer şekilde över ve iki ayrı bedende tek kişilik olarak betimler. Nadirî Nakşibendî tarikatına üye olan bu iki kimliğin, aynı zamanda aslan anlamına gelen isimleri Şir ile Gazanfer'i de vurgulayarak şair ile ağa arasında bağlantı kurar. Câmî'nin Nevâyî'ye ithafen yazdığı *Baharistân*'ın (TSMK H. 1711), Gazanfer Ağa için hazırlanması özellikle anlamlıdır (Tanındı 2002: 47-8; Tanındı 2003: 131-145; Fetvacı 2005: 267-9, 351; Bağcı-Çağman-Renda-Tanındı 2006: 212-13). Böylece Nevâyî sadece eserlerine nazire yazılan bir şair olmaktan çıkıp sanat hamiliği ile de takip edilen bir kimlik kazanmıştır.

15.yüzyıl sonundan itibaren resimli örneklerini görmeye başladığımız Nevâyî eserlerinin bir kısmı yukarıda da bahsedildiği gibi siyasi olaylar sonucu Osmanlı sarayına getirilmiş, bu begeni şairin eserlerinin nakkaşhanenin resim programına alınmasını sağlamıştır. Bu dönemde şairin eserlerinin resimli kopyalarının yapımı çağdaşı Safevî ve Özbek saraylarında da sürdürülmüştür. Şairin eserlerine, devlet adamlığına, sanat hamiliğine ve dînî misyonuna duyulan saygı neticesinde sultan ve saray erkanı tarafından kültürel bir model olarak örnek alındığı görülür.

III. TOPKAPI SARAYI MÜZESİ KÜTÜPHANESİ'NDEKİ RESİMLİ ALÎ ŞİR NEVÂYÎ HAMSE VE DİVANLARI

İslam tasvir sanatında resimli elyazmalarının hazırlandıkları merkezin ve dönemin belirlenmesi, yazmanın hazırlanmasına katkıda bulunan sanatçıların tespiti ve kimin adına hazırlandığının ortaya çıkarılması yazmanın tanımlanması açısından çok büyük önem taşır. Eserlerin resimli kopyalarının hazırlanması emek gerektiren ve masraflı bir iştir. Yazmanın hazırlanması sırasında, katip, nakkaş, cetvelkeş, tezhipçi, mücellid birlikte ortaklaşa bir çalışma yürütürler. Yazmaların bir kısmında ketebe kaydından, hattatın ya da çok seyrek de olsa sanatçının imzasından, kimi zaman da kimin adına hazırlandığının belirtilmesinden dolayı, yazmanın yapıldığı dönem ve merkez saptanır. Ancak yazmaların bir kısmı ısmarlayanın ölmesi, hazırlandığı merkezin siyasi olaylar sonucu el değiştirmesi, ya da yazmanın başka bir merkeze götürülmesi gibi nedenlerden dolayı tamamlanmamış ve gittiği yeni merkezde eklemeler yapılmış olabilir. Yazmaların kimilerinde ketebe kaydı olmadığı gibi bir çogunda birden fazla nakkaş görev yapmış ve dolayısıyla da çoğu zaman merkezlerinin ve üsluplarının tespitinde bu nedenlerden ötürü hatalar yapılmıştır. Yazmalara sonradan eklenen resimler veya kayıtlar¹, eserin yapıldığı dönem ve merkezi tespitte daha fazla dikkat gerektirir.

Üslup tespiti, dönemin beğenisinin ortaya konması açısından da çok önemlidir. Resimlerin kompozisyonu, arka plan, figür tipleri, kıyafetleri, mekân, mimari, kullanılan renkler gibi resmin üslubu ile ilgili birçok özellik, yazmanın hazırlandığı dönemin belirlenmesinde yardımcı olur. Aynı eserin farklı nüshalarının karşılaştırılması veya benzer üslup özelliklerinin diğer eserlerde aranması belirgin bir tarih, kesit ve kentte uygulanan resim üslubunu aydınlatmaya yönelik bir yöntemdir.

¹ F. Çağman “Topkapı Sarayı Müzesi Hazine 762 No.lu Hamse’nin Minyatürleri” adlı doktora tezinde (İstanbul Üniversitesi, 1971) üç ayrı merkezde resimlenmiş bir Nizamî *Hamse*’sini tanır. Eserin iki yerinde kopya tarihini belirten kolofon görülür. Akköyunlu hükümdarı Sultan Halil döneminde Shiraz’da hazırlanmaya başlanan yazma (1475), Tebriz’de Sultan Yakub’un saltanatlığında büyük kısmı bitirilmiş (1481) ve Tebriz’de Şah İsmail’in saltanatının ilk yıllarda da bazı minyatürleri ile eksik cildi tamamlanmıştır. Eser I. Selim’in Tebriz seferiyle birlikte saraya gelmiş olmalıdır (Çağman-Tanındı 1979: 28).

Bu bölümde Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi’ndeki Alî Şîr Nevâyî divan ve hamseleri üslupsal açıdan incelenmiş, ketebe kaydı bulunmayan kopyalar da, üsluptaki benzer ya da farklılıklar dikkate alınarak, diğer şair ve yazarların eserlerinin resimli yazmalarıyla karşılaşılmış, hazırlandığı merkezler, sanatçı alışveriş ve siyasi olayların resimli kopyaların hazırlanması sırasındaki etkileri irdelenerek tarihlendirilmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda yazmalar, yapıldıkları dönemler belirlenerek gruplandırılmıştır.

TSMK’de bulunan resimli Nevâyî kopyaları içinde Timurlu döneminden gelen tek divan olan *Nevâdirü’ş-şebâb* (R. 805) Herat’ta hazırlanmıştır. Safevî dönemi kopyaları Tebriz (H. 895, R. 803, R. 804¹ ve R. 810), Şiraz (R. 807) ve 1580 civ. Horasan? (R. 808) gibi merkezlerde hazırlanmış olup, Şah İsmail ve Şah Tahmasp dönemlerinin resim üsluplarını örnekleyecek kopyalardır. Üçüncü grup olan Osmanlı dönemi kopyaları, İstanbul’da saray nakkaşhanesinde hazırlanmışlardır. İstanbul’da hazırlanan bu kopyalarda iki farklı resim üslubu izlenebilmektedir. Bunlardan ilki Horasan’dan İstanbul’a gelen ve Herat’ta daha çok Hüseyin Baykara ve Nevâyî divanlarının resimlerinde çalışan nakkaşların sergilediği nakişçi üslup (R. 804, R. 806, H. 983) ve digeri de Akkoyunlu Türkmen döneminde Yezd’de görülen üslubu yansitan örnektir (H. 802) Bunlar dışında TSMK Nevâyî’lerinden biri (R. 802) 16. yüzyılda Özbek yönetimi altındaki Buhara’da görülen resim üslubunu yansıtır.

Yazmaların bir kısmı Herat’ta hazırlanmaya başlamış, ancak siyasî olaylar sonucu Timurlu hükümdarlığı sona ermiş (1507), Herat önce Özbeklerin daha sonra da Safevîlerin (1510) eline geçmiştir. Böylece yazmalarda çalışan sanatçılar ile hamiler de coğrafi olarak yer değiştirirken, beraberlerinde eserlerin resimli kopyalarını ve sanatçıları da götürmüştürlerdir. Herat’tan Tebriz’e geçen bu sanatçılardan ve hamilerden bazıları, Osmanlı Sultanı I. Selim’in (1512-1520) Tebriz’i almasıyla (1514) bir kez daha yer değiştirmek zorunda kalarak İstanbul’a gelmişlerdir. Sanatçıların ve eserlerin, ulaştıkları merkezlerdeki nakkaşanelerin üretiminde etkin bir rol oynadıkları görülür. Tamamlanmayan yazmalara geldikleri yeni merkezlerde resimler ilave edilmiş olması,

¹ Sadece takdim sayfası Tebriz’de hazırlanmıştır. Yazmanın içindeki resimler ise Osmanlı döneminde yapılmıştır.

kimi zaman aynı yazmada birden fazla üslubun görülmesi sonucunu yaratmış, bu da dönem ve merkez tespitini güçlendirmiştir.

III. 1. TİMURLU DÖNEMİ

Alî Şir Nevâyî'nin gazellerinin toplandığı en erken Timurlu kopyası, 1465-66 yılında ünlü hattat Sultan Ali Meşhedî tarafından hazırlanan örnektir (RMK, Dorn 564). Ancak içinde çok güzel tezhipler bulunurken resim bulunmaz. Ayrıca bu kopya şair tarafından derlenmemiştir (Volin 1955: 114-129; Eckmann 1971: 253-269; Suleimanova 2001: 11). Daha sonra Nevâyî, *Bedâyi' l-Bidâye* (Güzel Şeylerin Başlangıcı), *Nevâdirî' n-Nihâye* (Nadir Olanların Sonu) adlı iki divan tertiplemiştir. Resimlenmiş divanları içinde en erken örnek *Nevâdirî' n-Nihâye* adlı divanıdır (ÖBA 1995). Herat üslubuyla yapılmış 6 resim içeren, bugün bilinen ilk Timurlu kopyası olan bu yazma, Sultan Ali Meşhedî¹ tarafından 1475-80 yılları arasında Sultan Hüseyin'in hazinesi için hazırlanmıştır (Pugachenkova 2001: 56-58; Suleimanova 2001: 11). Sultan Hüseyin'in saray nakkaşhanesinin başı olan Mirak nakkaş döneminde hazırlanan bu yazmada tezhipler, yüksek kaliteli bir işçilikle yapılrken, resimler saray için hazırlanmış diğer yazmalardan farklı, özensiz bir üslupla yapılmıştır. Kalabalık olmayan kompozisyonlarda doğa elemanları zayıf biçimde verilmiş, figür tipleri ise geleneksel olarak betimlenmiştir. Sayfanın altındaki ve üstündeki beyitlerin ortasına yerleştirilen resimlerde iri figürler, özensiz arka plan manzara, figürlerin sade giysileri ve basit kompozisyon (Res. 6), Mirek Nakkaş, Behzad ve Kasım Ali gibi usta nakkaşların sarayda hazırladıkları kopyaların kalitesinden oldukça uzaktır (Pugachenkova 2001: 15)².

¹ Sultanü'l-hattatin ve kibletü'l-küttâb ve zübdetü't-küttab lakabıyla anılan Sultan Ali Meşhedî, nesih ve talik yazda ünlü Baykara döneminin önemli hattatlarındanadır. Ali Şir'in *Mecâlisü'n-Nefâyîs* adlı eserinde, *Meşhedî*'dir. *Bugün Horasan ve dünyanın birçok ülkesinde nestalik hattında katiplerin kiblesidir. Kitabet mülküün hükiimranlığı tamamen ona aittir*, şeklinde geçer (Nevâyî 2001: 472-473). *Baburname*'de Baykara ve Nevâyî için bir çok kitap istinsah ettiği, her gün Baykara için otuz, Nevâyî için yirmi beyit yazdığını anlatırlar (Arat 1986: 285). Baykaranın kütüphanesinde çalışan sanatçı, onun ölümünden sonra Şeybânî Han'ın hizmetine girmiştir, 1513 yılında da vefat etmiştir (Akbiyik 2004: 63).

² ÖBA 1995'deki kopyanın 1b. yaprağında Ebu Muzaffer Han'ın 924/1518 tarihli mührü bulunur. 185a ile 186b. yapraklar da resimler için boş bırakılmıştır.

Ancak yine aynı dönemde, Sultan Baykara'nın ve Nevâyî'nin divan kopyalarında görülen ve daha sonra da Osmanlı ve Safevî saraylarında hazırlanacak olan kimi eserlerin resimlerinde izleyeceğimiz üslup, diğer merkezlerde belli bir dönem taklit edilmesi açısından üzerinde özellikle durulacak olandır. 1490 civarında Hüseyin Baykara için hazırlanan bir Nevâyî divanı kopyası (İÜK T. 5470)¹, tez malzemesi açısından ön örneklerden biridir. Bu eserde, ilk örneklerini Timurlu sultani Hüseyin Baykara'nın Türkçe şiirlerinden oluşan 1485 tarihli (PBN suppl. Pers 993) ve Şaban 897 (Mayıs 1492) tarihli (TSMK EH 1636) (Res. 7) *Divân-ı Hüseynî* kopyalarında gördüğümüz dekoratif ve zarif üslup kullanılmıştır.

İÜK'de bulunan bu kopyanın cildi siyah deridendir. Altın yaldız zencirek ile çevrelenmiş bordürün içinde şemse ve köşebentlerin dışındaki kıvrım dallı alanda mavi renkli anka kuşları görülmektedir. İç kapakta ise kat'ı teknik uygulanmıştır. Lacivert zemin üzerinde kahverengi rumili dallar görülür. Kağıt zerefşanlıdır. 200a. yapraktaki ketebe kaydından hattatının Sultan Ali Kayinî² olduğu olduğu anlaşılır. Yazmada Herat üslubuyla yapılmış biri takdim sayfası olmak üzere işaret, çevgân oyunu, av, Yusuf ve Züleyha konulu 6 resim bulunur. Özellikle y. 2a'daki resimde, hükümdarın köşkü önünde yapılan işaret meclisi canlandırılmıştır (Res. 8). Köşkün pencere ve balkonundan bakan kadınlar aşağıdaki eğlenceyi izlemektedir. Eyyanın önünde oturan hükümdar, karşısında da konukları ve müzisyenler bulunur. İnce ve zarif figürler, elbiselerdeki nakışçı anlayış, balkonlu köşk, bahçe çiti, yüzeylerdeki süsleme tarzi, kompozisyon, *Divân-ı Hüseynî* kopyasında takdim sayfasında bulunan resmi hatırlatır. Genellikle sayfa kenarına yerleştirilmiş çini bezemeli balkonundan ya da penceresinden figürlerin baktığı benzer köşk tasvirleri aynı yazmada çevgân³ ve Züleyha⁴ ile ilgili sahnelerde de görülür.

Filiz Çağman'ın belirttiği gibi (1978), geç 15. yüzyıl Timurlu sanatı kapsamında, Behzad'ın nakkaşhanesinden farklı olarak yine sarayda, daha çok tezhip alanında başarılı nakkaşlar tarafından oluşturulan bu üslup, başta Hüseyin Baykara olmak üzere

¹ Aksu 1988: 35

² Sultan Ali Kayinî, Hüseyin Baykara'nın kütüphanesinde görev yapan, nesih ve talik yazda usta bir hattattır. Baykara'nın çocuklarına dersler vermiş, Nevayı meclislerine katılmıştır (Akbiyik 2004: 63).

³ İÜK T. 5470 y. 93 b

⁴ İÜK T. 5470 y. 141 b

Nevâyî ve Camî divanlarının resimli kopyalarında sıkılıkla görülür. Figürlerin çevresindeki keskin konturlar, zarif figürler, mimarî mekân tasvirlerinde dekoratif anlatım tarzı bu üslubun karakteristik özellikleridir. Herat'ta Behzad tarzının yanında görülen bu ikinci üslup, özellikle şairlerin divan kopyalarını için tercih edilmiştir. Dîvân üslubu diye adlandıracığımız, Herat'ta Behzad'ın yarattığı geleneğin dışında bir resim anlayışıyla çalışan ressamların oluşturduğu bu tarz¹, daha sonra Safevî ve Osmanlı saraylarında hazırlanan benzer eserlerin kopyalarına da etki edecektir.

Aynı yıllarda Herat'ta Hüseyin Baykara'nın kütüphanesinde uygulanan diğer bir üslup ise ünlü nakkaş Behzad² (ö. 1535-36) ve öğrencilerinin etkisi ile gelişir³. Behzad'ın etkili olduğu bu Herat üslubu ile yapılmış olan en eski resimli Nevâyî hamsesi kopyası ise, Receb 890 (Temmuz-Ağustos 1485) tarihinde Herat'ta kopya edilmiştir. Eser 901/1495 tarihinde Hüseyin Baykara'nın oğlu Bediuzzaman için Herat'ta resimlenmiştir. Bugün yazmanın *Leyla vü Mecnun* mesnevisi MJRL'de (Turk Ms. 3), diğer dört mesnevi ise OBL'de (Elliott 287, 408, 317 ve 339) bulunur. 13 resim içeren yazmada Hüseyin Baykara döneminin ünlü nakkaşları Behzad, Kâsim Ali, Yari Muzahhib, Şeyh Zadeh Mahmud'un aralarında bulunduğu bir grubun çalıştığı kabul edilir. (Ethe 1930: 1196-98; Binyon vd. 1933: 96-97; Robinson 1955: 263-270; Robinson 1980: 116-7; Bahari 1996: 156-65; Roxburgh 2005: 244-5).

Bediuzzaman için hazırlanan bu yazmanın resimlerinin niteliği, saray nakkaşları tarafından hazırlandığını gösterir (Res. 9). Behzad üslubunun etkisi altında hazırlanan

¹ PBN. supp.turc 993, *Divan-ı Hüseyni*, Herat, Sultan Ali Meşhedî, 1485, 3resim, İ.U.K. T. 5470, *Garaibü's-Sigar*, Herat, Sultan Ali Kayîni, Sultan Hüseyin Mirza Dönemi, 6 resim, İ.U.K. T. 5669, *Garaibü's-Sigar*, Herat, Alaaddin Muhammed, Receb 930/ Mayıs 1524, 6 resim, TSMK. R. 803, *Garaibü's-sigar*, Tebriz, Çelebi el Kayînî, 939/ 1532-33, 12 resim, TSMK. E.H. 1512, *Mantık el-tayr*, İstanbul, Muharrem 921/ Şubat 1515, 16 resim, TSMK. H. 1597-98, *Selîmnâme*, İstanbul, 1520'li yıllar, 24 resim, K.M.K Ms. 3, *Garaibü's-sigar*, İstanbul?, Hacı Muhammed ibn Malik Ahmed Tebrîzî, 938/1531-32, 11 resim, TSMK. H. 983, *Garaibü's-sigar*, İstanbul, 1520'li yıllar, 6 resim, V.N.B, Cod AF. 92, Şeyh Kemal Hocendî Divanı, İstanbul, Çift sayfa resim, 910/ 1504-5, 12 resim, TSMK. H. 987, *Cami Divanı*, İstanbul, 1520-30 civ., 10 resim, Cambridge, Trinity College, *Cami Hamsesi*, Tebriz, 937/ 1531 (Çağman 1978: 231-41).

² Kaynaklarda Timurluların son döneminin en iyi tasvir yapan sanatçısı olarak gösterilen sanatçı Baykara'nın kitabdârı Mirak nakkaş tarafından himaye edilmiştir. Kısa sürede gelişme gösteren nakkaş, önce Nevâyî'nin himayesinde çalışmış daha sonra ise Hüseyin Baykara'nın hizmetine girmiştir. Herat'ın 1507'de Şeybâni Muhammed Han tarafından alınmasından sonra da burada kalmış, Safevilerin Herat'ı almasından bir süre sonra da Tebriz'e götürülmüştür (Çağman 1992: 147- 149; Akbıyık 2004: 162).

³ Bu grubun resimli kopyalarını hazırladığı eserler arasında Sadi'nin *Bostan* ve *Gûlistân'*, Nizami *Hamsesi*, Emir Hüsrev Dehlevî *Divanı*, Attar'ın *Mantık el Tayr'*ı gelir (Inal 1995: 143-4).

bu resimlerde, kompozisyon, renkler ve işçilik zengindir. İç mekân sahnelerinde arka planda görülen çinilerle bezeli köşk duvarları dönemin beğenisini yansıtır. Birer portre gibi ele alınarak özenle çizilen figürler, zengin doğa anlatımları, avlu ile bahçeyi birbirinden ayıran korkuluklu yüksek kapılar, günlük yaşamdan sahneler bu dönem Herat saray üslubunun Behzad etkisindeki üslubunun tipik özelliklerini yansıtır.

Görüldüğü gibi Nevâyî'nın eserleri kendi yaşadığı çağda resimlenmeye başlamıştır. Erken örnekler daha sıradan olmakla birlikte, daha sonra yapılan örnekler nitelikli saray nakkaşlarıncı yapılmıştır. Daha çok hamselerin resimlenmesinde görevli Behzad grubu ile divanların resimlenmesinde görevli nakışçı grup, iki farklı üslupla aynı nakkaşhanede hizmet vermişlerdir. *Divân-i Hüseynî* kopyalarıyla aynı üslupsal özellikleri gösteren nakışçı Herat üslubu, Nevâyî örneklerinde de daha fazla tekrarlanmış olan üsluptur. Timurlu dönemi eserleri arasında, bugün TSMK'de bulunan bu kopya, nakışçı Herat üslubunun Timurlu Herat'ındaki son örneklerden biridir.

III. 1. 1. Timurlu Hamilerin Son Nevâyî Divanı: *Nevâdirü's-Şebâb* (R. 805) (Kat1)

Yazma 910/ 1504-1505 tarihinde adı bilinmeyen bir kâtip tarafından istinsah edilmiştir. Eser, Türkiye'deki tek *Nevâdirü's-Şebâb* kopyası olması bakımından önemlidir.¹ İçindeki 12 resim, yazmanın istinsahıyla aynı tarihte yapılmış olmalıdır. Yazmanın resimli lake cildi 1520'li yıllarda İstanbul'da yapılmış olmalıdır (Tanındı 1984: 226). Siyah zemine altın yıldız sarmal dallar üzerinde rozet çiçekler ve rumilerle bezenmiştir. Kalıpla çalışılmış gömme şemse ve köşebentleri altın yaldız'a boyanmıştır. Yazmanın lake cildinde yer alan tasvirlerin Osmanlı döneminde yapıldığı söylenmektedir. Zeren Tanındı'nın "Rûganî Türk Kitap Kaplarının Erken Örnekleri" başlıklı makalesinde eserin cildinin ve tasvirlerinin 1520'li yıllarda İstanbul'da yapılmış olabileceği belirtilmiştir. Miklebin lake iç kapağında melek tasvirleri görülür (Res. 11). Benzer üslupla yapılmış diğer ciltler, TSMK H. 987 numaralı *Dîvân-ı Câmi* ve TSMK 1597-98 numaralı *Selimnâme* nüshasında da görülür.

¹ Diğer koleksiyonlarda resimli *Nevâdirü's-Şebâb* kopyasına rastlanmamıştır. Genellikle *Garaibü's-sigar*, *Hazainü'l Meani*, ya da *Nevâdirü'n-Nihaye* kopyaları bulunur.

Nevâdirü 'ş-Şebâb kopyasının miklebinde ortada dizleri üstüne oturmuş 4/3 profilden siyah elbiseli, taçlı melek ellerini sağdaki meleğe uzatmış, sol ve sağındaki melekler de yine 4/3 profilden yarı uzanmış bir şekilde ortadaki meleğe içinde meyve olan iki tabak uzatır. Elbiselerinden uzun fiyonklu kurdelelerin sarktığı meleklerin başlıklarını yoktur. Etraflarında yeşil renkli çin bulutları görülür. Lake ön iç kapakta hükümdar ile konuklarının katıldığı bir işaret meclisi canlandırılmıştır. (Res. 12) Resmin merkezine yerleştirilmiş hükümdar basamaklı ve ayaklı altigen tahtında sakının verdiği şarap kasesini alırken betimlenmiştir. Sağında ve solunda oturan konuklar da ellerinde içki kaseleriyle görülür. Resmin alt kısmında havuzun etrafında müzisyenler bulunur. Arka iç kapak yine lakedir. Ancak burada hükümdarın av meclisi tasvir edilmiştir¹ (Res. 13). Turuncu renkli altın yıldızlı zeminde hükümdar atı üzerinde kılıcıyla aslanın başını keser başka bir avcida aynı aslanı sırtlamış, kuyruğundan yakalayarak bıçak saplamaktadır. Yukarıdaki üç avcı dağ keçisi ve tilkiye ok yağıdırırken, aralarından bir pars kaçmaktadır. En alttaki atlı avcı ise kaçan ceylana ok atar. Etrafta kaçışan hayvanlar ve çalışmaları arkasında gizlenen aslan görülür.

Yazmanın resimleri ile ilgili en önemli yayın yine F. Çağman'ın *Divan-ı Hüseynî* kopyaları ile ilgili makalesinde geçer (1978). Resimler Hüseyin Baykara döneminde Herat'ta hazırlanan *Dîvân-ı Hüseynî* kopyalarıyla aynı üslupta yapılmıştır. Sözelimi yazmanın takdim resimlerinde işaret sahnesi canlandırılmıştır. Hükümdar ve konukları içki içer, müzisyenleri dinler (Res. 13). Karşı sayfadaki köşkün pencere ve balkonundan bakanlar olayı izlemekte, hizmetliler de yiyecek taşımakta ve mangalda et pişirmektedir. Bahçe kapısında bir muhafiz beklemektedir (Res. 14). Hemen aynı yapılmış benzer işaret sahneleri *Divan-ı Hüseynî*'nin kopyalarında da bulunur.² Bahçe içindeki köşk, dışa çıkış balkon ve pencereden bakan kadınlar her üç yazmanın resimlerinde de ortak olarak kullanılan modeldir. Sarayın bahçesinde et pişirme Paris kopyasında varken (Res. 15), kapıdaki muhafiz da İstanbul kopyasında görülür (Res. 7).

¹ Tasvirin boyutları: 197x105 mm

² TSMK EH. 1636, 2a; PBN Pers 993, 3a

Eserde resimler, sayfanın ortasına yerleştirilmiştir. Kompozisyon genellikle dikine gelişme gösterir.¹ Av, işaret, meyhane, Hz. Yusuf konulu sahnelerde resimlerin metinle bağlantısı oldukça sıkıdır. Resimlerdeki hükümdar/ bey, Leyla ile Mecnun, Yusuf gibi ana karakterler belirgin biçimde gösterilmiştir. Açık havada gerçekleşen olayların betimlendiği sayfalarda, doğa küçük ot öbekleriyle donanmış bir tepe ile temsil edilir. Gökyüzünde altın yıldız kullanılmıştır. Bu yazmadaki açık hava sahneleri 1490 tarihli *Gara'ibü's-Sigâr*² kopyasındaki açık hava sahnelerinden daha sadedir. İÜK'deki av ve çevgân sahneleri oldukça kalabalık betimlenmiştir. Örneğin, İstanbul Üniversitesi kopyasında y.93 b'deki çevgân resminde dört çevgân oyuncusu ile bir çevgânbazın resmin ortasına yerleştirildiği sahnede, sol köşede yer alan köşk, pencereden bakanlar, tepenin gerisinden oyunu izleyen seyirciler ile mehter takımı (Res. 16), Topkapı kopyasında yerini sadece iki atlı oyuncunun ve tepenin gerisinden bakan izleyiciler ve çevgânbazın görüldüğü basit bir anlatıma bırakır (Res. 17) Figür tipleri, atların pozisyonu, elbiselerdeki nakişçi anlayış devam ederken anlatımdaki sadelik ön plana çıkar.

İşret, Leyla ile Mecnun, Yusuf Peygamber'in satılması konulu sahnelerde görülen kadın figürleri duruş, elbise ve başlıklarındaki ayrıntılarda *Divan-i Hüseynî* kopyalarıyla benzerdir. y. 151 a'da görülen Yusuf Peygamber'in satılmasını canlandıran resmin üslubu ile (Res. 18) 1515 tarihinde hazırlanan Feridüddin Attar'ın *Mantıkü't-tayr* kopyasındaki resimle benzerlik taşır (TSMK EH. 1512) (R.19) Nevâyî kopyasında tek sayfada anlatılan hikaye Attar'ın kopyasında iki ayrı sayfaya bölünmüştür, özellikle y.82b'de Züleyha'nın pencereden baktığı köşk, kapının biçimini, y.83a'daki şahın tahtı, oturuş biçimini ve hareketi, elinde iplikle bekleyen yaşlı kadın, arka planda eyvanın penceresinden görülen altın yıldız zemin üzerine yapılmış uçları yukarı doğru kıvrılan dekoratif çiçekler, Nevâyî kopyasından hareketle yapıldığını düşündürür. Muhtemelen R.805'i gören ya da R. 805'te çalışan nakkaşların üslubunu bilen nakkaş *Mantıkü't-tayr'*ı resimlemiştir olmalıdır.

¹ Sadece 39a. yapraktaki çevgan sahnesinde kompozisyon yatay gelişme gösterir. Ayrıca burada metin-resim ilişkisine de rastlanmamıştır.

² İÜK T. 5470, 93b (çevgan), 166b (av)

Figürler zarif, yuvarlak yüzlü ve kırmızı yanaklıdır. Renkler oldukça canlıdır. Özellikle lacivert, kırmızı, yeşil ve sarı öne çıkan renklerdir. Kaftanlarda ve elbiselerin ayrıntılarında görülen kırmızı ve lacivert renkler, ilk bakışta fark edilir. Elbiselerin üzerinde altın yıldızla yapılmış ve ince bir işçiliğin sergilendiği süslemeler görülür. İç mekân resimlerinde taşlık zemin üzerinde genellikle sıvri kemerli bir eyvan içinde gösterilen kompozisyonlarda kemerlerin içi kıvrık dal rumi karışımı ile bezenmiştir. (Res. 20) Mimarî mekânların cephesi kimi zaman çini ve sırlı tuğla bezemeli iken kimi zaman da kesme taştır.

Nevâyî divanındaki resimlerin söz konusu edilen *Divan-ı Hüseynî* kopyalarındaki resimlerden en büyük farkı kalabalık olmayan sahneler, temiz işçilik, renklerin tonlamaya gidilmeden sürülmesi, daha sade ve anlaşılır kompozisyon, kimi sahnelerde figürlerin yüzlerinde görülen ifadedir¹.

Yazmanın tasvirlerine üslup açısından en benzeyen örnek bugün İÜK'de bulunan tarihsiz bir *Dîvân-ı Câmi*'nin resimleridir². Hattat resimler için boş yer bırakmamış, resimler metnin üzerine yapıştırılmıştır. Bu durum, yazmanın istinsahı ile resimlerin aynı yer ve zaman diliminde yapılmış olmadığını düşündürür. Bu divanda tasvir edilmiş olan işaret meclisleri (Res. 21), çevgân ve av sahneleri irdelediğimiz eserin resimleriyle aynı anlayışı yansıtır. Kırmızı ve mavi renklerdeki dilimli sıvri betimlenen başlıklarına sarılan bir ucu dışında kalan beyaz sarıkları figürlerin ellerindeki hareketlilik ve yüzlerindeki jestler R. 805'de çalışmış olan nakkaşın, daha sonra İstanbul saray nakkaşhanesinde de çalışmış olabileceğiğini düşündürür³.

910/1504-5 tarihinde istinsah edilen eserin resimleri, büyük olasılıkla Herat'ta Baykara ve Nevâyî divanlarını hazırlayan, Behzad ekolünden gelmeyen, muhtemelen daha çok resimli yazmaların tezhip ve süslemesinde çalışmış olan nakkaşların arasında yetişmiş bir sanatçı tarafından yapılmış olmalıdır. Ancak bu nakkaş, Baykara ve Nevâyî'nin hayatı olduğu dönemde yapılan divan kopyalarında çalışmış, yüksek saray üslubunda

¹ TSMK R. 805, 24a, 81b

² TSMK H. 987, Tarih ve hattat ismi taşımayan kopyanın 1a. yaprağında İbrahim Paşa'nın adı, 19a. ve 55a. yapraklarında ise Sultan III. Ahmed'in H. 1115 tarihli cülaus mührü vardır (Amini 1979:100).

³ Amini, doktora tezinde (İstanbul 1972) bu eserin resimlerini Osmanlı dönemine ait örnekler arasında değerlendirmiştir (Amini 1972: 100-102).

eser veren nakkaşlardan daha sade bir üsluba sahiptir. 15.yüzyıl sonunda hazırlanmış olan İÜK'deki *Garai'bü's-Sigâr* kopyasındaki resimlerle karşılaşıldığımızda aynı üslupla ancak daha mütevazı, kompozisyonların daha sade, işçiliğin temiz olduğu, ancak ayrıntılarda bezemeci anlayışın azaldığı bir üslup izlenir. Yazmanın resimlerinin hazırlandığı dönemde Nevâyî'nin hatta belki de Baykara'nın hayatı olmadığı, dolayısıyla ısmarlayanın sultan olmayıabileceği, cildinin de daha sonra Osmanlı nakkaşhanesinde yapıldığı düşünüldüğünde kopyadaki sade anlayış daha anlaşılır olabilmektedir. Yine büyük olasılıkla aynı nakkaş, ya da grubu daha sonra Tebriz'den İstanbul'a getirilen sanatçılar içinde de yer almış, İstanbul nakkaşhanesinde hazırlanacak olan aralarında Camî ve Attar'ın da bulunduğu şairlerin eserlerinin hazırlanmasında öncülük etmiştir.

III. 2. SAFEVÎ DÖNEMİ

İlk Safevî hükümdarı olan Şah İsmail (s. 1501- 1524), dinî bir tarikat çatısı altında birleşen sufileri organize ederek devleti kurar. Kuzeybatı İran'da Şeyh Safiyüddin (1252-1334) tarafından kurulan Safevî hareketi, diğerlerinin aksine İran'ın fethine ve 1501'den 1722'ye kadar sürecek hanedanlığın kuruluşuna yol açar. Tarikat zamanla hiyerarşik, siyasi ve mülk sahibi bir teşkilat haline gelir. 15. yüzyılda Safevî hareketi kuzeybatı İran ve Doğu Anadolu'da iktidar sahibi bir siyasal güç olur (Allouche 2001: 9; Lapidus 2003: 393- 396).

Tarihçiler, Safevî devlet yapısının Akkoyunlu Devleti'ni model aldığıını belirtirler. Aynı zamanda Çağatay Türkleri'nden alınmış olan On iki hayvanlı Türk takvimi, hassa askeri teşkilatı da kullanılmıştır. Bu dönemde Çağatay Türklerinden sadece yönetimsel anlamda etkilenme olmamıştır, Çağatay edebiyatının da popüler olduğu bilinir. Safevî Sarayı'nda Fuzulî ve Nevâyî gibi Türk edebiyatının ünlü şairlerinin divanları okunmuştur. Bu dönemde Türkçe sadece emirlerin dili olmamış, hanedanın da ana dili olmuştur. Şah İsmail'in Farsça'dan çok Türkçe şiirler yazması ve Ali Şîr Nevâyî'nin eserlerine düşkünlüğü ana dilinin Türkçe olması ile bağlantılıdır (Sümer 1999: 3-6).

15. yüzyılın ortasından itibaren 16. yüzyılın başına kadar geçen sürede Şiraz, Tebriz ve Herat gibi merkezlerin çeşitli sebeplerle el değiştirmesi, Safevî resim sanatının biçimlenmesini sağlayan etmenlerdendir. 15.yüzyıl sonuna kadar Akkoyunlu Devleti'nin başkenti olan Tebriz, 1501'de Şah İsmail tarafından alınır. Bu dönemde Akkoyunlu hükümdarı Uzun Hasan'ın (1466-78) büyük bir sanat koruyucusu olduğu bilinmektedir ancak döneminden bilinen resimli eser günümüze gelmemiştir (İnal 1995: 155) Akkoyunlu döneminde diğer sanat koruyucuları ise Uzun Hasan'ın oğulları önce 1470 civarında Şiraz valisi, 6 Ocak 1478'de hükümdar olan oğlu Sultan Halil ile kardeşi Sultan Yâkub'dur (1478-90). Şiraz'ın İncü döneminden bu yana aralıksız devam eden resim resim faaliyetleri, Sultan Halil'in bu merkezde birçok sanatçayı himaye etmesini sağlamıştır. Nakkaşhanede Sultan Halil'in himaye ettiği sanatçının çalıştığı TSMK H. 761 numaralı *Nizamî Hamsesi* bu merkezin önemini ortaya koyacak bir örnektir (Çağman-Tanındı 1979: 24; İnal 1995: 155-56).

Nevâyî'nin eserlerinin Timurlu coğrafyasında hazırlanmasının yanı sıra, çağdaşı Akkoyunlu saraylarında da hazırlanması şairin ününün çok erken ve hızlı bir şekilde yayıldığını gösterir. Sultan Halil döneminde Şiraz'da hazırlanan Nevâyî divanları içinde en erkeni Kahire Milli Kütüphanesi'nde bulunan kopyadır (Lit. Turc. 68) (Stchoukine 1935: 151). 876 (1471-72) tarihinde Şiraz'da Abd ar-Rahîm b. Abd ar-Rahmân al-Hvârazmî tarafından istinsah edilen eser¹, Sultan Halil döneminin yüksek kaliteli işçiliğini gözler önüne serer (Robinson 1958: 1-3; Uluç 2000: 325). Bu dönemde Türkçe divanların resimlenmesi geleneğine diğer bir örnek de *Hidayet Divanı*dır (CBL MS 401). Sultan Halil'in Semerkand'daki sarayında emir olduğu düşünülen Hidayet Allah Bey'in, Azerbaycan Türkçesiyle yazdığı 186 gazeli kopya edilip resimlendirilmiştir. Yazmanın içindeki 4 resim, Timurlu prensi Baysungur dönemindeki Herat üslubu geleneğine bağlı bir sanatçının ürünüdür (Roxburgh 2005: 426; Minorsky-Wilkinson 1958: 1-3).

Sultan Halil'in 1478'de ölümyle kardeşi Sultan Yakub (1478-90) başkent Tebriz'de hükümdar olur. Bu dönemde aralarında Dervîş Muhammed ve Şeyhî'nin de bulunduğu nakkaşların Sultan Halil döneminde hazırlanmaya başladığı eserlere Sultan Yâkub

¹ Resimleri için bkz. Stchoukine 1935: r. 8; Çağman-Tanındı 1979: r. 21

döneminde de devam edilecektir. Bunlardan biri 880-86 (1475-81) yılları arasında tarihlenen Abdülrahim el-Horezmi tarafından yazılan Sultan Yakub Bey Nizamisi olarak bilinen *Nizamî Hamsesi*'dir (TSMK H. 762). Akkoyunlu Türkmenlerinden Safevî resim sanatını etkileyeceğin örneklerdendir (Çağman 1971; Uluç 2007: 60).

Şah İsmail'in önce 1501'de Tebriz'i, 1503'de de Şiraz'ı alması Sultan Halil ve Sultan Yakub döneminde çalışan sanatçıları ve hazırladıkları değerli kitapları Tebriz nakkaşhanesine kazandırmıştır. Aynı zamanda Sultan Yakub'un yeğeni olan Şah İsmail'in, onların kültürel ortamlarında büyüğü için Türkmen ve Timurlu sultanlar ile ilişki kurması, kültürel yörögelerine girip etkilenmesini ve Türkmen resminden zevk almamasını sağlamıştır (Welch 1980: 20-23; Canby 1999: 22-24).

Ardından 1510'da Timurluların başkenti Herat'ın alınması ile benzer gelişmeler yaşanmıştır. Özellikle Timurlu etkisinin, Hüseyin Baykara'nın oğlu Muhammed Hüseyin'in, Özbek tehlikesine karşı 1504 yılının Mayıs ayında Şah İsmail'e iltica etmesi ve Herat'ın 1507'de Özbekler tarafından alınması sırasında Tebriz'e gelen sanatçıların üsluplarıyla yansıldığı söylenebilir. Böylece Şah İsmail döneminde nakkaşhanede, Tebriz'de Yakup Bey döneminde gelişen Türkmen saray üslubu ile resim yapan nakkaşların yanı sıra Herat'ta görülen Behzad ve "nakışçı" üslup ile resim yapan nakkaşlar grubu birlikte görülmüştür. Şah İsmail dönemi resim üslubunu ortaya koyacak çok fazla resimli yazma günümüze kalmamıştır. Erken dönemlerinde hazırlanan yazmalarda Şiraz ve Herat merkezlerindeki üslubun resimlere yansığı görülür.

Tahmasp dönemi daha önce de belirtildiği gibi İslam kitap resimleme sanatı açısından çok önemli bir dönemdir. Şah İsmail'in ölümünden sonra hükümdar olan Tahmasp, Tebriz'i bir sanat merkezi haline getirir. Nestalik yazı yazan, resim yapan Şah, kitap sanatına ilgi duyar. Nakkaş Sultan Muhammed'in öğrencisi olduğu belirtilir. Tahmasp dönemi ile ilgili bize önemli bilgiler veren tarihçi İskender Bey Münşi¹, *Târih-i 'Alem-*

¹ Şah I. Abbas'ın özel katibi olup, 1616-1628 yılları arasında tamamladığı eserinde, Safevî tarihini anlatmıştır. Eser dört cilt olup, II. Cildinde Şah Tahmasp'ın ölümünden İsmail Mirza'nın vefatına kadar olan olaylar içinde Tahmasp döneminin nakkaş ve hattatları tanıtmaktadır. Eser Ali Genceli tarafından 1944-45 yılında günümüz Türkçesi'ne çevrilmiştir.

ârâ-yi Abbâsî adlı eserinde, hat sanatında usta olanlar arasında, Mevlana Abdi Nişaburî, Mevlana Dost Herâtî, Mevlana Rüstem Ali, usta nakkaşlar arasında Behzad, Aka Mirek Nakkaş, Mevlana Muzaffer Ali, Mir Zeynelabidin'i sayarak Tebriz'deki nakkaşhanede çalışıklarını belirtmiştir (İskender Münçi 1944-45: 291-299).

Bu dönemde Tebriz'deki saray nakkaşhanesinde *Firdevsî Şehnâmesi*¹, *Nizâmî Hamsesi* gibi yüksek saray kalitesinde eserler hazırlanmıştır. Bunlardan ilki 1520 ile 1540 yılları arasındaki dönemde yapılan, içinde 256 resim bulunan *Şehnâme* kopyasıdır. Eserde dönemin nakkaşlarından Sultan Muhammed, Aka Mirak ve Şeyhzâde çalışmışlardır. Bu resimlerde Herat'ta Behzad etkisindeki üslup altında görülen renkli manzaralar, çok daha zengin ve kalabalık kompozisyonlarla devam eder. Figürler küçülmüş ve zarifleşmiş, manzara peri masallarını andıran bir zerafet kazanmıştır (Res. 22). Aynı zamanda H. 762 numaralı Akkoyunlu hamsesinin büyük boyutlu ve canlı kompozisyonları da devam etmiştir (Welch 1978: 17-18; Çağman-Tanındı 1979: 28; İnal 1995: 160-1).

İkincisi ise 946-950 (1539-43) tarihli, içinde 14 resim bulunan *Hamse*'dir (BL Or. 2265). Sultan Muhammed, Aga Mirak, Muzaffer Ali, Mir Seyyid Ali gibi önemli nakkaşlar çalışmışlardır. Her iki eserde görülen renklerin canlılığı, yüzeylerin süslenmesindeki zenginli ve ince işçilik, kalabalık kompozisyonlar (Res. 23), Tebriz nakkaşhanesindeki yüksek saray sanatı hakkında bilgi verir (Titley 1977: 139; Welch 1979: 134-185).

Bu dönemde resimli kopyaları hazırlanan eserlere bakıldığından Şah Tahmasp'ın İran edebiyatı ile ilgili eserleri ön plana çıkardığı görülür. Bunun nedeni Şah İsmail döneminden beri süre gelen Türkmen ve Osmanlılarla siyasî ilişkilerin iyil olmamasından kaynaklanmış olmalıdır; ancak burada Nevâyî ve eserlerinin kendine özgü bir durumu bulunur. Şairin yaşadığı çağdan sonra da artarak devam eden ünü, Şah Tahmasp'in bu isteksizliğini kırmış, nakkaşhanesinde şairin eserlerinin resimli

¹ *Tahmasp Şehnâmesi* ya da Houghton Şehnâmesi olarak da tanınan bu eser, II. Selim'in cülesi nedeniyle Şah tarafından 1569 yılında armağan olarak gönderilmiş, bir süre Topkapı Sarayı'nda kalmıştır. Bugün dünya müze ve özel koleksiyonlarında parçalanmış olarak bulunmaktadır (Dickson-Welch 1971; Welch 1972; Welch 1978: 17; Tanındı 2000: 238).

kopyalarının hazırlanmasını istemiştir. Bunlardan biri olan *Nevâyî Hamsesi* iki cilt olarak, resimleri Behzad üslubu etkisi altında hazırlanmıştır. Henüz kesinlik kazanmamasına rağmen Şah Tahmasp'ın kendisi için hazırlattığı belirtilir¹ (PBN supp. Turc.316-317) Heratlı hattat Ali Hicranî tarafından 1526-27 tarihinde kopya edilmiştir. Her iki ciltte bulunan resimler Herat üslubu ile yapılmıştır. Altı resimden beşi Şeyhzâde'ye², biri de Sultan Muhammed'e atfedilir. (Welch 1978: 18-19, r. 11-14). Şeyh Sanan'ın aşından delirmesi³ sahnesinde (Res. 24) önü taşlıklı köşk, cumbalı balkonundan bakan güzelin tavrı ve kıyafeti, zarif ve ince figürler, Şirin'in Ferhad'ın cesedini bulması⁴ sahnesinde doğanın betimlenisi, Bahram Gur'un avlanması⁵ sahnesinde zarif figürler, etrafta kaçışan av hayvanları, Dilaram'ın kıyafeti ve tavrı Herat dönemi Behzad üslubunu yansitan örnekler olarak görülmektedir

Tahmasp'ın döneminde Herat yine çok önemli bir merkez olarak görülmektedir. Şahin kardeşi Herat valisi olan Sam Mirza da önemli bir sanat hamisi olarak kitap sanatına ilgi duymuştur. Aralarında resimlerini nakkaş Şeyhzade'nin resimlediği düşünülen *Hafız Divanı*'nın bulunduğu değerli eserleri nakkaşhanesinde hazırlatmıştır. Dönemin diğer önemli sanat hamisi ise Tahmasp'ın yeğeni ve damadı Meşhed valisi İbrahim Mirza'dır (1556-7) Sanata çok meraklı olan Mirza döneminde Meşhed'de resim sanatı gelmiştir. Dönemlerinde birçok İran şehri sanat merkezi haline gelmiştir. Ancak 1548'de başkentin Osmanlı tehdidi yüzünden Kazvin'e nakledilmesinden sonra sanatçılar Herat, Şiraz ve Meşhed şehirleri arasında dolaşarak eser hazırlamaya devam ettiler (İnal 1995: 160).

Dünya müze ve koleksiyonlarında bulunan *Nevâyî Hamse* ve *Dîvân* kopyaları içinde en kalabalık grubu, Safevî dönemi örnekleri oluşturur. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde de Safevî döneminde yapılmış resimlerin bulunduğu altı *Nevâyî* kopyası bulunur. Kütüphanedeki Safevî dönemi yazmaları arasında Şah İsmail (1501-

¹ Güner İnal PBN'de bulunan Ali Şir Nevâyî Hamsesinin Tahmasp'ın kardeşi Sam Mirza için yapıldığını belirtmiştir (İnal 1995: 162)

² Gelibolulu Mustafa Ali'nin *Menakîb-i Hünerverân* isimli eserinde Horasanlı ve Behzad'ın öğrencilerinden olduğu belirtilmiştir (Cumbur 1982: 113). Paris'te bulunan Nevayî hamsesi (PBN supp.turc. 316-17) onun bilinen ilk işi olarak görülmektedir (Welch 1978: 18-19).

³ 169a

⁴ 268a

⁵ 350b

1524) ve Şah Tahmasp (1524-1576) dönemlerinde Tebriz ile Şah Tahmasp döneminde Tebriz, Shiraz ve Herat'da hazırlanmış örnekler bulunur. Şah İsmail döneminden günümüze ulaşmış resimli elyazması sayıca az olduğundan Nevâyî'nin TSMK'deki H. 895 numaralı *Garaibü's-Sigâr*, oluşum aşamasındaki Tebriz üslubunu aydınlatması açısından önemlidir. Resimleri bu üslubu yansitan başka Nevâyî kopyası bulunmaz.

Ardından gelen Şah Tahmasp'ın, sultanî boyutlarda hazırlattığı yazmaların yanında daha mütevazı ölçülerde, nakışçı Herat üslubunun uzantısı olarak görülen divan ve hamse kopyaları da (R. 803, R. 804¹, R. 810) Herat'taki geleneğin, Tebriz'de de devam ettiğini destekler. Tahmasp döneminde Shiraz üslubunu yansitan en güzel örneklerden biri de hamse kopyasında görülür (R. 807). 1503 yılında Şah İsmail tarafından alınan Shiraz'da, başkent kalabalığından uzakta olmasından dolayı sanatçilar yer değiştirmek zorunda kalmamış dolayısıyla da yerel sanatçiların üslubu devam etmiştir. Bu grup içinde değerlendirilecek son kopya R. 808 numaraya kayıtlı bir külliyat olup, resimleri 1580 civarında Herat'ta hazırlanmış olmalıdır. Aşağıda irdelenen yazmalar, aynı zamanda Nevâyî hamse ve divanlarının kendi üretildikleri coğrafya dışında da üretilip çağdaşı üslupları etkilediğini gösterir.

III. 2. 1. Şah İsmail Döneminden Bir Örnek: *Garâ'ibü's-sigâr* (H. 895) (Kat. 2)

TSMK'de bulunan bir *Garâ'ibü's-sigâr* yazmasının resimleri, 16. yüzyıl başında Tebriz'de hazırlanmış birkaç yazmayla benzer bir üslup yansıtırlar². Yazmanın 1a. yaprağındaki kayıtta, Ramazanoğulları soyundan gelen Zeynli Mahmud'un ismi ve H. 919 senesinin Muharrem ayının 3. günü (Mart-Nisan 1513) tarihi düşülmüştür. (R.18) Yazmanın yan kağıdında ise,

“Sultan Yakub³ buyurdu: Gözyaşından asker çeker, ahtan sancak getiririm. Bu ordu ile yeryüzünü alacağım. Devlet (kutluluk) bizim dostumuz olduğu için

¹ Takdim sayfası:1b-2a

² Bu kitapla ilgili ilk araştırmayı F. Çağman yapmış ve Münih'de 1976 yılında yapılan VII. Uluslararası İran Sanatları ve Arkeolojisi Kongresi'nde bildiri olarak sunmuştur. Ancak bildirinin özeti ve makalesi yayımlanmamıştır.

³ Akkoyunlu hükümdarı olan Sultan Yakub aynı zamanda Şah İsmail'in dayısıdır. (Şah İsmail, Sultan Yakub'un kızkardeşinin oğlundur) Bu nedenle Akkoyunluların kültür ve sanatından oldukça etkilenmiştir.

düşmandan endişelenmeye ne gerek var? Bahtım Çin hakanının başından külah yapar. Misirliların şahına (bağlılık) kemerinin bendini çözmişüm. Kayser bize köle, Allah da sığınaktır. Herat şahı bizim gönülden ve candan dostumuz olduğu için Semerkand yurduna otak kurmak isterim. Rum (Osmanlı) sultani eğer haddini aşarsa, ülkesini siyaset/ceza kılıcının darbesiyle mahvederim. Cirun¹ şahı ve Hindistan padişahı eğer bize itaat etmekten geri durursa, onların yüzleri kara olsun. Yakub gibi Yusuf'un yüzünü gözlüyorum. Mehdi'nin kölesiyim ve şahın kadehinden sarhoşum" yazılıdır.²

Tezhipte lacivert ve altın yıldız hakimdir. (Res. 25) Tezhipli sayfalarda satır araları sıvama altınla (beyne's-sütur) süslenmiştir. Satır aralarına altın yıldızdan rumi ve çin bulutu kıvrımları yapılmıştır. Miklepsiz cilt siyah deridir. Müstensih adı bulunmayan kopyada yedi resim bulunur.

Yazmada bulunan yedi resim incelediğinde, resimlerde canlandırılan konuların tümü doğada geçer. 80a, 89b, 65b, 120a'da işaret meclisleri, 41a ve 53b'de sevgili ile buluşma, 99b'de ise Ferhad ile Mecnun tasvir edilmiştir (Res. 26). Ferhad ile Mecnun resminde, resmin konusu gereği doğa daha ayrıntılı ve hikayedeki gibi betimlenmeye özen gösterilmiştir. Ferhad'ın dağları delmesi ve Mecnun'un çöllerde vahşi hayvanlarla arkadaşlık etmesi konunun gereği doğada geçer. Ancak işaret meclisleri ve sevgili ile buluşma gibi sahnelerde açık hava sadece dekor olarak kullanılmış, dolayısıyla da kalıplaşmış bir manzara anlayışı sergilenmiştir. Resimlerin tamamında, gökyüzünde altın yıldız kullanıldığı görülür. Kimi zaman gökyüzünde mavi renkli kolları aşağı sarkan yengeç biçimli bulutlar tipiktir. (Res. 20) Tepelerin gökyüzüyle kavuştuğu noktalarda noktalama biçiminde gölgelendirmeler görülür. Süngerimsi kayalar dilimli gibi gösterilmiş, uçları noktalanmıştır. Yelpazemsi bir görünüm sergileyen bu kayalar renklendirilmiştir.(Res. 26) Zeminde görülen çiçekler iridir. Uçları yukarı doğru kıvrılır. Kimi zaman da çiçekler üstten görünümüyle (kuş bakışı) betimlenmiştir. Önde bir akarsu ve suyun geçtiği noktalarda bitki ve çiçek dizisi, bahar dallı ve top biçimli ağaçlar görülür. Resimlerin yer aldığı sahnelerin çoğu açık havada eğlence tasviridir.

¹ Dimeşk (Şam) taraflarında bir yer adıdır.

² Bu kayıtların orijinal metni için bkz. Kat.1

Figürler iri ve tıknazdır. Boyun kısımları oldukça kısadır. Baş kısmı vücuda oranla daha iri yapılmıştır. Yüzler kimi zaman sakallı, geniş ve kırmızı yanaklıdır. Gözler çekik, kaşlar kalın yay biçiminde ve ortası bitişiktir. Dudaklar nokta biçiminde gösterilmiş, yok denenecek kadar küçüktür. Kalabalık olmayan sahnelerde en az iki kişi görülür. Coğu işaret sahnesi olan bu kompozisyonlarda anlatım sadedir, ayrıntılara yer verilmez. Nakkaş bu sadeliğe paralel olarak renklerde de pastel tonlar kullanmıştır. Resimlerin geneline durağan ve dingin bir hava hakimdir. Figürlerin elbiseleri genellikle önde çaprazlamasına kavuşan bir modeldir. Bu Orta Asya'da moda olan bir kıyafet çeşididir¹. Elbiselerin üzerinde altın yaldızdannakışlar görülür. Erkeklerin başlarında kırmızı uzun, dilimli kepin etrafına sarılmış, bir ucu aşağıya sarkan beyaz sarık görülür². Bir diğer başlık tipinin de hizmetkarlar tarafından kullanıldığı görülmektedir. Kırmızı renkli tek parça halindeki bu başlık, etrafına beyaz tülbert sarılmadan önceki hali gösterir (Res. 28). Daha çok Şah İsmail döneminde kullanılmış olup, Şah Tahmasp döneminde yerini uzun batonlu Tac-ı Haydârlere bırakacaktır.

Bu üslupta yapılmış benzer örnekler, Timurlu şairlerinden Asafi'nin³ (ö. 1517) *Cemâl u Celâl* adlı eserinin UUL (O Nova 2) kopyasında görülür. 34 resim içeren yazmanın üslubu⁴ H. 895 ile benzerlik taşır. Küçük boyutlarda yapılmış olan bu yazma, erken Safevi dönemiyle Timurlu Herat'ı arasında bir köprü görevi görmüştür (Brend 2002: 32). Eserdeki tüm resimlerde figürlerin boyutları, mekân kullanımı, doğa, kıyafet ve başlık biçimini Topkapı örneğiyle benzerdir. Yalnız bu üslup Topkapı örneğinde daha sade bir biçimde uygulanmıştır. H. 895 65b. yapraktaki resimde hükümdara meyve sunan hizmetkar, ULL Ms. O Nova 2, 57b'deki Celâl'i türbe önünde gösteren resimde

¹ Orta Asya'da moda olan elbiseler için bkz. H. H. Hansen, *Mongol Costume. Researches on the Garments Collected by the First and Second Danish Central Asian Expeditions under the Leadership of Henning Haslung Christensen, 1936-37 and 1938-39*, Copenhagen, 1950.

² Tac-ı Haydari'nın erken dönemlerde görülen biçimidir. Robinson bu tip başlıklarını 16.yy'ın başına tarihler ve Shiraz Türkmen üslubunun devamı olarak görür (Robinson 1954: 110-111).

³ Babası, Timurlu hükümdarlarından Ebu Said'in vezirlerindendir. Baykara'nın sarayındaki şairlerdendir ve Baykara'nın oğlu Bediuzzaman'in himayesinde kalmıştır. 1517'de Herat'ta ölmüştür. *Cemâl u Celâl* adlı eserini 888/ 1483-84'de yazmıştır (Yarshater 1987: 700-1). Ali Şir şairi, Mecâlisü'n-nefâyîs adlı eserinde vezir soyundan gelen, hafızası kuvvetli, ancak kibirli ve sorumsuz davranışlarıyla biktiran, nasihat dinlemez bir kişi olarak tanır (Nevâyî 2001: 397).

⁴ Yazma ile ilgili ilk bilgiyi Binyon-Wilkinson-Gray verir. Herat'ta 908/1502-3 tarihinde Sultan Ali Meşhedî tarafından kopya edildiğini belirtirler. Ancak üç resimde 910/ 1504-5 tarihi bulunur. Ardından Welch ve Dickson, ilk resim dışındakilerin Herat üslubunda yapılmadığını belirtmişlerdir. Son olarak Barbara Brend resimlerin Şah İsmail döneminin ilk yıllarda yapıldığını, yazmanın da Hüseyin Baykara'nın küçük oğlunun Şah İsmail'in yanına sığınmasıyla Tebriz'e geldiğini, daha sonraki resimlerin burada yapıldığını belirtmiştir (Brend 2002: 32-34).

arkada duran hizmetkar, 66b'de Celal civa denizi içinde aşından yanarken onun yanında ayakta duran (Res. 29) ve 41a'da devin öldürülmesi sahnesinde Celal'in yanında elinde içki kabı tutan hizmetkarda Tac-ı Haydarî'nın tülbent sarılmamış hali görülür. Yine 1505 tarihli Tebriz'de hazırlanan bir *Nizami Hamsesi*'nde (Keir Collection) Şirin'in ölümünü canlandıran resimde, alt kısmında görülen atlıların başlarında da benzer biçimde betimlenmiş başlıklar görülür (Robinson vd. 1976: 178; Canby 1999: 30). Kadınlarda ise başörtü üzeri kaşbastı görülür. Bunlar da Türkmen dönemi başlık modasını yansıtır. Yanaklıda siyah ben bulunur.

Dîvân resimlerindeki figürlerden biri haricinde¹, diğerleri oturur ya da ayakta betimlenmiştir. Yönetici ya da hükümdar tahtta ya da küçük bir yer halısı üzerinde bağdaş kurmuş otururken görülür. Bir eli dizinde diğer eli ile yayvan içki kabını tutar. Müzisyenler ise, yüzü yarımsı görünnen tefçi ve diğer müzisyenden oluşur. Hizmetkâr, müzisyen ve sevgili dizleri üzerine oturur pozisyondadır. Resim genellikle çerçeve içinde ve metnin arasına dikey olarak yerleştirilmiştir. Resmin altında ve üstünde birkaç beyit görülür. Sadece y. 99b'de çerçeveye dışına taşmıştır (Res. 26).

Yazmanın kimi resimlerinde Türkmen dönemi Şiraz üslubunun etkileri görülür. İslam tasvir sanatında “Türkmen dönemi resim üslubunu” ilk kez tanıtan B.W. Robinson'dur.² Şiraz 14. yüzyıldan itibaren yoğun istilalara sahne olmuş bir merkezdir. Timur 1386'da Şiraz'ı almış ve bir takım el değiştirmeler sonucunda Karakoyunlu Cihan Şah'ın 1453'te ele geçirmesine kadar Timurlu şehri olarak kalmıştır. Daha sonra Akkoyunlu³ Türkmenlerinin eline geçen şehir, Uzun Hasan döneminde kitap resimlemeciliği alanında parlak günlerini yaşamıştır. Akkoyunlular, Osmanlı ile de siyasi ve kültürel anlamda yakın ilişkiler içinde bulunmuştur.⁴ Akkoyunlu Tebriz resimlerinde görülen süngerimsi kayalar, çiçeklerin üstten görünümüyle (kuş bakışı) betimlenisi, kadınlarda kaşbastı denilen başlık biçiminin görülmesi bu etkilenmeden kaynaklanır.

¹ y. 44a

² Türkmen devri resim üslubu hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. B.W. Robinson, A Descriptive Catalogue of Persian Paintings in the Bedleian Library, Oxford, 1958.

³ Akkoyunlular için bkz. M. H. Yinanç, “Akkoyunlular”, *İslam Ansiklopedisi*, I, İstanbul, 1940: 251-270.

⁴ Akkoyunlu hükümdarı Uzun Hasan (ö. 1478) ile II. Mehmed Otlukbeli Savaşı'nda karşılaşması, Uzun Hasan'ın kitap üretim merkezi Şiraz'da ve İsfahan'da vali olan oğlu Uğurlu Mehmed'in Osmanlılar'a sığınması, onun Fatih'in kızıyla evlenmesi, Akkoyunlular'a hizmet eden İsfahanlı, Şirazlı ve Tebrizli sanatçıların İstanbul'a gelmesini sağlamıştır (Tanındı 1996: 12-13).

Bu üslupta yapılmış birkaç resmi bulunan bir diğer yazma TSMK'deki Nizamî *Hamse*'sidir (H. 753). Bu yazmada dört farklı üslup, dolayısıyla da dört farklı dönem tespit edilmiştir. TSMK H.753 ile benzerlik taşıyan Zeren Tanındı tarafından C üslubu olarak tanımlanan üslubun Tebriz'de Şah İsmail döneminde 1510 civarında yapılmış uygulamalarıdır. [Akalay (Tanındı) 1973: 398].

Yazmadaki kayıttta adı geçen Ramazanoğulları (1378-1517), Adana bölgesinde hüküm sürmüş bir Türk hanedanıdır. Ramazanoğulları'nın bağlı olduğu Üçoklu Türkmenleri Moğol istilası nedeniyle 13.yüzyılda Anadolu'ya gelen Türkmenler arasında bulunur. Bunlar geldikleri yerde olduğu gibi Anadolu'da da Moğollar'a boyun eğmemiş, bu yüzden sürülmüşlerdir. Bir kısmı Suriye'ye inmiştir. Memluk hükümdarı Baybars (1261-1277) 40.000 evden fazla olduğu söylenen bu Türkmenleri Antakya'dan Gazze'ye kadar uzanan bölgeye yerleştirmiştir, beylerine de dirlik vermiştir. Ramazanoğulları Yüregirler'e mensuptur. Yüregirler'in kışlakları Adana'nın güneyindeki Seyhan-Ceyhan ırmakları arasındaki yöredir. Ramazanoğulları'ndan Halil Bey (ö. 1511) otuz yıl beylikte bulunduktan sonra yerine kardeşi Mahmud¹, Ramazan beyi olarak geçmiş, 920 (1514)'de azledilerek yerine amcasının oğlu Selim Bey tayin edilmiş, Mahmud Bey de İstanbul'a gitmiştir. Osmanlı hükümdarı I. Selim Mahmud Bey'e itibar gösterip ona 200.000 akçelik bir dirlik verir ve seferde kendisine eşlik etmesi için izin verir (Şaban 921- Eylül 1515). Ertesi yıl yapılan Mısır seferinde Mahmud Bey de bulunur. Ordu Halep üzerine yürütürken, Ramazanoğullarından bir başkası da gelerek itaatini bildirir. Mercidabık Savaşı'ndan sonra Mahmud Bey'e Ramazanlı Beyliği verilmiştir (Sümer 1993: 612-618).

Yazmanın (TSMK H. 895) yan kağıdında bulunan Sultan Yakub'un fermanı ise, yazmanın Şah İsmail'in 1501'de Tebriz'i almadan önce kopya edildiğini bize gösterir. Akkoyunlu Sultani yazmanın bir süreliğine sahibi olmuş, daha sonra ise bu mülkiyet Şah İsmail'e geçmiş olmalıdır. Yazmadaki resimlere bakıldığında ise Sultan Yakub Bey Hamsesi olarak bilinen Nizamî *Hamse*'sindeki (TSMK H. 762) resimlerin, Şah İsmail

¹ Müneccimbaşı, *Sahârifü'l-Akbar* adlı eserinde Mahmud Bey'in 919/ 1513-14 yılında Ramazanoğulları'nın lideri olduğunu ve 922/ 1516-17 yılında Mısır seferi sırasında öldüğünü belirtir (Allouche 2001: 15).

döneminde yapılmış örnekleriyle arasındaki benzerlik dikkat çekicidir. Bu Nizamî *Hamsesi*, Sultan Halil'in Şiraz valisi olduğu dönemde yazılmaya başlanmış, Tebriz'de Sultan Yakub'un hükümdar olduğu dönemde de tamamlanmıştır. Sultan Halil ve Sultan Yakub dönemlerinde resimlenen eser, Tebriz'de Şah İsmail döneminde eksik resimlerin ve cildinin tamamlanmasıyla bitirilmiştir (Stchoukine 1966: pl.III; Robinson 1979: 241; Çağman-Tanındı 1979: 29).

Yakub Bey Hamsesi'nde (TSMK H. 762) y. 244a'da bulunan İskender'in elçi kılığında Berda şehrini kraliçesi Nuşabe'nin sarayına gidişi ve Nuşabe'nin verdiği portresiyle tanınmasını canlandıran resim Şah İsmail dönemi örneklerindendir. Konumuz olan Nevâyî divanındaki (H. 895) resimlerle birçok açıdan benzerlik taşıyan bu resim, tarihleştirmeye konusunda da bize yardım eder.

Nizamî Hamse'sında y. 244 a'da bulunan resmin üslubu, TSMK H.895 numaralı *Nevâyî Divân'*ı örneğimizden daha ayrıntıcı ve kalabalık kompozisyon anlayışıyla yapılmıştır. (Res. 30) Resimde görülen pembe çiçekli bahar dallı ağaçın benzeri Nevâyî divan kopyasında da görülür (Res. 31). Her iki resimde de gökyüzü altın yıldızlıdır. Hamsede, sol kenarda betimlenen erkek figürünün pembe, sarı, kırmızı, açık yeşil ve turuncu çizgili elbisesi ve başlığının benzeri divanda Ferhad'in üzerinde de görülür (Res. 26). Bu renkli kumaş ve başlık, dönemin modasını yansıtıyor olmalıdır. Her iki resimde de figürler tombul, kırmızı yanaklı, nokta ağızlı, birleşik kaşlı, bakışları yana kayık, başları da yanındakine bir şey anlatmak için eğilmiş gibi betimlenmiştir. Başlıklara bakıldığından erkeklerde kırmızı, dilimli baton etrafına sarılmış beyaz tülbent görülür. Hamsedeki İskender'in başlığı ile, divan karakterlerinin başlıklarını, kadınların başlıklarındaki "kaşbastı" denilen süsleri, elbiseleri, üzerlerine giydikleri kısa kollu kaftanları benzerdir. Saçları da yanlardan bazen de arkadan görülecek şekilde, kulak yanında hafif dalgalanan bir biçimde betimlenmiştir (Res. 32). Tepsi içinde görülen altı geniş, yukarı doğru incelen içki şişeleri ve tek kulplu kısa içecek sürahileri¹ de benzerdir

¹ Bu dönemde diplomatik hediye olarak Şah İsmail'den Osmanlı sultanına gönderilen örnekler içinde bu tip içki kapları da bulunur (Canby 1999: 28). Üzerinde Şah İsmail'in ismi bulunan 14 cm. yüksekliğindeki tek kulplu sürahi (TSMK no. 1844) ile 16. yy başına tarihlendirilen ince boyunlu içki şisesi (TSMK no.2877). Resimler için bkz. Canby 1999: r. 14, r. 17)

Şah İsmail dönemi resim üslubu etkisini en çok 1501- 1516 yılları arasında gösterir. G.İnal doktora tezinde bu dönemde resimlenmiş olan eserleri incelerken bu üsluba “ufak figürlü tezyinî üslup” adını vererek resimlerin Şiraz’da yapılmış olduğunu savunur. Daha sonra 1540’lara kadar Tebriz’den gelen etkilerle üslupta değişimler olduğunu, yüzyıl ortasında da klasik Safevî üslubu içinde eridiğini belirtir. 1505-6 (H.791), 1513-14 (H. 783) ve 1516 (H. 766) tarihli Nizami *Hamselerini* de bu üslubu yansıtan örnekler olarak verir (İnal 1972: 228-9). Konumuz olan divanın resimlerinin bu üslubu hatırlatmasına karşın, divan resimlerinin Yakub Bey *Hamsesi*’nin bazı resimleri ve *Cemâl u Celâl* kopyalarındakilerle benzerliği açısından Tebriz’de resimlenme olasılığının daha yüksek olduğunu söyleyebiliriz.

Bu bilgiler ışığında ketebesi olmayan H.895 numaralı yazmanın, 1a. yaprağındaki H. 919 senesinin Muharrem ayının 3. günü, Mart-Nisan 1513 tarihi yazılı kaydına göre Zeynli Mahmud’un malı olduğu anlaşılmıştır. Demek ki bu tarihte eser bitmiş olmalıdır. Ancak resimler daha erken bir tarihte yapılmıştır. Yazma resimlendirilmeden önce bir süre Akkoyunlu Sultanı Yakub Bey’in olmuş, daha sonra Şah İsmail’ın Tebriz’i alması ile el değiştirmiştir. 1500’lerin başında Şah İsmail ile Ramazanoğulları’nın bağlantı kurdukları bilinmektedir. Venedik kaynaklarında¹ belirtildiği üzere Şah İsmail’ın Adana ve Tarsus konusundaki istekleri açıkça görülür (Allouche 2001: 100). Yazmanın resimleri Şah İsmail döneminde hazırlanmış, 1513 tarihinde Mahmud Bey’in eline geçmiş, 1516 Mercidabık Savaşı’ndan sonra Ramazanoğulları Beyliğinin başına getirilen Mahmud’un, Yavuz Sultan Selim’e bir hediyesi olarak ya da 1517 tarihinde ölümyle birlikte Topkapı Sarayı’na girmiş olmalıdır. Yazma Tebriz’de Şah İsmail döneminde hazırlanmış Nevâyî divanları içinde bilinen ilk ve tek kopya olması açısından da ayrı bir önem taşır.

III. 2. 2. Şah Tahmasp Dönemi Tebriz Nakkaşhanesi ve Nevâyî’nin Eserleri: R. 810 *Hamse-i Nevâyî* (R. 810) ve *Garâ’ibü’s-sigâr* (R. 803, R. 804) (Kat. 3, Kat. 4, Kat. 5)

¹ Ayrıntılı bilgi için bkz. Marino Sanido, *Şah İsmail I nei “Diarii” di Marin Sanudo*, c. 1, Ed. Biancamaria Scarcia Amoretti, Roma, 1979.

Resimlerinde Timurlu dönemi örneklerinden tanıdığımız, Herat'taki nakışçı üslubun devamını Tebriz'de gördüğümüz ilk yazma bir *Hamse-i Nevâyî* (R. 810) kopyasıdır. 275a. yaprakta metin sonunda altın yıldızlı zemin üzerine dört satırlık ketebe kaydi yazılmıştır. Yazmanın müstensihi Sultan Ali el Meşhedî, istinsah tarihi ise 900/1494-95'dir. Metinde bazı beyitler, hattat tarafından noktalar ile birbirinden ayrılmış, ayrıca sütunlar arasına notlar düşülmüştür. Miklepli cilt mukavva üzeri ebrulu kağıttan, kenarları kahverengi deridir. Yazmada 6 tasvir bulunur. Yazmadaki 6 resimde iki ayrı nakkaş çalışmıştır. Bunlardan nakkaş A y. 45a, 107a, 107b, 108a'da görülen resimleri, nakkaş B ise y. 146b ve 147a'da görülen resimleri yapmıştır.

Safevî şahı Tahmasp'ın özellikle 1533'lere kadar resim sanatına düşkün olduğu, kendisinin de ressam olduğu ve nakkaşhanesinde birçok değerli elyazması resimlettığı bilinmektedir. Ancak 939/1533 yılında Şîliğin etkisi ile, İran'da önce eğlence yerlerini kapattırıp, esrar ve boza içilmesini yasaklamış, daha sonra da resim sanatından uzaklaşmıştır. Ayrıca Osmanlı Devleti ile ilişkisi de gün geçikçe bozulmaya başlamıştır (Kütükoğlu 1970: 642, 47).

1530'lara kadar olan dönemde birçok resimli Nevâyî divanı ve hamsesi hazırlanmıştır. Hazırlanan resimli elyazmalarında birden fazla üslup görülmüş, aynı yazma üzerinde ortak çalışan sanatçılar kendi resim sanatı özelliklerini yansıtmışlardır. Akkoyunlu Tebriz'inde yetişen sanatçı ile Timurlu Herat'ta yetişen sanatçı Safevî hakimiyeti altındaki Tebriz nakkaşhanesinde sultana yeni eserler hazırlamak üzere ortak çalışmışlardır. Bunlardan biri olduğunu düşündüğümüz *Nevâyî Hamsesi* (R. 810) hikayelerin canlandırıldığı resimlerde kompozisyon açısından henüz benzerine rastlanmamış bir örnektir.

Resimlerin kompozisyonu özgündür. Farklı sahnelerin aynı sayfada gösterildiği böyle bir kompozisyonu rastlanmamıştır. Yazmada 45a (Res. 33), 107b, 108a. yapraklarda iki, 146b ve 147a. yaprakta dört sahne canlandırılmıştır. Resimlerin üzerinde Farsça konu başlıklarları yer alır.¹

¹ Sahnelerin ikonografisi için bkz. IV. Bölüm

Resimlerden y.108a'da canlandırılan Mecnun çölde ve Leyla'nın devesini çektiği sahne açık havada gösterilmiştir (Res. 35) A nakkaşı olarak düşündüğümüz bu sanatçının resimlerinde Timurlu Herat'ında gördüğümüz, Behzad üslubundan farklı olan nakışçı üslubun izleri görülür. 146b ve 147a. yapraklarda görülen Bahram Gur ve yedi farklı köşte bulunan güzelleri gösteren resimlerdeki kompozisyon ve figür tipleri Herat üslubunu açıkça hissettirir. Sivri kemerli eyvan içinde kıvrım dallar arasındaki rumi ve palmet bezeme, eyvanın penceresinden görülen altın yıldızlı zemin üzerindeki uçları yukarı doğru kıvrılan çiçekler, kadın figürlerinin kıyafet ve başlıklar, elbiselerdeki nakışçı süsleme daha önce gördüğümüz R. 805 numaralı divan resimlerindeki üslubu anımsatır. R.805 numaralı Nevâyî *Divan*'ı resimleri ile bu resimlerin üslubu çok benzerdir. R. 805'de çalışan Herat kökenli nakkaşın daha sonra bu yazmada 146b ve 147a. yapraklarda çalıştığı düşünülebilir. Özellikle R. 805'deki y. 81 b deki işaret meclisini canlandıran resimde bu benzerlik daha iyi hissedilir (Res. 20).

Resimlerdeki üslupla benzerlik taşıyan diğer bir örnek, bugün TSMK'de bulunan bir Nizamî *Hamse*'sidir (H. 753). Esere 916/1510 tarihinde eklenmiş olan kimi resimler, Safevî dönemi Tebriz nakkaşhanesinin resim faaliyeti hakkında bilgi verir (Akalay 1973: 398) Nizamî örneğinde yer alan 178b. yapraktaki Bahram'ın siyah köşkte güzelle gösterildiği sahne ile Nevâyî örneğinde 147a. yapraktaki Bahram'ın mavi köşkte güzelle gösterildiği sahne üslup ve kompozisyon açısından benzerlik taşır. Özellikle Bahram'ın her iki resimde de yana kayıklarak oturması, başını hafifçe ona egen güzelin duruşu, eyvanın penceresinden görünen çiçek ve pencerenin altındaki bezeme bu iki yazma arasındaki ilişkiyi kuvvetlendirir

İkinci nakkaş olarak tespit ettiğimiz B nakkaş ise 45a, 107a ve 107b. yapraklardaki resimleri yapmıştır. Leyla'nın babası ile konuşması, Leyla ile Mecnun okulda, Hüsrev'in Şirin'i yıkırken izlemesi, Ferhad'ın atıyla birlikte Şirin'i taşımıası ve işaret meclisi konulu bu resimlerdeki en belirgin ayrılık figürlerin başlarında Tahmasp dönemine özgü yüksek batonlu Tac-ı Haydari'lerdir. Yine nakışçı bir üslupla ince zarif figürlerin, kıvrık dal ve rumîlerle bezeli eyvan içlerinde oturmaları, eyvanın penceresinden görünen çiçekler, elbiselerdeki nakışçı bezeme ortak üslupsal özellikleri

yansıtır. Resimlerden sadece 107 a. yapraktaki işaret meclisi sayfaya sonradan yapıştırılmış izlenimi vermektedir. (R. 36)

Resimlerin 1525-1530'lu yıllarda Tebriz'de yapıldığı düşünülmektedir. Herat'ta gördüğümüz nakışçı üslubun Tebriz sarayında uygulanmış bir örneği olan bu kopya, birçok açıdan farklı bir örnektir. Nakkaşlardan biri Herat nakkaşhanesinde yetişmiş kitap süslemeciliğinde uzmanlaşmış sanatçının üslubunu yansıtır. Diğer ise daha sade ve az bezemeci anlayışla resim yapmıştır. Yüksek batonlu Tac-ı Haydarilerin görülmesi resimlerin en azından Şah Tahmasp döneminde yapılmış olduğunu kanıtlar. Resimlerin mesnevilerin başına ya da sonuna gelecek şekilde, metinden bağımsız olarak yerleştirilmesi, belki de kitabı baştan resimli olarak tasarlannamış olduğunu gösterir. Aynı zamanda birden fazla hikayenin aynı sayfanın bölmelere ayrılmış kısımlarında canlandırılması açısından da benzersiz bir örnektir.

Tebriz'de nakışçı Herat üslubuyla resimlenen bir diğer yazma *Garâibü's-Sigâr*'dır. (R. 803) Yazma 939/ 1532-33 tarihinde Çelebi el-Kayînî tarafından Tebriz'de istinsah edilmiştir. y. 2b ve y. 3a. tezhiplidir (Res. 37). Gazel başlıklarını çerçeveye içine alınmıştır. Miklepsiz olan cilt, bordo renkte deri, üzeri ebru kağıt ile kaplıdır. Ebruda açık yeşil ve pembe renkler hakimdir. Cildin iç kısmı koyu yeşil ipekle kaplanmıştır ancak yırtılmıştır. Yazmada III. Osman'ın(s. 1618- 1622) ve Darüssaade Ağası Beşir Ağa'nın (ö.1746) mührü ve mülkiyet kaydı bulunur.

Yazmadan ilk defa 1978 yılında F. Çağman bahseder. Yukarıda da belirtildiği gibi yazar, Herat'ta Hüseyin Baykara döneminde Behzad'ın üslubu dışında gelişen bir atölyenin var olduğunu, bu atölyede daha çok kitabı dekorasyonuyla ilgili sanatçının çalıştığını ve bu yüzden de büyük boyutlu hazırlanan kalabalık ve göz alıcı sahnelerin yer aldığı yazmaların yerine küçük boyutlu ve içindeki resimlerde çizgisel ve dekoratif işçiliğin görüldüğü zarif bir üslubun gelişliğini belirtir. Bu üslup yine Hüseyin Baykara hamiliğinde ortaya çıkmış olup, daha çok Hüseyin Baykara'nın ve en yakın arkadaşı Nevâyî'nin divan nüshalarında gelişmiş, hatta Herat'tan sonra Tebriz ve İstanbul'da da etkisini sürdürmüştür (Çağman 1978: 231-41).

Divandaki resimler Safevî döneminde yapılmış olup, Herat üslubunu yansıtırlar. Takdim sayfasında, av sahnesi canlandırılır (Res. 38). Solda hükümdar kılıcıyla birlikte çalıların önündeki aslanı yaralamış, diğer avcılar ise av takibi yapmaktadır. Çağman Herat'ta yapılmış olan Nevâyî divanlarında görülen av sahnelerinin bu resimlere örneklik ettiğini belirtir (Çağman 1978: 236). Herat'ta 1490 civarında hazırlanan av sahnelerinde kayaların ardından seyircilerin izlediği, hayvanların kaçışı, atlıların ise kılıç ve yaylarıyla avlandıkları bu sahneler (İÜK T. 5479, 166b), özellikle Safevî döneminde kalıplaşarak, neredeyse aynı öğelerin kullanıldığı sahneler haline gelecektir.

Benzer üslup İstanbul Üniversitesi Kütüphanesinde bulunan *Garâibü's-sigâr* yazmalarında da görülür¹ (T 5669) Alaaddin Muhammed tarafından Herat'ta 930/1523-4 tarihinde kopya edilen yazmada kağıt zerefşanlıdır. Başlıklar altın yıldızlı kartuşlar içinde renkli mürekkeple yazılmıştır. 2b-3a, yapraklardaki tezhiplerde, ortada, alta ve üstte palmet biçimli kartuşların içinde ikişer kanatlı melek ortadaki düğüme benzeyen lacivert noktaya uzanmışlardır. Miklepli cilt bordo deridir. Cildin üzerinde geometrik alanlar oluşturulmuş, altın zencirekle çevrili bordür içinde bir uzun bir kısa kartuşlarda kıvrık dal rumî bezemesi görülür. Sultan III. Selim'in mührünü taşıyan yazmada 6 resim bulunur. y. 2a'da takdim sayfasındaki lacivert ve altın yıldız renklerin kullanıldığı palmet rumî dizisi arasında kalan kıvrık dallı tezhip ile çerçeveye içinde canlandırılan av sahnesi (Res. 39) ile Topkapı örneğindeki y.2a'da bulunan sahne ile neredeyse aynıdır. Her iki resimde de aynı üslup ve kompozisyon görülür. Gökyüzü Topkapı örneğinde altın yıldızken İÜK'deki örnekte laciverttir. Renkli kayalıkların ardından bakan seyirciler ortada avlanan dört atlıyı izlemektedir. Ortada hükümdar olarak betimlenen figür, karşısında sazlıkların arasına gizlenen aslanı kılıcıyla öldürmektedir. Her iki resimde de aslanın arkasında iki yaban domuzu görülür. figürlerin başlarında Tâc-ı Haydârî bulunur. İÜK'deki bu sahne Topkapı'daki sahneye örneklik etmiş olmalıdır.²

R. 803'teki resimlerle R. 810'daki resimler arasında sıkı bir bağ vardır. Her iki yazmadaki kadın ve erkek figürlerin başlıkları, küpeleri ve üzerlerine giydikleri kısa

¹ Aksu 1988: 36

² Topkapı'daki divan kopyasında 1b. yaprakta da av sahnesi canlandırılırken, İÜK'deki kopyada işaret meclisi canlandırılmıştır.

kollu kaftanlar, kaftanlarının üzerindeki desenler¹, bellerine bağladıkları ipten kuşaklar (Res. 40), uçları yukarı doğru kıvrılan çiçek öbekleri aynıdır. 119b. yaprakta görülen atların boğazındaki tüyden süs R. 810, 45a. yaprakta da görülür (Res. 41). Kadın figürlerinin başlık biçimini, elbiseleri ile davranış biçimleri benzerdir.

Bu yazmanın resimlerine üslup açısından çok yakın bir diğer eser NYPL Turk Ms. 4 numaralı Nevâyi divanı kopyasıdır. 937/ 1530 tarihinde Tebriz'de Şeyh Abdullah el-Katip el-Haravî tarafından kopya edilmiştir (Schmitz 1992: 69-71). İnce ve zarif figür tipleri, Tac-ı Haydarî'nın sarığın ucu öne gelecek şekilde dışarıda bırakılarak sarılması, kulaklıdaki küpe, iki yazmanın resimlerinin karakteristik özellikleridir. Özellikle 13a. yapraktaki nişan talimi (Res. 42) ve 80a. yapraktaki çevgân oyunu betimi R. 803 resimlerinin üslubuyla büyük benzerlik gösterir. Sahnelerin çoğunda açık havada ya da köşk bahçesinde işaret meclisleri canlandırılmıştır. Hemen hepsinde altın yıldızlı gökyüzü kullanılmıştır.

Eserin nakkaşının temiz bir işçiliği vardır. Figürler ince ve zarif, yuvarlak yüzlü, kırmızı yanaklıdır. Dinamik bir anlatımı vardır. Geleneksel olarak sabit duruşlara sahip figürlerden çok direğe tırmanan gemici, def çalan müzisyen, ağını silen konuk, ağları çeken balıkçı ve koşan hizmetkâr gibi örneklerde olduğu üzere figürlere ifade ve hareket vermiştir. Arka planda görülen bahar dallı ağaçlar ve kuşların betiminde ince işçilik göstermiştir. Çokgen tahtların nakışları, köşklerin bezemesi, figürlerin yüksek batonlu Tâc-ı Haydârîleri, elbiselerdeki ince nakışlar yazmanın saray üslubu ile hazırlandığını gösterir.

Tebriz'de 1532-33 yıllarında hazırlanan yazma, Şah Tahmasp dönemindeki zengin resimli yazma üretimini de gözler önüne serer. 1530'lu yıllarda Şah Tahmasp sarayında birçok büyük nakkaş himaye etmiş, *Şah Tahmâsp Şehnamesi* gibi sultanî yazmaların hazırlanma aşamasına geçilmiştir. Bu açıdan değerlendirilecek olursak bu yazmalardaki resimler Herat üslubunun devamıdır ve nakkaşhanede sultanî boyutlarda yapılan elyazmalarının yanı sıra hazırladığı düşünülebilir. Bu sultanî boyutlu yazmalarda ise klâsik Tahmasp resim sanatı bütün özellikleri ile yer alacaktır.

¹ R. 803, 169a. yapraktaki sahnede, resmin sağ alt köşesindeki sakının elbiselerinin deseni ile R. 810, 108a. yapraktaki sahnede Mecnun'un eteğindeki desen aynıdır.

Kopya Osmanlı Sarayı'na muhtemelen Safevî şah'ı Tahmasp'ın kardeşi Elkas Mirza (ö. 1548) döneminde gelmiş olmalıdır. Bir dönem Şirvan valiliği yapan (1533) Mirza, Tahmasp ile arası açılıncı Osmanlılar'a sığınarak İstanbul'a gelmiştir (1547). Elkas Mirza da kardeşleri Tahmasp, Behram Mirza ve Sam Mirza gibi Tebriz nakkaşhanesindeki üretimle yakından ilgilenmiş, gelirken kitabdârı, nestalik hatta, tasvirde ve tezhipte usta olan Eflatun Şirvanî'yi de değerli kitaplarıyla birlikte yanında getirmiştir (Tanındı 2000: 237).

Bu dönemde Osmanlı saray nakkaşhanesine Tebriz'den getirilmiş ve Osmanlı nakkaşhanesinde yapılmış resimli hamse ve divan kopyaları bulunmaktadır. Bu durum bize şairin eserlerinin hem Safevîler hem de Osmanlılar arasında beğenilini gösterir. Yazmanın kaydında görülen Beşir Ağa'nın mührü bize Osmanlı döneminde Nevâyî'ye olan saygı ve beğeniyi gösterir. Kaynaklarda Kara Ağalar içinde en fazla kitaba sahip olan ve adına kütüphane kurduran Sultan III. Ahmed dönemi Dârüssaâde ağası Beşir Ağa, saray içinde bezemeli kitapların hazırlanmasında ve saray kütüphanesi kurmada etkin bir kişi olarak esere mührünü basmıştır (Tanındı 2002:53).

Katalog içinde Tebriz'de hazırlanmış divanlar içinde son yazma R. 804'dür. Müstensih adı ve istinsah tarihi yoktur. Yazmada 8 tasvir bulunmaktadır. Bunlardan takdim tasviri Tebriz'de yapılmıştır. Eser tamamlanmadan Osmanlı nakkaşhanesine getirilmiş, yazmanın cildi ve içindeki diğer resimler burada tamamlanmıştır. Bu nedenle, eserin diğer resimleri Osmanlı dönemi kopyaları içinde irdelenecektir.

Yazmanın 2b-3a. yaprakları tezhiplidir (Res. 45) gazel başlıklarını çerçeveli, başlıklar tezhiplidir. Metinde satır araları altın yıldızlıdır. Her zerefşanlı yaprakta, çerçeve dışı bezeme birbirinden farklıdır. Kiminde çiçek, kiminde kıvrımlı ağaç dalları, kiminde ceylan ve keçiler, yaban geyikleri, bahar dallı ağaçlar, kiminde ise mitolojik hayvanlar görülür. Bu tip sayfalardan 3b. yaprakta anka kuşları, kıvrık dallar arasında yerleştirilmiştir. 4a. yaprakta iri çiçeklerin arası kıvrım dalları ile, 8a. yaprakta oturur ve koşar pozisyonda geyik ve keçi, 8b. yaprakta bahar dallı ağacın altında oturan ceylan, 145a. yaprakta anka kuşları görülür. Cilt Osmanlı nakkaşhanesinde yapılmıştır. Cildin,

şemse ve köşebentleri altın yıldızla derin gömme, araları ise lakedir (Tanındı 1984: 241). Cildin kapakları ön-arka ve miklep olarak parçalanmıştır. Köşebentler, şemse ve salbekler, derin gömme altın yıldız zemin üzerine kabartma rumî ve hatayî çiçeklerle saz üslubundadır. Diğer kısımlar siyah zemin üstüne sarı renkli lakedir. Bordürde, siyah zemin üzerine kıvrım dallı çiçekler cildi çevreler. Miklepte de iki köşebent arası lakedir. Cildin ön ve arka kapağı aynı biçimde bezenmiştir. Siyah zemin üzerinde kimileri profilden kimileri cepheden betimlenmiş melekler bulunur.

Yazmanın tezhipli takdim sayfasında hükümdarın köşkünün bahçesindeki işaret meclisi canlandırılmıştır (Res. 46). Kompozisyon kalabalık değildir. Figürlerin başlarında yüksek batonlu Tac-ı Haydari görülür. Mavi çin bulutlu gökyüzü, altın yıldızlı tepeler görülür. Ağaçların üzerinde ve gökyüzünde kuşlar görülür. Resmin sağ köşesinde bahçeyi kazan bir bahçıvan ile koyun güden bir çoban betimlenmiştir (Res. 47).

Tahmasp'ın 1522 tarihinde Behzad'ı Tebriz'deki nakkaşhanenin başına getirtmesiyle resim üsluplarında bir takım yenilikler görülmeye başlanır. Behzat etkisiyle günlük yaşamdan sahneler resme girer. Behzad okulu sıradan insanları ve onların gündelik işlerini yücelten ve bunları daha üst düzeylerdeki bireylerin bencilliğini yansitan bir ayna olarak kullanan, dönüşüm yaratıcı bir dizi değer etkin hale gelmiştir. Bu nedenle gündelik hayatı, bir inşaatta, hamamda, otlakta, mezarlıkta, alışveriş yapan, yemek pişiren, toprağı kazan, odun kesen, çift süren insanlara daha önceleri görülmeyen derecede ağırlık verilmiştir. (Hillenbrand 2005: 232).

Takdim sayfasındaki resim incelendiğinde ayrıntılarda Herat'lı nakışçı üsluptan uzaklaşılmaya başlandığı, onu yerine daha sonra *Tahmasp Şehnamesi*'nde göreceğimiz Tebriz üslubunun ağırlık kazanacağı bir sürecin izleri görülür. y.1b-2a'daki işaret meclisi *Tahmasp Şehnamesi*'nde y. 37b'deki Zahhak'ın Demavend dağı'na çivilenmesi sahnesi ile karşılaştırıldığında benzerlik açıkça görülecektir (Res. 48). Bu resim o dönemde Tebriz nakkaşhanesinde resimli yazmaların hazırlanmasında çalışan nakkaş Sultan Muhammed'e atfedilir. Her iki resimde de mavi gökyüzünde beyaz bulutlar görülür. Ancak *Tahmasp Şehnamesi*'nde bulutlar yengeç biçimini almıştır. Ayrıntılara bakıldığından işaret meclisindeki şahin sarığının yüksek kırmızı batona kadar sarılması (Res. 46), diğer resimde Zahhak'ı dağa çivileyen Feridun'unkiyle aynıdır (Res. 48). Son

derece temiz bir anlatım olmasına rağmen elbiselerin üzerinde artık görmediğimiz nakışçı anlayış her iki resimde de dikkat çekicidir. Süslemesiz kurveze iç elbise ya da üzerine giyilen kısa kollu kaftanın önündeki biritli süsleme her iki resimde de ortaktır. Kimi figürlerin üst kaftanları benzer bir şekilde iki yandan kemerlerine sıkıştırılmıştır. Figürler yuvarlak yüzlü, ince ve zariftir. Figürlerin ayaklarında dizin hemen altından bağlanan uzun çoraplar görülür (Res. 49) Divan kopyasında bahçede gördüğümüz koyu yeşil zemin üzerine serpiştirilmiş çiçekler, *Şehnâme*'de resmin altında saz çalan figürün önünde de görülür. R. 804'deki bu takdim sayfasında çalışan nakkaşın, daha sonradan *Tahmasp Şehnâmesi*'nin resimlenmesine katkıda bulunduğu düşünülebilir.

Aynı şekilde Tahmasp dönemi Nevâyî divanlarında nakışçı Herat üslubunun izlerinin kaybolmaya başladığı örneklerden bir diğeri 934/1527-28 tarihlidir (SPL New Turkic no. 56). Çelebi tarafından Tebriz'de kopya edilen eserin takdim sayfasında av ve işaret meclisleri canlandırılmıştır(Res. 50) (Suleiman-Suleimanova 1982: r. 151-52). Bu resim R. 804'te görülmeye başlanan Tebriz üslubunun izleri ile Herat'taki nakışçı üslup arasındaki geçiş döneminde yapılmış olmalıdır. Kompozisyon, elbiselerdeki nakışçı anlayış, figür tipleri Herat örneklerine daha yakınen, kalabalık sahneler, gökyüzü tasvirleri, bezeme anlayışında sadeleşmeye gidilen ayrıntılar Tebriz üslubunun saray nakkaşhanesinde etkisini hissettirmeye başladığının habercisidir. Özellikle 2a. yapraktaki av sahnesinde tepenin gerisindeki avcıların dizilişi, lacivert gökyüzünde yengeç bulutlar, kalabalık sahne düzeni ve R. 804'de olduğu gibi yer döşemesinde kesme taş yerine kullanılan çokgen çini bezeme artık Tebriz'de üslupların kendi içlerinde eriyerek başka bir üslubu yaratacağını hissettirir.

Bu açıdan bakıldığından Tebriz'de hazırlanan R. 804'ün takdim sayfası önemli bir örnek olarak karşımıza çıkar. Bu eser, olasılıkla 1530'lu yıllarda hazırlanmaya başlanmış ancak o dönemde yapılacak olan şehname gibi yüksek saray kültürünün görüleceği kopyaların hazırlanmasından ötürü yarı bırakılmış olabilir. Eser daha sonra getirildiği Osmanlı nakkaşhanesinde tamamlanarak bitirilmiştir.

III. 2. 3. Bir Tarikat Nakkaşanesi Örneği: *Hazâinü'l-Meânî* (R. 807) (Kat. 6)

Topkapı Sarayı'ndaki Safevî yazmaları içinde Şiraz'da hazırlanan tek eser R. 807'dir. Yazmanın istinsah tarihi 932/ 1526-27, müstensihi Neşatî'dir. Yazmada bu yıllarda Şiraz'da uygulanan üslupla yapılmış iki tasvir bulunur. 1b-2a. yapraklarda bulunan çift sayfa Süleyman Peygamber ve Saba Melikesi Belkis'in divanları tasvir edilmiştir (Res. 51). Miklepli cilt koyu kahverengi deridendir. Üzerinde şemse ve köşebentler yer alır, kenarı zencirek dizisiyle çevrilidir. Yüzeyde yaldız çiçekler ve mavi mineler görülür. İç kapaklarda ise bordo ve mavi renk hakim olmak üzere oval- yuvarlak biçimde dönüşümlü yerleştirilmiş dizi çerçeve oluşturulmuş, en dışta yine zencirek dizisi görülür. Zemin bordo, köşebentler, şemse ve salbekler laciverttir. Ortadaki şemse içinde sekiz yaprak görülür. Cildin sırtı süslemesizdir.

Şah Tahmasp dönemi İslam kitap resimlemeciliğinin en parlak dönemlerinden birini yansıtır. Sadî, Hâfız gibi ünlü şairlerin doğup yaşadığı zengin kültüre sahip Şiraz kenti, 24 Eylül 1503 yılında Safevîlerin eline geçmiştir. Bu dönemde Şiraz'da Türkmen üslubu görülmektedir (Robinson 1958: 88). Tebriz'de bu yoğun çalışmalar sürerken Şiraz'da da üretim devam eder. 1580-81 yılında Tebriz'de kalan Kadı Ahmed'in 1616 tarihli *Gülistân-ı Hüner* adlı tezkeresinde, 1514-15 yılları arasında Şiraz'ın önemli merkezlerden biri olduğunu, hattatlardan Pir Muhammed, Mecdeddin Muhammed Zahir, Abdulkadir, Hafız Abdullah, Hüseyin Fehhar Şirazî, nakkaşlardan Abdullah Müzehhib gibi Şirazlı sanatçıların kendi şehirlerinde üretmeye devam ettiğini belirtir (Minorsky 1959: 29). Yine 16. yüzyıl yazarlarından Budak Kazvinî, *Cevâhirü'l-Ahbâr* adlı eserinde Şiraz'ı ziyareti sırasında her evde kadının katip, kocanın musavvir, kızın müzehhib, oğlanın da mücellid olduğunu gördüğünü, böylece herhangi bir kitabın aile içinde de üretilebildiğini, Şiraz'da bir yılda bin adet nakışlı kitap siparişinin karşılandığını belirtir (Bağcı 1993: 45).

Şiraz'daki sanatçılardan, şehrin Safevîlerin eline geçmesine rağmen yer değiştirmemesi, 16. yüzyılın ilk otuz yılında üsluplarının dışına çıkmamalarını sağlamıştır.¹ Bu dönemde resimlerinde görülen üslup özellikleri ince ve zarif figürler, altın yaldızın bol kullanılması, kaliteli işçilik, kalabalık kompozisyonlar, yengeç biçimli bulutlar şeklinde görülür. Şah Tahmasp dönemi Şiraz üslubunda hazırlanmış elyazmaları arasında, 1533

¹ Grace Dunham Guest, "Shiraz Painting in the Sixteenth Century" adlı yayınında bu dönemde hazırlanmış ellî üç elyazması olduğunu belirtir.

tarihli *Zafernâme* (IOL Pers. M. 137), 1539 tarihli *Şehnâme* (HKK), 1526 tarihli Sadî'nin *Külliyyâti* (TSMK H. 747), 1534 tarihli Nizamî *Hamsesi* (TSMK H. 760) bulunur (İnal 1972: 266-7).

Tahmasp döneminde 16. yüzyılın ikinci çeyreğinde, Şiraz'da hazırlanan bu yazmalar arasında görülen örneğimizde takdim sayfasında Süleyman Peygamber (Res. 51) ve Saba Melikesi Belkis'in (Res. 52) Süleyman'a götürülmesi sahneleri betimlenir (Res. 51). Figürler ince, uzun ve zariftir. Başlarında klasik Safevî başlığı Tac-ı Haydarî görülür. Altın yıldızlı gökyüzü ve zemin üzerinde Süleyman Peygamber ve Saba Melikesi Belkis divanlarında, etraflarında vezirler, saray görevlileri, melekler ve çeşitli hayvanlarla birlikte kalabalık bir kompozisyon içinde merkeze yerleştirilmişlerdir. Elbiseler nakışlarla süslü ve renkler canlıdır. Zeminde dağınık olarak çiçek öbekleri görülür. Bu türden sahnelerin görüldüğü takdim sayfaları araştırıldığında, kitap resimlemeciliğinde önemli merkezlerden biri olan Şiraz ön plana çıkar.¹

Yazmanın takdim sayfasında bulunan resimlerle, konu ve üslup bakımından neredeyse tipatıp benzer örneklerle ulaşılmıştır. Bu yazmalardan ilki Firdevsî *Şehnamesi* nüshasıdır (TSMK H. 1656). Sayfaları dağınık halde bulunan bu yazmanın takdim sayfası resminde Hz. Süleyman ile Saba Melikesi Belkis konu edilmiştir². 1b. yaprakta Süleyman Peygamber tahtında oturmaktadır. Sayfa tahrip olduğundan ancak tahtın üzerindeki bir kuş ile iki melek görülebilir. 2a. yaprakta bir cin Belkis'in tahtını taşır (Res. 53). Öndeki deve kervanı, çeşitli hayvanlar, denizdeki yaratıklar, iki atı götürten maymun, Belkis'in sağ ve solundaki üçer kişilik maiyeti, başının üzerindeki iki anka kuşu TSMK R. 807'deki resimle neredeyse aynıdır.

¹ Prof. Dr. Serpil Bağcı'nın *Güler İnal'a Armağan* kitabında yayınlanan "Takdim Minyatürlerinde Farklı Bir Konu: Süleyman Peygamber'in Divanı" isimli makalesinde bu konu ayrıntılı olarak incelenmiştir. Bağcı, takdim sayfalarında yer alan bu resimlerde birkaç temel kalıp kullanıldığını, ya Süleyman Peygamberle Belkis'i aynı sayfada birlikte aynı tahta otururken , ya da karşılıklı sayfalarda kendi tahtlarında otururken betimlendiklerini belirtmiştir. Bu tasvirlerin 15. yüzyıl sonlarından itibaren 16. yüzyıl boyunca Şiraz'da, olasılıkla esnaf teşkilatında çalışan kitap sanatçlarının, mesleklerine kişisel damgalarını vurma amaçlı üretildikleri belirtilmiştir (Bağcı 1993: 35-59) Ayrıca TSMK. H. 768; TSMK. H. 1508, TSMK H. 1497, TSMK H. 750, TSMK A. 3559 numaralı Nizamî *Hamsesi*, Firdevsî *Şehnamesi* gibi farklı eserlerdeki yazmalarda da açılış sayfasında bu sahnenin yer aldığı belirtmiştir. Bağcı 1995: 102-106).

² İnal 1972: 267.

Hazâinü'l-Meânî'nin takdim tasvirlerine çok benzeyen bir diğer örnek Neşatî tarafından kopya edilen, 15. yy Osmanlı şairlerinden, asıl adı Yusuf Sinaneddin olan Şeyhî'nin *Hüsrev ü Şîrîn*'idir (TSMK H. 683). Yazma Türkmen emirlerinden Danişeddin Şeyh Ali Musullu için 1525-26'da hazırlanmıştır. İçinde bulunan 16 resim, cilt ve tezhipler Safevî dönemi Şiraz üslubuyla hazırlanmıştır. Bu kopyada da takdim sayfasında Süleyman Peygamber ve Saba Melikesi Belkis'in divanları betimlenir. Kompozisyon olarak Nevâyî divanı ile aynıdır (Çağman-Tanındı 2002: 45). Aynı hattatın hem Türkmen emirine Türkçe bir eseri kopya etmesi, hem de Osmanlılarla arasındaki bozuk olan ve hazırlattığı büyük maliyet gerektiren saray işlerinde Farsça eserlerin seçimine öncelik veren Tahmasp'ın döneminde Safevîler için bir Çağatayca (Doğu Türkçesi) eseri kopya etmesi döneminde Nevâyî'nin çağdaşı ülkelerde de kabul gördüğünün göstergesidir.

Yazmanın 515a. yaprağında *husâm-i millete va dîn-i İbrâhîm buk'a-i sidâ* yazılıdır. Zeren Tanındı ve Filiz Çağman'ın Safevî döneminde Şiraz'da Kâzerûnî Tarikatının¹ elyazma üretimi yaptığılarındaki yazılarda, söz konusu olan Nevâyî yazmasının (TSMK R. 807) Ebu İshak İbrahim'in buk'asında² hazırladığı yazmalardan biri olduğundan bahsedilir. Anadolu'dan İran'a bir çok müridi bulunan bu tarikat, aynı zamanda elyazma üretimi de gerçekleştirmiştir. İshakî dervişlerinin ikamet ettiği İshak İbrahim'in buk'asında hazırlanan eser, Şiraz'daki Kâzerûnî dervişlerinin kitap üretimi yaptıklarını ve pazarladıklarını, böylece tarikat için başka bir gelir kaynağı yarattıklarını gösterir (Çağman-Tanındı 2002: 46; Çağman-Tanındı 2005: 513).

15. yy şairlerinden Ahmedî'nin *İskendernâme* kopyalarından biri de Şiraz'da 1519-20 tarihinde yine İbrahim tarafından asitanede kopya edilmiş resimlendirilmiştir. Çağman ve Tanındı, Nevâyî, Şeyhî ve Ahmedî gibi Türk şairlerin Türkmen ve İran memleketlerinde

¹ Kâzerûnî Tarikatı, Ebu İshâk İbrâhîm b. Şehriyâr Kâzerûnî (ö. 426/1035) tarafından İran'ın Kâzerûn kasabasında kurulmuş bir tarikattır. Etrafına topladığı müritler ile gittikçe büyümüş, aralarında Musevî ve Mecusilerin de bulunduğu birçok kişiye İslam dinini kabul ettirmiştir. Kâzerûn'da şeyhin mescidine bitişik hankahta sadece müridleri ikamet etmemiş, aynı zamanda yiyecek maddelerini Müslüman olmayan halka da dahil olmak üzere muhtaçlara ücretsiz olarak dağıtıldığı bir hayır kurumuna dönüşmüştür. Aynı zamanda bir liman kenti olan Kazerun'da Ebu İshak, şifa verici ve firtinalı suları sakinleştirici gücü sahip olarak görüldüğünden, tüccarlar kabrini ziyaret edip, limana sağ salim ulaştıktan sonra tarikata para verdiği de kaynaklarda belirtilmiştir. Ölümünden sonra da tarikat aynı şekilde devam ettirilmiştir, Şah İsmail 1503 yılında şehri alıp dört bin yerlisini öldürünce hankâhtaki faliyet sona ermiştir (Algar 1998: 145-46).

² Buk'a, diğer ismiyle asitane büyük tarikat yapısıdır.

popüler olduğunu ve eserlerinin sipariş edildiğini belirtirler (Çağman-Tanındı 2002: 46).

Lale Uluç, "Arts of the Book in Sixteen Century Shiraz Manuscripts" başlıklı doktora tezinde (New York 2000), 16. yy'da Şiraz'da resimli elyazma geleneğini irdelemiştir. 16.yy'da Safevî hakimiyeti altındaki Şiraz'da elyazma üretimi son derece verimli olmuştur. Ancak bugüne ulaşan Şiraz yazmalarının hiçbirinin kimin adına yapıldığına dair belgeye rastlanmadığını belirtir. Yüksek saray kalitesinde yapılan bu resimli kopyaların başkentten uzak bir kente, bürokrat ve saray çevrelerinin taleplerini karşılamak üzere hazırlandığı düşünülmektedir. Hazırlanan bu eserlerin sahipleri arasında sadece Safevî saray çevreleri değil, kimi zaman da Osmanlı yönetici sınıfının da bulunduğu yazmaların üzerindeki notlar ve arşiv envanterleriyle kanıtlanır (Uluç 2000: 254).

Safevî döneminde Şiraz üslubuyla hazırlanmış diğer Nevâyî divanları 1564 ile 1580 yılları arasındaki dönemi kapsar. Hidayetu'llâh el-kâtib el-Şirazî tarafından istinsah edilen 972 (1564) tarihli divanda (PBN supp turc. 762) biri takdim sayfası olmak üzere 7 resim bulunur (Uluç 2000: 417)¹. Diğer geç tarihli örnek ise Kasım eş-Şirazî tarafından istinsah edilen 988 (1580) tarihli divanıdır (MMA 13.228.21)² (Uluç 2000: 347). Kitap okuyan insanlar, çevgân oyunu, meyhane, işaret gibi konuların canlandırıldığı resimlerde dönemin üslup anlayışına uygun olarak kalabalık kompozisyonlar içinde gösterilen hareketli figürler, zengin mekan betimleri, canlı renkler görülür. Şiraz'da hazırlanan bu iki divan, 16.yüzyılın ikinci yılında bile Safevî saray çevreleri bu şairin eserlerini sipariş yoluyla hazırlatmaya devam ettiklerini gösterir.

1526-27 yılları arasında Ebu İshak İbrahim'in asitânesinde Neşatî tarafından istinsah edilen bu yazma, Safevî döneminin Şiraz üslubunu belirgin bir biçimde yansıtır. Yuvarlak küçük yüzlü, zarif figürlerin bulunması, gökyüzünde ve zeminde altın yaldızın kullanılması, insan yüzlü güneş tasvirlerinin betimi ve takdim sayfalarında da genellikle bu temanın işlenmesi, kalabalık kompozisyon uygulanması bize resimlerin Tahmasp

¹ Resimler için bkz. Suleimanova 2001: r. 99-100, 102-106.

² Resimler için bkz. Goeseke 1961: 288-307.

döneminde Şiraz'da yapıldığını gösterir. Muhtemelen R. 807'de sipariş üzerine Osmanlı sultانı ya da bir devlet görevlisi için hazırlanmış olmalıdır.

III. 2. 4. 16. yüzyıl Sonlarından Bir *Külliyyât-ı Nevâyî* (R. 808) (Kat. 7)

Yazma 901/ 1495-96 tarihinde Heratlı Derviş Muhammed Takî tarafından istinsah edilmiştir. Hamsenin sonunda 901/ 1495-96 tarihi, *Garâibü's-sigâr'*ın sonunda ise ya. 481b'de Rebiussani 902 (Aralık 1496-Ocak 1497) tarihi yazılmıştır. Ancak eserin içinde 905-906/1499-1501 tarihlerinde yazılan eserler de bulunmaktadır. Bu yüzden Külliyatın 901-906 (1495- 1496/ 1500-1501) yılları arasında istinsah edildiği düşünülür (Kut 2003: XXXVII).

4a. yaprakta yıldız ve beneklerle süslü madalyonun içinde “*Kitâb-ı hutbe-i devâvin min kelimâti Emir Alî Şîr el-müştehr bi'n-Nevâyî*”¹ yazılıdır (Res. 54). Miklepli cilt koyu kahverengidir. Cildin ön ve arka kapağı yıldız kabartma çiçekler ve serpme mavi minelerle süslüdür. Kenarda çerçeve içinde yıldız kabartma kitabeler yer alır. Cildin iç kapağı açık kahverengidir. Kenarda çerçeve içinde mavi üzerine siyah çizgilerle süslü kitabeler bulunur. Karatay'a göre sayfa kenarındaki eklemeler Nevayı eli ile yapılmıştır.²

Yazmada sadece takdim tasviri yer alır. 1b-2a. yapraklarda bir av köşkü sahnesi görülür. Açık havada sarayının bahçesinde tahtında oturan hükümdar, etrafında hizmetli ve avcılar görülür (Res. 55). Kuşçular ellerinde doğan tutar. Ortada havuzun da bulunduğu zemin kesme taştır. Bahçe ile hükümdarın oturduğu mekan çitlerle birbirinden ayrılmıştır. Arka planda, servi ve bahar dallı ağaçlar üzerinde kuşlar uçar. Figürlerin başlarında Tac-ı Haydari vardır. Figürler ince ve zariftir. En belirgin özelliği figürlerin gözlerinin badem biçiminde kaşlarının da yay biçiminde kalın ve bitişik betimlenmesidir. Elbiselerinde altın yıldızlı nakışlar görülür.

2a. yaprakta (Res. 56) hizmetliler aynı mekana soldan sağa doğru hareket ederek yiyecek ve içecek taşırlar. Ortadaki hizmetli hükümdarın atını getirir. Bahçe düzenlemesi

¹ Nevâyî olarak meşhur olan Emir Alî Şîr'in sözlerinden toplanmış hutbe kitabı.

² Ayrıntılı bilgi için bkz. Karatay 1961: 105

ve zemin 1b. yapraktaki gibidir. Üzerinde kitabesi olan bahçe kapısı görülür. Resmin alt kısmında saray çalışanlarından biri elindeki süpürge ve kürekle temizlik yapar.

Yazma 1580'li yıllarda Herat'ta Safevî üslubuyla hazırlanmıştır.

III. 3. OSMANLI DÖNEMİ

Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde Osmanlı saray nakkaşhanesinde hazırlanmış üç *Garâ’ibü’s-sigâr* ve bir *Hamse* kopyası bulunmaktadır. Bu eserlerin nakkaşhanede yaklaşık olarak 1520 ile 1535 yılları arasında hazırlanmış olması ve daha sonraki yıllarda da görülmemesi, Nevâyî eserlerinin bir dönem nakkaşhanede resimlendirilmek üzere seçilen eserler arasında önemli bir yer tuttuğunu gösterir.

II. Mehmed (1451-1481) döneminden itibaren, Timurlu kültür ve sanatıyla olan etkileşimi vurgulayan Prof. Dr. Gönül Tekin, Şah Ruh (ö. 1447), Hüseyin Baykara (ö. 1506) ve onun büyük oğlu Bediuzzaman Mirza'nın saraylarının Türk ve İranlı şairlerle dolup taşığını, Ali Şir'in Herat'taki konağının İranlı ve Türk şairlerin bir araya geldiği bir buluşma yeri olduğunu, II. Mehmed döneminde de en çok hayranlık duyulan şair Camî'nin (ö. 1492) başta Osmanlı uleması ve sanatçılarını derinden etkilediğini belirtmiştir (Tekin 2002: 516). II. Mehmed'in ve oğlu II. Bayezid'in (1481-1512) Baykara ile, sadrazamı Mahmud Paşa'nın (ö. 1474) da Nevâyî ile mektuplaşlığı, II. Mehmed'in ünlü İranlı şair Camî'yi (ö. 1492) altın armağanlar göndererek İstanbul'a davet ettiği bilinir (İnalçık 2003: 11; Çelebioğlu 1994: 10).

Nevâyî'nin eserlerinin resimlendirilmek üzere tercih edilmesinin nedeni onun edebi kimliğinin yanı sıra siyasi kimliğinin de örnek alınmasıyla ilgili olmalıdır. Daha Fatih Sultan Mehmed döneminden itibaren bilinen, eserleri okunan bir şair olan Nevâyî, hükümdara olan yakınlığı ve siyasî gücü nedeniyle de Osmanlı sultanları ve vezirleri için model olarak görülmüştür. Aşağıda ayrıntılıyla anlatılacak olan bu resimli kopyalar ünlü İranlı şairlerden Câmî, Ârifî, Şâhî, Hâtifî, Hafız'ın Farsça eserleriyle Nevâyî'nin Çağatay Türkçesi ile yazılmış eserlerinden seçilecektir.

16. yüzyıl Osmanlı resim sanatı, özellikle Sultan I. Selim'in Tebriz'i almasıyla birlikte yeni açılımlara ulaşmıştır. Safevilerin başkenti Tebriz, o dönemde Akkoyunlu ve Timurluların en ünlü sanatçıları ve değerli kitaplarının bulunmasından ötürü kitap sanatlarında İslam dünyasında üstün bir konumdadır. Şah İsmail, 14 ve 15. yüzyıl boyunca değerli kitapların hazırlandığı Tebriz'i ve Şiraz'ı Akkoyunlular'dan almıştır. Sultan Halil ve Sultan Yakub'un kitap hazineleri, Şeyhî ve Dervîş Muhammed gibi önemli nakkaşları Tebriz'e götürülmüştür. Ardından Şahruh, şehzade Baysungur, Hüseyin Baykara gibi sanat hamisi Timurluların başkenti Herat'ın alınması (1510), burada ünlü nakkaş Behzad ve öğrencilerinin hazırladığı Nizamî, Attâr, Sa'dî, Emir Hüsrev Dehlevî, Şerafeddin Ali Yezdî gibi şair ve yazarların eserlerinin Tebriz'deki kitabhaneye geçmesini sağlamıştır. İşte yukarıda da belirtildiği gibi I. Selim'in 1514 yılında Tebriz'i alması sonucunda, Safevilerin nakkaşhanesinde bulunan Horasanlı ve Tebrizli bir grup sanatçı İstanbul'a getirilmiştir. Ayrıca son Timurlu hükümdarı Hüseyin Baykara'nın oğlu Bediüzzaman da sanatçıları ve kitaplarıyla birlikte gelmiştir. Getirilenler arasında, Timurlu dönemi kopyaları anlatılırken de bahsedilen, Herat'ta Behzad üslubundan farklı olarak Hüseyin Baykara ve Nevâyî divanlarını resimleyen nakışçı üslupla resim yapan bir grup sanatçı da bulunmaktadır. Dolayısıyla bu grup bir süre sonra İstanbul saray nakkaşhanesinde Nevâyî divanları yanı sıra kimi eserleri de hazırlayacak olan sanatçılar olacaktır (Bağcı-Çağman vd. 2006: 53-55).

Topkapı Sarayı'ndaki Nevâyî kopyaları içinde en erken tarihte resimlendirildiğini düşündüğümüz divan H. 983 numaralı *Garâ'ibü's-sigâr*'dır. Sultan I. Selim'in Tebriz'i aldığı 1514 tarihinden birkaç yıl sonra yapılmış olması muhtemel eserin, özellikle takdim sayfasında hissedilen nakışçı Herat üslubu etkisi ile Tebriz'den gelen Horasan kökenli bir nakkaş tarafından yapıldığı düşünülür. Bu kopyada henüz Osmanlı etkisi hissedilmemektedir. Ancak 1530 ve 1534 arasındaki dönemde yapılmış olan iki divan kopyasında Horasan üslubunun dönemin Osmanlı resim sanatı ile kaynaşan yorumları izlenir. R. 804 ve R. 806 numaralı bu divanlar, Horasan kökenli sanatçıların geldikleri nakkaşhanede, yeni tanıtlıkları resim üslubundan da etkilenderek oluşturdukları yeni ifade tarzını gösterir.

Osmanlı nakkaşhanesinde, Akkoyunlu Türkmen dönemi Yezd üslubunun izlerini taşıyan diğer bir resim üslubu ise hamse kopyasında görülür. 937 (1530-31) tarihli yazmanın sanatçısı Pîr Ahmed b. İskender'dir. Saray nakkaşhanesinde 1515'li yıllarda 1550'lere kadar çalıştığı tespit edilen bu sanatçının eserleri, Akkoyunlu geleneğinin Osmanlı'daki devamı niteliğindedir. Ayrıca hamse kopyası Osmanlı sarayında hazırlanan tek örnek olması açısından da önemlidir.

Bu dönemde Osmanlı nakkaşhanesinde resimlendirilen diğer *Garâ'ibü's-Sigâr* kopyası bugün Kahire Milli Kütüphanesi'ndedir. 938 (1531-32) tarihinde Hacı Muhammed b. Melik Ahmed Tebrizî¹ tarafından kopya edilen eserde 11 resim bulunur². Nakışçı Horasanî üslupla yapılan resimler, bir dönem İstanbul nakkaşhanesinin resim programı ve üslubu hakkında bilgi verecek düzeydedir (Binyon vd. 1971: 133)

III. 3. 1. Osmanlı Sarayı'nda Herathî Bir Usta ve Hazırladığı Nevâyî Divanı: *Garâ'ibü's-sigâr* (H. 983, Kat. 8)

Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesinde bulunan, içerisinde biri çift sayfa takdim tasviri olmak üzere 8 resim bulunduran yazmanın ketebe kaydı bulunmamaktadır. Cilt, siyah lakedir. Siyah zemine altın yıldızla sarmal dallar çizilmiş, köşebent ve şemse içinde ise ejder-anka kuşu mücadeleşi tasvir edilmiştir (Res. 57). İç kapakta turuncu renkli zeminde, siyah renkteki köşebent ve şemse kat'ı tekniği uygulanarak yapılmıştır. Şemsede yine ejder-anka mücadeleşi görülür. Arka iç kapakta ise aslan-ceylan mücadeleşi görülür. Miklepte sadece bitkisel bezeme bulunur.

Yazmadan ilk defa 1978 yılında F. Çağman bahseder. Yazar, Herat'ta Hüseyin Baykara döneminde Behzad'ın üslubu dışında gelişen bir atölyenin varolduğunu, bu atölyede daha çok kitabın dekorasyonuyla ilgili sanatçının çalıştığını ve bu yüzden de büyük boyutlu hazırlanan kalabalık ve göz alıcı sahnelerin yer aldığı yazmaların yerine küçük boyutlu ve içindeki resimlerde çizgisel ve dekoratif işçiliğin görüldüğü zarif bir üslubun

¹ Ehli Hiref teşkilatının Mevacib defterinde cema'at-i nakkaşan başlığı altında gösterilen Melek Ahmed, Sultan Bayezid Han zamanında Acem'den geldiği belirtilmiş, karşısına da 24 akçe aldığı notu düşülmüştür (Meriç 1953: 3-4; Uzunçarşılı 1986: 26).

² Yayınlanan resimler için bkz. Stchoukine 1935: 155; Binyon vd. 1971: resim XC-B.140)

geliştiğini belirtir. Bu üslup yine Hüseyin Baykara hamiliğinde ortaya çıkmış olup, daha çok Hüseyin Baykara'nın ve en yakın arkadaşı Nevâyî'nin divan nüshalarında gelişmiş, hatta Herat'tan sonra Tebriz ve İstanbul'da da etkisini sürdürmüştür. Çağman H. 983 numaralı divanın özellikle taht ve av sahnelerini Herat ve Tebriz'de Safevî dönemi boyunca görülen üslubun etkisinde olan işçilikte ve kompozisyonlarda daha sıradan bir örnek olarak değerlendirir.¹

Yazmanın resimleri, tek bir üslubun, dolayısıyla da tek bir elin varlığına işaret etmez. Resimlerde hem Herat etkisi hem de Osmanlı karakteri hissedilir. Daha önceki bölümlerde de anlatıldığı gibi I. Selim'in Tebriz seferinden sonra, nakkaşhanede çalışan sanatçıların geldikleri merkezin üslubunu sarayda üretilen el yazmalarına yansittıkları bilinmektedir. 1b, 139b (Res. 58) ve 157a. (Res. 59) yapraklardaki resimlerde figürlerin arasında Osmanlı karakterini yansıtan büyükleri aşağı doğru sarkan tipler göze çarpar. Ayrıca 1b. yaprakta resmin altında yer alan sarı kaftanlı figür ile 157a. yapraktaki eşeğin yanında duran figürün komik yüz biçimi Herat üslubuyla resim yapan bir nakkaştan ziyade Osmanlı nakkaşlarından biri tarafından yapıldıklarını düşündürür. Benzer karikatürize edilmiş abartılı mimiklere sahip figür tipleri BL'deki Nevâyî *Garâ'ibü's-sigâr* nüshasının (Or. 13061) 125b. yaprağındaki tepenin arkasında duran ve hükümdarın önünde oturan ikişer kişide de görülür² (Res. 60)

H. 983 ile benzer üslupta yapılmış diğer örnek, *Sinbâdnâme*'nin Walters Art Gallery'de bulunan nüshasında (W 662) görülür. Aslı Pehlevice yazılmış, Farsça'ya 1160-61'de Hasan ez-Zahirî es-Semerkandî'nın çevirdiği eserin Türkçe çevirisi *Tuhfetü'l-Ahyâr* adı ile Muhammed Abdü'l-Kerîm tarafından yapılmıştır. WAG'deki nüsha da bu çeviridir. Eser "Sultanın oğlu ve yedi vezirin hikâyesi" adı ile de bilinir. Bir sultanın oğlunu eğiten Sinbad'ın hikâyelerinden oluşan eserin çevirisi, Sultan Süleyman'ın oğlu II. Bayezid için yapılmıştır (Renda 2004: 311, 318).

¹ Bkz. Çağman 1978: 238.

² Titley, bu yazmaların İstanbul'da mı yoksa Tebriz'de mi hazırlandığını irdeleyen bir araştırma yapmış, bu tarz abartılı mimikli figürlerin Osmanlı nakkaşhanesinin ürünü olabileceğini belirtmiştir. Ancak saray nakkaşhanesinde üretilen eserlerde Tac-ı Haydarî türü Şiiliğin simgesi olan bir başlık türünün kullanılması pek mümkün değildir.

Sinbadnâme'nin resimlerindeki iri figürler, sade fakat dekoratif kompozisyon, beyaz sarık biçimleri ve sarığın tepesindeki dilimli konik kısmı H. 983'deki örneklerle benzerdir.¹ WAG'deki kopyada 12a. yaprakta bulunan Sinbad'ın sultanın oğluna ders verdiği sahnede (Res. 61), Sinbad'ın sakallı yüzü ve ifadesi, H. 983, 58b. yapraktaki resmin sağ üst köşesinde bulunan ayakta duran figürün yüzü ile çok benzerdir ve aynı el tarafından yapılmış olabilir (Res. 62). Çene etrafında ince siyah bir çizgi şeklinde koyulaşan, üstte ve altta ise seyrek fırça darbeleriyle devam ettirilen bu sakal biçimini, 1504-5'de Herat'ta hazırlandığını düşündüğümüz R. 805'te 24a. yaprakta bulunan resimde, meyhanelden kovulan figürde de kendini gösterir (Res. 63) H.983'te görülen karikatürize edilmiş abartılı mimikli figürler, WAG'de 28b. yaprakta yedi vezirin toplandığı sahnede de görülür.

H. 983 numaralı yazmada hepsi açık havada geçen resimlerde gökyüzü hem altın yaldız hem de mavi renkte yapılmıştır. Mavi ve yeşil renkteki zemin üzerine küçük otlar serpiştirilmiştir. Sadece y. 108a'da uçları yukarı doğru kıvrılan dekoratif çiçekli bitkiler görülür. 2a. yapraktaki av sahnesinin (Res. 64) benzer örneklerini İÜK'deki Nevâyi *Garâ'ibü's-sigâr* nüshasının (T 5669) 2a. ve R. 803, 2a. yapraktaki av sahnelerinde de görürüz. (R. 38). 139b. yapraktaki av sahnesinde ise farklı bir düzenlemeye gidilmiştir (Res. 58). Sahne kalabalıktan arınarak yalnız ve basit bir biçimde aktarılmıştır.

H. 983'de yer alan resimlerde, figürlerin başlarındaki başlık tipi, 1521-24 yılları arasında yapılan Şükrî'nin *Selimnâme* adlı eserindeki (TSMK. H.1597-98) I. Selim'in işaret meclisini gösteren resimde (Res. 65). görülen sıvri kırmızı kep etrafına sarılı beyaz sarık tipi ile çok benzerdir. Horasanî nakışçı üslupta çalışan bu nakkaşın yanında daha sonra *Sinbadnâme*, *Selimnâme* gibi yazmalarda çalışacak olan nakkaşların yettiği söylenebilir.

Etkisini ağırlıklı olarak hissettiğimiz Heratlı nakkaşın manzaralarda ayrıntıya çok yer vermemesi, açık hava resimlerinde mavi ve yeşil tonlarını kullandığı zeminde çiçeksiz olarak küçük otlar serpiştirmesi, zeminden konturla ayırdığı yuvarlak tepeler, altın

¹ Sanat tarihçisi Prof.Dr. Günsel Renda *Sinbadnâme* ile ilgili yayınında, WAG'de bulunan eserin Topkapı'da bulunan Nevâyi'nin *Nevâdirü's-şebâb* adlı divan nüshasıyla benzerlikler taşıdığını belirtir. Ayrintılı bilgi için bkz. Renda 2004: 311-22.

yıldız ya da mavi rengi kullandığı gökyüzünde bulutlara ya da kuşlara yer vermemesi, elbiselerde nakışçı anlayışın devam etmesine rağmen mekan ve kompozisyon düzenlemelerinde sadeliği ön plana çıkarması, figür tiplerindeki çeşitlilik ve hareket ve şiirde geçen dizelerle canlandırdığı resmin bağlantılı olması sanatçının karakteristik özellikleridir. H.983, olasılıkla Osmanlı nakkaşhanesinde hazırlanmış olan en erken tarihli Nevâyî Divanıdır. 1520'li yıllarda İstanbul nakkaşhanesinde bulunan sanatçıların farklı merkezlerden gelmesi, ortaklaşa çalışma yürütüp yeni eserlerde birlikte çalışmaları da daha sonraki kitap üretim faaliyetini derinden etkileyecektir.

Nakkaşın Osmanlı nakkaşhanesinde bu dönemde hazırlanmış yazmalarda çalıştığı, kendisinin ya da birlikte çalıştığı diğer nakkaşlar grubunun oluşturduğu üslubun Osmanlı Sarayı'nda yaklaşık yarımyıl yüzyıl etkili olduğu resimli eserler incelendiğinde görülmektedir.

III. 3. 2. Horasan Üslubunun Osmanlı Yorumları: İki Nevâyî Divanı (R. 804, R. 806; Kat. 5, Kat. 9)

Tebriz'den getirilen Herat ve Tebrizli sanatçıların nakkaşhanede aynı ortamda çalışıkları 1526 tarihli mevâcib defterinden¹ bilinmektedir. 1514'te geldiklerinde üslupları daha çok kendi merkezlerinin etkilerini hissettirirken 1530'lara gelindiğinde yerli nakkaşların da etkisiyle hazırlanan eserlerin kopyalarına, yeni bir yorum katarak üsluplarını Osmanlılaştırıldıları görülmektedir. İşte bu üslubun örnekleri arasında iki Nevâyî divanı da vardır.

Bunlardan daha önce bahsedildiği üzere R. 804, istinsahı ve takdim sayfasındaki resimleri Tebriz'de hazırlanan, ancak tamamlanmadan Osmanlı Sarayı'na gelen örneğimizdir. Yazmada müstensih adı ve istinsah tarihi yoktur. 8 tasvir bulunmaktadır. Stchoukine, R. 804 numaralı divandaki sekiz resimden takdim sayfası haricinde 27b ve 89b. yapraktaki resimleri tanıtır. Tarihi ve üretim merkezi bilinmeyen resimleri inceleyerek 1b ve 2a. yapraktakilerin kesinlikle İran'da Tebriz üslubıyla yapıldığını,

¹ Bu dönemde Şah Kulu, Hasan bin Mehmed, Melek Ahmed Tebrizî, Kasım İsfahanî, Pir Ahmed bin İskender gibi sanatçılar görülmektedir (Meriç 1953: 3-5; Uzunçarşılı 1986: 24-26).

1535'lere tarihlendirilebileceğini, buna karşılık diğer beş resmin katıksız Osmanlı olduğunu, 1535-40 arasında İstanbul'da sultanın nakkaşhanesinde tek bir sanatçı tarafından yapıldığını söyler. Desenlerin ince, renklerin zengin ve aydınlichkeit olduğunu belirtir (Stchoukine 1966: 52-55).

Atasoy ve Çağman farklı olarak takdim sayfasında, Safevî üslubunun etkisine dikkat çekmişlerdir. Kompozisyon, başlık biçimleri, figür tipleri bu tasvirin Safevî döneminde yapıldığını gösterir. Diğer resimlerin üslubu Osmanlı olup popüler olan av sahneleri, çevgân oyunu ve eğlence meclisleri farklı yollarla yeniden yorumlanarak yapılmıştır. 27b. yapraktaki resim (Res. 66) örnek gösterilerek dekoratif özelliklerin ağır bastığı bir av sahnesinin Osmanlı üslubuna göre nasıl yorumlandığı anlatılmıştır. Metnin, resimlerin ve çerçeveye dışı süslemenin (kimi zaman çerçeve dışına taşan ağaç) bir bütün halinde tasarlandığı düşünülür (Atasoy-Çağman 1974: 22-25). 111b.yapraktaki işaret meclisinde ise (Res. 67) uçları yukarı doğru kıvrılan servi ağaçları ve çiçekler, ince uzun, küçük yüzlü figürler ve başlarındaki iri sarık, kıyafetler, geleneksel işaret meclisleri kalıbına bağlı kalınarak yorumlanmıştır.

Atıl, R. 804'ün üslup olarak İÜK'de bulunan *Divan-ı Selîmî* nüshasıyla (F1330) benzediğini belirtir. Yavuz Sultan Selim'in şiirlerinin derlendiği eserin tek bir nüshası bulunur. Yazma 1515-1520 civarında hazırlanmıştır (Atıl 1987: 70-1). 1514 tarihinde saraya gelen yazmalar içinde bulunan Hüseyin Baykara'nın resimli divanı (TSMK EH 1636) bezemeli sultan divanlarına bir örnek oluşturmuş olmalıdır. Hemen arkasından yapılan *Divan-ı Selîmî*'nin 27b-28a. yapraklarındaki ava giden sultan ve sarayda toplantı sahnelerine bakıldığında (R. 2)figürlerin başlarında büyük beyaz sarıklar, kalın kırmızı taçlarının da altın yıldız süslemeli olduğu görülebilir. Büyükları aşağı doğru sarkan figür tipleri, doğadaki çiçek kümeleri, tepesi kıvrılarak çerçeve dışına çıkan, bahar dallarının sarıldığı servi ağaçları, elbise ve bina cephelerindeki nakışçı süsleme, figürlerin duruş ve hareketleri *Divan-ı Selimi*'nin yanı sıra bu iki Nevâyi divanı ile büyük benzerlik taşırlar.

Yine bu dönemde hazırlanmış bir başka divan olan, 8 Cemaziü's-sâni 934 (1 mart 1928) tarihinde Şucâ el-Fârsî hattıyla istinsah edilen Şâhî divanı da aynı üslup özelliklerini

gösterir (Res. 68) Küçük boyutlarda beş resme sahip eserde de Horasanî nakışçı üslubun Osmanlı yorumu gözlemlenir (Bağcı-Çağman vd. 2006: 57).

Atıl, R.804 numaralı Nevâyî divanında çalışan nakkaşın üslubunun *Süleymannâme*'de çalışan Horasan kökenli olarak tanıtılan bir nakkaşla aynı üslupta resim yaptığı belirtir. Geleneksel figürleri, bezemeci anlayışı, hareketli anlatımı, konuları canlandırmadaki rahatlığı tıpkı Nevâyî divanında çalışan nakkaş gibi 1530-40 yılları arasında edebi yazmalarda çalıştığına işaret eder (Atıl 1986: 73).

Cildi ile ilgili olarak Tanındı, 1535'li yıllarda hazırlanan bu yazmanın lake kapaklarının, I. Süleyman döneminde (1522-1566) uygulanan bezeme anlayışını yansittığını belirtmiş, cilt kapağındaki melek resimlerinin de I. Süleyman döneminde nakkaşbaşı olan Şah Kulu'nun¹ meleklerini hatırlattığını vurgulamıştır (Tanındı 1984: 228).

Yazmanın takdim resimleri Safevî üslubunu yansıtırken (Res. 46), diğer resimlerde Osmanlı üslubunun karakteristik özellikleri görülür. Büyikleri aşağı doğru sarkan Osmanlı tipi figürler, servi ve bahar dallı ağaçlar, gökyüzünde altın yıldız kullanımı ortak özelliklerdir. Zeminde uçları yukarı doğru kıvrılan çiçekli bitki öbekleri görülür.

R. 806 numaralı diğer divan kopyası ise, ketebe kaydına göre 940/1533-4 tarihinde bitirilmiş, müstensihi Şeyh Muhammed ibn-i Dost Muhammed Semerkandî'dır. Yazmada üç tasvir bulunur. Miklepsiz cildi koyu kahverengi deridendir. Zencirekli bordürün çevrelediği cildin ortasında, içi bitkisel bezemeli salbekli şemse bulunur. Gömme teknik uygulanmıştır. Cildin iç kapağı ebrulu kağıtla kaplanmıştır.

Stchoukine, yukarıda anılan eserinde (1966) R. 806 numaralı divandaki 1b, 2a ve 12a. yapraktaki biri çift sayfa olmak üzere üç resmi de kompozisyon açısından tanıtmıştır. Resimlerin tek elden çıktığını, İran resmiyle ilişkide olduğunu ancak aynı zamanda Osmanlı üslubunu yansitan farklılaşmalar bulunduğuunu belirtir. Özellikle Safevî tipi

¹ Bkz. Banu Mahir, "Saray Nakkaşhanesi'nin Ünlü Ressamı Şah Kulu ve Eserleri", *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık 1*, 1986: 113- 130; Mahir, "Osmanlı Sanatında Saz Üslubundan Anlaşılan", *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık 2*, 1987: 123-140; WB. Denny, "Dating Ottoman Turkish Works in the Saz Style", *Muqarnas*, 1 1983: 103-121.

başlık olarak tanınan Tac-ı Haydarî'yi kullanmak yerine Osmanlı tarzı külah ve sarıklara dikkat çekmiştir. Bitkisel motifleri işleme tarzı, servileri sararak göge yükselen bahar dallı ağaçların da Osmanlı üslubunu yansıtlığını anlatır (Res. 69) (Stchoukine 1966: 52-55). N. Atasoy ile F. Çağman'ın *Turkish Miniature Painting* adlı yayınlarında, 1534 tarihli yazmadaki üç resimde uçları yukarı doğru kıvrılan çiçek öbekleri, tepelerde görülen aynı tip ağaçların simetrik kullanımını ve meyve çiçeği açmış ağaçlar, figürlerin kıyafetlerinin dönemin Osmanlı modasında yapılması, bu devrin Osmanlı resminde sık görülen karakteristik özelliklerdir (Atasoy-Çağman 1974: 22-5).

1550 civarında hazırlanmış olan *Şehnâme-i Âl-i Osman*'ın 4. cildi olan *Osmannâme*'de¹ benzer üslupta tasvirler bulunur. Şeyh Edebalî ile Osman'ın görüşmesi (y.9a)², Osman'ın Bizanslılar ile savaşı (y.30a)³, Osmanlı ordusunun Bizans Kalesi Köprühisar'a saldırması (y.37b)⁴, Sultan Osman ile oğlu Orhan'ın işaret sahnelerinde (33b) (Res. 70) kompozisyon, mimari mekan ve tipler R. 806 ile benzer.

R. 806 numaralı divanda takdim sayfasındaki resimde kompozisyonun oldukça sade olduğu görülür (Res. 71). İki atlı bir tepenin üzerinde kılıçlarıyla önlerindeki hayvanları avlamaktadır. Ayrıntıdan uzaklaşılmış, konu gerçekçi bir biçimde canlandırılmıştır. Figürlerin büyük beyaz sarıkları, aşağı doğru sarkan bıyıkları, üzerleri naklışlı elbiseleri dönemin Osmanlı karakterini yansıtır. İşret meclisi sahnesinde ise gelenekselleşmiş kalıp kompozisyon olarak tekrarlanmıştır. Merkezde hükümdar ya da yönetici, etrafında saki ve müzisyenler, açık havada işaret meclisinin vazgeçilmez öğeleridir. Ancak özele inildiğinde mekanın tasarımını, bitki örtüsünü, figür tipleri ve kıyafetler Osmanlı üslubunu yansıtır.

1530-35 yılları arasında, daha çok av ve işaret meclisi konularının canlandırıldığı bu iki Nevâyî divanının resimlerinde, artık Herat kökenli naklışçı üslubun Osmanlı resim anlayışı içinde erimeye başlayıp, yeniden nasıl yorumlandığını açıkça görürüz. Bu anlayış daha sonra *Şehnâme-i Âli Osman*'ın 4. ve 5. cildinde de açıkça görülecektir. Bu

¹ 205 sayfa olan *Osmannâme*'de 34 resim bulunur (Atıl 1987: 77; Grube Ty: 216).

² Grube 1972: Renkli resim XLII

³ Grube 1972: R. 191

⁴ Grube 1972: R. 193

iki divan bir bakıma Osmanlı Sarayı'nda çok sevilen ve saygı gören Nevâyî'nin eserlerinin tam anlamıyla Osmanlı yorumlarıdır.

III. 3. 3. Pîr Ahmed b. İskender'in Osmanlı Yorumu : *Hamse-i Nevâyî* (H. 802 , Kat 10)

Yazma 937/1530-31 yılında, İstanbul'da Pîr Ahmed b. İskender tarafından istinsah edilmiştir. Cilt kahverengi üzeri kırmızı ve yaldız nakışlarla bezeli lakedendir (Res. 72). Cilt kenarları yaldızlı zencirekle çevrelenmiştir. Cildin ön ve arka kapakları, salbek üzeri ve miklebi saz üslubuyla bezenmiştir. Yazmanın iç kapakları ise bordo renkli deridendir. Şemse ve köşebentler gömme altın yaldızdır. Desen cildin ön, arka ve miklebin dış yüzünün altında tam ortada kümelenmiş saz yaprakları ve küçük hatayı çiçeklerinden başlar. Saz yapraklarının bir tarafına büyükten küçüğe hatayı çiçekleri dizilmiştir. 309 b. yapraktaki ketebe kaydında hattının, cildinin, tezhiplerinin ve resimlerinin Pîr Ahmed b. İskender tarafından yapıldığı yazılmıştır (Res. 73).

Yazmada 16 tasvir bulunur. Tasvirlerin İstanbul'da yapıldığı bilinmektedir. Bu yazmada çalışan Pir Ahmed b. İskender'in Kanuni Sultan Süleyman döneminde İstanbul nakkaşhanesinde çalışmıştır. Yazmanın resimlerini ilk olarak tanıtan Ivan Stchoukine'dir. Stchoukine, H. 802 numaralı Nevâyî hamsesinin resimlerinin İran resminden belli farklılıklarla ayrıldığını, dönemin Osmanlı üslubunu yansittığını belirtir. Desenlerde incelik, renklerde ise kahverengi lekeler görüldüğünü ayrıca resimlerin hepsinin tek nakkaş tarafından sultan için yapıldığını söyler. 19b, 66a, 75a, 86b, 117b, 134a, 145b, 153b, 182a, 192b yaprakta yer alan resimleri tanıtır¹. Metin resim ilişkisinden ziyade daha çok üslup ve kompozisyon ile ilgili açıklamalar yapar (Stchoukine 1966: 52-54) .

¹ Bu çalışmada bazı resimlerin konularının tanımı yanlıştır. 19b. yaprakta konu, “yaşlı kadına merhamet gösteren genç hükümdar” değil, Hüseyin Baykara'nın oğlu öldürülen yaşlı kadına diyet ödemesi, 75a. yaprakta konu, “Ferhad’ın Sokrat'a gitmesi” değil, “Ferhad’ın Hızır ile karşılaşması”, 153b. yaprakta konu, “Mecnun’un babası tarafından çöle götürülmesi değil, “Mecnun’un babası ile çölde buluşması”, 192b. yaprakta konu, “gezgin bir seyyahın saraya davet edilmesi” değil, “sahtekar kuyumcu Zeyd’İN hikayesi” resimlenmiştir. (Bkz Kat. 10)

N. Atasoy ile F. Çağman ise, *Turkish Miniature Painting* adlı kitaplarında, I. Süleyman dönemini anlattıkları bölümde, Osmanlı resim sanatının erken dönem örneklerinin, doğu-batı kültürlerinin sanatsal gelenekleriyle birlikte yoğrularak ürünler verdiği ve bu dönemin I. Süleyman dönemine kadar sürdüğünü belirtirler. Atasoy ve Çağman'a göre, dönem üslubunun en karakteristik örnekleri H. 802 numaralı hamsede görülür. Resimlerdeki mimarî elemanlar güçlü çizgiler ve kontrast renkler kullanılarak yapılmıştır. Resimlerin yapıldığı 1530-31 tarihlerinde İran resimlerinde görülen süslü ve nakışlı sarayların yerini burada kale benzeri yüksek mimari yapılar almıştır. Onlara göre bu yazmanın resimlerinde üç farklı gelenek hissedilir. Farklı üslupların hissedilmesine rağmen yabancı motifler, Osmanlı anlayışına göre yeniden yorumlanmıştır. 99a. yapraktaki (Res. 74) Hüsrev ile Ferhad'ın Ermən'deki mücadelesinin anlatıldığı resim örnek gösterilerek, farklı renkli kayalara, serpiştirilen ot öbeklerine ve daha sonra Osmanlı kompozisyonları içinde yaygın olarak kullanılacak olan çadırlara dikkat çekilmiştir (Atasoy-Çağman 1974: 22-23).

F. Çağman ve Z. Tanındı, *The Topkapı Saray Museum. The Albums and Illustrated Manuscripts* isimli yayınlarında, yine İstanbul nakkaşhanesine etki eden Herat ve Tebriz üsluplarının etkilerinden bahsederek, H. 802 numaralı yazmadan 45b, 66a, 75a, 86b, 153b. yapraktaki resimleri tanıtırlar. H. 802 için, kullanılan parlak renkler ve figürlerin çiziminden ötürü, Akköyunlu ve erken Safevî Tebriz üslubunun ağır bastığını, buna karşılık ağaçlarda, bulutlarda ve altın yıldızlı gökyüzünde karakteristik Osmanlı özelliklerinin yoğun hissedildiğini belirtirler (Çağman-Tanındı 1986: 187).

Pîr Ahmed b. İskender'in çalıştığı ilk eser bugün Münih'te Bayerische Staatsbibliothek'te bulunan Hamdî'nin¹ (ö. 1508) *Yusuf u Ziileyhası*dır. (Turc. 183) 259a. yaprakta bulunan ketebe kaydında 921/1515 tarihi verilmiştir. (Söylemezoğlu 1974: 469-479). Yazmanın 58a. yaprağında yer alan Yakub ve oğullarını gösteren sahnede, dizleri üzerinde oturmuş Yakub ile H. 802, 19b. yapraktaki Hüseyin Baykara ile Yaşılı Kadın sahnesindeki kadı figürü tip ve kompozisyon açısından aynı elden

¹ Akşemseddinzâde Hamdullah Hamdi, II. Bayezid döneminin hamse yazmış ilk Türk şairidir. Eserini yazarken Cami'nin aynı adlı mesnevisinden ilham almış, ancak II. Bayezid'in ilgi göstermemesi üzerine memleketi Göynük'te inzivaya çekilmiş, geçimini eserlerini istinsah edip satarak sağlamıştır (Tekin 2004: 522).

çıkmuştur (Res. 75). Aynı zamanda New York, Metropolitan Museum of Art'da bulunan Hatifi'nin¹ (ö.1521) *Hüsrev ü Şîrîn* kopyasında (69.27, 22b) bulunan resimdeki pencereden bakan figürler ile H. 802'deki figürler benzer üslupla yapılmıştır.

Atıl'a göre Süleymannâme'de çalışan baş nakkaş bu yazmada da çalışmıştır. 1530'ların nakkaşhanesinde A nakkaşın üslubunda tamamlanmış bir çok elyazması üretilmiştir. 1530-31 tarihli Ali Şir Nevâyî hamsesindeki 16 resimde yerel mimari düzenlemelere gidilmiştir. Resimlerden bir tanesindeki etrafı surlarla çevrili kalenin arka planı ve etrafındaki çadırların birleşmesi, *Süleymanânme*'de kullanılan kuşatma sahnelerinin önceden yapılmış örneğidir. Yerel özelliklerin öne çıktığı erken tarihli Firdevsî'nin Türkçe *Şehnamesi*'ndeki 6 resim, yaklaşık aynı tarihlerde yapılmıştır. Bu ilginç yerel yapı ve figürler, Süleyman'ın döneminden önce ilk olarak 1490-1500 arası bir grup elyazmasında görülür (Atıl 1986: 70).

Sanatçı sorunu üzerine eğilen A. Yoltar'ın *M. Uğur Derman Armağanı. Altımbeyinci Yaşı Münasebetiyle Sunulmuş Tebliğler*'de yayınlanan "An Accomplished Artist of the Ottoman Court: 1515-1530" adlı makalesi önemlidir. H. 802 numaralı *Hamse-i Nevâyî*'nin 309b. yaprakta bulunan ketebe kaydından hareketle, hattatının, mücellidinin ve nakkaşının Pir Ahmed bin İskender olduğunu belirtir. Yazar Pîr Ahmed'in 1514'ten sonra Tebriz'den gelen sanatçılardan biri olduğunu, erken örneklerinin daha çok kendi üslubunu yansittığını ancak daha sonrakilerin Osmanlı resim sanatı üslubuna yakınlaştığını, Sultan Süleyman döneminde ise iyi bir pozisyonu geldiğini belirtir (Yıldırım 2000: 603-16).

Sanat tarihçisi Yıldırıay Özbek ise söz konusu yazmanın resimleri ile Şükrî-i Bitlisî *Selimnâmesi*'nin (TSMK H. 1597-8) resimlerini karşılaştırarak *Selimnâme*'nin de Pîr Ahmed b. İskender tarafından yapılmış olabileceği atıfta bulunur².

¹ Timurlu dönemi şairlerinden Hatifi, Osmanlı sultanlarının saygısını toplamış, Fatih Sultan Mehmed ve II. Bayezid tarafından İstanbul'a davet edilmiş Molla Camî'nin yeğenidir. Şiar bu mesnevisini Nevâyî'ye ithaf etmiştir (Bağcı vd. 2006: 43).

² Özbek 2004: 151-193.

Resimlerde görülen kompozisyon sadedir. Ancak nakkaş seçilen hikayeleri canlandırırken olayı açıklamacı bir üslupla vermiştir. Yani resimde hikayenin başı, sonu ve ortası ile ilgili birkaç kurguyu birlikte betimlemiştir. Böylece hikaye mümkün olduğunda çok ayrıntı ile gözler önüne serilmiştir. Örneğin, y.45b'deki Bahram ile yoksul çiftçiyi betimleyen sahnede bağı kurulan çiftçi derdini Bahram'a anlatırken aynı zamanda Bahram'ın adamlarına emir verip değirmeni onarmaları ve çiftçinin tarlasının yeniden yeşermesi anlatılmıştır (Res. 76) Sahnelerin kompozisyonlarında köşk, kale gibi mimari yapıların biçimleri, düzenlenen bahçeler yani yaratılan mekanda mimari yapıların vurgulandığı görülmüştür (Res. 77). Üzeri kubbeli yapı ve köşkler, zemindeki ve yapı üzerindeki çini bezeme, bahçelerdeki çeşmeler ve fiskiyeli havuzlar, yapı üzerindeki vitray pencereler, değirmen, kale, kapı tokmakları, kemerli girişler, perde dekoru belli ki nakkaşın gözlem yaparak edindiği izlenimler sonucu resme aktarılmıştır (Res. 78). Figür tipleri ince uzun, yuvarlak yüzlüdür. Figürlerin yanaklarında ben bulunur. Nakkaşın hikayedede geçen mekanları canlandırırken kullandığı hayal gücü kuvvetlidir. y.45b'deki Hüseyin Baykara ile yoksul çiftçi, y. 92b'deki Ferhad ile Şirin, y. 192b'deki sahtekar mühendis Zeyd (Res. 79), y. 209b'deki Korsan Cabir ile Süheyel sahnelerindeki mekânlar ayrıntılı bir biçimde canlandırılmıştır.

Eser, Topkapı Sarayı'ndaki resimli Nevâyî yazmaları içinde Osmanlı kültür ve sanatının tasvirlerde kendini belli etiği yazmalardan bir tanesidir. Daha sonra Osmanlı tarihi resimlemeciliğinde bu tarz bir anlayışın geliştirilerek devam etiği görülecektir. Şöyle ki, örneğin 99a. yaprakta bulunan Hüsrev'in Ferhad'ı tutuklama sahnesinde, çadırların yerleştirilişi, uzaktan kalenin görünüşü, savaş alanının hareketli bir biçimde canlandırılışı, daha sonra yapılacak olan fetih savaşlarının canlandırılışı sırasında da kullanılacaktır.

III. 4. ÖZBEK DÖNEMİ

1500 tarihinde Özbek hükümdarı Şeybanî Han'ın eline geçen Buhara, 17.yüzyıla kadar İslam kitap sanatlarının üretildiği önemli merkezlerden biri olarak kalmıştır. İran edebiyatının yanı sıra Türk edebiyatını da iyi bilen, Türkçe şiirler yazan, hat sanatıyla ilgilenen han, 1507 yılında Herat'ı alarak, Timurlu kültüründen gelecek etkilere açık

hale getirmiştir. Ünlü Timurlu nakkaş Behzad'ın Buhara'ya gitmesi ile ilgili herhangi bir bilgi olmamasına rağmen, Özbek resim sanatına etkileri açıkça görülecektir. Bu dönemde Buhara dışında Şâhrûhiye, Taşkent gibi sanat merkezleri olan Özbek sanatçıları, Hatifi'nin *Hüsrev ve Şirini* (OBL MS Queseley 19), Muhammed Salih'in *Şeybânînâmesi* (VMK) gibi eserler hazırlamışlardır. Bu dönemde hazırlanan eserlerde henüz Herat etkisi hissedilmez, resimlerde kaba ve sade bir anlayış görülür (Robinson 1958: 128-9).

1510 tarihinde Şah İsmail'in Merv'de Şeybanî Han'ı öldürmesi üzerine tahta Ubeydullah Han (1512-1539) geçer. Buhara Sarayı'na geçen Ubeydullah Han döneminde sarayındaki sanatçılar himaye görmüş, Buhara'yı bir sanat merkezi haline getirmiştir. Böylece Timurlu kültürel geleneğin Özbek asimilasyonu süreci, Buhara'da Ubeydullah Han'ın hükümdarlığında son bulmuştur. Özbeklerden kuzeni Babur kadar nefret eden Muhammed Haydar, Şeybanî Han'ın oğlu Ubeydullah Han'ın başarıları hakkında şunları söyler:

“Yedi farklı elyazısı kullandı. En iyi yazdığı Nakşidir. Kuran'ın birtakım kopyalarını yaptı ve bunları iki kutsal şehir olan Mekke ve Medine'ye gönderdi. Ayrıca talik hatla yazdı. Çeşitli Türk, Arap ve İranlı şairlerin divanlarına sahiptir. Müzik dalında besteleri vardır ve derlemelerinden bazıları hala müzisyenler tarafından kullanılır.” (Subtelny 1983: 146).

Ubeydullah Han Herat'ı 1535'te yağmalamasından sonra beraberinde pek çok araştırmacı, şair ve sanatçı getirdi. Bunların arasında erken Herat-Timurlu okulunun devamını temsil eden, muhtemelen Ubeydullah Han tarafından kurulan Buhara nakkaşhanesinin başı Mahmud Müzehhip de vardı. Ubeydullah Han'ın oğlu Abdülaziz (1540-49), kütüphanenin Timurlu geleneğini devam ettirdi. Erken Özbek Sarayı'nın kültürel yaşamı için başlıca kaynak olan *Muzakkir el-ahbab*'nın yazarı Hasan Nisârî Buharî'ye göre burada çalışan kişiler Behzad'dan daha iyiydiler. Muhammed Haydar, Ubeydullah Han dönemi ile ilgili olarak Buhara'nın, sanat ve bilim merkezi olarak Hüseyin Baykara dönemindeki Herat'ı hatırlattığını belirtir (Subtelny 1983: 146-8).

Daha önce de belirtildiği gibi Nevâyî Özbeklerin gözünde kültürel model olarak alınacak bir kişilik olmuştur. Dolayısıyla eserlerinin resimli kopyaları da yapılmaya devam etmiştir. Özbek hükümdarı Yar Muhammed Bahadır Han döneminde sarayın resmi kütüphanesinde Buhara'da hazırlanmış olan *Nevâyî Hamsesi* Herat etkisinin hissedildiği Buhara üslubunun en güzel örneklerden biridir. 960 (1553) tarihinde Sultan Mesud el-katib bin Sultan Mahmud tarafından istinsah edilen eserin Seb'a-i seyyâre adlı mesnevisinde 11 (PBN MS Elliot 318), Sedd-i-İskender adlı mesnevisinde 5 (PBN MS Elliot 340) resim bulunur (Robinson 1958: 129-131). S. 32a'daki İskender'in ölmek üzere olan Dara'yı rahatlatması, s. 14a'daki Mani'nin Dilaram'ın portresini Bahram'a göstermesi sahnelerinde olduğu gibi boş yüzeylerden kaçınmayan, geniş alanlarda altın yaldız kullanan, yüzeylerde çok az bitki ve çiçek bulunduran, ayrıntılarda sade anlatım bu dönem Buhara üslubunun belirleyici özellikleridir¹. Buna karşın s. 17b'de İskender ile dilenci sahnesinde olduğu gibi kompozisyon, mekanın kurgulanışı ve ayrıntılardaki nakışçı işçilik Herat üslubunun etkilerini açıkça gösterir.

16. yüzyılın ikinci yarısında Heratlı sanatçıların Buhara'dan ayrılmasıyla birlikte buhara resim üslubunda değişimler gözlenir. Pastel renkler kullanılarak yapılmış üst üste gösterilen süngerimsi kayalar, boş geniş yüzeylerde bol taş kullanımı, zayıf figürler, geniş yüzeylere sürülen altın yaldız, geç Özbek resim üslubunun karakteristik özellikleridir (Çağman-Tanındı 1979: 51).

III. 4. 1. Buhara'dan bir Örnek: *Garâ'ibü's-sigâr* (R. 802) (Kat. 11)

Müstensih adı ve istinsah tarihi yoktur. Yazmada takdim sayfası haricinde 4 resim bulunur. Yazmanın yan kağıdında “Sahibe Azamet Giray Sultan bin Devlet Giray Han²” yazılıdır.

Yazmada biri çift sayfa olmak üzere 6 resim görülür. 12b-13a. yapraktaki takdim sayfası alışılmış olandan farklı olarak *Hutbe-i Devâvin*'den sonra yer alır. Bu çift sayfa

¹ Paris kopyasının resimleri için bkz. Suleiman 1970: r. 12-20, 26-29.

² 1523-24 yılları arasında hükümdar olan Kırım Han'dır. Ancak I. Süleyman'ın, doğrudan beylerin seçimiyle gelen Gazi Giray Han'ın hanlığını tanımadığı sebebiyle altı ay kadar görev yaptıktan sonra, İstanbul'da bulunan amcası Saadet Giray'ın hanlığa getirilmesiyle kalgay olmuş, birkaç ay sonra da vurularak öldürülmüştür (İnalcık 1996: 451).

resimde üslup, diğerlerine oranla daha zarif ve özenlidir. Burada işaret meclisi betimlenmiştir. (Res. 80) sahnenin yorumu Herat dönemi üslubunu yansıtır biçimdedir. Biri mimarî içinde digeri de doğada geçen bu işaret sahnelerinde figürlerin tipleri birbirine benzerdir. Figürlerin başlarında üzeri sorguçu Tâc-ı Haydârî görülür.

Resimlerdeki sahnelerde biri hariç hepsi açık havada geçer ve çoğu eğlence meclisidir. Kompozisyonlar dikine gelişmiştir. Açık havada geçen sahnelerin hepsinde düz çizgiler ve basit bir anlatım göze çarpar. Genellikle yuvarlak bir tepenin önünde canlandırılan sahnede, arka planda altın yıldızlı gökyüzü ile köşede bir bulut görülür (Res. 81) Bu basit manzara anlayışı hemen bütün resimlerde tekrarlanmıştır. Ancak bahar dallı ağaçlar, zemindeki çiçekler daha çok Türkmen dönemini yansıtır. Servi ağacına sarılmış bahar dallı ağaç tasvirleri bulunur. (Res. 82) Zemindeki ot ve çiçekler basit bir üslupla yapılmış, kimi çiçekler kuşbakışı gösterilmiştir. Açık hava resimlerinin hepsinde resmin ön tarafında bir dere tasviri vardır

Figürlerin bedenleri uzun, gövdeleri omuzsuzdur. Bu nedenle figürlerin gövdelerinde kambur hissi yaratılmıştır. Buharalı sanatçıların yapmış oldukları bu resimlerde Herat kompozisyonları ve insan figürleri model olarak kopyalanmıştır. Figürlerin elleri konuşurcasına avuç içi açık ve dirsekten yukarı kıvrık olarak verilmiştir. Kimi zaman bu pozdaki figürler ellerine meyve tabağı ya da içki kasesi taşırlar. Figür tipleri de birbirinin kopyası şeklinde tekrarlanmıştır. Hükümdarların ya da soyundan gelenlerin başında dilimli taç, figürlerin başlarında ise kırmızı bir kepin etrafına sarılmış sarı çizgili beyaz kumaştan sarık görülür.

Kırmızı, turuncu, yeşil ve mavi renkler ağırlıklı olarak kullanılmıştır. Basit kompozisyonlar içinde verilen sahnelerde duruş ve hareketler donuktur.

R. 802'nin resimleriyle aynı üslubu taşıyan bir kopya ÖBA 7463 numaralı *Garâibü's-sigâr*'dır. Bu iki kopyadaki figür tiplerine bakıldığından çekik gözlü sakallı bir figürün nasıl bütün resimlerde kalıp olarak tekrarlandığı görülür (Res. 84). Böylece figürlerin kıyafet, vücut dili ve tip olarak nasıl kopya edildiği, bir yazmadan diğerinde kalıp olarak nasıl kullanıldığı görülür.

Resimler incelendiğinde 1540 civarında Horasan-Buhara üslubunda yapılmış olabilecekleri düşünülmektedir. Cildi özgün değildir. 19. yüzyılda Osmanlı topraklarında yapılmış olabilir¹ Buhara 1500 tarihinde Şeybanî Han'ın eline geçmiş, Herat'ı da 1507 tarihinde alarak, Hüseyin Baykara'nın kitaplığında çalışan sanatçıları Buhara'ya götürmüştür. Ancak bir süre sonra Safevî şah'ı İsmail Herat'ı almıştır (1510). Takdim sayfası da işte bu dönemde Herat'ta yapılmış olabilir. Çünkü yazmada sadece takdim sayfasındaki figürlerin başlarında Tâc-ı Haydârî bulunur. Sünnî Özbeklerin, Şiî simgesi olan Tâc-ı Haydârîleri hazırladıkları eserlerde kullanması mantıklı değildir. Herat, tekrar 1535'de Özbekler tarafından alınmış ve Heratlı sanatçılar tekrar Buhara'ya getirilmiştir. Eserin içindeki resimlerde ise tipik Özbek başlıklarları görülür. Bu dönemde Buhara'da Herat üslubu ile resim yapan nakşaların eserleri göze çarpmaktadır. Bu üslubun en belirgin özellikleri siyah konturlarla sınırlanan tepeler, boş yüzeyler ve bu yüzeylerde altın yıldız kullanımı, zeminde az bitki ve çiçek, bitki saplarının ters V şeklinde gösterilmesi, serpiştirilmiş taşlar, canlı renklere boyanmış kayalar, küçük ve zarif figürlerdir. (İnal 1972: 337-8).

Yazmanın yan kağıdında adı geçen Giray Han, Kırım Hanı Devlet Giray'ın oğlu II. Gazi Giray (s. 1588-1607) olmalıdır. 1578'deki Osmanlı-Safevî mücadelelerinde aktif rol oynayarak III. Murad'ın iltifatını kazanmıştır. Hanlığı döneminde eyaleti ile Osmanlı hükümet merkezi arasındaki dengeyi kurarak İstanbul ile her zaman işbirliği yapmış, kültürel yönden ve idari bakımından Osmanlı nüfusunun artmasına izin vermiştir. Çeşitli ilim dallarının yanı sıra hat ve müzik sanatı ile de ilgilenen Giray Han, sanatçıları korumuş ve yazdığı Çağatayca şairlerle de anılmıştır. Gazi Giray'ın Kırım Hanı sıfatıyla Osmanlı payitahtına, vezirlere ve devlet adamlarına mektuplar gönderdiği de kaynaklarda geçer (İnalcık, Uzun 1996: 451-53).

Söz konusu yazmanın saray kütüphanesine nasıl geldiği ile ilgili bir kanıt bulunamasa da Osmanlı ile bu kadar yakın ilişkileri olan bir hanın, kitabı hediye olarak getirmesi uzak bir ihtimal gibi görülmemelidir. Ancak yazmadaki işçiliğin sultanî boyutlarda

¹ R. 802 ile ilgili olarak beni yönlendiren saygı Prof. Dr. Zeren Tanındı'ya teşekkürü bir borç bileyim.

olmadığı düşünülürse daha çok devlet görevlilerinden birine verildiği ihtimali daha mantıklı görülmektedir.

IV. YAZMALARDAKİ RESİMLERİN İKONOGRAFİK AÇIDAN İRDELENMESİ

11. yüzyıldan itibaren örneklerini görmeye başladığımız İslam kitap sanatları tarihinin yazılmasında resimler daha çok kitapları süsleyen bir sanat dalı olarak algılanmış, araştırmalarda genellikle eserlerin tanım ve tasvirlerinin yapılmasıyla yetinilmiştir. Oysa İslam tasvir sanatında resimlerin, metni açıklayan, ya da canlandıran, dolayısıyla resmin görsel olarak yeniden yazılması, zaman zaman metinde doğrudan yansımayan anlatım, mesaj veya ayrıntıları barındırması gibi amaçları olduğu düşünüldüğünde ikonografik yaklaşımların yazmanın tanımlanmasında ve açıklanmasında çok büyük yararlar sağladığı bir gerçektir. Eserlerin farklı resimli kopyaları, merkezden merkeze dönemden döneme çeşitli konularda benzerlik ya da farklılıklar göstererek, bir nevi toplumların kültürel anlamda yaptığı yolculuğu gözler önüne serer. Bu izler takip edildiğinde, erken örneklerden geç örneklerle kadar yaşanan süreçte, toplumun değer yargıları, yapısı, dini, yaşam biçimleri, örf ve adetleri, ekonomisi, kıyafetleri, mimarisi, davranış biçimleri, ihtiyaçları geçirdikleri kültürel dönüşüm de göz önünde tutularak sonuca ulaşılabilir.

İslam kitap resimlemeciliğinin 14.yüzyıllarında klasik kimliğe kavuşması Azerbaycan ve Irak'ta Celâyirliler (1339-1432) ile İran'da Muzafferî (1353-1339) hanedanlıkları döneminde olmuş, bu gelenek dönemden döneme değişip dönüşerek devam etmiştir. Kitaplardaki resimlerin, metni açıklayıcı bir işlev yüklentiği düşünüldüğünde, hangi hikâyelerin resimlenmek üzere seçileceği, resimler için hangi satırlar arasına boşluk bırakılacağı ve nakkaşın bu canlandırmayı yaparken hangi kalıpları kullanacağı kimi zaman kitabı sahibi, kimi zaman da kendi tercihlerine bağlı olarak değişmektedir. Hangi metin olursa olsun nakkaş, resimlenmek üzere boş bırakılan yerlere ya kendinden önce yapılmış örnekleri kopya ederek ya da kendi beğenisini yansıtarak betimlemiştir. Bu nedenle yazmanın hazırlandığı dönem ve merkezlerin kullandıkları ikonografik kalıplar, sanatçının üslupları yanında, nerede ve ne zaman hazırlandığı bilinmeyen yazmaların tespit edilmesinde yardımcı olur.

Bu bölümde Topkapı Müzesi Kütüphanesi Müzesi’nde bulunan resimli on bir Nevâyî yazması, hamse ve Dîvân başlıklarını altında iki ayrı grupta incelenmiştir. Yazmaların erken örnekleri saptanarak, canlandırılan hikaye ve konularda geleneğin ne ölçüde etkili olduğu izlenmiştir. Nevâyî kopyalarında resimlenmek üzere seçilen konuların merkezlere göre farklılıklar taşıdığı tespit edilmiş ve bu farklılıkların nedenleri üzerinde durulmuştur. Dîvân ve hamselerde metin-resim ilişkisine bakılarak, resimlerde yerleşik modellerin etkileri ve varsa yeni anlatım biçimleri irdelenmiştir. Kıyafetler, figür tipleri, başlıklar, kompozisyon, doğa anlatımı, mekân irdelenmiştir. Dîvân ile hamse resimleme geleneği arasındaki karşılıklı alışveriş ortaya konmaya çalışılmıştır.

IV. 1. TOPKAPI SARAYI MÜZESİ KÜTÜPHANESİ’NDEKİ ALÎ ŞİR NEVÂYÎ DÎVÂNALARININ RESİMLERİ

İran'da şairlerin şiirlerini topladıkları eserlere "Dîvân" denmiş, Farsça kültür ve sanat dili olarak benimsenmiştir. Dîvân edebiyatı aydınlar sınıfı tarafından 13. yüzyılda Arap ve Fars edebiyatlarının estetik yapısı üzerine kurulmuş, ancak aynı zamanda beslendiği kaynakları da sadece bu kültürlerle sınırlı kalmamıştır. Şairin inanç esaslarını oluşturan Kur'an ayetleri ve hadisler, dini ilimler, İslam tarihi, tasavvuf, İran mitolojisi, peygamber ve evliya hikayeleri, efsanevi olaylar ve kişiler, çağın ilimleri, milli kültür, dil (terimler ve atasözleri) bu edebiyatın ana malzemesini oluşturmuştur (Pala 2004: 120-1).

Dîvânlarda en uzun bölümü, her beyitin son harfi esas alınarak Arap alfabetesine göre alfabetik olarak dizilmiş olan gazeller oluşturulur. İran'ın İslamiyeti kabulünden sonra gazel, İran edebiyatında lirik şiirin en beğenilen şekillerinden biri olarak karşımıza çıkar. Şairin aşk, sevgili, şarap, bahar gibi coşkulu haller karşısındaki duygularını anlatan şiirlere gazel denmiştir¹ (İpekten 1996: 440-2). Dîvân şairinin gazelde kullandığı başlıca konular, aşk, işaret, aşkın aşağı verdiği ancak şikayet edilmeyen istirap, aşka engel olan şeylerin üstesinden gelme, gelenekler, yaşam ve ölümle ilgili

¹ İlk olarak Gazair-i Razi (ö. 1034-35), Gazneli Mahmud'a sunduğu bir kasideye Mahmud'un sevgilisi Ayzâ'dan söz eder ve bu durum daha sonra klasik gazel şecline dönüşerek yaygınlaşır. Gazelin gerçek anlamıyla kendi başına ve mahlas taşıyan bir nazım şekli olarak kullanılması Selçuklular zamanında Hâkâni-i Şîrvânî, Nîzâmî, ve Sa'dî tarafından geliştirilmiş, Selmân ve Hâfız ile klasikleşmiştir (İpekten 1996: 441).

düşünceler, sevgiliye kavuşmak için sabır, sevgilinin yüz çevirmesinden duyulan korkudur. Belli imgelerle kodlanan soyut kavramlar Dîvân şiirinde çok kullanılmıştır. Sevgilinin yanağının gül rengine vurulan, kan içici katil gözlerine ve gamzesine kendini kaptıran aşık, sevgilisi ile birlikte olma peşindedir. Ancak bu vuslat (kavuşma) bir türlü gerçekleşmez. Sevgili sultan, aşık ise kuldur (gedâ). Aşık için sevgiliye ulaşmak güçtür. Sevgili taş kalplidir, acımasızdır. Bu yüzden aşk yakıcıdır. Ama aşığın başına gelenler deli gönlü yüzündendir. Aşkın ıstırabına dayanmak güçtür ama meyhane ya da dostlar meclisinde içmek, eğlenmek aşığın tek tesellisidir. Aşık bu derdine deva aramaz, çünkü doktor sevgilidir (Tekin 2004: 528-9).

Şiirsel bir metni algılayabilmek için öncelikle soyut ve somut kavramların neye gönderme yaptığı anlaşılmalıdır. Şair düş gücünü kullanarak kurguladığı sözcük dizimiyle, okuyucuya gerçek anlamlar dışında bambaşka bir dünya sunar. Gaston Bachelard'ın *Mekanın Poetikası* adlı eserinde şiirsel imge sorununa felsefi açıdan bakılarak hem edebî anlamda okuyucunun ruhuna nasıl hitap ettiği, hem de değişkenliği irdelenmiştir. İslam edebî kültüründe Dîvân şiirlerini resimleyen nakkaşın ya da eseri ismarlayanın şiirleri kendi yaşadığı dünyadan nasıl algayıp, neleri ön plana çıkardığı tartışılması gereken bir sorundur. Bachelard'a göre şiir, okurdan imgeyi bir nesne gibi algılamamasını ister. İmgenin özgül gerçekliği yakalanmalıdır (Bachelard 1996: 9-10).

Edebiyat tarihçilerimizden Ali Nihad Tarlan da bu düşünceyi Osmanlı Dîvân şiirini düşünerek açıklamıştır. Tarlan'a göre Dîvân edebiyatında kelimelerin basit anlamlarına, yüzyıllar boyunca fikirler, duygular ve hayaller yüklenir. Böylece o kelimelerin yer aldığı beyitleri okuyan kişiler, birikimleri ve kültürleri sonucu, bu kelimeleri kendi iç dünyalarında farklı anlamlar katarak algılarlar (Tarlan 1990: 93).

Dîvân şiirinde servi ağacı uzun boylu sevgili, çevgân oyunundaki top sevgilinin başı olarak somut gerçekliklerinin dışında karşımıza çıkar. Bu mecazî anlatıma İslam tasvir sanatı bağlamında bakıldığından, nakkaşın resim programını hangi amaçla kurguladığı daha iyi anlaşılır. Örneğin resme bakıldığından görülen av sahnesinin aslında sevgilinin (yani avcının) (attığı oklarla) aşığın gönlünü çalmasına, yaralı ceylanların ise aşığın acı çekmesine karşılık geldiği bir geçektir. Bachelard kavramsal olarak şaire eşlik eden

resmin dinlendirdiğini, hiçbir zaman uyutmadığını, imgelemin resmin içinde uyanık ve mutlu olduğunu söyleyken sadece resimsel anlamda değil aynı zamanda düşsel olarak yaratılan o “küçük” dünyanın, gerçek dünyayı algılamakta ne kadar etkili olduğunu gösterir.¹

İran sahasında en tanınmış Dîvân şairi olarak karşımıza Hafız-ı Şirazî (ö. 1390) çıkar². Dîvâni kendi yaşamı boyunca olduğu kadar çağdaşı ve ondan sonraki hanedanlarda da hızla yayılmış, Türk Dîvân edebiyatına da etki etmiştir (Ritter 1950: 70).

14. yüzyılda Türk edebiyatına bakıldığından mesnevi türünde birçok eser veren şair olmasına rağmen Dîvân türünde eser veren şair azdır. Bunlardan I. Murad döneminde Anadolu'ya gelen Nesimî (ö. 1414 veya 18), Sivas hükümdarı Kadı Burhaneddin (1345-98) ve şair Ahmedî'nin³ (ö. 1412) Dîvân düzenlemiş olduğu görülür (Tekin 2004: 503). Dîvân şiirine asıl önemin verildiği dönem ise, II. Murad (1421-51) dönemidir. Şiirden anlayan, şiiri seven ve şairleri koruyan II. Murad, onlara özel maaşlar bağlatmıştır. Sultan II. Murad döneminde sarayda toplanan ve kaside ile gazel yazan şair sayısı oldukça fazladır. Özellikle mesnevi yazan şairlerin aynı zamanda Dîvân düzenlemeye çalışmaları da klasik Dîvân şiirinin temellerinin 15. yüzyılın ilk yarısında atıldığını gösterir. II. Murad'ın sarayında bulunan şairlerden Şeyhî (ö. 1431), Dîvân edebiyatında ilk defa üst seviyede bir Dîvân dili yaratarak şiirde sanatsal açıdan manzum ve edebî sanatların ön plana geçtiği bir Dîvân şiiri üslubu geleneği kurmuştur (Tekin 2004: 513).

Fatih Sultan Mehmed döneminde İran edebiyatına ve kültürüne verilen önem çok büyütür. Bu dönemde Dîvân şiirine duyulan ilgi, mesnevi türünü arka plana atacak kadar yaygındır. Dönemin Dîvân edebiyatı anlayışının geliştiği dört ayrı çevre görülür. Bunlardan ilki Adnî mahasıyla şairler yazan Sadrazam Mahmud Paşa'nın (ö. 1473-4) etrafındaki sanatçılar, II. Bayezid'in Amasya'da şehzade bulunduğu sırada etrafındaki

¹ Siirsel düşüncede minyatür kavramını algılamada ayrıntılı bilgi için Bkz. Bachelard 1996: 166-197.

² Hafız'ın Dîvâni Türk İslam toplumlarda büyük bir beğenisi ile karşılanır. Resimli Dîvânlarının yanı sıra, beyitleri de ahşap, metal, fildişi gibi malzemelerle yapılmış taşınabilir bir takım objelerin üzerlerine yazılmıştır. Çeşitli örnekler için bkz. Linda Kamaroff, The Golden Disk of Heaven Metalwork of Timurid Iran, Costa Mesa California, 1992.

³ Kadı Burhaneddin ve Nesimî Dîvânları Osmanlı sınırları içinde hazırlanmadığından Ahmedî, Osmanlı edebiyatında ilk Dîvân düzenlemiş şair olarak kabul edilir. Bu Dîvândan anlaşıldığına göre Ahmedî lirik bir şair olmaktan çok titiz, geniş ve derin bir İslam kültürü bilgisine sahip şairdir (Tekin 2004: 508).

sanatçılar, Konya'da Şehzade Cem'in (ö. 1495) etrafındaki sanatçılar ve son olarak aralarında Ahmed Paşa'nın (ö. 1497) da bulunduğu Fatih Sultan Mehmed'in etrafında toplanan sanatçılardır. Avnî mahlasıyla yazdığı Dîvânı bulunan Sultan Mehmed, ardından gelen Selimî mahlaslı Yavuz Sultan Selim ile Muhibbî mahlaslı Kanuni Sultan Süleyman ile devam edecek Dîvân yazan sultanlar geleneğini devam ettireceklerdir (Tekin 2004: 516-31).

Şiir okuma ve yazma kültürünün yaygın olduğu İslam toplumunda, özellikle sultanların ve yüksek rütbeli saray görevlilerinin dönemin popüler eserlerini nakkaşanelerde nakkaşlara resmettirdikleri 15. yüzyıldan itibaren hem o dönemin çağdaş yayınlarından hem de günümüze ulaşan resimli el yazmalarından anlaşılmaktadır. Bilindiği gibi metnin içindeki resimler, metni açıklayıcı işlevle sahip olup, hikayeleri okuyucunun gözünde canlandırır. Belirli bir öyküsü olmayan Dîvân'larda ise öyküden çok kavramlar rol oynar. Kimi zaman soyut kavramlar, Mecnunörneğinde olduğu gibi, bu kavramlarla gelenek içinde özdeleşmiş kişiler aracılığı ile aktarılır. Böylece nakkaş öyküsü olmayan bir temayı bir kişi ya da öyküyle somutlaştırarak resimler. Bu nedenle şiirde soyut ve somut kavramlar birbiriyle içi içe geçtiğinden, resimlerin yapımında izlenen yaygın bir program veya modelin varlığı araştırılması gereken bir sorun olarak karşımıza çıkar.¹

Dîvân şîrlerinin resimlenmesi geleneği, İslam resim sanatında mesnevilerin resimleme geleneğinden sonra ortaya çıkmıştır. Aralarında Ahmed Celayirî, Hafız, Dehlevî, Camî, Hidayet, Nevâyî, Hüseyin Baykara, Yavuz Sultan Selim gibi hükümdar ve şairlerin de bulunduğu sanatçılardan oluşan Dîvânların resimli örneklerinin hazırlanması neticesinde bu gelenek yayılmaya başlayarak devam etmiş, Safevî ve Osmanlı nakkaşlarınınca 18. yüzyıla kadar sürdürmüştür. Ancak bir tür olarak yaygınlaşma süreci Hüseyin Baykara döneminde Baykara ve Nevâyî Dîvânlarının resimlenmesiyle hız kazanmıştır.

En erken örnekleri 15.yüzyılda görülmeye başlanan resimli Dîvân kopyaları, farklı merkez ve dönemlerde hazırlanmış olup gelenek oluşturmaya yetecek düzeyde bağlantı

¹ İnal 1984: 165-201.

taşımamaktadır. Bunlardan *Ahmed Celayirî Dîvâni* (FGA no:32,35) erken örneklerden biri olarak karşımıza çıkar. Celayirli döneminde Mir Ali Tebrizî tarafından istinsah edilen eserde metin sayfanın ortasına yazılmış, resimler ise sayfa kenarında betimlenmiştir (İnal 1995: 98-99). Timurlu tarihçi Devletşah'a göre yetenekli bir hükümdar olan Sultan Ahmed, hem sanatçıların koruyucusu olmuş hem de kendisi güzel İran ve Arap şiirlerini düzenlemiş, resim, tezhip, ok ve yay yapımı, kakma işi gibi bir çok sanat dalında yetenek sahibi olduğunu göstermiştir. Bu Dîvân kopyası hükümdarın şiir sanatındaki ustalığını da kanıtlar.

Bu dönemde Türkçe Dîvânların resimlenmesi geleneğine diğer bir örnek de *Hidayet Dîvânidir* (CBL MS 401). Akkoyunlu hükümdarı Sultan Halil'in (1478) Semerkant'taki sarayında emir olduğu düşünülen Hidayet Allah Bey'in, Azerbaycan Türkçesiyle yazdığı 186 gazeli kopya edilmiş resimlenmiştir. Elyazması, çift sayfa resimle başlar. Bu kitap Akkoyunlu hanedanının hamiliği altında Şiraz'da yapılmış olan en erken resimli Dîvânlardan biridir. Yazmanın içinde iki sohbet meclisi, bir işaret, bir de sultanın kırda gezintisi konulu dört resim bulunur (Minorsky-Wilkinson 1958: 1-3; Uluç 2000: 34; Roxburgh 2005: 426).

Yine Akkoyunlu döneminde Şiraz'da hazırlanan bir diğer Dîvân, Câmî'nin şiirlerinden oluşur (TSMK H. 988). Câmî'nin Dîvânını yazdığı 1470 tarihinden sekiz yıl gibi kısa bir süre sonra kopya edilmiş resimlenen eser, Türkmen-Şiraz üslubunun izlerini taşıyan beş resme sahiptir. Câmî'nin eserini Sultan Said Bahadır Han'a sunması (3a), sevgilisinin mahallesinde gördüğü köpeğe saygı ve sevgi gösteren aşık (23a), şezadenin ava gitmesi (95b), aşık ile maşugun buluşması (174a), hükümdarın eğlence meclisi (226a) gibi sahneler canlandırılmıştır (Amini 1979: 98-100, 106).

Göründüğü gibi bu erken örnekler, genel olarak Dîvânların resimlenmesiyle ilgili bir yorum yapmayı sağlayacak kadar bol değildir. Özellikle Timurlu döneminde Baykara ve Nevâyî Dîvânlarının moda olmasıyla birlikte, eserlerin resimli kopyaları seri halinde hazırlanmaya başlanmış, çok sayıda yapılan bu kopyalar arasındaki ilişki ve bağlantıların kurulmasıyla bir tür olarak Dîvân resmetme olgusunu belirlemeye imkân tanımıştir.

Bu bölümde Nevâyi Dîvânlarının Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi’ndeki resimli örnekleri incelenerek, metin resim ilişkisi kurulmuş, resimlerin her birinin ikonografik çözümlemesi yapılmıştır. Resimlenen gazellerin çoğu Nevâyi’nin *Garaibü’s-sigâr* adlı Dîvânından alınmıştır. Diğer resimlenen gazeller ise *Nevâdirü’ş-şebâb* ve *Fevâyidü'l-kiber* adlı Dîvânlarındandır. Resimler incelenirken öncelikle sahneler tespit edilip gruplandırılmış, yazmalar arasında kronolojik bir sıra takip edilerek değerlendirme yapılmıştır. Böylece her bir konunun nasıl yorumlandığı, gazelin hangi bölümünün canlandırıldığı, resimlerde izlenen ikonografik şemanın diğer müze ve koleksiyonlardaki erken örnekleri de saptanarak yaklaşık ne zaman ortaya çıktıgı, bu şemanın zaman içindeki sürekliliği ya da değişimi tartışılmıştır.

Tezimizin kapsamında olan 11 yazmadan 8 tanesi Dîvândır. Bu Dîvânların en erken tarihisi 16. yüzyılın ilk yıllarda, en geç tarihisi ise 16. yüzyılın ilk yarısında hazırlanmıştır. Üretim merkezleri Herat, Şiraz, Tebriz, İstanbul ve Buhara olup sanatçlarının da bir kısmı bilinmektedir. Dîvânlardan R. 802, R. 803, R. 804, R. 806, ve H. 983 *Garaibü’s-sigâr*¹, R. 805 ise *Nevâdirü’ş-şebâb*, R. 807 ise dört Dîvândaki şîirleriyle son şîirlerinin bir araya gelmesinden oluşan *Hazaniü'l-Meâni*'dır. Topkapı Sarayı örnekleriyle dünya müze ve koleksiyonlarındaki örnekler karşılaştırılarak, kopyalar arasındaki ilişkiler dönem ve merkez de göz önünde bulundurularak irdelenmiştir.

IV. 1. 1. Şiirli Müzikli Eğlenceler: İşret meclisleri

Dîvân kopyalarındaki resimlerde en çok işlenen konu, müzisyen ve konuklarla birlikte hükümdarın, yöneticinin, zengin bir soylunun ya da mirzanın eğlenip içki içtiği, gazellerin okunduğu işaret meclisleridir.² İşret meclisleri görsel olarak kimi zaman

¹ Bu Dîvânların tamamı *Garaibü’s-sigâr*’da bulunan gazellerden oluşmaz. İçerinde farklı Dîvânlardan (*Bedaiyü'l-Vasat*, *Fevâyidü'l-Kiber*) gazeller de bulunur.

² Aslında hükümdarların eğlence meclisleri oldukça eski bir gelenektir. Eski İran tarihini efsanevi hikayelerle süsleyerek anlatan *Şehname*’de de bu içki meclislerini anlatan dizeler yer almaktadır. Bu dizelerden bazılarında işaret meclisleri aşağıdaki gibi anlatılmıştır.

Padişah Nevzer ile Sam: “Sarayda onun şerefine bir meclis kurdu. Bir içki ve saz alemi yaptılar ve bir hafta kadar böyle eğlendiler.” (Lugal 1994, I.c: 496) “Keykavus, babasının tahtına çıktığında altınlarla süslenmiş bir gül bahçesinde tatlı tatlı şarap içiyordu. Padişahın altında billurdan yapılmış altın bir taht vardı... Padişah bir yandan şarap içiyor bir yandan çalgıcıları dinliyor.”(Lugal 1992, 2.c: 76)

metnin akışına bağlı kalmadan şair ve hamisini gösteren örnekler şeklinde betimlenirken, kimi sahnelerde ise, doğrudan işaret meclislerine degenen beyitlerin bulunduğu gazelleri canlandırmak üzere yapılmıştır. Kimi zaman da şiirde geçen *saki*, *mutrib*, *şarap*, *gül bahçesi*, *sultan*, *aşık* gibi bazı kilit sözcüklerin resimlere ilham verdiği görülür. Bu kelimelerin geçtiği beyitlerin bulunduğu sayfalarda genellikle işaret meclisleri canlandırılmıştır. Bunlar açık havada ya da saray bahçesinde gösterilmiştir. Kurulan meclislerde önce sohbet edilir, dönemin şairleri tarafından yazılan şiirler okunur, bunun yanı sıra içkili ve çalgılı eğlenceler düzenlenir. Bu meclislerde hükümdarın ya da soylu kişilerin etrafında toplanan şairler, yazarlar, sanatçılar edebiyat, müzik, resim gibi sanatları üretip tartışarak, dönemin entelektüel kültürünün gelişmesine de katkı sağlamışlardır.

Hükümdar mutlak egemenliği elinde tuttuğundan sarayı, ekâbirlerin sarayları toplumda şeref ve itibarın, servet ve becerinin kaynağı ve sıgınağı olarak görülmüştür. Bilgin ve sanatkâr hükümdarın prestijini, sarayın şanını yükseltmek için gerekliydi (İnalcık 2003: 107). Hatta birçok Timurlu prensi, muhtemelen ilk şair-hükümdar olan Ahmed Celayirî'yi örnek alarak izlemişler ve aynı zamanda şair olmuşlardır (Rogers 1997: 537).

Osmanlı'da başlayan saray kültürünün izleri ise I. Bayezid dönemine kadar gider. Bursa ve Edirne 15. yüzyılın önemli kültür merkezleridir. Bu dönemde Emir Süleyman (1402-11) ve Çandarlı Sadrazam Ali Paşa (ö. 1406) gibi emir ve sadrazamlar sayesinde edebî ortamlar canlanır. I. Bayezid, özellikle de Emir Süleyman'ın saraylarında şiir ile musikî

"Haremdekiler Siyavuş şerefine içki meclisi hazırladılar. Harem dairesi baştan başa süslenmiş, her yana misk, safran ve altın saçılmıştı. Çin kumaşıyla örtülü bulunan yerler çok güzel incilerle doldu. Bir yanda şarap içilirken bir yanda rûdlar çalınıyor, başlarında mücevherli taçlar taşıyan okuyucular şarkilar söyleyordu." (Lugal 1992, II.c: 76). "Keyhüsrev'in meclisi: Padişahın buyruğu ile saray nazırı bahçenin kapısını açtı ve oturacak yerler hazırlattı. Sonra altından bir taçla bir taht getirerek gül ağaçlarının altına koymalarını emretti. Bütün bahçeye padişahlara yaraşan yaygınlar serdiler. O çiçek bahçesi kandil gibi parıldadı. Padişahın tahtını ve tacını gölgelendirmek için bir ağaç getirip diktiler. Üstünde salkım salkım mücevherler asılı duran bu ağacın gövdesi gümüşten dalları yakuttan ve altındandı...Padişahın bu tahtın üzerine oturttuğu kimseler ağaçtan yayılan misk kokularıyla kokulanındı." (Lugal 1994, IV.c: 389) "Rüstem gelip o altın tahta oturdu. Bütün sakiler de başlarına mücevher taçlar, altın işlemeli kumaşlardan ve Çin kumaşlarından yapılmış elbiseler olduğu halde gelip önünde dizildiler.." (Lugal 1994, IV.c: 390) "Hüsrev'in şenlik yapması: İçki sofrası kuruldu. Güzellikleriyle dört bir yan aydınlatan köleler, cariyeler ve kulakları küpeli çalgıcılar toplandılar. Hepsinin başlarında incilerle süslenmiş birer altın taç vardı.. Miskle dolu altın ve gül suyu kapları her tarafı kaplamıştı. Sabaha kadar içip eğlendiler."(Lugal 1994, IV.c: 440).

ön plana geçer. Onların işaret meclislerinde hanendeler şarkılar söyleterken, içkiler içilip şiirler okunmuştur (Tekin 2004: 506).

İşret geleneğinin bu denli yaygın olduğu Türk-İslam toplumlarında, edebiyatın yanı sıra resim sanatında da bu konuya ilgili görsel betimlemeler sıkılıkla karşımıza çıkmaktadır.

¹ Yazmaların resimlerinin yapıldığı dönemde üretim merkezlerindeki toplum yapısına bakıldığından, Hüseyin Baykara ve Nevâyî'nın başını çektiği bu meclislerin sık sık düzenlendiği bilinmektedir. Dönemin tarihçilerinden Zeyneddin Vasîfi'nin Bedai'ül-vakayî² adlı eserinden öğrendiğimize göre, sıkılıkla düzenlenen bu meclisler savurganlığın yaşandığı, müzikli gösterilerin olduğu, şarkıların söylendiği, şarapların içildiği, şiirlerin okunup tartışıldığı toplantılardır. Toplantıların titizlikle düzenlendiği, mecliste yer alan hükümdar ve davetlilerin belli kurallar çerçevesinde mekâna yerleştirildiği anlaşılmaktadır. Toplantıdaki en değerli yer “tör” (şerefli kürsü) adı altında hükümdar ya da oğullarına, en önemsiz yer ise “saff-i ni’al (sandal ağacından) adı altında meclisten çıkmadan önce insanların ayakkablarını bıraktıkları yer olarak belirlenmiştir. Vasîfi'den öğrenildiğine göre dikkatle hazırlanan bu protokol, meclise katılanların saraydaki konumuna göre düzenlenmiştir (Lentz-Lowry 1989: 258).

Vasîfi'nin aktardığı yine bu işaret meclislerinden birinde daha önce de bahsi geçen anlatımda, ustâd Behzad Ali Şîr'in meclisine, günlük yaşamdan bir sahne içinde betimlediği Ali Şîr'in resmini getirir. Vasîfi'ye göre konuklar, resmin canlılığı karşısında hayrete düşerler (Boldirev 1956: 235-36).

Bu toplantıların yapıldığı mekânlar, bahçe ve saraylar da kaynaklarda uzun uzun anlatılmıştır. Vasîfi'nin aktardığı başka bir hikayedede, Barza köyündeki bahçede kasrı andıran bir binanın yapıldığı, binanın eyvanının önünde içi tatlı suyla doldurulan³ mermer bir havuz olduğu, içinde gümüş balıkların yüzdüğü, sırmâ işlemeli atlas perdelerin gerildiği, yerde renkli dokuma ve halıların olduğu, becerikli sakilerin ikrama hazır olduğu anlatılır. Sultan Hüseyin'in aşçısı Abu'l-Melih bu ziyafet için 40 çeşit

¹ Resimli örneklerini 10.yüzyıldan itibaren görmeye başladığımız erken dönem işaret meclisleri örnekleri için bkz. Ettinghausen 1977: 40, 67; Grube 1966: 52.

² Bu hikaye Kasım-aralık 1522'de Özbek hükümdarı Muzafferiddin Sultan Muhammed'in toplanan meclisinde Vasîfi tarafından anlatılmıştır (Boldirev 1956: 235).

³ Hikayedede bahsedildiğine göre içine 400 kelle şeker koymuşlardır.

yemek yapmış, sanatkar şekerciler sayısız şerbetler, macunlar, hamur ve fırın işleri hazırlamışlardır. Hüseyin Baykara'nın vezirlerinden Mecdettin Muhammed'in düzenlediği bu meclise Nevâyî de katılmış, vezir bu ziyafet için yaklaşık 100.000 tamas (dönemin para birimi) harcadığını iddia etmiştir (Boldirev 1956: 212-16).

Hindistan'da Baburlu Devleti'nin kurucusu Babür Şah (1494-1530) anıların kaydettiği *Bâburnâme*'sında, Hüseyin Baykara'nın hükümdar olduğu dönemde Herat'ı anlatırken, Baykara'nın öğle namazından sonra içkiye başladığı, oğulları, sipahi ve şehir ahalisinin de işaret ve sefahat yaptıklarını belirtir (Babur 1986: 225, 257). Kaynaklardan öğrenildiğine göre, bazen hükümdarın sarayında, bazen saray bahçesinde¹ ya da şairlerin konaklarında öğleden sonraları işaret meclisleri yapılmıştır. Hükümdar, şair, şehzade, saray görevlileri, sanatçı ve alimlerin toplanarak hanende (şarkıcı) ve sazendeler (çalgıcı) eşliğinde şiirler okuyup eğlendikleri bu meclislerde içki içmek bir gelenek olmuştur. *Bâburnâme*'de Babür Şah, 1506 yılında ayrı ayrı katıldığı Hüseyin Baykara'nın oğulları Bediuzzaman ve Muzaffer Şah'ın meclislerini uzun uzun anlatır. Bağ-1 Sefid'de oturan Muzaffer Mirza'nın "Tarabthane" adı verilen bahçe içinde, duvarları savaş resimleriyle süslü iki katlı köşkünde düzenlediği meclisinde, sakilerin dolaşarak şarap bardaklarını hiç boş bırakmadığı, konukların sarhoş olduğu, hanendelerden Hafiz Hacı şarkısı söylemekken, Sadî Beçe'nin de çeng çaldığı öğrenilir. Bediuzzaman ise Bağ-1 Cihanara'daki muvakkithanede düzenlediği meclisinde Babür'e kaz kebabı ikram etmiş, sohbetin sonunda ise Babür Şah'a kemerli hançer, kürk ve at hediye etmiştir (Babur 1986: 298-301).

Hüseyin Baykara ile Nevâyî döneminde Herat'ta hazırlanmış olan yazmalardaki işaret meclisleri, dönemin ünlü kişiliklerinin de betimlenmesi açısından önemlidir. Örneğin, 1486-1488 tarihli Sadî'nin *Bostan* ve *Gülistan* eserlerinin kopyalarında yer alan resimlerde Sultan Hüseyin'in işaret meclisleri canlandırılmış, bu resimlerde Sultan, oğlu ve Nevâyî gibi ana karakterler dönemin tarihi kaynaklarında belirtildiği gibi betimlenmiştir. Yaşı yazmanın yapıldığı dönemde 46 olmasına rağmen, Nevâyî hep yaşlı ve beyaz sakallı, hafif kambur, üzerinde kahverengi elbisesiyle sultana genellikle

¹ Baykara'nın çeşitli ağaç ve çiçeklerle süslü bir bahçesi olan Cihanara Sarayı, Nevayî'nin ise İncil kanalı üzerinde yer alan Bağ-1 Şah Sarayı ünlüdür (Uslu 1998: 215-218).

kitap ya da resim gösterirken betimlenmiştir.¹ Sultan ise tahtında ya da yastığının üzerinde daha büyük ve genç olarak, başında Babür Şah'ın da anlattığı gibi favorisi olan kırmızı-yeşil ipek giysisi ve kıvrımlı turbanına ilişirdiği balıkçıl kuşunun tüyleriyle betimlenmiştir² (Blair 1997: 551-52).

Baykara döneminde hazırlanmış eserlerin resimlerinde dönemde ilgili birçok ayrıntıyı da bulmak mümkündür. Sadî'nın *Bostan*'ının Hüseyin Baykara için hazırlanmış 1488 tarihli kopyasının takdim sayfasındaki resimde sultanın ihtişamlı sarayı, gösterişli kumaşlardan yapılan çadır ve güneşlikler, üzeri örtülü tabaklar, kitap okuyanlar, içkinin etkisiyle kendinden geçenler, karşı sayfada ise şarap hazırlayanlar, içki ve yiyecek taşıyanlar, davetsiz bir misafiri kovan muhafiz, ilerde içkilerin hazırlandığı ateşin üzerindeki damıtma aracı ve başında bekleyenler edebî tartışmalarında yapıldığı bu meclisler hakkında bilgi verir (Roxburgh 2006: 126-8)

Bu dönemde kaynaklarda da belirtildiği üzere, sanatçı ve alimlerin en büyük amaçlarının sultanın sarayına yakın ve onun himayesinde kalmak olduğu anlaşılır. Sultanlar da kendilerinin prestijini diğer ülke devletlerine karşı sanat ve edebiyattaki yüksek hamilikleriyle ispat etmeye çalışmışlardır. Saray has bahçelerinde ya da köşklerde düzenlenen işret meclisleri, şair, müzisyen ve çalgıcıların kendilerini hükümdar önünde gösterme fırsatını elde ettikleri bir çeşit yarışma meydanı olmuştur (İnalcık 2003: 18-26).

Bu dönemde Nevâyî Dîvânlarının resimlerde³ betimlenen genellikle bahar mevsiminde ve gündüz düzenlenen işret meclislerinde, şah, mirza ve konuklar sakilerin sunduğu içkileri içerken kimi zaman sohbet ederler, kimi zaman da müzik eşliğinde gazel okurlar. Arka planda bahar dallı ağaçlara dolanmış servi ağaçları, bahçede düzenlenmiş bir havuz, içinde ördekler, ortada meyve tabakları ve içki sürahileri

¹ Blair 1997: r.1-3 (Trust coll, 1b-2a- Kahire, Dar’ül-kutüb, arab farsi, 908, 1b-2a)

² Ali Şir Nevayî'nın yukarıda bahsedildiği biçimde betimlendiği birçok sahne bulunmaktadır. Bunlardan birkaç tanesi için bkz. ÖBA 1995, 144a, OBL, Elliott 339, 95b, SPB Dorn 559, 35a, WPL No. 65, 7a (Suleimanova 2001: r. 12, 24, 30, 39)

³ İşret meclislerinin görüldüğü sahneler resim sanatı ile sınırlı değildir. Erken dönem Orta Asya ve İslam sanatlarında metal, seramik ve alçı kabartmalarda da görülen bu kompozisyon oldukça eskidir. 12. yy sonu ile 13. yüzyıldan çok sayıda eserde hükümdar yakın çevresiyle birlikte, dansçılar, müzisyenler, ellerinde oklarıyla askerler ile betimlenmiştir (Baer 1983: r. 182).

kompozisyonun vazgeçilmez öğeleri olmuştur. Resmin hemen üzerindeki beyitlerde ise çoğunlukla şairin sakiden şarap istediği dize yer alır. Böylece içki içip kendinden geçmek, aşk açısından kurtulma yolu olarak meşrulaştırılmıştır. İşret meclislerinin resimlendiği sahnelerde müzisyenlerin yeri ayrıdır. Konuklara hoşça vakit geçirmeleri için çağrılan müzisyenler genellikle en az bir telli ve bir vurmala sazdan oluşan ekiple betimlenir. Kalabalık bir işaret meclisinde müzisyenlerin de sayısı artar.

Dîvânında doğrudan işaret meclislerine değinen beyitlerin bulunduğu gazelleri canlandırmak üzere yapılmış işaret meclisleri dışında şiirde geçen bazı kilit sözcüklerin de resimlere ilham verdiği görülür. Sakî, mutrib, şarap, gül bahçesi, sultan, aşık gibi kelimelerin geçtiği beyitlerin bulunduğu sayfalarda genellikle işaret meclisleri canlandırılmıştır. Geleneksel kompozisyonla gösterilen bu sahnelerde kimi zaman gazeldeki ayrıntıların nakkaş tarafından resme yansıtıldığı örneklerde rastlanır. H. 895, 89b. yapraktaki beyitlerde şair, hanendeye seslenerek kendisinin, aşkının açısından çenge benzediğini söyler. Buradaki benzetmede çeng hem çekirdiği nameler hem de ince telli görünümünden dolayı, aşığın inleyen vücutıyla özdeşleştirilmiştir. Resmin altında ise sevgiliye seslenerek yanağının şaraptan dolayı kızardığını, yüzünün parlaklııyla şarabı renklendirdiğini, güzelliğiyle gönlünü düğümlediğini söyler. Nakkaş sevgiliyle aşığı karşılıklı resmetmiştir (Res.27). Sevgili, yanakları kızarmış vaziyette meyve tabağı sunarken, aşık elinde kadehle onu izler. Dere kenarındaki iki müzisyen def ve çeng çalar. Nakkaş mutribe (çalgıcı) seslenen aşığı vurgular.

Herat'ta hazırlanan en erken Nevâyî Dîvân örneğindeki işaret sahnelerine bakıldığından, (ÖBA 1995, y. 73b, y. 171a, y. 114b) bir tepenin önünde kimi zaman bir ağaç gölgesinin altında desenli dokuma ya da halı üzerinde hükümdar/bey ile konukların oturduğu bu meclislerde kimi zaman et pişirilip kimi zaman şiirler okunduğu, sakilerin şarap sunduğu görülmektedir. Kompozisyon son derece basittir (Res. 6). Kırmızı ve mavi başlığın üzerine sarılan beyaz basık tülbentler, tipik Herat başlıklarıdır. Bu işaret meclisi sahnelerinden y. 114b'de görülen resimde elindeki Dîvâni okuyan sultanın karşısında oturan Nevâyî, kaynaklarda belirtildiği gibi kahverengi elbisesi, beyaz sakalı ile betimlenmiştir (Res. 85) Bu basit kompozisyon, Özbek dönemi Buhara üslubuyla

yapılmış işaret meclislerinde de tekrarlanacaktır. Sahnenin vazgeçilmez ögesi dere betimi olacaktır.

Herat'ta *Divân-ı Hüseynî*'lerle aynı dönemde hazırlanan Nevâyî Dîvânlarındaki işaret meclisleri ise, daha sonradan hem Herat hem de diğer merkezlerde resimlenecek olan bütün Nevâyî Dîvânlarında kalıp olarak kullanılacaktır. Bu kalıplardan ilki genellikle takdim sayfalarında bulunur ve doğrudan işaret meclislerinin betimi söz konusudur. Burada hükümdar veya şehzade, sanat hamisi kimliği vurgulanmak istercesine himaye ettiği şairi ile birlikte gösterilir¹. Şair ve hamisinin birlikte betimlendiği bu sahnelerde diğer konuklar, hizmetliler ve kimi zaman da müzisyenler yardımcı figürler olarak resimde yer alırlar². Herat kaynaklı bu takdim sayfası resimlerinde zemin genellikle taş ile köşkün duvarları çini bezeme ile kaplıdır. Köşk bahçesinde oturan sultan ve konukları, köşkün dışa çıkış balkonundan bakan kadın izleyiciler, çitle çevrilmiş bahçe ve kimi zaman kapısında bekleyen muhafiz, hizmetliler kompozisyonda tekrarlanan öğelerdir³. Aynı şema daha sonra Safevî döneminde Tebriz'de hazırlanan kopyalarda da tekrarlanacaktır. Bu örneklerde kompozisyon ve öğeler aynen korunmuştur. Ancak figürlerin başında Tâc-ı Haydârîler görülür.

Nevâyî Dîvânlarında metnin içinde yer alan işaret meclisleri ise, metin resim ilişkisi önemlidir. Resimlerin bulunduğu sayfalardaki metinler okunduğunda, doğrudan işaret betimleri yer almasa da, saki⁴, mutrib(çalgıcı)⁵, mugbeçe (meyhaneci)⁶, kadeh¹, gönül,

¹ R. 802, 13a

² Resimlerdeki hükümdar imgesini bize yansitan yardımcı öğeler, taht, sorguçlu sarık, oturma biçimini ve kadehtir. Bu türden sahnelerin, İslam sanatında 10. yüzyıldan itibaren itibaren örnekleri görülür. Orta Asya üzerinde önemli araştırmaları bulunan Emel Esin, hükümdar imgesini yansitan en önemli göstergelerden birinin bağdaş kurmak olduğunu belirtir. Hükümdar ve maiyetinin katıldığı işaret meclislerinde hükümdar ortada bağdaş kurarak oturur, sağına ve soluna da saray görevlileri yerleşir. Hizmetliler içki servisi yaparken, müzisyenler de kenardan ziyafete eşlik ederler (Esin 1970-71: 67).

³ Resimler için bkz. Çağman 1978: r.7, r.22,

⁴ “Sakiyā cam-ı cihān-bin tut ki sandin keşf itey

Kim köp iş bu kär ki vasfida be-sehm dür manga”

(Ey saki gönül gözünün kadehini sun

Böylelikle kısmetimi de ben onun suretinde bulayım)

⁵ “Mutribā ġam bezmide ta nevha āheng eyleding

Za ‘līg cismimni tār u kāmetim ceng eyleding”

(Ey çalgıcı, gam meclisinde ölüye sesle ağladın

Zayıf olan cismimi saç teli gibi incecik, boynumu da çeng gibi yaptın)

⁶ Kan yutar min dürd-i sāğar şevkidin ay pir-i deyr

Sāğari bir muğ-beçe la ‘l-i kadeh-peymāsından

(Ey deyr piri, kadehin tortusunu ben kan diye yutarım

sultan, aşık gibi bazı kilit sözcüklerin beyitler içinde kullanıldığı görülür. Ancak gazellerin temel konusu olan aşk ve şarap birçok beyitte geçtiği için, işaret resimlerinin bulunduğu sayfalardaki beyitler de hep farklı gazellerden seçilmişlerdir. Başka bir deyişle, işaret meclislerinin resimleri her zaman aynı beyitleri canlandırmaz.

Bu türden metin içinde yer alan işaret sahnelerindeki kompozisyonlar açık havada, köşk bahçesinde veya mimarî mekân içinde olmak üzere üç grup altında toplanır. Ancak mimarî mekân içindeki işaret sahnelerine seyrek rastlanır. Bu şiirlerde meclislerin daha çok baharla ya da doğanın yesillemesiyle ilişkilendirilmesinden kaynaklanıyor olabilir. Az sayıda olan bu kompozisyonun görüldüğü 15.yüzyıl sonu Herat örneklerinden birinde (PBN 993), eyvanın iki yanında görülen çini bezemeli köşkün pencerelerinden eğlenceyi izleyen iki kadın figürü, takdim sayfalarında görülen kompozisyonu hatırlatır. Hükümdar ortada basamaklı tahtında oturur. Hizmetliler ikram yaparken müzisyenler de çalıp söylemektedirler. Bu tarz bir düzenlemeye daha sonraki işaret sahnelerinde rastlanmamıştır (Res. 86)

Bahçede ya da açık havada düzenlenen işaret meclislerinin en çok görüldüğü kopyalar, Safavî örnekleridir. Aslında Herat örneklerini tekrarlayan bu sahneler, zengin dekoratif bezeme, kalabalık kompozisyonlar, gösterişli tahtlar, çiçekli yeşil zemin ve kadın figürlerinin sıkılıkla görüldüğü sahneler olarak karşımıza çıkar (R 87). Bu sahnelerde ayaklı bir tahtın ya da halının üzerinde, bazen gölgeliğin altında hükümdar bağıdaş kurmuş oturur. Nevâyî nüshalarının meclis sahnelerinin tümünde ana karakter bir eli dizinde diğer eliyle de içki kâsesini tutarken betimlenir. Arkada çiçekli tepeler, zeminde ot öbekleri ve çiçekler, gökyüzüne yükselen ağaçlar görülür Genellikle merkeze yerleştirilen hükümdar/soylu ona meyve tabağı ya da kase uzatan hizmetliye bakmaktadır. Birkaç konuk, birkaç hizmetli ve çoğu zaman zaman da def, ceng, tanbur, ud çalan müzisyenler görülür.

Meyhaneci bir kadeh kırmızı şarap ver)

¹ “Könülde sir-i ‘ışkin asray asray her dem ey sâki
Kadeh tut kim harabat ehliğe faş olsa faş olsun”
(Ey saki, gönüldé aşk sırrını koruya koruya
Kadeh sun meyhaneler sahibine açılacaksa açılsın)

Yukarıda da bahsedildiği gibi, işaret meclislerinin sadece zevk ve eğlence için düzenlenmediği, burada şiirlerin okunup edebi tartışmaların yapıldığını gösteren örnekler vardır. İşret meclislerinde sadece içki içip eğlenilmediğini açıkça gösteren örneklerden birinde¹ konukların ellerinde ve önlerinde kitaplar görülür (Res. 44)

İşret meclisi tasvirlerinde kimi zaman kalıp dışına çıktıgı görüldür. Şah İsmail dönemi örneklerinden biri olan Dîvândaki (H. 895) farklı ikonografik yorumu sahip sahnede, meclise katılanların şiir okuyup dinlediği görülmektedir. Açık havada betimlenen bu işaret meclisinde metinle bağlantılı olarak Mecnun'un da arka planda yer aldığı kompozisyon kullanılmıştır. H. 895, 65b. yapraktaki beyitlerde şair, aşkindan Mecnun olup peri gibi davrandığını anlatarak sakiden kadeh ister ve dünyanın ferman, meleklerin gaddarlık bilmediğini söyler (Res. 28). Aşık, açık havada elinde kadehiyle otururken, hizmetliler meyve ikramı yapar. Müzisyenler def ve ud çalar. Nakkaş beyitlerde anılan kişileri, yaygın işaret meclisi kalıplarının dışına çıkararak kullanmıştır. Beyitlere dayanarak arka planda kayaların ardına, Mecnun olmuş Kays'ı ve ona kurdeleyle uzanan meleği betimlemiştir. Bu yorum, sahneyi salt bir eğlence meclisi betiminden çıkarır. Nakkaş bu düzenlemeyi, şairin aşkıını Mecnun'unkine benzeterek meleklerin bile ona şefkat gösterdiğini belirten beyitlerine dayanarak gerçekleştirmiştir. Burada kurulan metin-resim ilişkisinin kuvvetliliği kimi sahnelerde kalıpların dışına çıktıgıını gösterir.

Bir grup işaret meclislerinde ise, beyitlerle doğrudan bağlantılı olarak, aşığın maşuğu ile birlikte betimlendiği görülür. Bu sahnelerde açık havada sevgilinin aşağı içki veya meyve sunduğu, etrafta bahar dallı ağaçların, kuşların, çiçeklerin ve nehrin görüldüğü bir kompozisyon içinde, kimi zaman da sarmaş dolaş olarak, ya da bir mimari bir yapının içinde yan yana görülürler. Metinde şarap, kadeh doldurma, sevgilinin elinden içki içme, ayrılık acısı gibi sözcükler vurgulanır.

Şah İsmail döneme ait Dîvân kopyasındaki resimlerde (H. 895) sevgilinin de betimlendiği bu türden işaret meclisleri sıkılıkla betimlenmiştir. 53b. yapraktaki beyitlerde şair sevgiliye aşkıını anlatırken sakiye seslenerek, aşkindan öleceğini, ağızına

¹ R. 803, 14a

kadar dolu bir kadeh istediğini ve elinden tutmasını söyler. (Res. 31) Nakkaş bu beyitin altına yaptığı resimde iki sevgiliyi birlikte içki içерken betimlemiştir. Aşık ayakta, sevgilisinin verdiği ağızına kadar dolu içki kâsesini alırken elinden tutar. Arkadaki saki de sürahiden kâseye yeni bir içki boşaltır. Şair beyitlerde, “kulağı şarap gülü ile kızartmayınca, bülbülün ağızından çıkan ıslıkla çığlık birdir” derken nakkaş da bahar dallı bir ağacın üzerine bir bülbül tasviri yapmıştır. 41a. yapraktaki beyitlerde ise sevgiliye duyulan aşkın büyülüğu ve ayrılığın verdiği istirap anlatılmıştır. (Res. 88) Nakkaş şairin “sevgili bir yana eğik kara börküyle, fitili eğilmiş bir mum gibi durur” beyitini canlandırmıştır. Aşık kendinden geçmiş vaziyette yatarken, karşısında başından öne doğru eğilmiş kara börküyle ona içki sunan saki görülür. Şair gönlü boşaltmak için dolu dolu kadeh içilmesi gerektiğini, çünkü kadehte pek çok dert ve tasının toplandığını söyleyerek içilen içkinin nedenini açıklar. Her iki resimde de metinle sıkı bir ilişki görülür.

Osmanlı işaret meclisleri genellikle açık havada ve sade bir kompozisyonda verilir. TSMK’de bulunan R. 804 ve R.806 numaralı Dîvân kopyalarındaki işaret meclislerine bakıldığında kimi zaman tahtta kimi zaman halı üzerinde oturan hükümdarın çevresinde müzisyenler ve hizmetliler görülür (Res. 69). Osmanlı örneklerinde hükümdara sunulan meyve farklı olarak nardır¹. Kıyafet, figür tipi, doğa betimi gibi ayrıntılarda Osmanlı resim karakterinin vurgulandığı bu sahnelerdeki kompozisyonlarda farklı bir kalıp kullanılmamıştır.

IV. 1. 2. Maşugoñ Yaraladığı Aşık: Av Sahneleri

Dvanlardaki resimlerde işaret meclisinden sonra en sık görülen konu av sahneleridir. Edebiyat araştırmacıları Dîvânlerde av sanatına yapılan göndermelerin amacını eseri hareketlendirmek, kahramanların silah kullanmada yeteneklerini göstermek ve aşkın dert ve sıkıntılarını biraz olsun hafifletmek olarak açıklarlar (Şentürk 2002: 699).

Nakkaşın av sahnelerinde, gazellerdeki aşkla ilişkili beyitleri göz önüne alarak canlandığı görüldür. Av sahneleri kahramanlık, üstün yöneticilik, ya da ideal

¹ R. 806, 12a

hükümdar sembolü yerine, aşığın av ile bağdaştırıldığı beyitler için kullanılmıştır. Örneğin beyitlerde, iyi ata binen avcının av için can aldığı, ancak kendisinin avlanmak istemediği, kendisi de yaralı olduğundan geyiklerle bir ömür sohbet etmek istediği¹, sevgilinin ay yüzlü bir güzel olarak alaca renkli ata binip meydanda dolaştığı, kimsenin böyle bir güzellik görmediği², sevgilisinden gelen yakıcı okların canına merhem olduğu, süvarilerin meydanda şimşek gibi koştugu, gönlünün de kafes içinde ıstırap çeken gönül (can) kuşu³ olduğu⁴ bugün ava çıkan sevgilinin yaralı gönlünü katlettiği, gömleğini hicran okunun parçaladığı, gözünde yaşın hiç dinmediği⁵ anlatılır. Şair gönlüne, her yandan düşen okların nereden geldiğini sorunca, gönlü ona “ey dost” diye seslenerek, “sevgi ateşiyle yakmak için yiğilmiş odunlardır” cevabını alır. Burada ok, sevgi ateşini yakmak için gerekli olan odunla özdeşleştirilmiş olmalıdır. Sevgilinin kaşını yay, gözünü de ok olarak nitelendirerek bakışlarıyla kendisini yaraladığını belirtir. Sevgilinin avciya benzetildiği görülür.⁶

Av sahnelerinin Dîvân'larda kullanımının çeşitli nedenleri vardır. Bunlardan ilkinde av etkinliği hükümdarın gücünü, yetkisini ve hünerini gösterebildiği sahneler olarak ön plana çıkar. Genellikle takdim tasvirlerinde karşımıza çıkan bu resimlerde metnin doğrudan yönlendirici etkisi yoktur. Eseri sipariş eden ya da olası sahibinin avcılıkta bilinen hüneri, soyluluğu, avcılığın savaşla, yönetimle ve saraylar ile bağlantısı bu tür bir görselleştirme geleneğini doğurmuştur. Bu düşünceyle yapılmış olan resimlerde hükümdar-yönetici-şehzade maiyeti ile birlikte sürekli avına çıkar. Sıkıştırılıp çember içine alınan hayvanları kılıç ya da oklarıyla öldürür. Kimi zaman lake cilt kapaklarında da betimlenen bu sahnelerde⁷ tepenin gerisinden olayı izleyici ve diğer avcılar sahnenin canlılığını ortaya koyar. Bu resimlerin metinle doğrudan bağlantısı olmaması, onların Nevâyî Dîvân resimleriyle bağlantısını da ortadan kaldırır.

¹ R. 804, 52b

² R. 804, 79a

³ “Can kuşu” edebiyatta sık kullanılan bir tamlamadır. Can sevgilinin kaşına, gözüne, saçına avlanan bir kuştur. Sevgilinin yüzü bağ ve bahara, cemali gülistana, vücutu kafese benzetildiğinde, can da kafes içinde bir bülbül olarak düşünülür (Canım 1998: 265).

⁴ R. 804, 27b

⁵ R. 805, 112a

⁶ H.983, 139b

⁷ R. 805, arka iç kapak

Erken örneklerini Şiraz'da¹ ve Timurlu döneminde Herat'ta görmeye başladığımız bu kompozisyonlarda hükümdar/bey maiyeti ile birlikte avlanmaktadır. Tepenin gerisindeki atlılar, sazlıkların ardına gizlenmiş ve etrafta kaçışan hayvanlar, onlara ok atıp kılıç çeken atlılar sahnelerde tekrarlanan öğelerdir (Res. 89) Aynı şema Timurlu örneklerinden sonra Safevi² ve Osmanlı³ takdim sayfalarında da tekrarlanır⁴

Av sahnelerinin metinle ilgili olarak kullanılması ise Dîvân resimlerinin ikonografik çözümlemesi bağlamında daha ilginç sonuçlar getirir. Bu resimlerde aşığın ava, maşügen avciya benzetildiği dolaylı bir anlatım yer alır. Gazeldeki beyitlerde geçen ok⁵, ok⁵, avci⁶, alaca renkli at⁷, geyik⁸, gibi kelimeler mecazî anlamda kullanılmasına rağmen, sanatçılar bu sözel imgelerin görsel karşılıklarını resmetmişlerdir. Örneğin H. 803 numaralı yazmada yer alan ava gidiş sahnesinde hükümdar atının üzerinde, elinde şahin, belinde okları ve yayı ile ilerlerken, ona eşlik eden kuşcusu ve yaya av halkı ise hükümdarın eşyalarını taşır. Sondaki hizmetlinin elinde bir ibrik görülür. Şair beyitlerde sevgilinin oklarının yaraladığını, tatlı dudağından gülsuyu aktığını belirtir. Bu gülsuyu aşığın ilacıdır. Günlük yaşamda içecek taşımak için kullanılan ibriğin burada kullanılması akla içinde gülsuyu taşınan şerbetliği getirir. Safevi örneklerinde daha çok rastladığımız bu kompozisyonda nakkaş bu yorumuya beyitlere gönderme yapmıştır.

¹ Bkz. Akalay Tanındı 1976: 351.

² TSMK R. 803, 1b-2a

³ TSMK H. 983, 2a

⁴ Aynı kompozisyon bu kez metin içindeki resimlerde de tekrarlanarak devam etmiştir. Bu kompozisyonun 17. yüzyıl örnekleri için bkz. Windsor Palace Library, 65, 137a (Suleiman 2001: r.40).

⁵ “Çün Nevâyi canığa merhem irür peykânlarıng

Kâş yoksa merhemi okung yanımğa olturup”

(Senin okların Nevayı canına merhem olduğu için

Keşke yanına oturup senin okunun merhemi yaksa)

⁶ “Çıktı av ‘azmişa cevlân eylep ol çâbük-süvâr

Cân-nisâr ol sayd üçün kim cân anga kîlgay nisâr”

(İyi at binen avci, av niyetiyle dolaşmaya çıktı

Av için can saçtı, can ona av kıldı)

⁷ “Ni abraş dur ki sigritmiş yana meydânga ol meh-ves

Kızıl ak gül bile yıldın meger halk oldu ol abraş”

(Öyle alaca renkli bir at ki, yine o ay yüzlü meydana çıkmış

Sanki o alaca renkli at kızıl ve akgül ile rüzgarдан yaratıldı)

⁸ “Bu idi kasdım ki bir kün sayd fitrâk eylegey

Kîlganım ‘ömür kiyikler birle sohbet ihtiyâr”

(Kasdım bir gün av terkisini bırakıp

Geyiklerle bir ömür sohbet etmektr)

Resimlerde kahramanlar genellikle av esnasında gösterilmiştir. Seyrek olarak ava gidiş, ya da avdan dönüş sahneleri de yer alır.¹

Doğu kültürlerinde avcılık, genellikle bir savaş uygulaması biçiminde gelişmiştir. Örneğin Osmanlı kültüründe de diğer kültürlerde olduğu gibi savaş olmadığı aylarda sultanların çoğunun, emrindeki kişilerle birlikte, atıcılık ve binicilikte ustalaşmayı sağlayan bir spor olarak görülmüştür. Av için sarayda ve dışında çeşitli kurumlar oluşturulmuş, sarayda av işlerine “Hassa avcılar” bakmış, dışında ise “Av halkı” denilen bir grup oluşturularak, bunlar sultan için avcı kuş yetiştirmiştir. “Hassa doğancıları”nın görevi ise ava ve av alanına tümüyle sahip çıkarak gerekli her şeyi temin etmektir. Av için alıştırılmış kartal, şahin, doğan gibi yırtıcı kuşlarla saraya bağlı olan av bölgelerinde sürgün avına çıkarılır, çember içine alınan av hayvanları amaçlanan bölgeye doğru sürülerek çember daraltılırdı (Güven 1992: 23; Yıldız 2002: 109-111). Osmanlı sultanlarının sürekli avına düşkünlükleri, yılın belli dönemlerinde şehir değiştirerek av mevsiminde av köşklerine gittikleri kaynaklarda belirtilmektedir.² Böyle böyle bir avdan sonra dönen köşk sahnesi H. 983, y.1b’de gösterilmiştir. Hükümdar av köşkünün bahçesinde otururken, avdan dönen askerlerin, av hayvanlarını taşıdıkları, arkada da ava katılan avcıların ok ve yaylarıyla bekledikleri görülür (Res. 90) Görüldüğü gibi av saray için son derece önemsenmiş, yapılabilmesi için çeşitli örgütler kurulmuştur.

Osmanlı’nın av sporuna vermiş olduğu önem, saray nakkaşhanesinde hazırlanan resimli Nevâyi Dîvânlarına da yansımıştır. Osmanlı’da hem takdim tasvirlerinde hem de metin içinde canlandırılan bu sahneler, hükümdarın ya da beyin av hüneri vurgulanmak istercesine aynı eser içinde birden fazla sahneyle tekrarlanmıştır³. Resimlerdeki av etkinliği genellikle gündüz yapılmıştır, yine az da olsa gece yapıldığını gösteren örnekler de vardır⁴

¹ Resimler için bkz. Suleimanova 2001: r.74; Suleiman-Suleimanova 1982: r.149, TSMK R. 803, 68a

² Babinger 1953: 44; Busbecq 2005: 57.

³ R. 806: 1b-2a; R. R04: 27b, 52b, 79a, H. 983, 139b.

⁴ R. 804, 27b

IV. 1. 3. Çevgânbazın Oynadığı Aşık: Guy u Çevgân

Çevgân, İslam toplumlarında at üzerinde oynanan bir spordur. Bu oyun geniş ve düz çimlik bir alanda her iki takımın eşit sayıda oyuncusuyla oynanır. Oyun alanının iki yanında ikişer kale bulunur. Amaç, at üzerindeki oyuncuların, *çevgân* denilen ucu eğri 1.20 veya 1.50 m. uzunluğundaki hafif deynekleri, *guy* denilen söğüt ya da akça ağaçtan yapılmış üzeri deri kaplı topa vurarak rakip kaleye göndermektir. Takımlardan birinin diğerine üstünlük sağlama yedi topu kaleden geçirmesiyle gerçekleşir. Çevgân oyuncusuna çevgânbaz, deşnekle çevgân topuna vurana çevgânzen, oyun takımına hizmet edenlere ise çevgândar ismi verilmiştir (Güven 1992: 33-35; Halıcı 1993: 294-295; Yıldız 2002: 54-56). Dîvân edebiyatında çevgân sahnelerinde oynayan oyuncuların binicilikteki ustalıkları yerine sevgilinin zülfü ve çevgân, guy ve ay-güneş hareketleri gibi söz oyunlarına girilir (Şentürk 2002: 678-679). Genellikle iki aşık oyun için meydana çıkar ve sevgili oyuncu, aşık ise top olarak betimlenir. Ayrıca savaş sahnelerinde insan kellesi top, atların ayağı da çevgân olarak nitelendirilir. Sevgilinin kaşı ve zülfü de uçlarının kıvrımlı olması dolayısıyla çevgâna benzetilir. Tasavvufî edebiyatta çevgân, Allah'ın iradesini, top da insanı temsil eder (Pala 2004: 102).

TSMK dışındaki müze ve koleksiyonlarda bulunan Nevâyî Dîvânlarında çevgân oyunu betimi işaret ve av sahnesi kadar sıkılıkla canlandırılmasa da görülür. Bütün bu resimlerde kale direkleri, atlı oyuncular ve tepenin gerisindeki izleyiciler sahnenin vazgeçilmez öğeleridir. İlginç bir şekilde Nevâyî Dîvânlarında çevgân oyunu sahnesi, sürekli aynı gazelin¹ beyitleri arasına resimlenmiştir.

*Sanga iş cevlân kılıp meydânda çevgân oynamak
Manga allingga başımnı güy itip cān oynamak*

*Baş avuçlap igme kāmet birle kalman rahşidin
Tā tiler çabük-süvârim köngli çevgân oynamak*

*Köz karasın oynatur her lahma ol merdümni kör
Hinduyi dik kim irür āyini kalkan oynamak*

*Oynay oynay eyleding küfr ile dinimni bedel
Allah Allah bumudur ay na-müselman oynamak*

¹ Kut 2003: 250 (Gazel 323).

*Cevr taşın ol peri oynap atay dir il sari
Veh ki bu Dîvânegâ yitkeç ni imkan oynamak*

Şair bu gazelinde sevgilisini çevgân oyuncusuna, kendisini de topa benzetir.

Hüseyin Baykara döneminde Herat'ta hazırlanmış erken örneklerde bakıldığından çevgân oyunu betimlerinin henüz kalıp olarak tekrar edilmediği görülür. Özensiz bir üslupla yapılmış erken Dîvân örneklerden birinde¹, sivri bir tepenin arkasında izleyiciler, onde ise dört çevgân oyuncusunun ortadaki topa vurduğu görülür (Res. 91). Sahne son derece sade ve basit bir şekilde anlatılmış, ayrıntılardan kaçılmıştır. Herat'ta nakışçı üslup dediğimiz anlayışla resimlenen diğer bir *Garaibü's-sigâr* kopyasında (İÜK. 5470) 93b. yaprakta bulunan sahnede kompozisyon oldukça kalabaliktır.² Resmin sağını kaplayan köşkün pencerelerinden, tepenin ardından oyunu izleyen seyirciler, yanlarındaki mehter takımı, ortada atlı dört oyuncu hareketli bir anlatım sağlamıştır (Res. 16).

Timurlu hükümdarlığının Herat'ta sona ermek üzere olduğu yıllarda yapılmış olan 1504-5 tarihli bir *Nevâdirü's-şebâb* örneğinde ise (R. 805) nakışçı üslup sürdürülmesine rağmen kompozisyon sadeleşmiştir. İki oyuncunun karşılıklı iki kale direği arasında oynadığı oyunu birkaç izleyici ve çevgândâr izlemektedir (Res. 17) Nadir resimlenmiş Nevâyî Dîvânlarından biri olan bu kopyada, genellikle 70 ile 94. yapraklarda gördüğümüz çevgan betimi burada 39a. yaprakta verilmiştir. Bu da metnin farklı olmasından kaynaklanmaktadır. Beyitlerde şair, gönlünün sevgilinin ateşiyle yüz parçaya ayırdığını, ama bu ateşin onun için gül olduğunu söyleyip gönlüne, dünya cefasından kurtulmak için meyhane'de şarap içmesi gerektiğini öğretler. Metin ile resim arasında bağlantı yoktur.

Nevâyî Dîvânlarındaki çevgân oyunu sahnesi en çok Safevî örneklerinde canlandırılmıştır. 1520 ile 1535 arasında görülen bu örneklerde başlarında Tac-ı haydariler bulunan athilar, kale direkleri arasında karşılıklı eğilmişler sopalarıyla ortadaki topa vurmaktadırlar³. Resimlerin çoğu *Divân-ı Hüseynî*lerde görülen nakışçı anlayış devam etmektedir. Açık havada geçen mekânda, köşk gibi mimarî

¹ Suleiman-Suleimanova 1982: r. 110

² Çağman 1978: 249, r. 8

³ İÜK 5468 (16. yy ilk yarı, Tebriz?: 70a, BL Or. 5346 (1520-30 civ, Tebriz): 85a, BL Or. 13061(1520-30 civ, Tebriz): 87b, ÖBA 7463 (16.yy ilk yarı, Tebriz?) : 94a, CBL 409 (1533, Tebriz): 94b, NYPL Turk Ms 4 (1530, Tebriz): 80a; SPL New Turkic coll.58 (16.yy ilk yarı Tebriz?)

yapılara, mehter takımı gibi kompozisyonu zenginleştiren ayrıntılara yer verilmemiş, sahne daima tepenin önünde betimlenmiştir (Res. 92).

Osmanlı nakkaşhanesinde hazırlanan Nevâyî Dîvânları içinde az sayıda görülen çevgân oyunu sahnesi yorumları birbirinden farklıdır. Resimlerinin 1520 civarında yapıldığı düşünülen Dîvân kopyasında (H. 983), Safevî döneminde de benzerlerini gördüğümüz bir kompozisyon içinde verilmiştir. H. 983, 98b. yapraktaki beyitlerde şair, ateşperest köyünde yanmayı kendisinin istedğini, kadeh tutup içtiğini, sevgilisinin kendisiyle top gibi oynadığını anlatır. (Res. 93) Resmin altındaki beyitlerde eğik başları ile ata binen süvarilerin gönlünün çevgân oynamak istediği anlatılır. Şairin hem somut hem de soyut anlamıyla kullandığı çevgân oyunu nakkaşın ilham kaynağını oluşturur. Öte yandan Çevgân oyuncularının (çevgânbaz) başları eğik bir biçimde sopalarıyla topa vururken betimlenmesi, nakkaşın metne sıkı bağlılığını yansıtır. Farklı türde bir başlık giymiş atlı, oyun takımına hizmet eden çevgândar olmalıdır. Farklı türde bir başlık giymiş atlı, Nakkaş, metne bağlı kalmanın yanı sıra çevgân oyunu ile ilgili kuralları ve oynama biçimini doğru yansıtarak gözlemci bir yaklaşım sergilemiştir.

Osmanlı nakkaşhanesinde görev yapmış Hacı Muhammed ibn Malik Ahmed Tebrizî tarafından İstanbul'da 938/ 1531-32 tarihinde kopya edilen bir diğer Dîvânda (KMK MS. 3), y. 140a'da canlandırılan resim, hareketli bir kompozisyon içinde verilmiştir. Ortada altı çevgân oyuncusu, üstte ve altta ikişer kale direği, tepenin gerisinde sağda izleyenler, solda mehter takımı, sağ altta elini ağızına götürmüş sopasıyla bekleyen bir çevgândar ile oldukça kalabalık bir sahnedir (BWG 1971: 133, r. XC-B). Osmanlı örneklerinde çevgân oyunu betimlerinde mehter takımının görüldüğü başka örnek bulunmamaktadır.

Özellikle Kanuni Sultan Süleyman döneminde edebî yazmaların resimlerinde görülen Horasanlı nakkaşların Osmanlı yorumları, çevgân oyunu betimlemelerinde de etkisini gösterir¹. Bunlardan biri olan Dîvân kopyasında (R. 804), 89b. yapraktaki beyitlerde iyi ata binen süvarilerin başlarını avuçları arasına alıp, eğilerek atından düşmeden çevgân

¹ Çevgân oyunu Osmanlı'da da bilinen ve sevilen bir oyundur. Kanuni Sultan Süleyman döneminde Arifi'nin Guy-u Çevgân adlı eserinin 1539-40 tarihinde resimli bir kopyasının hazırlandığı bilinmektedir (TSMK H. 845).

oynamak istedikleri anlatılır. Yine aynı gazelin içinde yer alan beyitler üzerine resim yapılmıştır. Çevgân oyunundaki *guy*, gözbebeğinin karasına benzetilerek sevgilinin onu takip ettiği söylenir. Nakkaş bu sayfada başlarını eğerek çevgân oynayan iki atlıyı betimler. Sağ köşeden çıkan servi ağacı çerçeveye dışına taşmıştır. Tepenin ardındaki atlı oyuncu elinde nar tutarken, diğer iki izleyici de oyunu takip eder. Figürlerin başlarında Osmanlı döneminde görülen altın yaldız desenli kırmızı başlığı sarılı büyük sarık (tûlbent), üzerlerinde de Osmanlı döneminde örneklerini gördüğümüz kaftanlar görülür. Bıyükları aşağı doğru sarkan figür tipleri de yine bu dönemi örnekler.

IV. 1. 4. Maşugun Hedefi Aşık: Nişan Talimi Sahneleri

Resimlerde sıkılıkla görülen diğer bir sahne okçuluk yarışmaları ve nişan talimleridir. Doğu kültürlerinde okçuluk bir spor olarak görülmüş, her firsatta hükümdarlar yarışmalar düzenlemiştir. Yarışmalar, okçuların dört nala giden atlarının üzerinde küçük bir nişan tahtasına nişan alması ya da direğin ucundaki su kabağı, pirinç top ya da şişeye nişan alması şeklinde gerçekleşmiştir. Osmanlı'da da "Ok meydanı"¹ adı verilen alanda, kimi zaman mehter takımı eşliğinde atlıların dönerek hedefe nişan aldıkları bu sporla ilgili bilgi, I. Süleyman döneminde 1554-62 yılları arasında İstanbul'da elçi olarak bulunan De Busbecq'in anılarında da yer alır. Busbecq, Türklerin okçuluk ile ilgili pratik yaptıklarını, pirinçten topları yüksek bir direğe yerleştirip atlarıyla ona nişan aldıklarını, savaşta da bu düzeni uygulayarak, geriye dönüp ok atarak düşmanı arkasından gafil avladıklarını belirtir.² Osmanlılarda her pazartesi ve Perşembe günü, kalabalık bir izleyici kitlesi önünde yapılan yarışmalar sonucu kazanan sporcuları

¹ II. Mehmed İstanbul'u aldıktan sonra, okçular için bir talim meydanı düzenlemiştir. Bir ferman çıkararak bu alan üzerine bina yapılmamasını, hayvan otlatılmamasını, hatta kuş bile uçurulmamasını söylemiştir. Meydanın bulunduğu arazi satın alınarak etrafına sınır çizilmiş, II. Bayezid döneminde saha genişletilerek atçılar ve güreşçiler için de bir pehlivan dergâhi inşa edilmiştir (Güven 1992:20- 21).

² "Türkler bu silahı kullanmakta fevkalade usta. Ok atmaya yedi sekiz yaşlarında başlıyor ve on on iki yıl sürekli talim ediyorlar. Sonuçta kolları fevkalade güçleniyor ve öyle usta oluyorlar ki hedef ne kadar ufak olursa olsun isabet ettiriyorlar. Kullandıkları yaylar bizimkilerden çok sert...Türk askerinin yaptığı talimlerle ilgili olarak size anlatmadan geçmek istemediğim bir husus var. Bu da geçmişî Partlara kadar uzanan bir talim şekli: at sırtında kaçar gibi yaparak dönüp kovalayan düşmana atış yapmak. Bunu şöyle talim ediyorlar. Düz bir alanda çok yüksek bir direğin tepesine pirinçten bir topu sabit olarak oturtup atları direğe doğru dörtlala koşturuyorlar. Direği geçer geçmez istikamet değiştirmeden koşmakta olan atın üzerinde birden dönüp geriye yaslanarak topa ok atarlar. Sık sık tekrarladıkları bu talim sayesinde kaçarken arkaya ok atıp düşmanı hiç beklemediği bir anda kolayca vurabilme melekesini kazanırlar" (Busbecq 2005: 95, 97).

hükümdar ödüllendirmiştir (Busbecq 2005: 95- 97; Titley 1979: 8-11; Güven 1992: 18-22).

Nevâyî Dîvânlarında canlandırılmak üzere pek tercih edilmeyen bu sahne ile ilgili örnekler azdır. Herat örneğine rastlanmamıştır. Biri 16.yüzyıl başı (ÖBA 7463, 24b) (Res. 94), diğeri 937 (1530) tarihli Safevî örneklerinde (NYPL, 80a), sivri tepenin ardından izleyicilerin, meydanın ortasına dikilen nişan direğine ok atan atlıları izledikleri görülür. Her iki resimde de nişan direği resmin dışına taşmıştır. NYPL kopyasındaki betimde ek olarak bir de mehter takımı betimlenmiştir (Poliakova-Rakhimova 1987: r. 61)

Bu sahne TSMK'deki resimlerde sadece H. 983, 30b. yaprakta görülür. (Res. 95) Yine resmin çerçevesi dışına taşan direk, bu defa alanın sağ kenarındadır. Atlılar direğin etrafında dönerek nişan topuna ok atarlar. İki atlı kenarda meydandakileri izler.

Her üç örnekte de resim, *Çâbükkî kim her taraf meydân ara eyler şitâb / Berk-i lâmî ‘dûr semendi gerdi andak kim sehab ile Oki reşkidin irür kögsüm ara könlüm kuşı / Ol kebûter kim kabak içinde kîlgay ıztirâb* beyitleri arasında yapılmıştır. Beyitlerde şair, süvarilerin çok hızlı oldukları, meydanın her tarafında koşan atlarının ayağından çıkan tozun bulut gibi yükseldiği ve bunun da kafes içinde çırpinarak ıstırab çeken gönlüne benzediğini anlatır. Nakkaş metne bağlı kalarak süvarilerin (atlı askerlerin) ok talimini betimler.

IV. 1. 5. Efsânevî Aşıklar- Efsânevî Aşklar: Edebî ve Tarihi Kimlikler

Alî Şîr Nevâyî Dîvânlarının resim programında karşımıza çıkan diğer bir tema, Doğu edebiyatında ve tarihinde çok ünlü olan kahramanlarla özdeşleşmiş hikayelerdir. Ferhad ile Şirin, Leyla ile Mecnun, Yusuf ile Züleyhâ, Süleyman ile Belkîs gibi karakterler, çeşitli dinî ve tarihî kaynaklarda, mesnevilerde sevilerek hikaye edilmiştir. Firdevsî, Nizamî, Emîr Hüsrev Dehlevî, Camî, Şeyhî, Hamdî, Fuzulî gibi şairlerin Farsça ve Türkçe metinlerinin kimilerinde yer alan bu karakterler, toplumun ortak hafızasında nesiller boyu yaşatılmış, resimli Dîvân nüshalarında da bazı kavramları karşılayan

imgelere dönüşmüştür. Bu imgeler yerleşerek sahnelerde geleneksel bir kalıbin oluşmasında etkili olmuştur.¹

Daha çok aşk şiirlerinden oluşan Dîvânında aşk, basit ve çekici bir arzudan, hastalık derecesine varan alışkanlık ve tutkulara kadar çeşitli boyutlarda işlenmiştir. Şiirlerdeki bu aşk daha çok imkânsızlık ve bağımlılık düşüncesi üzerine kuruludur. Beyitlerdeki aşk ve âşıklık durumu gazellerin ana konusudur (Pala 2004: 38-9). Mecazlar üzerine kurulmuş olan Dîvân edebiyatında dünyevî ve ilahî aşkın simgesi haline gelmiş kimi kahramanlardan, aşığın ve maşügen betimini kuvvetlendirmek için yararlanılmıştır. Bunlardan en çok cefa çekmiş olan aşıklar Ferhad ile Mecnun'dur. Ferhad'ın aşkı için imkânsızı başırap dağları delmesi, Mecnun'un Leyla'yı aklını yitirecek kadar sevmesi ve çöllerde vahşi hayvanlarla arkadaşlık etmesi sevgilerinin ve çekikleri ıstırabın kanıtlarıdır. Gazellerde anlamı kuvvetlendirmek için şairin kendini bu kahramanların yerine koyması, hazırlanan resimli nüshalarda da bu iki aşığın başından geçenlerin sıkılıkla resimlenmesi sonucunu doğurur.

Safevî döneminde hazırlanan bir yazmadaki (H. 895, 99b) resimde, bu türden bir betimleme söz konusudur. Beyitlerde şair, gönlünün bazen yokluk çölünde, bazen de bela dağında bulunduğu, bu yüzden de Mecnun ile Ferhad'dan izler taşıdığını söyler. (Res. 26) Resmin üzerindeki beyitlerde ise sakiden şarap ister. Nakkaş şairin gönderme yaptığı İslam edebiyatının iki ünlü aşığı Ferhad ve Mecnun'u birlikte resimleyerek, beyitlerdeki aşkın büyülüüğünü vurgular. Ferhad elinde kazmasıyla bela dağını delmekte², Mecnun ise yokluk çölünde kendinden geçmiş vaziyette ceylan ve vahşi hayvanlarla arkadaşlık etmektedir.

¹ Bir eserin resim programından diğerinin resim programına rehberlik eden bu geçişe, Prof. Dr. Serpil Bağcı'nın deyişiyle "dolaşan imgeler" temalı makalesinde ayrıntılı olarak değinilmiştir. Bkz. Bağcı 1995: 35-50.

² Nevâyî'deki hikayeye göre Ferhad açtığı kanalda suyun döküleceği yere bir havuz yapar. Havuzun yanındaki taşa da eyvana da bir kasır oyar. Bu kasırın duvarlarını resimlerle süsler. Şirin'i taht üzerinde, etrafında maiyetiyle birlikte gösterir. Kendisini de Şirin'in karşısında onu seyreden haliyle resimler (Kut 1975: 42-43). Nevâyî'deki hikayeye göre Ferhad açtığı kanalda suyun döküleceği yere bir havuz yapar. Havuzun yanındaki taşa bir eyvan oyar. Bu eyvanın duvarlarını resimlerle süsler. Şirin'i taht üzerinde, etrafında maiyetiyle birlikte gösterir. Kendisini de Şirin'in karşısında onu seyreden haliyle resimler (Kut 1975: 42-43).

Yine Safevî örneklerinden birinde (R. 803, 159a) Leyla ile Mecnun birlikte betimlenmiştir. Beyitlerde, Mecnun'un nağmelerinin Leyla'nın kulağına gitmesine rağmen fayda getirmediğini, feryadı ile dağları inletmesinin yararı olmadığını söyleyen şair, aşk çölüne ayak bastığını ve bu çölün sonu olmayan bir vadi olduğunu belirtir (Res. 96) Nakkaş resmin sağ üstüne çölde yavru ceylanı besleyen Mecnun'u, altta da Leyla ve kabilesini resmetmiştir. Nakkaş Nizamî'nin *Hamsesindeki* hikayede yer alan Mecnun'un Necd dağında Leyla'nın kabilesine bakan yeri seçip yerleştiği bölümü görselleştirmiştir. Aşından deliren Mecnun avare avare dolaşır, şiirler okur. Üstte Mecnun çölde vahşi hayvanlar arasındayken altta Leyla ve kabilesi çadırlar içinde otururken görülür.¹ Yine burada bahsedilmemesine rağmen beyitler ikonografik bakımdan zengin yorumlanmıştır.

H. 983, 108a. yapraktaki beyitlerde şair, meyhaneciye müjde vererek, gönlüne şarap kadehinin aydınlığını verenlerde sakinin aksinin görüneceğini, Leyla'nın mahmilinden yaratılmışların çok inleyeceği, ancak acılı Mecnun'un gönlü gibi sesinin helak olmayacağıını belirtir. (Res. 97) Nakkaş, resmin sol üst köşesine Mecnun'un aşından Dîvâne olup çöllere düştüğü, yabani hayvanlarla arkadaşlık ettiği sahneyi tasvir ederek İslam resim sanatında sıkılıkla görülen geleneksel kalıbı tekrarlamıştır. Ortada ise, Leyla devenin üzerindeki mahmilin içinde otururken, deveyi yürüten beyaz sarıklı adam ise Leyla'ya bakar. Beyitlerle resim arasında kuvvetli bir bağ bulunur. Nakkaşın Leyla ve Mecnun hikayeleriyle ilgili ortak hafızası bu birlikteliği tamamlayarak onları aynı resim içerisinde yorumlamasına sebep olmuştur.

Dîvân şiirlerinde sevgilinin güzelliği anlatılırken, Leyla karakterine gönderme yapıldığı görülür. Bu türden bir sahne 16.yy başı Herat yazmasında görülür (R. 805, 57b) yapraktaki beyitlerde şair dostlarına seslenip aşk badesinin onu mest ettiğini, ağlamaktan usandığını, Leyla'nın güzelliğinin tasvirini yaparken, Mecnun'un kendisine (Nevâyî'ye) benzetilmesini söyler. (Res. 98) Resimde Mecnun'un koyun postuna gizlenerek Leyla'ya geldiği an canlandırılmıştır. Nakkaş burada yine yerleşik bir

¹ Buradaki yaşlı kadın Nizami Hamsesi'ndeki hikayede Mecnun'u dilendiren kadına bir göndermedir. Hikayeye göre Mecnun, yaşlı bir kadının, elinde ipiyle bir adamı esir olarak gezdirdiğini görür. Sebebini sorunca kadın adamlı birlikte kendisinin fakir olduğunu, aralarında anlaşıp para toplamak için bu yolu seçiklerini anlatır. Mecnun da kadına yalvararak onu dilendirmesini ister (Nizami 2001: 137-38)

ikonografik kalıbı kullanmıştır¹. Tepenin gerisinde yavru bir ceylan görülür. Kubbeli çadırda oturan Leyla, koyun postuyla gelen Mecnun'a bakar. Çadırın arkasındaki hizmetli şaşkınlıkla olayı izler. Arka planda nehir ve uçları yukarı kıvrılan bitki öbekleri görülür.

Düzen kahramanlar Hüsrev ile Şirin'dir. Hüsrev'in av bahanesiyle Şirin'in köşkünün önüne kadar gelip ona aşğını anlattığı sahne İranlı şairlerin hamselerinde en çok canlandırılanlardan biridir. Nizamî *Hamsesi* bu eserlerin başında gelir. Nevâyî Dîvân resimlerinde ise bu sahne az sayıda canlandırılmıştır. R. 803, 119b'de Hüsrev ile av maiyeti Şirin'in köşkünün önüne gelmiş, Şirin ise köşkün terasından onları izlemektedir (Res. 41). Gazelde Hüsrev ya da Şirin'in adı geçmez. Beyitlerde gül yanaklı sevgilinin gidişi ile çekilen ıstırab anlatılır. Nakkaş burada Şirin'in Hüsrev'e başkası ile evlenmesinden dolayı küserek köşküne çekilmesi hikayesiyle bağlantı kurmuş olmalıdır.

Dîvânlerde adı en çok anılan karakterlerden biri, Tevrat'ta ve Kur'an'da adı geçen, bir çok mesneviye konu olan Yusuf Peygamber'dir. Güzelliği nedeniyle çoğu zaman sevgili ona benzetilir. Ay ile güneşin ona secde etmeleri, kuyuya atılması, terazi ile tartılıp ağırlığınca altın karşılığı satılması, Züleyhâ ile olan maceraları, zindana atılması birçok beyitin konusunu oluşturur (Pala 2004: 483-4). Yusuf Peygamber'in kuyudan çıkarılması, pazarda satılması gibi temalar kavramlarıyla bağlantılı olarak Nevâyî Dîvânlarının resim programına dahil edilmiştir.

Bu türden bir sahne Osmanlı kopyasında görülür (H. 983, 157a). Beyitlerde şair, ayrılık acısıyla gönlünün sevgiliye kavuşmayı arzuladığını söyleyip, Yusuf Peygamber'i satın alan kervancının ne kadar dirhem ödediğini sormuş, resmin altındaki beyitlerde ise inleyen gönüyle ateşli nefesinin kolay tutulmayacağı, bu bayrak ve davul ile aşk iklimini aldığı belirtir. (Res. 59) Nakkaş resimde Yusuf'un kuyudan çıkarıldığı anı betimler. Kervancı başı arka planda görülür. Nakkaş bir konaklama sahnesini canlandırmıştır. Yemek yapmak için ateş yakanlar, hayvanlarla ilgilenenler görülür. Yusuf Peygamber'in kuyudan çıkarıldığı ve satıldığı sahneye en çok Camî'nin *Yusuf u*

¹ Hikayenin özeti için bkz. Ek. 1., s.

Züleyha'sında rastlanır¹. Bu sevilen konu Topkapı Sarayı Müzesi Nevâyî Dîvânlarında çok sık görülmez. Burada Yusuf Peygamber mecazî anlamda kullanılarak, şairin anlatmak istediği kavram vurgulanır. Metinde Yusuf Peygamber'i satın alan kervancının ne kadar dirhem ödediği sorulmuş, nakkaş ise bu duyguyu daha önceden defalarca resimlenmiş bu sahneyi betimleyerek vermiştir. Ancak diğer Nevâyî Dîvânlarında benzer örneğe rastlanmamıştır. Birçok dönemde ve üslupta yapılmış örneklerine rastladığımız sahnede Yusuf, kuyudan çıkanlar, ve kervancı sahnenin vazgeçilmez kahramanlarıdır². Aynı zamanda kuyu, kuyudan çıkışken Yusuf'un oturduğu bakraç, kuyunun üzerindeki ipler, Yusuf'un başındaki alevli hale, etraftaki kervan görüntüleri de ortaktır. Yusuf genellikle yarı çıplak verilmiştir.

Yusuf'un satılmasıyla ilgili bir sahnedi ise (R. 805, y.151a) konu ayrıntılı olarak canlandırılmıştır. Beyitlerde, ne peygamberlerden birinin yol gösterici olduğu, ne de melâyiklerden (meleklerden) yoldaş geldiği, sevgilinin ne kaşının Kâbe-i kavseyن³ yakınılığına, ne de saçının Leyletü'l-mirac⁴ (Mirac gecesi) karasına benzediği, Yusuf kissasının onun vasfına büyük bir zulm örneği olduğu, Allah'ın sevgilisine aşık olmanın bir derece değilse de, şairin aşkının iki aleme de yeteceği anlatılır. (Res. 18) Nakkaş beyitlere dayanarak kervancıbaşının satın aldığı Yusuf'un, Züleyha'nın kocası tarafından satın alınıp eve getirildiği sahneyi betimlemiştir.⁵ Sayfa iki bölüme ayrılmıştır. Sağdaki yapının üst penceresinden ilk görüntüye Yusuf'a aşık olan Züleyha, şaşkınlıkla olayı izler. Aşağıda kapının önünde yaşlı Mısırlı ile başı haleli genç bir figür olarak betimlenen Yusuf Peygamber el eledir. Hükümdar sayfanın solunda ayrı bir yapıda altigen tahta gösterilmiştir. Etrafinda hizmetliler bulunur. Metnin üzerinde çerçeve dışına taşacak şekilde yapının etrafında iki kadın aşağıya bakar.⁶ Sol alt köşede

¹ Bkz: Yusuf'un kuyudan kurtarılması sahnesi için: TSMK R. 910, 58a, H. 985, 70b, H. 810, 197a, H. 1084, 73a, H. 725, 53a, Yusuf'un satılması sahnesi için: TSMK R. 910, 61b, R. 892, 98b, H. 1114, 86b, H. 726, 74a, H. 724, 35a, H. 810, 199b, H. 727, 56a, H. 812, 67a, H. 725, 58b, Süleymaniye K. Laleli 1949, 83a

² Resimler için Bkz. M. Ashrafi, *XVI. Century Miniatures III. Manuscripts Copies of the Works of Cami from the USSR col.* Moscow 1970: 51.

³ Hz. Muhammed'in göye çıkışmasından sonra Allah'a iki yay boyu yaklaşmasıdır (Devellioğlu 2000: 475).

⁴ Hz. Muhammed'in göye çıktığı kamer aylarından Receb'in 27'sine rastlayan kandil gecesidir (Devellioğlu 2000: 550). Şair, sevdiginin saçlarının renginin, bu geceden daha kara olduğunu belirtmek istemiştir.

⁵ Hikaye için bkz.

⁶ Yusuf ile Züleyha'nın karşılıklı sayfalarda Dîvânlarında otururken betimlendiği bir sahne Nevayî'nin İÜK, 5470 numaralı Dîvânında 14b-15a. yapraklarda bulunur. Karşılıklı sayfalarda tahtlarında oturan

olayı izleyen yaşlı kadın figürü Camî'nin *Yusuf u Züleyha* mesnevisinin kopyalarında da sıkıkla betimlenir. Hikayeye göre Yusuf'u satın almak isteyen müşteriler ellerindeki para dolu keseleriyle gelirler. Bunların içinde eğirdiği ipliklere karşılık Yusuf'u satın almak isteyen bir ihtiyar kadın da görülür.¹ Nevâyî Dîvânındaki sahnede de muhtemelen Camî'nin resimli kopyalarındaki kompozisyonlardan biri örnek alınmıştır.

IV. 1. 6. Fırtınada Çırpan Aşık: Deniz sahneleri

Edebî eserlerde deniz yolculukları ve deniz betimlemeleri bilinmezliği ve macerayı çağrıştırmasından ötürü şairler tarafından tercih edilmiştir. Mesnevilerde neredeyse bütün kahramanların başından bir deniz yolculuğu geçmiş, türlü zorluklarla baş ederek sevgiliye kavuşmayı görev bilmışlardır. Fakat bu deniz yolculukları sıkıkla resimlenmez. Nevâyî de diğer şairler gibi deniz öğesini eserlerinde işlemiştir. Mesnevilerinde Ferhad, İskender, Süheyl² gibi kahramanlarını çeşitli sebeplerle deniz yolculuklarına çıkarmıştır. Dîvânlarındaki beyitlerde deniz, mecazî anlamıyla kullanılmıştır. Hasreti, çabayı, zorluğu, acıyı simgeleyen deniz, sevgilinin duygularını yansıtmadı bir ayna görevi üstlenmiştir. Denizin dalgaları, aşığın kabaran gönlünü; balığı, aşığın kendisini; parlaklığını, aşığın gönlündeki ateşi temsil etmiştir. Denizin araya koyduğu mesafe de sevgililerin kavuşamamasına yol açan uzaklıklar için kullanılmıştır.

Deniz sahnelerinde genellikle dalgalı, fırtınalı denizlerde yapılan mücadele betimlenmiştir. Bu durum da şairin sevgiliye ulaşmak için verdiği mücadele ile eş tutulmuştur.

kahramanlar, etraflarında bulunan maiyeti ve konuklarıyla birlikte resimlenmişlerdir. Karşılıklı sayfalarда,

*“Ni tirig min ni ölüg ni sag ni bimar min
Ayta alman kim firakingdin ni yanglig zar min
Könglekingdin kim tapar can dem-be-dem Yusuf isi
Ay azizim min hem ol köngleklek ara bir tar min
Nokta-i agzing gamidin tartiban cedvel dik ah
Eşk seylin akiziş ser-geşte cün pergar min
Dostlar könglüm hadisin dimengiz Tingri üçün*

Kim min ol divâne-i ser-geştedin bâ-zâr min” beyitleri bulunur. Bu sahne Filiz Çağman tarafından (1978: Resim 10) Süleyman ile Belkis olarak tanımlanmıştır. Oysa metinde Yusuf'tan bahsedilmektedir.

¹ TSMK, H. 810, 199b (Cami, Heft Evreng)

² Nevâyî'nin *Seb'a-i Seyyâre* adlı mesnevisinde geçen, Yemen hükümdarının oğludur.

Sınırlı sayıda görülen deniz betimlerinden birinin olduğu sayfadaki (R. 803, 48a) beyitlerde şair, denizle ilgili durumları sevgilisine duyduğu duygularla özdeşleştirmiştir. (Res. 99) Geminin ağızı, aşından parçalanan göğsü; denizin dalgası, gözyaşı seli; güneşin aksi, içindeki ateşin yansımasıdır. Bu gemide kendisine eş olmadığını, hayat denilen diyarda da korkusuz kafir (sevgili) olmadığını, resmin altında ise olta ile tutulan balığın kendi gönlü olduğunu söyler. Nakkaş dalgalı denizde giden bir yelkenli resimlemiştir. Soylu ile maiyeti gemidedir. Hizmetlilerin bir kısmı balık tutarken betimlenmiştir.

H. 983, 57b. yapraktaki beyitlerde şair, deli gönlünün dalgalı deniz gibi heyecanlandığını ve sevgilisinin gözyaşlarının deniz gibi olduğunu, geminin sahile çıkamadığını anlatır. Resmin altındaki beyitlerde ise gönlünün civa gibi titrediği ve haşin rüzgarın kuvvetinden denizin dalgalandığı belirtilir. Şair burada sevgiliye sitem eder. Gözyaşı selinden dolayı gemiye benzettiği gönlünün, sevdığının sahiline yani yakınına yanaşmadığından şikayet eder. Nakkaş dalgalı denizi ve sahile yanaşamayan gemiyi kompozisyonun merkezine yerleştirmiştir. Haşin rüzgar, yelkeni şişirmiştir. Beyitlerde geminin sahile yanaşamamasını halkın izlediği söylenir. Nakkaş da bu beyitlere dayanarak karadaki halkı şaşkın biçimde gemiye bakarken betimler.

IV. 1. 7. Esrik aşık: Meyhane Sahneleri

Gazelin esas konusu aşk, sevgili, sevgilinin güzelliği, ona duyulan hasret ve bundan dolayı çekilen üzüntüdür. Sevgiliye duyulan aşk acısının hafiflemesi için kadehlerce içilen şarap, aynı zamanda sevgiliye duyulan aşkı sarhoşluğu Dîvân şiirlerinde en sık işlenen konudur (İpekten 1996: 440-42). Nevâyî'nin gazellerinde sakiye ya da meyhaneçiye seslenerek dolu bir kadeh istenir. Aşık çektiği cefadan ancak böyle kurtulur. TSMK'deki Nevâyî Dîvânlarından sadece R. 805'de bu konu resimlenmiştir.

24a. yapraktaki beyitlerde şair, meyhaneçiye seslenip, Nevâyî senin hayranındır, (onu) kovma, Onu da bu meyhanede bir gam çeken yap der. (Res. 63) Resmin altındaki beyitlerde sevgiliye seslenip, gam yükünden savaş gibi boynunun iki büklüm olduğunu, dayanacak gücü kalmayıp bam teline dokunduğunu söyler. Burada şair sevdığını

meyhaneciyile özdeşleştiirmektedir. Böylece aynı zamanda sevdigine, onu kovmaması için yalvarmaktadır. Aralık bahçe kapısından yeşil bitki öbekleri görülür. Bahçe duvarı arkasında yeşil yapraklı top ağaç, içerisinde nişli eyvanın önünde üç büyük küp bulunur. Burası meyhanedir. Meyhaneci, Nevâyî'nin giysisinin koluna yapışmış, onu kovmaya çalışırken, içki şişelerinden yerlere şarap dökülmüştür. Sağdaki müzisyen olayı izlemektedir.

180b.apraktaki beyitlerde şair, bu zamanda kendisinin halsiz ve çaresiz olmasından dolayı sakiyi ayıplayıp, ondan dopdolu bir kadeh ister. Ahının ateşinin felekleri yakmasına şaşırmadığı, bir hafta geçmesine rağmen sevgiliyi görmediği, ayrılık okunun bağını parçaladığı, bu yarayı da ancak bağı parça parça olan birinin görebileceğini söyler. Beyitlere göre Nevâyî'nin canına ayrılık oku çok fazladır. Onun gönlünün yanması için bir kıvılcım bile yeterli olacaktır. Nakkaş beyitlere dayanarak Meyhane sahnesi betimlemiştir. Meyhaneci şarap sunarken, müşteriler de kendilerinden geçerek uzanmışlardır. Testilerdeki şaraplar yerlere dökülmüştür.

Yapılan inceleme sonucunda, TSMK'deki Dîvân nûshalarında en çok *Garâibü's-sigâr*'dan alınmış olan beyitlerin resimlendiği görülür. *Garâibü's-sigâr* Nevâyî'nin Türkçe Dîvânlarından ilkidir ve içindeki şiirler Nevâyî'nin küçük yaşlarda yazmış oldukları arasından derlenerek toplanmıştır.

15. yüzyıl sonlarında Herat'ta dekoratif bir üslupla hazırlanan bu yazmalar, önceki bölümlerde anlatıldığı gibi siyasi olaylar sonucu merkezlerin el değiştirmesi ile birlikte farklı kültürlerin resim sanatlarını da etkilemiştir. Erken Herat örneklerini konu seçimi ve ikonografik olarak takip eden bu yazmalar, Tebriz, İstanbul, Buhara gibi merkezlerde de üretilmiştir. Konuların ve kompozisyonların temelde değişmemesine karşın, üslupsal özellikler, ayrıntılarda kendini gösterir. Figürlerin tipleri, başlık biçimleri, mimarî yapıların biçimi, renk seçimi ve doğa tasvirleri, yazmanın üretildiği coğrafyanın etkilerini taşırlar.

TSMK'de bulunan *Dîvân* nüshalarında resimlenen sahnelerin bütününe bakıldığında işaret meclisi, av, çevgân oyunu, gibi konuların sıkılıkla resimlendiği görülür.¹ Aynı zamanda Nevâyî Dîvânlarının resim programında ünlü aşk hikâyelerinin kahramanlarından Leyla, Mecnun, Ferhad, Yusuf Peygamber ile ilgili hikâyelerin, kahramanların özelliklerinden dolayı beyitlerin anıtlarını kuvvetlendirmek adına imgelerinden yararlanıldığı tespit edilmiştir. Aşından çıldıran bir sevgiliyi anlatırken Mecnun'un, aşk için çile çeken, türlü zorluklara göğüs geren bir sevgiliyi anlatırken Ferhad'ın, sevgilinin güzelliğini anlatırken Leyla'nın, sevgilinin kadir kıymet bilmezliğini anlatırken ise yok pahasına satılan Yusuf'un görsel imgelerinden yararlanarak oluşturulan resim kalıplarının kullanılması, bize geçmişten gelen belli kavram ve olgulara ya da mecazlara karşılık gelen imgelerin nakkaş tarafından nasıl algılandığının gösterir. Ayrıca resim kalıplarının kullanımında resim-metin ilişkisi de önemli yer tutar. Nakkaş genellikle metne bağlı kalmış ve beyitlerde geçen somut ve soyut kavramları resim diline aktarmıştır. Dîvânların ilk üretildiği merkez olan ve diğer merkezlerdeki üretime de bir bakıma kaynaklık teşkil eden Timurlu kopyaları haricinde, Safevî kopyalarında metin resim ilişkisi diğer merkezlere göre daha kuvvetlidir.

IV. 2. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi’ndeki Ali Şîr Nevâyî Hamselerinde Resimlenen Sahneler

Hamse, klasik İran ve Türk edebiyatında bir şairin beş mesnevisinden oluşan külliyatın ismi olup, Arapça “hams” (beş) kökünden türemiştir. Hamse terimi ilk defa İran şairi Nizami Gencevî'nin (ö. 1211-12) *Mahzenü'l-Esrâr*, *Hüsrev ü Şîrîn*, *Leylâ vii Mecmûn*, *Heft Peyker*, *İskndernâme* adlı beş mesnevinin oluşturduğu eser için kullanılmıştır. Konularını kimi tarihî, dinî ve efsanevî kahramanların hikâyelerinden alan bu tür, İran ve Türk edebiyatında çok sevilmiş, Nizamî'nın *Hamse*'si örnek alınarak diğer şairler tarafından da yazılmıştır (Pakalın 1993: 720; Yazıcı-Kurnaz 1997: 499). Bunlar arasında bulunan ünlü şairlerden Emir Hüsrev Dehlevî'nin (ö. 1325) *Matlaü'l-Envâr*, *Şîrîn ü Hüsrev*, *Mecmûn u Leylâ*, *Heşt Behîşt* ve *Ayîne-i İskenderî* adlı mesnevileri ile

¹ Dünya müze ve koleksiyonlarındaki Ali Şîr Dîvânları incelendiğinde ise, özellikle 1540'lardan sonra dönemin de modaşına uygun olarak, Tebriz ve Buhara'da hazırlanan yazmalardaki resimlerde farklı konuların canlandırıldığı görülür. Daha önce rastlanmayan bu konular arasında iki genç adam (BL Or 4125: 45b, 67a, Aşık genç (BL Or 4125: 88b), atı yakalayan genç (BL Or 4125: 188a, bayılan şair (ÖBA 2197: 99b) gibi sahneler yer alır.

Nevâyî'nin çağdaşı Abdurrahman Camî'nin (ö. 1492) *Tuhfetü'l-Ahrâr*, *Suhbetü'l-Ebrâr*, *Yûsuf u Züleyhâ*, *Leylâ vü Mecnûn* ve *Hirednâme-i İskenderî* adlı mesnevilerden oluşan hamseleri, Alî Şîr Nevâyî'nin hamsesini yazarken ilham aldığı eserler olmuştur. Bir şairin eriştiği son nokta olarak kabul edilen hamse yazma geleneği, özellikle İran'da çok sevilmiş, bu eserlerin resimli kopyaları yaptırılmıştır.

İslam kitap resimlemeciliğinde gelenekselliğin devamını en iyi şairlerin hamselerinin resimlenmesi sırasında hissedebiliriz. Farklı şairler, eserlerinde anlattıkları karakterleri canlandırmada bir takım değişikliklere gitseler bile, İslam resim sanatı bağlamında, nakkaşlar görsel hafızalarında yer alan kimi karakterleri ön örneklere dayanarak belli kalıplar içinde gösterirler. Bu açıdan bakıldığından günümüze kadar gelebilmiş resimli Nevâyî hamsesi, Nizamî, Emir Hüsrev Dehlevî, Camî gibi ünlü İranlı şairlerin eserlerinin resimli kopyalarına nazaran sayıca çok azdır. Dünya müze ve koleksiyonlarında bulunan bu kopyalar da bütünü değerlendirmeye yetecek düzeyde çeşitlilik göstermez. Ancak yine de TSMK'de bulunan Nevâyî hamselerinin resimleri değerlendirilmeden önce, bugün başka müze ve kütüphanelerde bulunan erken tarihli örneklere bakmak gereklidir.

Nevâyî'nin 1483-85 yılları arasında kaleme aldığı *Hamse*'sinin bilinen ilk nüshası, 810/1485 tarihinde Herat'ta kopya edilmiştir. Nüsha 901/ 1495 tarihinde Hüseyin Baykara'nın oğlu Bediuzzaman için Herat'ta resimlendirilmiştir¹. İki ayrı kütüphanede bulunan eserin *Leyla vü Mecnun* mesnevisinde (JRL Turk Ms. 3), y. 16b'de Leyla ile Mecnun'un kampta bayılması, y. 34a'da Mecnun'un çölde Salim (deve sürücüsü) tarafından ziyaret edilmesi (Res. 100) konuları canlandırılmıştır. Diğer dört mesnevi ise başka bir kütüphanede bulunur. (OBL, Elliott 287, 408, 317 ve 339) Bu mesnevilerden Hayretü'l-Ebrar'da (Elliot 287) y. 7a'da Hz. Muhammed ve arkadaşları, y. 24a'da Hacı Abdullah Ensarî ve müridleri, y. 28a'da tahtta oturan Nuşirvan ile bir güzel, y. 34a'da Şeyh Iraki canlandırılmıştır. *Ferhad ü Şirin* mesnevisinde (Elliot 408), y. 66a'da Yasuman'ın Ferhad'a Şirin'in ölüm haberini getirmesi, *Seba-i Seyyare* (Elliot 317) adlı mesnevide y. 14a'da Mani'nin Dilaram'ın portresini Bahram Gur'a göstermesi, y. 21b'de Saray görevlilerinin hükümdarı beklemesi, *Sedd-i İskender*'de ise (Elliot 339) y.

¹ Yazmada çalışan sanatçılar ve üslupları için Bkz. s. 65

17a'da İskender ile dilenci, y. 39a'da Mecnun Leyla'nın evinde, y. 77b'de İskender'in Yecüc ve Mecüc'e karşı duvar inşa etmesi, y. 95b'de şairlerin bahçedeki toplantı sahneleri yer alır (Binyon vd. 1933: 96-97; Robinson 1955: 263-270; Robinson 1958:65-7; Swietochowsky 1979: 197; Robinson 1980: 116-7; Bahari 1996: 156-65).

Üslup bölümünde de belirtildiği gibi Behzad ve öğrencilerinin resimlerini yaptıkları bu eser, yüksek kalitede bir saray üslubuyla yapılmış örnektir. Zengin kompozisyonların görüldüğü bu sahnelerde köşk ve sarayların bahçesi ayrıntılı betimlenmiş, günlük yaşamdan sahneler gerçekçi bir biçimde canlandırılmış doğa ve manzara detaylarında masalsı bir güzellik katılmıştır. Resimlenmek üzere özellikle dönemin ünlü kişileri ve tarihi karakterlerle ilgili hikayelerin seçilmesi, Nevâyî hamsesini diğer İranlı şairlerin hamse resim programından ayırrır. Herat'ta o dönemde meşhur olan bu kişilerle ilgili sahneler, daha sonra başka merkez ve dönemlerde üretilmiş eserlerde yerini herkesçe tanınan ve bilinen edebî karakterlere bırakacaktır.

Diğer erken tarihli hamse, 1521-22 yıllarında Şahruhiye'de hazırlanan St. Petersburg, RMK Dorn 559 numaralı nüshadır. İçinde 23 resim bulunan yazmadaki konular, Baykara ile yaşlı kadın (Res. 101), Şeyh Irakî'nin Mısır'dan ayrılması, iki vefalı dost, Ferhad'ın tekneyle seyahati, Ferhad'in kanal açması, Şirin'i atıyla birlikte taşımı (Res. 102), kabilelerin savaşı, Mecnun'un vahşi hayvanlarla dolaşması (Res. 103), Bahram'ın yedi ayrı köşkte vakit geçirmesidir (Res. 104) (Suleimanova 1982: r. 66-73). Saray üslubundan uzak, basit kompozisyonlar içinde verilen sahnelerde anlatılmak istenen hikaye ayrıntıdan arınmış bir şekilde verilmiştir. Örneğin Bahram Gur ve yedi güzelin yedi ayrı köşkte betimlendiği sahnelerde eyvanın önünde oturan Bahram ve güzel, arkada görülen masalcı ve müzisyenler Nizamî hamsesinde de yer alan bu konunun kalıp olarak diğer resimler de tekrarlandığını gösterir (Res. 103).

Safevî döneminde 1526-27 tarihinde hazırlanan Nevâyî *Hamse*'si örneğinde (PBN, Supp. Turc. 316-17) ise Herat'ta Behzad ve öğrencilerinin oluşturduğu saray üslubunun devam ettirildiği görülür¹. San'an'ın yaşlı şeyhinin aşkından delirmesi, Şirin'in Ferhad'ın cesedini bulması, Bahram ile Dilaram avda (Res. 105), Bahram Gur yedi

¹ Aynı üslubun devam etmesinin sebepleri için bkz. Üslup s.

iklim köşkünde, İskender ile Dara'nın savaşı (Res. 106), İskender denizlerde gibi konuların yer aldığı resimler, zengin kompozisyonlara ve hareketli sahnelerle sahiptir (Welch 1978: 55-58; Richard 1987: 102; Martin 1933: 99). İskender'in Dara'ya karşı mücadele sahnesinde savaş alanı bütün gerçekliği ve acımasızlığı ile betimlenmiştir. Yaralı ve ölülerin yerde yattığı, kılıç ve mızrakların düşmana karşı kullanıldığı bu sahne tarihi yazmalardaki tipik savaş sahnelerine benzer. Bu eserde özgün konular da canlandırılmıştır. Bunlardan biri az sayıda örnekleri bilinen deniz sahnelerinin betimlenmesidir. Bunlardan biri denizlerde yol alan İskender'i gemide tayfası ve askerleriyle gösteren sahnedir. Bunun yanı sıra Bahram Gur'un Dilaram'ın¹ önünde avlanması gibi Nizamî hamsesinden de bilinen sahnelerde ise geleneksel kalıp kullanılmıştır. Ortada askerleriyle avlanan Bahram'ı arkasında atı üzerinde çeng çalan Dilaram izlemektedir.

Üslup ve ikonografiye bakıldığından St. Petersburg nüshası haricindeki bu erken nüshalar Herat üslubunu yansıtın örnekler olarak karşımıza çıkar. Az sayıda bulunan bu nüshalar arasında TSMK'deki *Hamse-i Nevâyî* kopyaları gerek konu seçimi gerekse ikonografi açısından özel bir yeri bulunmaktadır.

Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde bulunan *Hamse-i Nevâyî* kopyaları (H. 802 ile R. 810), diğer merkezlerde hazırlanan hamse örneklerinden farklı bir yerde bulunur. Bu yüzden Topkapı Sarayı Müzesi örnekleri diğer kopyalar için belirleyici değildir. H. 802 numaralı hamse tek Osmanlı kopyası olarak özgündür. R. 810 numaralı kopya ise erken Safevî döneminin özelliklerini yansıtın, ikonografik olarak benzeri bulunmayan bir örnektir. Bu nedenle bu kopyalar özgün örnekler olduğu için resimlendirilen konularına göre gruplandırılmışdan, kendi içlerinde değerlendirilmiştir.

Bu bölümde, her bir yazmada resimlenen sahneler konularına göre ayrılmış, aynı konuların işlendiği edebî ve tarihî metinler de örnek gösterilerek karşılaştırma yapılmıştır. H. 802'de yer alan *Hayretü'l-Ebrâr* adlı mesneviden, Hüseyin Baykara ve Yaşlı kadın, Bahram Gur ile yoksul çiftçi hikâyeleri; *Ferhad ü Şîrîn* mesnevisinden, Ferhad ile Gülnar, Ferhad ile Hızır, Şirin'in Ferhad'ı ziyareti, Ferhad'la Şirin, Hüsrev'in

¹ Nizami hamsesinde Azade.

Ferhad'ı yakalaması, Ferhad ile yaşlı kadın, Ferhad ile Şirin'in ölümü; *Leylâ vü Mecnûn* mesnevisinden, Leyla ile Mecnun'un buluşması, kabilelerin savaşı, Mecnun ile babasının buluşması hikâyeleri; *Seb'a-i Seyyâre* adlı mesneviden, Bahram ile Dilaram'ın avlanması, sahtekar Mühendis Zeyd, Korsan Cabir ile Süheyî hikâyeler; *Sedd-i İskenderî* adlı mesneviden İskender'in Hindistan'da avlanması hikâyelerinin canlandırılmış olduğu tespit edilmiştir. Metinlerin transkripsiyonu yapılmış, yayınlanmış nüshaları varsa, yayında yapılmış olan numaralandırma sistemine göre, dip notta bölüm ve beyit numaraları ile birlikte verilerek karşılaştırma yapılmıştır.

Nevâyî hamselerinin resim programında görülen kimi sahnelerin hikayeleri, Nevâyî mesnevilerinde yer almaz. Bu yüzden hikayelerin yorumu için başka edebî metinlerden yararlanılmıştır. Resimlenen kimi sahnelerin Nizamî *Hamse*'sindeki hikayelerden seçilmesi sonucu bu yönteme baş vurulmuştur. Bu bağlamda seçilen hikayelerin İslam edebiyatında görülen benzer örnekleri ve resimlerin yorumlanış biçimini de araştırılmıştır. Resimlerin çoğu konu ve kompozisyon açısından özgündür. Ancak dünya müze ve koleksiyonlarında yer alan resimli hamse nüshalarının benzer konulu resimleri de tespit edilerek karşılaştırma amaçlı kullanılmıştır.

IV. 2. 1. Pîr Ahmed bin İskender'in Hamse-i Nevâyî Yorumu: H. 802

937/1530-31 tarihli hamsenin 309b. yaprağındaki ketebe kaydından, hattatının mücellidinin ve nakkaşının Pîr Ahmed bin İskender olduğunu öğrenmektediriz. Yazma Osmanlı nakkaşhanesinde hazırlanmış ilk ve tek Nevâyî hamsesidir. Sanatçı ile ilgili bilgiler arşiv kayıtlarında bulunmaktadır. Sarayda Sultan Süleyman döneminde çalışmaya başlamış, Kanuni Sultan Süleyman döneminde saray katılığı yapmıştır (Yoltar-Yıldırım 2000: 605). Aynı sanatçının olasılıkla hamse nüshası için yapmış olduğu denemeler iki albüm içinde yer alır (İÜK, T. 9365, 15b, 16a, 16b, 17a, 17b; BMFA 06.132) Ayrıca ünlü Türk şairlerinden Necâtî'nin Dîvânını 937 (1530-31) tarihinde tezhip ve tasvirsız olarak istinsah etmiştir. (Bağcı-Çağman vd. 2006: 64-65). Sanatçının resimlerine bakıldığından Akkoyunlu Türkmen dönemi özelliklerini Osmanlı resmine uyarlayarak yeni bir yorum getirmiştir. Mimari ayrıntılarda, doğa elemanlarında ve kullandığı renklerdeki yoğunlukta Osmanlı etkisi ağır basarken, ince

uzun yapılı, yuvarlak yüzlü, yanağı benli figür tipleri, mimaride, doğada ve kıyafetlerde görülen nakışçı anlayışta Akkoyunlu Türkmen etkisi ağır basar (Bağcı-Çağman vd. 2006: 64).

Sanatçının resimlemek üzere olduğu hikayeler de şimdiye kadar çok fazla bilinmeyenler arasındandır. Örneğin, şimdiye kadarki hamse örneklerinde Bahram Gur ile yedi güzeli köşklerinde betimleyen kalıptan uzaklaşarak Bahram Gur'a masalcının anlattığı hikayeleri görselleştirmesi farklı bir anlayış içinde olduğunu gösterir.

IV. 2. 1. 1. Hüseyin Baykara ile Yaşı Kadın¹

Yazmanın 19b. yaprağındaki resimde, *Hayretü'l-Ebrâr* adlı mesneviden, *Şâh Gâzî kahrınıñ sarsarı bir ser-keş hûşe berbâd itip 'adliniñ suyi ol hûşe büktén buzuk mezra 'âni âbâd kilgani...* (Şah Gazi'nin kahrının rüzgarını bir ası düşüncelinin berbad ederek, o akıllının adaletinin suyunun çalılıktan bozma tarayı imar etmesi...) başlıklı bölümdeki “Baykara ile Yaşılı kadın” hikayesi canlandırılmıştır. (Res. 107) Resimde ortada Hüseyin Baykara bağdaş kurarak oturmuş, elinde boynuna bağlayacağını söylediğι *yaglig'*² tutar. Karşısında elinde tespihiyle oturan sarıklı kadın boynunu eğmiş onu dinler. Burada hikayenin sonu betimlenir. Şah, oğlu öldürülen yaşlı kadın, kendi adaletinin doğruluğu konusunda ikna etmiş, diyetini de yaşlı kadına altın vererek ödemisti. Resimde, yaşlı kadının kurulmasını istediği mahkeme önünde önde yaşlı kadın bohçasını açmış, hizmetliler sırtlandıkları altın keselerini bu bohçaya boşaltmaktadır. Sayfanın sonunda yer alan beyitte, yaşlı kadının bundan sonra *zal-i zer* yani “altınlı kadın” (zengin) lakabını aldığı belirtilir. Bu hikayenin resimlendiği diğer kopyalar Safevî Tebriz nakkaşhanesinde (BL) ve Timurlu dönemi Şahruhiye'de (SPL) bulunur. 1521-22 tarihinde Sahruhiya'da hazırlanan kopyada kompozisyon Topkapı Sarayı'ndaki örnekten çok farklıdır. (Suleimanova 2001: r. 30). Buradaki örnekte Hüseyin Baykara ile Ali Şir Timurlu döneminde hazırlanmış resimlerinde ve portrelerinde gördüğümüz tiplermeleri ile başka bir deyişle “gerçekçi” bir yaklaşımla betimlenmiştir. Önünde havuzu bulunan bahçede yaşlı kadının yanında duran Baykara,

¹ H. 802, 19b: XXVII/ 27-40

² Keten üzerine sırma veya ipek işlenmiş süslü büyük mendil, çevre, peşkir, baş örtüsü, çenber (Özönder 1996: 96).

kadı ve Ali Şir'in karşısındadır. Nevâyî her zamanki gibi kahverengi elbisesi, elinde bastonu ve beyaz sakalı ile betimlenmiştir. 1598 tarihli İsfahan'da Safevi Sultanı Şah Abbas döneminde yapılmış bir diğer bir örnekte (BL Add. 7909) ise kompozisyon tekrarlanmıştır.

Alî Şir Nevâyî'nin, Nizamî'nin *Mahzenü'l-Esrâr* adlı mesnevisine öykünerek yazdığı *Hayretü'l-Ebrâr*'da ahlâkî konular üzerine yazılmış kısa hikâyeler, sonrasında da çıkarılacak derslerin anlatıldığı beyitler bulunmaktadır. Özellikle doğu edebiyatında çok sevilen bu türden mesneviler, hükümdarın görevleri, adalet, doğruluk, yardımseverlik ve vefa gibi ahlâkî değerleri okuyucuya vermeyi amaçlar. Nevâyî, *Hayretü'l-Ebrâr* mesnevisinde yer alan bu hikâyesinde, tipki kendinden önceki ve sonraki şairlerin yaptığı gibi adaletli hükümdar kavramına dikkat çekmek ister. Nitekim hikâyenin sonundaki beyitlerde adaletli şahın yaşlı kadını zengin eylediği, çunkü Nevâyî'nin adaletini ortaya koyduğunu ve gamın yok olduğunu belirtir.

Bu hikayenin benzer örneği, Emir Hüsrev Dehlevi'nin (ö. 1325) *Matlaü'l-Envar* isimli mesnevisinin 13. hikayesinde bulunur.¹ Hikaye iki şekilde resimlenmiştir. Birincisi hükümdarın dul kadın oğlunu vurduğu an² ve hükümdarın dul kadına kendi hayatını teklif ettiği andır³.

Aynı şekilde, edebiyat ve tarihi konulu eserlerde de benzer hikâyeler resimlenmiştir. Nizami'nin *Mahzenü'l-Esrâr* adlı mesnevisindeki "Sultan Sencer ve yaşlı kadın" hikâyesi⁴, zalim padişah ile Zahid" hikâyesi, Hacı Kirmani *Hamse*'sindeki Sultan

¹ Hükümdar dışında avlanırken, dul bir kadın oğlu da ekinlerin biçilmesini seyrederken sıcak havadan dolayı uykuya dalar. Hükümdar, uzaktan çocuğu kuş zannedip oklarını fırlatır. Oklarını bulmak için ilerlediğinde, çocuğu vurduğunu görür. Büyük bir şaşkınlıkla dudağını ısırir ve parmağını ağızına götürür. Oğlunun vurulduğunu duyan dul kadın acıyla feryad ederek hızla yanlarına gelir. Hükümdar atından atlar. Bir çanak (tabak) ve bir kılıç ister. Çanağın içini hazine ile ağızına kadar doldurur. Dul kadına oğlunun hayatı için kefaret olarak ya kendi canını ya da acısını unutması için altın teklif eder. Kadın, hükümdarın ölümünün oğlunu geri getirmeyeceğini, bu olayın da bir kaza olduğunu kabul eder ve davasından vazgeçip parayı alır. Adalet yerini bulur (Brend 2003: 3).

² TSMK H. 798, 38a, SB, 187, 26a (Brend 2003: 284-306).

³ Rampur Raza Kütüphanesi, Persian 4101, TSMK H. 1008, 358a, Bakü Bilimler Akademisi, M-287/27109, 31b, SB, 187, 26b, NYMM 13.228.26 (Brend 2003: 284-306).

⁴ Bu örneklerden bazıları, St Petersburg Hermitage Müzesi, VR-100, y.19a, TSMK R. 862, y.21b, TSMK H. 773, y.17a, CBL, P.137, y.11b, NYMM, 13.228.9, y.8a, TSMK H. 761, y.13a, TSMK H. 762, y.12a, TSMK H. 1008, y.14b, TSMK B. 146, y.18a. yapraklarda görülür (Çağman 1993: 111-115).

Melikşah ile yaşlı kadın hikâyesi¹, Lokman'ın *Hünernâme*'sindeki “Çelebi Sultan Mehmed ile bal çalanları ihbar eden yaşlı kadın” hikâyesi², “Kanuni ile yaşlı kadın” hikâyesi³ hükümdar ile adalet isteyen halk arasındaki bağı kuvvetlendirmesi açısından tercih edilmiş olmalıdır. Dolayısıyla da farklı şairler tarafından yazılan bu tarz hikâyeler, farklı merkezlerdeki nakkaşların resimleme programlarında da önemli yer tutmuştur (Çağman 1993: 87-116; Robinson 1993: 10).

IV. 2. 1. 2. Bahram Gur ile Yoksul Çiftçi⁴

Hayretü'l-Ebrâr mesnevisinden, 45b. yaprakta canlandırılan diğer resim,
Behramının mey mestliğidin bahti közi uyku meyli kılıp memleket binası ol seyldin yıkılganı ve mazlumlar feryâdının uyganıp tedârikin kılganı ... (Behram'ın şarap sarhoşluğundan bahtının gözü uykuya meyl edince memleketin ol selden yıkılması ve mazlumların feryadıyla uyanıp gerekeni yapması)
başlıklı bölümde yer alan Şah Bahram⁵ ile yoksul çiftçinin hikayesidir. (Res. 76) Av ve eğlence düşkünu bir hükümdar olarak tanınan Bahram'ın, yine ava çıktıığı bir gün rastladığı yoksul köylü hikayenin konusunu oluşturur.⁶ Resimde Bahram Gur başında dilimli tacı ile kulübenin yanındaki ağaçın altında bağdaş kurmuş dinlenmektedir. Resmin bulunduğu sayfadaki metne göre akşam vaktidir. Ailesiyle birlikte yaşayan yoksul köylü, elinde su testisi ve kuru ekmekle Bahram'a hizmet eder. Köylünün evi metne göre yıkık dökük, virane ve damı da kuşlara yuvadır. Resimde altın yıldızlı gökyüzünde bir kuş uçarken betimlenir. Evin etrafı kuru otlarla çevrilidir. Çiftçi neden bu denli yoksul olduğunu soran Bahram'a, Şah'ın adamlarının verdiği zararları anlatır ve değirmeninin suyunun kesilmesi ile tarlada çalışamaz duruma geldiğini, çiçek ve ağaçlarının kuruduğunu, ürün alamadığını söyler. Bunun üzerine Şah hükümdarlığından

¹ BL Add. 18113, 85a (Robinson 1993: 10).

² TSMK H. 1523, 121a (Çağman 1993: 116).

³ TSMK H. 1524, 152b (Çağman 1993: 116).

⁴ H. 802, 45b: LIX/ 5-29

⁵ Bahram Gur, 15. Sasani hükümdarıdır. I. Yazdgird'in oğludur. 420 ile 438 arasında hüküm sürdürmüştür. İran edebiyat ve sanatında popüler bir hükümdar olan Bahram'a “Gur” (yaban eşegi) lakabı ava düşkünlüğünden ve sert karakterinden dolayı verilmiştir. Bahram Gur'un hikâyeleri başta Firdevsi Şehnamesi, Nizami'nin Heft Peyker'i, Emir Hüsrev'in Hişt Behişt'i ve Hatifi'nin Heft Mahzar'ı olmak üzere bir çok mesneviye konu olmuştur. Müzik ve eğlenceye son derece düşkün olan Bahram'ın rivayetlere göre ölümü de, yaban eşegini kovalarken mağaranın içinde kaybolmasıyla gerçekleşmiştir (Klima 1989, III: 518; Hanaway 1989: 519).

⁶ Öykünün tümünün özeti için bkz. Ekler I. s. 246

utanıp, adamlarına su verilmesi için arkaların yapılmasını buyurur. Resimde de değirmenden iki yol su aktığı, geçtiği yerdeki çiçek ve ağaçları yeşillendirdiği görülür. Nevâyî bu hikayeyi anlattiktan sonra, Hüseyin Baykara zamanında halkın bu türden olaylar yaşamadığını, bu yüzden de şahın adaletinden ve yönetiminden memnun kaldıklarını anlatır. Bunun devamı için dua eder.

IV. 2. 1. 3. Ferhad ile Gülnar'ın İşret Meclisi¹

Ferhad ü Şirin mesnevisinde yer alan 66a. yaprakta canlandırılan hikaye,
Bahâr nesîmi nefes bile lâle otın yaratup gonca perdesin açkanda belki lâle ve giül yafragların çemen gül-ruhları başığa saçkanda hâkân Ferhâd bile Güil-nârî kasr meyli kılıp ... (Bahar rüzgarının nefesiyle lale ateşini yaratıp gonca perdesini açtığında belki lale ve gül yapraklarını çemenin gülyanakları başına saçtığında Hakan'ın Ferhad ile Gül-nârin kasrına meyli)

başlıklı bölümdedir². Ferhad, kendisi için bahar mevsiminin yaşandığı yerde yaptırılan köşkte, Gülnar ile birlikte işaret meclisinde tasvir edilir (Res. 78). Başında sarığı ile bağdaş kurmuş Ferhad'a Gülnar kâse içinde içki sunar. Metinde güneşin parladığı, kuşların civıldıftığı, meyvelerden limon ve portakalın, içeceklerden şarabın ikram edildiği, şarkı ve türkülerin söylendiği, insanda gam ve sıkıntı bırakmayan neşeli bir işaret meclisi betimi vardır. Altın yıldızlı gökyüzüne uzanan bahar dallı ağaçlar, hizmetlilerin getirdiği portakal tabakları, sakilerin sunduğu şaraplar ve sol köşedeki müzisyenler doğrudan metinde anlatıldığı gibi betimlenmiştir. Metne göre Ferhad bu kasırda üç ay boyunca kalarak zevk ve sefa eylemiştir. Sahne tipik bir işaret meclisi betimidir. Nakkaş resim için ayrılan boşluğun üzerindeki beyitleri resimlemiştir.³

IV. 2. 1. 4. Ferhad'ın Hızır'ı Ziyaret Etmesi⁴

75a. yapraktaki resimde,

¹ H. 802, 66a: XVII/ 88-101.

² Öykünün tamamı için bkz. Ekler I. s. 246

³ Resmin altındaki beyitlerde zevk ve sefa içinde geçen üç ayın sonunda yaprakların dökülmesi, ardından kar yağmaya başlayıp kışın gelmesi anlatılmıştır.

⁴ H. 802, 75a: XXIV/ 10-25.

Ferhâd'niñ Sokrât tagı tiłsimin açarga kemer baglap hayvân-veş çeşme tigresideki merg-zâr-i ahdarda Hîzr mülâkâtıdin ser-sebz bolgani...(Ferhad'ın Sokrat dağının tiłsimini açmak için azmedip hayvan gibi çeşme etrafındaki yeşilikte Hızır ile konuşmasından dolayı genleşmesi, ferahlaması)

başlıklı bölümdeki hikaye canlandırılır¹. Resimde Ferhad'ın, Hızır'ın² nasihatlerini dinlediği an betimlenmiştir.(Res. 108) Resmin üzerindeki beyitlerde de belirtildiği gibi Ferhad, Sokrat Dağı'na gelir, atını bağlar ve su içinde (derede) gusül aldıktan sonra yeşil elbise³ giyen ihtiyan Hızır'ı görür, neşelenir. Niyetini anlattıktan sonra Hızır'ı dinler. Silahlanmıştır çünkü tiłsimli vadiden geçmeden hisara varamayacağını bilir. Hızır ise Ferhad'a bunu nasıl başaracagini anlatır. Nakkaş, Ferhad'ın Hızır'ı bulmasıyla rahatlamasını ve Hızır'ın da bu işin tehlikesini bilmesinden dolayı tedirginliğini figürlerin yüzlerine yansıtır. Mekân beyitlerdeki gibi tasaranmıştır. Hikayede olayın geçtiği yer Sokrat Dağı'dır. Bu yüzden nakkaş dağı ayrıntılı betimler. Etraf kayalarla çevrilmiş, dağ keşileri ve aslanlar kayaların arasına yerleştirilmiştir.

IV. 2. 1. 5. Şirin'in Ferhad'ı Ziyareti⁴

86b. yapraktaki resimde,

Ferhâd'niñ tîsesi taşrı pâre pâre kîlmak bile tag bagrıga kâv kâv salgan sadâni Şîrin işitkeni ve kuyaş tagdın tulu' kîlgan dik ol kûh-i belâser-vaktiga yitkeni...(Ferhadın baltasının taşı parça parça etmesiyle tağ bağına kav kav saldığı sesi Şirin'in duyması ve güneşin tağdan doğuşu gibi o baş belası vaktine yetişmesi)

başlıklı bölümde yer alan, Bîsütûn Dağı'nda⁵ Şirin'in Ferhad'ı ziyaret etmesi konusu canlandırılır⁶ (Res. 109). Şirin başında dilimli tacıyla atı Gürgsar'ın üzerinde görülür.

¹ Öykünün tamamı için bkz. Ekler I. s. 247

² Hızır, rivayetlere göre ölümsüzlük suyunu içerek (ab-ı hayat) hayatı kalmayı başarıp darda kalanların yardımına koştuğuna inanılan kutsal bir kişi olarak tanınır. Özellikle Kur'an'da Kehf suresindeki hikayesi ile tekke ve tasavvuf edebiyatında bir çok sembolü yüklenmiştir (Tökel 2000: 361-62).

³ Dîvân şiirinde Hızır'ın yüklediği simgelerden biri de "yeşil renk"tir. Bu yüzden İslam tasvir sanatında Hızır genellikle yeşil elbiseler içinde betimlenir.

⁴ H. 802, 86b: XXXI/ 91-106.

⁵ Bîsütûn Dağı, Ferhad'ın sevgilisi Şirin için Kermanşah civarında deldiği dağdır (Devellioğlu : 2000: 110).

⁶ Öykünün tamamı için bkz. Ekler I. s. 247

Kayaların üzerindeki Ferhad, başında yaprak biçimindeki başlığı, elinde kazması¹ ile Şirin'e bakar. Metinde, Ferhad'ın, Şirin'in güzelliğinden etkilenederek su yollarını açtığı yerdeki kayaya onun heykelini dönemin heykeltırashlarından daha büyük bir sanat ile yaptığı anlatılır. Elindeki *gürz* ile vuruşundan, toprağın *Elbüruz Dağı* azametine büründüğü belirtilir. Nakkaş, resimde Ferhad'ın heykeltırış yönünü vurgulayacak bir betimleme içine girmez. Sahne sade bir anlatımla verilmiş, ayrıntılardan kaçılmıştır.²

Bu hikayenin, İslam edebiyatında sıkılıkla konu edildiği görülür. Sasanî hükümdarlarından Hüsrev-i Perviz'in (596-628) tarihi kişiliği ve karakteri etrafında örtülen hikayelerin, zamanla tarihi gerçekliklerinden sıyrılarak destanlaştırıldığı, etrafındaki karakterlerin de başlı başına diğer hikayelere konu edildiği görülür. Hüsrev ile Şirin'in hikayesinde yer alan Ferhad karakteri için de çeşitli kaynaklara göre, Kufe şehrindeki Havernak köşkünü yapan yabancı bir şehirden gelen mimar Kanton b. Sinimmar olduğu öne sürülmür.³

IV. 2. 1. 6. Mihin Banu ile Ferhad'ın İşret Meclisi

92b. yapraktaki resimde,

Mihin Bânu bile Şîrîn'niñ Ferhâdnı firâk-hârâ kemerî itegidin dâmen-gîr bolup visâl atlas çarhî harîmide tokuz perde içre mahrem kîlip ziyyâfet harîr ve hulleleri üzre meclis tützemekleri ve on fende on sâhib-kemâl kız kim 'aşare-i kâmile alar ta'rîfidin... (Mihin Banu ile Şirin'in Ferhad'ı ayrılık taşı kemerinin eteğinden şikayetçi olup kavuşmak için atlas gökyüzünün haremde dokuz perde içinde gizleyip ziyafet ipek ve cennet elbiseleriyle meclis düzenlemeleri ve on bilimde on hünerli kız tarifinden...) başlıklı bölümdeki⁴ Ferhad ile Mihin Banu'nun işaret meclisi canlandırılır⁵. (Res. 110) Ferhad, kendisine Mihin Banu tarafından hazırlanan ziyafette, halının üzerine bağdaş

¹ Metinde Ferhad'ın kazması, önce *balta*, sonra *keser* olarak geçmektedir. Hatta Şirin'in taşa heykelini yaparken, bu keseri *gürz*'e benzetiliyor.

² Metinde belirtilen, Kasr-ı Şirin ve taşa oyulmuş tasvirler ile ilgili ayrıntılı bilgi, H. 895, 99b. yapraktaki resim açıklanırken verilecektir.

³ Tarihi kaynaklarda Ferhad karakteri ile ilgili kesin bilgiler bulunmaz. Hamdullah Mustafî, Taberi, İbnül Fâikh, Kazvîni gibi tarihçi ve coğrafyacılar, Ferhad'ın Şirin'e aşık olduğu ve inşaat işlerinden anladığı ve taş işçiliğinde sanatkâr olduğu konusunda hem fikirdirler.

⁴ TSMK H. 802, 92b: XXXV/ 145-160.

⁵ Öykünün tamamı için bkz. Ekler I. s. 248

kurarak oturmuş, sakının henüz sunduğu şarabı almaktadır. Bahçedeki bu işaret meclisinde, müzisyenler, sakiler ve hizmetkarlar ziyafetin zengin ve eğlenceli geçtiğini vurgular biçimde betimlenmiştir. Yanında oturan Mihin Banu, birazdan Şirin'in gelmesine izin verecek ve iki sevgili birbirini görünce bayılacaktır. Metinde bu bölüm anlatılmasına rağmen, nakkaş resimde ayrıntıları canlandırmamıştır. Yine metinde geçen on güzel kızın, içi mücevherlerle dolu tepsilerle ziyafete gelip, etrafa lal ve inci saçmaları, Şirin'in Ferhad'ın karşısına geçip kadeh kaldırması ve içmesi görsel olarak ifade edilmemiştir. Nakkaş, daha genel bir anlatımla içki şişelerini taşıyan ve sunan hizmetkarları betimlemeyi tercih etmiştir. Ferhad ile Mihin Banu'nun¹ başında onların soyluluğunu kanıtlarcasına dilimli taç, hizmetkarlarda ise sarık ve çeşitli tipte başlıklar görülür.

IV. 2. 1. 7. Hüsrev'in Ferhad'ı Yakalatması²

99a. yapraktaki resimde,

Hüsrev kurgannı kabap tüşüp devride yana bir kurgan igirgeni ve Ermeniyye kurganı erk dik Husrev igirgen kal'anıñ devriga kirgeni ve çirigniñ Ferhad taşı korkunçidin... (Hüsrev'in kurganı yanınca devrinde yine bir kurgan çevirmesi ve Ermeni kurganının kale duvarı gibi Hüsrev yaptığı kalenin devrine girmesi ve ordunun Ferhadın taşının korkusundan ...)

başlıklı bölümdeki Hüsrev'in Ferhad'ı esir alması sahnesi canlandırılmıştır³ (Res. 74). Resimde hikayenin üç ayrı bölümü betimlenmiştir. Arka planda Ermen kalesi görülür. Kalenin önünde hileyle bayıltılan Ferhad, Hüsrev'in askerleri tarafından el ve ayaklarından bağlanarak karargâha götürülmektedir. Öndeki asker, Ferhad'ın dağları deldiği kazmasını omzunda taşır. Sol üst köşede ise Ferhad'ı, kaleyi savunurken etkisiz hale getirmesi için Hüsrev tarafından görevlendirilen mecnun (aşından delirmiş) kılığına girmiş adam görülür. Ferhad'ı bayıltıcı ilaç serptiği çiçekle etkisiz hale getiren bu adam, Ferhad'ın en yakın arkadaşı Şapur tarafından başı taşla ezilerek öldürülürken betimlenir. Şapur tepenin ardından, elleri üzerinde kaldırdığı kaya parçasını adamın

¹ Şirin ile Mihin Banu'nun görselleştirilmesi farklı olmadığından kimi yayılarda bu sahne Şirin ile Ferhad'ın işaret meclisi olarak geçer.

² TSMK H. 802, 99a: XL/ 96-107.

³ Öykünün tamamı için bkz. Ekler I. s. 248

kanlar içinde kalan başına atmaktadır. Resimde betimlenen son bölüm ise resmin diğer yarısını kaplar. Hükümdar ve ileri gelen askerlerin çadırlarının bulunduğu bu kısımda, bağdaş kurmuş oturan Hüsrev, iki askerin getirdiği haberi dinler. Askerler Ferhad'ın tutsak edildiğini hem el kol hareketleriyle anlatmakta hem de tepenin gerisini işaret etmektedir. Çadırlarda bulunan diğer askerlerde olayın heyecanını birlikte paylaşır biçimde gösterilir. Hüsrev'in yanındaki bir okçu ve hizmetkar ile çadırların arasında duran diğer figür haricindekilerin başlığı beyaz sarıktır. Ferhad'ın başlığı ise yere düşmüştür.

Metinde ordu karargâhındaki askerlerin Ferhad'ın tutsak edildiği haberini alması üzerine, kimilerinin Ferhad'ı kılıçtan geçirmek istediği, kimilerinin başını gövdesinden ayırmak istediği anlatılır. Pir Ahmed bin İskender, bu anı çadırlarının önünde birbirleriyle hararetle konuşan askerlerin mimik ve hareketlerine yansımıştır. Yine metinde Şapur Ferhad'ı cansız yerde yatarken görünce onu öldür zannedip, hilekar adamı öldürmek için yanına yaklaştığı anlatılır. Hikayenin bu bölümü de nakkaş tarafından canlandırılmış, Şapur adamı öldürürken betimlenmiştir. Pir Ahmed bin İskender burada Ferhad'ın esir edilme hikayesini mümkün olduğu kadar çok ayrıntıyla vermek istediği gözlenir. Nakkaş, kitap resimleme yöntemleri arasında nadir olarak görülen aynı olayın farklı anlarını aynı resimsel mekânın içinde betimleyerek özgün bir ikonografik yorum ortaya koymuştur.

IV. 2. 1. 8. Ferhad ile Yaşlı Kadın¹

111a. yapraktaki resimde,

Zâl-i mekkâre belki Ferhâd-küş-i hûn-hâreniň tiyg-i zebânin tîz itip Ferhâd katlin engîz itkeni dagı... ve Ferhâ'nıň ‘omri hayli vucûd mülkidin celâ bolgani ve ol celâ perişânliğidin ecel hayliga ... (Hilekâr yaşılmın belki Ferhadı öldüren kan dökücünün kılıçının dilini keskinleştirip Ferhad'ın öldürülmesini karıştırması ve... ve Ferhad'ın ömür atı vücut mülkünden ayrılması ve o ayrılık perişanlığından ecel atna...)
başlıklı bölümlerde bulunan yaşlı kadının Ferhad'ı kandırarak ölümüne sebep olması sahnesi canlandırılmıştır¹ (Res. 111). Resimde, Hüsrev'in Ferhad'ı kandırması için

¹ TSMK H. 802, 111a: XLVIII/ 75-85; XLIX/ 1-5.

görevlendirdiği yaşlı kadın, dağa Ferhad'ın yanına gelip çömelerek onunla konuşurken betimlenmiştir. Kadın Ferhad'a, Ermən'de güven içinde yaşarken Hüsrev'in, ordusuya kaleyi kuşattığını, ancak Hüsrev ile Mihin Banu'nun anlaşarak her gün içki meclisleri kurduklarını, herkesin huzurunun kaçtığını, Şirin'in de Hüsrev'le evlenmemek için canına kıydığını anlatır.

Ferhad şaşkınlıkla iki elini yukarı doğru açmış anlatılanları dinlemektedir. Dağlık alanda ceylanlar ve dağ keçileri görülür. Metinde Ferhad, yaşlı kadına niyetinin can almaksa bunu başardığını ve onu yalnız bırakmasını söyleyip ah çekerek kendini kayalardan aşağı atar. Nakkaş, bu sayfada yer alan metinde anlatılan Ferhad'ın kendini kayalardan atma sahnesi yerine yaşlı kadını dinlediği sahneyi resmetmiştir. Erken örneklerden birinde hikaye, üslup farkları bir yana benzer biçimde canlandırılmıştır². Yaşlı kadın yine çömelmiş, Ferhad'a uydurduğu hikayeyi anlatırken Ferhad ise duydukları karşısında ellerini iki yana açmış, sarsılmış bir vaziyette betimlenmiştir. Resmin üzerinde,

*Garaz ger cân idi aldiñ ana hay
Ölüg tendin ni istersin yana hay
Köñül kanın içerdin toygil imdi
Mini öz mihnetimga koygil imdi³*

beyitleri bulunur. Yine Ferhad'ın arkasında resmedilen dağ keçisi de burada görülür. Yalnız her zaman yanında bulunan kazma ve iş aletleri, H. 802 111a. yapraktaki resimde betimlenmemiştir.

IV. 2. 1. 9. Ferhad ile Şirin'in Ölümü⁴

117a. yapraktaki resimde,

Kuyaşını şafak-gün a'mârîga salıp felek kurganıdin çıkışganda sehâb mânen 'amâri zeyli açılması ... ve Şirin'niñ Ferhâd 'ışkida cân birgenin Mihîn Bânû dagı cân-şîrîn kilip...(Güneşi şafak rengi yaşıylara salıp felek kurganından çıktığında bulut gibi

¹ Öykünün tamamı için bkz. Ekler I. s. 249

² Oxford, Bodleian Library, Eliot 408, 66a, Herat , 1485

³ Eğer hedefin can almaksa alındı, tamam; ölü tendon ne istersin yine vah! Gönül kanını içmeye doy Şimdi; beni kendi sıkıntım içinde bırak Şimdi.

⁴ TSMK H. 802, 117b: LI/ 135-150; LII/ 1-2.

ömürün açılması ve Şirin'in Ferhad aşkında can vermesiyle Mihin Banu'nun da canı tatlı kılıp...)

başlıklı bölümde yer alan Ferhad'ın ölümyle yıkılan Şirin'in kendini öldürmesi sahnesi canlandırılır¹. Resimde başında tacıyla Şirin, Ferhad'ın tabutu üzerinde can verir. Mihin Banu'dan helallik istedikten sonra köşkün içindeki odaya Ferhad'ın yanına giren Şirin, gül yanaklı sevgilisini uyuduğunu görünce ona yatak arkadaşı olmak ister ve yüz yüze omuz omuza koyup kucaklaşarak uykuya dalar.² Bu sayfada yer alan metnin son beyitlerinde, bu evin matem evi olduğu, odaya girenlerin ağıtlar yaktıkları anlatılır. Ferhad'ın tabutu üzerinde can veren Şirin'i ve onların ölülerine ağlayan kadınları betimlerken Pir Ahmed bin İskender bu beyitlerden yola çıkış olabilir. Kadınlar kederle başörtülerini çıkarmışlar, saçlarını yolarak ve elbiselerini yırtarak acılarını gösterirler. Soldaki Mihin Banu, kederinden ayakta duramaz bir biçimde yere yığılmış, diğerleri onu teselli ederken betimlenmiştir.

IV. 2. 1. 10. Leyla ile Mecnun'un Gül Bahçesinde Buluşması³

134a. yapraktaki resim, *Leyla vü Mecnûn* mesnevisinde yer alan ,
Bahâr ferrâşı nefes nefes esken nesîmber pülemekî bile lâle çerâgın yarutkanda ve sehâb müş’abidi lahza lahza tüşken ... (Bahar hizmetlisinin nefes nefes esen rüzgârlar üflemesiyle lalenin çirasını aydınlatlığında ve bulut hokkabazı an an düşmesi...)
 başlıklı bölümdeki Leyla ile Mecnun'un buluşması sahnesini canlandırır⁴. (Res. 77) Gül bahçesine giren Leyla, diken içinde inleyen bülbülü (Kays) görür. Gamlı Kays yakasını gül gibi parçalamış, inleyerek ağlarken Leyla yetişir. Gönlünde ızdırabı olan Kays onu görünce bayılır. Resimde Leyla Mecnun'un karşısında ayakta durur. Bir eliyle göğsünü tutar. Mecnun ise omzundaki şalına sarılmış acı içinde Leyla'ya bakmaktadır. Nakkaş bahçeyi çiçeklerle süslemiştir. Sağ üst köşede basamaklı küçük bir kameriye⁵, altında da küçük bir havuz görülür. Sol alt köşede ise iki basamaklı fiskiyeli bir

¹ Öykünün tamamı için bkz. Ekler I. s. 249

² Metindeki uykudan kasıt ölümdür.

³ TSMK H. 802, 134a: XII/ 862-893.

⁴ Öykünün tamamı için bkz. Ekler I. s. 250

⁵ Prof. Dr. Nurhan Atasoy, *Hsbâhçe: Osmanlı Kültüründe Bahçe ve Çiçek* adlı kitabında yukarıda bahsedilen mimari yapı için “küçük bir kule köşkü” tanımlaması yapmıştır. Bahçe köşklerinin, çevredeki manzaranın daha iyi izlenebilmesi için en uygun yer seçilerek konulduğunu ve zeminden birkaç basamak yükseltildiğini belirtir (Atasoy 2002: 28).

havuzdan sular fışkırır. İki havuzu bağlayan küçük bir dere görülür. Kays'ın mektepteki betimi haricinde Mecnun olmadan önceki halini gösteren sahneler pek rastlanmaz.

IV. 2. 1. 11. Leyla ile Nevfel'in Kabilelerinin Savaşı¹

145b. yapraktaki resimde,

Nevfel'niñ Leylî gevherin Mecnûn 'ikdi silkige tartar üçün gevher dik sözler nazm silkige tartıp Leyli atasığa yibergeni ve anıñ söz gevherin uşatıp...(Nevfel'in Leyla'nın cevherini Mecnun'un inci dizisine dizmesi için mücevher gibi sözleri nazım dizisine çekip Leyla'yı atasına göndermesi ve onun söz mücevherini uفالayıp...)

başlıklı bölümdeki Nevfel'in ordusu ile Leyla'nın kabilesinin savaşı canlandırılmıştır². (Res. 112) Resimde kanlı bir savaş sahnesi görülür. Tepenin gerisinde askerler borazanlar çalmakta, sancaklarını taşımaktadır. Nevfel, resmin sağ üst köşesinde altın yıldızlı zırhıyla atının üzerindedir. Askeri ona çetr³ tutmaktadır. Askerleri Leyla'nın kabilesini bozguna uğratmış, kovalamaktadır. Beyitlerde Nevfel'in ordusunun dağı saf tutup, sarhoş develer gibi köpük saçtığı, acımasız askerlerin kan dökmek için birbirlerine öfkeyle yetişmeleri, askerlerin baharda yağan yağmur gibi düşmanın üzerine ok yağıdılmaları, kılıçla insanları helak ettikleri, altındaki beyitlerde nasıl ki temizlik için saç kesilirse askerlerin de halkı yok etmek için kılıç çekip baş kestiği, okların kuş gibi uçup düşmanın canını teninden aldığı, savaş araçlarının her tarafa öldürmek için kivilcim saçmaları anlatılmıştır. Nakkaş sahneyi metne uygun betimlemiştir.

Hikayelerdeki savaş sahnelerinin en önemli özelliği, sahneyi mümkün olduğunca ayrıntılı canlandırmaktır. Yazılı olarak ortak bir kalıba göre anlatılan savaş sahnelerinde diğer bir amaç okuyucuya o heyecan ve korkuyu hissettirebilmektir. Nizami'nin Leyla ile Mecnun mesnevisinde de sahne benzer biçimde anlatılır.⁴ Bu beyitlerin yer aldığı

¹ TSMK H. 802, 145b: XXII/ 1839-1853.

² Öykünün tamamı için bkz. Ekler I. s. 250-51

³ Çetr hükümdara tutulan güneşliktir (Ayrıntılı bilgi için bkz. Aydın Taneri, "Çetr" ,TDV İslam Ansiklopedisi, c. 8, İstanbul 1993: 293-4.)

⁴ "Savaş denizi dalgalandı, muharipler kükrediler. Kılıç elinde kan içen kadehinden o kadar cür'a saçtı ki toprağı sarhoş etti. Kahramanların mızrakları o kadar sert ve kuvvetli idi ki, o mızrakların pençesi koşup

sahneler ise nakkaşlar tarafından ayrıntılı olarak betimlenmektedir. Mızrakların saplandığı, başların kesildiği, askerlerin meydana ok yağırdığı görülür.

IV. 2. 1. 12. Babasının Mecnun'u Ziyareti¹

153b. yapraktaki resimde,

Mecnûn'ının atası dîv-bâd dik deş etrâfida evrülüp öz divâne-nihâdin sergestelikde tapmagı ve cünûn deşti karakçları her dem anıñ hûşı karvâni haylin...(Mecnun'un atası dev rüzgar gibi çöl etrafında dönüp kendi Dîvâne yaradılışını başıboşlukta bulması ve delilik çölü gözcülerinin her an onun akıl kervanı ordusunu...)

başlıklı bölümdeki babası ile Mecnun'un buluşması sahnesi canlandırılır². (Res. 113) Mecnun boynuna deveden çözdüğü ipi bağlayıp babasının eline verir. Ona, elinde boynu bağlı iti olduğunu söyleyerek ellerini yere koyar ve kendini dört ayaklı yapar. Deve tepenin gerisinde çömelmiş durur. Mecnun'un babası ise oğlunun boynundaki ipi tutar. Mecnun aşından çöllere kaçmış, Dîvâne olmuş, derdine hiçbir çare bulunamayacağını babasına anlatmaya çalışmaktadır. Babası bu durumu kabullenerek ve ipi oğlunun boynundan çözerek evine geri donecektir. Nakkaş beyitlerde anlatılan hikayeyi birebir canlandırmıştır.

IV. 2. 1. 13. Bahram Gur³ ile Dilaram Avda⁴

Yazmanın 182a. yaprağında canlandırılan resim, *Seb'a-i Seyyare* adlı mesneviden, *Behrâm'ının 'ışk tûfâni tuygânidin bî-hired ve mey oti harâreti galeyânidin bî-hôd bolgani...(Behram'ın aşk tufanının taşkınlığından akılsız ve şarap ateşinin hararetinin çoskusundan kendinden geçmesi...)*

hüküm eden aslanın hücum pençesini kırıyordu. Beyin akıtan çelik kılıçlar, büyüklerin başlarını uçuruyordu.”(Nizami 2001: 118).

¹ TSMK H. 802, 153b: XVIII/ 2501-2512.

² Öykünün tamamı için bkz. Ekler I. s. 251

³ Bahram Gur, tarihte V. Bahram olarak geçer ve I. Yazdgird'in oğludur. 420 ile 438 arasında hüküm sürmüştür. Bahram'a, usta avcılığından ve sert karakterinden dolayı “gur” (Yaban eşeği) lakabı verilmiştir. İçkiye, kadınlara, ava, maceraya ve müziğe olan düşkünlüğü ilgi çekmiş, hikayeleri dilden dile anlatılarak İran edebiyat ve sanatında son derece popüler olmuştur. (Klima 1989, III: 518; Hanaway 1989: 519).

⁴ TSMK H. 802, 182a

başlıklı bölümde yer alan Bahram Gur'un Dilaram ile birlikte avlandığı ve onu yanından kovduğu sahnedir¹ (Res. 114). Resimde Bahram Gur, atının üzerindeyken okuya geyiği göğsünden vururken betimlenir. Metinde *Şuh* olarak geçen Dilaram, geride elindeki liri çalarak Bahram'ı seyreder. Tepenin gerisinde, Bahram'ın birlikte ava çıktığı adamları olayı izler. Metinde Bahram'ın sarhoş olduğu ve Dilaram'a, gördüğü geyiği nasıl vurmasını istediğini sorduğu anlatılır. Dilaram ise Bahram'ın hünerini takdir etmek yerine küçümseyince çöle attırılır. Nakkaş ölü geyığın tasvirinde metni dikkate almamıştır. Metinde geyığın önce iki bacağından okla yere saplandığı sonra da uzaktan öldürdüğü belirtilir. Nakkaş ise bu sahneyi betimlerken geyiği göğsünden vurulmuş göstermiştir.

Bahram Gur ile Dilaram'ın avlanma sahnesi sıkılıkla resimlenen bir konu olup, bir çok mesnevide yer alır. Nevayı'den önce Firdevsi *Şehnâmesi*'nde², Nizami'nin *Heft Peyker*³ adlı mesnevisinde ve Emir Hüsrev Dehlevî'nin *Heşt Behişt*⁴ adlı mesnevisinde anlatılan bir hikaye olup, resimli nüshalarda da sıkılıkla karşımıza çıkan bir sahnedir. Ayrıntılar değişse bile sahne hep aynıdır. Bahram Gur, saz çalmakta usta sevgilisi onu izlerken geyiği okuya öldürürken görülür. Kimi zaman olayı izleyen izleyiciler de tepenin ardına yerleştirilirler.⁵

¹ Öykünün tamamı için bkz. Ekler I. s. 251

² *Şehname*'de Bahram'ın sevgilisi Azade isimli güzeldir ve harp çalmaktadır. Hikayeye göre Azade ile bir gün ava çıkan Bahram, önlerinden geçen biri erkek dişi geyığın hangisini öldürmesini istediğini sevdigine sorar. Azade, dişi geyiği erkek, erkeğin de dişi yap deyince Bahram erkek geyige attığı iki uçlu okla, geyığın boynuzlarını kırar. Ardından dişi geyige attığı iki ok da hayvanın kafasına saplanır. Ancak Azade bu yapılanın delilik olduğunu söyleyince, Bahram Azade'yi devesiyle çiğner (Bkz. Warner-Warner 1915, c.VII:80-84).

³ *Heft Peyker*'de Bahram'ın sevgilisi Fitne'dir. Harp çalmakta ustadır. Birlikte ava çıktıkları bir gün yaban eşegini nasıl vurmasını istediğini sevgilisine sorar. Fitne, yaban eşegini okla başından vurup tırnağından çıkışmasını söyleyince bunu gerçekleştirir. Ancak Bahram, pratik yapılarak bunun başarılabilceğini söyleyen Fitne'ye çok sinirlenir ve askerine onun öldürülmesi emrini verir. (Bkz Meisami 1995: 76-80).

⁴ Heşt Bihişt'te de Bahram'ın sevgilisinin adı Dilaram'dır. O da harp çalmakta ustadır. Günlerini av ve eğlence meclislerinde geçiren Bahram'ın en büyük zevki yanına Aşkar ve Dilaram'ı alarak ava çıkmaktır. Bir gün avda Dilaram'a geyiği nasıl vurmasını istediğini sorunca, sevgilisinden erkeğin dişine dönüşmesini istediği cevabını alır. Bahram, vuruşyla erkek geyığın boynuzlarını koparıp, iki okla dişi geyliğin başına saplar. Dilaram, bunu ustalıkla değil büyü ile yaptığı söyleyince onu atının üzerinden aşağı atarak terk eder. (Brend 2003: 24-25).

⁵ Konuya ilgili bazı örnekler için bkz. Barbara Brend, Perspectives on Persian Painting. Illustrations to Amir Khusrau's *Khamseh*, London, 2003: 286-87; B.W. Robinson, The Persian Paintings in the John Rylands Library, London-Totowa, 1980: ; E. Bahari, Bihzad:Master of Persian Painting, New York, 1996: 149; T.W. Lentz- G.D. Lowry, Timur and Princely Vision, Persian Art and Culture in the Fifteenth Century, Washington, 1989: 140.

IV. 2. 1. 14. Mühendis Zeyd'in Hikayesi¹

192b. yapraktaki resimde,

Yekşenbih küni Behrâm'niñ kuyaş dik zerbeft libâs kiyip günbed-i zer-nigârgâ 'azm kılıp sarıg hullelîg hûr bile bezm-i 'ayş tüziüp altın sağarda asfer mey içkeni... (Pazar günü Behram'ın güneş gibi sırmalı kumaştan elbise giyip altınla işlenmiş kubbeye yönelik sarı cennet elbiseli huri ile meclis düzenleyip altının kadehte sarı şarap içmesi...) başlıklı bölümde yer alan sahtekar mühendis Zeyd'in hikayesi canlandırılır². (Res. 79) Pazar günü sarı (altın renkli) köşke Rum güzel ile birlikte olmaya giden Bahram, orada Zeyd'in başından geçen maceraların anlatıldığı hikayeyi dinler. Zeyd şahı, adına yaraşır bir altın taht yapması konusunda ikna eder. Hazinedeki altınları emrine verir. Zeyd bir yıl sonra altından tahtı şaha teslim eder. Ancak taht için kullandığı altınlara gümüş karıştırmıştır ve bunu diğer kuyumcular hemen anlar.

Metinde sekiz sütunlu, sekiz basamaklı tahtın kanat açmış dört tavus ile süslendiği, bu kuşların şahın başı üzerinde devlet kuşu olduğu, kanatların onu koruduğu, şahın da bu durumdan sevinç duyacağı anlatılır. Resimde şah tahtında otururken betimlenmiştir. Tahtın çokgen biçimini ve altı basamağı, dört tavus kuşundan ikisinin kanatlarını açtığını, dört kuşun tahtın dört köşesine konduğu görülür. Şahın sağ tarafında kuşlardan sorumlu görevli görülür. Hikayeye göre Zeyd hükümdarın altından yapacağını söyledişi tahtına gümüş karıştırmıştır ve rakipleri bu konuya korkularından söyleyemediklerinden papağana söyletmeleri için kuşcu ile anlaşmışlardır. Nakkaş papağanların Zeyd'in yalanını ortaya çıkardıkları sahneyi betimlemiştir. Önde elleri önünde bağlı ürkek duran sakallı figür mühendis Zeyd olmalıdır. Arkasında duran iki kişi ise rakiplerdir. Şah ona dönmüş, şaşkınlıkla ellerine açarak bakmaktadır.

IV. 2. 1. 15. Cabir-i Rahzen ile Sühey'l³

209b. yapraktaki resimde,

Çehârşenbih küni Behrâm'niñ mâî kisvet bile günbed-i Nîlûferîga meyl kılıp hûrşîd-i âsmânî libâs bile câm-i firûze-gûn ara kebûdân meyi dik bade salıp... (Çarşamba günü

¹TSMK H. 802, 192b

² Öykünün tamamı için bkz. Ekler I. s. 252

³ TSMK H. 802, 209b

Behram'ın mavi elbise ile Nilüfer künbetine yönelik açık mavi güneş gibi elbise ile firuze renkli kadehte mavi şarap gibi bade salıp...)

başlıklı bölümdeki Korsan Cabir ile Süheyl'in hikayesi canlandırılmıştır¹. (Res. 115) Bahram, Çarşamba günü mavi köşke gelip, Yemen valisinin oğlu Süheyl'in maceralarının anlatıldığı hikayeyi dinler. Hikayeye göre Cabir, denizlerde korsanlık yaparak geçimini sağlar. Elde ettiği ganimetin adasında ağaçlar ve nilüfer çiçekleriyle dolu köşkünün bulunduğu yerde saklar. Mihr ile Süheyl ise birbirini seven gençlerdir. Bir gün Mihr sandal ile kıyıda gezerken akıntıya kapılıp Cabir'in köşkünün bulunduğu yere doğru sürüklendir. Cabir kızı tatsak alır. Mihr'i görmek isteyen Süheyl denize açılır ve Cabir'in saldırısıyla gemisi batar. O da tatsak edilir. Mihr'in ve Süheyl'in babaları çocuklarını kurtarmak isteseler de başarılı olamazlar. Ancak Mihr, Süheyl'in kuyuda tatsak bulduğunu öğrenince kızların yardımıyla onu çıkarır. Cabir'le savaşır ve hazineyi ele geçirir.

Resmin üzerindeki beyitlerde Süheyl'in, korsan Cabir'i yakalayıp ellerinden bağlarak kuyuya atması, bütün hazineğini eline geçirmesi, Cabir'in adamlarının Süheyl'in tarafına geçmesi, Süheyl'in içki meclisi kurması anlatılır. Resimde Süheyl Cabir'in adasındaki köşkün önünde durur. Ada metinde anlatıldığı gibi betimlenmiştir. Süheyl'in önünde yere diz çökmüş vaziyette, elli arkasından bağlı korsan Cabir üzgün bir şekilde yere bakar. Köşkün önünde Süheyl'in nişanlısı Mihr ve onun arkasında da dört cariye olayı izler.

IV. 2. 1. 16. İskender Avda²

270a'daki resimde, *Sedd-i İskenderî* adlı mesneviden,
İskender'niñ köñül zülf-i câdûdin hâl-i hindûga meyl itken dik Keşmir'din Hindistan'ga
'azimet kılgani ve rây-i Hind cemâ'at-i ehli ta'ayyün ve güruh-i hikmet...(İskender'in gönlünün sevgilinin saçından Hintli benine meyletmesi gibi Keşmir'en Hindistan'a yönelmesi ve Hind hükümdarının cemaatinin meydanan çıkması ve hikmet gürühu...) başlıklı bölümdeki İskender'in avlanması sahnesi canlandırılır¹ (Res. 116). Beyitlerde Hindistan'a gelen İskender'in Hindistan'ı anlatan ve öven sözleri yer alır. Uzun uzun

¹ Öykünün tamamı için bkz. Ekler I. s. 252-53

² TSMK H. 802, 270a: XLIII/3835-3856.

Hint şahının gönderdiği cariyenin güzelliği ve edası anlatıldıktan sonra, ormanın solunda ırmak olduğu, güneydeki alanda Hint şehrinin bulunduğu, doğu sınırında bir sazlık, bu sazlığın suyunun şerbet gibi tatlı olduğu, batıda dağın sınır olduğu ve burada baharın dört dönem yaşandığı, yaz ve kışın burada fesleğenler olduğu, nehrin de tıpkı bal gibi arasından aktığı anlatılır.

Resimde İskender'in av sahnesi betimlenmiştir. Tepenin gerisinde atlı figürler ellerinde şahin tutmaktadır. Yaralı hayvanlar ve onları avlayan avcılar kompozisyonun merkezindedir. İskender'in Hindistan'da avlanması sık sık resimlenen bir sahnedir. Resmin bulunduğu sayfadaki metinde avdan bahsedilmemesine rağmen, av sahnesi betimi yerleşik ikonografik kalıbin kullanıldığını gösterir. Farklı hamse nüshalarında İskender'in Hindistan'da geçirdiği günlerin anlatımında genellikle onun bu ülkedeki avlarını resimleyen tasvirler bulunur. Bu yerleşik gelenek Pir Ahmed bin İskender'in ilham kaynağı olmuş gibi gözükmeğtedir.

IV. 2. 2. Nizamî'den Nevâyî'ye: Tebrizli Ustanın Geleneksel Yorumları: R. 810

900/1494-95 tarihinde Sultan Ali el-Meşhedî tarafından Herat'ta kopya edilen eserin resimleri, Şah Tahmasp döneminde Tebriz'de yapılmıştır. R. 810 numaralı bu hamsenin resim programı oluşturulurken Nizamî *Hamsesi* resim programından yararlanılmıştır. Öyle ki bazı hikâyeler canlandırılırken kalıp olarak tekrarlanmıştır. R. 810'daki Nevâyî *Hamse*'sindeki resimlerde² Nizamî *Hamse*'sının resim programının kalıp olarak kullanılması bunun güzel bir örneğidir. Metin Çağatayca olmasına rağmen resmin üzerindeki başlıkların Farsça olması, Hüsrev'in Şirin'i gözetlemesi hikâyesinin Nevâyî'de olmamasına rağmen resimlenmesi, Leyla ile Mecnun'un mektepte ya da çöldeki hallerinin Nizami nüshalarındaki gibi betimlenmesi, ya da Bahram ile Dilaram hikâyesinde farklılıklar olmasına rağmen resmin Nizami nüshalarındaki örnekler gibi betimlenmesi, sadece Nevâyî hamsesine özgü konuların resimlenmemesi, nakşaların eseri hazırlarken bir Nizamî *Hamsesi* nüshalarının resimlerinden yararlandıklarını, ya da iyi bildikleri bu eserin resim programını uyguladıklarını gösterir. Eserin ilk baştan

¹ Öykünün tamamı için bkz. Ekler I. s. 253

² Y. 45a, y. 107a, y. 107b, y. 108a

resimli olarak tasarılmamış olması, resimlerin sonradan eklenmesi, resimlerin bir arada aynı sayfalara yapılarak kitaba eklenmesi gibi ayılan yanları belki de resimlerin metnin arasında metinle birlikte olmaması gibi nedenler, resimler için Nevâyî öykülerini kullanma ihtiyacını da kaldırılmış olabilir.

IV. 2. 2. 1. Hüsrev'in Şirin'i Pınarda Yıkandıken Gözetlemesi¹

Yazmanın 45a. yaprağında üst kısmında canlandırılan resimde Nizami'nin *Hüsrev ü Şirin* adlı mesnevisinden Hüsrev'in Şirin'i banyo yaparken gözetlediği sahne yer alır² (Res. 33).

Sayfada üstteki resimde, pembe kayalar arasında sağ alt köşede havuz içindeki Şirin, üstü çıplak, saçlarını tararken gösterilir³. Yıkanan Şirin'in elbiseleri, oku ve yayı altın yıldızlıdır ve ağaç dallarına asılıdır. Solda görülen siyah renkli atı Şebdiz nehirden su içер. Kayaların ardındaki Hüsrev, atı üzerinde ağızına parmağını götürmüş hayretle Şirin'e bakmaktadır. Yanında silahlı hizmetlisi bulunur. Hüsrev'in başında Tac-ı Haydârî bulunur. Resmin üzerindeki Farsça başlıkta “Hüsrev'in Şirin'i gözetlemesi” yazılıdır⁴.

IV. 2. 2. 2. Ferhad'ın Atıyla Birlikte Şirin'i Taşıması⁵

45a. yaprakta alttaki sahnede, Ferhad Şirin'i atıyla birlikte taşıırken gösterilir⁶. (Res.33) Ferhad'ın başında Tac-ı Haydari, belinde de kazması bulunur. Solda renkli kayalıklar ve üzerinde Ferhad'ın dağı delerken kullandığı diğer kazması, sağda ise at üzerinde beş

¹ TSMK R. 810, 45a (alt): XXXIV/80-89.

² Öykünün tamamı için bkz. Ekler I. s. 249-50

³ Resimli örnekleri için bkz. Grube 1978: 66; Binyon-Wilkinson 1933: 67; Arberry vd. 1959: 33; Levend 1967: 152; Robinson 1976: 107; Çağman-Tanındı 1979: 90; Welch 1979: 150; İnal 1995: 74; Adamova 1996: 98.

⁴ Bu hikaye Nevayî hamsesinde geçmediğinden Nizamî hamsesindeki hikaye özetlenmiştir. Nizamî'nın *Hüsrev ü Şirin* adlı mesnevisindeki hikayeye göre, av bahanesiyle Hüsrev'e gitmek için yola çıkan Şirin, yanındaki nedimeleri atlatıp atı Şebdiz'le bir pınarın başına gelir. Yorulan Şirin pınarın etrafında kimselerin olmadığından emin olunca, krem rengi elbiselerini çıkarıp, mavi ipek peştemalını beline bağlayarak kendini suya bırakır. Bu sırada Hüsrev onu, saçlarına su dökerken görünce aşık olur. Hüsrev arkasını dönünce atına atlayıp orayı terk eder (Nizami 1986: 76-83).

⁵ TSMK, R.810, 45a alt

⁶ Öykünün tamamı için bkz. Ekler I. s. 247-8

nedime görülür. Şaşkınlıkla parmaklarını ağızlarına götürmiş Ferhad ve Şirin'i izlerler. Nevayî 'deki hikayeye göre, Ferhad kendini işine verip su yolunu tamamlar ve suyu açmaya gider. Şirin'i göremeyen Ferhad işini yavaşlatır. Şirin'e Ferhad'ın suyu açmaya gittiği haberi gelince siyah renkli atı Şebdiz'e atlayan Şirin, havuzun bulunduğu yere gelir. Halk ve saraydakiler su havuza gelmeden yetişebilmek için kargaşa yaratırlar. Bu kargaşa sonucu Şirin'in atının ayağı kayınca, Ferhad onu atıyla birlikte sırtlayıp köşke getirir. Aynı hikaye Nizamî *Hamse*'sında de yer alır¹. Resimde, konunun yorumlanışına bakılacak olursa bu sahnenin de Nizamî *Hamse*'sının resim programından alındığı söylenebilir².

IV. 2. 2. 3. Leyla ile Babası³

Yazmanın 107b. yaprağındaki resimde, *Leyla vü Mecnun* mesnevisinden iki ayrı hikaye canlandırılır⁴. Sayfa ortadan iki bölünerek, üstteki resimde Leyla ile babası sohbet ederken, alttaki resimde ise Leyla ile Mecnun okulda ders dinlerken görülür. y. 107b, yazmada *Leyla vü Mecnun* mesnevisinin başlangıç sayfası olup, 108b. yapraktan itibaren metin başlar. Her iki sahne de Nizami *Hamsesi*'nden alınmış olmalıdır.

Üstteki resimde halı üzerinde, Leyla ile babası oturmaktadır.(Res. 117) Resimdeki başlıkta Farsça “Leyla ile babası mecliste” yazar. Arkalarında hizmetliler ayakta durur. Leyla ellerini iki yana açmış, babasına bir şeyler anlatır. Leyla'nın babasının ve hizmetlilerin başlarında Tac-ı Haydari görülür. Leyla ve kadın hizmetlilerin başlarında ise uçları dilimli beyaz örtü bulunur.

IV. 2. 2. 4. Leyla ile Mecnun Okulda⁵

¹ Ferhad'ın aşından haberdar olan Hüsrev, eğer dağları delerse Şirin'in aşından vazgeçeceğini söylemesi üzerine Ferhad işe koyulur. Bunu öğrenen Şirin, Ferhad'ı görmeye Bîsütûn Dağı'na gelir. Onun çok yorulduğunu görünce, bir bardak süt uzatır. Ferhad sütü içer. Bu sırada Şirin, üzerindeki altınlarla ağırlaşınca at taşıyamaz ve tökezler. Bunu gören Ferhad atı gerdanından kucaklayarak kaldırır ve Şirin'i köşke kadar götürür (Nizami 1986: 219-222).

² İki eserin resimli nüshalarında yer alan sahnelerin karşılaştırılması için bkz. Nevayî: Poliakova 1987: r. 67; Sulaimanova 1982: r. 70,... Nizami: Milstein 1984: r. 2, İnal 1995: r. 94, Richard 1997: r. 101

³ R. 810, 107b üst

⁴ Öykünün tamamı için bkz. Ekler I.

⁵ R. 810, 107b alt

Alttaki resimdeki başlıkta Farsça “Leyla ile Mecnun’un mektepten görünüşü” yazar. (Res. 117) Okulda ortada Leyla ile Mecnun’un hocası, elinde sopası ile ders anlatır. Solda ve sağda üç kız öğrenci onu dinler. Önlerinde rahleleri ve okkası durur. Resmin alt kısmında bir kız ve bir erkek öğrenci yazı yazmaktadır. Nevayî’deki hikayeye göre, babası Leyla’yı okutmak için evlerinden birini okul yapar. Kızıyla birlikte kabilenin başka çocukları da orada okur. Kays’ın kabileşinde okul olmadığı için, o da bu okula gider. Leyla ile Mecnun’un okul sahneleri, başta Nizamî olmak üzere Emir Hüsrev Dehlevî ve Camî’nin hamselerinin resimli nüshalarında da bulunur¹.

IV. 2. 2. 5. Mecnun’un Vahşi Hayvanlarla Gezmesi²

Yazmada 108a. yaprağındaki resimde, üstte Mecnun vahşi hayvanlar arasında, alta ise Mecnun’un Leyla ile buluşma sahneleri betimlenir (Res. 35). Bu sayfadan sonra mesnevi başlar. Üstteki resimde, aşından çıldıran Mecnun vahşi hayvanlar arasında yavru ceylana ot yedirir. Farsça başlıkta “Leyla’nın ayrılığında Mecnun’un hali” yazılıdır. Nevâyî’deki hikayeye göre, Mecnun çöllere düşünce, vahşi hayvanlarla arkadaşlık etmeye başlar. Yemeden içmeden kesilir. Bir taraftan Leyla için şiirler söylerken, diğer taraftan geyiklerle arkadaşlık eder.

IV. 2. 2. 6. Leyla ile Mecnun’un Çölde Buluşması³

108a. yaprakta alta görülen resimde Leyla ile Mecnun’un buluşması canlandırılmıştır⁴. (Res. 35) Leyla’nın oturduğu mahmilin önünden giden Mecnun devenin ipini tutmaktadır. Pencereden görülen Leyla parmağıyla ilerisini işaret ederken, Mecnun da avuç içini ileri doğru uzatırken gösterilmiştir. Hikayeye göre, eşi İbn-i Selam’ın yanından kaçarak çöle giden Leyla Mecnun ile karşılaşır. Kucaklaşıp sabaha kadar konuşurlar. Sabah olunca Leyla kabileşine döner, Mecnun ise çölde kalır. Bu iki sahne İslam tasvir sanatında en fazla tasvir edilen sahneleridir. Sadece hamse yananların

¹Leyla ile Mecnun’u okulda gösteren resimli Dehlevi nüshalarının listesi için Bkz. Brend, 2003: 270-71.

² TSMK R. 810, 108a üst

³ TSMK R. 810, 108a alt

⁴ Öykünün tamamı için bkz. Ekler I. s. 251

eserlerinde değil aynı zamanda Dîvân şairlerinin eserlerinin resimli nûshalarında da sıkılıkla resimlenir¹.

IV. 2. 2. 7. Bahram Gur'un Dilaram'ı Kovması²

Yazmada 146b. yaprakta bulunan resimde, *Seba-i Seyyare* adlı mesneviden dört ayrı hikaye canlandırılmıştır³ (Res. 34). Ancak resimler Nizamî *Hamsesi*'nin resim programını yansıtır. Resmin üzerinde *Leyla vü Mecnun* mesnevisinin son beyitleri yer alır. Beyitlerde şair, muradı istemenin ayıp olmadığını, boğazına hem dert hem şevk kadehini koyduğunu, aşk yelinin zayıf tenini uçurmasını istediğini söyleyip, aşk ateşinin kendi gönlünü de yakmasını diler. Dörde bölünen sayfada üst sağdaki resim Bahram'ın, Fitne'yi yanından kovduğu sahneyi gösterir.⁴ Fitne yere düşmüş, çaldığı müzik aleti (harp)yanındadır. Bahram'dan af dilemektedir. Üstte Behram'ın aynı okla başından ve tırnağından vurduğu yaban eşegi görülür.

IV. 2. 2. 8. Bahram Gur ile Yedi Renkli Köşkteki Yedi Güzel⁵

146b. yaprakta üst soldaki sahnede Bahram Gur Siyah Köşkte görülür. Dilaram'ı çöle attıran Behram, pişman olur ancak onu bulamaz. Üzüntüsünden yataklara düşer. Yedi ayrı iklimde yedi ayrı köşk yaptıırıp, yedi güzelle günlerini geçirmeye başlar. Şah, Cumartesi gününü Hintli güzel ile siyah köşkte geçirir. Masalcı ona, Haret Han'ın oğlu Ferruh'un umutsuz aşkı ve karalar giymesinin hikayesini anlatır (Levend 1967: 331-338). Resimde Şah ve dilber yan yana oturmaktadır.

¹ Bkz. TSMK R. 803, 159a (Dîvân-ı Nevayî), TSMK H. 895, 99b (Dîvân-ı Nevayî), H. 983, 108a (Dîvân-ı Nevayî), TSMK E.H. 1636, 32a (Dîvân-ı Hüseyînî), TSMK H. 1010, 163a (Dîvân-ı Hafız), KMM No.133, 32b.

² TSMK R. 810, 146b, üst sağ

³ Öykünün tamamı için bkz. Ekler I. s. 251

⁴ Bu resimde canlandırılan hikaye Nizamî *Hamse*'sindendir. Bahram'ın sevgilisi Dilaram değil Fitne'dir. Çünkü Nizamî'deki hikayeye göre Fitne, yaban eşegini okla başından vurup tırnağından çıkışmasını söyleyince bunu gerçekleştirir. Ancak Bahram, pratik yapılarak bunun başarılabilceğini söyleyen Fitne'ye çok sinirlenir ve askerine onun öldürülmesi emrini verir.(Bkz. Meisami 1995: 76-80) Buradaki resimde de nakkaş hikayeye bağlı kalarak hayvanı okla başından vurup, tırnağından çıkararak betimlemiştir.

⁵ Öykünün tamamı için bkz. Ekler I. s. 252

146b. yaprakta alt sağdaki sahnede Bahram Gur Sarı Köşkte görülür. Şah Pazar gününü Rum güzelle altın renkli (sarı) köşkte geçirir. Masalcı ona, Hırsız kuyumcu Zeyd'in hikayesini anlatır (Levend 1967: 339-346). Resimde ellerinde içki kaseleri tutan şah ve dilber birlikte oturmaktadır.

146b. yaprakta alt soldaki sahnede Bahram Gur Yeşil Köşkte görülür. Şah, pazartesi gününü Mısırlı güzelle yeşil renkli köşkte geçirir. Masalcı ona, Mısırlı zenginin oğlu Sa'd'ın Şahın kızıyla evlenmesi hikayesini anlatır (Levend 1967: 347-353). Resimde Şah dilbere sarılmış vaziyette betimlenmiştir.

Yazmanın 147a. yaprağında da 146b. yaprakta görülen düzenleme görülür (Res. 118). Üst sağdaki sahnede Bahram Gur Pembe Köşkte görülür. Şah, salı gününü Hintli güzelle, gül renkli (pembe) köşkte geçirir. Masalcı ona, Hindistan'da vali olan Mesud ile Gülrüh'un aşkınnın hikayesini anlatır (Levend 1967: 354-362). Resimde Şah ile güzel birlikte oturmaktadır.

147a. yaprağında üst soldaki sahnede Bahram Gur Mavi Köşkte görülür. Şah, çarşamba gününü, Yemenli güzelle mavi renkli köşkte geçirir. Masalcı ona, Aden'deki adalardan birinde yaşayan Cabir-i Rahzen adlı korsan ile, Yemen şehrinin sahibi Numan'ın oğlu Süheyl'in güzel mihr için mücadelelerinin hikayesini anlatır (Levend 1967:362-370). Resimde Şah ile güzel birlikte oturmaktadır.

147a. yaprağında alt sağdaki sahnede Bahram Gur Sandal Renkli Köşkte görülür. Şah, perşembe gününü, Arap güzelle sandal renkli köşkte geçirir. Masalcı ona, Bahter diyarındaki iyi kalpli Mukbil ile kötü kalpli Müdbir'in hikayesini anlatır (Levend 1967: 370-378). Resimde Şah ile güzel birlikte oturmaktadır.

147a. yaprağında alt soldaki sahnede Bahram Gur Beyaz Köşkte görülür. Şah, cuma gününü, Çinli güzelle beyaz renkli köşkte geçirir. Masalcı ona, Dilaram'ın hikayesini anlatır. Sevgilisinin izini bulan şah derhal onu buldurur ve birbirlerine kavuşurlar (Levend 1967: 378-388). Resimde Şah ile güzel birlikte oturmaktadır. Güzel içki sunmaktadır.Bahram'ın farklı iklimlerin şahlarının kızlarıyla haftanın yedi günü yedi

iklimde geçirdiği geceler, özellikle Nizamî ve Dehlevî hamselerinde çok yerleşik tema olarak kullanılır.

IV. 2. 2. 9. İşret meclisi¹

Yazmanın 107a. yaprağında,

Bu nâme itmâmiga hâme tüzmekdin terâne-sâzlig ve bu hengâme ihtitâmida sa'y körgüzmekdin fesân-perdâzlig ve beseriyet iktizâsı bile...(Bu kitabın tamamlanması için kalem düzenlemekten ötücü ve bu karışıklığın sona erdirilmesinde gayret göstermekten hikâye düzenlemek ve insanlık gereği ...)

başlıklı bölümde yer alan beyitlerden yola çıkarak, bir işaret meclisi canlandırılmıştır (Res. 36) Bu sayfada yer alan metin, *Ferhad ü Şirin* mesnevisinin son beyitlerini içerir. Metnin bittiği yer ile resmin arasındaki ekleme çizgisi ve sayfanın çerçevesindeki renk farklılığı, bu resmin sayfaya sonradan yapıştırıldığını düşündürür.

Resmin üzerindeki beyitlerde Nevayî, bu eseri yazış nedenini açıklamaktadır. Af denizine düşenin suçunun bağışlanacağını söyleyip eserini okuyanlara “yoldaş” diye seslenerek, sözlerinin hoş karşılanması durumunda rahmet ister. Allah'a şükredip eserini tamamladığını, destandan ince (manalı) sözlerin baki kaldığını belirtir. Resmin üzerindeki beyitlerde şair, sakiden kadehine şarap doldurmasını, çünkü camla (kadehle) dudak dudağa olup kendinden geçmek istedğini, sonra da yola düşeceğini söyler. Resimde Nevâyî'nin işaret meclisi betimlenir. Eyyanda, ortada bağdaş kurmuş, elinde mendiliyle oturan şaire saki içki sunar. Önünde zarf içinde bir mektup ya da kitap görülür.² Diğer hizmetli elinde tepsiyile hizmet etmek için bekler. Konuklar karşılıklı oturmuş sohbet ederlerken, ortadaki müzisyenler de şarkı söylemektedir. Figürlerin hepsinde Tac-ı Haydari görülür.

Ferhad ile Şirin'in hikayesi LII. bölümde biter. LIII. bölümde şair, sultanın oğlu Şah Garip Bahadır Han'a devlet yönetimi ve hükümdarlık ile ilgili öğütler verir. Resmin de bulunduğu LIV. bölümde ise Nevâyî, kendi iç hesaplaşmasını beyitlere aktarır. Boşa

¹ TSMK R. 810, 107a: LIV/113-127.

² Bu detay, nakkaş tarafından şairin bitirmiş olduğu esere gönderme amacıyla yapılmış olabilir.

vakit harcadığından yeterince çalışamadığını, imkan olsa Nizamî, Emir Hüsrev ve Camî'nin hamseleri gibi eserler yazabileceğini belirtip Tanrı'dan özür diler. Ancak eserde, Hüseyin Baykara ve oğlu Bediüzzaman'a ithaf edilen bölümlerin bulunduğu bilindiğinden, bu işaret meclisinin de şah ya da oğlu için düzenlenmiş olduğu da düşünülebilir.

Yukarıda anlatılan Osmanlı dönemi hamsesi H. 802 ve Şah Tahmasp dönemi hamsesi R. 810 numaralı yazmalar, yapıldıkları dönemin üslup özelliklerini ve beğenilerini yansıtan özgün örnekler olması açısından önemlidir. H.802 numaralı Osmanlı hamsesinin resimleri nakkaşı Pîr Ahmed bin İskender tarafından kitap hazırlanırken yapılmış olup, mümkün olduğunca eş zamanlı hikaye bir sahnede canlandırılmıştır. R. 810 numaralı hamsede ise resimler ile metin farklı zamanlarda farklı merkezlerde yapılmış olduğundan, sahnelerin Nevâyi hamselerinin ikonografisini taşıdığı söylenemez. Daha çok Nizamî hamselerinin resim programından yararlanılarak yapılmış olan bu sahnelerde, metnin arkasına ya da önüne yapıştırma şeklinde ya da boş kalan yerlerine yapılmıştır. Bu örnekte görüldüğü gibi ressamların farklı yorumları zaman zaman kitabı üretim süreciyle bağlantılı olabildiğini gösterir. Resimlerin sonradan eklenmesi, nakkaşlara serbestçe işledikleri alışık oldukları konuları istedikleri gibi metnin içine koyduklarını gösterir.

V. SONUÇ

Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Alî Şîr Nevâyî hamse ve divanlarının resimleri üzerine yapılan inceleme, İslam tasvir sanatı ve hamse-divan resimleme geleneği bakımından bazı önemli noktaları aydınlatmaktadır. Özellikle hamse resimlerinde, resimlenen hikayelerin genel bir kalıp oluşturularak yazmadan yazmaya geçmesi, belli figür ve pozların tekrarlanması İslam tasvir sanatının geleneksel bir sanat olduğunu anlatır. Ancak, Alî Şîr Nevâyî divan ve hamselerinin resimleme programları incelendiğinde geleneksel yöntem sadece bazı sahneler için geçerli olmuş, genellikle nakkaşların resme kendi yorumlarını kattıkları görülmüştür.

Belli bir dünya görüşü bulunan nakkaşın soyutlaşmış kavram ve motiflerinden hareket etmesi sonucu geleneksel bir sanat olmuş ve bu gelenek yüzüyollar boyunca yaşatılmıştır. Üslup merkezlere göre değişse bile kalıplarla çalışan gelenekçi davranış kendini tekrarlamıştır. Üretim merkezleri arasındaki siyasal ve kültürel alışverişler, üslupları etkilemiş, ancak her üslup kendi ifade tarzlarını yaratmıştır. Sanatçı ve eser trafiği ketebe kaydı bulunmayan yazmaların üretim merkezlerinin tespitini güçlendirmiştir. Ancak her kültürün, kendi ideolojisi ve karakterinden ögeler katarak yeni bir üslup oluşturması tarihi ve yapıldığı merkezi belli olmayan yazmaları grupperdirken çoğu zaman yaniltıcı olabilmektedir. Aynı yazmada birden fazla üslubu yansıtan resimlerin görülmesi, sanatçı ve merkez tespitini güçlendirmiştir.

Alî Şîr Nevâyî'nin dünya müze ve koleksiyonlarında bulunan resimli hamse nüshaları, Nizamî, Camî, Dehlevî gibi İranlı şairlerin eserlerine nazaran daha azdır. Az sayıda olan bu nüshaların resim programları da hazırlandığı merkez ve döneme göre çeşitlilik göstermektedir. Firdevsî, Nizamî, Dehlevî, Camî gibi ünlü İranlı şairlerin eserlerinin resimli kopyalarının belli bir resim programını yansıtması, Nevâyî'nin eserlerinde farklı hikayeler ele alınsa bile kimi zaman gelenekselliğin sürdürdüğü görülür. Nevâyî'nin eserlerini yazarken Çağatayça'yı kullanması ve hamsesindeki mesnevilerde çağının tarihi karakterlerini de hikayelerine katması onun İran ve Türk edebiyatındaki farklılığını ortaya koymasını sağlamıştır. II. Mehmed döneminden itibaren Nevâyî ve eserlerinden haberdar olan Osmanlı hükümdarları, şair ve alimleri her fırscatta şaire olan

hayranlıklarını dile getirerek Herat ve çevresinin kültür ve sanatını yakından takip etmişlerdir.

Topkapı Sarayı Müzesi’ndeki resimli Alî Şîr Nevâyî eserleri, yapıldıkları dönem ve merkezler açısından dikkat çekicidir. Şairin hayatı olduğu dönemde itibaren Herat’ta saray nakkaşhanesinde hazırlanmaya başlanan bu eserler, çağdaşı saraylarda da hemen ardından görülmeye başlanmıştır. 15.yüzyıl başlarından itibaren Herat, Şiraz, Semerkant gibi merkezlerde sultan ve mirzaların sanat hamiliği sayesinde yükselişe geçen kitap resimlemeciliği, son parlak dönemini Hüseyin Baykara ve yakın arkadaşı, nedimi Alî Şîr Nevâyî ile yaşamıştır. Ancak Herat’taki bu saray kültürü, çağdaşı saraylarda yaklaşık 40 yıl daha etkisini kuvvetle hissettirecek, hazırlanan eserlerin seçimi, üslup ve resim programları yaklaşık yarınlık yıl daha görülmeye devam edecektir.

Bu dönemde Herat nakkaşhanesinde, ünlü nakkaş Behzad’ın ve öğrencilerinin üslubunun etkili olduğu görülmektedir. Sadî’nin *Bûstân ve Gülistâni*, Nizamî *Hamsesi*, Emir Hüsrev Dehlevî *Divâni*, Nevâyî *Hamsesi* gibi ünlü şairlerin eserleri yüksek saray kalitesinde hazırlanmıştır. Birer portre gibi ele alınarak özenle çizilen figürler, zengin doğa anlatımları, avlu ile bahçeyi birbirinden ayıran korkuluklu yüksek kapılar, günlük yaşamdan sahneler bu dönemde Herat saray üslubunun Behzad etkisindeki üslubunun tipik özelliklerini yansıtır.

Yine bu tarihlerde Herat nakkaşhanesinde ikinci bir üslubun faaliyette bulunduğu hazırlanan eserlerden anlıyoruz. İşte bu ikinci üslup, hem divan resimlemeciliği geleneği, hem de Nevâyî eserlerinin resimli kopyaları açısından dikkat çeker. Geç 15. yüzyıl Timurlu sanatı kapsamında, Behzad’ın nakkaşhanesinden farklı olarak yine sarayda, daha çok tezhip alanında çalışmış nakkaşlar tarafından oluşturulan bu üslup, başta Hüseyin Baykara olmak üzere Nevâyî ve Camî divanlarının resimli kopyalarında sıkılıkla görülür. Figürlerin çevresindeki keskin konturlar, zarif figürler, mimari mekân tasvirlerinde dekoratif anlatım tarzı bu üslubun karakteristik özellikleridir. Herat’ta Behzad tarzının yanında görülen bu ikinci üslup, özellikle şairlerin divan kopyalarını için tercih edilmiştir.

Bu bağlamda Topkapı Sarayı Müzesi’nde bulunan Timurlu döneminden gelen tek divan olan *Nevâdirî’ş-şebâb* (R. 805) oldukça önemlidir. 910/1504-5 tarihinde istinsah edilen eserin resimleri, büyük olasılıkla Herat’ta Baykara ve Nevâyî divanlarını hazırlayan, Behzad ekolünden gelmeyen, muhtemelen daha çok resimli yazmaların tezhip ve süslemesinde çalışmış olan nakkaşların arasında yetişmiş bir sanatçı tarafından yapılmış olmalıdır. Ancak bu nakkaş, Baykara ve Nevâyî’nin hayatı olduğu dönemde yapılan divan kopyalarında çalışmış, yüksek saray üslubunda eser veren nakkaşlardan daha sade bir üsluba sahiptir.

Nevâyî’nin eserlerinin Timurlu coğrafyasında hazırlanmasının yanı sıra, çağdaşı Akkoyunlu saraylarında da hazırlanması şairin ününün çok erken ve hızlı bir şekilde yayıldığını gösterir. Bu dönemde özellikle Nevâyî, Hidayet gibi şairlerin Türkçe divanları resimlenmek üzere tercih edilmiştir. Sultan Halil döneminde Şiraz’da hazırlanan Nevâyî divanları içinde en erkeni Kahire Milli Kütüphanesi’nde bulunan kopyadır (Lit. Turc 68). Akkoyunlu Uzun Hasan’ın (1466-78) oğulları Sultan Halil (1478) ile kardeşi Sultan Yâkub (1478-90) aralarında Dervîş Muhammed ve Şeyhî’nin de bulunduğu değerli nakkaşları himaye ederek Şiraz’ın İncü döneminden bu yana aralıksız devam eden resim faaliyetlerini sürdürmüştürlerdir.

Timurlu hakimiyetinin sona ermesiyle birlikte nakkaşların ve hazırladıkları değerli kitapların yeni saraylarına götürülmesi, bu bahsedilen ikinci üslubun gelişerek devam etmesini sağlamıştır. 15.yüzyıl sonuna kadar Akkoyunlu Devleti’nin önemli resim faaliyeti merkezleri olan Tebriz’in 1501’de, Şiraz’ın da 1503’de de Safevî hükümdarı Şah İsmail tarafından alınması, Sultan Halil ve Sultan Yakub döneminde çalışan sanatçıları ve hazırladıkları değerli kitapları Tebriz nakkaşhanesine kazandırmıştır. Aynı zamanda Sultan Yakub’un yeğeni olan Şah İsmail’in, onların kültürel ortamlarında büyüğü için Türkmen ve Timurlu sultanlar ile ilişki kurması, kültürel yörüngelerine girip etkilenmesini ve Türkmen resminden zevk almasını sağlamıştır.

Ardından 1510’da Timurluların başkenti Herat’ın alınması ile benzer gelişmeler yaşanmıştır. Özellikle Timurlu etkisinin, Hüseyin Baykara’nın oğlu Muhammed Hüseyin’in, Özbek tehlikesine karşı 1504 yılının Mayıs ayında Şah İsmail’e iltica

etmesi ve Herat’ın 1507’de Özbekler tarafından alınması sırasında Tebriz’e gelen sanatçıların üsluplarıyla yansıldığı söylenebilir. Böylece Şah İsmail döneminde nakkaşhanede, Tebriz’de Yakup Bey döneminde gelişen Türkmen saray üslubu ile resim yapan nakkaşların yanı sıra Herat’ta görülen Behzad ve “nakışçı” üslup ile resim yapan nakkaşlar grubu birlikte görülmüştür. Şah İsmail dönemi resim üslubunu ortaya koyacak çok fazla resimli yazma günümüze kalmamıştır. Bu açıdan Topkapı kopyalarından biri olan H. 895 numaralı divan önemlidir. Şah İsmail döneminin resim anlayışını gözler önüne serer. Sade kompozisyonların yer aldığı resimlerde kimi zaman bahsedilen sebeplerden dolayı Akkoyunlu dönemi Şiraz üslubunun etkileri görülür. Yazmanın yan kağıdında bulunan Sultan Yakub’un fermanı ise, yazmanın Şah İsmail’in 1501’de Tebriz’i almadan önce kopya edildiğini bize gösterir. Akkoyunlu Sultani yazmanın bir süreliğine sahibi olmuş, daha sonra ise bu mülkiyet Şah İsmail’e geçmiş olmalıdır. Resimleri bu dönemde hazırlanan yazma, saraya Ramazanoğulları’ndan Mahmud Bey’in hediyesi ya da ölümyle birlikte gelmiş olmalıdır. Yazmanın resimleriyle metni arasında sıkı bir ilişki görülür.

Diğer Safevî dönemi kopyaları R. 810, R. 803, R. 804 numaralı eserlerdir. Bunlardan R. 804 numaralı eserin sadece Takdim resimleri Tebriz üslubuyla yapılmıştır. Yazma daha sonra Osmanlı nakkaşhanesinde tamamlanmıştır. Bu üç yazmanın ortak özellikleri Şah Tahmasp döneminde, Herat üslubunun uzantısının, Tebriz nakkaşhanesinde yorumlanması şeklinde gerçekleşmiştir. 1520 ile 1540 yılları arasında çok sayıda Nevâyî’nin eserleri resimlenmiştir. Bunlardan sadece PBN’de bulunan hamse (Supp turc. 316-17) Behzad üslubu etkisi altında, diğerleri ise “nakışçı dîvân üslup” olarak adlandırdığımız anlayışta yapılmıştır. Safevî başlığı Tac-ı haydarî’nın görülmesi, kompozisyonların kalabalıklaşması ve anlatımın ayrıntıcı olması, giderek nakışçı özelliklerinden sıyrılarak daha temiz bir üsluba kavuşması ise Safevî resim karakterini yansıtan özelliklerdir. Aynı dönemde hem Safevî, Osmanlı hem de Özbek Sarayları’nda şairin eserlerinin resimlenmek üzere tercih edilmesi ilginçtir. Üstelik Türkçe şiirlerden oluşan divanların Osmanlı ve Türkmenlere düşman olan Şah İsmail ve Şah Tahmasp tarafından bile tercih edilmesi, döneminde şairin hem saygı gördüğünü hem de bunun bir moda şeklinde yayıldığını gösterir.

16.yüzyılın ilk çeyreğinde Şiraz'daki tarikatların resim faaliyetlerini bize anlatan Nevâyî *Divan'*ı R. 807'dir. Şah Tahmasp dönemi İslam kitap resimlemeciliğinin en parlak dönemlerinden birini yansıtır. Sadî, Hâfız gibi ünlü şairlerin doğup yaşadığı zengin kültüre sahip Şiraz kenti, 24 Eylül 1503 yılında Safevîlerin eline geçmiştir. 1526-27 yılları arasında Ebu İshak İbrahim'in asitânesinde Neşatî tarafından istinsah edilen bu yazma, Safevî döneminin Şiraz üslubunu belirgin bir biçimde yansıtır. Yuvarlak küçük yüzlü, zarif figürlerin bulunması, gökyüzünde ve zeminde altın yaldızın kullanılması, insan yüzlü güneş tasvirlerinin betimi ve takdim sayfalarında da genellikle bu temanın işlenmesi, kalabalık kompozisyon uygulanması bize resimlerin Tahmasp döneminde Şiraz'da yapıldığını gösterir. Muhtemelen R. 807'de sipariş üzerine Osmanlı sultani ya da bir devlet görevlisi için hazırlanmış olmalıdır.

Osmanlı döneminde hazırlanmış Nevâyî eserlerine bakıldığından, yine 1520 ile 35 arasındaki dönemde yoğunlaşlığı görülür. Bunlardan ilki Horasan'dan İstanbul'a gelen ve Herat'ta daha çok Hüseyin Baykara ve Nevâyî divanlarının resimlerinde çalışan nakkaşların sergilediği nakışçı üsluptur. (R. 804, R.806, H. 983) Horasan'dan gelen bu sanatçılar sadece Nevâyî eserlerini kopyalamakla kalmamış aynı zamanda nakkaşhanedeki edebî yazmaların hazırlanması sırasında da söz sahibi olmuşlar ve belli bir geleneğin yerleşmesini sağlamışlardır. Mimarî mekân betimleri, doğada bahar dallı çiçeklerin sardığı servi ağaçları, parlak ve canlı renkler, başlık ve kıyafet biçimleri gibi ayrıntılarda Osmanlı karakterinin etkin olduğu bu üslup, nakışçı anlayışını 1535'in sonuna kadar sürdürmüştür.

Sarayda Akkoyunlu Türkmen etkisini hissettiren, hattatının, mücellidinin, nakkaşının Pir Ahmed bin İskender tarafından yapıldığını 309a. yaprağındaki ketebe kaydından öğrendiğimiz hamse kopyası ise (H. 802), tek Osmanlı Nevâyî hamsesidir. Sanatçının Akkoyunlu ve Osmanlı üsluplarını kaynaştırarak yorumladığı bu üslubun etkisi, daha sonra *Şehnâme-i Âl-i Osman'*ı hazırlayacak olan nakkaşların üsluplarında hissedilecektir.

Bunlar dışında TSMK Nevâyî'lerinden biri (R. 802) 1540 civarında Özbek yönetimi altındaki Buhara'da görülen resim üslubunu yansıtır. Herat'ın 1535'de Özbekler

tarafından alınması ile Heratlı sanatçılar tekrar Buhara'ya getirilmiş, dolayısıyla hazırlanan resimli yazmalarda Herat etkisi devam etmiştir. 16.yüzyıl ortalarına doğru Buhara'dan ayrıldıkları düşünülen Heratlı sanatçıların ardından, resimlerdeki dinamizm kaybolmuş, donuk ve hareketsiz figürler kalıp halinde her yazmada uygulanmıştır. Horasan-Buhara etkileri taşıyan resimlerde siyah konturlarla sınırlanan tepeler, boş yüzeyler ve bu yüzeylerde altın yıldız kullanımı, zeminde az bitki ve çiçek, serpiştirilmiş taşlar, canlı renklere boyanmış kayalar, küçük ve zarif figürler görülür.

Resimli Ali Şîr Nevâyî divan ve hamse nûshalarının hazırlandıkları merkezlerin çeşitliliği bize İslam dünyasında kitap resimlemeciliğinin geliştiği farklı merkezler ve aralarındaki ilişkiler hakkında fikir verecek düzeydedir. Birbirine yakın dönemlerde hazırlanan yazmalar, sanatçı ve üretimin merkezden merkeze, siyasi ve kültürel bir takım gelişmeler sonucu iletişim halinde olduğunu örnekler. Divanlarının 1465'li, hamselerinin ise 1495'li yillardan itibaren farklı merkezlerde resimli nûshalarının hazırlanması döneminin beğenilen şairlerinden olduğunu gösterir.

Hüseyin Baykara ve Alî Şîr Nevâyî dönemi aslında gelenekleri değiştiren bir dönemdir. Türk edebiyatına ve sanatına gösterilen özen, hazırlanan eserlere de yansır. Örneğin bu dönemden, İran tarihini destanlaştırarak anlatan ünlü Firdevsî *Şehnâme*'sinin resimli nûshası günümüze gelmemiştir. Dönemin beğenisi daha çok Baykara ve Nevâyî divanları üzerine yoğunlaşmıştır. Resimlenen bu nûshaların metni genellikle nestalik ile yazılmış, yazmaların boyutları da genellikle birbirine yakın tutulmuştur. Nevâyî yazmaları içinde TSMK nûshalarında 321x 235 mm.lik boyutıyla en büyük eseri oluşturan R. 808 numaralı yazma haricindekilerin hepsi küçük boyutludur. Özellikle Osmanlı'da hazırlananlar 240x160 mm civarında olup daha küçük boyutludur.

Yapılan inceleme sonucunda, TSMK'deki divan nûshalarında en çok *Garâ'ibü's-Sigâr*'dan alınmış olan beyitlerin resimlendiği görülür. *Garâ'ibü's-Sigâr* Nevâyî'nin Türkçe divanlarından ilkidir ve içindeki şiirler Nevâyî'nin küçük yaşlarda yazmış oldukları arasından derlenerek toplanmıştır. Ancak bu divanında aralarında diğer dönemlerinde yazmış olduğu gazeller de bulunur. Sadece Topkapı nûshalarında değil diğer ülkelerin kütüphane ve müze koleksiyonlarında da en çok resimlenen divanı

Garâ’ibü’s-Sigâr’dır. Topkapı’da bulunan diğer resimli divanı ise *Nevâdirü’ş-şebâb* olup, Türkiye’de bulunan tek nüsha olma özelliği ile önemlidir. Bu divan ise gençlik yıllarda yazdıklarından derlenmiştir.

TSMK’de bulunan *Dîvân* nüshalarında resimlenen sahnelerin bütününe bakıldığından işaret meclisi, av sahnesi, taht sahnesi, çevgân oyunu, sevgili ile buluşma gibi konuların sıkılıkla resimlendiği görülür. Aynı zamanda Nevâyî divanlarının resim programında ünlü aşk hikâyelerinin kahramanlarından Leyla, Mecnun, Ferhad, Yusuf Peygamber ile ilgili hikâyelerin, kahramanların özelliklerinden dolayı beyitlerin anlamlarını kuvvetlendirmek adına imgelerinden yararlanıldığı tespit edilmiştir. Aşkindan çıldıran bir sevgiliyi anlatırken Mecnun’un, aşkı için çile çeken, türlü zorluklara göğüs geren bir sevgiliyi anlatırken Ferhad’ın, sevgilinin güzelliğini anlatırken Leyla’nın, sevgilinin kadir kıymet bilmezliğini anlatırken ise yok pahasına satılan Yusuf’un görsel imgelerinden yararlanarak oluşturulan resim kalıplarının kullanılması, bize geçmişten gelen belli kavram ve olgulara ya da mecazlara karşılık gelen imgelerin nakkaş tarafından nasıl algılandığının gösterir. Ayrıca resim kalıplarının kullanımında resimmetin ilişkisi de önemli yer tutar. Nakkaş genellikle metne bağlı kalmıştır. Ancak kimi zaman kalıpların dışına çıkıldığı da görülür. Örneğin H. 895 numaralı yazmada yer alan işaret sahnesinde (65b) nakkaş, beyitlerde anılan kişileri, yaygın işaret meclisi kalıplarının dışına çıkararak kullanmıştır. Resimde beyitlere dayanarak arka planda kayaların ardına, Mecnun olmuş Kays’ı ve ona kurdeleyle uzanan meleği betimlemiştir. Bu yorum, sahneyi salt bir işaret meclisi betiminden çıkarır. Nakkaş bu düzenlemeyi, şairin aşkıını Mecnun’unkine benzeterek meleklerin bile ona şefkat gösterdiğini belirten beyitlerine dayanarak gerçekleştirmiştir. Burada kurulan metin-resim ilişkisinin kuvvetliliği kimi sahnelerde kalıpların dışına çıktıığını gösterir. R. 803, 159a da Leyla’dan bahseden beyitler, ikonografik bakımından zengin yorumlanmış, hikayenin hamsede geçen öğeleri resmin içine katılmış, Mecnun’un Necd dağına yerleşmesi resimlenmiştir. Beyitlerde bahsedilmemesine rağmen konuların zengin yorumlanması nakkaşların ortak hafızalarının kuvvetli olduğunu ve hikayelerin bir çok resimli örneklerini gördüklerini gösterir. Boşlukları dolduruyorlar. Çünkü önlerinde yüzyillardır kullanılan bir hamse geleneği bulunmaktadır.

Nakkaş divan resimlerini yaparken konu seçimi açısından hamse resimlemesinde olduğundan daha özgürdür. Dîvânlardaki resimler incelendiğinde nakkaş, bazen gazelin tamamından bazen de bir beyit ya da bir sözcükten yola çıkarak hayal gücüyle yeni betimlemeler oluşturur. Soyut ifadeleri somutlaştırma görürler.

Dîvânlardaki sahneler bakıldığından hepsinde en az üç kişi görülür ve sahnelerin büyük bir kısmı açık havada ve bahar mevsiminde geçer. Özellikle divan şiirlerinde bahar mevsiminin vurgulanması yaygın bir gelenektir. Bahar, şiirde neşenin habercisidir. Dağ, bulut, akarsu, çiçekler, geyik ve kuş gibi hayvanlar eşliğinde betimlenir. Av, işaret, çevgân ve sevgiliyle sohbet sahneleri genellikle ilkbahar betimlemesi içinde anlatılır.

Dîvânların ilk üretildiği merkez olan ve diğer merkezlerdeki üretime de bir bakıma kaynaklık teşkil eden Timurlu kopyaları haricinde, Safevî kopyalarında metin resim ilişkisi diğer merkezlere göre daha kuvvetlidir.

İslam tasvir sanatında 10. yüzyıldan itibaren görülmeye başlanan işaret meclisleri, bir çok şairin ve yazarın resimli eserlerinde, hükümdarın merkezde tahtında, konukların etrafında oturduğu, hizmetlilerin servis yaptığı, müzisyenlerin de eğlendirdiği ortak öğelerden oluşan bir kompozisyonda verilir. Nevâyî'nin divan nüshalarındaki işaret meclislerinde, geleneksel kalıp kullanılmıştır. Resimlerin bulunduğu sayfalardaki beyitler işaretle ilgili olsa da birbirinden farklı ifade edilmiştir. Nakkaş hiçbir işaret sahnesini aynı beyitler üzerine yapmamıştır. Konusunu aşk ve şaraptan alan gazellerde, işaretle ilgili beyitlerin çöküğü ve çeşitliliği bu durumun sebebi olmalıdır. Nevâyî'nin beyitlerinde geçen işaret tasvirlerinde güneşin parladığı, kuşların civıldıftığı, meyvelerden limon ve portakalın, içeceklerden şarabın ikram edildiği, şarkı ve türkülerin söylendiği, insanda gam ve sıkıntı bırakmayan neşeli ortam olarak bahsedilir. Zevk, sefa, kadeh, saki, şarap gibi terimler işaret meclisi betimlerinin bulunduğu sayfalarda en çok geçen kelimelerdir.

Ancak Nevâyî'nin çoğu beyitinde av mecazî anlamda kullanılmıştır. Avcı sevgili, avlanan ceylan ya da hayvan ise aşık olarak görülmüştür. Resimlenen sahnelerde genellikle hükümdar veya şehzade yanındaki askerleriyle birlikte av meydanında

kaçışan hayvanları öldürürken betimlenir. Kimi zaman tepenin gerisinde sürekli avı için hayvanları av alanına yönlendiren avcılarla birlikte seyirciler de görülür.

Hem Topkapı hem de diğer müze ve koleksiyonlarda bulunan yazmaların büyük çoğunluğunda çevgân, nişan talimi ve av sahnelerinin yer aldığı sayfalarda aynı beyitler üzerine resim yapılmış. Ancak işaret ve diğer sahnelerdeki beyitler birbirinden farklıdır. Örneğin Kut'ta (2003) 47. sırada gösterilen gazele yapılan resimlerin tamamı av ve nişan talimi konulu resimlerdir (R. 804, 27b; H. 983, 30b; ÖBA 7463, 24b, BL Or. 5346, 15a, ÖBA 3479, 23a gibi). Kut'ta 323. sırada gösterilen gazele yapılan resimlerin çoğu da çevgân konuludur. (H. 983, 98b; R. 804, 89b; CBL 409, 94b, ÖBA 7463, 94a, BL 13061, 87b, BL Or. 5346, 85a., KUK, NYPL, Turk ms.4, 80a gibi) Ayrıca nüsha içinde bu konuda yapılan resimlerin bulunduğu sayfalar da birbirine yakındır. Nakkaş, metne bağlı kalmanın yanı sıra çevgân oyunu ile ilgili kuralları ve oynama biçimini doğru yansıtarak gözlemci bir yaklaşımla doğru betimlemiştir. Çevgân oyununun farklı beyitler üzerine betimlendiği tek nüsha R. 805 (39a) numaralı *Nevâdirü's-şebâb* divanıdır. İçinde genellikle aşk, şarap, meyhane, mey, saki ızdırıp ile ilgili beyitlerin yer aldığı yazmada çevgân sahnesi de aşk ve şaraptan bahseden beytlerin altına yapılmıştır.

Deniz ve meyhane sahnelerin ise divan kopyalarında görmeye pek alışık olmadığımız sahnelerdir. Denizle bağlantılı beyitlerde deniz, soyut anlamıyla kullanılmıştır. H. 983: 57b ve R. 803: 48a. yapraklarda görülen bu resimlerde nakkaş sahneyi, beyitlerde soyut bir biçimde anlatılan olguyu, somut biçimde çevirerek yorumlar. Fakat bu sahnelerin görsel anlamları dışında sevgilinin acı çeken gönlünü simgelediği unutulmamalıdır. Resimlenen beyitler denizle bağlantılı olduğu için gemi ve deniz tasvirleri görülür.

Nevâyî hamse kopyaları sayıca az olduğundan dünya müze ve koleksiyonlarında bulunan bu kopyalar da bütünü değerlendirmeye yetecek düzeyde çeşitlilik göstermez. Bu bağlamda, H. 802 ve R. 810 numaralı hamse nüshaları, hazırlandıkları merkezlerin farklı olmasından dolayı ikonografi ve üslup özellikleri açısından ayrılıklar gösterir. Tebriz'de üretilmiş olan R. 810 numaralı hamsenin resim programı oluşturulurken Nizamî *Hamse*'si resim programından yararlanılmıştır. Öyle ki bazı hikayeler

canlandırılırken kalıp olarak tekrarlanmıştır. R. 810'daki Nevâyî *Hamsesindeki* resimlerde Nizamî *Hamse*'sinin resim programının kalıp olarak kullanılması bunun güzel bir örneğidir. Metnin Çağatayca olmasına rağmen resimdeki başlıkların Farsça olması, Hüsrev'in Şirin'i gözetlemesi hikayesinin Nevâyî'de olmamasına rağmen resimlenmesi, Leyla ile Mecnun'un mektepte ya da çöldeki hallerinin Nizami nûshalarındaki gibi betimlenmesi, ya da Bahram ile Dilaram hikayesinde farklılıklar olmasına rağmen resmin Nizamî nûshalarındaki örnekler gibi betimlenmesi, sadece Nevâyî *Hamse*'sine özgü konuların resimlenmemesi, nakkaşların eseri hazırlarken bir Nizamî *Hamse*'si nûshalarının resimlerinden yararlandıklarını, ya da iyi bildikleri bu eserin resim programını uyguladıklarını gösterir. Ancak bir sayfada birden fazla sahnenin canlandırıldığı örnekler rastlanmamıştır. Nakkaş ya da nakkaşlar grubu burada farklılıklarını ortaya koymuşlardır. Özellikle bir sayfada iki ya da dört ayrı hikayenin resimlenmesi, şimdije kadar görülmeyen bir uygulamadır. Nakkaşlar, Tebriz nakkaşhanesindeki bu çok kültürlü ortamda yeni denemelere daha açık konumda olabilirler.

1530-31 tarihinde İstanbul'da resimleri Pîr Ahmed b. İskender tarafından hazırlanan H. 802 numaralı nûshanın resim programına bakıldığından, nakkaşın farklı hikayeleri canlandırma denemesine tanık olunmaktadır. Hikayenin geçtiği çevre, konunun yorumlanması ve kahramanların davranışları mümkün olduğunda diğer Nevâyî nûshalarından farklılık gösterir. Konu seçiminde kimi zaman önceki örneklerin de takip edildiği nûshada nakkaşın yorumu farklı olmuştur. *Hayretü'l-ebrâr* mesnevisinden Hüseyin Baykara ile yaşlı kadın hikayesinin canlandırıldığı örnekler tespit edilirken, yoksul çiftçi ve Bahram Şah hikayesinin canlandırıldığı örneklerin bulunmayışı ilginçtir. Aynı şekilde *Seb'a-i seyyâre*'den Bahram Şah'ın yedi güzelle birlikte yedi köşkte gösterildiği sahnelerin yerine, köşklerde Bahram Şah'a anlatılan hikayelerin canlandırılması nakkaşın ya da ısmarlayanın özel bir isteği sonucu olmuş olabilir. Nakkaş konu seçiminde ve canlandırmada Nevâyî'nin metnine sadık kalmıştır. Hatta kimi zaman hikayedede ardi ardına gelen olayları tek bir sahnede toplayıp, hikayeyi mümkün olduğunda çok ayrıntıyla canlandırmıştır.

Hamselerin konu seçiminde Herat ve Safevî örneklerinde, Şeyh Irakî, Bayezid-i Bistâmî, Abdullâh Ensârî, Şeyh Eyüp, İmam Fahrettin Râzî, Nuşirevan gibi tarihî kişilikler ile ilgili hikayelerin seçilmesinin nedeni, hem bu kişilerin dönemlerinde tanınmış olması hem de bu kültürle doğrudan ilişkili olan sanatçıların nakkaşhanede ortak çalışmasıdır. Behzad ve öğrencilerinin hazırladığı be eserler, gerçekçiliğin yansıtılması ile de bağlantılı olabilir. Osmanlı'da nakkaşhanesinde hazırlanan kopyalarda ise daha çok edebi karakterlerin hikayeleri tercih edilmiştir. Dolayısıyla resimlenen konuların seçiminde, yazmaların hazırlandıkları coğrafyanın da payı büyütür. Ayrıca çok fazla ön örneğin olmaması ve belki de resim programının henüz gelenekselleşmemesi sonucu nakkaşlar nüshaların hazırlanmasında farklı kompozisyon ve yorumları denemişlerdir.

TSMK'deki resimli Alî Şîr Nevâyî yazmaları geldikleri çeşitli merkezlerin üslup ve ikonografi özelliklerini yansıtmaları bakımından çok önemlidir. Her şeyden önce dönemin beğenisini yansitan yazmalardır. Üstelik Alî Şîr Nevâyî'nin Timurlu, Safevî, Osmanlı ve Özbek toplumlarında tanınıp saygı görmesi, eserlerinin özellikle de divanlarının resimlenmesini sağlamış, Osmanlı kitap resimlemeciliğinde klasik döneme geçişte ön örnek olarak resim sanatının gelişimine katkıda bulunmuştur.

Bu dönemde hazırlanan yazmalar arasında özellikle Camî'nin ve Nevâyî'nin eserlerinin Osmanlı Sarayı'nda kopya edilmek üzere seçilmesi, yine Herat'ta Hüseyin Baykara'nın sarayındaki faaliyetin örnek alındığını gösterir. Sultan ve en yakını olan veziri Nevâyî'nin sanat hamisi olarak İslam toplumlarındaki ünү o kadar yaygındır ki, kendilerinden yüzyıl sonra bile örnek alınacak hamiler olarak görülürler. Öyle ki 16.yüzyılın ikinci yarısı ortalarından itibaren bu etki katlanarak büyür ve Nevâyî'nin, İslam toplumlarında örnek alınacak kültürel bir modele dönüşür. Şairin imajı ölümünden sonra Osmanlı Sarayı'nda uzunca bir süre daha kabul görür. Ünlü Osmanlı şairlerinde Fuzûlî, *Leylâ ile Mecnûn* adlı eserinde, Türk, Arap ve İran diyarlarında her biri hükümdarların himayesinde olan değerli şairleri sayarken, Nevâyî'nin de Hüseyin Baykara'nın gözdesi olduğunu, kendi döneminde ise şairlerin itibar görmemesine hayıflanmasını anlatır.

Nevâyî'nin ve döneminin ünü, Osmanlı'da şair ve yazarların eserlerinde sık sık betimlenmiştir. Tarihçi Gelibolulu Mustafa Âlî'nin (ö.1600) kendisini sürekli Nevâyî'nin yerine koyarak, kendini onunla özdeşleştirmesi, Sultan III. Murad'ın Nevâyî'si ve saray şairi olma isteğini belirtmesi, Osmanlı hamilerin Nevâyî'nin eserlerinin kopyalarını toplaması kişiliğinin ne kadar yaygın bir imgeye sahip olduğunu gösterir.

Hükümdarlar, şairler, tarihçiler ve yazarların yanı sıra devlet adamları ve aileler da Nevâyî'yi gücü ve prestiji açısından model olarak alırlar. Bunlardan sarayın sanat işlerini düzenlemekte öne çıkan Babüssaade ağası Gazanfer Ağa (ö. 1602) kendisini ünlü şair ile özdeşleştiren Saray mensuplarından biridir. Sipariş olarak verdiği düşünülen *Dîvân-ı Nâdirî*'nin (H. 889) 1b-3a. yapraklarında şair Nadirî, Gazanfer Ağa ile Nevâyî'yi ilim ve irfan sahibi olmaları açısından benzer şekilde över ve iki ayrı bedende tek kişilik olarak betimler. Nâdirî Nakşibendî tarikatına üye olan bu iki kimliğin, aynı zamanda aslan anlamına gelen isimleri Şir ile Gazanfer'i de vurgulayarak şair ile ağa arasında bağlantı kurar. Camî'nin Nevâyî'ye ithafen yazdığı *Baharistan*'ın Gazanfer Ağa için hazırlanması özellikle anlamlıdır Böylece Nevâyî sadece eserlerine nazire yazılan bir şair olmaktan çıķıp sanat hamiliği ile de takip edilen bir kimlik kazanmıştır.

15. yüzyıl sonundan itibaren resimli örneklerini görmeye başladığımız Nevâyî eserlerinin bir kısmı yukarıda da bahsedildiği gibi siyasi olaylar sonucu Osmanlı sarayına getirilmiş, bu begeni şairin eserlerinin nakkaşhanenin resim programına alınmasını sağlamıştır. Bu dönemde şairin eserlerinin resimli kopyalarının yapımı çağdaşı Safevî ve Özbek saraylarında da sürdürmüştür. Şairin eserlerine, devlet adamlığına, sanat hamiliğine ve dînî misyonuna duyulan saygı neticesinde sultan ve saray erkanı tarafından kültürel bir model olarak örnek alındığı görülür.

VI. KAYNAKÇA

- ABİK, A. D., “Ali Şir Nevaî’nin Risaleleri, Tarih-i Enbiya ve Hükema, Tarih-i Mülk-i Acem, Münseat (Metin, Gramatikal İndeks, Sözlük)”, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara: Ankara Üniversitesi, 1993.
- ADAHL, Karin, “A Copy of the Divan of Mir ‘Ali Shir Nava’i of the Late Eighteenth Century in the Lund University Library and the Kashmiri School of Miniature Painting” *Persian Painting from the Mongols to the Qajars: Studies in honour of Basil W. Robinson*, (Ed. Hillenbrand), London: Tauris University of Cambridge, 2000.
- AKA, İsmail, *Mirza Şahruh ve Zamanı(1405-1447)*, Ankara, 1994.
- AKA, İsmail, “Hândmir”, *T.D.V İslam Ansiklopedisi*, c. 15, İstanbul 1997: 550-552.
- AKA, İsmail, *Timur ve Devleti*, Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2000.
- AKALAY (TANINDI), Zeren, “Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Hazine 753 No.lu Nizami Hamsesi’nin Minyatürleri, *Sanat Tarihi Yıllığı*, V, 1973: 389-409.
- AKALAY (TANINDI), Zeren, “Emir Hüsrev Dehlevi’nin 1496 Yılında Minyatürlenmiş Heş Behişt’i”, *Sanat Tarihi Yıllığı*, VI, 1976: 347-373.
- AKBIYIK, Hayrunnisa, “Timurluların Bilim ve Sanata Yaklaşımları ve Bazı Son dönem Sanatkârları”, *Bilik*, , s. 30, Yaz 2004: 151-171.
- AKKUŞ, Metin, “Tarihi ve Edebi Bir Kişilik Olarak Nevaî (Herat 1441-1501) ve Nevaî’nin Eserlerinde İnsan Problemi”, *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, s. 19, Erzurum, 2002: 123-131.
- AKSU, Hüsamettin, “İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi’nde Bulunan Minyatürlü, Resimli, Şekilli, Cedvelli, Plan ve Haritalı (Türkçe- Arapça- Farsça) Yazmalar”, *Sanat Tarihi Yıllığı*, XII (Ord. Prof. Dr. Mahzar Şevket İbşiroğlu Özel Sayısı), İstanbul, 1988: 19-62.
- AKÜN, Ömer Faruk, “Zahîrûddîn Muhammed Bâbûr”, *T.D.V İslam Ansiklopedisi*, c. 4, İstanbul, 1991: 395-400.
- AKÜN, Ömer Faruk, “Bâbûrname”, *T.D.V İslam Ansiklopedisi*, c. 4, İstanbul, 1991: 404-408.
- ALBAYRAK, Nurettin, “Ferhad ve Şirin”, *T.D.V İslam Ansiklopedisi*, 12, İstanbul, 1995: 388-389.
- ALGAR, Hamid, “Kâzerûnî”, *T.D.V İslam Ansiklopedisi*, İstanbul 1998: 145-146.

ALGAR, Hamid-A. ALPARSLAN, “Hüseyin Baykara”, *T.D.V İslam Ansiklopedisi*, c. 18, İstanbul, 1998: 530-532.

ÂLÎ, Âlî (Mustafa), *Menakib-i Hünerverân*, (İbnülemin), İstanbul, 1926.

ÂLÎ, Âlî (Mustafa), *Gelibolulu Mustafa 'Âlî ve Mevâ'idü'n-Nefâis Fî-Kavâ'idi'l-Mecâlis*, Haz. Mehmet Şeker, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1997.

ALİYEVA, Kubra, “The Role of the Tabriz School in the Development of Art in Otoman Turkey”, *Aspects of Otoman History. Papers from CIEPO IX*, (Ed. Amy Singer and Amnon Cohen), 1994: 13-18.

ALLEN, Terry, *Timurid Herat*, Wiesbaden, 1983.

ALLOUCHE, Adel, *Osmanlı-Safevî İlişkileri. Kökenleri ve Gelişimi*, Çev. Ahmed Emin Dağ, İstanbul: Anka Yayınları, 2001.

AMİNİ, Arkam, “Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi’nde Bulunan Nur al-din Abd Ar-Rahman Camî’nin Eserlerindeki Minyatürlerin Üslup Gelişmesi”, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul: İstanbul Üniversitesi, 1979.

ALPAY, Günay, “Ali Şir Nevaî. Garaibü’s-Sigar”, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul: İstanbul Üniversitesi, 1965.

ALPAY, Gönül, “Ali Şir Nevaî’nin Ferhad ü Şirin Mesnevîsi Üzerine Etkiler”, Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten (1970), İstanbul 1971: 155-167.

ALPAY, Gönül, *Ali Şir Nevaî. Ferhad ü Şirin. İnceleme-Metin*, Ankara: Atatürk Üniversitesi Yayınları : 173, 1975.

AND, Metin, *Turkish Miniature Painting, The Otoman Period*, Ankara: Dost Publication, 1978.

AND, Metin, *Osmanlı Tasvir Sanatları I. Minyatür*, İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2004.

ANONİM, “Nevai Ali Şir”, *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, c.7, İstanbul: Dergah Yayınları, 1990: 37-41.

ARAT, Reşit Rahmeti, *Babürnâme. Babur'un Hatıratı*, 2 c., İstanbul: Milli Eğitim Yayınevi, 1986.

ARBERRY, A.J., *Classical Persian Literature*, London, 1958.

ARBERRY, A.J vd., *The Chester Beatty Library: A Catalogue of the Persian Manuscripts and Miniatures*, 1.c., Dublin, 1959.

ARGUNŞAH, Mehmet, “Şükrî-Bitlisî Selimnâmesi ve Eserin Dili”, *Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi*, S.55, 1988: 51-72.

- ARGUNŞAH, Mehmet, *Şükrî-i Bitlisî, Selîm-nâme*, Kayseri: Erciyes Üniversitesi Yayınları, 1997.
- ARNOLD, Thomas, *Painting in Islam*, London, 1928.
- ASAF HALET ÇELEBÎ, *Molla Câmi*, Ankara: Hece Yayıncıları, 2002.
- ATASOY, N., F. ÇAĞMAN, *Turkish Miniature Painting*, İstanbul, Publications of the R. C. D. Cultural Institute, 1974.
- ATASOY, Nurhan, *Hasbahçe: Osmanlı Kültüründe Bahçe ve Çiçek*, İstanbul: Aygaz, 2002.
- ATEŞ, A., *İstanbul Küütphanelerinde Farsça Manzum Eserler.I. Üniversite ve Nuruosmaniye Küütphaneleri*, İstanbul, 1968.
- ATIL, Esin, “Ottoman Miniature Painting Under Sultan Mehmed II”, *Ars Orientalis*, 9, 1973: 103-20.
- ATIL, Esin, “The Art of the Book”, *Turkish Art*, (Ed. E. Atıl), Washington D. C. – New York, 1981: 137-238.
- ATIL, Esin, *Süleymannname. The Illustrated History of Süleyman the Magnificent*, Washington, 1986.
- ATIL, Esin, *The Age of Sultan Süleyman the Magnificent*, Washington, 1987.
- ATİK, Kayhan, *Lütfî Paşa ve Tevârih-i Âl-i Osman*, Ankara, 2001.
- AUBIN, J., “Le Mècénat Timouride A Chiraz”, *Studia Islamica*, VIII, Paris, 1957: 71-88.
- AUBIN, J., “Timurlular’ın Şiraz’daki Bilim ve Sanat Koruyuculuğu”, *Belleten*, (Çev. Yaşar Yücel) c. LI, s. 200, 1987: 965-979.
- AYDIN, Cengiz, “Ali Kuşçu”, *T.D.V İslam Ansiklopedisi*, c. 2, İstanbul, 1989:408-410.
- BABUR, *Babur'un Hatıratı*, (Çev. Reşit Rahmeti Arat), Ankara, 1943-46.
- BABINGER, Franz, “Fatih Sultan Mehmed ve İtalya”, *Belleten*, XVII/65, (Çev. Bekir Sıtkı Baykal) 1953: 41-82.
- BACHELARD, Gaston, *Mekanın Poetikası*, İstanbul, 1996.
- BAĞCI, Serpil, “Minyatürlü Ahmedî İskendernameleri: İkonografik Bir Deneme”, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara: Hacettepe Üniversitesi, 1989.

- BAĞCI, Serpil, "Takdim Minyatürlerinde Farklı Bir Konu: Süleyman Peygamber'in Divanı", *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar. Güner İnal'a Armağan*, Ankara, 1993: 35-59.
- BAĞCI, Serpil, "Osmanlı Dünyası'nda Efsanevi Yönetici İmgesi Olarak Büyük İskender ve Osmanlı İskndernemesi", *Bozkurt Güvenç'e Armağan*, Ankara 1994: 111-127.
- BAĞCI, Serpil, "Kitap Resimlemeciliğinin Kaynakları: Dolaşan İmgeler", *Anadolu Sanat Dergisi*, s.3, Nisan 1995: 35-50.
- BAĞCI, Serpil, "From Iskender to Mehmed II: Change in Royal Imagery", *Art Turc/Turkish Art. 10th International Congress of Turkish Art*, (17-23 Sept. 1995), Cenevre, 1999: 111-125.
- BAĞCI, Serpil, "A New Theme of the Shirazi Frontispiece Miniatures: The Divan of Solomon", *Muqarnas*, XII, Leiden, 1995.
- BAĞCI, Serpil, *Konya Mevlana Müzesi Resimli El Yazmaları*, Konya: Konya ve Mülhakati Eski Eserleri Sevenler Derneği, 2003.
- BAĞCI, Serpil, "Old Images for New Texts and Contexts: Wandering Images in Islamic Book Painting", *Muqarnas*, XXI, Leiden, 2004: 21-32.
- BAĞCI, S. ve Z. TANINDI, "The Ottomans: From Mehmed II to Murad III Art of the Otoman Court", *Turks, A Journey of a Thousand Years, 600-1600*, (Ed. David J. Roxburgh), Royal Academy of Arts, 2005: 262-375.
- BAĞCI, S- F. Çağman- Z. Tanındı- G. Renda, *Osmanlı Resim Sanatı*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2006.
- BAHARI, Ebadollah, *Bihzad: Master of Persian Painting*, London-New York, 1996.
- BANARLI, Nihad Sami, *Türk Edebiyatı Tarihi*, I, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1997.
- BARTHOLD, "Mir Ali Şir ve Siyasi Hayatı", *Ülkü*, 56: 160-167; 58: 356-365; 59: 517-528; 61: 43-50; 62: 145-156, 1937-1938.
- BERTELS, E.E, "Ali Şir Nevai'nin Ferhad ü Şirin'i (Çev. Rasime Uygun)", *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten* 1957, Ankara 1988:116-130.
- BEVERIDGE, H., "Hüseyin Mirza (Baykara)", *İslam Ansiklopedisi*, c. 5-1, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1977: 645-646.
- BİLHAN, Saffet *Orta Asya Bilgin Türk Hükümdarlar Devletinde Eğitim-Bilim-Sanat*, Ankara, 1988.

- BINYON, L ve J. V.S WILKINSON vd., *Persian Miniature Painting*, London, 1933.
- BIRNBAUM, Eleazar, "The Ottomans and Chaghatai Literature", *Central Asiatic Journal*, XX, 1976: 157-190.
- BLAIR, S.- J. M. BLOOM, *The Art and Architecture of Islam, 1250-1800*, New Haven-London, 1994.
- BLAIR, S. Sheila, "Timurid Signs of Sovereignty", *Oriente Moderno*, NS. Anno XV (LXXVI), vol. II, 2-1996, Napoli, 1997: 551-576.
- BLOCHET, Emile, *Les Enluminures des Manuscrits orientaux-turc, arabes-persans de la Bibliothéque Nationale*, Paris, 1905.
- BLOCHET, Emile, *Catalogue des Manuscrits turques de la Bibliothéque Nationale*, 2c., Paris, 1932-33.
- BOLDIREV, A.N, "Çağdaşlarının Hikayelerinde Nevaî", *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten*, 1956: 197-237.
- BOMBACI, A, *Histoire de la Litterature turque* (Çev. Melikoff), Paris 1968.
- BOUVAT, L., "Şeybani Han", *İslam Ansiklopedisi*, c. 11, İstanbul 1979: 454-456.
- BREND, Barbara, "A Sixteenth-Century Manuscript from Transoxiana: Evidence for a Continuing Tradition in Illustration", *Muqarnas*, c. II, (Ed. Gülrü Necipoğlu), Leiden, 1994: 103-116.
- BREND, Barbara, "Jamāl va Jalāl: a link between epochs", *Safawid Art and Architecture*, (Ed. S. Canby), London, 2002: 32-36.
- BREND, Barbara, *Perspectives on Persian Painting. Illustrations to Amir Khusrau's Khamseh*, London, 2003.
- BROWNE, Edward G, A Literary History of Persia, 4 cilt, London 1954-1956-1959.
- BURKE, Peter, *Afisten Heykele Minyatürden Fotoğrafa Tarihin Görgü Tanıkları*, (Çev. Zeynep Yelçen), İstanbul: Kitap Yayınevi, 2003.
- BUSBECQ, O. G., Türk Mektupları, (Çev. Derin Türkömer), İstanbul, 2005: Doğan Kitap.
- CANBY, R. Sheila, *Persian Painting*, London, 1993.
- CANBY, R. Sheila, *The Golden Age of Persian Art, 1501-1722*, London, 1999.
- CANIM, Rıdvan, *Türk Edebiyatı'nda Sâkinâmeler ve İşretnâme*, Ankara, 1998.

- CANIM, Rıdvan, “Türk Kültür ve Edebiyatında Ali Şir Nevayı ve Türkiye’de Ali Şir Nevayı Çalışmaları” *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, s. 19, Erzurum, 2002:137-146.
- CANPOLAT, M. , *Lisanü ’t-tayr*, Ankara, 1995.
- CLAVIJO, Ruy Gonzales, *Timur Devrinde Kaditsen. Semerkend’ a Seyehat*, (Cev. Ö. Rıza Doğrul), Ty.
- CÖMERT, Bedrettin, *Mitoloji ve İkonografi*, Ankara: Ayraç Yayınevi, 1999. (ikinci baskı)
- ÇAĞMAN, Filiz, “Topkapı Sarayı Müzesi Hazine 762 No.lu Hamse’nin Minyatürleri”, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Üniversitesi, 1971.
- ÇAĞMAN, Filiz, “The Miniatures of the Dîvân-ı Hüseynî and the Influence of their style”, *Fifth International Congress of Turkish Art*, (Ed. G. Feher), Budapest, 1978: 231-259.
- ÇAĞMAN, Filiz, “Anadolu Türk Minyatürü”, *Anadolu Uygarlıklar Ansiklopedisi*, III, İstanbul, 1982: 984-1004.
- ÇAĞMAN, Filiz, “Bihzad”, *T.D.V İslam Ansiklopedisi*, 6, İstanbul, 1992: 147-149.
- ÇAĞMAN, Filiz, “Sultan Sencer ve Yaşlı Kadın Minyatürlerinin İkonografisi”, *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar. Güner İnal’ a Armağan*, Ankara, 1993: 87-116.
- ÇAĞMAN, Filiz, “Minyatür”, *Osmanlı Uygarlığı*, 2, 2004: 892-931.
- ÇAĞMAN, Filiz- Z. TANINDI, *Topkapı Sarayı Müzesi İslam Minyatürleri Kataloğu*, İstanbul, 1979.
- ÇAĞMAN, Filiz- Z. TANINDI, *The Topkapı Saray Museum. The Albums and Illustrated Manuscripts*. (Ed. M. Rogers), 1986.
- ÇAĞMAN, Filiz- Z. TANINDI, “Manuscript Production at the Kāzarūnī Orders in Safavid Shiraz”, *Safavid Art and Architecture*, (Ed. S. Canby), London, 2002: 43-48.
- ÇAĞMAN, Filiz- Z. TANINDI, “Tarikatlarda Resim ve Kitap Sanatı”, *Osmanlı Toplumunda Tasavvuf ve Sufiler, Kaynaklar-Doktrin-Ayın ve Erkan-Tarikatlar-Edebiyat-Mimari-İkonografi-Modernizm*, Haz. A. Yaşar Ocak, Ankara: TTK Basımevi, 2005:505-529.
- ÇAVUŞOĞLU, Mehmet, “Kanuni Devrinin Sonuna Kadar Anadolu’da Nevayı Tesiri Üzerine Notlar”, *Atsız Armağanı*, İstanbul, 1976:75-90.

ÇELEBİOĞLU, Amil, *Kanuni Sultan Süleyman Devri Türk Edebiyatı*, İstanbul, Milli Eğitim Bakanlığı Yayımları: 2540, 1994.

ÇELİK, Ülkü, *Ali Şir Nevayi. Leyli vü Mecnun*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları 1996.

ÇETİN, M. Nihat, “Hüsrev-i Dihlevî’nin Eserlerinin Yazma Nüshaları”, *Şarkiyat Mecmuası*, V, 19..: 71-84.

ÇETİNDAĞ, Yusuf, “Ali Şir Nevai’nin Batı Türkçesi Divan Edebiyatına Tesiri (XVI. yüzyıl sonuna kadar), (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara: Gazi Üniversitesi, 2002.

ÇIĞ, Kemal, “Türk ve İslam Eserleri Müzesi’ndeki Minyatürlü Kitapların Kataloğu”, *Şarkiyat Mecmuası*, III, İstanbul, 1959: 50-90.

ÇIĞ, Kemal, “Türk Kitap Kapları”, *Türkiyemiz*, 9, 1973: 6-10.

ÇORUM, Bengi, “Erken Osmanlı Kalem İşlerinden Bir Örnek”, Sanat Tarihi Yıllığı, XV, İstanbul 2002: 27-43.

DEMİROĞLU, Ayla, “Devletşah”, *T.D.V İslam Ansiklopedisi*, c. 9, İstanbul 1994: 224-225.

DERMAN, Uğur, “Kanunî Devrinde Yazı Sanatımız”, *Kanunî Armağanı*, Ankara, 1970: 269-289.

DEVELLİOĞLU, Ferit, *Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lügat*, Ankara: Aydin Kitabevi Yayınları, 2000.

DICKSON, M. B.- S. C. WELCH, *The Houghton Shahnameh*, I-II, Cambridge, Mass, 1981.

DODKHOUDEVA, L. N., *Poemy Nizami V Srednevekovoy Miniaturnoy Jivopisi* (Ortaçağ Minyatür Sanatında Nizami Hikayeleri), Moskova, 1985.

DUDA, Dorotheia, *Die Illuminierten Handschriften Der Österreichischen Nationalbibliothek, Islamische Handschriften I-II*, Wien, 1983.

ECKMANN, János, “Nevaî’nin İlk Divanları Üzerine”, *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten* (1970), Ankara, 1971: 253-269.

ECKMANN, János, *Çağatayca El Kitabı*, (Cev. Günay Karaağaç), İstanbul: Edebiyat Fakültesi Basımevi, 1988.

ERASLAN, Kemal, “Nevayı’nın Halat-ı Seyyid Hasan Big Risalesi” , *Türkiyat Mecmuası* c. XVI ,İstanbul, 1971: 89-110.

- ERASLAN, Kemal, "XV. Yüzyıl Çağatay Edebiyatı" , *Başlangıcından Günümüze Kadar Büyük Türk Klasikleri*, c.3, İstanbul, Ötüken-Söğüt 1986: 59-132.
- ERKAL, Mustafa, "Hüsrev ve Şirin", *T.D.V İslam Ansiklopedisi*, 19, İstanbul, 1999:53-55.
- ERTAYLAN, İsmail Hikmet, "Amasya'da Bayezid Kütüphanesi'nde Bulunan Dīvān-ı Mīr 'Alī Şîr Nevâî", *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, c.1, İstanbul, 1946-7: 39-47.
- ERTAYLAN, İsmail Hikmet, *Ahmed-i Dai Hayatı ve Eserleri*, İstanbul, 1952.
- ERÜNSAL, İsmail, E., "Kanunî Sultan Süleyman Devrine Ait Bir İnâmât Defteri", *Osmanlı Araştırmaları*, IV, (Ed. Halil İnalçık-Nejat Göyünc-Heath W. Lowry), İstanbul, 1984: 1-17.
- ESİN, Emel, "The Hunter Prince in Turkish Iconography", *Die Jagd bei den altaischen Völkern*, VII. Perm. Int.Altaistic Conference, 1968.
- ESİN, Emel, "Bağdaş ve Çökme", *Sanat Tarihi Yıllığı*, III, 1969-70: 221-131.
- ESİN, Emel, *Orta Asya'dan Osmanlı'ya Türk Sanatında İkonografik Motifler*, İstanbul, 2004: Kabalcı Yayınevi.
- ETHE, Herman, *Catalogue of the Persian, Turkish, Hindustani and Pushti Manuscripts in the Bodleian Library*, 2c., 1930.
- ETTINGHAUSEN, Richard, *Turkish Miniatures from 13th to the 18th Century*, Milano, 1965.
- ETTINGHAUSEN, Richard, *Arab Painting*, Geneva, 1977.
- EVLİYA ÇELEBİ, *Evliya Çelebi Tam Metin Seyahatname*, c. I-II, (Sadeleştiren: T. Temelkuran, N. Aktaş), İstanbul: Üçdal Neşriyat, 1978.
- FELDMAN, Walter, "Genre and Narrative Strategies in the seven Planets (Sab'a-i Sayyar) by Mir Shir Nava'i", *The Journal Middle Eastern Literatures*, Edebiyat, 10, Harwood Academic Publishers, 1999: 243-278.
- FETVACI, E. Fatma, "Viziers to Eunuchs: Transitions in Ottoman Manuscript Patronage, 1566-1617", (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Cambridge. Massachusetts: Harvard University, 2005.
- FLEISCHER, Cornell, Tarihçi Mustafa Âlî: Bir Osmanlı Aydın ve Bürokratı (1541-1600), (Çev. Ayla Ortaç), İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1996.
- FİRDEVSİ, Şehname, (Çev. Necati Lugal), c. I, IV, Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1992.

- FUZULÎ, *Leylâ ve Mecnun. Metin, Düzyaziya Çeviri, Notlar ve Açıklamalar*, (Haz. Muhammed Nur Doğan), İstanbul: Yapı Kredi Yayımları Kazım Taşkent Klasik Yapıtlar Dizisi, 2000.
- GALERKINA, Olympiada, *Mawarannahr Book Painting*, Leningrad: Aurora Art Publishers, 1980.
- GOESEKE, G., “Die Miniaturen im Dīwān von Mir Alī Shīr Nawā’ī der Bibliothek der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft in Halle”, *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft*, c. 1, 1961: 288-307.
- GÖKYAY, Orhan Saik, “İskendername”, *İslam Ansiklopedisi*, c. 5/2, İstanbul, 1950: 1088-1090.
- GRABAR, Oleg, “Patronage in Islam”, *Islamic Art and Patronage. Treasures from Kuwait*, (Ed. Esin Atil), New York 1990: 27-39.
- GRABAR, Oleg, *Mostly Miniatures. An Introduction to Persian Painting*, Hong Kong, 2000.
- GRUBE, Ernst J., *Islamic Paintings from the 11th to 18th Century in the Collection of Hans P. Kraus*, New York, 1972.
- GRUBE, Ernst J., “Notes on Ottoman Painting in the 15th Century”, *Essays in Islamic Art and Architecture in honor of K. Otto Dorn*, (Ed. Daneshvari), Malibu, 1981: 51-61.
- GRUBE, E.- E. SIMS, “The School of Herat from 1400 to 1450”, *The Arts of the Book in Central Asia*, (Ed. B. Gray), Colorado, 1979: 147-178.
- GUEST, G. Dunham, *Shiraz Painting in the XVI. Century*, Washington 1949.
- GÜVEN, Özbay, *Türklerde Spor Kültürü*, Ankara, 1992.
- HALICI, Feyzi, “Çevgân”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 8, İstanbul, 1993: 294- 295.
- HANAWAY, W.L. Jr., “Bahram V. Gor in Persian Legend and Literature”, *Encyclopaedia Iranica*, III: 519, London-New York.
- HILLENBRAND, Richard, *Imperial Images in Persian Painting*, Edinburg, 1977.
- HILLENBRAND, Richard, “The iconography of the Shāh-nāma-yi Shāhī”, *Pembroke Papers*, 4, 1996: 53-78.
- HILLENBRAND, Richard, *İslam Sanatı ve Mimarlığı*, (Çev. Çağdem Kafescioğlu), İstanbul, 2005: Homer Kitabevi.

- HINZ, Walther, *Uzun Hasan ve Şeyh Cüneyd. XV. Yüzyılda İran'ın Milli Bir Devlet Haline Yükselişi*, Ankara: TTK Yayınları, 1992.
- IRWIN, Robert, *Islamic Art*, London, 1997.
- ISMAILOVA, A. M, *Oriental Miniatures of Abu Raihon Beruni Institute of Orientology of the UzSSR Academy of Sciences*, Taşkent, 1980.
- İNAL, Güner, "Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'ndeki Şehname Yazmalarının Minyatürleri Üzerine Analitik Çalışma", (Yayınlanmamış Doçentlik Tezi), İstanbul: İstanbul Üniversitesi, 1972.
- İNAL, Güner, "Onyedinci Yüzyıldan Bir Hafız Divanı'nın Desenlerinde Resim ve Metin İlişkisi", *Suut Kemal Yetkin'e Armağan*, Ankara 1984: 165-201.
- İNAL, Güner, *Başlangıcından Osmanlılara Kadar Türk Minyatür Sanatı*, Ankara, 1995.
- İNALCIK, Halil, "Gazi Giray Han", *T.D.V İslam Ansiklopedisi*, c. 13, İstanbul, 1996:451.
- İNALCIK, Halil, *Şair ve Patron. Patrimonyal Devlet ve Sanat Üzerinde Sosyolojik Bir İnceleme*, Ankara: Doğu-Batı Yayınları, 2003.
- İNALCIK, Halil, *Osmanlı İmparatorluğu Klâsik Çağ (1300-1600)*, (Çev. Ruşen Sezer), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003.
- İNALCIK, Halil, "Osmanlı Medeniyeti ve Sanat Patronajı", *Osmanlı Uygarlığı*, c.1, (Ed. H. İnalçık-G. Renda), Ankara, 2004: 13-27.
- İNAN, Abdülkadir, "Çağatay Edebiyatı", *Türk Dünyası El Kitabı*, III (Edebiyat), Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları. 121, (II. Baskı), 1992: 80-102.
- İPEKTEN, H., M. İSEN, *Basılı Divanlar Kataloğu*, Ankara, 1997.
- İRİPOĞLU, Gül, "Osmanlı Sanatında Spor Dünyası ve Spor Betimlemeleri", *P Dergisi. Spor ve Sanat*, s.10, 1998: 34-57.
- İŞKENDER MÜNSÎ, *Tarih-i Alem Âra-i' Abbâsî*, (Çev. Ali Genceli), İstanbul, 1944-1945.
- KADI AHMED, *Caligraphers and Painters. A Treatise by Qadi Ahmad, son of Mir-Munshi(circa A.H. 1015/A.D. 1606)*, (İngilizce çev. V. Minorsky), Washington D.C., 1959.
- KAHRAMAN, Bahattin, "Heft Peyker Çevirileri ve Ali Şir Nevaî'nin Seb'a-i Seyyaresi", *Selçuk Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Dergisi*, s. 10-19, Konya, 1994-1995: 345-366.

- KAMAROFF, Linda, *The Golden Disk of Heaven Metalwork of Timurid Iran*, California, 1992.
- KARAİŞMAİLOĞLU, Adnan, “Bedâyi’l-Vekâyi”, *T.D.V İslam Ansiklopedisi*, c. 5, İstanbul 1992: 297.
- KARAİŞMAİLOĞLU, İsmail, *Baharistan. Molla Câmi*, Ankara, 2002.
- KARAÖRS, Metin, Ali Şir Nevaî. Nevadirü’ş-Şebab. İnceleme-Metin-İndeks” (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul: İstanbul Üniversitesi, 1984.
- KARAÖRS, Metin, *Ali Şir Nevaî. Nevadirü’ş-Şebab*, Ankara: TDK Yayınları 877, 2006.
- KARATAY, Fehmi, *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Türkçe Yazmalar Kataloğu*, I, İstanbul, 1961.
- KARATAY, Fehmi, *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Farsça Yazmalar Kataloğu*, I, İstanbul, 1961.
- KLIMA, Otokar, “Bahram V. Gor”, *Encyclopaedia Iranica*, III: 518-519, London-New York.
- KÖPRÜLÜ, Fuat, *Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul, 1926.
- KÖPRÜLÜ, Fuat, *Edebiyat Araştırmaları*, II, İstanbul: Ötüken Yayıncılık, 1989.
- KUDRET, Cevdet, (*Başlangıcından 15. yüzyıl Ortalarına Kadar*) *Örnekli Türk Edebiyatı Tarihi*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayıncılık, 1995.
- KUT, Günay-N. BAYRAKTAR, *Yazma Eserlerde Vakıf Mühürleri*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayıncılık, 1984.
- KUT, Günay, “Ahmed Paşa, Bursali”, *T.D.V İslam Ansiklopedisi*, 2, İstanbul, 1989: 111-112.
- KUT, Günay, “Ali Şir Nevaî”, *T.D.V İslam Ansiklopedisi*, 2, İstanbul, 1989: 449-453.
- KUT, Günay, *Ali Şir Nevaî. Ğarâ’ibü’s-Sığar. İnceleme-Karşılaştırmalı Metin*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayıncılık, 2003.
- KÜTÜKOĞLU, Bekir, “Tahmasp I”, *Islam Ansiklopedisi*, c.11, İstanbul: MEB, 1970:637-47.
- KÜTÜKOĞLU, Bekir, “Ali Mustafa Efendi”, *T.D.V İslam Ansiklopedisi*, c. 2, İstanbul 1989: 414-421.

- LAMM, C. J., "Miniatures from the reign of Bayazid II in a Manuscript Belonging to the Uppsala University Library", *Orientalia Suecana*, I, 1952: 95-114.
- LAPIDUS, Ira M., *İslam Toplumları Tarihi*, (Çev. Yasin Aktay), İstanbul: İletişim Yayıncılık, 2003.
- LENTZ, T.W- G.D. LOWRY, *Timur and Princely Vision, Persian Art and Culture in the Fifteenth Century*, Washington, 1989.
- LEVEND, Âgâh Sırri, "Türkiye Kitaplıklarındaki Nevai Yazmaları", *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı, Belleten*, 1958: 127- 209.
- LEVEND, Agah Sırri, "Türk Edebiyatında Leyla ve Mecnun Yazan Şairler", *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten* 1957, Ankara 1988: 105-193.
- LEVEND, Agah Sırri, *Ali Şir Nevaî. Hayatı ve Sanatçı Kişiliği*, 1. cilt, Ankara: TTK. Basımevi, 1965.
- LEVEND, Agah Sırri, *Ali Şir Nevaî. Divanlar. (4 Türkçे 1 Farsça Divan)*, 2. cilt, Ankara: TTK. Basımevi, 1966.
- LEVEND, Agah Sırri, *Ali Şir Nevaî. Hamse*, 3. cilt, Ankara: TTK. Basımevi, 1967.
- LEVEND, Agah Sırri, *Türk Edebiyatı Tarihi*, c. I, Ankara, 1984.
- LOWRY, G. D., M. C. BEACH, *An Annotated and Illustrated Checklist of the Vever Collection*, Seattle-London, 1988.
- MACHAEVA, Orazgozel, "La Melodia dei Tempi Passati. Quattro Discorsi di 'Alī Šīr Navā'ī", *Oriente Moderno*, Vol.2, Napoli, 1997: 439-461.
- MAHİR, Banu, "II. Bayezid Dönemi Nakkaşhanesinin Osmanlı Tezhip Sanatına Katkıları", *Türkiyemiz*, s.60 (Şubat), 1990: 4-9.
- MAHİR, Banu, "Anadolu'da Türk Minyatürünün İlk Örnekleri", *Osmanlı. Kültür ve Sanat*, c. 11, Ankara, Yeni Türkiye Yayınları, 1999: 167-179.
- MAHİR, Banu, "Osmanlı İmparatorluğu Döneminde Minyatür", *Genel Türk Tarihi*, c.6, Ankara, 2002: 711-719.
- MAHİR, Banu, *Osmanlı Minyatür Sanatı*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2005.
- MEREDITH- G.M. OWENS, *Turkish Miniatures. The British Museum*, London, 1963.
- MERİÇ, Rıfkı Melül, *Türk Nakış Sanatı Tarihi Araştırmaları, Vesikalar I*, Ankara, 1953.
- MILSTEIN, Rachel, *Islamic Painting in the Israel Museum*, Kudüs, 1984.

- MINORSKY, V.- J.V.S. WILKINSON, *The Chester Beatty Library, A Catalogue of The Turkish Manuscripts and Miniatures*, Dublin, 1958.
- MUNDY, C.S., "Notes on Three Turkish Manuscripts", *Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London*, vol. XII, 1947-48: 533-541.
- MUNIROV, K.M.-A. NASIROV, *Manuscripts of the Works of Ali Şir Nawai in the collection of the Institute of Oriental Studies of Academy of Sciences of the Uzbek S.S.R.*, Taşkent, 1970.
- MUSTAFA ALİ, *Menakib-i Hünerveran*, İstanbul, 1926.
- NECİPOĞLU, Gülru, "Osmanlı Sultanlarının Portre Dizilerine Karşılaştırmalı Bir Bakış", *Padişahın Portresi. Tesavir-i Âli Osman*, İstanbul: İş Bankası Yayıncılığı, 2000: 22-61.
- NEVÂYÎ, *Muhâkemetü'l-Lugateyn (İki Dilin Muhakemesi)*, (Çev. F. S. Özönder), Ankara: Türk Dil Kurumu Yayıncılığı, 1996.
- NEVÂYÎ, *Mecâlisü'n-Nefâyis*, (Farsça Çev. Naci Tokmak), c. II, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayıncılığı, 2001.
- NİZAMÎ, *Hüsrev ve Şirin*, (Çev. S. Sevengil), İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayıncılığı, 1955.
- NİZAMÎ, *Mahzen-i Esrar*, (Çev. M.N. Gençosman), İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayıncılığı, 1993.
- NİZAMÎ, *Leyla ile Mecnun*, (Çev. A.N. Tarlan), İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayıncılığı, 2001.
- NİZAMÎ, *Heft Peyker, A Medieval Persian Romance*, (Çev Julie Scott Meisami), Oxford-New York, 1995.
- OCAK, Ahmet Yaşar, *İslam-Türk İnançlarında Hızır Yahut Hızır İlyas Kültü*, Ankara, 1990.
- OKUMUŞ, Ömer, "Câmî Abdurrahman", *T.D.V İslam Ansiklopedisi*, c. 7, İstanbul 1993: 94-99.
- ONAY, Ahmet Talat, *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar*, Ankara, 1992.
- ÖLMEZ, Z. Kargı, *Mahbûb-u'l-Kulûb (Metin-Gramer-Açıklamalar-Sözlük)*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara: Hacettepe Üniversitesi, 1993.
- ÖZBEK, Yıldırıay, "Şükrî-Bitlisî Selimnâmesi Minyatürleri" *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S.17, Kayseri, 2004/2: 151-193.

- ÖZEN, Mine Esiner, *Yazma Kitap Sanatları Sözlüğü*, İstanbul, 1985.
- ÖZEN, Mine Esiner, *Türk Cilt Sanatı*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayımları, 1998.
- ÖZERGİN, M. Kemal, “Temürlü Sanatına Ait Eski Bir Belge: Tebrizli Cafer'in Bir Arzı”, *Sanat Tarihi Yıllığı*, VI, 1976: 471- 518.
- PAKALIN, Mehmed Zeki, *Osmalı Tarih ve Deyimleri Sözlüğü*, 3 c., İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayımları, 1993.
- PALA, İskender, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, İstanbul: Kapı Yayımları, 2004.
- PALA, İskender, *Divan Edebiyatı*, İstanbul: Kapı Yayımları, 2004.
- PANOFSKY, Erwin, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York, 1972.
- POLIAKOVA, E. A.-Z. I. RAKHIMOVA, *L'Art de la Miniature et la Litterature de l'-Orient*, Taşkent, 1987.
- PUGACHENKOVA G.- A. KHAKIMOV, *The Art of Central Asia*, Leningrad, 1988.
- PUGACHENKOVA G.- O. GALERKINA, *Miniatyuri Sredney Azii*, Moskova: Izobrazitelnoe Iskussivo, 1979.
- RABY, Julian, El Gran Turco. Mehmed the Conqueror as a Patron of the Arts of Christendom, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Oxford: Oxford University, 1980.
- RABY, Julian, “Mehmed the Conqueror's Greek Scriptorium”, *Dumbarton Oaks Papers*, XXXVII, 1983: 15-34.
- RABY, J- Z. Tanındı, Turkish Bookbinding in the 15th Century. The Foundation of an Otoman Court Style, London, 1993.
- RENTA, Günsel, “Fatih sultan Mehmed ve Sanat”, *Ressam, Sultan ve Portresi*, İstanbul, 1999: 7-17.
- RENTA, Günsel, *Osmalı Minyatür Sanatı*, İstanbul: Promete Kültür Dizisi, 2001.
- RENTA, Günsel, “Sinbādnāme: An Early Otoman Illustrated Manuscript Unique in Iconography and Style”, *Muqarnas. Essays in Honor of J. M. Rogers*, Leiden-Brill, 2004: 311-22.
- RESULZADE, M.E. *Azerbaycan Şairi Nizami*, Ankara, 1951.

- RICHARD, Francis, *Splendeurs Persanes, Manuscrits du XII au XVII siècle*, Paris, 1997.
- RIEU, C., *Catalogue of Turkish Manuscripts in the British Museum*, London, 1888.
- RITTER, H., “Hâfiz”, *İslam Ansiklopedisi*, c. 5/1, İstanbul, 1950: 65-71.
- ROBINSON, B. W., “The John Rylands Laylā wa Majnūn and the Bodleian Nawāī of 1485: A Royal Timurid Manuscript” *Bulletin of the John Rylands Library*, vol.37 (1-2), Manchester, 1954-55: 263-270.
- ROBINSON, B. W., “Origin and Date of Three Famous Shah-Nameh Illustrations”, *Ars Orientalis*, I, 1954: 105-112.
- ROBINSON, B. W., *A Descriptive Catalogue of the Persian Paintings in the Bodleian Library*, Oxford, 1958.
- ROBINSON, B. W., Persian and Mughal Arts of the Book Rothschild and Binney Collections, London, 1976.
- ROBINSON, B. W., “The Turkmen School to 1503”, *The Arts of the Book in Central Asia 14th-16th Centuries*, (Ed. B. Gray), 1979.
- ROBINSON, B. W., *The Persian Paintings in the John Rylands Library*, London-Totowa, 1980.
- ROBINSON, B. W., E. GRUBE vd, Islamic Painting and the Arts of the Book (Keir Collection), London, 1976.
- ROGERS, J. Michael, R.M. Ward, *Süleyman the Magnificent*, London, 1988.
- ROGERS, J. Michael, “Centralisation and Timurid Creativity”, *Oriente Moderno*, NS. Anno XV (LXXVI), vol. II, 2-1996, Napoli, 1997: 533-550.
- ROXBURGH, David J., “Kamal al-Din Bihzad and Authorship in Persianate Painting”, *Muqarnas* XVII, 2000: 119-149.
- ROXBURGH, David J., “The Study of Painting and the Arts of the Book”, *Muqarnas* XVII, 2000: 1-6.
- ROXBURGH, David J., “The Timurid and Turkmen Dynasties of Iran, Afghanistan and Central Asia, 1370-1506”, *Turks, A Journey of a Thousand Years, 600-1600*, (Ed. David J. Roxburgh), Royal Academy of Arts, 2005: 190-259.
- ROXBURGH, David J., “Timurlu Minyatürlerinde Şarap ‘Sâki, Bize Âb-ı Hayat Ver’”, *P Dünya Sanatı Dergisi, Şarap ve Sanat*, S. 40 (Bahar), 2006: 116-129.

- SABİR, Muhammed, "Mir Ali Şir Nevaî'nin İlk Mesnevisi Hayretü'l-ebrâr Hakkında Araştırmalar (Edisyon-Kritik-İmla-Dil Hususiyetleri ve Lugatçe)", (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul: İstanbul Üniversitesi, 1961.
- SCHMITZ, Barbara, *Islamic Manuscripts The New York Public Library*, New York-Oxford, 1992.
- SEGUY, M.R., *The Miraculous Journey of Mahomet (Mirajnameh)*, Paris Bibliothèque Nationale, George Braziller, New York, 1977.
- SEHÎ BEY, *Tezkire. Hest Behişt* (Hazırlayan: Mustafa İsen), İstanbul: Tercüman 1001 Temel Eser, 1980.
- SEMENOV, A. A., *Sobraniye vostocnikh rukopisey Akademi Nauk Uzbekskoy S.S.R*, I-II, Taşkent, 1954.
- SERTKAYA, Osman, "Osmanlı Şairlerinin Çağatayca Şiirleri", *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, c. XVIII: 133-138; c. XIX: 171-184; c. XX: 157-184, İstanbul, 1970.
- SIDDIQUI, Husain, "Kert", *T.D.V İslam Ansiklopedisi*, c. 25, Ankara 2002: 297.
- SIMS, Eleanor, "The Illustrated Manuscripts of Firdausi's *Shâhnâma* Commissioned by Princes of the House of Tîmûr", *Ars Orientalis*, v. 22, 1992: 43-68.
- SIMS, Eleanor, "Ibrahim-Sultan's Illustrated *Zafar-nameh* of 839/1436", *Islamic Art*, 4, New York 1990-91: 175-218.
- SIMS, Eleanor, *Peerless Images, Persian Painting and Its Sources*, New Haven and London, 2002.
- SOUCEK, Priscilla P., "Illustrated Manuscripts of Nizâmî's Khamseh: 1386-1482", (Yayınlanmamış Doktora Tezi), New York: New York University, 1971.
- SOUCEK, Priscilla P., "The Life of The Prophet: Illustrated Versions", *Content and Context of Visual Arts in the Islamic World. A Colloquium in Memory of Richard Ettinghausen*. Institut of Fine Arts, New York University, 2-4 April 1980, (Ed. P. Soucek), London 1988: 193-217.
- SOUCEK, Priscilla P., "Timûrid Women: A Cultural Perspective", *Women in the Medieval Islamic World. Power, Patronage and Piety*, (Ed. Gavin R. G. Hambly), New York 1998: 199-226.
- SOUCEK, Priscilla P., "The Manuscripts of Iskandar Sultan: Structure and Content", *Timurid Art and Culture. Iran and Central Asia in the Fifteenth Century*, Ed. Lisa Golombek-Maria Subtelny, Leiden E.J. Brill, 1992: 116-131.
- SOUCEK, P- F. ÇAĞMAN, "A Royal Manuscript and Its Transformation: The Life History of a Book", *The Book in the Islamic World. The Written Word and*

- communication in the Middle East*, (Ed. G.N. Atiyeh), Albany (USA): State University of New York Press, 1995: 179-208.
- SOUDAVAR, Abadola, *Art of the Persian Courts*, New York, 1992.
- SÖYLEMEZOĞLU, N., "An Illustrated copy of Hamdi's Yusuf we Zuleykhā dated A.H. 921/ 1515 A.D. in the Bayerische Staatsbibliothek in Munich", *Near Eastern Numismatics, Iconography, Epigraphy and History, Studies in Honor of George C. Miles*, Beyrut, 1974: 469-479.
- STCHOUKINE, Ivan, "Les Manuscrits illustrés musulmans de la Bibliothèque du Caire", *Gazette des Beaux Arts*, XIII, 65, 1935: 138-58.
- STCHOUKINE, Ivan, *Les Peintures des Manuscrits timurides*, Paris, 1954.
- STCHOUKINE, Ivan, *La Peinture turque d'après les Manuscrits illustrés (I Partie De Suleyman Ire a Osman II 1520-1622)*, Paris, 1966.
- STCHOUKINE, Ivan, B. Flemming vd., *Illuminierte Islamische Handschriften*, Weisbaden, 1971.
- STCHOUKINE, Ivan, *Les Peintures des Manuscrits de la "Khamseh" de Nizâmi au Topkapı Sarayı Müzesi d'Istanbul*, Paris, 1977.
- STCHOUKINE, I.- F. EDHEM, *Manuscrits orientaux illustrés de la Bibliothèque de l'Istanbul*, Paris, 1933.
- SUBTELNY, Maria Eva, "Alī Shīr Navā'ī: Bakshī and Beg", *Harvard Ukrainian Studies*, 1979-1980 Part 2, vol. III/IV, Cambridge- Massachusetts, 1980: 797-807.
- SUBTELNY, Maria Eva, "Art and Politics in Early 16th Century Central Asia" *Central Asiatic Journal*, 27, no: 1-2, 1983: 121-48.
- SUBTELNY, Maria Eva, "Badi-al-Zaman b. Hosayn Bayqara" ", *Encyclopaedia Iranica*, III, 1989: 377.
- SUBTELNY, Maria Eva, "The Vaqfiya of Mir 'Alī Shīr Navā'ī as Apologia", *Journal of Turkish Studies*, vol. 15, (Ed. Şinasi Tekin-G. Alpay Tekin), Harvard University, 1991: 257-286.
- SUBTELNY, Maria Eva, "Mir 'Alī Shīr Navā'ī", *Encyclopaedia of Islamica*, VII, Leiden-New York, 1993: 90-93.
- SULEIMAN, Hamid, *Miniatures to Poems of Alisher Navoi Academy of Science of the Uzbek SSR Alisher Navoi Literature Museum*, Taškent, 1970.
- SULEIMAN, Hamid, *Artistically Illustrated Manuscripts of Works by Alisher Navoi*, Taškent: Publishing House of the Communist Party of Uzbekistan CC, 1981.

- SULEIMAN, H., F. SULEIMANOVA, *Miniatures Illustrations of Ali Sher Navoi's of the XV-XIX th Century*, Taşkent, 1982.
- SÜMER, Faruk, "Ramazanoğulları", *İslam Ansiklopedisi*, c. 9, İstanbul, 1993: 612-620.
- SÜMER, Faruk, *Safevi Devleti'nin Kuruluşu ve Gelişmesinde Anadolu Türkleri'nin Rolü*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1999.
- SÜMER, Faruk, "Karakoyunlular", *T.D.V İslam Ansiklopedisi*, c. 24, İstanbul, 2001: 434-38.
- SÜMER, Mustafa, "Bir Özbek Nakkaşı Mahmud Müzehhib ve Yayınlanmamış Yeni Minyatürleri", *Bedrettin Cömert'e Armağan*, Ankara. 1980: 417-480.
- SWIĘTOCHOWSKI, Marie Lukens, "The Persian Manuscripts", *Pages of Perfection. Islamic Paintings and Calligraphy from Russian Academy of Sciences St. Petersburg*, Lugano, 1995: 93-105.
- SZUPPE, Maria, *Entre Timourides Uzbeks et Safavides Questions D'Histoire Politique et Sociale de Hérat Dans la Première Moitié du XVI Siècle*. Paris, 1992.
- ŞAMİ, Nizamüddin, *Zafernâme*, (Çev. Necati Lugal), Ankara, 1984.
- ŞEMSİYEV, Parsa-H. ZARİF, *Ali Şir Nevai. Seba-i Seyyare*, Özbekistan Fenler Akademisi, Taşkent, 1956.
- ŞENTÜRK, Atilla, *XVI. Asra Kadar Anadolu Sahası Mesnevilerinde Edebi Tasvirler*, İstanbul: Kitabevi: 178, 2002.
- TANERİ, Aydın, "Çetr", *T.D.V İslam Ansiklopedisi*, c. 8, İstanbul 1993: 293-94.
- TANINDI, Zeren, "Rugani Türk Kitap Kaplarının Erken Örnekleri", *Kemal Çığ'a Armağan*, İstanbul: Topkapı Sarayı Müzesi Yayımları, 1984: 223-253.
- TANINDI, Zeren, "Mihr-ü Müşteri Minyatürlerinin İkonografik Çözümlemesi", *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar. Güner İnal'a Armağan*, Ankara, 1993: 457-490.
- TANINDI, Zeren, *Türk Minyatür Sanatı*, Ankara: İş Bankası Yayınları, 1996.
- TANINDI, Zeren, "Mimar Sinan Çağında Türk Kitap Sanatının Ünlü Ustaları", *Uluslararası Mimar Sinan Sempozyumu Bildirileri (Ankara, 24-27 Ekim 1988)*, (Yay. Haz. Azize Aktaş Yasa), Ankara: TTK. Basımevi, 1996.
- TANINDI, Zeren, "Osmanlı Sarayında Safevi Şehzadeler ve Elçiler", *Sanatta Etkileşim. Uluslararası "Sanatta Etkileşim" Sempozyumu. Bildiriler (25-27 Kasım 1998)*, (Ed. Z.Y. Yaman), Ankara: İş Bankası, 2000: 236-241.

- TANINDI, Zeren, “Additions to Illustrated Manuscripts in the Ottoman Workshops”, *Muqarnas*, 17, 2000: 147-161.
- TANINDI, Zeren, “Kitap ve Cildi”, *Osmalı Uygarlığı*, (Ed. Halil İnalçık-Günsel Renda), Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002, 2. cilt: 841-863.
- TANINDI, Zeren, “Kitap ve Tezhibi”, *Osmalı Uygarlığı*, (Ed. Halil İnalçık-Günsel Renda), Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002, 2. cilt: 865-891.
- TANINDI, Zeren, “Bibliophile Aghas (Eunuchs) at Topkapı Saray”, *Muqarnas*, XXI: 333-343.
- TANINDI, Zeren, “Transformation of words to images. Portraits of Ottoman courtiers in the Dîwâns of Bâkî and Nâdirî”, *Anthropology and aesthetics* Ed.Francesco Pellizini and Oleg Grabar. The Peabody Museum of Archeaology and Ethnology, Harvard University Publication, 2003: 131-145.
- TARLAN, Ali Nihad, *Ali Şir Nevaî*, 1942.
- TARLAN, Ali Nihad, *İran Edebiyatı*, İstanbul, 1944.
- TARLAN, Ali Nihad, “Divan Edebiyatı”, *Prof. Dr. Ali Nihad Tarlan’ın Makalelerinden Seçmeler*, Ankara, 1990: 90-126.
- TARLAN, Ali Nihad, “Ali Şir Nevaî”, *Türkler*, c.8, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002: 796-803.
- TEKİN, Gönül, “The Motif of ‘Cypress-River-Beloved One-Garden’ in Nevâ’î and Ahmed Pâşâ’s Poetry And Its Archetype”, *Oriente Moderno*, NS. Anno XV (LXXVI), vol. II, 2-1996, Napoli, 1997: 463-483.
- TEKİN, Gönül “Türk Edebiyatı: 13-15.yıllar”, *Osmalı Uygarlığı*, (Ed. Halil İnalçık-Günsel Renda), Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002, 2. cilt: 496-525.
- THACKSTON, W. M., *A Century of Princes. Sources on Timurid History and Art*, Cambridge, Mass, 1989.
- THACKSTON, W. M., *The Baburnama, Memories of Babur, Prince and Emperor*, New York-Oxford, 1996.
- TİMURTAŞ, Faruk K., “İran Edebiyatında Hüsrev ü Şirin ve Ferhad ü Şirin Yazan Şairler”, *SarkiyatMecmuası*, IV, İstanbul, 1961: 73-86.
- TİMURTAŞ, Faruk K., “Türk Edebiyatında Hüsrev ü Şirin Ferhad ü Şirin Hikayesi”, *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, c. XI, İstanbul, 1959: 65-89.

- TITLEY, Norah, *Miniatures from Persian Manuscripts: A Catalogue and Subject Index of Paintings from Persia, India and Turkey in the British Library and the British Museum*, London, 1977.
- TITLEY, Norah, “İstanbul or Tebriz? The Question of Provenance of three 16th century Neva’i Manuscripts in the British Library”, *Oriental Art*, XXIV/3, 1978: 292-96.
- TITLEY, Norah, *Sports and Pastimes. Scenes from Turkish, Persian and Mughal Paintings*, London, 1979.
- TITLEY, Norah, *Miniatures from Turkish Manuscripts: A Catalogue and Subject Index of Paintings in the British Library and the British Museum*, London, 1981.
- TITLEY, Norah, *Persian Miniature Painting*, London 1983.
- TOGAN, A. Zeki Velidi, “Ali Şir”, *İslam Ansiklopedisi*, c. 1, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1950: 349-357.
- TOLASA, Harun, *Sehi, Latifi, Aşık Çelebi Tezkirelerine Göre 16. yüzyıl Edebiyat Araştırma ve Eleştiri*, İzmir, 1983.
- TÖKEL, Dursun Ali, *Divan Şiirinde Mitolojik Unsurlar*, Ankara: Akçağ Yayıncıları, 2000.
- TÖREN, Hatice, *Ali Şir Nevai. Sedd-i İskender-î*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayıncıları, 2001.
- TUMAN, Nail, *İstanbul Kütüphaneleri Türkçe Hamseler Kataloğu*, İstanbul, 1961.
- TURAL, Güzin, “Ali Şir Nevayî’yi Yetişiren Çevre ve Dönem”, *Türk Kültürü*, S. 360, Y. XXXI, (Nisan) 1993: 232-235.
- TÜRKMEN, Erkan, *Emir Hüsrev-i Dihlevî’nin Hayatı, Edebi Eserleri ve Edebi Şahsiyeti*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayımları, 1989.
- ULUÇ, Lale, Arts of the Book in Sixteenth Century Shiraz, New York University (Yayınlanmamış Doktora Tezi), 2000.
- ULUÇ, Lale, “The Majālis al-‘Ushshāq: Written in Herat, Copied in Shiraz, Read in İstanbul”, *M. Uğur Derman Armağanı. Altmışbeşinci Yaşı Münasebetiyle Sunulmuş Tebliğler*, İstanbul: Sabancı Üniversitesi Yayıncıları, 2000: 568-602.
- ULUÇ, Lale, *Türkmen Valiler Şirazlı Ustalar Osmanlı Okurlar*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayıncıları, 2007.
- UMUR, Osmanlı Padişah Tuğraları, İstanbul: Cem Yayınevi, 1980.
- USLU, Recep, “Herat”, *T.D.V İslam Ansiklopedisi*, c. 17, İstanbul, 1998: 215-218.

- UZUNÇARŞILI, İsmail Hakkı, *Büyük Osmanlı Tarihi*, c.2, Ankara: TTK Yayımları (7. Baskı), 1988.
- ÜNVER, Süheyl, *Fatih Devri Saray Nakışhanesi ve Baba Nakkaş Çalışmaları*, İstanbul, 1958.
- VITTOR, F., "The Herat School: Persian Poetry in the Timurid Period", (Yayınlanmamış Doktora Tezi), California: California Üniversitesi, 1978.
- VOLIN, S. L., "Leningrad Kitaplıklarındaki Nevai Yazmaları Hakkında", *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı, Belleten* 1955: 99-141.
- YARSHATER, Ehsan, "Asafi Heravi", *Encyclopaedia Iranica*, Vol II, London-New York, 1987: 700-701.
- YAZICI, TAHSİN-C. KURNAZ, "Hamse", *T.D.V İslam Ansiklopedisi*, c.15, İstanbul, 1997: 499-500.
- YILDIZ, Doğan, *Çağlar Boyu Türklerde Spor*, İstanbul, 2002.
- YOLTAR-YILDIRIM, Ayşin, "An Accomplished Artist of the Otoman Court: 1515-1530" *M. Uğur Derman Armağanı. Altmışbeşinci Yaşı Münasebetiyle Sunulmuş Tebliğler*, İstanbul: Sabancı Üniversitesi Yayınları, 2000: 603-616.
- YÜCE, Bilal, "Nevayî-Babür Çağının Edebi Şahsiyetleri", *Türkler*, c.8, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002: 804-811.
- YÜCEL, Y ve A. SEVİM, *Osmanlı Klasik Döneminin Üç Hükümdarı. Fatih Yavuz Kanuni*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1991.
- YÜCETÜRK O.S ve C. KURNAZ, "Belkis", *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 5, İstanbul 1992: 420-22.
- WELCH, Stuart Cary, *A King's Book of Kings: The Shah-Nameh of Shah Tahmasp*, New York, 1972.
- WELCH, Stuart Cary, *Royal Persian Manuscripts*, London, Thames and Hudson, 1978.
- WELCH, Stuart Cary, *Wonders of the Age: Masterpieces of Early Safavid Painting 1501-1576*, Cambridge, Mass, 1979.
- WOODS, John E., *The Timurid Dynasty*. Bloomington: Papers on Inner Asia no.14, 1990.
- WRITE, Owen, "On the Concept of a Timurid Music", *Oriente Moderno*, NS. Anno XV (LXXVI), vol. II, 2-1996, Napoli, 1997: 665- 681.

KATALOG

Kat. No: 1

Divan-ı Nevâyî (Nevadir'üs-Şebab)

TSMK. R. 805

910/ 1504-1505, Herat

245x160 mm. boyutlarında abadî, krem renginde 184 yapraktır. Mavi ve altın yaldız çizgilerle çizilmiş 159x92 mm. boyutunda cetvel içinde iki sütun halinde 15 satır talikle yazılmıştır. 2b. yaprağın kenarında III. Osman'ın (1754-1757) vakıf mührü bulunur. Başlıklar tezhipli, gazel başlıklarını çerçevelidir. 2b-183b. yapraklarda gazel, 183b-184a. yapraklarda rubai bulunur. Yazmanın 184a. yaprağındaki kolofonda, *temmeti'l-kitâbu bi-'avni'llâhi'l-meliki'l-vehhâb fî şuhûr sene aşere ve tis'a- mi'eh el-hicriyyeti'l-hilâliyye*¹ yazılıdır.

245x160 mm. boyutlarındaki cilt, koyu kahverengi lakedir.² Köşebentler, şemse ve salbekler gömme altın yaldızlıdır.³ İçleri rumi ve rozet çiçeklerle bezelidir. Cildin kenarını zencirek sırası çevreler. Ön iç kapak lakedir. Altın yaldızlı zemin üzerine, hükümdarın eğlence meclisi tasvir edilmiştir. 195x110 mm boyutlarındaki sahnede, ortada altigen tahtta bağdaş kurarak oturmuş hükümdarın etrafında hizmetliler yiyecek ve içecek sunmaktadır. Arkada duran hizmetli, hükümdarı yeşil elbiselerini omzunda taşımaktadır. Gökyüzünde siyah kuşlar vardır. Konuklar içki içerken, müzisyenler de onları eğlendirmektedir. Altta fiskiyeli havuz vardır. Zeminde uçları yukarı kıvrılan yeşil yapraklı bitki öbekleri bulunur.

Miklebin lake iç kapağında melek tasvirleri görülür. Ortada dizleri üstüne oturmuş 4/3 profilden siyah elbiseli, taçlı melek ellerini sağdaki meleğe uzatmış, sol ve sağındaki melekler de yine 4/3 profilden yarı uzanmış bir şekilde ortadaki meleğe içinde meyve

¹ Allah'ın yardımıyla kitap, 910 Hicri yılının aylarında tamamlandı.

² Tanındı 1984: 226-227

³ Burada altın yaldız, diğerlerinden farklı olarak, turuncuya dönük bir renktir.

olan iki tabak uzatır. Elbiselerinden uzun fiyonklu kurdelelerin sarktığı meleklerin başlıklarını yoktur. Etraflarında yeşil renkli çin bulutları görülür.

Arka iç kapak yine lakedir. Kompozisyon ön iç kapakla aynıdır. Ancak burada hükümdarın av meclisi tasvir edilmiştir (197x105 mm). Turuncu renkli altın yıldızlı zeminde hükümdar atı üzerinde kılıcıyla aslanın başını keser başka bir avcida aynı aslanı sırtlamış, kuyruğundan yakalayarak bıçak saplamaktadır. Yukarıdaki üç avcı dağ keçisi ve tilkiye ok yağıdırırken, aralarından bir pars kaçmaktadır. En alttaki atlı avcı ise kaçan ceylana ok atar. Etrafta kaçışan hayvanlar ve çalışmaları arkasında gizlenen aslan görülür.

Yazmanın istinsah tarihi 910/ 1504-5 olup, müstensihi belli değildir.¹ Yazmada 12 tasvir bulunur.

YAYIN: Karatay 1961: 102; Çağman 1978: 239; Tanındı 1984: 226-27

RESİMLER:

1-2. 1b-2a Takdim tasviri: İşret meclisi (157x 90 mm.)

Tam sayfa resimde hükümdar eyvanda yeşil bir kilim üzerine bağdaş kurarak oturmuş içki içen. Karşısındaki hizmetli meyve tabağı sunar. Mavi kesme taş döşeli zeminde sağda meclise katılanlar, solda ise müzisyenler oturmaktadır.

Karşı sayfadaki resimde köşkün bahçeye açılan kapısının önünde hizmetliler görülür. Zemin pembe kesme taştır. Hizmetlilerden kimisi mangalda et pişirirken, diğerleri de yiyecek taşırlar². Gökyüzü altın yıldızlıdır. Kenardaki köşkün balkonlu penceresinden görülen kadın ve erkek figürü birlikte oturur. Aynı hizada dışa çıkıntılı balkondaki

¹ Yazmanın 910/ 1504-5 tarihinde istinsah edildiği ancak tasvirlerin 1520'li yıllarda İstanbul'da yapıldığı belirtilmiştir (Tanındı 1984: 226-227)

² Bu tarz kompozisyonlar *Divan-i Hüseyni* kopyalarında da görülür (TSMK EH 1636 PBN supp turc 993), Çağman 1978

turuncu elbiseli kadın da aşağıya bakar. Bahçe kapısının önünde, omzunda silahıyla bir muhafiz görülür. Yapının bölümleri farklı renk ve motiflerle bezelidir.

3. y. 7b İşret meclisi (90x 90 mm.)

Beyitlerde şair, şarabın kabarcıkları üzerinde sevgiden yuvarlandığını (dolaştığını), şafak vakti mey dönen kubbede temizleneceğini söyler. Okunun canına girdiğini, dudağından ayrı iken bir ölü olduğunu belirtir.

Eyvan içindeki hükümdar, sarı minder üzerinde bir dizi yukarıda oturmuş, karşısındaki yeşil elbiseli yaşlı figürden kaseyi almaktadır. Yine eyvan penceresinden altın yıldızlı zemin üzerinde, ucu yukarı kıvrılan çiçek öbeği görülür. Solda konuklar sağda müzisyenler yer alır. Ortalarında ayaklı bir sehpa ve içki şişeleri bulunur. Zemin pembe kesme taştır.

4. y. 24a Meyhane sahnesi (92x 85 mm.)

Beyitlerde şair, meyhaneçiye seslenip , “Nevayı senin hayranındır, (onu) kovma, Onu da bu meyhanede güçlü bir gam çeken (dertlenen) yap” der. Resmin altındaki beyitlerde sevgiliye seslenip, gam yükünden savaş gibi boynunun iki büklüm olduğunu, bam teline dokunduğunu söyler.

Aralık bahçe kapısından yeşil bitki öbekleri görülür. Bahçe duvarı arkasında yeşil yapraklı top ağaç, içerisinde nişli eyvanın önünde üç büyük küp bulunur. Burası meyhanedir. Meyhaneçi, Ali Şir'in giysisinin koluna yapışmış, onu kovmaya çalışırken, içki sürühilerinden yerlere şarap dökülmüştür. Sağdaki müzisyen olayı izlemektedir.

5. y. 39a. Çevgan oyunu (83x 98 mm)

Beyitlerde şair, gönlünün sevgilinin ateşiyle yüz parçaya ayrıldığını, ama bu ateşin onun için gül olduğunu söyleyip gönlüne, dünya cefasından kurtulmak için meyhanede şarap içmesi gerektiğini öğretler. Beyitlerde çevgan oyunu ile ilgili herhangi bir kelime

geçmemektedir. Nil yeşili zemin üzerinde siyah ve kahverengi atlı çevgân oynarken tepenin gerisindekiler onları izler. Gökyüzü altın yıldızlıdır.

6. y. 57b Leyla ile Mecnun (82x 85 mm.)

Şair öyle büyük bir aşk acısı çekmektedir ki, aşkınnın büyülüğu yanında Mecnun'un kinin zayıf kaldığını, kendisinin daha harap olduğunu vurgular. okuyuculara seslenip, aşından köle olup bağlandığını, mahvolup elemden öldüğünü, gönlünün yarı isteyip, dertlerini şarapla avuttuğunu söyler. Resimde Mecnun'un koyun postuna gizlenerek Leyla'ya geldiği an canlandırılmıştır. Gökyüzü altın yıldızlıdır. Tepenin gerisinde yavru bir ceylan görülür. Kubbeli çadırda oturan Leyla, koyun postuyla gelen Mecnun'a bakar. Çadırın arkasındaki hizmetli şaşkınlıkla olayı izler. Arka planda nehir ve uçları yukarı kıvrılan bitki öbekleri görülür.

7. y. 81b İşret meclisi (115x 85 mm.)

Beyitlerde şair aşından Mecnun olduğunu, aşk seherinde avare avare dolaştığını söyler. Altıgen tahtında oturan hükümdar, sağında diz çökmüş iki konuk, solunda şiir okuyan sakallı adamlı birlikte tasvir edilmiştir. Müzisyenler resmin altında yer alır.

8. y. 112a Av sahnesi (92x 85 mm.)

Şair beyitlerde meyhaneçiye seslenerek, şarap yokluğunda mezarının imaret bulduğunu söyleyip, bugün ava çıkan sevgilinin yaralı gönlünü katlettiğini, gömleğini hicran okunun parçaladığını, gözünde yaşın hiç dinmediğini belirtir. Şairin aşkına verdiği bu emeğin öldürücü olduğu, bağırsının bela çekmesine şaşırmamak gerektiği anlatılır. Resimde üç atlı, pars, tilki, ceylan ve keçi avlarken betimlenmiştir. Yaylarını germiş ok atan avcılardan ortadaki boynuzlu bir hayvanı okuya vurur. Tepenin gerisindekiler olayı izler.

9. y. 124b. Ölüm döşeğindeki Nevâyi (92x 85 mm.)

Beyitlerde şair, yârının en iyilerden daha iyi, ancak kendisinin kötülerden kötü olduğunu, onun vuslatını nasıl isteyeceğini, Mesih'in çare bulmak için azmettiği, ancak sevgilisinin canının kendi canına daima üstün olduğunu anlatır. Ölüm döşeğindeki Nevâyî'ye hizmetli yemek sunar. Yanındaki genç, dizleri üstüne oturmuş Nevâyî'yi dinlemektedir. Pencereden altın yıldızlı zemin üzerine ağaç tasviri görülür.

10. y. 151 a. Yusuf peygamberin satılması (112x 90 mm.)

Beyitlerde, ne peygamberlerden birinin yol gösterici olduğu, ne de melâyiklerden (meleklerden) yoldaş geldiği, sevgilinin ne kaşının kâbe-i kavseyn¹ yakınlığına, ne de saçının Leyletü'l-mirac² karasına benzediği, Yusuf kıssasının onun vasfına büyük bir zulm örneği olduğu, Allah'ın sevgilisine aşık olmanın bir derece değilse de, şairin aşkının iki aleme de yeteceğî anlatılır. Resimde Yusuf peygamberin Mısır veziri ve Züleyha'nın³ huzuruna getirilmesi canlandırılmıştır. Sayfa iki bölüme ayrılmıştır. Sağdaki yapının üst penceresinden Züleyha şaşkınlıkla olayı izler. Aşağıda kapının önünde Hz. Yusuf satıcısı ile el eledir. Mısır sultانı sayfanın solunda ayrı bir yapıda altigen tahtta gösterilmiştir. Etrafinda hizmetliler bulunur. Metnin üzerinde çerçeveye dışına taşacak şekilde yapının etrafında iki kadın aşağıya bakar. Sayfanın sol altındaki yaşlı kadın ise eğirdiği iplikleri vererek Yusuf'u satın almak isteyenlerden biridir.

11. y. 170b. İşret meclisi (90x 170 mm.)

Şair beyitlerde, kendisi gibi salah (barışsâver) sahiplerini cehennemden sürdüklerini, kötülük dünyasından da o kibirli külhanbeylerini (zulm edenleri) süreceklerini, sevgilinin dudağını Kevser şarabına benzettiysse de bu şarapta başka bir tat bulduğunu, hicran içinde olanların kendisinin bu çaresiz halini bildiklerini, ancak gurbet çekenlerin onu anladığını anlatır. Kapalı bir mekanda biri yaşlı iki figür konuşurken yanlarındaki sakallı figür onları dinler. Sakiler içki şişeleri taşırlar.

¹ Hz. Muhammed'in göge çıkışmasından sonra Allah'a iki yay boyu yaklaşmasıdır (Devellioğlu 2000: 475).

² Hz. Muhammed'in göge çıktıktı kamer aylarından Recep'in 27'sine rastleyen kandil gecesidir (Devellioğlu 2000: 550). Şair, sevdığının saçlarının renginin, bu geceden daha kara olduğunu belirtmek istemiştir.

³ Divan edebiyatında Züleyha Mısır vezirinin eşî olarak kabul edilir (Pala 2004: 484-5).

12. y. 180b. Meyhane sahnesi (90x 85 mm.)

Şair bu zamanda kendisinin halsiz ve çaresiz olmasından dolayı sakiyi ayıplayıp, ondan dopdolu bir kadeh ister. Ahının ateşinin felekleri yakmasına şaşırmadığı, bir hafta geçmesine rağmen sevgiliyi görmediği, ayrılık okunun bağlarını parçaladığı, bu yarayı da ancak bağıri parça parça olan birinin görebileceğini söyler. Beyitlere göre Nevâyi'nin canına ayrılık oku çok fazladır. Onun gönlünün yanması için bir kıvılcım bile yeterli olacaktır. Eyvanda içki içen sarhoşlar görülür. Hizmetliler içki sunarken, konuklar da kendilerinden geçerek uzanmışlardır. Testilerdeki şaraplar yerlere dökülmüştür.

Kat. No: 2

Divan-ı Nevâyî (Gara'ibü's-Sigâr)

TSMK H. 895

1505-10 civ, Tebriz

247x 164 mm boyutlarında krem rengi aherli 175 yapraktır. Metin mavi, siyah ve altın yıldızlı çizgilerle çekilmiş 167x 98 mm boyutunda cetvel içinde iki sütün halinde 17 satır nestalikle yazılmıştır.

Yazmanın yan kağıdında yatay ve verev satırlarla yazılmış Farsça bir kaside bulunur.

Burada;

Sultân Ya'kûb fermâyed

1. *Leşker keşem zi-eşk u ber-ârem alem zi-âh*

Hâhem girift rûy-i zemîn râ bedîn sipâh

2. *Devlet çu yâr-i mâst çi endîse ez-aduvv*

Bahtem rubûde ez-ser-i hâkân-i Çîn külâh

3. *Bend-i kemер-keşîdeem [ez]-şâh-i Misriyân*

Kayser merâst çâker u Hâlik merâ penâh

4. *Şâh-i Herât çu zi-dil u cân muhibb-i mâst*

Hâhem zeden be-mülk-i Semerkand bârgâh

5. *Sultân-ı Rûm ger kadem ez-had birûn nihed*

Mülkeş be-darb-i tîg-i siyâset konem tebâh

6. *Şâh-i Cirûn¹ u husrev-i Hindûstân eger*

Pîçend ser zi-tâ'at-i mâ rûyişân siyâh

7. *Ya'kûb-vâr muntazir-i rûy-i Yûsufem*

Hestem gulâm-ı Mehdî viü mestem zi-câm-ı şâh² yazılıdır.

¹ Şam taraflarına bir yer adı.

² Sultan Yakub buyurdu: 1. Gözyasından asker çeker, ahtan sancak getiririm. Bu ordu ile yeryüzünü alacağım. 2.Devlet (kutluluk) bizim dostumuz olduğu için düşmandan endişelenmeye ne gerek var? Bahtım Çin Hakani'nın başından külâh yapar.

3. Mısırlıların şahına (bağıllılık) kemerinin bendini çözmüşüm. Kayser bize köle, Allah da sığınaktır.

4.Herat Şahı bizim gönülden ve candan dostumuz olduğu için Semerkand yurduna otak kurmak isterim.

5.Rum Sultanı eğer haddi aşarsa, ülkesini siyaset/ceza kılıcının darbesiyle mahvederim.

6.Cirun şahı ve Hindistan padişahı eğer bize itaat etmekten geri durursa, onların yüzleri kara olsun.

7.Yakub gibi Yusuf'un yüzünü gözlüyorum. Mehdî'nin kölesiymim ve şahın kadehinden sarhoşum.

1a. yaprakta,

Kitâb-u hâzâ Divân-ı Nevâyî. Hâzâ divan’ül emir Nevâyî-kaddesa’llahu sîrrahu
(Allah onun sırlarını kutsasın)

*Mülkiün min fadli’llâhi ta’âlâ min- ibadeti rabbîhi. El-fakîrü'l-hakîr ez-Zeyn
Mahmûd bin Dâvûd bin İbrâhîm bin Ramazân gaffera’llâhû lehû te’âlâ
zünnûbehû.*

*Bi târîhi sâlisi'l- yevm (Muharrem ayının üçüncü günü) şehri'l- Muharremi'l-
harâmi'l-mübârek kaddesa’llâhû te’âlâ.*

Ketebe sene tis'a aşer ve tis'a mi'e bi-tevâbi'i Tarsus-Burusa-Kurbas¹,
sayfanın yanında boylamasına olarak iki beyit halinde de,

*Hayra yazsin şerrini anun kirâmen kâtibîn
Kim du'a ile anar iş bu kitâbun kâtibîn²*

yazılıdır.

1b-2a. yapraklar tezhiplidir. 1b. yaprakta üstteki kartuşun içinde, *Va’llâhu ve lâ-sivâhu³*, alttaki kartuşun içinde *Ma el keder ma vel ez⁴*, 2a. yaprakta üstteki kartuşun içinde, *Ve lâ na'budu illâ iyyâhu⁵*, alttaki kartuşun içinde *Allâhu veliyyü't-tevfîk⁶* yazılıdır. 3a. yaprakta I. Mahmud'un (1730-1754) mührü bulunmaktadır.⁷

Tezhîbin çevresinde mavi tiğler bulunur. Tezhîpte lacivert ve altın yaldız hakimdir. Tezhipli sayfalarda satır araları sıvama altınla (beyne's-sütür) süslenmiştir. Satır aralarına altın yaldızdan rumi ve çin bulutu kıvrımları yapılmıştır. Tezhipli sayfalarda satır sayısı dokuzdur. Diğer sayfalarda ise metin iki sütun halinde siyah mürekkeple yazılmış, başlıklar ve aralar altın yaldızla çerçevelenmiştir. Son sayflara doğru başlıklarda kırmızı mürekkep kullanımı görülür.

¹ Bu kitap Nevâyî'nin Divanıdır. Bu divan, Emir Nevâyî'nindir. (Allah onun sırlarını kutsasın)
Rabbine ibadetten kaynaklanan yüce Allah'ın üstünlüğünden (fazlından) bir mülktür. Fakir hakir Allah'a kullukta olan, Ramazanoğlu İbrahim oğlu Davud oğlu, Zeynli Mahmud, bu Nevâyî divanının sahibidir.
³ Muharrem 919 (Mart-Nisan 1513) tarihinde Tarsus, Bursa, Kurbas (?) 'ta yazıldı.

² Her kim bu kitabın yazarını dua ile anarsa, kiramen katibin (insanların yaptığı iyilik ve kötülükleri yazan melekler) de onun kötülüklerini hayra çevirsin.

³ Allah'tan başka bir varlık yoktur.

⁴ İzzet olmazsa keder de olmaz.

⁵ Ondan başkasına ibadet etmeyiz.

⁶ Allah başarının velisidir (Başarı sağlayandır).

⁷ Vakîf mührleri ve padişah tuğraları hakkında ayrıntılı bilgi için Bkz. Günay Kut-Nimet Bayraktar, *Yazma Eserlerde Vakîf Mührleri*, Ankara 1984 ; Suha Umur, *Osmâni Padişah Tuğraları*, İstanbul 1980.

247x 163 mm. boyutlarındaki cilt siyah deridir. Ön ve arka kapağın kompozisyonu aynı olsa da şemse, köşebentler ve çerçeve içindeki bitkisel bezeme farklılık gösterir. Ön kapaktaki salbekli şemse dilimlidir. İçindeki bitkisel bezemedede bir merkezde uçları toplanmış dört palmet, etrafında da rumi ve hatayı çiçek karışımı görülür. Köşebentlerdeki bezeme de aynıdır. Çerçevede iki zencirek bordürü arasında kıvrım dallı bitkisel bezeme şeklindedir. Bu bordür ortalarda dört yönde kesilerek dört parçaya ayrılmıştır. Arka kapaktaki bitkisel bezeme farklı olup, bu sefer ince bir zencirek sırası sonrasında hasır örgü şeklinde kalın geometrik bezemeli bordür takip eder. Cildin sırt kapağı süslemesizdir. İç kapak ise ön ve arkada aynı tarzda bezenmiştir. Kahverengi deri üzerine, şemse ve köşebentler mavi üzerine siyah palmet-rumi bitkisel bezemeye sahiptir. Şemsenin uçlarında (4 köşesinden) çıkan oklar çerçeveye birleşir. İç kapağın iki sıra zencirek dizisiyle sonlandığı görülür. Cilt miklepsizdir.

Yazmada müstensih adı bulunmamaktadır. Tasvir sayısı 7 dir.

YAYIN: Levend 1958: 160.

RESİMLER

1. y. 41a. İşret meclisi (85x 91 mm.)

Gazelde Nevâyî, sevgilisine kavuşamaması nedeniyle ruhunda açılan yaralardan, onu diriltecek tek şeyin, tipki Mesih'in ölüyü diriltmesi gibi, sevgilisinin sevinci olacağından bahsetmektedir. Resim şiirin “Gönlü boşaltmak için dolu dolu kadeh içmeli. Çünkü onda (kadehte) pek çok dert ve tasa toplanmıştır” beyitinin altına yapılmıştır.¹ Dört figürün yer aldığı resimde ortada halı üzerine uzanmış genç figüre, bir hizmetli kase ile ikramda bulunmaktadır. Olasılıkla şiirde ölüyü diritmekle ilgili beyitlerle bağlantılı olarak, tepe ardından gösterilen türbenin önünde yaşı figür dua etmektedir. Resmin sağ üst köşesinde de olayı izleyen bir başka figür yer alır.

¹ Kut 2003 150/1-7 beyitler

2. y. 53 b İşret meclisi (101x 93 mm.)

Gazelde, meclislerde şarap içip sarhoş olmanın, sevgiliye duyulan aşk ızdırabını hafifleteceğinden söz edilmektedir. Resim, şiirin “Ey saki tövbeden canıma yettim.¹ Bana ağızına kadar dolu kadehle el ver (Elimden tut)” beyitinin altına yapılmıştır.² Resimde, zemini yeşil iri yapraklı bitkilerle kaplı açık havada biri kadın dört figür görülmektedir. Gökyüzü altın yıldızlıdır. Soldan sağa uzanan bahar çiçeği açmış ağacın dalına bir kuş konmuştur. Ortada turuncu elbiseli, nakışlı lacivert kaftanlı genç figür belki de şiirde adı anılan sevgiliyi temsilen diz çökmüş genç bir kadının “ağızına kadar dolu bir kadehle el verdiği” kâseyi tutar. verdiği kaseyi tutar. Ellerini önünde birleştirmiş, diğerini de içki sunan iki hizmetli görülür.

3. y. 65b İşret meclisi (102x 92 mm)

Gazelde, şair peri yüzlü güzele aşık olup Mecnun gibi olduğunu, güneş yüzlü tatlı sözlü sevgilisi yüzünden gözlerinden kanlı yaşlar döktüğünü, ancak o cellat sevgilinin insanlık bilmediğini anlatmıştır.³ Resim, şiirin “Getir ey saki, bana zevk veren gönül çekici bir kadeh getir. Çünkü dünya ferman, melekler bir parça gaddarlık bilmez.” beyitinin altına yapılmıştır. Nakkaş, açık havada bir eğlence sahnesi betimlenmiştir. Açık havada hizmetliler, müzisyenler ve hükümdar; arkadaki kayalıkların gerisinde ise Mecnun ve gökyüzünde bir melek tasviri görülür. Gökyüzü altın yıldızlıdır. Mavi elbisesinden kırmızı uzun kurdeleler sarkan kırmızı-sarı kanatlı melek, elindeki beyaz kurdeleyle Mecnun'un başında uçmaktadır.

4. y. 80a İşret meclisi (100x 94 mm.)

Gazelde, ayrılık acısının çaresinin çılgınlık yapmak olduğundan, bu acayı çekenlere ya tabib, ya kavuşma, ya ölüm ya da şarabın iyi geleceğinden söz edilmektedir.⁴ Resim, şiirin “Ey saki ben ayrılıktan dolayı çok inlerim. Şarap getir, çünkü bana akıllılık

¹ Canın için ölecek noktaya ulaştım

² Kut 2003:210/1-5. beyitler

³ Kut 2003:249/5-9. beyitler

⁴ Kut 2003:308/1-5 beyitler

yaramaz.” beyitinin altına yapılmıştır. Nakkaş burada metne bağlı kalarak kavuşma anını betimlemiştir. Resimde kırda bir su kenarında birbirine sarılmış iki sevgili hizmetkârlarıyla birlikte betimlenmiştir. Şiirde sözü geçen şarap yerdeki surahi ile temsil edilmiştir. Resimde saki sevgililere şarap uzatmaktadır. Büyük bir ağaç göge yükselir.

5. y. 89b İşret meclisi (90x 92 mm.)

Gazelde, şair kendini çeng aletine benzeterek, aşından eriyip, müzik aletindeki teller gibi incecik kaldığını, acısından dolayı çıkardığı seslerin de çeng sesi gibi olduğunu anlatmıştır. Sevgilisinin güzelliğinden ötürü halkın yüreğinin açıldığını ancak kendisinin yüreğini daralttığını söyleyip sitem eder.¹ Resim, şiirin “Ey mutrib², gam meclisinde ölüye aheng eyledin. Zayıf olan cismimi saç teli gibi incecik, boyumu da eğri yaptın.” beyitinin altına yapılmıştır. Resimde kırlık bir alanda su kenarında oturan genç bir adamın müzisyenler eşliğinde eğlenmesi tasvir edilmiştir. Altın yıldızlı gökyüzünde sol üst köşede mavi çin bulutları görülür. Pembe renkli zemin üzerinde çiçekli bitkiler serpiştirilmiştir. Resmin sağında oturan elinde şarap kadehiyle genç bir adam, küçük bir yaygı üzerinde bağdaş kurmuştur. Arkasında ayakta bekleyen bir erkek, önünde meyve tabağı sunan bir kadın görülür. Soldaki müzisyenlerden biri def, diğeri ise şiirde sözü edilen, acı çeken aşığın kendisini benzettiği çengi çalmaktadır.

6. y. 99b Ferhad ile Mecnun (92x 92 mm.)

Gazelde şair, sevgilisine duyduğu aşkı bazen bela dağına, bazen da yokluk çölüne benzediğini, bu yüzden de aşkınnın Ferhad ve Mecnun’dan izler taşıdığını söyleyip, sakiye gam ve dertten öldüğünü anlatmaktadır. Resim, şiirin “Ey saki, yaşılı dünyanın gam ve derdini çekmekten oldüm. Bağın (şarabın) kızılını getir, taze gönlüm bir şarap ister.”³ beyitinin altına yapılmıştır. Nakkaş, metne bağlı kalarak resimde İslam resim sanatında sık kullanılan Ferhad-Mecnun tiplemelerini betimlemiştir. Geleneksel şemaları izleyerek Ferhad’ı dağdan Şirin’e taze süt getirmek için kanal açarken,

¹ Kut 2003: 359/7; 360/1-5. beyitler

² Çalgıcı, müzisyen (Devellioğlu 2000: 694).

³ Kut 2003: 427/7-9; 428/1-3. beyitler

Mecnun'u da vahşi hayvanlar arasında yarı çıplak oturup yavru geyiği severken göstermiştir. Resimde Ferhad'ın kayaya oyduğu, Hüsrev'i atı üzerinde gösteren kabartma da yer alır. Ortada Ferhad leylak renkli zeminde elinde kazmasıyla rengarenk boyanmış kayalıklardan oluşan yalçın dağı delmektedir. Üzerinde çizgili bir elbise, başında kahverengi bir sarık bulunur.

7. y. 120a İşret meclisi (123x 94 mm.)

Gazelde şair, kırmızı şarap istediği meyhaneciye¹ seslenerek, sevgilisinin kendisine zulüm ettiğini, ancak buna rağmen şükrettiğini, mezarındaki mumdan göge çıkan dumanın gökyüzünü yaşırttığını, bu damlacıkların da gökyüzündeki yıldızlar olduğunu, yarasına hiç merhem bulunmadığını söyler.² Resim, şiirin “Ey Nevai, sana o güzel sultan zulm etse bile şükret. Hangi kul senin kadar şahın oğlundan terbiye gördü.” beyitinin altına yapılmıştır. Muhtemelen şahın oğlu şehzade kırlık bir yerde su kenarına yerleştirilmiş tahtında oturur. Elinde şarap kadehi vardır. Karşısındaki görevlilerden en soldaki yeşil giysili orta yaşlı kişi olasılıkla Nevâyî'dir. Resimde altın yıldızlı gökyüzünde mavi çin bulutları, leylak renkli zeminde çiçekli bitki öbekleri görülür.

¹ Mugbeçe (Devellioğlu 2000: 663)

² Kut 2003: 509/6-7; 510/1-3. beyitler

Kat. No: 3

Hamse-i Nevâyi

TSMK R. 810

900/1494-95, Sultan Ali el Meşhedî, Tebriz?

325x 212 mm. boyutlarındaki sayfa kalın, pembe vassaledir. Yazma 275 yapraktır. Metin, mavi renkli mürekkep ve altın yıldızla çekilmiş 215x 136 mm. boyutundaki cetvel içinde 25 satır nestalikle yazılmıştır. 1b. ve 2a. yapraklar tezhipli olup, yazmanın yan kağıdında I. Ahmed'in mührü bulunur. Mührün altına “*Hamse-i Nevai*” yazılmıştır. 1b ve 2a. yapraklar tezhipli olup ilk sayfanın ortasından *Hayretü'l-ebrar* başlamaktadır.¹ y. 1b de, sayfanın üst ve alt kısmındaki dikdörtgen bordürlerin (kartuş) içinde her satır ayrı bir renk olmak üzere, yeşil, sarı, kırmızı, mavi, kahverengi mürekkeple yazılmıştır. y. 2a. da ise, altın yıldız zemin üzerine kırmızı ve sarı ile yazılmıştır. Başlıklarda renkli satırların arasına tezhipler yapılmıştır. Bazı sayfaların çerçevesinde yeşil ve turuncu renk kullanılmıştır. Metin dört sütun olarak tasarlanmıştır. Yazmada *Hayretü'l-ebrar*: 1b-44b; *Ferhad ü Şirin*: 45b-107a; *Mecnun u Leyli*: 108b-146b; *Behram Şah*: 147b-198b; *İskendername*: 199b-275a. yapraklarda bulunmaktadır. Mesnevilerin başlıklarını ve bölüm başları tezhiplidir. y. 199a'da madalyon içinde ayrı bir tezhip görülür.

328x 220 mm. boyutlarındaki cilt mukavva üzeri ebrulu kağıttan, kenarları kahverengi meşindir. Mikleplidir. 275a. yaprakta metin sonunda altın yıldızlı zemin üzerine dört satırlık ketabe kaydı yazılmıştır. Yazmanın müstensihi Sultan Ali el Meşedi, istinsah tarihi ise 900/1494-95'dir. Metinde bazı beyitler, hattat tarafından noktalar ile birbirinden ayrılmış, ayrıca sütunlar arasında notlar düşülmüştür. Yazmada 6 tasvir bulunur. Tasvirlerin başlıklarını Farsça yazılmıştır. *Sedd-i İskender-i* ve *Seba-i Seyyare*'nın başlıklarını *Behram Şah* ve *İskendername* olarak verilmiştir. Yazma 1494-5'de Herat'ta yazılmış ancak resimlerin üslubuna bakıldığından Tebriz'de 1525-30 civarında Şah Tahmasp döneminde hazırlanmıştır.

¹ Karatay 1961: 105

YAYIN: Soucek-Çağman 1995: 196; Karatay 1961: 106; Levend 1967: 4

RESİMLER

Ferhad ü Şirin

1. y. 45a üst. Hüsrev'in Şirin'i Yıkırıken İzlemesi¹
 alt. Ferhad'ın Şirin'i Atıyla Taşımı
 (211x 132 mm)

Sayfada iki resim üst üste betimlenmiştir. Üstteki tasvirde, pembe kayalar arasında sağ alt köşede gölcük içinde içinde yıkanan Şirin, üstü çıplak, saçlarını tararken gösterilmiştir. Resimde canlandırılan hikaye Nevayı'de yoktur. Nakkaş daha önce görsel hafızasında yer etmiş bu hikayeyi Nizami *Hamse*'sindeki hikayeden hareketle betimlemiştir.² Yıkanan Şirin'in elbiseleri, oku ve yayı altın yıldızlıdır ve ağaç dallarına asılıdır. Solda görülen atı nehirden su içmektedir. Kayaların ardından Hüsrev, atı üzerinde ağızına parmağını götürmüştür hayretle Şirin'e bakmaktadır. Yanında beline kadar görünen silahlı hizmetlisi bulunur. Hüsrev'in başında Tac-ı Haydari bulunur. Resimdeki başlıkta, *dîden-i Hüsrev Şîrîn-râ der* yazılıdır.³

Alttaki tasvirde, Ferhad Şirin'i atıyla birlikte taşırken gösterilmiştir.⁴ Solda renkli kayalıklar ve yerde altın yıldızlı Ferhad'ın kazması, sağda ise at üzerinde beş nedime görülür. Resmin üzerinde, *ber-dâşden-i Ferhâd Şîrîn ber âbâ-est*⁵ yazılıdır.

2. y. 107a Eğlence meclisi (127x 124 mm.)

¹ Levend 1967: 153

² Nizami'nin Hüsrev ü Şirin mesnevisinde, av bahanesiyle Hüsrev'e gitmek için yola çıkan Şirin, yanındaki nedimeleri atlatıp atı Şebdiz'le bir pınarın başına gelir. Yorulan Şirin pınarın etrafında kimselerin olmadığından emin olunca, krem rengi elbiselerini çıkarıp, mavi ipek peştemalını beline bağlayarak kendini suya bırakır. Bu sırada Hüsrev onu, saçlarına su dökerken görünce aşık olur. Hüsrev arkasını dönünce atına atlayıp orayı terk eder (Nizami 1986: 76-83). Resimli örnekleri için bzk. Grube 1978: 66; Binyon-Wilkinson 1933: 67; Arberry vd. 1959: 33; Robinson 1976: 107; Çağman-Tanındı 1979: 90; Welch 1979: 150; İnal 1995: 74.

³ Hüsrev'in Şirin'i görmesi

⁴ Alpay 1975: XXXIV/80-85.beyitler

⁵ Ferhad'ın Şirin Taşımı

Resmin üzerindeki beyitlerde Nevayı, bu eseri yazış nedenini açıklamaktadır. Af denizine düşenin suçunun bağışlanacağını söyleyip eserini okuyanlara “yoldaş” diye seslenerek, sözlerinin hoş karşılanması durumunda rahmet ister. Allah'a şükredip eserini tamamladığını, destandan ince (manalı) sözlerin baki kaldığını belirtir. Eserini 889/1483 yılında tamamladığını söyler. Resmin üzerindeki beyitlerde şair sakiden kadehine şarap doldurmasını, çünkü camla (kadehle) dudak dudağa olup kendinden geçmek istediğini, kısa söz söylediğini ve bir an bile durmadan menzile ulaştığını söyler. Resimde şarap içilen, müzik dinlenen bir mecliste duvarları kalemişiyle bezeli bir mekânda sağda bir bey oturur. Solda meclise katılanlar diz çökerek otururlar. Çevrede silahdarlar, hizmetkârlar ve müzisyenler yer alır. Ortada bağıdaş kurmuş Şah'a içki sunulmaktadır. Resim, metinde yazılanlardan bağımsız olarak adeta bir takdim tasviri gibi betimlenmiştir.

Leylâ vü Mecnun

3. y. 107b üst. Leylâ Annesi ve Babası ile Mecliste¹

alt. Leylâ ile Mecnun Okulda

(197x 121 mm.)

Üstteki tasvirde halı üzerinde, Leylâ'nın babası ile annesi oturmaktadır. Resmin üzerinde *Meclis-i dâşten peder ü mâder-i Leylâ bâ-hem*² yazar. Arkalarında hizmetliler ayakta dururken gösterilmiştir. Solda elbiselerinin kolunu ağızına götürmiş figür Leylâ olmalıdır. Alttaki tasvirde, okul ortamında ortada Leyla ile Mecnun'un hocası, elinde sopası ile ders anlatmaktadır. Resmin üzerinde *reften-i Leylâ vü Mecnun be-mektep*³ yazar. Solda ve sağda üç kız öğrenci onu dinlemektedir. Önlerinde rahleleri ve hokkası durur. Resmin alt kısmında bir kız ve bir erkek öğrenci yazı yazmaktadır.

4. y. 108a üst. Mecnun Vahşi Hayvanlar Arasında⁴

alt. Mecnun'un Leylâ ile Buluşması

(225x 127 mm.)

¹ Levend 1967: 216

² Leylâ'nın babası ve annesi ile beraber meclisi

³ Leylâ ile Mecnun'un mektebe (okula) gidişi

⁴ Levend 1967: 264

Üstteki tasvirde aşından çıldırın Mecnun vahşi hayvanlar arasında yavru ceylana ot yedirmektedir. Resmin üzerinde *ahvâl-i Mecnûn der-fîrâk-ı Leylâ*¹ yazılıdır. Altta ise içinde Leylâ'nın oturduğu mahmelin önünden giden Mecnun devenin ipini tutmaktadır. Resmin üzerinde *resîden-i Leylâ be Mecnûn be-yek dîger*² yazılıdır. Pencereden görülen Leylâ parmağıyla ilerisini işaret ederken, Mecnun da avuç içini ileri doğru uzatırken gösterilmiştir. Zemin leylak renkli, gökyüzü altın yaldızlıdır.

Seba-i Seyyare

5. y. 146b üst sağ. Bahram'ın Dilaram'ı Kovması (154x 129 mm.)

Resmin üzerindeki beyitler Nevayi'nin *Leylâ vü Mecnun* mesnevisindendir. Beyitlerde muradı istemenin ayıp olmadığını söyleyip, okuyucuya ayağına aşk tuzağını bağlamasını, boğazına hem dert hem şevk kadehini koymasını, aşk gamı ile neşelenmesini, kendisini de gönlüne anı olarak katmasını söyler. Tanrı'dan aşk yelinin zayıf tenini uçurmasını istediğini söyler. Resimde ise *Seba-i Seyyare* mesnevisinden hikayeler tasvir edilmiştir. Dilaram yerde, çaldığı müzik aleti yanındadır. Üstte Behram'ın vurduğu ceylan görülür. Atı üzerindeki şah, elini Dilaram'a doğru uzatmıştır³.

üst sol. Bahram Gur Siyah Köşkte

Dilaram'ı çöle attıran Behram, pişman olur ancak onu bulamaz. Üzüntüsünden yataklara düşer. Yedi ayrı iklimde yedi ayrı köşk yaptırıp, yedi güzelle günlerini geçirmeye başlar. Şah, Cumartesi gününü Hintli güzel ile siyah köşkte geçirir. Uykusu kaçan şaha bir masalcı adam bulup getirilir. Masalcı ona, Haret Han'ın oğlu Ferruh'un umutsuz aşkı ve karalar giymesinin hikayesini anlatır (Levend 1967: 331-338). Resimde Şah ve güzel yan yana oturmaktadır. Resmin üzerinde *nîşesten-i Behrâm rûz-ı şembe der künbed-i siyah*⁴ yazılıdır. Burada geçen kümbet köşk anlamında kullanılmıştır.

¹ Leylâ'nın ayrılığında Mecnun'un hali

² Leylâ'nın Mecnun'a ulaşması

³ Hikaye için bkz. Kat.No: 2, 13.y.182a Behram Gur ile Dilaram'ın avlanması

⁴ Bahram'ın cumartesi günü siyah kümbette oturması

alt sağ. Bahram Gur Sarı Köşkte

Resmin üzerinde *nışesten-i Behrām rūz-i yekṣembe der künbed-i zerd*¹ yazılıdır. Şah Pazar gününü Rum güzelle altın renkli (sarı) köşkte geçirir. Masalcı ona, Hırsız kuyumcu Zeyd'in hikayesini anlatır (Levend 1967: 339-346). Resimde ellerinde içki kaseleri tutan şah ve dilber birlikte oturmaktadır.

alt sol. Bahram Gur Yeşil Köşkte

Resmin üzerinde *nışesten-i Behrām rūz-i düṣembe der künbed-i Sebz*² yazılıdır. Şah Pazartesi gününü Mısırlı güzelle yeşil renkli köşkte geçirir. Masalcı ona, Mısırlı zenginin oğlu Sa'd'ın Şahin kızıyla evlenmesi hikayesini anlatır (Levend 1967: 347-353). Resimde Şah dilbere sarılmış vaziyette betimlenmiştir.

6. y. 147a üst sağ. Bahram Gur Kırmızı Köşkte (214x 127 mm.)

Resmin üzerinde *nışesten-i Behrām Gur rūz-i seṣembe der künbed-i surh*³ yazılıdır. Şah Salı gününü Gülgün adlı güzelle, gül renkli (kırmızı) köşkte geçirir. Masalcı ona, Hindistan'da vali olan Mesud ile Gürruh'un aşkının hikayesini anlatır (Levend 1967: 354-362). Resimde Şah ile güzel birlikte oturmaktadır.

üst sol. Bahram Gur Mavi Köşkte

Resmin üzerinde *nışesten-i Behrām rūz-i çaherṣembe der künbed-i kebur*⁴ Şah Çarşamba gününü, maviler giymiş güzel ile mavi renkli köşkte geçirir. Masalcı ona, Aden'deki adalardan birinde yaşayan Cabir-i Rahzen adlı korsan ile, Yemen şehrinin sahibi Numan'ın oğlu Sühey'l'in güzel mihr için mücadelelerinin hikayesini anlatır (Levend 1967:362-370). Resimde Şah ile güzel birlikte oturmaktadır.

alt sağ. Bahram Gur Sandal Renkli Köşkte

Resmin üzerinde *nışesten-i Behrām rūz-i pençembe der künbed-i sandali*⁵ Şah Perşembe gününü, altıncı iklimin güzeliyle sandal renkli köşkte geçirir. Masalcı ona,

¹ Bahram'ın pazar günü sarı kümbette oturması

² Bahram'ın pazartesi günü yeşil kümbette oturması

³ Bahram Gur'un salı günü kırmızı kümbette oturması

⁴ Bahram'ın çarşamba günü mavi kümbette oturması

⁵ Bahram'ın perşembe günü sandalı (renkli) kümbette oturması

Bahter diyarındaki iyi kalpli Mukbil ile kötü kalpli Müdbir'in hikayesini anlatır (Levend 1967: 370-378). Resimde Şah ile güzel birlikte oturmaktadır

alt sol. Bahram Gur Beyaz Köşkte

Resmin üzerinde *nişesten-i Behrām rūz-ı adine der künbed-i sefid*¹ Şah Cuma gününü, Çinli güzelle beyaz renkli köşkte geçirir. Masalcı ona, Dilaram'ın hikayesini anlatır (Levend 1967: 378-388). Resimde Şah ile güzel birlikte oturmaktadır. Güzel içki sunmaktadır.

¹ Bahram'ın cuma günü beyaz kümbette oturması

Kat. No: 4

Divan-ı Nevâyî (Gara'ibü's-Sigâr)

TSMK. R. 803

939/1532-33, Çelebi el Kayinî, Tebriz

273x 165 mm. boyutlarında kalın abadi, krem renginde 206 yapraktır. Metin mavi ve altın yıldız çizgilerle çekilmiş 166x 93 mm. boyutunda cetvel içinde 15 satır nestalikle yazılmıştır.¹ 2b ve 3a. yapraklar tezhiplidir. Gazel başlıklarını çerçeveye içine alınmıştır. 2b-14a. yapraklarda *Hutbe-i Devavin*, 14b-175a. yapraklarda gazel, 175b-177a. yapraklarda müstezad, 177b-179a. yapraklarda müseddes², 179b-182b. yapraklarda muhammes, 183a-193a. yapraklarda terci'i-bend, 193b-199a. yapraklarda kit'a, 199b-206a. yapraklarda rubai yer alır. Yazmada III. Osman'ın (s. 1618- 1622) ve Darüssaade Ağası Beşir Ağa'nın (ö.1746) mührü ve mülkiyet kaydı bulunur.

273x 170 mm. boyutlarındaki cilt, bordo renkte deri, üzeri ebru kağıt ile kaplıdır. Ebruda açık yeşil ve pembe renkler hakimdir. Cildin iç kısmı koyu yeşil ipekle kaplanmıştır ancak yırtılmıştır. Cilt miklepsizdir.

Yazmanın 206a. yaprağındaki ketebesine göre, Tebriz'de 939/ 1532-33 tarihinde Çelebi el Kayinî tarafından kopya edilmiştir.³ Yazmada Tebriz üslubu ile yapılmış 12 tasvir bulunur.

YAYIN: Karatay 1961: 103; Çağman 1978: 253

RESİMLER

1b-2a Takdim Tasviri: Av sahnesi 155x 89 mm (tezhiple birlikte 200x 117 mm)

Tam sayfa resmin çerçevesi tezhiplidir. Kalabalık bir av sahnesi betimlenmiştir. Merkezde at üzerindeki hükümdar, üç hizmetlinin bulunduğu yere yönelmiş, içki

¹ Levend 1958: 158; Karatay 1961: 103

² Ancak muhammes yazılıdır.

³ Yazmanın tasvirlerinin üretim merkeziyle ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Filiz Çağman 1978: 235- 236.

kasesine uzanır. Arkadaki hizmetliler meyve tabağı taşır. Atın ayakları altında ölü bir yaban geyiği yatar. Geyığın arkasındaki avcı, ölü geyiği sırtında taşır. Resmin sol alt köşesinde iki avcı keçiyi ayaklarından tutar. Tepenin ardındaki atlı askerler olayı izler. Resmin alt kısmında kayalıkların önündekiler şaşkınlıkla bakar. Elbiselerin nakışları, atların ellerleri, silahlar ve gökyüzü altın yaldızlıdır.¹

Karşı sayfada ise hükümdar ortada kılıcıyla aslanı yaralarken betimlenmiştir. Koyu yeşil zemine bitki öbekleri yerleştirilmiştir. Pembe ve mavi renkli kayalar görülür. Hükümdarın arkasındaki asker olayı şaşkınlıkla izlerken, diğer avcılar da ceylana ok atıp, kılıçla saldırır. Kayaların önündeki atlı yayını germiş ceylana atarken iki yaban domuzu ve ceylan gizlenmeye çalışır.²

3. y. 14a İşret meclisi³ (118x 86 mm.)

Resim *Hutbe-i Devavin*'in son satırlarının altına yapılmıştır. Şair Allah'a seslenerek suç ve günahının çok olduğunu, ömrünü sevgiliye yazılan mektuplarla tükettiğini söyler.⁴ Resim rubainin, "Çünkü senin yolunda fani oldu ya Rab. Ebedi bakıldığı lutf eyle ya Rab." beyitlerinin altında bulunur. Nakkaş çiçeklerle bezeli yeşil bir kırlık alanda altın yaldızlı, basamaklı altigen tahtta oturan hükümdar ya da bey, sakının uzattığı kadehi almaktadır. Önde müzisyenler, sağda meclise katılan konuklar, solda ayakta bekleyen hizmetlinin elinde yarı açık, sağda meclise katılanlardan birinin önünde ise kapalı birer kitap görülür. Meclislerde yaygın bir gelenek olarak sürdürülen bu şiir okuma alışkanlığı görsel olarak bu sahnede ifade edilmiştir. Olasılıkla sağdaki görevli bey ya da hükümdara Nevâyî'nin kitabını sunmaktadır. Tepenin gerisinden üç figür olayı izlemektedir. Solda bahar dallı bir ağaç, gökyüzünde kuşlar görülür. Koyu yeşil zemine kırmızı çiçekler serpiştirilmiştir.

4. y. 24a İşret meclisi⁵ (160x 90 mm.)

¹ Çağman 1978: 253

² Çağman 1978: 253

³ Levend 1965: 55

⁴ Kut 2003: *Hutbe-i devavin*, Rubai, 16-20.

⁵ Çağman 1978: 254

Gazelde aşığın, sevgilisi yüzünden karalar bağlayıp yaş dökmesinden, başkalarına gözünün mühürlü olmasından söz edilmektedir. Resim şiirin, “Allık yanakta bir matem nakşidir benim için. Ey saki gönül gözünün kadehini sun.” beyitlerinin altında yer alır. Resimde kesme taş zemin üzerinde altıgen, baldakenli, üzeri küçük bir kubbeyle örtülü tahtta oturan bey ile etrafında saray hizmetlileri, misafirler ve müzisyenler betimlenmiştir. Sahne bir bahçede geçmektedir. Ellerinde kadehlerle meclise katılan konuklar müzisyenleri dinlemektedir. Beyin arkasında sağda görülen silahları elinde sadağını tutmaktadır. Soldaki görevlilerden birinin elinde de kaftan görülür. Kalabalık bir sahnedir.

5. y. 48a Deniz sahnesi¹ (103x102 mm.)

Gazelde şair, gemi ve deniz ile sevgilisi ve kendisi arasında bağlantılar kurarak aşının büyülüüğünü anlatmıştır.² Resim şiirin, “Yazık ki o gemide bana deryakeş (eş) yoktur. Hayat denilen diyarda korkusuz kafir yoktur” beyitlerinin altında bulunur. Nakkaş, beyitlerde şairin, geminin ağını parçalanan göğsüne, denizin dalgasını gözyaşı seline, oltadaki balığı gönlüne benzetmesini dikkate alarak, hükümdarın balık avı için gemiyle gezintisini betimlemiştir. Gemide yüksekçe yerde oturan hükümdarın karşısında sakallı bir figür, arkasında ise ağlarla balık avlayanlar görülür. Yelkenlide baş ve arka kısmında iki denizci, direğe tırmanmış bir denizci vardır. Gökyüzünde çin bulutları, dalgalı denizde balıklar görülür. Geminin bayraklı direği çerçeveye dışına taşmıştır.

6. y. 68a Ava gidiş (126x 87 mm.)

Beyitlerde, binicinin ve bineğin (süvari ve atın) yüz ve organlarından okların aktığı, bulutun yağıdaran, güneşin yıldız saçan olduğu, Mesih'in aşıklık ilacını bulduğu, bunda sevgilinin dudağının şerbetinden akan gülsuyu olduğu anlatılır. Altın yıldızlı gökyüzünde mavi bulutlar görülür. Pembe zeminde ortadaki iki atlı, ellerinde doğan tutar. Resmin alt kısmında arka arkaya dizili dört hizmetliden kimisi sırtında kaftan, kimisi kılıç, kimi de bohça ve ibrik taşırl. Lacivert kaftanlı hükümdar, atının üzerindedir.

¹ Çağman 1978: 254

² Kut 2003: 138/ 1-5. beyitler.

Kayaların ardından birbiriyle konuşur. Sol köşede yeşillik bir alan ve büyük ağaçın üzerinde mavi bir kuş uçar.

7. y. 82a İşret meclisi (122x 85mm.)

Gazelde şair, sevgilisinin eşsiz güzelliğini ve onun için canını feda edeceğini anlatmıştır.¹ Resim şiirin, “Eyvah, bu ne yüzdür ki Çin nakkaşı taklidini yapsa, Yüz suretten biri bile ona benzemez” beyitlerinin altına yapılmıştır. Tipik bir eğlence sahnesi betimlemesidir. Gökyüzü laciverttir. Tahtın iki köşesinden pembe ve beyaz bahar dalı çiçekli iki ağaç ile tahtın arasından turuncu çiçek öbeği göge yükselir. Hükümdar bağıdaş kurmuş, tahta oturur. Sakinin uzattığı içeceğe uzanır. Sağ ve solda ikişer konuk içkilerini içерken betimlenmiştir. Etrafta içki kapları ve kaseler bulunur. Müzisyenlerin önünde de içki kabı bulunur. Resmin altında dilimli bir havuz, içinde iki ördek yüzerken gösterilmiştir.

8. y. 98a İşret meclisi (145x 85 mm.)

Gazelde şair, aşkindan ötürü ömrünün kısallığından yakınıp dostlarından yarasına merhem istemektedir.² Resim şiirin, “Çünkü bu naklılı gökyüzü tarihi yazıldı. Ey dost, çok zorluk çektim ama belgesiz kaldım.” beyitinin altına yapılmıştır. Resimde bir dere kenarındaki bahçede havuz başına taht kurulmuştur. Hükümdar gölgelik altında oturur. Karşısındaki saki içki sunarken, arkasındaki hizmetliler tabak taşır. Sağda oturan konuklar içki içerken müzisyenler de def ve çeng çalar. Arka planda nehir görülür. Zemin koyu yeşil, üzerinde yeşil yapraklı ot öbekleri ve uçları yukarı kıvrılan turuncu çiçekli bitki öbekleri vardır. Gökyüzü altın yaldızlıdır. solda pembe bahar dallı ağaç, sağda yeşil yapraklı ağaç görülür.

9. y. 119b Hüsrev'in Şirin'in köşküne gelmesi (?) (160x 87 mm.)

Gazelde şair, sevgilinin Hızır'ın kaftanı gibi yeşil giysiyle etrafta servi gibi dolaştığını, sevgilinin gül yüzü ve gamzesinden dolayı kanlı yaşlar döktüğünü anlatır. Nakkaşın

¹ Kut 2002: 242/2; 242/5-6. beyitler.

² Kut 2003: 322/4; 322/ 6-7. beyitler

betimediği sahne Hüsrev'in Şirin'in köşküne geldiği sahneye bir gönderme olabilir. Ancak beyitlerde Beyitlerde Hüsrev ya da Şirin'den bahsedilmemektedir. Gönderme yapılan bu hikayede de aşık Hüsrev kendisini köşke kapatan Şirin'in gönlünü almak için kapısına dayanmıştır. Resimde sol köşede kapı ve pencereleri sıkı sıkıya kapalı çerçeveye dışına taşan köşkün, yüksek kapısı görülür. Şirin olabileceğini düşündüğümüz figür köşkün terasından aşağıya bakmaktadır. Yapıda lacivert ve yeşil renk hakimdir. Gökyüzü altın yaldız, zemin lila rengidir. Tepenin gerisinde bir seyis atı tutmaktadır. Ayakta duran Hüsrev?, bir eli ile ikramı alırken, diğeriyile üst kaftanını tutmaktadır. Hüsrev olarak düşünülen figürün lacivert-kırmızı renkli giysisi, metinde geçen yeşil kaftanla da örtüşmez. Arkasında doğan tutan ve meyve sunan iki hizmetli ve müzisyenler görülür. Taşlarla sınırlanmış nehrin kenarında sarı çiçekli bitki öbekleri görülmektedir.

10. y. 135b İşret meclisi (156x 110 mm.)

Gazelde şair, içki içenin, kadeh kalkanını üzerine çekerek dert ve tasalarından kurtulduğunu anlatır. Resim şiirin, “Çiftçi bostandaki sarı gülleri (şarapla) sular. Zamanın aldaticılığını nergis gibi bilen biri¹” beyitinin altında bulunur. Nakkaş, resmi aynı sayfadaki “kadehden baş kaldırmadan zevk ve sefayla yaşamını sürdürdü” beyitini canlandırmıştır. köşkün bahçesinde bir içki alemi betimlenmiştir. Gökyüzü altın yaldızlıdır. Solda pembe çiçekli bahar dallı bir ağaç görülür. Kapı bahçeye doğru açılmıştır. Sağda yapının penceresinden bir kadın hükümdar ve dilbere bakmaktadır. Hükümdar bağıdaş kurmuş, sakilerin doldurduğu içkileri içer. Hizmetlilerden biri, tabak içinde nar sunarken, iki konuktan birinin elinde mendil bulunur. Koyu yeşil zeminde, kırmızı-pembe çiçekli bitki öbekleri ve nehir görülür.

11. y. 159a Leyla ile Mecnun (160x 115 mm.)

Gazelde şair, aşk çölüne düştüğünü, Mecnun gibi yandığını anlatmıştır.² Resim şiirin, “Mecnun'un nağmeleri Leyla'nın kulağını doldurur ne fayda. Eğer feryadı ile dağı inletirse buna çare yok” beyitleri altına yapılmıştır. Resimde mor kayaların ardına

¹ Beyitin devamı; “Kadehden baş kaldırmadan zevk ve sefayla yaşamını sürdürdü”.

² Kut 2003: 577/6-7. beyitler

oturan çıplak Mecnun yavru ceylana ot yedirir. Etrafını vahşi hayvanlar çevirmiştir. Mor ve yeşil renkli kayaların ön tarafında biri kubbeli olmak üzere Leyla'nın obası görülür. Leyla vak vak motifleriyle bezeli çadırında oturur. Karşısındaki yaşlı kadının ona anlattıklarından dolayı şaşırılmıştır. Altın bezemeli kara çadırlarda kadın ve erkekler söyleşirler. Çadırların ardından develer görülür.

12. y. 169a İşret meclisi¹ (137x85 mm.)

Gazelde şair, sevgilisinin güzelliğini övmekte, onu her görüşünde teninde güç kuvvet kalmayışını anlatmaktadır. Resim şiirin, “ne şaşılacak suretin vardır ki, nakkaşlar bile böyle tasvir yapmadı” beyitinin² altına yapılmıştır. Resimde önü taşlıklı bahçeye açılan bir köşkte minderler üzerinde kayıkarak oturmuş genç bir asilin meclisi canlandırılmıştır. Öndeki havuzlu taşlıkta müzisyenler, sakiler ve meclise katılan bir genç konuk betimlenmiştir. Korkuluğun gerisindeki bahçede duran genç kızlardan biri elindeki yelpazeyi sallar.

¹ Levend 1966: 56

² Kut 2003: 632/2-3. beyitler.

Kat No: 5

Divan-ı Nevâyî (Gara'ibü's-Sigâr)

TSMK R. 804

1530 civ., İstanbul

263x159 mm. boyutlarında, zerefşan kağıtlı, 214 yapraktır. metin mavi ve yaldız çizgilerle çektirmiş 158x89 mm. boyutunda cetvel içinde 17 satır talikle yazılmıştır. 1a. yaprakta I. Mahmud'un mührü bulunur. 2b ve 3a. yapraklar baştan aşağı tezhiplidir. Gazel başlıklarını çerçeveli, başlıklar tezhiplidir. Metinde satır araları altın yaldızlıdır. 2b-12a. yapraklarda *Hutbe-i Devavin*, 12b-177a. yapraklarda gazel, 177a-178b. yapraklarda müstezad, 179a-180b. yapraklarda müseddes, 180b-183a. yapraklarda muhammes, 183b-192a. yapraklarda terci'i-bend, 192b-198a. yapraklarda kıt'a, 198b-205a. yapraklarda rubai, 205b-206b. yapraklarda muamma, 211a-214a. yapraklarda müfred yer alır.¹ Her zerefşanlı yaprakta, çerçeve dışı bezeme birbirinden farklıdır. Kiminde çiçek, kiminde kıvrımlı ağaç dalları, kiminde ceylan ve keçiler, yaban geyikleri, bahar dallı ağaçlar, kiminde ise mitolojik hayvanlar görülür. Bu tip sayfalardan 3b. yaprakta anka kuşları, kıvrık dallar arasına yerleştirilmiş, 4a. yaprakta iri çiçeklerin arası kıvrım dalları ile, 8a. yaprakta oturur ve koşar pozisyonda geyik ve keçi tasvirleri, 8b. yaprakta bahar dallı ağaçın altında oturan ceylan tasviri, 145a. yaprakta beş anka kuşu tasviri görülür.

263x160 mm. boyutlarındaki cildin, şemse ve köşebentleri altın yaldızla derin gömme, araları ise lakedir.² Cildin kapakları ön-arka ve miklep olarak parçalanmıştır. Köşebentler, şemse ve salbekler, derin gömme altın yaldız zemin üzerine kabartma rumi ve hatayı çiçeklerle saz üslubundadır. Diğer kısımlar siyah zemin üstüne sarı renkli lakedir. Bordürde, siyah zemin üzerine kıvrım dallı çiçekler cildi çevreler. Miklepde de iki köşebent arası lakedir. Cildin ön ve arka kapağı aynı biçimde bezenmiştir. Siyah zemin üzerinde kimileri profilden kimileri cepheinden betimlenmiş melekler bulunur. Karşılıklı olarak, şemse ve köşebentlerin arasına konumlandırılan melekler, birbirleriyle aynı renkte ve desende elbise giymiştir. Elbiselerde bordo, turuncu ve yeşil renkler hakimdir. En üst ve en alttaki ikişer melek ellişinde nar tutarken, onların altındakiler

¹ Levend 1958: 158-159; Karatay 1961: 104

² Tanındı 1984: 241

meyve tabağı, en alttakiler ise bir ellerinde meyve, diğerinde içecek şişesi tutar. Yanlardaki çift melekler ise meyve tabağını ortaklaşa taşır. Başlarında altın yıldızlı yapraktan taç görülür. Kanatlarında turuncu renk hakimdir. Miklepte de ikisi meyve, ikisi altın yıldızlı kase tutan dört melek görülür. Başlık ve elbise biçimleri benzerdir. Uzun kurdeleleri bellerinden aşağı fiyonk yaparak sarkmaktadır. Cildin iç kapaklarında ise aynı form üzerinde saz üslubuyla bezenmiş hatayı çiçekleri, çin bulutları görülür. Tanındı, (1984: 228) 1530'lu yıllarda hazırlanan bu yazmanın lake kapaklarının, I. Süleyman döneminde (1522-1566) uygulanan saz yolu denilen bezeme anlayışını yansittığını belirtmiş, cilt kapağındaki melek resimlerinin de I. Süleyman döneminde nakkaşbaşı olan Şah Kulu'nun¹ meleklerini hatırlattığını vurgulamıştır

Müstensih adı ve istinsah tarihi yoktur. Yazmada 8 tasvir bulunmaktadır. Bunlardan takdim tasviri Tebriz üslubuyla yapılmıştır. Diğerleri ise 1530 civarında Osmanlı nakkaşhanesinde görülen nakkışçı Horasani üslubun yorumlarıdır.

YAYIN: Karatay 1961: 104; Stchoukine 1966: 52-55; İnal 1972: 409; Atasoy-Çağman; 1974: 22-25; And 1978: 34-35; Tanındı 1984: 228; Atil 1987: 72; Grube 1972: 217-222

RESİMLER

1b-2a Takdim tasviri: İşret meclisi (145x 180 mm.)

Tam sayfa resmin çerçevesi tezhiplidir. Nakkaş, arka planda saray görevlisi ya da bahçevanın toprağı işlemesini betimlemiştir. Mavi çin bulutlu gökyüzü, altın yıldızlı tepeler görülür. Ağaçların üzerinde ve gökyüzünde kuşlar görülür. Yanındaki küçük çocuk ise elinde sopasıyla keçinin ipinden tutmuş otlatmaktadır. Önlerinden kıvrımlı bir nehir akar. Nehrin iki yanına taşlar döşenmiştir. Taş döşeli terasta iki hizmetli yemek taşır, elinde bastonuyla bir figür onları izler.

¹ Bkz. Banu Mahir, "Saray Nakkaşanesi'nin Ünlü Ressamı Şah Kulu ve Eserleri", *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık 1*, 1986: 113- 130; Mahir, "Osmanlı Sanatında Saz Üslubundan Anlaşılan", *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık 2*, 1987: 123-140; WB. Denny, "Dating Ottoman Turkish Works in the Saz Style", *Muqarnas*, 1 1983: 103-121.

Sağda sahnenin devamı olarak köşk bahçesi ve işaret meclisi görüntüleri yer alır. Gökyüzü mavi, tepeler altın yıldızlıdır. Ağaç dallarında kuşlar görülür. Kırmızı korkulukla sınırlanmış bahçede hükümdar bağıdaş kurmuş içkisini tutarken, sarığını çözmüş misafire meyve tabağı sunar. Önlerinde içecek şişeleri vardır. Korkuluk dışında sağ ve solda iki hizmetli ayakta bekler. Ortadaki sekizgen havuz fiskiyeli ve kanallıdır. Havuzun yanında sağda iki konuk, solda ise müzisyenler görülür.

3. y. 27b. Av sahnesi¹ (158x 110 mm.)

Gazelde şair, aşından dolayı acı çekmesinin doğal olduğunu, aşının sapladığı okların canına merhem olduğunu anlatmıştır.² Resim şiirin, “Atının ayağının tozu da sanki bir bulut gibi. Kafes içinde ıstırab çeken gönül kuşum gibi.” beyitinin altına yapılmıştır. Nakkaş, beytlere uygun olarak av meydanında koştururan iki avcıyı betimlemiştir. At üzerindeki avcılar aslan avlamaktadır.³ Lacivert gökyüzü yıldızlarla doludur. Sağ üst köşeden çıkan bahar dallı ağaç, çerçeveye dışına taşmıştır. Açık pembe zemin üzerine uçları yukarı doğru kıvrılan çiçekli bitki öbekleri görülür.

4. y. 52b. Av sahnesi⁴ (155x 101 mm.)

Gazelde şair, avlanmak yerine aşkı için bir ömür boyu geyiklerle sohbet etmek⁵ niyetinde olduğunu söyler.⁶ Resim şiirin, “İyi at binen avcı, av niyetiyle dolaşmaya çıktı. Av için can saçtı, av ona can kıldı.” beyitinin altına yapılmıştır. Nakkaş da tipik av sahnesi betimlemiştir. At üzerindeki iki avcı dağ keçisi avlarken, tepenin gerisinden iki atlı onları izler. Sağ köşeden çıkan ağaç çerçeveye dışına taşmıştır. Zeminde, uçları yukarı kıvrık bitki öbekleri görülür.

5. y. 79a. Av sahnesi (160x 100 mm.)

¹ Levend 1966: 121; And 1978: 34

² Kut 2003: 47/1-2; 56/6-7. beyitler.

³ Levend 1966: 121

⁴ Çağman-Tanındı 1986: r. 133

⁵ Şair burada aşının büyüklüğünü ve gücünü vurgulamak için kendini geyiklerle yoldaş olan Mecnun'a benzetmiştir.

⁶ Kut 2003: 176/1-2. beyitler

Gazelde, av sporu yapmak için meydana doluşan atlıların, uzaktan atlarının farklı renklerinden dolayı, kalabalığın benekli görüldüğü anlatılmıştır.¹ Resim şiirin, “Ne alaca renkli atdır ki kalabalık meydanda yana yatar. Kırmızı-beyaz gül bile, benekli atı yel sanmış” beyitinin altında bulunur. Altın yıldızlı gökyüzünde mavi çin bulutları bulunur. Tepenin ardından görülen avcı, elinde yayıyla başını yaralı yaban geyigine çevirmiştir. Lila rengi zeminde, ortadaki atlı avcı ok atarken, atın ayakları altında koşan iki geyik görülür. Resmin sağ alt köşesindeki atlı avcı, ceylanı vurmaktadır. Zeminde, uçları yukarı kıvrık bitki öbekleri görülür.

6. y. 89b. Çevgân oyunu² (155x 125 mm.)

Gazelde, iyi ata binen süvarilerin gönüllerin, çevgan oynamak istediği, bunun için atlarından düşmeden eğildikleri ve gözbebeğinin benzetilen guyu (top) takip ettikleri anlatılmıştır.³ Nevayı bu dizelerde ayrıca Hintlilerin kalkan oyunundan söz etmiştir.⁴ Resim şiirin, “Başlarını avuçları arasına alıp, eği boy ile atımdan düşmem. Ta ki iyi ata binen süvarilerin gönlü çevgan oynamak ister.” beyitinin altında bulunur. resimdeki kompozisyon diğer tasvirlerle benzerdir. Yine sağ köşeden çıkan servi ağacı çerçeveye dışına taşmıştır. Tepenin gerisinde at üzerindeki oyuncu bir elinde nar tutarken ortadaki iki atlı da çevgan oynar. Servi ağacının önündekiler oyunu izler. Gökyüzü altın yıldız, zemin açık mavidir.

7. y. 111b. İşret meclisi⁵ (155x 125 mm.)

Gazelde şair, sevdiginin işve ve cilvesinden bahsedip aklını aldığı anlatır. Altın yıldızlı gökyüzünde açık mavi çin bulutları, sol köşede çerçeveye dışına taşan servi ağacı vardır. Ortadaki taht lacivert ve altın yıldız bezemelidir. Tahtın stilize edilmiş ejder biçiminde ayakları ve dilimli bir madalyon şeklinde arkası olan taht üzerinde bir bey ya da hükümdar oturur. Çevresinde içki ve meyve sunan hizmetliler, müzisyenler ve saraylılar bulunur.

¹ Kut 2003: 265/ 1-2. beyitler.

² And 1978: r. 35

³ Kut 2003: 323/2-3. beyitler.

⁴ Top Hintlinin siyah benine benzetilmiştir

⁵ Çağman-Tanındı 1986: r. 134

8. y. 145b. Sevgili ile buluşma (155x 100 mm.)

Gazelde şair, aşk doğruluğu olduğunda belanın ortadan kalktığını çünkü gülün kalkan olduğunu söyleyip sakiye kadeh tutmasını, çünkü gönlündeki aşkın canını acıttığını, ancak bülbül için gülün dikenin neyse, onun için de bu aşkın aynı olduğunu söyler. Resim, “ey saki gönülde aşk sırrını koruya koruya. Kadeh sun meyhaneler ustasına açılacaksa açılsın” beyitleri altına yapılmıştır. Resimde bir köşkün dört penceresinden bakan kadınlı erkekli bir grup görülür. Kapıda muhafiz bekler.

Kat. No: 6

Hazanii'l-Meânî

TSMK. R. 807

932/1526-27, Şiraz

290x180 mm. boyutlarında, kalın abadi¹, krem renginde 515 yapraktır. Metin mavi ve yaldız çizgilerle çekilmiş 185x 120 mm. boyutunda cetvel içinde iki sütun halinde 17 satır nestalikle yazılmıştır. Ancak kimi sayfalarda metin, üçüncü sütuna verev uygulanmıştır. Yazmanın yan kağıdında *Divan-ı Nevâyî* yazılıdır. 2b ve 3a. yapraklar tezhiplidir (222x 110mm). 3a. yaprakta I. Mahmud'un (1730-1754) vakıf mührü bulunur. Mühürün altında *Masur bi hattı ta'sir Masar 17²* yazılıdır. Yazmada dört divan bir arada ancak karışık verilmiştir.³ Ketebenin bulunduğu 515a. yaprakta *husām-ı millete va dīn-i İbrāhīm buk'a-i sidā⁴* yazılıdır.

290x 180 mm. boyutlarındaki miklepli cilt koyu kahverengi deridendir. Üzerinde şemse ve köşebentler yer alır, kenarı zencirek dizisiyle çevrilidir. Yüzeyde yaldız çiçekler ve mavi mineler görülür. İç kapaklarda ise bordo ve mavi renk hakim olmak üzere oval-yuvarlak biçimde dönüşümlü yerleştirilmiş dizi çerçeve oluşturmuş, en dışta yine zencirek dizisi görülür. Zemin bordo, köşebentler, şemse ve salbekler laciverttir. Ortadaki şemse içinde sekiz yaprak görülür. Cildin sırtı süslemesizdir.

Yazmanın istinsah tarihi 932/ 1526-27, müstensihi Neşati'dır. Yazmada bu yıllarda Şiraz'da uygulanan üslupla yapılmış iki tasvir bulunur. 1b-2a. yapraklarda bulunan çift sayfa Süleyman Peygamber ve Saba Melikesi Belkis'in divanları tasvir edilmiştir.

YAYIN: Karatay 1961: 102; Çağman-Tanındı 2002: 43-48

RESİMLER

¹ Abadi, açık saman renginde, ipektan yapılan, yarı mat, kalınca bir tür yazı kağıdıdır.

² Zor hatla yazılmış eser, Muhamrem-Safer-Rebiülevvel 17 (1717)

³ Levend 1958: 146; Karatay 1961: 102

⁴ İbrahim dininin (İslam dininin) ve milletin kılıcı 'Sidâ buk'ası.

1b-2a Takdim Tasviri: Süleyman Peygamber ve Belkis (187x 98 mm.)

1. y. 1b. Süleyman Peygamber'in Divanı

Kenarları tezhipli tam sayfa resimde, Süleyman Peygamber tahtında oturur. Altın yıldızlı zemin üzerinde melekler, müzik aletleri çalar. Tavus, turna, güvercin, bülbül, leylek gibi on iki kuş gri-yeşil zemin üzerindedir. Peygamberin tahtını pars taşır. Solunda veziri Asaf oturur. Elinde bir metin tutar. İki hizmetli ayakta dururken, sağ tarafta boynuzlu olanı taht benzeri taburede oturan iki dev görülür. Peygamberin önündeki alanda aslan, kaplan, leopar, yaban domuzu, tavşan, ceylan, geyik gibi hayvanlar, resmin alt kısmında da ağını açmış lacivert bir ejder betimlenmiştir.

2. y. 2a. Saba Melikesi Belkis'in Süleyman'a Getirilmesi (187x 98 mm.)

Altın yıldızlı gökyüzünde, sol köşede insan yüzü şeklinde betimlenmiş güneş görülür. Lacivert, yeşil ve turuncu renklerin hakim olduğu iki anka kuşu, mücadele halindedir. Resimde Saba melikesi yolda iken tahtının bir anda Hz. Süleyman'ın huzuruna getirilmesi sahnesi canlandırılmıştır. Altta Saba Melikesi Belkis tahtında oturur. Tahtın biçimini Süleyman peygamberinkile aynıdır ancak burada tahtı üç cin taşır. Önde ve arkada üç hizmetli görülür. At, fil, eşek, öküz, su gergedanı, zebra ve zürafalar betimlenen diğer hayvanlardır. Sağ alt köşedeki erkek figürü, iki devesini ipinden çekerek yürütür. Solda deniz, içinde balıklar ve deniz kızı yer alır.

Kat. No: 7

Külliyyat-ı Nevâyi

TSMK. R. 808

901/ 1495-96 (Hamsenin sonundaki tarih)

1580 civarı, Horasan

315x 230 mm. boyutlarında, kalın abadi, krem renginde 802 yapraktır. Metin altın yaldız çizgilerle çekilmiş 256x 168 mm. boyutunda cetvel içinde dört sütun halinde 27 satır talikle yazılmıştır.¹ 1b ve 2a. yapraklarda tam sayfa resim, 2b-3a. yapraklarda münacat, 4b. yaprakta yaldız ve beneklerle süslü madalyonun içinde “*Kitāb-ı hutbe-i devāvīn min kelimāti Emir ’Alî Şîr el-müştēhir bi’n-Nevâyi*²” yazılıdır (Kut 2003: XXXVI). Eserlerin başlıklarını madalyon içine yazılmış ve aynı biçimde tezhiplenmiştir.³

321x 235 mm. boyutlarındaki cilt koyu kahverengi deridir. Cildin ön ve arka kapağı yaldız kabartma çiçekler ve serpme mavi minelerle süslüdür. Kenarda çerçeveye içinde yaldız kabartma kitabeler yer alır. Cildin iç kapağı açık kahverengidir. Kenarda çerçeveye içinde mavi üzerine siyah çizgilerle süslü kitabeler bulunur. Cildi mikleplidir.

Hamsenin sonunda 901/ 1495-96 tarihi, Garaibü’s-Sigar’ın sonunda ise 902/1496-97 tarihi yazılmıştır. Ancak eserin içinde 905-906/1499-1501 tarihlerinde yazılan eserler de bulunmaktadır. Bu yüzden Külliyatın 901-906 (1495- 1496/ 1500-1501) yılları arasında istinsah edildiği düşünülür. Müstensihi, Derviş Muhammed Taki’dır. Zahriyesinde I. Mahmud’un vakıf mührü yer alır (Eraslan 2001: XXXIII). Karatay'a göre sayfa kenarındaki eklemeler Nevâyi eli ile yapılmıştır.⁴ Yazmada iki resim bulunur. Resimlerin Herat merkezli olduğu düşünülür.

YAYIN: Karatay 1961: 105; Kut 2002; Turks, Kat. 202

RESİMLER

¹ Karatay 1961: 106

² Nevâyi olarak meşhur olan Emir Alî Şîr'in sözlerinden oluşan divan hutbeleri kitabı.

³ Külliyatın içindeki eserlerin yaprak numaraları için bkz. Kut 2003: XXXVII

⁴ Ayrıntılı bilgi için bkz. Karatay 1961: 105

1. y. 1b Av köşkü (Takdim sayfası)
 191x 135 mm (tezhiple birlikte 274x 188 mm)

Tam sayfa resimde çerçeve tezhiplidir. Hükümdar altigen bir tahtta otururken, etrafında hizmetli ve avcılar görülür. Kuşçular ellerinde doğan tutar. Ortada havuzun da bulunduğu zemin kesme taştır. Bahçe ile hükümdarın oturduğu mekan çitlerle birbirinden ayrılmıştır. Arka planda, servi ve bahar dallı ağaçlar üzerinde kuşlar uçar. Figürlerin başlarında Tac-ı Haydarî vardır.

2. y. 2a Ava hazırlanmış (Takdim sayfası)
 191x 135 mm (tezhiple birlikte 274x 188 mm)

Tam sayfa resimde çerçeve tezhiplidir. Hizmetliler aynı mekana soldan sağa doğru hareket ederek yiyecek ve içecek taşır. Ortadaki hizmetli hükümdarın atını getirir. Bahçe düzenlemesi ve zemin 1b. yapraktaki gibidir. Üzerinde kitabesi olan bahçe kapısı görülür. Kapının üzerinde, *Yā-müfettihu'l-evvāb¹* yazılıdır. Resmin alt kısmında saray çalışanlarından biri elindeki süpürge ve kürekle temizlik yapar.

¹ Ey kapıları açan (Allah)!

Kat. No: 8

Divan-ı Nevâyî (Gara'ibü's-Sigâr)

TSMK. H. 983

1520 civ., İstanbul

240x 160 mm. boyutlarındaki abadi, krem renginde 182 yapraktır. Metin, mavi ve altın yıldız çizgilerle çizilmiş 162x90 mm. boyutunda cetvel içinde iki sütun halinde 15 satır nestalikle yazılmıştır. 1b. ve 2a. yapraklarda tasvir, 2b. ve 3a. yapraklarda tezhipli “Hutbe-i Devavin”¹ bulunmaktadır. 4a. yaprağın baş tarafında III. Ahmed’ın 1115 (1703) tarihli mührü bulunur. Gazel başlıklarını çerçeveye içindedir. 2b-14a. yapraklarda *Hutbe-i Devavîn*, 14b-175b. yapraklarda gazel, 176a. yaprakta müstezad², 176b-177a. yapraklarda muhammes³, 177a-177b. yapraklarda kît’â, 177b-182b. yapraklarda rubai bulunur.

181a. yaprakta;

“*Temmetü'l-kitâb bi-'avni'llâhi'l-meliki'l-vahhâb*

Ve's-salâtü ve's-selâmu 'alâ hayri halkihî Muhammedin ve âlihî ve sabihî ecma 'în

Et-tâbi'înit-tâhirîn ve selemle teslîmen kesîren kesîrâ

Teme” yazılıdır.⁴

241x161 mm. boyutlarındaki cilt, siyah lakedir. Siyah zemine altın yıldızla sarmal dallar çizilmiş, köşebent ve şemse içinde ise ejder-anka kuşu mücadeleleri tasvir edilmiştir. İç kapakta turuncu renkli zeminde, siyah renkteki köşebent ve şemse kat’ı tekniği uygulanarak yapılmıştır. Şemsede yine ejder-anka mücadeleleri görülür. Arka iç kapakta ise aslan-ceylan mücadeleleri görülür. Miklepde sadece bitkisel bezeme bulunur.

¹ *Hutbe-i Devâvîn*, Nevâyî’nin ilk divanı için yazdığı önsözün adıdır (Leven 1966: 3).

² Müstezad, dizelerin aynı vezinde bir parça katılan koşuk (Özön 1988: 577).

³ Muhammes, beş misralı parçadan oluşan koşuk (Özön 1988:522).

⁴ Hükümdarların en cömertinin (Allah) inayetiyle kitabı bitti. Yaratılmışların hayırlısı Muhammed Aleyhüsselama ve onun ev halkına ve arkadaşlarının hepsine ve dürüst tabi’ine (Sahabeyi gören topluluk) çokça selam olsun. Bitti.

Yazmanın istinsah tarihi ve müstensih adı bilinmemektedir. İçinde, resimlerin üslubu dolayısıyla İstanbul saray nakşahanesinde 1520 civarında yapıldığını düşündüğümüz 8 tasvir bulunur.

YAYIN: Karatay 1961: 104; Stchoukine 1966: 61; Çağman 1978: 238; Tanındı 1984: 225-26

RESİMLER:

1-2. y. 1b Takdim tasviri: Taht ve Av sahnesi
150x 85mm. (Tezhiple 185x 103)

Tam sayfa resmin kenarları tezhiplidir. Gökyüzü açık mavidir. Bahar dallı ağaçlar ortasında, ayakları ejder başlı altigen tahtta oturan şaha, karşısındaki figür şiir okumaktadır. Tahtın arkasında solda iki, sağda yedi hizmetli ve asker beklemektedir. Şiir okuyan figürün arkasında elinde uzun sopa tutan sarayın asayılarıyla görevli muhafiz bulunur. Sandalyede oturan iki konuk olayı izlemektedir. Ortada ördeklerin yüzdüğü bir havuz, sırtında ölü ceylan taşıyan figür ve onunla konuşan diğer muhafiz, resmin alt kısmında yer almaktadır. Zemin krem rengi kesme taştır.

Karşı sayfadaki resimde ise av sahnesi canlandırılmıştır. Gökyüzü açık mavidir. Koyu yeşil zeminde hayvanlar kaçışır. Tepenin ardında silahlı avcılar görülür. Ortadaki lacivert giysili atlı avcı, kılıcıyla sazlık içindeki aslanın kafasını keserken, arkasındaki avcı da ok atar. Yaralı aslanın arkasında sazlıkların arasında bir başka aslan daha görülür. Resmin alt kısmında, avcılardan biri okuya ceylanı yaralamıştır. Zemin yeşil ve çiçeksizdir, nehir betimi bulunur.

3. y. 30b Nişan talimi (119x 124mm.)

Gazelde, atlı avcıların av meydanındaki durum ve hünerlerinden söz edilmektedir.¹ Resim, şiirin “Öyle çabuk süvari ki, meydanın her tarafında koşar. Onun atı parlak bir şimşekti” beyitinin altına yapılmıştır. Beyitlerde avdan bahsedilmesine rağmen

¹ Kut 2003: 47/1-2. beyitler

resimde atlıların meydanın ortasında atış talimi yapması betimlenmiştir. Çerçevenin dışına taşan direğin ucundaki nişan topuna, iki atlı ok atarken, diğer iki atlı ise birbirleriyle konuşmaktadır. Etraftakiler de olayı izlemektedir. Krem rengi zeminde küçük ot öbekleri görülür. Gökyüzü altın yıldızlıdır.

4. y. 57b Deniz sahnesi (117x 85 mm.)

Gazelde Nevâyî, lale renkli sevgilisinin gönlünde gizli bir yara olduğunu söyleyip ona olan aşğını ve duyduğu heyecanı deniz ile özdeşleştirmiştir.¹ Resim şiirin, “Denizin dalgası gibi aşüfte gönlüm heyecanlanır. Çekinme ey göz, neden sahile çıkmaz da dibe gidersin.” beyitinin altına yapılmıştır. Resimde beytlere uygun olarak bir deniz gezintisi canlandırılmıştır. Karadaki figürler denizdekilere bakmaktadır. Gümüşle boyanmış denizde, yelkenli içinde genç bir bey ile iki kişi sohbet etmektedir. Baş kısmında duran gemici yelkenliyi idare etmektedir. Alt kısmında ağaçlar ve kayalıklar görülür.

5. y. 98b Çevgân oyunu (125x 86 mm.)

Gazelde Nevâyî, dostuna seslenerek ateşperest köyünde yanmayı kendisinin istedigini söyleyip zalım sevgilisini şikayet etmekte, hızlı süvarilerin gönlünün çevgan oynamak istedigini söylemektedir.² Resim şiirin, “Senin işin, salınarak meydanda çevgan oynamaktır. Benim işim ise senin huzurunda başımı top edip canla oynamaktır.” beyitinin altına yapılmıştır. Divan edebiyatında çok işlenen bir tema olan çevgan oyunu³ “acımasız sevgilinin çevgan oyuncusuna benzetilmesi”, tasvir sanatında da sıkılıkla resimlenmiştir⁴. Resimde beytlere uygun olarak çevgan oynayanlar gösterilmiştir.⁵

¹ Kut 2003: 171/7; 173/1-3. beyitler

² Kut 2003: 322/8-9; 323/ 1-2. beyitler

³ At üzerinde oynanan bir spor olan çevgan, divan edebiyatında daha çok mecazi anlamıyla kullanılarak, kişinin hünerini göstermek yerine ay ve güneş hareketleri kastedilerek iki sevgilinin durumu anlatılır (Şentürk 2002: 678-679).

⁴ Hemen bütün şairlerlerin kullandığı bu benzetme, neredeyse aynı beyitlerle, nakkaşlar tarafından hep aynı biçimde resimlenmiştir. Sayısız örnekten biri, Şirazi Divanı'nın Konya Mevlana Müzesi'nde 133 numaralı kopyasındaki 68a. yaprakta da yer alır . Ayrıntılı bilgi için bkz. Serpil Bağcı, *Konya Mevlana Müzesi Resimli El Yazmaları*, İstanbul 2003.

⁵ Levend 1965: 152

Ortada beş atlı oyunu oynarken tepenin gerisindekiler de izlemektedir. Zemin koyu yeşildir.

6. y.108a Leyla ile Mecnun (128x 86 mm.)

Gazelde şair, meyhaneciye müjde verip, herkes gönlüne kadeh meyli gibi aydınlık verse (aydınlatşa), sakının aksinin görüneceğini söyler. Leyla'nın mahmelinden yaratılmışların çok inleyeceğini, ancak onların seslerinin acılı Mecnun gönlü gibi helak olmayacağıını anlatır. Resimde, üstte bir tepenin altında Mecnun, altın yıldızlı zeminde kucağındaki yavru ceylani sever. Tepenin önünde ise mahmelinin içinde oturan Leyla çölde ilerlemektedir. Önde Leyla'nın devesinin yularını tutan bir figür görülür. Nehrin kenarında uçları yukarı kıvrılan çiçek öbekleri bulunur.¹

7. y. 139b Av sahnesi (152x 85 mm.)

Gazelde şair, kaderine seslenip yardım ister. Sevgilisinin oklarının onu yaktığını, sevgilisinin güzelliğinden ötürü ateşe düştüğünü, her yandan yaralı olduğunu söyleyip aynaya cilve yaparak kendini kandırdığı için kızmaktadır². Resim, şiirin “Bitişik kaş yayını çekmişsin. Bana okunu hoş aç ki ben burada kalayım” beyiti altına yapılmıştır. Şair aşından ötürü yara almıştır. Bu yüzden nakkaş av sahnesi betimlemiştir. Ortadaki avcı okuya hayvanları yaralarken, tepenin gerisindekiler avcıyı izler. Altta iki avci kılıç ve okların yardımıyla, bir leoparın sırtından ısrıldığı adamı kurtarmaya çalışmaktadır.

8. y. 157a Yusuf'un kervancıya satılması (140x 90 mm.)

Gazelde şair, sevgilisine olan hasreti, Yusuf peygamberin esir edilmesiyle ilişkilendirmiştir.³ Resim şiirin, “Her taraf sitem yarası ile, gönül kavuşmak ister. Ne kadar dirhem ile Yusuf'u satın alırlar.” beyitinin altına yapılmıştır. Nakkaş, Yusuf Peygamber⁴ ile ilgili, daha önce İslam tasvir sanatında karşılaşmadığımız bir ikonografi

¹ Levend 1966: 88

² Kut 2003: 466/1-5. beyitler.

³ Kut 2003: 538-1-3. beyitler.

⁴ Kur'an'da ve Tevrat'ta da bahsi geçen ve hikayesi oldukça uzun olan Hz.Yusuf, İsrailoğulları peygamberlerinden Hz. Yakub'un oğludur. Oniki kardeşten en küçüğü ve en güzel olan Yusuf, kıskanç

kullanmıştır.¹ Bir konaklama sahnesi betimlenmiştir. Kervancı başı gölgeliğinin altında bağdaş kurmuş otururken, kervandakilerden kimi yemek pişirmek için ateş yarkmaktadır, kimi eşeklere bakmaktadır. Kervancıbaşının yanında Yusuf için pazarlık yapan kardeşi görülür. Resmin sağ alt kısmında kuyunun içinden çıkan Yusuf Peygamberin başı halelidir. İki yanındaki kervancılar ise kuyunun başında durur.

kardeşleri tarafından kandırılıp kuyuya atılır. Yoldan geçen bir kervan tarafından kuyudan çıkarılınca kardeşleri, Yusuf'un kendi köleleri olduğunu söyleyip onu çok ucuz bir fiyatla kervancılar satarlar. Kervancıbaşı da onu Mısır'da satar. Ancak Mısırlı Aziz'in karısı Züleyha ile aşkları da hikayenin başka bir boyutunu oluşturur.

¹ Divan edebiyatında Yusuf peygamber, güzelliğinden ötürü güle ve sevgiliye, ateşinden ötürü güneşe benzetilmesi, kuyuya düşmesi sevgilinin aşka düşmesine, kişinin nefsine yenik düşmesine gibi mecazi bir çok anlatıya referans olur. Ayrıntılı bilgi için bkz. Dursun Ali Tökel, *Divan Şiirinde Mitolojik Unsurlar*, Ankara 2000: 306-323.

Kat. No: 9

TSMK. R. 806

Divan-i Nevâyî (Gara'ibü's Sigâr)

940/1533-34, İstanbul

262x153 mm. boyutlarında, kalın abadi, krem renginde aherli 125 yapraktır. Metin mavi ve yıldız çizgilerle çekilmiş 165x 85 mm. boyutunda cetvel içinde 17 satır nestalikle yazılmıştır. 1a. yaprakta vakıf mührü bulunur. Gazel başlıklar tezhipli, kenarları mavi ve yıldız çizgilerle çevrelidir. Metinde satır araları altın yaldızlıdır. 2b-12a. yapraklarda *Hutbe-i Devâvin*, 12a-120b. yapraklarda gazel, 121a-121b. yapraklarda muhammes, 122a-122b. yapraklarda terci'i-bend, 123a. yaprakta kît'a, 123a-125b. yapraklarda rubai yer alır.

262x 153 mm. boyutlarındaki cilt koyu kahverengi deridendir. Zencirekli bordürün çevrelediği cildin ortasında, içi bitkisel bezemeli salbekli şemse bulunur. Gömme teknik uygulanmıştır. Cildin iç kapağı ebrulu kağıtla kaplanmıştır. Cilt miklepsizdir. Yan kağıdında III. Osman'ın mührü bulunur. Altında *Divan-i Nevayî* yazar.

Yazmanın ketebesinde “*Temmet kitâbu bi- avni'l- meliki'l veyhâb fî- şe'hri'-ş-Şevvâl sene erb'a īn ve tis'ami'e 940 Ketebbehû'l abdü'l- fakîr Şeyh Muhammed ibn Dost Muhammed Semerkandî*”¹ yazılıdır. Yazmanın istinsah tarihi 940/1533-4, müstensihi Şeyh Muhammed ibn-i Dust Muhammed Semerkandi'dir. Yazmada üç tasvir bulunur.

YAYIN: Karatay 1961: 105; Stchoukine 1966: 52-55; İnal 1972: 409; Atasoy-Çağman 1974: 22-25; And 1978: 33

RESİMLER

1-2. 1b-2a Takdim tasviri: Av sahnesi (165x 88 mm.)

¹ Allah'ın inayetiyle bu kitap Allah'ın zayıf kulu Dost Muhammed Semerkandî tarafından 940 yılının Şevval ayında tamamlanmıştır.

Tam sayfa resmin çerçevesi tezhiplidir. Nil yeşili zeminde uçları yukarı doğru kıvrılan turuncu, beyaz ve pembe çiçekli bitki öbekleri bulunur. Arka planda üç servi ağaçları ve bahar dallı ağaçlar görülür. Gökyüzü altın yıldızlıdır. Av meydanında avcılardan biri aslan, diğeri leopar öldürür. Etraflarında ceylan ve geyikler vardır. Resmin altında koyu yeşil zemin üzerinde ceylan görülür.

Karşı sayfada iki avcıdan üstteki ceylanın kafasını kılıcıyla keserken, alttaki de okunu ceylana atmaktadır. Altın yıldızlı zeminde mavi, turuncu, beyaz çiçekli bitki öbekleri görülür.

3. y. 12a İşret meclisi¹

Altın yıldızlı gökyüzünde tepenin gerisinden yükselen sağ ve solda ikişer olmak üzere dört servi ağaçları ve bahar dalları görülür. Ortada bol yapraklı büyük bir ağaç bulunur. Minderine oturmuş hükümdar, elindeki kaseyi tutarken, hizmetli de ona tabak içinde nar ikram eder. Arkadaki ayakta duran iki hizmetli sultana doğru bakar. Önde koyu yeşil çiçekli zemin üzerinde bir müzisyen ve yanında sanki şarkı söyleyen? bir hanende, elinde şarap sürahisi tutan bir konuk? görülür. Zeminde uçları yukarı doğru kıvrılan çiçek öbekleri ile otlar görülür.

¹ And 1978: 33

Kat. No: 10

Hamse-i Nevâyi

TSMK H. 802

937/1530-31, Pîr Ahmed bin İskender, İstanbul

292x188 mm. boyutlarında abadi, krem renginde 309 yapraktır.¹ Metin, altın yıldızla çekilmiş 205x124 mm boyutunda cetvel içinde dört sütun halinde 23 satır nestalikle yazılmıştır. Yazmanın 1a.yaprağında, içinde “Mir Ali Şir” yazan yuvarlak bir madalyon ile onu izleyen 1b. ve 2a. yapraklarında altın yıldız ve lacivert rengin hakim olduğu tezhipli çift sayfa gelir. Tezhiplerin kenar kısmında altın yıldızla tekrar edilmiş bulut bandı görülür. Yazmanın ilk mesnevisi olan *Hayretü'l-ebrar*: 1b-50a; *Ferhad ü Şirin*: 51b-122b; *Mecnun u Leyli*: 123b-166b; *Seb'a-i Seyyare*: 167b-224b; *İskendername*: 225b-309b yaprakları arasında yer alır. Mesnevilerin başlıklarını altın yıldız ve lacivert renkler kullanılarak tezhiplenmiştir. Bölüm başlıklarını sayfa ortasında gömme yıldızla yapılmıştır. *Hayretü'l-ebrar*'nın başladığı yaprakların ortasında ve altında; “*Hamse-i Nevâî Rahmetü'llahi aleyh*” yazılıdır. Yaprak 3a'nın baş tarafında Sultan I. Ahmed'in (1603-1617) mührü bulunur.² Sayfa kenarları siyah ve yıldız çizgilerle çerçevelidir.

309 b. yapraktaki ketebe kaydında,

“(Bu) defter ki ebyât-i pür-sûzdur/ Kila sâhibine mübârek Hüdâ

Hat ve levha ve meclis ve cildi hem/ Bulub bir kişinin elinden edâ

Murâdim bunu eylemekden beyân / Budur çün nazar kilsa ehl-i sefâ

Hüdâ eylesün gark-i rahmet (ani)/ Ki ol müstemendi du'âdan ana³

¹ Karatay 1961: 106

² Kut ve Bayraktar 1984: 27

³ Bu defter yakıcı beyitlerden oluşmaktadır / Allah sahibine mübarek eylesin
Hattı, tezhibi, resmi ve cildi / Bir kişinin elinden çıkmıştır

Bunu açıklamaktan maksadım/ Eğer zevk sahibi insanlar bu kitabı bakarlarsa
Bu kitabı yazanı rahmetle anısınlar

Temmetü'l kitâb 'alâ yed-i ez'afî efrâd-ı nev'i'l-beşer Pir Ahmed bin İskender 'afâ 'an- hüma'l- meliki'l-ekber 937¹ yazılıdır. Böylece 937/1530-31 yılında istinsah edilen yazmanın, hattat, nakkaş ve mücellidinin Pîr Ahmed bin İskender olduğu açıkça anlaşılmaktadır.

Bugün yazmanın cildi eserden ayrıdır, 292x184 mm. boyutlarındaki cilt kahverengi üzeri kırmızı ve yaldıznakışlarla bezeli lakedendir. Mikleplidir. Cilt kenarları yaldızlı zencirekle çevrelenmiştir. Cildin ön ve arka kapakları, salbek üzeri ve miklebi saz üslubuyla bezenmiştir. Yazmanın iç kapakları ise bordo renkli deridendir. Şemse ve köşebentler gömme altın yaldızdır. Desen cildin ön, arka ve miklebin dış yüzünün altında tam ortada kümelenmiş saz yaprakları ve küçük hatayı çiçeklerinden başlar. Saz yapraklarının bir tarafına büyükten küçüğe hatayı çiçekleri dizilmiştir. Farklı hatayı çiçekleri ise kıvrık dallar üzerine yerleştirilmiştir. Zemin siyahdır.²

Yazmada 16 tasvir bulunur. Tasvirlerin İstanbul'da yapıldığı bilinmektedir. Bu yazmada çalışan Pîr Ahmed b. İskender'in Kanuni Sultan Süleyman döneminde İstanbul nakkaşhanesinde çalışmıştır. Bugün Münih'te Bayerische Staatsbibliothek, Turc. 183'de bulunan Hamdî'nin *Yusuf u Züleyhası*'nda da aynı üslupta resimler yapmıştır. (Söylemezoğlu 1974: 469-479). Aynı zamanda bir *Hüsrev-ü Şirin* yazmasında da (New York, Metropolitan Museum of Art, 69.27) 22b. sayfada bulunan resimdeki pencereden bakan figürler ile H. 802'deki figürler aynı el ile yapılmıştır.³

YAYIN: Karatay 1961: 106; Grube 1961: r.14-16; Stchoukine 1966: 52-55; Atasoy-Çağman 1974: 22-25; Tanındı 1984: 230; Çağman-Tanındı 1986: 187; Atıl 1986: 42; Atıl 1987: 76; J.M.Rogers-R.M. Ward 1988: 98-99; Yoltar-Yıldırım 2000: 603-616; And 2004: 45, 287; Atasoy 2002: 28; Turks, 2005: Kat.no 287

RESİMLER

¹ Bu kitap insanların en zayıfi olan Pir Ahmed bin İskender tarafından (eliyle) 937 tarihinde yazılmıştır.

² Ayrıntılı bilgi için Bkz. Tanındı 1984: 223-253.

³ Resim için bkz. Atasoy 2002: 232

Hayret 'ül-Ebrar

1. y.19b Gazi Şah (Hüseyin Baykara) ile yaşlı kadın¹ (137x117mm.)

Resimde yaşlı bir kadının, Sultan Baykara tarafından öldürülen oğlu için kadıya şikayetçi olması konu edilmiştir.² Şah bir gün geziye çıkmak üzere iken, ağlayıp sızlayan yaşlı kadın eteğini tutarak adalet huzurunda kendisinden davacı olduğunu, mahkemedede şeriat usulüyle yargılanmasını istedğini söyler. Şah ile yaşlı kadın kadının huzuruna çıkarlar. Yaşlı kadın kadıya, Şah'ın oğlunu öldürduğunu anlatınca, kadı iki tanık ister. Şah ise yaptığıni kabul edince kadı, "ya diyet, ya kısas" diye hüküm verir. Şah, şeriat hükmüne canının feda olduğunu söyleyip kılıcı ihtiyarın eline verir. Bir yandan da yaşlı kadınının önüne para dökerek "kısas istiyorsan başım eline, eğer amacın paraya o da önünde" der. Bunu duyan yaşlı kadın şahın ayağına kapanıp özür diler. Şah da kadını yoksulluktan kurtarır (Levend 1967: 46-47).

Resmin üzerindeki beyitlerde Şah'ın Zal'e³ kılıç vermesi, her tarafa hazinele dökmesi, ister başını isterse de gümüşü kabul etmesi, ancak Şahın verdiği kararın doğruluğu anlatılır. Resmin altındaki beyitlerde ise yaşlı kadın özür dilemesi, davadan ve oğlunun kanından vazgeçisi, zengin olup halk arasında "zalizer"⁴ lakabını alıştı anlatılmıştır. Son olarak Nevai, kendisinin adaletinin gam keder bırakmadığını belirtmiştir.⁵

Resimde oğlu öldürülen yaşlı kadın, Şah'ın verdiği parayı alırken betimlenmiştir. Arka planda oturan Şah Hüseyin Baykara, boynundan çıkardığı şalı elinde tutmakta, karşısındaki kadı da Şah'a bakmaktadır. Arkada duran hizmetli Şah'ın kılıcını taşımaktadır. Metin ile resim birbirıyla örtüşmektedir. Arka planda üç yapı görülür. Ortadaki yapı üçgen çatılıdır ve pencereleri dışa açık vaziyettedir. Altın yıldız

¹ Stchoukine 1966: 52-53, r. Xb

² Hükümdar ile yaşlı kadın hikayeleri İslam dünyasında sevilen bir tema olup, şairler hükümdarların adaleti, dürüst ve merhametli olmaları gerektiğini vurgulamak için bu temayı sıkılıkla işlemiştir. Ali Şir Nevai yanı sıra Nizami'nin *Mahzen-ül Esrar* isimli mesnevisinde "Sultan Sancar'la zulme uğramış ihtiyar kadın hikayesi (Nizami 1993: 90-92); Lokman'ın *Hünernâme* metninde ise Kanuni Sultan Süleyman ile kızı iğfâ edilmiş yaşlı kadın hikayesi (Çağman 1993: 104-106) sadece iki örnektir.

³ Metinde "zal" yaşlı kadın, kocakarı anlamında kullanılmıştır.

⁴ Altınlı kadın

⁵ Sabir, 1961: XXVII/ 27-40.beyitler.

kullanılmıştır. Yaşlı kadının bulunduğu bahçe kısmında iri bitki öbekleri bulunur. Turuncu, yeşil ve mor renkler ağırlıklı olarak kullanılmıştır.

2. y. 45b Behram ve Yoksul Köylünün Hikayesi (110x112 mm.)

Bu beyitlerde fakir köylü ile Behram Şah'ın karşılaşması konu edilmiştir. Şah bir gün avlanmak üzere yola çıktığında, fakir bir kulübe misafir olur. Ev sahibi kuru ekmekle su ikram eder. Şah bu yoksullüğün nedenini sorunca köylü, ülke idaresinden memnun olmadığını, eskiden saraya benzeyen evini ve bağını şahın askerlerinin viraneye çevirdiğini, su ve çalışacak adamının kalmadığını anlatır. Bunun üzerine Şah, köylünün ihtiyaçlarını karşılayacağına söz vererek adaleti sağlar .

Resmin üzerindeki beyitlerde, Behram'ın içki içip eğlenmesi, ava çıktığı bir gün yıkık eve misafir olması, ekmek ve su ikram eden fakir köylüye bu hale gelmesinin sebebini sorması, köylünün de şahın adamlarının memleketi yerle bir ettiğini söylemesi anlatılmıştır. Resmin altındaki beyitlerde ise köylünün evinin eski hali tasvir edilmiştir. Köylü Şah'a iki değirmen suyunu taşıyacak bir ark (su yolu) bulduğunu, bu su ile ziraat yaptığını, su bitince ne bağın ne de seranın kalmadığını anlatır. Bunu duyan Şah'ın da su yollarının yapımı için müjde vermesi anlatılmıştır.¹

Resimde, Behram Şah'ın, metinde belirtildiği gibi bir değirmenin bulunduğu yerdeki dinlenme sahnesi canlandırılmıştır. Solda mavi çatılı pembe yapı köylünün evidir. Şah suyun başında oturmuş, kılıcı ve okları yanı başındadır. Atı ağaçtaki çiçekleri yemektedir. Köylü yiyecek ve testide içecek getirmiştir, arkasındaki hizmetli de sopa tutmaktadır. Balıklı derenin karşısında bir figür oturur. Resmin sol alt köşesinde bir değirmen görülür.

Ferhad ü Şirin

3. y. 66a Ferhad Gülnar'ın Sarayı'nda² (134x116 mm.)

¹ Sabir 1961: LIX/ 5-29. beyitler

² Çağman-Tanındı 1986: 187, r. 136

Resmin canlandırdığı beyitlerde, Ferhad'ın Gülnar'ın Sarayında geçirdiği üç ay konu edilmiştir. Ferhad'ın mutsuzluğunu gidermek isteyen babası, havası ve suyu güzel olan dört ayrı yerde dört saray yaptırırmaya karar verir. Sarayların yapımında çalışan ustalardan işin inceliklerini öğrenen Ferhad da çalışarak sarayları bitirmeye yardım eder. İçleri naklışlarla süslü dört saray dört yılda biter. Bahçeler, havuzlar ve su kemerleriyle cennete benzetilir. İlk gidilen sarayda Ferhad, Gülnar ile üç ay zevk ve sefa sürer. Ancak yine de mutlu olamaz.

Resmin üzerindeki beyitlerde güneşin göze altın dokumada kullanılan top gibi göründüğü, güzel öten kuşların (şarkıcılar) gönül çelen sesler çıkardığı, meclisi limon ve portakal gibi meyvelerin süslediği, onları görünce insanın dert ve tasasının kalmadığı, neşe içinde olduğu; altındaki beyitlerde ise Ferhad ve Gülnar'ın üç ay bu kasırda zevk ve eğlence içinde oldukları, şarkı, türkü ve şarapla birlikte zevk ve sefa kıldıkları, ağaçın yaprağını rüzgarden dolayı şiddetle savurduğu ve aleme inci yağdığını¹ anlatılmıştır.²

Resimde Ferhad'ın Gülnar'ın Sarayı'nda katıldığı eğlence meclisi betimlenmiştir. Kalabalık bir eğlence sahnesidir. Ferhad ile Gülnar güneşlikli çadırlarında oturmaktadır. Gülnar bağıdaş kurarak oturmuş Ferhad'a içecek ikram ederken çevrelerindeki hizmetkarlar da yiyecek ve içecek taşımaktadır. Meyve tabaklarının içinde portakallar görülür. Ortada metinde bahsedildiği gibi havuz ve su yolu bulunur. Sol köşede ise müzisyenler şarkı söylemektedir. Metinle örtüşmeyen tek yer olayın geçtiği mekanın kış mevsiminde gösterilmemesidir. Ağaçların üzerinde beyaz çiçekli bahar dalları görülür.

4. y. 75a Ferhad'ın Hızır'ı Görmesi³ (125x117 mm.)

Beyitlerde Ferhad'ın Hızır'ı bulup, akıl istemesi konu edilmiştir. Ferhad Şirin'e ulaşmak için her yolu denemektedir. Zorlu yolculuklardan sonra Süleyman Peygamberin yüzüğünü bulup yoluna devam eder. Atıyla bir çeşme başına varır. Atını

¹ Burada gümüş suyu ve inci tabirleri "kar" yağmasını karşılamaktadır. Dolayısıyla anlatılan hikaye kış ayında geçmektedir.

² Alpay 1975: XVII/ 88-101.beyitler

³ Çağman-Tanındı 1986: 187, r. 137

bağlayıp suya girer. Yıkandıktan sonra Tanrı'ya dua eder. Başını kaldırınca yeşiller giymiş, nur yüzlü yaşlı bir adamı karşısında görür. Yaşlı adam ona güleryüz göstererek Hızır olduğunu, İskender ile birlikte Ab-ı Hayat (ölümzsüzlük suyu) için yollara düştüklerini, kendisinin suyu içtiğini, fakat İskender'in yoksun kaldığını anlatır. Daha sonra Ferhad'ı yolda başına gelecek olaylar ile ilgili uyararak, tilisimleri açması için yapması gerekenleri söyler.

Resmin üzerindeki beyitlerde, Ferhad'ın atını bağladıktan sonra yıkanması, bu nedenle neşelenmesi, Tanrıya dua etmesi, başını kaldırınca yeşil elbiseli, yüzü Cebrai'l'e benzeyen ihtiyarı görmesi, ihtiyarın kendini Hızır olarak tanıması, Abı hayatı kendisinin içip İskender'in mahrum kalması; altındaki beyitlerde ise İskender'in acı sonu, vadinin tilisimli olması nedeniyle geçit vermemesi anlatılmıştır.¹

Dağlık bir alanda Ferhad ile Hızır'ın karşılaşması tasvir edilmiştir. Bie seccade üzerinde oturan yeşil elbiseli Hızır'ın karşısında Ferhad ayakta durmaktadır. Arkalarında atları görülür. Kayalıkların arkasından çıkan geyikler ve aslanlar mekanın ıssız bir dağ kenarı olduğunu doğrular biçimde betimlenmiştir. Önlerinden bir nehir akmaktadır.

5. y. 86b Şirin'in Ferhad'ı Ziyareti² (130x117 mm.)

Beyitlerde Şirin'in Bisutun Dağı'na su yolu aşmak için çalışan Ferhad'ı ziyaret etmesi konu edilmiştir. Şirin'i bulmak umuduyla Ermən'e gelen Ferhad, işçilerin dağı Şirin'e su getirmek için kazdıkları öğrenince, onlara acır ve yardım eder. Ustalıkla ve hızlı çalışarak işi bitirir. Bu durumu Ermən ülkesinin sultانı ve Şirin'in halası Mihin Banu'ya bildirirler. Şirin ve Mihin Banu Ferhad'ı görmek için yola çıkar. Şirin atını taş yontmakta olan Ferhad'a doğru sürer. Onu görür görmez aşık olur. Teşekkür edip bir tabak değerli taşı başından aşağı döker. Ferhad kendinden geçerek ah çekince, rüzgarından Şirin'in yüzündeki örtü açılır. Ferhad Şirin'in yüzünü görünce daha önce mucizevi bir şekilde aynada aynada gördüğü güzel olduğunu anlar ve ateşli bir ah çekip yıkılır. Şirin de Şapur'dan Ferhad'ın kim olduğunu öğrenir.

¹ Alpay 1975: XXIV/ 10-25.beyitler

² Stchoukine 1996: 53, r. XI

Resmin üzerindeki beyitlerde, genç Ferhad'ın mermeri kavga eder gibi kırıp parça parça yapması, aşkı için sızlanırken mermerin korkup, kendiliğinden baltasının ucundan kopması, Şirin'in heykelini yaparken kendinden geçip elindeki keseri gürz gibi kullanması, ancak Şirin'i görünce dilinin tutulması ve utancının onu halsiz bırakması, Şirin'in güzelliğinin, onun içine gönül yarası düşürmesi anlatılmıştır.¹

Altın yıldız gökyüzünün altında, sağda atı üzerinde Şirin, solda ise omzunda kazmasıyla kayalıkların üzerinde duran Ferhad betimlenmiştir. Önlerinden kıvrımlı su yolu geçmektedir. Resmin sol alt köşesinde çeşitli hayvanlar görülür.

6. y. 92b Ferhad ile Şirin Eğlence Meclisinde² (130x117 mm.)

Şirin'in daveti üzerine gelen Ferhad'ın eğlence meclisi konu edilmiştir. Şirin'in güzelliğini görüp bayılan Ferhad'ı, Mihin Banu ve Şirin saraya getirir. Ancak sabah olunca Ferhad utancından saraydan kaçar. Kendini işine verip tamamlar. Gençlerin arasındaki aşkı fark eden Mihin Banu, bu işe çare arasa da bulamaz. Şirin'in yataklara düştüğünü görünce ona, Ferhad'ın bu iş için çok eziyet çektiğini, hazinele bağışlasa yeri olduğunu, gönlünü almak için tahta oturtup ziyafet çekmek gerektiğini söyler. Şirin buna çok sevinir. Banu bir meclis hazırlatır. Ferhad'ı çağırıp tahta oturtur. Şapur'a da yer gösterilir. yemekler yenilir, içkiler içilir.

Resmin üzerindeki beyitlerde, on işte becerikli olan on kızın her birinin taşıdığı içi mücevherlerle dolu tepsilerin onların yürüyüşleriyle etrafına saçılması, Ferhad'ın Şirin'i görüp gözyaşı dökmesi, Şirin'in peri gibi Ferhad'ın önüne gelip kadehleri arka arkaya içip sarhoş olması, altındaki beyitlerde Ferhad'ın Şirin'in sunduğu kadehi hem Ab-i Hayat hem de zehir gibi görüp içmesi, sarhoş olup kendinden geçerek bayılması anlatılmıştır.³

Ferhad ile Mihin Banu yan yana otururken etrafındakiler de içki sunarken betimlenmiştir. Sağ alt köşede müzisyenler görülür. Kapının üzerinde,

¹ Alpay 1975: XXXI/ 91-106.beyitler.

² Yoltar-Yıldırım 2000: 615

³ Alpay 1975: XXXV/ 145-160. beyitler

*Murâdet be-kâm u felek yâr bâd
Cihân-âferînet nigeh-dâr bâd*¹ yazılıdır.

7. y. 99a Ferhad'ın Hüsrev'e Götürülmesi² (148x118 mm.)

Beyitlerde Hüsrev'in Ferhad'ı yakalatması konu edilmiştir. Şirin'le evlenmek isteyen Hüsrev reddedilince, askerleriyle birlikte kaleye saldırır. Ancak Ferhad kaleyi savunmaktadır. Yerleştiği yüksek kayanın üzerinden, düşmanı korkutmak için taşlar yağıdılmaktadır. Hüsrev Ferhad varken kaleye ulaşamayacağını anlayınca hileye baş vurur. Sahtekar bir adam bulur. Bu adam hile ile Ferhad'ı bayıltacak, Şah'ın adamları da onu yakalayıp götüreceklerdir. Kötü adam kendine deli süsü vererek, yaprakların arasına bayıltıcı ilaç serper ve Ferhad'a yaklaşır. Kalede bir sevgi olduğuunu, ama başına taş yağıdıği için kaleye yaklaşmadığını ağlayarak anlatır. Ferhad bunu duyuncu bir ah çekip yıkılır. Sahtekar adam elindeki gülü koklatarak onu bayıltır. O sırada uykuya dalmış, korkulu bir rüya gören Şapur, uyanıp da Ferhad'ı o halde görünce durumu anlar. Hemen yerden bir taş alarak adamı öldürür. Ancak gizlenmiş askerler Ferhad'ı zincirleyerek götürürler.

Resmin üzerindeki beyitlerde, askerlerin Hüsrev'e, Ferhad'ı kılıçtan geçirirmelerini, başına gövdesinden ayırmalarını istediklerini söylemesi, ancak Ferhad'ın can yakıcı güzelliğini görünce zulüm fikrinden vazgeçmeleri, resmin altındaki beyitlerde ise saygı gösterdikleri, Ferhad'ın ölü gibi bayın yatması, Şapur'un adamı öldürmek için yaklaşması, ancak kale halkın Ferhad'ın olduğunu düşünüp kurtuluş için ayaklanma çıkarması anlatılmıştır.³

Resimde kalenin ele geçirilmesi için verilen mücadele betimlenmiştir. Resmin sol üst köşesinde, kayaların ardından görülen Şapur elindeki kaya parçasıyla, Ferhad'ı tuzağa düşüren adamı öldürmektedir. Sol üst köşede tepenin altında kale, kalenin

¹ Muradin kâmmâna (göre) ve felek (sana) dost olsun!
Dünyayı yaratatan (Tanrı) seni korusun!

² Atasoy-Çağman 1974: 22-23

³ Alpay 1975: XL/ 96-105. beyitler

pencerelerinden de Mihin Banu¹ görülür. Tepenin önündeki dört asker Ferhad'ı el ve ayaklarından bağlamış, Hüsrev'e götürmektedir. Resmin alt kısmı, sol alt köşede Hüsrev'in karargâhı görülür. Etraf başta Hüsrev'in büyük çadırı olmak üzere, irili ufaklı çadırlarla kaplanmıştır. Hüsrev çadırında bağdaş kurmuş oturmaktadır. Arkasında ve yanında iki hizmetli bulunur. Çadırın önünde sandalyeye oturmuş yaşlı adam Ferhad'ın geldiği yöne bakmakta, iki asker de o yönü işaret etmektedir. Sağ alt köşede çadırların arasında şaşkın bir ifadeyle beş asker birbirleriyle olayı konuşmaktadır.

8. y.111a Ferhad'ın Yaşlı Kadın Tarafından Kandırılması (107x 117 mm.)

Beyitlerde Hüsrev'in sahtekar kadını kullanarak Ferhad'ı aldatması konu edilmiştir. Ferhad'ın karakterini anlayan Hüsrev onu serbest bırakır. Ancak birbirleriyle mektuplaşlıklarını duyunca, peşlerine gözcü takar. Gözcü, Şapur'u yakalayarak Şirin'in Ferhad'a gönderdiği mektuplardan birini ele geçirir. Şapur ile birlikte mektubu Hüsrev'e götürür. Hüsrev mektubu okuyunca ikisi arasındaki aşıkın büyülüüğünü kıskanır ve yine bir hile düşünür. Para ile bir kadın tutarak, kadının boynuna bir tesbih geçirir. İmanlı biri kılığına giren kadını Ferhad'ın bulunduğu dağın tepesine çıkarır. Ferhad kadının geldiğini görünce sebebini sorar. Kadın Ermen'de güven içinde yaşarken Hüsrev'in, ordusuyla kaleyi kuşattığını, ancak Hüsrev ile Banu'nun anlaşarak her gün içki meclisleri kurulduğunu, herkesin huzurunun kaçtığını, Şirin'in de Hüsrev'le evlenmemek için canına kıydığını anlatır. Ferhad bunu duyunca derin bir ah çeker ve kendini kayalardan aşağı atarak öldürür.

Resmin üzerindeki beyitlerde, ihtiyarın hikayeyi Ferhad'a anlatması sonucu, Ferhad'ın bağırarak ağlamaya başlaması, gözyaşlarının sel olup hayatla bağını koparmak istemesi, altındaki beyitlerde ise sakiden şarap istemesi ve kendini boşluğa bırakması anlatılmıştır.²

Gökyüzü altın yıldızlıdır. Ferhad kayaların önünde ayakta, yaşlı kadın karşısındadır. Uzakta pembe küçük bir yapı görülür. Etrafında tavşan ve ceylanlar görülür.

¹ Atasoy-Çağman 1974: r.3'deki açıklamada pencereden bakan kadın Mihin Banu olarak belirtilmiştir. Ancak beyitlerde böyle bir bilgiye rastlanmamıştır. Bu kişi Şirin de olabilir.

² Alpay 1975: XLVIII/75-86; XLIX/1-4. beyitler

9. y.117a Şirin'in Ölümü¹ (110x 118 mm.)

Beyitlerde Ferhad'ın cenazesinin Şirin'e getirilmesi konu edilmiştir. Ferhad'ın ölümü üzerine Şirin yıkılır. Mihin Banu ise kalede yiyecek kalmadığı için tepki toplar. Halk arasında dedikodu başlayınca Şirin'e gidip durumu anlatır. Bu durumu öğrenen Şirin Ermən'deki köşke gitmesi karşılığında Hüsrev'i kabul edeceğini söyler. Hüsrev'in askerleri tarafından tahtirevanda taşınırken Hüsrev'in oğlu Şiruye Şirin'i görüp aşık olur. Babasını öldürüp Şirin'le evlenmek ister. Şirin ise Ferhad'ın acısıyla gönlünün yaralı olduğunu, teselli için Şapur'u göndermesini söyler. Şapur Ferhad'ın bulunduğu yere giderek cesedi köşke getirir. Şirin cesedin üzerine yatarak son nefesini verir.

Resmin üzerindeki beyitlerde, Ferhad'ın tabutu başındaki Şirin'in ağıtlar yakması, yatak arkadaşı gördüğü Ferhad'ın yanında uykuya yatmak (ölmek) istemesi ve bu uykunun kiyamete kadar uzun sürmesinden duyduğu memnuniyet, altındaki beyitlerde ise sakiye şarap getirmesi için seslenmesi, sevgilisiyle kucak kucağa olmasından dolayı mutlu olması, Şirin'in ölümü ile de evin matem evine dönüp, ağıtçıların ağıt yakması anlatılmıştır.²

Resmin bulunduğu sayfadaki beyitlerde Şirin'in ölüm anı betimlenmiştir. Şirin'in sarayı içinde iki sütunlu açıklığı olan perdeli mekanın altında Ferhad'ın tabutu görülmektedir. Metinde tabuttan bahsedilmemesine rağmen, Şirin tabutun üzerine kapanmış, yanındaki iki kadından biri saçlarını diğeri de elbiselerini yırtarken acı içinde tasvir edilmiştir. Kadınların başları açıktır. Sol köşede ise acıdan yıkılmış bir kadını teselli eden iki kadın bulunmaktadır. Mekan farklı motiflerle bezeli çinilerle süslenmiştir.

Leyla ü Mecnun

10. y. 134a Leyla ile Mecnun'un Buluşması (149x 117 mm.)

Beyitlerde, okulda tanışıp birbirine aşık olan Leyla ile Kays'ın (Mecnun) bahçede gizlice bulușmaları konu edilmiştir. Gül bahçesine giren Leyla, diken içinde inleyen

¹ Stchoukine 1966: 52-53, r. X-a

² Alpay 1975: LI/135-150; LII/1-2.beyitler

bülbülü (Kays) görür. Gamlı Kays yakasını gül gibi parçalamış, inleyerek ağlarken Leyla yetişir. Gönlünde ızdırabı olan Kays onu görünce bayılır.¹

Mecnun ve Leyla gül bahçesinde betimlenmiştir. Resmin sağ üst köşesinde merdivenli baldaken tarzı bir yapı görülür. Solda hizmetliler, havuz ve bir su yolu bulunur.

11. y. 145b Kabilelerin Savaşı² (143x 118 mm.)

Beyitlerde Leyla ve Nevfel'in kabilelerinin savaşı konu edilmiştir. Mecnun Leyla'nın aşından çöllere düşünce, vahşi hayvanlarla arkadaşlık etmeye başlar. Yemeden içmeden kesilir. Geyik sürüsünün ortasında bir çoban gibi dolaşırken, yolu Nevfel'in avlandığı yere düşer. Mecnun'u gören Nevfel avlanmaktan vazgeçer. Yanındakilere silahlarını bırakıp köpeklerini bağlamalarını, kendilerinin de atlarına binmelerini söyler. Mecnun'un yanına giderek derdini öğrenir. Mecnun'a acıyan Nevfel ona yardım edeceğini söyleyip evine götürür. Nevfel söz verdiği gibi gidip Leyla'yı babasından ister. Reddedilince her kabileden asker toplayarak Leyla'nın kabilesi üzerine yürürl. İki taraf saf bağlayıp akşamaya kadar savaşır. Savaş çok kanlı olur. Fakat Nevfel'in ordusu askeri açıdan daha güçlündür.

Resmin üzerindeki beyitlerde Nevfel'in ordusunun dağı saf tutup, sarhoş develer gibi köpük saçlığı, acımasız askerlerin kan dökmek için birbirlerine öfkeyle yetişmeleri, askerlerin baharda yağan yağmur gibi düşmanın üzerine ok yağırmaları, kılıçla insanları helak ettikleri, altındaki beyitlerde nasıl ki temizlik için saç kesilirse askerlerin de halkı yok etmek için kılıç çekip baş kestiği, okların kuş gibi uçup düşmanın canını teninden aldığı, savaş araçlarının her tarafa öldürmek için kırılcım saçmaları anlatılmıştır.³

Savaşın en can alıcı sahnesi betimlenmiştir. Savaş sahnesinde sağdan sola doğru bir hareket görülür. Kovalayan taraf Nevfel'in ordusudur. Savaş meydanındaki atlı askerler birbirlerine ok atıp kılıçla saldırmaktadır. Atları ve kendisi zırhlı askerlerden biri

¹ Çelik 1996: XII/882-893.beyitler

² Çağman-Tanındı 1986: 187, r. 135

³ Çelik 1996: XXII/1839-1853

Nevfel'e çet'e tutmaktadır. Tepenin gerisindeki beş askerden ikisi borazan çalmakta, biri bayrak taşımakta, diğerileri kılıçıyla savaşmakta, biri de olayı izlemektedir. Koyu yeşil zemine yer yer bitki öbekleri yerleştirilmiştir.

12. y. 153b Babasının Mecnun'u Ziyareti¹ (116x 117 mm.)

Beyitlerde Mecnun'un babasıyla konuşması anlatılmıştır. Kabilelerin savaşı sonrasında, Leyla'nın zarar görmemesi için Mecnun yalvarınca, Nevfel askerlerini geri çeker. Kendisi de tekrar çöllere döner. Babası Mecnun'u arayıp bulur ve kucaklaşırlar. Ona öğütler verir. Mecnun da derdini anlatarak devası bulunmadığını söyler. Kays değil artık Mecnun olduğunu, vahşilerin yanında kaldığını, kendisinin adam edilemeyeceğini söyler. Resmin üzerindeki beyitlerde Mecnun'un sözlerini söylediğten sonra deveye doğru yürüdüğü, devenin üzerinden ipi çözüp kendi boynuna bağladığı, ipin ucunu babasına verip "senin elinde boynu bağlı itim" diyerek elli üzerinden çöktüğü, resmin altındaki dizelerde ise, babasının onun boynundan ipi çözdüğü ve oradan ayrıldığı, başlıklı beyitlerde ise Mecnun'un Leyla'nın çobanına rastlaması anlatılmıştır.²

Resimde Mecnun'un, babasının eline ipi verdiği an betimlenmiştir. Sol köşede ayakta duran Mecnun'un babası, sakallı ve sarıklıdır. Şaşkin bir ifadeyle Mecnun'un verdiği ipin ucundan tutmaktadır. Karşısında köpek gibi çömelen Mecnun, bir eliyle boğazındaki ipi tutmaktadır. Metinde de belirtildiği gibi deve biraz ileride oturur vaziyettedir.

Seb'a-i Seyyare

3. y. 182a Behram Gur'un Dilaram ile Avlanması (102x 117 mm.)

Resmin üzerindeki beyitlerde Bahram, sevdiginin istediği şekilde geyiği vurmasına rağmen Şuh'un (Dilaram) elini öpmeyince ruh halinin değişmesi anlatılır. Resmin altında ise kaşlarını çatarak sinirlenmesi, bunun üzerine Dilaram'ın, Şah'a neden sinirlendiğini, söylediğlerinin doğru olduğunu söyleyip Bahram'ı daha fazla kızdırması ve sevgilisini öldürmeyi düşünmesi anlatılır. Ancak yanındakiler onu bundan

¹ Çağman-Tanındı 1986: 187, r. 139

² Çelik 1996: XXVI/2501-2512; XXIX,başlık

vazgeçirerek kadını çöle atarlar. Şah bu emri verdiği zaman kendini bilmeyecek kadar sarhoştur. Resimde Behram (ata benzeyen) ceylanı gövdesinden okla yaralarken tasvir edilmiştir. Arkada Dilaram lir çalmaktadır. Kayaların ardından Bahram'ın dört adamı olayı izler. Kayalıkarda karşılıklı iki kadının profilden yüzü gizlenmiştir.

14. y. 192b Sahtekar Mühendis Zeyd'in Hikayesi (110x 117 mm.)

Beyitlerde Bahram Gur'un Pazar günü Rum güzeli ile sarı köşkte kaldığı gece anlatılan masal hikaye edilmiştir. Zeyd adlı sahtekar kuyumcunun şaha yapmış olduğu altın tahtın tasviri resmin üzerindeki metinde yer alır. Sekiz sütunlu, sekiz basamaklı tahtın kanat açmış dört tavus ile süslendiği, bu kuşların şahın başı üzerinde devlet kuşu olduğu, kanatların onu koruduğu, şahın da bu durumdan sevinç duyacağı anlatılır. Resimde şah tahtında otururken betimlenmiştir. Tahtın çokgen biçimi ve altı basamağı, dört tavus kuşundan ikisinin kanatlarını açtığı, dört kuşun tahtın dört köşesine konduğu görülür. Şahın sağ tarafında kuşlardan sorumlu memur görülür. Sol tarafta ise üç kişi bulunur. Bunlardan biri Zeyd, diğerleri de onun rakipleri olmalıdır. Papağanların Zeyd'in yalanını ortaya çıkardıkları sahne betimlenmiştir. Kapının (ya da yapının) üzerinde

*Sa 'ādet bād devlet bād*¹ yazılıdır.

15. y. 209b Korsan Cabir ile Sühey'l'in Hikayesi² (111x118mm.)

Beyitlerde Bahram Gur'un Çarşamba günü maviler giymiş dilber ile mavi köşkte kaldığı gece anlatılan masal hikaye edilmiştir. Resmin üzerinde Yemen valisi Numan'ın oğlu Sühey'l'in, korsan Cabir'i yakalayıp ellerinden bağlayıp kuyuya atması, bütün hazineelerini eline geçirmesi, Cabir'in adamlarının Sühey'l'in tarafına geçmesi, Sühey'l'in içki meclisi kurması anlatılır. Resimde Sühey'l Cabir'in adasındaki köşkün önünde durur. Ada metinde anlatıldığı gibi betimlenmiştir. Sühey'l'in önünde yere diz çökmüş vaziyette, elleri arkasından bağlı korsan Cabir üzgün bir şekilde yere bakar. Köşkün önünde Sühey'l'in nişanlısı Mihr ve onun arkasında da dört cariye olayı izler.

¹ Mutluluk ve devlet (ikbal) olsun!

² Yoltar-Yıldırım 2000: r. 6

16. y. 270a İskender'in Keşmir'den Hindistan'a Gitmesi (103x118mm.)

Beyitlerde Hindistan'a gelen İskender'in Hindistan'ı anlatan ve öven sözleri yer alır. Uzun uzun Hint şahının gönderdiği cariyenin güzellikini ve edasını anlattıktan sonra, ormanın solunda ırmak olduğunu, güneydeki meydanda Hint şehrinin bulunduğu, doğu sınırında bir sazlık, bu sazlığın suyunun şerbet gibi tatlı olduğu, batıda dağın sınır olduğu ve burada baharın dört dönem yaşandığı, yaz ve kışın burada feslegenler olduğu, nereye el uzatılsa nehir gibi bal aktığını anlatır.¹

Resimde İskender'in av sahnesi betimlenmiştir. Tepenin gerisinde atlı figürler elliinde şahin tutmaktadır. Yaralı hayvanlar ve onları avlayan avcılar kompozisyonun merkezindedir.

¹ Tören 2001: XLIII/3835-3856. beyitler

Kat. No: 11

Divan-ı Nevâyî (Gara'ibü's Sigâr)

TSMK. R. 802

906¹, 1540 civarı, Horasan-Buhara?

245x 158 mm. boyutlarında abadi, krem renginde 240 yapraktır. Metin mavi ve çift altın yıldız çizgiyle çekilmiş 160x92 mm. boyutunda cetvel içinde, kimi zaman tek kimi zaman iki sütun halinde 15 satır talikle yazılmıştır. Yazmanın yan kağıdında “*Sahibe Azamet Giray Sultan bin Devlet Giray Han*” yazılıdır.² 1a. yaprakta sayfanın ortasındaki şemsenin içinde ortada daha büyük olmak üzere sekiz daire içinde gazeliyat, müstezad, muhammes, müseddes, sakiname, terciat, mukattaat, rubaiyat, şemsenin üstündeki tezhipli kısımda dibace, altındaki ise ferdiyat yazılıdır. Ortadaki büyük dairenin içinde ise *li addi kuyuhu mukaddeat-i rubayiat* yazılıdır. Aynı sayfada I. Mahmud’un (1730-1754) mührü bulunur.

Sayfanın üst sağ kısmında *La ilâhe illallah Muhammedün Resul'ullah, sadikii'l va'dü'l emin*³ yazılıdır. Madalyonun salbeğinin hemen altında *Divan-ı Nevâyî bi hattî talik musavver satır 15*⁴ yazılıdır. 1b. ve 2a. yaprakları tezhiplidir. Madalyonun hemen yanında yine siyah mürekkeple *Elhamdülillahi ale't-tevâfiq vestâfirullahe min külli taksir hadimii'l fakirü'l besîr agay-i dariusa'adet-i ş-şerife*⁵ yazılıdır.

1b. yaprağın Yukarısında “*Divan-ı Emir Ali Şir*”, aşağısında “*ve aleyhe el rahmet velgağferan*” yazılıdır. Gazel başlıklarını çerçevelidir.

243x165 mm. boyutlarındaki cilt kahverengi deridir. Üzerinde gömme teknikle yapılmış şemse ve köşebentler bulunur. Mikleplidir. Köşebentlerin, şemse ve salbeklerin içinde rumi yaprak ve hatayı çiçekleri kıvrım yapmıştır. Bunların kenarlarından ise altın yıldızlı tiğlar çıkmıştır. Çerçeveyi zencirek dizisi çevreler. Cildin sertabı bezemesizdir.

¹ Envanter defterinde “bu kitabın müellifi dervîş Hasan bin Hüseyin Nevai bu eserini 906 tarihinde Mir Ali Şir'e hediye etmiştir” cümlesi yazılıdır.

² Levend 1958: 156-157; Karatay 1961: 104 (Bu yayında R. 802, K. 802 olarak yazılmıştır.)

³ Allah’tan başka Tanrı yoktur ve sözünde duran, doğru sözlü Muhammed onun elçisidir.

⁴ Nevâyî Divanı talik hatla resimli, olarak 15 satır halinde yazılmıştır.

⁵ Yardımından dolayı Allah'a hamdolsun. Bu fakir Darüssaadet Ağası Beşir Ağa'yı (bendenizi) kusurlarından dolayı bağışla.

Sadece iki sıra altın yıldız çekilmiştir. Cilt sonradan, koruyucu amaçlı yeşil bezle kaplanmıştır. Yazmada 1b ve 12a. yapraklarda *Hutbe-i Devavin*, 13b-199a. yapraklarda gazel, 199b. yaprakta müstezad, 200a-202a. yapraklarda muhammes, 202a-203b. yapraklarda müseddes, 203b-207a. yapraklarda terci'i-bend, 207a. yaprakta rubai, 207b-212a. yapraklarda mesnevi, 212b-218a. yapraklarda kıt'a, 218b-231a. yapraklarda rubai, 231b-233a. yapraklarda lugaz, 233b-236b. yapraklarda muamma, 237a-237b. yapraklarda tuyug, 238a-240b. yapraklarda müfred bulunur.

Müstensih adı ve istinsah tarihi yoktur. Yazmada 6 tasvir bulunur.

YAYIN: Karatay 1961: 104

RESİMLER

1-2. 12b-13a Taht ve İşret meclisi¹ (143x 81 mm.)

Tam sayfa resmin kenarları tezhiplidir. Tahtın üzerindeki metinde, *kerem nümayi firuz hayi ki* yazılıdır. Hükümdar ile konuğu yan yana otururken üç hizmetli de onlara hizmet eder. Önlerinde bir havuz, havuzun yanında yaşılı ve sakallı biri oturur. Diğer iki hizmetlidenden biri içki kasesi, diğeriyi yiyecek taşırken betimlenmiştir.

Karşı sayfada açık havada bir eğlence sahnesi tasvir edilmiştir. Tam sayfa resmin kenarları tezhiplidir. Resimde tahtın üzerindeki metinde, *ilahi ber hub-i ruy, ez tac u taht*² yazılıdır. Gökyüzü mavi, tepe altın yıldızlıdır. Tepenin önünde altigen, altın yıldızlı, altı turuncu kumaşlı, ayaklı ve iki basamaklı tahtta hükümdar oturur. Bağdaş kurmuş, yanındaki yaşılı kişiyle konuşmaktadır. Hükümdarın başında altın yıldızlı dilimli taç görülür. Tahtın yanında bahar dallı ince bir ağaç, arkasında bir şey taşır gibi gösterilen hizmetli bulunur. Koyu yeşil zemin üzerinde, gümüşle boyalı nehir görülür. Sağda tahtın önünde, başında taç bulunan genç ile sol köşede, nehrin karşı kıyısında biri ayakta olmak üzere dört müzisyen tasvir edilmiştir.

¹ Eserin başında *Hutbe-i Devavin* adlı önsöz bölümü bulunur. Gazeller, 12b-13a. yapraktaki kenarları tezhipli resimlerden sonra başlar.

² Ey Tanrıım, o sevgilinin güzel yüzü sebebiyle, tacdan ve tahttan vazgeçtim.

3. y. 27a İşret meclisi (162x 93 mm.)

Gazelde şair, gamından kadehlerce kanlı gözyaşı içtiğini (şarap), ancak sevgilisi yanında olmadan rahat ve huzur bulamayacağını söyler.¹ Resim, şiirin “Fakat tersine kadeh için acele etmezdi. Bir kadeh iç desem o benim için bir zehir değildir.” beyitleri altına yapılmıştır. Resim bir işaret meclisini betimler. Açık mavi gökyüzü, altın yıldızlı tepe, ortada çerçeve dışına taşmış servi ağacı, yanında cılız, bahar dallı ağaç görülür. Hükümdar ile konukları bahçede oturmuştur. Hizmetli hükümdara meyve tabağı uzatmaktadır. Derenin karşı kıyısı ise açık yeşil üzeri renkli çiçeklerle bezelidir. Burada sağda genç solda ise diğer resimlerde de gördüğümüz sakallı figür karşılıklı konuşmaktadır. Ortalarında meyve tabağı görülür.

4. y. 104b İşret meclisi (133x 80 mm.)

Beyitlerde Nevâyî kendisine seslenip, başka şah ve ülkeye heves etmemesi gerektiğini, çünkü Şah-ı Gazi (Hüseyin Baykara) gibi bir şah ile Herat gibi bir ülke bulamayacağını söyler.² Resimde şah, tahtında başında tacı ile oturur. Arkasında iki hizmetli görülür. Derenin karşı kıyısında biri genç diğeri yaşılı iki figür ona bir şeyler anlatır. Zeminde bitki öbekleri bulunur.

5. y. 146a Şahın Gezintisi (131x 80 mm.)

Beyitlerde şair dosta seslenerek aklına fazla güvenmemesini, çünkü kaderin (*kaza kalemi*) ona “aşıklığı” yazdığını, sevdığının tatlı dudağını tutmak için parmağının şeker şahı olduğunu, tırnağının da onun dudağını emmekten ayrılaceğini söyler.³ Resimde at üzerindeki hükümdar ve ona eşlik edenler betimlenmiştir. Hükümdarın önünde onun elbiselerini taşıyan hizmetli görülür. Mavi kayalıkların önündeki iki kişi birbiriyle konuşur. Önlerinden nehir akar. Saksı içinde uzun dallı, yapraklı çiçekler bulunur. Resimde yer yer boyalı bozulmaları ve satırlarda mürekkep akması görülür.

¹ Kut 2003: 48/1-4. beyitler.

² Bu beyitler Fevayidü'l-Kiber'de yer alır.

³ Bu beyitler Fevayidü'l-Kiber'de yer alır.

6. y. 177a İşret meclisi (122x 81 mm.)

Beyitlerde şair sakiye seslenip, içtiğinde kendinden geçmesi için bir kadeh şarap ister. Bu aşıklık durumunu kaderine yazılmış bir nişan olarak gördüğünü söyler.¹ Resim, Nevâyî'nın sakiden bir kadeh şarap isteyip baki kalmayacağını anlattığı beyitin altına yapılmıştır. Açık havada işaret meclisinin canlandırıldığı resimde, halının üzerinde karşılıklı sohbet eden iki figür oturmaktadır. Üzerlerinde gölgelik bulunur. Sol tarafta onlara meyve sunan hizmetli görülür. Önlerinde gümüş renkle boyanmış dere bulunur. Derenin karşı tarafında önlerindeki içki sürahisinden kasesine içki dolduran bie figür ile onu izleyen diğer konuk görülür.

¹ Bu beyitler Fevayidü'l-Kiber'de yer alır.

EK. 1. RESİMLENMİŞ OLAN HİKAYELERİN ÖZETLERİ

A. Hamsede Resimlenen Hikayeler

Hüseyin Baykara ile Oğlu Öldürülen Yaşlı Kadın (*Hayretü'l-ebrar*: XXVII / 1-41)

Hüseyin Baykara, gezintiye çıktıgı günlerden birinde yaşlı bir kadınla karşılaşır. kadın şahın eteğinden tutarak ondan davacı olduğunu, eğer adalet varsa mahkemedede şeriat hükümlerine göre yargılanıp cevabını vermesini ister. Bunun üzerine şah ile yaşlı kadın kadıya gider. Yaşlı kadın kadıya, şahın onun oğlunu öldürdüğüünü şikayet eder. Kadı iki tanık isteyerek, hükmünü bu şekilde vereceğini belirtir. Yaşlı kadın şahın adaleti ve insafının yeterli olacağını söyleyince kadı diyet ya da kıtas kararı verir. Bunun üzerine şah, şeriat hükümlerine canının feda olduğunu diyerek kuşağını boynuna dolar ve kılıçını yaşlı kadının eline verir. Aynı zamanda kadının önüne gümüş akçeleri boşaltarak, kıtas istiyorsa başının elinde, eğer diyet istiyorsa gümüşlerin de önünde olduğunu ancak oğlunu öldürmek için verdiği emirde haklı olduğunu açıklayıp nasıl isterse öyle yapmasını söyler. Yaşlı kadın şahın adaleti karşısında ayağına kapanıp özür diler. Şah da yaşlı kadına verdiği para ile onu yoksulluktan kurtarır.

Bahram Gur ile Yoksul Çiftçinin Hikayesi (*Hayretü'l-ebrar*: LIX / 1- 42)

Bahram Gur avlanmak amacıyla hazırlıklarını yapıp harekete geçer. Yolunun üzerinde bulunan fakir bir kulübe dikkatini çeker ve oraya misafir olur. Evin sahibi olan çiftçi, kuru ekmek ve su ikram eder. Şah bu yoksulluğunun nedenini sorunca çiftçi, eskiden durumunun iyi olduğunu, ancak içki ve eğlenceyle gönül eğlendiren şahın adamlarının memleketin her yerini talan ettiğini, şahın ise bu durumdan haberi olmadığını anlatır. Evlerin viraneye döndüğünden şikayet eder. Çiftçi evinin bahçesinde bakılı bir bağ olduğunu, buradan geçen su ile tarlalarını suladığını, ancak su kalmayınca ne gül, ne yaprak, ne de çalışacak adam bulmadığından yakınır. Bahram Gur bunu duyunca olayların farkına varır ve çiftçiye suyun geleceğini, su yollarını hazırlamasını söyler. Ev sahibi çiftçi bunun üzerine şahın adalete niyet ederek eğlence ve zulmü bıraktığını

söylederek Tanrı'ya şükreder. Şah da bundan sonra yurdunu adaletle yöneterek halkın memnun eder.

Ferhad'ın Gülnar'ın Sarayı'nda Eğlenmesi (*Ferhad ü Şirin*: XVII / 1-130)

Sürekli sebepsiz yere bir melankoli içinde bulunan Ferhad'ın mutsuzluğunu gidermek isteyen babası, havası ve suyu güzel olan dört ayrı yerde dört saray yaptırmaya karar verir. Veziri Mülk-ara'yı bu iş için görevlendirir. Vezir sarayların yapımında çalışmak üzere, bol para vaadiyle ustalar ve işçiler bulur. İnşaatlarda Çin'den gelen mimar Ran, ressam Mani ve taşçı Karen çalışır. Sarayların yapımında çalışan ustalardan özellikle taşçı Karen'den işin inceliklerini öğrenen Ferhad da çalışarak sarayları bitirmeye yardım eder. İçleri nakışlarla süslü dört saray dört yılda biter. Bahçeler, havuzlar ve su kemerleriyle cennete benzetilir. İlk gidilen sarayda Ferhad, Gülnar ile üç ay zevk ve sefa sürer. Ancak yine de mutlu olamaz.

Ferhad'ın Hızır'ı Ziyareti (*Ferhad ü Şirin*: XXIV / 1-104)

Ferhad Şirin'e ulaşmak için her yolu dener. Bu zorlu yolculuklardan ikincisinde Süleyman'ın yüzüğünü alarak, babasıyla birlikte bekleyen ordusunun yanına gelir. Ertesi gün yüzükteki duayı okuyarak atıyla ilerlerken, su kenarında olan yeşillik bir yere varır. Atını bağlayıp suya girer. Yıkandıktan sonra iki rekat namaz kılıp Tanrı'ya dua eder. Başını kaldırınca yeşiller giymiş, nur yüzlü yaşlı bir adamı karşısında görür. Yaşlı adam ona güleryüz göstererek Hızır olduğunu, İskender ile birlikte Ab-ı Hayat (ölümüslük suyu) için yollara düştüklerini, kendisinin suyu içtiğini, fakat İskender'in yoksun kaldığını anlatır. Daha sonra Ferhad'ı yolda başına gelecek olaylar ile ilgili uyararak, tılsımlı kalenin kapılarını açması için yapması gerekenleri söyler.

Şirin'in Ferhad'ı Ziyareti (*Ferhad ü Şirin*: XXXI / 1- 154)

Şirin'i bulmak umuduyla Ermən'e gelen Ferhad, işçilerin dağı Mihin Banu adlı kadın hükümdarın yeğeni Şirin'e, dağın doğusunda bulunan kaynaktan, batısında bulunan

köşküne su getirmek için kazdıklarını öğrenince, onlara acır ve yardım eder. Ustalıkla ve hızlı çalışarak işi bitirir. İki yüz ustanın üç yılda yapamadığını bir günde yapan Ferhad'ı görenler bu durumu Mihin Banu'ya bildirirler. Mihin Banu önce bu habere inanmaz, ancak anlatanların sayısı çoğalınca Şirin'i çağırır. Şirin merak içinde atı Gülgün'a binerek yanında dörtyüz cariyesi ve Mihin Banu ile Ferhad'ı görmek için su yolunun yapıldığı yere gelir. Şirin atını taş yontmakta olan Ferhad'a doğru sürer. Onu görür görmez aşık olur. Teşekkür edip bir tabak değerli taşı başından aşağı döker. Ferhad ise Şirin'in sesinden sarhoş olup ah çekince, rüzgarından Şirin'in yüzündeki örtü açılır. Ferhad Şirin'in yüzünü görünce aynada gördüğü güzel olduğunu anlar ve ateşli bir ah çekip yıkılır. Şapur Ferhad'ın yanına koşar ve hikayesini Şirin ile Mihin Banu'ya anlatır.

Ferhad'ın Şirin'i Atıyla Birlikte Taşması (*Ferhad ü Şirin*: XXXIV: 75- 97)

Ferhad kendini işine verip su yolunu tamamlar ve suyu açmaya gider. Mihin Banu ve maiyeti orada olmasına rağmen Şirin yoktur. Bu yüzden Ferhad işini yavaşılatır. Şirin'e Ferhad'ın suyu açmaya gittiği haberi gelince siyah renkli atı Şebdiz'e atlayan Şirin, havuzun bulunduğu yere gelir. Halk ve saraydakiler su havuzu gelmeden yetişebilmek için kargaşa yaratırlar. Bu kargaşa sonucu Şirin'in atının ayağı kayınca, Ferhad onu atıyla birlikte sırtlayıp köşke getirir.

Ferhad ile Şirin Eğlence Meclisinde (*Ferhad ü Şirin*: XXXV /1-164)

Ferhad'ın çalışması sonucu, köşke su gelir. Ancak Şirin mutsuzdur. Gençlerin arasındaki aşkı fark eden Mihin Banu, bu işe çare arasa da bulamaz. Şirin'in yataklara düştüğünü görünce ona, Ferhad'ın bu iş için çok eziyet çektiğini, hazinele bağışlasa yeri olduğunu, gönlünü almak için tahta oturtup ziyafet çekmek gerektiğini söyler. Şirin buna çok sevinir. Adam göndererek dağda kederli bir şekilde dolaşan Ferhad'ı getirtir. Banu bir meclis hazırlatır. Ferhad'ı çağırıp tahta oturtur. Şapur'a da yer gösterilir. Ziyafetler çekilir, içkiler içilir. Mecliste Ferhad'ın asıl davranışları ve derin bilgisi Mihin Banu'yu hayrette bırakır. Mihin Banu Ferhad ve Şirin'in durumuna üzülür ve perde

arkasında oturan Şirin'i yanlarına çağırır. Şirin mecliste aşklarının şerefine şarap içince Ferhat, arkasından da Şirin kendinden geçerek yere düşer.

Ferhad'ın Hüsrev'e Götürülmesi (*Ferhad ü Şirin*: XL: 1- 108)

Şirin'le evlenmek isteyen Hüsrev adlı hükümdar veziri Büzürg Ümid'e danıştıktan sonra Şirin'i ister. Reddedilince, askerleriyle birlikte kaleye gelir ve Ferhad'ın varlığından haberdar olur. Ferhad'la yapmış olduğu görüşme sonucu geri döner ve Mihin Banu'ya mektup yazarak Şirin'i tekrar ister. Hayır cevabını alınca kalenin etrafını saran başka bir kale yaptırarak Ermen halkını kalenin içine hapseder. İki kale savaşmaya başlar. Ancak Ferhad Ermen kalesini savunmaktadır. Yerleştiği yüksek kayanın üzerinden, düşmanı korkutmak için taşlar yağıdılmaktadır. Hüsrev Ferhad varken kaleye ulaşamayacağını anlayınca hileye baş vurur. Sahtekar bir adam bulur. Bu adam hile ile Ferhad'ı bayıltacak, Şah'ın adamları da onu yakalayıp götüreceklerdir. Kötü adam kendine mecnun süsü vererek, yaprakların arasına bayıltıcı ilaç serper ve Ferhad'a yaklaşır. Kalede bir sevgişi olduğunu, ama başına taş yağılığı için kaleye yaklaşmadığını ağlayarak anlatır. Ferhad bunu duyunca bir ah çekip yıkılır. Sahtekar adam elindeki gülü koklatarak onu bayıltır. O sırada uykuya dalmış, korkulu bir rüya gören Şapur, uyanıp da Ferhad'ı Hüsrev'in askerlerinin elleri ve ayakları bağlı bir şekilde götürüldüğünü uzaktan görünce durumu anlar. Hemen yerden bir taş alarak adamı öldürür. Ancak gizlenmiş askerler Ferhad'ı Hüsrev'in huzuruna getirirler.

Ferhad'ın Yaşılı Kadın Tarafından Kandırılması (*Ferhad ü Şirin*: XLVIII /1-86; XLIX / 1-4)

Ferhad'ın karakterini anlayan Hüsrev onu serbest bırakır. Ancak birbirleriyle mektuplaştıklarını duyunca, peşlerine gözcü takar. Gözcü, Şapur'u yakalayarak Şirin'in Ferhad'a gönderdiği mektuplardan birini ele geçirir. Şapur ile birlikte mektubu Hüsrev'e götürür. Hüsrev mektubu okuyunca ikisi arasındaki aşkın büyüklüğünü kıskanır ve Ferhad'ı ortadan kaldırmaya karar verir. Ancak günahsız bir insanı öldürmekten korktuğundan vezirine danışır. Onun tavsiyesi ile para ile bir kadın tutarak, Ferhad'a Mihin Banu'yla Hüsrev'in barıştığını, Şirin'in de kendisyle evlendiğini

söylesmesini emreder. Kadının boynuna bir tespih geçirir. İmanlı biri kılığına giren kadını Ferhad'ın bulunduğu dağın tepesine çıkarır. Ferhad kadının geldiğini görünce sebebini sorar. Ancak kadın olayları Hüsrev'in emrettiği gibi anlatmaz. Ermen'de güven içinde yaşarken Hüsrev'in, ordusıyla kaleyi kuşattığını, ancak Hüsrev ile Banu'nun anlaşarak her gün içki meclisleri kurulduğunu, herkesin huzurunun kaçtığını, Şirin'in de Hüsrev'le evlenmemek için canına kıydığını anlatır. Ferhad bunu duyunca derin bir ah çeker ve kendini ıstıraplara kayalara vurarak öldürür. Ferhad'ın çevresindeki yabani hayvanlar onun ölüsünü beklemeye başlar.

Şirin'in Ferhad'ın Tabutu Başında Ağlaması (*Ferhad ü Şirin*: LI / 1-150; LII / 1-2)

Ferhad'ın ölümü üzerine Şirin yıkılır. Mihin Banu ise kalede yiyecek kalmadığı için tepki toplar. Halk arasında dedikodu başlayınca Şirin'e gidip durumu anlatır. Bu durumu öğrenen Şirin Ermen'deki köşke gitmesi karşılığında Hüsrev'i kabul edeceğini söyler. Hüsrev'in askerleri tarafından tahtirevanda taşınırken Hüsrev'in oğlu Şiruye Şirin'i görüp aşık olur. Babasını öldürüp Şirin'le evlenmek ister. Şirin ise Ferhad'ın acısıyla gönlünün yaralı olduğunu, ayrıca Şapur'u serbest bırakmasını söyler. Serbest bırakılan Şapur yanına aldığı adamlarla Ferhad'ın bulunduğu yere gider. Onu yerde yatarken bulur. Onun cesedini vahşi hayvanlar arasından alarak Şirin'in köşküne getirerek yatağa yatırlar. Şirin'e haber verilir. Şirin odasına giderken Mihin Banu'dan bir süre kimsenin kendisini rahatsız etmemesini ister. Odaya girip kapıyı kilitledikten sonra Ferhad'ın yanına uzanır ve kendisi de son nefesini verir.

Hüsrev'in Şirin'i Yıkırken Gözetlemesi ¹(Nizami, Hamse)

Av bahanesiyle Hüsrev'e gitmek için yola çıkan Şirin, yanındaki nedimelerini atlatıp atı Şebdiz ile birlikte bir pınarın başına gelir. Yorgunluktan bitkin hale gelen Şirin, pınarın etrafını dolaşıp kimsenin olmadığından emin olunca, krem renkli elbiselerini çıkarıp, mavi ipek peştemalını beline bağlayarak kendini suya bırakır. Bu sırada Hüsrev'de o civardadır. Kölelerine durmalarını ve hayvanlara yem vermelerini emreder. Onların yanından ayrılp tek başına yeşilliğe doğru yürüdüğünde, Şirin'i yıkırken görür.

¹ Bu hikaye Nevayı *Hamse*'sında bulunmaz.

Aklından bu güzelin kendisinin olmasını geçirir. Şirin mavi renkli suda oturmuş, mavi ipek peştemalını beline sarmış, saçlarına su döker. Hüsrev'in bakışlarından habersizdir çünkü saçları gözlerini örter. Ancak Hüsrev'i fark edince, Hüsrev arkasını döner ve bunu fırsat bilerek atına atlayıp orayı terk eder (Nizami 1986: 76-83).

Leyla ile Mecnun Okulda (*Leyla vii Mecnun*: XI / 674- 823)

Kays, zengin bir Arap kabilesi başkanının oğludur. Babası oğlu olmadığı için Tanrı'ya yalvarınca Kays doğar. Dört yaşına gelince Kays'a bir hoca tutarlar. Hocanın kabilesinde de Leyla'nın babası bulunur. Babası Leyla'yı okutmak için evlerinden birini okul yapar. Kızıyla birlikte kabilenin başka çocukları da orada okur. Kays'ın kabilesinde okul olmadığı için, o da bu okula gider.

Leyla ile Mecnun'un Buluşması (*Leyla vii Mecnun*: XII /882-893)

Okulda tanışıp birbirine aşık olan Leyla ile Kays (Mecnun) herkesin diline düşer. Günden güne aşkından eriyen Kays bir gün gül bahçesine girer. Yakasını parçalayıp ayrılık acısı içinde ağlarken tesadüfen Leyla bahçeye girer. Gizlice yanına gelir. Kays söylemese de gönlündeki yaranın verdiği ızdırapla kendinden geçerek yıkılır. Leyla, Kays'a ne çeşit bir sıkıntısı olduğunu, neden başkaları gibi mutlu olamadığını sorar.

Mecnun'un Çöle Düşmesi (*Leyla viii Mecnun*: XV / 1161-1224)

Kays Leyla'ya delice aşık olur. Herkes bu aşkı öğrenir ve ona "Mecnun" derler. Sevgilisinin evinin etrafından ayrılamaz. Ancak Leyla'nın babası tepki gösterince, Mecnun'un babası oğlunu zincirle bağlasa da onun çöle kaçmasına engel olamaz. Mecnun çöllere düşünce, vahşi hayvanlarla arkadaşlık etmeye başlar. Yemeden içmeden kesilir. Bir taraftan Leyla için şiirler söylerken, diğer taraftan geyiklerle arkadaşlık eder.

Kabilelerin Savaşı (*Leyla viii Mecnun*: XXII /1782-1879)

Mecnun bir gün geyik sürüsünün ortasında bir çoban gibi dolaşırken, yolu Nevfel'in avlandığı yere düşer. Mecnun'u gören Nevfel avlanmaktan vazgeçer. Yanındakilere silahlarını bırakıp köpeklerini bağlamalarını, kendilerinin de atlarına binmelerini söyler. Mecnun'un yanına giderek derdini öğrenir. Mecnun'a acıyan Nevfel ona yardım edeceğini söyleyip evine götürür. Nevfel söz verdiği gibi gidip Leyla'yı babasından ister. Reddedilince her kabileden asker toplayarak Leyla'nın kabilesi üzerine yürürt. İki taraf saf bağlayıp akşamaya kadar savaşır. Savaş çok kanlı olur. Fakat Nevfel'in ordusu askeri açıdan daha güçlündür.

Babasının Mecnun'u Ziyareti (*Leyla vii Mecnun*: XXVI / 2376-2512)

Kabilelerin savaşı sonrasında, Nevfel'in ordusu üstün gelince Leyla'nın babası kızını öldürmeye karar verir. Mecnun, Leyla'nın zarar görmemesi için yalvarınca, Nevfel askerlerini geri çeker. Kendisi de tekrar çöllere döner. Babası Mecnun'u arayıp bulur ve kucaklaşırlar. Ona öğütler verir. Mecnun da derdini anlatarak devası bulunmadığını söyler. Kas değil artık Mecnun olduğunu, vahşilerin yanında kaldığını, kendisinin adam edilemeyeceğini söyler. Mecnun'un sözlerini söyledikten sonra deveye doğru yürürt. Devenin üzerinden ipi çözüp kendi boynuna bağlar ve iti olabileceğini ancak aşından vazgeçemeyeceğini söyler. Babası onun boynundan ipi çözer ve oradan ayrılır.

Leyla ile Mecnun'un Çölde Buluşması (*Leyla vii Mecnun*: XXXI / 2758- 2881)

Leyla'yı, uzun süredir onu isteyen İbn-i Selam ile evlendirirler. Leyla kendini öldürmek için kılıç hazırlar ancak saralı olan eşi heyecandan yere yıkılınca buna gerek kalmaz. Yalnız kalan Leyla evden çıkarak çöle gider. Mecnun ile karşılaşır. Kucaklaşıp sabaha kadar konuşurlar. Sabah olunca Leyla kabilesine döner, Mecnun ise çölde kalır.

Bahram'ın Dilaram'ı Kovması (*Seba-i Seyyare*)

Behram Şah sevgilisi Dilaram'a kavuşunca, tekrar av peşinde koşmaya başlar. Bir gün yine ava çıktıklarında önlerinden bir geyiğin kaçtığını görür. Dilaram'a, geyiği nasıl öldürmesini istediğini sorar. Dilaram, önce iki kolundan okla yere saplamasını, sonra da

uzaktan öldürmesini ister. Bahram geyiği bu şekilde öldürür. Sevgilisinden takdir bekler. Ancak Dilaram her zaman yaptığı gibi şahın elini öpüp duada bulunmaz ve idmanla her şeyin başarılıabileceğini söyler. Zaten sarhoş olan şah buna çok sinirlenir. Yüzünden öfkesini hissedeni Şuh (Dilaram) sözünü düzeltmek isteyince daha fazla çıkmaza düşer. Şah bu durum karşısında sevgilisini öldürmeye düşünür. Ancak zayıf birini öldürmenin doğru olmayacağı düşünüp, saçlarından bağlatıp çöle atmalarını emreder. Emri alan askerler kızı çöle atarlar. (Levend 1967: 323-324).

Bahram'ın Yedi Köşkte Yedi Güzelle Buluşması (*Seba-i Seyyare*)

Dilaram'ı çöle attıran Behram, pişman olur ancak onu bulamaz. Üzüntüsünden yataklara düşer. Yedi ayrı iklimde yedi ayrı köşk yaptırıp, yedi güzelle günlerini geçirmeye başlar. Şah, Cumartesi gününü Hintli güzel ile siyah köşkte geçirir. Masalcı ona, Haret Han'ın oğlu Ferruh'un umutsuz aşkı ve karalar giymesinin hikayesini anlatır. Şah Pazar gününü Rumlu güzelle altın renkli (sarı) köşkte geçirir. Masalcı ona, Hırsız kuyumcu Zeyd'in hikayesini anlatır (Levend 1967: 339-346). Şah Pazartesi gününü Mısırlı güzelle yeşil renkli köşkte geçirir. Masalcı ona, Mısırlı zenginin oğlu Sa'd'ın Şahin kızıyla evlenmesi hikayesini anlatır (Levend 1967: 347-353). Şah Salı gününü Gülgün adlı güzelle, gül renkli (pembe) köşkte geçirir. Masalcı ona, Hindistan'da vali olan Mesud ile Gülrüh'un aşkıının hikayesini anlatır (Levend 1967: 354-362). Şah Çarşamba gününü, maviler giymiş dilber ile mavi renkli köşkte geçirir. Masalcı ona, Aden'deki adalardan birinde yaşayan Cabir-i Rahzen adlı korsan ile, Yemen şehrinin sahibi Numan'ın oğlu Süheyl'in güzel Mihr için mücadelelerinin hikayesini anlatır (Levend 1967:362-370). Şah Perşembe gününü, altıncı iklimin güzeliyle sandal renkli köşkte geçirir. Masalcı ona, Bahter diyarındaki iyi kalpli Mukbil ile kötü kalpli Müdbir'in hikayesini anlatır (Levend 1967: 370-378). Şah Cuma gününü, Çinli güzelle beyaz renkli köşkte geçirir. Masalcı ona, Dilaram'ın hikayesini anlatır (Levend 1967: 378-388).

Sahtekar Kuyumcu Zeyd'in Hikayesi (*Seba-i Seyyare*)

Rum ülkesinde Zeyd adındaki sahtekar bir kuyumcu, bir gün Şah'ın huzuruna gelir. Şah'a diğer hükümdarlardan üstün olduğunu, tahtının da ağaçtan değil altından olması gerektiğini, hazinede sayısız altın olduğunu ve durmakla bir işe yaramayacağını, ancak tahtı bu altınlardan yapmanın uygun olacağını söyler. Şah bu fikri beğenir ve Zeyd'in istediği miktarda altını vererek gönderir. Zeyd bir yıl çalışarak altından tahtı tamamlar. Tahtın sekiz köşesi ve sekiz basamağı vardır. Şah tahtı çok beğenir. Ancak Zeyd'in rakipleri, Zeyd'in altınlara gümüş karıştırdığını anlar ama bunu Şah'a söylemeye cesaret edemezler. Bunun üzerine başka bir çare düşünüp Şah'a dua eden iki papağanın yerine başka iki papağan bularak ona durumu söyleceklerdir. Büyük para karşılığı bu iki papağanı tahta memur olan kişiye verirler. Ertesi sabah Şah tahta oturunca, papağanlar gerçeği söyler ve Şah Zeyd'i kuyuya attırır (Levend 1967: 341-342).

Korsan Cabir-i Rahzen ile Süheyl'in Hikayesi (*Seba-i Seyyare*)

Cabir-i Rahzen adındaki korsan, Şah Neverd'in kızı Mihr'i adasındaki köşkünde alıkoyar. Yemen valisi Numan'ın oğlu Süheyl ise Mihr ile nişanlıdır. Nişanlısına gitmek için yola çıktığında tipki Mihr'in başına geldiği gibi, fırtına onu Cabir'in adasına sürükler. Cabir Süheyl'i türlü oyunlarla yakalayıp kuyuya atar. Neverd ile Numan çocuklarını kurtarmak için karadan ve denizden saldırırlar. Ancak onlar da yakalınıp köşke hapsedilir. Mihr, köşkün altındaki kuyuda bir esirin bulunduğu öğrenince yanındaki cariyeleri kandırıp kuyunun başına gelir. Hep birlikte ip salarak Süheyl'i çıkarırlar. İki nişanlı konuştuklarında durum anlaşılır. Süheyl birkaç gün köşkte dinlendikten sonra aniden Cabir'in karşısına çıkarak bir vuruşta onu yere yuvarlar. Ellerini bağlayarak onu kuyuya atar. Böylece Neverd ile Numan da kurtulur ve nişanlılar evlenir (Levend 1967: 363-370).

İskender'in Keşmir'den Hindistan'a Gitmesi (*Sedd-i İskenderi*: XLIII/ 1-3875)

İskender'in Hindistan'a yürüdüğünü haber alan Hint Şahı, değerli hediyeler, filler, atlar, cariyeler, köleler hazırlatır. Hintli filozofları bu hediyelerle birlikte İskender'e gönderir. İskender hediyeleri kabul eder. Hintli filozofların sözlerini dinledikten sonra, Hint şahını affeder ve iki yıllık haracı bağışlar. Bütün bunları öğrenen şah, sırtında kefen,

boynunda kılıç İskender'in huzuruna gelir. İskender şahı sevgi ve saygıyla karşılar. Şah İskender'den misafiri olmasını ister. İskender bunu kabul eder, kişi Hindistan'da geçirir.

B. Divanda Resimlenmiş Hikayeler

Mecnun'un Vahşi Hayvanlar ile Arkadaşlık Etmesi (Bkz. Ek.1. A)

Mecnun'un Koyun Postuna Gizlenip Leyla'ya Gitmesi (*Leyla vii Mecnun: XXIX /2565-2615*)

Mecnun Leyla'nın çobanına rastlar. Ona köpek gibi yalvarıp derdini anlatır ve yardım ister. Çobanın verdiği koyun postuna girerek gizlice Leyla'nın yaşadığı yere gider.

Ferhad'ın Bisutun Dağı'nda Çalışması (*Ferhad ü Şirin: XXXI / 55- 100*)

Ferhad uzun çalışmalardan sonra kanalı açar. Havuzun yanındaki taşa, üç kapısı ve eyvanı olan bir kasır oyar. Bu kasırın duvarlarını resimlerle süsler. Şirin'in taht üzerinde resmini yapar. Etrafına da maiyetini resimler. Kendisini de Şirin'in karşısında onu seyreden haliyle resimler.

Süleyman Peygamber ve Saba Melikesi Belkis'in Divanı

Resmin konusunun metinle bir bağlantısı yoktur. Takdim sayfasında yer alır. Süleyman Peygamber ve Belkis karşılıklı sayfalarda tahta gösterilmiştir. Süleyman Peygamber Davut peygamber'in oğludur. İsrailoğullarındandır. Eski Ahit'te yer alan bir peygamberdir. Buyruğu altındaki dev ve cinlere kutsal yapılar yaptırdığına inanılır. İslam kültüründe çeşitli alanlardaki eserlerde yer alan tasvirlerinde etrafında dev, ejder, cin, melek gibi doğaüstü yaratıklarla birlikte veziri bilgili Asaf'ın da onunla olduğu anlatılmıştır. Saba (Güney Arabistan-Magrib) melikesi Belkis ise İslam inanışlarına göre cinlerin soyundan gelen bilgili bir kadındır. (Bağcı 1993: 35-59; Tökel 2000: 293-306)

Yusuf Peygamber'in Kervancıya Satılması

İsrailoğullarından Yakup peygamber'in en küçük oğludur. Kur'an'a göre, kardeşleri babalarının Yusuf'a olan ilgi ve sevgilerini kıskanıp ondan kurtulmaya karar verirler. Bir gün Yusuf'u beraberlerinde sığır gütmeye götürüp onu bir kuyuya atarlar. Gömleğini de kana bulayarak babalarına götürüp, öldüğünü söylerler. Yoldan geçen bir kervan Yusuf'u kuyudan kurtarır. Kardeşleri, Yusuf'un kendi köleleri olduğunu söyleyip çok ucuza kervancıbaşına satarlar. Kervancıbaşı da Yusuf'u Mısır'a götürür (Tökel 2000: 306-323).

EK.2. ALÎ ŞİR NEVÂYÎ HAMSE VE DİVANLARINDA GEÇEN EDEBİ VE TARİHİ KARAKTERLER

‘Abdu’r-rahmān Cāmi: Molla Cami 1414- 1492 yılları arasında yaşamış İranlı şair ve mutasavvıftır. Divanı ve “Heft Evreng” ismini verdiği yedi mesnevisi bulunur. Alî Şîr Nevâyî’nin çağdaşı ve en yakın dostu olan şairin din, tasavvuf, müzik gibi konularda da risaleleri mevcuttur (Tarlan 1944: 109; Asaf Halet Çelebi 2002: 13-15).

Âsaf: Süleyman Peygamber'in vezirinin adıdır. İsrailoğulları soyundan gelen Âsaf b. Behriya, rivayetlere göre gizli ilimlerle uğraşmış, bilgili ve sadık bir vezir olmuştur. Bu nedenle “Âsaf” kelimesi Doğu edebiyatında vezirler için kullanılan övüçü sıfatlardan biridir (Pala 1989: 45; Tökel 2000: 326-329).

Bâyezid-i Bestâmi: Büyük sufiler arasında yer alır. (H. 160-231 veya 234?) Horasan'da doğmuş, uzun bir عمر sürdürmüştür (Kargı-Ölmez 1993: 582).

Behram Şah: V. Bahram, I. Yazdgird'in oğlu ve varisidir. İran mitolojisine göre İran'dan uzakta büyüyen şah, hükümdarlığı da geçirdiği çetin bir savaş sonucu kazanır. İran edebiyat ve sanatında çok popüler olan Behram'a ava düşkününlüğünden ötürü yaban eşegi anlamına gelen “gur” lakabı verilmiştir. Şahın hikayeleri, Firdevsi, Nizami, Emir Hüsrev Dehlevi, Alî Şîr Nevâyî gibi bir çok şaire malzeme olmuştur. Rivayete göre

yaban eşeği avlarken kaybolarak ölmüştür (Ateş 1949: 452-453; Klima 1989: 518; Hanaway 1998: 519).

Fahrü'd-din-i Razi: Rey'de doğmuş ve ölmüştür (980/1036). Çeşitli bilim dallarıyla ilgili eserleri olan Razi, 13 cilt olan tefsiri ile tanınır (Levend 1966: 263).

Hāce 'Abdullāh Ensāri: İranlı mutasavvif ve şairdir (H. 1005-6/ 1088). Selçuk hükümdarlarından Alparslan ve veziri Nizamü'l-Mülk ile çağdaştır (Kargı-Ölmez 1993: 584).

Hızır: İslam kültüründe peygamber veya veli olduğuna inanılan, ab-ı hayatı içerek (ölümüzlük suyu) ölmezlik sırrına erişen kutsal bir kişidir. Mitolojik inançlara göre dara düşen insanlara yardım ettiğine inanılır (Ocak 1990: 53-58; Tökel 2000: 361-380).

Hüsrev: Tarihi ve edebi ve efsanevi bir karakter olarak ün kazanan Hüsrev (sal. 590-628), İran Sasani hükümdarlarından Nuşirevan'ın torunu, Perviz bin Hürmüz II'nin oğludur. Edebiyatta tahtı için verdiği mücadele ve Şirin'e olan aşkı bir çok şair tarafından hikaye edilmiştir. Oğlu Şiruye tarafından öldürülmüştür (Alpay 1975: 1; Tökel 2000: 181).

Irakî, Şeyh Fahrü'd-din İbrahim: Hamedanlı ünlü sufî ve şairdir. *Leme'at* adlı tasavvufî eseri bulunur (Kargı-Ölmez 1993: 584).

İbn-i Selam: Alî Şîr Nevâyî'nin Leylî vü Mecnûn mesnevisinde, Leyla ile evlendirilen kahramandır (Çelik 1996: 21-22).

İbrahim İbni Edhem: 8. yüzyılda yaşamış, tasavvuf dünyasının ünlü sufilerindendir (ö. 776 veya 778). Bir hükümdar olarak refah içinde yaşarken, maddi dünyanın kaygılarından arınarak kendisini tasavvufa vermiş, ömrünün geri kalanını mağara ve çöllerde geçirerek maneviyata yönelmiştir. Yaptığı fedakarlıklar ile örnek olarak hakkında pek çok efsanenin çıkışmasına sebep olmuştur (Tökel 2000: 405-410).

İskender: Dini, tarihi ve efsanevi bir kimlikle yüzyıllar boyunca kitaplara konu olmuş bu karakter, İslam kültüründe de Zulkarneyn ile özdeşleştirilmiştir. Tarihi kaynaklar hikayelerin daha çok İ.O. 200 ile İ.S. 200 arasında İskenderiye'de Pseudo-Callisthenes olarak tanınan anonim bir yazar tarafından yazılmış metinle çoğaldığını kaydetmiştir. İskender güçlü, adil, akıllı ve bilgili bir yönetici olarak tasvir edilmiştir (Gökyay 1950: 1078; Bağcı 1989: 170; Tökel 2000: 187-208).

Mehin Banu: Hikayede Ermən ülkesinin sultani, Şirin'in halasıdır (Alpay 1975: 42).

Nevfel: Alî Şîr Nevâyî'nin Leylî vü Mecnûn mesnevisinde, Mecnun'un çölde tanıtıği kahramandır. Mecnun'un haline acıyiip hikaye boyunca ona yardım eder (Çelik 1996: 22).

Şeyh San'an: Kaynaklarda kimliği ile ilgili kesin bilgilere ulaşılamayan bu şeyhin rivayetlere göre Yemenli olduğu söylenir. (H. 126-211). Feridü'ddin Attar'ın *Mantiku't-Tayr* isimli eserinde Şeyh Sanan'ın hikayesi anlatılmıştır. Hikayeye göre Mekke'de tarikat piri olan şeyh, gördüğü rüyanın etkisinde kalarak Rum diyarına gider ve oradaki Hıristiyan güzeline aşık olur. Aşkından din değiştirecek noktaya kadar gelen şeyh sonunda kendi özüne döner ve kızın da Müslüman olmasını sağlar (Onay 1992: 398-399).

Şirin: Tarihi kimliği meçhuldur. Taberi Tarihi'nde Hüsrev'in cariyesi olarak geçer. İran kökenli değildir. Edebiyatta, Hüsrev ve Ferhad ile ayrı ayrı hikayelerde aşklar yaşayan Şirin, Mehin Banu'nun yeğeni olarak tanıtılmıştır. Nizami, Nevai, Şeyhi, Lami, Ahi gibi İran ve Türk kökenli şairler Şirin'i şiirlerinde kahraman olarak kullanmışlardır (Alpay 1975: 1; Albayrak 1995: 388-389; Erkal 1999: 53-55).

Şapur: Alî Şîr Nevâyî'nin *Ferhâd u Şirîn* mesnevisinde, Şirin'i bulmak için Yemen'e gelen Ferhad'ın, gemide tanıtıığı nakkaştır. Ferhad'ın aşık olduğu güzelin Ermən'de olduğunu söyledişi andan itibaren Ferhad'dan hiç ayrılmamış, onların kavuşmaları için mücadele etmiştir (Alpay 1975: 41-47).

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı: Gülsen Tezcan

Doğum Yeri ve Tarihi: Eskişehir 14.12. 1973

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi: Anadolu Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü

Yüksek Lisans Öğrenimi: Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü

Bildiği Yabancı Diller: İngilizce

Bilimsel Faaliyetleri: -

İş Deneyimi

Stajlar: -

Projeler: -

Çalıştığı Kurumlar: Gaziosmanpaşa Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü

İletişim

E-Posta Adresi: gulsentezcan@yahoo.com.tr

Tarih: 13.02.2007