



*Bu makale benzerlik taramasına tabi tutulmuştur.
Araştırma Makalesi/ Research Article*

NEW YORK PUBLIC LIBRARY-SEPENCER COLL. TURK MS. 1'DE SAKLANAN TERCÜRME-İ ŞEHNAME ADLI ESERİN OSMANLI KİTAP SANATLARI AÇISINDAN İNCELENMESİ

Ruhi KONAK* Mine DİLBER**

Öz

İlk kez Firdevsi tarafından kaleme alınan, sonrasında birçok yazar tarafından kopyaları ve tercüme yapıları Şehname, edebi, mitolojik ve tarihi öneminin yanı sıra sanatsal açıdan da önem arz etmektedir. İslam dünyasında birçok tercümesi ve kopyası bulunan şehname bir saygınlık eseri olarak görülmüş; orijinalinden farklı olarak kimi zaman yöneticilerle ilişkilendirilip, dönemsel olarak eklemeler yapılarak çoğaltılmıştır. Osmanlı İmparatorluğu döneminde de saray nakkaşhanesinde birçok şehname nüshası üretilmiştir. İstinsah edilen yahut tercüme yapıları şehname örnekleri çoğunlukla cilt, tezhip, resim, katı', hat ve ebru sanatına dair örnekler barındırmaktadır. Bu eserlere örnek teşkil eden ve çalışmaya konu edilen The New York Public Library-Spencer Coll. Turk. Ms. 1 envanter numarasına kayıtlı Tercüme-i Şehname adlı eser, 17. yüzyıl Osmanlı sanatının güzide resim, tezhip, cilt örneklerini barındırması bakımından önemlidir. Makalede el yazmasında yer alan cilt, resim, tezhip örnekleri, kompozisyon düzenleri ve buna bağlı olarak üslupları bakımından incelenmiş; üslup, sanatçı bağlantıları ve eserin üretildiği dönemin sanatsal özellikleri açısından karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: El yazması, Kitap Sanatları, Şehname, Resim, Minyatür

NEW YORK PUBLIC LIBRARY-SEPENCER COLL. TURK MS. EXAMINATION OF THE WORK CALLED TERCÜRME-I ŞEHNAME STORED IN 1 FROM THE POINT OF VIEW OF OTTOMAN BOOK ARTS

Abstract

Shahnamah, which was written for the first time by Firdevsi and later made copies and translations by many authors, is of great importance in terms of art as well as its literary, mythological and historical significance. The Shahnamah, which has many translations and copies in the Islamic world, has been regarded as a work of prestige; unlike the original, it was sometimes associated with the managers and reproduced with periodic additions. During the Ottoman Empire, many copies of the Shahnamah with translation, copy or current attachment were produced in the palace workshop. Examples of Shahname, that is copied or translated, mostly contain examples of the binding, illumination, painting, paper carving, calligraphy and marbling art. Examples of these works and the subject of the study, The New York Public Library-Spencer Coll. Turkish. Ms. The work named Tercüme-i Şehname, registered with 1 inventory number, is important in terms of containing painting, illumination, binding, distinguished samples of 17th

*Doç. Kastamonu Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü/Kastamonu-rkonak@kastamonu.edu.tr

**Arş. Gör. Dr. Kastamonu Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü/Kastamonu-mdilber@kastamonu.edu.tr

century Ottoman art. In the article, the binding, pictures, illumination samples in the manuscript were examined in terms of composition patterns and accordingly their styles; In line with the evaluation of the findings, the work, style and artist connections were interpreted comparatively with the artistic features of the period in which the work was produced.

Keywords: Manuscript, Book Arts, Shahnamah, Painting, Miniature

Giriş

Firdevsi tarafından 980-990 yılları arasında yazılmaya başlanan ve 1018 yılının ardından son biçimini alan (Kanar, 2010:289) Şahname'nin tamamı Memlük Sultanı Kansu Gavri'nin isteği üzerine Şerîfi-i Amidi tarafından manzum olarak Türkçe'ye çevrilip Zilhicce 916'da (Mart 1511) hükümdara sunulmuştur. Eserin, Yavuz Sultan Selim'in Mısır seferi dönüşünde İstanbul'a getirildiği düşünülen iki ciltlik mütercim hattı nüshası (TSMK, Hazine, nr. 1519) 56.506 beyit ihtiva etmektedir. Tevhid, münacat, na't, Hulefa-yi Râşidîn'e dua, tercüme sebebi ve Kansu Gavri'ye övgüye ayrılan ilk 422 beyitle Firdevsi'nin Gazneli Sultan Mahmud'la ve yanındaki sanatkârlarla tanışması, eseri yazmaya başlaması, Sultan Mahmud'a gücenip memleketine dönmesi gibi olayların anlatıldığı son kısımlardaki mensur bölüm Şerîfi-i tarafından ilave edilmiştir. 56.205 beyitten itibaren elli beyit yine Kansu Gavri'nin övgüsüne ayrılmıştır. "Mefâilün mefâilün feûlün" kalıbıyla yazılan eserin ketebesinde Şerîfi-i tarafından tercüme ve istinsah edildiği tarihler kayıtlıdır. Eserde altmış bir adet resim bulunmaktadır (Kültürel, 2010: 290-291).

Memlük sarayında resimlenen ve olasılıkla 1517'de Yavuz Sultan Selim'in Kahire'yi almasından sonra Osmanlı sarayına savaş ganimeti olarak getirilen bu şehname, 16. yüzyılın ortalarında hazırlanan resimli Osmanlı şehnamelerinin ikonografisinin oluşumunda belirleyici bir örnek olmuştur (Değirmenci, 2012: 93).

Şerifi tercümesinin resimli nüshalarından birisi 17. yüzyılın başında Osmanlı veziri Hafız Ahmet Paşa tarafından hazırlanmıştır (Değirmenci, 2012: 93). Derviş Abdi tarafından istinsah edilen ve çalışmaya konu olan eserde dört farklı sanatçı tarafından üretilmiş 123 adet resim yer almaktadır (URL-1).

Eserin 19. yüzyılda tamir edildiğine ilişkin bir kayıt eserin resimlenme ve onarım sürecini anlatır. Şehnamenin ketebe kaydına göre, Hafız Ahmet Paşa, Şerifi tarafından yazılan Türkçe şehnameyi ödünç alır, ünlü hattat Derviş Abdi'ye (ölm. 1647) Mevlevihane'de kopya ettirir. Bu eser büyük bir olasılıkla saray hazinesinde bulunan ve yukarıda değinilen Memlük şehnamesidir. 1616 yılında I. Ahmet döneminde başlayan bu proje dört yıl sürer ve eser 1620 yılında, Sultan II. Osman döneminde tamamlanır. Tamamlandıktan yıllar sonra kullanımdan dolayı yıpranan eser, bilinmeyen bir şekilde saraydan çıkarılarak kitap satıcılarının eline düşer, daha sonra Ali Paşa'nın torunlarından Koca Yusuf Paşa'dan kitap satıcısı Hacı Ali Rıza tarafından satın alınır. Şehname kitap satıcılarının elinden çıkarak tekrar saraya satılır. 1873-74'te Sultan Abdulaziz (1861-1876) kitabı onartır, bu tamirde tamamen yıpranmış 29 yaprak yeniden yazılarak bu yapraklara 15 yeni resim eklenir. Bir yıl süren bu tamir 1874 yılında bitirilir. Resim sayısı ve tasvirlerin niteliği ile 17. yüzyıl başı Osmanlı nakkaşhanesinin en görkemli eseri olan bu kitap için devrin en önde gelen nakkaşları çalışır. Burada dikkat edilmesi gereken önemli husus I. Ahmet döneminde hazırlanmaya başlanan eserin II. Osman tahta geçtiğinde de hazırlanmaya devam etmiş olmasıdır (Değirmenci, 2012: 96-7).

Çalışma kapsamında ele alınan ve yukarıda bahsi geçen, tercümesi Şerîfi-i Âmidî, istinsahı Derviş Abdi tarafından yapılan Tercüme-i Şehname adlı eser The New York Public Library'de

Spencer Coll. Turk. Ms. 1 numarası ile kayıtlıdır (URL-1). 17. yüzyılın ilk yarısına tarihlendirilen eser cilt, tezhip, resim ve katı' sanatı açısından önemli örnekleri barındırmaktadır.

İlgili dönemde üretilen el yazması eserlerin süsleme özellikleri çoğunlukla 16. yüzyılın ikinci yarısında oluşan üslubun devamı niteliğinde olmasının yanı sıra belirli oranda gerileme ve değişim de söz konusudur. Bu bağlamda el yazmasındaki süslemelerde, kompozisyonların güzelliği ve motiflerin zarafeti belirli bir oranda kaybolmuş fakat (Özcan, 1993: 243), 17. yüzyıl Osmanlı cilt sanatında teknik ve süsleme özellikleri açısından 16. yüzyıl üslubu sürdürülmüştür (Arıtan, 1993: 557).

17. yüzyıl ciltlerinde, 16. yüzyılın ilk yarısında yapılmaya başlanan saz yolu üslubunda gömme altın şemseli olarak tasarlanmış ve içleri kalıpla yapılmış bezemeler (Tanındı, 1999: 106), 16. yüzyılın ikinci yarısında Kara Memi tarafından uygulanmaya başlanan yarı üsluplaştırılmış çiçeklerle oluşturulan şükufe tarzı süslemeler (Atasoy, 2011: 159-160), klasik devrin bütün sanat dallarına hâkim olan stilize narçiçeği, altılı çiçek, çintemani-bulut ve bilhassa tırtıllı yaprak (Arıtan, 1993: 557) motifleri ile kurgulanan tasarımlar ve 15. yüzyılda Fatih ve Safevi dönemi Herat üslubunda yapılmaya başlanıp 17. yüzyılda da devam eden, iki ya da üç renkli katı'(müşebbek) cilt tekniğinde yapılmış uygulanmalarla karşılaştırılır (Küçük, 2008: 46.; Güney, 2019: 196).

17. yüzyıl Osmanlı resim sanatı, 16. yüzyılın ikinci yarısında Nakkaş Osman ve Nakkaş Hasan üsluplarının belirleyiciliğinde yaşanmış olan klasik döneme nazaran daha mütevazı bir süreç olarak karşımıza çıkar. Fakat bu dönem Osmanlı resim sanatında bireysel yaklaşımların sergilenmeye başladığı görülür. Klasik dönemde üslubun, nakkashaneyi ön plana çıkaran kimlikçi yaklaşımı, bu dönemden itibaren sanatçı merkezci bir tutum ile sürdürülür (Konak ve Dilber, 2020: 254).

17. yüzyılın ilk yarısına ait çok sayıda resim günümüze ulaşmıştır. Fakat Nakkaş Nakşi dışında bu dönem sanatçıları hakkında, günümüze ulaşmış, bilgi ve belge yoktur. Dolayısıyla bu dönem eserlerinin analizi Nakkaş Osman ve Nakkaş Hasan'ın üslupları bağlamına getirilen yorumlarla yapılabilmektedir. Zira makaleye konu edilen el yazmasındaki resimlerden de anlaşılacağı üzere, her ne kadar Nakşi resimlerinde özgünleşme arayışı görülse de bu dönem Osmanlı resim sanatında klasik dönem etkileri dikkat çeker.

17. yüzyıl tezhip örneklerinde klasik üslupta yapılan tezhibin yanı sıra 16. yüzyılın ilk çeyreğinde başlayan saz yolu üslubu 17. yüzyılın başlarına kadar yapılmaya devam etmiştir. Bununla birlikte halkâr ve şikaf halkâr çalışmalarının yapıldığı (Mahir, 2009: 379), 15. yüzyılın sonlarından itibaren yapılmaya başlanan (Derman, 2012: 337) tuğra süslemeciliğinin 17. yüzyılda da yapılmaya devam ettiği görülmektedir (Mahir, 2009: 392). Ayrıca Kara Memi'nin Muhibbi Divanı için yaptığı halkâr tasarımlarında kullandığı kuralsız dal hareketlerine benzer tasarımlar 17. yüzyılda ortaya konan örneklerde de uygulanmaya devam etmiştir.

El Yazmasının Osmanlı Kitap Sanatları Açısından İncelenmesi

Kütüphane kayıtlarında 1616-1620 yıllarına tarihlendirilen eser, alt kapak ve üst kapaktan oluşan siyah renkli bir ciltle kaplanmıştır (foto. 1, 2, çizim 1). Cildin alt ve üst kapağında yer alan süsleme aynıdır. Cilt yüzeyinde şemse, salbek, köşebent, iç pervaz, dış pervaz ve bordür alanı süslemeleri mevcuttur. Şemse ve köşebent süslemesi beyzi formunda altınla boyanan cetvelle çevrelenmiştir. Form içerisinde yer alan süslemede dendanlarla pafta alanları oluşturulmuş, zemini kobalt, açık mavi, sülyen, türkuaz ve pembe renkle boyanan bu pafta alanlarının içerisinde ise

ayırma rumi, ortabağ ve bulut motifinden oluşan bir tasarım oluşturulmuştur. Köşebentler şemse alanına uygulanan süslemenin $\frac{1}{4}$ oranındaki kesitinden oluşmaktadır.

Şemse ve köşebentlerin alt ve üst kısımlarında yer alan salbek süslemeleri altınla boyanarak beyzi formunda dendanlarla sınırlandırılmıştır. Salbeklerin içerisine türkuaz zemin üzerine siyahla renklendirilen ayırma rumi motifleriyle $\frac{1}{2}$ oranında bir kompozisyon uygulanmıştır.

İç pervaz ve dış pervaz alanında yer alan, altınla boyalı dendanlarla sınırlandırılmış paftaların zemini de altınla boyanmıştır. Bu alanlarda beyaz, sülyen, kobalt, açık mavi ve pembeyle renklendirilmiş penç, gonca, hatayi motifleri, basit yapraklar, altınla boyanan dallar ve bulut motifinden oluşan $\frac{1}{4}$ oranında bir tasarım uygulanmıştır.

Dış pervaz alanında yer alan paftaların arasında kalan kısımlarda ise siyah zemin üzerine altınla boyanmış penç, gonca motifi ve basit yapraklardan oluşan negatif tekniğinde bir süsleme uygulanmıştır.

Bordür süslemesinde, iğne perdahı uygulanmış altınla boyalı sınır çizgileriyle çevrelenen pafta alanları bulunmaktadır. Zemini sülyen, kobalt ve türkuazla renklendirilen bu paftaların içerisinde, ayırma rumi motifinden oluşan $\frac{1}{2}$ ve $\frac{1}{4}$ oranında rumi kompozisyon yer almaktadır. Paftaların dışında kalan alana ise siyah zemin üzerine altınla boyanmış negatif tekniğinde penç motifi ve küçük tığlardan oluşan bir tasarım uygulanmıştır.

Cildin yüzeyinde yer alan süslemeli alanlar, altınla boyanan ve üzerine sarmal zencereğin uygulandığı cetvel ile sülyen ve türkuaz renklerde kuzularla çevrelenmiştir.



Foto. 1, 2 ve Çizim 1: The New York Public Library-Spencer Coll. Turk. Ms. 1 Ön ve Arka Cilt Süslemesi

Kaynak: (URL 1)

Cilt üzerinde yer alan iç pervaz ve dış pervaz süslemelerinde, motif renklendirmeleri haricinde bulut motifleri ve dalların altınla boyanması, zeminin altınla renklendirilmesi mülemma cilt tekniğinin uygulandığını göstermektedir. Şemse ve köşebentlerde uygulanan süsleme ise oyularak farklı renkte boyanan zemin üzerine yapılmış katı' (müşebbek) şemse tekniğindedir.

Cildin sırt kısmı beş paftaya ayrılmış, üstten ikinci paftaya yazı yazılmıştır. Diğer alanlara ise orta kısım zemini kırmızı, yeşil ve lacivert renk deri etrafına altınla boyanan natüralist üslupta

gül motifinin yanı sıra stilize peñç motifinden oluşan $\frac{1}{4}$ oranında bir süsleme yapılmıştır. Süslemede kullanılan gül motifinin batılılaşma dönemine ait örneklere benzerliği dikkat çekmektedir. 16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Kara Memi tarafından yapılmaya başlanan yarı üsluplaştırılmış çiçek motiflerinin, 17. yüzyılın ikinci yarısında başlayan Batılılaşma heyecanı ve Avrupa sanatının etkisiyle kendine özgü bir karakter kazanarak tabiattaki görüntüsüne dönüştüğü, bezemeci anlayıştan uzaklaştığı (Duran, 2018: 180) bilgisinden yola çıkılarak incelenen eserin, 17. yüzyılın ilk yarısına tarihlendirildiği, bu bakımdan eserin kapağının değişmiş olabileceği düşünülebilir. Diğer taraftan eserin 17. yüzyıla ait olduğu düşünüldüğünde, natüralist üslupta tasarlanmış motiflerin 17. yüzyılın ikinci yarısında değil de ilk yarısından itibaren kullanılmaya başlandığı söylenebilir (foto. 3).

El yazması eserde uygulanan süsleme ve renklerinden yola çıkarak, Safevi dönemi Şiraz etkisinde katı' (müşebbek) cilt ile kaplandığı söylenebilir. 15. yüzyılda Fatih ve Timur döneminde yapılmaya başlanan ve sonraki dönemlerde de yapımı sürdürülen katı'(müşebbek) ciltlerde Fatih dönemi ve Safevi dönemi Herat üslubunda genellikle iki renk kullanılmıştır. Şiraz ve Kazvin üslubunda ise kırmızı, yeşil, mavi ve pembe gibi renkler bir arada kullanılmıştır (Küçük, 2008: 46.; Güney, 2019: 196). Çalışmaya konu olan eserin cilt süslemesinde yer alan renklere bakıldığında Şiraz ve Kazvin etkisiyle oluşturulmuş bir çalışma olduğu söylenebilir (foto. 4, 5).



Foto. 3, 4, 5: The New York Public Library-Spencer Coll. Turk. Ms. 1 Sırt Süslemesi ve Cilt Yüzeý Detay

Kaynak: (URL 1)

El yazması eserin ilk sayfasında zahriye tezhibi yer almaktadır (foto. 6). Zahriye tezhibinin merkezine sülyen dendanlarla sınırlandırılmış şemse süslemesi, dışında kalan alana ise halkar süslemesi yapılmıştır.

İki alandan oluşan şemse tezhibinin merkezinde altın zemin üzerine siyah mürekkeple tahrir çekilerek süsleme uygulanmıştır. Başlangıç noktası yaprak olan süsleme, hatayi, peñç, gonca motifleri, açık hançer ve basit yapraklar, çift tahrir çekilmiş sarmal dallardan oluşan serbest kompozisyondan oluşmaktadır (foto. 7, çizim 2). Bu süslemeyi sınırlandıran dendanların uç kısımlarında, altın zemin üzerine sülyenle renklendirilen rumi kompozisyonlu tepelikler yer almaktadır.

Şemse süslemesinin etrafında, zemini kobalt maviyle boyanmış ve ayırma rumilerle oluşturulmuş paftalar yer almaktadır. Bu paftaların dışında kalan alanın zemini ise altınla boyanmıştır. Pafta alanlarına altın, sülyen, kobalt mavi, sarı, beyaz, türkuaz ve eflatun ile renklendirilmiş hatayi, penç, gonca motifi, basit yapraklar ve sarmal dallardan oluşan $\frac{1}{2}$ oranında süsleme yapılmıştır. Bu süsleme şemsenin merkezinde yer alan süslemeden bağımsız tasarlanmıştır. Şemse süslemesini sınırlandıran dendanların dışına kobalt maviyle havalı tahrir atılmıştır. Kobalt maviyle renklendirilen penç, gonca, rumi motifi, ortabağ ve basit yapraklardan oluşan tığlarla şemse tezhibi sonlandırılmıştır.

Şemse tezhibinin dışında kalan alanda ise altınla sulandırma tekniği uygulanmış ve yine altınla tahrirlenmiş penç, gonca motifi, açık hançer ve basit yapraklardan oluşan $\frac{1}{4}$ oranında halkar yer almaktadır (foto. 8, Çizim 3). Halkar tasarımının alt kısmında, hançer yapraklarından oluşan ve bir daire formunda art arda sıralanan, penç motifini andıran bir bölüm yer almaktadır. Süsleme aslında simetrik tasarlanmıştır, fakat bu bölüm üst kısımda yer almamaktadır.

Zahriye tezhibi altın, sülyen, kobalt mavi ve lacivertle renklendirilen cetvellerle çevrelenmiştir.

Zahriye tezhibindeki kompozisyon genel olarak değerlendirildiğinde tasarımın yaprakla başladığı, yine yaprak merkezli iki tarafa dal dönüşünün yapıldığı, bazı motiflerin bağlantı noktasının olmadığı ve havada kaldığı gözlemlenmektedir. Bu kuraldışı hareketlerin, Kara Memi üslubundan etkilenme sonucunda ortaya çıktığı söylenebilir.

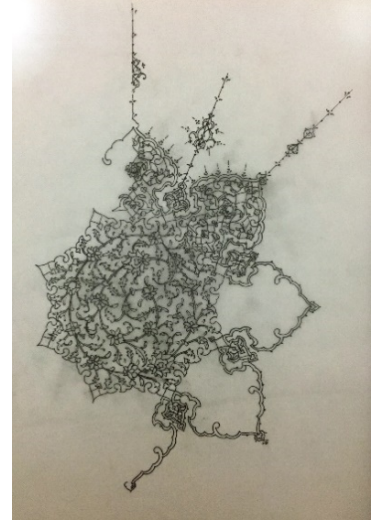
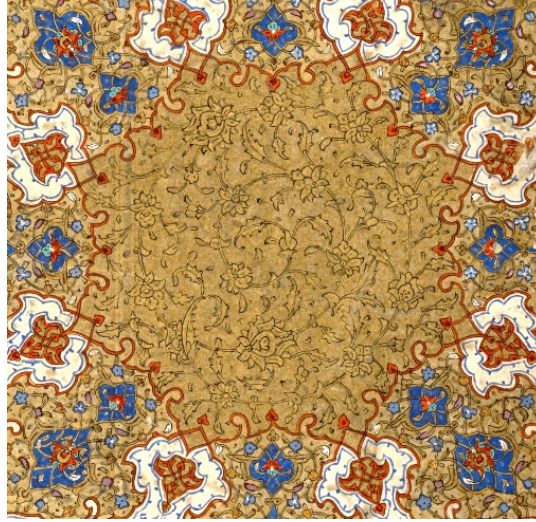


Foto. 6, 7, Çizim 2: The New York Public Library-Spencer Coll. Turk. Ms. 1 Zahriye Tezhibi Detay

Kaynak: (URL 1)



Foto. 8, Çizim 3: The New York Public Library-Spencer Coll. Turk. Ms. 1 Zahriye Tezhibi

Kaynak: (URL 1)

El yazması eserin zahriye sayfasından sonra gelen karşılıklı 1b ve 2a sayfasında ise serlevha tezhibi bulunmaktadır (foto. 9, 10-çizim. 4). Serlevha tezhibi metin alanı, başlık, imza alanı, koltuk alanı, bordürler, tac tezhibi ve dış pervaz alanı süslemesinden oluşmaktadır. Serlevha tezhibinin merkezinde, iki kısımdan oluşan metin alanında her bir satır arası zemini altınla boyanan dendanlarla sınırlandırılmış; üzerine sülyen, mavi, sarı ve eflatun rengin kullanıldığı penç ve gonca motifinin yanı sıra basit yapraklar ve sarmal dallardan oluşan serbest formda beyne's sutûr uygulanmıştır. İki kısımdan oluşan metnin ortasında ve iç pervaz ile dış pervaz süslemesinin arasında, zemini siyahla boyanmış, üzerine türkuaz, sülyen ve altınla renklendirilen üç iplik rumi kompozisyonlu bordür süslemesi yer almaktadır.

Serlevha tezhibinin metin kısmının sağ ve sol tarafında 1/16 oranında simetrik olarak tasarlanmış koltuk süslemesi bulunmaktadır. Bu süslemenin zemini kobalt mavi ve altınla boyanmış, ayırma rumiyle kapalı form alanları oluşturulmuştur. Bu alanlarda sarı, sülyen, türkuaz, mavi ve eflatun rengin kullanıldığı penç ve gonca motifinin yanı sıra basit yapraklar ve sarmal dallardan oluşan bir kompozisyon tasarlanmıştır.

Serlevha tezhibinin başlık ve imza alanı süslemesinin zemini altınla boyanmış ve üzeri boş bırakılmıştır. Başlık alanı, beyaz renkle boyanan ve üzerine siyah mürekkeple artı eksi işaretlerinin yapıldığı dendanvari ipliklerle sınırlandırılmış ve bu alanda zemin ayırma gidilerek pafta alanları oluşturulmuştur.

Altınla renklendirilen paftalarda ayırma rumi, ortabağ, penç ve dallar ile tepelikten oluşan 1/2 oranında süsleme yer almaktadır. Kobalt maviyle renklendirilen alanlarda zemini altınla, sınırları ise sülyen ve altınla renklendirilen ortabağlarla zemin ayırma gidilmiştir. Ortabağların içine mavi renkle yapılmış penç motifi ve altınla boyanan basit yapraklar ve sarmal dallardan oluşan 1/2 oranında bir süsleme yapılmıştır. Ortabağların dışında kalan alanın zemini kobalt maviyle renklendirilmiştir. Bu alan üzerine eflatun, altın, sülyen, sarı ve beyaz renkle boyanan penç ve gonca motifinin yanı sıra basit yaprak ve sarmal dallardan oluşan 1/2 oranında simetrik tasarlanmış bir kompozisyon uygulanmıştır. Başlık ve imza alanları, altın zemin üzerine siyah mürekkep ve türkuaz, sarı ve bordo renk ile yapılan zencerek süslemesinin yer aldığı bordürlerle çevrelenmiştir. İç pervaz alanı, kobalt mavi ve bordo renk zemin üzerine beyazla artı (+) eksi (-) işaretlerinin

yapıldığı cetvellerle çevrelenmiş; ayrıca altın, sülyen ve türkuazla renklendirilen kuzularla sınırlandırılmıştır.

Dış pervaz alanında yer alan tac tezhibi sülyen, siyah, beyaz ve altınla renklendirilen dendanlar ve kobalt maviyle boyanan havalı tahrirle sınırlandırılmıştır. Tac tezhibinin içerisinde zemini kobalt mavi, sınırları ise altınla boyanan sarılma (piçide) rumiyle pafta alanları oluşturulmuştur. Bu alanlarda altın zemin üzerinde sarılma (piçide) rumi, merkezinde ise kobalt mavi zemin üzerinde ayırma rumi ve ortabağla birleştirilerek oluşturulan $\frac{1}{4}$ oranında tasarlanmış bir kompozisyon yer almaktadır. Pafta alanlarının içinde altın, sülyen, türkuaz, beyaz, eflatun ve sarıyla boyanan çınar yaprağı formunda tasarlanmış hatayi motifi, penç, basit yapraklar ve sarmal dallardan oluşan $\frac{1}{2}$ oranında bir süsleme mevcuttur. Dışında kalan alanlarda ise altın zemin üzerine altın, sarı, kobalt mavi, eflatun ve beyazla renklendirilen hatayi, penç ve gonca motifinin yanı sıra basit yaprak ve sarmal dallardan oluşan $\frac{1}{4}$ oranında tasarlanmış bir süsleme yer almaktadır. Pafta alanları ve dışında kalan alanlara yapılan süsleme birbirinin devamı niteliğindedir.

Dış pervaz tezhibi, altın zemin üzerine siyah mürekkeple tahrir çekilmiş rumiden oluşan simetrik kompozisyonlu dendanlarla sınırlandırılmıştır. Sınır çizgisinin içinde kalan alana, zemini altın ve kobalt mavi olan, beyazla boyanan ve ters simetrik olarak tasarlanan dendanların yanısıra altın ve sülyenle renklendirilen ayırma rumi kullanılarak pafta alanları oluşturulmuştur (foto. 11). Bu alanlara, türkuaz, sülyen, altın, sarı, açık mavi, eflatun ve beyazla boyanan hatayi, penç ve gonca motifinin yanı sıra basit yapraklar ve sarmal dallardan oluşan simetrik bir tasarım uygulanmıştır. Dış pervaz ve tac tezhibi kobaltla çekilen havalı tahrir, kırmızı, altın ve lacivertle renklendirilen tığlarla sonlandırılmıştır.

El yazması eserin tezhip ve halkar süslemesinin klasik üslupta yapıldığı; serlevhanın dış pervaz süslemesinde kuraldışı olarak ifade edebileceğimiz hatayi motifiyle gonca motifinin karşılıklı olmak suretiyle zıt yönde tasarlandığı, zahriye tezhibinde ise bir yere bağlı olmayan havada kalmış dal üzeri süslemenin yapıldığı göz önünde bulundurulduğunda Karamemi üslubunu yansıttığı söylenebilir (foto 12, 13).



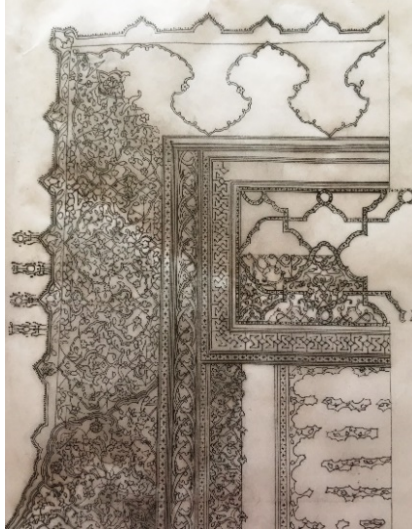
Foto 9, 10, 11: The New York Public Library-Spencer Coll. Turk. Ms. 1 Serlevha Tezhibi

Kaynak: (URL 1)



Foto 12, 13, Çizim 4: The New York Public Library-Spencer Coll. Turk. Ms. 1 Serlevha Tezhibi

Kaynak: (URL 1)



Çizim 4: The New York Public Library-Spencer Coll. Turk. Ms. 1 Serlevha Tezhibi

Kaynak: (URL 1)

El yazmasında yer alan 123 adet resim, üslup özellikleri açısından dört farklı grupta tasnif edilebilir. Resimlerin tasnifi daha önce Barbara Schmitz tarafından yapılmış (Schmitz, 1992: 255), Değirmenci'de yayınında bu tasniften bahsederek resimlerin ikonografisi hakkında detaylı bilgi vermiştir (Değirmenci, 2007: 255-65). Bu bağlamda eserde yer alan resimlerin 15 adedi 19. yüzyılda yapıldıkları için batı resmi etkisi doğrultusunda melez biçim özellikleri ile diğer resimlerden ayrılmaktadırlar. Diğer 108 resim ise üç farklı sanatçı tarafından üretilmiştir. Bunlardan 68 adedinin Nakkaş Osman'ın üslubunun temsilcisi bir sanatçı tarafından yapılırken 14 adedinin, 17. yüzyıl Osmanlı sokak resmini temsil eden bir ressam tarafından yapıldığı söylenebilir. El yazmasında yer alan diğer 26 adet resim ise dönemin tanınan ressamı Nakkaş Nakşi'nin üslubunu yansıtmaktadır.

İlk grupta yer alan resimler yukarıda da belirtildiği üzere Sultan Abdülaziz tarafından 19. yüzyılda kitabın tamiri sırasında yeniden yazdırılan sayfalara batı tarzı resim yapan bir ressam

tarafından yapılmıştır. Şehname örnekleri bağlamında genel ikonografiye oturtulmaya çalışılan resimlerin yerinde daha önce resim olup olmadığı hususunda bilgi olmamakla birlikte, elyazmasındaki resimleri yapan ressamın geleneksel resmin biçim özellikleri hakkında bilgisinin olmadığını söylemek mümkündür.

İç ve dış mekân tasvirleri olmak üzere iki grupta karşımıza çıkan resimlerde doğa elemanları ve figürlerin formlarının yanı sıra kompozisyonların kurgusu da uzam zaman ilişkisi doğrultusunda derinlik perspektif ilgileri ile gerçekleştirilmiştir. Renk geçişleri kurgu mantığı bağlamında net-flu ilişkisi doğrultusunda ifadeci bir yaklaşımla düzenlenmiştir. İç mekân tasvirlerinde kurgu diğer sayfalardaki geleneksel Türk resmi örneklerindeki düzeni taklit etme isteği doğrultusunda şekillenmiş gibidir. Fakat ressam geleneksel resmin, biçim özelliklerinden o kadar uzaktır ki taklit etmeye çalıştığı resimlerdeki kurgu mantığı bir yana resimlerdeki süslemeleri dahi anlayamayacak durumdadır.

Kompozisyonların kurgu mantığının geleneksel resmin biçim özelliklerini taşıması, kıyafet ve diğer kumaşların genel hatlarını belirleyen kontürlerin yerini lekeci bir mantığa bırakması; mekânların detaylarına uygulanan süslemelerin form ve işçilik özellikleri açısından kötü taklit niteliğinde olmasından yola çıkarak ilgili dönemde Osmanlı sarayında geleneksel Türk resmi icra eden sanatçının bulunmadığı sonucunu çıkarmak da mümkündür (foto. 14, 15).



Foto.14: Gayûmars, NYPL-Spencer Coll. Turk. Ms. 1, 4b



Foto.15: Zahhak'ın beş saray mensubu ile toplantısı, NYPL-Spencer Coll. Turk. Ms. 1, 7a

Kaynak: (URL 1)

El yazmasındaki ikinci grup resimler ise yukarıda belirtildiği üzere Nakkaş Osman üslubunun 17. yüzyıldaki temsilcisi olan bir sanatçı tarafından üretilmiştir. Bu grupta yer alan 68 resim Nakkaş Osman üslubunun ileri örnekleri olarak değerlendirilebilir.

Sanatçı resimlerini, Nakkaş Osman atölyesinin bütün birikimini kullanarak kurgu, renk ve işçilik detaylarında hiçbir sapmaya yönelmeden üretmiştir. El yazmasında yer aldığı şekliyle iç ve dış mekân tasvirleri olarak şekillenen resimlerin ikonografisi Değirmenci'nin de belirttiği üzere Şehname resimlerine uydurulmaya (Değirmenci, 2012: 90-99) çalışılsa da Nakkaş Osman üslubunu ön plana çıkaran sanatçı yönlendirici durumdaki ön eserin üsluptaki etkisini azaltmıştır.

Resim alanının kurgusu bağlamında doğa elemanlarının düzeni üslubun, erken örneklerinden bu resimlere gelinceye kadar aynı mantık ile şekillendiğini göstermektedir: Dağ,

tepe ve düz zemin ilgileri olan tasvirlerde yüzey sıklıkla bir yer çizgisi ile bölünmüş; çoğu zaman bu çizginin altında ve üstünde farklı renkler kullanılmıştır (foto. 16). Böylece, resim alanındaki düzlem farkı belirtilmiştir. Düz zemini olmayan alanlarda yer çizgisi kullanılmamıştır (foto. 17). Diğer bir grup resimde ise sadece düz zemin etkisi oluşturulmak üzere tek renk ile yüzey bütünlüğü vurgulanmıştır (foto. 18).

Geleneksel Türk resminin bir özelliği olarak derinlik eksenini resim alanının alt tarafından üste doğru belirleyen sanatçı kompozisyon elemanlarını dikey ekseninde yerleştirmiştir. Gökyüzü genel olarak altınla tasvir edilse de bir resimde maviye boyanmıştır (foto. 19).



Foto. 16: Rüstem'in beyaz fili öldürmesi, NYPL-Spencer Coll. Turk. Ms. 1

Foto. 17: Afrâsiyâb'ın İranlılarla savaşı, 14b, NYPL-Spencer Coll. Turk. Ms. 1

Foto. 18: Jamşid, sarayının üyeleri tarafından kuşatıldı, , NYPL-Spencer Coll. Turk. Ms. 1, 5a

Foto. 19: Akvân Dîv, Rustam'ı denize fırlatıyor, , NYPL-Spencer Coll. Turk. Ms. 1, 62b

Kaynak: (URL 1)

Kompozisyonu oluşturan elemanların hiyerarşik düzeni merkezdeki figürün boyutu, rengi ve konumuna göre belirlenmiştir: Renk ve konum açısından bariz şekilde ayrıştırılan figürün ebatları diğer figürlere nazaran fazla değişmemiştir. Bu yapı doğrultusunda ağaç ve mimari elemanların düzeni ile resim alanında belirli bir oranda atmosfer hissi oluşturulmuştur. Yer çizgisi kullanılan resimlerde bu etki daha fazladır (foto. 20).



Foto. 20: Zâl'ın ejderhayı öldürmesi, , NYPL-Spencer Coll. Turk. Ms. 1, 86a

Kaynak: (URL 1)

Resim alanında atmosfer etkisi oluşturmaya ilişkin yaklaşımın, mimari mekân tasvirlerinde üslubun genel yaklaşımını bariz şekilde geliştirdiği söylenebilir. Mimari tasvirlerde kurgunun yapı detaylarına dikkat çeker tarzda şekillenmesi ve oda mekânların çokluğu, klasik üsluptaki kurgu mantığının, 17. yüzyıl Osmanlı saray nakkaşhanesinin yaklaşımları doğrultusunda geliştiğini göstermektedir. Diğer taraftan yüzeyde perspektif esprilerle uzam bilgisine yapılan göndermelerde, uzama bağlı bir derinlik kurgusu olmaksızın, geleneksel biçimin kuralları doğrultusunda bir imaj oluşturulma çabası görülür. Bu durum sanatçının, üslubun söz konusu yöndeki ilgilerini geliştirdiği şeklinde yorumlanabilir. Zira Nakkaş Osman atölyesinde üretilmiş birçok eserde çoğu zaman figür düzeni ile kurgulanan bu yapı, el yazmasındaki örneklerde dikkat çekici şekilde mimari kurguda daha belirgin şekilde kullanılmıştır (foto. 21, 22, 23). Bu kurgu gerçekleştirilirken Osmanlı dışı şehname örneklerinin üslubu yönlendirmesine olanak tanınmamıştır.



Foto. 21: İskender kampında dinleniyor, , NYPL-Spencer Coll. Turk. Ms. 1, 97b

Foto. 22: Madâ'in'de tahtta oturan Hüsrev Parvîz, büyük beyaz şapkalı ve beyaz kaftanlı bir aşçı dahil saraylılarla çevrilidir, , NYPL-Spencer Coll. Turk. Ms. 1, 115a

Foto. 23: Endülüs Kraliçesi Kaydafa'nın, sarayına kendi büyükelçisi kılığında gelen İskender'i tanınması, NYPL-Spencer Coll. Turk. Ms. 1, 96b

Kaynak: (URL 1)

Nil yeşili, bej, süt kahve renklerinde dağ, tepe ve kaya formlarındaki ışık gölge detaylarını belirten kontürler, zemin renginin koyu tonuyla çekilmiş olsa da yine Nakkaş Osman üslubunun bir özelliği olarak lila ve pembe zeminli dağ, tepe ve kaya formlarının kontürleri lacivert renkte çekilmiştir. Bu yaklaşım üslubun değişmez özellikleri arasındadır (foto. 24).



Foto.24: İsfandiyâr, Arjâsp'in kaptanlarından Kuhrâm'ı kemeriyle başının üstüne kaldırdı, , NYPL-Spencer Coll. Turk. Ms. 1, 79a, detay

Kaynak: (URL 1)

Diğer doğa detaylarını yansıtan ağaç, küçük bitki örtüsü, vb. kurgular da Nakkaş Osman üslubunun özelliklerini bariz şekilde yansıtmaktadır.

Bu grupta yer alan resimlerdeki figürlerin üslubu da, bütün detayları bakımında, Nakkaş Osman atölyesinin özelliklerini yansıtmaktadır. İşçilikleri ve anatomik düzgünlükleri bakımından dikkat çeken figürleri, detayları bakımından üç farklı grupta toplamak mümkündür. Zira figürlerin zemin renkleri ve boyamadaki işçilik detayları bakımından farklılaştığı görülmektedir (foto. 25, 26, 27).



Foto. 25: Suhrâb'ın, Rüstem'i öldürmek için hançerini kaldırması, , NYPL-Spencer Coll. Turk. Ms. 1, 31a, detay

Foto. 26: Rüstem'in, üç Turanlı askerle savaşı, , NYPL-Spencer Coll. Turk. Ms. 1, 26b, detay

Foto. 27: Afrâsiyâb'ın askerleri, İranlılarla savaşıyor, , NYPL-Spencer Coll. Turk. Ms. 1, 14b, detay

Kaynak: (URL 1)

Bu üç gruptan ilkinde yer alan figürlerin zeminleri diğer örnekler göre daha koyu renkte boyanmıştır ve fırça detayları daha temizdir (foto. 25). İkinci gruptaki figürlerde kullanılan ten rengi daha açık tondadır. Figürlerin yüz hatları, kontür renginin koyu tonunda lekeler vasıtasıyla oluşturulan ışık gölge detayları ile verilmeye çalışılmıştır (foto. 26). Üçüncü grupta yer alan resimlerde ise ten rengi ikinci gruptaki örneklerle aynı olmakla birlikte yüz hatlarını belirginleştirmek üzere uygulanan lekeler tonlama açısından ikinci gruptaki örnekler nazaran daha yalındır (foto.27). Bu durum, gruptaki resimlerin üç farklı sanatçı tarafından üretilmiş olabileceği düşüncesini doğurmaktadır. Fakat aynı zamanda figür detayları dışındaki işçilik özelliklerinin benzerlik derecesi aynı sanatçının farklı zamanlarda çalışmış olma ihtimalini de düşündürmektedir. Diğer taraftan bir sanatçının eserlerinin başka sanatçılar tarafından müdehale edilmiş olma ihtimalinden de söz edilebilir. Dolayısıyla buradaki detaylardan yola çıkarak kesin bir kanıya varmak mümkün olmasa da sanatçı çeşitliliği ihtimaline dikkat çekmek yerinde olacaktır.

Bu grupta yer alan 'Rüstem'in, Semerkant kralının kızı Tahmînah'ın odasına gelmesi' konulu resimdeki prenses Tahmina figürünün geleneksel Türk resmi biçim özellikleri dışında tasvir edildiği görülmektedir (foto. 28). Bu durum, ilk olarak 19. yüzyılda el yazmasının restorasyonu sırasında yeniden üretilen resimleri akla getirmektedir ve figürün üslup özellikleri bu düşüncüyü doğrular niteliktedir (foto. 29). Ancak bu örnekte bulunan on bir figürden sadece birinin 19. yüzyılda eklenen resimlerin ressamı tarafından yeniden yapılması veya değiştirildiği düşüncesi,

açıklanması oldukça zor bir husustur. Zira resmin bütüne bakıldığında herhangi bir dökülme, silinme veya yıpranma izine rastlamak mümkün değildir. Durum nasıl yorumlanırsa yorumlansın, bu gruptaki resimlerde bir diğer ressamın elinin olduğu düşüncesi oluşmaktadır.



Foto. 28: Rüstem'in, Semerkant kralının kızı Tahmînah'ın odasına gelmesi, , NYPL-Spencer Coll. Turk. Ms. 1, 27b
Kaynak: (URL 1)

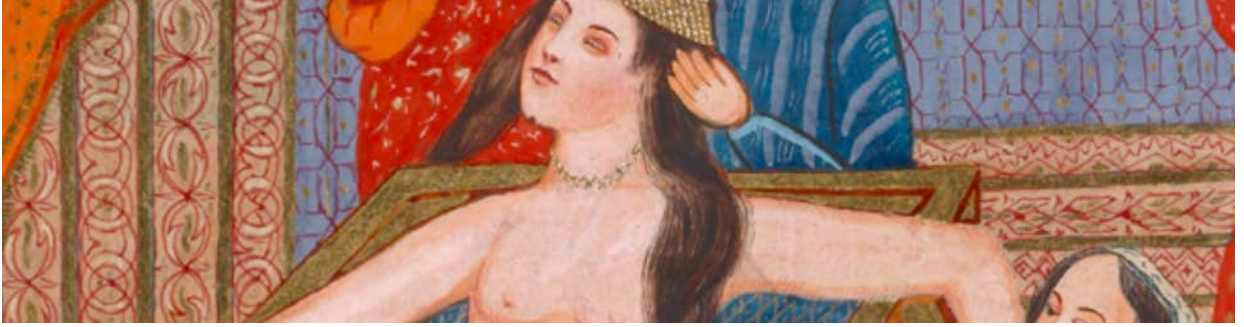


Foto. 29: Rüstam'ın doğuşu, , NYPL-Spencer Coll. Turk. Ms. 1, 12b, detay

Kaynak: (URL 1)

El yazmasında yer alan ve diğer bir grubu oluşturan 14 resim benzer üslup özellikleriyle karşımıza çıkmaktadır. Bu resimlere bakarak herhangi bir sanatçıya doğrudan atıfta bulunmak mümkün değildir. Resimler Nakkaş Osman ve fazla etkili olmasa da Nakkaş Hasan ve Nakkaş Nakşi üslubunun karışımından oluşan sentez özellikler ile karşımıza çıkmaktadır (foto. 30, 31, 32, 33).



Foto. 30: Bijen'in arkadaşı Gürğîn'in, Manîzha'nın hemşiresi ile görüşmesi, NYPL-Spencer Coll. Turk. Ms. 1, 63b

Foto. 31: Gîv ve Tûs'un, Kâmûs ile savaşı, , NYPL-Spencer Coll. Turk. Ms. 1, 56b

Foto. 32: Müzisyen Barbâd'ın Hüsrev'in huzuruna çıkışı, , NYPL-Spencer Coll. Turk. Ms. 1, 122a

Foto. 33: Gurâz'a mesaj veren bir adamın mektubunun Kayser tarafından okunması, 123b Kaynak: (URL 1)

Bu grupta yer alan resimlerin Nakkaş Osman üslubuyla ilgilendirilebileceği özellik, kompozisyon düzenlerindeki genel benzerlik ve renktir. Bu bakımdan resimlerde doğa, mimari ve figür düzenlerinde klasik Osmanlı resminin genel yaklaşımı sergilenmiştir. Diğer taraftan doğa tasvirlerindeki düzen detayları, en önemli benzerlik olarak karşımıza çıkmaktadır: Doğa alanlarında yer çizgisinin kullanılması; dağ, tepe ve kaya formlarının renkleri ve kontör detaylarındaki benzerlik Nakkaş Osman üslubunun etkileri olarak değerlendirilebilir (foto. 34).



Foto. 34: Rüstem'in Aşkabus ve atını öldürmesi, 57a, detay

Kaynak: (URL 1)

Yer çizgisi kullanılan resimlerde çizginin alt tarafı, yazmadaki diğer örneklerden farklı olarak yeşil renkte bitki örtüsü olarak şekillenmiştir. Bu tavır Nakkaş Osman atölyesinin özelliklerinden birisi olsa da ikinci gruptaki eserlerden farklılığını işaret etmesi bakımından önemlidir. Diğer taraftan dağ, tepe, kaya formları kontürlenirken ikinci gruptaki resimlerle benzer şekilde uygulama yapılmış olsa da birinci kontürün üstüne ikinci bir kontürün çekildiği ve bu sebepten yer yer iççiliğin düştüğü görülmektedir. Bu özellikler doğrultusunda bu grupta yer alan resimlerin sanatçısının, ikinci gruptaki resimlerin sanatçısı gibi, Nakkaş Osman atölyesinden etkilendiği ancak onun gibi üslubun doğrudan temsilcilerinden olmadığı söylenebilir (foto. 35).



Foto. 35: Sultan Süleyman'ın naaşı ve devlet erkanı Belgrad'a doğru ilerlerken

Kaynak: TSMK. H. 1339 (Nüzhet-i Esrarül-ahyar Der-Sefer-i Sigetvar, 2012, 201)

Resimler figür anatomileri bakımından ele alındığında ise farklı yorumlar yapmak mümkündür. Zira figür tipleri belirli oranda Nakkaş Osman atölyesine atfedilen Şehname-i Selim Han ve Şehinşahname el yazmalarındaki bir kısım figure benzeşmekle birlikte Nakkaş Hasan eserlerinde tasvir edilen figürlerin anatomisi ile de benzerlik göstermektedir. Diğer taraftan Musavvir Hüseyin figür tiplerini etkileyen anatomik özelliklerin de bu izlekten geldiği söylenebilir (foto. 36). Fakat asıl benzerliğin, eserin üretildiği dönemde sokak ressamlığı yapan bir sanatçının eserleri ile olduğunu söylemek gerekir. Zira Taeschner, Rålamb, Salone, Zamoyski ismiyle anılan albümlerde yer alan Osmanlı sokak resimlerindeki figürlerin anatomisi, işçilik açısından daha düşük değerde olsalar da bu resimlerdeki figürlerin anatomik özellikleriyle çok yakındır (foto. 37, 38, 39, 40).



Foto. 36: Çoban kılığına giren Keyhüsrev'in, Pîrân tarafından Afrâsiyâb'ın huzuruna çıkarılması, 43b, detay

Kaynak: (URL 1)

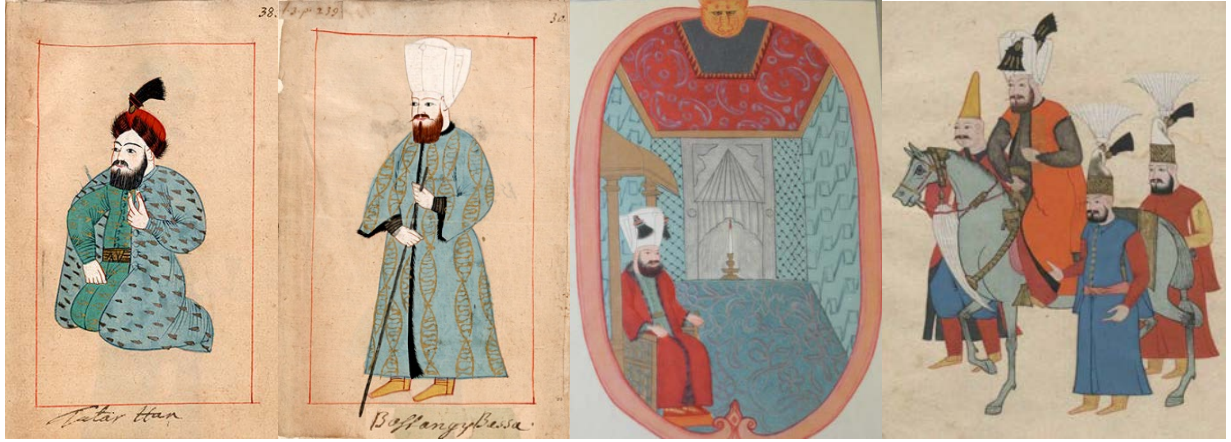


Foto. 37, 38: Figür Ralamb Foto. 39: Sultan, (Taeschner, 1925) Foto. 40: Sultan, Stanislaw Zamoyski Albümü

Kaynak: (URL-2)

Kaynak: (URL-3)

Yukarıda değinildiği şekli ile bu grupta yer alan 14 resmin sanatçısının muhtemelen ilgili dönemde tanınan; saraya ve sivil piyasaya eser satışı yapan ve kendi döneminin sanatçıları etkileyen bir kişi olduğu söylenebilir.

Bu grupta yer alan resimlerden birinde farklı bir sanatçının katkısının olduğu görülmektedir. 'Kisra'nın İran tahtına çıkışı' konulu resimde Kisra figürünün portresi anatomi ve renk açısından resimdeki diğer figürlerden ayrılmış ve sadece bu figürdeki işçilik oldukça kötüleşmiştir. Dolayısıyla resimdeki diğer figürleri yapan sanatçı ile bu portreyi yapan sanatçının aynı sanatçı olması mümkün değildir. Figürün elleri ile yüzündeki ten renginin değişmesi; baş anatomisinin oldukça acemice kurgulanmış olması ve işçilikteki zaafiyet başka bir sanatçının esere müdahale ettiğini düşündürmektedir (foto. 41).

Bu müdahalenin de el yazmasının 19. yüzyıldaki onarımı sırasında yapıldığı söylenebilir; fakat boya yüzeyinde söz konusu yönde bir müdahaleyi gerektirecek tahribat mevcut olmadığı gibi figür tipi de ilgili döneme ait değildir.



Foto. 41: Kisrâ'nın, İran tahtına çıkması, 110a, detay

Kaynak: (URL 1)

El yazmasındaki dördüncü grubu oluşturan 26 resim Nakaş Nakşi üslubunun özelliklerini yansıtmaktadır. Sanatçının kendine has üslubu, dönemin diğer sanatçıları tarafından üretilmiş

eserlerdeki usluptan kolayca ayrılır. Bu durum kompozisyon düzenlerinin yanı sıra doğa ve mimari kurgular, figür anatomileri, renk ve işçilikler açısından da belirgin şekilde anlaşılır (foto. 42).



Foto. 42: Elçisinin kılığına giren Bahrâm Gûr'ün Hint kralı Shangal'a mektup vermesi, 107a

Kaynak: (URL 1)

Kompozisyon düzenlerini kurgularken Osmanlı resim sanatı kalıplarını deneysel bir yaklaşımla yorumlayan sanatçı, detay planlardan anlaşıldığı üzere, bireysel üslubunu bir çeşit sentezcilik ile oluşturmuştur. Bu bağlamda resimleri sanatçıya atfeden Esin'in yayınında eklektik olarak ele aldığı üzere Nakkaş Nakşi üslubu, sanatçının espritüel yaklaşımı ile çeşitlenen insan ve hayvan figürlerinin özgün tipleri, ön ve arka planda kurgulanan derinlik, perspektif denemeleri, figür ebatlarındaki abartılı farklılıklar, kaya tipleri, batı tarzında boyanmış kumaş detaylarında görülen serbest yaklaşım, vb. ile dikkat çekmektedir (1978: 103).

Nakkaş Nakşi eserlerindeki eklektizm, bir benzeme, benzetme veya farklı yapıları kendi eserinde temellük ettirme yoluyla yeniden kurma girişimi değildir. Örneğin kompozisyon düzenlerini oluştururken, geleneksel kurguyu kendi yaklaşımı doğrultusunda yorumlayan sanatçının, mekânlarını derinlik perspektif ilgisine gönderme yaparak kurması dikkat çekmektedir (foto. 43).



Foto. 43: Hürmüz'ün, hapse attığı babasının bir veziriyle görüşmesi, 113a

Kaynak: (URL 1)

Sanatçı derinliği vurgularken, resmin kurgusunu batı tarzı bir realizme bağlamadan yüzeyin düzlüğüne uygun şekilde dizayn etmiştir. Bu nedenle. Nakkaş Nakşi'nin başka bir resimden veya yaklaşımdan etkilenip ilgili tarzda resim üretme amacı olduğunu söylemek doğru değildir. Örneğin yukarıdaki resimde, sanatçının kemerli kapı açıklıklarını tasvir ederken kurguladığı derinlik, resmin uzam zaman ilgilerini batı tarzı bir eksene yönlendirmez. Çünkü kemerin bağlı olduğu iç ve dış mekânlar iki boyutlu yapısını kaybetmez: İç mekânın zemin fayanslarının kemerin içinde dikey ekseninde dizilmesiyle, geleneksel biçimin korunduğu söylenebilir.

Bu durumu, sanatçının görece zaman ve mekân ilgilerini yerli anlayışla ifade etmenin yolunu araştırdığı yönünde yorumlamak daha uygundur. Zira kurgunun görecelik ilgileri, resmin tamamını etkileyen bir öznel yaklaşımı yansıtmaz. Örneğin, kemerin derinliğinden ufuk hattına doğru geliştiği varsayılan ekseninde karşımıza çıkan küçük cami tasviri, resmin bütünü içinde derinliği vurgulamak yerine, detayın uzaklığına ilişkin şema arayışı olarak görülebilir. Çünkü söz konusu derinlik, perspektif kurgusu resmin genelinde etkili değildir. Resmin detaylarındaki imajı güçlendiren bir espridir (foto. 44, 45, 46, 47).



Foto. 44: Hüsrev Parvîz'in bir bahçeye sığınması, 124b

Foto. 45: Dârâb ve annesi Humây'ın meclisi, 85b

Foto. 46: Ardaşir'in tahta çıkışı, 103a

Foto. 47: İskenderin ölümü, 100a

Kaynak: (URL 1)

El yazmasında Nakkaş Nakşi resimleri üslup özellikleri bakımından ele alındığında dikkat çeken hususlardan birisi de işçilik çeşitlenmesidir. Bu durum, Nakkaş Nakşi'ye atfedilen bütün eserler göz önünde bulundurularak değerlendirildiğinde, eserlerin üretiminde sanatçı çeşitlenmesinden bahsetmek de söz konusu olabilir. Zira Nakkaş Nakşi eserlerinde aynı sayfada birden fazla tiplleme ve fırça hareketi ile karşılaşmak mümkündür. Bu örneklerin en çarpıcısı Şapur'un Rum İmparatoru tarafından tutuklanmasını konu alan resimde karşımıza çıkmaktadır (foto. 48). Resmin genel özellikleri, Nakkaş Nakşi üsubunu yansıtmasına rağmen, resmin sol tarafında tasvir edilen Şapur figürünün arkasındaki asker figürü, Atıl'ın da söz ettiği gibi (Atıl, 1978: 109) Avrupalı bir ifadeyle tasvir edilmiştir. Figürün kıyafetlerinin boyanma tarzı el yazmasında örnekleri görüldüğü üzere ikinci bir el tarafından sonradan yapılmış da olabilir. Zira bir diğer resimde yer alan benzer formda bir kumaşa sanatçı farklı bir işçilik uygulamıştır (foto.

49). Dolayısıyla 19. yüzyıldaki tamir çalışması sırasında Nakkaş Nakşi resimlerine de müdahalede bulunulmuş olabilir.



Foto. 48: Tüccar kılığına giren II. Şâpûr'un, Kayser ile bir görüşmesi, 104a

Foto. 49: Şâh Mahmûd'un üç şairle sohbeti, 126b

Kaynak: (URL 1)

Ancak Nakkaş Nakşi eserlerindeki işçilik çeşitlenmesi yukarıdaki örnekle sınırlı değildir. Zira sanatçıya atfedilen eserlerin genelinde figür tipleri, doğa detayları, kumaş kıvrımları, vs. işçilik özellikleri açısından çeşitlenmektedir. Bu el yazmasında yer alan resimlerde de aynı çeşitlenmeye şahit olmaktayız. Örneğin figür tipleri iki grupta sınıflandırılabilir. Bunlardan ilki geleneksel Osmanlı tipleri olmasına karşılık ikinci grupta sanatçının kendi yorumunu ve el özelliklerini yansıtan jest ve mimikleri ile dikkat çeken figürler yer almaktadır (foto.50, 51, 52). Dağ, tepe gibi doğa elemanlarının boyanmasında görülen form ve işçilik çeşitlenmesi de bu açıdan dikkat çekicidir (foto. 53, 54, 55, 56, 57).



Foto. 50: İskenderin ölümü, 100a, detay

Kaynak: (URL 1)



Foto. 51: Kendi elçisi kılığına giren Bahrâm Gûr'ün Hint kralı Shangal'a mektup vermesi, 107a

Kaynak: (URL 1)



Foto. 52: Hind elçisinin, Nüşhîrvân'a mektup sunması, 111a, detay

Foto. 53: Elçisinin kılığına giren Bahrâm Gûr'ün Hint kralı Shangal'a mektup vermesi, 107a, detay

Foto. 54: İskender'in, Hz. Hızır ile abıhayat hakkında konuşması, 98b, detay

Kaynak: (URL 1)



Foto. 55: İskender ve Hz. Hızır'ın abıhayata doğru seyahati, 99a, detay

Kaynak: (URL 1)



Foto. 56: Ardashîr ve Kral Ardavân'ın, av hakkında konuşmaları, 102a, detay

Kaynak: (URL 1)



Foto. 57: Ardashîr ve Kral Ardavân'ın, av hakkında konuşmaları, 102a, detay Kaynak: (URL 1)

Değerlendirme ve Sonuç

El yazması eserin siyah renkli deriyle kaplı cildi alt kapak ve üst kapaktan oluşmaktadır. Mülemma ve katı' (müşebbek) cilt tekniği ile yapılan süsleme 15. 16. yüzyıl Osmanlı ve Safevi 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.

El yazmasının üç sayfasına süsleme uygulanmıştır. İlk sayfada yer alan zahriye tezhibinin şemse kısmının dışında kalan alana halkar süslemesi yapılmıştır. Zahriye süslemesinin şemse alanı ile eserin ikinci ve üçüncü sayfalarında yer alan serlevha süslemesinde tezhip uygulanmıştır.

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 sarılma (piçide) rumi, bulut motifi, ortabağ ve dendanlar, natüralist/yarı üsluplaştırılmış gül ve lale motifi kullanılmıştır. Süslemelerin tasarım özellikleri dikkate alındığında, kompozisyon kurguları ve kullanılan motifler açısından, tezhip ve halkâr uygulamalarının klasik üslup özelliği taşıdığı; zahriye sayfasındaki halkâr uygulamasında ve serlevha tezhibinde Kara Memi'nin bazı eserlerinde görülen kurlsız dal giriş çıkışlarına benzer bir yaklaşım sergilendiği görülmektedir.

El yazması eserde yer alan süslemeler, tasarım ve uygulama tekniği açısından değerlendirildiğinde, zahriye süslemesinde yer alan halkâr, tezhip ve serlevha sayfalarındaki tezhipler işçilik özellikleri bakımından 16. yüzyıl klasik örneklerinin titiz işçiliği ile mukayese edilemeyeceği söylenmelidir. Fakat zahriye sayfasının şemse formu içerisinde yer alan serbest tasarım 16. yüzyılda yapılan süslemelerdeki inceliği ve zarafeti yansıtmaktadır.

El yazması eserde 123 adet resim yer almaktadır. Resimler şehname konularına göre şekillenmiş olmakla birlikte üslupları açısından çeşitlenmektedir. Bu bakımdan el yazması eserde, farklı üsluplarda dört grup resim ile karşılaşılmaktadır. Söz konusu resimlerin on beş adedi, yayınlarda yer aldığı şekliyle, 19. yüzyılda esere sonradan eklenmiştir. El yazmasındaki diğer yüz sekiz adet resmin yirmi altı adedi dönemin önemli sanatçılarından Nakkaş Nakşi tarafından yapılmıştır. Bu resimlerde Nakşi'nin üslup özellikleri direkt olarak karşılanmakla birlikte Şapur'un Rum İmparatoru tarafından tutuklanmasını konu alan resimde batı tarzı leke tekniği ile boyama yapıldığı da görülmektedir. Bu durum resme sonradan müdehale edilmiş olabileceğini düşündürmekle birlikte, söz konusu uygulamayı sanatçının kendisinin deneysel bir bakış açısıyla yaptığını söylemek de mümkündür.

Diğer taraftan Nakkaş Nakşi eserlerinin genelinde görüldüğü üzere bu el yazmasındaki örneklerde de anatomi, form ve işçilik çeşitlenmesinin söz konusu olduğunu söylemek mümkündür. Zira figür anatomilerine bakıldığında klasik uygulamaların devamı niteliğindeki örneklerin yanısıra sanatçının kendi üslubunu yansıtan jest, mimik özellikleri belirgin figürlerin boyanmasındaki fırça kalitesi ve makyaj özellikleri farklılaşarak betimlendiği görülmektedir. Doğa detaylarında ise hem formların çeşitlendiği hem de işçilik özelliklerinin farklılaştığı görülmektedir.

El yazmasında bulunan diğer iki grup eser yayınlarda da belirtildiği üzere Nakkaş Osman üslubunun devamı niteliğinde eserlerden oluşmaktadır. Bu resimlerin çoğu Nakkaş Osman üslubunun direkt temsilcisi olan bir nakkaş tarafından yapıldığı söylenebilir. Zira el yazmasındaki 68 adet resim Nakkaş Osman üslubunun ileri örnekleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Surname-i Hümayun, Hünername, Zübdet üt Tevarih, Zigetvar Seferi Tarihi, Şehname-i Selim Han, Siyer-i Nebi, vb. el yazmalarda yer alan Nakkaş Osman üslubundaki eserlerin kompozisyon düzenleri ile birebir örtüşen üslup resimlerin ilgili atölyede yetişmiş bir sanatçı tarafından yapıldığını düşündürmektedir. Diğer taraftan bu resimler Nakkaş Osman üslubunun etkilerinin 16. yüzyıl ile birlikte sona ermediğini; tasarım ve işçilik özelliklerinin 17. yüzyılın ortalarına kadar Osmanlı saray nakkaşhanesinin en belirgin üslubunu olarak devam ettiği söylenebilir. El yazmasında bu üsluba atfedilen resim sayısının çokluğu da bu yargıyı güçlendirmektedir.

Klasik dönem Osmanlı resim sanatının el yazmasında temsil edildiği ikinci grup resimler 14 adettir. Bu resimlerin Nakkaş Osman, Nakkaş Hasan ve yer yer Nakkaş Nakşi atölyelerinin çevresinde yetişmiş bir sanatçı tarafından yapıldığı söylenebilir. Zira bu sanatçıya atfedilen resimlerde her üç üslubun izlerine de rastlamak mümkündür. Fakat en büyük etkinin Nakkaş Osman üslubuna ait olduğunu söylemek doğru olacaktır. Diğer taraftan resimlerin figür anatomilerine bakarak, sanatçının 17. yüzyıl Osmanlı sokak resminin önemli temsilcilerinden biri olduğunu söylemek de mümkündür. Bu bakımdan ismi bilinmese de Avrupalı seyyahların ismiyle anılan koleksiyonlarda yer alan Osmanlı sokak resimlerinin meşhur ressamının saray için de eser ürettiğini söylemek mümkündür. Zira Taeschner, Râlamb, Salone, Zamoyski gibi isimlerin koleksiyonlarında bulunan resimlerin figür anatomileri ile el yazmasında yer alan bu grup resimlerin figür anatomileri işçilik açısından farklılaşmak koşuluyla benzerdir.

Kaynakça

- Atasoy, N. (2011). *Hasbahçe*. İstanbul: Milenyum Yayıncılık.
- Aritan, A. S. (1993). Ciltçilik. *İslam Ansiklopedisi*, Cilt:VII, 551-557.
- Değirmenci, Tülün. (2012). *İktidar Oyunları ve Resimli Kitaplar, II. Osman Devrinin Değişen Güç Simgeleri*. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Derman, M. U. (2012). Tuğra. *İslam Ansiklopedisi*, Cilt:41, 336-339.
- Güney, G. (2019). “Bazı Kur'an-ı Kerim Nüshaları Örneğinde Safevi Cilt Sanatı Üzerine Bir Değerlendirme”, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt:7, Sayı:88, 192-208.
- Kanar, M. (2010) Şâhnâme. *İslam Ansiklopedisi*, Cilt:38, 289.
- Konak, R. - 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*, Cilt:13, Sayı:81, 251-271.
- Küçük, M. 2008. *Tire Necip Paşa Kütüphanesindeki, Necip Pasa Vakfına Ait El Yazma Eserlerin Çarkuse, Yeksah Ve Zilbahar Cilt Kapağı Özelliklerine Göre Kataloglanması*, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sakarya.
- Kültürel, Z. (2010). Şâhnâme. *İslam Ansiklopedisi*, Cilt:291, 290-291.
- Mahir, B. (2009). “Osmanlı Bezeme Sanatında Saz Üslubu”, *Hat ve Tezhip Sanatı*, (Ed: A. R. Özcan), Ankara: T.C. Kültür Ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Nüzhət-i Esrarül-ahyar Der-Sefer-i Sigetvar, Sultan Süleyman'ın Son Seferi, (2012). TSMK. H. 1339, Tıpkı Basım, Zeytin Burnu Belediyesi Kültür Yayınları (Hazırlayanlar: H. Ahmet Arslantürk, Günhan Börekçi)
- Özcan, A. R. (1993). Osmanlılarda Kitap Sanatları, Osmanlılarda Cilt, *Osmanlı Ansiklopedisi*, İstanbul, Cilt: V, 243.
- Schmitz, B. (1992) *Islamic Manuscripts in the New York Public Library*, New York: Oxford, Oxford University Press and New York Public Library, 254-255.
- Tanırdı, Z. (1999). Osmanlı Sanatında Cilt. *Osmanlı Kültür ve Sanat Ansiklopedisi*, Cilt:11, 103-107.
- Tanırdı, Z. (2009). Sinan Bey, *İslam Ansiklopedisi*, İstanbul, Cilt:37, 228.
- Taeschner, Veröffentlicht Von Franz (1925) *Alt-Stambuler Hof-Und Volksleben, Ein Turkisches Miniaturen album Aus Dem 17. Jahrhundert, I Tafelband*, Orient-Buchhandlung Heninz Lafare, Hannover
- URL-1:<https://digitalcollections.nypl.org/collections/tarjumah-i-shhnmah-translation-of-shhnmah-into-turkish#/filter?scroll=4> (Erişim: 20.06.2020)
- URL2:https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Fur_clothing_of_the_Ottoman_Empire#/media/File:Ralamska_draktboken
- URL-3:<http://warfare.ga/Ottoman/Album/Zamoyski.htm>
- URL-4: <http://www.davidmus.dk/en/collections/islamic/dynasties/ottomans/art/13-2001>