

İSLAM DÜNYASINDA BİYOGRAFİ YAZIMI VE RESİMLENMESİ

BIOGRAPHICAL WRITINGS AND THEIR ILLUSTRATIONS IN THE ISLAMIC WORLD*

Aslıhan ERKMEN **

Makale Bilgisi

Başvuru: 24 Mayıs 2019

Hakem Değerlendirmesi: 27 Mayıs 2019

Kabul: 30 Mayıs 2019

DOI Numarası: 10.22520/tubaked.2019.19.010

Article Info

Received: May 24, 2019

Peer Review: May 27, 2019

Accepted: May 30, 2019

DOI Number: 10.22520/tubaked.2019.19.010

Özet

İslam yazınında biyografik metinler için “tezkire” terimi kullanılmaktadır. Tezkirecilik, tarih biliminin bir kolu olarak ortaya çıkan ve temeli Hz. Muhammed’in hadislerinin derlenmesi geleneğine dayanan bir edebî tür olarak dokuzuncu yüzyıldan itibaren ilgi görmüştür. Arap, İran, Osmanlı dünyasında, çeşitli meslek dallarında ün kazanan kişilerin hayat hikâyelerinin bir araya getirildiği bu eserler arasında en çok rağbet edilenler şair, evliya, sanatçı tezkireleridir. Metinleri kendi içlerinde birtakım farklılıklar göstermekle birlikte, kişilerin doğum yerleri, biliniyorsa doğum tarihleri, soyları, aldıkları eğitimler, görevleri, varsa eserleri, eserlerinden örnekler ve ölüm tarihleri tezkirelerde mevcut olan ortak bilgilerdir. Günümüze ulaşan tezkirelerin çok azı, üretildiği bölgedeki dönem üslubunu yansıtan resimlerle zenginleştirilmiş ve bu tezkirelerdeki hâl tercümesinde sözel ifadelerle tanıtılan kişinin, görsel imgeye dönüşmesi sağlanmıştır. Resimli tezkireler ile ilgili bu çalışmada, İslam dünyasında -Müslüman Hindistan örnekleri hariç- dokuz ayrı tezkirenin musavver nüshalarının hazırlandığı tespit edilmiş; bunlardan Mecâlisü'l-Uşşâk adlı eserin ise on sekiz farklı resimli kopyası saptanmıştır. En erkeni on beşinci yüzyılın ilk yarısına tarihlendirilen resimli tezkirelerin İran ve Osmanlı örnekleri arasında üslup açısından önemli farklılıklar görülmektedir. İran coğrafyasında hazırlanan eserlerdeki tasvirler, hâl tercümesinde yer alan bir hikâyenin görselleştirilmesi şeklinde iken, Osmanlı örneklerinde kişilerin imgeleri portre niteliği taşımaktadır. Resimli ve resimsiz tezkirelerin sayısının on altıncı yüzyılın son çeyreğinde artması ise dikkati çeken bir bulgu olarak ortaya koyulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Tezkire, biyografi, İslam resim sanatı, minyatür, Meşâ'irü's-Şu'arâ, Mecâlisü'l-Uşşâk.

* Bu araştırma İstanbul Teknik Üniversitesi (BAP 37492) ve TÜBİTAK tarafından desteklenmiştir.

** Öğr. Gör. Dr., İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü / Güzel Sanatlar Bölümü, Ayazağa Kampüsü, Maslak/İstanbul, e-posta: erkmena@itu.edu.tr

Abstract

In Islamic literature, the term “tazkira” is used for biographical texts. Tazkira writing emerged as a branch of history starting from the ninth century, based on the tradition of compiling the hadith of Prophet Muhammad. Among the most popular tazkiras are the biographies of poets, sufis, and artists in the Arabic, Iranian and Ottoman realm. Although the texts of tazkiras differ from each other, the birth places (and the dates if known), descendants, personal education, jobs, examples from their works, and the dates of their death are common information in the biographies of individuals. Only very few of the extant biographical writings were enriched with paintings, reflecting the style of the period in the region where they were produced. In this study on illustrated tazkiras in the Islamic world -except the examples from Muslim India- nine different works were determined with paintings where eighteen illustrated copies of a single work entitled *Majalis al-‘Ushshaq* are identified. In terms of style, there are significant differences between the Iranian and Ottoman examples of which the earliest work dating the first half of the fifteenth century. While the depictions in the tazkiras prepared in the Iranian geography are the narrative visualizations of a story in the entry; the depictions of the people in the Ottoman examples bear portrait character. The increase in the number of both illustrated and unillustrated tazkiras in the last quarter of the sixteenth century is also discovered as a remarkable finding.

Keywords: Tazkira, biography, Islamic art of painting, miniature, *Masha’ir al-Shu’ara*, *Majalis al-‘Ushshaq*.

GİRİŞ

Biyografi, en yalın tanımıyla, kişinin hayat hikâyesinin gerçekçi bir dille kaleme alınmasıdır. Yazının bulunmasından bu yana varlığını sürdürdüğü düşünülen biyografik anlatılarda en sık rastlanan hikâyeler hükümdarlar, devlet adamları, komutanlar, sanatçılar, ruhban sınıfı üyeleri gibi kimselere aittir. Söz konusu eserlerde, kişilerin hayatına ilişkin veriler yaşadıkları dönemde etkin oldukları kurumlar ve iletişim içinde buldukları diğer kişilerle birlikte ele alınmakta; bu bağlamda tarih ve biyografi bir arada kurgulanmaktadır. “Tarihsel biyografi” adı verilen tür de bu kurgunun sonucunda ortaya çıkmış; biyografik yönü bireyi merkeze alırken, tarihsel bakışı ortak yapı ve olaylara odaklanmıştır. Batı’da biyografiyle ilgili yapıtlardan söz edilirken tarihsel biyografi ve onu destekleyen otobiyografik nitelikte yazın, edebî biyografi, biyografik romanlar, vb. diğer türler de dikkate alınmaktadır. Bunların yanı sıra biyografi psikoloji, sosyoloji, antropoloji, tarih ve edebiyat bilimlerine de katkı sağlayan veriler içeren bir tür olarak giderek önem kazanmakta, güncel araştırmalara kaynaklık etmektedir (Possing, 2001: 1213).

İslam dünyasında biyografik literatür, hadis ve tarih disiplinlerinin bir uzantısı şeklinde ortaya çıkmış ve özgün bir dal haline gelmiştir. Zamanla bağımsız bir yazı türü olarak gelişen biyografi, İslam coğrafyasında Doğu ve Batı tarihçiliğinden farklı bir konumdadır. Zira İslam tarihçiliği Hz. Muhammed’in hayatı ve faaliyetlerinin incelenmesi ile başlamıştır (Stewart-Robinson, 1964: 60). Biyografi yazını da Müslüman bilginlerin Kur’an araştırmaları, hadis yorumları ve peygamber soyunun saptanması gibi çalışmaları nedeniyle İslam diniyle paralel ilerlemiş ve dinsel kökenlerinden dolayı önemli bir yere sahip olmuştur (İsen, 1995: 211). Bununla beraber klasik Arap biyografisinin sadece muhaddislerin yaşam öykülerini bir araya getirmek şeklinde gelişmediği, en azından onlar kadar eski şair, hafız, fıkıh âlimi gibi kişilerin biyografilerinin de bulunduğu bilinmektedir (Cooperson, 2000: 1-2).

İslam edebiyatının, kaynağı “Tabakât” denilen, kişilerle ilgili bilgileri çeşitli sınıflara ya da rütbelere (yani tabakalara) göre sıralama düzenini izleyen kitaplara dayanan “tezkire” türü, anma, hatıra getirme, yâd etme anlamları bulunan “zikir” kelimesinden türetilmiştir. Tezkireler en geniş kullanım alanını belli meslekte şöhret sahibi olmuş şahıslarla, özellikle şairlerin hâl tercümelerinden bahsedip, şiirlerinden örnekler aktaran eserlerde bulmuştur (Karahan, 1979: 226). Biyografik sözlük niteliğindeki eserler olan “tezkire”ler, Arap-Müslüman entelektüel hayatının ayrıntıları üzerinde çalışan araştırmacılara kaynak olmuş; fakat epeyce bir zaman

kavramsal analize tabi tutulmadıklarından, yöntembilim açısından ayrıntılı olarak incelenememişlerdir (Khalidi, 1973: 53).¹

Erken dönem tezkirelerinde pek çok meslek grubundan şahsın toplu hayat hikâyeleri tezkirelerin konusunu oluşturmakta; ağırlıklı olarak şair ve evliyaların biyografileri kaleme alınmaktaydı. Şiir alanında ilk örnek Muhammed b. Sallâm el-Cumahî’nin (ö. 845-46) *Tabakâtü’s-Şu’arâ* (Şairler Topluluğu) adlı eseridir. Bu ve bunu izleyen tezkireler İslamiyetin ilk yüzyıllarındaki edebiyat faaliyetleri hakkında bilgiler içermesi bakımından büyük önem taşımaktadır. Önceleri tabakalara ayrılarak dizilen, şiirlerinden örnekler verilerek sıralanan şairler, zamanla biyografik eserlerde yaklaşım ve yöntemlerin de değişmesiyle, daha farklı biçimlerde sınıflandırılmaya başlanmıştır. Bu tutum tezkirelerde tabaka sistemiyle belirginleşen köken, kabile, sosyal konum, mezhep, vb. ayrımlarının da ortadan kalkmasına olanak vermiştir (Stewart-Robinson, 1964: 61-62; İsen, 1995: 212).

İslam dünyasında tezkire yazıcılığı geleneği on ikinci yüzyılın sonuna kadar temel olarak aynı biçimde devam etmiş; bu döneme değin ağırlıklı olarak Arapça yazılan eserlerin on ikinci yüzyılla birlikte Farsça olarak da kaleme alınmaya başladığı görülmüştür (Stewart-Robinson, 1964: 62; İsen, 1995: 212-213). On beşinci yüzyıldan itibaren ise kimi tezkirelerin musavver (resimli) nühaları hazırlanmaya başlamış; devrin sanat üslubunu yansıtan bu eserler yeni bir resimli el yazması türünün doğmasını sağlamıştır.

İSLAM DÜNYASINDA RESİMLİ BİYOGRAFİLER

İslam sanatında tasvirli kitapların çoğunluğunu edebiyat eserleri ve tarih konulu yazmalar oluşturmaktadır. Bunların dışında, aralarında biyografik nitelikte metinler de bulunan değişik türde eserin resimli nüshalarına da rastlanmaktadır. Genellikle düz yazı olarak yazılan tezkireler, içerik bakımından hem tarih, hem de şairlerle ilgili olanlarında şiir örnekleri bulunduğundan edebiyat türü içine dahil edilebilirler. Musavver tezkirelerin tasvirleri, üretildikleri dönemin resim üslubunu

¹ Tezkirelere ilişkin bu kapsamda yapılan araştırmalarda temel başlıklar, yazarın bu türde bir eser kaleme almasının ardındaki “dürtü”ye, müellifin eseri ele alış “yöntem”ine, esere dahil edilecek kişilerin “seçim”ine, söz konusu kişilerle ilgili “kaynak”lara, verilen bilgilerin “doğru” ve “nesnel” olup olmadığına, tarih ve kültür araştırmaları içinde anılan eserlerin “değer”ine odaklanmaktadır. Tezkirelerin giriş bölümleri olan “mukaddime”leri araştırmacılara veri sağlarken, tezkirelerin içeriğinin de üretildikleri dönemin sosyal koşullarına ışık tutmak açısından önemleri yadsınamaz. Konuyla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz: Abbott, 1957: 1-31; Gibb, 1962: 54-58; Stewart-Robinson, 1964: 57-65; Açıköz, 1999: 413-421.

yansıtmakta, kimi zaman yazıldıktan birkaç yüzyıl sonra istinsah edilmiş bir nüsha dahi resimlenmek için seçilebilmektedir.

Araştırmalar sonucu, biyografi türünde yazılmış ve resimlenmiş, dünyanın çeşitli müze ve koleksiyonlarında korunan dokuz farklı eser saptanmıştır. Bu makalede biyografik nitelikteki resimli eserler İran ve Osmanlı örnekleri olarak iki bölüm altında incelenecek ve kronolojik sırada tanıtılacaktır. Tasvirli tezkireler arasında resimlenmek için tercih edilen örneklerin başında gelen ve günümüzde musavver on sekiz nüshası saptanmış olan *Mecâlisü'l-'Uşşâk* yazmaları ise ayrı bir başlıkta ele alınacaktır.

İRAN COĞRAFYASINDA RESİMLİ BİYOGRAFİLER

Farsça tezkireler arasında, şair, yazar ve saraya mensup bir entelektüel olan Nizâmî Arûzî Semerkandî'nin (ö. 1155-6?) *Çahâr Makâle* (Dört Söylev) (yakl. 1152-55) adlı yapıtı ayrı bir yerde değerlendirilmelidir. Adından da anlaşılacağı gibi eser dört bölümden oluşmakta ve hizmetleriyle bir hükümdarın başarısı için vazgeçilmez nitelikte olan dört tür aydından söz etmektedir. Bunlar; yönetimi idame ettiren kâtip, şiirleriyle icraatların ve zaferlerin ölümsüzlüğünü sağlayan şair, meseleleri astrolojik verilere göre düzenleyen müneccim ve bedeninin esenliğinden sorumlu olan hekimdir ve söz konusu kişilerin gayretli çalışmaları hükümdarın saltanatının devamı için gereklidir. Yazar Nizâmî Arûzî de eserini dört bölüme ayırarak, her bölümde kâtiplik, şairlik, astroloji ve tıp alanlarında usta olan kişilerin hayatlarından anekdotlar aktarmıştır. *Çahâr Makâle* hem biyografik nitelikte bir *pendnâme* (öğüt kitabı, nasihatnâme)² olarak düzenlenmesiyle öncülü tezkirelerden farklılaşmakta, hem de yazarı Nizâmî Arûzî'nin kişisel ilişkileri sonucu elde ettiği bilgilere dayanan en eski ve özgün örneklerden biri olarak önem taşımaktadır (Browne, 1921: xi-xii, 11-12; Karahan, 1979: 226).

Çahâr Makâle'nin Timur'un torunu Baysungur Bahadır Han'ın (ö. 1433) *kitâbhânesi* için Herat'ta Farsça nesir şeklinde hazırlanan 5 Rebiülevvel 835 / 11 Kasım 1431 tarihli el yazması nadir bir resimli nüshadır.³ TİEM'de korunan musavver *Çahâr Makâle* eserin hem bilinen en eski tarihli kopyası hem de yegâne resimli örneğidir. Ortaçağ İslam dünyasının çeşitli meslek gruplarından seçkin kişileriyle ilgili pek çok ilginç bilgileri ve kimi isimler hakkındaki en erken kıssaları içeren eserin resimli

bir kopyasının hazırlanmış olması da el yazmasına ayrı bir değer katmaktadır.⁴ Şehzâde Baysungur Bahadır Han İslam kitap sanatlarının önemli hâmlerindedir. El yazma eserlerin üretildiği *kitâbhânesi* şehzâdenin himâyesinde devrin özgün eserlerini veren bir sanat merkezi olarak faaliyet göstermiştir. *Çahâr Makâle*'nin bu *kitâbhânenin* özel ve biricik eserlerinden biri olduğu ve "Baysungurî üslup" denilen biçim anlayışının temel niteliklerini taşıdığı düşünülmektedir (Sims, 1976: 375-376; Lentz, 1985: 113-116).

Mütevazı bir nüsha olan TİEM'deki *Çahâr Makâle*'nin istinsah yeri ve tarihi ketebesindeki kayıttan okunmakta, fakat müstensihinin ismi silindiğinden kim tarafından temize çekildiği anlaşılamamaktadır. Ketebe satırlarında kalan kısım "el-sultânî" nisbesidir. Nisbenin sarayla bağlantısı olan bir hattata ait olduğu, bu kişinin aynı dönemin ünlü müstensihleri Azhâr el-Sultânî ya da Şemseddin el-Sultânî olabileceği ileri sürülmüştür (Lentz, 1985: 113). Eserle ilgili yayınlarda bazı yaprakların nüshadan çıkarılmış olduğu ve bunlar arasında tasvirli sayfaların da olabileceği belirtilmiştir. TİEM nüshasında bulunan dokuz tasvire ek olarak, en az iki resimli sayfanın daha olması gerektiği; bunlardan birisinin Minnesota'daki Minneapolis Institute of Arts'ta, 51.37.30 numarada kayıtlı musavver yaprak olduğu öne sürülmüştür (Sims, 1976: 385-386, fig: 3). Eserin tasvirlerinden biri mukaddime kısmında, ikisi kâtip, üçü şair, üçü de hekim bölümlerinde yer almaktadır. Müneccimlerle ilgili kısmında hiçbir tasvir bulunmamakta; el yazmasından çıkarılan yapraklar da bu bölüme ait olmadığından, herhangi bir müneccimin resmedilmek üzere seçilmediği kanısı doğmaktadır (Sims, 1976: 384).

Çahâr Makâle'de, biyografisi verilen kişilerin hayatlarından yazarın aktarmaya değer bulduğu önemli ya da ilginç olaylar yer alırken, tasviri yapılan kişiler de metinle ilişkili kompozisyonlar içinde gösterilmektedirler. Resmi oluşturan figür, peyzaj, eşya, vb. ana öğeler her zaman referanslarını metinden almaktadır ve işlevlerinden dolayı görsele taşınmışlardır.

² Resimli nasihatnâmeler için bkz: Parladır, 2011: 16-23; Parladır, 2016: 29.

³ Türk ve İslam Eserleri Müzesi (TİEM) 1954. Eser TİEM Koleksiyonu'na Âşir Efendi Kütüphanesi'nden intikal etmiştir. Eserin metni için bkz: Browne, 1921. TİEM nüshası için bkz: Sakisian, 1929: 43-45; Çiğ, 1959: 74-75; Sims, 1976: 375-409.

⁴ Eserin müzehhep yuvarlak zahriyesi y. 1a'da bulunmaktadır ve zahriyenin içinde Baysungur'un adı geçen temellük kitabesi yazılıdır. Aynı sayfada biri büyük diğeri küçük iki adet vakıf mührü de yer almaktadır. Mühürlerden küçük olanında Arapça "Yâ rabbe'l-Mustafâ Belliğ makâsidenâ" (Ey Mustafa'nın Rabbi bizi maksatlarımıza ulaştır) yazmakta; silik olduğu için net okunamayan diğeri mührüde ise "... el-fakîr ila'llâhi'l-kâdir Mustafa el-..... ibn-i Mustafa ..." yazısı seçilebilmektedir. Çiğ (1959) bu mührün Mustafa aşir bin Mustafa adlı bir zata ait olduğunu belirtmektedir (75). İki mührü arasında ise el yazısıyla Arapça olarak "Hâzâ mimâmâ vakaftü ve zamemtu ilâ kütüb-i hazreti'l-vâliidi aleyhi'r-rahmetü bi şürûtihi" [Bu (kitap) babamın kitapları arasına ilave ettiğim ve şartlarını yerine getirerek vakfettiğim kitaplardandır.] notu düşülmüştür. Mühürler ve yazıların okunmasındaki yardımları için Seyit Ali Kahraman'a teşekkür ederim.

Ebû Rızâ bin Abdüsselâm'ın Türkistan kırsalında seyahat ederken *nesnâ* adlı vahşi insanları görmesi sahnesindeki metinde sözü geçen uzun saçlı, çıplak figür (y. 6b) (Sims, 1976: 384-385), İbni Sinâ'nın (ö. 1037) tedavi ettiği, kara sevdadan mustarib hasta yatağındaki genç (y. 43b) (Sims, 1976: 389-390) gibi öğeler resimleri metinle ilişkilendiren ana unsurlardır. Kompozisyon düzeni de bu ilişki bağlamında kurulmuş; her bir görsel eleman metinle orantılı bir şekilde tasvirde yerini almıştır.

Yazar Nizâmî Arûzî, *Çahâr Makâle*'nin her bölümünün başında o kısımda bahsedilen meslek grubunun tanımını ve hükümdar için işlevini açıklarken, her bölümün sonuna da kendi hayatından bir kıssa eklemiştir. Bunlardan hekimleri anlatan bölümün sonundaki otobiyografik hikâye görsel imgeye dönüştürülmüş, böylece müellifin portresi de eserde kendisine yer bulmuştur (Erkmen, 2014: 4-6).

Çahâr Makâle'nin resimlerinin, Şah Ruh (sal. 1405-1447) zamanında hazırlanmış bazı el yazmalarına katkıda bulunan ama fırçası henüz olgunluğa erişmemiş genç bir sanatçıya ait olduğu düşünülmektedir ve eserde ağırlıklı olarak Herat'ta geçen sahnelerin tasvir edildiği de dikkati çekmektedir (Sims, 1976: 397; Grube, 1979: 158). Bu sahnelerden biri, tanınan en eski İran şairi Rûdakî'yi, Samânî Emiri Nasr bin Ahmed (sal. 914-943) ile Herat'ta gösteren tasvirdir (Foto. 1). Nizâmî Arûzî, şairle ilgili bölümde resme konu olan kıssayı ayrıntılarıyla anlatır: Kış aylarını başkent Buhara'da, bahar ve yaz aylarını ise Semerkand veya sırayla Horasan'ın başka şehirlerinde geçiren emir, bir sene kış sonlarında sırası gelen Herat'a doğru yola çıkmıştır. Kentin dışındaki geniş ve verimli vadilerde ilkbaharı ve yazı geçirmiş, fakat mevsim bitiminde Buhara'ya dönmeden bölgede kışlamıştır. Ertesi yıl yeniden bahar geldiğinde, bölgenin topraklarının sunduğu nimetlerden memnun kalarak yazın yine aynı yerde kalmıştır. Bu durum dört yıl boyunca devam etmiş; emir zamanını Buhara'ya dönmeden Herat'ta geçirmiştir. Ordunun ileri gelenleri dört yıl boyunca ailelerinden ayrı kaldıklarından geri dönmeyi istemiş; fakat bunu emire bir türlü ifade edememişlerdir. Sonunda çareyi, emirin tavsiyesini dinleyeceğine inandıkları şair Rûdakî'ye gitmekte bulmuşlardır. Şairden emiri Buhara'ya dönmek konusunda ikna etmesini istediklerinde Rûdakî, Nasr bin Ahmed'in etkilenmesi için Buhara'nın ne kadar keyifli bir yer olduğunu anlatan dokunaklı bir kaside yazmıştır. Sabah, sazandelerin müziği eşliğinde kasideyi dinleyen emir şiirden çok duygulanarak, çıplak ayakla atına atlamış ve aceleyle Buhara'nın yolunu tutmuştur (Browne, 1921: 34-36).

Çahâr Makâle'nin şairler bölümünün ilk tasviri olan resimde, bej renkli zeminine çiçekli bitkiler ile taşların altından fişkırان kısa otların yerleştirildiği, iki ağacın



Fotoğraf 1 - Şair Rûdakî, Samânî Emiri Nasr bin Ahmed ile Herat'ta, Nizâmî Arûzî, *Çahâr Makâle*, 1431, TIEM 1954, y. 22a (Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nin izniyle). / *Poet Rudaki is with Samanian Amir Nasr bin Ahmad in Herat*

gölgelediği az eğimli bir tepede eğlence meclisi görülmektedir. Tasvirin orta kısmında yere serilmiş bezemeli halının üstünde sağda emir Nasr bin Ahmed, solda şair Rûdakî oturmaktadır. Bıyıklı olarak tasvir edilen emirin başındaki altın rengi kenarlı başlık, kıyafetinin yakasındaki bezeme ile bir omzuna aldığı içi kürklü kaftanı onun konumunu işaret eden göstergelerdir. Dizleri üzerinde oturan şair ise göğüs kısmına doğru kaldırdığı sol elinde bir kase tutmaktadır. Resmin sol alt köşesinde *çeng* ve def çalan kişiler metinde bahsedilen sazandeler olmalıdır.

Emirin ve bir hizmetkârın dışında diğer figürlerin koyu tonlardaki az işlemeli kıyafetleri, gri renkli, ince gövdeli bir ağacın çerçevesinin üst kenarı ile kesilmiş tepesi, kalabalığa kaçmadan yeterli sayıda kullanılmış kap-kacak ve bitki gibi elemanlar on beşinci yüzyılın ortalarındaki Timurlu resim sanatının sade tasvir anlayışının karakteristik özellikleri olarak nitelendirilebilirler (Sims, 1976: 395).

İslam dünyasında, on beşinci yüzyılın sonlarından itibaren biyografik nitelikteki metinlerin yazılmasında bir artış görülmektedir. Aslen bir Nakşibendi şeyhi

olan ünlü mutasavvıf ve şair Mevlâna Nureddin Abdurrahman Câmî -Molla Câmî- (ö. 1493) İslam tezkireciliği için önemli bir isimdir. Molla Câmî, ünlü İslam âlimlerinden Abdullah el-Ensârî el-Herevî'nin (ö. 1089) *Tabakâtü'l-Süfiya*'sını (Sufiler Topluluğu) düzeltilmiş ve genişletilmiş şekilde 1478'de tekrar yazar ve eser, erkek-kadın büyük evliyaların hayat hikâyelerini içeren *Nefahâtü'l-Üns min Hazerâti'l-Kuds* (Mübarek Hazretlerinden Dostların/Kardeşlerin Nefesleri) adını alır (Storey, 1953: c. 1, b. 2, 954-956; Rypka, 1968: 452; Damar, 2007: 321).⁵ Farsça şu'arâ tezkireleri içinde en çok zikredilen örneklerden biri Devletşâh b. Alaü'd-devle (ö. yakl. 1494-95) tarafından 1487'de tamamlanan ve *Devletşâh Tezkiresi* adıyla tanınan eserdir (Storey, 1953: c. 1, b. 2, 784-85). İslamiyet'in başlangıcından Devletşâh'ın zamanına kadar yaşamış 149 şairin hâl tercümesini içeren eserde, yazarın çağdaşı şairlerle ilgili bilgi de bulunmaktadır (Stewart-Robinson, 1964: 63; Lugal, 1977; Karahan, 1979: 226).

Biyografik metinlerdeki bu artışa paralel olarak on altıncı yüzyıldan itibaren bu metinlerin resimlenmesi de hız kazanmıştır. Şah İsmâ'il'in (sal. 1502-1524) oğlu Sâm Mirzâ (ö. 1566) tarafından 1550-1552 tarihleri arasında yazılan, on beşinci yüzyıl başından on altıncı yüzyılın ortalarına kadar yaşamış İran şairlerinin hâl tercümelerini içeren *Tuhfe-i Sâmî* (Sâm'ın Hediyesi) adlı eser, günümüze ulaşan erken tarihli resimli tezkirelerden biridir. *Tuhfe-i Sâmî*, öncelikle Şah Tahmâsp'a (sal. 1524-1576) ithaf edilmiştir ve yedi bölüm (*sahifa*) olarak düzenlenen tezkirede yedi yüzü aşkın şairin kısa biyografileri ile eserlerinden en az bir mısra örnek verilmektedir (Storey, 1953: c. 1, b. 2, 798-800; Reinert, 1960: 1012; Ashraf, 1966: 82; İsen, 1995: 213). Hindistan'da bulunan bilinen yegâne musavver kopyanın ketebesindeki kayda göre ise müstensih Muhammed Kıvâm eş-Şirâzî (1569'da sağ) tarafından istinsah edilen nüsha 652 şairin biyografisini içermektedir.⁶ *Devletşâh Tezkiresi*'nin eklemelerle genişletilmesi olarak nitelendirilen *Tuhfe-i Sâmî*, biyografik metinlere katılan tarihî ve siyasal veriler, coğrafi mekânların ayrıntılı betimi, kimi zaman basit ve sade, kimi zaman süslü kullanılan anlatım dili, şairlerin ilgi çekici yönlerinin kısa cümlelere sığdırılması, müstehcen hikâyelerden kaçınılması gibi özellikleriyle Sâm Mirzâ'nın bir tezkireci olarak titiz yaklaşımını sergilemektedir (Kazi, 1960: 82-86).

Resimli *Tuhfe-i Sâmî*'de biri sultanın av sahnesini canlandıran takdim tasviri, dokuzu şairleri betimleyen sahneler olmak üzere on resim bulunmaktadır. Tasvirlerin genel üslubu yüzyıllar boyu İslam kitap sanatlarının önemli bir merkezi olan Şiraz'da on altıncı yüzyılın ortalarından itibaren görülen örneklerle yaklaşmaktadır. Çerçeve ile sınırlanmış kalabalık kompozisyonları, ince uzun figürleri, bir arada kullanılmış parlak ve zıt renkleri, iç mekânların yüzeylerini süsleyen nakışları, dış mekânlardaki iri yapraklı bitkileri (Robinson, 1958: 88-89; Gray, 1961: 140-142) ile *Tuhfe-i Sâmî*'nin tasvirleri dönemin üslubunu yansıtmaktadır. Resmedilen şairler metinle doğrudan ilişkili, kimi zaman tasvirli sayfadaki yazı alanında resmin konusu verilen kompozisyonlarla görsele taşınırken, şairlerin hayatlarından dikkat çekici bir olay ya da meslek yaşamlarıyla ilgili belirgin bir ayrıntı tasvirin konusu olarak seçilmiştir. Genellikle kalabalık kurgulanmış sahnelerde resmedilen şair ya tasvirin merkezine diğer figürlerden ayırt edilecek şekilde yerleştirilmiş ya da metinde verilen kıssanın anlatımcı bir üslupla tasvire yansıtılmasıyla kolayca tanınabilir hale gelmiştir. Bazen de şair mesleğini (kadı, müderris, va'iz) icra ederken gösterilmiştir (Erkmen, 2011, 34-35). Eserde biri takdim tasvirini diğeri şair resimlerini yapan iki sanatçının çalıştığı anlaşılabilir, fakat söz konusu nakkaşlarla ilgili herhangi bir bilgi bulunmamaktadır (Khandalavala ve Khan, 1986: 7-8).

Kimsezsiz bir gezgin-şair ve coşkulu bir âşık olan Cefayi Astrabâdî'nin (ö. yakl. 1390-95) biyografisine eşlik eden ve eserin son bölümünde yer alan tasvir, kalabalık kompozisyonu ve zengin dış mekân elemanlarıyla eserin genel üslubunu yansıtmaktadır (Foto. 2). Zemini yeşil çimenlerle kaplı, tepelik bir arazinin merkezinde, başlarındaki sarıkları yere düşmüş, bir kolları yumrukları sıkılmış halde havada, diğer elleriyle birbirlerinin sakallarını tutarak kavga eden iki figür görülmektedir. Tasvirin arka planındaki tepelerin gerisinde, çerçevenin iki yanında ve resmin alt kısmında her yaştan ve sınıftan pek çok figür, hayret ve merak jestleriyle kavgayı izlemektedir. Metne göre Cefayi Astrabâdî yolda giderken, rakibi olan kötü huylu bir şaire rastlamış ve hain yaradılışlı bu kişinin kendisini taciz etmesi üzerine onunla kavgaya tutuşmuştur. Resim alanı içindeki yazılar da söz konusu kavgayı anlatan dizelerdir (Khandalavala ve Khan, 1986: 8). Altın renginin salyangoz biçimli bulutlarla kaplı gökyüzünü boyamakta kullanıldığı, zengin renk yelpazesine sahip tasvirde yirmiden fazla figür, çok renkli, nakışlı kıyafetleri, farklı açılardan betimlenmeleri, şaşkınlıklarını belirten jestleriyle on altıncı yüzyılın ortalarında Şiraz'da görülen resim üslubunun karakteristik öğeleri olarak öne çıkmaktadır (Erkmen, 2011: 36).

⁵ Kimi kaynaklarda Farsça yazılan ilk biyografiler arasında Molla Câmî'nin *Bahârîstân*'ı (1486) da sayılmaktadır. Her ne kadar antoloji ya da biyografi olarak kaleme alınmamış olsa da sekiz bölümden (*meclis*) oluşan söz konusu eserin yedinci bölümünün yirmi sekiz şairin hâl tercümesine ayrılmış olması, onu bir çeşit tezkire olarak da değerlendirmeyi mümkün kılmaktadır.

⁶ Salar Jung Müzesi Kütüphanesi (SJML), Tad. 7; Ashraf, 1966: 82, no: 535; Khandalavala ve Khan, 1986: 4-9.



Fotoğraf 2 - Bir hainin Cefayi Astrabâdî'ye saldırması, Sâm Mirzâ, *Tuhfe-i Sâmî*, 1550, SJML Tad. 7, y. 168a (Khandalavala ve Khan, 1986: Pl. C). / *Jafai Astrabadi being attacked by a villain.*

Tuhfe-i Sâmî'nin bilinen resimli tek nüshasının, müellifi henüz hayattayken ve eseri tamamladığı sanılan yıl⁷ civarında resimlenmiş olması, ilk anda musavver el yazmasının Sâm Mirzâ için hazırlanmış olabileceği düşüncesini akla getirmektedir. Söz konusu nüshanın da içinde olduğu bir grup SJML resimli el yazmasını yayımlayan Khandalavala ve Khan'a göre (1986) eser şehzâde için onun emrindeki sanatçılar tarafından hazırlanmıştır (3 ve 7). Öte yandan yazarın, ağabeyi Şah Tashmâsp'a baş kaldırarak 1534-35'te isyan etmesinden sonra şahın kendisini affetmesi sonucu Tebriz'e götürüldüğü ve Kahkaha Kalesi zindanına atılmasıyla sonuçlanacak 1561-62'deki ikinci isyanına kadar ağabeyiyle birlikte kaldığı (Alışık, 2009: 61) göz önüne alınırsa, Sâm Mirzâ'nın Şiraz'a hiç gitmediği anlaşılmaktadır. Oysa *Tuhfe-i Sâmî* Şiraz'lı meşhur bir hattat tarafından istinsah edilmiş ve yine aynı şehirde resimlenmiştir. Dolayısıyla şehzâde tarafından hazırlanmış olması ihtimali iyice zayıflamaktadır. Yine de eserin, yazarı hayattayken, Şiraz'daki ticarî kitap

⁷ *Tuhfe-i Sâmî*'nin tamamlanma tarihi kesin değildir. Çeşitli koleksiyonlardaki tasvirsiz nüshalarında genellikle bitiş tarihi 957 / 1550 olarak verilir. Bombay nüshasında 956 / 1549 kaydı bulunmaktadır (Storey, 1953: c. 1/2, 799, dn. 1). İçerdiği bilgilerin kesin tarihi bilinenlerine göre çağdaş eserlerle yapılan karşılaştırmalardan, eserin yazılmasının yaklaşık 1543'te başlamış olacağı saptanmış; tamamlanma tarihinin de en erken 1548 olacağı ileri sürülmüştür (Kazi, 1960: 89).

üretim ortamında resimlenmek için seçilmesi, tanınmış bir hattat tarafından kopyalanması⁸, zengin tezhiplerle bezenmesi⁹ onun bizzat Sâm Mirzâ tarafından sipariş edilmesine de bir şekilde şehzâde için hazırlanmış olduğu fikrini canlı tutmaktadır.¹⁰

Tezkirelere konu olan meslek grupları arasında ilk sırayı şairler almakla birlikte, evliyaların hâl tercümelerini içeren biyografik metinlerin sayısı azımsanamaz. Evliya tezkireleri hem tasavvufun ilkelerini yaymak, hem meşhur evliyaları zikrederek ölümsüzleştirmek, hem de okuyucuların evliyaların hayatlarından ders çıkarmasını sağlamak amaçlarını taşımaktadırlar. Musavver tezkireler içinde en çok resimlenenler de evliya tezkireleridir.

Tabakât kitapları tarzında evliyaların hâl tercümelerine dair yazılan ve başlığında "tezkire" kelimesini içeren ilk Farsça eser Ferîdüddin Attâr'ın (ö. 1221) kaleme aldığı, *Tezkiretü'l-Evliyâ*' (Evliyalar Tezkiresi) adlı, büyük sufilerin hayat hikâyeleriyle birlikte bazı vecizelerini ve mucizelerini aktaran nesir yapıttır. Attâr'ın ölümünden yaklaşık bir yıl önce, 1220'de telif edilen eser ilk yazıldığında içinde yetmiş iki evliyanın biyografisi yer alırken, sonradan istinsah edilen bazı nüshalarına yirmi beş evliya daha eklenmiştir (Storey, 1953: c. 1, b. 2, 930-931; Uludağ, 1984: 27). Attâr, *Tezkiretü'l-Evliyâ*'da Arapça ve Farsça yazılmış pek çok eseri kaynak olarak kullanmışsa da tezkiresi, kendisinden önceki benzer eserlerin bir taklidi değil, özgün bir biyografi derlemesi olarak dikkat çekmektedir ve selefî örneklerden daha gelişmiş bir tezkire olarak haleflerine de model oluşturmuştur (Uludağ, 1984: 10).

Türkiye'de ve dünyadaki el yazma kütüphanelerinde çok sayıda kopyası bulunan mensur *Tezkiretü'l-Evliyâ*'nın sadece bir nüshası resimlidir.¹¹ Biri çift sayfa takdim

⁸ Eserin müstensihî Kıvâm eş-Şirâzî'nin verimli bir katip olduğu, 1537-1567 yılları arasında, farklı konularda pek çok eser istinsah ettiği çeşitli kütüphanelerdeki müstensih imzalı nüshalarındaki kayıtlardan anlaşılmaktadır (Guest, 1949: 58-60; Robinson, 1958: 121-123; Karatay, 1961: 371). 1590'larda aktif görünen Kıvâm bin Muhammed Şirâzî'nin ise farklı bir kişi olduğu saptanmıştır (Uluç, 2006: 189, dn. 13). Bu verilerden hareketle, Sâm Mirzâ'nın tezkiresinin Kıvâm eş-Şirâzî tarafından, 1550-1567 yılları arasında Şiraz'da istinsah edildiği söylenebilir. Sâm Mirzâ'nın 1566'da öldüğü düşünülecek olursa, musavver nüshanın müellifi hayattayken tamamlanmış olduğu da kesin gibidir.

⁹ Eserde lacivert ve altın renklerin hakim olduğu çift sayfa unvân tezhibi, kimi sayfa kenarlarında halkâr hayvan, kuş, ağaç motifleri bulunduğu ve metnin başladığı sayfanın satır aralarının yıldız ve minik çiçek motifleriyle bezenildiği belirtilmektedir (Khandalavala ve Khan, 1986: 4).

¹⁰ *Tuhfe-i Sâmî*'yle ilgili notlarını ve görüşlerini benimle paylaşan Dr. Barbara Schmitz'e teşekkür ederim.

¹¹ TİEM, 1966. Eser TİEM Koleksiyonu'na Konya Sadreddin Kunevî türbesinden intikal etmiştir. Çığ, 1953: 79.

tasviri olmak üzere yirmi yedi resim içeren TIEM nüshasında betimlenen evliyaların, toplam doksan yedi kişi içinden belli bir ölçüt gözetilerek seçilmiş oldukları anlaşılmaktadır. Resim programına dahil edilen evliyaların biri hariç tümünün hayat hikâyesine eserde geniş yer verilmesi ve tamamının dönemlerinin en tanınmış şahsiyetleri olması, ölçütün niteliği hakkında fikir vermektedir (Erkmen, 2007: 67). Yine de resmedilen kişiler arasında “önemli-daha az önemli” gibi bir ayırım yapılmadığı, Semnun Muhib gibi metindeki en kısa hâl tercümelerinden birine sahip olan evliyanın da betimlenmesinden anlaşılmaktadır. Tasvirler konu olan diğer sufilerin ise eserde haklarında en çok bilgi, vecize, menkıbe ve kıssa aktarılan kişiler oldukları, bunların arasında bir kadın evliyanın da yer aldığı saptanmıştır (Foto. 3).¹²

Râbia el-Adeviyye'nin tasviri, kendisinin hacca gitmeye azmederek bir kervan eşliğinde yola çıkması ama merkebinin çölde ölmesi üzerine yola kendi imkanlarıyla devam etmesinin anlatıldığı bölümedir ve merkep öldükten sonraki anı görselleştirmektedir. Ağaçsız, yavru ağız rengindeki zemin çöl fikrine işaret ederken, kervanın göstergeleri olarak dağların arkasında sıralanmış develer görülmektedir (Erkmen, 2007, 34-35).

Tezkiretü'l-Evliyâ'nın tasvirleri genel olarak bahsi geçen evliyanın hayat hikâyesindeki olaylardan birinin bir anına odaklanmakta; kurgu metinden doğrudan yararlanılarak oluşturulmakta; seçilen sade görsel elemanlar hikâyedeki ana öğeleri betimlemektedir. Attâr'ın eserinde sadece evliyaların hayat hikâyeleri değil, vecizeleri ve mucizeleri de yer aldığından, resimlerin konuları çoğunlukla bu anlatılar arasından seçilmiştir. Seçimin neye göre yapıldığı bilinmemekle birlikte, genellikle evliyaların hayatında önemli yer tutan, onları evliya yapan sebeplerin ipuçlarını veren olayların betimlendiği anlaşılmaktadır. Zira bu tezkirede hâl tercümeleleri kişinin nerede doğduğu, nerede öldüğü, ne gibi eğitimler aldığı, kimleri yetiştirdiği gibi belirgin bilgilerden çok, onun inancının büyüklüğünü ifade eden olaylar bütünü olarak kurgulanmıştır. Dolayısıyla tasvirler de evliyanın hayatının bunun gibi kayda değer anlarından seçilmiştir (Erkmen, 2007, 66).

Açıkça portre özelliği taşımayan, genellikle anonim figürler olarak betimlenen evliyalar *Tezkiretü'l-Evliyâ*'da anlatımcı / hikâyeci diye adlandırılan tarzda resmedilmişlerdir. Bu tarz betimlemede tasvir konusunu metinden almakta, genellikle ilgili kıssaya yakın bir sayfada konumlandırılmakta, ana figürün yanı sıra yardımcı figürler ile metinde sözü geçen diğer ayrıntılar da görsel elemanlar eşliğinde düzleme aktarılmaktadır. Hâl tercümesi verilen kişinin hayatından hangi kesitin



Fotoğraf 3 - Râbia el-Adeviyye'nin hacca giderken çölde merkebinin ölmesi, Ferîdüddin Attâr, *Tezkiretü'l-Evliyâ*, 16. yüzyılın ikinci yarısı, TIEM 1966, y. 33a (Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nin izniyle). / *Death of Rabia al-Adaviyya's donkey in the desert on her way to the Kaaba*

aktarılabileceğini metnin belirlediği, kişilerin ilginç özelliklerinin, statülerini yansıtan olayların, ibret verici öykülerin ağırlıklı olarak resmedildiği görülmektedir. Bu bağlamda *Tezkiretü'l-Evliyâ*' görsel aktarmaya uygun, çok sayıda mucizeye ve menkıbeye yer vermektedir. Kompozisyonun genellikle merkezinde betimlenen evliya, tasvir edilmek üzere seçilen kıssadaki mekâna, çoğunlukla yanında başka kişiler olduğu halde ve metinde bahsedilen nesnelere birlikte yerleştirilmiştir. Böylece sözel ifade-görsel imge ilişkisi doğrudan kurulabilirken, tasvirlerin konuları da metin okunarak kolaylıkla belirlenebilmektedir.

Tezkiretü'l-Evliyâ'nın tasvirleri iki farklı elden çıkmış görünmektedir ve resimlerin büyük bölümü, üslup ve kompozisyon kuruluşu bakımından, bazı *Kıssasü'l-Enbiyâ*' nüshaları ile benzerlik göstermektedir. Figürlerin birbiri ardına sıralandığı yerleştirmeler, kompozisyonun en gerekli elemanlara indirgenmiş sade bir tasvir anlayışı, çok ayrıntılı ve nakışçı olmayan bezemeler öne çıkan özellikler arasındadır (Milstein ve diğ., 1999: 48-51). Nitekim bu ana özellikler dışında çevre düzenlemeleri, bitkiler, figürlerdeki ayrıntılar açısından da *Tezkiretü'l-Evliyâ*' tasvirlerindeki kimi unsurlar musavver *Kıssasü'l-Enbiyâ*' nüshalarınınkilerle neredeyse birebir aynıdır.

¹² Eserin tasvirlerinin konuları için bkz: Erkmen, 2007.

İstinsah yeri, tarihi ve müstensih adı bulunmayan TİEM *Tezkiretü'l-Evliyâ*'sının üretim yerini belirleyebilmek ve yaklaşık olarak tarihlendirmek için *Kıyasü'l-Enbiyâ*' nüşhaları bir başlangıç noktası oluşturmaktadır. Milstein ve diğ. (1999), musavver *Kıyasü'l-Enbiyâ*' yazmalarında üç ana üslup belirlemişler; ayrıca tek başına bir grup oluşturmayan ama diğer üç üsluptan birine de dahil edilemeyen dördüncü bir alt bölüm de saptamışlardır (41-63). TİEM *Tezkiretü'l-Evliyâ*'sının tasvirleri bu sınıflandırmadaki üçüncü grup ile yakın ilişki içinde görünmektedir. Tüm tasvirleri üçüncü üslubun özelliklerini taşıyan nüshalardan New York Public Library'deki bir *Kıyasü'l-Enbiyâ*' 1577 tarihli.¹³ Bazıları biçimsel ayrılıklar göstermekle birlikte genel olarak üçüncü grubu yansıtan tasvirler sahip nüshalar arasından TSMK'de korunan bir diğer eser de 1575-1576 tarihli.¹⁴ Söz konusu gruptaki nüshaların tezhip ayrıntıları da eserlerin belli bir döneme ve bölgeye atfedilmelerini olanaklı kılmaktadır (Milstein ve diğ., 1999: 53-55). Öte yandan on altıncı yüzyılın ikinci yarısında Şiraz'ın ticarî el yazma üretim merkezi olduğu bilinmekte (Uluç, 2006); fakat bölgedeki başka önemli kentlerde de değişik içerikte sanatlı kitap üretimi yapıldığı, Şiraz'da resimlenmek için tercih edilmeyen bazı kitapların, *Şahnâme* nüshalarının ve Kur'an-ı Kerim'lerin Şiraz dışındaki Safevî topraklarında Osmanlı okurlar için hazırlandığı düşünülmektedir (Çağman-Tanırdı, 2008: 155). Bu verilerden yola çıkarak, TİEM *Tezkiretü'l-Evliyâ*'sının, 1565-1585 yılları arasında etkin olan, Safevî egemenliğindeki Horasan bölgesinde üretilen sanatlı el yazmalarından biri olabileceği ileri sürülebilir.¹⁵

Önemli bir diğer biyografik nitelikte eser, Safevî Tarikatı'nın kurucusu olan ve Safevî Hanedanı'na (1501-1736) adını veren (Browne, 1956: 32) Şeyh Safiyyüddîn Erdebilî'nin (ö. 1334) hayatını ve fikirlerini içeren *Tezkire-i Şeyh Sefieddîn İshak Erdebilî* olarak da tanınan *Safvetü's-Safâ*'dır. İbn Bezzâz'ın (ö. 1358'den sonra) 759 / 1357-58'de kaleme aldığı *Safvetü's-Safâ* aracılığıyla şeyhin fikirleri bir araya getirilmiş ve gelecek nesillere aktarılmıştır (Kutlu ve Parlak, 2008: 22). *Safvetü's-Safâ* I. Şah İsmâ'il (sal. 1501-1524) ve Şah Tahmâsp (sal. 1524-1576) devirlerinde Safevîlerin kökenlerine ilişkin "resmi söylem"i yerleştirmek amacıyla eklemeler ve çıkarmalarla yoğun olarak tahrif edilmiştir (Babinger, 1960: 801; Kutlu ve Parlak, 2008: 97). Bir mukaddime, on iki bâb ve bir hâtmeden oluşan eserin günümüze çok sayıda Farsça nüshası ve gerek tamamının gerekse belli kısımlarının Türkçe

çevirileri ulaşmıştır. Bunlardan ilki ve en kapsamlısı *Tezkire-i Şeyh Sefieddîn* adını taşımaktadır.¹⁶ Şirazlı bir katip olan Muhammed bin Hüseyin Nişâtî (ö. 1550?) tarafından 949 / 1542 yılında tercüme edilen eserde katibin bazı bölümleri, kişi adlarını ve olayları Şiîliğe uyarladığı saptanmıştır (Kutlu ve Parlak, 2008: 27-28). Ağırlıklı olarak şeyhin hayatından kesitler sunan eser, Şeyh Safiyyüddîn ile yolları kesişen devrin diğer evliyaları ve önemli kişileri hakkında bilgi veren içeriğiyle dikkati çekmektedir.

Safvetü's-Safâ'da şeyhin hayatı, deneyimleri, fikirleri, menkıbeleri ve öğütleri kronolojik bir sırayla verilmektedir. Vefatından sonra ortaya çıkan sıradışı olayların da aktarıldığı eserin, bugün Aga Khan Müzesi'nde (AKM) korunan yegâne musavver nüshasında¹⁷ bu ayrıntılı anlatımın resim programına da yansıtıldığı görülmektedir. Yazıldıktan yaklaşık üç yüz yıl sonra, Şaban 990 / Eylül 1582'de, ticarî el yazma üretiminin merkezi konumundaki Şiraz'da, Safevî şahı Muhammed Hüdâbende'nin (sal. 1578-1788) devrinde hazırlanan tezkirenin bilinen tasvirli tek nüshasında on dört resim bulunmaktadır. Şeyh tasvirlerde yer alsa da almasa da anlatımcı betimlemelerin genellikle metni doğrudan görselleştirme amacı taşıdığı söylenebilir. Mucizeler, felaketler, savaşlar, doğaüstü olaylar, vb. çeşitlilikte sahneleri içeren on dört tasvir esere dağılmış durumdadır. Şeyhin menkıbe ve kehanetlerine ayrılan yedinci bölüm dört tasvir ile en çok resmedilen kısımdır. Onu şeyhin hayatının ilk yıllarını anlatan birinci bölümdeki üç tasvir izlerken, bazı bölümlerde sadece birer tasvir yer almaktadır (Canby, 2009: 130; Erkmen, 2017: 49).

Eserin ilk bölümünde bulunan bir betim, hem Hz. Muhammed'i içermesi, hem de İslam görsel kültürünün farklı öğelerini içinde barındırmasıyla dikkati çekmektedir. Peygamberin rehberliği ve şeyhin gelişinin habercisi olması üzerine hikâyeler içeren on birinci kısımda yer alan bu resim, Hz. Muhammed'in "Beni rüyada gören, gerçekten beni görmüştür. Çünkü şeytan benim şeklime giremez" (Buhârî) hadisi ile bağlantılı olarak incelemeye olanak veren bir metne sahiptir. Buna göre Pîr Serâc'dan nakledilen hikâyede, Serâc'ın babası Ali Parnikî'nin gördüğü bir rüyaya referans verilmektedir. Ali Parnikî rüyasında şeyhi, elinde yeşil bir asa tuttuğu halde kalabalıklara düzen getirmeye ve onları "sancak sahibi" Hz. Peygamber'in gölgesi altına yerleştirmeye çalışırken görmüştür. Bu esnada Hz. Peygamber de şeyhin yanında durmaktadır (Bazzâz, 1582: 115a-115b; Şah, 2007: I, 438) (Foto.4).

¹³ New York Public Library (NYPL) Spencer Pers. ms. 1; Schmitz, 1992: 111-21.

¹⁴ TSMK B. 250; Karatay, 1961b, 47, no: 127.

¹⁵ TİEM *Tezkiretü'l-Evliyâ*'sı ile ilgili monografik bir çalışma bu makalenin yazarı tarafından yayıma hazırlanmaktadır.

¹⁶ Londra British Library (LBL), Or. 7576/I; Rieu, 1879: 281.

¹⁷ AKM 264; Erkmen, 2017.



Fotoğraf 4 - Ali Parnikî'nin rüyasında Hz. Muhammed ve Şeyh Safiyyüddîn Erdebilî, İbn Bezzâz, *Safvetü's-Safâ*, 1582, AKM 264, y. 159b. (Erkmen, 2017: 52) / *Pîr (elder) Ali Parniqî's dream of the shaykh with Prophet Muhammad*

İslam kültürünün çeşitli öğelerini bir arada sunan bu çok katmanlı tasvir bir yandan Mi'râc, diğer yandan Kıyamet anlatılarından da unsurlar barındırmasıyla el yazmasının öne çıkan betimidir. Resmin merkezinde biri deve, diğeri de insan başlı binek olan Burâk üzerinde iki kişi görülmektedir ve ikisinin de yüzleri peçe ile örtülü, başlarının etrafı alevden hâle ile çevrilidir. Deve üzerindeki figürün elinde, ucunda yeşil sancak bulunan uzun bir çubuk vardır. Sol kenarda ayakta duran iki adam, resmin alt kısmındaki yarı çıplak ve ellerini merhamet istercesine kaldırmış olan kişileri izlemektedir. Söz konusu yarı çıplak insanların başında, ellerinde alev saçan gürzler bulunan iki iblis görünümlü figür, kollarını kaldırmış olarak beklemektedir. Resmin üst kısmında altı melek, ellerindeki kaplarda altın rengi nûrlarla yüzü peçeli adamlara doğru yönelmişlerdir. Meleklerden birinin başında taç bulunmaktadır. Yüzü peçeli figürler ile yarı çıplak adamlardan oluşan grup arasında kır sakallı bir adamın durduğu da dikkati çekmektedir. Resmin sağ üst köşesinde altın rengi bir güneş ışınlarını saçmaktadır.

Safvetü's-Safâ'nın bu özel tasvirinde yer alan katmanların anlamlarını İslam kültürünün unsurları arasında aramak mümkündür. Öncelikle rüyaların İslam geleneğindeki yerine değinmek gerekmektedir. "Hakiki rüya" ilahî olana giden olası bir yol olduğundan, rüyalar mistik becerilerle ilişkilendirilir (Edgar, 2011: 7). Ayrıca İslam'daki rüyalar, öteki dünyadan hakikati aktaran bir aracı olarak görülmektedir (Kinnberg, 2008: 30). Dolayısıyla tarihî metinlerdeki rüya anlatımlarının dinî ve siyasî işlevleri de görmezden gelinmemelidir. Öte yandan rüyada peygamberi görmek daha da önem taşıyan, doğrudan hadisle ilişkili, özel bir durumdur. Söz konusu tasvirin olduğu bölümde, Şeyh Safiyyüddîn'in İslam'ın gerçek lideri olarak Peygamber tarafından müjdelmesi ve onaylanması ile ilgili sözel anlatılar, birçok kişinin gördüğü rüyalar aracılığıyla aktarılmaktadır (Şah, 2007; Erkmen, 2017: 53).

Görsele yansıtılan ise bu anlatımdan çok daha fazlasıdır. Genel kompozisyon şemasında Peygamberin Burâk'ın üzerinde olması sebebiyle tasvir, ilk bakışta Mi'râc ikonografisinin imge dağarcığını çağrıştırmaktadır. On altıncı yüzyılda sıklıkla resmedilen Mi'râc sahnelerinde Hz. Peygamber peçeli yüzü ve alevden hâlesi ile gökyüzünde, insan başlı bineği Burâk'ın üstünde, Başmelek Cebraî'l'i takip ederken görülür. Bazen Kâbe de bu betime eklenmektedir (Gruber, 2008; Gruber, 2009). *Safvetü's-Safâ*'da Kâbe yoktur ama diğer unsurlara ek olarak başka bir yüzü peçeli figür yer almaktadır ve bu durum figürlerin kimliklerinin belirlenmesi açısından sorun teşkil etmektedir. Burâk üzerindeki figürün Hz. Muhammed olduğu varsayımını, onun daha büyük ve öncü durumda gösterilmiş -dolayısıyla daha kutsal birine işaret eden- deve üzerindeki figürü izliyor olması çürütmektedir. Dahası deveye binen bu kişinin elinde metinde de sözü geçen sancağı tutması onun peygamber olduğuna işaret etmektedir. Bu noktada Burâk'ın üstündeki kişinin kimliği yeni bir soru olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu da tasvirdeki Kıyamet Günü öğeleri ile cevaplanmaya çalışılabilir.

Dünyanın sonu ile ilgili yaygın inanış Hicrî 1000 yılının (Miladî 1591-1592) "Zamanın Sonu" olacağı şeklindedir (Bağcı ve diğ., 2006: 196). Böylece on altıncı yüzyılda pek çok kehanet, kıyamet, ahiret konulu eserler kaleme alınmış ve bazıları da resimlenmiştir. Bunlar arasındaki *Falnâme* yazmaları Kıyamet Günü ile ilgili kimi tasvirleri de içermektedir. On altıncı yüzyılda görselleştirilen iki kıyamet anlatısındaki¹⁸ birtakım unsurlar *Safvetü's-Safâ*'daki tasvirdekilerle benzeşmektedir. Bunlar arasında

¹⁸ Söz konusu Kıyamet Günü tasvirlerinden biri Sächsische Landesbibliothek und Universitätsbibliothek (SLUB) Dresden'de E445, y. 19b'de, diğeri ise Harvard University Art Museums'da (HUAM) 1999.302'de bulunmakta ve ikisi de 1550-1560 yılları arası Kazvin'inine atfedilmektedir (Farhad ve Bağcı, 2009; Erkmen, 2017: 54-56).

Hız. Peygamberin başında hâle, yüzünde peçe olduğu halde yeşil bir sancak altında oturması ve yanında yine yüzü örtülü, başı hâleli bir figürün ayakta durması (SLUB nüshası), yarı çıplak insanların varlığı (SLUB ve HUAM nüshaları), elinde alevli gürz tutan iblis (SLUB) ve olayları izleyen anonim kişiler (SLUB ve HUAM nüshaları) sayılabilir (Erkmen, 2017: 53-55). Bütün bunlar göz önünde bulundurulduğunda *Safvetü's-Safâ*'daki tasvirin döneminin resim üslubuna ait öğeleri taşıyan bir anlayışa sahip olduğu söylenebilir. Yine de tasvirdeki kişilerin kimlikleri hakkında kesin bir bilgi bulunmamaktadır. Dolayısıyla ancak toplanan verilerden ve sözel ifade-görsel imge üzerinden giderek bir varsayım ortaya koymak mümkündür.

Tezkire metninde peygamberden “sancak sahibi” olarak bahsedildiğinden ve hem bazı Mi'râç hem de Kıyamet Günü betimlerinde peygamber yeşil bir sancak altında gösterildiğinden deve sürücüsünün Hız. Peygamber olduğu öne sürülebilir. Bu durumda Kıyamet Günü betimlerinde peygamberin yanında bulunan Hız. 'Alî'nin de Burâk sürücüsü olduğu düşünülebilir. Öte yandan Şeyh Safiyyüddîn'in tasvirdeki yeri de tartışmalıdır. Metne göre Ali Parnikî rüyayı gören kişidir, onu oğluna anlatmıştır. Tasvirin sol kenarındaki iki kişi Ali Parnikî ve oğlu olarak yorumlanırsa; resmin merkezindeki turuncu cüppeli, kır sakallı adam da, yarı çıplak kişileri peygamberin taşıdığı yeşil sancağa doğru yönelttiği metinden anlaşılın Şeyh Safiyyüddîn olarak değerlendirilebilir (Erkmen, 2017: 56). Şeyh Safiyyüddîn'in tasvirdeki varlığı ne kadar alışılmadık olsa da, özellikle Şah İsmâ'il dönemindeki peygambere özgü bir örnek üzerinden vekâlet ve kerâmetlerin sıralanmasını amaçlayan Safevî Şii şiiri ile evliyaların ve din büyüklerinin hayat hikâyelerinin derlenmesi projeleri bağlamında şartırtıcı değildir (Gruber, 2011: 55).

AKM *Safvetü's-Safâ*'sı istinsah yeri ve tarihi bilgilerini de içermektedir.¹⁹ 1582 yılında Şiraz'da hazırlanan eser, genel kodikolojisi ve resim programı ile dönemin üslup özelliklerini taşımaktadır. Kompozisyon kurgusu, canlı renk kullanımı, figürlerin değişik açılardan gösterildiği kalabalık ortam betimleri, yüzeylerdeki ayrıntılı bezemeler, vb. nitelikler 1580'lerdeki Şiraz üretimleri ile paralellik göstermektedir (Uluç, 2006: 319). Belirtilmesi

¹⁹ AKM *Safvetü's-Safâ*'nın diğer kayıtları da önemlidir. Y. 509a'da 1281 / 1864-65 tarihini taşıyan ve “Tahmâsb el-Hüseynî” ibaresi okunan, tuğra biçimli bir mühür vardır. Aynı yapraktaki bir başka kayıt ise kitaba sahip olan bir kişinin kitabı satmayacağına yönelik ahdına ilişkin bilgi içerir. Ne mührün ne de ahdın sahibinin kimliği açıktır. Kayıtlarla ilgili yardımlarından dolayı Garo Kürkman, Dr. Abolala Soudavar ve Hamid Hosseinzadehmehdikhani'ye teşekkür ederim.

gereken bir diğer nokta ise, *Safvetü's-Safâ*'nın orijinal metninin “Şiileştirilme”sine yönelik çabanın, eserin musavver nüshasının resim programına yansımamış olduğudur (Erkmen, 2017: 70).

Âlimler ve sanatçılara zengin bir entelektüel ortam sunan Herat'ta yaşamış; tasavvuf, edebiyat ve çeşitli dinî konularda pek çok eser vermiş olan Molla Câmî'nin, çağın önde gelen devlet ve kültür adamı Ali Şîr Nevâî'nin (ö. 1501) ricasıyla 1478 tarihinde kaleme aldığı *Nefahâtü'l-Üns* adlı eseri bir diğer musavver tezkiredir. Altı yüzden fazla evliyanın hâl tercümesinin yer aldığı eserde evliyaların sıralanışı kronolojik ya da alfabetik değildir. *Nefahâtü'l-Üns* yazarın kendi zamanına kadar gelen kayda geçmiş-geçmemiş neredeyse tüm evliyalara içerdiğinden bir çeşit tasavvuf tarihi olarak da görülmektedir (Togan, 1945: 20; Kut: 1976, 78-79; Okumuş, 1988: 97; Uludağ, 2006: 521).

Nefahâtü'l-Üns'ün bilinen iki musavver nüshasından biri, ketebesinde 1003 / 1595 tarihi bulunan, dokuz tasvir içeren ve Osmanlı yönetimindeki Bağdat eyaletinde üretildiği düşünülen (Milstein, 1990: 105-106) kopyadır.²⁰ Diğeri ise 1012 / 1603 yılında Agra'da Ekber Şah'ın (sal. 1556-1605) kütüphanesi için Abdürrahim Kâtib (“Amber Kalem”) tarafından istinsah edilen ve Babürlü Dönemi'ne ait on yedi resimle süslenmiş nüshadır.²¹

DCBL *Nefahâtü'l-Üns*'ünün tasvirleri evliyaların mucizelerini, dönemlerinde gerçekleşen bazı olayları, tarikat ritüellerini görselleştirmektedir. Bunlar arasından Yahya b. 'Ammâr eş-Şeybânî Nişâpûrî'nin (ö. 1017) tasviri iki farklı mekânı ve zamanı tek düzlemde bir araya getirmesiyle dikkati çekmektedir (Foto. 5). Tam sayfaya yayılarak yazı alanının dışına taşınan tasvirin büyük bölümünde, Hız. Muhammed'in minberden cemaate hitap edişi betimlenmiştir. Yüzündeki beyaz peçe ve başını kuşatan alevden hâle peygamberin alâmetleridir. Minberin yanında sol alt köşede, aynı şekilde yüzü beyaz peçe ile örtülü Hız. 'Ali ve yanında oğulları Hız. Hasan ve Hız. Hüseyin, başlarının etrafı hâlelerle çevrili olarak oturmaktadır. Fizyonomik özellikleri, yaşları, kıyafetleri çeşitlilik gösteren büyük bir kalabalık yüzünü peygambere dönmüş, onu dinlemektedir. Resmin arka planındaki dikdörtgen pencereden iki kişi içeriye bakmaktadır (Erkmen, 2011: 52).

²⁰ Dublin Chester Beatty Library (DCBL), T 474; Minorsky ve Wilkinson, 1958: 112-113; Milstein, 1990: 105-106.

²¹ LBL, Or. 1362; Rieu, 1879: c: 1, 350; Tittley, 1977: 69; Losty, 1982: 92-93, no: 69; Leach, 1995: 310-320.



Fotoğraf 5 - Yahya b. 'Ammâr'ın, peygamberin olduğu gibi, kendisinin de halifeleri olacağını söylemesi, Molla Câmi, *Nefahâtü'l-Üns*, 1595, DCBL T. 474, y. 177b. (Milstein, 1990, Levha No: VIII) / Yahya b. 'Ammâr saying that, he will have a successor, just as Muhammad had four khalifa

Metne göre Yahya b. 'Ammâr peygamberin dört halifesi gibi kendisinin de ruhânî mirasçısı olacağını cemaatine duyurmaktadır. Bu söylem, resmin sağ üst köşesindeki çerçeve dışına taşmış bölümde, tıpkı peygamber gibi minbere oturmuş olduğu halde üç kişilik cemaatine, iki eliyle peygamberin vaazını işaret eden evliyada görselleştirilmiştir. Peygamberin halifelerinden Hz. 'Ali ile on iki imamın ikincisi ve üçüncüsü olan oğulları Yahya b. 'Ammâr'ın söz ettiği peygamberin ruhânî takipçileri olarak resimde yer almaktadırlar (Renard, 2008: 36, fig. 3). Tasvirin önemi, evliyanın hayat hikâyesinin "ulvî" bir anını aktarması ve bunu yaparken de görsel öğeleri çarpıcı bir kurguyla kullanmasıdır. Bir evliya biyografisinde olması muhtemel dinsel ve mucizevî göndermeler, peygamber tasviri ve daha önceki devre ait bir sahne ile tasvirde yer bularak, hem metni görsele taşır, hem de evliyanın görüşlerini ölümsüzleştirir.

DCBL *Nefahâtü'l-Üns*'ünün dokuz resminin çoğu evliyanın hayatlarından bir kesiti anlatımcı üslupla

tasvir etmektedir. Bu bağlamda *Tezkiretü'l-Evliyâ*' ile görsel açıdan benzerlik gösteren Câmi'nin eserinde birden fazla evliyayı aynı sahnede buluşturma, evliyanın mucizelerini resmetme gibi ortak konular bulmak mümkündür. Mansur el-Hallâc'ın (ö. 922) biyografisine eşlik eden idam sahnesi (y. 79b) *Mecâlisü'l-'Uşşâk* nüshalarında da sık rastlanan bir ikonografi olarak, evliya tezkirelerinde kimi hikâyelerin benzer biçimlerde resmedildiğini düşündürmektedir. Nitekim Mansur el-Hallâc'ın çarpıcı yaşam öyküsü, *Nefahâtü'l-Üns*'ün Hindistan nüshasına da konu olmuş; ancak bu sefer evliyanın öldürüldükten sonra cenazesinin yakılması ana tema olarak seçilmiştir (Leach, 1990: 312, 314).²² DCBL *Nefahâtü'l-Üns*'ünün tasvirlerinde çerçeve dışına taşan kompozisyonlar, yaş, kıyafet, görünüm bakımından çeşitlilik gösteren figürler, basit elemanlar eşliğinde aktarılan geniş mekânlar, lacivert, koyu kahverengi, kırmızı gibi renkler de dönem ve eyalet üslubunun karakteristik özellikleri olarak belirgindir (Milstein, 1990: 56-71).

Musavver tezkireler arasında Kadı Ahmed ibn Mir-Münşi el-Hüseynî'nin (ö. yakl. 1606) yazdığı, *Gülistân-ı Hüner* (Hüner Bahçesi) olarak bilinen *Hattatlar ve Nakkaşlar* (yakl. 1596-7) adlı bir sanatçı biyografisi de yer almaktadır. "Giriş" bölümünde Kadı Ahmed kalemin ve hat sanatının doğuşundan bahsetmektedir. İzleyen bölümlerde sülüs, ta'lik ve nesta'lik hatla eser veren sanatçıları kronolojik olarak sıralayan Kadı Ahmed, "Sonuç" bölümünü musavvirler, mücellitler (ciltçiler) ile halkâr (yüzey altınlama), kağıt boyama, kat'ı (kağıt oyma) alanlarında usta olan kişilere ayırmıştır (Minorsky, 1959: 11-27). Eserin en önemli özelliği, on altıncı yüzyıl Safevî kitap sanatı ve sanatçıları üzerine yazılmış önemli bir bilgi kaynağı olmasıdır.²³ Şairler, evliyalar, büyük din bilginleri, vb. şahısların hayat hikâyelerini derleyen

²² Hindistan'da istinsah edilen musavver *Nefahâtü'l-Üns* nüshası diğerinden yaklaşık on yıl sonra, farklı bir coğrafyada ve kendine özgü bir üslupta resimlenmiştir. Tüm resimleri numaralandığından orijinalinde otuz tasvir olduğu anlaşılan eserin, on yedi resmi bugün LBL nüshasıyla birlikte ciltlenmiştir. Yedi tasvir bu nüshadan ayrılmış olarak DCBL'deki *Ferheng-i Cihângiri* (Cihangir'in Lügâtü) içinde (Losty, 1982: no: 69); bir diğeri de Edwin Binney Koleksiyonu'ndadır (Leach, 1995: 313). LBL nüshasının kimi tasvirlerinin altında Babürlü nakkaşlara ait olduğu sanılan atıf imzalar bulunmaktadır (Titley, 1977: 69; Seyller, 2000: 179-183).

²³ Yapılan araştırmalar ve yayınlar İran'da hazırlanan kimi murakka' (albüm) önsözlerinde sanatçı biyografilerine yer verildiğini göstermektedir. 1544-45 yıllarına tarihlenen ve "Behram Mirza Albümü" olarak bilinen (TSMK H. 2154) murakka'nın girişine, Safevî hükümdarı Şah Tahmâsp'ın sarayında hattat olan Dost Muhammed'in yazdığı önsöz bunlar arasında en önemlilerindedir (Thackston, 2001: 4-17). Sanat tarihsel bir bakış açısıyla kaleme alınan metin, birçok sanatsal yaratıyı bir araya getiren albümlerin kuramsal çerçevesi içinde kendisine yer bulan biyografik anlatının ilk kez bu denli kesin ifadesi olarak görülmektedir (Roxburgh, 2005: 19, 35, 251, 278-94).

kitaplar arasında az sayıdaki sanatçı biyografilerinden biri olarak *Gülistân-ı Hüner*, Safevî İran'ında vücuda getirilen pek çok eserin ve sanatçılarının tanınmasına olanak sağlamaktadır (Storey, 1953: c. 1, b. 2, 1074).

Gülistân-ı Hüner'in içerdiği sanatçılar hakkındaki bilgiler genellikle erken dönem kaynaklarına dayanırken; Kadı Ahmed'in, Şah Tahmâsp'in yeğeni şehzâde İbrahim Mîrzâ'nın (ö. 1577), devrin hat sanatı konusunda önemli gelişme merkezi sayılan sarayında tanıştığı pek çok çağdaş hattatla ilgili ilk elden verileri aktardığı da anlaşılmaktadır (Müller, 1960: 379). *Gülistân-ı Hüner*'in 1596-97'ye tarihlenen nüshası yegâne resimli sanatçı biyografisi olması açısından önem taşımaktadır.²⁴ Minorsky'nin monografik çalışmasında (1959) el yazmasının günümüze ulaşan dört kopyasından sadece iki tanesinin resimli olduğu belirtilmektedir; fakat bu nüshalardan Rusya'da korunduğu söylenen ikincisine ulaşılamamıştır.²⁵ Moskova'daki nüsha Şah 'Abbâs (sal. 1588-1629) ve Ebû Mansûr Ferhâd Han Karamânî'ya (ö. 1599)²⁶ ithaf edilmiştir (Minorsky, 1959: 15).²⁷ İçindeki, İsfahan üslubuna atfedilen sekiz tasviri, on altıncı yüzyılın sonuna, 1590-1600 civarına, tarihlenebilir. Zahoder ve Minorsky'nin yayınlarındaki iki musavver nüshanın resimlerine bakıldığında, günümüzde yeri bilinmeyen eserlerde büyük tahribat olmakla birlikte, ikisinin aynı konuları tasvir ettikleri ve kompozisyon olarak da hemen hemen birebir kurgulandıkları görülmektedir (Zahoder, 1947: şek. 1-8; Minorsky, 1959: şek. 2-8).

Gülistân-ı Hüner'deki tasvirlerden beş tanesi hat sanatıyla ilgili bölümlerde yer alıp, sözü geçen hattatı tasvir ederken; üçü nakkaşlar, varakçılar, halkâr ustaları, kat'ı ustaları, aherciler gibi iş kollarında eser veren sanatçılara ayrılan dördüncü bölümdedir ve bunlardan ikisi isim verilmeden anlatılan nakkaşların öykülerine eşlik etmektedir. *Gülistân-ı Hüner*'in kimlikleri belli

²⁴ Moskova State Museum of Oriental Art (MSMOA), No: 444 - II.

²⁵ *Gülistân-ı Hüner*'in ikisi resimli olmak üzere bilinen üç nüshası karşılaştırılarak hazırlanan metin 1947 yılında Rus dilbilimci Zahoder tarafından Rusça'ya tercüme edilmiştir. 1959'da ise -sonradan ulaşılan bir başka resimsiz nüshanın da eklendiği- İngilizce tercüme Minorsky tarafından yayımlanmıştır.

²⁶ Ferhâd Han, Şah İsmâ'il'in çocukluk yıllarından başlayarak Safevî şahları için çalışan Şirvanlı Karamânî ailesindedir (Eskender Munshi, 1986: 63, 67). Ferhâd Han'ın 1590-1599 yılları arasında yoğun politik işlerinin yanı sıra dönemin sanatçılarıyla da ilgilenmesinin, Şah 'Abbâs'ın sanatı destekleyici kişiliğinin olgunlaşmasında rolü olduğunu düşündürür. Ferhâd Han Karamânî'nin adı başka eserlerde de geçmektedir (Çağman-Tanımdı, 1996: 52-54).

²⁷ Ferhâd Han gözden düşerek, 1599'da Şah 'Abbâs tarafından idam ettirilmiştir. 1606 civarında tamamlanan ve revize edilmiş bir başka *Gülistân-ı Hüner* nüshasında Şah 'Abbâs ve Ferhâd Han'ın isimleri önsözden çıkarılmıştır. Aynı nüshada pek çok biyografik bilgide ekleme, çıkarma, kısaltma ve güncelleme de yapılmıştır (Eslami, 2001).

sanatçılarının tasvirleri iki farklı şemada ele alınmıştır: İlk grup, talebeleri ile birlikte ellerindeki yapraklara meşk eden hattatı iç mekânda gösteren, bu arada mekânın dışını da tasvire dahil eden kompozisyonudur. Diğer grupta ise hattat veya nakkaş bir hükümdarın huzurunda, yine elinde bir sayfa tutarak betimlenmiştir. İbrahim Mirzâ hem hattatlara ayrılan bölümde, hem de eserin dördüncü bölümünde huzurunda sanatçılar olduğu halde iki kere betimlenmiştir. Musavver tezkirelerde, özellikle *Çahâr Makâle*, *Mecâlisü'l-'Uşşâk* gibi metinlerin musavver nüshalarında rastlanan bu durum *Gülistân-ı Hüner* özelinde hattat ve nakkaşların Safevî sarayındaki önemini de vurgular gibidir (Erkmen, 2011: 51). Ünlü hattat Yâkût el-Müsta'sımî (ö. yakl. 1298) ise yatay olarak iki düzleme ayrılmış resmin üst kısmında, bir minarenin şerefesinde tek başına sanatını icra ederken kurgulanmıştır (y. 19).

Hattatları sultanla birlikte gösteren tasvirlerden birinde devrin önemli sanatçılarından Üstad 'Alî Rızâ Tebrîzî (1628'de sağ) Şah 'Abbâs'ın huzurunda betimlenmiştir (Foto. 6) ve eserin "nesta'lik hatla yazanlar" bölümünde yer almaktadır (Minorsky, 1959: 171-173). Kadı Ahmed, daha önce eserin "sülüs hatla yazanlar" kısmında Mevlanâ 'Alâ-bek Tebrîzî'nin öğrencisi olduğunu söylediği hattatla ilgili kısaca bilgi vermekte; sanatçının iki yıl boyunca Karamanlı Ferhâd Hân'la beraber Horasan ve Mâzandarân'da dolaştığından bahsetmektedir (Minorsky, 1959: 80). Daha sonra Şah 'Abbâs'ın Kazvin'deki sarayında hükümdarın himâyesine giren 'Alî Rızâ, zamanla şahın güvenini kazanarak en yakınındaki kişilerden biri haline gelmiştir. Şiir de yazmış olan sanatçı, Şah 'Abbâs'ın İsfahan'ı başkent yapmasıyla bu kente gitmiş ve burada bazı büyük camilerin hatlarını yazmıştır (Minorsky, 1959: 172; Arnold, 1965: 146).

Gülistân-ı Hüner'deki tasvirde Şah 'Abbâs, tepelik bir arazide sazandeler eşliğindeki işret meclisinde görülmektedir. Eflatun renkli zemine serilmiş halının üzerinde bağdaş kurmuş oturan şahın karşısındaki 'Alî Rızâ Tebrîzî, dizine dayadığı kağıda muhtemelen bir hat nakşetmektedir. Resmin alt kısmında biri def, diğeri ud benzeri bir çalgı çalan iki müzisyen ile dizlerinin üzerinde doğrulmuş elindeki meyve tabağını şaha uzatan bir hizmetkâr görülmektedir. Şahın emrindeki diğer iki hizmetkâr ise ana figürlerin arkalarında ayakta dururlar. Tasvirin arka planında tepe, altın rengine boyanmış, salyangoz biçimli bulutlarla doldurulmuş gökyüzüne yükselmektedir.

Bu eserin musavver nüshalarının hazırlanmasında Kadı Ahmed'in hamisi, kitapsever ve sanatçı dostu devlet adamı Ferhâd Han Karamânî'nin rolü olmalıdır. Tarihsiz olan ve hem genel anlamda, hem de resimler özelinde epeyce yıpranmış durumdaki el yazmasının



Fotoğraf 6 - Şah 'Abbas, Üstad 'Alî Rızâ Tebrîzi ile birlikte, Kadı Ahmed, *Gülîstân-ı Hüner*, 1596-97, MSMOA 444 II, y. 126. (Zahoder, 1947) / Master 'Ali Riza Tabrizi is with Shah 'Abbas

tasvirleri on altıncı yüzyılın sonunda, başkent İsfahan'da filizlenen üslubun özelliklerini taşımaktadır. En önemli nakkaşı Rızâ-yi 'Abbâsî (Aka Rızâ olarak da bilinir) olan "İsfahan üslubu" tasvirlerinin erken örneklerinde 1570'li ve 1580'li yıllardaki Kazvin saray üslubunun yansımaları görülmektedir. Üslubun karakteristik özellikleri olan kontürleri kalınca, kimi zaman bir hat çizgisi gibi ahenkle çizilen ince, uzun figürler, iki farklı renkte kumaşla serbest sarılmış sarıklar, gevşek bağlanmış kuşaklar, taşların çevresindeki yeşil yapraklı, sade bitkiler (Canby, 1996: 24-25) *Gülîstân-ı Hüner*'in de görsel öğeleri olarak dikkati çekmektedir. Öte yandan her ne kadar temel kompozisyon düzeni bu üslubun bir örneği gibi görünse de tasvirlerin bazılarında, figür ve doğa elemanlarının kontürlerinin üzerinden kalınca bir fırçayla gidilerek müdahale edildiği anlaşılmaktadır.²⁸

²⁸ Bu bulgu Zahoder tarafından da saptanmış ve müze envanterine kaydedilmiştir (Minorsky, 1959: 35).

OSMANLILAR'DA RESİMLİ BİYOGRAFİLER

On altıncı yüzyıl, Osmanlılar'da biyografik nitelikte eserlerin yoğun bir şekilde kaleme alındığı ve özellikle çok sayıda orijinal şair tezkiresinin yazıldığı bir dönem olmuştur. On altıncı yüzyılın ortalarından yirminci yüzyılın başlarına kadar, ağırlıklı olarak ulemâ sınıfına dahil yazarlar tarafından yazılan yirmi dört şair tezkiresi saptanmıştır (Stewart-Robinson, 1965: 57-59). Bunun yanı sıra devlet adamları, âlim ve şeyhler ile sanatçıların da biyografilerini içeren eserler bulunmaktadır.²⁹ Askerî ve siyasî alanda gücünün zirvesine on altıncı yüzyılda erişen Osmanlı İmparatorluğu'nda bu çağda hanedanın ve hanedana yakın soylu kişilerin hâmilğinde kitap sanatında da önemli miktarda üretim yapılmış; çeşitli konularda pek çok te'lif eser vücuda getirilirken bunların kimileri resimlenmiştir. Bu gelişmeler Osmanlı İmparatorluğu'nun kültürel ve entelektüel alanda da verimli bir dönemin içine girdiğine işaret etmektedir. Şu'arâ tezkireciliği açısından bilinen en önemli eserlerin de anılan devirde kaleme alınması hiç kuşkusuz kültürel ortamın gelişmesinin bir sonucudur (Erkmen, 2011: 20).

Türk edebiyatı açısından şairlerin biyografilerini yazma geleneği Çağatay dilinde başlayıp, Osmanlı döneminde Türkçe yazılan eserlerle sürmüştür. Çağatayca ilk tezkire olan Ali Şîr Nevâî'nin *Mecâlisü'n-Nefâ'is*'inin (Değerlilerin Meclisleri) (1491) ardından Edirneli Sehî Bey'in (ö. 1548) kaleme aldığı *Heşt Bihişt* (1538-39) türün Osmanlı'daki ilk örneğidir (Stewart-Robinson, 1964: 64; Kut, 1978; Kut, 1982). "Sekiz Cennet" anlamına gelen bu kısa tezkire, adından da anlaşılacağı gibi sekiz tabakaya ayrılmış; her tabakada şairlerin kısa hâl tercümlerine ve şiirlerinden örnek beyitlere yer verilmiştir. Osmanlı döneminde şu'arâ tezkireciliğinin salt şairlerin hayat hikâyelerini derlemekle sınırlı olmadığı; şiirlerinin kalitesi ve karakteristik yönlerinin de bir tablosunu ortaya koymak olduğu ve bu bağlamda Osmanlı tezkirelerinin İran örneklerinden farklılaştığı düşünülmektedir (Stewart-Robinson, 1965: 59).

Sehî Bey'in ardından Kastamonulu Lâtîfî (ö. yak. 1582), *Lâtîfî Tezkiresi* diye de bilinen Osmanlı döneminde bu türde yazılmış ikinci eser olan *Tezkiretü'l-Şu'arâ'yı* (1546) hazırlamıştır. Mukaddime, Sebeb-i Te'lif ve Hâtîme kısımları ile üç Fasil'dan oluşan, 310 şairin

²⁹ Osmanlı edebiyatında İslam geleneğinin takipçisi birçok biyografik metin bulunmasına rağmen, günlük, hatırat, kişisel mektup gibi otobiyografik kaynak yok sayılmış; ayrıca yazarların kendilerinden bahsettiği kişisel bir yazı geleneği üretilmediği varsayılmıştır. Oysa her gün bir yenisi gün ışığına çıkarılan belgeler topluca incelemeye tabi tutulacak olursa, Osmanlı'nın sosyal ve kültürel tarihindeki geleneksel kısıtlamalar yeniden tanımlanarak, toplum içindeki kişinin öz (self) algılamalarına ve zihniyetine ışık tutacak yeni yaklaşımlar geliştirilebilecektir (Kafadar, 1989: 223-225).

hâl tercümeleri ile şairlerinden örnekleri içeren eserde şairlerin isimleri *hurûf-i tehecci* sistemiyle (alfabetik sırada) verilmiştir (Andrews, 1970: 10). Arkadaşı Za'îfi'nin teşviki ile tezkiresini yazmaya başlayan Lâtîfi, tıpkı Sehî Bey gibi Molla Câmî ve Ali Şîr Nevâî'nin eserlerini örnek almış; eserini I. Süleyman'a (sal. 1520-1566) sunmuştur (İpekten ve diğ., 2002: 42-43).

Osmanlı döneminde yazılan üçüncü şair tezkiresi Aşık Çelebi'nin (ö. 1571-72) *Meşâ'irü's-Şu'arâ* (Şairlerin Duyuları) adlı eseridir. Şair ve yazar olan Aşık Çelebi, on dördüncü yüzyıldan kendi zamanına kadar gelen şairlerden ve eserlerinden örnekler verdiği *Meşâ'irü's-Şu'arâ*'da şairleri, diğer tezkirecilerden farklı olarak mahlaslarını madde başı alarak, *ebced* harflerine göre sıralamıştır.

Şair, evliya, ulemâ, şeyh tezkirelerinin yanı sıra sanatçı, vezir, vb. meslek gruplarına mensup kişilerin hâl tercümleri de bir araya getirilmiş; Osmanlı tarihi ile ilgili telif kitaplara eklenen biyografik ayrıntılarla birçok asker, bürokrat ve devlet adamının hayatı hakkında da ilk elden bilgiler edinilebilmiştir (Niyazioğlu, 2003: 13-14).³⁰ Osmanlı edebiyatında on altıncı yüzyıldan yirminci yüzyıla kadar yazılan çoğunluğu şair tezkiresi olan biyografik metinler başlangıçta zengin veri ve örnek eser içermelerine rağmen, zamanla hem içerikleri daralmış, hem de sayıları azalmıştır. Özellikle şair tezkireleri geçmiş örneklerin bir özeti, kopyası veya devamı niteliğinde kalmış ve sonunda antolojik yapıtlara dönüşmüştür (Erkmen, 2011: 25; Aynur, 2011, 566-569). Ulemâ tezkireleri ise Taşköprüzâde Ahmed Efendi'nin (ö. 1561) popüler eserinin çeşitli yazarlarca zeyillerinin yapılmasıyla süreklilik kazanmıştır (Özcan, 1989). Osmanlı edebiyatında on dokuzuncu yüzyılda tezkirecilik eski önemini yitirmiş; bununla beraber geleneğin devamını gösteren birtakım eserlerin hâlâ üretildiği görülmüştür (Stewart-Robinson, 1965: 59; Karahan, 1979: 230).

Osmanlı musavver el yazmaları içinde tek şair tezkiresi Aşık Çelebi'nin *Meşâ'irü's-Şu'arâ*'sıdır.³¹ Kapsamlı içeriği ile dikkati çeken eser, sadece şairlerin hâl tercümelerini ihtiva etmeyen, bir yandan da dönemin edebiyat ortamına bugünün anlamıyla "eleştirel" denilebilecek gözle bakan bir yapıt olarak tanınmıştır (Meredith-Owens, 1971; Tayşi, 1977; Karahan, 1979; İpekten, 1988: 62-70; İpekten ve diğ., 2002; Gökyay, 2004; Kılıç, 2010; Aynur, 2011: 171-176; Erkmen, 2011; Erkmen, 2013: 289-295; Erkmen, 2018: 69-83).

Âşık Çelebi'nin *Meşâ'irü's-Şu'arâ*'sının tarih kaydı bulunanları 1567-1596'ya tarihlenen, içerdikleri şair sayısı bakımından farklılıklar gösteren otuz üç nüshası saptanmıştır (Kılıç, 1994: cl-clix; Kılıç, 2010). İMK Ali Emîrî Tarih 772'de kayıtlı eser, bilinen musavver tek nüsha olması açısından diğerlerinden ayrılmaktadır. Eserde ketebe sayfası bulunmadığı gibi herhangi bir istinsah tarihi, yeri ve müstensih ismi de geçmemektedir. Eserde on biri Osmanlı padişahlarını, üçü tezkire yazarlarını, yetmiş dördü ise şairleri betimleyen toplam seksen sekiz tasvir yer almaktadır. İMK *Meşâ'irü's-Şu'arâ*'sının tasvirlerinin büyük çoğunluğu bilinmeyen bir nedenle tahrip olmuş; daha sonra yeniden boyamak, kontürlerin üzerinden geçmek, çeşitli eklemeler yapmak gibi müdahalelerle orijinal üsluplarını yitirmiştir (Erkmen, 2011: 72).

Âşık Çelebi eserine uzun bir mukaddime ile başlamış; bir yandan kendi hayatından kesitler sunarken, diğer yandan kitabını yazarken dikkat ettiği hususları ayrıntılı bir biçimde belirtmiştir. Mukaddimenin içeriğine, kendisinden önceki tercüme-i hâllerin önsözlerinden ayrılan, tarihsel bakış açısı ile kurgulanmış bir anlatım dili hakimdir. Mukaddimenin çerçevesini belirleyen alt başlıklarda yazar, selefi tezkire yazarlarının yaptığı gibi, o güne kadar edindiği bütün bilgi birikimini uzun uzun şiire, şairliğe ilişkin tarihî bilgiler şeklinde aktarır ve eserine bir şiir tarihi gözüyle bakılmasını istercesine hareket eder.³² Şairlere yazdığı biyografik metinlerin içeriğinde de görülecek söz konusu yaklaşım, müellifi diğer tezkirecilerden ayırmakta; kendisini aynı zamanda bir tarihçi olarak da değerlendirmeye yöneltmektedir (Erkmen, 2011: 75-76).³³

Mukaddimede Osmanlı dünyasına sıra geldiğinde, yazarın padişahlara bir bölüm ayırdığı ve burada Osmanlı İmparatorluğu'nun kurucusu I. Osman'dan (sal. 1299-1326) başlayarak, eserin sunulduğu II. Selim'e (sal. 1566-1574) kadar Osmanlı hanedanında hüküm sürmüş on bir padişaha sırayla değinerek, anılan sultanların devirlerinde şiirin genel durumundan bahsettiği, varsa padişahların şairliklerine ve eserlerine yer verdiği görülmektedir. Musavver *Meşâ'irü's-Şu'arâ*'nın en önemli özelliği olan

³² *Meşâ'irü's-Şu'arâ*'nın mukaddimesinde Âşık Çelebi, eserine dahil ettiği şairleri seçme ölçütlerini açıkladıktan sonra ve şair maddelerine geçmeden önce bir açıklama yapar ve esasen yazdıklarının bir tezkiretü's-şu'arâ değil, bir tarih-i şu'arâ olduğunu ifade ederek eserin adını bu yüzden *Meşâ'irü's-Şu'arâ* koyduğunu söyler (Âşık Çelebi, İMK, Ali Emîrî Tarih 772, y. 49a-49b).

³³ Âşık Çelebi'nin mukaddimede izlediği tarih yazımı yöntemi kendi kişisel tarihini yazarken de kullandığı bir araçtır. Yazar çağdaşı Latîfi gibi kendisini madde başı yapmamış, mukaddimeye ve diğer maddelere otobiyografik bilgiler ekleyerek, diğer şairlerin yanı sıra şahsından da bahsetmiştir. Kendisini eserine bu denli yoğun dahil etmesi, bir anlatıcı olarak metin içinde sesini yükseltmesini sağlamıştır.

³⁰ Bkz: Osmanlı yazarı, tarihçisi ve bürokrati olan Mustafa Âli'nin (ö. 1600) *Künhü'l-Ahbâr* (Haberlerin Özü) (1599) adlı eseri (Fleischer, 1986; Schmidt, 1992; İsen, 1994).

³¹ İstanbul Millet Kütüphanesi (İMK), Ali Emîrî Tarih 772.



Fotoğraf 7 - II. Selim, *Meşâ'irü's-Şu'arâ*, İMK, Ali Emîrî Tarih 772, y. 36b (Erkmen, 2013: 293) / *Selim II*

tasvirleri de bu bölümde başlamaktadır. Her padişahın başlığı altında yer alan sultan suretleri, geleneksel kalıplara pek çok açıdan benzemekte, oluşturduğu padişah portresi dizisiyle tezkireyi benzer resimlerin yer aldığı tarih konulu eserlere bir adım daha yaklaştırmaktadır. Kronolojik bir sırayla birbirini izleyen padişahlarla ilgili aktarılan bilgiler tarih kitaplarında görülmeye alışılanlar kadar somut ya da vaka ve rivayetlere dayalı olmasa da hanedanın sürekliliğine vurgu yapan bu düzenleme Osmanlı tarihlerindekiyle benzerdir (Erkmen, 2013: 291).

Âşık Çelebi, eserini takdim ettiği Osmanlı padişahı olan II. Selim için de çok geniş bir yer ayırmıştır. *Meşâ'irü's-Şu'arâ*'daki II. Selim'e ayırdığı başlığı pek çok övgüyle dolduran yazar, sultanın şiirdeki kabiliyetini çeşitli beyitlerinden örnekler vererek göstermiş, ayrıca büyüklüğünden devrin şairlerinin de nasiplendiğini anlatmıştır.³⁴

II. Selim'in *Meşâ'irü's-Şu'arâ*'daki tasvirinin epeyce müdahale gördüğü anlaşılmaktadır. Zira sarışın, renkli gözlü, açık tenli olduğu için tarihi metinlerde kendisinden "Sarı Selim" diye bahsedilen padişah, *Meşâ'irü's-Şu'arâ*'da koyu tenli, kara gözlü siyah sakal ve bıyıklı olarak tasvir edilmiştir (Foto. 7). *Meşâ'irü's-Şu'arâ*'daki padişah tasvirleri biçimsel olarak Osmanlı dizi padişah portre geleneğinin takipçisi durumundadır. Örnek alındığı düşünülen en erken resimli el yazma, saray *şehnâmecisi* Seyyid Lokmân (ö. 1601'de sağ) tarafından yazılan ve padişahların fizyonomik özelliklerini anlatan *Şemâ'ilnâme* (1579)³⁵adlı eserdir. Ayrıca bir silsilenâme niteliğinde olan ve Osmanlı sultanlarını İslam ve insanlık tarihi ile ilişkilendiren *Zübdetü't-Tevârih* (Tarihlerin Özü)³⁶ yazmalarındaki sultan portreleri ile de büyük benzerlikler göstermektedirler (Erkmen, 2014: 292). Fakat II. Selim'in portresinde mekân kurgusu farklı bir düzendedir. Ayrıca niş duvarındaki silinti izlerinden baş kısmının yıpranmış veya silinmiş, daha sonra resmin yeniden boyanmış olduğu anlaşılmaktadır. Genel olarak padişah tasvirlerinde ve şair tasvirlerinin büyük çoğunluğunda farkedilen bu müdahale, II. Selim betiminde karakteristik ikonografisinin dışına çıkıldığından dolayı daha net gözlemlenmektedir (Erkmen, 2011: 107).

Meşâ'irü's-Şu'arâ'nın mukaddimesini ilginç kılan bir diğer unsur, sadece padişah portrelerinin değil, Âşık Çelebi'nin örnek aldığı tezkire yazarlarından bahsettiği bölümde kendisi de dahil üç yazarın portresinin, diğer şairlerden ayrı olarak yer almasıdır. Bu bölüm içinde Âşık Çelebi (y. 39b), Ali Şîr Nevâî (y. 40b) ve Molla Latîfî'nin (y. 41a) portreleri birbiri ardına sıralanmıştır. Âşık Çelebi'yi Bursa kemerli bir nişin önünde, sırtını yastığa dayamış, halının üzerinde bağdaş kurmuş halde gösteren tasvir, mekân kompozisyonu ve figürün konumlandırılması bakımından padişah portrelerine benzer kurgulanmıştır (Foto. 8). Şairin sağ elinde, sayfalarında iki sütun halinde mailen dizilmiş beyitleri seçilen açık bir kitap bulunmaktadır ve sol elinin işaret parmağı ile önündeki üzeri şemseli köşebentli cilt kapağı gibi bezenmiş, perspektifli çizilmiş, dört ayaklı, alçak sehpayı göstermektedir. Beyaz sakalı, büyük sarıği ile ulemeden bir pîr görüntüsü çizen Âşık Çelebi'nin elindeki kitaba bakan gözleri yüzüne ifade katan ve canlı bir betim anlayışına işaret eden unsur olarak dikkati çekmektedir. Kitap aynı zamanda tezkire yazarı olarak şöhret kazanmış Âşık'ın şairliğine gönderme yapan bir alâmet olarak da görülmelidir. Şairin yaşlılık zamanında betimlenmiş olması, eserinin tarihi ile yakın zamanlı bir seçim gibi durmaktadır (Erkmen, 2011: 115).

³⁴ Âşık Çelebi, İMK, Ali Emîrî Tarih 772, y. 36b-39a.

³⁵ TSMK H. 1569; Karatay, 1961a, 236, no: 711

³⁶ TİEM 1973; Çiğ, 1959: 59-60; Renda, 1977: 58-67.

Hâl tercümelerine geçmeden önce tezkire yazarlarından bahsedilen bölümde ilk olarak *Meşâ'irü's-Şu'arâ*'nın yazarı Âşık Çelebi'nin portresine yer verilmesi, Osmanlı resimli el yazmalarındaki yazarı betimleme eğilimiyle bağlantılandırılabilir. Gerek Osmanlı sultanlarının, gerekse Osmanlı seçkinlerinin sözel ve görsel imgelerine on altıncı yüzyılın ikinci yarısında yoğun bir şekilde rastlanması; söz gelimi Mimar Sinan'ın biyografilerinin yazılması (Necipoğlu, 2006), erken modern Osmanlı yazınında yazarların portrelerinin bulunması (Fetvacı, 2017), ağa, paşa, vb. saraya yakın kimseler için hazırlanan eserlerin varlığı (Tezcan, 2007) bu eğilimin yansımaları şeklinde ele alınabilir ve tasvir tercihlerini şekillendirdiği söylenebilir. Âşık Çelebi'nin eserin müellifi olarak tezkirenin musavver nüshasındaki görsel temsili de bu bağlamda, *Meşâ'irü's-Şu'arâ*'nın nakkaşı ya da nakkaşlarının alışkın oldukları bir tasvir biçiminin izdüşümü olarak görülebilir. (Erkmen, 2014: 12-13)

Mukaddimenin ardından gelen şairler kısmında yetmiş dört şairin portresi vardır ve bunlar için eserin sanatçısı / sanatçıları farklı kompozisyonlar kurgulamıştır. Kimi zaman dış, kimi zaman iç mekânda, ya yalnız ya da yanında bir veya birkaç kişi varken betimlenen şairlerin içinde buldukları mekân ve fiziksel görünüşleri de birbirlerinden ayrışan özellikler taşımaktadırlar. *Meşâ'irü's-Şu'arâ*'nın şairlerinin tasvirlerinde portre nitelikleri ağır basmakta; şairler anonimlikten uzak birer figür olarak betimlenmektedirler. Hayatlarını devlet kademelerinde yaptıkları görevlerden kazanan şairlerin, mesleklerine uygun tefriş edilmiş mekânlarda, mevkilerini gösteren çeşitli alâmetlerle görsele yansıdıkları dikkat çekmektedir. Mekânlarda en çok rastlanan nesnelere arasında sehpa, yazı masası, kitaplık, dolap, kitaplar, hokkalar, yiyecek-içecek kapları bulunmaktadır. Şair tasvirlerinin çoğunda görsel imgeye dönüşüm aşamasında sözel ifadeden yararlanılmıştır (Erkmen, 2011: 121).

Meşâ'irü's-Şu'arâ'da sözü edilen kimi şairler arasında şehzâde hocaları da vardır ve bunlardan Halîmî Çelebi (ö. 1516) hocalığını yaptığı I. Selim'in (1512-1520) huzurunda gösterilmiştir. Bu tasvir ayrıca I. Selim'in eserin girişindeki portresi dışında ikinci betimdir. Kastamonulu olan Halîmî tezkirede, asrın ilim sahibi, meziyetli ve bilgili kimselerinden biri olarak tanıtılır. İlim ve terbiye amacıyla çıktığı yolculukların ardından Anadolu'ya dönünce Trabzon'da şehzâde Selim'in meclisine girer. Selim Halîmî'nin yazdıklarını çok beğenir, kendisine hoca olarak atar. Sultanın bu derece yakınında olduğundan Halîmî'nin bahtı hep açık olur. Mısır seferi dönüşü Şam'da kışladıkları sırada vefat eden Halîmî'nin cenaze namazında devrin padişahı olan



Fotoğraf 8 - Âşık Çelebi, *Meşâ'irü's-Şu'arâ*, İMK, Ali Emîri Tarih 772, y. 39b (Erkmen, 2018: 75) / *Ashiq Chelebi*

I. Selim de hazır bulunmuştur.³⁷ Tasvirde bahar dalları ve selvilerin çevrelediği bir bahçede I. Selim, bezemeli, yüksek arkalı tahtında oturmuştur (Foto. 9). Hükümdarlık imgeleri olarak taht, sarığına saplanmış sorguç ile belindeki sırmalı kemerine sokulmuş altın hançer görülmektedir. Sözel-görsel ilişkinin doğrudan kurulabildiği tasvirlerden olan resim, metinde aktarılan bir hikâyeyi görselleştirmektedir:

Şehzâde Selim tahta çıkar, üç gün sonra Halîmî Çelebi'yi bahçe kapısından davet edip, "halin nedir" diye sorar. Halîmî Çelebi bahçeye girer, yeri öper, hürmetlerini sunar. I. Selim şaire "padişah olduk ama dostların halinden habersiz olduk. Üç gündür seni göremeyince bu saltanattan ne zevk alınır." der. Halîmî de "sizi bu saltanat tahtında oturur gördük ya, bize bu mutluluk yeter. Elimizden gelen el kaldırıp 'amin' demektir ve o yerine gider" diye karşılık verir (Erkmen, 2011: 296).³⁸ Tasvirdeki bakımlı ve canlı görünümlü bahçe hikâyede sözü edilen saray bahçelerinden biri olmalıdır. Sultanın oturduğu taht, tahtın gerisinde kendilerine özgü giysileriyle ayakta duran Hasodalı silahtâr ve çuhadâr ağalar I. Selim'in padişahlığının metinle uyumlu diğer görsel referanslarıdır. Tasvirin ikonografisinden I. Selim ile Halîmî Çelebi arasında bir yakınlık olduğu, sultanın onun sözlerini değerli bulduğu anlaşılmaktadır. Osmanlı sultanlarının sanatçılara verdiği önem bu resimle görselleşmiştir (Erkmen, 2011: 131-312).

³⁷ Âşık Çelebi, İMK Ali Emîri Tarih 772, y. 127a.

³⁸ Âşık Çelebi, İMK Ali Emîri Tarih 772, y. 126b-127a.



Fotoğraf 9 - Halimî Çelebi I. Selim'in huzurunda, *Meşâ'irü's-Şu'arâ*, İMK, Ali Emîrî Tarih 772, y. 126a (Erkmen, 2018: 77). / *Halimi Chelebi in the presence of Selim I.*

Sanatçıları ile ilgili herhangi bir bilgi bulunmayan *Meşâ'irü's-Şu'arâ*'nın tasvirlerinin çoğu, çeşitli müdahaleler sonucu özgünlüklerini yitirmiştir. Söz konusu bozulmalar genellikle figürlerin, ağırlıklı olarak da ana figürün baş bölgesinde görülmektedir. Tasvirin arka planı ve şaire eşlik eden diğer unsurlar ise pek bozulmadan kalmışlardır. Müdahaleye rağmen özgün kalan kısımlarından, tasvirlerdeki renk ve fırça kullanımından, genel kompozisyon düzeninden ve görece daha az bozulmuş resimlerdeki kimi ayrıntılardan, eserde A ve B diye adlandırılan iki nakkaş grubunun emeği olduğu söylenebilir (Erkmen, 2011: 183).

Osmanlı resminin "klasik teması" (Bağcı, vd., 2006: 66) olan zaferleri anlatan eserler I. Süleyman devrinde önce Farsça ve manzum olarak kaleme alınmaya başlanmıştır. Geçmişteki bir hükümdarın efsanevî kahramanlıklarını değil, yaşayan bir sultanın hâlâ belleklerde olan sözel tarihini aynı tazelikte görsel imgeye dönüştüren bu türdeki eserler (Bağcı ve diğ., 2006: 106), sonraki padişahların döneminde üretilmeye devam ederken zamanla Farsça yerini Türkçe'ye bırakmıştır. Gerçek bir kitapsever olan III. Murad (sal. 1574-1595) devrinde, salatanat tarihlerinin yanı sıra dünya tarihi, Osmanlı hanedanının silsilesi, hâl tercümesi ve kıyafetnâme gibi konularda da musavver eserler meydana getirilmiştir (Atasoy ve Çağman, 1974; Mahir, 2005; Bağcı ve diğ., 2006). On altıncı yüzyılda farklı bir eğilim, kendisi de bu tip hikâyelere düşkün olan sultan III. Murad'ın teşvikiyle kaleme alınan mitolojik, astrolojik ve sıra dışı öyküleri konu alan kitaplardır (Bağcı ve diğ., 2006: 187-191). Ayrıca edebiyat konulu eserlerin de resimlenmesi devam etmektedir. Saray nakkaşhanesinin en kıymetli yapıtları olan resimli el yazmaları, sultanın özel kütüphanesi için genellikle tek nüsha olarak istihzah edilmekteydi.

Hazırlık sürecine ilişkin herhangi bir veri bulunmayan ve özgün metni 1568 yılında tamamlanan *Meşâ'irü's-Şu'arâ*'nın istinsah veresimlenmez zamanını belirleyebilmek için, tarihi bilinen ya da sanatçısının üslubundan belirli bir zaman aralığına yerleştirilebilen el yazmaları karşılaştırma amacıyla incelenmiştir. *Meşâ'irü's-Şu'arâ* nüshaları üzerinde yapılan araştırma musavver nüshanın şeceresinin 1578-79 tarihli iki nüshaya (TSMK H. 1269; İÜK Ty. 4201) dayandığını göstermektedir (Kılıç, 2010: 87-90). İstinsah tarihinin yaklaşık 1580'lere götürülebileceği bilgisi ile padişah portrelerinin kurgusu ve kompozisyon düzenine ilişkin saptamalar, eseri Osmanlı saray nakkaşhanesinin yoğun çalıştığı 1580'li yıllara tarihlendirebilmek bir başlangıç noktası olarak öne çıkmaktadır. Bu doğrultuda karşılaştırma amacıyla 1579-1590 arasında üretilen tarihi belirli resimli eserler seçilmiştir (Erkmen, 2011: 211).

Üslup karşılaştırması için incelemeye alınan nüshaların büyük çoğunluğu hem on altıncı yüzyılın tarihsel önem taşıyan, hem de sanatsal değerinde nadide el yazmaları olarak, hattından tezhibine, tasvirlerinden cildine özenli eserlerdir. Çalışmaya konu olan *Meşâ'irü's-Şu'arâ*'nın resimli olması, tüm sayfalarının altın rengi cetvelenmesi, tasvirli sayfalardaki metnin satır aralarının altınla doldurulması, dönem üslubunu yansıtan nitelikte bir başlık tezhibinin bulunması eserin özel bir istek üzerine hazırlandığını gösteren nüanslardır. Tasvir üsluplarını saptamaya ve eseri daha kesin bir tarih aralığına yerleştirmeye yardımcı olacak karşılaştırma örnekleri seçilirken, hem sultan için hazırlanan kitaplar, hem de tasarım olarak *Meşâ'irü's-Şu'arâ* ile yakın özellikler taşıyan el yazmaları tercih edilmiştir. Bunlar arasında tarihli bir nüsha olan ve benzer üslupta tasvirler içeren *Cevâhirü'l-Garâ'ib ve Tercümetü'l Bahrü'l-'Acâ'ib* (1582)³⁹ araştırmanın seyrini belirleyerek, *Meşâ'irü's-Şu'arâ*'nın en erken 1582'de resimlenmiş olabileceği fikrini doğurmuştur. 1587 tarihli *İbretnâme* (1587)⁴⁰ de A ve B grubu sanatçıların üsluplarını aynı eserde barındırması bakımından *Meşâ'irü's-Şu'arâ*'yla örtüşen özelliktedir. Eldeki verilerden yola çıkarak *Meşâ'irü's-Şu'arâ*'nın 1582-1587 yılları arasında resimlenmiş olduğu söylenebilir (Erkmen, 2011: 212).

³⁹ Los Angeles County Museum of Art (LACMA), M.85.237.24. Daha önce Edwin Binney, 3rd Koleksiyonu'ndaki eserin bugün bir bölümü LACMA'da, birkaç yaprağı ise HUAM'da korunmaktadır. (Binney, 1978: 191-202; Binney, 1979: 33-39, no: 17). Söz konusu el yazması ile ilgili yazar tarafından bir araştırma projesi yürütülmekte ve eser yayıma hazırlanmaktadır. (İTÜ BAP 41557)

⁴⁰ Dallas Museum of Art (DMA). *Keir İbretnâme* olarak tanınan eser, de Unger Ailesi'nin mülkiyetindedir. Ailenin yaptığı anlaşma uyarınca koleksiyondaki pek çok eserle birlikte DMA'ya süreli olarak ödünç verilmiştir. Söz konusu el yazması ile ilgili yazar tarafından bir araştırma projesi yürütülmekte ve eser yayıma hazırlanmaktadır. (İTÜ BAP 41557)

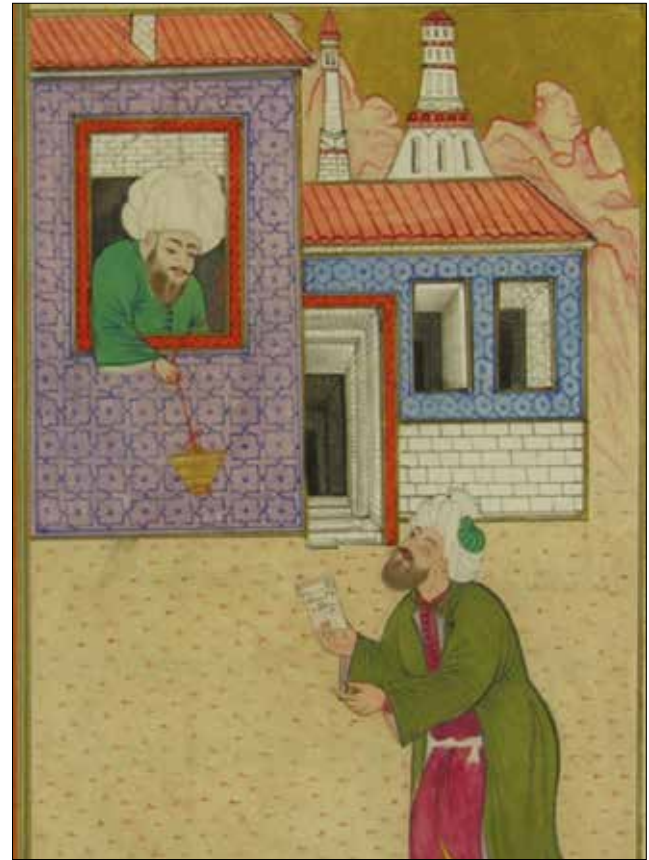
Eseri resimleyen musavvirlerin kimlikleri ise hâlâ meçhuldür. Karşılaştırma amacıyla incelenen el yazmalarının bazılarının Nakkaş Osman'ın başında olduğu bir grup tarafından, bazılarının da Nakkaş Hasan Paşa ya da onun öncülü üslupta eser veren sanatçı(lar) tarafından resmedildiği, araştırmacılar tarafından belirlenmiştir (Bağcı ve diğ., 2006: böl. 4). Bazı eserlerde de Nakkaş Osman ve Nakkaş Hasan'ın üslupları bir arada görülmektedir. 1582-1587 tarihleri arasında, belki sadrazam, vezir ya da ağalardan biri için üretilen *Meşâ'irü's-Su'arâ*'nın tasvirlerini yapan iki sanatçı grubundan A'nın Nakkaş Hasan'ın, B'nin de Nakkaş Osman'ın resim üslubunu yansıtan kişiler olduğu ileri sürülebilir. Üslup karşılaştırmasında 1579-1587 yılları arasında hazırlanan el yazmalarının tasvirleri ile *Meşâ'irü's-Su'arâ*'nın kiler arasında -tüm tahribata rağmen- benzerlikler kurulduğu için, Âşık Çelebi tezkiresini resmeden sanatçılar anılan dönemde aktif olan, Osmanlı saray okulundan yetişmiş, portre çizmek konusunda deneyimli, metinle ilişkiyi kurarak sözel bilgiyi görsele aktarma konusunda yetenekli, Osmanlı sanatçısının görsel hafızasını, desen geleneğini bilen, on altıncı yüzyılın son çeyreğinde muhtemelen pek çok yazmanın hazırlanmasında emek vermiş musavvirler olmalıdırlar (Erkmen, 2011: 212-213).

Osmanlı döneminde hazırlanmış ikinci musavver biyografik eser, bir ulemâ ve şeyh tezkiresi olan ve Taşkoprizâde Ahmed Efendi'nin (ö. 1561) Arapça kaleme aldığı, Osmanlı ülkesinde yaşayan âlim ve şeyhlerin biyografilerini, padişahların saltanat dönemlerine göre sıralayarak veren *Şakâ'ikü'n-nu'mâniye*'nin (Kızıl Şakayık) (1558), Muhtasibzâde Mehmed Hâkî (ö. 1567) tarafından *Hadâ'ikü'r-Reyhân* (*Tercüme-i Şakâ'ikü'n-nu'mâniye*) adıyla kısaltılarak Türkçe'ye tercüme edilmiş nüshasıdır. Eser II. Osman (sal. 1618-1622) devrinde Vezir Hadım Gürcü Mehmed Paşa'nın (ö. 1626) hâmilliğinde tasarlanarak resimlenmiştir (Furat, 1985: 8-9; Değirmenci, 2007: 224; Taşkoprülüzâde, 2007; Değirmenci, 2008; Değirmenci, 2012: 281-283). Tezkirede üç yüz on kişinin hâl tercümelemleri, padişahların saltanat yıllarına göre on tabakaya ayrılarak yer almıştır. Söz konusu eser, aralarında sultanları âlim ve şeyhlerle birlikte gösteren tasvirlerin de bulunduğu kırk dokuz resimle görselleştirilmiştir.⁴¹

Tercüme-i Şakâ'ikü'n-nu'mâniye'nin sonundaki hâtimedeki eserin nakkaşı, portreciliğe getirdiği farklı yorumuyla dikkati çeken ve "eklektik" bir sanatçı olarak yorumlanan (Atıl, 1978) Nakşî Bey olarak belirtilmektedir. *Tercüme-i Şakâ'ikü'n-nu'mâniye* bu veri ışığında, ressamının kimliği bilinen tek biyografik kitabıdır. El yazmasında tasvirleri bulunan âlim veya şeyhlerin, eserin nasihatnâme

gibi tasarlanmış ve bu doğrultuda oluşturulmuş resim programına uygun olarak seçtikleri düşünülmektedir (Değirmenci, 2008). Eserde ayrıca Osman Gazi ve I. Murad hariç diğer sekiz padişahın kâh tek başına, kâh âlim ve şeyhlerle birlikte portreleri vardır. Padişahların daha önceki portre dizilerinde olduğu gibi tek figürler olarak değil de, tebaasının mensuplarıyla yakın ilişki içinde gösterilmesi, farklı bir yaklaşıma işaret etmektedir. II. Osman dönemi resim faaliyetinin siyasetle iç içe kurgulanmasının bir sonucu olan bu musavver nüshanın resimleri amacın görselleşmesine hizmet ederken, metinle doğrudan ilişkili tasvirlerdir (Değirmenci, 2007: 227). Yazar Taşkoprizâde, metin içinde sultanları, devrin ulemâ ve meşâyih zümresi ile ilişkileriyle bağlantılı olarak, vermek istediği Osmanlı âlimleri ile sultanlar arasındaki dayanışma ve birlikteliğin imparatorluğun yükselmesi için gerekli olduğu mesajına uygun ifadelerle zikretmektedir. Dolayısıyla bu sözel anlatım musavvir Nakşî Bey'in resim programı için de başlangıç noktasını oluşturmaktadır (Erkmen, 2011: 55).

Tercüme-i Şakâ'ikü'n-nu'mâniye'nin âlim tasvirleri için Nakşî Bey mimarî yapılar, ağaç, çiçek öbeği gibi bitkisel unsurlar, dere, kayalık, vb. doğa elemanları eklediği, genellikle ıssız bir mekân kurgulamış ve âlimleri -birkaç istisna dışında- ya tek başlarına ya da yanlarında metinle



Fotoğraf 10 - Zenbilli Ali Efendi dilekçe kabul ederken, Taşkoprizâde, *Tercüme-i Şakâ'ikü'n-nu'mâniye*, 1618-22, TSMK H. 1263, y. 159b (Değirmenci, 2012: 223, resim 33). / *Ali Efendi accepting petitions via his basket (zanbil)*

⁴¹ TSMK, H. 1263; Karatay, 1961a: 386, no: 1192; Değirmenci, 2007: 223-253 ve 271-286.

bağlantılı kişilerle birlikte bu ortama yerleştirmiştir. İstisnâî bir ikonografi içinde resmedilen âlimlerden biri Şeyhülislam (Zenbilli) Ali Efendi'dir (ö. 1526). İstanbul müftüsü olan Molla Ali Efendi, evinin üst kat penceresinden aşağıya sarkıttığı bir zenbille dilekçeleri toplayıp, cevabını yazdıktan sonra yine zenbille aşağı göndermesiyle tanınır; dolayısıyla “zenbilli” diye anılır. Metinde de değinilen bu âdeti resme konu olmuş (Foto. 10), Ali Efendi pencereden zenbilini sarkıtırken tasvir edilmiştir. Hâl tercümesindeki ayrıntıdan dolayı, resimdeki diğer figürün, elinde tuttuğu dilekçesini zenbille koymak üzere bekleyen bir kişi olduğu anlaşılır. Genel olarak portre karakteri gösteren *Tercüme-i Şakâ'ikü'n-nu'mâniye*'nin âlim ve şeyh tasvirlerinden anlatımcı / hikâyeci üslubuyla ayrılan bu resimde müftünün evi, derinlik duygusu verecek şekilde sağ tarafta devam etmekte, arka plandaki dağların tepeleri Nakşî Bey'in başka resimlerinden âşina olunduğu üzere insan başı biçiminde sonlanmaktadır (Bağcı ve diğ., 2006: 211).

MUSAVVER MECÂLİSÜ'L-'UŞŞÂK YAZMALARI

İran edebiyatında biyografik metinlere bakıldığında en yoğun olarak resimlenenlerin *Mecâlisü'l-'Uşşâk* yazmaları olduğu ortaya çıkmaktadır. Timurlu Sultanı Hüseyin Baykara (sal. 1469-1506) zamanında Herat'ta 1503'te yazılmaya başlanan ve ertesi yıl bitirilen *Mecâlisü'l-'Uşşâk*'ta devrin önemli kişileri, dinsel figürleri ve evliyalarının hayatlarından efsanevî ve kimi zaman hayalî olaylar aktarılmıştır (Rieu, 1879: c. 1, 351; Browne, 1928: c. 4, 439-440; Storey, 1953: c.1, b. 2, 961-962). Kitabın giriş bölümünde “gerçek” (bir anlamda “ideal”) ve mecazî (bir başka deyişle “maddî”) aşk üzerine yazılmış şiirlerden örnekler verilerek, ideal aşkı bulmak için maddî aşktan vazgeçmek gerektiği vurgulanmıştır. Bu bağlamda *meclis* adı verilen yetmiş altı bölümde maddî aşkın kimi zaman romantik hikâyelerine, Mecnûn gibi ünlü aşıklara, evliyalara, “Yûsuf ile Züleyhâ” gibi efsanevî kıssalara ve şehzâdelere de değinilmiştir (Browne, 1928: c. 3, 440). İlk elli beş meclis, haklarında bilgi verilen kişilerin ölüm tarihlerine göre kronolojik bir sıra izlerken, diğerlerinde bu dizilim bozulmuştur (Rieu, 1876: c. 1, 351). Eserin son meclisi ise Sultan Hüseyin Baykara'ya ayrılmıştır.

Yazarının kimliği tartışmalı olan eserle ilgili bilgi veren devrin kaynaklarında ve modern dönemin İran edebiyatı konulu yayınlarında çeşitli görüşler öne sürülmektedir. Eserin mukaddime kısmında yazar olarak Hüseyin Baykara'nın ismi geçmekte ve Sâm Mirzâ da tezkiresinde eseri bu sultana atfetmektedir. Bu nedenle erken dönem araştırmacıları tarafından eserin yazarı Hüseyin Baykara olarak kaydedilmiştir (Rieu, 1879: c. 1, 351; Browne, 1928: c. 3, 440). Timur'un torunu Babür Mirzâ (ö. 1530) ise hatîrâtında hem eseri hem de pek

çok peygamber ve azize dünyevî birer aşk yakıştırdığı için yazarını ağır biçimde eleştirir; ayrıca yazarının sultan değil, sultanın musahibi ve saray görevlisi Kemâleddin Hüseyin Gâzurgâhî (ö. yak. 1503-1504) olduğunu ifade eder (Thackston, 2002: 210-211). Yine devrin yazarlarından Gıyaseddin Hondemîr (ö. 1535-36) *Habîbü's-Siyer* (Yaşamöykülerinin Dostu) adlı kitabında sultanın musahibi olarak tanıttığı Kemâleddin Hüseyin Gâzurgâhî'nin *Mecâlisü'l-'Uşşâk*'ın yazarı olduğunu söyler (Thackston, 1994: c. 2, 513). Çağdaş araştırmacılar da artık eserin Gâzurgâhî'ye ait olduğunu kabul etmektedirler (Rypka, 1968: 452-453).

Mecâlisü'l-'Uşşâk'ların resimli en erken örneği TSMK H. 1086 numarada kayıtlı olan⁴² ve Derviş Muhammed Tâkî hattıyla Şubat 1504'te istinsah edilen⁴³ nüshadır. Eserin seksen iki tasvirinden sadece ikisi (y. 12a ve y. 94a) özgündür. Bu tasvirlerden, yazmanın resimlerinin desen halinde, muhtemelen eserin tamamlandığı 1504 yılında, Timurlu dönemi Herat'ta hazırlandığı, desenlerin boyanmasının ise sonraki yıllarda usta olmayan biri tarafından yapıldığı anlaşılmaktadır.⁴⁴ Önemli olan nokta ise, bu nüshadaki seksen iki tasvirin, eserin başlangıcından itibaren hemen hemen her meclise bir tasvir düşecek şekilde resimlenmesinin ön görüldüğüne işaret etmesidir.

Safevî kitap üretim merkezi sayılabilecek Şiraz'da, on altıncı yüzyılın ikinci yarısı ortalarından itibaren çok sayıda ve genellikle bol tasvirli olarak hazırlanan *Mecâlisü'l-'Uşşâk*'ların burada üretilmiş tarihi bilinen en erken örneği ise, yetmiş dört tasvir içeren ve ketebesinde 959 / 1552 yılı bulunan nüshasıdır.⁴⁵ *Mecâlisü'l-'Uşşâk*'ın yeni bir konu olarak beğenildiği ve bu sebeple Şiraz'daki yoğun ticari kitap üretim faaliyeti içinde çok sayıda resimli nüshasının hazırlandığı açıktır. Ancak bu nüshaların resimlerinde 1550'li yıllarda yapılanlar ile 1580'li yıllardakiler arasında ikonografik farklar görülmektedir. Her ne kadar en erken Şiraz kopyası olan OBL nüshası tasvirler için muhtemel bir model teşkil etmiş olsa da, bundan sonra hazırlanan nüshalarda konuların ve ikonografinin daha oturmuş olduğu, meclislerin birbirleriyle benzer kompozisyonlar içinde betimlendikleri görülmektedir (Uluç, 2006: 188). Bu yaklaşıma örnek olarak, Süleyman peygamber ile Sebâ Melikesi Belkıs'ın hikâyesi gösterilebilir (Foto. 11).

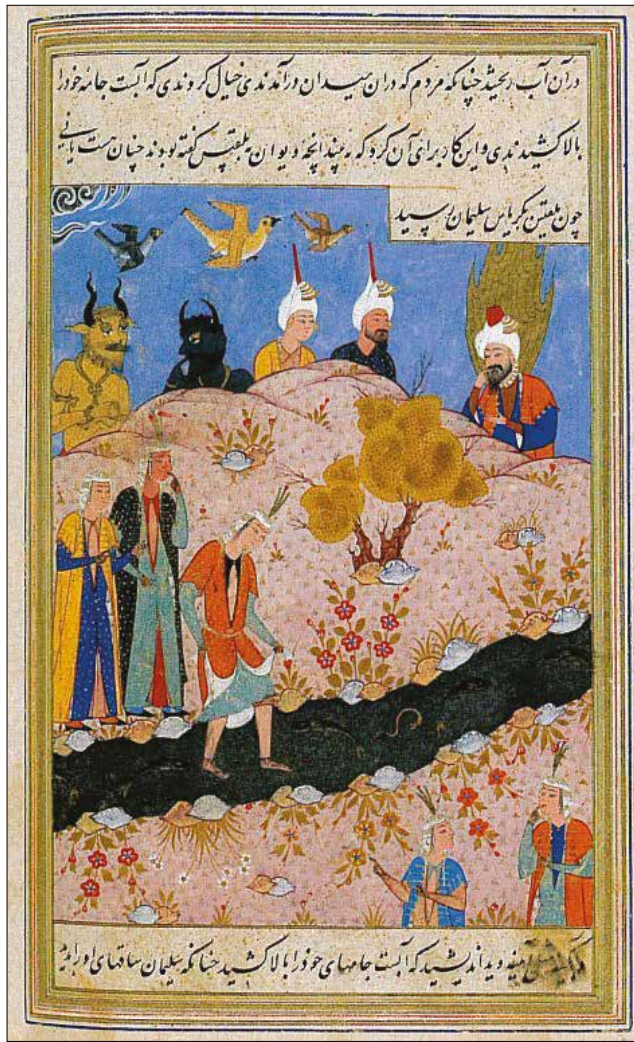
Kur'an-ı Kerim'de de (Neml/44) bir bölümü geçen öyküye göre, Hz. Süleyman'ın cinlerinden birisi Belkıs'ın

⁴² Karatay 1961b: 24, no: 67.

⁴³ TSMK H. 1086, y. 130a.

⁴⁴ Bu nüshayla ilgili yayımlanmamış katalog bilgilerini paylaşan Prof. Dr. Zeren Tanındı ve Dr. Filiz Çağman'a teşekkür ederim.

⁴⁵ Oxford Bodleian Library (OBL) MS Ouseley, Add. 24; Ethé, 1889: c. 1, 787; Robinson, 1958: 97-102.



Fotoğraf 11 - Belkis'in cam dere üzerinde yürümesi, Gâzurgâhî, *Mecâlisü'l-Uşşâk*, 1552, OBL MS Ouseley Add. 24, y. 127b (Uluç, 2006: 190, fig. 134) / *Belkis walking on the glass river*.

dişi bir cinden doğmuş olması sebebiyle bacaklarının kıllarla kaplı olduğunu söyler. Bunu ispat etmek üzere sırça bir köşk inşa eder. Köşkün zeminini dere görünümü vermesi için camdan yapar; hatta iki cam plakanın arasına su doldurup, buraya balıklar yerleştirerek dere izlenimi güçlendirir. Belkis sırça köşke gelip dereyi görünce, karşıya geçmek için eteklerini yukarı kaldırır ve bacaklarındaki kıllar görülür (Soucek, 1993: 115).

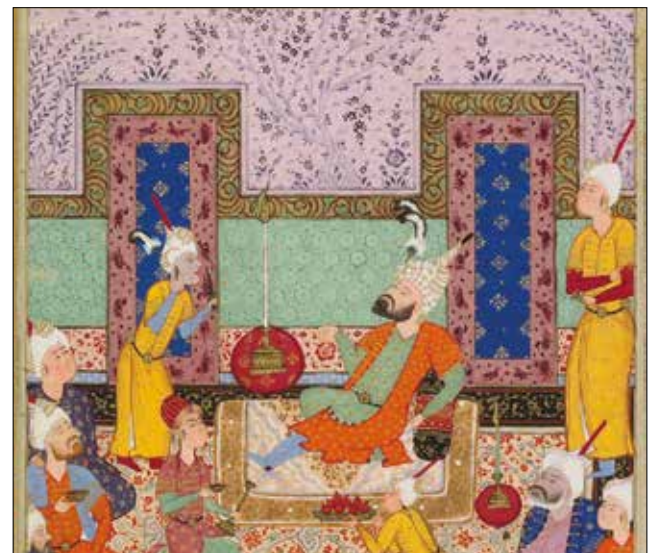
Öyküye eşlik eden tasvirde tepelik bir alanın ortasından, içindeki balıklar görülebilen bir dere akmaktadır. Derenin üzerinde, iki eliyle eteklerini tutup, yukarı kaldırmış olan, elleri ve ayakları kınalı Belkis yürümekte; tepenin arkasında, başında alevden hâlesi ile ayırt edilen Hz. Süleyman şaşkınlıkla durumu izlemektedir. Peygamberin yanı sıra metinde sözü geçen cinlerden ikisi ve iki adam daha tepenin arkasındadır. Belkis'in gerisindeki ve tasvirin sağ alt köşesindeki kadınlar da baş parmaklarını hayret ifadesi olarak ağızlarına götürmüş, muhtemelen Belkis'in bacaklarına bakmaktadırlar. Dere kenarındaki

taşların arasından fişkıran çiçekler ve bitkiler ile tepedeki ağaç sade bitki örtüsünü oluşturmaktadır. Devrin tasvir anlayışı, ince uzun figürlerde, kadınların bir şakaktan diğerine uzanan incili saç tuvaletlerinde, sade ama özenli çizilmiş iri yapraklı çiçeklerde görülmektedir.

Metinde geçen bir olayı en bariz ayrıntılarıyla görselleştiren bu sahne, başka *Mecâlisü'l-Uşşâk* nüshalarında da tekrarlamakta; ancak 1580'lerle birlikte ikonografinin değiştiği görülmektedir. Değişim en belirgin olarak Süleyman peygamberin tahtta oturur halde betimlenmesinde ve daha nakışçı, şaşaalı ve kimi zaman kalabalık kompozisyon düzeninde izlenebilmektedir (Erkmen, 2011: 45).

Mecâlisü'l-Uşşâk'ta yer alan kişilerle ilgili kimi olaylara daha önce kaleme alınmış tarih ya da biyografi konulu eserlerde de rastlanmaktadır. Kaynakları arasında kutsal kitaplar, efsaneler, dönemin zengin edebiyat ortamını besleyen diğer yazılı veya sözlü anlatıların da bulunduğu aşikâr olan *Mecâlisü'l-Uşşâk*'ın yazarı, bu kaynaklardan yararlanırken kimi konuları eğlendirici ve bilgilendirici olarak, görselliği güçlü, zengin bir dille aktarmış olmalıdır. Zira hikâyelerin çoğu görsele dönüştürülürken -anlatımcı üsluba uygun şekilde-konularını metindeki kıssadan almakta, kahraman tasvirin merkezine konumlandırılmakta, öykünün gerektirdiği unsurlar ve figürler de eklenerek kompozisyon kurgusu oluşturulmaktadır. Ayâz'ın Mahmut Sebük Tegin'in (Gazneli Mahmud) (sal. 998-1030) meclisinde zülûfünü kesmesi sahnesi (Foto. 12) bu uygulamaya bir örnektir (Erkmen, 2011: 46).

Sultan Mahmud'un iştret meclisini gösteren, sazendeler, yiyecek-içecekler ve katılımcılarla zenginleştirilen,



Fotoğraf 12 - Ayâz'ın Mahmud Sebük Tegin'in meclisinde zülûfünü kesmesi, Gâzurgâhî, *Mecâlisü'l-Uşşâk*, 1552, OBL MS Ouseley Add. 24, y. 152b (OBL'nin izniyle) / *Ayaz, cutting his own earlock in the presence of Sultan Mahmud*

yanan mumların varlığıyla olayın geçtiği zamanın gece olduğuna işaret eden tasvirde sultan yerde, sırtını yastığa dayamış, hafifçe uzanmıştır. Karşısında ayakta duran, profilden gösterilmiş genç, bir eliyle zülûfünü kavramışken, diğer elinde bir hançer tutmaktadır. Gazneli Mahmud'un kölelerinden birinin sultana zülûfünü kesip vermesi hikâyesinin görselleştirildiği bu resmin konusu devrin okuyucusuna yabancı değildir. *Çahâr Makâle*'de Nizâmî Arûzî, dinine bağlı olan Sultan Mahmud'un kölesi Ayâz'ın zülûflerinden etkilenmekten korktuğu için onları bir işret meclisinde şarabın da etkisiyle kestirtip, ertesi sabah bu yaptığından pişman olduğunu anlatır (Browne, 1921: 39-40).⁴⁶

Her ne kadar hem Babür hem de Browne edebî olarak değersiz bulsa da *Mecâlisü'l-'Uşşâk*'ın metni, bu hikâyede görüldüğü gibi sultanların ve evliyaların hayatının mahrem ayrıntılarını veren eğlenceli öykülerle de bezelidir. Bu durum metnin resme dönüşmesinde nakkaşlara yeni ikonografiler deneme imkânı vermiş, kadim dönemlerden beri süregelen görsel repertuarın çeşitlenmesine olanak tanımış olmalıdır. Resim programı oluşturulurken "ibretlik" öyküler kadar eğlenceli olanların da resimlenmek için seçildiği dikkati çekmektedir.

Mecâlisü'l-'Uşşâk'ın resimli nüshalarının on altıncı yüzyılın ortalarından itibaren Osmanlı topraklarına da ulaştığı, saray hazinesinde bulunan iki örnekten anlaşılmaktadır.⁴⁷ Hem Osmanlı bürokrat ve aydınlarının sahip oldukları el yazmalarıyla ilgili mülkiyet kayıtlarından, hem de diğer ülke koleksiyonlarındaki kimi *Mecâlisü'l-'Uşşâk* nüshalarında basılı Osmanlı mühürlerinden, günümüzde var olanlardan daha fazla resimli kopyanın Osmanlı okurlar tarafından edinildiği tahmin edilebilir. Uluç'a (2006) göre eser, Osmanlı arşivlerindeki kitap listelerinde en çok adına rastlananlardan biridir ve bu denli popüler olması, zamanında yazarının Hüseyin Baykara olduğunun sanılmasıyla ilişkilendirilebilir (462).

Çalışmada saptanan on sekiz musavver nüshanın tarihi belirli olanlar 1504-1683 yılları arasında üretilmiş görünmektedirler. Bu da neredeyse iki yüz yıllık bir süreç içinde yazmanın popülerliğini koruduğunu ve hâlâ okunmak ve resimlenmek için seçilen bir içeriğe sahip olduğuna işaret etmektedir.

Öte yandan *Mecâlisü'l-'Uşşâk*'ın tam anlamıyla bir tezkire olmadığı, on beşinci yüzyıl sonu-on altıncı yüzyıl başında Herat'taki tezkirecilik faaliyetinin yoğunluğundan esinlenilerek, bir çeşit efsanevî tarih kitabı gibi kaleme alındığı da düşünülebilir. Hüseyin

Baykara'nın maiyetinin seçkin aydınları olan Molla Câmî ve Ali Şîr Nevâî'nin izinden gitmiş gibi görünen Gâzurgâhî'nin, yine meclisler şeklinde düzenlediği ama temelinde "aşk"ı koyduğu eser, edebiyat ve tarih konularını bir araya getirmesiyle de resimlenmek için ideal bir metin haline gelmektedir. Yazarının hem üst düzey kişilere, hem de kendisinden önce yazılmış eserler ile devrinin diğer kaynaklarına erişebilir olması ve kitapta hâl tercümesi verilen kişilerin konuları kitabın zengin ve renkli olduğu kadar eğlendirici ve bilgilendirici kıssalarla bezenmesini sağlamış olmalıdır. Dolayısıyla eserdeki Osmanlı entelektüellerine aşına olan isimler ve resimlerinin, kitabın Osmanlı dünyasında ilgi görmesine ve Şiraz'dan sipariş edilmesine yol açmış olduğu söylenebilir (Erkmen, 2011: 47).

Osmanlı tezkirecilerinin eserlerinde "Herat ekolü tezkireleri"ni örnek aldıklarını belirtmeleri, iki kültür arasındaki edebî etkileşime açıkça işaret etmekte; *Mecâlisü'l-'Uşşâk*'ın resimli nüshalarının Osmanlı aydınlarınca edinilmeleri bu eserin gördüğü ilginin boyutunu gözler önüne sermektedir. Yine de Osmanlı dünyasında tezkire yazıcılığını çok sayıda musavver nüshası bulunan *Mecâlisü'l-'Uşşâk*'ın tek başına tetiklediğini söylemek mümkün değildir. 1580'lerden itibaren üretimi dikkat çekici biçimde artan bu eserin Osmanlı'dan talep görmüş olmasına karşın, bir Osmanlı tezkiresinin resimlenmesi gündeme geldiğinde konuları ele alışı açısından görsel bir model teşkil etmediği Osmanlı tezkirelerindeki şair, âlim, şeyh portrelerinin kurgusundan anlaşılmaktadır.

SONUÇ

Günümüze ulaşan örnekler ışığında tezkire yazımı ve resimlenmesi faaliyetine bakıldığında, geçmişi Müslümanlığın erken dönemlerine kadar uzanan biyografik yazım geleneğinin, kültürlerarası etkileşimin bir sonucu olarak İslam dünyasının farklı coğrafyalarında yeni eserlerle artarak sürdüğü görülür. Tarih ya da edebiyat konulu eserler kadar çok olmasa da söz konusu biyografik metinlerin kimilerinin resimli nüshaları hazırlanmış; bu musavver kopyalar resimlendikleri dönemin sanat anlayışını yansıtan örnekler olarak günümüze ulaşmıştır. Eserler içerik bakımından evliya, şair, sanatçı biyografileri şeklinde sınıflandırılırken, resimli nüshalar dönemlere ayrılarak değerlendirilmektedir. Böylece ikonografi, üslup, kompozisyon bağlamında birbirinden farklılaşan noktalar daha belirgin hale gelmektedir.

İslam sanatında biyografik metinlerin bilinen ve günümüze ulaşan ilk resimli örneği on beşinci yüzyıla tarihlenmekle birlikte musavver hâl tercümelerinin en yoğun hazırlandığı dönem on altıncı yüzyılın

⁴⁶ *Çahâr Makâle*'nin TIEM nüshasında bu sahnenin tasviri de vardır: TIEM, 1954, y. 23b.

⁴⁷ TSM H. 829 ve E.H. 1513; Karatay 1961b, s: 25, no: 68-69.

ikinci yarısından sonrası olarak görülmektedir. Bunun nedenini ilk anda, söz konusu dönemin İran ve Osmanlı resim sanatının en verimli çağlarından biri olması gerçeğine bağlamak akla gelmektedir. Kaldı ki hem musavver kitap hâmlüğünün, hem de saray dışındaki çevrelerde kitap resimleme faaliyetinin de anılan dönemde yoğunlaştığına ilişkin veriler, tezkirelerin de resimlenmek üzere seçilen eserler arasında bulunduğu düşüncesini güçlendirmektedir. Buna karşılık, günümüze ulaşan resimli biyografik eserlerin -ikisi dışında- her birinin sadece birer nüshası bulunmaktadır. Bu veri resimli tezkirelerin, edebiyat ve tarih konulu eserlerden farklı olarak, daha seçkin ve eğitilmiş bir kesime hitap eden, özgün üretimler olduğu düşüncesini doğurmaktadır.

Musavver tezkirelerin incelenmesi sonucunda elde edilen bulgulardan birincisi, evliya tezkirelerinin resimlenmek için daha çok tercih edildiğidir. Hâl tercümelerinde ayrıntılarıyla bahsedilen evliyaların mucize ve menkıbelerinin görsel dile aktarılmasının elverişliliği bunun bir nedeni sayılabilir. Evliyaların hayat hikâyelerinden ziyade meziyetlerini, inançlarının büyüklüğünü ve en önemlisi onları evliya yapan kıssaları içeren bu metinler hem birer ders niteliği taşıdıklarından, hem de çok çeşitli yan öyküler sunan, sade anlatımlı içeriklerinden ötürü okurların ilgisini çekiyor olmalıdır.

Evliya, şair ya da sanatçı tezkirelerinin tasvirlerinden edinilen bir diğer bulgu, *Mecâlisü'l-'Uşşâk* dışındaki tezkirelerde yaşam öyküsü anlatılan her kişinin resminin yapılmamış olmasıdır, ki bu durum İslam resim sanatında konu seçiminin ölçütlerini anlamak açısından da önemlidir. İlk bakışta okuyucu, musavver tezkirelerde en tanınmış ya da eserde kendisine geniş yer ayrılmış kişilerin tasviri bulunduğu yanılgısına düşebilir. Oysa tezkirelerde resmedilecek kişileri ve ne şekilde betimleneceklerini sadece içerik değil, hâminin tercihi, maliyet, vb. sebepler etkilemiş olabileceği gibi; eserin resimlendiği devrin imge dağarcığı da bu seçimde ve uygulamasında rol oynamış olmalıdır. Söz gelimi, *Safvetü's-Safâ*'da eserin niteliğinden dolayı şeyhin hayatından sahneler daha yoğun olarak yer verilmiştir. *Tezkiretü'l-Evliyâ*'da resmedilen kişiler ise menkıbeleri, mucizeleri ve vezizeleriyle pek çok kişiyi etkilemiş evliyalar arasından seçilmişlerdir.

İncelenen tezkirelerin İran örneklerinde kişilerin gerçekçi portrelerinin verilmemesi, hayatlarından bir kesit canlandırıldığı dikkati çekmiştir. Bu bağlamda, resmedilen kişiler genellikle kendileriyle ilgili anlatılan anekdotların kahramanı olarak resmin merkezinde yer alırlar. Buna karşılık fizyonomileri bakımından genellikle anonim karakterdedirler.

Timurî, Safevî ya da Osmanlı musavver tezkirelerinde, resim-metin ilişkisinin varlığından az ya da çok söz edilebilmektedir. Anlatımcı / hikâyeci üslupta kurgulanan resimlerin çıkış noktası metindir. Metinden görsele taşınan öğeler ise dönemin tasvir gelenekleri doğrultusunda değişmektedir. *Çahâr Makâle*'nin tasvirleri Baysungur sanat atölyesinin temel tasarımına uygun sade bir kompozisyon kurgusuna sahipken, on altıncı yüzyılın son çeyreğinde Şiraz'da üretilen *Mecâlisü'l-'Uşşâk* yazmalarında dönemin resim üslubundan dolayı nakışçı ve ayrıntılı betimlemeler göze çarpmaktadır. Osmanlı örneklerinde ise biyografisi verilen kişi görsele portre niteliği baskın olarak yansırken, mesleki konumuna işaret eden unsurlar da kimi zaman tasvire eklenmektedir.

Tezkirelerde sık sık âlim, şeyh, şair, sanatçı zümresinden kişilerle birlikte sultanların da resmedilmesi, bu durumun hâmilik kurumu ile yakın ilişkisi olduğunu göstermektedir. Nitekim musavver tezkirelerin bazılarında bulunan mühürler, mülkiyet kayıtları ve ender de olsa ketebelerde yer alan bilgiler, söz konusu eserlerin özel olarak hazırlandığına işaret etmektedir. Sultanın ya da üst düzey kişilerin siparişi üzerine üretilen el yazmalarında betimlenecek konuların seçimi ve ikonografik kurgusu da hâminin talebi doğrultusunda şekillenmiş olmalıdır. *Mecâlisü'l-'Uşşâk*'ın başlangıçtan itibaren yetmiş beş meclisinin her birinin tasvir edilmesi planlanmış olmakla birlikte, Şiraz'da hazırlanan nüshalarda bu sayının artmış olması ise hâminden çok burada üretilen çok sayıda tasvir içeren el yazmalarına rağbet eden alıcı kitlesinin talebiyle ilişkili görünmektedir. Nitekim söz konusu musavver yazmalardaki Osmanlı mühürleri bu eserlere imparatorluk topraklarından da ilgi olduğunu göstermektedir. Resimli tezkirelerin Osmanlı sarayı ve çevresinden alıcılarının bulunması, bir anlamda bu eserlerin üretimini belli bir dönem için tetiklemiş olabilir.

Şimdiye kadar on sekiz farklı resimli nüshası tespit edilen *Mecâlisü'l-'Uşşâk* dışında diğer tüm musavver tezkirelerin yegâne örnekler olması, ikinci birer resimli nüshalarının bulunmaması da dikkate değer bir bulgu olarak belirtilmelidir.

Tezkirelerin yazım amaçları arasında ilk sırada önemli şahsiyetlerin, sanatçıların, din büyüklerinin unutulmamasını sağlamak gelmektedir. Tezkire yazarları bu amacı eserlerinin girişlerinde neredeyse her zaman dile getirmektedirler. Resimli tezkirelerin bu bağlamda, sözel ve görsel imgenin bir arada kurgulanarak, hâl tercümeleri verilen kişilerin suretlerini de ebediyete taşıdığını söylemek eldeki veriler ışığında mümkün görünmektedir.

KAYNAKÇA**Birincil Kaynaklar**

ÂŞIK ÇELEBİ, tarihsiz.

Meşâ'irü'ş-Şu'arâ, İMK, A. E. Tarih 772.

FERİDÜDDİN ATTÂR, tarihsiz.

Tezkiretü'l-Evliyâ, TIEM 1966

İBN BEZZÂZ, 1582.

Safvetü's-Safâ, AKM 264.

KADI AHMED, 1596-97.

Gülistân-ı Hüner, MSMOA 444 II.

KEMÂLEDDİN HÜSEYİN GÂZURGÂHÎ, 1375.

Mecalisü'l-'Uşşak, (Yay. Haz. G.R. Tabâtabâ'î), Tebriz: İntisharat-ı Zerrin.

MOLLA CÂMÎ, 1595.

Nefahâtü'l-Üns, DCBL T. 474.

NİZÂMÎ ARÛZÎ, 1431.

Çahâr Makâle, TIEM 1954.

SÂM MİRZÂ, 1550.

Tuhfe-i Sâmî, SJML Tad. 7.

TAŞKÖPRİZÂDE, 1618-22.

Tercüme-i Şakâ'ikü'n-nu'mâniye, (Çev.: Muhtasibzade Mehmed Hâkî), TSMK H. 1263.

İkincil Kaynaklar

ABBOTT, N. 1957.

Studies in Arabic Literary Papyri I, Chicago: University of Chicago Press.

AÇIKGÖZ, N. 1999.

“Tezkirelere Göre 16. Asrın Sonuna Kadar Türk Edebî Kültür Hayatı”, *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*, (Haz: M. Kalpaklı), İstanbul: Yapı Kredi Kültür Yayınları, s: 413-421.

AKIN-KIVANÇ, E. 2011.

Mustafa Âli's Epic Deeds of Artists. A Critical Edition of the Earliest Ottoman Text about the Calligraphers and Painters of the Islamic World, Brill.

ALIŞIK, G. 2009.

“Sâm Mirzâ”, *TDV İA* 36, İstanbul, s: 61.

ANDREWS, W. 1970.

The Tezkere-i Şu'ara of Latifî as a Source for the Critical

Evaluation of Ottoman Poetry, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Michigan: University of Michigan.

ANDREWS, W. 2007.

“Osmanlı Şair Biyografileri (Tezkireler) ve Osmanlı Edebiyat Eleştirisi”, *Türk Edebiyatı Tarihi*, c: 2, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, s: 117-120.

ARNOLD, T. W. 1965.

Painting in Islam, New York: Dover Publications.

ASHRAF, M. 1966.

A Concise Descriptive Catalogue of the Persian Manuscripts in the Salar Jung Museum and Library, Hindistan: Salar Jung Museum and Library.

ATASOY, N. ve ÇAĞMAN, F. 1974.

Turkish Miniature Painting, İstanbul: R. C. D. Cultural Institute.

ATIL, E. 1978.

“Ahmed Nakşi, An Eclectic Painter of the Early 17th Century”, *Fifth International Congress of Turkish Art, Budapest, September 1975*, Budapest: Akademiai Kiado, s: 103-121.

AYNUR, H. 2011.

“Âşık Çelebi ve Tezkiresiyle İlgili Yayınlar Kaynakçası”, *Âşık Çelebi ve Şairler Tezkiresi Üzerine Yazılar*, (Der: Hatice Aynur ve Aslı Niyazioğlu), İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, s:171-176.

BABINGER, F. 1960.

“Safî al-Dîn Ardabîlî”, *EP VIII*, Brill, Leiden, s: 801.

BAĞCI, S., ÇAĞMAN, F., RENDA, G. ve TANINDI, Z., 2006.

Osmanlı Resim Sanatı, İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı.

BINNEY, E. 1978.

“A Lost Manuscript of Murad III, *Fifth International Congress of Turkish Art*, (Ed.: G. Féher), Budapeşte: Akadémiai Kiadó, s: 191-202.

BINNEY, E. ve DENNY, W. B. 1979.

Turkish Treasures From the Collection of Edwin Binney, 3rd, Portland: Portland Art Museum.

BROWNE, E.G. 1921.

Nizami Aruzi, Revised Translation of the Chahar Maqala, London.

BROWNE, E.G., 1928.

A Literary History of Persia, Cambridge: Cambridge University Press.

- CANBY, S. R. 1996.
The Rebellious Reformer. The Drawings and Paintings of Riza-yi Abbasi of Isfahan, London: Azimuth Editions.
- CANBY, S.R. 2009.
Shah 'Abbas: The Remaking of Iran, London: The British Museum Press.
- COOPERSON, M. 2000.
Classical Arabic Biography. The Heirs of the Prophets in the Age of Al-Ma'mûn, Cambridge: Cambridge University Press.
- ÇAĞMAN, F. ve TANINDI, Z. 1996
"Osmanlı-Safevi İlişkileri (1578-1612) Çerçevesinde Topkapı Sarayı Müzesi Resimli El Yazmalarına Bakış", *Aslanapa Armağanı*, (Haz. S. Mülayim), İstanbul, s: 37-62.
- ÇAĞMAN, F. / TANINDI, Z. 2008.
"Firdevsi'nin Şâhnamesi'nde Geleneğin Değişimi", *Journal of Turkish Studies, Türklük Bilgisi Araştırmaları. Şinasi Tekin Armağanı III, 32/1*, (Haz. Y. Dağlı, Y. Dedes, S. Kuru), s: 143-167.
- ÇİĞ, K. 1959.
"Türk ve İslam Eserleri Müzesi'ndeki Minyatürlü Kitapların Kataloğu", *Şarkiyat Mecmuası III*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Şarkiyat Enstitüsü Yayınları.
- DAMAR, A. 2007.
"Abdullah Herevî ve 'Menâzilü's-Sâirîn'", *Tasavvuf 18*, Ankara: Aseray Ltd. Şti., s: 321-335.
- DEĞİRMENCİ, T. 2007.
Resmedilen Siyaset: II. Osman Devri (1618-1622) Resimli Elyazmalarında Değişen İktidar Sembolleri, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- DEĞİRMENCİ, T. 2008.
"Osmanlı Sarayının Geçmişe Özlemi: Tercüme-i Şakâ'ikü'n-nu'mâniye", *Bilig 46 (Yaz)*, Ankara: Ahmet Yesevi Üniversitesi, s: 205-132.
- DEĞİRMENCİ, T. 2012.
İktidar Oyunları ve Resimli Kitaplar. II. Osman Devrinde Değişen Güç Simgeleri, İstanbul: Kitap Yayınevi.
- EDGAR, I. R. 2011.
The Dream in Islam From Qur'anic Tradition to Jihadist Inspiration, New York: Berghahn Books.
- ERKMEN, A. 2007.
Türk ve İslam Eserleri Müzesi'ndeki Tezkiretü'l-Evliya'nın Minyatürleri, (Yayımlanmamış Lisans Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, İstanbul.
- ERKMEN, A. 2011.
Metinlerden Tasvirlerle Yansıyan Yüzler: Musavver Bir 'Meşâ'irü'ş-Şu'arâ' Nüshasının Portreleri, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- ERKMEN, A. 2013.
"Sultan Portraits of Ashik Chelebi's 'Masha'ir al-Shu'ara'", *Proceedings of 14th ICTA*, (ed.: Frédéric Hitzel), Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, s: 289-295.
- ERKMEN, A. 2014.
"Mü'ellife Övgü: Musavver (Resimli) Tezkirelerde Yazar Portreleri", *Sanat Tarihi Yıllığı 23*, İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi Araştırma Merkezi, s: 1-21.
- ERKMEN, A. 2017.
"The Visualisation of Shaykh Safî al-Dîn Ishaq Ardabilî: A Unique Illustrated Copy of the *Safvat al-Safâ* at the Aga Khan Museum Collection and Its Illustrations", *Iranian Studies 50/1*, Taylor and Francis, s: 45-77.
- ERKMEN, A. 2018.
"The *Tazkira* Literature in the Ottomans and Two Unique Illustrated Ottoman Tezkiras", *Osmanlı'da Dil ve Edebiyat*, (Ed. B. A. Kaya ve F. B. Aydın), OSAMER, s: 69-83.
- ERÜNSAL, İ. 1993.
"Damat İbrahim Paşa Kütüphanesi", *TDV İA 8*, İstanbul, s: 449.
- ESKENDER MUNSHI, 1986.
History of Shah Abbas the Great, (Çev. R. M. Savory), New York.
- ESLAMI, K. 2001.
"Golestân-e Honar", *Encyclopaedia Iranica*, XI/1, s: 77-79.
- FARHAD, M. ve BAĞCI, S. 2009.
Falnama The Book of Omens. Washington, DC: Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery
- FETVACI, E. 2017.
"Ottoman Author Portraits in the Early-Modern Period", *Affect, Emotion, and Subjectivity in Early Modern Muslim Empires: New Studies in Ottoman, Safavid, and Mughal Art and Culture*, (Ed. Kishwar Rizvi), Leiden: Brill, s: 66-94.

- FLEISCHER, C. H. 1996.
Tarihçi Mustafa Ali Bir Osmanlı Aydın ve Bürokrati 1541-1600, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- FURAT, A. S. (Yay.). 1985.
Eş-Şekâ'iku'n-Nu'mânîye Fî 'Ulemâ'i Devleti'l-'Osmaânîye, (Taşköprülü-zâde 'İsâmu'd-d'in Ebu'l'hayr Ahmed Efendi), İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Basımevi.
- GIBB, H.A.R. 1962.
"Islamic Biographical Literature", *Historical Writing on the Peoples of Asia: Historians of the Middle East*, (Ed. B. Lewis, P.M. Holt), London: Oxford University Press, s: 54-58.
- GÖKYAY, O. Ş. 2004.
"Meşairü'ş-Şuara", *TDV İA* 29, Ankara, s: 355-357.
- GRAY, Basil, 1961.
Persian Painting, Skira.
- GRUBE, E. 1979.
"The School of Herat from 1400 to 1450", *The Arts of the Book in Central Asia*, (Ed. B. Gray), Paris: UNESCO, s: 147-178.
- GRUBER, C.J. 2005.
The Prophet Muhammad's Ascension (Mi'raj) in Islamic Art and Literature, 1300-1600. (Yayımlanmamış Doktora Tezi), University of Pennsylvania.
- GRUBER, C. 2008.
The Timurid Book of Ascension (Mi'rajnama): A Study of Text and Image in a Pan-Asian Context. Valencia: Ediciones Patrimonio.
- GRUBER, C. 2009.
The Ilkhanid Book of Ascension: A Persian-Sunni Devotional Tale. London: I. B. Tauris.
- GRUBER, C. 2011.
"When 'Nubuvvat' Encounters 'Valayat': Safavid Paintings of the Prophet Muhammad's 'Mi'raj', ca. 1500-1550". *Iranian Shi'ism: Iconography and Religious Devotion in Shi'i Islam*, (Ed. P. Khosranejad), London: I. B. Tauris, s: 46-73.
- GUEST, G. D. 1949.
Shiraz Painting in the Sixteenth Century, Washington D.C.: Smithsonian Institution Freer Gallery of Art.
- İPEKTEN, H. 1988.
Türk Edebiyatının Kaynaklarından Türkçe Şu'ara Tezkireleri, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi.
- İPEKTEN, H. ve diğ. 2001.
Şair Tezkireleri, Ankara: Grafiker Yayınları.
- İSEN, M. 1994.
Kühü'l-Ahbar'ın Tezkire Kısmı, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- İSEN, M. 1995.
"XVI. Yüzyıl Sonuna Kadar Osmanlılarda Biyografi Geleneği", *Türk Kültürü Araştırmaları, Prof. Dr. Oktay Aslanapa'ya Armağan XXXI* (1-2) (1993), s: 211-227.
- KAFADAR, C. 1989.
"Self and Others: The Diary of a Dervish in Seventeenth-Century Istanbul and First Person Narratives in Ottoman Literature", *Studia Islamica* 59, Maisonneuve-Larose, Paris, ss: 121-150.
- KARAHAN, A. 1979.
"Tezkire", *MEBİA* XII (1), s: 226-230.
- KARATAY, F. E. 1961a.
Topkapı Sarayı Müzesi Türkçe Yazmalar Kataloğu, İstanbul: Topkapı Sarayı Müzesi.
- KARATAY, F. E. 1961b.
Topkapı Sarayı Müzesi Farsça Yazmalar Kataloğu, İstanbul: Topkapı Sarayı Müzesi.
- KAZI, M. I., 1960.
"Sam Mirza and his 'Tuhfa-i Samî'", *Indo-Iranica* XIII/2, Hindistan: Iran Society, s: 69-89.
- KHALIDI, R. 1973.
"Islamic Biographical Dictionaries: A Preliminary Assessment", *The Muslim World*, LXII/1, Hartford Seminary Foundation, yayım yeri belirtilmemiş, s: 53-65.
- KHANDALAVALA, K. ve KHAN, R. A. 1986.
Gulshan-e Musawwari, Seven Illustrated Manuscripts from the Salar Jung Museum, Hyderabad: Salar Jung Museum.
- KILIÇ, F. 1994.
Meşâ'irü'ş-Şu'ara. İnceleme, Tenkitli Metin, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- KILIÇ, F. 2010.
Aşık Çelebi: Meşâ'irü'ş-Şu'arâ, İstanbul: Suna ve İnan Kırac Vakfı Yayınları.
- KINNBERG, L. "2008.
"Qur'an and Hadith: A Struggle for Supremacy as Reflected in Dream Narratives." *Dreaming Across*

Boundaries: The Interpretation of Dreams in Islamic Lands, (Ed. L. Marlow), Boston, MA: Ilex Foundation, s: 25-49.

KUT, G. 1976.
“Lâmi-î Çelebi and His Works”, *Journal of Near Eastern Studies* 35/2, s: 73-93.

KUT, G., 1978.
Heşt Bihîşt: Sehi Beg Tezkiresi, İnceleme, Tenkidli Metin, Dizin, Massachusetts: Harvard University Press.

KUT, G. 1982.
Sehi Beg, Heşt Bihîşt, Sehi Beg Tezkiresi, İnceleme, Faksimile, Metin, Varyantlar, Dizin, (Yayımlanmamış Doçentlik Tezi), İstanbul.

KUTLU, S. ve PARLAK, N. (Haz.), 2008.
Makalat: Şeyh Safi Buyruğu, İstanbul: Horasan Yayınları.

LEACH, L. Y. 1995.
Mughal and Other Indian Paintings From the Chester Beatty Library, London: Scorpion, Cavendish.

LENTZ, T. W. 1985.
Painting at Herat under Baysunghur ibn Shahrukh, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Massachusetts: Harvard Üniversitesi.

LOSTY, J. P. 1982.
The Art of the Book in India, London: The British Library Board.

LUGAL, N. (1977)
Tezkire-i Devletşah, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

MAHİR, Banu, 2005.
Osmanlı Minyatür Sanatı, İstanbul: Kabalıcı Yayınları.

MEREDITH-OWENS, G.M. 1971.
Meş'air üş-Şuara or Tezkere of Âşık Çelebi, London: The Trustees of the “E.J.W. Gibb Memorial”.

MILSTEIN, R., 1990.
Miniature Painting in Otoman Baghdad, Costa Mesa: Mazda Publishers.

MILSTEIN, R., RÜHRDANZ, K. ve SCHMIDT, B. 1999.
Stories of the Prophets, Illustrated Manuscripts of ‘Qisas al-Anbiya’, California: Mazda Publishers.

MINORSKY, V.F. 1958.
The Chester Beatty Library. A Catalogue of the Persian Manuscripts and Minitaures, Dublin.

MINORSKY, V.F. 1959.
Calligraphers and Painters. A Treatise by Qadi Ahmad, Son of Mir-Münshi, Washington: Freer Gallery of Art, Occasional Papers.

MÜLLER H. 1960.
“Kum(m)î, Kâdı Ahmad İbrâhîmî Hüseyinî”, *EF*, Leiden: Brill, s: 379.

NECİPOĞLU, G. 2006.
“Sources, Themes, and Cultural Implications of Sinan’s Autobiographies”, *Sinan’s Autobiographies: A Critical Edition of Five Sixteenth-Century Texts*, (Çev. H. Crane ve Akın, E.), Leiden: Brill. s: 7-16.

NİYAZİOĞLU, A. 2003.
Ottoman Sufi Sheikhs Between this World and the Hereafter: A Study of Nevizade Atai’s (1583-1635) Biographical Dictionary, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Massachusetts: Harvard University.

OKUMUŞ, Ö. 1988.
“Abdurrahman Câmî”, *TDV İA* 7, İstanbul, s: 94-99.

ÖZCAN, A. (Haz.), 1989.
Eş-Şekaiku’n-Nu’maniyye ve Zeyilleri, İstanbul: Çağrı Yayınları.

PARLADIR, Ş. 2011.
Resimli Nasihatnâmeler: Ali Çelebi’nin Hümâyünnâmesi, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

PARLADIR, Ş. 2016.
“Ali Çelebi’nin Hümâyünnâmesi ve Resimli Nüshaları”, *TÜBA KED* 14, s: 27-55

POSSING, B. 2001.
International Encyclopedia of the Social and Behavioral Sciences, (Ed. N. Smelser ve P.B. Baltes), Oxford: Elsevier Sc, Inence Ltd., vol: 2, s: 1213-1217.

REINERT, B. 1960.
Sam Mirza, *EF*, Leiden: Brill s: 1012.

RENARD, J. 2008.
Friends of God. Islamic Images of Piety, Commitment, and Servanthood, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

RENDA, G. 1977.
“İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi’ndeki Zübdetü’t-Tevârih’in Minyatürleri”, *Sanat* 6, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, s: 58-67.

- RIEU, C. 1879.
Catalogue of the Persian Manuscripts, London: British Museum.
- ROBINSON, B. W. 1958.
A Descriptive Catalogue of the Persian Paintings in the Bodleian Library, Oxford: Oxford University Press.
- ROXBURGH, D. J. 2005.
The Persian Album, 1400-1600. From Dispersal to Collection, New Haven ve Londra: Yale University Press.
- RYPKA, J. 1968.
History of Iranian Literature, Dordrecht: D. Reidel Publishing Company.
- SAKISIAN, Armenag Beg, 1929.
La Miniature Persane du XII^{ème} au XVI^{ème} siècle, Paris ve Brüksel.
- SCHMIDT, J. 1992.
Pure Water for Thirsty Muslims. A Study of Mustafa 'Ali of Gallipoli's Kühü'l-Ahbar, Leiden.
- SCHMITZ, B. 1992.
Islamic Manuscripts in the New York Public Library, New York ve Oxford.
- SIMS, E. 1976.
"Prince Baysunghur's Chahar Maqaleh", *Sanat Tarihi Yıllığı VI (1974-75)*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Enstitüsü, s: 375-409.
- STEWART-ROBINSON, J., 1964.
"The Tezkere Genre in Islam", *Journal of Near Eastern Studies* 23/1, s: 57-65.
- STEWART-ROBINSON, J., 1965.
"The Otoman Biographies of Poets", *Journal of Near Eastern Studies* 24/1-2, s: 57-74.
- SEYLLER, J. 2000.
"A Mughal Code of Connoisseurship", *Muqarnas* 17, Leiden: Brill, s: 177-202.
- SOUCEK, P. P. 1993.
"Solomon's Throne/Solomon's Bath: Model or Metaphor", *Ars Orientalis* 23 (Pre-Modern Islamic Palaces), Freer Gallery of Art, Smithsonian Institute ve Department of the History of Art, University of Michigan, Ann Arbor, s: 109-134.
- STOREY, C.A., 1953.
Persian Literature. A Bio-Bibliographical Survey, 2 cilt, Londra: Luzac & Co., Ltd.
- ŞAH, S. 2007.
Safvetü's-Safâ'da Safiyüddîn-i Erdebî'nin Hayatı, Tasavvufî Görüşleri ve Menkıbeleri, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- TAŞKÖPRÜLÜZÂDE, 2007.
Osmanlı Bilginleri, eş-şakâiku'n-Nu'mâniye fi ulemâi'd-Devleti'l-Osmâniyye, (Çev: M. Tan), İstanbul: İz Yayıncılık.
- TAYŞI, M. S. 1977.
"Âşık Çelebi ve Millet Kütüphanesi Ali Emiri Vakıf Kitapları Arasında Bulunan Minyatürlü "Me-şa'irü's-Şu'arâ" Adlı Eseri", *Sanat* 6, Ankara: Kültür Bakanlığı, s: 77-89.
- TEZCAN, B. 2007.
"The Politics of Early Modern Ottoman Historiography", *The Early Modern Ottomans. Remapping the Empire*, (Ed. V. Aksan ve D. Goffman), Cambridge, New York: Cambridge University Press, s: 167-198.
- THACKSTON, W. 1994.
Giyaseddin Hondemir. Habibu's-Siyar: The Reign of the Mongol and the Turk, Department of Near Eastern Languages and Civilisations, Massachusetts: Harvard University.
- THACKSTON, W. 2001.
Album Prefaces and Other Documents on the History of Calligraphers and Painters, Leiden, Boston: Brill.
- THACKSTON, W. 2002.
The Baburnama, Memoirs of Babur, Prince and Emperor, New York: The Modern Library.
- TITLEY, N. 1977.
Miniatures From Persian Manuscripts: A Catalogue and Subject Index of Paintings From Persia, India, and Turkey in the British Library and the British Museum, London: British Museum Publications Ltd.
- TOGAN, Z. V. 1945.
"Câmi", *MEB İA*, 3 İstanbul, s: 15-20.
- ULUÇ, L. 2000.
"The Majalis al-'Ushshaq: Written in Herat, Copied in Shiraz, Read in İstanbul", *M. Uğur Derman Armağanı*, İstanbul: Sabancı Üniversitesi, s: 569-602.
- ULUÇ, L. 2006.
Türkmen Valiler, Şirazlı Ustalar, Osmanlı Okurlar: XVI. Yüzyıl Şiraz El Yazmaları, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

İSLAM DÜNYASINDA BİYOGRAFİ YAZIMI VE RESİMLENMESİ

ULUDAĞ, S. 1984.

Tezkiretü'l-Evliya, Bursa: İlim ve Kültür Yayınları.

ULUDAĞ, S. 2006.

“Nefahatü'l-Üns”, *TDVİA* 32, s: 521-522.

ZAHODER, B. N., 1947.

Kazi Ahmed, Traktat o kalligrafač i čudožnikač 1596-97/1005, Moskova ve Leningrad.