

Derviş Hasan Medhî'nin Tercüme-i Şâhnâme-i Firdevsî Adlı Eserinin Türk Kitap Sanatları Açısından Değerlendirilmesi

Doç. Dr. Ruhi Konak

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2936-5647>

Kastamonu Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Kastamonu –
TÜRKİYE

Arş. Gör. Mine Dilber

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6000-7915>

Kastamonu Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Kastamonu –
TÜRKİYE

Makale Geçmişi

Geliş: 03.07.2020

Kabul: 11.09.2020

On-line Yayın: 30.09.2020

Anahtar Kelimeler

Şehname

Derviş Hasan Medhi

Minyatür

Tezhip

Ebru

Resim

Araştırma Makalesi

DOI:

<http://dx.doi.org/10.29228/JASSS.44846>

Öz

Fars edebiyatının önemli yapıtlarından biri olarak kabul edilen, kahramanlık ve destansı olayları ele alan Şehname İslam dünyasının en çok tanınan ve okunan eserlerinden birisidir. Firdevsi tarafından İran'da yazılmaya başlanan kitabın çok sayıda kopyası süslenmiş ve metinde anlatılan çok sayıda konu resimlendirilmiştir. Bu bakımdan kıymetli kitap özelliği taşıyan Firdevsi Şehnamesi, Osmanlı hükümdarları tarafından da beğeni ile okunmuş ve kütüphanelerinde bulundurulmuştur. Gelişen süreçte kimi Osmanlı Sultanları atalarının veya kendi Şehnamelerini hazırlatırken kimisi de Firdevsi Şehnamesi'nin tercümesini yaptırmıştır. Bu tercüme eserlere kimi zaman kitabı hazırlatan sultanın beğenisi doğrultusunda yeni bölümler eklenmiştir. Böylece ilgili Osmanlı Sultanının şehnamesine dönüşen kitap Sultanın kendini anlatma veya kendisinden bahsetme aracı da olmuştur. Günümüze gelen örneklerine bakıldığında şehname, edebi bir eser olma özelliği taşımasının yanı sıra kitap sanatları açısından da önemli bir yere sahiptir. Yurtiçinde ve yurtdışında birçok kütüphane, müze ve özel koleksiyonda gerek Firdevsi'ye ait Şehnamenin farklı yazarlar tarafından istinsah edilen örnekleri, gerek başka isimlerle hazırlanan nüshaları, gerekse orijinal eserin tercümeleri mevcuttur. Çalışmanın konusunu oluşturan ve Derviş Hasan Medhî'ye ait olan Tercüme-i Şâhnâme-i Firdevsî adlı eser Paris Bibliotheque Nationale'de yer almaktadır. Cilt, ebru, resim ve tezhip sanatına dair örnekleri barındıran el yazması, çalışma kapsamında Osmanlı kitap sanatları açıdan incelenmiştir. Eserde yer alan cilt, tezhip, ebru ve resim (minyatür) örnekleri dönem, üslup özellikleri ve sanatçı bağlantıları açısından analiz edilmiştir.

Atf Bilgisi / Reference Information

Konak, R. ve Dilber, M. (2020). Derviş Hasan Medhî'nin Tercüme-i Şâhnâme-i Firdevsî Adlı Eserinin Türk Kitap Sanatları Açısından Değerlendirilmesi. *Jass Studies-The Journal of Academic Social Science Studies*, Number: 81, Autumn, p. 251-271.

Evaluation of Derviş Hasan Mehdi's Artwork Titled Tercüme-i Şâhnâme-i Firdevsî on Terms of the Turkish Art Works

Assoc. Dr. Ruhi Konak

Kastamonu University, Faculty of Fine Arts and Design, Department of Traditional Turkish Arts,
Kastamonu – TURKEY

Ress. Asst. Mine Dilber

Kastamonu University, Faculty of Fine Arts and Design, Department of Traditional Turkish Arts,
Kastamonu – TURKEY

Article History

Submitted: 03.07.2020

Accepted: 11.09.2020

Published Online: 30.09.2020

Key Words

Şehname

Derviş Hasan Medhi

Miniature

Illumination

Marbling

Painting

Research Article

DOI:

<http://dx.doi.org/10.29228/JASSS.44846>

Abstract

Considered as one of the important works of Persian literature, Şehname, which deals with heroic and epic events, is one of the most known and read works of the Islamic world. Many copies of the book, which was written by Firdevsi in Iran, are decorated and numerous subjects described in the text are illustrated. In this respect, the Firedevsi Şehname, which has the feature of a valuable book, was read by Ottoman rulers with pleasure and for hide it in their libraries. During the developing period, while some Ottoman Sultans were preparing their ancestors or their own Şehnames, who made the translation of the Firedevsi Şehname too. New sections were added to these translated works in line with the appreciation of the Sultan who had prepared the book. Thus, the book, which became the Shahnameh of the related Ottoman Sultan, became an intermediary for the Sultan to explain himself or mention him. The Şehname that can look at the examples that come to our day, has an important place in terms of book arts as well as being a literary work. There are both the copies made by other authors, the copies made by other names, and translations of the original work in your library, museum and private collections at home and abroad. Tercüme-i Şâhnâme-i Firdevsî is located in Paris Bibliotheque Nationale. This work, in which there are examples of binding, marbling, painting (miniature) and illumination art, was examined from the point of view of Ottoman book arts within the scope of the study. The binding, illumination, marbling and painting (miniature) examples in the work, in terms of period, style features and artists were examined.

GİRİŞ

İran'ın milli destanı aynı zamanda Fars edebiyatının önemli eserlerinden biri kabul edilen (Kanak, 2010:289); mesnevi türünde ve altmış bin beyitten oluşan Firdevsî'ye ait *Şehnâme* (Sachın, 2015:1), yüzyıllar boyunca İslam dünyasında, halk arasından, seçkin saray çevrelerine dek her düzeyde tanınıp sevilmiş önemli bir edebi eserdir. İslam öncesi İran'ın efsanevi ve tarihi şahırlarının ve onlara sadakatle bağlı beylerin efsane tarihlerini anlatan bu destanın çok sayıda resimli kopyaları hazırlanmış, tasvirleri İslam görsel kültürünün ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir (Tanındı, 2008:268).

Şehname'de Pişdadiler (Yerdelen, 1997:101), Keyaniler (Kurtuluş, 2002:346), Eşkaniler (Yerdelen, 1997:101) ve Sasaniler (Naskalı, 2009:174) dönemine ait destansı olaylar ele alınır. Eserde, Cemşid, Dahhak, onunla savaşan demirci Gave, Feridun, yedi güç işi başaran Zaloğlu Rüstem, Turan ülkesinin hükümdarı Efrasiyab (Alp Er Tunga), Keykavus, Keyhüsrev, İsfendiyar, Dara ve İskender gibi simalar yer almakla birlikte, Türk kültürüyle ilgili bilgiler de bulunur.

Osmanlı okuyucusu için hazırlanan şehnameler, tercüme nüshalar, Osmanlı sultanları ile ilgili bölümlerin eklendiği tercüme nüshalar ve Osmanlı Sultanları hakkında hazırlanan şehnameler olmak üzere üç farklı örnek bağlamında ortaya çıkmaktadır. Bu el yazmalarının çoğu tezhip, cilt, hat, ebru ve resim (minyatür) sanatlarının önemli örneklerini bulundurmaları bakımından dikkat çekmektedir.

Sarayda Osmanlı sultanları için hazırlanan tercüme şehnamelerden birisi II. Osman'ın dâhil edildiği, Medhi mahlaslı Derviş Hasan tarafından yazılmıştır. Eserin günümüze ulaşan üç resimli nüshası dünyanın farklı koleksiyonlarına dağılmıştır. Bunlardan Uppsala Üniversitesi Kütüphanesi'nde ve St. Petersburg Üniversite Kütüphanesi'nde bulunan elyazmaları birbirinin devamıdır. Paris Milli Kütüphanesi'nde bulunan nüsha ise aynı metnin birinci cildir. Her iki nüsha da Âdem ile Havva hikâyesi ile başlar. Paris nüshası Bijen ile Fûrûd'un öyküsü ile sona ererken daha uzun olan Uppsala nüshası Rüstem ile Berzu'nun öyküsü ile tamamlanır. Uppsala nüshasında Medhî Şehnâme'nin ilk cildini tamamladığı için Allah'a şükreder ve ikinci cildinde Rüstem, Efrâsiyâb ve Keyhüsrev'in hikâyelerini anlatacağını söyleyerek eserinin II. Osman tarafından beğenilmesini temenni eder. Medhî'nin tercümesinin bu üç resimli nüsha dışında günümüze ulaşan resimsiz bir kopyası bilinmemektedir. Bu durum tercümenin sadece Sultan II. Osman için yapıldığını, daha sonra da diğer Şehnâme çevirileri gibi yaygınlık kazanmadığını gösterir (Değirmenci, 2007: 102; Değirmenci, 2012: 99-100).

Bu çalışmaya konu edilen eser Paris Bibliothèque Nationale'de Supplément-Turc 326 envanter numarasıyla kayıtlıdır, (HPTTPS-1). 17. yüzyılın ilk yarısında Osmanlı saray nakkahanesinde hazırlanan eser, cilt, tezhip, resim ve ebru sanatları bakımından önemli örnekleri barındırmaktadır.

İlgili dönemde Osmanlı saray nakkahanesinde üretilen el yazmalarında uygulanan cilt süslemeleri çoğu açıdan 16. yüzyılın ikinci yarısına ait üslubun devamı niteliğinde olmasına rağmen (Arıtan, 1993: 557), kompozisyonların düzeni ve motiflerin zarafeti açısından belirli bir oranda gerileme ve değişim görülür (Özcan, 1993: 243): 17. yüzyıl ciltlerinde 16. yüzyılın ilk yarısında yapılmaya başlanan saz yolu üslubunun uygulandığı, gömme altın şemseli olarak tasarlanmış ve içleri kalıpla saz yolu üslubunda yapılmış bezemeler mevcuttur (Tanındı, 1999: 106). 16. yüzyılın ikinci yarısında Kara Memi tarafından uygulanmaya başlanan yarı üsluplaştırılmış çiçeklerle kurgulanan şükufe tarzı süslemelerin (Atasoy, 2011: 159-160), klasik devrin bütün sanat dallarına hâkim olan stilize nar çiçeği, altılı çiçek, çintemani-bulut ve bilhassa tırtıllı yaprak (Arıtan, 1993: 557) motifleri ile kurgulanan tasarımların 17. yüzyıl cilt süslemelerinde kullanıldığı görülür.

17. yüzyılın ilk yarısında Osmanlı ebru sanatına ilişkin bilgiler sınırlı olmakla birlikte, 1608 yılında yazılan Tertib-i Risâle-i Ebrî adlı bir eserden bahsedilmektedir. Eserde o tarihte ebruya, kâğıt boyamaya ve âhârleme (cılalama) usullerine dair bilinenlerin bir araya getirildiği ifade edilmektedir. Tertib-i Risâle-i Ebrî adlı eserde Şebek lakabıyla anılan ebru sanatçısı Mehmet Efendi'ye (Derman, 1977:

26) ait ebruların, 1595 tarihli Hadikatü's-Süedâ el yazmasında zeminde kullanıldığı yayınlarda geçmektedir. Ayrıca Gûy u Cevgân adlı eserde de ebruların kullanıldığı ve yazı zemini olarak kullanılan bu ebruların sulu bir astar üzerine alınmış "Tarz-ı Kadîm" ebrular olduğu ifade edilmektedir (Gülgen, 2016: 156). Bununla birlikte 16. yüzyılın sonlarından itibaren hazırlanan resimli el yazmalarının çoğunun cilt kapaklarında, yan kâğıdı olarak, ebru örneklerinin sıklıkla kullanıldığı görülmektedir.

17. yüzyıl Osmanlı resim sanatı, 16. yüzyılın ikinci yarısında Nakkaş Osman ve Nakkaş Hasan atölyelerinde üretilen çok sayıda resmin belirleyiciliğinde yaşanmış olan, klasik döneme nazaran daha mütevazı bir süreçtir. Klasik dönemin nakkaşaneyi ön plana çıkaran kimlikçi yaklaşımı ile izlenen üslubu, bu dönemden itibaren sanatçı merkezci bir tutum ile sürdürülür. 17. yüzyıl Osmanlı resim sanatı, birbirini üslup açısından takip etmeyen, saraya bağlı veya bağımsız sanatçıların bir araya gelerek resimledikleri el yazmaları, albümler, sayfa veya murakka resimleri ile tanımlanır.

17. yüzyılda üretilen el yazmalarının resimlenmesi işinde görevli birçok nakkaş olmasına rağmen bunlar arasında ismi bilinen nakkaş sayısı birkaç kişiyi geçmemektedir. Sözü edilen nakkaşlardan en çok dikkat çeken kuşkusuz Nakkaş Nakşi'dir.

Nakkaş Nakşi¹ özelinde bakıldığında 17. yüzyıl Osmanlı resim sanatının, deneysel yorumlara olan eğilimden dolayı, klasik beğeniden farklılaşarak özgünleşme çabasında olduğu anlaşılır. Bu bakımdan 17. yüzyılda, Nakkaş Osman ve Nakkaş Hasan'ın görkemli üsluplarının etkileriyle belirgin klasik üslubun alt akım olarak devam ettiği fakat 17. yüzyılın ilk yarısının, özgünlüğüyle dikkat çeken Nakkaş Nakşi resimleri ile temsil edildiği kabul edilmelidir.

17. yüzyıl tezhip sanatı açısından değerlendirildiğinde bu yüzyılın ilk yarısı önceki dönemlerin devamı niteliğinde olup klasik üslupta yapılan tezhibin yanı sıra 16. yüzyılın ilk çeyreğinde başlayan saz yolu üslubunun 17. yüzyılın başlarına kadar yapılmaya devam edildiği, altın ve muhtelif renklerle gerek sulandırılarak gerekse blok boyanan ve mürekkeple tahrir çekilen halkâr ve şikaf halkâr çalışmalarının yapıldığı görülmektedir (Mahir, 2009: 379). 15. yüzyılın sonlarından itibaren yapılmaya başlanan (Derman, 2012: 337) ve 17. yüzyılda da yapılmaya devam eden Tuğra süslemeciliği de bu dönemde yapılan tezhip çalışmalarına örnek teşkil etmektedir. (Mahir, 2009: 392). Diğer taraftan Kara Memi'nin Muhibbi Divanı için yaptığı halkâr tasarımlarında kullandığı kuralsız dal hareketlerine benzer tasarımlar ile 17. yüzyılda da karşılaşılır: Klasik Osmanlı tezhiplerinde motiflerin dal giriş ve çıkışları belirli kurallara bağlıyken Kara Memi ve 17. yüzyılda hazırlanan elyazmalarında görev alan bazı sanatçılara ait eserlerde bu kuralların dikkate alınmadığı görülür (Foto.1).

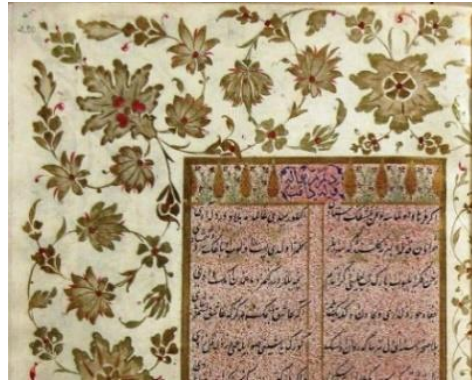


Foto.1: Muhibbî Dîvânı, İÜKT 5467, 250a (Atasoy, 2016: 24)

¹ Sanatçı hakkında yayınlardaki genel düşünceyi oluşturan yorumlar için bkz: Atıl, 1978: 103.

El Yazmasının Kitap Sanatları Açısından İncelenmesi

Derviş Hasan Medhi tarafından yazılan Tercüme-i Şâhnâme-i Firdevsî adlı eserin hazırlanış hikâyesi, kitap metninde şu şekilde aktarılmıştır:

Pâdişâhın devletinin devamı için dua ve sena ettikten sonra İskender tarzlı pâdişâhın şerefli tabiat, latîf unsurlarını bilmek ve ruhlarına sevinç verecek destanı nakletmeyi murat eyledim. Sorucu olup dedim ki: Ey Şehriyâr, bu değersiz ve günahkâr kul nasıl bir destan takrir etsin, safalı Hamza'dan veya Büyük Süleymannâme'den veya Firdevsî'nin Şehnâmesi'nden bunların hangisinden (nakletmem) fermân olunur deyip cevabını gözleyip durdum. Bu soruyu sormaktan benim muradım padişahın durumunu öğrenmekti. Hatırıma gelen anlam bu idi ki eğer Şehnâme'yi isterse dünyanın durumunu bilmeğe ve adaletle devleti yönetmeye gönülleri meyleder dedim. Çünkü gönlümden geçen bu idi. O zaman inciler saçan sözlerinden şu gönül okşayan eşsiz sözler çıktı. Buyurdular ki Firdevsî'nin Şehnâmesinden nakleyleyesin. Ta yazılış sebebinden sonuna dek. (...) Bu sözden gönlüm ferahladı. Böylece bu işe başlamış oldum.

Böylece başlangıçtan Keykubad zamanına dek Şehnâme'yi nakleyledim. Adaleti şiar etmiş olan güzel sözler söyleyen pâdişâhın bir mutlu saatinde emirleri şöyle oldu ki benim adıma Şehnâme'yi Türkçe diline tercüme eylesin. Her ne isteği var ise katımdan makbuldür. Ama noksân kalmasın diye fermân çıktığında ben padişahla görüştüüm, yeri öpüp dua ettim. O adil sultânın fermanına boyun eğdim ki onun inci saçan dillerinden çıkan cevaplarını ikballi ve saadetli bildim. Daha sonra Şehnâme'nin yazımına başladım. Allah inayetiyle tamamlanmasını nasip ve müyesser ede. İki cihan sultanı cin ve insanların Peygamberi hürmetine, âmîn, yâ muîn, ya erhamerrahimîn, yâ hayra'n-nasrîn... (Https-1).

Toplamda 308 varaktan oluşan eser 33x22 cm. ölçülerine sahiptir. Orijinal ciltli el yazması nestâlik hatla Osmanlı Türkçesiyle yazılmıştır. Eserin 15 sayfasında resim ve bazıları resimli sayfalarda olmak üzere 12 sayfasında süsleme mevcuttur. Bu sayfaların tamamında altın sulandırma yöntemiyle yapılmış halkâr tarzı süsleme bulunmakla birlikte, 1b sayfasında halkâr tarzı süslemenin yanı sıra başlık (unvan) tezhibi yer almaktadır.

El yazmasının 24 sayfasında resim için yer ayrıldığı; ayrıca eserin bazı sayfalarındaki yazı metninin altın cetvel ile çevrelenmesine rağmen, bazı sayfalarda cetvel kullanılmadığı görülmektedir. Bu bakımdan el yazmasının resim, süsleme ve yazım programı açısından tamamlanmadığı büyük oranda eksik bırakıldığı söylenebilir. Değirmenci, hattatı hakkında bilgi bulunmayan el yazmasının Mustafa Ağa'nın özel kütüphanesi için Medhi tarafından yazılmış orijinal nüsha olduğunu ve Mustafa Ağa'nın sürgüne gönderilmesinden dolayı bitirilemediğine ilişkin yorum yapmıştır (Değirmenci, 2007: 103-104).

Kütüphane kayıtlarında 1601-1650 yıllarına tarihlendirilen eser 17. yüzyılın ilk yarısında üretilmiştir. Yazar eserin önsözünde Sultan III. Murat'ın (982-1003/ 1574-1595) ve III. Mehmed'in² (1003-1012/ 1595) hizmetinde olduğu, I. Ahmet (1012-1026 /1603-1617) ve II. Osman'a Mustafa Ağa tarafından tanıtıldığına dair bilgiler sunmaktadır (Https-1).

El yazması eser kahverengi bir deri ile kaplanmıştır. Cilt alt kab, üst kab ve miklepten³ oluşmaktadır. Cildin alt ve üst kablarda yer alan süsleme aynıdır. Kütüphane tarafından dijital ortama aktarılan görseller arasında miklebin dış yüzeyini gösteren bir numune bulunmamaktadır. Eserin cildinde beyzi (oval) formda dendanlarla dilimli olarak tasarlanmış bir şemse formu, bu formun iki ucunda ise yine dendanlarla sınırlandırılmış salbek bulunmaktadır. Şemse süslemesinde orta kısma yerleştirilen büyük bulut motifinin yanı sıra altından dolanan sarmal dallarla birlikte hâtayi, penç ve

² Kütüphane kaydında Muhammed olarak geçmektedir.

³ Müze dokümanları arasında miklepten görseline ulaşılamadığı için bu alanda bir süsleme olup olmadığı bilinmemektedir.

gonca motifiyle hançer yapraklarından oluşan serbest formda yapılmış bir kompozisyon mevcuttur (Foto. 2, 3) .

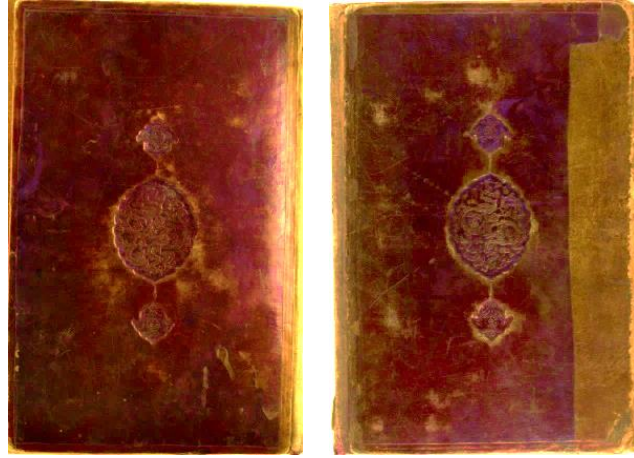


Foto. 2, 3: Paris Bibliotheque Nationale Supplément-Turc 326 cildin ön ve arka kapağı (HPTTPS-1)

Salbeklerde bulunan süslemede ise ortabağdan çıkmış hançer yaprakları ve dallar üzerinde yer alan hâtayı, penç motifleri ve hançer yapraklarından oluşan simetrik bir tasarım uygulanmıştır. Cilt üzerine uygulanan bezeme deri renginde bırakılmış ve kalıplı cilt tekniği uygulanmıştır. Cilt yüzeyine, köşebent ve şemse alanının etrafına süsleme yapılmamıştır (Foto. 4).



Foto 4: Paris Bibliotheque Nationale Supplément-Turc 326, cilt ön kapak detay (HPTTS-1)



Çizim. 1: Paris Bibliotheque Nationale Supplément-Turc 326, cilt ön kapak detay çizimi

Müze kayıtlarında cildin orijinal olup olmadığı veya restore edilip edilmediği hususunda bilgiye yer verilmemiştir. Ancak sayfalara tamir amaçlı yapıştırılan kâğıtlar ve sayfa kenarlarının tıraşlanmış olmasından yola

çıkarak, eserin restorasyon geçirdiği söylenebilir. Eserin cildinde tamir izine rastlanmamıştır.

Eserin iç kapağında, yan kâğıdı olarak kullanılan, yüzeyinde açık kobalt mavisi, oksit sarı ve aşı kırmızısı renkleri ile yapılmış bülbülyuvası tekniğinde ebrular yer almaktadır. Ebrularda, zamana bağlı olarak renk bozulmaları oluşmuştur. Cildin alt kapağı ve miklebini birleştiren sertab kısmı ise kahverengi deri ile kaplanmıştır (Foto. 5, 6).



Foto. 5, 6: Paris Bibliotheque Nationale Supplément-Turc 326 cildin ebrulu iç kapakları (HPTTPS-1)

El yazmasının 1a sayfasında, ilgili yere sonradan eklendiği düşünülen bir resim mevcuttur. Bu resim el yazmasının 94b, 101b, 117a, 124b, 130a, 148a, 155a, 166a, 239a sayfalarındaki resimlerin dokuzu ile benzerlik göstermektedir. Fakat bu on resmin kalitesi ve üslup özellikleri, orijinal olduğu düşünülen diğer resimlerden farklıdır. Derinlik, perspektif, mekân, zaman ilgileri doğrultusunda gerçekleşen kurgu; dağ, tepe, kaya, bitki örtüsü, mimari elemanların formları ve boyama tekniklerine ilişkin uygulamalar açısından geleneksel Osmanlı resmi özelliklerini yansıtmış gibi görünen bu resimlerin, insan ve hayvan figürlerinin anatomilerindeki hatalar ve boyama tekniklerinin uygulanışındaki acemilik dikkate alınarak, nakkaş olmayan bir kişi tarafından, yapıldığı söylenebilir (Foto.7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16).



Foto. 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16: Paris Bibliotheque Nationale Supplément-Turc 326, 1a, 94b, 101b, 117a, 124b, 166a, 130a, 148a, 155a, 239a (HPTTPS-1)

4a sayfasında yer alan resim, el yazmasında bulunan beş orijinal örnekten birisidir. Kompozisyon düzeni açısından diğer örneklerden farklılaşan resim, Nakkaş Nakşi üslubunun özelliklerini yansıtmaktadır (Foto. 17).

Nakkaş Nakşi resimlerine bakıldığında temel özelliklerinin klasik dönem Osmanlı resim üslubu bağlamında kalmasına rağmen kurgunun deneysel bir tavırla şekillendiği görülür: Doğa ve mimari tasvirlerinde, yüzeyde derinlik, perspektif, uzak, yakın ilişkisi üzerine arayışlara şahit olunur. Sanatçının figürleri iki grupta ele alınabilir. Bunlardan dikkat çeken sivri uçlu, uzun ve kemerli burunlu, genellikle dişleri görünen yaşlı, kambur ve aynı zamanda desen açısından anatomik kusuru olmayan insan figürleridir (Foto. 19, 20). Diğer gruptaki figürler de ilk gruptaki figürler gibi anatomileri doğru olmakla birlikte yüz ve beden hatları oldukça düzgündür (Foto. 18, 22). Nakkaş Nakşi'nin fırçası çok ince olmakla birlikte, bazı eserlerinde dağ, tepe kontörlerinde tamamlanmamış hissi hâkimdir. Bu özellik doğrultusunda bakıldığında, 4a sayfasında yer alan resmin üslubu, figür, renk, kurgu ve ışık özellikleri bakımından 1620 tarihli Tercüme-i Şehname (UUL, Celsing,1) ve 1605 tarihli Nadiri Divanı (TSM. H. 889) gibi eserlerde yer alan ve Nakkaş Nakşi'ye atfedilen resimlerin üslubuyla aynıdır.

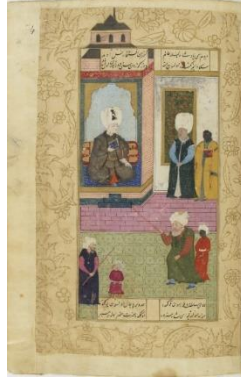


Foto. 17: Paris Bibliotheque Nationale Supplément-Turc 326, 4a (HPTTPS-1)

Yayınlarda, el yazmasının 4a sayfasındaki resimde Sultan II. Osman'ın Mustafa Ağa'nın aracılığıyla Derviş Hasan Medhî'yi kabulünün tasvir edildiği belirtilmektedir. Fakat metin ve resim detayları açısından incelendiğinde, resmin kurgusunun metinde anlatılanlardan farklılaştığı anlaşılmaktadır.

El yazmasını resimleri açısından inceleyen Değirmenci, yazı (metin) resim ilişkisini şu şekilde kurmaya çalışmıştır: Tasvirde Sultan Osman, olasılıkla Topkapı Sarayı'nda bulunan köşklere birinde tahtında oturur. Karşısında Uppsala nüshasında olduğu gibi Mustafa Ağa, arkasında, bir elinde Ağa'nın tespihini diğer elinde ise Ağa'nın Sultan'a göstereceği kitabı tutan, "çırağı" ile beklemektedir. Resmin karşı sayfasındaki metin okunduğunda resmin tasvir ettiği konu anlaşılır: Metinde Medhî, Mustafa Ağa vasıtasıyla Sultan II. Osman'ın huzuruna kabulünü anlatır. Hikâyeye göre, bu buluşma esnasında yazdığı kitaplardan birini Sultan Osman'a sunan Medhî bu kitabı ile Sultan'ın beğenisini kazanır. Sultan Osman bunun üzerine Medhî'nin ahvalini Mustafa Ağa'dan sorar, Ağa da "hakikat" üzere Medhî'yi Sultan'a anlatır. Sultan'ın imtihanından geçen Medhî Şehnâme'yi tercüme etmekle görevlendirilir. Bu durumda, Mustafa Ağa'nın çırağının elinde tuttuğu kitap Medhî'nin yazdığı ve Sultan'a örnek olarak gösterilen eserlerden biri ya da simgesel olarak 'yazacağı' kitaptır. Yazara göre sahnenin önünde ellerinde sopa olan figürlerden sağda yer alan ve diğerine göre daha yaşlı olan kişi bu sırada epeyce yaşlanmış olması gereken Medhî Meddâh olmalıdır. Karşısındaki profilden betimlenen

uzun yüzlü kişi de olasılıkla devrin ünlü nakkaşı Nakşî'dir. Ellerindeki sopalarla birbiriyle konuşurken betimlenen Medhî ve Nakşî hünerlerini Sultan'ın huzurunda sergiliyor olmalı. Etraftaki cüceler de bir eğlence anının resmedildiğini gösterir. Böylece, bu tasvirin yazar, nakkaş ve hâmiyi betimleyen bir resim olduğu anlaşılır (Değirmenci, 2007. s.134; Değirmenci, 2012: 127-128).

Değirmenci metnin detaylarını resmin kurgusuna bağlama yoluna gitse de yazarın kurguladığı düzenle ressamın düzeni mantık olarak örtüşmemektedir. Zira metinde yazar, ressam ve Mustafa Ağanın aynı zamanda huzurda bulunduğuna ilişkin bilgi yoktur. Bu bakımdan II. Osman'ın, Mustafa Ağa'yı kabulü konulu resmin, bu şekilde anlaşılması mümkün değildir.

Tahtta oturan Sultan II. Osman figürünün sol tarafında biri elinde kitap bulunan, diğeri elleri önünde bağlı iki figür ayakta durmaktadır. Ayrıca resim alanının alt tarafında sağ ve sol kenarlardan ikişerli gruplar halinde birbirine doğru ilerleyen dört figür yer almaktadır. Bu figürlerden, sağ tarafta ağa figürlerinin altında yer alanlardan biri elindeki bastonu yukarı doğru kaldırmış yaşlı erkek figürü, diğeri ise siyahi bir delikanlı figürüdür. Diğer kenarda ise yine elinde baston bulunan erkek figürü ve bir cüce figürü yer almaktadır. Figür tipleri, Nakkaş Nakşî üslubunu bire bir yansıtmaktadır (Foto. 17).

Yukarıda alıntısı yapılan metinde, Nakkaş Nakşî ve Medhi Meddah hakkındaki yorum, metnin görsel bağlantılarını resimde toparlamak açısından mantıklı gibi görünse de resim alanının alt tarafında bulunan figürlerin sultanın huzurunda olmadıkları yönünde yorum yapmak da mümkündür. Söz konusu figürlerin farklı olay örgüleri ile farklı mekân ve zaman bağlamında yer aldıkları da söylenebilir. Zira jest, mimik, bakış, duruş, yön ve yöneliş durumları ile figürler üç farklı küme oluşturmaktadır.

Bu kurguda resmin iki şekilde okunma olasılığı vardır. Bu olasılıklardan ilki, farklı mekânda gerçekleşen farklı olayların, aynı kompozisyonda tasvir edilmiş olmasıdır. Bu tür bir olasılık dikkate alınarak resme bakıldığında, resimdeki figür kümelerinin iç diyalogları bakımından üç farklı olay örgüsü ile karşılaşılır. Bu bakımdan altta iki grup halinde bulunan figürler, sultanın huzurunda değildir (Foto. 18, 19, 20). Resim alanında görünüyor olmalarının huzurda bulunmaları ile değil, konunun genel bağlamıyla ilgili olduğunu söylemek mümkündür.



Foto. 18, 19, 20: Paris Bibliotheque Nationale Supplément-Turc 326, 4a detay (HPTTPS-1)

İkinci olasılık ise Sultan II. Osman ve ağalar ile alttaki dört figürün aynı mekânda gerçekleşen bir olay örgüsü içinde yer alıyor olmalarıdır. Bu yönde bir yorum, tavırlardaki lakaytlıktan dolayı, sarayın kuralları ve iktidar imgesinin dışı vurumu açısından pek olanaklı değildir. Diğer taraftan Nakkaş Nakşî ve Meddah Medhi olarak tanıtılan figürler, görevleri ne olursa olsun, resmiyetlerinden ödün verilmeyecek makamda oldukları bir gerçektir. Ayrıca meddahlıkla ilgili gösteri yapan figürlerin bu denli bağımsız pozisyonlara yönelmeleri mümkün değildir.

Dikey gelişen dikdörtgen bir formda tasarlanan resmin sol üst köşesinde Sultanın oturduğu baldaken tarzındaki tahtın yaslandığı duvarın bağlı olduğu binanın veya binaların çatısı iki aşamada verilerek, tasvir resim alanının dışına taşırılmıştır. Resmin alt ve üst kısmında iki mısradan oluşan yazının yazıldığı kartuşların kurgusuyla cetvellere hareketlilik kazandırılmıştır. Ağa figürlerinin arkasında bulunan duvardaki pencerede tasvir edilen yeşil alan ile mekânın bir iç mekân olduğu yönünde fikir oluşturulmuş; hacimli olarak tasvir edilen tahtın öne doğru gelişen çıkıntısıyla oluşan derinlik yanılması doğrultusunda kompozisyon hareketlendirilmiştir.

Taht ve fondaki duvarın bitiminden itibaren başlayan zemin, iki renk ve farklı desenler ile tasarlanmıştır. Üst tarafta dikdörtgen formlu yer seramiği veya döşemelik taş vurgusu yapılırken alt tarafta çokgen formlu seramik yüzey etkisi oluşturulmuştur. Zemin döşemesinin halı değil de taş veya seramik malzeme ile ikiye ayrılmış olmasından yola çıkarak, bu iki farklı renk ve desenin farklı mekânları vurgulamak üzere kurgulandığı söylenebilir. Böylece ressam, Sultanın huzurundaki Mustafa Ağa'nın kim veya kimler hakkında sunum yaptığı hususuna gönderme yapmak üzere ressam ve yazar figürlerini kurguya eklemiş olabilir. Fakat her durumda buldukları mekân II. Osman'ın huzuru değildir. Benzer yorumlara Osmanlı resim sanatının farklı örneklerinde de rastlamak mümkündür.

Eserde kullanılan renkler lacivert, kobalt, mavi ve tonları, gri, beyaz, kırmızı, sarı, yeşil ve tonları, pembe, yavruağzı, altın, kahverengi ve bordodur. Adı geçen renkler, Nakkaş Nakşi ile anılan diğer el yazmalarında kullanılan renkler ve tonları ile benzerdir, (21).

El yazmasının 17b sayfasında yer alan resimde 'Huşeng Şah'ın siyah devi öldürmesi' sahnesi tasvir edilmiştir. Resim, üslup özellikleri açısından, el yazmasındaki diğer resimlerin üslubundan farklıdır.

17b sayfasında yer alan resim, bazı açılardan Nakkaş Nakşi üslubundan oldukça uzaklaşır. Resimde tasvir edilen figürler, baş büyüklükleri, dolgun yüz hatları, uzun boylu ve zinde duruşları ile ilk bakışta, Nakkaş Nakşi üslubuna benzerlik oluşturmaktadır. Ancak resim, kurgu, renk ve boyama tekniği detayları bakımından Nakkaş Nakşi üslubundan farklılaşır. Bu farklılaşma doğa elemanlarının tasarım ve uygulamalarında da görülür.



Foto: 21: Paris Bibliotheque Nationale Supplément-Turc 326, 17b (HPTTPS-1)

Kurgu açısından Nakkaş Nakşi üslubundan uzaklaşan resim, detayları açısından incelendiğinde Nakkaş Osman üslubuna yakınlaşır. Bu nedenle Nakkaş Nakşi'nin, el yazmasının resimlenmesi işine katkısının, 4a sayfasındaki eserle sınırlı olduğu söylenebilir.

Dikey gelişen dikdörtgen bir form içinde tasarlanan kompozisyonda, resim alanı yer çizgisi ile ikiye bölünmüştür. Yer çizgisinin alt tarafı düz zemin, üst tarafı ise öndekinin üstünde büyük bir ağaç

olan, iki sıra tepe formunda şekillendirilmiştir. Resimde dağ, tepe, kaya, ağaç ve küçük bitki örtüsüne ilişkin detayların 4a, 39a, 53b ve 75b sayfalarındaki resimlerden daha kalın fırça darbeleriyle boyandığı ve genel işçilik özelliklerinin söz konusu örneklerden farklılaştığı söylenebilir.

Yukarıdaki detaylar doğrultusunda 17b sayfasındaki üslup yer çizgisinin kullanılması, dağ tepe formlarında kontör renklerinin zemin renginden farklılaşması ve ağaç tasvirinin detayları açısından Nakkaş Osman üslubunu işaret etmektedir. Dolayısıyla resmi yapan sanatçının Nakkaş Osman atölyesi ile ilgili olduğu söylenebilir.

Renk özellikleri açısından da farklılaşan eserde somon, yeşil ve tonları, kahverengi, pembe, sarı, beyaz, gri, siyah, mavi tonları, krem ve yavruağzı renkler kullanılmıştır. Üslup, somon rengin kullanımı, resim alanının merkezine yerleştirilmiş olan ağaç tipi ve küçük bitki örtüsü gibi detaylar doğrultusunda 1580 civarlarına tarihlendirilen Kırk Vezir Hikâyesi (İÜK, T. 7415), 1590 tarihli Şemailname-i Ali Osman (TSM. A. 3592), 1590 tarihli Firasetname (PBNF, T. 1055), 1595-1600'lere tarihlendirilen Tercüme-i Cifru'l Cami (TSM. B 373), 1601-1602'ye tarihlendirilen Destanı Ferruh-u Hüma (İÜK, T. 1975) resimleri ile benzerlik oluşturmaktadır.

Resim, el yazmasının 39a, 53b ve 75b sayfalarında yer alan örneklerle karşılaştırıldığında da üslubun, düzen ve özellikle dağ, tepe formlarının renklendirilmesi bakımından değiştiği anlaşılır. Ayrıca kaş, göz, burun, çene anatomileri bağlamında figür anatomilerindeki yorumlar da farklı sanatçıları işaret etmektedir (Foto. 22, 23, 24, 25).



Foto. 22, 23, 24, 25: Paris Bibliotheque Nationale Supplément-Turc 326, 17b, 39a, 53b, 75b (HPTTP1)

Eserin 39b, 53b ve 75b sayfalarında da resim yer almaktadır. Bu sayfalardaki resim alanları altın cetvellerle çevrelenmiş; alt ve üst kısımlarına altın kuzularla çevrelenen ikişer mısralık metin yerleştirilmiştir (Foto. 26, 27, 28).

El yazmasının 39b sayfasında yer alan 'Zahhâk'ın Demavend Dağı'nda muhlânması' ve 53b sayfasında yer alan 'İrec'in kardeşleri tarafından öldürülmesi' konulu resimler, el yazmasının hazırlanması işinde görev alan bir diğer sanatçıyı işaret etmektedir. Bu bağlamda 39b ve 53b sayfalarında, dikey gelişen dikdörtgen bir form içinde tasarlanan kompozisyonlarda, resim alanının fonunda krem ve gök mavisi renklere boyanmış tepeler ve altınla boyanmış gökyüzü kurgulanmıştır.

39b sayfasında siyah renkte boyanan yeraltı mağarasının durumu ve diyagonal eksende dizilmiş atlı insan figürlerinin düzeni doğrultusunda, resim alanında yüzey etkisi azaltılarak, belirli oranda atmosfer hissi oluşturulmuştur (Foto. 26).

53b sayfasında fon, 39b sayfasıyla aynı renkler ve boyama teknikleriyle oluşturulmuş; fakat, tasvir edilen konuya bağlı olarak manzara özellikleri farklılaşmıştır (Foto. 27). Tepelerin formu, buldukları koordinat ve alt tarafta yer çizgisi ile oluşturulan renk ayrımı doğrultusunda resim alanında atmosfer etkisi oluşturulmuştur. Resim alanının alt tarafına yerleştirilmiş olan iki kaya tasviri ile de söz konusu atmosfer hissi güçlendirilmiştir.

Üslup açısından el yazmasında yer alan diğer resimlerden farklılaşan iki örnekte de doğa motifleri, insan ve hayvan figürleri anatomi, renk ve uygulama teknikleri açısından başarılı şekilde resmedilmiştir.

Resimlerde, krem, mavi tonları, sarı, yeşil tonları, kırmızı, turuncu, kahverengi, pembe, siyah ve beyaz renkler kullanılmıştır. Renklerin dağılımı fondaki kobalt ve zemindeki yeşil renklerin kontrast ve komplementi olarak şekillenmiştir.



Foto. 26, 27: Paris Bibliotheque Nationale Supplément-Turc 326, 39b, 53b (HPTTTS-1)

El yazmasının 75b sayfasında "kulenin tepesinde duran Rûdâbah'ın, uzun saçlarını Zâl'e indirmesi" konulu resim yer almaktadır (Foto. 28). Resmin etrafındaki bezemenin 39b ve 53b sayfalarındaki bezemeye küçük farklarla aynı olması resimleri de aynı sanatçının yapmış olması ihtimalini güçlendirmektedir. Ancak figürlerin yüz hatları ve boyama tekniği bakımdan benzerlikleri dışında üslubun diğer iki örnekle herhangi bir benzerliği yoktur. Bu ayrışmanın resmin konusuna bağlı olarak ortaya çıktığı söylenebilir: Zira diğer iki örnekte doğa tasviri yapılmasına rağmen bu örnekte mimari tasvir yapılmıştır. Figür anatomileri ve iççilik özelliklerinden yola çıkarak 75b sayfasındaki resim, 39b ve 53b sayfalarındaki sanatçıya atfedilebilir.

Dikey gelişen dikdörtgen bir form içinde tasarlanan resimde gece gerçekleşen bir olay tasvir edilmektedir. Bu bağlamda resim, arka fonda kobalt gökyüzü, ortada hissedilir şekilde atmosfer hissi uyandıran hacimli olarak tasarlanmış ve yoğun bezeme uygulanmış mimari elemanlar; alt tarafında büyük ve küçük bitki örtüsünden oluşan yeşil doğa tasviri ile kurgulanmıştır. Mimari elemanların

ebatlarına göre biraz daha büyük tasvir edilen figürlerin yorumu, Osmanlı resim sanatı biçim özellikleri doğrultusunda şekillenmiştir.

Resim alanının üst tarafında fonu dolduracak şekilde tasvir edilen gökyüzü, nizami bir düzen doğrultusunda yerleştirilmiş yıldız motifleri ve üstte cetvel ile yazı kartuşunun sol üst köşesinin kesiştiği yerde dörtte bir oranında ay figürü olduğu halde tasvir edilmiştir.

Resim alanının sol tarafında oda içinde gösterilen bir kadın figürü dizlerine kadar bir açıklıkta yapıda pencere, kapı, balkon gibi açıklıklar olmadığı durumda tasvir edilmiştir. Normalde iç mekânda bulunan figür, nakkaşın bilinen gerçekliğe gönderme yapma isteği bağlamında şeffaf duvar etkisi oluşturularak beden boyu ile gösterilmiştir. 4a sayfasındaki Sultanın Mustafa Ağa'yı kabulünü konu alan resimde ve 39b sayfasında yer alan 'Zahhâk'ın Demavend Dağı'nda mihlanması' konulu resimde benzer yaklaşım sergilenmiştir.

Ayrıca 39b, 53b ve 75b sayfalarında yer alan resimler ilk bakışta Nakkaş Osman üslubuna dâhilmiş gibi görünse de detaylara bakıldığında bu yönde yapılan yorumun tutarlı olmayacağı anlaşılmaktadır. Dolayısıyla bu aşamada söz konusu üç resmin sanatçısının üslubunun özgün olduğunu belirtmek gerekir.



Foto. 28: Paris Bibliotheque Nationale Supplément-Turc 326, 75b

El yazması eserin 1b sayfasında başlık tezhibi yer almaktadır. Başlık tezhibinin alt tarafındaki yazı alanı altın kuzularla, üçü dar ikisi geniş beş paftaya bölünmüştür; sağ ve sol kenarlardaki paftalara halkâr tarzı süsleme uygulanmıştır; orta kısımda kalan dar pafta ise boş bırakılmıştır. Bu dar paftanın iki yanına yazı metni yerleştirilmiştir. Kenarlarda kalan dar paftaların içine "s" kıvrımlı dallar üzerinde altınla boyanarak siyah renkte tahrirlenmiş bir bezeme uygulanmıştır. Desen oluşturulurken penç, gonca motifi ve basit yapraklardan yararlanılmıştır; desen ters simetrik olarak tasarlanmıştır (Foto 29, çizim.2).

Tahrir renginin seçiminde siyahın tercih edilmesi ve işçiliğin düşük olmasından yola çıkarak, pafta süslemeleri hakkında iki farklı yorum yapmak mümkündür: Bu yorumlardan ilki bu paftalardaki süslemenin tezhip olarak planlandığı ancak eserin bitirilmesi mümkün olmadığı için tezhip zemininin renklendirilemediği yönündedir. İkinci yorum ise söz konusu süslemenin cetvelkeş tarafından uygulandığı bu sebeple işçiliğin dış pervaz süslemelerindekinden daha düşük olduğu yönündedir. Zira cetvellere kullanılan altının rengi, dış pervazdaki motiflerin zemin boyamaları ve tahrirlerindeki işçilik çok farklıdır. Bu farklılık motif kataloğu açısından da dikkat çekmektedir.

Metnin üst kısmında yer alan başlık tezhibinde yazı alanı, altınla boyanmış ayırma rumi ve ortabağların iç formuyla oluşturulmuştur. Yazı alanının zemini altınla boyanarak boş bırakılmış ve çevresine tezhip uygulanmıştır. Yazı alanının sağında ve solunda yer alan ortabağların iç zemini bordo, altında ve üstünde yer alan ortabağların zemini ise siyah renkte boyanarak içine yarım penç motifi, dal

ve yaprak yerleştirilmiştir. Burada simetrik olarak kurgulanan bitkisel süsleme, desenin başlangıcı mahiyetinde kullanılmıştır. Bu alandaki süslemenin etrafına, beyaz renkte üç nokta uygulaması yapılmıştır.

Ayırma rumiyle oluşturulan yazı paftasının dışında, açık mavi, açık pembe, sarı, sülyen ve beyazla boyanmış penç ve gonca motifinin yanı sıra altınla boyanan sarmal dallar ve sülyen, beyaz ve sarıyla renklendirilen yapraklardan oluşan ¼ oranında simetrik bir tasarım uygulanmış; zemin kobalt mavisi ile renklendirilmiştir.

Eserin başlık tezhibinin üst kısmında tac tezhibi bulunmaktadır. Bu tezhipte de başlık tezhibinde olduğu gibi altınla boyanan ayırma rumilerle pafta alanları oluşturulmuş ve zemin ayırımına gidilmiştir. Fakat tac tezhibinde ortabağ kullanılmamış, ayırma rumilerden çıkan sencide rumiler kullanılarak "s" kıvrımlıyla yapılan bir süsleme uygulanmıştır. Tac tezhibinde başlık tezhibinde uygulanan özellikler mevcut olmakla birlikte, çınar yaprağı formunda hâtayi motifi eklenmiş ve desen ½ oranında simetrik olarak tasarlanmıştır. Tac tezhibi, altın ve kobaltla boyanan dendanlarla sınırlandırılmış; kırmızı çizgi üzerine kobalt mavisiyle renklendirilen penç ve hâtayi motifinin yanı sıra basit yapraklar ve geometrik şekillerle oluşturulan tığlarla sonlandırılmıştır.

Başlık ve taç tezhibi, kuzu ve çetvellerle çevrelenmiş, çetvellerin zeminine beyaz renkte artı "+", eksi "-" işaretleri uygulanmıştır.

Sayfadaki yazı alanı ve başlık tezhibi altınla boyanan çetvelle çevrelenmiş, dış pervaz alanına ise penç, gonca ve çınar yaprağı formunda hâtayi motifiyle açık hançer yaprağı kullanılarak tek iplik üzerine serbest formda halkâr tasarımı uygulanmıştır. Motiflerin bazı kısımları kâğıt renginde bırakılmış, diğer motif ve yapraklar altınla sulandırılarak tahrirlenmiştir. Sayfanın kenarlarına tamir amaçlı olarak kâğıt yapıştırılmıştır. Söz konusu kâğıt parçaları bazı motiflerin ve dalların üzerine geldiği için süslemenin bazı kısımları görünmemektedir. Ayrıca el yazmasındaki diğer bazı sayfalarda da olduğu üzere restorasyon sırasında sayfa kenarlarına kâğıt yapıştırılmasından dolayı ilgili alana denk gelen motifler yarımır. (Foto 29, çizim. 2).



Foto. 29 ve Çizim.2: Paris Bibliotheque Nationale Supplément-Turc 326, 1b (HPTTPS-1)

El yazması eserin 2a sayfasındaki yazı alanı altınla boyanmış kuzularla, ikisi üstte ve dar biri altta ve geniş olmak üzere üç paftaya ayrılmış; yazı alanının sağ ve sol kısımlarındaki dar paftalara ve dış pervaz alanına 1b sayfasında uygulanan bezemenin benzeri bezemeler uygulanmıştır. 1b sayfasından farklı olarak bu sayfada dış pervaz desenine bazı farklı motifler eklenmiştir. Ayrıca altta kalan geniş yazı alanının cümle sonlarına, salyangoz formunda altınla boyanmış ve siyah tahrir çekilmiş noktalar (durak) yapılmıştır. Restorasyon sırasında sayfa kenarlarının kesilmiş olmasından

dolayı ilgili alana denk gelen motifler yarımır. (Foto. 30, çizim. 3). Bu sayfadaki süslemenın, desenın genel özellikleri ve müzehhibin işçilik performansı açısından 1b sayfasındaki bezemenın sanatçısı veya sanatçıları tarafından yapıldığı söylenebilir.



Foto. 30 ve Çizim.3: Paris Bibliotheque Nationale Supplément-Turc 326, halkâr uygulaması, 2a (HPTTPS-1)

Bu sayfada hâtayi ve gonca motiflerinin alt kısımlarından dal girişi ve çıkışı yapıldığı görülmektedir, Foto 31, 32, 33. Bu bakımdan halkâr uygulaması, işçilik açısından zayıf olsa da Kara Memi'nin Muhibbi Divanı'nda yer alan tasarımları ile benzerliği açısından dikkat çekmektedir.



Foto. 31, 32, 33: Paris Bibliotheque Nationale Supplément-Turc 326, halkâr uyg., 2a (HPTTPS-1)

El yazması eserin 4a sayfasında Nakkaş Nakşi üslubunu yansıtan resim yer almaktadır. Resmi çevreleyen dış pervazda penç, gonca, çınar yaprağı ve klasik formda hâtayi motiflerinin yanı sıra hançer yapraklarından oluşan tek dal üzerine serbest kurgulu halkâr süslemesi yer almaktadır. Ayrıca yaprak ve dallar üzerinde yer yer salyangoz motifi yapılmıştır. Tasarımın üç kenarı aynı desenin devamı olarak tasarlanmış; kitabın sırt bölümüne gelen kenarda ise resmin sayfadaki yerleşimine bağlı olarak tasarım incelmış ve motifler değişmiştir. Önceki örneklerin aksine bu sayfadaki halkâr uygulamasında, altın sulandırma tekniği kullanılmamış, sadece altınla tahrir çekilmiştir. El yazmasındaki 1b ve 2a sayfalarında olduğu üzere bu örnekte de restorasyon sırasında sayfa kenarlarına kağıt yapıştırılmasından dolayı ilgili alana denk gelen motifler yarımır. (Foto. 17, çizim. 4).



Çizim. 4: Paris Bibliotheque Nationale Supplément-Turc 326, 4a

Tahrirlerin işçilik özellikleri ve fırça karakterinden yola çıkarak bu sayfada çalışan müzehhibin 1b ve 2a sayfalarında çalışan sanatçıdan farklı olduğu söylenebilir. Bu çeşitlenme diğer sayfalarda da görülmektedir. Çoğunlukla resimli sayfa ve karşısındaki sayfaların bezendiği eserde, resimlerin üslubundaki çeşitlenme süslemelerde de görülmektedir. Bu bakımdan resimleri yapan sanatçıların kendilerine verilen sayfaların süslemelerini de yapmış olma olasılıkları yüksektir.

El yazmasının UUL, Celsing,1'de bulunan nüshasının takdim minyatüründe duvar yüzeyine Nakkaş Nakşi tarafından uygulanan süsleme, Supplément-Turc 326 4a sayfasındaki halkâr uygulamasında görülen motiflerle aynıdır. Dolayısıyla 4a sayfasındaki halkâr bezemesinin Nakkaş Nakşi tarafından yapıldığını söylemek mümkündür. Nakkaş Nakşi'ye atfedilen resimlerdeki duvar, halı, vb. süslemelerinden yola çıkarak sanatçının tezhip konusunda çok yetenekli olduğu hususu da bu iddiayı desteklemektedir (Foto. 34, 35).



Foto. 34: Tercüme-i Şehname (UUL, Celsing,1), 1b detay (HPTTPS-3)



Foto. 35: Paris Bibliotheque Nationale Supplément-Turc 326, 4a detay (HPTTPS-1)

El yazması eserin 14a sayfasında da üslup ve işçilik özellikleri bakımından diğer sayfalardaki örneklerden farklılaşan halkâr tarzında bir süsleme mevcuttur. Sayfada yazı alanı altınla çekilmiş kuzularla beşi dar yedisi geniş on iki paftaya bölünmüştür. Geniş paftalara yazı yerleştirilirken dar paftalara penç, gonca ve basit yaprak motifli sarmal dallardan oluşan ters simetrik kurgulu negatif özellikli bir süsleme uygulanmıştır (Foto. 36, çizim. 5).

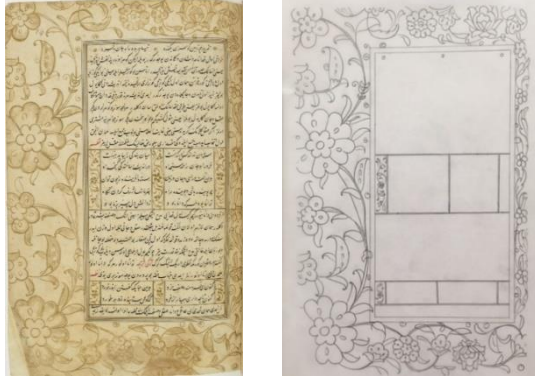


Foto. 36 ve Çizim. 5: Paris Bibliotheque Nationale Supplément-Turc 326, 14a (HPTTPS-1)

Dış pervazda, serbest hareketli sarmal dallara yerleştirilen hâtayi, penç, gonca, basit yaprak motifli ile tasarlanmış halkâr tarzında süsleme yer almaktadır. Motiflerin zemini altın sulandırma şeklinde renklendirilmiştir. Bazı motiflere çift tahrir uygulanırken bazılarında tek tahrir uygulanması yapılmıştır. Bu yaklaşım dallarda da görülmektedir. Motiflerin anatomileri ve fırça hareketleri ile belirgin kontur değerlerine dikkat edildiğinde uygulamanın, bir müzehhip tarafından, iki farklı seviyede işçilikle hızlıca yapıldığı söylenebilir.

El yazmasının 17b sayfasında resmin etrafını çevreleyen halkâr tarzındaki süslemenin de üslup ve işçilik özellikleri bakımından, 18a sayfasındaki örnekle benzerlik oluştururken diğer sayfalardaki örneklerden farklılaştığı görülmektedir (Foto. 21, çizim.6).

Resmin çevresindeki halkâr bezeme, resim ile resim alanının alt ve üst taraflarında sola yaslı şekilde istiflenen ikişer mısralık beyne's sutûrlu yazının formuna göre sağ köşelerde içe doğru girintili olarak tasarlanmıştır. Yazı ve resim alanı altın cetvellerle çevrelenmiştir. Dış pervazda yer alan halkâr, meşimeleri siyahla renklendirilmiş penç, hâtayi motifleri, göbekleri yine siyahla renklendirilmiş çınar yaprağı formunda hâtayi motifleri, açık hançer yapraklar ve basit yaprakların serbest dönüşlü sarmal dallar üzerine yerleştirilmesi ile tasarlanmıştır. Motiflerin zemini altın sulandırma tekniğinde renklendirilmiş ve altınla tahrirlenmiş; süsleme altınla çekilen kuzuyla sınırlandırılmıştır, (Foto. 38, çizim.6).

El yazması eserin 18a sayfasında yer alan yazı alanı dördü dar yedi paftaya ayrılmıştır. Dikey dar paftalar boş bırakılmış diğerleri yazı ile doldurulmuştur. Yazı alanı yine altınla boyanan cetvellerle

çevrelenmiştir. Dış pervaz alanında, eserin 17b sayfasında yer alan bezemeye aynı özelliklere sahip bir hâlkâr uygulaması mevcuttur (Foto. 38, çizim. 6).



Foto. 38-Çizim. 6: Paris Bibliotheque Nationale Supplément-Turc 326, 18a (HPTTPS-1)

El yazması eserin 40a sayfasında yazı alanı, altınla çekilen kuzularla üçü dar yedi paftaya ayrılmıştır. Geniş paftalar yazı ile doldurulmuş; dar paftalar ise boş bırakılmıştır. Dış pervazda, meşime kısımları kırmızıyla renklendirilmiş, diğer bölümleri ise altınla sulandırma tekniğiyle boyanmış, penç, gonca, çınar yaprağı formunda tasarlanmış hâtayi, basit yaprak motifleri ve sarmal dallarla simetrik olarak kurgulanmış halkâr süslemesi yer almaktadır, (Foto. 39, çizim 7).

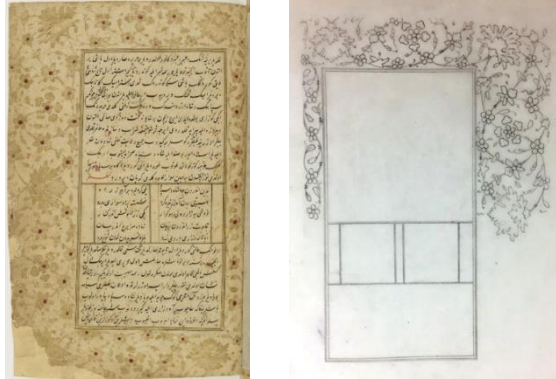


Foto. 39 ve çizim. 7: Paris Bibliotheque Nationale Supplément-Turc 326, 40a (HPTTPS-1)

Süsleme tasarım özellikleri bakımından el yazmasındaki 39b, 40a, 53b, 54a, 75b, 76a sayfalarında yer alan süslemelerle benzeşmektedir, (Foto. 40, 41, 42, 43, 44, 45). Sadece 76a ve 75b sayfasında uygulanan süslemede, anatomiler ve işçilik özellikleri aynı olan motiflerin yerleri değiştirilmiş ve meşime kısımlarında kırmızı renk kullanılmamıştır (Foto. 46, 47)



Foto. 40, 41, 42, 43, 44, 45: Paris Bibliotheque Nationale Supplément-Turc 326, 39b, 40a, 53b, 54a, 75b, 76a, detay (HPTTPS-1)



Foto. 46, 47: Paris Bibliotheque Nationale Supplément-Turc 326, 54a, 76a (HPTTPS-1)

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Supplément-Turc 326 envanter numaralı eser Paris Bibliotheque Nationale'de (Fransa Ulusal Kütüphanesi) Département des Manuscrits > Turc (El yazması Bölümü > Türkçe bölümünde yer almaktadır. Kütüphanenin envanter kayıtlarında, 17. yüzyılın ilk yarısına tarihlendirilen eser, Firdevsi Şehnamesi'nin, Tercüme-i Şâhnâme-i Firdevsî adı ile nestalik hatla Türkçeye çevrisine yeni bölümler eklenmesi ile oluşturulmuştur. Bu bilgilerden yola çıkarak eserin müellifinin Firdevsî, müstensihinin ise Derviş Hasan Medhî olduğu anlaşılmaktadır.

17. yüzyıl Osmanlı cilt, hat, ebru, tezhip ve resim sanatlarının özelliklerini yansıtan örnekleri barındıran el yazmasının hazırlanmasında görevli müzehhib, mücellid, ebru sanatçısı, hattat ve 4a sayfasında yer alan resim ve resmin çevresindeki halkâr tarzı süslemenin üslup özellikleri doğrultusunda Nakkaş Nakşî'ye yapılan atıf dışında, nakkaşlar hakkında herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır.

El yazması eserin 33×22 cm. ölçülerinde ve kahverengi deriden imal cildi alt kap, üst kap, sırt, sertâp ve miklepten oluşmaktadır. Kalıplı cilt tekniği ile yapılan süsleme, 17. yüzyıl Osmanlı cilt sanatı özelliklerini yansıtmaktadır. Cildin her iki kapağında da aynı desen uygulanmıştır. Cilt, süslemesinde kullanılan motiflerin anatomisi, uygulama tekniği ve işçilik özellikleri bakımından döneminin iyi örneklerindedir.

İç kapakta yan kâğıdı olarak kullanılan ebruların tekniği doğrultusunda, el yazmasının üretildiği tarihte, Osmanlı saray nakkaşhanesinde gelgit ebru tekniğinin uygulandığı anlaşılmaktadır. Aynı dönemde üretilmiş farklı el yazmalarında da görülen bu uygulama 17. yüzyılda Osmanlı ebru sanatının, günümüzde, bir önceki yüzyıla göre daha fazla örnekle temsil edilmesi bakımından önemlidir.

Kütüphane kayıtlarında cildin değiştirildiği veya restorasyona tabi tutulduğu yönünde bilgi mevcut değildir. Bu nedenle el yazmasının cildi ve yan kâğıdı olarak kullanılan ebruların orijinal haliyle günümüze geldiği söylenebilir. Ancak el yazmasının sayfalarının kenarlardan kesildiği ve bazı sayfalara tamir amaçlı kâğıt yapıştırıldığı görülmektedir. Bu doğrultuda eserin kabında tamir izine rastlanmamış olmasına rağmen eserin iç kısımlarının restorasyon geçirdiğini söylemek mümkündür.

El yazmasının 12 sayfasında süsleme uygulanmıştır. Bu sayfalardan ilki olan 1b sayfasındaki unvan (başlık) tezhibinin çevresine halkâr süslemesi uygulanmıştır. 2a, 4a, 14a, 17b, 18a, 39b, 40a, 53b, 54a, 75b, 76a sayfalarında ise sadece halkâr uygulaması yapılmıştır.

El yazması eserin tezyinatında, gonca ve penç motifinin yanı sıra çınar yaprağı formunda ve klasik formda tasarlanmış hâtayi motifi, açık ve kapalı hançer yaprak, basit yapraklar, aynı zamanda

ayırma ve sencide rumi, bulut motifi, ortabağ ve dendanlar kullanılmıştır. Süslemelerin tasarım özellikleri dikkate alındığında, kompozisyon kurguları ve kullanılan motifler açısından, tezhip ve halkâr uygulamalarının klasik üslup özelliği taşıdığı; hatta 2a sayfasındaki halkâr uygulamasında Kara Memî'nin bazı eserlerinde görülen kuralsız dal giriş çıkışlarına benzer bir yaklaşım sergilendiği görülmektedir.

Bununla birlikte tasarım ve uygulama tekniği açısından benzeşmeden söz edilse de el yazmasındaki halkâr ve tezhiplerin işçilik özellikleri bakımından 16. yüzyıla ait klasik örneklerin titiz işçiliği ile mukayese edilemeyeceği söylenmelidir.

El yazmasında yer alan süslemelerin bir bölümünün eserin resimlerini yapan sanatçılar tarafından yapıldığını söylemek mümkündür. Zira süslemelerdeki işçilik özellikleri, motif anatomileri ve desen kurguları çoğunlukla resimli sayfaların belirleyiciliğinde çeşitlenmektedir. Bu doğrultuda 1b, 2a sayfasındaki süsleme; 14a sayfasındaki süsleme; 17b ve 18a sayfalarındaki süsleme; 39b, 40a, 53b, 54a, 75b, 76a sayfalarındaki süslemeler motif anatomileri, fırça değerleri ve işçilik özelliklerindeki özgünlüklerden dolayı dört farklı sanatçıyı işaret etmektedir. Diğer taraftan eserin cetvellerini çeken cetvelkeşin de yazı alanlarında oluşturduğu paftaları negatif tarzında bezemelerle doldurmuş olma ihtimali vardır.

El yazması eserde 15 adet resim yer almaktadır. El yazmasının, 1a, 94b, 101b, 117a, 124b, 130a, 148a, 155a, 166a, 239a sayfalarında yer alan resimler, yazmaya sonradan eklenmiş olduğu düşünülen düşük kalitede örneklerdir. 4a, 17b, 39b, 53b, 75b sayfalarında yer alan 5 adet resim ise klasik Osmanlı resim üslubunun 17. yüzyıla yansımaları doğrultusunda şekillenen eserlerdir. Bu resimler üslup özellikleri açısından üç farklı yaklaşıma işaret etmektedir.

4a sayfasında yer alan Sultan II. Osman Dâarüssaâde Ağası el-Hac Mustafa Ağa'yı kabulü konulu resim farklı el yazmalarında olup Nakkaş Nakşi'ye atfedilen bir grup resim ile birebir örtüşen üsluba sahiptir. Bu bakımdan sanatçı el yazmasının bir resmini yapmıştır.

17b sayfasında yer alan Huşeng Şah'ın siyah devi öldürmesi' konulu resim ise sakalsız figürlerin yüz anatomileri açısından Nakkaş Nakşi eserlerine benzerlik oluştursa da kompozisyon düzeni ve renk özellikleri açısından Nakkaş Osman üslubu ile ilişkili bir sanatçıyı işaret etmektedir. Bu bakımdan resmin her iki sanatçıdan da etkilenen başka bir sanatçı tarafından üretildiği söylenebilir.

39a ve 53b sayfasında yer alan 'Zahhâk'ın Demavend Dağı'nda mihlanması' ve 'İrec'in kardeşleri tarafından öldürülmesi' konulu resimler sanatçısı aynı kişi olmak koşuluyla diğer örneklerden farklılaşmaktadır. Ayrıca 75b sayfasında yer alan resim mimari ve doğa tasvirleri açısından diğer örneklerden farklılaşsa da figürlerin yüzlerindeki boyama ve işçilik özellikleri 17b ve 53b sayfalarındaki resimlerle benzeşmektedir. Bu nedenle 75b sayfasındaki resmin sanatçısının da 17b ve 53b sayfalarındaki resimlerin sanatçısı olduğu söylenebilir.

Eserin takdim sayfasında yer alan resmin, Nakkaş Nakşi tarafından yapılmış olmasından yola çıkarak el yazmasının süslenme ve resimlendirme işinin başında Nakkaş Nakşi'nin görevli olduğu da söylenebilir.

KAYNAKÇA

- Atasoy, N. (2011) Hasbahçe. İstanbul. Milenyum Yayıncılık.
- Atasoy, N. (2016) Kara Memî. İstanbul. Masa Yayınları.
- Atıl, E. (1978). "Ahmet Nakşi, An Eclectic Painter Of The Early 17th Century. Fift International Congresses of Turkish Art. Budapest, 103-121.
- Özcan, A. R. (1993) " Osmanlılarda Kitap Sanatları, Osmanlılarda Cilt", Osmanlı Ansiklopedisi, İstanbul. İz Yayıncılık. V, 243.
- Arntan, A. S. " Ciltçilik ", *İslam Ansiklopedisi*, TDV yayınları, İstanbul 1993, VII, ss.551-557.

- Derman, M. U. (1977). *Türk Sanatında Ebru*. İstanbul, Ak Yayınları.
- Derman, M. U. (2012). "Tuğra". *İslam Ansiklopedisi*, C.41, İstanbul: 336-339. TDV Yayınları.
- Değirmenci, T. (2007). *Resmedilen Siyaset: II. Osman Devri (1618-1622) Resimli El Yazmalarında Değişen İktidar Sembolleri*. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Doktora Tezi.
- Değirmenci, T. (2012). *İktidar Oyunları ve Resimli Kitaplar- II. Osman Devrinde Değişen Güç Simgeleri*. İstanbul. Kitap Yayınevi.
- Gülgen, H. (2016). "Türk Ebru Tarihi'nde Ustalar ve Üslup Değişimi". *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. 25-1, 153-183.
- Kanar, M. (2010). "Şâhnâme", *İslam Ansiklopedisi*, TDV Yayınları, C.38, İstanbul: 289.
- Kurtuluş, R. (2002). "Keyâniler" *İslam Ansiklopedisi*, TDV. Yayınları, C. 25. Ankara: 346.
- Mahir, B. (2009). *Osmanlı Bezeme Sanatında Saz Üslubu*. A. R. Özcan (Editör). Hat ve Tezhip Sanatı. Ankara: 378-395. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Naskalı, E. (2009). "Sâsânîler", *İslam Ansiklopedisi*, TDV. Yayınları, C.36. İstanbul: 174-176.
- Sachin, G. (2015). "17. Yüzyılda Yapılmış Mensûr Şehnâme Tercümesi III. c, (vr. 121b-151a, İnceleme, Metin, Dizin), Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Türk Dili Bilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Tanırdı, Z. (1999). "Osmanlı Sanatında Cilt", *Osmanlı Kültür ve Sanat Ansiklopedisi*, Ankara: C.11, 103-107.
- Tanırdı, Z. (2008). "Sultanlar, Şairler ve İmgeler: Şehnâme-i Firdevsi'nin Mukaddimesinin Resimleri", *Uludağ Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 2008/2. Bursa: 268.
- Yerdelen, C. (1997). "Divan Edebiyatı Kaynaklarından Şehname", *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 8. 99-104
- HPTTSPS-1: <http://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc346647/>: Erişim Tarihi: 03. 07. 2020, 11.35
- HTTSPS2:http://www.alvinPortal.org/alvin/view.jsf?aq=%5B%5B%7B%22A_FQ%22%3A%22otto%22%D%5D%5D&c=16&aqe=%5B%5D&af=%5B%22RES_facet%3Atext%22%5D&searchType=EXTENDED&pid=alvin-record%3A55591&dswid=-7842: Erişim Tarihi: 03. 07. 2020, 11.50.

