

Bir Kitap Nasıl Resimlenir? *Dâsitân-ı Ferruh u Hü mâ* Nüshaları Üzerinden Osmanlı Kitap Sanatına Dair Görüşler*

Mehmet Gürbüz** – Tuba Durmuş***

How to Illustrate a Book? Some Views About the Ottoman Art of Book-Making on the Basis of the Copies of Dâsitân-ı Ferruh u Hü mâ

Abstract ■ In the book-production philosophy of the Ottoman era, the physical condition of a book was as important as its content. The writing, decoration, illustration, and binding of a book were considered to be parts of the art of book preparation and were given genuine importance. Since book production was an expensive endeavor under the conditions of the era, works of supreme artistic importance were produced under the auspices of the Ottoman court. Even though different aspects of the art of book preparation in the Ottoman era have been unearthed in the research up to this point, our knowledge is quite limited when it comes to the art of illustration (i.e. drawings). Questions such as how the drawings in the book were done by the illustrator (nakkaş), to what extent the content of the book determined the illustration of various scenes, to what extent tradition played a role in the drawings, and whether the writers were involved in the process of illustration have been the focus of research. It should be noted that there is not enough information to be found in the documents of the era to conclusively answer these questions. However, in *Dâsitân-ı Ferruh u Hü mâ*, which was produced in the palace illustration-office (nakkaşhane) in the era of Mehmed III, we find information that can shed light on these issues. We are in possession of the author's copy of this work as well as another copy that was rewritten and illustrated in the Ottoman illustration-office based on the author's copy. This feature of the work is rare, and it enables us to conduct a comparative study. We observe that there are

* Bu çalışma, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi tarafından 5 Kasım 2018 tarihinde düzenlenen “Osmanlı Edebî Metinlerinin Anlam Dünyası III” başlıklı sempozyumda sunulan bildirinin genişletilmiş ve geliştirilmiş biçimidir.

** Necmettin Erbakan Üniversitesi.

*** TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi.

empty spaces for illustrations in the author's copy; and, at the edge of these empty spaces, there are guiding notes written for the illustrator about what drawings should be used. In this paper, we will try to shed light on the process of the illustration of the books produced in the Ottoman era with the help of the new information obtained from *Dâsitân-ı Ferruh u Hü mâ*.

Keywords: Classical Turkish Literature, the art of book preparation, the art of illustration, *Dâsitân-ı Ferruh u Hü mâ*.

Giriş

Osmanlı dönemi kitap üretim anlayışına göre eserin içindekiler kadar fiziksel durumu da önem arz etmekteydi. Bu çerçevede üretilecek nüshanın yazılması, süslenmesi, resimlenmesi, ciltlenmesi gibi aşamaları da sanatın bir parçası olarak görülmüş ve önemsenmiştir.¹ Dönemin şartları içerisinde kitap üretimi masraflı bir iş olduğu için sanat değeri yüksek eserler çoğunlukla sarayın himayesinde üretilmiştir. Sanatın kültürel ilişkilere olduğu kadar siyasi ilişkilere de yön veren bir arka planının olduğu, yöneticilerin bu gibi sanat faaliyetlerini çoğu zaman siyasi bir rekabet enstrümanı olarak değerlendirdikleri bilinmektedir. Kitaplar, kültürün olduğu kadar gücün de göstergesidirler. Kütüphaneler, savaş ganimetleri arasında müstesna bir yere sahip olduğu gibi, barış zamanlarında da en değerli diplomatik hediyeler arasında yer almıştır. Hatta öyle ki kitap sanatı üzerinden Osmanlı ve İran sarayları zaman zaman ciddi bir rekabete girmişlerdir.

Osmanlı yönetici ve bürokratlarının kitaba özel ilgilerinin olduğu, düğün ve şenliklerde sunulan hediyeler arasında kitapların da önemli bir yerinin bulunduğu bilinmektedir. Osmanlı yöneticilerinin, dönemin sultanına bayramlarda, saray şenliklerinde, görev dönüşü huzura kabullerinde, terfi veya atama gibi durumlarda hediye sunmaları adetti. Örneğin Fars klasiklerinin Osmanlı seçkinlerinin birbirlerine verdiği makbul ve itibarlı hediyeler arasında görüldüğü bilinmektedir.² II. Bayezid'in 1503-1512 yılları arasında verdiği in'âm ve ihsanlarını listeleyen bir in'âmât defterinde sultana hediye olarak kitap sunup, karşılığında ihsan almış

1 Ortaçağ İslam dünyasında kitabın ortaya çıkışı ve gelişimi hakkında ayrıntılı bilgi için bk. İsmail E. Erünsal, *Ortaçağ İslam Dünyasında Kitap ve Kütüphane*, (İstanbul: Timaş Yayınları, 2018).

2 Cornell H. Fleisher, *Tarihçi Mustafa Âli, Bir Osmanlı Aydın ve Bürokrati*, çev. Ayla Ortaç, (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1986), s. 120.

olan çok sayıda kişi bulunmaktadır.³ Seyyid Lokman da *Hünernâme*'sinde 1539'da Kanunî Sultan Süleyman'ın oğulları için düzenlenen sünnet şenliklerini anlatırken şehir halkından da çok sayıda kişinin sultana hediyeler sunduğunu kaydeder.⁴ 16. yüzyılın en üst düzey, zengin ve güçlü Osmanlı bürokratlarından olan Sinan Paşa'nın, Şehzade Mehmed'in 1582 yılında yapılan sünnet düğünü için Şehzadeye sünnet hediyesi olarak bir *Sadi Külliyyatı* ve bir *Nizamî Hamsesi* takdim ettiği kaydedilmiştir.⁵

Osmanlı toplumunun kültürel yaşamında önemli bir yer tutan kitap sanatının farklı veçheleri bugüne kadar yapılan çeşitli çalışmalarla gün yüzüne çıkarılmış olmakla birlikte resimleme sürecine ilişkin bilinenler ise oldukça sınırlıdır. Bu çerçevede bir kitabın nasıl resimlendiği meselesi üzerine düşünüldüğünde cevaplanması gereken pek çok soru bulunduğu görülmektedir. Akla gelen sorulardan bazıları şunlardır: Kitap resimleme sürecinin bir sistematığı var mıdır? Hangi sahnenin resimleneceği kimin tarafından nasıl belirlenmektedir, bütün tasarruf nakkaşa mı aittir? Kitabın hâmisinin veya müellifinin bu sürece dahil var mıdır? Belirleyenin kimliğinden bağımsız olarak sahne seçimini etkileyen faktörler nelerdir? Sahne çiziminde üzerinde çalışılan kitabın içeriği ne kadar belirleyicidir? Sahnelerin resimlenmesinde geleneğin etkisi ne orandadır? Resimlenecek sahnelerin seçiminde ve çiziminde daha önceki dönemlerde hazırlanmış aynı/benzer/farklı içerikli resimli kitapların etkisi var mıdır? Bu makalede bu sorular çerçevesinde kitap üretim süreçleri *Dâsitân-ı Ferruh u Hü mâ* örneği üzerinden metin/resim ilişkisi bağlamında sorgulanacaktır.

Mesele üzerine düşünüldüğünde yukarıdaki soruları çoğaltmak mümkündür. Ancak dönem eserlerinde bu soruları cevaplamaya imkân verecek kayıtlar/bilgiler çok sınırlıdır.⁶ Kitap yazarının döneminde etkin konumu ve söz sahibi olabilmesine dair bazı örnekler vardır. Örneğin döneminin önemli bürokratlarından birisi olan Gelibolulu Mustafa Âlî, 1583 yılında yazdığı *Nusretnâme* adlı eserini

3 İsmail E. Erünsal, "Türk Edebiyatı Tarihinin Arşiv Kaynakları I: II. Bâyezîd Devrine Ait Bir İn'amat Defteri," *Tarih Enstitüsü Dergisi*, X-XI (1979-80), s. 31.

4 Derin Terzioğlu, "The Imperial Circumcision Festival of 1582: An Interpretation," *Muqarnas*, 12 (1995), s. 90.

5 Lale Uluç, *Türkmen Valiler, Şirazlı Ustalar, Osmanlı Okurlar, XVI. Yüzyıl Şiraz Elyazmaları*, (İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2006), s. 475.

6 Konuyla ilgili fikir verici bazı çalışmalar için bk. Filiz Çağman, "Şahname-i Selim Han ve Minyatürleri," *Sanat Tarihi Yıllığı*, 5 (1972-73), s. 411-442; Emine Fetvacı, "The Production of the Şehname-i Selim Han," *Muqarnas*, 26 (2009), s. 263-315.

III. Murad'a sunmuş, sunulan eseri çok beğenen sultan, saray nakkaşhanesinde eserin daha süslü bir kopyasının hazırlanmasını istemiştir. Bizzat Âlî'nin gözetimindeki çalışma yaklaşık bir yıl sürmüş ve Temmuz 1584'te tamamlanmıştır.⁷ Bu örnek, yazarın kitabının resimlenme aşamasında başında bulunduğunu ve yönlendirmelerinin olduğunu göstermektedir. Bir diğer örnek *Eğri Fetihnâmesi*'dir. Tâlikîzâde'ye ait 1596 yılını izleyen yıllarda resimlenen kitapta üçü çift sayfada biri tek sayfada tasarlanmış, aynı elden çıkmış dört tasvir yer almaktadır. Resimlerin arka yüzlerine metin yazılmayıp onun yerine halkârî bezemeler yapılmış olması, eserin çabuk tamamlanabilmesi için nakkaş ile beyaza çeken kâtibin aynı zamanda çalıştıklarını göstermektedir.⁸ Elimizdeki bu tür örnekler oldukça sınırlıdır.

Bununla birlikte III. Mehmed döneminde saray nakkaşhanesinde üretilmiş olan Mehmed Şerîf'in hazırladığı *Dâsitân-ı Ferruh u Hü mâ*⁹ adlı eserde bulunan bazı kayıtlar, süreci anlama hususunda yolumuzu aydınlatacak niteliktedir. Ese-

7 Tülü'n Değirmenci, *İktidar Oyunları ve Resimli Kitaplar: II. Osman Devrinde Değişen Güç Simgeleri*, (İstanbul: Kitap Yayınevi, 2012), s. 151.

8 Serpil Bağcı v.dğr., *Osmanlı Resim Sanatı*, (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları 2006), s. 180.

9 Çalışmamıza konu olan *Dâsitân-ı Ferruh u Hü mâ*, *Işknâme* adlı mesnevinin nesre aktarılmış biçimidir. *Işknâme*, Mehmed isimli bir şairin aslı Kıpçakça olan manzum bir eserden Anadolu Türkçesine genişleterek aktardığı 8701 beyitlik bir mesnevidir. Mehmed, 10 Rebüülâhir 800/31 Aralık 1397 tarihinde tamamladığı eserini Emir Süleyman'a sunmuştur Mehmed, *Işk-nâme (İnceleme-Metin)*, haz. Sedit Yüksel, (Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, 1965), s. 19-21]. Mehmed Şerîf'in *Dâsitân-ı Ferruh u Hü mâ*'daki ifadelerine göre; III. Mehmed bir sohbet meclisinde Mehmed'in *Işknâme*'sinin nesre aktarılmasını istemiş ve Gazanfer Ağa bu görevi, daha önce de saray için irili ufaklı eserler hazırlamış ve bu görevlerde başarılı olmuş Mehmed Şerîf'e tevdi etmiştir. Şerîf de 1009 yılı Şaban ayı ortalarında (Şubat-Mart 1601) başladığı eserini hızlı bir şekilde çalışarak 9 Muharrem 1010/10 Temmuz 1601 tarihinde tamamlamış ve III. Mehmed'e sunmuştur. Şerîf, çeviri görevi kendisine verilince şu an Topkapı Sarayı Müzesi Revan Kitaplığı 1484 numarada bulunan ve eserin asıl nüshası için bir müsvedde görevi görmüş olan nüshayı kaleme alarak saray nakkaşhanesine teslim etmiştir. Burada eser, saray hattatları tarafından temize çekilip resimlenerek son şeklini almıştır. Eserin nihai biçimi durumundaki bu nüsha, günümüzde İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi T 1975 numaraya kayıtlıdır. Eserin bunlardan başka, bazı eklemelerle genişletilmiş ve muhtemelen 19. yüzyılda çoğaltılmış -biri Sadberk Hanım Müzesi Kütüphanesi, Hüseyin Kocabaş Yazmaları, nu. 514'te diğeri de Berlin Devlet Kütüphanesi (Staatsbibliothek zu Berlin), Ms. or. fol. 4061 numarada yer alan- iki nüshası daha bulunmaktadır. Ancak bunlar resimli nüshalar olmadığı için bu çalışmanın kapsamı dışında tutulmuştur. *Dâsitân-ı Ferruh u Hü mâ*'nın yukarıda sayılan dört nüshasından hareketle hazırlanan edisyon kritikli metni tarafımızdan

rin müellif nüshası [Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Revan Kitaplığı, no. 1484 (T nüshası)]¹⁰ ve bundan hareketle saray nakkaşhanesinde temize çekilmiş ve resimlenmiş olan nüshası [İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, Türkçe Yazmalar, no. 1975 (İ nüshası)]¹¹ elimizde bulunmaktadır. Kütüphane-

yayımlanmıştır: Mehmet Gürbüz v.dğr., *Dâsitân-ı Ferruh u Hü mâ (Ferruh ile Hü mâ: Mutlu Sonla Biten Bir Aşk Serüveni)*, (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2017).

- 10 Fiziksel olarak oldukça iyi durumdaki nüshayı kaplayan kahverengi deri cildin her iki yüzüne de çiçekli ebru kaplı kâğıtlar yapıştırılmıştır. 290 mm x 202 mm ebadındaki nüsha, 154 varaktan oluşmaktadır ve her sayfada 19 satır bulunmaktadır. 1b sayfasında 14, ketebe kaydının bir kısmının yazılı olduğu 154b sayfasında ise 7 satır yer almaktadır. Metin, cetvellenmemiş aharlı kâğıda nesih hatla ve siyah mürekkeple, başlıklar, ayet ve hadisler ise kırmızı mürekkeple harekesiz olarak yazılmıştır. Zahriyesindeki ilk yaprağın a yüzünün sol üst köşesinde “Dâsitân-ı Ferruh u Hü mâ ve Gayruhümâ. Nesh. 19” ibaresi, ortasında “Revan 1484”, “233/34778 Topkapı Sarayı Tahrir Komisyonu” ibareleri yazılıdır. 1a sayfasının üst-orta kısmında “Kitâb-ı Ferruh-nâme” ibaresi, bunun altında nüshanın yazılış süreci hakkında bilgi içeren “Hicret-i Nebeviyyeden bin tokuzuncı senesinde fâti-h-i Egri merhûm u mağfûrûn leh Sultân Mehemmedûn işâret-i aliyyeleriyle Hâs Odabaşılık inzîmâmıyla Bâbü’s-sa’âde Ağası olan Gazanfer Ağâ işbu kitâb manzûm iken Sahn müderrislerinden bir âlime mensûr itdürüp tasvîr olunmak üzere musannif hattıyla ibtidâ tahrîr ve tebyîz olınan nüshadır.” kaydı bulunmaktadır. Sayfanın ortasında I. Mahmud’un mührü, onun altında da beş satır hâlinde “Harem-i hü mâyûn. Ferruh-nâme ve gayruhû. Hatt-ı nesh. Satr 19.” ibareleri yazılıdır. Bunun altında “251/1484”, sayfanın sağ alt köşesinde de “TKS Müzesi, Revan, 1484” kayıtları bulunmaktadır. Yazmada hattatın kim olduğuna dair bir kayıt bulunmamakla birlikte, müellif nüshası olması hasebiyle, eserin Mehmed Şerif tarafından kaleme alındığı düşünülebilir (bk. Gürbüz v.dğr., *Dâsitân-ı Ferruh u Hü mâ*, s. 118-120).
- 11 Fiziksel olarak mükemmel durumdaki nüshanın koyu kestane rengindeki miklepli cildinin her iki yüzü de gömme şemseli ve köşebentlidir. Dış ölçüleri 295 mm x 185 mm, iç ölçüleri 236 mm x 130 mm olan nüsha, 224 varaktan oluşmaktadır. Cildi gibi sayfaları da fiziksel olarak iyi durumda olan yazmanın 221a, 222b, 223a ve 224b sayfaları küçük ölçekli tamir görmüştür. Yazmanın zahriyesinde okunamayan -muhtemelen- bir kütüphane mührü bulunmaktadır. Mührün hemen yanında kütüphane kayıt numaraları olduğu anlaşılan “3262/77” ve bunun altında “1975/9” kayıtları yer almaktadır. 1a sayfasının üst orta kısmında “İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi” mührü ve bunun altında da “Dâsitân-ı Ferruh u Hü mâ” ibaresi bulunmaktadır. Bunun altında bir mühür, onun altında bir temellük kaydı (“Bu kitâbun(?) sâhibi...”), onun da altında yine bir mühür yer almaktadır. Ancak özellikle silindiği anlaşılan bu mühür ve yazılar okunamayacak durumdadır. Sayfanın sol kenarında okunamayan -muhtemelen- bir temellük kaydı bulunmaktadır. Metnin başladığı 1b sayfasında güzel bir tezhipte süslenmiş serlevha bulunmaktadır. Serlevhada yazılı olan ibarenin ancak “Kissa-i Ferruh ... ve Kitâb-ı Dil-güşâ” kısmı okunabilmektedir. Nüshanın başı ve sonu durumundaki 1b, 2a ve 224b sayfalarının bütün yüzeyi, satır araları da dâhil

lerdeki yazma eser külliyyatı göz önünde bulundurulduğunda eserin bu özelliği nadir bulunan bir hususiyettir ve bu yönüyle eser, bize yukarıda sorduğumuz soruların bazılarını aydınlatacak malzeme sunmakta ve bir karşılaştırma yapma imkânı vermektedir.

Eserin herhangi bir yerinde tasvirleri kimin nakşettiğine dair bir bilgi ya da kayıt bulunmamaktadır. Ancak çeşitli kaynaklarda *Dâsitân-ı Ferruh u Hü mâ*'nın dönemin en gözde nakkaşı olan Nakkaş Hasan Paşa¹² tarafından resimlenmiş olabileceği ifade edilmektedir.¹³ Gazanfer Ağa'nın Mehmed Şerif gibi Nakkaş Hasan'a da birçok eserin hazırlanması sürecinde görev verdiği bilinmektedir. Resimleri Nakkaş Hasan'ın elinden çıkan bazı eserlerin önsözünde kitapların Gazan-

olmak üzere, altın yaldızla oluşturulmuş çiçek motifleriyle süslenmiştir. Her sayfada 17 satır bulunmaktadır. Yalnız serlevhanın yer aldığı 1b sayfasında 13 satır ve ketebe kaydının bir kısmının yer aldığı 224b sayfasında 7 satır bulunmaktadır. Nüshanın bütün sayfaları cetvelenmiş ve çizgilerin arası altın yaldızla doldurulmuştur. Ayrıca manzum bölümler üstten ve alttan yatay çizgilerle mensur metinden ayrılmış ve mısralar arasına dikey ikiye çizgi çekilmiştir. Metin güzel bir nesih hatla yazılmıştır. Ancak nüshayı kaleme alan hattatın kim olduğuna dair bir bilgi bulunamamıştır. Bu nüsha -içerik olarak- kopya edildiği T nüshasıyla birebir aynıdır. Müellif nüshası durumundaki T nüshasıyla karşılaştırıldığında 45b sayfasından sonra iki varaklık bir eksiklik olduğu anlaşılmaktadır (bk. Gürbüz v.dğr., *Dâsitân-ı Ferruh u Hü mâ*, s. 120-124).

- 12 Hayatının ilk dönemleri hakkında bilgi sahibi olmadığımız Nakkaş Hasan, Enderun'da yetişti ve Harem-i Hü mâyûn hizmetinde bulundu. 989/1581-82 yılında III. Murad dönemi nakkaşlarından Nakkaş Osman'ın yanında çalışanlar arasındaydı. Bölükbaşı, anahtar oğlanı, tülbent gulamı gibi görevlerden sonra Harem'de odabaşılıkla silahtarlık görevini sürdürürken kendisine isnat edilen bir suç dolayısıyla 1011/1602-03 yılında Enderun'dan çıkarıldı. Bundan sonra Tophane nazırlığı, yeniçeri ağalığı, Rumeli beylerbeyliği yaptı, kendisine vezaret payesi verildi. Hasan Paşa'ya bu görevlerin verilmesi, onun affedilerek konumunu yeniden güçlendirdiği şeklinde yorumlanabilir. Beylerbeyi sıfatıyla Macaristan seferine katıldı, Celâlî isyanlarını bastırma mücadelelerinde görev aldı. Kalenderoğlu ile mücadelede başarılı olamayınca beylerbeylik görevini bıraktı ama kubbe vezirliği görevini sürdürdü. Bir dönem Budin Beylerbeyliği yaptı. Sonra yine kubbe vezirliğine döndü ve üçüncü vezirliğe kadar yükseldi. Ramazan 1031/Temmuz-Ağustos 1622'de vefat etti. Eyüp'teki türbesine defnedildi (Zeren Tanındı, "Nakkaş Hasan Paşa", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 2006, XXXII, s. 329). Nakkaş Hasan'ın türbesi Eyüp'te Zal Mahmud Paşa Külliyesi'nin bitişiğinde yer almaktadır (Ahmet Vefa Çobanoğlu, "Nakkaş Hasan Paşa Türbesi", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 2006, XXXII, s. 330).
- 13 Bağcı v.dğr., *Osmanlı Resim Sanatı*, s. 207; Jonathan M. Bloom ve Sheila S. Blair, *The Grove Encyclopedia of Islamic Art and Architecture*, (New York: Oxford University Press, 2009), s. 139.

fer Ağa'nın isteğiyle hazırlandığı belirtilmiştir.¹⁴ Kaynaklarda bu durum Nakkaş Hasan'ın Enderun'da bulunduğu yıllarda tanıdığı Darüssaade Ağası Gazanfer Ağa ile arasında bir yakınlık doğduğu ve bu yakınlaşmanın Osmanlı saray nakkaşhanesindeki resim etkinliğinin hareketlenmesine yol açtığı şeklinde yorumlanmıştır.¹⁵

Ressamlığı yanında tezhipçiliğiyle dönemin en meşhur sanatçılarından olan Nakkaş Hasan 1588-1601 yılları arasında Türkçe yazılmış tarihî ve edebî konulu yirmi kadar eserin metninin görselleştirilmesinde çalışmıştır.¹⁶ Mehmed Şerîf'in 1009 yılı Şaban ayı ortalarında (Şubat-Mart 1601) kaleme aldığı *Dâsitân-ı Ferruh u Hü mâ*'daki resimler Nakkaş Hasan Paşa'ya ait olduğu düşünülen son tasvirlerdir.¹⁷ Öncelikle III. Mehmed'in daha sonra da Gazanfer Ağa'nın, hazırlanan eserlerin sadeliği konusundaki yönlendiriciliği sadece metnin dilinde değil, metin için hazırlanan resimlerin üslubunda da kendisini göstermektedir. *Dâsitân-ı Ferruh ü Hü mâ* ile aynı dönemde ve benzer hikâye kurgusu ile yazılan *Tercüme-i Cifru'l-Câmi*'nin ve *Bahâristân*'ın üslup özellikleri aynı dönemde hazırlanan bir dizi eserde görülebilir. Bu eserlerin resimlerinin üslubu, sultanın kıssaya dayalı ve kolay anlaşılır hikâyeler yönündeki tercihiyle uyuşur. Emine Fetvacı, 16. yy. sonlarının bu yeni üslubunu, büyük ve sakin figürlü sade kompozisyonlar, yüksek ufuk çizgileri, sığ resim alanları ve çok az konu dışı detay olarak tanımlar. İç mekân sahneleri yönündeki tercihin de belirgin olduğunu belirten yazar, bu ayırıcı özelliklerin kısıtlanmış, sadeleştirilmiş bir estetiğe, oldukça kolay okunabilen iri nesih tarzıyla yazılmış ve aynı ölçüde sadeleştirilmiş nesir dilini yansıtan bir estetiğe işaret ettiğine dikkat çeker.¹⁸ Sözü edilen bu üslup, alan araştırmacılarınca Nakkaş Hasan ile özdeşleştirilmiştir.

Dâsitân-ı Ferruh u Hü mâ'nın müellif hattı olan Topkapı Sarayı'ndaki (T) nüshasında, nakkaşın özgürlüğüne ve özgünlüğüne sınır getirebileceği düşünülen ve örneğine az rastlanır bir durum söz konusudur. Mehmed Şerîf, müsvedde niteliğindeki bu nüshada resimlenmesini istediği alanlarda bir resmin sığabileceği kadar

14 Gazanfer Ağa'nın saraydaki görevi yanında önemli bir kitap hâmisî oluşu hakkında bk. Zeren Tanındı, "Bibliophile Aghas (Eunuchs) at Topkapı Saray," *Muqarnas*, 21 (2004), s. 333-343; Emine Fetvacı, *Picturing History at the Ottoman Court* (Bloomington: Indiana University Press, 2016).

15 Bağcı v. dğr., *Osmanlı Resim Sanatı*, s. 182-183.

16 Tanındı, "Nakkaş Hasan Paşa", s. 330.

17 Bloom ve Blair, *The Grove Encyclopedia of Islamic Art and Architecture*, s. 139.

18 Emine Fetvacı, *Sarayın İmgeleri: Osmanlı Sarayının Gözüyle Resimli Tarih*, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013), s. 322.

boşluklar bırakmış ve bu boşlukların kenarlarına nakkaşın resimleri çizerken hangi hususları göz önünde bulundurması gerektiğine dair notlar yazmıştır.

Mehmed Şerif'in Arapçadan Türkçeye tercüme ettiği *Tercüme-i Cifru'l-Câmî*'de de benzer bir durum söz konusudur. Eser üzerinde çalışma yapan Bahattin Yaman,¹⁹ metinde yer alan kıyamet alametleri ile ilgili resimlerde tasvir edilen varlık ve olayların bir kısmının İslâm görsel kültüründe yerleşik imgeleriyle tanınan ve bilinen örnekler olmadığını kaydeder. İslâm resim sanatında genellikle aynı metinlerin resimlendiğini ifade eden Yaman, eserdeki kıyamet alametleri ile ilgili resimlerin önemli bir kısmının daha önce yapılmış bir örneğe dayanmadığını ve söz konusu resimlerin bu açıdan özgün örnekler olduğunu belirtir. Örnek resimler olmadığı için de sahnelerin resimlenmesinde nakkaşların yegâne başvuru kaynağının eserin metni olduğu tespitinde bulunur. Zira Mehmed Şerif, her tasvirten önce tasvirin içeriği hakkında açıklayıcı bilgiler vermektedir.

Sürûrî'nin *Tercüme-i Kitâbü'l-Acâ'ib ve'l-Garâ'ib* adlı eserinin bir nüshasında da (Marmara Üniversitesi Nadir Eserler Koleksiyonu, no. YZ0290) benzer bir durum vardır. Nüshayı çoğaltan müstensih, eserin metnini kopyalamış, çizilmesi gereken resimler için boşluklar bırakmıştır. Bu boşlukların kenarına da çizilecek

19 *Tercüme-i Cifru'l-Câmî* üzerine çalışan Bahattin Yaman, eserdeki resimlerin niteliğine ilişkin şu tespiti yapmaktadır: *Tercüme-i Cifru'l-Câmî*, kıyamet alametlerinin bütün olarak resimlenmesi bakımından İslâm ve Osmanlı dünyasında tek örnek olması hasebiyle ayrıca dikkate değerdir. Bilindiği gibi genel anlamda İslâm resim sanatında yaygınlıkla aynı metinler resimlenir. Oysa kıyamet alametleri ile ilgili resimlerin önemli bir kısmı, daha önce yapılmış bir örneğe dayanmamaktadır. Bu açıdan özgün örnekler olduğu söylenebilir. Bir anlamda *Tercüme-i Cifru'l-Câmî* resimleri yeni anlatımlara yeni yorumlar getirmektedir. *Tercüme-i Cifru'l-Câmî*, resimlerin kaynağının metin olması bakımından da ilgi çekicidir. Kıyamet alametleri, Deccâl, Dabbetü'l-Arz, Ye'cüc-Me'cüc gibi birçok olağan dışı varlık ve Mehdi, güneşin batıdan doğması, rüzgârın gönderilmesi gibi kişi ve olaylardan oluşur. Bu varlık ve olayların bir kısmının tasvirleri İslâm görsel kültüründe yerleşik imgeleriyle tanınan ve bilinen örnekler değildir. Kıyamet habercisi olay ve varlıkların resimlenmesinde nakkaşlara kaynak olarak sadece metin kalmaktadır. Öte yandan *Tercüme-i Cifru'l-Câmî* nüshalarında metnin kendisi nakkaşı yönlendirmekte, yapacağı resmi tarif etmektedir. Nitekim her tasvirten önce tasvirin içeriği hakkında açıklayıcı bilgi verilmektedir. Bazen bu bilgiler, sözelimi "Bu medîne-i İstanbul'un suretidir ve fethidir ve mâl-i ganîmetin taksîm olunmasıdır ve bu esnâda feryâdcı gelüp Deccâl çıkmış deyü haber virmesidir ki nakş ve tasvîr olunmuşdur." (İÜK y. 106a-107a) örneğinde de görüldüğü gibi nakkaşın özen göstermesi gereken ayrıntılara dikkat çekmektedir [Ayrıntılı bilgi için bk. Bahattin Yaman, "Osmanlı Resim Sanatında Kıyamet Alametleri: *Tercüme-i Cifru'l-Câmî* ve Tasvirli Nüshaları" (doktora tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2002].

resimlerin niteliğine ilişkin otuz yedi not yazmıştır. Bu notlar, nakkaşa yol gösterici olmakla birlikte özgün, ayrıntılı ve açıklayıcı değildir.

Mehmed Şerîf, daha önceki eserlerinde görülen nakkaşı yönlendirici notlarını *Dâsitân-ı Ferruh u Hü mâ*'da daha da ileriye taşımıştır. Müellif nüshasında (T nüshası) yazar, resimlenmesi için 32 boşluk bırakmış ve yine aynı sayıda not kaleme almıştır. Müellif, hikâyenin bütününde olay örgüsünün gidişatını etkileyen dönüm noktası niteliğindeki heyecanın ve merak duygusunun en üst noktaya ulaştığı sahnelerin resimlenmesini istemiştir. Nakkaş, müellifin notlarına -değişen oranlarda- bağlı kalarak istediği bütün sahneleri resmetmiştir. Ancak müellifin talep etmemesine rağmen esere fazladan iki resim çizmiştir. Dolayısıyla eserin saray nakkaşhanesinde hazırlanan resimli nüshasında (İ nüshası) 34 adet resim bulunmaktadır. Nakkaşa hitaben yazılan bu notlar, sadece sahnelerin kompozisyonu ile ilgili olmayıp resmin metin içerisindeki konumu ve sayfa tasarımındaki hacmine de yön vermeyi hedeflemektedir.

Mehmed Şerîf'in kaleme aldığı notların içeriği, çizilecek sahneye göre farklılık göstermektedir. Bu notların bazıları hikâyenin içeriğine paralel olarak resmi oldukça ayrıntılı bir şekilde tasvir ederken, bazıları ise resmin bütününe işaret eden kısa cümleler şeklindedir. Çalışmada resimler ve notlar bu iki ana başlık çerçevesinde değerlendirilecektir. Bu değerlendirmeye geçmeden önce hikâyenin konusundan kısaca söz etmek faydalı olacaktır.

Dâsitân-ı Ferruh u Hü mâ, Ferruh ile Hü mâ'nın arasında geçen ve mutlu sonla biten bir aşk hikâyesidir. Cemşid'in torunu ve Gülbâm hükümdarı Numân Şâh ile Nâzenîn Bânû'nun oğlu olan Ferruh, bir âşığın anlatmasıyla hiç görmediği bir kıza âşık olur. Babasının karşı çıkmasına rağmen saraydan kaçıp kim olduğunu bilmediği bu güzeli aramaya çıkar. Bu güzel, Hürremâbâd hükümdarı Hü mâyûn Şâh'ın kızı Hü mâ'dır. Yolculukta ona, babasının vezirinin oğlu olan ve birlikte büyüdükları Hürrem eşlik eder. Yolculuk sırasında pek çok zorlukla karşılaşır; gemileri fırtınada parçalanır, çıktıkları adada yamyamlara, sonrasında haramilere esir düşerler. Karşılıklarına çıkan her zorluğu aşarak sonunda Hürremâbâd'a gelirler. Hürrem, Hü mâ'nın gittiği mabedin duvarına Ferruh'un resmini yapar. Resmi gören Hü mâ da Ferruh'a âşık olur. İki âşık, Hürrem'in ve Hü mâ'nın dadısının yardımıyla görüşmeye başlarlar. Ancak Hü mâ ile evlenmek isteyen iki şehzadenin ordusu şehri kuşatınca babası şehri korumak için diğer orduyu yok etmesi şartıyla onu daha güçlü olan Keşmir şahının oğlu Alemşâh ile evlendirmeye karar verir. Keşmir yolunda Ferruh ile Hürrem, Hü mâ'yı kaçırlar. Ancak yine

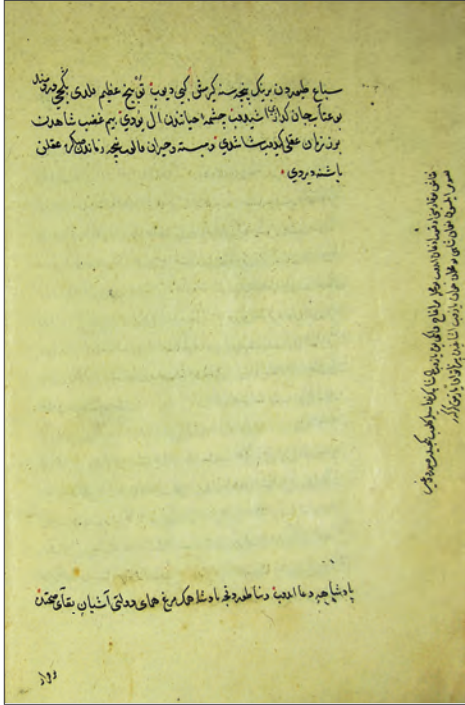
türlü zorluklarla karşılaşır; akarsuya kapılıp yaralanırlar ve iki grup olarak ayrı düşerler, haramiler tarafından esir edilirler, hapse atılırlar... Bu süreçte Hümâ'yı gören harami beyi, gemi kaptanı, şehrin hükümdarı onunla evlenmek ister. Hümâ, kendisine zorla sahip olmak isteyen gemi kaptanını öldürüp yüzünü peçeyle örter ve önce gemiye kaptan, sonra da Ferah şehrine hükümdar olur. Hürrem, nakkaşlıktaki yeteneği sayesinde hapisten kurtulur ve önce Rûz şehrinin hükümdarının kızıyla, onun ölümünden sonra da Bezm şehrinin hükümdarının kızıyla evlenir. Ferruh ise yaraları iyileştikten sonra gemiye binip Hümâ'yı aramaya niyetlenir. Ancak kendini bir savaşın içinde bulur ve daha zayıf olan Hümân'a yardım eder. Onu sevdiğine kavuşturmak için boğayla güreşir, düşmanlarla savaşır. Sonrasında çıktıkları deniz yolculuğunda bindikleri gemiler fırtınada batar. Karaya çıkıp Hümâ'yı ararlarken karşılarına çıkan bir aslanı öldürürler. Yine savaşlarla, esaretlerle ve mahkûmiyetlerle geçen zorlu bir yolculuktan sonra Hümân'ın hükmettiği ülkeye saldırmak için giden bir orduya zorunlu asker olarak alınırlar. Bu sayede âşıklar tekrar kavuşur. Hümâ, düşman ordusunu Ferruh'un yardımıyla yener ve tahtını ona bırakır. Ferruh'un bir gezi sırasında köşkten düşüp bacağını kırdığı sırada galip gelemeyecekleri bir düşman ordusunun saldırısı üzerine tacı ve tahtı bırakıp bir gemiye binerek Gülbâm'a doğru yola çıkarlar. Ancak bindikleri gemi yine batar ve yine iki grup hâlinde karaya çıkarlar. Sevgililer yine ayrı düşerler. İyileşmeye çalışan Ferruh, parası bitince bağda çalışmaya niyetlenir. Fakat bağın sahibi ondaki hükümdarlık alametini görüp onunla dostluk kurar, ava çıkar. Çıktığı avlardan birinde vahşi bir atı yakalayarak herkesi kendine hayran bırakır. Bu süreçte misafiri olduğu şahın hasımlarıyla savaşır. Savaşı kazanınca da şah, istemediği hâlde onu kızıyla evlendirir. Hümâ ile Hürrem de çeşitli zorluklar yaşamışlardır. Bir harami beyi Hümâ'yı evliliğe razı etmek için hapsedmiştir. Ferruh, Hümâ'dan durumunu öğrenince kaçıp onu da kurtarır ve hep birlikte Gülbâm'a doğru yola çıkarlar. Yolda Ferruh ile Hürrem'in babaları onları karşılar ve hep birlikte şehre girerler. Şehirde büyük bir sevinç yaşanır. Babası tahtı Ferruh'a bırakır. Ferruh ile Hümâ evlenirler ve mutlu bir ömür sürerler.

1. Ayrıntılı Sahne Tasvirleri

Eserde bu başlık altında değerlendirilebilecek on iki resim²⁰ yer almaktadır. İlk resimde Ferruh'un babası Numân Şâh'ın bir av meclisi tasvir edilmiştir. Sahnede ava çıkmış olan hükümdar, dinlendiği sırada yakındaki bir ağaçta görüp bakımı

20 Bunlardan 14, 25, 29 ve 30. resimler sahip oldukları başka özellikleri sebebiyle çalışmamızda farklı başlıklar altında değerlendirilmiştir.

için bir bekçi görevlendirdiği kuşların durumu hakkında bekçiden bilgi almaktadır. Numân Şâh, ilerlemiş yaşına rağmen çocuğunun olmamasından mustarıptır. Biri dolu diğeri boş iki kuş yuvasından hareketle evladı olmazsa neslinin devam etmeyip ülkesinin harap olacağı endişesine kapılır ve sorunun çözümü için girdiği arayışların sonunda yeniden evlenip bir çocuk sahibi olur. Duygusal yoğunluğu yüksek olan bu sahne, aynı zamanda olay örgüsünün akışı bakımından da bir dönüm noktası durumundadır. Yazar, T nüshasında bu sahnenin nasıl çizilmesi gerektiğine dair “*Nakkâş yukarısını okıyup iz’ân idüp bu mahalle bir ağaç ve iki yuva yazup pâdişâhuñ nüdemâstıyla gelüp bekçiyi sorduğı tasvîr eylesün. Nu’mân Şâhı bu mahalde cevân yazup aşağıda pîr-i nâ-tüvân yazmak gerekdür.*” şeklinde ayrıntılı bir not kaydetmiş, nakkaş da İ nüshasında yazarın düştüğü nota birebir sadık kalarak sahneyi resimlemiştir (bk. Resim 1). Bu notta Numân Şâh’ın söz konusu resimde genç çizilip sonraki resimlerde yaşlı resimlenmesini istemesi, karakterin olay örgüsü içerisindeki yerini ve gelişimini bilen yazarın resimlerin de bu gelişime uygun olarak çizilmesi arzusunda olduğunu göstermektedir.



(T nüshası)

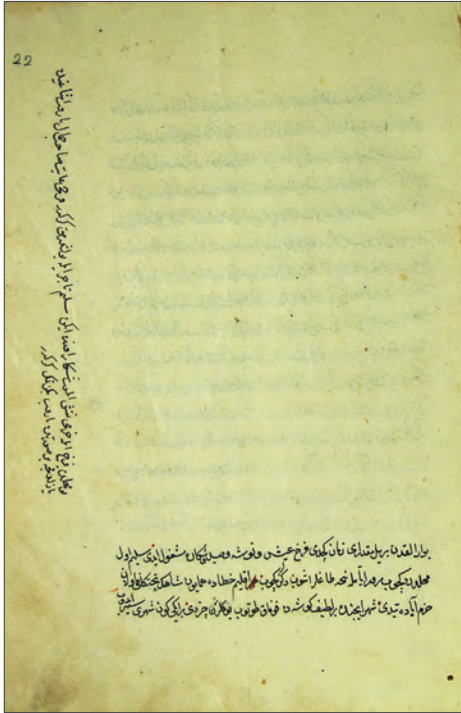


(İ nüshası)

Resim 1 (Eserdeki 1. resim)

Benzer bir tutum, 3 ve 4. resimler için düşünülen notlarda da mevcuttur. Bu iki resim de hikâyenin yan karakterlerinden biri olan Selîm ile ilgilidir. Yazarın 3. resim için yazdığı not şu şekildedir: “*Bu mahalde Ferruh ile Hurremi nakş eyleyüp şikâr üzre iken Selîm tâcir ile buluşdurmak gerekdür. Ferruhı gâyet sâhib-cemâl yazup aşağıda yazıldukça bu sûretde yazup beñzetmek gerekdür.*” Yazar bu notta Ferruh’un sahip olmasını istediği fiziksel özelliklerin ne olduğunu belirtmiştir (bk. Resim 2).

Yazar 4. resimde (bk. Resim 3) Selîm’in bir önceki resimdeki çizimine benzetilmesi gerektiğini özellikle vurgulama ihtiyacı hisseder. Ancak bu kez hasta ve zayıf bir derviş şeklinde çizilmesi gerektiğini belirtir: “*Bu mahalde bir tasvîr olup Ferruh ile Selîmi şikâr üzerinde mülâkât itdüreler. Selîm dervîş şeklinde yazılıp yukarıda geçen çihresine beñzedilüp lâkin âşık şeklinde zâr u nizâr yazıla.*” Çünkü hikâyede 3. resimden sonra yolculuğa çıkan Selîm, Hümâ’ya âşık olmuştur ve bu kez perişan bir hâldeyken Ferruh ile karşılaşmıştır. Mehmed Şerîf’in bu talebi, kahraman tasvirlerinin hikâyede betimlenen ruh hâllerine uygun olarak çizilmesini beklediğinin göstergesidir. Burada üzerinde durulması gereken başka bir husus



(T nüshası)



(İ nüshası)

Resim 2 (Eserdeki 3. resim)



(T nüshası)

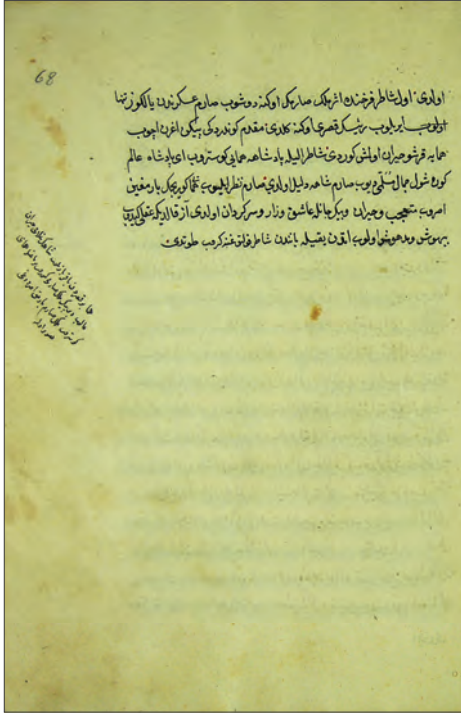
(İ nüshası)

Resim 3 (Eserdeki 4. resim)

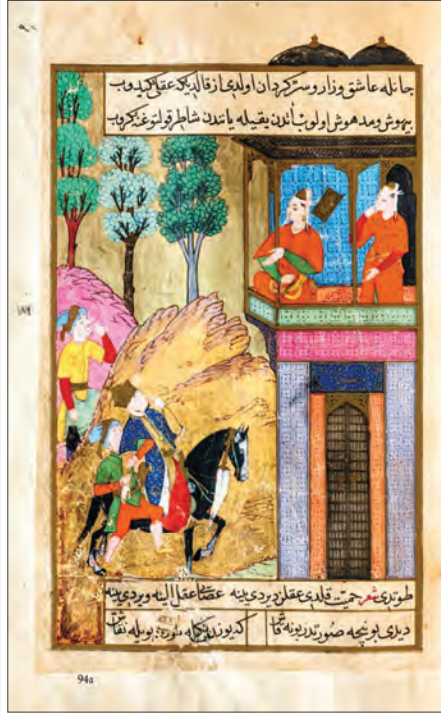
da hikâyenin ana kahramanlarından olmayan ve sadece iki sahnede kendisinden bahsedilen Selîm'in iki ayrı resme konu olmasıdır. Bu husus, yazarın resimlenecek sahnelerin seçimiyle ilgili fikir verebilecek niteliktedir. Selîm'in hikâyedeki yeri düşünüldüğünde bu durum, ancak olay örgüsünün gelişimiyle izah edilebilir. Selîm, hikâye içerisinde önemli bir yer işgal etmemekle birlikte Ferruh'un Hüme'dan haberdar olup ona âşık olmasına aracılık ettiği için olay akışına yön veren bir karakterdir. Hikâyenin temel konusu olan aşkın doğuşu Selîm üzerinden kurgulanmıştır. Selîm hikâyede kendisinden ilk defa bahsedildiğinde -henüz Hüme'dan haberdar değilken- keşfetme arzusuyla dolu, heyecanlı, dinamik bir genç olarak tasvir edilmiştir. Bir yıl sonra ortaya çıktığı diğer sahnede ise yolculuğu sırasında karşılaştığı Hüme'ya âşık olduğunu öğrendiğimiz Selîm'in eski hâleden eser kalmamıştır. Aşkın etkisiyle zayıflamış, eski gücünü ve neşesini kaybetmiştir. Selîm'in fiziksel ve psikolojik değişimine neden olan şey Hüme'nın aşkıdır ve söz konusu değişim ne kadar belirgin ve etkileyici olursa Hüme'nın aşkı ve dolayısıyla güzelliği de o derece etkileyici olacaktır. Bu nedenle Hüme'nın güzelliğinin/ etkileyciliğinin metindeki "ilk göstergesi" olan Selîm'in değişimi iki ayrı resimle

görselleştirilmiştir. Hümâ'nın Selîm üzerindeki etkisi, okuyucuya hem kelimelerle hem de resimle anlatılarak Hümâ'nın güzelliği/etkileyiciliği olabildiğince öne çıkartılmaya çalışılmıştır. Bu durum, resimleme konusunda yazarın kişilerden çok olaylara odaklandığını, hikâyedeki etkileyici sahnelerin resimlenmesini istediğini ve nakkaştan da bu duyguyu okura yansıtmasını beklediğini göstermektedir.

Hümâ'nın güzelliğini vurgulamak üzere ayrıntılı tasvir edilmiş bir diğer örnek de 15. resimdir (bk. Resim 4). Hikâyedeki kurguda kendisiyle evlenmek isteyen bir şehrin yöneticisi tarafından sarayında tutulmakta olan Hümâ, bir yolunu bulup kaçma düşüncesiyle yöneticinin talebine razı olmuş görünür. Bir gün maiyetiyile birlikte ava çıkmış olan Sârim adlı hükümdar, Hümâ'nın bulunduğu şehrin yakınlarında dinlenir. Su alması için hizmetçi gönderir ancak hizmetçi geri dönmeyiz. Sebebini öğrenmesi için gönderdiği bir başka hizmetçi, önceki arkadaşının güzel bir kıza hayran olup güzelliğini seyre daldığını görüp durumu Sârim'a iletir. Meraklanan Sârim bu kez kendisi şehre gider. Hümâ'yı görünce kendisi de onun güzelliği karşısında hayran olur, şaşkınlığından parmağını ısırır. Eserdeki 15. resim



(T nüshası)

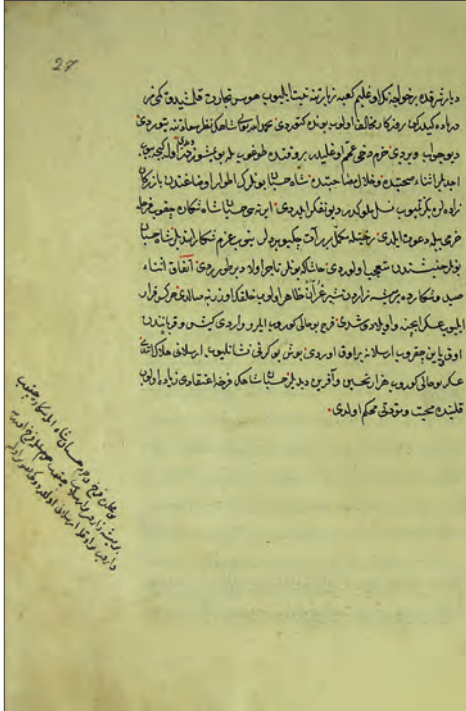


(İ nüshası)

Resim 4 (Eserdeki 15. resim)

işte bu sahneyi resmetmektedir. Yazar yine Hümâ'nın güzelliğinin ve etkileyiciliğinin göstergesi olduğu için bu sahneyi görselleştirmek istemiş olmalıdır. Resmin hikâyeye mümkün olduğu kadar örtüşmesi amacıyla nakkaş için oldukça ayrıntılı bir not düşmüştür: “Hümâ bir kasırdan bakar yazılıp şâhuñ gulâmı hayrân kalup ve bir peyk Melik Sârımı getürüp barmağ ile Hümâyı gösterüp Melik Sârım barmak ısırdığı tasvîr olma.”

Resimlenen bir diğer sahnede Ferruh'un kahramanlığı tasvir edilmiştir (bk. Resim 5). Anlatının bu bölümünde, hikâyenin başından itibaren doğumu, güzelliği, aşkı uğruna bir bilinmeze doğru yol alan maceracı kişiliği hakkında bilgi sahibi olduğumuz Ferruh'un bir başka yönü öne çıkarılmıştır. Yolculuğunun ilk durağında ev sahibi olan Husbân Şah ve maiyetiyle ava çıkan Ferruh, karşılarına çıkan ve herkesin gönlüne korku salan bir aslanı öldürmüştür. Üstelik de bu işi -av sonrasındaki ziyafet sırasında bizzat tecrübe ettiklerine göre- kimsenin çekemediği yayından fırlattığı bir okla gerçekleştirmiştir. Ferruh acı kuvveti ve avdaki maharetiyle herkesin takdirini kazanmıştır. Bu anlatı üzerinden Ferruh'un cesareti, gücü



(T nüshası)

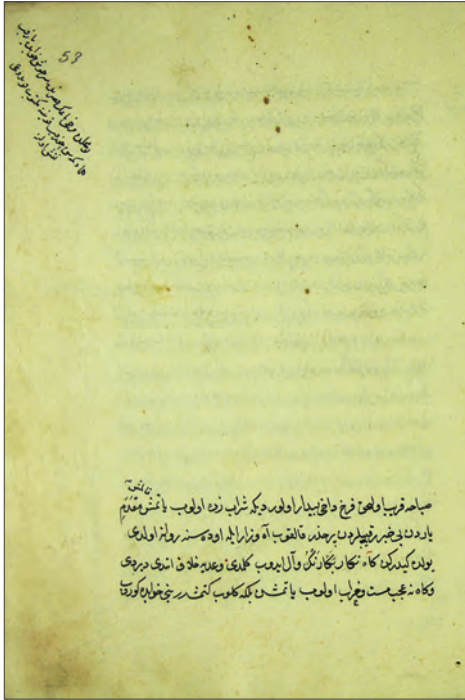


(İ nüshası)

Resim 5 (Eserdeki 5. resim)

ve savaş sanatlarındaki mahareti okuyucuya tasvir edilmiştir. Yazarın bu resim için “*Bu mahalde Ferruh ve Hurrem Husbân Şâh ile şikâra çıkup bir mîşezârdan bir arslan çıkup Ferruh üzerine varup bir okla arslanı öldürdüğü tasvir olına.*” şeklinde ayrıntılı bir not yazmıştır. Okuyucunun zihnindeki Ferruh imajı, söz konusu av sahnesinin tasvir edildiği bu resimle pekiştirilmiştir. Esasen eserde Ferruh’un kahramanlığını pekiştirmek/vurgulamak amacıyla onun aslan, boğa gibi hayvanlarla olan mücadelelerini ya da çeşitli düşmanlarla olan savaşlarını konu alan başka resimlere de yer verilmiştir.

Mehmed Şerîf, sahne seçiminde anlatıdaki duygusal değişimleri de dikkate almıştır. 9. resimde âşıkların buluş(ama)maları resmedilmiştir (bk. Resim 6). Ferruh, bir önceki buluşmalarında kendilerini gören bir saray bekçisini kazara öldürmüştür. Bu sebeple iki âşık tedbir amaçlı olarak bir aydan uzun bir süre görüşmemişlerdir. Ancak sonunda ayrılık acısına dayanamayıp buluşup görüşmek üzere anlaşmışlardır. Hümâ bu kez buluşma mekânı olarak bir bağdaki köşkü seçmiş ve eğlence meclisini hazırlatmıştır. Buluşmaya erken gelen Ferruh, Hümâ’nın gelişini beklerken heyecanını bastırmak amacıyla birkaç kadeh içki içmiş ve içkinin



(T nüshası)

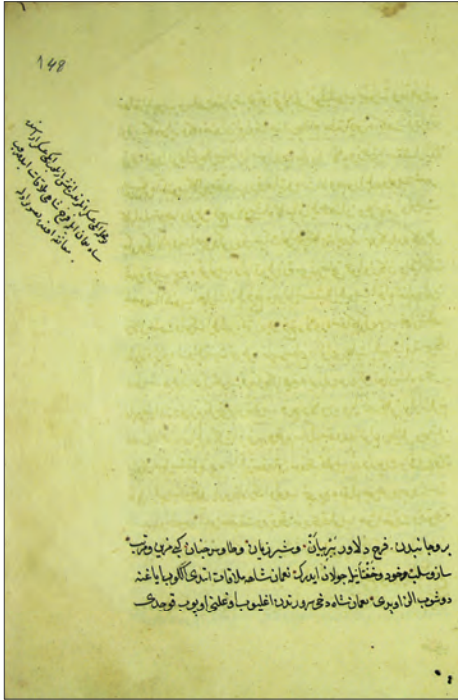


(İ nüshası)

Resim 6 (Eserdeki 9. resim)

tesiriyle kendinden geçmiştir. Sonradan meclise gelen Hümâ, Ferruh'un hâlini görünce öfkelenerek sitem dolu bir mektup yazmış ve mektubu âşığının koynuna koyup oradan ayrılmıştır. Bu sahne, Ferruh ile Hümâ'nın arasındaki aşkın farklı bir yüzünü yansıtmaktadır. Uzun ve meşakkatli bir sürecin sonunda birbirlerini bulan ve sonrasında da türlü sıkıntılarla sabırları sınanan âşıkların aşk ilişkileri, bu kez aralarına giren “kızgınlık, öfke” gibi duygularla ve sonrasında yaşanan gerilimle farklı bir boyut kazanmıştır. Yazar, kahramanların aşk ilişkisindeki bu duygusal değişimi okurun ilgi çekici bulacağını düşündüğü için bu sahnenin görselleştirilmesini istemiş olmalıdır. Bu sebeple hikâyede anlattığı sahneyi, tam olarak tasvir ettiği şekilde resmetmesi için nakkaşa ayrıntılı bir not yazmıştır: “*Bu mahalde Ferruhı bâğuñ kasrında ser-hoş h'âbda yazup Hümâ düğmesin çözüp koynına mektûb koyduğı nakş olına.*”

Şerîf'in ayrıntılı bir şekilde tasvir ettiği bir diğer resim de Ferruh ile babası Numân Şâh'ın buluşma anına aittir (bk. Resim 7). Ferruh, Hümâ'yı aramak üzere çıktığı uzun ve zorlu yolculuğun sonunda memleketine dönmektedir. Oğlunun dönüş haberini alan Numân Şâh da maiyetiyle birlikte onu karşılamaya çıkmıştır.



(T nüshası)

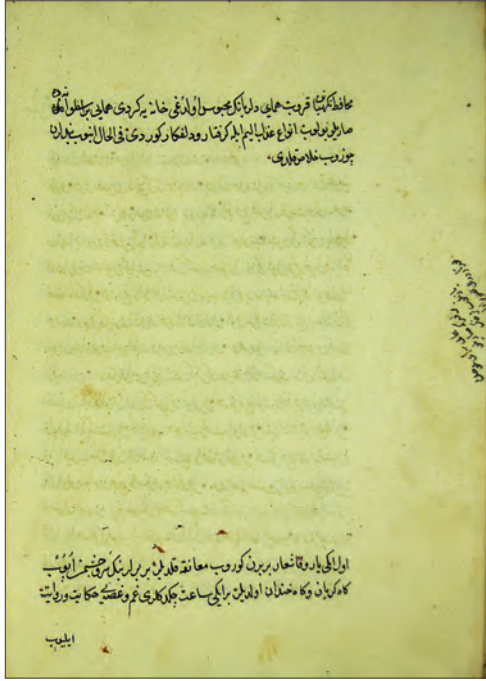


(İ nüshası)

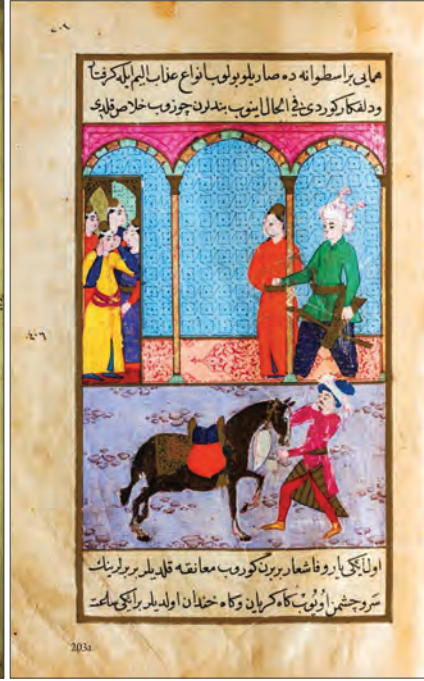
Resim 7 (Eserdeki 33. resim)

Yazar, duygusal yoğunluğu yüksek olan bu sahnenin etkileyiciliğini arttırmak amacıyla görselleştirilmesini istemiştir. Nakkaş için de hikâyeye uygun, ayrıntılı bir not düşmüştür: “*Bu mahalle iki asker atlarından inmiş yazılıp iki asker arasında Şâh Nu‘mân ile Ferruh Şâhı mülâkât itdürüp mu‘ânaka üzre tasvîr olına.*”

Yukarıdaki örneklerde nakkaşın, yazarın notlarına bağlı kaldığı görülmektedir. Bu yoldaki bir başka örnek de 31. resimdir (bk. Resim 8). Hikâyede Hümâ'nın Üc'un sarayında bir sütuna sarılı olarak esir tutulduğu ve türlü eziyetlere maruz kaldığı anlatılmaktadır. Yazar, müsvedde nüshada neredeyse bütün ayrıntılarıyla hikâyeyi yansıtan bir resim notu yazmıştır: “*Hümâyı sarây-ı Ücda bir direge sarılı yazılıp Ferruhuñ kurtardığı tasvîr ol[ına].*” Nakkaş da çizdiği resimde nottaki taleplere ve hikâyedeki anlatıya uygun bir sahne resmetmiştir. Ancak hikâyede türlü eziyetlere uğradığı söylenen Hümâ'nın çiziminde uğradığı işkencenin herhangi bir emaresi görünmemektedir.



(Γ nüshası)



(İ nüshası)

Resim 8 (Eserdeki 31. resim)

2. Genel Çerçevesi Belirlenmiş Tasvirler

Mehmed Şerîf, yukarıdaki gibi ayrıntılı notların yanında sahne tasarımını nakkaşa bıraktığı notlar da kaleme almıştır. Bu tür örneklerde kimi zaman doğrudan nakkaşın hikâyeyi okuyarak anlatıya uygun bir resim çizmesi gerektiğini belirten ayrıntılı olmayan notlar yazmıştır. Yazar kimi zaman da sahnenin temel unsurlarını detaylı ya da kabaca vererek sahnenin diğer unsurlarının tasarımını doğrudan ya da dolaylı olarak nakkaşın tasarrufuna bırakmıştır.

Hikâyede âşıklar türlü zorluklardan sonra nihayet uzaktan da olsa birbirlerini görebilme imkânına kavuşmuşlardır. Hümâ bir kasırda Ferruh ise bahçededir. Âşıklar -aşklarının büyüklüğünün etkisiyle- birbirlerini görür görmez bayılıp yere düşerler. Yazar, hikâyeyle uyumlu bir şekilde tasarlanmasını istediği 7. resmi “*Bu mahalde Hümâyı kasr bâmindâ Ferruhı bâğda birbirine arz-ı cemâl idüp bî-hûş oldukları tasvîr olına.*” şeklinde tarif ettikten sonra “*Kasr iz’ân olunup murâdca nakş kılına.*” diyerek mekânın tasvirini nakkaşa bırakmıştır (bk. Resim 9). Bu anlatım, yazarın yazdığı notla tasarruf hakkını doğrudan nakkaşa bıraktığı bir örnektir.



(T nüshası)

(İ nüshası)

Resim 9 (Eserdeki 7. resim)



(T nüshası)

(İ nüshası)

Resim 10 (Eserdeki 20. resim)

Ancak yine de nakkaştan hikâye metnindeki tasvire uygun bir kasır çizmesini beklemektedir. Yazar diğer notlarda da, mutlaka belirtilmesi gereken çok özel bir durum olmadıkça, mekân tasvirlerini çoğunlukla nakkaşa bırakmıştır.

Yukarıdaki örnekte sahnedeki diğer unsurları tarif edip sadece mekân tasvirini nakkaşa bırakan yazar, bazı örneklerde bütün resmin tasarımını “hikâyeye bağlı kalması” şartıyla nakkaşa bırakmıştır. Bu gibi durumlarda ön şart olarak nakkaştan resimlenecek sahneyle ilgili anlatıyı okumasını beklemektedir. Örneğin; 20. resim için (bk. Resim 10) düştüğü “*Ferruh arslan öldürdüğü yazılıp hikâyet iz’ân olunup bir hoşça tasvîr olına.*” şeklindeki notta nakkaşın hikâyeyi okuyarak ona uygun bir sahne resmetmesini istemektedir. Hikâyede Bezm şehrinde ortaya çıkan bir aslan, yol kesip insanlara zorluk çıkarmış, pek çok insanla birlikte şehzadenin ölümüne neden olmuştur. Hatta Sencer Şah, bu aslan yüzünden yaşadığı şehri terk edip yakınlarda başka bir başkent inşa ettirmiştir. Yolu aslanın bulunduğu yere düşen Ferruh yanındaki Mehlâ’yı uzakta bırakarak aslana yaklaşmış ve onu iki okla gözünden ve böğründen vurmuş ve sonrasında güzle kafasını parçalayarak öldürmüştür.



(T nüshası)

(İ nüshası)

Resim 11 (Eserdeki 22. resim)

Yazar 22. resimde (bk. Resim 11) yukarıdaki iki örnekten daha farklı olarak bu kez nakkaştan hikâyenin belirli bir kısmını “*Ferruh ile Hümânun Buluştuğudur*” başlıklı bölümünü okuyarak içeriğini yansıtacak uygun bir tasvir istemektedir: “*Ferruh ile Hümânun Buluştuğudur kıssası okunup tasvir-i münâsib ola.*” Mehmed Şerif, sahnenin tanımlanmasına ilişkin olarak bunun dışında başka bir şey söylememiştir. Çizilen sahnenin eserdeki başka bir kavuşma anının -Ferruh ile babası Numan Şah’ın- tasvir edildiği, yukarıda ayrıntılı olarak değerlendirilmiş olan, 33. resimle benzerliği dikkat çekicidir. Bu benzerlik, tasvir sanatlarında kavuşma sahnelerinin bir şablonunun oluşmuş olabileceğini düşündürmektedir.

T nüshasında yukarıda örnekleri verilen ayrıntılı notların yanında istenilen sahnenin genel hatlarıyla tarif edildiği örnekler de vardır. Eserde yer alan otuz dört resimden dördü işret meclisi, üçü de savaş sahnesi tasviridir. Yazarın bu nitelikteki resimlerin çoğunda söz konusu tasvirlerin nasıl olacağına dair ayrıntı ortaya koymaması, bezm ve rezm geleneğinin aynı kültürü paylaşan İslam imparatorluklarında ortak çizgilere sahip gelenekler oluşu ile açıklanabilir. Osmanlı kültür ve sanat hayatının bir tarafını bezm, diğer tarafını ise rezm kavramları simgeler.



(T nüshası)

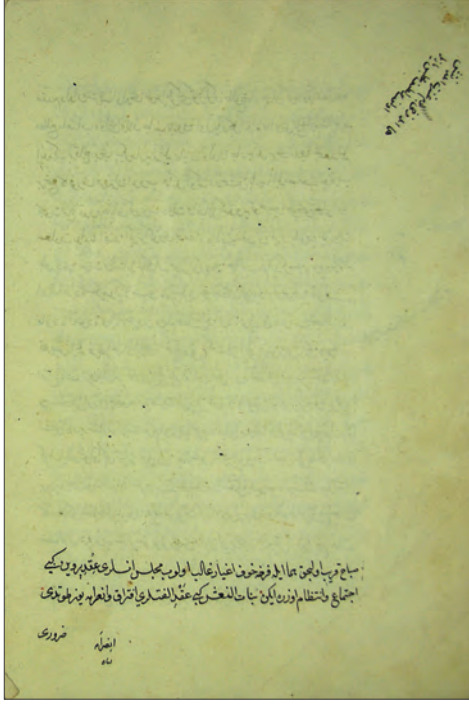
(İ nüshası)

Resim 12 (Eserdeki 8. resim)

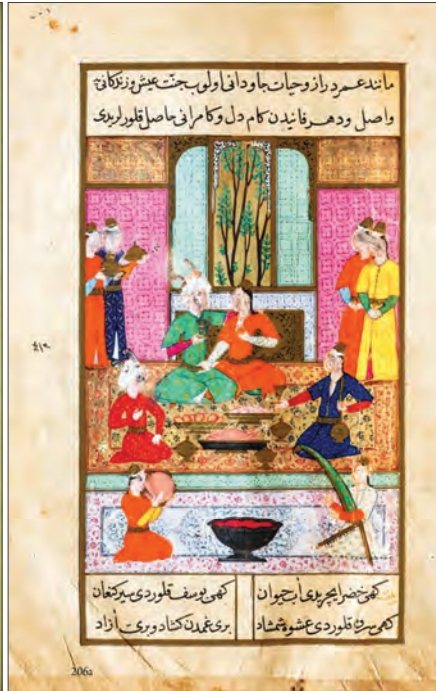
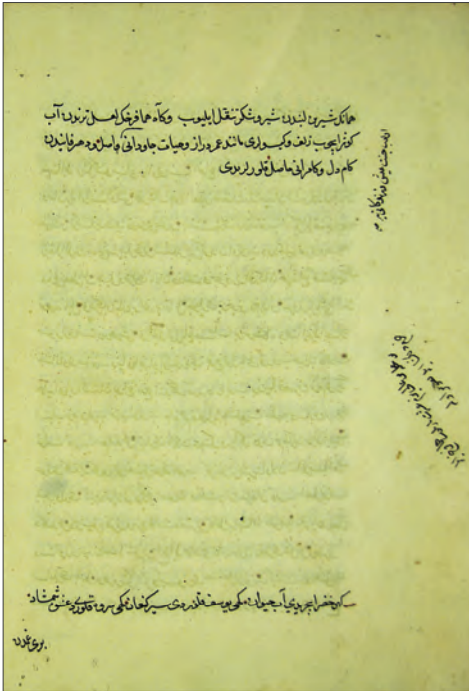
Bu konuların tasvirinde yer alabilecek öğeler çoğunlukla gelenekçe belirlenmiştir. Halil İnalçık, saray işret meclislerinden söz ettiği makalesinde, yüksek saray kültürünün, hükümdarlık ayin ve adabının imgesi olan işret meclisi geleneğinin eski devirlerden beri vazgeçilmez olarak devam ettiğini ve bu gelenekte şarap, devrin klasik sanat musikisi, seçkin şairler ve sade-ru sakiler, has bahçe, nadide çiçekler, nahıllar, buhurdanlar ve kandillerin eksik olmayan öğeler olduğundan söz etmektedir.²¹

İ nüshasındaki 8. (*Bu mahalde Ferruh ile Hümâyı sarây-ı Hümâda bezm-i işret-de sohbet itdükleri tasvîr olına.*), 10. (*Hümâ ile Ferruhı bezm-i işret eyler nakş olunup bir latîf meclis yazıla.*), 17. (*Ferruh Sehm ile işret eyleyüp icâzet istediüğü nakş olunup bir meclis-i bezm yazıla*) ve 32. (*Bu mahalle bir âli bezm-i işret yazılup Hümâ Ferruh ile Hurrem Dil-güşâ ile tasvîr olına*) resimlerle (bk. Resim 12, 13, 14, 15) T nüshasındaki bu resimler için düşünülen notlar, söz konusu duruma örnek olabilecek

21 Halil İnalçık, “Klasik Edebiyat Menşei: İrani Gelenek, Saray İşret Meclisleri ve Musâhib Şairler”, *Türk Edebiyatı Tarihi*, I, (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006), s. 271.



(T nüshası)
(İ nüshası)
Resim 13
(Eserdeki
10. resim)



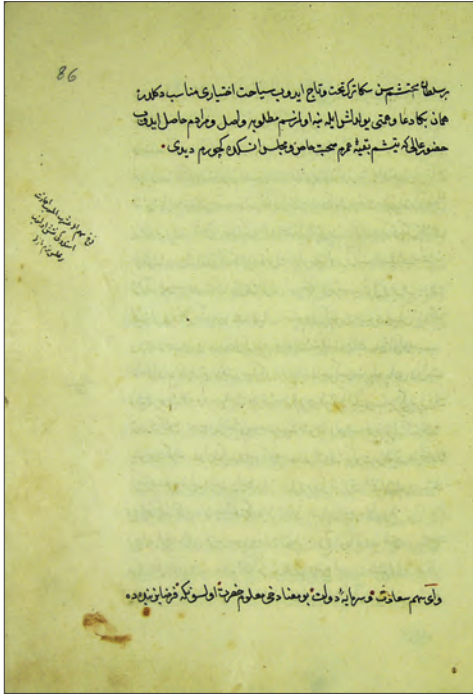
(T nüshası)
(İ nüshası)
Resim 14
(Eserdeki
32. resim)

BİR KİTAP NASIL RESİMLENİR? *DÂSİTÂN-I FERRUH U HÜMÂ* NÜSHALARI

(T nüshası)

(İ nüshası)

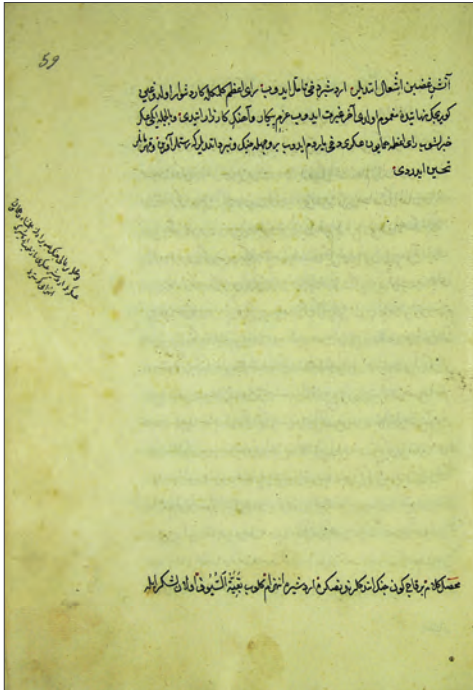
Resim 15
(Eserdeki
17. resim)



(T nüshası)

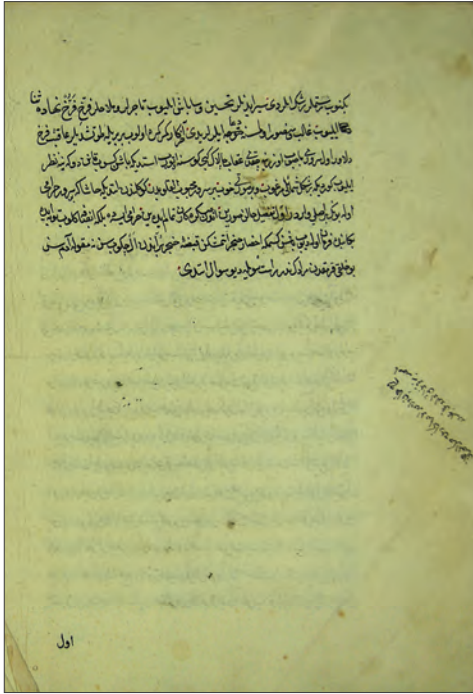
(İ nüshası)

Resim 16
(Eserdeki
12. resim)



niteliktedir. Benzer şekilde savaş tasvirlerinde de yazarın ayrıntıya dair fazla bir yönlendirmesinin olmadığı görülmektedir. Halil İnalıcık'ın yukarıda alıntılanan “gelenek” vurgusu üzerinden değerlendirildiğinde mevcut durum, pek çok eserde çizile çizile oluşmuş bir meclis tasviri şablonunun varlığıyla izah edilebilir. Kalıplaşmış mekân tasviri üzerine kalıplaşmış meclis çizimi eklenerek sahne oluşturulmuş ve hikâyeye uygun olarak anlatıda rol alan kişiler bu sahnelere yerleştirilmiştir. Yine hikâyeye uygun olarak mekân değişikliklerini göstermek üzere tasvirlerdeki pencere, merdiven gibi yapısal unsurlarla duvar bezemeleri, yer döşemeleri gibi süsleme unsurları ve meclisteki hizmetkârların, hanende ve sazandelere sayıları, kıyafetleri ve konumları farklı olarak tasarlanmıştır.

Savaş sahnelerinin görselleştirildiği 12 (*Bu mahalle bir âli ceng tasvîr olına ve Hümâyûn askerîyle Erdeşîr askeri yazılıp Erdeşîrûn inhizâmı gösterile.*), 18 (*Ferruh Hümân-ı dil-âver ile deryâ kenârında ceng eyleyüp Hümânı basup yine karındaş olduğu meclisdür.*) ve 28. (*Bir ceng tasvîr olunup iki cânib askeri nakş olına.*) resimlerde de (bk. Resim 16, 17, 18) benzer bir durum görülmektedir. Savaş sahnelerinde çoğunlukla karşı karşıya gelmiş bir ordu ve hikâye kahraman(lar)ının belirgin



(T nüshası)



(İ nüshası)

Resim 17 (Eserdeki 18. resim)



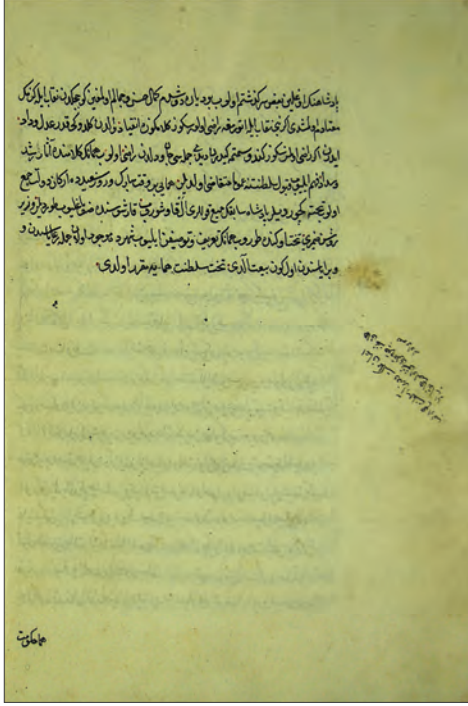
(T nüshası)

(İ nüshası)

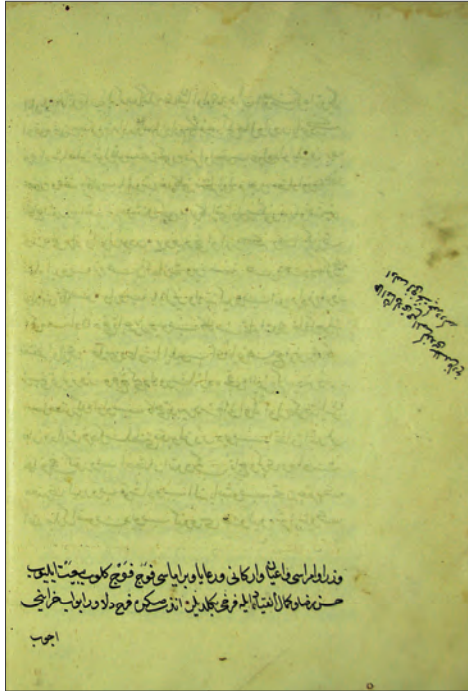
Resim 18 (Eserdeki 28. resim)

olarak öne çıkışı daha çok vurgulanmaktadır. 28. resme ilişkin yazarın kaleme aldığı not, hemen sonra yer alan ve yine aynı savaşa ait olan hikâyenin ana kahramanı Ferruh'un Hürmüz'le olan birebir mücadelesine odaklanmış olan 29. resim için (bk. Resim 27) düşünülen notla (*Hürmüzi ak pîl üzre Ferruh ile tasvîr olunup boş bögrinden Ferruhun okıyla urduğı nakş olına.*) kıyaslandığında oldukça kısa ve belirsizdir. Bu durumun sebebi, tasvir edilen sahnenin mahiyetiyle ilgili olmalıdır. Nitekim 28. resim karşı karşıya gelmiş iki orduyu tasvir ederken 29. resim daha özel bir sahneyi, iki kahramanın birebir mücadelesini konu edinmektedir.

Yine 16 (*A'yân-ı memleket ve vüzerâ-yı saltanat cem' olup Hümâyı tahta çıkardukları nakş olunup Hümâ nikâb ile tasvîr olına.*), 24 (*Hümâ a'yân-ı vilâyeti cem' eyleyüp kendüsi saltanatdan fâriğ olup Ferruhı tahta geçürdüğüdür.*) ve 34. (*Bu mahalde Şâh Nu'mân oğlu Ferruh Şâhı tahta çıkarduğı nakş olunup a'yân-ı devletüñ el öpmege ictimâ'ı tasvîr olına.*) resimlerde de (bk. Resim 19, 20, 21) yukarıdakine benzer bir durum vardır. Söz konusu resimlerde Hümâ ve Ferruh'un tahta çıkış törenleri tasvir edilmiştir. Mekânın farklı saraylar ve bürokratların da farklı kişiler olmasına rağmen her üç resmin büyük benzerlik gösterdiği dikkati çekmektedir.



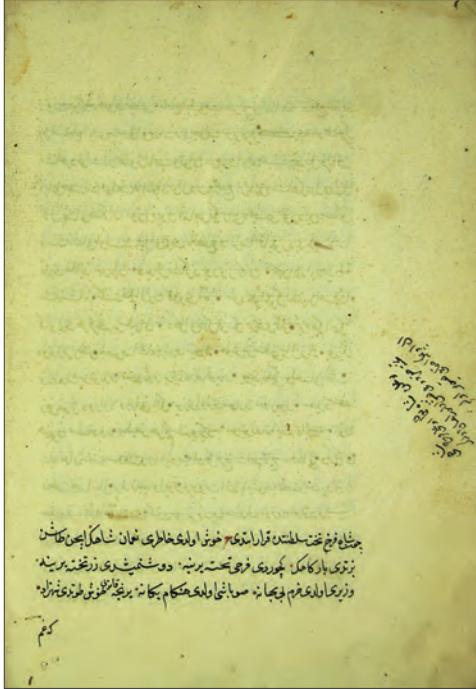
(T nüshası)
(İ nüshası)
Resim 19
(Eserdeki
16. resim)



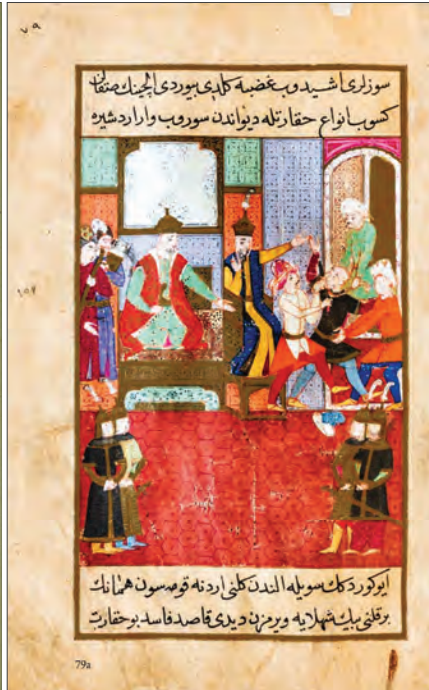
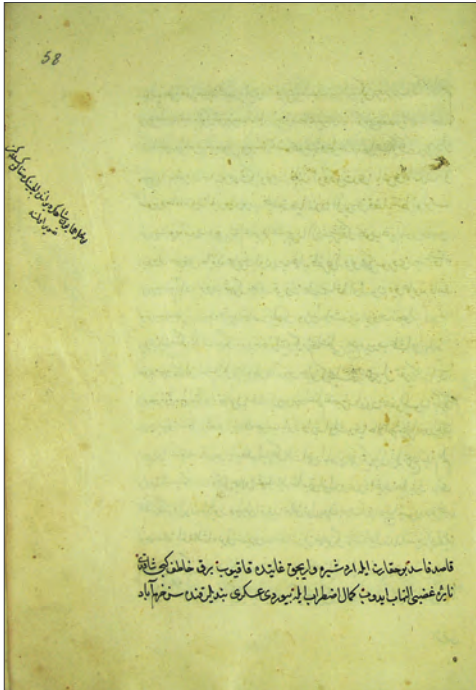
(T nüshası)
(İ nüshası)
Resim 20
(Eserdeki
24. resim)

BİR KİTAP NASIL RESİMLENİR? DÂSİTÂN-I FERRUH U HÜMÂ NÜSHALARI

(T nüshası)
(İ nüshası)
Resim 21
(Eserdeki
34. resim)



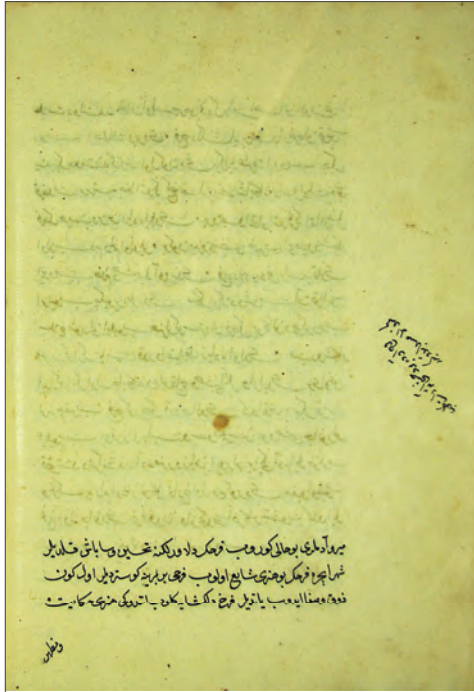
(T nüshası)
(İ nüshası)
Resim 22
(Eserdeki
11. resim)



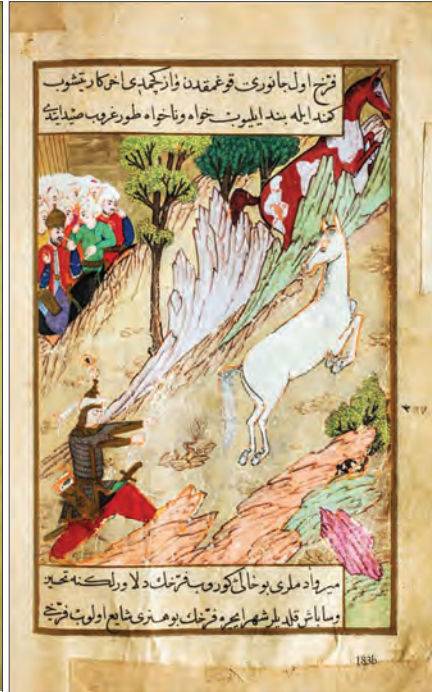
Bu durum, bezm ve rezm tasavvurunda olduğu gibi saray, taht ve törenlerle ilgili algılamalar ve ritüeller ile ilgili ortaklıklar olduğunu düşündürmektedir.

Yine “*Bu mahalle Hümayûn Şâhuñ divânında ilçinüñ sakalın kesdüğün tasvîr olına*” şeklinde çok belirsiz olarak tanımlanmış 11. resimdeki (bk. Resim 22) ayrıntılar da nakkaşın tasarrufuna bırakılmıştır. Olayın geçtiği mekânın, eserdeki diğer taht odası resimleriyle oldukça benzer bir şekilde resmedildiği dikkati çekmektedir.

Hikâye kahramanlarının vahşi hayvanlarla mücadelelerinin anlatıldığı kısımlarda da genel yönlendirmeler yer almaktadır. Eserde bu bağlamda dört resim vardır. Ferruh’un bir boğayı öldürdüğü 19. resimle ilgili yazar, “*Ferruhuñ meydânda boğa öldürdüğü nakş olına.*” şeklinde oldukça genel bir tanımlamada bulunarak sahne tasvirinde bütün tasarrufu nakkaşa bırakmıştır. Aynı durum yine Ferruh’un yabanî bir atı yakaladığı 27. (*Ferruh avda bir vahşi ata râst gelüp kemend ile sayd itdüğidür.*) ve bir aslanı öldürdüğü 5. ve 20. resimlerde de (bk. Resim 5, 10) görülmektedir.



(T nüshası)



(İ nüshası)

Resim 23 (Eserdeki 27. resim)

BİR KİTAP NASIL RESİMLENİR? *DÂSİTÂN-I FERRUH U HÜMÂ* NÜSHALARI

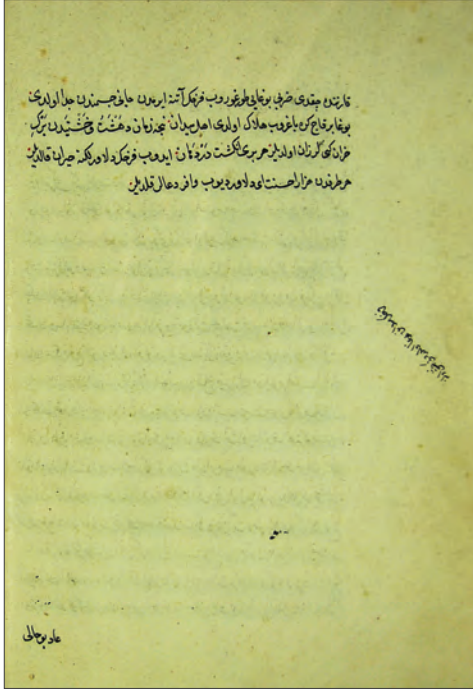
(T nüshası)

(İ nüshası)

Resim 24

(Eserdeki

19. resim)



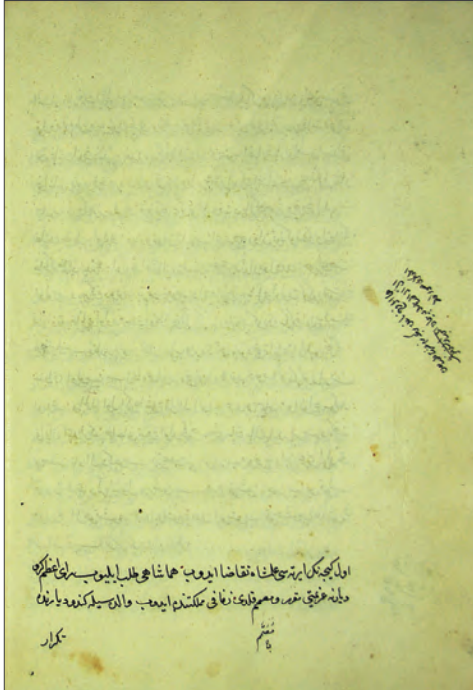
(T nüshası)

(İ nüshası)

Resim 25

(Eserdeki

13. resim)



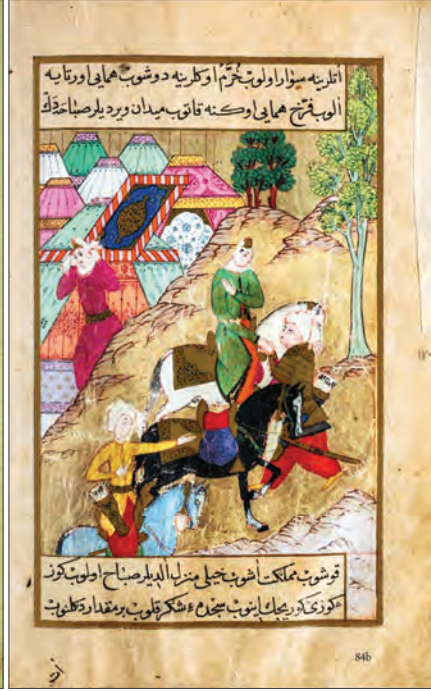
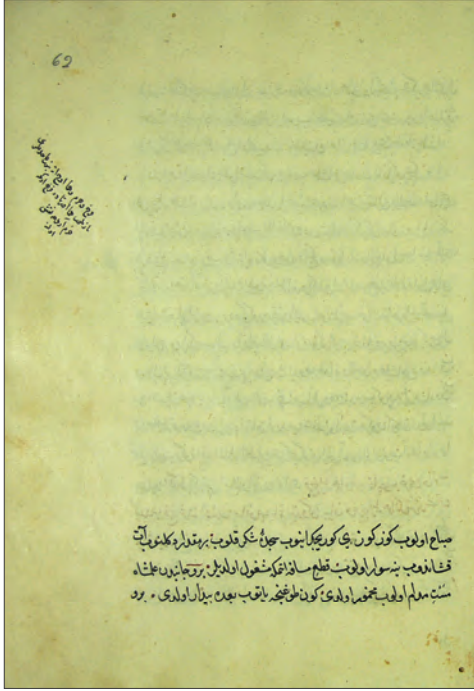
3. Nakkaşın Şahsî Tasarrufuyla Tasvirlerde Yaptığı Değişiklikler

Çalışmada dikkat çekilmesi gereken bir diğer husus, nakkaşın yazarın yönlendirmelerine dair takındığı tutumdur. Buna göre nakkaşın bazı sahneleri yazarın tanımlamalarına birebir uyarak resmederken bazılarında bağımsız hareket ettiği ve resme özgün yorumlar kattığı görülmektedir. Örneğin; yazarın sahne tasarımı konusunda oldukça detaylı bilgiler verdiği 13. resimde nakkaş bazı şahsî tasarruflarda bulunmuştur (bk. Resim 25). Söz konusu sahne, Hümâ'nın dramına ve yaşadığı ikileme odaklanmıştır. Şehri kuşatan ordu karşısında başka bir çözüm bulamayan Hümâ, ülkesinin selameti için istemediği hâlde Alemşâh'ın evlenme isteğine rıza göstermek zorunda kalmıştır. Ancak yine de mücadeleden vazgeçmeyen âşıklar, Hümâ'nın Alemşâh'ı oyalaması ve bir fırsatını bulur bulmaz da kaçıp kurtulması konusunda anlaşmışlardır. Resimde âşıkların vedalaşma sahnesi resmedilmiştir. Yazar, çizilmesini istediği sahneyi “*Hümâ ile Ferruh bâğda bir gıce bezm ü işret kılup ba'dehû el ele alup abd ü peymân eyledükleri tasvîr olına.*” şeklinde tarif etmiştir. Bu tarifte şahısların ve mekânın sahip olması gereken özellikler sıralanmıştır. Kahramanları yazarın tanımlamasındaki gibi el ele tutuşur vaziyette resmeden nakkaş, mekân çiziminde yazarın tarifine tam olarak bağlı kalmamıştır. Pencereden görünen ağaçlardan mekânın tarifteki gibi bağdaki köşk olduğu da anlaşılmaktadır. Ancak resmin kompozisyonunda yazarın istediği meclis kurgusu yoktur. Nakkaş belki de sahnenin taşınması gereken duygusal mesaja uygun olmadığını düşündüğü için olsa gerek yazarın istediği işret meclisini kompozisyona eklememiştir. Buna karşın yazarın talebi olmamasına rağmen sahneye âşıkların vedalaşmalarının üzüntüsünü yaşayan üçüncü bir kişi daha ilave etmiştir. Bu ekleme, resmin muhatabına iletmesi gereken duygusal mesajla uyumludur.

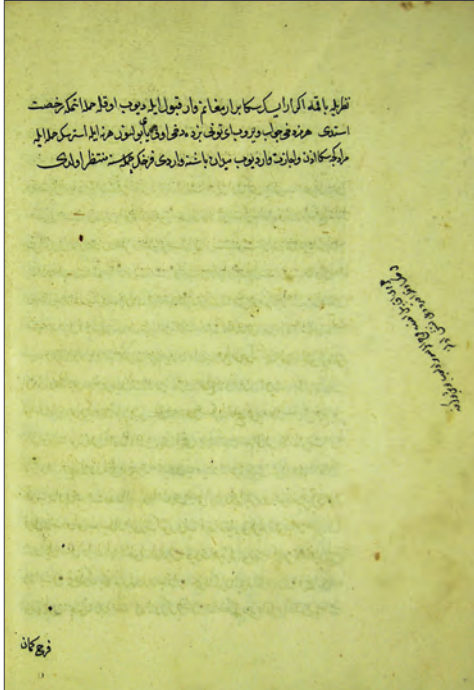
Nakkaş, eserdeki 14. resimde de (bk. Resim 26) yazarın tanımlamalarından farklı tasarruflarda bulunmuştur. Yazar söz konusu resimle ilgili olarak yazdığı notta Ferruh'un önde, Hümâ'nın ortada, Hürrem'in de arkada at üzerinde kaçarken tasvir edilmesi gerektiğini belirtmiştir: “*Ferruh ve Hurrem ve Hümâ üç ata binüp kaçdukları yazılup Hümâ ortada Ferruh önce Hurrem ardca nakş olına.*” Nakkaş ise söz konusu üç kahramandan Ferruh ve Hürrem'i at üstünde, Hümâ'yı ise henüz atına binmek üzereyken resmetmiş, notta bahsedilmemesine rağmen Hümâ'nın dayesi Pârsâ'yı sahneye dâhil etmiştir.

Bir başka örnekte Şerif, 29. resimde (bk. Resim 27) nakkaştan Hürmüz'ü beyaz bir fil üzerinde resmetmesini istemiş (*Hürmüzi ak pîl üzre Ferruh ile tasvîr*

(T nüshası)
(İ nüshası)
Resim 26
(Eserdeki
14. resim)

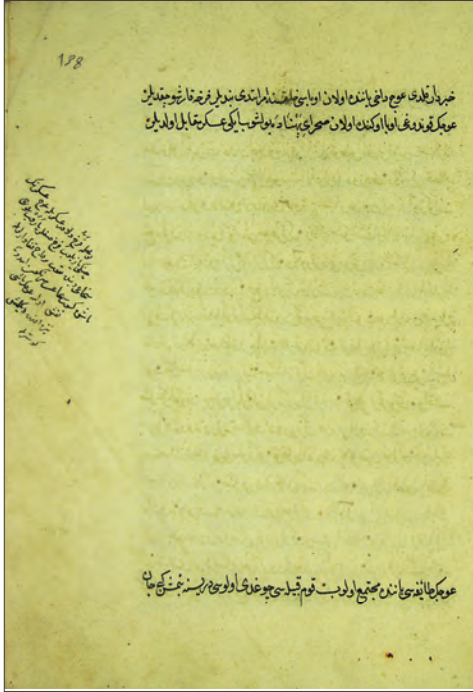


(T nüshası)
(İ nüshası)
Resim 27
(Eserdeki
29. resim)



olunup boş böğrinden Ferruhun okıyla urduğı nakş olına.), nakkaş ise beyaz fil yerine at çizmiştir. Hikâyede Hürmüz'ün heybetli bir file (pîl-i demân) bindiği yazılıdır. Bu durumda nakkaş metindeki bu ayrıntıya dikkat etmeksizin yazarın talebini göz ardı etmiştir. Söz konusu farklılık, kitabın yazılıp resimlendiği coğrafya itibarıyla, savaşlarda fil değil at kullanılmasından ve nakkaşın da at tasvirleri çizmede usta-laşmış olmasından kaynaklanıyor olabilir. Diğer bir farklılık ise yazarın Ferruh'un Hürmüz'ü böğründen vurduğu bir sahne tasviri istemesine karşın, nakkaşın Ferruh'u yayını germiş atışını yapmaya hazırlanırken, Hürmüz'ü de elinde kal-kanıyla kendini savunmaya çalışırken resmetmiş olmasıdır. Bu farklılığın metin-resim uyum(suzluğ)undan kaynaklandığı görülür. Resmin bulunduğu sayfada yer alan metinde iki savaşçının karşı karşıya geldiği yazılı olduğundan; dolayısıyla da yazarın talep ettiği sahne henüz anlatılmadığından nakkaş, yazarın notunu değil metindeki olay akışını dikkate alarak resmini çizmiştir.

Yine Şerif, 30. resimde (bk. Resim 28) savaş sahnesinin nasıl olması gerektiğiyle ilgili “*Bu mahalle Ferruh-ı dil-âver askerıyla Üc askerinin cengi yazılıp Ferruh saflar yarup Ücü sancağı dibinde yıkup birkaç kafâdârıyla baş kesüp sancağı ser-niginün itdüğü nakş olına. Ücün başı nîze üzre dikilmiş gösterile.*” şeklinde oldukça



(T nüshası)
(İ nüshası)
Resim 28
(Eserdeki
30. resim)



(T nüshası)

(İ nüshası)

Resim 29 (Eserdeki 26. resim)

ayrıntılı bir açıklama yapmış; fakat Nakkaş Hasan sadece karşı karşıya gelmiş iki ordu resmetmiştir. Ancak sayfanın kompozisyonuna dikkatlice bakıldığında bu örnekte söz konusu farklılığın nakkaşın keyfi tutumundan kaynaklanmadığı görülür. Nakkaş burada metin-resim bütünlüğünü göz önünde bulundurarak böyle bir tasarrufta bulunmuştur. Yazarın istediği sahne savaşın sonuç bölümüne aittir; ancak resmin bulunduğu sayfanın altında ve üstündeki satırlarda iki ordunun karşı karşıya geldiği belirtilmektedir. Nakkaş, resmin konumlandırıldığı sayfada hikâyenin olay akışı henüz yazarın istediği sahneye ulaşmadığı için ilgili sayfadaki metinle uyumlu bir sahne tasvir etmiştir.

Mehmed Şerif, 26. resim için “*Ferruh Hümâ ve Hurrem ve Dil-güşâ bir gemiye binüp yelken açup kaçdukları tasvîr olına.*” şeklinde bir not yazmıştır (bk. Resim 29). Notta nakkaştan kahramanların gemiye binip kaçtıkları bir sahne çizmesini istemiştir. Fakat nakkaş, olay örgüsünde bir sonraki sahne olan geminin kayalara çarpıp parçalanması anını resmetmiştir. Bunun nedeni nakkaşın bu sahneyi daha etkileyici bulması ya da yazarın istediği sahnenin metin içerisinde kapladığı alanın ve ağırlığının çok sınırlı olması veya sahneyle ilgili tasvirlerin yetersizliği olabilir.



(T nüshası)

(İ nüshası)

Resim 30 (Eserdeki 25. resim)

Bu örnekler, nakkaşın sadece yazarın notlarına bağlı kalmadığını metnin gidişatına vakıf olarak yer yer tasarrufta bulunduğunu göstermektedir.

Nakkaşın bazen de bu durumun tersine yazarın ifadelerinden fazlasını metne yansıttığı görülür. Nüshadaki 25. resimde (bk. Resim 30) merdivenden düşerek ayağını kıran Ferruh kırılmış bileğini tutarken genç bir kız onu ferahlatmak için yüzüne gül suyu serper. Solda üzüntüsünden yere yıkılmak üzere olan Hümâ'ya nedimleri destek verirken köşkün üzerindeki kızlar şaşkınlıklarını ve üzüntülerini belirten hareketler yaparlar. Yazarın, resmin nasıl çizilmesi gerektiğini anlattığı notta (*Ferruh tahta-pûşdan uçup bir ayağı sınıp Hümâ kendüyi hancer ile helâk kâsd itdükde hizmetkârları mâni' olduğu nakş olına.*), gül suyu serpilmesi ve köşkün üzerindeki kızların şaşkınlık ve üzüntü ifadeleri yer almamaktadır. Bununla birlikte metinde de bu tasviri gerektirecek bir anlatım yoktur. Bu durum nakkaşın tasarrufuna işaret etmektedir.

Yazar 21. resim (bk. Resim 31) için istediği sahneyi “*Bir gâr içinden Hurrem ve Ferruh ve Mehla Dil-güşâyı halâs itdükleri tasvîr olına.*” şeklinde genel hatlarıyla tanımlamıştır. Nakkaş da yazarın tanımlamasına uygun olarak sahneyi resmetmiştir.



(T nüshası)

(İ nüshası)

Resim 31 (Eserdeki 21. resim)

Metni okuduğu anlaşılan nakkaş, açıklamada belirtilmemesine rağmen, hikâyeye uygun olarak mağara önündeki nöbetçileri öldürülmüş olarak resmetmiştir. Mehmed Şerîf, eserdeki notların çoğunda olduğu gibi bu açıklamasında da mekâna ait herhangi bir tanımlama yapmamış, bütün tasarrufu nakkaşa bırakmıştır. Mekâna ait mağara, dağlar, ağaçlar vb. gibi unsurlar tamamen nakkaş tarafından tasarlanmıştır.

Yine bu bağlamda yazar, kahramanların kavuşma anının görselleştirildiği 23. resim (bk. Resim 32) için yazdığı notta kahramanların, sahnenin temelini oluşturan, durumlarını/rollerini tanımlamış, bundan başka bir detay vermemiştir: “*Ferruh Hümâyla bir câme-hâbda gönlekcek yatup gird-pehlû oldukları tasvîr olma.*” Benzer şekilde mekân tasarımı ile diğer kişilerin sahneye eklenmesi tamamen nakkaşın tasarrufuyla olmuştur.

Nakkaş bütün bunların ötesinde yazarın planında olmayan iki resim (2 ve 6. resimler) çizmiştir (bk. Resim 33, 34). Öyle ki Mehmed Şerîf bu resimlerin çizimi için herhangi bir not yazmamış hatta sayfa tasarımında boşluk bırakmamıştır.



(T nüshası)

(İ nüshası)

Resim 32 (Eserdeki 23. resim)

Eserdeki 2. resimde Hümâ'ya âşık bir tacir olan Selîm'in Hümâ'yı resmetmekte uzmanlaşmış bir nakkaşa onun resmini yaptırması tasvir edilmiştir. Yine nakış ve nakkaş ile ilgili olan 6. resimde ise Hümâ'nın Ferruh'a âşık oluşu tasvir edilmektedir. Ferruh ve Hürrem aynı şehirde buldukları ve türlü yollar denedikleri hâlde Hümâ'ya ulaşamamışlardır. Tam bu esnada usta bir nakkaş olduğunu öğrendiğimiz Hürrem, Hümâ'nın sürekli ziyaret ettiği kilisenin bir duvarına Ferruh'un resmini çizmiştir. Bu resmi gören Hümâ da Ferruh'a âşık olmuştur.

Bu resimlerin her ikisinin de nakış ve nakkaş konulu olması ilginçtir. Bu durum Nakkaş Hasan Paşa'nın mesleğiyle ilgili duygusal davranmış olabileceğini düşündürmektedir.



(İ nüshası)
Resim 33 (Eserdeki 2. resim)

(İ nüshası)
Resim 34 (Eserdeki 6. resim)

Sonuç

Dâsitân-ı Ferruh u Hü mâ'yı kaleme alan Mehmed Şerîf'in saray nakkaşhanesinde onu resimleyecek nakkaşa yol göstermek ve okuyucuyu daha derinden etkilemek için çizilecek resimlerin niteliğinin ne olması gerektiğine ilişkin sayfa kenarına yazdığı açıklayıcı notlar, klasik dönem Osmanlı kitap resimleme sürecine ve yöntemlerine dair önemli ipuçları barındırmaktadır. Yazarın notlarında bulunan önerilerinden, onun tasvir sanatına dair bir donanıma sahip olduğu anlaşılmaktadır. Bu çerçevede Şerîf, öncelikle nakkaştan hikâyeyi okumuş olmasını beklemekte ve böylece çizeceği resimle hikâyenin örtüşmesini sağlamaya çalışmaktadır. Nakkaş ise bazı resimlerde yazarın düştüğü notlarda yer alan direktiflerden daha ayrıntılı ve hikâyenin kurgusuyla örtüşen kişilere/unsurlara yer vermiştir. Benzer şekilde, yazarın talep etmemesine, resim için bir boşluk bırakmamış ve dolayısıyla da resmin içeriğine dair bir not düşmemiş olmasına rağmen hikâyenin akışına uygun iki resim çizmiş olması, nakkaşın da yazar gibi edebî metne dair bir donanıma sahip olduğunu göstermektedir.

Söz konusu nüshada yer alan bu notlar, daha önce başka çalışmalarda rastlanan özellikler göstermekle birlikte tüm resimlerin yönlendiriciliğinin olması, edebî metin-resim birlikteliği ve sanat tarihi çalışmaları açısından eseri önemli bir konuma getirmektedir. Bu resimler ön modellerden üretilmemiş olup yazarın yönlendirici notlarıyla özgün tasarımlar olarak ortaya çıkmış örnekler ve yeni bir anlatı için üretilmiş orijinal resimlerdir. Yazarın müellif hattı olan Topkapı Sarayı Kütüphanesi Revan Kitaplığındaki nüshada çizilmesini tasarladığı resimler için boşluklar bırakmış olması bu nüshanın sonradan resimlenmesi tasarlanan karalama nüsha olduğunu ve muhtemelen eserin yazımına aracılık eden Gazanfer Ağa için hazırlandığını düşündürmektedir.

Yazar ve nakkaşın hem hikâyenin kurgusuna hem de resimleme yöntemlerine dair sahip oldukları ortak birikime eserin hazırlanmasına aracılık etmiş olan Gazanfer Ağa'nın ve hâmişisi durumundaki III. Mehmed'in de vakıf oldukları tahmin edilebilir. Benzer şekilde III. Murad ve III. Mehmed'in saltanat dönemlerinde boyutları, yazı türleri, sayfa tasarımları ve resim üsluplarıyla birbirine çok benzeyen el yazmalarının bir diğer ortak yanı da metinlerinin Türkçe olmasıdır. Dönemin sanatına yön veren bu bilinçli tavır, Osmanlıda bir eserin sipariş edilmesi, yazılması, resimlenmesi, sunulması gibi süreçlerin birbirinden bağımsız olmayıp kolektif bir çalışmanın ürünü olduğunu göstermektedir. Sultanın eserlerin sade bir dille oluşturulması talebi, aracı konumdaki kişilerin hem yazara hem de nakkaşa bu doğrultuda verdiği siparişler, Osmanlıda belirli eserlerin bütün olarak görsel ve dilsel estetiğe işaret eden yerli bir ekolü temsil ettiğini düşündürmektedir.

Bir Kitap Nasıl Resimlenir? Dâsitân-ı Ferruh u Hümâ Nüshaları Üzerinden Osmanlı Kitap Sanatına Dair Görüşler

Öz ■ Osmanlı dönemi kitap üretim anlayışına göre eserin içindekiler kadar fiziksel durumu da önem arz etmekteydi. Bu çerçevede üretilecek nüshanın yazılması, süslenmesi, resimlenmesi, ciltlenmesi gibi aşamaları da sanatın bir parçası olarak görülmüş ve önemsenmiştir. Dönemin şartları içerisinde kitap üretimi masraflı bir iş olduğu için sanat değeri yüksek eserler çoğunlukla sarayın himayesinde üretilmiştir. Bugüne kadar yapılan çalışmalarla Osmanlı kitap sanatının farklı veçheleri gün yüzüne çıkartılmış olmakla birlikte resimleme sürecine ilişkin bilinenler oldukça sınırlıdır. Nakkaşın bir kitabı nasıl resimlediği, sahnelerin çiziminde üzerinde çalışılan kitabın içeriğinin ne kadar belirleyici olduğu, geleneğin ne kadar etkisinin bulunduğu, kitabın müellifinin bu sürece dâhil olup olmadığı çeşitli çalışmalarda sorgulanan ve açıklığa kavuşturulmaya çalışılan meselelerdir. Ancak dönem eserlerinde bu soruları cevaplamaya imkân

verecek kayıtlar/bilgiler çok sınırlıdır. Bununla birlikte III. Mehmed döneminde saray nakkaşhanesinde üretilmiş olan *Dâsitân-ı Ferruh u Hü mâ* adlı eserde bulunan bu yöndeki kayıtlar, süreci anlama hususunda bilgi verecek mahiyettedir. Eserin müellif nüshası ve bundan hareketle saray nakkaşhanesinde temize çekilmiş ve resimlenmiş olan nüshası elimizde bulunmaktadır. Eserin bu özelliği, nadir bulunan bir hususiyettir. Bu yönüyle böyle bir karşılaştırma yapma imkânı vermektedir. Müellif nüshasında resim çizilecek alanlar boş bırakılmış ve bu alanların kenarına nasıl bir resim çizmesi gerektiği ile ilgili nakkaşı yönlendirici notlar yazılmıştır. Bu yazıda *Dâsitân-ı Ferruh u Hü mâ*'daki söz konusu bilgiler ışığında Osmanlı döneminde üretilen kitapların resimlenme süreçleri sorgulanmaya çalışılacaktır.

Anahtar kelimeler: Klasik Türk edebiyatı, kitap sanatı, resim sanatı, *Dâsitân-ı Ferruh u Hü mâ*.

Bibliyografya

- Bağcı, Serpil, Filiz Çağman, Günsel Renda ve Zeren Tanındı: *Osmanlı Resim Sanatı*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları 2006.
- Bloom, Jonathan M. ve Sheila S. Blair: *The Grove Encyclopedia of Islamic Art and Architecture*, New York: Oxford University Press 2009.
- Bosch, Gulnar, John Carswell ve Guy Petherbridge: *Islamic Bindings and Bookmarking*, Chicago: Chicago University Press 1981.
- Çobanoğlu, Ahmet Vefa: "Nakkaş Hasan Paşa Türbesi", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 2006, XXXII, s. 330-331.
- Çağman, Filiz: "Şahname-i Selim Han ve Minyatürleri", *Sanat Tarihi Yıllığı*, 5 (1972-73), s. 411-442.
- Değirmenci, Tülün: *İktidar Oyunları ve Resimli Kitaplar: II. Osman Devrinde Değişen Güç Simgeleri*, İstanbul: Kitap Yayınevi 2012.
- Durmuş, Tuba Işınsoy: "Siyasi Rekabetin Bir Enstrümanı Olarak Ortaçağ'da Sanat", *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 12 (2014), s. 65-76.
- Erünsal, İsmail E.: *Ortaçağ İslam Dünyasında Kitap ve Kütüphane*, İstanbul: Timaş Yayınları 2018.
- Erünsal, İsmail E.: "Türk Edebiyatı Tarihinin Arşiv Kaynakları I: II. Bâyezîd Devrine Ait Bir İn'amat Defteri", *Tarih Enstitüsü Dergisi*, X-XI (1979-80), s. 304-41.
- Fervacı, Emine: *Picturing History at the Ottoman Court*, Bloomington: Indiana University Press 2016.

- Fetvacı, Emine: *Sarayın İmgeleri: Osmanlı Sarayının Gözüyle Resimli Tarih*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları 2013.
- Fetvacı, Emine: “The Production of the Şehname-i Selim Han”, *Muqarnas*, 26 (2009), s. 263-315.
- Fleischer, Cornell H.: *Tarihçi Mustafa Âli: Bir Osmanlı Aydın ve Bürokrati*, çev. Ayla Ortaç, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yay. 1986.
- Gökay, Orhan Şaik: “Bir Saltanat Düğünü”, *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllığı*, I (1986), s. 21-55.
- Gürbüz, Mehmet, Tuba Işınsoy Durmuş, İncinur Atik Gürbüz ve Mustafa Durmuş: *Dâsitân-ı Ferruh u Hü mâ (Ferruh ile Hü mâ: Mutlu Sonla Biten Bir Aşk Serüveni)*, ed. Mehmet Gürbüz, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları 2017.
- İnalçık, Halil: “Klasik Edebiyat Menşei: İrani Gelenek, Saray İşret Meclisleri ve Musâhib Şairler”, *Türk Edebiyatı Tarihi*, I, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları 2006, s. 221-282.
- Mehmed: *İşk-nâme (İnceleme-Metin)*, haz. Sedit Yüksel, Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları 1965.
- Mehmed Şerif: *Dâsitân-ı Ferruh u Hü mâ*, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, no. T 1975, 1010/1601.
- Mehmed Şerif: *Dâsitân-ı Ferruh u Hü mâ*, Topkapı Sarayı Müzesi Revan Kitaplığı, no. 1484, 1010/1601.
- Sürürî: *Tercüme-i Kitâbü'l-Acâ'ib ve'l-Garâ'ib*, Marmara Üniversitesi Nadir Eserler Koleksiyonu, no. YZ0290.
- Tanıncı, Zeren: “Bibliophile Aghas (Eunuchs) at Topkapı Saray”, *Muqarnas*, 21 (2004), s. 333-343.
- Tanıncı, Zeren: “Nakkaş Hasan Paşa”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 2006, XXXII, s. 329-330.
- Terzioğlu, Derin: “The Imperial Circumcision Festival of 1582: An Interpretation”, *Muqarnas*, 12 (1995), s. 84-100.
- Uluç, Lale: *Türkmen Valiler, Şirazlı Ustalar, Osmanlı Okurlar: XVI. Yüzyıl Şiraz Elyazmaları*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları 2006.
- Yaman, Bahattin: *Osmanlı Resim Sanatında Kıyamet Alametleri: Tercüme-i Cifru'l-Câmi ve Tasvirli Nüşhaları*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi) Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2002.