

BERLİN DİEZ ALBÜMLERİNDEKİ BAZI DAĞINIK CĀMĪ' EL-TEVĀRĪKH MĪNYATÜRLERİ ÜZERİNE

GÜNER İNAL

Ünlü vezir Reşid el-Din'in ölümü ve Rab'-ı Reşidî'nin 1317 de tahribi üzerine Reşid el-Din ile ilgili bütün eserler yok edilmiş ve bu sırada eseri Cāmi' el-Tevārīkh'in nüshalarının büyük bir kısmı da ortadan kalkmıştı. 1965 yılında teslim ettiğim Doktora tezimde parçalar halindeki Edinburg, Londra ve İstanbul Cāmi' el-Tevārīkh'lerine değinmiş ve İstanbul M. 1653 No. lu nüshanın Minyatürlerini incelemiş; daha sonra da Cāmi' el-Tevārīkh minyatürlerinde Uzak ve Yakın Doğu resim sanatının nasıl bir senteze gittiğini bir makalemde açıklamıştım¹.

Bu çalışmamda ise, Berlin'de Preussischer Kulturbesitz'de muhafaza edilen Diez albümlerindeki bazı minyatürlerin H. 1653 No. lu Topkapı nüshasının minyatürleriyle benzerliklerine değinmek ve Rab'-ı Reşidî'de uygulanan değişik üslûplara işaret etmek istiyorum.

Berlin Diez albümlerindeki Fol. 70, s. 9 (alt)²; Fol. 71, s. 58; 50 ve 60 (üst sağ); Fol. 72, s. 16/2 de yer alan minyatürler Topkapı H. 1653 no. lu nüshanın minyatürleriyle figür üslûbu ve kullanılan kalıplar açısından büyük bir benzerlik göstermektedir. Bu minyatürler, İstanbul yazmasından kopmuş sayfalara ait de olabilir. Böyle olmasa bile, her iki grup minyatürün aynı nakkaş elinden çıkması büyük bir olasılıkla mümkündür.

Diez Fol. 70/9 da savaşan karşılıklı iki orduyu tasvir eden minyatür (Res. 1), metin mevcut olmadığından, teşhis edilemez. Ancak, spiral çizgilerle ifade edilen suyun iki kenarındaki yukardan aşağıya dizilen ok ve yayını germiş savaşçılar, H. 1653 no. lu yazmanın Nehre ve kanuc savaşını tasvir eden minyatürüyle (s. 299v, Res 2) benzerlik gösterir. Ancak, İstanbul yazmasının nakkaşı biraz daha hikâyeci bir anlatımla olayı resimler. Metne göre: "Gazneli Mahmūd büyük bir Hintli grubu ile çarpışır ve onları yener. Sonunda Hintlilerden bazıları kendilerini nehre atıp boğulurlar. Bu savaşta

¹ Bk.: G. İnal, "Artistic Relationship Between the Far and the Near East as Reflected in the Miniatures of the Gami' at-Tawārīkh," *Kunst des Orients*, X 1/2 (1976), s. 108-143. Rab' -ı Reşidî ve Cāmi' el-Tevārīkh'ler hakkında etraflı bibliyografya için makaledeki notlara müracaat. Edinburg yazması hakkındaki son yayın: D.T. Rice ve B. Gray, *The Illustrations to the "World History" of Rashid al-Din*, Edinburg, 1976.

² M.Ş. İpşiroğlu, *Saray-Alben*, Wiesbaden, 1964, s. 20.

beş bin Hintli ölmüştür.” Resimde en dikkati çeken taraf beş bin Hintli yerine, sadece, bir ölü figürü ile beş bin kişilik ordunun ölümünün simgelenmesidir. Bu figürün benzerlerinin daha sonra Res. 3 deki diğer bir albüm resminde daha değişik içerikli bir savaş sahnesinde kullanıldığını göreceğiz. Minyatürde su Uzak Doğu üslûbunda³ köpüklü dalgalarla gösterilmiş olup iki yanındaki kayalıklarla geri plandaki renkli, girintili çıkıntılı, kıvrak ağaç gövdeleri olayın geçtiği yeri sembolik bir biçimde simgelemekte ve bu açıdan albüm resimlerinden daha anlatımcı bir özellik taşımaktadır. Ancak, nehrin iki kıyısına yerleştirilen, yatay şeritli zırhlar giymiş ok ve yaylı satha yapışmış savaşçı tipleri her iki tasvirde da aynı kalıbın kullanıldığını göstermektedir. Albümdeki minyatürde ise daha çok figür kullanılmış ve bunlar yukardan aşağıya üst üste dizilmiştir. Ayrıca, manzaranın ayrıntıları silinmiş, at figürlerindeki canlılık azalmış olmakla beraber, nakkaşın aynı atölye üslûbunu sürdürdüğü kuşku bırakmamaktadır.

Diez A. Fol. 71/58 (Res. 3)⁴ deki sahne H. 1653 ün yukarda zikredilen minyatürüyle bu albüm resimlerinin nakkaşı arasındaki bağı daha kuvvetlendirmektedir. H. 1653, 299v de (Res. 2) suların içinde yatan kollarını iki yana açmış, zırhı yanına düşmüş ölü figürü albüm resmindeki savaş sahnesinde daha etraflı bir biçimde kullanılmıştır. Sahne savaş anındaki bir kovalamayı tasvir etmektedir. Albüm resminin H. 1653 No. lu eserin resim üslûbundan kompozisyon yönünden ayrılığı, Sahnenin bir önceki minyatürdeki gibi bir şerit halinde değil, fakat yukardan aşağıya doğru, daha geniş bir mekân içinde düzenlenmesidir. Adeta üst ve altta iki savaş sahnesi resmedilmiş ve bir minyatürde birleştirilmiştir. Kaçan ve kovalayan gruba benzer tasvirleri H. 1653 No.lu yazmanın Hazreti Peygamber’in Bedr (165v)⁵, Uhut (169r) ve Harezmsahlarla Halife’nin savaşını (336r)⁶ tasvir eden minyatürlerinde görüyoruz. Ancak, H. 1653 ün savaş sahneleri bulutlu bir zemin üzerinde ve şerit gibi uzanan bir kompozisyon düzeninde, son derece dinamik bir özellik göstermesine rağmen, ve savaşın hareket ve dramını ifade etmesine karşılık, albüm sahnesindeki iki ordu arasındaki boşluk bu dinamizmi azaltır ve dikkati özellikle sağda birbirine paralel ve diagonal sıralar halinde adeta mekân yaratırcasına dizilen savaşçı figürleri çeker. Nakkaşın H. 1653 No.lu eserin resimlerindeki dinamik hareket kaygusu yerine mekân içinde derinlik

³ G. Inal, *Y.Ç.E.*, Res. 22.

⁴ M.Ş. İpşiroğlu, *Y.Ç.E.*, Lev. IX/13, s. 19.

⁵ G. Inal, *Y.Ç.E.*, Res. 10.

⁶ *A.E.*, Res. 11.

vermeğe önem verdiği görülür. Aynı diagonal sıralama Edinburg Üniversite kitaplığındaki No. 20 Cāmi'el-Tevārikh minyatürlerinde de görülür⁷. Fakat Edinburg yazmasında şerit halindeki kompozisyon düzeni korunmuştur. Bu özellikleriyle albüm resmi İstanbul ve Edinburg nüshalarındaki tasvirlerden ayrılır. Alt kısımdaki kovalama sahnesinde ise, sağda aynı şekilde yerleştirilmiş iki zırhlı savaşçı ile soldaki diagonal biçimde yerleştirilen kaçan ordunun arasına H. 1653 deki ölü figürü ile boylu boyunca yerde yatan kesik başlı bir zırhlı ile kesik bir baş ve kırık kılıçlar, oktanlıklar ile zırh parçaları yerleştirilmiştir. Buradaki ölü tasviri İstanbul nüshasındaki kalıbını tekrarlamakla beraber daha ayrıntılı çizilmiş ve figürün tekallüs etmiş bacakları ve üzerinden düşmüş zırhı da sahneye sokulmuştur. İki sahne arasındaki bu benzerlik ve ayrılıklara bir diğer özelliği de katmak gerekir. İki şerit halinde düzenlenen savaş sahnesi kompozisyonunda üst ve alt kısım arasında, alttaki kaçan ordunun diyagonali ile üst kısım arasında kurulan bağ önemli bir kompozisyon özelliği olup üstteki kovalayan ordu ile çapraz bir (T) şeması meydana getirmektedir. Bu tip kompozisyon özelliklerini Rab^c -ı Reşîdî yi takip eden yıllarda belki de Tebriz'de Cela'irli devrinde resimlenen bazı Şehname minyatürlerinde, örneğin, İsfendiyar'ın Kurtlarla boğuşmasını tasvir eden İstanbul, Topkapı Müzesi H. 2153 no.lu albümün (s. 73v) minyatüründeki⁸ (T) biçiminde yerleştirilmiş kurt motiflerinde görüyoruz. Bu açıdan Rab^c -ı Reşîdî prensiplerinin daha sonraki Tebriz okulunda yeni bir açıdan değerlendirildiği söz konusu olabilir.

H. 1653 No.lu yazma ile albüm resimleri arasındaki mekân içine yerleştirme veya şerit biçiminde kompozisyonun tercih edilmesi özelliği belki de aynı hikâyeyi tasvir eden diğer iki minyatürde de görülür. H. 1653 (378v, Res. 5) yazmada Oğuz Han'ın karanlıklar diyarına yolculuğunu tasvir eden minyatür⁹, Diez A. Fol. 71 / 50 de (Res. 4) tasvir edilen sahne ile büyük bir olasılıkla aynı konuyu tasvir etmektedir. Her ikisinde de atlı bir hükümdarın bir öncünün rehberliğinde maiyetiyle gidişi tasvir edilmiştir. H. 1653 No.lu yazmanın minyatüründe şerit biçiminde kompozisyon şeması ve figürlerin tek sıra halinde resim sahasına yerleştirilmesi görülür. Onda bir eliyle ileriye işaret eden başında uçları aşağıya inik saçaklı bir şapka giyen yol gösterici tasvir edilmiştir. Zeminin koyulu açıklı taraması ve Uzak Doğu üslubundaki bitki motifleriyle geri plandaki bir Çin modeli ağaç sade bir peyzaj meydana

⁷ A.E., Res. 12.

⁸ N. Atasoy, "Four İstanbul Albums and Some Fragments from Fourteenth Century Shah-Namehs," *Ars Orientalis*, VIII (1970), s. 19-48, Lev. 10. Res. 20.

⁹ G. İnal, *Y.Ç.E.*, Res. 25.

getirmektedir. Albüm resminde ise, figürler çoğalmıştır. Kompozisyonun ana figürü olan atlı sola ilerlerken başını geriye çevirmiş ve arkasındaki ordu ile bağ kurmuştur. Orduyu oluşturan figürler yine yukardan aşağıya diyagonal bir sıralama gösterir. Bunlardan bir tanesi sultanın başına şemsiye tutarak onun krali yönünü belirtir. Böylece, H. 1653 de daha sade ve alelade bir dekor içinde tasvir edilen hikâyeye karşılık burada ana figürün önemi belirtilmiştir. Korteji ile yolculuğunu yapan sultanın önünde eşyaları taşıyan iki at veya katır motifi sahnenin yukardan aşağıya düzenini kuvvetlendirmektedir. Atların yürüyüşlerindeki gevşeklik, H. 1653 deki at motifini hatırlatır. Sahnenin diğer ilginç motifi öncü figürüdür. Tip olarak H. 1653 dekine benzeyen bu motifin kalıbı bazı değişikliklere uğramıştır. Çehresi diğerininkine benzemekle beraber, biraz daha geniş ve abladır. Giydiği uçları sarkıntılı şapka bir külah şeklinde yukarıya uzanır ve bir püskülle son bulur. Bir yerine iki elini ileriye uzatmış olup, bir eliyle bir değnek veya kamçı tutmakta ve diğer minyatürdeki figürün ihtiyatla yürüyen pozuna karşılık, koşar adım ilerlerken gösterilmiştir. Kıyafeti de oldukça değişiktir. Çaprazlama kavuşan tuniğin kemer ve etek kısımlarından aşağıya ucu püsküllü pon pon gibi sarkaçlar uzanmakta ayaklarında ise, dize kadar çapraz bağlı bir çarık görülmektedir. Bu haliyle bir bozkır göçebesini andırmaktadır. Figürün ayakları altında ise, yine H. 1653 den farklı olan daha şematik bir zemin ve bitkilerden ibaret bir manzara görülür.

Diez A. Fol. 71/63 (Res. 6)¹⁰ deki sahne ise bundan öncekilerden tamamen farklıdır. Kompozisyonun sol kısmında bir ağacın önünde ellerini havaya kaldırmış bir melek figürünün karşısında onunla konuşan siyah sakallı bir şahıs ve arkasında biri sakallı diğeri sakalsız genç şahıslar burada bir hikâyenin tasvir edildiğini göstermektedir. Cibrail'in önünde Muhammed ile 'Abbâs ve oğlunu veya 'Ali ile Hüseyin'i tasvir ettiği ileri sürülen¹¹ bu sahnenin İskender'in hayatından bir anı resimlemesi, İskender'in Israfil ile konuşmasını tasvir etmesi olasılığı daha kuvvetlidir. Şahnamenin içeriğine giren ve Câmî' el-Tevârih'lerde İran tarihi bölümünü süsleyen minyatürler arasında yer alan bu tasvirin başka örneklerine Şehname tasvirleri arasında rastlanmaktadır¹². Sahnenin diğer ilginç yanı figürlerin H. 1653 No.lu yazmadaki bazı figür kalıplarıyla benzerliğidir. Resimdeki İskender figürü başında ortasında dekoratif şeritli iri sarığı, ince kaşları, hafif çekik badem gözleri, şakaklardan iki yanına genişleyen çehresi, hafif kıvrık

¹⁰ M.Ş. İpşiroğlu, *Y.Ç.E.*, s. 28-29.

¹¹ *A.E.*

¹² G. İnal, "Topkapı Müzesindeki Hazine 1509 Numaralı Şehnamenin Minyatürleri," *Sanat Tarihi Araştırmaları*, III (1970), s. 197-220; 306-316.

burnu, aşağıya sarkan gür bıyığı ve gür siyah sakalı ile arkaya düşen tek örgü biçimindeki uzun saçıyla H. 1653 deki Fol. 345v de Abū Abdullāh Da'ī'nin ölümünü tasvir eden minyatürdeki (Res. 7)¹³ soldaki cellat tipinin bir varyasyonudur. Çehre özelliklerinin dışında kıyafeti ve vücudun işleniş tarzı da aynı üslubu yansıtır. Her iki şahıs da içi kareli dışı düz harmaniye tipi kaftan giymekte olup; yaka, kol içi ve eteğin kıvrılan ucundan kareli astar görünmektedir. Gerek sarık tipleri, gerekse, bu kıyafetin her iki grup minyatürde de görünmesi devrin moda kıyafeti olduğunu göstermektedir. Albüm resminin sanatçısı ile İstanbul yazmasının nakkaşının aynı atölye sanatçısı olduğunu gösteren kalıplardan biri de İskender'in arkasındaki sakalsız genç erkek tipidir. H. 1653, Fol. 348r de (Res. 8) Abū Yazīd'i Mansūr Billāh önünde gösteren minyatürde halifenin tahtının arkasında elleri bağlı saygı duruşundaki gencin çehre özellikleri, yuvarlak kavisli kaşları, badem gözleri, burun biçimi hafif yamuk ağız, çehrenin 3/4 gösterilişi, kıyafeti aynı kalıbın biraz değişik poz ve jestlerle uygulandığını gösterir. Figürlerdeki akrabalık peyzaj motiflerinde de görülür. H. 1653, Fol. 359v deki (Res. 9) Hasan Sabbah'ın bazı kişileri tarikatine davet etmesini tasvir eden sahnedeki Uzak Doğu üslubundaki ağaç motifinin çok daha iri ve mubalağalı bir kalıbını Albüm resmindeki meleğin arkasındaki ağaç motifinde görüyoruz. Elleri kolları havada, belki de hemen yer inmiş olan meleğin etrafa saçılan kurdeleli kumaş kıvrımları ise, bize Orta Asya Buddhist resimlerdeki draperi üslubunu hatırlatmaktadır¹⁴.

Diez albümlerinde H. 1653 No.lu yazmanın üslubu ile benzerlik gösteren son minyatür Fol. 72/2 de görülür (Res. 10)¹⁵. Balık sırtı şeklindeki dalgalar üzerinde bir gemiyi tasvir eden bu sahnede geminin içinde dördü erkek ikisi kız olmak üzere altı kişi tasvir edilmiştir. Minyatürün üslubu bundan önceki sahnelerinkiyle aynıdır ve Nüh'un gemisini tasvir ettiğinden hiç kuşku yoktur. Sağdaki üç erkek figüründen iki yandaki sakallı ile genç figürüne bir önceki İskender sahnesinde de rastlamıştık. Ortadaki iki genç kadın bir tarafa bırakılırsa, büyük bir olasılıkla, Nüh peygamberi tasvir eden, soldaki bir eli dizinde, diğeri de başında uzanmış yatan ihtiyar, gerek poz, gerekse fizyolojik özellikleri ile H. 1653 deki beyaz sakallı ihtiyar tipinin kalıbını tekrarlar. Bu ihtiyarı H. 1653 No. lu yazmanın s. 28or deki minyatüründe (Res. 11)¹⁶ Nüh ibn Mansūr'un tabutu önünde ellerini

¹³ A.Y., "Artistic...", ..., Res. 9.

¹⁴ M. Bussagli, *Painting of Central Asia*, Geneva, 1963, s. 65 deki resim.

¹⁵ M.Ş. İpşiroğlu, *Y.Ç.E.*, s. 29.

¹⁶ G. İnal, *Y.Ç.E.*, Res. 27.

havaya kaldırmış matem tutan insan figürünün kalıbında da görüyoruz. Gerideki diğer ihtiyar da aynı çehre kalıbını göstermektedir. Nuh peygamberin yatış pozu ise, yine H. 1653 no.lu yazmada (s. 296r, Res. 12) Mahmud'un komutanı Abū Abdullāh Dā'î'nin Hintlilerle savaştan sonra yaralarının Mahmūd tarafından tedavisi ve bir fil üzerinde oturtulup istirahatini sembolize eden minyatürdeki pozun bir benzeridir. H. 1653 no.lu yazma bilindiği üzere Hâfız-ı Abrū'nın Şāh Rūkh'un isteği üzerine hazırladığı 1425 tarihli Macmā' el-Tevārīkh olup içinde Rab' -1 Reşīdī devrinde tamamlanmış bazı Cāmi' el-Tevārīkh sayfalarını ihtiva etmektedir¹⁷. Ancak, yazmanın Nuh peygamberin hayatını anlatan ve "Tufan" da Nuh'un gemisini tasvir eden minyatür, orijinal Cāmi' el-Tevārīkh'den olmayıp Hâfız-ı Abrū devrindeki (15. yüzyıl) ilavelerdendir. Bu sayfa H. 1653 No.lu Cāmi' el-Tevārīkh'te yoktur.

Diez albümlerindeki bu beş minyatürün H. 1653 no.lu yazmaya ait olup olmaması bir sorundur. Eğer bunlar H. 1653 den kopmuş sayfalar ise, Nuh'un gemisi belki de bu kayıp sayfalardan biridir. Ancak, bazı noktalar bizim böyle bir yakıştırma yapmamızı sakıncalı kılar. Örneğin, Oğuz'un karanlıklar diyarına seyahati, iki defa aynı kalıpla aynı eserde tasvir edilemezdi. Albüm minyatürünün belki de başka bir olayı tasvir ettiğini düşünsek bile, figür üslûbundaki büyük benzerlikler ve aynı kalıbın kullanılmasına karşılık, iki büyük değişiklik hemen göze çarpmaktadır. Bunlardan biri manzara dekorunda H. 1653'ün minyatürlerine nazaran daha itinasız ve gelişi güzel bir üslûbun kullanılması; adeta skeç tipi bir peyzajın görünmesi; ikincisi ise daha önemli olarak, sahnelerin çoğunluğunun sol-sağ yönünde şerit kompozisyonu yerine, duvar freslerini andıran dikey yönde, yukardan aşağıya motiflerin dizilmesi suretinde teşkil edilmesidir. Bu minyatürler bütün benzerliklerine rağmen belki de başka yazmadandır. Bu açılardan Diez albümündeki beş minyatürün nakkaşının İstanbul yazması nakkaşı ile aynı atölyeye mensup olduğunu fakat minyatürlerin, hiç değilse, bazılarının, o devirde yaygın bir şekilde resimlenen Cāmi' el-Tevārīkh'-lerin başka bir nüshasına ait olduğunu ileri sürmenin daha akla yakın olduğu kanısındayız.

Ashında, İlhanlı devrinde bu derece yaygın olan pek çok sipariş edilen Reşid el-Din'in Moğol Tarihi ve Dünya Tarihi ciltlerinin değişik atölye ve nakkaşlarca resimlenen pek çok nüshasının mevcut olduğu tahmin edilmekle beraber, gerek Reşid el-Din'in ölümü ve eserlerinin yok edilmesi, gerekse,

¹⁷ R. Ettinghausen, "An Illuminated Manuscript of Hâfız-ı Abrū in Oriens-Istanbul," *Kunst des Orients*, II (1954), s. 30-44.

1335 de İlhanelilerin sona ermesi ve üstelik, 14. yüzyıl sonundan itibaren İran'ı sarsan çeşitli akınlar bize Rab^c -1 Reşîdî sanatçıları hakkında etraflı bir fikir verememektedir. Bu konudaki çalışmalarında Edinburg-Londra; İstanbul Diez albümlerindeki beş minyatürde iki değişik atölye tesbit edebildiğimi sanıyorum. Ancak, Berlin-Diez albümlerinde daha pek çok teşhis edilmesi gereken Rab^c -1 Reşîdî üslûbu veya Cāmi' el-Tevārîkh'lerle ilgili malzeme vardır. Bu sebepten, kısa da olsa, bu makalemde onlara da değinmek istiyorum.

Bazı minyatürler tam sayfa tahtı ve eğlence sahnelerini ve sultanî ziyafetleri tasvir ederler ve Dr. B. Karamağaralı'nın bir makalesinde belirttiği gibi¹⁸ İstanbul Müzesindeki albümlerdeki dört dağınık minyatür ile aynı özellikleri gösterirler. Diez Fol. 70 no.lu albümde s. 5 19, 10²⁰, 11, 20 21, 22 (Res. 13)²¹ ve Topkapı Müzesindeki H. 2153 no.lu albümün 23. (Res. 17)²², 53b²³, 148b (Res. 16)²⁴, 166a²⁵ bu açıdan bir grup oluşturur. Res. 17 ve 16 deki minyatürler daha zengin ve çok figürlü kompozisyonlar gösterir. Res. 16 daki sahne ise, figür üslûbu açısından daha değişiktir. Suratlar dolgun ve ablak olup vücuda oranla daha iridir. Kaş, göz ve yanaklar mongoloid tiptedir. Renkler ise, Res. 16 daki minyatüre göre, Cāmi' el-Tevārîkh'lerin açık tonlu üslûbuna daha uygundur. Res. 17 deki koyu renk boyama daha başka bir sanatçı çalışmasını gösterir. Fol. 70/55, 56 daki minyatürler de aynı üslûbu gösterir. İstanbul'daki albümden Res. 16 daki tasvirde erkek figürlerindeki tıknazlığa karşın, kadın figürleri ince, zarif, süzülen draperileri ile daha çok Uzak Doğulu tipleri hatırlatırlar. Bu kadın tiplerinin benzerlerini Selçuk'ta 8. ve 9. yüzyıllara yerleştirilen 7. no.lu mağaranın duvar resimleri arasındaki kadın portrelerinde buluruz²⁶. Res. 13 deki minyatür ise, daha seyrek ve iri figürlerle aynı tip bir sultanî eğlenceyi daha sade bir kompozisyon içinde gösterir. Bundan önceki kompozisyonlarda özellikle Res. 16 ve 17 de yukardan aşağıya diagonal bir şekilde yerleştirilen muhafızlar sahnedeki boşluğu doldurur ve derinlik

¹⁸ B. Karamağaralı, "Camiut-Tevarih'in Bilinmiyen bir Nüshasına ait Dört Minyatür," *Sanat Tarihi Yıllığı*, I (1966-68), s. 81-87.

¹⁹ M.Ş. İpşiroğlu, *Y.Ç.E.*, s. 22.

²⁰ *A.E.*, s. 22.

²¹ *A.E.*, s. 22, Lev. VII/11.

²² B. Karamağaralı, *Y.Ç.E.*, Res. 1, s. 70-71.

²³ *A.E.*, Res. 3, s. 73-74.

²⁴ *A.E.*, Res. 4, s. 74-76.

²⁵ *A.E.*, Res. 2, s. 71-73.

²⁶ M. Bussagli, *Y.Ç.E.*, s. 93 deki kadın portreleri.

katarlar. Res. 13 de yukardan aşağıya düzenlenen sahnede Kağan ve Hatun'un etrafındaki maiyet ve saraylıların altında ortadaki masanın etrafına dizilen ve yiyecek, içecek sunanların dışında, tepsiyle içki kapları getiren iki figür resmin içine çapraz bir yön verir. Bu motif daha sonraki devirlerin ziyafet sahneleri kalıplarında da kullanılacaktır. Öndeki köpek motifi ise hem boşluğu doldurur, hem de sahneye janr havası katar. Bu tip motiflere Çin resminde de rastlanır. 10. yüzyıl Güney T'ang sanatçısı chow wen-chü'nün Taiwan saray koleksiyonundaki ziyafet sahnesindeki masa altındaki köpek motifi bunun iyi bir örneğidir. Bu tasvir, aslında, sonraki Timurlu devri minyatürlerinde görülen yukardan aşağıya gelişen kompozisyon tipine örnek olacak niteliktedir. İstanbul, Londra ve Edinburg Câmî' el-Tevârih'lerinde enine gelişen ve figürlerin jestleriyle birbirlerine bağlanan kompozisyon tipi, bu sahnede figürlerin bir takım jestlerle gözü esas motiflere götürmesiyle sağlanmıştır. Alt sağ köşedeki figürlerin duruş ve jestleriyle ve içki getirenlerin yürüyüş yönüyle göz masa motifini kavrar ve yanlardaki yemek sunan motiflerle de, üstteki sultanî motife yönelir. Böylece, sahne kavranmış olur. Çerçeve ile kesilen figürler, solda yemek sunanların arkasındaki ellerini ileriye uzatmış ve arkaya dönük figür ile sahnenin çerçeve dışındaki devamlılığını enine gelişen kompozisyon tipine olduğu gibi sağlamıştır.

Res. 18 ve 19'daki taht sahneleri ise, üslûp açısından Res. 16 daki tıknaz ve Mongoloid tipli figür üslûbuyla yakınlık gösterir. Bu üslûptaki taht sahnelerine aynı albümün (Diez Fol. 71) 48. sayfasındaki minyatürde rastlanır. Aynı üslûptaki değişik konulu tasvirler ise 49 (Res. 21)²⁷, 51, 53 ve Fol. 70'in s. 9 (Res. 20) deki minyatüründe görülür.

Res. 18 deki taht sahnesini metni olmadığı için teşhis edemiyoruz. Ancak, minyatür kemer takdimi gibi ilginç bir konuyu resimler. Moğolların tarihinden öğrendiğimize göre kemer biat törenlerinde önemli bir yer tutardı²⁸. Sırmalı bir biat çadırında cereyan eden törende ricalin serpuş çıkarması ve kemerlerini omuza koyması adetti. İlhanlıların müslüman olmasından sonra da bu tören dinî ve şamanî niteliğini muhafaza etmişti. Olcaytu devrinde bile (1304), sultanın huzurunda otağda başını açmak, kemer çıkarmak ve diz çökmek gibi âdetler yerine getiriliyordu. Omuz konan kemeri çıkarmak böylece, Moğallar arasında uzun süre tutunmuş bir âdetti. *Res. 18* deki minyatürde böyle bir biat töreninin tasvir edildiği

²⁷ M.Ş. İpşiroğlu, *Y.Z.E.*, s. 21.

²⁸ J. von Plane Carpini'den naklen B. Spuler, *Iran Moğolları*, Ankara, 1957, s. 287-89 da Moğol biat törenlerini tasvir eder.

kuşkusuzdur. Ancak dikkati çeken taraf şahısların başlarını açacak yerde, çok süslü Moğol serpuşları giymiş olarak tasvir edilmeleridir. Minyatürdeki kemerler deri üzerine aplike edilmiş madenî rozetlerden oluşur. Totemizm ve şamanizm gibi inançlarla ilgili ve çok defa rütbe belirten bu kemerler Dr. Nejat Diyarbakırlı'nın da belirttiği gibi birçok Orta Asya Türk boylarının da kullandığı törensel anlamı olan eşyalardandı²⁹. Bunların dışında minyatür, İstanbul-Londra-Edinburg nüshalarında gördüğümüz taht sahnelerinin biraz daha büyük boyutlu bir örneğini temsil eder. *Res. 19* daki minyatürde ise Kağanı hatunu ile birlikte bir işret âleminde görürüz. Kağan ve hatunu tahta birlikte oturmuş ellerinde içki kapları ile bir tören kutlamaktadırlar. Hatun'un elinde ise bir de egemenlik sembolü (Bizans'ta da kullanılan) mendil motifi görülür. Etrafı çevreleyen kadın ve erkek maiyet figürleri çok değişik ve zengin törensel serpuşlarla dikkati çekerler. Resmin sol alt köşesinde elindeki kapla yiyecek sunan figür bundan önceki sahnedeki diz çökmüş figürle aynı kalıba göre çizilmiş fakat birincinin açık olarak uzatılan eline karşın bu resimdeki şahıs bir kap tutmaktadır. İki sahne arasındaki figür kalıpları arasındaki benzerlikleri diğer figürlerde de göze çarpmaktadır. Kadın serpuşları özellikle dikkati çeker, ancak bunların üzerindeki etrafı siyahla çevrili içi üç benekli kırmızı çifte yuvarlak motifi ve onun altında stilize Çin bulutunu andıran çift dalga motifinin ne anlam taşıdığı bizce meçhuldür. Uzak Doğu motifine benzeyen ve büyük bir olasılıkla Moğolların Orta Asya'dan tanıdıkları bu motifin bir rütbe işareti olması mümkün gibi görünürse de, bunun hem sultanî hatun'un başının üzerinde hem de diğer saraylı kadınların başlığında kullanılması böyle bir işaret olmadığını ifade etmektedir. Aynı süsleme *Res. 17* deki taht sahnesindeki kadın başlıklarında da görülür; buna karşın, *Res. 16* da değişik üslûptaki minyatürdeki kadın başlıklarında ise bir rozetten çıkan tüylerden ibaret bir süsleme ile değişik bir serpuş türü görülür. Bu tip başlıkların rütbeden çok belki de değişik Moğol boylarına mensup saraylı kadınlar tarafından giyilmesi olasılığı vardır. Bütün bunların yanı sıra, sahnede dikkati çekecek bir kaç madenî eşyadan başka birşey yoktur. Masa üzerlerinde ve saraylıların ellerinde görelen tepsi, çanak, tabak, ve kadeh gibi kaplar o devrin eşyaları hakkında fikir verir.

Res. 20 de (Fol. 70,9)³⁰ aynı tıknaz figür üslûbuyla yapılmış bir savaşa gidiş sahnesi tasvir edilmiştir. Minyatür diğer sahnelerdeki gibi yukardan

²⁹ N. Diyarbakırlı, *Hun Sanatı*, İstanbul, 1972, s. 176-185.

³⁰ M.Ş. İpşiroğlu, *Y.Ç.E.*, s. 20

aşağıya düzenlenmiş bir kompozisyon gösterir. Üstte her iki tarafta çerçeve ile kesilmiş atlılar yer alır. Dört atlı sağdan sola dört nala giderken gösterilmiş olup karşılarında iki atlı figürü görülür. Üstlü altlı iki sıra halinde gösterilen bu sahnenin üst kısmındaki atlıların ablak çehreleri, tıknaz vücutları bundan önceki taht sahnesindeki tiplere benzer. Dikkati çeken taraf sağdan üçüncü atlının Atın başındaki burkulma satıhtan fırlamayı ifade eder. Aynı özellik H. 1653 no.lu İstanbul Cāmi^e el-Tevārīh'inin sayfalarında da görülür (s. 167a, 170b)³¹, ve Selçuklu devri Varka ve Gülşah minyatürlerinin savaş sahnelerinde de rastlanan³² satıhla figürler arasındaki çelişkiyi ifade eder; Aynı zamanda Uzak Doğu hareket dinamizminin diğer bir örneğini meydana getirir. Altaki sırada bir az değişik bir kompozisyon düzeni vardır. Burada dört atlı kılıç ve gürzleriyle soldaki yaşlı komutan ile, sağda çerçeveyle kesilmiş, atın önündeki bir kolunu havaya kaldırıp atlıları selamlayan, bir subay arasına yerleştirilmiştir. Öndeki atlıların geriye bakışı ve arkadakilerin ileriye yönelik olması kompozisyonun iki yanı arasındaki figürlerle bağ kurar. Sahnenin Res. 3 deki savaş tasvirinde olduğu gibi üstlü altlı iki bölümden oluşması İstanbul-Londra-Edinburg Cāmi' el-Tevārīkh'lerinden daha farklı bir anlayışla yapıldıklarını belirtir. Âdeta diğer Cāmi^e el-Tevārīkh'lerin şerit biçimindeki enine gelişen kompozisyon şeması altlı üstlü getirtilerek sahne düzenlenmiştir. Bu tip anlayış daha sonraki Tebriz okulu minyatürlerinde de, belki de Cela^e ir'li devri minyatürlerinde de görülür³³.

Aynı albümün (Fol. 71, 49; Res. 21)³⁴ diğer bir minyatürü bundan evvelki üç minyatürle aynı figür üslûbunu göstermekle beraber, hangi konuyu tasvir ettiği bilinmez. Resimde şahısların çoğunluğu sağ taraftaki bir atlının etrafında yer alır. bir hükümdar olduğu anlaşılan bu şahsın ön ve arkasında gürzlü figürler muhafızlarını ve alttaki dört figür de maiyetini oluşturmaktadır. Resmin orta sol kısmını büyük bir kaya parçası kaplamaktadır. Tabaka tabaka işlenmiş büyük bir tepeyi andıran Uzak Doğu üslubundaki bu dağ zirvesinin gölge ışık tonlarıyla, renklerin açılıp koyulmasıyla modle edilmesi İlhanlı devrinin diğer bir eserinde, El-Birunî el-

³¹ G. Inal, *The Fourteenth-Century Miniatures of the Jāmi' al-Tavārīkh in the Topkapı Museum in İstanbul*, Hazine Library No. 1653, Ann Arbor, 1965, s. 95-116 (basılmamış doktora tezi) bu özellik tartışılır.

³² A. Ateş, "Une vieux poème romanesque Persan: Récit de Wargah et Gulshah," *Ars Orientalis*, IV (1961), s. 143-153, Lev. I, II, IV deki savaş sahneleri.

³³ N. Atasoy, *Y.Ç.E.*, Res. 2.

³⁴ M.Ş. İpşiroğlu, *Y.Ç.E.*, s. 21.

Athâr el-Bâkiya'sının (1307 tarihli, Edinburg Üniv. kitaplığı No. 161) minyatürlerinde²⁵ daha küçük ölçüde ve dekoratif bir tarzda görülür. Tepenin üstünde biri profilden karikatür gibi tasvir edilmiş iki şahıs oturmuştur. Aşağıda ise yerde yatan sakallı bir ihtiyar dağın tepesinden atılmış yani bir çeşit cezalandırılmıştır. Soldaki küçük tepeler resimde bir dağ sırasının tasvir edildiği fikrini vermektedir. Onların gerisindeki iki şahıs ile kompozisyon solda sonuçlanır.

İki ilginç minyatür ise Diez Fol. 70/19 da görülür³⁶. *Res. 15* deki sayfada altlı üstlü iki minyatür yapıştırılmıştır. Üstte vahşi atları yakalama altta ise esirleri götürme sahnesi tasvir edilmiştir. Üstteki minyatürde soldaki zırhlı, ok atan figür *Res. 20* de alt sağ köşedeki zırhlı figüre benzer. Sağda ise atlara doğru yönelen süvariler, üstte tepe gerisinden ok atan dört savaşçı görülür. Kompozisyonun orta kısmında çeşitli hareketlerde koşuşan atlar yer alır. Öndekinin ayaklarının altında görülen bulut motifleri tozu dumana katmayı ifade eden ve İstanbul-Edinburg Câmî' el-Tevârih'lerinde rastlanan bir motiftir³⁷. Ayrıca Uzak Doğu etkili bu tip at desenlerine Diez Albümü resimlerinde de (Fol. 73/72) rastlanmaktadır³⁸. Dalgaların köpükleri üzerinde bulutlar arasında dört nala giden kanatlı at bu atların biraz daha tıknaz bir akrabasıdır. Alttaki esir götürme sahnesinde ise, arkada üç önde ise eli kamçılı bir süvari ile gırtlaklarından ağaç boyundurluklarla birbirine bağlı üç esirin götürülmesi tasvir edilir. Minyatürün ilginç yanı bu tip boyundurukların geç devirlerde Safavî ve Özbek minyatürlerinde de görünmesi³⁹ ve Asya'da esirlere davranış tarzını göstermesidir. Aynı tip boyunduruklu esir tasvirlerini Tun Huang'da "Bin Biddha" mağaralarındaki ilahî adaleti temsil eden bir kâğıt ruloda da rastlandığını görmek⁴⁰ bu âdetin asyada ne kadar uzun bir geleneğe bağlı olduğunu ve ne kadar uzun süre aynen tatbik edildiğini göstermesi açısından önem taşır.

Diez albümünün Fol. 70/4 (Res. 14) ve 7 yapraklardaki⁴¹ iki minyatür konuları bakımından dikkat çeker. Her iki minyatür de etrafi su ve surlarla

³⁵ Th. W. Arnold ve Grohmann, *Islamic Book. A Contribution to Its Art and History from the VIIIth-XVIII Century*, Paris, 1929, Lev. 37 üst.

³⁶ M.Ş. İpşiroğlu, *Y.Ç.E.*, Lev. VI, s. 18.

³⁷ G. İnal, "Artistic...,"

³⁸ B. Gray, "Some Chinoiserie Drawings and Their Origin." *Forschungen zur Kunst Asiens (In Memoriam Kurt Erdmann)*, İstanbul, 1969, s. 159-171, Fig. 2.

³⁹ E. Grube, *The Classical Style in Islamic Painting*, Germany, 1968, Lev. 51-53.

⁴⁰ A. Stein, *Serindia*, Oxford, 1921, IV. Lev., XCIII.

⁴¹ M.Ş. İpşiroğlu, *Y.Ç.E.*, s. 17, Lev. V/9.

çevrili bir kale kuşatmasını göstermesi açısından büyük bir olasılıkla bir yazmanın çift takdim sayfası minyatürlerini oluşturur. Res. 14 deki tasvirde bir su üzerine kurulmuş bir dış sur ve kapısı abidevi bir şekilde tasvir edilmiştir. Sur ve kulelere kalkanlı, ok ve yaylı, borazanlı savaşçılar yerleştirilerek müdafaa sistemi gösterilmiştir. Kendine göre bir perspektif gösteren sur kapısı ve Uzak Doğu üslûbundaki nehirin öteki kıyısındaki harp davulunu çalanlar, mancınık, ve ok ve yay ile hücum edenler de kuşatan orduyu temsil ederler. O devrin şehir kuşatmasını gösteren bu ilginç tasvirde sur kapısı ile iç kale arasındaki asma köprü'nün kayıklar üzerine kurulduğunu görüyoruz. Asma köprü üzerinde eli kılıçlı iki savaşçıdan başka nehirdeki bir kayığın içinde üç şahış görülür. Bunlar belki de saraydan kaçanları temsil ederler. Ancak bu motif daha sonraki yüzyıllarda da kalıplaşıp değişik içerikli sahnelerde yer alacaktır. Minyatürün en dikkate değer yanı sarayın bir locasında oturmuş kuşatmayı seyreden iki kadın figürüdür. Bu minyatürün karşı sayfasına düşen s. 7 deki kuşatma sahnesinde de kale, onu çeviren su, surlar, asma köprü, mancınık ve ok ve yayla kaleye saldıranlar ve locadaki iki kadın motifi aynen tasvir edilmekle birlikte, kalenin kapısına bu sefer bir kadın motifi yerleştirilmek suretiyle sahnede bir varyasyon yapılmıştır. Sahnenin neyi tasvir ettiğini teşhis etmek metin olmadığı için oldukça güçtür. Ancak bu noktada bazı fikirler ileri sürülebilir. M.Ş. İpşiroğlu bu sahnede Bağdad şehrinin zaptının tasvir edildiğini ileri sürer. Bağdad şehri nadir de olsa minyatürlerde tasvir edilmiştir. British Museum'daki Add. 1651 no. lu Şirvan Antolojisinin 60 a sayfasında şehre su baskını tasvir edilir⁴². Kayık içindeki figürler, kayıklar üzerinde rampalar, su yaratıkları gibi motiflerden bazıları albüm resminde de görülür. Ancak bu minyatür bir 15. yüzyıl eseridir.

Halifelîge Moğollar tarafından son verilmesi gibi önemli bir olayın İlhanlılarca tasvir edilmesi ve minyatürün Moğol tarihinin birinci cildine ait olması gayet akla yakındır. Sahnede Locadaki kadınların varlığı, saray-kale mimarisinin oldukça ayrıntılı tasvir edilmesi daha sonraki bir tarihte Baysungur için (L 429-30) yapılan Gülistan Şehname'sinin İsfendiyar'ın kız kardeşlerini Arjasp'ın sarayından kaçırması olayını andırmaktadır⁴³. Aynı şekilde Feridun'un Zahhak'ın sarayına saldırısı da tasvir edilebilir. Câmî' el-Tevârih'in içerik açısından Dünya Tarihinin bir kısmı olan Şehname'ye ait sahneleri de konu olarak alması⁴⁴ ve zamanımıza kadar gelebilen ilk

⁴² Th. W. Arnold ve Grohmann, *Painting in Islam*, New York, 1965, Lev. II.

⁴³ E. Grube, *The World of Islam*, London, 1966, s. 93.

⁴⁴ G. Inal not 31 deki eser.



Res. 1









Res. 5





Res. 7

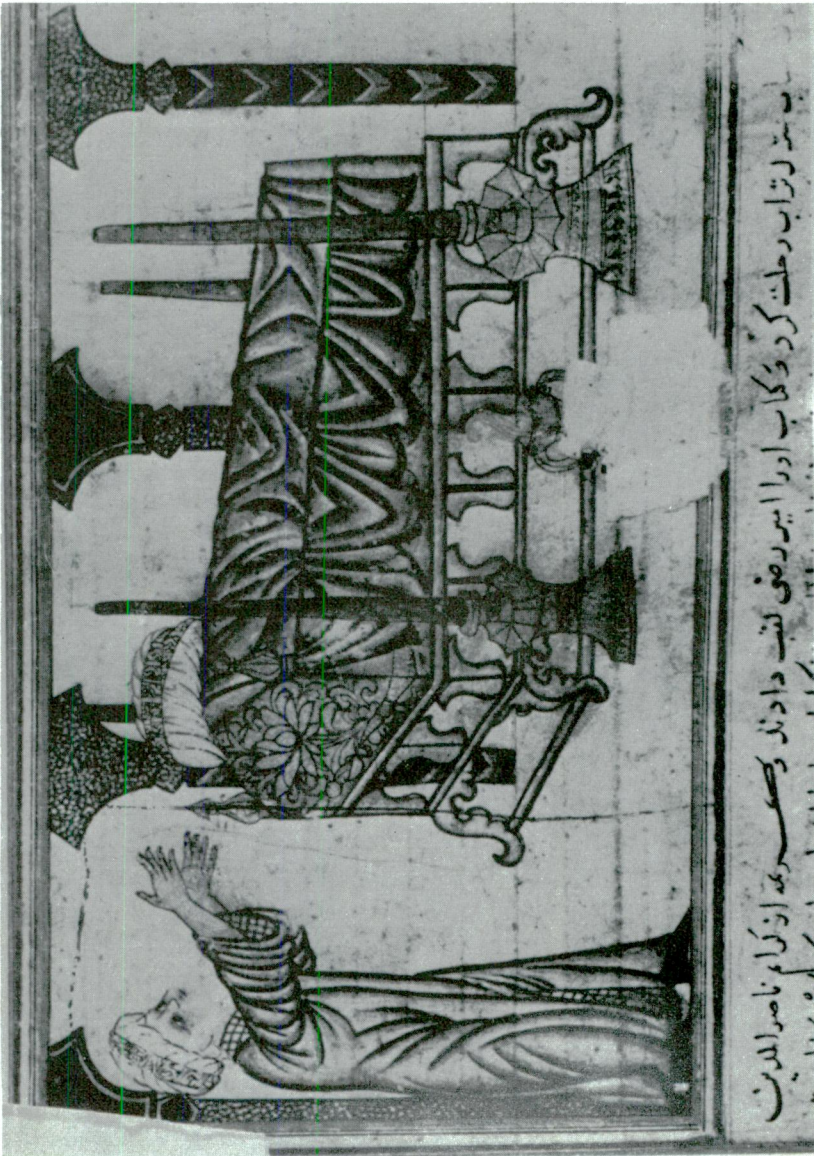


بهمه دستگیر کرده پس همینوراوردند مردمان ما را حاضران از آنجا بر سر او زدند و نخواستند خنای را بچهره کرد و بعد از
بسیار حلاجات او را در قفسی زمین کردند و محمود را با او رفتند و فرزند و بعد از آنکه نمودند نفری مومنی با او پیش کردند و چشودند
او را به نهبه یا کردند و وصیت کردند

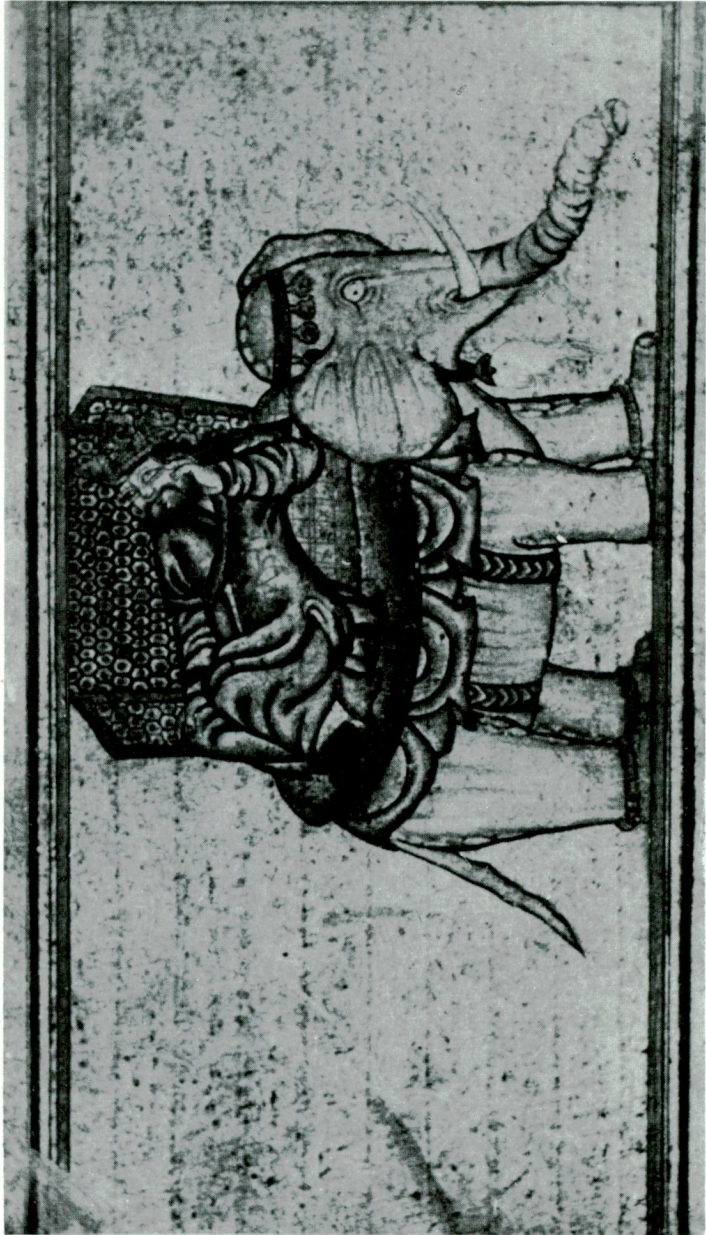


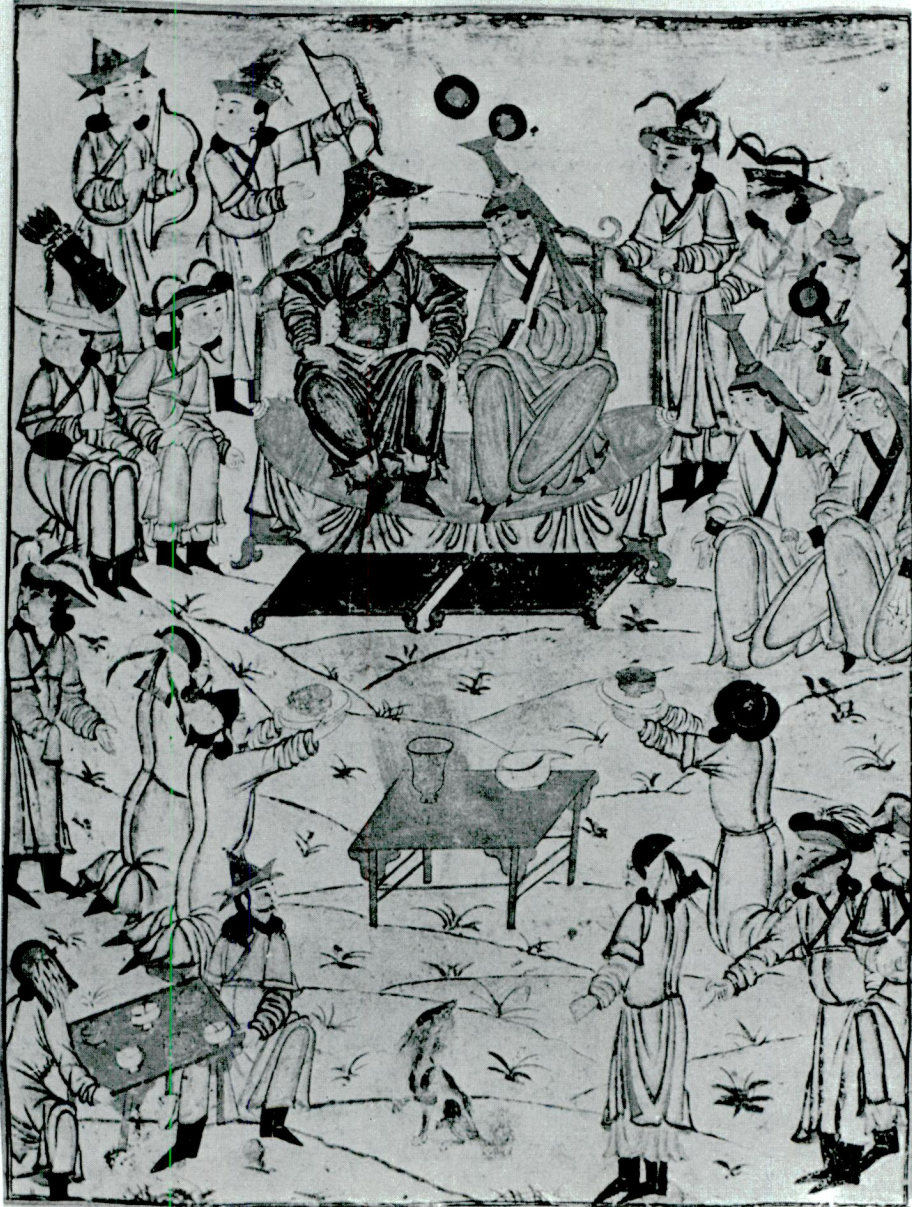
Rcs. 9

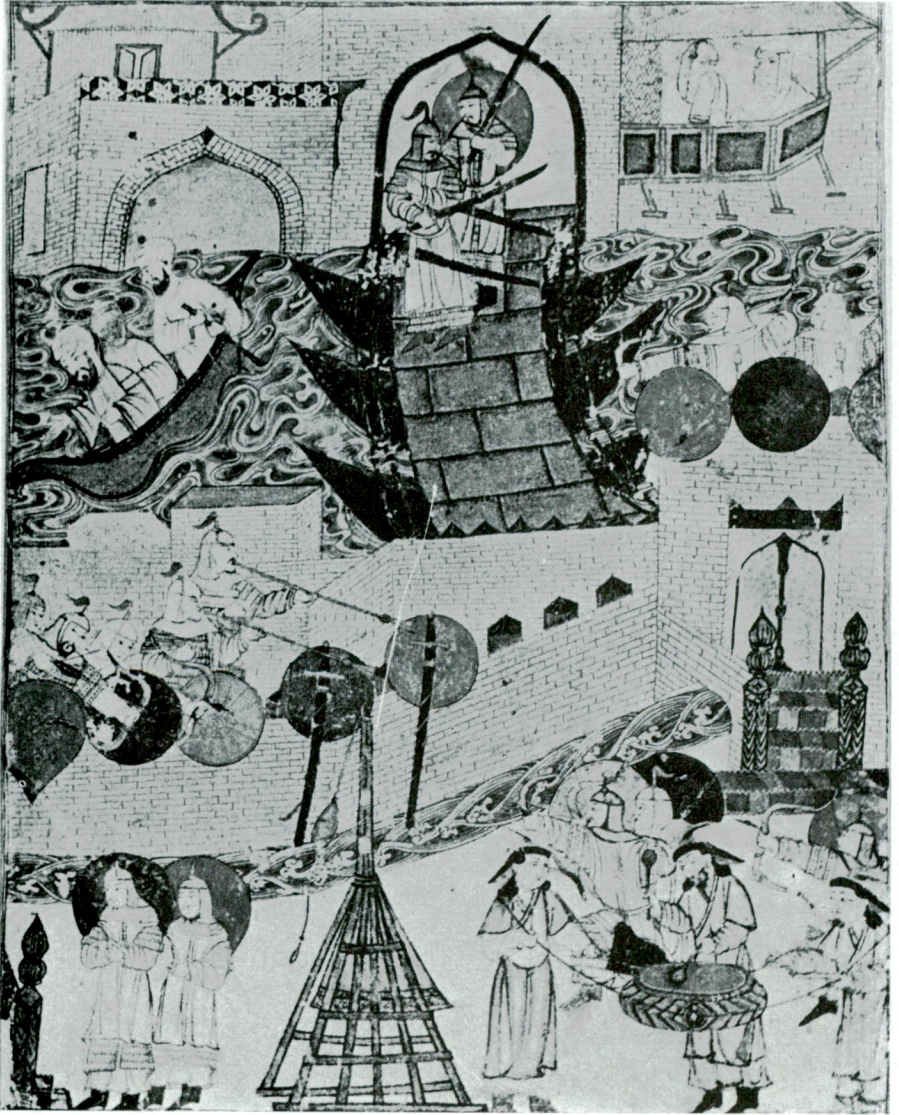




Res. 11









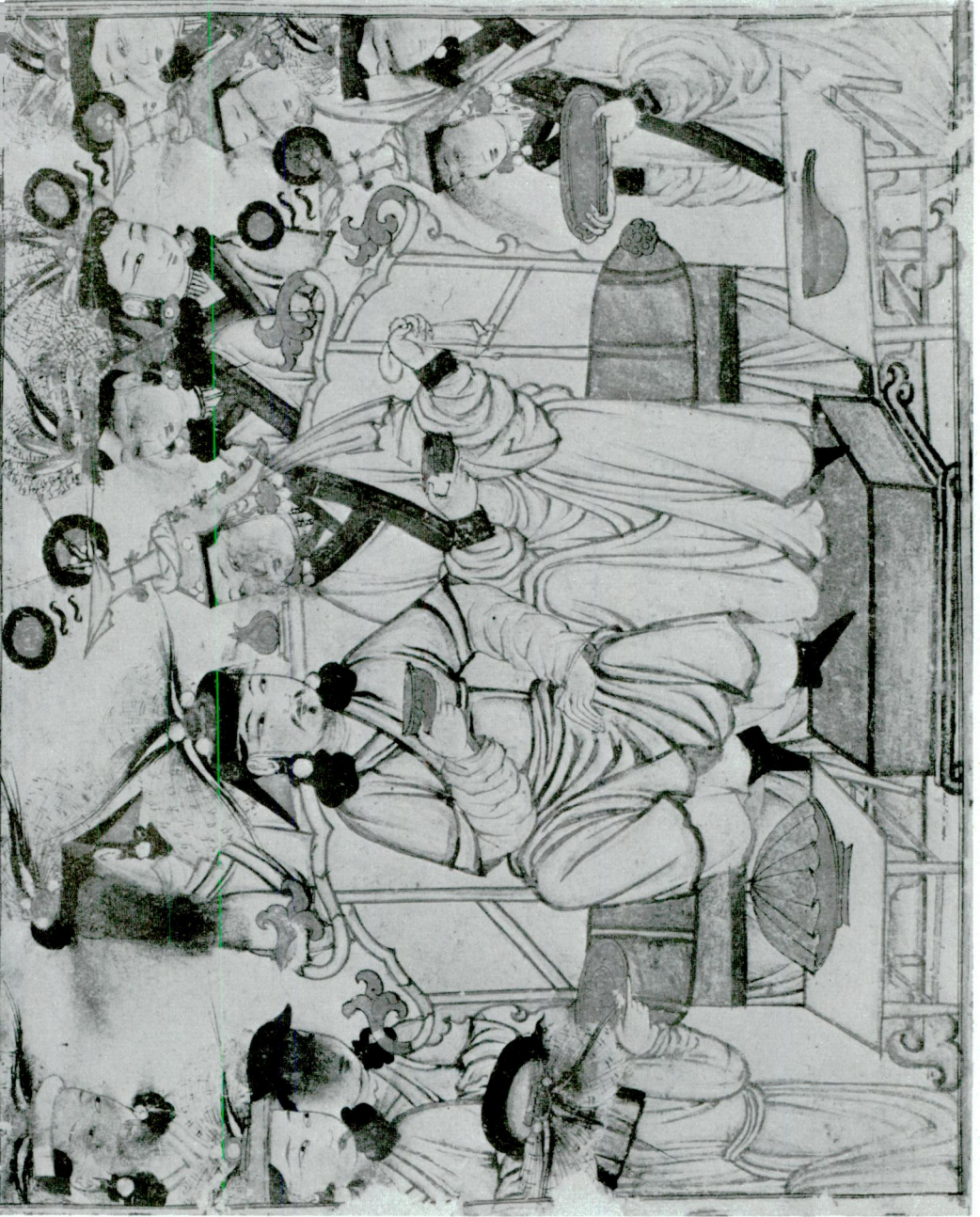


Res. 16



Res. 17





Güner İnal







Res. 22



Res. 23

Şehname tasvirlerine bu eserde rastlanması, üstelik tasvir edilen kalenin Gülistan Şehname'sindeki İsfendiyar'ın Arjasp'ın sarayına saldırısı sahnesindeki tasvire andırması bu çift sayfa minyatürün eserin dünya tarihi bölümündeki İsfendiyar'ın hayatındaki macerayı tasvir etmesini belki de daha olağan kılmaktadır. Ancak bu konuda ileri sürülecek herhangi bir teoriyi kanıtlayacak durumda değiliz.

Diez A. 71/63 de tahtta oturan kağan ve hatununu gösteren altı küçük tasvir ihtiva etmektedir (Res. 22-23). Birbirinin tekrarı gibi görünen bu tasvirler daha büyük kompozisyonlar için deneme mahiyetinde görülür. Her bu resimde şahısların değişik poz ve jestleri vardır. Bunlar Res. 22 deki gibi çizgiler Rab^e -1 Reşidî üslûbu bunda olmakla beraber, Res. 23 deki gibi bazı örnekler de, İlhanlı modellerinden ilham alıp belki daha geç bir tarihte veya aynı devirlerde başka bir merkezde yapıldığını gösterir. Son örnekte, bir önceki minyatürdekine son derece benzeyen figürlerin arkasındaki tahtın natüralist ve dekoratif çiçek motifleri daha çok Şiraz-İncü üslûbuyla yakınlık göstermektedir⁴⁵.

İncelediğimiz bu grup minyatür hiç kuşkusuz Diez albümlerindeki bütün Rab^e -1 Reşidî üslûbundaki minyatürlerin ancak temsilcisidirler. Fakat bize bu merkezde birbirine benzemekle beraber, birbirinden oldukça farklı atölye ve nakkaşların varlıklarını göstermeleri açısından önemli bir grup oluştururlar. Örneğin, Edinburg-Londra Cāmi' el-Tevāriḫ'leri ve İstanbul H. 1653 no.lu yazma iki değişik atölye çalışması gösteriyordu. Albüm tasvirlerinde makalemizde incelediğimiz Res. 1-10 arasındaki grup ise İstanbul Cāmi' el-Tevāriḫ'i ile aynı atölye veya nakkaş grubunun aynı kalıplarla çalışan fakat bazan değişik kompozisyonları da deneyen bir kolunu temsil eder. Bu tasvirlerden dördü belki İstanbul yazmasından kopmuştur. Res. 13 deki tasvir de bu atölyenin eseri olabilir. İstanbul Topkapı Müzesindeki H. 2153 No.lu albümdeki 23b ve 148b deki (Reb. 16-17) tasvirler ise, her iki atölyeden de farklı başka bir atölye veya nakkaşların eseridir. Res. 15, 18-21 grubu ise H. 2153, 148b deki (Res. 16) gibi daha Orta Asya'lı veya o etkili bir sanatçı grubunun çalışmasını göstermektedir. Diez Fol. 70/4-7 ise (Res. 14) hepsinden oldukça değişik olup daha çok Londra-Edinburg yazmaları geleneğiyle İstanbul yazması geleneğinin bir sentezi biçiminde görülür.

⁴⁵ Şiraz İncü üslûbu için bk.: B. Gray, *Persian Painting*, Cleveland, 1961, s. 57-72; Binyon-Wilkinson-Gray, *Persian Miniature Painting*, London, 1933, s. 31, 32, 43, 44.

Rab^c -1 Reşîdî'nin 1317 deki tahriri ve Reşîd el-Dîn'in ölümü ile pek çok Câmî' el-Tevârîkh yazması yok olmuş ve aynı çağdan geriye ancak parçalar halinde üç yazma ile İstanbul ve Berlin albümlerindeki bazı dağıntık sahneler kalmıştır. Ancak, bu küçük grup bile bize Rab^c -1 Reşîdî'deki kaynakların zikrettiği zengin sanat faaliyetleri ve daha sonraki Tebriz (Belki de Celâ'irli) okulunun temelini oluşturması hakkında fikir vermektedir.

1 — Orduların Karşılaşması. Diez A. Fol. 70, 9. Berlin, Preussischer Kultur Besitz'in müsaadesiyle.

2 — Gazneli Mahmud'un Hintlilerle Savaşı. H. 1653, s. 299 v. İstanbul, Topkapı Müzesi.

3 — Kovalama. Diez A. Fol. 71, 58. Berlin, Preussischer Kultur Besitz'in müsaadesiyle.

4 — Yolculuk. Diez A. Fol. 71, 50. Berlin, Preussischer Kultur Besitz'in müsaadesiyle.

5 — Oğuz Han'ın karanlıklar diyarına gidişi. H. 1653, 378v. İstanbul Topkapı Müzesi.

6 — Melekle karşılaşma. Diez A. Fol. 71, 63. Berlin, Preussischer Kultur Besitz'in müsaadesiyle.

7 — Ebû Abdullâh'ın öldürülmesi. M. 1653, 345v. İstanbul, Topkapı Müzesi.

8 — Ebû Yezid'in cezalandırılması. M. 1653, 348r. İstanbul, Topkapı Müzesi.

9 — Hasan Sabbah'ın toplantısı. H. 1653, 359v. İstanbul, Topkapı Müzesi.

10 — Nuh'un gemisi. Diez A. Fol. 72, 16/2 Berlin, Preussischer Kultur Besitz'in müsaadesiyle.

11 — Nûh ibn Mansûr'un ölümü H. 1653, 280r. İstanbul, Topkapı Müzesi.

12 — Ebû Abdullah Dâ'î'nin tedavisi H. 1653, 296r İstanbul, Topkapı Müzesi

13 — İşret sahnesi. Diez A. 70; 22. Berlin, Preussischer Kultur Besitz'in müsaadesiyle.

14 — Kale kuşatma. Diez A. Fol. 70, 4. Berlin, Preussischer Kultur Besitz'in müsaadesiyle.

15 — Atları yakalama ve esirler. Diez A. Fol. 70, 19. Berlin, Preussischer Kultur Besitz'in müsaadesiyle.

16 — Taht sahnesi. H. 2153, 148v. İstanbul, Topkapı Müzesi.

- 17— Taht sahnesi. H. 2153, 23v. İstanbul, Topkapı Müzesi.
- 18— Biat Töreni. Diez A. Fol. 71, 47. Berlin, Preussischer Kultur Besitz'in müsaadesiyle.
- 19— Taht Sahnesi. Diez A. Fol. 71, 52. Berlin, Preussischer Kultur Besitz'in müsaadesiyle.
- 20— Savaşa gidiş. Diez A. Fol. 70, 9. Berlin, Preussischer Kultur Besitz'in müsaadesiyle.
- 21— Dağlardan adam atma. Diez A. Fol. 71, 49. Berlin, Preussischer Kultur Besitz'in müsaadesiyle.
- 22— Sohbet. Diez A. Fol. 71/63. Berlin, Preussischer Kultur Besitz'in müsaadesiyle.
- 23— Sohbet. Diez A. Fol. 71, 63. Berlin, Preussischer Kultur Besitz'in müsaadesiyle.

SUMMARY

It is known that the magnificent work of Rashīd al-Dīn, the Cāmi' al-Tavārikh, has come down to us only in fragments. The Edinburgh-London and the Istanbul manuscripts constituted three major fragments representing two different styles and workshops of that time. There are, however, some scattered miniatures in the Diez and Istanbul albums which shed further light on the various styles practiced at that time. Although few in number the Diez fragments display different styles.

1. Those in Diez A. Fol. 70, 9; Fol. 71, 58, 50, 60; Fol. 72, 16/2 show a very close resemblance to the style of those in the Istanbul Ms. H. 1653 indicating that the same workshop, and probably some of them are the pages thorn out from that Ms. The miniatures depicting the Angel with some personages and the Arch of Noah are among them.

2. In some of the miniatures, the throne and entertainment scenes also show a close similarity between each other such as those in Diez A. Fol. 70, 5, 10, 11, 20, 21, 22 and those in the Topkapı Album H. 2153, 23b, 53b, 148b and 166a. Although there are also some differences among them they show a similar composition being arranged in vertical direction.

3. In the miniatures in Diez A. 71, 47, 48, 52 and 49, 51, 53 and Fol. 70, 9 the figures show mongoloid features, again displaying a different hand.

4. Those in Diez A. Fol. 70, 4, 7, 19, on the other hand, indicate a style which seems to be a combination of Edinburgh and Istanbul Mss.

Although few in number these scattered pages show the rich variety of styles practiced during the period of Rab' -i Rashīdī, and with the characteristic garments, head gears, and furniture pieces they shed light on the cultural elements of that period.