



AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



Çağlayan BAYRAKTAR

TİMURÎ DÖNEM TSMK R. 1023 NUMARALI VE TSMK R. 1022 NUMARALI KELİLE
İLE DİMNE ADLI EL YAZMALARININ TASVİR SANATI AÇISINDAN İNCELENMESİ

Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı
Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2020



AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



Çağlayan BAYRAKTAR

TİMURÎ DÖNEM TSMK R. 1023 NUMARALI VE TSMK R. 1022 NUMARALI KELİLE
İLE DİMNE ADLI EL YAZMALARININ TASVİR SANATI AÇISINDAN İNCELENMESİ

Danışman

Prof. Dr. Osman ERAVŞAR

Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2020

T.C.
Akdeniz Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne,

Çağlayan BAYRAKTAR'ın bu çalışması, jürimiz tarafından Sanat Tarihi Anabilim Dalı Tezli Yüksek Lisans Programı tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan
Prof.Dr.Yıldıray ÖZBEK

Üye (Danışmanı)
Prof.Dr.Osman ERAVŞAR

Üye
Doç.Dr.Bahattin YAMAN

Tez Başlığı:

TİMURÎ DÖNEM TSMK R. 1023 NUMARALI VE TSMK R. 1022 NUMARALI KELİLE İLE DİMNE ADLI EL YAZMALARININ TASVİR SANATI AÇISINDAN İNCELENMESİ

Onay: Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Tez Savunma Tarihi : 30.4/2020

Mezuniyet Tarihi :/...../2020

Prof.Dr.İhsan BULUT
Müdür

AKADEMİK BEYAN

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Timurî Dönem TSMK R. 1023 Numaralı ve TSMK R. 1022 Numaralı Kelile ile Dimne Adlı El Yazmalarının Tasvir Sanatı Açısından İncelenmesi” adlı bu çalışmanın, akademik kural ve etik değerlere uygun bir biçimde tarafımdan yazıldığını, yararlandığım bütün eserlerin kaynakçada gösterildiğini ve çalışma içerisinde bu eserlere atıf yapıldığını belirtir; bunu şerefimle doğrularım.

(imza)

Çağlayan BAYRAKTAR





T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU
BEYAN BELGESİ



SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

ÖĞRENCİ BİLGİLERİ	
Adı-SOYADI	Çağlayan BAYRAKTAR
Öğrenci Numarası	20175247001
Enstitü Ana Bilim Dalı	Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı
Programı	Sanat Tarihi
Programın Türü	(×) Tezli Yüksek Lisans () Doktora
Danışmanın Unvanı, Adı-SOYADI	Prof. Dr. Osman ERAVŞAR
Tez Başlığı	Timurî Dönem TSMK R. 1023 Numaralı ve TSMK R. 1022 Numaralı Kelile ile Dimne Adlı El Yazmalarının Tasvir Sanatı Açısından İncelenmesi
Turnitin Ödev Numarası	1328294142

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışmasının a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana Bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 231 sayfalık kısmına ilişkin olarak, 20/05/2020 tarihinde tarafımdan Turnitin adlı intihal tespit programından Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nda belirlenen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan ve ekte sunulan rapora göre, tezin/dönem projesinin benzerlik oranı;

alıntılar hariç % 6

alıntılar dahil % 11'dir

Danışman tarafından uygun olan seçenek işaretlenmelidir:

() Benzerlik oranları belirlenen limitleri aşmıyor ise;

Yukarıda yer alan beyanın ve ekte sunulan Tez Çalışması Orijinallik Raporu'nun doğruluğunu onaylarım.

() Benzerlik oranları belirlenen limitleri aşıyor, ancak tez/dönem projesi danışmanı intihal yapılmadığı kanısında ise;

Yukarıda yer alan beyanın ve ekte sunulan Tez Çalışması Orijinallik Raporu'nun doğruluğunu onaylar ve Uygulama Esasları'nda öngörülen yüzdelerle sınırlarının aşılmasına karşın, aşağıda belirtilen gerekçe ile intihal yapılmadığı kanısında olduğumu beyan ederim.

Gerekçe:

Benzerlik taraması yukarıda verilen ölçütlerin ışığı altında tarafımdan yapılmıştır. İlgili tezin orijinallik raporunun uygun olduğunu beyan ederim. 20/05/2020

(imzası)

Danışmanın Unvanı-Adı-SOYADI
Prof. Dr. Osman ERAVŞAR

İÇİNDEKİLER

HARİTA LİSTESİ.....	vi
KISALTMALAR LİSTESİ	vii
ÖZET	viii
SUMMARY	ix
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

KONUNUN TANIMI ÖNEMİ VE SINIRLARI

1.1. Konunun Tanımı	2
1.2. Konunun Önemi.....	2
1.3. Konunun Sınırları	3
1.4. Konunun Amacı.....	4
1.5. Yöntem.....	5
1.6. İlgili Kaynaklar ve Araştırmalar	5

İKİNCİ BÖLÜM

TİMUR DÖNEMİ TARİHİ

2.1. Emir Timur	11
2.1.1. İbrahim Sultan Dönemi Şiraz.....	13
2.1.2. Baysungur Mirza Dönemi Herat	13
2.2. Timur Dönemi Kültür ve Sanat Merkezleri	14
2.3. Timur Dönemi Coğrafyası	16

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TİMUR DÖNEMİ TASVİR SANATI

3.1. Timur Dönemi Tasvir Sanatı Başlangıç Evresi	19
3.2. Timur Dönemi Tasvir Sanatı Gelişim Evresi	20
3.2.1. Şiraz Üslubu	20
3.2.1.1. İskender Sultan Dönemi	22
3.2.1.2. İbrahim Sultan Dönemi	22
3.2.1.3. Abdullah Sultan Dönemi	23
3.3. Timur Dönemi Tasvir Sanatı Klasik Evresi.....	23
3.3.1. Herat Üslubu	23

3.3.1.1. Şahruh Dönemi.....	26
3.3.1.2. Baysungur Mirza Dönemi	27
3.4. Timur Dönemi Tasvir Sanatı Sonu	27
3.4.1. Sultan Hüseyin Baykara Dönemi	28
3.5. Timur Dönemi Tasvirli El Yazmaları Üzerinde Çalıştığı Bilinen Sanatçılar	29
3.5.1. Nakkaşlar.....	29
3.5.2. Hattatlar	30
3.5.3. Mücellitler	31
3.5.4. Cedvelkeşler	31
3.5.5. Müzehhipler	31

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

İSLÂM SANATINDA TASVİRLİ KELİLE İLE DİMNE EL YAZMALARI

4.1. Kelile ile Dimne.....	32
4.1.1. Ön Söz.....	33
4.1.2. Bölüm I: Kelile ile Dimne.....	34
4.1.3. Bölüm II: Karga ile Fare	42
4.1.4. Bölüm III: Baykuşlar ve Kargalar.....	44
4.1.5. Bölüm IV: Maymun ile Kaplumbağa.....	46
4.1.6. Bölüm V: Fare ile Kedi	47
4.1.7. Bölüm VI: Kral ile Kuş	48
4.1.8. Bölüm VII: Aslan ile Çakal.....	49
4.1.9. Bölüm VIII: Zahit ile Misafiri.....	50
4.1.10. Bölüm IX: Seyyah ile Kuyumcu	50
4.1.11. Bölüm X: Şehzade ve Arkadaşları	52
4.2. Dönemler	54
4.2.1. Selçuklu Dönemi (1038-1157).....	54
4.2.2. Memlûk Dönemi (1250-1517)	55
4.2.3. İlhanlı Dönemi (1256-1335)	57
4.2.4. Celâirli Dönemi (1339-1432).....	58
4.2.5. İncü Dönemi (1335-1353).....	59
4.2.6. Muzafferî Dönemi (1353-1393).....	59
4.2.7. Timurlu Dönemi (1370-1500).....	60
4.2.8. Karakoyunlu Dönemi (1350-1467).....	61

4.2.9. Akkoyunlu Dönemi (1378-1508).....	62
4.2.10. Safevî Dönemi (1501-1736).....	63
4.2.11. Osmanlı İmparatorluğu Dönemi (1300-1922)	63

BEŞİNCİ BÖLÜM

TSMK R. 1023 NUMARALI KELİLE İLE DİMNE VE TSMK R. 1022 NUMARALI KELİLE İLE DİMNE EL YAZMALARININ İNCELENMESİ

5.1. TSMK R. 1023 Numaralı Kelile ile Dimne El Yazmasının Tasvir Sanatı Açısından İncelenmesi	65
5.1.1. TSMK R. 1023, 34v. Örnek No I: Kelile ile Dimne'nin Ormanlar Hükümdarı Aslanla Görüşmesi	66
5.1.2. TSMK R. 1023, 35v. Örnek No II: Maymun ile Dülger.....	68
5.1.3. TSMK R. 1023, 41r. Örnek No III: İnatçı Keçilerin Dövüşü	70
5.1.4. TSMK R. 1023, 45v. Örnek No IV: Zayıf Bir Karganın Oyun Yapararak Yılanın Hakkından Gelmesi.....	72
5.1.5. TSMK R. 1023, 55v. Örnek No V: Ay'ın Sudaki Aksini Balık Zanneden Ördek	74
5.1.6. TSMK R. 1023, 57r. Örnek No VI: Aslanın Fil ile Karşılaşması ve Hezimete Uğraması	76
5.1.7. TSMK R. 1023, 60r. Örnek No VII: Kazların Taşıdığı Kaplumbağa.....	78
5.1.8. TSMK R. 1023, 61r. Örnek No VIII: Ormanlar Hükümdarı Aslan ile Şetrebe'nin Boğuşması	80
5.1.9. TSMK R. 1023, 74r. Örnek No IX: Aslanın Anası Dimne'nin Durumunu Hükümdar Aslana Bildirmesi ve Revzebe Adlı Çakalın Dimne'ye Kelile'nin Öldüğünü Haber Vermesi	82
5.1.10. TSMK R. 1023, 81r. Örnek No X: Güvercinleri Düştüğü Ağdan Kurtaran Fare ve Bu olaya Şahit Olup Fare ile Dost Olmak İsteyen Karga.....	84
5.1.11. TSMK R. 1023, 86r. Örnek No XI: Açgözlü Kurdun Sonu	86
5.1.12. TSMK R. 1023, 103v. Örnek No XII: Elçi Tavşan ve Fillerin Kralının Sözde Ay Pınarı'nda Görüşmeleri	88
5.1.13. TSMK R. 1023, 104r. Örnek No XIII: Kedinin Hâkimliğini Kabul Eden Tavşan ile Kekliğin Hali	90
5.1.14. TSMK R. 1023, 123v. Örnek No XIV: Maymun ile Kaplumbağa.....	92
5.1.15. TSMK R. 1023, 138r. Örnek No XV: Kral ile Kuş	94
5.1.16. TSMK R. 1023, 140r. Örnek No XVI: Gül Adlı Kız ile Kocakarı Anası.....	96

5.1.17. TSMK R. 1023, 148r. Örnek No XVII: Aslan ile Çakal Hikâyesini Süsleyen Dört Çakal	98
5.1.18. TSMK R. 1023, 167v. Örnek No XVIII: Serçenin Yürüyüşüne Özenen Karga	100
5.1.19. TSMK R. 1023, 195v. Örnek No XIX: Taht Sahnesi	102
5.2. TSMK R. 1022 Numaralı Kelile ile Dimne El Yazmasının Tasvir Sanatı Açısından İncelenmesi	105
5.2.1. TSMK R. 1022, (1v-2r) Örnek No XX: Sunuş-Takdim Sayfası Tasviri, Baysungur Mirza'nın Kralî Eğlence Sahnesi	106
5.2.2. TSMK R. 1022, 20r. Örnek No XXI: Hırsızların Elebaşının Zengin Bir Adamın Konağına Girip Yakalanması	113
5.2.3. TSMK R. 1022, 23v. Örnek No XXII: Kızgın Deveden Kaçan Adam	116
5.2.4. TSMK R. 1022, 25v. Örnek No XXIII: Kelile ile Dimne Ormanda	118
5.2.5. TSMK R. 1022, 26r. Örnek No XXIV: Maymun ile Dülger	120
5.2.6. TSMK R. 1022, 27r. Örnek No XXV: Dimne Ormanlar Hükümdarı Aslanın Huzurunda	122
5.2.7. TSMK R. 1022, 29v. Örnek No XXVI: Tilki ile Davul	124
5.2.8. TSMK R. 1022, 30v. Örnek No XXVII: Şetrebe ile Dimne	126
5.2.9. TSMK R. 1022, 31r. Örnek No XXVIII: Şetrebe ile Dimne Ormanlar Hükümdarı Aslanın Huzurunda	128
5.2.10. TSMK R. 1022, 32v. Örnek No XXIX: Zahitin Eskici Bir Adamın Evinde Misafir Olması	130
5.2.11. TSMK R. 1022, 35v. Örnek No XXX: Zayıf Bir Kuşun Oyun Yaparak Yılanın Hakkından Gelmesi	134
5.2.12. TSMK R. 1022, 44r. Örnek No XXXI: Üç Çıkarıcı Dostun Ağız Birliği Yaparak Aslanı Kandırıp Deveyi Helake Uğratması	137
5.2.13. TSMK R. 1022, 45r. Örnek No XXXII: Kazların Taşıdığı Kaplumbağa	139
5.2.14. TSMK R. 1022, 47v. Örnek No XXXIII: Ormanlar Hükümdarı Aslan ile Şetrebe'nin Boğuşması	142
5.2.15. TSMK R. 1022, 49r. Örnek No XXXIV: Hilekâr ile Budala	145
5.2.16. TSMK R. 1022, 56r. Örnek No XXXV: Revzebe Adlı Çakalın Tutsak Dimne'yi Ziyareti ve Kelile'nin Öldüğünü Haber Vermesi	148
5.2.17. TSMK R. 1022, 62r. Örnek No XXXVI: Karga İle Fare	150
5.2.18. TSMK R. 1022, 66v. Örnek No XXXVII: Açgözlü Kurdun Sonu	154

5.2.19. TSMK R. 1022, 77r. Örnek No XXXVIII: Elçi Tavşan ve Fillerin Kralının Sözde Ay Pınarı'nda Görüşmeleri	157
5.2.20. TSMK R. 1022, 79v. Örnek No XXXIX: Zahid Bir Adamın Elinden Hile ile Kurbanlık Koçunun Alınması	161
5.2.21. TSMK R. 1022, 80r. Örnek No XL: Kargalar Hükümdarının Beşinci Veziri Baykuşlar Hükümdarı Huzurunda.....	164
5.2.22. TSMK R. 1022, 92v. Örnek No XLI: Maymun ile Kaplumbağa	167
5.2.23. TSMK R. 1022, 94r. Örnek No XLII: Yüreksiz ve Kulaksız Eşek	170
5.2.24. TSMK R. 1022, 99r. Örnek No XLIII: Fare ile Kedi	173
5.2.25. TSMK R. 1022, 140v. Örnek No XLIV: Seyyah ile Kuyumcu	176

ALTINCI BÖLÜM DEĞERLENDİRME

6.1. İncelenen Tasvirli El Yazmaların Paralel veya Yakın Kompozisyon Kurgusu Olan ve Olmayan Tasvirlerinin Tablosu	179
6.2. İncelenen Tasvirli El Yazmaların Paralel veya Yakın Kompozisyon Örneklerinin Hikâye-Tasvir İlişkisi	181
6.3. İncelenen Tasvirli El Yazmaların Paralel veya Yakın Kompozisyon Örneklerinin Üslup Farklılıkları İncelemesi ve Karşılaştırılması	185
SONUÇ	201
KAYNAKÇA.....	204
ÖZGEÇMİŞ	222

HARİTA LİSTESİ

Harita 1. Timur İmparatorluğu Haritası.....	16
Harita 2. Timur Dönemi'nde Semerkand	17
Harita 3. Timur Dönemi'nde Herat	18
Harita 4. Timur Dönemi'nde İran-Şiraz	18



KISALTMALAR LİSTESİ

A.D.	: (İng. M.S.)
c.	: Cilt
çev.	: Çeviren
ed.	: Editör
H.	: Hazine
İng.	: İngilizce
Map.	: (İng. Harita)
M.S.	: Milattan sonra
mm.	: Milimetre
nşr.	: Neşreden
No.	: Numara
R.	: Revan
r.	: Recto (varağın “a” yüzü)
res.	: Resim
s.	: Sayfa
sept.	: (İng. September-Eylül)
TDV	: Türk Diyanet Vakfı
TSMK	: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi
v.	: Verso (varağın “b” yüzü)
vb.	: Ve benzeri
vd.	: Ve diğerleri

ÖZET

Timurîler'in siyasi yapılanmalarının ilk dönemlerinden itibaren Celâirliler yanında Karakoyunlu ve Akkoyunlu Türkmenleri'yle yakın ilişki kurduğu muhakkaktır. Genel olarak İran ve çevresinde sanat hareketlerinin de başlıca yaratıcıları olarak kültür ortamlarına birlikte yön vermişlerdir. Klasik Timurî üslubun en büyük hazırlayıcısı olarak kabul edilen Celâirli sanatkar ve hükümdarlar ile sanat koruyucusu Türkmen hükümdarlar bu oluşumda önemli bir yere sahiptirler.

Timurî tasvir sanatının oluşum evresinin tarihine göz atıldığında: İslâm tasvir sanatının yeni üslubunun ilkeleri XIV. yüzyılın sonlarında oluşmaya başlamasıyla birlikte Timurî üslubunun klasik örneklerini vermesi bu süreci kendi bünyesinde eritmesiyle başlayacaktır. Emir Timur; (1370)'de Semerkand'ı, (1381)'de Kertler'den Herat'ı, (1386)'da Celâirliler'den Tebriz'i, (1393)'te Bağdad'ı, yine (1393)'te Muzafferîler'den İsfahan ve Şiraz'ı alarak bölgeye geldiğinde XIV. yüzyılın nakkaşhaneleri muhtemelen aralarında belli bir koordinasyon ağı bulunmayan, dağınık ve bağımsız atölyeler şeklinde faaliyet gösteriyorlardı. Timurîler, böyle bir ortamda henüz sistemleştirilmemiş geniş yelpazeli bir mirası devraldıkları söylenebilir.

Emir Timur, fethettiği ülkelerden topladığı yetenekli sanatçıları beraberinde Semerkand'a götürerek burada büyük bir kültür ve sanat merkezi oluşturduğu bilinmesine karşılık kendi döneminden tasvirli bir el yazması günümüze kadar gelememiştir. Elimizdeki kaynaklardan anlaşıldığına göre XV. yüzyılda Timurî üslubun, XIV. yüzyıldaki nakkaşhanelerle bağlantılı olarak Şiraz ve Herat'da geliştiği ortaya çıkmaktadır.

Çalışma konusu olan TSMK R. 1023 No. lu Şiraz ekolü Kelile ile Dimne el yazması ile TSMK R. 1022 No. lu Herat ekolü Kelile ile Dimne el yazmalarında canlandırılan sahneler arasında çok fark olduğu saptanmaktadır. TSMK R. 1022 No. lu Herat ekolü Kelile ile Dimne el yazmasının üslup özelliklerine bakıldığında eserin klasik olduğunu ve nakkaşın da dönemin baş nakkaşı olabileceğini ya da önemli bir nakkaş olabileceği düşünülmektedir. TSMK R. 1023 No. lu Şiraz ekolü Kelile ile Dimne el yazmasının üslup özelliklerine bakıldığında ise genel tasarım olarak arkaik kaldığı için Herat'a gönderilmeye gerek duyulmayan yerel bir nakkaş olabileceği düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Emir Timur, Timur Dönemi Tasvir Sanatı, Şiraz Ekolü, Herat Ekolü.

SUMMARY

A STUDIED ON THE MANUSCRIPT OF TIMURID PERIOD THAT NAMED AS KELILE WA-DIMNE TSMK R. 1023 NR. AND TSMK R. 1022 NR. IN CONTEX OF MINIATURE ART

Undoubtedly the main principles of miniature manuscripts prepared in the Islamic period which were described as classical were laid by the Timurids. It is certain that the Timurids had a close relationship with the Karakoyunlu and Akkoyunlu Turkmens as well as the Celalids from the early periods of their political structuring. In general as the main creators of art movements in and around Iran they have directed cultural environments. Celalids craftsmen and rulers who are regarded as the greatest preparers of the classical Timurian style and Turkmen rulers who are the protector of art have an important place in this formation.

When I look at the history of the formation phase of Timurids miniature art: Principles of the new style of Islamic miniature art 14th century with the beginning to form at the end of the century. The Timurids style will begin to melt this process within itself giving classical examples. Timurid 14th century took Samarkand in (1370), (1381)'de Kerds in Herat, Tabriz (1386) and Bagdad in from the Celalids (1393), Isfahan and Shiraz from the Muzafferids in (1393), the miniatures of the century probably operated in the form of scattered and independent workshops, with no specific coordination network between them. I would say that the Timurids have inherited a wide-ranging legacy that has not yet been systemized in such an environment.

Although it is known that Timurid created a great cultural and art center here by taking the talented artists he gathered from the conquered countries to Samarkand a miniature writing from his own period has not survived to the present day. I understand from our sources that the 15th century Timurids style 14th century I understand that it developed in Shiraz and Herad in connection with the painting workshops of the century.

Shiraz school TSMK R. 1023 Nr. of Kelile wa-Dimne writing by Herad school TSMK R. 1022 Nr. of Kelile wa-Dimne manuscripts will see a lot of difference between the scenes portrayed as Herat school TSMK R. 1022 Nr. of Kelile wa-Dimne when I look at the stylistic features of the manuscript: I think that the work is classical and that the miniaturist may also be the chief miniaturist of the period or an important miniaturist. Shiraz school TSMK R. 1023 Nr. of Kelile wa-Dimne when I look at the stylistic features writing I think that it may have been a local miniaturist who did not need to be sent to Herad because the overall design remained archaic.

Keywords: Timurid, Timurid Period Miniature Art, Shiraz School, Herad School.

GİRİŞ

Lisans eğitimim safhasında Timurî Dönem tasvirli el yazması uzmanı olmaya karar verdim. Öncelikle işe temelden başlamak için; Zafername-i Emir Timur: Karşılaştırmalı Timur İmpartorluğu Tarihi, Orta Çağ Timur Dönemi Mimarisi, Orta Çağ Timur Dönemi Mimarisinde Çini Sanatı, Orta Çağ Timur Dönemi Çini Sanatında Bezeme Programının Osmanlı Dönemi Çini Sanatı ile Karşılaştırma Denemesi ve Timurî Dönem Tasvir Sanatı adlı yüksek lisans seminer çalışmalarını hazırladım. Bu çalışmalar dönemin önemini bana göstermekle birlikte, çağdaşı ve sonrası sanatlara olan etkisi beni bu çalışmaya yapmaya teşvik etti.

Bu teşvik ile birlikte, tez boyunca açıklanan bulgular neticesinde anlaşılabacaktır ki Timurî Dönem el yazması olan; TSMK R. 1023 No. lu Kelile ile Dimne adlı el yazması, İskender Sultan'dan sonra Şiraz'da hüküm süren İbrahim Sultan döneminde hazırlandığı için ardıllarına göre arkaik kalmıştır. Çünkü Şahruh, İskender Sultan'dan sonra Şiraz'daki nakkaşları ve hattatları Herat'a götürmüştü. Bu yüzden klasik Timurî üslubunun tüm özelliklerini barındıran TSMK R. 1022 No. lu Kelile ile Dimne adlı el yazması arasında çok fark saptanılmaktadır. Lakin ekol özellikleri farklı olsa da gelişim evreleri arasındaki aktarımlar tek tek irdelenip anlatıldı. Bu sayede incelenen iki aynı el yazmasının iki farklı ekolde nasıl oluşturulduğu tasvir kurallarına göre irdelenmiş oldu.

Ayrıca belirtmek gerekir ki Sosyolojik ve Sanat Tarihi bakış açısında “*Timur Tasvir Sanatı*”nın yaratıcıları; kendi çağında savaşlar, gerilemeler, çıkışlar ve kültürel etkileşimler sonucunda Celâirliler'den aldığı bayrağı kendi üslubunu katarak Hamse yazmalarındaki klasik Herat üslubu tasvirleriyle en üst seviyeye çıkarmışlardır. Unutmamak gerekiyor ki Timur Dönemi tasvir sanatını anlamak için; tarihi şartlar, dini inançlar, sosyal ve kültürel etkiler ve özellikle Sufî görüş altındaki edebiyatı anlamadan bu eserleri anlamak zor olacaktır.

Tüm bunlardan ayrı olarak tasvir sanatına yönelmemi sağlayan lisans eğitimimi tamamladığım Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı'ndaki değerli hocalarıma çok teşekkür ediyorum.

Ayrıca eksiklerimi tamamlayan yüksek lisans eğitimimi tamamladığım Akdeniz Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı'ndaki değerli hocalarıma ve danışman hocam Osman ERAVŞAR'a değerli katkıları için çok teşekkür ediyorum.

Değerli hocalarımızın bizleri hazırladığı bu sürece ek olarak bu tezin yazılmasında maddi ve manevi açıdan bana çok destek olan anneme ve Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi çalışanlarına çok teşekkür ediyorum.

BİRİNCİ BÖLÜM

KONUNUN TANIMI ÖNEMİ VE SINIRLARI

1.1. Konunun Tanımı

Timurî Dönem’de tasvir sanatları açısından incelenen örnekler olarak farklılıklar görülmektedir. Bu farklılıkların neler olduğuna baktığımızda çoğunlukla iki uç arasındaki özelliklerin kendine has olan yapısı dikkat çekmektedir. Özellikle Timurî Dönem’de gelişen Herat üslubu ile Şiraz üslubu arasındaki fark keskin bir biçim gösterir. Bu üsluplar arasında gerek çizgi gerek desen gerekse de renk kullanımı ve bunların kompozisyona yansıtılması ile farklılıklar görülür. Bu çerçevede benzer bir konuda iki farklı üslup yaklaşımlarının, nasıl olduğu sorusunu irdelemek bu çalışmanın hareket noktası olmuştur.

Tasvir sanatları açısından üslupsal farklılıklar çeşitli etmenlere bağlı olarak şekillenmektedir. Orta Çağ’da özellikle Orta Asya, İran ve Anadolu’da sevilerek kullanılan bir hikâye olan Kelile ile Dimne’nin, iki farklı üslup içerisinde ele alınışında ne gibi belirleyiciler olduğunu anlamak ve bu belirleyicilere yön veren unsurları tespit etmek bu tezin konusu içerisinde yer almaktadır. Bu bağlamda çalışma konusunu oluşturan iki üslubun tek bir konu üzerinden gidilerek irdelenmesi ve nihayetinde incelenen örneklerin tespit edilmesiyle birlikte buna bağlı olarak bu örneklerin ortaya koyduğu dönemin zevk ve beğeni anlayışlarının nasıl şekillendiğini tespit etmek, bu çalışmanın konusu üzerinde yer almaktadır.

Çalışmanın konusu Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi’nde bulunan Timur Dönemi’ne ait tasvirli el yazmalarından; TSMK R. 1023 No. lu Kelile ile Dimne ile TSMK R. 1022 No. lu Kelile ile Dimne adlı bu iki el yazmasının tasvirlerinin incelenmesi ve karşılaştırılması ayrıca benzerlikleri, farklılıkları ve yine aynı şekilde üslubunun tespit edilmesi bu çalışmanın konusunu oluşturmaktadır.

1.2. Konunun Önemi

Yaratılış boyunca resim ve diğer sanat dallarıyla uğraşan sanatçıların hayat görüşü, dini, ırkı gibi etkenler sanatların temelini oluşturmuştur. Nakkaşın görüşü ve düşüncesi ister istemez yarattığı tasvirin görsel anlatım unsurlarını etkilemiştir. Batı sanatı tarihindeki resim ekollerine bakıldığında sanatçı zaman kavramını resimlerine katmaya çalışır. Oysa Timurî Dönem sanatçıları Celâirliler’den devrıldıkları tasvir sanatında, maddi çerçevelerin dışındaki geniş kavramsal görüşleriyle manevi hayatın resmini yaratmak istemişlerdir.

Sübjektif bakış yani manevi ve içe dönük bakış yöntemiyle İslâmî nakkaşlar Batılı ardıllarından ayrılmıştır. İslâm düşüncesinde insanın benliğine ve Allâh-u Teâlâ’ya

ulaşmasının en önemli yolu içtenliğidir. Sanat ise bu içtenliğin yaratılan unsurudur. Timurî tasvir sanatının özelliği de örtüleri aşarak gerçeklere ulaşmaktır. Bu dönem nakkaşlarının oluşturduğu doğa betimlemeleri bizlere doğayı olduğu gibi veren Çin nakkaşları¹ gibi değil, doğanın ötesinde gerçek benliğe ulaşma çabası gütmüşlerdir. İslâm mistisizminde yoğrulan Timurî Dönem nakkaşları, maddi hayattan koparak ve manevi değerlerin boşluğunu doldurarak yarattığı eserlerde insanın manevi duygularını ve isteklerini canlandırmış, kalıcı güzellikleri el yazmalarının tasvirleri içerisine ince ince işlemişlerdir².

Dönemin Timurî coğrafyasındaki felsefi görüşte; dünya başka yerden gelen bir ışığın yansması olarak tasvir sanatı vasıtasıyla renk, çizgi, desen ve kompozisyonla canlanmaktadır. Timurî Dönem tasvir sanatının benliğinde; felsefe, din ve edebiyat ile oluşturulan sihirli hayal halini, cennetin tasvirlerini nakkaşlar yakalamaya çalışmıştır denilebilir³. Tabii ki edebiyatın ulaştığı bu mistisizme çok sonraları ulaşılacaktır. Tasvirde maddi öğeler görünüm kaybederek manevi değerler ve güzel rüyalar, metafizik âlemin bir parçası olarak sade, stilize çizgilerle, adeta sembol olarak tasvir edilmeye başlanmıştır. Hiçbir doğal öge birbirinden önce gelmez. İnsan, hayvan, mimari öğeler, gökyüzü ve yeryüzü hepsi aynı ölçüde tasvirde yerini almıştır. Hiçbiri tek başına ön plana çıkmaz, hepsi bütünün parçası olarak gözleri kendine çeker⁴.

1.3. Konunun Sınırları

Dönem olarak ise bu çalışma XV. yüzyıl ile sınırlıdır, bu çerçeve içerisinde konunun diğer örnekleride daha çok dönemsel olarak yakın ve tarihi bilinen diğer Timurî el yazmaları da seçilerek tespit edilmiştir.

Konuyla birlikte bağlantılı olarak tasvir sanatının sınırlarına baktığımızda ise tasvirlerde insan siması manevi öğelerin birleşimi olarak adlandırdığı rolü oynamaktadır. İnsan çehreleri hep ideal olan görüntü olarak ortaya çıkmaktadır. Örnek olarak: Genç kadın mahzun bakışlarla, ihtiyar adam aksakalıyla ve prensler siyah sakalları ve ihtişamlı kaftanlarıyla kısaca nakkaşın yarattığı eserlerdeki simaların kimlik tanımı olmayıp kalıcı yüzler ortaya çıkmaktadır. Dağlar, ağaçlar ve çiçekler Hamse'nin veya daha önceki Şahnâme'lerin tasvirli nüshalarında olduğu gibi mecazî anlam taşımaktadır. Böylece uhrevî edebiyat, tasvir sanatında yerini almaya başlamıştır. Bu anlatım tarzı geç Abbasilere kadar dayanmaktadır. Sonralarında Moğol istilasıyla gerileyen bu akım Timurî prenslerin patronluklarında yeniden değer kazanmış ve Hamse'nin tasvirli nüshaları klasik Herat üslubunda üretilerek boyut

¹ Tomita, 1938: 10-24.

² Yetkin, 1953: 33.

³ Yetkin, 1953: 34.

⁴ Yetkin, 1953: 35.

atlamıştır. Ancak ne yazık ki tasvir sanatının bu parlak geçmişi kendini durağanlığa bırakmak zorunda kalmış ve geç Osmanlı Devri'nde yerini tuval resmine bırakmıştır⁵.

1.4. Konunun Amacı

Timurî Dönem tasvirli el yazmaları üslupsal farklılıklar gösterse de ortak noktaları bulunmaktadır. Bu ortak noktaların başında dönemin moda konularının işlendiği görülür. Bu çerçevede içerisinde bu moda konuları bakıldığında: Şahnâme'ler, Nizâmî'nin Hamse'si ve Kelile ile Dimne gibi eserlerin tasvirli nüshaları ön plana çıkmaktadır. Sonuçta bu konular, dönemin toplumu tarafından istenilmekte ve beğenilerek okunmaktadır.

Timurlu toplumunun yapısında hangi beğenilerin bu ekollerin seçilmesinde etkili olduğunu ortaya koymak bugün için bilinmeyen noktalardandır. Tekil bir konu üzerinden iki farklı üslup yaklaşımlarının incelenerek arasındaki farkların aynı konularda ne türde ayrışmalar gösterdiği ortaya koymak bu çalışmanın bir amacını oluşturmaktadır. Bir diğer amaç ise incelenen her iki el yazmasının hangi gruplara ait olduğunu belirtmektir. Görünüşte iki ayrı üslupta olduğu bilinen bu iki el yazmasının boşluklarının tespit edilmesi ve bu tespit doğrultusunda sınırlarını oluşturan beğenilerin ve seçilme nedenlerinin ortaya konulması konunun ikinci amacı arasında yer almaktadır.

Elbette ki böyle bir amacın çalışılmasının, iki adet el yazması ile yola çıkılarak geniş bir tespit yapmak mümkün değildir. Bu tespit ancak ve ancak Timurî Dönem'in bütün tasvirli el yazmalarının üslupsal analizlerinin yapılması ve dönemin diğer kaynaklarından da yola çıkılarak niteliklerin tespit edilmesi ile mümkün olabilir.

Tüm bunlarla birlikte Timur tarihi ve edebiyatıyla birlikte toplama ve geçmişten gelen yansımalar toplumun zevkine etki eden birikimler benim kriterlerimi oluşturmaktadır. Her iki üslubun içerisinde en beğenilenin hangisi olduğunu ancak bu kriterler net bir biçimde ortaya konulursa cevaplar bilinecektir. Böylelikle bu çalışma, bu soruların cevabının bulunmasında bir ara aşama oluşturmaktadır.

Kısacası ortaya atılan probleme bakıldığında: *“Timurî Dönem tasvir sanatı gelişim evrelerini incelemek için, dönemin iki önemli sanat merkezi olan Şiraz⁶ ve Herat⁷ ekolünün, Kelile ile Dimne el yazmaları ışığında ortaya konulan bulguların incelendiği ve buna göre tiplendirme ve tasvir analizine yoğunlaşıldığı”* söylenebilir.

⁵ İpşiroğlu, 1973: 54-72.

⁶ Walzer, 1969: 48-84.

⁷ Robinson, 1970: 1-10.

1.5. Yöntem

Konu ile ilgili genel olarak arşiv araştırması ve okumalar bitirildikten sonra bu konunun çalışılmasına karar verildi. Kaynakların temininden sonra ise TSMK ile temasa geçilerek bu el yazmaların dijital kopyaları temin edilmiştir. Bu aşamadan sonra ilgili tasvirler tek tek incelenmiştir. Bu arada konuyla ilgili olarak el yazmaların metinleri okunmuş, bunlar daha öncesinde yapılan okumalarla karşılaştırılmıştır.

Bu sayede el yazmalarındaki metin ile tasvirler arasında görsel bir bağ olup olmadığı, tasvirleri yapanların konuya ilişkin olarak el yazmasındaki hikâyeyi okuyup okumadıkları anlaşılmaya çalışılacaktır. Bu çerçevede içinde metin ile tasvirler arasında görsel bir ilişki kurularak metin odaklı tasvirlerin içerik analizlerinin yapılması hedeflenmiştir.

Bu amaç doğrultusunda konu şu şekilde incelenmiştir: İki farklı üslubun ortak bir konuyu ele almasının farklı üslupsal zorlamaların odağında tasvire olan etkisi ve yansıması bu iki el yazması üzerinden incelenmiş olacaktır. Ayrıca tasvirlerin içerik analizlerinin yapılabilmesi için çalışma içinde yer alan katalog kısmında her bir tasvir tek tek incelenmiştir. Değerlendirmede ise şu konu önemlidir: *“İncelenen Tasvirli El Yazmaların Paralel veya Yakın Kompozisyon Örnekleri.”* Bu konunun seçilmesindeki amaç ise: *“İncelenen Tasvirli El Yazmaların Paralel veya Yakın Kompozisyon Örneklerinin Hikâye-Tasvir İlişkisi ve Üslup Farklılıklarının belirlenmesidir.”* Bu çerçevede içinde amaçla bağlantılı olarak bu başlıklardan elde edilecek olan sıklık veya azlık analizinin ilgili diğer örneklerle karşılaştırarak bir üslup birliği olup olmadığı ya da tasvirlerin oluşturulmasında kavramsal olarak zorlamanın bulunup bulunmadığı ele alınmıştır.

Seçilen konu daha önce tam olarak çalışılmamış olduğu için incelenen iki el yazması özelinde bunların Timurî Dönem tasvir sanatına olan katkıları ortaya konulmuş olacaktır. Burada iki farklı ekolde aynı iki el yazması hem ayrı ayrı ekol özelliklerine göre incelenip hem de karşılaştırma yapılarak konunun üsluplar arasındaki fark ve benzerlikler gözlemlenecektir.

1.6. İlgili Kaynaklar ve Araştırmalar

Timur Dönemi tarihi olarak üç temel el yazması çağdaş kaynak vardır. Bunlardan en önemlisi *Nizameddin Şami'nin (Zafername⁸)'sidir*. Bu eser, Emir Timur'un hayatını ve seferlerini ayrıntılı anlatan bir tarih kitabıdır. Bu eseri yazan Nizameddin Şami ise Timurî Dönem'in önde gelen tarihçilerindendir ve Tebriz yakınlarındaki Şenbigazani'de doğmuştur. Celâirli Hânedan'ın hizmetinde bulunurken Timur'un Bağdad seferi sonucunda bünyesine

⁸ Nizameddin Şami, 1949: 14-350.

kattığı âlimler arasında yerini almıştır. Timur'la bizzat seferlere katılan önemli bir yazardır. (ö. 814/1411-12⁹).

Diğer eser ise Timur'un torunu ve Şahruh'un da oğlu olan İbrahim Sultan'ın emriyle yazılan *Şerefüddin Ali Yezdi'nin (Zafername-i Emir Timur¹⁰)'udur*. Bu eser de tıpkı Şami'nin Zafername'si gibi Emir Timur'un hayatını ve seferlerini ayrıntılı anlatan bir tarih kitabıdır. Bu önemli eseri yazan Şerefüddin Ali Yezdi, Yezd yakınlarındaki Teft şehrinde doğmuş Muzafferîler ile Timurlular Dönemi'nde yaşayan İranlı tarihçi, âlim ve şairdir. (ö.858/1454¹¹).

Üçüncü kaynak ise ünlü Arap tarihçi ve şair *İbni Arabşah'ın (Acaibu'l Makdur: Bozkırdan Gelen Bela¹²)* adlı eseridir. Bu eser de bahsedilen iki eser gibi Timur Dönemi'nin tarihi olaylarını anlatır. Yalnız önceki iki eser Emir Timur yanlısı bir şekilde yazıldığı için bu eser doğrular üzerine daha fazla parmak basmaktadır. Bu eseri yazan Arabşah, Dimaşk doğumludur, çocukluk yıllarında ülkesinden ayrılmak zorunda kalmıştır. Emir Timur'un Yakın Doğu seferinde zapt ettiği şehirlerin âlimlerini toplarken İbni Arabşah ile beraber ailesini de almıştır¹³. Bu sayede dönemin ilim dünyası Semerkand'da çok iyi eğitim görmüştür lakin Emir Timur'a öfkesini bu eserinde yansıtmaktadır. (ö. 854/1450¹⁴).

Bahsedilen el yazması ana çağdaş kaynakların yanında eserinin 200 sayfalık bölümünü Timur'a ayıran *İbni Tagrıberdi¹⁵*, dördüncü tarihi kaynak olarak yerini alır ama kendisi bu sayılan üç eseri temel almaktadır. Ayrıca *Uygur kronikleri, Mirhand ve Hafız Ebru'nun¹⁶* eserlerini de bu kaynaklara ekleyebiliriz. Son olarak Kastilya Kralı III. Hanri'nin Emir Timur nezdine gönderdiği elçi, *Ruy Gonzales de Clavijo'nun seyahatnamesi de¹⁷* önemli Timurlu kaynağı olarak literatürde geçmektedir. Bu kaynaklar Türkçeye çevrilerek yayınlanmıştır.

İncelenen iki edebi konulu el yazması olan, Şiraz'da İskender Sultan Dönemi'nde istinsah edilip İbrahim Sultan Dönemi'nde tasvirlenmiş olan (*TSMK R. 1023 No. lu Kelile ile Dimne¹⁸*) ve Baysungur Mirza Dönemi'nde Herat'da istinsah edilip klasik ekol özellikleriyle tasvirlenen ve tezhiplenen (*TSMK R. 1022 No. lu Kelile ile Dimne¹⁹*) el yazmaları da konu ile ilgili el yazması çağdaş kaynak olarak yerini almaktadır.

Tarihi el yazması çağdaş kaynaklardan sonra asıl konuya giriş yapıldığında: Timur Dönemi tasvir sanatı kaynakları çok sınırlı olsa da ülkemizde Güner İnal ile başlayan Türk

⁹ Bezer, 2010: s. 330.

¹⁰ Şerefüddin Ali Yezdi, 2013: 23-477.

¹¹ Dilek, 2010: 550-552.

¹² İbni Arabşah, 2012: 31-459.

¹³ Yuvalı, 1999: 314-315.

¹⁴ Yuvalı, 1999: 314-315.

¹⁵ İbni Tagrıberdi, 1992: 254.

¹⁶ Hâfız-ı Ebru, 1380: ?

¹⁷ Clavijo, 1993: 17-208.

¹⁸ Karatay, 1961: 301.

¹⁹ Karatay, 1961: 301.

tasvir sanatı kıvılcımı, alevler olarak Osmanlı Dönemi tasvir sanatı çalışmaları ile en üst seviye çıkmıştır ve çalışmalar günümüzde de devam etmektedir.

Öncelikle yerli uzmanların çalışmalarına kronolojik olarak konuyla ilgili başlangıcından Osmanlı Dönemi'ne doğru kaynaklara göz attığımızda: *Güner İnal'ın (Türk Minyatür Sanatı*²⁰) adlı eseri, genel olarak yabancı kaynaklardan çeviri faaliyeti ışığında Türk tasvir sanatının kaynaklarından Osmanlı Dönemi tasvirli el yazmalarına kadar toplama bir çalışma olmuştur. Bu eser sayesinde Türk tasvir sanatının temeli çeviri faaliyeti ışığında Fransız ekolüyle öğrenilmiş ve konuyla ilgili yabancı kaynaklar da belirtilmiştir.

*Zeren Akalay'ın (Emir Hüsrev Dehlevi'nin 1496 Yılında Minyatürlenmiş Heşt Bihişt*²¹) adlı makalesi de Hüseyin Baykara Dönemi Herat ekolünün son örneklerinden olan (TSMK H. 676)'da kayıtlı olan Heşt Bihişt'i incelemiştir. Bu eser, Emir Hüsrev Dehlevi'nin Hamsesi'ni meydana getiren mesnevilerden biri olan Heşt Bihişt'in, Hüseyin Baykara Dönemi'nde tasvir eklenmiş olan güzel bir örneğidir. Akalay, bu makalesinde Heşt Bihişt'in tasvirlerini geç Herat Devri saray üslubuna giren tasvirli el yazmaları ile karşılaştırarak bu eseri de saray üslubuna giren tasvirli bir el yazması olduğunu vurgulamaktadır.

Şüphesiz ki çok değerli bir yayın olan *Mustafa Kemal Özerin'in (Temürlü Sanatına Ait Eski Bir Belge: Tebrizli Cafer'in Bir Arzı*²²) adlı makalesi dönemin sanatçıları ve çalıştığı el yazmalarını öğrenmemiz açısından bizlere ışık tutmaktadır. Şöyle ki hangi nakkaşın hangi eserde tam olarak çalıştığını saptayamasak da -birkaç nakkaş hariç- genellikle tasvirli el yazmalarında Osmanlı nakkaşhanelerinde olduğu gibi ekip çalışması görmüyoruz. Her tasvirli el yazmasında bir nakkaş ismi geçmesi önemli bir argüman olarak karşımıza çıkmaktadır. Lakin bu tezin ayrıntılı incelenen Herat ekolü örneğindeki tasvirlerin fırça darbelerine inildiğinde aynı kompozisyonda farklı nakkaşların çalışmış olabileceği üzerine durulabilir.

*Mehmet Ağaoğlu'nun (Preliminary Notes on Some Persian Illustrated Mss. in the Topkapı Sarayı Müzesi*²³) adlı makalesi de Topkapı Sarayı Müzesi'nde sergilenen bazı Farsça tasvirli el yazmaları üzerine notlar şeklinde yaptığı çalışma aslında genel olarak TSMK R. 1022 No. lu Kelile ile Dimne üzerinde durarak el yazmasının, Tahrande sergilenen Firdevsî'nin Şahnâmesi ve Kelile ile Dimne el yazmalarının benzerliklerine vurgu yapmaktadır.

²⁰ İnal, 1995: 111-148.

²¹ Akalay, 1976: 347-373.

²² Özerin, 1976: 471-489.

²³ Ağaoğlu, 1934: 183-199.

*Sevay Okay Atılğan'ın (XV. Yüzyılda İran ve Çevresinde Gelişen Minyatür Üslupları ve Sorunları Üzerine Bir Etüt*²⁴) adlı makalesi adından da anlaşılacağı üzere XV. yüzyıl İran ve çevresinde gelişen tasvir üslupları üzerinde yabancı uzmanların ışığında özlü bir şekilde durularak önemli çıkarımlar elde edilmiştir. Ayrıca *Sevay Okay Atılğan'ın (15. Yüzyıl Karakoyunlu Türkmen Minyatürleri*²⁵) adlı doktora tezi de Robinson'un çalışmaları ışığında katalogvari bir şekilde XV. yüzyıl Karakoyunlu Dönemi tasvirli el yazmalarının tamamını hatta daha da fazlasını ortaya çıkarmıştır.

*Lale Uluç'un (Türkmen Valiler, Şirazlı Ustalar, Osmanlı Okurlar*²⁶) adlı kitabı da Şiraz sınırları içerisinde Safevî Dönemi tasvirli el yazmalarının ağırlıklı olarak tezhip, cilt olmak üzere tasvir örneklerini değerlendiren ve üslup özellikleri hakkında yabancı uzmanların yorumlarını karşılaştıran değerli bir çalışma olarak yer alır ve bu tarz çalışmaların nasıl yazılacağını gösteren güzel bir örnektir.

Topkapı Sarayı Kütüphanesi'nde yer alan muhteşem tasvirli el yazmaları Türkçe-Arapça-Farsça olmak üzere kataloglayan *Fehmi Ethem Karatay'ın (Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Farsça Yazmalar Kataloğu*²⁷) ile birlikte yoğun bir Osmanlı Dönemi tasvir sanatı çalışmaları başlamıştır. Bu çalışmalardan en önemlileri: *Filiz Çağman ve Zeren Tanındı'nın (Topkapı Sarayı Müzesi İslam Minyatürleri*²⁸) adlı çalışması ilk olarak Topkapı Sarayı'nda yer alan bir sergiyi tanıtma ve belgeleme amacına yönelik olarak bu kitap basılmıştır. Bu eserde Selçuklu Dönemi'nden Osmanlı Dönemi'ne değin katalog halinde güzel bir çalışma olarak özlü bilgiler sunulmuştur. Osmanlı tasvir sanatının tipolojisini belirleyen *Metin And'ın (Osmanlı Tasvir sanatları 1: Minyatür*²⁹) adlı eseri ile birlikte, Osmanlı ekolünü -Topkapı ekolü de denilebilir- yaratan değerli hocalarımız; *Serpil Bağcı, Filiz Çağman, Günsel Renda* tarafından ortak bir çalışma olarak sunulan *(Osmanlı Resim Sanatı*³⁰) adlı kitap Osmanlı Dönemi tasvir sanatını inceleyen temel eser oluşturmuştur. Bunlara ek olarak *Banu Mahir'in (Osmanlı Minyatür Sanatı*³¹) kitabı gibi yayınlar da Osmanlı Dönemi tasvir sanatı için açıklayıcı bilgiler sunmaktadır. Bu değerli yayınlar ile birlikte Osmanlı Dönemi ile ilgili daha birçok yayın sıralayabiliriz lakin konumuz dışına çıkmaktadır.

²⁴ Atılğan, 2012: 347-364.

²⁵ Atılğan, 2000: 197-203.

²⁶ Uluç, 2006: 19-25.

²⁷ Karatay, 1961: 301.

²⁸ Çağman ve Tanındı, 1979: 18-22.

²⁹ And, 2014: 35-136.

³⁰ Bağcı vd., 2006: 244-245.

³¹ Mahir, 2012: 97-98.

Konuyla ilgili son yerli yayın olarak *Mahzar Şevket İpşiroğlu'nun (İslam'da Resim Yasağı ve Sonuçları*³²) adlı kitabı da *T. W. Arnold'un (Painting in Islam: A Study of the Place of Pictorial Art in Muslim Culture*³³) eseri gibi genel olarak İslâmî Dönem tasvir sanatı üzerine sanat felsefesi tarzında bir yaklaşımla: İslâm sanatını oluşturan güçler nelerdir, Bu sanat nasıl bir hayat davranışının ifadesidir ve Sanat Tarihi Bilimi'ne katkısı ne olmuştur gibi sorulara cevap arayarak konuya açıklık getirmektedir.

Ayrıca Beydeba'nın *Kelile ile Dimne* eserini Abdullah İbnü'l Mukkaffâ'nın Arapça çevirisinden günümüz Türkçesine çeviren *Ömer Rıza Doğrul'un (Kelile ile Dimne*³⁴) adlı çeviri kitabı, bu tezde ilgili alanlarda dipnot verilerek kullanılmıştır.

Batılı araştırmacılar da bu konu üzerinde XX. yüzyıl başlarından beri çok verimli çalışmalar ve tasnifler yapmıştır ve günümüzde de bu çalışmalar devam etmektedir. Bu çalışmalara örnek olarak: *Basil Gray'in (Persian Painting*³⁵) adlı eseri ile *J. V. S. Wilkinson, L. Binyon ve B. Gray'in* beraber yazdığı değerli bir eser olan *(Persian Miniature Painting*³⁶) gibi daha birçok eser Doğu'da ve Batı'da yüzyıllardır tanınan tasvirli el yazmaların sistemli olarak saptanması ve sınıflandırma çabaları olarak ortaya çıkmaktadır.

İslâm tasvir sanatının tasnif süreci içerisinde önemli çalışmalara ek olarak özellikle *Ivan Stchoukine'un (Les Peintures des Manuscrits Timurides*³⁷) adlı eseri çok nadide bir çalışmadır. Orijinal eser Fransızcadan çevrildi ve bu yüksek lisans tezinde gerekli yerlerde dipnot verilerek kullanıldı. Bu eser; Timurî Dönem tasvirli el yazmaları üzerine yazılmış ilk monografi olmakla beraber, tasvirleri el yazmasından ayırtmadan tasvirli el yazmalarını bir bütün olarak görmemizi sağlamıştır. El yazmaların ve içlerinde yer alan tasvirlerin üretildikleri tarihsel bağlamın da göz önünde bulundurarak incelediği bir yayın olarak bizlere ışık tutmaktadır. Ayrıca Stchoukine, Timurî Dönemi iki üslup merkezi olarak ayrılarak -Şiraz/Herat- bir tipoloji meydana getirmiş ve bu merkezlerin üslup özelliklerini saptayarak farklı üsluptaki tasvirli el yazması grupları arasındaki ayrımı görebilmemizi sağlamıştır.

Bunlara ek olarak Türkmen üslubunun³⁸ isim babası olan *Basil William Robinson'un (Prince Baysunghur and the Fables of Bidpai*³⁹) adlı makalesi de tezin ana konusunu oluşturan TSMK R. 1022 No. lu *Kelile ile Dimne* el yazmasının tasvirlerinin bir kısmını ilk ve karşılaştırmalı olarak incelenen yayın olması açısından önemlidir.

³² İpşiroğlu, 1973: 54-63.

³³ Arnold, 1965: 1-21.

³⁴ Beydeba, 2017: 29-333.

³⁵ Gray, 1961: 15-91.

³⁶ Wilkinson vd., 1933: 93-140.

³⁷ Stchoukine, 1954: 1-176.

³⁸ Robinson, 1958: 26-30.

³⁹ Robinson, 1970: 1-10.

Memlûk Dönemi Kelile ile Dimne el yazmaları uzmanı⁴⁰ olarak tanınan *Sofie Walzer'in* (*The Topkapu Saray Manuscript of the Persian Kalila wa-Dimna*⁴¹) adlı makalesi de tezin ana konusu oluşturan TSMK R. 1023 No. lu Kelile ile Dimne el yazmasının tasvirlerinin bir kısmını ilk ve karşılaştırmalı olarak incelenen yayın olması açısından önemlidir.

İşbu eserler gibi diğer ilgili yayınlarında tam anlamıyla benimsenerek üzerinde duruldu ve bu tezin ana hattı oluşturuldu. Böylece ortaya atılan problem olan: “*Timurî Dönem tasvir sanatı gelişim evrelerini incelemek için, dönemin iki önemli sanat merkezi olan Şiraz ve Herat ekolünün, Kelile ile Dimne el yazmaları ışığında ortaya konulan bulguların ve buna göre tipleme ve tasvir analizleri nelerdir*” sorusuna ışık tutulmak istenildi.

Son olarak da Timurî Dönem tasvirli el yazmalarının bugün bir kısmı: British Museum, Dublin Chester Beatty Library, Paris Bibliotheque Nationale, Tahran Gülistan Müzesi, The State Hermitage ve Uzbekistan Manuscripts Library’de az bir kısmı da Topkapı Sarayı Müzesi Yazma eserler bölümünde bulunmaktadır. Unutmamak gerekiyor ki Timur Dönemi tasvirli el yazmalarının sadece bilinen bir kısmı müzelerde sergilenmektedir. Daha biz araştırmacıların bile bilmediği bir bölümünün çeşitli koleksiyonlarda olduğuna dair çeşitli spekülasyonlar mevcuttur. Açığa çıktıkça bu konunun daha da genişleyeceği muhakkaktır.

⁴⁰ Walzer, 1959: 195-207.

⁴¹ Walzer, 1969: 48-84.

İKİNCİ BÖLÜM

TİMUR DÖNEMİ TARİHİ

2.1. Emir Timur

Konunun merkezinde Emir Timur olduğu için bu kelimenin etimolojisine bakmak gerekir. Tagrıberdi'nin deyimiyle: “*Biz ona Timurlenk diyoruz, Temur'de denir*” her ikisi de aynı anlamdadır. Temur kelimesi daha açıktır ve Türkçe'de demir anlamına gelir⁴². Zamanla; Emir, Güregan veya Kürkan -*Han damadı anlamına gelmektedir*- gibi isimlerle de anılmıştır⁴³. Genel olarak Emir Timur kendi çevresinde Sahipkıran⁴⁴ olarak anılır. Biruni, Timur'dan çok öncelerinden beri bilinen ve Büyük İskender için de kullanılan bu kelimenin etimolojisini izah ederken “*Zulkarneyn*”⁴⁵e işaret eder. Bu kelimenin tam anlamı belli değildir. Lakin Güneş'in doğduğu ve battığı yere kadar uzanan toprakları fetheden için, bu lakap uygun görülmektedir⁴⁶.

Emir Timur'un doğum tarihi konusunda farklı kayıtlar mevcuttur. Şerefüddin Ali Yezdi: (Hicri 25 Şaban 736/Miladi 8 Nisan 1336) tarihini vermektedir. Anasının adı Tekine Hatun, Babasının adı ise Emir Taragay'dır. Çağatay Hanlığı'ndan Buzan Han Dönemi'nde Maveräünnehr şehri olan ve yeşil şehir anlamına gelen Farsça “*Şehr-i Şebz*”, Türkçe “*Keş*”te doğmuştur⁴⁷.

İbni Tagrıberdi'ye göre de: Maveräünnehr şehirlerinden “*Şehr-i Sebz*” Keş'in Hoca Elgar adlı kasabasında (Hicri 728/Miladi 1327-1328) yılında dünyaya gelmiştir⁴⁸. Emir Timur'un tarih sahnesine girişine bakıldığında: Cengizhan, askerlerini taksim ederken birkaç bin cengâver atlıyı ikinci oğlu Çağatay'a verir. Bu askerlerin komutanı Karaçar idi. Bu kişi Barlas kabilesinden olup Sahipkıran'ın -*Emir Timur*- büyük dedesidir⁴⁹.

Emir Timur'un 25 yaşına kadar ne yaptığı konusunda hiçbir kaynakta net bir bilgi bulunmamaktadır. Arap tarihçiler özellikle İbni Arabşah, Emir Timur'un gençlik yıllarını

⁴² İbni Tagrıberdi, 1992: 254.

⁴³ Emir Timur, otoritesini güçlendirmek için Cengizhan soyuna kendini bağlamak istemiştir. Bu amaçla Cengizhan soyundan gelen Kazagan Han'ın torunu ve Emir Hüseyin'in de kız kardeşi olan Olcay Türkan ağa ile evlenerek “*Han Damadı*” anlamına gelen Güregan veya Kürkan sıfatlarını almıştır (Togan, 1972: 75; Şerefüddin Ali Yezdi, 2013: 44).

⁴⁴ Özbekler Dünya'ya üç “Sahipkıran” geldiğini (Makedonyalı İskender, Hz. Muhammed ve Emir Timur) olduğunu söylerler (Şerefüddin Ali Yezdi, 2013: 24).

⁴⁵ Nihayet güneşin battığı yere varınca, onu kara bir balçıkta batır gibi buldu. Orada bir kavme rastladı. Bunun üzerine biz, “Ey Zulkarneyn! Onları ya cezalandıracak veya haklarında iyi davranma yolu seçeceksin” dedik (Kehf Suresi 86. Ayet). Vb. ilgili ayetlerden anlaşıldığına göre: Zulkarneyn mümin ve sâlih bir kul olduğu ortaya çıkmaktadır (Kehf Suresi 83. Ayet Tefsir).

⁴⁶ Biruni, 2011: 80.

⁴⁷ Şerefüddin Ali Yezdi, 2013: 25.

⁴⁸ İbni Tagrıberdi, 1992: 254.

⁴⁹ Nizameddin Şami, 1949: 15-20.

hırsızlık ve berduşlukla geçirdiğini hatta meşhur total kalmasına sebep olacak ok yarasını koyun çalarken aldığından bahseder.⁵⁰ Ama İbni Arabşah, Emir Timur'un esiri olduğu için bu olayın gerçek olma ihtimali aradaki nefretten dolayı şüphelidir. Keza Emir Timur'un total kalmasına sebep olan yarayı Emir Hüseyin ile Emir Timur'un Sistan seferi dönüşünde yolda eşkıyalık eden bir grupla çatışmaya girince Emir Timur meşhur total kalmasına sebebiyet veren ok yarası aldığı tarihe not düşülmüştür⁵¹. Tabii ki buradaki bilgi sadece elinden yara aldığını söylese de dönemin vakanüvisleri hükümdarının total kaldığını Zafername'lerine yazmak istememiştir. Gençliği üzerinden atan Timur, Çağatay ulusunun dört bir yandan parçalanmaya ve dağılmaya başladığını görünce hemen harekete geçer. Orta Asya'nın kaos ortamını fırsata çeviren Timur, dönemin Han'ının gözüne girip kendi vilayetinin başına geçer. Böylece Timur fırtınası başlamış olur. Timur, Emir Timur olarak tarihe geçer⁵².

Kısaca Manz'a göre: Çağatay ulusunda yer alan Türk-Moğol kökenli bir hükümdar olarak tarih sahnesine hızlı adımlarla çıkan, Avrasya'nın her köşesinde bir kasırga gibi esen Emir Timur (1336-1405), ardında tüm dünyanın bildiği bir isim bırakmıştır. Büyük orduları (1382)'den (1405)'e kadar kimi şehirleri yerle bir edip kimilerini esirgeyerek Delhi'den Moskova'ya, Orta Asya'nın Tien-Şan Dağları'ndan Anadolu'nun Toroslarına kadar Avrasya'yı hallaç pamuğu gibi atıp fetihten fetihe koşan Emir Timur, ülkesi ve etkinlik alanı geniş bir bütün olarak; Turan, Horosan, Hazar Denizi güneyi, Orta ve Batı İran'ı kapsamaktadır⁵³.

Karşılaştırmalı "Timur İmparatorluğu Tarihi" çalışmalarımın anlaşıldığı kadarıyla: Bu dönemde gerçekleştirilen agresif sefer güzergâhlarının temeline inildiğinde -*Altın Orda Hanlığı'na yapılan seferler hariç*- İpek Yolu güzergâhları yani kervan yollarına hâkim olma düşüncesinde olan Emir Timur'un, stratejik ve ileri görüşlü bir hükümdar olduğunu anlaşılmaktadır. Zaten bu düşüncesi kendi geliştirdiği "*Timur Satrancı*"na develeri eklemesiyle de kendini açıkça göstermiştir.

Asıl konuya bakıldığında, tezin konusunu oluşturan iki bölge: İbrahim Sultan Dönemi'nde Şiraz ve Baysungur Mirza Dönemi'nde Herat'tan ayrıntılı bahsedilmesi gerekmektedir.

⁵⁰ İbni Arabşah, 2012: 34.

⁵¹ Şerefüddin Ali Yezdi, 2013: 47.

⁵² Nizameddin Şami, 1949: 15-20.

⁵³ Manz, Timurlenk, 2017: 15.

2.1.1. İbrahim Sultan Dönemi Şiraz⁵⁴

XIV. yüzyılın ikinci yarısında Muzafferî idaresinde bulunan Şiraz (1386) yılında Emir Timur tarafından ilk defa kuşatıldı ve (1393)'de Şiraz ve çevresi kesinlikle Timurî idaresine geçti. Şiraz, Karakoyunlu Sultanı Cihânşah tarafından (1453) zaptına kadar Timurî soyundan sultanlar tarafından idare edildi. Emir Timur'un oğlu Şahruh imparatorluğun başına geçtikten sonra Yezd Bölgesi Timur'un torunu, Ömer Şeyh'in oğlu İskender Sultan idaresine verildi (1405). İskender Sultan daha sonra (1409-10) Şiraz'a ve bütün Fars bölgesine hâkim olarak bağımsız bir hükümdar gibi hareket etti. Bu durum Şahruh'u kuşkulandırdı ve İskender Sultan'ın gözlerine mil çekilerek hazinesi Herat'a götürüldü (1414)⁵⁵. İskender Sultan'dan sonra Şiraz Valisi olan İbrahim Sultan Dönemi'nde (1414-1435), Herat'a gönderilen nakkaşlar yüzünden Şiraz ekolü eski gücünü kaybederek az sayıda arkaik örnekler verecektir. İbrahim Sultan'ın ölümünden sonra sırayla (1435)'de oğlu Abdullah, (1446)'da Muhammed Miran Şah, (1451)'de Ebû'l-Kasım Bâbur Karakoyunlu Türkmenler'in istilasına kadar Şiraz'da hüküm sürmüşlerdir⁵⁶.

2.1.2. Baysungur Mirza Dönemi Herat⁵⁷

Emir Timur, Horosan'da süregelen Serbedârîler, Kertler ve Muzafferîler arasındaki mücadelelere son vermek üzere oğlu Mîrân Şah'ı bu bölgeye gönderdi, kendisi de Herat'ı ele geçirmek için arkasından yola çıktı. Şehri bir süre kuşattıktan sonra Kert Meliki Gıyâseddin Pîr Ali'den şehri teslim aldı (1381). Emir Timur'un ayrılmasından sonra başlayan isyanı Mîrân Şah tarafından kanlı bir şekilde bastırılarak Kert Hânedanı'na son verildi. (1381-1507)

⁵⁴ XIV. yüzyılın ikinci yarısında İncü ve Muzafferî sülalelerine başkentlik eden şehir, o dönemlerde çeşitli sanatkârları barındıran bir edebiyat ve sanat merkezi olarak anılmaktaydı. XIV. yüzyılın sonlarına doğru yaşanan politik karışıklıklar ile (1386-1393) yıllarındaki Timurlu istilalarına rağmen şehir yine de hem Timurî hem de Türkmen Dönemleri'nde Ömer Şeyh'den Karakoyunlu şehzadesi Pîr Budak'a kadar, her zaman yönetim en seçkin üyeleri tarafından yönetilmiş bir metropol olarak kalmıştır. Şehir aynı zamanda İran körfezi yoluyla oluşturulmuş olan uluslararası ticaretin de merkezi konumundaydı. XV. yüzyılın sonunda bölgeyi gezen batılı elçi ve seyyahlar: Şehrin uzunca bir dönem İran tasvir sanatının ana merkezlerinden biri olarak önemini koruduğunu, canlı bir ticaret merkezi olarak faaliyet gösterdiği ve güzel yapılara sahip olduğu yönünde bilgiler sunmaktadır (Gray, 1979: 121-145).

⁵⁵ Soucek, 1992: 116-131.

⁵⁶ Çağman ve Tanındı, 1979: 18-19.

⁵⁷ Kadim bir geçmişi olan Herat, Afganistan'ın batısında bulunan Herîrûd Irmağı'nın kenarında çok eski dönemlerde kurulmuştur. Adına çivi yazılı Eski Farsça kitabelerde Haravia, Avesta'da ve Grekçe metinlerde Aria, Areia şeklinde rastlanır. Şehir Büyük İskender'den sonra Sâsânîler, İslâm fetihlerinden önce Akhunlar (Eftalitler), Sırasıyla Emevîler, Abbâsîler, Sâmânîler, Sultan Mahmûd zamanında Gazneliler, Büyük Selçuklular, Gurlular, Hârizmşahlar ve Cengiz Han'ın oğlu Tuluy'un eline geçti. Moğollar (1244) yılında Gur asıllı Şemseddin Kert'i Herat Hâkimi olarak tayin etmeleri ve bu durumun (1255) yılında Hülâgû tarafından da onaylanması üzerine Kert Hânedanı kurulmuş oldu. Nihayet Emir Timur, Horosan'da süregelen Serbedârîler, Kertler ve Muzafferîler arasındaki mücadelelere son vermek üzere oğlu Mîrân Şah'ı bu bölgeye gönderdi; kendisi de Herat'ı ele geçirmek için arkasından yola çıktı. Şehri bir süre kuşattıktan sonra Kert Meliki Gıyâseddin Pîr Ali'den (1381)'de şehri teslim aldı (Uslu, 1998: 217).

yılına kadar devam eden Timurlular Dönemi'nde Herat büyük imar ve sanat faaliyetlerine sahne olmuştur⁵⁸.

Emir Timur'un ölümünden sonra tahta geçen Şahruh'un saltanat yıllarında (1405-1447), veliaht prens Baysungur Mirza Herat'daki sarayında büyük bir sanat atölyesi kurdu muştı. Daha önce Şiraz'da İskender Sultan'ın himayesinde çalışmış olanlar ve Baysungur Mirza'nın (1420) yılında Tebriz'den getirdiği seçkin sanatkârlar bu atölyede bulunuyordu⁵⁹. Baysungur Mirza genç yaşta fazla içkiden ölümünde sonra (1433)⁶⁰ Timurlu soyundan gelen sanatsever Sultan Hüseyin Baykara Dönemi'nde (1468-1507), şehir kısa süre olsa bile önemli sanat ve edebiyat merkezi haline gelmiştir⁶¹. Sultan Hüseyin Baykara'nın (1507) yılında ölümü ve Herat'ın önce Özbekler (1507), sonra Safevî Hükümdarı Şah İsmail tarafından zapt edilmesiyle (1510), yüzyıldan fazla süren Timurlu egemenliği sona ermiştir⁶².

2.2. Timur Dönemi Kültür ve Sanat Merkezleri

Öncelikle İmparatorluğun başkenti olan Semerkand⁶³ önemli bir kültür ve sanat merkezi olarak ön plana çıkmaktadır. Timur Dönemi tasvir sanatı gelişim evreleri bölümünde ayrıntılı bahsedildiği gibi: Amu Derya ile Sır Derya nehirleri arasında Özbekistan sınırları içinde, Zerefşân Nehri'nin yukarı kesiminin güneyinde, ülkenin de güneydoğusunda Kızılıkum çölünün sınırında yer alan Semerkand tarihte; “*Soğdiyana, Maveraiünnehir, Turan, Transoxiana*” gibi isimler verilmiştir. Semerkand bu dönemde saraylar ve köşklerle donatılmıştı. Fethedilen yerlerden gelen tüm sanatçılar bu şehre yerleştiriliyordu. Bu yüzden Semerkand Timurî Dönem'de bir bakıma İsmail Aka'nın deyimiyle Rönesans yaşamıştır⁶⁴.

Emir Timur'un ölümünden sonra başa geçen Şahruh yönetimi Herat'a taşındı, bu yüzden kültür ve sanat merkezi yön değiştirmiş oldu. Yukarıda bahsedildiği gibi Şahruh Dönemi'nde Herat'da bulunan veliaht prens Baysungur Mirza, Tebriz'den ve Şiraz'dan getirttiği seçkin sanatkârlar ile Herat'ı kültür ve sanat merkezi haline getirdi. Baysungur Mirza'dan sonra Hüseyin Baykara Dönemi'nde İsmail Aka'nın deyimiyle Herat'da Floransa'daki Medici Hânedanı gibi bir kültür ve sanat merkezi oluşturuldu⁶⁵.

Şiraz'da İskender Sultan Dönemi'nde yukarıda bahsedildiği gibi yoğun kültür ve sanat çalışmaları yapılmaktaydı ama İskender Sultan bağımsız bir hükümdar gibi hareket edince

⁵⁸ Uslu, 1998: 217.

⁵⁹ Özergin, 1976: 476.

⁶⁰ Stchoukine, 1954: 13-16.

⁶¹ Arnold:1930: 13.

⁶² Çağman ve Tanındı, 1979: 20-21.

⁶³ Çeşmeli, 2002: 57-90.

⁶⁴ Aka, 1994: 200.

⁶⁵ Aka, 1994: 213.

Şahruh tarafından gözlerine mil çekilip sürüldü ve yerine İbrahim Sultan getirildi ve sanatçılar Herat'a kaydırıldı. Bu yüzden Şiraz daha çok eski kültür oluşumlarına sahip çıkan yerel bir kimlikte kaldı. Bu kimlik Abdullah Sultan Dönemi'nde ateşlenerek Türkmen Dönemi'nde en üst seviyeye çıkacaktır. Lakin Türkmen Dönemi'nde Herat'daki sanatçılar Şiraz'a kaydırıldığı için burada bir kültür hamlesi olduğu aşikârdır.

Bu önemli kültür ve sanat merkezleriyle birlikte adından fazla söz ettirmeyen diğer kültür ve sanat merkezlerine baktığımızda ise: Mâverâünnehir bölgesinin yani Özbekistan'ın tarihi bir şehri olan Buhara⁶⁶, Zerefşân Nehri'nin aşağı havzasındaki büyük vahada yer alır. Çağatay Hânedanlığı ve Timurlular Devri'nde (1370-1500), Buhara bölgenin siyasî hayatında önemli bir rolü olmuştu. Bu devirde Buhara'da meydana gelen en önemli olay, Bahâeddin Nakşibend (ö. 791/1389) tarafından kurulan "Nakşibendiyye" tarikatının ortaya çıkmasıdır.

İran'ın orta kesiminde Deşt-i Kevîr Çölü'ne komşu ve bir bölümü kumlarla kaplı ova üzerinde bulunan tarihi bir şehir olan Yezd Bölgesi⁶⁷ bu başlık altına alına bilir. Ayrıca İran'ın dördüncü büyük şehri ve aynı adı taşıyan eyaletin merkezi olan Isfahan⁶⁸ ve İran'da Doğu Azerbaycan eyaletinin merkezi olan ayrıca Muzafferîler ile Celâirliler eline geçen şehri Emir Timur (1386)'da savaşmadan ele geçirdiği Tebriz⁶⁹ son olarak da İslâm dünyasının en önemli tarih, ilim ve kültür merkezlerinden biri ve bugünkü Irak'ın başşehri Bağdad⁷⁰ Timurî Dönem kültür ve sanat merkezleri olarak söylenebilir.

⁶⁶ Şeşen, 1992: 363-367.

⁶⁷ Merçil, 2013: 510-512.

⁶⁸ Özgüdenli, 2000: 497-502.

⁶⁹ Bilgili, 2011: 219-222.

⁷⁰ Dûrî, 1991: 425-433.

2.3. Timur Dönemi Coğrafyası

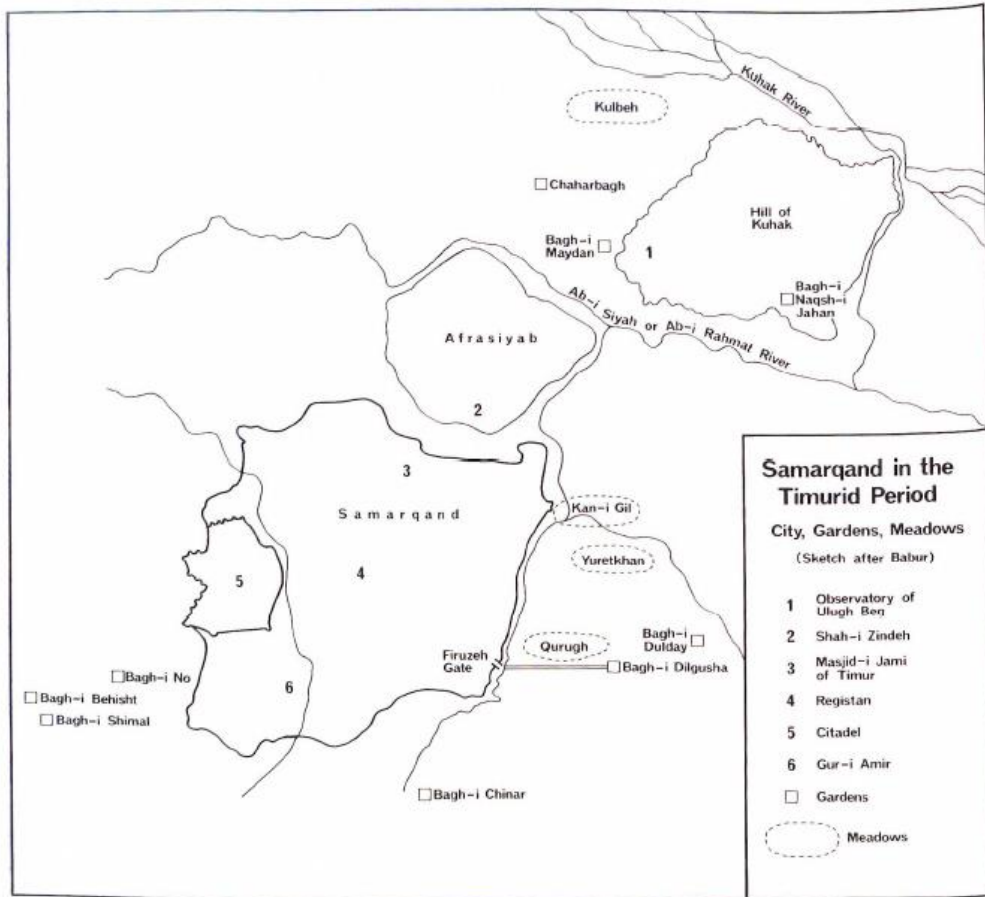


Harita 1. Timur İmparatorluğu Haritası (1370-1500)⁷¹

Timur İmparatorluğu'nun coğrafyasını incelendiğinde: Nehirlerle birbirlerinden ayrılan çöller, nehirlerle ilgili olan tarımın yapıldığı vadiler, su kanalları ile tarıma açılmış olan alanlar, yaylaklar ve dağlar çeşitlilik gösteren bu geniş bütünde yer almışlardır.

Jeolojik yapıya bağlı olarak genelde tuğla inşaat malzemesi olarak kullanılmış, geçmişten gelen gelenek, incelenen bu dönemde de sürdürülmüştür. Yağışların az olduğu yazları sıcak, kışları soğuk olan sert karasal iklim, bu geniş ülkenin genel mimarlık tasarımını ve süsleme ile ilgili seçimlerini etkilemiş olsa da bu dönemde hem içi hem dışı çinilerle süslü anıtsal eserler yapılmıştır.

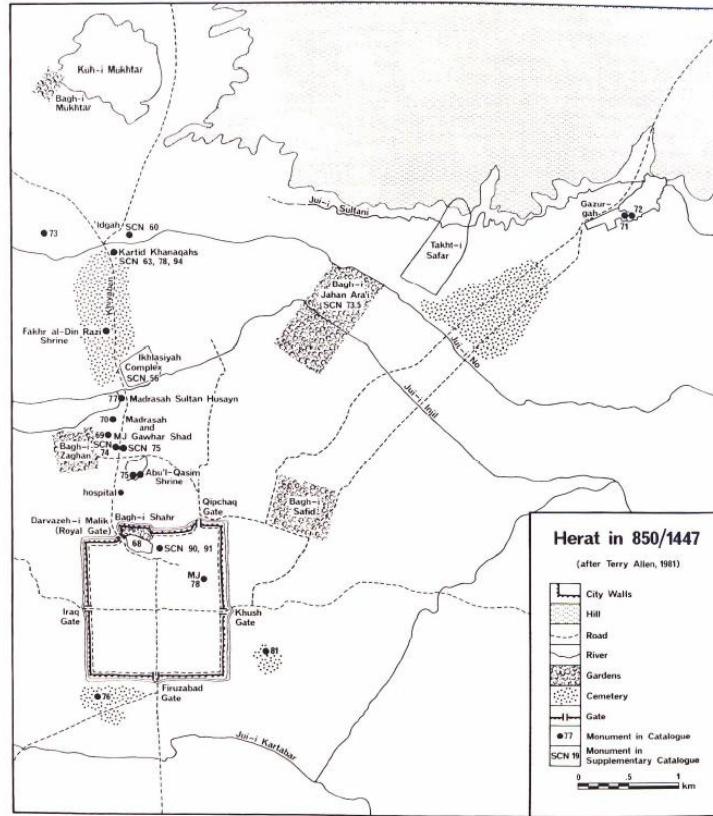
⁷¹https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Maps_of_the_Timurid_Empire#/media/File:Dinast%C3%ADa_Timur%C3%AD821-873.svg (erişim tarihi: 02.05.2020).



Harita 2. Timur Dönemi'nde Semerkand⁷²

Genelde hayvancılığa bağlı yarı göçebe bir hayat süren Timurlular şehirlerini de geliştirmişlerdir. Başkent Semerkant, Buhara, ikinci bir başkent durumunda bulunan “Herat”, Yezd, Isfahan, “Şiraz” ve Tebriz son olarak Bağdad önemli Timurlu şehirleridir.

⁷² Golombek ve Wilber, 1988: map. 7.



Harita 3. Timur Dönemi'nde Herat⁷³



Harita 4. Timur Dönemi'nde İran-Şiraz⁷⁴

⁷³ Golombek ve Wilber, 1988: map. 8.

⁷⁴ Golombek ve Wilber, 1988: map. 5.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TİMUR DÖNEMİ TASVİR SANATI

3.1. Timur Dönemi Tasvir Sanatı Başlangıç Evresi

Timurîler'in siyasi yapılanmalarının ilk dönemlerinden itibaren Celâirliler yanında Karakoyunlu ve Akkoyunlu Türkmenleri'yle yakın ilişki kurduğu muhakkaktır. Genel olarak İran ve çevresinde sanat hareketlerinin de başlıca yaratıcıları olarak kültür ortamlarına birlikte yön vermişlerdir. Klasik Timurî üslubun en büyük hazırlayıcısı olarak kabul edilen Celâirli sanatkar ve hükümdarlar ile sanat koruyucusu Türkmen hükümdarlar bu oluşumda önemli bir yere sahiptirler.

Timurî tasvir sanatının oluşum evresinin tarihine göz atıldığında: İslâm tasvir sanatının yeni üslubunun ilkeleri XIV. yüzyılın sonlarında oluşmaya başlamasıyla birlikte Timurî üslubunun klasik örneklerini vermesi bu süreci kendi bünyesinde eritmesiyle başlayacaktır. Emir Timur; (1370)'de Semerkand'ı, (1381)'de Kertler'den Herat'ı (*Harita 3. Timur Dönemi'nde Herat*), (1386)'da Celâirliler'den Tebriz'i, (1393)'te Bağdad'ı, yine (1393)'te Muzafferîler'den İsfahan ve Şiraz'ı (*Harita 4. Timur Dönemi'nde İran-Şiraz*) olarak bölgeye geldiğinde XIV. yüzyılın nakkaşhaneleri muhtemelen aralarında belli bir koordinasyon ağı bulunmayan, dağınık ve bağımsız atölyeler şeklinde faaliyet gösteriyorlardı. Timurîler, böyle bir ortamda henüz sistemleştirilmemiş geniş yelpazeli bir mirası devraldıkları söylenebilir⁷⁵.

Emir Timur, fethettiği ülkelerden topladığı yetenekli sanatçıları beraberinde Semerkand'a götürerek burada büyük bir kültür ve sanat merkezi oluşturduğu bilinmesine karşılık kendi döneminden tasvirli bir el yazması günümüze kadar gelememiştir⁷⁶. Buna karşılık mimari eserleri süsleyen duvar resimleri olduğunu çağdaş kaynaklardan öğrenmekteyiz⁷⁷. Başkent Semerkand'a bu devirde birtakım saray ve köşkler inşa edilmiştir. (1397)'de Emir Timur Semerkand'ın kuzeyinde bir bahçe içinde Bağ-ı Şimâlî isimli bir saray inşa ettirdi⁷⁸. Bu saray Emir Timur'un oğlu Mirza Mîranşâh'ın kızı Beghîfî Sultan için yapılmıştır. Bâbur, burayı (1497) yılında ziyaret ettiğinde tamamen ortadan kaybolduğunu hatıratında belirtmektedir⁷⁹. Bu şehirde yapılan diğer bir köşk ise Farsça gönül alan veya

⁷⁵ Atılğan, 2012: 347.364.

⁷⁶ Gray, 1986: 843-876.

⁷⁷ Bâbur, 1943: 48-49.

⁷⁸ Bağ şehrin kuzey tarafında olduğu için "Bağ-ı Şimâlî" ismini almıştı. Bu yapıda Emir Timur'un emriyle; Irak, Fars, Bağdad ve Şiraz'dan getirilen sanatçılar çalıştırılmıştı. Emir Timur'un bizzat nezaret ettiği çalışmalara kısaca bakıldığı zaman: "Her burcuna Tebriz'den getirilen mermerden sütunlar dikildi, duvarlarını altın suyu ve çini rengiyle süslediler. Tavan kısmı ise baştan sona mermer ile kaplandı. Bağ-ı Şimâlî kısa sürede tamamlanınca Emir Timur toylar düzenledi" (Şerefüddin Ali Yezdi, 2013: 270).

⁷⁹ Bâbur, 1943: 48-49.

gönül fetheden anlamına gelen Bağ-ı Dil Kuşâ'dır⁸⁰. Emir Timur bu eseri, eşi Tükel Hanım için yaptırmıştır ve Emir Timur'un Hint seferini anlatan resimlerle süslüdü bir zamanlar⁸¹.

Emir Timur'un kendi zamanından tasvirli bir el yazması gelmediği belirtilmişti ancak yapıldı merkez belli olmayan Celâirli üslubunu devam ettiren bazı tasvirli el yazmaları bilinmektedir. Bunlar; Firdevsî'nin Şahnâmesi (Dublin Chester Beatty Library No. 33.)⁸², Destanlar Topluluğu (Londra British Museum Or. 2780)⁸³ adlı iki tasvirli el yazmasıdır. Ayrıca Başkent Semerkand'da yapıldığı bilinen tek eser Uluğ Bey'in (1409-1447) yılları arasında 38 yıl süren valiliği döneminde yapıldığı düşünülen El-Sûfî'nin Sabit Yıldızları (Paris Bibliotheque Nationale Arabe 5036)⁸⁴ adlı tasvirli el yazmasıdır.

Timurî Dönemi'nden kalan tasvirli el yazmalarına bakıldığında XV. yüzyılda Timurî üslubun, XIV. yüzyıldaki nakkaşhanelerle bağlantılı olarak Şiraz ve Herat'da geliştiği anlaşılmaktadır⁸⁵. Sevan Okay Atılğan'ın da belirttiği gibi: *“Ortaya çıkan her yeni yazma, belge vb. dokümanlar, siyasi ve kültürel açıdan oldukça karmaşık olan bu sürecin daha dikkatli analizler gerektirdiği konusunda şüphe bırakmamaktadır.”*⁸⁶ sözü çok yerinde bir tespittir.

Burada önemli nokta ise: Timur Dönemi tasvir sanatı genel olarak incelendiğinde alt başlıklarda ve dipnotlarda verildiği gibi Şiraz ve Herat ekolü ortaya çıkmakla birlikte her hükümdar dönemine özgü bir üslup ortaya çıkması ayrıca dikkat çekmektedir.

3.2. Timur Dönemi Tasvir Sanatı Gelişim Evresi

3.2.1. Şiraz Üslubu

XIV. yüzyılın ikinci yarısında Muzafferîler'in idaresinde bulunan Şiraz, (1386) yılında Emir Timur tarafından ilk defa kuşatıldı ve (1393)'de Şiraz ve çevresi kesinlikle Timurluların idaresine geçti. Karakoyunlu Sultanı Cihânşâh tarafından (1453) zaptına kadar Timurlu soyundan sultanlar tarafından idare edildi⁸⁷.

Emir Timur'un oğlu Şahruh imparatorluğun başına geçtikten sonra, Yezd bölgesi Timur'un torunu, Ömer Şeyh'in oğlu İskender Sultan idaresine verildi (1405). İskender Sultan

⁸⁰ Bâbur, 1943: 48-49.

⁸¹ Arapşah'a göre bu freskler Abd el-Hây isimli bir sanatçı tarafından yapılmıştır. Bu sanatçı Sultan Ahmed Celâir'in sarayında çalışmış olup Emir Timur'un Bağdad'ı almasıyla (1393)'te Semerkand'a götürülmüştü. Zamanımıza hiçbir eseri gelmemiş olan bu usta hakkında Emir Devletşâh, Dûst Muhammed ve Mirzâ Muhammed Haydar Duğlat eserlerinde bilgi verir. Bu kaynaklara göre kendisi Nakkaş Şemseddin'in bir öğrencisiymiş. Şemseddin'in diğer bir öğrencisi olan Pîr Ahmed'de Bağ-ı Şimâlî tasvirlediği söylenir (İbni Arabşah, 2012: 441-442; Wilkinson vd., 1933: 183-191; İnal, 1995: 112).

⁸² Arberry, vd., 1959: 30-32.

⁸³ Sthoukine, 1954: 40.

⁸⁴ Sthoukine, 1954: 17.

⁸⁵ Sthoukine, 1954: 1-164.

⁸⁶ Atılğan, 2012: 347.

⁸⁷ Gray, 1979: 121-145.

daha sonra (1409-10), Şiraz'a bütün Fars bölgesine hâkim olarak bağımsız bir hükümdar gibi hareket etti. Bu durum Şahruh'u kuşkulandırdı ve İskender Sultan'ın gözlerine mil çekilerek hazinesi Herat'a götürüldü (1414). İskender Sultan, Timurlu Devri tasvir sanatının ilk ve en önemli hamisi olmuştur⁸⁸. İskender Sultan'dan sonra Şiraz Valisi olan İbrahim Sultan Devri'nde (1414-1435), tasvirlenen el yazmalarında üslup sadeleşir. Bunun nedeni İskender Sultan'ın himayesinde bulunan yetenekli sanatkârların Şahruh tarafından Herat'a götürülmesidir. İbrahim Sultan adına hazırlanan çok az eser günümüze gelmiştir⁸⁹. Tezin ana konusu olduğu için İskender Sultan Dönemi'nde istinsah edilen İbrahim Sultan Dönemi'nde tasvirler eklenen TSMK R. 1023 No lu Şiraz Ekolü Kelile ile Dimne asıl önemli olan el yazması olarak yerini almıştır.

Şiraz ekolü eseri olan ve bu tezde ayrıntılı incelenen TSMK R. 1023 No. lu Kelile ile Dimne el yazması ile birlikte Şiraz üslubunun genel özellikleri bakıldığında: Özellikle E. Simms'in ve diğer uzmanların verimli tanımlarıyla birlikte, el yazmasının tasvirleri genel olarak kendinden önceki Şiraz-Muzafferî Devri tasvirleriyle büyük benzerlik gösterir.

Şöyle ki: Genel tasarım olarak soldan sağa gelişen kompozisyon kurgusunda İlhanlı kompozisyon geleneği olan figürlerin veya tasvirlerin çerçeve ile kesilmesiyle kompozisyonun devam ettiği algısı *-bu üslup İlhanlılar'a Çin resim üslubuyla geçmiştir, rulo yazmaların kesilme mecburiyetinden dolayı-* ve eski Şiraz üslubu özelliği olan figürlerin veya tasvirlerin çerçeve dışına kesilmeden tüm halinde gösterilmesiyle İlhanlı kompozisyon geleneğini, eski Şiraz tasvir geleneği ile bağdaştıran homojen bir üslup kendini gösterir.

Tasvirlerin genel tasarım anlayışına bakıldığında: Küçük boyutlu bu tasvirlerde sadelik, anlatımdaki samimiyet, manzaralardaki son derece sade üslup anlayışı ve ufuk hattının yüksek oluşu dikkat çekmektedir. Ayrıca genellikle altın yaldız renginde gökyüzü tasarımı sahneleri zenginleştiren unsurlardan biridir.

Meyilli ve dilimli tepelerin zemini oluşturduğu açık hava sahnelerinde incecik taramalar ile İlhanlı üslubunu hatırlatan doğa motiflerinin biraz daha zengin bir şekilde, serbest bir üslupla özel kıllı fırça darbeleriyle ifade edilen bahar çiçekleri ve bitkiler kompozisyonları oluşturur.

Son üslup özelliği olarak ise: Kalıp halinde tasvir edilen figürlerin azaltılarak dramatik etkinin artırılması gibi özelliklerle karakterize edilir.

Dönemin sonu olarak: İbrahim Sultan'ın ölümünden sonra sırayla (1435)'de oğlu Abdullah, (1446)'da Muhammed Miran Şah, (1451)'de Ebû'l-Kasım Bâbur, Karakoyunlu Türkmenler'in istilasına kadar Şiraz'da hüküm sürmüşlerdir. Bu yıllarda Şiraz ve Yezd'de

⁸⁸ Sthoukine, 1954: 40-41.

⁸⁹ Robinson, 1967: 16-22.

birçok tasvirli el yazması hazırlanmıştır⁹⁰. Ayrıca Şiraz'da Timurî Dönem'in başlangıcından Safevî Dönem'in ilk yıllarına kadar kesintisiz devam eden bir atölye geleneği olmuştur⁹¹.

3.2.1.1. İskender Sultan Dönemi⁹²

Celâirli üslubu ve Herat akdemisi arasında bir tür aracı rolü gören İskender Sultan Dönemi (1405-1414), eserlerine baktığımız zaman: Nizâmî İskendernâmesi (British Museum 1958-7-12-025)⁹³, Antoloji (Lizbon Gülbenkian Koleksiyonu)⁹⁴, Antoloji (British Museum Or. 27261)⁹⁵ gibi bilinen tasvirli el yazmaları bu dönem eserleridir. Ayrıca bu yüksek lisans tezinde incelenen el yazması olan TSMK R. 1023 No. lu Şiraz ekolü Kelile ile Dimne el yazması İskender Sultan Dönemi'nde istinsah edilsede İbrahim Sultan Dönemi'nde tasvirler eklenmiştir.

3.2.1.2. İbrahim Sultan Dönemi⁹⁶

İskender Sultan'ın (1414)'de ölümünden sonra Baysungur Mirza'nın kardeşi İbrahim Sultan (1415-1436) Şiraz Valiliği'ne getirilmiştir. Bu dönemin Şiraz üslubu bir önceki devrine göre bir kalite değişimi göstererek üslup tamamen sadeleşir. Bu dönem eserlerine baktığımız zaman: Kelile ile Dimne (TSMK R. 1023)⁹⁷, Antoloji (Berlin)⁹⁸, İbrahim Sultan Şahnâmesi (Oxford Bodleian Library, Ouseley And. 176)⁹⁹ gibi bilinen tasvirli el yazmaları bu dönem eserleridir.

⁹⁰ Genellikle Nizâmî'nin Hamsesi'nin tasvirli nüshalarının üretildiği ve kitap boyutlarının küçük tutulduğu dikkat çeker. Hareketli bir çizginin şekillendirdiği kukla gibi küçük figürler, süngerimsi kayalıklar, basit bitki örtüsü ve genellikle metin arasında enine gelişen kompozisyonlar üslubun karakteristik özelliğidir. Topkapı Sarayında bu devre ait çeşitli örnekler vardır (Çağman ve Tanındı, 1979: 18-19).

⁹¹ Uluç, 2006: 63.

⁹² İskender Sultan Dönemi Şiraz Üslubu: Ufuk çizgisi veya çeşitli renkteki kümelerin üzerinde yükselen zarif süngerimsi kayalar, altın yıldız veya koyu mavi bir gökyüzü, helezonik kıvrım ve kuyruklarıyla Çin bulutları, parlak renkli kostümleriyle adeta çocuk gibi canlı ve etkileyici figürler, halı gibi düzenli bir biçimde ayrılmış çimen öbekleri ve çiçek açmış bitkileriyle soluk bir zemin, muntazam bir biçimde şekil verilmiş yaprak ve dallardan oluşan ağaçlar, gür yeşilliklerin kıyılarında yer alan dolambaçlı gümüş renkli dereler ve mineye benzeyen karışık çini kaplamalarla adeta birer mücevher gibi işlenen binalar şeklinde kendini gösterir (Soucek, 1992: 116-131).

⁹³ Robinson, 1954: 3-10.

⁹⁴ Stchoukine, 1954: 40-41.

⁹⁵ Stchoukine, 1954: 40-41.

⁹⁶ İbrahim Sultan Dönemi Şiraz Üslubu: Büyük güvercin göğüslü dev gibi atları üzerinde uzatılmış herotik figürler, bunların şaşırtıcı bir enerji veren sade bir anlayışla yapılmış hareketleri, horoz ibiği başlıklı zarif kadınlar, manzaradaki minimum detaylar, konu dışı figürlerin azaltılarak dramatik etkinin artırılması gibi özelliklerle karakterize edilir (Simms, 1991: 175-217).

⁹⁷ Walzer, 1969: 48-84.

⁹⁸ İnal, 1995: 134.

⁹⁹ Robinson 1954: 116-132.

3.2.1.3. Abdullah Sultan Dönemi¹⁰⁰

İbrahim Sultan'ın ölümünden sonra Şiraz Valiliği'ne getirilen Abdullah Sultan Dönemi'nde (1435-1446), hemen hemen Karakoyunlu Türkmenler'in Şiraz'ı ele geçirmelerine kadar ki devire nazara biraz daha zengin bir üslup göze çarpmaktadır. Bu dönemin çoğu el yazmaları ise Karakoyunlu Dönemi'nde tamamlanmıştır. Bu dönem eserlerine baktığımız zaman: Nizâmî'nin Hamse'si (TSMK H. 774)¹⁰¹, Nizâmî'nin Hamse'si (TSMK R. 862)¹⁰², Nizâmî'nin Hamse'si (TSMK H. 779)¹⁰³ gibi bilinen tasvirli el yazmaları bu dönem eserleridir.

3.3. Timur Dönemi Tasvir Sanatı Klasik Evresi

3.3.1. Herat Üslubu

Emir Timur, Horosan'da süregelen Serbedârîler, Kertler ve Muzafferîler arasındaki mücadelelere son vermek üzere oğlu Mîrân Şah'ı bu bölgeye gönderdi; kendisi de Herat'ı ele geçirmek için arkasından yola çıktı. Şehri bir süre kuşattıktan sonra Kert Meliki Gıyâseddin Pîr Ali'den şehri teslim aldı (1381). Emir Timur'un ayrılmasından sonra başlayan isyanı Mîrân Şah tarafından kanlı bir şekilde bastırılarak Kert Hânedanı'na son verildi. (1381-1507) yılına kadar devam eden Timurlular Dönemi'nde Herat büyük imar ve sanat faaliyetlerine sahne olmuştur¹⁰⁴.

Emir Timur'un ölümünden sonra tahta geçen Şahruh'un saltanat yıllarında (1405-1447), veliaht prens Baysungur Mirza Herat'daki sarayında büyük bir sanat atölyesi kurmuştur¹⁰⁵. Daha önce Şiraz'da İskender Sultan'ın himayesinde çalışmış olanlar ve Baysungur Mirza'nın (1420) yılında Tebriz'den getirdiği seçkin sanatkârlar bu atölyede bulunuyordu. "Kütüp-hâne" adı verilen bu atölyede çalışan ünlü sanatkârlar arasında Mevlânâ Ali, Emîr Hâlîl, Hâce Gıyâs el-Dîn gibi musavver-nakkaşlar ve Sultan Ahmed Celayir'in sarayında çalışmış olan Mücellit Kıvâmeddin Mevlânâ gibi cilt ustaları en ünlüleri idi. Atölye,

¹⁰⁰ Abdullah Sultan Dönemi Şiraz Üslubu: Genel olarak Muzafferî üslubunu gösteren bu dönem eserleri son derece sade bir stilde ve geometrik kompozisyon anlayışı gösterir. Manzara öğeleri, meyilli ve dilimli konik tepeler önceki döneme benzer olsa da bu dönemde biraz daha ince işçilikler göze çarpmaktadır. Bu dönemde bulut motiflerinde farklılaşma dikkat çeker, özellikle Nizâmî'nin Hamse'si (TSMK H. 774)'te bu bulut tasvirleri görülür. Ayrıca Celâirli-Herat tipi dilimli ağaçlar da kompozisyonu zenginleştiren unsurlardır. "V" biçimi tepelerin arasından görünen figürlerin pozisyon şeması da eski Şiraz üslubuna bağlılığı göstermesi açısından önemlidir. Son olarak da insan figürlerinde görülen dolgun oval çehreler ve zarif vücutlar bizlere Muzafferî Devri tasvirlerini hatırlatır. Şüphesiz ki Abdullah Sultan Dönemi eserleri kendine özgü dekoratif üslubuyla Şiraz tasvir sanatı açısından verimli bir devreyi temsil etmekle kalmaz Şiraz-Türkmen üslubunun gelişmesinde de önemli bir yer edinmişlerdir (Stchoukine, 1969: 106-114; İnal, 1995: 138-141).

¹⁰¹ Robinson, 1954: 7.

¹⁰² Stchoukine, 1969: 3-9.

¹⁰³ Robinson, 1954: 8.

¹⁰⁴ Uslu, 1998: 217.

¹⁰⁵ Özergin, 1976: 471.

Tebrizli ünlü Hattat Ca'fer'in yönetiminde çalışıyordu. Yüzü aşkın sanatkarın çalıştığı bu atölyenin (1427) yılındaki faaliyetini gösteren ve Hattat Ca'fer tarafından Baysungur Mirza'ya yazılmış bir rapor Topkapı Sarayındaki bir albümde yer alır¹⁰⁶.

Herat ekolü eseri olan ve bu tezde ayrıntılı incelenen TSMK R. 1022 No. lu Kelile ile Dimne el yazması ile birlikte Herat üslubunun genel özelliklerine bakıldığında: Özellikle I. Sthoukine ve diğer uzmanların verimli tanımlarıyla birlikte, şüphesiz ki Timurî tasvir sanatının doruk noktası Baysungur Mirza Dönemi Herat üslubuyla temsil edilir.

Celâirli üslup özelliklerini tamamen içine sindiren Herat ekolünün çok canlı renk skalası özellikle süngerimsi kayaç formasyonlarında; pembe, yeşil, mavi, gri, eflatun ve turkuaz gibi renkler yan yana getirilerek çarpıcı yüzeyler oluşturulmuştur.

Genel olarak altın yıldız veya koyu mavi renğinde gökyüzü tasarımı arka fonu oluşturur. Arka fon tasarımı boşluğu, genel olarak zeminde yayılım gösteren bahar çiçekleri açmış öbek halinde bitkiler ve muntazam ağaç tasvirleriyle zenginleştirilir.

Genel olarak turkuaz gölgeli kayaç formasyonları ile sınırlanmış zemin üzerinde, zengin renk skalasında kendini gösteren öbekler halinde bahar çiçekleri ve muntazam bir şekilde tasvir edilmiş doğa kompozisyonları klasik Herat ekolü üslubuyla teşkil edilmiştir.

Celâirli üslubundan sindirilmiş bir şekilde tasvirleri süsleyen renkli manzara detaylarının en önemli öğelerinden biri olan ve dilimli siluet oluşturan "*Cüneyd Nakkaş*" üslubu olarak otoritelerin kabul ettiği ağaç tasvirleri, kompozisyonları zenginleştiren önemli öğelerdendir.

Muzafferî ve Celâirli üslubundan özgün bir şekilde sindirilmiş olan, tasvirlerin sayfanın marjına taşarak kesilmeden ifade edilmesi hatta marj kompozisyonlarının tamamen tuval gibi resimlenmesi klasik Herat üslubunun en büyük özelliklerinden biridir.

Ayrıca boyaların yedirilmesi ile çizgisel üslubun üzerine çıkan kuyumcu işçiliği formunda yapılan klasik Herat üslubunu yansıtan tasvirler, pencere dışı gösterimi ve başarılı bir şekilde ten rengi yakalanmış figür gruplarının kargaşalıktan uzak bir şekilde piramidal bir grup oluşturması ve genel figür tiplerinin jest farklılıklarına rağmen hemen hemen aynen tekrar kullanılması bu dönemi yansıtan özellikler olarak karakterize edilir.

Bu modeli Baysungur Şahnâmesi olarak bilinen Tahran Gülistan Müzesi'ndeki Firdevsî Şahnâmesi'nde ve incelenen TSMK R. 1022 No. lu Kelile ile Dimne el yazmalarında klasik üslupta görülmektedir.

Herat üslubu ile birlikte incelenen Herat örneğinin genel özellikleri verilmişken bu el yazmasında da yer alan sunuş veya takdim tasviri nedir ve diğer Timurî Dönem sunuş-takdim

¹⁰⁶ Özergin, 1976: 471-489.

tasviri örnekleri nelerdir gibi sorulara cevap verilmesinde fayda vardır. Takdim veya sunuş tasviri, genel kanı olarak el yazmasının sultanî bir yazma olarak vurgulanmasıdır. Malumunuz bu eserler sultana sunuldu için el yazmaların en süslü kompozisyon örnekleri olarak bu sunuş-takdim tasvirleri dikkatleri yoğun bir şekilde kendilerine çekmektedir¹⁰⁷.

Katalog kısmında ayrıntılı bahsedilen sunuş-takdim tasviri ile birlikte Timurî Dönem'in diğer örneklerine baktığımızda: Tahran Gülistan Müzesi'nde bulunan Firdevsî Şahnâmesi hem Baysungur Mirza'nın bizzat yazdığı ön sözü hem de çift sayfa sunuş-takdim tasviriyle dikkat çekmektedir¹⁰⁸. Bu el yazmasındaki kuyumcu işçiliğindeki sunuş-takdim tasviri klasik Herat ekolünün tüm özelliklerini içerisinde sindirmiş bir şekilde Baysungur Mirza'yı bir av partisinde göstermektedir.

Diğer bir önemli sunuş-takdim tasviri ise: Kahire Milli Kitaplık'ta bulunan Sadî'nin Bûstânı'dır. Buradaki sunuş-takdim tasvirinde ise Sultan Hüseyin Baykara'yı bir eğlence âleminde görmekteyiz¹⁰⁹. Sahnenin bir diğer önemli konusu ise Bihzad'ın eseri olmasının yanında “Bihzad Realizmi” olarak bilinen saray hayatını günlük yaşam içinde ele alan bir kompozisyon kurgusuyla tasvir edilmiş olmasıdır.

Diğer bir örnek ise tam olarak örnek sayılmasa da: Robinson'un ortaya attığı bir görüş olan Baysungur Mirza Dönemi'nde tasvirilenmesi gereken bir Nizâmî Hamse'si bulunması gerektiği düşüncesinden yola çıkarak eskiden “*Goloubew Koleksiyonu*”nda bulunan ama günümüzde kayıp olan bir çift sayfa sunuş-takdim tasvirini Robinson bu bahsedilen Hamse'ye ait olduğunu savunmaktadır¹¹⁰. Bu örnekler Timurî Dönem'in sunuş veya takdim tasvirleri olarak söylenebilir.

Bu bahsedilen sınırlı örnekler ile anlaşılıyor ki sunuş veya takdim tasvirleri Safevî Dönemi'nde olduğu gibi yoğun bir şekilde karşımıza çıkmasa da Timurî tasvir sanatının artık içsellikten uzaklaşarak süsleme motiflerinin ve sultanî yazmaların ön plana çıktığını göstermeleri açısından önemlidir.

¹⁰⁷ Kimi tasvirli el yazmalarında eserin metnine geçilmeden önce, metinle doğrudan bir ilişkisi olmayan “Sunuş-Takdim Tasvirleri” yer alır. Bu tasvirlerde genellikle el yazmasının sahibi ya da ithaf edildiği kişi betimlenir. Yerleşik bir genel ikonografik kurgusu olan bu tasvirlerde yönetici kişi saraylılarıyla birlikte iştret meclisinde eğlenirken ya da avlanırken görülür. Bu tasvirler bir yandan sınırları ve kuralları yüzyıllar içinde belirlenmiş bir ikonografik kurgunun tekrarı iken, diğer taraftan da el yazmasının metninden bağımsız olarak gelişmiştir. Ayrıca nakkaşın kendine görece özgür bir alan yarattığı her biri tek olan özgün tasvirlerdir. Sunuş-takdim tasvirleri İslâm tasvir sanatının bilinen en eski örneklerinden itibaren görülür. XII. ve XIII. yüzyıllarda Musul'da tasvirilen Kitab'ül Tiryak nüshaları, (1215-19) yıllarında yine aynı bölgede kopyalandığı düşünülen Kitab'ül-Aghani (Şarkılar Kitabı) gibi eserler İslâmî el yazması tasvirlerinin bilinen ilk örneklerini barındırmakla birlikte sunuş-takdim tasvirlerinin de en erken örneklerinin görüldüğü eserlerdir (Değirmenci, 2018: 240).

¹⁰⁸ İnal, 1995: 124.

¹⁰⁹ Binyon, vd., 1933: 98-99.

¹¹⁰ Robinson, 1970: 1-10.

Ayrıca Baysungur Mirza'nın genç yaşta fazla içkiden ölümünden sonra (1433), Timurlu soyundan gelen sanatsever sultanların himayesinde Herat tasvir okulu varlığını korumuş ve yüksek kalitede tasvirli eserler yapılmaya devam etmiştir.

3.3.1.1. Şahruh Dönemi¹¹¹

Emir Timur'un oğlu Şahruh (1405-1447), tarihe meraklı bir hükümdardı. Herat'ı bir kültür ve sanat merkezi haline getirmiştir. Şahruh sarayında değerli tarihçileri ve ilim adamlarını muhafaza etmiştir. Bu saygın bilim adamlarından en ünlüsü kuşkusuz Hâfız-ı Ebrû'ydu. Şahruh, İlhanlı Hükümdarı Gâzân Hân Dönemi'nde Reşîdüddin Fazlullâh başkanlığında Rab-ı Reşîdî¹¹² ilim akademisinde hazırlanmış olan Câmî el-Tevârih el yazmalarının var olan nüshalarını toplatmış ve kopyalarını yaptırmıştır. Hâfız-ı Ebrû'ya da eserin devamını yani kendi devrini de içine alan bir kısmını yazdırmıştı¹¹³.

Şahruh Dönemi tasvir üslubu Herat ekolü içerisinde alınsa da klasik Herat üslubu kuşkusuz Şahruh'dan önce ölen veliaht prens Baysungur Mirza'nın kurduğu Herat Akademisi eserleriyle kendinden söz ettirecektir. Bu dönem eserlerine baktığımız zaman: Macmâ el-Tevârih (TSMK H. 163)¹¹⁴, Câmî el-Tevârih (TSMK H. 1654)¹¹⁵, Câmî el-Tevârih (Paris Bibliothèque Nationale, Suppl. Pers. 1113)¹¹⁶, Câmî el-Tevârih (Bengal Asiatic Society No. 31)¹¹⁷, Macmâ el-Tevârih (Dağınık Nüsha)¹¹⁸, Külliyyat-ı Tarih (TSMK B. 282)¹¹⁹, Mîracnâme (Paris Bibliothèque Nationale, Suppl. Turc. 190)¹²⁰ gibi bilinen tasvirli el yazmaları bu dönem eserleridir.

¹¹¹ Şahruh Dönemi Herat Üslubu: Bu dönem çalışmaları genel olarak kopya edilen Câmî el-Tevârih nüshalarına izafeten İlhanlı örneklerini takip etmektedir. Soldan sağa gelişen kompozisyon kurgusunda ince uzun çerçeveler içine yerleştirilmiş şerit halinde bir üslup anlayışı kendini gösterir. İlhanlı Dönemi örneklerine göre doğal olarak renk skalası daha zengindir. Figürler eski dönemin plastik görünümü yerine daha cılız ve kalıplaşmış bir tip gösterir. Taht sahneleri İlhanlı kurgusunda ve savaş sahneleri de az figürle donuk halde tasvir edilmiştir. Ayrıca süngerimsi kayalar ve iri-yassı figürler bu dönemin en büyük özelliğidir. Son olarak tepe gerisinde figür gruplaşması önemli bir motif olup daha sonraki Timurî Dönem'de sık kullanılacak bir kompozisyon olacaktır (İnal, 1995: 117-118).

¹¹² Özgüdenli, 2002: 108-109

¹¹³ İnal, 1995: 117.

¹¹⁴ Ettinghausen, 1955: 30-40.

¹¹⁵ İnal, 1963: 163-175.

¹¹⁶ Gray, 1954: 65-76.

¹¹⁷ Gray, 1954: 65-76

¹¹⁸ Kühnel, 1939: lev. 829, 845, 847, 848, 849.

¹¹⁹ Ağaoğlu, 1934: 183.

¹²⁰ Stchoukine, 1954: 54-55.

3.3.1.2. Baysungur Mirza Dönemi¹²¹

Baysungur Mirza'nın (1397-1433), himayesinde çalışan atölyede İslâmî el yazması ve tasvir sanatı büyük bir hız kazanmış ve eşsiz eserler hazırlanmıştır. Bu dönem eserlerine baktığımız zaman: Antoloji (Floransa Berenson Koleksiyonu)¹²², Sâdi'nin Gülistanı (Dublin Chester Beatty Libr. P. 119)¹²³, Hâcû Kirmânî'nin Huma ve Humâyun'u (Viyanâ Milli Kitaplık NF. 382)¹²⁴, Firdevsî'nin Şahnâmesi (Tahran Gülistan Müzesi)¹²⁵, Kelile ile Dimne (TSMK R. 1022)¹²⁶, Kelile ile Dimne (TSMK H. 362)¹²⁷, Nizâmî el-Arûdî'nin Çahâr Makâlesi (İstanbul TiEM No. 1454)¹²⁸, Nizâmî'nin Heft Peyker'i (New York Metropolitan Museum 13.223.13)¹²⁹, Firdevsî'nin Şahnâmesi (Londra Royal Asiatic Society)¹³⁰, Nizâmî'nin Hamse'si (TSMK H. 781)¹³¹ gibi bilinen tasvirli el yazmaları bu dönem eserleridir¹³².

3.4. Timur Dönemi Tasvir Sanatı Sonu

Herat tasvir okulunun son görkemli dönemi Sultan Hüseyin Baykara'nın saltanat yıllarına rastlar (1468-1507). Şehir bu yıllarda kısa süre olsa bile önemli sanat ve edebiyat merkezi haline gelmiştir. Ünlü şair Ali Şir Nevâî, sultanın veziri ve yakın dostu olmuştur. Molla Cami, Mirhond, Hondmir bu devrin diğer ünlü şair ve yazarlarıydı.

Sultan Hüseyin Baykara'nın (1507) yılında ölümü ve Herat'ın önce Özbekler, sonra Safevîler'in idaresine geçmesiyle yüzyıldan fazla süren Timurlu egemenliği sona ermiş ve Herat'ın ünlü nakkaşlarından bir kısmı Tebriz'de Safevî sarayında, bir kısmı ise Özbekler'in merkezi Buhara'da çalışmalarını sürdürmüşlerdir¹³³.

¹²¹ Baysungur Mirza Dönemi Herat Üslubu: Şüphesiz ki Timurî tasvir sanatının doruk noktası Baysungur Mirza Dönemi Herat üslubuyla temsil edilir. Son derece zarif ve dekoratif bir tasvir zevkini yansıtan bu dönem eserleri döneminin özelliklerini içerisinde sindirerek klasik unsurları tamamen ortaya çıkardığını göstermektedir. Tasvirlerde kuyumcu işçiliği ve ufak zarif figürler ile dekoratif bir üslup göze çarpar. Manzaralarda zemini ufak taramalar, iri bitki ve çiçek kümeleri süsler. Tasvirlerde görülen dekoratif zevk Celâirli ekolünün üstüne çıktığını göstermektedir. Bu modeli Baysungur Şahnâmesi olarak bilinen Tahran Gülistan Müzesi'ndeki Firdevsî Şahnâme'sinde ve bu tezde incelenen TSMK R. 1022 No. lu Kelile ile Dimne el yazmalarında klasik üslupta görülmektedir (Sthoukine, 1954: 13-16; Wilkinson vd., 1933: 93).

¹²² Gray, 1954: 84.

¹²³ Robinson, 1967: 44-45.

¹²⁴ Robinson, 1957b: 383-391.

¹²⁵ Stchoukine, 1954: 53.

¹²⁶ Robinson, 1970: 1-10.

¹²⁷ Robinson, 1970: 1-10.

¹²⁸ Simms, 1974: 375-411.

¹²⁹ Grube, 1968: 186.

¹³⁰ Gray, 1954: 88-92.

¹³¹ Stchoukine, 1968, 45-50.

¹³² Stchoukine, 1954: 13-16.

¹³³ Stchoukine, 1954: 90.

3.4.1. Sultan Hüseyin Baykara Dönemi¹³⁴

Sultan Hüseyin Baykara Dönemi'nde (1468-1507), İslâm kültürü açısından yeni ve verimli bir devirdi. Edebiyatta Farsça yerine Çağatay Türkçesi kullanıldı. Şehir (1507)'de Özbek Şeybanî Hân tarafından alınmadan önce Herat'da bulunan Bâbur'un yazdığı hatıratında, şehrin ihtişamı hakkında bir fikir edinilmektedir¹³⁵. Bu dönemde hazırlanan tasvirli el yazmalarına baktığımızda: Sadî'nin Bûstân'ı (Kahire Milli Kitaplık Litt. Pers. 22)¹³⁶, Nizâmî'nin Hamse'si (British Museum Orr. 25900)¹³⁷, Nizâmî'nin Hamse'si (British Museum Or. 6810)¹³⁸, Sadî'nin Gülistan'ı (Cambridge Fogg Sanat Müzesi)¹³⁹ gibi bilinen tasvirli el yazmaları bu dönem eserleridir¹⁴⁰.

Tasvir sanatı açısından önemli bir nokta da eserine imzasını koyan birkaç sanatçıdan biri olan ünlü nakkaş Bihzad'ın bu dönemde eser vermiş olmasıdır. Birçok tasvirinde Bihzad'ın imzasını bir köşede saklamış olarak buluruz.

Bâbur hatıratında onun için şöyle der: “*Nakkaşlardan biri de Bihzad'dı. Çalışmaları çok zarifti. Ancak sakalsız yüzleri iyi çizemezdi: Genellikle figürlere ikinci bir çene yapardı. Sakallı çehreleri ise hayranlık verecek tarzda resmederdi*¹⁴¹.”

Bâbur'un kuzeni Haydar Mirza ise: “*Nakkaşlıkta üstattı. Fırçasının zarafeti açısından Şah Muzafer'e yaklaşmasa bile onun fırçası daha sağlamdır ve ön skeçleri ve figür gruplarını tasvir açısından onu geçer*¹⁴².”

Devrin tarihçisi Khandemir (1475-1535)'de: “*Üstat Kemal el-Din Bihzad çağın en mükemmel nakkaşıdır, sanatı mükemmeliyetin doruğuna ulaşmıştır.*” Diye yazar ve onu tasvir yapmakta Mani ile karşılaştırır¹⁴³. Yine aynı yazara göre onu gelmiş geçmiş nakkaşların en büyüğü olarak gösterir.

Mughal İmparatoru Cihangir (1605-1627) ise: Onu nakkaş Halil'in öğrencisi olarak görür ve “*Garred Koleksiyonu*”ndaki Zafername'yi Bihzad'a izafe eder¹⁴⁴.

¹³⁴ Sultan Hüseyin Baykara Dönemi Herat Üslubu: Hattat Sultan Ali Meşhedi, İslâm dünyasının en ünlü nakkaşı Bihzad, Aka Mirak ve Kasım Ali gibi sanatçıların çalışmalarıyla muhteşem eserler hazırlanmıştır. Janr havası içinde realist figürler, sahnenin bir köşesinde görülen iri çınar ağaçları kompozisyona belirli derinlik verecek şekilde yerleştirilmiş ve çizilmiştir. Cepheleri yazı ve çinilerle süslü köşkler, mimari elemanlar, renk tonlarının son derece iyi ayarlanması bu son dönemde ve Bihzad'ın yönetiminde hazırlanan tasvirlerin en belirgin özellikleridir (Sthoukine, 1954: 90; Arnold, 1930: s.13; Ettinghausen, 1959: 1211-1214).

¹³⁵ Bâbur, 1943: 178-224.

¹³⁶ Stchoukine, 1954: 74-76.

¹³⁷ Stchoukine, 1954: 76-78.

¹³⁸ Stchoukine, 1954: 78-81.

¹³⁹ Lorey, 1937: 122-143.

¹⁴⁰ İnal, 1995: 142-148.

¹⁴¹ Bâbur, 1943: 178-224.

¹⁴² Wilkinson, vd., 1933: 90.

¹⁴³ Arnold, 1930: 13.

¹⁴⁴ Arnold, 1930: 13.

Bu üstada atfedilen tasvirli el yazmalarından hangilerinin bizzat Bihzad'ın elinden çıkmış olması günümüzde tartışma konusudur. (1507)'de Özbek Şeybani Han Herat'ı aldığı oradaki sanatçıları da Buhara'ya götürmüştü¹⁴⁵. Bihzad'ın da Buhara'ya götürüldüğü söylenir. Fakat bunu destekleyecek bir doküman bulunmamaktadır. Daha sonra Şah İsmail, Özbekler'i yenmesi ve Safevî sülalesini kurması üzerine Bihzad saray atölyesinin müdürü tayin edildi. Bihzad'ın Tebriz'de yapmış olacağı eserler hakkında bilgimiz olmamakla beraber, bugün zamanımıza gelen eserlerinden çoğu Herat devresine aittir¹⁴⁶.

3.5. Timur Dönemi Tasvirli El Yazmaları Üzerinde Çalıştığı Bilinen Sanatçılar

Dönemin nakkaş ve hattatlarını Özergin'in makalesine göre el yazması çağdaş kaynaklardan öğrenmekteyiz ama net olarak hangi eserde çalıştıkları belli değildir. Bu el yazması çağdaş kaynaklar ise: Dost Muhammed'in Hâlât-ı Hünerverân'ı (1546), Mustafa Âli'nin Menâkıb-ı Hünerverân'ı (1587), Kadı Ahmed'in Tezkire-i Hoş-nevîsân'u Nakkaşân (1606), Müstakîm-zade Süleymân Sa'deddîn'in Tuhfe-i Hattâtîn'i (1760) ve son olarak Habîb Isfahânî'nin Hat ve Hattâtân (1760)'ı söylenebilir¹⁴⁷.

Daha önce bahsedildiği gibi tam olarak hangi nakkaşın hangi eserde tam olarak çalıştığını saptayamasak da -birkaç nakkaş hariç- genellikle; el yazmalarının ketebe kayıtlarına, Özergin'in makalesine, el yazması çağdaş kaynaklara ve diğer ilgili kaynak eserlere göre bilinen sanatçılar sıralanmıştır.

3.5.1. Nakkaşlar

Hâce Gıyâs el-Dîn: Sadi'nin Gülistanı (Dublin Chester Beatty Libr. P. 119.)¹⁴⁸, Antoloji (Floransa Berenson Koleksiyonu)¹⁴⁹, Emîr Halîl: Sadi'nin Gülistanı (Dublin Chester Beatty Libr. P. 119.)¹⁵⁰, Pir Ahmed Beğşimalî, Seyyid Ahmed, Hoca Ali, Aka Mirak, Kasım Ali¹⁵¹ bilinen nakkaşlar olarak söylenebilir¹⁵².

Bihzad'a atfedilen tasvirli el yazmalarına bakıldığı zaman ise: “Garred Zafernamesi”, Sadi'nin Bustan'ı (Dublin Chester Beatty Library), “Tahran Gülistan Müzesindeki çift sayfa bir tasvir”, Sadi'nin Gülistan'ı (Cambridge Mass. De Fogg Sanat Müzesi) -eskiden Paris'te

¹⁴⁵ İnal, 1995: 143.

¹⁴⁶ XV. yüzyıl sonlarına doğru yapılmış, Bihzad ekolünden farklı üslupta tasvirlerle sahip bir grup eser, Herat'da değişik üslupta çalışan sanatkarların varlığını gösterir. Çizgici bir nakış zevkinin hâkim olduğu bu eserleri hazırlayan nakkaşlar, üsluplarını XVI. yüzyıl ilk yarısı Safevî Dönemi'nde Herat ve Tebriz'de sürdürdükleri gibi, Osmanlı Sarayı nakkaşhanelerinde de varlıklarını göstermişlerdir (Çağman ve Tanındı, 1979: 20-21).

¹⁴⁷ Özergin, 1976: 476.

¹⁴⁸ Gray, 1933: 24-27.

¹⁴⁹ Gray, 1933: 84-86.

¹⁵⁰ Gray, 1933: 24-27.

¹⁵¹ Wilkinson vd., 1933: 140.

¹⁵² Özergin, 1976: 494-496.

Rothschild koleksiyonunda bulunuyordu- Sadi'nin Bustan'ı (Kahire Milli Kitaplık), Nizâmî'nin Hamse'si (Londra British Museum Add. 25900), Nizâmî'nin Hamse'si (Londra British Museum Or. 6810), Emir Hüsrev Dehlevî'nin Divanı (Dublin Chester Beatty Library), Ali Şîr Nevâî Divanı (Oxford Bodleian Library Elliot 287, 408, 317, 339) -1485'de Sultan Bedi ez-Zaman Mirza için yapılmış- Hüseyin Baykara Divanı (Paris Milli Kitaplık Suppl. turc. 993), Attar'ın mantık el-Tayr'ı (New York Metropolitan Müzesi) -tasvirlerin bazıları- Bunlardan Bihzad tarafından yapıldığı en belirli eser "*Kahire Bûstânı'dır*"¹⁵³." Eserin altı tasvirinden dördü Bihzad'ın imzasını taşımaktadır¹⁵⁴.

3.5.2. Hattatlar

Tebrizli Ca'fer: Sadi'nin Gülistanı (Dublin Chester Beatty Libr. P. 119.)¹⁵⁵, Firdevsî'nin Şahnâmesi (Tahran Gülistan Müzesi)¹⁵⁶, Kelile ile Dimne (TSMK H. 362)¹⁵⁷, Sultan Ali el-Kâtib: Sadi'nin Bûstân'ını (Kahire Milli Kitaplık Litt. Pers. 22)¹⁵⁸, Muhammed ibn Hüsâm el-Dîn Baysungurî: Antoloji (Floransa Berenson Koleksiyonu)¹⁵⁹, Hâcû Kirmânî'nin Humâ ve Humâyun'u (Viyana Milli Kitaplık NF 382)¹⁶⁰, Kelile ile Dimne (TSMK R. 1022)¹⁶¹, Yûsuf el-Câmi: Nizâmî'nin Hamse'si (TSMK H. 781)¹⁶², Yûsuf Amirî: Kelile ile Dimne (TSMK R. 1023)¹⁶³, Mahmûd el Hüsevnî: Antoloji (Berlin)¹⁶⁴, Muhammed ibn Said ibn Sa'd el-Hafız el Kâri: Destanlar Topluluğu (Londra Bristsh Museum Or. 2780)¹⁶⁵, Mahmûd ibn Murtazâ el-Hüseynî: Antoloji (Lizbon Gülbenkyan Koleksiyonu)¹⁶⁶, Muhammed el-Helvâ-î el-Celâlî el-İskenderî/Nasr el-Kâtib: Antoloji (Londra Bristsh Museum Or. 27261)¹⁶⁷.

Hâfız-ı Ebrû: Macmâ el-Tevârih (TSMK H. 1653)¹⁶⁸, Câmi el-Tevârih (TSMK H. 1654)¹⁶⁹, Câmi el-Tevarih (Paris Bibliothèque Nationale Suppl. Pers. 1113)¹⁷⁰, Câmi el-

¹⁵³ Sthoukine, 1954: 68-83.

¹⁵⁴ İnal, 1995: 143-144.

¹⁵⁵ Gray, 1933: 24-27.

¹⁵⁶ Sthoukine, 1954: 53.

¹⁵⁷ Robinson, 1970: 1-10.

¹⁵⁸ Sthoukine, 1954: 74-76.

¹⁵⁹ Gray, 1933: 84-86.

¹⁶⁰ Robinson, 1957: 383-391.

¹⁶¹ Robinson, 1970: 1-10.

¹⁶² Sthoukine, 1968: 45-50.

¹⁶³ Walzer, 1969: 48-84.

¹⁶⁴ Kühnel, 1931: 132-152.

¹⁶⁵ Sthoukine, 1954: 40.

¹⁶⁶ Sthoukine, 1954: 40-41.

¹⁶⁷ Sthoukine, 1954: 40-41.

¹⁶⁸ Ettinghausen, 1955: 30-44.

¹⁶⁹ İnal, 1963: 163-175.

¹⁷⁰ Gray, 1954: 65-76.

Tevârih (Bengal Asiatic Society No. 31)¹⁷¹, Macmâ el-Tevârih (Dağınık Nüsha)¹⁷², Külliyyat-ı Tarih (TSMK B. 282)¹⁷³, Ahmed ibn Mesûd: Tabakât-ı Nâsirî (Berlin Ms. Petermann I. 386)¹⁷⁴. Kutb Mevlânâ, Muhammed Mutahhar, Mevlânâ Şems bilinen hattatlar ve çalıştıkları el yazmaları olarak söylenebilir¹⁷⁵.

3.5.3. Mücellitler

Kıvameddin Mevlânâ: Firdevsî'nin Şahnâmesi (Tahran Gülistan Müzesi)¹⁷⁶, Hacı Mahmûd: Antoloji (Floransa Berenson Koleksiyonu)¹⁷⁷. Bilinen cilt ustaları olarak söylenebilir¹⁷⁸.

3.5.4. Cedvelkeşler

Hâce Atâyî: Sadi'nin Gülistanı (Dublin Chester Beatty Libr. P. 119.)¹⁷⁹, Hâcû Kirmânî'nin Humâ ve Humâyun'u (Viyana Milli Kitaplık NF 382)¹⁸⁰. Çalıştığı el yazması net olarak bilinen tek sanatçı olarak Hâce Atâyî söylenebilir¹⁸¹.

3.5.5. Müzehhipler

Mevlâna Şihab: Sadi'nin Gülistanı (Dublin Chester Beatty Libr. P. 119.)¹⁸², Mevlana Şems: Hâcû Kirmânî'nin Humâ ve Humâyun'u (Viyana Milli Kitaplık NF 382)¹⁸³, Mevlânâ Alî: Firdevsî'nin Şahnâmesi (Tahran Gülistan Müzesi)¹⁸⁴. Gibi tezhip sanatçıları ve çalıştığı el yazmaları olarak söylenebilir¹⁸⁵.

¹⁷¹ Gray, 1954: 65-76.

¹⁷² Ettinghausen, 1955: 30-44.

¹⁷³ Ağaoğlu, 1934: 183.

¹⁷⁴ Sthoukine vd., 1971: 17-19.

¹⁷⁵ Özergin, 1976: 494-496;

¹⁷⁶ Sthoukine, 1954: 53.

¹⁷⁷ Gray, 1933: 84-86.

¹⁷⁸ Özergin, 1976: 494-496.

¹⁷⁹ Gray, 1933: 24-27.

¹⁸⁰ Robinson, 1957: 383-391.

¹⁸¹ Özergin, 1976: 494-496.

¹⁸² Gray, 1933: 24-27.

¹⁸³ Robinson, 1957: 383-391.

¹⁸⁴ Sthoukine, 1954: 53.

¹⁸⁵ Özergin, 1976: 494-496.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

İSLÂM SANATINDA TASVİRLİ KELİLE İLE DİMNE EL YAZMALARI

4.1. Kelile ile Dimne

Bu eser değerli edebi şâheserlerdendir. Birçok edebi eser gibi Kelile ile Dimne’de günümüze kadar çevrilmiş ve tasvirli nüshaları üretilmiştir. XIII. yüzyılda tasvirli nüshaları üretilmeye başlanan bu edebi eser Kelile ve Dimne¹⁸⁶ adlı havyan masallarıdır. Eserin aslı Milâdın (300)¹⁸⁷ senesi dolaylarında Hindistan’da bir Brahman olan Bidpay (*Beydeba*) tarafından yazılmıştır. Bu eser kısa zamanda ün kazanmış ve VI. yüzyılda Sasanî Hükümdarı Hüsrev Anûşîrvân, onu elde etmek için Hekim Burzuveyh’i (*Burzuye*) Hindistan’a göndermiş o da eseri gizlice kopya etmiş ve Pehlevîce’ye çevirmiştir¹⁸⁸.

Eser (570) civarında Süryanice’ye ve (750)’de İbn Mukkaffâ tarafından Arapça’ya çevrildi. Daha sonra (1150) civarında Nasrullâh bu eseri Farsça’ya çevirip Gazne Sultanı Behrâm Şah’a sundu¹⁸⁹. Eserin Farsça çevirilerinden biri de ağdalı bir dille Hüseyin bin Alî el-Vaîz el-Kâşîfî tarafından XV. yüzyılda yapıldı ve bazı hikâyeler de bu arada metne eklendi. Hüseyin Bâykara’nın vezirlerinden Ahmed Süheylî’ye izafetle eser Enver-i Süheylî adını aldı. XVI. yüzyılda eser Osmanlı Türkçesine çevrildi¹⁹⁰. Alî Çelebi tarafından secili bir nesirle çevrilen eser Hümâyûnnâme adıyla Kanunî Sultan Süleyman’a (1520-1566)’da sunuldu¹⁹¹.

Beydeba, Kral Debşelim’in isteği üzerine bu değerli eseri yazmıştır. Eserin muhtevasına bakıldığında: Amelî hikmet, hayat tecrübelerinin, hayat gereklerinin telkin ettiği pratik felsefî görüşü yansıtmak amacıyla yazılmıştır¹⁹². Bu eser ibret verici hikâyelerle aile ve cemiyet yaşayışını düzenleyen esasları, herkesin anlayacağı hikâyelerle öğretmek ve bu hikâyeleri hayvanlara söyletmek vasıtasıyla yüksek bir edebi hüner olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca bu eser ilk fabl örneği olarak da bilinmektedir¹⁹³.

¹⁸⁶ Sanskrit dilinde adı “*Karataka-Damanaka*”dır Kelile ile Dimne’nin (Kocatürk, 1964: 189; Orak-Berköz, 2013: 210).

¹⁸⁷ Ömer Rıza Doğrul’un “Kelile ile Dimne” çevirisinde bu tarih net olarak belirtilmektedir (Beydeba, 2017: 7); Aynı tarihi net olarak belirten ikinci yayın ise K. Y. Orak ve M. Berköz’ün beraber yazdıkları “Kelile ve Dimne Tercümelere ve Kitlelerin Eğitimindeki Rolü” makalesinde yer almaktadır (Orak-Berköz, 2013: 209); Güner İnal, “Türk Minyatür Sanatı” kitabında ise İS IV. yüzyıl olarak bu tarihi vermektedir (İnal, 1995: 43).

¹⁸⁸ Beydeba, 2017: 330.

¹⁸⁹ İnal, 1995: 43.

¹⁹⁰ Çağman ve Tanındı, 1979: 68.

¹⁹¹ İnal, 1995: 43; Brockelmann, 1967: 552-558; Browne, 1964: 349-353; Buchtal, 1941: 317-324.

¹⁹² Beydeba, 2017: 7-359.

¹⁹³ Beydeba, 2017: 7.

4.1.1. Ön Söz¹⁹⁴

Ezher oğlu Berzeveyh'in isteği üzerine Başvezir Bahtegân oğlu Büzürgmîhr'in yazdığı bu ön söz bölümünde (*TSMK R. 1022 No. lu el yazmasının 20r. ve 23v.*) karşılaşacağımız tasvirlerdir. Burada bir kimseye inanıp aldanan bir kimsenin düştüğü halin misalini vermek için birkaç hırsızın zengin bir adamın konağının damına çıkıp soygun yapmayı planlarken başlarına gelen olay anlatır.

(*TSMK R. 1022, 20r.*)de tasvir edilmiş olan hikâyeye göre hırsızın biri, iki arkadaşıyla zengin bir adamın konağını soymak için konağın damına çıkıp bacadan girmeyi planlıyorlarmış. O sırada konağın sahibi hırsızların ayak seslerini duyunca şunlara bir oyun yapayım demiş ve karısına fısıldayarak:

—Bana bu serveti nasıl yaptığımı yüksek sesle sor, ben bir iki kere lafı geçiştirmek istesem de sen ısrarla sor. Karısı da beyine bu şekilde ısrarla bu serveti nasıl yaptığını sorunca adam da söze girerek hırsızların duyacağı ses tonuyla:

—Hanım ben bu serveti hırsızlıkla edindim. Ben hırsızlığa başladığımda bir tılsım öğrenmiştim. Bu tılsım da “*Şevlem Şevlem*”dir. Bu sözleri yedi kere içimden okur sonra gireceğim konağın bacasından ışığa sarılır ve süzülerek konağın içine girer ardından kimse beni görmeden ne var ne yok toplar aynı tılsımı yedi kere okur tekrar ışığa sarılıp süzülerek yukarı çıkardım. Hırsızların elebaşı bu olayı can kulağıyla dinleyip arkadaşlarına dönerek sevinçle:

—Zengin olduk dedikten sonra belirli bir süre bekleyip ardından bu tılsımı tatbik edip bacadan süzülen ışığa sarılıp atlayınca bittabi direk yere çakılır ve hırsız bekleyen konağın sahibi, hırsızı sopayla döver ve yetkililere teslim eder.

Hikâyenin felsefi mesajı olarak olmayacak işe inanıp aldanan bir kimsenin durumu bu misalle verilmek istenmiştir.

Ezher oğlu Berzeveyh'in isteği üzerine Başvezir Bahtegân oğlu Büzürgmîhr'in yazdığı ön sözün ikinci misali olan bu bölüm, el yazmasının en anlamlı hikâyesini temsil etmektedir.

(*TSMK R. 1022, 23v.*)de tasvir edilmiş olan hikâyeye göre kudurmuş bir deve ile karşılaşan bir adam kurtulmak için kendini bir kuyuya sarkıtmış ve kuyunun başına gerilen iki dala tutunmuştu. Bir de bakmış ki kuyunun içine sarkan ayaklarına bir şey dokunmakta. Dikkat edince dört yılanın deliklerinden başlarını uzattıklarını görmüş. Biraz daha bakınca kuyunun dibinde bir ejderhanın ağzını açıp düşmesini beklediğini görmüş. Bu sefer gözlerini yukarı kaldırmış, tutunduğu dalı biri beyaz diğeri siyah iki farenin durmadan kemirdiğini görmüş. Bütün bunları gördükten sonra yakınında bal dolu bir petek görmüş. Balı tadarak onun tatlılığıyla her şeyi unutmuş ve kurtuluş çaresi düşünmekten geri kalmış. Artık

¹⁹⁴ Beydeba, 2017: 317-333.

ayaklarının ucunda dört yılanın bulunduğunu, bunların kendisini sokmak için fırsat beklediklerini ve iki farenin dalları durmadan kemirdiklerini ve dallar kırılır kırılmaz ejderhanın ağzına düşeceğini aklından çıkarmış ve yalnız o balın tadıyla meşgul olmuş. Bunun neticesi olarak sonunda helak olmuştur.

Bu kuyu; türlü türlü felaketler, kötülükler, korkular, hastalıklar ve afetlerle dolu olan dünyayı temsil etmektedir¹⁹⁵. Dört yılan insanın bedenindeki dört unsuru yani; açlık, şehvet, hırs ve kıskançlığı temsil etmekte ve biri azdı mı insanı yılan gibi sokar ve öldürücü zehirden farksız olduğu vurgulanmak istenmektedir. Beyaz ve siyah fare ise insanın ömrünü yok etmek için çalışan gece ve gündüzü temsil etmektedir. Kuyunun dibindeki ejderha ise her insanın kaçınılmaz olan akıbetidir. Bal ise; insanın bu dünyada görmekle, tatmakla, işitmekle, koklamakla, dokunmakla, karşılaştığı o lezzettir ki ona kapılarak akıbetini unuttur ve ahiretini düşünmez olur.

Bu anlamlı Dünya tasviri ve biz aciz kulların akıbetini gördüğümüz bu hikâye bizleri düşünmeye ve anlam çıkarmaya iletmektedir.

4.1.2. Bölüm I: Kelile ile Dimne¹⁹⁶

Hikâyenin başına göre: Kral Debşelim, Filozof Beydeba'ya dedi ki:

—Bana, yalancı ve düzenbaz birinin araya girmesiyle sevgileri sona eren, aralarında nefret ve düşmanlık baş gösteren iki dostun halini bir misal ile göster.

Beydeba da şu cevabı verdi:

—Evvel zaman içinde Destavend taraflarında yaşlı bir adam vardı ki üç evlât sahibiydi. Bu oğullar yetiştikten sonra babalarının servetine dadandılar ve bu serveti yemeye başladılar. Bu oğullar iş güç sahibi olmadıkları için kendilerine bile hayrı dokunmuyordu. Babaları oğullarını bu halleri yüzünden azarladı ve oğullarına bu yanlış yoldan dönmeleri için öğüt vererek dedi ki:

—Oğullarım, dünya adamı üç şey peşinde koşar ve bunları ancak dört şeyle elde eder. Peşinde koşulan üç şey: Geçim bakımından geniş elli, insanlar arasında yüksek mevkili ve ahiret için hazırlıklı olmaktır. Bunları edinmek için lazım olan dört şey ise: Parayı en güzel yoldan kazanmak, kazanılan şeyi güzelce korumak, sonra da kazancımızı meyvelendirmek gerekir, son olarak da geçimimizi hayırlı bir şekilde sağlayarak kazancımızı akrabayı ve arkadaşları hoşnut edecek bir tarzda harcamaktır. Böylece ahirette de huzura kavuşmuş oluruz. Bunlardan birine riayet etmeyen kimse dilediğine varamaz.

¹⁹⁵ And, 2007: 39.

¹⁹⁶ Beydeba, 2017: 29-123.

Yaşlı adamın bu öğüdü oğulları üzerinde etkili oldu, onlar da bu sözlerin hayırlı olduğunu anlayarak ona göre hareket etmeye karar verdiler. Çocuklardan en büyüğü olan Meyyun bir ülkeye ticaret yapmak maksadıyla hareket etti. Yolda çamurlu bir yerden geçerken arabalardan birini çeken adı Şetrebe olan bir öküz çamura saplandı. Ne kadar uğraşılsa da Şetrebey'i çamurdan çıkaramadılar. Bunun üzerine Meyyun daha fazla zaman kaybetmemek için Şetrebe'nin yanına bir adamını bırakarak yola devam eder.

Bir süre sonra öküzün yanında boş boş durmaktan sıkılan adam tekrar kafileye doğru gider ve içinden hayvan dayanamadı öldü derim, diyerek Şetrebe'yi bir başına bırakır. Şetrebe'de daha sonra çamurdan kurtulup kendini gür çayırları olan bir ormana atar ve özgürce yaşamaya başlar, böylece hikâye başlamış olur. Şetrebe'nin bu semizleştiği ormanda, (TSMK R. 1022, 25v.) tasvirinde görülen ormanlar hükümdarı aslana hizmet eden yırtıcı hayvanlardan olan ve bu edebi esere ismini veren iki çakalı görmekteyiz. Birinin adı Kelile, diğerinin adı Dimne'dir¹⁹⁷ ve ikisi de zekâ, bilgi, edep sahibi idiler.

Bir gün Dimne kardeşi Kelile'ye dedi ki:

—Kardeşim, şu bizim aslana ne oluyor ki yerinden kııldamıyor?

Kelile cevap verdi:

—Sana ne! Bu işe karışmak bize gerekir mi?

Ardından Kelile kardeşi Dimne'ye, başkasının işine karışmaması için ibretlik bir hikâye olan kendisine ait olamayan bir işe ve söze karışan maymunun dülgerden bulduğu işi anlatır.

(TSMK R. 1023, 35v. ile TSMK R. 1022, 26r.)de paralel bir kompozisyon anlayışıyla tasvir edilmiş olan hikâyeye göre kereste kesmekte olan dülgeri izleyen maymunun bu seyir hoşuna gider, bir zaman sonra dülgerin başka bir iş ile meşgul olduğunda aynı dülger gibi kerestenin üzerine çıkar ama kuyruğu dülgerin kereste keserken kullandığı kama yarığına girer ve bu esnada kama düşer ve kuyruğu sıkışır. Bu durumu gören dülger kuyruğunun acısıyla boğuşan maymunu üstüne sopayla döver. Bu kıstasta başkasının işine karışmanın neden sonuç ilişkisi vurgulanmak istenmiştir.

Dimne, yükselme arzusunu yerine getirmek için aslanın huzuruna nasıl çıkacağını düşünürken ormanlar hükümdarı aslan bu sıralarda ormanın içlerinden gelen Şetrebe'nin

¹⁹⁷ Kelile ve Dimne adının menşesine baktığımızda: Sanskritçe Karataka ve Damanaka -*Sanskritçe'de Pañca-tantra olarak da adlandırılmıştır*- Çince'de Avadanas, Suryanice ve Arapça versiyonlarında Kelile ve Dimne adı ile de anılmıştır. Bunların dışında eser, Pehlevi -eski Farsça- ve Tibet edebiyatlarına da geçerek geniş bir coğrafyaya yayılmış ve altmıştan fazla dile çevrilmiştir (Çağdaş, 1962: 10; Orak-Berköz, 2013: 210). Bilinen en eski adı Sanskritçe Tantrākhyâyika'dır Pañca-tantra'nın. Kelile ve Dimne adı, Pehlevi'ye (M.530) ve Suryanice'ye (M. 570) ve daha sonra Arapça'ya (M. 750) naklolan hikâyelerdeki iki çakalın isminden alınmıştır. Kaybolan Sanskritçe metinde "Karataka" ve "Damanaka" olan çakalların adları, Suryaniceye aktarılırken "Kalilag" ve "Damnag"a dönüşmüştür (Kocaturk, 1964: 189; Orak-Berköz, 2013: 210).

böğürtülerinden korkmaktaydı. Bu fırsattan yararlanan Dimne, (TSMK R. 1022, 27r. ile yakın kompozisyon temalı bir benzeri olan TSMK R. 1023, 34v.)de tasvir edilmiş olan hikâyeye göre aslanın yanına giderek onunla sohbet eder ve konuyu Şetrebe'nin böğürtülenine getirir. Aslan sırrını açarak korkuttuğu belirtince Dimne'de bilginlerin sözü olan her sestten korkmamak gerektiğini vurgulayarak aslana, “*Tilki ile Davul*” hikâyesini anlatır.

(TSMK R. 1022, 29v.)de tasvir edilmiş olan hikâyeye göre tilkinin biri ormanda gezerken gürültülü birtakım sesler duyar. Seslerin geldiği yöne doğru ilerleyen tilki bir ağaca asılı bir vaziyette davulu görür. Rüzgârın tesiriyle ağacın dalları davula vurunca sesler geldiğini duyar ve davulu ağaca dolanmış bol etli iri cüsseli bir hayvan zanneder. Üzerine atılınca davul yarılır ve içinin boş olduğunu ve sadece gerilmiş bir tel olduğunu görür. Dimne burada aslana gür sesli iri cüsseli olan şeylerin içi kof olan şeyler olduğunu vurgulayarak, aslanın korkusunu yenmesini ve gözünde dostluk kazanarak mevki sahibi olmak istemektedir.

Dimne, ormanlar hükümdarı aslan ile görüşmesinden sonra izin alıp böğürtülerin olduğu yere giderek (TSMK R. 1022, 30v.)de tasvir edilmiş hikâyeye göre Şetrebe ile karşılaşır. Buluştuktan sonra öküzün bahsedilen hikâyesini dinler ve ardından bu ormanın bir hükümdarı olduğunu iletir.

Şetrebe ile görüştüktan sonra Dimne, (TSMK R. 1022, 31r.)de tasvir edilmiş olan hikâyeye göre canına bir zarar gelmeyeceği konusunda güvence vererek beraber aslanın huzuruna varırlar. Sonrasında aslan ile dost olan Şetrebe, zamanla aslanın kurultayında önemli mevkilere gelecektir.

Dimne'nin aslanın gözüne girmek için yaptığı bu iş ters teperek kendisinin sahip olmak istediği mevkiden olmasına sebep olacaktır. Dimne'nin bu durumdan ders alması için Kelile'de ona zahit bir adamın başına gelen olayları anlatır.

Hikâyeye göre zahitin birine hükümdarlardan biri muhteşem bir elbise vermiş. Hırsızın biri bunu görmüş, şunu zahitin elinden alayım demiş ve zahitin yanına vararak sana arkadaş olmak, senin bildiklerini öğrenmek ve senin ilminle amel etmek istiyorum demiş. Zahit de pek âlâ, diyerek onu yanına almış, sonra bir gün hırsız elbiseyi alıp götürmüştü.

Zahit elbisenin çalındığını görünce hırsızın peşine şehirlerden birine doğru giderken (TSMK R. 1023, 41r.)de tasvir edilmiş olan hikâyeye göre yolda iki yaban keçisinin boynuz boynuzla toslaştıklarını görür. İki keçinin vuruşu vuruşa kanları akar. Bu kanları gören bir tilki bu kanları yalayıp duruyorken, dövüşen iki yaban keçisi adım adım tilkinin kanları yaladığı yere varır ve tilki ikisinin boynuzları arasında kalarak bu çarpışmanın kurbanı olur.

Zahit bu manzarayı gördükten sonra gide gide bir şehre varır. Çok geç olduğu için geceyi geçirmek amacıyla bir yer arar ama umumhâne dışında bir yer bulamaz. Mecburiyet

karşısında bu ahlaksız evde gecelerken umumhâneyi işleten kadının bir olayına tanık olur. Bu ahlaksız kadının, bir ücret karşılığında çalıştırdığı genç kızlarından biri dostu ile zaman geçirip bu kadına para kazandırmamaktadır. Ahlaksız kadın da genç kızın dostunu, zahidi misafir ettiği gece öldürmeye karar verir. Gece geç vakit sarhoş olan bu adam genç kızla birlikte sızıp kalınca bu ahlaksız kadın bir kamyas vasıtasıyla adamın ağzına zehir akıtacakken adam o sırada aksırır, zehirde bu ahlaksız kadının boğazına kaçar ve onu öldürür. Zahit bu olaya şahit olunca bu ahlaksızlık yuvasından hemen ayrılmaya karar verir.

Zahit daha uygun bir yer aramaya koyulur ve (*TSMK R. 1022, 32v.*)de tasvir edilmiş olan hikâyeye göre bir eskicinin evinde misafir olur. Burada da zahit, eskici bir adamın evinde misafir olduğu gece eskicinin karısının dostuyla buluşmak için yaptığı oyuna tanık olur. Eskici, karısına bir arkadaşı tarafından içki meclisine davet edildiği için birazdan çıkacağını ve zahitin de ihtiyaçlarını görüp misafir etmesini söyler. Eskicinin karısı da zahiti odasına yerleştirdikten sonra kocasının yokluğundan yararlanmak ve dostuyla buluşmak amacıyla aracı olan hacamatçının karısına haber gönderir ve bilahare kendisinin de gelmesini iletir. Bir süre sonra eskicinin karısının dostu gelir ve eve girmek için haber beklerken o sırada eskici gelir ve bu adamdan şüphelenerek hiddetle eve girer ve karısını döver. Karısına güvenmediği için evin bir sütununa karısını bağlar kendisi de yatağına geçer. Bu sırada hacamatçının karısı gelir ve durumu görünce gizlice eskicinin karısının yanına gider. Eskicinin karısı da ben dostumla buluşmayı çok istiyorum, seni benim yerime bu sütuna bağlayayım bende bir süre dostumla görüşüp isteğime kavuşayım der. Hacamatçının karısı durumu kabul eder ve planlarını gerçekleştirirler. Bu sırada eskici, karısına seslenir lakin hacamatçının karısı tanınmamak için ses vermeyince eskici çok hiddetlenir yatağından fırladığı gibi bağlı kadının burnunu bir hamlede keser atar.

Dostuyla görüşüp rahatlayan eskicinin karısı durumu görünce çok üzülür ve tekrar arkadaşına kendisini bağlamasını ister. Hacamatçının karısı da kesik burnuyla evinin yoluna koyulur. Sabah olunca eskicinin karısı kocasının duyacağı ses tonuyla dualar eder ve eskici, karısının yanına gelince bir bakar burnu olduğu yerde duruyor. Eskicinin karısı da bak Allâh-u Teâlâ bana yaptığın bu haksız saldırının cevabını verdi. Burnumu tekrar eksiksiz bir şekilde oldurdu der. Eskici bu durumu görünce çok şaşırır ve karısından af diler ve bir daha karısını kıskanıp aşırıya kaçmayacağını söyler. Tüm bu olaylar ışığında zahit tüm mevzuya tanık olmaktaydı. Zahit baktı burada da ahlaksızlık bini bir para, deyip tekrar yola koyulur.

Bu sırada hacamatçının karısı kesip burunla ne yapacağını düşünüyorken sabah olmuştur. Sabah hacamatçı, eşraftan birini tedavi etmek amacıyla kalkmış hazırlanırken karısından alet edevatını istemiştir. Karısı da eşine sadece usturayı götürüp verir. Adam tüm

alet edevatı getir diyorum, diyerek hiddetlenir ve karısının üstüne usturayı fırlatır. Karısı da fırsat bu fırsat diyerek ay burnum! Diyerek yere yığılır ve kocasına bak ne yaptın burnumu kestin diyerek yaygara kopartır. Hatta o derece yaygara kopar ki iş mahkemeye düşer. Kadı durumu araştırır ve kısas¹⁹⁸ kararı verir. Bu sırada yola koyulan zahit bu mahkemeye de tanık olur ve söze girerek kadıya der ki:

—Ey kadı, bu işe şaşırma. Çünkü hırsız benim elbisemi çalan değil (Zahitin şahane bir elbise giymek için gösterdiği hırs). Tilkiyi öldüren iki yabani keçisi değil (İki kişinin felaketinden faydalanmak için bir kimsenin gösterdiği hırs). Ahlaksız kadını öldüren zehir değil (Çıkarı için adam öldürme hırsı). Hacamatçının karısının burnunu kesen de kocası değil (Elin kör ihtiraslarına hizmet ederek istifade etme hırsı). Bütün bunları biz kendimiz kendimize yaptık, der. Kadıya tüm olayları anlatır ve mahkeme sonuçlanır.

Dimne’de kardeşi Kelile’ye zayıf bir kişinin kendisinden daha güçlü düşmanla nasıl başa çıkabileceğini göstermek için bir misal verir.

(TSMK R. 1023, 45v. ile TSMK R. 1022 No. lu 35v.)de paralel bir kompozisyon anlayışıyla tasvir edilmiş olan hikâyeye göre bir karganın dağ tepesindeki bir ağaç üzerinde yuvası varmış. Ona yakın bir yerde büyük bir yılanın yuvası bulunuyormuş. Karga yumurtladıkça yılan onun yumurtalarını yutarmış. Karga da bu vaziyetten mahzun oluyormuş.

Günün birinde bu durumu bir çakala anlatır, oda ona başka bir misal anlatıp kendisini tehlikeye atmadan yılanı öldürmesi için şu akli verir:

—Şöyle bir uçarsın ve dikkat edersin. Kadınların süslendikleri mücevherlerden birini kapar gözlerden kaybolmayarak yılanın yuvasına doğru gelir, bu mücevherleri onun yuvasına atarsın. İnsanlar bunu görürlerse mücevherleri kurtarmak için yılanı öldürür. Sen de rahat edersin. Karga bu akli öğrenip uygulayınca isteğine kavuşur.

Dimne bu misal ile aslan ile Şetrebe’nin arasını yalan ve hileyle açmayı kafasında tasarladığını ve başarıya ulaşacağını umduğunu ayrıca kardeşine kendini haklı çıkarmak için hilenin kuvvetle yapılamayacak bir işi yaptığını anlatmak amacıyla bu misali vermiştir.

Dimne, aslan ile öküzün arasını yaparak dost olmalarını sağlamıştı ama zamanla aslan, öküz ile iyi bir dost olunca Dimne gözden düşme korkusuyla aslanın gözünde öküzü yani Şetrebe’nin itibarını yok etmek için türlü hilelere başvurur. Amacı tekrar hükümdarının nezdinde eski mevkisine kavuşup göze girmek ve daha iyi mevkilere gelmek istemektedir. Bu amaçla türlü türlü yalanlar söyleyen Dimne, isteğine kavuşarak Şetrebe’yi kandırmıştı.

¹⁹⁸ Tevrat’ta İsrâilîlogulları’na, “Cana can, göze göz, buruna burun, kulağa kulak, dişe diş... ve yaralamalara da birbirine kısas vardır. Kim kısası bağışlarsa bu kendisi için bir kefarettir. Ve her kim Allah’ın indirdiği ile hükmetmezse işte onlar zalimlerin ta kendileridir” diye yazdık (Mâide Suresi, 45. Ayet).

Şetrebe’de Dimne’nin yalan sözlerine inanınca üzüldü ve (TSMK R. 1023, 55v.)de tasvir edilmiş olan hikâyeye göre şu sözleri söyledi:

—Aslan bir sürü fena kimselerle düşüp kalkmaktadır. Kendisi bunlardan aslı faslı olmayan sözler işitmeye ve bunlara inanmaya alışmıştır. Fena kimselerle düşüp kalkmak, iyilerden şüpheye yol açabilir ve bu hal kişiyi hataya düşürebilir. Nasıl ki bir ördek suyun içinde Ay’ın akseden ışığını görerek onu balık sanmış, bu balığı avlamak için uğraşmış ve bu tecrübeyi birkaç defa tekrar ettikten sonra onun avlanamaz bir şey olduğuna hükmederek vazgeçmişti. Daha sonra ertesi gün aynı suyun içinde hakiki bir balık gören ördek, onu geceleyin gördüğü aksin tıpkısı sanarak artık onun avlamaya kalkışmamıştı.

Daha sonra Şetrebe, aslanın kendi etini yemeyi kafasında kurduğunu işitince şu sözleri de söyler:

—İyi ve masum bir kimse etrafında hilekâr ve zalim kimseler toplanacak olursa onu muhakkak ki helake uğratırlar. Nasıl ki kurt, çakal ve karga bir olarak devenin helakine sebep olmuşlar ve bunu yapmaları için ona hıyanet etmeleri ve onu aldatmaları kâfi gelmiştir.

Hikâyeye göre bir aslan, insanların geçtikleri yola yakın bir ağaçlıkta yaşıyormuş. Bir kurt bir karga ve bir çakaldan ibaret üç arkadaşı varmış. Günün birinde birtakım çobanlar buradan geçerken yanlarında birtakım develer bulunuyormuş, develerden biri geride kalarak ağaçlığa girmiş ve aslanın yanına varmış ve tanışıp dost olmuşlar. Derken günün birinde aslan ava çıkmış ve (TSMK R. 1023, 57r.)de tasvir edilmiş olan hikâyeye göre bir fil ile karşılaşarak şiddetli bir mücadeleye girmiş, sonunda yaralı bereli bir halde filin elinden kurtulmuş ve yaralarından kan aka aka geri dönmüş.

Aslan yaralı olduğu için avlanamıyordu bu yüzden aslan ve çıkarıcı dostları açlıktan kırılmaya başladılar. Aslanın bu çıkarıcı dostları da bir oyun planlayarak kendi aralarında deveyi oyuna getirip etini yemeyi arzuladılar. Bu üç çıkarıcı sahte dostlar planlarını uygulamak için yanına deveyi de alıp aslanın huzuruna gittiler. Tek tek hepsi söze girip aslana etini sundular ama sözleştikleri gibi birbirlerini kötileyince aslan razı olmadı sıra deveye gelince beni de aynı şekilde karşılarlar düşüncesiyle etini sununca bu üç fırsatçı, çok iyi bir düşünce diyerek aslanın ona saldırmasını sağlamışlardı. (TSMK R. 1022, 44r.)de tasvir edilmiş olan hikâyeye göre oyuna gelen deve, aslan ve bu üç çıkarıcı hayvana yemek olmuştur.

Bu misali anlatan Şetrebe: “İyi ve masum bir kimse etrafında hilekâr ve zalim kimseler toplanacak olursa onu muhakkak ki helake uğratırlar.” diyerek, hikâyenin felsefi mesajını vermektedir.

Dimne, Şetrebe ile aslanın arasını açtıktan sonra Şetrebe’ye akıl verir. Dimne’nin bahsettiği misal de zayıf sayılan, hakir görülen düşmanın hor görülmemesi gerektiğini hele bu türlü bir düşman dirayetliyse ve yardımcı toplamaya muktedir ise onu katien hor görmemek

icap eder, der. Zayıf düşmana bu şekilde saygı göstermek icap ettiğine göre cesur ve cüretkâr olan düşmana karşı ne yapmak lazım geldiğini düşünmek gerek, diyerek düşmanını zayıflığı yüzünden hor gören kimse Taytava kuşunun, deniz perisinden uğradığı hâle uğrar diyerek yan hikâyeye başlar.

Deniz kuşlarından olan Taytava kuşunun yurdu deniz sahili üzerinde idi ve dışısiyle birlikte yaşamaktaydılar. Yavrulama zamanları erişince, aralarında ne yapacaklarını tartışarak konu deniz perisine gelir çünkü deniz perisinin suları kabartıp yavrularını silip süpürmesinden çekinmektedirler. Dişi; erkeğinin deniz perisinden çekinmediği için olduğumuz yere yavrula, burası bize uygun bir yer, su ve çiçekler yanıımızdadır demesine karşı çıkarak deniz perisinden korktuğunu belirtir ve “*Kazların Taşıdığı Kaplumbağa*” hikâyesini anlatır.

(TSMK R. 1023, 60r. ile TSMK R. 1022, 45r.)de paralel bir kompozisyon anlayışıyla tasvir edilmiş olan hikâyeye göre sazlı bir gölde iki kaz yaşıyordu. Burada bulunan bir kaplumbağa ile kazlar arasında sevgi ve dostluk vardı. Çok geçmeden gölün suyu çekildi, kazlar da kaplumbağaya veda etmek için yanına geldiler.

Kaplumbağa:

—Beni de yanınızda götürün, diyerek rica etti.

Sonrasında iki kaz bir değneğin iki ucunu tutup kaplumbağaya da:

—Sen de ağzınla değneğin ortasını tutar biz de uçar beraber gideriz. Yalnız bizi gören insanların söylediklerini iştirsen sakın onlara cevap vermeyi kalkışma diyerek öğüt verdiler.

Ardından bu üçlü havalandığında bunları görenler:

—Ne tuhaf şey iki kaz bir kaplumbağayı almış götürüyorlar, dediler.

Kaplumbağa bu sözleri işitince dilini tutamadı ve:

—Gözleriniz kör olsun, diye bağırdı. Fakat ağzını açar açamaz yere düştü ve öldü.

Hayırseverlerin verdiği öğüdü dinlemeyenin başına kazların sözünü dinlemeyen kaplumbağanın başına gelen gelir, denilerek hikâyenin felsefi mesajı verilir.

Hikâyenin en can alıcı yeri olan; Dimne aslanı öküze, öküzü de aslana karşı kışkırttıktan sonra Kelile’nin yanına gitti. İkisi karşılaşıncı Dimne kurduğu bu oyunun sonunu görmek aslanla öküzün mücadelesini seyretmek, aralarında neler olacağını görmek için Kelile ile birlikte yola koyuldular.

Şetrebe, aslanın yanına girince onun Dimne tarafından tarif olunan şekilde kuyruğunun üzerinde oturduğunu gördü ve kendi kendine:

—Hükümdarlara arkadaş olmak göğsünde bir yılan taşımak gibidir ki yılanın ne zaman zehrini akıtacağı keşfedilmez, dedikten sonra aslan öküze bakarak Dimne’nin anlattığı belirtileri görünce öküzün kendisiyle dövüşmek üzere geldiğini hükmederek yerinden fırladı

ve ikisi arasında (TSMK R. 1023, 61r. ile TSMK R. 1022, 47v.)de paralel bir kompozisyon anlayışıyla tasvir edilmiş olan hikâyeye göre mücadele başladı.

Şetrebe ile ormanlar hükümdarı aslan boğuşuyorken, Kelile misaller vererek Dimne'nin yanlış yaptığını anlatıyordu bu misallerden biri olan “*Hilekâr ile Budala*” adlı ibretlik hikâye anlatılır.

(TSMK R. 1022, 49r.)de tasvir edilmiş olan hikâyeye göre bir hilekâr ile bir budala bir ticaret işinde ortak olarak yola çıkmışlar. Yolda budala bir iş için geride kalmış ve içinde bin altın olan bir kese bulmuş ve hilekâr ortağına da haber vermiş. Bunun üzerine ikisi şehirlerine dönmeye karar verip şehre yaklaştıkları sırada altını paylaşmak üzere bir kenara çekilirler.

Budala:

—Altınların yarısını sen al yarısını da bana ver, der. Hâlbuki hilekâr bütün altını almayı kafasında tasarlıyordu.

Hilekâr:

—Hayır, ortaklığımız devam ettirelim ve bu sayede aramızdaki dostlukta devam etsin. Ben buradan bir miktar nafaka alayım sen de onun kadar al. Altının gerisini şu ağacın dibine gömelim. Çünkü burası çok emin bir yerdir, altına tekrar ihtiyacımız olduğunda beraber gelir lazım olan miktarı alır gerisini de saklarız.

Ardından altını gömüp şehre giderler, çok geçmeden hilekâr geri dönüp altınların hepsini alıp çukuru tekrar düzelterek şehre döner. Budala bir süre sonra hilekârı bulup altına ihtiyacı olduğunu söyler ve beraber altını gömdükleri ağacın yanına giderler, yeri kazarlar ve bir şey bulamayınca hilekâr üste çıkararak olay çıkartır ve altını budalanın aldığını söyler. İşbu, olay kadıya intikal eder. Kadı olayı soruşturur tarafları dinler, hilekâr davacı taraf olduğu için kanıt sunmak zorundadır ve kadıya,

Hilekâr:

—Ağaç benim tanığımdır ağaca soralım, der.

Tabii önceden babasını ağacın yarığına gizleyen hilekâr kendince kadıyı kandırmak istemektedir. Kadı bu olayın içinde bir iş olduğunu anlayıp davalı ve davacı tarafla beraber şahitlerle ağacın olduğu yere giderler.

Kadı:

—Ağaca altınları kim aldı, diye sorar.

Ağacın yarığındaki hilekârın babası:

—Altınları budalanın aldığını, söyler.

Kadı şüphesinden emin olur ve emir vererek ağacı yaktırır. Yanan ağaçtan can havliyle kendini dışarı atan hilekârın babası, kadı önünde af diler ve gerçeği anlatır. Sonra gereken ceza verilir.

Kelile bu misali Dimne'ye hilekârlığın ve aldaticılığın ancak zarar getireceğini göstermek için anlatsa da artık iş işten geçmiştir. Ormanlar hükümdarı aslan, öküzü bu misal anlatılırken günahsız yere öldürmüştü ve içine şüphe düşmüştü...

Kelile ile Dimne hikâyesinin sonuna gelinen bu bölümde, Şetrebe'yi öldürmek yüzünden pişman olarak aradaki dostluğu ve onun hizmetlerini hatırlayan hükümdar aslan çok mahzun olmuştur. Sonrasında kaplan, bir gece aslanın yanında kalmış ve gece yarısına doğru yuvasına giderken yolu üzerinde Kelile ve Dimne'nin oturdukları yerin yakınından geçerken bunların konuştuklarını duyar ve dinlemeye karar verir. Ardından Dimne'nin, Şetrebe konusunda suçlu olduğunu işitir. Kaplan bu sözleri dinledikten sonra hemen geri dönüp durumu aslanın anasına anlatır ve kendisinin bu bilgiyi söylediğinin sır olarak kalmasını ister

(TSMK R. 1023, 74r. ile yakın kompozisyon temalı bir benzeri olan TSMK R. 1022, 56r.)de tasvir edilmiş olan hikâyeye göre sabahleyin aslanın anası hükümdar oğlunun yanına giderek durumu anlatır. Aslan da kurmaylarına emir vererek mahkeme kurulmasını ister ve Dimne suçlu bulunur ve öldürülür.

Hikâyenin ana felsefesine bakıldığında ise: Yalancı ve düzenbaz birinin araya girmesiyle sevgileri sona eren, aralarında nefret ve düşmanlık baş gösteren iki dostun halini zincirleme hikâyeler ve açıklayıcı tasvirler vasıtasıyla okuyucuya derin anlamlar verilmek istenmiştir.

4.1.3. Bölüm II: Karga ile Fare¹⁹⁹

Hükümdar Debşelim Filozof Beydeba'ya dedi ki:

—Sevişen iki kimsenin arasına giren yalancı ve hilekârın aradaki sevgiye nasıl son verdiğini, kendisinin de hangi akıbeta uğradığını anlatan misali dinledim. Şimdi de birbirine samimi bağla bağlanan dostlar arasındaki sevginin nasıl başladığını ve birbirinin dostluğundan nasıl pay aldıklarını anlamak istiyorum.

Filozof bunun üzerine; güvercin, fare, karga ve daha sonra devam eden hikâyeye eklenen ceylanın başından geçenleri anlatır.

(TSMK R. 1023, 81r. ile TSMK R. 1022, 62r.)de paralel bir kompozisyon anlayışıyla tasvir edilmiş olan hikâyeye göre bir avcının ağına takılan Mutavvaka diye tanınan ve güvercinlerin beyi olan bir güvercin kurmaylarıyla birlikte ağa takılır. Bu duruma şahit olan

¹⁹⁹ Beydeba, 2017: 127-148.

Karga olayı izlemeye karar verir. Güvercinler avcı gelmeden el birliği yaparak hepsi havalanır ağ ile birlikte uçmaya başlarlar. Mutavvaka'nın dostu, farenin bulunduğu yere doğru süzülürler. Karga ise güvercinleri takip eder. Güvercinler süzüle süzüle farenin olduğu yere varıp inerler. Fare durumun farkına varıp ağı kemirerek dostuna yardım eder ve güvercinler özgürlüğüne kavuşur. Karga da farenin neler yaptığını görerek onunla dost olmak ister. Ardından hikâye iç içe girerek zincirleme olarak devam eder.

Hikâyenin ana felsefesi olarak candan dost olup el birliği yapanların her güçlükten geldiğini göstermektedir ve iki kişi arasında oluşan dostluğun nasıl başladığını da Filozof anlatmış olur.

Devam eden hikâyeye göre fare, karga ile dost olduktan sonra karga, fareyi diğer bir dostu olan kaplumbağa ile tanıştırır. Ardından fare bir hikâye anlatmaya başlar. Hikâyede kendisinin önceden bir zahitin evinde yaşadığını ve zahite gelen bir misafirin anlattığı misalden bahseder. O misafir gezginmiş başka bir yerde misafir iken adam ve karısı konuşuyorlarmış:

Adam:

—Yarın yemeğe birçok arkadaşımı çağıracağım onlara yemek yap, demiş.

Karısı:

—Sen ancak çocuklarını doyurabilecek bir adam olduğun halde başkalarını yemeğe nasıl çağırıyorsun! Ayrıca sen bir şey biriktirmeyen bir adamsın, demiş. Adam da karşılık olarak “*Açgözlü Kurdun Sonu*” misalini verir.

(TSMK R. 1023, 86r. ile TSMK R. 1022, 66v.)de paralel bir kompozisyon anlayışıyla tasvir edilmiş olan hikâyeye göre avcının biri; sadağını ve yayını alarak bir gün ava çıkar ve çok uzaklaşmadan bir ceylan vurur, sonra ceylanı taşıyarak evine dönerken yolda bir yaban domuz dikilir avcı buna bir ok atar, ok hayvana isabet etse de yaban domuz avcıya can havliyle saldırır ve ikisi de ölür.

Derken bir kurt gelir bunları görünce:

—Bu adam, ceylan ve domuz beni uzun zaman beslemeye yeter. Fakat evvela bu yayın kirişi²⁰⁰ ile başlayayım onu yer ve bugünlük onula idare ederim, der. Kirişi yemeye başlar, fakat kirişi keser kesmez yay kurdun boğazına fırlar ve onu öldürür.

Hikâyenin felsefesine baktığımızda ana düşünceye ek olarak biriktirmenin ve toplamanın öyle hayırlı bir şey olmadığı vurgulanmaktadır.

²⁰⁰ Kiriş: Yayın iki ucuna takılan oku fırlatmaya yarayan bir kaytandır. Çok sayıda liften örülen ipe “*çile, kiriş veya ibrişim*” denirdi. Eskiden küçükbaş hayvan bağırsağı günlerce kaynatılır sonra gölge yerde büküle büküle kurutularak kiriş elde edilirdi. Osmanlı Dönemi’nde saf ipekten bu ürün elde edilmeye başlanmıştır (Özden, vd., 2009: 161).

4.1.4. Bölüm III: Baykuşlar ve Kargalar²⁰¹

Hükümdar Debşelim, Filozof Beydeba'ya candan dost olup elbirliği yapanların halini anladığını, şimdi de bana öyle bir düşmandan bahsedin ki onun oyunlarına aldanmamak gerektiğini anlatan bir misal dinlemek ister. Beydeba da “*Baykuşlar ve Kargalar*” adlı ana hikâyeyi anlatmaya başlar.

Hikâyede, kargalar kralı halkıyla beraber baykuşlar kralı ve askerlerinin saldırısından dolayı bozguna uğramıştır. Bunun üzerine kargalar kralı beş veziriyle birlikte toplantı yapar. Beşinci vezir duruma uygun misaller vererek cevap aramaktadır.

Kral:

—Baykuşlar ve kargaların arasının ilk olarak nasıl açıldığını sorar.

Beşinci Vezir:

—Bir zamanlar, serçeler kendilerine bir kral arıyormuş baykuşların tebaasına girmeyi düşünüyorken bir karga gelip yanlış düşündüklerini söyleyerek bir misal verir.

(TSMK R. 1023, 103v. ile TSMK R. 1022, 77r.)de paralel bir kompozisyon anlayışıyla tasvir edilmiş olan hikâyeye göre fillerin yaşadığı bir ülkede yıllarca süren kuraklığın ardından filler çok sıkıntı yaşamışlar. Ardından göç eden filler, Ay Pınarı diye anılan bol sulu bir pınar bulup susuzluklarını giderirler. Ancak bu pınar tavşanlara ait bir bölgede olduğu için filler tavşanları ezip geçmişlerdi. Tavşanlarda hükümdarlarına gidip durumu bildirince tavşanların içinde adı Firuz olan akıllı ve kurnaz bir tavşanı hükümdar, fillere elçi olarak göndermeye karar verir.

Elçi mehtaplı bir gecede fillerin bulunduğu yere gider ve fillerin kralına beni Ay, elçi olarak gönderdi ve dedi ki:

—Benim adımla taşıyan pınardan su içip bulandırdığınız için size elçi gönderdiğini, helak olamamak için bu durumdan vazgeçmenizi söylüyorum, diyerek Firuz mesajı iletir.

Sonrasında Firuz mesaja ek yaparak:

—Eğer şüpheniz varsa pınara gidin.

Fillerin kralı bu sözlerden etkilenerken elçi ile birlikte pınara giderler ve pınarda Ay'ın aksini görürler.

Elçi:

—Fil kralına hortumunla sudan çek ve yüzünü yıka, der. Dediyini yapan fil hortumunu suya uzatınca Ay'ın aksinin dalgalandığını görür ve Ay'ın titrediğini sanarak korkar.

Fil:

—Ay'a secde eder kendisinin ve tebaasının artık Ay Pınarı'nı bulandırmayacağını söyler.

²⁰¹ Beydeba, 2017: 151-179.

Karga bu hikâyeyi anlattıktan sonra baykuşların hilekâr, aldatıcı ve yalancı olduğunu bu misalle vurgular ve başka misaller vermeye devam eder.

Hikâyeyi anlatan karganın önceden yuvasının yakınında komşu bir keklik varmış. Günün birinde keklik kaybolmuş. Kekliğin yuvasına bir tavşan gelip yerleşmiş. Tavşan bir müddet burada kaldıktan sonra keklik günün birinde gelip tavşanı yuvasında görünce hırgür çıkmış.

Sonrasında ikisi anlaşamayınca:

Keklik:

—Şurada bir hâkim kedi vardır ona gidelim davamızı arz edelim, zira kendisi sadece ibadet ile meşgul olan ve et yemeyen ermiş bir kedidir, demiş.

Tavşan:

—Pek âlâ diyerek gitmişler.

(TSMK R. 1023, 104r.)de tasvir edilmiş olan hikâyeye göre kedi bunları görünce hemen numaradan ibadete başlamış ve gelen keklik ve tavşanı kendisinin huşû içinde olduğuna inandırmıştı. Sonrasında davalarını dinlerken kulaklarını ağır işitiyor diyerek ikisini yamacına çekip üzerlerine atlayıp boğar.

Karga bu misali verip baykuşların bahsettiği bu kötü sıfatların hepsini bünyelerinde barındırdığını aktarmak isteyerek baykuşların tebaasına girmemelerini tavsiye etmiştir. Karga bu misalleri anlatırken bir baykuş da dinlemekteymiş bu anlatılanları, sonra hükümdarına anlatınca bu vaziyeti baykuşlar ve kargalar arasında husumet başlamış oldu.

Hikâyeyi anlatan kargalar kralının beşinci veziri baykuşları alt etmek için bir oyun planladığını belirtir ve bir misal ile vurgular.

(TSMK R. 1022, 79v.)de tasvir edilmiş olan hikâyeye göre zahit bir adam kurban etmek amacıyla semiz bir koç alıp yurduna götürüyordu. Birtakım hilekârlar onu görerek bu koçu zahitin elinden almak için sözleştiler.

Bunlardan biri zahite yaklaşarak:

—Ey zahit, bu köpeği ne diye bağlamış götürüyorsun.

Daha sonra ikincisi zahite yaklaştı ve arkadaşına bakarak anlattı:

—Galiba bu adam zahit değil, zahit bir adamın bu şekilde bir köpeği sürükleyip götürmesi görülmüş bir şey değildir. Sonuncu adam da yaklaşıp bu şekilde ağız birliği yapınca nihayet zahit de hayvanı salıvermiş, ötekilerde hayvanı alıp götürmüştü.

(TSMK R. 1022, 80r.)de tasvir edilmiş olan hikâyeye göre yukarıda bahsedildiği gibi hile ile muradına eren hilekârların bu oyununu anlatan kargalar kralının beşinci vezirini bu tarz bir hile ile baykuşlar kralı huzuruna çıkararak kendini onlara iyi gösterir ve kargalar kralı

tarafından kovulduğunu anlatır. Daha sonra kargalar kralının beşinci veziri, gizli planını gerçekleştirerek baykuşlar kralının güvenini kazanır ve aralarında bir süre yaşar. Sonrasında baykuşların tüm zayıf noktalarını öğrenip kargalar kralının yanına gider ve bildiklerini anlatır. Bu sayede kargalar, baykuşların zayıflıklarından yararlanıp bir gece saldırarak onları bozguna uğratırlar.

Filozof Beydeba, “*Baykuşlar ve Kargalar*” adlı ana hikâyeyi tamamlayarak öyle bir düşmandan bahseder ki düşman ister zayıf ister güçlü olsun bu tarz oyunlara aldanmamamız gerektiğini vurgulamaktadır.

4.1.5. Bölüm IV: Maymun ile Kaplumbağa²⁰²

Kral Debşelim; Filozof Beydeba’ya “*Baykuşlar ve Kargalar*” hikâyesini dinledim, şimdi bana bir iş peşinde koşan ve onu elde ettikten sonra kaybeden kişi hakkında bir misal söyle, deyince Filozof da erkek kaplumbağanın hikâyesini anlatır.

(TSMK R. 1023, 123v. ile TSMK R. 1022, 92v.)de paralel bir kompozisyon anlayışıyla tasvir edilmiş olan hikâyeye göre bir gün maymunların hükümdarı olan Mahir adlı bir maymun yaşlandığı için kendi hânedanından genç bir maymun tarafından tahtı ele geçirilip ardından sürülmüştür. İhtiyar maymun da deniz sahiline gelerek bir incir ağacına yerleşmişti. Maymun bir gün incir yerken bir incir elinden suya düşünce suyun çıkardığı ses hoşuna giderek ne zaman bir incir yerse bir tane de suyu atıyordu. Meğer bir kaplumbağa da oradan geçerken maymun dostluk namına bana incir atıyor, diye maymuna yanaşıp, tanışıp dost olmuşlar. Bu böyle devam ederken dişi kaplumbağa bu dostluğu kıskanıp arkadaşıyla oyun yapıp erkek kaplumbağaya haber gönderirler. Mevzuya göre dişi kaplumbağa çok hasta olmuştur iyi olması için maymun yüreği yemesi gerekiyormuş. Bu haberi alınca erkek kaplumbağa maymunu kendi evine çağırarak misafir olmasını istemiş maymunda durumu kabul etmiştir.

Kaplumbağa maymun dostunu sırtına alıp giderlerken kaplumbağa sıkıntıdan başını eğince maymun işkillenmiş ve durumu sormuş bu olay birkaç kere daha devam edince kaplumbağa da durumu anlatmış.

Maymun durumun ciddiyetini kavrayınca kaplumbağaya oyun yaparak:

—Bunu daha önce niye söylemedin biz maymunlar başkasının haremine giderken yüreğimizi yurdumuzda bırakırız, geri dönelim ve yüreğimi bıraktığım yerden alalım demiş.

Bu ikili tekrar geri dönmüşler sahile yanaşınca maymun ağacına atlamış ve kaplumbağaya “*Yüreksiz ve Kulaksız Eşek*” misalini anlatır.

²⁰² Beydeba, 2017: 183-191.

(TSMK R. 1022, 94r.)de tasvir edilmiş olan hikâyeye göre bir aslan hastalığa yakalandığı için yerinden kıpırdayamıyormuş. Çakalın biri aslanın iyi olması için bir eşeğin kulağını ve yüreğini yemesi gerektiğini söylemiş. Bir gün çakal, sahibinden kaçmış bir eşeğe ormanda rastlamış ve eşeği kandırıp aslana götürmüş. Aslan da son can havliyle eşeği boğmuş tam eşeğin kulaklarını ve yüreğini yiyecekken, çakal kafasında kurduğu planı uygulamak için önce aslana derede yıkanması gerektiğini tembih etmiş. Aslan, boğduğu eşeğin kulağını ve yüreğini yemeden önce dereye girip yıkanırken, çakal tabiatına uygun davranıp hazır boğulmuş eşeğin etini aslanın kendisine bırakması amacıyla eşeğin kulağını ve yüreğini yemiştir. Aslan, derede yıkanıp gelince eşeğin kulağı ve yüreği olmadığını görür ve ne bu hal diye sorduğu vakit çakal da bu eşeğin kulağı ve yüreği yokmuş, siz etiyle karnınızı doyurun demiştir. Lakin çakal, aslana pek hayırlı bir eşek olmadığını vurgulayarak eşeğin etinin kendisine kalacağını ummuş ve tabiatına uygun bir şekilde planını gerçekleştirerek hazır boğulmuş eşeğin eti kendisine kalmıştır.

Bir iş peşinde koşan ve onu ele geçirdikten sonra kaybeden kimsenin timsalini bu misalle anlamış oluruz.

4.1.6. Bölüm V: Fare ile Kedi²⁰³

Kral Debşelim, Filozof Beydeba'ya der ki:

—Düşmanları tarafından çevrilen ve her nereye baksa düşmanlarıyla karşılaştığı için helake uğrayacağına inanan fakat bu beladan kurtulmak için düşmanlarının bir kısmıyla dost olan ve bunlarla barışmak karşılığında tehlikeden kurtularak kendilerine dostluk gösterenlere vefakârlıkla karşılık veren bir kimseye ait misal istiyorum, dedi.

Filozof da gelincik ve baykuş tarafından kısıpaca alınmış farenin, canını kurtarmak için başka bir düşmanı olan kedi ile olan misalini anlatır.

(TSMK R. 1022, 99r.)de tasvir edilmiş olan hikâyeye göre fare iki düşmanı tarafından kısıpaca alındığı için ne yapacağını bilmiyorken bir bakmış büyük bir ağacın altında bir kedi avcının tuzağına düşmüş debeleniyor. Fare, kedinin yanına gidip ikimiz de belaya düştük ben senin iplerini dişlerimle kesersem sen de beni bu gelincik ve baykuştan kurtarırın böylece ikimiz de bu vartadan kurtuluruz. Ama sen de benim düşmanımsın seni bu bağlı olduğun iplerden kurtarırsam bana zarar vermeyeceğini bilemem, dedi.

Kedi de eğer beni kurtarırsan sana vefa borcum olur ve aramızdaki düşmanlıkta kaybolur deyince fare, kedinin bağlarını keser. Bu sırada kediye yanaştığı için fareyi kısıpaca

²⁰³ Beydeba, 2017: 203-209.

alan gelincik ve baykuş vazgeçip giderler. Ama fare, kedinin kendisine vefa borcu olduğu halde temkinli olarak bu dostluğu uzaktan idare eder.

Ne de olsa kendinden güçlü bir dostla fazla yakın olmak pek hayırlı olmaz. Böylece Filozof Beydeba tam olarak Kral Debşelim'i tatmin edecek bir misal anlatmış olur.

4.1.7. Bölüm VI: Kral ile Kuş²⁰⁴

Kral Debşelim, Filozof Beydeba'ya birbirlerine kin bağladıkları ve birbirlerinden intikam almak istedikleri için birbirine güvenmemeleri icap eden kimselerin durumunu anlatan bir misal sorar. Filozof Beydeba da “*Kral ile Kuş*” misalini anlatır.

(TSMK R. 1023, 138r.)de tasvir edilmiş olan hikâyeye göre Hindistan hükümdarlarından adı Feridun olan biri varmış ve Fenze adlı bir kuş ile bu kuşun yavrusunu severmiş çünkü kuş ile yavrusu çok güzel konuşurlarmış. Bir gün kral bu iki kuşu karısına emanet eder, bir zaman sonra kralın karısı çocuk sahibi olunca şehzade yavru kuşla beraber oynamaya başlar. Ana kuş her gün uçup bilinmeyen diyarlara gidip bilinmeyen bir meyve ile bunları besliyormuş bu yüzden şehzade ve yavru kuş süratle gelişmişler.

Bir gün yavru kuş, şehzadenin üstüne pisleyince şehzade kızıp yavru kuşu bacaklarından yakalayıp yere çalmış ve kuş hemen ölmüş. Bu durumu gören ana kuş şehzadenin gözünü oyarak öç almış ve harem odasının tepesine konmuş, ardından kral gelince durumu tartışmışlar.

Kral, ödeştiklerini söyleyerek ana kuşu ele geçirmek niyetiyle güzel sözler söylese de ana kuş, birbirlerine kin bağladıkları ve birbirlerinden intikam almak istedikleri için birbirine güvenmemeleri icap eden kişiler yakın olmamalı dedikten sonra bir misal verir.

(TSMK R. 1023, 140r.)de tasvir edilmiş olan hikâyeye göre bir zamanlar adı Gül olan güzeller güzeli bir kız ile kocakarı anası bir başına yaşıyorlarmış. Bir gün bu kızcağız çok hastalanmış yataklara düşmüş. Kızın anası, kızının öleceğinden korkarak günlerce Allâh-u Teâlâ'ya yakararak dualar etmiş bir duasında Azrail aleyhisselama kızımın canını alma benim canımı al diye yakarıyormuş. O sırada bu kocakarının siyah bir ineği varmış ve kocakarı dua ederken çayırdan geldiği gibi konağa ya da çadıra dalmış ve bir güğümden su içmeye başlamış ama hayvan başının sıkıştığının farkına varamamış, başının sıkıştığını anlayan hayvan güğümü başından çıkaramayınca böğürmeye başlamış. Kocakarı bu böğürtüleri duyunca gerçekten Azrail aleyhisselamın geldiğini zannetmiş ve kocakarıyı bir anda ölüm korkusu sarınca benim canımı alma bak ölecek olan kızım, diye sayıklamaya başlamış.

²⁰⁴ Beydeba, 2017: 213-220.

Bu misali veren Ana kuş, canın tatlılığını vurgulayarak evlat sevgisinin de can gibi tatlı olduğunu hükümdara aktarmak istemiş ve evladının öcünü almaktan vaz geçmeyeceğini tekrar belirtmişti.

4.1.8. Bölüm VII: Aslan ile Çakal²⁰⁵

Filozof Beydeba, suç işlemediği halde cezaya uğrayan ve kusur etmediği halde gözden düşen bir kimseyi tatmin etmeyi anlatan bir misal olarak “*Aslan ile Çakal*” hikâyesini anlatır.

(TSMK R. 1023, 148r.)de tasvir edilmiş olan bu kompozisyon ilgili kısımda bahsedildiği gibi el yazmasında “*Aslan ile Çakal*” bölümünde yer alsa da bu hikâyeyi desteklememektedir. Hikâyeye göre çakalın biri birtakım dişi çakallar, kurtlar ve tilkiler ile bir köşede yaşıyormuş fakat diğerlerine uymadan züht ve iffet içinde yaşıyor tam bir derviş gibi hareket ediyormuş. Bir gün salâh ve takvasıyla meşhur olunca o civarda yaşayan bir aslan onun şöhretini duyar ve çakalı görmek ister. Ardından bir araya gelen çakal ve aslan sohbet ve muhabbet ederek keyifli zaman geçirirler. Aslan bu çakalı kendi himayesine alarak önemli bir mevki vermek ister. Çakal önceleri bu mevkiyi istemese de aslan zorlayınca,

Çakal:

—Eğer benim mevkimden dolayı bana husumetlik yaparak hükümdarı aleyhimde kışkırtmak istedikleri takdirde bütün dileğim hükümdarın hakkımda hüküm verme hususunda acele etmemesi ve durumu araştırmasını istemesidir.

Aslan sözünü verir ve gel zaman git zaman çakal aslanın nezdinde başvezirlik konumuna kadar yükselir sonra bu duruma hasetlik eden bazı kişiler, bir gün aslanın yiyeceği eti alıp çakalın evine sakladılar, aslan da yemek vakti etini sorunca bu sözleşmiş kişiler laf kalabalığı yaparak bu etin çakalın evinde olduğunu söyleyince aslan emir vererek çakalın evi araştırılır. Et çakalın evinden çıkınca aslan çok öfkelenir ve çakalın tutuklanmasını emreder.

Bu olaylar ışığında görevde olan çakal olayların farkında değildir. Çakala tez bir elçi gönderilir, çakal durumu öğrenince çok üzülür. Ardından tutuklanan çakal tam idam edilecekken aslanın anası hükümdar oğlunu uyararak aceleciliğin bir hükümdara yakışmayacağını aceleciliğin sonu pişmanlık olur diyerek dostu çakalın et yemediğini senin yemeğin olan eti evinde bulundurmasının tek mantıklı hikâyesi olacağını bir komplo olduğunu vurgular. Aslan, çakal ile ilk tanıştıkları zamanki sözünü hatırlar ve durumu özel olarak araştırıp öğrenince çakalın suçsuz olduğunu anlar.

Aslan, çakalı makamına çağırıp özür diler ve komplocuların cezasını verir. Sonrasında çakalı eski mevkiğine geri kavuşturur ve dostlukları daha da pekişir.

²⁰⁵ Beydeba, 2017: 223-233.

4.1.9. Bölüm VIII: Zahit ile Misafiri²⁰⁶

Filozof Beydeba, Kral Debşelim'e kendisine gerekli olan bir işi bırakıp kendisine uymayan bir işin peşinde koşan ve ona erişemeyerek şaşkınlık içinde kalan kimseyi gösteren bir misal olarak "*Zahit ile Misafiri*" adlı hikâyeyi anlatır.

Derler ki Kerk'te ömrünü ibadet ile geçiren bir zahit varmış. Günün birinde zahite bir misafir uğramış. Zahit misafire hurma ikram etmiş, ikisi de bu hurmaları yemişler ve sohbete dalmışlar. Gel zaman git zaman misafir, zahiti çok sevmiş. Zahit, İbrani dilini de biliyormuş yanındaki başka bu dili bilen bir kişiyle konuşunca misafir bu dilden çok etkilenmiş ve öğrenmek istemiş. Zahitten kendisine bu dili öğretmesini istemiş, zahit ise bu dil başka dillere benzemez öğrenmek zor iştir ve belli bir yaşta başlayıp sürekli çalışması gerektiğini söylemiş. Misafir ısrar edince onu kıramamış ve bir iki ders yapmışlar lakin misafir bırak İbrani dilini konuşmayı kendi dilini unutmaya başlayınca zahit ona karganın serçe ile macerası anlatan misalini vermiş.

(TSMK R. 1023, 167v.)de tasvir edilmiş olan hikâyeye göre karganın biri, bir gün bir serçenin yürüyüşüne gözü takılmış ve onun seke seke yürüyüşünü beğenerek onu taklide özenmiş. Fakat ne kadar uğraştıysa da o yürüyüşe alışamamış ve vazgeçmeye karar vererek eskisi gibi yürümek istemiş fakat bunu da becerememiş ve kırıla döküle yürüyerek diğer kuşlara rezil rüsva olmuş.

Filozof Beydeba: "*Her kim kendine uymayan bir işin peşinde koşar, yapamayacağı bir iş yapmaya özenirse onu cahil saymak icap eder.*" diyerek mesajını vermiş olur.

4.1.10. Bölüm IX: Seyyah ile Kuyumcu²⁰⁷

İbretlik bir hikâye olan "*Seyyah ile Kuyumcu*" hikâyesi bizlere, kuyumcunun kendisini kurtaran seyyaha layık gördüğü muamele ile hayvanların iyiliğe iyilikle karşılık vermelerindeki büyük ibreti anlatmaktadır. TSMK R. 1022 No. lu Kelile ile Dimne el yazmasının son tasviri olan bu bölümde bizler, düşünmemiz ve anlam çıkarmamız gerekmektedir.

(TSMK R. 1022, 140v.)de son olarak tasvir edilmiş olan hikâyeye göre bir gün seyyahın biri yolda giderken bir kuyuya rastlar. Seyyah kuyuya bakınca içinde; yılan, pars, maymun ve sonradan öğreneceği kuyumculukla meşgul olan bir adamı görür. İyilik olsun diye bu kişileri çıkarmaya karar verir. Bir ip tedarik ettikten sonra ipi sarkıtır. İpi önce çevikliğinden dolayı maymun kapar. Seyyah maymunu yukarı çeker. Sırasıyla yılanı ve parsi çıkarır. Çıkardığı her hayvan şükranlarını sunar ve nerede ikamet ettiklerini söyleyerek eğer yolun filan yere düşerse kendilerini bulmalarını ve iyiliğine karşılık vereceklerini söylerler.

²⁰⁶ Beydeba, 2017: 263-264.

²⁰⁷ Beydeba, 2017: 267-273.

Sonra kuyumcuya sıra gelince bu hayvanlar hep bir ağızdan kuyumcunun hayırsız bir adam olduğunu bu iyiliğe layık olmadığını söylerler. Ama seyyah onları dinlemez ve ipi sarkıtır ve kuyumcuyu çıkartır. Kuyumcu yukarı çıkınca seyyaha teşekkür eder, kuyumcu olduğunu söyler ve eğer yolu filan şehre düşerse kendisini bulmasını ve iyiliğinin karşılığını vereceğini söyler.

Herkes kendi yoluna gittikten sonra bir zaman seyyahın yolu bu kişilerin ikamet ettiği şehre düşer. Şehir yakınında ormandan geçerken seyyahı, maymun görür ve hemen yanına gelerek seyyahı ağırlar, taze meyveler ile karnını doyurur ve uğurlar. Maymunun yanından şükranla ayrılan seyyah şehir girişinde pars ile karşılaşır, pars hemen seyyahı tanır ona şükranlar sunar:

—Beklemesini ve iyiliğine karşılık olarak sana bir hediye getireceğim, der.

Bir süre sonra dönen pars, kralın kızının odasına girip onu öldürüp mücevherlerini almış ve bu durumdan haberi olmayan seyyaha hediye etmişti. Seyyah mücevherleri alıp şükranlarını sunduktan sonra şehre girer ve düşünür: *“Bu hayvanlar hayvan halleriyle iyiliğime böyle güzel karşılık verdiler. Bakalım kuyumcu beni nasıl karşılayacak,”* diye kuyumcunun yanına gider. Kuyumcu, seyyahı tanıyıp evini açar ağırlar. Sonra seyyah heybesindeki mücevherleri kuyumcuya verir:

—Değeri neyse paylaşıp değerlendirelim, der.

Kuyumcu mücevherleri görünce prensese ait olduğunu kendi yaptığı mücevherler olduğunu görür. Kuyumcu müsaade isteyip durumunu soruşturmadan hemen karalın huzuruna gider:

—Kızının katili şu an benim evimde tez yakalattır katili, der.

Kral askerlerini yollar ve günahsız seyyahı yakalarlar ve işkence ederler. Seyyah şehrin meydanında işkence edilmiş halde sergilenirken yılan seyyahı tanır ve durumunu sorar, olayı dinledikten sonra:

—Sana demiştik bu kuyumcu çok hayırsız bir kişi ve iyiliğe layık olmadığını sana bildirmiştik ama sen bizi dinlemedin der.

Sonra yılan bu durumu çözmek için saraya gider ve kralın tek veliahdını sokar. Seyyahın yanına gelerek kralın oğlunu soktuğunu ve peri kızından rica edip bu otları getirdiğini söyler. Krala da sadece senin tek veliahdını iyileştireceğin bildirilmiştir dedikten sonra seyyaha yaptığı iyiliğe iyilikle karşılılık verip yoluna gider. Ardından kralın huzuruna çağrılan seyyah, yılanın verdiği otları kaynatıp şehzadeye içirir ve onu iyileştirir. Kral da seyyahı affeder ve durumunu anlatmasını söyler. Seyyah da başından geçenleri anlatır, kral hikâyeyi dinleyince kuyumcuyu çağırıp vefasızlık yaptığı için onu cezalandırır.

TSMK R. 1022 No. lu Kelile ile Dimne el yazmasının bu son hikâyesinde Filozof Beydeba öğüt olarak der ki: Anlayacağımız üzere bizler nankörlükten kaçınmalıyız. İyilik ister yakın ister uzak olsun vefakâr ve civanmert insanlara layık olduğunu bilmeliyiz. Ancak bu sayede iyilik faydalı olur ve kötülük ortadan kaldırılır.

4.1.11. Bölüm X: Şehzade ve Arkadaşları²⁰⁸

Filozof Beydeba, TSMK R. 1023 No. lu Kelile ile Dimne el yazmasının sonuna geldiğinde ise Kral Debşelim'e "*Kaza ve Kader her şeye üstündür*" diyerek "*Şehzade ve Arkadaşları*" hikâyesini anlatır.

(TSMK R. 1023, 195v.)de son olarak "*Şehzade ve Arkadaşları*" bölümünde tasvir edilmiş bu kompozisyon "*Taht Sahnesi*" şeklinde icra edilmiştir. Hikâyeye göre derler ki biri şehzade, biri tacirzâde, biri asilzâde bir de çifçizâde dört genç bir yolda buluşmuşlar. Dördü de ihtiyaç içindelermiş ve üst başlarından başka hiçbir şeye sahip değillermiş. Bunlar ne yapacaklarını düşünürken her biri kendine göre birer söz söylemiş.

Çifçizâde:

—Çalışmak her şeyden üstündür.

Asilzâde:

—Güzellik daha üstündür.

Tacirzâde:

—Asıl, akıl her şeyden üstündür.

Şehzade:

—Dünyanın her işi kaza ve kadere bağlıdır. Kazaya rıza göstermekten başka çare yoktur.

Diyerek felsefi görüşlerini belirtirler. Bu dört arkadaş Mitrün adında bir şehre yaklaştıkları zaman bir köşeye çekilerek ne yapacaklarını düşündüler ve her biri şehre gidip günlük ihtiyaçları için sırayla çalışmaya karar verdiler.

İlk giden çifçizâde, şehre gidip odun toplayıp satarak on dirhem kazandı ve arkadaşlarına yiyecek götürürken şehrin kapısına bir günlük yorucu çalışmanın bedeli on dirhemdir yazdı ve arkadaşlarının karnını doyurdu.

Sonraki gün Asilzâde şehre gitti. Asilzâde bir iş bilmediği için şehirde dolandı bir iş bulamayınca bir ağacın gölgesinde uyuya kaldı. Derken şehrin zengin kadınlarından biri asilzâdenin güzelliğinden hoşlandı onu evine çağırarak tüm gece yediler içtiler ve eğlendiler. Sonra asilzade oradan ayrılırken zengin kadın buna 500 dirhem verdi. Arkadaşlarının yanına giderken aynı kapıya, güzelliğin bir günü 500 dirhem eder yazdı ve arkadaşlarının ihtiyacını gördü.

²⁰⁸ Beydeba, 2017: 277-282.

Üçüncü gün tacirzâde şehre indi. Tacirzâde şehre bir mal gemisinin yanaştığını ve oradaki tacirlerin mal getiren tacirden mal almayıp ertesi gün daha ucuza vermesini sağlamayı düşüncelerini konuşurken duydu. Tacirzâde onlardan önce gemiye varıp kısa vadeli bir senet ile malları alıp başka bir şehre götüreceğini söyleyince bu tacirler o mallara ihtiyacı olduğu için değerinin iki katını vermek zorunda kaldılar ve tacirzâde kısa zamanda on bin dirhem kazanmış oldu. Arkadaşlarının yanına giden tacirzâde kapıyı görünce aklınızı bir gün kullanmanın kazancı on bin dirhemdir yazdı ve arkadaşlarının ihtiyaçlarını gördü.

Sıra şehzadeye geldi ve ona bize söylediğin kaza ve kaderinle nafakamızı kazan dediler. Şehre inen şehzade bir iş bilmediğinden şehirde olan biteni de izlemek için yüksekçe bir yere oturdu. O sırada şehrin hükümdarı öldüğü için merasim yapılmıyordu. Şehzadeyi yas törenine katılmadığı için ve hiçbir şey olmamış gibi öylece oturduğundan dolayı oradaki askerlerden biri şehzadeyi azarlamış ve yerinden kovmuş sonra şehzade hiçbir şey olmamış gibi tekrar aynı yere oturunca asker onu bu sefer hapse atmış. Ardından bir zaman sonra şehrin ileri gelenleri tahta kimin çıkacağını tartışmaktalarmış. Hükümdarın varis bırakmadan öldüğünü ve uygun bir adayda olmadığı için kara kara düşünmekteymişler. Sonra asker, şehzadenin durumunu komutanına anlatınca orada bu durumu duyanlar merak etmiş ve şehzade huzura çağırılmış. Şehzade durumunu anlatmış, hükümdar olacakken kardeşi tarafından sürüldüğünü ve buralara kadar geldiğini anlatmış. Kurultayda olan birkaç kişi babasından ötürü şehzadeyi tanımışlar ve anlaşır tahtı şehzadeye vermişler.

O şehrin âdeti olarak yeni tahta çıkan hükümdar beyaz bir fil ile şehirde dolaştırılırken şehzade şehrin kapısındaki yazıları görünce şu satırları yazdırmış: *“Çalışma ve çaba, güzellik, akıl ve insanın karşılaştığı her şey Allah’ın kaza ve kaderine bağlıdır.”* Şehzade sonra divan kurdurup arkadaşlarını çağırarak bir güzel karınlarını doyurduktan sonra akıl sahibini vezir yapmış, çalışma ve çaba sahibini ziraat işlerinin başına vermiş, güzellik sahibine de bol bol bağışlarda bulunmuş fakat şehirdeki kadınları baştan çıkartıp huzuru bozacağını bildiği için şehirden göndermiş.

TSMK R. 1023 No. lu Kelile ile Dimne el yazmasının son hikâyesinde Filozof Beydeba, bizlere kaza ve kaderin önemini bir kez daha vurgulamıştır.

TSMK R. 1023 No. lu Kelile ile Dimne ve TSMK R. 1022 No. lu Kelile ile Dimne el yazmaları aynı hikâyenin istinsahı olsa da kendilerine has başlangıç ve son olmakla birlikte bazı tasvirler ve hikâyeler kendilerine özgü bir şekilde yansıtılmıştır. Bilindiği üzere orijinal Kelile ile Dimne el yazması sadece beş misalden oluşmaktaydı ama Beydeba’nın bu değerli eseri her istinsah edildiğinde tabiri caizse İslâm mezhepleri gibi ayrı yollardan aynı güzergaha doğru iç içe geçerek daha da zengin bir hâle geldiğine şahit olmaktadır.

4.2. Dönemler

4.2.1. Selçuklu Dönemi (1038-1157)²⁰⁹

İlk tasvirli Kelile ile Dimne el yazmaları Selçuklu Dönemi'nde karşımıza çıkmaktadır. Bu dönemde biri net olmamakla birlikte iki adet tasvirli Kelile ile Dimne el yazması bilmekteyiz, bunlardan ilki “Kelile ile Dimne (Paris Bibliothèque Nationale Arabe 3465)²¹⁰” numaralı el yazmasıdır. Bu el yazmasının insan figürlerinde halen Helenistik-Bizans resim geleneğinin izleri bulunmaktadır. Bu el yazmasındaki üslup özellikleri yine Paris'te bulunan aynı dönem eseri olan Harîrî Makâmâtı'nın tasvirleriyle büyük benzerlik gösterir. Bu özellikler ışığında tasvirler çerçevesiz olup sadece zemini teşkil eden bir çizgi bulunmaktadır. Ne kadar arkaik olsa da hayvan tasvirlerinde canlılık göze çarpmaktadır. Sahneleri süsleyen doğa elemanları genel olarak stilize edilmiş çiçekler hayali bir şekilde kompozisyonu bir nebze olsa da süslemektedir. Genel olarak sade ve hikâyeci bir üslup göze çarpar.

Filiz Çağman ve Zeren Tanındı'ya göre Topkapı'da bulunan Selçuklu örneğine ise “Kelile ile Dimne (TSMK H. 363)²¹¹” numarasıyla kendisine ulaşabilmekteyiz. Güner İnal ise bu el yazmasını İncü Dönemi eseri olarak belirtmektedir²¹². Fehmi Ethem Karatay'da bu el yazmasının tasvirlerini Mezopotamya işi olarak nitelemektedir²¹³.

Bu el yazmanın genel özelliklerine baktığımızda ise Paris örneği gibi derli toplu bir şekilde olamayıp birçok varağı karışık bir halde ve sonu eksiktir. Tasvirleri Paris örneğinde olduğu gibi sade ve hikâyeci bir üslup göstermektedir. Selçuklu üslubu özelliği olarak yine stilize çiçekler ve Helenistik-Bizans figür tipleri görülmektedir. Ayrıca el yazmasında İncü üslubu özelliği olarak da genel olarak kırmızı renkli bir fon, sade kompozisyon anlayışı ve Moğol-Selçuklu tipi figürler göstermekle birlikte Memlûk eserlerine göre daha hikâyecidir.

²⁰⁹ Selçuklular (1038-1157), Oğuzlar'ın Kınık Boyu'na mensup olan bir hânedandır. Adını Oğuz Devleti'nin ordu komutanı Selçuk Bey'den almış olsa da gerçek kurucuları Tuğrul ve Çağrı kardeşlerdir. İlk merkezleri Cend şehridir. Önemli başkentleri ise Nişabur, Rey -en önemli kent- ve Merv'dir. Önemli zaferleri; Gazneliler'e karşı Dandanakan Savaşı, Bizans'a karşı Pasinler ve Malazgirt Zaferi'dir -Türk tarihi başlangıcı- Sultan Sencer Dönemi'nde Karahitay ile yapılan Katvan Savaşı ile devlet yıkıldı ve Beylikler Dönemi başladı. İslam sanatında çeviri faaliyeti IX. yüzyıl gibi erken bir devirde başlamış olmakla beraber, antik eserlerin çevirilerinin tasvirli nüshalarına ancak XI. yüzyıl Selçuklu Dönemi'nde rastlıyoruz. Türk-İslam Devri tasvirli el yazmalarından zamanımıza gelen en eski örnekleri bu dönemden gelmektedir. Bu dönemde çeviri faaliyetleriyle ilim ve fen eserleri ve edebî konulu eserler günümüze kadar gelmiştir. Büyük Selçuklular'dan Anadolu Selçuklular'a doğru sırasıyla ilim ve fen eserlerinden: Dioskorides'in *Materia Medica*'sı (Kitâb el Haşâiş), El Sûfi'nin *Sabit Yıldızları* (Kitâb Suver el-Kevâkib es-Sâbite), Pseudo Galen'in *Kitâb el-Tiryâk*'ı, dönemin en önemli eseri olan El-Cezerî'nin *Otomata*'sı (Kitâb fî Marifat el-Hiyel el-Hendesiye), Ahmed ibn el-Hüseyn ibn el-Ahnaf'ın *Kitâb el-Baytara*'sı, Ebûl Vafâ el-Mübâşir'in *Muhtâr el-Hikem* ve Mehâsin el-Kilem'i gibi eserler dikkat çekmektedir. Edebî konulu eserlerden ise: En önemlisi kuşkusuz Harîrî'nin *Makâmâtı*'dır, ayrıca Beydeba'nın *Kelile ile Dimne*'si, Ebûl Ferec İsfahânî'nin *Kitâb el-Ağânî*'si (Şarkılar Kitabı), Varka ve Gülşah, Nasr el-Dîn Sivâsî'nin *Tezkeresi*, Beyâd ve Riyâd gibi eserler dikkat çekmektedir. Selçuklu Dönemi tasvir üslubu: Sade ve hikâyeci bir üslup gösteren sahnelerde genel olarak Helenistik-Bizans etkili olan tasvirler çerçevesiz olup sadece zemini teşkil eden bir çizgi bulunmaktadır. Ne kadar arkaik olsa da tasvirlerde canlılık göze çarpmaktadır. Sahneleri süsleyen doğa elemanları genel olarak stilize edilmiş çiçekler hayali bir şekilde kompozisyonu bir nebze olsa da süslemektedir (Sümer, 2009: 365-371; Ettinghausen, 1962: 67-74; İnal, 1995:18-55).

²¹⁰ Ettinghausen, 1962: 61-62.

²¹¹ Çağman ve Tanındı, 1979: 11.

²¹² İnal, 1995: 43-46.

²¹³ Karatay, 1961: 302.

Bu el yazması iki farklı üslup göstermesi açısından ayrıca dikkat çekmekle birlikte örnek olarak: Tezde ayrıntılı incelenen iki Timurî el yazmasında da tasviri bulunan “*Maymun ile Kaplumbağa* (TSMK R. 1023, 123v. Örnek No: XIV ve TSMK R. 1022, 92v. Örnek No: XLI)” hikâyesi burada üç ayrı tasvir ile icra edilmiştir. Bunlar: “*Maymun ile Kaplumbağa*”, “*Maymun ile Kaplumbağanın Dostluğunu Kiskanan Kaplumbağaların Dedikoduları Kaplumbağanın Karısına İletmeleri*”, “*Kaplumbağanın Maymunu Sırtına Alıp Yüreğini Almak Üzere Evine Götürmesi*” adlı sahneler ayrıca dikkat çekmektedir.

4.2.2. Memlûk Dönemi (1250-1517)²¹⁴

Bilinen Memlûk Dönemi tasvirli Kelile ile Dimne el yazmalarından ilk olarak “Kelile ile Dimne (Cambridge Corpus Christi College)²¹⁵” baktığımızda Selçuklu tasvirlerini hatırlatan sade ve hikâyeci bir üslup göze çarpar. Genellikle hikâyeler esas elamanları ile basit lakin canlı bir şekilde anlatılır. Tasvirler çerçevesizdir, sadece zemini teşkil eden otvari bir zemin görülür. Burada Selçuklu tipi stilize çiçek tasvirleri yerini, Uzak Doğu etkisi taşıyan Makâmât’larda alışık olduğumuz ince bir hataî çiçeği ve gonca gibi çiçek tasvirleri almıştır. Son olarak hayvan tasvirlerindeki canlılık yine Selçuklu Devri tasvirlerini hatırlatır ve Timurî Şiraz ekolü örneği olan: “*Ormanlar Hükümdarı Aslan ile Şetrebe’nin Boğuşması* (TSMK R. 1023, 61r. Örnek No: VIII)” sahnesinde bu el yazmasındaki paraleliyle yakın benzerlikler vardır²¹⁶.

Diğer Memlûk Dönemi eseri ise “Kelile ile Dimne (Münich Arap 616)²¹⁷” numaralı el yazmasıdır. Bu el yazması ise genel olarak Selçuklu üslup özelliklerini muhafaza etmekle beraber kompozisyonları Cambridge el yazmasından farklı bir düzen gösterir. Örnek olarak: Cambridge el yazmasında “*Atmaca Terbiyecisinin Sahibinin Hanımına İftira Etmesi*”²¹⁸

²¹⁴ Memlûkler (1250-1517), Eyyubi Devleti’ne son veren Ayberk tarafından kurulmuştur. Türkiye adıyla kurulan ilk devlet olması ve resmi dili Türkçe olması önemlidir. Ayrıca Moğolları Ayn-Calut Savaşı’nda yenerek Moğolların batıya ilerlemelerini engellemişlerdir. Sultan Baybars zamanında da Anadolu’ya gelen Memlûkler Moğolları bir kez daha yenmiştir. Devletin en ilginç yanı ise veraset anlayışı olmamasıdır, her güçlü ordu komutanı tahta geçebilmekteydi. Yavuz Sultan Selim zamanında Mercidabık ve Redaniye Savaşları’yla Memlûk Devleti’ne son verilmiştir. Bu dönemden günümüze ulaşan tasvirli el yazmalarından; Makâmât’lar, Kelile ile Dimne’ler, Kitâb el-Hayvan ve Keşf el-Esrâr gibi eserler dikkat çekmektedir. Memlûk Dönemi tasvir üslubu: Uzak Doğu etkili bitkiler, tepelerin üst üste konmuş dilimlerle işlenmesi, figürlerdeki canlılık gibi özellikler Memlûk Dönemi üslup anlayışını bizlere göstermektedir (Yiğit, 2004: 90-97; Ettinghausen, 1962: 147-151; İnal, 1995: 78-86).

²¹⁵ Walzer, 1959: 195-207.

²¹⁶ Walzer, 1969: 57.

²¹⁷ Walzer, 1959: 197-202.

²¹⁸ Bu hikâye tezde incelenen el yazmaların ikisinde de tasviri yoktur. Bu hikâyeye kısaca baktığımızda, Dimne’nin foyası ortaya çıktıktan sonra mahkemede kendini haklı çıkarmak için anlattığı bu misal de: Derler ki şehirlerin birinde zengin ve tanınmış bir zat ve bu zatın güzel ve iffetli bir hanımı varmış. Bu zatın bâzdârı -av kuşlarına bakan görevli- bu güzel ve iffetli evin hanımına meylenmiş. Bâzdâr ne yaparsa yapsın bu hanımı elde edememiş. Sonrasında iki papağan alıp bu kuşlara Belh dilinde bu kadının iffetsiz olduğunu ifade eden bazı sözcükler öğretip bahsedilen zata hediye etmiş. Bir zaman sonra bu zatın Belh’den dostları gelip evde ziyafet verilirken bu zat papağanları meclise istetip misafirleri eğlendirmesini buyurmuş. Lakin papağanlar Belh dilinde evin hanımının iffetiz olduğunu ifade eden tamlamalar söyleyince bu misafirler Belh dilini bildikleri için utanıp başlarını öne eğmişler ve biz içinde zina yapılan bir hanede duramayız deyip tam ayrılırken evin sahibi durumu

sahnesinde iki şahıs yer alırken buradaki aynı sahne de üç kişi ile icra edilmiştir. Ayrıca bu el yazması ile Cambridge el yazmasının bir diğer farkı “*Aslanın Suda Aksini Görmesi*”²¹⁹ sahnesinde de görülmektedir. Burada çukur su ile doludur ve sudaki aslan başı tasviri aksi ifade ederek hikâyeyi tamamlamaktadır.

Diğer Memlûk örneği ise “Kelile ile Dimne (Paris Bibliothèque Nationale Arabe 3467)”²²⁰ numaralı el yazmasıdır. Bu el yazmasında da Münich el yazması ile aynı üslupta tasvirlerin işlenmiş olduğunu görmekteyiz. Örnek olarak: “*Ormanlar Hükümdarı Aslan ile Şetrebe’nin Boğuşması*” sahnesinde kompozisyon kurgusu tıpatıp aynıdır. Lakin sahneler burada biraz daha düzenli olarak kendini gösterir. Sade ve hikâyeci bir üslup gösteren sahnede; çizgisel üslupta hikâye kahramanları, stilize çiçekler ile kompozisyon tamamlanmıştır. El yazmasının kendine özgü farkları da vardır. Örnek olarak: “*Atmaca Terbiyecisinin Sahibinin Hanımına İftira Etmesi*” sahnesinde buraya bir figür daha eklenmiştir.

Son Memlûk Dönemi örneği ise “Kelile ile Dimne (Oxford Bodleian Library Pocock 400)”²²¹ numaralı el yazmasıdır. Bu el yazmasında ise diğerlerinden farklı olarak ketebesinde (1354) tarihi okunmaktadır²²². Burada da üslup anlayışı olarak diğer el yazmalarından farkı yoktur. Tasvirlerde görülen elemanlar olarak; Uzak Doğu etkili bitkiler, tepelerin üst üste konmuş dilimler halinde işlenmesi, figürlerdeki canlılık gibi özellikler aslında Memlûk Dönemi üslup anlayışını bizlere göstermektedir.

Buradaki önemli nokta ise: Artık Selçuklu tasvir özelliklerinin daha sade ve dekoratif bir üslup çerçevesi içinde erimeye başlamasıdır. S. Walzer’ın, Memlûk Kelile ile Dimneleri’ndeki ikonografiyi incelediği makelesinde bu konuları ayrıntılı ve kendine özgü bir şekilde belirtmektedir²²³.

anlamak için bâzdârı çağırıp durum tartışılmış. Bu esnada bâzdârın elinde bir atmaca bulunuyormuş, tüm tartışmalardan sonra bâzdârın iftirası ortaya çıkınca bu atmaca ilahi takdir neticesinde görmediği bir olayı yalan yere savunduğu için bâzdârın gözlerini oymuş (Beydeba, 2017: 119-121).

²¹⁹ Bu sahne de tezde incelen iki el yazmasında tasviri yoktur. Bu hikâyeye kısaca baktığımızda, Kelile ile Dimne bölümünde zincirleme olarak iç içe geçen hikâyelerden biridir ve Dimne, Kelile’ye kendini haklı çıkarmak için bu hikâyeyi anlatır. Hikâyeye göre: Suyu bol olan bir ormanda bir aslan yaşıyormuş, bu aslandan diğer otçul hayvanlar çok sıkıntı çekmekteymişler. Bir gün bu otçul hayvanlar aslanın yanına giderek dediler ki: Ey aslan sen bizi avlamak için çok uğraşıyorsun ve bizi de çok tedirgin ediyorsun. Bir anlaşma yapalım, anlaşmaya göre biz sana günlük bir nafaka verelim sende bizi avlamakla uğraşma. Bu anlaşma aslanın hoşuna gider gel zaman git zaman günlük nafaka yani yemek olmak üzere kura kurnaz bir tavşana çıkar. Tavşan da oyun yaparak aslanın huzuruna topallayarak gider. Aslan, tavşana ne oldu diye sorduğu vakit tavşan da ben size günlük nafaka olarak bir tavşan kardeşimi getiriyordum lakin yolda başka bir aslan o tavşanı yakaladı. Ben durumu arz ettim fakat o aslan size küfretti ve tek hükümdarın kendisinin olduğunu söyledi. Aslan bu sözleri işitince çok hiddetlendi ve hemen tavşana bu aslanın nerede olduğunu sordu. Tavşan da aslanı peşine takıp berrak su dolu bir kuyuya götürdü ve aslana dedi ki: İşte size küfreden nafakanızı çalan aslan burada dedi. Aslan kuyuya bakınca kendi aksini ve tavşanın da aksini görünce hakkını almak için kuyuya atıldığı gibi bittabi boğulur gider. Böylece tavşan oyununu yerine getirmiş olur (Beydeba, 2017: 59-62).

²²⁰ Walzer, 1959: 197-203.

²²¹ Walzer, 1959: 197-203.

²²² İnal, 1995: 84.

²²³ Walzer, 1959: 195-207.

4.2.3. İlhanlı Dönemi (1256-1335)²²⁴

²²⁴ XIII. ve XIV. yüzyılda Yakın Doğu'nun Moğollar'ın eline geçmesiyle yeni bir kültür ortamı oluşmuştu. Cengiz Han (1227)'de öldükten sonra liderliği üstlenen Mangu (1250-1259), Hülâgû'yu (1256-1265) batıdaki ülkeleri ele geçirmeye gönderdi. Hülâgû İran'da Büyük Han'ın temsilcisi olarak kalmakla beraber kendi sülâlesini kurdu. İlhanlı sülâlesi olarak tanınan bu sülâle (1256-1335) yılları arasında İran'ı ve çevresini fiilen idare etti. (1296)'da Kubilay'ın ölümünden sonra Moğol İmparatorluğu çökmeye başladı. Gazan Han (1295-1304) ilk defa olarak sikkelere kendi adını koydurdu böylece İlhanlı devletin temelleri atıldı. Başkent Tebriz Gazan Han ve Olcaytu ile ünlü sadrazam Reşid el-Dîn Dönemleri'nde Küçük Asya ile Uzak Doğu arasında bir kavşak noktası olması ve kozmopolit yapısıyla birazdan bahsedilecek olan İlhanlı tasvir üslubu hakkında yorum yapmamızı sağlayacaktır. Bu dönemde Orta Asya, Uzak Doğu ve Yakın Doğu homojen olarak etkileşimde bulunmaktaydı. Daha önceki devirlerde ve Rab-ı Reşidî kurulmadan önce çeviri yoluyla aktarılan belirli ayrı ayrı üsluplar, Rab-ı Reşidî ile yapılan çalışmalarla İlhanlı üslubu olarak anılmaya başlanacaktır. Rab-ı Reşidî kurulmadan önce bile Gazan Han'ın emrinde çeşitli ülkelere sanatçılar bulunmaktaydı. Geçiş evresi denilebilecek bu dönemde: Menâfi el-Hayvan (New York Pierpont Morgan Lbr. M. 500), El-Asâr el-Bâkiya (Edinburg Üniversite Kitaplığı No. 161) adlı el yazmaları tasvirlenmiştir. Bu eserlerde Selçuklu geleneğinden Uzak Doğu üslubuna kadar birçok farklı üslupların denendiği görülmektedir. Kompozisyon, elbiselerin işleniş, canlı renkler Selçuklu üslubunu devam ettirir. Manzara Uzak Doğu tipindedir. Figür tipleri Orta Asyalı olup Hristiyan sahnelerinde de bölgede bulunan yerel kiliselerin "Yakubî veya Nesturi" etkisi olabilir. Şüphesiz ki bu dönemin en önemli olayı Rab-ı Reşidî'de hazırlanan Câmî el-Tevârih el yazmalarıdır. (1298)'den sonra İlhanlı hükümdarı Gazan Han, Tebriz yakınında Rab-ı Reşidî adlı bir mahalle kurdurdu. Kısa zamanda burası çeşitli milletlerden birçok hoca, ilim adamı ve öğrenciyi barındıran büyük bir kültür merkezi haline geldi. Bu mahalleyi kurma görevi Abaka Han devrinde (1265-1282) sarayın doktoru olan ve Gazan Han tarafından sadrazamlığa getirilen Hemedanlı bir ilim adamı Reşid el-Dîn'e verilmiştir. Reşid el-Dîn'in bu merkeze karşı gösterdiği özel ilgi onun Halep Valisi olan oğlu Hace Sâd el-Dîn'e yazdığı mektuplar da görülür. Bu mektuplarda Reşid el-Dîn dünyanın her yerindeki ilim adamlarına haber gönderip Rab-ı Reşidî'nin tamamlandığını, burada oturup her türlü kaygıdan azade çalışabileceklerini söyler. 24 kervansaray, 1500 dükkân, 30.000 ev, hamamlar, bahçeler, depolar, değirmenler, kumaş dokuma, kâğıt yapma, boya fabrikaları, darphane gibi birçok binalar yapılmıştı. İslâm'ın bütün ülkelerinden gelen 1.000 kadar öğrenci şehre yerleştirilmişti. Hint, Çin, Mısır ve Şam'dan 50 doktor gelmişti. Her biri ayrı bir sokağa yerleştirilmişti. Bu merkezde meydana getirilen en önemli eser, hiç şüphesiz Câmî el-Tevârih'tir. "Tarihlerin Topluluğu" anlamına gelen bu eser aslında Gazan Han tarafından bir Moğol tarihi olarak düşünülmüş fakat sonradan buna bir Dünya tarihi ile bir de coğrafya kitabı eklenmişti. Fakat bu son cildin yazılıp yazılmadığı bilinmiyor. Gazan Han'ın sağlığında ancak eserin bir kısmı bitirilmişti, ölümünden sonra yerine geçen kardeşi Olcaytu'da (1304-1317), eserin devamını emretti. Câmî el-Tevârih bir Moğol, iki Çinli, birkaç İranlı, bir Budist rahip ve bir Hristiyan papazdan oluşan bir komite tarafından hazırlanmış, her milletin tarihi kendi açısından yazılmıştı. Bu bakımdan kendi devrine göre oldukça geniş bir dünya görüşü ifade eder. Eski kabilelerin tarihleri için Reşid el-Dîn bilgiyi Moğol tarih uzmanı Pulad-Chink-Sank'tan ve bizzat Gazan Han'dan almıştı. Resmi devlet kroniği Altın Depter (Altın Kitap) da kullanılmıştı. Bundan başka Cüveynî'nin tarihi, Tabarî'nin ve El-Biruni'nin ve Utbî'nin eserleri de kaynak olarak kullanılmıştı. Câmî el-Tevârih'in hiçbir kopyasında el yazmaların nerede yapıldığı kaydedilmemiş olup sadece yapılış tarihleri kayıtlıdır. Ancak Rab-ı Reşidî'nin bu derece önemli bir kültür merkezi olması bu eserlerin başka bir yerde yapılmayacağını gösterir. Günümüzde dört adet tasvirli Câmî el-Tevârih nüshası bulunmaktadır: (Edinburg Üniversite Kitaplığı No. 20), (Londra Royal Asiatic Society Morley No. 1), (TSMK H. 1653), (TSMK H. 1654) numaralı el yazmalarıdır. Bunların hepsi eserin ikinci cildi olan Dünya tarihine aittir. Birinci cilt olan Moğol tarihinin ancak daha sonraki kopyaları vardır. Câmî el-Tevârih'ler sadece devrin sanat eserleri olmakla ve o devrin tasvir üslubunu temsil etmekle kalmaz aynı zamanda devrin kültür hareketlerine de ışık tutar. İlhanlı Dönemi tasvir üslubu: Uzak Doğu resimlerinin kopyası değildir. Aksine o devrin yerli Selçuklu, Yakın Doğu tasvir üslubunun Uzak Doğu ve Orta Asyalı sanatçıların etkisiyle yepyeni bir yöne çevrilmesi demektir. Uzak Doğu manzara özellikleri; dağlar, tepeler, ağaçlar Yakın Doğu zevkine uydurulmuş, Orta Asya plastik figür üslubu yeniden canlandırılmıştır. Çin hükümlarının kompozisyon düzeninin etkisiyle tasvir çerçevesi içinde yeni bir düzen meydana getirilmiş olup bu düzen daha sonraki musavverliğin de temelini oluşturacaktır. Hareket ve ifade gibi birtakım yeni elemanlar tasvirlerle girmiştir. Bunlar Selçuklu geleneği ile Câmî el-Tevârih (TSMK H. 1653) numaralı el yazmasının tasvirlerinde görüldüğü gibi, o derece birbirine girmiştir ki meydana gelen sentezde elemanları ilk bakışta ayırmak mümkün değildir. İlhanlı hükümdarları yeni geldikleri ve kültür bakımından kendilerini daha aşağı hissettikleri bu ülkede bir katkıda bulunmak istemişler ve Orta Asya'daki kozmopolit dünyalarını burada da yaşatıp kurdukları kültür merkezinde doğrudan çeviriler yaptırmışlardır. Böylece iki kültürü de kaynaştırmak istemişlerdir. Bu anlayış Câmî el-Tevârih'lerde gerek metin gerek tasvirleri bakımından en iyi örnekleri oluşturması açısından önemlidir (Yuvalı, 2000: 102-105; Özgüdenli, 2002: 105-126; İnal, 1995: 58-77).

Rab-ı Reşîdî'den sonra XIV. yüzyılın ortası veya sonuna tarihlenen ve tam olarak şüpheli olan bu dönemin tek örneği olan “Kelile ile Dimne (İstanbul Üniversite Kitaplığı Albüm F. 1022)²²⁵” numaralı el yazmasına baktığımızda: İlhanlı Dönemi tasvir üslubu izlerini taşıyan bu eser dağınık halde olsa da önemli bir eserdir. Bu eserde baskın olarak doğa kompozisyonlarında Çin etkileri gözlemlenmektedir. Burada özellikle sayfa kenarına taşan kompozisyon öğelerini görmek şarşırtıcıdır. Örnek olarak: Timurî Herat ekolü örneği olan “*Hırsızların Elebaşının Zengin Bir Adamın Konağına Girip Yakalanması (TSMK R. 1022, 20r. Örnek No: XXI)*” sahnesinin bir paralelini daha arkaik lakin Câmî el-Tevârîh’lerden daha itinalı tasvir edilmiş olarak burada da görmekteyiz. Burada marja taşan ağaç tasviri Uzak Doğu etkisini göstermektedir. B. Gray: “*Bu el yazmasının Celâirli Sultanı Üveys (1356-1374) zamanında Tebriz’de yapıldığını ileri sürmektedir.*” Hipotezini yakın dönemde tasvirli nüshaları üretilmiş olan Demotte Şahnâmesi ve Mirâcnâme ile benzerliğine yorarak bu yorumu yapmaktadır²²⁶.

Bu dönemin asıl önemli olayı ise: Çeviri faaliyetleriyle başlayan İslâm tasvir sanatının, Helenistik-Bizans etkilerini özümseyen Selçuklu ve Memlûk’lerle birlikte Yakın Doğulu sanatçıların Uzak Doğu resim üslubunu İlhanlılar ile tanıyıp Celâirli ekolüyle yeni bir İslâm tasvir sanatı yaratılmasına zemin hazırlanmış olmasıdır. Hiç şüphesiz ki bu sentezi oluşturan Reşîd el-Dîn’in kurduğu Rab-ı Reşîdî sanat şehrinin payı çok büyüktür²²⁷.

4.2.4. Celâirli Dönemi (1339-1432)²²⁸

İslâm tasvir sanatının az ama öz olarak en güzel örnekleri verilen ve Timurî Dönem tasvir sanatının da alt yapısını oluşturan Celâirli Dönemi’nde (1339-1432), el yazması ve tasvir sanatı alanında şüphesiz ki yeni bir çağ açılmıştır. Bu dönemin nadide bir eseri olan

²²⁵ Schroeder, 1939: 113-142.

²²⁶ Gray, 1961: 44

²²⁷ Özgüdenli, 2002: 164-189.

²²⁸ Celâirliler (1340-1431) yılları arasında İran’ın batısı ile Kuzey Irak’ta hüküm süren bir Moğol Hânedanı’dır. Hânedana adını veren “*Celâirliler*” büyük bir Moğol kabilesidir. Bu kabile Moğolistan’ın doğusunda Onon Irmağı kıyılarında ve Moğolistan’ın merkezi Karakurum civarında göçebe olarak yaşıyordu. Zamanla İlhanlı Devleti parçalanmasıyla İran’da birtakım sülaleler egemenlik kazanmıştır. Bu sülalelerden birisi olan Celâirliler Dönemi’nde, tasvirli el yazmaların en güzel örnekleri üretilmiştir. Sayıları az olmakla beraber, bu tasvirli el yazmaları İslâm tasvir sanatının daha sonraki gelişmesini hazırlaması bakımından oldukça önemlidir. Bu dönemde: Şahnâmeler ile birlikte Kazvî’nin Acaib el-Mahlûkât’ı, Kelile ile Dimne, Hâcû Kirmânî’nin Hamse’si, Sultan Ahmed Dîvanı, Ebû Mashâr el-Belhî’nin Kitâb el-Bulhan’ı, Nizâmî’nin Hüsrev ile Şîrîn’i gibi tasvirli el yazmaları dikkat çekmektedir. Celâirli Dönemi tasvir üslubu: Üslupsal olarak ne kadar Selçuklu ve Orta Asya etkisi gözlemlense de bu dönemde üslupsal farklılaşma göze çarpar. Boş kalan kısımların doldurulması bu dönemde gerçekleşmiştir ve tasvirler gittikçe çerçeveye sığmayan Bağdad üslubunu gösterir. Tasvirlerde gittikçe öne çıkan bir yüzey zevki görülmektedir. Zeminler taş ya da çiçeklerle dekoratif bir şekilde bezenmiştir. Tasvirlerde sade ve zarif manzaralar görülmektedir. Dilimli konturlu silüet oluşturan ağaç tasvirleri Celâirli manzaralarının karakteristik özelliği olup daha sonra Baysungur Mirza Devri Timurlu atölyesinde çok popüler olmuştur. Gökyüzündeki boşluklar bile doldurulmuştur. Ufuk ve zemin çizgisinin boş bırakılmadan hazırlanması bu dönem özelliklerindendir. Ayrıca mimari ve figürlerin işlenişinde kuyumcu gibi işçilik ve zarafet Celâirli üslubunun en büyük özelliğidir (Ürekli, 1993: 264-265; Sthoukine, 1954: 32-40).

“Kelile ile Dimne (Paris Bibliothèque Nationale Suppl. Pers. 913)²²⁹” baktığımızda: Ketebe kaydı olarak İbrahim isimli bir hattat tarafından Sultan Ahmed Celâir için istinsah edildiğini öğrenmekteyiz. Eserin genelinde sade ve zarif bir manzara üslubu dikkat çeker. Dilimli konturlu “Cüneyd Nakkaş” stili silüet oluşturan ağaç tasviri Celâirli üslubunun karakteristik unsuru olmasıyla birlikte Baysungur Mirza Devri klasik Herat ekolü Timurî atölyesinde çok popüler olacaktır. İnsan figürlerinde bundan önceki devre nazara incelik ve zarafet göze çarpar²³⁰.

4.2.5. İncü Dönemi (1335-1353)²³¹

Net olarak bu dönemin tek örneği olan “Kelile ile Dimne (British Museum Or. 13506)²³²” numaralı el yazmasına baktığımızda: Ketebe kaydına göre Ebûl Makârim Hasan isimli bir hattat tarafından istinsah edildiğini öğrenmekteyiz²³³. Sade bir üslup özelliği gösteren bu eser, “Kelile ile Dimne (TSMK H. 363)” örneğiyle yakın İncü özellikleri göstermektedir. Bu sebepten dolayı bahsedildiği gibi Güner İnal’ın hipotezi doğru olabilmektedir. Ayrıca eserin tasvir üslubu konusunda da benzerliklerden dolayı Selçuklu örneği ile yakın tarihler ve aynı merkez yani sülalenin genel olarak egemen olduğu bölge olan Şiraz’da tasvirlerin eklendiği söylenebilir²³⁴.

4.2.6. Muzafferî Dönemi (1353-1393)²³⁵

Gerek İncü Dönemi gerekse Muzafferî Dönemi’nde Şiraz’da yapılmış eserler bu devirde aynı şehirde uygulanan iki farklı tasvir üslubunu gösterir. İncü tasvirleri daha çok

²²⁹ Stchoukine, 1954: 33.

²³⁰ Stchoukine, 1954: 33-34.

²³¹ İlhanlılar’ın son devirlerinde merkezi idare zayıflamış ve bazı yerel sülaleler kuvvet kazanmıştı, İncü sülalesi bunlar arasındadır. Bu sülale (1303) yılı civarında Fars egemenliğini ele geçirdi ve (1325)’de Mahmûd Şah idaresinde Şiraz ve İsfahan’a hakim oldu. (1335)’de İlhanlı hükümdarı Ebû Said’in ölümü üzerine İncü sülalesi tam bağımsızlık kazandı ve (1353) yılına kadar Fars eyaletini idare etti lakin bu yıl Yezd’den gelen Muzafferîler, İncü egemenliğine son verdi. Bu dönemde genel olarak Şahnâme ve Kelile ile Dimne gibi tasvirli el yazmaları dikkat çeker. İncü Dönemi tasvir üslubu: Dönemin tasvirleri genel olarak Orta Asya ve İlhanlı özellikleri göstermektedir ve genel olarak İncü üslubu duvar resimleri geleneğinde icra edilmiştir (Kurtuluş, 2000: 280-281; Gray, 1961: 57-62).

²³² Titley ve Waley, 1975: 42-61.

²³³ Titley ve Waley, 1975: 42-61.

²³⁴ Gray, 1961: 57-62.

²³⁵ (1353)’den sonra Şiraz’da egemenlik İncü sülalesinden sonra Yezd’den gelen Muzaferîler’e geçti. Şiraz’da bu devirde yapılmış olan az sayıda tasvirli el yazması günümüze ulaşabilmiş olmakla birlikte, bu dönemin tasvirleri İncü Dönemi’nden tamamen farklı bir görünüştedir. İncü Dönemi’nde olduğu gibi bu dönemde de Firdevsî’nin Şahnâme’si ile Kelile ve Dimne’nin tasvirli nüshaları üretilmiştir. Ancak İncü Dönemi’nden Firdevsî’nin Şahnâme’sinin bir nüshası mevcut iken, Muzafferî Dönemi’ne tarihlenen iki nüshası bulunmaktadır -*Topkapı Müzesi H. 1511 ve Kahire, Milli Kitaplık No: 73*- Muzafferî Dönemi tasvir üslubu: Özellikle tasvirlerin sayfa içerisindeki boyutları oldukça küçülmüştür. Küçülen alanla birlikte önceki dönemde görülen iri figürlerin yerini daha küçük boyutlu ve zarif yapılı figürler almıştır. Yüzler uzun ve dolgun bir tip göstermekle birlikte figürler ince belli, zarif kol ve bacaklı olarak tasvir edilmiştir. Sahneler genellikle az figürlü olmakla birlikte oldukça detaylı olarak işlenmiştir. Altın yıldız kullanımı da fazladır. Bu dönemin en büyük özelliği kompozisyonunun çerçeveye hâkim olması ve taşmasıdır. (Ağaoğlu, 1934: 183-199; Stchoukine, 1954: 30).

Orta Asya ve İlhanlı özellikleri göstermesine karşılık, Muzafferî tasvirleri az olmakla birlikte kendine özgü dekoratif bir tasvir üslubu yaratmıştır. Celâirliler gibi Muzafferîler’de el yazmalarını süsleyen dekoratif bir tasvir üslubu geliştirdiğini söyleyebiliriz.

Muzafferî Dönemi’nin tek tasvirli Kelile ile Dimne örneği olan “Kelile ile Dimne (Paris Bibliothèque Nationale Fonds. Pers. 377)²³⁶” numaralı el yazmasına baktığımızda: Eserin ketebe kaydı olmamakla birlikte genel olarak tasvirleri aynı dönem eseri olan Topkapı Şahnâmesi ile benzerdir²³⁷. El Yazmasının genel kompozisyon şeması açık hava dekoru içinde kurgulanmıştır. Arka fonu altın yaldız renginde gökyüzü tasarımı süslemektedir. Figür tipleri dolgun oval suratlı olmakla beraber sarık tipleri Muzafferî Devri’ni göstermektedir²³⁸. Bu dönem eserlerinin en büyük özelliği olarak dipnot da açıklandığı gibi İlhanlı’dan evrilen marja taşmış tasarımlardır. Marja taşmış tasarımları ise katalog kısmında Timurî Herat ekolü örneğinde klasik üslupta gördük. Ayrıca bu el yazması çift sayfa sunuş-takdim tasviri içermesi açısından da önemlidir.

4.2.7. Timurî Dönemi (1370-1500)²³⁹

Tezin konusunu oluşturan Şiraz ekolü örneği olan “Kelile ile Dimne (TSMK R. 1023)²⁴⁰” ve klasik Herat Ekolü örneği olan “Kelile ile Dimne (TSMK R. 1022)²⁴¹” numaralı el yazmalarıyla birlikte son tasvirli Timurî örneği olan “Kelile ile Dimne (TSMK H. 362)²⁴²” numaralı el yazmasına baktığımızda ayrıntılı incelenen Herat örneği el yazması ile aynı zamanda bir yıl arayla ketebe kaydına göre (1431) yılında Baysungur Mirza için Tebrizli Ca’fer tarafından istinsah edilmiştir. Eserin nakkaşı belli olmasa da Güner İnal, eserin üslup özelliklerine ve figürlerin Sâdi Gülistân’ı ile benzerliğine vurgu yaparak bu eserin musavverinin Nakkaş Halil olabileceğini söylemektedir²⁴³.

²³⁶ İnal, 1995: 109-110.

²³⁷ Stchoukine, 1954: 30.

²³⁸ Stchoukine, 1954: 30-31.

²³⁹ “Timurî Dönem Tasvir Sanatı” sıkıntılı bir konudur. Emir Timur her ne kadar yerleşik bir hayat yaşamış bir hükümdar gibi görünse de aslında göçebe hayat tarzı benimsemiş bir hükümdardır. Emir Timur’un ömrü seferlerde ve savaşlarda geçmiştir. Birçok kamu yapısı yaptırmış olsa da ömrünü seferlerde geçirdiğinden dolayı tasvir sanatı konusunda ardında fazla bir şey bırakmamıştır. Emir Timur’dan sonra tasvir sanatı gelişimi de ucu açık bir konu olarak kalmıştır. Emir Timur ve ardılları fethettiği yerlerdeki sanatçıları ve nakkaşları alarak kendi himayesinde çalışma imkânı vermiştir. Bu nakkaşlar genel olarak Celâirli ve Muzafferî Hânedanları’na mensup kişilerdi, bu yüzden Timurî Dönem tasvir sanatı kendi içerisinde Celâirli tasvir sanatının gelişmiş bir varyasyonu olarak adlandırılmaktadır. Kendine özgü karakterini Şiraz ve Herat merkezlerinde yapılan ve Celâirli üslubunu devam ettiren tasvirler ile kazanmıştır. Kısaca Timurî Dönem tasvir üslubu: Benekler ve çiçek demetlerinin açmış şekilde gösterilmesi, elbise kıvrımlarında Roma üslubunun artık sindirilmiş olması, bahar teması ve kayaç formasyonları bu dönemin en büyük özelliğidir ve klasik üslubunu Herat ekolüyle yakalamıştır, en önemli nakkaş ise Bihzad’dır, şeklinde konu daha net bir şekilde açıklanabilir.

²⁴⁰ Walzer, 1969: 48-84.

²⁴¹ Robinson, 1970: 1-10.

²⁴² Robinson, 1970: 1-10.

²⁴³ İnal: 1995: 128.

Herat örneği ile beraber bu el yazmasının tasvirlerine baktığımızda farklı bir üslup göstermekle beraber yedi hikâye her iki el yazmasında da tasvir edilmiştir. Bunlar: “*Azgın Deveden Kaçan Adam*”, “*Maymun ile Dülger*”, “*Zahitin Eskici Bir Adamın Evinde Misafir Olması*”, “*Kaplumbağa Taşıyan Kazlar*”, “*Ormanlar Hükümdarı Aslan ile Şetrebe’nin Boğuşması*”, “*Kaplumbağa ile Maymun*” ve “*Seyyah ile Kuyumcu*”, adlı tasvirlerdir. Herat el yazmasının şahane renklerine ve düzenli kompozisyonlarına rağmen figürler donuk kalmaktadır. Bu el yazmasında ise ince ve daha zarif figürlerin bir janr havası içinde samimi ilişkisi bir önceki el yazmasının kasvetine göre çok farklıdır. Tabii ki aynı dönem eseri olduğu için daha önce bahsedilen tüm ekol unurlarını barındırmaktadır. Altın yıldız kullanımı, marja taşan tasarımlar gibi ekol özelliklerini görmekteyiz.

4.2.8. Karakoyunlu Dönemi (1350-1467)²⁴⁴

Karakoyunlu Türkmen Dönemi’nin bilinen tek tasvirli örneği olan “*Kelile ile Dimne* (Tahran Gülistan Müzesi MS. Nr. 827)²⁴⁵” numaralı el yazmasına baktığımızda: Sevay Okay Atılğan’ın, “*15. Yüzyıl Karakoyunlu Minyatürleri*²⁴⁶” adlı doktora tezinde ayrıntılı olarak açıkladığı bilgilere göre ketebe kaydı olmayan eserin Robinson’un tarifine göre: “*Karakoyunlu Devri tasvirli el yazmalarına dahil ettiği bu eser çoğunlukla Gülistan ressamı tarafından yapılmış Herat-Türkmen üslubunda bir çift sayfa takdim tasviri olmak üzere 34 adet tasvir olduğunu belirtir ve eseri (1460-65) yıllarında tarihlendirir*²⁴⁷.”

Bu el yazmasındaki tasvirli örneklerden olan: “*Hırsızların Elebaşının Zengin Bir Adamın Konağına Girip Yakalanması*”, “*Zayıf Bir Kuşun Oyun Yaparak Yılanın Hakkından Gelmesi*”, “*Kazların Taşıdığı Kaplumbağa*”, “*Karga ile Fare*”, “*Maymun ile Kaplumbağa*”, “*Yüreksiz ve Kulaksız Eşek*”, “*Fare ile Kedi*” gibi kompozisyon örnekleriyle tasvir-hikâye uyumu olarak ayrıntılı incelenen Herat ekolü Timurî örnekleriyle benzerdir. Ayrıca üslup özellikleri olarak ayrıntılı incelenen Herat ekolü Timurî örnekte ve muhtemelen aynı nakkaşın

²⁴⁴ Karakoyunlular (1350-1467) yılları arasında; Doğu Anadolu, Azerbaycan, İran ve Irak’ta hüküm süren Türkmen Hânedanı’dır. Bu dönemde: Antolojiler, Nizâmî’nin Hamse’si, Firdevsî’nin Şahnâmesi ve Emir Hüsrev Dehlevî Divanı gibi tasvirli el yazmaları dikkat çekmektedir. Dönemin tasvirli eserleri Pir Budak’ın himayesinde Şiraz ve Bağdad’da hazırlanmıştır. Şiraz’da yapılan eserlerde farklı üsluplar dikkat çeker. Bunların bazılarında Timurlu-Şiraz ekolünün etkileri görülür. Herat’ın (1458)’de işgalinden sonra Şiraz’da hazırlanan bazı tasvirli el yazmalarda Herat ekolünün kuvvetli etkileri hissedilir. Bu durum Pir Budak’ın Herat dönüşü beraberinde bazı sanatkarları ve nakkaşları Şiraz’a getirdiğini gösterir -yüzyıllar boyunca sanatçıların sürekli bu iki bölge arasında mekik dokumaları çok ironik bir durumdur- Karakoyunlu Dönemi tasvir üslubu: Figürler oldukça iri başlı ve tıknazdır. Bulut, bitkiler, kayalar ve ağaçlar belli bir üslupta fakat sınırlı formüllerde gösterilir. Zemin fazla bir değişmeye uğramaksızın üzerinde; otların, basitleştirilmiş bitkilerin, kayalık ufuk hattının bulunduğu açık renkte geleneksel ve geometrik bir şekilde işlenmiş veya kayalık ufuk hattı olmaksızın açık yeşil ve sarılı zengin ot kümeleriyle belirtilen kompozisyonlar dikkat çeker (Sümer, 2001: 292-293; Robinson, 1967: 7).

²⁴⁵ Robinson, 1969: 71-82.

²⁴⁶ Atılğan, 2000:197-203.

²⁴⁷ Robinson, 1993a: 205-212.

çalıştığı Gülistan Şahnâmesi'nde; insan figürleri ve elbise tasarımı, kalabalık orduların dizilişi ve katı veya donuk ifadeli kitlelerin gruplanması daha ince çizimlerle birlikte Karakoyunlu örneğiyle benzerdir.

Bununla birlikte üslup farklılıkları da yoğun olarak kendini gösterir. Hikâye-tasvir birlikteliğinde Herat örneği ile Karakoyunlu örneği arasında “*Kargalar ve Baykuşlar*” hikâyesi tamamen farklı bir şekilde işlenmiştir. Herat ekolü örneğinde sarıklar daima soğan formu ve serpuşlu iken Karakoyunlu örneğinde başın üzerine yüksekçe oturan daha dar bir formdadır. Genel kompozisyon tasarımı olarak Herat örneğinde altın yaldız yoğun kullanılırken Karakoyunlu örneğinde azalmıştır. Herat örneğinde süngerimsi kayalar Timurî üslubuna uygun bir şekilde tasvir edilirken Karakoyunlu örneğinde ise kayaç biçimlenişi daha farklı ve gelişmiş bir form gösterir. Ayrıca Karakoyunlu örneğinde konturların verilişi daha özenli olmakla birlikte noktalamalar ya tamamen kaldırılmış ya da ortadan kaybolmuştur. Gölgelemeler de daha yumuşak olup renk geçişleri daha zengin bir çeşitlilik gösterir.

4.2.9. Akkoyunlu Dönemi (1378-1508)²⁴⁸

Akkoyunlu Türkmen Dönemi'nde tasvirli Kelile ile Dimne el yazması örneğine rastlanmamıştır.

²⁴⁸ Akkoyunlular da Karakoyunlular gibi önce Doğu Anadolu'da Diyarbakır bölgesine egemen oldular. Daha sonra İran'ı ele geçirdiler ve (1467)'de Cihanşah'ı yenerek bütün Karakoyunlu bölgelerini elde ettiler. XVI. yüzyıl başında ise Safevîler tarafından ortadan kaldırıldılar. Akkoyunlu sultanları arasında başlıca sanat patronları Uzun Hasan oğulları Sultan Halil ve Sultan Yakup'tur. (1478)'den itibaren Tebriz sarayında, Sultan Yakub'un himayesinde çalışan birçok ünlü ve yetenekli nakkaşın daha önceleri Sultan Halil'in emrinde Şiraz'da çalıştıkları anlaşılmaktadır. Ayrıca (1469) yılında Sultan Uzun Hasan'ın Timurlular'ı Karabağ'da yenilgiye uğratması üzerine himayesine aldığı Heratlı ilim adamları ve sanatkârlar da Şiraz'daki atölyede toplanmış olmalıydı. Şiraz atölyesi Sultan Halil'in ölümünden sonra da varlığını korumuş ve pek çok tasvirli eser hazırlanmıştır lakin genel olarak Nizâmî'nin Hamse'sinin tasvirli nüshası dikkat çeker. Tebriz atölyesi ise Sultan Yakub'un saltanat yıllarında en üst düzeye ulaşmıştır. XV. yüzyılın en muhteşem tasvirlerinin bulunduğu eserlerden biri şüphesiz Nizâmî'nin Hamsesi'dir. Bu eser Sultan Halil tarafından başlatılmış, Sultan Yakub'un himayesinde Tebriz'de tamamlanmıştır. El yazmasının tasvirleri, Üstad Şeyhi ve Derviş Muhammed tarafından yapılmıştır. Akkoyunlu Dönemi tasvir üslubu: Tasvirler artık tamamen sayfadan taşmıştır, zemin olabildiğince işlenmiştir, büyük ve kalın başlı figürler dikkat çeker. Pencereden de dışarıya çizilmeye devam edilmiştir ve mimari mekân kesitleri ayrıca dikkat çeker (Yınanç, 1989: 251-270; Titley, 1971: 1-16).

4.2.10. Safevî Dönemi (1501-1736)²⁴⁹

Safevî Dönemi'nin tek tasvirli Kelile ile Dimne örneği olan “Kelile ile Dimne (TSMK H. 361)²⁵⁰” numaralı el yazmasına baktığımızda: Ketebe kaydına göre Tebriz’de (1522) yılında istinsah edilmiştir. Eserde iki ünvan sayfasıyla birlikte tezhipli olarak dokuz adet Şiraz-Tebriz üslubu gösteren tasvir vardır.

4.2.11. Osmanlı İmparatorluğu Dönemi (1300-1922)²⁵¹

Osmanlı Dönemi tasvirli Hümâyunnâme “*Kelile ile Dimne*” el yazmalarıyla ilgili sağlıklı bir çalışma olmadığı için satır aralarından ulaşılan bilgilere göre bu dönemde pek rağbet görmeyen Kelile ile Dimne eserinin Hümâyunnâme olarak bilinen tasvirli ilk nüshası olan “Hümâyunnâme (TSMK H. 359)²⁵²” numaralı esere baktığımızda Defterdar Mustafa Paşa için (1567) yılında Mısır’da Katip Muhammed b. Muhsin b. Burhân tarafından istinsah edilmiştir. Eserin içinde 30 adet yerel bir nakkaş elinden çıkma tasvir vardır.

Kâtip Derviş Mehmed Ahlâkî’nin (1604) yılında istinsah ettiği “Hümâyunnâme (TSMK H. 357)²⁵³” numaralı eser ise istinsah edildiği yer bilinmesede Eyalet üslubunda 10 adet tasvir yer almaktadır.

Daha çok imparatorluğun Salyaneli Eyaleti olan Bağdad’da²⁵⁴ hazırlanmış tasvirli nüshası ön plana çıkmaktadır. “Hümâyunnâme (TSMK R. 843)²⁵⁵” numaralı bu el yazması da

²⁴⁹ Safavîler, İsmail’in kardeşi 7. İmam Mûsa Kazım’dan geldiklerini iddia eden ismini bu aileden gelen Şeyh Safî el-Dîn’den alan bir sülaledir. Esas merkezleri Erdebil’dir. Önceleri dini bir topluluk iken sonraları siyasî bir kuvvet haline geldiler. Önemli liderlerinden Haydâr, tac-i Haydârî denen sarık biçimine de ismini veren kişidir. En ünlü hükümdarları ise Şah İsmail’dir (1499-1524). Yavuz Sultan Selim zamanında Hoy yakınlarındaki Çaldıran Ovası’nda yapılan savaşta Safavîler yenildi (23 Ağustos 1514). Bu savaş önemlidir Osmanlı hazinesine çok değerli tasvirli el yazması eserler bu savaşın sonra ganimet olarak ele geçirilmiştir. Safevî Devleti Şah Safî Dönemi’nde başlayan çöküşü ile birlikte, iç isyanlar ve kabile savaşlarını izleyen yıllardan sonra (1722)’den beri fiilen sona ermiş olan devlet tamamen ortadan kalktı. Bu dönem eserleri genel olarak; Firdevsî’nin Şahnâmesi ve Nizâmî’nin Hamse’sinin yoğun olarak tasvirli nüshaları ön plana çıkmaktadır. Safevî Dönemi tasvir üslubu: Bu dönem eserleri Osmanlı Dönemi tasvir üslubunu etkilemesi açısından önemlidir. Bu dönemde çeşitli kültür merkezleri dikkat çekmektedir. Bu merkezlerden; Tebriz okulu, Herat okulu, Kazvin okulu, Şiraz okulu önemlidir çünkü her okulun kendine özgü bir üslup anlayışı vardı (Gündüz, 2008: 451-457; Sthoukine, 1959: 86-142; İnal, 1995: 159-169).

²⁵⁰ Karatay, 1960: 302.

²⁵¹ Osmanlı İmparatorluğu (1300-1922), Batı Anadolu’nun kuzeyinde bir Türkmen Beyliği olarak ortaya çıkıp üç kıtaya yayılan ve kurucusunun adıyla anılan Türk-İslâm dünyasında en uzun ömürlü devletidir. Osmanlı Dönemi tasvir sanatını özetlemek pek kolay bir iş değildir ama genel hatlarına değindiğimiz zaman, Osmanlı tasvir sanatının tipolojisini belirleyen Metin And’a göre: Oluşum evresi (1451-1520), Geçiş evresi (1520-1574), Klasik evre (1574-1603), Geç klasik ve duraklama evresi (1603-1700), İkinci klasik ya da neo-klasik evre (1700-1750) ve (1750)’den sonrası Osmanlı tasvir sanatı sonu olarak belirtilmiştir. Bu evrelerin içeriğine baktığımızda ise genel olarak ön plana çıkan; taht ve av sahneleri, türlü oyunlar, şehzâde ve sultanların portreleri dönemin tasvir repertuarını göstermektedir (Emecen, 2007: 487-496; And, 2014: 29-103).

²⁵² Bağcı vd., 2006: 244-245.

²⁵³ Bağcı vd., 2006: 244-245.

²⁵⁴ İstanbul dışında tasvirli el yazması üretim merkezlerinden birisi de Bağdad şehridir. Mevlevilerin gelişmesinde katkıları olduğu “*Bağdad Üslubu*” denilen bu anlayış: Bölgenin yerel tasvir geleneği ile Kazvin-İsfahan üslubunun birleşiminden doğan bir üslup anlayışıdır. Ayrıca özellik olarak Osmanlı saray nakkaşanelerinde üretilen tasvirli el yazmaları Şahnâme ve Gazavatnâme’lerden oluşurken Bağdad üslubu

Beydeba'nın Kelile ile Dimne eserinin Farsça Envâr-ı Süheylî adlı çevirisinden, Kınâlızâde Alî Çelebi b. Sâlih tarafından (1595-1600) yıllarında Bağdad'da hazırlanmıştır. Bu eser Kanunî Sultan Süleyman'a sunulmuştur.

Diğer Osmanlı Dönemi örnekleri ise: “Kelile ile Dimne (Bombay Prince of Wales Museum 51.34)²⁵⁶”, “Kelile ile Dimne (Londra British Museum Add. 15153)²⁵⁷” ve Kelile ile Dimne (Bursa İnebey Kütüphanesi 763.)²⁵⁸ numaralı el yazmaları olarak bilinmektedir.



Mutasavvıflar ve Tasavvuf konularını ele almıştır. Üslubun genel özelliklerine baktığımızda: Yerinde duramayan dinamik bir yapı vardır. Tasvirler yazı sathına tamamen taşırılmıştır. Tasvirlerde farklı zamanlar ve mekânlar aynı kare içerisinde işlenmiştir. Yüzler profilden tasvir edilmiştir şöyle ki neredeyse karikatürize edilmiştir. Turuncu, pembe, mavi, gri ve mor gibi renkler genel olarak kompozisyonları renklendirmiştir. Bağdad'da üretilen önemli eserlerden: Fuzulî'nin Hadîkatü's Şüedâ'sı, Sûhreverdî'nin Camîü's-Siyer'inin tasvirli nüshaları ön plana çıkmaktadır (Bağcı vd., 2006: 242-257).

²⁵⁵ Çağman ve Tanındı, 1979: 68.

²⁵⁶ Mahir, 2012: 97.

²⁵⁷ And, 2014: 335

²⁵⁸ Tanındı, 1996: 14.

BEŞİNCİ BÖLÜM

TSMK R. 1023 NO. LU KELİLE İLE DİMNE VE TSMK R. 1022 NO. LU KELİLE İLE DİMNE EL YAZMALARININ İNCELENMESİ

5.1. TSMK R. 1023 No. lu Kelile ile Dimne El Yazmasının Tasvir Sanatı Açısından İncelenmesi

Şiraz'da İskender Sultan Dönemi'nde istinsah edilen ve İbrahim Sultan Dönemi'nde tasvirler eklenen Kelile ile Dimne el yazması, 195 mm. boyunda 122 mm. eninden oluşan ölçülerde tamamı aharlı kâğıttan 402 sayfadır. Her sayfada talikî yazıyla 73 mm. uzunluğunda 17 satır bulunur. Eseri, Yûsuf Amirî (H. 810 – M. 1407) Rebiülevvel'inde istinsah etmiştir. El yazmasında, iki adet unvan sayfasıyla birlikte müzehhepli ve yıldız cetvelli olarak 19 adet tasvir vardır. Ayrıca el yazması; miklepli, yaldızlı, kabartmalı ve köşelikli vişneçürüğü deri cilt ile korumaya alınmıştır²⁵⁹.

²⁵⁹ Karatay,1961: 301.

5.1.1. TSMK R. 1023, 34v. Örnek No I: Kelile ile Dimne'nin Ormanlar Hükümdarı Aslanla Görüşmesi



Envanter No: TSMK R. 1023, 34v.

Örnek No I: Kelile ile Dimne'nin Ormanlar Hükümdarı Aslanla Görüşmesi.

Dönemi: İbrahim Sultan (1415-1436).

Malzeme: Aharlı kâğıt, bitkisel ve hayvansal kaynaklı doğal boyalar ve altın yaldız.

Teknik: Şiraz Üslubu.

Tanım: Eserde ilk bakışta küçük boyutlu bu tasvirde; sadelik, anlatımdaki samimiyet, manzaradaki son derece sade üslup anlayışı ve ufuk hattının yüksek oluşu dikkat çekmektedir. Meyilli ve dilimli tepelerin zemini oluşturduğu açık hava sahnesinde incecik taramalar ve özel

kıllı fırça darbeleri ile ifade edilen çiçek ve bitkiler kompozisyonu oluşturur. Altın yaldız renkli arka fonun boşluğunu değerlendiren yılanakavi kıvrılan gövdeli ağaç tasvirleri de sahneyi zenginleştirmiştir. Merkezde çizgisel üslupta sarı tonlarında hükümdar aslan figürü ve solda hikâyenin kahramanları olan çizgisel üslupta kahverengi tonlarında Kelile ile Dimne figürleri ile kompozisyon tamamlanmıştır.

İnceleme

a) Fon: Altın yaldız rengine arka fon, meyilli ve dilimli form gösteren tepe gerisinde kendini göstermektedir. Gökyüzü tasarımının boşluğunu değerlendiren; sağda ve solda konumlandırılmış, çizgisel üslupta yılanakavi kıvrılmış kahverengi gövdeli, dallarında eflatun çerçeveli beyaz renkli bahar çiçekleriyle ağaç tasvirleri ile arka fon tasarımı zenginleştirilmiştir.

b) Zemin: Sade bir form gösteren beyaz renkli zemin tasarımı, lacivert rengine sınır çizgili meyilli ve dilimli bir topoğrafya etkisi göstermektedir. Beyaz renkli zemin tasarımı üzerine yeşil yapraklı; kırmızı, turuncu ve mavi renklerle tasvir edilmiş bahar çiçekleri açmış birkaç tane bitki öbeği yerleştirilmiştir.

c) Figürler: Hükümdar aslan figürü: Merkezde çizgisel üslupta sarı tonlarında tasvir edilmiştir. Kelile ile Dimne figürleri ise: Merkezin solunda çizgisel üslupta kahverengi tonlarında tasvir edilmiştir.

Burada önemli nokta ise: Çakal figürlerinin çerçeve ile kesilen vücudu kompozisyonun sola doğru çerçeve dışına akışını sağlamıştır. Ayrıca aslan figürünün de kuyruğu kesilmeden çerçeveden taşarak sahneyi tüm halinde göstermektedir.

5.1.2. TSMK R. 1023, 35v. Örnek No II: Maymun ile Dülger



Envanter No: TSMK R. 1023, 35v.

Örnek No II: Maymun ile Dülger.

Dönemi: İbrahim Sultan (1415-1436).

Malzeme: Aharlı kâğıt, bitkisel ve hayvansal kaynaklı doğal boyalar ve altın yaldız.

Teknik: Şiraz Üslubu.

Tanım: Eserde ilk bakışta küçük boyutlu bu tasvirde sadelik ve anlatımdaki samimiyet göze çarpmaktadır. Kompozisyonunun büyük bir kısmını zemin kaplar. Tasvirde sadece bindiği keresteyi kesen maymun figürü ile elinde sopasıyla ona doğru koşan dülger figürünün yer aldığı sade bir kompozisyon görülmektedir. Bu sahnede en dikkat çeken taraf, dülger

figüründe S. Walzer'in de işaret ettiği gibi fark edilen Moğol tiptir²⁶⁰. Başkasının işine karışmanın neden sonuç ilişkisi dönemin yerleşmiş bir hikâye kurgusuyla vurgulanmak istenmiştir.

İnceleme

a) Fon: Arka fon olarak altın yaldız renginde sade bir şekilde gökyüzü tasarımı oluşturulmuştur.

b) Zemin: Koyu lacivert sınır çizgili beyaz zemin, hafif turkuaz gölgeli topoğrafik yapısıyla kendini gösterir. Zemini süsleyen bitki öbekleri çizgisel üslupta genel olarak yapraksız formlarıyla; kırmızı, mavi ve turunculu-beyazlı renklerle tasvir edilmiş olan bahar çiçekleri açmış bir şekilde zemini süslemektedir.

c) Figürler: Tamamen çizgisel üslupta kahverengi ağaç kesme eşeği üzerindeki aynı renk kereste tasvirinin üzerinde oturur vaziyette olan maymun figürü: Çizgisel üslupta kahverengi tonlarında tasvir edilmiştir. Maymun figürünün bir eliyle tuttuğu kahverengi tutamaklı altın yaldız renginde büyük el hızarı tasviri ile birlikte ağaç kesme eşeğinin altında konumlandırılmış olan kahverengi saplı altın yaldız renginde balta ve diğer küçük el hızarı hikâye kompozisyonunun yardımcı unsurları olarak yer almıştır.

Oturduğu keresteyi kesen maymun figürünün karşısında konumlandırılan Moğol tipli figür ise: Bir elinde kahverengi sopası ile maymun figürü üzerine doğru hamle yapacakmış gibi realist bir tarzda tasvir edilmiştir. Bu Moğol tipli dülger figürünün üzerinde sadece dizlerine kadar çekilmiş beyaz içliği ve aynı şekilde form gösteren mavi renkli dökümlü pantolonu ile tasvir edilmiştir. Figürün belden yukarısı ise çıplak vaziyette tasvir edilmiştir.

Kompozisyon öğeleri tanımlanırken bahsedildiği gibi insan figürün Moğol tipinde tasvir edilmiş olması dikkat çeker. Şöyle ki; yuvarlak yüzlü, badem gözlü, tutam sakalı ve saçları koyu siyah renginde Moğol erkeklerinin kullandığı saç tasarımında olan yukarıdan topuz yapılmış modeli ile bu tiplere verilmeye çalışılmıştır. Bu şekildeki tiplere, hikâye metninde geçen insanın kimliğini sanatçının vermek istemesidir. Nitekim diğer tasvirlerdeki figürlerde bu özellikler gösterilmeyecektir.

Burada önemli nokta ise: Maymun figürünün üzerinde oturduğu kereste çerçeve ile kesilerek kompozisyonun sola doğru çerçeve dışına akışını sağlamaktadır. Ayrıca dülger figürünün sopası da kısmen kesilmeden çerçeveden taşarak sahneyi tüm halinde göstermektedir.

²⁶⁰ Walzer, 1969: 48-84.

5.1.3. TSMK R. 1023, 41r. Örnek No III: İnatçı Keçilerin Dövüşü



Envanter No: TSMK R. 1023, 41r.

Örnek No III: İnatçı Keçilerin Dövüşü.

Dönemi: İbrahim Sultan (1415-1436).

Malzeme: Aharlı kâğıt, bitkisel ve hayvansal kaynaklı doğal boyalar.

Teknik: Şiraz Üslubu.

Tanım: İlhanlı üslubunu hatırlatan doğa motiflerinin biraz daha zengin bir şekilde, bitki ve çiçeklerle kompozisyon süslenmiştir. Merkezi tamamen dolduran hikâye kahramanlarıyla

sade bir şekilde kompozisyon tamamlanmıştır. Bu tasvirde ise başkasının felaketinden yararlanmanın hayırlı olmayacağı vurgulanmak istenmiştir.

İnceleme

a) Fon: Koyu mavi renğinde realist gökyüzü tasarımı, meyilli ve dilimli form gösteren tepe gerisinde kendini göstermektedir. Meyilli tepe tasarımı kendi içinde bir form göstererek sınır çizgisi koyu eflatun renğinde ve açık mavi zemine, beyaza çalan eflatun gölgesi düşmektedir. Bu zengin renk skalasıyla oluşturulan sınır çizgisi kompozisyonu üzerine gökyüzü boşluğunu değerlendiren yeşil yapraklı; kırmızı ve beyaz renkli bahar çiçekleri açmış bitki tasvirleriyle birlikte çizgisel üslupta yapraksız ağaççık tasvirleri tanımda da bahsedildiği üzere biraz daha zengin bir şekilde İlhanlı üslubunu hatırlatmaktadır.

b) Zemin: Açık mavi tonlarında oluşturulmuş zemin tasarımı üzerine çizgisel üslupta hafif fırça darbeleri ile oluşturulmuş bitkiler ve kırmızı renkli bahar çiçekleri tasvir edilmiştir.

c) Figürler: Merkezi kompozisyona hâkim bir vaziyette toslanan iki adet keçi figürü görülmektedir. Bu keçi figürleri: Çizgisel üslupta kahverengi tonlarında gövdeli ve gri renkli boynuzlu tasvir edilmişlerdir. Ayrıca soldaki keçi figürünün gövdesinin bir kısmı çerçeve ile kesilmiştir. Arkaik bir şekilde keçi figürlerinin boynuzlarından ve başından akan kan tasvirlerinin altında yer alan tilki figürü: Çizgisel üslupta belli belirsiz açık kahverengi post tasarımı tasvir edilmiştir.

Bu olayı izler vaziyette olan zahit figürü ise: Çizgisel üslupta hafif çerçeveden taşmış serpuşlu beyaz sarıklı, genel olarak göreceğimiz şekilde kalıp halinde sakallı yüz simasıyla ve üzerinde ise siyah noktalı beyaz astarlı koyu kahverengi sade bir kaftan ile tasvir edilmiştir. Ayrıca figürün bir elinde siyah bastonu ve siyah renkli çarıklarıyla kompozisyon tamamlanmıştır.

Burada önemli nokta ise: Soldaki keçi figürünün gövdesinin bir kısmı çerçeve ile kesilerek kompozisyonun sola doğru çerçeve dışına akışı sağlamıştır. Ayrıca zahit figürünün hafif silinmiş serpuşunun yazı sathına kesilmeden çıkması ile sahne tüm halinde gösterilmiştir.

5.1.4. TSMK R. 1023, 45v. Örnek No IV: Zayıf Bir Karganın Oyun Yaparak Yılanın Hakkından Gelmesi



Envanter No: TSMK R. 1023, 45v.

Örnek No IV: Zayıf Bir Karganın Oyun Yaparak Yılanın Hakkından Gelmesi.

Dönemi: İbrahim Sultan (1415-1436).

Malzeme: Aharlı kâğıt, bitkisel ve hayvansal kaynaklı doğal boyalar ve altın yaldız.

Teknik: Şiraz Üslubu.

Tanım: Hikâyede anlatılan bir dağ tepesindeki ağaç kompozisyonu sağlanması için boş gökyüzü tercih edilmiştir. Genellikle Timurî Dönem’de tercih edilen yilankavi kıvrılmış gövdeli ağaç tasvir burada hikâyeye uygun olarak yılan figürünün dolanıp çıkabilmesi veya nakkaşın yılan figürü formunu daha sağlıklı gösterebilme kaygısı yüzünden düz bir formda

tasvir edilmiştir. Ardıllarında da görüldüğü gibi İlhanlı üslubunu hatırlatan doğa motiflerinin biraz daha zengin bir şekilde, bitki ve çiçeklerle kompozisyon süslenmiştir. Hikâye el yazmasından el yazmasına farklı ellerde istinsah edildiği ve farklı nakkaşlar tarafından süslendiği için felsefi anlamı aynı olsa da küçük farklılıklar vardır. Yılan figürünün yumurta tasvirlerini veya yeni çıkan yavru figürleri yutmasını konu alan vurgular tasvirde gösterilmiştir. Ayrıca sahnede solda üç adet sağda iki adet karga figürü ile nakkaşın dehşeti vurgulamak istenmesi bir çeşit realizm olarak da görülebilir.

İnceleme

a) Fon: Geniş ufuk hattı sade bir şekilde altın yaldız renginde tasvir edilmiştir.

b) Zemin: Koyu turkuaz sınır çizgili hafif meyilli topoğrafik yapısıyla çok açık maviden beyaza doğru bir renk tonlamasıyla gölgeli bir tasarım göstermektedir. Zemini süsleyen çizgisel üslupta hafif fırça darbeleriyle oluşturulmuş bitkiler ile kırmızı, mavi, turuncu ve eflatun çerçeveli beyaz gibi renklerle tasvir edilen bahar çiçekleri kompozisyonu zenginleştirmiştir.

Kompozisyonunun merkezine yerleştirilen çizgisel üslupta koyu kahverengi gövdeli, çizgisel üslupta açık yeşilden koyu yeşile çalan yaprak tasarımlı ağaç tasviri ile zemin tasarımını tamamlamıştır.

c) Figürler: Bahsedilen realist ağaç tasvirinin gövdesine dolanmış vaziyette olan yılan figürü: Çizgisel üslupta koyu yeşil tonlarında tasvir edilmiştir. Ayrıca yılan figürü, ağaç tasvirinin merkezine konumlandırılmış bir vaziyette bulunan kuş yuvası içinde siyah gövdeli, turuncu gagalı dört adet yavru karga figürüne hamle yaparken ki vaziyetiyle sahneye hareket katmaktadır.

Nakkaş, kompozisyonu daha da canlandırmak için tasvirin sağına iki adet soluna üç adet karga figürü tasvir etmiştir. Bu karga figürleri: Siyah gövdeli, turuncu gaga ve pençe tasarımlı olarak tasvir edilmiştir. Ayrıca bu karga figürleriyle hem sade gökyüzü boşluğu değerlendirilmiş hem de dehşet çok başarılı bir şekilde vurgulanmıştır.

Burada önemli nokta ise: Nakkaş, sol ön cephedeki karga figürünün gövdesinin bir kısmı ve merkezi konumdaki ağaç tasvirini üst satıhtan çerçeve ile keserek kompozisyonun sola ve yukarı doğru çerçeve dışına akışını sağlamıştır.

5.1.5. TSMK R. 1023, 55v. Örnek No V: Ay'ın Sudaki Aksini Balık Zanneden Ördek



Envanter No: TSMK R. 1023, 55v.

Örnek No V: Ay'ın Sudaki Aksini Balık Zanneden Ördek.

Dönemi: İbrahim Sultan (1415-1436).

Malzeme: Aharlı kâğıt, bitkisel ve hayvansal kaynaklı doğal boyalar ve altın yaldız.

Teknik: Şiraz Üslubu.

Tanım: İlhanlı üslubunu hatırlatan doğa motiflerinin biraz daha zengin bir şekilde, bitki ve çiçeklerle kompozisyon süslenmiştir. Gökyüzünde hemen hemen hiç yer bırakmayan bükümlü tepe çizgisinin arkasına yerleştirilmiş olan bitki ve ağaç tasvirleri sahneyi zenginleştirmiştir. Merkezi kompozisyondaki ördek figürünün Ay tasvirinin sudaki aksine

hamle yaparken tasvir edilmesi sahnede potansiyel hareketin öncesindeki dinamizmi verir. Ayrıca suyun içindeki balık figürleri ise hikâyede verilmek istenilen fikri güçlendirici unsurlar olarak yerleştirilmiştir.

İnceleme

a) Fon: Koyu eflatun sınır çizgili eflatun gölgeli lacivert kayalık formasyonunda bükümlü tepe gerisinde, koyu mavi renkte realist gökyüzü tasarımı görülmektedir. Gökyüzü tasarımı boşluğunu değerlendiren süsleme unsurlarına baktığımızda; solda ve sağda simetrik bir form gösteren siyah kontur çizgili koyu kahverengi hafif yılankavi kıvrılmış gövde tasarımlı, yeşil yapraklı, beyaz içinde mor renkli bahar çiçekleriyle ağaç tasvirleri yerleştirilmiştir. Çizgisel üslupta yeşil yapraklı, kırmızı renkli bahar çiçekleri açmış bitkiler ve nokta formunda altın yıldız renkli yıldız tasarımları bükümlü tepe çizgisini zenginleştirmiştir.

b) Zemin: Hikâyeye uygun olarak zemin burada su tasarımı şeklinde verilmiştir. Su tasarımını bükümlü tepe ile ayıran yeşil yapraklı, kırmızı ve aralarına mavi renkli bahar çiçekleri açmış bitkiler ile yoğun bir şekilde çerçevelenmiş ve bu bitkilerin ayrıca su tasarımına akisleri düşmüş şekilde tasvir edilmiştir.

c) Figürler: Zemin kompozisyonu olarak tasvir edilen su tasarımı üzerinde yer alan ördek figürü: Siyah kontur çizgili beyaz gövdeli, turuncu renkte gaga ve perde ayaklı tasvir edilmiştir. Gökyüzü tasarımının sağ arka cephesinde konumlandırılmış altın yıldız renkte Dolunay tasvirinin aynı tasarımda aksi suya düşmektedir. Ördek figürü, Dolunay tasvirinin aksine hamle yapar vaziyetteki tasviri kompozisyona bir çeşit realizm katmaktadır.

Nakkaş, su tasarımına çizgisel üslupta siyah kontur çizgili gövde tasarımlı altın yıldız renkte balık tasvirleri ve su tasarımı üzerinde yıldız akisleri vurur vaziyetteki tasvirleriyle, kompozisyon hikâyeye ile paralel bir şekilde tamamlamıştır.

Burada önemli nokta ise: İlhanlı üslubunu hatırlatan doğa motiflerinin, daha zengin bir şekilde Şiraz üslubu içerisinde görülen başarılı bir çalışma olmasıdır.

5.1.6. TSMK R. 1023, 57r. Örnek No VI: Aslanın Fil ile Karşılaşması ve Hezimete Uğraması



Envanter No: TSMK R. 1023, 57r.

Örnek No VI: Aslanın Fil ile Karşılaşması ve Hezimete Uğraması.

Dönemi: İbrahim Sultan (1415-1436).

Malzeme: Aharlı kâğıt, bitkisel ve hayvansal kaynaklı doğal boyalar ve altın yaldız.

Teknik: Şiraz Üslubu.

Tanım: Ana hikâyenin gelişmesini anlatan bu sahnede ava çıkmış aslan figürünün, fil figürüyle mücadelesi tasvir edilmiştir. Arka fon altın yaldız ile oluşturulmuştur. Meyilli ve dilimli bir tepenin zemini oluşturduğu açık hava sahnesinde bitkiler ve bahar çiçekleri kompozisyonu tamamlar.

İnceleme

a) Fon: Gökyüzü tasarımı çok sade bir şekilde koyu turkuaz sınır çizgili meyilli tepe gerisinin sağında ve solunda altın yıldız renginde üçgen formunda görülmektedir.

b) Zemin: Meyilli bir tepe topoğrafyası izlenimi veren zemin tasarımı beyaz üzerine çizgisel üslupta turkuaz gölgeli tasvir edilmiştir. Zemin üzerinde incecik taramalar ve özel kıllı fırça darbeleri ile oluşturulan yeşil yapraklı, kırmızı ve mavi renkli bahar çiçekleri tasvir edilerek kompozisyon zenginleştirilmiştir.

c) Figürler: Merkezi kompozisyonun soluna konumlandırılmış olan fil figürü: Maviye çalan gri tonlarında gövde tasarımlı tasvir edilmiştir. Üzerinde mavi bordürlü kırmızı üzerine işlemeli atlas²⁶¹ hâşe²⁶² kumaşıyla tasvir edilmiş saçaklı zînpûs²⁶³ tasarımı ve altın yıldız renginde zilli halhallar ile süslenmiş bir tasarım görülmektedir. Ayrıca fil figürünün hortumundan akan kan da bir çeşit realizme işaret etmektedir. Sağda fil figürünün hortumuna çullanmış vaziyette olan aslan figürü: Tamamen çizgisel üslupta açık kahverengi tonlarında tasvir edilmiştir.

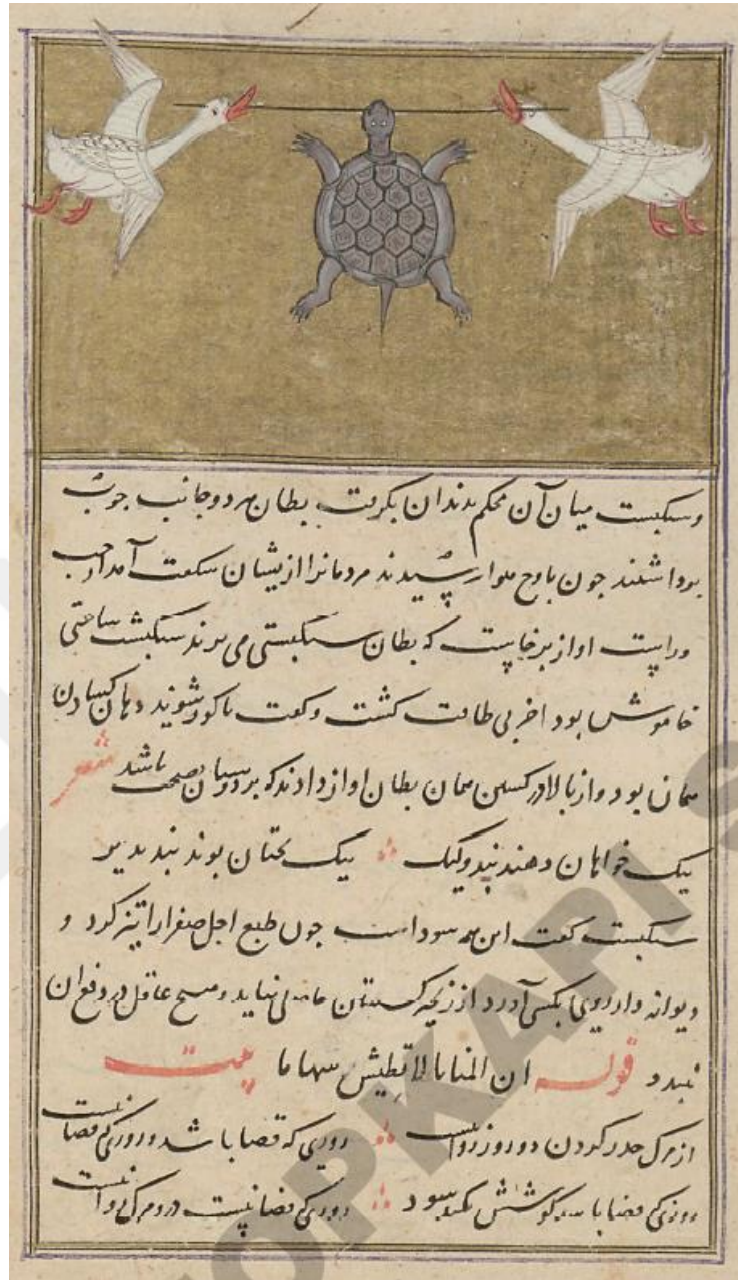
Burada önemli nokta ise: Aslan figürünün sol ayağı ve kuyruğunun bir kısmı çerçeve dışına taşarak kompozisyon tüm halinde gösterilmiştir.

²⁶¹ İpekli kumaş.

²⁶² Süslü eğer örtüsü.

²⁶³ Teğelti üzerine örtülen süslü eğer örtüsü.

5.1.7. TSMK R. 1023, 60r. Örnek No VII: Kazların Taşıdığı Kaplumbağa



Envanter No: TSMK R. 1023, 60r.

Örnek No VII: Kazların Taşıdığı Kaplumbağa.

Dönemi: İbrahim Sultan (1415-1436).

Malzeme: Aharlı kâğıt, bitkisel ve hayvansal kaynaklı doğal boyalar ve altın yaldız.

Teknik: Şiraz Üslubu.

Tanım: Burada bütün manzara elemanları yerini altın yaldız bir fona bırakmıştır ve kompozisyonun üst yarısında sadece değneğe asılı kaplumbağa figürünü taşıyan iki adet kaz figürü tasvir edilmiştir.

İnceleme

a) Fon: Çok sade olan bu kompozisyonda arka fon altın yaldız rengine gökyüzü tasarımı olarak tasvir edilmiştir.

b) Zemin: Bu kompozisyonda görünüm olarak zemin tasarımı yoktur.

b) Figürler: Altın yaldız gökyüzü tasarımı üzerinde sağ ve sol konumda yer alan kaz figürleri: Çizgisel üslupta siyah kontur çizgili beyaz gövdeli, turuncu gagalı ve perde ayaklı tasvir edilmiştir. Kaz figürlerinin tuttuğu siyah renkli değneğe ağzıyla asılı vaziyette olan kaplumbağa figürü: Siyah belirgin kontur çizgili açık yeşil tonlarında gövde tasarımlı tasvir edilerek sade kompozisyon tamamlanmıştır. Bu kompozisyon TSMK R. 1023 No. lu Kelile ile Dimne el yazmasının en sade ve arkaik tasviri olmasıyla önemlidir.

Burada önemli nokta ise: Kaz figürlerinin kanatlarının ve soldaki kaz figürünün perde ayağının bir tanesinin çerçeve dışına taşarak tasvir edilmesiyle kompozisyon tüm halinde gösterilmiştir.

5.1.8. TSMK R. 1023, 61r. Örnek No VIII: Ormanlar Hükümdarı Aslan ile Şetrebe'nin Boğuşması



Envanter No: TSMK R. 1023, 61r.

Örnek No VIII: Ormanlar Hükümdarı Aslan ile Şetrebe'nin Boğuşması.

Dönemi: İbrahim Sultan (1415-1436).

Malzeme: Aharlı kâğıt, bitkisel ve hayvansal kaynaklı doğal boyalar.

Teknik: Şiraz Üslubu.

Tanım: Sade ve hikâyeci bir üslup gösteren tasvirin merkezinde aslan ile öküz figürlerinin boğuşması ile tasvir kurallarına göre sağ arka yan cephede yer alan Kelile ile Dimne figürleri bu olayı izler vaziyette tasvir edilerek kompozisyon tamamlanmıştır.

İnceleme

a) Fon: Bu kompozisyonda geri planda gökyüzü görünüm olarak verilmemiştir.

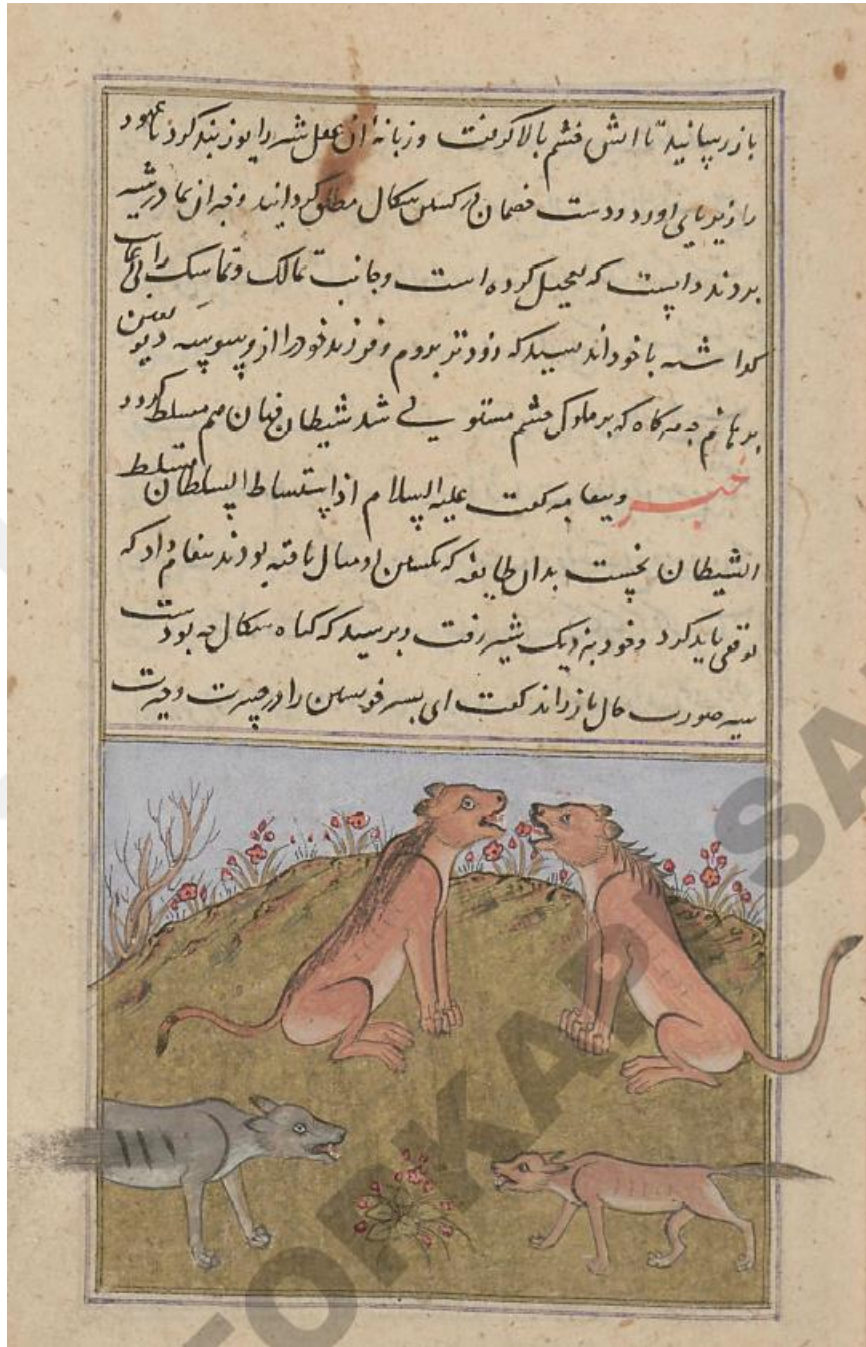
a) Zemin: Boğuşmanın olduğu manzara yeşil renkte çimenlik tasarımında olaya uygun bir zemin teşkil etmektedir. Etrafa serbest bir üslupla özel kıllı fırça darbeleriyle oluşturulan solmuş kırmızı ve beyaz renklerle tasvir edilen bitki ve bahar çiçekleri serpiştirilmiştir.

b) Figürler: Merkezi kompozisyona hâkim bir pozisyonda yer alan öküz figürü: Çizgisel üslupta siyah gövdeli gri karınlı ve beyaz boynuzlu tasvir edilmiştir. Öküz figürüne hamle yapmış bir vaziyette olan aslan figürü: Kalıp halinde çizgisel üslupta sarı tonlarında tasvir edilmiştir. Ayrıca öküz figürünün, aslan figürünün saldırdığı sırt bölgesinden akan çizgisel üsluptaki kanlar bir çeşit realizme işaret etmektedir.

Kompozisyonun sağ arka yan cephesinde yer alan Kelile ve Dimne figürleri: Gövdelerinin yarısı çerçeve ile kesilmiş ve olayı izler bir vaziyette çizgisel üslupta açık kahverengi tonlarında tasvir edilerek kompozisyon tamamlanmıştır.

Burada önemli nokta ise: Kelile ve Dimne figürlerinin çerçeve ile kesilen vücudu kompozisyonun sağa doğru çerçeve dışına akışını sağlamaktadır. Öküz figürünün kuyruğunun bir kısmı ile sağ arka bacağı, aslan figürünün de kuyruğu kesilmeden çerçeve dışına taşarak tasvir edilmesiyle kompozisyon tüm halinde gösterilmiştir.

5.1.9. TSMK R. 1023, 74r. Örnek No IX: Aslanın Anası Dimne'nin Durumunu Hükümdar Aslana Bildirmesi ve Revzebe Adlı Çakalın Dimne'ye Kelile'nin Öldüğünü Haber Vermesi



Envanter No: TSMK R. 1023, 74r.

Örnek No IX: Aslanın Anası Dimne'nin Durumunu Hükümdar Aslana Bildirmesi ve Revzebe Adlı Çakalın Dimne'ye Kelile'nin Öldüğünü Haber Vermesi.

Dönemi: İbrahim Sultan (1415-1436).

Malzeme: Aharlı kâğıt, bitkisel ve hayvansal kaynaklı doğal boyalar.

Teknik: Şiraz Üslubu.

Tanım: Hikâyeyi nakkaşın yorumlamasını gösteren en güzel örneği olan bu tasvirde, görülen tek sahnede zincirleme devam eden hikâyelerin en can alıcı konularına değinilmiştir. Ayrıca küçük boyutlu bu tasvirde figürlerin samimiyeti ve sade üslup anlayışı dikkat çekmektedir.

İnceleme

a) Fon: Son derece sade bir şekilde açık mavi renğinde ufuk hattı yüksek tutulmuş bir vaziyette arka fon oluşturulmuştur.

b) Zemin: Meyilli bir tepeyle açık yeşil renğinde zemin oluşturulmuştur. Kompozisyonun büyük bir kısmını zeminin oluşturması dikkat çekmektedir. Etrafa serbest bir üslupla özel kıllı fırça darbeleri ile oluşturulan çizgisel üslupta kırmızı renkli tasvir edilmiş bahar çiçekleri açmış bitkiler serpiştirilmiş ve sahneyi zenginleştiren yılankavi kıvrılan açık kahverengi tonlarında gövdeli ağaççıkvari bir bitki eklendiğini görülmektedir.

c) Figürler: Merkezi kompozisyonun hafif sağına doğru kayan ana figürlerden sağda aslanın anası figürü ve solunda hükümdar aslan figürü: Çizgisel üslupta açık kahverengi gövde tasarımından beyaz karın bölgesine doğru renk tonlamasında tasvir edilmişlerdir. Ayrıca diyalog halinde görülmektedir. Aslanın anası figürü ve alt sahnedeki Dimne figürünün kuyruğu çerçeveden taşarak sahneyi tüm halinde göstermektedir.

Alt sahnede yer alan Dimne figürüne, Kelile'nin öldüğünü bildiren Revzebe adlı çakal figürü: Solda kırçillı bir tonda çizgisel üslupta çerçeve ile kesilmiş bir vaziyette tasvir edilerek kompozisyonun sola doğru akışı sağlanmıştır. Revzebe adlı çakal figürünün hemen sağında yer alan Dimne figürü: Kalıp halinde gösterilen çizgisel üslupta açık kahverengi gövde tasarımıyla Revzebe adlı çakal figürü ile diyalog halinde tasvir edilerek kompozisyon tamamlanmıştır.

Burada önemli nokta ise: Bu tasvirde görülen tek sahnede zincirleme devam eden hikâyelerin en can alıcı iki konusuna birden değinilmiş olmasıdır.

5.1.10. TSMK R. 1023, 81r. Örnek No X: Güvercinleri Düştüğü Ağdan Kurtaran Fare ve Bu olaya Şahit Olup Fare ile Dost Olmak İsteyen Karga



Envanter No: TSMK R. 1023, 81r.

Örnek No X: Güvercinleri Düştüğü Ağdan Kurtaran Fare ve Bu olaya Şahit Olup Fare ile Dost Olmak İsteyen Karga.

Dönemi: İbrahim Sultan (1415-1436).

Malzeme: Aharlı kâğıt, bitkisel ve hayvansal kaynaklı doğal boyalar.

Teknik: Şiraz Üslubu.

Tanım: İlhanlı üslubunu hatırlatan doğa motiflerinin biraz daha zengin bir şekilde, bitki ve çiçeklerle kompozisyon süslenmiştir. Büklümlü tepe çizgisinin arkasına yerleştirilen bitkiler ve ağaç tasvirleri sahneyi zenginleştirmektedir. Sahnenin solunda ağ içinde güvercin figürleri tasvir edilmiştir. İfadeyi arttırmak için normal boydan biraz daha büyük fare figürü ağı kemiriyorken ki hali görülmektedir. Sahnenin zengin dekoratif manzarasını taçlandıran yılan kavi kıvrılmış gövdeli, bahar çiçekleri açmış ağaç tasviri ve hemen üzerinde karga figürü ile kompozisyon tamamlanmıştır.

İnceleme

a) Fon: Siyah kontur çizgili eflatun gölgeli kayaç formasyonu arkasında koyu mavi tonlarında realist bir şekilde gökyüzü tasarımı tasvir edilmiştir. Gökyüzü tasarımı boşluğunu değerlendiren; sol kenara çekilmiş siyah kontur çizgili koyu kahverengi gövdeli, yapraksız ve çiçeksiz ağaç tasviri ile büklümlü tepenin kontur çizgisi üzerine yerleştirilmiş olan hafif fırça darbeleriyle oluşturulmuş yeşil yapraklı, kırmızı ve beyaz renkli tasvir edilen bahar çiçekleri açmış bitkiler gökyüzü tasarımının boşluğunu değerlendirmektedir.

b) Zemin: Açık turkuaz rengine tasvir edilmiş olup üzerine çizgisel üslupta hafif fırça darbeleriyle oluşturulmuş yeşil yapraklı; kırmızı ve beyaz renklerle tasvir edilmiş bahar çiçekleri açmış bitki öbekleri yerleştirilmiştir. Ayrıca nakkaş, çizgisel üslupta eğreti otları tasvirleriyle zemin tasarımına realist bir topoğrafya etkisini hayali renk skalası ile ortaya koymaktadır.

Tanımda da bahsedildiği gibi zengin manzara unsurlarını taçlandıran, kompozisyonunun ön sağ cephesine yerleştirilmiş ve dallarıyla sayfa marjına taşmış ağaç tasviri, siyah kontur çizgili hafif yılan kavi kıvrılmış koyu kahverengi gövdeli ve dallarında turkuaz renkli bahar çiçekleri açmış bir şekilde tasvir edilmiştir. Ayrıca bu ağaç tasarımının zemin kısmına da koyu kahverengi tonlarında kesilmiş ağaç kökleri ve yeşil yapraklı yabani ot tasarımları tasvir edilerek sahneye bir çeşit derinlik katılmıştır.

c) Figürler: Çizgisel bir tasarım gösteren eflatun renkli ağ içinde tasvir edilmiş olan arkaik bir form gösteren çizgisel üslupta yedi adet güvercin figürü: Mavi, kahverengi ve beyaz gövdeleri ve siyah renkli gaga tasarımlarıyla tasvir edilmişlerdir. Hikâyeyi güçlendirmek için normal boydan biraz daha büyük tasvir edilen fare figürü: Ağı kemiriyorken ki haliyle çizgisel üslupta gri tonlarında tasvir edilmiştir. Yukarıda bahsedilen ağaç tasvirinin dalına tünemiş bir vaziyette olayı izleyen karga figürü: Siyah gövdeli, turuncu gaga ve pençe tasarımlı tasvir edilerek kompozisyon tamamlanmıştır.

Burada önemli nokta ise: Yılan kavi kıvrılan gövdeli, bahar çiçekleri açmış ağaç tasvirinin dalları ve fare figürünün kuyruğu çerçeveden dışarı taşarak kompozisyon tüm halinde gösterilmiştir.

5.1.11. TSMK R. 1023, 86r. Örnek No XI: Ağgözlü Kurdun Sonu



Envanter No: TSMK R. 1023, 86r.

Örnek No XI: Ağgözlü Kurdun Sonu.

Dönemi: İbrahim Sultan (1415-1436).

Malzeme: Aharlı kâğıt, bitkisel ve hayvansal kaynaklı doğal boyalar ve altın yaldız.

Teknik: Şiraz Üslubu.

Tanım: İlhanlı üslubunu hatırlatan doğa motiflerinin biraz daha zengin bir şekilde, bitki ve çiçeklerle kompozisyon süslenmiştir. Gökyüzü tasarımı boşluğunu değerlendiren bitkiler ve iç çerçeveden bir ağacın dalı gibi çıkmış ağaç tasviri sahneyi zenginleştirmektedir. Figürlere

bakıldığında ise hikâyede anlatılan sonu yerine; tasvir kurallarına göre en önde açgözlü kurdu, arkasında ölmüş talihsiz avcı ve en arkada ise ölmüş yaban domuzu figürleriyle kompozisyon tamamlanmıştır.

İnceleme

a) Fon: Arka fon kompozisyonun sol arka cephesine çekilerek koyu mavi renginde realist gökyüzü tasarımı oluşturulmuştur. Gökyüzü tasarımı boşluğunu değerlendiren; iç çerçeveden bir ağacın dalı gibi çıkmış, siyah kontur çizgili koyu kahverengi bir ağaç dalı tasviri görülmektedir ve üzerinde koyu turkuaz çerçeveli beyaz renkli bahar çiçekleri tasvir edilmiştir. Hafif bükümlü tepeye topoğrafya etkisi veren koyu turkuaz sınır çizgili beyaz üzerine turkuaz gölgeli kayaç formasyonu üzerine çizgi hattı boyunca yoğun bir şekilde; yeşil yapraklı, kırmızı ve aralara serpiştirilmiş tıpkı yukarıda bahsedilen ağaç dalının çiçekleri kalıbında bahar çiçekleri açmış bitki tasvirleri gökyüzü tasarımının boşluğunu değerlendirmektedir.

b) Zemin: Zemin tasarımı kalıp halinde açık turkuaz üzerine, serbest bir üslupla özel kıllı fırça darbeleriyle oluşturulan kırmızı ve mavi renklerle tasvir edilmiş bahar çiçekleri açmış bitki öbekleri yerleştirilmiştir. Kompozisyonunun ön sol sathına yerleştirilen açgözlü kurt figürünün de bir ayağı üzerinde bastığı eflatun gölgeli kayaç formasyonu, kompozisyonuna bir çeşit derinlik katmaktadır.

c) Figürler: Kompozisyonunun merkezine yerleştirilen talihsiz avcı figürü: Sade kırmızı elbisesi, beyaz pantolonu ve diz altına kadar çekilmiş pantolonun paçaları içine alınmış; turkuaz, beyaz ve turuncu renklerle tasvir edilen çorabı ve kısa bir çizme ile dönemin yerel halk modasını göstermektedir. Figürün başlığı da taht sahnelerinden alışık olduğumuzun aksine gayet sade bir şekilde siyah kontur çizgili altın yaldız renginde bir tasarım göstermektedir. Figür tipi TSMK R. 1023 No. lu el yazmasında incelenen 35v.deki gibi Moğol tipli değildir, 41r.deki zahit tipinin sakalsız halini yansıtan genel olarak kimlik tanımı olmayan kalıcı bir yüz olduğu görülmektedir.

Talihsiz avcı figürün yaban domuzu figüründen darbeyi alıp düşmesinin ardından bacak konumları nakkaşın insan anatomisine ne kadar hâkim olduğunu göstermektedir. Ayrıca talihsiz avcı figürünün bir elinde altın yaldız renginde yayı ve ayakucunda kahverengi çizgisel üsluptaki sadağı içinde dört adet siyah tüy tasarımlı beyaz ok tasviri ile kompozisyon tamamlanmıştır.

Kompozisyonun büyük bir kısmını kaplayan yaban domuzu figürü: Çizgisel üslupta siyah gövdeli, gri karınlı ve beyaz dış tasarımlı tasvir edilerek tıpkı talihsiz avcı figürü gibi sanki henüz öldüğünü fişkıran kanlar ile realist bir yaklaşımda izlenmektedir. Hikâyenin

kahramanı olan kurt figürü ise: Çizgisel üslupta açık kahverengi post tasarımında tasvir edilerek kompozisyon tamamlanmıştır.

Burada önemli nokta ise: Hikâyenin kahramanı olan kurt figürünün gövdesinin yarısı çerçeve ile kesilerek kompozisyonun sola doğru çerçeve dışına akışı sağlanmıştır.

5.1.12. TSMK R. 1023, 103v. Örnek No XII: Elçi Tavşan ve Fillerin Kralının Sözde Ay Pınarı'nda Görüşmeleri



Envanter No: TSMK R. 1023, 103v.

Örnek No XII: Elçi Tavşan ve Fillerin Kralının Sözde Ay Pınarı'nda Görüşmeleri.

Dönemi: İbrahim Sultan (1415-1436).

Malzeme: Aharlı kâğıt, bitkisel ve hayvansal kaynaklı doğal boyalar ve altın yaldız.

Teknik: Şiraz Üslubu.

Tanım: Ardıllarında görüldüğü gibi İlhanlı üslubunu hatırlatan doğa motiflerinin biraz daha zengin bir şekilde, bitki ve çiçeklerle kompozisyon süslenmiştir. Büklümlü tepe çizgisi ve merkeze yerleştirilen hafif yilankavi kıvrılmış gövdeli, bahar çiçekleri açmış ağaç tasviri kompozisyonu zenginleştirmektedir. Sağda TSMK R. 1023 No. lu 57r.de gördüğümüz aynı kalıp halinde fil figürü ile solda sağ ayağı çerçeve dışına çıkmış tavşan figürüyle kompozisyon tamamlanmıştır. Suya yansıyan Ay'ın ve yıldızların aksi ise sahneyi ayrıca zenginleştirmektedir.

İnceleme

a) Fon: Eflatun sınır çizgili büklümlü tepe gerisinde görülen gökyüzü tasarımı, sol ve sağ arka cephede ikiye ayrılmış bir vaziyette koyu mavi renginde realist bir üslupla tasvir edilmiştir. Gökyüzünü tasarımının sağ cephesinde altın yaldız renginde Dolunay tasviri ile her iki parça gökyüzü tasarımına altın yaldız renginde yıldız motifleri hafif fırça darbeleriyle eklenerek arka fon zenginleştirilmiştir.

b) Zemin: Tasarıma beyaz üzerine turkuaz gölgeli kayaç topoğrafyası etkisi verilerek büklümlü bir tepe formu tasvir edilmiştir. Sade zemin tasarımına çizgisel üslupta eğreti otları tasvirleriyle boşluklar değerlendirilmiştir. Kompozisyonun sol ön cephesine konumlandırılmış Ay Pınarı tasviri gökyüzü tasarımı ile paralel bir renk uyumu sağlamaktadır. Ay Pınarı'na, gökyüzü tasarımını süsleyen Dolunay ve yıldızların altın yaldız renginde akisleri vurur vaziyette tasvir edilmiştir.

Ay Pınarı ile sade zemini ayıran çizgisel üslupta; yeşil yapraklı, kırmızı ve aralara serpiştirilmiş mavi renklerle tasvir edilmiş bahar çiçekleri açmış bitki öbekleri neredeyse sınır hattı gibi dikotomik bir tasarım yaratmaktadır. Bu tasarımın tam merkezinde, sağdaki fil figürü ile soldaki tavşan figürünü ayıran ağaç tasviri; siyah kontur çizgili koyu kahverengi hafif kavis yapmış gövdeli, koyu turkuaz çerçeveli açık turkuaz renkli bahar çiçekleri açmış bir şekilde tasvir edilerek kompozisyon zenginleştirilmiştir.

c) Figürler: Tasvirin sağ tarafında konumlandırılmış ama neredeyse tüm kompozisyona hâkim olan fil figürü: Daha önce bahsedildiği gibi TSMK R. 1023 No. lu 57r.de görülen aynı tasarım fil figürü kalıbında tasvir edilmiştir. Yine aynı şekilde mavi bordürlü kırmızı işlemeli atlas hâşe kumaşı formunda tasvir edilmiş olan altın yaldız renginde zilli zînpûs tasarımlı maviye çalan gri tonlarında fil figürüne aynı tasarım zilli halhal tasvirleri ile kısmen zengin bir kompozisyon göstermektedir. Fil figürünün karşısında yer alan tavşan figürü ise: Açık kahverengi tonlarında çizgisel üslupta tasvir edilerek kompozisyon tamamlanmıştır.

Burada önemli nokta ise: Fil figürünün karşısında yer alan tavşan figürünün sağ ayağı çerçeve dışına taşmış bir şekilde tasvir edilerek kompozisyonu tüm halinde gösterilmiştir.

5.1.13. TSMK R. 1023, 104r. Örnek No XIII: Kedinin Hâkimliğini Kabul Eden Tavşan ile Kekliğin Hali



Envanter No: TSMK R. 1023, 104r.

Örnek No XIII: Kedinin Hâkimliğini Kabul Eden Tavşan ile Kekliğin Hali.

Dönemi: İbrahim Sultan (1415-1436).

Malzeme: Aharlı kâğıt, bitkisel ve hayvansal kaynaklı doğal boyalar.

Teknik: Şiraz Üslubu.

Tanım: İlhanlı üslubunu hatırlatan doğa motiflerinin biraz daha zengin bir şekilde, bitki ve çiçeklerle kompozisyon süslenmiştir. Yalnız burada farklı bir kompozisyon uygulanarak bükümlü tepe çizgisinin gerisi gökyüzü tasarımı yerine çimenlik olarak gösterilmiştir.

Alıştığımız yılankavi kıvrılan gövdeli ağaç tasviri yerine de nakkaş bahar çiçekleri açmış odunsu bir bitki yerleştirmiştir. Merkezi kompozisyonda ise hikâyenin kahramanları olan; çizgisel üslupta kanlar içinde keklik ve tavşan figürleriyle birlikte, gizli isteğine kavuşmuş hâkim kedi figürü, dişlerinden kanlar akıyor vaziyette tasvir edilerek sahne realist bir tarzda hikâyeyi tamamlamıştır.

İnceleme

a) Fon: Bu tasvirde sol arka cepheye çekilmiş arka fon kompozisyonuna nakkaş, gökyüzü tasarımı yerine açık yeşil renğinde bir çimenlik formu gösteren bir alan tasvir etmiştir. Bu çimenlik tasarımı gösteren fonun boşluğunu değerlendiren koyu eflatun sınır çizgili açık eflatun gölgeli kayaç formasyonu üzerine; sol kenara yerleştirilmiş çizgisel üslupta koyu yeşil odunsu gövdeli, yeşil yapraklı, beyaz çerçeveye alınmış mor renkli bahar çiçekleri açmış bir bitki tasvir edilmiştir. Bu odunsu bitki tasarımı hattında devam edip tasarım boşluğunu değerlendiren; çizgisel üslupta yeşil yapraklı, açık kırmızı renkli tasvir edilmiş bahar çiçekleri açmış bitki öbekleriyle arka fon tasarımı tamamlanmıştır.

b) Zemin: Koyu eflatun sınır çizgili açık eflatun gölgeli kayaç formasyonu ile arka fon tasarımından zemin ayrılmıştır. Zemin tasarımına açık turkuaz üzerine çizgisel üslupta eğreti otları tasviriyle belirli bir topoğrafya etkisi verilerek üç adet yeşil yapraklı, çok koyu eflatun çerçeveli kırmızı renkli tasvir edilen bahar çiçekleri açmış bitki öbeğiyle sade bir şekilde zemin tamamlanmıştır.

c) Figürler: Merkezi kompozisyonunu başarılı bir şekilde teşkil eden figürlerden biri olan boğulmuş bir vaziyette olan keklik figürü: Çizgisel üslupta gri tonlarında bir tasarım gösteren gövdeli, turuncu renkli gaga ve bacaklı tasvir edilmiştir. Aynı şekilde boğulmuş bir vaziyette olan keklik figürünün tasvir kurallarına göre hemen önünde duran tavşan figürü: Normal boydan biraz büyük bir formda ve çizgisel üslupta açık kahverengi gövde tasarımlı tasvir edilmiştir. Ayrıca bu boğulmuş keklik ve tavşan figürlerinin üzerlerindeki çizgisel üslupta yer alan kan tasvirleri ile sanki o an boğulmuşlar gibi realist bir yaklaşımla ama arkaik bir modle edilişle yardımcı figürler tamamlanmıştır.

Hâkim kedi figürü ise: Diğer figürlere nazara daha özenli bir form gösterse de çizgisel üslupta kahverengi-sarı karışımı bir post üzerine siyah benekli olarak tasvir edilmiştir. Ayrıca kedi figürünün göz rengi açık turkuaz tasvir edilmiş olması dikkat çekmektedir. Kedi figürünün kekliğin etini yerken veya boğarken ki hali ile realist bir yaklaşımla kompozisyon tamamlanmıştır.

Burada önemli nokta ise: Bu tasvirde farklı bir kompozisyon uygulanarak bükümlü tepe çizgisinin gerisi gökyüzü tasarımı yerine çimenlik olarak gösterilmiştir.

5.1.14. TSMK R. 1023, 123v. Örnek No XIV: Maymun ile Kaplumbağa



Envanter No: TSMK R. 1023, 123v.

Örnek No XIV: Maymun ile Kaplumbağa.

Dönemi: İbrahim Sultan (1415-1436).

Malzeme: Aharlı kâğıt, bitkisel ve hayvansal kaynaklı doğal boyalar.

Teknik: Şiraz Üslubu.

Tanım: Ardıllarında dominant bir şekilde görmeye alışık olduğumuz gibi İlhanlı üslubunu hatırlatan doğa motiflerinin biraz daha zengin bir şekilde, bitki ve çiçeklerle kompozisyonun süslenmiş olduğunu ve bükümlü tepe çizgisi ile yılankavi kıvrılmış gövdeli, bahar çiçekleri açmış ağaç tasvirleri yerine nakkaş; hikâyeyi tam anlamıyla ifade etmek için, kompozisyonu

tamamen su tasarımı üzerine kurgulanmıştır. Merkezde ise erkek kaplumbağa figürü ve sırtında oturur vaziyette olan maymun figürüyle kompozisyon tamamlanmıştır.

İnceleme

a) Fon: Bu kompozisyonda geri planda gökyüzü görünüm olarak verilmemiştir.

b) Zemin: Hafif fırça darbeleriyle oluşturulmuş basit dalga çizimiyle su kompozisyonu verilmek istenmiştir. Sahne çok sade olduğu için tasvirin paralel ön ve arka çerçeve çizgisi boyunca siyah kontur çizgili koyu yeşil yapraklı, kırmızı renkli tasvir edilen bahar çiçekleri açmış bitki öbekleriyle sahne zenginleştirilmek istenmiştir.

c) Figürler: Merkezi kompozisyonda yer alan kaplumbağa figürü: Suyun içinde olduğu için belli belirsiz bir form göstermektedir. Tamamen çizgisel üslupta siyah kontur çizgileri ve sarımtırak bir form gösteren gövdesiyle tasvir edilmiştir. Maymun figürü ise: Kaplumbağanın sırtında oturur vaziyette tamamen çizgisel üslupta ve siyah kontur çizgili açık kahverengi beden tasarımı tasvir edilmiştir.

Burada önemli nokta ise: Maymun figürünün bir elinde koparılmış çiçek tasviri sahneyi zenginleştiren çiçek öbekleriyle paralel olarak tasvir edilmiş olmakla birlikte bu çiçek tasvirinin yaprakları sayfa marjına hafif taşma yaparak kompozisyon tüm halinde gösterilmiştir.

5.1.15. TSMK R. 1023, 138r. Örnek No XV: Kral ile Kuş



Envanter No: TSMK R. 1023, 138r.

Örnek No XV: Kral ile Kuş.

Dönemi: İbrahim Sultan (1415-1436).

Malzeme: Aharlı kâğıt, bitkisel ve hayvansal kaynaklı doğal boyalar ve altın yaldız.

Teknik: Şiraz Üslubu.

Tanım: Nakkaş, hikâyeyi kendine özgü bir şekilde yorumlayarak şehzade figürünün yavru kuş figürünü tam yere çalarken ki halini realist bir şekilde tasvir etmiştir. Sahnenin merkezinde şehzade figürü ile elinde yavru kuş figürü, şehzade figürünün solunda kraliçe figürü ve sağında kral figürü ile kompozisyon tamamlanmıştır.

İnceleme

a) Fon: Bu kompozisyonda geri planda gökyüzü görünüm olarak verilmemiştir.

b) Zemin: Yeşil ve kahverengi tonlarının hâkim olduğu bükümlü tepe çizgisi formlarını hatırlatan bir topoğrafya tasvir edilmiştir. Muhtemelen nakkaş, tüm ilgiyi itina ile tasvir ettiği figürlere vermek istemektedir.

c) Figürler: Merkezi konumdaki şehzade figürünün sağında yer alan kral figürü: Başında gayet sade kırmızı serpuşlu beyaz sarığı ve kalıp halinde sakalsız yüz simalı tasvir edilmiştir. Ayrıca kral figürünün üzerinde; mor renkli bir iç elbisesi ve bu iç elbisesinin üzerinde hafif altın yıldız işlemeli yeşil kaftanıyla birlikte kombini tamamlayan kırmızı kuşağı ve siyah çizmeleriyle kral figürü günlük kıyafetler içinde tasvir edilmiştir.

Merkezi konumdaki şehzade figürünün solunda yer alan kraliçe figürü de: Altın yıldız çerçeveli ve âlemlî turkuaz renkli küpesiyle ay yüzlü tasvir edilmiştir. Başlığı ise o dönem kadın figürlerinde alışık olunan sade bir başlıktır. Siyah kontur çizgili yeşil renkli bir başlık olan bu kubbemsi obje, koyu mavi renkli kurdele ile tamamlanmış ve hafif çerçeveden taşmıştır. Ayrıca kraliçe figürünün üzerinde; mavi renkli bir iç elbisesi ve bu iç elbisesinin üzerine hafif altın yıldız işlemeli mor kaftanıyla oluşturulan kombini tamamlayan açık yeşil kuşağı ve siyah çizmeleriyle kral figürü gibi günlük kıyafetler içinde tasvir edilmiştir.

Kral ile kraliçe figürlerinde önemli nokta ise: El hareketleri vasıtasıyla göstermiş oldukları jestleridir. Durumun farkına varan figürler sanki aman yapma der gibi seyirciyi merkezi konumdaki şehzade figürüne çekmektedirler.

Merkezi konumda yer alan şehzade figürü ise: Sağ elinde tuttuğu; çizgisel üslupta siyah bacak ve gaga tasarımlı, siyah kontur çizgili sarımtırak gövdeli, alacalı bir renk skalası gösteren kanat ve sırt tasarımıyla hikâyeye uygun olarak efsanevi bir yavru kuş figürünü yere çalacakken ki hali realist bir tarzda tasvir edilmiştir. Şehzade figürü kalıp halinde sakalsız olarak tasvir edilmiştir. Nakkaş, burada şehzade figürünü hikâyenin kahramanı olduğu vurgulamak için başlığını mirzaların kullandığı üç dilimli taç benzerini andırır şekilde siyah kontur çizgili altın yıldız renginde tasvir etmiştir. Ayrıca şehzade figürünün üzerinde; içinde gençliği vurgulayan kırmızı iç elbisesi ve iç elbisesi üzerinde altın yıldız işlemeli yeşil tonlarında günlük bir kaftan ve kombini tamamlayan aynı renk kuşağıyla şehzade figürü tasvir edilmiştir. Buradaki güzel bir enstantane ise nakkaşın kral ile kraliçe figürlerinde kullandığı siyah çizme yerine, gençliği vurgulayan ve şehzade figürünün iç elbisesi ile kaftanına gayet güzel bir kontrast oluşturan kırmızı kontur çizgili sarı renkli çizmesidir.

Son olarak Figürlerin yüz siması TSMK R. 1023 No. lu el yazmasının 35v.deki gibi Moğol tipi gibi değildir 41r.deki zahit tipinin sakalsız halini yansıtan, genel olarak kimlik tanıımı olmayan kalıcı bir yüz olduğu görülmektedir.

Burada önemli nokta ise: Yavru kuş figürünün kanatları ve kuyruğu yukarıda bahsedildiği gibi kraliçe figürünün başlığı gibi sayfa marjına hafif taşma yaparak kompozisyon tüm halinde gösterilmiştir.

5.1.16. TSMK R. 1023, 140r. Örnek No XVI: Gül Adlı Kız ile Kocakarı Anası



Envanter No: TSMK R. 1023, 140r.

Örnek No XVI: Gül Adlı Kız ile Kocakarı Anası.

Dönemi: İbrahim Sultan (1415-1436).

Malzeme: Aharlı kâğıt, bitkisel ve hayvansal kaynaklı doğal boyalar ve altın yaldız.

Teknik: Şiraz Üslubu.

Tanım: Ünük olan bu hikâyede ünük bir ortam tasarlanmıştır. Bir konak ya da kuvvetle muhtemel bir çadır içini görmekteyiz. Kompozisyona bakıldığında ise merkezde hikâyenin ana kahramanı olan yatar vaziyette Gül adlı kız figürü ve hemen başucunda kocakarı anası figürü tasvir edilmiştir. Bu ikili figürün karşısında ise başı güğüme sıkışmış bir vaziyette inek figürü ile kompozisyon tamamlanmıştır.

İnceleme

a) Fon: Nakkaş, bizlere eski Türk çadırlarından vakıf olunan çadır içi çevresini bir metre yüksekliğinde çevreleyen işlemeli örtüleri hatırlatan bir süsleme kompozisyonu gibi bir tasarım göstermek istese de açık turkuaz zemin üzerine koyu mavi eğreti otları tasarımlı ve kırmızı tonlarda serpiştirilen çiçek öbekleri ile doğa kompozisyonlarında kullanılan zemin tasarımını fon olarak tasvir etmiştir.

b) Zemin: Siyah kontur çizgili sarı tonlarında tasvir edilen zemin, bir yuva içi kompozisyon algısını kuvvetlendirmektedir.

c) Figürler: Kırmızı tonlarında yanları altın yaldız işlemeli bordürlerle süslenmiş bir halı üzerinde yatar vaziyette olan Gül adlı kız figürü: Nakkaş, bu merkezi kompozisyonda yer alan Gül adlı kız figürün hastalığını vurgulamak için bir jest havası vermek istemiştir²⁶⁴. Figürün işlemesiz yeşil tonlarında iç elbisesi duruma uygun bir hâl göstermektedir. Figürün yüz siması genel olarak bu incelenen el yazmasındaki figürlerin simaları ile benzerdir, kimlik tanımı olmayan belli bir kalıp ürünü olarak tekrar etmektedir. Figürün üzerindeki örtü ise Timurî nakkaşların genellikle süngerimsi kayaçlarda kullandığı açık pembe renkli olması dikkat çeker ve figürün başını koyduğu yastık tasarımı ise gri kontur çizgili sulandırılmış kahverengi üzerine altın yaldız işlemeli bir yastık tasviri ile merkezi kompozisyon tamamlanmıştır.

Gül adlı kız figürünün hemen başucunda yer alan kocakarı figürü de: Sol eli açık, sağ eli de siyah renkli bastonuna yaslanmış vaziyette dua eder vaziyette tasvir edilmiştir. Nakkaş, burada kocakarı tipini sağlamak için genel olarak kullandığı yüz siması dışına çıkarak uygun bir profil elde etmiştir. Figürün üzerinde gayet sade mor renkli bir elbise vardır. Başı açık figürün siyah saçları örgülü saç kuaföründe arkaya atılmış, üzerinde gümüşü bir boyayla renklendirilmiş saç bandı eklenmiştir. Aynı saç kuaförü ana karakter olan Gül adlı kız figüründe de kendini gösterir. Gül adlı kız figüründe ise bu saç bandı yerine favorileri Uygur kızları gibi çenesine kadar uzatılmıştır.

²⁶⁴ Bu jesti bakıldığında: Figürün sağ dizi yukarı ve karnına doğru kaldırılmış bir vaziyette ve sol eli de karnının üzerinde tutar bir vaziyette tasvir edilmiş olması ile nakkaş, hikâyede geçen figürün hastalığını ifade etmek istemektedir ya da hikâyeyi kuvvetlendirmek istemektedir şeklinde yorumlayabiliriz.

Kendi içerisinde bir kompozisyon yaratan inek figürü: Çizgisel üslupta siyah renkli gövdeli ve açık sarı toynaklı tasvir edilmiştir. Ayrıca inek figürünün kafasına sıkışmış olan is tutmuş gibi alt kısmı boyanmış, işlemsiz sarı tonlarda ve tek kulpu görülen güğümüyle kompozisyon tamamlanmıştır.

Burada önemli nokta ise: İnek figürünün TSMK R. 1023 No. lu el yazmasındaki 41r.deki keçi figürü gibi çerçeve ile kesilen vücudu kompozisyonun sola doğru çerçeve dışına akışını sağlamaktadır.

5.1.17. TSMK R. 1023, 148r. Örnek No XVII: Aslan ile Çakal Hikâyesini Süsleyen Dört Çakal



Envanter No: TSMK R. 1023, 148r.

Örnek No XVII: Aslan ile Çakal Hikâyesini Süsleyen Dört Çakal.

Dönemi: İbrahim Sultan (1415-1436).

Malzeme: Aharlı kâğıt, bitkisel ve hayvansal kaynaklı doğal boyalar.

Teknik: Şiraz Üslubu.

Tanım: El yazmasının ilgili kısımda bahsedilen hikâye içerisine yerleştirilen bu kompozisyonun muhtevası incelendiğinde: Nakkaş burada muhtemelen hikâyenin sonlarına geldiği için ve bir daha çakal sahnelerini görmeyeceğimizden dolayı el yazmasının ana iki karakteri olan Kelile ile Dimne figürlerini burada son kez tasvir ederek veda etmek istemiş olabilir²⁶⁵.

İnceleme

a) Fon: Bu kompozisyonda geri planda gökyüzü görünüm olarak verilmemiştir.

b) Zemin: Zemini oluşturan tasarım TSMK R. 1023 No. lu el yazmasının 140r.de bahsedilen fon tasarımı ile aynıdır. Aynı şekilde açık turkuaz zemin üzerine çizgisel üslupta eğreti otları tasarımı ve kırmızı tonlarında tasvir edilmiş olan çiçek öbekleri etrafa serpiştirilmiştir.

c) Figürler: Dört adet çakal figürü görmekteyiz. Bu figürlerin her biri çizgisel üslupta hafif kahverengi postlarıyla genel olarak TSMK R. 1023 No. lu el yazmasında görüldüğü üzere kalıp olarak tasvir edilmiştir.

Tasvir kurallarına göre ön satıhta yer alan iki adet çakal figürü: Bu ön sathın solundaki çakal figürü sağdaki çakal figürüne doğru dönüktür. Sağdaki çakal figürü ise arkası dönük olarak soldaki çakal figürüne sadece boynunu çevirerek bakar vaziyette tasvir edilmiştir. Arka satıhta yer alan iki adet çakal figürü ise: Ön satıhtaki iki adet çakal figürünün aksine yüz yüze konumda tasvir edilmişlerdir.

Burada önemli nokta ise: Sahnede görülen üç adet çakal figürün kuyrukları hafif çerçeveden taşmış bir vaziyette tasvir edilerek kompozisyon tüm halinde gösterilmiştir.

²⁶⁵ Sahnenin ikonografisine bir yorum getirildiğinde ise: Tasvir kurallarına göre arka satıhta konumlandırılan yüz yüze dönük iki adet çakal figürü ile nakkaş bizlere, Kelile ile Dimne'nin hikâyesinin başında dost olduğunu ve yüz yüze dostluklarını gösterdiklerini iletmek istemiş olabilir. Ön satıhtaki sahnede aynı figürlerden birinin yani Kelile'nin sırtının dönük olması ise Dimne'nin hırsının kurbanı olup kötü işler yaptığı için yüz çevirdiğini nakkaş bizlere iletmek istemiş olabilir. Kuvvetle muhtemel nakkaş bu eserinde; edebiyatın yakaladığı anlatım dilini, nakşettiği bu tasvirde göstermek istemiştir. Şöyle ki uzmanların arkaik olarak nitelediği İbrahim Sultan Dönemi Şiraz üslubu tasvirli el yazmalarının daha şimdiden yani tasvir sanatını süsleme unsurları esir almadan önce, edebi bir uhreviyat yakalayan tasvirciliğin ilk adımı olarak nakkaş bu eseriyle imzasını atmıştır denilebilir.

5.1.18. TSMK R. 1023, 167v. Örnek No XVIII: Serçenin Yürüyüşüne Özenen Karga



Envanter No: TSMK R. 1023, 167v.

Örnek No XVIII: Serçenin Yürüyüşüne Özenen Karga.

Dönemi: İbrahim Sultan (1415-1436).

Malzeme: Aharlı kâğıt, bitkisel ve hayvansal kaynaklı doğal boyalar.

Teknik: Şiraz Üslubu.

Tanım: TSMK R. 1023 No. lu 104r.deki gibi İlhanlı üslubunu hatırlatan doğa motiflerinin biraz daha zengin bir şekilde, bitki ve çiçeklerle kompozisyonun süslenmiş olduğu görülmektedir. Burada da farklı bir kompozisyon uygulanarak бүклүмлү теpe çizgisinin gerisi ufuk hattı yerine çimenlik olarak gösterilmiştir. Bu el yazmasında görmeye alıştığımız ve genel olarak üslup kompozisyon ögesi olan yılankavi kıvrılan gövdeli ağaç tasviri yerine

nakkaş, kompozisyonun TSMK R. 1023 No. lu 104r.den farklı olması için arka cepheye paralel olarak sağ ve sol konuma odunsu birer bitki tasviri yerleştirmiştir. Gayet sade olan kompozisyonun merkezinde yerleştirilen hikâyenin iki kahramanı olan karga ve serçe figürleri ile kompozisyon tasvir-hikâye birlikteliğinde tamamlanmıştır.

İnceleme

a) Fon: Arka fonu oluşturan koyu eflatun sınır çizgili ve eflatun gölgeli hafif bükümlü tepe hattı gerisinde tanımda da bahsedildiği gibi TSMK R. 1023 No. lu 104r.deki tasarımın bir paraleli olarak çok sade bir şekilde açık yeşil renginde bir çimenlik tasarımı tasvir edilmiştir. Bu fon tasarımını süsleyen sağ ve sol kenar çizgisinde sanki çerçeve ile kesilmiş gibi yarısı görülen çizgisel üslupta yeşil yapraklı otsu bitkiler ile birlikte zemin tasarımında da görülen bitki öbekleri bu sınır hattı üzerinde tasvir edilerek arka fon tasarımı tamamlanmıştır.

b) Zemin: Koyu eflatun sınır çizgili ve eflatun gölgeli hafif bükümlü kayaç formasyonu ile zemin arka fondan ayrılmıştır. Açık turkuaz zemin üzerine; çizgisel üslupta eğreti otları tasarımları ve çizgisel üslupta yeşil yapraklı, siyah kontur çizgili kırmızı renkli tasvir edilmiş bahar çiçekleri açmış bitki öbekleri yerleştirilmiştir.

c) Figürler: Merkezin solunda yer alan serçe figürü: Siyah kontur çizgili gri tonlarında gövdeli, turuncu renkli gaga ve bacak tasarımlı tasvir edilmiştir. Merkezin sağında yer alan karga figürü de: Siyah gövdeli, turuncu renkli gaga ve bacak tasarımı ile realist ama çizgisel bir üslupla tasvir edilerek kompozisyon tamamlanmıştır.

Burada önemli nokta ise: Tasvirde sade anlatım tarzını bir kenara bırakırsak eğer, karga figürünün bacak konumu ve serçe figürünün bacak konumu matematiksel olarak uygun düşmekte olduğu görülmektedir.

5.1.19. TSMK R. 1023, 195v. Örnek No XIX: Taht Sahnesi



Envanter No: TSMK R. 1023, 195v.

Örnek No XIX: Taht Sahnesi.

Dönemi: İbrahim Sultan (1415-1436).

Malzeme: Aharlı kâğıt, bitkisel ve hayvansal kaynaklı doğal boyalar ve altın yaldız.

Teknik: Şiraz Üslubu.

Tanım: El yazmasının son tasvirine bakıldığında artık beklenen bir taht sahnesi ile karşılaşmaktayız. “*Şehzade ve Arkadaşları*” bölümünde geçtiği için bu tasvirinde nakkaş, kuvvetle muhtemel şehzadenin tahta çıkmış bir halini bizlere göstermek istemiş olabilir²⁶⁶.

İnceleme

a) Fon: TSMK R. 1023 No. lu Kelile ile Dimne el yazmasının son tasviri olan bu sahnede nakkaş tüm hünerlerini göstermek istemiştir lakin bu kompozisyonda geri planda gökyüzü görünüm olarak verilmemiştir.

b) Zemin: Genel olarak incelenen el yazmasında görmeye alıştığımız gibi İlhanlı üslubunu hatırlatan doğa motiflerinin biraz daha zengin bir şekilde, bitki ve çiçeklerle kompozisyon süslenmiştir. Burada açık pembe zemin üzerine turkuaz renkli tasvir edilmiş çizgisel üslupta eğreti otları tasarımıyla beraber kırmızı renkli tasvir edilmiş bahar çiçekleri açmış bitki öbekleri zemin tasarımı oluşturmuştur.

c) Figürler: Nakkaş, bizlere burada bahar çiçekleri açmış açık bir havada kurulmuş sayebansız bir tahta oturan hükümdar figürü ve sağında-solunda ikişerli yardımcı figürler ile bir taht sahnesi göstermektedir.

Öncelikle taht tasvirine bakıldığında: Koyu sarı ve altın yaldız karışımı bir renkte çizgisel üslupta tasvir edilen dörtgen tasarlanmış bir taht tasviri görülmektedir. Burada dikkat çeken husus ise taht teknik bir tasarım gerektirdiği için nakkaşın muhtemelen üç boyut çizimine yatkın olmadığını ve perspektif kaygısı yüzünden tahtı bozuk bir dörtgeni andıran formatta tasvir etmiş olmasıdır. Taht tasvirinin ön cephesi sindirilmiş Roma üslubundaki elbise kıvrımları andırır şekilde altın yaldız işlemeli kırmızı renkli atlas üst perde ve biraz daha koyu sarıyı andıran renkte altın yaldız işlemeli süpürgeliği ile taht tasviri zenginleştirilmek istenmiştir.

Hükümdar figürü: Taht tasviri üzerinde elips şeklinde siyah kontur çizgili beyaz üzerine altın yaldız işlemeli bir minder tasviri üzerine kırmızı şeritli açık sarımsı turuncuya çalan bir renkte altın yaldız işlemeli ikinci bir minder tasviri üzerinde İlhanlı oturuşu ve jestleriyle dönemin hükümdar ikonografisini göstermektedir. Hükümdar figürünün üzerinde açık kırmızı ve beyaz yakasıyla iki parçalı bir iç elbisesi görülmektedir. Üzerinde altın yaldız işlemeli yeşil kaftanı ve kaftanın alt ucunda mor işlemeli şeridiyle sade ama özenli bir elbise kombini göstermektedir. Ayrıca koyu yeşil kuşağı, görünen sol ayağındaki siyah çizmesi ve dilimli koyu altın sarısı tacı ile hükümdar kompozisyonu tamamlanmıştır. Hükümdar figürünün saçları ve yüzü bu incelenen el yazmasının ve dönemin eserlerinde görülen, genel

²⁶⁶ Ya da farklı bir görüş olarak benim ortaya attığım bir görüş olan: “İbrahim Sultan Dönemi olan eserin Mirza’ya ithaf tasviri olabileceği gibi kardeşi Baysungur Mirza’ya hediye ithafı da olabilir.” Bu araştırmayı ayrı bir çalışma olarak sunacağım. S. Walzer’ın, “*The Topkapı Saray Manuscript of the Persian Kalila wa-Dimna (dated A.D. 1413)*” adlı makalesinde bu konuyu direk olarak “*Kralın Oğlu Taht’da*” -*The King’s Son Enthroned*- şeklinde isimlendirip el yazmasının “*Şehzade ve Arkadaşları*” bölümüne yorarak çok kısa bir tanım yapmaktadır (Walzer, 1969: 66).

olarak nakkaşın figürlerinde kullandığı kimlik tanımı olmayan belli bir kalıp ürünü olarak tekrar eden sakalsız bir sima olarak kendini gösterir.

Merkezi konumdaki sayebansız tahtında oturan hükümdar figürünü vurgulayan yan figürlere bakıldığında: Taht tasvirinin sağında ve solunda birbirleriyle konum itibarıyla zıt orantılı ikişer figür görülmektedir.

Taht tasvirinin sağında yer alan, tasvir kurallarına göre öndeki muhafız figürü: Mavi renkli fiyonklu külahlı kuvvetle muhtemel “kölemen” muhafız figürü sağ eli kılıcının kabzasında kendini göstermektedir. Muhafız figürünün üzerinde sade kahverengi iç elbisesi, omuz ve göğüs kısmı altın yaldız işlemeli kırmızı astarlı mor kaftanlı tasvir edilmiştir. Kombini ince siyah kuşağı ve siyah renkli çizmeleri tamamlamaktadır. Muhafız figürünün kılıcının kını siyah renkte, kabzası ise hükümdar figürünün tacı ile aynı renkte tasvir edilmiştir.

Muhafız figürünün arkasında yer alan has odalı figür: Kırmızı serpuşlu beyaz sarıklı olan has odalı figürünün bir kısmı görülmektedir. Figürün yüz simasının genel olarak kullanılan simanın biraz daha dolgun yanaklı varyasyonu olarak kendini göstermektedir. Figürün iç beyaz elbisesi ve mavi kaftanıyla kombini beyaz kuşağı tamamlar. İlginç bir şekilde mor çizmesi ile karşı zıddındaki muhafız figürüyle asimetrik birliktelik göstermektedir.

Taht tasvirinin solunda yer alan, tasvir kurallarına göre öndeki has odalı figür: Kırmızı serpuşlu beyaz sarıklı, üzerinde yeşil iç elbisesi ve altın yaldız işlemeli açık kırmızı kaftanıyla kombini mavi kuşağı tamamlamaktadır ve sağdaki muhafız figürü ile aynı siyah çizmeleri dikkat çekmektedir.

Bahsedilen figürün hemen arkasında yer alan muhafız figürü ise: Sağ cephede tasvir edilen muhafız figürünün külahıyla aynı tasarım külaha sahip olan bu figürün üzerinde koyu kırmızı kaftanı görülmektedir lakin iç elbisesi görülmemektedir. Kombini açık yeşil kuşağı ve sağdaki has odalı ile aynı olan mor çizmesi tamamlamaktadır.

Buradaki ve TSMK R. 1023 No. lu Kelile ile Dimne el yazmasındaki son önemli nokta ise: Bahsedilen son muhafız figürü sağdaki has odalı figür gibi vücudunun yarısından fazlası çerçeve ile kesilerek kompozisyonun çerçeve dışına akışı sağlanmıştır.

5.2. TSMK R. 1022 No. lu Kelile ile Dimne El Yazmasının Tasvir Sanatı Açısından İncelenmesi

Bu el yazması ise 290 mm. boyunda ve 195 mm. eninde olan ölçülerle toplam 146 adet aharlı krem rengi sayfadan oluşmaktadır. Her sayfada talikî yazıyla 110 mm. uzunluğunda 21 satır bulunmaktadır. Eseri Herat'da Muhammed b. Husâm Şams ad-Dîn al-Bâysungurî (H. 833-M. 1429) Muharrem'inde Bâysungur Mirza namına istinsah etmiştir. El yazmasında; zahriye, dört unvan sayfası, iki serlevha olmakla birlikte müzehhepli sözbaşları ve cetveller yaldızlı ve renklidir. El yazması içerisinde sunuş-takdim sayfası tasviriyle birlikte 25 adet tasvir vardır. Ayrıca el yazması; miklepli, hafif kabartmalı şemse motifli, köşelik ve bordürlü siyah deri cilt ile korunmaktadır ve kapakların içi de oymalıdır²⁶⁷.

²⁶⁷ Karatay, 1961: 301.

5.2.1. TSMK R. 1022, (1v-2r) Örnek No XX: Sunuş-Takdim Sayfası Tasviri, Baysungur Mirza'nın Kralî Eğlence Sahnesi



Envanter No: TSMK R. 1022, (1v-2r)

Örnek No XX: Sunuş-Takdim Sayfası Tasviri, Baysungur Mirza'nın Kralî Eğlence Sahnesi.

Dönemi: Baysungur Mirza (1397-1433).

Malzeme: Aharlı kâğıt, bitkisel ve hayvansal kaynaklı doğal boyalar ve altın yaldız.

Teknik: Herat Ekolü.

Tanım: Baysungur Mirza'nın Herat'da kurdurduğu “*Kütüp-hâne*²⁶⁸” adı verilen sanat akademisinde Hattat Câ'fer müdürlüğünde oluşturulan bu muhteşem tasvirlerle sahip el yazması devrin Baysungur Şahnâmesi olarak anılan Tahran'da sergilenen Firdevsî Şahnâmesi'ne benzerliğiyle dikkat çekmektedir. Eseri istinsah eden kişi bilinmesine karşılık nakkaşı belli değildir.

İnceleme 1v.

Çift sayfa olan bu sunuş-takdim sayfası tasviri ilk olarak 1v. numaralı örneği olan açık havada bir kralî eğlence tasviri olarak Baysungur Mirza figürü elinde içki kadehi ile görülmektedir. Etrafında has odalı ve sazende figürleriyle kompozisyon tamamlanmıştır.

a) Fon 1v: Arka fonda bir ırmak ve ağaç sırası tasvirleri görülmektedir. Altın yaldız gökyüzünde uçan kuş figürleri ve Çin bulutu tasvirleri Celâirli üslubunun kalıntısı olarak kendini gösterir.

b) Zemin 1v: Açık pembe zemine yeşil yapraklı; kırmızı, turuncu, mor, beyaz ve eflatun renkleriyle tasvir edilmiş bahar çiçekleri açmış bitki öbekleri yerleştirilmiştir.

Zemin ile beraber gökyüzü kompozisyonu boşluğunu değerlendiren natürel formda tasvir edilen ağaçlar soldan sağa doğru incelendiğinde, ilk olarak en soldaki ağaç tasviri: Turkuaz gölgeli kayaç formasyonu üzerinden yükselen bir tasarım göstermektedir. Siyah kontur çizgili kirli turkuaz renginde gözenekli gövdeli, muntazam bir formda yeşil yapraklı ve dalında yeşil, kırmızı ve beyaz renklerle çizgisel üslupta tasvir edilmiş kuş figürüyle birlikte tasvir edilmiştir. Hemen sağındaki ağaç tasviri: Hafif yılankavi kıvrılmış siyah kontur çizgili kahverengi gövdeli, yeşil yapraklı, kırmızı renkli bahar çiçekleri açmış “*Cüneyd Nakkaş*” ekolü olarak bilinen stilde tasvir edilmiştir. Hemen sağındaki bitki tasviri: Yeşil yapraklı aynı renk bahar çiçekleri açmış turkuaz renginde odunsu gövdeli bir bitki tasvir edilmiştir. Hemen sağındaki ağaç tasviri: Son olarak tasvir edilen siyah kontur çizgili sulu kahverengi tonlarında gövdeli ilk bahsedilen ağaç tasviri gibi yeşil renkli muntazam yapraklı cılız bir ağaç tasviri ile fon tasarımı tamamlanmıştır.

Ayrıca zemini sınırlayan turkuaz renkli gölgeli kayaç formasyonu üzerinde, zemin tasarımını süsleyen bahar çiçekleri ile aynı tasarımda olan çiçekler ve yeşil yapraklı otsu bir bitki gökyüzü tasarımı boşluğunu değerlendirmektedir. Bu tasarım şu ana kadar görülen en zengin doğa motiflerini bizlere sunmaktadır.

²⁶⁸ Özergin, 1976: 471-489.

c) Figürler 1v: Dikine gelişen kompozisyonda merkezi konumda yer alan Baysungur Mirza figürü portre özelliği vererek diğer kalıp halinde verilen sakallı ve sakalsız figürlerin simalarından ayrılarak eserin net olarak sultana özel yapıldığını göstermektedir. Baysungur Mirza figürü: Elinde içki kadehi ile İlhanlı oturuşu yapıyor vaziyette tasvir edilmiştir. Üzerinde kırmızı iç elbisesi ve altın yaldız işlemeli yeşil kaftanıyla sade ama çok canlı bir şekilde görülmektedir. Yüz ifadesi önceki incelenen TSMK R. 1023 No. lu el yazmasındaki arkaik ve kalıp olarak gösterilen simalara nazara, burada bire bir olarak Baysungur Mirza'nın portre özelliği yansıtılmaya çalışılmıştır. Ayrıca Baysungur Mirza figürünün başında tipik olarak Timurî sultanlarda görülen dilimli mirza tacı altın yaldız renginde tasvir edilmiştir.

Baysungur Mirza figürünün tahtını sembolize eden üzerinde oturduğu halı tasviri, mükemmel derecede adeta kuyumcu işçiliği göstermektedir. Bitkisel desenler bordür şeklinde süslenmiştir. Halı üzerinde elips şeklinde mavi zemine altın yaldız işlemeli bir minder tasviri üzerinde İlhanlı oturuşu yapar vaziyette konumlandırılmış olan Baysungur Mirza figürü adeta nakkaşın bu kompozisyonu model alarak çizdiğini bizlere anımsatmaktadır.

Sultanın etrafında saray ricalini, has odalı olarak tabir edilen sakalsız olan genellikle hadım edilmiş hizmetçi figürler ve sakallı yüz simaları ile sazende ve hanende figürleri görülmektedir. Nakkaşın figür bolluğuna rağmen belirli bir kompozisyon şeması kullanması ve kargaşalıktan kaçınması, kendi üslubunu yarattığına işaret etmektedir. Yardımcı figürler çok başarılı bir kompozisyon algısıyla gözleri merkezi konumdaki Baysungur Mirza figürüne iletmekle kalmaz, kralî eğlenceyi tam anlamıyla aksettirmektedirler.

Hizmet eden saray ricali figürleri incelendiğinde, Baysungur Mirza figürünün hemen sağında üç adet has odalı figür görülmektedir. En sağdaki has odalı figür: Kırmızı serpuşlu beyaz sarıklı, kahverengi sade kaftanlı tasvir edilmiştir ve elinde yemek tepsisi ile sultana doğru bakmakta ve emir beklemektedir. Hemen arkasında neredeyse önceki bahsedilen figüre yapışık gibi duran has odalı figür: Lacivert serpuşlu beyaz sarıklı ve koyu yeşil kaftanlı tasvir edilmiştir. Ayrıca nakkaş, diğer has odalı figürlerde siyah renkli çizme tasvir etmişken bu bahsedilen figürde eflatun renkli çizme tasvir etmiştir. Hemen arkasındaki son has odalı figür ise: Yeşil serpuşlu beyaz sarıklı ve sade turuncu kaftanlı tasvir edilmiştir. Ayrıca figürün yarısı çerçeve ile kesilerek kompozisyonun sağa doğru çerçeve dışına akışı sağlanmıştır. Baysungur Mirza figürünün solundaki has odalı figür ise: Yeşil serpuşlu beyaz sarıklı, kırmızı sade kaftanlı tasvir edilmiştir ve dizleri üzerine çökmüş bir vaziyette elinde altın yaldız renginde bir kâse ile efendisine ikramlara devam edildiğini göstermektedir.

Baysungur Mirza figürünün önünde meyve tabağı ve biraz daha ilerisinde tasvir kurallarına göre meyve tabağının önünde bulunan altın yaldız renginde kuyumcu titizliğinde

işlenmiş bir içki sehpa tasviri görülmektedir. Üzerinde yine aynı renkte içki şişeleri tasviri bulunmaktadır. Ayrıca sehpanın altında aynı renkte içki dolu bir büyük kâse tasvir edilmiştir.

Kısmen içki sehpa tasvirinin etrafında, ön satıhta yer alan sazende ve hanende grubunu teşkil eden sakallı simaları ile kalıp halinde biri siyahi olarak dört adet figür tasvir edilmiştir. Tasvirde sadece Baysungur Mirza figürünün portre özelliği görülmektedir. Sakalsız olan has odalılar ve sakallı olan sazende ve hanende figürlerinin simaları, kendi içinde jest farklılıklarına rağmen birer kalıp oluşturmaktadır.

Bu sakallı simaları ile sazende ve hanende grubu, Bihzad'ın fırçasını hatırlatmakta ama bu el yazmasının nakkaşı belli değildir. Sazende ve hanende grubu incelendiğinde ise, ilk olarak ağız kopuzu çalan hanende figürü: Yeşil serpuşlu beyaz sarıklı, mavi kaftanlı tasvir edilmiştir ve ağız kopuzu çaldığı görülmektedir²⁶⁹. Hemen solunda saz çalan sazende figürü: Mavi serpuşlu beyaz sarıklı, yeşil kaftanlı tasvir edilmiştir ve elinde dönemin uzun saplı sazlarından biri olduğu anlaşılan sazendenin sazının sap kısmı çerçeve ile kesilmiş bir vaziyette görülmektedir. Bu gurubun karşısında yer alan figürlerden ut çalan sazende figürü: Kırmızı serpuşlu beyaz sarıklı, mavi kaftanlı tasvir edilmiştir ve elinde uduyla görülmektedir. Son figür olarak el kopuzu çalan sazende figürü ise: Kırmızı serpuşlu beyaz sarıklı ve sarı kaftanlı tasvir edilmiştir. Siyahi bir tip gösteren bu figürün siması kalıp halinde diğer sazende ve hanende figürleri gibi sakallı tasvir edilmiştir ve figürün belden altı çerçeve ile kesilmiştir. Ayrıca figürün elinde dönemin ünlü müzik aletlerinden olan el kopuzu görülmektedir.

İnceleme 2r.

Baysungur Mirza'nın kralî eğlence sahnesinin devamı olan bu tasvirde önde ellerinde ziyafet masası tasviri taşıyan hizmetkârlar ve arkasında saray ricali olarak iki sıra figür dizisi, kompozisyonu oluşturmaktadır. Bu figürler sağa doğru yani Baysungur Mirza figürüne doğru ilerlemeleri ile iki sayfa arasında bağ oluşturulmuştur. Arka fonda bir ırmak ve ağaç sırası tasviri yer alır. 1v. sahnesinde olduğu gibi altın yaldızlı gökyüzünde uçan kuş figürleri ve Çin bulutu tasvirleri ile kompozisyon zenginleştirilmiştir.

d) Fon 2r: Yukarıda bahsedilen arka fonun bir devamı görülmektedir. Aynı şekilde; bir ırmak ve etrafına yerleştirilmiş sağlı sollu beş adet yeşil yapraklı gayet realist tarzda tasvir edilmiş ağaç tasviri, altın yaldız renkli gökyüzünde uçan kuş figürleri ve Çin bulutu tasvirleri ile son olarak zemini sınırlayan turkuaz renkli kayaç formasyonu fon tasarımını oluşturmaktadır.

²⁶⁹ O dönemde hanendeler şarkı söyleyen kişilerdir. Muhtemelen o anda aktarılan bestede -dönemin modasını gösteren Orta Asya ezgileriyle zenginleştirilmiş İranî saray besteleri- ağız kopuzuna geçmiş olabilir (Ebûl Ferec İsfahânî'nin Kitâb el-Agânî'si)

e) Zemin 2r: Yine aynı şekilde; açık pembe zemine yeşil yapraklı, kırmızı ve mor renkte tasvir edilmiş bahar çiçekleri açmış bitki öbekleri yerleştirilmiştir. Gayet zengin ve dekoratif bir şekilde bahar çiçekleri açmış bir doğa manzarası ile zemin kompozisyonu tamamlanmıştır.

f) Figürler 2r: Bu kompozisyonda ilginç olan tasvir kurallarına göre ön satıhta yer alan ikiyeşerli olarak ziyafet masaları taşıyan toplamda dört adet figür halinde olan hizmetkârların biri sakallı biri sakalsız olarak tasvir edilmiştir. Burada nakkaş biri sakallı biri sakalsız figür kombinasyonu ile asimetrik bir simetri yapmak istemiştir. Bu ayrıntı ile nakkaşın kendine özgü yaklaşımlar denemekte olduğu anlaşılmaktadır.

İkiyeşerli olarak ziyafet masaları taşıyan toplamda dört adet figürden en sağdaki: Yeşil serpuşlu beyaz sarıklı, yeşil kaftanlı tasvir edilmiştir ve genel olarak karakter özelliği olmayan sakallı figürlerin kalıbını gösteren simadadır. Hemen karşısındaki ziyafet masasını taşımasına yardım eden figür: Yeşil serpuşlu beyaz sarıklı, kırmızı sade kaftanlı tasvir edilmiştir ve sakalsız has odalı figürlerin genel kalıbını göstermektedir.

Bahsedilen iki adet figürün arkasında yer alan figürlerden soldaki figür: Yeşil serpuşlu beyaz sarıklı, sarı kaftanlı tasvir edilmiştir ve sakallı figür kalıbındadır. Hemen karşısındaki ziyafet masası tasvirini taşımasına yardım eden figür: Yeşil serpuşlu beyaz sarıklı, mavi kaftanlı tasvir edilmiştir ve ardılı ile kalıp oluşturmakla beraber sakalsız has odalı figürlerin genel kalıbını göstermektedir. Ayrıca bu son bahsedilen figürün bir kısmı da çerçeve ile kesilerek kompozisyonun devam ettiği algısı yaratılmıştır. Bu kompozisyon bizlere sanki birazdan sınırsız sayıda ziyafet sofraları kurulacağını ifade etmektedir.

Bu bahsedilen dört adet figür ikiyeşerli bir şekilde karşılıklı olarak dikdörtgen bir formda altın yaldız renginde ziyafet masası tasviri taşımaktadırlar. Ayrıca masanın üzerinde çizgisel üslupta tabak çanak tasvirleri dikkat çekmektedir.

Bu bahsedilen ikiyeşerli figürlerin tasvir kurallarına göre arkasında, biri çerçeve ile kesilmiş toplam 10 adet figür tasvir edilmiştir. Bu 10 adet figürden ikisinin Çin elçileri olduğu başlıklarından anlaşılmaktadır²⁷⁰. Saray ricali olduğu anlaşılan figürlerden öncelikle en sağdan sola doğru tek tek figürlere bakıldığında, en sağdaki figür: Yeşil serpuşlu beyaz sarıklı, kahverengi iç elbiseli mavi kaftanlı ve sakallı simasıyla tasvir edilmiştir. Bu figürün kaftan tasvirinin kollarının orantısız uzun olması nakkaşın, sanki kaftanın kollarını bilerek uzun tasvir ederek deforme ettiğini ve ilk Ekspresyonist resim örneğini vermek istemektedir denilebilir lakin bu tasarım bu zatın bir Sufî olduğunu göstermektedir. Bu bahsedilen figürün

²⁷⁰ Nakkaş, TSMK R. 1022, 62r. Örnek No: XXXVI: “Karga ile Fare” tasvirinde arka fon boşluğunu değerlendirdiği Çinli cariyeye ve aşığı kompozisyonunda Çinli cariyenin başlığı ve kaftan tasarımı aynı şekilde burada da Çinli elçileri belirtmek için kullanılmıştır. El yazması çağdaş kaynaklara göre zaten Şâhrûh Dönemi’nde Çin ile karşılıklı Timurî elçiler sürekli müzakere halindeydiler. Hatta dönemin ünlü nakkaşı Hâce Gıyâs el-Dîn, Herat’dan Pekin’e bir elçi heyeti ile gittiğini ve Turfan, Kamil (Hami), Sedin-fu (Chang Tong-fu)’da gördüğü freskleri anlatır (Stchoukine, 1954: 14). Muhtemelen bu el yazmasının da nakkaşı Hâce Gıyâs el-Dîn olduğu aşikârdır ama net olarak belirtmek uygun değildir. Bu nakkaş hakkında ayrı bir çalışma yapmaktayım.

hemen arkasındaki figür: Yeşil serpuşlu beyaz sarıklı, yeşil iç elbiseli lacivert önü açık kaftanlı ve sakalsız simalı tasvir edilmiştir. Ayrıca arkasındaki figür ile diyalog halinde görülmektedir. Diyalog halinde olduğu figür ise: Yeşil serpuşlu beyaz sarıklı, kahverengi iç elbiseli koyu mavi kaftanlı ve sakallı simasıyla tasvir edilmiştir. Bu diyalog halinde olan iki figürün tasvir kurallarına göre hemen arkasında iki adet sakalsız figür daha vardır. Bu iki adet sakalsız figür sanki bu üst rütbeli daha önce bahsedilen diyalog halinde olan figürlerin yardımcıları gibi bir izlenim vermektedirler.

Burada önemli nokta ise: İki adet Çin elçisi olarak ifade edilen figürlerdir. Dipnotta da açıklandığı gibi başlarında Çinli asilzâdelerin taktığı başlıklardan dolayı bu iki figürün Çin elçileri olduğu anlaşılmaktadır ama nakkaş bu iki figürün yüz simalarını sağdaki figürü sakallı soldakini sakalsız olarak kalıp halinde verdiği için, bu ayrımı sadece başlıklarından anlamaktayız. Ayrıca figürler el kol jestleriyle kompozisyona bir janr havası katmaktadır. Bu elçilere eşlik eden hemen arkalarında belinde kılıcı ile muhafız figürü görülmektedir. Bu üçlü figür kendi aralarında bir kompozisyon teşkil etmektedir.

Soldaki Çin elçisi figürü: Yeşil kaftanlı ve sakalsız tasvir edilmiştir. Lakin diğer figürler gibi aynı elbise kalıbını göstermesi dikkat çeker. Sağdaki Çin elçisi figürü: Sakallı ve turuncu kaftanlı olarak tasvir edilmiştir. Yukarıda da bahsedildiği gibi elçilerin başlığı olmasaydı normal saray ricali olarak figürleri algılamamız yanlış olmazdı ne elbise kombini ne de sima olarak nakkaş kalıp olarak göstermiştir. Elçileri huzura getiren muhafız figürü ise: Yeşil serpuşlu beyaz sarıklı, sarı iç elbiseli işlemeli mor kaftanlı ve sakallı simasıyla kalıp halinde tasvir edilmiştir. Normalde kuşağına veya kemere asılan kılıç, figürün baldır hizasında asılı durmaktadır. Kılıca bakıldığında ise gayet ince bir işçilikle altın yıldız renginde kabzası ve siyah kınıyla tasvir edilmiştir.

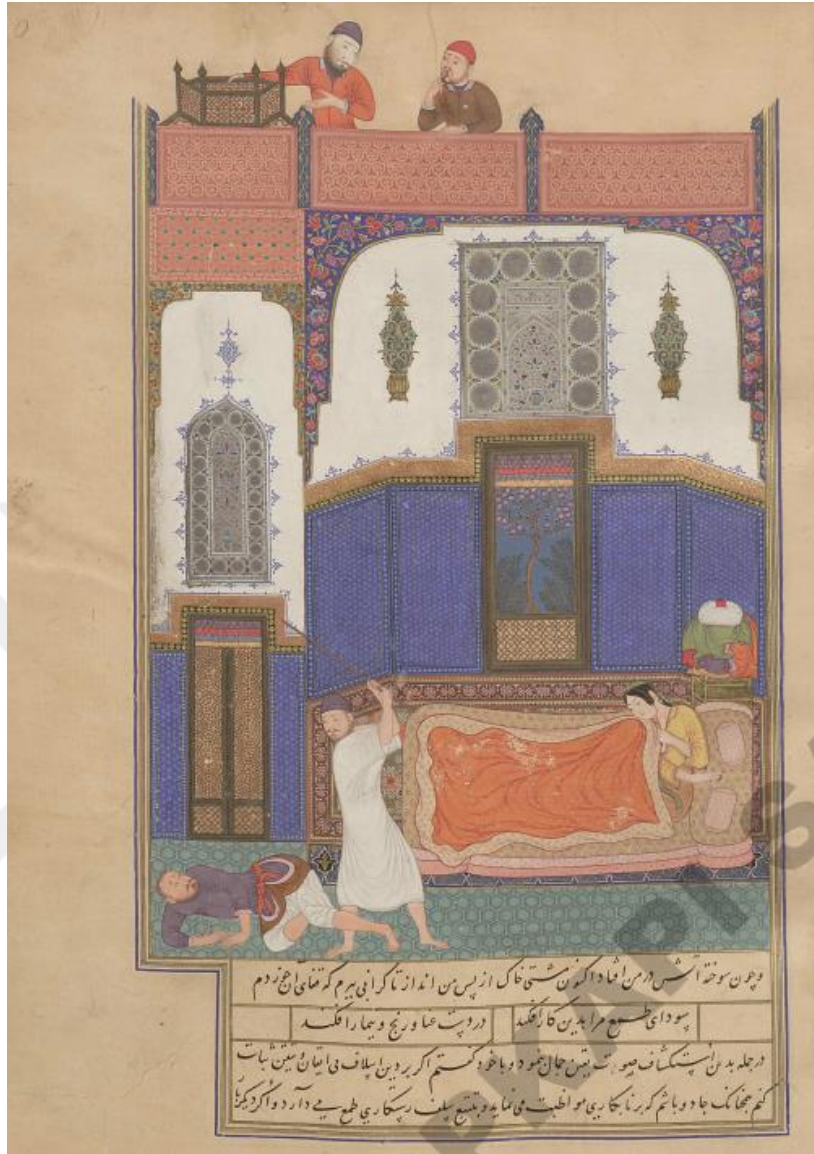
Son iki figüre bakıldığında ise, en soldaki figür: Kısmen görünen yeşil serpuşlu beyaz sarıklı, turuncu kaftanlı ve sakalsız kalıp halinde simalı tasvir edilmiştir. Ayrıca figürün yarısı çerçeve ile kesilerek kompozisyonun devam ettiği algısı gösterilmek istenmiştir. Hemen önünde diyalog halinde olduğu figür ise: Kırmızı serpuşlu beyaz sarıklı, mavi iç elbiseli işlemeli kahverengi kaftanlı ve sakalsız kalıp halinde simasıyla tasvir edilmiştir.

Ayrıca son bahsedilen figürün elinde çevgân²⁷¹ oyununda kullanılan bir sopa tasviri göze çarpmaktadır. Bu sopanın Baysungur Mirza’ya bir hediye olabileceği gibi ziyafet sonrası çevgân oyunu tertip edileceğini de işaret etmektedir.

Burada önemli nokta ise: El yazmasının bu değerli sunuş-takdim sayfası tasviri, eski gelenekleri bağdaştıran üslup özelliklerinin özellikle Celâirli “*Cüneyd Nakkaş*” üslubunu içine sindiren ve Nakkaş Halil’in kuyumcu işçiliğinin bile ileri seviyesinde olan Herat üslubunun tüm özelliklerini göstermektedir. Ayrıca tasvir çerçevesi kuyumcu titizliğinde tezhiplidir.

²⁷¹ Çevgân: Halk arasında çevgen şeklinde söylenen Farsça çevgân (çûgân) kelimesinin aslı Pehlevîce (Orta Farsça) çûbikân (çûygân, çûlgân/çavlagân) (sopa, değnek) ismi olup bu kelime Arapça’ya savlecân, Türkçe’ye çöğen ve Grekçe’ye tsukanion şekillerinde girmiştir. Farsça’da “gûy ü çevgan” veya “çevgân-gûy” (top-çomak) denilen oyundan Dîvânü lugâti’t-Türk’te ve Kutadgu Bilig’de, bugün de Anadolu’da olduğu gibi “çöğen” adıyla bahsedilir. Arapça’da ise bu oyuna savlecândan başka “la’bü’l-küre” (top oyunu) adı da verilir. Batılılar çevgânı ilk defa Grekler aracılığıyla Persler’den öğrenmişlerse de oyunun bütün dünyaya tanınması, XIX. yüzyılda İngilizler’in Afganistan ve Kuzey Hindistan’ı işgalleri sırasında bu oyunu polo (Tibetçe: bolo/puludan) “top” adı altında oynamaya başlamalarından sonradır. Çevgân at üstünde özel yapılmış sopalarla karşılıklı iki takım arasında dört köşe bir sahada oynanırdı. Çevgân oyununun iki çeşidi vardır. Kepçe ile oynana “kepçe polosu”, çekiçe oynana “çekiç polosu” denirdi. Kepçe polosu daha çok Japonya, Çin ve Hindistan gibi Uzak Doğu ülkelerinde oynanır. Oyuncular at sırtında ellerindeki özel sopalarla sürdükleri topu hedeften geçirerek sayı yaparlardı. Takımlar genellikle dörder kişiden oluşursa da bu sayı oyun alanının büyüklüğüne göre artabilirdi. Takımlardan birinin diğerine üstünlük sağlaması, yedi topu “amaç”tan (kale) geçirmekle gerçekleşirdi. Oyunda kullanılan ucu eğri ve hafif sopalar 1,20 veya 1,50 m. uzunluğundaydı. Toplar 10-15 cm. çapında olup Söğüt veya Akça ağaç budağından yapılırdı. Ayrıca küçük bir çakıl taşının çevresine pirinç samanı sarılarak üzeri bir deri ile kaplanmış toplar da kullanılırdı. Her iki takım için de tek hedef (kale) vardır. Çevgân oyuncusuna çevgânbaz, sopayla çevgân topuna vurana çevgânzen, oyun takımına hizmet edenlere ise çevgândar denirdi. Bu son tabir saray hizmetlileri arasında bir görev ve unvan olarak da kullanılmıştır (Halıcı, 1993: 294-295).

5.2.2. TSMK R. 1022, 20r. Örnek No XXI: Hırsızların Elebaşının Zengin Bir Adamın Konağına Girip Yakalanması



Envanter No: TSMK R. 1022, 20r.

Örnek No XXI: Hırsızların Elebaşının Zengin Bir Adamın Konağına Girip Yakalanması.

Dönemi: Baysungur Mirza (1397-1433).

Malzeme: Aharlı kâğıt, bitkisel ve hayvansal kaynaklı doğal boyalar ve altın yaldız.

Teknik: Herat Ekolü.

Tanım: Orijinal Kelile ile Dimne eserinde incelenen bu tasvir ve hikâyesi yoktur. Fars hükümdarlarından Kısra Nuşirevan Dönemi'nde ilk defa orijinal eseri Sanskritçeden Farsçaya çeviren ve eserin Dünya'ya sunulmasına öncülük eden Baştabip Ezher oğlu Berzeveyh'in isteği üzerine Başvezir Bahtegân oğlu Büzürgmîhr bu bölümü yazmıştır²⁷². Bu gördüğümüz

²⁷² Beydeba, 2017: 330.

tasvir, eserin ön söz bölümü içerisinde bir hikâyeyi güçlendirmek için yapılmıştır. Zamanımıza gelen tüm çevirilerde bu önsöz bölümü de çevrilmiştir. Özellikle Arapça çeviriyi yapmış olan Abdullah İbnü'l Mukkaffâ'nın yaptığı çeviri önemlidir.

Tasvire baktığımızda bir konağın yatak odası ve dış kapı bölümünü içine alan kesiti görülmektedir. Fevkani bölümde yer alan yatağında yatan konağın hanımı figürünün jestlerinden olayın şokunu izleyebilmekteyiz. Sol alt köşede yere yığılmış hırsız figürü ve hemen önünde üzerine çullanmak üzere sopasını kaldırmış ve hırsız figürüne tam vurmak üzereyken tasvir edilmiş konağın beyi figürünü başyapıt formunda bir gerçekçilikle görmekteyiz. Konağın çatısında olayı merakla bekleyen hırsızın iki adet arkadaşı figürü ile beraber kompozisyon tamamlanmıştır.

İnceleme

Bu tasvir, TSMK R. 1022 No. lu Kelile ile Dimne el yazmasının 32v. ile beraber mimari tasarım görülen nadide bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu tasvirin kuyumcu titizliğinde itina ile işlenmiş tasarımı ve iç mimari dekorasyonunun ayrıntıları muazzamdır.

a) Fon: Konağın beden duvarları pencere seviyesi yüksekliğinde turkuaz renkli dikdörtgen pano halinde çini motifleri ile süslenmiştir. Pencereden de dışarıya görülmektedir, pencere dışı manzara unsurları: Hikâyeye uygun olarak mehtaplı bir gece ışığıyla aydınlatılmış kompozisyon görülmektedir. Bu kompozisyon; hafif yilankavi kıvrılmış gövdeli, bahar çiçekleri açmış “*Cüneyd Nakkaş*” üslubunda bir ağaç tasviri ve çevresi yeşil odunsu bitkiler ile tasvir edilmiştir. Bu tasarım tasvire hem derinlik vermiş hem de sahneyi zenginleştirmiştir.

Pencere üstü bitkisel kompozisyonla örülmüş bir bordürle çevrelenmiştir. Pencere üstü seviyesinde sağda ve solda vazodan çıkan palmet ve rumîli bitkisel süsleme tasvirleri dikkat çekmektedir. Ayrıca bu süsleme unsurları dönemin “*kaşı*” süslemeli yapılarında genellikle gözlemlenen bir süsleme kompozisyonu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Pencere üstündeki elvan pencere tasviri: Aynı şekilde dönemin Timurî yapılarında görülen genellikle mihrabı süsleyen, mihrap nişi çini süsleme kompozisyonlarıyla yarışacak seviyede geometrik ve bitkisel süslemelerin yoğun olarak kullanıldığı muazzam bir elvan penceredir. Merkezi kompozisyonda sivri kemerli, üstü dikdörtgen bir kitabelik formunda bir tasarım gösteren elvan pencerenin yan bordürleri 12 adet testere dişli çember ile çerçevelenmiştir.

Konağın basık kemerli örtü elemanının yüzeyi ise kalem işi kompozisyonunda bahar çiçekleri açmış bitkiler ve goncalar ile süslenmiştir. Renklerin canlılığı muazzamdır, sıcak ve soğuk renklerin aynı planda kullanılması çarpıcı bir görsel şölen oluşturmaktadır. Konağın en üst seviye kesitini sınırlayan mimari elemanlarında pano halinde, içerisinde bitkisel ve geometrik süsleme kompozisyonları tasvir edilmiştir.

Konağın dış kapı bölümü: Sanki kapı yüzeyi ahşap ajur tekniği ile süslenmiş gibi nakkaş tarafından kuyumcu gibi ince ince işlenmiştir. Dış kapının üst sathında yer alan elvan pencere modeli de ardılı gibidir. Sivri kemerli ana form içerisinde diğer ardılında olduğu gibi testere dişli çemberler ile çerçevelenmiş palmet ve rumîler ile süslenmiştir ve üst sathında yer alan kalem işi şemse motifi ile kompozisyon tamamlanmıştır. Kapı üst sathında yer alan taşıyıcı eleman olarak kullanılmış basık kemer yüzeyi de kalem işi formunda bahar çiçekleri açmış bitkiler ve gonca motifleriyle süslenmiştir.

b) Zemin: Siyah kontur çizgili turkuaz renkli altıgen çini formatını aksettiren alt zemin ve fevkani bir bölüm olarak iki bölüme ayrılmıştır. Üzerinde döşek serili fevkani bölüm üzerinde; kırmızı kontur çizgili altın yıldız çerçeveli bordo zemine geometrik ve bitkisel süslemeler ile bordürlü halı tasarımı tasvir edilmiştir. Bu halı tasarımının döşek altından görünen göbek tasarımı ise koyu yeşil zemine, turunculu ve beyazlı renklerle geometrik süslemeler tasvir edilmiştir. Fevkani bölümün yer ile temasını sağlayan ve ikinci boyutu veren mimari elemanın üzerinde çini bordür tasarımı gösteren, koyu turkuaz renkli zemine beyaz çerçeveli siyah gölgeli altın yıldız renginde palmet süslemeleri kısmen sarkmış yorgan altından görülmektedir.

Ayrıca fevkani bölümün sağ arka cephesinde siyah kontur çizgili altın yıldız-sarı karışımı bir renk gösteren bir sehpanın üzerinde yığılmış halde erkek kıyafetleri tasvir edilmiştir. Bu kıyafetler; en üstte kırmızı serpuşlu beyaz sarık, altta yeşil kaftan ve turuncu iç elbisesi mükemmel kıvrımlarıyla gerçekten çıkarılıp sehpaye atılmış gibi tasvir edilmiştir.

c) Figürler: Tasvirin kısmi merkezini fevkani bölümde yer alan yatağında yatan konağın hanımı figürü teşkil eder. Kırmızı yorganı üstüne çekerken ki hali ve jestleriyle olayın şaşkınlığını bizlere aktarmaktadır. Üzerinde sarı geceliği ve yeşil uyku eşarbyyla konağın hanımı figürünün vücut konumu ve elbise kıvrımları muazzamdır.

Yatağın ucunda ayakta bir vaziyette, iki eliyle birden sopasını kaldırmış ve hırsız figürüne tam vurmak üzere olan konağın beyi figürü: Beyaz geceliği ve kafasında mor uyku takkesiyle tasvir edilmiştir. Konağın beyi figürünün geceliğinin kıvrımları ve yüz ifadesi bir yana boyaların bu şekilde yedirilmesiyle oluşturulmuş bir tasvir görmek büyüleyicidir.

Yerde vücut jestlerinden henüz bacadan düşmüş olarak algılanan hırsız figürü ise: Vücut konumu, jestleri ve yüz ifadesi sanki nakkaşın model alarak çalışmış gibi bir izlenim vermektedir. Figürün üzerinde kahverengi astarlı mavi elbisesi, beyaz dizlerine kadar çekilmiş içliği ve elbisesinin uçlarını beline bağlayarak çaldığı eşyaları koymak için kullanmak istediği bir tasarımla tasvir edilmiştir.

Konağın çatısındaki figürlerden sağdaki figür: Kırmızı takkeli ve kahverengi elbiseli tasvir edilmiştir. Ayrıca bir eli ağzında diğer hırsız figürü ile diyalog halinde olduğunu sanki olayın rehabetini o an anlamış gibi bir ifade vermektedir. Soldaki son figür ise: Mor takkeli ve turuncu elbiseli tasvir edilmiştir. Ayrıca bir eli ahşap ajur işlemeli bir kompozisyonu andıran

baca çıkışında diğer eli olayı anlatır gibi arkadaşına dönük vaziyette gösterilerek zengin kompozisyon tamamlanmıştır.

Burada önemli nokta ise: Tasvir sanatı çerçevesinde muazzam bir ifade zenginliğiyle birlikte jest hareketleri olması ve her figürün siması bir karakter özelliği taşıması dönemini aşan bir tasvir zevkini göstermektedir.

5.2.3. TSMK R. 1022, 23v. Örnek No XXII: Kızgın Deveden Kaçan Adam



Envanter No: TSMK R. 1022, 23v.

Örnek No XXII: Kızgın Deveden Kaçan Adam.

Dönemi: Baysungur Mirza (1397-1433).

Malzeme: Aharlı kâğıt, bitkisel ve hayvansal kaynaklı doğal boyalar ve altın yaldız.

Teknik: Herat Ekolü.

Tanım: Bu tasvir ön söz bölümünün TSMK R. 1022 No. lu el yazmasının 20r. ile birlikte son tasvir örneğidir. Bu kompozisyonda geri planda gökyüzü görünüm olarak verilmemiştir. Kompozisyon, bir kuyu kesiti içine sarkan bir figürle birlikte azgın deve figürüyle tamamlanmıştır.

İnceleme

a) Fon: Tasvir varağın neredeyse bütünü kaplamış olsa da bu kompozisyonda geri planda gökyüzü görünüm olarak verilmemiştir.

b) Zemin: Lacivert gölgeli kayaç formasyonlarının çerçevelediği zeminin üzerinde aynı tonda irili ufaklı taş tasvirleri ve aralarında çizgisel üslupta ot tasvirleri ile engebeli bir zemin oluşturulmuştur. Tasvir kurallarına göre marja taşmış olarak görülen ve en arka konumda yer alan ağaç tasvirleri: Oldukça realist bir tarzda ikili bir form gösteren kahverengi-gri tonlarında gövde tasarımı ve koyu yeşil ve yeşil yapraklı tasvir edilmiştir. Ayrıca etrafında kırmızı ve mor renkli bahar çiçekleri açmış odunsu bitkiler kompozisyonu zenginleştirmektedir.

Kompozisyonun merkezini hafif sola çeken nakkaş, bizlere bir kuyu kesitini sunmaktadır. Timurî kayaç formasyonlarını andıran kuyu; pembe, mavi, açık yeşil ve gri tonlarında çarpıcı renk skalası ile tasvir edilmiştir.

c) Figürler: Realist bir tarzda sanki model alınarak tasvir edilmiş gibi olan azgın deve figürü: Ağzından köpükler çıkartır bir vaziyette ve hafif çizgisel üslupta yedirilmiş kahverengi renk tonlarında gövdeli tasvir edilmiştir. Ayrıca azgın deve figürü etrafa serpiştirilmiş kahverengi bitki kökleriyle renk uyumu sağlamaktadır.

Tasvirin ana kahramanı olan figür: Beyaz iç elbisesi ve kırmızı kaftanıyla balı yalar vaziyette tasvir edilmiştir. Yüz siması sakallı olan ardılları ile belirli bir kalıp ürünü olarak aksettirilmiştir. Figürün tutunduğu solda yeşil yapraklı, mor çiçekli ve sağda yeşil yapraklı, beyaz çiçekli ağaç tasvirleri ile onları kemiren iki adet fare figürü tasvir edilmiştir. Bu fare figürleri: Tamamen çizgisel bir üslupta sağdaki beyaz soldaki siyah renkleriyle tasvir edilmiştir. Ana figürünün ayaklarına dolanan dört adet yılan figürü ise: Siyah kontur boyasının bozduğu sarımtırak bir renkte dönemine uygun olarak hafif çizgisel üslupta ama realist tarzda tasvir edilmiştir.

Kuyunun dibinde nihai sonumuzu temsil eden ejderha figürü ise: Nakkaşın görüp çizeceği bir hayvan olmadığı halde bu şekilde modle etmesi çok başarılı bir çalışmadır. Ejderhanın pullarına varıncaya kadar grinin tonları ve kırmızı rengin harmonisi kuyumcu titizliğinde tasvir edilerek kompozisyon tamamlanmıştır.

5.2.4. TSMK R. 1022, 25v. Örnek No XXIII: Kelile ile Dimne Ormanda



Envanter No: TSMK R. 1022, 25v.

Örnek No XXIII: Kelile ile Dimne Ormanda.

Dönemi: Baysungur Mirza (1397-1433).

Malzeme: Aharlı kâğıt, bitkisel ve hayvansal kaynaklı doğal boyalar ve altın yaldız.

Teknik: Herat Ekolü.

Tanım: Kelile ile Dimne figürleri bir orman tasvirinde gösterilerek hikâyenin başına vurgu yapılmaktadır. Zengin üslup özellikleri aksettirse de çok sade bir şekilde kompozisyon tamamlanmıştır.

İnceleme

a) Fon: Altın yaldız rengine gökyüzü kompozisyonu arka fonu oluşturmaktadır. Ayrıca birkaç adet yeşil yapraklı; kırmızı ve mor renkleriyle tasvir edilen bahar çiçekleri açmış bitki öbeği ile en sağ köşede odunsu gövdeli, yeşil yapraklı tasvir edilen biraz daha gelişmiş bir bitki öbeği gökyüzü kompozisyonu boşluğunu değerlendirmektedir.

b) Zemin: Genel olarak bu tarz açık hava sahnelerinde tasvir edildiği gibi turkuaz renkli zemine yeşil yapraklı; kırmızı, mor ve eflatun renkleriyle tasvir edilen bahar çiçekleri açmış öbek halinde bitkiler zemin kompozisyonunu zenginleştirmektedir.

Kompozisyon hafif menderesvârî kıvrılan dere tasviri ile ikiye ayrılmıştır. Merkezi kompozisyonun hafif geriye çekilmiş bir konumunda yer alan biraz boyaları dökülmüş olan ağaç tasviri: Kahverengi gövdeli, yeşil yapraklı ve realist bir formda tasvir edilmiştir. Bu ağaç tasviri, üslup özelliği olarak çerçeveden taşmış ve sayfa marjı üst sathında kendini göstermektedir. Ayrıca bu ağaç tasvirinin etrafında kırmızı çiçekli tasvir edilmiş odunsu bitkiler yerleştirilerek sahne zenginleştirilmek istenmiştir.

Nakkaş, tasvir kurallarına göre arka fonun soluna hafif yılankavi kıvrılmış kahverengi gövdeli, yeşil yapraklı başka bir realist ağaç tasviri ile hikâyenin geçtiği orman kompozisyonunu güçlendirmek istemişse de diğer tasvir şemalarına göre bu tasarım zayıf kalmıştır. Ayrıca pek belli olmasa da koyu maviye çalan renkli gölgeli kayaç formasyonu ile zemin sınırlanmıştır.

c) Figürler: El yazmasına ismini veren, hikâyenin ana kahramanları olan ve kompozisyonun tam olarak matematiksel bir şekilde merkezinde yer alan Kelile ile Dimne figürleri: Realist bir tarzda çizgisel üslubun neredeyse kaybolduğunu göstermekle birlikte, genel olarak kalıp halinde göreceğimiz şekilde natürel formu çakal figürlerinin kahverengi postlu ve açık kahverengi tonlarında karınlı tasvir edilerek kompozisyon tamamlanmıştır.

Burada önemli nokta ise: Hikâyenin bu bölümünde Kelile kardeşi Dimne'ye misallerle zincirleme öğüt verdiği için soldaki çakal figürü sanki konuşuyormuş gibi ağzı açık konumdadır, sağdaki çakal figürü ise ağzı kapalı dinliyormuş gibi tasvir edilmiştir. Bu sayede hangi çakal figürünün Kelile veya Dimne olduğu bu şekilde saptanılmaktadır.

5.2.5. TSMK R. 1022, 26r. Örnek No XXIV: Maymun ile Dülger



Envanter No: TSMK R. 1022, 26r.

Örnek No XXIV: Maymun ile Dülger.

Dönemi: Baysungur Mirza (1397-1433).

Malzeme: Aharlı kâğıt, bitkisel ve hayvansal kaynaklı doğal boyalar ve altın yaldız.

Teknik: Herat Ekolü.

Tanım: Hafif sola kaymış vaziyette tasvir edilmiş olan mavi tonlarında realist gökyüzü tasviri arka fonu oluşturmaktadır. Gökyüzü tasarımının boşluğunu değerlendiren hafif kavis yapmış gövdeli “Cüneyd Nakkaş” üslubu gösteren ağaç tasviri yazı sathı ile kesilip çerçeveden çıkmış sayfa marjında kendini göstermektedir. Tasvirin tamamını pembe renkli tasvir edilmiş zemin kaplar. Sahne neredeyse ekol farklılıkları göz ardı edildiğinde TSMK R. 1023 No. lu, 35v.deki paralel tasviri ile aynıdır. Burada bindiği keresteyi kesen maymun figürü daha realist tarzda tasvir edilmiştir. Kompozisyonun insan figürü de ardılı gibi Moğol tip göstermektedir ama figürün ten rengi, yüz siması ve sakallarının tasvir edilişi daha başarılıdır.

İnceleme

a) Fon: Hafif sola kaymış vaziyette tasvir edilmiş olan mavi tonlarında realist gökyüzü tasviri arka fonu oluşturmaktadır. Gökyüzü tasarımının boşluğunu değerlendiren turkuaz renginde gölgeli kayaç formasyonları üzerinden yükselen hafif kavis yapmış kahverengi gövdeli, yeşil yapraklı “*Cüneyd Nakkaş*” üslubu gösteren ağaç tasviri yazı sathı ile kesilip çerçeveden çıkmış ve sayfa marjında kendini göstermektedir. Ayrıca yeşil yapraklı; kırmızı ve turuncu renkleriyle tasvir edilmiş bahar çiçeği açmış iki adet bitki öbeği de gökyüzü boşluğunu değerlendirmektedir.

b) Zemin: Kompozisyonun tamamını neredeyse açık pembe renginde tasvir edilmiş zemin kaplar. Açık pembe zemine belirli kompozisyonda yerleştirilmiş yeşil yapraklı, genellikle kırmızı renkli tasvir edilmiş bahar çiçekleri ile ön satıhta yer alan kahverengi gövde tasarımlı ağaççık kökü ve yeşil renkli filizleriyle birlikte yeşil yapraklı eğreti otları kompozisyonu zenginleştiren öğeler olarak tasvir edilmiştir.

c) Figürler: Sahnede neredeyse ekol farklılıkları göz ardı edildiğinde TSMK R. 1023 No. lu 35v.deki paralel tasviri ile aynıdır. Burada bindiği keresteyi kesen maymun figürü daha realist bir tarzda tasvir edilmekle birlikte: Koyu kahverengi beden tasarımı gösteren figürün; boyun, pazu, el ve ayak bileklerinde ve göbeğinde altın yaldız zil halkaları ile süslenmiş bir vaziyette tasvir edilerek zengin bir kompozisyon oluşturulmuştur.

Dülger figürü ise: İlginç bir şekilde transparan elbisesi ve dizlerine çekilmiş beyaz içliği ile nakkaşın kendine özgü bir tasarımı olarak tasvir edilmiştir. Figürün yüz siması ve sakallarının tasvir edilişi çok başarılıdır. Nakkaş ten rengini çok iyi yakalamıştır. Başlıksız olarak tasvir edilen figürün saçları tipik Moğol erkeklerinin kullandığı model olan tepeden topuz yapılmış vaziyette tasvir edilmiştir. Figürün yüz siması bu dönemde görülen en realist tarzda Moğol tipini göstermesi açısından önemlidir. Ayrıca figürün sağ elindeki değneği tam maymun figürüne vuracakken ki vaziyeti de realizme katkı sağlamaktadır.

Burada önemli nokta: Dülger figürünün ardılı gibi Moğol tip göstermesi ekoller arası teknik aktarımının yanında kopya unsurunun da söz konusu olduğunu göstermektedir. Kopya unsurundan kasıt ise: Dönemin yerleşmiş bir kompozisyon unsuru olan Moğol dülger tasarımı genel olarak çoğu el yazmasında olduğu gibi tasvir edilegelmesinden kaynaklanır.

5.2.6. TSMK R. 1022, 27r. Örnek No XXV: Dimne Ormanlar Hükümdarı Aslanın Huzurunda



Envanter No: TSMK R. 1022, 27r.

Örnek No XXV: Dimne Ormanlar Hükümdarı Aslanın Huzurunda.

Dönemi: Baysungur Mirza (1397-1433).

Malzeme: Aharlı kâğıt, bitkisel ve hayvansal kaynaklı doğal boyalar ve altın yaldız.

Teknik: Herat Ekolü.

Tanım: TSMK R. 1023, No. lu 34v. varağında, Örnek No: I'de incelenen “*Kelile ile Dimne'nin Ormanlar Hükümdarı Aslanla Görüşmesi*” sahnesinin paralel hikâyesinin bir benzeri olarak bu sahnede Kelile'den öğütler dinleyen ama yine de yapacağı işten geri kalmayan Dimne'nin ormanlar hükümdarı aslan ile görüşmesi tasvir edilmiştir.

Hafif sola kaymış arka fonu teşkil eden gökyüzü ve bu kompozisyonu tamamlayan “*Cüneyd Nakkaş*” üslubunu gösteren ağaç tasviri, dönemin özelliğinin imzası gibi yerini almıştır. Merkezi konumda yer alan kalıp halinde göreceğimiz aslan figürü ve hemen karşısında Dimne figürü ile kompozisyon tamamlanmıştır. Burada önemli bir nokta ise: “*Repoussoire*” tasarımı olmasıdır.

İnceleme

a) Fon: Hafif sola kaymış arka fonu teşkil eden altın yaldız gökyüzü ve bu kompozisyonu tamamlayan “*Cüneyd Nakkaş*” üslubunda dilimli siluet oluşturan kahverengi gövdeli, kısmen dökülmüş kırmızıvari yapraklı, beyaz renkli tasvir edilmiş bahar çiçekleri açmış ve sayfa marjına çıkmış dallarıyla ağaç tasviri dönemin özelliğinin imzası gibi yerini almıştır. Ayrıca yeşil yapraklı; kırmızı, mor ve eflatun renkleriyle tasvir edilmiş bahar çiçekleri açmış öbek halinde bitkiler gökyüzü boşluğunu değerlendirmektedir.

b) Zemin: Lacivertvari renkli gölgeli kayaç formasyonları ve beyaz zemine aynı tonlarda serpiştirilmiş irili ufaklı kayaç parçaları ile öbekler halinde yerleştirilen yeşil yapraklı; kırmızı, mor ve eflatun renkleriyle tasvir edilmiş bahar çiçekleri açmış bitkiler zemin kompozisyonunu zenginleştirmektedir.

Figürlere geçmeden önce önemli bir noktaya değinildiği zaman: Nakkaşın kendine özgü bir çalışması olan ve Tahran Gülistan Müzesinde sergilenen aynı dönem el yazması olan Firdevsî Şehnâmesi’nde de görülen; tasvir kurallarına göre sol ön kısmın ½’lik kısmını teşkil eden siyah renkli kayaç formu, tasvirde “*repoussoire*” olarak kullanılan -ana konuyu belirginleştirmek ve derinlik etkisini güçlendirmek için kullanılmıştır- bu çalışma ile iki el yazması arasındaki bağlantılardan aynı nakkaşın bu el yazmalarında çalışmış olabileceği üzerinde durulabilir.

İlginç olarak bahsedilen kayaç formunun sol kenarına ve kompozisyonun sağ arka cephesinde zemin tasarımında yer alan kayaç formu ile aynı tonlarda ve gölgelemeye sahip bir kayaç formunun arkasından gelişmiş bir vaziyette turkuaz odunsu gövdeli, yeşil yapraklı sömeksiz kenevir bitkileri tasvir edilmiştir.

c) Figürler: Merkezi kompozisyonunda yer alan hükümdar aslan figürü: Kalıp halinde göreceğimiz şekilde kirli kahverengi tonlarında ve hafif çizgisel üslupta tasvir edilmiştir. Hükümdar aslan figürünün hemen karşısında yer alan Dimne figürü ise: Açık kahverengi tonlarında ve hafif çizgisel üslupta kalıp halinde tasvir edilerek kompozisyon tamamlanmıştır.

5.2.7. TSMK R. 1022, 29v. Örnek No XXVI: Tilki ile Davul



Envanter No: TSMK R. 1022, 29v.

Örnek No XXVI: Tilki ile Davul.

Dönemi: Baysungur Mirza (1397-1433).

Malzeme: Aharlı kâğıt, bitkisel ve hayvansal kaynaklı doğal boyalar ve altın yaldız.

Teknik: Herat Ekolü.

Tanım: TSMK R. 1023 No. lu Kelile ile Dimne el yazmasında tasvir edilmemiş olan bu kompozisyonda çok canlı bir renk skalası hâkimdir. Özellikle kayaç formasyonlarında; pembe ve tonları, yeşil, mavi, gri, turkuaz ve eflatun gibi renkler yan yana getirilerek çok çarpıcı bir kompozisyon oluşturulmuştur. Merkezi kompozisyona hâkim olan ağaç tasvirleri ve davul ile tilki figürleriyle kompozisyon tamamlanmıştır.

İnceleme

a) Fon: Sağ arka cepheye çekilmiş koyu mavi bir tonda gökyüzü ve gökyüzü tasarımının boşluğunu değerlendiren; turkuaz renginde odunsu gövdeli, yeşil yapraklı, kırmızı renkli tasvir edilmiş bahar çiçekleri açmış bitki öbeği fon tasarımını zenginleştirmiştir.

b) Zemin: Kompozisyon sayfa marjına hem sağ kısımdan hem de sol üst kısımdan taşarak neredeyse tüm varağı tuval gibi resimler süslemektedir. Kompozisyonun büyük bir kısmını oluşturan turkuaz, koyu mavi ve uçuk pembe renklerinde tasvir edilmiş gölgeli kayaç formasyonları açık pembe zemini çerçevelemiştir. Bu tasarımı süsleyen yeşil yapraklı; kırmızı ve mor renkleriyle tasvir edilmiş bahar çiçekleri açmış öbekler halinde bitkiler ile çok zengin bir renk skalası içinde kompozisyonun zemini oluşturulmuştur.

Varağın sağ kısmında ise neredeyse sayfanın marjını doldurmuş uçuk pembe gölgeli kayaç formasyonu arasından usulca yükselen realist bir tarzda tasvir edilmiş kahverengi gövdeli, yeşil yapraklı ve mor renkli bahar çiçekleri açmış ağaç tasviri ile beraber üzerinde uçuşan iki adet mavi renkli tasvir edilmiş kuş figürüyle sahne zenginleştirilmiştir.

Merkezi kompozisyonu teşkil eden üçlü grup oluşturan ağaç tasvirlerinden en soldaki ağaç tasviri: Turkuaz gövdeli, yeşil yapraklı tasvir edilmiş ve yazı sathı ile kesilip sathın üzerinde devam ederek sayfa marjında yerini almıştır. Hemen sağındaki ağaç tasviri: “*Cüneyd Nakkaş*” stili olarak otoritelerin kabul ettiği dilimli siluet oluşturan kahverengi gövdeli, yeşil yapraklı bodur ağaç tasviri burada hayali bir ortamın realist bir tarzda tasviri gibidir. Hikâyenin kahramanı olan davul figürünün kırmızı renkli bir ipile asılı olduğu ağaç tasviri: Diğer ağaç tasvirlerine göre daha ince bir yapıda siyaha çalan kahverengi gövdeli, yapraksız olarak sadece mor ve beyaz renkli bahar çiçekleri açmış şekilde realist bir tarzda tasvir edilmiştir.

c) Figürler: Davul figürü: Süslü gövde tasarımı gösteren bir formda, koyu mavi zemine altın yaldız işlemeli ve başarılı bir deri renginde tasvir edilmiştir. Davul figürünü ısıran tilki figürü ise: Açık kahverengi postuyla hafif çizgisel üslupta tasvir edilerek kompozisyon tamamlanmıştır.

5.2.8. TSMK R. 1022, 30v. Örnek No XXVII: Şetrebe ile Dimne



Envanter No: TSMK R. 1022, 30v.

Örnek No XXVII: Şetrebe ile Dimne.

Dönemi: Baysungur Mirza (1397-1433).

Malzeme: Aharlı kâğıt, bitkisel ve hayvansal kaynaklı doğal boyalar ve altın yaldız.

Teknik: Herat Ekolü.

Tanım: TSMK R. 1023 No. lu Kelile ile Dimne el yazmasında tasvir edilmeyen bu kompozisyon, çift sayfa halinde tasvir edilmiş kompozisyonun ilk sahnesini teşkil etmektedir. Genel olarak bahsedildiği şekilde sade ama zengin bir anlatım dilinde işlenen bir kompozisyonudur. Tasvirler sayfa marjının sağ kısmına deyim yerindeyse tamamen taşmıştır. Merkezi konumda yer alan Şetrebe ve Dimne figürleri ile kompozisyon tamamlanmıştır.

İnceleme

a) Fon: Sol arka cepheye çekilmiş bir vaziyette koyu mavi tonlarında realist bir üslupta gökyüzü tasvir edilmiştir. Gökyüzü tasarımı boşluğunu; turkuaz odunsu gövdeli, yeşil yapraklı, kırmızı renkli tasvir edilmiş bahar çiçekleri açmış bitki öbeği değerlendirmektedir.

b) Zemin: Ters üçgen kompozisyonunda turkuaz, mavi tonlarında ve uçuk pembe renklerinde tasvir edilmiş gölgeli kayaç formasyonları açık pembe zemini çerçevelemiştir. Ayrıca yeşil yapraklı, kırmızı ve beyaz renklerle tasvir edilmiş bahar çiçekleri açmış bitki öbekleri, çizgisel üslupta eğreti otları ve zemin renginde taşlı topoğrafya kompozisyonu süslemektedir.

Sayfa marjının neredeyse tüm sağ tarafını işgal eden kompozisyon öğeleri: Turkuaz ve mavi tonlarında gölgeli kayaç formasyonları ve hemen bu kayaçların üzerinde; Selvi ağacı gibi yükselmiş gri gözenekli gövdeli, yeşil ve koyu turkuaz renklerinde yapraklı ağaç tasviri ile birlikte bu ağacın arkasında konumlanmış, neredeyse birbirlerine sarılmış gibi görülen “*Cüneyd Nakkaş*” üslup stilinde dilimli silüet oluşturan yılankavi kıvrılmış kahverengi gövdeli, açık pembe bahar çiçekleri açmış bir şekilde tasvir edilmiş ağaç tasviri ile ikili bir kompozisyon oluşturulmuştur. Bu bahsedilen ikili ağaç kompozisyonunun hemen solunda turkuaz gövdeli, yeşil yapraklı, mor renkli bahar çiçekleri açmış odunsu bitki tasviri kompozisyonu zenginleştirmiştir.

c) Figürler: Sahnenin ve merkezin büyük bir kısmını oluşturan Şetrebe figürü ve hemen karşısında sahnenin sol kısmında olan Dimne figürünü diyalog halinde görmekteyiz.

Öküz figürü: Toynakları ve bilezikli boynuzları altın yaldız ile renklendirilmiş, gövdesi siyah renge ve kafası da beyaz renk ile tasvir edilmiştir. Ayrıca öküz figürü; turkuaz renkli kordonlu altın yaldızlı zilli gerdanlık, ön bacaklarında aynı tasarım süsler ve turkuaz renge boynuz bileziği ile süslenmiştir. Çakal figürü ise: Diğer ardılları gibi kalıp halinde hafif çizgisel üslupta kahverengi gövdeli tasvir edilmiştir.

5.2.9. TSMK R. 1022, 31r. Örnek No XXVIII: Şetrebe ile Dimne Ormanlar Hükümdarı Aslanın Huzurunda



Envanter No: TSMK R. 1022, 31r.

Örnek No XXVIII: Şetrebe ile Dimne Ormanlar Hükümdarı Aslanın Huzurunda.

Dönemi: Baysungur Mirza (1397-1433).

Malzeme: Aharlı kâğıt, bitkisel ve hayvansal kaynaklı doğal boyalar ve altın yaldız.

Teknik: Herat Ekolü.

Tanım: TSMK R. 1023 No. lu Kelile ile Dimne el yazmasında tasvir edilmeyen bu kompozisyon, çift sayfa halinde konumlanırsa da TSMK R. 1022 No. lu 30v. ile bağlantısı olmayan ayrı bir kompozisyon teşkil etmektedir. Kompozisyon sola doğru sayfa marjına tamamen taşarak adeta tüm varak tuval gibi kullanılmıştır. Merkezi kompozisyonunda ise hikâyenin ana kahramanları olan Şetrebe, hükümdar aslan ve Dimne figürleri ile kompozisyon tamamlanmıştır.

İnceleme

a) Fon: Kompozisyonun sağ arka kısmında az bir yeri işgal eden altın yaldız gökyüzü ve bu gökyüzü tasarımının boşluğunu değerlendiren yeşil yapraklı, kırmızı renkli bahar çiçeği açmış iki adet öbek halinde bitki tasvir edilmiştir.

b) Zemin: Açık mor renkli gölgeli kayaç formasyonları açık yeşil zemini çerçevelemektedir. Zemin üzerinde öbekler halinde yeşil yapraklı; kırmızı, mor ve beyaz renklerle tasvir edilen bahar çiçekleri açmış bitki öbekleri ile çizgisel üslupta eğreti otları ve irili ufaklı taşlı topoğrafya tasvir edilerek kompozisyon zenginleştirilmiştir.

Kompozisyonun neredeyse tüm sol tarafını teşkil eden sayfa marjının söz konusu bile olmadığı tamamen üslup özelliklerine ayrılmış olan bölümde yer alan ağaç tasviri: Hafif yılankavi kıvrılmış açık yeşil gövdeli, yeşil yapraklı, beyaz renkli bahar çiçekleri açmış bir şekilde tasvir edilmiştir. Tasvir kurallarına göre bahsedilen ağaç tasvirinin bir boy arkasında yer alan ağaç tasviri ise: Otoriteler tarafından “*Cüneyd Nakkaş*” üslup stili olarak adlandırılan dilimli siluet oluşturan hafif yılankavi kıvrılmış kahverengi gövdeli, mor renkli bahar çiçekleri açmış bir şekilde tasvir edilmekle birlikte bahsedilen diğer ağaç tasviri ile birlikte sayfanın tüm sol tarafındaki marja da hâkimdir. Bu iki ağaç tasvirinin arasına; yeşil gövdeli ve yeşil yapraklı odunsu bitkiler, yeşil yapraklı mor ve kırmızı renklerle tasvir edilen bahar çiçekleri açmış bitki öbekleri, kahverengi tonlarında ağaç kökleri ile sahne çok zengin bir şekilde tamamlanmıştır.

c) Figürler: Üçlü bir tasarım kompozisyonun merkezini teşkil etmektedir. Sağda ormanlar hükümdarı aslan figürü, karşısında Dimne ve Şetrebe figürleri görülmektedir. Şetrebe figürünün bir önceki tasvirde görüldüğü şekilde aynen realist tarzına, Dimne figürünün mükemmel kahverengi renk tonuna rağmen aslan figürünün arkaik kalması dikkat çekmektedir.

Şetrebe figürü yukarıda da bahsedildiği gibi: Nakkaşın neredeyse model ile çalışmış gibi realist bir üslupla öküz figürünü tasvir ettiği söylenebilir. Toynakları ve bilezikli boynuzları altın yaldız ile renklendirilmiş, gövdesi siyah renginde ve kafası da beyaz renk ile tasvir edilmiştir. Ayrıca öküz figürü; turkuaz kordonlu zilli gerdanlık, ön bacaklarında aynı tasarım süsler ve turkuaz boynuz bileziği ile süslenmiştir.

Dimne figürü: Çok başarılı bir şekilde yedirilmiş kahverengi post rengiyle realist bir şekilde ama kalıp halinde tasvir edilmiştir. Hükümdar aslan figürü ise: Kirli açık kahverengi postuyla TSMK R. 1022 No. lu 27r. varlığında görülen aslan figürü gibi kalıp halinde hafif çizgisel üslupta tasvir edilerek kompozisyon tamamlanmıştır.

5.2.10. TSMK R. 1022, 32v. Örnek No XXIX: Zahitin Eskici Bir Adamın Evinde Misafir Olması



Envanter No: TSMK R. 1022, 32v.

Örnek No XXIX: Zahitin Eskici Bir Adamın Evinde Misafir Olması

Dönemi: Baysungur Mirza (1397-1433).

Malzeme: Aharlı kâğıt, bitkisel ve hayvansal kaynaklı doğal boyalar ve altın yaldız.

Teknik: Herat Ekolü.

Tanım: TSMK R. 1023 No. lu 41r. Örnek No: III'de, “İnatçı Keçilerin Dövüşü” sahnesiyle tasvir edilen hikâye burada diğer ardıllarına göre başarılı bir şekilde zahit hikâyesinin en can alıcı olan bölümü tasvir edilmiştir. Bu kompozisyonda nakkaş, zahitin eskici bir adamın evinde misafir olduğu gece eskicinin karısının dostuyla buluşmak için yaptığı oyuna şahit olduğu anı tasvir etmiştir. Bu tasvir, TSMK R. 1022 No. lu 20r. Örnek No: XXI'de “Hırsızların Elebaşının Zengin Bir Adamın Konağına Girip Yakalanması” adlı sahne ile

beraber son ve muazzam bir mimari fon teşkil eden bir tasvir olması önemlidir. Nakkaşın mimari tasarımları kuyumcu titizliğinde tasvir etmesi ayrıca dikkat çekmektedir.

Kompozisyona baktığımızda ise zengin çini süslemeli bir konağın yatak odası görünüşü ve sahnenin sağında kesit olarak gösterilmesi gereken ama sanki yatak odasından yükseliyormuş gibi bir form gösteren misafir odası görülmektedir. Misafir odası tasarımı olduğu gibi sayfanın sağ kısmındaki marjı işgal etmektedir. Üzerinde Herat ekolü renk skalasını temsil eden battaniye tasvirleri altında yatağında uyur vaziyette tasvir edilen eskici figürüyle beraber hemen solunda çini kaplı sütuna bağlı olan eskicinin karısı ve onu çözen hacamatçının karısı figürleri merkezi kompozisyonu oluşturmaktadır. Sayfa marjında çinilerle süslenmiş kulevari misafir odasının penceresinden büstü görünen zahit figürüyle kompozisyon tamamlanmıştır.

İnceleme

a) Fon: Yatak odası penceresinin yarısından daha fazla bir yükseklikte konumlandırılmış, koyu turkuaz zemine beyaz renkte oval işlemeli ve üzerinde siyah zemine oval altın yıldız işlemeli çift bordürlü, açık turkuaz altıgen plaka çini tasvirleri konağın duvarlarını süslemektedir. Bahsedilen altıgen plaka çinilerin süpürgelik olarak tarif edilen alt bordürleri de “*cuerda seca*” olarak yabancı uzmanların tarif ettiği renkli sır tekniğini andıran bir tasarımda koyu mavi fon üzerine iç içe geçmiş palmet motifleri; siyah, altın yıldız ve açık turkuaz renkleriyle tasvir edilmiştir.

Altıgen plaka çinilerin üst bordürünü teşkil eden yine aynı şekilde renkli sır tekniğini andıran bir tasarımda ama burada altın yıldız zemin üzerine iç içe geçmiş palmet süslemeleri kırmızı bir tonda tasvir edilmiştir. Bahsedilen bu sınırlayıcı üst bordürü koyu mavi kalem işi formunda tasvirler çerçeveleyerek çini tasarımı tamamlanmıştır. Ayrıca dönemin en modern çini tekniği olan “*cuerde seca*” yani renkli sır tekniğinin bile üstünde bir renk kompozisyonu dikkat çekmektedir.

Pencere dikey dikdörtgen formunda sanki ahşap süsleme unsurlarından ajur tekniğiyle işlenmiş gibi tasvir edilmiştir ve zengin çini tasvirleriyle uyum içindedir. Pencere dışı tasvirleri: Merkezinde kahverengi gövdeli, yeşil yapraklı ve kırmızı meyveli realist bir ağaç tasviriyle beraber altın yıldız gökyüzü ile üslup özelliği verilmek istenmiştir. Ayrıca sahnede yeşil yapraklı ve kırmızı renkli bahar çiçekleri açmış bitkiler ile zengin bir doğa kompozisyonu tasvir edilmiştir. İşbu, yoğun çini süslemeler ile tasvir edilen arka fonun sağdan ve soldan sınırlayan muhtemelen taşıyıcı kemerlerin yüzeyi olarak belirtilen elemanların yüzeyinde kalem işi formunda bitkisel tasvirler ile zengin çini süslemeli fon tamamlanmıştır.

Arka fon tasarımı kendi içinde bir kompozisyon teşkil eden, sayfanın tüm sağ cephesinin marjına hâkim olarak kütesel bir formda kulevari tasvir edilmiş misafir odası görülmektedir. Konağın iç mimari tasarımına uygun olmasa da muazzam çini süslemeli tasvirleriyle kompozisyon yumuşatılmıştır. Hikâyenin kahramanı olan zahit figürünün kaldığı bu kulevari misafir odasının cephelerine pembe zemine tuğla örgü tasarımı verilmiştir. Tuğla örgü içinde kullanılan yüzey dokusunun yalın görünüşüne renk unsurunun katılması vasıtasıyla sırlı derz aralığı süslemesi olarak tabir edilen Timur Dönemi çini sanatı unsurunu nakkaş burada da kullanarak cephe tasvirini süslemiştir. Bu tasarımın, Semerkand Şah Zinde yapılar kompleksinde bulunan Ali Türbesi cephesinde de aynı tasarım çini süsleme unsuru olarak yer alması dikkat çekmektedir.

Kulevari misafir odasının giriş kapısı ise sivri kemerli eğri kesim tekniğini hatırlatan bir üslupta süslenmiştir. Kapı kompozisyonunun üstünde mor zemin üzerine altın yaldız ve turkuaz renginde bitkisel süslemeler ile kapı alınlığı ve dikdörtgen bir formda kitabelik tasvir edilmiştir. Bu kompozisyonun üzerinde kare formlu dokuz adet simetrik oval boşluğu olan havalandırma açıklığı bizlere elvan pencere gibi bir tasarım gösteren Timur Dönemi çini sanatı unsurları arasında yer alan mermer şebekelerin çini ile kaplanması sanatını hatırlatmaktadır. Bu pencere şebekesi olarak tasarlanan açıklıkları Semerkand Bibi Hanım Cami cephesi kubbe kasnağı altında da görmekteyiz²⁷³.

Süsleme detayları: Kulevari misafir odasının giriş kapısı dört parça halinde sanki eğri kesim tekniğiyle işlenmiş gibi bitkisel kompozisyonlarla tasvir edilmiştir. Genellikle dallı ve yapraklı gonca tasvirleri görülmektedir. Kapının etrafı koyu mavi zemine beyaz renkte oval şekillerle çerçevelenmiştir. Kapı alınlığı ve kitabeliği ise mor zemine altın yaldız ve açık turkuaz renginde süsleme unsurları tasvir edilmiştir. Zahit figürünün olaya şahit olduğu pencere ve pencere kapakları ise ajurlu bir süsleme tasarımıyla geometrik bir kompozisyon ile tasvir edilmiştir. Elvan pencere şebekesi gibi belirtilen bölümde turkuaz zemine çok ince altın yaldız bitkisel süslemeler tasvir edilmiştir. Yapının saçak bordürü de aynen sol cephede görüldüğü gibi koyu mavi zeminli renkli sır tekniğinde plaka çini formunda tasvir edilmiştir. Kulevari misafir odası bu zengin süsleme unsurlarını, alt süpürgelik olarak tabir edilen bölümünde turkuaz renginde sağır nişler ve çatısını sınırlayan kiremit detaylarıyla tamamlanmıştır.

b) Zemin: Tasvirin zemini, turkuaz renkli sırlı tuğla formunda zemin döşemesi ile tasvir edilerek kompozisyon ayrıca zenginleştirilmiştir. Kompozisyonun merkezinin büyük bir kısmını teşkil eden eskici figürünün yatak tasviri: Yatağın üzeri sarı bir zemin üzerine gri

²⁷³ Nakkaşın, Timur Dönemi çini tekniklerini bu kadar ayrıntılı olarak tasvir edebilmesi kendisinin ayrıca “*kaşitraş*” sanatçısı olduğunu belgeler niteliktedir.

tonlarında baklavavari bir form gösteren süsleme unsurları ile tasvir edilmiştir. Yatağın kenarları ise mor bir zemin üzerine sarı renkte aynı formda tasvir edilmiştir. Yatağın yer ile temasını sağlayan üç adet ayağı eğri kesim tekniğiyle oluşturulmuş gibi dışarı doğru kıvrılan estetik bir kompozisyon teşkil etmektedir ve altın yıldız üzerine kırmızı bir şerit ile süslenmiştir.

Yatağın tasvir kurallarına göre arkasında yüklük olarak tabir edilen elbise dolabı göze çarpmaktadır. Hafif üç boyuta kaçan tasarımı odunsu kahverengi yüzeyi ve grinin tonlarında menteşe tasarımı ile yatak odasına realizm katmaktadır. Ayrıca bu yüklük tasarımı üzerinde bir çift siyah çizme tasvir edilmiştir.

Eskicinin karısının bağlı olduğu çini sütun ile diğer çini sütun tasvirleri ise: Çerçeve ile kesilen bu iki sütun kendi içinde bir tasarım meydana getirmektedir. Hikâyeye uygun olması için kompozisyona yerleştirildiği belli olsa da nakkaş süsleme unsuru ile ortamı yumuşatmıştır. Koyu mavi zemine altın yıldız ve beyaz renkli iç içe geçmiş palmet süslemeleri ile tasvir edilmiştir.

c) Figürler: Yatağında uyur vaziyette görülen mavi uyku takkeli eskici figürü: Kuyumcu titizliğinde işlenmiş zengin fona yakışır bir şekilde karakter özelliği gösteren mükemmel ten rengiyle ve sakallı simasıyla tasvir edilmiştir. Bu tasvir edilen sima diğer kalıp halinde gösterilen figürlerden ayrı olarak karakter özelliği göstermesi dikkat çekmektedir. Figürün üzerinde kırmızı zemine altın yıldız işlemeli ve alt alta bir form gösteren; yeşil, mor ve mavi renklerinde olmak üzere dört adet battaniye kompozisyonunda örtü olduğu görülmektedir. Nakkaş diğer tasvirlerinde kullandığı zengin renk skalası üslup özelliklerini yansıtmak istemiş gibidir. Burada daha da önemli bir nokta ise: Örtü kıvrımlarının çok başarılı tasvir edilmesi ve boyaların muazzam yedirilmesidir. Roma üslubu elbise kıvrımlarının bu denli sindirilmiş olduğunu ve evrildiğini görmek çok şaşırtıcıdır. Yatak kompozisyonunun yastık ögeleri de en üstte mor altında koyu mavi renklerle tasvir edilen tasarımıyla zengin kompozisyon tamamlanmıştır.

Kompozisyonun sol ön cephesinde konumlandırılmış eskicinin karısı ve hacamatçının karısı figürlerinin yüz simaları kalıp halinde tasvir edilse de elbise kıvrımları ve süsleme detayları muazzamdır. Hacamatçının karısı figürü: Üzerinde altın yıldız işlemeli mor bir elbise ve kalıp halinde gösterilen ay yüzlü ve saç tasarımıyla beraber mor üzerine kırmızı şeritli yazması ile tasvir edilmiştir. Ayrıca figürün sağ eli omuz hizasında sol eli aşağı konumda bir vaziyette eskicinin karısını bağlandığı sütundan çözerken ki hali ile realist bir form göstermektedir. Eskicinin karısı figürü: Tıpkı hacamatçının karısı figürü gibi kalıp halinde aynı tasarımda ama altın yıldız işlemeli yeşil bir elbise ile tasvir edilmiştir. Ayrıca

konağın çini süslü taşıyıcı sütun tasvirine bağlı bir vaziyette kırmızı renkli iplerin kolay çözülmesi için ellerini sanki hareket ettiriyormuş gibi realist bir form göstermektedir. Kalıp halinde verilen figürlerin aynı tasarım kırmızı ayakkabıları ile kompozisyon tamamlanmıştır.

Hikâyenin ana kahramanı olan zahit figürü ise: Kulevari misafir odasının penceresinde büstvari bir form göstermekle birlikte mor serpuşlu koyu mavi sarığı ve yeşil gömleğiyle tasvir edilmiştir. Figürün yüz siması ve beyaz sakalıyla karakter özelliği göstermesi önemlidir.

Burada önemli nokta ise: Nakkaşın bu çalışmasında üslup özellikleri olarak gördüğümüz: Zengin renk skalası, pencere dışı manzara gösterimi ve altın yaldız gökyüzü kompozisyonu ile ekol özelliklerine sadık kalsa da kuyumcu titizliğinde çini süsleme tasarımları ve erkek figürlerin karakter özelliği göstermesi ile kendine özgü yaklaşımlar denediğini göstermektedir.

5.2.11. TSMK R. 1022, 35v. Örnek No XXX: Zayıf Bir Kuşun Oyun Yaparak Yılanın Hakkından Gelmesi



Envanter No: TSMK R. 1022, 35v.

Örnek No XXX: Zayıf Bir Kuşun Oyun Yaparak Yılanın Hakkından Gelmesi.

Dönemi: Baysungur Mirza (1397-1433).

Malzeme: Aharlı kâğıt, bitkisel ve hayvansal kaynaklı doğal boyalar ve altın yaldız.

Teknik: Herat Ekolü.

Tanım: TSMK R. 1023 No. lu el yazmasının 45v. varağında Örnek No: IV'de incelenen kompozisyonun paralel bir benzeri olarak tasvir edilmiştir. Tasvir kurallarına göre sağ arka cephede piramidal bir grup meydana getiren figür kümesiyle beraber merkezi kompozisyonu oluşturan üçlü grup meydana getiren eli değnekli figür, yılan ve erkek kuş figürleri ile zengin bir figür grubu görmektedir. Ayrıca nakkaş, çerçeve ile kesilen ağaç tasvirini yukarıda sayfa sathı üzerinden devam ettirerek sayfanın marj kompozisyon ekol unsurlarını vurgulayarak kompozisyonu tamamlamıştır.

İnceleme

a) Fon: Sol arka cepheye çekilmiş altın yaldız gökyüzü tasarımı ve turkuaz renginde gölgeli kayaç formasyonu ile beraber zemin sınırlanmaktadır. Altın yaldız gökyüzü tasarımının boşluğunu değerlendiren turkuaz renginde odunsu gövdeli, yeşil yapraklı; kırmızı, beyaz, eflatun ve turuncu renkleriyle tasvir edilmiş bahar çiçekleri açmış iki adet bitki öbeği ile fon tasarımı tamamlanmıştır.

b) Zemin: Eflatun renginde zemine yeşil yapraklı; kırmızı, mor, beyaz, turuncu renkleri içerisinde ahenkli bir şekilde barındırır bir vaziyette tasvir edilmiş bahar çiçekleri açmış bitki öbekleri, topoğrafya etkisini güçlendiren eğreti otları ve kayaç parçalarıyla zemin kompozisyonu oluşturulmuştur.

Kompozisyonun kısmi merkezinin arkasına çekilmiş bir vaziyette kendini gösteren ağaç tasviri: Turkuaz renkli gölgeli kayaç formasyonu içinden yükselen gözenekli siyah gölgeli turkuaz gövdeli, muntazam yeşil yapraklı bir ağaç tasviriyle sade ama süslü kompozisyon zenginleştirilmiştir.

c) Figürler: Yukarıda bahsedilen ağacın çerçeve ile kesilen ve yazı sathının üzerinden devam eden sayfa marjında yerini almış ağacın tepe kısmında bir kuş yuvası ve içinde yavru iki adet siyah başlı mavi kanatlı tasvir edilen kuş figürü ile arkasında yavrularına bakar vaziyette aynı tasarım oluşturan ana kuş figürü ile marjda yer alan kompozisyon tamamlanmıştır.

İki eliyle tuttuğu değneği tam yılan figürünün kafasına indirecek vaziyette tasvir edilen ana figür: Mor serpuşlu beyaz sarıklı ve yüzü önceki tasvir kompozisyonlarında da kalıp halinde görüldüğü gibi sakalsız olarak tasvir edilmiştir. Figürün üzerinde; mor astarlı, altın yaldız düğmeli, kırmızı renkli bir kaftan ile tasvir edilmiştir. Figürün çizimleri ve altın

yaldız işlemeli kuşağı siyah renkte tasvir edilmiştir. Figür iki eliyle tuttuğu mor renkli bir değnek ile beyaz gövdeli, mavi kanatlı siyah başlı fantastik tonlarda ama realist stilde tasvir edilmiş erkek kuş figürünün oyununa gelen, açık yeşil pullu yeşil renkli realist form gösteren yılan figürünün tam başına vuracakken ki hali ile realist bir üslupla tasvir edilmiştir.

Ana figürün arkasında olayı izleyen piramidal bir şema oluşturan figürlerden arkadaki ikili figürün sağındaki figür: Yeşil serpuşlu beyaz sarıklı, mor iç elbiseli ve altın yaldız işlemeli mavi kaftanı ile sakalsız kalıp halinde tasvir edilmiştir. Hemen solundaki figür: Kırmızı serpuşlu beyaz sarıklı, sadece beyaz içliği ve yeşil kaftanının bir kısmı görülmektedir. Siması sakallı figür kalıbında tasvir edilmiştir. Bu bahsedilen figürlerin önünde konumlandırılmış figürlerden sağdaki figür: Turuncu serpuşlu beyaz sarıklı, altın yaldız işlemeli turuncu kaftanlı, mor renkli kuşağı ve çizmesiyle sakallı siması ile tasvir edilmiştir. Hemen solundaki figür: Jestleriyle gözleri merkezi konumdaki ana kompozisyona çekmektedir. Turuncu serpuşlu beyaz sarıklı, mavi iç elbiseli ve altın yaldız işlemeli önü açık yeşil renkli bir kaftan ile sakallı simasıyla tasvir edilmiş bu son figürle birlikte zengin bir figür grubu tasvir edilmiştir.

Burada önemli nokta ise: Simalar sakallı ve sakalsız olarak kalıp halinde ama mükemmel ten renkleriyle tasvir edilmiştir. Ayrıca piramidal bir grup oluşturan bu bahsedilen figürlerin pozisyon şemasını Tahran'da sergilenen Şahnâme yazmasında da görmemiz nakkaşın bu iki yazmada çalıştığını göstermektedir. Ayrıca hikâyede karga geçtiği halde nakkaş; beyaz gövdeli, mavi kanatlı siyah başlı fantastik tonlarda ama realist stilde tasvir edilmiş erkek kuş figürü ile Herat üslubu çizgisinde kendine özgü yaklaşımlar denediğini göstermektedir. Ayrıca bu kuş tasarımını TSMK R. 1022, No. lu 44r. “*Üç Çıkarıcı Dostun Ağız Birliği Yaparak Aslanı Kandırıp Deveyi Helake Uğratması*” sahnesinde de aynen tasvir edilmiştir.

5.2.12. TSMK R. 1022, 44r. Örnek No XXXI: Üç Çıkarıcı Dostun Ağız Birliği Yaparak Aslanı Kandırıp Deveyi Helake Uğratması



Envanter No: TSMK R. 1022, 44r.

Örnek No XXXI: Üç Çıkarıcı Dostun Ağız Birliği Yaparak Aslanı Kandırıp Deveyi Helake Uğratması.

Dönemi: Baysungur Mirza (1397-1433).

Malzeme: Aharlı kâğıt, bitkisel ve hayvansal kaynaklı doğal boyalar ve altın yaldız.

Teknik: Herat Ekolü.

Tanım: TSMK R. 1023 No. lu 57r. Örnek No: VI'da "Aslanın Fil ile karşılaşması ve Hezimete Uğraması" sahnesinde bu kompozisyonun gelişimi tasvir edilmiş idi. Burada ise kompozisyonun merkezinde; sırt üstü düşürülmüş bir deve figürü ve üzerine çullanmış etini yiyen aslan ve üç çıkarıcı arkadaşı olan kurt, çakal figürleri ve hikâyede karga geçen ama TSMK R. 1022 No. lu 35v.de görülen kuş figürü ile hikâyenin kahramanları tasvir edilmiştir.

Üslup özelliği olarak kompozisyon sola doğru sayfa marjına taşmıştır ve zengin doğa tasvirleri ile kompozisyon tamamlanmıştır.

İnceleme

a) Fon: Arka fonda koyu mavi renğinde gökyüzü tasarımı kompozisyonun sağ ve sol kısmında üçgen şeklinde kendini göstermektedir. Sayfanın sol kısmında sayfa marjına taşan kompozisyonun gökyüzü tasarımı boşluğuna nakkaş, zeminde görülen bitki öbeklerine göre daha ayrıntılı tasvir edilmiş olan yeşil yapraklı; kırmızı, turuncu ve beyaz renkleriyle tasvir edilen bahar çiçekleri açmış bitki öbekleri yerleştirmiştir.

Bahsedilen bu bitki öbeklerinin tasvir kurallarına göre önünde yer alan ikişerli form gösteren ağaç tasvirleri: Öndeki siyah gölgeli turkuaz renğinde gövdeye sahip, yeşil yapraklı bir ağaç tasviri ve hemen arkasında neredeyse bitişik gibi tasvir edilmiş olan aynı formda ama kahverengi gövdeli, koyu yeşil yapraklı ağaç tasviri ile sayfa marjına taşmış kompozisyon zenginleştirilmiştir. Bu kompozisyon diğer bitki öbeklerine nazara daha uzun ve odunsu gövdeli, yeşil yapraklı, kırmızı renkli tasvir edilmiş bahar çiçekleri açmış bitki öbekleriyle tamamlanmıştır.

b) Zemin: Açık pembe zemini turkuaz renğinde gölgeli kayaç formasyonları çerçevelemiştir. Zeminin üzerinde ise turkuaz gövdeli, yeşil yapraklı; mor, turuncu, kırmızı ve beyaz renkleriyle tasvir edilmiş olan bahar çiçekleri açmış bitki öbekleri ve çizgisel üslupta eğreti otları ile zemin zenginleştirilmiştir. Nakkaş, topoğrafya özelliğini artırmak için genel olarak kullandığı kayaç parçalarını burada tasvir etmemiştir.

c) Figürler: Kompozisyonun merkezine konumlandırılan figürlerden helake uğratılan deve figürü: Sırt üstü düşürülmüş bir vaziyette diğer hayvanlar tarafından eti parçalanıyorken ki haliyle açık kahverengi gövdeli, koyu kahverengi sırt kısmı ile hafif çizgisel üslupta ama realist bir üslupla tasvir edilmiştir.

Aslan figürü: Sırt üstü düşürülmüş deve figürünün üzerinde, daha önce gördüğümüz TSMK R. 1022 No. lu 27r. ve 31r.deki aslan figürleri ile bir kalıp gösteren hafif çizgisel üslupta kirli kahverengi tonlarında gövdesi ve daha koyu kahverengi tonunda sırt yelesiyle tasvir edilmiştir. Burada önemli nokta ise: Aslan figürünün deve figürünü parçalıyorken ki haline bakıldığında aslan figürünün pençe konumları ve dişlerinden akan kan tasvirleri realizmi çok başarılı vurgulamaktadır.

Aslanın, çıkarıcı üç arkadaşlarından çakal figürü: Kelile ve Dimne figürlerinin aynı kalıbını gösteren, hafif çizgisel üslupta ama çok başarılı yedirilmiş boyalarla açık kahverengi postu ile deve figürünün bacağına parçalıyorken ki hali ile tasvir edilmiştir. Kurt figürü: Hafif çizgisel üslupta grinin tonlarında ve deve figürünün boğazını parçalıyorken ki haliyle tasvir

edilmiştir. Deve figürünün gözlerini oyan kuş figürü ise: TSMK R. 1022 No. lu 35v.deki kuş figürü ile kalıp halinde; mavi kanatlı, beyaz gövdeli ve siyah başlı tasvir edilerek kompozisyon tamamlanmıştır.

5.2.13. TSMK R. 1022, 45r. Örnek No XXXII: Kazların Taşıdığı Kaplumbağa



Envanter No: TSMK R. 1022, 45r.

Örnek No XXXII: Kazların Taşıdığı Kaplumbağa.

Dönemi: Baysungur Mirza (1397-1433).

Malzeme: Aharlı kâğıt, bitkisel ve hayvansal kaynaklı doğal boyalar ve altın yaldız.

Teknik: Herat Ekolü.

Tanım: TSMK R. 1023 No. lu 60r. Örnek No: VII'de "Kazların Taşıdığı Kaplumbağa" adlı bölümde incelenen çok sade olan tasvir burada daha zengin bir kompozisyonla kendini

göstermektedir. Genellikle arka fonda görülen ırmak tasviri burada kompozisyonun önüne alınmıştır. Sayfa marjı kompozisyonun sola ve yukarı doğru taşmasıyla ekol unsurlarını göstermektedir. Piramidal bir grup meydana getiren sol köşedeki figür grubu kompozisyonu zenginleştirmektedir. Altın yıldız gökyüzünde iki adet kaz figürü ve değneğe asılı kaplumbağa figürü ile kompozisyon tamamlanmıştır.

İnceleme

a) Fon: Arka fonu temsil eden altın yıldız gökyüzü tasarımı ve bu gökyüzü tasarımını zenginleştiren “*Çin bulutu*” motifleri önceki ekollerini hafızamızda canlandırmaktadır.

b) Zemin: Sola doğru sayfa marjına taşan kompozisyon, turkuaz gölgeli ve eflatun renginde kayaç formasyonları ile belirtilmiştir. Bu kayaç formasyonları üzerinde yeşil yapraklı; kırmızı ve turuncu renkleriyle tasvir edilmiş bahar çiçekleri açmış tek bitki öbeği ve aynı renk tonlarında taş parçaları tasvir edilerek hayali tonda ama realist bir kompozisyon sağlanmıştır. Zemin açık pembe renginde tasvir edilmiştir. Zeminde tasvir edilen bitki öbekleri ardıllarında gördüğümüz zengin doğa tasarımlarına göre daha az ama daha özenli tasvir edildiği görülmektedir.

Hafif menderesvari bir tasarım oluşturan ırmak tasviri, merkezi bir kompozisyon teşkil etmeyen tasviri kısmen de olsa ikiye bölmüştür. Irmak tasvirinin kıyı şeritleri; turkuaz gövdeli, yeşil yapraklı, kırmızı, mor, turuncu, beyaz ve sarı renkleriyle tasvir edilen bahar çiçekleri açmış bitki öbekleri ve turkuaz ile turuncu renkleriyle tasvir edilmiş taşlarla kompozisyon zengin bir şekilde tamamlanmıştır.

Ekol unsurları içerisinde kendine özgü bir şekilde hareket eden nakkaş, ırmak tasviri kenarında yer alan piramidal bir grup oluşturan figürlerin yanına genel olarak alışık olduğumuz iri gövdeli büyük boyutlu ağaç tasvirleri yerine; figür tasarımında kullandığı boy ile orantılı bir ağaç kökünden gelişmiş kahverengi gövdeli, yeşil yapraklı ağaç fidanları ile özgün ve realist bir kompozisyon sağlamıştır.

c) Figürler: Gökyüzü tasarımının sağ köşesinde yer alan hikâye kahramanlarından kaz figürleri, kahverengi tonlarında bir değneğe ağzıyla asılı bir vaziyette duran kaplumbağa figürünü uçuruyor vaziyette görülmektedir. Kaz figürleri: Beyaz gövdeli ve kanatlı, koyu mavi başlı ve kahverengi boğazlı kalıp halinde ama realist bir tarzda tasvir edilmiştir. Kaplumbağa figürü ise: Tamamen çizgisel üslupta ve tüm formu yeşil renkli tasvir edilmiştir.

Piramidal bir grup oluşturan, jestleriyle ve bakışlarıyla hayretler içinde olayı izleyen figürler genel olarak jest farklılıklarına rağmen sakallı ve sakalsız simalarıyla belirli bir simetride ama kalıp halinde tasvir edilmiştir. Piramidal bir grup oluşturan sekiz adet figür görülmektedir.

Bu figürlerden tasvir kurallarına göre ön satıhta en sağ tarafta konumlandırılmış olan figür: Kırmızı serpuşlu beyaz sarıklı, sakallı simalı ve üzerinde kırmızı astarı, kırmızı çizmesiyle uyum gösteren altın yıldız işlemeli mavi kaftanlı ve siyah üzerine altın yıldız işlemeli kuşak ile tasvir edilmiştir. Ayrıca bir eli ağzında jestiyle olayın şokunu göstermektedir. Hemen solundaki figür: Siyah serpuşlu beyaz sarıklı, sakalsız simalı ve üzerinde turuncu iç elbiseli, altın yıldız işlemeli mor bir kaftan ile siyah üzerine altın yıldız işlemeli kuşak ve sade siyah çizmeli olarak tasvir edilmiştir. Ayrıca el hareketlerinden hemen solundaki figürle olayı tartıştıkları görülmektedir. Hemen solundaki olayı tartıştıkları figür: Yeşil serpuşlu beyaz sarıklı, sakallı simalı ve üzerinde turkuaz iç elbisesi, altın yıldız işlemeli mavi kaftanı, kırmızı kuşağı ve mor çizmesiyle zengin bir renk skalasıyla tasvir edilmekle birlikte jestleriyle seyirciyi ana konuya yönlendirmektedir. En soldaki figür ise: Sunuş-takdim sayfasında görülen Çin elçisi figürünün bir kalıbını göstermekle birlikte Çinli asilzâdelerin kullandığı bir başlık ile sakalsız simasıyla ve hafif çekik gözleriyle tasvir edilmiştir. Figürün üzerinde ise mavi iç elbisesi, altın yıldız işlemeli genel olarak tasvir edilegelen kalıp halinde bir turuncu kaftan ile siyah üzerine altın yıldız işlemeli kuşak ve sade siyah çizmeli tasvir edilmiştir.

Bu bahsedilen dörtlü figürün arkasında konumlandırılan üçlü figürlerden en soldaki figür: Kırmızı serpuşlu beyaz sarıklı, sakalsız simalı ve altın yıldız işlemeli gösterişli kırmızı kaftanlı tasvir edilmiştir. Ayrıca el hareketleriyle gözleri asıl olaya çekmektedir. Hemen solundaki figür: Yeşil serpuşlu beyaz sarıklı, sakallı simalı ve altın yıldız işlemeli yeşil kaftanlı ve kısmen görünen siyah üzerine altın yıldız işlemeli kuşak ile tasvir edilmiştir. Hemen solundaki figür: Sıradanlığı bozar bir vaziyette siyah kürklü kırmızı takkeli, sakalsız simalı ve altın yıldız işlemeli kahverengi bir kaftan ve yine kısmen görünen siyah üzerine altın yıldız işlemeli kuşak ile tasvir edilmiştir. En arkada konumlandırılmış mavi serpuşlu beyaz sarıklı ve sakalsız figür ise: Sadece gövdesi görülmektedir ve diğer figürlere nazara daha özensiz bir tasarımda kahverengi bir elbise ile tasvir edilmiştir. Figürün bir eli ağzındaki vaziyetiyle en öndeki figür ile aynı jesti paylaşmaktadırlar.

Burada önemli nokta ise: Bu tasvirde piramidal bir grup meydana getiren kompozisyon şemasını, Tahran'da sergilenen Şahnâme yazmasında da aynen görmemiz nakkaşın bu iki el yazmasında da çalıştığını gösteren belge niteliğindedir.

5.2.14. TSMK R. 1022, 47v. Örnek No XXXIII: Ormanlar Hükümdarı Aslan ile Şetrebe'nin Boğuşması



Envanter No: TSMK R. 1022, 47v.

Örnek No XXXIII: Ormanlar Hükümdarı Aslan ile Şetrebe'nin Boğuşması.

Dönemi: Baysungur Mirza (1397-1433).

Malzeme: Aharlı kâğıt, bitkisel ve hayvansal kaynaklı doğal boyalar ve altın yaldız.

Teknik: Herat Ekolü.

Tanım: TSMK R. 1023 No. lu 61r. Örnek No: VIII'de "*Aslan ile Şetrebe'nin Boğuşması*" adlı tasvir burada daha özenli bir paraleli olarak kendini gösterir. Koyu mavi realist gökyüzü tasarımı arka fonu teşkil etmektedir. Açık pembe zemini, turkuaz gölgeli kayaç formasyonları çerçevelemiştir. Kompozisyon üslubun olmazsa olmaz özelliği olan sayfa marjının sağ kısmına olduğu gibi taşmıştır. Kompozisyonun merkezini teşkil eden figürler ise; sırt üstü düşürülmüş öküz figürünün üzerine çullanmış bir vaziyette görülen en başarılı tasvir edilmiş

aslan figürüyle beraber, seyirciyi bu boğuşma sahnesine ileten sağda ve solda konumlandırılmış Kelile ve Dimne figürleri ile kompozisyon tamamlanmıştır.

İnceleme

a) Fon: Koyu mavi tonda realist gökyüzü tasviri kompozisyonun arka fonunu teşkil etmektedir.

b) Zemin: Turkuaz renginde gölgeli kayaç formasyonları ile çerçevelenen açık pembe zemine yeşil yapraklı; kırmızı, mor, turuncu ve beyaz renkleriyle tasvir edilmiş bahar çiçekleri açmış bitki öbekleri üslubun zengin doğa tasvirlerini aksettirerek zemini süslemektedir. Zemine ayrıca çizgisel üslupta eğreti otları ve turkuaz renkli kayaç parçaları tasvir edilerek topoğrafya etkisi güçlendirilmiştir.

Kompozisyonu zenginleştiren ağaç tasvirlerinin aralarında belirli bir simetri olduğu görülmektedir. Genel olarak tasvir kurallarına göre arka satıha atılmış bir kompozisyon teşkil etmektedirler. Tasvir kurallarına göre en soldaki ağaç tasviri: Kahverengi gövdeli, yeşil yapraklı ve kökünden çıkan fidan tasvirleriyle birlikte sade ama realist bir üslupta tasvir edilmiştir. Hemen sağında biraz ön cepheye çekilmiş ağaç tasviri: Hafif yılankavi kıvrılmış kahverengi gövdeli, yapraksız ama eflatuna çalan bir renkte bahar çiçekleri açmış dallarıyla zengin doğa tasvirlerini güçlendirmektedir. Bu eflatuna çalan renkli çiçek açmış ağaç tasvirinin sağında ama kompozisyona göre simetriğinde konumlandırılmış ağaç tasviri: Hafif yılankavi kıvrılmış gri gövdeli, yeşil yapraklı, beyaz renkli bahar çiçekleri açmış ağaç tasviride aynı şekilde kompozisyonun zengin doğa tasvirlerine daha da zenginlik katmaktadır. Bu beyaz renkli bahar çiçekleri açmış ağaç tasvirinin sağında kalan ama arkaya çekilmiş bir vaziyette olan ağaç tasviri: İlk bahsedilen kahverengi gövdeli yeşil yapraklı realist ağaç tasvirinin aynı kalıbında ve simetrisinde konumlandırılmış ve sayfanın marjına da taşmış bir şekilde tasvir edilmiştir.

Kompozisyonun “*Cüneyd Nakkaş*” stili olarak otoritelerin kabul ettiği dilimli silüet oluşturan ağaç tasviri ise: Turkuaz gölgeli kayaç formasyonlarının üzerinden yükselerek turkuaz renkli yukarı kısımda kalan kayaç formasyonları ile üst dalları kesilmiştir. Kahverengi hafif kavis yapmış gövdesiyle ve realist yeşil yapraklarıyla sayfanın da marja taşmış tüm sağ kısmını teşkil etmekle kalmaz ayrıca üslup özelliğinin imzası gibi yerini almıştır. Bu bahsedilen “*Cüneyd Nakkaş*” stili ağaç tasvirinin zemin çevresine turkuaz renkli odunsu gövdeli, yeşil yapraklı; kırmızı ve turuncu renkleriyle tasvir edilmiş bahar çiçekleri açmış iki adet bitki öbeği marj tasarımını ayrıca zenginleştirmiştir.

Figürlere gelmeden önce kompozisyonun sol ön cephesinde derinlik algısı için yerleştirilmiş olan; turkuaz renginde odunsu gövdeli, yeşil yapraklı tasvir edilmiş gelişmiş bir form gösteren eğreti otu öbeği nakkaşın kendine özgü bir tasarımı olarak görülmektedir.

c) Figürler: Kompozisyonun merkezinde sırt üstü düşürülmüş bir vaziyette olan öküz figürü: TSMK R. 1022 No. lu 30v. ile 31r.de gördüğümüz öküz figürleri kalıbında tasvir edilmiştir. Yine aynı şekilde; toynakları ve bilezikli boynuzları altın yaldız ile renklendirilmiş, gövdesi siyah renginde ve kafası da beyaz renk ile tasvir edilmiştir. Ayrıca öküz figürü; turkuaz kordonlu zilli gerdanlık, ön bacaklarında aynı tasarım süsler ve turkuaz boynuz bileziği ile süslenmiştir. Burada önemli nokta: Öküz figürünün ağzının açık konumda tasviri ile acı acı bağırdığını sanki can çekiştiğini realist bir şekilde nakkaş etinin parçalandığını seyirciye iletme istemektir.

Sırt üstü düşürülmüş öküz figürünün üzerine çullanmış bir vaziyette görülen aslan figürü: Son aslan figürü olduğu için el yazması boyunca gördüğümüz en başarılı aslan figürü olarak kendini göstermektedir. Çok hafif çizgisel üslupta lakin çok başarılı yedirilmiş açık kahverengiden koyu kahverengiye doğru giden renk tonlarında gövdeli ve daha koyu kahverengi sırt yelesi ile kuyumcu titizliğinde tasvir edilmiştir. Burada da önemli bir nokta ise: Aslan figürünün vücut konumu ve pençelerindeki ayrıntı çok başarılı tasvir edilmiştir. Ayrıca aslanın yüz simasındaki sertlik ve dişlerini öküzün karnına geçirisi; görülen en realist kompozisyon olarak nakkaşın daha önce tasvir ettiği TSMK R. 1022 No. lu 27r., 31r. ve 44r.de gördüğümüz hafif çizgisel üslupta özensiz tasvir ettiği aslan figürleri ile bu aslan figürü arasında çok fark vardır.

Seyirciyi asıl olaya çeken Kelile ve Dimne figürleri ise: Tasvir kurallarına göre ön kompozisyonunda sol ve sağ tarafta konumlandırılmış bir vaziyette ve daha önceki ardılları ile kalıp halinde açık kahverengi postlarıyla tasvir edilerek kompozisyon tamamlanmıştır. Burada da önemli bir nokta daha vardır ki: Soldaki çakal figürü sağdakine göre fiziksel boyutu küçültülerek sanki boğuşma olayının vahşetiyle içine sinmiş gibi tasvir edilmiştir. Nakkaş, D. E. Lorey'in "*Patetik Üslup*"²⁷⁴ olarak nitelendirdiği *-olayın psikolojik yönünü yansıtan üslup anlayışı-* üslup anlayışıyla kompozisyonu tamamlamıştır.

²⁷⁴ Lorey, 1935: 27-39.

5.2.15. TSMK R. 1022, 49r. Örnek No XXXIV: Hilekâr ile Budala



Envanter No: TSMK R. 1022, 49r.

Örnek No XXXIV: Hilekâr ile Budala.

Dönemi: Baysungur Mirza (1397-1433).

Malzeme: Aharlı kâğıt, bitkisel ve hayvansal kaynaklı doğal boyalar ve altın yaldız.

Teknik: Herat Ekolü.

Tanım: TSMK R. 1023 No. lu Kelile ile Dimne el yazmasında tasvir edilmeyen bu sahnede tam anlamıyla “Cüneyd Nakkaş” üslubu olarak otoritelerin kabul ettiği dilimli siluet oluşturan ağaç tasviri, sayfanın sol kısmından marja taşmış ve üst satıhtan çerçeve ile kesilmiş bir vaziyette tasvir edilmiştir. Realist gökyüzü tasarımı, kayaç formasyonları ve zengin doğa tasvirleri hikâyenin fon ve zeminini teşkil etmektedir. Kompozisyonun merkezine konumlandırılan kadızâde koşum takımlı at figürünün üzerinde oturan kadı figürü hemen

önünde ise üçlü bir grup meydana getiren en önde secde etmiş bir vaziyette hilekârın babası hemen arkasında hilekâr ve yanında budala figürleriyle kompozisyon tamamlanmıştır.

İnceleme

a) Fon: Arka fonu teşkil eden koyu mavi renkinde gökyüzü tasviri ve bu tasarımın boşluğunu kısmen değerlendiren; ikili bir formda kahverengi çoklu gövdeli, yeşil yapraklı ağaççıklar tasvir edilmiştir.

b) Zemin: Zemini çerçeveleyen turkuaz renkli gölgeli kayaç formasyonları ile beraber açık pembe zemini turkuaz gövdeli, yeşil yapraklı; kırmızı, turuncu ve mavi renkleriyle tasvir edilmiş bahar çiçekleri açmış beş adet öbek halinde bitki tasviri süslemektedir. Nakkaş, genel zemin tasarımına göre bitki öbeklerini burada sayılabilecek kadar az kullanmıştır. Ayrıca gökyüzü boşluğunu değerlendiren aynı ağaççık tasarımlarının turkuaz gölgeli kayaç formasyonu üzerinden gelişmiş bodur bir benzerini zeminde de görmekteyiz.

Nakkaş, asıl ilgiyi el yazmasında tasvir edilmiş olan en iri tasarımda olan ağaç tasviri ile sayfa marjının tüm sol cephesine hâkim olan kompozisyona verdiği açıktır. Kayaç formasyonları üzerine serpiştirilen öbek halinde kahverengi çoklu gövdeli, yeşil yapraklı yabani fidanlar ve tek bitki öbeğiyle birlikte turkuaz ve eflatun rengiyle beraber bu renklerin tonlarıyla oluşturulmuş zengin bir renk skalası oluşturan kayaç formasyonları içinden yükselen; “*Cüneyd Nakkaş*” stili dilimli siluet oluşturan hafif yılankavi kıvrılmış kahverengi gövdeli ve derin yarığıyla ağaç tasviri hikâyeye uygun bir tasarım oluşturmaktadır. Budaklarından realist bir çizgide yeşil yapraklı dallar ile yükselen ağaç tasviri sayfa üst sathı çerçeve çizgisi ile kesilmiştir. Ağacın derin yarığı hikâyeye uygun olarak alev alev yanmakta olan vaziyetteki tasviri ile el yazmasının en realist tasvirlerinden birini oluşturmaktadır.

c) Figürler: Merkezi kompozisyonu taçlandıran hafif çizgisel üslupta kırçillı tonda cins bir kısrağ tasviri ile karşılaşmaktayız. Saçaklı bir takım ile tasvir edilmiş sanki divan rahtlı²⁷⁵ bir tasarım gösteren binit takımı²⁷⁶ ile koşulmuş kısrağın, altın yıldız çerçevesi kırmızı renkli atlas²⁷⁷ hâş²⁷⁸ tasarımda eyerin hafif kavis yapmış ön ve arka köpçükleri²⁷⁹ altın yıldız ile süslenmiştir. Muhtemelen teğelti²⁸⁰ üzerine örtülmüş zînpûş²⁸¹ koyu mavi zemin üzerine altın yıldız bir süsleme ile tasvir edilmiştir. Eyere bağlı üzengide²⁸² altın yıldız renginde tasvir edilmiştir. Ayrıca eyeri sabitleştirmek ve kaymasını önlemek için kullanılan göbek kayışı

²⁷⁵ Raht atın göğsüne takılan gösterişli süs eşyası olduğu gibi eyeri dengeleyen elemanlardan bir tanesidir. “*Divan Rahtı*” ifadesi altın yıldız veya gümüş süslemeli ifadesi ile de aktarılabilir.

²⁷⁶ Kişisel eyer takımı olarak da aktarılabilir. Koşum takımı atlı arabaya koşulan atlara adlandırıldığı için son dönemlerde binit takımı ifadesi kullanılmaktadır.

²⁷⁷ İpekli kumaş.

²⁷⁸ Süslü eğer örtüsü.

²⁷⁹ Binicinin kaymamasını sağlayan ve eyeri önden ve arkadan sınırlayan eyer elemanları.

²⁸⁰ Eyer örtüsü altına konan terlik de denen keçe ya da üstü deri kaplı keçe.

²⁸¹ Teğelti üzerine örtülen süslü eğer örtüsü.

²⁸² Binicinin ayaklarını yerleştirdiği eyer elemanı.

tasarımı görülmektedir. Göbek kayışı altın yıldız işlemeli eyer kumaşıyla uyumlu kırmızı atlas hâşe ile tasvir edilmiştir. Raht ise turkuaz zemine altın yıldız işlemeli olarak kısrağın göğsünde birleşerek bir kayış tasarımında gövdeye dolanarak saçaklı bir takım halinde iki ucu eyere monte edilmiştir. Kısrağın gem takımı²⁸³; başlık, yular zinciri²⁸⁴ ve dizgin²⁸⁵ tasarımı da turkuaz zemine altın yıldız süslemeli tasvir edilmiştir. Dizgin ipi ise kırmızı renkte tasvir edilmiştir. Kısrağın kuyruğu da örülmeden düz bir şekilde eyere bağlanması demek ki kadı atına vurgu yapmaktadır²⁸⁶.

Kadızâde koşum takımlı at figürünün üzerinde oturur bir vaziyette olan kadı figürü: Figürün yüz siması deforme olduğu için tanımsız olarak kendini göstermektedir. Beyaz sarıklı, mor iç elbiseli ve yeşil sade kaftanlı olarak tasvir edilmiştir. Ayrıca figürün bir eli dizginlerde bir eli ağız konumunda olayı inceler jest hareketiyle hikâyeyi güçlendirmektedir. Hilekârın babası figürü: Secde eder vaziyette, beyaz sarıklı sakallı kalıp halinde ve yeşil iç elbiseli mavi astarlı turuncu bir kaftanlı tasvir edilmiştir. Hilekârın babası figürünün tasvir kurallarına göre hemen arkasında yer alan hilekâr figürü: Mor serpuşlu beyaz sarıklı, sakallı kalıp halinde gösterilen simasıyla ve koyu gri tonlarında iç elbiseli altın yıldız işlemeli kırmızı kaftanlı tasvir edilmiştir. Kaftanın kuşağı da gri üzerine altın yıldız işlemelidir. Ayrıca kuşağa asılı kaftanın içinden görünen altın kesesi tasviri de hikâye kahramanlarını ayırmamıza yardımcı olmaktadır ve figürün iki eliyle birden yüzünü kapatıp utanma duygusu jesti vererek hilekâr figürü olduğunu kesin olarak göstermektedir. Hikâyenin son kahramanı olan budala figürü ise: Aynı şekilde kalıp halinde mavi serpuşlu beyaz sarıklı, sakallı simasıyla ve üzerinde kısmen görünen yeşil iç elbiseli mor üzerine altın yıldız işlemeli bir kaftan ile hilekâr figürünün elbise benzerini göstermektedir. Bir elini alnına götürür vaziyette jest hareketiyle olayın şaşkınlığını göstererek kompozisyon tamamlanmıştır.

Burada önemli nokta ise: Kompozisyon unsurlarının anlatılan hikâyeye paralel bir vaziyette çok başarılı bir şekilde hikâye-tasvir birlikteliğinde tasarım tamamlanmıştır.

²⁸³ Atı kontrol etmek için tasarlanmış bir çeşit at başlığı.

²⁸⁴ Atın çenesinin altına geçirilen metal parça dizginlerin bağlandığı yer.

²⁸⁵ İpler vasıtasıyla yuları çekerek atı sağa ve sola gitmesini sağlayan yön elemanı dizginler ip vasıtasıyla binicinin atı kontrole etmesini sağlar.

²⁸⁶ At binit takımı ile ilgili terimleri: DİNGEÇ'in "18. Yüzyılın İkinci Yarısında Saray Atlarının Binit Takımları" makalesinden alınmıştır (DİNGEÇ, 2011: 1-20).

5.2.16. TSMK R. 1022, 56r. Örnek No XXXV: Revzebe Adlı Çakalın Tutsak Dimne'yi Ziyareti ve Kelile'nin Öldüğünü Haber Vermesi



Envanter No: TSMK R. 1022, 56r.

Örnek No XXXV: Revzebe Adlı Çakalın Tutsak Dimne'yi Ziyareti ve Kelile'nin Öldüğünü Haber Vermesi.

Dönemi: Baysungur Mirza (1397-1433).

Malzeme: Aharlı kâğıt, bitkisel ve hayvansal kaynaklı doğal boyalar.

Teknik: Herat Ekolü.

Tanım: TSMK R. 1023 No. lu 74r. Örnek No: IX'de "Aslanın Anası Dimne'nin Durumunu Hükümdar Aslana Bildirmesi ve Revzebe adlı Çakalın Dimne'ye Kelile'nin Öldüğünü Haber Vermesi" sahnesinde Kelile ile Dimne'nin sonu da olan tasvir, burada yakın bir paraleli

olarak Dimne'nin suçu araştırılırken tutsak tutulduğu bölüm aktarılmıştır. Merkezi kompozisyonu teşkil eden siyah gölgeli tasarımlı bir bölge ve içinde ön ve arka bacakları bağlı Dimne figürü ile ona Kelile'nin öldüğü haberini getiren Revzebe adlı çakal figürü görülmektedir. Kompozisyon sayfanın sol kısmına olduğu gibi taşmıştır, taşan kısmı ise üçlü bir kompozisyon oluşturan iki ağaç ve bahar çiçekleri açmış bitki öbeği tasvirleri süslemektedir ve tüm zemini kaplayan düzensiz bir tasarımda süngerimsi kayaç formasyonları ve sade ama zengin doğa tasvirleri ile kompozisyon tamamlanmıştır. Önceki el yazmasındaki ilgili sahnede ikili hikâye kompozisyonu yansıtılırken burada ayrı bir kompozisyonda sade ama kuyumcu titizliğinde bir çalışma söz konusudur.

İnceleme

a) Fon: Arka fonu teşkil eden koyu mavi tonlarında realist gökyüzü tasviri ve üzerinde koyu turkuaz tonlarında çizgisel üslupta iki adet uçar vaziyette kuş figürü ile gökyüzü kompozisyonu zenginleştirilmiştir. Gökyüzü tasarımı sınırlayan turkuaz gölgeli süngerimsi kayaç formasyonu üzerinden gelişen ve tüm gökyüzü alt çizgisi boyunca yeşil yapraklı bodur ağaççık tasvirleri yerleştirilmiştir. Bu hattı zenginleştiren tek öbek halinde yeşil yapraklı, mor renkli tasvir edilmiş bahar çiçekleri açmış bitki öbeği ve tasarımın en sağ arka cephesinde koyu kahverengi odunsu bir kök tasarımının üzerine konmuş vaziyette aynı tasarım kuş tasviri ile bu yoğun süslenmiş gökyüzü hattı tamamlanmıştır.

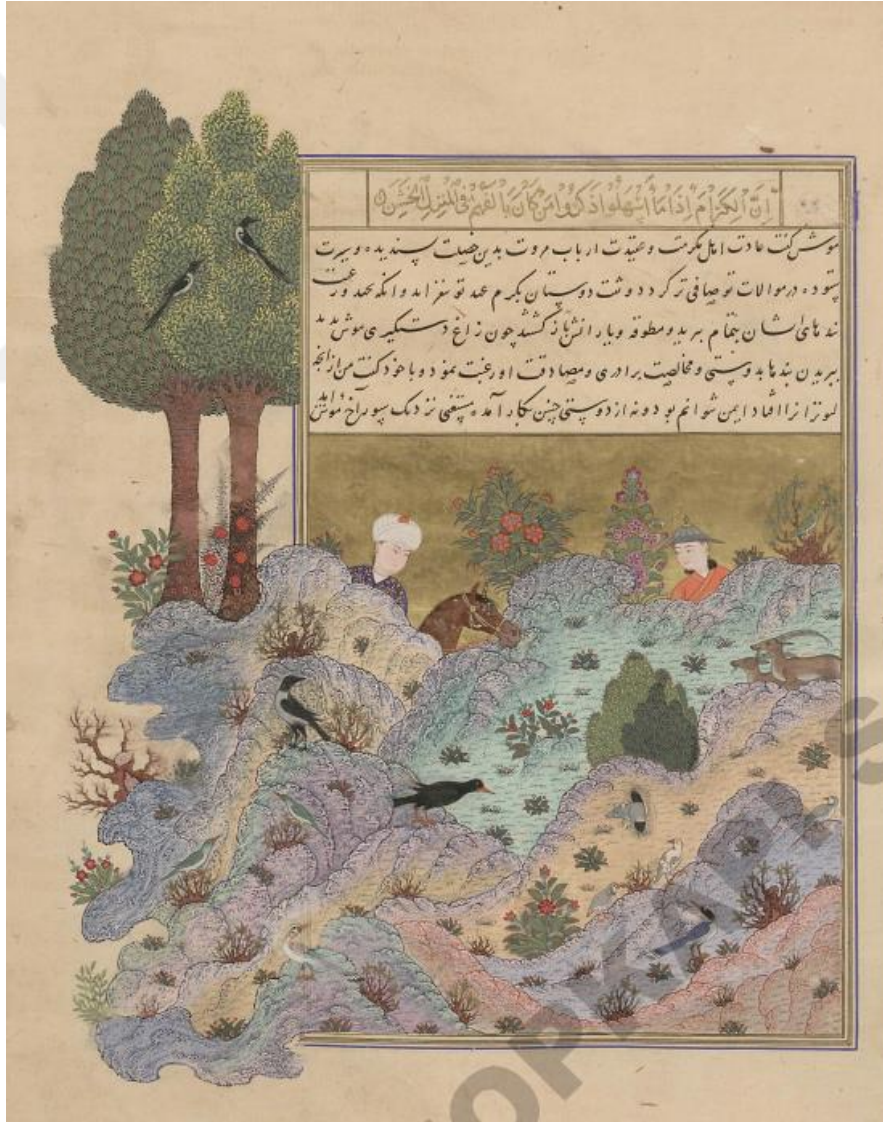
b) Zemin: Nakkaş, bahar çiçekleri açmış açık pembe zemin yerine; turkuaz ve tonlarında ve açık pembe renklerinde kayaç formasyonları ile bu tasarımın arasından çıkan genel şemaya dağıtılmış koyu kahverengi gövdeli ağaç kökleri ile hafif yeşil yapraklı fidanlarıyla sade ama kendine özgü bir zemin tasvir etmiştir.

Zemin ile aynı tasarım kayaç formasyonları sayfanın sol kısmına adeta taşarak yayılmış gibidir. Bu kayaç formasyonları üzerinden yükselen kendi aralarında üçlü bir kompozisyon oluşturan tasvirlerden heybetli bir şekilde Selvi ağacı gibi yükselen sayfanın genel tasarım olarak taşmış kısmına hâkim bir vaziyette bir form gösteren ağaç tasviri: Eflatun gölgeli gri gözenekli düz gövdeli ve yeşil yapraklı tasvir edilmiştir. Tasvir kurallarına göre bahsedilen ağacın hemen önüne konumlandırılmış olan ağaç tasviri ise: Kahverengi ince gövdeli, eflatuni renkli yapraklı ve aynı renk tasvir edilmiş bahar çiçekleri açmış dallarında koyu mavi kanatlı beyaz gövdeli iki kuş figürü ile zengin bir kompozisyon göstermektedir. Bu kompozisyonun en arka cephesinde konumlandırılmış olan bitki tasviri: Turkuaz kayaç formasyonu üzerinden gelişmiş odunsu turkuaz gövdeli, turuncu ve kırmızı renkleriyle tasvir edilmiş bahar çiçekleri açmış, ardıllarına göre gelişmiş bir vaziyette bir bitki öbeği ile marj kompozisyonu tamamlanmıştır.

c) Figürler: Kompozisyonun merkezi konumunu oluşturan ve tutsak alanı olarak ifade edilen, koyu siyah tonlarında bir alan tasvir edilmiştir. İçerisinde ön ve arka bacakları açık kahverengi bir iple bağlanmış vaziyette Dimne figürü tasvir edilmiştir. Dimne figürü ardıllarında gördüğümüz gibi kalıp halinde ama mükemmel yedirilmiş renk tonunda açık kahverengi postu, beyaz karın bölgesi ile hafif çizgisel üslupta tasvir edilmiştir. Hemen karşısında tutsak alanında diyalog halinde tasvir edilen Revzebe adlı çakal figürü de kalıp halinde ardılı gibi tasvir edilmiştir.

Burada önemli nokta ise: Nakkaş, bu kompozisyonda ardıllarına göre yoğun bir kayaç formasyonu ile karşımıza çıkmaktadır.

5.2.17. TSMK R. 1022, 62r. Örnek No XXXVI: Karga İle Fare



Envanter No: TSMK R. 1022, 62r.

Örnek No XXXVI: Karga ile Fare.

Dönemi: Baysungur Mirza (1397-1433).

Malzeme: Aharlı kâğıt, bitkisel ve hayvansal kaynaklı doğal boyalar ve altın yaldız.

Teknik: Herat Ekolü.

Tanım: TSMK R. 1023 No. lu 81r. Örnek No: X’da incelenen “*Güvercinleri Düştüğü Ağdan Kurtaran Fare ve Bu Olaya Şahit Olup Fare ile Dost Olmak İsteyen Karga*” adlı sahnenin paralel bir benzerini gösteren tasvirdir. El yazmasında karga ile fare misali anlatılırken nakkaş kompozisyona; zengin kayaç formasyonları, zengin doğa tasvirleri, çeşitli hayvan figürleri ve arka fona tasvir ettiği Çinli cariyeye ile aşığı figürlerini yerleştirerek kendine özgü ve zengin bir doğa kompozisyonu tasvir etmiştir. Ayrıca “*Bağdad Hükümdarı ile Çinli Cariye*” adlı bir misali “*Aslan ile Çakal*” bölümünde de ayrı bir hikâye olarak geçse de²⁸⁷ tasviri yapılmamıştır. Burada görülen benzer kompozisyon sadece arka fonu zenginleştiren figürler olarak tasvir edilmiştir.

İnceleme

a) Fon: Altın yaldız renkli gökyüzü kompozisyonu arka fonu teşkil etmektedir. Gökyüzü tasarımı zenginleştiren Çinli cariyeye ve atı üzerinde aşığı figürleri ayrı bir kompozisyon teşkil etmiş gibi görünse de sadece arka fonu zenginleştiren öğeler olarak kullanılmıştır.

Çinli cariyeye figürü: Üzerinde altın yaldız işlemeli turuncu bir elbise ile turkuaz gölgeli kayaç formasyonu arkasından büstü görünmektedir. Figürün yüz siması hafif çekik gözleri ve ensesinden dökülen siyah saç kuaförüyle Çinli tipine uygun tasvir edilmiştir. Tasvir kurallarına göre cariyenin solunda konumlandırılan atı üzerinde aşığı figürü: Aynı şekilde turkuaz gölgeli kayaç formasyonu arkasından büstü görünmektedir. Figür, kırmızı serpuşlu beyaz sarıklı ve sakalsız simasıyla genç erkek kalıbında ve üzerinde altın yaldız işlemeli koyu mavi bir kaftan ile tasvir edilmiştir. Figür at sırtında tasarlanmış ama atın sadece baş ve boyun kısmı görülmektedir. At figürü ise: Koyu kahverengi tasarımda siyah yeleli olarak tasvir edilmiştir. Atın gem takımlarını teşkil eden; başlık, yular zinciri ve dizgin tasarımı altın yaldız ile tasvir edilmiştir. Dizgin ipleri ise kırmızı bir tonda solmuş olarak kendini göstermektedir.

Bu iki figür arasında yer alan odunsu turkuaz gövdeli, yeşil yapraklı; kırmızı, mor ve eflatun renkleriyle tasvir edilmiş bahar çiçekleri açmış iki adet bitki öbeği fonu zenginleştirmektedir. Çinli cariyeye figürünün sağ taraftaki gökyüzü tasarımı boşluğuna ise yeşil yapraklı kahverengi çoklu gövdeli bir ağaççık ve bu ağaççığın üzerinde açık yeşil ve yeşil tonlarında tasvir edilmiş bir kuş figürü ve bu kompozisyonun hemen sağına küçük formu yeşil yapraklı, turuncu renkli tasvir edilmiş bahar çiçeği açmış bitki öbeği ile zengin fon tasarımı tamamlanmıştır.

²⁸⁷ Beydeba, 2017: 223-233.

b) Zemin: Kompozisyonun zemin tasarımı bir önceki tasvirde gördüğümüz gibi turkuaz ve tonlarında ve açık pembe kayaç formasyonları ile tasvir edilmiştir. Bu kayaç formasyonları arasına tasvir kurallarına göre önde açık pembe, arkada açık turkuaz zemin topoğrafyası eklense de genel olarak kayaç formasyonları zemini oluşturmaktadır.

Zemini süsleyen kompozisyon öğeleri üzerinde; çeşitli kuş figürleri, ikili geyik figürü, genel tasarıma hâkim ağaççık kökleri ve bahar çiçekleri açmış az sayıda bitki öbekleri zemini zenginleştiren öğeler olarak tasvir edilmiştir. Bu öğeler ayrıntılı olarak incelendiğinde: Zemini zenginleştiren ağaççık kökleri yeşil yapraklı kahverengi çoklu gövdeli olarak tasvir edilmiştir ve genel olarak zemine hâkim bir şekilde yayılım göstermektedir. Oldukça engebeli bir orman tasvirini süsleyen birkaç öbek halinde bahar çiçekleri açmış bitkiler; yeşil yapraklı, kırmızı renkli çiçekli tasvir edilmiştir. Sadece yeşil yaprakları görünen bir ağaççık tasviri ile birlikte zemin tasarımı zengin doğa tasvirleriyle tamamlanmıştır.

Zengin renk skalası eşliğinde doğa tasvirleri ve süngerimsi kayaç formasyonlarını taçlandıran sayfa marjına sol taraftan taşmış kompozisyon öğeleri ise; zemin kompozisyonunun devamı olduğu için turkuaz ve tonlarında kayaç formasyonları üzerinde kahverengi çoklu gövdeli, yeşil yapraklı ağaççıklar ve kahverengi gövdeli ardıllarına göre biraz daha heybetli marjın sınırında bir ağaç kökü tasviri ve yeşil yapraklı, kırmızı ve turuncu renkleriyle tasvir edilmiş bahar çiçekleri açmış az sayıda bitki öbeği ile birlikte sayfa marjına sol tarafına yayılmış bir şekilde sola ve yukarı doğru taşmıştır.

Marj kompozisyonunun en dekoratif unsuru olan ikili form halinde tasvir edilmiş ağaç tasvirleri ise: Muntazam bir şekilde kahverengi gövdeleri ve yeşil yapraklarıyla marjı zenginleştirmektedir. Sağdaki ağaç tasvirinin yeşil yaprakları üzerinde; beyaz gövdeli, siyah kanatlı hafif çizgisel üslupta ikili kuş figürü kompozisyon algısının geneline yayılmış dikotomik unsurları temsil ediyor gibidir. Bu ikili ağaç tasvirinin zeminini süsleyen solda turkuaz gövdeli, yeşil yapraklı; kırmızı ve turuncu renkleriyle tasvir edilmiş bahar çiçekleri açmış odunsu formda ardıllarına göre biraz daha heybetli bitki öbeği ile hemen sağında iki ağaç arasındaki boşluğu da değerlendiren eflatun gövdeli, otsu bir form gösteren hafif fırça darbeleriyle açık turkuaz renginde yaprakları oluşturulmuş ve kırmızı renkli gonca formunda bahar çiçekleri açmış bir bitki öbeği tasvir edilmiştir. Bu tasvirler sayfa marjını zenginleştirmekle birlikte son bahsedilen bitki öbeği nakkaşın kendine özgü bir tasarımı olarak ünik bir örnektir.

c) Figürler: Çinli cariyeye figürünün tasvir kurallarına göre biraz önünde konumlandırılmış olan ikili form gösteren kahverengi gövdeli, gri tonlarında hafif çizgisel üslupta boynuzlu geyik figürleriyle beraber, hikâyenin ana kahramanları olan deliğinden başını çıkarmış fare

figürü ve hemen karşısında diyalog halinde olduğu karga figürü etrafında belirli bir kompozisyonda konumlandırılmış çeşitli kuş figürleri tasvir edilmiştir.

Ana kahraman olan karga figürünün arkasında hafif çizgisel üslupta beyaz karınlı, gri gövdeli iki kuş figürü ile beraber diğer ana kahraman olan fare figürünün hemen önünde aynı tonda iki kuş figürü ile nakkaş belirli bir kompozisyonda figürleri gelişi güzel yerleştirmedeğini göstererek kalabalık hayvan figürü topluluğuna rağmen kargaşadan kaçınmaktadır. Bu algıyı tasvir kurallarına göre en önde sağda TSMK R. 1022 No. lu 35v. ile 44r.de gördüğümüz kuş figürü ile kalıp halinde; mavi kanatlı, beyaz gövdeli ve siyah başlı olarak tasvir edilmiş olan kuş figürü ile hemen simetrisinde sol ön cephesinde ve sağ ön cephesinde yer alan beyaz gövdeli, gri kanatlı hafif çizgisel üslupta kuş figürleri ve sol arka çaprazda doğru aynı simetride yer alan gri karınlı siyah gövdeli ve siyah başlı tasvir edilmiş olan başka bir karga figürü ile kalabalık ama bir düzen gösteren hayvan figürleri ana kompozisyona seyirciyi yönleltmektedir.

Kalabalık figür topluluğunun içerisinde yer alan ana figürlerden olan fare figürü: Kompozisyonun merkezini teşkil eden sağ satıhta deliğinden gövdesinin bir kısmını ve başını göstermektedir. Ayrıca hafif çizgisel üslupta gri tonlarında tasvir edilmiştir. Karga figürü ise: Fare figürünün hemen karşısında konumlandırılmış bir vaziyette diyalog halinde olduğu görülmektedir. Ayrıca hafif çizgisel üslupta siyah bir form gösteren gövdeli, bacakları ve gagası realist karga figürüne uygun bir şekilde turuncu tonlarında tasvir edilerek kompozisyon tamamlanmıştır.

Burada önemli nokta ise: Zemin tasarımının değişmesi, bitki öbeklerinin azaltılıp kök tasarımlarının artırılması gibi unsurlar dikkat çekmektedir.

5.2.18. TSMK R. 1022, 66v. Örnek No XXXVII: Ağgözlü Kurdun Sonu



Envanter No: TSMK R. 1022, 66v.

Örnek No XXXVII: Ağgözlü Kurdun Sonu.

Dönemi: Baysungur Mirza (1397-1433).

Malzeme: Aharlı kâğıt, bitkisel ve hayvansal kaynaklı doğal boyalar ve altın yaldız.

Teknik: Herat Eklü.

Tanım: TSMK R. 1023 No. lu 86r. Örnek No: XI'da "Ağgözlü Kurdun Sonu" adlı tasvirin, daha zengin bir şekilde paralel bir çalışmasıdır. Nakkaş, özlenen zemin süslemelerinden olan bahar çiçeği açmış bitki öbeklerine burada yine yoğun bir şekilde geri dönmüştür. Klasikleşmiş olarak gölgeli kayaç formasyonu ile çerçevelenen zemin, zengin bahar çiçekleri açmış bitki öbekleriyle süslenmiştir. Sayfa marjının tüm sağ tarafı olduğu gibi kompozisyona ayrılmıştır. Sayfa marjını süsleyen "Cüneyd Nakkaş" stili ağaç tasviri ile nakkaşın kendine özgü bir tasarımı olan başka bir ağaç tasviri sayfa marjını zenginleştirmektedir. Hikâyenin kahramanları olan ölü vaziyette ama akan kanlarıyla realist bir üslup gösteren figürler ile kompozisyon tamamlanmıştır.

İnceleme

a) Fon: Arka fonu oluşturan koyu mavi gökyüzü tasarımı sayfanın sol kısmına çekilmiştir. Gökyüzü boşluğunu değerlendiren mor renkli gölgeli kayaç formasyonu üzerinde sıralı dört adet yeşil yapraklı, kırmızı ve beyaz renkleriyle tasvir edilmiş bahar çiçekleri açmış bitki öbeği gökyüzü boşluğunu zenginleştirmektedir.

b) Zemin: Açık yeşil zemin tasarımı mor renkli gölgeli kayaç formasyonları ile çerçevelenmiş olup çok zengin bir şekilde kuyumcu titizliğinde yeşil yapraklı; kırmızı, mavi, beyaz, eflatun, mor, turuncu gibi renklerle tasvir edilmiş bahar çiçekleri açmış bitki öbekleriyle neredeyse sahne taçlandırılmıştır ve zemine çizgisel üslupta eklenen ot tasvirleriyle zemin topoğrafyasına realizm katılmıştır. Ayrıca nakkaş kendine özgü bir şekilde; turkuaz odunsu gövdeli, yeşil yapraklı, kırmızı ve turuncu renkleriyle tasvir edilmiş gonca formunda bahar çiçeği açmış gelişmiş bir bitki öbeği ile zemin tasarımını tamamlamıştır.

Kompozisyon sayfanın sağ kısmına doğru olduğu gibi yayılmıştır. Bu tasarıma baktığımızda, bahsedilen zengin bahar çiçekleri açmış açık yeşil renkli zemin, kademeli ve mor renkli kayaç formasyonu ile kendini göstermektedir. Bu zemin tasarımında yükselen ağaç tasviri: “*Cüneyd Nakkaş*” stili hafif kavis yapmış kahverengi gövdeli, yeşil yapraklı ve mor renkli bahar çiçekleri açmış bir şekilde tasvir edilerek marj tasarımı zenginleştirilmiştir. Marj kompozisyonunun arka kısmına konumlandırılmış olan diğer ağaç tasviri ise: Kahverengi gözenekli gövdeli, yeşil yaprakları sanki budanmış Çin stili bir izlenim vermektedir. Kuyumcu titizliğinde tasvir edilen sayfa marjını süsleyen ağaç tasvirlerinin zemin boşlukları da: Turkuaz gövdeli, yeşil yapraklı; kırmızı ve turuncu renkleriyle tasvir edilmiş bahar çiçekleri açmış farklı boyutlarda bitki öbekleriyle zenginleştirilmiş ve genel kompozisyon ile uyum sağlanmıştır.

c) Figürler: Hikâye kahramanları merkezi kompozisyonun neredeyse tümüne hâkim bir pozisyonda ölü bir vaziyette tasvir edilmişlerdir. Talihsiz avcı figürü: Nakkaş sanki Neo-Empresyonist ressamlar gibi figürün beyaz zemine koyu mavi noktalar koyarak tasarladığı kalpağını ilk Puantilizm örneği gibi bizlere sunmaktadır. Figürün yüz siması kalıp halinde sakallı olmakla birlikte üzerinde turuncu astarlı mavi sade bir elbise ile turuncu bir kuşak ve sarı çizmeleriyle figür tasvir edilmiştir.

Figürün kuşağına asılı bir vaziyette altın yaldız kabızalı ve siyah kını içinde bir hançer tasviri ve figürün hemen üzerinde genel olarak beyaz tasarımda lakin ağız kısmı siyah deriyle süslenmiş sadak tasviri ile talihsiz avcı figürü tamamlanmıştır. Talihsiz avcı figürünün erkek yaban domuzu figüründen aldığı yara ve yaradan akan kan, ölü bir vaziyette yere serilmiş çok başarılı modle edilmiş bedenine bir çeşit realizm katmıştır.

Tasvir kurallarına göre kompozisyonun ön sol bölümüne yerleştirilen geyik figürü: Sırt üstü bir vaziyette yatar pozisyonda, hafif çizgisel üslupta beyaz karınlı ve açık kahverengi

gövdeli tasvir edilmiştir. Figürün karnında ok yarası ve yüzülmek için başlandığını gösteren boğazının yarım kalmış kesigi ile hikâye ile paralellik göstermektedir. Talihsiz avcıyı öldüren ama ok yarasıyla kendisi de mukadderata teslim olmuş erkek yaban domuzu figürü: Sırt üstü devrilmiş bir vaziyette, hafif çizgisel üslupta açık gri karınlı, koyu gri gövdeli ve siyah sırt kılları ile tasvir edilmiştir. Ayrıca talihsiz avcı figürünün attığı ok tasvirinin domuz figürünün halen karnında saplı bir vaziyetteki tasviriyle sanki okun saplı olduğu yaradan realist bir formda kanların süzüldüğünü görmek dikkat çekmektedir.

Açgözlü kurt figürü ise: Yere yığılmış ve dili dışarda formuyla, hafif çizgisel üslupta kalıp halinde kırçillı yedirilmiş bir tonda gövdeli tasvir edilmiştir. Boynuna vurarak öldürdüğü yay da kirişi kopmuş bir vaziyette turuncu ve mavi renkli bir tasarımda tasvir edilmiştir.

Burada önemli nokta: Nakkaş, hikâye ile paralel olarak gördüğümüz en başarılı tasviri sade ama üslubun klasik çizgisinde kendine özgü denemeleriyle tamamlamıştır.

5.2.19. TSMK R. 1022, 77r. Örnek No XXXVIII: Elçi Tavşan ve Fillerin Kralının Sözde Ay Pınarı'nda Görüşmeleri



Envanter No: TSMK R. 1022, 77r.

Örnek No XXXVIII: Elçi Tavşan ve Fillerin Kralının Sözde Ay Pınarı'nda Görüşmeleri.

Dönemi: Baysungur Mirza (1397-1433).

Malzeme: Aharlı kâğıt, bitkisel ve hayvansal kaynaklı doğal boyalar ve altın yaldız.

Teknik: Herat Ekolü.

Tanım: “*Baykuşlar ve Kargalar*” adlı ana hikâyenin, yan hikâyesi olan TSMK R. 1023 No. lu 103v. Örnek No: XII’de “*Elçi Tavşan ve Fillerin Kralının Sözde Ay Pınarı’nda Görüşmeleri*” adlı tasvirin paralel bir benzerini süsleyici yönü ön plana alınmış olarak bu el yazmasında görmekteyiz.

TSMK R. 1023 No. lu 57r. ile 103v.'deki tasvirlerde çizgisel üslupta ve arkaik olarak tasvir edilen fil tasvirlerinin burada mükemmel derecede boyaların yedirilmesiyle ve kuyumcu titizliğinde lakin hafif çizgisel üslupta modle edilmiş tasarımlarına ek olarak zengin saçaklı zînpûş tasarımlı olarak tasvir edilmişlerdir. Üzerlerinde çok başarılı atlas hâşe kumaşıyla tasvir edilmiş saçaklı zînpûş tasarımlı, maviye çalan gri ve beyaz olmak üzere, en önde ikili sağa bakar vaziyette arkada sola bakar vaziyette dört adet fil figürü merkezi kompozisyonu da aşarak neredeyse tüm kompozisyonu teşkil etmektedir. Fil figürlerini çepeçevre saran gri ve beyaz renkli tavşan figürleri ile hikâye kompozisyonu vurgulanmaktadır. Kompozisyon olduğu gibi sayfa marjının sol tarafına yayılarak kuyumcu titizliğinde ve zengin renk skalası ile tamamlanmıştır.

İnceleme

a) Fon: Koyu mavi realist gökyüzü tasarımı sağ üst köşeye alınarak arka fon oluşturulmuştur. Gökyüzü tasarımını gri tonlarında tasvir edilmiş hikâyenin kahramanı olan Dolunay süslemektedir.

b) Zemin: İri fil figürleri genel olarak zemini kapladığı için sade bir zemin kompozisyonu ile karşılaşmaktayız. Nakkaş, tüm ilgiyi fil figürlerine verdiği çok açıktır. Beyaza çalan çok açık pembe zemini üslup özelliği olan açık mor gölgeli kayaç formasyonları çerçevelemektedir. Tasvir kurallarına göre zeminin en ön cephesi Ay Pınarı tasviri ile gösterilmiştir.

Hikâyede mehtaplı bir geceden bahsedildiği için nakkaş su rengini uygun olarak gümüşî tasvir etmiştir. Pınarın üzerinde Dolunay'ın aksi ile ön kompozisyon tamamlanmıştır. Zemini zenginleştiren bitki öbekleri, ardılları ile paralel bir şekilde kalıp halinde tasvir edilmiştir. Genel olarak pınarın kenarında ve arka fonu sınırlayan kayaç formasyonu çizgisine yerleştirilen turkuaz odunsu gövdeli, yeşil yapraklı; kırmızı, turuncu, mor, beyaz ve eflatun gibi renklerle tasvir edilmiş bahar çiçekleri açmış bitki öbekleriyle zemin zenginleştirilmiştir. Üslubun çizgisinden çıkmadan nakkaşın yine kendine özgü bir tasarım olarak uyguladığı, sol ön cepheye konumlandırılmış olan otsu bir bitki öbeği tasarımı ile karşılaşmaktayız. Bu otsu bitki öbeği; turkuaz gövdeli, yeşil yapraklı, buğday başağıvari açık mor bahar çiçeğiyle tasvir edilmiştir.

Sayfanın sol tarafına doğru marja taşmış kompozisyon öğeleri ise: Bahsedilen zemin tasarımı üzerinde sade bir form gösteren açık turkuaz renkli gövdeli, yeşil yapraklı ağaç tasviri sayfa marjını zenginleştirmektedir. Ağaç tasarımının zemin ile bağlantısı olduğu yere nakkaş; eflatun renkli sap tasarımında, koyu yeşil yapraklı, kırmızı renkli tasvir edilmiş gonca formunda bahar çiçekleri açmış otsu bir bitki öbeği yerleştirerek sade ama zengin marj tasarımını tamamlamıştır.

Burada önemli nokta ise: Marj tasarımının tasvir kurallarına göre en önünde görülen oturur bir vaziyette çizgisel üslupta beyaz renkli tavşan figürünün tasvir kurallarına göre arkasında konumlandırılan aynı tasarımda lakin gri renkli tavşan figürünün gövdesi çerçeve ile kesilmiş gibi marjın çerçevesi olan kayaç formasyonu sınıрыla kesilmiştir. Simetriğinde yer alan sağdaki tavşan figürü de yarısı sayfa çerçevesi ile kesilmiş bir vaziyette tasvir edilerek kompozisyonun devam ettiği algısı verilmiştir.

c) Figürler: Tasvir kurallarına göre en öndeki fil figürü: Hafif çizgisel üslupta maviye çalan gri tonlarında tasvir edilmiştir. Üzerinde saçaklı zînpûş tasarımı görmekteyiz. Görülen saçaklı zînpûş tasarımı atlas hâşe kumaş özellikleri gösteren zengin tören takımı parçalarıdır²⁸⁸. Saçaklı zînpûş, kırmızı atlas hâşe tasarımda altın yıldız işlemelidir. Hâşenin merkezini sekiz yapraklı açık turkuaz renginde bir çiçek tasviri teşkil etmektedir. Bu çiçek tasvirinin dış çerçevesi ve merkezini altın yıldız süslemektedir. Zînpûş tasarımının kenar bordürleri koyu yeşil zemine altın yıldız işlemelidir. Zînpûşun saçakları da altın yıldız ile tasvir edilmiştir. Saçaklı zînpûş takımını sabitleyen göbek kayışı da zînpûş tasarımı ile paralel olarak tasvir edilmiştir.

Fil figürünü süsleyen; gerdanlık, halhallar ve kuyruk altından dolanan saçak takımı ögesi ile çivit mavisi kordonlu bir tasarımda altın yıldız zil tasvirleriyle fil figürü süslenmiştir. Ayrıca fil figürünün dış tasarımını süsleyen altın yıldız dişlikler ve dişlere geçirilmiş çivit mavisi bilezikler ile fil figürü çok zengin bir süsleme kompozisyonuyla tamamlanmıştır. Diğer fil figürleri de bahsedilen bu fil figürünün kalıbında tasvir edilmiştir, sadece saçaklı zînpûş takımları farklı kompozisyonlar teşkil etmektedir.

Bahsedilen saçaklı zînpûş takımlı fil figürünün tasvir kurallarına göre hemen arkasında konumlandırılmış olan belirli bir renk simetrisi gösteren hafif çizgisel üslupta kalıp olarak tasvir edilen beyaz fil figürü: Sadece baş ve hortum kısmıyla saçaklı zînpûş tasarımının bir kısmı ve ön ve arka birer ayakları görülmektedir. Beyaz fil figürünün zengin saçaklı zînpûş takımı, çivit mavisi atlas hâşe zemini kuyumcu titizliğinde altın yıldız işlemler ile tasvir edilmiştir. Bu işlemlerde hayvan tasvirleri ile rumîler açıkça seçilebilmektedir. Saçaklı zînpûşun kenar bordürleri ise kırmızı atlas hâşe zemine altın yıldız işlemeli tasvir edilmiştir. Zînpûş tasarımının saçakları da diğerleri gibi altın yıldız ile tasvir edilmiştir. Fil figürünün görünen gerdanlık ve halhal tasarımı ile dişlikleri kalıp halinde diğerlerinde olduğu gibi çivit mavisi kordonlu altın yıldız ziller ile altın yıldız dişlik ve çivit mavisi diş bileziği ile süslenmiştir.

²⁸⁸ Bu tasarım Timurî fil taburunun genellikle resmigeçitlerde filleri süsleyen bir tasarım olarak çağdaş kaynaklardan öğrenilmektedir. Savaş konumunda bu tasarım yerini, kalkanvari savaş takımları ve kulevari eyer takımları ile değişmektedir (Şerefüddin Ali Yezdi, 2013: 304-306).

Tasvir kurallarına göre bahsedilen beyaz fil figürünün arkasında konumlandırılmış olan başları sola dönük olan ilk fil figürü: Bahsedilen ilk fil figürü ile kalıp halinde maviye çalan gri tonlarında hafif çizgisel üslupta tasvir edilse de zengin saçaklı zînpûş tasarımı ile ayrılmaktadır. Bu fil figürünün ise sadece başının ve gövdesinin bir kısmı görülmektedir. Bu fil figürünü kalıp olarak diğer fil figürlerinden ayıran saçaklı zînpûş tasarımı, koyu yeşil atlas hâşe üzerine altın yaldız işlemelidir. Kenar bordürleri kırmızı atlas hâşe üzerine altın yaldız işlemeli olarak tasvir edilmiştir. Zînpûş saçakları da altın yaldız ile tasvir edilmiştir. Gerdanlık ve dişliği kalıp halinde çivit mavisi kordonlu altın yaldız ziller ve altın yaldız dişlik ve çivit mavisi diş bileziği ile tasvir edilmiştir.

Son fil figürü ise: Kalıp halinde hafif çizgisel üslupta beyaz sola bakan hortumu ve baş kısmı ile beraber gövdesinin bir kısmı ile tasvir edilmiştir. Bu fil figürünün saçaklı zînpûş tasarımı, kırmızı atlas hâşe üzerine turkuaz noktalı altın yaldız çiçek süslemeleriyle tasvir edilmiştir. Kenar bordürleri de yeşil atlas hâşe üzerine altın yaldız işlemeli tasvir edilmiştir. Gerdanlık ve dişliği kalıp halinde çivit mavisi kordonlu altın yaldız ziller ve altın yaldız dişlik ve çivit mavisi diş bileziği ile tasvir edilmiştir.

Zengin saçaklı zînpûş tasarımlı ikili sağa, ikili sola bakan belirli bir simetri yaratan beyaz ve maviye çalan hafif çizgisel üslupta fil figürlerini çevreleyen tavşan figürleri ise: Tüm ağırlığı fil figürleri aldığı için genel olarak çizgisel üslupta beyaz ve gri tonlarında fil figürlerinin çevresine serpiştirilmiştir. Daha önce bahsedilen üslup özelliği dışında bir özellikleri yoktur.

Burada önemli nokta ise: El yazması sultanî bir yazma olduğu için nakkaş genel ağırlığı görüldüğü üzere, hafif çizgisel üslupta kalıp halinde verdiği fil figürlerini belirli bir simetrik kompozisyon algısında tasvir etse de burada daha çok tasvirin süsleyici ögesi ön plana çıkarak saçaklı zînpûş tasarımları adeta gözleri içine çekmektedir.

5.2.20. TSMK R. 1022, 79v. Örnek No XXXIX: Zahid Bir Adamın Elinden Hile ile Kurbanlık Koçunun Alınması



Envanter No: TSMK R. 1022, 79v.

Örnek No XXXIX: Zahit Bir Adamın Elinden Hile ile Kurbanlık Koçunun Alınması.

Dönemi: Baysungur Mirza (1397-1433).

Malzeme: Aharlı kâğıt, bitkisel ve hayvansal kaynaklı doğal boyalar ve altın yaldız.

Teknik: Herat Ekolü.

Tanım: TSMK R. 1023 No. lu 103v. Örnek No: XII'de "Elçi Tavşan ve Fillerin Kralının Sözde Ay Pınarı'nda Görüşmeleri" sahnesinde tasvir edilen "Baykuşlar ile Kargalar" adlı ana hikâyenin, bu el yazmasındaki ikinci yan hikâyesi olan bu tasvir TSMK R. 1023 No. lu el yazmasında tasvir edilmemiştir. Ayrıca TSMK R. 1022 No. lu 79v. ile 80r. bir çift sayfa

tasviri olarak tasarlanmış olsa da aşağıda bahsedildiği gibi bağımsız bir şekilde ama zincirleme olarak devam eden hikâyeleri süsleyen tasvirler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu tasvir, TSMK R. 1022 No. lu 104v. ile beraber el yazmasının son insan figürü olan tasviridir. Altın yıldız gökyüzü tasarımı arka fonu oluşturmaktadır. Turkuaz renginde gölgeli kayaç formasyonları, açık mor zemini çerçevelemektedir. Kompozisyon sayfanın sağ tarafına olduğu gibi taşarak bahsedilen kayaç formasyonu üzerinden yükselen bir ağaç tasviri ile budaklı kesilmiş bir kök tasarımı ile marj tasarımı oluşturulmuş ve sahne klasik üslupta zenginleştirilmiştir. Kompozisyonun merkezini oluşturan zahit figürü ve elleri arasında kurbanlık koç figürü ile solunda bir adet sağında iki adet hilekâr figürüyle hikâye ile paralel olarak tasarlanan tasvir tamamlanmıştır.

İnceleme

a) Fon: Sade bir şekilde kendini gösteren arka fon, kompozisyonun sol kenarına alınarak altın yıldız renginde gökyüzü tasarımı oluşturulmuştur. Gökyüzü tasarımını; turkuaz renkli gölgeli kayaç formasyonu üzerine yerleştirilmiş olan açık turkuaz gövdeli, yeşil yapraklı, turuncu ve kırmızı renkleriyle tasvir edilmiş bahar çiçeği açmış bitki öbeği ile hemen sağında aynı tasarımda lakin mor ve beyaz renkleriyle tasvir edilmiş bahar çiçeği açmış bitki öbeği sade gökyüzü tasarımı boşluğunu değerlendirmektedir.

b) Zemin: Turkuaz renkli gölgeli kayaç formasyonları ile çerçevelenmiş açık mor zemini yeşil yapraklı; kırmızı, turuncu, mor, beyaz renkleriyle tasvir edilmiş bahar çiçekleri açmış bitki öbekleriyle zemin tasarımı zenginleştirilmiştir.

Sayfanın sağ tarafına doğru marja taşmış bölümde yer alan ağaç tasviri: Turkuaz gölgeli kayaç formasyonu üzerinden Selvi ağacı gibi yükselen gözenekli düz bir satıh oluşturarak realist bir üslupla kahverengi gövdeli ve yeşil dolgun yapraklı tasvir edilmiştir ve marjı doldurmaktadır. Bu ağaç tasvirinin zemini ; zemin tasarımı bitki örnekleriyle paralel bir şekilde turkuaz gövdeli, yeşil yapraklı; kırmızı ve turuncu renkleriyle tasvir edilmiş bahar çiçekleri açmış bitki öbekleriyle zenginleştirilmiştir. Marj tasarımının tasvir kurallarına göre arka tarafına yerleştirilen ağaç kökü tasviri ise: Kahverengi budaklı gövdeli, ağaç kökü tasarımı göstererek budaklarından çıkan yeni fidanları ve üzerinde yeşil yapraklarıyla TSMK R. 1022 No. lu 29v. sahnesinde de gördüğümüz gibi nakkaşın, kendine özgü bir tasarımı olan ağaç tasviri kalıbında tasvir edilmiştir.

c) Figürler: İki eliyle birden kurbanlık koç figürünü tutan zahit figürü: Mor renkli serpuşlu beyaz sarığı ile hikâyeye paralel olarak sakalı uzun ve beyaz renkli tasvir edilmiştir. Figürün üzerinde nakkaşın kalıp olarak tasvir ettiği; devrin modasına uygun yeşil iç elbisesi ile altın yıldız düğmeli ve altın yıldız tıraz işlemeli çivit mavisi bir kaftan görülmektedir. Ayrıca zahit

figürünün kaftan eteğinin altından sadece uçları görünen deri renginde çarık tasarımı dikkat çekmektedir.

Zahit figürünün iki eliyle kaçmaması için kavradığı kurbanlık koç figürü ise: Hafif çizgisel üslupta açık kahverengi tonlarında gövdeli tasvir edilmiştir. Ayrıca koç figürünün boynuzları ve iki ön bacaklarında tasvir edilmiş olan koyu turkuaz kordonlu altın yıldız zil tasarımı, oyuna gelen Şetrebe'nin süslerini hatırlatmaktadır.

Zahit figürünün hemen solunda yer alan ve jest hareketleriyle bile bu köpeği ne yapıyorsun der gibi seyirciyi kompozisyonun içine çeken figür: Açık mor serpuşlu beyaz sarıklı ve kalıp halinde sakallı simasıyla tasvir edilmiştir. Figürün üzerinde genel olarak kalıp halinde görülen devrin modasına uygun mor renkli iç elbiseli ve iç elbisesinin kolları altın yıldız işlemelidir. İç elbisesi üzerindeki kısa kollu hafif solmuş turuncu kaftanı da altın yıldız işlemeli olarak tasvir edilmiştir. Elbise kombini mavi renkli ve uçları altın yıldız süslemeli kuşağı ile tamamlanmış ve siyah renkli çizmeleri de altın yıldız süslemeli olarak tasvir edilmiştir. Ayrıca figürün, zahit figürü ile göz kontağı kurması ve jest hareketleriyle tasvir edilmesiyle nakkaşın realizm aradığını göstermektedir.

Zahit figürünün hemen sağ tarafında yer alan figür: Mavi serpuşlu beyaz sarıklı ve kalıp halinde sakalsız simasıyla tasvir edilmiş olup jest hareketleriyle seyirciyi ana konuya çekmektedir. Figürün üzerinde zengin bir elbise kombini görmekteyiz, şöyle ki: Altın yıldız düğmeli koyu yeşil yakalı açık yeşil bir iç elbisesi ile tasvir edilen figürün iç elbisesi üzerinde; uzun kollu turuncu astarlı önü açık altın yıldız işlemeli mor renkli bir kaftan ile zenginleştirilen kombini figürün iki elinin arkasında şal gibi tuttuğu açık mavi renginde açılmış bir vaziyette kuşağı tamamlamaktadır. Figür sanki kuşağını ve kaftanını açmış ve tekrar üzerini toplayacak gibi bir hal göstermesi dikkat çekmektedir.

Bahsedilen sakalsız figürün hemen sağında yer alan son figür ise: İki eli karnında jest hareketiyle olayı takip eder bir vaziyette, kırmızı serpuşlu beyaz sarıklı ve sakallı kalıp halinde simasıyla tasvir edilmiştir. Ayrıca ten rengi mükemmel bir şekilde yedirilmiştir. Figürün elbise kombini sıradanlığı bozar bir vaziyette kendini göstermektedir, şöyle ki: Dizlerine kadar sıvanmış beyaz bir içlik ile kırmızı iç elbisesinin kolları altın yıldız işlemelidir. İç elbisesi üzerinde kısa kollu kaftanı turuncu astarlı, yeşil üzerine altın yıldız işlemeli olarak tasvir edilmiştir. Figürün kaftanının etekleri tıpkı içliği gibi toplanmış sanki abdest alacak bir vaziyette figür tasvir edilmiş olması dikkat çeker. Figürün, zengin elbise kombini altın yıldız işlemeli mor kuşak ile tamamlanmıştır. İlginç bir şekilde genel olarak figür tasvirlerinde görülen siyah renkli çizme tasarımına nazara bu figürde deri renginde bir

çarık tasvir edilmiştir. Aynı çarık tasarımı da zahit figürünün kaftan eteğinin altından sadece uçları görünen deri renginde çarık tasarımı ile kalıp göstermesi ayrıca dikkat çekmektedir.

Burada önemli nokta ise: Kompozisyonda görülen hilekâr figürleri sanki saray ileri gelenleri gibi süslü bir şekilde tasvir edilmiş olmasıyla eserin sultanî bir yazma olduğunu açıkça ifade etmektedir.

5.2.21. TSMK R. 1022, 80r. Örnek No XL: Kargalar Hükümdarının Beşinci Veziri Baykuşlar Hükümdarı Huzurunda



Envanter No: TSMK R. 1022, 80r.

Örnek No XL: Kargalar Hükümdarının Beşinci Veziri Baykuşlar Hükümdarı Huzurunda.

Dönemi: Baysungur Mirza (1397-1433).

Malzeme: Aharlı kâğıt, bitkisel ve hayvansal kaynaklı doğal boyalar ve altın yaldız.

Teknik: Herat Ekolü.

Tanım: TSMK R. 1023 No. lu 103v. Örnek No: XII'de "Elçi Tavşan ve Fillerin Kralının Sözde Ay Pınarı'nda Görüşmeleri" sahnesiyle tasvir edilen "Baykuşlar ve Kargalar" adlı ana

hikâyenin, bu el yazmasındaki üçüncü yan hikâyesi olan bu tasvir TSMK R. 1023 No. lu el yazmasında yoktur. Bu tasvir yukarıda da değinildiği gibi TSMK R. 1022 No. lu 79v. ile birlikte çift sayfa tasviri olarak tasarlanmış ancak ayrı konuları içermektedir.

“*Baykuşlar ve Kargalar*” hikâyesinin son tasviri olan bu eserde ardıllarına göre sade bir üslup göze çarpmaktadır. Koyu mavi realist gökyüzü tasarımı arka fonu oluşturmaktadır. Turkuaz gölgeli kayaç formasyonlarının çevrelediği açık pembe zemin ve zemin kompozisyonu içinden yükselen neredeyse tüm kompozisyona hâkim vaziyette olan süngerimsi formda olan koyu eflatun ve turkuaz gölgeli kayaç formasyonları ve üzerine tünemiş vaziyette sekiz adet baykuş figürü merkezi kompozisyonu oluşturmaktadır.

Tahran Gülistan Müzesinde sergilenen aynı dönem el yazması olan Firdevsî Şahnâmesi’nde de görülen, tasvir kurallarına göre sağ ön sathın neredeyse tümünü teşkil eden kısmı oluşturan, kompozisyonda “*repoussoire*” olarak kullanılan bir tasarım ile karşılaşmaktayız. Bu tasarımı bu el yazmasında ilk olarak TSMK R. 1022 No. lu 27r. varagında görmüştük. Bu bahsedilen “*repoussoire*” tasarımı, üzerinde bahar çiçekleri açmış bitki öbekleri ve karga figürü ile tamamlanmıştır. Sayfa marjı baykuşların bir kısmıyla birlikte, tünemiş olduğu süngerimsi kayaç formasyonları ile beraber sayfanın soluna doğru taşmıştır. Marj tasarımını ise siluet oluşturan “*Cüneyd Nakkaş*” sitili bir ağaç tasviri zenginleştirmektedir.

Burada baykuş figürlerinin tünediği süngerimsi kayaç formasyonları, zemin ve “*repoussoire*” tasarımı ile üçlü bir kompozisyon oluşturulmuş olması dikkat çekmektedir.

İnceleme

a) Fon: Arka fonu oluşturan gökyüzü tasarımı realist bir üslupta koyu mavi olarak tasvir edilmiştir. Gökyüzü tasarımı boşluğunu değerlendiren bahar çiçekleri açmış bitki öbekleriyle burada karşılaşmıyoruz.

b) Zemin: “*Repoussoire*” -ana konuyu belirginleştirmek ve derinlik etkisini güçlendirmek için kullanılmıştır- olarak kullanılan tasarımdan dolayı alt kotta kaldığı izlenimi veren zemin kompozisyonu turkuaz renkli gölgeli kayaç formasyonları ile çevrelenmiş ve açık pembe renginde tasvir edilmiştir. Ardıllarında gördüğümüz gibi bahar çiçekleri açmış bitki öbekleri ile zenginleştirilmiş tasarımda değildir. Burada nakkaş, çizgisel üslupta eğreti otları tasvirleri ile beraber sol üst köşeye yerleştirilmiş turkuaz renkli bahar çiçeği açmış ve yanlara doğru açılmış yeşil yapraklarıyla bir adet bitki öbeği ile sade bir zemin tasvir etmiştir.

Kompozisyon öğeleri tanımlanırken bahsedilen “*repoussoire*” olarak kullanılan sarımsı renkli kayaç formasyonu, gölgeli toprak rengine çalan ikinci bir zemin tasarımı oluşturmaktadır. Genel olarak zemin tasarımlarına yerleştirilen bahar çiçekleri açmış bitki

öbekleri buradaki tasarımı süslemektedir. Bu bitki öbekleri yeşil yapraklı; mor, kırmızı ve turuncu renkleriyle tasvir edilmiş kalıp halinde bahar çiçekleri açmış altı adet bitki öbeği ile sade bir şekilde bu tasarımı süslemektedir. Bu tasarımın zemin ile bağlantısının olduğu konunun boşluğunu değerlendiren, ardıllarına göre büyük boyutlu odunsu gövdeli ve nakkaşın kendine özgü bir tasarımını gösteren yeşil renkli sağa ve sola açılmış yapraklarıyla beraber kırmızı renkli bahar çiçeği açmış iki adet bitki öbeği tasviri ile tasarım kısmen zenginleştirilmiştir.

Baykuş figürlerinin bir kısmının tünemiş olduğu süngerimsi koyu eflatun ve turkuaz renkli kayaç formasyonları üslubun en belirgin özelliği olarak sayfa marjına sol taraftan taşmıştır. Taşan turkuaz gölgeli kayaç formasyonu arkasından yükselen ağaç tasviri ise: “Cüneyd Nakkaş” stili olarak otoritelerin kabul ettiği silüet oluşturan kahverengi gövdeli, yeşil yapraklı ve eflatun çerçeveli turkuaz renkli bahar çiçekleri ile tasvir edilerek kompozisyon tamamlanmıştır.

c) Figürler: Yukarıda bahsedilen “*repoussoire*” tasarımı üzerinde sağ köşede koyu turkuaz taş parçaları üzerinde konumlandırılmış kalıp halinde karga figürü görülmektedir.

Karga figürü: TSMK R. 1022 No. lu 62r.de gördüğümüz karga figürü ile aynı kalıp halinde koyu turuncu gaga ve pençe tasarımında ve siyah gövdesiyle realist bir şekilde ama hafif çizgisel üslupta tasvir edilmiştir.

Kompozisyonun merkezini teşkil eden mora çalan eflatun ve turkuaz gölgeli ikili form gösteren süngerimsi kayaç formasyonları üzerinde tünemiş halde sekiz adet kalıp halinde çizgisel üslupta baykuş figürü tasvir edilmiştir.

Baykuş figürleri: Çizgisel üslupta siyah tüy ayrımlarıyla beyaz gövdeli, aynı tasarımda açık kahverengi kanatlı ve sırt tasarımıyla sekizi de kalıp halinde tasvir edilmiştir. Ayrıca baykuş figürlerinin baş tasarımına dikkat edildiğinde aynı şekilde kanat ve sırt tasarımı renginde tasvir edilmiştir. Yalnız gaga ve çizgisel üslupta göz tasarımları ve pençeleri altın yaldız ile renklendirilmiştir.

Buradaki önemli nokta ise: Nakkaş, dönemin üslup çizgisinden çıkmadan belirli bir kompozisyon algısı içinde bu tasvirinde kendine özgü denemeleri arttırdığı dikkat çekmektedir.

5.2.22. TSMK R. 1022, 92v. Örnek No XLI: Maymun ile Kaplumbağa



Envanter No: TSMK R. 1022, 92v.

Örnek No XLI: Maymun ile Kaplumbağa.

Dönemi: Baysungur Mirza (1397-1433).

Malzeme: Aharlı kâğıt, bitkisel ve hayvansal kaynaklı doğal boyalar ve altın yaldız.

Teknik: Herat Ekolü.

Tanım: TSMK R. 1023 No. lu 123v. Örnek No: XIV'de "*Maymun ile Kaplumbağa*" adlı tasvirin daha özenli tasvir edilmiş paralel bir örneğidir. Arka fonu oluşturan koyu mavi renkli gökyüzü ve gökyüzü tasarımı boşluğunu değerlendiren bahar çiçeği açmış bitki öbeği, fon kompozisyonunu kalıp halinde göstermektedir. Zemin hikâyeye paralel olarak merkezi kompozisyonun neredeyse tamamına hâkim olan su tasarımına ayrılmıştır. Bu tasarımın üzerinde hikâyenin kahramanları olan kaplumbağa ile maymun figürleri görülmektedir.

Burada önemli nokta ise nakkaşın sadelikten kaçmak için figürlerin üzerine Çin bulutu motifini yerleştirmesidir. Kompozisyon sayfanın sağına doğru marja olduğu gibi taşmıştır. Marj

tasarımı kendi içinde zemin tasarımı ve kayaç formasyonları ile oluşturulmuştur. Üzerinde nakkaşın kendine özgü bir tasarımı olan ağaç tasviri ve uçuşan kuş figürleriyle kompozisyon zenginleştirilmiş ve tamamlanmıştır.

İnceleme

a) Fon: Koyu mavi renginde realist gökyüzü tasarımı kompozisyonun sol arka cephesine alınmıştır. Gökyüzü tasarımı boşluğunu değerlendiren; turkuaz renkli odunsu gövdeli, yeşil yapraklı, kırmızı çerçeveli turuncu renkli bahar çiçekleri açmış bitki öbeğiyle beraber gökyüzü tasarımı kalıp halinde tasvir edilmiştir.

b) Zemin: Gökyüzü tasarımının çaprazında aynı şekilde gökyüzü tasarımı formunda teşkil edilen eflatun renkli bir zemin tasarımı görülmektedir. Bu eflatun renkli zemin tasarımı üzerinde; turkuaz renkli odunsu gövdeli, yeşil yapraklı, kırmızı ve turuncu renkleriyle tasvir edilmiş bahar çiçekleri açmış bir bitki öbeği ile birlikte aynı tasarımda olan yeşil yapraklı, kırmızı renkli bahar çiçeği açmış bitki öbeği tasvir edilmiştir. Nakkaş belirli kompozisyon algısını belirli simetrik tasarımlarla vurgulamaktadır.

Neredeyse kompozisyonun tamamına hâkim bir vaziyette olan su tasarımı ise, hafif çizgisel üslupta ama çok başarılı yedirilmiş karartılmış gümüşî renk tonlarıyla tasvir edilmiştir. Su tasarımı merkezinde yer alan figürlerin üzerinde, sade kompozisyonu hareketlendirmek için Çin bulutu motifleri tasvir edilmiştir. Bu Çin bulutu motifleri siyah kontur çizgili olarak beyaz bir formda görülmektedir. Ayrıca estetik formuyla su tasarımına menderesvari formunu kazandırmaktadır.

Sayfanın sağ tarafına olduğu gibi taşan marj tasarımı burada ayrı bir kompozisyon teşkil etmektedir. Tasvir kurallarına göre ön cepheye konumlandırılan daha önce bahsedilen eflatun renkli küçük zemin parçası ile bitişik bir tasarım gösteren ve TSMK R. 1022 No. lu 80r.de bahsedilen “*repoussoire*” tasarımıyla aynı renk unsuruyla oluşturulmuş süngerimsi kayaç formasyonu ve üzerinde ağaççık kökleriyle süslü bir vaziyette tasvir edilmiştir. Bu tasarım ile marj kompozisyonunun arka cephesine konumlandırılmış aynı tasarım kayaç formasyonu ve ağaç tasviri arasına nakkaş, çok hafif turkuaz renkli gölgeli kayaç formasyonlarının çevrelediği açık pembe bir zemin yerleştirmiştir. Bu zemin tasarımı üzerinde çizgisel üslupta eğreti otu formunda belli belirsiz çiçek öbekleri tasvir edilmiştir.

Nakkaş, TSMK R. 1022 No. lu 66v.de tasarladığı ağaç tasvirinin bir benzerini burada da değerlendirmiştir. Bu ağaç tasviri ise: Gövde tasarımında görülen mükemmel yedirilmiş koyu kahverengi rengiyle birlikte yeşil yaprakları marj kompozisyonunu doldurmaktadır. Ayrıca ağaç tasvirinin dalına tünemiş vaziyette bir kuş figürü ile aynı kalıbı gösteren çizgisel üslupta koyu kahverengi tasvir edilmiş uçan diğer kuş figürü marj kompozisyonunu

zenginleştirmektedir. Bu ağaç tasvirinin önüne ve arkasına ve hemen arkasındaki süngerimsi kayaç tasviri üzerine koyu kahverengi yedirilmiş renklerle oluşturulan yapraksız ve çiçeksiz ağaççık tasvirleri marj tasarımı boşluklarını değerlendirmektedir. Ayrıca bahsedilen ağaç tasvirinin zemin ile ilişkisinin olduğu konuma ve simetrik olarak iki yanına konumlandırılmış bitki tasvirleri: Hafif fırça darbeleriyle oluşturulmuş turkuaz yapraklı bir tasarım gösteren otsu bitki öbekleri, kırmızı renkli goncavari bahar çiçekleriyle tasvir edilmiştir. Bu marj kompozisyonu şimdiye kadar görülen tasarımlara göre daha da zengin bir şekilde tasvir edilmiş olması dikkat çekmektedir.

c) Figürler: Su kompozisyonu merkezine yerleştirilmiş olan kaplumbağa figürü ile sırtında oturur bir vaziyette duran maymun figürü seyahat halinde görülmektedir.

Kaplumbağa figürü: Hafif çizgisel üslupta ama realist bir yaklaşım göstermektedir. Yeşil renkli gövde tasarımı ile realist üslupta kabuk tasarımı, form ve renk birlikteliği ile siyah kontur çizgili kirli sarı renginde tasvir edilmiştir.

Kaplumbağa figürünün üzerinde oturur bir vaziyette duran maymun figürü ise: Kalıp halinde TSMK R. 1022 No. lu 26r.de gördüğümüz maymun figürünün sade bir kopyası olarak tasvir edilmiştir. Bahsedilen maymun figürünü hatırladığımızda; çeşitli ziller ve süsler ile vücudu zenginleştirilmişti ve paralel tasviri olan TSMK R. 1023, 123v.deki arkaik tasvirine nazara, başarılı bir şekilde yedirilmiş koyu kestane renginden açığa doğru bir beden tasarımında maymun figürü tasvir edilmişti.

Burada önemli nokta ise: Figürlerin jest hareketleri ve ağız konumlarıyla hikâye ile paralel bir şekilde realist bir izlemim bırakmaktadırlar.

5.2.23. TSMK R. 1022, 94r. Örnek No XLII: Yüreksiz ve Kulaksız Eşek



Envanter No: TSMK R. 1022, 94r.

Örnek No XLII: Yüreksiz ve Kulaksız Eşek.

Dönemi: Baysungur Mirza (1397-1433).

Malzeme: Aharlı kâğıt, bitkisel ve hayvansal kaynaklı doğal boyalar ve altın yaldız.

Teknik: Herat Ekolü.

Tanım: TSMK R. 1023 No. lu 123v. Örnek No: XIV'de "Maymun ile Kaplumbağa" adlı tasvirin yan hikâyesi olan bu incelenen tasvir, TSMK R. 1023 No. lu Kelile ile Dimne el yazmasında tasvir edilmemiştir. El yazmasının genelinde olduğu gibi sade lakin klasik bir üslup göze çarpmaktadır. Arka fonu oluşturan gökyüzü tasarımı sağ arka cepheye çekilmiştir. Gökyüzü kompozisyonu boşluğunu yazı sathı ile kesilmiş turkuaz gövdeli, sayfa marjında yeşil yaprakları görülen bir ağaç tasviri değerlendirmektedir. Turkuaz ve eflatun tonlarında gölgeli tasvir edilen kayaç formasyonları, açık sarımtırak renkli sade zemini çerçevelemektedir. Zeminin merkezini, sahibinden kaçmış çok süslü palan takımlı eşek figürü

ile karşısında diyalog halinde olduğu bir çakal figürü oluşturmaktadır. Nakkaş, ön cepheye genel tasarıma derinlik vermek için “*repoussoire*” tasarımında süngerimsi kayaç formasyonları eklemiştir. Ayrıca kompozisyon sola doğru taşarak marj tasarımı değerlendirilmiştir.

İnceleme

a) Fon: Gökyüzü tasarımı genel olarak ardılları gibi koyu mavi tonlarında realist bir bakış açısıyla tasvir edilmiştir. Genelde gökyüzü kompozisyonu boşluğunu değerlendiren bahar çiçekleri açmış bitki öbekleri yerine sıradanlıktan kaçmak için nakkaş, turkuaz renkli budaklı gövdeli bir ağaç tasvir etmiştir. Bu ağacın gövdesi yazı sathı ile kesilmiş yukarıdan turkuaz çerçeveli yeşil yapraklarıyla sayfa marjına taşmıştır.

b) Zemin: Üçgenvari bir kompozisyon teşkil eden sarımtırak renkli zemin tasarımını, turkuaz ve eflatun tonlarında gölgeli kayaç formasyonları çerçevelemiştir. Zemin tasarımı üzerine genel olarak çizgisel üslupta yeşil tonlarında eğreti otuvari küçük bitki öbekleri tasvir edilmiştir. Üçgenvari zemin kompozisyonunun nirengi noktasında turkuaz ve eflatun renkleriyle tasvir edilen kayaç formasyonu arasına konumlandırılmış bir bitki öbeği görülmektedir. Bu bitki öbeği ardıllarında da sıkça tasvir edildiği gibi; turkuaz sap tasarımında yeşil yapraklı, kırmızı ve turuncu çerçeveli turkuaz merkezli bahar çiçeği açmış bir şekilde tasvir edilerek sade zemini bir nebze zenginleştirmektedir.

Zemin tasarımına derinlik veren ve kompozisyonun ön cephe hattını teşkil eden süngerimsi formda, açık turkuaz ve eflatun tonlarında kayaç formasyonları tasvir edilmiştir. Bu kayaç formasyonları üzerinde; koyu kahverengi tonlarında budaklı ağaç kökü tasarımı ve aynı formu gösteren ağaççık tasviri ile bu tasarımların arasına yerleştirilen turkuaz saplı yeşil yapraklı, turuncu ve kırmızı renkleriyle tasvir edilmiş bahar çiçekleri açmış iki adet bitki öbeği bu “*repoussoire*” -ana konuyu belirginleştirmek ve derinlik etkisini güçlendirmek için kullanılmıştır- tasarımını zenginleştirmektedir.

Zemin kompozisyonu olduğu gibi sayfanın sol kısmına taşmıştır. Marj tasarımının ön cephesine turkuaz sap tasarımlı yeşil yapraklı, eflatun ve beyaz renkleriyle tasvir edilmiş bahar çiçekleri açmış bir bitki öbeği ile turkuaz gölgeli kayaç formasyonu arkasından yükselen ve marj tasarımını zenginleştiren bir ağaç tasviri görülmektedir. Bu ağaç tasviri: Budaklı koyu kahverengi gövdesi ve dallarında mükemmel yedirilmiş koyu yeşil renkli yapraklarıyla nakkaşın, kendine özgü bir tasarımını göstermektedir. Bu ağaç tasvirinin zemin ile bağlantısı olduğu konumdan yükselen bir önceki incelenen TSMK R. 1022 No. lu 92v.deki ardılı ile paralel bir şekilde form gösteren otsu bir bitki tasarımı tasvir edilmiştir. Aynı şekilde eflatun saplı bitki tasarımı hafif fırça darbeleriyle yeşilimtırak yaprak motifleri eklenmiş ve kırmızı renkli tasvir edilmiş goncavari bahar çiçekleriyle süslenmiştir.

c) Figürler: Çok süslü palan takımlı eşek figürü ile hemen karşısında diyalog halinde olduğu çakal figürü, merkezi kompozisyonu oluşturmaktadır.

Eşek figürü: Çok hafif çizgisel üslupta ama mükemmel yedirilmiş koyu kestane renk tonundan açığa doğru giden bir renk tonlamasıyla oluşturulmuş gövdesi ve beyaz tonlarında karın kısmıyla çok gerçekçi tasvir edilmiştir. Eşek figürünün palan takımı²⁸⁹ tasarımı çok süslüdür ve neredeyse saray ricali bir zatın binit hayvanı gibi bir form göstermektedir. Yıldızlı-sim palan takımı tasarımı gösteren çok süslü bir kompozisyon görmekteyiz.

Şöyle ki: Atlas hâşe bir tasarımda palanın ön köpçüğü kırmızı zemin üzerine mor rumîvari süsleme unsurları ile tasvir edilmiştir. Palanın genel tasarımı da aynı şekilde atlas hâşe tasarımda koyu yeşil zemine koyu mor kufîvari süslemeler ile tasvir edilerek oluşturulmuştur. Palan takımının göbek kayışı kordonu kırmızı çerçeveli yeşil olarak tasvir edilmekle birlikte bu kordonu altın yaldız işlemeli bir geçmeye bağlanmış göbek kayışı da kırmızı atlas hâşe tasarım göstermektedir. Palan takımının kaymasını önleyen, kırmızı çerçeveli yeşil atlas hâşe tasarımda kuyruk altı kayışı ve kayışın bağlandığı püsküllü kırmızı üzerine altın yaldız işlemeli palan takımı ögesi ile çok zengin bir tasarım oluşturulmuştur. Ayrıca eşek figürünün, kırmızı renkli başlık ip takımı ve başlığa bağlı altın yaldız renginde dizgin ipi tasvirleriyle birlikte boynunda açık eflatun kordonlu altın yaldız renkli zil tasviri ile zengin kompozisyon tamamlanmıştır.

Çakal figürü: Eşek figürünün karşısında diyalog halinde ve kalıp halinde hafif çizgisel üslupta açık kahverengi yedirilmiş postuyla tasvir edilmiştir.

Burada önemli nokta ise: Çakal figürünün ön bacağının birini ileri doğru atması ve eşek figürü ile diyalog halinde tasviriyle kompozisyona hem realizm katılmış hem de hikâye-tasvir birlikteliği yansıtılmıştır.

²⁸⁹ Süslü Semer.

5.2.24. TSMK R. 1022, 99r. Örnek No XLIII: Fare ile Kedi



Envanter No: TSMK R. 1022, 99r.

Örnek No XLIII: Fare ile Kedi.

Dönemi: Baysungur Mirza (1397-1433).

Malzeme: Aharlı kâğıt, bitkisel ve hayvansal kaynaklı doğal boyalar ve altın yaldız.

Teknik: Herat Ekolü.

Tanım: TSMK R. 1023, No. lu Kelile ile Dimne el yazmasında bu konu tasvir edilmemiştir. Bu tasvirde arka fon tasarımı görmemekteyiz. Nakkaş, TSMK R. 1022 No. lu 80r., 92v., 94r. numaralı tasvirlerde kullandığı zemin tasarımını burada kayaç formasyonu formunda zemin olarak tasvir etmiştir. Merkezi kompozisyonda yer alan ve kompozisyona kısmi bir derinlik veren “*repoussoire*” olarak tasarlanmış ön cepheyi olduğu gibi teşkil eden süngerimsi kayaç formasyonu üzerinden yükselen “*Cüneyd Nakkaş*” sitili ağaç tasvirinin bir benzerini nakkaş, dekoratif bir şekilde kompozisyona yerleştirmiştir.

Marj tasarımı burada sayfanın soluna doğru kompozisyon unsurlarıyla birlikte olduğu gibi taşmıştır. Merkezi kompozisyonu teşkil eden ağaç tasviri olduğu için nakkaş genellikle marj tasarımına yerleştirdiği ağaç tasarımını burada kullanmamıştır ve marj tasarımını sade tutmuştur. Bahsedilen merkezi kompozisyonda yer alan öğelerin çevresine yerleştirilmiş; tuzağa yakalanmış kedi ve tuzak ipini kemiren fare, fareyi kısıp almış baykuş ve gelincik figürleri ile kompozisyon tamamlanmıştır.

İnceleme

a) Fon: Bu kompozisyonda geri planda gökyüzü görünüm olarak verilmemiştir.

b) Zemin: Kompozisyonun ön cephe sathını oluşturan mora çalan eflatun renkli süngerimsi kayaç formasyonu “*repoussoire*” -ana konuyu belirginleştirmek ve derinlik etkisini güçlendirmek için kullanılmıştır- olarak kullanılmıştır. Bu tasarım kompozisyona kısmen de olsa derinlik katmıştır. Bu “*repoussoire*” tasarımı üzerine; küçük boyutlu, yeşil yapraklı ve kırmızı renkli tasvir edilmiş bahar çiçekleri açmış bitki öbekleri yerleştirilmiştir. Sadece normal boyda olan, turkuaz sap tasarımlı yeşil yapraklı, kırmızı ve turuncu renkleriyle tasvir edilmiş bahar çiçeği açmış iki bitki öbeği “*repoussoire*” tasarımını sağdan ve soldan sınırlamaktadır.

Bahsedilen “*repoussoire*” tasarımı üzerinden yükselen ve kompozisyona tamamen hâkim bir pozisyonda konumlandırılan ağaç tasviri: “*Cüneyd Nakkaş*” stili olarak otoritelerin kabul ettiği ağaç tasarımının bir benzeri olarak tasvir edilmiştir. Koyu kahverengi budaklı gövdeli ve mükemmel yedirilmiş koyu yeşil renkli muntazam yaprak kümeleri ağacın dallarını süslemektedir.

Kompozisyon öğeleri tanımlarken bahsedildiği gibi Nakkaş, TSMK R. 1022 No. lu 80r., 92v., 94r. numaralı tasvirlerde kullandığı zemin tasarımını burada kayaç formasyonu formunda zemin olarak tasvir etmiştir. Sarımtırak renkli topoğrafya izlenimi veren tasarım üzerinde çok küçük formlarda çizgisel üslupta yeşil yapraklı, kırmızı renkli tasvir edilmiş bahar çiçekleri açmış bitki öbekleri eğreti otları gibi zemini kısmen süslemektedir.

Bahsedilen zemin tasarımı sayfanın soluna doğru olduğu gibi taşmıştır. Marj tasarımını süsleyen ve sınırlayan süsleme unsurları bahsedildiği gibi; “*repoussoire*” tasarımını sınırlayan bitki öbeği arkasında yeşil yapraklı, tekil formda kırmızı renkli tasvir edilmiş bahar çiçeği açmış bitki öbeğiyle birlikte hemen arkasında turkuaz renkli sap tasarımlı koyu yeşil ve açık yeşil yapraklı, eflatun ve beyaz renkleriyle tasvir edilmiş bahar çiçeği açmış son bitki öbeği ve turkuaz gövdeli, yeşil yapraklı, turuncu ve kırmızı renkleriyle tasvir edilmiş bahar çiçeği açmış ağaççık tasviriyle marj tasarımı çizgisel üslupta yukarı doğru sınırlanmış ve kısmen de olsa zenginleştirilmiştir.

c) Figürler: Merkezi kompozisyonun sol tarafına çekilerek tasvir edilen ana figürlerden kedi: Bir ayağı kahverengi bir kazığa bağlı kırmızı renkli tuzak ipine takılmış bir vaziyette, çizgisel üslupta beyaz gövde tasarımı üzerine siyah benekli ve sarı üzerine siyah gözlü olarak tasvir edilmiştir. Diğer ana figür olan fare ise: Kırmızı renkli tuzak ipini kemirir bir vaziyette, hafif normal boydan büyük bir formda ve çizgisel üslupta gri tonlarında tasvir edilmiştir.

Kompozisyonun sağ tarafında konumlandırılan ağaç dalında tünemiş bir vaziyette olan baykuş figürü: TSMK R. 1022 No. lu 80r.de gördüğümüz baykuş figürleri ile kalıp halinde tasvir edilmiştir. Çizgisel üslupta siyah tüy ayrımlarıyla beyaz gövdeli, aynı tasarımda açık kahverengi kanatlı ve sırt tasarımı tasvir edilmiştir. Ayrıca baykuş figürünün baş tasarımına dikkat edildiğinde, aynı şekilde kanat ve sırt tasarımı renginde tasvir edilmiştir. Yalnız gaga ve çizgisel üslupta göz tasarımları ve pençeleri altın yıldız ile renklendirilmiştir. Gelincik figürü ise: Baykuş figürünün tünediği dal ile “*repoussoire*” tasarımı arasında kalmış zemin boşluğuna yerleştirilmiş bir vaziyette, çizgisel üslupta gri tonlarında realist bir şekilde tasvir edilmiştir.

Burada önemli nokta ise: Nakkaşın, matematiksel simetri kompozisyon algısıyla üslup içerisinde bile olsa kendi tarzını ortaya koymaktadır. Şöyle ki: Dokuz parça ağaç tasviri yaprakları ile dokuz parça “*repoussoire*” tasarımı ve dört figür ve dört gelişmiş bitki öbekleri gibi örnekleyebiliriz.

5.2.25. TSMK R. 1022, 140v. Örnek No XLIV: Seyyah ile Kuyumcu



Envanter No: TSMK R. 1022, 140v.

Örnek No XLIV: Seyyah ile Kuyumcu.

Dönemi: Baysungur Mirza (1397-1433).

Malzeme: Aharlı kâğıt, bitkisel ve hayvansal kaynaklı doğal boyalar ve altın yaldız.

Teknik: Herat Ekolü.

Tanım: TSMK R. 1022, No. lu Kelile ile Dimne el yazmasının son tasviri olan bu eser, TSMK R. 1023, No. lu Kelile ile Dimne el yazmasında tasvir edilmemiştir. Celâirli üslubundan sindirilmiş bir şekilde, sade bir formda altın yaldız renginde gökyüzü tasarımı oluşturulmuştur. Dikine gelişen kompozisyonun zemin tasarımı üslup özelliklerini yansıtan zengin renk skalasında; eflatun ve tonları, açık pembe, turkuaz ve tonlarında gölgeli süngerimsi kayaç formasyonları oluşturmaktadır.

Kompozisyonun ön sathını oluşturan kuyu kesiti içerisinde kuyumcu figürü ve tasvir kurallarına göre arkasında ama yukarısında olarak gördüğümüz ellerinde ip ile seyyah figürü el yazmasının son insan figürleri olarak tasvir edilmişlerdir. Seyyahın sağ yanında üçlü bir kompozisyon oluşturan ve dikine gelişen kompozisyonda önden arkaya doğru yılan, pars ve maymun figürleri ile kompozisyon tamamlanmıştır.

İnceleme

a) Fon: Celâirli ekolünden sindirilmiş bir şekilde kullanılan altın yaldız rengine sade gökyüzü tasarımı arka fonu teşkil etmektedir. Ardıllarında sıkça gördüğümüz gökyüzü boşluğunu değerlendiren bahar çiçeği açmış bitki öbeklerine burada yer verilmemiştir.

b) Zemin: Dikine gelişen kompozisyonda tamamen engebeli bir kayaç topoğrafyası kuyu kesitini çevrelemektedir. Kompozisyonun ön sathını oluşturan kuyu kesiti turkuaz gölgeli süngerimsi kayaç formasyonları ile tasvir edilmiştir. Kuyu kesitini çevreleyen süngerimsi formda; eflatun ve tonlarında, açık pembe, turkuaz ve tonlarında gölgeli renklerle tasvir edilmiş parça parça bir şekilde form gösteren kayaç formasyonları engebeli bir topoğrafya formunda zemini oluşturmaktadır.

Ardıllarında gördüğümüz gibi bahar çiçekleri açmış bitki öbekleriyle süslü zemin tasvirlerine nazara, burada üslubun zengin renk skalasını gösteren süngerimsi kayaç formasyonları ile oluşturulan zemine; kahverengi gövdeli, küçük boyutlu yeşil yapraklı dört adet ağaççık tasviri serpiştirilmiştir. Kuyunun solundaki ağaççık tasvirinin ise sadece yeşil yaprakları görülmektedir.

c) Figürler: Kuyu kesitinin içinde tasvir edilen kuyumcu figürü: İki elini yukarı kaldırmış vaziyette seyyah figürünün sarkıttığı ipe uzanmaktadır. Mavi serpuşlu beyaz sarığı ve sakallı simasıyla kalıp halinde tasvir edilmiştir. Figürün üzerinde ise altın yaldız süslü kırmızı renkli kalıp halinde sade bir kaftan ve mavi renkli kuşağı ile tasvir tamamlanmıştır.

Kuyu kesitinin tepesinde yer alan ve çok başarılı tasvir edilmiş bir vücut anatomisi gösteren seyyah figürü: Gerçekten de elindeki beyaz renkli bir iple kuyumcu figürünü çekmeye hazır bir vaziyet aldığını göstermektedir. Kırmızı serpuşlu beyaz sarıklı ve sakallı simasıyla kalıp halinde tasvir edilmiştir. Figürün üzerinde ise beyaz astarlı, altın yaldız süslü mavi renkli kalıp halinde sade bir kaftan ve kırmızı renkli kuşağı ile tasvir tamamlanmıştır. Ayrıca seyyah figürünün ayaklarındaki deri rengine çarık tasvirleri TSMK R. 1022 No. lu 79v.deki figürleri hatırlatmaktadır.

Seyyah figürünün sağ yanında konumlandırılmış olan dikine gelişen kompozisyonda üçlü bir grup oluşturan hayvan figürlerinden hafif çizgisel üslupta ama realist bakış açısıyla tasvir edilen yılan figürü: TSMK R. 1022 No. lu 35v.deki kalıbına göre daha özenli ve açık

yeşilden koyu yeşile geçen renk tonlarında kıvrılmış gövdesi ve çizgisel pul ayrıntılarıyla tasvir edilmiştir.

Yılan figürünün hemen arkasında çizgisel üslupta tasvir edilmiş olan yeşile çalan koyu turkuaz renginde hikâye göre pars figürü: Nakkaşın çizgisel üslupta tasvir ettiği TSMK R. 1022 No. lu 27r., 31r., 44r. ve 47v.deki tasvir kompozisyonlarında gördüğümüz aslan figürü kalıbını göstermektedir. Ama 47v.deki aslan figürü bunlardan ayrı tutulması gerekmektedir çünkü nakkaşın el yazmasındaki son tasvir ettiği aslan figürü olduğu için 47v.de daha özenli bir çalışma görmekteyiz.

Çizgisel bir üslupta lakin realist bir anlayışla açık kahverengi tonlarında tasvir edilmiş olan maymun figürü ise: TSMK R. 1022 No. lu 25r.deki süslü maymun figürü ile 92v.deki yedirilmiş koyu kestane renginde gövdeli maymun figürüne nazara çok arkaik kalmıştır. Lakin figürün jest hareketlerinden sanki seyyah figürüne, kuyumcu figürünün hayırsız bir kişi olduğunu ve onun iyiliği hak etmediğini iletmesiyle maymun figürünü nakkaş: D. E. Lorey'in "*Patetik Üslup*"²⁹⁰ olarak nitelendirdiği *-olayın psikolojik yönünü yansıtan üslup anlayışı-* bir anlayışla kompozisyonu tamamlamıştır.

Burada önemli nokta ise: Muhtemelen son çalışmasında nakkaşın, zemin tasarımını ardıllarına göre sade tutması, tamamen üslup özelliği olan süngerimsi formda kayaç formasyonlarını ve zengin renk skalasını vurgulamak istemesinden gelmektedir.

²⁹⁰ Lorey, 1935: 27-39.

ALTINCI BÖLÜM DEĞERLENDİRME

6.1. İncelenen Tasvirli El Yazmaların Paralel veya Yakın Kompozisyon Kurgusu Olan ve Olmayan Tasvirlerinin Tablosu

Tasvirli el yazması çalışmaları sırasında eseri istinsah eden hattat, nakkaş ve cetvelkeşler ile toplantı yapıldıktan sonra hangi sahnelerin canlandırılacağı konusunda tartışılır ve ona göre el yazmasında yer ayrılırdı. Bu yüzden her el yazmasının kendi içinde özel bir yeri vardır. Lakin daha önceki örnekler bu seçimi etkilediği de aşikârdır, aşağıda görüleceği üzere Selçuklu'dan Osmanlı'ya aynı kompozisyonlar tasvir edilmiştir.

Yalnız incelenen TSMK R. 1023 No. lu Şiraz ekolü Kelile ile Dimne ile TSMK R. 1022 No. lu Herat ekolü Kelile ile Dimne el yazmalarında canlandırılan sahneler arasında çok fark görülmektedir.

<i>Tasvir Listesi</i>	<i>TSMK R. 1023 No. lu Kelile ile Dimne</i>	<i>TSMK R. 1022 No. lu Kelile ile Dimne</i>
<i>Sunuş-Takdim Sayfası Tasviri</i>	Yok	Var
<i>Hırsızların Elebaşının Zengin Bir Adamın Konağına Girip Yakalanması</i>	Yok	Var
<i>Kızgın Deveden Kaçan Adam</i>	Yok	Var
<i>Kelile ile Dimne Ormanda</i>	Yok	Var
<i>a)Maymun ile Dülger</i>	Var	Var
<i>b)Dimne Ormanlar Hükümdarı Aslanın Huzurunda</i>	Var	Var
<i>Tilki ile Davul</i>	Yok	Var
<i>Şetrebe ile Dimne</i>	Yok	Var
<i>Şetrebe ile Dimne Ormanlar Hükümdarı Aslanın Huzurunda</i>	Yok	Var
<i>İnatçı Keçilerin Dövüşü</i>	Var	Yok
<i>Zahitin Eskici Bir Adamın Evinde Misafir Olması</i>	Yok	Var
<i>c)Zayıf Bir Karganın Oyun Yaparak Yılanın Hakkından Gelmesi</i>	Var	Var
<i>Ay'ın Sudaki Aksini Balık Zanneden Ördek</i>	Var	Yok
<i>Aslanın Fil ile Karşılaşması ve Hezimete Uğraması</i>	Var	Yok

Tasvir Listesi	TSMK R. 1023 No. lu Kelile ile Dimne	TSMK R. 1022 No. lu Kelile ile Dimne
<i>Üç Çıkarıcı Dostun Ağız Birliği Yaparak Aslanı Kandırıp Deveyi Helake Uğratması</i>	Yok	Var
ç)Kazların Taşdığı Kaplumbağa	Var	Var
d)Ormanlar Hükümdarı Aslan ile Şetrebe'nin Boğuşması	Var	Var
<i>Hilekâr ile Budala</i>	Yok	Var
e)Revzebe Adlı Çakalın Tutsak Dimne'yi Ziyareti ve Kelile'nin Öldüğünü Haber Vermesi	Var	Var
f)Karga ile Fare	Var	Var
g)Açgözlü Kurdun Sonu	Var	Var
ğ)Elçi Tavşan ve Fillerin Kralının Sözde Ay Pınarı'nda Görüşmeleri	Var	Var
<i>Kedinin Hâkimliğini Kabul Eden Tavşan ile Kekliğin Hali</i>	Var	Yok
<i>Zahit Bir Adamın Elinden Hile ile Kurbanlık Koçunun Alınması</i>	Yok	Var
<i>Kargalar Hükümdarının Beşinci Veziri Baykuşlar Hükümdarı Huzurunda</i>	Yok	Var
h)Maymun ile Kaplumbağa	Var	Var
<i>Yüreksiz ve Kulaksız Eşek</i>	Yok	Var
<i>Fare ile Kedi</i>	Yok	Var
<i>Kral ile Kuş</i>	Var	Yok
<i>Gül Adlı Kız ile Kocakarı Anası</i>	Var	Yok
<i>Aslan ile Çakal</i>	Var	Yok
<i>Serçenin Yürüyüşüne Özenen Karga</i>	Var	Yok
<i>Seyyah ile Kuyumcu</i>	Yok	Var
<i>Şehzade ile Arkadaşları (Taht Sahnesi)</i>	Var	Yok

19 adet tasviri bulunan TSMK R. 1023 No. lu Şiraz ekolü Kelile ile Dimne el yazmasının dokuz adet Herat ekolü el yazmasından farklı konular içeren tasvir çalışmaları vardır. 25 adet tasviri bulunan TSMK R. 1022 No. lu Herat ekolü Kelile ile Dimne el yazmasının Şiraz ekolü el yazmasından farklı konular içeren 15 adet tasvir çalışmasıyla klasik

Herat ekolünde özel bir yeri vardır. Bu iki el yazmasının onar adet paralel veya yakın kompozisyon kurgusu olan örnekleri vardır.

6.2. İncelenen Tasvirli El Yazmaların Paralel veya Yakın Kompozisyon Örneklerinin Hikâye-Tasvir İlişkisi

a) Şiraz ekolü TSMK R. 1023 No. lu 35v. “*Maymun ile Dülger*” ile Herat ekolü TSMK R. 1022 No. lu 26r. “*Maymun ile Dülger*” adlı paralel tasvir kompozisyonları.

Şiraz ekolü TSMK R. 1023 No. lu 35v.de sadece bindiği keresteyi kesen maymun figürü ile elinde sopasıyla ona doğru koşan dülger figürünün yer aldığı sade bir kompozisyon görülmektedir. Herat ekolü TSMK R. 1022 No. lu 26r.de ise neredeyse ekol farklılıkları göz ardı edildiğinde, Şiraz ekolü TSMK R. 1023 No. lu, 35v.deki tasvir ile aynıdır. Burada bindiği keresteyi kesen maymun figürü daha realist bir tarzda tasvir edilmiştir. Kompozisyonun insan figürü de ardılı gibi Moğol tip göstermektedir ama figürün ten rengi, yüz siması ve sakallarının tasvir edilişi çok başarılıdır.

b) Şiraz ekolü TSMK R. 1023 No. lu 34v. “*Kelile ile Dimne’nin Ormanlar Hükümdarı Aslanla Görüşmesi*” ile Herat ekolü TSMK R. 1022 No. lu 27r. “*Dimne Ormanlar Hükümdarı Aslanın Huzurunda*” adlı konunun paralel bir benzeri olarak tasvir edilmiş olan kompozisyonlar.

Şiraz ekolü TSMK R. 1023 No. lu 34v.de merkezde hükümdar aslan figürü ve solda hikâyenin kahramanları olan Kelile ile Dimne figürleri ile kompozisyon tamamlanmıştır. Herat ekolü TSMK R. 1022 No. lu 27r.de ise Şiraz ekolü TSMK R. 1023, No. lu 34v. sahnesinin paralel hikâyesinin bir benzeri olarak bu sahnede Kelile’den öğütler dinleyen ama yine de yapacağı işten geri kalmayan Dimne figürünün ormanlar hükümdarı aslan figürü ile görüşmesi tasvir edilmiştir.

c) Şiraz ekolü TSMK R. 1023 No. lu 45v. “*Zayıf Bir Karganın Oyun Yaparak Yılanın Hakkından Gelmesi*” ile Herat ekolü TSMK R. 1022 No. lu 35v. “*Zayıf Bir Kuşun Oyun Yaparak Yılanın Hakkından Gelmesi*” adlı paralel tasvir kompozisyonları.

Şiraz ekolü TSMK R. 1023 No. lu 45v.de hikâyede anlatılan bir dağ tepesindeki ağaç kompozisyonu sağlanması için boş gökyüzü tercih edilmiştir. Genellikle Timurî Dönem’de tercih edilen yilankavi kıvrılan gövdeli ağaç tasviri burada hikâyeye uygun olarak yılan figürünün dolanıp çıkabilmesi veya nakkaşın yılan formunu daha sağlıklı gösterebilme kaygısı yüzünden düz bir formda tasvir edilmiştir. Hikâye el yazmasından el yazmasına farklı ellerde istinsah edildiği ve farklı nakkaşlar tarafından süslediği için felsefi anlamı aynı olsa da küçük farklılıklar vardır. Yılan figürünün, yumurta tasvirlerini yutması veya yeni çıkan

yavru figürleri yutması gibi bu el yazmasında da bu tarz kendine özgü yaklaşımlar vardır. Herat ekolü TSMK R. 1022 No. lu 35v.de ise Herat ekolü tasvir sanatının özelliklerini başarılı bir şekilde gösteren bu kompozisyon da tasvir kurallarına göre sağ arka cephede piramidal bir grup meydana getiren figür kümesiyle beraber merkezi kompozisyonu oluşturan üçlü bir grup meydana getiren eli değnekli figür, yılan ve erkek kuş figürleri görülmektedir. Ayrıca hikâyede karga geçtiği halde nakkaş burada kendine özgü bir kuş tasarımı tasvir etmiştir. Aynı kuş tasarımı Herat Ekolü TSMK R. 1022, 44r. “*Üç Çıkarıcı Dostun Ağız Birliği Yaparak Aslanı Kandırıp Deveyi Helake Uğratması*” sahnesinde de aynen tasvir edilmiştir.

ç) Şiraz ekolü TSMK R. 1023 No. lu 60r. “*Kazların Taşıdığı Kaplumbağa*” ile Herat ekolü TSMK R. 1022 No. lu 45r. “*Kazların Taşıdığı Kaplumbağa*” adlı paralel tasvir kompozisyonları.

Şiraz ekolü TSMK R. 1023 No. lu 60r.de tasvirin üst yarısında sadece değneğe asılı kaplumbağa figürünü taşıyan iki adet kaz figürü tasvir edilmiştir. Bu tasvir TSMK R. 1023 No. lu Şiraz ekolü Kelile ile Dimne el yazmasının en sade tasviri olması açısından önemlidir. Herat ekolü TSMK R. 1022 No. lu 45r.de ise piramidal bir grup meydana getiren sol köşedeki figür grubu kompozisyonu zenginleştirmektedir, aynı kompozisyon şemasını Tahran’da sergilenen Şahnâme yazmasında da görmemiz nakkaşın bu iki el yazmasında çalıştığını gösteren belge niteliğindedir. Altın yıldız gökyüzünde iki adet kaz figürü ve değneğe asılı kaplumbağa figürü ile kompozisyon tamamlanmıştır.

d) Şiraz ekolü TSMK R. 1023 No. lu 61r. “*Ormanlar Hükümdarı Aslan ile Şetrebe’nin Boğuşması*” ile Herat ekolü TSMK R. 1022 No. lu 47v. “*Ormanlar Hükümdarı Aslan ile Şetrebe’nin Boğuşması*” adlı paralel tasvir kompozisyonları.

Şiraz ekolü TSMK R. 1023 No. lu 61r.de sade ve hikâyeci bir üslup gösteren bu sahnede; kompozisyonun sağında aslan ile öküz figürlerinin boğuşması gösterilmiştir, solda ise Kelile ve Dimne figürleri bu olayı izler vaziyette gösterilerek kompozisyon tamamlanmıştır. Herat ekolü TSMK R. 1022 No. lu 47v.de ise klasik Herat üslubunun tüm öğeleri kompozisyonu süslemektedir. Kompozisyonun merkezini teşkil eden figürler ise; sırt üstü düşürülmüş öküz figürünün üzerine çullanmış bir vaziyette görülen ve incelenen el yazmasının en başarılı tasvir edilmiş olan aslan figürüyle beraber, seyirciyi bu boğuşma sahnesine ileten sağda ve solda konumlandırılmış Kelile ve Dimne figürleri ile kompozisyon tamamlanmıştır.

e) Şiraz ekolü TSMK R. 1023 No. lu 74r. “*Aslanın Anası Dimne’nin Durumunu Hükümdar Aslana Bildirmesi ve Revzebe Adlı Çakalın Dimne’ye Kelile’nin Öldüğünü Haber Vermesi*” ile Herat ekolü TSMK R. 1022 No. lu 56r. “*Revzebe Adlı Çakalın Tutsak Dimne’yi Ziyareti*

ve *Kelile'nin Öldüğünü Haber Vermesi*" adlı konunun paralel bir benzeri olarak tasvir edilmiş olan kompozisyonlar.

Şiraz ekolü TSMK R. 1023 No. lu 74r.de hikâyeyi nakkaşın yorumlamasını gösteren en güzel örneği olan bu tasvirde görülen tek sahnede zincirleme devam eden hikâyelerin en can alıcı konularına değinilmiştir. Tasvir kurallarına göre üst sahnede diyalog halinde hükümdar aslan ve aslanın anası figürleri tasvir edilmiştir. Alt sahnede ise Dimne figürüne, Kelile'nin öldüğü haberini bildiren Revzebe adlı çakal figürü tasvir edilerek kompozisyon tamamlanmıştır. Herat ekolü TSMK R. 1022 No. lu 56r.de ise Dimne'nin suçu araştırılırken tutsak tutulduğu bölüm aktarılmış ve bu el yazmasındaki kompozisyona göre Kelile'nin arkadaşı olan Revzebe adlı çakal figürü Dimne figürünün tutsak olduğu yere gelerek Kelile'nin öldüğü haberini vermesi tasvir edilmiştir. Önceki el yazmasında ikili hikâye kompozisyonu yansıtılırken burada ayrı bir kompozisyonda ve Herat ekolü farkıyla sade ama zengin doğa tasarımıyla kompozisyon tamamlanmıştır.

f) Şiraz ekolü TSMK R. 1023 No. lu 81r. "*Güvercinleri Düştüğü Ağdan Kurtaran Fare ve Bu olaya Şahit Olup Fare ile Dost Olmak İsteyen Karga*" ile Herat ekolü TSMK R. 1022 No. lu 62r. "*Karga ile Fare*" adlı konunun paralel bir benzeri olarak tasvir edilmiş olan kompozisyonlar.

Şiraz ekolü TSMK R. 1023 No. lu 81r.de sahnenin solunda ağ içinde güvercin figürleri tasvir edilmiştir. İfadeyi arttırmak için normal boydan biraz daha büyük bir fare figürü ağ kemiriyorken ki hali görülmektedir. Sahnenin zengin dekoratif manzarasını taçlandıran yılan kavi kıvrılmış gövdeli, bahar çiçekleri açmış ağaç tasviri ve hemen üzerinde karga figürü ile kompozisyon tamamlanmıştır. Herat ekolü TSMK R. 1022 No. lu 62r.de ise nakkaş bu sahnede bahsedilen hikâyenin bir benzeri olarak güvercinleri düştüğü ağdan kurtarıp tekrar deliğine giren fare figürünün, karga figürü ile olan sohbeti aktarılmıştır. Ayrıca el yazmasında "*Karga ile Fare*" misali anlatılırken nakkaş tasvire; Herat üslubu kayaç formasyonları, zengin doğa tasvirleri, çeşitli hayvan figürleri ve arka fona tasvir ettiği Çinli cariyeye ile aşığı figürlerini yerleştirerek kendine özgü ve zengin bir doğa kompozisyonu yaratmıştır. Ayrıca bahsedildiği gibi "*Bağdad Hükümdarı ile Çinli Cariye*" adlı bir misali "*Aslan ile Çakal*" bölümünde ayrı bir hikâye olarak geçse de tasviri yapılmamıştır. Burada görülen benzer kompozisyon sadece arka fonu zenginleştiren unsurlar olarak tasvir edilmiştir.

g) Şiraz ekolü TSMK R. 1023 No. lu 86r. "*Açgözlü Kurdun Sonu*" ile Herat ekolü TSMK R. 1022 No. lu 66v. "*Açgözlü Kurdun Sonu*" adlı paralel tasvir kompozisyonları.

Şiraz ekolü TSMK R. 1023 No. lu 86r.de hikâyede anlatılan sonu yerine; tasvir kurallarına göre en önde açgözlü kurdu, arkasında ölü vaziyette talihsiz avcı ve en arkada ise

yine ölü bir vaziyette yaban domuzu figürleri ile kompozisyon tamamlanmıştır. Herat ekolü TSMK R. 1022 No. lu 66v.de ise Herat ekolü tasvir sanatının özelliklerini başarılı bir şekilde gösteren bu kompozisyon da hikâyenin kahramanları olan; talihsiz avcı, yaban domuzu, geyik ve açgözlü kurt figürleri ölü bir vaziyette ama akan kanlarıyla realist bir üslupla kompozisyon tamamlanmıştır. Nakkaş, hikâye ile paralel olarak gördüğümüz en başarılı kompozisyonu sade ama Herat üslubunun klasik çizgisinde kendine özgü denemeleriyle tamamlamıştır.

ğ) Şiraz ekolü TSMK R. 1023 No. lu 103v. “*Elçi Tavşan ve Fillerin Kralının Sözde Ay Pınarı’nda Görüşmeleri*” ile Herat ekolü TSMK R. 1022 No. lu 77r. “*Elçi Tavşan ve Fillerin Kralının Sözde Ay Pınarı’nda Görüşmeleri*” adlı paralel tasvir kompozisyonları.

Şiraz ekolü TSMK R. 1023 No. lu 103v.de sağda Şiraz ekolü TSMK R. 1023 No. lu 57r.de gördüğümüz aynı kalıp halinde fil figürü ile solda sağ ayağı çerçeve dışına çıkmış tavşan figürüyle kompozisyon tamamlanmıştır. Herat ekolü TSMK R. 1022 No. lu 77r.de ise Şiraz ekolü TSMK R. 1023 No. lu 57r. ile 103v.’deki tasvirlerde arkaik olarak tasvir edilen fil figürlerinin burada zengin saçaklı zînpûş tasarımlı olarak en önde ikili sağa bakar vaziyette arkada sola bakar vaziyette dört adet fil figürü merkezi kompozisyonu da aşarak neredeyse tüm kompozisyonu teşkil etmektedir. Fil figürlerini çepeçevre saran tavşan figürleri ile hikâye kompozisyonu vurgulanmıştır.

h) Şiraz ekolü TSMK R. 1023 No. lu 123v. “*Maymun ile Kaplumbağa*” ile Herat ekolü TSMK R. 1022 No. lu 92v. “*Maymun ile Kaplumbağa*” adlı paralel tasvir kompozisyonları.

Şiraz ekolü TSMK R. 1023 No. lu 123v.de nakkaş, hikâyeyi tam anlamıyla ifade etmek için kompozisyonu sadece su tasarımı üzerine kurgulamıştır. Merkezde ise erkek kaplumbağa figürü ve sırtında oturur bir vaziyette olan maymun figürü ile kompozisyon tamamlanmıştır. Herat ekolü TSMK R. 1022 No. lu 92v.de ise Şiraz ekolü TSMK R. 1023 No. lu 123v.de çok arkaik bir şekilde tasvir edilen sahne burada klasik Herat üslubu kompozisyon anlayışıyla zenginleştirilmiştir. Zemin hikâyeye paralel olarak merkezi kompozisyonun neredeyse tamamına hâkim olan su tasarımına ayrılmıştır. Bu tasarımın üzerinde hikâyenin kahramanları olan kaplumbağa ile maymun figürleri görülmektedir. Burada önemli nokta ise: Nakkaş sadelikten kaçmak için figürlerin üzerine Çin bulutu motifi yerleştirmiştir ve şu ana kadar gördüğümüz en zengin marj tasarımı bu sahnede tasvir edilmiştir.

Yönlendirici olan unsurların daha sağlıklı anlaşılabilmesi için burada ilgili tasvirlerin hikâye-tasvir ilişkisi değerlendirildi. Bu sayede aşağıda verilen benzer tasvirlerde, üslup farklılıkları değerlendirmesi daha iyi anlaşılacaktır.

6.3. İncelenen Tasvirli El Yazmaların Paralel veya Yakın Kompozisyon Örneklerinin Üslup Farklılıkları İncelemesi ve Karşılaştırılması

a) Maymun ile Dülger

Muzafferî Dönemi örneği olan Kelile ile Dimne (Paris Bibliothèque Nationale Fonds. Pers. 377) numaralı el yazmasındaki ilgili tasvir: Diğer bahsedilecek olan örnekler ile aynı hikâye-tasvir birlikteliği göstermektedir. Burada açık hava dekoru içinde gösterilen sahnede ağaç kesme eşiği üzerindeki kereste tasviri üzerinde çizgisel üslupta maymun figürü ve hemen karşısında daha çok Selçuklu tipi gösteren dolgun oval suratlı dülger figürü dikkat çekmektedir²⁹¹.



Paris Bibliothèque Nationale Fonds. Pers. 377



TSMK R. 1023, 35v.

(TSMK R. 1023 No. lu 35v.)deki ilgili tasvirde ise: En dikkat çeken taraf, dülger figüründe S. Walzer'in de işaret ettiği gibi fark edilen Moğol tiptir²⁹². Sade kompozisyon öğeleri ile oluşturulmuş olan küçük boyutlu bu tasvirde sadelik ve anlatımdaki

samimiyet dikkat çekmektedir.

(TSMK R. 1022 No. lu 26r.)deki ilgili tasvirde ise: Arka fon ve zemin tasarımı Baysungur Mirza Dönemi klasik Herat üslubu ile teşkil edilerek Muzafferî ve Şiraz örneğinden ayrılmaktadır. Lakin sahnede neredeyse ekol farklılıkları göz ardı edildiğinde (TSMK R. 1023 No. lu 35v.) ile aynıdır. Burada bindiği keresteyi kesen maymun figürü daha realist tarzda tasvir edilmiştir. Kompozisyonun insan figürüne baktığımızda ise daha realist bir tarzda tasvir edilse de ardılı gibi Moğol tip göstermesi ekoller



TSMK R. 1022, 26r.

²⁹¹ Walzer, 1969: 70-71.

²⁹² Walzer, 1969: 48-84.

arası teknik aktarımının yanında kopya unsurunun da söz konusu olduğunu göstermektedir. (TSMK H. 362) numaralı el yazmasındaki ilgili tasvir ise: Ardılı olan (TSMK R. 1022 No. lu 26r.)deki paralel örneği ile tıpatıp benzerdir. Çünkü aynı atölyede ve bir yıl arayla tasvir edilmiştir. Lakin (TSMK R. 1022) numaralı el yazmasındaki tasvirlerin şahane renklerine ve düzenli kompozisyonlarına rağmen figürler donuk kalmaktadır. (TSMK H. 362) numaralı el yazmasındaki tasvirler ise daha zarif ve ince figürlerin bir janr havası içinde samimi ilişkisi bir önceki el yazmasının kasvetine göre çok farklıdır²⁹³.

b) Dimne Ormanlar Hükümdarı Aslanın Huzurunda



Paris Bibliothèque Nationale Arabe 3465 49v.

numaralı el yazmasındaki ilgili tasvirde ise: Hikâye-tasvir birlikteliği gösteren bu eser de ardılları gibi merkezi kompozisyonda aslan figürü ve karşısında Dimne figürü ile tasvir tamamlanmıştır. Burada önemli nokta ise: Kompozisyonun olduğu gibi sol kısımdan marja taşması ve marj tasarımının Çin stili bir ağaç tasviri ile zenginleştirilmiş olması dikkat çeker²⁹⁵.

Selçuklu Dönemi örneği olan Kelile ile Dimne (Paris Bibliothèque Nationale Arabe 3465 49v.)deki ilgili tasvir: Görüldüğü üzere çerçevesiz olup sadece alt satıhta bir zemin çizgisi bulunur. Tamamen çizgisel üslupta olan aslan ve Dimne figürleri merkezi kompozisyonda karşılıklı tasvir edilmiştir. Kompozisyonu stilize çiçekler ve bitki tasvirleri çerçeveler. Buradaki canlılık ve ifade zenginliği diğer örneklerde de kendini gösterecektir²⁹⁴.

Muzafferî Dönemi örneği olan Kelile ile Dimne (Paris Bibliothèque Nationale Fonds. Pers. 377)



Paris Bibliothèque Nationale Fonds. Pers. 377

²⁹³ Robinson, 1970: 1-10.

²⁹⁴ Ettinghausen, 1962: 61-62.

²⁹⁵ Walzer, 1969: 68-69.



TSMK R. 1023, 34v.

(TSMK R. 1023 No. lu 34v.)deki ilgili tasvirde ise: Hikâye-tasvir birlikteliği gösteren küçük boyutlu bu tasvirde; sadelik, anlatımdaki samimiyet, manzaradaki son derece sade üslup anlayışı ve ufuk hattının yüksek oluşu dikkat çekmektedir. Bu örneğin kendinden önceki Şiraz-Muzafferî Devri tasvirleriyle büyük

benzerlik göstermesi üslup kökenini göstermektedir²⁹⁶.

(TSMK R. 1022 No. lu 27r.)deki ilgili tasvirde ise: Hafif sola kaymış arka fonu oluşturan gökyüzü ve bu kompozisyonu tamamlayan “*Cüneyd Nakkaş*” üslubunu teşkil eden dilimli siluet oluşturan ağaç tasviri, dönem özelliğinin imzası gibi yerini almıştır. Gölgeyi kayaç formasyonları ile sınırlanmış zemine irili ufaklı kayaç parçaları ve öbekler halinde yerleştirilen bahar çiçekleri açmış bitkilerle tasvirin arka fon ve zemin kompozisyonu klasik Herat üslubunda tamamlanarak bahsedilen diğer örneklerden ayrılmaktadır. Ayrıca aşağıda görülen soldan sağa doğru Kelile ile Dimne figürlerinin evrimi dikkat çekicidir.



TSMK R. 1022, 27r.

Bibl. Nat. Arabe, 3465, 49v. Ayrıntı



Bibl. Nat. Fonds. Pers. 377 Ayrıntı



TSMK R. 1023, 34v. Ayrıntı

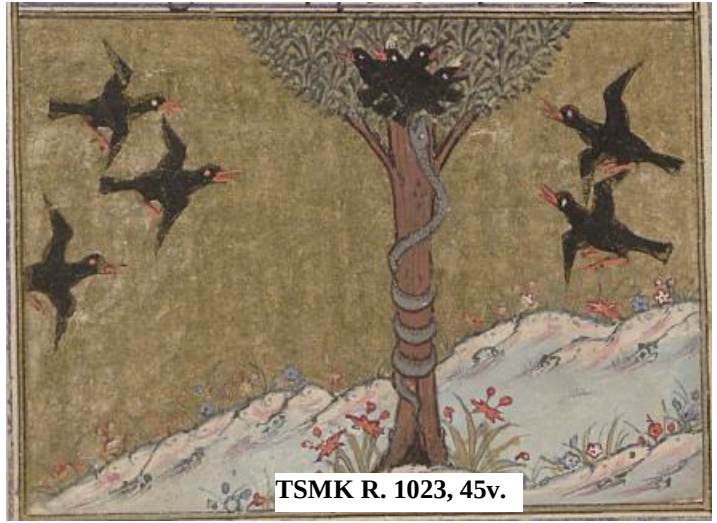
TSMK R. 1022, 27r. Ayrıntı



²⁹⁶ Walzer, 1969: 48-84.

c) Zayıf Bir Karganın Oyun Yaparak Yılanın Hakkından Gelmesi

(TSMK R. 1023 No. lu 45v.)deki ilgili tasvirde ardıllarında da gördüğümüz gibi: İlhanlı üslubunu hatırlatan doğa motiflerinin biraz daha zengin bir şekilde, bitki ve çiçeklerle kompozisyon süslenmiştir. Sadece merkezi konumdaki ağaç tasviri ve sol cephedeki karga figürünün çerçeve ile kesilmesi dikkat çekmektedir.



TSMK R. 1023, 45v.

(TSMK R. 1022 No. lu 35v.)deki ilgili tasvirde ise: Baysungur Mirza Dönemi Herat ekolü tasvir sanatı özelliklerini başarılı bir şekilde gösteren bu tasvirde, sağ arka cephede piramidal bir grup meydana getiren figür kümesi tasarımını



TSMK R. 1022, 35v.

bir grup meydana getiren figür kümesi tasarımını Tahran'da sergilenen Şahnâme yazmasında da görmemiz nakkaşın bu iki el yazmasında çalıştığını göstermektedir. Sol arka cepheye çekilmiş gökyüzü tasarımı ve gölgeli kayaç formasyonu ile beraber zemin sınırlandırılmaktadır. Zemine; bahar çiçekleri açmış bitki öbekleri, topoğrafya etkisini güçlendiren eğreti otları ve kayaç parçaları ile zemin kompozisyonu oluşturulmuştur. Nakkaş, çerçeve ile kesilen ağaç tasvirini yukarıda sayfa sathı üzerinden devam ettirerek sayfa marj kompozisyon ekol unsurlarını vurgulamıştır. Böylece, dönemin üslup özellikleri çok başarılı bir şekilde gösterilerek bu tasvir diğer örneklerden tamamen ayrılmaktadır.

Ayrıca ayrıntıda görülen bu kuş tasarımını

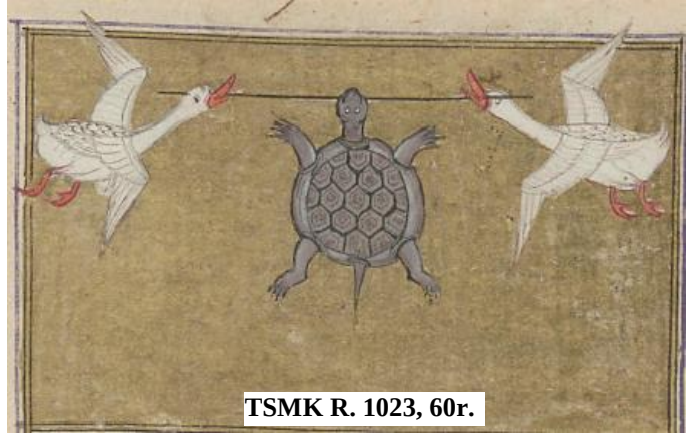


TSMK R. 1022, 35v. Ayrıntı

(TSMK R. 1022 No. lu 44r.) “Üç Çıkarıcı Dostun Ağız Birliği Yaparak Aslanı Kandırıp Deveyi Helake Uğratması” sahnesinde de aynen tasvir edilmesi dikkat çekmektedir.

ç) Kazların Taşıdığı Kaplumbağa

(TSMK R. 1023 No. lu 60r.)deki ilgili tasvirde: Bütün manzara elemanları yerini altın yaldız bir fona bırakmıştır ve tasvirin üst yarısında sadece değnek tasvirine asılı bir vaziyette olan kaplumbağa figürünü taşıyan iki adet kaz figürü tasvir edilmiştir. Bu tasvir (TSMK R. 1023) numaralı Kelile ile Dimne el yazmasının en sade tasviri olması sebebiyle önemlidir.



TSMK R. 1023, 60r.



TSMK R. 1022, 45r.

(TSMK R. 1022 No. lu 45r.)deki ilgili tasvirde ise: Genellikle arka fonda tasvir edilen ırmak tasviri burada kompozisyonun önüne alınmıştır. Kompozisyon sayfa marjının sola ve yukarı doğru taşmasıyla ekol unsurlarını göstererek diğer örneklerden ayrılmaktadır. Piramidal bir grup meydana getiren sol köşedeki figür grubu dikkat çekmektedir. Aynı kompozisyon şemasını Tahran'da sergilenen Şahnâme yazmasında da görmemiz nakkaşın bu iki el yazmasında çalıştığını gösteren bir belge niteliğindedir.

(TSMK H. 362 No. lu 50r.)deki ilgili tasvirde ise: Çerçevenin içinde sadece bir sıra halinde olayı izleyen figürlerin birbirleriyle olan samimi ilişkisi ardılı olan (TSMK R. 1022 No. lu 45r.) sahnesine göre çok farklıdır. Ayrıca bu sahnede kaplumbağa figürü ve onu uçuran kaz figürlerinin çerçeveden taşmış ve sayfa marj tasarımı arasında bir ilişki kurulmuş vaziyette tasviri ile ardılından ayrılmaktadır²⁹⁷.

Kelile ile Dimne (Londra British Museum Add. 15153) numaralı el yazmasındaki ilgili tasvirde



Londra British Museum Add. 15153

ise: Osmanlı Dönemi Hümâyunnâme tasviri olmakla birlikte bu kompozisyonda ilginç olarak

²⁹⁷ Robinson, 1970: 1-10.

kaplumbağa figürünün sopayı diğer örneklerde ki ısırır vaziyetteki haline nazara burada sopanın üstünde tasvir edilmiş olmasıyla diğer örneklerden ayrılmaktadır²⁹⁸.

d) Ormanlar Hükümdarı Aslan ile Öküzün Boğuşması



Paris Bibliothèque Nationale Fonds. Pers. 377

Kelile ile Dimne (Cambridge Corpus Christi College)'deki ilgili tasvirde: Sağda aslan ile öküz figürlerinin boğuşması gösterilmiştir. Sahnenin solunda ise Kelile ve Dimne figürleri bu olayı

izler bir vaziyette tasvir edilmesi ile (TSMK R. 1023 No. lu 61r.) sahnesiyle birebir aynı olarak hikâye esas elemanları ile basit bir şekilde anlatılmıştır²⁹⁹.

Kelile ile Dimne (Münich Arap 616) numaralı el yazmasındaki ilgili tasvirde ise: Selçuklu Dönemi tasvirlerinde olduğu gibi alt satıhta bir ot zemin ve iki yanda stilize bitkiler kompozisyonu tamamlamaktadır³⁰⁰.

Kelile ile Dimne (Paris Bibliothèque Nationale Arabe 3467) numaralı el yazmasındaki ilgili tasvirde ise: Cambridge ve Münich el yazmalarıyla birebir olarak aynı sahne devam ettirilmiştir³⁰¹.

Kelile ile Dimne (Oxford Bodleian Library Pocock 400) numaralı ilgili tasvirde ise: Diğer bahsedilen Memlûk örneklerine kıyasla boğuşan aslan ve öküz figürleri aynı ikonografîyi göstermekle birlikte iki hayvan yerde boğuşuyor vaziyette gösterileceği yerde havada boğuşuyor bir vaziyette tasvir edilmiştir³⁰². Burada nakkaş muhtemelen kendine özgü bir tasarım göstererek kompozisyona hareket katmak istemiş olabilir.



Bursa İnebey Kütüphanesi 763

²⁹⁸ And, 2014: 335

²⁹⁹ Walzer, 1959: 195-207.

³⁰⁰ Walzer, 1959: 197-202.

³⁰¹ Walzer, 1959: 197-203.

³⁰² Walzer, 1959: 197-203.

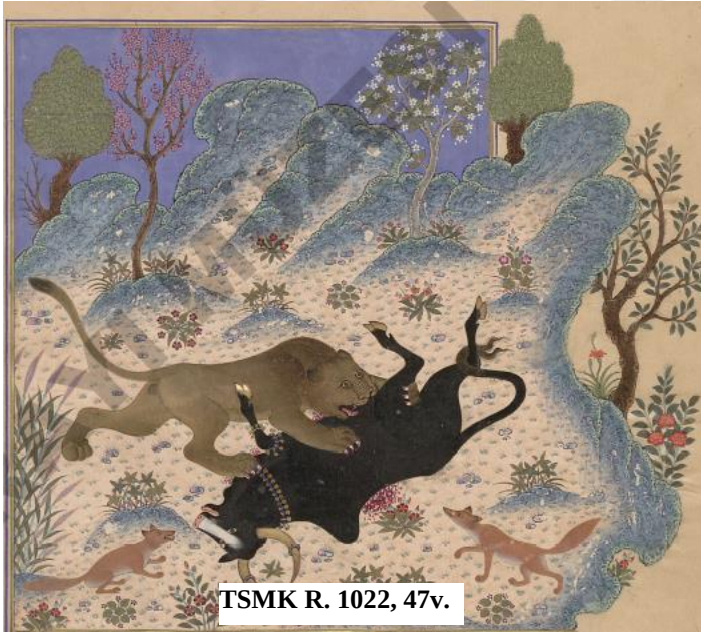
Muzafferî Dönemi örneği olan Kelile ile Dimne (Paris Bibliothèque Nationale Fonds. Pers. 377) numaralı el yazmasındaki ilgili tasvirde ise: Açık hava dekoru içinde gösterilen sahnede el yazmasındaki diğer tasvirlerle kıyasla bu kompozisyon Memlûk



TSMK R. 1023, 61r.

Dönemi örneklerine benzemesi dikkat çeker³⁰³.

Kelile ile Dimne (Bursa İnebey Kütüphanesi 763.) numaralı el yazmasındaki ilgili tasvirde ise: II. Bayezîd Dönemi saray nakkaşhanesi oluşum evresi üslubunu gösteren hafif çizgisel ve Memlûk eserleri gibi hikâyeci bir üslupla lakin arkaik bir şekilde tamamlanmıştır³⁰⁴.



TSMK R. 1022, 47v.

(TSMK R. 1023 No. lu 61r.)deki ilgili tasvirde ise: Cambridge Kelile ile Dimne'si (1388) gibi Memlûk özelliklerinin yer aldığını görmekteyiz³⁰⁵. Bu özellikler incelendiğinde: Selçuklu tasvir kompozisyonlarını hatırlatan sade ve hikâyeci bir üslup görmekteyiz. (TSMK R. 1022 No. lu 47v.)deki ilgili tasvirde ise: Baysungur Mirza Dönemi klasik Herat üslubunun tüm öğeleri kompozisyonu süslemektedir.

Realist gökyüzü tasarımı arka fonu teşkil etmektedir. Zemin, gölgeli kayaç formasyonları çerçevelemiştir. Kompozisyon üslubun olmazsa olmaz özelliği olan sayfa marjının sağ kısmına olduğu gibi taşarak tasvir edilmesiyle diğer bahsedilen örneklerden tamamen ayrılmaktadır.

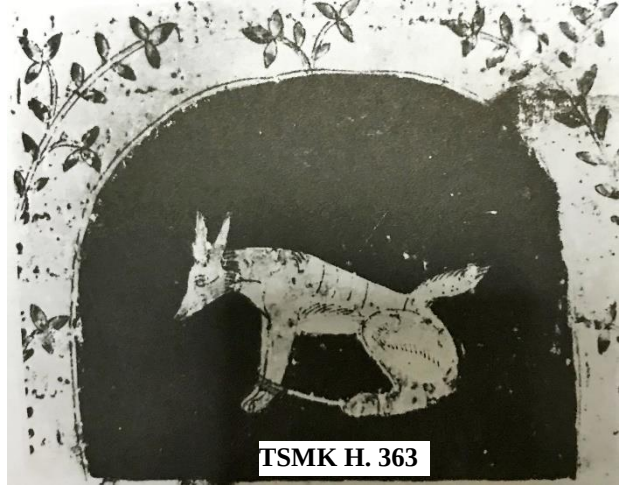
³⁰³ İnal, 1995: 109-110.

³⁰⁴ Tanındı, 1996: 14.

³⁰⁵ İnal, 1995: 134.

e) Revzebe Adlı Çakalın Tutsak Dimne'yi Ziyareti ve Kelile'nin Öldüğünü Haber Vermesi

Kelile ile Dimne (TSMK H. 363) numaralı el yazmasındaki ilgili tasvirde: Çok sade bir üslupla sadece Dimne figürünün ön ve arka ayakları bağlı bir şekilde tutsak alanıvari tasarımlı bir bölge içerisinde tasvir edilerek kompozisyon tamamlanmıştır. Bu el yazmasını Filiz Çağman ve Zeren Tanındı Selçuklu örneği olarak belirtmektedir³⁰⁶. Güner İnal ise bu el yazmasını İncü Dönemi eseri olarak belirtmektedir³⁰⁷. Fehmi Ethem Karatay'da bu eserin tasvirlerini Mezopotamya işi olarak nitelemektedir³⁰⁸.



TSMK H. 363



TSMK R. 1023, 74r.

sade kompozisyon anlayışı dikkat çekmektedir.

(TSMK R. 1022 No. lu 56r.)deki ilgili tasvirde ise: Ön ve arka ayakları bağlı Dimne figürüne, Kelile'nin öldüğü haberini getiren Revzebe adlı çakal figürü ile kompozisyon tamamlanmıştır. Burada kompozisyon sayfanın sol kısmına olduğu gibi marja taşmıştır, bu marj tasarımını ise üçlü kompozisyon oluşturan iki ağaç ve bahar çiçekleri açmış bitki öbeği tasvirleri süslemektedir ve tüm zemini kaplayan düzensiz bir tasarımda süngerimsi kayalık formasyonları ve sade



TSMK R. 1022, 56r.

³⁰⁶ Çağman ve Tanındı, 1979: 11.

³⁰⁷ İnal, 1995: 43-46.

³⁰⁸ Karatay, 1961: 302.

ama zengin doğa tasvirleri ile kompozisyon ilgili diğer örneklerden ayrılmaktadır. Ayrıca nakkaşın, bu tasvirde ardıllarına göre yoğun bir kayaç formasyonu ile karşımıza çıkması dikkat çeker.

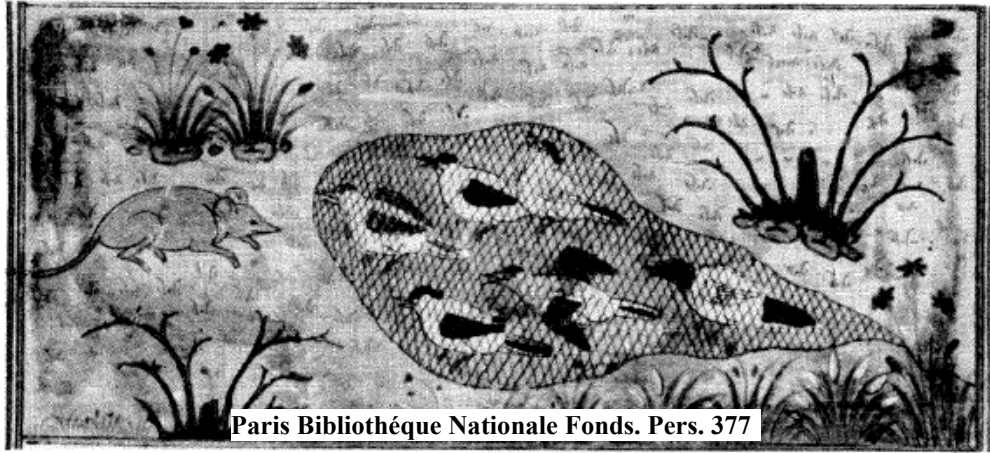
f) Karga ile Fare



TSMK H. 363

Kelile ile Dimne (TSMK H. 363) numaralı el yazmasındaki ilgili tasvir: Yukarıda bahsedildiği gibi tam olarak dönemi belli değildir. Lakin burada İncü özelliği gösteren kırmızı renkli bir fonda çizgisel üslupta güvercin figürleri uçuyor vaziyette tasvir edilmiş ve Helenistik-Bizans tipli haleli avcı figürü ile kompozisyon tamamlanmıştır. Bu bölüm “Karga ile Fare” hikâyesinin gelişimini Memlûk örneklerine göre daha hikâyeci

göstermesi dikkat çeker³⁰⁹.



Paris Bibliothèque Nationale Fonds. Pers. 377

Muzafferî Dönemi örneği olan Kelile ile Dimne (Paris Bibliothèque Nationale Fonds. Pers. 377) numaralı el yazmasındaki ilgili tasvirde ise: Burada ağa yakalanmış güvercin figürleri ile onları kurtarmak üzere gelen fare figürünün sohbeti aktarılmıştır. Bu sahnede yine Memlûk üslubu gösteren sade ve hikâyeci bir üslupla kompozisyon tamamlanmıştır³¹⁰.

³⁰⁹ İnal, 1995: 43-46.

³¹⁰ Walzer, 1969: 72-73.

(TSMK R. 1023 No. lu 81r.)deki ilgili tasvirde ise: Fare figürü, güvercin figürlerinin yakalandığı ağı kemiriyorken tasvir edilmiş ve ağaç üzerindeki karga figürü de durumu izler vaziyette tasvir edilerek kompozisyon tamamlanmıştır. Burada İlhanlı üslubunu hatırlatan doğa motiflerinin biraz daha zengin bir şekilde, bitki ve çiçeklerle kompozisyonun ardılları gibi süslenmiş olması ve



TSMK R. 1023, 81r.

büklümlü tepe çizgisinin arkasına yerleştirilen bitkiler ve bunları zenginleştiren ağaç tasvirleri Şiraz-Türkmen üslubunda çok daha zarif bir işçilikle devam ettirilecek ve sevilen

kompozisyon öğeleri olacaktır.

(TSMK R. 1022 No. lu 62r.)deki ilgili tasvirde ise: İlgili misal anlatılırken nakkaş gördüğümüz tasvire; Herat üslubu kayaç formasyonları üzerine zengin doğa tasvirleri, çeşitli hayvan figürleri ve arka fona tasvir ettiği Çinli cariyeye ile aşığı figürlerini yerleştirerek kendine özgü ve zengin bir doğa kompozisyonu tasvir etmiş olması dikkat çeker. Böylece, bu tasvir diğer ilgili örneklerden ayrılmıştır. Ayrıca Herat üslubunun imzasın niteliğinde zengin marj tasarımıyla kompozisyon tamamlanmıştır.



TSMK R. 1022, 62r.



TSMK R. 1022, 62r. Ayrıntı (Ana Kahramanlar)

g) Açgözlü Kurdun Sonu

(TSMK R. 1023 No. lu 86r.)deki ilgili tasvirde: İlhanlı üslubunu hatırlatan doğa motiflerinin biraz daha zengin bir şekilde, bitki ve çiçeklerle kompozisyonun ardılları gibi süslenmiş olması ile hafif bükümlü tepe çizgisinin arkasına yerleştirilen bitkiler ve bunları zenginleştiren ağaç tasviri dikkat çeker. Burada önemli nokta ise:



TSMK R. 1023, 86r.



TSMK R. 1023, 86r. Ayrıntı

Kompozisyonun ön sol sathına yerleştirilen kurt figürünün de bir ayağını üzerinde bastığı eflatun gölgeli kayaç formasyonu, tasvire bir çeşit derinlik katmaktadır. Bu tasarımı (TSMK R. 1022 No. lu 27r., 80r., 92v., 94r., 99r.)de gördüğümüz “repoussoire” olarak kullanılan bu tasarımı -ana konuyu belirginleştirmek ve derinlik etkisini güçlendirmek için kullanılmıştır- bu tasvirde de görmek ayrıca dikkat çekicidir.

(TSMK R. 1022 No. lu 66v.)deki ilgili tasvirde ise: Hikâye-tasvir birlikteliği gösteren bu kompozisyonda nakkaş, özlenen zengin Herat üslubu zemin süslemelerinden olan bahar çiçeği açmış bitki öbeklerine burada yine yoğun bir şekilde geri dönmüştür. Herat üslubunun imzası niteliğinde olan klasikleşmiş olarak gölgeli kayaç formasyonu ile çerçevelenen zemin, zengin bahar çiçekleri açmış bitki öbekleriyle süslenmiştir. Sayfa



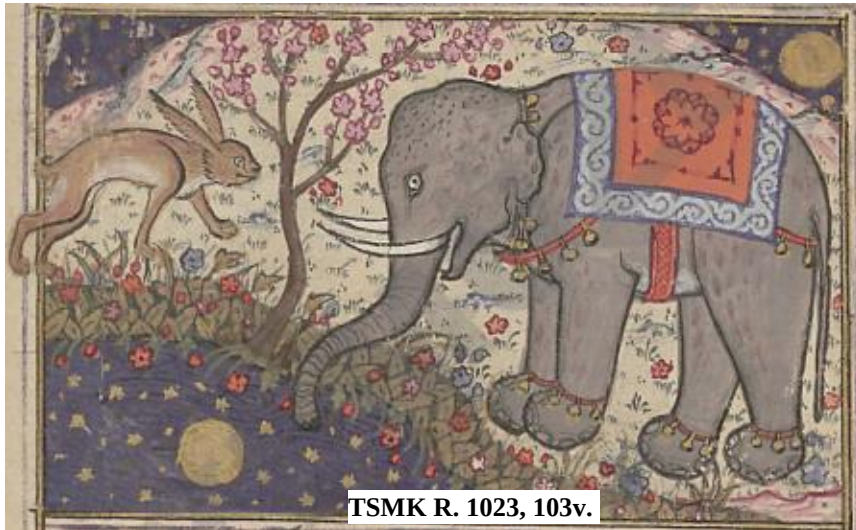
TSMK R. 1022, 66v.

marjının tüm sağ tarafı olduğu gibi kompozisyona ayrılmıştır. Sayfa marjını süsleyen “Cüneyd Nakkaş” stili ağaç tasviri ile özel tasarım bir başka ağaç tasviri ile sayfa marjı zenginleştirilerek diğer ardıllarından ayrılmıştır.

ğ) Elçi Tavşan ve Fillerin Kralının Sözde Ay Pınarı'nda Görüşmeleri



Memlûk örneği olan Kelile ile Dimne (Paris Bibliothèque Nationale Arabe 3467)” numaralı el yazmasındaki ilgili tasvirde: Münich yazması ile aynı üslupta tasvirlerin işlenmiş olduğunu görmekteyiz. Lakin sahneler burada biraz daha düzenli olarak kendini gösterir. Ayrıca sade ve hikâyeci bir üslup gösteren sahnede, çizgisel üslupta hikâye kahramanları ile stilize çiçekler tasvirleri dikkat çeker³¹¹.

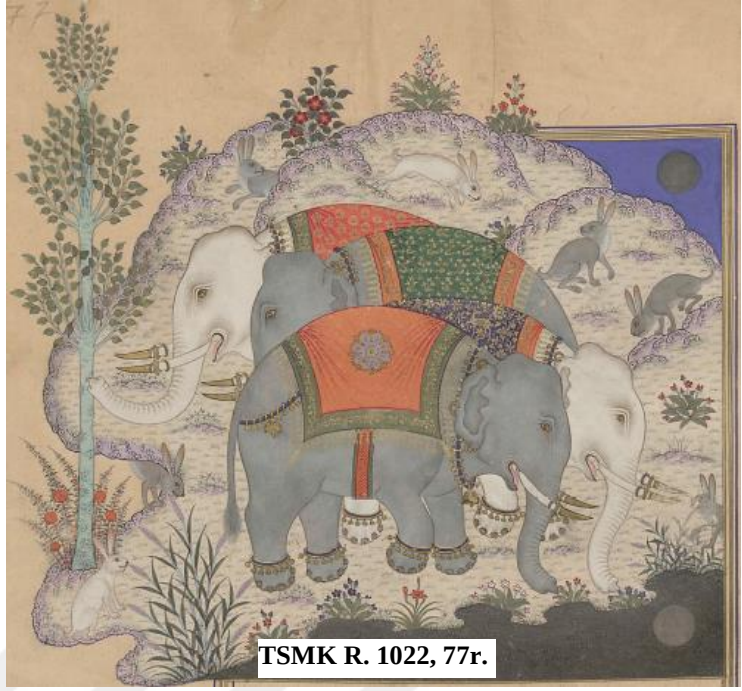


(TSMK R. 1023 No. lu 103v.)deki ilgili tasvirde ise: Hikâye-tasvir birlikteliği gösteren bu kompozisyonda ardıllarında gördüğümüz gibi İlhanlı üslubunu hatırlatan doğa motiflerinin biraz daha zengin bir şekilde, bitki ve çiçeklerle kompozisyonun süslenmiş olması ile bükümlü tepe çizgisi ve merkeze yerleştirilen hafif yılankavi kıvrılmış gövdeli, bahar

³¹¹ Walzer, 1959: 197-203.

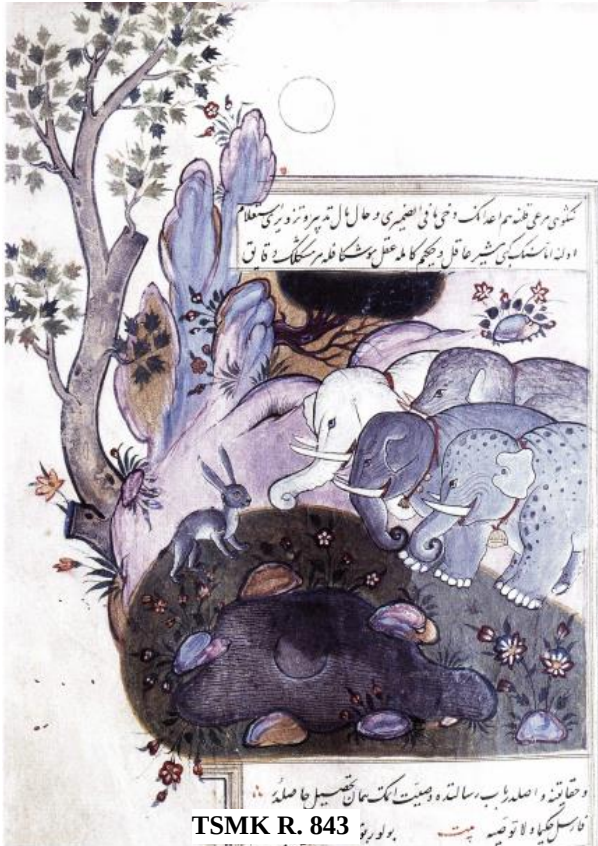
çiçekleri açmış ağaç tasviri gibi tasvir öğelerinin, bu el yazmasında sürekli kalıp olarak verilmesi dikkat çeker.

(TSMK R. 1022 No. lu 77r.)deki ilgili tasvirde ise: (TSMK R. 1023) numaralı 57r. ile 103v.'deki tasvirlerde çizgisel üslupta ve arkaik olarak tasvir edilen fil figürlerinin burada mükemmel derecede boyaların yedirilmesiyle ve kuyumcu titizliğindeki tasarımlarına ek olarak zengin



TSMK R. 1022, 77r.

saçaklı zînpûş tasarımlı olarak tasvir edilerek bahsedilen diğer örneklerden tamamen ayrılmaktadır. Ayrıca kompozisyon olduğu gibi sayfa marjının sol tarafına yayılarak kuyumcu titizliğinde ve zengin renk skalası ile tamamlanmıştır.



TSMK R. 843

Osmanlı İmparatorluğun Salyaneli Eyaleti Bağdad'da hazırlanmış olan Hümâyûnnâme (TSMK R. 843) numaralı el yazmasındaki ilgili tasvirde ise: Kanunî Sultan Süleyman'a sunulmuş olması dikkat çekmektedir³¹². Kompozisyon Bağdad üslubunu göstermekle birlikte hikâye-tasvir birlikteliğinde tamamlanmıştır. Buradaki fil figürleri ve diğer ardılarındaki fil figürlerinin evrimi ilgi çekicidir lakin bu Osmanlı örneği, (TSMK R. 1022 No. lu 77r.)deki örneğe göre arkaik kalmaktadır. Fil figürleri arkaik kalsa da marja taşan tasarım kompozisyonu zenginleştirmiştir.

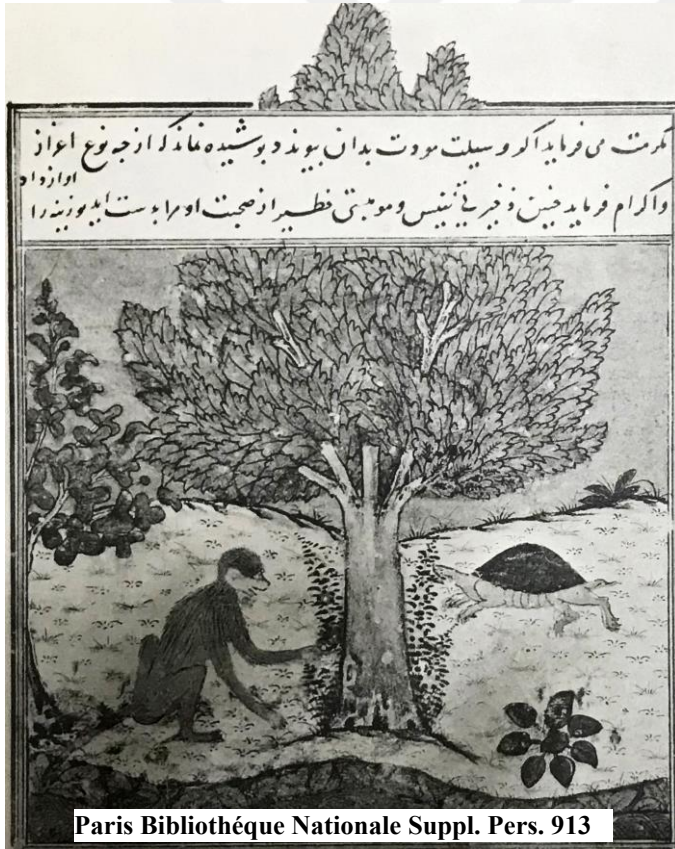
³¹² Çağman ve Tanındı, 1979: 68.

h) Maymun ile Kaplumbağa

Muzafferî Dönemi örneği olan Kelile ile Dimne (Paris Bibliothèque Nationale Fonds. Pers. 377) numaralı el yazmasındaki ilgili tasvir: Sahne açık hava dekoru içinde kurgulanmıştır. Arka fonu altın yaldız renginde gökyüzü tasarımı



süslemektedir. Figürlerin çizgisel üslupta lakin realist bir şekilde tasvir edilmiş olması dikkat çeker³¹³. Ayrıca sahne basit bir şekilde hikâyeyi tamamlamaktadır.

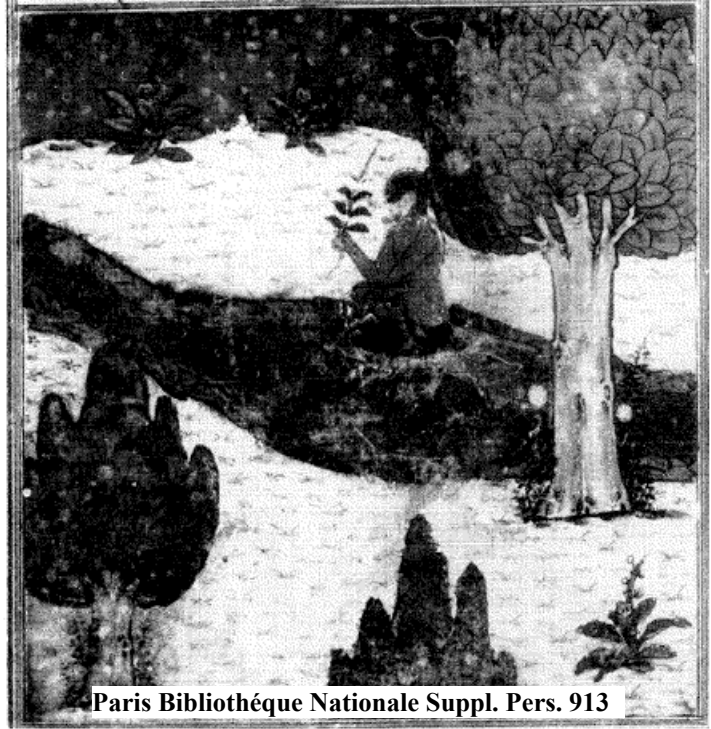


Celâirli Dönemi'nin nadide bir örneği olan Kelile ile Dimne (Paris Bibliothèque Nationale Suppl. Pers. 913) numaralı el yazmasındaki ilgili tasvirde ise: Sade ve zarif bir manzara kompozisyonu dikkat çeker. Dilimli konturlu "Cüneyd Nakkaş" stili silüet oluşturan ağaç tasviri bu sahnede olmasada Celâirli üslubunun karakteristik unsuru olan merkezi konumdaki ağaç tasvirinin sayfa marjına taşıdığını görmekteyiz. Figürlerde bundan önceki devre nazara incelik ve zarafet göze çarpar ve hikâye-tasvir birlikteliğinde kompozisyon tamamlanmıştır³¹⁴.

³¹³ Sthoukine, 1954: 30-31.

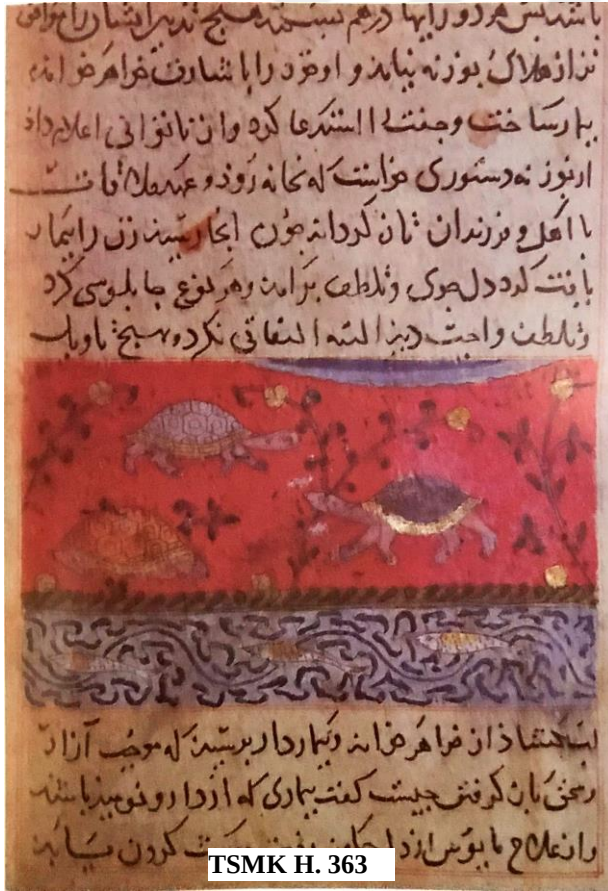
³¹⁴ Sthoukine, 1954: 33-34.

Aynı şekilde Celâirli Dönemi örneği olan Kelile ile Dimne (Paris Bibliothèque Nationale Suppl. Pers. 913) numaralı el yazmasındaki ilgili tasvirde ise: Bahsedilen aynı üslupla yukarıdaki sahnenin bir devamı olarak kaplumbağa figürü, dostu olan maymun figürünü sırtına alarak su üzerindeki seyahati tasvir edilmiştir. Zemin tasarımının Timurî örneklere nasıl evrildiğini gösteren güzel bir örnek olması dikkat çeker. Muhtemelen bu el



Paris Bibliothèque Nationale Suppl. Pers. 913

yazmasının hikâye-tasvir unsurları daha sonraki tasvirli el yazmalarına öncü olmuştur.



TSMK H. 363

Kelile ile Dimne (TSMK H. 363) numaralı el yazmasındaki ilgili tasvirde ise: Paris örneğinde olduğu gibi sade ve hikâyeci bir üslup göstermektedir. Yine stilize çiçekler ve el yazmasında genel olarak kırmızı renkli bir fon ve sade kompozisyon anlayışıyla birlikte Memlûk eserlerine göre daha hikâyecidir. Tezde ayrıntılı incelenen iki Timurî el yazmasında da tasviri bulunan “*Maymun ile Kaplumbağa* (TSMK R. 1023, 123v. Örnek No: XIV ve TSMK R. 1022, 92v. Örnek No: XLI)” hikâyesi burada üç ayrı tasvir ile icra edilmiştir. Daha önce bahsedilen bu üç sahneden biri olan “*Maymun ile Kaplumbağanın Dostluğunu Kiskanan Kaplumbağaların Dedikoduları Kaplumbağanın Karısına İletmeleri*”

sahnesini bu tasvirde görmekteyiz³¹⁵.

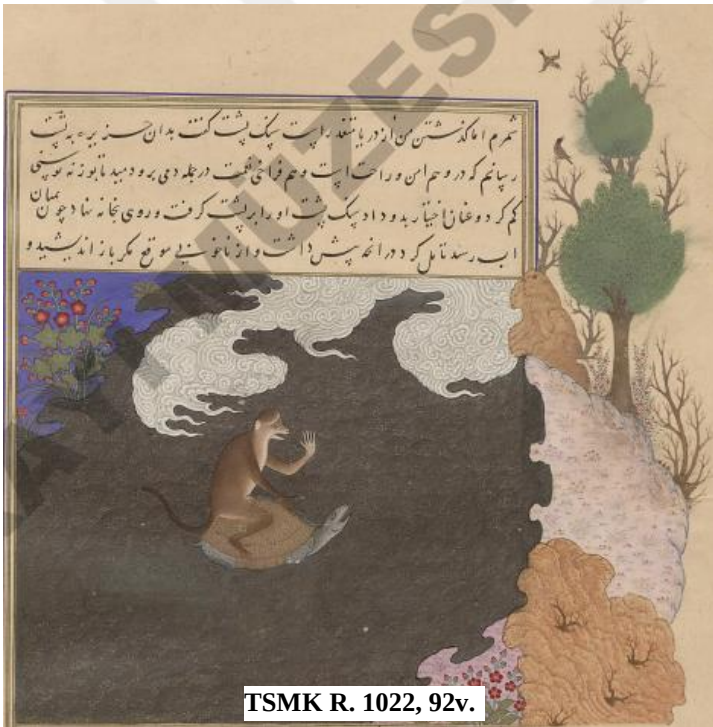
³¹⁵ Çağman ve Tanındı, 1979: 11.

(TSMK R. 1023 No. lu 123v.)deki ilgili tasvirde ise: Ardıllarında dominant bir şekilde görmeye alışık olduğumuz gibi İlhanlı üslubunu hatırlatan doğa motiflerinin biraz daha zengin bir şekilde, bitki ve çiçeklerle kompozisyonun süslenmiş olduğunu ve



TSMK R. 1023, 123v.

büklümlü tepe çizgisi ile yılankavi kıvrılmış bahar çiçekleri açmış ağaç tasvirleri yerine hikâyeyi tam anlamıyla ifade etmek için nakkaş, kompozisyonu su tasarımı üzerine tasvir

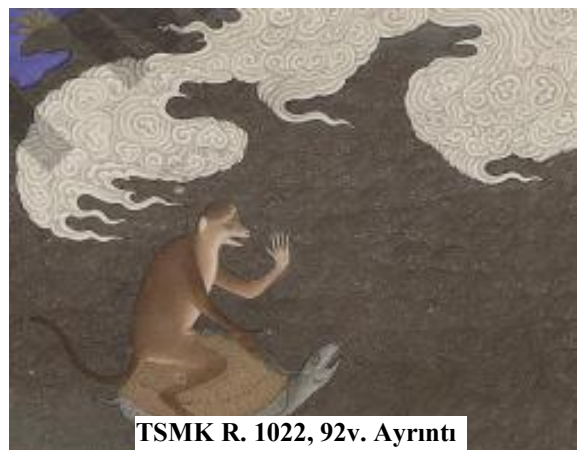


TSMK R. 1022, 92v.

etmiş olması dikkat çeker.

Son olarak tasvir-hikâye birlikteliği gösteren (TSMK R. 1022 No. lu 92v.)deki ilgili tasvirde ise: (TSMK R. 1023 No. lu 123v.)de çok arkaik bir şekilde tasvir edilen sahne burada Baysungur Mirza Dönemi klasik Herat üslubu kompozisyon anlayışıyla zenginleştirilmiştir. Arka fonu oluşturan gökyüzü tasarımı ve gökyüzü tasarımı boşluğunu değerlendiren bahar çiçeği açmış bitki öbeği fon tasarımını kalıp halinde göstermekle birlikte buradaki

marj tasarımı ardıllarına göre kendi içinde bir kompozisyon teşkil etmesi dikkat çeker. Ayrıca figürlerin daha realist tasvir edilmiş olması ve üzerlerindeki Çin bulutu motifi ile bahsedilen diğer örneklerden ayrılmaktadır.



TSMK R. 1022, 92v. Ayrıntı

SONUÇ

TSMK R. 1023 No. lu Şiraz ekolü Kelile ile Dimne ile TSMK R. 1022 No. lu Herat ekolü Kelile ile Dimne el yazmalarında canlandırılan sahneler arasında çok fark olduğunu görüyoruz. TSMK R. 1023 No. lu Şiraz ekolü Kelile ile Dimne el yazması, İskender Sultan'dan sonra Şiraz'da hüküm süren İbrahim Sultan döneminde hazırlandığı için ardıllarına göre arkaik kalmıştır. Çünkü Şahruh, İskender Sultan'dan sonra Şiraz'daki nakkaşları ve hattatları Herat'a götürmüştü. Bu yüzden klasik Timurî üslubunun tüm özelliklerini barındıran TSMK R. 1022 No. lu Herat ekolü Kelile ile Dimne el yazması arasında çok fark saptanılmaktadır. Lakin ekol özellikleri farklı olsa da gelişim evreleri arasındaki aktarımlar tek tek irdelenip anlatıldı. Bu sayede incelenen iki aynı el yazmasının iki farklı ekolde nasıl oluşturulduğu tasvir kurallarına göre irdelenmiş oldu.

Şöyle ki TSMK R. 1022 No. lu Herat ekolü Kelile ile Dimne el yazmasının genel olarak tasvirlerine baktığımızda: Ünlü Celâirli “*Cüneyd Nakkaş*” üslubunun gelişmiş bir versiyonu ve ünlü Timurlu nakkaşlarından Halil'in de kullandığı tarzdan daha titiz bir örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Nakkaşın, muhtemelen benzerliklerinden dolayı Tahran Gülistan Müzesi'nde sergilenen Şahnâme'nin tasvirlerini yapan nakkaşın olabileceği fikri kuvvetle muhtemeldir³¹⁶.

Ayrıca Şiraz ekolü örneğinde İlhanlı üslubunda soldan sağa gelişen kompozisyon kurgusu, Herat ekolü örneğinde dikine gelişmektedir ve derinlik algısı daha fazla olmakla birlikte Herat ekolü örneğindeki tasvirlerde; çini rengi olarak bilinen turkuaz rengi ve tonlarının çokça kullanılmış olması ile nakkaşın, ayrıca bir “*kaşitıraş*” olabileceği fikrini güçlendirmektedir. Ayrıca hayvan figürlü kompozisyonların genelinde üslubun etkileri gözlemlense de nakkaş renk skalasını çok başarılı kullanmaktadır ve konturlara başarılı bir şekilde boyaların yedirilmesi nakkaş çok başarılı bir sanatçı olduğunu gösterdiği gibi adeta bir renkzen gibi boyaları çok iyi tanıdığını da gösterir.

Ayrıca nakkaş, doğa tasvirlerine ve ekol unsurlarına verdiği önemi figürlere vermediği açıktır. Bu ayrımın en ince fırça darbelerine indiğimizde, Herat ekolü el yazmasının kompozisyon unsurlarından olan; fon, zemin ve marj tasarımını yapan nakkaş ile hayvan figürlerini yapan nakkaşın muhtemelen ayrı sanatçılar olabileceği üzerinde durulabilir. Keza insan figürlerini yapan nakkaşın da ayrı bir sanatçı olabileceği üzerinde durulabilir lakin bu hipotezi destekleyecek net bir bilgi çağdaş kaynaklarda yoktur.

³¹⁶ Robinson, 1970: 1-10.

Tüm bulgular ışığında Herat ekolü örneği olan el yazmasının tasvirlerinin bütününe baktığımızda: Şüphesiz eserin klasik olduğunu ve nakkaşın da dönemin baş nakkaşı ya da önemli bir nakkaş olabileceği düşünülebilir.

TSMK R. 1023 No. lu Şiraz ekolü Kelile ile Dimne el yazmasının genel olarak tasvirlerine baktığımızda ise: Genel tasarım olarak arkaik kaldığı için yani İlhanlı geleneğini, eski Şiraz tasvir geleneği ile bağdaştıran bir üslup özelliği gösteren sanatçının muhtemelen Herat'a gönderilmeye gerek duyulmayan yerel bir nakkaş olabileceği düşünülebilir.

Tez boyunca bahsedilen tüm bulgulardan ayrı olarak konuyu noktaladığımızda ise: İhtişamlı Şiraz ekolü ve daha çok Herat ekolü sultanî el yazmaları bizleri büyülese de bu dönemin tüm parlaklığına rağmen, sadece kafamızı kaldırıp yukarıdan baktığımız zaman anlaşılmaktadır ki XIV. yüzyıl ve XV. yüzyıl dönemlerinin el yazması musavverliğinde, Nizâmî'nin Hamsesi'nin tasvirli nüshaları bir yana bırakılacak olursa konu bakımından önemli bir gelişme görülmemektedir. Bu yüzyıllarda yoğun olarak Firdevsî'nin Şahnâme'si'nin tasvirli nüshaları üretiliyordu fakat görüldüğü üzere alışlagelen konuların dışına çıkılmamaktadır hatta bazı sahneler sadece Şahnâme repertuarından dönüşmekle kalmaktaydı.

Şöyle ki yavaş yavaş saray ve görgü tanıkları artık tasvirlerle girmektedir, böylece derinliğini kaybeden üslup uhrevî önemini yitirerek maalesef ki sadece göz kamaştırıcı bir süsleme motifinin ortaya çıkmasına yol açıyordu. Şahnâme üslubu XIV. yüzyılın ilk yarısında anlatıcı, ikinci yarısında tasviriciydi. XV. yüzyılda ise sadece dekoratif olarak kalmaktadır, böylece Şahnâme musavverliğinde kısmen de olsa yeni bir dönem açıldığı söylenebilir.

Şüphesiz ki bu dönemde de güzel tasvirleri olan birçok Şahnâme yazmaları hazırlanmıştı ve Şahnâme musavverliği Timurlular ve Safevî devrini aşarak XVII. ve XVIII. yüzyıllara kadar kendinden söz ettirecektir ama bir yüzyıl boyunca yaratıcı güçleri uyanık tutan İran'ın ulusal destanı artık eski etkisini sürdürememektedir. Şöyle ki konular içten duyulmadan, kalıp olarak atölyelerde tekrarlanmaktadır. Şahnâme musavverliği, görünüşteki bütün parlaklığına rağmen yavaş yavaş çöküntüye doğru giden bir renk ve şekil oyunu halini almaya başlamıştı. Şüphesiz ki Hamse'nin tasvirli nüshalarının üretilmesi Timurî el yazması musavverliğine taze bir güç katmıştı ama başlamış olan çöküntü bununla bir süre geciktirilse bile önlenmiş olmuyordu.

Timurî el yazması musavverliği XV. yüzyılda bu tasvirler ile çok kısa süren parlak bir devir yaşamıştır ancak yaratıcı güçlerde yorgunluk belirtileri daha bu yüzyılın sonu gelmeden kendini duyurmaya başlamıştı. Lakin ilk bakışta önemli bir değişiklik görülmemektedir hatta bir bakıma İslâmî el yazması musavverliği XVI. yüzyılda klasik devrine erişmiş olduğu

söylenbilir. Şöyle ki tasvir sanatı, şiirin dört yüz yıl önce varmış olduğu aşamaya bu dönemde yetişmiştir ve böylece her iki sanat arasındaki açıklık kısmen de olsa kapanmaktadır ama üzülererek söylüyorum ki tasvirlerin nakışçılığa dökülmesi pahasına bu aşamaya varılmıştı.

Cennet misali tasvirlerde, hiçbir zaman XVI. yüzyılda olduğu kadar yaldız bolluğuyla karşılaşmıyoruz. Saray çevreleri için hazırlanan tasvirli el yazmaların içi dışı altınla parıldıyor ve dünya parıltı içinde şiirde olduğu gibi kısmî bir cennet güzelliği kazanıyor. Güzelliği içinde dondurulan dünyada bittabi her iki sanat da gerçekte olan bağlarını büsbütün kopararak bütün olanaklarını belli kalıpları tekrarlama yolunda harcayacaklardır. Maalesef ki böylesine kendi içine kapanan bir sanatın konu çerçevesi doğal olarak gittikçe daralacaktır. Tasvir sanatında XVI. yüzyılda günlük hayat sahneleriyle bu darlığı kırmaya çalışan ve tasvir repertuvarına bir yenilik katan son usta Bihzad olmuştur³¹⁷. Ama çabaları kişisel kalmaktadır ve maalesef ki izinden giden de olmamıştır.

Saray hayatıyla ilgili göz kamaştırıcı sahneler gittikçe ağır basmaya başlamasıyla; taht ve av sahneleri, türlü oyunlar, şehzâde ve sultan portreleri XVI. ve XVII. yüzyılların en sevilen konuları olmaktadır. Hep aynı konuların tasvirli nüshalarını üreten sanatçıların çabaları hiç şüphesiz ki renk ve şekil oyunları içinde kalan el hünerine dökülmektedir. Bunun nedenini Doğu sanatının gelenekçiliğinde aramak yersiz olur. İslâm sanatının en parlak dönemleri, daima gelişmesinde birçok kuşakların katkısı olan geleneklerin ürünü olmuştur fakat büyük ustalar *-tüm bunlardan ayrı olarak Nakkaş Osman'ı ayrı tutmakta fayda var-* bu geleneğin içinde kalsalar da ona yeni bir güç ve tazelik katamamıştır.

Geleneğe sıkı sıkıya bağlılık Orta Çağ sanatının bir niteliğidir ama Orta Çağ artık kapanmıştı. Hiç şüphesiz ki XIII. ve XVI. yüzyıllar arasında İslâm sanatında büyük eserler yaratılmıştı lakin Batı'da Rönesans başladıktan sonra Orta Çağ'ı aşamayan ve kendi içinde tazelenemeyen bu sanat geçmişe mâl olmak zorundaydı. Bu döneme kadar canlılığını sürdüren gelenek âdeta donuyor ve tasvir sanatı geleneksel motifleri kalıp olarak tekrarlayan bir süslemeden öteye maalesef geçmeden tozlu raflarda yerini alacak ve kendini tuval resminin teslimiyet kollarına bırakacaktır³¹⁸.

*Ey can'ı süren âdet'i, verdi son nefesini;
Altun'u yaldız oldu maalesef ki,
Tasvir'i varak-ı tozlu raflardadır artık yeri,
Tuval'i tasviri teslimiyet-i bakî.*

³¹⁷ Gray, 1961: res. 112-116-117.

³¹⁸ İpşiroğlu, 1973: 61-63.

KAYNAKÇA

a) Birincil El Yazması Kaynaklar (Arapça-Farsça-Türkçe)

- Beydeba, (2017). *Kelile ve Dimne*. (Çev. Ö. R. Doğrul), Kapı Yayınları, İstanbul.
- Biruni, (2011). *Ebû Reyhan el-, el-Âsârü'l Bâkiye*. (Çev. D. A. Batur), İstanbul.
- Firdevsî, (1925). *The Shâhnâme of Firdausi*. (Çev. A. G. Warner ve E. Warner), Londra.
- Gazi Zahirüddin Muhammed Bâbur, (1987). *Vekayi Bâbur'ün Hatıratı*. (Çev. R. R. Arat). Türk Tarih Kurumu Yayınları. Ankara.
- Hâfız-ı Ebru, (1380). *Zubdetu't Tevarih-i Baysungurî*. (Çev. S. K. Cevâdî), Tahran.
- Harîrî, (1952). *Makâmât*. (Çev. S. Sevsebil), İstanbul.
- İbni Arabşah, (2012). *Acaibu'l Maktur: Bozkırdan Gelen Bela*. (Çev. D. Ahsen Batur), İstanbul.
- İbni Tagrıberdi, (1992). *En-Nücûmu'z-Zahire fi mülûki Mısır ve'l-Kahire*. Beyrut, XII, 254.
- Nizameddin Şami, (1949). *Zafername*. (Çev. N. Lugal), Ankara.
- Ruy Gonzales de Clavijo, (1993). *Anadolu Orta Asya ve Timur*. (Çev. Ö. R. Doğrul), İstanbul.
- Şerefüddin Ali Yezdi, (2013). *Zafername-i Emir Timur*. (Çev. D. A. Batur), İstanbul.

b) İkincil Yerli Kaynaklar (Türkçe-İngilizce-Fransızca-Almanca)

- Ağaoğlu, M. (1931). "On a Manuscript by al-Jazari". *Parnassus*, 3(7): 27-28.
- Ağaoğlu, M. (1931). "Some Unknown Muhammedan Illustrated Manuscripts in the Library of the Topkapı Müzesi at Istanbul". *Orientalische Literaturzeitung*, (1): 330.
- Ağaoğlu, M. (1933). "A Note on the Manuscript of Manafi al-Hayawan in the Library of Mr. J. P. Morgan". *Parnassus RV*, (3): 19-20.
- Ağaoğlu, M. (1934). "Preliminary Notes on Some Persian Illustrated Manuscripts in the Topkapı Sarayı Müzesi". *Ars Islamica*, 1(1): 183-199.
- Ağaoğlu, M. (1936). "Book Review". *Ars Islamica*, (3): 214-215.
- Ağaoğlu, M. (1936). "The Landscape Miniatures of An Anthology Manuscript of the 1398 A.D.". *Ars Islamica*, 3(1): 76-98.
- Ağaoğlu, M. (1954). "Remarks on the Character of Islamic Art". *Art Bulletin*, 36(3): 175-202.
- Aka, İ. (1994). *Mirza Şahrüh ve Zamanı (1405-1447)*. Ankara.
- Akalay, Z. (1973). "Topkapı Sarayı Müzesi Hazine 753 No. lu Nizamî Hamsesi'nin Minyatürleri". *Sanat Tarihi Yıllığı*, (5): 389-411.
- Akalay, Z. (1976). "Emir Hüsrev Dehlevi'nin 1496 Yılında Minyatürlenmiş Heşt Bihişti". *Sanat Tarihi Yıllığı*, (6): 347-373.

- And, M. (2007). *Minyatürlerle Osmanlı-İslam Mitologyası*. İstanbul.
- And, M. (2014). *Osmanlı Tasvir Sanatları I: Minyatür*. İstanbul.
- Aslanapa, O. ve Diez, E. (1956). *Türk Sanatı*. İstanbul.
- Aslanapa, O. (1971). *Turkish Art and Arcitecture*, London.
- Aslanapa, O. (1984). *Türk Sanatı*. İstanbul.
- Atasoy, N. (1970). “Four Istanbul Albums and Some Fragments from Fourteenth Century Shah-Namehs”. *Ars Orientalis*, (8): 19-48.
- Ateş, A. (1961). “Un Vieux Poème Romanesqu Persan: Récit de Warqah et Gulshah”. *Ars Orientalis*, (4): 143-153.
- Atılğan, O. S. (2000). *15. Yüzyıl Karakoyunlu Türkmen Minyatürleri*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.
- Atılğan, O. S. (2005). “Karakoyunlu Türkmenlerine Ait Türk ve İslam Eserleri Müzesi 1946 Numarada Kayıtlı Hamse-i Hacı Kirmani ve Önemi”. *XIV. Uluslararası Türk Tarih Kongresi, Ankara 9-13 Eylül 2002, Kongreye Sunulan Tebliğler*, Ankara, (1): 485-516.
- Atılğan, O. S. (2006). “Karakoyunlu ve Akkoyunlu Türkmenleri Dönemi Minyatür Sanatı”. A. Y. Ocak, A. U. Peker ve K. Bilici (ed.), *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı*, Ankara, 586-599.
- Atılğan, O. S. (2006). “Karakoyunlularda Sanat Koruyuculuğu ve Şehzade Pir Budak Bahadır Han”. *VII. Orta Çağ ve Türk Dönemi Kazı ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu, İstanbul 7-9 Nisan 2003*, İstanbul, 23-29.
- Atılğan, O. S. (2006). “15. Yüzyıl İslâm Minyatür Resmi İçerisinde Karakoyunlu Türkmenlerin Yeri”. Y. Çoruhlu, N. Türkmen, N. Seçgin ve A. Yılmaz (ed.), *Orta Asya'dan Anadolu'ya Türk Sanatı ve Kültürü: Prof. Nejat Diyarbekirli'ye Armağan*, Ankara, 317-328.
- Atılğan, O. S. (2007). “Kitap Sanatları Açısından Karakoyunlu Türkmen Üslubu: Kökeni Gelişimi Dağılım Alanları Karakteristik Özellikleri ve Soruları Üzerine Bir Etüt”. *Uluslararası Türk Sanatı ve Arkeolojisi Sempozyumu: Rüçhan Arık ve M. Oluş Arık'a Armağan*, Konya, 99-118.
- Atılğan, O. S. (2007). “Kitap Sanatları Açısından Timurlu Karakoyunlu İlişkileri”. *Ölümünün 600. Yıldönümünde Uluslararası Timur ve Mirası Sempozyumu, İstanbul 26-29 Mayıs 2005*, İstanbul, 313- 329.

- Atılğan, O. S. (2009). “Şeyh Mahmud Pir Budaki’nin Çalışmaları Işığında Karakoyunlu Türkmenlerin 15. Yüzyıl Kitap Sanatlarına Katkıları”. *6. Uluslararası Türk Kültürü Kongresi, Ankara 21-26 Kasım 2005, Bildirileri*, Ankara, (3): 1113-1127.
- Atılğan, O. S. (2011). “15. Yüzyılda İran ve Azerbaycan Çevresinde Gelişen Kültürel Ortamların Kitap Sanatları Açısından Değerlendirilmesi: Metodolojik Bir Yaklaşım”. *9. Uluslararası Türk Dünyası Sosyal Bilimler Kongresi, Bakü 16-17 Haziran, 2011, Tebliğler*, İstanbul, (2): 489-500.
- Atılğan, O. S. (2012). “XV. Yüzyılda İran ve Çevresinde Gelişen Minyatür Üslupları ve Sorunları Üzerine Bir Etüt”. *Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi, Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu*, Ankara, 347-364.
- Bağcı, S., Çağman, F. ve Renda, G. (2006). *Osmanlı Resim Sanatı*. İstanbul.
- Bezer, G. Ö. (2010). “Şâmî Nizâmeddin”. *TDV İslam Ansiklopedisi*. Ankara, XXXVIII, 330.
- Bilgili, A. S. (2011). “Tebriiz”. *TDV İslam Ansiklopedisi*. Ankara, XL, 219-222
- Çağdaş, K. (1962). *Pançatantra Masalları*. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları. Ankara.
- Çağman, F. (1966). *Minyatür sanatından Örnekler*. İstanbul.
- Çağman, F. (1971). *Topkapı Sarayı Müzesi Hazine 762 No. lu Hamse’nin Minyatürleri*. Basılmamış Doktora Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.
- Çağman, F. ve Tanındı, Z. (1979). *Topkapı Sarayı Müzesi İslâm Minyatürleri*. İstanbul.
- Çeşmeli, İ. (2002). “Semerkand Şehrinin Antik Dönem’den 19. Yüzyıla Kadar Olan Fiziksel Gelişimi (Physical Development of the City Semerkand from the Antiquity to the 19th Century)”. *Sanat Tarihi Yıllığı*, (15): 57-90.
- Çığ, K. (1959). “Türk İslâm Eserleri Müzesindeki Minyatürlü Kitapların Kataloğu”. *Şarkiyat Mecmuası*, (3): 52-90.
- Değirmenci, T. (2018). “Yeni Bir İmge Yeni Bir İkonografi: Osmanlı Resminde Takdim Tasvirleri”. *Uluslararası Filiz Çağman’a Armağan Sempozyumu Kitabı: Topkapı Sarayı ve Osmanlı Sanatı*. İstanbul, 240.
- Dilek, K. (2010). “Şerefüddin Ali Yezdi”. *TDV İslam Ansiklopedisi*. Ankara, XXXVIII, 550-552.
- Dingeç, E. (2011). “18. Yüzyılın İkinci Yarısında Saray Atlarının Binit Takımları”. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 12 (20), 1-20.
- Dûrî, A. (1991). “Bağdad”. *TDV İslam Ansiklopedisi*. Ankara, IV, 425-433.
- Emecen, F. (2007). “Osmanlılar”. *TDV İslam Ansiklopedisi*. Ankara, XXXIII, 487-496.

- Esin, E. (1968). "Turkic and Ilkhanid Universal Monarc Representations and the Cakravartin". *Proceedings of the Twenty-Sixth International Congress of Orientalists (New Delhi 1964)*, Poona, (2): 86-132.
- Esin, E. (1972). "Türk ul-Acem'lerin Eseri Samarra'da Cavsuk-ul Hakani'nin Duvar Resimleri". *Sanat Tarihi Yıllığı*, (5): 309-359.
- Gündüz, T. (2008). "Safavîler". *TDV İslam Ansiklopedisi*. Ankara, XXV, 451-457.
- Halıcı, F. (1993). "Çevgân". *TDV İslam Ansiklopedisi*. Ankara, VIII, 294-295.
- İnal, G. (1963). "Some Miniatures of the Jami al-Tavârikh in Istanbul, Topkapı Museum, Hazine Library no. 1654". *Ars Orientalis*, (5): 163-175.
- İnal, G. (1965). *The Fourteenth Century Miniatures of the Jami' al-Tavarikh in the Topkapı Museum in Istanbul: Hazine Library No. 1653*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Michigan University, Ann Arbor.
- İnal, G. (1971). "Susuz Han'daki Ejderli Kabartmanın Asya Kültür Çerçevesi İçindeki Yeri". *Sanat Tarihi Araştırmaları*, (4): 153-184.
- İnal, G. (1972). *Topkapı Sarayı Müzesindeki Şahnâme Yazmalarının Üzerine Analitik Çalışma*. Yayınlanmamış Doçentlik Tezi. İstanbul.
- İnal, G. (1973). "Şah İsmail Devrinden Bir Şehname ve Sonraki Etkileri". *Sanat Tarihi Yıllığı*, (5): 497-545.
- İnal, G. (1976). "Topkapı Sarayı Koleksiyonundaki Sultanî Bir Özbek Şehnamesi ve Özbek Resim Sanatı İçindeki yeri". *Sanat Tarihi Yıllığı*, (6): 303-332.
- İnal, G. (1977). "Realistic Motifs and the Expressian the Drama in Safavid Miniatures". *Sanat Tarihi Yıllığı*, (7): 59-88.
- İnal, G. (1984). "XVII. Yüzyıldan Bir Hafız Divanı'nın Desenlerinde Resim ve Metin İlişkisi". *Suut Kemal Yetkin'e Armağan*, Ankara, 165-201.
- İnal, G. (1995). *Türk Minyatür Sanatı: Başlangıcından Osmanlılara Kadar*. Ankara.
- İpşiroğlu, M. Ş. ve Eyüboğlu, S. (1955). *Fatih Albümüne Bir Bakış*. İstanbul.
- İpşiroğlu, M. Ş. (1964). *Saray-Alben*. Wiesbaden.
- İpşiroğlu, M. Ş. (1964). "Mongolische Miniaturen". *Pantheon: Internationale Zeitschrift für Kunts*, (22): 288-301.
- İpşiroğlu, M. Ş. (1965). *Die Malerei der Mongolen*. Munich.
- İpşiroğlu, M. Ş. (1965). *Painting and Culture of the Mongols*. London.
- İpşiroğlu, M. Ş. (1971). *Das Bild im Islam Ein Verbot und Seine Folgen*. München.
- İpşiroğlu, M. Ş. (1973). *İslâm'da Resim Yasağı ve Sonuçları*. İstanbul.
- İslâmbolî, Y. (2006). *Tarikat Kıyafetleri*. İstanbul.

- Karatay, F. E. (1961). *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Farsça Yazmalar Kataloğu*. İstanbul.
- Karatay, F. E. (1961). *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Türkçe Yazmalar Kataloğu*. İstanbul.
- Karatay, F. E. (1969). *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Arapça Yazmalar Kataloğu*. İstanbul.
- Karamağaralı, B. (1968). “Camiut-Tevarih’in Bilinmeyen Bir Nüshasına Ait Dört Minyatür”. *Sanat Tarihi Yıllığı*, (2): 70-87.
- Kocatürk, V. M. (1964). *Türk Edebiyatı Tarihi*. Edebiyat Yayınevi. Ankara.
- Kök, E. (2016). *Türk İslâm Sanatı Minyatür Bibliyografyası*. İstanbul.
- Kurtuluş, R. (2000). “İncûlar”. *TDV İslam Ansiklopedisi*. Ankara, XXII, 280-281.
- Mahir, B. (2007). “Timurlu ve Babürlü Minyatürlerinde Çadır Tipleri”. *Ölümünün 600. Yılında Emir Timur ve Mirası Uluslararası Sempozyumu*, İstanbul, 151-170.
- Mahir, B. (2012). *Osmanlı Minyatür Sanatı*. İstanbul.
- Merçil, E. (2013). “Yezd”. *TDV İslam Ansiklopedisi*. Ankara, XLIII, 510-512.
- Orak, K. ve Berköz, M. (2013). Kelile ve Dimne Tercümeleri ve Kitlelerin Eğitimindeki Rolü. *Journal of Turkology*, 23 (2), 207-232.
- Özergin, M. K. (1970). “Selçuklu Sanatçısı Abdülmümin el-Hoyi Hakkında”. *Belleten*, (34): 219-230.
- Özergin, M. K. (1976). “Temürlü Sanatına ait Eski bir Belge: Tebrizli Cafer’in bir Arzı”. *Sanat Tarihi Yıllığı*, (6): 471-489.
- Özgüdenli, O. G. (2000). “İsfahan”. *TDV İslam Ansiklopedisi*. Ankara, XXII, 497-502.
- Özgüdenli, O. G. (2002). “Bir İlhanlı Şehir Modeli: Rab‘-i Reşîdî’de Meslekler, Görevliler ve Ücretler”. *Esnaf ve Ekonomi: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Araştırma Merkezi Esnâf ve Ekonomi Semineri 10-11 Mayıs*, İstanbul, 164-189.
- Özden, S., Gündüz G. ve Onat, S. M. (2009). “Türkler’de Yay Yapımı ve Ağaç Kullanımı”. *Düzce Üniversitesi Ormancılık Dergisi*. 5(1):161.
- Sümer, F. (1967). *Karakoyunlular Başlangıçtan Cihanşah’a Kadar*. Ankara.
- Sümer, F. (2001). “Karakoyunlular”. *TDV İslam Ansiklopedisi*. Ankara, XI, 292-293.
- Sümer, F. (2009). “Selçuklular”. *TDV İslam Ansiklopedisi*. Ankara, XXXVI, 365-371.
- Şeşen, R. (1992). “Buhara”. *TDV İslam Ansiklopedisi*. Ankara, VI, 363-367.
- Şişkin, V. A. (1963). *Varahşa*. Moskova.
- Tanırdı, Z. (1996). *Türk Minyatür Sanatı*. Ankara.

- Togan, Z. V. (1960). "Londra ve Tahran'daki İslâmî Yazmalardan Bazılarına Dair". *İslâm Teknikleri Enstitüsü Dergisi*, 3(1-2): 133-160.
- Togan, Z. V. (1972). "Emir Timur'un Soyuna Dair Bir Araştırma". (Çev. İ. Aka), *Tarih Dergisi*, (26): 75.
- Uluç, L. (2007). *Türkmen Valiler Şirazlı Ustalar Osmanlı Okurlar: XVI. Yüzyıl Şiraz El Yazmaları*. İstanbul.
- Uslu, R. (1998). "Herat". *TDV İslam Ansiklopedisi*. Ankara, XVII, 217.
- Uzunçarşılı, İ. H. (1969). *Anadolu Beylikleri ve Akkoyunlu Karakoyunlu Devletleri*. Ankara.
- Ürekli, M. (1993). "Celâirliler". *TDV İslam Ansiklopedisi*. Ankara, XII, 264-265.
- Yetkin, S. K. (1953). "İslam Minyatürünün Estetiği". *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 2(1): 33-35.
- Yiğit, İ. (2004). "Memlûkler". *TDV İslam Ansiklopedisi*. Ankara, XXIX, 90-97.
- Yinanç, M. H. (1989). "Akkoyunlular". *TDV İslam Ansiklopedisi*. Ankara, I, 251-270.
- Yuvalı, A. (1999). "İbn Arabşah". *TDV İslam Ansiklopedisi*. Ankara, XIX, 314-315.
- Yuvalı, A. (2000). "İlhanlılar". *TDV İslam Ansiklopedisi*. Ankara, XXII, 102-105.
- c) İkincil Yabancı Kaynaklar (İngilizce-Fransızca-Almanca-Rusça-İtalyanca)**
- Ahmad, Q. (1959). *Calligraphers and Painters: A Treatise by Qadi Ahmed son of Mir Munshi Circa A. H. 1015-1606*. Washington.
- Aini, A. (1979). "The School of Bukhara to c. 1500". B. Gray (ed.), *The Arts of the Book in Central Asia 14th-16th Centuries*, Londra, 249-272.
- Albaum, L. T. (1960). *Balalık-Tepe*. Taşkent.
- Albaum, L. T. (1975). *Jivopis Afrasiyaba*. Taşkent.
- Alfieri, B. M. (1996). "I Ritratti di Timur nella Miniature Moghul". *Oriente Moderno*, 15(76): 641-656.
- Alfieri, B. M. (2003). "Un Codice Tardo-Moghul dell'Accademia Nazionale dei Lincei". *Studi in Onore di Umberto Scerrato per il suo Settantacin Quesimo Compleanno*, Naples, (1): 1-15.
- Anet, C. L. (1913). "Menafi-i Heiwan". *Burlington Magazine*, (23): 224-231.
- Arberry, A. J., Minovi, M. ve Blochet, E. (1959). *The Chester Beatty Library A Catalogue of the Persian Manuscripts and Miniatures*. Dublin.
- Arnold, T. W. ve Martin, F. R. (1926). *The Nizami MS. Illuminated by Bihzad, Mirak and Qasim Ali, Written 1495 for Sultan Ali Mirza Barlâs, Ruler of Samarqand, in the British Museum Or. 6810*. Vienna.

- Arnold, T. W. ve Grohmann, A. (1929). *Islamic Book: A Contribution to its Art and History*. Paris.
- Arnold, T. W. (1930). *Bihzad and His Paintings in the Zafar-nameh Ms*. London.
- Arnold, T. W. (1965). *Painting in Islam: A Study of the Place of Pictorial Art in Muslim Culture*. New York.
- Aynı, L. (1971). "Timuridskaya Miniatyura i ee Spetsifika". *Narody Azii Afriki*, (1): 141-143.
- Badiee, J. (1984). "The Sarre Qazwini: An Early Aq Qoyunlu Manuscript". *Ars Orientalis*, (14): 97-113.
- Bailey, G. A. (1996). "The Three Ages of Man: An Early Timurid Masterpiece is Reunited". *Oriental Art*, (42): 2-6.
- Bailey, G. A. (2001). "The Bernard Berenson Collection of Islamic Painting at Villa I Tatti: Mamluk Ilkhanid and Early Timurid Miniatures". *Oriental Art*, (47): 65-62.
- Baret, D. (1955). *Persian Painting of the Fourteenth Century*. London.
- Barthold, W. (1990). *Uluğ Beg ve Zamani*. Ankara.
- Belenitskij, A., Makshak, B. I. ve Azarpay, G. (1981). "Sogdian Painting". *The Pictorial Epic in Oriental Art*. Berkeley.
- Belenitskij, A. (1959). *Sultura i Zhivopis Drevnego Pianjikenta*. Moskova.
- Belenitskij, A. (1980). *Mittelasien: Kuns der Sogden*. Leipzig.
- Berg, G. (2006). "Hoe Versla je enn Witte Demon: Een Uniek Timuridisch Shahnama Handschrift uit 1437". *Omslag Bulletin van de Universiteitsbibliotheek Leiden en het Scaliger Instituut*, (12).
- Berlekamp, P. (2003). "Painting as Persuasion: A Visual Defense of Alchemy in an Islamic Manuscript of the Mongol Period". *Muqarnas*, (20): 35-60.
- Bertalan, S. (2002). "Technical Study I: Close Examination of Leaves from the Great Mongol Shahnama". L. Komarroff ve S. Carboni (ed.), *The Legacy of Genghis Han: Courtly Art and Culture in Western Asia 1256-1353*, New York, 226-232.
- Binyon, L. (1929). "A Painting of Emperors and princes of the House of Timur: Reconsiderations". *Burlington Magazine*, (54): 16-22.
- Browne, E.G. (1928). *A Literary History of Persia: III. The Tartar Dominion (1265-1502)*. Cambridge.
- Browne, E.G. (1964). *A Literary History of Persia: Volume II. From Firdausi to Sa'di*. Cambridge.
- Brian, D. (1939). "A Reconstruction of the Miniature Cycle in the Demotte Şehname". *Ars Islamica*, 6(2): 97-113.

- Blair, S. S. ve Grabar, O. (1980). *Epic Images and Contemporary History: The Illustrations of the Great Mongol Shahnama*. London.
- Blair, S. S. (1995). *A Compendium of Chronicles Rashid al-Din's Illustrated History of the World*. London.
- Blair, S. S. ve Bloom, J. M. (2001). "Epic Images and Contemporary History: The legacy of the Great mongol Shah-Nama". *Islamic Art*, (5): 45-60.
- Blair, S. S. (2005). "A Mongol Envoy". B. O'Kane (ed.), *The Iconography Islamic Art: Studies in Hour of Robert Hillenbrand*, Edinburg, 45-60.
- Blauensteiner, K. ve Welles, E. (1936). "Illustrationen zu einer Geschichte Timurs". *Wiener Beitrage zur Kunts und Kulturgeschichte und Linguistik*, (10): 20-34.
- Blochet, E. (1905). *Catalogue des Manuscrits Persans de la Bibliotheque Nationale*. Paris.
- Blochet, E. (1923). "Notices sur les Manuscrits Persanes et Arabes de la Collection Marteau". *Notices et Exraits*, (41): 309-310.
- Blochet, E. (1926). *Les Enluminures des Manuscrits Orientaux-Turc: Arabes-Persans de la Bibliothèque Nationale*. Paris.
- Blochet, E. (1929). *Musulman Painting XIIth-XVIIth Century*. Londra.
- Blomm, J. M. (2003). "Epic Images Revisited: An Ilkhanid Legacy in Early Safavid Painting". A. J. Newman (ed.), *Society and Culture in the Early Modern Middle East: Studies on Iran in the Safavid Period*, Leiden, 237-248.
- Brockelmann, C. (1967). "Kelile ve Dimne". *TDV İslam Ansiklopedisi*. Ankara, VI, 552-558.
- Buchtal, H. (1940). "Hellenistic Miniatures in Early İslamic Manuscripts". *Ars Islamica*, (8): 125-133.
- Buchtal, H. (1941). "Indian Fables in Islamic Art". *Journal of Royal Asiatic Society*. London, IV, 317-324.
- Bussagli, M. (1963). *Central Asian Painting*. Geneva.
- Chapman, S. (2003). "Mathematics and Meaning in the Structure and Composition of Timurid Miniature Painting". *Persica*, (19): 33-68.
- Chirvani, A. S. M. (1970). "Le Roman de Varga et Golsâh". *Ars Asiatiques*, (22): 1-262
- Cohn. W. (1948). *Chinese Painting*. London.
- Creswell, K. A. C. (1925). "Dr. F. R. Martin's MS. Treatise on Automata". *The Year Book of Oriental Art and Culture*, 33-40.
- Creswell, K. A. C. (1932). *Early Muslim Architecture: Umayyads Early Abbasids and Tulunids Part I, A. D. 622-750*. Oxford.

- Creswell, K. A. C. (1946). "The Lawfullness of Painting in Islam". *Ars Islamica*, XI-XII, 159-166.
- Day, F. (1950). "Mesopotamian Manuscripts of Dioscorides". *Bulletian of the Metropolitan Museum of Art*, (8): 274-280.
- Diez, E. (1903). *Die Miniaturen des Wiener Dioskurides*. Wien.
- Diehl, C. (1925). *Manuel d'Art Byzantine*. Paris.
- Dimand, M. S. (1928). "Notes on Persian Miniatures of the Timurid Period in the Metropolitan Museum". *Eastern Art*, (1): 23-31.
- Duda, D. (1971). "Die Buchmalerei der Gala'iriden". *Der Islam*, 48(1): 28-76.
- Enderlein, V. (1976). *Die Miniaturen der Berliner Baisongur Handschrift*. Frankfurt.
- Ettinghausen, R. (1943). "Bobrinsky Kettle: Patron and Style of an Islamic Bronze". *Gazette des Beaux Arts*, 6(24): 193-208.
- Ettinghausen, R. (1944). "The Character of Islamic Art". *The Arab Heritage*, Princeton, (1): 251-267.
- Ettinghausen, R. (1955). "An Illuminated Manuscript of Hafiz-ı Abru in İstanbul". *Kunts des Orients*, (2): 35.
- Ettinghausen, R. (1959). "Bihzad Kamal ad-Din Ustad". *Encyclopaedia of Islam*, new ed., I, 1211-1214.
- Ettinghausen, R. (1959). "On Some Mongol Miniatures". *Kunst des Orients*, (3): 44-65.
- Ettinghausen, R. (1962). *Arab Painting*. Geneva.
- Girshman, R. (1962). *Parther und Sasaniden*. München.
- Farés, B. (1947). "Une Miniature Nouvelle de l'Ecole de Baghdad: Dateé 614 Heg. 1217-18 Figurant le Prophète Muhammed". *Bulletin de l'Institut d'Egyp*, (28): 259-262.
- Farés, B. (1953). "Le Livre de la Thériaque: Manuscrit Arabe à Peintures de la fin du XII Siècle Conservé à la Bibliothèque Nationale de Paris". *Ars Islamique*, (2).
- Fitzherbert, T. (2006). "Religious Diversity under Ilkhanid Rule c. 1300 as Reflected in the Freer Bal'ami". L. Komaroff (ed.), *Beyond the Legacy of Genghis Khan*, Leiden, 390-406.
- Fontana, M. V. (1980). "Re Bahram e la sua Schiava nei Monoscritti d'epoca Timuride". *Atti del III Convegno Internazionale sull'Arte e sulla Civiltà Islamica: Problemi dell'eta Timuride, Venezia 1979*, Venice, 91-113.
- Glidden, H. W. (1936). "A Note on the Automata of al-Jazari". *Ars Islamica*, (3): 115-116.
- Golombek, L. ve Wilber, D. (1988). *The Timurid Architecture of Iran and Turan Volume II*. Princeton University, New Jersey.

- Grabar. O. (1963). "A Newly Discovered Illustrated Manuscript of the Maqamat of Harîrî". *Ars Orientalist*, (5): 97-109.
- Grabar. O. (1963). "The Illustrations of the Maqamat". *Trud XXV. Mezhdunord Kong Vostokovedov*, Moskova, (2): 46-47.
- Grabar. O. (1967). *Sasanian Silver: Late Antique and Early Medieval Arts of Luxury from Iran*. August-September 1967, the University of Michigan Museum of Art. Ann Arbor: The Museum.
- Grabar. O. (1969). "Notes on the Iconography of the Demotte Shah-Nama". *Paintings from Islamic Lands*, Oxford, 32-48.
- Grabar. O. (1970). "The Illustrated Maqamat of the Thirteen Century: The Bourgeoisie and the Arts". *Islamic City*, London, 207-222.
- Gray, B. (1938). "A Fatimid Drawing". *Bristish Museum Quarterly*, (12): 91-96.
- Gray, B. (1940). "Fourteenth-Century Illustrations of the Kalilah and Dimnah". *Ars Islamica*, (7): 134-140.
- Gray, B. (1950). "Painting Under The Timurids". *Journal of the Iran Society*, (1): 23-29.
- Gray, B. (1954). "An Unknown Fragment of the Jami al-Tawarikh in the Asiatic Society in Bengal". *Ars Orientalis*, (1): 65-75.
- Gray, B. (1956). *Iran Persian Miniatures from the Imperial Library*. New York.
- Gray, B. (1957). "The So-Called Turkmen School of Persian Miniature Painting". *Akten des Vierundzwanzigsten Internationalen Orietyalisten Kongresses, Munchen 1957*, Wiesbaden, 374-376.
- Gray, B. (1961). *Persian Painting*. Geneva.
- Gray, B. (1963). "A Newly-Discovered Illustrated Nizami of the Timurid School". *East and West*, (14): 220-223.
- Gray, B. (1972). "A Timurid Copy of a Chinese Buddhist Picture". R. Ettinghausen (ed.), *Islamic Art in the Metropolitan Museum of Art*, New York, 35-38.
- Gray, B. (1977). "Herat under the Timurid Sultan Husayn Bayqara". *Persian Painting: Fifteenth Century*, New Delhi, 23-27.
- Gray, B. (1978). *The World History of Rashidal-Din: A Study of the Royal Asiatic Society Manuscript*, London.
- Gray, B. (1979). "The School of Shiraz From 1392 to 1453", *The Arts of the Book in Central Asia, 14th-16th Centuris*. B. Gray (ed.), London.

- Gray, B. (1986). "The Pictorial Arts in The Timurid Period". P. Jackson ve L. Lockhart (ed.), *The Cambridge History of Iran The Timurid and Safavid Periods*, Cambridge, (4): 843-876.
- Grube E. (1959). "Materialien zum Dioskorides Arabicus". *Festschrift für E. Kühnel*, Berlin, 163-194.
- Grube E. (1962). "Studies in the Survival and Continuity of Pre-Muslim Traditions in Egyptian Islamic Art". *Journal of the American Research Center in Egypt*, (1): 75-102.
- Grube E. (1962). *Miniature Islamiche del XIII al XIX secolo da Collezioni Americane*, Venice.
- Grube, E. (1963). "Three Miniatures from Fustât in the Metropolitan Museum in New York". *Ars Orientalis*, (5): 89-95.
- Grube, E. (1966). *The World of Islam*. London.
- Grube, E. (1967). "The Seventeenth-Century Miniatures". *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 25(9): 339-352.
- Grube E. (1968). *The Classical Style in Islamic Painting*. Germany.
- Grube E. (1968). "Studien zur Malerei der Timuriden I: zur Frühstufe von Herat". *Kunst des Orients*, (5): 1-23.
- Grube E. (1972). *Islamic Paintings from the 18th century: The Collection of Hans P. Kraus* New York. New York.
- Grube, E. (1975). *Miniature Islamische nolla Collezione del Topkapı Sarayı*, Istanbul. Padova.
- Grünwedel, A. (1912). *Altbuddhistische Kultstaetten in Chinesischen Türkistan*. Berlin.
- Grünwedel, A. (1920). *Alt-Kutcha*. Berlin.
- Guest, G. D. (1949). *Shiraz Painting in the Sixteenth Century*. Washington.
- Guizalian L. ve Diakonow, M. (1935). *Iranskiye Miniaturiv Rukopisiyakh Shah-Name Leningradskikh Sobraniy*. Moskova.
- Gutmann, J. (2001). "The Sacrifice of Abraham in Timurid Art". *Journal of the Walters Art Museum*, (59): 131-135.
- Hamilton, R. W. ve Grabar, O. (1959). *Khirbat al-Mafjar: An Arabian Mansion in the Jordan Valley*. Oxford.
- Haase, C. P. (1981). "On the Attribution of Some Paintings in H. 2153 to the Time of Timur". *Islamic Art*, (1): 50-55.
- Herzfeld, E. (1927). *Die Malereien Von Samarra*. Berlin.
- Heyt, W. (1975). *Yakın-Doğu Ticaret Tarihi*. (Çev. E. Z. Karal), Ankara.

- Hillenbrand, R. (1992). "The Uses of Space in Timurid Painting". L. Golombeg ve M. Subtelny (ed.), *Timurid Art and Culture: Iran and Central Asia in the Fifteenth Century*, Leiden, 76-1002.
- Hillenbrand, R. (2002). "The Arts of the Book in Ilkhanid Iran". L. Komoroff ve S. Corboni (ed.), *The Legacy of Genghis Khan: Courtly Art and Culture in Western Asia 1256-1353*, New York, 134-167.
- Holter, K. (1937). "Die Galen-Handschrift und die Makamen des Hariri der Wiener National Bibliothek". *Jahrbuck der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, N. F.*, (11): 1-48.
- Holter, K. (1937). "Die Islamischen Miniaturhandschriften vor 1350". *Zentralblatt für Bibliothekswesen*, (54): 1-34.
- Holis, H. C. (1946). "Page from an Automata Manuscript". *Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, (32): 85-87.
- Howorth, H. H. (1876). *History of the Mongols from the 9th to the 19th Century*. Londra.
- Hukk, M. A., Ethé, H. ve Robertson, E. (1925). *A Descriptive Catalogue of the Arabic and Persian Manuscripts in Edinburg University Library*. Hertford.
- Künhel, E. (1922). *Miniaturmalerei im Islamischen Orient*. Berlin.
- Künhel, E. (1931). "Die Baisonghur Handschrift". *Jahrbuck des Preussischen Kunstsammlungen*, (52): 132-152.
- Künhel, E. (1939). "Paintings and the Art of the Book: Book Painting C. History of Miniature Painting and Draving". *A Survey of Persian Art, London-New York*, (3): 1829-1897.
- Künhel, E. (1940). "Die Bagdader Malerschule". *Sitzungs-Berichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft*, Berlin, 5-9.
- Künhel, E. (1971). *Die Islamischen Elfenbeinsculpturen VIII-XIII: Jahrhundert*. Berlin.
- Le Coq, A. (1922). *Die Buddhistische Spaetantike in Mittelasiien*. Berlin.
- Le Coq, A. (1923). *Die Manichaeischen Miniaturen*. Berlin.
- Le Coq, A. (1924). *Die Wandmalereien*. Berlin.
- Le Coq, A. (1924). *Die Buddhistische Spantike Mittelasiens III: Die Wandmalereien*. Berlin.
- Lentz, T. W. ve Lowry, G. D. (1989). *Timur and the Princely Vision: Persian Art and Culture in the Fifteenth Century*, Los Angeles.
- Lilys, W. (1958). *Persian Miniatures the Story of Rustem*. Tokyo.
- Lorey, D. E. (1933). "La Peinture Musulmane: L'école de Bağdad". *Gazette des Beauxarts*, 6, (10): 11-13.
- Lorey, D. E. (1935). "L'école da Tabriz; l'Islam Aux Prises Avec la Chine". *Revue des Arts Asiatiques*, (9): 27-39.

- Lorey, D. E. (1937). "Behzad le Gulistan Rothschild". *Ars Islamica*, (4): 122-143.
- Major, R. H. (1857). *India in the Fifteenth Century being a Collection of Narratives of Voyages to India*. New York.
- Manz, B. F. (2017). *Timurlenk*. (Çev. Z. Bilgin), İstanbul.
- Martin, F. R. (1912). *The Miniature Painting and Painters of Persia: India and Turkey from the 8th to the 18th Century*. Londra.
- Martin, F. R. (1927). *The Nizamî Manuscript from the Library of the Shah of Persia Now in the Metropolitan Museum at New York*. Vienna.
- Martin, F. R. (2007). *Miniatures from the Period of Timur in a MS. Of the Poems of Sultan Ahmad Jalair*, Vienna.
- Mayer, A. L. (1932). "Zum Titelblatt des Automata Miniaturen". *Orientalische Literatur Zeintung*, (35): 165-166.
- Meredith, G. M. (1965). *Persian Illustrated Manuscripts*. Aberdeen.
- Meredith, G. M. (1970). "An Early Illustrated Timurid Misacellany". *British Museum Quarterly*, (34): 125-135.
- Minovi, M. ve Wilber, D. (1938). "Note on the Rab-i Rashidi". *Bulletin of Amerikan Institute of Iran Art and Archaeology*, (5): 247-254.
- Morley, W. H. (1854). *A Descriptive Catalogue the Historical Manuscripts in the Arabic and Persian Languages in the Library in the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*. London.
- Nordio, M. (1980). "Elementi Biblici e Post-Biblici nell'Iconografia Timuride". *Atti del III Covegno Internazionale sull'Arte e sulla Civiltà Islamica: Problemi dell'eta Timuride, Venezia 1979*, Venice, 75-90.
- Ohsson, C. M. (1852). *Histoire des Mongols: Depuis Tchinguiz Khan Jusqu'à Timour Beg ou Temerlan*. Amsterdam.
- Olschki, L. (1946). *Guillaume Boucher: A French Artis at the Court of the Khan*. Baltimore.
- Parat, R. (1981). "Textbelege zum Islamischen Bilderverbot". *Inschriften zum Islam*, (1): 213-248.
- Pelliot, P. (1929). "Des Artisans Chinois àlla Capitale Abbaside en 750-762". *T'ung Pao*, (26): 110-112.
- Pope, A. U. (1938). *A Survery of Persian Art from Prehistoric Times to the Present*. Oxford.
- Poole, S. L. (1877). *Catalogue of the Oriental Coins in the British Museum*. London.
- Rice, D. S. (1951). *Le Baptistere de Saint Louis*. Paris.

- Rice, D. S. (1953). "The Aghani Miniatures and Religious Painting in Islam ". *Burling Magazine*, (45): 128-134.
- Rice, D. S. (1954). "The Seasons and the Labors of the Months in Islamic Art". *Ars Oriental*, (1): 1-41.
- Rice, D. S. (1957). "Inlaid Brasses from the Workshop of Ahmed al-Dhakî al-Mawsîlî". *Ars Orientalis*, (2): 283-326.
- Rice, D. S. (1971). *Islamic Painting: A Survey*. Edinburgh.
- Rice, D. S. ve Gray, B. (1976). *The Illustrations to World History of Rashid al-Din*. Edinburgh.
- Riefstahl, R. M. (1929). "The Date and Provenance of the Automata Miniatures". *The Art Bulletin*, (11): 206-214.
- Robinson, B. W. (1952). *Persian Paintings: Victoria and Albert Museum*. London.
- Robinson, B. W. (1954). "Turkman Court Painting; A Preliminary Survey". *Ars Orientalis*, (1): 7.
- Robinson, B. W. (1954). "Origin and Date of the Three Famous Shahnamah Illustrations". *Ars Orientalis*, (1): 105-112.
- Robinson, B. W. (1957). *Persische Miniaturen*, Berlin.
- Robinson, B. W. (1957a). "The Earliest Illustrated Manuscript of Nizami". *Oriental Art*, (3): 96-103.
- Robinson, B. W. (1957b). "Prince Baysonghor's Nizami: A Speculation". *Ars Orientalis*, (2): 383-391.
- Robinson, B. W. (1958). *A Descriptive Catalogue of the Persian Paintings in the Bodleian Library*. Oxford.
- Robinson, B. W. (1959). "Turkman Court Painting in the Timurid Period: A Preliminary Survey". *International Symposium on the Art of Central Asia During the Timurid Period*, Semerkand, (7): 71-82.
- Robinson, B. W. (1959). "The Dunimarle Shahnama: A Timurid Manuscript from Mazandaran". *Aus der Welt der Islamischen Kunts: Festschrift für Ernst Kühnel zum 75. Geburtstag am 26.10.1957*, Berlin, 207-218.
- Robinson, B. W. (1965). *Persian Paintings*, London.
- Robinson, B. W. (1965). *A Drawing of the Masters: Persian Drawings from the 14th through the 19th Century*. London.
- Robinson, B. W. (1967). *Persian Miniature Painting from the Collections in the British Isles*. London.

- Robinson, B. W. (1969). "Turkman Court Painting in the Timurid Period: A Preliminary Survey". *International Symposium on the Art of Central Asia During the Timurid Period*, Semerkand, (7).
- Robinson, B. W. (1970). "Prince Baysunghur and the Fables of Bidpai". *Oriental Art*, no. 2, Summer, (16): 1-10.
- Robinson, B. W. (1976). *Persian Paintings in the Office Library London: Sotheby Parke Bernet*. London.
- Robinson, B. W., Grube, E. ve Skelton, R. W. (1976). *Islamic Painting and the Arts of the Book: The Keir Collection*. London.
- Robinson, B. W. (1979). "The Turkman Scholl to 1503". B. Gray (ed.), *The Arts of the Book in Central Asia*, Paris, 215-247.
- Robinson, B. W. (1992). "Book-Painting in Transoxiana During the Timurid Period". *Bulletin of the Asia Institue*, N.S. 5/1991, 71-82.
- Robinson, B. W. (1993a). *Studies in Persian Art: Volume I*. London.
- Robinson, B. W. (1993b). *Studies in Persian Art: Volume II*. London.
- Rührdanz, K. (1981). "Die Heraubildung von Malstilen der Ilkhanzeit am Beispiel der Shahnameh Illustrationen". *Wissenschaftliche Zeitschrift: Martin Luter Univ. Halle-Wittenberg, Gesselsch-und Sprachwissenschaftliche Reihe*, (30): 103-112.
- Rührdanz, K. (2002). "Qazvini's Aja'ib al-Makhlukat in Illustrated Timurid Manuscripts". *Iran Qestions et Connaissances: Actes du IVe Congres Europeen des Etudes Iraniennes Paris 1999, Vol. II: Périodes Médiévale et Moderne*, Paris, 474-484.
- Rypka, J. (1968). *A History of Iranian Literature*. Dordrecht.
- Sakisian, A. (1929). *La Miniature Persane du XII au XVII siècle*. Paris.
- Sakisian, A. (1937). "Mahmûd Mudhahîb Miniaturist Onlumineur et Caligraphe Persan". *Ars Islamica*, (4): 338-349.
- Sarre, F., Herzfeld E. ve Berchem M. (1911). *Archaeologische Reise in Euphrat und Tigris Gebiet*. Berlin.
- Serajuddin, A. (1978). "Fortified Palaces in Early Timurid Miniature Paintings". *Shilpakala: Annual Journal of the Bagladesh Shilpakala Academy*, (1): 8-11.
- Schlumberger, D. (1952). "Le Palais Ghaznevide de Lashkari Bazar". *Syria*, (29): 251-270.
- Schroeder, E. (1939). "Ahmed Musa and Shams al-Din: A Review of Fourteenth-Century Paintings". *Ars Islamica*, 6(2): 113-142.
- Schulz, W. (1914). *Persian-Islamische Buchmalerei*. Leipzig.
- Shah, H. (1973). "A Master Piece of Timurid Art". *Afghanistan*, (25): 22-28.

- Shani, R. (2005). "A Pictorial Representation of the Hadith al-Thaqalayn in an Ilkhanid Copy of Bal'ami's Tarjuma-yi Tarikh-i Tabari in the Freer Gallery". B. O'Kane (ed.), *The Iconography of Islamic Art: Studies in Honour of Robert Hillenbrand*, Edinburg, 285-308.
- Shayestehfar, M. (1999). *Shi'ah Artistic Elements in the Timurid and the Early Safavid Periods: Book Illustrations and Inscriptions*, London.
- Shayestehfar, M. (2002). "Hooman Musical Instruments in Timurid Paintings an Organological Approach". *International Journal of Humanities of the Islamic Republic of Iran*, (9): 1-25.
- Shayestehfar, M. (2003). "The Impact of the Religion on the Painting and Inscriptions of the Timurid and the Early Safavid Period". *Central Asiatic Journal*, (47): 250-293.
- Sims, E. (1974). "The Timurid Imperial Style: Its History and Diffusion". *AARP: Art and Archaeology Research Papers*, (6): 56-67.
- Sims, E. (1974). "Prince Baysunghur's Chahar Maqaleh". *Sanat Tarihi Yıllığı*, (6): 375-411.
- Sims, E. (1981). "The Relations Between Early Timurid Painting and Some Pictures in the Istanbul Albums". *Islamic Art*, (1): 56-61.
- Sims, E. (1989). "Painting in Timurid Iran". *Asian Art*, (2): 62-79.
- Sims, E. (1991). "Ibrahim Sultan's Illustrated Zafar-nameh of 836-1436". *Islamic Art*, (4): 175-217.
- Sims, E. (1992). "The Illustrated Manuscripts of Firdausi's Shahnama Commissioned by Princes of the House of Timur". *Ars Orientalis*, (22): 43-68.
- Sims, E. (2005). "The Iconography of the Illustrated Timurid Zafarnama Manuscripts". R. Hillenbrand (ed.), *Image and Meaning in Islamic Art*, London, 129-139.
- Soucek, P. P. (1992). "The Manuscript of Iskender Sultan: Structure and Content". *Muqarnas, supplements*, (6): 116-131.
- Stern, S. M. (1957). "A New Volume of the Illustrated Aghanî Manuscript". *Ars Orientallis*, (2): 501-503.
- Stchoukine, I. (1914). "Un Manuscript du Traité d'al-Jazari sur les Automates du VII Siècle de l'Hegire". *Gazete des Beaux-Arts*, (11): 134-140.
- Stchoukine, I. ve Karatay, F. E. (1933). *Les Manuscrits Orientaux Illustrés de la Bibliothèque de l'Université d'Istanbul*. Paris.
- Stchoukine, I. (1935). "Les Manuscrits Illustrés Musulmane de la Bibliothèque du Caire". *Gazette des Beaux-Arts*, (13): 138-158.

- Stchoukine, I. (1936). *Le Peinture Iranienne Sous les Dernies Abbasid et les II-Khâns*. Bruges.
- Stchoukine, I. (1954). *Les Peintures des Manuscrits Timûrides*. Paris.
- Stchoukine, I., Flemming, B., Luft, P. ve Sohrweide, H. (1971). *Illuminierte Islamische Handschriften*. Wiesbaden.
- Stchoukine, I. (1958). "Les Peintures du Shahnameh Demotte". *Ars Asiaticques*, 2(5): 88-96.
- Stchoukine, I. (1959). *Les Peintures des Manuscrits Safavis de 1502 à 1589*. Paris.
- Stchoukine, I. (1964). *Les Peintures des Manuscrits de Shah Abbas à la fin des Safavis*. Paris.
- Stchoukine, I. (1966). *La Peinture Turque d'après les Manuscrits Illustrés ler partie de Suleyman ler à Osmân II: 1520-1622*. Paris.
- Stchoukine, I. (1966). "Les Peintures Turcomanes et Safavies d'une Khamseh de Nizâmî achevée à Tabrîz en 886/1481". *Ars Asiaticques*, (14): 3-16.
- Stchoukine, I. (1968). "Une Khamseh de Nizami de la fin du regne de Shah Rokh". *Ars Asiaticques*, (18): 45-50.
- Stchoukine, I. (1969). "Origine Indienne d'un Manuscrit Persan Achevé en 844 A. H.". *Syria*, (46): 106-114.
- Stchoukine, I. (1969). "Un Manuscrit Illustré de la Bibliothèque de Mohammad II Fatih". *Ars Asiaticques*, (19): 3-9.
- Stchoukine, I. (1972). "Le Khamseh de Nizami: H. 753 du Topkapı Sarayı Müzesi d'Istanbul". *Syria*, (49): 216-246.
- Stchoukine, I. (1972). "La Peinture a Bagdad sous Sultan Pir Budak Qara Qoyunlu". *Ars Asiaticque*, (25): 3-18.
- Spuler, B. (1955). *Die Mogolen in Iran: Politik Verwaltung und Kultur der Ilchanzeit*. Berlin.
- Savory, R. M. (1970). "Safavid Persia". *The Cambridge History of Islam*, Cambridge, (1): 394-426.
- Sykes, P. M. (1915). *A History of Persia II*. London.
- Tomita, K. (1938). *Portfolio of Chinese Paintings in the Museum of Fine Arts*. Boston.
- Titely, N. M. (1971). "15th Century Khamsah of Nizami". *Oriental Art*, (17): 1-16.
- Titely, N. M. ve Waley, B. (1975). "An Illustrated Persian Text of Kalila and Dimna: Dated 707/1307-8". *The British Library Journal*, (1): 42-61.
- Upton, J. M. (1933). "A Manuscript of the Book of the Fixed Stars by Abd ar-Rahman as-Sufî". *Metropolitan Museum Studies*, (4): 179-197.
- Villard, M. (1942). "Un Codice Arabo-Spagnoles con Miniature". *Biliofilia*, (43): 209-223.

- Villard, M. (1950). *Le Pitture Musulmane al Soffitto della Capella Palatina in Palermo*. Roma.
- Zetterstein, K. V., Lamm, C. J. ve Asafî, M. (1948). *The Story of Jamal and Jalal*. Uppsala.
- Walzer, S. (1959). "The Memluk Illuminated Manuscripts of Kelila wa Dimna". *Aus der Welt der Islamischen Kunts: Festschrift für Ernst Kühnel*. 195-207.
- Walzer, S. (1969). "The Topkapu Saray Manuscript of the Persian Kalila wa-Dimna dated A.D. 1413". *Paintings from Islamic Lands*, Oxford, 48-84.
- Welch, A. (1972). *Collection of Islamic Art: Prince Sadruddin Aga Khan*. Geneve.
- Welch, S. C. (1972). *A King's Book of Kings: The Shah-Nameh of Shah Tahmasp*. New York.
- Welch, S. C. (1976). *Persian Painting: Five Royal Safavid Manuscripts of the Sixteenth Cetrury*. New York.
- Weitzmann, K. (1952). "The Greek Sources of Islamic Scientific Illustrations". *Archacologica Orientalia in Memorian Ernst Herzfeld*, New York, 144-166.
- Wellesz, E. (1959). "An Early al-Sufi Manuscript in the Bodleian Library in Oxford: A Study in Islamic Constellation Images". *Ars Oriental*, (3): 1-26.
- Wilkinson, J. V. S. ve Binyon, L. (1931). *The Shah-Namah of Firdausi*. London.
- Wilkinson, J. V. S., Binyon, L. ve Gray B. (1933). *Persian Miniature Painting*. London.
- ç) İnternet Kaynakları**
- https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Maps_of_the_Timurid_Empire#/media/File:Diagram_of_the_Timurid_Empire.svg (erişim tarihi: 02.05.2020).

ÖZGEÇMİŞ

Adı ve SOYADI:	Çağlayan BAYRAKTAR
EĞİTİM DURUMU	
Mezun Olduğu Lise:	Açık Öğretim Lisesi
Lisans Diploması:	Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü
Yabancı Dil:	İngilizce, Farsça
BİLİMSEL FAALİYETLER	
Ardeşen Türk Mimarisi, Lisans Tezi/ Ardeşen Mimarisi, Kitap Çalışması Timurî Dönem TSMK R. 1023 Numaralı ve TSMK R. 1022 Numaralı Kelile ile Dimne Adlı El Yazmalarının Tasvir Sanatı Açısından İncelenmesi, Yüksek Lisans Tezi	
İŞ DENEYİMİ	
Projeler:	Alanya Kalesi Kazısı
Çalıştığı Kurumlar:	Akdeniz Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Anabilim Dalından danışman hocamız Prof. Dr. Osman ERAVŞAR başkanlığında yapılan Alanya kalesi kazısında 2018 yaz dönemi
E-Posta:	caglayanbayraktar@gmail.com