



İLK OSMANLI RESSAMLARI MÜZİĞİ NASIL GÖRDÜ?: 1 DİLSÜZNÂME VE KÜLLİYÂT-I KÂTİBÎ'NİN RESİMLERİNDE GÖRÜLEN MÜZİK¹

Ersu Pekin*

Gönderilme Tarihi: 04.06.2023 - Kabul Tarihi: 20.06.2023

Özet

Osmanlı müzik tarihi yazımında başat bir sorunsal, incelenen dönemlere ilişkin belge eksikliğidir. Özellikle sesin –nota gibi– herhangi bir başka düzlemde temsil edilmemiş olması, oral yolla intikal eden müziğin kendisinin zaman içinde nasıl icra edildiğinin, nasıl değiştiğinin, hangi eserlerin unutulduğunun, böylece kaybolduğunun saptanmasının önündeki engel. Bu durum, tarihsel olarak araştırılan döneme ilişkin vakanüvis tarihleri, şiirler, resimler vb. müzik dışındaki kimi malzemenin incelenmesini ve bunlara bakarak müzik tarihi için sonuçlar çıkarılmasını zorunlu kılıyor.

Bu yazı, Osmanlı erken döneminin (15. yüzyıl, II. Mehmed dönemi) resimli kitap üretiminden ilk iki örneğin, her ikisinin de ressamı bilinmeyen *Dilsûznâme* ve *Külliyât-ı Kâtibî*'nin içindeki müzikle ilgili sahneler içeren üç resmi ele alarak müziğin gerek toplumsal konumu, gerek işlevsel niteliği, gerekse kullanılan çalgılar hakkında veri elde etmeyi amaçlıyor. Bir yandan da, olanak elverdiğince, Osmanlı kültür dünyasının oluşumundaki ayrıntılara eğilerek hem resim hem de müzik ilişkileri bakımından İranlı gelenekle ortaklıklara odaklanıp bu alanlardaki kültürel aktarımı gözden kaçırmamaya çalışıyor.

Anahtar kelimeler: Osmanlı Müziği, Kültürel Aktarım, İlk Osmanlı Ressamları, *Dilsûznâme*, *Külliyât-ı Kâtibî*, Çalgı, Ud, Ney, Çeng, Def

HOW DID THE EARLY OTTOMAN PAINTERS SEE MUSIC?: 1

MUSICAL SCENES FROM THE ILLUSTRATIONS OF *DİLSÜZNÂME* AND *KÜLLİYÂT-I KÂTİBÎ*¹

Abstract

A major problem in Ottoman music historiography is the lack of documents related to the periods studied. In particular, the fact that the sound is not represented on any other plane, such as the note, is an obstacle to determining how the orally transmitted music itself was performed over time, how it changed, which works were forgotten and thus lost. It is therefore essential to examine materials other than music such as chronicles, poems, paintings, etc., that are related to the researched period to draw conclusions about the history of music.

The present article examines three anonymous paintings comprising musical scenes from the two earliest examples of illustrated manuscripts representing the early Ottoman painting tradition (15th century, the reign of Mehmed II), *Dilsûznâme* and *Külliyât-ı Kâtibî*. Analyzing these illustrations, it aims to gather clues about the social status and functional nature of music as well as to gain some insight into the nature of the instruments that were in use. On the other hand, considering the mechanisms of the formation of the Ottoman cultural world in detail and focusing on the crossings with the Iranian tradition in terms of both painting and music, it tries to not overlook the cultural transfers in these areas.

Keywords: Ottoman Music, Cultural Transfer, Early Ottoman Painters, *Dilsûznâme*, *Külliyât-ı Kâtibî*, Musical Instrument, Lute (Ud), Reed Flute (Ney), Harp (Çeng), Tambourine (Def)

1 Bu yazı, iki bölümlü bir bütünün ilk parçasıdır. İkinci bölüm II. Mehmed döneminde hazırlanmış İskendernâmelerin resimlerindeki müziğin bulunduğu sahneler olacak. Bu yazıyı hazırlarken Serpil Bağcı'dan çok destek gördüm; Farsça metinlerin çevirileri ve açıklamaları konusunda Ali Emre Özyıldırım ve Müjgan Çakır sorgusuz sualsiz yardımına koştum. Her üç arkadaşşıma da minnettarım. Yardımları için Mehmet Kalpaklı ve Güller Karahüseynî'ne ayrıca teşekkürler.

Başlıktaki bu soruyu “gösterdikleri gibi” diye yanıtlamak zorundayız herhalde —ama bir sorun var, biraz sonra değineceğim. Gerçekte müziği görmek mümkün müdür ki böyle bir soru sorabiliyoruz? Müzik, görülen değil de işitilen, sonra da dinlenendir —değil mi? Ressamın işi de, hüneri de göstermek —çizmek ve göstermek... Osmanlı müzik tarihi için pek kısıtlı kaynağa sahibiz. Kuramla ilgili birkaç kitap, sayısını bilemediğimiz miktarda —ama çoğu incelenmemiş— güfte mecmuası, kimi kroniklerdeki ufak tefek müzikle ilgili kayıtlar, birçok şiriden birkaç dize, gelenekten akıp gelen önemli bir sözlü bilgi birikimi —galiba bu kadar. Bir de kimi elyazmalarındaki müzikle ilgili resimler.

Sayfalarına resim yapılmış olan elyazmaları çeşitli konularda olabilir: Şehnâme gibi, Genceli Nizami'nin (ö. 1214) hamsesindekiler gibi, İskendernâme gibi öykü-tarih anlatanlardan başka doğrudan tarih kitapları, Şirazlı Hafız'ın ya da Sadi'ninkiler gibi şiir kitapları, Adem ile Havva'dan başlayarak dönemin padişahına dek resimler içeren silsilenâmeler, astronomi ve astrolojiyle ilgili olanlar, falnâmeler, hayvanları ve acayip yaratıkları konu alanlar, şehzadelerin sünnet düğünlerini anlatan surnâmeler ve saire... Bu çeşitlilik içinde ressamın tutumu da farklılık göstermiş midir acaba? En azından, toplumun geleneksel değerleri bağlamında —Umberto Eco'dan ödünç alarak devam edeyim— ressamın niyetiyle o dönemdeki izleyicinin niyeti² arasında büyük mesafelerin olmadığını söyleyebiliriz. Oysa 21. yüzyılın başlarındaki izleyicinin niyetiyle ressamın niyeti arasında, kültürel belleğin oluşumu sırasında ortaya çıkan “yüzen boşluk”lar (İng. *floating gap*)³ yüzünden büyük ayrılıklar oluşmuştur. Aynı “kültürel dili,” aynı kavramları, metaforları, mazmunları artık paylaştığımız söylenemez. 21. yüzyıl izleyeni, resmi, özellikle belli bir alanın —bizim örneğimizde

müzik tarihinin— belgesi olarak kullanmak niyetindeyse, zaten ideal bir durum olan ressamın niyetine yaklaşması olanağı iyice zayıflamıştır. O resimlerle birlikte yaşamak yerine, artık onları yorumlamak, yani dışardan bakmak zorunda kalmıştır “yeni” izleyen. Yorumunda aşırıya kaçması mümkündür —muhtemelen şimdi burada benim de düşeceğim durum bu, korkarım. Ama bu aşırı yorum olasılığı, hatta belki de “olanağı” tartışma alanında genişleme yaratırsa, gerçeğe değilse bile, ona ulaşma yolunda bir birikim sağlayabilir.

İki bölümden oluşan bu yazının bu ilk parçası, 15. yüzyıl ortalarında Edirne'de üretilmiş iki Osmanlı kitabının, *Dilsûznâme* ve *Külliyât-ı Kâtibî*'nin resimli nüshalarını inceleyerek erken Osmanlı resminin, henüz karşılaşmadığımız bir müziğin belgeleri olup olamayacağını gözden geçirmek amacını taşıyor. Bu yolla müziğin kendisini bulma olanağı olmadığının farkındayım. Yine de toplum içinde müziğin kendine nasıl bir yer bulduğu, belli bir çevre içinde olmakla birlikte ressam gibi, şair gibi farklı sanat alanlarındakilerin müziğe nasıl baktıkları ve sonunda da müziğin nasıl bir işlev yüklendiği konularında kimi ipuçlarını yakalamak mümkündür diye düşünüyorum.

Başlamadan önce bir konuya daha değinmek gerekiyor: Ele alacağımız resimlerin gerçeği yansıtıp yansıtmadığı sorunsalı. Yazıya, “ressamın gördüğü gibi gösterdiğini” ima eden bir cümleyle başladım. “Gördüğü” ve “gösterdiği” konusu, resmin —geleneksel dünyadaki resmin— ve özellikle ressamın, geleneğin yerleştiği kurallara uygun davranmasıyla ilgili bir sorunsal. Bu yazının sınırlarını aşmasına karşın, resmin belge değeriyle doğrudan ilgili olduğundan, bu konuya kısaca değinmek zorunlu göründü bana. Osmanlı kültürel etkileşim alanındaki resim çalışmaları kitap üretiminin bir alt kolu olarak duruyor önümüzde. Burada ilgilendiğimiz resimler de yukarıda sözünü ettiğim iki kitabın içindekilerdir zaten. Kitabın konusu, resmi belirleyen tek önermedir. Bu nedenle soyut bir resim türünden söz edilemez. Her bir resmin, resimdeki her bir nesnenin önceden bilinen resimsel bir tanımını vardır. Ortaçağın tüm sanatlarında olduğu

2 “Niyet” kavramıyla ilgili olarak bkz. Umberto Eco, *Yorum ve Aşırı Yorum*, Haz. Stefan Collini, Çev. Kemal Atakay, İstanbul: Can Yayınları, 1996, 39 vd.

3 “Kültürel bellek” ve “yüzen boşluk” gibi kavramlar için bkz. Jan Assmann, *Kültürel Bellek. Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*, Çev. Ayşe Tekin, İstanbul: Ayrıntı, 2001, 51 vd.

gibi ressamın yolu doğanın taklidinden geçer. Ancak taklit, resmin kendi gerçekliğini kendi içinde yaratmasıyla ortaya çıkar Doğu resminde. Bütün modern öncesi toplumlarda olduğu gibi, resmin kendi gerçekliği de toplumun belleğindeki imgenin gerçekliğinden farklı olamaz. Başlangıçta doğanın taklidinden hareket edilmiş olsa bile, resim, sahip olduğu kendi olanaklarıyla doğadan farklı bir imge yaratır, sonuçta resmin gerçekliğiyle doğanın gerçekliği üst üste oturmaz. Resim, ressamın kendi gerçeklik yorumundan çok, ortak değerler sisteminde karşılığını bulan kimi soyutlamalarla oluşturduğu simgesel bir dünya yaratmıştır. Pratikte bir zamanda, bir yerde, bir biçimde nesnenin ustaca oluşturulmuş ikonografisi, geleneğin içinde ona ihtiyaç duyulduğu her durumda ortaya çıkarak tekrarlanacaktır. Resim kitapta yerini alırken, bir başka deyişle toplum önüne çıkarken başlangıçtaki arı biçimini terk etmiş, herkesin malı ortak bir kavrama dönüşmüştür. Bir tür “görsel mazmun” dağırısı yaratılmıştır diyebilirim. Değişmeyen görsel bir dünyanın içindedir kitap okuru.⁴

Resim, edebi metinle görsel metin arasındaki ilişkinin kurulmasında üstüne düşen görevi, yüzeyin iki boyutunu izleyicinin önceden bildiği göstergelerle içtenlikle düzenleyerek getirir yerine. Şaşırtıcı hiçbir şey yoktur burada. Ressam da, izleyici de güvendedir. Zaman zaman ima etse bile, yalnızca iki boyutu olan yüzeyin üstünde bir üçüncü boyut varmış gibi yapmaz, böyle yanıltıcı yollara gitmez resim. Nakkaşlardan bazıları üçüncü bir boyut varmış gibi yatay çizgileri belli bir açıyla yatırıp o çizgiyi sanki uzaydaki bir noktaya kaçırılmış gibi eğmiş olsa bile, perspektif kurallarının oluşturulmasına hiçbir zaman yeltenmemişlerdir. Resim, kendi dilini yaratırken, resimsel öğelerini –söz gelimi ışık gibi– dış dünyanın gerçekliğinden

seçmez de nokta gibi, çizgi, leke, renk gibi zorunlu temel ifade araçlarından alır gücünü. Kimi nakkaşlar gerek insan yüzünde, vücudunda gerekse nesnelere ışığın forma göre daha karanlık bölgeler oluşturduğunu (İt. *chiaroscuro*) yansıtmak isteseler de resmin bütününde ışığın yarattığı bir ortamdan söz edilemez. Değişmez göstergelerini bu biçimde elde ederek yapanın ve izleyenin paylaşacağı öykü anlatıcı bir dil oluşturur.

Bu değişmez göstergeler ve onların tekrarı, bir konuyu incelemek amacıyla resme epeyce uzaktan bakan araştırmacının göreceği şeyi karartabilir ya da gördüğü her şeyin gerçek olduğu yanılgısına sürükleyebilir. Resmin gerçekliğinin başka bir şey olduğunu fark eden izleyici/araştırmacı, ayrıntılarda rastladıklarının çözümlenmesinde tatmin edici karşılaştırmalar, sınamalar ve bulduğunu kesinlikle destekleyecek elde ettiği başka kanıtlar sonucunda kendi görüşünü edinmek zorundadır. “Ne aradığınızı bilmezseniz, ne bulduğunuzu da anlamazsınız” ama, bulduğunuzun “aradığınız” olduğuna kanaat getirmek de, içinde türlü riskler barındırmaktadır.

4 Kitapların resimlenmesinde geleneğin oluşturduğu “resmetme kalıpları” hakkında uzman bir sanat tarihçisi değerlendirmesi için, metin-resim ilişkisi üstüne epeyce fikir üretmiş olan Serpil Bağcı'nın şu yazısına bakılmalı: Serpil Bağcı, “Rumlu İskendernâme'nin Alâmet-i Fârikası: Gülşah ve İskender Aşkın Sûretleri”, *Âb-ı Hayât'ı Aramak. Gönül Tekin'e Armağan*, Yay. Haz. Ozan Kolbaş, Orçun Üçer, İstanbul: Yeditepe, 2018, 791-818, 794-95.

İlk Kitaplar, İlk Resimler, İlk Ressamlar

“İlk Osmanlı ressamları”yla 15. yüzyılda, II. Mehmed zamanında (1451-81) karşılaşılıyor.⁵ Ressamların kim oldukları hakkında bir fikrimiz yok. Ancak resimlerin üsluplarına bakılarak kimi düşünceler geliştirildi. Bu yazı dizisinin ikincisinde inceleyeceğim *Venedik İskendernâmesi* ressamlarından birinin *Dilsûznâme*'yi resimleyen kişi olduğu, aynı kişinin *St. Petersburg İskendernâmesi*'ni de resimlemiş olduğu ileri sürüldü.⁶ Aynı ressamın *Külliyât-ı Kâtibî*'deki ilk resmi yapan kişi olduğu da belirlendi diyebilirim.⁷ Adı geçen bu kitaplardan yalnızca *Dilsûznâme*'nin kolofonu bulunuyor; buna göre bu kitap 1455-56 yılında Edirne'de yapılmıştır. Tezhip ve resimlerdeki üslup karşılaştırmaları sayesinde diğerlerinin de yakın tarihlerde Edirne'de

üretmiş olduğu konusunda sanat tarihçileri arasında fikir birliği oluşmuş durumda. Edirne Sarayı'nda kurulmuş olduğu söylenen nakkaşhanenin İstanbul'un Osmanlı topraklarına katılmasından sonra da faaliyette olduğu kabul edilmekte.⁸ Ancak *Dilsûznâme*'nin saray nakkaşhanesinde yapıp yapılmadığı konusu kesinleşmiş değil.⁹ Edirne, II. Murad zamanından beri 15. yüzyılda bilim, sanat ve edebiyatla uğraşanların toplandığı bir kültür başkenti olmuştu.¹⁰ Orhan Gazi'nin (sal. 1326-62) İznik'te ilk medreseyi kurmasından bu yana, medreselilerin gereksinimi için çeşitli yollarla kitaplar üretildiği biliniyor. Ama resimli kitapların –resimli derken renkli minyatürlerden söz ediyoruz– üretildiği ilk yerin –Amasya'daki ilk *İskendernâme*'yi ve *Cerrâhiyyetü'l-hâniyye*'yi saymazsak– Edirne olduğu anlaşılıyor. Ancak bu ilk Osmanlı ressamlarının dayanacağı bir Osmanlı ilkörneği yoktu henüz. Bunun için kimi şehname resimleri kendilerine yol gösterici olmuştur, der Esin Atıl.¹¹ Beriyandan aynı durum okur için de geçerlidir; okurun da estetik beğenisini belirleyen tanıdığı, bildiği resimler 15. yüzyıl öncesinde İran'da yapılmış olanlardı. Resim yapısın diye boş yer bırakılmış, başka bir deyişle resimli olarak tasarlanmış ama bu şekilde tamamlanmamış olasılıkla II. Murad (sal. 1421-44 ve 1446-51) döneminden bir *İskendernâme* nüshasının varlığı biliniyor. Demek ki erken Osmanlı kitap yapıcılığında resimli kitap üretimi arzusu, iradesi bulunuyordu. II. Murad'ın Şeyhî'den (ö. 1429'dan sonra) Genceli Nizami'nin “Hüsrev ü

5 II. Mehmed'den önce, 1416 yılında, II. Murad'ın şehzadeligi sırasında Amasya'da üretildiği bilinen bir *Ahmedi İskendernâmesi* nüshası (*Amasya İskendernâmesi*. Bibliothèque nationale de France, turc 309) Osmanlı'nın ilk kitabı olarak kayda geçmiştir. İçindeki yirmi bir resimden yalnızca üçü bu kitap için yapılmış, diğerleri başka yerden devşirilip sayfalara yapıştırılmıştır. Müzikle ilgili herhangi bir resim içermemesi nedeniyle inceleme kapsamına alınmadı bu yazı dizisinde. *Amasya İskendernâmesi* nüshası hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Serpil Bağcı, *Minyatürlü Ahmedi İskendernâmeleri: İkonografik Bir Deneme*, Doktora Tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1989, 42-50. Daha önce yapılmış resimli ikinci bir kitaptan söz etmek gerekir: Şerafeddin Sabuncoğlu'nun *Cerrâhiyyetü'l-hâniyye bâ el-terkibâtü'l-ma'rûf fi el-tıbb* adıyla çevirdiği, içinde ameliyat sırasında operatörün hastaya müdahalesi esnasında kullandığı araçların resimlerinin yer aldığı kitabıdır (Bibliothèque nationale de France, Suppl. Turc 693). Tamamen işlevsel nedenle yapılmış resimler arasında müzikle ilgili herhangi bir şey olmadığı için Amasya'da üretilmiş bu yazma da bu yazıların ilgi alanı dışında kalıyor. Bir müzik kitabı olmasına ve dokuz çalgının şematik de olsa resimlerini içermesine karşın, Ahmedoğlu Şükrullah'ın kitabı *Risâle-i Mûsikî'yi, Kenzû't-tuhaftan* aktardığı resimlerin Osmanlı kültürü dışında üretilmiş olması nedeniyle almadım —üstelik bu resimler bir minyatür niteliği de taşımıyor.

6 Filiz Çağman, “Sultan Mehmet II Dönemine Ait Bir Minyatürlü Yazma: Külliyyât-ı Kâtibî”, *Sanat Tarihi Yıllığı VI-1974-75*, İstanbul: 1976, 339; Ernst J. Grube, “Notes on Ottoman Painting in the 15th Century”, *Essays in Islamic Art and Architecture. In Honor of Katharina Otto-Dorn*, Ed. Abbas Daneshvari, Malibu: Udena Publications, 1981, 51-61, + 9 sayfada 16 siyah beyaz resim, 54; Ernst J. Grube, “The Date of the Venice Iskandar-nama”, *Islamic Art II*, 1987, 187-202, renkli resimler X, XI, 187; Bağcı, 1989, 51-56; Aysin Yoltar, *The Role of Illustrated Manuscripts in Ottoman Luxury Book Production: 1413-1520*, Doktora Tezi, New York: New York University, 2002, 219-220.

7 Çağman, “Sultan Mehmet II”, 339.

8 Çağman, “Sultan Mehmet II”, 334, 340; Grube, “The Date of the Venice”, 187.

9 Aysin Yoltar-Yıldırım, “The 1455 Oxford Dilsûznâme and Its Literary Significance in the Ottoman Realm”, *Gelenek, Kimlik, Bireşim: Kültürel Kesişmeler ve Sanat. Günsel Renda'ya Armağan*, Ed. Zeynep Yasa Yaman, Serpil Bağcı, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, 2011, 264.

10 İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Tarihi*, Cilt 1, Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1972, 523, 528, 537.

11 Esin Atıl, “Ottoman Miniature Painting Under Sultan Mehmed II”, *Ars Orientalis*, Michigan: 9 (1973), 103-120 + 13 sayfadaki 12 levhada 29 resim, 106.

Şirin” öyküsünü Türkçeye çevirmesini istemesi,¹² bu öykünün de yer aldığı Nizami hamselerinden birini, olasılıkla da resimli birini görmüş olduğunu göstermez mi? Böylece hem tezhip hem de minyatür üzerinden estetik söylemin arz ve talep ölçütleri sessizce saptanmış oluyordu.

Grube'ye göre, İslam resmi esas olarak bir saray sanatıydı ve siyasal ve kültürel merkezlerde yaşam bulmuş, bir hanedanın çöküşü, liderliğin değişmesi ya da bir kentin yıkılması gibi nedenlerle, oralarda yeşermiş resim okulları da onlarla birlikte yok olmuştu.¹³ Edirne'de yavaş yavaş ortaya çıkmaya başladığı düşünülen resim çalışmalarına bir kez de bu bağlamda bakmak yerinde olur sanırım. Anlaşılan Osmanlı ülkesi, kültür ve sanat adamları için giderek bir çekim merkezi haline geliyordu. Bunda bu becerikli kişilerin kendi kentlerinde iş olanaklarına ulaşmakta güçlük çekmeleri de rol oynamıştı.¹⁴ Söz gelimi, Timur (1336-1405) ve oğlu Şahruh'un (1377-1447) hizmetinde çok itibar görmüş, meclislerinde müzik icra etmiş, buralarda kitaplar yazmış ve 1435 yılında Herat'ta çıkan veba salgınında yaşamını yitirmiş olan Abdülkadir Meragî, *Makâsîdül-elhân* başlıklı kitabının, ölümünden kısa süre önce (1434-35) II. Murad için hazırlanan bir nüshasını sultana ithaf etmişti.¹⁵ Abdülkadir'in oğlu Abdülaziz yazdığı *Nekâvetül-edvâr* adlı kitabını II. Mehmed'e ithaf etmiş ve İstanbul'a gelerek saraya girmişti.¹⁶ Şairlerin, yazarların, müzisyenlerin Osmanlı himayesine

girdikleri görülüyor. Bu dönemde İrandan bir ressamın gelip de saraya kapılandığıyla ilgili bir bilgi yok. Ancak Esin Atıl'ın hipotezi doğruysa bu kitapları resimleyenlerin daha önce yapılmış şehnâmelerden, Nizamî ya da Hüsrev Dehlevi (1253-1325) hamselerinden birinin resimlerini görmüş olduğunu da kabul etmemiz gerekecek —tıpkı okurların bu kitapları görmüş olabilecekleri gibi.

Dilsûznâme

Adından Tebrizli bir tüccar olduğu anlaşılan şair Mevlana Bediüddîn Menûçehr et-Tâcirî et-Tebrizî'nin Farsça yazdığı —her ne kadar *Dilsûznâme* İrandan öyle pek tanınan bir şiir olmasa da— Fars edebiyatında sıkça ele alınmış olan, daha sonra Osmanlı şiirinde de şu ya da bu biçimde sürekli karşılaşılan gülle bülbülün aşkıyla ilgili öyküyü konu alır. Bugün Oxford, Bodleian Library'de korunan eldeki tek nüshası (Ouseley 133), 1455-56 yılında Edirne'de hattat Ahmed ibn Abdullah el-Hicazî tarafından talikle istinsah edilmiştir. Bodleian kitaplığının Farsça, Türkçe, Hintçe ve Peştuca elyazmaları kataloğunu hazırlayan Hermann Ethé, 114 x 165 mm boyutundaki yazmanın 105 yapraklı olduğunu kaydetmiştir.¹⁷ Elyazmasında beş minyatür yer alıyor, bunlardan yalnız sonuncusu (y. 80b) müzikle ilgili. *Dilsûznâme*'yi kapsamlı biçimde ilk kez Ivan Stchoukine tanıttı bilim dünyasına.¹⁸

12 Uzunçarşılı, *Osmanlı*, 529.

13 Ernst J. Grube, *The Classical Style in Islamic Painting. The Early School of Herat and Its Impact on Islamic Painting of the Later 15th, 16th and 17th Centuries*, Edizione Oriens, 1968, 11.

14 Yoltar, *The Role of Illustrated*, 89-90.

15 TSMK R. 1726. Fehmi Edhem Karatay, *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Farsça Yazmalar Kataloğu*, İstanbul: Topkapı Sarayı Müzesi Yayınları, 1961, 106, No. 279. Ayrıca bkz. Julian Raby, Zeren Tanındı, *Turkish Bookbinding in the 15th Century. The Foundation of an Ottoman Court Style*, London: Azimuth Editions, 1993, 112-117. Kitabın Edirne'de hazırlanmış olması hakkında bkz. Filiz Çağman, “Osmanlı Sanatı”, *Anadolu Medeniyetleri III: Selçuklu/Osmanlı. Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul, 22 Mayıs-30 Ekim 1983*, Sergi Kataloğu, İstanbul: TC Kültür ve Turizm Bakanlığı, 1983, 107, No. E.2.

16 TSMK A. 3462. Karatay, *Topkapı Sarayı*, 106, No. 278.

17 Ethé, Hermann, *Catalogue of the Persian, Turkish, Hindûstânî, and Pusthû Manuscripts in the Bodleian Library*, Oxford: Clarendon Press, MDCCCLXXXIX [1889], st. 603, No. 882.

18 Ivan Stchoukine, “Miniatures turques du temps de Mohammad II”, *Ars Asiatices*, Paris: 15 (1967), 47-49. *Dilsûznâme*'nin metni üstünde önemli bir çalışmaya rastlanmazken, resimleri sanat tarihçileri tarafından araştırılarak çeşitli yayınlarda yer aldı: Atıl, “Ottoman Miniature”, 106-107; Nurhan Atasoy, Filiz Çağman, *Turkish Miniature Painting*, Çev. Esin Atıl, İstanbul: R.C.D. Cultural Institute, 1974, 17; Esin Atıl, “The Art of the Book”, *Turkish Art*, Ed. Esin Atıl, Washington DC–New York: Copublished Smithsonian Institution Press–Harry N. Abrams Inc., 1980, 155; Grube “The Date of the Venice”, 187; Yoltar, *The Role of Illustrated*, 207-222; Yoltar-Yıldırım “The 1455 Oxford *Dilsûznâme*”, 259-264; Susan Scollay, “An Ottoman ‘Garden of Love’. The Oxford *Dilsuznama*, the ‘Book of Compassion’”, *Love & Devotion. from Persia and Beyond*, Ed. Susan Scollay, Macmillan Art Publishing, 2012, 119-120, 122; Scollay, Susan, “Presenting

“Dilsûznâme ressamı”nın üslubu, 15. yüzyılın ortalarında Timurlu döneminde ve daha sonra da Karakoyunlu ve Akkoyunlu hamiler için Şiraz’da üretilmiş resimleri çağrıştırır.¹⁹ Buna karşın özellikle kadın başlıkları ve mimari ayrıntıdaki geometrik soyutlamalar Osmanlı resminin ilk örnekleri olarak değerlendirilmektedir.²⁰ 15. yüzyılın ortalarındaki güney İran atölyelerinin ürünleriyle olan benzerlik, Şiraz’da, Herat’ta yetişmiş ustaların yeni çekim merkezi durumundaki Osmanlı ülkesine göçtükleri yorumuna yol açmış görünüyor.²¹

“Dilsûznâme ressamı”nın, bu yazı dizisinde ele alınan diğer kitaplardaki resimlerin kimilerinden de sorumlu olduğu anlaşılıyor. Yalnızca müzikle ilgili resimlerden söz ediyorum: *St. Petersburg İskendernâmesi*’ndeki iki resmi,²² *Külliyât-ı Kâtibi*’nin resimlerinden birini (y. 93a)²³ ve *Venedik İskendernâmesi*’nin ressamlarından birine atfedilen beş resmi (y. 108b-109a, 139b, 148b, 165b, 240b-241a),²⁴ benim “Dilsûznâme ressamı” diye ad verdiğim kişinin yaptığı gözlemleniyor.

Dilsûznâme’nin, Edirne Sarayı’nda kurulmuş olduğu söylenen nakkaşhanede üretildiğini düşünen sanat tarihçilerine karşın,²⁵ konunun tasavvufi içeriğini öne sürenler Edirne’deki mevlevihanede

yapıldığını savunurlar.²⁶ Yazmanın hazırlandığı zamanda (1455-56) İstanbul’un Osmanlı topraklarına katılmasının üzerinden henüz iki yıl kadar bir süre geçmişti; bir kültür başkenti olan Edirne’de, sarayın çeşitli işlevleri hâlâ sürmekte olduğu gibi, kent, doğal olarak tasavvuf alanındaki etkinliğini de yitirmemiştir. II. Murad, yüksekçe bir tepe üstünde bir mevlevihane kurmuştu Edirne’de — söylentiye göre padişah Mevlana’yı bu tepede görmüş.²⁷ Gerek yazarın İran’daki tasavvufla ilgili deneyimleri, Konya’da sufi çevrelerdeki kazanımları, gerekse öykünün içerdiği mistik boyut Yoltar’ın bu yaklaşımını değerli kılmaktadır. Buna, kitabın ölçüsü nedeniyle beline bağladığı kuşağa sokularak ya da bir çantaya konularak her yere taşınabilme olanağını da eklersek, “saray kitaplığı/saray nakkaşhanesi” olasılığından biraz daha uzaklaşmış olabiliriz. Öte yandan, Anadolu Beylikleri döneminde, kendileri de Arapça ve Farsça bilmeyen beyler, halk yazılanları anlamıyor diye, Türkçe şiirler yazılmasını özendiriyor, Arapça ve Farsça metinlerin Türkçeye çevrilmesini istiyorlardı. Böyle isteklerin devam ettiğini biliyoruz. “Emirzâde” İsâ Çelebi (ö. 1405 dolayları) düzenlediği mecliste tarihçi Ahmedoğlu Şükrullah’tan (ö. 1464 dolayları) Safiyüddin’in (ö. 1294) *Kitâbü’l-edvâr*

and Re-presenting Ottoman Imperial Gardens in Manuscript Illustrations: The Case of the Oxford Dilsûznâmah, Dated AH 860/AD 1455-1456, Edirne”, *Travellers in Ottoman Lands. The Botanical Legacy*, Eds. Ines Aşşeriç-Todd, Sabina Knees, Janet Starkey, Paul Starkey, Oxford: Astene and Archaeopress Publishing, 2018, 30-32; Bağcı vd., *Osmanlı Resim Sanatı*, 24.

19 Atıl, “Ottoman Miniature”, 107; Çağman, “Sultan Mehmet II”, 335; Bağcı vd., *Osmanlı Resim Sanatı*, 24-25.

20 Çağman, “Sultan Mehmet II”, 335; Grube, “Notes on Ottoman”, 54.

21 Bağcı vd., *Osmanlı Resim Sanatı*, 2019, 25.

22 Yoltar, *The Role of Illustrated*, 216-17.

23 Çağman, “Sultan Mehmet II”, 339.

24 Bağcı, *Minyatürlü*, 215, 217, 218, 222; Serpil Bağcı, “Resimlerin Anlattığı İskendernâme: Üç Musavver Osmanlı Nüshası”, *İskendernâme. İnceleme-Tenkitledi Metin: Ahmedî*, Haz. Robert Dankoff, Ankara: Türkiye Bilimler Akademisi [TÜBA], 2020, I/640-641, I/801, I/830, II/71, II/428-429.

25 Çağman, “Sultan Mehmet II”, 340; Grube, “The Date of the Venice”, 187.

26 Yoltar, *The Role of Illustrated*, 221; Yoltar-Yıldırım, “The 1455 Oxford Dilsûznâme”, 264.

27 Edirneli Hibrî, 1636-37 tarihli *Enisü’l-müsâmirîn. Târih-i Edirne* adlı kitabında (Millî Saraylar Sultan II. Abdülhamid Kütüphanesi Koleksiyonu, TY 00451) Edirne’deki yapıları anlatırken II. Murad’ın yaptırdığı mevlevihaneden de söz eder. Bkz. Abdurrahman Edirnevi Hibrî, *Enisü’l-müsâmirîn. Târih-i Edirne*, İÜ Nadir Eserler Kütüphanesi, TY 00451, 1046/1636-37, 11(b)-12(a): “Biri dahi yine merhûm Ebu’l-hayrât hazretlerinin binâ itdüğü Murâdiye câmîdir ki iki kubbeli ve bir menâreli, derûnu ve menâresi kâşi ile müzeyyen ve bir tell-i refî’ üzere binâ olunmuşdur. Kendüler bunı mevlevihâne olmak üzere binâ idüp hatta semâ’ ve safâ demlerinde şerbet akmağ için lûleler vaz’ olunmuş imiş. Elân bázısı mevcûddur. Ba’de-zamân câmî-i şerif oldukda pişgâhında bir gayri mevlevihâne binâ itmişlerdir ve ‘imâret-i ‘âmiresinin ni’met-i pür-lezzeti gâyet vefret üzere olup mevlevî ve sühte fukarâsından ve huddâmından mâ’adâ etrafında olan hânelerin dahî ta’yîn-i ta’amları vardır. Bu câmî sene-i tis’a ve selâsin ve semâne-mi’ede [1435] binâ olunmuşdur. Mervîdir ki Sultan Murâd Hazretleri, Hazret-i Mevlânâ’yı ol mahalde müşâhade itmegin böyle bi-nazîr mevlevihâne binâ eylemişdir.”

adlı risalesini Türkçeye çevirmesini ve Anadolu'da yaşayan Türk dilinin söylemine ('*ibârât*, İng. *dis-course*) göre düzenlemesini²⁸ istemişti. Şükrullah bu isteği yerine getirirken Safiyüddin'in kitabını çevirmekle yetinmemiş, *Risâle min 'İlmi'l-edvâr* başlığını koyduğu kitabında Safiyüddin'in kitabını şerh ettiği gibi buna Kâşânî'den (14. yüzyıl) alarak çalgıların tanıtıldığı bir bölüm eklemiştir.²⁹ Böylelikle bir kültür dili olan Türkçe, II. Mehmed döneminde giderek bir imparatorluk dili haline gelmiştir.³⁰ Şerafeddin Sabuncuoğlu (ö. 1468'den sonra), II. Mehmed döneminde Amasya'da yazdığı *Cerrâhiyyetü'l-hâniyye* başlıklı tıp kitabının girişinde Anadolu halkının Türkçe konuştuğunu, buradaki cerrahların çoğunun "ümmî" olduğunu, okur yazar olanların da Türkçeden başka dil bilmedikleri için kitabını Türkçe yazdığını belirtmiştir.³¹

Şiirde ve bilimde Türkçe kullanımının yaygınlaştığı bir dönemde Farsça manzum öykü yazılmış olması, Farsça okuyan bir kitlenin varlığını zorunlu kılar —bu niteliğin mevlevî çevrelerinde çokça bulunduğu, Mevlana'nın mesnevisini Farsça yazdığı unutulmamalı. Bir örnek: esnaftan hattat bir dervişin çalışmaları bu kentteki kültürel çevrelere ve bu

arada kitap üretimi ilişkilerine dikkatleri çekiyor. Farsça şiirler de yazan esnaftan biri, bir terzi olan Edirneli Derviş Harîrî (15. yüzyıl) aynı zamanda kitap da istinsah eden bir kâtip, bir hattattı. İstinsah ettiği kitaplardan birini, herhangi bir sipariş olmaksızın kendi iradesiyle yazıp "mahdûm-ı âzam" Yunus Bey'e bayram armağanı olarak vermiş olması, Derviş Harîrî'nin Edirne'deki mevlevihanede yetişmiş olma olasılığını akla getirmiştir.³²

Osmanlı klasik şiirinde ve günümüze dek Anadolu halk şiirinde "aşk" denilince... Bülbülün güle olan aşkı, gülün dikenleri ve gülün yaprakları arasında gezinen rüzgârın bülbüle rekabet etmesi gibi nedenlerle pek meşakkatli seyrederek. Bülbül güle sürekli "figan" eder bahçede —cennet bahçesinde, zevk bahçesinde.³³ Bülbül, gülsüz kendini hapiste hisseder. Biraz sonra divanındaki iki resim dolayısıyla ele alacağımız Kâtibî bir gazelinde, "Gül yükünü bağlayıp gittikten sonra, bağ, bülbüle kafes olur" demiştir —Necati Lugal'in çevirisiyle.³⁴ Tasavvufi metaforlara pek uygun bir konudur bu, şairler severek sık sık dizeleri arasına katarlar bülbülle güle. Hemen şunu da söylemek gerekir ki dini ilkelere dayalı bir sistem içinde yaşayan toplumun sanat üretiminde dinsel olanla olmayan ayrımını aramak boşuna bir çaba olacaktır.³⁵

28 Murat Bardakçı, *Ahmed Oğlu Şükrullah. Şükrullah'ın Risâlesi ve 15. Yüzyıl Şark Musikisi Nazariyatı. Açıklamalı, Tenkidli Metin ve Tıpkıbasım*, İstanbul: Pan Yayıncılık, 2008, 8, 158(7b): "... bir kitâb getürdi ve şöyle iltimâs eyledi kim ol kitâb Türk dilince tercüme olup yazıla ve Rûm halkının '*ibârâtı* üzerine düzile." İtalikle vurgu bana ait.

29 Şükrullah'ın kitabının yazılmasıyla ilgili daha fazla bilgi için bkz. Bardakçı *Ahmed Oğlu Şükrullah*, XIX, 8. *Kenzü't-tuhaf*'ın yazarı Hasan Kâşânî konusunda bkz. Zeynep Yıldız, *Kenzü't-tuhaf. 14. Yüzyıldan Bir Müzik Risalesi*, İstanbul: Vakıfbank Kültür Yayınları, 2023, 29-34.

30 Osmanlı şiirinde Türkçe kullanımıyla ilgili olarak şu iki makaleye bakılabilir: Mehmet Çavuşoğlu, "Fâtih Sultan Mehmed Devrine Kadar Osmanlı-Türk Edebî Mahsullerinde Muhtevanın Tekâmülü", *Kubbealtı Akademi Mecmuası*, İstanbul: 11/2 (1982), 31-43 ve Mehmet Kalpaklı, "Osmanlı Şiirine Genel Bir Bakış Denemesi", *Doğu Batı*, Ankara: 22 (Şubat-Mart-Nisan 2003), 39-52.

31 Şerafeddin Sabuncuoğlu, *Cerrâhiyyetü'l-hâniyye*, Haz. İlder Uzel. 2. Baskı, Cilt 2, Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2020, 128: "... bu kitâbı Türkî yazdum. Türkî yazduğum şol ecilden oldı kim kavm-i Rûm Türkî dilin söylerler ve bu asrın dahı cerrâhlarınun ekseri ümmîlerdür ve ohıyanları dahı Türkî kitâblar ohurlar ...".

32 Bkz. Serpil Bağcı, "Sözden Surete-Suretten Söze: Edirneli Bir İskendernâme", *Zeren Tanındı Armağanı. İslam Dünyasında Kitap Sanatı ve Kültürü*, Ed. Aslıhan Erkmen, Şebnem Tamcan Parlador, İstanbul: Lale Yayıncılık, 2022, 129, 132.

33 Bahçe, cennet bahçesi ve bahçede gül ve bülbülün mistik anlamlarıyla ilgili olarak bkz. Annemarie Schimmel, *A Two-Colored Brocade. The Imagery of Persian Poetry*, Chapel Hill&London: University of North Carolina Press, 1992, 161-176. *Dilsûznâme*'deki öykünün Edirne Sarayı ve bahçeleriyle ilişkisi için ayrıca bkz. Scollay, "Presenting and Re-presenting".

34 Devletşah, *Şair Tezkireleri (Tezkiretü'ş-şuarâ)*, Çev. Necati Lugal, İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2011, 483.

35 Güle bülbülün aşkının mistik anlamlarının geniş kapsamlı bir değerlendirmesini Annemarie Schimmel, kitabının "The Rose and the Nightingale" başlıklı bölümünde tüm boyutlarıyla ele almıştır. Annemarie Schimmel, *Mystical Dimensions of Islam*, 3. Baskı, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1978, 287-343.

1a



1a-b: Şah Nevrûz'un, Bûlbûl'ü de davet ettiği meclisi. Meclise katılanların arasında üç de müzisyen görülüyor: çengi, neyzen ve deffaf. Oxford Bodleian Library, Ouseley 133, y 80b. Müzikle ilgili ayrıntıların daha iyi okunabilmesi için resmi gerçek boyutunun (65 x 87,5 mm) iki katına yakın oranda büyüttüm.



1b

Öyküye göre, Bûlbûl, Gül'e âşıktır; aşkını Gül'e mektupla ilan eder. Mektupları Bûlbûl'ün yakın arkadaşı Servi götürür Gül'e, Gül'ün mektuplarını da onun yakın arkadaşı Nergis taşır Bûlbûl'e. "Dağ", "çöl", "bahçe", mendil", yüzük" gibi birçok metafor üstünden, kişileştirilmiş Rûzgâr -Bûlbûl'ün rakibidir de- ve Diken'in -bûlbûle sürekli engel çıkarır- karıştığı olumsuz birçok olayın sonunda Şah Nevrûz, Bûlbûl'le Gül'ü ve Nergis'le de Servi'yi birleştirir, Bûlbûl'e bir gül bahçesi bağışlar ve onu düzenlediği meclise çağırır. Müzikle ilgili resim (y. 80b) işte bu meclisi temsil etmekte (Resim 1a-b).

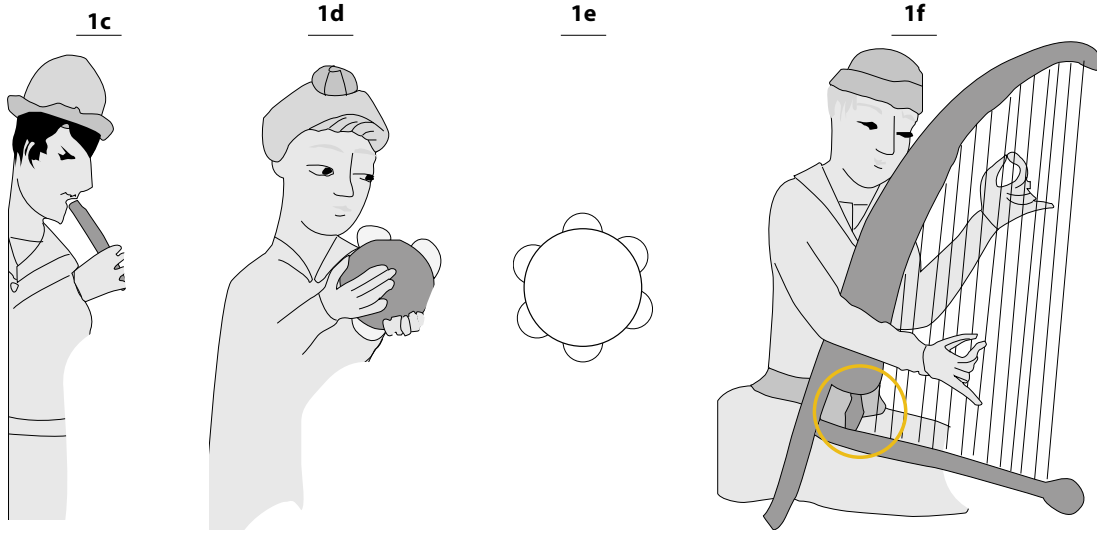
Yazmadaki beş minyatürün de kitabın ikinci yarısından sonra yer alması, kitabı hazırlayanların istinsah sırasında sonradan verdikleri bir karar olduğu yolunda kuşkulara yol açmıştır.³⁶ Böyle de olsa metinde anlatılan konuyla resimler arasında tam bir uyum vardır. Bunun gibi öykü anlatan kitaplarda resim, metnin kontrolündedir. Okura bir ikinci anlatım diliyle seslenilmesiyle zihinsel ve

duyusal ikili bir etki yaratılmış olur. Okur, bir yandan konuştuğu dille edebiyatın mazmunlarını zihninde anlamlandırırken, bu mazmunları bir kez de görsel simgelerle üst üste oturtur.

Bizim resmimizin bulunduğu bölümün başlığı (y. 80b) şöyledir: "Şah Nevrûz, hoşça zaman geçirmek için Bûlbûl'ü çiçek bahçesinden çeşmenin yanındaki gül bahçesine davet eder."³⁷ Bundan önceki dört resimde iri güllerle ve bûlbûlle birlikte yalnızca iki figür yer almaktayken bu beşinci resimde küçük bir çerçeveye, tamamı bıyiksız ve sakalsız kalabalık bir davetli grubu istiflenmiştir. Şah Nevrûz resmin sağında, yazmada bundan önceki üç resimde de görülen altıgen çinilerle kaplı bir duvarın önünde, yerden biraz yükseltilmiş tahtında otururken, mendil tuttuğu sol elini tahtın üstüne kıvrıdığı sol bacağına dayamış, sağ eliniyse kendisine bir tas içinde içki sunan sakiye doğru uzatmış halde resmedilmiş. Şahın ve sakinin ortasında mavi beyaz seramik içki şişesi durmakta. Dilimli tacının tepesinden bir tüy/sorguç

36 Yoltar-Yıldırım, "The 1455 Oxford Dilsûznâma", 262.

37 Aktaran Aysin Yoltar, bkz. Yoltar, *The Role of Illustrated*, 216.



(?) yukarı doğru kıvrılmakta. Resmin soluna, bütün konukların önüne yuvarlak bir başlık giymiş, üçgen yakalı gri entarisinin beline kırmızı bir kuşak bağlamış, bağdaş kurarak oturup çeng çalan bir figür yerleştirmiştir ressam. Çengî, sağ tarafta tek başına oturarak resme egemen olan şaha karşılık kalabalığın içinde bir denge ögesi olarak durmaktadır. Çeng'in kıvrılan biçimi, rengi, çalanın giysisinin rengiyle oluşturduğu kontrast ve resim içindeki konumu sayesinde kurulur denge. Hemen arkasında ayakta durup kısa boylu (!) bir ney üfleyen neyzeni görüyoruz. Resmin bu bölgesindeki kimi silinmelere karşın, anlaşılıyor ki neyzen başına leopar derisinden yapılmış çevresi tüylü, arakiye benzeri bir başlık takmıştır. Entarisi mavidir. Onun solunda, biraz gerisinde kırmızı elbiseli def çalan sazende bulunuyor. Deffaf da –öteki iki çalgıcının aksine– diğer davetliler gibi kırmızı tepelikli beyaz sarık sarmıştır.

Neyin tasavvufta özel bir yeri var; sırları anlatır, aşk ayrılığının acılarını sesiyle dile getirir, somutlaştırır (!) —neyin açıkladığı sır ancak gönül gözüyle/kulağıyla anlaşılabilir. Ney, bu üç çalgı arasında bülbülün şakımasına en uygun sesi çıkaran çalgı olarak düşünülmüş ve bu bakımdan resimde yer alan neyzenin Bülbül'ü temsil ettiği ileri sürülmüştür.³⁸

Dilsûznâme'nin Çalgıları, y. 80b:

Küçük boyutlu kitabın içindeki resim, metnin yayıldığı iki sütunun dış kenarlarına oturur. Eni dikkate alınarak yapılan bir hesaplama göre ufak yanılma paylarıyla 65 x 87,5 mm boyutunda olmalıdır.³⁹ Bu denli küçük bir resimdeki çeng'in yüksekliğinin de, insan boyuna oranlayarak yaklaşık 43,5 mm olduğunu söyleyebilirim. Bu ince hesaplarla varmak istediğim yer, böylesine küçük bir resimdeki çalgı ayrıntılarında ressamın gösterdiği titizliğe dikkat çekmek.

Ney çizimi, tanımlamaya yetmeyecek bir boyda ve ayrıntıdan yoksun —bu yazıda dikkate almayacağım (Resim 1c). Defin üç çift zili görünüyor resimde, ama zillerin konumuna bakarak altı çift zil takılı olduğunu tahmin edebiliriz (Resim 1d, e). Çapı bir insan başından daha küçük. Deffaf, sol eliyle alt tarafından başparmağı arkada kalacak biçimde dört parmağıyla kavramış defi, sağ elinin dört parmağı bitişik bir biçimde ortasına ya da ortasına yakın bir yere vurmakta (Resim 1d). Çeng çiziminde çalgının ses teknesinin deri gerilmiş olması gereken yüzü belirtilmemiş (Resim 1f). Resimdeki kişilerle orantılandığında çeng'in boyu neredeyse insan boyuna yakın gibi duruyor —yaklaşık 150 cm diyelim. Ses teknesinin üst tarafı kıvrılarak düz

38 Yoltar, *The Role of Illustrated*, 217; Yoltar-Yıldırım, "The 1455 Oxford *Dilsûznâme*", 263; Scollay, "An Ottoman 'Garden of Love'", 128.

39 Stchoukine 45 x 64 mm olarak veriyorsa da bunda bir yanılma varmış gibi duruyor; bkz. Stchoukine, "Miniatures turques", 48.

bitiyor, tellerin bağlı olduğu kol bir topuzla son bulmuş. Ses teknesi, olasılıkla ahşap bir parçayla kola bağlanmış. Bu küçük bağlantı parçası, ses teknesi direğinin uzantısı durumundaki ayakla öne doğru gelen kolun tellerin gerginliğiyle oluşan gücü karşılamakta yararlı olabilir. Görece kısa ayağı yere dayalı; ses teknesi çalgıcının sağ kolu altından göğse yaslanmış ve hafifçe öne doğru eğilerek iki elle çalınıyor duygusu uyandırıyor. Çengî, her iki elinin baş ve işaret parmaklarıyla telleri çekip bırakarak çalmakta. Her iki elin de serçe parmakları açılmış, diğer iki orta parmak içe doğru kapalı. Modern arp çalma tekniğinde zayıf olduğu için serçe parmağı kullanılmıyor bugün de, baş ve diğer üç parmakla çalınıyor arp. Bu çalış biçimi aynı anda telleri bütün parmaklarıyla çekmediği izlenimi uyandırıyor (Resim 1f), ama bu bir anlık bir durum olabilir.

Üç çalgıcının başlıklarının farklı olması her birinin başka çevrelerden geldiğini gösteriyor. Ama sonuçta hepsi bir mecliste toplanmış, ortak bir duygu paylaşımıyla çalışıyorlar ve –resimde böyle bir iz yok, ama– herhalde söylüyorlar da (Resim 1a-e).

Külliyât-ı Kâtibî

Kâtibî mahlasıyla şiirler yazan İranlı şair Şemseddin Muhammed b. Abdullah Nişaburî,⁴⁰ Herat, Esterâbâd ve Şirvan'a gidip Timurlu emirlerin himayesini arayarak harcadı ömrünü. En son olarak Azerbaycan'da Karakoyunlu hükümdarı İskender b. Kara Yusuf'tan (ö. 1438) da takdir görmeyince İsfahan'a gitti ve kendini tasavvufa verdi. 1435 dolaylarında Esterâbâd'da, o sıralarda buraları etkileyen, Abdülkadir Meragî'nin de öldüğü veba salgınında, henüz iki bölümünü yazmış olduğu hamsesini tamamlayamadan yaşamını yitirdi.⁴¹

40 Devletşah, Turşiz ile Nişabur arasında Turuk-ı Veraviş'te doğduğunu söylüyor (s. 479). Kâtibî, şiirlerinde kimi zaman Turşizi, kimi zaman da Nişaburî diye söz etmiştir kendinden (Cl. Huart, *A History of Persian Literature Under Tartar Dominion* (A.D. 1265-1502), London: Cambridge University Press, 1920, 488).

41 Devletşah, *Şair Tezkireleri*, 479-487; Ali-Şir Nevâyî, *Mecâlisü'n-nefâyis I (Giriş ve Metin), II (Çeviri ve Notlar)*, Haz. Kemal Erarslan, Ankara: Türk Dili Kurumu, 2011, I/11-12; Huart, *A History*, 487-495; Huart, Cl. "Kâtibî", *İslâm Ansiklo-*

Alî Şir Nevâyî, tezkiresinde, kendi dönemindeki şairler kategorisinde yer verdiği Kâtibî'nin eşi bulunmaz bir şair olduğunu, –"bizim sahib-kıran" diyor Nevâyî– "Hüseyin Baykara gibi söz söylemeyi bilen (*sühan-dân*) bir haminin yanında olsaydı birçok kişinin gönlünü şiir söylemekten soğutacak olduğunu" yazar.⁴² Nişabur'da eğitim aldı, bu sırada kitap sanatlarında üstad olan şair ve hattat Sîmî'den de hat meşketti. Devletşah, "Kâtibî" mahlasını kullanmasının hattatlığından olabileceğini söyler.⁴³ Paraya önem vermez, eline geçeni harcarmış, ömrünü yokluk içinde geçirmiş. Tevazuundan mecliste hiçbir zaman başköşeye geçip oturmazmış.⁴⁴

Yukarıda söz ettiğim yarım kalmış hamsesi ve mesnevilerinden⁴⁵ başka gazel ve kasidelerini topladığı divanının dünya kitaplıklarına dağılmış birçok kopyasından üçü *Külliyât-ı Kâtibî* adıyla Topkapı Sarayı kitaplığında bulunuyor. Topkapı'dakilerden yalnızca biri resimlidir (R. 989).⁴⁶ Bu yazının konularından biri olan bu yazma, 271 yapraklı, iki sütuna talikle yazılmış, 110 x 170 mm boyutunda, *Dilsûznâme* gibi küçük bir kitaptır. 15. yüzyılda istinsah edildiği düşünülüyor. İçinde başka başka iki ressamın yaptığı iki minyatür bulunuyor. Biri, karşılıklı sayfalara yapılmış birbirine tamamlayan bir "tek" resim. Resimlerden ikisi de müzikli sahneler içeriyor. Ne zaman ve nerede yapıldığıyla ilgili yazmada herhangi bir kayıt yok. Ancak minyatürlerinden birinin (y. 93a) *Dilsûznâme*'nin resimleriyle olan üslup benzerliği ve tezhiplerinin bu yıllarda hazırlanmış başka birkaç kitapla uyum içinde

pedisi, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı, 1977, 439. Kâtibî'nin şiirlerine ve Farsça kaynaklara dayalı ayrıntılı bir özgeçmiş için bkz. Mehmet Vanlıoğlu, *İran Edebiyatında Dahnâmeler ve Kâtibî'nin Dahbâbî*, Yüksek Lisans Tezi, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1987, 26-36.

42 Nevâyî, *Mecâlisü'n-nefâyis*, I/11.

43 Devletşah, *Şair Tezkireleri*, 479. Şair ve hattat Mevlana Sîmî-i Nişaburî hakkında bilgiye Devletşah'ın tezkiresinde ulaşılabılır (Devletşah, *Şair Tezkireleri*, 513-514).

44 Devletşah, *Şair Tezkireleri*, 480-481; Huart, 1920, 480.

45 I. Denshan, "Kâtibî", *The Encyclopaedia of Islam*, New edition [E12], Leiden: E.J. Brill, 1997, 762. Kâtibî'nin eserleri için bkz. Vanlıoğlu, *İran Edebiyatında*, 32-34.

46 Karatay, *Topkapı Sarayı*, 227, No. 660. Topkapı'daki diğer nüshalar için Karatay, *Topkapı Sarayı*, 226-227, No. 658, 659.

2a



2b



2a-b: Baysungur'un meclisi. Mecliste biri kadın, diğeri erkek müzisyenlerden oluşan iki grup çalgıcı ve şarkıcı çalıp söylüyor: iki neyzen erkek, bir kadın çengî, her iki grupta birer deffaf ve aynı zamanda hanendeler. *Külliyât-ı Kâtibî*, TSMK R. 989, y. 93a. Müzikle ilgili ayrıntıların daha iyi okunabilmesi için resmi gerçek boyutunun (80 x 64 mm) iki katından daha fazla büyüttüm.

olması nedeniyle, bunun da II. Mehmed döneminde, tahminen 1450-80 yılların arasında Edirne'de hazırlandığı kabul ediliyor.⁴⁷

47 Çağman, "Sultan Mehmet II", 339-340; Filiz Çağman, Zeren Tanındı, *Topkapı Sarayı Müzesi İslâm Minyatürleri*, İstanbul: Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları, 1979, 54; Atıl, "The Art of the Book", 156; Grube, "Notes on Ottoman Painting", 54; Grube, "The Date of the Venice", 187; Bağcı vd., *Osmanlı Resim Sanatı*, 25.

Bu kitap şiirlerden oluştuğu için metin-resim ilişkisi, hikâye anlatan mesnevilerdeki gibi öykünün doğrudan bir de görsel yolla ifade edilmesi biçiminde değil de anlamın vurgulanması bakımından değerlendirilmelidir. Neylerin ve deflerin çalındığının görüldüğü minyatür (y. 93a; Resim 2a), ney ve defin tartışmasının söylendiği "Kasîde der latîfe-i def ü nây" başlıklı kasidenin sonuna yerleştirilmiştir.⁴⁸

48 *Külliyât-ı Kâtibî*, TSMK, R. 989, y. 89b-93a.

Külliyyât-ı Kâtibî, 1. Resim: y. 93a

Dilsûznâme resmi gibi ufak boyuttaki (80 x 64 mm) minyatür, üst yanında dört beyitten/satırdan sonra iki sütunluk yazı bloğunun sağına, soluna ve altına dayanmış. Bir sultanın yakın çevresiyle birlikte bir bahçede eğlendiği meclisi temsil ediyor (Resim 2a-b).⁴⁹ Mevsim bahardır. Meclise katılanlar içki ve müzikle zevk ve safa içinde eğlenmektedirler. Ressamın şematik olarak tanıttığı ortadaki birkaç basamak ve bununla çıkılan tahtta bağdaş kurarak oturan sultan, Timurlu hükümdarı Şahruh Mirzâ'nın (1405-47) oğlu, aynı zamanda hattat da olan Baysungur'dur (ö. 1434). Sultanın Baysungur olduğunu Kâtibî, kasidesinin başında ve sonunda söyler. Kasidenin sondan bir önceki beytinde (Resim 2b),

*Ey Kâtibi kasîde ki güftî be-nâm-ı şâh
Hem ez-tarîk-ı hâtır-ı û bâd müşteher*⁵⁰

“Ey Kâtibî, şahın adıyla söylediğin kaside, onun hatırına ünlensin”

sözleriyle, şöhret bulmasını arzuladığı şahın kim olduğunu daha kasidenin başındaki ilk beyitte zaten bildirmişti:

*Dûşîne şeb be-meclis-i sultân-ı bahr u ber
Şehzâde Baysungur-ı şâh-ı ferîşte-fer*⁵¹

“Önceki gece deniz ve karaların şahı melek nurlu hükümdar Şehzade Baysungur’un meclisinde”

Ardından neyle defin tartışmalarının altyapısı hazırlanır:

*Der ibtidâ-yı meclis ü der intihâ-yı bahs
Üftâd kıssa-i ney ü def-râ yek-i diger*

*Gâhî be-remz ü gâh kinâyet gehî sarîh
Sad nükte-i latîf be-remz ü kinâye der*

49 Resimle ilgili geniş açıklama ve yorum için bkz. Çağman, “Sultan Mehmet II”, 336-337.

50 *Külliyyât-ı Kâtibî*, TSMK, R. 989, y. 93a.

ای کاتبی قصیده کی گفتی بنام شاه
هم از طریق حاتر او باد مشتحر

Kâtibî'nin Farsça beyitlerini çeviren ve yorumlarıyla değerlendiren arkadaşım Müjgan Çakır'a müteşekkirim.

51 *Külliyyât-ı Kâtibî*, TSMK, R. 989, y. 89b.

دوشینی شب بمجلس سلطان بحر و بر
شہزادہ بایسنغر شاه فرشته فر

Ney evvelâ zebân-ı sefâhet dirâz kerd

*Goft ey dehen ferâh nazar teng kâc haver*⁵²

“Meclisin başında ve konuların sonunda ney ve defin kıssasına gelindi.

“Bazen simge ve kinayeye, bazen açık olarak, yüz güzel ve kinayeli nükte [söylendi]

“Ney önce sefahat dilini uzattı ve ey ağzı ferah ve bakışı dar olan, tokat yiyen [def] dedi.”

Baysungur'a elindeki kâseyle içki sunan saki, mavi-beyaz seramik içki şişeleri ve tahtın iki yanındaki avlu duvarlarının (?) ardındaki saray görevlileri, yeniçeriler... Bu kişilerin en azından birkaçı sultanın nedimleri olmalı, ama neden duvarın dışında duruyorlar? Görevliler, ellerindeki kâselerle hizmet edenler olmalıdır. Resme damgasını vuran içki ve müziktir. Dikkat çeken şey kadın ve erkek müzisyenlerin aynı mecliste bir arada bulunmaları. Bu iki grubun art zamanlı olarak meclise gelip gittikleri bir olasılık olarak akla geliyorsa da resmin anlatım dili kadınlarla erkeklerin “birlikte” çalıp söylediklerini gösteriyor. Mekânsal olarak ortadaki içki şişelerinin yerleştirildiği sehpanın/masanın (!) iki yanına konumlandırılmışlar, ama birbirlerine bakmıyorlar. Daha doğrusu erkekler ileri, kadınlarsa aşağı ve –belki– yan gözle erkek çalgıcılara bakıyor. Kadın şarkıcının el çırparak söylemesinden ritmik, hareketli bir parça çaldıklarını çıkarsayabiliriz. Acaba hangi parçayı çalışıyorlardı —bir fikrimiz yok. Kadınlar oturarak, erkeklerse ayakta çalışıyorlar. Yalnız erkek deffaf diz çökmüş, bir yandan defle ritmi vururken bir yandan da neyzenlere bakarak onları coşturmuşçasına şarkı söylemekte.

52 *Külliyyât-ı Kâtibî*, TSMK, R. 989, y. 89b.

در ابتدای مجلس و در انتهای بحث
افتاد قصه نی و دف را یکدگر

کاهی برمز و کاه کنایت کھی صریخ
صد نکته لطیف برمز و کنایه در

نی اولاً زبان سفاهت دراز کرد
گفت ای دهن فراخ نظر تنگ کاج خور



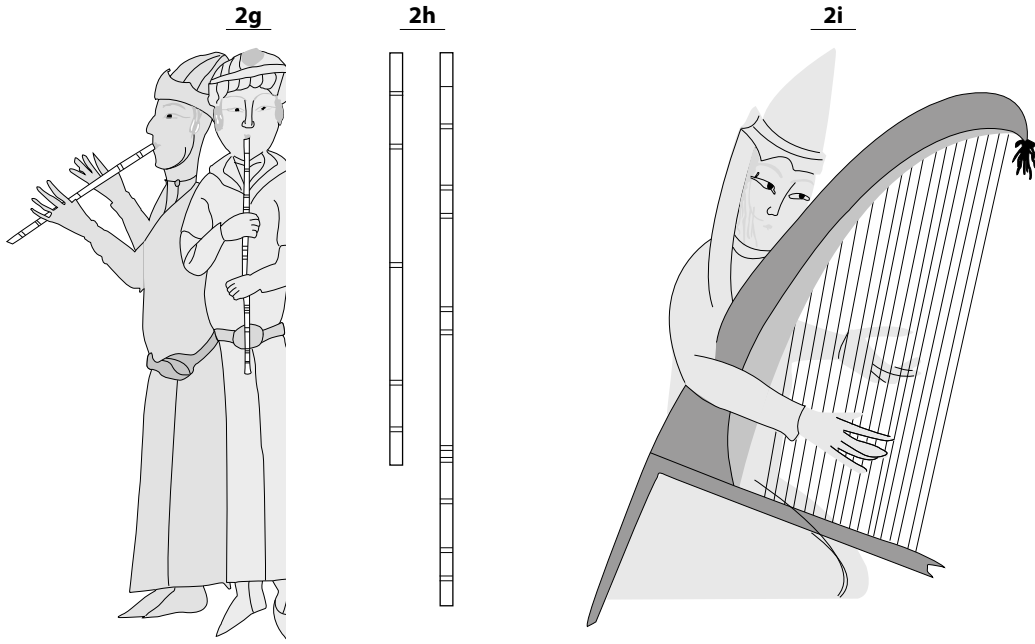
Meclise katılan erkekler üç ayrı tür başlık giymiş. Müzisyenlerin başlıkları da birbirinden farklı; neyzenlerden biri, sultanın ve meclise katılan kimilerinin bir bölümü gibi beyaz sarık sarmışken, diğerleri deffafinkiyle aynı biçimde dilimli taç benzeri arakiye giymiş, bir bölümü de yeniçeri borkü. Yeniçerilerden başka, diğer başlık türleri meclis-tekilerin toplumsal konumlarını da işaret ediyor. Erkeklerin tamamı bıyiksiz ve sakalsız, başlıkların yanlarından zülüfleri sarkıyor. Kadın başlıklarının farklılığını Çağman, *Dilsûznâme* resimlerindeki-lerle karşılaştırarak *Külliyât-ı Kâtibî*'nin tarihini ve yapım yerini saptamada kullandı, bu resmi yapanın “*Dilsûznâme* ressamı” olduğunu bu ilişki üstünden belirledi.⁵³

Külliyât-ı Kâtibî, 1. Resimdeki (y. 93a) Çalgılar, Çalgıcılar, Şarkıcılar

Resimdeki müzik yapan iki grup arasında biri kadın diğeri erkek olmak üzere şarkı söyleyen iki müzisyen var. Kenarından turuncu bir eşarp sarkan sivri bir başlık giymiş muganniye resmi, özellikle müzisyenlerin icra sırasındaki jestleri (İng. *gesture*) açısından bakıldığında çok önemli bir yerde duruyor (Resim 2c); el çırparak şarkı söyleyen birinin resmine pek ender rastlanır. Parmakları kapalı olarak iki avucunu, ellerinden birini yan çevirmesizin dümdüz vuruyor birbirine. Erkek şarkıcı def

çalmaktadır (Resim 2d). Bu defin çapı da, *Dilsûznâme* resmindeki gibi bir insan başından küçük. Pek iyi çizilmemiş olmakla birlikte deffafın ağzı şarkı söylediğini belirtecek biçimde gösterilmiş. Diz çökmüş, üst bedeni hafifçe arkaya kaykılmış, başını arkaya atıp kollarını yukarı ve ileri uzatarak çalmakta defî. Resim, defî sol eliyle, dört parmağı arkada baş parmağı önde olmak üzere yapılmış. Sağ elin dört parmağı bitişik –baş parmak elin ayasına doğru kıvrılmış sanırım– dairenin kenarına doğru vuruyor. Bu tutuşta bir sakatlık var: arkada duran dört parmak kasnağın iç tarafına, baş parmak ise çalgının deri gerili yüzüne gelmekte. Bu tutuş doğru değil, tam tersi olmalıydı: çalgının iç yüzü çalanın göğsüne bakmalı, sol elin baş parmağı bu yanda olmalı, dört parmağı çalgının deri gerili yüzünden tutmalıydı. Bu hatalı tutuş çizimi defin ileri ve yukarı doğru uzatılarak çalınmasından kaynaklanmış olabilir. Hatalı da olsa böyle resmedilmiş olması kıvrak bir icrayı hissettirmekte —defî sallayarak zilleri şingirdattığını dahi söyleyebilirim (Resim 2d). İki kadın müzisyenin ortasında oturarak çalan kadın deffaf, göğsüne doğru sol eliyle tuttuğu defî, baş parmağı açık sağ elinin dört parmağıyla sükunet içinde vurmakta (Resim 2e). Çaldığı defin çapı önceki örneklerden biraz daha büyük. Kaşlarına doğru inen siyah kaşbastıyla bağladığı yassı ve yuvarlak beyaz başlığı diğer kadın müzisyenlerin sivri serpuşlarından farklı. Zillerin tamamı görülme de altı çift olduğu tahmin edilebilir (Resim 2f).

53 Çağman, “Sultan Mehmet II”, 337-338, 346, şekil 1-3.



Biri cepheden, diğeri profilden çizilmiş neyzenler ayakta durarak üflüyorlar (Resim 2g). Neyzen, çalgıyı vücuduna göre biraz eğik tutup başını hafifçe yana doğru eğerek üfler neye, böylece nefesini belli bir açıyla borunun bir duvarına vurdurarak ses üretilmesini sağlar. Ama bu resimdeki neyzenler, kalıplaşmış neyzen ikonografisine aykırı biçimde başlarını dik tutuyorlar, neylerini de bir yana eğmeden dümdüz çalıyorlar. Ağızlarını üfleme halini ifade edecek biçimde büzmüş görünüyorlar. Neylerin boyu birbirinden farklı (Resim 2g, h). Farklı boylarda neylerin bulunduğu bilinmiyor değil, bunun gibi daha kısa boylu girifti de tanıyoruz. Ama çizimin ayrıntıdan yoksunluğu bu neyin bir nısıfiye mi yoksa girift mi olduğu konusunda fikir sahibi olmamıza olanak vermiyor. Parmaklarının duruşu neyin deliklerini kapatmaya elverişli bir biçimde çizilmemiş. Kısa boylu neyi çalan neyzenin parmaklarını gergin bir biçimde açarak çalgıyı tutması, icra biçimi hakkında bir fikir vermekten çok, el çırparak şarkı söyleyen muganniyeye def çalarak şarkı söyleyen defafın dinamik jestlerine katıldığı izlenimi uyandırır izleyen üzerinde (Resim 2a, c, d, g). Neylerde başpare ve paravzana görülüyor, delikleri çizilmemiş, ama kamışın boğumlarını belirtmiş ressam (Resim 2g, h). Ney, tasavvufla ilişkilendirilen ve bu yolla üstüne kutsal anlam yüklenen bir çalgı olmasıyla birlikte eğlence meclisinin başat çalgılarından biri

olarak girmiş topluluğa.⁵⁴ Bir nesneye kutsal anlam yüklenmesi, o nesnenin özünde olan bir şey değildir; o nesneyi kullananın niyetine bağlıdır o nesnenin kutsalın içinde olup olmaması.⁵⁵

Kadın ve erkeklerin topluluğu üç müziksel işlevi yerine getirecek çalgılardan oluşuyor: uzun sesler için ney, kısa kesik renkleriyle çeng, usulü vurmaktan çok ritmi sağlamak için def. Aynı zamanda şarkı da söyleyen erkek defafın “faslı/topluluğu” yöneten müzisyen olduğunu ileri süreceğim. Kadınlara arkasını dönmüş olsa da, resmin içindeki konumu, neyzenlere dönük jestleri topluluğa egemen kişinin kendisi olduğu izlenimini uyandırıyor.

Çeng çalan kadın müzisyen, *Dilsûznâme* resmindeki gibi (Resim 1a) resmin sol alt yanına yerleştirilmiş. Şarkıcı kadın gibi sivri bir başlık giymiş olan çengi diz çökmüş bir durumda çengi sağ koluyla kavrayarak göğsüne yaslamış, çalgının ayağını kalçasının yanında yere dayayıp öne eğerek çalmakta

54 Neyin eğlencenin aracı olmasıyla ilgili olarak Kâtibî'nin mesnevisindeki bir dizeye dikkat çekmek isterim. Yukarıda 52 numaralı dipnottaki son beyit.

55 Nesnenin kutsallığı konusuna daha önce yaptığım bir çalışmada değinmişim, bkz. Ersu Pekin, “Zil/Dzındzğa: Diyâr-ı Rûmda Zilin Serencamı”, *Zemin* 4, İstanbul: Aralık 2022, 86. Ayrıca din ve dinler tarihi üstünde çalışmış ve bu alanda kavramlar üretmiş Mircea Eliade'ın şu çalışmasına bakılabilir: Mircea Eliade, *Dinler Tarihine Giriş*, Çev. Lale Arslan, İstanbul: Kabalıcı, 2003, 27-55.

(Resim 2i). Resmin verilerine göre, yaklaşık 160 cm boyundaki bir kadına orantıarsak, çengin uzunluğunun aşağı yukarı 105-110 cm olduğunu hesaplayabiliriz. Ses teknesinin, üstü deri kaplı olması gereken ön yüzü belirgin bir biçimde gösterilmiş. Ses teknesi tellerin bağlı olduğu kola bitişik. Teknenin kıvrılarak sivri bir biçimde biten üst ucuna bir de püskül takılmış. Çenginin her iki eli de sağdan, soldan telleri parmaklarıyla çekiymiş gibi resmedilmiş.

Külliyât-ı Kâtibî, 2. Resim: y. 229b

İki sayfaya yayılmış bir birini tamamlayan bu minyatür genç bir sultanın meclisine katılan iki şairi, iki bilgeyi, iki kutsal kişiyi ya da kahramanlıklarıyla ünlenmiş kişileri temsil ediyor olmalı. Batı Avrupa resim geleneğinde “diptik” denilen bir türe benzetebileceğim⁵⁶ biçimde iki ayrı çerçeve içinde karşılıklı sayfalara yapılmış, ama bütünleştirildiğinde tek resim haline dönüşen bir türde yapılmış (Resim 3a-b). Her biri 108 x 62 mm ölçüsündeki resim *Külliyât*'ın “Temsîl” adıyla 228a sayfasında başlayıp 231a sayfasında tamamlanan şiirin arasında yer alıyor (y. 229b-230a).⁵⁷ Şiirde Kâtibî kendini, aralarında Ebû Eyyüb el-Ensârî, Salmân-ı Fârisî, Firdevsî, Hâfız-ı Şîrâzî, Unsurî, Enverî, Hacû-yı Kirmânî vb. birçok şair ve düşünürle, sahabeden kişilerle karşılaştırarak onların özelliklerinden ne gibi dersler alınabileceğini telmih ediyor. Resmin sol sayfasında bir halı üstünde diz çökmüş oturan biri bıyıklı ve sakallı iki kişi şiirde sayılan bilge kişileri, şairleri temsil etmek üzere resme katılmıştır sanki —Çağman, Eyüp ve Salman olduğunu ileri sürmüştür.⁵⁸ Sağ sayfadaki resimde kıvrık, süslü, ince dört ayak üstünde duran simgesel bir tahtta bağdaş kurmuş genç bir sultan oturmaktadır —bu sultan da, önceki gibi, Kâtibî'den bir yıl önce ölmüş olan Baysungur olabilir pekâlâ. Onun arkasında silahdarı ve sultana yiyecek sunan yeniçerilerin ki gibi beyaz bir börk giymiş hizmetliyle ön planda bir halı üstüne oturmuş çalıp söyleyen üç müzisyen

betimlenmiştir. Sırtlardaki ağaçlara ve çiçeklere barksak, mevsim bahardır ve meclis doğa içinde, bir bahçede kurulmuştur.



3a



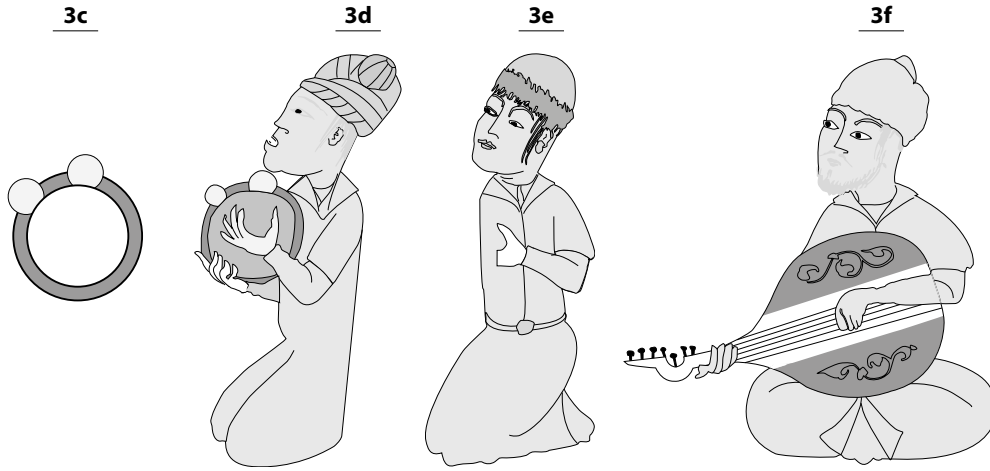
3b

56 *Diptyque*, Almanca *Diptychon*, İtalyanca *dittico*, İspanyolca *díptica/díptico* vb., iki kanatlı panolara yapılmış birbirinin parçası olan, birbirini tamamlayan resimler için kullanılan terim.

57 *Külliyât-ı Kâtibî*, TSMK, R. 989, y. 228a-231a.

58 Çağman, “Sultan Mehmet II”, 338.

3a-b: Karşılıklı iki sayfaya yapılmış birbirini tamamlayan iki parçalı resmin sağ sayfadaki parçası. Meclise üç müzisyen katılmış; şarkıcı, deffaf ve udî. *Külliyât-ı Kâtibî*, TSMK R. 989, y. 229b (229b-230a). Müzikle ilgili ayrıntıların daha iyi okunabilmesi için resmi gerçek boyutundan (108 x 62 mm) biraz fazla büyüttüm.



Bu kitaptaki ilk resimden farklı bir üslupta yapılmış bu minyatürün başka bir ressamın çalışması olduğu anlaşılıyor. 15. yüzyılın ortalarında (1440-60) geç Timurlu ve erken Karakoyunlu Türkmenleri döneminde Şiraz'da yapılan kimi resimlere benzetilen bir üsluba sahip olan bu nakkaşın Şiraz'dan gelmiş olma olasılığı üstünde de durulmuştur.⁵⁹ Bu nakkaşın, *Venedik İskendernâmesi*'nin resimlenmesinde çalışan dört ressamdan biri olduğu belirtilmiştir. Aynı ressamın Cem Dilçin koleksiyonunda bulunan bir *Süheyl ü Nev-bahâr* nüshasındaki resimleri yaptığı da saptandı.⁶⁰

Külliyât-ı Kâtibî, 2. Resimdeki (y. 229b) Çalgılar, Çalgıcılar, Şarkıcılar

13. yüzyılda üretilmiş üstünde “Türkmen gülü” motifi bulunan kufi bordürlü Konya halısını⁶¹ andıran bir yaygı üstünde oturan üç müzisyenin önünde altın (?) bir kâseyle gümüş (?) bir çanak içinde altın bir şişe duruyor. Bağdaş kurarak oturan udînin arkasında bir şarkıcı ve sağ yanında, biraz gerisinde şarkı da söyleyen deffaf birlikte çalıp söylüyorlar. Diz çökmüş şarkıcı (Resim 3e) sol elini göğüs hizasında sanki ileri doğru uzatmış bir jestle okuyor —sağ eli udînin arkasında kalmış, görünmüyor; sol

eli de kısmen görünüyor zaten. Deffafın, bir yandan çalarken aynı zamanda şarkı söylediği ağız biçiminden açıkça anlaşılıyor (Resim 3d). Sağ eliyle kavradığı defin derisine avucuyla değil de sol elinin dört parmağının ucuyla vurarak çaldığı söylenebilir. Bu ressamın çizdiği defin görsel tanımı, *Berlin İskendernâmesi*'ndeki bir (y. 83a), *Venedik İskendernâmesi*'ndeki yedi (23b, 108b, 121b, 139b, 148a, 234b 240b) resimde çizilmiş deflere benziyor (Resim 3c). Görece kalın çizilmiş çeper kasnağı temsil ediyor olmalı (Resim 3c, d). İki zil yapmış ressam, zil sayısı hakkında bir fikir vermiyor. Udî, oldukça geniş yanak tahtaları rumî motiflerle süslü udu, sapını aşağı doğru tutarak parmaklarıyla çalmaktadır sanki. Çenesini hafifçe ileri uzatmış halde çizildiğine bakarak şarkı da söylediğini düşünebiliriz (Resim 3f). Çalgının gövdesi görece iri. Derinliği belli değil —bu resim tekniği üçüncü boyutu ima etmez zaten. İki yandaki yanak tahtası ve ortada kalan göğüs tahtasının enleri neredeyse birbirine eşit ölçüde. Göğüs dümdüz, üstünde herhangi bir delik görünmüyor. Udun telleri gövdenin sonuna kadar gidip —her ne kadar udînin kolu altında kaldığından görülmüyorsa da— tel bağlama takozu denilen parçaya bağlanıyor. Oysa günümüz udlarının telleri göğüs üstündeki alt eşişe bağlanır, daha aşağı gitmez. Sapının kalın ve kısa, burguluğun kıvrık olduğu görülüyor. Bu resim ya bilerek ters yapılmış ya da —belki— udî ve deffaf solak. İki parçalı resimdeki figürlerin birbirine bakmasını resimlerin bütünleşmesinde önemli bir katkı olarak düşündüğümüzde, ud ve def çalanların sol elleriyle çalar gibi resmedilmesinde bir sakınca görmemiştir ressam.

59 Çağman, “Sultan Mehmet II”, 338-339.

60 Cem Dilçin, *Meş'ûd bin Ahmed. Süheyl ü Nev-bahâr. İnceleme-Metin-Sözlük*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi, 1991; Bağcı, *Minyatürlü*, 53; Bağcı vd., *Osmanlı Resim Sanatı*, 26, 30.

61 Krş. [Nazan Ölçer], *Türk ve İslam Eserleri Müzesi*, İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, 2002, 147.

Resmin sol sayfadaki bölümünde halı üstünde oturanlardan biri ve sağ sayfadaki udî bıyıklı ve ince sakalları var. Mecliste bulunan diğerleri bıyiksiz ve sakalsız. Dilimli bir taç takmış sultanla tüylü ve yuvarlak bir başlık giymiş şarkıcı dışında, meclise katılan diğer kişiler beyaz sarık sarmış, beyaz börk giyenlerse yeniçeri olmalı. Hepsinin başlığının yanından zülüfleri sarkıyor.

İki Ressam, Üç Resim, Dört Çalgı, Bir de Şarkıcı

Osmanlı resim tarihi için de, müzik tarihi için de 15. yüzyıl ortaları erken bir zaman. Bu iki küçük kitaptaki iki ressamın yaptığı üç resim, henüz oluşmakta olan Osmanlı resim geleneğinin ilk örnekleri olarak belirlendi uzman sanat tarihçilerince. Ne yazık ki Osmanlı müziğinin kendisi için aynı şeyi söylemek mümkün değil, bununla birlikte bu resimlerde görünen müzik Osmanlı müziğinin ilk görüntüleridir diyebilirim. O dönemden gelmiş bir ses tabii ki yok, ama müzik yapıtları hakkında yazılı bir kayıt da yok. Recep Uslu, II. Mehmed döneminde yaşadığı söylenen, aralarında İrandan gelmiş kimilerinin de bulunduğu müzisyenlerden söz eder bazı arşiv kayıtlarıyla tezkirelere dayanarak. Besteledikleri bazı şeylerden de söz edilir, ama nasıl bir müziği bu, belli değil.⁶² 15. yüzyıl için Herat'tan ve o dolaylardan müzik ve müzik insanlarının geldiğini kanıtlama konusunda epeyce gayret gösterilmiştir. Ömrünü Timurlu sarayında geçirmiş olan Abdülkadir Meragî'ye atfedilen yapıtların ona ait olduğu çok kuşku, tartışmalı, ama gelenek onu Osmanlı müziğinin “ata”sı olarak görmek istemiş gibi gözüküyor. Yukarda değindiğim gibi, Abdülkadir'in en küçük oğlu Abdülaziz'in (ö. 1503 dolayları) *Nekâvetü'l-edvâr* adında bir kuram kitabı yazarak II. Mehmed'e ithaf ettiği biliniyor.⁶³ İstanbul'a gelerek saraya alındığı da söylenir.⁶⁴

15. yüzyılın sesini duyamasak da müziğinin resmini görebiliriz. İlk Osmanlı ressamı bize bunu gösteriyor, onlardan ne anlayacağımız bize kalmış. Bu yazıda gördüğümüz üç resim de şahların, saraylı beyzadelerin, emirlerin meclisini temsil ediyor. Resimleri yapan nakkaşların bu meclislere katıldıklarını düşünebiliriz. Herhalde çalgıları tanıyorlardı, belki müzisyenleri de. Başlıkları, giysileri bugün tam olarak açıklayamasak da meclise katılanların toplumsal statülerini belli eder. İçinde yer aldıkları metinler de resmin neden söz ettiğini bildirir. *Dilsûznâme* mesnevisinin resimleri öykünün anlattıklarını kendi diliyle doğrudan tanımlamak niyetindeydi. Böylece meclisi kimin düzenlediği, buraya kimlerin katıldığı resimde gösterilmişti. Öykünün belirleyiciliği resimdeki neyzenin kimliği hakkında yorum yapılmasına olanak sağlamıştı. Ama hangi çalgıların çalındığını resmin kendisi gösteriyor, *Külliyyât-ı Kâtibî*'nin her iki resminde de durum aynı: ney, çeng, ud ve def, onlarla birlikte şarkıcı/lar. Her üç resimdeki çalgıları daha önce İran coğrafyasında yapılmış minyatürlerde de görüyoruz. Kültürlerin alış-verişinde resmin transferini saptamak mümkün olabiliyor —resimler ortada çünkü. Ama ses mevcut olmadığından bu alandaki aktarımları müziğin kendisi üstünden saptamak olanağı yok. Ancak resimlerarası düzlemde izlenebiliyor bu aktarım. Şairlerin, ressamların Tebriz'den, Şiraz'dan, Herat'tan gelmiş olabilecekleri gibi, müzisyenler de oralardan taşınmış, birlikte çalgılarını da getirmiş olmalıdırlar diye akıl yürütülebilir —ender bir örnek Abdülaziz.

Kâtibî'deki ilk resim, erkeklerden oluşan bir meclis mekânında kadın ve erkek müzisyenlerin aynı anda müzik yaptıklarını gösteriyor. Benzer bir durum *Berlin İskendernâmesi*'ndeki mecliste de ortaya çıkar; ortada dönerek dans eden rakkaseden başka resimdeki altı çalgıcıdan çeng çalanı kadındır örneğin. Bu resimlere bakarak, İstanbul'un

62 Recep Uslu, *Fâtih Sultan Mehmed Döneminde Müsiki ve Şems-i Rûmî'nin Mecmûa-i Güfte'si*, İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 2007, 29-47.

63 H. G. Farmer, “Abdülkadir”, *İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı, 1978, 84.

64 Özergin, M. Kemal, “Hâce Abdülkadir Marâğî'nin Manzun

Bir Arzihâli”, *Kemal Çığa Armağan*, İstanbul: Topkapı Sarayı Müzesi Müdürlüğü Yayınları, 1984, 133; Recep Uslu, “Büyük Osmanlı Devletinin En Önemli Çağı Olan Fâtih Devrinde Bestekârlar ve Eserleri”, *Musiki Mecmuası*, İstanbul: 465 (Yaz/Haziran 1999), 25-26.

Osmanlı mülküne henüz katıldığı yıllarda kadınların erkek meclisinde çalıp söylemelerinin bir sakınca yaratmadığını görürüz. 14.-15. yüzyılların İran resminde, şehnâmelerde, Nizami hamselerindeki meclis resimlerinde kadınları da erkeklerle birlikte görüyoruz. Eğitimli cariyelerin sarayda müzik yapması, dans etmesi çok doğal, ama sonraki dönemlerde pek karşılaşmadığımız bir görüntüdür bu kadın erkek aynı anda, aynı mekânda bir arada çalıp söylemeleri. Erkeklerin kendi aralarında, kadınlarınsa haremde, onlar da kendi aralarında eğlenmeleridir toplumsal kural. Başlangıçtan beri gazalarla, savaşlarla geçen zamanda dağılan hanedanın yeniden toparlanmaya başladığı süreçte Osmanlı saray geleneğinin yeni yeni kurulmakta olduğunu, kurallarının konulmakta olduğunu anımsayalım.

Kâtibî külliyyatındaki resimler ilkbaharda bahçedeki meclisleri betimlerken *Dilsûznâme* resmi Şah Nevrûz'un sarayının içindeki bir mekânda toplanan meclisi gösterir, ama metinde gül bahçesiyle, yani baharla ve cennetle ilişkisi önceden kurulmuştur. Öyküdeki şahın adının, baharın geldiğini müjdeleyen “yeni gün” anlamını taşımasına da dikkat etmeli —nevrûz. Bahar, yeniden doğuşun, canlanmanın, zevkin, safanın, eğlencenin, coşkunun, heyecanın mevsimidir. Defçiler, neyzenler, çengîler, şarkıcılar da icrada gösterdikleri kıvraklık ve canlılıkla baharın coşkısına katılıyorlar. Hareketli, ritmin önemli olduğu bir müzik icra ettikleri belli şarkıcıların el çırpmasından, deffafların jestinden. Eğlenceli bir müzik çalıyorlar, söylüyorlar —bu, resimlerin gösterdiği. Acaba ciddi müzik de (Fr. *musique savante*) yapılıyor muydu bu meclislerde? Resimler bundan söz etmez. Böyle bir ayırımın varlığı, biz 21. yüzyıl insanının zihninde aradığı bir seçenektir belki de. Gördüğümüz, bu resimlerdeki müziğin eğlencenin işlevsel bir parçası olduğu.

15. yüzyıl II. Mehmed dönemi müziğinin o zaman yapılmış resimlere yansımaları bu kadarla bitmiyor. Bu dönemde yapılmış üç *İskendernâme*, Venedik (Biblioteca Nazionale Marciana, Or. XC [=57]); St. Petersburg (Rusya Bilimler Akademisi Doğu Elyazmaları Enstitüsü, C-133) ve bunlarla akraba Berlin (Quart. 1271) *İskendernâme* nüshaları zengin müzik resimleriyle bir başka yazının konusu.

Kaynakça

- Abdurrahman Edirnevî Hibri. *Ensü'l-müsâmirin, Târih-i Edirne*. İ.Ü. Nadir Eserler Kütüphanesi TY 00451, 1046/1636-37. Sa-
deleştirelmüş yayını Abdurrahman Hibri, *Ensü'l-müsâmirin*.
Edirne Tarihi, 1360-1650. Çev. Ratip Kazancıgil. İstanbul:
Türk Kütüphaneciler Derneği Edirne Şubesi Yayınları, 1996.
- Ali-Şîr Nevâyî. *Mecâlisü'n-nefâyis I (Giriş ve Metin), II (Çeviri ve*
Notlar). Haz. Kemal Erarslan. Ankara: Türk Dili Kurumu,
2011.
- Assmann, Jan. *Kültürel Bellek. Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Ha-*
ırlama ve Politik Kimlik. Çev. Ayşe Tekin. İstanbul: Ayrıntı,
2001.
- Atasoy, Nurhan, Filiz Çağman. *Turkish Miniature Painting*. Çev.
Esin Atıl. İstanbul: R.C.D. Cultural Institute, 1974.
- Atıl, Esin. “Ottoman Miniature Painting Under Sultan Mehmed
II”, *Ars Orientalis*. Michigan: 9 (1973): 103-120 + 13 sayfadaki
12 levhada 29 resim.
- Atıl, Esin. “The Art of the Book”, *Turkish Art*. Ed. Esin Atıl. Wash-
ington DC–New York: Copublished Smithsonian Institution
Press–Harry N. Abrams Inc., 1980: 137-238.
- Bağcı, Serpil. *Minyatürlü Ahmedi İskendernameleri: İkonografik*
Bir Deneme. Doktora Tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi,
Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1989.
- Bağcı, Serpil. “Rumlu İskendernâme'nin Alâmet-i Fârikası: Gül-
şah ve İskender Aşkın Sûretleri”, *Âb-ı Hayât'ı Aramak. Gö-*
nül Tekin'e Armağan. Yay. Haz. Ozan Kolbaş, Orçun Üçer.
İstanbul: Yeditepe, 2018: 791-818.
- Bağcı, Serpil. “Resimlerin Anlattığı İskendernâme: Üç Musavver
Osmanlı Nüshası”, *İskendernâme. İnceleme–Tenkitli Metin:*
Ahmedi. Haz. Robert Dankoff. Ankara: Türkiye Bilimler Aka-
demisi [TÜBA], 2020: 85-125.
- Bağcı, Serpil. “Sözden Surete–Suretten Söze: Edirneli Bir İsken-
dernâme”, *Zeren Tanındı Armağanı. İslam Dünyasında Kitap*
Sanatı ve Kültürü. Ed. Aslıhan Erkmen, Şebnem Tamcan Par-
ladır. İstanbul: Lale Yayıncılık, 2022: 127-141.
- Bağcı, Serpil, Filiz Çağman, Günsel Renda, Zeren Tanındı. *Os-*
manlı Resim Sanatı. Gözden geçirilmiş 3. Baskı, İstanbul: T.C.
Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2019.
- Bardakçı, Murat. *Ahmed Oğlu Şükrullah. Şükrullah'ın Risâlesi ve*
15. Yüzyıl Şark Musikisi Nazariyatı. Açıklamalı, Tenkidli Metin
ve Tıpkıbasım. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2008.
- Çağman, Filiz. “Sultan Mehmet II Dönemine Ait Bir Minyatürlü
Yazma: Külliyyat-ı Kâtibî”, *Sanat Tarihi Yıllığı, 1974-75*. İstan-
bul: VI (1976): 333-346.
- Çağman, Filiz. “Osmanlı Sanatı”, *Anadolu Medeniyetleri III: Sel-*
çuklu/Osmanlı. Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul, 22 Mayıs-30
Ekim 1983. Sergi Kataloğu, İstanbul: TC Kültür ve Turizm Ba-
kanlığı, 1983: 97-315.
- Çağman, Filiz, Zeren Tanındı. *Topkapı Sarayı Müzesi İslâm Min-*
yatürleri. İstanbul: Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları, 1979.
- Çavuşoğlu, Mehmet. “Fâti Sultan Mehmed Devrine Kadar Os-
manlı–Türk Edebî Mahsullerinde Muhtevanın Tekâmülü”,
Kubbealtı Akademi Mecmuası. İstanbul: 11/2 (1982): 31-43.

- Denghan, I. "Kâtibi", *The Encyclopaedia of Islam*. New edition [EI2], Leiden: E.J. Brill, 1997: 762-763.
- Dilçin, Cem. *Mes'ûd bin Ahmed. Süheyl ü Nev-bahâr. İnceleme-Metin-Sözlük*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi, 1991.
- Eco, Umberto. *Yorum ve Aşırı Yorum*. Haz. Stefan Collini. Çev. Kemal Atakay. İstanbul: Can Yayınları, 1996.
- Eliade, Mircea. *Dinler Tarihine Giriş*. Çev. Lale Arslan, İstanbul: Kabalcı, 2003.
- Ethé, Hermann (başlayan Eduard Sachau). *Catalogue of the Persian, Turkish, Hindûstânî, and Pusthû Manuscripts in the Bodleian Library*. Oxford: Clarendon Press, MDCCCLXXXIX [1889].
- Farmer, H. G. "Abdülkadir", *İslâm Ansiklopedisi*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı, 1978: 83-85.
- Grube, Ernst J. *The Classical Style in Islamic Painting. The Early School of Herat and Its Impact on Islamic Painting of the Later 15th, 16th and 17th Centuries*. Edizione Oriens, 1968.
- Grube, Ernst J. "Notes on Ottoman Painting in the 15th Century", *Essays in Islamic Art and Architecture. In Honor of Katharina Otto-Dorn*. Ed. Abbas Daneshvari. Malibu: Udena Publications, 1981: 51-61, + 9 sayfada 16 siyah beyaz resim.
- Grube, Ernst J. "The Date of the Venice Iskandar-nama", *Islamic Art*. New York: II (1987): 187-202, renkli resimler X, XI.
- Huart, Cl. *A History of Persian Literature Under Tartar Dominion (A.D. 1265-1502)*. London: Cambridge University Press, 1920.
- Huart, Cl. "Kâtibi", *İslâm Ansiklopedisi*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı, 1977: 6/439.
- İlgürel, Sevim (Haz.). *Abdurrahman Hibri ve Enisü'l-müsâmirîn*. Edirne: Trakya Üniversitesi, 2019.
- Kalpakkı, Mehmet. "Osmanlı Şiirine Genel Bir Bakış Denemesi", *Doğu Batı*. Ankara: 22 (Şubat-Mart-Nisan 2003): 39-52.
- Karatay, Fehmi Edhem. *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Farsça Yazmalar Kataloğu*. İstanbul: Topkapı Sarayı Müzesi Yayınları, 1961.
- Özergin, M. Kemal. "Hâce Abdülkadir Marâğî'nin Manzun Bir Arzıhâli", *Kemal Çığ'a Armağan*. İstanbul: Topkapı Sarayı Müzesi Müdürlüğü Yayınları, 1984: 131-156.
- Pekin, Ersu. "Zil/Dzındzğa: Diyâr-ı Rûm'da Zilin Serencamı", *Zemin* 4. İstanbul: Aralık 2022: 84-157.
- Raby, Julian. Zeren Tanındı. *Turkish Bookbinding in the 15th Century. The Foundation of an Ottoman Court Style*. London: Azimuth Editions, 1993.
- Schimmel, Annemarie. *Mystical Dimensions of Islam*. 3. Baskı, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1978.
- Schimmel, Annemarie. *A Two-Colored Brocade. The Imagery of Persian Poetry*. Chapel Hill&London: University of North Carolina Press, 1992. Türkçe yayını Annemarie Schimmel. *İki Renkli Sırma. Farsça Şiirin İmgeler*. Çev. Can Özelgün. İstanbul: Alfa, 1992.
- Scollay, Susan. "An Ottoman 'Garden of Love'. The Oxford Dilsuznama, the 'Book of Compassion'", *Love & Devotion. from Persia and Beyond*. Ed. Susan Scollay. Macmillan Art Publishing, 2012: 119-133.
- Scollay, Susan. "Presenting and Re-presenting Ottoman Imperial Gardens in Manuscript Illustrations: The Case of the Oxford Dilsuznâmah, Dated AH 860/AD 1455-1456, Edirne", *Travelers in Ottoman Lands. The Botanical Legacy*. Eds. Ines Aššerić-Todd, Sabina Knees, Janet Starkey, Paul Starkey. Oxford: Astene and Archaeopress Publishing, 2018: 26-41.
- Stchoukine, Ivan. "Miniatures Turques du Temps de Mohammad II", *Ars asiatiques*. Paris: 15 (1967): 47-50.
- Şerafeddin Sabuncuoğlu. *Cerrâhiyyetü'l-hâniyye*. Haz. İlder Uzel. 2. Baskı, Cilt 2, Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2020.
- Uslu, Recep. "Büyük Osmanlı Devletinin En Önemli Çağı Olan Fâtih Devrinde Bestekârlar ve Eserleri", *Musiki Mecmuası*. İstanbul: 465 (Yaz/Haziran 1999): 25-27.
- Uslu, Recep. *Fâtih Sultan Mehmed Döneminde Müsiki ve Şems-i Rûmî'nin Mecmûa-i Güfteşi*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 2007.
- Uzunçarşılı, İsmail Hakkı. *Osmanlı Tarihi*. Cilt 1, Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1972.
- Vanlıoğlu, Mehmet. *İran Edebiyatında Dahnâmeler ve Kâtibî'nin Dahbâbî*. Yüksek Lisans Tezi, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1987.
- Yıldız, Zeynep. *Kenzü't-tuhaf. 14. Yüzyıldan Bir Müzik Risalesi*. İstanbul: Vakıfbank Kültür Yayınları, 2023.
- Yoltar, Aysin. *The Role of Illustrated Manuscripts in Ottoman Luxury Book Production: 1413-1520*. Doktora Tezi, New York: New York University, 2002.
- Yoltar-Yıldırım, Aysin. "The 1455 Oxford Dilsuznâma and Its Literary Significance in the Ottoman Realm", *Gelenek, Kimlik, Bireşim: Kültürel Kesişmeler ve Sanat. Günsel Renda'ya Armağan*. Ed. Zeynep Yasa Yaman, Serpil Bağcı. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, 2011: 259-264.