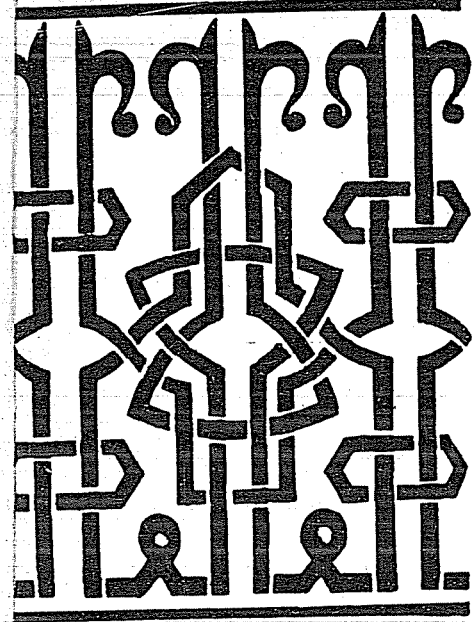


İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ EDEBİYAT FAKÜLTESİ

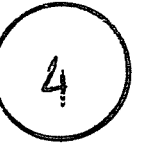


# SANAT TARİHİ

## YILLIĞI

VI

SANAT TARİHİ ENSTİTÜSÜ  
1974 - 1975



**SANAT TARİHİ**  
**YILLIĞI**  
**VI**



Edebiyat Fakültesi Matbaası  
İstanbul — 1976

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ EDEBİYAT FAKÜLTESİ  
SANAT TARİHİ ENSTİTÜSÜ

REDAKSYON KURULU

Prof. Dr. Oktay Aslanapa

Prof. Dr. Şerare Yetkin — Prof. Dr. Nurhan Atasoy

SANAT TARİHİ YILLIĞI  
VI  
1974-1975

Bu sayıyı hazırlayanlar:

OKTAY ASLANAPA — YILDIZ DEMİRİZ  
ARA ALTUN



Makalelerin sorumluluğu yazarlarına aittir.

EDEBİYAT FAKÜLTESİ SANAT TARİHİ BÖLÜMÜNÜN  
30. KURULUŞ YILDÖNÜMÜ  
SAYISI

İSTANBUL  
1976

## «İVAN STCHOUKINE» TÜRK SANATI KONGRESİNDEN DÖNERKEN UÇAK KAZASINDA ÖLDÜ

Nurhan ATASOY

Budapeşte, Eylül 20-27 tarihleri arasında V. Milletlerarası Türk Sanatı Kongresini yaşadı. Çeşitli milletlerden Sanat Tarihçileri burada toplandı. Toplantılarda muntazam taranmış beyaz saçlı, ışıltılı gözlü, yaşlı, zinde ve sempatik haliyle Ivan Stchoukine etrafına büyük bir kalabalık topluyordu. Hemen birkaç gün sonra da Londra'da bir gazete «Ölüm, Ivan Stchoukine, İslâm Minyatürü» başlığı ile acı haberi veriyordu. Gerçekten bütün sanat tarihçileri onun adını İslâm Minyatürü ile ayırmadan düşünürler. Bu büyük araştırmacı, yanında eşi ile Beyrut'a inerken düşen Macar uçağında öldü. Kongreden ayrılırken ölümü hiç düşünmüyor, bu satırların yazarına önümüzdeki yıl İstanbul'a geleceğini, görüşeceklerini, basılmakta olan yeni kitabını göndereceğini müjdeliyordu.

1886 da Moskova'da büyük bir aileden dünyaya gelen Ivan Stchoukine çocukluğundan beri sanatsever bir çevrede yetişmiştir. Amcası Sergei Shchukin, Matisse ve Picasso'nun arkadaşı ve patronu olmuş ve onların eserlerini 1914 lerden önce ilk defa Rus halkına tanıtmıştır. Sanat eserleri koleksiyonu yapan bir çevrede yetişen, gençliğinde Fransa'ya ve Fransız Edebiyatına hayran olan Ivan Stchoukine felsefe eğitiminin bir kısmını Almanya'da yapmıştır. I. Dünya savaşından sonra birçok Rus sürgünü gibi Paris'e yerleşmiş iş hayatına atılmıştır. Çocukluğunda, evinde tanımış olduğu İslâm Sanatının 1920-30 larda başlayan İslâm Minyatürü araştırmacılarının öncülerinden biri olmuştur.

Stchoukine 1929 da Hint minyatürü konusunda ilk kitabını yayınlamış, bunun üzerine Louvre'daki İran minyatürleri hakkında bir kitap yazmaya davet edilmiştir.

1930 larda İstanbul'a gelerek dış dünyanın hiç tanımadığı, son derece zengin Topkapı Sarayı Kütüphanesinde incelemeler yapmıştır. Paris'de kütüphanecilik eğitimi görmüş olan rahmetli Fehmi Edhem Bey (Karatay) o zaman İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi Müdürü bulunuyordu. Yıldız Sarayı Kütüphanesi Atatürk'ün emriyle Üniversite'ye maledilmiş olduğundan burada da güzel bir koleksiyon vardı. Stchoukine Fehmi Bey ile beraber 1933 de Fransa'da basılan bu minyatürlü yazmalar kataloğunu yazmıştır.

Daha sonra İran minyatürleri araştırmalarını bir seri halinde yayınlamış olan Stchoukine Paris Bibliothèque Nationale'in doğu yazmaları kısmında çalışmaya başlamıştır. Politika ile hiçbir ilgisi

olmadığı halde beyaz Rus asıllı diye devrin hükümeti işine son vermiş ve o da hiç hak etmediği bu darbeden sonra, Şam'a gitmiştir. Orada Lise öğretmeni olarak çalışmaya devam ettiği sırada Suriye Fransızlar tarafından işgal edilince bu kapı da kapanmıştır. Hayatının son dönemini ihtisas kitaplıklarından, koleksiyonlardan ve mütehassis meslektaşlarla yakın temaslardan yoksun olarak Beyrut'da geçirmek zorunda kalmıştır. Eksiklerini her yıl Paris'e, Londra'ya, İstanbul'a yaptığı inceleme gezileriyle karşılamaya çalışmıştır. Seksen yaşlarında iken yazdığı, ilk cildi 1966, ikincisi 1971 de yayınlanan Türk Minyatürü hakkındaki eserini ve onbir kitabından çoğunu bu ortamda gerçekleştirmiştir.

Yaşlılığında evlendiği Macar asıllı hanımı ona hayatının son devrini aydınlatan bir mutluluk getirmişti. Son Kongreye de birlikte gelmişti. Birbirinden hiç ayrılmak istemeyen bu çifti ölüm, uçakta yakaladı. Arkalarında çocuk bırakmadılar, fakat Dünya'nın her yanında İslâm Minyatürü ile uğraşanlar bugünlerde mektuplarında onu kaybetmenin üzüntüsünü paylaşıyorlar ve eserlerini her okuyuşta onu minnetle anacaklardır.

André Parrot, Daniel Schlumberger, Henri Seyrig, Ernst Will doğu minyatür sanatı tarihinin bu büyük araştırmacısına bağlılıklarını Ivan Stchoukine'in eserlerinin listesini yayımlayarak göstermişlerdir. Bu yayın listesinin (*Hommage À Ivan Stchoukine, Historien de la Miniature Orientale, Syria, Tome XLIX, Fasc. 1-2, 1972, 247-251*) altına Stchoukine kendi el yazısı ile ek yapmış ve bu tamamlanmış listeyi dostlarına göndermiştir.

Nizami Hamsesi'nin minyatürleri üzerine bir kitap hazırladığını ve baskıda olduğunu minyatür sanatı ile uğraşanlara müjdeleyen Stchoukine'in yayın listesine son iki makalesini de ekliyerek bu bilgini hep birlikte anıyoruz.

— *Qasım ibn'Ali et ses Peintures dans les Ahsan al-kibar, Arts Asiatiques 1973, 45-54.*

— *Maulana Shaykh Mohammad, un Maître de l'école de Meshhed du XVI<sup>e</sup> Siècle, Arts Asiatiques 1974, 3-11.*

### Kendi el yazısı ile eklediği yayımları :

— *Illuminierte Islamische Handschriften, Gescriben von I. Stchoukine, B. Flemming, P. Zuft und H. Sohrweide. S. 340, 12 Farbtaf. 44 Tafel. Verzeichnis der orient. Handschriften in Deutschland, B. XVI, Wiesbaden, 1971.*

— *La Peinture à Baghdâd sous Sultân Pîr Budaq Qâra-Qoyûn-lû, dans Arts Asiatiques, 1972, pages 1-18, fig. 1-9.*

— *La Khamseh de Nizâmî, H. 753, du Topkapı Sarayı Müzesi d'Istanbul, dans Syria, 1972, pages 239-246, fig. 2, pl. VII-X.*

## İÇİNDEKİLER

OKTAY ASLANAPA	
Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümünün Kuruluşunun Otuzuncu Yıldönümü . . . . .	1
NURHAN ATASOY	
I. Sultan Mahmud Devrinden bir Abide Ev . . . . .	23
R. HÜSEYİN ÜNAL	
Seyid Harun Camii ve Önündeki Üç Kümbet (Seydişehir - Konya) . . . . .	45
TÜLÂY REYHANLI — ARA ALTUN	
Edirne / Havsa'da Sokollu (veya Kasım Paşa) Külliyesi . . . . .	67
Building Complex of Sokollu at Havsa/Edirne (Summary) . . . . .	78
ORHAN C. TUNÇER	
13. Yüzyıla ait Üç Kümbet . . . . .	89
ORHAN C. TUNÇER	
Van Yöresinde Bilinmeyen Bazı Yapılarımız . . . . .	125
M. SİNAN GENİM	
Mihraplı ve Minberli Namazgâhlara bir Örnek . . . . .	147
ZÜMRÜT AKŞİT	
Ezine Hakkında Notlar . . . . .	157
YILDIZ DEMİRİZ	
Antakya Prensi I. Bohemond'un Canosa'daki Mezar Şapelinde ve Kapısında İslâm Sanatı Etkileri . . . . .	165
GÜNSEL RENDA	
Amasya II. Beyazıt Külliyesindeki Muvakkithane . . . . .	181
Summary . . . . .	197

VII

ŞERARE YETKİN	
Anadolu Selçukluları Devrinden bir Madenî Eser . . . . .	207
ÖZDEN SÜSLÜ	
Topkapı Sarayı ve Türk İslâm Eserleri Müzelerinde Bulunan XVI Yüz Yıla Ait Osmanlı Minyatürlerindeki Kumaş Desen- lerinin İncelenmesi . . . . .	215
Resumé . . . . .	245
BENGİ ÇORUM	
1974 Yılında Bursa Müzesi Tarafından Müsadere Edilen İznik Keramikleri . . . . .	279
H. CİHAT SOYHAN	
İki Duvar Çinisi Üzerinde İnceleme . . . . .	295
GÜNER İNAL	
Topkapı Sarayı Koleksiyonundaki Sultanî bir Özbek Şehnamesi ve Özbek Resim Sanatı İçindeki Yeri . . . . .	303
A Royal Uzbek Shahnameh in the Topkapı Palace Museum and its Significance for Uzbek Painting (Summary) . . . . .	321
FİLİZ ÇAĞMAN	
Sultan Mehmet II Dönemine ait bir Minyatürlü Yazma : Külliyat-ı Kâtibî . . . . .	333
ZEREN AKALAY	
Emir Hüsrev Dehlevî'nin 1496 Yılında Minyatürleşmiş Heşht Bihîştî . . . . .	347
ELEANOR G. SIMS	
Prince Baysunghur's Chahar Maqaleh . . . . .	375
EMEL ESİN	
«Kuşçı» (Türk Sanatında Atlı Dogancı İkonografisi Hakkında) . . . . .	411
SEMAVİ EYİCE	
Türkiye'de Bizans Mimarisi Hakkındaki Yabancı Araştırma- ların Kısa Tarihçesi (İkinci Dünya Savaşına Kadar) . . . . .	453
M. KEMAL ÖZERGİN	
Temürlü sanatına âit eski bir belge : Tebrizli Ca'fer'in Bir Arzı . . . . .	471

## VIII

### TEZ ÖZETLERİ :

YILDIZ DEMİRİZ

Erken Osmanlı Mimarisinde Süsleme (Doçentlik tezi) . . . 521

SAFWAN KHALAF TELL

12.-13. Yüzyıl Selçuklu Çıgırı İslâmi Minyatürlü Yazmaların  
Üslûp Gelişmesi (Doktora Tezi) 1974 . . . . . 527

TÜLÂY REYHANLI (GANDJEI)

Osmanlılarda Külliye Mimarîsinin Gelişmesi (Doktora tezi) 531

Lisans tezleri . . . . . 533

## EDEBİYAT FAKÜLTESİ SANAT TARİHİ BÖLÜMÜNÜN KURULUŞUNUN OTUZUNCU YILDÖNÜMÜ

Oktay ASLANAPA

1943 yılı Ekim ayında Viyana Üniversitesinden davet edilen Avusturyalı sanat tarihçisi Prof. Dr. Ernst Diez (1878-1962) 1943-1944 ders yılında ilk defa olarak ayrı bir dal halinde sanat tarihi öğretimine başlamıştır. Bu günlerde onun açtığı yolda geride bıraktığımız otuzuncu yıldönümümüzü kutlamaktayız<sup>1</sup>. Strzygowsky ve Gurlitt'in yanında doktorasını yapmış, onların tanınmış sanat tarihi enstitüsünün geleneğine bağlı olarak burada sağlam temeller kurmuş olan Ernst Diez, daha ilk sömestrelere başlayarak sanat tarihi öğretim ve araştırmalarında ilmi metod ve mukayese fikrini yerleştirmeye çalışmıştır. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesine geldiğinden iki üç yıl sonra hazırladığı ve 1946 da yayınlanan Türk Sanatı kitabı, yabancı eserlerle yapılan karşılaştırmaların yanlış anlaşılması yüzünden ağır tenkitlere uğramış, o zaman altmışsekiz yaşındaki profesör için bu, büyük üzüntü kaynağı olmuştur. 1955 de yayınlanan ikinci Türk Sanatı kitabıyla durum biraz daha aydınlanmış, yeni sanat tarihi görüşü yavaş yavaş benimsenmeye başlamıştır.

Prof. Diez Doktorasını Graz'da yapmakla beraber Viyana ekolünden yetişen bir sanat tarihçisi olarak, hocası Strzygowsky'nin geniş görüşlü mukayeseler ve gelişmelere dayanan sanat tarihi an-

1. Başlangıcından beri «Türk Sanatı Araştırmalarının Gelişmesi», Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü'nün, Cumhuriyetin 50. Yılına Armağan kitabında makale olarak yayınlanmıştır. O. Aslanapa, *Türk Sanatı Araştırmalarının Gelişmesi*, T.K.A.E. Cumhuriyet'in 50. Yılına Armağan, Ankara 1973, s. 120-127.

layışına bağlı kalmıştır. 1948 de 70 yaşında Viyana'ya dönerek 84 yaşında ölümüne kadar araştırmaları ve çalışmalarıyla ömrünün son yıllarını canlı bir faaliyet içinde geçirmiştir. Ölümünden bir yıl sonra kendi kurduğu kürsü tarafından onun adına bir Hatıra Kitabı yayınlanmıştır<sup>2</sup>. Türk ve İslâm Sanatı Kürsüsü onun başlattığı gelişmelerin bir sonucu olarak kurulabilmiştir.

Prof. Ernst Diez'in ayrılmasından iki yıl sonra 1950 de Fakültemizde öğretim ve araştırmalarına başlayan Prof. Dr. Kurt Erdmann (1901-1964) bölüme taze bir hava getirmiştir. Berlin Devlet Müzesi İslâm Eserleri kısmında F. Sarre ve Ernst Kühnel'in yanında asistan ve uzman olarak yetişen Erdmann, Berlin ekolünün inceden inceye araştırmaya, sağlam bir katalog ve literatür bilgisine dayanan metoduyla daha önce kurulmuş olan mevcut sistemi canlandırmıştır.

İki cilt halinde yayınladığı Selçuklu Kervansarayları kitabı bu metodla yapılan araştırmalara çok güzel bir örnektir. Ne yazık ki erken ölümü onun bu eserinin sentezi olarak düşündüğü üçüncü cildini yayınlamasına imkân bırakmamıştır. Halılar üzerine yayınladığı kitap ve makalelerde, halıların titiz ve etraflı bir incelemesine dayanarak Türk halılarının dünya halı sanatına temel olduğu gerçeğini bütün ilim alemine kabul ettirmiştir. Kendi kürsüsü tarafından onun adına hazırlanan hatıra kitabı çeşitli güçlükler yüzünden ancak ölümünden beş yıl sonra 1969 da yayınlanabilmiştir<sup>3</sup>. Kurt Erdmann 1958 de Kühnel'in yerine ve onun tavsiyesiyle Berlin Devlet Müzeleri İslâmî Kısmının Müdürü olarak Berlin'de göreve başlamak üzere İstanbul'dan ayrıldı. Bu tarihten tam on yıl önce Prof. Dr. Ernst Diez de ayrılarak arkasında doldurulmaz bir boşluk bırakmış fakat iki yıl sonra Erdmann'ın gelmesiyle durum düzelmişti. Erdmann'ın Berlin'e dönmesiyle açılan boşluk ise artık bir daha doldurulamamıştır. Fakat onun yapmak ve yürütmek istediği çalışmalar elden geldiği kadar sistemli bir şekilde devam ettirilmiş, çeşitli tezlerin dikkatle ve sağlam bir metodla ele alınması sağlanmıştır. İlk planda Anadolu'da ve Türkiye sınırları içinde kalan eserlerin zamanla ortadan kaybolup her yıl sayılarının azaldığı gözönünde tutulup, bunların genel olarak ve süratle taranması yoluna

2. Beitrage zur Kunstgeschichte Asiens, In Memoriam Ernst Diez, İstanbul 1963.

3. Beitrage zur Kunstgeschichte Asiens, In Memoriam Kurt Erdmann, İstanbul 1969.

gidilmiştir. Bunun yanında çeşitli müzelerde bulunan Türk Sanatı ile ilgili eserlerin katalog çalışmalarıyla incelenmesi konuları da ele alınmıştır.

1963 yılında, Fakültemizde ilk defa bir Türk ve İslâm Sanatı Kürsüsü'nün kurulmasıyla çalışmalara hız verilmiş ve bugüne kadar hazırlanan Türk Sanatı ile ilgili Lisans Tezlerinin sayıları beşyüzü aşmıştır. Tamamlanmış olan Lisans Tezlerinden Genel Türk Mimarîsi konusunda 190, Tek yapılar ve Külliye çalışmaları olarak 79, Mimarî tipler üzerindeki araştırmalara ait 29, mimarî organlar üzerine de 16 tez vardır. Bunlardan başka, Taş süsleme ve Taş işçiliği üzerine 7, Ağaç işçiliğine ait 10, Kalem işleri olarak da 6 tez mevcuttur. Çini ve Keramik konusunda hazırlanmış 40 tez, Halı ve Kilimlere ait 16 tez, Minyatür konulu 12 tez ile birlikte tezhip konulu 3, cilt konulu 2 tez hazırlanmıştır. Figürlü plastik ve Stuko üzerine 2 tezdən başka Maden Sanatı ve Silâhlarla ilgili 20, Kumaş ve İşlemeler, Deri işçiliği, Tuğra, Cam işi gibi çeşitli konularda da 20 tez ile 2 Bibliyografya çalışması bunları tamamlamakta, her mezuniyet devresinde bunlara yenileri eklenmektedir<sup>4</sup>. 1960 dan sonra, bugüne kadar yapılan Türk Sanatı ile ilgili Doktora Tezlerinin sayısı on adet olup, tamamlanmış fakat henüz imtihana girmek üzere Dekanlıkta bekleyen bir teze birlikte sayıları onbiri bulmaktadır. 1961 de «Kafkas Halıları» konulu teziyle *Şerare Yetkin*, 1962 de «Anadolu Selçuklularının Taş Tezminatı» teziyle *Semra Ögel* ve «Nakkaş Osman'ın Eserleri ve Osmanlı Minyatür Sanatına Getirdiği Yenilikler» teziyle *Nurhan Atasoy*, 1967 de «Anadolu'da Medrese Mimarîsinin Gelişmesi» teziyle *Metin Sözen* ve «14. Yüzyılda Anadolu Türkmen Beylikleri Mimarîsi» teziyle *Ayda Arel-Doğay*, 1970 de «Anadolu'da Selçuklu Cami Mimarîsinin Gelişmesi» teziyle *Sadi Dilâver*, 1972 de «Anadolu'da Artuklu Devri Türk Mimarîsinin Gelişmesi» teziyle *Ara Altun* ve «Osmanlı Tarihiyle İlgili Minyatürlü Yazmalar (Şehnameler ve Gazanameler)» teziyle *Zeren Akalay*, 1974 de «12.-13. Yüzyıl Selçuklu Çıgırı İslâmî Minyatürlü Yazma-

4. Bütün Lisans tezlerini yapanların isimleriyle, konuları ve kısa özetleri 1962 de yayınlanan «Sanat Tarihi Kürsü ve Enstitüsünün Öğretim ve Araştırma Çalışmaları 1943-1962» başlıklı broşür ile, Sanat Tarihi Yıllıklarının (I, II, III, IV, V.) arkalarında ayrı ayrı yayınlanmakta, Doktora ve Doçentlik tezlerinin özetleri de aynı yerde imkân nisbetinde verilmeğe çalışılmaktadır. Şimdiye kadar Lisans tezlerinden ikisi ayrı kitap olarak yayınlanmış, bir kısmı da çeşitli makalelere konu olmuştur.

ların Uslûp Gelişmesi» adındaki teziyle *Safwan Tell* ve «Osmanlılarda Külliye Mimarîsinin Gelişmesi» teziyle *Tülây Reyhanlı-Gandjei* Doktora imtihanlarını başarmışlardır. *Gönül Güreşsever*'in «Osmanlı Devri Kervansarayları ve Menzil Hanları» adındaki tezi de tamamlanmış bulunmaktadır. Bunlardan Semra Ögel'in çalışması TTK. tarafından 1966 da, Metin Sözen'in çalışmasının iki bölümü de Anadolu Medreseleri başlığı ile İTÜ tarafından 1970 ve 1972 de iki cilt halinde yayınlanmıştır. Diğer tezlerden de bazı kısımlar makaleler halinde çeşitli yerlerde yayınlanmıştır.

Aynı zaman süresinde hazırlanan Türk Sanatı ile ilgili Doçentlik tezleri ise altıyı bulmuştur. 1967 de *Dr. Şerare Yetkin*, «Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi» ve *Dr. Nurhan Atasoy* «Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığındaki H. 152, H. 2153, H. 2154 ve H. 2160 Numaralı Albümlerdeki Şehname Sahneleri» konulu tezleriyle, 1967 de *Dr. Semra Ögel* «Türk Mimarîsinde Kubbenin Yeri» konulu tezi ve 1968 de *Dr. R. Hüseyin Ünal*, «Anadolu Selçukluları ve Beylikler Devri Mimarîsinde Taş Kapılar» konulu teziyle, 1972 de de *Dr. Güner İnal* «Topkapı Sarayı Müzesindeki Şehname Yazmalarının Minyatürleri Üzerine Analitik Çalışma» konulu teziyle, *Dr. Yıldız Demiriz* «Erken Osmanlı Mimarîsinde Süsleme» konulu teziyle 1974 de Doçent ünvanını aldılar. Bunlardan Şerare Yetkin'in «Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi» adlı çalışması Edebiyat Fakültesince kitap olarak yayınlanmış, diğerlerinin önemli bölümleri çeşitli makalelere konu olmuştur.

1960 dan sonra, Türk Sanatı ile ilgili sistemli kazı ve sondaj araştırmalarına da başlanmıştır. Büyük kısmı Sanat Tarihi Yıllıklarında ve çeşitli yerlerde yayınlanmış olan bu kazıların ilki 1961 ve 1962 de yapılan Diyarbakır, İç Kalesindeki Artuklu Sarayı Kazısı olmuştur. 1963 yılında İznik, Sultan Orhan İmaret Camii Kazısı'nı 1964 de, Kayseri Keykubadiye Köşklü Kazısı takip etmiş, Konya'da Tac'ül Vezir Medresesi Kazısı 1966 yazında yapılmıştır. 1965 ve 1966 yaz aylarında sürdürülen Kalehisar Medrese, Kervansaray ve Hamam kazısı ile 1965 de Afyon Hisarardı Medresesi kazıları tamamlanmıştır. 1968 yılı yaz aylarında İznik'de Stuko kalıntıları Kazısı ile 1969 yılı Ağustosunda Yenışehir'de İlk Devir Osmanlı Mimarîsi Sondajları ve Reyhan Paşa Lâhdi etrafında yapılan kazıları 1970 yılı Temmuz ayında başlayıp, 1971 ve 1972 yaz aylarında devam ettirilen Van Ulu Camii kazısı takip etmiştir.

Mimarî kazı ve sondaj çalışmaları yanında, İznik'de 1963 de başlatılıp, 1966 ya kadar muntazaman sürdürülen Çini ve Keramik Fırınları kazıları ile 1965 yazında Kalehisar ve yine 1963 de Kütahya'da yapılmış olan Çini ve Keramik kazı ve sondajları, Türk Çini ve Keramik Sanatı ile ilgili önemli sonuçlar alınmasını sağlamıştır<sup>5</sup>.

Türk ve İslâm Sanatı Kürsüsü'nün kurulmasından bir yıl sonra yayınlanmaya başlayan ve 1964-1965 de ilk sayısı çıkarılan Sanat Tarihi Yıllığı'nın 1968-1969 da ikinci sayısı, 1969-1970 de üçüncü, 1970-1971 de dördüncü sayısı çıkmış, 1972-1973 de 635 sayfayı aşan kalın bir cilt halindeki beşinci yıllık, özel sayı olarak Cumhuriyetimizin 50. Yıldönümüne armağan olarak çıkarılmıştır. Bölümümüzden yetişen elemanların Türk Sanatı ile ilgili çeşitli kitapları ve makaleleri yanında, Sanat Tarihi Yıllıkları, Türkiye'de bu alandaki büyük bir boşluğu kapatmakta, içindeki çeşitli makalelerle araştırmaların hızlanmasına da yardımcı olmakta, bu arada yeni mezunlara da fırsat verilmektedir. Bu yıl baskısına geçilecek olan VI. sayı Bölümümüzün Otuzuncu ve Türk ve İslâm Sanatı Kürsüsünün kuruluşunun Onuncu yıldönümlerine rastladığından yine Özel Sayı olarak kalın bir cilt halinde yayınlanacaktır. Bu imkânı sağlayan Fakültemize, Dekan ve Yönetim Kurulundaki arkadaşlarımıza candan teşekkür etmeyi borç biliriz.

1962-1963 yıllarında Türk ve İslâm Sanatı ve Bizans Sanatı kürsülerinin ayrılışı üzerine, Estetik ve Sanat Tarihi kürsüsü, öğretim ve araştırma konularını Avrupa Sanatı üzerinde yoğunlaştırarak yürütmeğe devam etmiştir<sup>6</sup>.

Ord. Prof. Dr. Mazhar Şevket İpşiroğlu, Üniversiteden uzaklaştırılan 147 öğretim üyesi arasında bulunduğu için, kürsü başkanlığını vekâleten Doçent Dr. Semavi Eyice üzerine almış, öğretim faaliyetini Dr. Nurhan Atasoy ile birlikte yürütmüştür.

Yine 1962 yılında Dr. Nurhan Atasoy, Doçentlik ünvanını almıştır.

5. Bu konuda etraflı bilgi için : Ş. Yetkin, *Türkiye'de Elli Yıl İçinde Yapılan Türk Sanatı ile İlgili Kazılar*, Cumhuriyet'in 50. Yılına Armağan, Edebiyat Fakültesi, İstanbul 1973, s. 271-290.

6. 1943-1962 yılları arasındaki dönem, «Sanat Tarihi Kürsü ve Enstitüsünün Öğretim ve Araştırma Çalışmaları, İstanbul 1962» adlı kitapta yayınlandığı için aynı bilgiler burada tekrarlanmamıştır.



Aynı yıl yaz sömestresinde Avrupa Sanatı dersleri okutmak üzere Prof. Karl Oettinger davet olunmuştur.

1964 yılında 147 öğretim üyesinin görevine dönmesi hakkındaki kanunla, daha önce ayrılmış olan Ord. Prof. Dr. M. Ş. İpşiroğlu, Estetik ve Sanat Tarihi kürsüsü başkanı olarak vazifesine iade edilmiştir.

Bu tarihten itibaren Ord. Prof. Dr. M. Ş. İpşiroğlu ile 1973 yılında profesörlüğe yükseltilen Dr. Nurhan Atasoy, kürsünün öğretim ve araştırma çalışmalarını birlikte yürütmektedirler.

1972 yılında, daha önce kürsüden doktora yapan Ünsal Yücel asistan olarak, 1974 yılında ise Y. Mimar Sinan Genim okutman olarak kürsüye alınmışlardır.

Yıllıklarda yayınlanmış olan lisans tezlerinin dışında, *Ünsal Yücel*, «Kültür Tarihimize Okçuluk sanatı ve Müesseseleri» teziyle 1971 de, *Filiz Çağman*, «Topkapı Sarayı Müzesi Hazine 762 No.lu Nizamî Hamsesi'nin Minyatürleri» adındaki teziyle Doktora imtihanlarını başarmışlardır.

Bizans Sanatı Kürsüsü'nün Öğretim ve Araştırma Çalışmaları konusunda etraflı bilgi, kürsü başkanı Prof. Dr. Semavi Eyice'nin, «Türkiye'de Bizans Sanatı Araştırmaları ve İstanbul Üniversitesi'nde Bizans Sanatı» makalesinde (*Cumhuriyetin 50. Yılına Armağan, Edebiyat Fakültesi*, İstanbul, 1973, s. 375-428) verildiği için burada tekrarlanmamıştır.

### Ord. Prof. Dr. Mazhar Şevket İPŞİROĞLU'nun yayımları

- «Üslûb Tarihi olarak Sanat Tarihi: Wölfflin'in eseri» Felsefe Arkivi II, Sayı 1, 1947.
- «Avrupa Sanatı ve Problemleri» İstanbul 1946.
- A. Rüstow'un «Vereinzelung Tendenzen und Reflexe» adlı kitabı vesilesiyle Türkçe ve Almanca tenkidî yazı. Felsefe Arkivi II, Sayı 3, 1949.
- «Realitätsbewusstsein in der neuzeitlichen europaischen Kunst, «Actes du XVII Congrès International d'Histoire de l'Art. Amsterdam 23-31 Juillet 1952.
- «Avrupa Sanatında Gerçek Duygusu» İstanbul 1953 (S. Eyüboğlu ile birlikte).
- «Fatih Albümüne bir Bakış» İstanbul 1956. (S. Eyüboğlu ile birlikte).
- «Saklı Kiise» İstanbul 1958. (S. Eyüboğlu ile birlikte).
- «Ein Beitrag zur Türkischen Malerei» im 15. Jahrhundert» Du No. 220 Juni 1959, Zürich.
- «Das Hochzeitbuch Murats III.» Deutsch-Türkische Gesellschaft, No. 34 Bonn, 1960.
- «Turkey-Ancient Miniatures» 1961. (S. Eyüboğlu ile birlikte) Unesco Yayını.
- «Saray-Alben», Wiesbaden 1964.
- «Painting and Culture of the Mongols», London 1967.
- «İslâm'da Resim» İstanbul 1973.
- «Avrupa Resminde Gerçek Duygusu» (S. Eyüboğlu ile birlikte) İstanbul, 1973. (yeni basım)

### Filmleri

- (S. Eyüboğlu ile birlikte)
- Hitit Güneşi
- Anadolu'da Roma Mozaikleri
- Murad III. Surnâmesi
- Antalya Ormanları
- Siyah Kalem
- Karanlıkta Renkler-Göreme
- Anadolu Yolları
- Ahtamar
- Ahmed III. Surnâmesi (Ü. Yücel ile birlikte)
- Siyah Kalem (Ü. Yücel ile birlikte)
- Kapalıçarşı (N. İpşiroğlu ile birlikte)

Not: Bölümümüzden yetişmiş olup, halen çeşitli Yüksek Öğretim Kurumlarında görev yapanların ve Doktoralarını vermiş olanların yayınları aşağıda ayrı ayrı gösterilmiştir.

**Prof. Dr. Oktay ASLANAPA'nın yayınları**

- Osmanlı Devrinde Kütahya Çinileri, İstanbul 1949
- Edirne'de Osmanlı Devri Abideleri, İstanbul 1949
- (E. Diez ve M.M. Koman ile) Karaman Devri Sanatı, İstanbul 1950
- *Macaristan'da Türk Devri Abideleri*, Tarih Dergisi, C. I, İstanbul 1950, s. 325-345
- *Türk Hahırlarında Hayvan Postu Motifleri*, Fuat Köprülü Armağanı, İstanbul 1953, s. 30-37
- *Türkische Miniature Malerai Am Hofe Mehmed des Eroberers in Istanbul*, Ars Orientalis, I, Michigan 1955, s. 76-85
- (E. Diez ile) Türk Sanatı, İstanbul 1955
- *Büyük Eserler*, TTOK Belleteni No. 163, Ağustos 1955, İstanbul 1955, s. 12
- *Sanat Eserlerine Dayanan Yeni bir Araştırma Yolu ile Türk Tarihini Aydınlatma*, V. Türk Tarih Kongresi, Ankara 1956
- *Anadolu Şehirlerinin Gelişmesi ve Âbidelerin Durumu*, Türk Yurdu No. 262, 1956, s. 274-276: 353-354
- *Yunanistan ve Helen Fikri (Megalo Idea)*, Ölçü, Haziran 1957, s. 8-11
- *Selçuklu Devlet Adamı Mübarizüddin Ertokuş Tarafından Yapıtılan Abideler*, İslâm Tetkikleri Enstitüsü Dergisi, İstanbul 1957, II-1, s. 97-111
- *Doğu Anadolu'da Karakoyunlu Kümbetleri*, İlahiyat Fakültesi Türk-İslâm Sanatları Tarihi Enstitüsü Yıllığı I, Ankara 1957, s. 105-115
- *Tabriser Künstler Am Hofe der Osmanischen Sultans in Istanbul*, Anatolia III, Ankara 1958, s. 15-17
- *Archivalen zur Geschichte der Osmanischen Baukunst im 16. und 17. Jhdts im Topkapı Serail Archiv zu Istanbul*, Anatolia III, Ankara 1958, s. 19-20
- (A.M. Mansel ile) Sanat Tarihi, Liselerin Onuncu Sınıfı için Ders Kitabı, İstanbul 1959
- *Türk ve İslâm Sanatı*, Liselerin Son sınıfları için Ders Kitabı, İstanbul 1959
- *Aus der Welt der Islamischen Kunst*, Festschrift für E. Kühnel, İslâm Tetkikleri Enstitüsü, İstanbul 1960
- *Turkish Arts, Seljuks and Ottoman Carpets, Tiles and Miniature Paintings*, İstanbul 1961
- *Türk Sanatı*, Selçuklu ve Osmanlı Halıları, Çini ve Minyatür Sanatı, İstanbul 1961
- *Notes on a Journey to Eastern Anatolia in June 1959*, First International Congress of Turkish Arts, Ankara 19th-24th Oct. 1959, Communications Presented to the Congress, Ankara 1961, s. 23-25
- *Die Frage der Osmanischen Palastteppiche*, First International Congress of Turkish Arts, Ankara 19th Oct. 1959, Communications Presented to the Congress, Ankara 1961, s. 25-27
- *1959 Haziranında bir Doğu Anadolu Gezisinden Notlar*, Milletlerarası Birinci Türk Sanatları Kongresi Ankara 19-24 Ekim 1959, Kongreye Sunulan Tebliğler, Ankara 1962, s. 26-28
- *Osmanlı Saray Hahırları Meselesi*, Milletlerarası Birinci Türk Sanatları Kongresi Ankara 19-24 Ekim 1959, Kongreye Sunulan Tebliğler, Ankara 1962, s. 28-33
- *Diyarbakır Sarayı Kazısı, İlk Rapor*, Türk Arkeoloji Dergisi XII/2, 1961-2, Ankara 1962, s. 10-18
- *Fatih Devri Mimarisinin Üslup Özellikleri*, Türk Sanatı Araştırma ve İncelemeleri I, DGSA, İstanbul 1962, s. 13-30
- *Erster Bericht Über Die Ausgrabung des Palastes von Diyarbakır*, Istanbul Mitteilungen 12, 1962, Tübingen 1962, s. 115-128
- *Ein Anatolischer Tierteppich vom Ende des 15. Jahrhunderts*, Beitrage zur Kunst Asiens In Memoriam Ernst Diez, İstanbul 1963, s. 173-181
- *Fatih Devri Abideleri*, Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve incelemeleri I, İstanbul 1963, s. 1-20
- *Yeni Araştırmalarda Türk Saray ve Köşkerlerinin Yeri*, Türk Kültürü 1/3, Ocak 1963, Ankara 1963, s. 23-28
- *Ortaçağda Türklerin İleri bir Sosyal Yardım Müessesesi: Kervansaraylar*, Türk Kültürü 1/5, Mart 1963, Ankara 1963, s. 26-30
- *Ortaçağın en eski yatılı ilim ve kültür Müesseseleri*, Türk Kültürü 12, Ankara 1963, s. 34-43
- *Türklerde Arma Sanatı*, Türk Kültürü 16, Ankara 1964, s. 40-47
- *Kıbrıs'ta Türk Eserleri*, Türk Kültürü II/16, Şubat 1964, Ankara 1964, s. 12-14
- *İslâm Minyatür Sanatının Doğmasında ve Gelişmesinde Türklerin Rolü*, Türk Kültürü II/17, Mart 1964, Ankara 1964, s. 31-41
- *Azerbeycan'da Türk Abideleri*, Türk Kültürü II/19, Mayıs 1964, Ankara 1964, s. 59-65
- *Sovyet ve Çin İdaresi Altındaki Memleketlerde Türk Sanat Eserleri*, Türk Kültürü II/21, Temmuz 1964, Ankara 1964, s. 118-125.
- *Tarih Boyunca Türk Ordusuna ait Tasvirler*, Türk Kültürü II/22 Ağustos 1964, Ankara 1964, s. 75-87
- *Türk Arkeolojisiyle İlgili Araştırmaların Durumu*, Türk Kültürü II/24, Ekim 1964, Ankara 1964, s. 35-39
- *15. Yüzyıl Sonunda Hayvan Motifli bir Anadolu Halısı*, Türk Kültürü Araştırmaları Yılı I, Sayı I, Ankara 1964, s. 95-104
- *Kayseri'de Keykubadiye Köşkeri Kazısı*, Türk Arkeoloji Dergisi XIII/I, 1964, Ankara 1965, s. 19-40
- *İznik'te Sultan Orhan İmaret Camii Kazısı*, Sanat Tarihi Yıllığı I, İstanbul 1965, s. 16-39
- *Anadolu'da Türk Çini ve Keramik Sanatı*, İstanbul 1965
- *Türkische Fliesen und Keramik in Anatolien*, İstanbul 1965
- *Die Seldschukischen Fliesen im Museum von Antalya*, Cultura Turcica Vol II, Nu. 2 Ankara 1965, s. 153-178
- *Stand der mit der Türkischen Archaeologie zusammenhangenden Forschungen*, Cultura Turcica, Vol. II, No. 2, Ankara 1965, s. 261-266.
- *Edirne'de Türk Mimarisinin Gelişmesi*, Edirne Armağan Kitabı, Ankara 1965, s. 223-232
- *Seldschukische und Osmanische Teppich-Kunst*, Türkische Kunst, Darmstadt 1965, s. 49-52
- *Türk Sanatının Bütünlüğü ve Devamlılığı*, Konferanslar I, 1964, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, Ankara 1965, s. 58-87
- *Die Ausgrabung des Palastes von Diyarbakır*, Atti del Secondo Congresso Internazionale di Arte Turca, Napoli 1965, s. 13-29 + X Taff.
- *Kırım'da Türk Eserleri ve Mimar Sinan'ın Yaptığı Cami*, Türk Kültürü III/28, Şubat 1965, Ankara 1965, s. 229-240
- *Kırmızı Hamurlu İlk Osmanlı Keramikleri (Milet İşi Denilen Keramikler)*, Türk Kültürü III/30, Nisan 1965, Ankara 1965, s. 391-399
- *Eski Türk Çini Fırımları*, Türk Kültürü III/36, Ekim 1965, Ankara 1965, s. 977-984
- *Antalya Müzesinde Bulunan Selçuklu Çinileri*, Reşit Rahmeti Arat için, Ankara 1966, s. 5-25
- *Türk Sanatı Öğretiminin Yolları ve Gayeleri*, Türk Kültürü IV/40, Şubat 1966, Ankara 1966, s. 365-366

- Yunanistan'da Türk Eserleri ve Türklerin Durumu, Türk Kültürü IV/41, Mart 1966, Ankara 1966, s. 477-486
- Rodos'ta Türk Eserleri, Türk Kültürü IV/42, Nisan 1966, s. 531-541
- Keramikofen und Figurliche Keramik aus Kalehisar, Anatolica I, Leiden 1967, s. 135-142
- Excavations for the Queyqubadiye Villas, Journal of the Regional Cultural Institute, Vol I, 2, Tehran 1967, s. 7-24
- Kalehisar'da Bulunan Mimari Eserler, Sanat Tarihi Yıllığı II, İstanbul 1968, s. 1-15
- İznik Kazılarında ele Geçen Keramikler ve Çini Fırınları, Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri II, İstanbul 1969, s. 62-73
- Pottery and Kilns from the Iznik Excavations, Forschungen zur Kunst Asiens in Memoriam Kurt Erdmann, İstanbul 1970, s. 140-146
- Bursa Yenışehir'de Reyhan Paşa'nın 734 (1333) Tarihli Mezar taşı ve Lâhdi, Sanat Tarihi Yıllığı III, İstanbul 1970, s. 59-69
- Turkish Ceramic Art, Archaeology 24/3 June 1971, New York 1971, s. 209-220
- Turkish Art and Architecture, Faber and Faber, London 1971 - Praeger, New-York 1972
- Malazgirt Savaşına Kadar Türk Sanat Eserleri, Türk Kültürü IX/106, Ağustos 1971, Ankara 1971, s. 795-809
- 1970 Temmuz Van Ulu Camii Kazısı, Sanat Tarihi Yıllığı IV, İstanbul 1971, s. 1-17
- Büyük Selçuklu Sultanı Alparslan Zamanından Kalan Eserler, Türkiyat Mecmuası, XVII, İstanbul 1972, s. 21-23
- Türk Halı Sanatı, İstanbul 1972 (YKB.)
- Türk Sanatının Yeniden Değerlendirilmesi Yolunda Gerçekler, Türk Kültürü 113, Mart 1972, Ankara 1972, s. 1-7
- Şehircilik Yolunda Hayaller ve Acı Gerçekler, Türk Kültürü 115, Mayıs 1972, Ankara 1972, s. 21-27
- Dumlupınar Anıtının Acıklı Hikâyesi, Türk Kültürü 118, Ağustos 1972 Ankara 1972, s. 227-233
- Türk Sanatı I, İstanbul 1972
- Türk Sanatı II, İstanbul 1973
- (Yusuf Durul ile) Selçuklu Hahırları, İstanbul 1973
- Kazısı Tamamlandıktan sonra Van Ulu Camii, Sanat Tarihi Yıllığı V., İstanbul 1973, s. 1-27
- Türk Sanatı Araştırmalarının Gelişmesi, «Cumhuriyetin 50. Yılına Armağan» Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü 41, seri: I-sayı: A 3, Ankara 1973, s. 120-127
- A Metal Object Bearing the Inscription of the Safavid Shah Suleyman, Journal of the Regional Cultural Institute, Vol. VI, No 3-4, Tehran 1973, s. 143-145
- Türk Denizciliği ve Selçuklu Tersaneleri (Sallarla Rumeliye Geçiş Ancak bir Efsanedir), Türk Kültürü 146, Aralık 1974, Ankara 1974, s. 69-77
- Die Letzten Grabungsergebnisse Zur Entwicklung der Türkischen Keramik in Anatolien, Keramos 64, April 1974, Köln 1974, s. 23-33
- Kıbrıs'daki Türk Sanat Eserleri, (Kıbrıs'daki Türk Eserleri ve Bugünkü Durumları ve Değerlendirilmesi Hususundaki Rapor, 27 Eylül 1974), Kültür ve Sanat, sayı 3, Aralık 1974, Ankara 1974, s. 4-14
- Kıbrıs'da Türk Eserleri, İstanbul 1975
- Kıbrıs'da Türk Eserleri Haritası (A. Altun ile), İstanbul 1975
- İslâm Ansiklopedisi; Mihrap (1958), Minber (1959), Mukarnas (1959), Ribat (1963), Samerra (1964), Seccade (1964), Sinan (1966)
- Encyclopaedia of Islam (English Edition-Leiden); Khayr al din (1974)

### Prof. Dr. Semavi EYİCE'nin yayınları

Bu bibliyografyada Prof. Dr. Semavi Eyice'nin Türk Sanatı ile ilgili başlıca yayınlarının bir listesi verilmiştir. Bizans Sanatı hakkındaki yayınlarının bibliyografyası için bkz. S. Eyice, Türkiye'de Bizans Sanatı araştırmaları ve İstanbul Üniversitesinde Bizans Sanatı, Edebiyat Fakültesi 50. yıl Armağan kitabı, İstanbul 1973.

- Galata hakkında iki kitap ve bu münasebetle bazı notlar, «Tarih Dergisi» I, (1949), s. 201-219.
- Demirciler ve Fatih Darüşşifası mescitleri, Tarih Dergisi I (1950), sayı 2, s. 358-376, resimli.
- İstanbul'da bazı cami ve meşcid minareleri, Türkiyat Mecmuası, X (1953), s. 247-268 resimli.
- İstanbul'da Koca Mustafa Paşa camii ve Osmanlı Türk sanatındaki yeri, Tarih Dergisi V, sayı 8 (1953), s. 153-182.
- Demirciler ve Fatih Darüşşifası mescitleri hakkında yeni bazı notlar, Tarih Dergisi VI (1954), s. 175-186, resimli.
- Sekbanbaşı İbrahim Ağa mescidi ve İstanbul'un tarihî topoğrafyası hakkında bir not: Kyra Martha manastırı, Fatih İstanbul Dergisi, sayı 7-12 (1954), s. 139-168, resimli, Fransızca özet.
- İstanbul'da «Yayla» camileri ve şehrin yanlış izah edilen bir meselesi, Tarih Dergisi VII (1954), s. 31-42, resimli.
- Yunanistan'da Türk Mimari eserleri I, Türkiyat Mecmuası XI (1954), s. 157-182, resimli.
- Yunanistan'da Türk mimari eserleri II, Türkiyat Mecmuası XII (1955), s. 205-230.
- (Kitap) İstanbul, petit guide à travers les monuments byzantins et turcs, İstanbul 1955, 138 sahife, ayrıca 26 levha ile 3 harita ve plân.
- Mezarlıklarımız, Türk Yurdu, sayı 242 (1955), s. 685-694.
- Türk hamamları ve Bayazid hamamı, Türk Yurdu, sayı 244 (1955), s. 849-855, 1 resim.
- Eski abidelerde kurulan müzeler, Türk Yurdu, sayı 261 (1956), s. 267-271.
- Cami (mimarisi) mad., Türk Ansiklopedisi, fas. 69, 1957.
- Eski kütüphane binaları hakkında, Türk Yurdu, sayı 267, 1957.
- Yeni şehircilik karşısında küçük abidelerin durumu, Ölçü, sayı 1 (1957), s. 20-23.
- Yeni şehircilik karşısında büyük külliyeler, Ölçü, sayı 2 (1957), s. 29-32.
- Kıbrıs'ın tarihi ve Türk eserlerine dair, Ölçü, sayı 4 (1957), s. 12-14.
- Türk mimari abideleri, Bilgi Dergisi, 4 makale: (1957-1958).  
Gebze'de Mustafa Paşa külliyesi, sayı 119, s. 9-10.  
İznik'de İsmail bey hamamı, sayı 120, s. 7-8.  
Kayseri'de Köşk medrese, sayı 129, s. 7-8.  
Sivas'da Keykâvus I Darüşşifası, sayı 130/1, s. 7-8.
- Anadolu'da ve Rumeli'de Türk mescid ve camileri, İslâm Ansiklopedisi, fas. 80 (1958).
- Anadolu'da Türk minareleri, İslâm Ansiklopedisi, fas. 83 (1958).
- Die Medrese des Kazasker Ebû'l fazi Mahmud Efendi, İstanbuler Mitteilungen VIII (1958), s. 57-64, lev. 15-20, I.

- İki Türk abidesinin mahiyetleri hakkında notlar, A.Ü. İlahiyat Fak. Yıllık Araştırma Dergisi, II (1958), s. 107-112, fransızca 113-114.
- İstanbul-Şam-Bağdat yolu üzerindeki mimari eserler I, Üsküdar Bostancıbaşı güzergâhı, Tarih Dergisi, IX (1958), s. 83-110.
- Erken Osmanlı devrinin bir cami tipi hakkında, I. Türk sanatları kongresi tebliğ özetleri (1959), s. 20-22, ayrıca üç dilde özeti. Tebliğler kitabında, s. 187-188 de tekrar basılmıştır.
- İstanbul'un kaybolan bir eski eseri: Kazasker Ebu'l-fazl Mahmud Efendi medresesi, Tarih Dergisi, X (1959), s. 147-162.
- İznik'de «Büyük Hamam ve Osmanlı devri hamamları» hakkında bir deneme, Tarih Dergisi, XI (1960), s. 45-52, 2 lev.
- Bizans-İslâm-Türk sanat münasebetleri, V. Türk Tarih Kongresi Tebliğleri, Ankara (1960), s. 298-302.
- Tahlil-tenkit: R.van Luttevalt, De «Turkse» sctilderi jen van J.B. Vanmour en zjn school, 1958, Belleten, XXIV (1960), s. 311-316.
- Tahlil-tenkit: K. Tomovski, Les mosquées de Bitola, Skopje 1957, Belleten, XXIV (1960), s. 305-306.
- Tahlil-tenkit: O. Spies, Türkischen Puppentheater, Emsdetten 1959, Belleten, XXIV (1960), s. 307-310.
- Tahlil-tenkit: C. Moravscik, Byzantinoturcica, I ve II, Berlin 1958, Belleten, XXIV (1960), s. 493-497.
- Tahlil-tenkit: Türk sanat tarihinde dair Yugoslav yayınları I, Tarih Dergisi, XI, (1960), s. 161-165.
- Bursa ve çevresinde Türk sanatı, T.T. ve O.K. Bel., (1961), sayı 239 dan ayrıbasım, 8 sahife resimli.
- Kosova'da «Meşhed-i Hüdevendigâr» ve Gazi Mestan Türbesi, Tarih Dergisi XXII, (1962), s. 71-82, lev. I-V.
- Yedikule hisarı ve avlusundaki Fatih mescidi, Arkeoloji müzeleri yılığı, X (1962), s. 80-84 ve 4 lev., fransızca 147-152.
- Semağ'da Mevlevileri tasvir eden eski bir Rus gravürü, Anıt Dergisi, sayı 30. (1962), 3 sahife, 1 resim.
- Bursa'da Orhan ve Osman Gazi türbeleri, Vakıflar Dergisi, V (1962), s. 131-147, ayrıca 14 resim.
- İstanbul Minareleri I, Güzel Sanatlar Akademisi Türk Sanatı Tarihi araştırma ve incelemeleri, I (1963), s. 31-132, res.
- İlk Osmanlı devrinin dini içtimai bir müessesesi: Zâviyeler ve zâviyeli camiler, İktisat Fakültesi Mecmuası, XXI (1963), s. 1-80, res. ve fransızca özetli.
- Enez'de Yunus Kaptan türbesi ve Has Yunus beyin mezarı hakkında bir araştırma, Tarih Dergisi, XIII (1963), s. 141-158, ayrıca 6 lev.
- La mosquée-zaviyah de Seyyid Mehmed Dede à Yenişehir, Şu kitapda: Beitrage zur Kunstgeschichte Asiens - In Memoriam E. Diez, 1963, s. 49-68, 14 resim ile.
- Ali Saim Ülgen (1913-1963), Türk Kültürü, sayı 6 (1963), s. 24-28.
- Kültür eserlerimiz olarak eski eserler ve bunların korunması, Türk Kültürü, sayı 7 (1963), s. 37-40.
- Kanunî Sultan Süleyman devrinde Türkiye'de Avrupalı bir ressam, Flensburg'lu Melchior Lorichs, Türk Kültürü, sayı 10 (1963), s. 36-45.

- Üsküp'de Türk devri eserleri, Türk Kültürü, sayı 11 (1963), s. 20-30.
- Atatürk ve eski eserler, Türk Kültürü, sayı 13 (1963), s. 100-108.
- Eski bir Türk karikatürü, Türk Kültürü, sayı 14 (1963), s. 73-77.
- Rumelihisarı mad., İslâm Ansiklopedisi, (1963), s. 773-777.
- Les «Bedesten's» dans l'architecture turque, II. Congresso Internazionale di Arte Turca, Venezia 1963, s. 35-39, özet.
- Bir yıldönümü dolayısı ile Türkiye'de Üniversite, Türk Kültürü, sayı 15 (1964), s. 12-17, resimli.
- Atik Ali Paşa camii'nin Türk mimari tarihindeki yeri, Tarih Dergisi, sayı 19 (1964), s. 99-114, lev. I-VIII.
- Svilengrad'da Mustafa Paşa Köprüsü (Cisr-i Mustafa), Belleten, XXVIII (1964), s. 729-756.
- Tahlil-tenkit: J. Rejmann, Zycie Polskie w Stambul, Belleten, XXVIII, s. 165-168.
- Tahlil-tenkit: B. Ünsal, Turkish Architecture, Belleten, XXVIII (1964), s. 169-172.
- Ohri'nin Türk devrine ait eserleri, Vakıflar Dergisi, VI (1965), s. 137-145 ve 16 lev.
- İstanbul'un mahalle ve semt adları hakkında bir deneme, Türkiyat Mecmuası, XIV (1965), s. 199-216.
- Sultanîye-Karapınar'a dair, Tarih Dergisi, XV (1965), s. 117-140 XVI lev.
- Les «Bedesten's» dans l'architecture Turque, Atti del seconde congresso Intenazionale di Arte Turca, Napoli 1965, s. 113-117.
- Tahlil-tenkit: Türk Sanat Tarihi ile ilgili Yugoslav yayınları: II, Belleten XXIX (1965), s. 375-386.
- İstanbul ve Galata'nın tarihî eserleri mad., İslâm Ansiklopedisi, c. 5 b (1966).
- Kırşehir'de H. 709 (=1310) tarihli tasvirli bir Türk mezartaşı. Anadolu'da tasvirli mezar taşları hakkında bir araştırma, Resid Rahmeti Arat için, Ankara 1966, s. 208-223, 224-229, Almanca, 230-243, resimli.
- Kaybolmuş bir eski eser: Şeyh Murad mescidi, Tarih Dergisi, XVII (1966), s. 111-130, ve lev. I-VIII.
- Varna ile Balçık arasında Akyazılı Sultan tekkesi, Belleten, XXXI (1967), s. 551-592, 593-600, 30 res.
- Yunanistan'da unutulmuş eski bir Türk eseri: «Belgelerle Türk Tarihi Dergisi I, sayı 5 (1968 Şubat), s. 67-73, 1 belge ve 7 res.
- Türk Ansiklopedisi fas. 123 de maddeler (1968). Fatih camii mad., s. 141-143. Fatih türbesi mad., s. 171-172.
- Atatürk'ün büyük bir tarih yazdırma teşebbüsü: Türk tarihinin ana hatları, Belleten, XXXII (1968), sayı 128, s. 509-526.
- İskodra'da Kürşunlu camii, Belgelerle Türk Tarihi Dergisi, sayı 17 (Şubat 1969), s. 73-76, 2 res.
- Türk Ansiklopedisi, fas. 136 (1969), Göksu maddesi.
- Hanköy'ünde Hüseyin Paşa camii, IV. Murad'ın Sadrazamı Hüseyin Paşa'nın bir eseri, Tarih Dergisi, sayı 23 (1969), s. 179-204, 12 lev. da 33 resim ve vesika.
- Çorum'un Mecidözü'nde Aşıkpaşaoğlu Elvan Çelebi zâviyesi, Türkiyat Mecmuası, XV (1969), s. 211-244, (245-246 almanca özet), 16 lev. da 35 resim.
- La verrerie de l'époque byzantine à l'époque turque, 4. Journées Inter. du Verre, Liège 1969, s. 162-182, resimli.

- Elçi hanı, Tarih Dergisi, sayı 24' (1970), s. 93-130, 16 lev.
- Trakya'da İncecik'de bir tabhaneli cami, Tarih Enstitüsü Dergisi, sayı 1 (1970), s. 171-196, 16 lev.
- Avrupa'lı bir ressamın gözü ile Kanunî Sultan Süleyman, İstanbul'da bir Safavi elçisi ve Süleymaniye camii, Kanunî Armağanı, Ankara 1970, s. 129-170, 14 lev., 40 res.
- Türk Ansiklopedisi, (1970), Haseki camii maddesi.
- Bursa kaplıcalarını ilmi bakımdan ilk olarak inceleyenlerden Dr. Bernard ve eseri, Tıp Fakültesi Dergisi, XXXIII (1971), s. 485-495 ve 6 res.
- Türk Ansiklopedisi, fas. 151-153 (1971) maddeler :  
Hüsrev Paşa camii ve hanı,  
Hüsrev paşa camii ve türbesi,  
Hüsrev paşa türbesi,  
Hüsreviye camii (Halep),  
İbrahim Paşa (Çandarlı) camii,  
İbrahim Paşa (Hadım) camii,  
İbrahim Paşa (Kaptan) külliyesi,  
İbrahim Paşa (Nevşehirli) külliyesi,  
İbrahim Paşa (Makbul) sarayı,
- Anadolu'da Orta Asya sanat geleneklerinin temsilcisi olan bir eser : Boyalıköy Hanikâhı, Türkiyat Mecmuası, XVI (1971), s. 39-56, lev. I-XVII.
- Baltaoğlu Süleyman Beyin kılıcı, Tarih Dergisi, sayı 25 (1971), s. 163-178, lev. I-VIII de 9 res.
- Karakurt İlicası, Tarih Enstitüsü Dergisi, II (1971), s. 229-254 23 resim.
- Celâl Esad Arseven (1875-1971), Önasya, Ankara, yıl 7, c. 7, sayı 75 (1971), s. 4-5 ve 11.
- Celâl Esad Arseven (1875-1971), Belleten, XXXVI (1972), sayı 142, s. 173-201, almanca özet 202, XIII lev. da 18 resim.
- Anadolu Selçuklu sanatı çalışmalarının başlangıcında iki yabancı: Clément Huart ve Friedrich Sarre, Türkiyat Mecmuası, (1972), s. 133-148 ve 2 resim.
- İstanbul'un ortadan kalkan bazı tarihî eserleri I, Tarih Dergisi, sayı 26 (1972), s. 129-164, lev. I-XX (38 resim).
- İmaret, Türk Ans., XX (1971), fas. 154, s. 106-107.
- İmaret camii (Selânik), Türk Ans., XX (1971), fas. 154, 108.
- İmaret camii (İstanbul), Türk Ans., XX (1971), fas. 154, s. 107.
- İmaret camii (Selânik), Türk Ans., XX (1971), fas. 154, 108.
- İsa Bey camii (Efes-Selçuk), Türk Ans., XX (1972), fas. 155, s. 224-225.
- İlyas Bey camii (Milet-Balat), Türk Ans., XX (1971), fas. 154, s. 102.
- İshak Paşa camii (İstanbul), Türk Ans., XX (1972), fas. 156, s. 233.
- İshak Paşa camii (İnegöl), Türk Ans., XX (1972), fas. 156, s. 233-234.
- İshak Paşa Sarayı (Doğu Bayazıt), Türk Ans., XX (1972), fas. 156, 234-235.
- İsmail Efendi camii (İstanbul), Türk Ans., XX (1972), fas. 157, 305-306.
- İsa bey camii (Üsküp), Türk Ans., XX (1972), fas. 156, s. 225-226.
- İshak Bey camii, (Üsküp), Türk Ans., XX (1972), fas. 156, s. 231.
- İmrahor İlyas bey camii (İstanbul), Türk Ans., XX (1971), fas. 154, s. 110-112.
- İmrahor kasrı (İstanbul), Türk Ans., (1971), fas. 154, s. 112.
- İncili köşk (İstanbul), Türk Ans., XX (1971), fas. 154, s. 125-126.
- İshakiye kasrı (İstanbul), Türk Ans., XX (1972), fas. 156, s. 237.

- İshakiye camii (Selânik), Türk Ans., XX (1972), fas. 156, 237.
- İshak Çelebi tekkesi (Manisa), Türk Ans., XX (1972), fas. 156, s. 231.
- İmaret camii (İncecik), Türk Ans., XX (1971), fas. 154, s. 107-108.
- İsmail Bey camii (Kastamonu), Türk Ans., XX (1972), fas. 157, s. 304.
- İnce Minareli medrese (Konya), Türk Ans., XX (1971), fas. 154, s. 122-123.
- İshaklı kervansarayı, Türk Ans., XX (1972), fas. 156, s. 237.
- İplikçi camii (Konya), Türk Ans., XX (1972), fas. 155, s. 181.
- İstanbul maddesi Türk devri eserleri, Meydan Larousse, C. 6 (1971), s. 495-497.
- Ankara'nın eski bir resmi, Atatürk konferansları IV (1970), Ankara 1971, s. 61-124, lev. I-XIII.
- Beyhan Karamağaralı, Ahlat Mezar Taşları (Selçuklu Tarih ve medeniyet enstitüsü - Sanat Tarihi serisi : 1), Ankara 1972, eser hakkında önsöz, s. VII-XI.
- Türk Ansiklopedisi, fas. 160 (1972), İvaz Efendi mad.
- Sultan Cem'in portreleri hakkında, Belleten, XXXVII (1973), sayı 145, s. 1-49, lev. I-XXIX.
- Türk Ansiklopedisi, fas. 163-164 (1973), maddeler :  
Kapalı Çarşı, s. 221-224.  
Kara Aslan türbesi, s. 164.  
Kale, s. 136-148.  
Kalender Baba türbesi.  
Kalender kasrı ve bahçesi, s. 156.
- Prof. Albert-Louis Gabriel 2.8.1883 - 23.12.1972, Belleten, XXXVII (1973) sayı 147, s. 321-363 ve 13 levhada 22 resim.
- Sincanlı'da Sinan Paşa İmaretî, Vakıflar Dergisi, X (1973), s. 303-336, ayrıca 75 resim ve 4 vakfiye faksimilesi.
- İstanbul'un ortadan kalkan bazı tarihî eserleri II, Tarih Dergisi, sayı 27 (1973), s. 133-178, 40 resim.
- Trakya'da meydan şadırvanları, Mansel'e Armağan - Mélanges Mansel, Ankara 1974, c. II, s. 831-845, resimler c. III, res. 279-294.
- Türk kapılarının madeni süsleri, Sanat Dünyamız, sayı 1 (1974), s. 20-29.
- Tarihî mezarlardan notlar I, Tarih Enstitüsü Dergisi, sayı 4-5 (1974), s. 291-334, XIV lev. da 20 res.
- Piyale Paşa camii çini alınlıkları ve bir eski eser hırsız, Çağrı, sayı 202 (kasım 1974) Konya, s. 7-8.
- Tahsin Öz ve Tahsin Öz bibliyografyası, «Belleten» XXXVIII (ekim 1974), s. 709-749.
- Kıbrıs'ın Tarihi ve Türk Eserleri, T.T. ve O.K. Belleteni, sayı 44/323 Ekim-Aralık 1974 İstanbul 1975, s. 2-17.

## Prof. Dr. Nurhan ATASOY'un yayımları

- Türk Minyatüründe tarihi gerçekçilik,  
*Sanat Tarihi Yıllığı* I, 1965, s. 103-109 (Almanca özet).
- 1510 tarihli Memlûk Şehnamesinin minyatürleri,  
*Sanat Tarihi Yıllığı*, II, 1968, s. 49-70.
- Shoes in the Topkapı Palace Museum,  
*Journal of the Regional Cultural Institute*, Vol. 2, No. 1, 1969, s. 5-11.
- Un Manuscrit Mamluk Illustré du Sahnama,  
*Revue des Études Islamiques*, 1963, s. 151-158.
- 1558 tarihli «Süleymanname» ve Macar Nakkaş Pervane,  
*Sanat Tarihi Yıllığı*, III, 1970, s. 167-196.
- Some Designs and Sketches in the Topkapı Albums,  
*Journal of the Regional Cultural Institute*, Vol. III, No. 1-2, 1970, s. 16-34.
- «Tasvir» maddesi,  
*İslam Ansiklopedisi* 1970, s. 32-38.
- Four Istanbul Albums and some Fragments from fourteenth-Century Shah-namahs,  
*Ars Orientalis*, VIII, 1970, s. 19-48.
- Türklerde çiçek sevgisi ve sanatı,  
*Türkiyemiz*, sayı 3, 1971, s. 14-24.
- Selçuklu kıyafetleri üzerine bir deneme,  
*Sanat Tarihi Yıllığı* IV, 1971, s. 111-153.
- Topkapı Sarayındaki pabuç ve çizme hazinesi, (İng. Özet)  
*Türkiyemiz*, sayı 5, 1971, s. 12-19.
- Minyatürlerde Türk Büyükleri ve Alp Arslan,  
*Tarih Enstitüsü Dergisi*, sayı 2, 1971, s. 59-64.
- Nakkaş Osman'ın Padişah Portleri Albümü (İng. Özet)  
*Türkiyemiz*, Sayı: 6, 1972, s. 2-14.
- İbrahim Paşa Sarayı,  
İstanbul, 1972.
- Türk Minyatür Bibliyografyası,  
İstanbul, 1972.
- III. Murad Şehinşahnamesi Sünnet Düğünü Bölümü ve  
Philadelphia Free Library'deki İki Minyatürlü Sayfa  
*Sanat Tarihi Yıllığı*, V, 1973, s. 359-387.
- The Documentary Value of Ottoman Miniatures  
*Mansel'e Armağan* s. 749-755.  
Türk Tarih Kurumu, Ankara 1974.
- Turkish Miniature Painting (Filiz Çağman ile birlikte)  
İstanbul 1974.
- I. Mahmut Devrinden kalma bir İstanbul evi,  
*Türkiyemiz*, sayı 14, 1974.

## Prof. Dr. Şerare YETKİN'in yayımları

- *Zwei Türkische Kilims*, Beitrage zur Kunstgeschichte Asiens In Memoriam Ernst Diez,  
İstanbul 1963, s. 182-192.
- *Yurdumuzdaki Müzeler ve Camilerde Bulunan Değerli Halılar*, Türk Kültürü, Şubat  
1963, Ankara 1963, s. 21-28.
- *Anadoludaki Selçuklu Şifahaneleri*, Türk Kültürü, Ağustos 1963, Ankara 1963, s. 23-31.
- *Bir Tunç Sfenks*, Türk Kültürü, Şubat 1964, Ankara 1964, s. 48-50.
- *The Seljuk Shija-Hanes in Anatolia*, *Cultura Turcica* I/1 (1964), Ankara 1964, s. 136-146.
- *Aptullah Kuran, İlk Devir Osmanlı Mimarisinde Cami*, Ankara 1964, Türk Kültürü No.  
19, Ankara 1964, s. 99-105.
- *İstanbul Türk ve İslâm Eserleri Müzesinde Bulunan Bazı Halılar ve Rönesans Ressam-  
larının Eserleri*, Türk Kültürü Araştırmaları 2 (1964), Ankara 1964, s. 208-222.
- *Türk Çini Sanatından Bazı Önemli Örnekler ve Teknikleri*, *Sanat Tarihi Yıllığı* I, İs-  
tanbul 1965, s. 60-120.
- *Anadolu Selçuklularının Mimari Süslemelerinde Büyük Selçuklulardan Gelen Etkiler*, Sa-  
nat Tarihi Yıllığı II, İstanbul 1968, s. 36-48.
- *Some Influences of Great Seljuqs on Anatolian Seljuq Architectural Decoration*, *Journal  
of the Regional Cultural Institute*, II/4, Tehran 1969, s. 193-208.
- *Sultan I. Alaeddin Keykubat'ın Alara Kasrı Hamamındaki Freskler*, *Sanat Tarihi Yıllığı*  
III, İstanbul 1970, s. 69-88.
- *Yeni Bulunmuş Selçuk Mezar Taşları*, Selçuklu Araştırmaları Dergisi I, Ankara 1971,  
s. 149-156.
- *Büyük Selçuklu Sultanı Alparslan'a Hediye Edilen Gümüş Tepsi*, *Sanat Tarihi Yıllığı* IV,  
İstanbul 1971, s. 101-109.
- *İstanbul'da Hekimoğlu Ali Paşa Caminden Hayvan Figürlü bir Türk Kilimi*, Vakıflar  
Dergisi IX, Ankara 1971, s. 327-329.
- *Sultan Alparslan Devrine Ait bir Kümbet Süslemesinin Başka Çevrelerdeki Etkileri*, Ta-  
rih Enstitüsü Dergisi 2, İstanbul 1971, s. 115-120.
- *Türk Kilim Sanatında Yeni bir Grup, Saray Kilimleri*, *Bulleten XXXV*, Ankara 1971,  
s. 217-228.
- *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, İstanbul 1971.
- *Alara Kalesindeki Hamamlı Kasrı ve 13. Yüzyıl Anadolu Mimarisindeki Yeri*, TTK.  
Malazgirt Armağanı, (XIX. Seri-Sa. 4) Ankara 1972, s. 119-126.
- *Yeni Bulunan Hayvan Figürlü Halıların Türk Kilim Sanatındaki Yeri*, *Sanat Tarihi Yıl-  
lığı* V, İstanbul 1973, s. 291-308.
- *Türkiye'de 50 yıl İçinde Yapılan Türk Sanatı ile İlgili Kazılar*, Cumhuriyet'in 50. Yılına  
Armağan, Edebiyat Fakültesi, İstanbul 1973, s. 271-290.
- *The Turkish Monuments in Sillivon (Yanköy Hisarı)*, TTK. Mansel Armağanı, Ankara  
1974, s. 485-492.
- *Türk Halı Sanatı*, İstanbul 1974.

- Anadolu Selçuklularının Taş Tezminatı  
Tarih Kurumu Seri VI No. 6 Ankara 1966.
- Der Kuppelraum in der türkischen Architektur  
Uitgaven van het Nederlands Historisch-Archaeologisch Instituut te Istanbul XXX, 1972.
- «Bir Selçuk portalleri grubu ve Karaman'daki Hatuniye Medresesi portalı»  
İlahiyat Fakültesi Yıllık Araştırmalar Dergisi II 1957 (1958), s. 115-127.
- «Selçuk sanatında çift gövdeli aslan figürü»  
Belleten XXVI, 103 (1962), s. 529-538.
- «Türk heykelciliğinde insan figürü»  
Türk Kültürü 4 1963, s. 15-20.
- «Einige Bemerkungen zum Sternsystem in der Steinornamentik der anatolischen Seldschuken, Beiträge zur Kunstgeschichte Asiens, in Memoriam Ernst Diez  
Istanbul 1963, s. 166-172.
- «Osmanlı devrinde Türk külliyesi»  
Türk Kültürü, I, 11 (1963), s. 37-41.
- «Bir Türk sarayının hikâyesi»  
Türk Kültürü, I, 8 (1963), s. 19-24.
- «Hollandalı bir seyyahın 18. yy. başında Doğu Kafkasya'da gördüğü bazı Türk eserleri»  
Belleten XXVIII, 111 (1964), s. 439-450.
- «Anadolu Selçuklu tezminatının önemli bir kaynağı : Gazne sanatı»  
Türk Kültürü Araştırmaları Dergisi II 1964, s. 197-205.
- «19. yy. asker Türk ressamları»  
Türk Kültürü II, 22 (1964), s. 88-97.
- «Anadolu ağaç oymacılığında mail kesim»  
Sanat Tarihi Yıllığı I, 1964-65, s. 110-119.
- «Die osmanischen Baukomplexe»  
Anatolica 1, İstanbul 1967, s. 118-123.
- «Kurzer Bericht über die Beiträge des Dritten Internationalen Kongresses für Türkische Kunst, Cambridge Jeans College 24-29 Juli 1967  
in Anatolica 2, İstanbul 1968, s. 130-134.
- «Der Wandel im Programm der Steinornamentik von den seldschukischen zu den osmanischen Bauten»  
Anatolica 2, İstanbul (1968), s. 103-111.
- «Bemerkungen über die Quellen der der anatolisch-seldschukischen Steinornamentik»  
Anatolica 3, İstanbul (1969-1970), s. 189-194.

## Doç. Dr. Güner İNAL'ın yayımları

- «Some Miniatures of the Jâmi' al-Tavârikh in Istanbul, Topkapı Museum, Hazine Library No. 1654», *Ars Orientalis*, V (1963), pp. 163-175.
- «Topkapı Müzesindeki Hazine 1509 No.lu Şehname'nin Minyatürleri», *Sanat Tarihi Yıllığı*, III (1969-70), s. 197-221. İngilizcesi, s. 306-316.
- «Susuz Handaki Ejderli Kabartmanın Asya Kültür Çevresi içindeki Yeri», *Sanat Tarihi Yıllığı*, IV (1971), s. 153-185.
- «Şah İsmail Devrinden bir Şehname ve sonraki Etkileri», (İngilizce çevirisi ile birlikte) *Sanat Tarihi Yıllığı*, V (1972-73), s. 497-530.

## Doç. Dr. Metin SÖZEN'in yayımları

- «Bozkır'da Bir Anıt», *Yelken*, sayı : 17, İstanbul, 1958, s. 13.
- «Bir Türk Sarayı Bulundu», *Vatan Gazetesi*, 15.10.1961, s. 3 vd.
- «Oba Pazarı Çevresi ve Oba Medresesi», *Sanat Tarihi Yıllığı*, sayı : 1, İstanbul, 1965, s. 143-154.
- «Akkoyunlular», *Cumhuriyet Ansiklopedisi*, cilt : 1, İstanbul, 1968, s. 129-132.
- «Anadolu Selçuklu Devleti Sanatı», *Cumhuriyet Ansiklopedisi*, cilt : 1, İstanbul, 1968, s. 302-305.
- «Akkoyunlular», *Meydan-Larousse Büyük Lûgat ve Ansiklopedisi*, cilt : 1, İstanbul, 1969, s. 236-237.
- «Anadolu'da Eyyvan Tipi Türbeler», *Anadolu Sanatı Araştırmaları*, sayı : 1, İstanbul, 1969, s. 167-210.
- «Eine Moschee von seltenem Typ in Anatolia : Die Şeyh Fethullah Mochee in Gaziantep»  
*Anatolica*, sayı : 3, 1970, s. 177-187.
- *Anadolu Medreseleri, Selçuklu ve Beylikler Devri/Açık Medreseler*, cilt : 1, İstanbul 1970.
- «Hacı Hamza'daki Türk Eserleri», *Anadolu Sanatı Araştırmaları*, sayı : 2, İstanbul, 1970, s. 113-133.
- «Keban'da Türk Eserleri», *Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Belleteni*, sayı : 27/306, İstanbul, 1970, s. 11-16.
- «Şair'in Bursa'sı», *Türkiyemiz*, sayı : 2, İstanbul, 1970, s. 21-27.
- *Anadolu Kentleri*, İstanbul 1971.
- «Bitlis», *Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Belleteni*, sayı : 29/308, İstanbul, 1971, s. 6-11.
- «Çemişgezek'deki Türk Eserleri ve Yelmaniye Camisi», *Sanat Tarihi Yıllığı*, sayı : 4, İstanbul, 1971, s. 29-47.
- *Diyarbakır'da Türk Mimarisi*, İstanbul 1971.
- *Anadolu Medreseleri, Selçuklu ve Beylikler Devri/Kapalı Medreseler, Bir Kısım Ayakta Olan Medreseler, Kaynaklardan Bilinen Medreseler*, cilt : 2, İstanbul 1972.
- «Köyde Bir Duvar Resmi», *Türkiyemiz*, sayı : 2/6, İstanbul, 1972, s. 31-32.
- *50 Yıllık Türk Mimarisi*, İstanbul 1973, (M. Tapan ile).
- «Selçuklu Devri Figürlü Plastiğinden Bir Örnek», *Kültür ve Sanat*, sayı : 1, İstanbul, 1973, s. 84-87.
- «Türklerde Anıt», *Mimarlık*, sayı : 117, İstanbul, 1973, s. 7-20.
- «Anadolu'da Akkoyunlu Mimarisinin Özellikleri», *I. Milletlerarası Türkoloji Kongresine Sunulan Bildiriler*, İstanbul, 1973, s. 92-93.
- «Çemişgezek'in Ulukale Köyü'ndeki Mimarî Eserler», *Sanat Tarihi Yıllığı*, sayı : 5, İstanbul, 1973, s. 119-140.
- «Anıtkabir», *İş Dünyası*, sayı : 87, Ankara, 1973, s. 6-7.
- *Cumhuriyet Ansiklopedisi* (Türk Mimarisi ve Sanatı ile ilgili Maddeler).
- *Meydan-Larousse Büyük Lûgat ve Ansiklopedisi* (Türk Mimarisi ve Sanatı ile ilgili Maddeler).
- *Türkiye 1923-1973 Ansiklopedisi* (Mimarlık ile ilgili Maddeler).
- *Türk Mimarisinin Gelişimi ve Mimar Sinan*, İstanbul 1975 (R. Arık, K. Asova, A. Bilge, Z. Çelik, Z. Nayır, A. Ödekan, E. Özden, M. Pehlivanoglu, Z. Sağnak, M. Tapan, A. Önder ile).

### Doç. Dr. Ayda AREL'in yayımları

- *Menteşe Beyliği Devrinde Peçin Şehri*, Anadolu Sanatı Araştırmaları I, İstanbul 1968, s. 99-101 (İng. Öz.)
- *Batı Anadolu'dan birkaç yapının tarihlendirilmesi ve XV. yüzyıl Osmanlı Mimarisi Hakkında*, Anadolu Sanatı Araştırmaları 2, İstanbul 1970, s. 82-95 (İng. Öz.)

### Doç. Dr. Yıldız DEMİRİZ'in yayımları

- *Demre'deki Aziz Nikolaos Kilisesi*, Türk Arkeoloji Dergisi, XV-I, 1966, Ankara 1968, s. 13-34.
- *Topkapı Sarayı III. Ahmed Kütüphanesinde Bir Arapça İncil*, Sanat Tarihi Yıllığı II, İstanbul 1968, s. 87-101.
- *Konya Müzesindeki Özel Durumdaki Bir Kabartma Hakkında*, Sanat Tarihi Yıllığı III, İstanbul 1970, s. 221-230.
- *Atabey'deki Ertokuş Medresesinde Bizans Devrine Ait Devşirme Malzeme*, Sanat Tarihi Yıllığı IV, İstanbul 1971, s. 87-100.
- *Mimari Süslemelerde Renk Unsuru Olarak Kullanılan Keramik Çanaklar*, Sanat Tarihi Yıllığı V, İstanbul 1973, s. 175-208.

### Dr. Sadi DİLÂVER'in yayımları

- *Bünyan Ulu Camii-Erbaa/Akçaköy (Fidi) Silâhdar Ömer Paşa Camii*, Sanat Tarihi Yıllığı II, İstanbul 1968, s. 184-199.
- *Osmanlı Sanatında Kâbe Tasvirli Bir Fresk*, Belleten, sayı 34/134, 1970, s. 255-257.
- *Anadolu'daki Tek Kubbeli Selçuklu mescitlerinin mimarlık tarihi yönünden önemi*, Sanat Tarihi Yıllığı IV, İstanbul 1971, s. 17-28.

### Dr. Özden SÜSLÜ'nün yayımları

- İstanbul Üniversitesi kitaplığı müzesindeki XVI cı yüzyıla ait Osmanlı minyatürlerindeki kumaş desenleri üzerine bir deneme. *Sanat Tarihi Yıllığı V*, İstanbul 1973, s. 547 vd.

### Dr. Ünsal YÜCEL'in yayımları

- *Türk Kılıç Ustaları*, *Türk Etnografya Dergisi*, 1964-1965, Sayı VII-VIII.
- *Sultan Mahmud II. Devrinde Okçuluk*, *Türk Etnografya Dergisi*, 1967, Sayı 10.
- *Thirteen Centuries of Islamic Arms*, *Apollo*, July 1970.

### Dr. Filiz ÖĞÜTMEN-ÇAĞMAN'ın yayımları

- XII-XIII. Yüzyıllar Arasında Minyatür Sanatından Örnekler-Topkapı Sarayı Minyatür Bölümü Rehberi, İstanbul 1966
- *A wealth of Miniatures*, *Apollo*, July 1970, s. 28-37
- *Topkapı Sarayı Kütüphaneleri*, *Hayat Tarih Mecmuası*, 12, İstanbul 1966, s. 35-39
- *Şehname-i Selim Han ve Minyatürleri*, *Sanat Tarihi Yıllığı V*, 1973, s. 411-442
- *Ottoman Turkish Miniatures*, *Marg*, XXVI, sept. 1973, Nr. 4, s. 29-52
- *Turkish Miniature Painting* (N. Atasoy ile), İstanbul 1974

### Dr. Zeren AKALAY'ın yayımları

- *Tarihi Konuda İlk Osmanlı Minyatürleri*, *Sanat Tarihi Yıllığı II*, 1968, s. 102-116
- *Tarihi Konularda Türk Minyatürleri*, *Sanat Tarihi Yıllığı III*, 1970, s. 151-166
- *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Hazine 753 No.lu Nizami Hamsesi'nin Minyatürleri*, *Sanat Tarihi Yıllığı V*, 1973, s. 389-409

### Dr. Tülây REYHANLI-GANDJE'nin yayımları

- *Balı Bey Camii, Yenişehir*, *Sanat Tarihi Yıllığı III*, 1970, s. 17-31
- *Türk ve İslâm Eserleri Müzesinde Bulunan Memlûk Keramikleri*, *Sanat Tarihi Yıllığı IV*, 1971, s. 215-235

### Dr. Ara ALTUN'un yayımları

- (G. Güreşsever ile) *Bayburt Köylerinde Türk Mimari Eserleri*, *Sanat Tarihi Yıllığı III*, İstanbul 1970, s. 33-47.
- *Mardin'de İki Artuklu Medresesi*, *Sanat Tarihi Yıllığı III*, İstanbul 1970, s. 254-263.
- *Mardin, Kapalı bir Kent, Özel Bir Yapı Sanatı*, *TTOK Belleteni*, Ocak-Mart 1971, İstanbul 1971, s. 11-16.
- *Diyarbakar'da Safa Camii Medresesi*, *Arktekt*, 341, İstanbul 1971, s. 33.
- *Mardin'de Türk Devri Mimarisi*, İstanbul 1971.
- *Konya'da Bulgur Tekkesi*, *Sanat Tarihi Yıllığı IV*, İstanbul 1971, s. 49-60.
- *Mardin Ulu Camii ve Çifte Minareler Üzerine*, *Vakıflar Dergisi IX*, Ankara 1971, s. 191-200.
- *Harput Ulu Camiinin Durumu*, *Sanat Tarihi Yıllığı V*, İstanbul 1973, s. 79-95.
- *Anadolu'da Artuklu Devri Medreselerinin Plan Şemaları Üzerine Notlar*, *Vakıflar Dergisi X*, Ankara 1973, s. 229-234 + 7 Lev.
- *Meydan Larousse Büyük Ansiklopedi ve Lûgat'da Mardin* (Güzel Sanatlar), *Kütahya* (Güzel Sanatlar), *Kayseri* (Türk Devri) maddeleri.
- (O. Aslanapa ile) *Kıbrıs'da Türk Eserleri Haritası*, İstanbul 1975.

### Ass. Ayla ALPÖGE - ÖDEKAN'ın yayımları

- *Türkiye'de Sanat Tarihi ve Arkeoloji ile ilgili yayımlar bibliyografyası (1966-1968)*, *Anadolu Sanatı Araştırmaları 2*, İstanbul 1970, s. 229-262
- *Keban Bölgesi Anonim Mimarlık Çalışmaları 1969*, *Keban Projesi Çalışmaları 1969*, ODTÜ seri 1, no 2, Ankara 1971, s. 131-134 (135-138 çev.)
- *Türkiye'de 50 yılda yayımlanmış Arkeoloji Sanat Tarihi ve Mimarlık Tarihi ile ilgili yayımlar bibliyografyası (1923-1973)*, İTÜ, İstanbul 1974

### Ok. Münevver KEŞOĞLU'nun yayımları

- *İzmit Müzesinde Bazı Bizans Başlıkları*, *Sanat Tarihi Yıllığı V*, İstanbul 1973, s. 281-290.

### Ass. Arkeolog Mehmet İ. TUNAY'ın yayımları

- *Belleten*
- *İzmit Müzesi Roma Devri Portreleri C. XXXV no. 157*, Ocak 1971, sah. 39
- *Pişmiş Toprak Kybele Heykeli C. XXXVI no. 142*, sah. 137



- Bibliyografya S. 143, C. XXXVI  
T. A. D.
- Sardes Artemis Mabedi XVIII-1 1969 sah. 117-122
- İstanbul Arkeoloji Müzesine Gelen 47 adet Pişmiş Toprak  
Heykelcik, 1970, s. XIX-1 sah. 201-212
- 1970 Yılında Yalova'da yapılan Araştırma S. XX-1 1973, sah. 185-193  
T.T.O.K. Belleteni
- «Knidos» S. 19/298, 1968, sah. 10-11
- Antalya Şehri S. 20/299, 1968, sah. 17-18
- Uzuncaburç ve Ura S. 21/300, 1969, sah. 4-6
- Antik Kayseri S. 23/302, 1969, sah. 11-12
- Gordion S. 24/803, 1969, sah. 15
- Sinop S. 25/804, 1970, sah. 15
- Is the «Keban Project» reaching its real aim? S. 306, 1970, sah. 31
- «Le Musee de Gaziantep» 29/308, 1971, sah. 34
- «Les Murailles de Diyarbakır, 29/308, 1971, sah. 36
- Bilecik'in Arkeolojisi S. 30/309, 1971, sah. 14-15
- Çatalhöyük, S. 31/310 Temmuz - Eylül 1971, sah. 7
- «Les Mues'es de la Region Sakarya, S. 32/371, 1972, sah. 32-33
- Hippodrome, S. 35/314, 1972, sah. 26
- Sayda Krallar Mezarlığı, S. 37/316, 1973, sah. 11  
Arkitekt
- Bergama Kütüphanesi, No. 334, 1969-2, S. 77-78
- Anadolu'da Dini Mimari, No. 337, 1970-1, S. 41-42
- İstanbul Surları, No. 338, 1970-2, S. 89
- Bir Toprak Lahit, No. 340, 1970-4, sah. 184
- Antik Toprak Heykeller, No. 341, 1971-1, sah. 21-23
- Yalova'nın Tarih ve Arkeolojisi No. 342, 1971-2, sah. 85-86
- Artemis ve Onun adına Anadolu'da yapılan Tapınaklar, No. 343, 1971-3, sah. 132-133
- Bryas Sarayı No. 344, 1971-4, sah. 175
- İstanbul Arkeoloji Müzesi, No. 345-349 (1972)
- Cumhuriyetin 50. Yılında Müzelerimiz, No. 351, 1973, sah. 132-134  
Hayat Tarih
- Konca Mezar Anıtı, S. 3, 1972, sah. 67-71
- Knidos Afroditi, S. 4, Nisan 1972, sah. 27-28
- Dünya'nın En Eski Kütüphaneleri, S. 6, 1972, sah. 46
- Minoa Medeniyeti, S. 7, 1972, sah. 44
- Çeşitli Yönleriyle Truva, S. 9, 1972, sah. 78
- İzmir'in Arkeolojik Hazinesi, S. 12, sah. 66
- Bergama, S. 1, 1973, sah. 80
- Antalya'daki Arkeolojik Eserler, S. 6, 1973, sah. 60

1973 Yılında Bizans Sanatı Kürsüsüne Asistan olarak giren Arkeolog M. İ. TUNAY'ın bazı yayınları buraya alınmıştır. Günlük Gazete ve Dergilerdeki yazılar alınmamıştır.

## I. SULTAN MAHMUD DEVRİNDEN BİR ABİDE EV

Nurhan ATASOY

İstanbul'un eski evleri hızla ortadan kalkmaktadır. Çoğunlukla ahşap, dayanıksız malzeme ile yapılmış olmaları sebeplerin başında gelmektedir. Ayrıca birbirlerine çok yakın inşa edildikleri, dar sokaklarda cumbaları ve saçakları adeta birbirlerine dokunduğu için evlerden birinde çıkan yangın bir anda büyük bir alandaki bütün ahşap evleri ortadan kaldırmıştır. Kalanlar da son yıllarda yerlerine blok apartmanların inşaatı için insafsızca, hiç bir iz bırakılmaksızın ortadan kaldırılmaktadırlar.

İstanbul'un eski ev ve konaklarının çoğunu ortadan kaldıran yangınlar gerçekten büyük felâketlerdi. 1782 yılında çıkan üç yangından birincisinde binden fazla ev ve dükkan, ikincisinde yedi bin kadar ve üçüncüsünde, aralarında konaklar ve ahşap saraylar, mescitler, hanlar, hamamlar ve camiler de olan yirmi bin kadar bina harap olmuştu<sup>1</sup>.

Bu yazıda tanıtmak ve özelliklerini tesbit etmek istediğimiz ev Bebekte bulunmaktadır. Bebek, bilindiği gibi III. Ahmed'in Sadrazamı İbrahim Paşa tarafından yeniden imar ettirilmiş ve buraya bu devirde Rum, Ermeni, Yahudi ve Türkler evler yaptırmışlardır. 1750-1805 tarihleri arasında yaşamış olan Sarraf Hovannesyanyan'ın da bildirdiğine göre<sup>2</sup>, Bebek Sultan III. Ahmed'in sadrazamı İbra-

1. Mustafa Cezar, «Osmanlı Devrinde İstanbul yapılarında tahribat yapan yangınlar ve tabii âfetler», *Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri I*, İstanbul 1963, s. 327-414.
2. Bu bilgi P.G. İnciyan (çeviren: H. Andreasyan), XVIII Asırda İstanbul, İstanbul 1956, s. 161-162 de Sarraf Hovannesyanyan'dan nakledilmektedir.

him Paşa tarafından yeniden imar edilmiş, burada Rum, Ermeni, Yahudi ve Türkler de evler yaptırmışlardı. Tarihî kaynaklar bu devirden günümüze kadar bütün evleri silip süpürecek ölçüde hiçbir Bebek yangını kaydetmemişlerdir. Kavafyan evi bakımsızlıktan yıkılıp ortadan kalkan Bebek evlerinden günümüze gelen en eskisi olduğu kadar İstanbul'un mevcut en eski evlerinin başında gelmektedir.

İstanbul'da yukarıda sözünü ettiğimiz sebeplerden ötürü 100 yıldan eski pek az ev kalmıştır. Kültür Tarihimize mal etmediğimiz<sup>3</sup> 224-5 yıllık bu İstanbul evi (Resim: 1), mimarlık tarihimizin ender örneği, kubbe, tavan, duvar, yüklük resim ve nakışlarıyla da ayrı bir önem taşımaktadır. Sivil ahşap mimarimizin bu önemli abide evi iç Bebek'te Yoğurtcu Zülfü sokağındadır. Etekleri sakhilere inen tepelere dayalı diğer Boğaziçi evlerinin çoğu gibi meyilli araziye oturmuş setli bir bahçeye sahiptir. Ev iki sokağın birleştiği bir köşeye yerleştirilmiştir (Resim: 2). Taştan örülmüş bir kaide üzerine oturmaktadır. Üst kat çıkımlarını gayet kuvvetli «eli böğründeler» desteklemektedirler. Bu «eli böğründeler» evin dış görünüşünün en cazip taraflarıdır. Zemin katta sokağa bakan cephelelerinde seyis, arabacı v.s. odalarının pencereleri yer almaktadır. Bu odaların seviyesi, yan sokakta, yüksek bahçe duvarında açılmış, evin cümle kapısının ve alt bahçe-avlununki ile aynıdır. Zemin katın bu alt bahçe-avluya bakan kısmı açıktır; burası evin ahır ve arabalıdır (Resim: 3). Bu arabalığın yan sokağa bakan duvarın-

3. Bu ev ile şimdiye kadar yalnız Sedat Hakkı Eldem ilgilenmiştir. Türk evi plân tipleri adlı kitabında (İstanbul 1957, s. 138-139) bu evden orta sofalı plân tipinden pahlı köşeli, orta sofalı plân tipine örnek olarak şöyle bahsetmektedir: «Büyük Bebekte, Yoğurtcu Zülfü sokağında 18 inci yüzyıl yapısı olan Kavafyan evinin plânı, bu tipin güzel bir nümunesi addedilebilir. Çok ahenkli olan taksimat, ortada pahlı merkezi sofa ve onun etrafındaki odalar, merdiven ve iki eyvandan ibarettir. Plânda en fazla nazarı dikkati çeken cihet, eyvanları sofadan ayıran Bursa kemerinin, pahlı köşeye nazaran biraz eyvan içine sokulmuş, yani geri alınmış olmasıdır. Aynı tertip sofanın diğer duvarlarında da tatbik edilmiş ve bu suretle sofanın şekli zenginleştirilmiş, sahası da büyütülmüştür. Dağ tarafındaki kubbeli oda sonradan yapılmış bir ilâvedir». Ayrıca Kavafyan evinin bir küçük plân şemasını vermektedir. Aynı yazar Güzel Sanatlar Mecmuasının beşinci sayısındaki (s. 1-28) «17 ve 18 inci asırlarda Türk Odası» adlı makalesinde ev plân tiplerinden bahsederken «... C tipi bilhassa İstanbul'da çok kullanılmıştır. Bebekte 1750 senesinde inşa edilmiş olan ve plânını ilâve ettiğimiz bir konakta merkezi sofanın ne şekilde tatbik edildiğini görüyoruz» demektedir.

da oldukça yüksek bir seviyede açılmış pencereler vardır ve bunlar ahşap lokmalı parmaklıklılırlar (Resim: 4). Arabalıktaki ahşap kemerler ve ahşap sütunlar üst katları destekler. Kemerlerin aralıkları arabaların aralarından kolaylıkla geçebilecekleri genişliktedir. Arabalıktan birinci kata çıkan ahşap iç merdivenden başka altbahçe-avludan üst bahçeye bir taş merdiven ile de çıkılmaktadır. Bu taş merdivenden, sağda bulunan harem kapısının önüne varılmaktadır. Solda ise üst bahçe yer almaktadır. Üst bahçenin dik meyilli yan sokak boyunca yükselen duvarı üzerindeki selâmlığın bugün ancak yıkıntı izlerini seçebilmek kabildir. Evin arka tarafına da dolanan bahçesindeki hamam ve aynı tarafta, üst bahçedeki mutfak da aynı akibete uğramıştır. Evin dış yüzünü örten kaplamaların yenilenmemiş olan kısımlarında eski aşı boyasından kalma izler farkedilir. Muhakkak ki evin günümüze kadar korunabilmesinde bu aşı boyasının rolü büyük olmuştur.

Harem kapısından çok geniş bir sofaya girilmektedir. Sofanın orta kısmı, yarısı, tamirle günümüze, duvara gömülü halde gelmiş olan incecik sütunların üstündeki Bursa kemerleri ile ayrılmıştır. Tavan zarif, baklavah çıtalarla süslüdür (Resim: 5).

Evlerini gezmemize ve fotoğraf çekmemize izin verdikleri için teşekkür borçlu olduğum<sup>4</sup> ev sahiplerinin, yakın zamana kadar birinci kat sofasında bulunduğunu bildirdikleri çeşmenin ayna taşı iki parçaya kırılmış olarak günümüze kadar gelmiştir ve üzerinde 1750 tarihi bu önemli evin inşa tarihini de kesin olarak bildirmektedir (Resim: 3).

İki eyvanlı, orta sofalı Türk evi tipinin bir örneği olan evin (Plân) birinci kat sofasının solundaki merdiven bu katı, ev halkının yerleştiği büyük bir sofaya ve bu sofanın etrafına dizilmiş odaların bulunduğu ikinci kata bağlar. Birinci kattaki sofayla aynı plânı tekrarlayan üst kat sofası iki eyvanı sokağa ve bahçeye uzanan çıkımlarla daha da genişletilmiştir. Sofanın sokağa bakan tarafındaki sekili eyvanının pencerelerinin önünde bugün de sedir bulunmakta ve eski görünüşünü yaşatmaktadır (Resim: 6). Fakat karşı eyvan halen bir bölmeyle kapatılmış durumdadır.

224 yıl boyunca bütün aile toplantılarını, harem eğlencelerini

4. Bu eve dikkatimi çeken dostum Sayın Ruth Schäffer'e ve evlerini tekrar tekrar incelememe ve fotoğraf çekmeme izin veren sahiplerine candan teşekkür ederim.

yaşamış olan sofanın en önemli kısmı olan sekili eyvandan sokak tarafındaki üst pencereler barok formları ile değişmeden günümüze kadar gelmiştir, diğer odalardakilerden bazıları sonradan kapatılmıştır. Burada, üst pencere desenlerinin her odada değişik formda ele alındığına da işaret etmek isteriz (Resim: 7, 8). Evin bütün pencerelerini perdeleyen kafeslerin maalesef hepsi çıkarılmıştır. Üst kısımları perdeli kapılar da ayrıca üzerinde durulmaya değer güzelliktedirler (Resim: 9).

Sofanın bir yanındaki oda sıcak renkli ve barok kalem işi süslemesi ile dikkati çeker. Çıtalarla süslenmiş olan tavan ile tavan eteklerini (Resim: 10, 11) ve bilhassa yüklüğü kaplayan tezyinat bütün güzelliği ile günümüze bozulmadan gelmiştir (Resim: 12, 13). Bunun karşısındaki odada ise tamamen farklı renkler kullanılmıştır. Öbür odanın sıcak renkli Türk barok tezyinatına karşılık burada gri-mavi renk tercih edilmiştir. Yüklükte tahta oyma süslü bir güzel bir niş vardır, fakat bugün düz boyalı olduğu için altında eskiden herhangi bir tezyinat olup olmadığını anlıyamıyoruz (Resim: 14). Tavan eteklerinde şeritler halinde resimler vardır (Resim: 15, 16). Tepeler, nehirler, köprüler, ağaçlar, çeşitli ve batı mimarisine uygun binaların bulunduğu şehir görüntüleri bu şeritler içinde devam edip gitmektedir. Tamamen hayali olan bu manzaralar hiçbir yerde aynen tekrarlanmamakta ise de birbirlerine çok benzemektedirler. Bunlarda hiçbir insan ve hayvan figürünün olmayışı dikkati çekmektedir. Üst pencerelerin bir kısmı bugün kapatılmış durumdadır. İki sokağın köşesine rastlayan bu odanın diğer duvarlarının üst kısmına da üst pencerelerin dış formları çizilmiştir (Resim: 17). Gerek bu pencere, gerek manzara şeritlerinde aynı gri-mavi, soğuk renkler kullanılmıştır. XVII. yüzyılın ikinci çeyreğinden itibaren kitap resim sanatında parça parça görünen batı sanatı tesiri bu odadaki manzara ve barok kıvrımlarda adeta daha samimi bir yerde olmanın korkmazlığı ve rahatlığı ile serpilmiş ve gelişmiş olarak karşımıza çıkmaktadır.

Seksenbeş yaşlarında ve bu evde büyümüş olan ev sahibesinin anlattığına göre evi yaptıran Eğin'den gelme bir Ermeni imiş ve ikinci karısı öldüğü sırada doksan yaşlarında bulunuyormuş, üçüncü evliliğinden önce yeni gelin için bahçeye doğru uzanan, birinci kattan ikinci kata yükselen «eli böğründeler»in desteklediği altı boş bir oda ilave ettirmiş (Resim: 18). Kendisine üç çocuk veren üçün-

cü hanıma yapılan bu gelin odası evin en güzel odalarından biridir. Bir iç kubbe ile örtülü olan odanın bir tarafında niş vardır. Bu nişin içini büyük bir ağaç resmi doldurmaktadır (Resim: 19). Ağaç, belli bir perspektif anlayışı ile çizilmiş, katı bir simetrisinin hakim olduğu bir bahçenin ortasındaki dev bir vazodan çıkmaktadır. Belirli bir ağaç türüne benzetilmesi güç olan, beyaz limon çiçeklerine benzer çiçekli ve garip meyvalı olan bu ağaç motifi ilk bakışta hayat ağacı motifine benzer. Düzenli Fransız bahçelerini hatırlatan bahçede barok biçimli kanapeler, setler, çiçek tarhları, oval havuzlar vardır. Havuzların ortasında arka ayakları üzerine dikilmiş aslan şeklindeki fiskiyelelerden sular fışkırmaktadır (Resim: 20). Nişin üst kenarını, iki yandan toplanmış perde motifi çerçeveleyen. Kubbede ise deniz ve kara manzaraları vardır (Resim: 21, 22, 23, 24). Çepeçevre dolanan bu manzaralarda diğer odadaki manzaraların aksine, az da olsa, insan figürlerine de rastlıyoruz; arabada (Resim: 25), at üzerinde (Resim: 26). Ayrıca kubbenin büyük bir alanını kaplayan bulutlu gökte kuşlar da uçmaktadırlar. Pek küçük oldukları için farkedilmeleri güç olan figürlerden süvarinin birinde sarık vardır (Resim: 27). Arabacının sürdüğü araba ise açık bir Avrupa arabasıdır. Bu kubbe kompozisyonu ile diğer odadaki manzara resimleri arasında gerek renk anlayışı, gerek kompozisyon düzenleri yönünden üslup farkları büyüktür. Kubbeli odanın süslemesi 19. yüzyıl başı, II Mahmud devri resim sanatı özelliklerini taşır. Sıcak renklerle boyanmış olan kubbedeki manzara resimleri batı resim üslubunun daha iyi hazmedilmesi için gereken bir süreden sonra yapılmış olduklarını hissettirecek olgunlukta dırlar. Gerek diğer odadaki, gerek sonradan eklenmiş olan bu odadaki kubbe ve niş resimleri 18. ve 19. yüzyıl Osmanlı resim sanatı bakımından üzerlerinde bilhassa durulmaya değer niteliktedirler. Sonradan ilâve edildiği için bu odanın pencere şekilleri de farklıdır. Vaktiyle bütün pencerelerini örten kepenklerden bir tanesi orijinal menteşeleri ile güzel bir örnek olarak günümüze gelmiştir (Resim: 28). Oda kapısının hemen solunda bulunan çubukluk bugün yerini, sonradan, önü kapatılmış olan eyvana açılan kapıya bırakmıştır.

Alt kat sofasından üst kata çıkan merdivenin sağına düşen odaya kubbeli odanınki ile birlikte yapıldığını tahmin ettiğimiz bir niş eklenmiştir. Bugün beyaz badanalı olduğundan altında herhangi bir süsleme olup olmadığını, bilemiyoruz. Burada sözünü ettiğimiz

oda ile kubbeli oda arasında yukarı doğru çıkan bir merdiven vardır. Üst bahçeye çıkan kapısının önünde oval kubbeli, küçük bir 'hayat' yer alır (Resim: 29). İki taraftan açık olan 'hayat'ın zemini bahçenin üst seti ile aynı seviyeye oturmaktadır. 'Hayat'ın oval kubbesi sarmaşık çiçekler ve gül demeti motifleriyle süslenmiştir. (Resim: 30, 31). 'Hayat'ın altında kubbeli odaya bir kapı ile açılan alçak tavanlı bir oda vardır (Resim: 32). Bu küçük odayı kubbeli odaya bağlayan kapı kubbeli odanın ne boyutlarına, ne de oranlarına uymamaktadır. Ayrıca kubbeli odanın bu küçük odaya bitişik duvarında sonradan kapatıldığı görülen bir pencere vardır (Resim: 33). Bu pencerenin durumu, kapının kubbeli odanın içindeki garip halinden başka 'hayat'ın kubbe tezyinatı 19. yüzyıl sonlarına uygun üslûp özellikleri göstermektedir. Bütün bunlar zaten itinasız yapıldığı göze çarpan 'hayat' ve altındaki odacığın kubbeli odadan da daha sonraki bir devirde eklenmiş olduğunu anlatmaktadır. Ancak burada 'hayat'a çıkan merdiven ve kapısının binanın esas yapısına ait unsurlar olduğuna işaret etmek gerekir. Merdivenden, evin mutfağının bulunduğu üst bahçeye ve 'hayat'a açılan kapı tokmağı, kilidi ile I. Mahmud devrinden güzel bir kapı örneği olarak dikkati üzerine çekmektedir.

Bahçenin en üst setindeki 19. yüzyıl yapma mağaralı çeşme de herhalde kubbeli odanın eklenmesi tarihinden olmalıdır. Bahçede ayrıca, oraya buraya bugün ortadan kalkmış olan hamamına ait kurnalar dağılmıştır. (Resim: 34). Arabalıktaki, üst katı destekleyen ahşap direklerin bazılarının çürümüş olmasına bu yüzden sofa döşemesinin bir tarafa doğru meyillenmesine rağmen içinde oturan ev sahiplerinin ihtimamı sayesinde ev oldukça iyi durumdadır. Sanat eseri değeri bilen ev sahiplerinin itinalarına ilâveten evde is çıkaracak hiç ocak ve (son yıllara kadar) soba kullanılmamış olması evde bulunan resimlerin bugüne bu kadar iyi gelmesini sağlamıştır. Evin ısınması herhalde diğer birçok eski büyük, zengin evlerinde olduğu gibi günün her saatinde yıkanabilme imkânı verebilmek için devamlı olarak yanan hamamının külhanından alınan ateşlerle doldurulan mangallarla temin ediliyordu. Tipik bir İstanbul evi olan bu evin el değiştirmeden Kavafyan ailesinde nesilden nesile geçtiği söylenmektedir. Burada Feld Mareşal H. Von Moltke'nin Türkiye Mektuplarından 9 Şubat 1936 tarihli olanındaki sözleri, bu evi gördükten sonra daha iyi anlamak kabil olmaktadır.

Moltke, Seraskerin baştercümanı Mandiraki'nin evinde kalışını anlatırken<sup>5</sup> «...ve bir Ermeni ailesinin ev hayatına bir göz atış pek meraklı bir şey, bu Ermenilere aslında Hıristiyan Türkler demek mümkün, bu hâkim milletin âdetlerinden, hatta lisanından o kadar çok şey almışlar... Fakat bu kadın hemen hemen Türk Kadınları kadar gözden uzak kalıyor. Ermeni kadınlar sokağa çıktıkları zaman onların da ancak gözleriyle burunlarının üst tarafı görülüyor», 12 Şubat 1836 tarihli mektubunda da kaldığı Arnavutköyündeki Ermeni evinden bahseder<sup>6</sup> ve «bütün evde tek bir soba bile yok, olsa olsa odalara mangal konuyor... Yemekler tamamıyla Türk tarzında...» Fevkalade iyi bir gözlemci olduğunu muhtelif vesilelerle tesbit ettiğimiz Moltke'nin bu sözleri tamamen Türkler gibi yaşayan Ermenilerin evlerinin Türk Evinden ayrı tipte olmadığını göstermektedir. Nitekim bu evde de yıkıntısı hâlâ duran bir selâmlığın varlığı, bir hamama sahip oluşu, pencerelerinde eskiden kafeslerin bulunduğu hakkında verilen bilgi de bunu desteklemektedir. 'Millet-i Sadıka' olarak tanınan Ermenilerle Türkler ayrılamaz bir bütün halinde yaşamışlardır<sup>7</sup>.

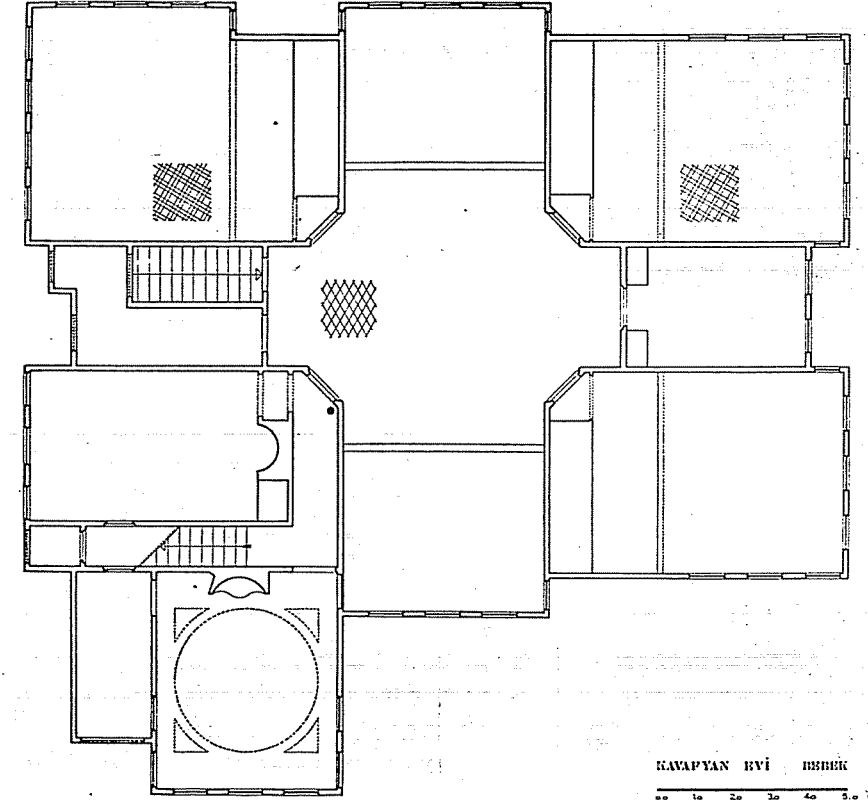
Bu evde bir arabalığın mevcudiyeti üzerinde de durulması gerekir, çünkü halk arasında araba kullanılması adeti Sultan II. Mahmud devrinde yerleşmiştir<sup>8</sup>. Bu hususu hatırlarsak bu evin sahibinin devrin önemli bir şahsiyeti olduğu ve şehrin merkezine uzak bir yerde oturması sebebiyle araba kullanmasına izin verilen bir şahıs olduğunu tahmin edebiliriz. Araba Sultan II. Mahmud devrinden sonra yaygınlaştığına göre bu evin arabalığı da evlerdeki ilk tatbikatlardan olduğu için ayrıca önem kazanmaktadır.

Tarihi belli olan bu evde rastlanan bazı özelliklerin benzerlerine Topkapı Sarayı Müzesinde de rastlamaktayız. Konumuz olan evin sofasına açılan kapılar bunlardan biridir. Üst kısımları perdeli

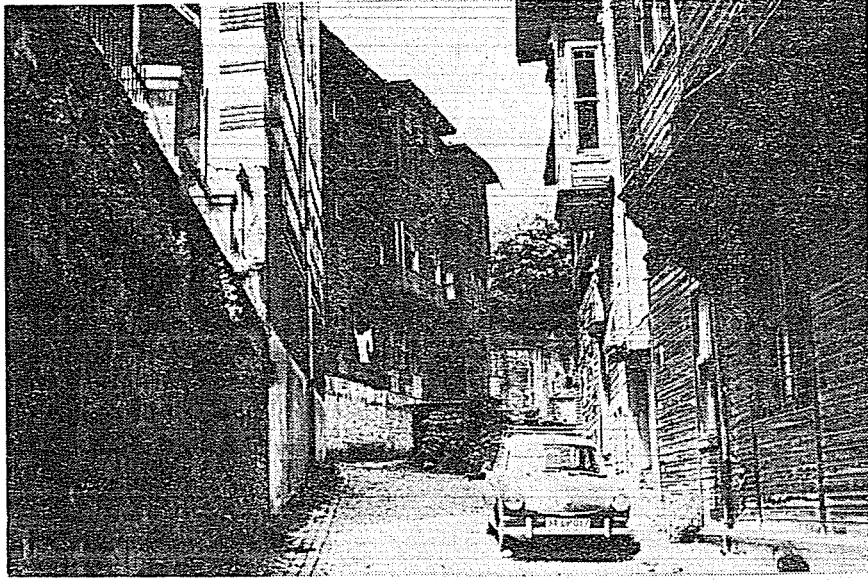
5. Feld Mareşal H. von Moltke, (Çeviren: Hayrullah Örs), Türkiye Mektupları, İstanbul 1969, s. 35.
6. Aynı eser, s. 39-40.
7. Bernard Lewis, (Çeviren: Metin Kıratlı) Modern Türkiyenin Doğuşu, Ankara 1970, s. 353.
8. İstanbul Ansiklopedisi, «Araba» maddesi, c. II, İstanbul 1959, s. 905; Celâl Esad Arseven, «Araba» maddesi, Sanât Ansiklopedisi, c. I, İstanbul 1950, s. 89. Burada Tarih-i Lütüfî'nin 1250/1834-35 tarihli vekayiinden naklen Sultan II. Mahmud'un arabaya bindiği ve bu münasebetle vüzeranın da binmesine izin verdiği kaydedilmektedir.

olan kapıların aynı oran ve ayna tertibini Topkapı Sarayı Hareminded, ne zaman yapıldığına dair hiç bir kayda sahip olmadığımız Gözdeler Dairesi adıyla tanınan, bir koridor üzerinde sıralanmış odaların kapılarında da görüyoruz (Resim: 35). Burada Bebek Kavafyan evinin kapılarının halen iki ayrı renkte boyanmış olduğunu ve bu yüzden fotoğrafların gerçek benzerliği aksettiremediği hatırlanmalıdır. Topkapı sarayında sözü geçen Gözdeler odalarındaki tavan baklavali çita süslemeleri ile evimizin sofa tavan çita süslemesi tamamen aynı ölçülere uyar. Bundan daha ilgi çekici benzerlik Gözdeler odasındaki yüklük kısımlarını odaların diğer bölümünden ayıran, duvara oturmuş ahşap, yivli sütünü üzerindeki Bursa kemerleri ile evin alt ve üst kat sofalarının sekili bölümlerini ve odaların yüklük kısımlarını ayıran Bursa kemerleri arasındaki benzerliktir (Resim: 36). Bu yakın benzerlikler bunların aynı devir ustalarının işleri olduklarını ortaya koyacak niteliktedir.

Tanıtmaya ve özelliklerini ortaya koymaya çalıştığımız bu güzel İstanbul evinin gerek mimarîsi, gerekse duvar resimleri yönünden taşıdığı önem, inşa tarihinin tesbit edilebilmesiyle daha da artmaktadır. Bu nadir önem ve güzellikteki evin Sanat ve Kültür Tarihimizde bir Abide-ev olarak lâayık olduğu yeri alacağı ve ilerki araştırmalarda üzerinde daha ayrıntılı olarak durulacağını ümit etmekteyiz<sup>9</sup>.



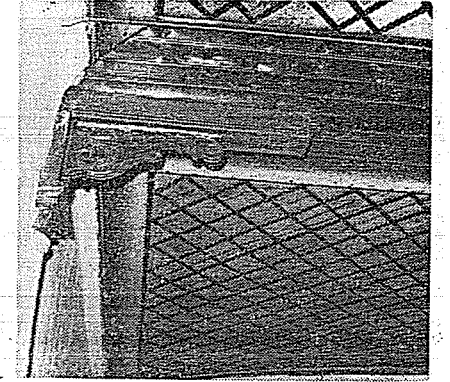
9. Güzel bir renkli baskı ile çıkmakta olan «Türkiyemiz» adlı sanat dergisinde, yakında aynı konuda, daha küçük bir yazımız çıkacaktır. Renkli resimleriyle bu evin tesbiti ancak bu şekilde olabilirdi. Bu yazımızda ise plân, bazı mukayese malzemesi ve daha fazla fotoğrafla daha uzun bilgi verilmek istendi.



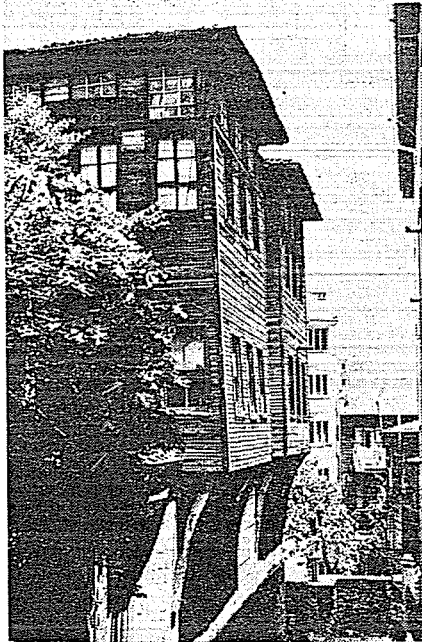
Resim 1. Kavafyan Evinin uzaktan görünüşü. Sokağın sonunda, soldadır. Yanında setli bahçesinin istinat duvarı farkedilmektedir.



Resim 4. Arabalığın Yoğurtcu Zülfü Sokağına bakan ahşap pencere parmaklıkları.

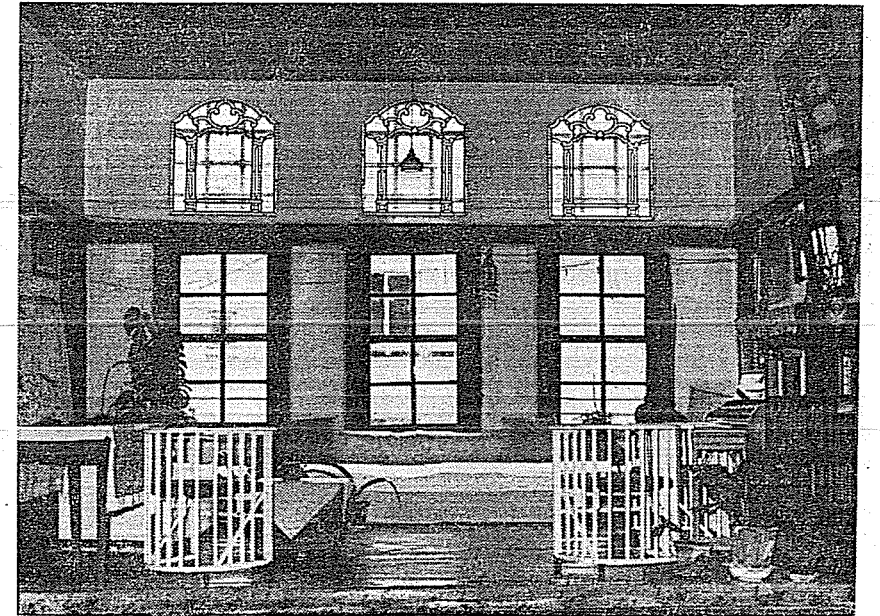


Resim 5. Alt kat sofası tavanından ve Bursa kemerinden bir görünüş.

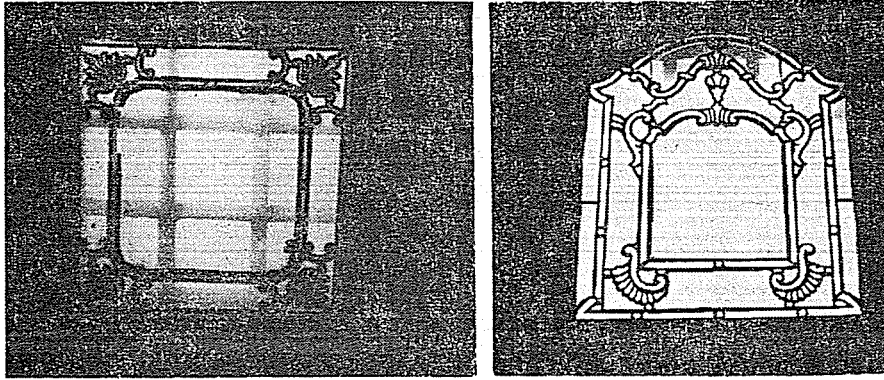


Resim 3. Arabalık. Tavan çökme tehlikesi gösterdiği için ilâve direklerle desteklenmiştir. Önde, Alt kat sofaya ait çeşmenin ayna taşının kırık bir kısmı görülmektedir, üzerinde evin inşa tarihini gösteren 1750 tarihi vardır.

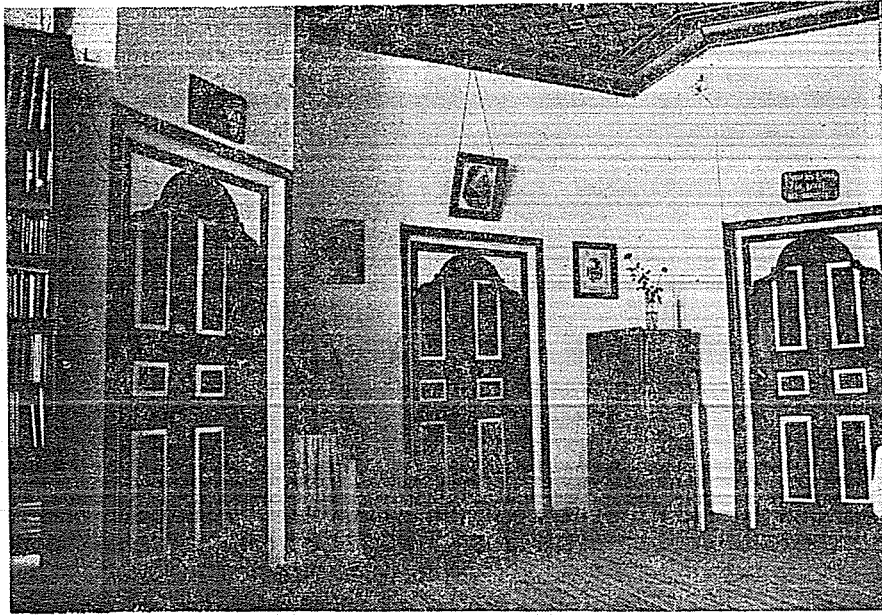
Resim 2. Kavafyan Evinin Yoğurtcu Zülfü Sokağı cephesi.



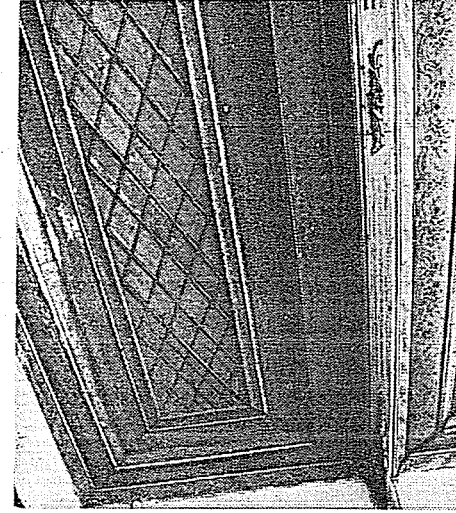
Resim 6. Üst Kat Sofanın kuzey eyvanı.



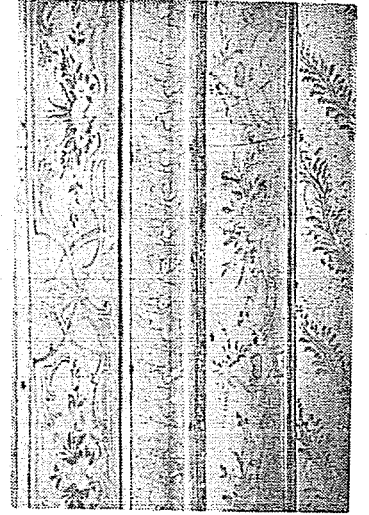
Resim 7-8. Oda üst pencerelerinden iki örnek.



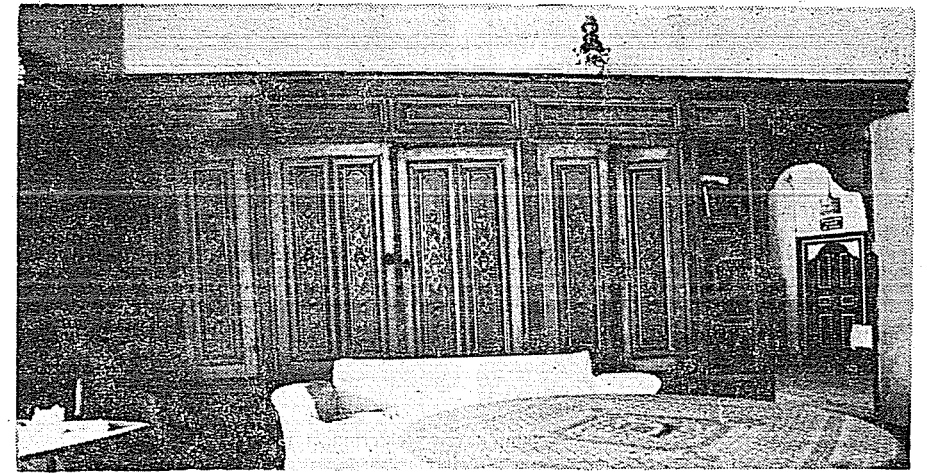
Resim 9. Üst Kat sofasına açılan kapılar.



Resim 10. Üst katta merdiven yanındaki odanın tavan ve tavan eteği süsleri.



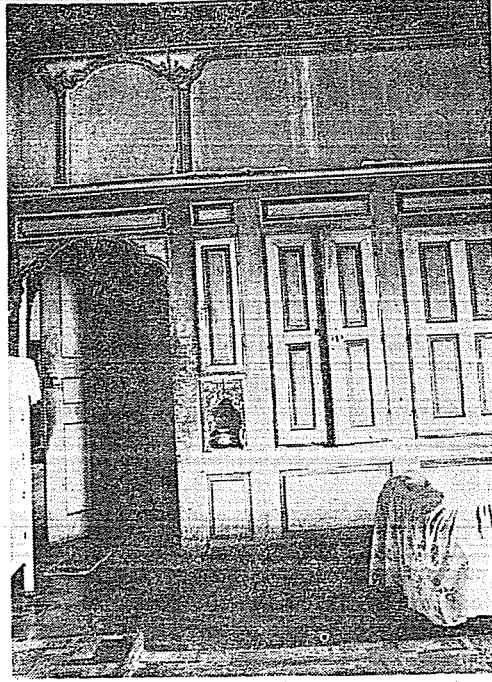
Resim 11. Üst katta merdiven yanındaki odanın tavan eteği süslerinden detay.



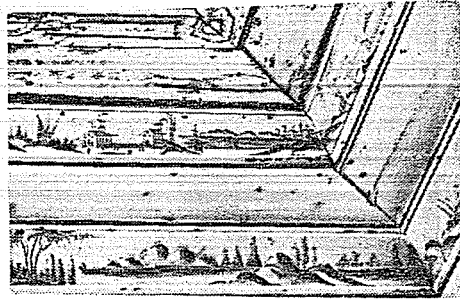
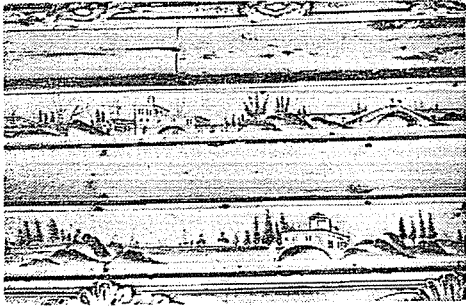
Resim 12. Üst katta merdiven yanındaki odanın yüklüğü.



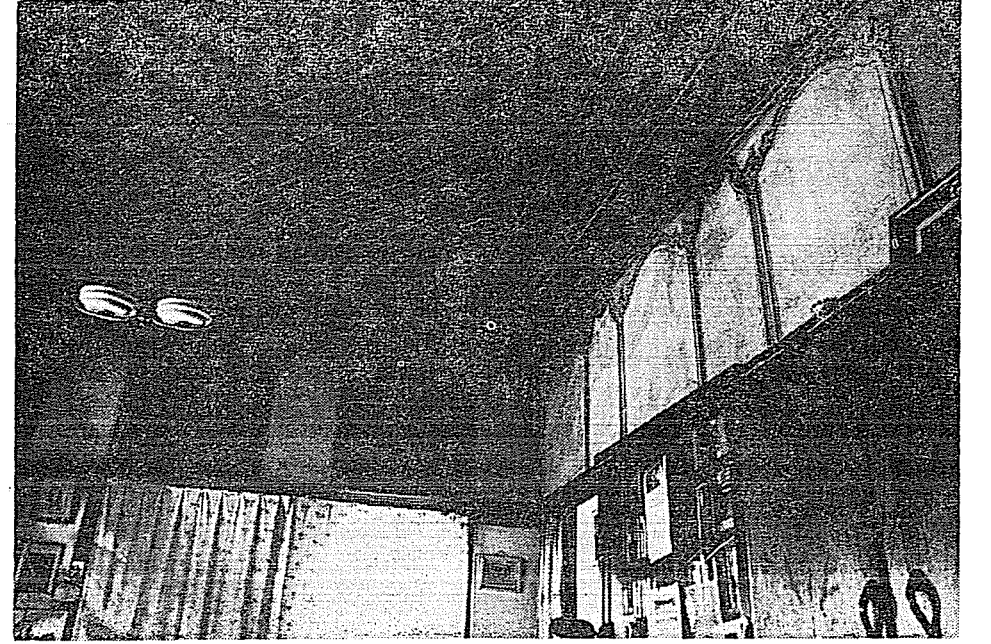
Resim 13. Üst katta merdiven yanındaki odanın yüklük süslemesinden detay.



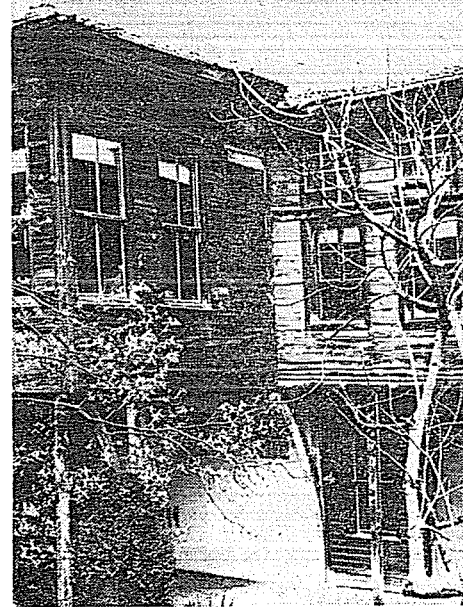
Resim 14. Manzaralı odanın yüklüğü.



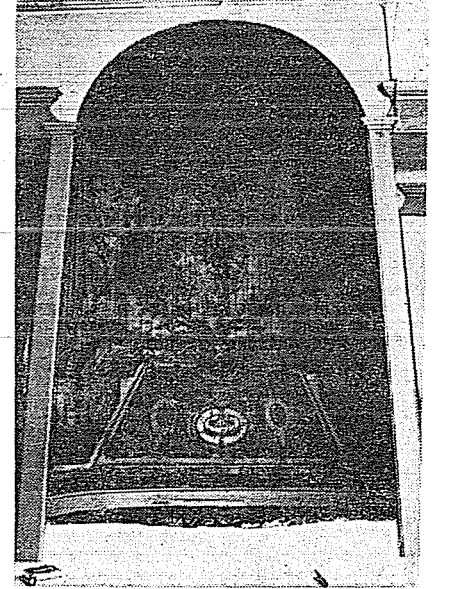
Resim 15-16. Manzaralı odanın tavan eteklerindeki manzara şeritleri.



Resim 17. Manzaralı odanın tavanı, kapatılmış üst pencereler ve sağ duvara çizilmiş pencere formları.

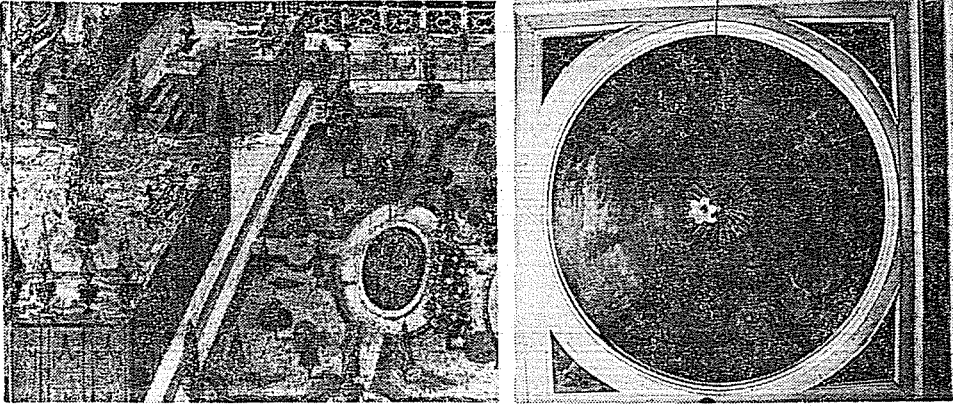


Resim 18. Sonradan eklenmiş kubbeli odanın bahçeden görünüşü.



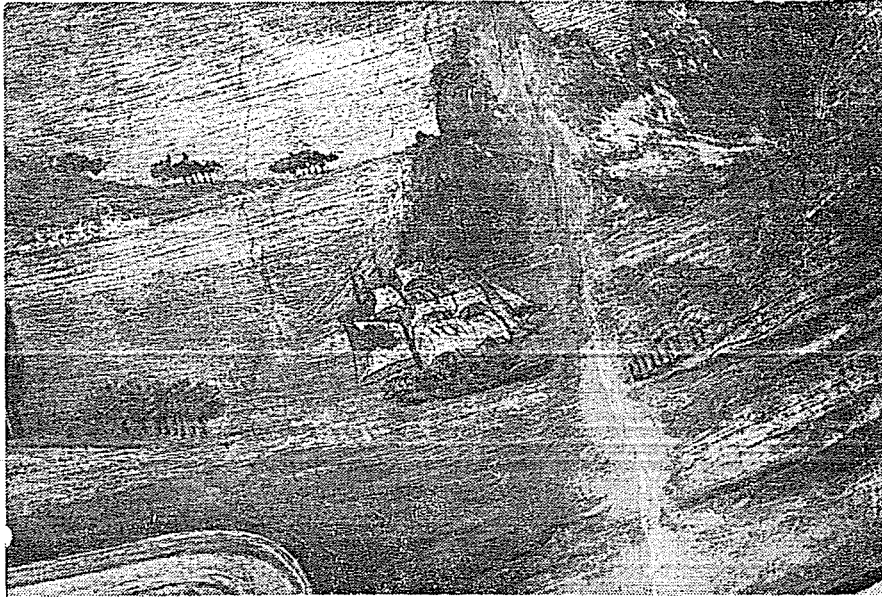
Resim 19. Kubbeli odadaki niş.



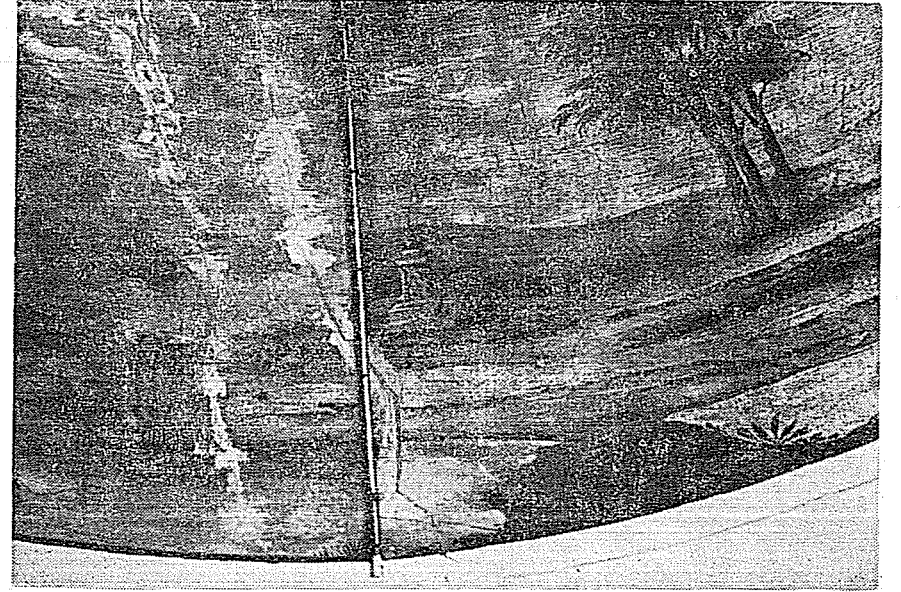


Resim 20. Kubbeli oda niş tezyinatından detay.

Resim 21. Kavafyan evine sonradan eklenmiş olan odanın kubbesi.



Resim 22. Kubbeli odanın kubbe süslemesinden detay.



Resim 23. Kubbeli odanın kubbe süslemesinden detay.



Resim 24. Kubbeli odanın kubbe süslemesinden detay.



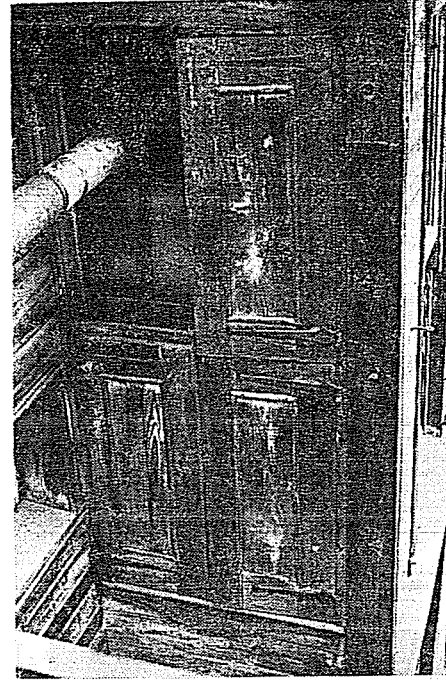
Resim 25. Kubbe süslemesinde bir Avrupa arabası.



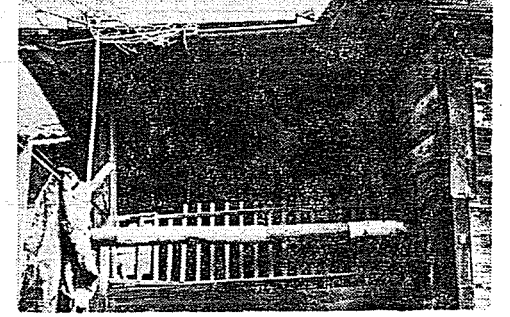
Resim 26. Kubbe süslemesinde bir süvari motifi.



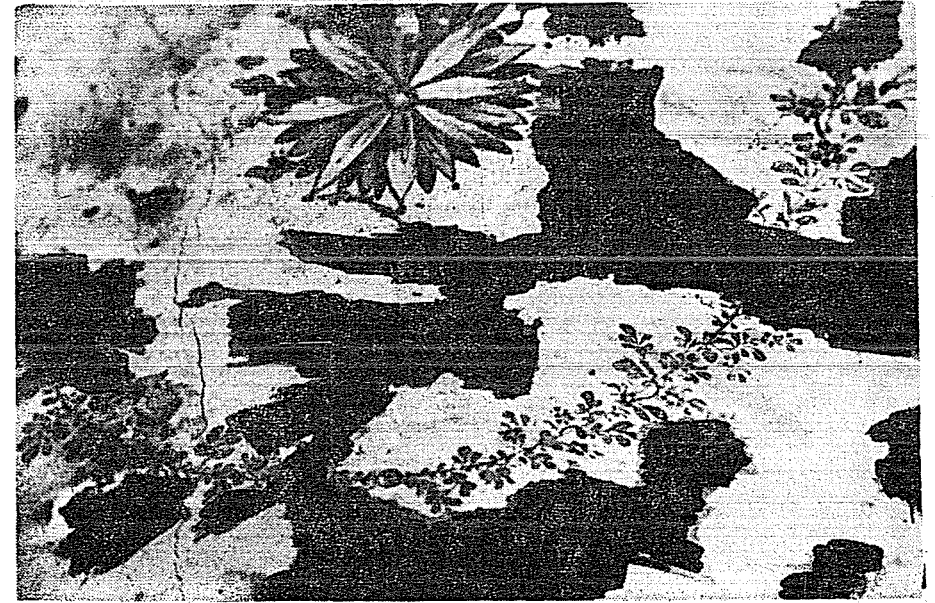
Resim 27. Kubbe süslemesinde başında sarık olan bir süvari.



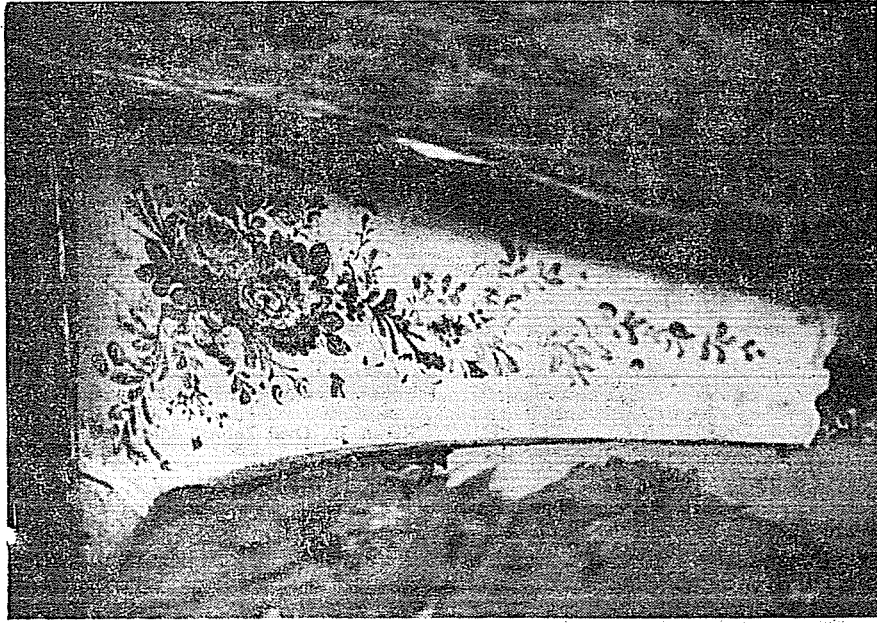
Resim 29. Oval kubbeli küçük hayat.



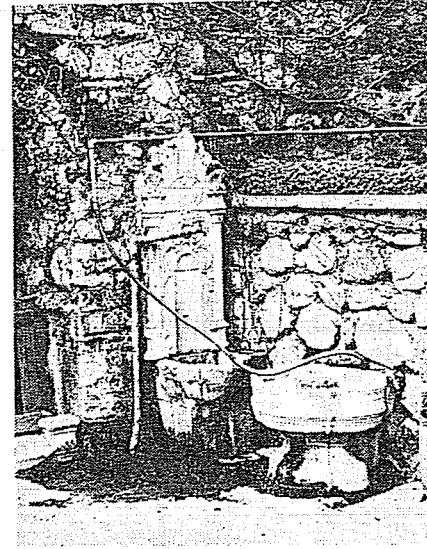
Resim 28. Kubbeli odanın pencere kepenklerinden kalan tek örnek.



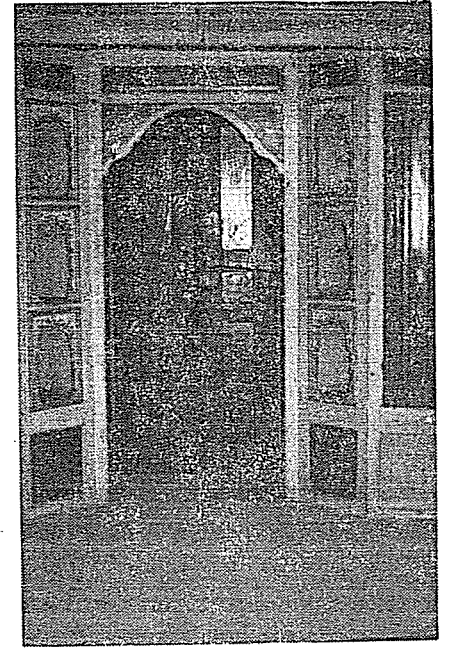
Resim 30. Oval kubbe süslemesinden kalan bir kısım.



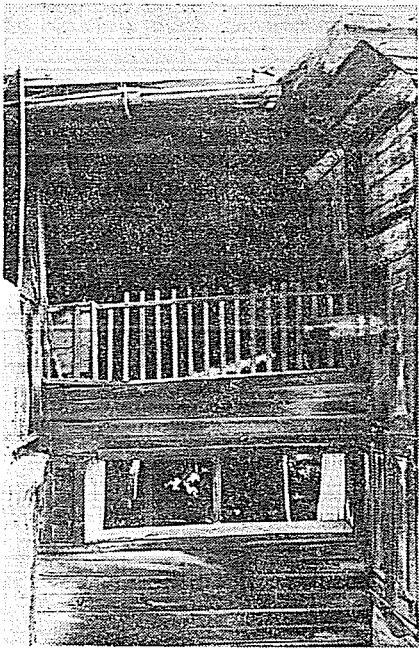
Resim 31. Küçük hayat'ın oval kubbesinin köşelerindeki süsleme



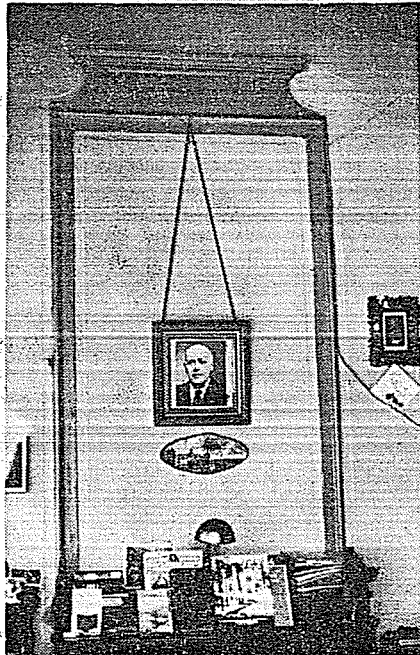
Resim 34. Üst bahçede bir çeşme ve yıkılan hamamın kurnalarından biri.



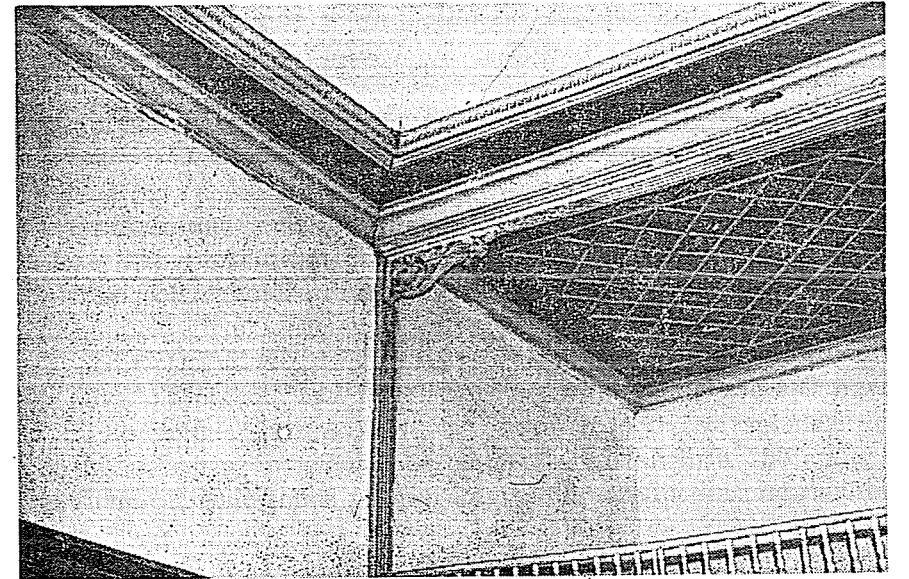
Resim 35. Topkapı Sarayı Haremde Gözdeler Dairesinden bir oda kapısı.



Resim 32. Küçük hayat ve altındaki küçük odanın bahçeden görünüşü.



Resim 33. Kubbeli odada kapatılmış pencere.



Resim 36. Topkapı Sarayı Haremde Gözdeler Dairesinden bir odanın yüklük üstü tavan süslemesi ve Bursa kemeri.

**SEYİD HARUN CAMİİ VE ÖNÜNDEKİ ÜÇ KÜMBET  
(SEYDİŞEHİR-KONYA)**

**R. Hüseyin ÜNAL**

Seydişehir'in güney kesiminde yer alan cami ve kümbetlerden müteşekkil bina topluluğu, bugün derli toplu görünüşü ve tanzim edilmiş avlusu ile dikkat çekmektedir (Resim: 1). İrice kesme taşlardan inşa edilmiş olan cami ve önünde sıralanan üç değişik tipteki kümbet, son zamanlarda esaslı bir onarım görmüştür. Bu onarım esnasında caminin kuzey cephesi ve kümbetlerin dış kaplamaları tamamen yenilenmiş; bina topluluğu ile önünden geçen yol, küçük bir bahçe şeklinde tanzim edilerek etrafına ihata duvarı çekilmiştir.

*Seyid Harun Camii*

Caminin ana giriş kapısı kuzeye açılmaktadır. Doğu ve batıda da birer kapı mevcuttur (Şekil: 1). Binanın kuzey-batı köşesine yerleştirilmiş olan minare dıştan bir çıkıntı teşkil etmemektedir. Batı cephesindeki giriş, mermir kaplama çıkıntıları ile bir taçkapı hüviyetindedir. Doğudaki girişin dikkat çeken bir özelliği yoktur. Kuzey duvarına açılmış ana giriş kapısı, sonraki tamirlerle aslı hüviyetini kaybetmiş durumdadır. Bu girişin sağında ve solunda yer alan kümbetlerin duvarlarına istinat eden ve takriben 150 cm. genişliğinde olan bir tonoz parçası kapıya bir özellik kazandırmaktadır.

Aşağı yukarı 1 m. kalınlığındaki duvarların ihata ettiği cami

harimi, dikdörtgen bir plâna sahiptir. İki sıra halinde tanzim edilmiş 14 adet yuvarlak sütun, camiyi 3 sahına bölmektedir. Kuzey-güney istikametinde sıralanan sütunlar, Bursa kemerleri ile birbirlerine bağlanmışlardır. Kuzey duvarından itibaren üçüncü ve beşinci sütunlar hizasında, binayı enine kateden iki Bursa kemeri dizisi daha göze çarpmaktadır (Resim: 2). Sütunların taşıdığı çatı içten düzdür ve son tamir esnasında yeni bir tahta tavan inşa edilmiştir.

Cami hariminin kuzey-doğu ve kuzey-batı köşelerinde yer alan iki mahfil tamamen tahtadan yapılmıştır. Her iki mahfil de işgal ettikleri sahinin genişliğindedir ve kuzey duvarından itibaren beşinci sütuna kadar uzanmaktadır. Kuzey-batı kesimindeki mahfile, batı duvarına bitişik bir ahşap merdivenden; kuzey-doğu kesimindeki mahfile de, kuzey duvarına bitişik bir diğer ahşap merdivenden çıkılmaktadır (Bk. Şekil: 1). Mahfillerin ikisi de, bir yandan caminin yan duvarlarına, diğer yandan sütunlara dayanan, Bursa kemeri şekli verilmiş girişler üzerine oturmaktadır (Resim: 3).

Cami hariminin kuzey-batı köşesine yerleştirilmiş olan minare kaidesi, içeride dik açı şeklinde bir çıkıntı teşkil etmektedir. Çıkıntının doğu yüzüne açılan bir kapıdan minareye çıkılmaktadır. Cami harimi, iki sıra halinde tanzim edilmiş pencerelerden ışık almaktadır. Alt sırada; batı duvarında iki, kible duvarında iki ve doğu duvarında dört adet olmak üzere toplam sekiz pencere vardır. Bu pencerelerin hepsi içten dışa doğru daralmaktadır. Zemin-den takriben 3,5 m. yükseklikte yer alan ikinci sırada; batı duvarında iki, kible duvarında iki, doğu duvarında da üç pencere olmak üzere toplam 7 pencere mevcuttur. Bu pencerelerin hepsi aynı tip-te olup içten dışa enlerinde bir değişiklik görülmemektedir.

Tamamen tahtadan meydana getirilmiş olan caminin bugünkü mihrabı ince bir işçiliğe sahiptir (Resim: 4). Profilindeki kademeleme bir çıkıntı teşkil edecek şekilde tanzim edilmiştir. Süsleme şeritlerindeki örnekler tahtadan oyularak meydana getirilmiş ve yine tahta olan zemine tutturulmuştur. Geç devir eseri olmakla birlikte itinalı bir eser olan mihrab renk renk yağlı boya ile boyanmış durumdadır. Tahta mihrabın ardında, ilk mihrabın kalıntılarının bulunması ihtimali vardır. Mevcut mihraba zarar vermeden bu hususun tahkiki bugünkü durumda mümkün değildir.

Genel plân şeması yönünden aslı hüviyetini nispeten koruduğunu tahmin ettiğimiz caminin, pencere, mihrab çatı vb. gibi unsur-

larının hayli değişikliğe uğradığı anlaşılmaktadır. Doğu ve batı duvarlarına açılmış pencerelerin asimetrik durumu; yine aynı duvarlara açılmış iki kapıdan birinin sade, diğerinin yan kanatlarla tebarüz ettirilmiş olması, sonradan yapılan tamir ve değişikliklerin izleri olmalıdır. Çatıyı ve mahfilleri ayakta tutan ve ahşap oldukları anlaşılan yuvarlak sütunlar, bir alçı tabakası ile kaplanmıştır. Sütunları örten tabaka ayrıca yağlı boya ile boyanmış durumdadır. Mahfiller ve tavan teşkilâtının ilk şekillerini korudukları söylenebilir. Sütunların taşıdığı hatıllar bugün kaybolmuş veya sonradan inşa edilen düz ahşap tavan ile gizlenmiştir.

Anadolu'da, Osmanlı devrinden önce inşa edilmiş ahşap sütunlu camileri konu alan kısa inceleme<sup>1</sup> ve münhasıran Ankara'da Türk Devri Yapıları'nı inceleyen ayrıntılı araştırma<sup>2</sup>, bu tip camilerin Ankara şehir merkezinde bol miktarda mevcut olduğunu göstermektedir. Bugün bilinen en eski ahşap sütunlu cami örneği, 629/1232 tarihli *Sivrihisar Ulu Camii*'dir<sup>3</sup>. XIII. yüzyıl başında inşa ve 688/1289-90 tarihinde tamir edildiği bilinen *Arslanhane Camii* (Ankara)<sup>4</sup>; 671/1272 tarihli *Afyon Ulu Camii*<sup>5</sup> ve 696/1297 tarihli *Eşrefoğlu Camii* (Beyşehir)<sup>6</sup>, bu tip camilerin XIII. yüzyılda inşa edilmiş ve nispeten iyi korunmuş örnekleridir. XIII. yüzyılda inşa edilmiş oldukları kesinlikle tesbit edilebilen yukarıda saydığımız ahşap sütunlu toprak damlı camiler, münhasıran İç Anadolu bölgesinde ve özellikle Ankara şehir merkezinde revaç bulmuştur<sup>7</sup>.

Plân şeması bakımından farklı şekiller arzeden, Selçuklu ve beylikler devri ahşap sütunlu camileri, genellikle kible duvarına dikey olarak sıralanmış sütun dizilerine sahiptirler. Sütunlar hemen daima daire profilli olup, sütun başlıkları bazılarında mukar-

1. Bk. K. Otto-Dorn, *Seldschukische Holzsäulenmoscheen in Kleinasien*, Aus der Welt der Islamischen Kunst'da, Berlin, 1959, s. 59-88.
2. Bk. G. Öney, *Ankara'da Türk Devri Yapıları*, Ankara, 1971, s. 100.
3. Bk. K. Otto-Dorn, *Die Ulu Dschami in Sivrihisar*, Anadolu'da, IX (1965), s. 161-170.
4. Bk. K. Otto-Dorn, *Seldschukische...*, s. 64-69; G. Öney, *a.g.e.*, s. 20-24.
5. Bk. K. Otto-Dorn, *Seldschukische...*, s. 59-64.
6. Bk. Y. Akyurt, *Konya Beyşehirinde Eşrefoğlu Camii*, T.T. Arkeologiya Dergisi'nde, IV (1948), s. 104-112; K. Otto-Dorn, *Seldschukische...*, s. 77-84.
7. XIII. yüzyıla tarihlenen örneklerin yanı sıra XIV. ve XV. yüzyıllardan kalma örneklerle de bu şehirde sık rastlanması bu hususu teyid etmektedir. Bu tip camilere özel bir bölüm ayıran G. Öney'in incelemesi bu yönden de dikkat çekicidir (Bk. G. Öney, *a.g.e.*, s. 25-39).

nashı ve tahtadan, diğer bir kısmında ise antik yapılardan derlenmiş taş veya mermerdendir. Kible duvarına dikey bir şekilde yerleştirilmiş hatıllarla sütun başlıkları arasında genellikle birer yastık yer alır. Böylece, hatıllar ve hatılları ayakta tutan sütun sıraları camiyi kible duvarına dik sahnalara bölmektedir. Sahnın sayısı caminin büyüklüğüne göre değişir<sup>8</sup>.

Yukarıda vermeye çalıştığımız plân şeması, XIV. ve XV. yüzyıllarda inşa edilmiş ahşap sütunlu camiler için de aynen geçerlidir. Gerek XIII. gerekse daha sonraki yüzyıllardan zamanımıza kalan örneklerin incelenmesi, yapı malzemesi olarak fazla dayanıklı olmayan bu tip camilerin hemen hepsinin muhtelif tamirler gördüğünü ve değişikliklere maruz kaldıklarını göstermektedir. İlk inşa edildikleri devirde çatıları toprakla örtülü olan bu camilerde, topraktan sızan yağmur suları tavanı tutan hatılları çürütmüş ve çatının sık sık tamire ihtiyacı olmuştur. Seydişehir'deki Seyid Harun Camii'nin de çatısı bu nedenle yenilenmiş olmalıdır.

Caminin herhangi bir yerinde orijinal tezyinata ve tarih kitabesine rastlanmıyor. Bununla birlikte kuzey cephe önüne ilâve edilmiş üç adet kümbetten ikisi tarihlidir (aşağı kısma bk.) Caminin tarihlendirilmesi yönünden bu kümbetlerin tarihi, bir dayanak teşkil edecektir. Bundan başka camiye ismini veren Seyid Harun'un yaşadığı devir de kesin olarak bilinmektedir. M. Çağatay Uluçay, «Makalât-ı Seyyid Harun» adlı makalesinde<sup>9</sup>, Seyid Harun hakkında geniş bilgi vermektedir. Bu zatın hayat hikâyesi olarak tanımlanabilecek iki yazmadan edinilen bilgilere göre Seyid Harun, Horasan menşelidir. Ailesi ile birlikte memleketini terk ederek Bağdat üzerinden Konya'ya gelmiş ve bu şehir yakınında kendi adı ile anılan Seydişehir'i kurmuştur<sup>10</sup>. Yine aynı kaynağa göre Seyid Harun'un burada inşa ettirdiği «kapı, burç, mescid, zaviye, medrese ve türbe»nin taşları o yöre yakınlarındaki *Vervelid* şehri harabelerinden taşınmıştır. Kaynakta, Seyid Harun'un *Eşrefoğlu Mehmed Bey* ile olan dostane ilişkisinden de bahsedilmektedir<sup>11</sup>. Eşrefoğlu

8. Örneğin Ayaş Ulu Camii'nde üç sahnın (Bk. K. Otto-Dorn, *Seldschukische...*, s. 79, Abb. 20); Ahi Elvan Camii'nde (Ankara) dört sahnın (Bk. *a.g.e.*, s. 79, Abb. 18); Arslanhane Camii'nde de (Ankara) beş sahnın vardır (Bk. *a.g.e.*, s. 68, Abb. 9).

9. M.Ç. Uluçay, *Makalât-ı Seyyid Harun*, Belleten'de, X (1946), s. 749-778.

10. *a.g.e.*, s. 752.

11. *a.g.e.*, s. 769-770.

Mübarizeddin Mehmed Bey, 702/1302 yılında vefat eden babası Eşrefoğlu Seyfeddin Süleyman Bey'in yerine geçmiştir. Ne kadar saltanat sürdüğünü bilemiyoruz. Fakat yerine geçen oğlu Süleyman Şah'ın 728/1328 de katli ile Eşrefoğulları hanedanı son bulduğuna göre, Seyid Harun'un Seydişehir'e geliş tarihi olarak 1302-1328 tarihleri arasını alabiliriz<sup>12</sup>. Kaldı ki türbelerden Seyid Harun'a ait olanının kapısı üzerindeki kitabe de 720/1320 tarihlidir. Kanımızca camiyi de aynı tarihlere, tarihlemek mümkündür.

### *Seyid Harun Kümbeti*

Caminin kuzey cephesine bitişik, ikisi bu cephedeki girişin sonunda, biri de sağında olmak üzere üç adet kümbetten sağda kalanı, camiye ismini veren Seyid Harun'a aittir. Son senelerde cami ve diğer iki kümbetle birlikte esaslı bir onarım geçiren kümbetin, aslı hüviyetini az çok koruduğunu tahmin ediyoruz (Resim: 1). Güney duvarı camiye bitişik durumda olan kümbet, kesme taşlarla inşa edilmiş olmasına rağmen taşlar yatay sıralar halinde tanzim edilmemiştir. Kareye yakın gövdenin en üst kısmına, saçak teşkil edecek şekilde bir sıra yontma taş yerleştirilmiştir. Düzgün kesme taşlarla kaplanmış sekiz yüzlü piramidal külâhın yüzeyleri, belirli bir yükseklikte içe doğru kıvrılarak külâhın fazla yükselmesi önlenmiştir.

Kümbetin kuzeye açılan giriş kapısının elemanları, düz bir satıha yerleştirilmiştir. Bu satıhla cephe yüzeyi arasında mevcut 5 cm.lik seviye farkından yararlanılarak, kapı elemanlarını ihata eden bir sivri kemer meydana getirilmiştir. Düzgün kesme taşlardan inşa edilmiş taçkapı elemanları basit ve sadedir. Dikdörtgen bir çerçeve içine alınmış giriş kapısı aralığı basık bir kemerle örtülüdür. Kemer ayakları hafif birer çıkıntı teşkil eden konsollar şeklindedir (Resim: 8). Giriş kapısını ihata eden dikdörtgen çerçevenin üst kısmında, yatay dikdörtgen bir levhaya kazanmış tek satırlık kitabe

12. Bk. *a.g.e.*, s. 755-756; H. Edhem, *Düvel-i İslamiye*, İstanbul, 1927, s. 288; E.de Zambaur, *Manuel de Généalogie et de Chronologie pour l'Histoire de l'Islam*, Bad Pymont, 1955, s. 154.

yer almaktadır (Resim: 5). Kitabe levhasının iki yanına irice birer kabara oturtulmuştur.

Batıda yer alan pencereye dıştan ince bir tahta pervaz eklenmiştir. İçe doğru genişleyen ve dış zeminden takriben 2 m. yükseklikte açılmış bu pencerenin aslı durumunun bozulduğu diğer pencerelerin incelenmesinden anlaşılmaktadır. Kümbetin doğu duvarına açılmış ikinci pencere (Resim: 6) kare dilimli demir bir kafesle techiz edilmiş ve dıştan basit süslemeli bir tahta pervaz konmuştur. Bir Bizans yapısından alınmış tezyinatlı mermerden bir blok, pencereye atkı taşı görevi görmektedir.

Kümbete, sonradan inşa edilmiş birkaç basamaklık bir taş merdivenle girilmektedir. İç mekân tamamen harçla sıvanmış durumdadır. Kuzey ve güneyde nisbeten genişçe, doğu ve batıda dar birer kemerle techiz edilmiştir. Dört köşede teşekkül eden hafif çıkıntılarla, kubbenin örtmesi gereken saha biraz daraltılmıştır. Pandantifler üzerine oturan kubbe yarım küre biçimindedir.

İçeride, hayli uzun ve hacimli bir mezar göze çarpmaktadır. Üzeri sıvanmış durumda olan mezarın başucunda, genişçe bir pano görülmüyor (Resim: 7). Pano, altıgen şekilli, firuze renkli çini levhalarla; üçgen şekilli, lâcivert çini levhalardan meydana getirilmiştir. Panonun ortasında yer alan iki adet kare şekilli, firuze renkli çini levha kazınarak *الله* kelimesi yazılmıştır. Pano kemerinin re'sinde, alçı üzerine baskı tekniği ile meydana getirilmiş bir şerit görüyoruz.

Kümbetin tezyini unsurları şunlardan ibarettir: Doğu penceresinin tahta pervazı üzerindeki süslemeler; aynı pencerenin atkı taşı üzerindeki Bizans süslemesi; yine bu pencerenin bulunduğu duvarda yer alan bir başka derleme taştaki süsleme; giriş kapısının tahta kanatları ve içerideki mezarın başucundaki pano. İslami devir öncesi eseri olmaları nedeni ile Bizans devri derleme taşları üzerinde durmayacağız. Daire, baklava dilimi ve testere dişi örnekleri ile bezenmiş olan doğu penceresi pervazı da, alışılmış tahta oymalar ile bir benzerlik göstermiyor. Bu pervazın da sonradan yenilediği veya ilâve edildiği söylenebilir. Yukarıda kısaca tarif ettiğimiz çini mezartaşı, hem boyutları hem de inşa edildiği malzeme yönünden ilginçtir. Çini panoların az çok simetrik bir nizam içinde bulunuşları, panonun ilk şeklini koruduğu şeklinde yorumlanabilir.

Pano kemeri re'sindeki alçı basma şerit, rumi ve palmetlerden teşekkül etmektedir.

Kümbetin iki kanattan oluşan giriş kapısı (Resim: 8), tahta oyma sanatının en güzel örneklerinden biridir<sup>13</sup>. İkisi de tamamen simetrik olarak tanzim edilmiş, üst ve alt kısımlarına dikdörtgen panolar yerleştirilmiştir. Üstteki panolardan sağdaki *استحنا على* soldaki *فطر الاسلام* yazıları okunmaktadır. Alttaki panoların örnekleri eş olup dikey bir eksene göre simetrik olarak tanzim edilmiş palmet ve rumilerden meydana getirilmiştir. Kanatlar ince bir kenarsuyu ile çerçevenmiştir. Kenarsuyunun kabartma örneği, basit rumi zincirlerinden müteşekkil bir geçmedir (Bk. Şekil: 2). Esas zeminin göze çarpan örneği, düzgün sekizgenlerden teşekkül eden göbeklerdir. Göbekler ve bunlar arasındaki dolgu sahalarına yerleştirilmiş müstakil örnekler, iki yana meyilli kalın çıtalarla birbirinden ayrılmıştır. Sekizgen göbeklerin ve aralarındaki dolgu sahalarının içi, rumi ve palmetlerden müteşekkil örneklerle doldurulmuştur. Sekizgen göbeklerin örneği dikey bir eksene; dolgu sahalarının örnekleri de yatay bir eksene göre simetrik. Burada dikkati çeken husus, bu tip göbek süslemelerinde genellikle rastlanan radial örnekler yerine, belirli bir eksene göre simetrik olarak düzenlenmiş örneklere yer verilmiş olmasıdır. *Hoca Paşa Camii* (Ankara)<sup>15</sup> kapısında, *Alaaddin Camii* (Ankara)<sup>16</sup> minberinde, *Ahi Evvan Camii* (Ankara)<sup>17</sup> minberinde vb. görülen göbek örnekleri hep radial sistemdedir.

Kübik gövdeli kümbetlere, XIII. yüzyıl başlarından itibaren,

13. Bugünkü durumu ile dış tesirlere tamamen açık olan bu kapı kanatlarının korunmaları mümkün değildir. Her ne kadar bir binanın, kapı ve pencere kanatları, kitabesi, çinileri ve diğer tezyini unsurları gibi aslı elemanlarının şu veya bu sebeple yerlerinden alınmaları uygun değilse de, bu elemanların zarar görmesine de meydan vermemek gerekir kanısındayız. Bu kapı kanatlarının ilgililerin dikkatini çekeceğini ümit ediyoruz.

14. Türkçesi: *Bizi İslam fıtratı ve ihlâs sözü ile aydınlığa çıkardı.*

15. Bk. Doç. Dr. B. Ögel, *Selçuk Devri Anadolu Ağaç İşçiliği Hakkında Notlar*, Yıllık Araştırmalar Dergisi'nde, I (1956), Ankara, 1957, s. 199-220, Şekil 8/a.

16. a.g.e., şekil 8/b.

17. a.g.e., şekil 8/d.

Anadolu'nun muhtelif kesimlerinde rastlanmaktadır<sup>18</sup>. Yalnız bu kümbette dikkatimizi çeken husus, sekizgen piramidal külâhın, başka bir örneğini tanımadığımız orijinal durumudur (Resim: 1). Nitekim, Anadolu'da Türbe biçimleri üzerine ayrıntılı bir inceleme neşretmiş olan M.O. Arık'ın ele aldığı türbeler arasında bu tipte bir külâha rastlanmadığı gibi, kübik gövdeden piramidal külâha vasıtasız geçilen bir başka örnek de yoktur. Arık'ın biçim tasnifine göre kübik gövdeli kümbetler :

- a — Kare prizma gövdeli olanlar<sup>19</sup>,
- b — Kübik gövde üzerinde poligonal tanbur ve piramidal külâhı olanlar<sup>20</sup>,
- c — Kübik gövdenin üst köşeleri pahlanarak poligonal tanbur ve piramidal külâha geçilenler<sup>21</sup>,
- d — Kübik gövdesi üzerinde bir kubbesi olan türbeler<sup>22</sup>

olmak üzere dört grupta incelenmiştir. Seyid Harun Kümbeti, bu gruplardan ikincisine dahil edilebilirse de, burada gövdeden külâha geçiş sistemine rastlamamaktayız. Bu nedenle, kümbetin dış örtü sistemi yönünden ilginç bir örnek olduğu söylenebilir.

Giriş kapısının üst kısmında, iki yanında yivli birer kabara bulunan bir kitabenin varlığından yukarıda bahsetmiştik (Resim: 5). Yığma bir süsle yazılmış olan bu kitabenin metni şöyledir :

اعمر هذه التربة الشريفة وفات المرحوم المغفور سيد الفقرا سيدى هارون تغمده الله بغفرانه في ثلث  
عشرين ربيع الاول ( Sic ) سنة عشرين ( ٥ ) سبعمائة<sup>23</sup>

Türkçesi : *Bu kutlu türbe, yoksulların efendisi, Tanrı'nın rahmetine kavuşmuş ve günahları bağışlanmış Seydi Harun'un 23 rebiülevvel 720 de (3 Mayıs 1320 cumartesi) ölümü üzerine inşa edildi.*

Kitabeden açık olarak anlaşıldığına göre kümbet, caminin de banisi olması kuvvetle muhtemel Seyid Harun'a aittir ve 1320 yılı dolaylarında inşa edilmiştir.

18. Bk. M.O. Arık, *Erken Devir Anadolu-Türk Mimarisinde Türbe Biçimleri* («Türbe» Forms in Early Anatolia-Turkish Architecture), Anadolu (Anatolia)'da, XI (1967), Ankara, 1969, s. 95.

19. a.g.e., s. 74-75.

20. a.g.e., s. 75-77.

21. a.g.e., s. 77-78.

22. a.g.e., s. 78-80.

### Halife Sultan Kümbeti

• Caminin kuzey cephesi önünde sıralanan kümbetlerden ikincisi olan bu kümbet, caminin kuzey-doğu köşesine bitişiktir (Bk. Şekil: 1). Kümbetin doğu duvarı, cami duvarına nazaran hafif bir çıkıntı teşkil etmektedir. Caminin kuzey girişi önünde, kümbetlerin çevirdiği sahaya açılan bir penceresi ve kuzeye açılan bir giriş kapısı vardır. Külliye'nin diğer elemanları ile birlikte yakın zamanda tamir görmüş, dış duvarları ve kubbesinin kesme taş kaplaması tamamen yenilenmiştir (Resim: 9). Seyid Harun Kümbeti'nde olduğu gibi kübik gövdenin üst sınırı, dışa doğru çıkıntı teşkil edecek tarzda şekillendirilmiş bir sıra kesme taşla sona ermekte ve bir nevi saçak meydana getirmektedir. Kümbetin dış duvarları, düzgünce sıralar teşkil eden muntazam kesme taşlarla kaplanmıştır. Batıya açılan tek pencereye, dikdörtgen blok taşlardan bir pervaz yapılmıştır.

Kümbetin kuzeye açılan giriş kapısı (Şekil: 1, Resim: 10), basık ve küçüktür. Bir Bizans yapısından derlenmiş, tezyinatlı mermer bloklardan bir çerçeve içine alınmıştır. Çerçevenin sağ kenarı, sonradan inşa edilen *Sultan Hatun Kümbeti* tarafından maskelenmiştir. Giriş aralığı, bir blok taştan meydana gelen ve basık bir kemer teşkil eden bir atkı taşı ile örtülüdür. Atkı taşı ile çerçeve arasında, hayli hırpalanmış bir inşa kitabesi yer almaktadır. Girişi örten tek kanatlı kapı saçtandır ve yakın zamanda imâl edilmiş olmalıdır.

İç duvarları tamamen sıvalı ve badanalı olan kümbette bugün üç adet sanduka mevcuttur. Sandukalar da duvarlar gibi sıvalıdır. Üzerlerinde vaktiyle mevcut olduğu düşünülebilecek yazılar tamamen kaybolmuştur. Biri girişin hemen sağında, diğeri de güneydoğu köşesinde olmak üzere iki adet dirsek kümbetin iç mekân birliğine zarar veren unsurlar olarak göze çarpıyor. Doğu duvarına açılmış yan yana iki nişten güneydekinin, eski bir pencere kalıntısı olması ihtimal dahilindedir. Hernekadar duvarın dış yüzünde örülmüş bir pencere izine rastlanmıyorsa da, bu duvarın kesme taş kaplamasının yenilediği gözönünde tutulursa, pencerenin mevcut izlerinin bu tamir esnasında kaybolduğu düşünülebilir.

Dıştan olduğu gibi içten de yarım küre şekilli bir kubbe ile örtülü olan kümbette, dikdörtgen profilden daireye geçiş köşelere yer-



leştiren üçgenlerle sağlanmış. Batıya açılan pencerenin sağ köşesinde görülen girinti dışında, kümbetin iç kısmında kayda değer bir başka özellik yoktur.

M.O. Arık'ın müstakil bir bölüm halinde sunduğu «Kümbet gövdesi üzerinde bir kubbesi olan türbeler»in<sup>24</sup>, XIV. yüzyıldan itibaren yaygınlaştığını görüyoruz. Belli başlı örnekler arasında şunları sayabiliyoruz : 682/1283 tarihli *Sahip Ata Türbesi* (Konya)<sup>25</sup>, *Seyyid-i Şerif Türbesi* (Develi)<sup>26</sup>, 733/1333 tarihli *Aşıkpaşa Türbesi* (Kırşehir)<sup>27</sup>. İncelemekte olduğumuz kümbet de tarihlidir ve genel özellikleri yönünden yukarıda saydığımız kümbetlerle yakın benzerliği vardır.

Kümbetin giriş kapısı üzerinde, bugün üç parçadan ibaret mermer bloklar üzerine kazınmış tek satırlık kitabe, çimentolu harçla yerine oturtulmuştur (Resim: 11). Kitabenin son tamir esnasında bu şekli aldığını tahmin ediyoruz<sup>28</sup>. Kitabenin ortasından bir kısım

23. F. Uğur, *Seydişehir'in Kuruluşu* (Konya Mecmuası, sayı 4, 1936, s. 228) adlı makalesinde : «Menakıbnamede şöyle bir kitabe vardır» kaydı ile şu kitabeyi vermekte,

وفات المرحوم والمغفور قطب الأقطاب سيد هارون ولي نورته مرقده في يوم ثالث عشر  
ربيع الأول سنة عشرين سبعمائة

ve «Bu kitabeye göre vefatı (Seyid Harun'un) 720 H. senesi rebülevvelinin onuna rastlayan salı günü vukubulmuştur» demektedir. Halbuki verilen arapça kitabede tarih rebülevvelin on'u değil onüçüdür. Kaldı ki 10 rebülevvel 720 tarihi de 20 nisan 1320 pazar gününe isabet etmektedir.

M.Ç. Uluçay *Makalât-ı Seyyid Harun* adlı makalesinde (Belleten, X (1946), s. 754) yukarıda adı geçen arapça kitabenin, Konya Müzesi'nde, Makalât-ı Seyyid Harun adını taşıyan yazmanın 64-65 inci sahifeleri arasına sonradan yapıştırılmış bir kâğıtta bulunduğunu zikretmekte ve kitabe metnini aynen vermektedir. M.Ç. Uluçay, adı geçen makalede (s. 754), bu bilginin, Seyid Harun'un Seydişehir'deki türbesinin kitabesinden alınmış olabileceğini söylemektedir.

M.Z. Oral, *Turgut Oğulları, Eserleri-Vakfiyeleri* (Vakıflar Dergisi, III (1956), s. 55, not 5) adlı makalesinde kitabe metnini tam ve doğru olarak vermektedir.

24. M.O. Arık, *a.g.e.*, s. 78.

25. Bk. İ.H. Konyalı, *Konya Tarihi*, Konya, 1964, s. 719-727.

26. Bk. T. Özgüç, *Develi Abideleri*, Belleten'de, 75 (1955), s. 382.

27. A.S. Ülgen, *Kırşehir'de Türk Eserleri*, Vakıflar Dergisi'nde, II (1942), s. 260.

28. M.Ç. Uluçay, *Makalât-ı Seyyid Harun* adlı makalesinde (s. 754), «babası yerine postnisi olan Halife Sultan'ın da ölüm tarihi belli değildir. Türbesinde ve kabir taşında da yazı yoktur» demektedir. Bu kayıttan anlaşılacağına göre, makalenin basıldığı 1946 yılında bugün gördüğümüz kitabe yerinde değildi. Muhtemelen sökülüştü ve bir köşede muhafaza edilmekteydi.

eksiktir. Sağdaki birinci blokta yarım kalan kelimeler ikinci blokta devam etmemektedir. Çok azı okunabilen ikinci blok ile üçüncü blokun birbirini takip eden parçalar olduğu da şüphelidir. Kitabenin okunabilen kısmı şöyledir<sup>29</sup> :

عمر هذه التربة الشريفة... طاب ثراها في يوم الجمعة عشرشوال سنة ثمان ( و ) ستين  
وسبعمائة<sup>30</sup>

Türkçesi : *Bu kutlu türbeyi.....toprağı iyi olsun 768 yılı şevval ayının 10 uncu cuma günü (9 haziran 1367 çarşamba) yapıldı*<sup>31</sup>.

### Sultan Hatun Türbesi<sup>32</sup>

Halife Sultan Kümbeti'nin kuzey duvarına bitişik olan bu kümbet, cami önünde yer alan üç kümbetten en küçüğüdür. İnşa tarzı ve malzemesi bakımından da diğer iki kümbetten farklıdır. Kare

29. Bu kitabe ve bundan önce ele aldığımız Seyid Harun Kümbeti'nin kitabesini okuyan sayın M.K. Özergin'e teşekkürü bir borç bilirim.

30. M.Ç. Uluçay (*a.g.e.*, s. 754) Makalât'ın Konya nüshasının 64-65 inci sahifeleri arasına sonradan yapıştırılmış bir kâğıtta şu kaydı bulmuştur :

وفات خليفه سلطان بنت هارون ولي  
نورالله مرقده في يوم عشر من شوال في يوم  
الجمعة سنة ثمان وستين وسبعمائة

۷۲۸

Türkçesi : *Harun Veli kızı Halife Sultan - Tanrı kabrini nurlandırın - 768 yılı şevval ayının 10 uncu cuma günü vefat etti. 768.*

Bugün kümbetin kapısı üzerinde yer alan kitabenin okunabilen kısmı ile, yukarıya aldığımız arapça metin arasında ilk bakışta ortak bir yön yok gibi görünüyorsa da, yukarıdaki metnin ikinci satırındaki نورالله kelimesinden sonraki kısım, aşağı yukarı aynen kümbet kitabesindeki metnin tekrarından ibarettir. Bu durum, yukarıdaki arapça metnin, kümbet kitabesinden mealen kopya edilerek adigeçen yazmaya ilâve edilmiş olduğu intibahı uyandırmaktadır.

31. Kitabede tarih 768 yılı şevval ayının 10 uncu cuma diye, gün de zikredilerek verilmiştir. Tarih milâdi takvime çevrilince 768 yılı şevval ayının onuncu gününün cumaya değil çarşamba'ya isabet ettiği görülmektedir.

32. M.Z. Oral «Turgut Oğulları, Eserleri-Vakfiyeleri» adlı makalesinde (Vakıflar Dergisi, III (1956), s. 50) bu kümbeti *Rüstem Bey Türbesi* adı ile zikretmektedir. Bugün kümbette mevcut 5 adet tarihli mezardan en eskisi, Sultan Hatun'a ait olan 1422 tarihli

profilli gövdenin görünen üç yüzü, düzgün kesme taşlarla meydana getirilmiş sivri birer kemerle techiz edilmiştir (Resim: 9, 12). Kemerler içine ikişer pencere açılmıştır. Her yüzdeki pencerelerden alttakiler dikdörtgen şekilli ve büyük; üsttekiler ise sivri kemerli ve küçüktür. Büyük pencerelere kare bölmeli demir kafesler, küçük pencerelere de taştan oyma geometrik ajurlu şebekeler takılmıştır. Gövdenin büyük bir kısmı ve dıştan kubbe kasnağına geçiş unsurları kesme taş ile; kemerler içinde kalan sahaların üst kısımları ile kubbe kasnağı ve külâh tuğla ile inşa edilmiştir.

Kümbetin doğu yüzündeki kemer içine açılan kapıdan içeriye girilmektedir. Kapının bulunduğu cephe, dispozisyon yönünden diğer cephelerden farklı değildir. Diğer yüzlerdeki pencereler büyüklüğündeki kapıya, saçıtan imâl edilmiş bir kanat takılmıştır. İnşa elemanlarının dağılışı ve ana plân şeması yönünden kümbetin iç kısmı Seyid Harun Kümbeti'ni hatırlatmaktadır. Burada da duvarlara bitişik enlice kemerlerle iç mekân genişletilmiş ve duvarların üst kısmında, kubbeye geçiş için lüzumlu olan daralma temin edilmiştir. Kareye yakın gövde kesitinden iç mekânı örten yarım küre şekilli kubbe yuvarlağına geçiş pandantiflerle sağlanmıştır. Kümbetin içi tamamen harçla sıvanmış durumdadır.

Kümbetin görünen yüzlerini süsleyen sağır kemerler ve bu kemerler içine açılmış pencerelerden üst sıradakilerin ajurlu şebekeleri kümbetin tezyini unsurlarını teşkil etmektedir. Münavebe ile kullanılmış tuğla ve taş malzeme de ayrı bir tezyini intiba bırakmaktadır. Eski şekillerini koruduklarını tahmin ettiğimiz ajurlu pencere şebekeleri, osmanlı öncesi devirden kalan nadir örnekler olarak dikkati çekiyor. Bunlardan doğudaki (Şekil: 3), arı peteği düzeninde sıralanmış altıgenlerden ve bu altıgenleri dikey ve çaprazlama olarak kateden ve altıgenlerin merkezinde kesişen doğru hatlardan ibaret bir örneğe sahiptir. Gerek doğru hatların, gerekse altıgenleri meydana getiren hatların uzunlamasına yivlendirildiği görülüyor. Batı cephesindeki pencere şebekesinin örneği, oniki sivri köşeli müstakil düzgün çokgenlerin kesişmesinden meydana geliyor

mezardır. Diğer dört mezardan üçü Rüstem Bey ile oğluna ve kızına aittir ve biri 1428 diğer ikisi 1439 tarihlidir. Beşinci kümbetin tarihi ise 1590-91 dir. Bu durumda kümbet, en eski tarihli mezarın sahibesi olan *Sultan Hatun* adına yaptırılmış olmalıdır. Bu nedenle biz kümbeti, Rüstem Bey Kümbeti diye değil Sultan Hatun Kümbeti diye adlandırmayı daha uygun bulduk.

(Şekil: 4). Kesişen çokgenler arasında altıgenler ve altı sivri kollu yıldızlar gibi geometrik şekiller görülüyor. Kuzeye bakan pencerenin şebekesi (Şekil: 5) diğerlerine nazaran daha karmaşık bir görünüş arz ediyor. Örneğin giriftliği hatları takibe imkân bırakmadığı için esas unsurların tayini mümkün olmuyor. Göze çarpan unsurlar, kesişen hatlar arasında kalan boşlukların meydana getirdiği düzgün sekizgenler ve sekiz sivri kollu yıldızlardır.

Beylikler devri mimarisinde revaç bulan pencere şebekeleri, antik devir ve Bizans sanatında çok kullanılmış unsurlardır. Genellikle mermerden meydana getirilen şebekelerin özellikle beylikler devri mimarisinde yeniden ortaya çıkışı, Türk-İslâm mimarisinin, Anadolu'nun batı kesiminde bol miktarda mevcut olan antik şehir kalıntıları ile temasa geçmiş olmasına bağlanabilir<sup>33</sup>.

M.O. Arık'ın form tasnifinde «Kübik gövde üzerine poligonal tanbur ve piramidal külâhı olan» kümbetlerden «Gövdenin üst köşelerinden, dıştan tromplarla tanbura geçilenler» grubuna dahil edilen bu tip kümbetlerin ilk örneğini *Ebu'l Kasım Kümbeti*'nde (Tokat) buluyoruz<sup>34</sup>. 631/1233-34 tarihli bu kümbette<sup>35</sup> ve 713/1314 tarihli *Nurettin İbn Sentimur Kümbeti*'nde (Tokat)<sup>36</sup> kullanılan yapı malzemesi ve bu kümbetlerin dış düzeni, Sultan Hatun Türbesi'nde aynen tekrarlanmaktadır. Bu iki kümbette de kübik gövde taştan, konik külâh ise tuğladandır. Ebu'l Kasım Kümbeti'nde hayli yüksek tutulmuş olan sekizgen kasnak üzerinde yükselmesi gereken piramidal külâh yıkılmıştır. Nurettin İbn Sentimur Kümbeti'nde ise külâh, sekiz kollu yıldız şeklinde bir profile sahiptir<sup>37</sup>.

33. Bk. E. Diez — O. Aslanapa, *Türk Sanatı*, İstanbul, 1955, s. 106. Selçuklu mimarisinden osmanlı mimarisine geçişte, taş süsleme sanatında görülen değişiklikler ve ajurlu şebekeler hakkında özlü bilgi için bk. S. Ögel, *Der Wandel im Program der Steinornamentik von den Seldschukischen zu den Osmanischen Bauten*, Anato'lica'da, II (1968), s. 103-111.

34. Bk. M.O. Arık, *a.g.e.*, s. 75-77.

35. Bk. A. Gabriel, *Monuments Turcs d'Anatolie*, t. II, Paris, 1934, s. 101-102, Pl. XXIV-1.

36. Bk. A. Gabriel, *a.g.e.*, s. 104-105, Pl. XXV-1.

37. Bu gruba dahil edilen kümbetlerden 731/1330-31 tarihli *Ahi Şerefeddin Türbesi*'nde (Ankara) dıştan sekizgen piramidal olan külâh, içten onaltıgen piramidal şekillidir (M.O. Arık, *a.g.e.*, s. 76). 1375-80 tarihli *Lala Şahin Paşa Türbesi*'nde (Mustafa Kemal Paşa) içteki kubbe soğan biçiminde sivridir (*a.g.e.*, s. 76-77). 816/1413-14 tarihli *Devlet Hatun Türbesi*'nde (Bursa), kübik gövde baldaken tarzında bir kuruluşu sahiptir (*a.g.e.*, s. 77).

Kümbetin içinde bugün beş mezar göze çarpmaktadır. Bunlardan en güneyde kalan ve ayak ve başucunda birer taşı mevcut olanı *Sultan Hatun*'a aittir ve normal bir mezar şeklindedir. İkisi büyük, ikisi de küçük olan diğer dört mezar ise Selçuklu tipi sanduka şeklindedir. *Sultan Hatun*'a (binti Emirşah Bey ibn Turgut Bey) ait mezar, üzerindeki kitabelere göre 8 şaban 825 (28 temmuz 1422 salı) tarihlidir<sup>38</sup>. Sanduka şekilli mezarlardan soldan birincisi (Resim: 13) üzerine kazınmış kitabeye göre *Rüstem Bey bin Halil Bey*'e aittir ve Sefer 843 (temmuz-ağustos 1439) tarihlidir. İkinci büyük sanduka şekilli mezar *Ali Bey ibn Rüstem Bey*'e aittir ve rebiülevvel 843 (eylül-ekim 1439) tarihlidir<sup>40</sup>. Sanduka tipi küçük mezarlardan ilki *Dürrühant Hatun*'a (binti Rüstem Bey) ait olup, muharrem 832 (ekim-kasım 1428) tarihlidir<sup>41</sup>. Sanduka tipi küçük mezarlardan ikincisi üzerinde rakkamla 999/1590-91 tarihi ve Yusuf bin Mustafa adı okunmaktadır.

Kümbette medfun beş kişiden dördünün *Turgut Oğulları* aşiretine mensup oldukları anlaşılıyor. Bunlardan ilki olan *Sultan Hatun* binti Emirşah Bey bin Turgut, adından da anlaşıldığı gibi ismini aşiretin isminden alan ve derebeyliğin bilinen ilk ismi olan Turgut'un torunudur<sup>42</sup>. Aynı kümbette medfun Rüstem Bey bin Halil Bey ile iki çocuğunun da Turgut Oğulları aşiretine mensup olmakla birlikte *Sultan Hatun* ve Turgut ile olan akrabalık dereceleri bilinmemekte ve dolayısıyla onlarla aynı şecereye bağlanamamaktadır<sup>43</sup>.

Kümbette mevcut mezarlardan en eskisi 1422 tarihini taşıdığına göre kümbetin de bu tarihlerde inşa edildiğini kabul etmek akla yakın olacaktır. Bu gruba giren kümbetlerin büyük bir kısmı

38. Bk. Z. Oral, *Turgut Oğulları, Eserleri-Vakfiyeleri*, Vakıflar Dergisi'nde, III (1956) s. 50. *Sultan Hatun*'un mezarı ve kümbette mevcut diğer sandukalar üzerindeki kitabelerin tam metni ve Turgut Oğulları hakkında geniş bilgi yukarıda zikrettiğimiz makalede mevcuttur. Ayrıca makale sonuna, *Sultan Hatun Kümbeti*'nin bir plânı (Plân: 4) ve *Sultan Hatun*'un mezar taşı ile *Dürrühant Hatun*'un sandukasının birer fotoğrafı (Resim: 18, 19), eklenmiştir.

39. Bk. a.g.e., s. 51.

40. Bk. a.g.e., s. 51-52.

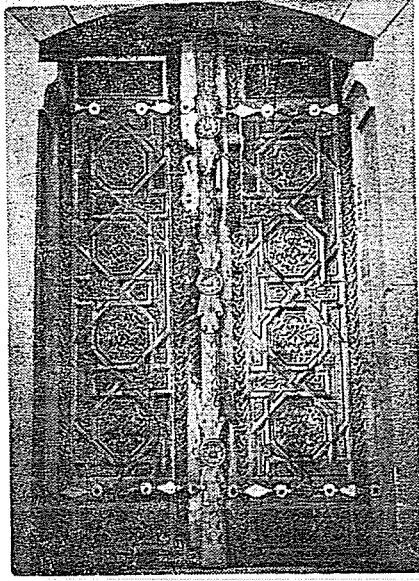
41. Bk. a.g.e., s. 52.

42. a.g.e., s. 62-63.

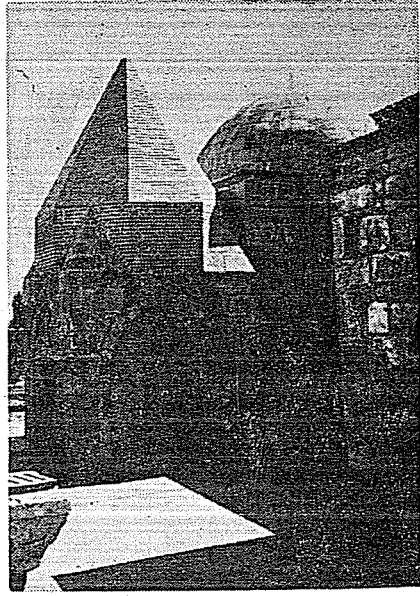
43. a.g.e., s.

bu tarihten önce inşa edilmişlerdir. Bilinen en yeni örnek 1486 tarihli *Gülşah Hatun Türbesi*'dir (Bursa)<sup>44</sup>. Böylece bu kümbetin, XIII. yüzyıl ortalarından, XV. yüzyıl ortalarına kadar devam eden bir kümbet formunun son temsilcilerinden olduğu anlaşılmaktadır.

44. Bk. A. Gabriel, *Une Capitale Turque Brousse-Bursa*, Paris, 1958, s. 125, Pl. LXI/1; M.O. Ank, a.g.e., s. 77.



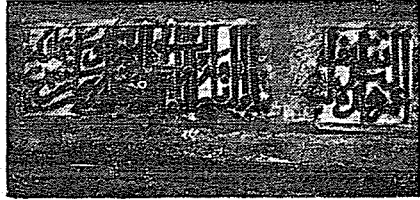
Resim 8. Seyid Harun Kümbeti, Tahta oyma kapı kanatları.



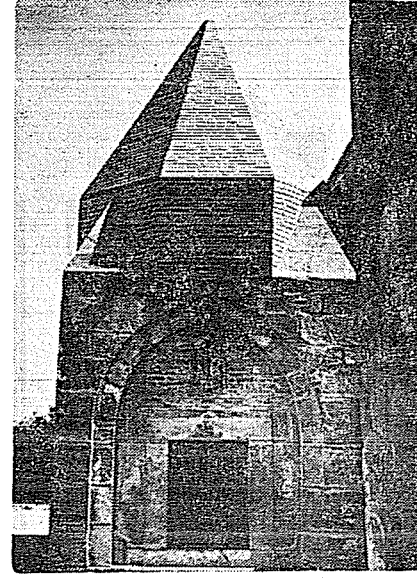
Resim 9. Sultan Hatun Kümbeti ve Halife Sultan Kümbeti.



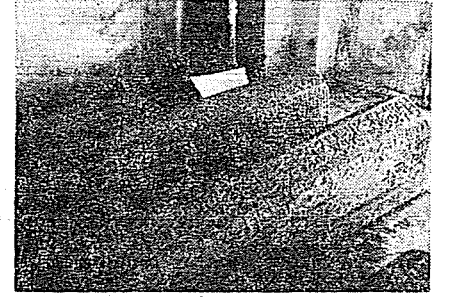
Resim 10. Halife Sultan Kümbeti, giriş kapısı.



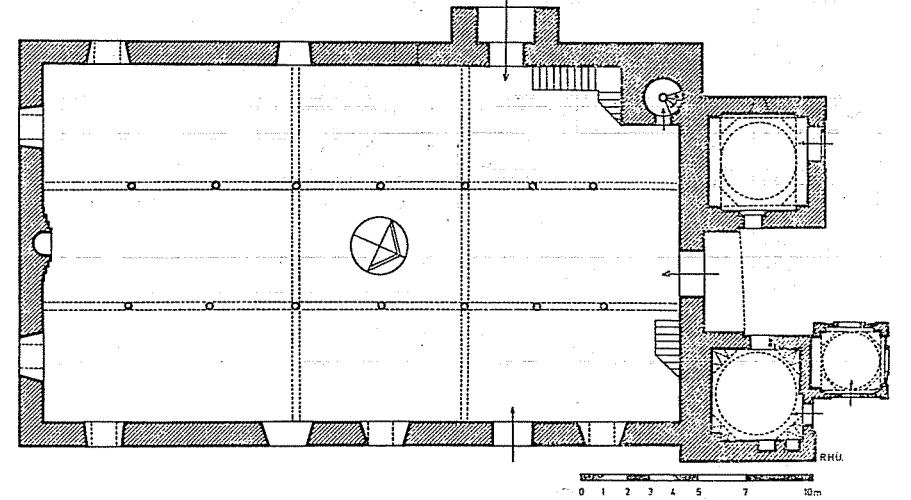
Resim 11. Halife Sultan Kümbeti, kitâbe.



Resim 12. Sultan Hatun Kümbeti.



Resim 13. Sultan Hatun Kümbeti, Selçuklu tipi sandukalar.



Şekil 1 Plan

**EDİRNE / HAVSA'DA SOKOLLU (VEYA KASIM PAŞA)  
KÜLLİYESİ**

**Tülây REYHANLI — Ara ALTUN**

Osmanlı İmparatorluğu'nun Anadolu ve Rumeli'ye giden hac ve sefer yolları üzerinde, külliye yapımı faaliyeti, XVI. yy. da, İmparatorluğun gelişme siyasetine paralel olarak artmıştır. Bu yüzyılda, İstanbul'dan Rumeli'ye giden ana sefer yolu üzerindeki en önemli külliyelerden biri, Edirne'ye bir menzil mesafede bulunan Havsa (kayıtlarda Hafsa) da, Sokollu Mehmed Paşa'nın, oğlu Kasım Paşa için Mimar Sinan'a yaptırmış olduğu külliye'dir. Havsa, Büyük Çekmece, Silivri, Çorlu, Babaeski ve Lüleburgaz'dan sonra gelmektedir. Mimar Sinan, Bütün bu konaklarda birer büyük Külliye yapmıştır ve bunlardan Lüleburgaz ve Havsa'daki külliyeler Sokollu Mehmed Paşa'nın vakıflarıdır.

Havsa kasabasının Türk idaresine geçtiği veya kurulduğu tarih kesin olarak bilinmiyorsa da, Edirne'ye bağlı nâhiye ve köylerin, XV. ve XVI. yüzyıllardaki iskân hareketlerine merkez olduğu bilinmektedir. Bir taraftan Anadolu'dan, Kıpçak ve Kırım'dan gelen göçer grupları, diğer taraftan, yeni fethedilen Sırbistan, Mora vs. den iskân edilen reâya köy ve mer'alar ile çiftlikler kurmuşlar ve civarı şenlendirmişlerdir<sup>1</sup>. Diğer taraftan ilk zamanlarda, ümerâya temlik edilen köyler de kurulmuştur<sup>2</sup>. Havsa'nın, bu iki tip is-

1. T. Gökbilgin, *Edirne*, İslâm Ansiklopedisi IV, İst. 1945, s. 107-27. T. Gökbilgin, *Edirne*, *Encyclopedia of Islam II*, Leiden 1965, s. 683-86.
2. T. Gökbilgin, aynı eserler.

kân hareketinden hangisine dahil olduğunu bildiren bir kayda rastlanamamıştır. H. Dernschwamm, buranın bir Türk köyü olduğunu yazar<sup>3</sup>. 1712 yılında, buradan geçen P. Lucas da kasabanın Türklerle meskûn olduğunu söyler<sup>4</sup>. Sokollu Külliyesinden de bahseder. Kâtip Çelebi, «Hafsa»yı, Eski Baba (Babeski) ve Edirne arasında kalesiz bir menzil, küçük bir kasaba olarak anlatmakta, Hafsa adında bir kadının buraya çok vakıf yaptığını bu yüzden de burasının Hafsa adını aldığını yazmaktadır<sup>5</sup>. Evliya Çelebi de aşağı yukarı aynı şeyleri söylemekte, «Süleyman Han müzahibelerinden kelâm-ı pürmeâl sahibi Hafsa Hatun, bu beldede sakin olmağla, anın ismiyle şöhre-i şehîr olmuş bir kasaba-i şirindir..» demektedir<sup>6</sup>. Kasabaya adını veren Hafsa Hatun'un, Kanunînin annesi ve I. Selim'in hanımı Hafsa Sultan olup olmadığı düşünülebilirse de, Hafsa Sultan'ın Vakfiyesinde buranın adı geçmemektedir<sup>7</sup>. Zaten Kâtip Çelebi ve Evliya Çelebinin ifadelerinden, kasabaya vakıf yapan Hafsa Hatun'un bir padişah annesi değil, devrin zenginlerinden, hayır sahibi biri olduğu anlaşılmaktadır.

Sokollu Mehmed Paşa'nın vezâretinin ve hayatının son yıllarında oğlu, Mirimiran Kasım Paşa için, onun mallarının vakfı ile Sinan'a yaptırmış olduğu külliye, çok büyük ölçüde ele alınmıştır. Osmanlı İmparatorluğunun en parlak bir devrinde ve üç Sultan'a

3. F. Babinger, Hans Dernschwamm's Tagebuch Einer Reise Nach Constantinopel und Kleinasien (1553-55), München und Leipzig 1923, 25-26, 244.
4. P. Lucas, Voyage du Sieur Paul Lucas, Fait par Ordre du Roy Dans la Grece, L'Asie Mineure, La Macedonie et L'Afrique, Paris 1712, 2 Vol., s. 231.
5. Mustafa b. Abdallah, Hadschi Chalfa=Kâtip Çelebi, Rumeli und Bosna, Geographisch Beschreiben, J.V. Hammer, Wien 1812.
6. Evliya Çelebi, Seyahatnâme, İstanbul 1314-18/1928 (Ahmed Cevdet basımı) III, s. 478-80.
7. İ.H. Konyalı, Kanunî Sultan Süleyman'ın Annesi Hafsa Sultan'ın Vakfiyesi ve Manisa'daki Hayır Eserleri, Vakıflar Dergisi VIII, Ankara 1969, s. 47-56. Ankara Vakıflar Genel Müdürlüğü No. 1425/58, arapça.
8. T. Gökbilgin, Edirne ve Paşa Livası (EPL), İstanbul 1952, s. 512 «...Kurd Kasım Paşa... dan müşarinüleyh vezir... hazretlerine irs-i şer'î ile intikal iden mal-i helâlden... mahrûse-i Edirne civarında Hafsa nâm kasabada... merhum ruhiçün...»  
R.M. Meriç, Mimar Sinan, Hayatı, Eseri, I: Mimar Sinan'ın Hayatına Eserlerine Dair Metinler, Ankara 1965 :  
Tuhfetü'l-mi'marın, s. 26 : ...camii şerif-i Kasım Paşa veledi Mehmed Paşa el mezbûr der Hafsa.  
Risâlei Tezkiretü'l Ebniye, s. 84 : Hafsa nâm kasabada Mehmed Paşa'nın oğlu Kasım Paşa ruhu için camii şerif.

vezirlik yapmış olan Sokollu (1505-1579), siyasî gücü ve başarılarıyla olduğu kadar, yaptırmış olduğu eserleri ve sanata olan ilgiyle de ünlüydü<sup>9</sup>. Hepsi devrin Başmimar'ı Sinan'ın eseri olan Lüleburgaz, İstanbul/Kadırğa Limanı ve Payas'daki külliyeler, mimari değerleriyle, vakıflarının genişlikleri ölçüsünde önemlidirler. Sokollu'nun vakfiyesi, İstanbul, Millet Kütüphanesi, Ali Emîri yazmaları arasında 933 numaradadır<sup>10</sup>.

Kurt Bey veya Kurt Kasım Paşa, Sokollu'nun iki oğlundan biridir. 950/1543 ve 959/1551 de Mohaç Beyi ve Temeşvar Beylerbeyi olmuştur<sup>11</sup>.

Sinan'ın tezkirelerinde, külliye yapılarından, cami, imâret, kervansaray ve hamam kaydedilmiştir<sup>12</sup>. Bu kayıtlarda topluluk «Kasım Paşa» adıyla geçmektedir.

#### Külliye'nin bugünkü durumu

Sinan'ın tezkirelerine ve kayıtlara göre, iki kervansaray, bir cami, bir medrese, imâret, çifte hamam, tekke, köprü ve arastadan meydana gelen külliye'den<sup>13</sup>, bugün sadece, *camî*, *hamam*, cami av-

9. T. Gökbilgin, Mehmed Paşa, Sokollu, Tavi, İA, C. VII, İst. 1957, s. 595-605; A. Refik, Sokollu, İst. 1933; İ.H. Uzunçarşılı, Osmanlı Tarihi, Ankara 1949, C. II, s. 541; İ.H. Danişmend, İzahlı Osmanlı Tarihi Kronolojisi, İstanbul 1925-48, 71, II, s. 335-36, 428-29, V. s. 19; İ. Peçevi, Tarih (çev. M. Uraz) İstanbul 1968, I, s. 21-22, II, s. 306.; M. Süreyya, Sicill-i Osmanî, İstanbul 1311, C. IV, s. 122-123.
10. T. Gökbilgin, EPL, s. 508-515.
11. İ.H. Uzunçarşılı, adı geçen eser, s. 487; T. Gökbilgin, İA, s. 605; İ.H. Danişmend, adı geçen eser II, s. 474; Peçevi, s. 157-135.
12. R.M. Meriç, adı geçen eser; Tuhfetü'l Mi'marın, s. 26. «...Camii şerif-i Kasım Paşa veledi Mehmed Paşa, el mezbûr der Hafsa, s. 38 Hafsa'da mezbûrun oğlu Kasım Paşa imâreti, s. 47, Hafsa nâm kasabada veziriazam oğlu mirimiran Kasım Paşa hamamı. Risâlei Tezkiretü'l Ebniye, s. 84, Hafsa nâm kasabada Mehmed Paşa'nın oğlu Kasım Paşa ruhu için camii şerif, s. 107, Hafsa'da, merhum Mehmed Paşa imâreti, s. 115, Hafsa'da Mehmed Paşa kârbansarayı, s. 127, Hafsa nâm kasabada Mehmed Paşa oğlu, Mirimiran Kasım Paşa Hamamı; Ayrıca bkz., D. Kuban, Mimar Sinan ve Türk Mimarîsinin Klâsik Çağı, Mimarlık 11, 5. yıl sayı 49, İstanbul 1967, s. 36 da Liste.
13. Evliya Çelebi, Seyahatnâme III, s. 478-80 : Cami, camiin dışında 120 ocaklı, içli dışlı sahra gibi geniş avlulu bir büyük han, bir caddenin sağ ve solunda 300 adet dükkân, bir hamam, tekke, medrese, imâret, köprü, büyük hanın yanında Hafsa Hatun hanı. T. Gökbilgin, EPL, s. 512 : Sokollu'nun vakıfları arasında : «...birbirine karşı iki âlf Han mâbeynlerinde bir mescid.. bina idüb.. sular getirüb... ol hanlara konub asûde olan gurebâ ve mesâkin... müsâfirine taamlar virilür...».

lusuna dayalı ve durumu tam olarak anlaşılamayan *ocaklı-nişli bir duvar*, arastanın ortasında cami ve kervansaray bloklarını bağlayan *duâ kubbesi* ile külliye'ye sonradan ilâve edilen *çeşme* kalmıştır (Plân: 1, Resim: 1-2). Kalan yapılar harap bir durumdadır. Edirne-İstanbul yolu üzerindeki modern köprünün altında, *eski köprü-nün* ayak izleri durmaktadır (Resim: 3). Köprü külliyesinin güneybatısında kalır. Sinan'ın yapı listelerinde, medrese, tekke ve köprü kaydedilmemiştir.

Köprü ile bugünkü yapılar arasında geniş bir alan yer almaktadır. Bunun doğusunda *duâ kubbesi*, dört büyük kemer üzerine oturmakta, kubbenin altından, kuzey-güney doğrultusunda bir yol geçmektedir. *Duâ kubbesi* kemerindeki izlerden anlaşıldığına göre; *Dükkânlar* bu yolun iki yanında uzanmaktaydı. Kubbenin altından, doğudaki bir kapı ile cami avlusuna girilmekte, kubbenin batısındaki kapıdan da bugün park haline getirilmiş bulunan ve kubbe kemerindeki izlere göre, yerinde kervansarayın bulunması tahmin edilebilen kısma açılmaktadır (Resim: 4, 5, 6). Kayıtlarda hanın yeri kesin olarak anlaşılamamaktadır. Cami, güney-doğu'da avlu içinde yer alır. *Duâ kubbesinin* cami avlusuna açılan kapısından, son cemaat yerine doğru, taş döşeli diagonal bir yol uzanmakta, bu yolun sağında ve solunda hazirenin yer aldığı anlaşılmaktadır. Sağ taraftaki hazire yoldan bir basamak yüksektir. Bu kısmın, cami ön avlusundan, şebekeli bir duvarla ayrılmış olduğunu düşündürebilecek izler vardır. Hazire, aslında camiyi üç yandan kuşatmaktaydı.

Cami avlusunun kuzey duvarına dayalı ve cepheleri son yıllarda yapılmış olan modern okulun avlusuna bakan, *ocaklı-nişli* bir sıra hücre kalıntısının, *Evliya Çelebi'de* adı geçen medreseye ait olup olmadığı şüphelidir<sup>14</sup> (Resim: 2, 7). *Duâ kubbesinin* altından geçen ve arasta olduğu anlaşılan yolun bir devamı olduğunu düşünmek de gerek zemin seviye farkı, gerekse diagonal bağlantısı nedeniyle şüphelidir. *Duâ kubbesi* ve hamamın duvarındaki kalıntılardan, bu iki yapı arasında birtakım mekânların bulunduğu anlaşılmaktadır. Hamamın buradan geçen yolun devamı üzerindeki cephesinde de açıkça kemer izleri, ocak nişleri ve sütun kalıntıları bulunmaktadır (Resim: 8, 9). *Duâ kubbesinin* cami avlusu yönündeki duvarında da çatı ve kemer izleri vardır. Bu izler *Evliya Çelebi'nin*

14. *Evliya Çelebi*, III, s. 479 «...medresesi mâmur...».

anlattığı «bir caddenin sağ ve solunda tam üçyüz adet kârgir kemerli *dükkânlar*» ve bu *dükkânların* hamam tarafındakilerin arkasında da «han-ı azim»e ait olmalıdır<sup>15</sup>. Bu *dükkânlar*, yani arasta, hamam girişi önündeki küçük revakla kesilmekte, sonra, hamam duvarına dayalı olarak devam etmektedir (Resim: 8). Ancak karşı sıradakilerin durumunu aydınlatacak izler mevcut değildir, üstelik diagonal uzanan *ocaklı-nişli duvar* durumu büsbütün karıştırmaktadır. Hamam, cami blokunun karşısında yer alan yapı grubunun kuzey ucundadır. Çifte hamam plânında yapılmıştır. Hamamın kuzey-doğu köşesindeki *çeşme külliye'ye* son eklemidir (Resim: 10).

#### *Bugün ayakta olan yapılar*

CAMİ : Kare plânlı, tek kubbeli, iki minareli ve son cemaat yeri bulunan sade bir yapı olmasına rağmen, son derece anıtsal bir görünüşü vardır. Üst örtü tamamen yenilenircesine onarılmıştır. Son cemaat yerinin kalan izlerden anlaşıldığına göre üç kubbe ile örtülü olması gerekiyor. Dört sütuna dayanan bu örtü üç yandan kemerlerle avluya açılıyordu. Burada iki mihrap nişi, kapı ve pencereler arasında yer alır. İç mekâna, mukarnas dolgulu, kitabeli derin bir kapıdan girilir (Resim: 13). Giriş mekânı derin, kaş kemerli olup, üzerinde mahfili taşımaktadır. Mekân yüksek bir kubbe ile örtülüdür. Geçişler birkaç sıra mukarnasdan sonra tromplarla sağlanmıştır. Her cephede değişik düzen gösteren üç kat halinde pencereler yeterli ışık sağlamakta, iç mekâna ferahlık kazandırmaktadır. İki yanda, alttaki pencerelerin ortasına kapaklı dolaplar yerleştirilmiştir.

Minareler, kare plândan taşacak şekilde ve son cemaat yerine açılan kapılardan giriş sağlanacak biçimde yapının iki yanına alınmıştır. Mermer söveli kapılarının kemer ayaklarında hafif mukarnas kabartmaları yer alır (Resim: 14). Bugün sadece doğudaki gövdelidir. Batıdaki yalnız kaidesi mevcuttur.

Mihrap mermerdendir ve iki yanında iki burmalı sütun vardır. Mukarnas dolgulu nişin üstünde bütün külliye de yer yer rast-

15. *Evliya Çelebi*, III, s. 479.

lanan sade süsleme motifi olan çarkıfelek rozet yer almaktadır. Bir palmet motifi ile sınırlanan nişin üzerinde bir de Âyet kitabesi görülmür.

Mermer minber çok sadedir.

Ahşap pencere ve dolap kapakları geometrik geçmelidir. Cami kapısındaki rûmi-palmet geçmeli tunç tutacak ilgi çekicidir (Resim: 15).

Kesme taş yapıda, ahşap kanatlar yanında, mermer söveler ve tunç diğer yapı malzemesini meydana getirir.

**DUA KUBBESİ :** Arasta'nın ortasında cami ile kervansaray blokunu ayıran ve birbirine bağlayan dua kubbesinin üst kısmı ve kilit taşı, bugün yıkılmış ve kubbede tehlikeli çatlaklar meydana gelmiştir. Dört ayaktan gelişen kemerlerle taşınan kubbenin geçişlerinde pandantif boşlukları vardır. Kuzey-güney yolunda arasta ve yola açık olan kubbenin doğu ve batı kemerleri iki yanda birer eyvan şeklini almakta, derinleşmekte ve birer kapı ile cami avlusuna ve muhtemelen kervansaray'a geçit vermektedir. Bu kapıların iki yanında kemerli birer niş yer alır. Bu iki kapının kemerlerinde taşlar açıklı koyulu iki renklidir. Kaş kemerli alınlıkları dikkati çeker. Kubbenin cami tarafındaki kemer ayaklarındaki nişler üzerinde, içleri boş, iki tarafı rozetli, boğumlu kartuş biçiminde kitabelikler görülür (Resim: 16).

Sinan'ın anıtsal ölçüye ulaştırdığı duâ kubbesinin sosyal açıdan çok büyük önemi vardır. Esnaf ve Fütüvvet tarikatı ile ilgili bir motif olarak görülen duâ kubbesinin altında bu tarikat ve teşkilâtı ile ilgili önemli merasimler yapılmaktaydı<sup>16</sup>.

**HAMAM :** Çifte hamam plânındadır. İki kısım da bugün kısmen haraptır ve kullanılmaz.

Erkekler Kısımının girişi doğudan, çarşının bulunduğu sokakta, dükkânlar arasında iki sütunlu bir revakla sağlanmaktadır. Kapı sokak seviyesinden yukarıdadır ve basamaklarla çıkılıyor (Resim: 8-10). Buradan kare plânlı, geçişleri tromplu bir kubbeyle örtülü soğukluğa girilmektedir. Kubbenin üstü yıkıktır. Sokak tarafında şebekeli iki pencerenin yer aldığı bu mekânın diğer duvarlarında

16. Duâci, esnaf teşkilâtı başlarından birinin unvanı idi. Esnafın ulemâsından olan bu şahıs esnaf tarafından seçilirdi. Fütüvvet tarikatı teşkilâtı ile yakından ilgiliydi. Bknz: M.Z. Pakalın, Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü, İstanbul 1971, I, s. 478.

nişler yer alır (Resim: 17). Bugün örülü bir kapı öbür kısımlara geçit verirse de bu bölümler tamamen yıkıktır ve sadece geçişlere ait bazı izler duvarların üst kısımlarında seçilebilmektedir (Resim: 9). Halvete ait olduğu anlaşılan birkaç mermer kurna soğuklukta durmaktadır.

Kadınlar kısmı ise kısmen depo olarak kullanılmakta ve soğukluk aynı plân ve formu göstermektedir. Giriş kuzeydeki sokaktan (Resim: 10). Aynı düzende geçilen ılıklik, iki yana doğru küçük eyvanlarla açılan basık bir kubbe ile örtülüdür. Buradan iki ayrı geçişle halvât hücrelerine geçilir. Bu iki hücreden kuzeydekinde kubbe geçişleri basık köşelerle, güneydekinde ise trompçuklarla olmaktadır (Resim: 18). Yanda ve arkada çok küçük kubbeli ve tonozlu su deposu ve külhan kısımları olması gereken bölümler tamamen kapalıdır. Aslında, Sinan'a maledilen bu hamamın gerek erkekler gerekse kadınlar kısmının birbirini tekrarlayan soğukluk (ya da soyunmalık) bölümlerine göre, diğer bölümleri, ayakta olan kadınlar kısmınıninkine bakılarak hem çok küçük hem de çok alçak ve basıktır. Kadınlar kısmının kuzeydeki sokak cephesinin devamında bir duvar dışının bulunması ve soğuklukların sıcaklık üzerindeki kısımlarında birtakım izlere tesadüf edilmesi, Soğukluk ve sıcaklık kısımları arasında devir farkı şüpheleri uyandırmaktadır. Bunu da burada belirtmek yerinde olacaktır.

Soğuklukların kesme taş yapısına karşılık kadınlar kısmının kalan ılıklik ve sıcaklık bölümleri moloz taş yapı malzemesine sahiptir. Kemer, geçiş ve kubbeleşme tuğla da kullanılmış olan bu yapının erkekler kısmının sıcaklık bölümlerinin yerinde Belediye'ye ait umumî helâ yer almaktadır. Gerek burada, gerekse kervansarayın bulunduğu düşünülen parkta ve ocaklı-nişli duvar önünde kazı sondajlarının yapılması yerinde olacaktır.

**OCAKLI-NİŞLİ DUVAR :** Yukarıda da iki ihtimal üzerinde durulan bu kalıntının mahiyet pek anlaşılammaktadır. Camiye bu kadar yakın ve diagonal bu kısmın medrese, ikinci han veya arastanın bir parçası olması ihtimali mevcuttur. Kesin sonuç burada yapılacak bir sondajla meydana çıkarılabilir.

**MESCİD-TEKKE :** Cami avlusunun kuzey-doğusunda bir mihrap çıkıntısı bulunan üç bölümlü yapının sadece mihrap duvarı orijinal görünümüne sahiptir. Birsüre mescid olarak kullanıldığı bilinen bu yapı, batıdan bir giriş ve giriş mekânının iki yanında biri mihrap



raplı iki ayrı bölümden meydana gelmektedir. Evliya Çelebi'nin sözünü ettiği tekkenin yerinde olması da düşünülebilir (Resim: 19).

**KÖŞE ÇEŞMESİ** : Üzerindeki kitabenin tarihine göre I. Abdülhamit devrinde yapılmış olduğu anlaşılan çeşme, (1192/1193-1778/79) Hamamın Kuzeydoğu köşesinde, yapıldığı zaman var olduğu anlaşılan dükkânlara dayalı olarak üç cepheli düşünülmüştür. Geniş saçak, üstte, ortadaki barok bir kubbecikle biter.

*Kayıtlarda adı geçen ve bugün ayakta olmayan yapılar üzerine*

**KERVANSARAY** : Sokollu Mehmed Paşa'nın vakfiyesi, Evliya Çelebi ve Kâtip Çelebi'ye göre, külliye de iki tane büyük han vardır<sup>17</sup>. Bunlardan biri, cami blokunun karşısındaki blokta, sokağın batısında sıralanan dükkânların arkasında, bugün arsa haline getirilmiş bulunan alanda yer almış olmalıdır. Hana ait hücrelerin tonoz ve çatı izleri bugün duâ kubbesi kemerlerinde hâlâ durmaktadır. Bu kervansaray, duâ kubbesi ile cami blokuna birleştirilmiştir. Büyüklüğü hakkında kesin bir sonuç elde edilemediyse de, duâ kubbesinin güneyinde, yolun ucundan başlayıp, hamam kadar devam ettiği ve bugünkü geniş arsanın üzerinde bulunduğu kuvvetle muhtemeldir. Bu kervansaray, Sinan'ın yapmış olduğu ve tezkirelerde adı geçen kervansaray olmalıdır<sup>17</sup>. Yine, daha önce adını verdiğimiz kaynaklarda adı geçen ve Evliya Çelebi'nin Hafsa Hatun Hanı olarak bahsettiği hanın nerede olduğu bilinmemektedir<sup>17a</sup>.

**İMÂRET** : İmâret'in adı hem Sinan'ın yapı listesinde, hem de kayıtlarda geçmektedir<sup>18</sup>. Bugün bu yapıdan hiçbir iz kalmamıştır ve külliyenin neresinde yer aldığı bilinmemektedir. Evliya Çelebi'ye göre «.. bir dâri'l-taâm imâreti var... cami misafirine subh u mesâ... her ocak başına birer bakır sini ile birer sahan pilâv, yahni, bir tas çorba, beş nân ve sema ruğen bir şemdan virüb müslim ve tersâ bay

17. R.M. Meriç, adı geçen eser, s. 115 : Risâlei Tezkiretü'l Ebniye.

17a. M. Cezar, *Osmanlı Devrinde İstanbul Yapılarında Tahribat Yapan Yangınlar ve Tabii Afetler*, Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri I, İst. 1963, s. 389; Edirne yakınında Hafsa'da mevcut Büyük Han'ın 1752 depreminde yıkıldığı.

18. R.M. Meriç, adı geçen eser, s. 38, 107; Kâtip Çelebi, adı geçen eser, s. 22; T. Gökbiğgin, EPL, s. 512 «...gurebâ ve mesâkin... müsâfirine taamlar virilür...».

ü gedâye mah ü sal nimetleri mebzûldür... Her hayvan başına birer yem mukarrerdir. Bu hizmetlerde cânib ve vakıftan muayyen adamlar vardır...»<sup>19</sup>.

Cami duvarına diagonal bağlı ocaklı-nişli duvarın medrese olduğunu düşünmek, ihtimallerden biridir. Bugünkü Sokollu İlkokulu yapısı altında temellerinin bir kısmı görülen yapı ile, yine okulun bahçesinde mescid olarak kullanılan, sadece kible duvarı orijinal görünümüyle günümüze gelmiş olan yapının mahiyetleri hakkında kesin birşeyler söylemek bugün için mümkün değildir.

*Tarihleme*

Evliya Çelebi, camiin tarihini vermekte ve tarih kitabesinin caminin yol üzerindeki «ulu kapısının» üst eşliğinde olduğunu söylemektedir<sup>20</sup>. Bu kayda göre cami tarihi 984-1576/77 dir. Kâtip Çelebi ise 985-1577/78 tarihini verir<sup>21</sup>. Bugün caminin sadece ana mekâna giriş kapısı üzerinde bir kısmı okunabilen bir kitabe mevcuttur.

- 1 حضرت پاشی دیندار و .....  
دولت و ..... مستدام  
اوغلی اوچون .....  
-2 ایلدی بر مثلی و ما نندی یوق عالی مقام  
عزیمی داعی کورب انی دیدی تاریخی  
صاحبته ..... دار السلام

- 1 — Hazret-i Paşa-yi dindâr u .....  
Devlet ü ..... müstedam  
Oğlı üçün .....

19. Evliya Çelebi, III, s. 479.

20. Evliya Çelebi, III, s. 479 : Göricek Azmi Dâi idüb didi tarihi. Bu binayı eyleye Allah bâki istivar sene 984.

21. Kâtip Çelebi, adı geçen eser, s. 22.

2 — Eyledi bir misli ü mânendi yok âlî makâm  
 'Azmi-yi dâ'î görüb anı dedi tarihini :  
 Sâhibine ..... dârü's-selâm

Kitabe, XVI. yy. Osmanlı şairlerinden Azmi'ye aittir<sup>22</sup>. Maalesef tamamı okunamayan kitabeye rağmen külliye yapımına Evliya Çelebi ve Kâtip Çelebi'nin verdikleri tarihlerde, Mimar Sinan, Selimiye Külliyesinin yapımına nezaret için İstanbul'dan Edirne'ye gidip gelirken başlanmış olmalıdır.

Cami avlusundaki haziredeki mezar taşlarının tesbit edilebilen en erken tarihli olanları 1023-1614; 1116-1704; 1151-1738 tarihli olanlardır.

### Sonuç

XVI. yy. da, Osmanlı İmparatorluğunun ana sefer yolları üzerindeki menzillerde yapılan külliye yapıları içinde, Havsa'daki külliye, Lüleburgaz Sokollu (956-977/1549-69), Yenişehir Sinan Paşa (981/1573), Ulukışla Öküz Mehmed Paşa (1025/1616) ve İncesu Kara Mustafa Paşa (1081/1670) külliyesiyle birlikte ayrı bir grup teşkil etmektedir. Bu tip külliyelerde külliye yapıları iki ayrı blokta yer almakta ve bu iki blok arasından geçen yolun iki yanına dükânlar yapılarak arasta haline getirilmektedir. Sinan'ın Külliye Mimarisine getirdiği bir yenilik olan ve Lüleburgaz, İlgın, Payas ve Havsa'da tatbik ettiği bu şema daha sonraları İncesu'da ve Ulukışla'daki yapı topluluklarında devam etmiştir (Plân: 2, 3, 4, 5, 6).

Havsa külliyesi bu grubun içinde, Lüleburgaz ve İncesu külliyesiyle tam bir benzerlik göstermektedir. Her üçünde de tek kubbeli cami ayrı bir blokta, kendi avlusu içinde yer almakta, kervan-

22. Şair Azmi, Murad III. ün hocası ve devrin ileri gelen şairlerindendi. 990/1582 de ölmüştür. Şiirlerinden başka bir de farsça'dan Mihr ü Müşteri tercümesi vardır. Osmanlı Edebiyatının en önemli simalarından Haleti'nin (Azmi-zâde Mustafa) babasıdır. Bknz: E.J. Gibb, A History of Ottoman Poetry, London 1904, C. III, s. 221.

saray ise cami avlusunun karşısında ayrı bir blok teşkil etmekte, ikisinin arasında arasta uzanmaktadır. Lüleburgaz ve Havsa Külliyesinin ortak özelliklerinden biri de duâ kubbesidir. Bu kubbe her iki yapı topluluğunda da anıtsal ölçüye ulaşmıştır. Duâ kubbesi, esnaf loncası ile ilgili mimari bir motif olarak İstanbul Yeni Valide külliyesinin arastası olan Mısırçarşısında ve Payas Sokollu külliyesinde de karşımıza çıkar.

Bu tipe bağlı diğer külliyelerde ise arastanın üzeri örtülüdür.

Havsa'da tanıtmağa çalıştığımız Sokollu ya da Kasım Paşa külliyesi gerek İstanbul'dan Rumeli'ye giden ana sefer yolu üzerindeki menzillerde yapılmış olan külliyelerin en anıtsallarından biri olması ve bu yol üzerinde bu tarihe kadar yayınlanmış olan külliyelerin son halkasını teşkil etmesi bakımından, gerekse Mimar Sinan'ın külliye mimarisine getirdiği yeniliklerden biri olan ve daha sonraki devirlerde de devam eden bir mimari şemanın temsilcilerinden biri olması yönünden önem kazanmaktadır. 3 Mayıs 1974.

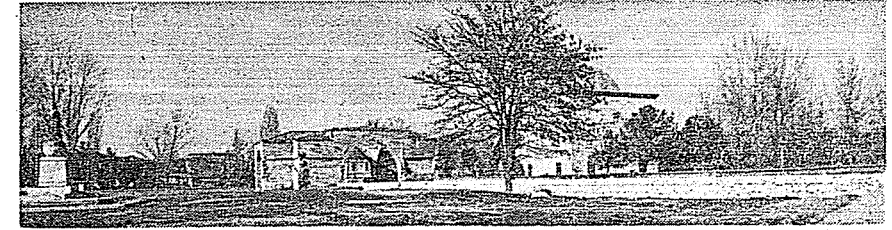
## BUILDING COMPLEX OF SOKOLLU AT HAVSA/EDİRNE

### SUMMARY

One of the most important establishments on the main campaign route in the Ottoman Empire, from Istanbul to Edirne, was the vast mosque complex built by Sinan in Havsa (Hafsa), in the province of Edirne. The complex was erected by Sokollu Mehmed Paşa to the memory of his son, mirimiran Kasım Paşa. The buildings remaining from the original complex which according to the Sinan's tezkires and Evliya Çelebi, consisted of a mosque, a caravansarai, a street with shops (*arasta*), a soup kitchen (*imâret*), a primary school, a madrasa, a tekke and a double bath, are now a mosque in a courtyard, a cemetery, a double bath a wall with niches and chimneys the function of which can not be clearly identified, a prayer dome which combines two blocks of buildings. Judging by the remains, the complex was situated in two main blocks. The single domed mosque stands by itself in its courtyard. The caravansarai which has completely vanished today, was in a block opposite to the mosque courtyard and was attached to it by a monumental prayer dome which still exists. The street with shops were lying between the two blocks of edifices. The double bath is at the end of this street. The fountain on the corner of the bath was added to the complex in 1192-93/1778-79.

Although the inscription on the entrance to the mosque can be read, unfortunately a few words of the chronogram are not clear. But the date 984-1576/77 which was given by Kâtip Çelebi and Evliya Çelebi indicates that the complex could have been built by Sinan while he was travelling to Edirne from Istanbul to supervise the construction of Selimiye complex and Havsa would be the best place as the last link of the chain on the stages coming after Büyük Çekmece, Silivri, Çorlu, Lüleburgaz and Babaeski.

The complex shows a close similarity to the complexes in Lüleburgaz which was built by Sinan for Sokollu Mehmed Paşa. These complexes arranged in two blocks on each side of the street with shops have formed a new type of complex and it was an innovation to the complex architecture introduced by Sinan. This type has been subsequently continued by Öküz Mehmed Paşa complex in Ulukışla and by Kara Mustafa Paşa Complex in İncesu.



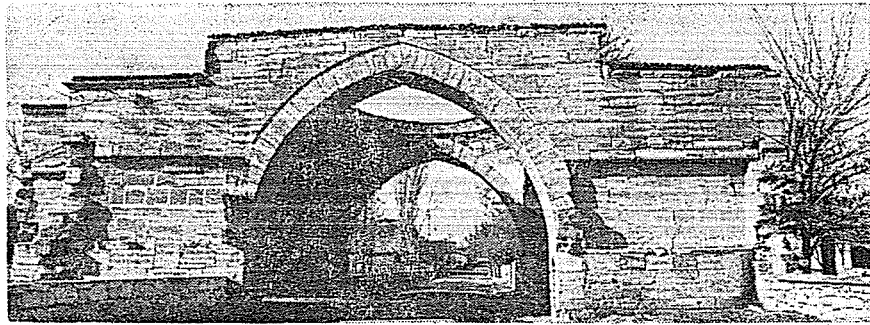
Resim 1. Havsa, Sokollu Külliyesinin güneyden genel görünüşü.



Resim 2. Arasta, duâ kubbesi, cami ve ocaklı duvar, hamam tarafından



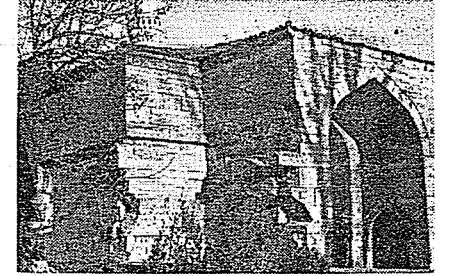
Resim 3. Modern köprü ve eski ayaklar.



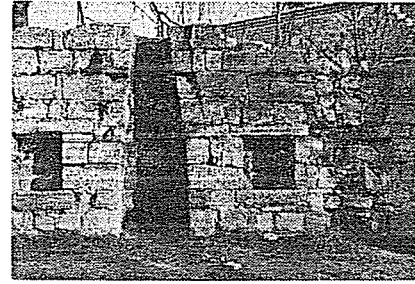
Resim 4. Duâ kubbesi, güneyden.



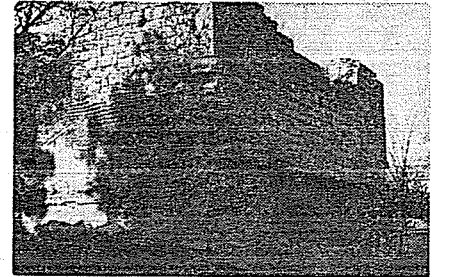
Resim 5. Duâ kubbesi, han (?) tarafından, arkada cami girişi.



Resim 6. Duâ kubbesi, han tarafı ve izlerden.



Resim 7. Ocaklı-nişli duvardan detay.



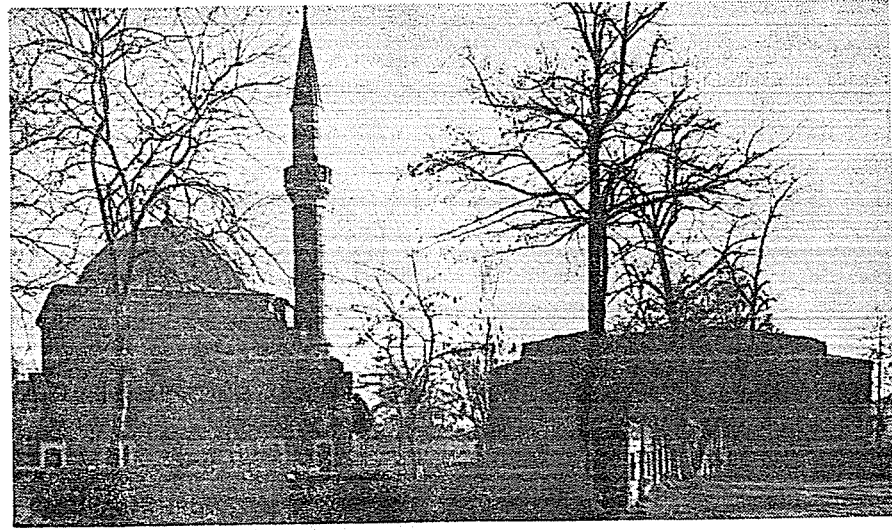
Resim 9. Hamam, erkekler soyunmağı, ılıklik izleri ve güneydeki kalıntılardan.



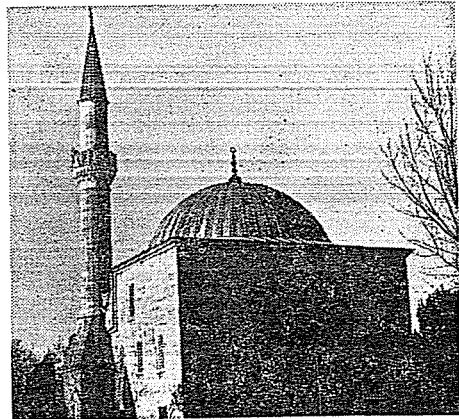
Resim 8. Arasta devamında hamam cephesi, erkekler girişi, sağda çeşme.



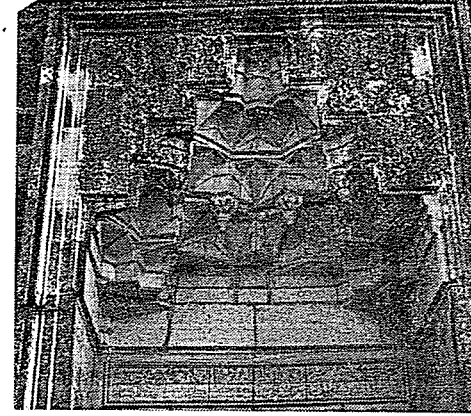
Resim 10. Çeşme ve hamamın kadınlar kısmı girişi.



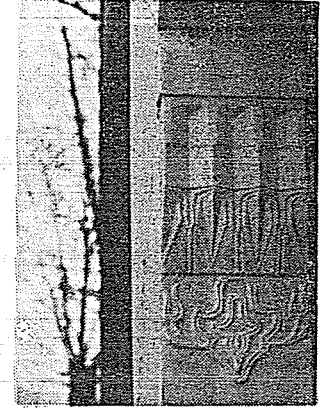
Resim 11. Caminin kuzeyi, duâ kubbesi, ocaklı duvar.



Resim 12. Cami, güney-batıdan.



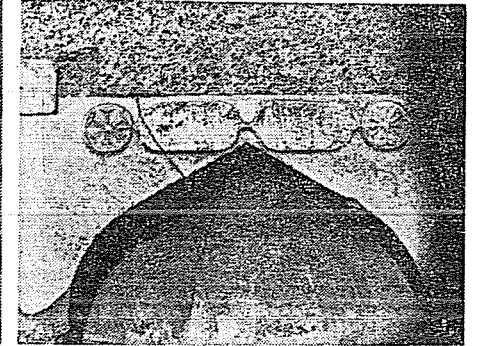
Resim 13. Cami girişinden detay.



Resim 14. Minare kapısından detay.



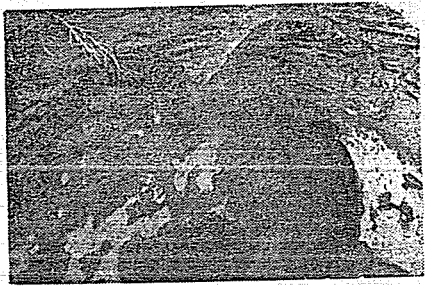
Resim 15. Cami kapısında tutacak.



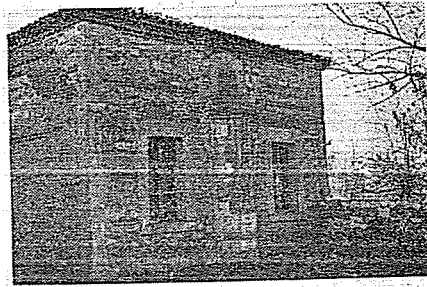
Resim 16. Duâ kubbesinden niş detayı.



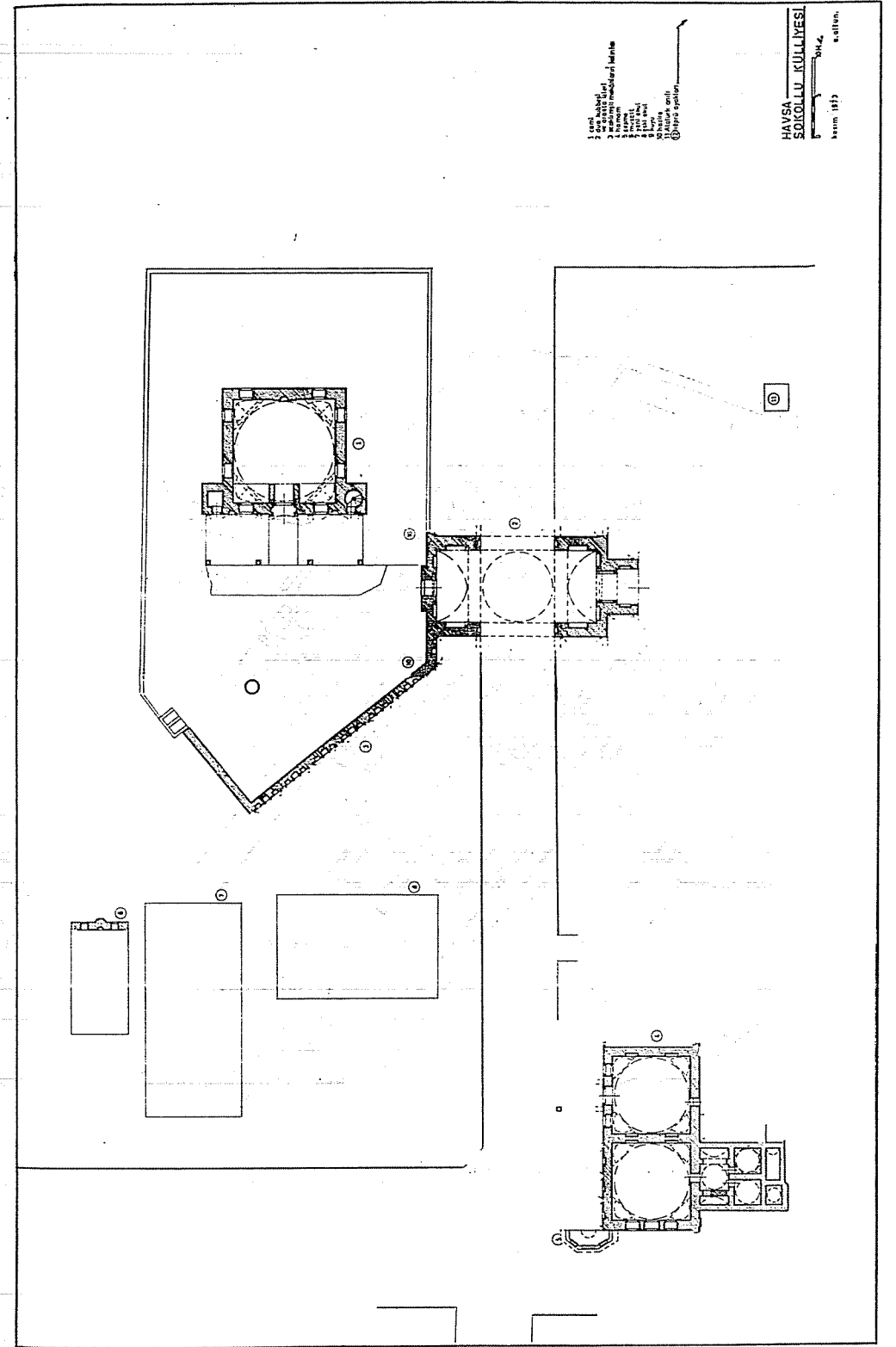
Resim 17. Hamam, erkekler soyunmalığı.

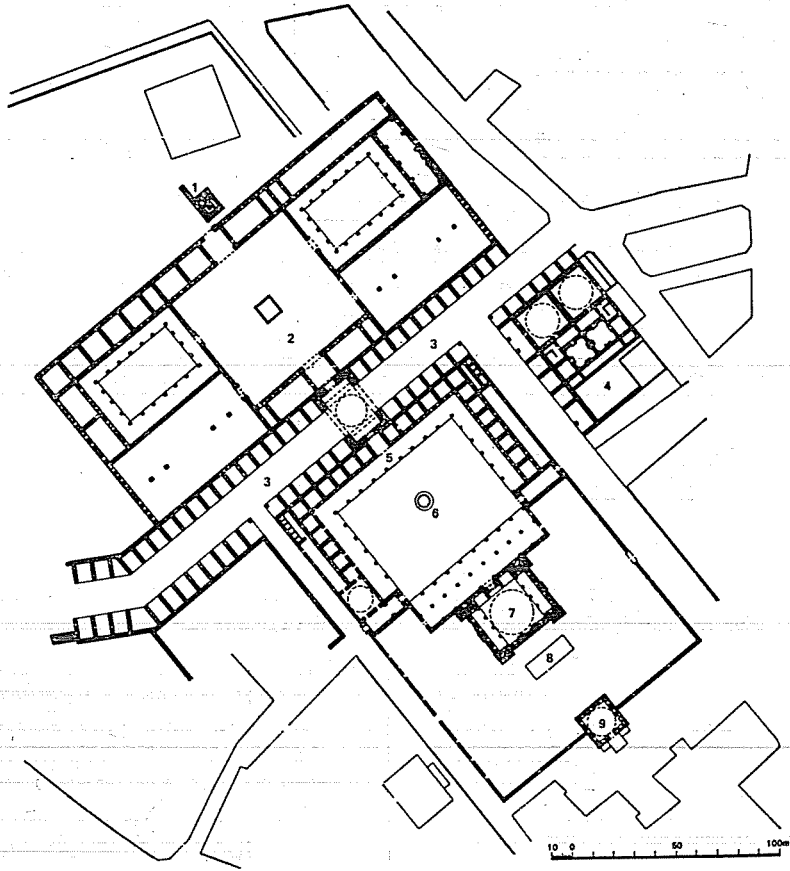


Resim 18. Hamam, kadınlar sıcaklığı, güney hücre.

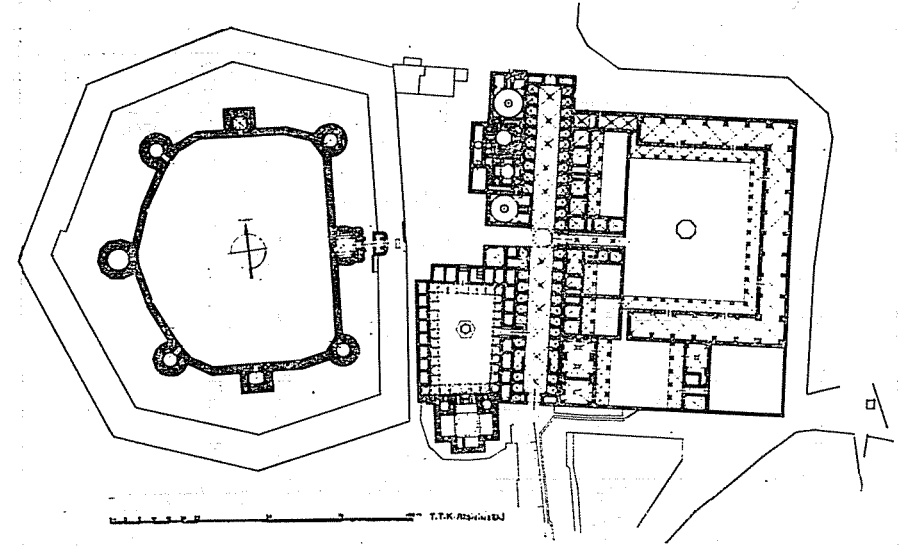


Resim 19. Kuzeyde mescid olarak bilinen yapı.

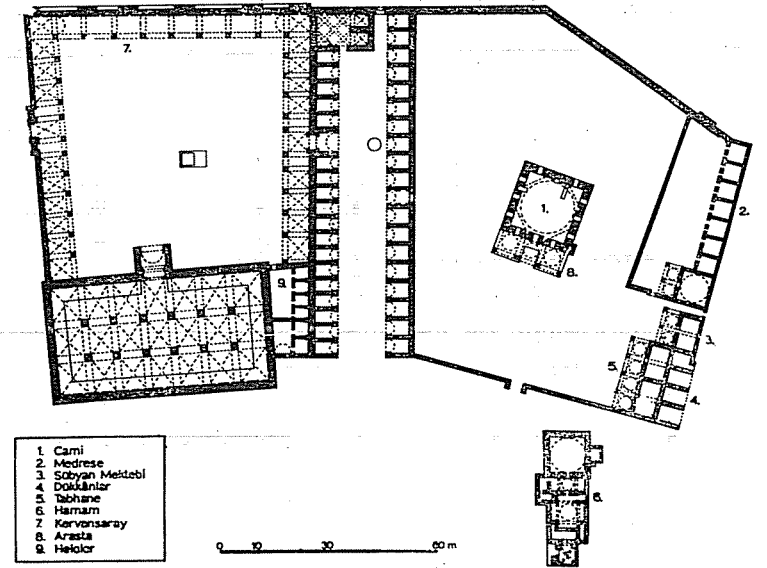




Plân 2. Lüleburgaz, Sokollu Külliyesi, A. S. Ülgen'den.

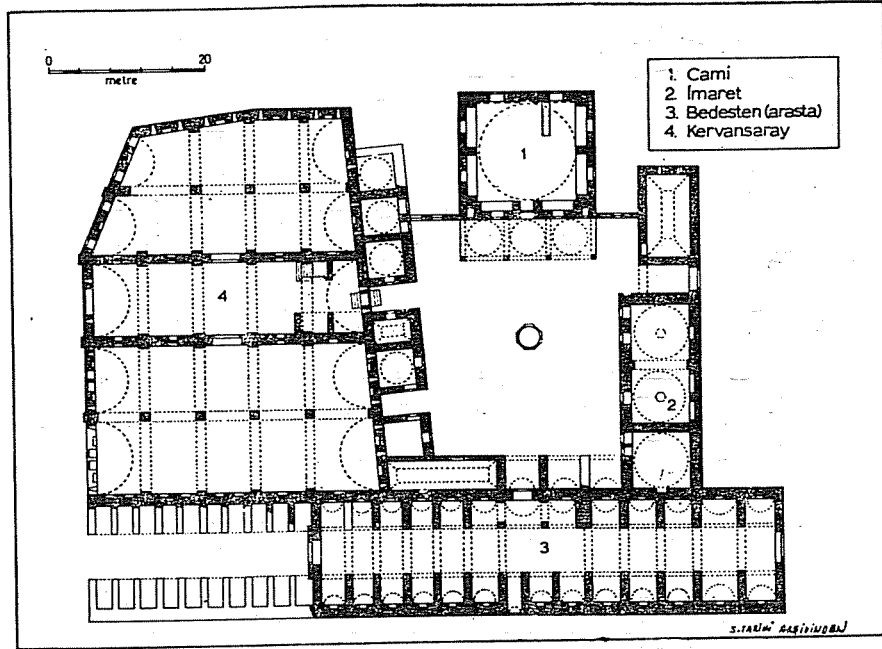


Plân 3. Payas, Sokollu Külliyesi, T.T.K. arşivinden.

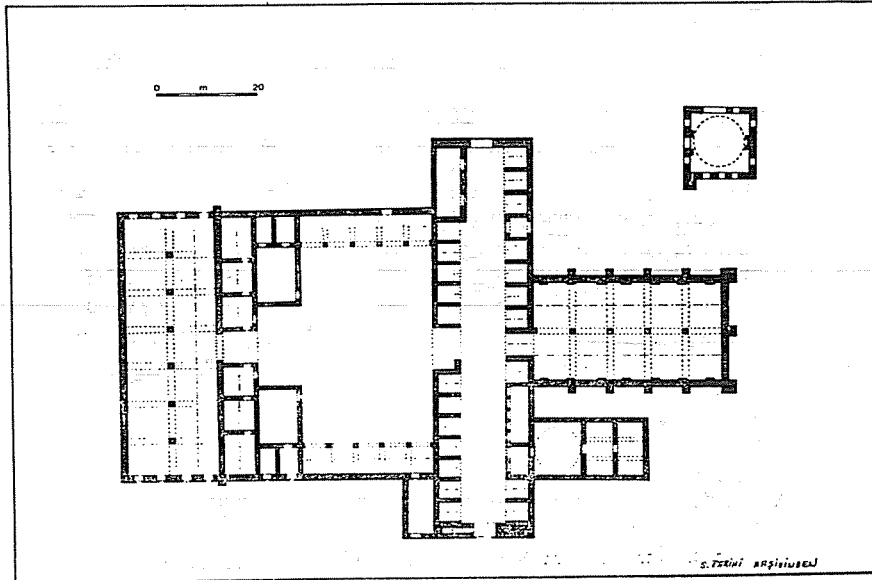


- 1. Cami
- 2. Medrese
- 3. Sübyan Mektebi
- 4. Dükânlar
- 5. Tabhane
- 6. Hamam
- 7. Kervansaray
- 8. Arasta
- 9. Helolç

Plân 4. İncesu, Kara Mustafa Paşa Külliyesi, A. Kuran'dan.



Plân 5. Iğın, Lala Mustafa Paşa Külliyesi, Sanat Tarihi arşivinden.



Plân 6. Ulukışla, Öküz Mehmet Paşa Külliyesi, Sanat Tarihi arşivinden.

### 13. YÜZYILA AİT ÜÇ KÜMBET

Orhan C. TUNÇER

Bu yazı dizimizde 13. yy. a ait üç kümbeti tanıtmaya çalışacağız. Bunlardan Diyarbakır Sultan Şücaeddin Kümbetini daha önce yayınlamıştık. Ancak restorasyonu süresince elde ettiğimiz bilgiler ile kümbet, Türk Sanat tarihi açısından yeni değerler kazanmakta ve belli bir gelişim süresi içinde iyi bir erken devir örneği niteliğini kazanmaktadır.

Bitlis-Güroymak kümbeti şimdiye kadar yayınlanmamıştır. Ahlat kümbetlerine yakınlıkları gözden kaçmamaktadır. İleride kümbet gelişiminde bölgesel etkenler ile yabancı kaynakların karşılıklı alış-verişlerinde, Türk Sanatımıza ışık tutan iyi bir örnek olacaktır.

Tunceli-Mazgirt Elti Hatun camiini yayınladığımız zaman, kümbetini de ele alacağımızı belirtmiştik. Ancak şimdi bu olanağı bulabiliyoruz. Plân yapısı yönünden 13. yy. ilk yarısı için güzel bir örnek olup bu yöndeki değerlendirmelerin bu erken döneme inebilen yeni bir Anadolu örneği durumundadır. Bu bakımdan her üç kümbet de Anadolu Türk Sanatımız yönünden değerli birer yapıdır sanırız. 21.12.1973.

#### DIYARBAKIR SULTAN ŞUCAEDDİN KÜMBETİ :

Sultan Şücaeddin kümbeti, Mardin kapı bölgesinde, sur içinde (Çizim: 1) Diyarbakır'ın 2. Osmanlı Valisi Hüsrev Paşa'nın 1527 yılında yaptırdığı Deliller Hanı'nın hemen batısında (Fotoğraf: 1)



yol ağzındadır. Çoban Baba ziyareti olarak da adlandırılan fakat niçin böyle dendiği bilinmeyen bu eser için elde edilen son bilgilerin ışığı altında yeni bir tanımlaması yararlı olacaktır<sup>1</sup>.

Kare plânlı kümbetin iç kenarı 4.07, dış kenarı 5.85 m. dir. İçini kubbe, dışını basık bir kare pramit örter. Üst örtü alaturka kiremitlidir. Silmeleri değiştirilmiştir. Bugün türbeye doğu yüzünden girilir. Aynı yönde bulunan 0.65 X 0.79 m.lik üst penceresindeki ahşap parmaklık bir eklentidir (Çizim: 2).

Kümbetin içi daha zengin görünüştedir. Döşeme hizasında kubbe kilit taşına kadar bir sıra beyaz, bir sıra siyah taş kullanılmıştır (Fotoğraf: 2). İçteki toprak döşemesinden 2.75 m. yukarıda, dört köşeye ve dört ana duvara oturan, iki merkezli sekiz adet kemerin özengileri başlar. Bu kemerlerin oluşturduğu sekizgen iç tanbur ile kare plândan kubbeye geçilir. Kubbe eteği sırası, beyaz taştan olup kasnağın sekiz köşesinde pahlanarak daireye dönüşmüştür. Sekizgen kasnağı oluşturan ana duvardaki dört kemer 0.10 m. lik çıkıntı yapar. Kemer taşlarında da iki renkli dizi uygulanmıştır. Güney-doğu ve kuzey-batı köşelere konan kemerlerin içini, renk dizisine uyarak 1/4 küre yüzeyi (tromp) doldurur. Güney-batı ve kuzey-doğu köşesindeki kemerlerin içinde ise beyaz taş işlenmiş beş sıra mukarnaslı dolgular kullanılmıştır. Karşılıklı köşelere gelen bu mukarnaslar, birbirinin eşidir. Her kemer dizisinin bingileri ayrıdır. Böyle bir uygulamayı yeni görüyoruz. Oysa kemer başlangıçlarında tek bingi olmakta ve açıklıkla orantılı olarak büyüyüp küçülmektedir. Elbet buradaki, bir statik gerekseme olmayıp süsleyicidir. Tabanları birbirine değen üçgen bingilerin arasındaki ufacık boşlukları, yıldız şeklinde yonularak zenginleştirilmiştir. Kubbe etek silmesi ile sekizgen kasnağın kenar boylarındaki ölçü farkları dikkati çeker.

Bugün kapı olarak kullanılan doğu yüzdeki 0.80 X 1.47 m. lik boşluk aslında penceredir. Bundan ötürü, içeri girerken dış yüze iki basamak eklemek gerekmiştir. Asıl kapısı kuzey duvarının batı ucundadır. Kuru bir duvarla sonradan kapatılmıştır (Fotoğraf: 3). Bu yüzdeki gecekondu kaldırıldıktan sonra bu kapı kuzey yüzde de görülebilmektedir. Burada da doğu penceresinde olduğu gibi siyah-

1. Diyarbakır Sultan Şücaeddin Türbesi-Orhan Tunçer. Önyasya Mecmuası Yıl 7, sayı 76, 1970.

beyaz taş dizisi duvar kalınlığına devam edip sövelerden dışarıya çıkar. Batı duvarı iç yüzünde 0.81 X 0.89 m. lik ve 0.44 m. derinliğinde bir dolap vardır. Aksta olmadığı için kapatılmış bir pencere boşluğu olacağını sanmıyoruz.

Yapılan araştırmada batı yüzde karşılığı görülmemiştir (Çizim: 2).

Kümbetin döşemesi topraktır. Kuzey-doğu iç köşesinde, okunamayacak kadar bozulmuş bir şahide parçası vardır. Aynı yerde mum koymak için kullanılan ufak dolabın altında, yere atılmış bulunmaktadır. Sanduka yoktur. Ayrıca mihrabı da yoktur. Herhalde zamanında da düşünülmemiştir. Mihrabı gibi bir ayrıntının zamanla kaldırılabilmesine ihtimal vermiyoruz. Bu bakımdan burada da ilk anda bir pencere düşünülebilir. Fotoğraflarından da anlaşılacağı üzere türbe oldukça onarım görmüştür. Şimdilik yalnız doğu yüzde bulunan üst pencerenin diğer yüzlerde de olabileceğinin düşünülmesi -bu ölçüde olmasa bile- gerekir sanırız. Ancak 0.65 X 0.79 m. lik doğu üst penceresinin, arkasındaki sağır kemer'i doldurması düşündürücüdür. Diğer pencereler kapatılınca bunun büyütüldüğü kamınıdayız.

Bugün kümbette hiç bir kitabe yoktur. Sayın Şevket Beysanoğlu'nun lütfedip, merhum hoca Süleyman Savcı beyin basılmamış «Diyarbakır tarihi ve eserleri» notlarından naklen verdiği bilgiye göre Sultan Şücaeddin, büyük Selçuklu hükümdarı Melik Şah'ın oğlu Mehmet'in oğludur. Zamanında o yörede aynı kişinin yaptırdığı medresesi de varmış. Çeşmenin kitabesinde (Fotoğraf: 4, 5, 6) Es-Sultan, Es-Şuca seneti hamse ve sitte mie (605) yazılıdır<sup>2</sup>.

Bu duruma göre türbe, M. 1208 yılında yapılmış olup 766 senelik (1974'e göre).

Çeşmenin türbeye yakın ilk yerini hatırlamaktayız. Sonra yol genişletildiğinden şimdiki yere -Mardin kapısının batısına sur di-

2. Kitabeleri lütfedip okuyan Sayın Prof. Oktay Aslanapaya teşekkür ederiz.

1. Kitabe: El fatiha sene 605 (M. 1208)  
Es Sultan ü Şuca gi sene  
hamse ve sitte mie (605-1208 M.)
2. " İş bu çeşme sahibul hayrat  
Ziya bey (?) (1250-1834)
3. " Okunamıyor.

bine- taşındı. Bugün için medresesi hakkında hiç bir bilgiye ve ize sahip değiliz.

Anadolu Selçuklularının, Diyarbakır'a hakimiyetleri 1241-1258 yılları arasındadır. Büyük Selçuklular 1086-1096 yılları arasında burayı ellerinde bulunduruyorlardı. Alpaslan'ın oğlu -Diyarbakır Ulu Camiinde uzun bir kitabesi olan- III. Melihsahın saltanatı 1072-1092 yıllarındadır. Çeşmenin tarihi olan 1208 ile arasındaki 116 yılı iki kuşağa (oğluna ve torununa) sığdırmak mümkündür. Bu duruma göre türbe Diyarbakır'a 1183-1231 yılları arasında hakim olan Artuklular devrinde yapılmıştır. Bu tarihlerde burada Hısn-Keyfa Artukluları kolundan, Diyarbakır-Eğil arasındaki köprüyü yaptıran (1218), Evli Beden, Yedi kardeşler burçlarını onartan, 7. hükümdar «Ebul Fadıl, Ebul Fetih, Melih Salih Nasıreddin Mahmud (1200-1222) bulunuyordu.

Kümbette bir kitabe olmaması düşündürücüdür. Bir bakıma Sultan Şüca sağlığında çeşmeyi yaptırmış ve kitabesini de koydurmuş, öldükten sonra adına bu türbe yaptırılmış olabilir. Diğer bir görüşle onarımlar esnasında türbeye ait kitabe çeşmeye taşınmıştır. Çünkü bugün çeşmede bozulmuş, iki kitabe daha vardır.

1972 yazında yerinde yapılan bir kazıda yapının iki katlı olduğu açıklığa kavuşmuştur. Aynı kare plânın cenazelik katında da devam ettiği, Kuzey-güney doğrultusunda bir tonoz ile örtüldüğü ve kuzey yüzde, batı köşeye doğru bir kapısı olduğu ölçülerle tesbit edildi (Çizim: 2). Erken devir Anadolu türbe mimarisi anlayışına sahip bu eserin iki katlı oluşu 1208 olarak tarihlendirmemizi desteklemektedir. Bu arada üst örtünün az eğimli kare pramit oluşuda gözden uzak tutulmamalıdır. Ana hatlarıyla Bitlis-Ahlat'ta Ergezen mahallesindeki Şeyh Necmettin Havai Baba kümbeti ile (1222) yakın benzerlikleri vardır.

Bugün cenazelik kısmı tamamen gömülü bulunmaktadır. Tonoz özengilerinden biraz daha yukarıya kadar çamur ve çökelti ile doludur. Her halde zamanla tabii zemin'in yükselmesi sonucu, yer altı su seviyesi de kabarmış ve alt kat terkedilerek tamamen gömülmüştür. Ne yazık ki henüz boşaltılamadığından sanduka ve bunun gibi bilgileri buraya aktaramamaktayız.

Anadolu'da bir çok örneklerini gördüğümüz gibi cenazelik katının tamamı olmasa bile çoğunluğun burada da gömülü olması gerekir. Her iki katın kapıları üst üste gelmektedir. Kuzey yüzde, ce-

nazelik katında çıkma (konsol) bir merdiven izine raslanmamıştır. Ahlat kümbetlerinde olduğu gibi yüze yanıştırılmış şekilde cenazeliğe inen ve üst kata çıkan bir merdiven söz konusu ise, üst kata merdiven önüne bir sağanlık gerekecektir. Kapının kuzey-batı köşeye yakınlığı nedeniyle iki yönden çıkılan bir merdiven sığmamaktadır. Bu noktadan hareket ederek; içeride dolap gibi duran batı duvarındaki boşluğun alt kısımlarının derzlerini temizlettiğimizde sağ ve sol sövelerinin moloz taş duvar olarak yere kadar indiğini gördük. Kanımızca cenazelik katının terkedilmesinden sonra, batı yöndeki bu kapı kapatılıp, onarım esnasında dış yüzdeki izleride kaybedilerek kuzey yüze cadde tarafına bugünkü kapı açıldı. (Fotoğraf: 3). Nitekim kapı çevresinde taş örgülerde ve derzlerinde bazı şaşırtmalar ve alıştırılmalar bu kanımızı destekler niteliktedir (Çizim: 3).

Diyarbakırdaki kare plânlı ve pramit örtülü türbelerden Şeyh Yusuf türbesinde, içeride ve dışarıda tamamen siyah taş kullanılmıştır. Aynı özellikleri gösteren Karadeniz türbesi için ise bugünkü haliyle bir yorumda bulunmak sakıncalıdır. 1631-33 te şimdiki şeklini alan Sahabeler türbesinin de ilk şeklini bilmemekteyiz. Sekizgen plânlı Gülşeni türbesinde ise (16. yy. başı olabilir) az olmasına rağmen beyaz taşın mimariyi etkilemeye başladığı görülür. Klâsik Osmanlı yapılarında ise Diyarbakırda türbeler gibi camilerde de bu alacalık iyice benimsenmiş görünür. Özdemir Oğlu Osman Paşa türbesi (1585), İskender Paşa ailesine ait türbe (1565), Zincirkıran türbesi (1599) bunların birer örneğidir.

Diyarbakırdaki Artuklu yapılarına dikkat edilirse kitle siyah taş ile örülmüştür.

Zinciriye Medresesinde (1198) ve Mesudiye Medresesinde (1198 de başlanır) beyaz taş, kemerlerde, kitabelerde ve mihrapta sadece bezeme için kullanılmışlardır. Örneğin Osmanlı eseri olan Hüseyin Paşa medresesi (1521-8) ile Ali Paşa medresesinde de (1534-36) bu gelenek yansır. Oysa aynı Hüseyin Paşanın yaptırdığı Deliller Hanı ile (1527), Ali Paşa camiinde (1534-36) siyah-beyaz karışımı belirgin bir değerdedir. Kanımca erken yüzyıllara indikçe siyah taşın daha çoğunlukta olduğu, Artukoğullarının güney mimarisiyle yakın ilişkiler sonucu, beyaz taşın bezeme niteliğiyle mimarimize girdiği ve sonra bütününü etkilediği kanısındayız. Bu bakımdan biz

Sultan Şücaeddin kümbetinin dış kaplamalarındaki alacalığı sonraki onarımlara ait görmekteyiz.

Diyarbakırdaki bütün türbeler tek katlıdır. Sultan Şücaeddin kümbeti erken devir mimari özellikleri yanında iki katlı oluşunun ortaya çıkmasıyla bir kat daha değerlendirilmiştir bulunmaktadır sanırız.

### BİTLİS-GÜROYMAK (NORŞEN) KÜMBETİ :

Güroymak, Bitlis-Tatvan arasındaki Rahva'dan, Muş'a giderken 22. Km. de, Bitlis'e bağlı bir bucaktır. Dağların çevrelediği Muş ovasının başladığı yerlere raslar. Oldukça bol bir gözesi nedeniyle bu adı almış olmalıdır. Ahlat gibi Selçuklu yerleşmesinin izi burada da görülür. Rahvadan ayrıldıktan sonra yolun solunda (Batı) bulunan Kızıl Şehitler mezarlığı gibi burada da Selçuklu tipi mezarlığı göze çarpar. Bunların içinde sadece cenazeliği kalan bir kümbet, cenazelikleri de yıkılmış iki kümbet ve yazımın konusu olan bu kümbet ayakta durur.

Yaşlılar kümbeti «KALENDER BABA» adıyla anıyorlar. Ancak niçin böyle dendiğini öğrenemedik. Silindirik gövdeli kümbet 7.96 X 7.96 m. lik kare bir cenazeliğe oturur (Çizim: 1). Köşe pahları ile onikigene dönen oturtmalıktan, birbirine geçme saç örgü bezemeli bir silme sırasıyla gövdeye geçilir (Fotoğraf: 1). Etek silmesi üstte yüzüne balık sırtı pah işlenmiş iki yarım daire profilli bir damlalıklı şekillenir (Fotoğraf: 2). Silindirik gövdenin kuzeyinde kapısı ve diğer üç ana yönde de birer penceresi vardır (Fotoğraf: 3). Mihrabı yoktur. Yüzde etek silme sırasından başlamak üzere, gövdenin 12. sırasında çepeçevre bir bilezik olarak dolaşan ve birbirini bir alt, bir üstten geçen örgü dizisi, 45° lik köşelerde de düşey olarak gövde etek silmesine kadar iner ve yüzeyi dört eşit parçaya böler (Fotoğraf: 2, 4).

Bu düşey bezemelerin sağ ve solunu üstte yarım daire ile sarılan ve bir düğüm ile sonuçlanan sade profilli birer çerçeve dolaşır. Böylece gövdeye bu çerçeveli bezemeden sekiz tane yerleştirilmiş olur (Çizim: 1). Üç pencere ve bir kapıda bu fitilli bezeme düğümlenmeden yatay olarak devam eder ve birbirine bağlanır. Gövdede 13. sıra düzdür. Alışılmışın dışında aynı renk taş kullanılmış-

tır. Böylece bu sıranın kitabe veya ayet için kullanılmadığını anlıyoruz. 14. ve 15. sıra külâha hazırlık olmak üzere birbirini izleyen mukarnas dizisidir. Bunu külâhın oturduğu basık sıra izler. Herta-rafı oldukça yıkılmış olan kümbetin yanlış güney-batı köşesine raslayan bir dilimi külâh başlangıcına kadar sağlam kalmıştır. Bunu üstündeki leylek yuvasına<sup>1</sup> borçluyuz (Fotoğraf: 4). Böylece eserin tamamlanması için gerekli yükseklikler öğrenilmiş oluyor.

Gövde etek silmesi altında, bugün cenazelikten ancak beş sıra toprak üstündedir yıkıntılar daha aşağı kısımları örtmektedir. Kubbe ve külâhın içeriye yıkılması nedeniyle (Fotoğraf: 5) cenazelik tonozu da içine göçmüş olduğundan ilk gördüğümüz haliyle, alt katın ölçülerini, hatta kapısının yerini bile bilemiyorduk. Onarım esnasında dikkatli bir değerlendirme ile yararlı bir çok taşlar tekrar kullanılabilir şekilde ayıklanabilmiştir.

Cenazelik içi 6.18 X 6.18 m. lik ölçüdedir (Çizim: 2). Kapısı doğu yönde kuzey köşeye yakındır (Fotoğraf: 6). Döşemesi kademeli olup mihrap yönünde duvar iç yüzünde herhangi bir işleme yoktur. Kuzey hariç, üç ana yöne birer dehliz penceresi vardır. Hacim; basık, değirmili bir tonozla örtülüdür.

Dış yüzde oturtmalıkta köşe pahları düşey olarak sekiz sırayı kaplar. Gövde etek silmesinden sonra beş sıra aşağıda (5. taş sırası yüksekliği kadar) 0.42 m. yükseklikte 0.10 m. eninde üç dehliz penceresi vardır. Bunu 2 sm. lik bir girinti çevreler. Üstü Bursa tipi kemerle sonuçlanır ve lentosunu geometrik bezemeli kabartma bir rozet süsler (Fotoğraf: 7).

Üst katın kapısı kuzey yöndedir. 0.93 m. eninde, 0.53 m. derinliğinde ve üstü beş sıra mukarnasla örtülü girintiden kapıya geçilir (Fotoğraf: 3). 0.80 X 1.50 m. ölçüsündeki kapının söve derinlikleri 0.20 m. dir. Gövde etek silmesi, kapıda kesilerek girinti boyunca 90° döner ve sövelere dayanır. Lento 0.45 m. yükseklikte ve yüzü geometrik bezemelidir. Bunu beyaz renkli 0.31 m. yükseklikte kitabe izler. Kitabenin sağ ve solunda girinti boyunca mukarnasın ilk sırası başlar ve sonra üstte dört sıra daha devam eder. Şimdi

1. Kümbetin restorasyonuna başladığımızda güney-batı köşesinde bir leylek yuvası vardı. Taşlarını numaralı olarak söküüp, gövdeyi tekrar ördük. Araya kış girmişti. İlkbaharda aynı leylekler, aynı köşeye tekrar yuva yaptılar (Fotoğraf 20). Hayvanların sezgilerinin belirtmek yönünden oldukça ilginç olsa gerek.

kilit taşı durumundaki üst sırası kayıptır. 2. sırada ortada iki kaz ayağı arasında bir çarkı felek kabartması vardır. Kapı girintisi ön yüzde köşelerde sütuncelerle başlar. Bunu dışarıdan geometrik bezemeli çerçeve dolaşır. Sade içbükey bir profil, bu çerçeveyi dışarıdan izler.

Sağ ve sol söveleri duran doğu yöndeki pencere hariç, diğerleri için bugün yerinde bir iz yoktur. Gövde etek silmesinin üstünde yüzüne geometrik bezeme işlenmiş bir taş, pencerelerin etrafında da aynı çerçevelerin dolaştığını göstermektedir. Ancak bezemeleri kapıdakinden farklıdır. Kazıdan çıkan taşların değerlendirilmesi sonucu, pencereler için gerekli bilgileri elde etmekteyiz.

Gövde; dışarıda olduğu gibi içeride de silindirik olarak yükselir (Fotoğraf: 8). Leylek yuvasının koruduğu güney-batı köşedeki gövde parçasında, etek silmesi üstünden başlayarak 15. sıranın içeride kubbe başlangıcı olduğu görülmektedir. Kubbe düz olarak geçilir bu sıra aynı zamanda külâh altı 2. mukarnas sırasının tam arkasıdır. Külâhın tamamen çökmüş olmasına rağmen; kazıda ilginç parçaların çıkması sayesinde yeterince bilgi edinebilmekteyiz (Fotoğraf: 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15).

Kuzey yöndeki kapıyı geometrik bezemeli ve bunu dıştan saran sade bir içbükey profilli çerçevenin dolaştığından söz etmiştik. Sağ üst köşeye ait bir dönüş taşı topraklar içinde bulunmuştur (Çizim: 3). Bunlardan başka; kazı sonunda kümbetin kuzey yüzünde merdiven temelide bulunmuştur. Çevrede görülen üç tip basamak içinde bir tanesinin ölçüleri temel duvarı enine uymaktadır. (Fotoğraf: 16). Basamaklar duvara gömülü değildirler (Çizim: 3). Temelleriyle birlikte ayrı bir duvar olarak bedene yastırlar. Diğer basamakların, çevrede yıkılı olan kümbetlere ait olması gerekir.

Külâhın oturduğu ilk sıra da, yükseklik bakımından bizler için önemlidir. 2. mukarnas sırasının üstündedir. Silindirik olarak 0.25 m. lik düz düşey alından sonra 0.05 m. yükselince 0.03<sup>m</sup>. içeri giren 55° lik bir pah 0.08<sup>m</sup>. sonra 90° kıvrılarak, külâhın ilk taşının yaslanması için bir diş meydana getirir (Çizim: 3).

Yıkıntılar içinde bulduğumuz diğer önemli bir parça da, güney penceresi üstüne, iç yüze konması gereken istiridye kabuğu şeklinde içbükey olarak oyulan tek parçalı bir taştır. Hemen pencerenin altına iç yüze düşmüş idi. Temiz ölçüsünün, doğu yöndeki pencere

açıklığına uyması bakımından, güney penceresinin de aynı ölçüde olduğunu öğrenmekteyiz.

Diğer taraftan bu pencereyi, içeride, yüzüne saç örgüsü işlenmiş bir sıra çerçevenin ters (U) şeklinde dolaştığını bulduğumuz taşlardan öğrenmekteyiz. Mihrap yönünde olan pencere bu bezemeleri ve istiridye kabuğu biçiminde oyulmuş lentosuyla diğer pencerelerden daha değerli tutulmak istenmiştir (Fotoğraf: 19).

Kuzey yöndeki kapı lentosu bize eserin tarihi hakkında yeterli bilgiyi vermektedir.

1. Satır : Bismillahirrahmanir Rahim-Hazihr'l türbetül-Emîri'l-Kebîr melikü'l-Umerâ
2. » : .....İnte Kalemin dari'l-Fena ilâ dari'l-Rahmeti ve'l-Bekâ müsellim (müslim ?)
3. » : Muvahhid ve... fi hamis min Şaban sene tis'a ve semanine ve sitte mie

(sene 5 şaban 689 -1290 M.)<sup>2</sup>

Yöresinde bu esere benzerlere raslamaktayız. Ahlatta; İki kubbe mahallesinde ikiz kümbetlerden Yeni Ahlata yakın olan Şirin Hatun-Bogatay-Aka kümbeti ile benzerlikleri oldukça ilginçtir. Gövde üst hizasında bilezik şeklinde dolaşan bezemenin, 45° lik köşelerde düşey olarak aşağıya inmesi, bunları çevreleyen bir profilasyonun varlığı, ve bunların kendi aralarında üstte düğümlenmesi önemli benzerliklerdir (Fotoğraf: 17). Bununla beraber, kuzey kapılar ve çevre profilasyonları, mukarnaslar dizisi farklıdır. Külâha hazırlık olmak üzere mukarnaslar her iki kümbettede 14. sırada başlar. Ayrıca külâh bezemeleri bakımından da yakın benzerlikler gözden kaçmamalıdır.

Hülâgunun oğlu Abka Han zamanında yaşamış olan Şirin Hatun ve Babası Bogatay Akaya ait 1280, 1281, 1287 olarak tarihlenen bu eserin kümbetimiz ile yakın benzerliği ve tarihleri nedeniyle bu kümbetede bir İlhanlı yapısı gözüyle bakılabilir.

Ancak bu görüş, bütün bunlara rağmen bu eserin mutlaka bir İlhanlı yapısı olacağı anlamına da gelmeyebilir. Denebilir ki; İkiz

2. Sayın Prof. Oktay Aslanapa'ya kitabeyi okumak lutfunda buldukları için teşekkürlerimizi arz ederiz.

kümbetlerin diğer eşi olan ve İlhanlı yapısı olarak kabul edilen Hüseyin Timur-Esen Tekin kümbeti ile (1279-1288 arasında tarihlenmediği halde) bezemeler bakımından bir ilişki kurulamıyor (Fotoğraf: 18).

Ahlatta bulunan ve tarihlenemiyen diğer bir kümbetle de eserimiz arasında yakın benzerlikler vardır. Hasan Padişah kümbetinin batısında, bahçeler içinde bulunan Alim oğlu (Diğer bir söyleyişe göre Elimoğlu Hürşit) kümbetinde de güney penceresi lentosu, iç yüzde istiridye kabuğu biçiminde oyulu bir taşla örtülüdür (Fotoğraf: 19). Ahlat Gevaş ve Ercisteki diğer kümbetlerin hiç birinde bu ayrıntı kullanılmamıştır. Ayrıca gövdede 45° lik yönlere yerleştirilen ve düşey olarak inen bezemeler ve bunları saran profilyasyonların aynı biçimde yükselerek düğümlendiğini göstermektedir.

Böylece bu kümbetimiz ile Alimoğlu ve Şirin Hatun-Boğatay Aka kümbetleri arasında üçlü bir ilişki kurulabilmektedir. Belki bu benzerlik, Alimoğlu Hürşit kümbetini de tarihlemeye yardımcı olabilecektir.

Ayakta kalabilen bölümü ile kazıda bulduğumuz örnekler değerlendirilerek hazırladığımız restorasyon projesine göre (Çizim: 4), eser Vakıflar Genel Müdürlüğüne onarılmış (Fotoğraf: 20-21) ve yok olmaktan kurtarılmıştır.

#### TUNCELİ-MAZGİRT ELTİ HATUN KÜMBETİ :

Elazığ-Tunceli yolunda Perteği geçtikten sonra, Tunceline 25 Km. kala, kuzey-doğu yönünde Munzur çayı ve vadisinden geçilerek Mazgirt'e varılır. Kalesi; 1400 m. lik sıra dağların yamacında erişilmesi zor bir yerdedir. Bugün oldukça haraptır. Eski bir yerleşme yeri olan Mazgirt'te Elti Hatun'un türbesi, cami<sup>1</sup> ve temellerinin çok az bir bölümü kalan medresesi vardır (Fotoğraf: 1). Çoban Baba türbesinin ise bugünkü haliyle hiç bir özelliği, değeri yok. Bu bakımdan eski eser olup olmadığı konusunda bir yorum yapamayacağız.

1. Tunceli-Mazgirt Elti Hatun Camii-Orhan Tunçer. Önasya Yıl 7. cilt 7, sayı 75, 1970.

Elti Hatun türbesi; küp bölümü olmayan, sekizgen gövdeli, tek katlı ve üstü sekizgen külâhlı bir yapıdır (Çizim: 1). İç kenarları ortalaması 2.32, dış kenarlar ortalaması 3.32 m. dir. Doğu, batı ve güney yönlerde birer penceresi, kuzeyinde de kapısı vardır. Ara yönlerde penceresi yoktur. Yüzleri bir iç bükey, bir dış bükey profiline bezediği pencere söveleri kalınlaşıp üstte lentoda da dolaşır. Pencere tabanı yüzü bezesizdir. Aynı profiller dolaşmaz (Fotoğraf: 2). Lentoları üstte üç parçalı basık bir kemer örter. Türbe yüzünde (giriş hariç) bunlardan başka bir bezeme yoktur. Zamanında oldukça harap olduğu, girişi ile birlikte yıkıldığı ve örtünün yarıya yakın bölümünün göçtüğü, fotoğraflarından anlaşılmaktadır (Fotoğraf: 3, 4).

Müzeler Genel Müdürlüğüne onarılmışken (Fotoğraf: 5) yapının Vakıflar Genel Müdürlüğüne geçmesinden sonra da gerekli bazı onarımlarla bugün kurtarılmış durumdadır (Fotoğraf: 6).

Yüzlerin tamamen erimiş olmasından ötürü kesin bir yargıya varılamayan, ancak sade bir pahla külâha geçilen silme sırası, bir çok yerlerde aynen korunmaya çalışılmıştır (Fotoğraf: 7). Giriş oldukça ilginçtir. Söveleri peş peşe dizili iki dışbükey, bir içbükeyli profil bezeme ve lentoda da döner (Çizim: 1). Bunun dışında da içbükey bir çerçeve kapıyı ters (U) şeklinde sarar. İlk onarımda lentoya üstüne konan kitabe boşluğunun, zamanında da olup olmadığını veya en azından ölçülerin böyle olduğunu bilemiyoruz (Fotoğraf: 8). Vakıflar Genel Müdürlüğüne onarımında sadece bozulan külâh örtüsü elden geçirilmiştir. Kapıda çerçeveyi dışarıdan bir bezeme dizinin dolaştığı kalan parçalarından anlaşılıyor (Fotoğraf: 5). Niğde Aksaray Sultan handaki Sultan hanımın Taç kapısı çevre bezemelerinde olduğu gibi, bu kabara biçimindeki bezeme bir çok Selçuklu yapılarında görülmektedir.

Bugün türbe içinde iki orta boyda ve ayak ucunda da ufak bir sanduka vardır. Özellikleri yoktur. Yakın bir geçmişte tazelandikleri belli oluyor. Adına yapıldığına göre yalnız Elti Hatun'un yatabileceği gibi yakınlarından veya ailesinden bazılarının da sonradan gömüldüğü düşünülebilir. İçi sıralı moloz taşından örülen sekizgen türbe, üstte, çok sade ve pahlı 10 sm. lik bir silme sırasıyla sonuçlanır. İç örtü, sekizgen bir külâhın, yükseldikçe biribirine doğru yaklaşması sonucu erken kapanır (Fotoğraf: 9). Sekiz dilimli sivri bir küre demek daha doğrudur. Kubbede tuğla ölçülerine yakın,

ince tabakalar halinde taş kullanılmıştır. Dış pramit örtü ile iç örtü arasında, tepede boşluk bırakılmıştır (Fotoğraf: 3). Orada da taş kullanılmıştır. Pencereilerin iç yüzlerinde söve ve kemerlerinde tuğla kullanılmıştır (Fotoğraf: 10). Yapının başka hiç bir yerinde tuğla yoktur. Elti Hatun camiinde de görünmez. Bu bakımdan bu tuğlalara, daha sonraki onarımlar gözüyle bakılabilir.

Pencere lentosu üstündeki basık kemer boşluğu içeriye aynen yansımaktadır. Böyle bir uygulamayı başka hiç bir yapıda görmüyoruz. Zamanında, dışarıda olduğu gibi, içeride de pencere boşluğunun lento olarak örtüldüğü kanısındayız. Buda tuğla kemerlerin sonradan yapıldığı görüşümüzü desteklemektedir.

Türbeye özellik veren en önemli yön, girişin eyvanlı oluşudur. 1.14 m. eninde ve 4.07 m. boyunda sağlı-sollu iki duvarın üst örtüsünün, en yakın yorumla tonoz olarak örtüldüğünü sanıyoruz. Türbenin bu yönden yıkılması sonucu duvarların belli bir yükseklikten sonrasına ait hiç bir iz kalmamıştır. Dilden dile Elti Hatun türbesi olarak günümüze gelen türbede bu nedenle kitabe gibi en kıymetli parçanın bu yıkıntılar arasında kaybolduğunu sanmak gerekir. Ne yazık ki ilk sandukalar da günümüze erişememiş bulunuyor. Ancak Elti Hatun cami ile aynı ocak taşlarının kullanılması, kitlede tokluk, işçilik, pencerelerinin ufaklığı, aynı devrin ve aynı ustanın yapıları gözüyle bakmamızı sağlamaktadır. Ayrıca kapı çevresindeki Selçuklu bezemesi de bu görüşümüzü desteklemektedir. Elti Hatun adına yapılan cami 1252 tarihli olduğuna göre<sup>2</sup> bu türbeninde bundan kısa bir süre sonraya tarihlendirilmesi gerekmektedir. Tabii Elti Hatun'un ünlü bir kişi olduğu düşünülürse, ölümünden hemen sonra türbe ve cami'in adına yaptırılabilceği de akla gelebilir.

Başka bir yapıya ekli olan türbeler<sup>3</sup>, bir yapının içinde olan türbeler<sup>4</sup> Ateşgede<sup>5</sup> tipleri dışında tek başına olan<sup>6</sup> türbe ve kümbetler gibi bunların önüne eklenen bir giriş bölümlü örneklerle de Anadolumuzda raslanır. Osmanlı türbelerinin bir kısmında bu giriş bölü-

2. Türk Sanatı II. Oktay Aslanapa bu yapıyı 1229 olarak ta tarihlendirmektedir, sayfa 51.

3. Kırşehir-Karakurt Kalender Baba, Eski Van Hüsrev Paşa, Van -Hoşap camii- türbe yıkıntısı gibi.

4. Sivas-Buruciye, Şifahane, Tokat Şifahane, Erzurum Çifte minareli v.b. gibi.

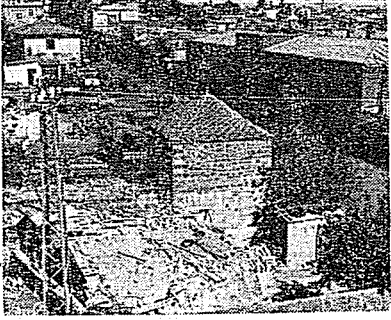
5. Eski Van'daki iki örnek gibi.

6. Bir çok yerde gördüğümüz, bağımsız, tek başına, gövdeli kümbetler (Niğde-Hüdavent Hatun Kümbeti gibi).

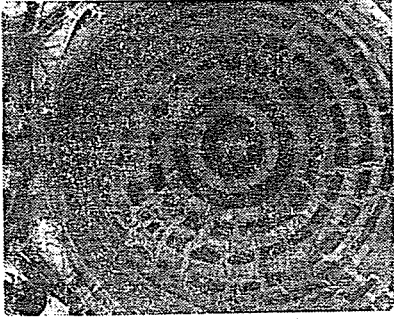
mü kapalı veya açık olarak göze çarpar. Eski Van Hüsrev Paşa camii doğusundaki Hüsrev Paşa (1586 M.) adıyla anılan türbenin -şimdi yıkık olan- tek kubbeyle örtülü giriş bölümü olup duvardaki izlerinden özengileri belli olmaktadır. Kapalı bölümlü giriş için ise Diyarbakır Fatih Paşa camii doğusundaki Özdemir Oğlu Osman Paşa türbesi (1585 M.) güzel bir örnektir. Ancak erken devirlere inildikçe bu eklenti ön bölüm örnekleri oldukça azalır. Kırşehir-Hacı Bektaş Balum Sultan türbesi dışında (Çizim: 2), 1349 tarihli Kayseri Ali Cafer kümbeti de bu kapalı giriş bölümleri için güzel bir örnektir (Çizim 3-3<sup>a</sup>). Ancak bu ayrıntıların, birdenbire ortaya çıktığını da düşünmemek gerekir. Sanat tarihi ve mimarideki bu aşamaların ilk örneklerinin (değişikliklere uğrasa bile) daha eski yıllarda bulunabileceği düşünülmelidir. Şimdiki halde önu eyvanlı en güzel iki örnek Yozgat-Çandır Şah Sultan Hatun kümbeti ile (Çizim: 4-4<sup>a</sup>). Yozgat-Çayıralan Cerkez Bey kümbetleridir (Çizim: 5-5<sup>a</sup>). Her ikisinde de üst kata mescide sağlı sollu, çıkmalı basamaklarla çıkılır. Cenazelik kapısı, bunların altındadır. Birkaç basamakla inilir. Bu ayrıntılar bir eyvan-tonoz örtü ile sınırlıdır.

Şimdilik Anadolumuzda bu saydığımız örnekler dışında başkasını bilmiyoruz. Bu bakımdan tanıtmaya çalıştığımız Elti Hatun kümbeti Anadolumuzun, önu eyvanlı 13 yy. ilk yarısına oturtulan erken bir örneği de oluyor.

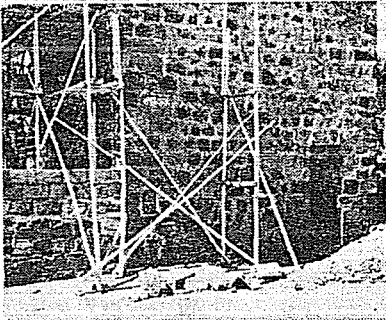
Ancak Anadolumuz dışında da bu örneklerle karşılaşabiliyoruz. Dehistan'daki örnekler 12 yy. a ait olup türbe gelişimi ve sürekliliği yönünden de ayrı bir önem kazanmış oluyor (Çizim: 6-14). Genellikle türbelerde ön mekânın 14 yy. dan itibaren başlatıldığı görüşü yaygın iken, 13 yy. ilk yarısına inen Elti Hatun kümbeti bu görüşü de eskitmiş bulunuyor. Anadolumuzun bu kuytu köşesinde, Türk sanat tarihimize ışık tutabilen bu yapı, bu yönüyle de büyük bir önem taşımaktadır sanırız.



Fotoğraf 1. Diyarbakır-Sultan Şücaeddin kümbeti (Arkada görülen Deliller hanıdır).



Fotoğraf 2. Kümbetin taş kubbesi (onarımdan önce).



Fotoğraf 3. Kümbetin kuzey duvarı (Barakalar kaldırıldıktan sonra ortaya çıkan kapı).



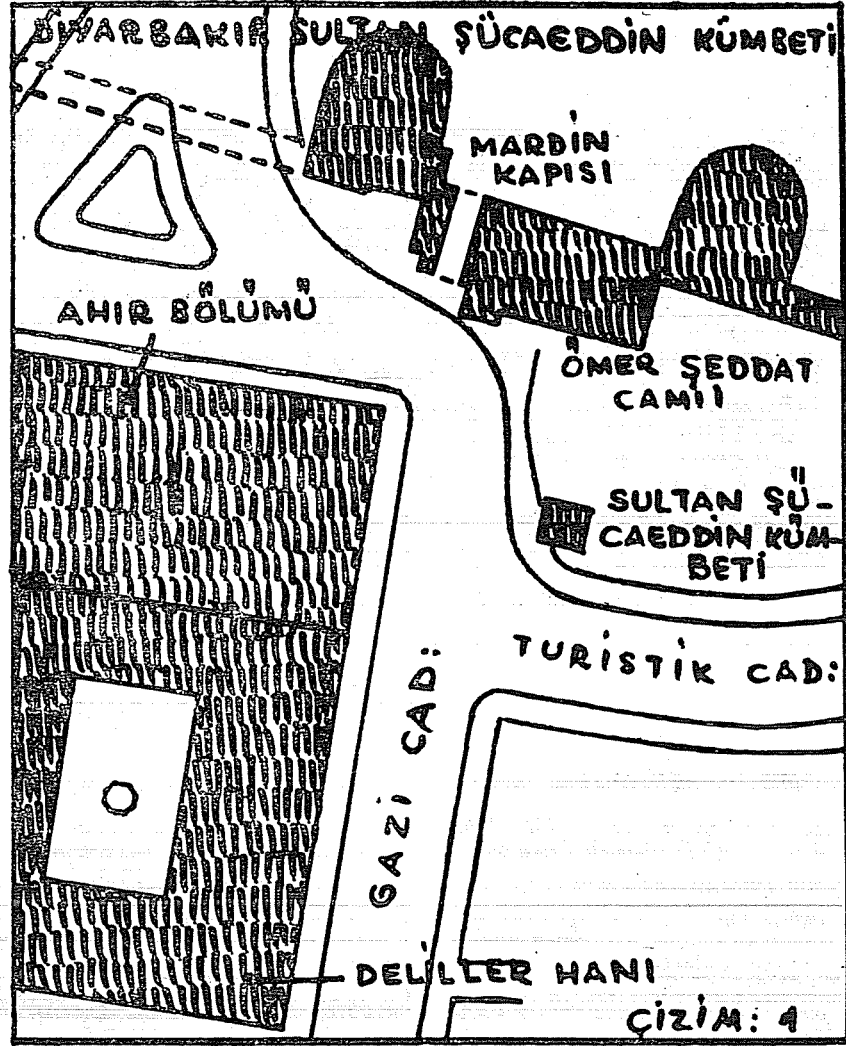
Fotoğraf 4. Sultan Şücaeddin çeşmesindeki kitabelerden ilki.



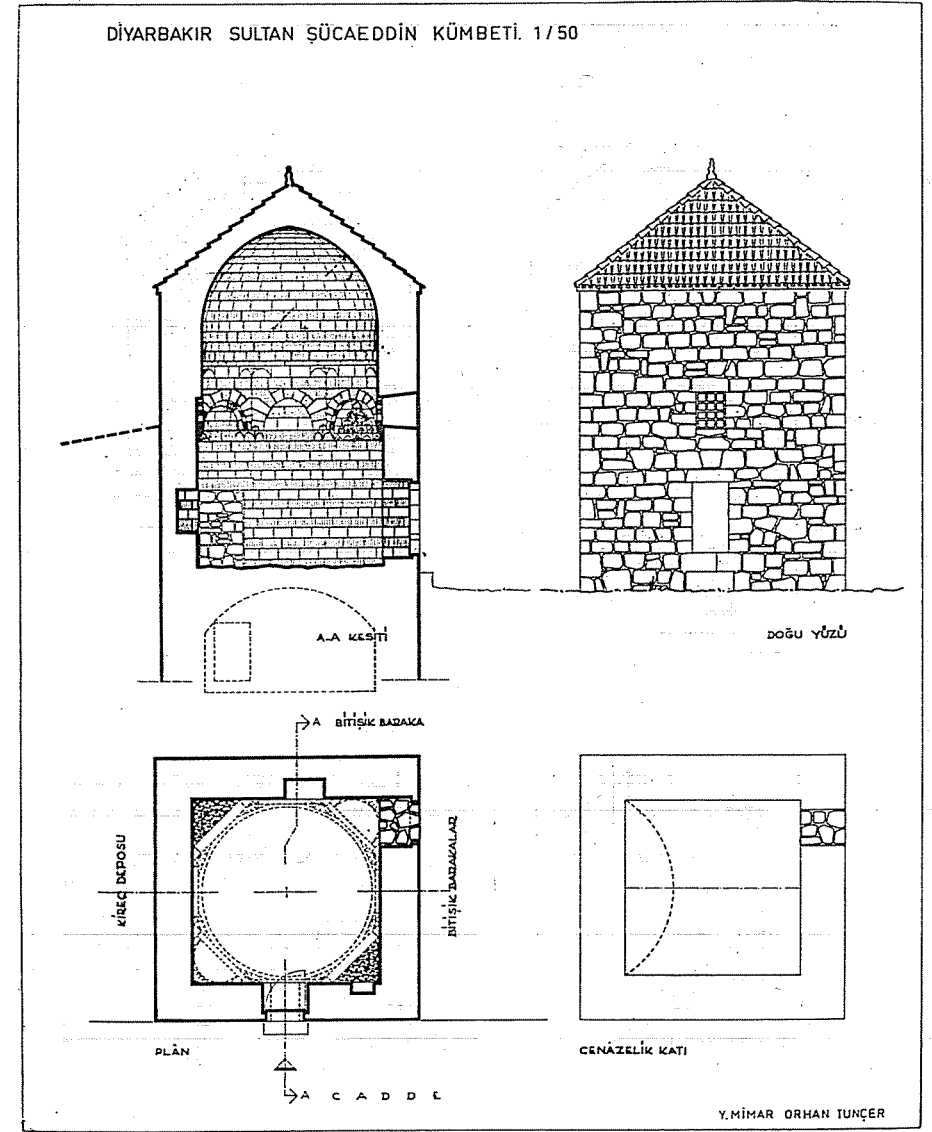
Fotoğraf 5. Çeşmedeki 2. kitabe.



Fotoğraf 6. Çeşmedeki 3. kitabe.

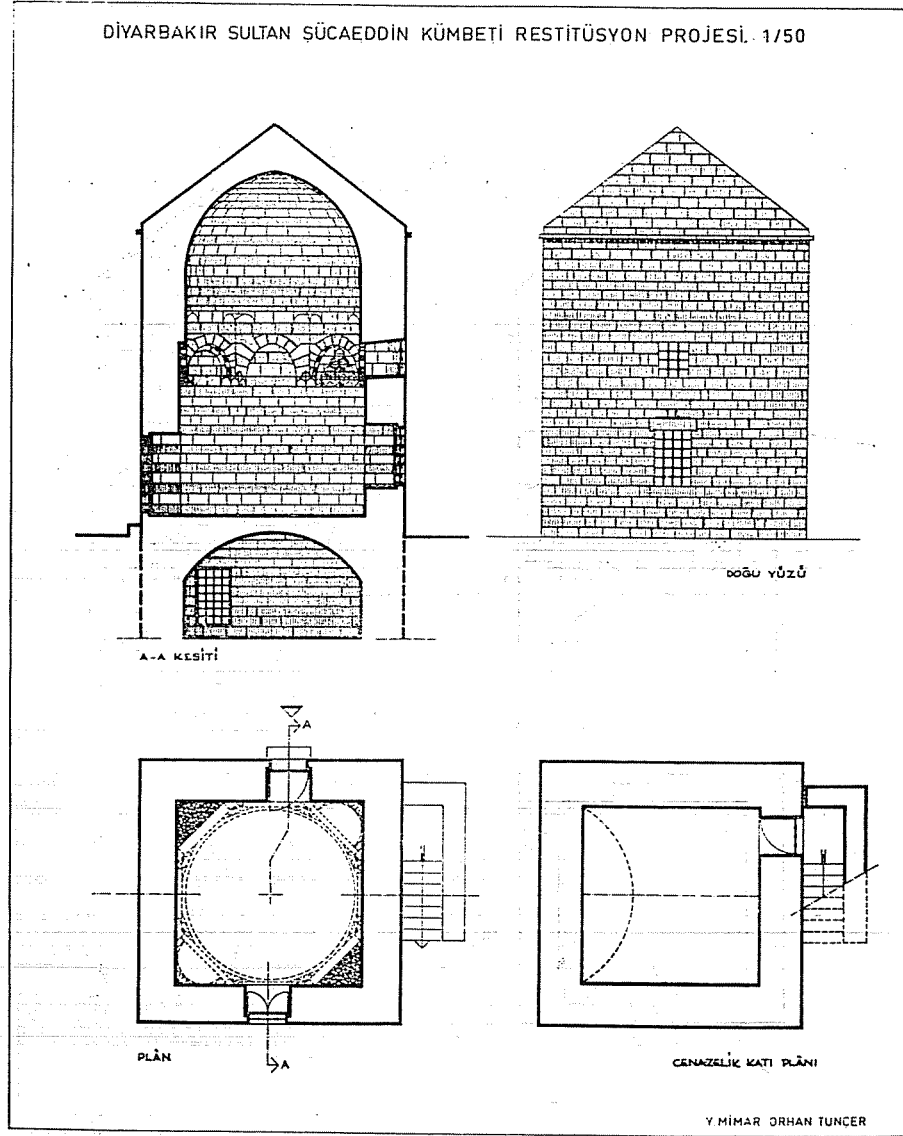


Çizim 1. Sultan Şücaeddin Kumbeti konum plânı (İlgili imar plânı paftasından alınmıştır).

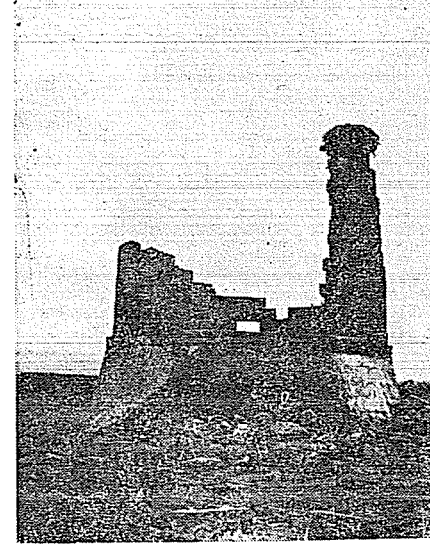


Çizim 2. Diyarbakır-Sultan Şücaeddin kumbeti Röhlöve projesi.

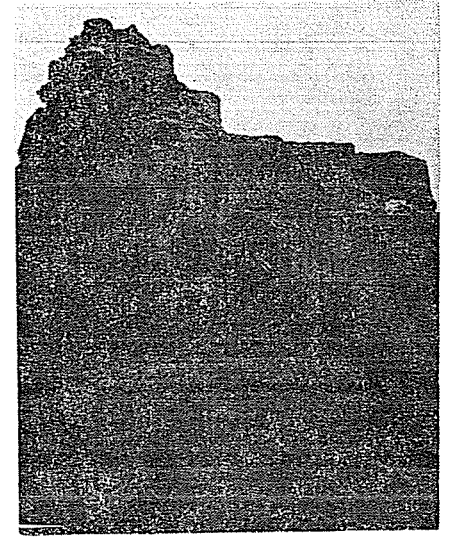




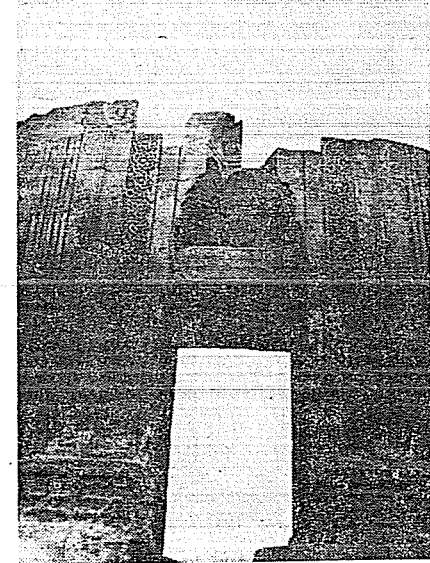
Çizim 3. Diyarbakir-Sultan Şücaeddin kümbeti Restitüsyon projesi.



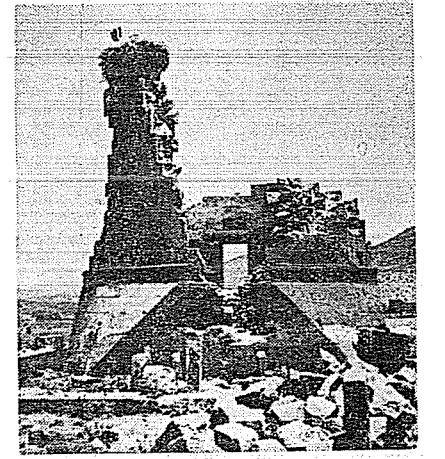
Fotoğraf 1. Kümbetin batı yüzü.



Fotoğraf 2. Kümbetin güney-doğu köşesi.



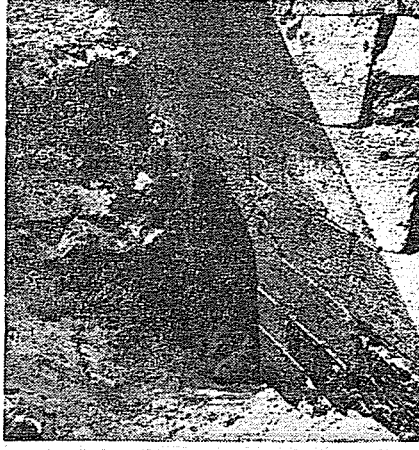
Fotoğraf 3. Kuzey yön (Giriş kapısı).



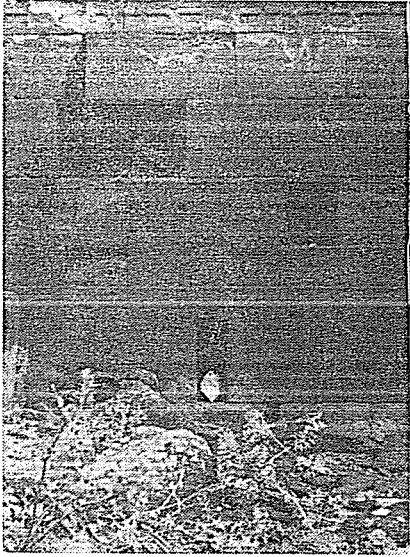
Fotoğraf 4. Güney yüzü (V.G.M. arşivi).



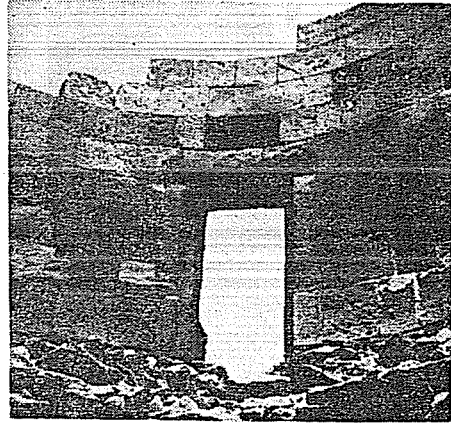
Fotoğraf 5. Cenazelik katının örtü kalıntısı (V.G.M. arşivi).



Fotoğraf 6. Doğu yüzdeki cenazelik girişi (V.G.M. arşivi).



Fotoğraf 7. Batı yüzü cenazelik kısmı penceresi.



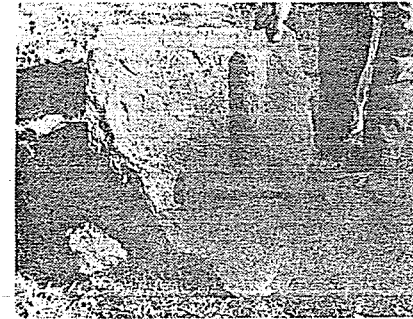
Fotoğraf 8. Kuzey yöndeki kapının iç yüzü (V.G.M. arşivi).



Fotoğraf 9. Külâh taşlarından parçalar



Fotoğraf 10. Külâh taşlarından parçalar



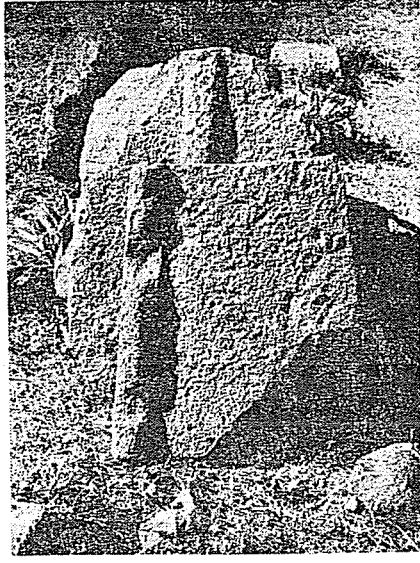
Fotoğraf 11. Külâh taşlarından parçalar (taşın üst kesimindeki dış üstüne oturan sıra içindir).



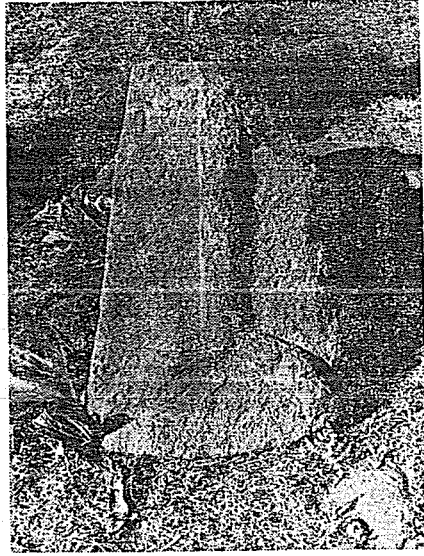
Fotoğraf 12. Külâhın en üst sırası.



Fotoğraf 13. Külâh taşlarından örnekler.



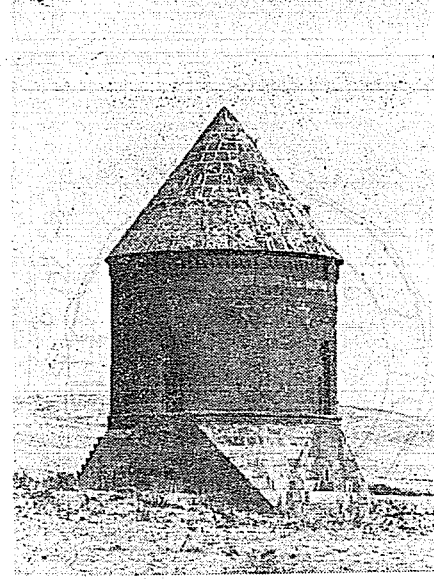
Fotoğraf 14. Külâh taşlarından örnekler.



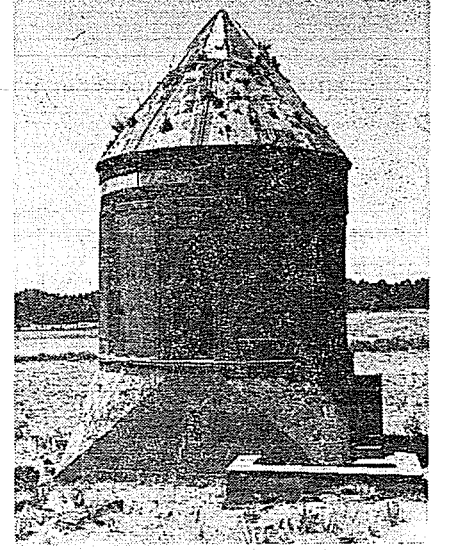
Fotoğraf 15. Külâh taşlarından parçalar.



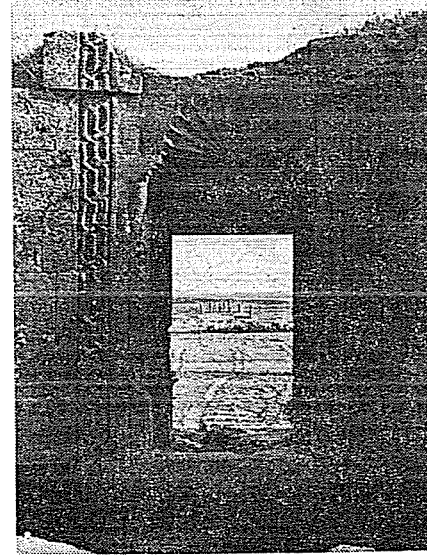
Fotoğraf 16. Merdiven sağ basamağı.



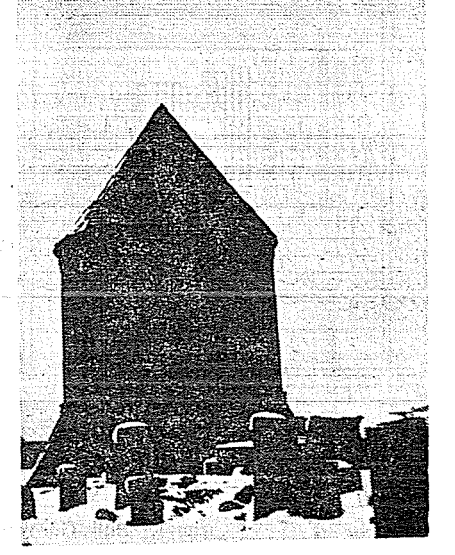
Fotoğraf 17. Bitlis - Ahlat Şirin Hatun - Boğatay Aka kümbeti.



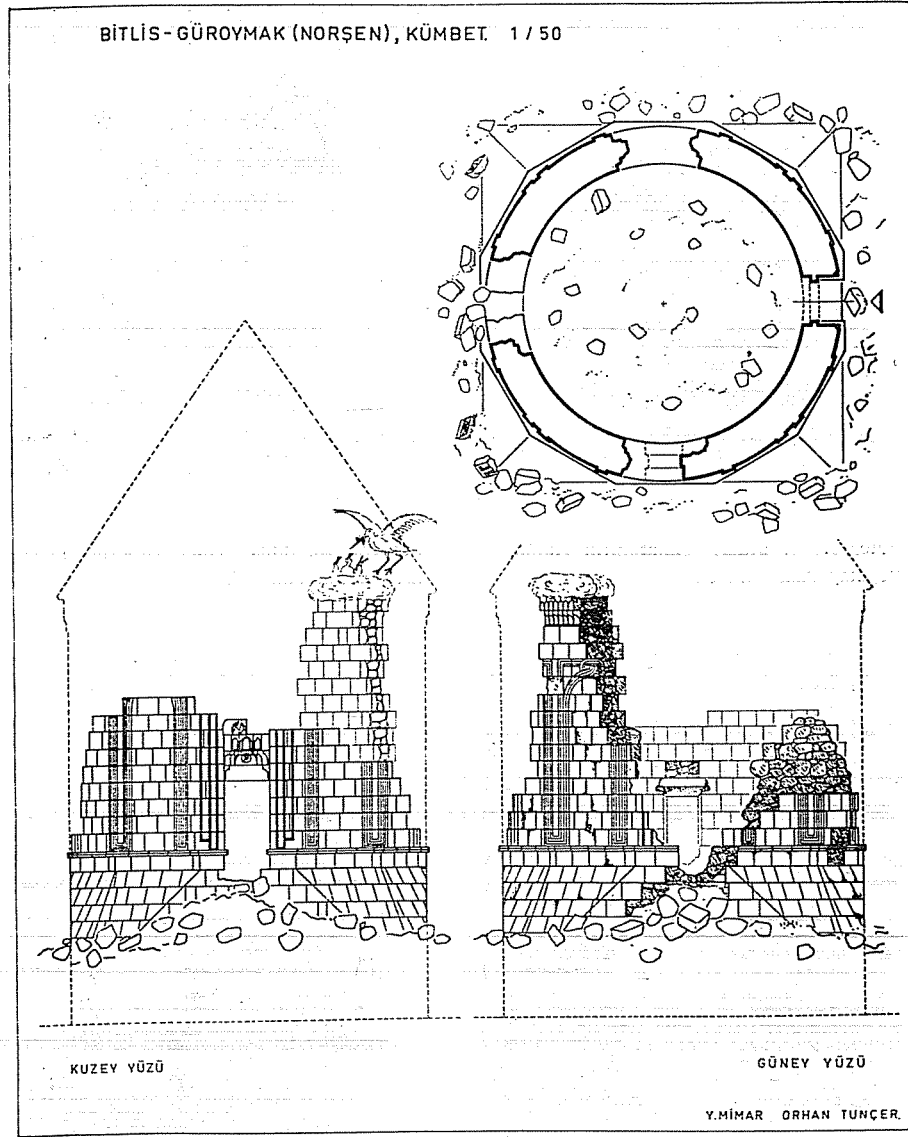
Fotoğraf 18. Bitlis - Ahlat Hüseyin Timur-Esen Tekin kümbeti.



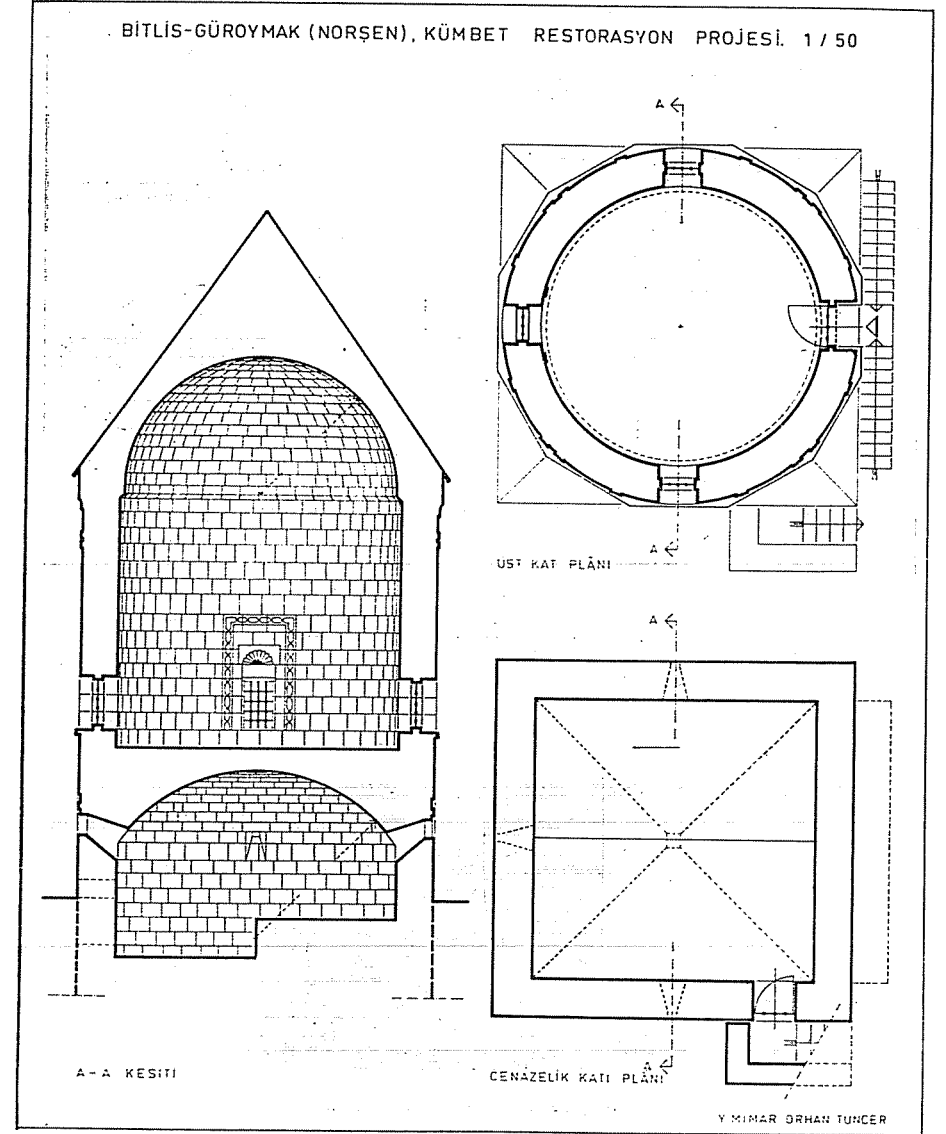
Fotoğraf 19. Elimoğlu kümbeti kible penceresi içi.



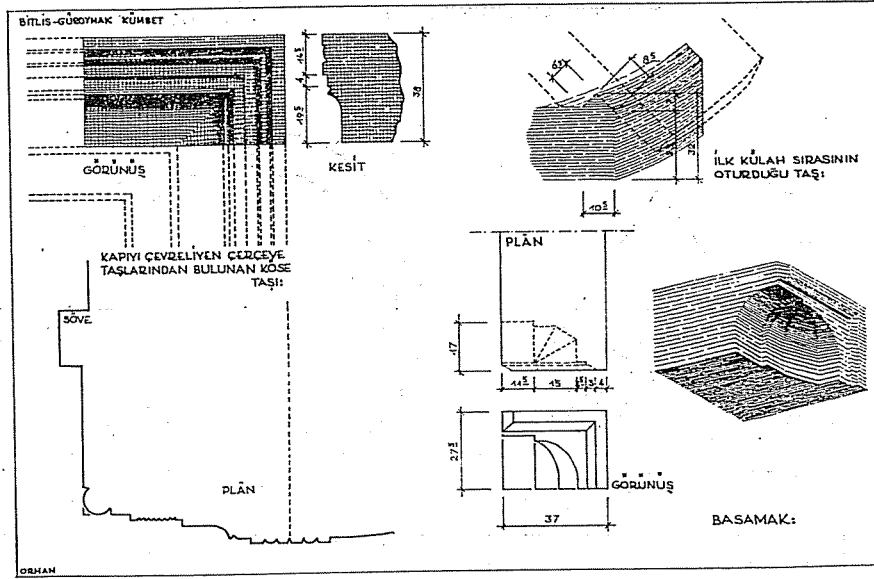
Fotoğraf 21. Onarımdan sonra.



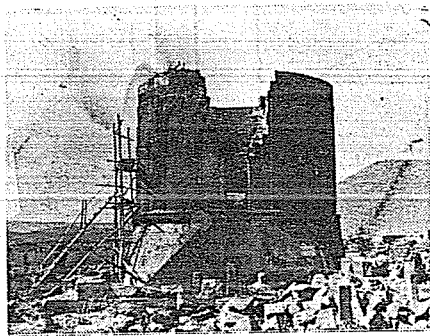
Çizim 1. Bitlis-Güroymak kümbet Rölöve projesi.



Çizim 2. Bitlis-Güroymak kümbet Restorasyon projesi (Plânlar ve Kesit).

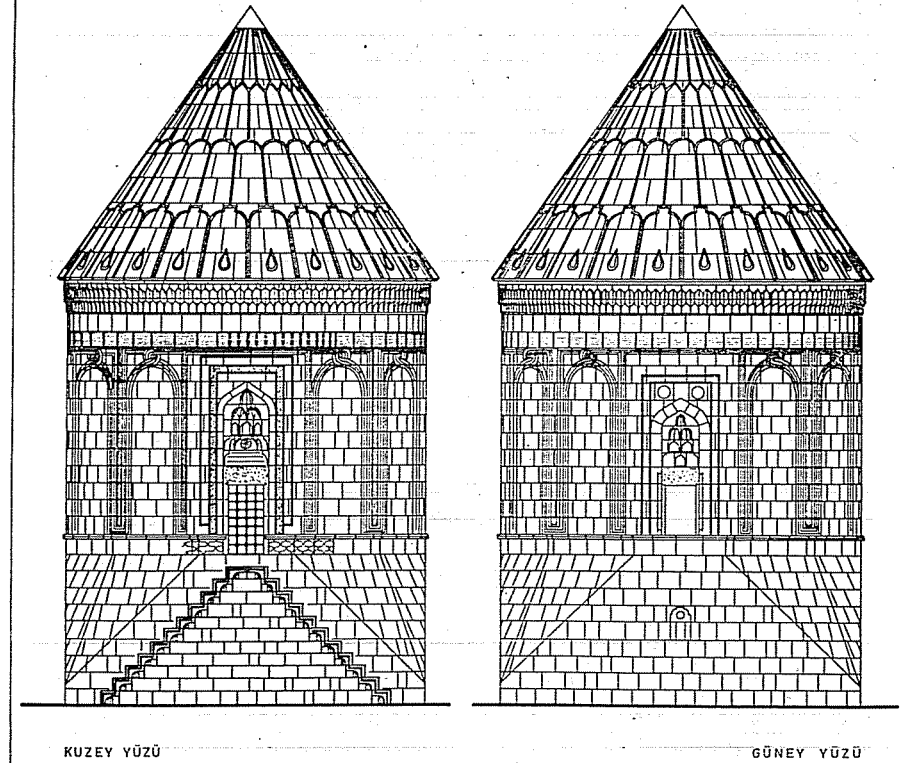


Çizim 3. Kazıda bulunan örnekler.

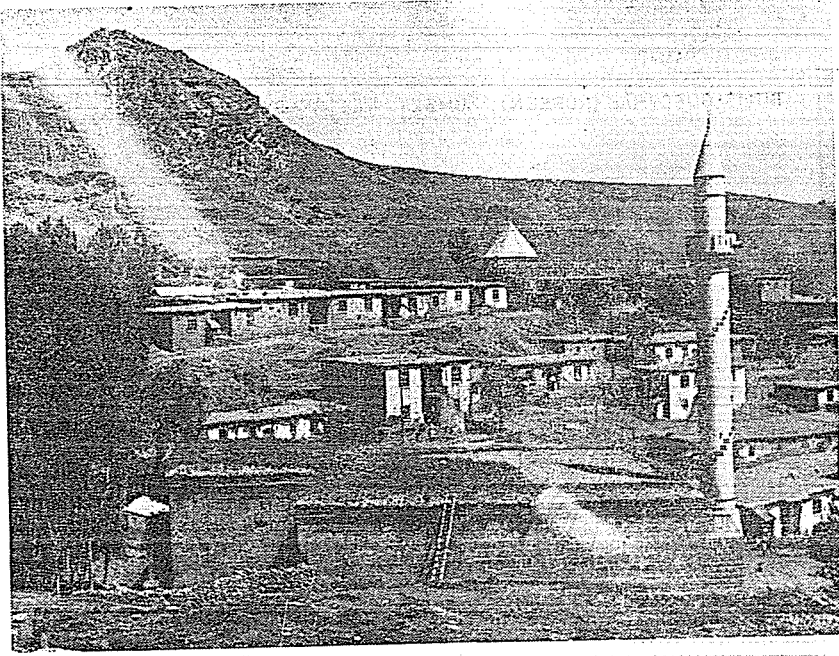


Fotoğraf 20. Kümbetin onarımı.

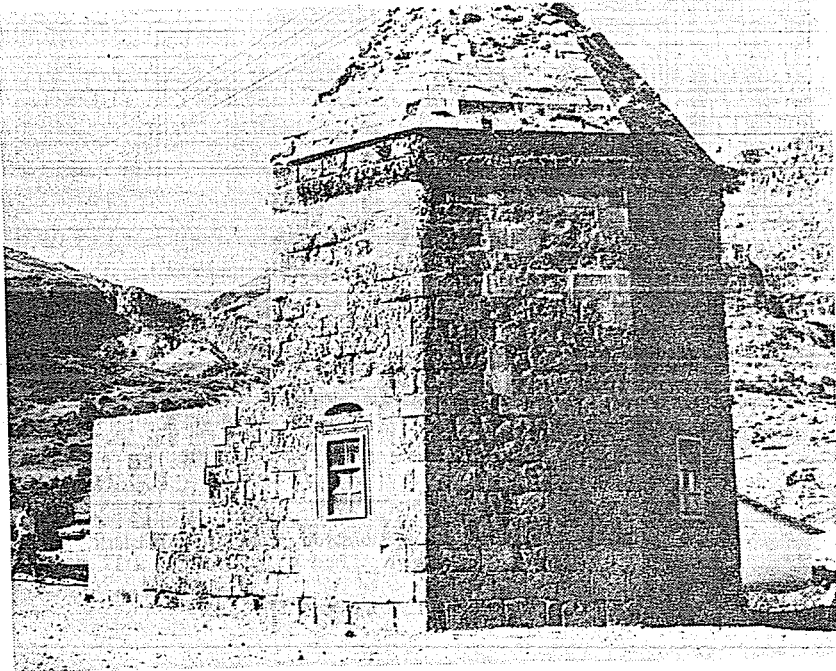
BİTLİS-GÜROYMAK (NORŞEN), KÜMBET RESTORASYON PROJESİ. 1 / 50



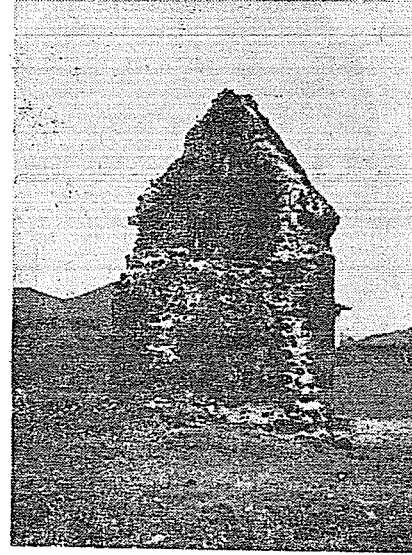
Çizim 4. Bitlis-Güroymak kümbet Restorasyon projesi (Görünümler).



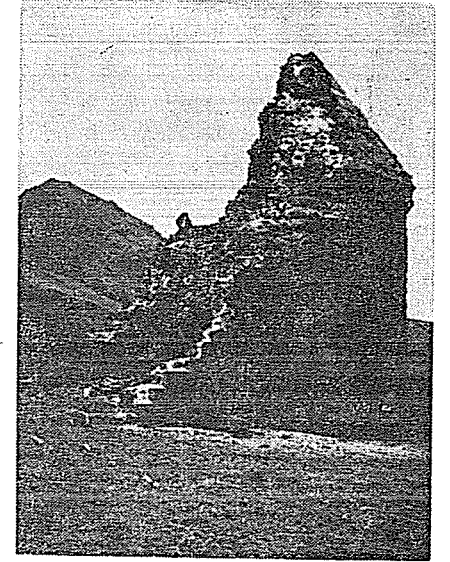
Fotoğraf 1. Tunceli Mazgirt Elti Hatun camii ve arkada Elti Hatun kümbeti.



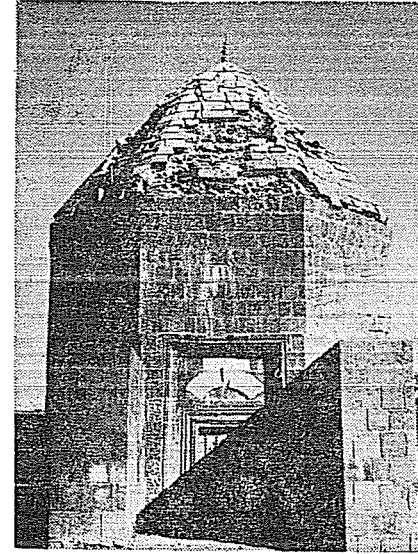
Fotoğraf 2. Elti Hatun kümbeti.



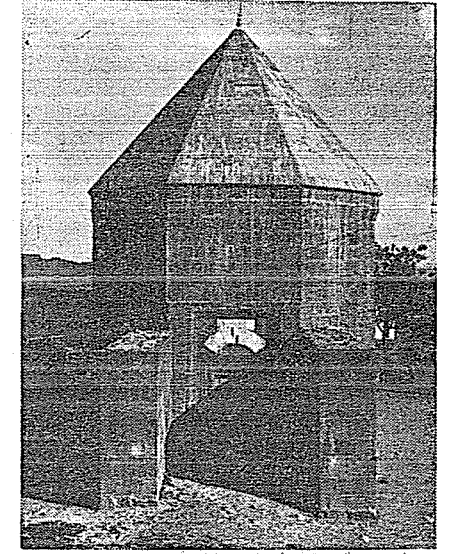
Fotoğraf 3. Onarımdan önce (V.G.M. arşivinden).



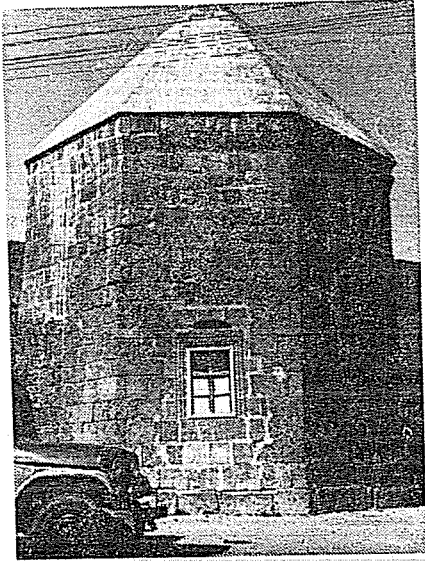
Fotoğraf 4. Onarımdan önce (V.G.M. arşivinden).



Fotoğraf 5. Eski Eserler Müzeler Genel Müdürlüğünün yaptığı ilk onarımdan sonra.



Fotoğraf 6. Son onarım.



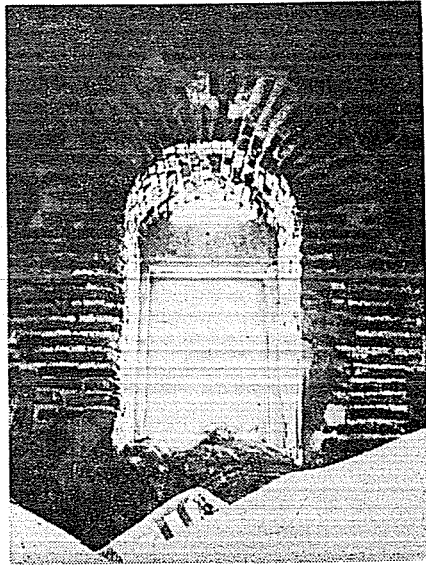
Fotoğraf 7. Son onarım (Güney yüzü).



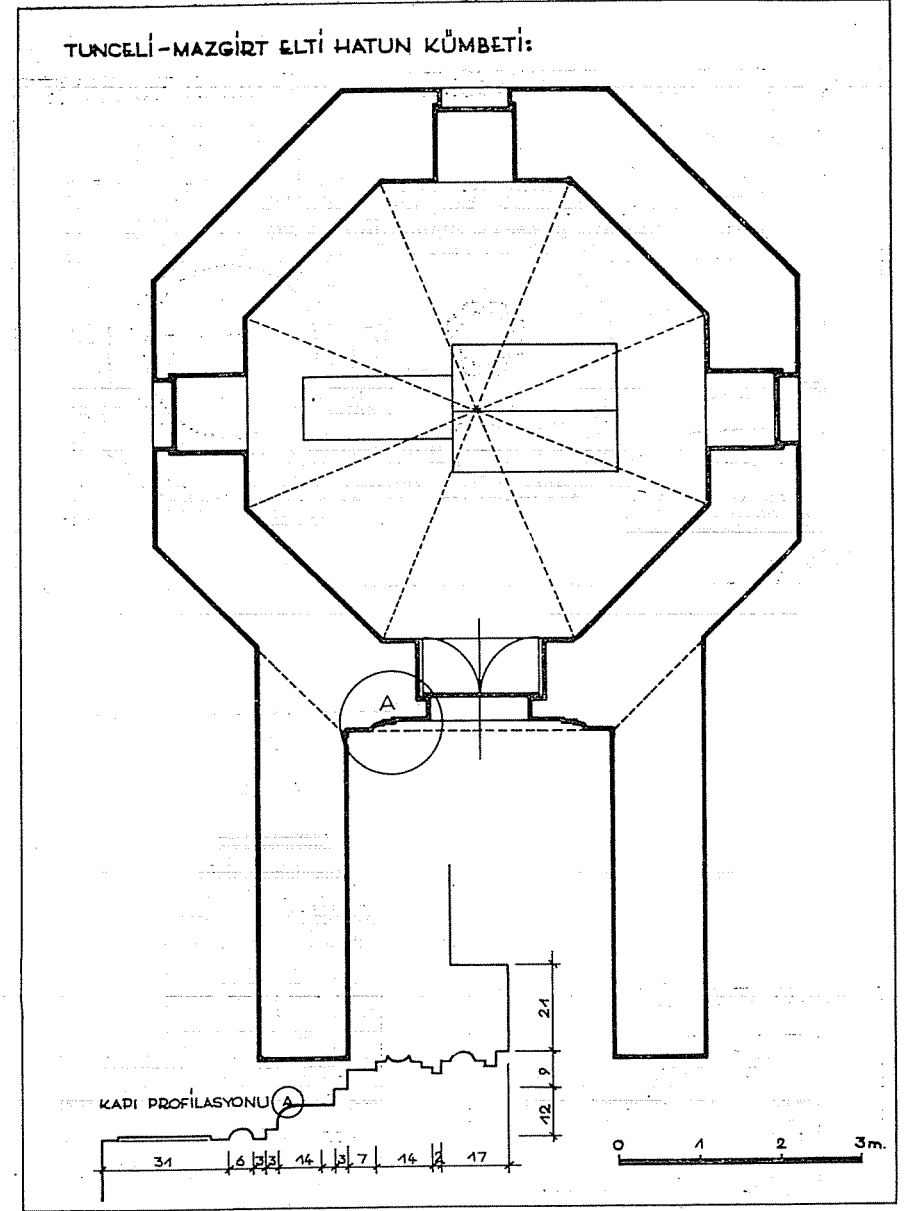
Fotoğraf 8. Giriş bölümünün yıkık hali (V.G.M. arşivinden).



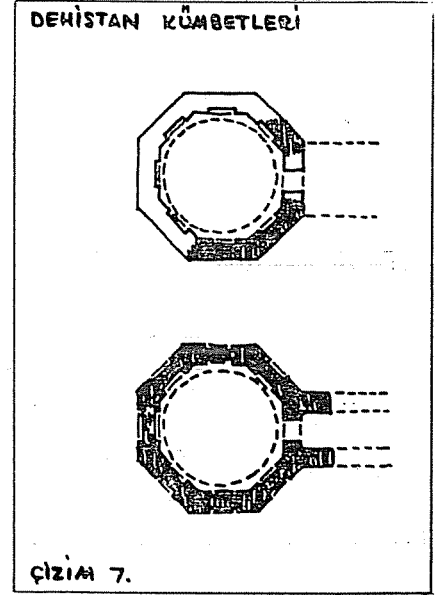
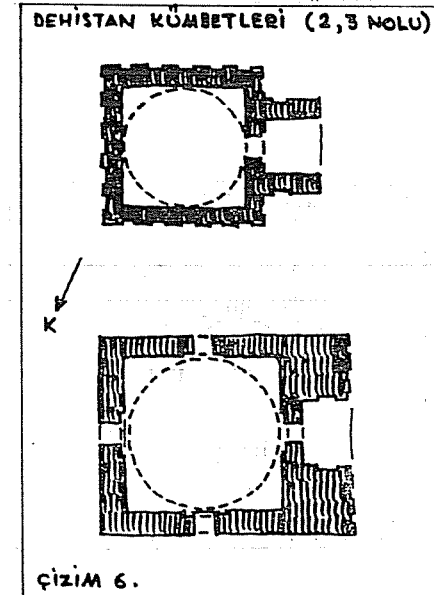
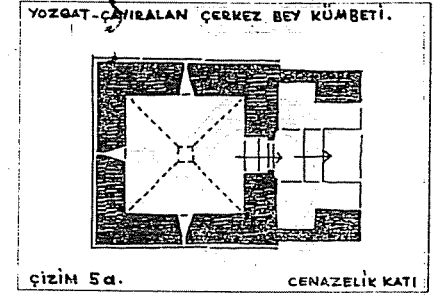
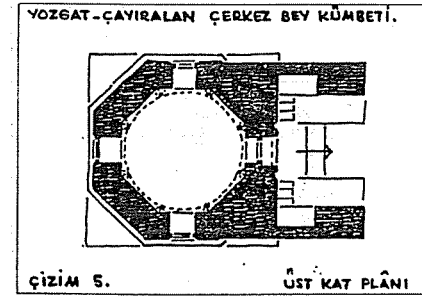
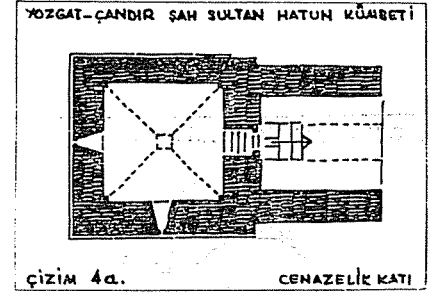
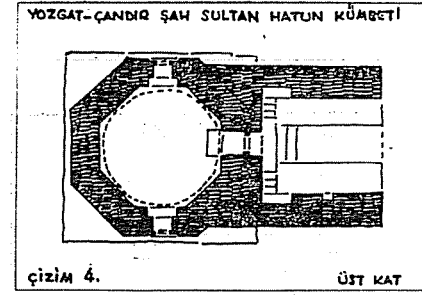
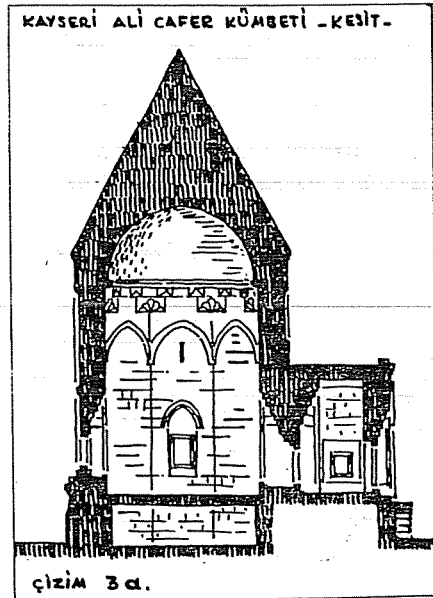
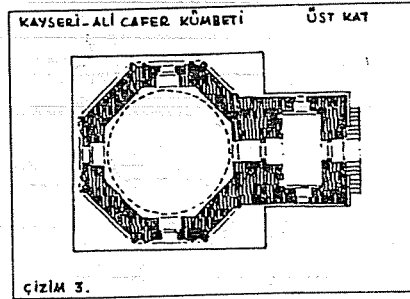
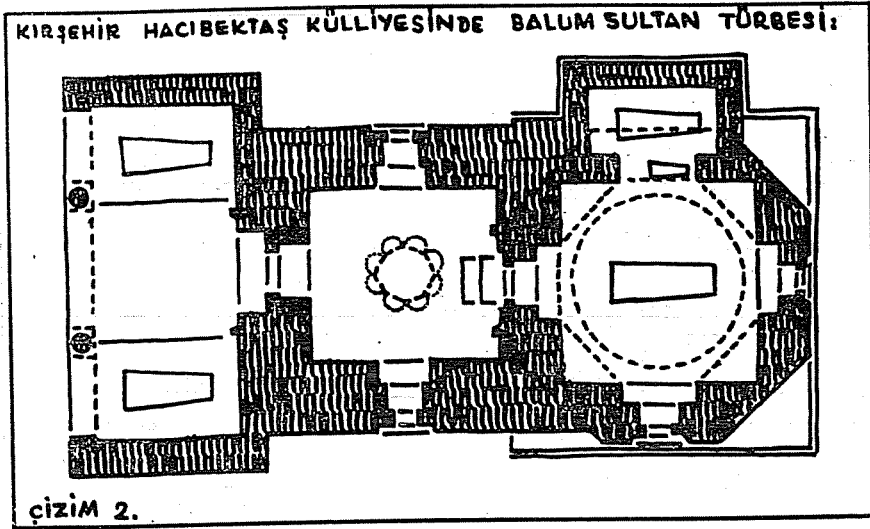
Fotoğraf 9. Kubbe (V.G.M. arşivinden).



Fotoğraf 10. Güney penceresi iç yüzü (V.G.M. arşivinden).

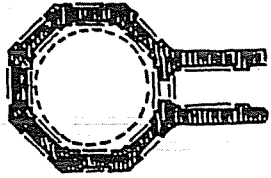
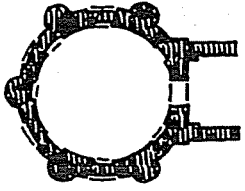


Çizim 1



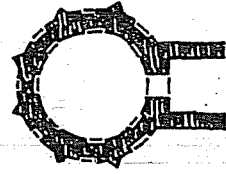
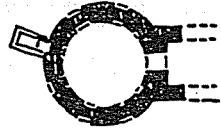


## DEHİSTAN KÜMBETLERİ



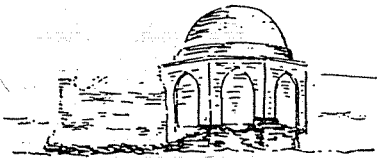
ÇİZİM 8.

## DEHİSTAN KÜMBETLERİ

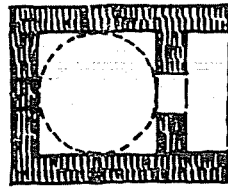


ÇİZİM 9.

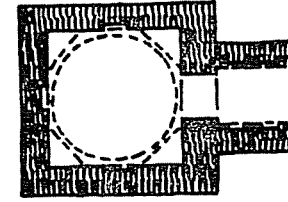
## DEHİSTAN KÜMBETLERİ



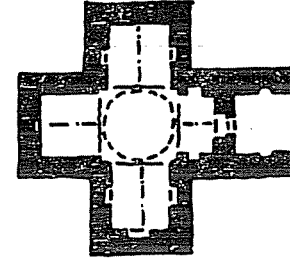
ÇİZİM 10.

TÜRKİSTAN - MÜRCA,  
ZENGI BABA TÜRBESİ

ÇİZİM 11.

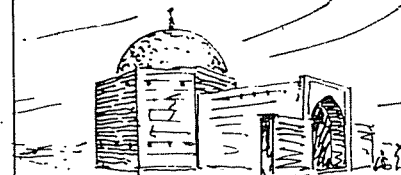
TÜRKİSTAN - KİFEN,  
ÇÜKENDAR BABA TÜRBESİ

ÇİZİM 12.

AZERBAJCAN - SEL - BALAHANI  
ÇAKIR AĞA TÜRBESİ

ÇİZİM 13.

## BAĞDAT ŞEYH MEHMET BİN SEKİRAN ZAVİYESİ



ÇİZİM 14.

## VAN YÖRESİNDE BİLİNMEYEN BAZI YAPILARIMIZ

Orhan C. TUNÇER

Bugün, Anadolumuzdaki islâmi yapılarımızın sayısını bilemiyoruz. İlgili kuruluşlar liste hazırlamak gayretinde de değildirler. Yorumlar da değişmektedir. Bu durumda «ACABA BİLDİKLERİMİZ» tamamının yüzde kaçdır? sorusu da karşılık bulamamaktadır. Daha açık bir deyişle, hâlâ Anadolumuzda bazı yapılarımızdan habersiziz. Ancak çok yavaş bir artışla, bu bilinenlere yenilerinin eklenmekte olduğu da bir gerçektir. Bu yazımızı, bu amaca, Van yöresinde bilinmeyen bazı yapılarımızı tanıtmaya ayırmış bulunuyoruz. Genellikle pek fazla tarihi ve mimari değerleri olmamakla beraber, bilinmesi ve tanınması yönünden ilginç ve yararlı görmekteyiz.

A — Van - Hamurkesen (Zerinak, Zernak) köyü yapıları<sup>1</sup>.

1 — Cami 11,90 X 11,98 m. ölçüsünde, kareye çok yakın bir plâni vardır (Çizim: 1). Kuzey yönündeki kapıyı dışardan iki kemer çevreler (Fotoğraf: 1). Dıştaki kemer halat örgülü olup çevresini bezeli bir sıra izler. Halatların eteklerinde kum saati vardır (Fotoğraf: 2) özengilerde belirli bir ayrıntı kullanılmamıştır. İçteki kemerin oturduğu seki, birinci kemeri subasmanda sınırlar. Kapı söveleri yığmadır. Lentosu tek parçalıdır. Söveler dahil, lento ve kemer aynaları beyaz renkte kireç badana ile boyandıklarından kitabesi zor seçilebilmektedir.

1. Köyde bizimle yakından ilgilenen Sayın Cerkez Ercan beye teşekkürlerimizi arz ederiz.

Birinci satırda	:	İnne Fetehna suresi
İkinci »	:	Hazreti Seyyid Muhammed Kane Fehrel adilin.
Üçüncü »	:	Fisebilillah ı ebna cami lisalihin.
Dördüncü »	:	Caefi izhaninam tarihimin feyzel ilah.
Beşinci »	:	Farzı kullahu maafhe ya rahimi sailin.
Altıncı »	:	Bismillahir Rahmanir rahim.
Yedinci »	:	Kadbenâ fi seneti 1122. (M: 1710)?

Sade mihrab, güney yüzde çıkıntı yapmıyor. Batı yönde penceresi yokken, doğu yönde 2 tane var. Camiin iç ölçüleri 9,20 X 9,30 m. gibi, kareye çok yakın bir ölçüde olunca, iç örtünün kubbe olabileceği akla geliyor. Bu gözle bakınca köşelerde tromp kemerlerinin özengileri görülebiliyor. Ermenilerin, camilerini yıktıklarını ve uzun süre böyle kaldığını anlattılar. Şimdi, ortaya dört ahşap dikme ve kuzey - güney doğrultusunda iki ahşap giriş uzatarak gene ahşap girişleme ile örtmüş bulunuyorlar. Üst örtü toprak.

## 2 — Kale, Kale camii, hamam, mezarlık ve han :

Köyün; batı yamacında, yukarıda bir kalesi var (Fotoğraf: 3) oldukça yıpranmış. Osmanlı özellikleri taşıdığı yerler de var. Kale camii, ilk camiin kuzey - batısında. İbrahim Bey'in oğlu Beşaret bey yaptırmış deniyor (666 h: = 1267 M). Şimdi toprak örtülü, düz damlı ve ahşap girişli.

Hamamı da yıkılmış. Aynı yamaçta köyün eski mezarlığı var. Gayet güzel işlenmiş, Selçuklu tipi mezarlar dikkati çekiyor. Genellikle şahideleri, ayak ucu taşları kırık - dökük, bazı kabirler de dağılmış. İlginç gördüklerimizden bir tanesini sunuyoruz (Fotoğraf: 4).

Köyü ana yola bağlayan betonarme köprüünün hemen sağında bir han kalıntısı var. Şu anda tek gözü kalmış (Fotoğraf: 5). İçine giremediğimiz için ayrıntılarını veremiyoruz.

2. Kitabeyi lütfedip okuyan Sayın Cerkez Ercan bey ile, camiin hocası Sayın Yusuf Elgaç beye teşekkürlerimizi arz ederiz.

## B — Van Başkale - Örenkale (Pizan) köyü yapıları :

### 1 — Kale, Kale camii, türbeler.

Köy; kuzeyini yüksek bir yamaca yaslanmış. Tepede kale yıkıntıları duruyor (Fotoğraf: 6) ayrıca iç kalesi de var. Dış kalenin batı yamacı oldukça dik (Fotoğraf: 7) kuzey - batı köşesi ise en dik yeri. Burası aynı zamanda kale camii imiş. Şimdi, sadece batı duvarının bir penceresi duruyor (Fotoğraf: 8). Suru pekleştirmek için güney batı köşesine yarım daire plânlı bir burç yükseltip cami düzeyine gelince minare olarak kullanmışlar. Üstteki yıkıntıları kaldırınca döner merdivenini gördük.

Camiin 300 m. kadar kuzeyinde, yamaçta, birbirine çok yakın iki türbe var (Fotoğraf: 7) ve (Çizim: 2). Her ikisi de oldukça yıpranmış (Fotoğraf: 9). Kapısı batı yönde olan yukarıdakinin (çizimde solda) iç örtüsü kubbe. Köşelerde trompları var. Üst dış örtüsü yok olmuş. Moloz örtüsüne bakılırsa kare pramitmiş.

Kapısı kuzeyde olan aşağıdaki türbe de kare plânlı. Köşe tromplarıyla sekizgene geçilmiş ve içeride, basık sekizgen bir pramit ile örtülü. Buranında dış örtüsü dağılmış, yok olmuş. İçinde altı tane mezar var<sup>3</sup>.

Her iki türbe de yapı olarak bir özellik göstermiyor. Onarımlarla, bazı niteliklerini kaybettiklerini de sanmıyoruz.

2 — Medrese : Köyün en önemli yapısı Medresesi (Çizim: 3) kuzey - doğu (Fotoğraf: 10) ve güney - batı yüzü (giriş ve arkası) sağır. Teğet kemerli bir girinti içine alınan ufak kapısının lentosu ise tek parçalı (Fotoğraf: 11). Beyaz bir mermere yonulmuş kitabesi<sup>4</sup> bu lento üstünde (Fotoğraf: 12) kapıdan bir avluya giriliyor. İki katlı bir Osmanlı yapısı görünümünde. Sağ kanat araziye uyarak soldan yüksek tutulmuş (Fotoğraf: 13) zemin kat odaları ya-

3. 1 nolu mezarın Hüsrev Paşaya, 2. nin amcasına (1209=1794 M:), 3. sünün bir akrabasına, 4 ve 5. mezarların, Hüsrev Paşanın çocuklarına, 6. mezarın da, Hüsrev Paşanın oğlu Süleyman Paşaya ait olduğunu söylediler.

4. حسرو عالی نسب اعدا شکن  
آمدہ تاریخش از آواز غیب  
ساخت ان مردم بنای چون عدن  
انب الله نبأاً حسن  
۱۰۶۴ 1064 (1653)

Kitabeyi okumak lutfunda bulunan sayın Oktay Aslanapa'ya teşekkürlerimi arz ederim.

maçtan ötürü gömülü. Yıkıntılar, kapılarını lento düzeyine kadar doldurmuş (Fotoğraf: 14, 15, 16) biraz boşaltarak ve sürünerek odalarına girebildim. İçleri su dolu her iki kanadın da avlu yüzleri revaklı kargir ayak ve kemerlerden oluşuyorlar. Üst kat revak döşemesi ahşap (Fotoğraf: 17). Kare kesitli ayaklarının alttan yukarı doğru altıncı sırasında korkuluklar için olsa gerek yuvalar var (Fotoğraf: 18) alttaki girintiler ise ahşap döşemenin taban hatlı yuvaları. Odaları ufak (Fotoğraf: 18, 19). Güney - doğu yüze, her iki katında dörder penceresi açılıyor (Fotoğraf: 20) alt katinkiler daha ufak. Ancak mahzen penceresi niteliğinde de değil.

Yapının önemli olan yönlerinden ilki, giriş ve arka duvarlarda iç yüzde revakların devam etmeyişi. Bu bakımdan yapı, sağ ve sol yönlere oturan iki ayrı kanattan oluşuyor. Üst kat merdivenlerinin yeri belli değil. Karşı duvarda olacağı akla gelebilir. Kanımızca girişin hemen sağ ve solu daha uygundur. Ahşap kirişlemelerine, oda kapılarının yakınlığına bakılırsa merdivenleri, revak içine yerleştirmek çok daha zordur.

Diğer önemli özellik, arazi eğimine uyarak, sol kanadın sağ kanattan aşağıda tutulmuş olmasıdır. Bu bakımdan üst kat revakları aynı düzeyde olamıyor. Zemin katta; ortadaki bahçeden ötürü bu fark olamaz. Yerleştirme bu açıdan ele alınınca, sağ kanat zemin kat odalarının gömülü oluşunun nedenleri kolayca açıklık kazanıyor.

Şimdiye kadar, hiç bir yapıda görmediğimiz diğer önemli bir nokta da, sol kanat odalarının, önündeki revaklarıyla birleştiği yerlerde, giriş ve arka duvarlarda düşey bir kesikliğin (Dilatasyon) bulunmasıdır (Fotoğraf: 10). Her iki yüzde de bu iyice belli olmaktadır. Sol kanadın zamanla yıkıldığı, yenisi yapılırken bu kesikliğin bırakılabileceği akla gelebilir. Ancak öngülerinde ayrı zamanları anlatan bir fark da yoktur. Kitleyi, Topografyaya uyarak kademeli yaparken, temellerde başlatılan kesintinin buralarda yüze yansıdığı da düşünülebilir. Diğer bir deyişle, buralarda temellere kademe verilmiştir. Kanımızca bu düşünce akla daha yakındır. Giriş yüzünde solda kalan bu kesikliğin geç devir onarımlarında üst katlarda kaybedilmek istendiği de gözden kaçmamaktadır.

Yerinde verdikleri bilgiden, Hüsrev Paşa Medresesinin bir kanadını, oğlu Süleyman Paşanın yaptırdığını öğreniyoruz. Kanımızca, Hüsrev Paşa tek kanatlı (girişe göre sağ tarafı) bir Medrese

yaptırdı ve avlusunu bir bahçe duvarıyla çevirdi. Sonra; oğlu Süleyman Paşa Güney doğu yöresine bu sol kanadı ekledi. Belki daha yapı devam ederken bu bölümler birbirine eklendi, araya bir devir bile girmedi. Bu yol, dilatasyon'u açıklamak için en uygun düşünce olsa gerekir.

Yukarıdaki ayrıntıların ışığı altında, yapıyı, bildiğimiz örneklerin hiç birine tam olarak benzetememekteyiz. Burada ise Selçuklu medreseleri plân yapısı, ne de Osmanlıların çepeçevre dolayan revakları vardır. Ancak plânımızın da belli bir geleneğe, dayanağı ortadadır. İlk defa burada uygulandığını savunmak aşırı bir görüş olur. Çorum - Alaca - Kalehisar medresesi 13 yy. yapısı olup tek katlıdır. Odalar ile önlerindeki revaklar avluda karşılıklı iki kanatta oluşurlar. Tek katlı oluşları göz önüne alınmaz ise 1216 tarihli Akşehir Taş Medrese, 1217 tarihli Sivas I. Keykâvus şifahanesi, 1262 tarihli Sinop Süleyman Pervane Medresesi, 1271 tarihli Sivas Buruciye ve Gök Medresede de aynı düzen vardır. Ancak, sağ - sollu odalardan oluşan orta avlunun bir ucu giriş bölümüne, karşı ucu da büyük baş eyvan'a ayrılmıştır. Bu iki ayrıntı yok farzedilip düz bir duvarla çevrildiği an, yapımız olan Hüsrev Paşa Medresesi plânı ortaya çıkar. Oysa diğer medreselerde revaklar üç tarafta doluşmakta, hatta bazen baş eyvan önünde de kendini göstermektedir.

Plân bu açıdan incelendiği zaman, Hüsrev Paşa Medresesinin, düzeninin Selçuklu tipi Medreselerden ilham aldığı, eyvan ayrıntısını kullanmadığı, kapı pencere, kemer, aynı gibi ayrıntılarda Osmanlı kalıplarının uygulandığı ortaya çıkar. Diğer ilginç bir yönü ise, aradan asırlar geçmiş olmasına rağmen, doğunun ne kadar çok geleneklerine bağlı olduğunun bir kere daha saptandığıdır. Doğü; alıştığı ve genelleştirdiği bir şekli (form) asırlarca sıkı - sıkıya koruyor. benliğinde yaşatıyor.

Acaba yapının plân düzenini daha doğuda aramak olanağı var mıdır? yakın yüz yıllara kadar İran, Türkistan, Azerbayırcan v.b. yerlerde yapılan medreselerin, genellikle, iki katlı, ve odaların önlerindeki bölümlerin adeta yalnız o oda için yapılmış birer hacim olduğu görünümündedir. Baş eyvanların, Anadoludakilerden ölçülecek kadar büyük olduğu, avlu yüzlerinde girintilerden oluşan çerçevelerin sıralandığı bilinmektedir. Bunlara benzer bir örnek Mardin - Cizre kırmızı medrese ise de revaklar çepeçevre avluyu

sarar<sup>5</sup>. Diyarbakır Ali Paşa Medresesinde ise (M: 1534-6) odalar önünde, yalnız o hacme bağlı bölümler dikkati çeker. Ancak sağ ve sol gibi iki ayrı kanattan oluşurlar. Burada da baş eyvan dikkati çeker<sup>6</sup>.

Görülüyor ki, Hüseyin paşa medresesinde bir doğu etkisi aramak yerine Anadolumuzda geliştirilen bir plân düzeni ve anlayışı içinde kalmak daha uygun düşüyor. Bu tarihi gelişim içinde medresenin; plânıyla getirdiği uygulama bakımından önemini koruyacağı kanısındayız.

C — Van - Muradiye - Kubik köyü yöresinde 2 kümbet ve mezarlık.

Muradiyeye bağlı Kubik köyünden 3 km. kadar güney - doğuya ilerlendiğinde iki kümbet gözümüze çarpar<sup>7</sup>. Bunlardan kuzeydeki (Fotoğraf: 21) iyice soyulmuş ve gövdesi üst yarısına kadar yıkılmıştır (Fotoğraf: 22, 23). Toprak düzeyindeki kalıntılara bakılırsa dışı sekizgen ve içi silindirik. Doğu batı ve güney yönlerinde birer penceresi var. Mihrabının olmadığı anlaşılıyor. Güney penceresinin iç ve dış kaplamaları da sökülü olduğu için kible yönünden ötürü - bu pencereye özel bazı ayrıntılar uygulanıp uygulanmadığı anlaşılamiyor. Kuzey yönündeki boşluğun, yere kadar indiğine bakılırsa kapısı burası. Yöresinde, yapıya ait hiç bir taş kalmamış, bu bakımdan üst ve iç örtüsü, pencereleri, döşemelerinin şekli konusunda bilgi edinemiyoruz. Gövdedeki yatay derz kalıntıları, iç ve dışın, 30 cm. lik sıralar halinde ince yonu taş kaplandığını gösteriyor. İç örtünün türü ve malzemesini kestirmek olanağı yok. Taş olsa gerekir. Yapının iki katlı olup olmadığını da bilemiyoruz. Araştırma kazısıyla bazı noktalarının aydınlığa kavuşması olanağı var sanırız.

Güneydeki kümbet biraz daha ayakta kalabilmiş. Silindirik olarak yükselen iç boşluğu basık bir koni örtüyor. Bunun da doğu, batı ve güneyinde birer penceresi var (Fotoğraf: 24). Kapısı kuzey yönde (Fotoğraf: 25). İç ve dış kaplamaları tümüyle sökülüp götü-

5. Mardin - Cizre Kırmızı Medrese - Orhan Tunçer Vakıflar Dergisi X.  
6. Diyarbakır Ali Paşa Medresesi - Orhan Tunçer, Önasya Yıl 6, Cilt 6, Sayı 66.  
7. Çaldıran'dan doğuya doğru Huni, Yağbasan ve Altıyol köylerini geçtikten sonra Kubik köyüne varılır.

rülmüş. Türbenin önemli bir özelliği de dış yüzünün dokuzgen oluşu. Bu nedenle pencereler tam karşılıklı gelmiyor. Kuzey - batı köşede iki sağır yüz varken diğerlerinde birer atlayarak devam ediyor. Bu yapısında iki katlı olup olmadığını bilemiyoruz. Üst örtüsünün dokuzgen pramit olduğu kaplama altı moloz örgüsünden anlaşılıyor.

Bu bölgenin eski bir yerleşme yeri olduğu belli oluyor. Kümbetlerin doğu yönü yamaç (Fotoğraf: 23). Kayalar üzerine bazı işaretler kazınmış. Bir bloku silindirik olarak oyup derin bir boşluk yapmışlar. Sarnıç olsa gerekir. Taş atarak epeyi doldurulduğunu söylediler. Kayaları yonarak yapılmış olan bir merdivenden yamaçın belli bir noktasına kadar çıkılabiliyor. Bir hücreden kayaların içindeki galerilere geçilebildiğini söyledilerse de ağzını ördükleri için doğruluğunu öğrenemedik.

Türbenin çevresi mezarlık. Selçuklu tipi mezarlar yerine bol bol koç koyun türleri var. 21. fotoğrafta görülen iki türbenin kuzeyindeki iki beyazlık bu koç mezarlarından (Fotoğraf: 23). Yolun ötesinde ve yamaca yakın düzlükte hiç yoksa on tane var (Fotoğraf: 26-33). Bir kısmı da kırılmış parçaları duruyor. Böylesine zengin bir geçmişin ortalıkta sahipsiz, bakımsız bırakılışı çok üzücü ve utandırıcı. Bir tanesini olsun alıp bir yerde korumak amacıyla kaldırırken yakalansanız suçlu olursunuz. Acaba; ortalıkta heder olmasına, çalınmasına dışarıya kaçırılmasına göz yummak nedir?.. Tarihine, tarihi değerlerine önem veren bir topluluk olduğumuz halde, bazılarında da o kadar kayıtsız ki, anlamak zor. İlgililerin lütfen el atmasını bekliyoruz. O bölgedeki yetkililerin bu değerlerden habersiz olması mümkün değildir sanırız.

Mezarların hepsi devrilmiş durumdadır. Bir koç heykeli yan yatmış. Kama resmi işli (Fotoğraf: 31, 32) belli ki bir savaşçıya ait. Diğer bir mezar'ın başı ve ön ayağı kırık (Fotoğraf: 32) arkasından koyun şeklini andırıyor. İçlerinde dış etkilerle bozulmaya başlayanlar da var (Fotoğraf: 33). İki kümbetin batısına raslayan bir beyaz mezar, koç koyun olduğu anlaşılamiyacak kadar kırık. Ayakları, başı yok olmuş, gövdesi silindirik (Fotoğraf: 26). Mezarların içinde bir tanesi ilginç bu da yatık duruyor. Boynu ileri uzamış, başı dik, vücudu silindirik değil, dikdörtgenler pirizması, yanları ve üstü basılarak düzeltilmiş gibi (Fotoğraf: 28). Kuyruk kesimi kırık. Akkoyun ve Karakoyunlulara ait bu mezar yapıtları, bu bölgenin o dönemlerde iyi bir yerleşme yeri olduğunu gösteriyor. Bu

noktadan hareketle iki kümbeti de 15 yy. olarak tarihlemek belki yanlış olmayacaktır.

#### D — Değişik yerlerdeki bazı mezar yapıları :

1 — Muradiyeden ilerliyerek Çaldıran ovasını geçiyoruz (16.9.1972). Aradan 901 sene geçtiği halde o tarihi anmamak, heyecan duymamak olanak dışı. Savaş için nerelerden geldiği ve niçin burasının seçildiği ancak yeri görülünce anlaşılabilir. Puslu geniş bir ovayı çevreleyen öbek - öbek tepelerin sadece başları görünüyor. Kimbilir kaç tanesinden ordular aşağı inerek cenge karıştı.

Buradan Huni, Yağbasan, Altıyol, Kubik, Yaykılıç, İsmail Baba, Yukarı Dikme, Aşağı Dikme, Gülyolu ve Kandil köylerini geçtikten sonra Tekindere (Hasbineş) ye varıyoruz. Şirin fakat yoksul bir köy. İran hududuna 4 km. olduğunu söylediler. Meydanı harman yeri. Bu kadar yolu bir mezar taşını görmek için gelmiştik (Fotoğraf: 34). Siyah bazalt taşından (dişi taş) yonulmuş çok güzel bir at heykeli. Boynu kalın, başı kesik denecek kadar düz (Fotoğraf: 39). Koşum takımları işlenmiş. Gemi ağzında ön ve arka ayakları birleşik, aralarını yontmamışlar (Fotoğraf: 36). Eğer takımının keçe örtüsü, örtüdeki dairesel bezemeler, süvarinin oturak kesimi ve kılıcı özenle işlenmiş. Şimdiye kadar böylesine canlı ve anlamlısını görmemişim. Yaşlısı genciyle köylüler çevremizi sardı. Muhtarın anlattığına göre biraz daha uzakta imiş. Koruyabilmek için okulun bahçesine, şimdiki yere taşımışlar. Öğrencilere; üstlerine çıkmamalarını taş atmamalarını öğütledik. Köylüler; «bunu kimseye vermeyiz, dikkat ediyoruz» dediler. Bu uyanıklıkları bizi de duygulandırdı. Ancak genede yetkililerin el atması, müzeye kaldırılması gerekir, kanısındayız. Van müzesinde koç - koyun heykeli örnekleri var At heykeli hatırlamıyorum. Uygun bir yer seçilip nereden getirildiği yazılmak suretiyle sergilenmelidir.

2 — Mezar yapılarından söz etmişken bu yöredeki bir - iki eseri daha tanıtmayı uygun görüyoruz. Van - Erçiş - Çelebibağı'nda ilginç bir mezarlığı var. Her yer gibi burası da bakımsız Selçuklu tipi mezarlar arasında değişik türler var. Genellikle şahideler üstte bir mukarnas taçlıkla sonuçlanıyor. Ön ve arka yüzlerinin bezeli olanları var. Bazıları da şahidesiz tipten. Bunlardan bir örneği sü-

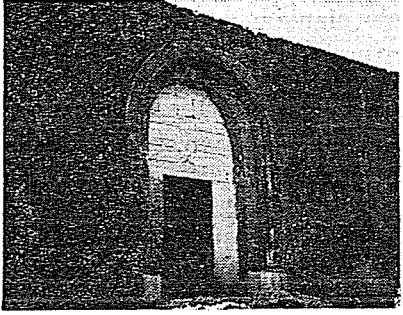
tunçe gibi yonmuş, baş ve ayak uçlarını prizmatik bırakmışlar (Fotoğraf: 37). Hemen yanındaki de aynı türde. Sadece üstü biraz pahlanmış. Aralarında koç, koyun türünde olanları da var. Bir tanesi oturmuş durumda, başı dik, üstü yosunlanmış, canlı ve anlamlı (Fotoğraf: 38).

3 — Erçiş'e bağlı Tekler (gürgün) köyünün mezarlığı da ilginç. Selçuklu türü mezar taşları içinde üstü beşik çatılı gibi (2 yöne akıntılı) olanları (Fotoğraf: 39) yanında düzleri de var (Fotoğraf: 40). Her yüzünü bezemişler. Şahideleri dik dik duruyor. Mukarnaslı bir başlık altında genellikle saç örgülere asılı kandilcikler var (Fotoğraf: 41). Bu türlerin arasında yola yakın bir yerde, koyun türünde olanı da duruyor (Fotoğraf: 42). Başka bir örneğini görmedim. Oturak bölümü ile birlikte sağlam. Burnu kırılmış. Tunceli-Çemişgezektekini hatırlatıyor.

4 — Bitlis - Ahlat, Eski Ahlat; iki kubbe mahallesinden harabe şehre ilerlerken, sağda duvar örgüsü önündeki bir mezar şahidesi de ilginç (Fotoğraf: 43). Kız çocuğuna ait olduğu anlaşılıyor. Başının üstüne; çocukların kâğıttan yaptığı kayıklar gibi bir şekil işlenmiş. Eğer başlık anlatılmak isteniyorsa gelin veya gelinlik çağındaki bir kıza ait olsa gerekir.

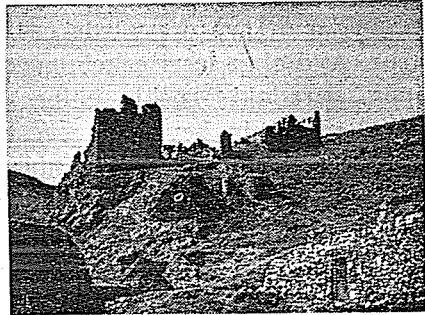
5 — Burada; Bitlis - Güroymak (Norsen) taki daha değişik bir anlatımdan söz etmek istiyoruz. Köylerde, kazalarda; odalara badana yaparken pencere içlerini (boşluklarını) ve dış yüzde çevresini badanaladıklarını sık sık görürüz. Aydınlığı içeri çekebilmek amacıyla yapılan bu davranışın altında, buradaki örnekte biling - altı bir özlem su yüzüne çıkmaktadır. Pencerenin beyaz çerçevesi üst köşelerde koç boynuzlarıyla sonuçlanır (Fotoğraf: 44). Buna çok yakın bir anlatımı Bitliste bir evde görmüş idim. Bizce atalarımızın; etinden, sütünden, derisinden ve binek olarak varlığından yararlandıkları koç, koyun ve at'a karşı nedenli bir ortak yaşayış içinde oluşlarının güzel ve vazgeçilmez bir anlatımıdır bu.

Bu kısa yazımızda 1972 yılında Van yöresinde yaptığımız bir gezinin ürünlerini tanıtmaya çalıştık. Konuya girerken de belirttiğimiz gibi henüz Anadolumuz taranmış değildir. Çabalar ise ağır ilerlemektedir. Bu sürenin, elbirliğiyle kısaltılmasını içtenlikle dilemekteyiz.

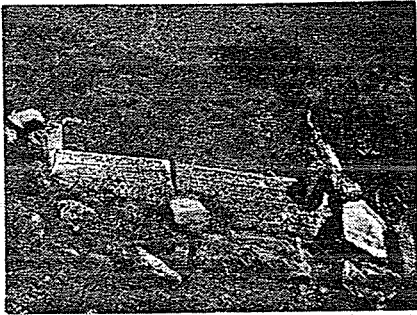


Fotoğraf 1. Van-Hamurkesen (Zernak)  
köyü camii.

Fotoğraf 2. Van-Hamurkesen (Zernak)  
köyü camii kapısından ayrıntı.



Fotoğraf 3. Van-Hamurkesen (Zernak)  
köyü kalesi.



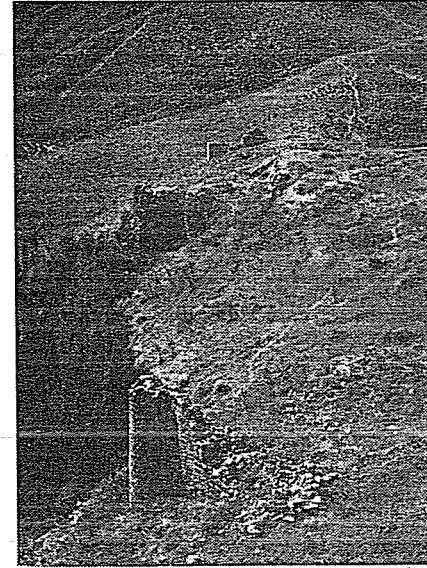
Fotoğraf 4. Van-Hamurkesen (Zernak)  
köyü mezarlığı.



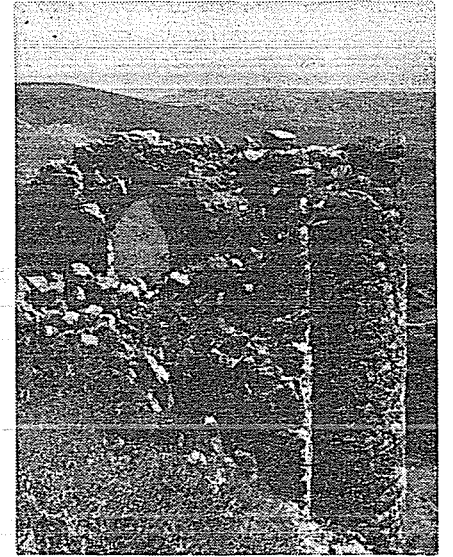
Fotoğraf 5. Van-Hamurkesen (Zernak)  
köyü-Han.



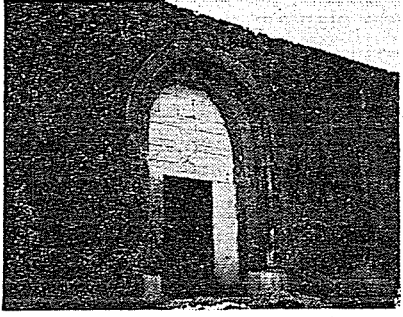
Fotoğraf 6. Van-Başkale-Pizan (Örenkale)  
köyü kalesi.



Fotoğraf 7. Van-Başkale-Pizan (Örenkale)  
köyü kalesi (arkada türbeler görünmekte-  
dir).

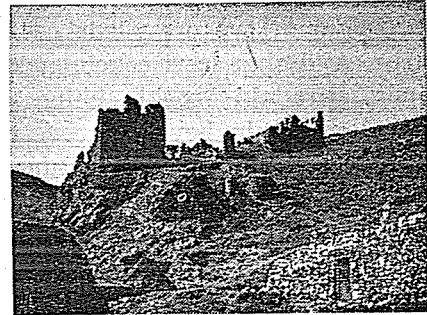
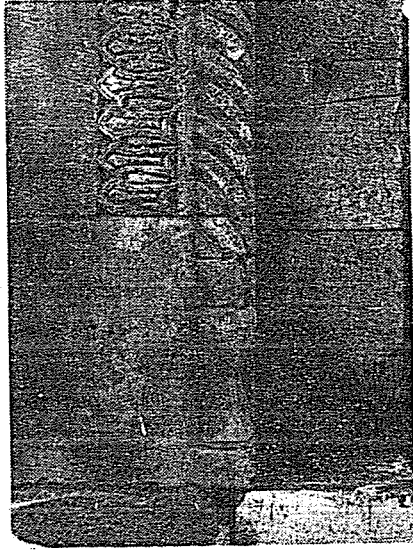


Fotoğraf 8. Van-Başkale-Pizan (Örenkale)  
köyü kale camii. (Kule minarenin küpü-  
dür).

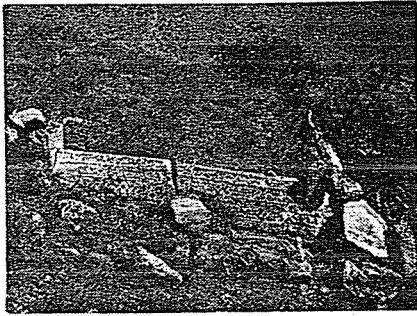


Fotoğraf 1. Van-Hamurkesen (Zernak) köyü camii.

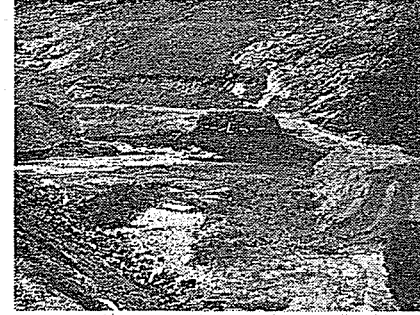
Fotoğraf 2. Van-Hamurkesen (Zernak) köyü camii kapısından ayrıntı.



Fotoğraf 3. Van-Hamurkesen (Zernak) köyü kalesi.



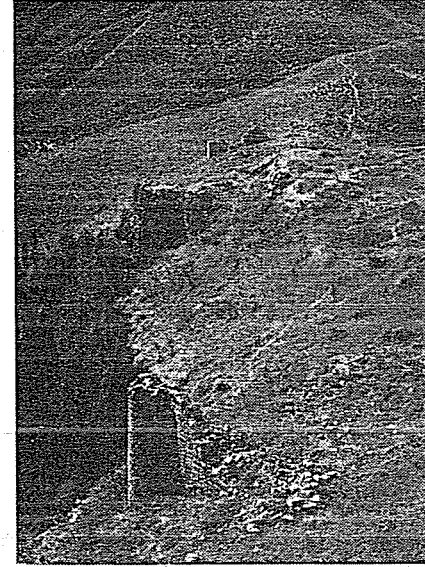
Fotoğraf 4. Van-Hamurkesen (Zernak) köyü mezarlığı.



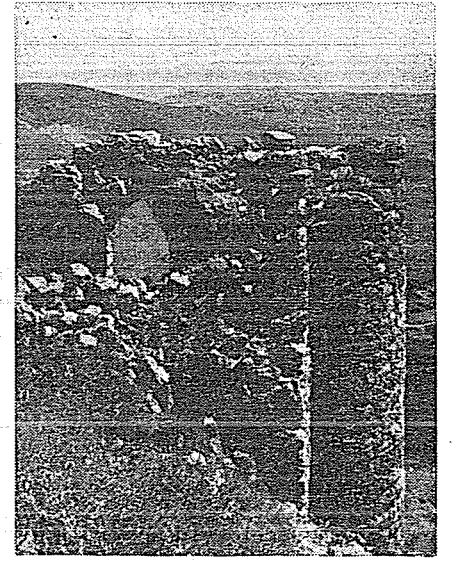
Fotoğraf 5. Van-Hamurkesen (Zernak) köyü-Han.



Fotoğraf 6. Van-Başkale-Pizan (Örenkale) köyü kalesi.

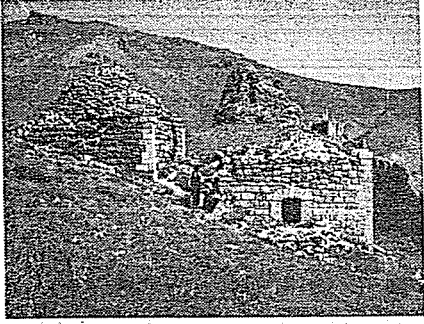


Fotoğraf 7. Van-Başkale-Pizan (Örenkale) köyü kalesi (arkada türbeler görünmektedir).



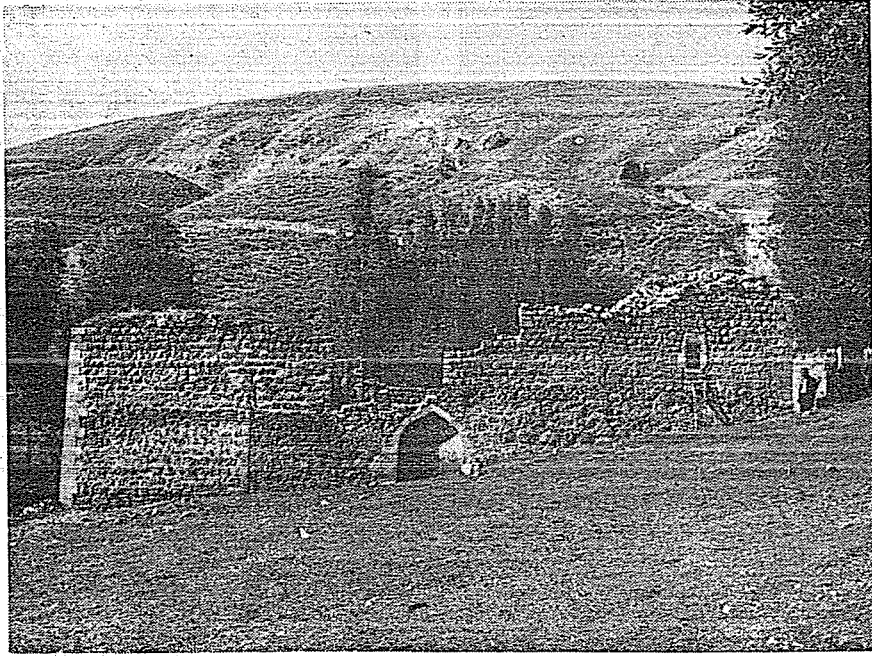
Fotoğraf 8. Van-Başkale-Pizan (Örenkale) köyü kale camii. (Kule minarenin küpüdür).



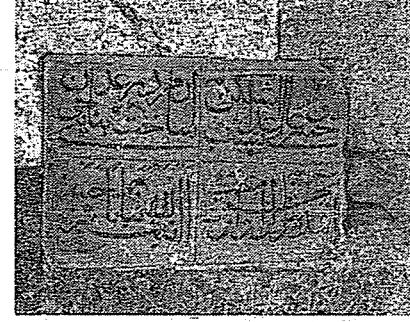
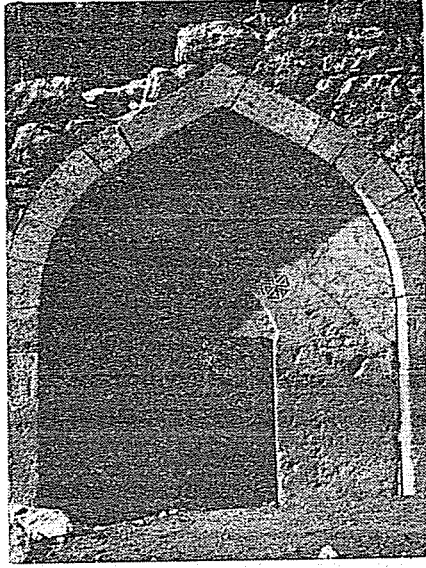


Fotoğraf 9. Van-Başkale-Pizan türbeler.

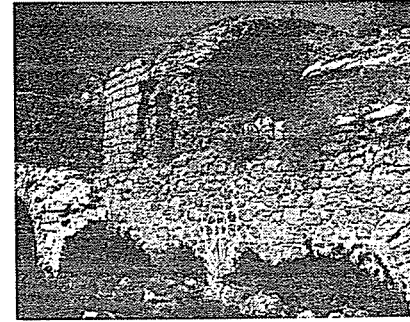
Fotoğraf 10. Van-Başkale-Pizan (Örenkale) köyü Hüsrev Pş. Medresesi.



Fotoğraf 11. Hüsrev Pş. Medresesi girişi.



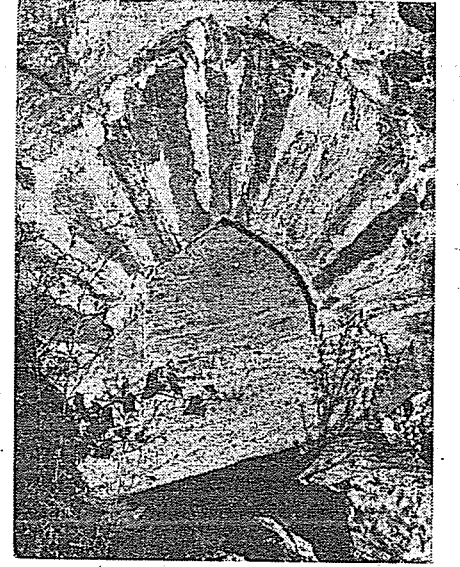
Fotoğraf 12. Hüsrev Pş. medresesi kitâbesi.



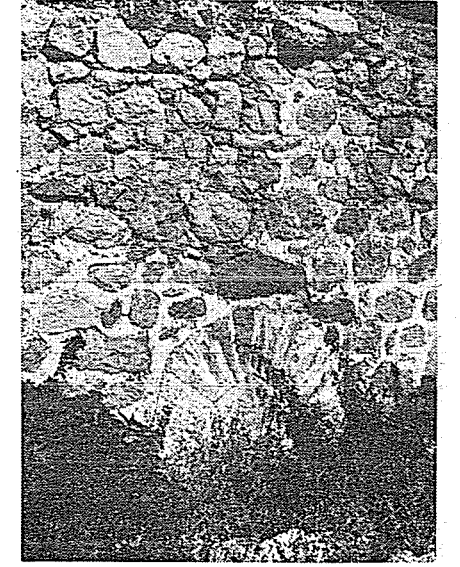
Fotoğraf 13. Hüsrev Pş. medresesi (sağ kanat).



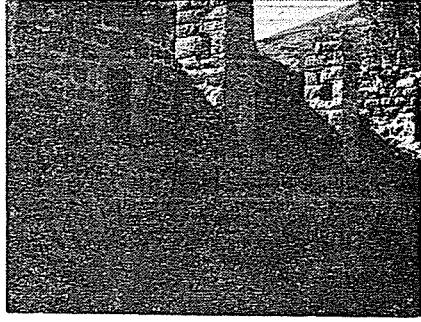
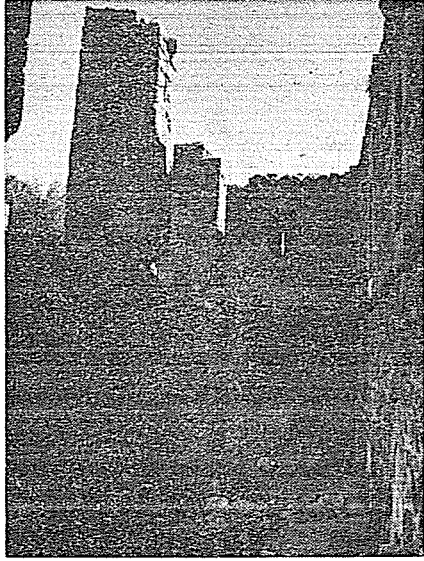
Fotoğraf 15. Sağ kanat odalarının kapıları.



Fotoğraf 14. Sağ kanat odalarından birinin penceresi.



Fotoğraf 16. Sağ kanat pencerelerinden.

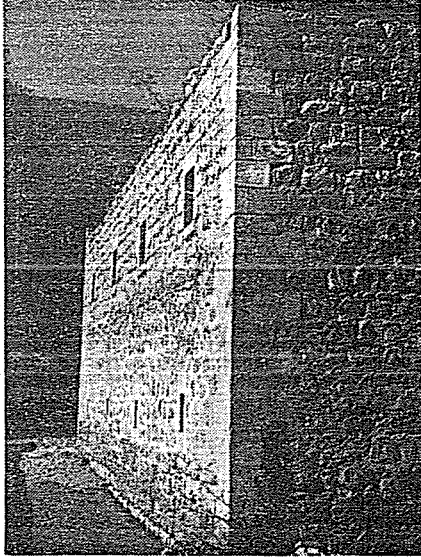


Fotoğraf 18. Sol kanat.

Fotoğraf 17. Sol kanat revağı.



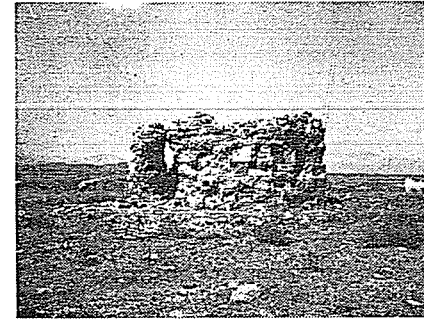
Fotoğraf 19. Sağ kanat 1. oda.



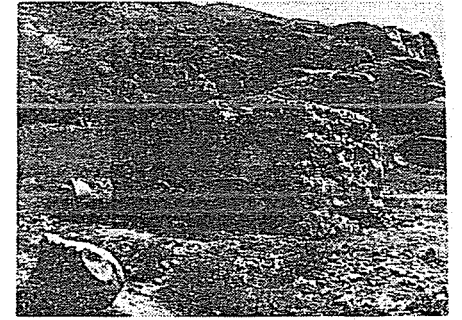
Fotoğraf 20. Güney-doğu yüzü.



Fotoğraf 21. Van-Muradiye-Kubik köyü iki kümbet.



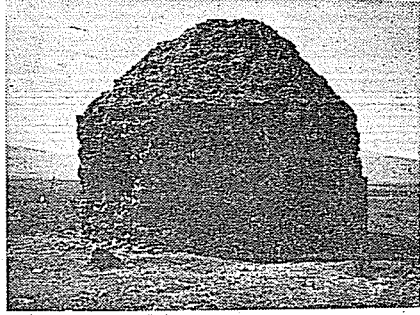
Fotoğraf 22. 1. kümbet.



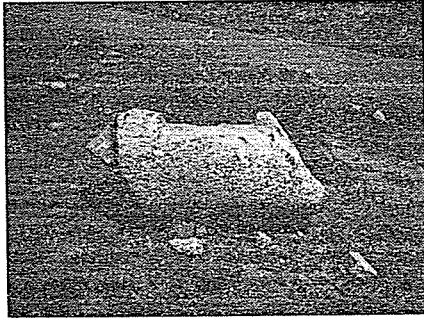
Fotoğraf 23. 1. kümbet.



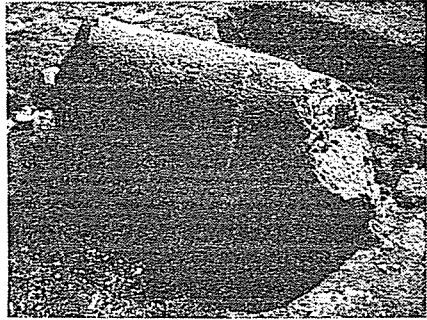
Fotoğraf 24. 2. kumbet.



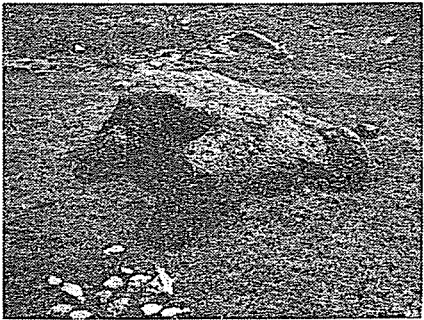
Fotoğraf 25. 2. kumbet.



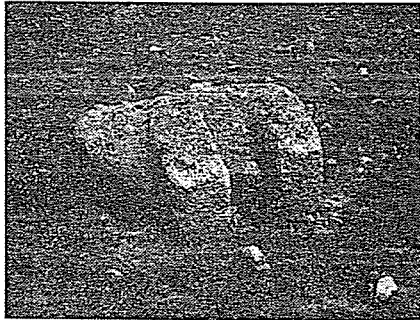
Fotoğraf 26. Mezar taşı.



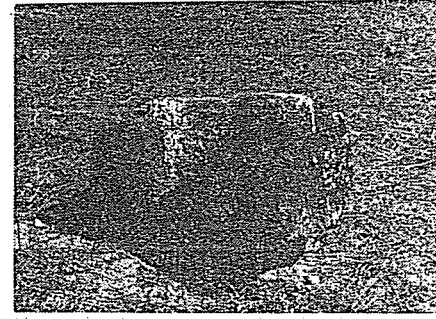
Fotoğraf 27. Mezar taşı.



Fotoğraf 28. Mezar taşı.



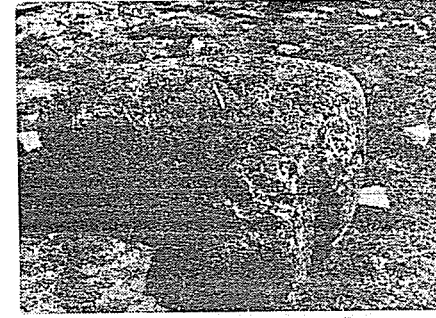
Fotoğraf 29. Mezar taşı.



Fotoğraf 30. Mezar taşı.



Fotoğraf 31. Mezar taşı.



Fotoğraf 32. Mezar taşı.



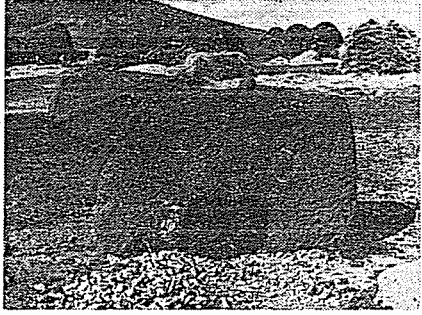
Fotoğraf 33. Mezar taşı.



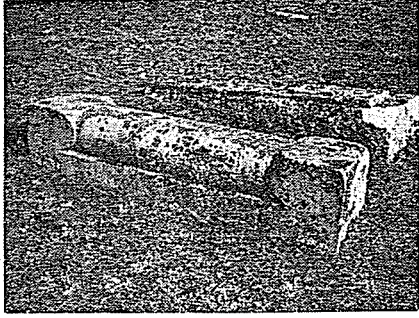
Fotoğraf 34. Van - Muradiye - Tekindere (Hasbineş) köyü At tipi mezar taşı.



Fotoğraf 35. Önden görünüş.



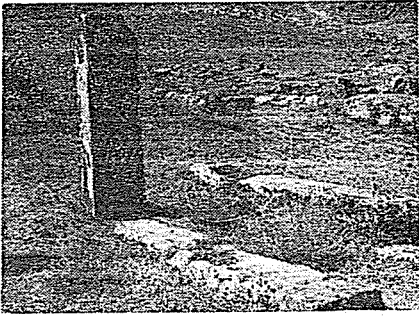
Fotoğraf 36. Yandan görünüş.



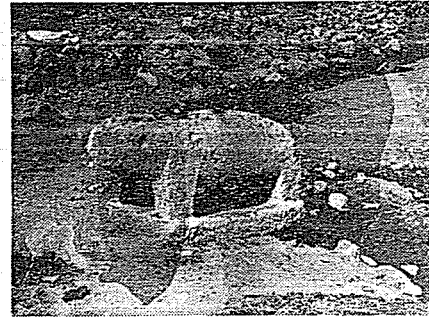
Fotoğraf 37. Van - Erçiş - Çelebibağı mezarlığı.



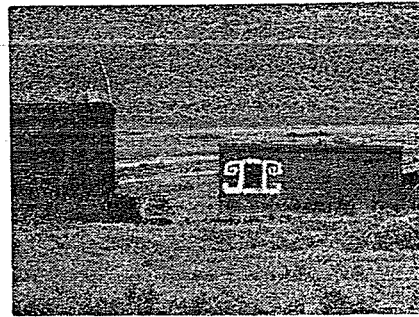
Fotoğraf 38. Koç-koyun tipi mezar taşı.



Fotoğraf 40. Diğer bir mezar.



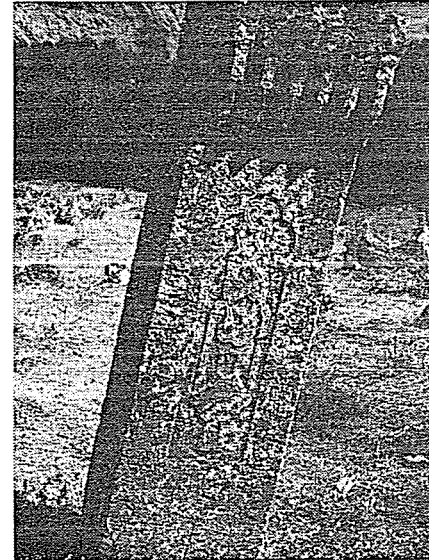
Fotoğraf 42. Tekler köyü mezarlığı.



Fotoğraf 44. Bitlis - Güroymak (Norsen).



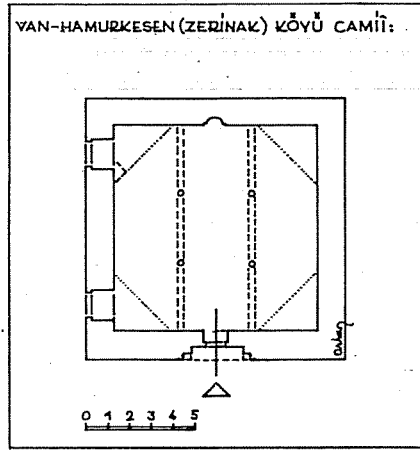
Fotoğraf 39. Van-Erciş-Gürgün (tekler) köyü mezarlığı.



Fotoğraf 41. Tekler köyü mezarlığı.

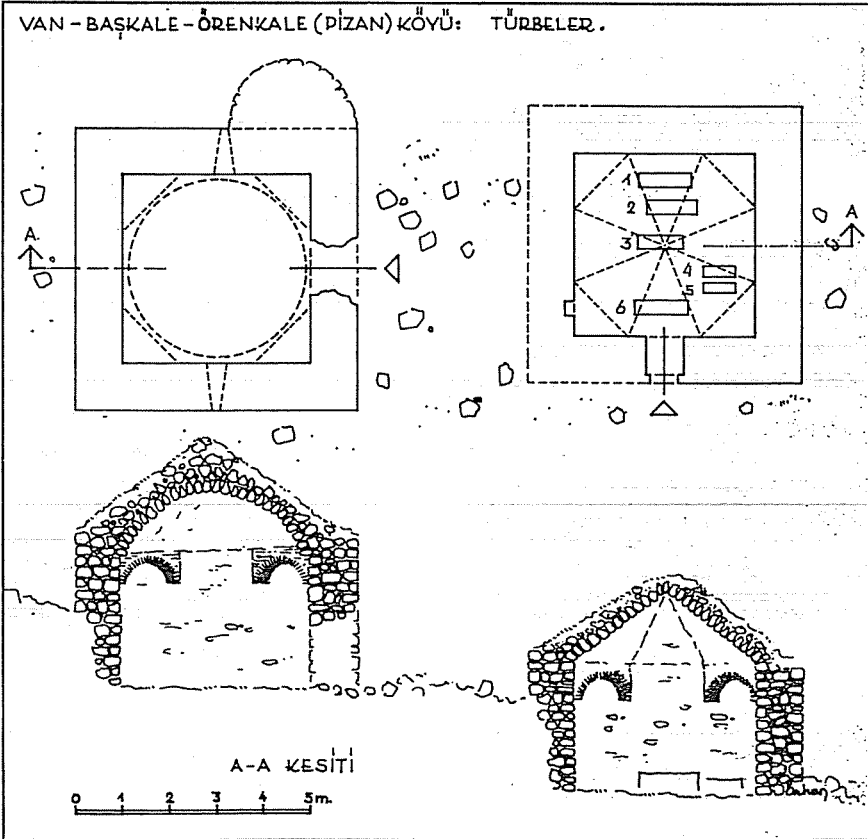


Fotoğraf 43. Ahlat. İki kubbe mahallesi.



Çizim 1:

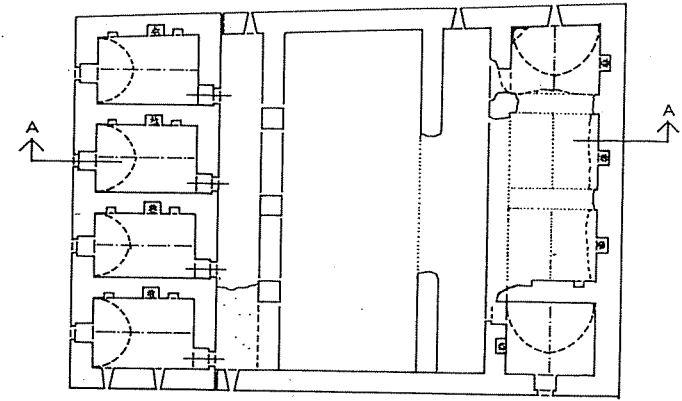
Çizim 2.



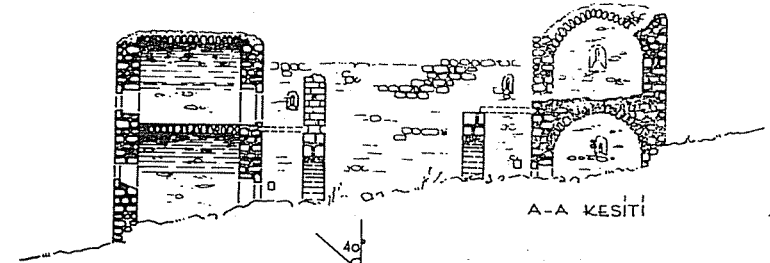
A-A KESİTİ

0 1 2 3 4 5m

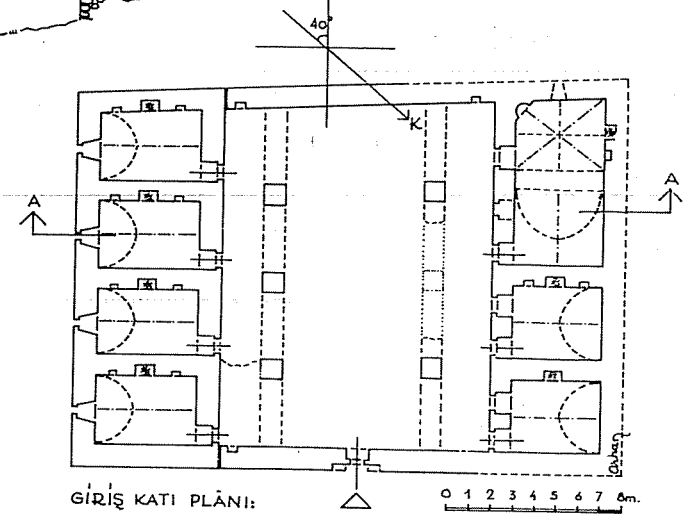
## VAN-BAŞKALE-PİZAN KÖYÜ HÜSREV PAŞA MEDRESESİ:



ÜST KAT PLANI:



A-A KESİTİ



GİRİŞ KATI PLANI:

0 1 2 3 4 5 6 7 8m

Çizim 3.

## MİHRAPLI VE MİNBERLİ NAMAZGÂHLARA BİR ÖRNEK

M. Sinan GENİM

Açık havada namaz kılmak için hazırlanmış olan Namazgâhlar, kendi içlerinde basit bir mimari bütünü meydana getirirler<sup>1</sup>. Bunlar tabii zeminden biraz yüksekçe bir seviyede, genellikle çimen veya toprak bir zemine sahip olup, içlerinde gölge vermesi için birkaç ağaç bulunur. Etrafı içi ile aynı kotta bir duvar ile çevrilidir. Bazılarının zeminden bir basamak yüksekte olmalarına karşılık, bazılarının birkaç basamaklı giriş yerine mâlik oldukları görülür. Etrafı duvarla çevrili bu alanın uç kısmına Kible'yi gösteren bir taş dikilmiştir. Bu taşların hemen hepsinin üzerinde namazın farz olduğunu anlatan bir âyet vardır. Ayrıca çevrelerinde namaz kılacakların aptest almaları ve su içmeleri için bir çeşme de yapılmıştır. Bu çeşmelerin kitâbelerinde namazgâhı yaptıranın adı ve yapılış tarihi bulunur.

Çok kere kervan yolları ve büyük yerleşmelerin mesire yerlerinde yapılmış bulunan namazgâhlar, yukarıda anlatıldığı gibi gölgelikli bir namaz kılınacak yer, bir kible taşı ve bir çeşmeden meydana gelirler<sup>2</sup>.

Fakat geleneksel mimarimizin araştırmacı ve basit mimari kompozisyonları geliştirici özelliği bu namazgâhları da etkilemiş, Mihraplı ve Minberli, genellikle zemini taş döşeli özel bir anlama sahip

1. Türk Dil Kurumu, Türkçe Sözlük, Namazgâh Maddesi, s. 433. İstanbul, Cumhuriyet Basımevi, 1943.
2. Arseven, Celal Esat. Türk Sanatı, İstanbul, Cem Yayınevi, 1970.

namazgâhların meydana gelmesine sebep olmuştur. Bu namazgâhlar basit ve bir mimari özelliği olmayan, yalnızca bir ihtiyaca cevap verecek mekânın, istenirse nasıl bir mimari yapı özelliği kazınacağını göstermesi bakımından enteresandır. Bunlar içinde Gelibolu Azepler ve Bursa Umur Bey namazgâhları fevkalâde güzel bir işçilik ve mimari kompozisyona sahiptirler. Onlar kadar gelişmiş olmamakla beraber, bu yazımızda anlatmaya çalışacağımız, Konya Musalla namazgâhı bu mimari anlayışın değişik bir örneğidir.

### MUSALLA NAMAZGÂHI - KONYA

Yeri	: Kalenderhane mahallesi sınırları içinde, Musalla'da Şeyh Halilî türbesi önünde ve doğusuna doğru uzanmaktadır.
Tarihi	: Etrafını çevreleyen duvarın üzerindeki kitâbeye göre, 945 H./1541 M. tarihinde yapıldığı anlaşılmaktadır.
Mimarı	: Belli değil.
Yaptıran	: Aynı kitâbeye göre Kanuni Sultan Süleyman devri vezirlerinden Hüseyin Paşa.

#### Yapının incelenmesi :

Konya Vakıflar müdürlüğünün 4526 umumî ve 42 yaprak numaralı bir kaydına göre, namazgâhı üç tarafından kabristan, bir tarafından kuyu mer'ası sınırlanmaktadır. Son yıllarda tamir olan namazgâh, büyük ölçüde tahrib olmuştur. Bu tahrib bilgisizce yapılan bir tamirin, eseri korumaktan çok tahrib ettiğini göstermesi bakımından ilgi çekicidir. Tamir ve tahribin izleri fotoğraflarda açıkça belli olmaktadır.

60 X 60 metrelik bir alana yapılmış olan namazgâhın etrafı 1.50 metre yüksekliğinde duvarla çevrilidir. Bu duvarın 50-60 cm. yüksekliğe kadar olan kısımları eski olup, (ki bu kısımlar taşlarının rengi ve muntazamlığı ile kendisini hemen belli etmektedir) diğer kısımları son tamir sırasında yapılmıştır.

Namazgâha kible tarafından ve mezarlığın içinden girilmek-

tedir. Kible duvarına bitişik ve girişe göre sol tarafa yakın bir yerde mihrap bulunmaktadır. Mihrap ve minber beraberce yapılmıştır. Mihrap nişi minbere çıkılan iki merdiven arasında yer almakta olup, 147 cm. genişliğindedir. Mihrabın en derin yeri 60 cm. dir. Mihrap nişi 148 cm. yüksekliğine kadar kırık çizgili olarak yükselmekte, bunun üstü ise istiridye motifli bir örtü elemanı ile son bulmaktadır. On üç dilimden mütesekkil olan bu motif mihrap nişinin merkezinde toplanmaktadır. Ayrıca mihrap nişinin sağ tarafındaki kolonçenin iç yüzünde, sol tarafındaki kolonçenin başlığında birer taşı işareti mevcuttur.

Mihrabın iki tarafından sekiz taş basamakla çıkılan minberin etrafı bugün ne yazık ki son tamirde kaba bir şekilde yapılmış bulunan beton korkuluk ile çevrilidir. 65 cm. yüksekliğindeki bu beton korkuluk ve mihrabın üstüne dökülen beton döşeme, daha önce minberin ne şekilde olduğuna dair bir ize rastlamamıza imkân vermemiştir.

Namazgâhın kitâbesi, minberin 6.00 metre kadar solunda ve yerden 1.10 cm. yüksekte olup, çevre duvarının içine gömülmüş vaziyettedir. 30 X 59 cm. ebadında blok mermere bozuk bir sülüs ile yazılmış kitâbenin üzerinde şu satırlar okunmaktadır<sup>3</sup>.

Abd için yaptı Hüseyin Paşa Musalla pür usûl  
Yazdım oldu deyû bu tarihini hayr-ı kabûl  
sene 948

Daha önce namazgâhın giriş kapısı üzerinde olduğunu bildiğimiz bu kitâbenin son tamir sırasında bulunduğu yerden alınıp, (zannımca bu tamir sırasında giriş kapısı çökmüş olup kitâbe yerde bulunuyordu) buraya konmuştur. Kitâbenin hemen altında bulunan kemer taşı da (60 X 145 cm.) giriş kapısının kemer taşı olup, kitâbe ile birlikte buraya konmuş olmalıdır. Bu iki taşın biraz sağında, kemer taşı ile aynı yükseklikte 18 X 58 cm. ebadında mermer bir taş mevcuttur. Bir silme parçası olduğunu sandığım bu taşın üzerinde helezon şeklinde bir asma dalı ve iki üzüm salkımı

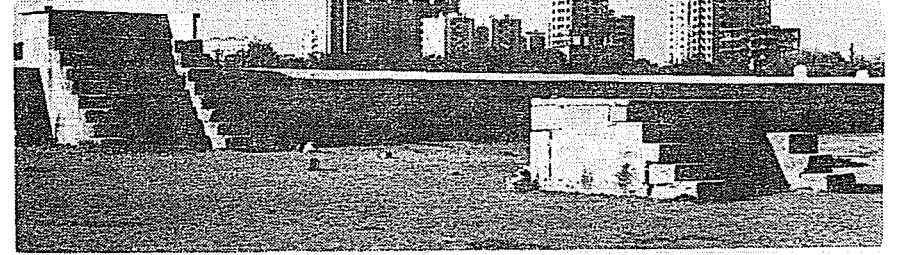
3. İbrahim Hakkı Konyalı, Abideleri ve Kitâbeleri ile Konya Tarihi, s. 570; Konya, Yeni Kitap Basımevi, 1964.

görülmektedir. Çevrede yaptığımız araştırmalarda bu taşın nereden geldiğini tespit edemedik. Çevre duvarının iki safhası (fotoğraflarda görüldüğü gibi) bâriz farklar gösterir. Temiz bir işçilik ve düzgün taşlarla yapılan eski kısım ile moloz taşlardan yapılan yeni kısım, hemen ayırılmaktadır.

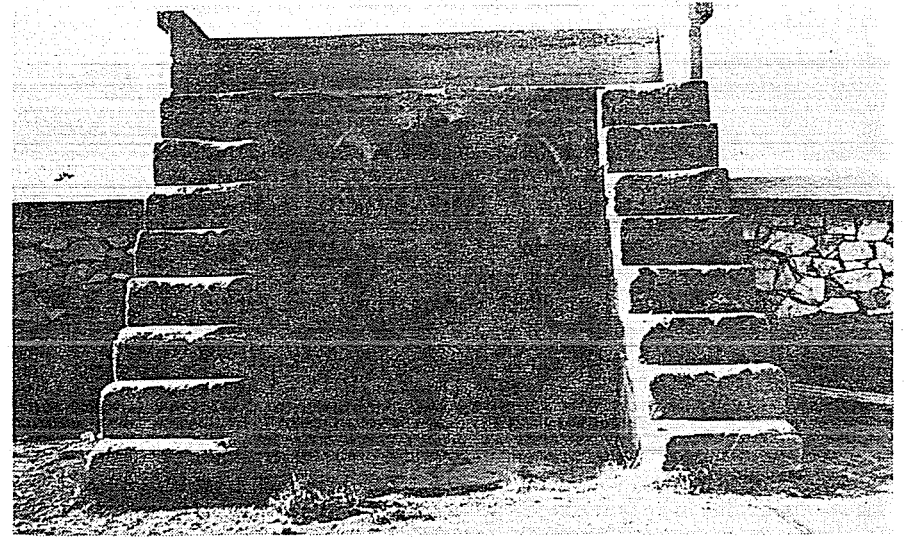
Mihrabın 10.00 m. kadar önünde bir taş kürsü daha vardır. Burası zannımca müezzin kürsüsü olarak kullanılmaktaydı. 379 X 363 cm. ebadında olan bu kürsünün üstü, zeminden 143 cm. yüksekte olup yine son tamir sırasında 10 cm. kalınlığında bir beton tabakası ile kaplanmıştır. 246 X 379 cm. ebadında olan üst kısmına, iki tarafından beşer basamaklı merdiven ile çıkılmaktadır. Genişliği mihrabın genişliğine eşittir ve merdiven basamakları mihrapta olduğu gibi tek bir taştan yapılmıştır. Üzerine çıkılan iki merdiven arası boş olup, üst kısmına dökülen beton tabakası yüzünden, daha önce üst kısmının ne şekilde olduğuna dair bir iz kalmamıştır.

Namazgâhın zemini topraktır. Gerek mihrap, gerekse müezzin kürsüsü etrafında her hangi bir taş zemin izine rastlanmamıştır.

Rölövesinde detay olarak verdiğimiz silme ve istiridye motifli niş örtüsünün dışında bir süsleme yoktur. Gerek mihrap, gerekse müezzin kürsüsü, büyük ebatlı ve temiz yontulmuş kirli sarı, aşınmaya oldukça müsait yöresel bir taş ile inşa edilmiştir.

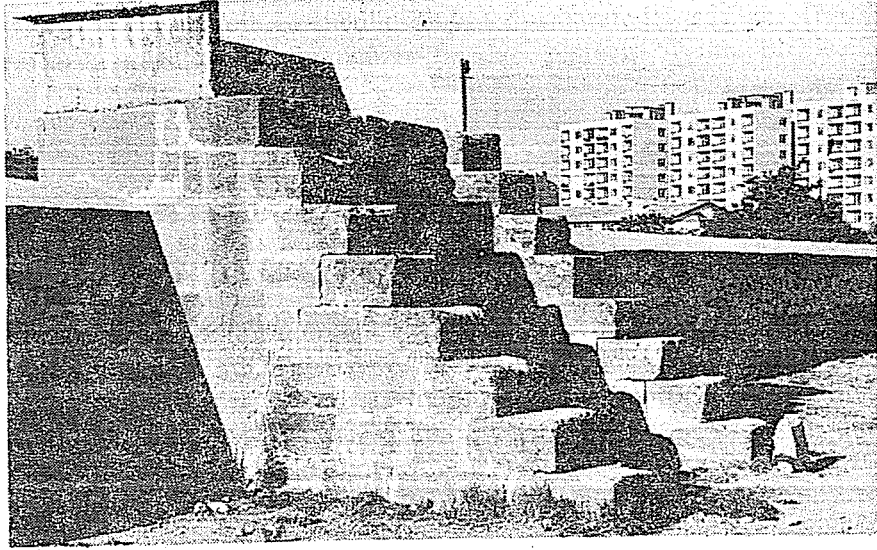


Fotoğraf 1. Namazgâhın genel görünüşü.

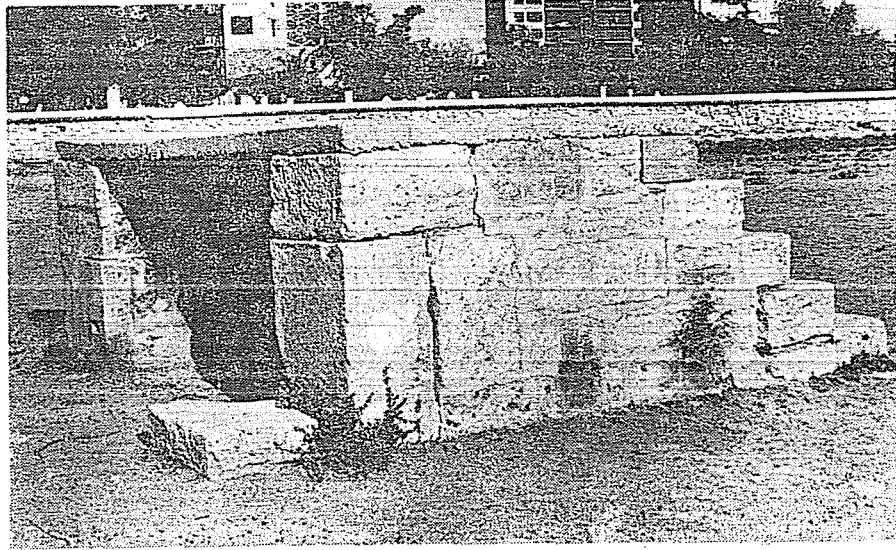


Fotoğraf 2. Mihrap ve Minberin önden görünüşü.

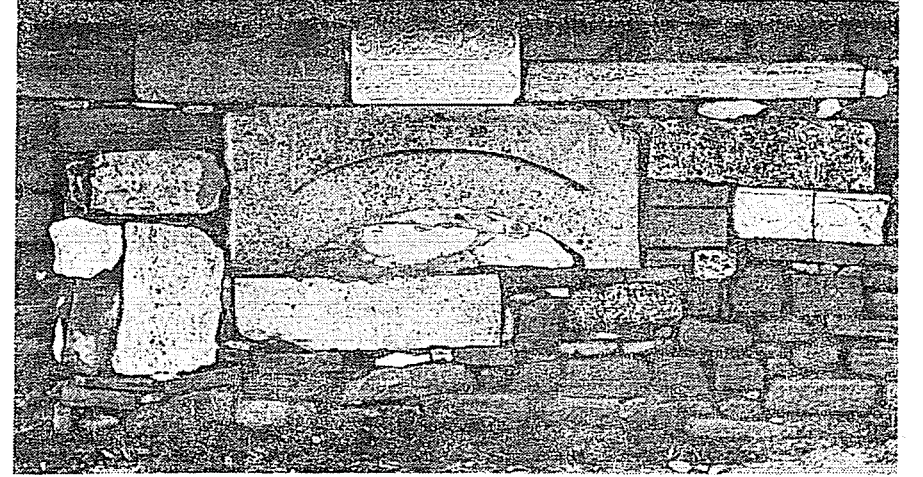




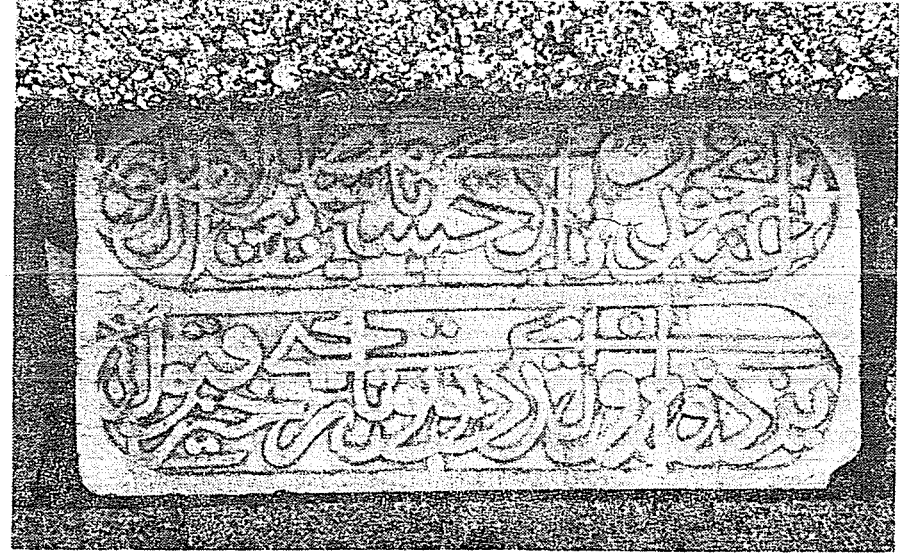
Fotoğraf 3. Mihrap ve Minberin yandan görünüşü.



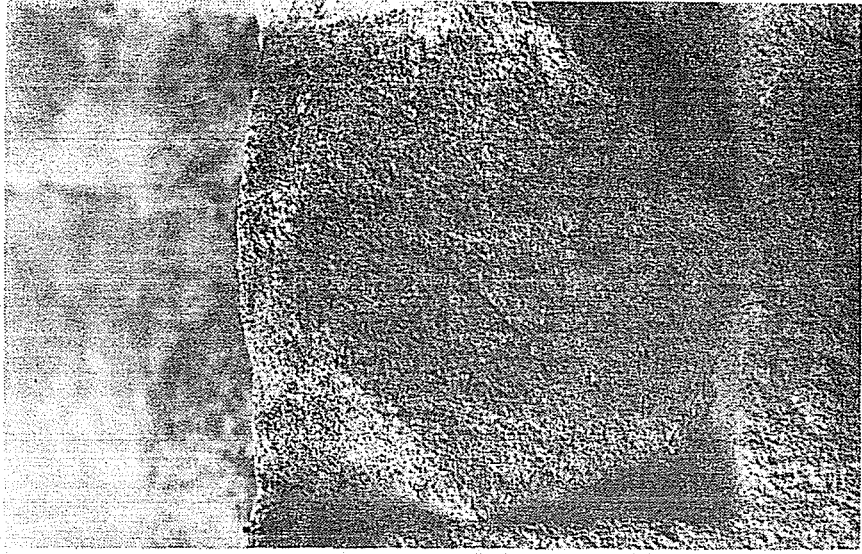
Fotoğraf 4. Müezzîn mahfelinin görünüşü.



Fotoğraf 5. Çevre duvarı üzerindeki kitâbe ve kemer taşı.

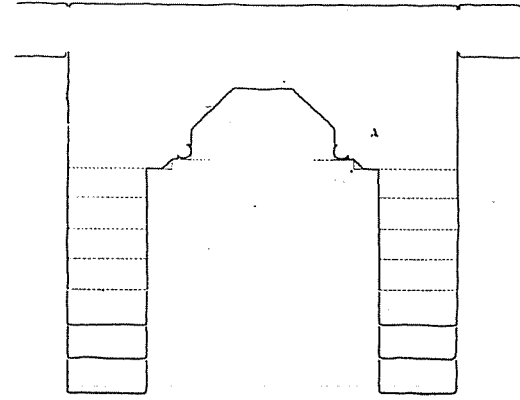


Fotoğraf 6. Kitâbeden detay.



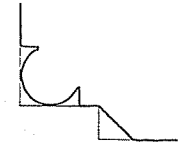
Fotoğraf 7. Mihrap nişindeki taşı işareti.

KONYA  
MUSALLA NAMAZGAH'I  
MİHRAB ve MİNBERİN  
BİRLİKTESİNİ



mihrap

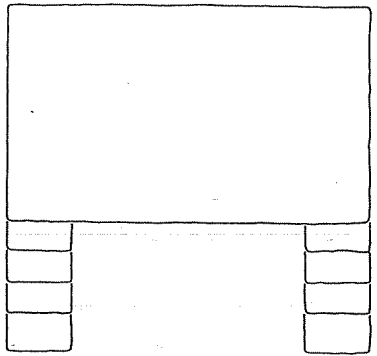
0 1 m.



0 10 cm.

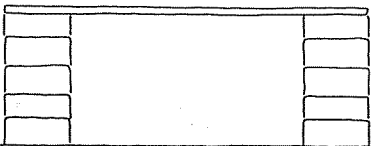
A. elcayın

KONYA  
MUSALLA NAMAZGAH'I  
MİHRAB ve MİNBERİN  
BİRLİKTESİNİ

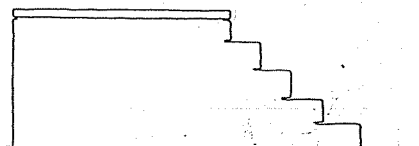


mihrap

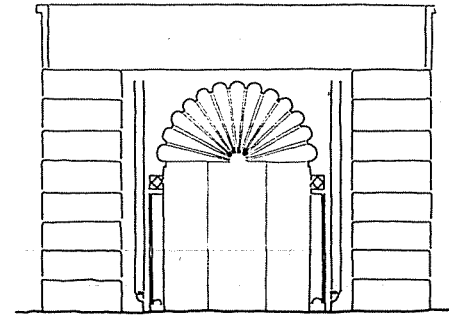
0 1 m.



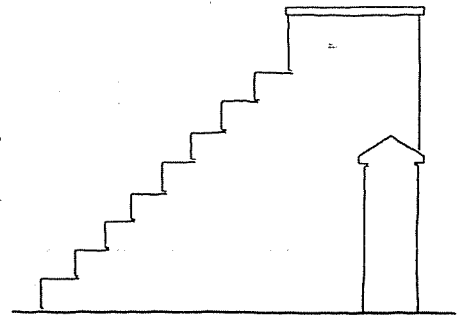
sağ görünüşü



yağın görünüşü



önü görünüşü



yağın görünüşü

## EZİNE HAKKINDA NOTLAR

Zümrüt AKŞİT

Ezine, Çanakkale-İzmir yolu üzerinde tarihi Saminyon ovasına yayılmış bir ilçedir. Ch. Texier «Küçük Asya» adlı eserinde burayı EZNE-ENAY olarak adlandırmaktadır.

İlçe arazisinin orta ve batı bölümleri çukur, düzlük, kuzey ve güney tarafları dağlıktır. Başlıca akarsuyu Küçük Menderes çayıdır. Kasaba ovadan 100-200 m. yüksekliğinde bir tepenin eteğinde kurulmuştur. Denizden yüksekliği 35 m. dir. Geyikli adlı bir bucağı vardır. Temelsiz minaresiyle Ulu Camii ile Kestenbolu kaplıcaları görülmeğe değerdir. Ayrıca Ezine'ye bağlı Alexandria Troas, Neandria, Sankrea gibi eski yerleşme yerleri de dikkat çekicidir.

Danışment Türkleri bu civarda önce kendi adlarına bir köy kurmuşlar, sonrada şimdiki Ezine'nin bulunduğu yerde bir cami yaparak şehri cami çevresinde genişletmişlerdir. Bundan sonra Ezine bölgesi Orhan Gazi zamanında Osmanlı topraklarına katılmıştır. İşte bu devirden kalmış ve büyük değişmelere uğramış bazı yapılar da Osmanlı mimarisinin izlerini görmek mümkün olmaktadır.

Osmanlı devrinde mimari anlayış bütün civar komşulardan ve evvelkilerden farklı ölçülerle işe başlamış olup kendine has üslûp özelliklerini ortaya koymuştur. Bu mimarinin ana binasını camiler teşkil eder. Hamam, medrese, türbe, imaretler bunu takip ederler.

Camiler o zamana kadar İslâm memleketlerinde görülmeyen bir başka tutumda yapılmaya başlanmış ve tek kubbeli, kanatlı, çok kubbeli, çatılı, çandı gibi türlere ayrılmıştır. Plânlar umumiyetle dikine ve dört köşe olarak hazırlanır.

XV. asırdan itibaren Osmanlı camiinde güzelliği tamamlayan

minare bu devirde tam yerini bulamamış, konulacağı yer tam olarak istikrar kazanmamıştır. Meselâ Ezine Ulu Camiinde minare sağda olmasına rağmen birçoğunda sola konmuştur. Yine çoğunda minare duvar içinden çıkarak düz merdivenlerle kubbe veya çatı seviyesine ulaşır. Bundan sonra yuvarlak gövde başlar. Minarelerin ana kütle ile pek bağlantısı hissedilmediğinden mevcudiyetleri çok zayıf kalır.

#### ABDÜRRAHMAN CAMİİ :

Ulu Cami adıyla anılan bu cami Ezine'nin güney kenarındadır. Halk arasındaki bir rivayete göre bu zat (Abdürrahman) Karasi Emareti yörük beylerinden imiş. Ele geçen kayıtlardan Ulu Cami'in Orhan Gazi devrinde olduğunu, banisinin Danişmentli Abdürrahman olduğunu ve yine Danişmentli Ayşe Hatunun da buraya ikinci bir imamlık vakfı tesis ettiğini anlıyoruz.

Cami, binası itibarıyla ilk eserlerden olduğunu ortaya koyar. Gayet basit ve iptidai moloz cephe örtüsü, alçak ve kalın duvarlar, üç sıra tuğla ile bir taştan mürekkep pencere kemerleri göze çarpıyor. Duvar yüzleri hiç düzeltilmemiş. Gayrimuntazam taşların arasında bir sıra tuğla dikkati çeker (Resim: 1). Bu düzen batı cephesinde çok daha iyi incelenir.

Cami 8 m. ye yakın bir son cemaat yeri ile alçak tavanlı bir harimden ibarettir. İç ebad 18 m. genişlik, 17,5 m. derinliğinde olduğu halde tavan yüksekliği 5,5 m. olup süsleri çok ilginçtir (Resim: 2). Tahtadan oyma saçak süsleri ve sepet kulpu kemerler yıpranmış olmasına rağmen hâlâ güzeldir (Resim: 3). Çatı ve tavan 50 cm. ye yakın kütürde dört eski mermer direğe oturur. Direklerden bir tanesi yivlidir. Hepsinin üzeri çirkin bir şekilde yağlı boya ile boyanmıştır. İçerde tavanı tutan 4 sütun vardır ki bunlar da yine kat kat yağlı boya ile örtülmüştür.

Bina tadilat görmüş, tavan II. Sultan Mahmut devrinde ampir üslûpla yapılmıştır. Sütunların ayırdığı bölümlerde üç çeşit motif görülür. Ayrıca sütunların tavanı taşıdığı üçgen bölümlerde yuvarlak motifler dikkati çeker. Mahfil kısmı tamamen yenilenmiştir. Herhalde eskiden de bunun yerinde bir mahfil vardı. Mihrabın ise yağmak kısmı ilk binadan kalma olup güzel bir stalaktit örneği

gösterir. Ne yazık ki tamir görmüş ve kat kat boya ile örtülerek çirkin bir hal almıştır.

Pencereler bir problemdir. Yapı tamirat gördüğünde mekânı daha fazla aydınlatmak için bazı ek pencereler konmuştur. Bina aslında 6 tane üst pencere ile aydınlanır. Üzerlerinde üç sıra tuğla bir sıra taştan müteşekkil kemerleri mevcuttur. Yan cephelerde üstte görülen beyzi pencereler sonradan açılmıştır. Doğu cephesinin tam ortasında şimdi örülmüş bir pencere vardır ki şimdi eski hâlleri koymaya yarayan bir depo vazifesi görmektedir.

Minarenin başlangıcı kible duvarının içindedir. 30 cm. yüksekliğinde, 60 cm. genişliğindeki 18 basamakla çatı seviyesine ulaşılır. Buradan başlayan ve dışardan görebildiğimiz bu gövde yenidir.

#### AHİ YUNUS ZAVİYE VE TÜRBESİ :

Ahî Yunus, kasabada fatihlerden olarak tanınır. Gazi Süleyman Paşa'nın bütün Ezine pazarını bu zatın şehirde kurduğu zaviye için vakfetmiş olması bu rivayeti doğrulamaktadır. Ayrıca bir tapu defterindeki satırlardan Ahî Yunus'a şehrin sahibi ünvanı verildiği anlaşılmaktadır. Herhalde bu zatın fetihteki rolü oldukça büyüktür.

Türbesi ana caddede Sefer Şah mescidinin karşısındadır. Son devirde yapılmış olup geniş ve büyük bir penceresi vardır. İçindeki üç sandukadan biri Ahî Yunus'a aittir, diğerlerinin de kardeşleri olduğu rivayet edilir.

Zaviye şimdi yoktur. Fakat kabir levhasında ilk türbe ve zaviyenin Süleyman Paşa tarafından tesis edildiği ve Ahî Yunus'un da Ezine fatihi olduğu yazılmıştır.

#### SEFER ŞAH MESCİDİ :

Ezine kasabasında bu şahsa çok kıymet ve ehemmiyet verilmekte, ilk fatihlerden olarak tanınmaktadır. Ele geçen vesikalardan Yıldırım devrinde Mısırda veya Mısır yolunda vefat ettiği anlaşılmaktadır. Ezinedeki makam kabri olabilir. Yenilendiği için esaslı bir fikir vermekten uzaktır.

Caminin inşaatında Bizans parçaları kullanılmıştır. Küçük mekânlı ve çatılı bir camidir. Kapısı sağdadır. Mihrap duvarlarında dört, kible duvarında da bir penceresi olup diğer yüzlerde pencere yoktur. Son cemaat yeri yenidir. Duvarları moloz taşıyla örülmüştür. Saçaklar kirpi saçaktır.

Minarenin kaide ve küpü eskiye aittir. Gövde 1267 de yenilenmiş, korkuluklar 1307 de tamir görmüş ve kandil, vazoda çiçek motifleriyle panolar halinde süslenmiştir. Tepe kısmı rüzgârdan çürümüş yıkık durumda idi. Sonradan kurşunla kaplanarak tamir edilmiştir (Resim: 4).

Caminin yanındaki bahçede Sefer Şah'ın kabri bulunur. Dikili sütunda Sefer Şah Hazretleri, aşağıda Camii Şerif ve hamamın banisi yazılıdır (Resim: 5). Mezarın üstüne sonradan konan taşta ise Sefer-i Şah hazretlerinin camii şerifi yazılıdır. Herhalde bu taş caminin herhangi bir yerine konmuş isim levhası iken yerinden kopmuş ve buraya bırakılmıştır.

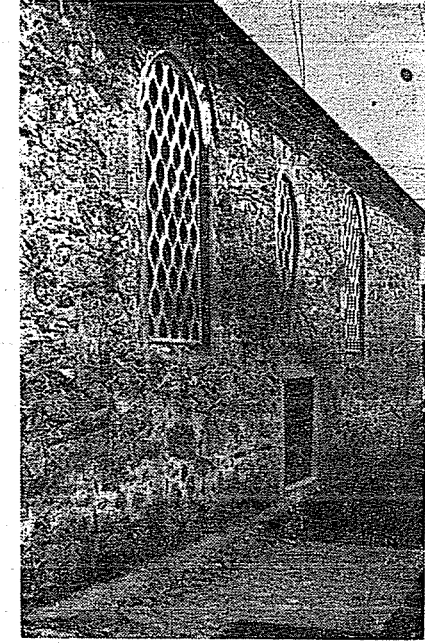
#### SEFER ŞAH HAMAMI :

Sefer Şah camininin arka tarafında kadın ve erkeklere ait büyük bir çift hamamdır. Kadınlar kısmına yandaki bir kapıdan girilir. Girişte 9 m. lik geniş kubbeli bir soğukluk vardır. Kare mekândan kubbeye geçiş dışardan da belli olmaktadır ılıklik ufaktır. Girişte solda bir halveti sağda ise tuvaletleri bulunur. Göbek taşı olan yerin etrafında üç eyvan ve köşelerde iki halveti vardır. Eyvanlar tonozla, halvet kısmı ise kubbeye örtülüdür.

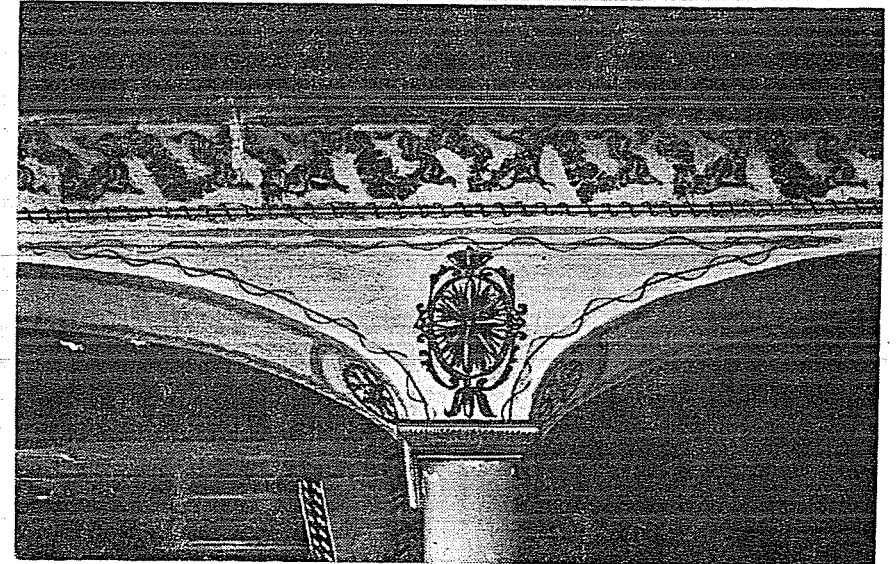
Bütün kurnalar 6 tanedir. Tamir görmüştür. Kalan izlerden bunların güzel stalaktitlerle süslü olduğu anlaşılıyor.

Toplu olarak tepeden baktığımızda sırayla dört halvet kubbesi, onların önünde göbek taşının üzerinde sekizgen kasmağa oturan iki kubbe, nihayet giriş mekânındaki iki büyük kubbe görülür (Resim: 6).

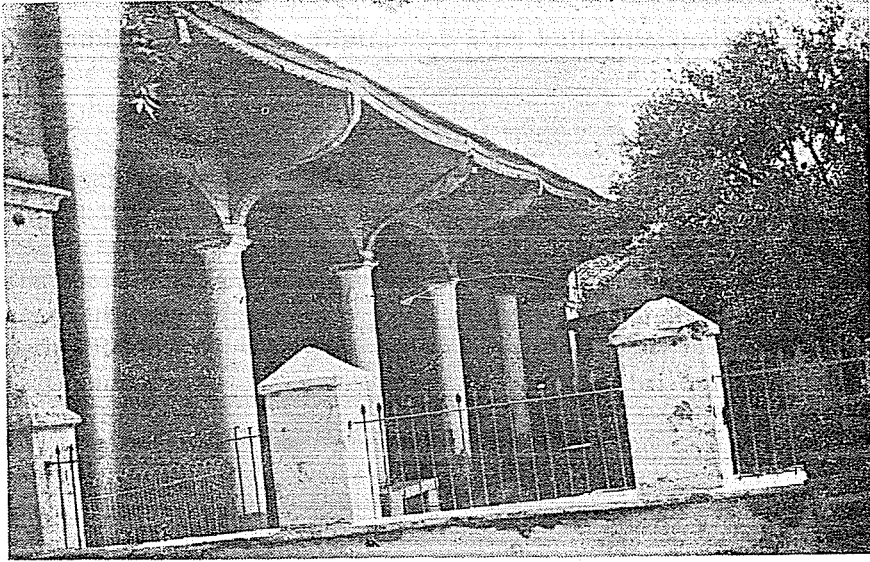
Erkekler kısmına ön taraftan girilmektedir. Gerek dış manzarası gerekse plânı iki kısmın eş olduğunu göstermektedir. Eskiden bina tuğla ve taş sıralarıyla örülü imiş. Şimdi ise kalın bir sıva tabakası ile tamamen kapatılmıştır (Resim: 7). Kirpi saçaklar tamamen bozulmuş yerine beton kullanılarak yeni bir hüviyete bürünmüştür.



Resim 1. Abdurrahman Camii, Yan Cephe.



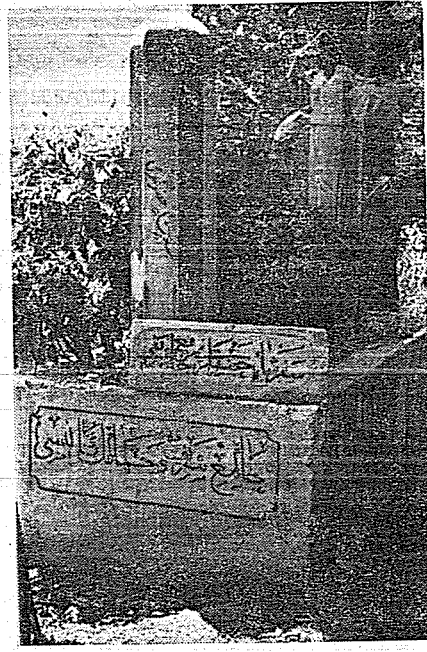
Resim 2. Abdurrahman Camii, Tavan Süslemeleri.



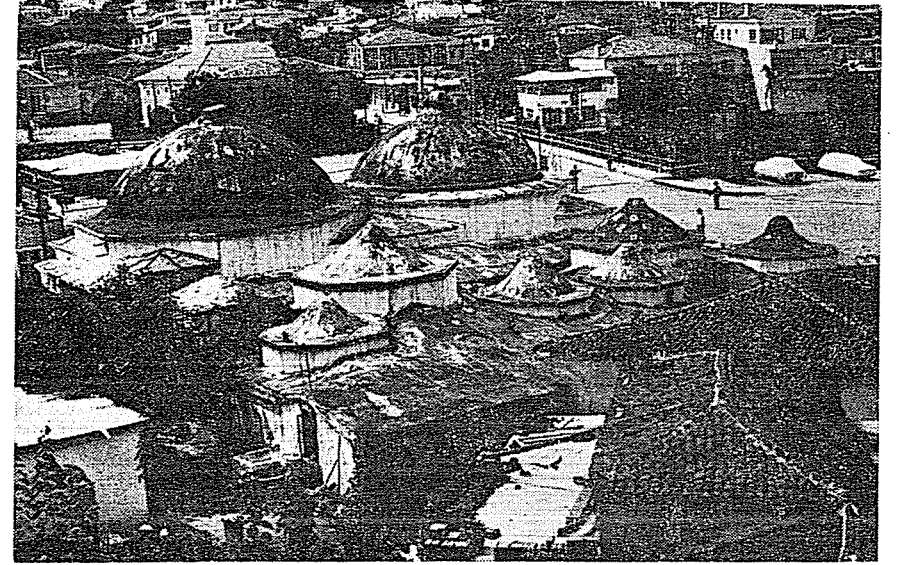
Resim 3. Abdurrahman Camii, Son cemaat yeri, Sepet kulpu kemerler.



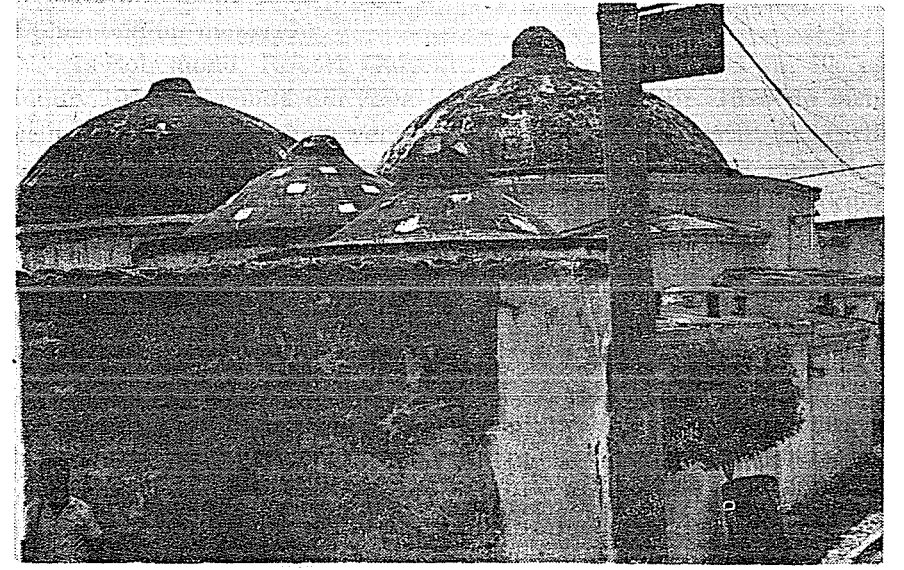
Resim 4. Sefer Şah Mescidi minaresi.



Resim 5. Sefer Şah Makam kabri..



Resim 6. Sefer Şah Hamamı; tepeden görünüş.



Resim 7. Sefer Şah Hamamı, sıvanmış dış yüzü.

**ANTAKYA PRENSİ I. BOHEMOND'UN CANOSA'DAKİ  
MEZAR ŞAPELİNDE VE KAPISINDA  
İSLÂM SANATI ETKİLERİ**

**Yıldız DEMİRİZ**

Güney İtalya'nın Puglia (Apulia) bölgesinde, Bari yakınındaki Canosa'da, S. Sabino Kilisesi'nin güney cephesine dayalı küçük mezar şapelinin gerek mimarisi, gerekse bronz kapısının süslemesi, doğu-batı sanat alışverişi açısından dikkati çeker. Yapı, birinci haçlı seferinin komutanlarından, daha sonra Antakya prensi olan I. Bohemond'un mezarıdır.

I. Bohemond, Robert Guiscard ile zevcesi Aberada'nın ilk oğludur. 1050 yıllarında dünyaya geldiği tahmin edilir. 1095 de birinci haçlı seferine katılmış ve 1098 de Antakya'yı almıştır. Bu tarihten 1104 yılına kadar Antakya prensi oldu. 7 Mart 1111 de Antakya'da ölen Bohemond'un Canosa'daki şapele gömüldüğü hakkında 1118 tarihli bir vesika bilgi verir<sup>1</sup>.

**Şapelin Mimarisi**

Mausoleum, S. Sabino kilisesinin güney duvarına dayalı pareklesion veya vaftizhane görünüşünde, merkezî plânlı küçük bir kare yapıdır. Kiliseyle olan ilişkisi ve plân özellikleri, aslında vaftizhane olarak inşa edildiğini düşündürür. Kilisenin duvarlarının tuğla ha-

1. Bohemond'un hayatı ve kişiliği hakkında geniş bilgi için bk., R.B. Yewdale *Bohemond I, Prince of Antioch*, Princeton 1924.

tıllı taştan yapılmasına karşılık, şapelin duvarları dıştan mermer, içten Canosa bölgesine ait tüftendir. Duvar yüzeyi, duvar payelerine oturan yuvarlak kemerlerden meydana gelen kör arkadlarla teşkilâtlandırılmıştır. Doğu cephede aynı şekilde kör arkadlı bir apsis çıkıntısı bulunur. Tek meyilli çatıdan sonra yükselen oldukça yüksek sekizgen kasnağın her köşesine yerleştirilen birer sütunçe, aynı hareketli cephe nizamını tekrarlar. Bugün kasnağın üzerinde yükselen kubbenin durumu ise tartışma konusudur (Resim: 1). 20. yüzyıl başındaki restoreden önce yapı, sekizgen bir piramitle sonuçlanıyordu (Resim: 2). 20. yüzyıl başındaki restoreden önce yapı, sekizgen bir piramitle sonuçlanıyordu (Resim: 2). Bu piramit örtü. İçerideki kubbeye kılıf teşkil ediyordu. Restore konusunda o sıralarda çeşitli mimarların fikirleri alınmış, bunlar değerlendirilerek orijinal örtü şeklinin kubbe olduğu kanısına varıldığından yapının örtüsü bu şekilde tamamlanmıştır. Ancak, Schultz'un tahmini deseni yanısıra ileri sürülen, tuğlanın 800 yıl dayanamayacağı, bölgede bütün yapıların kubbeli olduğu gibi dayanaklar, kesin hükümlere varmaya yeterli sağlamlıkta değildir<sup>2</sup>.

#### Şapelin bronz kapısı (Resim: 3 - 8)

Güney cephedeki dört kör nişten soldan ikincisi, şapelin girişini teşkil eder. Birbirinin eşi olmayan iki kanattan meydana gelen masif bronz kapıda, evvelce gümüş kakmalar ve kabartma kısımlar vardı<sup>3</sup>. Bugün bunlardan ancak bazılarının izleri kalmıştır. Her iki kanadı çerçeveleyen çok stilize bordür, bakış yönüne göre sağdaki kanadı eşit olmayan dört panoya ayırır. Tek pano halindeki sol kanadı daire şeklindeki üç rozet süsler. Bu rozetlerin açık bıraktığı alanda Bohemond'un anıldığı latince kitabe, sağ kanadın alt panosunda ise kapı ile bugün mevcut olmayan şamdanın ustasının adını veren kitabe bulunur. Kitabe metinleri şöyledir :

2. 20. yüzyıl başındaki bu restore ile ilgili daha geniş bilgi için bk. A. Avena, *Monumenti dell'Italia meridionale*, Roma: 1902, s. 95-101; bu restorede etkili olan cephe deseni için bk. H.W. Schultz, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, Dresden 1860, Atlas, lev. IX.
3. Bu kakma ve kabartmalarla ilgili açıklamalar için bk. E. Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale*, Paris 1904, s. 411-412.

1) Sağ kanattaki manzum kitabe : (Resim: 5-6).

UNDE BOAT MUNDUS QUANTI FUERIT BOAMUNDUS  
GRECIA TESTATUR, SYRIA DINUMERAT.  
HANC EXPUGNAVIT, ILLAM PROTEXIT AB HOSTE;  
HINC RIDENT GRECI. SYRIA, DAMNA TUA.  
QUOD GRECUS RIDET, QUOD SYRUS LUGET, UTERQUE  
JUSTE, VERA TIBI SIT, BOAMUNDE, SALUS..

VICIT OPES REGUM BOAMUNDUS OPSQUE POTENTUM  
ET MERUIT DICI NOMINE JURE SUO :  
INTONUIT TERRIS. CUI CUM SUCCUMBERET ORBIS,  
NON HOMINEM POSSUM DICERE, NOLO DEUM.

QUI VIVENS STUDDIT UT PRO CHRISTO MORERETUR,  
PROMERUIT QUOD EI MORIENTI VITA DARETUR.  
HOC ERGO CHRISTI CLEMENTIA CONFERAT ISTI,  
MILITET UT COELIS SUIS HIC ATHLETA FIDELIS.

INTRANS CERNE FORES; VIDEAS QUID SCRIBITUR; ORES  
UT COELO DETUR BOAMUNDUS IBIQUE LOCETUR<sup>4</sup>.

2) Sol kanattaki usta kitabesi : (Resim: 8).

SCI SABINI CANUSII ROGERIUS  
MELFIE CAMPANARUM FECIT HAS  
IANVAS ET CANDELABRUM<sup>5</sup>.

Bazı yazarlara göre kitabede adı geçen Rogerius, yalnız şamdan ile kapının ustası olmakla kalmaz, yapının mimarıdır da<sup>6</sup>. Fakat bir şamdanın bile önem verilip zikredilmesine karşılık şapelin

4. Bu kitabede Bohemond'un Yunanistanı koruduğu, Suriyeyi fethettiği, sayesinde Yunanlıların güldüğü, Suriyelilerin ağladığı söylenmekte, mezar kapısından girenlerden Bohemond'un cennete gitmesine dua edilmesi dilenmektedir.
5. Bu kitabede, Canosa'daki S. Sabino'daki kapısını ve şamdanını «Rogerius Melfie Campanarum»un yaptığı açıklanmaktadır.
6. Avena, *ay. yerde*, s. 96.



tamamını yaptığının kitabede açıklanmaması akla yakın değildir. Bu bakımdan yapıya mimarı meçhul gözü ile bakmak yerinde olur<sup>7</sup>.

Kapı, doğu ve batı üsluplarının birlikte görüldüğü süslemesi bakımından önem taşır. Sağ kanadın iki orta panosundan alttakinde ayakta duran üç figür, üsttekinde ise diz çökmüş iki figür sgrafito tekniğinde işlenmiştir. Yüz, el ve ayak kısımları bugün çukurluklardan ibarettir. Eskiden gümüş kakma olduğu bildirilen bölümler herhalde bunlardır. Diz çökmüş iki figürün yukarısında, kabartma bir figürün bulunduğunu gösterecek izler halen görülebilir. Mevcut beş figürün ve kayıp kabartmanın kimleri ve hangi konuyu temsil ettiği tartışma konusu olmuştur. Bir transfigürasyon veya göğe çıkış sahnesi gibi dinî konular düşünüldüğü gibi, Bohemond'un ailesi fertlerinin tasvir edildiği de ileri sürülmüştür. Bu son hipoteze göre üst bölümdeki iki figür Bohemond ile kardeşi Roger, alt sıradakiler ise Bohemond'un oğlu II. Bohemond, ilk Antakya prensinin yeğeni Tancrede ve Roger'in oğlu Guillaume (Guglielmo) dur. Çeşitli hipotezlerin birleştiği nokta, kayıp figürün tahtta oturan bir İsa tasviri oluşudur. Diğer figürler, ne transfigürasyon, ne de göğe çıkış konularına ikonografya bakımından tam olarak uymazlar. Bu bakımdan Bohemond ile ailesinin tasvir edildiğini kabul etmek akla yakındır. Ancak kimlerin tasvir edildiği hakkındaki kesin hükümlere, neye dayanılarak varıldığı anlaşılamamaktadır<sup>8</sup>.

Eserde batı hristiyan sanatı, bu figürler yanısıra, kucağında İsa'yı taşıyan bir Meryem figürü ile de temsil edilmekte idi. Fakat sol kanattaki üst madalyonun ortasında, bu kabartma tasvirin sadece izleri ve konuyu açıklayan «MARIA MATER; IHS FILIUS MARIE» ibaresi kalmıştır. Altısı sağ, biri sol kanatta yer alan masklar da bu yörede görülen roman-norman karışımı sanat akımının eserleridir.

Buna karşılık, sol kanatta üç. Sağ kanatta iki daire şekilli madalyonda İslâm sanatı etkileri açıkça belirir. Sol kanattaki üç madalyonun orta kısımları birbirinden farklıdır. Üsttekinde daha önce

7. Bu fikrimizi G. B. Guarini de paylaşmaktadır, krs. «Rogerius Melfie Campanarum», *Napoli Nobilissima*, Vol XI, Fasc. XII, 1902 s. 178.
8. Figürlü kısımları. H. W. Schultz, *ay. esr. C. I*, s. 61, Not 2 de transfigürasyon, *Venturi, Storia dell'arte Italiana*, C. II, s. 560 de göğe çıkış, Bertaux, *Not 3 deki yerde*, s. 316 da Bohemond ve ailesi olarak kabul ederler. Bertaux, bu sonuncu fikre destek olarak figürlerin eserin yapıldığı zamana ait giyimlerini gösterir.

bahis konusu olan Meryem figürü, ortadakinde kabartma bir aslan başı (Resim: 6), alttakinde ise kar çiçeğini andıran altı kollu bir rozet yer alır. Her üç madalyonun çerçevesi ise birbirinin eşidir ve bizim için en ilginç bölümlerendir. Bu çerçeveler küfi yazı bordürlerinden ibaret olup, Anadolu Türk halılarından İspanyol keramiğine kadar pek çeşitli yerlerde karşımıza çıkan ve bu yazıyı kullanmayan çevrelerde bile görülen formülleşmiş ibarelerdir<sup>9</sup>. Kısa süre sonrasına ait Palermo'daki Capella Palatina'nın tavanında normal küfi yazılar yanısıra karşılaştığımız bu formülleşmiş yazılar, Güney İtalya ve Sicilya'daki Arap yerleşmesinin izlerindedir<sup>10</sup>. Bu tür ibarelerin «Baraka»nın formülleşmesinden meydana geldiği kabul edilmektedir<sup>11</sup>. İslâm sanatına Arap yerleşmeleri dolayısıyla yaklaşan İtalya, Sicilya ve İspanya yanısıra, bu tür yazıları Bizans sanatında da görüyoruz<sup>12</sup>.

Sağ kanattaki yıldızlı geometrik sistem içinde bitki ve hayvan dekorlu madalyonların benzerlerini ise batı sanatında tesbit edemedik. Palermo'daki Capella Palatina, La Martorana gibi yapıların döşemelerinde<sup>13</sup> veya Campania bölgesi vaaz kürsülerinde gördüğü-

9. Küfi bordürlü halılar için bk. O. Asianapa - Y. Durul, *Selçuklu halıları*, İstanbul (1973), Tablo 3, 5, 7, 8, 25, 42.
10. Capella Palatina'nın tavanındaki formülleşmiş küfi yazılar için bk. U. Monneret de Villard, *Le pitture musulmane al soffito della Cappella Palatina in Palermo*, Roma 1950, Fig. 35-67; Sicilyada ve İtalyada İslâm yerleşmeleri hakkında genel bilgi için bk. E. Bussi, «I musulmani e l'Italia», Şu kitapta: E. Rota, *Questioni di storia medioevale*, Milano 1946, s. 723-764; U. Rizzitano, *La cultura araba nella Sicilia saracena*, Vicenza 1962; F. Gabrieli, *Geschichte der Araber*, Stuttgart 1963, s. 128 vd.; G. Musca, *L'emirato di Bari 847-871*, Bari 1964.
11. S. Flury, «Une formule épigraphique de la céramique archaïque de l'islam», *Syria*, V, 1924, s. 53-66.
12. Bizans devrinde Anadolu eserlerinden çok Yunanistanda küfi yazıyı andıran süslemeye rastlanması ilginçtir. Bazı örnekler için bk. G. Millet, *L'école grecque dans l'architecture byzantine*, Paris 1916, s. 254, fig. 105 (Atina, Panagia Lykodemou), 115 (Amphissa, Chonica, Calamata'da H. Haralambos kiliseleri); E. Stikas, *L'église byzantine de Christianou*, Paris 1951, fig. 93 (a. Christianou, b. Amphissa, c. Atina'da Kapnikarea kilisesi); R. Krautheimer, *Early christian and byzantine architecture*, Hammondsworth-Middlesex 1965, s. 274-279, Lev. 152 A, 153 B (Hosios Lukas), 153 A (Atina, Havariler kilisesi), 158 A, 162 A (Atina, Theodoroslar kilisesi), 163 B, (H. Moni kilisesi).
13. Palermo, Ceppella Palatina döşemesi için bk. T. Kutschmann, *Meisterwerke saracensisch-normanischer Kunst in Sicilien und Unteritalien*, Berlin (1900), Lev. 9-10; Palerma'da La Martorana döşemesi için bk. ay. yerde lev. 2/b; Monreale Katerdali döşemesi için bk. W. Krönig, *II duomo de Monreale e l'architettura Normana in Sicilia*, Palermo 1950, Lev. 3.

müz yıldızlı geçmeler<sup>14</sup>, Canosa'daki örnek yanında hayli basit ve islâm sanatındaki geometrik süslemeye daha uzak bir desen anlayışındadır. Bu bakımdan doğudan alınmış taze fikirler ve etkiler üzerinde durmak yerinde olur. Çok girift bir geometrik düzendeki geçmeli ana kompozisyon, sekizli yıldız esasına dayanır. Aradaki zemin parçaları ise at ve kuş (güvercin ?) figürleri ve rumî anlayışına hayli yaklaşan palmet ve yarım palmetli simetrik kompozisyonlarla doldurulmuştur. Sekizli ışmsal simetriye kesinlikle sadık kalmış, şeritlerin örülme ve düğümlenmelerinde alttan ve üstten geçmelerdeki düzene, islâm sanatında alıştığımız şekilde itina edilmiştir. (Resim: 7).

Kanatları bölen ve çevreleyen bordürlerde de palmet ve yarım palmet dolgulu kıvrık dal bordürleri doğu karakteri taşımakla beraber, doğu hellenistik sanat özellikleri daha belirlidir.

#### *Eserdeki doğu unsurları ve menşeleri*

Mezar şapelinin mimarisinde olsun, kapısının süslemesinde olsun, doğu etkileri açıkça bellidir. Mimaride bu etki, restoreden önceki piramidal külahlı durumda daha kuvvetle görülür. Bu örtü şeklinin tartışma konusu olduğunu yukarıda zikretmiştik. Batılı yazarlar nisbeten eski yayınlarda bu konu üzerinde bilhassa durmaktadırlar. Bertaux ve ondan önce Lenormant, yapıyı ilginç bir şekilde değerlendirmektedirler. Bu yazarlara göre yapı, islâm-doğu geleneğini devam ettirir ve bir hristiyan mezarından ziyade cami önündeki bir türbe gibi düşünülmüştür. Ancak yapının türbe oluşuna, kubbeli örtü sistemi delil gösterilir. Kesin yargılara varmak herneka-dar mümkün değilse de önemli gördüğümüz iki noktaya dikkatleri çekmek gerekir. Evvelâ mezar anıtı geleneği islâm inancından doğmuş değildir ve buraya doğu-hellenistik ve hristiyan etkisiyle gelmiştir. İkincisi, türbelerin kubbeyle örtülü oluşu kaide değildir ve nisbeten erken örneklerin pek çoğunda içten kubbe, dıştan pirami-

14. Selarno Katedralindeki küçük ambon için bk. Bertaux, *ay. esr.*, s. 504; C. Ricci, *Romanische Baukunst in Italien*, Stuttgart 1925, Lev. 249; Aynı katedraldeki büyük ambon için bk. Bertaux, *ay. esr.* Lev. XXIII; P. Toesca, *Storia dell'arte Italiana, I. Il medioevo*, Torino 1927, res. 581; Sessa Aurunca Katedralinin Ambonunun bir resmi, yanlış olarak Fondi adı altında Bertaux, *ay. esr.* Lev. XXIII ve res. 275 de neşredilmiştir.
15. Krş. Bertaux *ay. yerde* s. 314 ve not 3.

dal örtü görülür. Bu tarz, islâm mezar mimarisine Orta Asya çadır sanatı yoluyla girmiş ve Azerbaycan, Kafkasya, İran gibi ülkelerin çeşitli uygarlıklarında görüldüğü gibi, Anadoludaki erken mezar mimarisinde de sevilmiştir. Bu duruma göre Canosa'daki mezar şapelinin doğu etkisiyle meydana getirildiğinin delillerini kubbeli oluşunda aramak gerekmez. Bu ilişkiyi, orjinal olması pek kuvvetle muhtemel piramit örtülü eski durumunda da kurmak pek âlâ mümkündür.

Mezar şapelinin bronz kapısındaki etkiler ise daha açık ve ilginçtir. Kapı imzalı ve ustasının adı belli olmakla birlikte kitabede adı geçen Rogerius'un nereli olduğu, kimliği ve yaptığı başka eserler açıkça belirmemektedir<sup>16</sup>. «Melfie Campanarum» ibaresinin ne ifade ettiği tartışılmıştır. Birkaç yazar buna dayanarak Campania'daki Amalfi şehrini Rogerius'un vatani kabul ederken<sup>17</sup> bazıları, meselâ Bertaux ve Guarini, Basilicata bölgesindeki Melfi'nin sanatçının geldiği yer olduğunu, Campanarum kelimesinin ise Campana (çan) dan üretilerek meydana geldiğini ve çan ustası anlamını taşıdığını ileri sürerler<sup>18</sup>. Basilicata bölgesindeki Melfi, uzun süre Normanların önemli bir merkezi, ayrıca sanat eserleri bakımından önemli bir yer olduğuna göre, bu sonuncu açıklamayı doğru kabul etmek gerekir. Adına dayanarak ise sanatçıyı Norman kabul etmek mümkündür.

Bu duruma göre kapıdaki çeşitli etkilerin bu sanatçıda hangi yoldan toplandığını düşünmek gerekir. Ch. Diehl, sanatçıyı Campania'lı kabul ederken, eseri bu bölgede görülen İstanbuldan getirilmiş Bizans eseri bronz kapıların etkisiyle mahalli bir usta tarafından yapılmış mütalea eder ve Bizans sanatı çevresinde zikreder<sup>19</sup>. Ancak, Bizansta tanıdığımız kapılar masif bronz değildir. Canosa'daki kapı ise masif bronzdur ve üslup yönünden de Bizans kapıla-

16. Sanatçının kişiliği hakkında özel bir etüd olarak bk. Gian Battista Guarini, «Rogerius Melfie Campanarum», *Napoli Nobilissima*, Vol. XI, fasc. XII, 1902, s. 177-180.
17. Krş. Schultz, *ay. esr.* C. I, s. 61, not 3; Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin*, Paris 1924, c. II, s. 729.
18. Venturi, *not 8 deki yerde*, c. II, s. 558, not 2; Guarini, *ay. yerde*, s. 178-179. Bertaux her iki şeklin de mümkün olabileceğini fakat kesinlikle hüküm verilemeyeceğini söyler. bk. *ay. esr.* s. 411
19. Ch. Diehl, *ay. esr.* C. 2, s. 729, Res. 357. İtalya'daki Bizans eseri bronz kapılar için bk. M. E. Frazer, «Church doors and the Gates of Paradise: Byzantine doors in Italy», *Dumbarton Oaks Papers*, 37, 1973, s. 145-162.

ryla benzerliği yok denilecek kadar azdır. Daha önce bahsettiğimiz gibi kapının figürlü süslemesi roman-norman karışımı bir üsluptadır. Gümüş kakmalı işçilik ise kanımızca, Bizanstan çok Suriye-Mezopotamya bölgelerinin Sasanilerden beri devam edegelen Maden işçiliği geleneğine dayanır<sup>20</sup>.

Sol kanattaki küfi yazılı madalyondaki *baraka* ibaresi, arapça konuşan ve bu yazıyı kullanan çevrelerde bile çoğu okuma yazma bilmeyen ustalarca küçük sanatlarda kullanıla kullanıla kilişleşmiştir. İtalya, Sicilya ve İspanyanın islâm hakimiyetinde kaldığı devrelerde kullanılmaya devam edilmiştir<sup>21</sup>.

İtalyada 9. yüzyıl ortalarından itibaren başlayan Arap akınları yerleşmelerle devam etmiş, 847 yılında Bari'de bir emirlik kurulmasıyla sonuçlanmıştır<sup>22</sup>. Sicilya'da da 831 yılından itibaren önce Aglebiler, sonra Fatimiler ikiyüz yıl kadar hükümettiler<sup>23</sup>. Daha 10. yüzyılda kit'a İtalyasında, 11. yüzyılda ise Sicilyada Arap egemenliğinin kalkmasına rağmen islâm kültürü etkileri devam etti. Meselâ Lucera'da bir islâm cemaati 1300 yıllarına kadar mevcuttu<sup>24</sup>. Arap dilinin ve islâm kültürünün, İtalya ve Sicilya'da en uzun süre devam ettiği yerlerin ise Norman hakimiyeti altındaki bölgeler olması dikkat çekicidir<sup>25</sup>. İtalya'da doğrudan doğruya islâm sanatçılarının yaptığı pek az eserin günümüze gelmesine karşılık, daha sonraları islâm etkisi altında meydana gelen hayli eser tanıyoruz<sup>26</sup>. Küfi yazıya benzeyen bordürler en çok islâm etkisindeki bu

20. İslâm maden sanatı hakkında genel bilgi için bk. D. Barret, *Islamic metalwork in the British Museum*, Londra 1949.

21. K. Erdmann, «Arabische Schriftzeichen als Ornamente in der abendländischen Kunst des Mittelalters», *Akad. der Wiss. und Litt. Abh. der Geistes-und Sozialwiss. Klasse, Mainz*, Jahrgang 1953, Nr. 9, s. 465-513 de batı çevrelerindeki bu yazıları derlemeye çalışmıştır. Bizansta küfi yazının bilinçsiz kullanıldığının en güzel bir delili, haçın iki yanında yer alan ve «Allah» kelimesinin çok bozulmuş şekli olması muhtemel küfi harflerdir. Böyle yazılar tuğla ile işlendiği bazı kiliseler için bk. Stikas, *not 12 deki yerde fig. 93*.

22. Bu emirlik hakkında geniş bilgi için bk. G. Musca, *ay. esr.*

23. Kşr. Gabrieli, *ay. esr.*, s. 128 vd.

24. Kşr. E. Bussi, *not 10 dağı yerde*, s. 751.

25. F. Chalandon, *Histoire de la domination Normande en Italie et en Sicilie*, Paris 1907, tıpkıbasım; New York 1960.

26. E. Bertaux, «Les arts de l'Orient musulman dans l'Italie méridionale», *Ecole Française de Rome, Mélanges d'archéologie et d'histoire XV*, 1895, s. 419-453 de bu tür eserleri tesbite çalışmıştır.

eserlerde görülmekle beraber, başka hiçbir islâm etkisi izi olmayanlarda bile kullanıldığı yerler vardır.

Canosa'daki bronz kapıdaki yazı benzeri bordürler, eğer eserdeki tek islâm unsuru olsalardı, böyle uzak etkilerle açıklanmaları kolay olurdu. Ancak, kapının sağ kanadındaki yıldızlı geçmelerin benzerlerini İtalya ve Sicilya'da tesbit edemiyoruz<sup>27</sup>. Daha önce de belirttiğimiz gibi, islâm çevrelerindeki yıldızlı geçmelerin olgunluğunu bu bölgedeki başka eserlerde bulmak mümkün değildir. Canosa örneğinde ise desen hayli olgundur. Geometrik desenin bütün bu olgunluğuna rağmen, eserin islâm sanatını sonradan gören ve öğrenen bir sanatçının işi olduğu, bu sanat anlayış, zevk ve düşünüşünü hayli iyi benimsemesine rağmen eserinden anlaşılabilir<sup>28</sup>. Kanımızca sanatçı, Güney İtalya'da ve Sicilya'da uzun süre yerleşen Araplardan kalan etkileri görmenin de verdiği alışkanlık yanı sıra, büyük ihtimalle kendisi de, belki haçlı seferleri dolayısıyla doğuya giderek, değişik sanat üslup ve tekniğini yerinde müşahade imkânını bulmuş olabilir. Ancak bu suretledir ki, islâm sanatının kendine has görüntülerinden biri olan geometrik süslemeye bu derecede hakim olmuştur diyebiliriz.

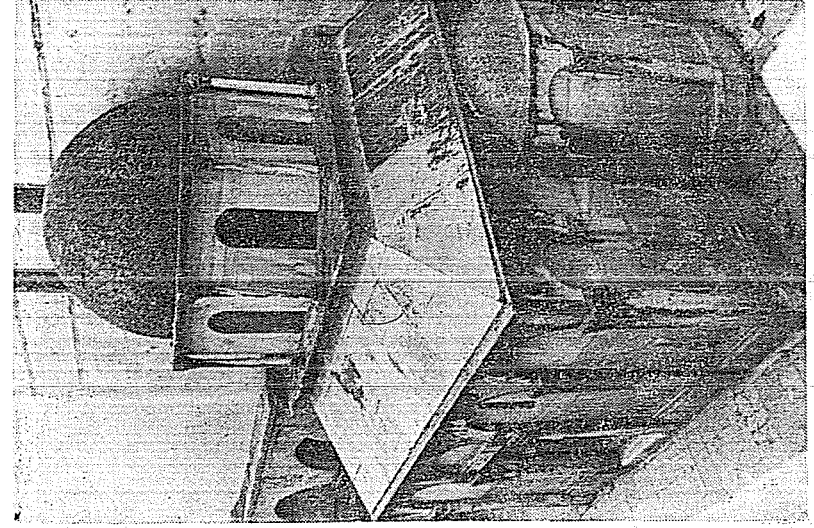
Bütün bu durumları göz önüne alarak Canosa'daki çeşitli etkileri şöyle özetliyebiliriz:

Bir Norman yapısı olan kiliseninkinden bariz farklı üsluptaki mezar şapeli, doğu etkilerinin oldukça açık şekilde görüldüğü bir türbe karakterindedir. Bugün, sütunçeler ve Bizans etkisindeki başlıklar (Resim : 3) hariç, başlıca süslemesini teşkil eden bronz kapısında birbiriyle kaynaşmamış bir üsluplar karışımı görülür. Başlıklardan sonra Bizansa en yakın kısımlar sgraffito tekniğindeki fi-

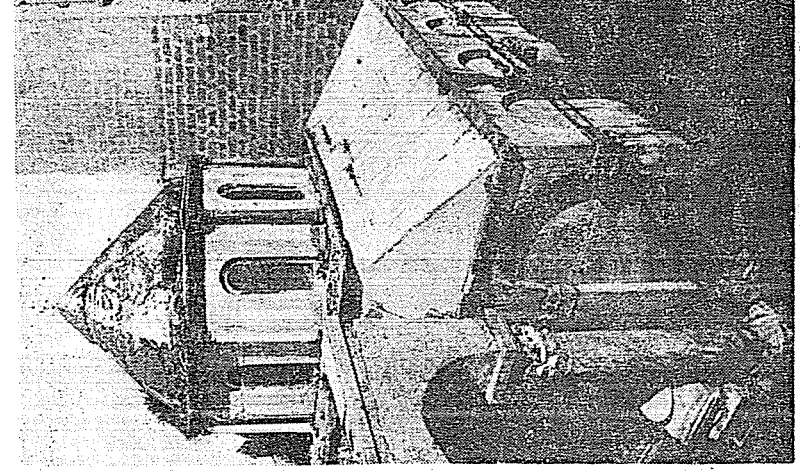
27. İslâm sanatındaki yıldızlı geçmeler hakkında genel etüdler olarak bk. E. Kühnel, «Der mamlukische Kassettenstil», *Kunst des Orients*, I, 1950, s. 55-68; E. Neubert, «Islamische Sternflechtornamente», *Forschungen und Fortschritte*, 30, 1956, s. 90-94; S. Ögel, «Einige Bemerkungen zum Sternsystem der Steinornamentik der Anatolischen Seldschuken», *Beiträge zur Kunstgeschichte Asiens, In Memoriam Ernst Diez*, İstanbul, 1963, s. 166-172.

28. Trabzonda bile, çevrenin yakınlığına rağmen, etki altında kalan usta'arın eserlerinin, Selçuklu eserlerinden farklarını gayet iyi görebiliriz, bu hususta bk. T. Talbot Rice, «Decorations in the Seljukid style in the church of Saint Sophia of Trebizond», *Beiträge zur Kunstgeschichte Asiens, In Memoriam Ernst Diez*, İstanbul, 1963, Fig. 16, 17, 18, 20.

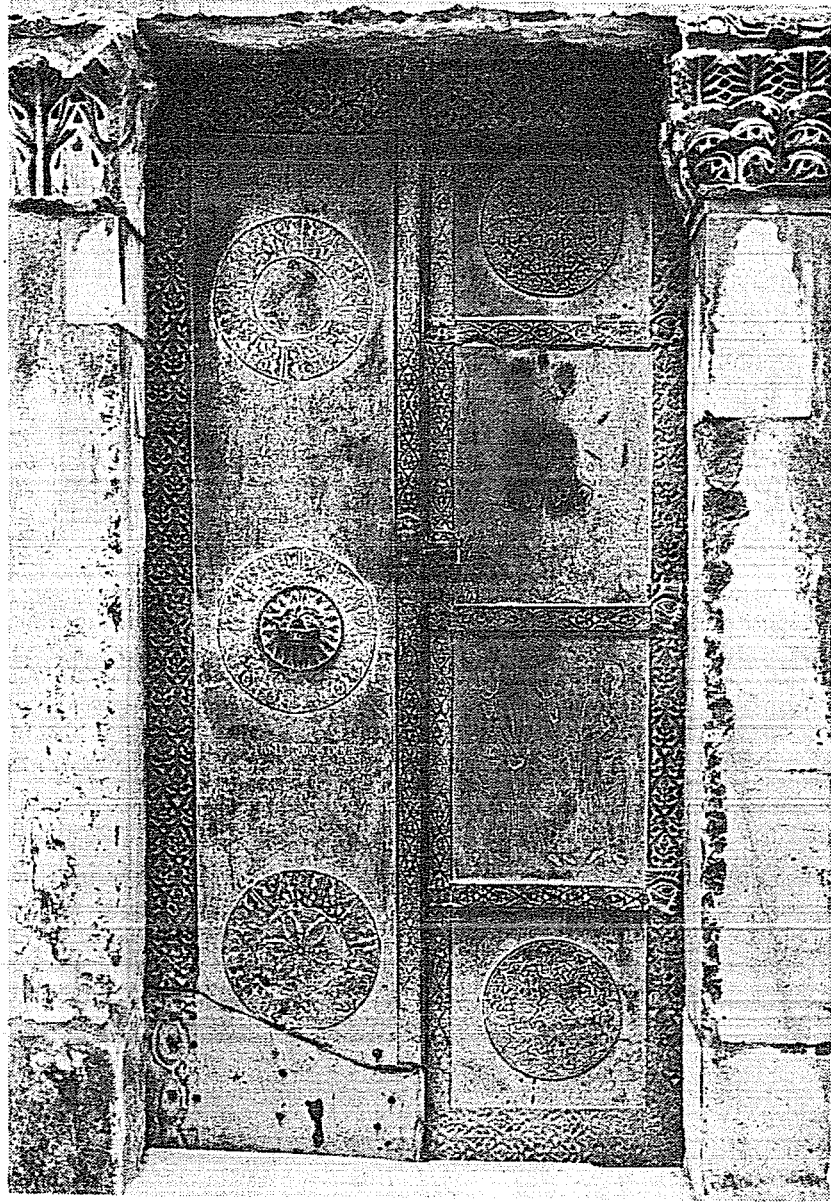
gürlerdir. Bugün mevcut olmayan kabartma figürlerin de aynı üslûpta olduğu muhakkaktır. Batı hristiyan çevrelerine dayanan masklarla mahallî üslûp geleneği aksettirilmiştir. Kûfi yazılı bordürlerle yıldızlı geometrik süsleme ise islâm sanatının kuvvetli etkisinde, fakat batılı usta işidir. Bu duruma göre, kapının ustası olan Rogerius'un belki İtalyan, fakat adına ve eserine bakılırsa daha kuvvetli ihtimalle Norman asıllı olduğunu, fakat gerek batıya gelen etkilerle, gerekse yerinde görerek tanıdığı islâm sanatından büyük ölçüde faydalanarak çalıştığını kabul edebiliriz. Bohemond'un haçlı seferlerine katılması ve Antakya Prensiği yapması yüzünden doğuyu tanması ve benimsemesinin ise, eserdeki doğu etkilerinin hareket noktası olduğu muhakkaktır.



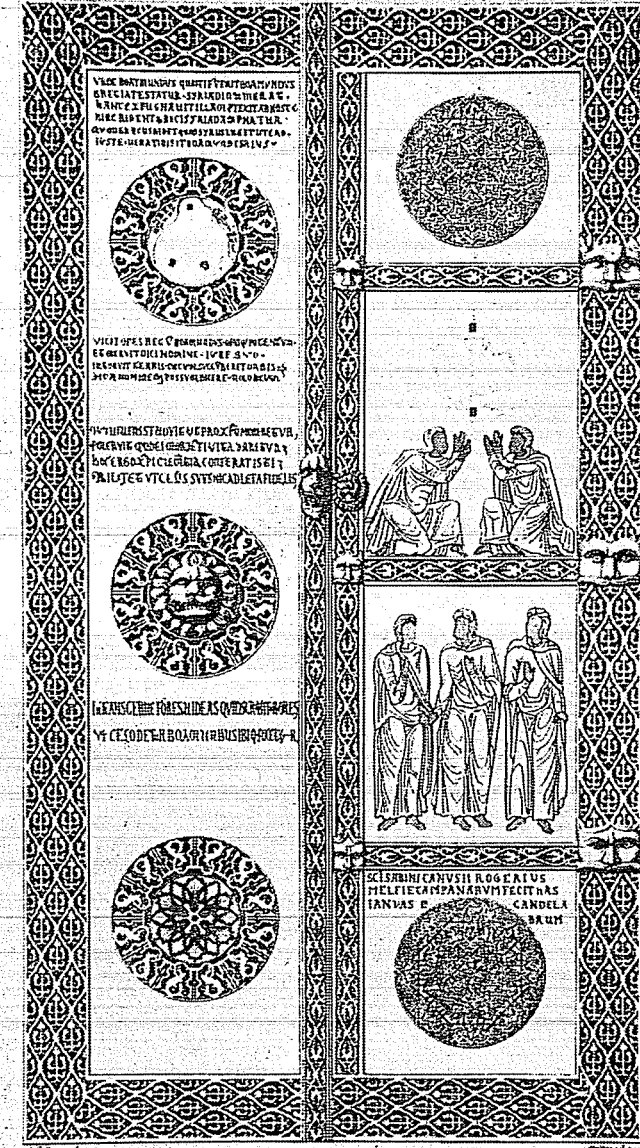
Resim 1. Canosa'da I. Bohemond Mezar şapeli.



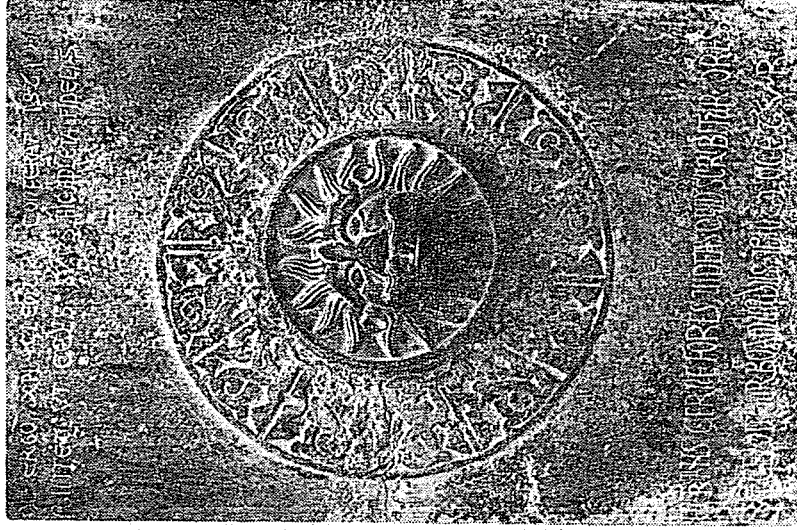
Resim 2. Şapelin restoröden önceki durumu (Avona'dan).



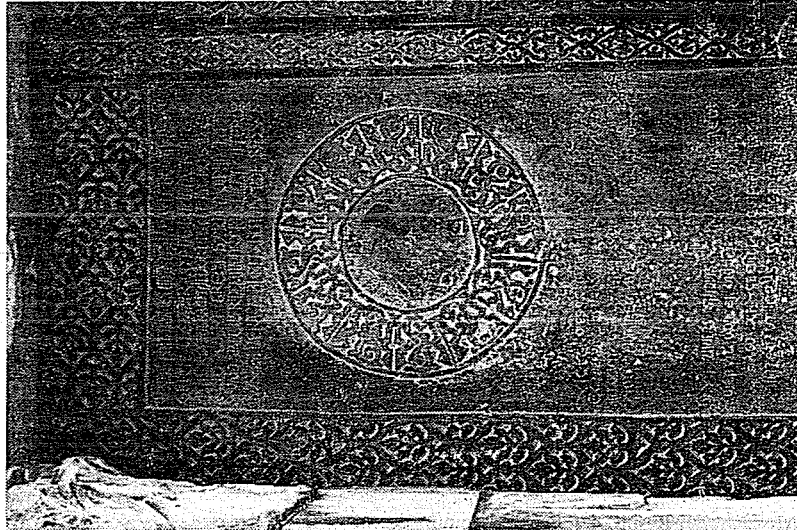
Resim 3. Mezar şapelinin bronz kapısı.



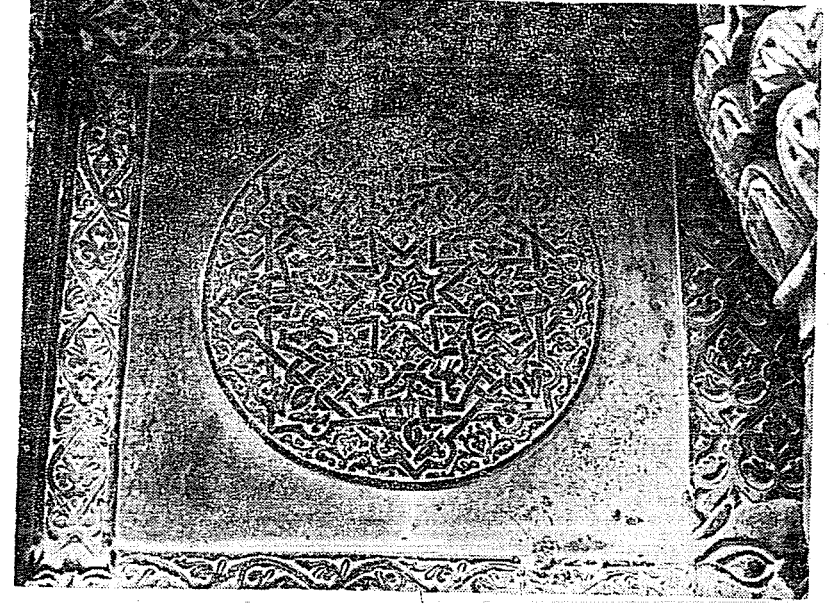
Resim 4. Bronz kapının deseni (Schultz'dan).



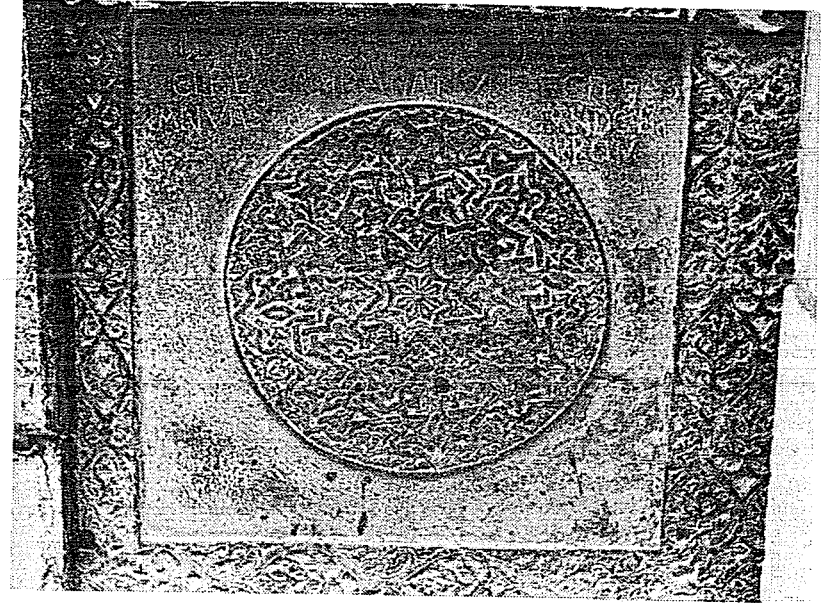
Resim 6. Bronz kapının sol kanadından detay.



Resim 5. Bronz kapının sol kanadından detay.



Resim 7. Bronz kapının sağ kanadından detay.



Resim 8. Bronz kapının sağ kanadından detay : Usta kitâbesi.

## AMASYA II. BEYAZIT KÜLLİYESİNDEKİ MUVAKKİTHANE

Günsel RENDA

Amasya II. Beyazıt külliyesindeki muvakkithane gerek mimarî üslûbu gerekse duvar resimleri bakımından XIX. yüzyıl Türk sanatının ilginç örneklerinden biridir. Bugüne kadar pek dikkati çekmemiş olan bu yapı, kapısının üstündeki kitabeden anlaşılacağı üzere, 1256/1840 yılında Hacı Hüseyin Efendi<sup>1</sup> tarafından yaptırılmıştır : (Resim: 1).

Gürûh-i hâceganın bârî fahr-i mubâhatı  
Mehâsin-i menkabet-i Hacı Hüseyin marifet-pîrâ  
Amasya şehri içre camiinde Bayezid Han'ın  
Ne dilcu yaptı işte bir muvakkit-hâne-i vâlâ  
Becâdır gıpta etmek doğrusu bir hayr eserdir bu  
Muvaffak eyledi zât-i şerifin hazret-i mevla  
Semâda mihr-i meh hemçü semâ ettikçe devrânı  
Ola her saati burc-i şerefte şa'saa-efzâ  
Yazılsun tâkına tâhir mücevherle dedim târih  
Sezadır Bayezid'e muvakkit-hâne-i zîbâ  
1256<sup>2</sup>

1. El Hac Hüseyin Zeki Efendi'nin muvakkithane ile birlikte bir kütüphane, ve ufak bir sadırvan yaptırdığı ve emlakını vakfettiği anlaşılmaktadır. Bk. H. Hüsamettin Yaşar, *Amasya Tarihi*, İstanbul, 1928, cilt I, s. 131. Bu kaynakta muvakkithaneye yanlış olarak 1258 tarihi verilmiştir, oysa kitabedeki 1256 tarihi açıkça okunabilmektedir. A. Gabriel de herhalde aynı kaynağa dayanarak muvakkithaneye 1258 tarihini verir. Bk. *Monuments turcs d'Anatolie*, Paris, 1931-34, cilt II, s. 39.
2. Kitabenin okunmasındaki yardımları için Sayın Prof. Dr. Nejat Göyünç'e teşekkür ederim.

II. Beyazıt camii'nin kuzey batısında yer alan muvakkithane ampir üsluptadır ve iki ahşap sütunlu bir revak ile kareye yakın dikdörtgen bir odadan oluşur<sup>3</sup>. Birkaç basamakla çıkılan giriş kısmındaki ahşap sütunlar geniş bir Bursa kemerini taşır. Yanlarda ise daha ufak boyutlu birer kemeri oluşturan bu sütunların kaide-leri, girişin iki yanında cumba gibi çıkıntılı belki de sonradan eklenmiş olan ahşap korkuluklu kerevetlerle örtülmüştür. (Resim: 2, 3). Yan kemerler yapının ön duvarına üzenği ucundaki püsküllü birer konsol ile bitişir. Önyüzde ve yanlarda yapının ampir niteliğini kuvvetlendiren üçgen alınlıklar, gövdeye S profilli saçaklarla oturur. Kıрма çatı, biri revağı, ötekisi esas odayı örtmek üzere iki bölümden oluşur. Yapının yüksek kaidesi moloz taş, duvarları ise saçak altına kadar tuğla örgüdür. Sütunlar, kemerler, ve saçaklı kırma çatı ahşaptır. Bugün tamamen sıvalı olan dış duvarlardan yalnız öndeğinde, üçgen alınlıkta nakışlı bir madalyon içine aynalı yazı istifinde yerleştirilmiş olan iki 'Maşaallah' dikkati çeker. Kapının üzerindeki kitabenin de çiçek ve yapraklı kıvrık dal çerçeveyle süslenmiş olması dış duvarlarda, özellikle öndeki üçgen alınlık ve saçaklarda eskiden başka nakışların da bulunmuş olabileceğini düşündürür.

Muvakkithane odasına dikdörtgen kitabenin taçlandırdığı sade, ahşap bir kapıdan girilir. Kareye yakın bir dikdörtgen olan oda dışa doğru genişleyen beş büyük pencerenin aydınlattığı ferah bir mekândır (Bk. Plân : 1). Kapıdan girince karşı batı duvarında, barok süslemeli bir niş ve iki yanında birer ufak dolap bulunmaktadır. Duvar yüzeyleri boyalı nakışlarla ve duvar resimleriyle süslenmiştir.

Muvakkithane, saat ayarının yapıldığı, ezan ve namaz vakitlerinin müezzinlere ve halka bildirildiği yerdir. Bu görevi yapan muvakkitler, dönemin olanaklarına göre su saati, güneş saati, irtifa tahtası, basıta, pusula ve benzeri araçlardan yararlanarak saati ve ezan vakitlerini duyururlardı. Muvakkitler ve muvakkithaneler hakkında bugüne kadar ayrıntılı bir araştırma yapılmamıştır. İslâm ülkelerinde erken tarihlerden beri bulunduğu anlaşılan muvakkit-

3. G. Goodwin, Beyazıt külliyesindeki muvakkithanenin camii'nin güney doğusundaki imaretle birlikte olduğunu söyler. Oysa muvakkithane camii'nin kuzey batısındadır. Bk. *A History of Ottoman Architecture*, London, 1971, s. 145.

lerin medreselerde eğitim gördüğü ve astronomi ile de yakından ilgilendikleri ileri sürülür fakat çalıştıkları yer hakkında kesin bir bilgiye raslanmaz<sup>4</sup>. Osmanlı mimarisinde muvakkithane yapımına ne zaman başlanmış olduğu sorunu açıklığa kavuşmamıştır<sup>5</sup>. Yalnız imaret yapıları arasında yer alan muvakkithanelerin bir bakıma ufak çapta birer rasathane niteliği de taşıdığı ve buralarda teorik ve uygulamalı dersler verildiği gibi geç dönemlerde saat tamiri de yapıldığı anlaşılmaktadır<sup>6</sup>.

Bugün ayakta duran muvakkithane örnekleri genellikle büyük camilerin yanında halkın kolayca gelip saati öğrenebileceği yerlere yerleştirilmiştir. Hemen hepsi tek katlıdır, tek bir odadan oluşur ve büyük pencereleri vardır. Bazıları geç dönem sebillerine çok benzer. Camilerin ana caddeye bakan avlu duvarına bitişik olanları çoğunluktadır. Muvakkithanelerin çoğunun geç dönem yapıları olması, kültür tarihimiz yönünden üzerinde durulması gereken bir konudur<sup>7</sup>. Kanımızca XVIII. yüzyılda Avrupa yapısı modern saatle-

4. İslâm'da muvakkitler ve muvakkithaneler hakkında toplu bilgi için bk. A. Sayılı, *Observatory in Islam*, Ankara, 1960, s. 24-25, 127.
5. *Hadikat-ül Cevami*, İstanbul, 1281, 2. cilt, s. 29 da bu konuda ilginç bir kayıt vardır. İbrahim Paşanın 1551 tarihindeki vakıflarından söz edilirken, kendisinin ezan vakitlerine olan özel dikkatinden dolayı bu iş için bir ev vakfettiği, içine makara ile hareket eden kum saatleri koyduğu ve evde kim oturursa, o saata bakarak ezan vaktini bildirdiği yazılıdır. Muvakkithanelerin tarihsel gelişimine ışık tutabilecek olan bu kayıta dikkatimi çeken Dr. Yıldız Ötügen'e teşekkür ederim. Bugün yok olmuş Beyazıt muvakkithanesinin XVII. yüzyılın ticaret hayatında rol oynadığını belirten bir kayıt da G. Goodwin, *A History of Ottoman Architecture*, London, 1971, s. 174, d.n. 149 da bulunmaktadır.
6. Muvakkithanelerin görevleri hakkında kısa bilgi için bk. O. Ergin, *Türk Şehirlerinde İmaret Sistemi*, İstanbul, 1939, s. 25-26, E.B. Şapolyo, «Muvakkithaneler», *Önasya Dergisi*, cilt IV, sayı 43, s. 10-11, S. Ünver, «Sur les cadrans solaires horizontaux et verticaux en Turquie», *Archives internationales d'histoire des sciences*, 28-29, 1954, s. 254-256.
7. Kitabesi ile tarihlenebilen bazı İstanbul muvakkithaneleri şunlardır: Beylerbeyi Cami (1811), Nusretiye Cami (1826), Arnavutköy Tefikiye Cami (1838), Dolmabahçe Cami (1852), Beykoz Cami (1857), Yeni Cami. Geç dönem özellikleri taşıyan başka muvakkit-haneler de İstanbul'da şu camilerin yanında bulunmaktadır: Üsküdar Valide Sultan Cami, Selimiye Cami, Kadıköy Osman Ağa Cami, Kanlıca Cami, Emirgan Cami, Kasımpaşa İskele Cami, Cihangir Cami, Şehzade Cami. Ayasofya muvakkithanesi ise Fossati tarafından 1847-49'da yapılmıştır. Bk. S. Eyice, «Bibliografya-Mango, Cyril, Materials for the Study of St. Sophia at Istanbul» *Belleten*, 28 (1964), s. 779. Bunların hemen hepsi tek mekanlı ve tek katlı yapılarıdır. Yalnız Beylerbeyi muvakkithanesi iki



rin ithali ile muvakkithanelerin görevi belki biraz kolaylaşmış; fakat o oranda da yeni araçların saklanabileceği ve halkın saat tamiri için başvuracağı bağımsız yapılara ihtiyaç duyulmuştur. XVIII. yüzyılda saray çevrelerine çok sayıda Avrupa yapısı saatin hediye edildiği bilinir<sup>8</sup>. XIX. yüzyılda ise artık Anadolu'da hiç değilse eşraf evlerinde Avrupa yapısı saat bulunduğu bir gerçektir<sup>9</sup>. Bu nedenle Amasya II. Beyazıt külliyesindeki muvakkithanenin hem ezan vakitlerini belirtmeye yaradığı, hem de saat ayarı ve saat tamiri görevini yüklediği düşünülmelidir. Nitekim, nişin iki yanındaki dolap saatlerin ve diğer araçların korunması için yapılmış olmalıdır.

Yukarıda belirtildiği gibi muvakkithaneler bilinen örnekleriyle tek odalı sade yapılardır. Oysa Amasya II. Beyazıt külliyesinin bahçesinde bağımsız bir yapı olarak düşünülen muvakkithanesi bütün sadeliğine karşın, ampir üslûbun taşradaki ilginç bir uygulaması olarak düşünülmelidir. Gerçi, önünde sütunlu revağı olan ve tek bir odadan oluşan plân tipi Osmanlı mimarisinin çeşitli dönemlerinde türbe ve kitaplık gibi yapılarda kullanılmıştır, fakat bu tür yapıların hemen hepsi kubbelidir. Öte yandan sütunlu ve üçgen alınlıklı cepheler II. Mahmut dönemi kargir resmi yapılarında da yaygındır. Fakat ahşap sütunların oluşturduğu Bursa kemerleri ve kırma çatısı, belki de bir zamanlar nakışlarla süslü olan üçgen alınlık ve saçağı ile Amasya muvakkithanesi daha çok geç dönem konut mimarisi örneklerine benzer. Bu türde üçgen alınlıklı ahşap evler bugün hâlâ Amasya'da görülebilir.

Bu yönden ampir üslûbu yansıtan fakat geleneksel bazı unsurları da koruyan bu ufak yapı, geç dönem Türk mimarisinin ilginç

katlıdır. Anadolu'nun çeşitli yerlerinde de kitabeli ya da kitabesiz bazı muvakkithanelere raslanır. Edirne Selimiye, Konya Selimiye Camileri muvakkithaneleri gibi. Kütahya'da Sadettin Cami civarında kitabeli bir muvakkithane bugün ayakta durmaktadır. Tek odadan ibaret kesme taştan yapılmış olan bu muvakkithane-1831 tarihlidir.

8. A. Vandal, *Une Ambassade française en Orient sous Louis XV*, Paris, s. 75-76 da Fransız elçisi M. de Villeneuve zamanında padişah ve çevresine verilen kıymetli saatlerden söz eder. N.M. Penzer, *The Harem*, London, 1936, s. 47 de, 1740-55 de İstanbul'da bulunan Jean Claude Flachat'ın anlattıklarını naklederken, saraydaki Avrupa yapısı saatlere de dikkati çeker.
9. J.M. Kinneir, *Voyage dans l'Asie Mineure, l'Armenie et le Kourdistan dans les années 1813 et 1814* (Fransızca çev.) Paris, 1818, s. 138 de Yozgat Çapanoğlu sarayında Avrupa yapısı saatler gördüğünü anlatır.

sentezlerinden birini yansıtır. Bu nedenle yapının yetkililerce korunması ve halka açılması için gereken tedbirlerin alınacağını umarız.

### *Muvakkithanedeki duvar resimleri*

Mimarî özelliklerinin yanısıra yapının büyük önem taşıyan yönü içindeki duvar nakışlarıdır. Muvakkithanenin özenle süslenmiş duvarları renkli nakışlarını korumaktadır. Odanın oldukça sade, ahşap tavanı C kıvrımlı çıtaların oluşturduğu kıvrık baklava motifleriyle süslenmiş ve toprak sarısına boyanmıştır. Tavanın koyu sarı boyası yeşil ve gri renklerle birlikte bütün duvar nakışlarında da tekrarlanmıştır.

Kapının karşısına gelen batı duvarın tam ortasında yer alan nişi koyu sarı yaldıza boyanmış alçıdan yaprak motifleri çerçeveler (Resim: 4). Ampir süslemelerde sık raslanan bu yıldız yapraklar üst kısımda daha da giriftleşir ve bir merkezde toplanan kıvrımlı palmet biçimlerini alarak nişi taçlandırır. Kabara gibi sarkan püskül motifleriyle biten bu kompozisyonların altında, iki yandan toplanmış ve sanki bir kornişe tutturulmuş gibi duran benekli perde motifinin çerçevelediği bir havuzlu bahçe tasviri yer alır. Barok fıskiyeli havuzun iki yanındaki büyük ağaç, perdenin püskülleri ile birlikte bütün zemini doldurur. Bunların altında ise daha ufak boyutlardaki ağaçların süslediği tepeler göze çarpar. Arkaya doğru yükselen bu tepeler, arka plâna derinlik sağlamış, önde havuz ve bahçeyi çeviren duvar ise kompozisyona ayrıca boyut kazandırmıştır. Açık ve koyu yeşil tonlarının egemen olduğu bu kompozisyonda havuz, duvar ve ağaç gövdeleri gibi ayrıntılarda gri kullanılmıştır.

Nişin iki yanındaki dolapların ve yan duvarlardaki pencerelerin üzerine rastlayan bölümlerde S ve C biçiminde kıvrık dallarla işlenmiş barok kartuşların ortalarına Allah, Ömer, Hüseyin gibi yazı motifleri yerleştirilmiştir. Dolapların üzerindeki duvar yüzeyinde küçük çiçek ve yapraklarla donanmış ince bir kıvrık dal çerçevenin ortasında çiçekli saksı motifi göze çarpar (Resim: 5). Kuzey duvarda ise pencerelerin arasında kalan boşlukta yine aynı çi-

çekli çerçeve içinde sapından ipe asılı bir çiçek sepeti dikkati çeker. Sepetin içindeki güllerden birkaçı dışarı dökülmüş ve ilginç bir natür mort kompozisyonu oluşturmuştur (Resim: 6). Odanın güney duvarında iki pencerenin arasında, yine barok bir kartuşla taçlandırılmış dikdörtgen bir çerçeve içinde Kur'andan bir ayet ve altından sarkan bir kandil motifi mihrabiye gibi odayı süsler. Odanın süsleme programında odak noktasını kapıdan girince tam karşıya gelen batı duvardaki büyük nişe veren sanatçı, güney duvarda kible yönüne uygun düşecek bir mihrabiye motifini de ihmal etmemiştir.

Tavan eteğinde, duvarların üst kısmında, odayı çepeçevre dolayan süsleme şeridi daha da ilginçtir. Yaklaşık olarak 30 cm. genişliğindeki bu frizde, ağaçlar arasına yerleştirilmiş cami, kale, köprü gibi yapılar, bahçe ve çardaklar göze çarpar. Bu frizler alttan ve üstten kırmızı, gri ve beyaz çizgilerle çevrelenmiştir. Bu ince şeritler odanın dört köşesinde kıvrımlı birer barok kartuşu oluşturur. Kabartma izlenimini verecek şekilde boyanmış (Resim: 10) olan bu kartuşların ortaları tavanın rengi olan toprak sarısına boyanmış ve beneklendirilmiştir.

Batı duvarındaki şerit ortadaki nişin yıldızlı kabartmaları ile ikiye bölünmüştür. Solda bir ırmak kenarındaki ağaçlar arasına yerleştirilmiş bir kulübe ve ırmağı örten iki gözlü bir köprü dikkati çeker (Resim: 7). Köprü'nün yanındaki ağacın dibine çatılmış bir tüfek ve kılıç, çevresindeki ev, köprü ve ağaçlarla olan ilişkisi düşünülmeksizin büyük boyutlarda çizilmiştir. Bunların neyi simgelediğini, daha doğrusu belirli bir amaç taşıyıp taşımadığını yorumlamak güçtür. Frizin ortadaki nişin sağına rastlayan bölümünde ise aynı kır tasvirinin devamı olan ağaçlıklı tepeler ve bir çardak görülür.

Kuzey duvardaki frizde, yine ağaçlar arasına yerleştirilmiş çeşitli kaleler, türbe ya da tekkeye benzer kubbeli yapılar ve dar cephele beşik çatılı evler vardır (Resim: 8). Tek tek ağaçlarla birbirinden ayrılmış olan bu yapı dizilerinin tam ortaya rastlayan bölümünde biri daha önde, öteki biraz daha arkada olmak üzere iki büyük çadır dikkati çeker (Resim: 9). Bu frizdeki yapılar arasında gerek konum gerekse biçim açısından bir ilişki bulmak çok güçtür. Soldaki iki kubbeli yapıdan biri türbe ya da tekkeye benzetilebilir (Resim: 8), fakat dizi dizi pencereleri ile bugün Amasya çevresin-

de çok sayıda bulunan bu tür yapılardan hiçbirine tam olarak uymamaktadır. Kale duvarlarıyla birlikte üçgen alınlıklı, kırma çatılı, yuvarlak kemerli, ampir görüntüde, namazgâhları andıran ilginç yapı unsurlarının da bugün bu çevrede benzeri yoktur.

Öte yandan en az öteki yapılar kadar büyük boyutlarda işlenmiş olan çadırlar, önden açılan kısmının ek yerlerine kadar bütün ayrıntılarıyla görünebilmektedir. Renkler odanın bütün süslemelerinde olduğu gibi burada da sınırlıdır. Yapılar açık sarıya, damlar çinko rengi griye, yer ve ağaçlar ise koyu yeşil tonlarına boyanmıştır. Bazı yapılarda seyrek de olsa ayrıntılarda kırmızı kullanıldığı göze çarpar.

Giriş kapısının üzerindeki frizde ağaçlarla birbirinden ayrılmış, aralarında silindirik gövdeli türbeye benzer yapıların da bulunduğu kompozisyonlara raslanır. Bunların bir özelliği hemen hepsinin damından kuleye benzer bacaların yükselmesidir. Bu tür bacalar bugün Amasya çevresinde de görülebilir. Bu dizide canlandırılan cami oldukça gerçekçi bir tasvirdir (Resim: 10). Yüksek duvarları, üzeri alemli geniş kubbesi ve minaresi ile bu cami Amasya camilerinden biri olmalıdır (Resim: 11). Nitekim yüksek kasnaklı geniş kubbesi ve kütleli gövdesi olan Amasya Gümüşlü camii hatırlatmaktadır<sup>10</sup>. Sağdaki kale ise, karşı sırtlardaki Amasya kalesinden esinlenerek çizilmiş olmalıdır.

Güney duvarın tam ortasında yer alan büyük cami ise daha ilginç bir tasvirdir ve burada muvakkithanenin de içinde bulunduğu Amasya II. Beyazıt külliyesi canlandırılmıştır (Resim: 12). Beş bölümlü son cemaat yeri, iki yandaki minareler, kubbenin yanındaki iki kule camii önden görünüşüne oldukça yakındır. Camii doğusunda yer alan dar cephele yapılar, külliye'deki imareti, kubbeli bölüm, Şehzade Osman türbesini canlandırdığı gibi camii doğu duvarının çıkıntılı biçimi de gerçek görünümüne uygundur. Batıdaki yapı topluluğu ise kubbeli bölümüyle medreseyi göstermektedir. Bahçenin ve camii doğu duvarındaki eğim ve külliye'deki yapılarının yerleştiriliş biçimi, resmin daha çok kuzeydoğu açıdan bakılarak tasarlandığı izlenimini uyandırmaktadır. Muvakkithane ve şadırvanın bu resimde yer almaması şu şekilde açıklanabilir: Muvak-

10. Amasya Gümüşlü camii'nin yayınlanmış bazı resimleri için bk. *Türkiye'de Vakıf Abideler ve Eski Eserler*, Ankara, 1972, s. 232-233.

kithane henüz yapılmakta olduğu için konulmamış olabilir, şadırvanın bahçe duvarından görülebilecek üst örtüsü ise, ileride de belirtileceği gibi daha sonraki bir tarihte yapılmış olmalıdır.

Külliyeye tasvirinin iki yanında yer alan yapı toplulukları, külliye çevresindeki yapılardan esinlenerek çizilmiş olmalıdır. Sağda, ikisi daha belirgin olan üç kubbeli yapı, külliye den pek uzak olmayan Yörgüç Paşa Camii'nin arkadan görüntüsüne benzetilebilir (Resim: 13). Beşik çatılı evlerden oluşan öteki kompozisyonlar mahalleden görüntüler olmalıdır.

Görüldüğü gibi odanın dört duvarını süsleyen bu frizlerde, sanatçı, çevresindeki yapılardan esinlenmiştir fakat bunların birçoğu bugün yıkılmış ya da biçim değiştirmiş olduğundan bütün yapıları tanımlama olanağı yoktur. Bununla birlikte tanımlıyabildiğimiz örnekler sanatçının, bütün ayrıntılarını çizmese bile, yapıların belirgin özelliklerini belirterek, bunları ilk bakışta tanıttacak kadar gerçekçi görüntüler verebildiğini gösterir. Ağaçların arasına yerleştirilmiş ve sinema şeridi gibi birbirinden pek az farkla tekrarlanmış olan dar cepheli, beşik çatılı evler, silindirik gövdeli kubbeli yapılar, mazgallı kale duvarları hemen bütün tasvirlerde göze çarpar. Ama aslında hepsi değişik bir kompozisyonu oluşturur. Bu kompozisyonlarda genellikle en ön plâna hem önden hem de yandan gösterilen bir yapı yerleştirilmiş bunun yanına dizilen ve yalnız önden görünen yapılar ise bu şekilde daha geride görünmüştür. Zemindeki değişik düzeylere yerleştirilmiş olan ağaçlar da, derinlik sağlamada yararlı olmuştur. Doğru duvardaki frizde görülen ve Gümüşlü Camii'ne benzettiğimiz yapıda bu yöntem belirgindir (Resim: 11). Öndeki zemin ve ağaçlar bahçe duvarını oldukça geri plâna itmiştir. Cami duvarının arkasında yalnız dalları görünen ağaç ise, kompozisyona ayrıca boyut kazandırmıştır. Aynı ilkeler camiin hemen yanındaki kale tasvirinde de uygulanmıştır. Ön plândaki büyük ağaçlar, kale duvarı ile aynı düzeye, arkadaki daha ufak boyutlu yalnız dalları görünen ağaçlar, duvarların arkasına yerleştirilmiş gibidir. Aynı deneme II. Beyazid külliyesinin resminde de göze çarpar (Resim: 12). Gerek ön plânda, bahçe duvarının önüne dizilmiş ağaçlar, gerekse camiin kubbesinin ardında beliren başka bir ağacın dalları bu amaçla kullanılmış olmalıdır. Bahçe duvarının doğu kanadındaki eğim ve bahçe kapılarının içinde derinlik sağlayan gölgemeler ilginç denemelerdir. Muvakkithanenin batı duvarında gör-

düğümüz kır tasvirinde de aynı yöntem göze çarpar (Resim: 7). Ön plândaki büyük ağaç ve evin arkasından görünen dallar birkaç ayrı düzeyi oluşturduğu gibi, ırmağın eğimli yatağı, köprünün oldukça başarılı ve boyutlu görünümü, sanatçının ilkel de olsa bazı mekan denemelerine giriştiğini gösterir. Bunların yanısıra çevresindeki biçimlere oranla daha büyük çizilmiş olan tüfek ve kılıç, sanatçının önemli gördüğü bazı ayrıntıları daha büyük gösterme yoluna gittiğini belirtir. Aynı yaklaşım kuzey duvardaki ordugâh çadırlarında da göze çarpar (Resim: 9). Amasya çevresinin tasvirlerinde, sanatçının askerî yapı ve araçlara ayrı bir önem verdiği açıkça bellidir.

Renkler daha önce de belirttiğimiz gibi yeşil, açık sarı, gri ve pek az kullanılan kırmızı tonlarının dışına çıkmaz. Bu renkler odanın içindeki kartuşlarda, çiçekli kıvrık dal çerçevelerde gördüğümüz nakış motiflerinde de değişmez. Nişin içinde ve frizlerdeki manzara kompozisyonları odanın genel süsleme programının bir parçasıdır. Bu nedenle, aynı renklerin kullanıldığı ve birbirinden ağaçlarla ayrılmış olan bu ufak kompozisyonlar ilk bakışta belirli aralıklarla tekrarlanmış birer süsleme motifi gibidir. Fakat yakından incelendiğinde yer yer üsluplaşmış gibi görünen yapı biçimleriyle ne kadar değişik kompozisyonlar yapılabildiği açıkça görülür. Yumuşak fırça vuruşlarıyla, fazla ayrıntıya kaçmadan çizilmiş bu kompozisyonlarda, yapıların pencereleri birer koyu nokta gibi gösterilmiş, ağaçlar birkaç ton yeşilin yanyana sürülmesiyle oluşturulmuştur. Bunlar sanatçının çevresinde gördüğü yapılardan ve doğadan özetlenmiş, soyutlanmış bir biçimde sunduğu görüntülerdir. Bu arada kendince önemli gördüğü yapıları daha büyük boyutlarda çizmiş ve belgelemeye çalışmıştır. Bu da geleneksel Türk minyatür sanatında yüzyıllar boyunca izlediğimiz yaklaşımın devam ettiğini göstermekle birlikte sanatçının ilkel de olsa, mekân denemelerine girişmesi ve yapıları bir manzara içine yerleştirmesi resim sanatında yeni bir anlayışın belirtileridir. İşte, muvakkithanenin duvarlarında yer alan bu kompozisyonlar, Türk resim sanatının karanlık kalan bir dönemini aydınlatıcı örneklerden biridir. Daha doğrusu, bunlar, geleneksel Türk minyatür sanatından batı anlamında resim sanatına geçiş döneminin ürünleridir.

Bu resimlerin resim tarihimizdeki yerini belirlerken aynı külliye de, muvakkithanenin biraz ilerisinde yer alan şadırvandaki nakışlardan da söz etmek gerekir. Burada şadırvanı örten kubbenin

eteğini dolayan daha geniş bir seritte, bir İstanbul panoraması canlandırılmıştır. Fakat burası muvakkithane kadar iyi korunamadığından birçok yerde boyalı sıvalar tamamen dökülmüştür. Bununla birlikte İstanbul'un bazı semtlerini tanımak mümkündür.

Süleymaniye, Beyazıt ve Ayasofya camileri arasında yükselen Beyazıt kulesi rahatça görülebilir (Resim: 15, 16). Şeridin bunu izleyen bölümü çok harap durumdadır fakat tepesinde bayrak sallanan bir başka kule güçle seçilebilmektedir. Arada bir deniz parçasının bulunuşu bunun Galata kulesi olabileceğini gösterir. Öte yandan kuleli bir saray tasviri, tek tek cami ve türbeler, çiçekli vazolar, masaların üzerine yerleştirilmiş meyve çanakları, Türk evlerine yeni giren sofra çatal bıçakları, Avrupa tipi sandalye, pusula ve saat kadrantları bu dönemde başkent yaşantısını belgelemek istercesine ayrıntıyla çizilmiştir. Bu arada pusula ve saat kadrantlarının büyük boyutlarda birer ara motif gibi kullanılması, sanatçının hemen karşıdaki muvakkithaneden esinlenmiş olabileceğini gösterir<sup>11</sup>.

Bu resimler beyaz zemin üzerine kırmızı, yeşil ve mavi gibi koyu renklerle çizilmiştir ve muvakkithanenin resimlerinin pastel tonlarından çok farklı bir izlenim yaratır. Üslup açısından da iki yapının resimleri arasında benzerlik yoktur. Şadırvandaki tasvirlerde, yapılar ve eşyalar daha ayrıntılıdır. Ağaç türleri de değişiktir. Yanyana sıralanmış uzun selviler, enine budanmış gibi görünen mazılar tekrarlanmış fakat çoğu kez bunlar mimarî tasvirlerin içinde kaybolmuştur. Bu resimler daha çok topografik görüntülerdir.

Şadırvanın piramidal örtüsünü taşıyan ahşap sütun ve sivri kemerler muvakkithanenininkilere benzemediği gibi, daha geç bir dönemin eklettik ayrıntılarını taşır<sup>12</sup> (Resim: 14). Bu özellikler de şadırvandaki resimleri daha geç bir döneme tarihlemeye yardımcı olmaktadır.

Şadırvanın resimleri üslup yönünden daha çok Merzifon'daki Kara Mustafa Paşa Camii şadırvanında, kubbe içini süsleyen tas-

11. Muvakkithanelerin dış duvarlarına yakın zamanlara kadar saatlerin de asıldığı anlaşılmaktadır. Bk. E.B. Şapolyo, *a.g.m.*, s. 10. Amasya muvakkithanesinin saati halen Amasya Müzesinde bulunmaktadır.

12. G. Goodwin, cami ile birlikte yapılmış olan şadırvanın XVIII. yüzyılda şimdiki haliyle örtüldüğünü söyler. Bk. G. Goodwin, *a.g.e.*, s. 156. Oysa kanımızca, örtü de, resimler de daha geç tarihlidir.

virlerle büyük benzerlik gösterir<sup>13</sup>. İstanbul'da Beyazıt ve Galata'yı ilk İstanbul köprüsünü, çeşitli camileri, evleri, türbeleri, bahçeleri, havuzları, ordugâhları, kaleleri, top arabalarını, İstanbul'a yeni gelen tramvay ve treni, buharlı gemiyi, masa, sandalye gibi Avrupa tipi eşyaları, yangın tulumbası gibi çeşitli manivelaları hep bir arada gösteren bu resimlerde, sanki İstanbul'un o günkü yaşantısı her yönüyle belgelenmek istenmiştir (Resim: 17, 18). Konu bakımından Amasya şadırvanını süsleyen resimlerle büyük benzerlikler göze çarpar. Gerçi burada daha ayrıntılı bir İstanbul panoraması çizilmiştir, fakat yapıların arka arkaya dizilişi, kubbe ve minare biçimleri, ağaçlar, sandalye, top arabaları, çiçekli vazo gibi motifler iki şadırvanda da tıpatıp benzediği gibi, doğadan çok topografik görüntüye önem veren bir yaklaşım her ikisinde de belirgindir. Ayrıca iki şadırvanda da resimlerle birlikte yer alan yazı madalyonlarında, aynı âyetler yer alır, yazı istifleri, zemin süslemeleri birbirinin eşidir (Resim: 15, 18). Merzifon şadırvanındaki resimlerin arasında 1292/1875 tarihi ve Zileli Emin imzası vardır (Resim: 18). İki şadırvanın resimleri arasındaki konu ve üslup benzerliği, her ikisinin de bu sanatçı tarafından yapılmış olacağını düşündürmektedir. Belki sanatçı önce Merzifon şadırvanını süslemiş, hemen sonra da kendisinden Amasya şadırvanını resimlemesi istenmiştir. Ve o da aynı konuyu burada özetleyerek işlemiştir. Belki de Amasya şadırvanının boyaları dökülmüş olan bölümlerinde sanatçının imzası bulunuyordu. Fakat şurası gerçek ki, her iki şadırvanın resimleri de İstanbul'u yakından bilen bir sanatçının eseridir. Ayrıca askerî araçlara, ordugâhlara fazla yer verilmiş olması, Zileli Emin'in başkentte askerî eğitim görmüş bir ressam olduğu kanısını uyandırır.

Amasya muvakkithanesini süsleyen resimler belki şadırvan resimlerinden daha ilkel fakat o oranda resim sanatımız bakımından ilginç örneklerdir. Bu resimleri XVIII. yüzyılın ikinci yarısında ve XIX. yüzyılda önce başkent çevrelerinde sonra Anadolu'da çeşitli yapılarda ve çoklukla evlerin duvarlarında gördüğümüz manzara resimleriyle bağlamalıyız. Genellikle evlerin baş odalarını süsleyen

13. Şu şadırvanın birkaç resmi yayınlanmıştır. Bk. M. Aksel, *Anadolu Halk Resimleri*, İstanbul, 1960, s. 115 ve Y. Önge, «Anadolu Sanatında Cami Motifi», *Önasya Dergisi*, sayı: 38, 1968, s. 9.

bu resimler ya muvakkithanedeki gibi duvarda bir niş içinde, ya yüklük veya ocak üstü duvarlarında, ya da tavan eteğini dolayan bir frizde bulunur. Muvakkithanedeki gibi püsküllü bir perdeyle çerçevlenmiş niş içinde bir havuzlu bahçe tasvirine İstanbul'da Bebek'te Kavafyan Konağında raslıyoruz<sup>14</sup> (Resim : 19). Başkent örneğinde daha ileri bir kompozisyon anlayışı ve daha olgun bir üslup göze çarpar fakat aynı süsleme motifinin hem başkentte hem de Anadolu'da kullanılmış olması bunun, dönemin yaygın bir süsleme unsuru olduğunu gösterir. Nitekim aynı türde nişler İstanbul'da Sadullah Paşa Yalısında görüldüğü gibi Rumeli'deki bazı evlerde de izlenebilir<sup>15</sup>.

Oda duvarlarının üst kısmında, tavan eteğini dolayan şerit biçimindeki resimlerin XVIII. yüzyılın sonlarında ve XIX. yüzyılda yapılmış birçok benzer örneği vardır. Bursa'da Abdal Mahallesindeki 1768 tarihli evde (Resim : 20) III. Selim döneminde yapılmış olan Antalya'da Tekelioğlu evinde, (Resim : 21). Bayramiç'te Hadımoğlu Konağında, Kayseri'de Raşit Efendi Kitaplığında, Topkapı Sarayı Harem Dairesinde III. Selim meşk odası (Resim : 22) gibi yerlerde<sup>16</sup> bulunduğu gibi bu tür friz şeklinde manzara resimleri bazı camilerde de karşımıza çıkar<sup>17</sup>. Bunların hemen hepsi 15-30 cm. lik bir şeride yerleştirilmiş çeşitli, manzara kompozisyonlarıdır. Bu frizlerin bugün yıkılmış olan başka yapılarda da bulunduğunu I. Abdülhamit ve III. Selim dönemlerinde Osmanlı imparatorluğunu anlatan gezginlerin yazılarından ve gravürlerinden anlıyoruz<sup>18</sup>. İşte Amasya muvakkithanesinin süsleme programında bu tür

14. Bu evdeki duvar resimleri N. Atasoy tarafından, «I. Mahmut Devrinden kalma bir İstanbul evi» *Türkiyemiz*, Ekim, 1974, sayı 14 de yayınlanmıştır.

15. Sadullah Paşa yalısındaki resimler için bk. E. Esin, «Sadullah Paşa Yalısı» *Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Belleteni*, Ocak-Mart 1972, sayı 33/312, lev. VII-X. Filibe'de Klijant evindeki benzer bir kompozisyon için bk. Ch. D. Péev, *Alte Häuser in Plovdiv*, Berlin, 1953, r. 34, 38.

16. Adı geçen örnekler hakkında etraflı bilgi için bk. G. Renda, *Batılılaşma Döneminde Minyatür Sanatı ve İlk Manzara Resimleri*, Ankara, 1974, (basılmamış doçentlik tezi), s. 63-64, 84-85, 87-88, 89-90, 90-91.

17. Yine III. Selim döneminden Yozgat Başçavuşoğlu ve Soma Hızır Bey camilerindeki bu tür resimler R. Arık tarafından yayınlanmıştır: *Batılılaşma Dönemi Türk Mimarisi Örneklerinden Üç Ahşap Cami*, Ankara, 1973, r. 10-18, 40-43.

18. L. Castellan, *Lettres sur la Grèce*, Paris, 1811, s. 75-76 da Kasımpaşadaki Kaptanpaşa sarayını anlatırken, hem niş içinde bir perspektifli resimden söz eder, hem de duvar-

yapılar örnek alınmıştır. Böylelikle gerek niş içinde gerekse duvarlara friz şeklinde yerleştirilmiş manzara tasvirlerinin XVIII. yüzyılın ikinci yarısında başkent ve çevresinde yaygınlaşan ve XIX. yüzyılda da uygulanan yeni bir duvar süsleme türü olduğu anlaşılmaktadır. (Resim : 23).

Türk resim sanatında ayrı bir yeri olan bu türün oluşumunu açıklamak mümkündür. XVIII. yüzyılda Osmanlı imparatorluğunun Avrupa ülkeleriyle diplomatik ve kültürel ilişkilere girmesi, yavaş yavaş batı kültür ve biliminin imparatorluk içinde tanınmasını sağlamıştır. İstanbul'daki Avrupa elçiliklerinde yaratılan sanat olayları, elçilerin himayesinde çalışan yabancı sanatçılar, öncelikle başkentte yeni bir sanat ortamını oluşturmuştur. Kısa zamanda gerek mimaride gerekse resim sanatında batı etkisiyle yeni biçimler denenmiş, saray çevresinde ve dışında yeni istek ve beğenilere göre eserler verilmiştir. Batının barok, rokoko ve ampir üsluplarının Türk mimarisine sızdığı bu dönemde, özellikle iç mimaride yeni bir süsleme programının uygulandığı açıkça görülür. Önce barok, rokoko sonra da ampir süsleme unsurları geleneksel duvar nakışlarının yerini alır. İşte bu süsleme motiflerinin arasına yerleştirilmiş manzara kompozisyonları ilk kez bu dönemde karşımıza çıkar. Böylelikle yeni bir resim türü de oluşmuştur. Bunlar ancak XIX. yüzyılın ikinci yarısında figürlü anlatıma dönüşebilecek olan anıtsal Türk resim sanatının ilk örnekleridir.

Türk resim sanatının XVIII. yüzyıla kadar tek türü minyatür olmuştur. Fakat XVII. yy. sonlarında ve XVIII. başlarında minyatür sanatında teknik, konu ve üslup yönünden bazı değişiklikler görülür. Batı resim sanatının en önemli özelliği olan üçüncü boyutun yavaş yavaş minyatür sanatına sızdığı izlenir. Bu yönde ilk denemeler minyatürlerde fon olarak kullanılan doğa kesitlerinde kendini göstermiştir. Giderek Abdullah Buhari ve ressam Mehmet gibi sanatçıların ciltlerde denediği figürsüz manzara kompo-

ların üst kısmındaki şeritlerde yer alan Boğaz manzaralarına değinir. M. D'Ohsson ise *Tableau Général de l'Empire Othoman*, Paris, 1788-1824, cilt IV, s. 446-447 de bazı konaklarda gördüğü friz şeklinde manzara resimlerini anlatır. Bu eserdeki bazı gravürlerde bu tür resimler seçilebilmektedir. Bk. *aynı eser*, cilt II, pl. 52, 83, cilt III, pl. 177.

zasyonları yeni bir türün ve üslûbun öncüleri olur<sup>19</sup>. İşte ilk denemelerini kitap resminde gördüğümüz manzara kompozisyonları kısa bir süre içinde yapıların duvarlarında daha anıtsal boyutlarda karşımıza çıkar. Sanatçılarımız batılı biçimleri, özellikle geleneksel Türk resim sanatı için bir yenilik olan üçüncü boyutu uygulamak üzere en uygun ortamı figürsüz manzara resimlerinde bulmuşlardır. Bunun nedenlerini çeşitli şekilde açıklamak mümkündür. Yüzyıllar boyunca kitap yapraklarında yer alan insan figürü birdenbire seyirciye açık duvar resimlerinde görülemez, çünkü henüz ortam insan tasvirini anıtsal boyutlarda görmeye hazırlıklı değildir. Öte yandan XVII. yüzyıldan itibaren İstanbul'a gelip elçilik çevrelerinde çalışan birçok Avrupalı sanatçı, İstanbul'un çeşitli semtlerini belgelemek amacıyla çoğu kez topografik nitelikte desenler ve gravürler çizmiştir. Topografik anlatım zaten Osmanlı minyatür sanatına yabancı bir yaklaşım değildir. XVI. yüzyılın ünlü nakkaşı Matrakçı Nasuh'tan beri minyatür örneklerindeki şehir görüntüleri ve mimarî tasvirlerdeki gerçekçilik ilgi çekicidir. Bu nedenle XVIII. yüzyılda Pera'da atelyeleri bulunan ve daha çok İstanbul manzaraları yapan Avrupalı ressamlar yerli sanatçılarımızı bu yönden kolaylıkla etkilemiş ve manzara ressamlığı moda olmuştur<sup>20</sup>. Galata'da kurulan atelyelerde Türk ressamların da çalıştığını belirten kayıtlar vardır<sup>21</sup>. Zaten İstanbul'da bugün bulunabilen duvar resimleri üzerinde yaptığımız araştırmalar, en erken örneklerin saray dışında bulunduğunu ve bunların üslûp yönünden Topkapı sarayındakiyle aynı düzeyde olduğunu, hattâ bazılarının aynı sanatçıların elinden çıktığını göstermiştir. Demek ki İstanbul'da XVIII. yüzyılın ortalarında bu tür duvar resimleri yapan sanatçıların elinde eskiden beri varolan duvar nakkaşlığı yeni bir biçime giriyor, ve yeni bir resim türü oluşuyordu. Bu dönem İstanbul'unun kozmopolit ortamı, bu tür resimlerin önce saray dışı çevrelerde tutulmuş olma-

19. XVIII. yüzyıl minyatür sanatında görülen biçim değişikliği ve denemeler, tarafımızdan ayrıntılarıyla incelenmiştir. Bk. *Batılılaşma Döneminde Minyatür Sanatı ve İlk Manzara Resimleri*, Ankara, 1974 (basılmamış doçentlik tezi).

20. XVIII. yüzyılda İstanbul'a gelen ve eser veren Avrupalı ressamlar hakkında en geniş bilgi A. Boppe'in *Les peintres du Bosphore*, Paris, 1911 isimli eserinde bulunmaktadır.

21. Bk. Abbé Toderini, *De la littérature des turcs*, (Fran. çev.) Paris, 1789, cilt III, s. 51-52. de Galata'daki Türk ressamlarının insan resmi değil, manzaralar yaptıklarını anlatır.

sını açıklayabilir. Sanatçıların kimliği ve çalışma düzeni hakkındaki bilgilerin yetersizliği şimdilik bu konuda yine de son sözün söylenemeyeceğini göstermektedir.

Önce başkentte uygulanan bu yeni resim türü çok kısa bir zamanda, özellikle III. Selim döneminde Anadolu'ya da yayılmıştır. Çoğu kez eşraf konaklarında yer alan bu resimler için önceleri başkentten sanatçı getirilmiş olmalıdır. Bir süre sonra, yerli ustaların da başkentten gelen bu moda ayak uydurmaya çalıştığını ve kendi çevrelerinin konularına ve beğenilerine göre denemeler yaptığını düşünmek gerekir. Belki de başkentten gelen ustaların yanında çalışan çıraklar bu işi devam ettiriyor ve kendilerine göre sentezler yapıyorlardı. İşte 1840 tarihli Amasya muvakkithanesinin resimleri, konu seçimi ve üslûbu yönünden Amasyalı bir usta tarafından yapıldığı kanısını uyandırmaktadır. Oysa Zileli Emin tarafından yapıldığını ileri sürdüğümüz şadırvan resimleri başkentte bulunmuş bir sanatçının içerik ve kompozisyon anlayışını yansıtmaktadır<sup>22</sup>.

Amasya II. Beyazıt külliyesine 1840 tarihinde eklenmiş olan muvakkithane batılılaşma dönemindeki yeni kültür ve sanat ortamının ilginç bir örneğidir. Batının ampir mimarî öğelerinin yanında geleneksel Türk mimarî biçimlerinin kullanılması, içindeki süslemeler ve manzara kompozisyonlarında ise batı biçimlerinin yanı sıra minyatür estetiğinden kopmayan bir yaklaşımın egemen oluşu, bu dönemde sanatçılarımızın batı etkilerini ne şekilde özümlemeye çalıştıklarını göstermektedir. Kuşkusuz, sanatçılarımız için batı düşüncesini, tekniğini ve beğenilerini yakından tanımadan batılı biçimleri uygulamak pek de kolay olmamıştır, hele resim alanında bu güçlük daha da fazla hissedilir. XVII. yüzyıl sonlarında önce

22. R. Arık, *Türkiyemiz* dergisinin Haziran 1975, 16. sayısında, «Anadolu'da bir Halk Ressamı Zileli Emin» isimli yazısında Amasya II. Beyazıt Külliyesi Muvakkithanesinin resimlerinin onbeş yıl önce Mehmet Emin Kutsal tarafından yapıldığını ileri sürmektedir. Mehmet Emin Kutsal beş yıl önce ölen Amasyalı bir boyacı ustasıdır ve kendisinin o zamanlar müftülük olarak kullanılması istenen muvakkithanedeki resimlerin yalnız bazı boyalarını onardığı bilinmektedir. Onarım, o zaman Amasya Kitaplığı ve Müzesinde görevli ve bugün Süleymaniye Kitaplığı Müdürü olan Sayın Muammer Ülker'in yönetiminde, resimlerin renk ve ayrıntısında en ufak bir değişiklik yapılmadan yürütülmüştür. Yapılan incelemeler de alt tabakalarda hiçbir renk değişikliği göstermemektedir. Bu nedenle resimler orijinal değerini korumaktadır.

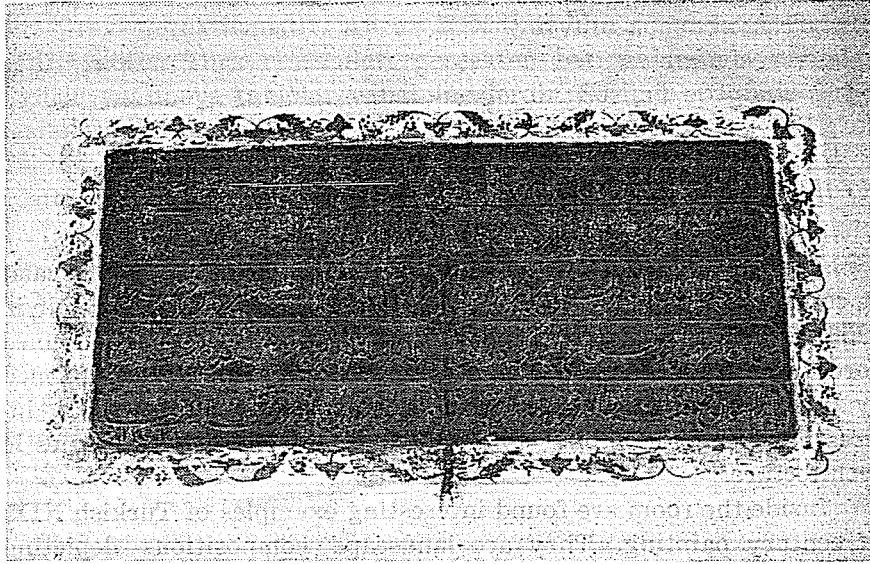
etkinliğini, sonra da matbaanın kurulması ile önemini kaybeden minyatür sanatından batı anlamında resim sanatına geçiş belirli bir süreyi gerektirmiştir. Ancak XIX. yüzyılın sonunda Avrupa'da eğitim gören Türk ressamı gerçekten batı anlamında resimler, figürlü yağlıboya tablolar yapabilmişlerdir. Sözünü ettiğimiz duvar resimleri ise bu geçiş döneminde sanatçılarımızın henüz bağlı oldukları sanat anlayışından uzaklaşmadan giriştikleri denemeleri gösterir. Kanımızca bu dönem örneklerinin sanatımızda önemli bir yeri vardır. Bunlar, sanatta başka bir anlayışa geçmenin mutlaka bir gerileme değil toplumsal ve kültürel ortama bağlı kaçınılmaz bir değişiklik olduğunu gösterir.

## SUMMARY

The *mwakkithane* (timekeeper's house) found in the Beyazıt II complex in Amasya was built by Hacı Hüseyin Zeki Efendi in 1256/1840. The building, Empire in style, consists of a columned porch and a rectangular chamber. The Bursa-type arches formed by two columns surmounted by a wooden pediment reflect an interesting blend of Empire style with motifs from Turkish domestic architecture.

Inside the room are found interesting examples of Turkish XIX. th century painting. They are landscape compositions depicting various types of building found in the neighborhood, including a representation of the Beyazıt II complex itself. A comparison of these paintings with those found in the şadırvan of the same complex, shows that the latter are later in date and are similar in style to paintings found in the şadırvan of the Kara Mustafa Paşa complex in Merzifon, dated 1875.

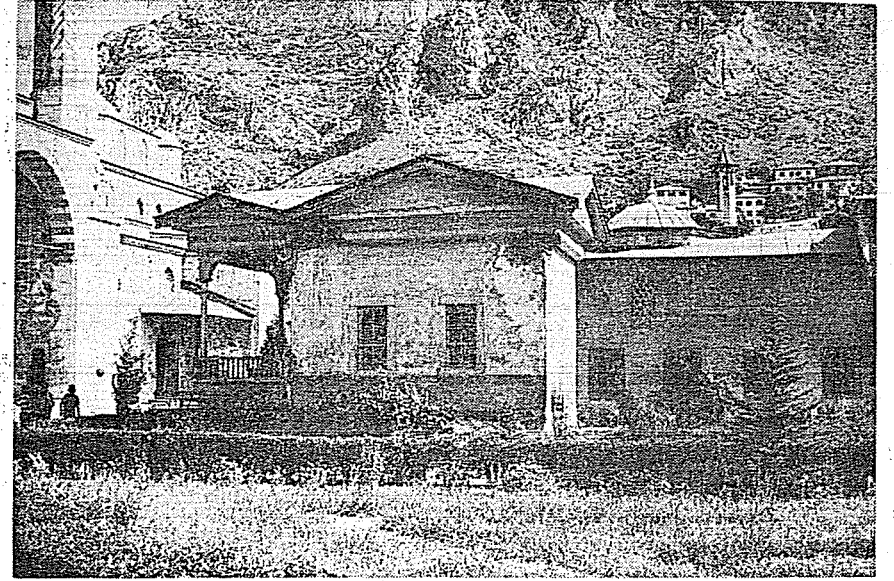
These paintings, together with similar examples found in Istanbul and various parts of Anatolia, must be regarded as examples of Turkish painting during the period of Westernization, representing the transition from the traditional art of miniature painting to canvas painting in the European manner.



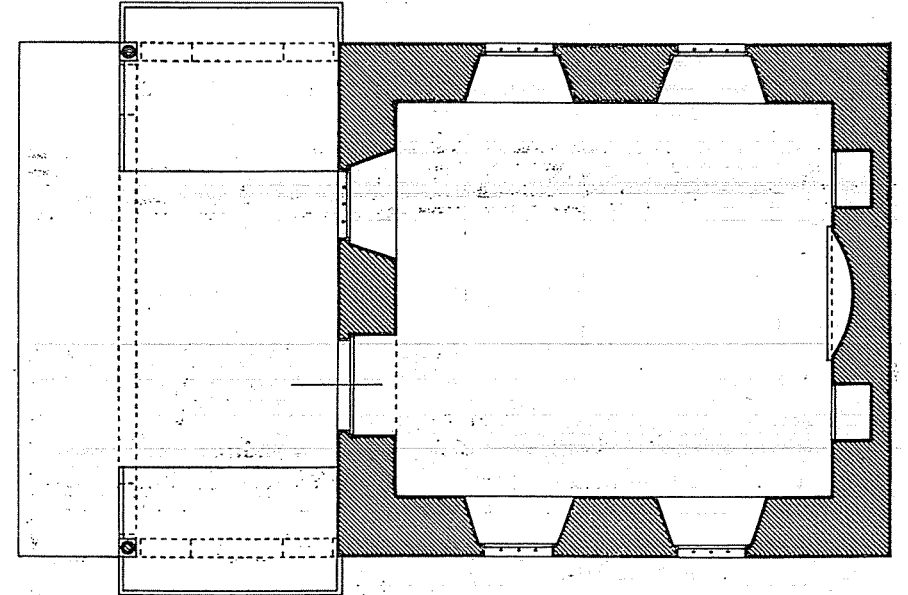
Resim 1. Amasya II. Beyazıt külliyesindeki muvakkithanenin kitâbesi.



Resim 2. Muvakkithanenin önden görünüşü.



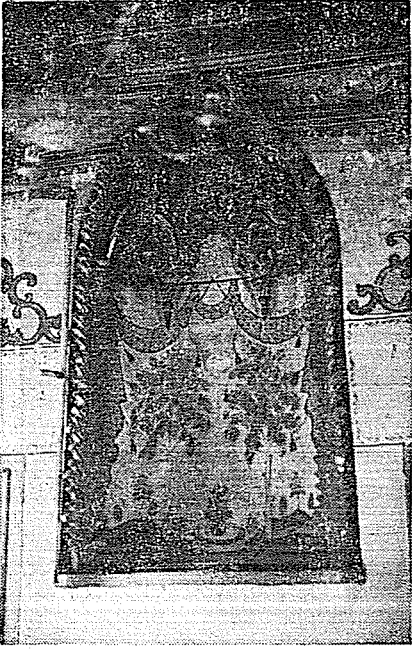
Resim 3. Muvakkithanenin ırmak tarafından görünüşü.



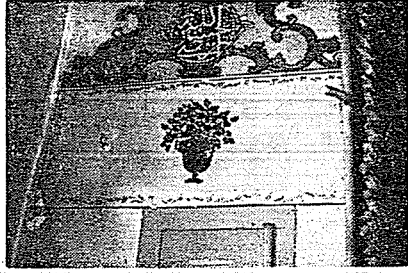
0 1 2 3 m.

Plân 1. Amasya, II. Beyazıt Külliyesindeki Muvakkithane (Çizen : Y. Önge).





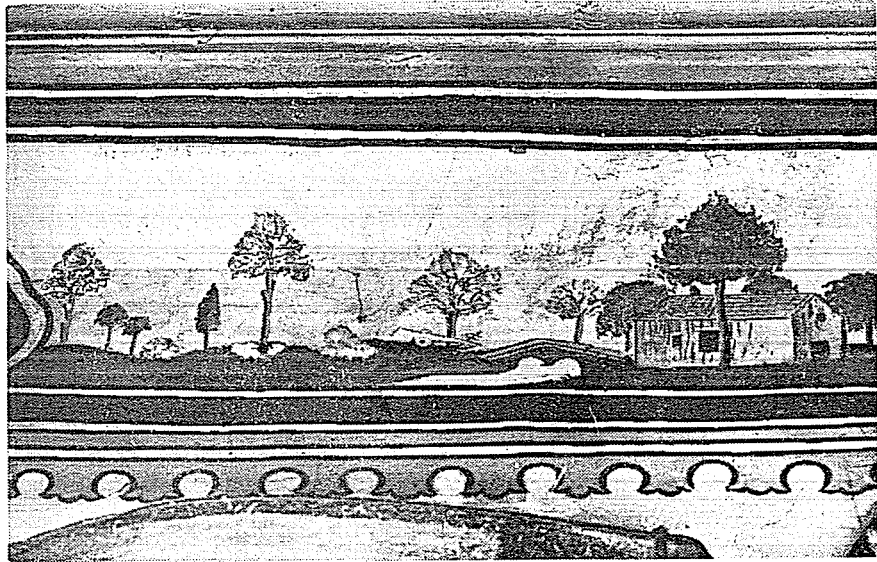
Resim 4. Muvakkithanenin batı duvarındaki niş.



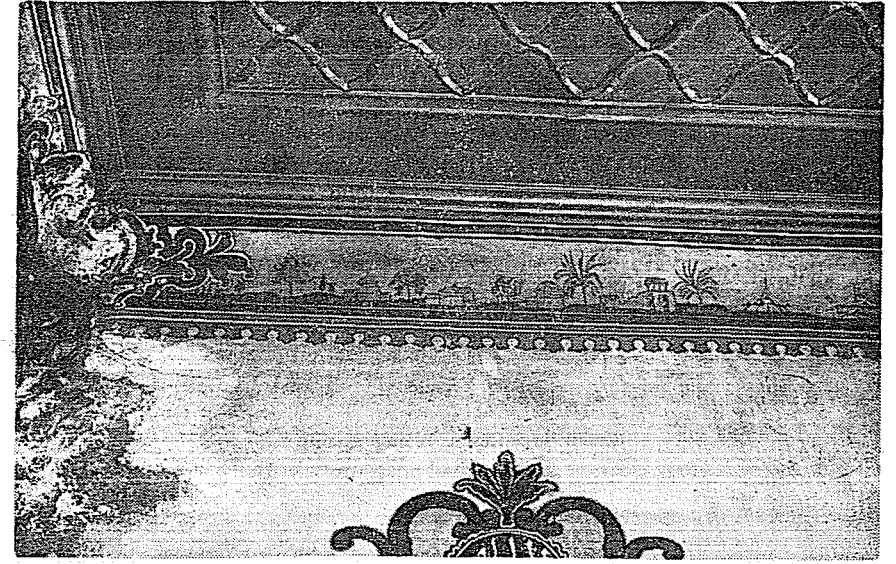
Resim 5. Muvakkithanenin batı duvarında dolabın üst kısmındaki süslemeler.



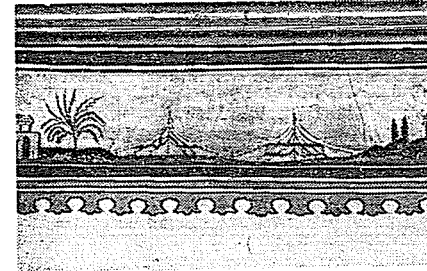
Resim 6. Muvakkithanenin kuzey duvarında pencerelerin arasında yer alan süsleme motifi.



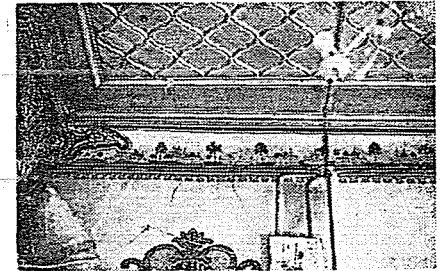
Resim 7. Muvakkithanenin batı duvarındaki frizden nişin solundaki bölüm.



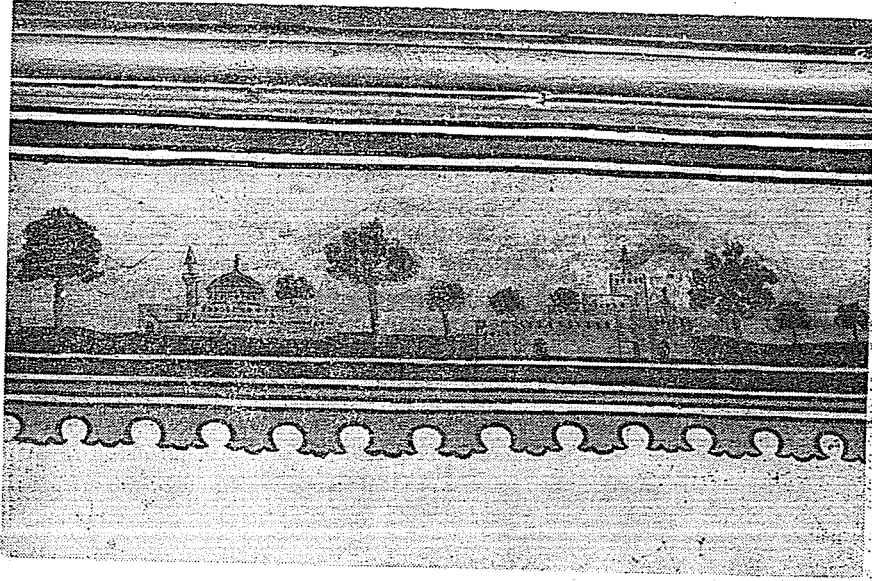
Resim 8. Muvakkithanenin kuzey duvarındaki friz.



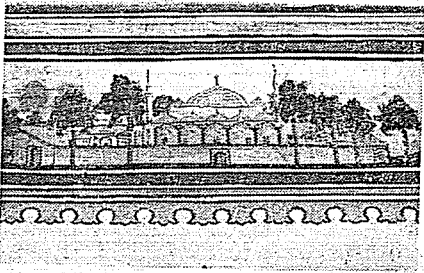
Resim 9. Muvakkithanenin kuzey duvarındaki frizden ayrıntı.



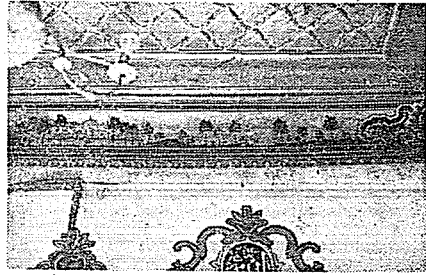
Resim 10. Muvakkithanenin doğu duvarındaki frizden görüntüler.



Resim 11. Resim 10'dan ayrıntı.



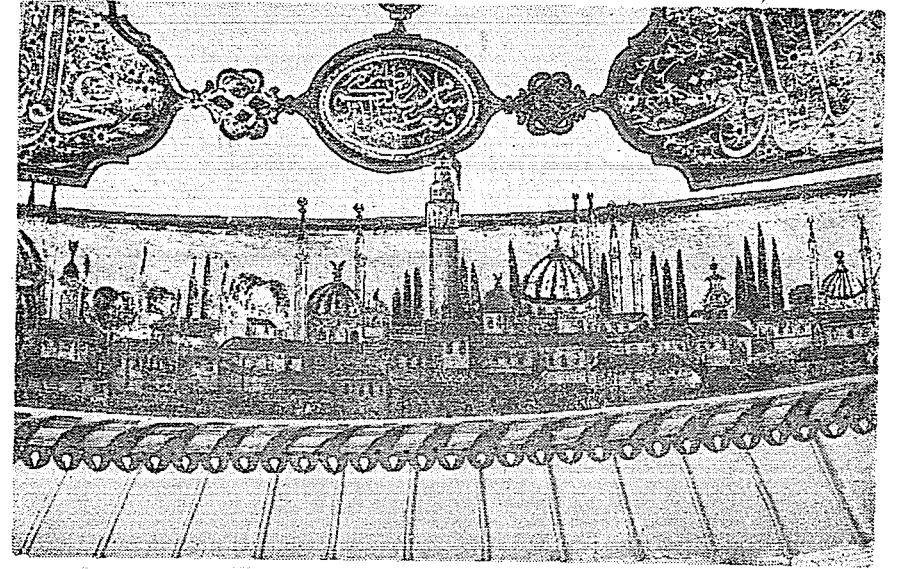
Resim 12. Muvakkithanenin güney duvarındaki frizden II Beyazıt külliyesinin resmi.



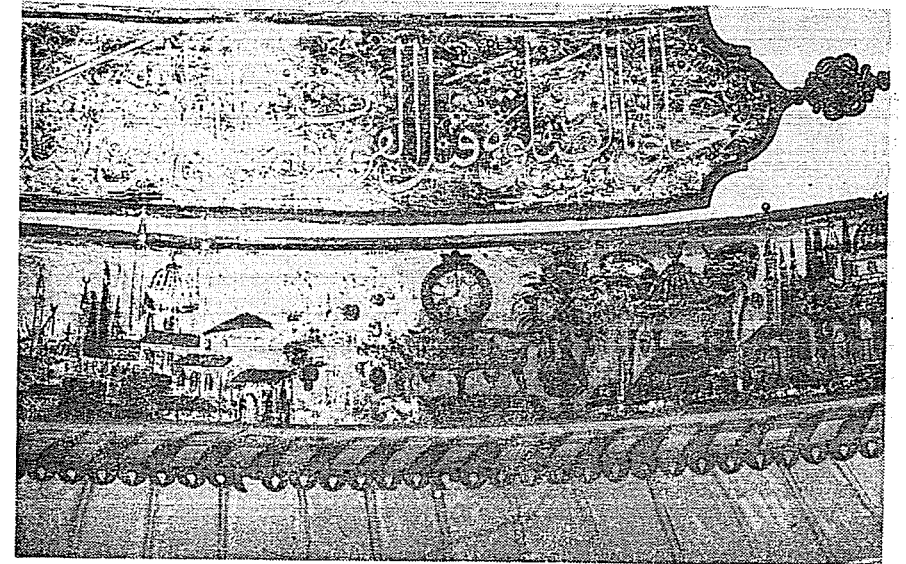
Resim 13. Muvakkithanenin güney duvarındaki frizden görüntüler.



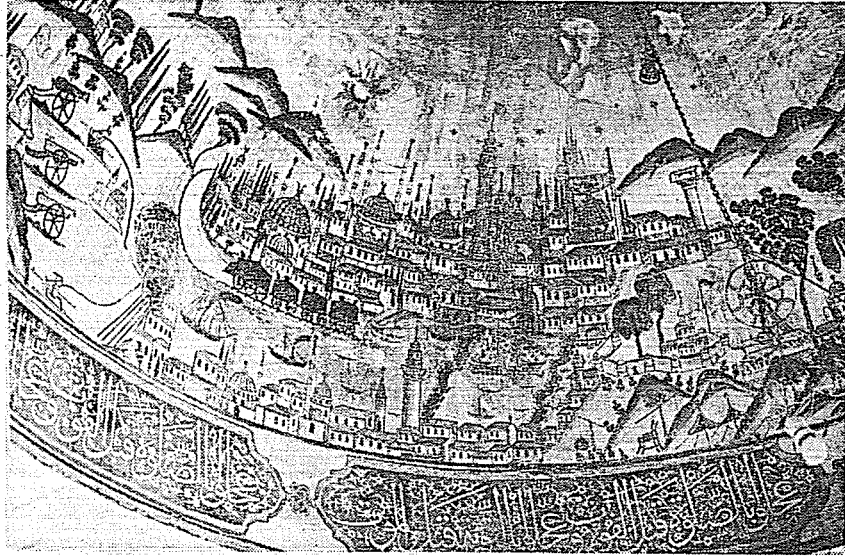
Resim 14. Amasya II. Beyazıt Külliyesi şadırvanı.



Resim 15. Amasya II. Beyazıt Külliyesi şadırvanını süsleyen İstanbul panoraması.



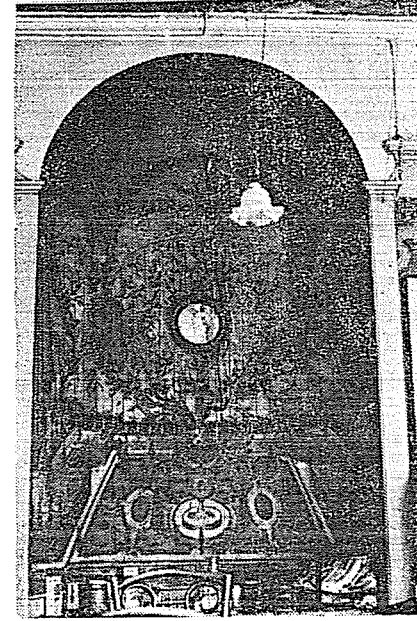
Resim 16. Amasya II. Beyazıt Külliyesi şadırvanını süsleyen resimlerden başka bir bölüm.



Resim 17. Merzifon Kara Mustafa Paşa Cami şadırvanı kubbe içinde İstanbul panoraması.



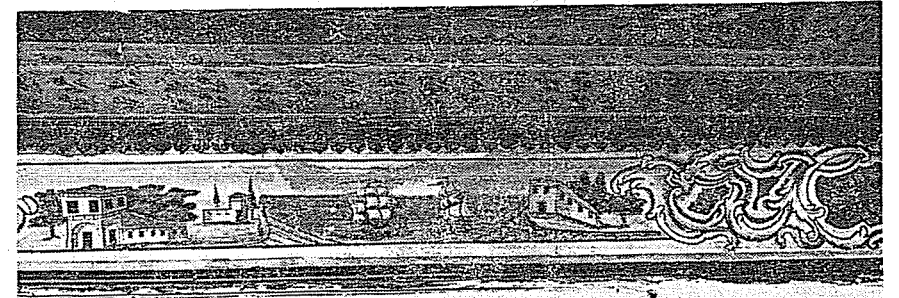
Resim 18. Merzifon Kara Mustafa Paşa Cami şadırvanı kubbe içi.



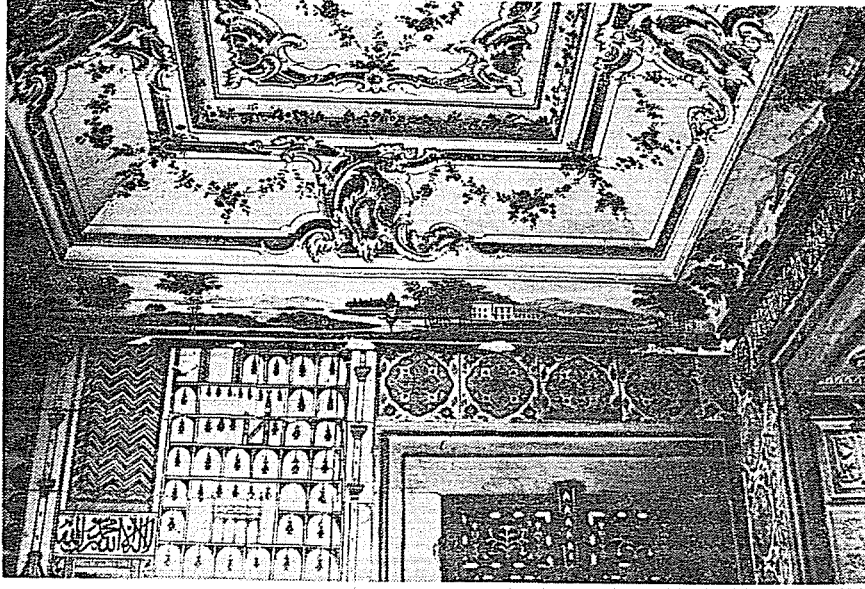
Resim 19. İstanbul'da Bebek'te Kavafyan Konağından niş içinde havuzlu bahçe tasviri.



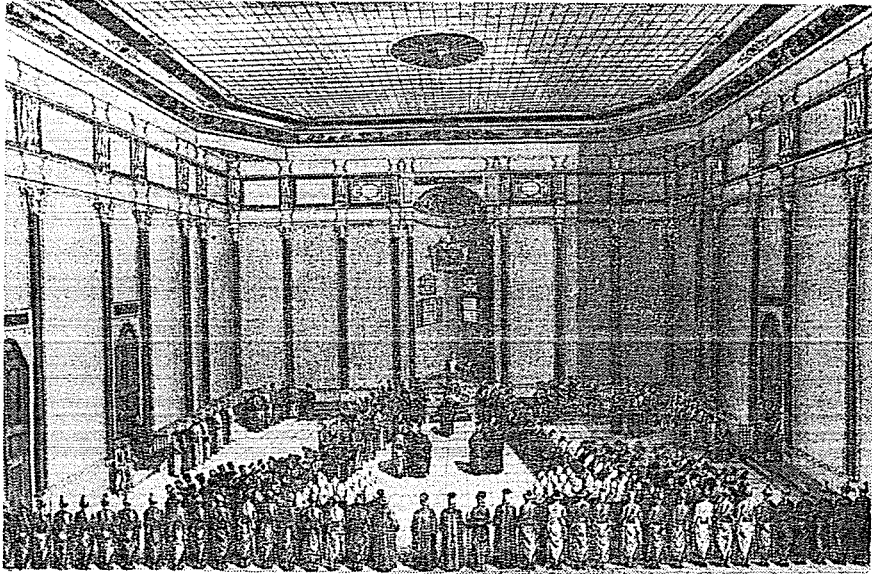
Resim 20. Bursa Abdal Mahallesindeki eyde ocaklı odadan.



Resim 21. Antalya'da Tekelioğlu evinde başoda tavan eteğindeki resimlerden.



Resim 22. Topkapı Sarayı Harem Dairesi III. Selim Meşk odası.



Resim 23. M. D'Ohsson, Tableau Général de l'Empire Othoman, Paris 1787-1820, cilt III, Lev. 177.

## ANADOLU SELÇUKLU DEVRİNDEN BİR MADENİ ESER

Şerare YETKİN

Maden sanatı Türklerin en eski sanatıdır. Madeni işleyen bir kavim olarak da tanımlanmaları bunun delilidir. Gerek islâmiyetten önceki gerekse islâmî devre ait Türk devletlerinin çeşitli madenî eserlerine örnek buluntular, bu sanatın Türk kültür tarihindeki önemini belirtirler. Özellikle büyük Selçukluların madenî eserlerinde çeşitli tekniklerin kullanılması, bu sanatta ulaştıkları mükemmeliyeti gösterirler. Selçuklular devrinde maden sanatının ilk merkezi Horasan olmuştur. 11 ve 12. yüzyıla tarihlendirilen birçok eserler bu devrenin üstünlüğünü gösterir. 13. yüzyılda ise bu parlak maden sanatının merkezi Zengiler devrinde Musul olmuştur. Büyük Selçuklu devletinin yayıldığı bölgelerde bu sanatın geliştiği ve çeşitlendiği tespit edilmektedir. Şüphesiz Anadolu Selçukluları da bu gelişmeyi sürdürmüşlerdir. Ancak Anadolu'da yapıldığı tam olarak tespit edilebilen madenî eserlerin sayısı henüz pek fazla değildir. Araştırmalarla ortaya çıkarılacak her yeni eser, Anadolu'daki Türk maden sanatını zenginleştirecek ve köklü bağlantısını ortaya koyacaktır. Bu makalede tanıtacağım küçük eser Türk maden sanatına bu yurdun bir katkısı olacaktır, sanırım<sup>1</sup> (Resim: 1). Eser Konya Mevlâna müzesinde bulunmaktadır. Semahane kısmındaki büyük vitrin içinde teşhir edilmektedir. Envanter No. 17. sıra No. 400 dür. 9 Ekim 1926 tarihinde Konya mevlvî dergahından getirilmiştir. Bütünüyle bir kuş kafesi biçiminde olan eser tunçtan yapıl-

1. Bu yazı, Cumhuriyetin 50. yılı için İstanbul'da tertiplenen I. Milletlerarası Türkoloji kongresinde tebliğ olarak sunulmuştur.

mıştır. Sonra da yaldızlanmıştır. Yüksekliği 25 cm. dir. Alt kısmı 15 cm<sup>2</sup> lik bir küptür. Üstünde piramit biçiminde bir külâhı vardır. Her yüzeyi gayet ince ve muntazam ajur tekniği ile oyulgalanarak süslenmiştir. Kenarlar ince kenetlerle birbirine bağlanmıştır. Altta-ki satıh kare delikli iskara şeklindedir. Arka taraftan menteşelerle tutturulmuştur. Önde ise sadece bir çengelle ön yüzeye takılmaktadır. Böylece Alttaki kısım bir kapak gibi icabında açılabilir. Piramidal külâhın tepesinde asılmak veya elde taşınmayı sağlayan bir halkası bulunmaktadır.

Eserin bütün yüzeyleri kapladıkları sahaya uygun kompozisyonlarla süslenmiştir (Resim: 2). Esas yüzde, dilimli, kemerli iki kanatlı küçük bir kapı vardır. Kanatlardan ayrıca üstten bir çengel de diğer küçük bir halkaya sokulmuştur. Birinde bir halka bulunmaktadır. Kapı kanatları küçük altı köşeli yıldızlar ve dört dilimli rozetlerle dolgulanmıştır. Kapının tam üstünde bir daire içinde altı köşeli bir rozet yer alır. Rozetin iki tarafında kalan köşelerde bir çerçeve içine alınmış birer aslan figürü bulunmaktadır. Aslanlar simetrik olarak yüzleri birbirine dönük karşılıklı yer almıştır. Bir pençelerini kaldırmışlardır. Yukarı doğru kıvrık kuyrukları bir ejder başı ile sonuçlanmaktadır. Dilimli kapı kemerinden çıkan ve gövdeleri düğümlü iki ejder figürü başları aslanlara doğru olarak uzanmakta ve rozetle aslanlar arasındaki boşluğu zarif bir şekilde dolgulamaktadırlar. Kapının iki tarafındaki boşluklara ise çift başlı birer kartal yerleştirilmiştir. Kartallar tıpkı arma gibi altı sivri birer çerçeve içindedirler. Başlarının arasında küçük bir palmet yer almıştır. Sivri kulaklı ve kıvrık gagalıdır. Kanatları iki tarafa açılmış olup tüyleri sivri uçlarla belirtilmiştir. Ayakları iki tarafa açık olup, kuvvetli pençeleri vardır. Kuyruk iri bir palmet şeklinde sonuçlanmış olup, gövdeye hilâl biçiminde bir düğümlü bağlanmıştır. Kapının tam altında bir kartuş içinde nesih yazılı bir kitabe vardır. Burada «Amel'i Hüseyin bin Ali el Mevlevî» yazısı okunmaktadır. Böylece eseri yapan ustanın belirtilmiş olması hakikaten ustalık işi olan eserin önemini büsbütün arttırmaktadır. İki alt köşede ise altı yapraklı küçük birer rozet daha yer almaktadır. Külâhta ise, kapıdaki rozetli dolgular, tam ortadaki rozeti taşıyan üçgeni çevreler. Gayet zengin figürlü süslemeye sahip bu esas yüze karşılık diğer yüzler sadece rumi, palmet ve rozetlerle süslenmiştir (Resim: 3-3<sup>a</sup>). İki yan yüzeyler birbirinin aynidir. Altı

köşeli iri bir yıldızdan çıkan rumi ve palmetler ince sapslarla birleşerek yıldız etrafında, köşeli satha uygun olarak gelişen dairevi bir kompozisyon çizerler. Kompozisyon orta aksa göre simetrik olarak gelişir. İki üst köşede küçük birer palmet dolgu yer alır. Külâhın yan yüzeylerinde iri birer mührü süleyman içinde altı dilimli rozet yer alır (Resim: 4). Bu rozet üç köşede de tekrarlanır. Aralarında zarif rumiler dolgular. Yalnız bir yüzdeki orta rozetin dilimi sivridir (Resim: 5). Arka yüzde ise dairevi bir kompozisyon hakimdir. Tam ortada etrafı dilimlerle süslü büyük bir daire ve bu daireye teğet olan daha küçük ve tam köşelerde yer alan dört daire kompozisyonu tayin eder. Ortadaki dairenin içi, altı köşeli bir yıldızdan çıkan çifte rumilerin birbirini kesen sapslarıyla meydana gelen ritmik bir dairevi kompozisyonla dolgulanmıştır. Köşelerdeki dairelerde ise altı köşeli yıldız dolgular tekrarlanmıştır. Külâhta ise üstteki sivrilige uygun bir ucu sivri bir madalyon yer alır. İçinde orta aksa göre simetrik bir şekilde gelişen kıvrak rumi ve palmetli bir kompozisyon vardır. En tepe de küçük bir palmetle taçlanır. Alt kenarda ise, köşelerde altı dilimli büyük, ortada ise dört dilimli küçük rozetler sıralanmıştır.

Bütün süslemesini detaylarıyla tanıttığımız eser bir kuş kafesine aynen benzemekle beraber bir kuşun, çok küçük bir kuş da olsa içinde yaşayamıyacağı kadar ufaktır. Sanatkâr burada gayet espirili bir buluşla bir kandil muhafazasını kuş kafesi şeklinde yapmıştır. Kapı kısmı küçük olmakla beraber bazı küçük kandillerin sokulmasına elverişlidir. Alttan açılan kısım ise daha büyük kandillerin yerleştirilmesine imkân verir. Aynı zamanda iç kısmın, işlendiği veya yağlandığı zaman daha kolay temizlenebilmesini sağlar. Tamamen ajur tekniği ile süslenmiş bu fenerin deliklerinden süzülen ışık da mistik bir titreşim kazanmış olacaktır. Bu duyuş eserdeki figürlü süsleme ile de daha manalanmaktadır. Çift başlı kartal, aslan ve ejder figürleri Selçuklu sanatının pek çeşitli eserlerinde sık rastlanan figürlerdir. Figürlerin verililişi, detayları tamamen diğer Selçuklu eserlerinde görülen üsluptadır. Ayrıca bu figürlerin bütün Selçuklu sanatında kullanıldığı yere göre değişen sembolik anlamları da vardır<sup>2</sup>. Girift ve çok zengin olan Selçuklu figür sanatının

2. G. Önay, Anadolu Selçuk Mimarisinde Aslan Figürü, *Anadolu (Anatolia)* Sayı XIII, Ankara 1971, s. 1-64; Anadolu Selçuk Sanatında Ejder Figürleri, *Belleten* Cilt XXXIII, Sayı 130, Ankara 1969, 171-192; Anadolu Selçuklu Mimarisinde Avcı Kuşlar, Tek ve Çift Başlı Kartal, *Malazgirt Armağanı*, Türk Tarih Kurumu Yayınlarından XIX. Seri-Sa. 4, Ankara 1972, s. 139-172.

sembolik gayelerle Selçuklu eserlerini süslediği bilinmektedir. Bu yüzden pek çeşitli figürler, süsledikleri ve kullanıldıkları yerlere uygun olarak sembolik anlamlar kazanırlar. Birlikte ve ayrı ayrı kullanılmaları bu anlamları açıklar. Kartal, Aslan, Ejder figürlerinin çok çeşitli sembolik manaları içinde özellikle iki tanesi eserimizin kullanılış maksadına uygun düşmektedir. Çift başlı kartal, aslan ve ejder birer hükümdarlık kudret ve kuvvetinin sembolüdür. Bu üç figürün, bu zarif kandil muhafazası üzerinde tam bir arma motifi şeklinde yerleştirilerek tasvir edilmeleri, esere ayrı bir değer katar. Onun Hükümdarlara lâyık bir eser olduğunu ve belki de Konya sarayının aydınlatılmasında kullanıldığı fikrine bizi götürür. Diğer taraftan bu üç figürün bir arada bulunması, hepsinde ortak olan diğer bir sembolik manada birleşir. Işığın sembolüdürler. Kartal ve Aslan aydınlık ve güneş sembolüdür. Gövdesi düğümlü ejderler de gene aydınlık ve karanlıkla ilgilidir. Vücuttaki düğümler güneş ve ay tutulmalarında gezegenlerin durumlarını sembolize ederler. Güneşi temsil eden iri rozetin yanında verilmiş olmaları da bunu manalandırır. Ayrıca kötülöklere karşı koruyucu mistik bir anlamları da vardır.

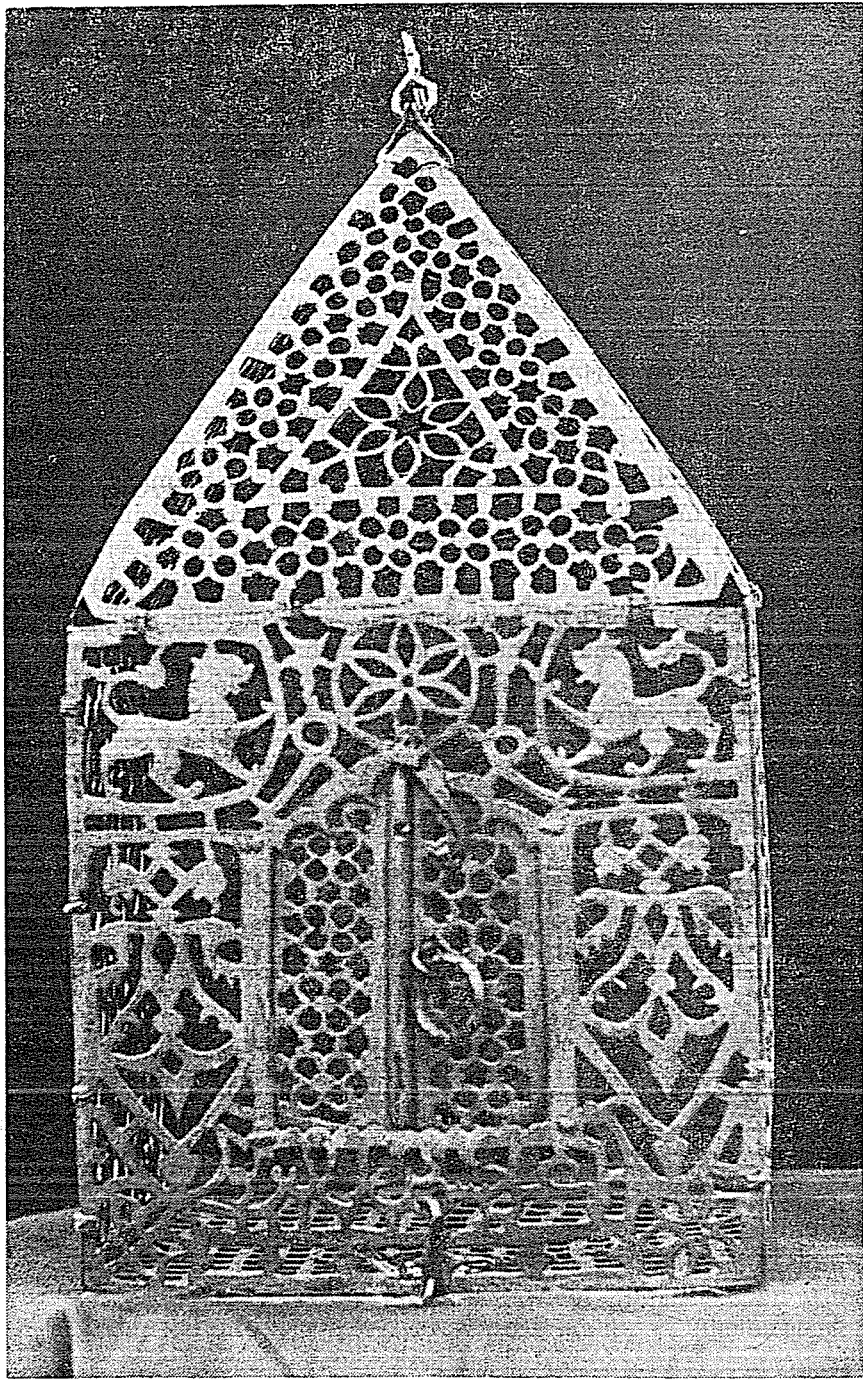
Bu hususlar bir kaynakla da kuvvet kazanmakta, ve eserin kullanıldığı yeri tahmin ettirmektedir<sup>3</sup>. Hicrî 600 yılından önce ölen Tiflîsî'nin rüya tabirleri, I. Afşar tarafından Hvabguzârî adı altında Tahran'da H. 1346 da neşrolunmuştur. Eserin sayfa 247 deki «Mişma» bahsinde şöyle denmektedir: «Uykuda Mişma görmek ya bir âlime delâlet eder, yahut da sarayda daima bulunan bir şeye veya bir kimseye. Çırağ da böyledir». Eserin üzerindeki figürlerin hükümdarlık sembolü olmaları ve eserin kendisinin de ışığı taşıyan bir kap olması, bunun sultanın sarayında kullanılan bir eser olmasını kuvvetlendirir. Ayrıca tarikate mensup manevî sultanlarda, hükümdarlık kapsamına girdiği için bir dergâhta da kullanılmış olabilir. Zaten eserin Mevlevî dergâhından getirilmiş olması, orası için yapılmış olduğunu daha kuvvetle belirtmektedir.

Genellikle Selçuklu figürlü tasvirleri şekil ve sembolik muhtevalarını Orta Asya hayvan stilinden alır. Bu geleneksel özelliğin kökünde şaman dini ile ilgili inanışlar vardır. 10. yüzyıldan itibaren İslâmlığı kabul eden Türkler, şamanî inanış ve düşüncelerini,

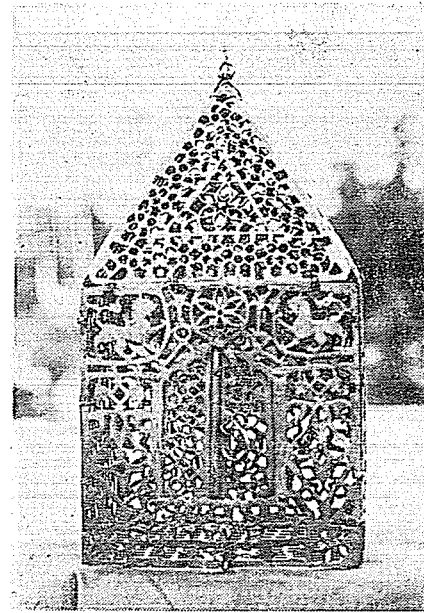
uzunca bir süre İslâmiyetle uzlaştırmak üzere korumuş ve yaşatmışlardır. Bundan dolayı Türkler tarafından kurulan bazı İslâm tarikatlarında şamanî unsurlara rastlanmaktadır. Konumuz olan eserde bu husus sanatkârının bir tarikate mensup olmasıyla daha da manalanır. Bir Mevlevî olan sanatkâr, kuyumcu titizliği ile yarattığı eserin altına imzasını atmıştır. Mevlevî sanatkârlar arasında Hüseyin bin Ali isminde birini tespit etmek imkânını bulamadık. Ancak Mevlânânın müridleri arasında kuyumcularında bulunduğunu hatırlatmak isteriz. Sanatkâr eserini belkide Mevlevî dergâhına hediye etmişti. Tek örnek olarak bildiğimiz bu eserin tarihlenmesi, başka benzerlerinin olmamasından pek kesin olamamaktadır. Fakat süsleme motiflerinin hepsi Selçuklu üslûbunda verilmiştir. Bu yüzden eseri Selçukluların son devri 13. yüzyıl sonu 14. yüzyıl başlarına tarihleniyoruz. Biraz daha uzak bir ihtimalle Selçuklu sanatının en yakın takipçisi olan Karaman beyliği devrine koyuyoruz.

İlerdeki araştırmalar, bugün için tek örnek olarak tanıttığımız bu fener'in başka benzerlerini de ortaya koyabilecek ve Türk maden sanatındaki yerini kuvvetlendirecektir.

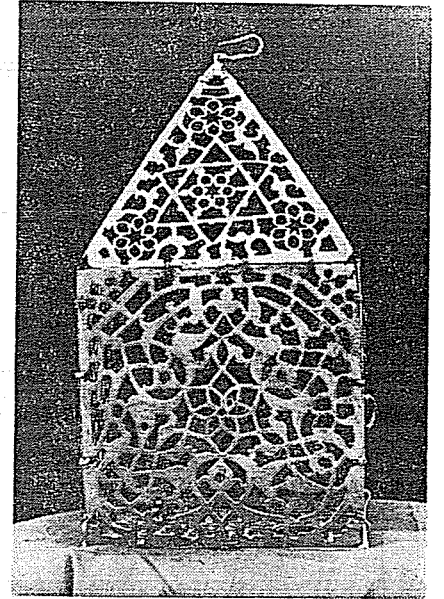
3. Bu kitaptaki bilgiyi bana lütfeden sayın Dr. Emel Esin hanımefendiye teşekkür ederim.



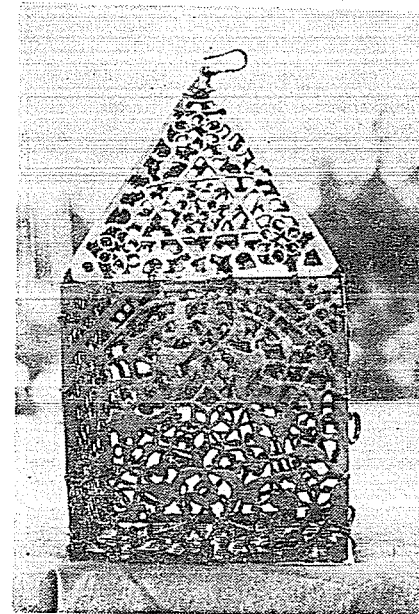
Resim 1.



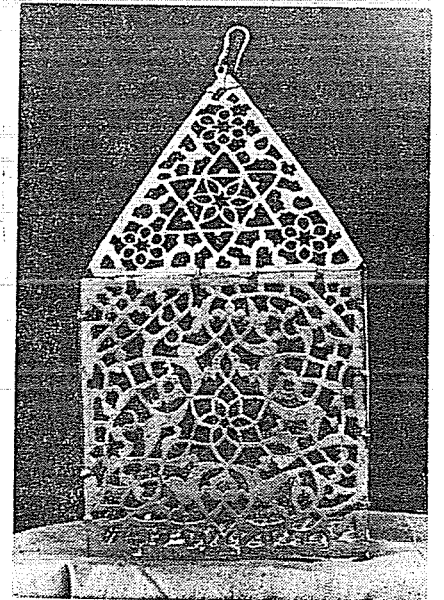
Resim 2.



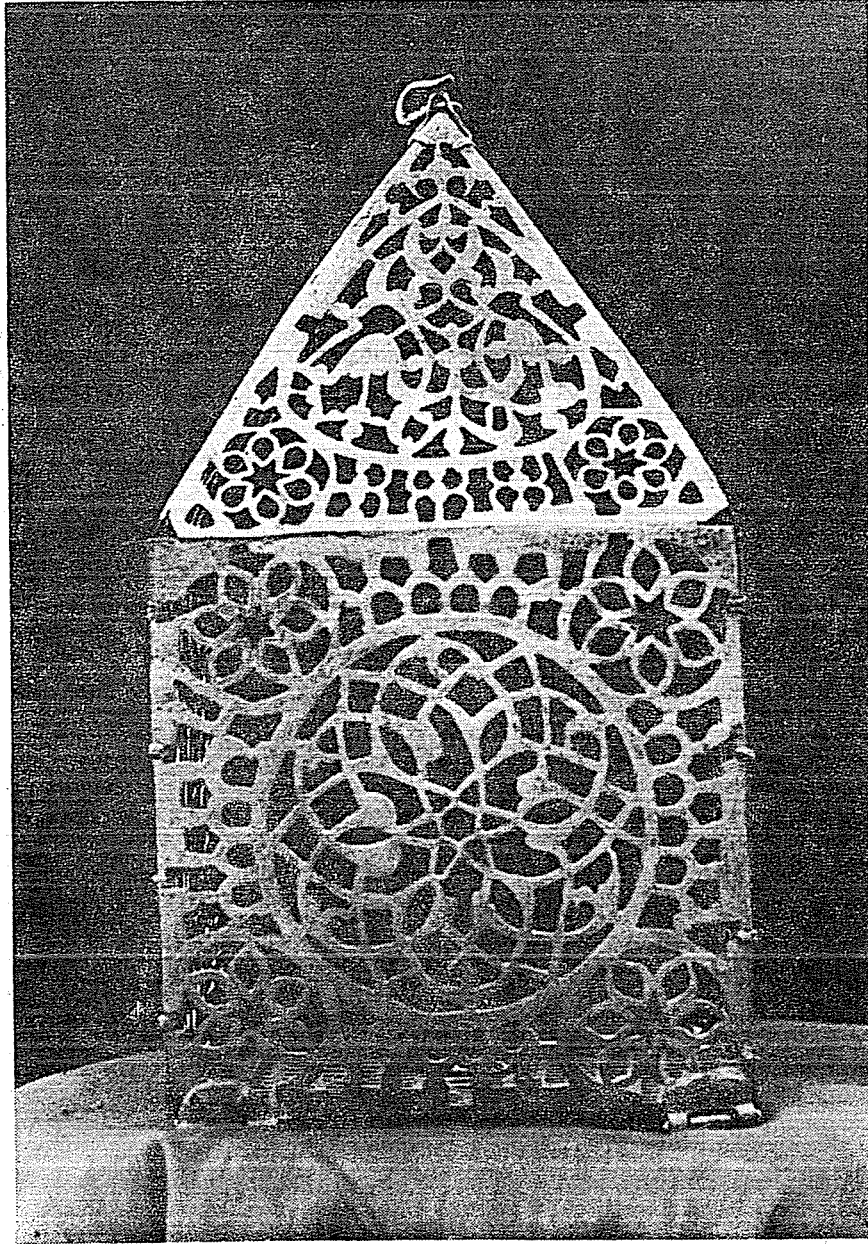
Resim 3.



Resim 3 a.



Resim 4.



Resim 5.

**TOPKAPI SARAYI VE TÜRK İSLÂM ESERLERİ  
MÜZELERİNDE BULUNAN XVI YÜZ YILA AİT  
OSMANLI MİNYATÜRLERİNDEKİ KUMAŞ  
DESENLERİNİN İNCELENMESİ**

Özden SÜSLÜ

Osmanlı Minyatür sanatı kendine has bazı hususiyetler kazanarak farklı bir üslûb halinde gelişmiştir. Kanuni Sultan Süleyman devri, Türk minyatür sanatının esasını teşkil eder. Çeşitli ve gerçek olayların ele alınması, tarihi konuların ve saray hayatının resimlendirilmesi ile Türk minyatür sanatının gerçeğe uygun bir şekilde gelişmesini sağlamıştır. Osmanlı minyatürlerinde görülen bu gerçekçi üslûp, küçük çalışmamıza konu olan kumaş desenleri hakkında kıymetli bir vesika değeri taşır.

Osmanlı İmparatorluğunda kumaşçılığımızın temelini Anadolu Selçuklu kumaşları teşkil eder. Dokumalarının kalite ve kompozisyon bakımından ileri olması, Osmanlı Devletinin kurulduğu Selçuklu ülkesinde ve diğer beyliklerde ilerlemiş bir dokuma sanatının mevcudiyeti kumaş sanatını bu esaslar üzerinde devam ettirmiştir.

Osmanlı İmparatorluğunda kumaşçılık İstanbul'un fethi ile gelişmiştir. Fatih Sultan Mehmet İstanbul'u aldıktan sonra, İstanbul halkına yerlerinde kalma izni vermesiyle mahalli dokumacılığın devamını sağlamış olmuştur<sup>1</sup>.

Kumaşçılığımızın doğduğu şehir olan Bursa'da kumaşçılık XV

1. Sultan Cemin portresini yapan Venedikli sanatkar Bellini'nin eserinde, sultanın elbisesindeki desenler XV yüzyıl kumaşlarına en güzel örnektir.

F.R. MARTIN, The Miniature painting and Painters of Persia, India and Turkey. London 1912.

A. Süheyl ÜNVER, Fatih Külliyesi ve zamanı İlim Hayatı-İstanbul 1946, Pl. 42.



yüz yılın başından itibaren gelişmeğe başlamış<sup>2</sup>. Çelebi Sultan Mehmet (1413-21) devrinde Bursa'nın merkez olması ve dokumacılık sanatı bakımından büyük bir değeri olan bir merkez haline gelmesine vesile olmuştur.

Türk Kumaşları en karakteristik motiflerini, ince ve mükemmel bir dokuma tekniğini ancak XV yüzyıl sonlarına doğru almağa başlamıştır. XVI yüz yılda en yüksek seviyesine ulaşan kumaşçılığımız böyle uzun bir gelişme devresinden sonra oluşmuştur.

Yavuz Sultan Selimin (1514) Çaldıran seferinde alınan Ganaim defterinde Tebrizde Heşti-Bihişt sarayından aldığı eşyalar arasında Bursa kumaşından yapılmış 91 takım elbisenin bulunması<sup>3</sup>. Ve kumaşçılıkta ileri olan İranda da kumaşlarımızdan elbiseler yapıldığı anlaşılmaktadır. Sultan Selim'in Tebrizden getirdiği sanatkarlar arasında dokumacı ustalarının bulunmaması da bilhassa dikkati çeker<sup>4</sup>. XVI yüzyılda İran dokumacılığının Türk dokumalarına tesiri ve Kanuni Sultan Süleyman zamanında İrandan dokumacı ailelerinin getirilmesi hakkında G. Migeon'nun<sup>5</sup> fikrinin asılsız olduğu ve bu devirde İstanbul'da 318 tezgahın çalışmakta olduğunu kaynaklardan öğrenmiş oluyoruz. İpekçiliğin doğduğu yer olan Çin'in dahi Bursa'dan ipekli kumaş aldığı kayıtlarla tespit olmuştur<sup>6</sup>.

Böylelikle Osmanlı kumaş sanatının üstün bir seviyede olduğu görülür.

Günümüze kadar gelen kumaş örneklerinin yanında XVI yüz yıl Osmanlı minyatürlerindeki kumaş desenlerini göz önünde tutarak bu gelişmeyi bu dar konumuz içinde görmemiz mümkün olmaktadır.

2. Nurettin YATMAN, Türk Kumaşları, Ankara 1945, s. 9.

3. E. DIEZ — O. ASLANAPA, Türk Sanatı, İstanbul 1955, s. 263.

Topkapı Sarayı Müze arşivi No. D. 5738.

4. Tahsin ÖZ, Türk Kumaş ve Kadifeleri, İstanbul 1946, s. 42.

5. Gaston MIGEON, Manuel d'histoire de l'art. Les arts du tissu. Paris 1929, s. 64.

Gaston MIGEON, Manuel d'art Musulman. CII, Paris 1927, s. 344.

T. ÖZ, Bursa kumaşları, Bursa, Yapı Kredi Bankası Bursa şubesi açılış hatırası 4 Haziran 1948, İstanbul 1948, s. 29.

6. N. YATMAN, Yukarıda sözü geçen eser, s. 16-17.

### Zubdet-et Tevarih

#### Eser hakkında genel bilgi.

Topkapı Sarayı müzesi Hazine kitaplığında bulunan Zubdet-et-Tevarih, 1624 envanter numara ile kayıtlı bulunmaktadır. Türkçe olarak güzel talikle yazılmış 15 varaktan meydana gelmiş, bej renkli aherli kâğıttan yapılmış. 26,5 X 17,5 cm. ebadında kahverengi deri ve ebru ciltli madalyonlar içinde 66 adet minyatürlü portre Adem Peygamberden Sultan III. Mehmet (H. 1003/1595-96) kadar bütün İslâm Peygamberlerinin ve hükümdarlarının secereleleri vardır. Lokman b. Seyyit Hüseyin Urmevi'nin Tomar adı verilen Nesebname-i Humayunudur<sup>7</sup>.

#### Eserdeki kumaş desenleri.

Resim 1. (Sayfa 14 a dan detay) Üstteki madalyon içinde Sultan II. Murat oturmuş, vücudu cepheden başı hafif sola dönük. Alttaki madalyonun içinde Fatih Sultan Mehmet 4 cm. çapında madalyon içinde dizleri üzerine oturmuş, sol elini dizine dayamış. Lacivert renkli kaftanın üzeri altınla çizilmiş mineler ve stilize yapraklarla baklava esasına göre tezyin edilmiştir (Desen 1).

Resim 2. (Sayfa 14 b den detay) Sayfanın üst kısmındaki 4 cm. çapındaki madalyon içinde Yavuz Sultan Selim dizleri üzerine oturmuş sağa dönük olarak sağ elini dizine dayamış ve mendilini tutar. Kırmızı kaftanın deseni, Fatih Sultan Mehmet'in kaftanındaki kompozisyon şemasının aynısı görülür (Desen 1). Sultan Selimin kaftanının kahve renkli bordürü, altın mineler ve kıvrık dallarla tezyin edilmiştir.

#### Silsile-name.

#### Eser hakkında genel bilgi.

Topkapı sarayı Hazine Kitaplığında bulunan silsile-name (Secere-i Nebeviyye). 1324 envanter numarası ile kayıtlı 25,5 X 15,5 cm. ebadında ciltli olup kenarları cedveli, ortası şemse ve hayvan resimleri ile süslüdür. İçi vişne rengi meşin etrafı çin bulutlu ve ortası yıldız kafes şeklinde şemselidir. 30 varaktan ibaret olan bu el yazma bej rengi aharlı kâğıt üzerine nesihle Yusuf bini Abdülhad tarafından H. 1006/16 yüzyıl sonunda yapılmıştır. Sayfaların bir kısmı yıldız cetvellerin tesiri ile kesilmiştir. Bu minyatürlü el yazmada bir risale vardır ki o da Adem Alehisselamdan başlayarak Cengiz Han'a kadar ve sonra Sultan I Osman'dan Sultan III Mehmet'e kadar devam eder.

7. F. KARATAY, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Türkçe Yazmalar Kataloğu. İstanbul 1961, s. 241.

*Eserdeki kumaş desenleri.*

Resim 3. (Sayfa 21 b) sayfanın üst kısmındaki 3 cm. çapındaki madalyon içinde Haris-oğlu Numud dizleri üzerine oturmuş sağa dönük şekilde. Kaftanın üzeri sivilize olmuş çiçeklerle, alttaki madalyonda ise Serdaroğlu Sabih dizleri üzerine oturmuş sağa dönük ve ellerini karşılıklı kaftanının kollarına geçirmiş. Kahverengi kaftanının üzeri altın yıldızlı stilize olmuş kuşlarla tezyin edilmiştir (Desen 26 aynı).

Resim 4. (Sayfa 30 a) 4 cm. çapında 3 madalyon eşit mesafelerle sayfa içine yerleşmiş. Birinci madalyon Sultan III Murat bağdaş kurmuş hafif sola dönük. Kahve renkli kaftanının üzeri altın yıldızlı fırça ile serbest enine çizgi gurupları ile tezyin edilmiş. İkinci madalyonda Fatih Sultan Mehmet sola dönük bağdaş kurmuş sol elinde kitap tutar ve dizine dayamış. Kaftanın üzerindeki desen bozulmuş. Üçüncü madalyon içinde Sultan I Selim cepheden bağdaş kurmuş baş hafif sola dönük. Kararmış gümüş renkli kaftanın üzeri altın ile yarım ve tam hatalerle kırmızı ve firuze rengi ile gölgeler tezyin edilmiştir (Desen 2).

*Nuşret-name**Eser hakkında genel bilgi.*

Topkapı sarayı Hazine kitaplığında 1365 envanter numara ile kayıtlı olan bu el yazma 38,5 X 23 cm. ebadında bej renkli aharlı kâğıt üzerine, Türkçe hareketli bir nesihle yazılmış. Sultan III Murad'ın hususi kâtiplerinden b. Abdül Celil eliyle H. 992/M 1584 de kopya edilmiştir. Sahife kenarları halkarlı, cetveller ise yıldızlıdır. Kahverengi deri cilt üzerine, kırmızı kadife üstüne sırma ile işlenmiş şemseleriyle tek örnektir<sup>8</sup>.

Bu eser tarihçi Mustafa Ali tarafından, Gürcistan, Azerbeycan ve Şirvan fethine sipehsalar<sup>9</sup> tayin olunan Lala Mustafa Paşanın doğu seferini konu olarak ele almış. Eserde muharebelerin cereyan şekli, Mustafa Paşanın Fetih ve zaferleri izahlı olarak yazılmış olup 41 tane Osmanlı minyatürden meydana gelmiştir.

*Eserdeki kumaş desenleri.*

Resim 5. (Sayfa 34 b) 22,5 X 30,5 cm. ebadındaki minyatürlü sayfada bir ziyafet sahnesi görülüyor. Sultan III Murad masanın başında oturmuş arkasında silâhdarları, sağdan birinci silâhdarın mintanı altın yıldızlı fon üzerine lacivert şemseler, şemselerin etrafı stilize kırmızı dallarla (Desen 5), ikinci silâhdarın kırmızı mintanının

8. F. KARATAY, Yukarda sözü geçen eser, s. 230-231. Bk. İbnül Emin M. Kemal, Mecnakibi hüneveran mukaddimesi, s. 57 O.M. III, 93; Babinger, 123; Rieu 616.

F. ÖĞÜTMEN, XII - XVIII yüzyıllar arasında minyatür sanatından örnekler Topkapı Sarayı minyatür bölümü rehberi İstanbul 1966, s. 26.

9. Sipehsâlar : Serasker, askerin en büyük amiri, Farsça olan Sipasâlâr daha sadeleştirilerek, Sipehsâlâr şeklinde kullanılır.

üzeri altın yıldızlı stilize olmuş nar çiçekleri (Desen 4), sol alt köşedeki figürün yeşil kaftanını üzeri altın yıldızlı kaplan çizgisi ile çevrelenmiş olan stilize olmuş nar çiçekleriyle bordür esasına göre tezyin edilmiş (Desen 3). Beyaz ince peçete fonksiyonunda olan uzun dar kumaş figürlerin dizlerini örter şekilde üzeri altın yıldızlı geometrik rozet motifleriyle raport esasına göre hazırlanmış (Desen 6). Diğer figürlerde aynı motiflerin tekrarlandığını görülür.

Resim 6. (Sayfa 43 b) 30,5 X 22,5 cm. ebadında minyatürlü sayfada padişahın huzurunda esirlerin başları görülür. Tahtta oturan Sultanın koyu kırmızı kaftanının üzeri altın yıldızlı stilize olmuş nar çiçekleri ve stilize olmuş yaseminlerle (Desen 9), huzura gelen birinci figürün mavi kaftanının üzeri altın yıldızlı stilize olmuş güneş ve geometrik motifler (Desen 7) ve siklamen renkli yeleğinin üzeri altın yıldızlı stilize olmuş yaseminler ve üçlü pars benekleriyle bezendiğini (Desen 8), ikinci figürün açık mor renkli kaftanının üzeri altın şemselerle tezyin edilmiştir (Desen 10).

Resim 7. (Sayfa 117 a) 35 X 19,5 cm. ebadında minyatürlü sayfada geçit töreninde Osman Gazi at üzerinde beyaz kaftanı altın yıldızlı benekler ve turuncu renkli gömleği şemselerle tezyin edilmiştir (Desen 10). Çadırın önünde oturan Sultan III Murad kahve renkli kaftanının ve huzura gelen soldaki figürlerin mavi kaftanlarının üzeri altın yıldızlı şemselerle bezenmiştir (Desen 10).

Resim 8. (Sayfa 118 b) Kırım Hanın Sultan III Murad takdimini gösteren 19,5 X 32 cm. ebadındaki minyatürlü sayfada Kırım Hanını mavi kaftanının üzeri altın yıldızlı hatalerle ve mavi mintanının üzeri altın yıldızlı şemseler ve araları kıvrık dal ve stilize olmuş yapraklarla (Desen 11), diğer figürle de pars beneği (Desen 12) ve güneş motifleriyle (Desen 7) bezenmiştir.

Resim 9. (Sayfa 149 a) 25 X 12 cm. ebadındaki minyatürlü sayfada Sultan III Murad Serdar Paşaya Hırka giydirmesi (Mükâfatlandırması), Sultanın silâhdarlarından ikincisi leylak rengi mintanının üzeri altın yıldızlı stilize olmuş güneş motifleriyle bezenmiştir (Desen 7) nin aynıdır.

Resim 10. (Sayfa 178 b) 35 X 21 cm. ebadında minyatürlü sayfada iki sahne görülür. Birinci sahne: Sultan III Murad kubbeli bir mekân içinde bağdaş kurmuş sağa dönük vaziyette oturmuş. Turuncu kaftanının üzeri altın yıldızlı şemseler ve bu şemselerin etrafı tığlarla çevrelenerek bezenmiştir, (Desen 14). Sultanın sağ tarafındaki iç oğlanlardan ikincisinin beyaz kaftanının ve üçüncüsünün kırmızı mintanının üzerinde aynini görmekteyiz (Desen 14). Üçüncü iç oğlanın beyaz kaftanının üzeri çin bulutları ile tezyin edilmiş. İkinci minyatürlü sahnede yabancı elçiler ve rakkaseler görülmekte. Soldaki birinci figür, bağdaş kurarak oturmuş olan yabancı elçinin mavi kaftanının üzeri altın yıldızlı stilize olmuş hatai ve tomurcuklar, bahar çiçekleri, kıvrık dal ve yapraklarla gayet itinalı ve halkâr tarzı ile, turuncu renkli mintanı stilize olmuş mine çiçekleriyle tezyin edilmiş (Desen 13). Oturmuş olan ikinci figür, İran elçisinin, beyaz kaftanının üzeri altın yıldızlı enine ve verevine bordürlerin araları spiral ve kırık hatlarla bezenmiş. Oyuncu kızın mavi şalvarının üzerinde altın yıldızlı palmetler bordür şeklinde görülür.

*Kıyafet el-insaniye fi şema'il el-Osmaniye.*

*Eser hakkında genel bilgi.*

Topkapı Sarayı Müzesi Revan kitaplığında 1265 envanter numara ile kayıtlı olan, H. 1003/M. 1595 tarihli el yazma Türkçe olarak güzel bir nesihle bej renkli aharlı kâğıt üzerine yazılmış<sup>10</sup>. 27 X 16,5 cm. ebadında 69 varaktan meydana gelen bu yazmada tam sayfayı kaplayan 12 Sultanın minyatürlü tasvirini Nakkaş Osman resimlendirmiş<sup>11</sup>. Ortalama ölçüleri 14,5 X 16,5 cm. dir. Vişne çürüğü deri kaplı olan cildi orijinaldir. Dış kapağın ortasında tam köşelerde dörte bir şemseler, zemini altun yıldızlı çin bulutları hatayı ve rumillerle kabarık olarak dekorlanmıştır. Kenarlarda geçmeli ince bordür ve Miklebin ucuna da yarım bir şemse yerleştirilmiştir. Lokman b. Hüseyin el-Aşuri el-Urmevi'nin Osmanlı Padişahlarının evsaf ve şemâilini ihtiva eden eseridir. Müellif Sultan III Murad devrinin tarihçilerindedir.

*Eserdeki kumaş desenleri.*

- Resim 11. (Sayfa 22 b) Osman gazi dizleri üzerine oturmuş hafif sağa dönük, sağ elini dizine dayamış ve sol kolunu göğsüne doğru kaldırmış. Kürk yakalı koyu lâcivert zeminli kaftanının üzeri altun yıldızlı küçük fırça darbeleri ile bezenmiş.
- Resim 12. (Sayfa 30 b) Sultan I Murad sağına dönük, bağdaş kurmuş bir şey izah eder şekilde, sağ elini kaldırmış ve sol elini de dizine dayamış. Kırmızı kaftanının üzeri altun yıldızlı diagonal şekilde yerleştirilmiş baklava şekilleri ve içleri fırça darbeleri ile dekorlanmıştır.
- Resim 13. (Sayfa 34 a) Sultan Yıldırım Beyazıt vücudu cepheden başı çok hafifçe sola dönük, bağdaş kurmuş ve iki elini dizleri üzerine koymuş. Koyu lâcivert fonlu kaftanının üzerindeki kompozisyon şemasının aynını (Resim 11) Osman Gazinin kaftanında görmekteyiz.
- Resim 14. (Sayfa 42 a) Sultan II Murad dizleri üzerine oturmuş hafif sola dönük, sol elini dizine dayamış ve sağ elini göğsüne doğru kıvrımış. Beyaz yakalı koyu lâcivert kaftanının üzeri altun yıldızlı çin bulutları ile raport esasına göre tezyin edilmiş (Desen 15).
- Resim 15. (Sayfa 68 a) Sultan III Murad bağdaş kurmuş hafifçe sola dönük, sağ elini göğsüne doğru kıvrıyarak bir kitap tutar. Ve sol elini dizine dayamış. Koyu lâcivert kaftanının üzeri altun yıldızlı stilize olmuş narlarla (Desen 2 nin kompozisyon şemasında), mintanının üzeri stilize olmuş çin bulutları ile bezenmiştir.

10. F. KARATAY, Yukarda sözü geçen eser, s. 236.

11. N. ATASOY, Nakkaş Osmanın Padişah Portreleri albümü. Türkiyemiz sayı 6, İstanbul 1972, s. 2.

*Kıyafet el-insaniye fi şema'il el-Osmaniye.*

*Eser hakkında genel bilgi.*

Topkapı Sarayı müzesi hazine kitaplığında 1562 envanter numarası ile kayıtlı ve 25,5 X 14 cm. ebadında 63 varaktan meydana gelmiş olan bu el yazma Türkçe ve güzel talikle yazılmış olup, sayfa cetvelleri yıldızlıdır<sup>12</sup>. Vişne çürüğü rengindeki ve miklepli orijinal deri cildi harap olmuştur. El yazmanın içinde 24 minyatür ve 23 Sultanın portresi vardır. Minyatürler 15,5 X 11 cm. ebadında olup hepsinin yüzleri tahrip edilmiştir.

*Eserdeki kumaş desenleri.*

- Resim 16. (Sayfa 29 b) Fatih Sultan Mehmed dizleri üzerine oturmuş, baş ve vücudu 1/3 profilden görülür. Sağ kolunu yukarı doğru kıvrımış, sol kolunu cebine sokmuş ve cebinden mendil sarılmaktadır. Beyaz kürk yakalı yeşil renkli kaftanının üzeri stilize mineler ve mavi renkli mintanının üzeri altun yıldızla, fantastik kuş figürleri ile bezenmiş.
- Resim 17. (Sayfa 38 b) Yavuz Sultan Selim sola dönük bağdaş kurmuş ve sol elini dizine dayamış, sağ elini göğsüne doğru kaldırmış ve mendil tutar. Kırmızı renkli kaftanının üzeri altun yıldızla halkâr tekniği ile yapılmış hatâilerle, alt ve üstünden ikişer hançer yaprakları çıkmaktadır. Araları rozet çiçekleri ve virgül motifleriyle boşluklar doldurmuş. Kaftanının bordürü, kahverengi üzerine spiral dallar arasında stilize mineler, hatâi gonceleri ve ara motifleri birbirleriyle ahenkli bir kompozisyon teşkil ederler. Gümüş renkli mintanının üzeri stilize nar çiçeği ve çin bulutları siyah, kırmızı renkli gölgelerle renk kompozisyonu meydana gelmiş oluyor (Desen 16).

*Kıyafet el-insaniye fi şema'il el-Osmaniye.*

*Eser hakkında genel bilgi.*

Topkapı Sarayı müzesi kitaplığında 1563 envanter numarası ile kayıtlı bulunan bu el yazma Türkçe ve güzel bir talikle zereşan zemin üzerine yazılmış. Bej renkli kalın aharlı kâğıttan 35,5 X 21 cm. ebadında 77 varaktan meydana gelmiş olan el yazmada 12 Sultan portresi altun yıldızlı çerçeveler içinde ve ortalama ebadları 13,5 X 24 cm. dir. Nakkaş Osman tarafından resimlendirilen albüm iyi muhafaza edilmiş. Ve vişne çürüğü orijinal deri cildinin üzeri kabartma şemselidir<sup>13</sup>.

12. F. KARATAY, Yukarda sözü geçen eser, s. 235.

13. F. KARATAY, Yukarda sözü geçen eser, s. 236.

N. ATASOY, Yukarda sözü geçen eser, s. 2-14.

## Eserdeki kumaş desenleri.

- Resim 18. (Sayfa 24 b) Osman Gazi dizleri üzerine oturmuş sağa dönük, sağ elini dizine dayamış ve sol elini göğsüne doğru kaldırmış. Koyu patlıcan rengi kaftanının üzeri altın yıldızlı stilize olmuş lotuslar ve bu lotuslardan çıkan palmetlerin uçları birleşerek şemseleri meydana getirir. Şemselerin etrafı beyazlatılmış patlıcan rengi ile çerçeve içine alınmış olup altın ve mor tahrirli küçük yuvarlaklar içinde çarkı felek bulunan dört dilimli rozete bağlanır. Ve çarkıfelekli rozetlerde sağdan ve soldan küçük yuvarlakla içine fırladık motifi bulunan kartuşlara, kartuşlar da kafes motifleri ile bağlanarak ve aradaki boşlukların beyazlatılmış patlıcan renkli yarım çarkıfeleklerle doldurularak ahenkli bir kompozisyon meydana gelmiş oluyor (Desen 17). Mavi renkli mintanının üzeri altın yıldızlı çin bulutlarıyla bezenmiştir. Bu kompozisyon şemasının aynı Sayfa 40 b Çelebi Sultan I Mehmed, sayfa 47 b Fatih Sultan Mehmed'in kaftanlarında ve Üniv. Ktp. müzesinde 6087 envanter numaralı el yazmada (sayfa 36 a) Sultan II Murad kaftanında da görmekteyiz<sup>14</sup>.
- Resim 19. (Sayfa 29 a) Orhan Gazi, bağdaş kurmuş vücudu tam cepheden, başı hafif sola dönük, iki elini dizlerine dayamış. Ve sağ elinde mendil tutar. Kırmızı renkli kaftanın üzeri koyu kırmızı tahrirli stilize nar çiçeklerinden çıkan kıvrımlı dallar, diğer nar çiçekleri ve stilize nar çiçekleri goncalarıyla birleşir ve stilize olmuş şakayık çiçekleri de kendinden çıkan kıvrımlı dallar ile çerçeve yaparak birbirlerine bağlanır. Stilize şakayık çiçeğinden çıkan iki hançer yaprağı nar çiçeğini sarar, çerçevelerin bazılarının ortaları altın yıldızlı gölgeli olup, kenarlarında yarım rozet çiçeği ve topuz motifleri ahenkli şekilde yerleşmiş. Çerçeveler birbirlerine girift şekilde gayet ince çizilmiş ve ara boşluklara yerleştirilen stilize lotus rozetleriyle başarılı bir kompozisyon şeması ortaya çıkar (Desen 18). Siyah renkli mintanın üzeri altın yıldızlı çin bulutları ile ahenk teşkil etmektedir.
- Resim 20. (Sayfa 32 b) Sultan I Murad bağdaş kurmuş, hafifçe sağa dönük iki elini dizine dayamış ve sağ elinde mendil tutar. Lâcivert renkli kaftanının üzeri koyu lâcivert stilize olmuş şakayıklar birbirleriyle bağlanarak madalyon meydana getirmekte, alttan üstten ve yandan birer taç motifli dolamalar, kompozisyonu tamamlamaktadır (Desen 19). Altın yıldızlı gölgeler kompozisyona daha zengin bir görünüş vermektedir. Kırmızı mintanının üzeri çin bulutları ile bezenmiş.
- Resim 21. (Sayfa 36 a) Sultan Yıldırım Beyazıt' sola dönük dizleri üzerine oturmuş, sol elinde tuttuğu karanfil koklamakta ve sağ elinde mavi bir mendil tutar. Kırmızı renkli kaftanının üzeri koyu kırmızı tahrirli stilize olmuş laleleri ve yaprakları dolamalı taç motifleri çevrelemekte ve küçük mineler, yarım rozet çiçekleriyle boşluklar doldurulmuş. Altın yıldızlı gölgelerde kompozisyona renkli bir görünüş vermektedir (Desen 23 in kompozisyonu). Patlıcan renkli mintanın altın yıldızlı çin bulutları ile bezenmiş.

14. Ö. SÜSLÜ, İstanbul Üniversitesi kitaplığı müzesindeki XVI cı yüzyıla ait Osmanlı minyatürlerindeki kumaş desenleri üzerine bir deneme. *Sanat Tarihi Yıllığı V İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi 1972-1973*, s. 547.

- Resim 22. (Sayfa 44 a) Sultan III Murad bir ayağını altına diğerini kıvrıyarak hafifçe sola dönük olarak ve sağ elini göğsüne kıvrımış. Ve sol elinde kırmızı mendilini tutar. Sarı renkli kaftanının üzerindeki kompozisyon şemasının aynı Osman Gazi'nin kaftanında da görmekteyiz (Resim 18 Desen 17).
- Resim 23. (Sayfa 50 a) Sultan II Beyazıt, sol ayağını altına, ayağını yukarı kıvrıyarak, sağ elini ve sol elini de dizine dayamıştır. Yeşil renkli kaftanının üzeri altın yıldızlı halkâr tekniğiyle bezenmiş olan şemselerin içi stilize olmuş palmetlerin uçlarına ve aralarına lotuslar yerleştirilmiştir. Ve şemse aralarındaki boşluklar ise dört dilimli rozetler ve çarkı feleklerle doldurulmuştur (Desen 20). Çin bulutları yeşil renkli mintanın üzerinde kumaş kıvrımlarına göre yerleştirilmiştir.
- Resim 24. (Sayfa 54 b) Sultan I Selim bağdaş kurmuş sağına dönük, sol elini göğsüne kıvrımış. Ve sağ elinde mavi renkli üzeri altın yıldızlı süslü bir mendil tutar. Kırmızı kaftanı altın yıldızlı halkâr tekniği ile stilize yarım hançer yapraklarından meydana gelmiş şemselerin içlerinde dört dilimli rozetler ve bu rozetlerden çıkan ince kıvrık dallar gayet ahenkli bir kompozisyon meydana getirir. Kaftanın kahverengi bordürünün üzeri altın yıldızlı şemselerin aralarına yerleştirilen kartuşlarla motifler arasında bir bağlantı temin edilmiş oluyor. Kartuş ve şemselerin içleri araları mine çiçekleri ile kaftanın bordürüne uygun şekilde yerleştirilmiş (Desen 17 ye benzer şema görülür). Kaftanın mavi dublesi hatâleri çeviren taçlı madalyon şeması ve beyaz mintanın üzeri çin bulutları ile bezenmiştir.
- Resim 25. (Sayfa 61 a) Kanunî Sultan Süleyman sağ ayağını altına, sağ elini göğsüne doğru kaldırmış. Ve sol ayağını kıvrımış, sol elini de dizine dayamıştır. Kırmızı renkli kaftanının üzeri altın yıldızlı minelerden dallardan meydana gelen kartuşlar esas kompozisyonu teşkil eder. Kartuşların ortalarında stilize olmuş şakayık çiçekleri birbirleriyle birleşerek ikinci kartuşu meydana getirir. Kartuşlar birbirinin içine geçmiş şekilde dallar düğüm motifleri ve küçük yapraklarla tezyin edilmiştir. Kompozisyon bütün olarak doğru fakat bazı yerlerde şakayık çiçekleri yerine hatâi ve stilize nar çiçekleri yerleştirilmiştir. Açık lâcivert renkli mintanın üzeri altın yıldızlı stilize palmet, lotus, mine çiçekleri, kıvrık dallarla ve açık mavi renkli kolluklarının üzeri çin temani motifleri ile bezenmiştir.
- Resim 26. (Sayfa 66 b) Sultan II Selim hafifçe sağa dönük olarak bağdaş kurmuş. Ve sağ elini dizine dayamış kırmızı mendil tutar. Sol elini de göğsüne doğru kıvrımış. Kahverengi kaftanın üzeri altın yıldızlı şemseler ve araları kıvrık dallarla tezyin edilmiş (Desen 21 aynı kompozisyon düzeni). Ve patlıcan renkli bordürünün üzeri altın yıldızlı kıvrık dallar ve hatâiler arasında stilize olmuş kuşlar gagaları ile dalları tutmaktadır. Kompozisyon bütün ile değişik görünüştedir. Beyaz renkli mintanın altın yıldızlı çin bulutları ve mavi renkli kollukların üzeri yuvarlaklarla bezenmiştir (Resim 26 detay).
- Resim 27. (Sayfa 73 a) Sultan III Murad hafif sola dönük bağdaş kurmuş sağ elini göğsüne doğru kıvrımış, kırmızı mendil tutar. Ve sol elini dizine dayamış vaziyette kitap tutar. Bal rengindeki kaftanının üzeri altın yıldızlı vertikal yılankavi hatlar halinde sonsuza giden kompozisyon şemasında stilize mineler, hatâiler ve kıvrık dallarla tezyin edilmiş (Desen 22). Sarı renkli mintanın üzeri altın yıldızlı şemse-

ler içinde karşılıklı palmetler iki uçtan lotuslarla birleşir ve bu şemse araları stilize olmuş çiçek ve kıvrık dallarla, mavi renkli kollukları ise üçlü beneklerle tezyin edilmiştir (Desen 21).

#### *Nuzhet (el-ezrar) el ahbar der Sefer-i Sigetvar*

##### *Eser hakkında genel bilgi.*

Topkapı Sarayı hazine kitaplığında 1339 envanter numarası ile kayıtlı bulunan ve bej renkli aharlı kâğıt üzerine Türkçe olarak güzel nesihle yazılmış, 305 varaktan ve 20 minyatürden oluşmuştur. H. 976/1568-69 tarihinde Ahmet Feridun Kırmani tarafından hazırlanmıştır. Kanunî Sultan Süleymanın ölümü H. 974/M. 1566 ve Sigetvar seferini konu olarak ele alan bu eserde minyatürler tam sayfa büyüklüğündedir<sup>15</sup>.

##### *Eserdeki kumaş desenleri.*

Resim 28. (Sayfa 41 b) 25 X 17 cm. ebadındaki minyatürlü sayfada Kanunî Sultan Süleyman çadırında oturur. Zigetvar kalesinin alınması üzerine vezirin getirmiş olduğu başlara karşılık Padişahın hediye vermesini gösteren sahnede beyaz kaftanın üzerinde altun yıldızlı stilize olmuş hatailer, verev bordürler arasına yerleştirilmiş (Desen 22) kompozisyon şemasının aynısı.

Resim 29. (Sayfa 84 b) 18 X 25,5 cm. ebadındaki minyatürlü sayfada Sultan III Murad kendi eli ile mektup yazmasını gösteren sahnede Sultanın arkasındaki silâhdarlarının mavi ve sarı renkli kaftanlarının üzeri koyu mavi ve sarı laleler dolmalı taç motifi ile dört taraftan çevrelemiştir (Desen 23).

Resim 30. (Sayfa 110 b - 111 a) Minyatürlü 20 X 30 cm. ebadında iki sayfa. (Sayfa 110 b) Sultan III Murad tahta çıkışı münasebetiyle yabancı elçileri kabul edişini gösteren sahnede, tahtında oturmuş olan Sultanın lâcivert kaftanının üzeri altun yıldızlı çin bulutları ile, arkasındaki silâhdarlarının önünde duran üçlü figürden birincisinin kahverengi kaftanının üzerinde altun yıldızlı üst üste bindirilmiş madalyonlar taç motifleri ile bağlanmış. Ve madalyonların içi kıvrık dal ve düğümle doldurulmuş (Desen 24). Sultanın sağında bulunan birinci figürün açık lâcivert fon üzerine altun yıldızlı verev bordürler arasında stilize olmuş hatailer (Desen 22 aynısı), ikinci figürün kırmızı kaftanının üzeri altun yıldızlı şemseler (Desen 10 aynısı), üçüncü figürün kahverengi kaftan kaplan sırtı (Desen 25), dördüncü mavi kaftanının üzerine altun yıldızlı stilize olmuş yıldız motifleri ile bezenmiştir (Desen 27). Diğer sayfada (Sayfa 111 a) soldan ikinci figürün kahverenkli kaftanının üzeri altun yıldızlı kuş desenleri (Desen 26) ve diğer figürlerin kaftanları ise fantastik motiflerle bezenmiş.

15. F. KARATAY, yukarıda sözü geçen eser, s. 227.  
F. ÖĞÜTMEN, yukarıda sözü geçen eser, s. 26.

Resim 31. (Sayfa 247 b) 26,5 X 20 cm. ebadındaki minyatürlü sayfada Sultan III Murad huzuruna İranlı bir elçinin gelmesini gösteren sahnede, Sultan bağdaş kurmuş tahtında oturur. Ve sağ elinde bir mendil tutar. Altun yıldızlı çin bulutları lâcivert kaftanının kıvrımlarına göre tezyin edilmiş. Sultanın huzuruna gelen İranlı elçinin mavi kaftanının üzerinde altun yıldızlı kuş başı ve bir insan figürü (Desen 29) sanatkar tamamen birini karikatürize etmek gayesi ile bunu yapmış olabilir. Solda alt kenarda huzura çıkmakta olan İranlı figürlerden, arkadaki figürün kırmızı kaftanının üzerinde tayşan ve elinde silâhı bulunan asker kıyafetli figürler görülür. (Desen 28). Minyatür, ustasının bu figürü süsleme gayesinden uzaklaşarak karikatürize etmesi düşünülebilir. Aynı grupta bulunan ikinci figürün kırmızı kaftanının üzerinde altun yıldızlı stilize kuşlar nispetisiz olarak yerleştirilmiş. (Desen 30).

#### *Şehin şahname-i Murad III.*

##### *Eser hakkında genel bilgi.*

Topkapı Sarayı Müzesi Bağdat kitaplığında 200 envanter numara ile kayıtlı olan Şehin şahname, 36 X 24 cm. ebadındaki bej renkli aharlı kâğıt üzerine güzel talikle farsça olarak yazılmış olup 163 varaktan ve 95 minyatürden oluşmuştur. Her sahifesi altun zerefsanlıdır. Cildi orijinal ve kahverengi deriden yapılmıştır. Seyyid Lokman tarafından yapılmış, Mırza Ali bin Hakem Kulu tarafından yazılmış H. 1001/1592 ve Sultan III Murad için hazırlanmıştır. 1582-1585 yılları arasında geçen olayları anlatır<sup>16</sup>.

##### *Eserdeki kumaş desenleri.*

Resim 32. (Sayfa 143 a) Vezir Osman Paşa Kefede iken, Fas Sultanının hediyelerini getiren elçinin Sultan III Murad huzuruna çıkması. 18,5 X 28,5 cm. ebadındaki minyatürlü sayfada sultan tahtta oturur ve hafifçe sola dönük. Beyaz kaftanının üzeri altun yıldızlı çin bulutları ve sağ tarafındaki silâhdarlarından birincisinin turuncu, ikinci silâhdarın lâcivert kaftanının üzeri altun yıldızlı şematik olarak taç motifleri ile tezyin edilmiş. Sultanın huzuruna gelen Faslılar, ikinci gurup, soldan birinci figürün kırmızı üzerine şemseler (Desen 10 aynısı) sıra ile yeşil üzerine badem şeklinde ve lâcivert kaftanlarının üzeri altun yıldızlı küçük fırça darbeleri ile tezyin edilmiş. Aşağıdaki bölümde hediyelerin getirilmesini gösteren sahnede: localarda oturan iç oğlanlardan sağdan birinci figürün kırmızı kaftanının üzeri badem mo-

16. F. KARATAY, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Farsça Yazmalar Kataloğu, İstanbul 1961, s. 788.  
I. STCHOUKINE, La peinture Turque d'après les manuscrits illustrés I er partie de Süleyman I er a Osman II. 1520-1622, Paris 1966, s. 66.  
N. ATASOY, III Murad şehinşahnamesi, sünnet düğünü bölümü ve Philadelphia Free Library deki iki minyatürlü sayfa, Sanat Tarihi Yıllığı V. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 1972-1973, s. 359-363.

tifleri, ikinci figür koyu lâcivert, dördüncü figür turuncu ve altıncı figürün yeşil kaftanlarının üzeri altun yıldızlı küçük fırça darbeleri ile bezenmiştir.

Resim 33. (Sayfa 150 a) Serdar Ferhat Paşa tarafından Simona elçi gönderilen Hüseyin ağanın varışını gösteren andır. 26,5 X 18,5 cm. ebadındaki minyatürlü sayfada Hüseyin ağa bağdaş kurmuş ok atar. Arkasındaki, sol ve sağ yanındaki figürlerin mintan ve kaftanları fantastik motiflerle tezyin edilmiştir.

Resim 34. (Sayfa 156 a) 18,5 X 26,5 cm. ebadındaki minyatürlü sayfada Sultan III Murad Vezir Osman Paşa'yı çağırıp, kızılbaş hakkında soru sorması ve hil'ad vermesini gösterir. Oturmuş olan Sultanın turuncu renkli ve Vezir Osman Paşanın kırmızı kaftanlarının üzeri altun yıldızlı beneklerle, silâhdarlarının turuncu ve bal rengi iç oğlanlarının lâcivert kaftanlarının üzeri altun yıldızlı fantastik motiflerle bezenmiştir.

#### *Selimname (Şehin şahname II)*

##### *Eser hakkında genel bilgi.*

Topkapı Sarayı müzesi Ahmet III kitaplığında bulunan Selimname (Şehin-Şahname II) 3595 envanter numara ile kayıtlı bulunmaktadır. 158 varaktan meydana gelmiş bej renkli aharlı kâğıt üzerine Farsça olarak güzel talikle yazılmıştır. Devrin Şehnamecisi Lokman b. Seyit Hüseyin el. Urmevi tarafından H. 988/M. 1581 tarihinde yazılmış olan minyatürlü yazmanın vişne çürüğü deri cildi sonradan yapılmıştır.

##### *Eserdeki kumaş desenleri.*

Resim 35. (Sayfa 13 a) Sultan III Murad yabancı elçileri kabul etmesini gösteren 27 X 16 cm. ebadında minyatürlü sayfa, Sultan, revaklar altında hafifçe sağa dönük oturmuş ve kırmızı kaftanının üzeri altun yıldızlı halkâr tekniği ile verrev bordürler arasında stilize olmuş yapraklarla doldurulmuş (Desen 11 kompozisyon düzeninde). Arkasındaki silâhdarlarının açık ve koyu kaftanlarının üzeri koyu tonlu tahrirli sematik taç motifleri ile bezenmiş.

#### *Terceme-i Dariri ve takdime-i zahiri (Siyer-i Nebevinin II nci cildi)*

##### *Eser hakkında genel bilgi.*

Topkapı sarayı Hazine kitaplığında 1222 envanter numarası ile kayıtlı bulunan ve bej renkli aharlı kâğıt üzerine güzel nesihle Türkçe olarak yazılmış 499 varaktan meydana gelmiş olan el yazmada 85 minyatür bulunmaktadır. H. 1003/1594 tarihinde Mustafa bin Yusuf bin Ömer darir el-Erzennerumi tarafından yapılan Tercümesidir. Hz. Muhammedin, Hz. Hatice ile evlenişinden Mekkenin alınışına kadar geçen olaylar anlatılmaktadır.

##### *Eserdeki kumaş desenleri.*

Resim 36. (Sayfa 14 a) Hz. Muhammed ile Hz. Alinin sohbet anını gösteren 18 X 29 cm. ebadında minyatürlü sayfanın sol tarafındaki kadın figürlerinden birincisinin kırmızı mintanının üzeri çin bulutları ikincisinin leylakrengi mintanının üzeri altun yıldızlı halkâr tekniği ile stilize olmuş yapraklar ve hatâiler spiral dallar arasına yerleştirilmiş. Desenler etek bordüründen yukarı doğru yükselmektedir. Sanatkar kompozisyonu etek kıvrımlarına göre çalışmış (Desen 31).

#### *Hünernâme I*

##### *Eser hakkında genel bilgi.*

Topkapı Sarayı Müzesi, Hazine kitaplığında bulunan eser, 1523 envanter numarası ile kayıtlı olup, H. 992/M. 1584 tarihinde yapılmış. Türkçe güzel talikle 31 X 49 cm. ebadında bej renkli aharlı kâğıt üzerine yazılı halkâr tarzı çiçeklerle süslü olup 234 varaktan oluşmuş. Osman Gaziden başlayarak, Sultan Süleymana kadar her padişahın çölusu avlanmadaki hüneri ve ölümü anlatılmaktadır. Nakkaş Osmanın atölyesine mensup sanatçılar tarafından yapılmış olup 45 minyatürden meydana gelmiştir. Osmanlı nakış sanatının önemli eserlerindedir.

##### *Eserdeki kumaş desenleri.*

Resim 37. (Sayfa 68 b) Sultan Osman 39 X 23 cm. ebadında minyatürlü sayfadan tahtında oturmuş, cepheden iki elini dizine dayamış ve sağ elinde mor bir mendil tutar. Türk kırmızısı kaftanının üzerinde koyu kırmızı tahrirli şemseler ve ortalarına stilize olmuş hatâiler yerleştirilmiş. Altun yıldızlı gölgeler kompozisyona daha zengin bir görünüş vermektedir (Desen 21 in bir varyantı). Sultanın sağ tarafındaki silâhdarlarının kırmızı, lâcivert ve mor kaftanlarının üzeri dolamalı taç motifleri arasına stilize olmuş nar çiçekleri (Desen 19 ve 23 varyantları). Sultanın sol tarafındaki birinci figürün kırmızı kaftanının üzeri koyu kırmızı tahrirli, stilize olmuş şakayık çiçeklerini dört taraftan dolamalı taç motifleri çevrelemekte, ikinci figürün mor kaftanının üzeri altun yıldızlı şemseler içine stilize olmuş şakayık çiçekleri yerleştirilmiştir. Şemse araları altun yıldızlı beneklerle doldurulmuştur. Üçüncü figürün turuncu renkli kaftanı, açık turuncu renkli stilize nar çiçeklerini dört taraftan dolamalı taç motifleri ile çevrelenmiş ve altun yıldızlı gölgeler kompozisyona daha zengin bir görünüş vermiştir (Desen 19 aynı kompozisyon şeması kullanılmış).

17. F. KARATAY, Yukarıda sözü geçen eser, s. 226.

T. ÖZ, Güzel Sanatlar dergisi, sayı I, İstanbul 1943, s. 3.

Bk. O.M. III. 135, Tevhid Ahmed, T.O.E.M., s. 107, Babinger I, 164.

F. ÖĞÜTMEN, yukarıda sözü geçen eser, s. 28.

Resim 38. (Sayfa 168 b) Fatih Sultan Mehmet tahtında oturmuş hafifçe sağa dönük olarak yabancı bir elçiyi kabul edişini gösteren kompozisyonda Sultanın kahve renkli kaftanının ve lâcivert mintanının üzeri altun yaldızlı çin bulutları ile bezeli. Sol tarafındaki silâhdarlarının kırmızı kaftanının üzeri koyu kırmızı tahrirli stilize olmuş nar çiçeğini dört taraftan dolamalı taç motifleri çevreler. (Desen 23 ün kompozisyon düzeninin aynısı). İkinci silâhdarın lâcivert kaftanının üzeri stilize şakayık çiçeklerini iki taraftan dolamalı taç motifli hançer yaprakları ve ince dallarla çevrelemekte olup altun yaldızlı gölgelerle kompozisyon daha iyi belirtilmiş (Desen 32). Üçüncü silâhdarın leylâk rengi kaftanının üzeri stilize olmuş hataleri dört taraftan hançer yaprakları çevreler ve ara boşluklarına yerleşmiş küçük rozet çiçekleri ve altun yaldızlı gölgelerle kompozisyon daha cazip hale gelmiş olur (Desen 33). Silâhdarlarının önündeki guruptan birinci figürün kahverenkli kaftanının üzeri altun yaldızlı verev bordürler arasında stilize olmuş hatai goncaları (Desen 31 aynısı), ikinci figürün yeşil kaftanının üzerinde şemseler, üçüncü figürün turuncu kaftanının üzerinde geometrik rozet çiçekleri, dördüncü figürün kırmızı kaftanının üzerinde kıvrık dal yerinde stilize olmuş hatai goncaları, lâleler ve ince uzun yapraklarla (Desen 35), beşinci figürün kahverenkli kaftanının üzeri altun yaldızlı çin bulutları teyizin edilmiş. Sultanın sağındaki dördüncü figürün kahve renkli kaftanının üzeri küçük yıldız çiçekleri (Desen 34) ve diğer figürlerin kaftanları da fantastik motiflerle bezenmiş olduğu görülür.

Resim 39. (Sayfa 187 a) Sultan II Beyazıt 37 X 24 cm. ebadında minyatürlü sayfada yabancı bir elçiyi kabul sahnesini gösterir. Sultan tahtında hafifçe sola dönük olarak oturmuş. Yeşil kaftanının üzeri altun yaldızlı çin bulutları, sağ tarafındaki silâhdarlarının kırmızı, mor ve turuncu renkli kaftanlarının üzeri dolamalı taç motifleri ile bezeli (Desen 19 aynısı). Silâhdarlarının önündeki guruptan birinci figürün lâcivert kaftanının üzeri stilize olmuş küçük yıldız çiçekleri ile bezenmiş (Desen 34). Sultanın solundaki gurupda (Resim 39 a detay), ikinci ve üçüncü figürlerin kaftanları lâcivert ve kırmızı üzerine altun yaldızlı kalın verev bordürler arasında stilize olmuş hatai goncaları ve küçük yapraklar yerleştirilmiş (Desen 22 aynısı). İkinci gurubun birinci figürün kırmızı kaftanının üzeri küçük yıldız çiçekleri ile (Desen 34), aşağıda karşılıklı figürlerden soldaki figürün kırmızı kaftanının üzeri de altun yaldızlı şemselerle bezenmiş (Desen 21).

Resim 40. (Sayfa 186 b) Eflak ve Buğdan kaleleri alınırken Mengili Giray'ın Kuvvetleri ile birlikte Sultan II Beyazıt'a ilhakını gösteren sahnede Sultan tahtında oturmuş hafifçe sağa dönük<sup>18</sup>. Ve beyaz kürk yakalı yeşil kaftanının üzeri çin bulutları ile, silâhdarlarının kırmızı ve mor kaftanlarının üzerinde stilize olmuş hataleri dolamalı taç motifleri çevrelemekte. Sultanın sağındaki gurupta üçüncü ve dördüncü figürlerin kırmızı ve yeşil kaftanlarının üzeri altun yaldızlı verev bordürler arasında stilize olmuş hatai goncaları yerleştirilmiş (Desen 22 aynısı). Sultanın huzurundaki yabancı figürlerden birincisinin kırmızı kaftanının ve lâcivert mintanının üzeri altun yaldızlı çin bulutları ile ikinci figürünün sıklamen renkli mintanının üzeri stilize olmuş yıldız çiçekleri ile bezenmiş (Desen 34 aynısı).

18. T. ÖZ, yukarıda sözü geçen eser, pl. 6.

Resim 41. (Sayfa 211 a) Yavuz Sultan Selim tahtında sola dönük olarak oturmuş. Kırmızı kaftanının üzeri altun yaldızlı verev bordürler arasında yerleştirilmiş, stilize hatai goncaları ve küçük yapraklarla bezeli (Desen 22 aynısı). Silâhdarların mor ve turuncu renkli kaftanlarının üzeri stilize olmuş şakayıkları dört taraftan dolamalı taç motifleri çevreler (Desen 19 aynısı). Sultanın sol tarafındaki birinci figürün kahve renkli kaftanının üzeri stilize olmuş kuşlar (Desen 26), ikinci figürün mavi kaftanının üzeri yıldız çiçekleri (Desen 34), üçüncü ve dördüncü figürlerin kırmızı ve yeşil kaftanlarının üzeri altun yaldızlı çin bulutları ile diğer figürlerin kaftanları fantastik motiflerle bezenmiş.

Resim 42. (Sayfa 217 a) Yavuz Sultan Selim revaklar arasında ok atıyor. Sol elinde yayı tutar ve sağ elinde oku fırlatmış vaziyettedir. Çünkü sağ elinde Zahr vardır. Sultanın kırmızı kaftanının üzeri altun yaldızlı verev bordürler arasında stilize olmuş hatai goncaları ve küçük yapraklar yerleştirilmiş (Desen 22 aynısı). (Resim 42 a detay). Ok hedefini tutan doğancı başının yeşil ceketi ve sıklamen mintanının üzeri çin bulutları ile bezeli. Sultanın silâhdarlarının koyu mor ve kırmızı kaftanlarının üzeri stilize olmuş nar çiçeğini dört taraftan dolamalı taç motifleri çevirir (Desen 19 aynı kompozisyon şeması görülür).

## Hünername II.

### Eser hakkında genel bilgi.

Topkapı Sarayı Müzesi Hazine kitaplığında bulunan Hünernamenin ikinci cildi 1524 envanter numarası ile kayıtlı bulunmaktadır. 30,5 X 43,5 cm. ebadında güzel tâlikle bej renkli aharlı kâğıt üzerine Türkçe olarak yazılmış H. 996/M. 1588 302 varaktan meydana gelmiş ve Nakkaş Osman tarafından yapılmış. 65 minyatür ortalama 31,5 X 19,5 cm. ebadında, tam sayfa büyüklüğünde olup olaylar gerçeğe uygun büyük bir ihtişam ile Kanuni Sultan Süleymana ayrılmıştır<sup>19</sup>.

### Eserdeki kumaş desenleri.

Resim 43. (Sayfa 148 a) Kanuni Sultan Süleyman hamamda yıkanırken mücehherlerini bırakıp mahiyetindekilerini denemesini gösteren kompozisyonda Sultan ortada bağdaş kurmuş vaziyette, beyaz mintanının üzeri altun yaldızlı çin bulutları ile sağında bulunan silâhdarlarının kırmızı ve yeşil kaftanlarının üzeri koyu renkli konturlarla stilize olmuş nar çiçeklerini çeviren dolamalı taç motifleri ile bezenmiştir (Desen 19 aynısı). Altun yaldızlı gölgelerle kompozisyon daha zenginleşmiştir. Diğer figürler sıra ile lâcivert, turuncu, kırmızı kaftanlarının üzeri altun yaldızlı panter motifleri ile teyizin edilmiştir.

19. F. KARATAY, yukarıda sözü geçen eser, s. 227.

F. ÖĞÜTMEN, yukarıda sözü geçen eser, s. 28.

Resim 44. (Sayfa 152 b) 20 X 32 cm. ebadındaki minyatürlü sayfada Kanunî Sultan Süleyman avda iken bir kadının şikâyetini dinliyor. Sultan ağaç altında bağdaş kurmuş, sol elini dizine dayamış ve sağ elini altın yaldızlı çin bulutları ile bezeli mintanının yakasını tutar. Sultanın sağında bulunan silâhdarlarının mör ve kırmızı kaftanlarının üzeri koyu renkli tahrirle stilize olmuş nar çiçeklerini çeviren dolamalı taç motifleriyle bezenmiş (Desen 19).

Resim 45. (Sayfa 266 a) 40 X 24 cm. ebadındaki minyatürlü sayfada Budin Beylerbeyliğine tayin olup orada İslâm Kanunlarını tatbik eden, Erdel Kralının oğlu anasıyla beraber Erdel'e varmalarını gösteren kompozisyonda yukarda Erdel kalesi, sağ alt köşede çadırında oturan Kanunî Sultan Süleyman'ın leylâk renkli kaftanının üzeri altın yaldızlı şemselarla teyzin edilmiş (Desen 10).

#### *Sür-nâme-i hümayûn*

Sultan III Murad Sür-nâmesi Topkapı Sarayı Hazine kitaplığında 1344 envanter numarası ile kayıtlı bulunmaktadır. 432 varaktan meydana gelmiş kalın bej aharlı kâğıt üzerine Türkçe olarak güzel nesihle yazılmış ve Osmanlı üslûbunda tam sahife büyüklüğünde, 23 X 34 cm. ebadında 437 minyatürden oluşmuştur<sup>20</sup>. Sultan III Murad (H. 990/M. 1582) oğlu Şehzade Mehmedin sünnet düğününü anlatan bu minyatürler, çeşitli sanat kollarına ait loncaların At meydanında (Sultanahmet meydanında) geçitlerini tasvir eder İstanbul hayatını, eğlencelerini ekonomik bünyesini göstermesi bakımından kaynak olarak önem taşır. Minyatürleri Nakkaş Osman, Seyit Lokman tarafından kaleme alınmış olan eser bu gün çok harap vaziyettedir<sup>21</sup>.

#### *Eserdeki kumaş desenleri.*

Resim 46. (Sayfa 628 b - 629 a) 31 X 21 cm. ebadında minyatürlü iki sayfada Sultan III Murad locada oturmuş, kumaşçıların geçişlerini takip ediyor. Birinci direğe asılı kumaş parçası, altın zemin üzerine koyu kırmızı tahrirli şemsel ve içleri lâlelerle

20. F. KARATAY, yukarda sözü geçen eser, s. 232.

Bk. Hammer, H.E.O., VII, 146 V. dev., Flügel II, 239, Babinger 110.

O. ASLANAPA, Türk Sanatı, Doğan Kardeş yayınları, İstanbul 1962, s. 143.

21. N. ATASOY, Nakkaş Osmanın eserleri (Basılmamış doktora tezi) İstanbul Üniversitesi 1962.

N. SEVİN, Surname Ressamları, Milletlerarası birinci Türk sanatları kongresi, Ankara 1959, 1962, s. 47-49.

R. ETTINGHAUSEN, Miniatures Turques, Unesco, Le grand art en édition de poche Milano 1965, s. 20.

M.Ş. İBŞİROĞLU, III. Murad Surnamesi Deutsch-Türkische Gesellschaft Mitt. 34, 1960.

F. ÖGÜTMEN, yukarda sözü geçen eser, s. 30.

N. ATASOY, yukarda sözü geçen eser, Sanat Tarihi yılı V, s. 362.

bezeli, spiral fantastik bir dal şemseleri çevreler (Desen 5-11 aynısı). İkinci ve üçüncü kumaş parçaları altın ve gümüş fon üzerine çin temânî motifleri ile bezenmişler (Desen 36). Diğer sayfada ellerinde kumaş topları ve kumaşçıların geçişini localardan takip edenler. Ve birinci direğe asılı kumaş parçası, altın fon üzerine kırmızı tahrirli şemselerin ortalarında stilize olmuş nar çiçekleri beyaz yapraklı dallarla bağlanarak madalyon şeması meydana getirirler (Desen 37). İkinci kumaş parçası, gümüş fon üzerine mor renkli stilize olmuş palmetler ve palmet tomurcukları örgü şeklinde gelişir aralarındaki beyaz gölgeler kompozisyona daha canlı bir görünüş verir (Desen 38).

#### *Ressam Nigarinin eserleri.*

Kanunî Sultan Süleymanın tanınmış saray nakkaşlarından. Nigari İstanbul'da Galata'da doğmuş, H. 980/1572 yılında seksen yaşında ölmüştür. Asıl adı Haydar Reis kendisi denizci idi<sup>22</sup>. Eserlerindeki ferdi portre benzerliği sanatkarın bir özelliğidir.

#### *Barbaros Hayrettin Paşa,*

#### *Eser hakkında genel bilgi.*

Topkapı Sarayı Müzesi resim galerisinde N. 249 envanter numara ile teşhir olunmaktadır. 29 X 46 cm. ebadında kalın bir kâğıt üzerinde, Barbaros Hayrettin paşanın ihtiyarlık portresi (20 X 27 cm.) sayfanın sol tarafında sayfanın sağındaki yazıda eserin Nigari tarafından yapıldığı anlaşılıyor.

#### *Eserdeki kumaş desenleri.*

Resim 47. Barbaros Hayrettin Paşa hafif sağa dönük, baş profilden sol elinde kırmızı bir karanfil koklar. Sağ elinde Kanunî Sultan Süleyman'ın hediye ettiği kıymetli asanın başı görülür. Üzeri siyah benekli kürk ile duble olmuş koyu kırmızı kaftanın üzeri kaplan çizgisi ile bezenmiştir (Desen 25). Düz mavi renkli mintan ile ahenkli bir renk kompozisyonu meydana getirmiş oluyor.

#### *Sultan II Selim*

#### *Eser hakkında genel bilgi.*

Topkapı Sarayı Müzesi resim galerisinde N. 181 envanter numara ile teşhir olmaktadır. 26 X 40 cm. ebadında minyatürlü sayfada Sultan II Selim ok atarken görülür. Ar-

22. S. UNVER, Ressam Nigari hayatı ve eserleri, Ankara 1946, s. 18.

E. DIEZ — O. ASLANAPA, yukarda sözü geçen eser, s. 274.



kasındaki silâhdar ve önünde hedef tutan Doğançbaşının elindeki ok hedefinde Sultan Selimin ok attığı yazılıdır.

#### Eserdeki kumaş desenleri.

**Resim 48.** Sultan Selim çok mühteşem giyimlidir. Beyaz kürk yakalı, siyah benekli kaftanın yalnız sol kolunu giymiştir. Koyu patlıcan rengi üzerine beyazlatılmış patlıcan rengi ile stilize olmuş lâleler birbirleriyle bağlanarak madalyon şemasını meydana getirir. Baklava Şemasını meydana getiren lâleleri dört taraftan çeviren altun yaldızlı rozetlere (aynı kompozisyon şeması Desen 19-23 de görülür) yeşil yapraklı mor lâleler ve bahar dalları yerleştirilmiş. Eteğin sol kenarındaki rozet çiçeğinin içindeki iki lâle karşılıklı değişik olarak yerleştirilmiş. Bu minyatür ustasının zevkini gösterir. Altun yaldızlı mintanın üzeri kırmızı tahrirli şemseler, hançer ve sivri geniş yapraklarla çevrelenmiş bu kompozisyonun içi açık ve koyu mavi stilize hatalı goncaları küçük yapraklar ve rozet çiçekleri onaltıncı yüzyılın ince tezhibiyle işlenmiş nadir örneklerden biridir. Sultanın arkasında Merasim elbisesini giymiş olan silâhdarağa sağ elinde karanfil, sol elinde ise Sultanın oklarını tutar. Mavi renkli mintanın üzeri koyu mavi stilize olmuş lâleleri dört taraftan çeviren geniş yapraklı dolamalı taç motifleri değişik görünüştedir. (Desen 23 e benzer bir şema gösterir). Altun yaldızlı kollukları kırmızı ve siyah şemseler, palmeler ve fantastik motiflerle tezhip inceliğinde işlenmiştir. Sultanın Doğançbaşısının altın fonlu pelerininin üzeri açık ve koyu mavi çin temenilerle, lâcivert çeketininin üzeri altın yaldızlı çatalı kaplan, sırtı motifleri ile bezenmiştir<sup>23</sup> (Desen 25 e benzer şema).

#### Kanunî Sultan Süleyman.

#### Eser hakkında genel bilgi.

Topkapı Sarayı Müzesi resim galerisinde 29,5 X 40 cm. ebadında N. 180 envanter numara ile teşhir olmaktadır. Sultanın yaşlı halini canlandıran eser en karakteristik eserlerinden biridir. Büyük hükümdar sarayın bahçesinde, beyaz kürklü mavi atlastan sade kaftanı ve başında sorguçlu kavuğuyla dolaşırken sade bir görünüşle tasvir edilmiş, fakat yüz hatlarındaki haşmetli görünüşü büyük sanatkar Nigari başarı ile göstermiştir.

#### Eserdeki kumaş desenleri.

**Resim 49.** Hükümdarın arkasındaki silâhdarlarından birisi Hünkârın kılıcını hürmetle tutar. Kırmızı ve yeşil mintanları üzerinde bal rengi ve kırmızı kolluklarına uygun şekilde panter motifleri ile (Desen 25), krem rengi kuşağının bordüründe ise spiral dallar arasında palmeler ve kıvrık dallar arasında lotuslar ahenkli şekilde yerleş-

23. E. AKURGAL, C. MANGO, R. ETTINGHAUSEN, Les trésors de Turquie, Genève 1966, s. 194.

tirilmiş (Desen 38 benzer şema görülür). Büyük sanatkar Nigari resim ve tezhip sanat sahâsındaki ileri üslubunu eserlerinde açıkça gösterir.

#### Eğri Fetihnamesi.

#### Eser hakkında genel bilgi.

Topkapı Sarayı Hazine kitablığında bulunan Eğri Fetihnamesi 1609 envanter numarası ile kayıtlı bulunmaktadır. Türkçe olarak güzel talikle yazılmış 74 varaktan meydana gelmiştir. 1596 da Sultan III Mehmedin Eğri kalesini alması üzerine Nakkaş Hasan Paşa tarafından bej renkli aharlı kâğıt üzerine yapılmış 4 minyatürdeki harp sahneleri gerçeğe uygun olmakla beraber kompozisyon renk bakımından Nakkaş Osmanın minyatürleriyle mukayese edilemeyecek kadar zayıftır. Eserin yapılış tarihi H. 1004-1012 M. 1595-1603. Cildi orijinal kırmızı deri üzerine altun yaldızlı halkâr tarzı çiçeklerle bezenmiştir<sup>24</sup>.

#### Eserdeki kumaş desenleri.

**Resim 50.** (Sayfa 68 b - 69 a) Sultan III Mehmed mahiyeti ile İstanbul'a girişini gösteren 46 X 35 cm. ebadındaki minyatürlü sayfada Sultanın geçtiği yollar kumaşlarla süslenmiş. Sultan III Mehmed vişne çürüğü rengindeki şalvarı kıvrımlarına uygun şekilde gümüş çin temenilerle bezeli (Desen 36 benzer motifler). Yukarıda solda birinci kumaş parçası koyu sıklamen rengi fon üzerine altun halkâr tarzı ile teyzin edilmiş bir av sahnesini gösteren bir kompozisyon görülür. Ortada atlı figür gerilmiş ok atıyor ve öndeki suvari eğilmiş belki düşmek üzere, yukarıda ceylanı kovalayan köpek, ve sol kenarda hareket halinde olan bir figür görülmekte (Desen 42). Sanatkar boşlukları tepe, ağaç ve bitki motifleri ile doldurarak kompozisyonda dengeyi sağlamış oluyor. Ve ender rastladığımız bir kompozisyon. Bu kumaş tutan ikinci figürün mavi elbisesinin üzerinde altun yaldızlı bağdaş kurmuş figürler ok atar vaziyettedir (Desen 40). Bu kompozisyon şemalarından doğu tesirleri açıkça görülüyor.

İkinci kumaş parçası: altun fon üzerine yeşil altun yaldızlı şemselerin etrafı lâcivert bordürler çevreler ve üzerleri fantastik çiçeklerle bezenmiş. XVI yüzyıl sonunun karakteristik kumaş örneklerindedir. Bu kumaş tutan birinci figürün yeşil mintanı üzerinde altun yaldızlı bir köpeğin yarısı görülür (Desen 41); av sahnesindeki ceylanı kovalayan köpeğe benzer. XVI yüzyıl sonunda ve XVII yüzyıl başında figürlü kumaşlara verilen önem açıkça görülmektedir.

24. S.K. YETKİN, İslâm Sanatı Tarihi, Ankara 1954, s. 310.

K. ÇİĞ, Türk ve İslâm eserleri müzesindeki minyatürlü kitapların kataloğu, Şarkiyat Mecmuası III. İstanbul 1959, s. 59-60.

E. ESİN, Turkish miniature painting, Tokyo 1960, pl: 3.

I. STCHOUKINE, yukarıda sözü geçen eser, s. 74.

G. RENDA, Topkapı Sarayı Müzesindeki H. 1321 no.lu Silsilenamenin minyatürleri. Sanat Tarihi Yıllığı V, s. 443.

Üçüncü kumaş parçası turuncu fon üzerine altun yıldızlı nar çiçekleri ve tomurçuklu dallar ile çevrelenerek teyzin edilmiştir. Dördüncü kumaş tutan üçüncü figürün sıklamalı renkli elbisesi üzerinde altun yıldızlı uçan, duran küçük ve büyük ışık saçan fantasmik kuşlarla bezenmiş (Desen 39). Sanatkâr tamamen teyzini gaye ile çalışmıştır. Beşinci kumaş tutan birinci figürün yeleği ince spiral dallar üzerinde stilize olmuş yapraklarla doldurulmuş. Sanki bir ağacın dalları bütün bedeni kaplamış gibidir.

Kompozisyonun sağ altta ikinci kumaş parçası altun yıldızlı fon üzerine kırmızı renkli şemseler ortalarını stilize olmuş nar çiçekleri ve bu şemseleri çeviren turuncu renkli bordürün üzerinde altun yıldızlı bitki motifleri ile doldurulmuştur.

#### *Zübdet al-Tevarih.*

#### *Eser hakkında genel bilgi.*

Türk ve İslâm eserleri müzesinde Nr. 1973 envanter numara ile kayıtlı bulunmaktadır. Türkçe olarak güzel nesihle yazılmış 99 varaktan ve 40 minyatürden meydana gelmiş, minyatürler Hazreti Ademden Sultan III Murad devrine kadar, bazıları şekil, bazıları ise sahne halindedir. 40 X 65 cm. ebadındaki yazmanın minyatürlerinde dikkati çeken özellik hareketlerle duygular arasındaki bağlantıdır. Eser H. 991/1583 tarihinde kopya edilmiştir<sup>25</sup>.

#### *Eserdeki kumaş desenleri.*

Resim 51. (Sayfa 20 a) 25 X 27 cm. ebadındaki minyatürlü sayfada<sup>26</sup>, Yerd Bin Mihlail (Bu Yerd Keymers'in karındaşı ve İdris Aleyhisselamın babasıdır). Hayvan postu üzerine bağdaş kurarak oturmuş. Beyaz elbisesinin ve kahverengi kolluklarının üzeri gri renkli üçlü ve dörtlü beneklerle bezeli.

Sağ taraftaki figürler sırası ile Mihlail, Kubnan Bin Enoş, Enoş Bin Şitin, Kahve rengi elbiselerinin üzeri kaplan çizgileri ile bezeli.

Metin kısmında şöyle yazar: «İlk defa Nil'de mikyassı bu Hadilem vaz eyledi. Nilin ortasında Ruhandan bir ev yapıp vasatında sarı bakırdan bir bürke vazeyledi».

Resim 52. (Sayfa 22 a) 42 X 32 cm. ebadında minyatürlü sayfanın metin kısmında: Keyumer'in yeryüzünde 2425 yıl padişahlık yaptığı, halayika-topluma hutbe okuyup nasihat eden. Ve ilk hükümet tertip eden, heybetinden görenlerin korktuğunu, İdris peygamberden terzilik öğrendiğini İpek eğirmeli yaprağından biz eyleyip ve kûbâsi dekip giymeyi Keyumers'in öğrettiği yazılıdır. Alttaki metin kısmında,

25. T. ÖZ, Türk Kumaş ve Kadifeleri I, İstanbul 1946, s. 64, pl. XVII.

F. ÖGÜTMEN, Yukarda sözü geçen eser, s. 31.

Z. AKALAY, XVI yüzyıl nakkaşlarından Hasan paşa ve eserleri. I ci Milletlerarası Türkoloji kongresi 15-20/X/1973 İstanbul.

26. G. RENDA, Yukarda sözü geçen eser, s. 467.

Kissai Hasilin, tarihçiler derler ki, Nil de ilk mikyası bu yaptı. Nilin ortasına ruhandan bir ev yapıp vasatında sarı bakırdan bir bürke vaz eyledi. Suyun vezini onun için kıyas eyledi. Minyatürlü sayfanın sağında ortada bağdaş kurarak oturmuş olan İbni Nuh aleyhisselam 919 yıl ömür sürmüş. Beyaz elbisesinin üzeri küçük rozetlerle ve sayfanın sol tarafındaki gurupta sırasıyla Keyumers, Bin Mehlaıl, Kubnan Ben Enoş, Bin Şit, Bin Adem Aleyhisselâm, elbiselerinin üzeri gri rozet çiçekleri ile bezenmiş.

Resim 53. (Sayfa 27 a) 43,5 X 28,5 cm. ebadında minyatürlü sayfanın üst kısmında Lût Aleyhissellam'ın hikâyesidir: Lût Aleyhissellam Sadan ve Gomoro halkını doğru yola getirmeğe memur edilmiş. Vaaz ve nasihatlarını dinlememeleri üzerine Lût Aleyhissellam şehri terk eder. Korkunç zelzeleler Gomoroyu ve Sadomu yıkar. İnsanların hepsi ölüür, memleket çöker ve yerinde bu günkü Lût gölü hasil olur. Sayfanın alt kısmında Hantala Aleyhissellam ve Anka kuşunun hikâyesini anlatan zarif bir kompozisyon.

Bu minyatürlü sayfada melek figürünün Kırmızı elbisesi ince altun yıldızlı stilize olmuş rozetler ve Hantala Aleyhissellamın lâcivert renkli kollukları hançer yapırlı hataillerle bezenmiştir.

Resim 54. (Sayfa 54 a) 56 X 33 cm. büyüklüğünde minyatürlü sayfanın alt ve üstünde bant şeklinde Osman Gazinin fetihlerini anlatan metin kısmı.

Sayfanın orta kısmında Osman Gazi hafif sola dönük olarak dizleri üzerine oturmuş. Sol elini dizine dayamış bir mendil tutar ve sağ elini göğsüne doğru kaldırmış. Koyu mor renkli kaftanın üzeri koyu mor tahrir ile dolmalı taç motifleri ve aralarında stilize olmuş şakayıklar birbirleri ile bağlanarak bir madalyon şeması meydana getirirler. Altun yıldızlı gölgelerle kompozisyon daha iyi belirtilmiş oluyor (Desen 19). Boşluklar küçük ara motifleri ile doldurulmuş. Koyu lâcivert mîntanın üzeri değişik görünüşte Çin bulutları ile bezenmiş (Desen 15).

Resim 55. (Sayfa 59 b) 55 X 32 cm. ebadındaki minyatürlü sayfanın alt ve üstündeki metin kısmında Sultan Orhanın H. 926/M. 1519 babasının yerine tahta geçtiği harpleri ve fetihlerini anlatır. 26 X 18 cm. ebadındaki minyatürde Sultan Orhan bağdaş kurmuş hafif sağa dönük, iki elini dizine dayamış. Ve sağ elinde mendil tutmakta. Kırmızı renkli kaftanının üzeri koyu kırmızı tahrirli stilize olmuş nar çiçekleri birbirleriyle kıvrık dal, hançer yaprakları ve düğüm motifleri ile bağlanarak, baklava şeklini meydana getirir, Altun yıldızlı gölgelerle daha canlı bir ifade verilmek istenmiş (Desen 18 in düz baklava sisteminde yapılmış) lâcivert renkli mîntanın üzeri altun yıldızlı çin bulutları ile bezenmiş.

Resim 56. (Sayfa 60 a) 57 X 32 cm. ebadındaki minyatürlü sayfanın alt ve üst kısmındaki metin kısmında Sultan Murad'ın yaptığı fetihleri ve sonunda askerlerinin içinden çıkan bir kâfirin elini öpme bahanesi ile hançerle öldürdüğü ve şehit olduğu yazılıdır. Sultan Murad bağdaş kurmuş hafif sola dönük iki eli dizleri üzerinde ve sol elinde mendil tutar. Mor renkli kaftanının üzeri koyu mor renkli tahrirli dolmalı taç motiflerinin ortalarında madalyonlar ve bu madalyonların içine rozetler yerleştirilmiş ve aralarından geçen altun yıldızlı su yolu ile kompozisyon daha zengin bir görünüşe bürünmüştür (Desen 43). Kırmızı mîntanın üzeri koyu kırmızı

tahrirli dolamalı taç motiflerinin ortasında stilize olmuş altun yıldızla gölgeli hatailer yerleştirilmiş (Desen 44).

Resim 57. (Sayfa 60 b) 55 X 32,5 cm. ebadındaki minyatürlü sayfanın metin kısmında Yıldırım Beyazıt'ın H. 791/M. 1388 Ramazan ayının dördüncü günü saltanata geçtiği, fetihleri ve Timurlenk ile yaptığı harp yazılıdır. Dizleri üzerine oturmuş olan Yıldırım Beyazıt sağ dönük, sağ elinde karanfil ve sol eli dizi üzerinde mendil tutar. Kırmızı renkli kaftanının üzeri kırmızı tahrirli dolamalı taç motifleri ve aralarında stilize olmuş şakayıklar birbirleriyle bağlanarak madalyon meydana getirirler ve boşluklar küçük ara motifleri ile doldurulmuştur (Desen 19 aynısı). Lâcivert mintanın üzeri altun yıldızlı stilize olmuş nar çiçekleri bezenmiş (Desen 2 aynısı).

Resim 58. (Sayfa 61 a) Sultan Çelebi Mehmet'in hayatı yaptığı harpler ve H. 825 M. 1421 tarihinde öldüğü minyatürlü sayfanın metin kısmında yazılıdır. 26 X 13 cm. büyüklüğündeki minyatürde Sultan Çelebi Mehmed dizleri üzerine sola dönük olarak oturmuş, sağ elinde gül koklar ve sol elini cebine sokmuş. Lâcivert renkli kaftanının üzeri altun yıldızlı ve kırmızı konturlu şemseler raport esasına göre yerleştirilmiş (Desen 10 aynısı görülür). Limon küfü rengindeki mintanının üzeri altun yıldızlı çin bulutları ile bezenmiş.

Resim 59. (Sayfa 61 b) 55 X 32 cm. ebadındaki minyatürlü sayfanın metin kısmında Sultan II Murad (H. 825/M. 1421) tarihinde saltanata geçtiği ve yaptığı harpler yazılıdır. Minyatürlü sayfanın üst kısmında Sultan hafif sağa dönük olarak bir dizi üzerine oturmuş ve sağ elini dizine, sol elini ise kaldırmış olduğu dizine dayamaktadır. Sarı renkli kaftanının üzeri lâcivert baklavaların aralarına stilize olmuş kahverengi palmetler yerleştirilmiş. Kompozisyon şeması yönünden (Desen 1) in varyantıdır.

Resim 60. (Sayfa 62 a) Fatih Sultan Mehmed'in H. 885 M. 1480 tarihinde tahta geçtiği, İstanbulu almayı niyet etmesi ve 1453 tarihinde gemileri karadan geçirek İstanbulu aldığı, Ayasofyada namazını kıldığı ve Gebzede öldüğü yazılıdır. 22,5 X 15 cm. ebadındaki minyatürde Fatih Sultan Mehmed sola dönük olarak sağ elinde gül koklar ve sol elini dizine dayamış mendil tutar. Kahve renkli kaftanının üzeri altun yıldızlı düğüm motifleri ve stilize olmuş palmetler birbirleriyle bağlanarak çift sistemli baklava şemasını meydana getirirler (Desen 45). Altun yıldızlı stilize olmuş çin bulutları mavi mintanın kıvrımlarına göre yerleştirilmiş.

Resim 61. (Sayfa 62 b) Minyatürlü sayfanın metin kısmında Sultan II Beyazıt H. 886 M. 1481 tahta geçtiği ve hayatı yazılıdır. Hafifçe sağa dönük olan Sultan bir dizi üzerine oturmuş ve sol elini kaldırmış olduğu dizine, sağ elini dizine dayamış mendil tutar, yeşil renkli kaftanı ve gümüş renkli mintanın üzeri stilize olmuş çin bulutları ile bezenmiş.

Resim 62. (Sayfa 63 a) Yavuz Sultan Selimin H. 918/1512 sefer ayının sekizinci günü saltanata geçtiği, yaptığı harpler ve fetihleri metin kısmında yazılı. Sola dönük bağdaş kurarak oturmuş olan Sultan sol elindeki kırmızı mendilli dizine dayamış ve sağ elini göğüsüne doğru kıvrımış. Kırmızı kaftanının üzeri altun yıldızlı bordürler arasında stilize olmuş hatailer ve küçük yapraklar yerleştirilmiş (Desen 22

aynısı). Kahverengi bordüründe altun yıldızlı baklava motifinin ortalarına çarkı felekler yerleştirilmiş (Desen 46). Beyaz mintanı çin bulutlarıyla bezenmiş.

Resim 63. (Sayfa 63 b) Kanunî Sultan Süleyman H. 926 M. 1519 Şevvalinin onsekizinci günü tahta geçtiği hayatı, yapmış olduğu harpler ve fetihleri, minyatürlü sayfanın metin kısmında yazılı, sağ dizi üzerine oturmuş olan Sultan hafifçe sağa dönük, sağ elini dayamış ve sol ayağını kaldırmış kolunu dizine dayayarak yeşil mendilini tutar. Kırmızı renkli kaftanı altun yıldızlı halkâr tekniği ile verev bordürler arasında stilize olmuş hatailer ve hâncer yaprakları alternatif olarak yerleştirilmiş. Lâcivert mintanı ve mavi kollukları altun yıldızlı çin bulutları ile bezenmiş (Desen 22 aynısı).

## II

İstanbul Kumaş atölyelerinin büyük bir kısmının saraya bağlı olması altın ve gümüş telli kumaş imâlinin müsaadesi yalnız bu atölyelere verilmesi ve desenlerinde saray nakkaşları tarafından hazırlanan örneklere göre yapılmasına dikkat edilirdi<sup>27</sup>. Saray atölyeleri özellikle sırma ve simle dokunan ve serasa denilen kadifeleri, kemha denilen ipekli ve serenk denilen düz kumaşları dokuyordu. Sultan III Murad devrinde İstanbul'da 268 tezgah olduğu 88 tane sinin saraya bağlı olarak çalıştığını ve kumaş imâline ne kadar önem verildiğini kaynaklardan öğrenmiş oluyoruz<sup>28</sup>. O devirde alınan tedbirlerin de sanata karşı olan ilginin bir örneğidir denebilir. XVI yüz yılda Osmanlı kumaşlarının dokuma inceliği kompozisyon ve renk zarıflığıyla dünya sanat tarihinde özel bir yeri olduğunu göstermektedir.

Osmanlı minyatür ustalarının sınırlı imkânlarıyla gerçek olayları mümkün olduğu kadar resimlerle canlandırmışlar ve teferruat-

27. S. ÜNVER, Fatih devri saray nakışhanesi ve Baba nakkaş, İstanbul Üniversitesi Kültür eserleri tesisi I, İstanbul 1958.
- S. EYİCE, Arslanhane ve çevresinin Arkeolojisi, İstanbul Arkeoloji müzeleri yaylığı, no. II, 12, İstanbul 1964, s. 25-27.
- Ş. YETKİN, Türk kilim sanatında yeni bir gurup Saray kilimleri Belleten cilt XXXV, sayı 138, Ankara 1971, s. 225.
- Ö. SÜSLÜ, Yukarda sözü geçen eser, s. 556.
28. N. YATMAN, Türk kumaşları, Ankara 1945, s. 30.
- D. KUBAN, 100 Soruda Türkiye sanatı tarihi, İstanbul 1970, s. 238.

tan uzak esas konuyu anlatmağa çalışmışlardır. Minyatürlerdeki kaftanların, mintanların, desenleri ve kompozisyonları kumaş hüviyetine sahip desenler olduğu ve naturalist üslubun hâkimiyeti devrin kumaşlarınla paralelliği açıkça belirir.

I — Baklava şeması esas alınarak sonsuza giden kompozisyonlar.

a) Düz baklava şemasından oluşan kompozisyonlar.

(Desen 1 — Resim 1). Baklavaların uçlarında mineler bağlayıcı motif, küçük yapraklarla kompozisyona hareket verilmiş.

(Resim 2). Aynı şemanın devamı görülür.

(Resim 55). Stilize olmuş nar çiçekleri alttan ve üstten hançer yapraklı kıvrık dallarla bağlanarak baklava şeklini meydana getirir.

(Resim 59). Baklavaların aralarına stilize olmuş palmetler yerleştirilerek sonsuza giden kompozisyon şeması meydana gelir.

(Resim 12). Fırça darbeleriyle meydana gelen baklava şekilleri düz baklava şemasının bir varyantıdır.

b) Baklava şemasını bordür şeklinde oluşturan kompozisyonlar.

(Desen 3 — Resim 5). Stilize olmuş nar çiçeklerini çevreleyen kaplan çizgileri baklava şemasını meydana getirir.

(Desen 36 — Resim 46). Pars beneklerini çeviren kaplan çizgileri baklava şemasının bordür şeklini verir.

(Desen 46 — Resim 62). Dekoratif şemselerin yanyana gelmesiyle meydana gelen baklava motiflerinin ortalarına yerleştirilen çarkifelek motifleri değişik bir görünüş verir.

c) Çift baklava şemasından oluşan kompozisyonlar.

(Desen 18 — Resim 19). Stilize olmuş şakayıklardan çıkan hançer yaprakları, stilize olmuş nar çiçeklerini sarar ve nar çiçeklerinden çıkan ince sapsar da çift baklava şemasını oluşturur.

(Desen 45 — Resim 60). Stilize olmuş palmetler ve düğüm motifleri alttan ve üstten ince bantlarla çift baklava şemasında birbirleriyle bağlanır.

d) Dolamalı baklavalarından meydana gelen kompozisyonlar.

Baklava şemasının bir varyantıdır. Tek dolamalardan meydana gelen tek baklava sistemidir.

(Desen 43 — Resim 56). Rozetli madalyonları çevreleyen dolamalı taç motifleri bir düzen içinde yüzeyi kaplar.

(Desen 44 — Resim 56). Yukardaki şemanın aynısı, değişen motif dolamalı taç motiflerinin ortasındaki hatai motifidir.

e) Taçlı dolamaların meydana getirdiği çift baklava şemaları.  
İnce kıvrık dallar ikinci baklava şemasını meydana getirir.

(Desen 23 — Resim 29). Taçlı dolamaların çevrelediği ikinci baklava şemasının içine yerleşmiş lâleler sonsuzluk prensibine uygun şekilde zemini bölmüştür.

(Resim 37). Sultanın Silâhdarlarının kaftanları, taçlı dolamaların meydana getirdiği çift baklavalar. Stilize olmuş nar ve şakayık çiçeklerini çevreler.

(Resim 48). Sultanın Okçubaşısının mintanındaki lâleleri dört taraftan çevreleyen geniş yapraklarla süslü taçlı dolamlar kompozisyona değişik bir görünüş verir.

(Resim 48). Sultanın kaftanında, detaylarda değişiklik görülür. Taç motifinin yerini rozet almış. Ve rozetlerin içine lâleler, bahar dalları yerleştirilmiş. Dolmaların aralarına dikine yerleştirilmiş lâleler ikinci baklava şemasını meydana getirir.

(Desen 19 — Resim 20). Stilize olmuş şakayıkları alttan ve üstten ince dalların meydana getirdiği baklava şemasını taç motifli dolamalar çevreler.

(Resim 37, 39, 41, 42, 43, 44, 48, 54, 57). Aynı kompozisyon şemalarının tekrarlandığı görülür.

f) Hançer yapraklarından oluşan dolamalı baklava sistemi.

Baklava şemasını meydana getiren dolamaların yarısı hançer yapraklarından meydana gelmiştir.

(Desen 32 — Resim 38). Stilize olmuş şakayık çiçeklerini alttan ve üstten çıkan ince dallar ile dolamalı taç motifinden çıkan hançer yaprakları dolamalı baklava sistemini meydana getirir.

(Desen 33 — Resim 38). Stilize olmuş hatailer kendi aralarında ince dallarla birleşir. Ve dik dörtgen şeklinde taç motiflerinden çıkan hançer yaprakları dik ovaler meydana getirerek sonsuzluk prensibine uygun şekilde yüzeyi bölerek çift baklava şemasını oluşturur.

(Desen 24 — Resim 30). Taç motiflerinden çıkan madalyonların içi kıvrık dal ve düğüm motifleriyle doldurulmuş. Taç motifli kompozisyonların varyantıdır.

Bu kompozisyon şemalarını aynı devir kumaşlarında, ipek ve sırma ile dokunmuş, Topkapı sarayı müzesinde Env. no. 2/6312, çocuk kaftanında dolamalı baklavalarından meydana gelen tek baklava şemasında lâle motifleriyle çevrelenmiş stilize olmuş hataileri detaylardaki ufak farklara rağmen genel şema bakımından benzerlikleri görülür.

XVI yüz yıl sonu ve XVII yüz yıl başına ait Beyşehir Eşrefoğlu camiiinde bulunmuş bu gün Konya müzesinde teşhirde harap vaziyette olan kilim ve aynı müzede bulunan çatma kadife kumaş üzerinde<sup>29</sup>, Benaki müzesinde bulunan kumaşa<sup>30</sup> ve İstanbul Rüstem paşa camii çinilerinde, kompozisyon şemalarının paralellikleri açıkça görülür.

II — Şemse adını verdiğimiz oval şeklinde madalyonlardan meydana gelen kompozisyonlar.

29. Ş. YETKİN, Yukarda sözü geçen eser, s. 223, Resim 1-5.

30. T. ÖZ, Yukarda sözü geçen eser, s. 131, pl. LXXVIII.

Güneş şeklinde bir süsleme olan şemse kumaşlarda göbekli ve sualı olarak işlenir. Ve etrafı güneş şualarını andırır şekilde bezenir.

a) Düz sonsuza giden şemseli kompozisyonlar.

(Desen 10 — Resim 7). Kenarları boğumlu şemselerin içi kıvrık dallar, rozet çiçekleri yapraklar ve topuz şeklinde motiflerle doldurulmuş. Kitap ciltlerinde bu şekilde görülür.

(Desen 14 — Resim 10). Düz sonsuza giden stilize şemselerin etrafı tığlarla çevrelenerek güneş şualarını andırır şekilde bezenmiştir.

(Desen 21 — Resim 27). Kenarları boğumlu iki tarafından topuzlu şemselerin içine karşılıklı yerleşmiş olan palmetlerin uçları lotuslarla ve lotusları birbirine bağlayan ince dallarla kapalı bir kompozisyon düzeni meydana getirir.

(Desen 5 — Resim 5). Kıvrık dallarla çevrilmiş minelerle bezeli şemseleri çevreleyen küçük yapraklı dallar sonsuza giden zahiri baklava şemasını oluşturur.

(Desen 20 — Resim 23). Bazen şemseler birbiriyle değişik motiflerle bağlanır. Bu kompozisyonda bağlayıcı unsur çarkı feleklerle süslü rozetlerdir. Palmet ve lotuslarla bezeli şemseler alttan ve üstten küçük halkalarla birbirine bağlanır ve aralarındaki verev boşluklara konan çarkı felek motifleriyle rozetler arasında bağlantı temin edilmiş olur.

(Desen 11 — Resim 8). Çift konturlu içleri çeşitli çarkı felek motifleriyle bezeli şemseleri alttan ve üstten tepelikleriyle birleşerek ve aralarına yerleştirilen topuzlu spiral dallar ile sonsuza giden bordür şemasını oluşturur.

(Desen 17 — Resim 18). Şemseleri birbirine bağlayan rozetlerin aralarına kartuş, kafes şeklinde motifler ve boşluklara yerleştirilen çarkı felek motifleriyle bütün yüzeyi kaplayarak sonsuza giden bir şema verir. Motifleri birbirine bağlayan küçük halkalardır.

(Resim 22): Aynı kompozisyon şemasının devamı görülür.

(Desen 37 — Resim 46). Çift konturlu alttan ve üstten birbiriyle bağlanmış olan şemselerin içine ve aralarına dikine yerleştirilen stilize olmuş nar çiçekleri ince dallarla bağlanarak sonsuza giden bir şema verir.

(Resim 13; 22, 30, 32, 37, 39, 45, 46, 50, 58). Aynı kompozisyon şemalarının tekrarlandığı görülür.

Bu kompozisyonları devrin kumaşlarından, Gülbenkian koleksiyonunda bulunan 77 X 66 cm. ebadında Bursa Seraserinde (İnce sırma ve ipek ile dokunmuş kumaştır), detaylardaki farklara rağmen aynı şemaya sahiptir<sup>31</sup>. Şemselerin bordürlerinde lâleler ve rozet çiçekleri alternatif olarak dikine yerleştirilmiş. Ve şemselerin içinde buket şeklinde karanfil, lâle ve stilize olmuş gül ve goncalarını çevreleyen yarım haçer yapraklarıyla şemselerin yüzeyleri bir düzen içinde kaplanır. Sanatkar motifleri tabiattaki örneklerine uygun şekilde çalışmış olduğunu ve naturalist üslubun devamlığı görülür.

31. C. GÜLBENKIAN, L'art de l'orient Islamique, Collection de la fondation C: Gulbenkian Lisbon 1963, s. 95.

III — Çeşitli motiflerden oluşarak meydana gelen kompozisyonlar.

a) Bordür şeklinde, spiral, verev, enine ve dikine çeşitli motiflerle gelişen kompozisyonlar.

(Desen 22 — Resim 27). Spiral şeklinde bordürler arasına yerleştirilmiş hatai goncaları dekoratif yapraklar ve mine çiçekleriyle ahenkli bir düzen içinde yüzeyi kaplıyarak sonsuza gider.

(Resim 28, 30, 39, 40, 41, 42, 62, 63). Aynı kompozisyon şemasının tekrarlandığı görülür.

Paris dekoratif sanatlar müzesinde bulunan, XVI yüzyıla ait, A. 14622 envanter numaralı 1,77 X 0,55 cm. ebadındaki kırmızı kadife kumaşa ve Rüstem Paşa camii çinilerinde kompozisyon şemalarının paralelliği açıkça görülür (Resim 64 Resim 65).

(Desen 38 — Resim 46). Stilize olmuş palmetler ve tomurcukları örgü şeklinde sonsuza giden bordür şemasını verir.

(Resim 49). Aynı kompozisyon düzeni görülür.

(Desen 31 — Resim 36). Stilize olmuş yapraklar hatailer ve gonca lâleler çimenlerden çıkan spiral dallar arasında yukarı doğru gelişen bir düzen gösterir. Sanatkâr, kompozisyon şemasını tabiata uygun şekilde hazırlamış.

(Desen 35 — Resim 38). Kompozisyon şemasındaki ufak farklara rağmen aynı motiflerle hazırlanmış.

Müzehhip Karameminin Kanunî Sultan Süleyman için süslemiş olduğu Divanında bu kompozisyon şemalarının Halkâr tekniğinde hazırlanmış çeşitli örnekleri görülür<sup>32</sup>.

b) Çeşitli motiflerden oluşarak sonsuza giden kompozisyonlar.

Çin bulutu motifi çin mitolojisinde deniz ve semaya hakim olan kudret olarak kabul edilen bu hayali-fantastik motife Osmanlı minyatürlerinde çok raslanır.

(Desen 15 — Resim 14). Çin bulutu motifinin kaftan üzerinde değişik ve nadir görünen bir şeklidir.

(Desen 17 — Resim 18). Yukardaki motifin stilize olmuş şeklidir. Çok görünen bu motife mintanlar üzerinde raslanır.

Kaplan çizgisi ve Pars beneği motifleri, her iki motif Türk sanatında daima görülür. XV yüzyıldan itibaren kumaşlarda değişik şekillerine raslanır. Kaplan çizgisi iki kıvrık çizgiden oluşur.

(Desen 25 — Resim 30). Düzenli şekilde kıvrık kaplan çizgileri raport esasına göre hazırlanmış.

(Resim 47, 49, 51). Aynı kompozisyon şeması, kaftanların ve mintanların kıvrımlarına göre yerleştirilmiş.

32. A.S. ÜNVER, Müzehhip Karamemi, İstanbul 1951: Muhubbi Divanı, Üniversite kitaplığı Müzesi No. T.Y 5467.

(Desen 36 — Resim 46). Kaplan çizgileri ve pars beneklerini çevreleyerek meydana gelen üçgenlerin birleşmesiyle baklava şeması bordür şeklinde gelişir.

(Desen 12 — Resim 8). Pars benekleri, üçlü yuvarlaklar şeklinde kaftan kıvrımlarına, raport esasına göre yerleştirilmiştir.

(Resim 51). Aynı şemanın tekrarı görülür.

(Desen 8 — Resim 6). Üçlü pars benekleri, stilize olmuş yasemin çiçeklerinin arasına raport prensibine uygun olarak yerleştirilmiştir. Az rastlanan örneklerdendir.

Kaplan ve pars benekleri Türk minyatürlerinde ve kumaşlarda her devirde kullanılmış. Ve XVI yüzyıl Osmanlı minyatürlerinde kaftan ve mıntanlarda sık rastlanmaktadır. Hüner-namenin I ci cildinde şöyle der: «Her kim okla kaplanı delse bileğine kaplanın kuyruğunu kor, yahut derisinden küllah ve kaftan yapardı. Her kim bir atımda okla kuş vursa başına sorguç takardı<sup>33</sup>». Nigarinin eserinde Sultan II Selimin Doğanca başısı başında pars postundan sorguç ve aynı posttan yaka taşınması en güzel örneklerdendir (Resim 48).

Çin Temani motifi, Budanın sembolü olarak efsanevi bir incidir. Üç yuvarlak üzerinde iki şimşek bulunur. Bu motife Timur damgasında denir. Orta Asyadan gelen Çin Temani motifi Türk bezeme sanatlarında çok kullanılmıştır.

(Resim 48). Doğanca başının pelerinin üzerinde gayet belirli şekilde görülür.

Resim 50). Sultan III Mehmedin şalvarında kıvrımlara uygun şekilde Çin Temani motifleri yerleştirilmiştir.

Çin Temani motifine XV yüzyıldan itibaren Osmanlı kumaşlarında sık sık rastlanır. Topkapı sarayında 5615 envanter numaralı küçük kumaş parçasında nar motifinin üzerinde değişik bir şema içinde görülür.

c) Güneş ve Yıldız motiflerinden oluşan kompozisyonlar.

Osmanlı tezyinatında geometrik karakterde, Orta Asya Türklerinde ise mühim semboller olarak kullanılır ay güneş ve yıldız rozetlerine şaman cübbelerinde de rastlanır<sup>34</sup>.

(Desen 7 — Resim 6). Stilize olmuş güneş motiflerinin aralarına dörtlü ve benekli üçgenlerin meydana getirdiği küçük karelerle sonsuza giden bir şema verir.

(Resim 8, 9). Aynı kompozisyon şeması görülür.

(Resim 6A). Konya Mevlâna müzesinde 614 envanter numaralı kumaş parçasında detaylardaki ufak farklara rağmen aynı kompozisyona ve motiflere sahiptir.

(Desen 27 — Resim 30). Raport esasına göre sonsuza giden beş kollu yıldız motiflerinden oluşan sade bir şema. Bu örneğin daha gelişmiş şekli, Topkapı sarayı müzesinde

33. T. ÖZ, Yukarda sözü geçen eser, Cilt II, s. 86.

34. G. ÖNEY, Anadolu Selçuklu mimarisinde avcı kuşlar, tek ve çift başlı kartal. Malazgirt armağanı, Ankara 1972, s. 170.

35. T. ÖZ, Yukarda sözü geçen eser, cilt I, s. 161 pl. XXXII.

Sultan III Mehmet'e (1595-1603) ait kısa kollu krem rengi çatmadan yapılmış mıntanın üzerindeki ay motiflerinin içinde çiçek ve yapraklarla süslü beş kollu yıldız motifleri devrin kumaşları arasında değişik bir görünüş verir<sup>35</sup>. Ay ve yıldız motifli XIV yüzyıldan itibaren kumaşlarda görülmeğe başlar. Ve Kanunî Sultan Süleyman devrinde ise çeşitli şekillerde örnekler verir.

d) Stilize olmuş yasemin, yıldız ve nar çiçeklerinden oluşan naturalist üslupla kompozisyonlar.

(Desen 8 — Resim 6, Desen 9 — Resim 6, Desen 4 — Resim 5, Desen 34 — Resim 38, 39, 40, 41). Raport esasına göre sonsuza giden kompozisyon şemaları.

#### IV — Fıgürlü kompozisyonlar.

XIII yüzyıla kadar Türk kumaşlarında fıgürün çok kullanıldığı, sonraları önemini kaybetmiş olmasına rağmen Osmanlı nakkaşları seyrek de olsa kuş, insan av hayvanı veya bir av manzarasını aksettirmesi, Selçuklu ve Orta Asya geleneklerine bağlı kalma çabası içinde olduğunu gösterir.

(Desen 42 — Resim 50). Yol kenarına gerilmiş kumaş üzerinde av sahnesini gösteren kompozisyonda ortada atlı fıgür ok atar vaziyette, öndeki atlı suvari eğilmiş, ceylanı kovalayan bir köpek ve sol kenarda hareket halinde olan bir fıgür. Konu ve kompozisyon şemasında doğu tesirleri açıkça görülür.

(Desen 41 — Resim 50). Mıntan üzerinde bir köpeğin yarısı av sahnesindeki ceylan kovalayan köpeğin aynısı.

(Desen 40 — Resim 50). Mıntan üzerinde bağdaş kurmuş fıgürler (Türk oturuşu), ayaklarını bacalarının arasından geçirip tabanını yukarı çevirmiş. Belden yukarısı cepheden ve baş profilden olarak okunu yaydan fırlatacak şekilde gerilmiş. Orta Asya Türklerinde ve Selçuklu sanatının sonuna kadar cepheden bağdaş kurmuş kişiler özellikle hükümdar veya yüksek rütbeli kimselerdi<sup>36</sup>. Osmanlı minyatürlerinde Sultanlar çeşitli şekilde bağdaş kurmuş olarak tasvirleri görülür.

(Desen 29 — Resim 31). İran elçisinin kaftanındaki kuş başı ve İran kıyafetli fıgürler Osmanlı kumaş tezyinatında nadir görünen örneklerdir.

(Desen 28 — Resim 31). İranlı fıgürün kaftanı üzerindeki tavşan ve elinde silâhı bulunan asker kıyafetli fıgürleri minyatür ustası süsleme gayesinden uzaklaşarak İran askerini karikatürize etmek arzusu ile çizmiş olması en uygundur. Astral mitolojik hayvan mücadele sahnelerinde tavşan daima mağlup olarak görülür. Aynı zamanda yeraltını ve karanlığı sembolize eder<sup>37</sup>.

(Desen 30 — Resim 31). İranlı fıgürün kaftanı üzerine çeşitli stilize kuşlar serpiştirilmiş. Raport esası dikkate alınmadan çalışılmış.

36. E. ESİN, Bağdaş ve çökmek Türk Tôresinde iki oturuş şeklinin kadim ikonografisi. Sanat Tarihi yıllığı III, 1969-1970, s. 231-242.

37. G. ÖNEY, Yukarda sözü geçen eser, s. 170.

(Desen 26 — Resim 3). Stilize olmuş kuşlar raport esasına göre sonsuza giden kompozisyon şeması verir.

(Resim 16, 30, 41). Aynı şemanın devamı görülür.

(Desen 39 — Resim 40). Duran, hareket halinde ve ışık saçan fantastik kuşlar serpiştirilerek bezenmiş.

(Resim 26). Sultan Selimin kaftanın bordüründe stilize olmuş kuşlar kıvrık hatları gonalı dalları gagalarıyla tutarak değişik bir şema verir. Etek bordüründeki karşılıklı iki kuşun arasındaki dal motifi hayat ağacını sembolize eder. «Orta Asya Şaman kaynaklarında hayat ağacı dünyanın merkezi olarak kabul edilir. Ve yer altı veya gökyüzü seyahatında merdiven vazifesi görür. Kuş tasvirleri Şaman inançlarına göre Şamana eşlik eden hayvanlar veya Şamanın kendisi olabilir. Şamana hayat ağacı vasıtasıyla öbür dünyaya ulaşmakta yardımcı olurlar. Altay ve Minussink Şamanları Kuşlaşmayı sembolize etmek üzere elbiselerinde kanat veya kuş tüyü bulundururlar<sup>38</sup>». Osmanlı bezeme sanatlarında hayat ağacı tasviri çok yaygındır. Topkapı sarayı müzesinde 5616 envanter numaralı kumaş parçasında çiçekli vazounun iki yanında tavus kuşları yer alır (Resim 66). Bir paralel örnek Topkapı sarayı Müzesi Hirka-i Saadet dairesinde duvar çinisinde görülür<sup>39</sup>. Osmanlı nakkaşlarının da Selçuklu ve Orta Asya geleneklerine bağlı kalma çabası içinde olduğunu gösterir.

### III

Bu küçük araştırmamız Osmanlı kumaş ve kadifelerinin en mühim kaynağının minyatürler olduğunu, sanatkârların realist çalışmalarıyla, eserlerin renk ve kompozisyon yönünden devrin kumaşları kadar değer ve önem kazandığını göstermektedir. Osmanlı minyatürlerinde kumaş motifleriyle süslü kumaşlar en güzel örneklerini XVI yüz yılda vermiş olduğunu örneklerden görmüş oluyoruz. Aynı motiflerle çeşitli kompozisyon şemaları yaratmak, diğer küçük sanatlarda farklı malzeme ve teknik özellikler, motiflerin çeşitli şekillenişine etkilemiş olur ki bu da Osmanlı saray sanatının bir özelliğidir. Örnekler daha ileri yüz yıllara üslûplaşarak kaymakta ve çeşitli sanat eserleri üzerinde sanatın yaratıcı kudreti büyük bir bütün olarak devrin üslûbunu belirtmektedir.

38. G. ÖNEY, Yukarda sözü geçen eser, s. 169.

G. ÖNEY, Anadolu Selçuklu sanatında Hayat ağacı motifi Belleten, cilt XXXII, sayı 125, Ankara 1968, s. 34.

39. Ö. SÜSLÜ, Le motif du paon dans la ceramique Ottomane du XVI siècle, IV *congres International d'Art Turc, Aix-en-Provence 1971.*

### RESUME

Typologie des motifs décoratifs des tissus dans les miniatures ottomanes du XVI siècle d'après les collections des musées de «Topkapı» et de «Türk İslam eserleri» à Istanbul.

La grande époque de la miniature ottomane se situe sous le règne de Süleyman le magnifique. Les miniatures nous donnent surtout les dessins des vêtements et de précieux documents pour la vie sociale du palais impérial et l'histoire politique et militaire.

Les nombreuses miniatures représentent les kaftans ornés de différents motifs et les compositions sont variées; le fond en général était rouge, bleu, jaune, et les motifs se détachaient en bleu, rouge, noir, argent et or.

L'industrie du tissu née sous Les Seldjoukides continua à prospérer sous les Ottomans. On apprend en particulier qu'au XV siècle le centre de la production était Bursa et qu'après la conquête, Istanbul joua également un rôle primordial.

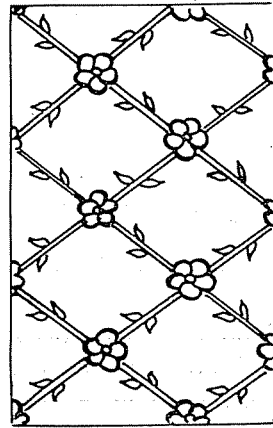
De nombreux motifs floraux qui ornent les céramiques d'Iznik se retrouvent sur les tissus de soie, autre industrie de luxe qui, elle aussi de développe d'une manière originale.

Les tisserands fabriquaient pour les sultans Ottomans des soies et des velours tout aussi splendides. Les dessins étaient préparés dans l'atelier du palais par des artistes.

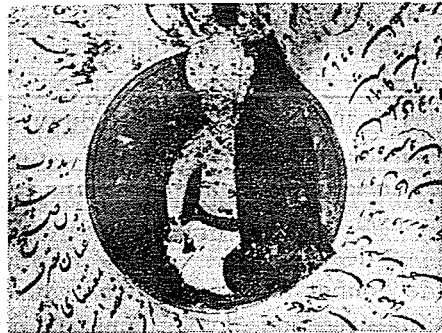
Nous venons de donner des explications concernant les motifs applicables aux miniatures nous avons constaté qu'il y a des analogies entre les divers arts mineurs et utilisations de modèles communs.



Resim 1. Zubdet-et-Tevarih T.S.M. Env. no. 1624, sayfa 12a dan detay.



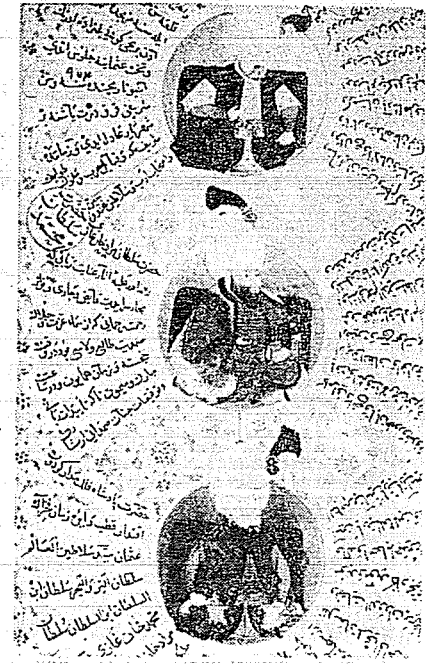
Desen 1. Zubdet-et-Tevarih Topkapı Sarayı Ktp. H. 1624, s. 14a.



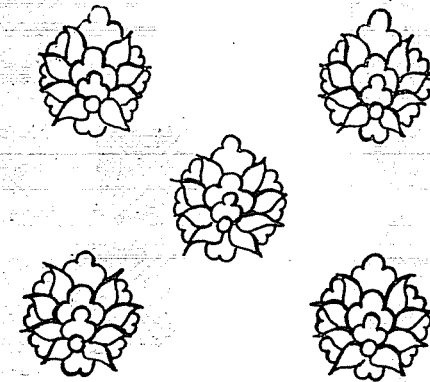
Resim 2. Zubdet-et-Tevarih T.S.M. Env. no. 1624, sayfa 14b den detay.



Resim 3. Silsile-name T.S.M. Env. no. 1324, sayfa 21b.

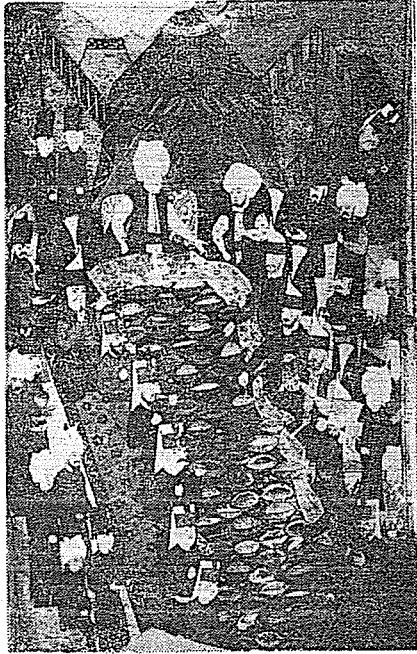


Resim 4. Silsile-name T.S.M. Env. no. 1324, sayfa 30a.



Desen 2. Silsile-name Topkapı Sarayı Ktp. H. 1324, s. 30a.



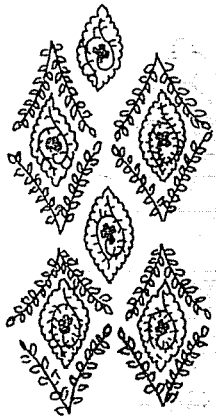


Resim 5. Nusret-name T.S.M. Env. no. 1324, sayfa 30a.

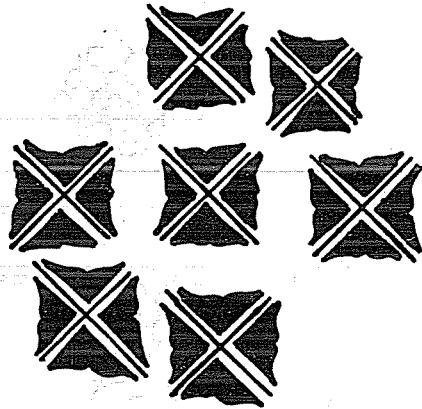


Desen 3. Nusretname Topkapı Sarayı Ktp. H. 1365, s. 34b.

Desen 4. Nusretname Topkapı Sarayı Ktp. H. 1365, s. 34b.



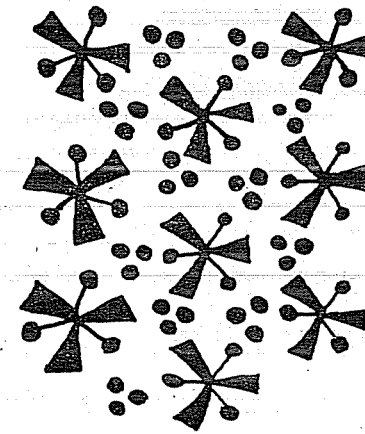
Desen 5. Nusretname Topkapı Sarayı Ktp. H. 1365, s. 34b.



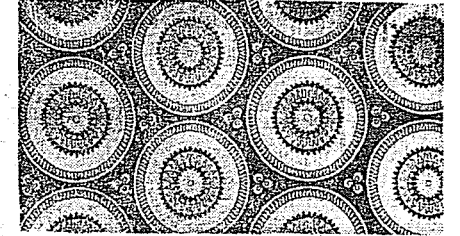
Desen 6. Nusretname Topkapı Sarayı Ktp. H. 1365, s. 34b.



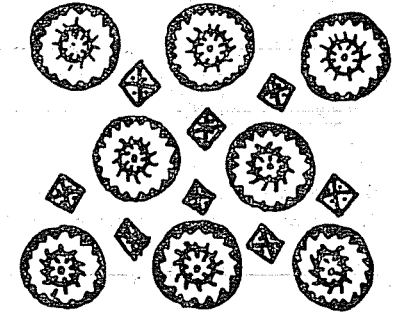
Resim 6. Nusret-name T.S.M. Env. no. 1365, sayfa 43b.



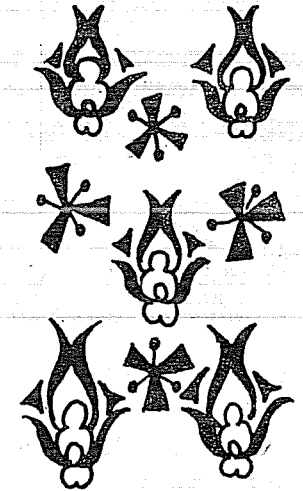
Desen 8. Nusretname Topkapı Sarayı Ktp. H. 1365, s. 43b.



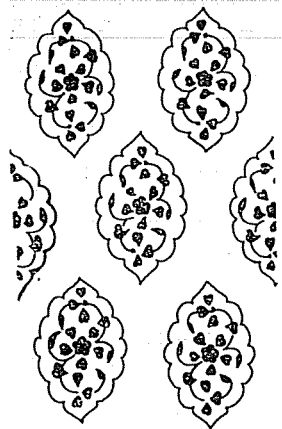
Resim 6a. Konya Mevlana müzesindeki kumaş, Env. no. 614.



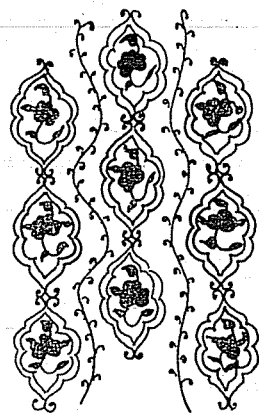
Desen 7. Nusretname Topkapı Sarayı Ktp. H. 1365, s. 43b.



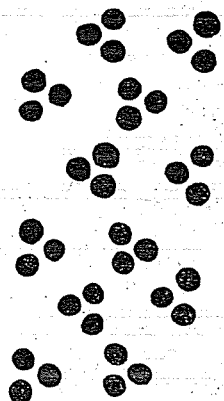
Desen 9. Nusretname Topkapı Sarayı Ktp. H. 1365, s. 43b.



Desen 10. Nusretname  
Topkapı Sarayı Ktp. H.  
1365, s. 43b.



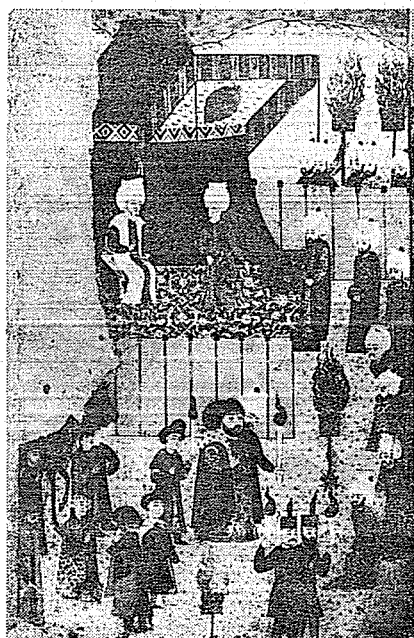
Desen 11. Nusretname  
Topkapı Sarayı Ktp. H.  
1365, s. 118b.



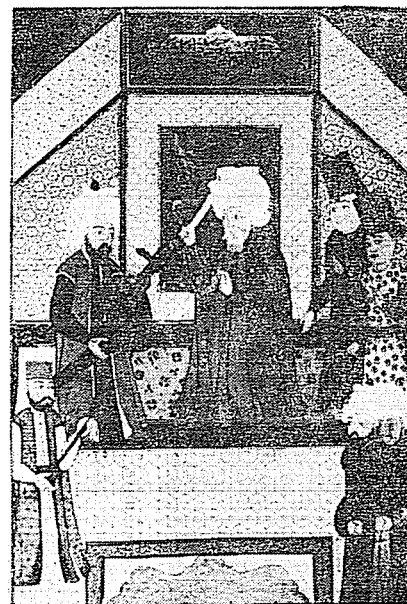
Desen 12. Nusretname  
Topkapı Sarayı Ktp. H.  
1365, s. 118b.



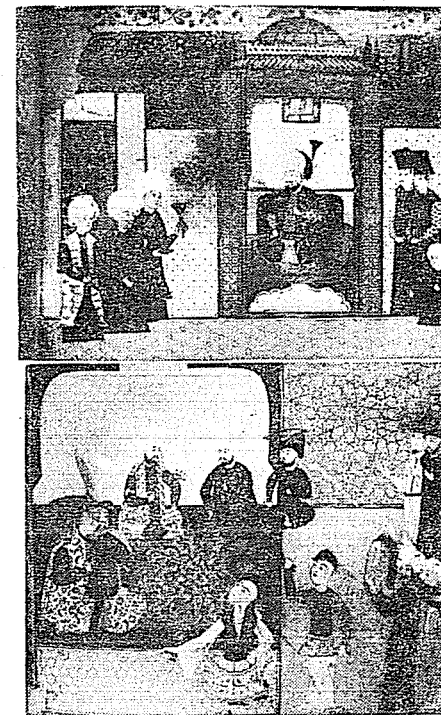
Resim 7. Nusret-name T.S.M. Env. no.  
1365, sayfa 117a.



Resim 8. Nusret-name T.S.M. Env. no.  
1365, sayfa 118b.



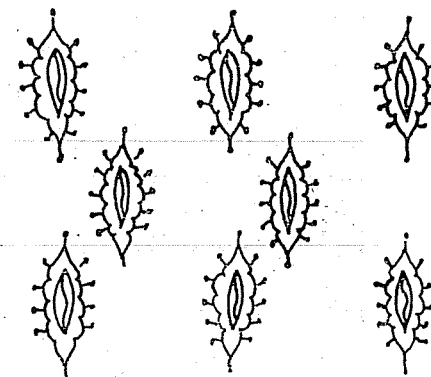
Resim 9. Nusret-name T.S.M. Env. no.  
1365, sayfa 149a.



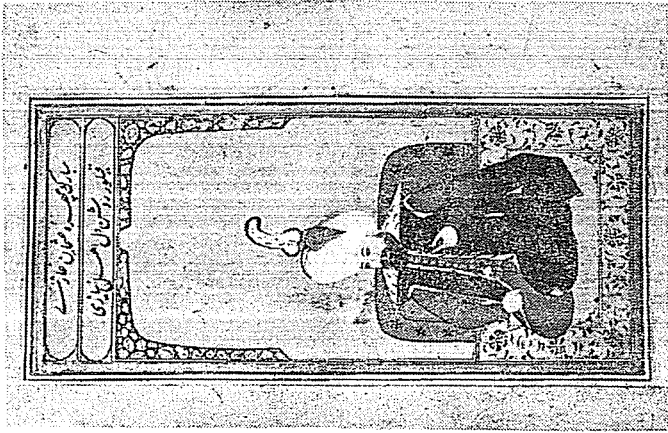
Resim 10. — Nusret-name T.S.M. Env.  
no. 1365, sayfa 178b.



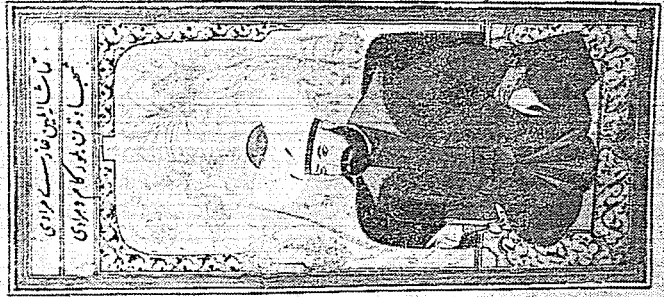
Desen 13. Nusretname Topkapı Sarayı Ktp.  
H. 1365, s. 178b.



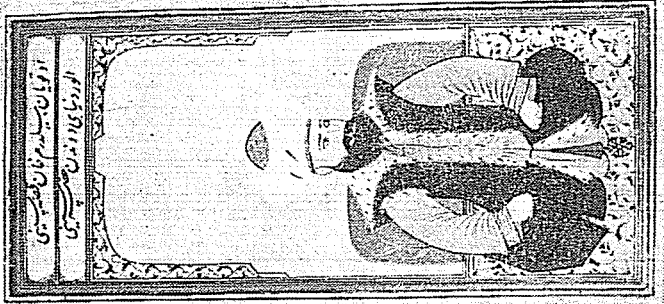
Desen 14. Nusretname Topkapı Sarayı Ktp.  
H. 1365, s. 178b.



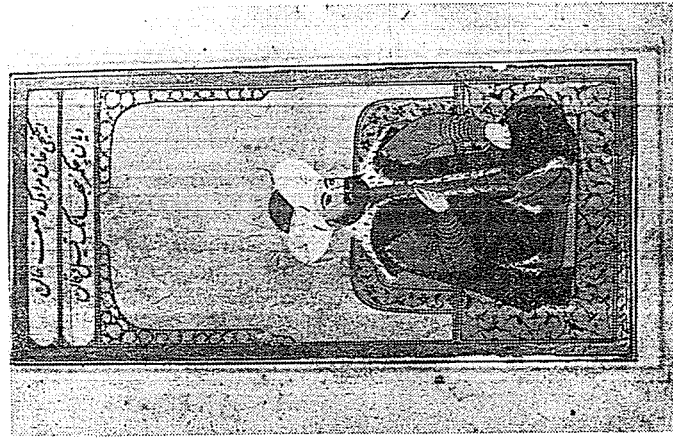
Resim 11. Kıyafet-el-insaniye fi şema'il el  
Osmaniye T.S.M. Env. no. 1265, sayfa  
22b.



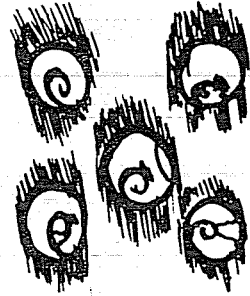
Resim 12. Kıyafet-el-insaniye fi şema'il el  
Osmaniye T.S.M. Env. no. 1265, sayfa  
30b.



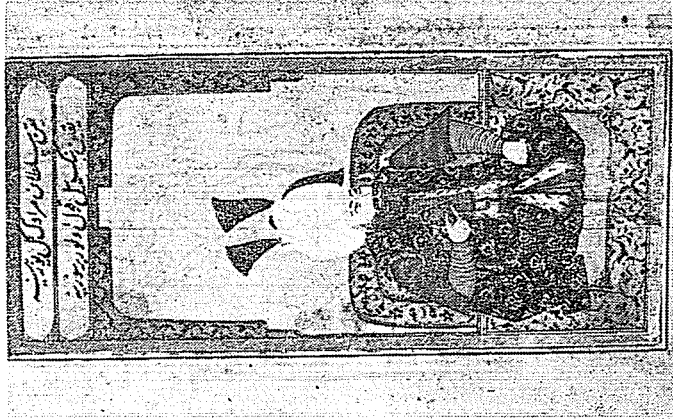
Resim 13. Kıyafet-el-insaniye fi şema'il el  
Osmaniye T.S.M. Env. no. 1265, sayfa  
34a.



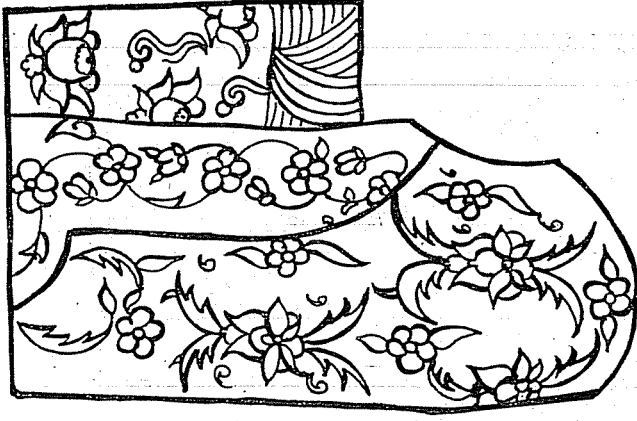
Resim 14. Kıyafet-el-insaniye fi şema'il el  
Osmaniye T.S.M. Env. no. 1265, sayfa  
42a.



Desen 15. Kıyafet el-insaniye fi şema'il el-  
Osmaniye T.K.S. H. 1265, s. 42a.



Resim 15. Kıyafet-el-insaniye fi şema'il el  
Osmaniye T.S.M. Env. no. 1265, sayfa  
68a.



Desen 16. Kıyafet el-insaniye fi şema'il el-Osmaniye T.K.S. H. 1562, s. 38b.



Resim 17. Kıyafet-el-insaniye fi şema'il el-Osmaniye T.S.M. Env. no. 1562, sayfa 38b.



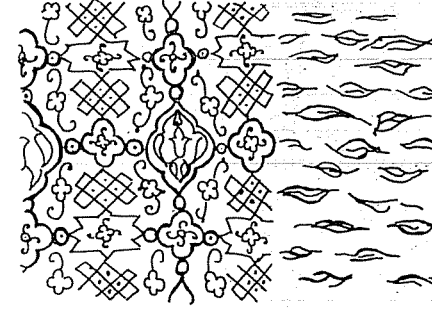
Resim 16. Kıyafet-el-insaniye fi şema'il el-Osmaniye T.S.M. Env. no. 1562, sayfa 29b.



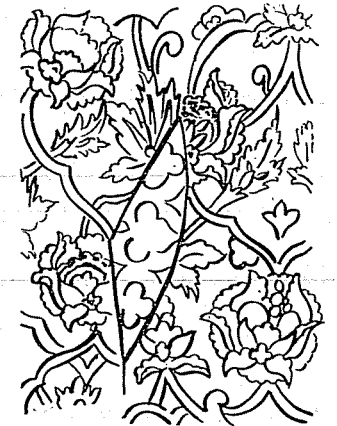
Resim 18. Kıyafet-el-insaniye fi şema'il el-Osmaniye T.S.M. Env. no. 1563, sayfa 24b.



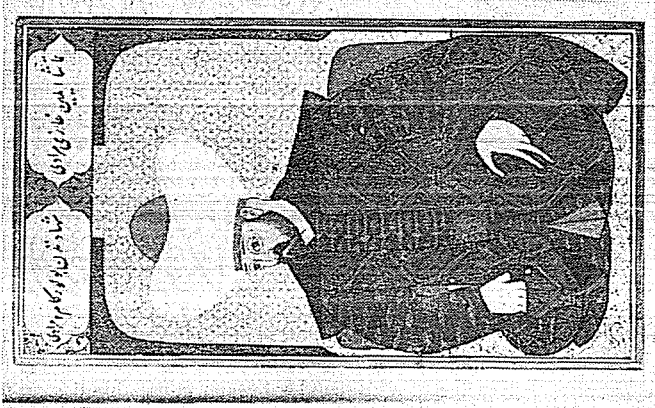
Resim 19. Kıyafet-el-insaniye fi şema'il el-Osmaniye T.S.M. Env. no. 1563, sayfa 29a.



Desen 17. Kıyafet el-insaniye fi şema'il el-Osmaniye T.K.S. H. 1563, s. 24b.



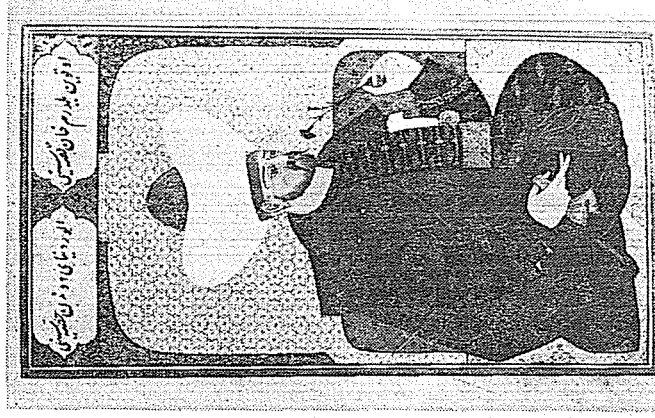
Desen 18. Kıyafet el-insaniye fi şema'il el-Osmaniye T.K.S. H. 1563, s. 29a.



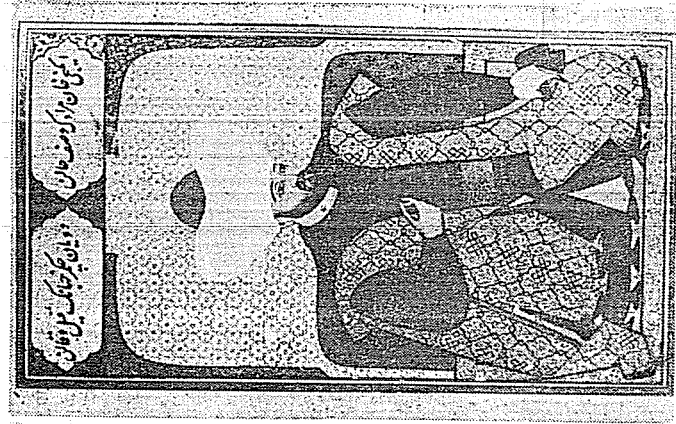
Resim 20. Kıyafet-el-insaniye fi şema'il el  
Osmaniye T.S.M. Env. no. 1563, sayfa  
32b.



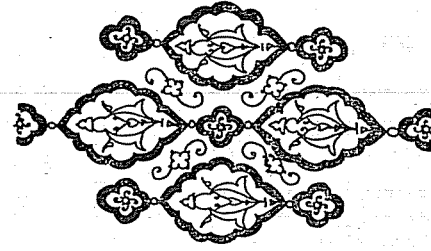
Desen 19. Kıyafet el-insaniye fi şema'il el-  
Osmaniye T.K.S. Kıp. H. 1563, s. 32b.



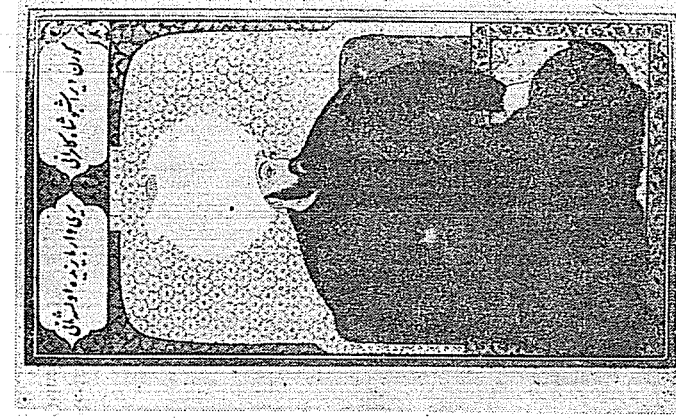
Resim 21. Kıyafet-el-insaniye fi şema'il el  
Osmaniye T.S.M. Env. no. 1563, sayfa  
36a.



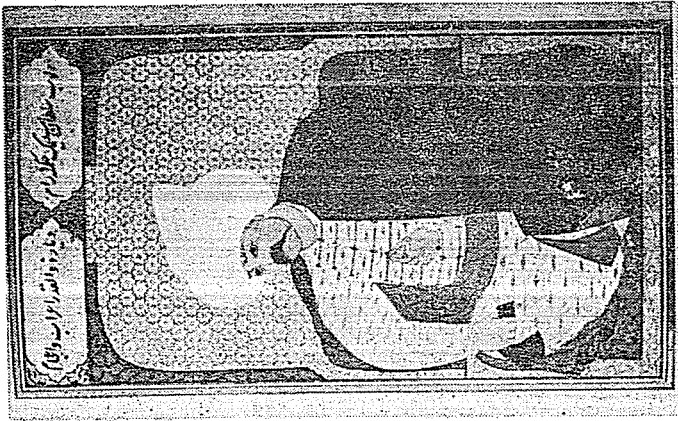
Resim 22. Kıyafet-el-insaniye fi şema'il el  
Osmaniye T.S.M. Env. no. 1563, sayfa  
44a.



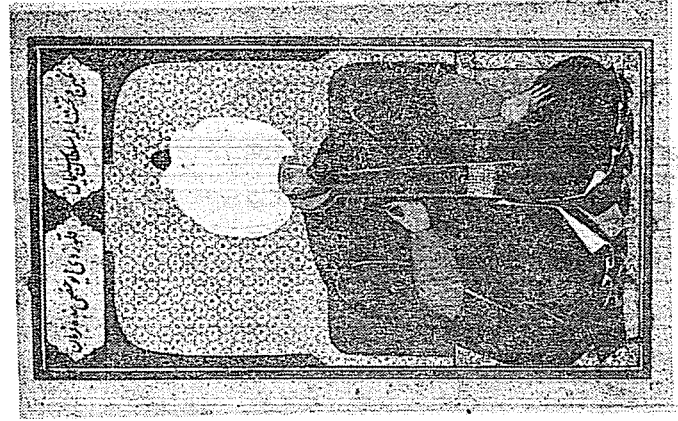
Desen 20. Kıyafet el-insaniye fi şema'il el-  
Osmaniye T.K.S. Kıp. H. 1563, s. 50a.



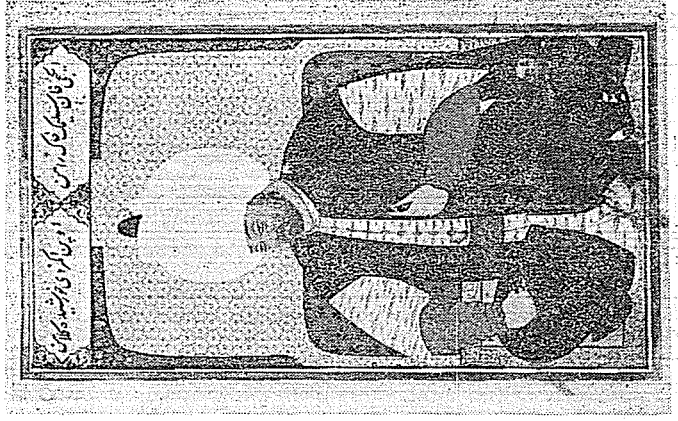
Resim 23. Kıyafet-el-insaniye fi şema'il el  
Osmaniye T.S.M. Env. no. 1563, sayfa  
50a.



Resim 24. Kıyafet-el-insaniye fi şema'il el  
Osmaniye T.S.M. Env. no. 1563, sayfa  
54b.



Resim 25. Kıyafet-el-insaniye fi şema'il el  
Osmaniye T.S.M. Env. no. 1563, sayfa  
61a.



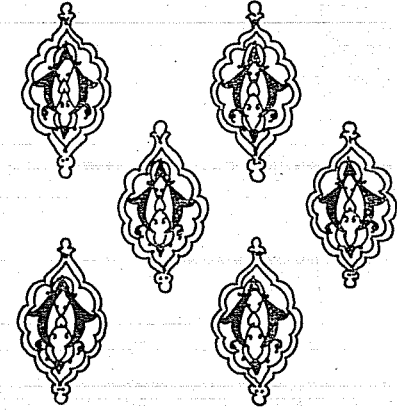
Resim 26. Kıyafet-el-insaniye fi şema'il el  
Osmaniye T.S.M. Env. no. 1563, sayfa  
66b.



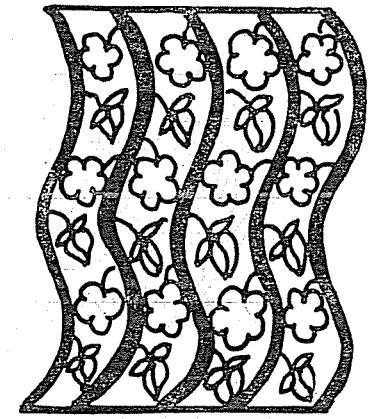
Resim 27. Kıyafet-el-insaniye fi şema'il el  
Osmaniye T.S.M. Env. no. 1563, sayfa  
73a.



Resim 26 a. Resim 26 dan detay.



Desen 21. Kıyafet el-insaniye fi şema'il el-  
Osmaniye T.K.S. Ktp. H. 1563, s. 73a.



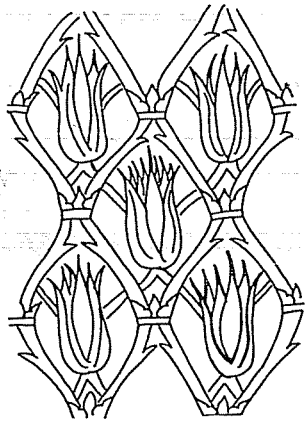
Desen 22. Kıyafet el-insaniye fi şema'il el-  
Osmaniye T.K.S. Ktp. H. 1563, s. 73a.



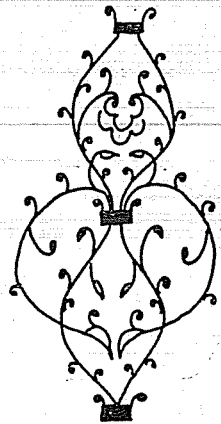
Resim 28. Nuzhet (el-ezrar) el ahbar der sefer-i Sigetvar T.S.M. Env. no. 1339, sayfa 41b.



Resim 29. Nuzhet (el-ezrar) el ahbar der sefer-i Sigetvar T.S.M. Env. no. 1339, sayfa 84b.



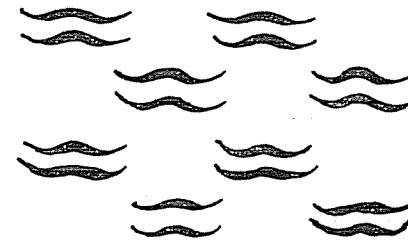
Desen 23. Nuzhet (el-ezrar) el ahbar der Sefer-i Sigetvar, T.K.S., H. 1339, s. 84b.



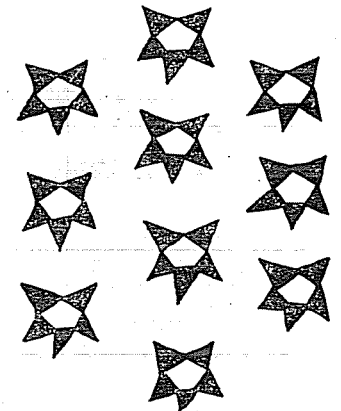
Desen 24. Nuzhet (el-ezrar) el ahbar der Sefer-i Sigetvar, T.K.S., H. 1339, s. 110b.



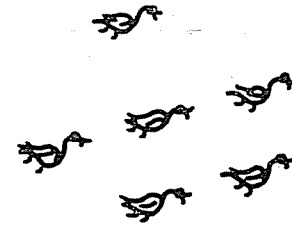
Resim 30. Nuzhet (el-ezrar) el ahbar der sefer-i Sigetvar T.S.M. Env. no. 1339, sayfa 110b - 111a.



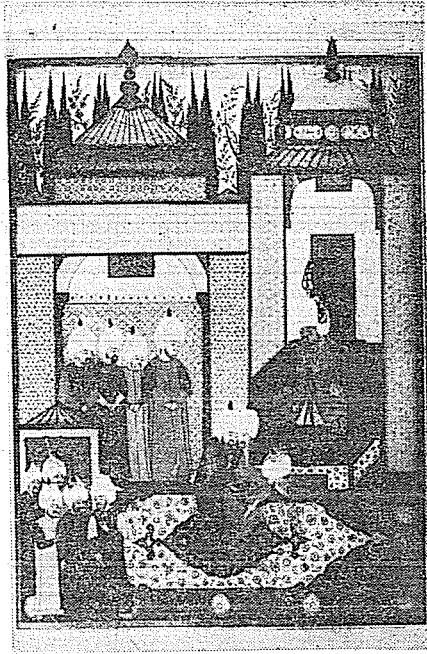
Desen 25. Nuzhet (el-ezrar) el ahbar der Sefer-i Sigetvar, T.K.S., H. 1339, s. 110b.



Desen 27. Nuzhet (el-ezrar) el ahbar der Sefer-i Sigetvar, T.K.S., H. 1339, s. 111a.



Desen 26. Nuzhet (el-ezrar) el ahbar der Sefer-i Sigetvar, T.K.S., H. 1339, s. 111a.



Resim 31. Nuzhet (el-ezrar) el ahbar der sefer-i Sigetvar T.S.M. Env. no. 1339, sayfa 247b.



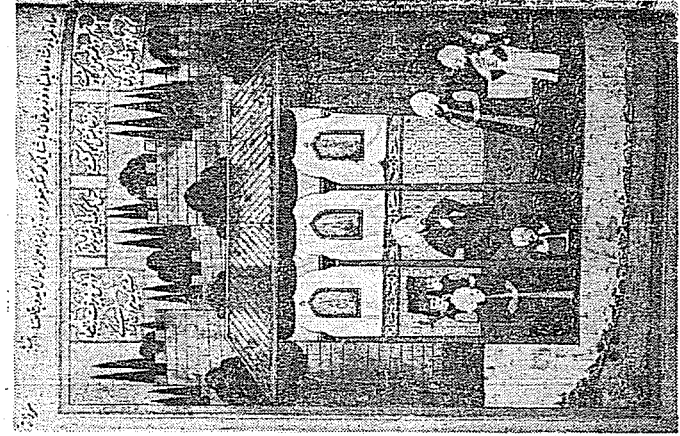
Desen 29. Nuzhet (el-ezrar) el ahbar der Sefer-i Sigetvar, T.K.S., H. 1339, s. 247b.



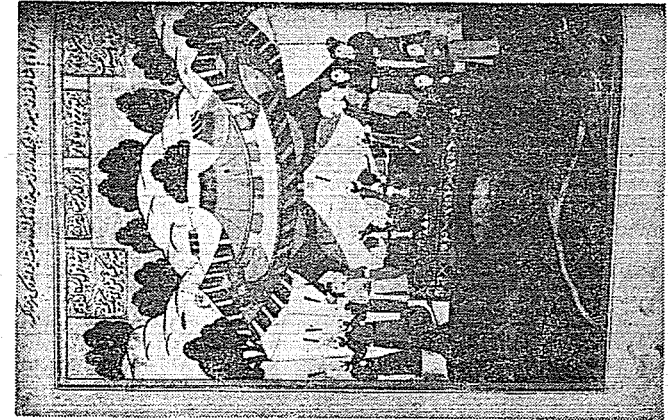
Desen 28. Nuzhet (el-ezrar) el ahbar der Sefer-i Sigetvar, T.K.S., H. 1339, s. 247b.



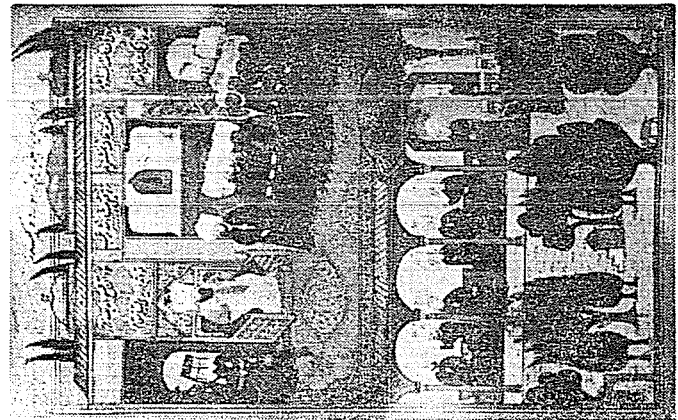
Desen 30. Nuzhet (el-ezrar) el ahbar der Sefer-i Sigetvar, T.K.S., H. 1339, s. 247b.



Resim 34. Şehinşahname-i Murad III T.S.M. Env. no. 200, sayfa 156a.

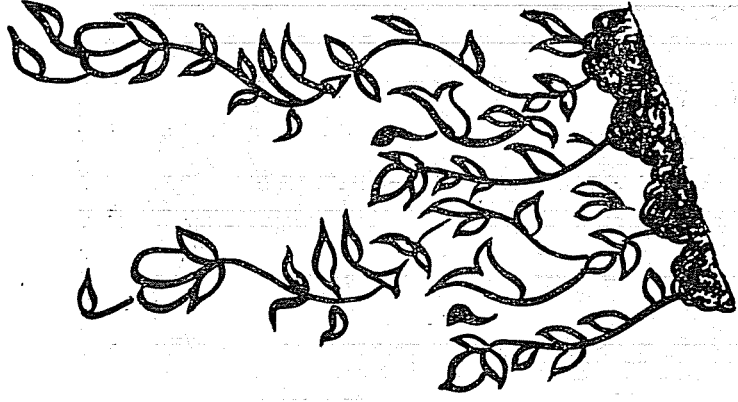


Resim 33. Şehinşahname-i Murad III T.S.M. Env. no. 200, sayfa 150a.

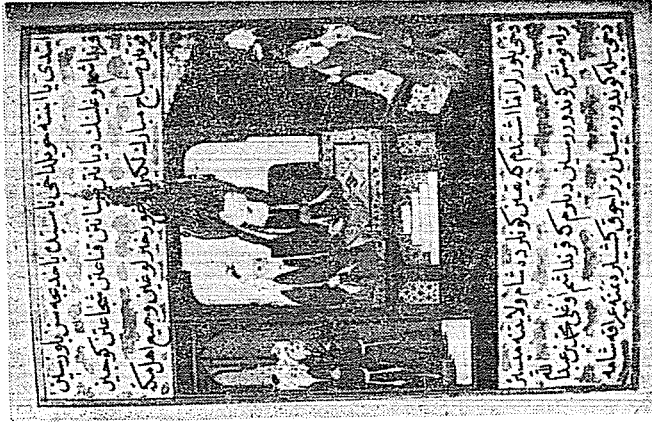


Resim 32. Şehinşahname-i Murad III T.S.M. Env. no. 200, sayfa 143a.

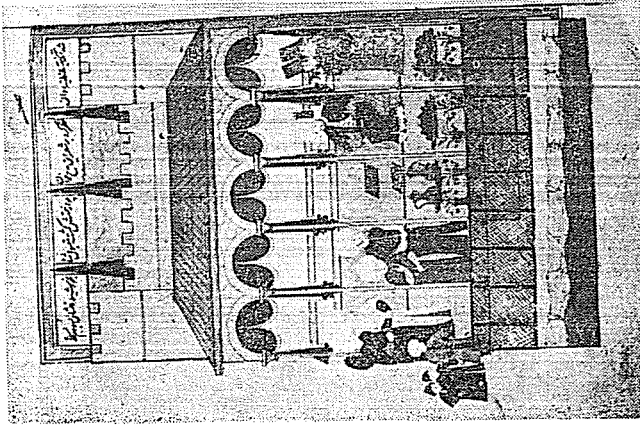




Desen 31. Terceme-i Dariri ve takdime-i zahiri (Siyer-i Nebivinin II ci cildi) T.K.S., Ktp. H-1222, s. 14a.



Resim 36. Terceme-i Dariri ve takdime-i Zahiri (Siyer-i Nebevi nin II ci cildi) T.S.M. Env. no. 1222, sayfa 14a.



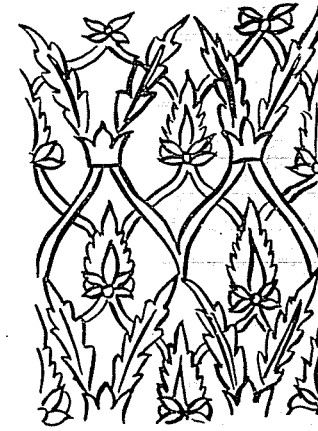
Resim 35. Selimname (Şehinşahnâme II) T.S.M. Env. no. 3595, sayfa 13a.



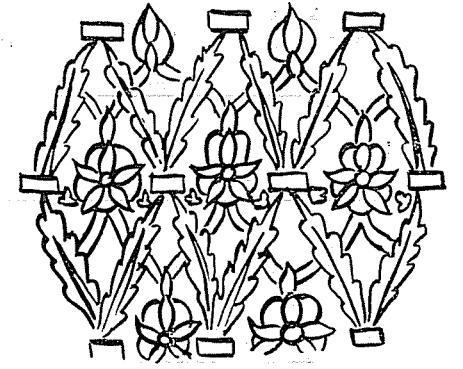
Resim 37. Hünernâme I. T.S.M. Env. no. 1523, sayfa 68b.



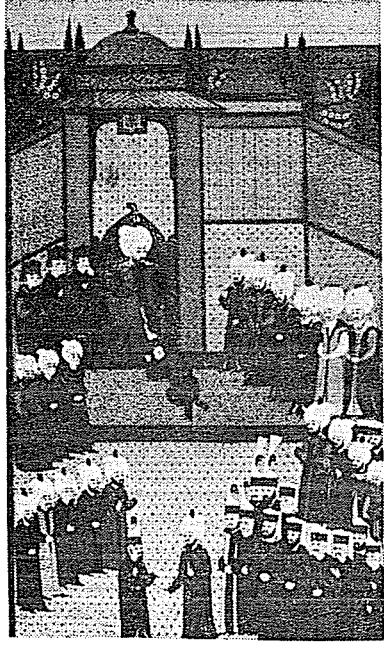
Resim 38. Hünernâme I. T.S.M. Env. no. 1523, sayfa 168b.



Desen 32. Hünernâme I.T.K.S., Ktp. H. 1523, s. 168b.



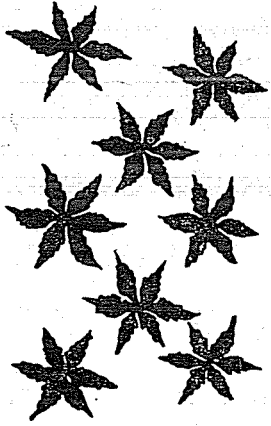
Desen 33. Hünernâme I.T.K.S., Ktp. H. 1523, s. 168b.



Resim 39. Hünername I. T.S.M. Env. no. 1523, sayfa 187a.



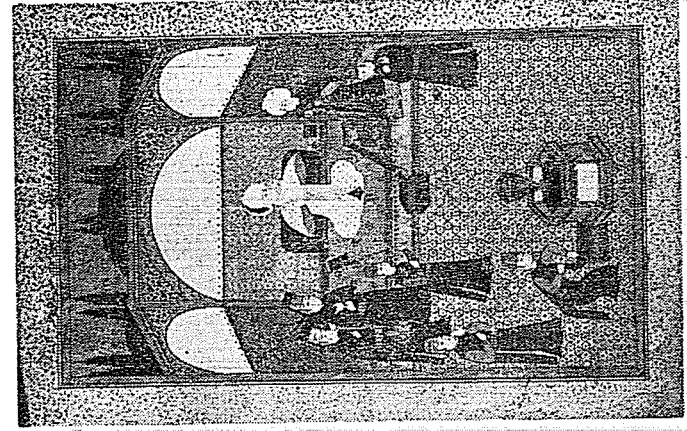
Resim 40. Hünername I. T.S.M. Env. no. 1523, sayfa 186b.



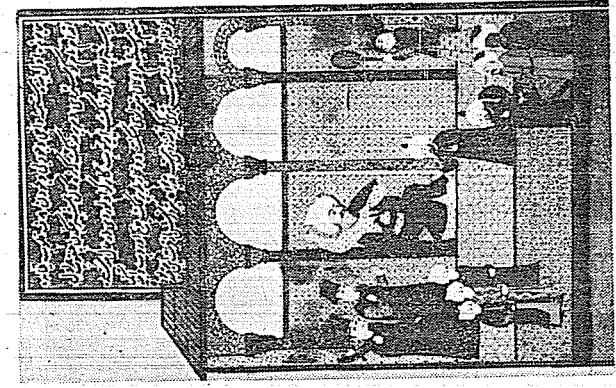
Desen 34. Hünername I.T.K.S., Ktp. H. 1523, s. 187a.



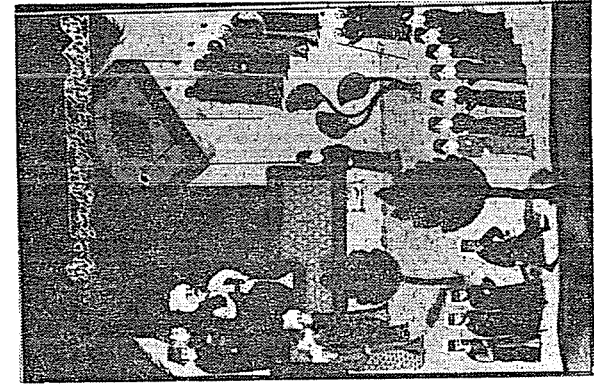
Desen 35. Hünername I.T.K.S., Ktp. H. 1523, s. 168b.



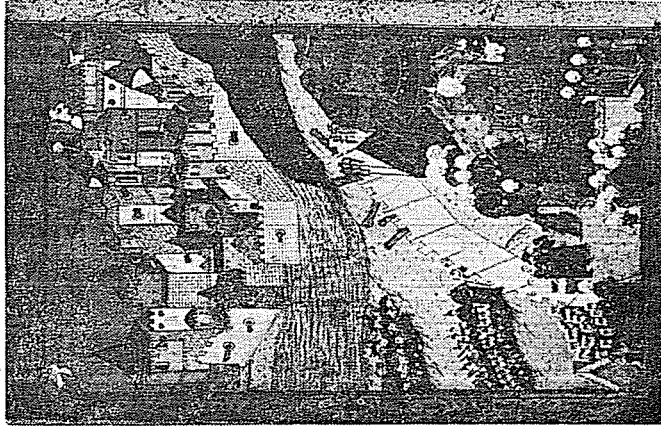
Resim 43. Hünername II. T.S.M. Env. no. 1524, sayfa 148a.



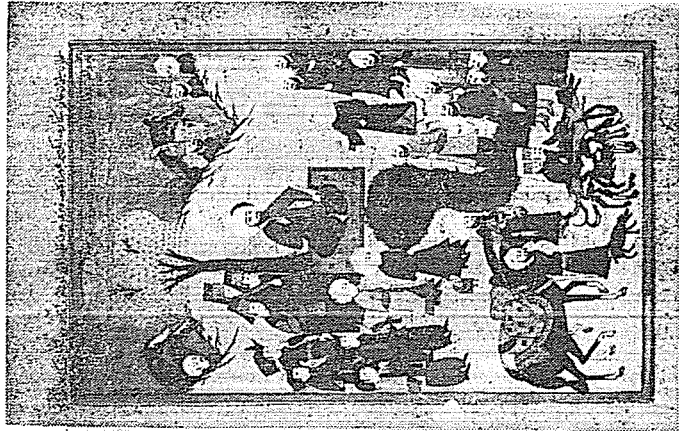
Resim 42. Hünername I. T.S.M. Env. no. 1523, sayfa 217a.



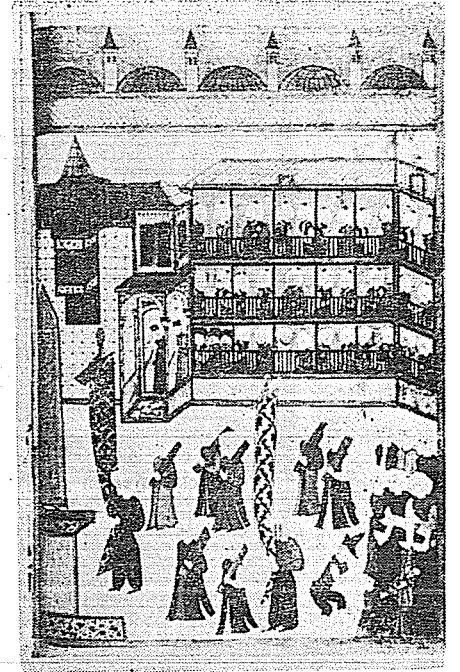
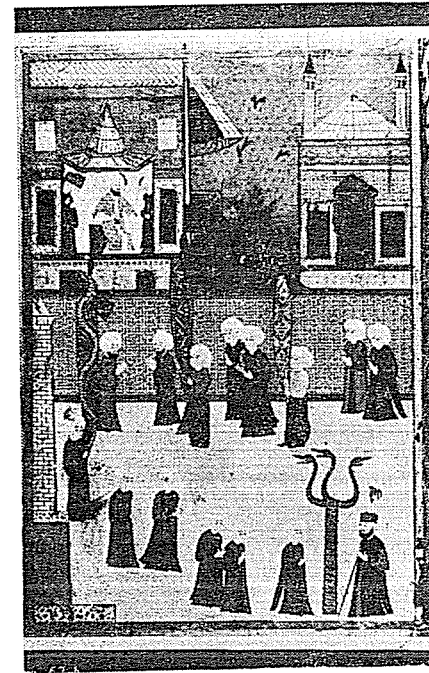
Resim 41. Hünername I. T.S.M. Env. no. 1523, sayfa 211a.



Resim 45. Hünernâme II. T.S.M. Env. no. 1524, sayfa 266a.



Resim 44. Hünernâme II. T.S.M. Env. no. 1524, sayfa 152b.



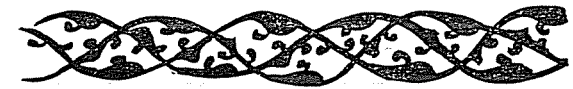
Resim 46. Sür-nâme-i Hümayûn T.S.M. Env. no. 1344, sayfa 628b-629a.



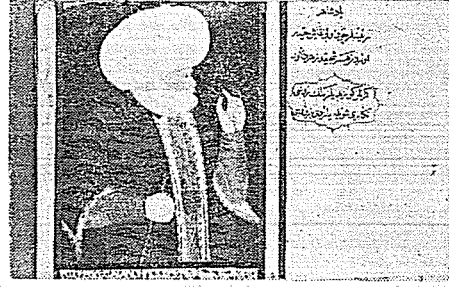
Desen 36. Sultan III Murad Sur-nâmesi  
T.K.S., Ktp. H. 1344, s. 628b - 629a.



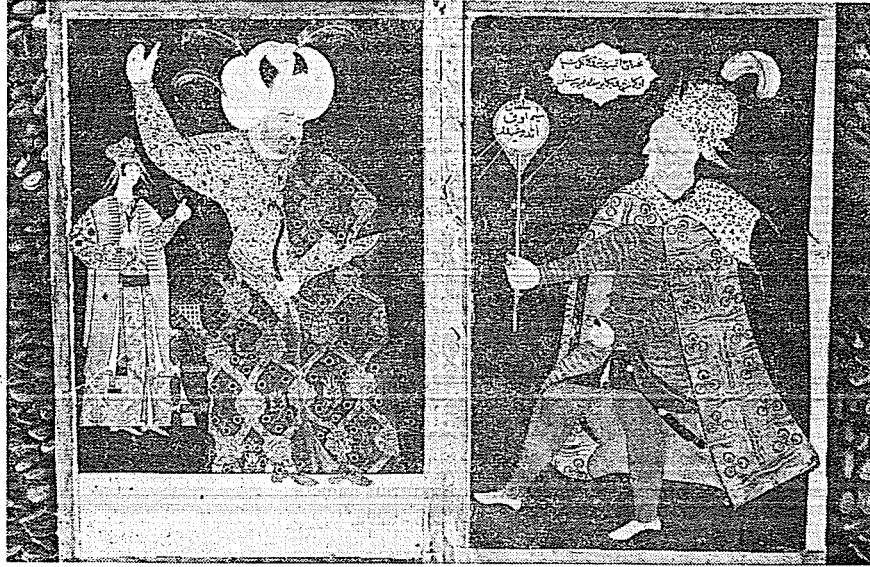
Desen 37. Sultan III Murad Sur-nâmesi  
T.K.S., Ktp. H. 1344, s. 628b - 629a.



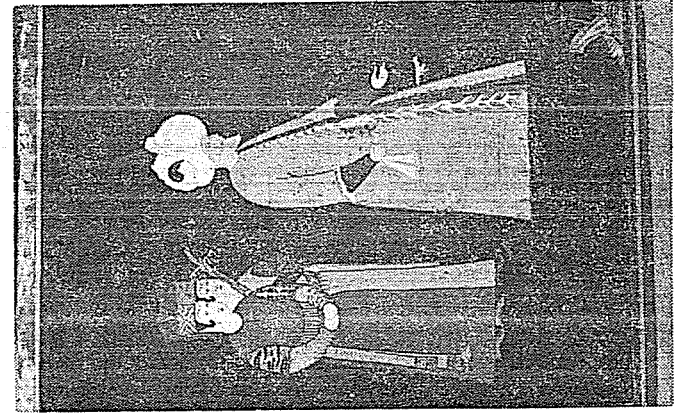
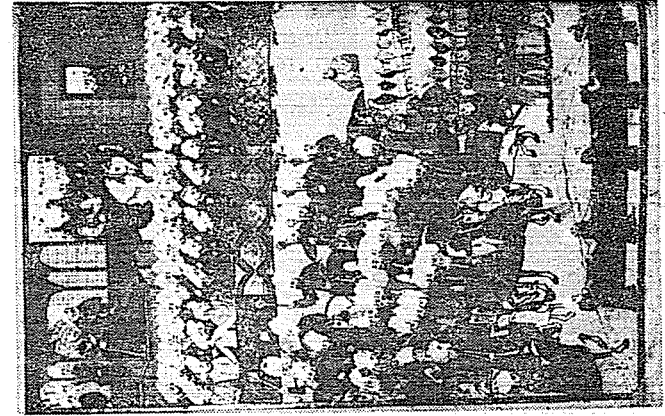
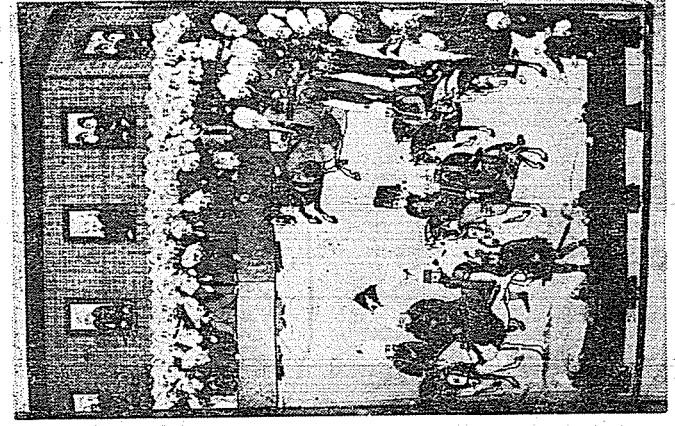
Desen 38. Sultan III Murad Sur-nâmesi  
T.K.S., Ktp. H. 1344, s. 628b - 629a.



Resim 47. Ressam Nigarinin eseri. Barbaros Hayrettin paşa T.S.M. Env. no. N 249



Resim 48. Ressam Nigarinin eseri. Sultan II Selim Env. no. N 181.



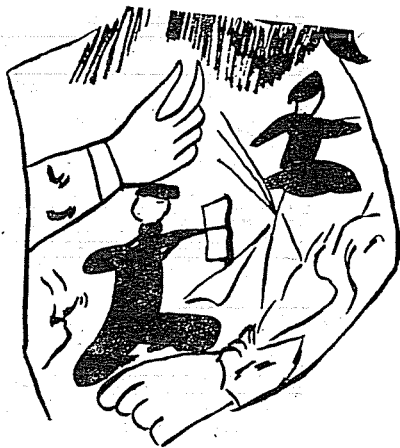
Resim 49. Ressam Nigarinin eseri. Kânuni Sultan Süleyman Env. no. N 180.  
Resim 50. Eğri Fetihnamesi T.S.M. Env. no. 1609, sayfa 68b-69a.



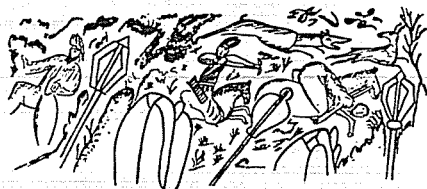
Desen 39. Eğri Fetihnamesi T.K.S., Ktp.  
H. 1609, s. 68b-69a.



Desen 41. Eğri Fetihnamesi T.K.S., Ktp.  
H. 1609, s. 68b-69a.



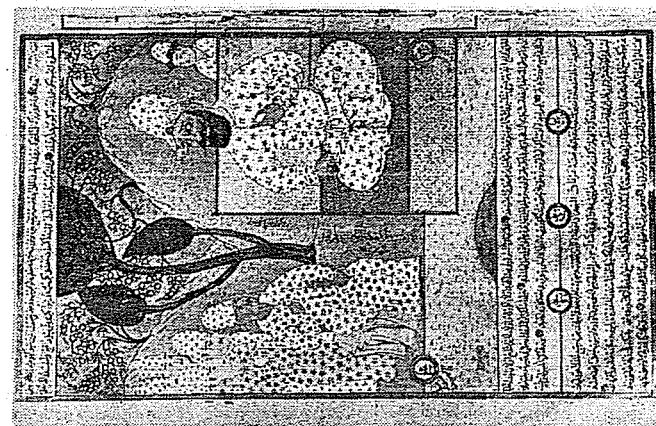
Desen 40. Eğri Fetihnamesi T.K.S., Ktp.  
H. 1609, s. 68b-69a.



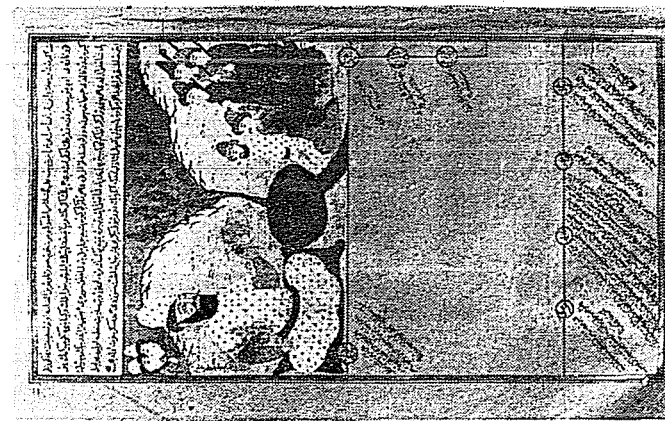
Desen 42. Eğri Fetihnamesi T.K.S., Ktp.  
H. 1609, s. 68b-69a.



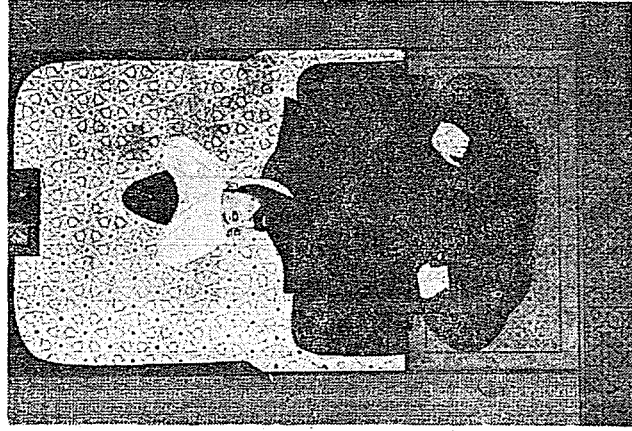
Resim 53. Zubdet al-Tevarih T.I.E.M. Env.  
no. Nr. 1973, sayfa 27a.



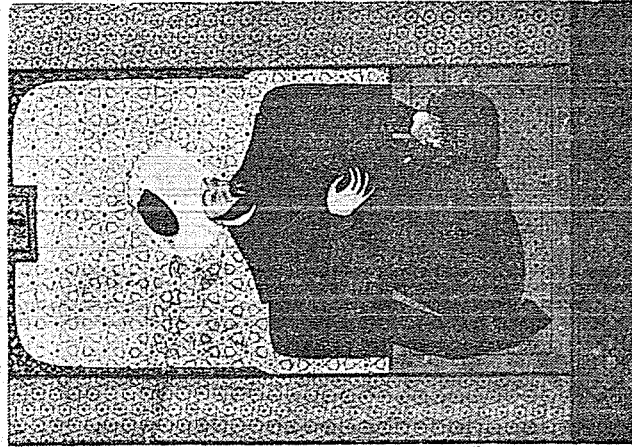
Resim 52. Zubdet al-Tevarih T.I.E.M. Env.  
no. Nr. 1973, sayfa 22a.



Resim 51. Zubdet al-Tevarih T.I.E.M. Env.  
no. Nr. 1973, sayfa 20a.



Resim 55. Zubdet al-Tevarih T.İ.E.M. Env.  
no. Nr. 1973, sayfa 59b.



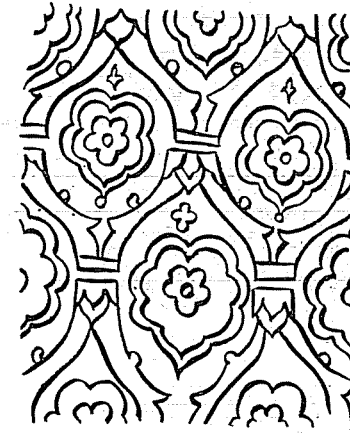
Resim 54. Zubdet al-Tevarih T.İ.E.M. Env.  
no. Nr. 1973, sayfa 54a.



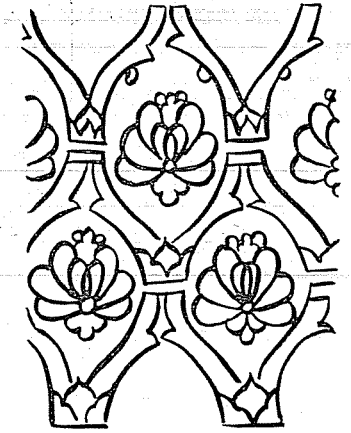
Resim 56. Zubdet al-Tevarih T.İ.E.M. Env.  
no. Nr. 1973, sayfa 60a.



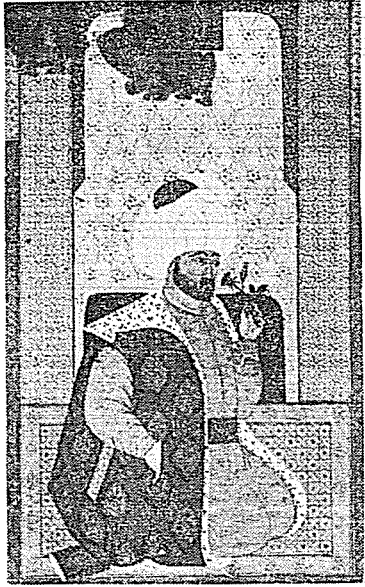
Resim 57. Zubdet al-Tevarih T.İ.E.M. Env.  
no. Nr. 1973, sayfa 60b.



Desen 43. Zübdet al-Tevarih Türk ve İslam eserleri Müzesi Nr. 1973, s. 60a.



Desen 44. Zübdet al-Tevarih Türk ve İslam eserleri Müzesi Nr. 1973, s. 60a.



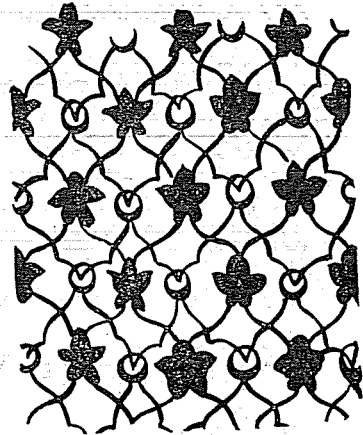
Resim 58. Zubdet al-Tevarih T.İ.E.M. Env.  
no. Nr. 1973, sayfa 61a.



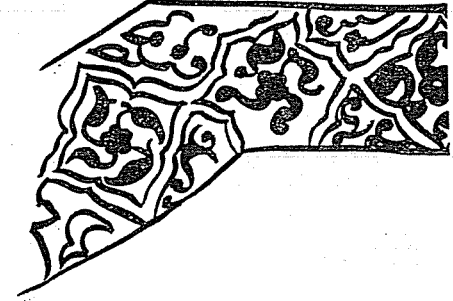
Resim 59. Zubdet al-Tevarih T.İ.E.M. Env.  
no. Nr. 1973, sayfa 61b.



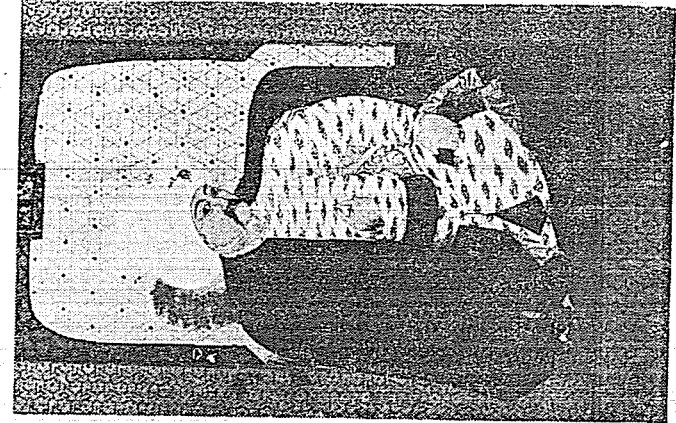
Resim 60. Zubdet al-Tevarih T.İ.E.M. Env.  
no. Nr. 1973, sayfa 62a.



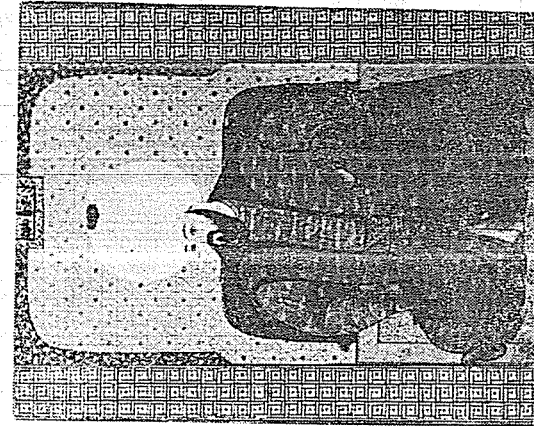
Desen 46. Zübdet al-Tevarih Türk ve İslam eserleri Müzesi Nr. 1973, s. 63a.



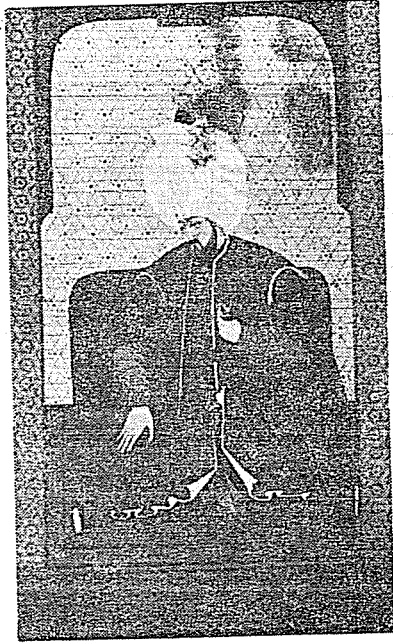
Desen 46. Zubdet al-Tevarih T.İ.E.M. Nr.  
1973, s. 63a.



Resim 62. Zubdet al-Tevarih T.İ.E.M. Env.  
no. Nr. 1973, sayfa 63a.



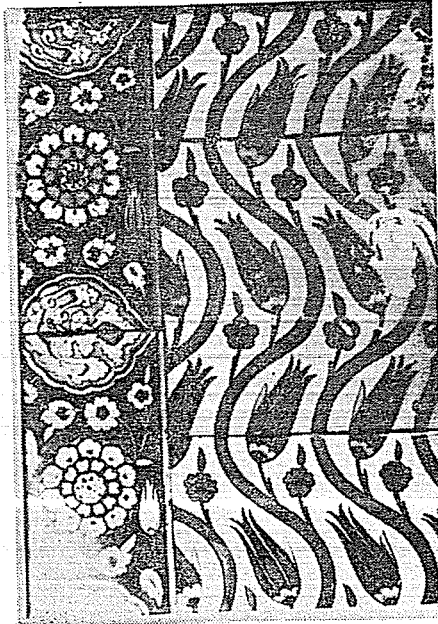
Resim 61. Zubdet al-Tevarih T.İ.E.M. Env.  
no. Nr. 1973, sayfa 62b.



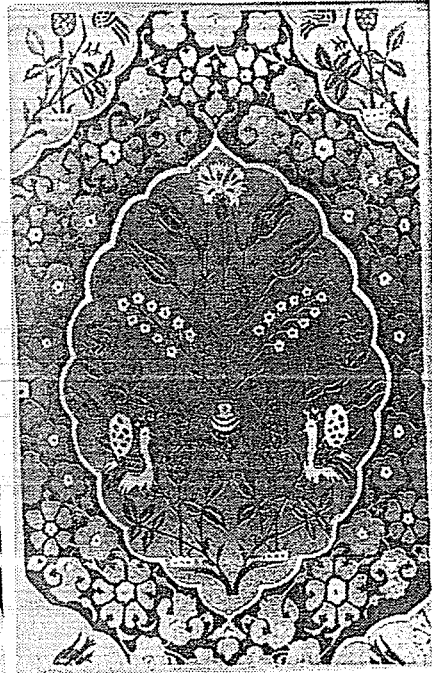
Resim 63. Zubdet al-Tevarih T.İ.E.M. Env. no. Nr. 1973, sayfa 63b.



Resim 64. Paris Dekoratif sanatlar müzesindeki kumaş Env. no. A 14622.



Resim 65. Rüstem paşa camiinden çini.



Resim 66. T.S.M. kumaş parçası Env. no. 5616.

## 1974 YILINDA BURSA MÜZESİ TARAFINDAN MÜSADERE EDİLEN İZNIK KERAMİKLERİ

Bengi ÇORUM

17/4/1974 tarihinde Bursa Müzesi tarafından Yenişehir'de müsadere edilen etnoğrafik ve arkeolojik eserlerin yanı sıra çok sayıda Osmanlı ve Bizans keramiği de ele geçirilmiştir. Tamamlanamayan ve tamamlanamayan parçalar halinde olan, çoğunluğunu İznik keramiklerinin teşkil ettiği bu parçalar Bursa Türk ve İslâm Eserleri Müzesine bir keramik seksiyonu kazandıracak niteliktedirler. Bunlar XIV. yüzyıldan XVIII. yüzyıla kadar tüm Osmanlı keramik sanatının tekniklerini ihtiva eden parçalardır.

### SLİP TEKNİĞİ İLE YAPILAN İZNIK KERAMİĞİ:

İlk Osmanlı keramiği olan Slip tekniğinde keramikler kaba ve iri taneli kırmızı hamurdan yapılmış olup, üzerine beyaz astar çekilmeden alçı ile motifler yapılır ve daha ziyade kahverengi veya sarı sır ile sırlanıp fırınlanır. Motifler kabarık durumdadır.

Kâse dibi:

Kaide çapı : 4,6 cm.

En geniş yeri : 9 cm.

En dar yeri : 7,5 cm.

Kahverengiye bakan koyu sarı sır ile sırlanmıştır. Ortada bir daire içinde müstakil benekler, etrafta daire parçaları görülmektedir. İçinde üç ayak izleri belli olmaktadır (Resim: 1). Dışıda aynı renk sır ile sırlanmış olup kenarlarda içleri boş beş daire parçası görülmektedir.

### MİLET İŞİ ADI VERİLEN İZNIK KERAMİKLERİ:

XIV - XV. yüzyılda İznik'de yapıldığı Prof. Oktay Aslanapa tarafından 1964 yılı kazısında ispat edilen bu grup keramiklerde kaba iri taneli kırmızı hamur kullanılmıştır. İçi



tamamen dışı yarıya kadar beyaz ile astarlanıp birinci fırına girdikten sonra motifler çizilip, boyanıp sırlanabilmiştir.

Ele geçen keramiklerin çoğunluğu derin kâseler ve geniş kenarlı tabaklardır. Hepsi kısa yuvarlak kaidelidir. Ayrıca hepsinin içinde üç ayak izleri bellidir.

Dekorlarda hakim renk lâciverttir. Bunun yanı sıra firuze, mor ve yeşil renkler de kullanılmıştır.

Tezminatı, sadeleştirilmiş nebati motifler, geometrik desenler, kalın radyal çizgiler ve hayvan figürleri teşkil eder.

Kâse :

Kaide çapı : 7 cm.  
Ağız çapı : 16,5 cm.  
Yükseklik : 8,5 cm.

Beyaz astar üzerine lâcivert dekorludur. Dip kısmı stilize bir çiçek motifi şeklinde olup orta yuvarlağı çizgilerle taranmış, etrafına iç içe çizgilerden oluşan dokuz yaprak sıralanmıştır. Yaprakların aralarından çıkan saplar üzerinde nebati motifler ve kâsenin kenarından içe doğru sarkan düğümlü üçgenler vardır (Resim: 2). Dışı yarıya kadar yeşil astarlıdır.

Kâse :

Kaide çapı : 7,2 cm.  
Ağız çapı : 19,5 cm.  
Yükseklik : 10 cm.

Dip kısmında ortada yuvarlak madalyon içinde altı yapraklı lâcivert bir çiçek, yanlardaki alt bordürde kalın lâcivert çizgiden meydana gelen beşgenin köşeleri arasında içleri siyah ile taranmış üçgenler, kenarları ise daire parçaları şeklindedir. Üstteki bordürde lâcivert oval motiflerin araları siyah ile taranmıştır (Resim: 3). Dışı yarıya kadar astalı olup, yeşil ile kafes yapılmıştır.

Tabak :

Kaide çapı : 8 cm.  
Ağız çapı : 23,3 cm.  
Yükseklik : 6,7 cm.

Beyaz astar üzerine ortada lâcivert kuyruğu kıvrık bir balık motifi, bunu çevreleyen lâcivert karşılıklı rumilerin meydana getirdiği bir örgü dekoru, dışa dönük ağız kenarında koyu yeşil dalgalı bir dal üzerinde lâcivert yaprak motiflerinden oluşan bordür görülmektedir (Resim: 4). Dışı yarıya kadar çekilmiş bej astar üzerine kahverengi kafes dekorludur.

Tabak :

Kaide çapı : 7,7 cm.  
Ağız çapı : 25,5 cm.  
Yükseklik : 6 cm.

Beyaz astar üzerine ortada lâcivert küçük yapraklardan meydana gelen çiçek şeklinde bir rozet, bunun etrafına alternatif olarak sıralanmış firuze ve lâcivert demetler, dışa taşkın

ağız kenarı üzerinde karşılıklı müstakil küçük lâcivert yaprak motifleri vardır (Resim: 5). Dışı yarıya kadar yeşil astarlıdır.

Kâse :

Kaide çapı : 7,6 cm.  
Ağız çapı : 19 cm.  
Yükseklik : 9,5 cm.

Beyaz astar üzerine lâcivert dekorludur. Dip kısmının ortasında altı dilimli bir rozet, rozetin dışında altı köşeli yıldız motifi ile yıldızın kolları arasında yarım rozetler vardır. Kâsenin yanlarında içleri taranmış yedi üçgen ile aralarda nebati motifler bulunmaktadır. Ağız kenarını çevreleyen bordürde S motifleri birbiri arkasına sıralanmıştır (Resim: 6). Dışı yarıya kadar sarı astarlı olup kahverengi çizgilerle kafes yapılmıştır.

Tabak Dibi :

Kaide çapı : 10 cm.  
En geniş yeri : 19 cm.  
En dar yeri : 9 cm.

Ortada beş yapraklı bir rozet çiçek vardır. Göbek kısmı beyaz ışıklı güneş şeklindedir. Etrafında iç içe beyaz ve lâcivert halkalar, dıştaki lâcivert halkanın kenarlarında ise içleri beyaz kıvrımlarla doldurulmuş beş lâcivert yaprak, yaprakların aralarındaki boşluklarda şekilleri belli olmayan lâcivert motifler vardır (Resim: 7). Dışı yarıya kadar bej astarlı olup üzerine siyah ile helezoni motifler yapılmıştır.

Tabak Dibi :

Kaide çapı : 8,3 cm.  
En geniş yeri : 17,5 cm.  
En dar yeri : 14,3 cm.

Beyaz astar üzerine uçları üçlü palmet şeklinde lâcivert kalın konturlu altı yapraklı rozet çiçeğin yaprakları içine aynı formda koyu yeşil çizgiler çizilmiştir. Aralardaki boşluklar koyu yeşil konturlu beyaz yapraklarla doldurulmuştur (Resim: 8).

Kâse Parçası : Sırsız

Kaide çapı : 6,2 cm.  
En geniş yeri : 13,3 cm.  
En dar yeri : 7 cm.

Beyaz astar üzerine ortada siyah ile taranmış yuvarlak bir madalyon, yanlarda yine siyah ile çizgili ve taranmış bölümler alternatif olarak devam etmektedir (Resim: 9).

Tabak Parçası :

En geniş yeri : 16,5 cm.  
En dar yeri : 10 cm.

Firuze sır altına siyah dekorludur. Ortada siyah ince yapraklardan oluşan bir rozet, yanlarda alternatif olarak sıralanmış yelpaze şeklinde demet motifleri görülür (Resim: 10). Dışı bej astarlıdır.

## Kâse Dibi :

Kaide çapı : 6,7 cm.

En geniş yeri : 12,5 cm.

En dar yeri : 10,5 cm.

Beyaz astar üzerine ortada patlıcan moru spiral kıvrımlı bir rozetin kenarlarından çıkan patlıcan moru dallar üzerinde lâcivert yapraklar ve kıvrık filizler görülür (Resim: 11). Dışı yeşil astarlıdır.

## Tabak Dibi :

Kaide çapı : 7,5 cm.

En geniş yeri : 15 cm.

En dar yeri : 10 cm.

Beyaz astar üzerine ortada içi patlıcan moru üçer ince çizgi ve lâcivert dalgalı kalın çizgilerin alternatif sıralanışı ile doldurulmuş iri nara benzer bir motif ve etrafında aynı dört motifin parçaları görülmektedir. Aradaki boşluklar patlıcan moru dallar üzerindeki küçük lâcivert çiçekler ile doldurulmuştur. (Resim: 12).

Kaide çapı : 8,3 cm.

En geniş yeri : 15,3 cm.

En dar yeri : 14,5 cm.

Beyaz astar üzerine ortada patlıcan moru kalın konturları olan stilize servi ağacına benzer motifin içi, üç patlıcan moru ince çizgi ve dalgalı lâcivert tek kalın çizginin alternatif sıralanışı ile doldurulmuştur. Kenarlarda patlıcan moru dallar üzerinde lâcivert yapraklar görülmektedir (Resim: 13).

## Tabak Dibi :

Kaide çapı : 8,3 cm.

En geniş yeri : 13,5 cm.

En dar yeri : 12 cm.

Dışı lâcivert kontur, kenarları patlıcan moru dolgu olan rozetin içi, ortada lâcivert spiral bir motifin kenarlarındaki birbirini keserek altıgen meydana getiren üçer lâcivert çizgiden oluşmuştur (Resim: 14).

## SGRAFİTO TEKNİĞİNDEN ÖRNEKLER :

## Kâse :

Kaide çapı : 9 cm.

Ağız çapı : 20 cm.

Yükseklik : 11,3 cm.

Yeşil sırlı kâsenin dibi iç içe daireler şeklindedir. Dış dairenin kenarından dik çıkan üç bordür ve aralarındaki boşlukları dolduran armut biçimindeki motifler ile köşe motif-

lerinin içi sgrafito tekniğindeki kahverengi sırlı çizgilerle kıvrık dal, rumî ve palmet motifleri ile doldurulmuştur (Resim: 15).

Dış kenarları çizgilerle süslüdür. Kâsenin içinde üç ayak izleri görülmektedir.

## Kâse :

Kaide çapı : 8,2 cm.

Ağız çapı : 23,5 cm.

Yükseklik : 12 cm.

Büyük yayvan kâse içinde krem rengi üzerine sgrafito tekniğindeki çizgiler, kahverengi ve yeşil fırça darbelerinin meydana getirdiği bir dekor görülmektedir (Resim: 16). Bizans keramîğini hatırlatmaktadır.

## MAVİ-BEYAZ KERAMİKLER :

XV. Yüzyıl başlarında beyaz sert hamurlu porselene benzer keramiklerle Osmanlı keramik sanatının ikinci devri başlar. Sır, şeffaf, çok ince ve parlaktır. Motifler rumî, palmet, hatayi, lotüs ve stilize bulut motifleridir. Tavşan ve balık figürleri de mavi-beyaz keramiklerde görülmektedir. Kûfi ve nesih yazılı keramiklerde vardır.

Renk olarak zemin beyaz ise motifler mavi, zemin mavi ise motifler beyazdır. 1530-1540 Yılları arasına giren keramik grubunda mavi rengin yanında firuze de kullanılmıştır.

## Ayaklı Kâse :

Ayak çapı : 9,3 cm.

Ağız çapı : 18,5 cm.

Yükseklik : 13,5 cm.

Beyaz zemin üzerine mavi dekorludur. İçte ortada altı kollu nebati bir rozet, etrafında nebati motifler üzerinde ışınlar ihtiva eden bir daire vardır.

Dış yüzünde, ayak kenarı ve ortası ile ağız kenarında aynı tip nebati ve ışıklı bordür vardır. Gövde üzerinde ise kıvrık bir dal üzerinde rumî palmet ve hatayilerden oluşan bir dekor görülür (Resim: 17).

## Tabak :

Kaide çapı : 19,8 cm.

Ağız çapı : 34 cm.

Yükseklik : 6,3 cm.

Beyaz zemin üzerine mavi dekorludur. Mavi renk arasında çok az firuze de kullanılmıştır. Tabağın ortasında büyük yaprak ve çiçeklerden oluşan nebati bir dolgu vardır. Dışa taşkın ve dilimli kenarlarda stilize kaya ve dalga motifleri görülür (Resim: 18).

Dışına beyaz zemin üzerine mavi ile dört sap üzerinde üçlü birer palmetten oluşan müstakil demet motifleri yapılmıştır.

## Tabak :

Kaide çapı : 17,5 cm.

Ağız çapı : 29,5 cm.

Yükseklik : 6,5 cm.

Tabağın ortasında ve ağız kenarında koyu mavi çift çizgi vardır. İçi ve dışı beyaz zemin üzerine firuze ve mavi ile Çintemani motifi dekorlidir (Resim: 19).

**Kupa :**

Taban çapı : 8 cm.  
Ağız çapı : 8 cm.  
Yükseklik : 14,5 cm.

Taban ve ağız kenarında mavi zeminli bordür içinde beyaz bir zikzak motifi doladır. Diğer kısımlar beyaz ve mavi balık pulu motiflerinin alternatif sıralanması ile doldurulmuştur. Kulpu kırılmıştır (Resim: 20).

**Tabak Dibi :**

En geniş yeri : 25,5 cm.  
En dar yeri : 19,3 cm.

Beyaz zemin üzerine mavi ve firuze, renkler kullanılmıştır. Ortada alt tarafından üç palmetin içinde birer hatayı, palmetlerin aralarını dolduran birer lotüs vardır. Böylece bir üçgen meydana gelmiştir. Üçgenin her köşesine ilişen birer lüle motifi vardır. Aralardaki boşluklar kıvrık dallar üzerinde küçük çiçek ve yapraklar ile hatayı ve rumî motifleri ile doldurulmuştur. Kenarında karşılıklı sıralanmış mavi yapraklardan oluşan bir bordür görülmektedir (Resim: 21).

**Tabak Parçaları :**

Mavi zemin üzerine beyaz dekorlidir. Müstakil çiçekler arasında koşan tavşan ve kuş figürleri görülmektedir. Kuşların kanatları ve çiçeklerin ortaları firuze renktedir (Resim: 22).

**Çanak Parçası :**

En geniş yeri : 9 cm.  
En dar yeri : 5 cm.

Yuvarlak kaideli dip parçasının ortasında beyaz zemin üzerine konturları ve kulakları mavi olan koşan beyaz bir tavşan figürü (Resim: 23), dışta yine beyaz zemin üzerinde mavi ile yapılmış bir marka parçası vardır (Resim: 23a).

**Tabak Parçası :**

En geniş yeri : 10 cm.  
En dar yeri : 9,2 cm.

Beyaz zemin üzerine konturları koyu, içi açık mavi ile Çin bulutu motifi ve nar çiçeği parçası görülmektedir. Üstte yapraklardan oluşan bir bordür vardır (Resim: 24).

**Sürahi Gövdesi :**

Kaide çapı : 8 cm.  
Karnı çapı : 12,8 cm.  
Yükseklik : 13,5 cm.

Beyaz zemin üzerine mavi renkte yelkenli ve bulut motifleri ile dekorlanmıştır. Boğaz kısmını mavi zemin üzerine beyaz ve zikzak motifli bir bordür, kaide kısmını ise beyaz zemin üzerine mavi örgü motifli bir bordür çevreler (Resim: 25).

Mavi-beyaz keramiklerin kalitesinde ayrı bir grup meydana getiren ince spiral kıvrık dallar, çok küçük yaprak ve çiçeklerle dekorlu keramiklere yanlışlıkla «Haliç İşi» adı verilmiştir. Aslında bunların Haliç atölyeleri ile bir ilgisi yoktur. Bazen ince spiraller diğer mavi-beyaz dekorla karışık olarak, bazen de bir kâsenin içi spiral, dışı çiçek ve yaprak dekorları ile değişik şekilde görülür.

**Tabak :**

Kaide çapı : 7,6 cm.  
Ağız çapı : 19 cm.  
Yükseklik : 4 cm.

Beyaz zemin üzerine mavi ile ağız kenarında iki çizgi, ortada kenarları ışınlı bir madalyon içinde spiral kıvrık dal motifi üzerinde küçük çiçek ve yapraklar vardır (Resim: 26).

Dış yüzü mavi-beyaz keramiklerde olduğu gibi kıvrık dallar üzerinde çiçek ve yaprak motifleri ile dekorlidir.

**Kapak :**

Çap : 21 cm.  
Yükseklik : 4,5 cm.

Dışta beyaz zemin üzerine mavi spiral kıvrık dallar üzerinde küçük çiçek ve yapraklar ile aralarda mavi ve firuze daha büyük çiçeklerden meydana gelmiş dekor sathı kaplar (Resim: 27).

İçte ortada, kenarları yuvarlak tırtıllı madalyonun içinde yine spiral kıvrık dallar üzerindeki mavi küçük çiçek ve yaprak motifleri görülür.

**Kâse Parçası :**

Kaide çapı : 7,1 cm.  
Yükseklik : 9 cm.

Beyaz zemin üzerine mavi ve firuze dekorlidir. Dip kısmında yuvarlak bir madalyon içinde ortada bir örgü motifi, etrafında küçük çiçek ve yaprak motiflerinden oluşan spiral kıvrık dallar vardır. Ağız kenarında yine firuze ve mavi küçük çiçekler ve yapraklarla kıvrık dallardan oluşan kalın bir bordür görülür (Resim: 28).

Dış yüzü yanyana sıralanmış ince uzun mavi yapraklarla dekorlanmıştır.

**Kulplu Sürahi Parçası :**

En geniş yeri : 12,5 cm.  
Yükseklik : 13,5 cm.

Beyaz zemin üzerine kıvrık dallar üzerinde mavi ve firuze çiçekler ile küçük yapraklardan oluşan dekor bütün sathı kaplar. Boğaz kısmında mavi zemin üzerinde beyaz zikzaklı bir bordür vardır (Resim: 29).

**ŞAM GRUBU ADI VERİLEN İZNİK KERAMİKLERİ :**

XVI. Yüzyılın ilk yarısı sonunda ortaya çıkan ve Türk keramik sanatının III. devrini meydana getiren bu gruba benzer çinilerin Şam'daki abidelerde bulunması nedeni ile yanlışlıkla bu isim verilmiştir.

Yine sır altı-teknigi ile yapılan bu keramiklerde daha önce görülen lâle, sümbül, karanfil yanında tomurcuk veya açılmış güller, enginar, balık pulları gibi motifler olup natüralizme yöneliş vardır.

Parlak renkler yerine mat ve hafif renkler kullanılmıştır. Bu grupta zeytuni ve kimyon yeşili, manganez veya menekşe moru, konturlar için yeşilimsi siyah renkler ortaya çıkar.

#### Tabak Parçası :

Büyük parça :  
En geniş yeri : 18 cm.  
En dar yeri : 9 cm.

Dışa dönmük ağız kenarı bordürü beyaz zemin üzerine lâcivert ve kimyon yeşili ile dalga ve kaya motifleri ile dekorlanmıştır. İç kısımda patlıcan moru üçlü bir rozet, ortası patlıcan moru olan kimyon yeşili yapraklar ile mavi ve firuze karışımı çiçeklerin bir kısmı görülmektedir (Resim: 30).

Arkada lâcivert renkte üçer lâle kümeleri aralarında kimyon yeşili çiçekler alternatif olarak sıralanmıştır.

#### Fincan Parçası :

Yükseklik : 7 cm.

Ağız kenarında kimyon yeşili zemin üzerine siyah yeşil ile spiral motiflerden yapılmış bir bordür dolaşır. Gövdede beyaz zemin üzerine kimyon yeşili saplar üzerinde patlıcan moru renkte üst üste sıralanmış çiçekler, diğer bir sap üzerinde lâcivert nara benzer bir motif alternatif olarak sıralanmıştır (Resim: 31).

#### RODOS İŞİ ADIYLA TANINAN İZNIK KERAMİKLERİ :

XVI. Yüzyıl ortalarından XVII. yüzyıl sonuna kadar devam eden Türk keramik sanatının IV. ve en uzun süreli grubu olan bu eserlerin çoğunlukla İznik'te belki kısmen Kütahya'da yapıldığı muhakkaktır. Renkler parlak beyaz zemin üzerine kobalt mavisi, yeşil, firuze ve 40-50 yıl görüldükten sonra kaybolan kabarık parlak mercan kırmızısıdır. Siyah bir kontur renklerin etrafını çevreler. Ayrıca yukarıdaki renklerden başka pembe, kahverengi, gri bazen de koyu yeşil zemin üzerine hakim renk beyaz olmak üzere rölyef halindeki renklerle yapılmış diğer bir grup da vardır.

Karanfil, lâle, sümbül, gül, menekşe, zambak, nar çiçeği, erik çiçeği, hançer yapraklar, asma ve servi gibi nebatî dekorlar adeta keramiğe bahar havası verir. Bunların yanında nesih yazı, balık pulları, örgü şeritleri, meandir örnekleri, hayvan figürleri, yelkenli gibi motiflerde kullanılmıştır.

XVII. Yüzyıl sonlarında İznik atölyelerinde çalışmalar azalmış, XVIII. yüzyılda ise büsbütün kaybolmuş ve bu zamandan itibaren Kütahya işi çini ve keramikler ihtiyacı karşılamıştır.

#### Kulplu Kupa :

Taban çapı : 11,3 cm.  
Ağız çapı : 10 cm.  
Yükseklik : 18,5 cm.

Beyaz zemin üzerine uçlarından çaprazlama birbiri ile birleşen dört hançer yaprağın kenarları mavi, ortası kabarık mercan kırmızısı renkte olup korturları siyahtır. Bunları birleştiren yerde yeşil bir lötüs vardır. Alternatif olarak devam eden bu motifin aralarda bıraktığı boşlukta gövdesi kobalt mavisi, üst kısmı beyaz, ortası mercan kırmızısı renkte servi ağacı bulunmaktadır. Diğer kısımlar siyah spiral motiflerle doldurulmuştur (Resim: 32).

#### Kulplu Kupa :

Taban çapı : 7,3 cm.  
Ağız çapı : 6 cm.  
Yükseklik : 12,4 cm.

Beyaz zemin üzerine ağız ve taban kenarında siyah spirallerden meydana gelmiş birer bordür vardır. Gövdede siyah saplar üzerinde yeşil yapraklar ve konturları siyah, içleri kabarık mercan kırmızısı sümbüller ile ortaları kırmızı, mavi çiçeklerden oluşan dallar alternatif olarak devam edip gövdeyi çevrelerler. Kulpu kırılmıştır (Resim: 33).

#### Dip Parça :

Kaide çapı : 7,7 cm.  
Karıncık çapı : 14 cm.  
Yükseklik : 8 cm.

Kaidenin üstünde beyaz zemin üzerine siyah ile örgü motifi şeklinde bir bordür vardır. Gövde kısmında konturları siyah olan yeşil dallar üzerinde mavi lâle motifleri ve yeşil küçük yapraklar ile kabarık mercan kırmızısı güllerden oluşan siyah dallar alternatif olarak devam ederler (Resim: 34).

#### Sürahi Parçası :

En : 13 cm.  
Boy : 20 cm.

Beyaz zemin üzerine ortası yeşil, etrafı kobalt mavisi büyük hançer yapraklar arasında yeşil ve kobalt mavisi ince uzun yaprakları olan siyah sap üzerinde mercan kırmızısı kabarık sümbül motifleri vardır (Resim: 35).

#### Tabak Parçası :

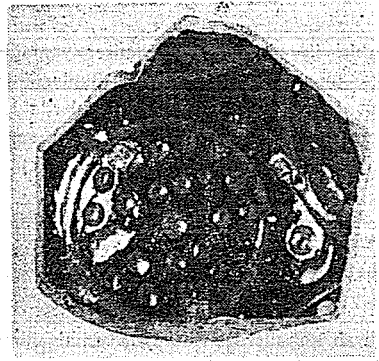
Yarı çap : 12,5 cm.  
Yükseklik : 3,8 cm.

Beyaz zemin üzerine ortada yapraklarının iç kısmı mercan kırmızısı, dışı kobalt mavisi, aralardaki kısımlar yeşil olan büyük bir rozet çiçek ve bunun kenarlarından çıkan mercan kırmızısı kabarık rumler görülmektedir.

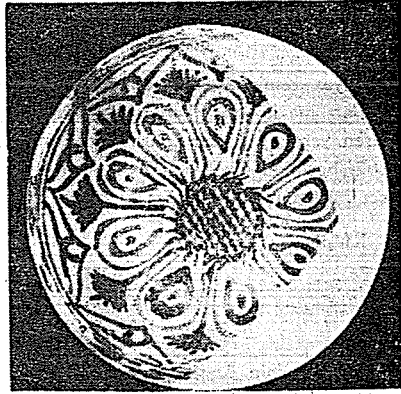
Bunun etrafını içi açık mavi üzerine kobalt mavisi beneklerle doldurulmuş beşer bölümlü palmeti andıran şekiller çevreler. Bunların üstünde üçer bölümlü mercan kırmızısı benekler vardır.

Ağız kenarını mavi zemin üzerine ortası yeşil, küçük beyaz yarım mine şeklindeki çiçeklerden oluşan ince bir bordür çevreler.

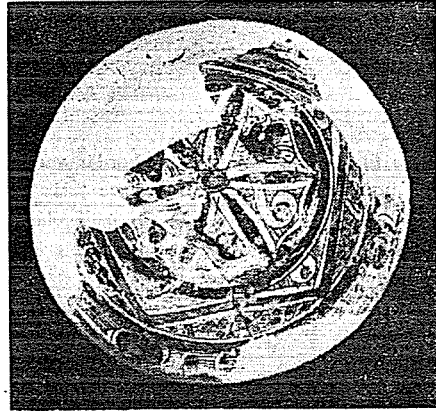
Dış yüzünde mavi çiçek ve mavi ikili yapraklar alternatif olarak devam ederler. Konturlar siyahtır (Resim: 36).



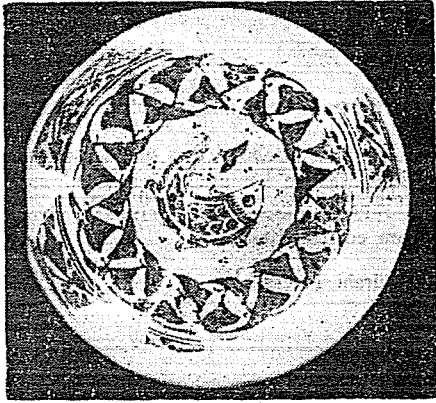
1



2



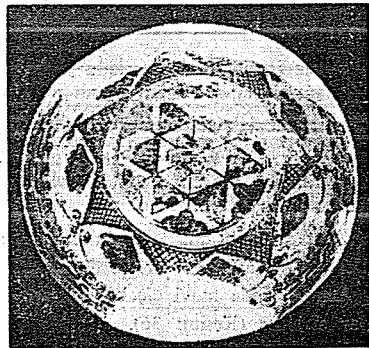
3



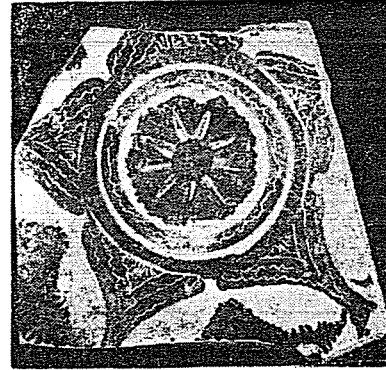
4



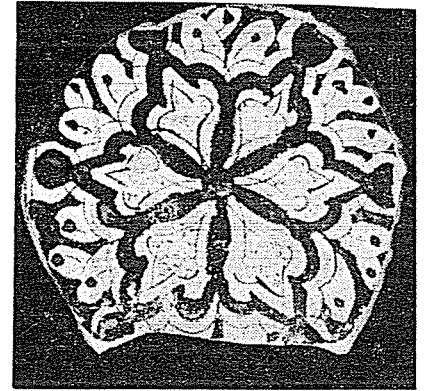
5



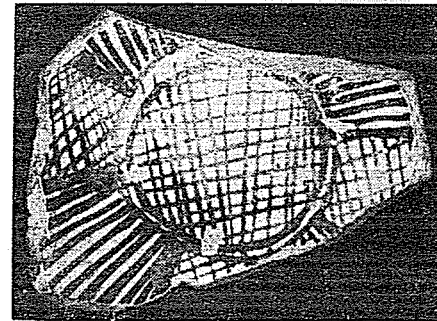
6



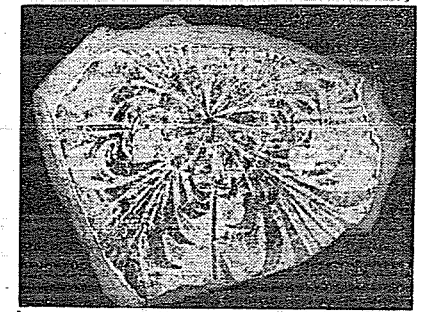
7



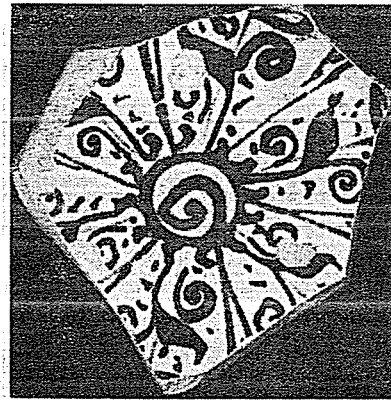
8



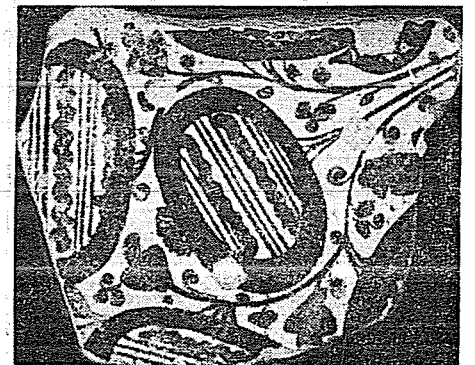
9



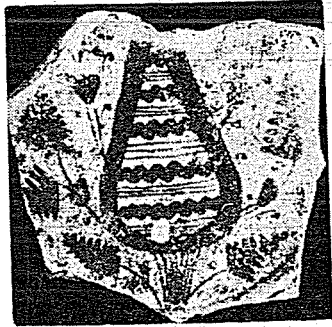
10



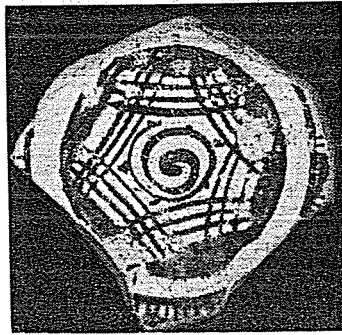
11



12



13



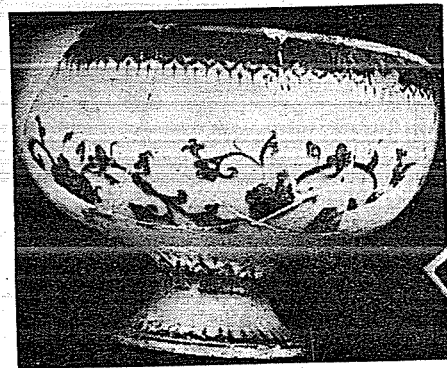
14



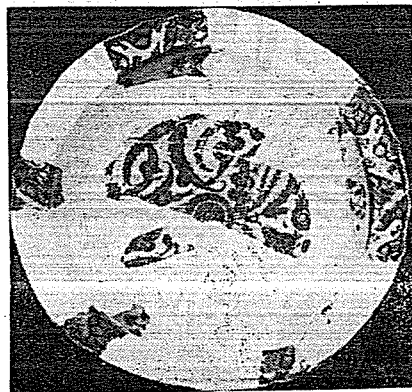
15



16



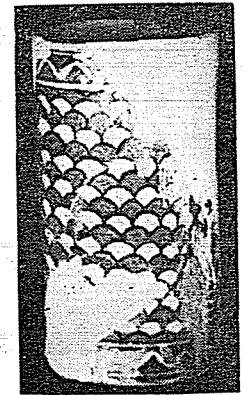
17



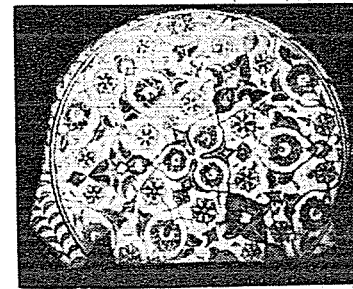
18



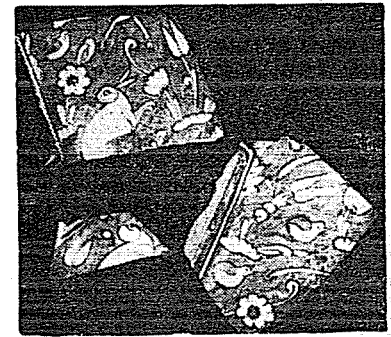
19



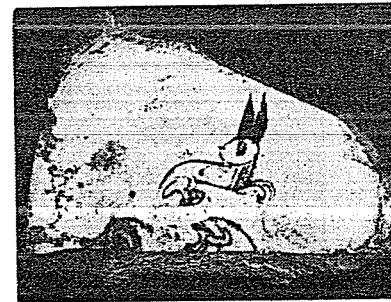
20



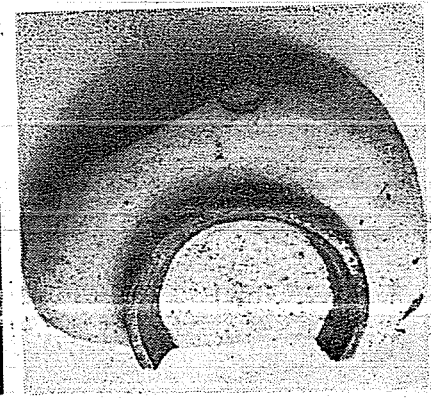
21



22



23



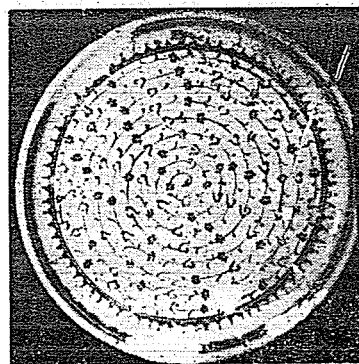
23 a



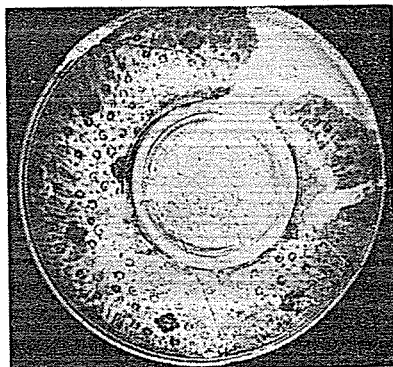
24



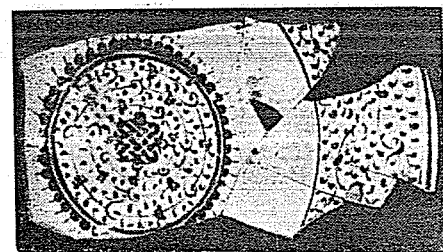
25



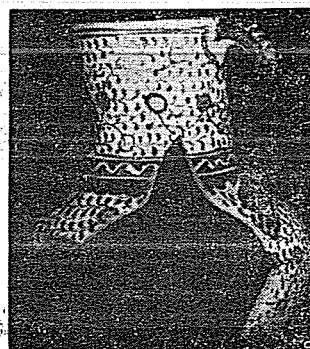
26



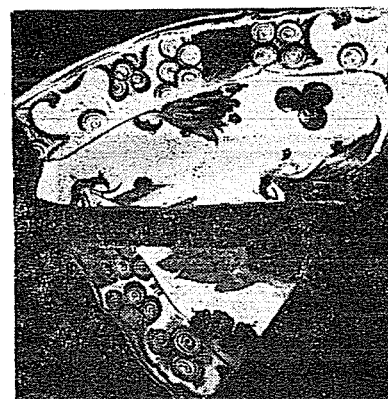
27



28



29



30



31



32



33



34 a



34 b



35



36

## İKİ DUVAR ÇİNİSİ ÜZERİNDE İNCELEME

H. Cihat SOYHAN

Antikacıdan Müsadere edilip İstanbul Arkeoloji Müzesine getirilen bu iki duvar çinisi 26 X 26 cm. ebatlı olup, kalınlıkları 3 cm. dir. Kırmızı hamurlu olan bu çiniler, sgraffito tekniğinde yapılmıştır.

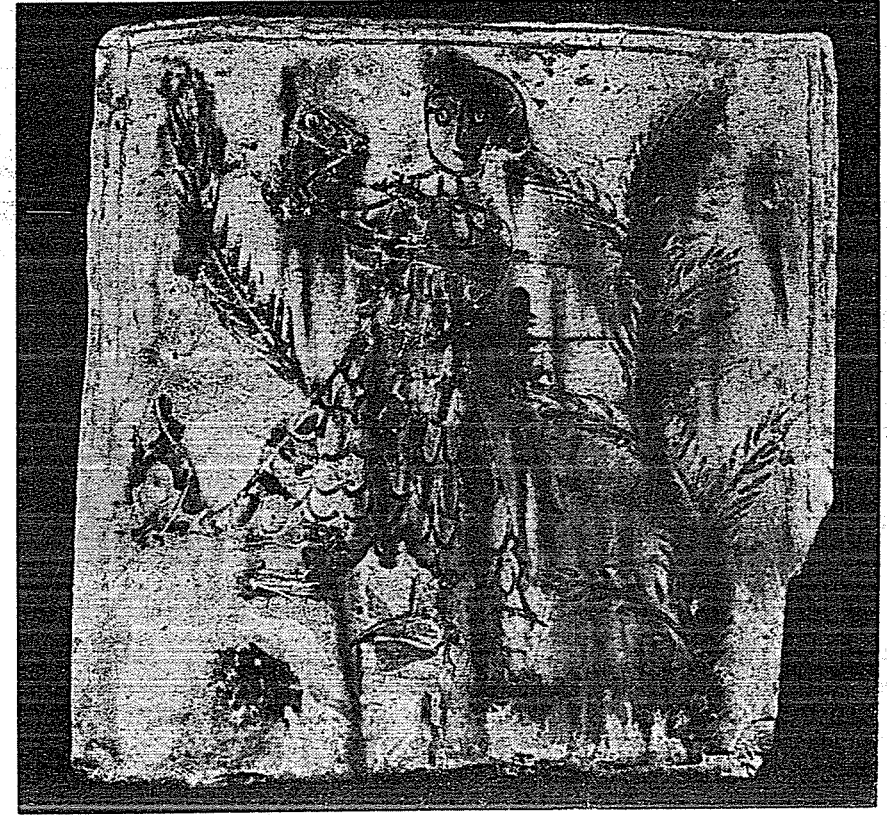
Birinci çini insan figürlüdür (Desen: 1, Resim: 1, 2), tasvir edilen şahıs sağdan sola doğru yürür vaziyettedir. Çocukların yaptığı resimler gibi baş ve gövde cepheden, ayaklar ise yandan resmedilmiştir. İki kolunu sol tarafa doğru uzatmış olan bu figür elinde kadeh tutmaktadır. Üzerindeki elbise iri balık pulu desenlidir ve ayak bileklerine kadar çan şeklinde iner. Figürün iki yanında diken yapraklı bitkiler yer almaktadır. Sağ tarafındaki kıvrım dal halindedir, sol tarafındaki ise tek daldan ibaret olup, figürün etek kısmından çıkmıştır. Figürün solunda etek kısmının bitimi hizasında tek çizgili bir dal kıvrımı görülür. Figürün bastığı yer belirtilmiştir. Kazıma tekniğinde yapılan bu çini kahverengi konturludur. Bitki ve figürde yer yer yeşil ve kahverengi kullanılmıştır. Üzerindeki sır ise açık sarı şeffaf sırdır.

İkinci çini ise yanyana sıralanmış kuşlardan meydana gelmiştir (Desen: 2, Resim: 3). Bu kuşlar stilize papağanlardır. Her sırada beş papağan yer alır. Kuşlar yukarıdan aşağı doğru da beş sıradadır. Kuşlarda bir dengesizlik sezilir, kanatlar uçuş, ayaklar ise duruş vaziyetindedir. Birinci çini gibi bu çini de sgraffito tekniğinde yapılmıştır. Konturlar koyu kahverengidir, kuşların üzeri sarı ve yeşil renkle yer yer boyanmıştır. Sır olarak açık sarı şeffaf sır kullanılmıştır.



Elde kadeh tutmak hükümdarlık sembolüdür<sup>1</sup>. Bu figür portre özelliği göstermediğinden böyle bir yorum yapamayız. Kazıma tekniği ile sadece basit motifler veya dalgalı hatlar yapılabilir<sup>2</sup>. Figürün üzerindeki elbise zırha benzemektedir. Bu zırhın benzerini Ak-tamar kilisesinin güney-doğu köşesindeki Golyat figürünün üzerinde de görmekteyiz<sup>3</sup>. Bu çiniye teknik ve şekil bakımından çok benzeyen diğer bir örnek, Adıyaman-Eski Kâhta'da Kilisetepe'de yapılan kazılarda bulunmuştur<sup>4</sup>. Aynı teknik ve üslûpta yapılan bu çini parçası, bizim elimizdeki çiniyle mukayese edilirse ikisinde de karikatür havası sezilir. İkinci çinideki kuş figürlerinin Harîri'nin Makamat'ındaki<sup>5</sup> papağana çok benzediğini görürüz.

Bu çinilerin geliş yerleri bilinmemektedir. Antikacının ifadesine göre Adana civarından geldiği söylenir. Şayet bu çinileri esas yapısında veya yıkıntıları arasında görseydik, kesin devri hakkında bilgimiz olurdu. Bu çiniler büyük bir ihtimalle Anadolu mensu-ly olup, sgraffito tekniğinde yapılmış ender örneklerdendir.



Resim 1.

1. Ş. Yetkin, Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi, İstanbul 1972, s. 16.
2. O. Aslanapa, Anadolu'da Türk Çini ve Keramik Sanatı, İstanbul 1965, s. 39.
3. M.Ş. İpşiroğlu, Die Kirsche von Achtamar, Mainz 1963, s. 64-66, resim 24.
4. E. Lucius, Eine Seldschukische Schale Aus Eski Kahta, Sanat Tarihi Yıllığı, sayı III, İstanbul 1970, s. 125-134, Abb. 2.
5. A. Skira, La Peinture Arabe, Geneve 1962, s. 123, resim 122.



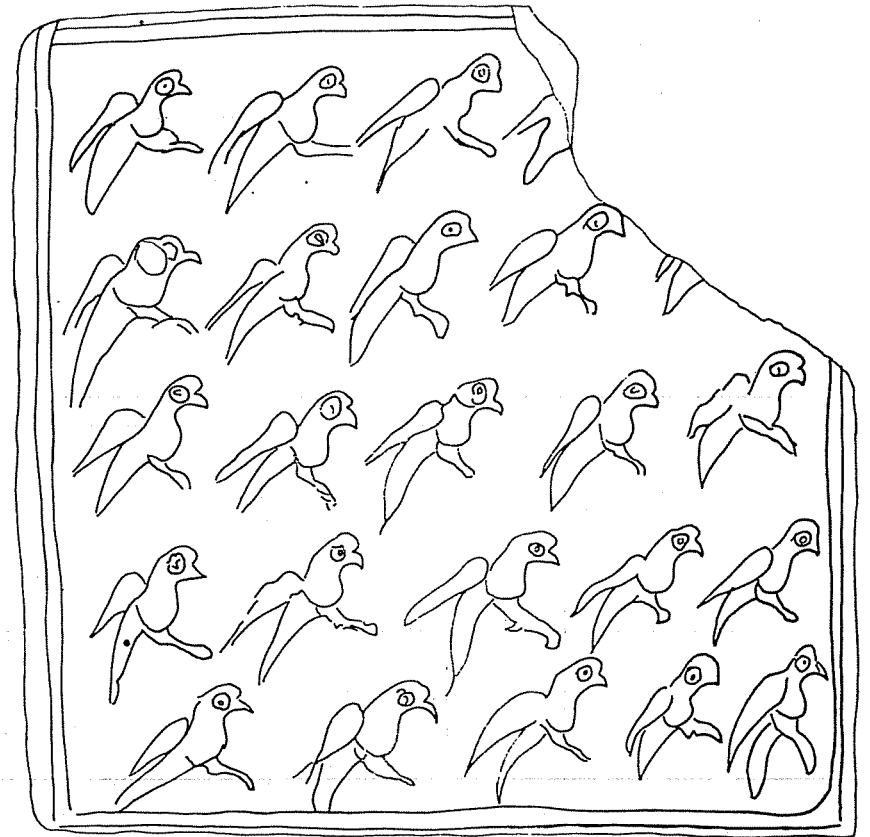
Resim 2.



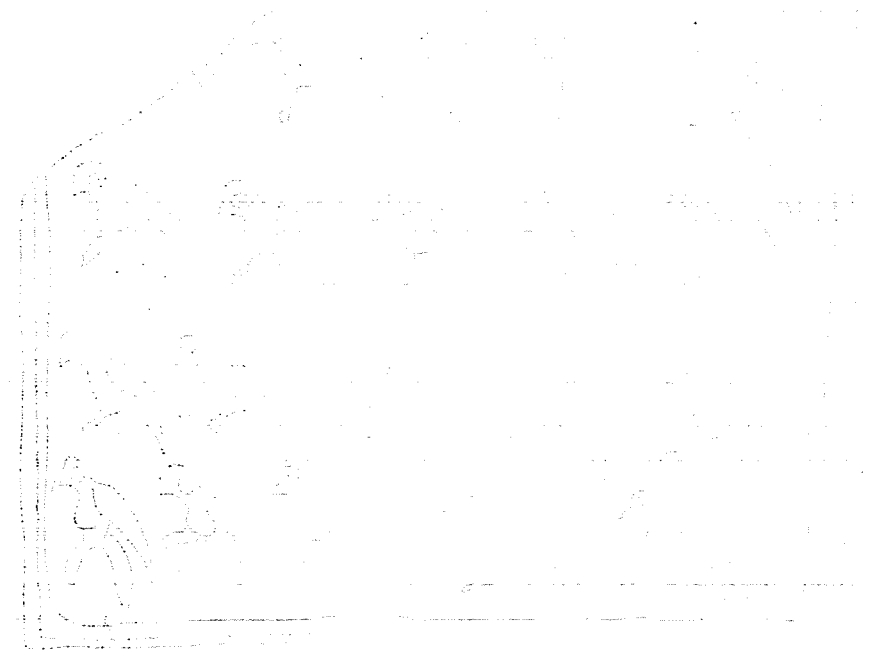
Resim 3.



Desen 1.



Desen 2.



**TOPKAPI SARAYI KOLEKSİYONUNDAKİ  
SULTANİ BİR ÖZBEK ŞEHNAMESİ\***  
**VE ÖZBEK RESİM SANATI İÇİNDEKİ YERİ**

**Güner İNAL**

Topkapı Sarayı müzesinde Hazine kitaplığında bulunan 1488 no.lu *Şehname* yazması 686r sayfasındaki kayda göre Özbek hükümdarı Ebu'l Gazi 'Abdullah Bahadır Han'ın (1557-1597) kitaplığı için Muhammed Bakî el-Katib tarafından 972 H./1564 M. yılında Buhara'da tamamlanmıştır<sup>1</sup>. Aynı sultanın adı 62r sayfasındaki minyatürde (Resim: 2) Minucih'r'in üstündeki örtüde ve 147r deki minyatürde (Resim: 10) mimarîdeki kitabede de okunur. Bu bakımdan eserin kesinlikle Özbek sarayı için Buhara'da yapıldığı bellidir.

Yazma yaldızlı vişne çürüğü bir deri cilt içinde muhafaza edilmektedir. Aharlı kalın kâğıt üzerine 330 mm. boy ve 210 mm. eninde 686 yapraktır. Her sayfada ta'likle yazılmış 135 mm. uzunluğunda 4 sütun halinde 23 satır yazı bulunur. Yazmanın tezhipli iki ünvan sayfası (1v-2r), bir serlevhası (15v) ve 28 minyatürü vardır.

\* Bu makale yazarın «Topkapı Sarayı Müzesindeki Şehname Yazmalarının Minyatürleri üzerinde Analitik Çalışma» adlı 1972 yılında İstanbul Üniversitesine takdim ettiği doçentlik tezinden alınmış ve bir takım genişletmelerle hazırlanmıştır.

1. Bak: F.E. Karatay, *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Farsça Yazmalar Kataloğu*, İstanbul, 1960, No. 358, s. 133. Eserin bir minyatürü de aşağıdaki makalede yayınlanmıştır. G. İnal, «Şah İsmail Devrinden bir Şehname ve Sonraki Etkileri», *Sanat Tarihi Yıllığı V* (1973), s. 497-545, Resim: 27. Eser Michigan Üniversitesinin yayınladığı *Şehname index*'ine dahil edilmemiştir.

*Minyatürlerin Tasvir Ettikleri Sahneler :*

1. 18v Siyamek'in devle mücadelesi (Resim: 1)  
170 X 240 mm. sayfanın altında.
2. 29v Zahhâk'ın Demavend dağına mihlanması (Resim: 2)  
140 X 210 mm. hemen bütün sayfa.
3. 41v Minucih'r'in savaşı  
155 X 230 mm. hemen bütün sayfa.
4. 62r Zal'in Minucih'r önünde hüner göstermesi (Resim: 3)  
160 X 240 mm. hemen bütün sayfa.
5. 66v Rustem'in Akfil ile mücadelesi (Resim: 4)  
130 X 210 mm. hemen bütün sayfa.
6. 73r Nevder ile Afrasiyab'ın savaşı (Resim: 5)  
130 X 230 mm. hemen bütün sayfa.
7. 81r Rustem'in atı Rahş'ı yakalaması (Resim: 6)  
130 X 210 mm. hemen bütün sayfa.
8. 83v Rustem'in Afrasiyab ile savaşı  
130 X 210 mm. hemen bütün sayfa.
9. 91r Rustem'in ejderle mücadelesi (Resim: 7)  
130 X 180 mm. hemen bütün sayfa.
10. 94r Rustem'in Akdev ile mücadelesi  
130 X 220 mm. hemen bütün sayfa.
11. 103v Keykavus'un göğe çıkması (Resim: 8)  
130 X 210 mm. hemen bütün sayfa.
12. 116r Rustem'in Sohrab'ı öldürmesi  
130 X 170 mm. sayfanın altında.
13. 125v Siyavuş'un ateşten geçmesi (Resim: 9)  
130 X 160 mm. sayfanın altında.
14. 136v Siyavuş'un polo oynaması  
130 X 210 mm. hemen bütün sayfa.
15. 147r Siyavuş'un ölümü (Resim: 10)  
130 X 150 mm. sayfanın altında.
16. 179r Bijen'in Bilaşan'ı öldürmesi  
130 X 210 mm. hemen bütün sayfa.
17. 217r Rustem'in Çin hakanını tutsak alması  
130 X 230 mm. hemen bütün sayfa.
18. 227v Rustem'in Akvan tarafından suya atılması (Resim: 11)  
130 X 230 mm. hemen bütün sayfa.

19. 247r Rustem'in Bijen'i kuyudan kurtarması (Resim: 12)  
130 X 230 mm. hemen bütün sayfa.
20. 290r Keyhusrev'in Afrasiyab ile savaşı (Resim: 13)  
130 X 230 mm. hemen bütün sayfa.
21. 297r Keyhusrev'in kale kuşatması  
170 X 265 mm. hemen bütün sayfa.
22. 372v Bahman'ın Rustem'e kaya parçasını fırlatması  
130 X 230 mm. hemen bütün sayfa.
23. 395r Rustem'in İsfendiyar'ı vurması  
130 X 210 mm. hemen bütün sayfa.
24. 405v Rustem'in Şahad'ı vurması (Resim: 14)  
130 X 220 mm. hemen bütün sayfa.
25. 428r Dara'nın ölümü<sup>2</sup>  
130 X 210 mm. hemen bütün sayfa.
26. 485v Bahram Gur'un arslanları öldürmesi  
130 X 175 mm. sayfanın altında.
27. 478v Bahram Gur ve Azade avda (Resim: 15)  
130 X 190 mm. sayfanın başına doğru.
28. 507v Bahram'ın Hakan'ı esir alması  
130 X 180 mm. sayfanın altında.

Hemen hemen bütün sayfayı kaplayan bu 28 minyatür gayet itinalı ve kaliteli bir teknikte yapılmış olup Özbek devri Buhara başkentindeki saray üslûbunun gerçek temsilcisidir. Özbek resim ve minyatür sanatı sanat tarihçilerince çok az değinilen bir konudur<sup>3</sup>. Bu sebeple H. 1488 no.lu yazmanın minyatürlerini incelemeden önce Özbekler ve Özbek devri minyatürleri hakkında biraz fikir vermek doğru olacaktır.

Özbekler Cengiz'in büyük oğlu Çoci'den gelen Şaybanîlerin başka bir adıdır. Bunlar önce batı Sibiryâ'yı ele geçirdiler, sonra da Maveraünnehr'e indiler. 1500 de Şaybanî Han'ın Buhara'yı ele geçirmesiyle politik bir kuvvet olarak Safavilerle aynı tarihte ortaya çıktılar. 1507 de Şaybanî Han son Timurlu Bedî el-Zaman'ın elinden

2. G. İnal, *A.E.*

3. Buhara Özbek resmi için genel bilgi hakkında bak: B.W. Robinson, *A Descriptive Catalogue of the Persian Paintings in the Bodleian Library*, Oxford, 1958, s. 126-136; Binyon, Wilkinson, Gray, *Persian Miniature Painting*, Oxford, 1933, s. 106-108; E.J. Grube, *Muslim Miniature Paintings*, Venice, 1962, s. 90-91.

Herat'ı aldı. Şaybanî Han'ın Herat'taki sanatçıları, bu arada ünlü nakkaş Behzad'ı da Buhara'ya götürdüğü söylenir. 1510 da Şaybanî Han Merv'de Şah İsmail'e yenildi ve öldü. Özbekler Buhara'ya geçti. 1512 de Mahmud'un oğlu Ubeydullah Buhara'ya kendine ikametgâh yaptı. Daha sonraki devirlerde Özbekler yine Herat'a akınlar yaptılar. 1535 de Herat Özbekler tarafından yağma edildi ve yine bir takım sanatçılar Buhara'ya getirildi. 1578 de H. 1488 no.lu Şehname'nin patronu olan 'Abdullah Han zamanında Semerkand alındı. 1600 de Astrahanlı istilası Özbek egemenliğine son verdi<sup>4</sup>. 1500 ile 1600 yılları arasında Buhara'da yapılmış olan minyatürlü eserler devrin Özbek resim üslubu hakkında fikir verir.

16. yüzyıl başında Buhara Özbeklerin eline geçtiği sırada şehirde nasıl bir resim faaliyeti bulunduğunu bilmiyoruz. Topkapı Sarayı kitaplığında bulunan bir grup yazmanın minyatürlerinde farkedilen değişik bir üslubun belki de Buhara'da uygulanması mümkündür. Sade ve az figürlü kompozisyonlarda insan figürlerinin yüzleri sanki bir taraftan vurulmuş gibi çarpıktır. Üslubun en belirli özelliği mor fırça darbeleri ile kübik bir şekilde işlenmiş kayalardır. Topkapı Müzesinde bulunan Revan 1549 no.lu *Şehname*'nin minyatürlerinde görülen bu üslup (Resim: 15)<sup>5</sup> yine aynı koleksiyondaki H. 798 no.lu ve 906 H./1501 M. tarihli Dihlevî Hamse'sinin<sup>6</sup> minyatürleriyle H. 800 no.lu ve 908 H./1502-3 tarihli diğer bir Dihlevî Hamse'sinin<sup>7</sup> minyatürlerinde de görülür ve 16. yüzyıl başlarında çalışmış olan bir nakkaş veya atölyeye bağlanır. Kompozisyonlardaki aşırı sadelik, tiplerin daha sonraki Buhara minyatürlerinde görülen tiplere benzemesi, başka bir merkeze yerleştirmekte güçlük çekeceğimiz bu eserlerin Buhara'da yapılmış olmasını akla getirir. Ancak böyle bir karara varmak için daha kesin bilgilere ihtiyaç vardır. Çoğunlukla Osmanlı minyatürleriyle yan yana bir yazmada görülen ve bazan Osmanlılarca da taklid edilen bu üslubun Buhara resim geleneğinin öncüsü olma ihtimalini akıldan uzak tutmamakla beraber, bu hususta ihtiyatlı davranmalıyız.

4. Özbekler hakkında genel bilgi için bak: C.E. Bosworth, *Islamic Dynasties*, Edinburgh, 1967, s. 155-156.

5. F.E. Karatay, *Y.Z.E.*, No. 365, s. 135.

6. *A.E.*, No. 596, s. 204.

7. *A.E.*, No. 597, s. 204. Bu eserlere dikkatimi çeken Dr. Filiz Çağman'a burada teşekkür etmeyi bir borç bilirim.

Herat'ın 1507 de Şaybanî Han tarafından alınışından sonra Hüseyin Baykara'nın atölyesinde çalışan bir takım sanatçılar Buhara'ya götürüldü. Bu arada tanınmış nakkaş Behzad'ın da Buhara'ya götürüldüğü rivayet edilirse de bu husus kesinleşmemiştir<sup>8</sup>. Bununla beraber, bir takım tek sayfa minyatürler<sup>9</sup>, Metropolitan Museum'da bulunan (11.134.-2) Mîr 'Ali al-Hüseyinî tarafından 929 H./1522-23 M. yılında Buhara'da kopye edilmiş olan Sa'dî'nin *Bustan*'ındaki minyatürler<sup>10</sup>, ve Bedrettin Hatifi'nin New York'ta Pierpont Morgan Library (MS. 531)'de bulunan *Şah u Derviş* adlı, Mîr Alî el-Katip Sultanî tarafından 956 H./1540 M. tarihinde Buhara'da tamamlanan eserindeki minyatürler<sup>11</sup> Behzad'ın etkisini gösterirler.

Herat 1535 de tekrar Özbekler tarafından alınmış ve muhtemelen yine Heratlı sanatçılar ve bir takım eserler Buhara'ya getirilmiştir. Buhara merkezinin bu devresinde de yine Herat geleneğinin devam ettiğini görürüz. Buhara'da uygulanan üslubun en göze çarpan özellikleri boş satırlardan kaçınmamak ve çok defa geniş satır halinde altın yıldız kullanmaktır. Böylece üstünde çok az bitki ve çiçeğin yer aldığı parlak süsleme satırları elde edilir. Renkler canlı ve parlaktır. Detayın işlenmesinde, mekanın sadeliği ile tezat teşkil eden bir incelik ve süsleme zevki görülür. Bu makalenin konusu olan H. 1488 no.lu *'Abdullah Bahadır Han Şehname*'si bu üslubun en zarif ve saray kalitesi gösteren eserlerinden biridir.

Herat menseli üslubun yanı sıra Buhara'da yüzyılın sonuna kadar kullanılan ikinci kalite bir diğer üslup görülür. En belirli vasfı koyu renkle çok defa siyah konturlarla sınırlanan tepeler, iri insan figürleri ve sade kompozisyonlar olan bu üslupta süslemeden çok olayların sade bir şekilde tasvirine yer veren bir eğilim göze çarpar. Topkapı Müzesinde H. 1514 no.lu ve 942 H./1535 M. yılında Mahmud b. Muhammed el-Belhî tarafından Buhara'da yazıldığı kaydını taşıyan bir *Şehname*<sup>12</sup> bu üsluba örnektir (Resim: 16). Örnekleri

8. I. Stchoukine, *Les peintures des manuscrits timurides*, Paris 1954, s. 22; M.M. Qazwini-L. Bouvat, «Deux documents inédits relatifs à Behzad», *Revue du monde musulman*, XXIV (1914), s. 152-154.

9. E.J. Grube, *The Classical Style in Islamic Painting*, Germany, 1968, Lev. 40-56.

10. *A.E.*, s. 192-193, Lev. 46 (1-3).

11. *A.E.*, s. 193, Lev. 47 (1-2).

12. F.E. Karatay, *Y.Z.E.*, No. 353, s. 132.

bir çok dünya koleksiyonlarında ve Topkapı Müzesinde<sup>13</sup> bulunan bu tip eserler çoğunlukla Osmanlı eserleri ile karıştırılmaktadır<sup>14</sup>.

Buhara'da uygulanan resim üslupları hakkında böylece genel bir bilgi edindikten sonra H. 1488 no.lu Şehname'nin minyatürlerini inceleyelim. Eser 1594 de Osmanlı sarayına gelen Özbek elçinin saraya hediye ettiği yazmalardan birisi olmalı ve bu yolla Topkapı koleksiyonuna girmiş bulunmalıdır<sup>15</sup>.

Eserin minyatürlerinden en göze çarpan hususlar renklerin canlılığı, özellikle canlı bir turuncunun kullanılması ve kompozisyonlarındaki sadelikle beraber detayın işlenmesinde görülen ince bir süsleme zevkidir. Manzara tasvirlerinde, Buhara'da yapılan minyatürlerde çok rastlanan bir özellik, tepelerin sathını altın yaldızla kaplama görülür. Tepeler çok defa birbirine paralel yüzeyler halinde resmin yukarsından aşağısına doğru sıralanır. Siyamek'in devle mücadelesini tasvir eden minyatürde (18v, Resim: 1) yukardan aşağıya sıralanan altın yaldız, eflatun ve mavi renkli tepeler olaya fon teşkil eder. Zeminde minik bitkilerin yanında yere serpiştirilmiş taşlar göze çarpar. Sağda öndeki ve gerideki kayaların yapıları ince ondüleli çizgilerle belirtilmiş olup büklüm büklüm şekiller meydana gelmiştir. Penbe, mavi, sarı, turuncu gibi renklere boyanmış olan bu kayalar bazan insan ve hayvan başı şeklini alırlar. Bu kayaların benzerlerini Paris'te Millî Kitaplıkta bulunan (suppl. pers. 985) Nizami'nin *Mahzen el-Esrar*'ının 1545 de Buhara'da yapılmış olan minyatürlerinde buluruz<sup>16</sup>. Bu kaya tipleri 1440 civarında Herat'ta yapıldığı tahmin edilen ve *Muhammed Cukî Şehname*'si olarak tanınan *Şehname*'ye kadar iner<sup>17</sup>. Minyatürün sağ üst köşesin-

13. Siyah konturlu üslubun Topkapı Müzesinde görülen bazı örneklerinden Revan 1544, Hazine 1487 ve Hazine 1505 no.lu Şehnameler sayılabilir.

14. Hazine 1487 ve 1505 no.lu Şehnameler I. Stchoukine tarafından onyedinci yüzyıl Osmanlı eseri olarak tanıtılmışlardır. Bak: I. Stchoukine, *La Peinture Turque d'après les manuscrits illustrés. II<sup>me</sup> Partie de Murad IV à Mustafa III, 1623-1773*, Paris, 1971, s. 60, 62-63, Lev. XLIII, XLVIII-XLVIX.

15. 1594 yılında Özbek elçisi Osmanlı sarayına iki kuran, 1 Nizami Hamse'si ve 1 Şehname hediye getirmişti. Bu sonuncusu No. 1488 Şehnamesi olmalıdır. Bak: A.Y. *La Peinture Turque d'après les manuscrits illustrés. I<sup>er</sup> Partie de Sulaymân I<sup>er</sup> à 'Osmân II, 1520-1622*, Paris 1966, s. 32.

16. E. Blochet, *Musulman Painting XIIIth - XVIIth Century*, London, 1929, Lev. CX, CXI, CXIV-CXV, bil. CXIV.

de görülen ağaç, onaltıncı yüzyıl Safavî minyatürlerinde çok rastlanan kozalak tipi ağaçtır. Ancak burada kozalaklar çoğalmış ve daha dekoratif bir şekilde demet halini almıştır. Keskin konturlarla sınırlanmış olup çok düzgün ve muntazam bir şekil gösterir. Bazan 29v deki minyatürde (Resim: 2) görüldüğü gibi ağaçların üstü yıldız ve rozetlerle süslenir. Yaprak kümelerinin etrafını da sarı bir şerit çevirir. Aynı tip zemin ve sarı yıldızlarla süslü kozalak ağaçların benzerlerini Metropolitan Museum'da bulunan 1522-23 yıllarında Buhara'da yapılmış olan Sa'di'nin *Bustan*'ındaki minyatürlerde de buluruz<sup>18</sup>. Bu manzaralar yazmanın 62r (Resim: 3), 66v (Resim: 4), 73v (Resim: 5), 83v, 91r (Resim: 7), 94r, 103v (Resim: 8), 290r (Resim: 13), 428r<sup>18</sup> gibi birçok sayfalarındaki minyatürlerinde yer alır.

Rustem'in Akfil ile mücadelesini gösteren minyatürde (66v, Resim: 4) mimarî ile manzara birlikte görülür. Solda yeşil otların arasında öbek öbek çiçeklerin bulunduğu bir bahçe yer alır. Bunların geri plânında altın yaldızla kaplanmış gök yüzünde silüet teşkil eden penbe ve beyaz çiçekli iki bahar ağacı bulunur. Bina zengin tuğla ve çini kaplamalı bir süsleme gösterir. Açık pencere ve kapıdan bakan bazı şahıslar boğuşmayı izler. Balkonun gerisinde mavi kalem işleriyle süslü duvar görülür. Böylece resim Safavî resminde görülen mimarî ve bahçe bileşimlerini hatırlatır.

Yazmanın en ilgi çekici minyatürlerinden birisi de Siyavuş'un ölümünü tasvir eden sahnede görülür (147r, Resim: 10). Geleneksel olarak açık havada yer alan bu sahne burada bir mimarî içinde gösterilmiştir. Bina ortada eyvan ve yanlarda kapı bölümleri olmak üzere üç bölümlü bir kesit gösterir. Ortadaki sivri kemerli eyvan hiçbir derinliği olmayan süsleyici bir satih halindedir. Kapıların ve tahta kepenkli pencerelerin iki yanında ve duvarların altında çini kaplama levhaları görülür. Ana eyvanda çinilerin üst kısmında beyaz zemin üzerine kırmızı ve mavi baklava şekilli dilimli madalyonlar yer alır. Eyvan zemininde serili bir yatak ve Siyavuş'un kanının akıtıldığı kap odadaki yegane eşyalardır. Çinilerin üst kıs-

17. V.J.S. Wilkinson, B. Gray, *The Shâh-Nâmâh of Firdausi*, London, 1931, Lev. III de Anka kuşunun Zal'i babasına getirmesini tasvir eden minyatürde bu tip kayalar görülür.

18. E. Grube, *Y.Z.E.*, s. 192-193, Lev. 46 (1-3).

mında tuğla ve şük süslemeli bir bina fasadı görülür. Sağ kanattaki kapı ve pencereler kapalıdır, soldaki kapı ve pencereden ise olayı izleyen kadın başları içeriye bakar. Bütün bu mimarî olaya bir kulis teşkil eder ve esas olay kulisin önündeki taş avluda cereyan eder. Gerek manzara işlenmesi, gerekse mimarî dekor nakkaşın ince bir süsleme zevkine sahip olduğunu gösterir.

Yazmanın minyatürlerinde Behzad'ın tiplerini hatırlatan yuvarlak dolgun çehreli insan tiplerinin (Resim: 3) yanı sıra, uzunca oval yüzü sakallı tipler de dikkati çeker (Resim: 13). Yüz rengi biraz buğdayımsı olup Safavî tiplerinden farklıdır. Bu bakımdan o devrin Özbek tiplerini canlandırması tabiidir. Dara'nın ölümünü tasvir eden minyatürdeki tipler (428r) eğer bu sahnenin ilham aldığı H. 1485 no.lu Safavî *Şehname*'sinin aynı konulu minyatürü ile karşılaştırılırsa aradaki farklar açıkça görülür<sup>19</sup>. Özbek eserindeki tipler genellikle küçük, ince ve zariftir. Hareketler kukla gibidir. Fakat bazan daha iri yapılı insan figürleri de bulunur. Bahram'ın Çin hakanını tutsak almasını tasvir eden minyatürde (507v) koyu renk yüzü, tıknaz ve basık figürler böyledir. Bu belki de sanatçının ayrı etnik tipleri tasvir etmesinden ileri gelir. Çünkü yazmanın tümünde belli bir üslup ayrılığı görülmez. Yazmanın 73r (Resim: 5) ve 290r (Resim: 13) sayfalarındaki savaş sahnelerinde örgü zırhların yanında onbeşinci yüzyıla izafe ettiğimiz H. 1509 no.lu *Şehname*'de görülen<sup>20</sup> zırhlara benzer sivri yakalı, yatay tabakaların dikey şeritlerle kesildiği bir zırh tipi görülür. Yatay tabakalar gümüş, dikey şeritler ise altın yaldızla işlenmiştir. Bazı zırhların arkasında da rozet gibi kocaman süsler görülür. At zırhları da çok ince bir şekilde işlenmiştir. Bunlar kare sahalara ayrılıp içleri ayrıca süslerle doldurulmuş olup kuyumcu işçiliği gibi ince bir işçilik gösterir. Süslemede altın yaldız geniş ölçüde kullanılmıştır.

Bu Buhara eserinin minyatürlerinde merkezî tip kompozisyon esas teşkil eder. Siyamek'in dev ile mücadelesini tasvir eden minyatürde (18v, Resim: 1) boğuşma resmin ön plânında ve ortada cereyan eder. Solda Siyamek'in ordusunu temsil eden atlılar, sağda da ellerinde taş ve hayvan bacaklarını silâh olarak taşıyan devler

19. G. İnal, *Y.Z.E.*, s. 512-14.

20. A.Y., «Topkapı Müzesindeki Hazine 1509 no.lu *Şehname*'nin Minyatürleri», *Sanat Tarihi Yılığ*, III (1969-70), s. 197-221, Resim: 13.

ordusu yer alır. Siyamek ile devin üst kısmındaki boş sahaya da Siyamek'in atı yerleştirilmiştir. Hayvanın vücudu enteresan bir burkulma gösterir ve resmin gerisinden ön plâna doğru fırlayacakmış intibamı bırakır. Böylece, seyircinin gözünü ön plânda cereyan eden olaya iter. Tıpkı Resim: 10 da Siyavuş'un ölümünü tasvir eden minyatürde olduğu gibi önemli olay resmin ön plânında ve ortada gösterilmiş olup gerideki motifler bu olayı belirtecek şekilde ayarlanmıştır. Siyavuş sahnesinde de soldaki seyirci kadınlar olaya dikkati çeker ve gerideki mimarî'nin eyvanı ortadaki ana motifi belirtmeye yardım eder. Zahhak'ın Demavend dağına mihlanmasını tasvir eden minyatürde de (Resim: 2) ortada simetrik duran kayaların önünde mihlı Zahhak görülür. Akvan'ın Rustem'i bir kaya parçasının üstünde suya doğru götürmesini tasvir eden minyatürde (227v, resim: 11). Akvan dev resmin tam ortasında yer alır. Dara'nın ölümünü tasvir eden minyatürde de<sup>21</sup> İskender ve Dara motifi ortadadır. Neveer ile Afrasiyab'ın savaşını (73r, Resim: 5) ve Keyhusrev'in Afrasiyab ile savaşını (290r, Resim: 13) tasvir eden minyatürlerde kompozisyon motiflerin, yani savaşçı atlıların yukardan aşağıya iki taraflı dizilmesinden meydana gelir. İlk minyatürde savaşçılar yukardan aşağıya üç sıra halinde dizilmiştir. Üstte üç aşağıki sıralarda ise ikişer savaşçı görülür. Aşağıdaki savaşçılar resmin orta kısmında kapışmış mücadele ederken tasvir edilmiştir. Böylece, yine, resmin orta eksenini muhafaza edilmiştir. Üç atlı sırasına uygun olarak tepeler de üçlü bir düzen gösterir. İkinci minyatürde ise alttaki savaşçı sırasının üstünde iki ordunun karşılaşması görülür. Taraflar figür kümeleri halinde gruplanmıştır. Üstte tepenin gerisinde görünen savaşçılar ise yine satıhta üç sıralı bir düzen meydana getirir. Sahnede dikkati çeken bir husus da sanatçının boş satıhlardan kaçınmamasıdır. Keyhusrev ile Afrasiyab ordularının arasındaki saha ortada boş bırakılmıştır. Aynı özellik Çin hakanının tutsak alınması (217r) sahnesinde de görülür. Rustem'in İsfendiyar'ı vurmasını tasvir eden minyatürde (395r) figürler ön plânda yer alır ve arka kısım sırf boya ve altın yaldız sürülerek boş bırakılmıştır. Bahram Gur ile Azade'yi yaban eşiği avında gösteren minyatürde de (478v, Resim: 15) resmin sol ve yukarı kısmı aynı şekilde boştur. Buhara yazmalarında çok görü-

21. Bak not 1.



len bu özellik sathın sırf boya ve altın yaldız kullanılarak kıymetlendirilmesini ifade eder.

Hız. 1488 no.lu Özbek Şehname'si bütün bu özellikleriyle, bilhassa manzaranın işleniş yönünden Timurlu ve Timurlu sonrası Herat üslûbunun kendine özgü bir devamı sayılabilir. Detayın işlenmesi bakımından bir kuyumcu işçiliği gösteren, ahenkli münhaniler yapan, üstü ince ince, tel tel, ters (V) şeklindeki bitkilerle veya şuraya buraya serpiştirilmiş taşlarla bezenmiş tepeler bu manzaların hakim unsurudur. Bazan düz bir altın yaldız tabakası tepelerin yüzeyini kaplar. Manzaların en göz alıcı unsuru canlı renklere boyanmış büklüm büklüm ondüleli gibi işlenmiş kayalardır. Çok muntazam işlenmiş kozalak ağaçlar, demet halini almıştır. Figürler küçük ve zariftir. Kalabalık kompozisyonlar görülse bile, figürlerin aralarında ve arkalarında gördüğümüz gibi daima boş sahalardan bulunur.

Bu tip manzara üslûbunun en erken örneklerinden biri, Paris'te Millî Kitaplıkta bulunan ve bir sayfada Muhammed el-Harevî tarafından 909 H./1504 M. yılında Belh'te tamamlandığı kaydı taşıyan, bugün Millî Kitaplık, Louvre ve Metropolitan (13.160.1,3,4) müzelerinde dağınık yapraklar halinde bulunan Emîr Husrev Dihlevî'nin *Dîvan*'ının minyatürleridir<sup>22</sup>. Aynı üslûpta minyatürler taşıyan ikinci bir yazma yine Metropolitan Museum'da (11.134.2) muhafaza edilen Mîr 'Alî el-Hüseynî tarafından 929 H./1522-23 M. yılında Buhara'da kopya edilmiş Sa'dî'nin *Bustan* adlı eseridir<sup>23</sup>. Bu yazmada Dara ile çoban'ı tasvir eden minyatürde<sup>24</sup> zemine serpili taşların yanı sıra, tam tepede ortada görülen demet gibi kozalak ağaç Hazine 1488 no.lu yazmada gördüklerimizle aynı tiptir. Bu benzerlikler H. 1488 no.lu yazmada 1564 tarihlerinde kullanılan bu üslûbun yüzyılın ilk yarısından itibaren Buhara'da uygulandığını gösterir.

Metropolitan Museum'da bulunan (13.228.7) ünlü Nizamî *Hamse*'sinin 931 H./1524 M. tarihli minyatürleri<sup>25</sup> Tebriz'e izafe edilmekle beraber, aynı üslûbu gösterir. 'Alî Şîr Neva'î'nin Paris'te Millî

22. E. Grube, *Y.Z.E.*, s. 195, Lev. 57-59.

23. Bak not 18.

24. E. Grube, *Y.Z.E.*, Lev. 46-1.

25. *A.E.*, s. 195-196, Lev. 61-66.

Kitaplıkta bulunan 1526 tarihinde Herat'ta yapılmış *Dîvan*'ının minyatürleri (suppl.turc.316)<sup>26</sup> yine bu üslûptadır. Özellikle, İskender ile Dara arasındaki savaşı tasvir eden minyatürde<sup>27</sup> birbirlerine paralel tepeler, yerlere serpili taşlar ve kozalak ağaçlar bu üslûbun en bariz unsurlarıdır. Elimizdeki yazmalar bu üslûbun hem Herat hem de Buhara'da yapıldığını gösterir. Eğer Metropolitan Hamse'si gerçekten Tebriz'de yapılmışsa, o zaman Özbek işgâlinde sonra Herat'ta çalışan sanatçılardan bir kısmının Tebriz'e kaçtığını diğerlerinin de Buhara'ya götürüldüğünü düşünebiliriz.

Neva'î'nin *Dîvan*'ı istiladan kurtulan ve Herat'ta kalan sanatçıların eseri olabilir. O halde bu üslûp Herat'ta faaliyette bulunan bir atölyenin Özbek istilasından sonra dağılan sanatçıların eseri olmalıdır. Değişik merkezlerde aynı üslûp özellikleri taşıyan minyatürlerin görünmesi bunu açıklar.

Paris'te Millî Kitaplık'ta bulunan (suppl.pers.985) Nizamî'nin *Mahzen el-Esrar* adlı 1545 tarihli Buhara'da yapılmış mesnevisinin minyatürleri<sup>28</sup> bu üslûbun onaltıncı yüzyıl ortalarında Buhara'da hâlâ yaşadığını gösterir 1564 tarihli ve H. 1488 no.lu Özbek *Şehname*'si böylece Herat menşeli dekoratif üslûba bağlanır.

Yazmanın minyatürlerindeki zarif ve dekoratif üslûbun yanı sıra sahnelerin ikonografya karakteri de büyük bir önem taşır. Eserin üslûp bakımından bazı paralelleri bulunmakla beraber ikonografya paralelleri bulmak zordur. Bunu görmek için *Şehname*'lerde sık sık tasvir edilen bazı hikâyelerin bu eserde nasıl ele alındığını incelemek gerekir. Eserin minyatürlerinden Dara'nın ölümünü tasvir eden (428r) minyatür daha önceki bir çalışmamızda gösterdiğimiz gibi H. 1485 no.lu ve 1522 tarihli bir *Şehname*'deki (382r) tasvirin kalıbını kopya eder<sup>29</sup>. Anlaşıldığına göre belki de Herat'ın 1535 te ikinci kez Özbeklerin eline geçmesi sırasında şehirde bulunan bazı minyatürlü yazmalar da sanatçılar gibi Buhara'ya getirilmiş ve belki de o zaman çok ünlü olan bu Safavî kalıbı da Özbek sultanınca beğenilip kendi *Şehname*'sinde kopya edilmişti. Ancak bunun dışında kalan diğer minyatürler ikonografya bakımından oldukça değişik bir davranış gösterir.

26. E. Blochet, *Y.Z.E.*, Lev. CXXII-CXXV.

27. *A.E.*, Lev. CXXV.

28. Bak not 16.

29. Bak not 19.

Bu sahnelerden bir tanesi Keykavus'un göğe çıkmasını tasvir eden minyatürde (103v, Resim: 8) görülür<sup>30</sup>. Bu hikâyenin geleneksel tasvirleri, özellikle onbeşinci yüzyıl tasvirleri, Keykavus'u elinde ok ve yayı ile tahtını taşıyan çaylaklarla birlikte gök yüzüne yükselirken aşağıda onu hayretle izleyen seyircileri gösterir. H. 1507 no.lu ve 900 H./1494 M. tarihli bir Akkoyunlu *Şehname*'sinde (81v, Resim: 17) bu tipin kalıbı görülür. Onaltıncı yüzyılda bu kalıpta bazı değişimler olmuş ve H. 1485 no.lu Safavî *Şehname*'sinde görüldüğü gibi bazan Keykavus'un yanına oğulları da eklenerek taht iniş anında gösterilmiştir<sup>31</sup>. Buhara *Şehname*'sinde ise Keykavus'u elinde ok ve yayı aşağıda çaylakların ittiği tahtı ile bir tepenin önünde göğe yükselirken tasvir edilmiştir. Bu sade tasvir tarzına H. 1482 no.lu ve 939 H./1533 M. tarihli bir Safavî *Şehname*'sinde de (79v, Resim: 18) rastlanır. Burada Keykavus bulutlar arasında gösterilmiştir. Sahnenin diğer bir benzeri ise H. 1509 no.lu tarihsiz bir *Şehname*'de görülür (61r, Resim: 20)<sup>32</sup>. Yazmanın minyatürlerinde görülen bu motif azalması ve ekonomik davranış Rustem'in Akvan dev tarafından suya götürülmesi sahnesinde (227v, Resim: 11) çok daha açık olarak görülür. Rustem ile Akvan devin hikâyesinden en sık tasvir edilen bu an<sup>33</sup> çok defa bir su ve kaya motifini de ihtiva eder. Bu eserde ise bütün minyatür sahası cepheden görünen ve diz kapağı koşusu halinde tasvir edilen koca bir dev ve onun taşıdığı kayada uzanmış Rustem figürü tarafından kaplanmıştır.

İkonografya bakımından çok farklı tasvir edilen diğer bir sahne de Siyavuş'un öldürülmesini tasvir eden minyatürde görülür (147r, Resim: 10). Onbeşinci ve onaltıncı yüzyıllarda farklı kalıplarla tasvir edilen bu sahne daima açık havada cereyan ederken

30. Bu olayın hikâyesi için bak: N. Lugal, *Şehname Tercümesi*, Ankara, 1967, II, s. 197-202; *The Shāhnāma of Firdausī*, translated into the English by A.G. Warner and E. Warner, London, 1905-25, II, s. 102-104.

31. Bak not 19, Resim: 4. Hikâyenin bazı tasvirlerinde ise Keykavus'un tahtının etrafındaki mızraklara asılı dört et parçası yerine kubbeli bir tahtın içinde ipe asılı bir hayvan gövdesi görülür. Bu tipin nereden türediği belli değildir. Bir örneği Metropolitan Museum'daki bir *Şehname* sayfasında (20.120.239) görülür. Bak: E. Grube, *Muslim Miniature Painting...*, Resim: 36.

32. Bu *Şehname* için bak not 20.

33. Yazar doçentlik tezinin 443-449 sayfalarında Topkapı *Şehnameleri* dolayısıyla bu konunun ikonografyasını tartışır.

gösterilmesine rağmen<sup>34</sup> burada bir mimarî dekor içinde yer alır ve tek bir cellad figürü kullanılır. Bu tasvir tarzı hikâyenin yazarca bilinen tek örneğidir. Daha sonra yapılan Buhara *Şehname*'lerinde, siyah konturlu *Şehname*'lerde, eski kalıp muhafaza edilip sahne açık havada gösterildiği halde, burada niçin bir iç mekanın tercih edildiği cevabı aranması gereken bir sorudur. Revan 1544 no.lu ve 983 H./1575 M. tarihli Buhara *Şehname*'si<sup>35</sup> (125v, Resim: 21), farklı bir üslupta on yıl daha geç yapılmış bu başka Buhara *Şehname*'si, konservatif kalıba sadakat gösterirken, '*Abdullah Han Şehname*'sinin bir saray dekoru kullanması onun farklı bir gelenek veya modelden faydalandığını gösterir.

Rustem'in Bijen'i kuyudan kurtarması (247r, Resim: 12) *Şehname*'nin en çok tasvir edilen hikâyelerinden biridir<sup>36</sup>. En erken resimli tasviri onüçüncü yüzyıl Selçuklu devrine kadar uzanan ve en erken örneğini Freer kupasında<sup>37</sup> bulduğumuz bu sahne çeşitli şekillerde tasvir edilmiştir. Esas motifleri Rustem, Bijen, sevgilisi Menije ve Rustem'in yedi şövalyesinden ibaret olan bu hikâyeye resme aktarılırken, bazan biri, bazan da birkaçı hikâyeden silinirler. Resim: 12 deki tasvirde de sahneden Menije'nin eksik olduğu görülür. Yedi şövalyeden sadece beşi ve dört atı gösterilmiştir. Dikkati en çok çeken husus kuyunun aldığı şekildir. Kuyu uzun boyunlu bir şişe şeklinde tasvir edilmiş olup Rustem tepede ipe Bijen'i yukarı çekerken gösterilmiştir. Sağda ortası delik bir tekerlek halinde kuyuyu mühürleyen taş görülür. Sahne düzeni ve motiflerin tipik şekilleri bakımından bu sahne tanıdığımız ikonografya kalıbından farklıdır. Yine daha sonraki Buhara *Şehname*'lerinde, Revan 1544 no.lu yazmada (201v, Resim: 22) ve Hazine 1487 no.lu *Şehname*'de (188v) görüldüğü gibi Menije resme dahil edilmiş ve sahne daha sadeleştirilmiştir. Bu eserlerde kuyu da armut biçimi bir delik halinde gösterilmiş olup farklı bir karakter taşır.

Siyavuş'un ateşten geçmesini tasvir eden minyatürde (125v,

34. Bu konunun farklı tasvirleri için bak not 19, s. 507.

35. F.E. Karatay, *Y.Z.E.*, No. 362, s. 135. Bu eser yanlışlıkla Hazine no.su altında gösterilmiştir.

36. Bu hikâyeye için bak: Olayın hikâyesi için bak N. Lugal, *Y.Z.E.*, IV, s. 252-353, bil. 348; *The Shāhnāma of Firdausī...*, III, s. 287-344, bil. 344.

37. Bak: G.D. Guest, «Notes on the Miniatures on a Thirteenth Century Beaker», *Arts Islamica*, X (1943), s. 148-152.

Resim: 9) Keykavus'un olayı at sırtında seyrettiğini belirten *Şehname*' metninin aksine<sup>38</sup> hükümdar Türkmen *Şehname*'lerinde kullanılan kalıba uygun bir tarzda karısı Sudabe ile birlikte olayı balkondan izlerken gösterilmiştir. Hazine 1508 no.lu ve 902 H./1496 M. tarihli Akkoyunlu *Şehname*'sinde<sup>39</sup> (130v, Resim: 23) görülen geleneksel Türkmen kalıbı burada farklı poz ve kıyafetteki figürler ve bazı detay değişimleriyle uygulanmıştır.

Resim: 15 de (478v) görülen Bahram Gur'un yaban eşeklerini avlaması sahnesinde hükümdarın gözdesi Azade elinde çalgısı bir tepenin ardından olayı izlerken gösterilmiş ve ona iki seyirci motifi daha eklenmiştir. Biz bu özelliği H. 1509 no.lu *Şehname*'de de görmüş ve eski bir yazımızda incelemiştik<sup>40</sup>. Nizami'nin *Hamse*'lerinde de Azade tepe gerisinde gösterildiğinden gerek 1488 gerekse 1509 no.lu *Şehname*'lerde *Hamse* ikonografyasının etkisi olması mümkündür.

İkonografya bakımından en ilgi çekici sahne Şaghad'ın Rustem tarafından öldürülmesi sahnesidir (405v, Resim: 14). Bu sahne, *Şehname*'nin baş kahramanı Rustem'in ölümünü temsil etmesi bakımından, destanın en çok tasvir edilen hikâyelerinden biri olmuştur. Hikâyeye göre Şaghad Rüstem'in üvey kardeşiydi, ve Kabul kralının da damadıydı. O zamanlar Kabul Rustem'e vergi veriyordu. Kral ve Şaghad bu vergiden kurtulmak için bir plân hazırladılar. Şaghad, Kabul kralının kendisini tahkir ettiği yolunda Rustem'e bir şikâyet getirdi. Rustem de yanına yüz şövalye alarak kraldan intikam almaya gitti. Kabul kralı Rustem'den özür dileyerek onu ava davet etti. Av sahası önceden keskin kılıç ve mızraklarla çevrili gizli çukurlarla doldurularak Rustem'e tuzak hazırlandı. Rustem, atı Rahş ve yüz şövalye bu çukurlara düştüler. Şaghad'ın tuzağını anlayan Rustem, ondan son bir dilekte bulunarak ok ve yayını istedi. Şaghad bu dileği yerine getirir getirmez, Rustem yayını gerdi ve Şaghad'a nişan aldı. Şaghad korkudan bir ağacın arkasına saklanmıştı fakat Rustem okuyla Şaghad'ı ağaca mıhlıyarak ölmeden önce son düşmanını da hakladı<sup>41</sup>.

38. Bu olayın hikâyesi için bak: N. Lugal, *Y.Z.E.*, II, s. 405-410; *The Shāhnāma of Firdausi...*, II, s. 200-201.

39. F.E. Karatay, *Y.Z.E.*, No. 347, s. 130-131.

40. Bak not 20, s. 213-216.

41. Bu olayın hikâyesi için bak: *The Shāhnāma of Firdausi...*, V, s. 261-273.

Bu popüler hikâye *Şehname*'lerde çeşitli şekilde tasvir edilmiştir. Ancak hikâyenin en çok kullanılan kalıbı Türkmen *Şehname*'lerinde hemen aynen kullanılan ve Rustem'i çukurun içinde mızraklara saplanmış olduğu halde gerideki ağacın arkasına gizlenen Şaghad'ı öldürmesini tasvir eden kalıptır. Bunun klasik bir örneğini H. 1508 no.lu *Şehname*'nin 401v deki minyatüründe görüyoruz (Resim: 24). Sahne onbeşinci yüzyılda bu kalıpla tasvir edilirken onaltıncı yüzyılda birden farklı kalıplar ortaya çıkmıştır. Hikâyenin o devre kadar sahneye katılmayan motifleri de tasvir edilerek kalıp zenginleştirilmiştir. H. 1475 no.lu Kazvin-Şiraz geleneğinde yapılmış *Şehname*'nin minyatüründe<sup>42</sup> (318v, Resim: 25) Kabul ordusu da sahneye katılmıştır. H. 1502 no.lu Isfahan *Şehname*'sinde<sup>43</sup> ise onyedinci yüzyılda kullanılan bir kalıp görülür. Resim: 26 da (411r) görülen minyatürde Rustem çukurdan kurtulmuş kenarda okunu fırlatırken gösterilmiştir. Rahş da çukurdan çıkmış olup çukurda mızraklara saplanmış bir asker ise Rustem'in yüz şövalyesini temsil etmektedir. Görüldüğü gibi Safavî devri bu hikâyeyi Türkmenlerden farklı şekilde resmetmiştir. H. 1488 no.lu Özbek *Şehname*'si ise geç devir *Şehname*'leri gibi farklı bir kalıp kullanması bakımından ilgi çekicidir. Burada (405v, Resim: 14) Rustem Isfahan örneğinde olduğu gibi, çukurdan çıkmış kenarda diz çökmüş ve okunu Şaghad'a fırlatarak onu ağaca mıhlamıştır. Fakat Rahş çukurun içindedir. Bu sahnenin en yakın benzerini H. 1509 no.lu *Şehname*'nin 225v sayfasındaki minyatürde buluruz<sup>44</sup>. Bundan önceki sahnelerde de H. 1488 Buhara Özbek *Şehname*'si ile H. 1509 no.lu *Şehname* arasındaki benzerliklere temas etmişim. Zırh tipleri, Keykavus, Bahram Gur ve Azade sahnelerindeki ikonografya benzerlikleri ve Şaghad'ın ölümü sahnesindeki yakın benzerlik, özellikle Rustem'in pozunu iki eser arasında bir bağ göstermekte ve nerede yapıldığı belli olmayan H. 1509 no.lu *Şehname*'nin bir Özbek

42. F.E. Karatay, *Y.Z.E.*, No. 366, s. 136. Eserin minyatürlerinde eflatunumsu penbe kayalar ve penbe, bej zemin rengi 16. yüzyıl ortalarında ve ikinci yarısında Şiraz'da çok görülen bir üslûba işaret etmekle beraber bazı figür tipleri ve günlük hayattan alınma motifler Kazvin-Meşhed özelliklerini taşımaktadır.

43. *A.E.*, No. 373, s. 137. Bu *Şehname*'nin minyatürlerinde Rıza 'Abbasi üslûbunda figürler ve çember, L ve diyagonal hareketli kompozisyonlar en göze çarpan özelliklerdir.

44. Bak not 20, Resim: 14.

eseri ve Buhara'da yapılmış olması ihtimalini kuvvetlendirmektedir. Şahhad'ın ölümü sahnesinin ikonografyasının bir Özbek atölyesi kalıbı olması çok muhtemel gözükmektedir. H. 1514 no.lu Buhara *Şehname'si* (455v, Resim: 17) ile Revan 1544 no.lu *Şehname* (389r) bu kalıbın devamlı olarak onaltıncı yüzyıl sonuna kadar Buhara atölyelerince kullanıldığını gösterir. Böylece, H. 1509 no.lu *Şehname* bir Özbek geleneğine bağlanabilir. Ancak, bu hususta biraz ihtiyatlı davranmak gerekir, çünkü eser üslûp bakımından çok farklıdır ve onbeşinci yüzyıl sonunda Mısır'da yapılmış bir *İskendername'nin* minyatürleriyle de yakın benzerlikler gösterir<sup>45</sup>. Değişik bir çevrenin malı olduğu anlaşılan H. 1509 no.lu yazmanın minyatürlerini belli bir atölyeye mal edebilmek için şimdikinden daha çok bilgiye ihtiyacımız vardır.

Buhara *Şehname'sinde* bu tip değişik kalıpların ortaya çıkması belki bulunduğu çevre ile ilgilidir. Değişik Siyavuş, Bijen, Şahhad ikonografyaları belki de *Şehname'nin* Buhara yöresindeki çeşitli yorumları ile açıklanabilir. Pencikent'te ortaya çıkarılan duvar resimlerinde Rustem ve İsfendiyar'ın hayatına ait olduğu söylenen sahneler<sup>46</sup>, onuncu yüzyıldaki Buhara'da Siyavuş'un hayatına ait halk hikâyelerinin ozanlarca söylenmesi<sup>47</sup> bu yörenin klasik geleneğin dışında başka bir *Şehname* geleneğine de sahip olabileceğini ima eder.

Bu değişik ve belki de yöresel tasvirlerin yanı sıra bu eserde Siyavuş'un ateşten geçmesinde olduğu gibi bazı geleneksel kalıpların da kullanıldığına yukarıda işaret etmiştik. Bu kalıplar özellikle üç sahnede, ünlü nakkaş Behzad'ın kalıplarıyla bir benzerlik gösterir. Bunlardan en önemlisi Rustem'in atı Raş'ı yakalamasını tasvir eden minyatürde (81r, Resim: 6) görülür. Raş'ı yakalayan Rustem motifi ve sahnede görülen tayını emziren at ve diğer at motifleri Sultan 'Ali el-Katip tarafından 893 H./1488 M. yılında Hüseyin Baykara için hazırlanan ve bugün Kahire Millî Kitaplığında bulu-

nan *Bustan'ın* Behzad tarafından resimlenen Dara ve Çoban sahnesindeki<sup>48</sup> kalıpları aynen tekrarlar. Bu kalıp Buhara *Şehname'sinden* daha önce 1522-23 yılında yine Buhara'da yapılan Metropolitan Museum'daki *Bustan'ın* Dara ve çoban minyatüründe de<sup>49</sup> kopya edilmiş ve Özbek resmine girmişti. Diğer yandan Sa'di'nin *Bustan'ının* Topkapı Sarayı Müzesinde bulunan ve 1583 de Buhara'da yapılan Revan 931 no.lu bir kopyasında<sup>50</sup> aynı kalıptan hareket edildiği görülür (22r). Böylece, Behzad'ın kalıbı Herat'ın Özbekler tarafından alınması ve sanatçı transferi ile onaltıncı yüzyıl başından sonuna kadar Buhara atölyelerince kullanılmış ve bu sultanî yazmaya da girmiştir. Behzad minyatürleriyle yakınlık gösteren ikinci minyatür Rustem'in ejder ile mücadelesi sahnesinde (91r, Resim: 7) göze çarpar. Minyatür Londra'da British Museum'da bulunan (Add. 25.900) ve bazı minyatürleri Behzad'a izafe edilen Nizamî *Hamse'sindeki* Bahram'ın ejderle mücadelesini tasvir eden minyatürle<sup>51</sup> akrabalık gösterir. Rustem ve Bahram'ın duruşları ve ejderin yerleştiriliş tarzı iki yazmada da aynı olmakla beraber arada bazı küçük farklar göze çarpar. Behzad'ın minyatüründe ejder kayaların arasındaki bir oyuktan çıkar ve bir ağaç gövdesine sürünecek kahramana meydan okur. Bahram ise ok ve yayını germiş ejdere fırlatmak üzeredir. Buhara *Şehname'sinde* ise ağaç görülmez. Ejder oyuktan çıkmış ve kahraman tarafından başı kesilmiş olarak tasvir edilmiştir. Rustem'in elinde de kılıç vardır. British Museum'da bulunan diğer bir *Hamse'deki* (Or. 6810, s. 157) Bahram Gur'un ejderi öldürmesini tasvir eden minyatür<sup>52</sup> ise yine Behzad'a izafe edilmiş olup Buhara *Şehname'sinin* Bahram Gur'u yaban eşiği avında gösteren minyatürünün (478v, Resim: 15) kalıbını teşkil eder. Aradaki konu farkına rağmen, tepenin gerisine yerleştirilen üçlü grup Buhara yazmasında ufak farklarla ters çevrilip kullanılmıştır. Bu saydığımız örnekler Buhara'da Behzad geleneğinin onaltıncı yüzyıl sonunda bile tutulduğunu ve sultanî eserlerde de kullanıldığını gösterir.

48. Binyon, Wilkinson, Gray, *Y.Z.E.*, Lev. LXIX, 83b.

49. Bak not 24.

50. F.E. Karatay, *Y.Z.E.*, No. 570, s. 195-196.

51. B. Gray, *Persian Painting*, Geneva, 1961, s. 112 deki Resim: I, Stehoukine, *Les Peintures des manuscrits timurides...*, Lev. LXXXII.

52. I. Stehoukine, *Y.Z.E.*, Lev. LXXXIII.

45. Üniv. kitaplığı T. 6044. Eser Memlük emiri Timur Boğa'nın mabeyincisi Seyfi 'Ali bey'in hazinedarı Hoşkadem b. 'Abdullah için yapılmıştır. Bak: I. Stehoukine, F.E. Karatay, *Les Manuscrits orientaux illustrés de la Bibliothèque de L'Université d'Istanbul*, Paris, 1933, s. 50-51.

46. A.M. Belenitski, *Sculptura i Zhivopis Drevnego Pianjikenta*, Moscow, 1959; A.Y., Central Asia, Geneva, 1968, s. 188, pls. 137-138.

47. J. Rypka, *History of Iranian Literature*, Dordrecht, 1968, s. 153.

'Abdullah Gazi Bahadır Han'ın *Şehname*'si gerek üslup gerekse ikonografya bakımından Özbek minyatür sanatının çok önemli bir aşamasını gösterir. Manzara ve ikonografya kalıplarında kuvvetli Herat ve Behzad etkisi göstermekle beraber, bir takım yeni kalıplar da ortaya konmuş, belki de yöresel tasvir ve anlatımlardan faydalanılmıştır. Bütün bunların yanı sıra bu minyatürlerde Buhara'ya has sade kompozisyonlar, altın yaldızın satıh halinde vurulması, ve bu sadeliğin yanı sıra detayda kuyumcu işçiliği ve parlak canlı renkler eserin belki de Buhara saray atölyesinin en ünlü çalışmalarından biri olduğunu ortaya koymaktadır.

'Abdullah Han *Şehname*'si ile aynı kalitede olmamakla beraber aynı üslup özelliklerini taşıyan bazı Buhara yazmaları dünya koleksiyonlarına dağılmış bulunuyor. Topkapı Müzesinde bulunan H. 1594 no.lu *Timurname*, R. 897 no.lu *Tuhfat el-Ahrar* (1568 tarihli), R. 931 ve 936 no.lu ve 1583 tarihli Sa'di *Bustan*'larıyla R. 938 no.lu ve aynı tarihli Sa'di'nin *Gülistan* adlı eseri bu üslubun diğer örnekleri arasındadır<sup>53</sup>. Minyatür sanatında önemli bir geleneği bulunan ve ona büyük katkılarda bulunan Özbek resim sanatının ileride daha çok aydınlığa kavuşması ve bu sanatın çeşitli yönlerinin tanıtılması muhakkak ki İslâm sanat tarihçilerini bekleyen görevlerden biridir.

53. B.W. Robinson Özbek Sultanı 'Abd ül-Aziz Bahadır Han devrinde (1541-1550) tamamlanan bir *Gülistan* yazmasının minyatürlerini yayınladığı bir makalesinde bu dönemde tamamlanan ve resimlenen bazı Özbek yazmalarının da listesini verir. Bak: «An Unpublished Manuscript of the Gulistan of Sa'di», *Beiträge zur Kunstgeschichte Asiens (im Memoriam Ernst Diez)*, İstanbul, 1963, s. 223-236, Bil. s. 231.

## A ROYAL UZBECK SHAHNAMEH IN THE TOPKAPI PALACE MUSEUM AND ITS SIGNIFICANCE FOR UZBECK PAINTING

### SUMMARY

Uzbek painting is one of the least studied topics of Islamic art. The manuscripts illustrated between the years 1500-1600 in Bukhara belong to the Uzbek period. Most of them contain a colophon stating that they were executed in Bukhara. The miniatures from this period display a few different styles.

At the beginning of the sixteenth century although not certain a peculiar style seems to be practiced in this city. Figures with crooked oval faces, and mountains and rocks defined with sharp, purple splashes of brush rendering cubical shapes are the most characteristic features in these miniatures. This style appears in the following mss. in the Topkapı Museum: *Shāhnāme* of Firdausī (Revan 1549), *Khamsa* of Dihlevī dated 906 H./1501 A.D. (Hazine 798), and another *Khamsa* of the same author dated 908 H./1502-3 (Hazine 800).

After the occupation of Herat by the Uzbecks in 1507, Bukhara workshops, with the collaboration of some Herati artists, started to work in Herat style. Next to the miniatures in the style of Bihzad, there were also some executed in a very decorative and colourful manner. The *Shāhnāme* Hazine 1488 in the Topkapı Palace collection executed in 972 H./1564 A.D. in Bukhara for the library of Abū'l Ghazī 'Abd Allāh Bakhādur Khān (1557-1597), the conqueror of Samarkand, written by Muhammed Bakī al-Kātib is an example of the decorative Herat style.

The rendition of the landscape in the miniatures is most striking. The events are usually shown on a background formed by two or three hills overlapping each other vertically. One of them is usually painted in gold without having any decoration on it. This type of use of the gold paint as a smooth surface seems to be the major characteristic of Uzbek painting. Curled, colourful rocks embellish the hilly landscape. The use of a typical bright orange and a light, bright green draws attention. Next to small plants, colourful, small stones are scattered on the ground here and there. Trees are formed by bundles of cones, sometimes having yellow stars and decorations on them. The compositions are simple and clear, and they are usually arranged according to a central motif or axis. The figures with small, round faces resemble those seen in the miniatures of Bihzad. There are also some types with elongated, bearded oval faces rather dark in colour. These latter might represent the Uzbeks. The general effect of the miniatures are very decorative, colourful, and refined. All the details reveal an elegant workmanship reflecting a royal workshop.

In some miniatures such as the one on 81r (Fig. 6) depicting Rustem catching Rahsh, the painter adapts the pattern of Bihzad in the miniature depicting Dārā and the Herdsman in the manuscript of *Bustan* in Cairo National Museum. In the death of Dārā (428r) the pattern of a Safavid *Shāhnāme* (H. 1485) in the Topkapı Museum is used. Apart from these, in some compositions such as the death of Siyāvūsh (147r, fig. 10), the death of Shaghād (405v, fig. 14), Rustem rescuing Bijen (247r, fig. 12), the painter seems to use a different pattern, perhaps a pattern formed by the Bukhara painters. The pattern of the miniature depicting Shaghād killed by Rustem (Fig. 14) seems to be a local one. It depicts Rustem at the edge of the pit, in which his horse has fallen, aiming at Shaghād who hides himself behind a tree. It is completely different from the Turkman and Safavid interpretation of the story which shows Rustem fallen into the pit with his horse and aiming to Shaghād. The same pattern appears in a number of Bukhara mss. which were erroneously called Ottoman by I. Stchoukine. The Bukhara *Shāhnāme*s in the Topkapı Museum using this pattern are the following: *Hazine* 1514 (455v, Fig. 17), which was completed in 942 H./1535 in Bukhara, *Revan* 1544 (389r) dated 983 H./1576

A.D., *Hazine* 1509 (225v). This last ms. shows some common features in iconography and armours with the Bukhara school, and might very well be a work of the Uzbek workshops. There seems to be, however, also a stylistic relationship with the Mamluk miniatures which the author wants to discuss in another article.

The *Shāhnāme*s *Hazine* 1514 and *Revan* 1544 show a peculiar style with simple compositions, large figures, and sharp, black or dark contours. This style also appears in the *Shāhnāme*s H. 1487 and H. 1505, and seems to be adapted by some Ottoman mss. too.

*Shāhnāme* H. 1488 forms the best example of the Bukhara school with Herat origin. It is dated 1564, and the characteristics which appear in its miniatures were used by some earlier Bukhara mss. The miniatures of the *Būstān* of Sa'di copied in Bukhara in 929 H./1522-23 A.D. in the Metropolitan Museum of Art (11.134.2) and those in the *Mahzān al-Asrār* of Nizāmī in the National Library in Paris (suppl. pers. 985) executed in Bukhara in 1545 show how this style was continuously practiced in the first half of the century. It is clear that this style was used in Bukhara after the conquest of Herat. The interesting point is that it also appears in some mss. attributed to Tabriz, such as the *Khamsa* of Nizāmī in the Metropolitan Museum (13.228.7). Another manuscript, a ms. of 'Alī Shīr Nevā'ī in the National Library in Paris (suppl. turc. 316) dated 1526, and made in Herat indicates that the workshop in Herat was the major source of this style. After the sack of the city by the Uzbeks in 1507, and later in 1535 some artists were taken to Bukhara by the Uzbeks, and some escaped to Tabriz, and some seem to have stayed in the city.

Many illustrated mss. of this style are found in various museums. The *Timūrnāme* H. 1594, *Tuhfat al-Ahrar* R. 897 dated 1568, two mss. of *Būstān* R. 931 and R. 936 both dated 1583, and a ms. of *Gulistan* R. 938 also dated 1583 in the Topkapı Museum contain miniatures in this style. The *Shāhnāme* H. 1488 is, however, the most majestic of all, being a royal manuscript executed by the order of 'Abd Allāh Khān bearing his name in its colophon as well as in some miniatures. It also seems to be the *Shāhnāme* presented to the Ottoman Court in 1594 by the ambassador of the Uzbeks.



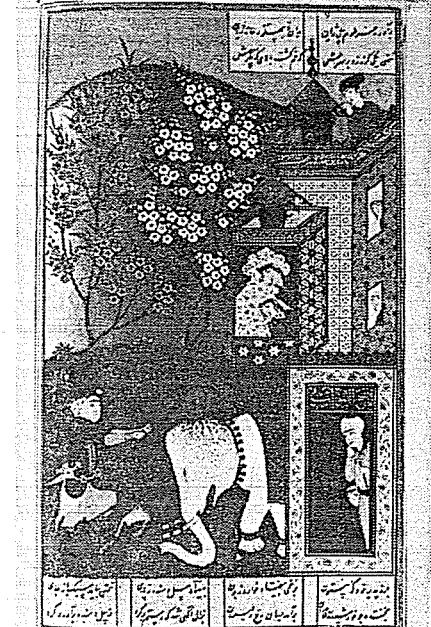
Resim 2. Hazine 1488, s. 29v. Zahhâk'ın Demavend dağına mühlamması.



Resim 1. Hazine 1488, s. 18v. Siyamek'in devle mücadelesi.



Resim 3. Hazine 1488, s. 62r. Minucihr'in önünde Zal'in Hüner göstermesi.



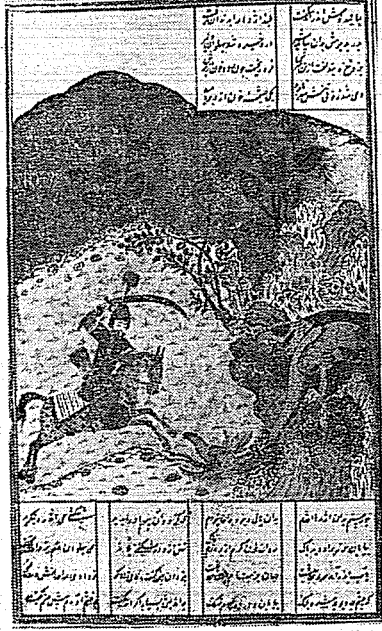
Resim 4. Hazine 1488, 66v. Rüstem'in Akfil ile mücadelesi.



Resim 5. Hazine 1488, s. 73r. Nevder ile Afrasiyab'ın savaşı.



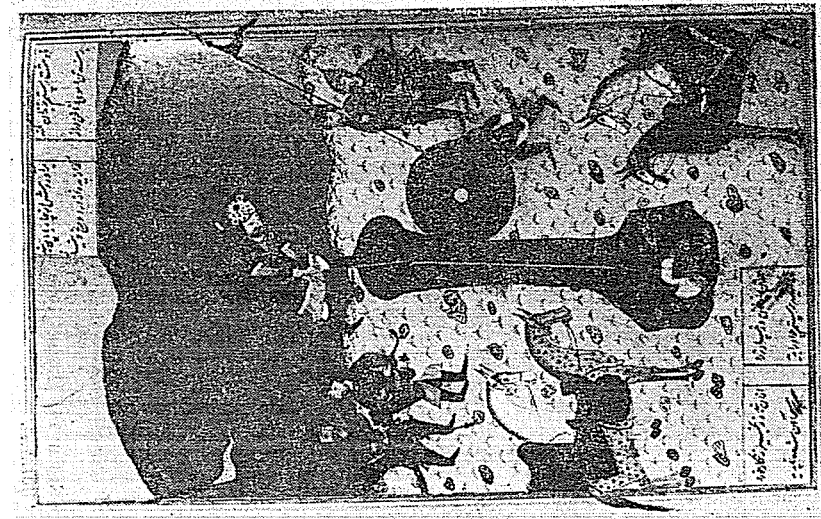
Resim 6. Hazine 1488, s. 81r. Rüstem'in atı Rahş'i yakalaması.



Resim 7. Hazine 1488, s. 91r Rüstem'in ejder ile mücadelesi.



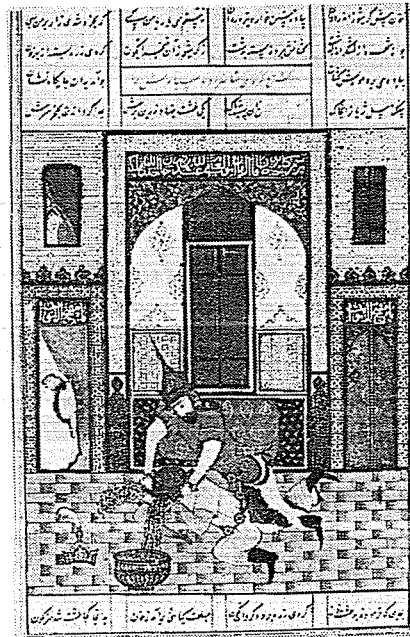
Resim 8. Hazine 1488, s. 103v Keykâvus'un göğe yükselmesi.



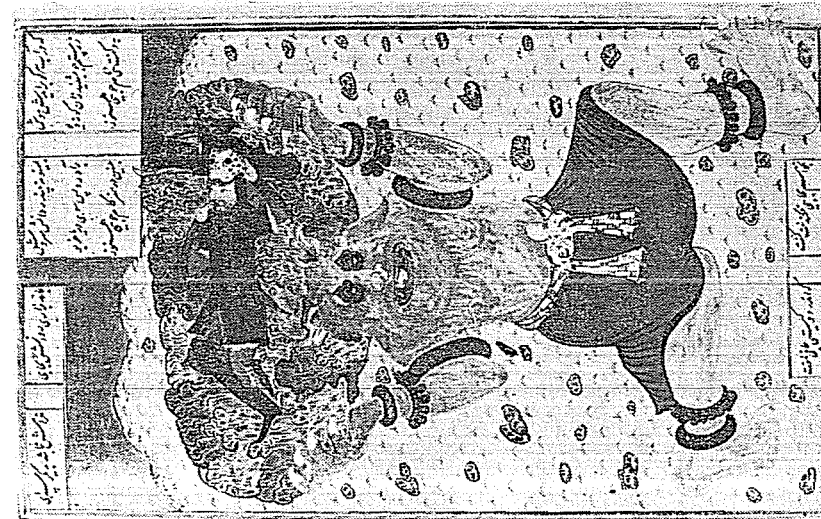
Resim 12. Hazine 1488, s. 247r Rüstem'in Bijen'i kayudan kurtarması.



Resim 9. Hazine 1488, s. 125v Siyavus'un ateşten geçmesi.

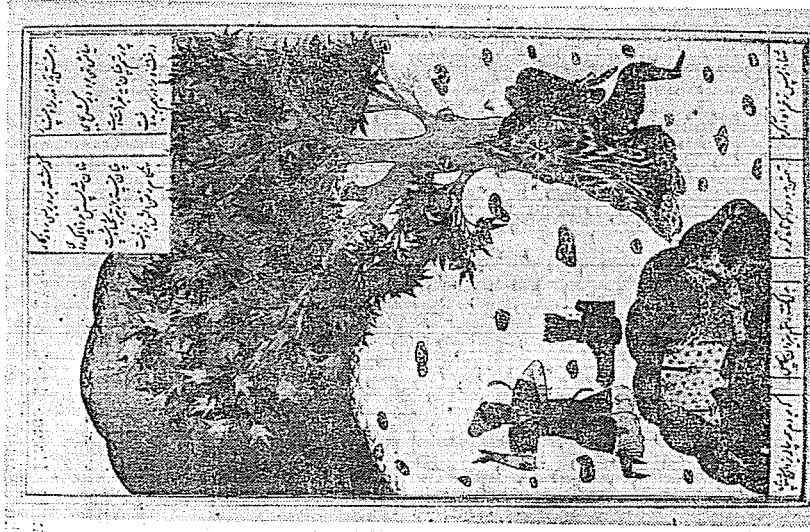


Resim 10. Hazine 1488, s. 147r Siyavuş'un öldürülmesi.



Resim 11. Hazine 1488, s. 227v Akvan'ın Rüstem'i suya götürmesi.

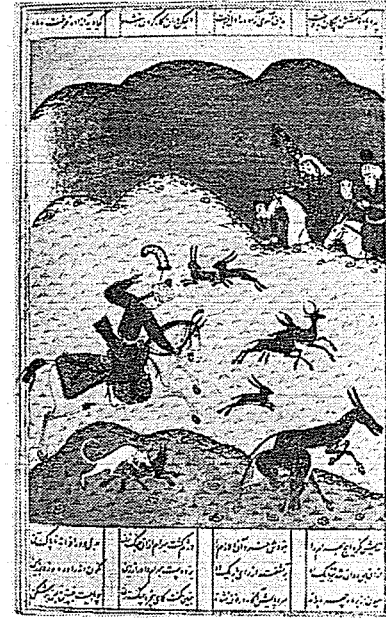




Resim 14. Hazine 1488, s. 405v Rüstem'in Şahad'ı öldürmesi.



Resim 13. Hazine 1488, s. 290r Keyhüsrev ile Afrasiyab'ın savaşı.



Resim 15. Hazine 1488, s. 478v Bahram Gur ve Azade yaban eşiği avında.



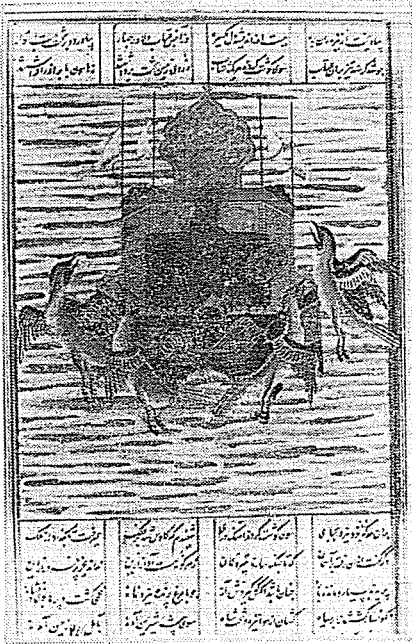
Resim 17. Hazine 1514, s. 455v. Rüstem'in Şahad'ı öldürmesi.



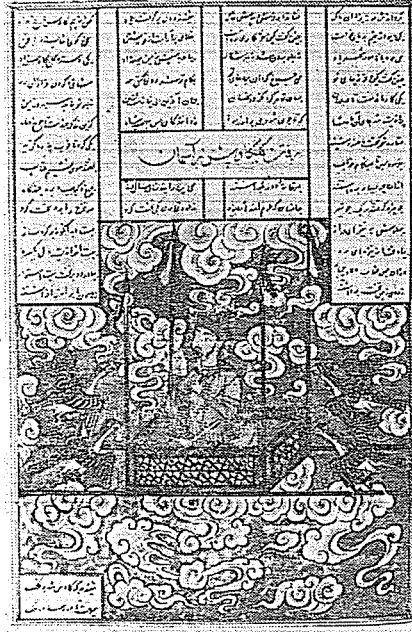
Resim 16. Revan 1549, s. 19v Zahhâk'ın Demavend dağına mihlanması.



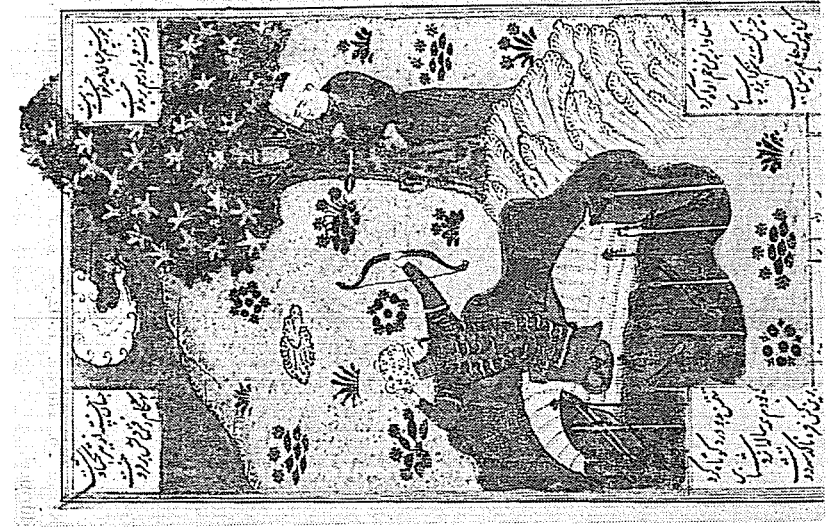
Resim 18. Hazine 1507, s. 81v Keykâvus'un göğe çıkması.



Resim 19. Hazine 1482, s. 79v Keykâvus'un göğe çıkması.



Resim 20. Hazine 1509, s. 61r Keykâvus'un göğe çıkması.



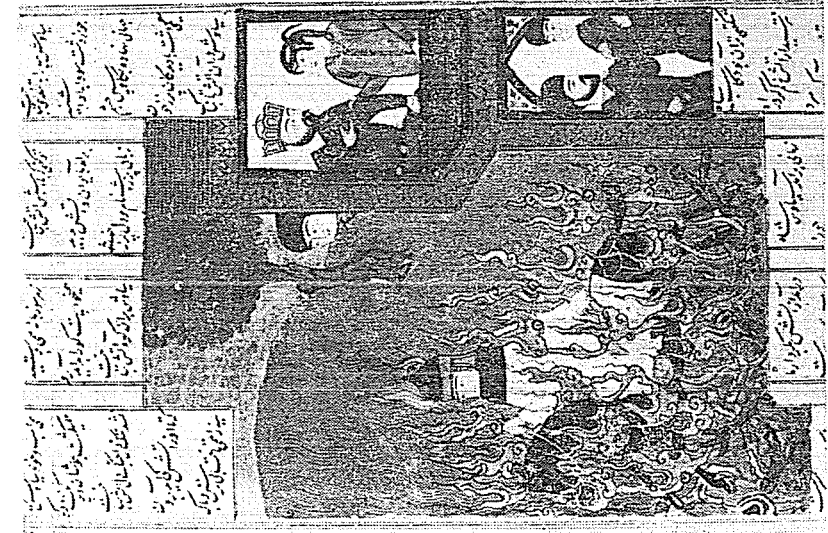
Resim 24. Hazine 1508, s. 401v Rüstem'in Şahgâdî'yi öldürmesi.



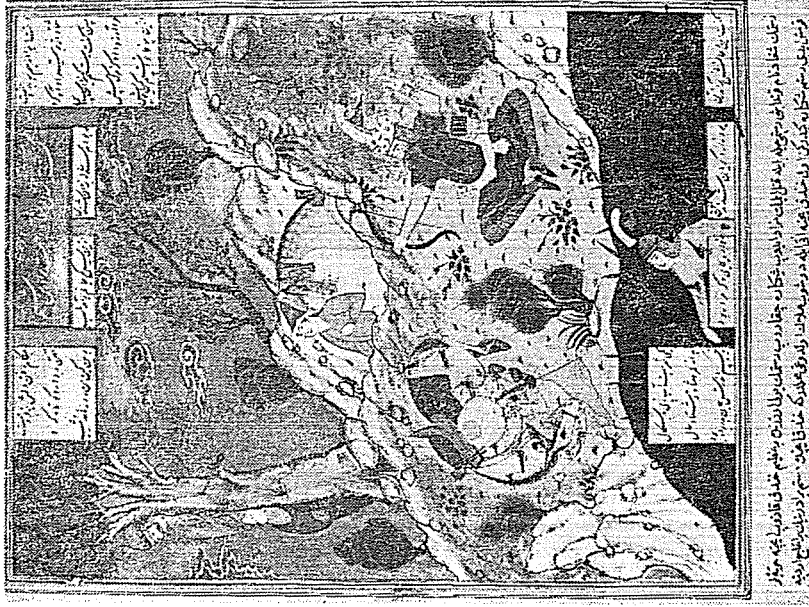
Resim 21. Revan 1544, s. 125v Siyavuş'un öldürülmesi.



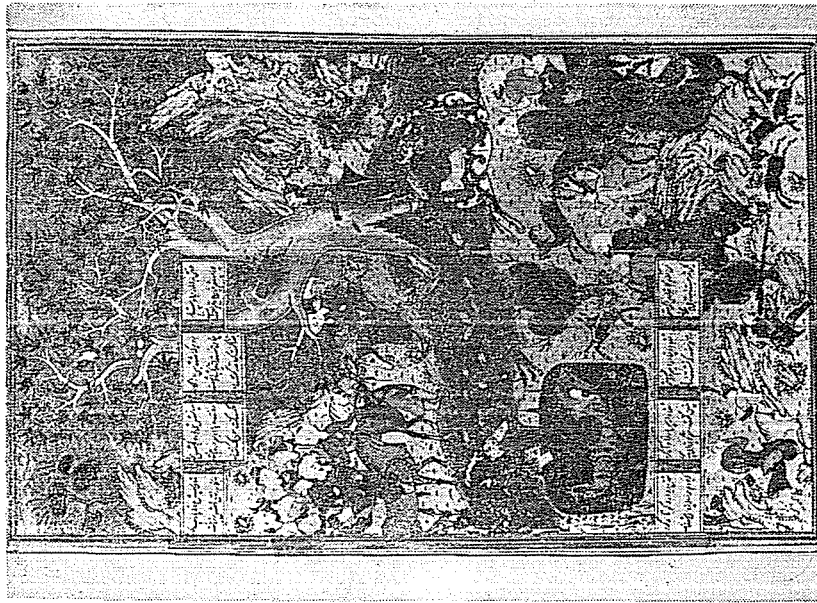
Resim 22. Revan 1544, s. 201v Rüstem'in Bijen'i kuyudan kurtarması.



Resim 23. Hazine 1508, s. 130v Siyavuş'un ateşten geçmesi.



Resim 26. Hazine 1502, s. 411r Rüstem'in Şahad'ı ölüdürmesi.



Resim 25. Hazine 1475, s. 318v. Rüstem'in Şahad'ı ölüdürmesi.

## SULTAN MEHMET II DÖNEMİNE AIT BİR MİNYATÜRLÜ YAZMA : KÜLLİYAT-I KÂTİBİ

Filiz ÇAĞMAN

Osmanlı minyatür sanatının onaltıncı yüzyıl başlarına kadar olan gelişimi konusunda son derece az bilgiye sahibiz. Bu karanlık dönemden günümüze gelen ilk örnek, Ahmedî'nin «İskendername» adlı eserinin 819/1416 yılında, Muhammed ibn Mevlâna Pir Hüseyin tarafından Amasya'da kopya edilen nüshasıdır<sup>1</sup>. (Paris, Bibliothèque Nationale, Colbert 4187, Suppl. turc 309). Yazmadaki yirmi minyatürden sadece üçü orijinaldir. Diğerleri eserde boş bırakılan minyatür yerlerine yapıştırılmış ondördüncü yüzyıl Şiraz okuluna ait örneklerdir<sup>2</sup>. Taşra karakteri taşıyan orijinal minyatürlerde Bizans sanatının etkileri hissedilir. Fakat, az ve son derece yıpranmış oluşları nedeniyle, bu resimlerden onbeşinci yüzyıl başlarındaki Osmanlı minyatür üslûpları hakkında kesin fikir edinmemize imkân yoktur.

Erken dönem Osmanlı minyatür sanatı hakkında belirli ilk veriler ve bilgiler Sultan Mehmet II nin saltanat (1451-1481) dönemindedir. İstanbulu feth ederek Osmanlı Türklerine Batı dünyasının kapılarını açan genç sultanın zamanında, yeni kurulan İstanbul Sarayı çok ilginç ve önemli bir sanat faaliyetine sahne olmuştur.

1. I. Stchoukine, La peinture Turque D'apres Les Manuscrits Illustrés Ire Partie, Paris, 1966, s. 45-46, Pl. I, II; E. Atıl, «Ottoman Miniature Painting under Sultan Mehmed II», Ars Orientalis, vol. IX, 1973, s. 103-120, Pl. I, fig. 1.
2. E. Atıl yapıştırılan minyatürlerde iki ayrı üslûba işaret ederek, yedi minyatürün XIV. yüzyıl ortalarındaki İlhanlı üslûbuna uygun olduğunu; Diğer dokuz minyatürün ise Şiraz-İncü devri üslûbuna olan yakınlığını belirtir (bkz. E. Atıl, A.E., s. 106).

Fatih'in çağdaş batı resmine duyduğu büyük ilginin sonucu olarak Gentile Bellini, Constanza da Ferrara gibi ünlü İtalyan ustalarının İstanbul'a gelerek, pek çoğu günümüze erişmemiş olan çeşitli eserler verdikleri bilinmektedir. İtalyan sanatkarların Sultanın madalyon ve portrelerini hazırladıkları gibi yeni yapılan sarayın duvarlarını da freskler veya tablolarla süslemiş olduklarına şüphe yoktur<sup>3</sup>.

Fatih Sultan Mehmet'in Batı sanatına duyduğu ilgi ve İtalyan sanatçıları Sarayına davet edişi onun İslam resim sanatı geleneklerinden tamamiyle koptuğu veya karşı olduğu anlamını taşımamaktadır. İstanbul'un fethinden önce başkent olan Edirne'deki sarayda, bir nakış ve resim atölyesinin olduğu ve bu atölyenin çağdaş resim akımlarına uygun tarzda çalışan sanatkarlardan oluştuğu muhakkaktı. Gerçekte de kaynaklar bu dönem minyatür sanatının varlığını belgeleyen usta sanatkarların yaşadığına işaret ederler. Bu kaynakların en ilgi çekicisi Şair Latifi'nin tezkiresinde bahsi geçen Bursalı Husamzade Sunullah'tır. Latifi Sultan Murat II (1421-1451) ve oğlu Mehmet II devrinde faaliyet gösteren bu sanatkarın resim yapmaktaki üstün yeteneğini över<sup>4</sup>.

Sultan Mehmet II nin İstanbulu fethinden sonra kurulan yeni sarayda, İtalyan sanatkarların yanısıra Türk Sanatkarların da bulunduğunu kaynaklardan öğreniyoruz. Osmanlı minyatür ve nakış sanatkarları hakkında en önemli kaynak eseri veren Alî (Gelibolulu), «Menakıb-ı Hünerveran» adlı bu eserinde ilk Türk sanatkarları olarak Sinan bey ve öğrencisi Bursalı Ahmed Şiblizade'den bahseder<sup>5</sup>. Alîye göre Sinan bey, Frenk üstadlarından Venedikte yetişmiş ve kendi üslûbundaki sanatkarların en üstünü olan Mastori Pavli'nin öğrencisidir. M. Pavli'nin de Damyan adlı bir ressamın en değerli öğrencisi olduğu belirtilmektedir. Alî daha sonra Sinan bey'in öğrencisi Bursalı Ahmed Şiblizade'den bahsederek, onun «şibih yazmada», yani portre yapmaktaki Türk sanatkarlarının en

3. Fatih Sultan Mehmet döneminde İstanbul'a gelen batılı sanatkarlar ve eserleri için bkz: E. Atıl, A.E., s. 108-113; B. Gray, «Portraits of Mehmet II Fatih» (yayın halinde kongre tebliği) Milletlerarası I. Türkoloji Kongresi, Ekim 1973 İstanbul.
4. R. Ettinghausen, Turkish Miniatures from 13th to the 18th century. Milano 1965 (UNESCO), s. 10.
5. Alî (Gelibolulu), Menakıb-ı Hünerveran, (Yazma nüsha), Topkapı Sarayı Müzesi kütüphanesi no. H. 1291, s. 58a.

üstünü olduğunu belirtmektedir. Ancak, Alî'nin övdüğü ve batı sanatı etkisinde kaldıkları anlaşılan bu sanatkarların imzalı eserlerini tanımıyoruz. Sadece Saray Albumlarından birisinde yer alan (H. 2153, s. 10<sup>a</sup>) Sultan Mehmet II portresinin Sinan bey tarafından yapıldığı genellikle kabul edilmektedir.

Sultan Mehmet II döneminden, İslam resim geleneklerine göre yetişmiş yerli sanatkarlar tarafından resimlendirilmiş sadece iki yazma eser tanıyoruz. Bunlardan birisi Sabuncuoğlu Şerafettin tarafından derlenerek 1465 yılında yazılan «Kitab-ı Cerrahiye-i el-Hakaniyye» adlı bir tıp kitabıdır<sup>6</sup> (Paris, Bibliotheque Nationale, Suppl. turc. 693). Çeşitli hastalıkların tedavisini göstermek amacıyla ve tamamen ilmi gaye ile yapılan resimler son derece basittir. Bu nedenle eser devrin kitap resim üslûbunu yansıtmaktan uzaktır. Fakat, böyle bir eserin resimlendirilmiş oluşu devrin ilim seviyesine, daha doğrusu bu genç Sultanın ilme duyduğu ilgi ve kültür düzeyine işaret etmesi yönünden ilgi çekicidir.

Fatih'in saltanat döneminden günümüze gelen diğer minyatürlü eser, son yıllarda I. Stchoukine tarafından tanıtılan, Badi al-Din Minucehr el-Taciri el-Tebrizi'nin «Dilsuz-name» adlı eserinin 860/1455-56 yılında Edirne'de kopya edilen nüshasıdır (Oxford, Bodleian Library, Quseley 133)<sup>7</sup>. Küçük ölçüdeki (16.5 X 11.4 cm.) bu eserde yer alan beş minyatürün İstanbul'un fethinden sonra kısmen önemini kaybederek ikinci plânda kalan Edirne Sarayı nakışhanesinde yapıldıkları anlaşılmaktadır. Minyatürler kompozisyonların basitliği ve teknik yönlerinin zayıflığı ile taşra karakterini yansıtır. Timuri devri Şiraz minyatür okulundan bazı etkiler hissedilirse de, insan figürlerini biçimlendiren duruk çizgi üslûbu, başka çevrelerde rastlanmayan ve insanlarla boy ölçüşen iri bitki motifleri ve özellikle kadın başlıkları minyatürlerdeki Türk özelliğinin belirgin işaretleri olarak karşımıza çıkarlar (Resim: 1, 2).

Dilsuz-name'nin minyatürleri taşra karakteri taşımaya rağmen, Osmanlı kitap ressamlığının belirli özellikler gösteren ilk ve en erken örnekleri olarak, Türk minyatür sanatı için oldukça önem-

6. P. Huard and M.D. Grmek, Le Premier Manuscrit Chirurgial Turc rédigé par Charaf ed-Din (1465), Paris 1960; E. Atıl, Y.Z.E. pl. 3, fig. 5, 6.
7. I. Stchoukine, «Miniatures Turques du Temps de Mohammad II», Arts Asiatiques, Tome XV, Paris, 1967, s. 47-50; E. Atıl, Y.Z.E., s. 106-107, fig. 2-4.

lidirler. Ayrıca İstanbul'un fethinden sonra Edirne sarayındaki atölyenin çalışmaya devam ettiğini ortaya koyduğu gibi, daha önceki Osmanlı minyatür üslubu hakkında da kısmen fikir vermektedir.

Bodleian'daki bu yazmanın varlığı tarihsiz diğer bir minyatürlü yazmayı değerlendirmemizi sağlamıştır. Topkapı Sarayı Müzesi Revan kütüphanesinde kayıtlı (no. 989) olan bu eserdeki minyatürlere birinin «Dilsuz-name» resimleri ile olan benzerliği son derece dikkat çekicidir. Kâtibî lâkabını kullanan Şemseddin Muhammed b. Abdullah Nişapuri'nin kasidelerinden oluşan bir külliyat olan eserin kolofonu yoktur<sup>8</sup>. Orijinal olmayan koyu kahverengi deri cilt içinde muhafaza edilen eser 16.9 X 11 cm. ölçüsünde 271 yapraktan meydana gelmiştir. Her sayfada talik yazı ile, iki sütun halinde onbeş satır yer alır. Eserin ilk sayfasının ortasında (s. 1a) yer alan oval madalyonda kitabın ve şairin adı yazılıdır (Resim: 5). Bu madalyonun etrafı onbeşinci yüzyıl, Fatih devri üslûbunda bezenmiştir. Tamir görmüş olan bu yaprakta daha sonra esere sahip olan şahıslardan bazılarının mühürleri yer alır<sup>9</sup>. Ayrıca Külliyat'ın başladığı sayfadaki (s. 1b) «başlık» tezhibi ve en son yapraktaki (s. 271a) yuvarlak madalyon aynı devir üslûbuna uygun şekilde süslenmiştir (Resim: 6, 7). Eserde, birisi karşılıklı sayfalar üzerine yapılmış iki minyatür vardır.

#### Minyatürler :

1) Sultanın maiyeti ile eğlenmesi (s. 93a, 8 X 6.4 cm.). Yazı çerçevesinin dörtte üçünü kaplayan bu minyatür eserin «def ve ney» kasidesinde yer alır. Sivri çatılı, duvarı altıgen lâcivert çinilerle kaplı, baldakin tarzında bir taht veya köşkte oturan Sultan, kompozisyonun tam merkezinde yer alır. Diz çökmüş bir saki Sultana bir kase sunar. Tahtın iki yanında diagonal olarak yerleştirilen avlu duvarlarının ardında saray görevlileri, yeniçeriler sıralanmıştır. Ön plânda, sağda def ve ney çalan erkek müzisyenler; Solda, yere otur-

muş çenk ve def çalan kadınlar yer alır. Arkalarında cepheden resmedilmiş bir saray görevlisi ile yeniçeri figürü görülmektedir. Kompozisyon merkezi ve simetrik şekilde düzenlenmiştir. Resmin orta ekseni porselen kapların bulunduğu altın bir tepsi ve sürahilerin durduğu kademeli bir sehpa ile kuvvetle belirtilmiştir. Bol miktarda altın yaldızın kullanıldığı resimde zemin eflatundur. Figürlerin giysilerine turuncu, mor, yeşil, lâcivert ve beyaz renkler hakimdir (Resim: 3).

Birçok özellikler, örneğin kompozisyon düzeni, kıyafetler ve figürleri belirleyen sert çizgi üslûbu bu resmin Osmanlı devri eseri olduğuna tanıklık eder. Bu minyatürün en yakın benzerini 860/1455-56 yılında Edirne'de yapılan «Dilsuzname» resimlerinde buluyoruz. Örneğin «Şah Nevruz'un meclisi» (Resim: 1), «kuşun çevre getirmesi» sahneleri (Resim: 2) ve eserin diğer resimleriyle aralarında çok yakın benzerlikler görülür. Her iki eserdeki resimlerde de aynı figür kalıpları aynı sert çizgi üslûbu, aynı derecede kaba bir işçilik ve aynı yüz şekilleri ilk bakışta dikkati çeker. Kıyafetler ve dilimli serpuşlar üzerine sarılan sarıkların formu da aynıdır. Taht duvarlarını süsleyen çinelerde de aynı zevk hakimdir.

Üzerinde durduğumuz resmin kıyafet yönünden en ilgi çekici tarafı kadın başlıklarıdır. Başka çevrelerde rastlamadığımız bu başlık şekli erken Osmanlı dönemi kadın saç tuvaleti hakkında tatmin edici bir fikir verdiği gibi eserin tarihlendirilmesinde de önemli bir ipucu teşkil eder. Resmin sol alt köşesinde görülen kadınların başlıkları, «Dilsuzname» minyatürlerinde görülenlere benzemektedir. I. Stchoukine'nin (şeker kellesi'ne) benzettiği başlıkların formunu bu resimde daha net olarak görebiliyoruz. Ortada oturan kadın figüründen anlaşılacağı gibi başlarına, arkada omuzlarına kadar dökülen renkli veya beyaz bir örtünün sarktığı, bir tepelik ve bunu tutan bir kaşbastı bağlamışlardır. Bu bant iki dilim halinde kaşlarına doğru iner (Şekil: 1). Aynı kaşbastı formu «Dilsuzname» minyatürlerinde de görülür (Resim: 2). Diğer iki kadın figüründen çenk çalanı, bu tepelik ve kaşbastı üzerine sivri uçlu, külâh şeklinde bir başlık giymiştir (Şekil: 2). Alt tarafında yatay, yukarıya doğru ise dikey iki geniş bantın bulunduğu anlaşılabilir bu başlık, «Dilsuzname» minyatürlerinde görülen örneklere benzer (Şekil: 3). Ancak bizim örneğimizdeki sivri uçludur ve daha çok külâhı andırmaktadır. Yüzyılın sonlarında, Sultan Bayazıt II nin saltanat dö-

8 F.E. Karatay, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Farsça Yazmalar Kataloğu, İstanbul, 1961, no. 660.

9. Mühürlerden birisi Mehmed Emin adlı bir şahsa ait olup 1163/1750 tarihli. Diğer mühür Sultan Mustafa III'e aittir.

neminde hazırlanan eserlerdeki minyatürlerde ise bu tipte kadın başlıklarına rastlanmaz.

2) Eyüp ve Salman'ın genç bir Sultanın meclisinde bulunmaları (s. 229b - 230a, 10.8 X 6.2 cm.). Yazı çerçevesi büyüklüğünde yapılan bu resim karşılıklı iki sayfa üzerinde yer alır (Resim: 4). Sağda, şematik bir taht üzerinde oturan Sultan görülür. Arkasında silâhtarı durur. Sultanın önünde ona içki ikram eden iki yeniçeri, alt kısımda ise bir seccade üzerinde oturan müzisyenler görülür. Diğer sayfada, Sultanın tam karşısına gelecek şekilde, diz çökmüş oturan Eyüp ve Salman yer alır. Arkalarında silâhlı bir yeniçeri, ön plânda da Sultanın atını tutan ve yiyecek kapları taşıyan saray görevlileri görülür. Renkler eserin ilk minyatüründen farklı olarak son derece göz alıcıdır.

Bu çift sayfalık minyatür, eserin ilk minyatüründen farklı üslûp özelliklerine sahiptir. Figürlerin resim sathına göre iri oluşları, değişik form anlayışı ve renk zevki, kompozisyon düzeni bu üslûp ayrılığının en belirgin özellikleri olarak dikkati çeker. Figürlerin formları ve yüz şekilleri onbeşinci yüzyıl ortalarında (1440-1460) geç Timurî ve erken Karakoyunlu Türkmenleri devrinde Şirazda yapılan bazı eserlerle benzerlik gösterir<sup>10</sup>. Figürlerin Şiraz okulu örneklerine benzerliğine karşıt manzara, tabiat elemanları doğu ekollerinden farklı bir özelliğe sahiptir. Ufuk hattı üzerinde sıralanan kalem gibi serviler, iri çiçek demetleri Osmanlı minyatür sanatının daha sonraki gelişim devrinde de görülen belirgin özelliklerdendir<sup>11</sup>. Bu özellik, «Dilsuzname» minyatürlerinde de görüldüğü

10. Karakoyunlu Türkmenleri döneminden günümüze gelen bir «Hamse-i Nizami» nüshasındaki bazı minyatürler en yakın benzerliğin görüldüğü örneklerdir (Topkapı Sarayı Ktp. no. H. 753 de kayıtlı bu eser için bkz: Z. Akalay, «Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Hazine 753 no.lu Nizami Hamsesi'nin minyatürleri», Sanat Tarihi Yıllığı V, İstanbul 1973, s. 389-409). Ayrıca Lord Teignmouth koleksiyonundaki 861/1457 tarihli Firdevsi Şahnamesinin, Timurî devri Şiraz okulu geleneklerini yansıtan bir grup minyatürleri ile de yakın benzerlikler görülmektedir (bkz: B.W. Robinson, Persian Paintings, Vic. and Albert museum, London, 1952, Pl, 10, 11).

11. Sultan Bayazıt II devri yazmaları arasında aynı tipte servilere New York H.P. Kraus koleksiyonundaki bir minyatürde (E. Grube, Islamic Paintings from the 11th to the 18th Century in the Collection of Hans P. Kraus, New York, Pl. XL) ve Edwin Binney koleksiyonundaki Attar'ın «Mantık al-Tayr» nüshasındaki iki minyatürde rastlıyoruz (E. Binney, 3rd, Turkish Miniature Paintings and Manuscripts from the collection of Edwin Binney, 3rd, 1973, s. 18-20).

gibi, Sultan Bayazıt II devri eserlerinde çok bariz olarak karşımıza çıkar.

Yukarıdaki satırlardan da anlaşılacağı gibi eserde (Külliyat-ı Katibi) de yer alan iki minyatür, ayrı iki sanatkar tarafından yapılmıştır. Resimlerden ilkinin nakkaşı, Edirne'de yapıldığını bildiğimiz «Dilsuzname» minyatürlerini yapan sanatkarla aynı şahıs olmalıdır. Çift sayfalık diğer minyatürün nakkaşı ise daha çok Şiraz okulu geleneklerine bağlı, belkide oradan gelmiş bir Türkmen sanatkarı olması mümkündür. Belirtilen özellikler ve daha önce üzerinde durduğumuz kadın başlıkları gözönünde bulundurulacak olursa bu eserin Fatih Sultan Mehmet'in saltanat yıllarında yapıldığını kabul etmemiz gerekir.

Tarihlendirme yönünden eserin tezhipleri üzerinde de kısaca durmamız gerekir. Eserin başladığı sayfada yer alan süslemenin çok yakın benzerini Fatih'in veziri Mahmud Paşa'ya takdim edilen, 875/1470 tarihli arapça bir eserde buluyoruz (Resim: 8)<sup>12</sup>. Her iki süslemede de koyumavi zemin üzerinde beyazla yazılmış Küfi besmele ve altınyaldız kıvrımdallı rûmîlerin kullanıldığı görülür. Ayrıca kenar ve tepe bordüründe de tamamen birbirinin eşi motif ve renkler kullanılmıştır (bkz. Resim: 5). Eserin son sayfasında yer alan rûmîlerle bezenmiş madalyonun benzerine ise Sultan Murat II için hazırlanmış, 838/1434-35 tarihli bir eserde rastlıyoruz<sup>13</sup>. Müzik bilgisiyle ilgili olan yazmanın ilk sayfasını tamamen kaplayan süslemenin ortasındaki madalyon ile bizim eserimizdeki madalyon arasındaki benzerlik ilginçtir (Resim: 9, 7). Fakat, Sultan Murat II için büyük bir ihtimalle Edirne sarayında hazırlanmış olan eserin tezhibi çok daha itinalı ve kalitelidir. Görüldüğü gibi, eserin tezhipleri de onbeşinci yüzyılın üslûp özelliğine sahiptir.

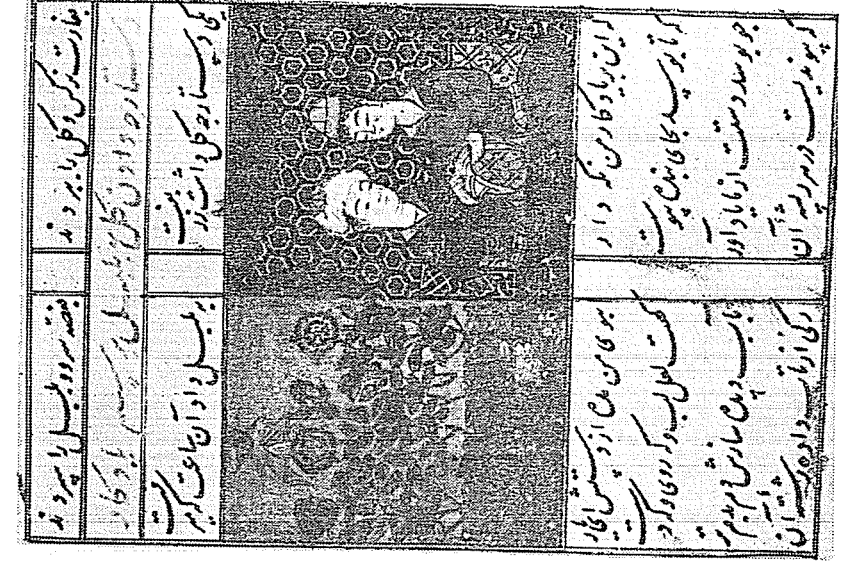
12. Topkapı Sarayı Kütüphanesi, A. 3150 no. da kayıtlı bu eser için bkz: F.E. Karatay, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Arapça Yazmalar Kataloğu, Cilt III, İstanbul 1966, no. 3150.

13. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi R. 1726 no. da kayıtlı «Makasid al-Alhan» adlı eserin yazarı Abdülkadir b. Gaybi el-Merâgî'dir. (F.E. Karatay, Topk. S. Müz. Küt. Farsça Yazmalar Kataloğu, no. 279). Azerî yazarlarının ünlülerinden o'an Gaybi bu eserini 1421 yılında yazmış ve Sultan Murat II'ye takdim etmek için Semerkand'dan Bursaya gelmiştir (Bkz: İslam Ansiklopedisi, C. I, s. 83, 84). Elimizdeki nüsha ise Gaybi'nin eserinin, muhtemelen Edirne Sarayında, Sultanın kütüphanesi için hazırlanan ilk kopyası olmalıdır.

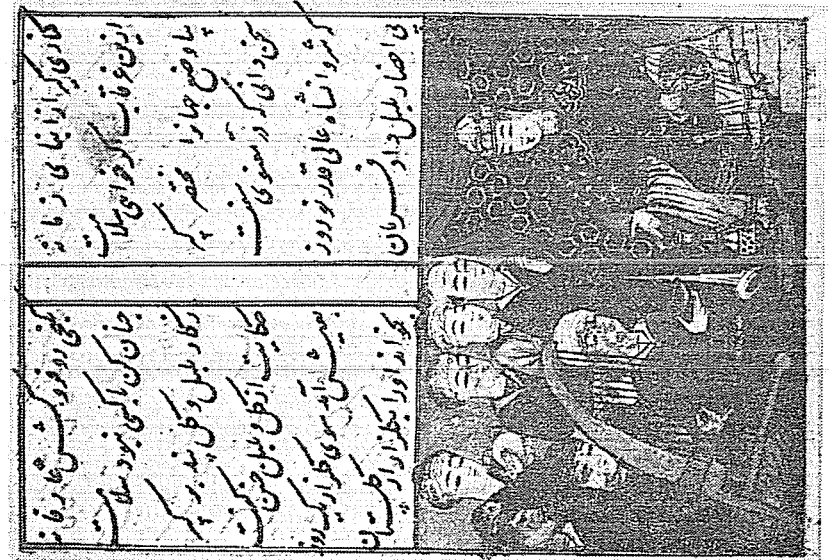
Eserin hazırlandığı yer ise büyük bir ihtimalle «Dilsuzname» nin yapıldığı Edirne Sarayı atölyesi olmalıdır. Külliyyat-ı Kâtibi'nin Edirne'de yapıldığını düşünmemize yol açan nedenlerin ilki, «Dilsuzname»nin aynı şehirde hazırlanmış oluşudur. Dikkate değer diğer bir nokta ise bu devirde Fatih'in İstanbul'u fethi ve yeni başkentteki sarayında batıya dönük bir sanat ortamının kurulmuş olmasıdır. Öte yandan Fatih için İstanbul Sarayı Nakışhanesinde hazırlanmış ilmi konulu yazmalarda görülen tezhiplerin ince ve titiz işçiliği de gözönünde bulundurulacak olursa, sade bir süsleme anlayışının hakim olduğu bu eserin de «Dilsuzname» gibi Edirne Sarayında, 1450-1480 yılları arasında yapıldığını kabul etmemiz gerekir.

Bu durumda söz konusu iki yazma taşra ekolü niteliğine bürünmekle beraber, onbeşinci yüzyılın ilk yarısındaki Osmanlı kitap ressamlığı hakkında kısmen fikir verdikleri gibi, Sultan Mehmet II dönemindeki geleneksel kitap ressamlığını da yansıtır. Bütün bunların yanı sıra, Osmanlı minyatür sanatının sadece İstanbul atölyesine bağlanamayacağı ve Edirne'de de bir minyatür okulunun mevcut olduğu kesinlikle ortaya çıkmaktadır. Özellikle onyedinci yüzyıl ikinci yarısında önemi artan bu şehirdeki resim atölyesinin çalışmalarına zaman zaman devam ettiğini ve Sultan Mehmet IV (1648-1687) döneminde ikinci parlak devrini yaşadığını söyleyebiliriz<sup>14</sup>. Yapılacak yeni araştırmalar ve değerlendirmelerle Edirne Sarayı minyatür okulunun gelişiminin ve belkide devamlılığının ortaya konabileceği kanısındayız.

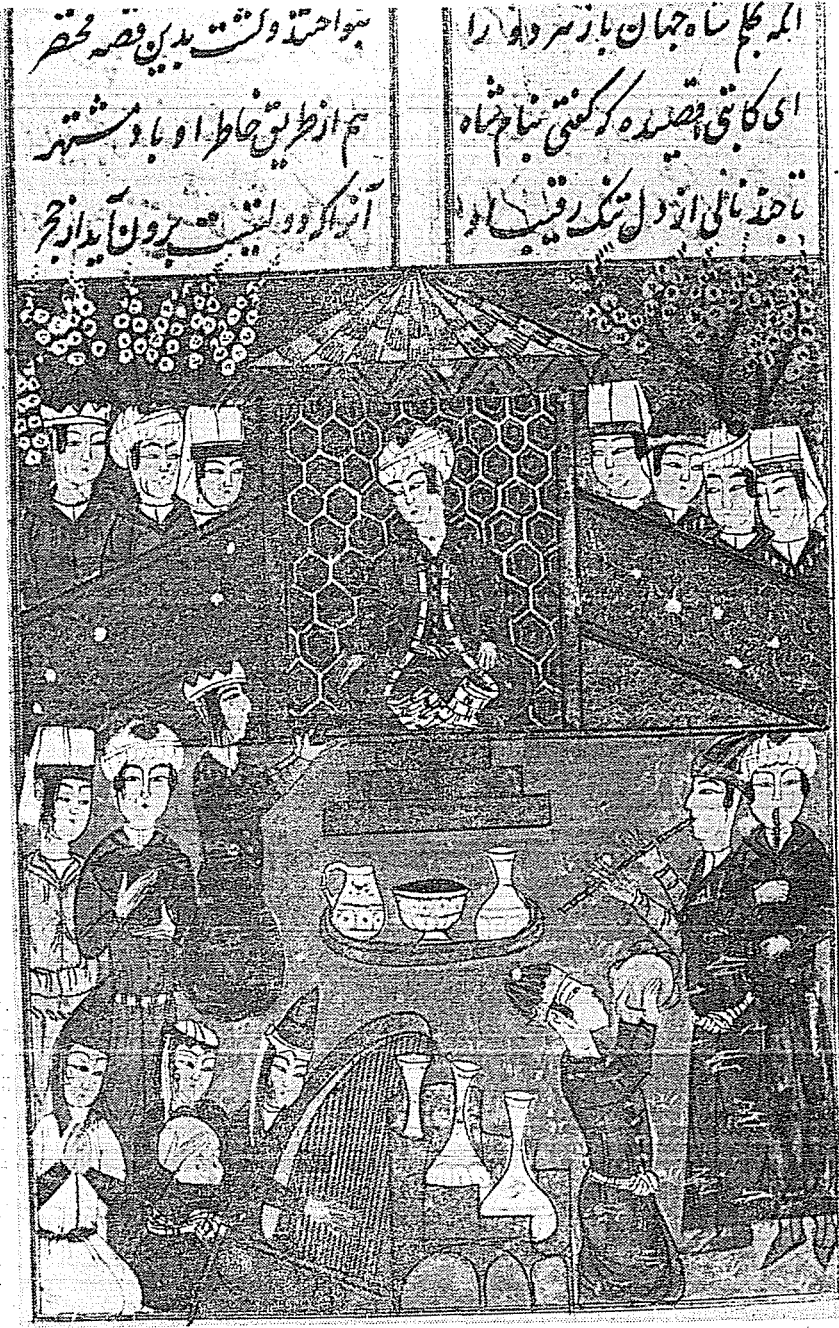
14. Edirne Sarayı nakışhanesinden bazı sanatkarların 925, 926/1519-1520 yıllarında, yani Sultan Selim I döneminde İstanbul sarayına verildiğini Topkapı Sarayı Arşivinde bulunan 1526 tarihli bir «Ehl-i Hiref» defterinden öğreniyoruz (Bkz: R.M. Meriç, Türk Nakış San'atı Tarihi Araştırmaları I vesikalar, Ankara 1953, s. 4, 5). Bu belge enazından bize Edirne'deki atölyenin XVI. yüzyılın ilk çeyreğinde de varlığını koruduğunu ortaya koymaktadır. Edirne Sarayı nakış atölyesi hakkındaki diğer bilgiler XVII. yüzyıl ikinci yarısı, Sultan Mehmet IV devrindedir. Edirne'de yaşayan bu Sultanın zamanında atölyenin başında «Derviş Abi» adlı bir sanatçının bulunduğu bilinmektedir (bu konuda bkz: S. Ünver, Ressam Nakış Hayatı ve Eserleri, İstanbul 1949, s. 20 v.d.) Bu dönem Osmanlı minyatür sanatından günümüze gelen en önemli eserler arasında yer alan «Subhat al-Ahbar» (Silsiliname) deki minyatür-portrelerin de Edirne Sarayında yapılmış olmaları mümkündür; Şöyle ki eserin son resmi olan Mehmet IV ün portresinin altında sanatkar imzasını «Amel-i Hüseyin el-musavvir el-İstanbulî» şeklinde atmıştır. Kanımızca nakkaşın memleketini belirtmesi onun İstanbul'da bulunmadığının açık belirtisidir. (Viyan, Milli Kütüphanesi, Cod. AF 50 numarada kayıtlı bu eser için bkz. Subhatu'l-Ahbar (Haberler Tesbihi) tıpkı basım, İstanbul, Doğan Kardeş Matbaası 1968).



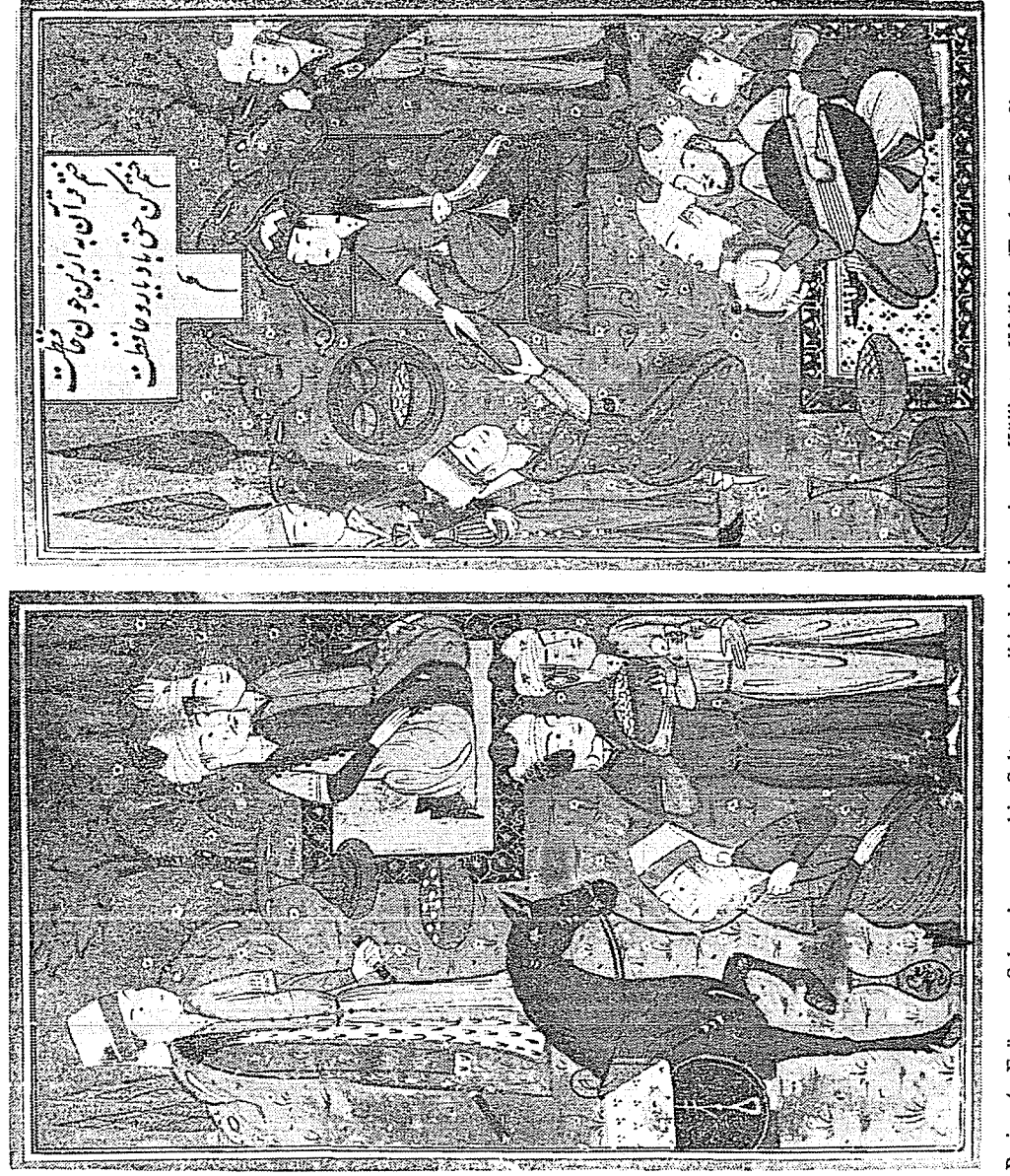
Resim 2. Kuşun çevre getirmesi, «Dilsuzname», s. 62a.



Resim 1. Şah Nevruz'un meclisi, «Dilsuzname», Oxford, Bodleian Library, Ouseley 133, s. 80b.



Resim 3. Sultanın maiyeti ile eğlenmesi, Külliyyat-ı Kâtibi», (Topk. Sarayı no. R. 989), s. 93a.



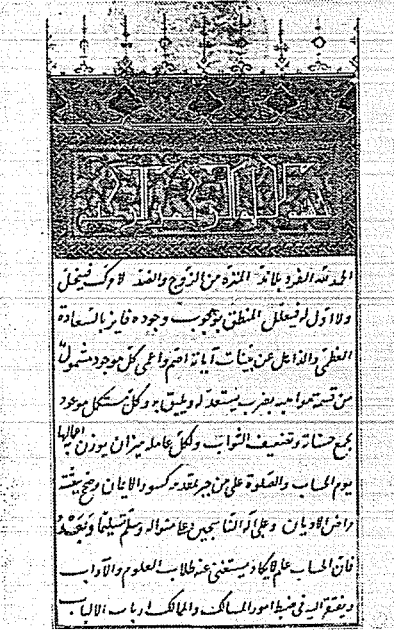
Resim 4. Eyüp ve Salmanın genç bir Sultanın meclisinde bulunmaları, «Külliyyat-ı Kâtibi», (Topk. Sarayı Kıp. no. R. 989), s. 229b-230a.



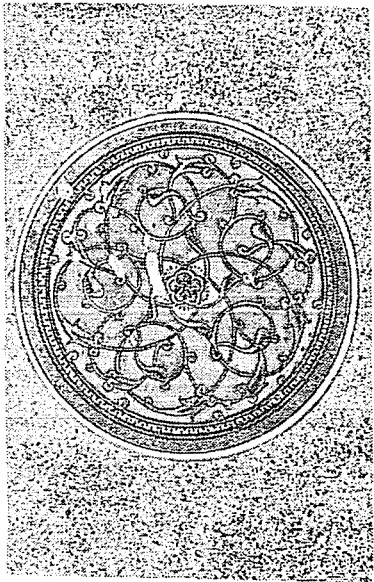


Resim 6. «Külliyat-ı Kâtibi»nin başlangıç sayfasındaki tezhip, no. R. 989, s. 1b.

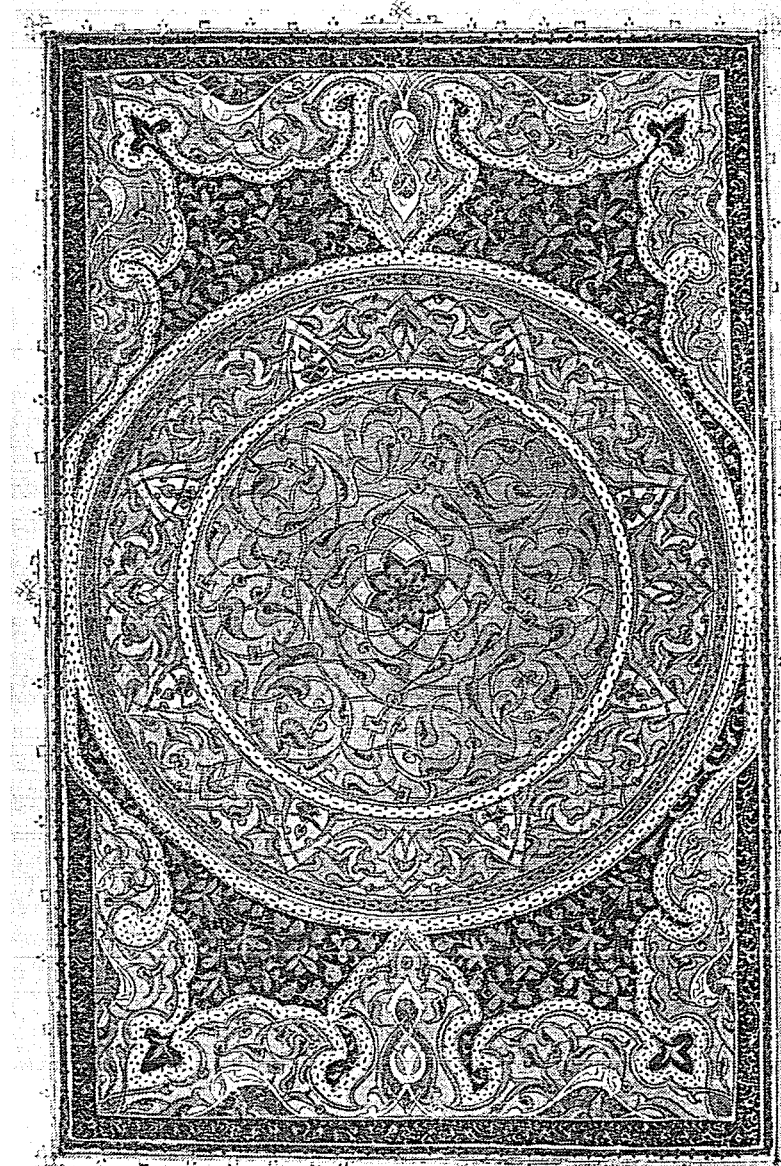
Resim 5. «Külliyat-ı Kâtibi»nin ilk sayfası, no. R. 989, s. 1a.



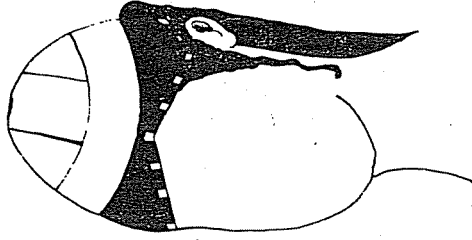
Resim 8. Fatih'in veziri Mahmud Paşa için hazırlanan eserin ilk yaprağındaki tezhip. Topkapı Sarayı Ktp. no. A. 3150, s. 1b.



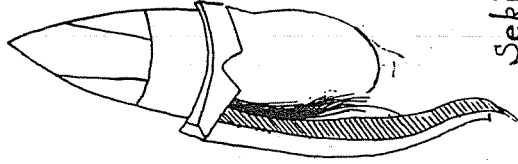
Resim 7. Son yapraktaki süsleme, Külliyyat-ı Katibi, no. R. 989, s. 271a.



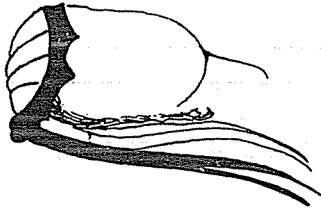
Resim 9. Sultan Murat II'nin kütüphanesi için hazırlanan eserin tezhipli ilk yaprağı, Topkapı Sarayı Ktp. no. R. 1726, s. 1b.



Şekil : 3



Şekil : 2



Şekil : 1

## EMİR HÜSREV DEHLEVİ'NİN 1496 YILINDA MİNYATÜRLENMİŞ HEŞT BİHİŞTİ

Zeren AKALAY

XV. yüzyıl minyatür sanatının en önemli merkezlerinden biri olan Herat'da Timurlular idaresinde kitap resmi mükemmel örneklerini veriyordu. Bu yüzyılın başında hükümdar Şahruh ve oğlu Baysungur sanatın tüm kollarının Herat'da gelişmesine öncülük ediyorlardı. Özellikle Baysungur, devrin atölyelerinde İslam resminin en ünlü eserlerinin meydana getirilmesini sağlamıştı. 1447 yılında Şahruh'un ölümünden sonra Herat, siyasi yönden hayli karışık bir döneme girer. Daha sonra Herat, kısa bir süre de olsa Türkmen prenslerinin hakimiyetinde kalır. Sanatkârların koruyucusu Türkmen idarecilerin Herat hakimiyeti sona erince ülkelerine dönerlerken beraberlerinde Heratlı bir çok sanatçıyı da götürürler<sup>1</sup>. Fakat Herat XVI. yüzyılın başlarına kadar Timurluların hakimiyetinde kalmağa devam eder.

Timurluların Herat'daki son ünlü hükümdarı Hüseyin Baykara'nın devri (1468-1506), bilim ve sanat yönünden son derece hareketli geçer. Bu arada kitap resmi de XV. yüzyılın ilk yarısındaki parlak dönemine yeniden kavuşur. Herat'ın XV. yüzyıl sonunda önemli kültür merkezi oluşunun en büyük sebebi Baykara'nın en yakın dostu Ali Şir Nevaî'nin devlet yönetimindeki başarısıydı. Nevaî'nin edebî çalışmalarında büyük etki yaratan, İslâm dünyasının ünlü şairi Camî, devrin sanat hayatında etkili olan bir kişiydi. Mirhond ve Hondmir'de Baykara devri tarihî edebiyatının ünlü ki-

1. Z.V. Togan, «Topkapı Sarayında Dört Çönk», İslam Tetkikleri Enstitüsü Dergisi, c. 1, İstanbul 1954, s. 83.

şileri idi. Ravzat al-safâ ve Habîb al-siyar, devirleri için tek kaynak eser olmuştur.

Baykara döneminde Herat'da Nizâmî, Dehlevî, Sadî, eserleri en çok resimlenen şairlerdi. XIV. ve XV. yüzyılın çeşitli minyatür merkezlerinde en çok resimlenen Firdevsî'nin ünlü destanı Şahname'nin Herat'ın bu döneminde resimlenmiş bir nüshası günümüzde tesbit edilemiyor. XV. yüzyıl tarihçisi Şarafeddin Alî Yazdî'nin Zafername'si, Herat'ın Baykara döneminde tarihi konuda resimlenmiş tek eser oluyor. Mistik konulara karşı ilginin arttığı bu dönemde, Attar'ın Mantık at-Tayr'ı da ilgi görüyor ve saray kalitesinde tasvirlerle süsleniyor. Bu dönemde dikkati çeken bir husus da, devrin iki ünlü şairi Nevaî ve Camî'nin eserlerinin yazıldıkları dönemde resimlenmiş olmasıdır. Hüseyin Baykara'nın koruyuculuğu altında Herat'da kudretli ressam ve hattatlar yetişmişti. Devrin bu kültür merkezindeki atölyelerde ünlü eserlerin meydana getirilmesinde hattat Sultan Ali Meşhedî ve ressamlar Mirak, Behzad, Kasım Ali'nin rolleri büyük olmuştur<sup>2</sup>.

Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Hazine 676 da kayıtlı Emir Hüsrev Dehlevî'nin Hamsesini meydana getiren mesnevilerden biri, Heşt Bihişt, Saray Kütüphanesinde Hüseyin Baykara döneminde resimlenmiş eserler arasında muhteşem bir örnektir<sup>3</sup>. Emir Hüsrev

2. Bu konuda daha fazla bilgi için bkz: M.G. Lukens, «The Fifteenth-Century Miniatures», The Metropolitan Museum of Art Bulletin, vol. XXV, no. 9, p. 317-338.
3. Bu devir eserleri için bkz: B.W. Robinson, A Descriptive Catalogue of the Persian Painting in the Bodleian Library, Oxford 1958, p. 68. B.W. Robinson'un listesine İstanbul Kütüphanelerinden ilave edeceklerimiz:  
Hacû Kirmanî'nin Hümay ü Hümayun'u. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Revan 1045. Tarihsiz fakat 1485 civarına tarihlenebilir. 3 minyatür.  
Şerafeddin Ali Yazdî'nin Zafername'si. Türk ve İslam Eserleri Müzesi No. 1964. 891/1486 tarihli. 10 minyatür. 4 minyatür Herat Hüseyin Baykara devri, diğerleri Şiraz 1530 civarına tarihlenebilir.  
Emir Hüsrev Dehlevî'nin Heşt Bihişt'i. Topkapı Sarayı Müzesi Hazine 676. 902/1496 tarihli. Çift sayfalık bir minyatür. Kayıp iki minyatürden biri Freer Gallery de. Diğeri bilinmiyor.  
Camî'nin Hamse'si. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Revan 888. 886/1481, 912/1506-07 tarihli. 17 minyatür ve desen. Minyatür üslûbu 1506-07 tarihine uyar. Desenler ve takdim minyatürü XVI. yüzyıl sonu İsfahan üslûbunda.  
Sadî'nin Bostan'ı. Süleymaniye Kütüphanesi Lâleli 1679. 1495 civarına tarihlenebilir. 2 minyatür.

Dehlevî (1253-1325)<sup>4</sup>, Heşt Bihişt mesnevisiyle Nizâmî'nin Heft Peyker'ine ilk nazireyi söylemiştir. Nizâmî'nin Heft Payker'inde bazı değişiklikler yapan Emir Hüsrev, kızlar ve köşkler yedi olduğu halde, Behram'ın hikâyesini de bunlara katarak eserine Heşt Bihişt adını vermiştir<sup>5</sup>.

Topkapı Heşt Bihişt'i, 38 X 26 cm. ölçüsünde 41 yapraktır. Yazı kısmı 25,3 X 15,5 cm. yer kaplamaktadır. Metin talik hatla 4 sütun üzerine 23 satırdır<sup>6</sup>. Eser muhteşem lake bir cilt içinde bulunmaktadır. Cildin ön ve arka yüzü miklebinin üzeri, siyah renk zemine içleri, sedef üzerine sürülmüş bordo ve altın yaldız renkte efsanevi hayvan ve ağaç motifleriyle dolu şemse ve köşebentler, rumi, kıvrım dallarla süslenmiştir (Resim: 1). Cildin içi, siyah ve kiremit renk zemine, altın yaldız, siyah, gri mavi renkte rumi, çiğn bulutları, çiçek ve kıvrım dallar, sedef üzerine sürülmüş bordo renk konturlu geometrik desenlerle süslenmiştir (Resim: 2). Heşt Bihişt, 3a daki zahriyede belirtildiği gibi. Sultan Muhammed Muhsin Bahadır Han'ın kütüphanesi için hazırlanmıştır<sup>7</sup> (Resim: 3). Aynı sayfada Sultan Ahmed III'ün (1703-1730) cülûs tarihini taşıyan bir de mühür görülmektedir. Eser, XV. yüzyıl sonu Herat'ın en güzel tezhip örneklerinden biriyle süslü 3b-4a sayfasında başlar (Resim: 4). Kolofonda (41b) eserin, Sultan Ali Meşhedî tarafından Safer 902/

4. J. Rypka, History of Iranian Literature, Dordrecht-Holland, 1968, p. 257-259; E.G. Browne, A Literary History of Persia, vol. III, Cambridge 1969, p. 108-110; C.A. Storey, Persian Literature, vol. I, part I, London 1970, p. 495-511.
5. A. Sırrı Levend, Ali Şir Nevai, Hayatı, Sanatı ve Kişiliği, c. I, Ankara 1965, s. 137. Emir Hüsrev'in Hamsesinin özellikle, XV. yüzyıl Şiraz ve bu yüzyılın sonunda Herat da resimlenmiş örnekleri günümüze gelmiştir. Emir Hüsrev'in minyatürlü erken tarihli Hamsesi XIV. yüzyıl sonlarından (Oriental Ens. Academy of Science Uzbek SSR, No. 3317). Eserin 37 minyatürü ilkel bir üslûp gösterir. Şiraz ve çevresine bağlanabilir.
6. F.E. Karatay, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Farsça Yazmalar Kataloğu, İstanbul 1961, No. 602; F. Ögütmen, XII-XVIII, Yüzyıllar Arasında Minyatür Sanatından Örnekler, İstanbul 1966, s. 18; M.Ş. İpşiroğlu, İslâm'da Resim Yasağı ve Sonuçları, İstanbul, 1973, pl. 93; E.J. Grube, «Notes on the Decorative Arts of the Timurid Period», Studi in Onore di Giuseppe Tucci, Napoli 1974, p. 261-262, fig. 141, 141b.
7. Muhammed Muhsin (Kipek Mirza da denir), Sultan Hüseyin Baykara'nın oğullarından biridir. 911/1506 da babasının ölümünden sonra Meşhet'te padişahlık yapmıştır. 913/1507 de Merv padişahı olan kardeşi Abul Muhsin ile, Mehmet Şeybak Han ile savaşmış, bu savaşta her iki kardeş yenilmiş ve ölmüştür. Bkz: Vekayi, Babur'un Hayatı, Çev: Reşit Rahmeti Arat. Önsöz ve Tarihi Özet: Y. Hikmet Bayur. c. I, Ankara, 1943, s. 094-095.

1496 Ekim de kopye edildiği belirtilmektedir. İçinde karşılıklı sayfa üzerine düzenlenmiş iki minyatür bulunmaktadır. Yazmanın metin kısmındaki araştırmamız sırasında, 26b-27a, 35b-36a yaprakları arasında birer yaprağın eksik olduğu görülmüştür. 26b ve 35b yaprakları üzerindeki boya lekeleri, eksik sayfaların minyatürlü olduğuna işaret ediyordu. 26b-27a arasından çıkarılan minyatürlü sayfa Behram'a mavi köşkte anlatılan hikâyeye ilgilidir ve bu sayfa Washington Freer Gallery of Art da bulunmaktadır. Bahram'a cuma günü beyaz köşkte anlatılan hikâyeye ilgili olması gereken 35b-36a sayfaları arasından çıkarılmış ikinci minyatürlü sayfayı tesbit edemedik. Bu minyatürlü sayfanın özel koleksiyonlardan birinde olması mümkündür.

#### *Minyatürler :*

1) 1b-2a. Av sahnesi. 30 X 20 cm. Av olayı yatık bir U şeması çizecek şekilde tek sıra halinde dizilmiş figürlerin ortasında, sağda üç, solda dört avcının avlanmalarıyla tasvir edilmiştir. Sahnenin sağ üst kısmında önde teberdarı arkasında gölgelik tutan hizmetlisiyle hükümdar görülmektedir. Resmin üst ve alt kısmında uzanan arazi yer yer çerçeve sınırlarını aşar ve figürlerin hareketlerini sınırlıyan çerçeve meydana getirir. Sahnenin üst kısmında, aralarından gümüş yıldız renkte bir derenin aktığı firuze, pembe, sarı, mavi rengin tonlarında boyanmış kayalıklar, bunların gerisinde av hayvanları, çeşitli durumlarda resmedilmiş avcılar görülmektedir. Pınar çevresine dizilmiş küçük büyük renk renk taşlar etrafında gruplaşan çiçekler, ince uzun otlar, koyu ve açık yeşil yapraklı bir çınar, ayrıca kahverengi gövdeli çıplak, ve bodur yeşil ağaçlar bitki örtüsünü teşkil eder. Sahne zemini sarı, pembe, mavinin tonlarında boyanmış küçük büyük taşlarla kaplıdır. Gök yüzü altın yaldızdır (Resim: 5).

Minyatürlü yazmaların ilk sayfalarını süsleyen böyle av sahnelerinden biri, bizim sahnemizle karşılaştırılabilir. 833/1429-1430 tarihli Tahran Gülistan Sarayı Kütüphanesinde bulunan Firdevsi Şahnamesinin takdim minyatüründe (Resim: 6)<sup>8</sup>, Topkapı avında

8. Tahran Gülistan Şahnamesindeki bu av sahnesinin hemen hemen aynı ölçülerde (25 X 36 cm), fakat çok silik deseni Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H. 2152, s. 45a da bulunmaktadır.

olduğu gibi sağ üstte padişah ve maiyeti görülüyor. Her iki minyatürde de avlanma olayı iki ayrı grup halinde ve sayfanın ortasında geçiyor. Gülistan Şahnamesinde arkadan resmedilen figürler H. 676 da sık sık tekrar edilen kalıplardır. Daha az kalabalık olan Gülistan Şahnamesinde av olayı tüm sahneyi kaplar. Yemek getiren ve at üzerine arp çalan figürlerle sahne son derece liriktir. Gülistan avının sarı kompozisyon düzeni H. 676 nın en fazla yaklaştığı bir özelliştir.

849-850/1445-1446 tarihli Timurlu (Topkapı Sarayı Müzesi R. 855) ve 865/1461 tarihli Karakoyunlu (T.S.M. H. 773) devri Şiraz üslûbundaki Nizami Hamselerinin takdim minyatürleri, avlanan bazı figürlerin hareket kalıpları, sağ üstte toplanmış atlı seyirciler gibi motifler H. 676 avına etkili olabilecek niteliktedir (Resim: 7, 8).

B.W. Robinson tarafından 1460-1470 civarı Türkmen saray üslûbuna konan çift sayfalık bir minyatür (Resim: 9)<sup>9</sup>, Topkapı avının prototipi olarak görülebilir. Topkapı avından biraz daha büyük (27 X 37,5 cm.) bu avda özellikle sahnenin alt kısmında dizilen avcılar hareketleri ve bu kısmın kompozisyonu H. 676 nın en fazla yaklaştığı motiflerdir. Türkmen avındaki omuzunda hayvan taşıyan figür bizim yazmamızda da görülüyor (Resim: 10). Avlanan avcılar merkeze doğru olan hareketleri, tepe gerisindeki figürlerin durumları, her iki sahnenin diğer ortak yönleridir.

Topkapı avına yakın bir sahneyi Şerafeddin Ali Yazdi'nin 891/1486 tarihli Zafername'sinde (İstanbul Türk ve İslâm Eserleri Müzesi, No. 1964)<sup>10</sup> buluyoruz. Topkapı avıyla aynı atölyeye bağlanan bu minyatürde (Resim: 11), hükümdar sağ üst köşede olayı yüksekçe bir yerden seyrediyor. Geniş bir görüş açısından seyredilen sahnede olay, az figürle anlatılmıştır. Av olayını seyreden figürler Türkmen avında ve Topkapı avında olduğu gibi sahnenin alt kısmında yarım daire çizecek şekilde sıralanmıştır (Resim: 12). Çeşitli pozlarda tasvir edilen bu figürler, sahnenin iyice alt kenarın-

9. Leningrad State Public Library, Dorn 434 de bulunan Cami'nin 956/1549 tarihli Silsilat al-Zahab'ına sonradan konmuş bu minyatür için bkz: F.R. Martin, The Miniature Painting and Painters of Persia, India and Turkey, London, 1912, Vol. 2, pl. 60-61., O. Akimushkin and Ivanov, Persidskie Miniatury XIV-XVII vv. Moscow, 1968, pl. 18-19.

10. K. Çığ, «Türk ve İslâm Eserleri Müzesindeki Minyatürlü Kitapların Kataloğu», Şarkiyat Mecmuası III, İstanbul 1959, No. 20., A. Sakisian, La Miniature persane du XII<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle, Paris-Brussels, 1929, fig. 109.

da yer alır ve bu kısımda manzara elemanlarına yer verilmez. Avlanan figürler hareketli bir grup meydana getirmezler. Tek tek figürlerin hareketleri ve sağda vurulmuş av hayvanı taşıyan figürlerin tavırları Türkmen avından daha realisttir. Kirli mor renkte boyanan sahne zemininde manzara elemanına işaret eden motifler bir kaç yaprak ve çiçekten ibarettir. Sahne basit, fakat düzenli, açık bir kompozisyona sahiptir.

Sürek avı konusunu işliyen takdim minyatürlerinin muhteşem bir örneği ise XVI. yüzyıl başlarına aittir<sup>11</sup>. 21 X 31,7 cm. ölçüsündeki sahne dinamik bir kompozisyon düzeni göstermez (Resim: 13).

Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesinde Albüm resimleri arasındaki bir desende (H. 2135, 12a) bazı motifler H. 676 avına hayli yaklaşıyor (Resim: 14). Topkapı avından bir kaç sene önce yapılmış olması mümkün bu desende, zemininin düzenlenişi, manzara anlayışı, ön plânda geriye dönüp okunu keçilere atmağa hazırlanan figürün hareketi H. 676 da da görülen özelliklerdir (Resim: 5). Desende yayını kontrol eden avcı ve H. 676 da (Resim: 14) okunu kontrol eden avcının hareketleri dikkat çekici motiflerdir.

Yine Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesinde albüm resimleri arasında yarı boyanmış bir desen bulunuyor (H. 2154, s. 111b, Resim: 16). Bizim yazmamızla aynı atölyeye bağlanan bu desende avlanan avcı kalıbı, H. 676 da sağda kılıcını arslana batıran avcının hareketinde tekrar ediliyor. Desende geri plânda eli ağzında olayı seyreden figür ise H. 676 da sağda kayaların gerisindeki figürle aynıdır.

Topkapı avının manzara elemanları; kayalar, çiçekli su kenarı, bitkiler ve sağ köşedeki iri yapraklı çınar ağacı XV. yüzyıl sonu Herat resimlenmiş yazmalarında görülen motiflerdir. Figür tipleri ve kalıpları, renk anlayışı yönünden Topkapı avına en yakın örnekleri British Museum Nizami Hamse'sinin (Or. 6810) bir grup minyatürlerinde buluyoruz. İskender'in yaşlı dervişi ziyareti sahnesinde-

11. Cami'nin 956/1549 tarihli Silsilat al-Zahab'ında (Leningrad States., Public Library, Dorn, 434) bulunan bu minyatür için bkz: F.R. Martin, Y.Z.E., pl. 116-117., O. Akimushkin and A. Ivanov, Y.Z.E., pl. 42-43.

12. A. Sakisian, Y.Z.E., pl. LXIII., Binyon, Wilkinson, Gray, Persian Miniature Painting, London, 1933, No. 85., A.U. Pope, A Survey of Parsian Art, London and New York, 1938-39, pl. 891 A., E. Atul, Exhibition of 2500 Years of Persian Art, Washington, 1971, No. 24, pl. 24.

ki (Resim: 17) üstte sağda arkası dönük konuşan figürler, manzara elemanları özellikle sahnenin sağ alt alt köşesinde yerleştirilmiş iri bir çınar ağacı her iki resmin ortak motifleridir.

2) Deniz yoluyla kaçırma. 27 X 19,3 cm. Washington Freer Gallery of Art, no. 37, 27. Konu, Behram Gür'e, Horezm prensesinin mavi köşkte anlattığı hikâyeye ilgilidir. Sahnenin ortasında büyük bir gemi ve geminin köşk kısmında kaçırdığı prensesle oturan korsan görülmektedir. Korsanın maiyeti sahile doğru dönmüş, orada geçen olayı izler, aralarında tartışır. Sahilde prensesi aramağa çıkmış prens ve maiyeti yer alır. Mavi, pembe, yeşil, mor reuğün tonlarında boyanmış kayalar, kayalar üzerinde bir kaç küçük ağaç manzara elemanlarıdır. Altın yıldız gök yüzünü beyaz bir bulut süslemektedir (Resim: 18).

1485 tarihli bir Emir Hüsrev Dehlevî'nin Hamse'sinde (Dublin Chester Beatty Library, No. P. 163)<sup>13</sup>, aynı konunun tasvir edildiği görülüyor (Resim: 19). Dublin minyatürünün Freer sahnesine örnek olduğu muhakkaktır. Yaklaşık olarak altı nakkaş tarafından resimlenen yazmanın bu deniz yoluyla kaçırma sahnesi bizim sahneye nisbetle daha basit kompozisyon düzenine sahiptir. Prensin at üzerindeki duruşu, atın benekli oluşu, prensin arkasında gölgelik tutan hizmetlisi, bizim minyatürümüzde de tekrar edilir. Prensin maiyetindeki kişiler Topkapı minyatüründe fazlaşmıştır. Prensin atının önündeki teberdarın arkasında, Herat'ın Behzad ekolüne giren bir çok yazmasında sık sık tekrar edilen yaşlı, eli baltalı figür burada da görülüyor. Dublin minyatüründe geminin tümü görünmez. Geminin köşkünde oturan korsan ve prenses sahilde geçen olayın farkındadır. Oysa, bu kişiler Freer minyatüründe sahildeki olayın farkında değildir.

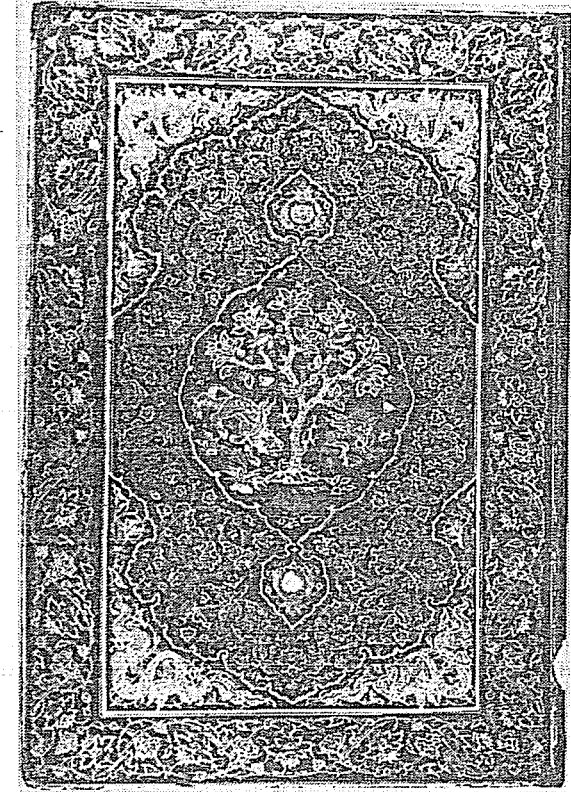
Freer kaçırma minyatürüne, bazı motifler yönünden yakın bir sahneyi British Museum Nizamisinde, İskender ve Kandehar putu sahnesinde buluyoruz (Resim: 20). Her iki minyatürde de gemi biçimleri, gemideki köşk, köşkün ve yelken bezinin dekorları tamamen aynıdır. Ayrıca manzara elemanları ve figür tipleri de son derece yakındır.

Topkapı Heşt Bihişt'inin minyatürleri, renk, kompozisyon, figür tipleri, ve manzara elemanları yönünden en çok British Museum

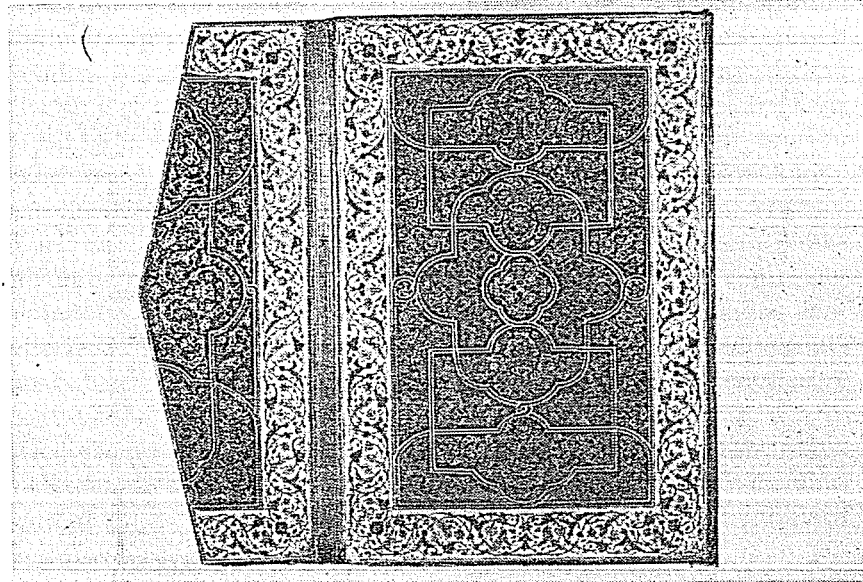
13. B.W. Robinson, Y.Z.E., p. 68.

Nizamisi'nin yukarıda işaret edilen sahnelerine yaklaşmaktadır. Özellikle Resim: 18, 20 deki sahneler aynı nakkaş elinden çıkmış denilebilir. Şerafeddin Ali Yazdı'nın Zafernamesinin minyatürleri de (Baltimore, The Walter Art Gallery) bazı detaylarda Topkapı Heşt Bihışt'ine yaklaşıyor. Timur'un tahta geçişi ve onu tebriğe gelenleri tasvir eden minyatürde (Resim: 21), Topkapı avı kadar olmasa da, figürler oval bir düzene göre yerleştirilirler. Sol köşedeki küpeli zenci teberdar figürü, av sahnesinde prensin atının önünde görülür. Ayrıca kapı önünde, elinde balta tutan yaşlı figür, deniz yoluyla kaçırma sahnesinde de görülüyor. Ordunun dağlık arazide ilerleyişi sahnesinde (Resim: 22), dağlar arasında ilerliyen atlıların hareketleri av sahnesinde altta dizili avcılarının hareketlerine oldukça yakındır.

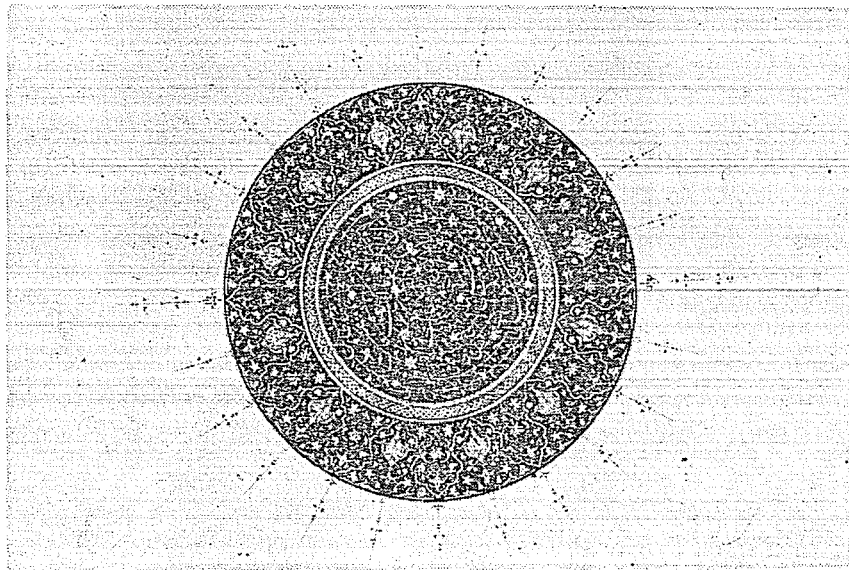
Geç Herat devri saray üslûbuna giren yazmalarla yaptığımız karşılaştırmalar, Heşt Bihışt'in minyatürlerini kattiyetle bu okulun minyatürleri arasına koyabileceğimizi gösteriyor. Kaynaklara göre, Sultan Hüseyin Baykara devri Herat minyatür okulunun yöneticisi olarak Behzad gösterilir. Bu okulun bir çok minyatürleri ona mal edilir. Oysa, bilgilerimizin şimdiki durumuna göre kattiyetle ona mal edebileceğimiz bir eseri tesbit etmek güçtür. Onun olabileceği ileri sürülen eserlerle yapılan karşılaştırmalarda ise yine onun üslûbunu kattiyetle belirtmek imkânsızdır. Ayrıca mevcut yazmalar üzerindeki üslûp araştırmaları da, saray üslûbundaki eserlerin atölyede müşterek çalışma sonunda hazırlandığını gösteriyor. Heşt Bihışt'in bu iki minyatürünün Behzad'ın yönetimindeki bir atölyeden çıkmış olduğunu düşünüyoruz.



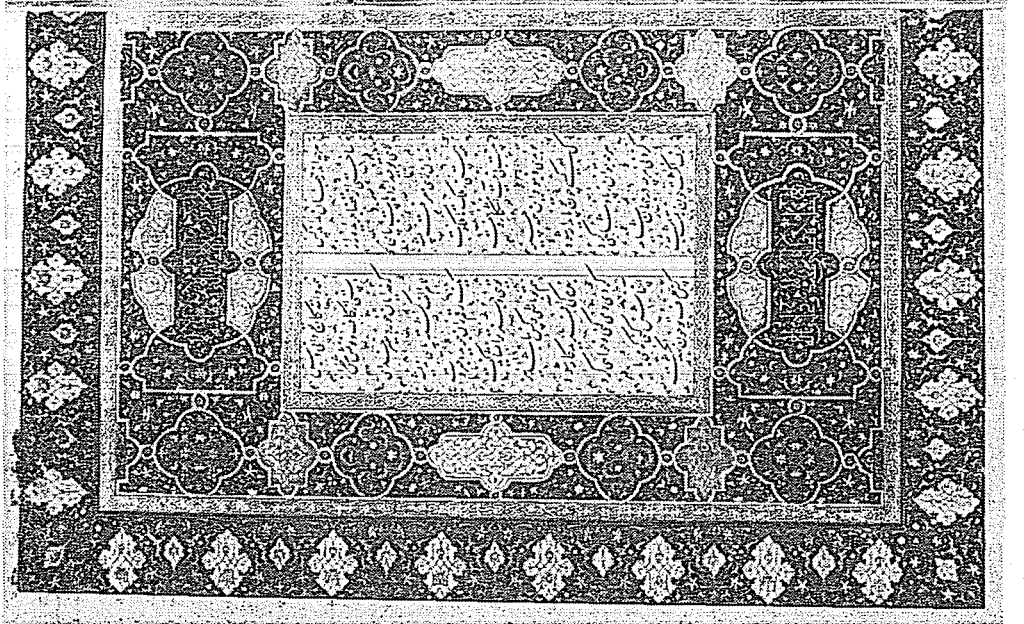
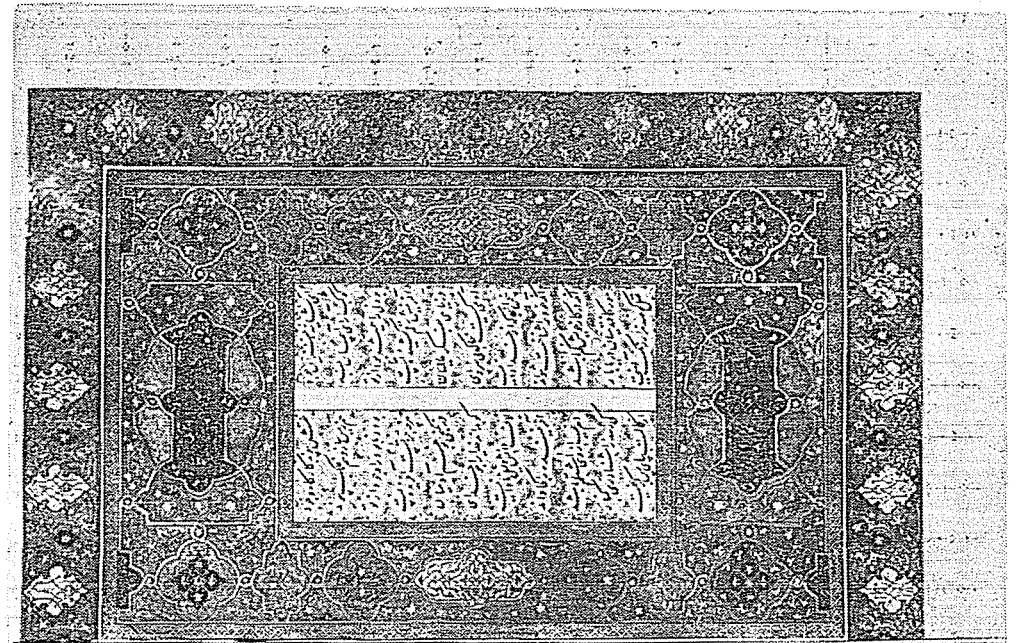
Resim 1



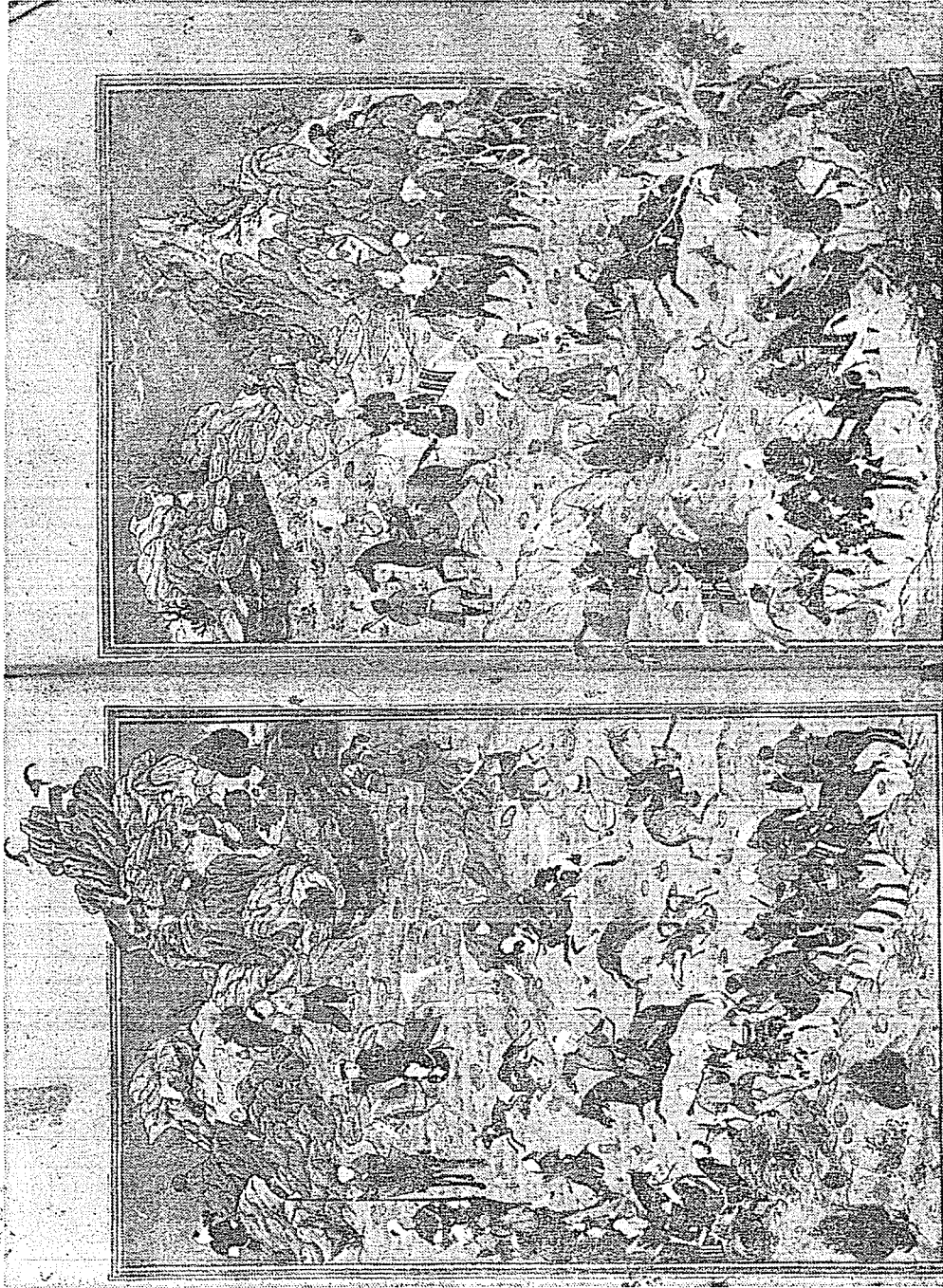
Resim 2



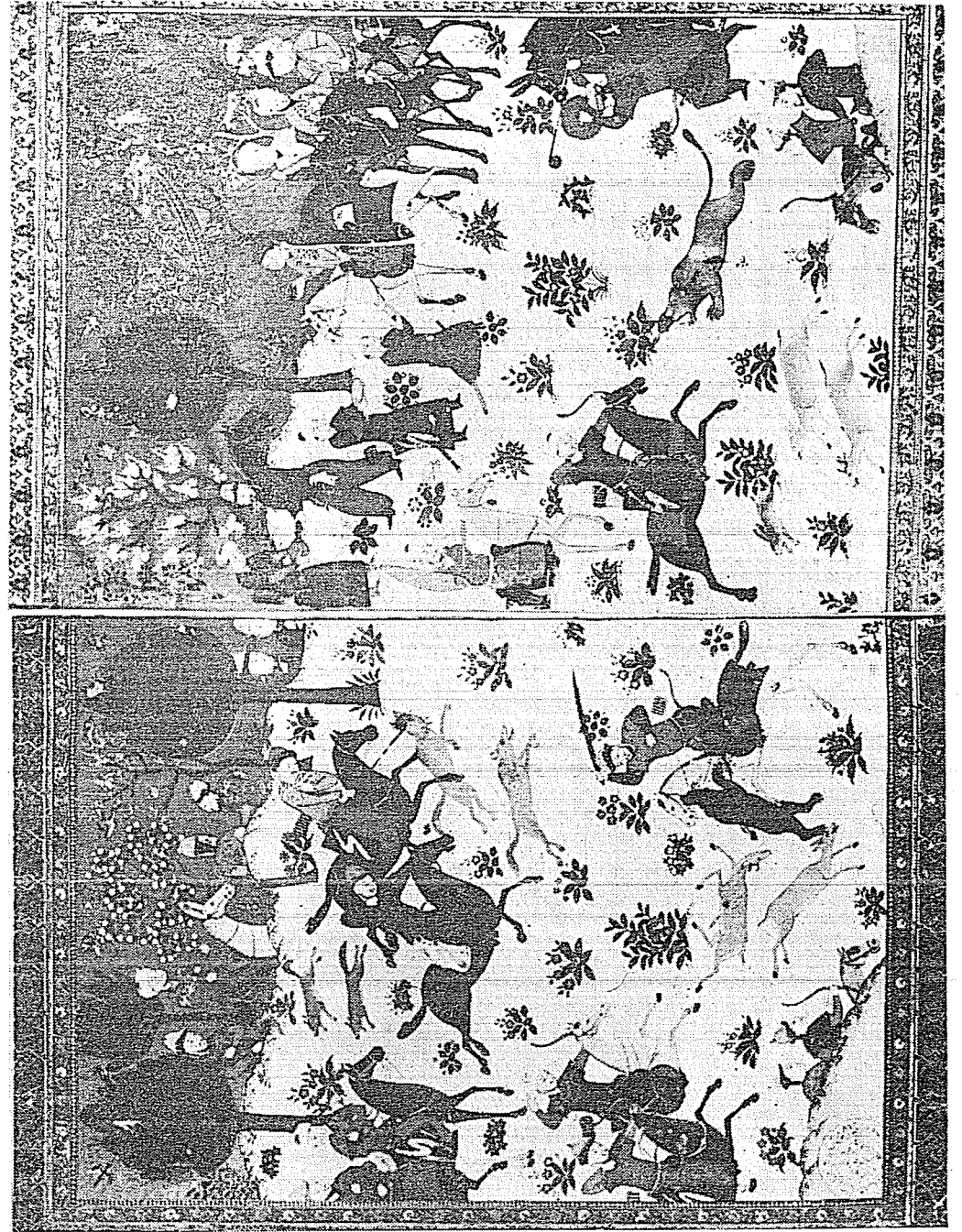
Resim 3



Resim 4

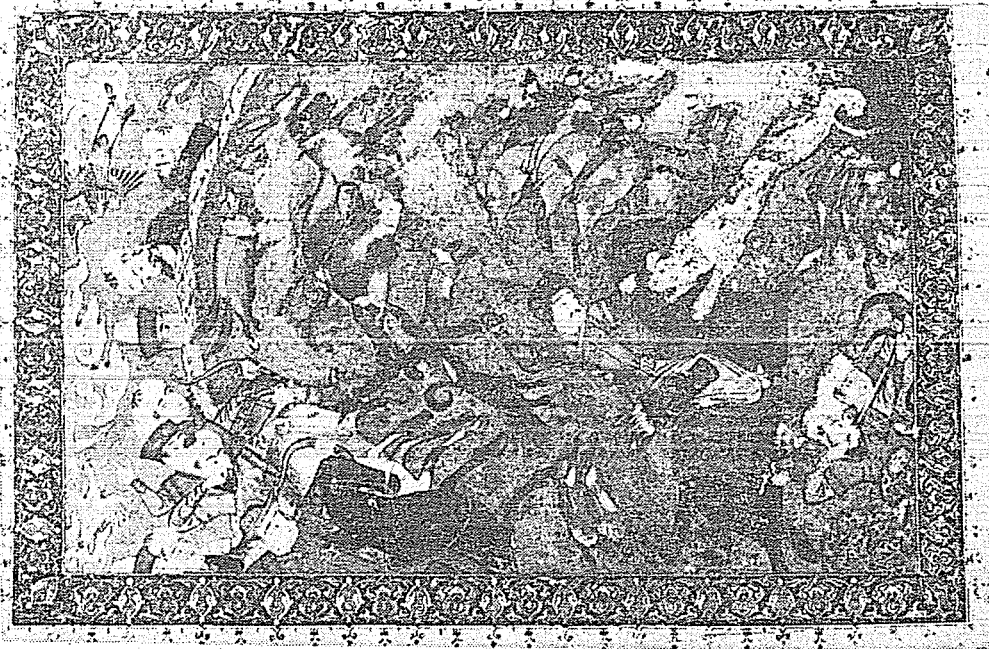
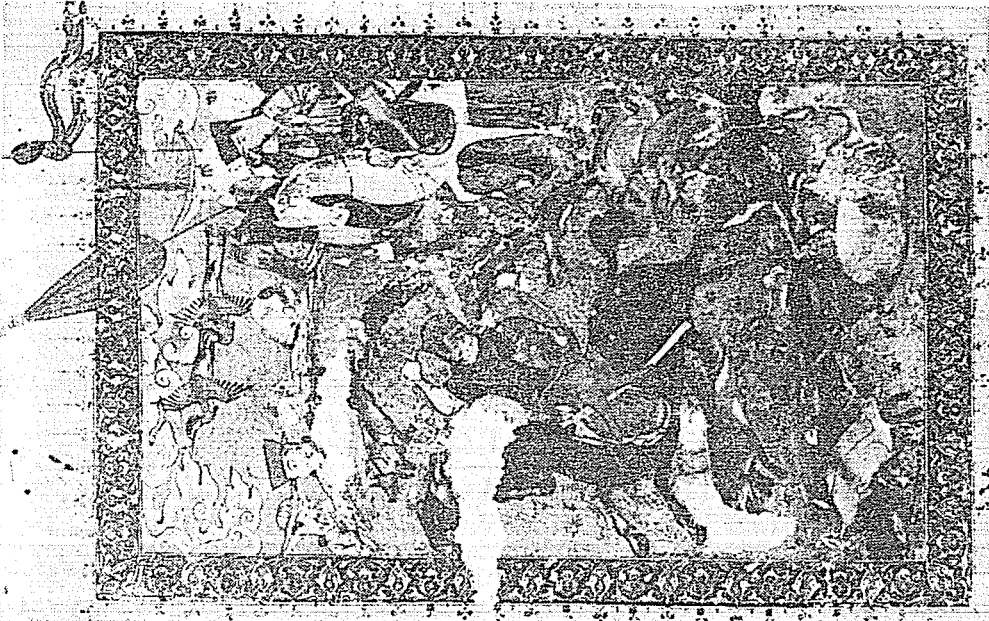


Resim 5



Resim 6





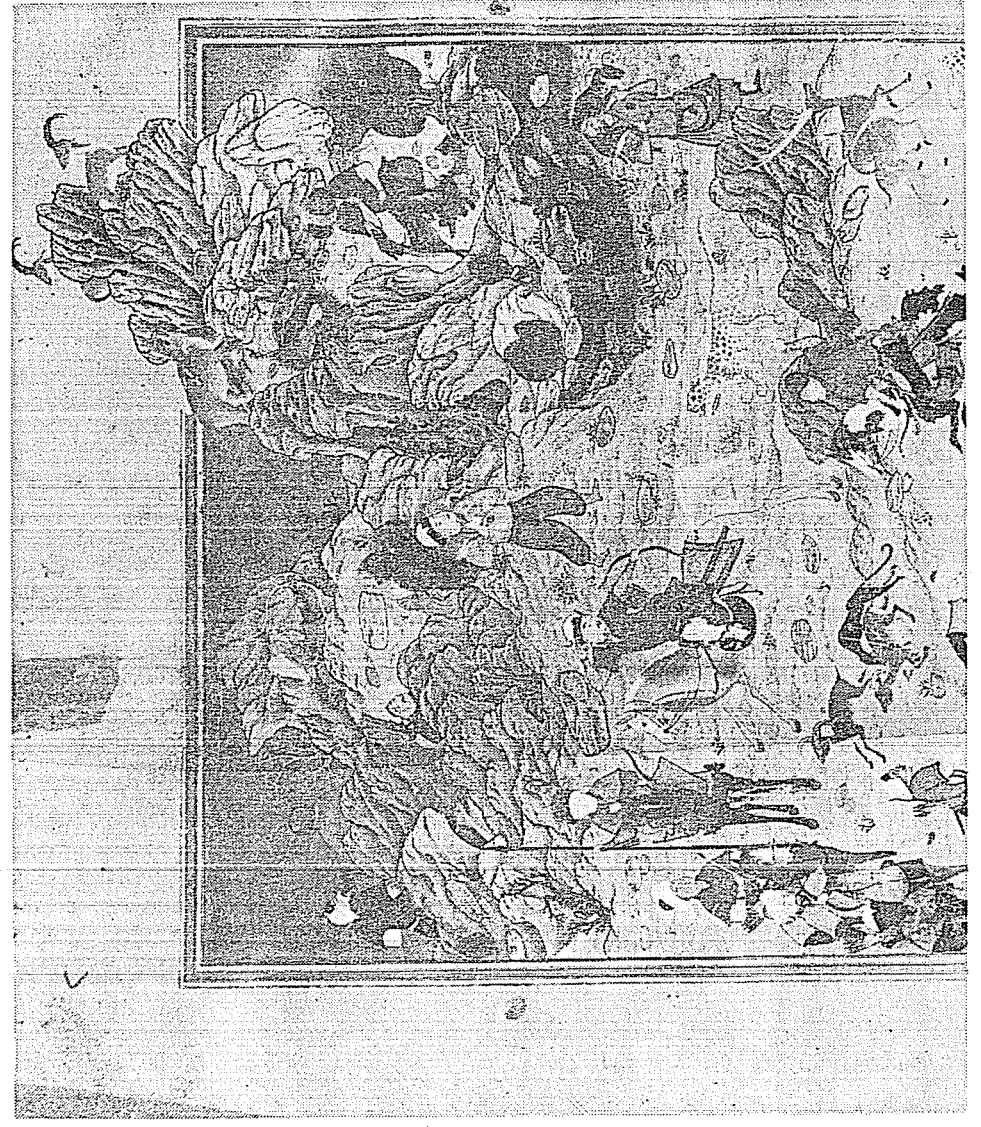
Resim 7



Resim 8



Resim 9



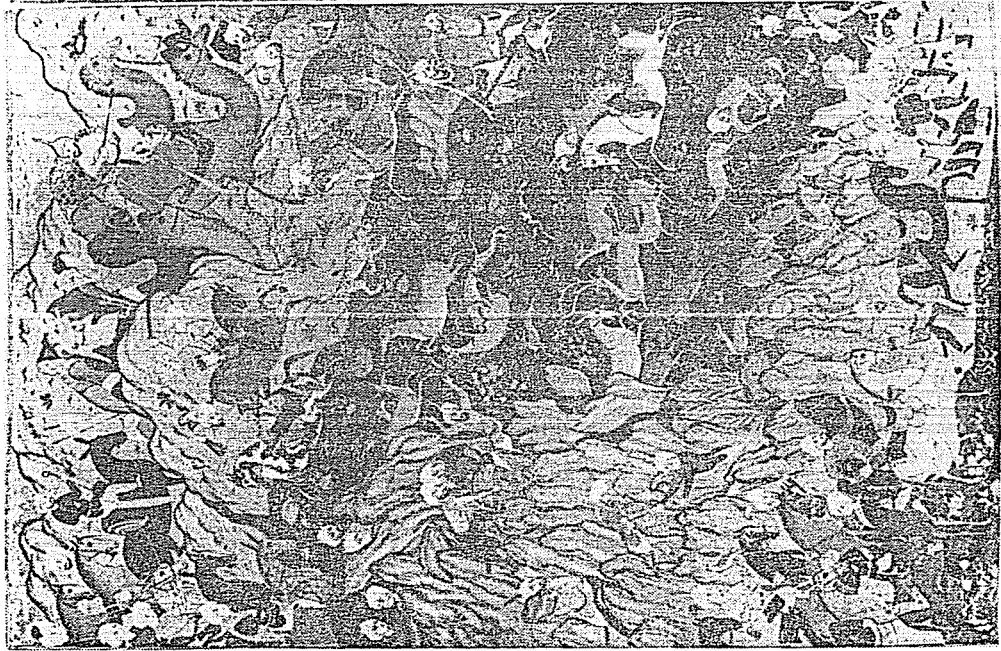
Resim 10



Resim 11



Resim 12



Resim 13



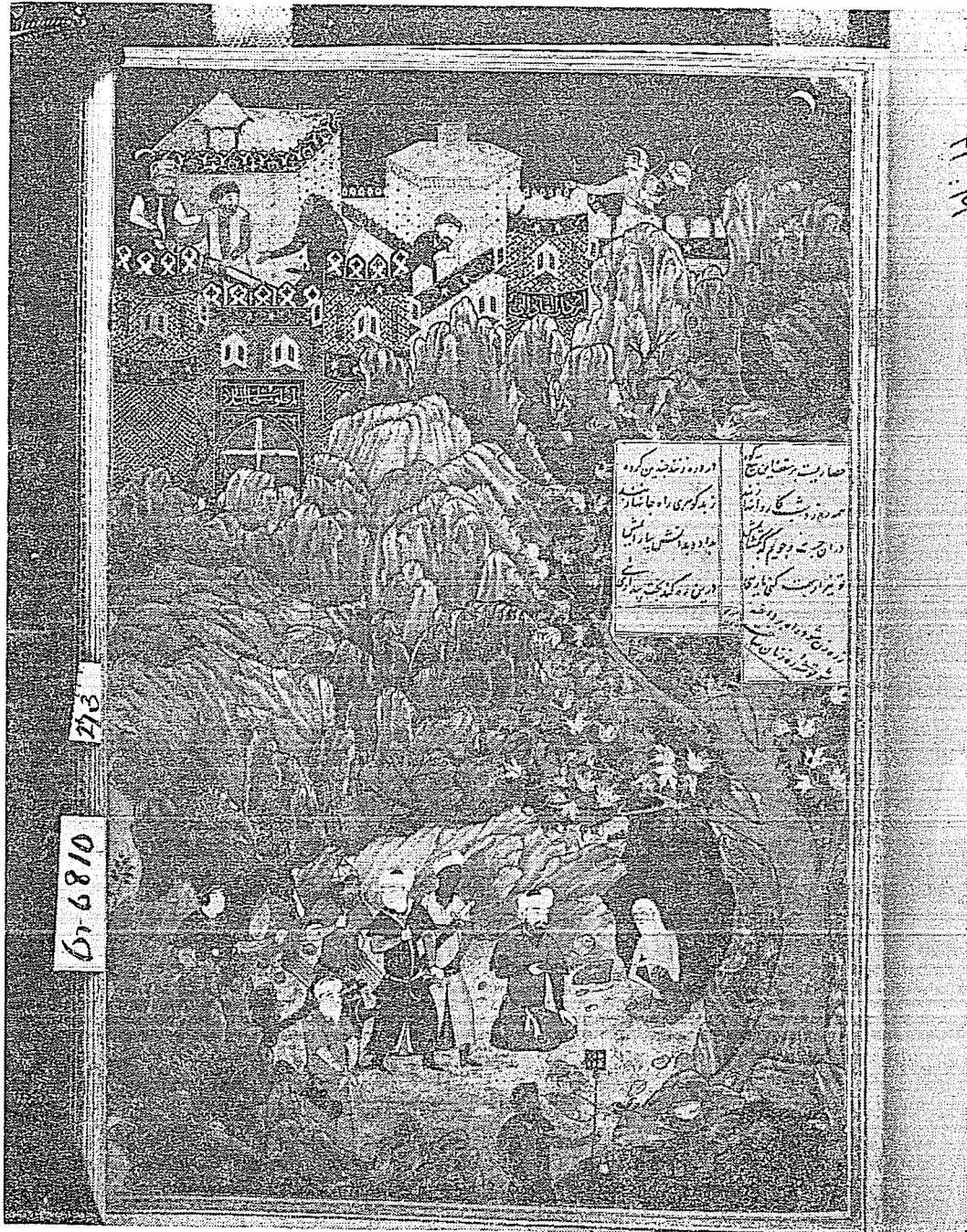
Resim 14



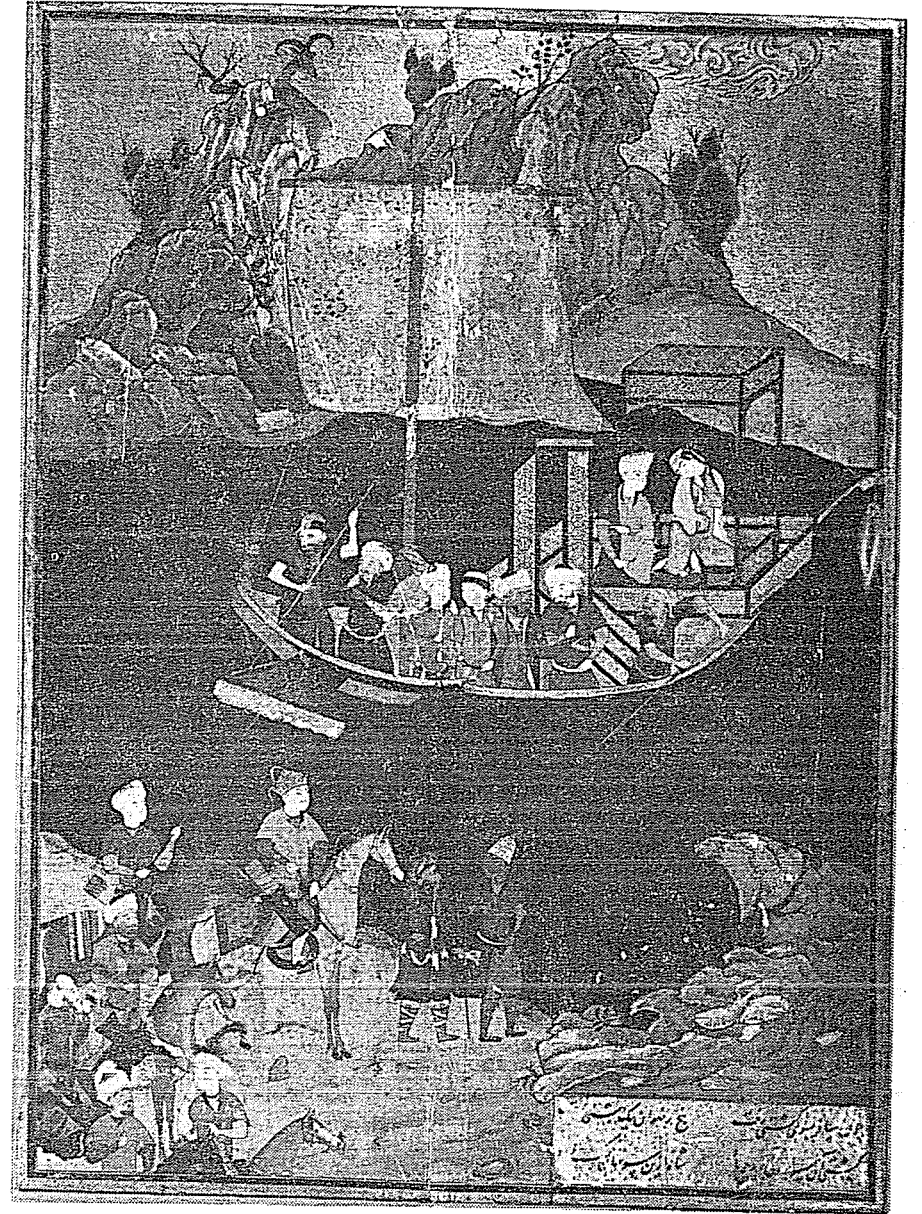
Resim 16



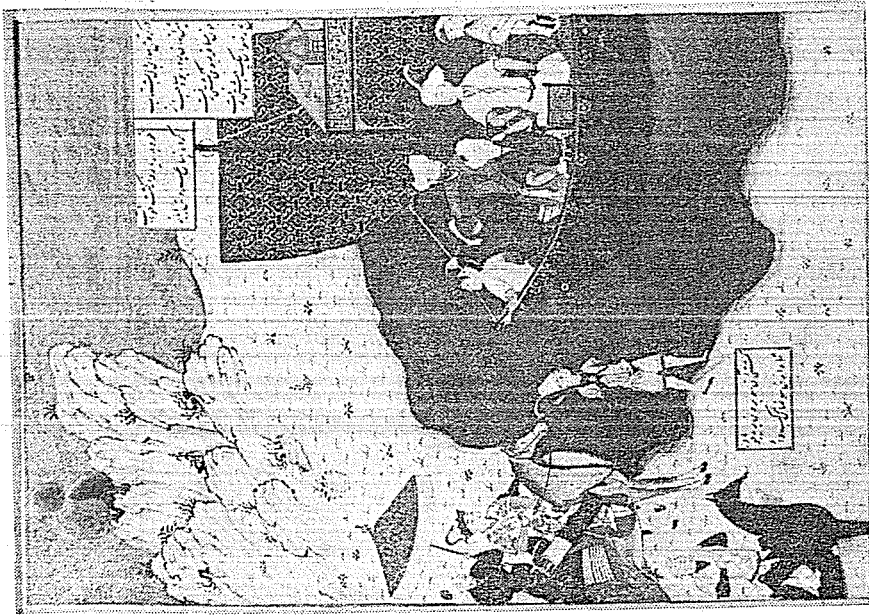
Resim 15



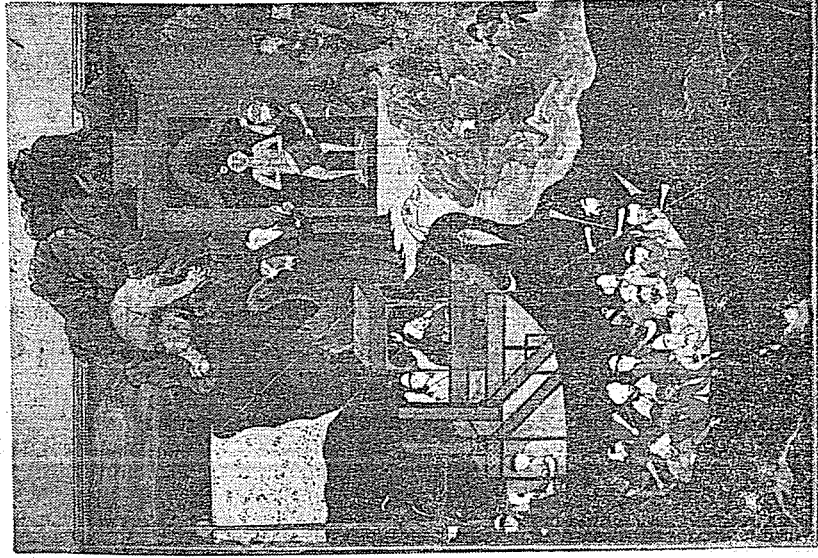
Resim 17



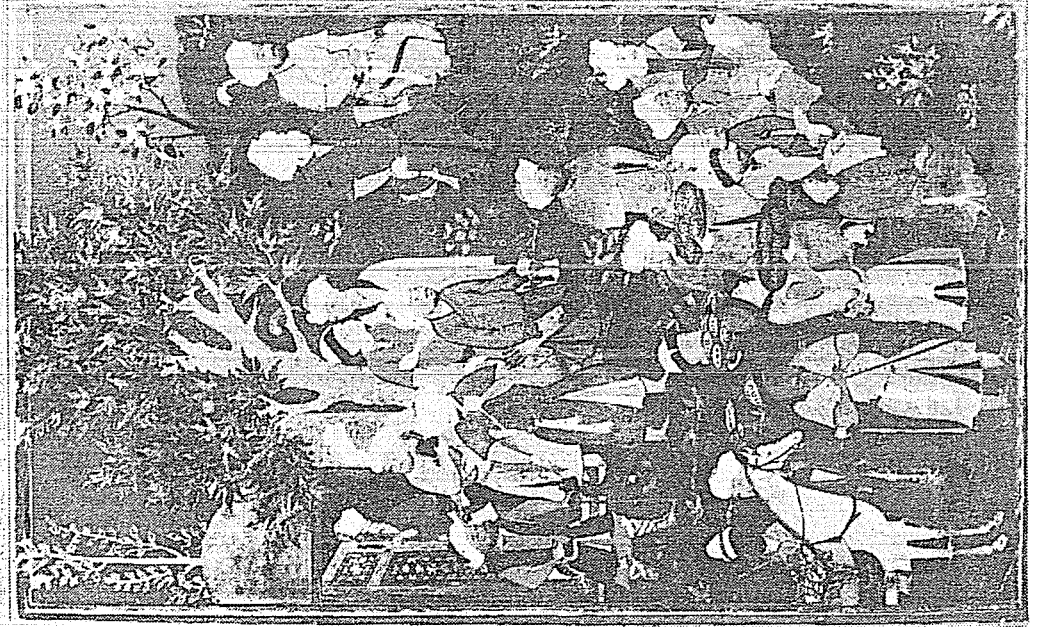
Resim 18



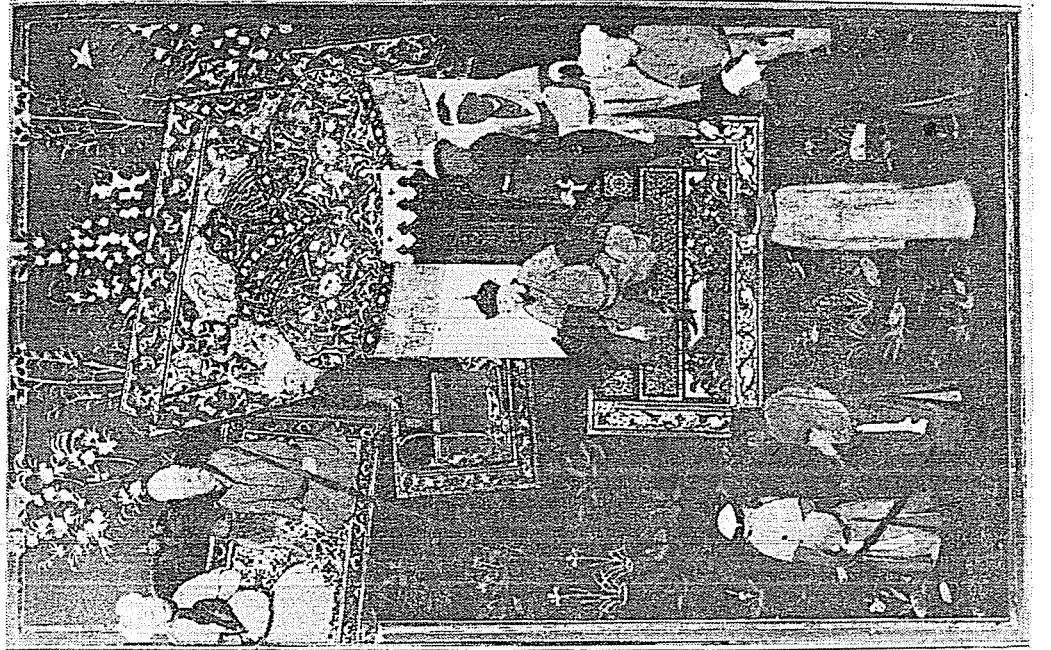
Resim 19



Resim 20



Resim 21





Resim 22

- Resim 1. Cildin dışı. Hüsrev Dehlevî'nin Heşt Bihişt'i, 906/1496 tarihli. T.S.M. H. 676.
- Resim 2. Cildin içi. Hüsrev Dehlevî'nin Heşt Bihişt'i, 906/1496 tarihli. T.S.M. H. 676.
- Resim 3. Takdim sayfası. Hüsrev Dehlevî'nin Heşt Bihişt'i, 906/1496 tarihli. T.S.M. H. 676.
- Resim 4. Başlangıç sayfası. Hüsrev Dehlevî'nin Heşt Bihişt'i, 906/1496 tarihli. T.S.M. H. 676.
- Resim 5. Av sahnesi. Hüsrev Dehlevî'nin Heşt Bihişt'i, 906/1496 tarihli. T.S.M. H. 676, 1b-2a.
- Resim 6. Av sahnesi. Firdevsî Şahnamesi, 833/1429-30 tarihli. Tahran Gülistan Sarayı Kütüphanesi.
- Resim 7. Av sahnesi. Nizamî Hamsesi, 849-850/1445-1446 tarihli. T.S.M. R. 855, s. 1b-2a.
- Resim 8. Av sahnesi. Nizamî Hamsesi, 865/1461 tarihli. T.S.M. H. 773, s. 1b-2a.
- Resim 9. Av sahnesi. Camî'nin Silsilat al-Zahab'ı içine sonradan konmuştur. 1460-1470 civarı. Leningrad State Public Library, Dorn 434.
- Resim 10. Topkapı Heşt Bihişt'i s. 2a dan detay.
- Resim 11. Av sahnesi. Şerafeddin Ali Yezdi'nin Zafername'si, 891/1486 tarihli. T.İ.E.M. No. 1964, s. 145b.
- Resim 12. T.İ.E.M. Zafername'si s. 145b den detay.
- Resim 13. Av sahnesi Camî'nin Silsilat al- Zahab'ı, 956/1549 tarihli. Leningrad State Public Library, Dorn 434.
- Resim 14. Av sahnesi, desen. T.S.M. H. 2135, s. 12a.
- Resim 15. Topkapı Heşt Bihişt'i s. 1b den detay.
- Resim 16. Av sahnesi. Yarı boyalı desen. T.S.M. H. 2154, s. 111b.
- Resim 17. İskender'in yaşlı derviş ziyareti, Nizamî Hamsesi, 900/1494 tarihli. British Museum Or. 6810,s. 273a.
- Resim 18. Deniz yoluyla kaçırma, 902/1496 tarihli, Washington Freer Gallery of Art, no. 37. 27. Topkapı Heşt Bihişt'inden çıkarılmış.
- Resim 19. Deniz yoluyla kaçırma. Hüsrev Dehlevî'nin Hamsesi, 890/1485 tarihli, Dublin Chester Beatty Library, P. 163, s. 215a.
- Resim 20. İskender ve Kandehar putu. Nizami Hamsesi, 900/1494 tarihli, British Museum, Or. 6810, s. 225b.
- Resim 21. Timur'un Tahta geçişi ve onu kutlamağa gelenler. Şerafeddin Ali Yezdi'nin Zafername'si, 872/1467-68 tarihli, minyatürler 1480 civarı, Baltimore, The Walters Art Gallery, s. 82b-83a.
- Resim 22. Ordunun dağlık arazide ilerleyişi. Şerafeddin Ali Yezdi'nin Zafername'si, 872/1467-68 tarihli, minyatürler 1480 civarı, Baltimore, The Walters Art Gallery, s. 282b.

## PRINCE BAYSUNGHUR'S CHAHAR MAQALEH

Eleanor G. SIMS

The library of the bibliophile Timurid prince Baysunghur b. Shah Rukh b. Timur was once among the finest of Timurid Iran. But the beautiful calligraphy and the many bound volumes produced for him in the city of Herat between about 1420 and his death in 1433 have long been dispersed, and very little of Baysunghur's library remains in modern Iran and Afghanistan, with the exception of the most splendid and characteristic of his manuscripts, a *Shah-Name* now in the Gulestan Palace Library in Teheran, and half a dozen leaves of a giant Qoran in the Shrine Library in Mashhad. Fate and history have instead seen to it that the libraries of modern Istanbul are the repositories for a number of the finest Timurid manuscripts as well as countless valuable drawings and fine bindings and some documents. Among these libraries, that of the Türk ve Islam Eserleri Müzesi ranks second only to the library of the Topkapu Sarayi Müzesi, and thus it is hardly surprising that one of the manuscripts made for this bibliophile prince in Herat should today be kept in the Museum of Turkish and Islamic Art<sup>1</sup>.

The *Chahar Maqaleh*, or *Four Discourses*, of Nizami 'Arudi of

1. Other Baysunghur manuscripts today in the libraries of Istanbul are the two copies of the *Kalila wa-Dimna* in the Topkapu Sarayi Library and the *Zafar-Name* of Nizam al-Din Shami in the Mosque Library of Nurosmaniye, see below and notes 11 and 13. The most important document thus far brought to light is one referring to the organisation of Baysunghur's atelier in Herat, found in H. 2153, folio 98r, in the Topkapu Sarayi Library; for the Qoran pages see note 43 below.



Samarqand was completed in the middle of the fifth day of Rabi' al-Awwal in the year 835, corresponding to 11 November 1431, in the city of Herat. A dedicatory inscription states that it was made for the library of Baysunghur *bahadur khan*, but the name of the copyist has been exised from the colophon inscription leaving only his appellation *al-sultani*<sup>2</sup>. Today the manuscript contains nine miniatures but originally it must have had at least two more<sup>3</sup>. One of these is in the collection of the Minneapolis Institute of Arts, a painting reasonably well known in the United States by virtue of

2. It is a pleasure to thank the Director of the Türk ve Islam Eserleri Müzesi, Can Kerametli, and his assistants, Serap Aykoç and Şule Aksoy, for their assistance and their kindness in making this manuscript available for study.

The *Chahar Maqaleh* is number 1954 in the Museum inventory, formerly number 1454 in the Evkaf inventory lists. It has 51 numbered folios measuring 225 X 152 mm. The written surface measures 131 X 84 mm., and there are 17 lines of fine *nasta'liq* to each page. A *shamseh* on folio 1r reads: «prepared for the library of the Sultan Baysunghur Bahadur Khan, Khalada Malakeh»; it is finely painted, having a border of chestnut, lapis, turquoise, black and white surrounding a circle of gold with blind-dotted impressions in the gold ground, on which the inscription is written in white *suls* letters. The paper is the polished characteristic tan of many Baysunghur manuscripts, and the fine binding appears to be contemporary; it is blind-tooled with identical patterns on front and back exterior with ogival medallions and complementary corner-pieces, while the interior flap bears an ogival design of lapis overlaid with floral tracery cut from gold paper. The text has one 'unvan on folio 1v, consisting of an *ansa* of the same design and colors as the *shamseh*, capping a horizontal rectangle of blind-dotted gold with a flowering scroll surrounding a cartouche of lapis on which are gold arabesques and angular white kufic letters. The manuscript is dealt with by A. Sakisian, *La Miniature Persane*, Paris and Brussels 1929, pp. 43-44 and figs. 52, 56-57; B. W. Robinson, *A Descriptive Catalogue of the Persian Paintings in the Bodleian Library*, Oxford 1958, p. 63; K. Çiğ, «Türk ve Islam Eserleri Müzesi'ndeki Minyatürlü Kitapların Kataloğu», *Şarkiyat Mecmuası* (Istanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Şarkiyat Enstitüsü Tarafından Çıkarılır III, 1959), pp. 74-77; pls. VII-IX and XI-XII; Z. V. Togan, *On the Miniatures in Istanbul Libraries*, Istanbul 1963, p. 47.

3. One, described in note 4 below, was between folios 14 and 15; at least one other was somewhere between folios 27 and 28, as notes in Ottoman Turkish inserted between folios 14-15 and 27-28 of the manuscript today indicate losses of one and four leaves respectively. The latter loss had been sustained by the end of the nineteenth century, when Mirza Muhammad Qazvini and E. G. Browne began working on the text, and Qazvini calls attention to it in both editions of the text which he prepared after Browne published his translation in 1899; the loss is large but Qazvini was able to establish the text for the missing folios from other manuscripts, notably the two in the British Museum, see below, note 23. The two *lacunae* in the Istanbul *Chahar Maqaleh* can be filled from either version of Qazvini's edition: pp. 20-21 and 41-50 in *Chahar Maqala* («The Four Discourses») Edited with an introduction, notes and indices

the museum's generosity in lending it to appropriate exhibitions<sup>4</sup>. It must have been extracted before the manuscript was formally registered in Istanbul and stamped on title and colophon pages and on folios bearing miniatures with the official seal of the *waqf* administration. This distinctive stamp with a number for each miniature of a manuscript can be seen on all the manuscripts today belonging to the Museum of Turkish and Islamic Art, the successor institution to the Evkaf Museum; the Minneapolis leaf has no such stamp. It is moreover one of the finer miniatures of the manuscript, perhaps an indication of the quality of the other miniature(s) now lost.

The Türk ve Islam *Chahar Maqaleh* would seem to present no problem to the art historian beyond the identification of missing miniatures, since it is dated and localised, its miniatures reasonably consistent with what we associate with the style of painting practiced in Baysunghur's atelier in Herat. Yet looking carefully at it, a new and different set of questions arises, no doubt because its attribution is secure. If we turn to other illustrated copies of this text for an iconographical comparison of the miniatures we find that there *are* no other illustrated manuscripts of the *Chahar Maqaleh*. If we compare the style of the paintings in this manuscript with that of others illustrated for Baysunghur in his atelier at approximately the same time, we note a striking dissimilarity bet-

by Mirza Muhammad b. 'Abd-ul-Wahhab of Qazvin, Leyden 1910; or pp. 24-25 and 47-56 in the students' cheap edition published in London in 1927, from which all references throughout the course of this article are taken.

The second gap in the Istanbul *Chahar Maqaleh* manuscript seems larger than could have been filled by only four leaves. Based on the number of lines of printed text corresponding to the number of lines of manuscript text on a page with a miniature, it seems more probable that six folios, at least one with a miniature, were extracted from the manuscript. When this happened and where that miniature(s) is today is impossible to say, although it is possible to suggest what its subject must have been, see note 36 below.

4. The miniature is 51. 37. 30 in the Minneapolis Institute of Arts in Minneapolis, Minnesota. It measures 138 X 108 mm., and the full leaf is 223 X 146 mm., while the written surface on the verso is 132 X 84 mm. with 17 lines of *nasta'liq* calligraphy. The printed text on the verso can be found on pp. 24-25 of the 1910 edition of the *Chahar Maqaleh*, as noted above. A. Briggs, «Timurid Carpets», *Ars Islamica* VII (1940), fig. 23; E. J. Grube, *Muslim Miniature Painting*, Venice 1962, pp. 60-61, pl. 43; *idem*, *The Classical Style in Islamic Painting*, n.p. 1968, p. 187, pl. 20.

ween its paintings and manuscripts like the Teheran *Shah-Name*, or the Istanbul *Kalila wa-Dimna* finished in the same year. Despite the unmistakable quality of the *Chahar Maqaleh*, its characteristic fine polished paper and calligraphy and the proportion of written-surface to overall folio size, all serving to reinforce the dedicatory inscription to Baysunghur, the miniatures demonstrate a remarkable lack of inventiveness coupled with a variety of archaistic aspects of the art of Timurid manuscript illustration. Compositions typical of the late fourteenth century in Baghdad and Shiraz, minor stylistic quirks found previously in miniatures executed for Iskandar-Sultan in the early years of the fifteenth century, parallels with contemporary painting done for Ibrahim-Sultan in Shiraz, a few motifs foreshadowing Turkman painting and very little of the *éclat* of Baysunghur painting at its most gorgeous and resplendent best-confer upon the manuscript a somewhat puzzling place within the oeuvre of Baysunghur's atelier in Herat.

So it is a combination of the secure date and place of the manuscript's copying, the somewhat anthologistic character of its illustrations, and its position as a unique illustrated text that makes it worthy of examination at greater length. Our study falls into two parts: a brief consideration of the text and editions of the *Chahar Maqaleh* and its illustrations as text-illustrations in general; and a more detailed discussion of the means by which the text was transposed into pictures in this particular manuscript and the variety of sources drawn upon to effect the transposition. Such a study should delineate the manner in which an artist in Baysunghur's atelier in Herat met the challenge of illustrating at his patron's request a text not previously set with pictures. It should also provide us with a more realistic notion of the qualitative range of that atelier, usually and somewhat erroneously considered as a homogenous artistic and stylistic entity.

For it seems to us that careful evaluation of the contents of the libraries of the bibliophile princes of the fifteenth century is almost certain to yield important information on the development of Timurid painting, information on the state of the art itself and the culture which is its matrix, as well as on the nature of the contribution imposed by the personality and the taste of the princely patrons. It was in this spirit that B. W. Robinson, some years

ago, proposed a partial reconstruction of the personal library of Baysunghur<sup>5</sup>. Illustrated manuscripts of poetry made for Baysunghur after the establishment of his own atelier at Herat are now known to include a fragmentary *Khamseh* of Nizami, probably copied in 825/1421<sup>6</sup>; an anthology of poetical works copied in 830/1426<sup>7</sup>; a *Gulestan* of Sa'di dated in the same year<sup>8</sup>; one of the *Masnavis* of Khvajū Kermani copied in 831/1427<sup>9</sup>; the great *Shah-Name* of 833/1430<sup>10</sup>; and two manuscripts of the tales of the jackals Kalila and Dimna, one copied in 833/1430, the text of the second dated in the following year<sup>11</sup>. Texts with no illustrations include both poetry and prose. At least one unillustrated copy of the *Shah-Name* with Baysunghur's preface was written, in 833/1430, the same year as the great illustrated *Shah-Name*<sup>12</sup>. The number of historical texts made for Baysunghur of which we now possess information includes an early version of a history of his grandfather Timur, the *Zafar-Name* written by Nizam al-Din Shami and copied in 828/1424 in Herat, and a copy of the *Tarikh-e Jahan Gushay*

5. B. W. Robinson, «Prince Baysunghor's Nizami: A Speculation», *Ars Orientalis* II (1957), pp. 384-5.
6. New York City, the Metropolitan Museum of Art, 13.228.13, and the Keir Collection, London. See the forthcoming catalogue of the Keir Collection, B. W. Robinson, editor, and «Prince Baysunghor's Nizami...» above.
7. Settignano, Berenson Collection, I Tatti. R. Ettinghausen, *Persian Miniatures in the Bernard Berenson Collection*, Milan 1961, pls. II-VI; B. Gray, *Persian Painting*, Geneva 1961, p. 86.
8. Dublin, the Chester Beatty Library, Persian 119. L. Binyon, J. V. S. Wilkinson, and B. Gray, *Persian Miniature Painting*, Oxford 1933, p. 68, 48, pl. XLII-B; A. J. Arberry et al., *A Catalogue of the Persian Manuscripts and Miniatures*, Vol. I, 119.
9. Vienna, Nationalbibliothek, N. F. 382. E. Wellesz, «Eine Handschrift aus der blühtezeit früh-timuridischer Kunst», *Wiener Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte* X (1936), pp. 3-20.
10. Teheran, Gulestan Palace Library (Kitabkhane-ye Sultani), number 61. *BWG*, pp. 69-71, 49, pls. XLIII-XLIX.
11. Istanbul, Topkapu Sarayı Library, R. 1022 and H. 362, B. W. Robinson, «Prince Baysunghur and the Fables of Bidpai», *Oriental Art* XVI (1970), pp. 145-154.
12. *BWG*, p. 69, possibly the manuscript in the Malek Library in Teheran, number 6031, dated Sha'ban 833/April-May 1430; the *Khamseh* of Nizami is bound with the *Shah-Name*, and the date does not quite match, since *BWG* specifically mention 831 as the date of copying.

made in 835/1431<sup>13</sup>. To this collection of illustrated classical poetry and pertinent historical works, Baysunghur added Nizami 'Arudi's *Chahar Maqaleh*, and he also decided to have it illustrated. It was, as we shall see, a most suitable addition to the library of a prince by virtue of its intrinsic subject matter, and the local setting of some of its text almost certainly had an added interest for Baysunghur.

The author of the *Chahar Maqaleh*, a lucid work of prose falling somewhere on the border between *'adab*, or *belles-lettres*, and prose of instruction, is a certain Ahmad b. 'Omar b. 'Ali, usually known by his *takhallus* as Nizami-ye 'Arudi-ye Samarqandi, Nizami the prosodist of Samarqand. Virtually none of his work other than the *Chahar Maqaleh* has survived save in brief notices in the works of

13. The *Zafar-Name* is number 3267 in the Mosque Library of Nuruosmaniye in Istanbul, see F. Tauer, «Les manuscrits persans historiques des bibliothèques de Stamboul: I», *Archiv Orientalis* III (1931), no. 34, p. 99. It was calligraphed by Muhammad b. Yusuf of Nishapur in 828/1424, the same year that the elaborated version of the same text was being finished by Sharaf al-Din 'Ali Yazdi in Shiraz for Ibrahim-Sultan b. Shah Rukh, a brother of Baysunghur, according to the chronogram recorded by Khvand-Amir in the *Habib al-Siyar*, Teheran 1333 S., IV, pp. 15-16. The *Tarikh-e Jahan Gushay* of Baysunghur is a little-known manuscript first exhibited in 1937 in San Francisco (California); it is now in the Keir Collection in London, see the forthcoming catalogue. The only other illustrated copy of the fifteenth century is a manuscript in the Bibliothèque Nationale in Paris, Suppl. Pers. 206, dated 841/1438 in Shiraz, with dispersed miniatures in the British Museum in London, in the Worcester (Massachusetts) Art Museum, and in several private collections in the United States and Europe. A study of this manuscript is in preparation by the writer, to be published shortly. As for the works of the historian Hafiz-e Abru, most sources relate that the fourth part of his monumental history, the *Majmu'a-e Hafiz-e Abru*, was actually dedicated to Baysunghur, although no complete copies of this fourth *rob'* made for Baysunghur are today extant. A manuscript in the Bibliothèque Nationale, Suppl. Pers. 160, dated 829/1425 and containing part I of the fourth *rob'* (otherwise known as the *Zubdat al-Tavarikh*, or *Zubdat al-Baysunghuri*), was proposed by Blochet as a manuscript copied either for Shah Rukh or Baysunghur, although Blochet could suggest no reason why the *shamseh* on folio 3v should have been left blank, with no dedicatory inscription to either prince: certainly both were alive well after that date, and both were interested enough in the subjects as well as in the arts of the book to have supported such an undertaking up to its completion. See E. Blochet, *Catalogue des manuscrits Persans de la Bibliothèque Nationale*, I, 1905, p. 270.

literary historians like 'Aufi and Daulatshah<sup>14</sup>, and the little known about his life is all drawn from the autobiographical statements found in the *Chahar Maqaleh*. E. G. Browne has summarised the principal dates of his career, dates ranging from 504/1110-11 to 547/1152-3, and he suggests that as Nizami 'Arudi speaks of having been forty-five years in the service of the House of Ghor, the writer was in all likelihood born near the end of the eleventh century. The date of his death is not known<sup>15</sup>.

The *Chahar Maqaleh* is a linked series of anecdotes functionally and chronologically related to the important «mirror for princes» literature. The genre is of some antiquity in the Iranian world, dating at least to the late Sassanian period where it was known as *andarz*, or *pand-namak*, literature of precept or counsel<sup>16</sup>. The two examples most typifying the genre, the *Nasihah-Name* and the *Siyasat-Name*, were both written in the eleventh century, which also saw the composition of a less well-known treatise of the same type by the theologian and philosopher al-Ghazali, *al-Tibru'l-Masbuk fi Nasihati'l-Muluk*, *Gold Poured into a Mold for the Sincere Exhortation of Kings*<sup>17</sup>. The *Nasihah-Name*, more popularly known as the *Qabus-Name*, is a manual on ethics for princes written in the second half of the century by 'Unsur al-Ma'ali Kay Kaus b. Iskandar of the House of Qabus, for the edification of his son, who was to be the last ruler of the line<sup>18</sup>. The *Siyasat-Name* is entirely

14. See E. G. Browne, *A Literary History of Persia* II (1906), pp. 14-17, 336-40, and *passim*; also *idem*, English preface to Qazvini's edition of the *Chahar Maqaleh* of 1910, pp. XVII-XIX.

15. *Chahar Maqaleh*, text, p. 3, and translation by E. G. Browne, «The *Chahar Maqala* («Four Discourses») of Nidhami-i 'Arudi-i Samarqandi Translated into English», *JRAS* (1899), pp. 613-663, 757-845; and off-print of the same, Hertford 1899, from which all citations following are made, p. 4; C. Rieu, *Supplement to the Catalogue of the Persian Manuscripts in the British Museum*, London 1895, pp. 244-5; *LHP* II, pp. 14-17, 336-40; A. J. Arberry, *Classical Persian Literature*, New York 1958, pp. 100-103; *Encyclopedia of Islam* (first edition), «Nizami 'Arudi».

16. J. Rypka *et al.*, *History of Iranian Literature*, tr. P. van Popta-Hope, Dordrecht 1968, pp. 45-47, 661-2.

17. *HIL*, p. 426.

18. *LHP* II, pp. 276-287; *HIL*, pp. 221, 426-7; R. Levy, *An Introduction to Persian Literature*, New York 1969, pp. 52-53; English translation by R. Levy, *A Mirror for Princes*, London 1951.

devoted to the art of ruling a great kingdom and is sometimes said to be the result of a competition proclaimed by the Seljuk Sultan Malikshah and won by the Sultan's great vizier, the Nizam al-Mulk<sup>19</sup>. Both contain much historical information in the form of observations drawn from the lives of important personages of the century and in anecdotes and accounts of events from the authors' own lives<sup>20</sup>, and in this respect the *Chahar Maqaleh* is quite similar. But while the *Qabus-Name* and the *Siyasat-Name* (or the *Siyar al-Muluk*, as it is alternatively known) concentrate on the duties and ethics of princes and rulers, the *Chahar Maqaleh* is devoted instead to the princes' advisors. Four such personages the medieval ruler or governor could not do without: the scribe, or secretary, to handle his correspondence and communicate with his realm and the larger Islamic world; the poet for amusement, edification and «public relations», as well as to add artistic luster to the court; the astrologer to determine the future, and the best times for the undertaking of both state and private affairs; and the physician to attend to his physical well-being and to cure his ailments. In the *Chahar Maqaleh* the ideal function and the essence of the perfect fulfillment of each advisory position is first put forth and then followed by a series of the «choicest», «rarest» and most pleasing anecdotes (Translation, p. 22). In part these anecdotes underscore the value of the best of each category of princely advisors and the resultant responsibility of the prince toward them. Others relate amusing or apposite stories from the lives of the most famous figures of medieval Islam, many of whom were poet or prosodist, physician and astrologer, as well as philosopher or historian or mathematician, as were Abu 'Ali ibn Sina, and Abu Rayhan al-Biruni. Several more are autobiographical, drawn from the personal experiences of the author, whose forty-five years in a minor princely household had acquainted him with the milieu and the major personalities of the day. The Discourses were completed in

19. *LHP* II, pp. 212-217; *HIL*, pp. 221, 427; *Levy*, pp. 53-55; English translation by H. Darke, *The Book of Government, or Rules for Kings*, London 1960.

20. See the *Cambridge History of Iran, 5: The Saljuq and Mongol Periods*, Cambridge 1968, ch. I, for an historical account of the period; see also Browne's English preface to Qazvini's edition of the *Chahar Maqaleh* of 1910, pp. XX-XXIII, for corrections to Nizami 'Arudi's historical errors.

approximately 550-51/1155-57, after the clash between the Ghorids and the Seljuks under Sanjar b. Malikshah but before the death of the Ghorid Sultan 'Ala al-Din Husayn *Jahan-Suz* in 556/1161<sup>21</sup>. The text is a model of straightforward prose in both style and subject, and for this clarity of language and freedom from the encroaching rhetorical devices of the twelfth century, it has been called one of the four masterpieces of early Persian prose literature<sup>22</sup>.

Despite its well-deserved recognition today, the text of the *Chahar Maqaleh* exists in only a few manuscripts. The British Museum owns three copies, the earliest dated Rabi' II 1017 / July - August 1608. The other two are from the middle of the nineteenth century<sup>23</sup>. There is at least one listed in the printed catalogue of the Melli Library in Teheran, but there is no way of telling whether it is one of the two manuscripts from which a lithographed edition was prepared in Teheran and published late in the nineteenth century; beyond declaring that «in the one there were bad mistakes and in the other worse», the editor of this first printed edition did not further identify the manuscripts on which his edition was based<sup>24</sup>. None of the manuscripts in Iran or in the USSR, or any which may be in similarly uncatalogued collections in India, were known to Browne and Qazvini in the late nineteenth century. Qazvini's text

21. Text, p. 3, translation, p. 10, where *Jahan-Suz* is eulogised; more important is the fact that Sanjar is also referred to in terms that indicate he was still alive, for example, text p. 26 and translation p. 38, and Sanjar died in 552/1157.

22. Muhammad Taqi Bahar, quoted *Arberry*, p. 102.

23. London, British Museum, Or. 3507, dated Rabi' II 1017/July-August 1608; Or. 2955, Rabi' I 1275/October-November 1858; Or. 10982, 1279/1862-3. See C. Rieu, *Supplement*, nos. 390 and 418, pp. 244-5 and 265-6, also G. M. Meredith-Owens, *Handlist of Persian Manuscripts: 1895-1966*, London 1968, p. 33. The copy made for E. G. Browne from the Istanbul *Chahar Maqaleh* was not among those given to Cambridge University and catalogued after his death by R. A. Nicholson.

24. Teheran, Melli Library, Catalogue 669, dated 17 Muharram 1286/29 April 1869. S. Anvar, *Fihrist-e Noskh-e Khatti-ye Kitabkhane-ye Melli, Kutub-e Farsi*, II, Teheran 1347 S., pp. 170-71. Another in the Central Library of Teheran University was copied in Zul-Hejja 1273, See M. Daneshpazhu and I. Afshar, *Nashriye-i Kitabkhane-ye Markazi*, Vol. 2 (13415), p. 73, no. 90.

The lithographed edition of 1305/1887-8 edited by Muhammad Baqir Khan is silent about its source manuscripts, see translation, pp. 133-4. Qazvini's text was revised by M. Mu'in, Teheran 1334 S.

was revised recently in Iran and published in 1954 : by 1961 it had already gone through five editions and a sixth was in print! Possibly this revision was also used, in conjunction with manuscripts in the Soviet Union, by the translators of the Russian edition of the *Chahar Maqaleh* which appeared in 1964<sup>25</sup>. At all events, the Bay-sunghur *Chahar Maqaleh* in the Türk ve İslam Eserleri Museum in Istanbul is the earliest of all dated copies of this work known in the West. Certainly it appears to be the only illustrated copy.

With one exception the paintings illustrate anecdotes in the sections dealing with the secretary, the poet, and the physician; there are none nor were there ever intended to be in the section on the astrologer. The exception is the first miniature, found in the introductory section before the first *maqaleh*, but it serves as the others do, illustrating an anecdote.

Folio 6v, «The Caravan of Abu Riza b. 'Abd al-Salam Encounters the *Nasnās* in Turkestan» (fig. 1)<sup>26</sup>.

Nizami 'Arudi is discussing the perceptive and motor faculties of all living beings, from the lowest worm to mankind, after which the next highest being is the satyr, or *nasnās*,

a creature inhabiting the plains of Turkestan, of erect carriage, of vertical stature, with wide flat nails. It cherishes a great affection for men; whenever it sees them, it halts on their path and examines them attentively.

(Text, p. 10; translation, p. 18)

Nizami's informant relates that in the noon heat of a day in the year 510/1115-16, travelling near Tamghaj in Turkestan, he saw on a hill a beautiful woman with bare head and long streaming hair. The Turkish guides of the caravan volunteered the information that this was a *nasnās*, or wild man. Folio 6v of Baysunghur's *Chahar Maqaleh* renders the scene quite literally: the shimmering blue sky at midday, the nude figure in the landscape with its long hair, the caravan halted in astonishment.

25. Translated by S. Bayevskiy and A. Vorozheykinova, Moscow 1964.

26. Text, p. 10, translation, pp. 18-19.

Folio 12v, «The Secretary of the 'Abbasid Caliph Disturbed by His Maidservant» (fig. 2)<sup>27</sup>.

Nizami 'Arudi more than once speaks of the obligation of the prince to properly maintain his special advisors. The secretary in particular ought to be free from mundane care and anxiety so that he may concentrate the better on his duties to his sovereign. Nizami 'Arudi tells the story of a secretary in the time of the 'Abbasid caliphate who was so flustered by the precipitate announcement of his maidservant that the household store of flour was utterly depleted that he lost his train of thought and included the phrase «there is no flour left» in a letter he was composing for the caliph to the 'Abbasid governor in Egypt. The caliph could not make sense of the statement in the middle of the letter and summoned the secretary for an explanation; upon receiving it he ordered that the secretary's stipend be raised sufficiently that he need never again concern himself with the struggle for the necessities of life. Such an apposite reminder of the ruler's responsibility toward his staff in return for loyal service is simply but effectively depicted by the agitated woman at the left stretching her hands toward the island of calm in which the secretary sits composing his letter at the right.

Minneapolis Institute of Arts, «The Caliph Ma'mun Marries the Daughter of the Barmakid Vizier» (fig. 3)<sup>28</sup>.

The text relates the story of the daughter of Hasan b. Sahl, one of the great statesmen of the early Caliphate, who won the caliph's heart completely by citing a verse of the Qoran and persuading him to delay briefly the consummation of their marriage since it would come in the fulness of time: «O Prince of believers! The command of God cometh, seek not then to hasten it.!» (Text, p. 25; translation, p. 37). The text is filled with details describing the wealth of the Barmakids, the lavishness of the house and its decorations, and the richness of the marriage ceremony so that the caliph was pleased to have worn his distinctive black robes instead

27. Text, p. 20, translation, pp. 30-31.

28. Text, p. 24, translation, 34-37; see also Browne's English preface to Qazvini's edition of 1910 for the parentage of Ma'mun's bride is corrected: Fadl b. Sahl, not Hasan b. Sahl, p. XXII.

of trying to outshine the splendour of his vizier. Once again however the anecdote is visualised primarily by the expressive gestures of the two principal figures, the maiden seated on her knees hanging her head and looking at the carpet, as the text relates. Only the elaborate Timurid interior and the servant sitting under the curtain convey the lavish material descriptions found in the text; the distinguishing literal details—the caliph in black, the six cushions on which the maiden was seated, the eighteen large lustrous pearls the caliph drew from his pocket to entice the maiden—were disregarded.

Folio 17r, «The Secretary of Bughra Khan Answers the Query of the Ghaznavid Sultan Mahmud Yamin al-Daula» (fig. 4)<sup>29</sup>.

The final anecdote in the first *maqaleh* emphasises the value of an intelligent and well-educated secretary at the court of a prince by telling of the response of a certain Muhammad b. 'Abdallah the scribe to an encyclopedic question sent to Bughra Khan by Sultan Mahmud of Ghazna. The sultan desired to know from the scholars at the court of the khan and from the imams of Transoxiana what was the nature of the prophetic office, and what the essence of saintship, religion, Islam, faith, well-doing, godliness, the approbation of right and the prohibition of wrong; and what were justice and pity, the path and the balance of the good life. For four months the imams and the scholar of the court of Bughra Khan labored, causing the khan's treasury to be depleted by the daily maintenance of the ambassadors of Sultan Mahmud, until the secretary allowed as how the original request for long and learned dissertations on the subject could be compressed into a phrase of few words: «reverence for God's command and lovingkindness for God's people». (Text, p. 29; translation, p. 42). In a verdant landscape the khan and his secretary, soberly attired, are flanked by the ambassadors of Sultan Mahmud and the courtiers of the khan (instead of his imams who are described as biting their fingers in amazement). It is almost as if Baysunghur shared the pleasure of Bughra Khan that the problem had been solved by a secretary and not by a religious scholar!

29. Text, p. 29, translation, pp. 40-42; see also Browne's preface, p. XXII, where the correct name of the prince is found: Ilek Khan.

Folio 22r, «Rudaki persuades the Samanid Amir Nasr b. Ahmad to Return to Bukhara After Four Years' Absence in Herat» (fig. 5)<sup>30</sup>.

The second discourse on the poet and the place of poetry in the medieval Islamic world is one of the most valuable and interesting sections of the *Chahar Maqaleh*, containing as it does a clear and succinct statement of the poetic function and the requisite training for the perfect poet, and much information on important poets of the period, apochryphal though some of it be. It is the earliest source of the well-known story of the manner in which Rudaki so poignantly touched the heart of the Samanid Amir with a simple poem on the joy of Bukhara at the amir's return, sung to the accompaniment of Rudaki's harp, that the amir jumped on his horse without his riding boots (which had to be carried after him) and did not stop until he reached Bukhara<sup>31</sup>. The anecdote is of equal interest, however, for its celebration of the natural beauties of Herat and its evocative description of the passage of the seasons and their respective pleasures in Khorasan. Without ever having visited Herat, it is enough to read Nizami 'Arudi's text to understand why the amir chose to tarry there so long, and we may well imagine that the anecdote was of special interest to Baysunghur, his father's governor in Herat, for this very reason<sup>32</sup>. In a flowering landscape typical of many contemporary Persian miniatures the principal elements of the story are easily distinguished, the poet and the amir on a carpet, the musicians accompanying Rudaki, the courtiers wearing the most distressed and apprehensive of expressions.

Folio 23v, «Sultan Mahmud Commands the Turkish Youth Ayaz to Cut His Hair So the Sultan May Escape the Temptation of the Youth's Beauty» (fig. 6)<sup>33</sup>.

30. Text, p. 38, translation, pp. 51-55.

31. *LHP* II, pp. 16-17.

32. The face of the amir in this miniature is extremely similar to those presumed to be portraits of Baysunghur in the *Haft Paykar* and the *Humay u Humayun*, see Robinson, «Prince Baysunghor's Nizami...» pp. 386-7 and figs. 8-9, and Wellesz, «Eine Handschrift...» pp. 13-19, figs. 1, 2, 4, to which list may also be added a miniature in the Berenson *Anthology*, see B. Robinson, *Persian Drawing*, New York 1965, pl. 12.

33. Text, p. 40, translation, pp. 56-58.

Of possibly more apochryphal nature is the anecdote which required the services of the poet 'Unsuri, «king of Poets» at the court of Sultan Mahmud of Ghazna. At a drunken carousal the beauty of the curly hair of the Turkish slave Ayaz so inflamed the sultan that when he briefly regained control over his passions he requested Ayaz to cut his curls lest he no longer be able to maintain it. In the morning he was both hung-over and abashed at what he had done, and his humor was not restored until his King of Poets had improvised a quatrain on the situation. Not for nothing had Mahmud made 'Unsuri head of the four hundred panegyrist thronging his court!<sup>34</sup> Set in a version of the standard Timurid interior, the action is effectively conveyed by the two principal figures and the flanking attendants in a composition which is no way strains the Timurid pictorial vocabulary.

Folio 27r, «The Poet Farrukhi Recites His *Qasida* on the Branding-Ground for the Amir Abu al-Muzaffar» (fig. 7)<sup>35</sup>.

Still another of the most often quoted anecdotes about one of the early poets of Iran for which Nizami 'Arudi is the principal source is that concerning the manner in which Farrukhi of Sistan came to the attention of the Amir of Chighaniyan<sup>36</sup>. As did the previous anecdote, it illustrates the paramount importance attached to the poet's skill at improvisation by medieval Islam, this time at far greater length and beauty than 'Unsuri was called upon to demonstrate before Sultan Mahmud. Farrukhi, like Rudaki, was a poet and a musician, and served one of the *dihqans* of Sistan who paid him sufficiently for his services until the time of his marriage. Farrukhi's stipend was increased by the *dihqan* at that time, but the poet needed still more money and he therefore decided to apply to the most munificent patron of the day, the Amir Abu al-Muzaffar of Chighaniyan, a small place near Termiz in Transoxiana. The

34. *LHP* II, pp. 116-123; *HIL*, pp. 172-175.

35. Text, p. 46, translation, pp. 58-66.

36. *LHP* II, pp. 124-129; *HIL*, pp. 174-176. The missing miniature from somewhere between folios 27 and 28 of our manuscript would probably also have illustrated a poetic anecdote, since the text relates the story that Sanjar's poet-laureate, Mu'izzi, told to Nizami 'Arudi when he left Herat for Tus in the vain hope of being taken into Sanjar's service: perhaps Mu'izzi reciting his improvised quatrains on the new moon of Ramadan, see text, pp. 47-56, and translation, pp. 66-70.

amir was a great connoisseur of horses as well as of poets, and if we are to credit the account of Nizami 'Arudi he possessed 18,000 mares alone. In fact, when Farrukhi arrived at his capital the amir was away supervising the branding of his animals, having left his steward in charge of the town. The steward could not believe that the wonderful *qasida* recited for him by the suppliant poet had actually been composed by the ill-proportioned and badly-dressed figure before him and decided to test him by telling him of the scene at the branding-ground and asking Farrukhi to compose a *qasida* on it. Astonished and overwhelmed by its strength and beauty, he immediately took Farrukhi to the amir who, equally astonished and highly pleased, rewarded Farrukhi munificently for his great talents. This spirited anecdote is unfortunately illustrated by a rather static and formulaic miniature, perhaps one of the least successful of the manuscript. Not even the merest suggestion of atmosphere or descriptive detail is included, not even the harp to which Farrukhi's *qasida* was sung, nor his large and unruly Sistani turban.

Folio 43r, «Ibn Sina Treats the Young Relative of Qabus b. Washmgir For Lovesickness» (fig. 8)<sup>37</sup>.

The episode here illustrated occurs at the end of the anecdote which tells of the «request» made by Sultan Mahmud of the Khvarazmshah Ma'mun, that he relinquish the chief intellectual figures at his court, including Abu 'Ali ibn Sina and Abu Rayhan al-Biruni, and send them to serve Mahmud in Ghazna. The Khvarazmshah warned the five scholars of Mahmud's «request» and said it would be difficult to refuse the wish of the sultan, but that if the five scholars were not actually in attendance at his court in Khiva he could naturally enough not inform them of Mahmud's command. Accordingly, Ibn Sina and Abu Sahl, another philosopher, departed from Khvarazm, but travelling West they were overtaken by a dust-storm in the desert and only Ibn Sina survived. He made his way from Abivard, to Tus, to Nishapur, and finally to Gurgan, where he hoped to remain anonymous, living by practicing medicine; for it was really he whom Mahmud had most desired to have at his court in Ghazna, and copies of his portrait had been sent from

37. Text, p. 88, translation, pp. 118-124.

Ghazna in all directions. News of the cures effected by Ibn Sina in the caravansaray where he was living soon reached the ears of the household servants of Qabus, the ruler of Gurgan, and when a favorite young relative fell ill and the court physicians could not determine the cause of his illness the servants suggested that the young stranger be summoned. After determining that there was no organic disease, Abu 'Ali b. Sina followed his hunch and, by a series of rational questions asked while he was feeling the pulse of his patient, established the quarter, street and house in which the object of the youth's passion was living. The servants reported the cause of the youth's illness to Qabus, who demanded to see the physician himself. Qabus recognized Ibn Sina at once from the portraits circulated by Sultan Mahmud and greeted him with respect and affection. He completed the cure of his young relative by arranging a marriage with the maiden, an event for which Ibn Sina also determined the most auspicious hour, and maintained Ibn Sina at his court in Gurgan until he went to serve 'Ala al-Daula at the Buyid court in Rayy. The somewhat static interior scene of this miniature is appropriate for the necessarily reflective manner in which the physician determined the psychological state of his patient, and the angled placement of the bedding, with the rumpled dark cover touched with gold embroidery, creates a focal point in the middle of the rich interior.

Folio 45r, «The Physician of the Buyid 'Adud al-Daula Devises Treatment for the Porter» (fig. 9)<sup>38</sup>.

A porter in Shiraz, an extremely strong man with a large bulky frame, was attacked periodically by severe headaches and restlessness, and in the midst of one of these attacks his relatives begged the court physician, who happened to be passing the porter's door, for help. After examining the man, the physician accompanied by his servants, the porter and the porter's relatives set out for the countryside. There the servants were commanded to remove the porter's shoes, kick him on the back of the neck, and unwind his turban and tie it around the porter's neck, keeping hold of one end of the turban-cloth so that when one of the servants holding it mounted his horse and rode around the countryside, the porter was

38. Text, p. 91, translation, pp. 124-5.

obliged to follow. The porter began to bleed at the nose and then fainted, after which a prodigious amount of blood continued to flow. When it ceased, his relatives took him home where he slept for a day and a night, and he was never again troubled by headaches. The Timurid pictorial vocabulary was more than adequate for the artist to seize upon the principal elements of this anecdote and combine them into a simple but arresting composition, even though the physician himself has been relegated to the background, and genre-like details such as the porter's bare feet and his weeping relatives have been disregarded.

Folio 49v, «Nizami 'Arudi Treats the Daughter of His Host in Herat»<sup>39</sup> (fig. 10).

Like the previous discourses on the poet and the astrologer, the last *maqaleh*, concerning the physician, closes with an autobiographical anecdote. The Ghorid domains were laid waste in the period following the battle between Sultan Sanjar and the Ghorid 'Ala al-Din Husayn in 547/1152-3, and Nizami 'Arudi found himself forced to go into hiding in Herat. A friend took him one evening to the house of a prominent citizen, who, on hearing that he was not only a poet but an astrologer and a physician, begged his help in curing the illness of his one treasured daughter. Nizami 'Arudi examined the girl in the presence of her mother, taking her pulse and observing her general condition so that he could prescribe the appropriate treatment, which he did, and ultimately the girl recovered. He became very fond of her, speaking of her as his daughter, and the story is told with great affection for the girl and her family, but with equal sympathy for the human condition, for the stab of unreasoning panic when unexpected serious illness at an early stage of life reminds that it may be cut short before it has been fully lived. The miniature is somewhat more specific in its visual telling of the story than others of the manuscript, and the opulent interior of the room in which Nizami 'Arudi examined the girl must have pleased Baysunghur, to set an episode that took place in the same city so many years before in a rich contemporary interior.

39. Text, p. 98, translation, pp. 130-132.



When we pass, however, from admiring the charm of the visualised anecdotes in this *Chahar Maqaleh*, the exquisite coloring and the accomplished technical execution of the miniatures, to an objective assessment of the compositions by which the anecdotes are related, the restricted pictorial variety of the illustrative ensemble is immediately apparent. A limited number of background schemes tend to serve as a foil for an equally limited number of figures usually placed in a horizontal band in the lower or middle zone of the picture. We have already seen that the specific actions of the figures are, in most cases, those found in the simple recital of the text, a point which tends to mitigate somewhat this repetitious horizontal placement of the figures. But the compositions are unimaginative even in outline: with two exceptions (folio 6v and the Minneapolis painting), they are rectangular, and half of the known illustrations of the manuscript fit completely within the confines of the written surface of the folio. There is absolutely no denying the beauty of the colors and the finish and refinement of almost everything represented in these miniatures, but the compositions are distinctly simple and unimaginative.

With these observations in mind, we may proceed to analyze the miniatures of the *Chahar Maqaleh* in terms of their evident pictorial sources. The paintings fall into three obvious groups based on the physical setting of the illustrated anecdotes. The first «group» most resembles pre-Iskandar Shiraz painting and is represented only by the first miniature of the manuscript, although specific details of costume typical of this school appear in other miniatures of the manuscript as well. The second group consists of folios 17r, 22r, 27r and 45v; they are miniatures set in a landscape whose forms and compositional formulas are redolent of other aspects of Shiraz painting, with points of comparison lying between 1398 to about 1440. The third group comprises those miniatures with interior settings, folios 12r, 23v, 43v, 49v and the Minneapolis miniature; again, points of comparison are wide-spread and range from 1386 to 1436, from Baghdad and Shiraz to Herat, or, in other words, from throughout the first major period of achievement in the art of Timurid manuscript painting.

The «group» of folio 6v, «The Caravan Encounters the *Nasnās*», stands out from the rest of the miniatures in the *Chahar*

*Maqaleh* because of the small scale of its figures in a landscape extending into the margin, a device that nearly doubles the size of the miniature. In this placement of a fairly substantial chunk of written-surface surrounded by a miniature partially contained by the ruling and partially painted on the tan paper of the manuscript's wide margin, it distinctly recalls the arrangement of miniatures in a manuscript of the *Kalīla wa-Dimna* executed near the end of the fourteenth century in all likelihood in the neighborhood of Shiraz, if not actually in Shiraz itself<sup>40</sup>. The example serving the painter of folio 6v in Baysunghur's *Chahar Maqaleh* must have been a painting like that on folio 153v of the late fourteenth-century *Kalīla wa-Dimna*, to judge from the small size of the figures and the gracefully bent tree in the «open atmosphere» created by the placement of the tree on the bare paper of the margin. Elements from the «next chapter» of painting in Shiraz are also discernable in the nude female *nasnās*, possibly drawn from one of the many paintings of «Iskandar and the Sirens» done in this period. A very distinctive pre-Iskandar Shiraz element is the shape of the colored turban, falling down the left side of the face, worn by the standing guide on folio 6v of our manuscript; it can be found in the *Muzaffarid Shah-Name* of 1370 in the Topkapu Sarayi Library and in our little Shiraz *Kalīla wa-Dimna*. Moreover, in its regular occurrence throughout our *Chahar Maqaleh* it is like a note from the

40. Paris, Bibliothèque Nationale, Pers. 377. See I. Stchoukine, *Les Peintures des Manuscrits Timurides*, Paris 1954, pp. 30-31, pls. IX-X. The colophon of this charming manuscript has unfortunately been covered with paper not yet removed; but the characteristic palette of the miniatures, with a tawny brown for the ground of many miniatures and an even more characteristic reddish-brown for a shrub of bare branches and distinctive shape, and the style of its illumination of unoutlined gold on a lapis ground, can all be found in manuscripts of undisputed Shiraz origin, such as the *Shah-Name* of 772/1370-71 in the Topkapu Sarayi Library, H. 1511, and the *Anthology* of 802/1398, 1950 in the Türk ve Islam Eserleri Museum, to name only two: see M. Ağa-Oğlu, «Preliminary Notes on Some Persian Illustrated Manuscripts in the Topkapu Sarayi Müzesi», *Ars Islamica* I (1934), pp. 191-2, figs. 4-7, for the *Shah-Name*; for the *Anthology* see *idem*, «Landscape Miniatures of an *Anthology* Manuscript», *AI* III (1936), pp. 76-98; also *PP*, pp. 63 and 68 for color reproductions from these two manuscripts; see also M. S. İpşiroğlu, «Die Entstehung des Iranischen Landschaftsbildes», *Persica* 5 (1970-71), pp. 15-26, pls. I-III.

past, for it is not typically worn in the period of Baysunghur<sup>41</sup>.

Another archaic fashion in our *Chahar Maqaleh* are the robes and hangings of red or dark tones of blue, brown, green or purple, sprigged or dotted with small overall patterns of gold. Found in the miniatures on folios 12r, 22r, 49r and the Minneapolis miniature, these fabrics also seem to have been less in fashion in the 1430's than they were at the turn of the fifteenth century, and while they are again inevitably found in painting associated with Iskandar-Sultan they are less common in manuscripts done for Baysunghur<sup>42</sup>.

Still other distinctive Shiraz elements mark the landscapes of some of the miniatures in the second group of our *Chahar Maqaleh*. The irregular high hill of folio 45v is akin to the curious shape of the hills in the full-page miniatures of the anthology copied in Fars

41. Compare the 1370 *Shah-Name*, *BWG*, pls. XXIX-XXX or *PP*, p. 63, with the Paris *Kalila wa-Dimna*, *MT*, pls. IX-X, and the Lisbon *Anthology* of 812/1410, *PP*, p. 75. The turban appears in folios 17r, 22r, 23v, and 43v of the *Chahar Maqaleh*: cf. *BWG*, pls. XLIV-XLXII, the Baysunghur *Shah-Name*, and *PP*, p. 87, the Baysunghur Sa'di in the Chester Beatty Library, where the same archaic note is struck in this otherwise advanced manuscript of 1427.
42. They can be found in profusion in manuscripts from the *Epics* of 800/1397 all the way to the small *Anthology* in the Malek Library dated to about 1415 on stylistic grounds (and possibly the same manuscript mentioned in Robinson, *Bodl.*, as having been made in Herat in 814-16/1412-14, p. 27); they also occur in single leaves like those in the Fogg Art Museum and the Musée des Arts Decoratifs in Paris, see E. Schroeder, *Persian Miniatures in the Fogg Museum*, Cambridge 1942, pp. 59-74, pl. VIII and detail, and *BWG*, p. 68, 47, pl. XLI, for the Paris miniature. They also appear in paintings as disparate as the *Masnavis* of Khvaju Kermani of 798/1396 and in the large single leaves and imitation scroll paintings on silk or soft paper mostly found in the albums in the Topkapu Sarayi, paintings in which the figures are remarkably Chinese-looking although they are definitely not Chinese, for example, H. 2160, folios 51v and 88v. or H. 2153, folios 36r and 172r, see E. Grube, «Studien zur Malerei der Timuriden, I. Zur Frühstufe von Herat, I». *Kunst des Orients* V (1967), figs. 4-5, and also 15; see also *AO* I (1954), pp. 77-103, for the first comprehensive discussions on this material by O. Aslanapa, R. Ettinghausen and M. Loehr. It is even more interesting that such textiles, or representations of them, are also found in the otherwise rudimentary paintings in the *Khamseh* of 788-90/1386-88 executed in Baghdad, Or. 13163 in the British Museum, and in certain other large paintings from the Topkapu albums so distinctively different from the «Chinese-people» and with an affinity instead for what we think we know of painting in the Jalayirid domains of Western Iran, for example, H. 2152, folio 55v; or even in other paintings whose date, though not precisely determined, is surely in the middle of the fourteenth century, such as H. 2153, folios 112r and 118r, see N. Atasoy, «Four Istanbul Albums and Some Fragments»,

in 1398 and adapted as the «utility background» of many of the miniatures executed for Ibrahim-Sultan between 1420 and 1436<sup>43</sup>. In two of our miniatures, folios 17v and 27r, the hill is simply a high or a shallow oval curve, and this, too, is a variation of shape often found in the Ibrahim-Sultan paintings. Besides the shallow curve of the background, folio 27r of the *Chahar Maqaleh* shares with folio 22r yet another typical component of early Timurid painting, the straight tree with a silvery-gray knobby trunk whose top is cut by the horizontal ruling of the miniature. In its classical form, as found on folio 47v of the little British Museum *Miscellany*, for example, this tree usually had foliage of a variety of green tones, the leaves relatively large and distinctly drawn, with the lighter colors placed in the center of the mass of foliage and the darker ones at its edge. It too is characteristically associated with painting done for Iskandar-Sultan, and again its prototypes can be found in the same problematic paintings whose place of origin is thought to be either Transoxiana or Western Iran as the prototypes of the dark-colored gold-sprigged fabrics mentioned earlier<sup>44</sup>. The tree with the truncated foliage is not terribly common in Baysunghur painting, where the tendency is instead to place the tree low enough in the landscape to depict it completely or to let it extend into the margin «in front of» the ruling<sup>45</sup>. On the other hand, the high rounded regular shape of the hill in folio 17r, covered with a mass of leafy green and yellow foliage with red and blue flowers is a rather advanced landscape for the Baysunghur period, for it next seems to appear in a somewhat more refined version in

*AO* VIII (1970), pp. 19-48, figs. 2, 9. The appearance of these textiles throughout such a range of paintings suggests that they are one of the «tracer elements» that may ultimately help to unravel the complex strands of the development of Persian painting at its most formative period.

43. From the *Anthology* of 823/1420 to the *Shah-Name* of about 1430-35 and the *Zafar-Name* of 839/1436, see only *Bodl.*, pl. I, and *PP*, p. 68, for the precursor of the form in the TIEM *Anthology* of 1398.
44. Cf. TKS, H. 2160, folio 88v, and bibliography in note 32, also H. 2153, folio 90v-91r, almost surely not executed in «Tabriz, about 1480», as has recently been suggested by S. Welch, *A King's Book of Kings*, New York 1972, p. 38, fig. 3.
45. Cf. the *Haft Paykar*, Robinson, «Prince Baysunghor's Nizami...», pl. 7; or the *Shah-Name*, *BWG*, pl. L, or *SPA*, pl. 870, but also in the same manuscript, cf. *SPA*, pl. 872, for a tree cut by the ruling of the painting.

the first miniature in a beautiful *Khamseh* copied in 849/1445-6 in the Topkapu Sarayi Library, where it is paired with the same golden sky as in the *Chahar Maqaleh*<sup>46</sup>. In general, the foliage in this group of paintings is indifferently eclectic in inspiration and in execution, betraying a formulaic repetition of elements developed as early as half a century previous without any of the real sense of freshness and wonder at the out-of-doors that marks its sources.

The same mixture of sources and exact quotations of pictorial motifs characterises the miniatures set indoors, paintings which for ease of analysis we shall separate into the simpler group, folios 12r and 43v, and the more elaborate group, folios 23v, 49v and the Minnesota miniature. The setting of folio 12v seems in essence to have been taken from some of the less accomplished miniatures of the Baghdad School executed under the patronage of Sultan Ahmad Jalayir, such as the *Khamseh* of 1386 or the *Kalila wa-Dimna* of 1392<sup>47</sup>. Typical of this basic and utilitarian composition is the curtain draped at the top of the miniature and tied once or severally with sashes whose ends hang down into the room. Even when the composition is more advanced and the tile-revêtement of the back wall of the pictured interior more complex in pattern, the motif often persists. In folio 43v of our *Chahar Maqaleh* the curtain is also accompanied by the hanging «tabs» found in the rich interior of «Humay and the Fairies» from the Khvajū Kermani manuscripts of both 1396 and 1427, in the interior of a miniature from the Freer *Khosrau and Shirin*, and in the late copy of this composition in the *Khamseh* of 1446<sup>48</sup>. To judge from earlier appearances of the motif, in paintings from the most accomplished manuscript of the fourteenth century, the *Large Shah-Name*, the draped and sashed

curtain at the top of a composition is a principal appurtenance of a princely interior adapted by painters of the later fourteenth century and repeated *ad infinitum* until the original form with its internal detail was blurred by the endless and increasingly vague depiction of the object itself. In certain of the Baghdad miniatures noted above, this curtain constitutes the only «furnishing» of a princely interior. By the end of the century, however, it was largely superseded in metropolitan-style manuscripts by the prevalent fashion for a more up-to-date representation of a Timurid interior, in which tile dadoes with painted ornament in the upper zone of a wall were still found in combination but in patterns of increasing complexity and elaboration, with stucco and colored glass panels at upper windows and painted floral ornament on the white walls, including realistically painted animals, above the wonderfully varied tile dadoes. In fact, in both folios 12v and 43r of our *Chahar Maqaleh*, the refinement of the interior ornamentation and its furnishings, of a quality which we would expect to find in a manuscript made for this patron, contrast with the archaic draped and sashed curtain found in these miniatures.

In the three remaining miniatures set in the interior of a palace, an elaborately decorated fore-arch, or *pishtaq*, frames the *ivan* in which the scene is set. Each of these three miniatures is a different version of a simple two-level composition, and in each the change in levels is formulaically emphasised by a figure or figures standing outside the *ivan* and to the side of the composition. In all three miniatures, the *pishtaq* and the high step are covered with coherent and repetitive patterns that seem slightly out of place and yet puzzlingly familiar until we identify them as the patterns used for the illumination of manuscripts. The illumination-ornament on the panels serving as the vertical face of the step in the Minnesota miniature and in folios 23v and 49r are identical in organisation, in formal elements and in coloring to that found in both the *shamseh* and the *unwan* of the *Chahar Maqaleh*; in the Minnesota miniature the *ivan* is also surmounted by a band of the same out-of-scale ornament. Less obtrusive are the designs on the *pishtaq*, both floral and arabesque; by their intrinsically flexible nature they are more easily adapted not only to the ornamentation of an object of somewhat complex shape but also to the representa-

46. H. 781, copied in Herat in 849/1445-6, see I. Stchoukine, «Une Khamseh de Nizami de la fin du Règne de Shah Rokh», *Ars Asiaticques* XVII (1968), pp. 45-58.

47. See *MT*, pl. II, for the Baghdad *Kalila wa-Dimna* of 1392; for the *Khamseh* of 1398, see N. Titley, «A Fourteenth century Khamseh of Nizami», *British Museum Quarterly* XXXVI, pp. 8-11, pl. II illustrating folio 24r.

48. Cf. the Freer *Khosrau and Shirin*, *PP*, p. 54; the scene from the two copies of the *Masnavis*, *PD*, pl. 13; and the copy of this scenes in the *Khamseh* of 1446, Stchoukine, «Une Khamseh...», fig. 12; all display these curious tabs while the motif is not to be found in Shiraz manuscripts made for Iskandar, see *PP*, p. 75, for a similar interior from the *Anthology* of 1410 without them.

tion of such a form. All are painted on gold grounds punched with the same blind triple-dot pattern as we have seen on the *shamseh* and the *'unvan* on our manuscript, the designs on the gold ground being different in each miniature. It is not surprising to find the precedent for the representation of such richly decorated architectural elements in the *Masnavis* of 1396, in both folios 12r and 91r of that famous manuscript. In the latter miniature the *pishtaq* is even surmounted by a rectangular panel of illumination-design, yet another indication of the old-fashioned model employed by the artist of our *Chahar Maqaleh*<sup>49</sup>. Interestingly, the same source of the late fourteenth century must have served as the ultimate source for a composition otherwise inexplicable in the *Zafar-Name* of 1436 that depicts Timur's chief wife announcing the birth of a grandson to him, for the composition is rare in Shiraz painting of this period; while the specific forms of the ornament depicted are quite similar to the *pishtaq* ornament in these paintings in our *Chahar Maqaleh*, suggesting the circuitous manner in which compositional elements moved from workshop to workshop in this period.

The archaisms we have just examined, however, are off-set and balanced by the fact that many of the miniatures of our *Chahar Maqaleh* are peopled with figures whose faces and general build are quite similar to those found in two important manuscripts made after the death of Baysunghur, the exquisite *Khamseh* of 1445-6 and the *Shah-Name* made for yet another of the brothers of Baysunghur. Very typical of the *Khamseh* of 1445-6 is a round unbeardeed face with a snub nose and a slightly puckered mouth. It occurs in most of the eleven miniatures contemporary with the copying of the manuscript, including the compositions which led Ivan Stchoukine to propose that «the anonymous artist who illustrated... the *Shah-Name* of Muhammad Juki» was also the principal artist of the *Khamseh* illustrations<sup>51</sup>. This same face occurs in five of the miniatures of the *Chahar Maqaleh*: the amir's drinking-com-

49. The same decorative motif serving as an architectural element is also found in the Iskandar *Anthology* of 1410, in a miniature we have previously characterised as «archaic», see note 41 and *PP*, p. 75.

50. See note 46.

51. Stchoukine, «Une Khamseh...», p. 48.

panion, the poet Rudaki, and the third standing courtier to the right in folio 22r; the standing courtier to the left of Sultan Mahmud and the figure next to the Turkish youth Ayaz in folio 23v; the courtier at the left margin of folio 27r which depicts the episode of Farrukhi and the Amir of Chighaniyan; the lovesick youth and the servant at the left margin in folio 43v; and the maiden and the servant outside the door in the Minnesota miniature. It is not so prevalent a visage as found in the *Khamseh* of fifteen years later, but it is distinctive enough to cause us to examine the two manuscripts for other such similarities.

In doing so we find, for example, that the shape of the landscape ground in folios 16r and 48v of the *Khamseh* recalls the regular oval curve of the ground in folios 17r and 27r of the *Chahar Maqaleh*; and in both manuscripts bodies of water are bordered by clumps of bright-green foliage shaded by yellow and flecked with red flowers (*Chahar Maqaleh*, folio 27r; *Khamseh*, folios 40r, 48v, 73v). Likewise in each manuscript, the background of one miniature set outside consists of a high rounded hill completely covered with clumps of this distinctive foliage (folio 17r in the *Chahar Maqaleh*, folio 16r in the *Khamseh*). Since it has been pointed out that such foliage becomes characteristic of the developing Turkman school of painting in the middle of the fifteenth century, and since it has been conjectured that Shiraz is one of the most important, if not *the* most important, of local currents contributing to the development of this style, it may be of some interest to note a similar border along a stream in one of the miniatures painted in Shiraz some thirty years earlier, in the *Anthology* of Iskandar-Sultan of 1410, as well as a still earlier and smaller-scale representation of the same foliage in the 1396 *Masnavis* made in Baghdad<sup>52</sup>.

But beside the occurrence of such motifs and compositional elements and figures, elements like the ornamented *pishtaq* of princely interior scenes in both manuscripts covered with designs redolent of the illuminated ornament in some of the leaves of the

52. *PP*, p. 74, for the miniature from the *Anthology*, and pp. 46-47 for the miniatures from the *Masnavis*; on the sources of Turkman painting, see *Bodl.*, pp. 26-61, and *idem*, «Turkman Court Painting: A Preliminary Survey (1)», forthcoming.

giant Qoran that Baysunghur calligraphed<sup>53</sup>, there is yet another similarity between the two manuscripts, one less immediately evident than the repetition of certain motifs but ultimately more persuasive. This is the consistent palette of the illustrations in the two manuscripts, a palette creating a sensation of calm and ordered well-being which comes from the use in both manuscripts of what appears to be large but approximately equal amounts of red, yellow, blue and green for major areas and for hangings and costumes. The *Khamseh* is much more advanced in terms of the spreading out of colored areas and the breaking up of color masses into smaller ones dispersed throughout the miniature; whereas in the *Chahar Maqaleh* large single areas of color tend to predominate, often without surface patterns to modify the color-mass. The large red curtain in front of the intense bluetiled wall and above the expanse of yellow floor in folio 43v of the *Chahar Maqaleh* is a good example of this tendency, the three areas being hardly affected by the unobtrusive patterns on curtain and dado and floor-covering. Folio 12r provides an extreme example of the artist's tendency to compose in solid color masses organised in horizontal bands of color: a yellow curtain against a blank white wall, a virtually unbroken tile dado of predominantly turquoise hue, and below it a rug broken into four equal but relatively solid areas of color, while the vertical surface of the step is principally blue and the floor mauve. The vase and the tray set on the floor are placed at extreme right and left of the composition, so as not to break up the mauve band of the floor, just as the maidservant is also placed at the extreme left in a higher band of color. We might compare these miniatures with folio 62r of the *Khamseh*, in which colors «circulate» throughout the painting: the lapis-blue of the tile dado is also found in the robe of Khosrau sitting against white cushions on the throne at the right, in the ornament of the *pishtaq* above him and in the baluster shapes above the window-frame at the left of the composition, and again in the *jama* of Farhad just entering the chamber, his striped blue figure set off against the red and coral of the *jamās* of the figures to either side of him.

53. A. Ma'ani, *Rahnama-i Canjine-ye Qoran*, Mashhad 1347 S., no. 59, p. 129, one unilluminated leaf illustrated.

Such a tendency to mass the colors in a relatively uninteresting manner is less noticeable in the outdoor miniatures in the *Chahar Maqaleh* than in the interior scenes, with the exception of the Minneapolis miniature, although even in a painting like folio 45v of the *Chahar Maqaleh* the color is spotty, less «orchestrated», than in a equally sparse composition such as folio 138r of the *Khamseh*. But in both manuscripts the colors most predominantly used demonstrate a preference for the coloristic equilibrium of red-yellow-green-blue with a certain variety introduced by off-colors like coral and chartreuse and lavender and magenta. It distinguishes them together as a group from other Baysunghur manuscripts such as the *Anthology* of 1427, where much turquoise and coral and chestnut is employed in addition to the ubiquitous lapis and gold and white, or the *Shah-Name* of 1430, in which a great deal of purple and brown and beige are used to offset the lavish amount of gold in its miniatures. The masterful use of color in the 1446 *Khamseh* would appear to represent the natural development of an artist of certain talent and accomplishment, as demonstrated in the *Chahar Maqaleh* of over a decade earlier, one whose hand could already leave a consistent mark in its preference for certain forms and figures and colors even if his manipulation of compositional elements left something to be desired in 1431. His distinctive hand left its trace in important manuscripts made in Herat in 1431, in 1446, and at some later point in the forties of the fifteenth century.

And while he may or may not be the Khvaju 'Ali al-Tabrizi mentioned as both the painter and the gilder of the 1446 *Khamseh*<sup>54</sup>, our analysis of the manner in which he worked at what must have been an early commission suggests both how a relatively inexperienced artist went about executing such a commission, and what, in general was the method of constructing a new set of illustrations to a text that carried no illustrative tradition along with it. When Baysunghur decided that he wished to have the *Chahar Ma-*

54. See Stchoukine, «Une Khamseh...», p. 45, and Dust Muhammad's account in *BWG*, p. 185, where he is described as *musawwir* alone, one of the three craftsmen brought to Herat from Tabriz at the order of Baysunghur: he came in the company of Ustad Sayyid Ahmad *naqqash*, and Ustad Qivam al-Din the binder.

*qaleh* copied for his library, he must also have decided to enhance this text, which by all rights belonged in the library of a governing prince, by illustrating it. In all likelihood this was because of the local setting of many of the anecdotes in his city of Herat, the city he governed and never really left from shortly after 1420 until his death in 1433. He would almost surely have chosen for himself the anecdotes he wished to see illustrated, since several of them take place in or near Herat and one in particular sings its praises at great length. It is further possible that the lack of illustration for any of the anecdotes in the third *maqaleh* on the astrologer also betrays his deliberate choice, reflecting the feelings of a prince who had been told by an astrologer that he would not live beyond his fortieth year<sup>55</sup>.

The response of our particular artist to this challenge of the very personal choice of his patron seems to have been to search in the royal library among the manuscripts of several decades past to find compositions with a few «utility» backgrounds which he could reproduce, varying them to avoid repetition, and then to set upon these backgrounds a limited number of figures engaged in an approximation of the action described by the text. In large part—in fact, almost without exception—the moment illustrated is visually a static one, and that is perfectly appropriate given the character of the text. Although the moment illustrated is not always the most central to the point of the anecdote, it is usually the moment most suitable for illustration. In several cases rather striking moments are depicted, even though they are represented in the static and utilitarian formula we have just set forth. In both the Minnesota miniature and the Rudaki episode, the text has been used as an explicit guide to the action of the personages in them, while in others the standard Timurid pictorial repertoire furnished adequate figural models for the situation. We have spent some time in tracing the variety of sources for the compositional elements of these miniatures, and we have also seen how uniformly high is the standard of execution in the miniatures of this *Chahar Maqaleh*, how unmistakably individual the hand of the artist responsible for them. Much the same can be said about another Baysunghur ma-

55. *EI*<sup>2</sup>, «Baysunghur».

nuscript, the little *Kalila wa-Dimna* copied in 1431, for it too betrays the same mixture of pictorial sources and models from the formative period of Timurid painting in a manuscript in which the execution of the miniatures is equally accomplished and personal, and almost as homogenous, (although it must be cautioned that this particular manuscript presents a problem of assessment since its miniatures were all originally painted not on the pages of the manuscript but on separate paper, from which they are now cut and pasted into the *Kalila wa-Dimna*, the joins covered with ornamental painting or the paintings themselves extended into the margins)<sup>56</sup>. Both of these fine and interesting manuscripts serve to point up the less spectacular side of the Baysunghur atelier, the production of manuscripts in which the style of painting is not perfectly integrated and homogenous, and in which the various sources of the style at its most developed are clearly discernable.

The Timurid period seems to have been one which for a variety of reasons was continually experimenting with the illustration of new texts, and of texts not previously illustrated or not successfully illustrated. The creative process we have described, or rather tried to reconstruct, is not terribly different from the manner in which, for example, a set of illustrations was produced in Shiraz for the illustrated *Zafar-Name* of Baysunghur's brother Ibrahim-Sultan, although the purpose for which certain specific episodes in this text were emphasised by illustrating them was no less than an assertion of dynastic power by one of Timur's immediate descendants. This one essential difference between the *Zafar-Name* of Ibrahim-Sultan and the *Chahar Maqaleh* of Baysunghur lies in the weight of the significance of the newly illustrated text within the personal frame of reference of the patron. In a sense the *Zafar-Name* was the culmination of much of Ibrahim-Sultan's artistic and literary efforts, while the *Chahar Maqaleh* was a modest example of the capabilities of the atelier whose most significant creation, in terms of its patron's aims, was the *Gulestan Shah-Name*

56. Studying the Timurid manuscripts and drawings in Istanbul in December of 1971, in preparation for a forthcoming study of Timurid painting, Ernst Grube and I noticed that all of the paintings in the manuscript were not painted directly on the leaves of the manuscript, a fact not noticed previously.

with Baysunghur's preface. A second point of difference between the *Zafar-Name* and the *Chahar Maqaleh* is that the artist of the former drew on the fully developed, though admittedly spare, style of the atelier in which it was produced to create one more cohesive work in that distinct style as it made its dynastic statement; while the painter of the latter searched in past styles for adaptable components to construct simple miniatures but imposed upon them a fastidious standard of execution and a strikingly personal, though only partially developed, sense of color and composition that would flower a decade after the death of Baysunghur.

Neither text with its newly-created illustrative ensemble produced models for the stock use of later generations of painters, nor even for themselves, as did Behzad in the only other illustrated Timurid *Zafar-Name*. Perhaps this was because both manuscripts were very personal commissions, meaningful only for the prince who ordered them and useful only within his own frame of reference, his particular aims and goals. The illustrations of Ibrahim-Sultan's *Zafar-Name* sprang from a desire to further glorify the Timurid line and its ancestor by the visualisation of certain episodes in the life of its founder, of the present ruler, and-after his death-of the patron of the text and the illustrated manuscript itself. This sentiment was possibly strengthened because Ibrahim-Sultan's appanage of Shiraz kept him far from the Timurid heartland of Khorasan and Transoxiana. Yet it is also true that he was interested in history throughout his life and commissioned at least one illustrated volume not concerned with his immediate family, the *Tarikh-e Jahan Gushay*. Baysunghur, it will be recalled, was content with an unillustrated copy of this text, just as his personal copy of the history of his grandfather Timur was the older version of Nizam al-Din Shami instead of the newer version commissioned by his brother Ibrahim. In the end it seems to come down to a very real difference in the tastes in literature and in art of Baysunghur and Ibrahim-Sultan, and nothing could more concretely illustrate these divergent tastes than the texts chosen for illustration, and the illustrations found in the manuscripts produced in their respective ateliers, for the libraries of the two Timurid brothers.

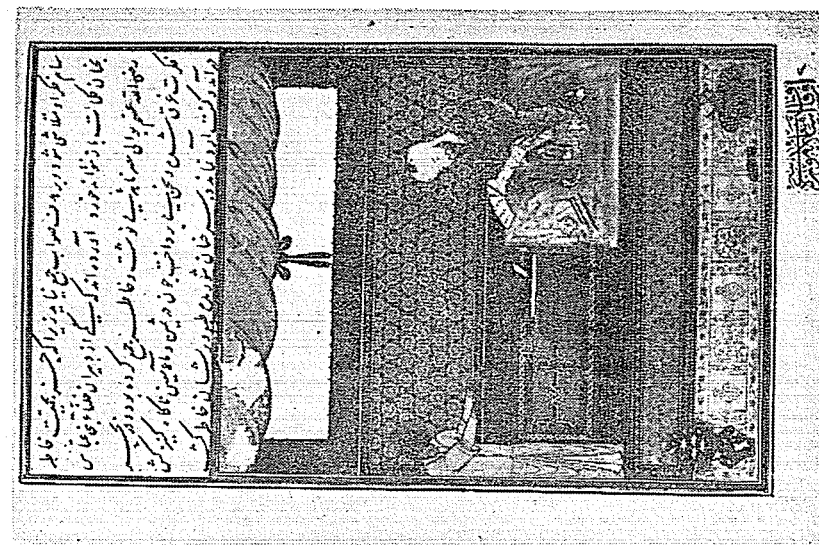


Fig. 2. TIEM 1954, fol. 12r

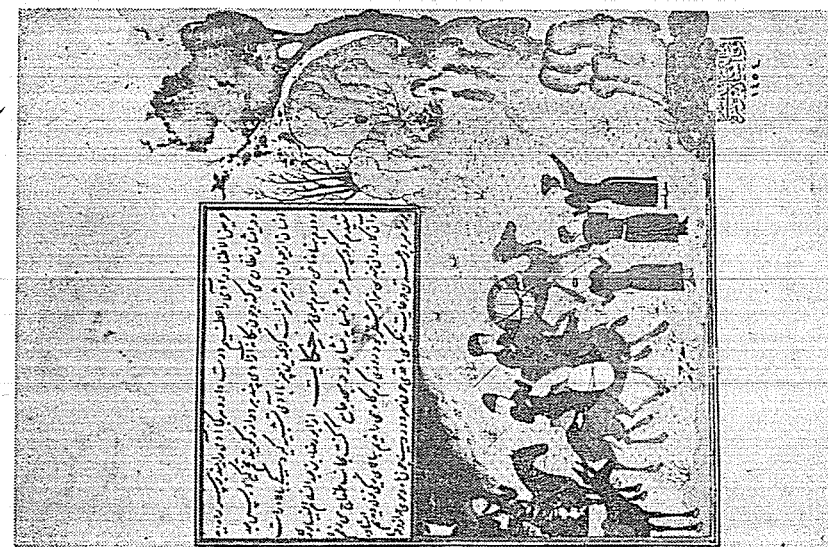


Fig. 1. TIEM 1954, fol. 4v

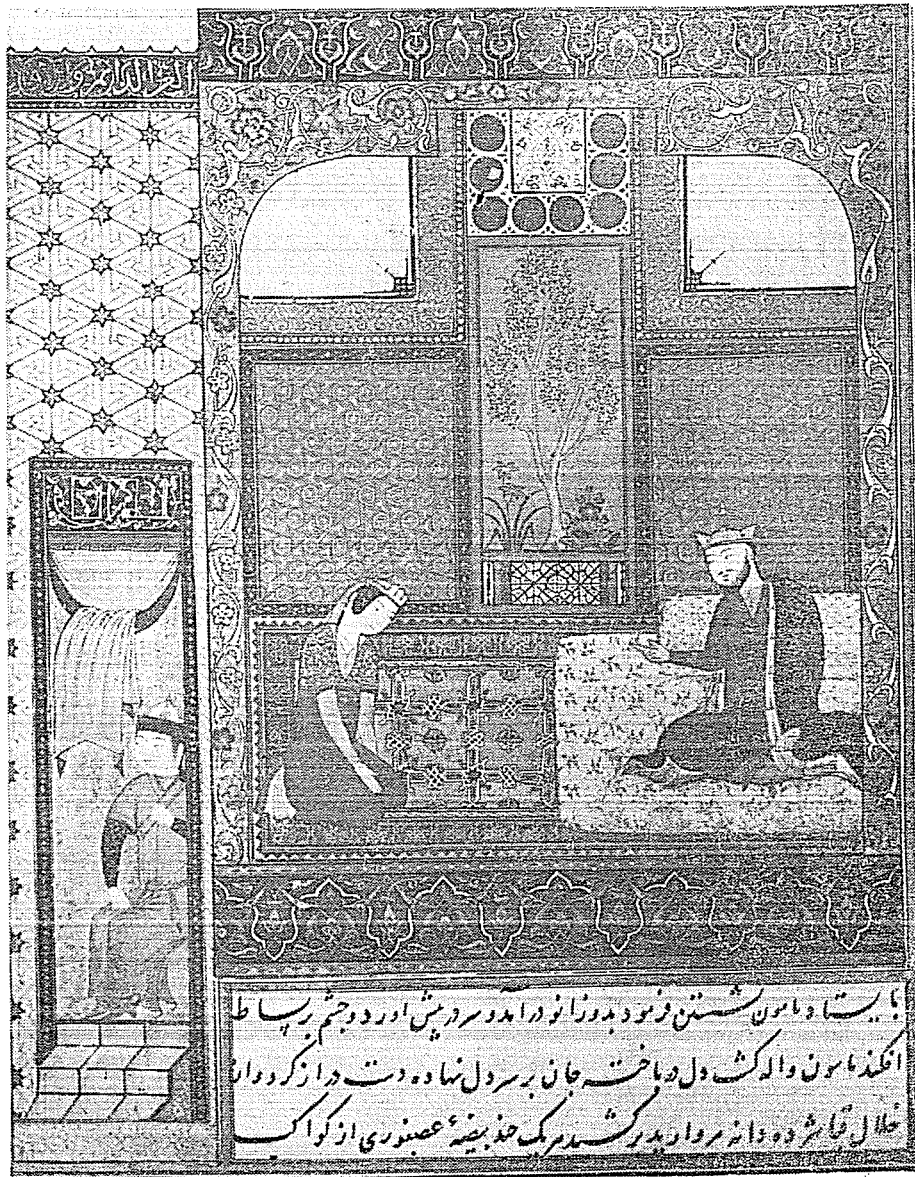


Fig. 3. Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis, Minnesota, USA, 51.37.30



Fig. 4. TIEM 1954, fol. 17r





Fig. 5. TIEM 1954, fol. 22r

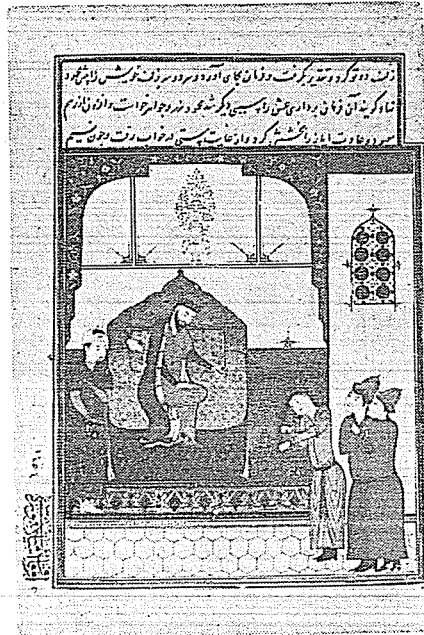


Fig. 6. TIEM 1954, fol. 23v

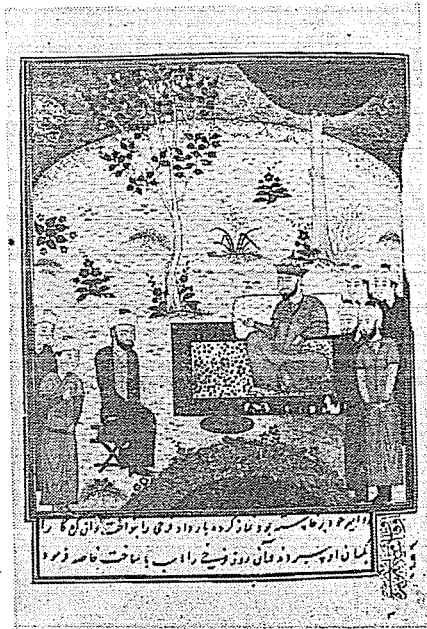


Fig. 7. TIEM 1954, fol. 27r

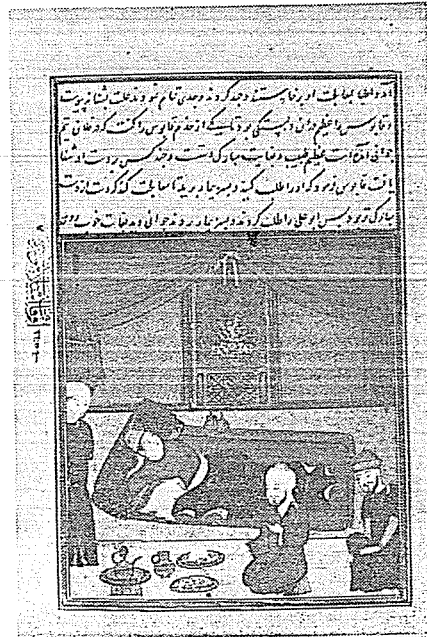


Fig. 8. TIEM 1954, fol. 43v

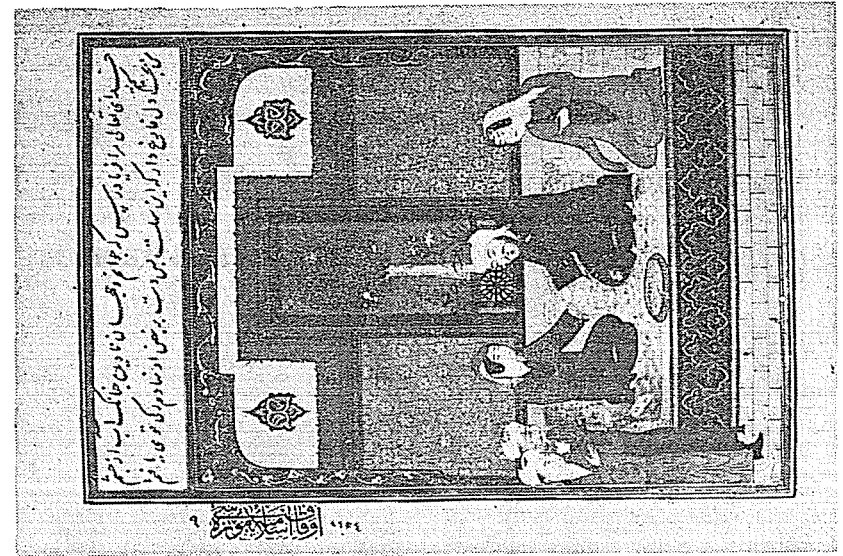


Fig. 10. TIEM 1954, fol. 49v



Fig. 9. TIEM 1954, fol. 45v

« KUŞCI »

(TÜRK SANATINDA ATLI DOĞANCI İKONOĞRAFİSİ HAKKINDA)

Emel ESİN

« Çağrı alıp, arkun münüp, arkar yeter »  
(Elde çağrı kuşu, yarı-yabani ata binmiş  
dağ keçisine yetişir. Kâşgharî, c. 1., s. 42)

I — *Türklerde avcı kuşlar hakkında bazı edebî kaynaklar*

Atlı doğancı ikonografisine geçmeden önce, Türk sanatında görülen avcı kuşlardan bir kaçını söz konusu etmek gerekmektedir. Türkçe çok avcı kuş adı vardır, çünkü «kuşlamak»<sup>1</sup> (doğancılık) pek eski devirlerde başlamış sanılmaktadır. Bu konuda yalnız arkeolojik değil, edebî kaynaklar<sup>2</sup> da o kadar çoktur ki biz ancak atlı doğancı ile mübrem ilgisi olanlardan söz edeceğiz. Türkçe yanında, M. VIII - IX. yüzyıllardan kalan arabca rivâyetler de önemli kaynaklardır. Bunlardan anlaşıldığına göre M. VIII. yüz-

1. G. Clauson, *An etymological dictionary of pre-Thirteenth century Turkish* (Oxford 1972), «kuş», «kuşlamak».
2. Eski türkçe kaynaklar: N. Orkun, *Eski Türk yazıtları* (Istanbul 1936-41) indeks, av kuşu adları. Mahmûd Kâşgarî, *Al-Divân lûgât al-Türk*, A. Atalay bask. (Ankara 1940-43). Başka türkçe kaynaklar şu eserde verilmektedir: A. von Le Coq, «Bemerkungen über die türkische Falkneri», *Baessler Archiv* IV (Leipzig 1914); B. Ögel, *Türk mitolojisi* (Ankara 1971) indeks ve «Oğuz ongunları». Eski arabca kaynaklar: Ibn al-Nadîm, *Al-Fihrist* (târihsiz Kahire bask.), s. 452. Al-Djâhiz, *Kitâb al-hayavân* (Kahire H. 1357), *Kitâb al-bayzara*, Topkapı Kütübhanesi, arabca yazma H. 2102 :

yılda Türk doğancılığı gelişmiş durumda idi ve hatta doğancılık üzerine eser bile terceme ettirilmiş ve yazılmıştı. Halife El-Mehdî (M. 775-85) doğancılığa merak sarınca, muhtelif dillerde kitablar toplamış ve bunların birleşdiren bir eser yazdırmıştı. El-Mehdî'nin yazdırdığı bu esere «Türk Hakanının kitabı» ve «Türk Tarhanlarının rivâyetleri» de alınmıştı. Arab kaynaklarından anlaşıldığına göre, doğancılık sanatı, Türklerde Hakan ve maiyetine mahsus sayılıyordu. Doğancılığı iyi bilmek, Hakanın ve Tarhanların hüner ve «hikmet»i idi. Erken Arab kaynakları Türk ilinde bulunan avcı kuşların husûsiyeti hakkında bilgiler ve bir kaç kuş adı da vermektedir.

İlk olarak, Arab müellifleri şu noktaya dikkati çekerler. «Türk Hakanı kitabı»nda Türk Hakanlarının doğancılığı Kayserlerden öğrendiği bildiriliyormuş. Kayserler, bir rivâyete göre İstanbulu kuran Konstantinos, bir bahriye bakarak doğancılığı icâd etmiş, veya İskenderiye kütübhanesinden kurtarılan bir eseri terceme ettirmiş. Süryânî metinden türkçeye terceme edilen bu eserden sonra, Hakanlar ve «Tarhanlar» Türk doğancılığını geliştirmişler.

Türklerin kendilerine mahsus avcı kuşları ve doğancılık geleneği vardı. Yakın Doğuda daha ziyâde dişi kuşlar kullanılır, fakat Türkler erkek kuşları avcı olarak yetiştirirdi. Türklerin kullandığı avcı erkek kuşlardan «*bâzi*» (latince *accipitridae*) cinsinin en büyüğü «tugrıl» (tuğrul) «*şaqr*» cinsinin (latince *sacer*) en büyüklerin-

(Bundaki Türk Hakanının kitabı ve Türk Tarhanlarının âdetleri hakkında rivâyetler, Mas'ûdî gibi çok eski arabca kaynaklarda da olduğundan, bu nisbeten geç belki M. XIV-XV. yüzyıllardan yazmanın aşlının, yazmada ifade edildiği gibi hakikaten M. VIII. yüzyıldan olduğu anlaşılır); Mas'ûdî, *Murûc al-dhahab* (Kahire H. 1377) c. I, s. 187-91; Qalqasandî, *Al-şuğ al-a'ş'a* (Kahire H. 1383) c. II, s. 52-62; Qazvînî, *'Acâ'ib al-mahlûqât* (Kahire H. 1376), s. 242-60. Başka arabca ve farsca kaynaklar: H. F. Hofmann, «A short notice on some mss on falconry interesting the Altaist», *Vortraege der VIII. Perm. Int. Altaistic Conf., Die Jagd bei den Altaischen Völkern* (bu cildin kısaltması ileride JAV olarak verilecektir) (Wiesbaden 1968), Hofmann'ın (s. 81) tamttığı bir kaynağa göre çok eski bir doğancılık eseri Doğu Bizans kayseri Konstantinos ve annesi Helena tarafından İskenderiyye'den getirilmiş ve süryânî diline terceme edilmişti. Türk Hakanı bu eseri Pâriyâb-i Merv'de yaşayan bir Türce terceme ettirmişti. Le Coq'un yukarıda adı geçen eseri ve, F. Viré, «Bayzara», *Encyclopaedia of Islâm* (Leyden 1960), başka arabca ve farsca kaynaklar vermektedir. Hem türkçe, arabca, farsca, hem Avrupa dillerinde kaynaklar için bkz. Clauson (a.g.e.) ve G. Doerfer, *Türkische und Mongolische Elemente in neu-persischen* (W. 1963).

den «caghri» (çağrı) ve «ghirdhi» veya «ghirzi» adları en eski arabca kaynaklarda verilmiştir.

Türk illerindeki avcı kuşların çok kerre ak renkte veya beyazımtrak olmaları soğuk iklîme ve yedikleri hayvanların renklerinin açık olmasına atf edilmektedir.

Eski arabca kaynaklarda efsâneler de anlatılmaktadır. Türk Hakanının bir rivâyetine göre Türk illerindeki avcı kuş piliçleri, kuş gelirken yere düşen ak renkli semâvî yaratıkları yerler imiş. Bu semâvî yaratıkların efsânevî mâhiyeti Hârûn-ur-Reşîd (M. 785-809) hakkında bir hikâyeden anlaşılmaktadır. Hârûn-ur-Reşîd Türk illerinden geldiği imâ edilen bir ak *bâzi* ile avlanırken, kuş göğün yüksek tabakalarından bir kanadlı yılan veya kanadlı balık gibi mahlûk yakalamış. Bu hikâyeye Türk illerinden gelen «Kök Luu»<sup>3</sup> (gök ejderi) masalları ile karışık gözükmektedir. Aynı zamanda beraber tasvîr edilen yırtıcı kuş ve ejder motifinin anlamını aydınlatır. «Kök luu» semâvî hükümdarlık timsâli olduğu için, Hârûn-ur-Reşîd'in *bâzi*'sinin böyle bir nâdir mahlûk yakaladığı hakkındaki menkibe Halifeye dünyâ hükümdârlığı kutu olarak anlatılmış olabilir.

Yılanlı kuş rivâyeti Buddhist mitolojinin Garuða adlı efsânevî ak-baba mabûdu ile de ilgili olsa gerek. Brentjes'in son neşriyatı Garuða<sup>4</sup> şeklinin gelişmesi hakkında yeni görüşler ihtivâ etmekte-

3. E. Esin, «Evren», *Selçuklu Araştırmaları Dergisi* I (Ankara 1970), s. 162-68.
4. B. Brentjes, «Zur Westtrift Ost-und Zentralasiantischer Motive in Skytischer Zeit», *Protokollband der XII. Tagung der Perm. Int. Aktaistic Conf.* (Berlin 1974), Garuða: J. Dowson, *A classical dictionary of Hindu mythology* (London 1961), Türkçe adları: *Drevneturskiy Slovar'* (Leningrad 1969), «garudı»; W. Radloff, *Tişastvustik, ein in türkischer Sprache bearbeitetes buddhistisches Sûtra* (Osna brück 1970), s. 30 (Karuti, Kara-kuş, Telim kara-kuş); Orkun, a.g.e., c. II, s. 73 (altun kanatlı telim kara-kuş). Kara-kuş veya arabca adı ile *uqâb* Hakanlı ongunu idi: A. Rémusat, *Histoire de la ville du Khotan* (Paris 1820), s. 91-2'de, M. 1063'de, Çin fagfûrunun Hakanlı Khotan hükümdârına «Hakan ve altun kanatlı kuş» diye hitâb ettiği kaydedilmiştir. «Altun kanatlı kuş», yuk. anlatıldığı gibi Garuða'dır. Hakanlı müellifi Muhammed Ibn 'Alî al-Kâtib al-Samarqandide *'Ârad al-siyâsa fi ağrâd al-riyâsa* adlı eserinde (Leiden Üniversitesi codex 904) v. 73, 103'de hükümdâr ongunu olarak *uqâb* (kartal) ve şâhinden söz eder. Hakanlı hükümdârlarının en büyüğü Kadir Hana M. 1025'de Gazneli Sultan Mahmûd avcı kartal hediye etmişti; Gardîzi, *Kitâb zayn al-akhbâr* (Berlin 1928), s. 84. Kosmolojik vechede Kara-kuş: Çinde «Kızıl-kuş», türkçe Kızıl Sagızgan (bkz. not 23) denen yıldız manzûmesine kışın verilen «Kara-kuş» adı: M. Granet, *Danses et légendes de la Chine ancienne* (Paris 1959), s. 372, not 3. Çinde

dir. Müellif şunu hatırlatmaktadır: İç Asyanın en kadim efsânevi kuşu Eurasia göçebe sanatında<sup>5</sup> (ve bu arada arkaik bir Gök-Türk alfabesi sanılan yazının bulunduğu M.Ö. V-IV. yüzyıllardan Esik mezarındaki altın kemerde görülen) «kulaklı ve bazen ibikli avcı kuş» dur. Rumca *gryf* denen, kuş başlı ve dört ayaklı efsânevi hayvanın başı da «kulaklı avcı kuş» başıdır. Brentjes'e göre, kulaklı avcı kuş, M.Ö. VII-IV. yüzyıllarda, (İç Asya göçebelerinin Şimâlî Çini bir kerre daha istilâ ettiklerinde gözükmeye başlayan «*gryf*» başı ile birlikte) yapılmış bir insan kaçıran baykuş tasvirine benzer. Kulaklı Garuda şekli bu baykuş ikonografisi ile ilgilidir. Hind mitolojisinin ak-baba mabûdu, Shiratori'ye göre<sup>6</sup> Türk olan Kuşân boyunun vücûda getirdiği Buddhist sanatta (M. I-III. yüzyıllar), yeni bir görünüme büründü. Yılanları ve insan şeklinde yılan mabûd ve mabûdelerinin kaçıran, muhtelit vecheli, ak-baba, kartal, baykuş ve bazen insana benzer bir şekil aldı. Yunan mitolojisinde Ganymedes'i kaçıran semâvî kartal ile de ilgisi vardı.

Hind masallarına göre Garuda denen ak-baba kuşların kralıdır. Semâvî bir ağaçta biten ölümsüzlük eksiri *soma*'yı çalmış, fakat mabûdların kralı Indra'ya teslim etmek zorunda kalmıştı. Garuda, Karuti, ve Kara-kuş adı ile, Garuda, hem Buddhist, hem Buddhist olmayan Türk mitoloji ve sanatına girdi. Orta Asya Buddhist sanatında, Gök ve Batı-Türk (M. 550-740) ile Uygur (M. 850-1220) devirlerinde çok gözüktür. Alacalı kuyruğu veya kanadları olan bir ak-baba veya kartal gibi, ekserî kulaklıdır. Uygur sanatında çocuk kaçırmakda, veya göğe yükselmek için binek olarak

«Kara-kuş» Şimâl, Şimâl hükümdârı «Kara hükümdâr», su unsuru gibi bazı mefhumları da temsil ediyordu: W. Eberhard, *Sternkunde und Weltbild im alten China* (Çin 1970), s. 81-2. Kara-kuş Kâşgarîye göre hem «*uqâb* (arabca kartal) karşılığı hem de Müsterî yıldız ve Mîzân burcunun adıdır; Kara-kuş göğün zirvesinde, «tün» (gece) ve «gün» (gündüz, güneş) ilkelerine hâkimdir: Kâşgarî, indeks «kara-kuş» ve c. I, s. 330. Kara-kuş Yıldız Han oğulları ongunu: İ. H. Uzunçarşılı, *Osmanlı Târîhi* (Ankara 1961), c. I, s. 93-7. Kara-kuş hakkında tafsîlât: E. Esin, «Tugril and Kara-kuş», *Annali dell'Istituto Or. di Napoli*'de baskıda. Buddhist devri Uygur metinleri mütehasısı Dr. P. Zieme'ye göre *ghrdî*, Uygur türkçesindeki «garudî» olabilirdi, ancak Uygur metinlerinde bu ad *gh* ile değil, *g* ile yazılmaktadır.

5. S. J. Rudenko, «The mythological eagle, the gryphon, the winged lion and the wolf in the art of Northern nomads», *Artibus Asiae*, vol. XXI/2 (Ascona 1958).

6. K. Shiratori, «A new attempt on the solution of the Fu-lin problem», *Memoirs of the Toyo Bunko Research Department*, no XV (Tokyo 1956), s. 233.

tasvir edilir. Brentjes, İran sanatı mütehasıslarının aksine olarak, bu motifin Türkler ile Doğudan Batıya ilerlediğini sanır.. Bunu gösteren ikonografik deliller, göçebe Türk muhîti boyunca bu motifin ilerleme merhaleleridir. M. V-X. yüzyıllar arasında, insan kaçıran kulaklı kuş motifi Sibiryada, Kazanda ve Perm'de (Başkurdistan), en nihâyet M. X. yüzyılda Proto-Bulgar ve Macar çevresi Tuna bölgesinde, türkçe yazılar ile birlikte, görülmektedir. M. VIII. yüzyıl arabca kaynaklardaki ejder yiyen Türk avcı kuşları hakkındaki efsânede Garuda ile ilgili bulunsa gerek. Esâsen Garuda'ya benzer şekilde *ghrdî* adlı Türk kuşundan da söz ediliyordu. İslâmî Türk devrinde de, gerek Hakanlı, (M. 840-1220), gerek Selçuklu sanatında, bazen kulaklı olarak görülen büyük yırtıcı kuş, astrolojik bir ongun mâhiyetinde muhtelif adlar altında yaşadı. «Altın kanatlı» kuş önceleri daha efsânevi vechede iken, sonra «kara-kuş» adı «tavşancıl» kartal olarak, «il-kuş» alacalı kartal veya ak-baba gibi kuşlara dendi. «Altın kanatlı kuş» ve Kara-kuş, Hakanlı ongunu idi. M. 1025'de bir Hakanlı hükümdârına Gazneli Mahmûd avcı kartal hediye etmişti. Selçukluların ongunu, arabca *uqâb* adı verilen kuş üzerine aşağıda söz konusu olacaktır. Türkiye'de de tavşancıl Afrâsiyâb (Alp-er-tunga) nın ongunu ve semâvî evrenler avcısı olarak M. XVI. yüzyıla kadar masallarda yer alıyordu. Oğuzlardan Yıldız Han oğullarının da ongunu kara-kuş idi. Garuda'nın çocuk kaçıran vechesinin «uşak kapan» denen ak-babaya geçtiği Süleyman Buhârî Lugatından öğrenilir.

Hakanlı sanatında kara-kuş, ilk devirde belki daha çok Garuda'ya benzerken sonraları hâlen «kara-kuş» veya «burgut» denen avcı kartalı andırdı. İç Asya avcı kartalları (Resim: A) çok büyük, kara veya kahve-rengi, bazen alacalı avcı kuşlardır. Zayıf ve adaleli vücûdları, uzun ve dağınık tüyleri, vardır. Baş küçük ve adetâ yılan başına benzer şekilde basık, gaga çok büyüktür. Kanatlar uzun, sivri ve kuyruk nisbeten kısadır (Resim: A). Le Coq' Doğu Türkistan'da, kara-kuş ve burgut gibi kartallar ile, kurt, tilki, hatta «molung müşük» denen pars cinsinin avlandığını görmüştü. Kartal ekserî kayalıklarda yaşar.

7. Kara-kuş, burgut: Le Coq, «Türkische Falkneri» (bkz. yuk. not 2), s. 3, res. 2. Tavşancıl: V. M. Kocatürk, *Türk edebiyâtı târîhi* (İst. 1964), s. 301'de M. XV-XVI. yüzyıllar şairi Uzun Firdevsî'nin *Süleymân-nâme*'sinden kısımda, tavşancıl efsânevi Türk hakamı ve Hakanlı sülâlesinin cediti sayılan Afrâsiyâb'ın (bkz. Kâşgarî, ad indeksi, Afrâsiyâb, Alp-er-tunga) kuşudur.

Türk illerinde en çok bulunan av kuşlarının *bâzi*<sup>8</sup> cinsinden olduğunu Qazvîni kaydeder. Al-Câhiz ise en büyük *bâzi* cinslerinin kartal soyundan olduğunu, hatta belki erkek *bâzi*'lerin kartal olduğunu söyler. Böylece, gerek erken Arab kaynaklarından, gerek hemzamânımız araştırmacılarının mülâhazalarından, aynı neticeye varılır. *Bâzi* soyu, latince *accipitridae* ve *astur* denen soyun kartala yakın büyüklükdekilerinden başlayarak, serçe avlayan küçük atmacalara (Doğu türkçesinde kırguy, arabca *al-bâşiq*) kadar varıyordu. *Bâzi* cinsinin gözleri ekseriyet ile sarıdır. Görünüş itibârı ile (Resim: B) *accipitridae* cinsinin başı kartalınkine yakın şekilde basıktır. Ancak gagası daha küçüktür. *Accipitridae* cinsi kartaldan daha semiz ve tüyleri kısadır. Büyük kuşların sırtı boz, karnı ak ve iç-ice گردانlık şeklinde çizgilidir. *Accipitridae* cinsinin baş husûsiyeti kanatlarının kısalığı ve kuyruklarının uzunluğudur (Resim: B).

Erken Arab kaynakları Türklerin meşhur avcı kuşu, Hazer ve Oğuz illeri ve etrafı ile Doğuda yaşayan «tugrıl»<sup>9</sup> kartal gibi, *bâzi*'lerin en büyüklerinden daha büyük, veya en büyük *bâzi* olarak tanıtır. Tugrıl'ın kısa kanatları, büyük başı ve nisbeten ince çengel-leri vardı. Büyük dört-ayaklı hayvanları avladığı gibi su kuşlarını da avlardı. Bir su kuşu sürüsüne salıverilince, döne-döne yükselir ve büyük bir hız ile inerek, çok sayıda su kuşlarını, teker-teker, bir vuruşta yere düşürürdü. Sonra, son bir kuş ile, kendisini çağırın sâhibinin eldivenli eline konardı. Kâşgari'nin «tugrıl» hakkında verdiği bilgi de bu mâhiyettedir. Firdevsî'ye göre, tugrıl, Çin illerinden gelen, lâciverd-siyah tüylü, sarı gagalı ve çengelli bir kuştu. Hem pars, hem su kuşlarını avlıyabiliyordu. Bu çok nâdir avcı kuşu Çin Hakanı (M. XI. yüzyılda Doğu Türk illerine Çin denirdi<sup>10</sup>) Bah-

8. Qazvîni, s. 243. Al-Câhiz, indeks, «*bâzi*».

9. Bayzara, varak 14, 15 v., 85 v., 86. Le Coq, *Türkische Falkn.*, s. 1, 6, res. 3 (karçığay), s. 11 (tugrıl hakkında edebî rivâyetler), Attila ve Arpad soyunda «turil» totemi ve Firdevsî'de «tugrıl», «tugrıl»: E. Schütz, «Einige Bemerkungen zu den Ungarischen Falkennamen», *JAV* (bkz. not 2), s. 105 de verilen kaynaklar. Tugrıl'ın Oğuz hükümdârı «nişan» oluşu: J. Deny, «Tughra», *Encycl. of Islam* (Leiden 1934). Umûmî bilgiler: Clauson, s.v.; Doerfer, c. III, madde 1345. E. Esin, «Tugrıl and Kara-kuş» (bkz. yuk. not 4). Karçığay: Le Coq, «Türk. Falkn.», s. 6, res. 3.

10. P. Pelliot, *Notes on Marco Polo* (London 1959), s. 274'de anlatıldığı gibi M. XI. yüzyılda «Çin» adı altında daha ziyâde Uygur ili ve Kâşgar tasavvur edilirdi. Hakanlıların şikkelerinde «Malik al-Şin» yazılı idi. Bugün Çin dediğimiz ile o devirde Mâçin deniyordu.

râm Gür'a hediye etmişdi. Erken Arab kaynaklarına göre de tugrıl hükümdârlara mahsûs ve avcı kuşların en değerlisi idi. Türk Tiginlerine Tugrıl'ın adının verildiği ve ongun mâhiyeti bulunduğu Uygur vesîkalarından bilinir. Attila'nın bayrağında *turil* denen *astur* cinsinden bir kuş olduğu ve bunun sonradan Arpad sülâlesinin de ongunu bulunduğu M. 1288 târîhli bir kaynakdan öğrenilmektedir. Oğuz hükümdârlarının «tugrag» mın (tugra) tugrıl şeklinde olduğu, Vefik Paşaya dayanan bir rivâyetten beri, tekrar edilmektedir. Her halde Selçuklu ve Osmanlı devletlerinin kurucularının adı Tugrıl ve Ertugrıl idi. Selçuklu sanatında görülen ve kartala benzeyip ondan ayırt edilebilen avcı kuşların bazıları tugrıl husûsiyetleri arzeder. «Tugrıl and Kara-kuş» adlı yazımızda şu noktalar üzerinde durduk. M. XIII. yüzyılda târîhçi Raşid al-Dîn artık «tugrıl» i efsânevi bir kuş sanıyordu.

Le Coq, tugrıl ile aynı cinsden saydığı *accipitridae* soyunun büyük kuşları ile Doğu Türkistanda tavşan ve su kuşu avlandığını görmüş. Bunlardan «karçığay»'ın (Resim: B) çok güzel gök mavimtrak tüyleri varmış. Doğu Türkistanda, bütün avcı kuşlar arasında, ancak «karçığay» a çingirak takılırmış. Fakat Doğu Türkistanda «tugrıl» adı kuş için kullanılmamakda imiş.

Ongun vecheli ve Le Coq ile Doerfer'e göre «tugrıl» ile aynı cinsden bir avcı kuş da, *astur badius* sanılan baygu veya «bigu» idi<sup>11</sup>. Narsakhî M. VI. yüzyılda yaşadığı sanılan bir Batı Türk hükümdârının lakabını «Bayagu» olarak vermektedir. M. XII. yüzyıl Hakanlı müellifi Samarkandî «paygu» veya «pigu» ile ahû avlayan iki kişinin, hükümdârlık haklarına tecâvüz ettikleri gerekçesile, Horasan Selçuklu sultanı Sancar (M. 1096-1157) tarafından öldürüldüğünü anlatır. Bu rivâyet Selçuklu devletini kuran Tugrıl Bege adını veren kuşun baygu veya bigu ile ayrı cinsden olması ihtimâlini kuvvetlendirir. Baygu veya bigu Oğuzlardan Üregir boyunun ongunu idi. Le Coq, Baygu veya Bigu adı veya unvanının Selçuklu devrinde de hükümdârlara verildiğine dikkati çeker.

Kartaldan az küçük fakat yine de büyük avcı kuşlardan, *accipiter*, *hierofalco-gyrfalco* (doğan ile ak-baba arası) ve *falco*

11. Narsakhî, *Târîkh-i Bukhârâ*, ed. Schefer (Paris 1882), s. 6 (Kara Çurin Türk «Bayâghû» yazılmışdır). M. VI. yüzyılda yaşayan bir Batı-Türk hükümdârı olduğunu Tolstov ve Bernştam göstermişlerdir.

(doğan) soylarını da içine alan kuşlara M. VIII. yüzyıl türkçesinde, bugün de olduğu gibi, umûmiyetle togan<sup>12</sup> (doğan) dendiği anlaşılıyor. M. VIII-IX. yüzyıllardan *Irk-bitig'*de «togan» tavşan avlayacak boyda bir kuşdur fakat kara-kuş avını ondan alabilmektedir. Kara-kuş kaya üzerinde yaşarken, «togan» ağaç üstünde durur. «Togan» gök renkte ve boynu beyaz (boymul) olarak da tasvir edilmiştir. Gök doğan, Pelliot'nun araştırmalarına göre, Çinde çok makbûl olup ve Kırgız illerinden getirilen «Batı Denizi (Baykal) ötesi gök renginde kuş» olsa gerek. «Togan ügü» denen cins su kenarında avlanıyordu farsca (*şâhîn* bahri gibi). «Örüng kuş» tabîrini Kâşgarî «beyaz renkte *bâzi*» olarak arabcaya terceme ediyor. «Örüng kuş» *Kutadgu-bilig'*de kut timsâlidir. Orkun metinlerinde ak doğanlara «toygun» da dendiğine Le Coq dikkati çeker. Fakat Clauson'a göre «toygun» bir rütbedir ve bir yazıtta ise sanatkârlara (bedizci) toygun denmektedir. Uygurlar M. IX. yüzyılda Çin fagfûruna hediye olarak ak doğanlar götürürler ve fagfûr bunları salıverirdi. Togan adı veya unvânı Hakanlı sülâlesinde görülür.

«Sungkur»<sup>13</sup> (veya songkur, singkur : sungur) adı verilen Kırgız illerinde yetişen ve ak cinsi çok makbûl olan kuş, Kâşgarî'ye göre, «tugrıl» den az daha küçük idi. Fakat Qalqaşandı, sungur ile de hem kuş, hem tavşan ve karaca gibi dört ayaklıların avlandığını kaydeder. Qazvîni'ye göre, sungur (bazen sukur sugur yazılmışdır) döne-döne yükselir ve avladığı kuşları hiç incitmeden, onları sâhi-

12. Orkun, c. II, s. 74, 84. «Örüng kuş»: Kâşgarî, «kuş» maddesi. «Örüng kuş kuti»: Yûsuf Khâşş Hâcib, *Kutadgu-bilig*, R. Arat bask. (İst. 1974) (Kısaltma: KB) beyt 3011-12 Umûmî bilgiler: Clauson, «togan», Doerfer c. III, made 1351 Uygurların ongunu ak doğan belki sungur idi: bkz. aşağı. not 24. Togan Han. O. Pritsak, «Kara-hanlılar», *İslam Ansiklopedisi* (İstanbul 1955), s. 254.
13. Kâşgarî, varak 316, 611 (büyük *bâzilerden* fakat Tugrıl'den küçük). Singkur Tigin ve diğer (Uygur metinlerinde) Singkur adlı tiginler ve başkaları: Clauson, «singkur». Hakanlılara hediye verilen Sungur Kuşu: Doerfer, c. II, m. 1273. Sungur *şaqr* cinsinden: Qalqaşandı, s. 59. Döne-döne yükselir: Qazvîni, s. 250 (*sqr*). Kırgızların yetiştirdiği kuş olduğuna dair *Câmi al-tavârih*'den ve başka Mogol devrine âid rivâyetler ve sungurun Cingizin ongunu olduğuna dair faraziyye: Doerfer, c. I, madde 237 ve c. II, m. 1273. Cingiz tahtında sungur: E. Blochet, *Musulman painting* (London 1929) lev. LX. Türkistan rivâyetleri: Le Coq, *Türk. Falkn.*, s. 10. Âsım, *Burkân-i Qâi'* tercemesi (İst. H. 1287) (kısaltması BQ), «sungkur», (çakır cinsinden Khoten ve Khitâ kuşu) «çargh», «çarkh» (çakır cinsleri). Sungur ve şâhîn hükümdârı temsil eder: M. Ergin, *Dede Korkut Kitabı* (Ank. 1964), s. 111. Sungur resmi: W. Bang — G.R. Rachmati. «Die Legende von Oğuz Qaghan», *Sitzungber. d. Preuss. Ak. d. Wiss.* (Berlin 1932).

binin bulunduğu yere kadar indirirdi. Bu rivâyetin Çin'in efsânevi devlet kuşu, hiç bir canlıyı incitmiyen *feng-huang'*ı ile ilgisi olabilir. Uygurların M. IX. yüzyılda Çin fagfûruna hediye ettikleri ak doğanlar belki sungur idi. Hükümdâr ongunu olarak, Singkur Tigin adına M. VIII. yüzyıldan metinlerde rastlanır. Doerfer, 1025'de Hakanlı hükümdârına, kartal ile birlikde hediye edilen ve farsça *çargh* denen kuşu sungur sanmaktadır. Dede Korkut destanlarında da «sungurun erkeği» Türkistan hanlarının ongunudur. Cingiz soyunun timsâli de sungur idi. Cingiz soyundan hanlara, ak renkte, gözlerinde ak hâreler bulunan, kırmızı gagalı ve çengelli sungurlar Kırgız illerinden veya Şimâlî Avrupadan getirtilirdi. Cingizin tahtı üzerinde gözüken ve ekserî *feng-huang* olarak tavsif edilen kuşun sungur olduğu anlaşılmaktadır. Sungur belki daha önce Kırgızların da ongunu idi, çünkü Cingiz Hana «il» olduklarını (tâbi olmağı kabûl ettiklerini) ifade için Kırgızlar ona ak sungur yollamışlardı. Sungur ile karaca avlandığı Oğuz Han destanından da anlaşılır. Bu destanda sungur, tek boynuzlu karacaya benzer şekilde tasvir edilen bir hayvanı yendikten sonra Oğuz Han ile savaşa girer. Oğuz Han destanındaki sungur tasviri (Resim: C), «tugrıl» cinsinden *accipitridae* gibi çok uzun kuyruklu, fakat, «tugrıl» in aksine olarak, çok küçük başı ve ak olup benekli gibi gözüken tüyleri ile temâyüz eder. Bu cins bir kuş Osmanlı sultanlarının otağı üzerinde de görülür ve *anqa* denir. Cingizin tahtı üzerinde tasvir edilen avcı kuşun da husûsiyetleri bunlardır. Qalqaşandı'ye göre sungur *al-şaqr* (çakır) cinsinin en nâdiridir. Âsım Efendi de *Burhân-i Qâi'* da sungurun çakır cinsinden bir kuş olup ak sungurun pek nâdir bulunduğunu ve «Khitâ ve Khoten» den getirtilip hükümdârlara hediye edildiğini anlatır. Seyfi denen kara sungur başka yerlerde de ve Anadolu'da da bulunmuş. Viré ve diğer zamanımız araştırmacılarına göre sungur denen avcı kuş bugün ancak Sibiryâ ve Şimâlî Avrupada bulunan *hierofalco gyrfalco'*dur (Resim: D). Ak veya açık renkte tüylü, bazen benekli, uzun vücudlu uzun kuyruklu, çok küçük ve toparlak başlı, küçük gagalı, uzaktan kumruya benzer bir kuşdur (Resim: D). Şimdiki İç Asya Türkleri bu kuşa «ötelgü» (ak-baba cinsleri) de demektedir.

14. Çağrı ve Çağrı Beg adı. *al-şaqr* (Kâşgarî, «çağrı»), BQ (bkz. yuk. not 13 *Çargh* (çakır), *Çarkh*, (çakır), «sungkur» (çakır cinsi); Clauson, «çağrı», «çakır». Gardîzi, s. 84 Ha-

Sungur ile aynı cinsden olduğu anlaşılan çakır veya çağrı<sup>14</sup>, erken arabca kaynaklarda bahsi geçen ve alaca kargaya benzetilen bir açık renkde avcı kuşdur. Çakır adı bu kuşun gözlerindeki gök renkli hârelerden gelmektedir. Eski arabca kaynaklar ve Kâşgarî çakır veya çağrı denen ve Çağrı Bege adını veren kuşu, arabca *al-şaqr* olarak tanıtmaktadırlar (*sacer*) (Resim: E). *Burhân-i Qâfi'* da dahi çakır, sungur cinsinden, farsca *çargh* veya *çarkh* denen avcı kuşdur. Çakırın Yakın Doğuda bulunan cinsleri (Resim: E) *falco* soyundandır, fakat açık renkde tüyleri ve ince vücudları ile temâyüz ederler.

Laçın<sup>15</sup> Kâşgarîye göre farsca *şâhîn*'in karşılığıdır (tam *falco*). *Burhân-i Qâfi'* mütercimi Âsım Efendi *şâhîn* için «bilinen turna avcısı kara-gözlü kuş» demektedir. Kara gözler *falco* cinsinin husûsiyetidir. Laçın, eğer sanıldığı gibi *falco peregrinus* ise, şimdiye kadar sayılan cinslerden, daha tıknaz yapısı, koyu renkde tüyleri ve kara gözleri ile tefrik edilir. Yanaklarında bıyık gibi kara lekeler vardır. Karnı ak ve bazen beneklidir. Yakın Doğu cinslerinde *falco peregrinus*'un kanatları ve kuyruğu çok uzundur (Resim: G), fakat Doğu Türkistan laçını böyle görülüyor (Resim: F). *Kutadgubilig*'de laçın alplık remzidir. Yazıcı-zâdeye göre Osmanlıların mensûb olduğu Kayığ boyunun ongunu *şâhîn*, yani laçın idi. O halde, Osmanlı kitab resimlerinde görülen sungura benzer *anqâ* umûmî mâhiyette bir hükümdarlık remzi olsa gerek. Laçından daha küçük olan *falco lanarius*'un<sup>16</sup> koyu kısımları daha karadır. Clauson'a göre Osmanlılar doğan adını bilhassa bu kuşa verirdi.

Türkçede daha pek çok avcı kuş adları vardır, fakat yukarıda adı verilenleri sanat eserlerinde birbirinden fark edebildiğimiz için, ancak bunları saydık.

Yukarıdaki bir kaç kaydeden anlaşıldığı gibi Türk sanatında atlı doğan tasvirleri yalnız av sahneleri değildir. Temsili anlamları da olabiliyordu. Büyük kuşlar ile kuşlamanın ancak hükümdârlar ve yakınlarının hakkı olduğuna göre, atlı doğancıya «Türk ha-

kanlı hükümdârına *çargh* cinsinden kuşlar verildiğini söyler ki bunu Doerfer, c. I, madde 1273, sungur olarak anlamıştır.

15. Bayzara, varak 91 v. Kaşgarî, «laçın»; Clauson, «laçın», «togan»; Doerfer, c. III, madde 1351. Alplık timsâli: KB, beyt 2381.

16. Bkz. not 15.

kanı»ya «tarhan», veya ona mümâsil biri, hiç olmazsa «kuşcı»<sup>17</sup> (doğancı-başı) veya «elçi»<sup>18</sup> mertebesinde biri idi.

Avcı kuşların ongunluk mâhiyeti de ayrı bir konudur. Yukarıda sayılan bazı kuşlar ve bunlara ilâveten kaz<sup>19</sup> ve «korday» (kuğu)<sup>20</sup> da kut timsâli idi. Böylece belki ongun gökden gelen bir kut remzi de olabilirdi. Kadîm Çinde âşikâr olan bu keyfiyet Türk metinlerinde de sezilir. M. VIII. - IX. yüzyıllardan *İrk-bitig* gök mâbûdu Tengri'nin kuşunu «kunduz» olarak, Çindeki güneş kuşunun en eski şekli olan kargaya mümâsil gibi anlatılmaktadır<sup>21</sup>. Türklerin muhtelif astrolojik kuşları da vardı<sup>22</sup>.

Yırtıcı kuş adları, Uygurlarda ve Oğuzlarda görüldüğü gibi<sup>24</sup> boy ongunu da olabiliyordu. Yukarıda tiginlere verildiği kayd edilen Kara-kuş, Tugril, Sungur gibi isimlerin hükümdâr soyuna mensûb olanlara mahsus olduğunu Kâşgarî'den<sup>25</sup> öğrenmekdeyiz. Ongun, belki de hükümdar veya tiginin mertebesine göre ayarlanıyordu. Gardîzi'nin<sup>26</sup> nakl ettiği M. 1025 rivâyetine göre, Gazneli Sultan Mahmûd Türklerin en büyük Hakan soyu olan Hakanlılara

17. Kuşcı: KB beyt 4148, 2632 (elçi). Bu tabir Mogol ve Timurlu devrinde de kullanılıyordu.

18. Yuk. not 17.

19. Kâşgarî, varak 64.

20. *Ibid.*, varak 355.

21. Büyük deniz kuşu gök tanrısı timsâli: Tsung-tung-chang, *Der Kult der Shang Dynastie* (Wiesbaden 1970), s. 254.

22. Orkun, c. II, s. 87.

23. O. Pritsak, «Qara», *Z.V. Togan'a Armağan* (İst. 1950-55), s. 249. Çinde bu cihet timsâli hayvanlar muhtelif mevsimlerde göğün zirvesine çıkan birer yıldız manzûmesidir ve Kızıl Sagızgan baharda zirveye çıkar: Se-Ma-Ts'ien, *Mémoires historiques*. E. Chavannes terc. (Paris 1967), s. 64 not 2. Kara-kuş: bkz. yuk. not 4.

24. Uygurlar 809'da döne-döne yükselen avcı kuş anlamına bir ad almışlardı ve bu devirde Çine yolladıkları hediyeler arasında ak avcı kuşlar vardı: J.R. Hamilton, *Les Ouighours à l'époque des Cinq Dynasties* (Paris 1955), s. 61, 93. M. VIII. yüzyılda ak-baba gibi yırtıcı bir kuşa binip Tibete uçan Uygur hükümdârı «Pedkar» ve Basaman hakkında Tibet efsânesi: J. Williams, «The iconography of Khotanese painting», *East and West* vol. 23/1, 2 (Roma 1973), s. 150-52. Uygurların «döne-döne yükselen ak doğanı» sungur olsa gerek: bkz. not 12. Le Coq'a göre Tugril da olabilirdi, çünkü Uygur Hakan sarayı duvarlarında *accipitridae* olarak tesbit ettiği uzun kuyruklu avcı kuş resimleri bulunuyordu ve Tugril adı tiginlere veriliyordu: Le Coq, *Türk. Falkn.*, s. 1, 11. Le Coq (s. 9) sunguru *Hierofalco gyrfalco* saymaktadır.

25. Kâşgarî, «tigin» maddesi.

26. Gardîzi, s. 84.

kartal ve *çargh* (sungur veya çakır) hediye etmişti. Fakat Hakanlı Yüsf Kadır Han, hükümdâr soyundan olmayan bir Türk olan Gazneli Mahmûda *bâzi* ve *şâhin* gibi, devrin müellifi Samarkandî'nin indinde ikinci derece olan av kuşları vermişti. Hakanlılarda Togan Han, Selçuklularda Tuğrul, Çağrı Beylerin adlarının hangi mertebeye işâret ettiği bilinmemektedir.

Ongunun bir husûsiyeti de sâhibinin rûhunun remzi olması idi. Nispeten geç metinlerde görülen bu keyfiyetin Gök-Türk yazıtlarında da mevcûdiyeti imkânı O.N. Tuna tarafından düşünölmektedir. Mogol devrinden bir uygur yazısında görölen «şungkar boldı» deyimi hükümdârın ölümine işâret ediyordu. Dede Korkut Oğuznâmelerinde de «Türkistanın direği» Salur Kazan Han ruyâsında elindeki sungurun (veya şâhinin) öldüğünü görünce, bunu kendi ölümine yorumlar.

## II — *Atlı doğancı ikonografisi*

### *M. VI. - VIII. yüzyıllarda göçebe Türk muhiti*

Gryaznov<sup>28</sup>, Kem ırmağı (Yenisey) kıyılarında bulunmuş, M. VI. - VIII. yüzyıllardan bir gümüş kadeh üstündeki av sahnesini Türk göçebe sanatının «destan üslûbuna» nümüne olarak gösterir (Resim: 1). Bu tarz sahnelerin tasvîr edildiği madenî kaplar Şimâli Çinde de bulunmuşdur ve Çin sanatı tesirleri arzeder. Ancak bugünkü Şimâli Çin M. VIII. yüzyılda bile çok az çinlileşmişdi ve nice göçebe boyların, o arada, Türklerin de vatani idi. Gryaznov ve Kem kıyılarındaki kadehi Kırgızlara ve Şimâli Çinde çıkan M. VI-VIII.

yüzyıldan eserleri Gök-Türklere atf etmektedir. Bu madenî eserlerde de, Kırgız petrogliflerinde göröldüğü gibi, kalabalık bir sahne şeklinde, aynı alpin muhtelif savaş ve avları tasvîr edilmiştir. Bütün bir hayât hikâyesi sanki tek bir muhitte geçmektedir. Bizi ilgilendiren eserdeki muhit bir bozkır veya ova olsa gerek (Resim: 1). Zemîn noktalar ile gösterilmiştir. Noktalı zemîn üzerinde diğerkısımlar, noktasız olarak, çizgiler ile meydana çıkar. Küçük bir sâhaya, az ve ifâde kuvveti olan çizgiler ile, çok şey sığdırılmışdır. Doruğunda büyük ağaçlar olan dağ piktogramları noktalı zemîn üzerinde birer ada gibi yükselir. Gökte Çin tarzında bir bulut uçmaktadır.

Bizi ilgilendiren doğancı sahnesinde, atlı doğancı, elde avcı kuşu, atını dört nala sürmüş gider. Burnundan soluduğu görölen at<sup>29</sup>, Türklerin «arkun» dediği, yarı-yabani cinsden, küçük boyda, fakat çok yürük bir binekdir. Kuyruğu Türklerde savaş atlarında usûl olduğu üzere, Kâşgarî deyimi ile, «düğümlüdür». Doğancının köpeği önde koşmaktadır.

Atlı doğancı, aynı bölgede, M. VI. - VIII. yüzyıllardan petrogliflerde tasvîr edilen Türklerin görünüşündedir. M. VIII. yüzyılda yüksek mertebeye çıkmamış veya henüz genç olan kimselere mahsus şekilde matrûsdur<sup>30</sup>. Fakat bir bey olduğu tepesinde topuz şeklinde topladığı uzun saçından bellidir<sup>31</sup>. Adı çince Mu-jung<sup>32</sup> şeklinde tahrîf edilen -Tabgaç beyinin M. III. yüzyılda icâdettiği ve sonradan, hem Tabgaçlar vâsıtası ile Çinde, hem de Türklerde yaygın olan tarzda bir başlık giymiştir. Başlığın husûsiyeti yumuşak olup, topuz şeklinde toplanan saç üzerinden bağlanması idi. M. VII-VIII. yüzyıllardan bir Türk-Halaç sikkesinde, Turfan Uyğur Hakanlığı

29. Kâşgarî, «arkun» «Kudruk tügme» (kuyruk düğümlemek) savaşa giderken yapıldı: *Ibid.*, «kudruk».

30. M. 726 sıralarına Türklerde saç ve sakal uzatmak en yüksek mertebeli ve yaşlı kimselerin hakkı idi; çocuklar saçlarının tepesini traş ederlerdi; gençler matrûs, en aşağı mertebeliler hem matrûs, hem saçlı idi. W. Fuchs, «Huei-ch'ao's Pilgerreise durch Nordwest Indien und Zentralasien um 726», *Sitzungsber. d. Preuss. Akad. d. Wiss.* (Berlin 1938), s. 453 ve A. von Le Coq, *Chotscho* (Berlin 1913) deki Uyğurların tasvirleri.

31. Yuk. not 30.

32. Liu Mau Tsai, *Die chinesischen Nachrichten zur Geschichte der Ost-Türken*, (Wiesbaden 1958), s. 514.

27. Aşağıdaki iki kaynağı bana lutfen Bay Osman Sertkaya verdi: O.N. Tuna, «Kök-Türk yazıtlarında ölüm kavramı», *Bilimsel bildiriler, VIII. Türk Dil Kurultayı* (Ankara 1960) ve O.N. Tuna — J.E. Bosson, «A Mongolian Phags-pa text and its Turkish translation» *Maoma'al-acâib* adlı Üniv. Kütüb. F. 1423 murakka'ındaki kısımda Kubilayın vasiyeti münâsabeti ile, «Kubulay Kan şungkar bolur-ta» deyimi uyğur harflerile türkçe metinde geçer. Dede Korkut'dan kısım. Ergin, s. 111. «Sungkur boldı», Clauson, «sungkur».

28. M.P. Gryaznov, «Drevneşçie pamyatniki geroičeskogo eposa narodov Ujnoj Sibiri», *Arxeologičeskiy Sbornik* no 3 (Leningrad 1961), res. 6.



devri (M. 850-1220) resimlerinde ve Selçuk devrinden bey tasvirlerinde de bu tarz başlıklar görülür<sup>33</sup>.

Atlı doğancı (Resim: 1) bütün Şimali Eurasia atlı göçebelerinin ve Türklerin de kıyâfetlerinden olan<sup>34</sup> çakşır ve kaftan giymiştir. Kaftanının eteklerini çakşırının içine sokmuş gibidir. Atlı doğancının elindeki uzun vücûdlu, kısa kanatlı, uzun kuyruklu, küçük başlı güzel av kuşu, Kırgız illerinde bulunan sungur olsa gerek.

### M. VIII - X. yüzyıllarda Doğu Türkistan Buddhist çevresi

Çoğu (Resim: 2, 3, 4) Khoten ilinde, M. 790'dan önce terk edilen bir tapınakda<sup>35</sup> ve bir tanesi de (Resim: 5) Yar<sup>36</sup> üstündeki Uygur şehrinin M. IX-X. yüzyıllardan kalıntıları arasında bulunan bazı resimlerde de atlı ve kuş tasvirleri vardır. Bu resimlerde bir atlı elinde kadeh tutmakta ve atlının yanında kara renkte bir kuş uçmaktadır. Khoten resimlerinin biri ise (Resim: 2) mütemmim unsurları hâvî olmakla bir mânâ ifâde edebilmektedir. Bu Khoten resminde (Resim: 2), atlı, iki kuş ile birlikde, merkezî bir ağaca doğru ilerlemektedir. Merkezî ağacın diğer tarafında atlıdan daha büyük nisbette bir mabûd ayakda durur. Elinde *stûpa* (Buddhist türbe) tasvirî ve kargı tutmasından anlaşıldığı gibi bu Buddhist hükümdârların hâmîsi ve Khoten krallarının efsânevi ceddî<sup>37</sup> sayılan Basaman'dır<sup>38</sup> (Vaisravama)<sup>39</sup>.

Haziran 1974'de Londrada School of Oriental Studies'deki bir konuşmamda Khoten ve Uygur resimlerinin müşterek konusu üzerinde durmuşum. Kanâatimce bu resimler hükümdârlık remzidir. Bir

33. E. Esin, «Bedük börk», *Proceed of the IXth meeting of the Perm. Int. Altaistic Conf.* (Napoli 1970), s. 117-19, lev. V.

34. Liu, s. 755.

35. M.A. Stein, *Ancient Khotan* (Oxford 1907), s. 242-81; res. D. VII. 5, res. D. X. 5 ve sonradan bulunan British Museum Skrine A-1925-6-1935.

36. Le Coq, *Chotscho*, lev. 48.

37. S. Beal, *Si-yu-ki* (Calcutta 1963), s. 489.

38. Basaman: bkz. *Slovar*.

39. Basaman tasvirlerinin Uygur sanatında numûneleri: Le Coq, *Chotscho*, lev. 38.

hükümdârın Basaman'dan kut aldığını gösterebilir. Basaman hükümdârlara kut veren mabûdlardan sayılırdı.

Gerek Basamanın, gerek Khoten ve Uygur resimlerindeki atlıların (Resim: 2-5) başları, eski türkçe deyim ile «yaruklug» dur (hâleli). Uygur metinlerinde bu semâvî parlaklık tezâhürüdür. Basaman ve Khoten atlıları (Resim: 2-4). Buddhist sanatı kanûnlarında burkanlara ve mûnis ve semâvî şahsiyetlere (mabûd, hükümdâr, hatun) verilen bir tipolojidedir<sup>40</sup>. Khoten atlılarının biri (Resim: 4) taclıdır. Diğer ikisinin başında ise, Kül Tiginin heykelinde de dikkati çeken tâc şeklinde üç dişli börk gözükür<sup>41</sup>. Khoten atlılarının «ala»<sup>42</sup> (ak ve kara alacalı) bineği, Orta Asya remzlerine göre, ejder ile kısırakdan doğma, semâvî bir binekdir. *Irk-bitig*'de kut veren bir astral mabûdun (Yol-tengri) atı olarak «ala» adı geçmektedir. Khoten «ala» atları, aynı devir atlı hükümdâr tasvirlerinde görülen bir husûsiyeti daha arzeder (bkz. Resim: 2-8). Atın ön ayaklarından biri kalkmış, sanki sabırsızlık ile yürümeğe hazırlanmaktadır. Al-Câhiz<sup>44</sup> M. IX. yüzyılda Türk Hakanını tasvir ederken, «*birdavn*»'unun («arkun»'a mukabil arabca deyim), böyle sabırsızca yeri eşelediğini anlatır. Khoten resimlerinde bir resmî atlı

40. Buddhist sanatında burkan görüntüsü. W. Radloff, *Suvarnaprabhâsa, aus dem uighurischen ins deutsche übersetzt.* (Leningrad 1930), s. 189. «Yaruklug»; Clauson, s.v.

41. Esin, «Bedük börk», lev. IVA/15a.

42. Türkler iyi cins kısırakları yabancı atlar ile çiftleşdirerek küçük fakat çok yürük ve «arkun» denen atlar yetiştirdi: Kâşgharî, «arkun» ı savaşa giderken Türk atlarının kuyruğu düğümlenir ve perçem takılırdı: Kâşgharî, «kudruk», «perçem» «Arkun» ı ejder-at, kuş at, kelen (tek boynuzlu ki-lin'in türkçesi) -at olarak tanıtan efsâneler: E. Esin, «The horse in Turkish art», *Central Asiatic journal* X/3-4 (Wiesbaden 1964), s. 170-195. Ejderden doğma su atları kara ve inci gibi, ak lekeli sanılırdı. Qazvinî, s. 92, (*fars al-mâ*), Ejder-kelen (*ki-lin*) denen semâvî atlar ise kızıl lekeli ve yeşil, aynı zamanda boynuzlu sanılırdı: Liu Mau-Tsai, *Kutscha* (Wiesbaden 1969) not 369. Uygur sanatında ak, gök ve kırmızı benekli, biri yabancı (dik yeşil) olan semâvî atlar resmi: Le Coq, *Chotscho*, lev. 19. Uygur sanatında Burkanın atı akdır. Arab metinlerinde küçük fakat yürük Türk atına *birdavn* denmektedir. Hakanın *birdavn*'ı o kadar yürük idi ki, yerinde durması gerekince bir ayağını durmadan kaldırırdı: Al-Câhiz, *Risâla ila al-Fatî bin Khâqân fi manâqib al-Türk*, G. von Vloten bask. (Brill 1903), s. 53.

43. Bkz. yuk. not 42.

44. Bkz. yuk. not 5 (*Garuda ve soma*). Türklerde kadeh ile and merâsimi: E. Esin, «And», *K. Erdmann hâtıra kitabı, İst. Üniv. Edebiyat Fak. Türk-İslam Sanat Târîhi Enst. yayınları* (İst. 1969).

hükümdâr ikonografisi teşekkül etmiş görünmektedir. Ancak Khoten «ala»larının kuyrukları Türk usûlunde (Resim: 1, 5) «dügümlü» değildir (Resim: 2-4).

Khoten ve Uygur atlı hükümdârlarının elindeki kadeh veya sahan muhtelif şekilde düşünülebilir. Türklerin and içmesine mü-mâsil şekilde, Hind mabûdlarının kralı Indra'nın içdiği ve içirdiği ölümsüzlük iksiri *soma* kadehi<sup>45</sup> olabilir. Garuða'nın (bazı rivâyetlerde başka bir efsânevî kuşun), *soma*'yı Indra'ya verdiğini anlatmışdık. Khoten ve Uygur resimlerinin bazısında kadehin üstünde uçuşan kuşun, o halde, Garuða gibi, hükümdârlık timsâli ve ölümsüzlük iksiri ile ilgili bir kuş olduğu düşünülebilir (Resim: 3, 5). Khoten resimleri konusunda araştırma yapan J. Williams<sup>46</sup> ise bu kadehi Buddhistlerin mabûdlara hediyelerinden, türkçe tabiri ile «aş», ve birbirinden farklı bu kuşları ongun sanmaktadır. M. VIII-X. yüzyıllarda Doğu Türkistanda bilhassa Uygurların kuş ongunları olduğuna göre, atlıların Khoten mabûdu Basaman'a içki veya yemek armağan eden Uygur ve başka Türk hükümdârları olduğunu sanmaktadır. J. Williams, VII. - VIII. yüzyıl Türkistan eserlerinden Pencikent duvar resimlerinde de bir taçlı şahsın yanında uçuşan kuş ongununa dikkati çeker. Divâstic unvanlı (öl. M. 720) Pencikent<sup>47</sup> hükümdârının asıl adının Çıkan Çur Bilge olduğu ve ondan önceki ve sonraki Pencikent beyleri ve hatunları gibi, onun da Halaç Türklerinden olduğu bilinir. Pencikent duvar resminde, bir şölen sırasında, Halaç soyundan bir hükümdâr, belki Çıkan Çur Bilge olduğu anlaşılan taçlı kimseye, ak sungura benzer bir kuş, bir ikilî piktogramı sunmaktadır. M. VIII. yüzyıldan bir efsânenin geç Tibet kaynaklarındaki akislerinde de yırtıcı kuş şekline girebilen bir Uygur hükümdârının Basaman ile karşılaşması anlatılır<sup>48</sup>. J. Williams'a göre Khoten levhalarından biri (Resim: 2) bu efsâneyi tasvîr eder. Belki, Buddhism'de avcılık günah sayıldığı için, göçebe

45. *Ibid.*

46. Bkz. yuk. not 24.

47. *Jivopis drevnego Pyancikenta* (M. 1954), lev. XXXVIII (ak sungurun ağzında çelenk piktogramı vardır). Pencikent hükümdâr ve hatunları M. VII-VIII. yüzyıllarda bir Halaç Türk soyundan idiler: O.I. Smirnova, *Katalog monet s gorodisca Pencikent* (M. 1963), s. 11, 19, 33.

48. Bkz. yuk. not 24.

Türk muhitindeki atlı doğancı tasviri Buddhist hükümdârlara teşmîl edilince, bu şekli alıyordu.

Khoten ve Uygur levhalarındaki kuşlar ayrı olmakla beraber, müşterek noktaları vardır: hepsi kara renktedir. M. VIII-X. yüzyıllarda Doğu Türkistanda da kabûl edilen renk timsâllerine göre, kara şimâl yönünün rengidir ve Şimâl kuşları kara olarak tasvîr edilirdi<sup>49</sup>. Belki bu sebepten de: kara renkte kuş ongunu olan hükümdârlar, Şimâlli, yanî yine Türk hükümdârları olabilir. Khoten atlılarının ikisinin yanındaki kuşları Stein su kuşu, kaz veya ördek olarak tarif etmişdi (Resim: 3, 4). Su kuşlarının Türklerde kut ve beylik timsâli bulunduğu yukarıda kayd edildi<sup>50</sup>. Basaman ile birlikte tasvîr edilen atlının sağındaki kuş sungura, solundaki saksığana benzer (Resim: 2). Sungurun Türklerde hükümdâr ongunu olduğu ve saksığanın astrolojik bir remz sayıldığı da yukarıda anlatıldı<sup>51</sup>. Ancak bu kuşun kara renkte ve gagası ile çengellerinin sarı olması Firdevsî'nin «tugrı» hakkında yukarıda anlatılan rivâyetini hatırlatır.

Şimdi, Khoten levhalarına mü-mâsil Uygur resmine dönersek (levha: 5), konu birliğine rağmen, ayrı bir teknik, uslûb ve ikonografi ile karşılaşırız. Khoten resimleri, tahta üzerine, çok renkli, levhalardır. Halbuki Uygur eseri, *sepia* mürekkebi ile kâğıd üzerine, Uygurlara mahsûs kuvvetli ifâdeli hatlar ile çizilmiştir. İkonografik unsurlar da başkadır. Atlı, M. VIII. yüzyılda Manihâi bir kitab resminde<sup>52</sup> Uygur hakanının giydiği tarzda askerî bir kıyafette tasvîr edilmiştir. Deriden veya demirden küçük levhaların birbirine dikilmesinden müteşekkil bir zırh ve tulga giymiştir. Tulganın tepesindeki madenî tüy kılıfı, M. VIII. yüzyılda Orta Asyada, mer-tebe işâreti idi<sup>53</sup>. Tulganın iki yanındaki kanatlar, Kâşgarî'den<sup>54</sup> öğrenildiği gibi, şâhîn kanatları idi. Hem öne hem arkaya aynı mahâret ile ok atan Türk alpleri çift şâhîn kanadını şeref nişanı olarak takabilirdi.

Uygur alpinin bir büyük hükümdâr pâyesinde olduğu sadığı

49. Bkz. not 4.

50. Bkz. yuk. not 19.

51. Bkz. yuk. not 13 ve 23.

52. A. von Gabain, *Das uigurische Königreich Chotscho* (Berlin 1961), res. 3.

53. Tabarî, *Annales* (Leiden 1965), c. II, s. 1153.

54. Kâşgarî, «Uygur».

üzerindeki «kararığ-yaruk»<sup>55</sup> (*yin-yang*) piktogramından anlaşılır. Bu alp kâinâtı teşkil eden bütün karanlık ve aydınlık unsurlara, yâni bütün kâinâta, hâkim olmak iddiasında idi. Hükümdârın elindeki bayrak Uygur bayrağı<sup>56</sup> gibi ak renktedir. Alp hükümdârın yüzü de, Uygur sanatında alp mabûdlara mahsûs olan şiddetli vechededir<sup>57</sup>. Uygur sanatı burkanın güzellik umdesini mûnis mabûdlara, râhiblere ve kadınlara tahsîs ederek, alpleri ve alp mabûdları bu şiddetli görünüşde tasvîr etmişdi.

Alpin atı, Uygur sanatında semâvî şahısların atlarına şekilde ak renktedir<sup>58</sup>. Kırgız atlı doğancı tasvîrinde olduğu gibi (Resim: 1). Uygur alpinin atının da kuyruğu «dügümlü»dür (Resim: 5) ve böylece bir savaş atı olduğu anlaşılmalıdır<sup>59</sup>. Uygur alpinin atının boynunda, savaş atlarına mahsus bir diğer alâmet olan ve Kâşgarî'nin «beçkem»<sup>60</sup> (perçem) adını verdiği nişan asılıdır. Atın başının üstünde, alpin tulgasında olduğu gibi, tüy takmak için bir madenî kılıf gözüktür. Tüyler Uygur uslubunda aleve benzer şekilde dalgalanmaktadır.

Resimdeki alp dünyâya hâkim olduğu tasavvur edilen bir ef-sânevî hükümdâr veya bir Uygur hakanı olabilir. Uygur Hakanlarının Manî dînine mensûb bulunmakla, Buddhist mabûdu Basaman'dan değil, eski Türklerin gök tanrısından veya güneş ile aydan kut aldıkları farz edilirdi<sup>61</sup>. Fakat Khoten levhasında (Resim: 2) görülen hükümdârlık ile ilgili timsâllerin Uygurlarca da kabûl edilmiş olduğu anlaşılmalıdır.

Eğer bu resim Uygur hakanının tasvîri ise, kadehin üstünde uçuşan ve yarı-silik olduğu için seçilmeyen kuşan «tugrıl» veya sungur olması hatıra gelir<sup>62</sup>. Ancak bu kara renkte kuşun daha ziyâde Şimâl hükümdârlığı alâmeti olduğunu sanmaktayız.

Böylece Khoten'de ve Uygur ilinde bir hükümdâr ikonografisi teşekkül etmişdi: elinde kadeh tutan ve yanında kuş uçuşan atlı

55. L. Ligeti, «Autour du Sâkiz Yükmäk Yarıq», *Studia Turcica* (Budapeşte 1971).

56. C. Mackerras, *The Uighur Empire* (Canberra 1968), s. 9.

57. Le Coq, *Chotscho*, lev. 42 (Basaman tasvirleri).

58. Yuk. not 42.

59. *Ibid.*

60. *Ibid.*

61. Hamilton, s. 139-44.

62. Yuk. not 24 (Uygur ongunları) ve not 4 (kara kuş).

hükümdâr tasvîri. Bu hükümdâr ikonografisi Doğu Türkistandan pek uzak illere Türkler ile beraber yayılacaktı. Aynı M. IX. yüzyılda Doğu Avrupaya kadar varlığını şimdiden söyleyebiliriz. Bugünkü Bulgaristanda, Varna civarında Madara'da, Tuna proto-Bulgar'ları henüz Türk iken kayaya oyulan, Kurum Hanın avcı olarak gösterildiği meşhur tasvîr, elinde Khoten ve Uygur eserlerinde olduğu gibi, bir kadeh tutmaktadır. Kurum Hanın tasvîri konumuz çerçevesine tamâmen girmemekle beraber, atlı doğancı motifinin bir benzerinin yayılışına işâret eder. Atlı doğancı ikonografisinin yayılışını aşağıda takibedeceğiz.

#### VII-XI. yüzyıllarda Batı Türkistan ve M. XIII. yüzyılda Hindistan

Oğuzlara soyca yakın Halaç boyunu M. VII. - VIII. yüzyıllarda bulunduğu «Halaç-ordu» adlı merkezde basılmış bir cins sikkede Batı Türkistanın bilhassa şimâlî bölgelerinde rastlanmaktadır<sup>63</sup>. Bu sikke vâsıtası ile Halaç damgası tesbît edilmiş oldu. Halaç damgasını taşıyan bir diğer sikkede<sup>64</sup> (Resim: 6) Khoten ve Uygur atlı doğancı hükümdâr ikonografisine (Resim: 2-5) benzer bir atlı tasvîri görünür. Dörtte-üç vaziyette gözüken, Türk kaftanı giymiş atlının sol eli havaya kalkmış, fakat bu elde tuttuğu silinmiş bulunmaktadır. Belki Khoten ve Uygur resimlerindeki (Resim: 2-5) gibi bir kadeh, belki de Sibirya eserindeki (Resim: 1) gibi bir avcı kuş tutuyordu. Atlının arkasında da, mâhiyeti bilinmiyen bir şeklin kalıntıları gözüktür.

Batı Türkistanın İranlı Sâmânî idâresine girdiği M. 892-992 yıllarında atlı hükümdâr tasvîri gözükmekde idi. Fakat Hakanlı Türk sülâlesinin Batı Türkistanı geri alması ile atlı ve atlı doğancı hükümdâr ikonografisi yine orada da, bu sefer bilhassa tunç aynalarda, belirdi<sup>65</sup>. Uygur eserinde olduğu gibi (Resim: 5) zırh ve tul-

63. Smirnova, sikke 790 (Halaç ordu yazılı sikke).

64. *Ibid.*, sikke 791.

65. G.A. Pugaçenkova — L.I. Rempel', *İstoriya iskusstv Uzbekistana* (M. 1965), res. 224-226.

ga giymiş bir Türk hanı, «arkun» cinsinden (yarı yabani) at üstünde, elinde av kuşu, atının sağrısına bir avcı pars oturtmuş, köpeği ile birlikte, tunç aynada tasvir edilmiştir (Resim: 6). *Kutadgu-bilig*'de<sup>66</sup> «kuşlama» (doğancılık) Hakanlı «ilig» inin (hükümdârının) avlarından biridir ve «kuşçı» unvânlı bir «beg» avcı kuşlara bakmakta idi. Türklerin baş hükümdâr soyu, Alp-er-tunga (Afrâsiyâb) oğulları bilinen Hakanlıların oğununun kara-kuş olduğunu, onlara kartal ve sungur cinsinden av kuşların en asillerinin hediye edildiğini ve Hakanlı sülâlesinde Togan Han unvanı bulunduğunu kayd etmişdik<sup>67</sup>. Hakanlı atlı doğanın elindeki av kuşu iyi seçilememektedir, fakat adı geçen kuşlardan biri olsa gerek (Resim: 6). Kâşgarî'nin naklettiği bir beyt<sup>68</sup> de, Gardîzî rivâyetine ilâveten, çağrı cinsinden Hakanlı muhîtinde atlı doğancılıkta kullanıldığını gösterir.

Balaban ve Kara-kuş gibi adları olup<sup>69</sup> kimisi Afrâsiyâb soyundan, yanî Hakanlılara akrabâ olduğu ileri sürülen Dihlî Türk sultanlarından «Afrâsiyâb soyuna mensûb» İltutmuş'ın (M. 1210-1235) bir sikkesinde (Resim: 7)<sup>70</sup> atlı hükümdârın havaya kalkık sağ eli, Cunningham'ın sandığı gibi bir çomak değil, muhtemelen bir avcı kuş tutmaktadır. Cunningham da bu sikkede Türk hükümdâr ikonografisinin bir numûnesini görmüş ve kuyruğu düğümlü Türk savaş atına dikkati çekmiştir. Sikkede İltutmuş'ın adından başka «hamir» (Kâşgarî'ye göre arabca «emir» kelimesinin türkçe şekli) ve *asvapati* yazılıdır. *Asvapati* (atlı hükümdâr) unvanı Kuşan ve diğer kadîm atlı Şimâlî İç Asya boylarının hükümdârlarına veriliyordu. M. VIII-X. yüzyıllarda Uygur Hakanına da arabca kaynaklarda *asvapati* anlamına *melik al-Khaql* denirdi<sup>71</sup>.

66. Bkz. yuk. not 17, 18.

67. Bkz. yuk. not 4, 13, 14, 25.

68. Kâşgarî, c. I, s. 42.

69. Kh. A. Nizâmî, *Some aspects of religion and politics in India during the Thirteenth century* (New Delhi 1961), s. 93 ve s. 82 karşısında Cunningham'ın bir eserinden alınmış Şemsuddîn İltutmuş sikkesi.

70. Nizâmî, s. 93, 107, 325.

*Aral gölünden Yarık (Ural) kıyılarına M. VIII-X. yüzyıllarda Oğuz muhîti*

Oğuz boylarına soyca yakın sayılan Halaç damgasını taşıyan M. VII. - VIII. yüzyıllardan bir sikkede (Resim: 6) atlı hükümdârın doğancı vechesi de olduğunu sandığımızı kayd etmişdik. Söz konusu Halaçların yaşadığı Batı Türkistanın daha batısında Kengeres ili bulunuyordu. Kengeres<sup>72</sup> boyunun aslen Türk olduğunu sananların yanında bunların ancak Mîlâd devrinden sonra Türkleşmiş Saka'lar olduğunu ileri sürenler vardır. M. VIII. - IX. yüzyıllardan sonra Kengeres, Kanglı adı altında, Peçeneklerin üç bey soyu olarak bilinmektedir. M. I-VIII. yüzyıllardan Khvarizm sikkelerinde Kengeres damgası bulunur ve Khvarizme hâkim olan Bîrûnî'nin Siyâvûsî dediği sülâlenin Kengeres hükümdâr soyundan olduğu anlaşılır. Bu sikkelerde<sup>73</sup> de atlı hükümdâr tasviri vardı, fakat Seleukid geleneğinde, yandan görünen bir atlı tasvir edilmişti ve elinde kuş bulunuyordu. Ancak M. VIII. yüzyılda, Kengeres boyunun Oğuzlar ile karıştığı devredeki merkezlerden Kender ve Bara-tigin<sup>74</sup> bölgelerinde yarı -Avrupâî yarı- Mongoloid iskeletlerin çıktığı şehir kalıntılarında bulunan sikkelerde (Resim: 9) atlı hükümdâr elinde kuş tutmaktadır. Bu sikkelerde yine Khvarizm İrânî yazısı ile

71. Esin, «The horse in Turkish art», res. 3.

72. Kengeres aslen Türk soyundan idi: Shiratori, (yuk. not 6'da adı geçen eser), s. 233. Kengeres aslen Saka idi ve ancak M. V. yüzyıldan sonra Türkleşerek Peçeneklerin Kangar (Kanglı) adlı üç boyu oldu: S.G. Klyastorniy, *Drevneturskie runicheskie pam'yatniki* (M. 1964), s. 174, 163-164.

73. S.P. Tolstov, «K istorii Xorezmskix Siyavuşidov», *Izvestiya Akad. Nauk SSSR*, ser. istorii (M. 1945).

74. Maqdisî, *Ahsan al-taqâsîm fi marîfat al-aqâlim* (Leiden 1906), s. 286'da Kerder ve Bara-tigin bölgesine «matrah al-Ghuzz va al-Atrâk» (Oğuz ve Türklerin tarhi) demektedir. Yâqût, Mu'cam al-buldân, (Beyrut 1955) «Kerder» maddesinde bu ili Khvarizm ile Oğuz ilinin sınırında olarak anlatır. V.N. Yagodin, *Voprosi antropologii i material'noy kulturi Kerdera* (Taşkent 1973), s. 105'de ise Kerder bölgesi Kengeres muhîti ve Europeoid ile Mongoloidlerin karışma yeri olarak tanıtır. Kanglı damgası olan sikkeler: *ibid.*, s. 105. Bu sikkelerde Khusrav adı: W.B. Henning, «The Choresmian documents, *Asia Major*, New series, c. XI (London 1965). Kerder bölgesinde hangi şehrin Kerder, hangisinin türkçe tigin lakabını taşıyan Bara-tigin şehri olduğu, birbirine yakın oldukları için tam belli değildir: A.M. Belenitzkiy — I.B. Bentoviç — O.G. Bol'sakov, *Srednevekoviye gorod Sredney Azii* (Leningrad 1973), s. 172.

Khusrav gibi bir ad okunmakta, fakat bu ad Bîrûnî'nin saydığı geç Siyâvüşîler arasında yoktur. Bu sikkelerde Kengeres damgasına benzer bir damga da görülür fakat artık Peçeneklerin bey soylarından Kanglı boylarının damgası şeklini almıştır. Hükümdârın sol eli de havaya kalkmış ve bir kuş tutmaktadır (Resim: 9) M. VIII. yüzyılda atlı doğancı hükümdâr ikonografisi demekki M. VIII. yüzyıldan önce, Kengeres'in Oğuz ve Peçenek ile karıştığı devirde belirdi.

Kerder ve Bara-tigin çevresindeki buluntular<sup>75</sup> M. VIII. yüzyılda cenûba ve batıya yayılmakta olan Oğuz kültürünün<sup>76</sup> bir görünüşünü aks ettirir ve Selçuklu sanatının bazı motiflerini aydınlatır. Nitekim «Khusrav» sikkelerindeki atlı doğancının yalnız kuş motifi değil, börk ve tâc şekilleri de sonradan Selçuklu sanatında görülecekti. «Khustav» sikkelerinde doğancının giydiği yumuşak başlık ve onun üstündeki çok dişli iklil (Resim: 9) II. Tugrı'nın bir tasvirinde de dikkati çeker<sup>77</sup>.

Kengeres, Peçenek, Oğuz gibi Türk boylarının ardından daha da batıya, Yayık (Ural) ırmağı kıyılarına ve Ural Dağlarına ilerlersek, orada da, aynı yüzyılda veya daha sonra, atlı doğancı tasvirini bulmakdayız. Ural bölgesinde M. IX-X. yüzyıllardan atlı doğancı tasvirleri daha çok madenî eşya üzerinde yer alır. Bu bölgede yaşayan göçebeler maden sanatında mâhir idiler. M. 922'de Ibn Fađlân<sup>78</sup> Aral gölünün cenûbundaki İslâmî merkez Cürcâniye'den çıkıp Batıya ilerlemişti. Bir günlük yolda «Türk kapı» Bâb al-Türk denen yere vardı. «Türk kapısı» ndan Cim (Emba) ırmağına ve Yayık ırmağı yanında Çalgar-köl'e kadar Oğuzlar yaşamakta idi. Peçeneklerden bazı boylar bu devirde Çalgar-köl kıyılarında idiler. Ural bölgesinden İtil'e kadar Başkurtlar ve daha sonra Bulgar Türkleri bulunuyordu. İtil tarafında Avrupalıların ecdâdı bazı göçebeler vardı. Laszlo<sup>79</sup> atlı doğancı tasviri bulunan bir gümüş taşı (Resim: 10) M. IX. yüzyılda Batıya göçen Macarlara atf etmiştir. Göçebe Macarların o devirde göçebe Türklere çok yakın bulunduğu, tugrı'nın müşterek bir motif olmasından da bellidir. Hatta M. X. yüz-

75. Bkz. yuk. not 74.

76. Bkz. yuk. not 74, aşağı. not 78.

77. Esin, «Bedük börk», lev. IV B, res. 11 a.

78. Togan, s. 17-39.

79. G. Laszlo, *Steppenvölker and Germanen* (Berlin 1971), res. 34.

yılda Konstantinos Porphyrogennêtos<sup>80</sup> Macarları Türk boyları arasında saymıştı. Atlı doğancı motifi Türklere Macarlara da geçmiş olabilir. Fakat şimdiye kadar Türk muhitinde rastlanan ve tekerrür eden bu motifin, Türk boylarının çoklukta bulunduğu Ural sâhasında da, doğrudan doğruya bu boylardan birinin eseri olarak görmek mümkündür.

Teknik bakımdan, Ural eserleri<sup>81</sup>, Çin sınırlarından ve Sibiryada, aynı devirde Türklere atf edilen, kiminin üstünde türkçe yazı olan maden işlerine benzer. Söz konusu Ural taşı (Resim: 10) ilk anlattığımız Kırgız tasından (Resim: 1) pek farklı değildir. Diğer taraftan Ural atlı doğancı tasviri, yukarıda söz edilen Türkistan atlı hükümdâr (Resim: 2-6) ikonografisine de yakındır. Ural atlı doğancının da (Resim: 10) duruşu Türkistan tertibindedir. Türkistan atlı hükümdâr tasvirlerinde (Resim: 2-6) görülen bir az gayr-i tabîi ve muhtemelen kalıplaşmış şekilde, vücudunun üst kısmı önden, alt kısmı yandan gösterilmiştir. Bindiği at Türkistan atlı hükümdâr tasvirlerindeki gibi ön ayağı havaya kalkmış, kuyruğu düğümlü bir Türk savaş «arkun» udur<sup>82</sup>.

Ural atlısının kıyâfeti de Türk dünyâsından türemiş gözükmeğindedir. Bu kıyâfete yukarıdaki atlı doğancı tasvirlerinde rastladık. Ural atlı doğancısının yanına asılı okluk aynı devirde Kırgız mezar taşlarında çok görülen ve türkçe yazıtlarda «keş» diye anılan şekildedir<sup>83</sup>. Ural atlısının kıyâfeti iyi seçilmemekle beraber, Kâşgari'nin ve Ibn Fađlân'ın «kurtak»<sup>84</sup> diye andıkları ve o bölgede Peçeneklerin çok giydiği diz hizasına inen mintana benzer. Kurtak Kırgız eserlerinde de görülür. Ural atlısının börkü, Hun ve Türklerin giydiği cinsden bir başlıktır<sup>85</sup>. Çinlilerin «Hu-mao» dediği, iki yanında yukarıya kıvrılabilen kulaklıklar ile temâyüz eden

80. Konstantinos Porphyrogennêtos (M. 905-959) M. X. yüzyılda Macarları Türk boyları arasında saydığı (Klyaştorıy, s. 163). Macarların, Türk değilse bile, Türk kültüründe olduklarına işaret olsa gerek.

81. Aynı bölgede bulunmuş diğer maden işi atlı doğancı tasviri: D. Zélénine, *Le culte des idoles en Sibérie* (Paris 1952), fig. 29. Yine bkz. E. Esin, «The hunter-prince in Turkish iconography», *JAV* (bkz. yuk. not 2), res. 3.

82. Yuk. not 42.

83. M.G. Levin — L.P. Potapov, *The peoples of Siberia* (U.S.A. 1964), s. 89.

84. Togan, s. 144.

85. Esin, «Bedük börk», s. 119-21, lev. VI.

bu börkün bir numûnesi Noin-ula Hun mezarında bulundu. Sibirya erken Kırgız devri heykellerinde Noin-ula börkünün görüldüğüne Evtyuhova dikkati çekmiştir. M. X. yüzyılda aynı börke «Bulgarî» adı veriliyordu ve böylece İtil kıyılarındaki Türk merkezi Bulgar'a yayılmıştı. Fârâbî bu börkü giyerdi<sup>86</sup>. Reşiduddîn Târihinin Topkapıdaki H. 1653 nushasında Selçuk soyundan beğler ve Çağrı Beğ de aynı börk ile tasvîr edilmiştir<sup>87</sup>. Fakat Ural atlısının elindeki çok büyük boyda, büyükçe başı, kanadlarının kısalığı ve kuyruğunun uzunluğu ile temâyüz eden avcı kuş, yukarıdaki tariflere göre «çağrı» değil Hazer illerinde bulunan bir kuş olan, «tugrıl» olsa gerek. O halde elde hükümdâr ongunu yarı-efsânevî av kuşu «tugrıl» ı tutan Ural atlısı belki Selçuklu ve Osmanlı devletlerini kuranlar gibi Tugrıl adlı bir Oğuz «beği» di.

#### *Selçuklu devri*

Tugrıl cinsinden olduğu hatıra gelen bir diğer avcı kuşa bir Selçuklu aynasında rastlamakdayız. Topkapı Müzesinde bulunan bir çelik aynada (Resim: 11) atlı doğancı, sol eli ile, büyük başlı, kısa kanatlı ve uzun kuyruklu bir avcı kuş tutmaktadır. Bu kuşun şekli erken Arab kaynaklarındaki «tugrıl» tariflerine ve *accipitridae* cinsinin bilinen husûsiyetlerine uygundur. Atlı doğancının sağında ise «tugrıl» ın başlıca avlarından bir su kuşunun uçtuğu görülür. «Tugrıl» cinsinden bir ongun kuş ile tasvîr edilen atlı her halde Tugrıl adlı Selçuklu hükümdârlarından biri olsa gerek. Bu aynayı neşr eden D. S. Rice da, atlı doğancının kıyâfetine bakarak bir Selçuklu hükümdâr tasvîri olabileceği kanâatine varmıştı<sup>88</sup>.

Selçuklu devri atlı doğancı tasvîri yukarıda numûneleri görülen İç Asya atlı hükümdâr ikonografisinin geleneğindedir. Doğancının bindiği at, ayağı yeri eşeleyen, kuyruğu düğümlemiş, küçük bir Türk «arkun»' udur. Atlının vücudunun üst kısmı önden, alt kıs-

86. Togan, s. 61 (Fârâbî'nin «Bulgarî» börkü) Bulgarî börkün şekli, bu şekilde olduğu söylenen bir efsânevî balık münâsebitle, Qazvînî'nin '*Acâ'ib ul-mahlûqât*'ının resimli nushalarında yer alır.

87. Topkapı yazma H. 1653, varak 303.

88. Topkapı Müzesi ayna no 2/1792, D.S. Rice, «A Seljuq mirror», *First Congress of Turkish art, communications* (Ankara 1961).

mı yandan görülmektedir. Atlının başı Selçuklu devrinde de hükümdâr tasvîrlerinde görüldüğü gibi hâle ile çevrilidir. Atlının başındaki börk (Resim: 11) Bora Tigin sikkelerindeki (Resim: 9) hükümdâr börküne benzer. Atın ayakları hizâsında, önceki eserlerin çoğunda olduğu gibi, yine bir köpek koşmaktadır. Atın ard ayağı yanında bir tilkinin kaçtığı görülür. Atın ön ayaklarının arasından kaçan hayvan ise efsânevî bir ejderdir.

Bu noktada kadîm Türk kültüründe değişiklikler olduğu ve Yakın Doğu tesîrleri kayd edilmeğe başlandığı sezilir. Gök-Türkler ve Uygurlar «luu»'yu (ejderi), Çinde olduğu gibi, kutlu bir yıldız manzûmesine (Kök-luu) adını veren bir hükümdârlık timsâli olarak görüyorlardı. Hind, İran ve Avrupa efsânelerinde ise ejder kötülük timsâli idi ve kahramanlar ejder avı ile temâyüz ediyordu. Hakanlı ikonografisinde, türkçe evren adı altında ejder, bir hükümdârlık remzi kalmıştı<sup>89</sup>. Fakat, belki Pencikent ve Gazne üzerinden gelen İran tesîrleri neticesinde Selçuklu Türk beyleri de artık ejder avlarken tasvîr ediliyordu.

Fakat yine de Türk astrolojisinin semâvî remzi «Kök luu» Selçuklu aynasında unutulmamıştır. Aynayı çerçeveleyen astrolojik hayvanlar halkasında, o devirde Anadolu'da da kullanılan tabîr ile bir çift «evren» veya «*pîl-i nîlgûn*» (farsca göğün zirvesinde tasavvur edilen mavi renkte fil-ejder)<sup>90</sup> yer almıştır. Bunlar Selçuklu ikonografisindeki başka şekiller olan «Ras» ve «Dhanb» (felek ejderinin başı ve kuyruğu) değildir. Hindistanda olduğu gibi Türklerde de «Ra's» ve «Dhanb»'ın ayı ve güneşi yutarak onların tutulmasına sebep olduğu sanıldığından, bunlar uğursuz remzlerdi<sup>92</sup>.

Aynanın tepesindeki çift evrenin sağ ve solunda, başka astrolojik timsâller, mütevâzın şekilde yer almış, «Evren» lere en yakın çift, biri boynuzlu erkek diğeri boynuzsuz dişi olmak üzere, bir çift karacadır. Bunların Hakanlı türkçesinde Oglak<sup>93</sup>, (arabca Cedî latince Capricornus) denen burcu temsil ettikleri hatıra gelir. Karacalara sanki yay çeken *kentauros* çifti Hakanlı türkçesinde «Ya»<sup>94</sup>

89. Yuk. not 3.

90. *Ibid.*

91. *Ibid.*

92. Esin, «Evren», s. 165.

93. *KB* beyt 149.

94. *Ibid.*

(Yay), arabca «Qavs» denen burcun Selçuklu devrinde kullanılan remzidir. Daha arkadaki ayı çifti her halde Büyük Ayı burcunu temsil etmektedir. Büyük ayı, türkçe adı ile Yitiken<sup>95</sup> (Yediler), Türklerde de, Çinde olduğu gibi, göğün zirvesini temsil eden bir diğer remz idi. En sonda gelen çift efsânevî hayvan yunanca *gryf* denen ve kulaklı yırtıcı kuş başı ile tersim edilen kanadlı arslandır. «*Gryf*» şeklinin kadim Eurasia göçebe sanatında manâlara ve şekillere yukarıda işaret edildi<sup>96</sup>. Selçuklu devri «*gryf*» başı burada görüldüğü gibi, Fransız heraldik tabiri ile *barbé* denen ve horazda görülen gaganın altındaki sakal gibi kısım ile temâyüz eder.

Böylece Selçuklu aynasındaki atlı doğancı tasvirî Oğuz Türklerinin öz kültürünün Yakın Doğu tesirleri ile karıştığı bir devre ve muhitte vücûda gelmişti. D. S. Rice bu aynayı XII. yüzyıl Anadolu Selçuklu eseri sanıyordu.

«Tugrıl» denen avcı kuşun bir resmi de Freer Gallery'deki Selçuklu devri Kaşân uslubunda, fakat daha geç sanılan kâsede belki gözükür (Resim: 12)<sup>97</sup>. Bu resimde «tugrıl» in ve *accipitridae* soyunun bazı cinslerinin ibikli başı, çok kısa kanatları ve çok uzun kuyruğu vâzih olarak resm edilmiştir. Fakat bu kuşun ak rengi sungur olması ihtimâlini de hatıra getirir.

Atlı doğancı, yine mükerreren rastladığımız İç Asya atlı hükümdâr ikonografisi geleneğinde tasvir edilmiştir. Bu renkli resimde atın, Khoten resimlerindeki gibi (Resim: 2-4), ala donlu olduğu da bellidir. Esâsen İç Asyanın ala at menkıbeleri M. XII-XIV. yüzyıllarda da Türklerde yaşıyordu. Selçuklu devri edebiyâtında ala ata arabca «*ablaq*» denmekte idi. «*Ablaq*» donlu binek yine cihân hükümdârlarının kosmik vecheli ve zamân timsâli olan bineği sayılıyordu. Ak ve kara lekeleri günler ve gecelere işaretti.

E. Atıl'ın kaydettiği gibi<sup>98</sup> kâse üzerine resm edilmiş doğancı'nın başındaki, tepesine kanat takılmış borkler, Reşiduddîn târihinin İlhanlı devri resimlerinde, Oğuz hükümdârları tasvirlerinde gözükür. Yavku han, Kara Han, Oğuz Han gibi efsânevî Oğuz hükümdârları yanında M. XIII. yüzyılda yaşayan Oğuz beylerinden Anuş

95. Clauson ve *Slovar*'da verilen kaynaklara bkz.

96. Bkz. yuk. not 5.

97. E. Atıl, *Ceramics from the world of Islam* (Washington 1973), lev. 29.

98. Bkz. yuk. not 42.

99. Bkz. yuk. not 97.

Tigin sülâlesi (M. 1127-1221) Khvarizmşahlar da tepesinde kanat olan bork ile tasvir ediliyordu<sup>100</sup>. Khorasan Selçuklu devleti yıkıldıktan sonra Khvarizmşahlar en büyük Oğuz hükümdârları bulunmakla, onların giydiği tepesi kanatlı borkler bütün Oğuz beylerine teşmil edilmiş olsa gerek. Reşiduddîn târihinin söz konusu nushası H. 717/1317'de yapıldığı zaman Khvarizmşahların kıyâfeti her halde daha unutulmamış ve muhtemelen Oğuz illerinde giyilmekte idi. Nitekim hükümdârların başına takdığı kanattan *Sang-lakh*<sup>101</sup> müellifi de bahs etmekte ve buna «çığa» dendiğini bildirmektedir (Anadolu türkçesinde çığa).

O halde Kaşân tarzında olmakla beraber Selçuklu devrinden geç sanılan kâsenin Oğuz ili Khvarizm merkezlerinde yapılmış olması mümkündür. Çıgalı bork giyen Khvarizmşahlardan biri veya başka bir Oğuz beyi tasvir edilmiş olması hatıra gelir. Bir çinicilik merkezi olan Khvarizmşahlar başkenti Ürgençde Büyük Selçuklu tarzında muşahhas motifli kâseler esâsen bulunmuştur<sup>102</sup>. Kâsenin Khvarizmin Mogollar tarafından yıkılıp yakıldığı 1221 den önce yapılmış olması gerekir.

Eğer bu eserin Khvarizmden geldiği tasavvur edilirse, Hazer ve Khvarizm ilinin ünlü av kuşu «tugrıl» in veya Kırgızlardan gelme bir sungurun tasvir edilmiş olması tabiidir.

Anadoluda ise Khvarizm veya Kırgız kuşları kolay bulunmadığından M. XIII. yüzyılda artık yerli av kuşları kullanıldığı anlaşılır. Konya Selçuklu Köşkünde bulunmuş çinilerin birinde tersim edilmiş atlı doğancı<sup>103</sup> (Resim: 12) mavi eldivenli eline konmuş av kuşu, tabiata yakın şekilde tasvir edilmiş, Yakın Doğuda bulunan cinsden (Resim: E) beyaz tüylü, gök gözlü bir çakıra benze-

100. K. John, *Die Geschichte der Oguzen des Raşid ad-Din* (Wien 1969), res. 1, 3 (Yavku, Kara, Oğuz Hanlar) Topkapı Kütübhanesi, Reşiduddîn Târihi H. 1653, res. 335 (Khvarizmşah).

101. Muhammed Mehdi Han, *Sang-lakh* G. Clauson bask. (London 1960) varak 218 v. Osmanlı türkçesinde «çığa»: Ş. Sâmî, *Dictionnaire turc-français* (İst. H. 1329) «Çığa» hakkında bilgiyi Nevâî Müzersi Müdürü Prof. Süleyman'a medyûnum.

102. V.N. Vakturskaya, «İranskiy sosud iz Ürgença», *Materiali Xorezmskoy ekspeditsii*, c. IV (M. 1960).

103. Ş. Yetkin, «Türk çini sanatından bazı önemli örnekler ve teknikler», *Sanat Târîhi Yılıhğı I* (İst. 1964-65). Akşehir mezar taşlarında atlı doğancı tasvirî: Ş. Yetkin, «Yeni bulunmuş figürlü mezar taşları», *Selçuklu Araştırmaları Dergisi I* (Ankara 1970), res. 3, 4.

mekdedir. Bu resim de yine klasik atlı doğancı tertibindedir. Kuyruğu düğümlü, ak donlu bir ata binmiş, ak doğanı elinde tutan bir genç bey tasvir edilmiştir. Başında tulga vardır ve uzun saçları açık renktedir veya açık renkte bir kumaşla örtülüdür. Kızıl kaftanının kolunda «tîrâz» denen işlemeli şeridler görülür. Ibn Bibî'den öğrenildiğine göre Anadolu Selçuklularında kızıl renk hükümdârlara mahsusdu<sup>104</sup>. Sultan alâmetleri ile temâyüz eden bu «çakırcı»<sup>105</sup> (çakır kuşu tutan doğancı) belki Çağrı beg gibi târihi Selçuklu hükümdârı veya müşahhas astrolojik bir remzi temsil ediyordu. Belki de Anadolu Selçuklu hanedânından bir genci tasvir etmekte idi.

#### *İlhanlı ve Timurlu devirleri*

Mogol istilası ile İç Asyada yetişen av kuşları yine Yakın Doğuda çoğaldı. Mogol devri metinlerinde Türk illerinde yetişen avcı kuşlardan ve bilhassa kartal ile sungur cinslerinden söz edilir. Doğu Türkistanda yetiştirilen avcı kartallar ile kurt, tilki ve karaca gibi büyük hayvanların nasıl avlandığını Marco Polo'dan beri öğrenmeğe başlıyoruz<sup>106</sup>. Ak renkli kartalların ise Hindistan dağlarında bulunduğu rivâyet ediliyordu<sup>107</sup>.

Ak sungur<sup>108</sup>, Cingiz soyunun ongunu olmakla, temsîlî bir anlam da taşımakda idi (Mogollar şungkar diyordu). Kırgızlar H. 603/M. 1206 de Cingize ak gözlü sungur yollayarak «il» olmağı kabûl ettiklerini ifade etmişlerdi. (Mogol idâresine girmişlerdi)<sup>109</sup>. İlhanlar ve bilhassa Argun Yakın Doğuda bulunmayan sunguru uzak illerden getirtmek için uğraşırlardı. İlhan Abaka'nın ikinci tahta çıkışı münâsebeti ile, H. 669/1270'de Merâgaya (Han-balık'da başkenti olan en büyük Mogol hükümdârı) Kaanın elçileri gelerek, «bâz

ve sungur ve şâhîn» gibi teğışmiş (hediye) getirmişlerdi. Bu kuşların en nâdirleri Han-balık'da Kaana giderdi. M. 1280 sıralarında, Uygurlardan (Buddhist) Senge vezîr iken, Kubilay Kaanın doğduğu günkü yıllık culûsuna, Müslüman tâcirler, Kırgız illerinden nâdir kuşlar getirmişlerdi. Bunlar, ak bir kartal ile ak çengelli, kırmızı gagalı bir ak sungur idi<sup>110</sup>. İşte bu iki nâdir kuşun getirilmesi, Topkapı murakka'larının birinde, aslı bilinmeyen ve muhtemelen Kubilayın culûslarından birini gösteren bir resimde yer alır (Resim: 14). Aslı bilinmeyen çift resmin birinde bir hükümdârın culûsu, diğesinde ona getirilen hediyeler gösterilmiştir. Hediyeleri gösteren resmin alt kısmında (Resim: 14). Mogol devri Uygur resimlerinde aynı devirdé gelişen tabii uslûbda bir sahne görülür. Ayakta duran, Kâşgarî deyimi ile «kıdıhılg bôrk» (kenarlı bôrk) giymiş bir şahsın elinde, bir ak kartal kanatlarını açmıştır. Hâleli başından hükümdâr soyuna mensûb sanılabilecek bir genç de, sorguçlu bir doru ata binmiş, elile *hierofalco gyrfalco* (Resim: D) cinsinden, muhtemelen sungur olan bir ak kuş tutmaktadır.

Hacı Muhammed Bakşı Uygur olduğu sanılan Ustâd Muhammed Siyâh Kalem'e<sup>113</sup> atf edilen ve böylece M. XV. yüzyıldan ve Timurlu muhîtinden olması gereken bir resimde de atlı doğancılar görmekdeyiz (Resim: 15). Hacı Muhammed Bakşı Uygur 1470'den önce Timurlu Sultan Mađmûd'un (Tirmiz, Çağhânigân, Hisâr, Khuttal, Kunduz, Badakhşân emîri), daha sonra Herat hükümdârı Hüseyin Baykara'nın maiyetinde bulunmuşdu. Bu saray muhîtime rağmen, tabii bir uslûbdaki bu resimde artık doğancılık sâdece bir avdır ve hükümdârlık resmîyeti ile ilgisi yoktur. Ön plânda kaçan «ak bars» da (ak pars: karlı bölgelerde yaşayan *panthera uncia*) her halde kosmolojik bir anlam taşımamaktadır («Ak Bars»<sup>114</sup> Türklerde Batı timsâli idi). Ak parsın mevcûdiyeti belki sâdece

110. Pelliot, s. 76-8.

111. E. Esin, «Two miniatures from the collections of the Topkapı Museum», *Ars Orientalis V* (Michigan 1960); E. Esin, «Son Çağatay devrinde Doğu Türkistandan resimli bir han silsilenâmesi», *İslam Tedkikleri Enstitüsü Dergisi Z.V. Togan Hâturasına*, c. V/1-4 (İst. 1973), levha. I a, b.

112. Kâşgarî, s. V.

113. E. Esin, «The Turkish baqsı and the painter Muhammad Siyâh Qalam», *Acta Orientalia XXXII* (Copenhaguen 1970), not 1.

114. Pritsak, «Qara».

104. N. Gençosman — F.N. Uzluk, *Ibn-i Bibî'nin farsça muhtasar Selçuklunâme'sinden Anadolu Selçukî Devleti târihi* (Ankara 1941), s. 47.

105. H. Kâzım Kadri, *Türk Lugatı* (İstanbul 1928).

106. H. Yule, *The book of Ser Marco Polo* (London 1929), c. I, s. 158, 162, 269, 335, 397-99, 402, 407; c. II, s. 360-61.

107. *Ibid.*

108. Doerfer, c. I, madde 237 (*Câmi al-tavârih* c. I'den).

109. *Ibid.*



avın bu hayvanın yaşadığı bölgelerde, İç Asyanın en yüksek karlı dağlarında cereyân ettiğini anlatmaktadır. Söz konusu resim Muhammed Bakşı Uygur'un Badakhşân'a ve Batı Pamir Dağlarına hâkim bulunan Timurlu Sultan Mahmûd'un maiyetinde olduğu 1470'den önceki devirden olabilir.

Sanâtkâr tabii üslûbdaki bu resimde şahısları oldukları gibi, bir az Mongoloid vecheleri, Türk kaftanları ve börkleri ile resm etmiş. Börkler<sup>115</sup> iki cinsdir. En öndeki doğancı Kazak-Kırgızların «kalpak» dediği kenarlı börkü giymiştir. Diğerleri Kırgızların «sukarlaç» diye adlandırdığı külah şeklinde kürkten veya kenarı kürklü bey börkleri ile gösterilmiş. Arkadaki iki atının börklerinin tepesinde Çagatay türkçesinde «titregüç»<sup>116</sup> denen ve Türkistanda gelenler ile hükümdârlara mahsus olan tepe sorguçu dikilmiştir. «Titregüç»'lü iki atlı Timurlu beylerinden olsa gerek. Binekler da bugün Kırgız Kazaklarının bindiği yarı-yabani küçük fakat dayanıklı ve yürük atlardır.

«Kuşçılık» bakımından resim M. XIV. yüzyılda *Bâz-nâme* yazar Türkistanlı Muhammed Barçini'nin<sup>117</sup> muhitini canlandırmaktadır. Biri önde, diğeri onu arkasındaki doğancıların ellerindeki iki avcı kuş Türkistanda «karçıgay» (Resim: B) denen *accipitridae* cinsindedir. Arkadaki kuşun başındaki avcı kuşun «börk» ü<sup>118</sup> iyice seçilmektedir.

#### Osmanlı devri

Osmanlı devrinde Türkiye'de doğancılık Türkistan geleneğinde devam etmekle beraber artık Yakın Doğu kuşları kullanılmakda idi. Doğancılık ustâdları ve hayvan motiflerinde çok mâhir olan Türk resamları bu Yakın Doğu kuşlarını *bâz-nâmeler*<sup>119</sup> ve diğer mümâsil eserlerde tasvîr etmiştir.

115. Togan, s. 174-78.

116. W. Radloff, *Versuch eines Wörterbuches der Turk Dialekte* (s' Gravenhage 1960). Aynı kelimeyi Özbek âlimi Prof. Süleyman «titregüç» olarak teleffuz etmektedir.

117. Muhammed Barçini'nin M. XIV. yüzyılda yazdığı türkçe doğancılık kitabı: *Le Coq «Türk Falkneri»*, s. 3. Bunun bir kısmı Hammer-Purgstall'ın *Falknerkle'e*'sinde neşre olmuş.

118. Le Coq, «Türk. Falkneri», res. 9 a-c.

119. Kılıslı Rıfat, «Türkçe bâznâmeler» *Türkiyat Mecmuası* 7-8. Bu esere Prof. O. Turan lutfen dikkatimi çekdi.

Osmanlı doğancılığının sanattaki bir nümûnesi Avrupa savaşları sırasında (1521-33) Kanûnî Sultan Süleyman, avlanırken göstermektedir (Resim: 16). H. 965/M. 1586 târîhli farsca *Süleymân-nâme*'nin<sup>120</sup> metninde anlatıldığına göre, av sahnesi bahar mevsimindedir. Geyikler ve ahuların saçtığı «Khitâ miski» kokusu çiçeklere geçmiştir. Kuşlar uçuşmakta ve tüylerini sulara saçmaktadır. O devirde 25-35 yaşlarında bulunan Kanûnî Süleymân ava gitmek istemiş ve yürük bir ata binerek «*mürghzâr*» a (kuşlağa) varmıştır. Pâdişâhın avlandığı dağın etrâfını Yeniçerilerin sarmış olduğu resimde görülür. Dağ, semâvî hükümdârların makamı «Qâf» Dağını temsil ettiği için tabîat üstü bir veche almıştır. Gök rengi zemîn üzerine otlar ile noktalanmış bir zirvedir. Kırkların noktalı bir zemîn olarak gösterilmesine bu resimden sekiz yüz yıl önceki bir Kırgız doğancılık tasvîrinde de rastlanılmıştı (Resim: 1). Kanûnî'nin avını gösteren eserde de, hükümdâr avının resmiyeti yanında, bozkırda avlanmak şevkinin havâsı sanki esmektedir. Pâdişâhın bindiği «yürük at» (*semend-i tegâver*) Khoten'de M. VIII. yüzyıldan ve geç Selçuklu devrinden resimlerdeki (Resim: 2-4, 12) geleceğe uygun olarak, ala değilse bile alaca cinsindedir. Atın gök rengindeki donu pul gibi, ak noktalar ile beneklidir. Yenesi ve kuyruğu kırmızı olan bu gök rengi at sanki Uygur geleneğindedir<sup>121</sup>. Atın boynundan sarkan *quîâs*'de, Pelliot'nun isbât etmiş olduğu gibi<sup>122</sup> bir İç Asya hâtırası, Türkistanın «Khotaz» ıdır (yak kuyruğu).

Pâdişâh nîm-resmî kıyâfettedir. Dar bir kaftan giymiş ve sarıgının üzerine Osmanlı pâdişâhlarının «iki çatal ablak» denen çift sorgucunu takmıştır. «İki çatal ablak»<sup>123</sup>. İstanbul alındığı zaman Ak Şemseddîn tarafından Fâtihe sunulmuştu.

Metne göre Süleyman «elindeki şâhîni kuşların üzerine salmaktadır». Demekki Osmanlı pâdişâhının elinde tuttuğu avcı kuş mensûb olduğu Kayı soyunun ongunu şâhîndir<sup>124</sup>. Resimde Yakın Doğu *falco peregrinus* cinsine (Resim./) benzemektedir. Yerde bir ka-

120. Alî b. Emîr Bîk (Bek: Türk unvanı) Şirvânî'nin eseri olan H. 965 târîhli farsca *Süleymân-nâme*, Topkapı yazma H. 1517, varak 132.

121. Bkz. yuk. not 42.

122. P. Pelliot, «Khotaz».

123. Evliyâ Çelebi, *Seyâhat-nâme* (İst. H. 1312), c. I, s. 113.

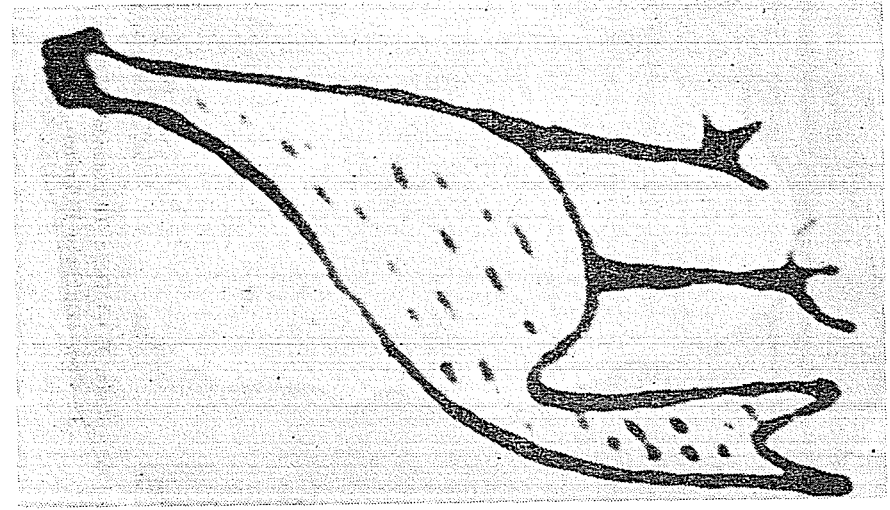
124. Bkz. yuk. not 15 ve 16.

racaya hücum eden doğan ise açık renkli tüyleri ile çakır (Resim: E) cinsine benzemektedir.

Osmanlı devri Türk doğancılığının son ve ileri bir safhası oldu. Bin yıla yakın bir devir yaşayan Türk doğancılığı artık bir ilim hâline girmiş ve uzak, memleketlere kadar tesir icrâ ediyordu. İngiliz müellifleri, kendi doğancılık tabirlerinde «yarak»<sup>125</sup> gibi türkçe kelimelere dikkati çeker. Denebilirki gerek doğancılık, gerek doğancılığın sanatta tasvîrini Türkler çok sevmişdir. Bir Osmanlı bâznâmesinin tabiri ile doğancılık ve onun tasvîri konusunda Türkü yenen yabancı bir hüner sâhibi çıkmadığı söylenebilir :

«Türk ustasını yenmemişdir tat»<sup>126</sup>.

125. Yarak: Le Coq, «Türk. Falknerci», s. 2, Schott, «Zur Uigurenfrage» II, *Abhandl. d. Königl. Akad. zu Berlin* (Berlin 1875)'a atf. Bu söz XIX. yüzyılda İngilizceye geçmiş.  
126. Üniversite Kütüphanesi Osmanlı bâz-nâmesi No 650'deki bu mısra bana lütfen Prof. Osman Turan bildirdi.



Resim C — Bang-Rachmati, «Oghuz Qaghan» dan sun-  
gur resmi.



Resim B — Doğu Türkistanda bir  
karçığay (tuğrul cinsinden gök ren-  
ginde bir avcı kuş).



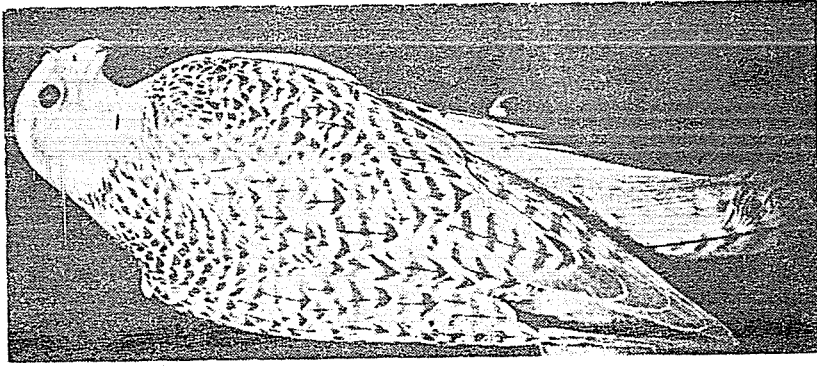
Resim A — Doğu Türkistanda bir avcı  
kara-kuş. Le Coq, «Türkische Falknerci»  
dan.



Resim F — Doğu Türkiستانda bir laçın.  
Le Coq, «Türkische Falknerrei» dan



Resim E — Yakın Doğuda bir çakır.



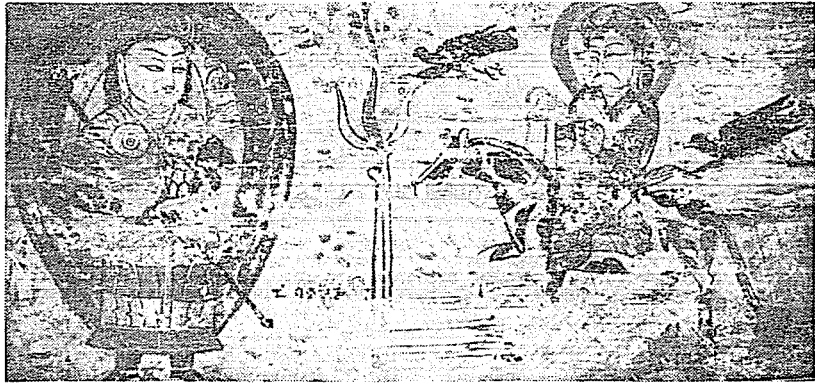
Resim D — Sungur cinsinden Şimalî Avrupada bir kuş.



Resim G — Yakın Doğuda bir laçın.



Resim 1. Sibiryada bulunmuş. M. VII-VIII. yüzyıllardan Kırgızlara atfedilen bir gümüş tasda atlı doğancı tasviri. Gryaznov, res. 6.



Resim 2. Khoten'de M. VIII. yüzyıl kalıntılarında bulunmuş tahta üstüne levhalardan British Museum Skrine A-1925-6-1935.



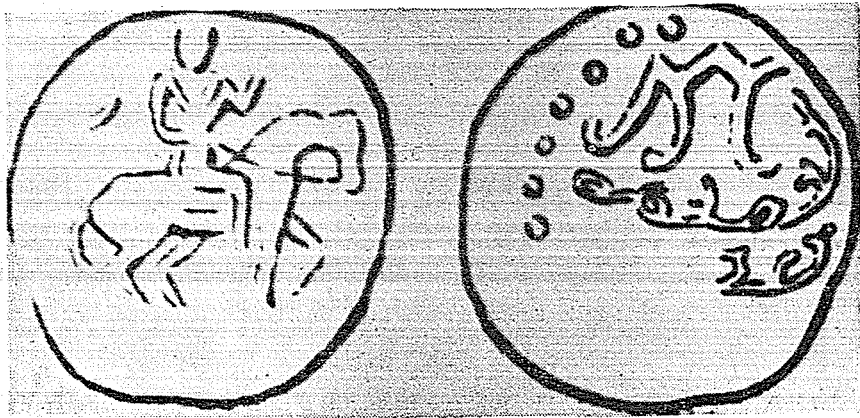
Resim 3. Khoten'de M. VIII. yüzyıldan kalıntılarda bulunmuş levhalardan B-X-5. Stein, *Khotan*.



Resim 4. Khoten'de M. VIII. yüzyıllardan kalıntılarda bulunmuş levhalardan D. VII-5. British Museum.



Resim 5. Yar şehri (Doğu Türkistan) M IX-X. yüzyıllardan kalıntılarda bulunmuş kagıd üzerine mürekkeb ile Uygur resmi. Le Coq, *Chotscho*, lev. 48.



Resim 6. Pencikent harâbelerinde bulunmuş, M. VII.-VIII. yüzyıllardan Halaç-Türk damgalı bir sikke. Smirnova, res. 51.



Resim 7. Hakanlı devrinden (Mâverâunehr'de M. 992-1220) bir tunç ayna. Puğaçenkova-Rempel', res. 226.



Resim 8. Dihli Türk sultanlarından İttümüş'in (M. 1210-35) bir sikkesi. Nizâmî, s. 82.



Resim 9. Eski Oğuz ili cenûb sınırlarında Bara-tigin bölgesinde bulunmuş Kengeres damgalı, «Khusrav» yazılı, M. VIII. yüzyıldan sikkeler. Yagodin, reb. I/28, 29.



Resim 10. Ural bölgesinde bulunmuş M. IX-X. yüzyıllardan gümüş tasda atlı doğancı tasviri. Laszlo, res. 34



Resim 11. Topkapı Müzesi, Selçuklu devrinden no 2/1792 çelik ayna.



Resim 12. Freer Gallery, M. XIII. yüzyıldan çini kâse. Atıl, lev. 29.



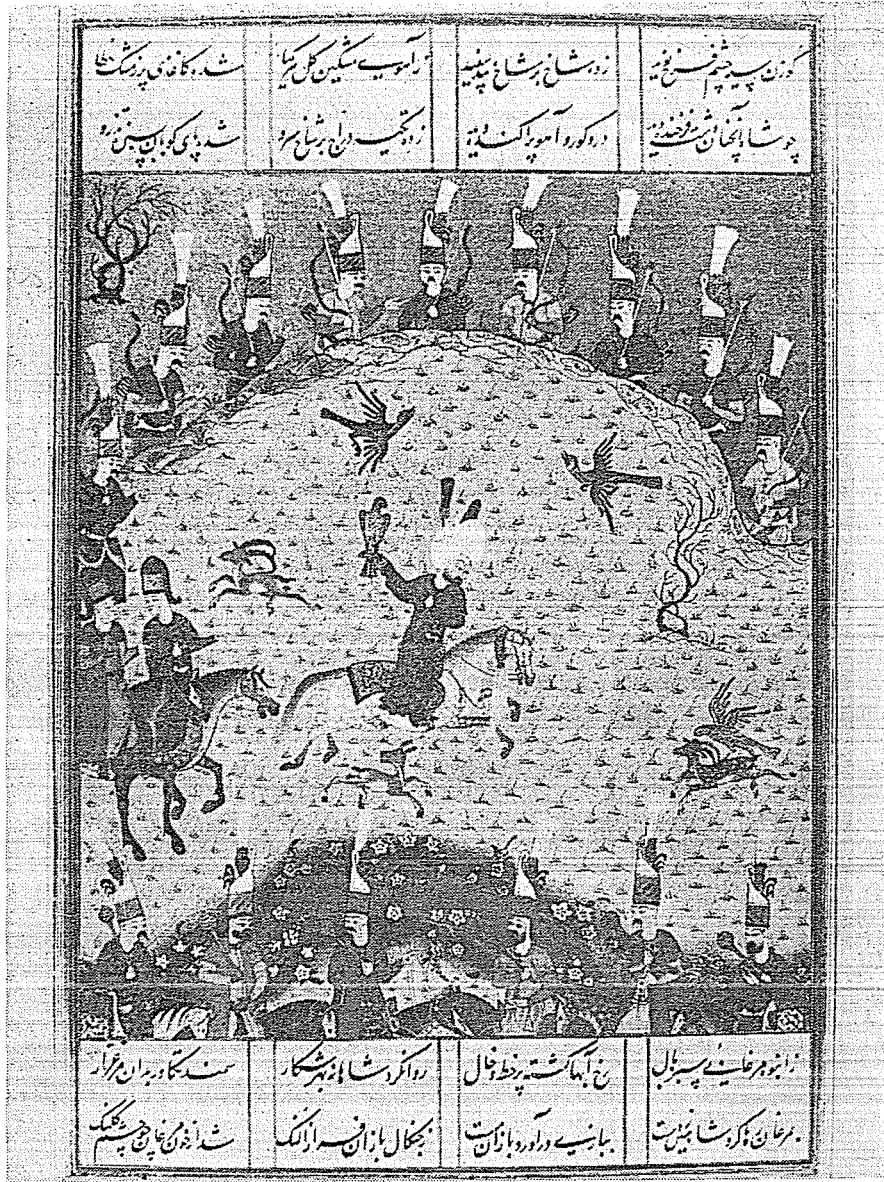
Resim 13. Konya Selçuklu Köşkünden çinide atlı doğancı tasviri. Yetkin, «Türk çini sanatı», res. 1.



Resim 14. Topkapı Kütübhanesi, Murakka H. 2152, varak 61'deki aslı bilinmeyen çift resimden birinin alt kısmı. Esin, «Two miniatures from Topkapı», res. 1.



Resim 15. Muhammed Siyah Kalem'e atf edilen kitab resmi. M.Ş. İpşiroğlu - S. Eyuboğlu, *Fâtih Albumuna bir bakış*, res. 75.



Resim 16. Topkapı Müzesi H. 1517 *Süleymân-nâme* adlı H. 965 târihli yazmanın 132. varakında Kanûni Süleymanın doğancılığını gösteren resim

## TÜRKİYE'DE BİZANS MİMARİSİ HAKKINDAKİ YABANCI ARAŞTIRMALARIN KISA TARİHÇESİ

(İKİNCİ DÜNYA SAVAŞINA KADAR)

Semavi EYİCE

Bizans mimarisinin İstanbul'daki anıtlarının ilmi usuller ile incelenmesi ilk olarak W. Salzenberg'in Ayasofya hakkındaki kitabı ile başlamıştı. 1854'de basılan bu büyük ve gösterişli album - kitap Batılı sanat tarihçilerine Ayasofya ile birlikte İstanbul'un başka eserlerini de tanıtmıştı. İstanbul'un mimari eserlerinin gittikçe artan bir hızla araştırılmasına karşılık, Anadolu'dakiler daha ağır olarak inceleniyordu. İstanbul'a nispetle daha sonra başlayan bu yoldaki çalışmaların tarihçesini, İstanbul'u yazımız çerçevesi dışında bırakarak, bir özet halinde sunacağız<sup>1</sup>.

Ondokuzuncu yüzyıl içlerinde Anadolu'da dolayan yabancı seyahatkarlar karşılaştıkları Hıristiyan veya Bizans yapılarını da incelemişler, bunları yol hatıralarında anlatmağa çalışmışlardır. Seyrek de olsa bazı eserlerin gravür olarak resimleri de seyahatnamelerinde yer almıştır. Ainsworth, Hamilton, Fellows, De Laborde, Hom-

1. İstanbul ve yakın çevresi hakkındaki yayınlar makalemiz çerçevesi içine alınmamıştır. Ayrıca tarihi topoğrafya veya tarih ile ilgili araştırmalar üzerinde durulmadığı gibi, kısa haberler, ufak arkeolojik notlar ve raporlar da yazımız sınıırı dışında bırakılmıştır. Bu yazımızda Bizans devri mimari eserlerini doğrudan doğruya mimarileri bakımından ele alan yazı ve kitaplar üzerinde durulmuştur. Diğer taraftan, bazı araştırmalar ve bilhassa kazılar hakkında esas yayın yapılmadan basılan ön raporların da bibliyografyaları verilmemiştir. Bu durumlarda sadece esas ve son büyük yayının referansına işaret edilmesi yeterli bulunmuştur.

maire de Hell ve daha başkalarının seyahatnâmelerinde Anadolu'nun Bizans devri eserlerine dair önemli bilgiler bulmak mümkündür. Anadolu hakkında araştırma yapmak üzere Fransız hükümeti tarafından gönderilen ve topladığı bilgileri önce resimlerle süslü üç ciltlik büyük bir album halinde yayımlayan<sup>2</sup> mimar Charles Texier (1802 - 1871) sonra bu malzemesinin yardımıyla basılan küçük bir cilt meydana getirmiştir<sup>3</sup>. Bir İngiliz, P. Pullan ile ortaklaşa düzenledikleri Bizans sanatı hakkındaki büyük kitap ise Anadolu'dan bazı Bizans yapılarını ilk defa olarak tanıtırdu. İçinde Texier'nin Anadolu'yu dolaşırken gördüğü, Bizans devrine ait pek çok yapının, bilhassa Demre'de Nikolaos kilisesi, İznik surları, Bursa'da Fetih'den sonra Osman Gazi'nin türbesi olan ve tarihlerimize «Gümüşlü künbet» adıyla geçen Bizans kilisesi, güney Anadolu'da Dara şehri surları ve Trabzon kiliseleri vs. gibi pek çok anıta dair ilk defa bilgi verilmektedir. Fakat bu bilgiler çok hallerde yeteri kadar açık değil hatta bazen de eksik veya yanıltıcıdır. Bu gösterişli büyük ve resimli ciltte verilen bilgiler Anadolu'nun Ortaçağ Hıristiyan mimarisini yeteri kadar aydınlatmaktan çok uzak kalmıştır<sup>4</sup>. Tanınmış Fransız yapı tekniği uzmanı Auguste Choisy (1841-1908) de, 1875 yılında İstanbul, Trakya ve Batı Anadolu'da yaptığı bir inceleme gezisi arkasından hazırladığı ve 1883'de basılan *Bizanslılar da yapı sanatı* başlıklı kitabında Batı Anadolu ve İstanbul'daki bir kaç Bizans devri yapısının mimari tekniklerini ortaya koymuştur<sup>5</sup>. Üzerinden geçen doksan yıla rağmen bu çok eksik kitabın yerine bir yenisinin konulamayışı da gariptir.

Bizans yapı sanatı örneklerinin iyi rölöveleri ve fotoğrafları ile tanıtılmasında geçen yüzyılın sonlarına doğru Anadolu'nun değişik bölgelerinde araştırmalar yapan büyük arkeoloji heyetlerinin de payları olmuştur. Bunlar dolaştıkları yerlerde bilhassa ilkçağ anıt-

2. Ch. Texier, *Description de l'Asie Mineure*, Paris 1839 - 1849, 3 cilt.
3. Ch. Texier, *Asie - Mineure, Description géographique, historique et archéologique des provinces et des villes de la Chersonnèse d'Asie*, [L'Univers serisi], Paris 1862, türkçesi *Küçük Asya* (çev. A. Suad) 3 cilt, İstanbul 1339.
4. Ch. Texier — R. Popplewell Pullan, *L'architecture byzantine ou Recueil de monuments des premiers temps du Christianisme en Orient, précédé de recherches historiques et archéologiques*, London 1864; aynı kitabın ingilizce baskısı da var, *Byzantine Architecture illustrated by examples of edifices erected in the East during the earliest ages of christianity with historical and archaeological descriptions*. London 1864.
5. A. Choisy, *L'art de bâtir chez les byzantins*, Paris 1883.

ları ile ilgilenmekle beraber karşılaştıkları Bizans eserleri üzerinde de çalışmışlardır. O. Benndorf (1838-1907) ile G. Niemann (1841-1912) Anadolu'nun güney-batısında eski Likya ve Karia bölgelerindeki gezilerinde gördükleri bazı Bizans yapıları ile birlikte Kaş'daki Dereağzı kilisesinin Texier'inkinden daha iyi yeni plânı ve resimleri ile 1884'de yayınlamışlardır<sup>6</sup>. Aynı bölgenin daha değişik bir kısmında inceleme yapan E. Petersen (1836-1919) ile F. von Luschan ise 1889'da basılan kitaplarında sadece önemsiz bir kaç Bizans yapısına dair notlar vermişlerdir<sup>7</sup>. Daha doğuda şimdiki Antalya ve çevresinde, eski Pisidia ve Pamfilia arazisinde, Avusturya - Macaristan İmparatorluğu mensubu, Polonya asıllı Graf Lanckoronski'nin yardımıyla G. Niemann ve E. Petersen'in yaparak 1890'da yayınladıkları çalışmalarında ise Antalya'daki Kesik minare cami olan eski kilise ile Aspendos ve Side'deki Bizans yapılarına dair notlar derlenmişlerdir<sup>8</sup>. İngilizler ise bu sıralarda daha çok güney ile meşgul olmaktadır. Yalnız E. Freshfield daha 1885'e doğru, İzmir yakınında o vakitlerdeki adı ile Nif (Kemalpaşa ilçesi)'deki İznik Laskaris'leri devrinden (XIII. yüzyıl) kalma büyük bir Bizans sarayı harabesini resimleri ile yayınlamıştır<sup>9</sup>. Daha çok eski kitabe toplamak üzere Anadolu'da dolaşanlardan Arthur C. Headlam, 1890 da Güney Anadolu'da Mut dolaylarında Alacahan manastırı ile Dağpazarı'ndaki kiliseyi görmüş, bunları başlıbaşına bir monografya halinde 1893'de yayınlamıştır<sup>10</sup>. Bunlardan Headlam'ın Hoca kalesi olarak adlandırdığı Alacahan manastırı sonraları büyük araştırmalara ve pek çok yayına konu olacaktır. Afyon Karahisarı yakınında Dinar'da karşılaşılan bir basilika hakkında W. Ramsay, 1890'da kısa bir not yazdığı gibi<sup>11</sup>, herhalde aynı basilika hakkında G. We-

6. O. Benndorf — G. Niemann, *Reisen in Lykien und Karien*, Wien 1884, 2 cilt.
7. E. Petersen — Felix von Luschan, *Reisen in Lykien, Milyas und Kibyriaten*, Wien 1889, 2 cilt.
8. Graf K. Lanckoronski ve G. Niemann — E. Petersen, *Staedte Pamphlyiens und Pisidiens* Wien 1890-92, 2 cilt; ayrıca fransızca ve polonyacası da var.
9. E. Freshfield, *The Palace of the Greek Emperors of Nicaea at Nymphio*, «*Archaeologia*» XLIX, 2 (1886), s. 382-390, lev. 28-30.
10. A. C. Headlam, *Ecclesiastical Sites in Isavria (Cilicia Trachea)* [The Society for the Promotion of Hellenic Studies, Supplementary Papers, no. 1], London 1893 (kapakta baskı yılı 1892!).
11. W. Ramsay, *Note on a Christian basilica at Apameia - Kelainai* «*Transactions of the Aberdeen Ecclesiastical Society*» IV, 1890, s. 2-4. (bu yazı görülemedi).



ber'in de 1891-92'de bir kitabı ve bir broşürü çıkmıştır<sup>12</sup>. Bu yayınların ilkinin bulmak ve görmek mümkün olmadığından fazla bilgi edinmemiz mümkün olmamıştır. Geçen yüzyılın sonlarına doğru, Lazarist tarikatı mensupları Efesos'da Bülbüldağı denilen yerdeki küçük bir Bizans şapelinin, içinde Meryem'in öldüğü ev olduğu yolunda bir iddia ortaya atarak burayı bir ziyaretgâh haline getirmişlerdir. Kudüs'e karşı Efesos hipotezini destekleyen bu polemikde, bu Bizans şapelinin Hıristiyanlığın ilk yüzyılına ait bir bina olduğunu ısrarla ileri sürenlerin başı olan rahip E. Poulin (1843-1928) Gabrielovich takma adı ile 1896'da bir kitap yayınlarken bunda şapelin plânını ve resimlerini ortaya koymuştur<sup>13</sup>. Ancak bütün bunlar tek tek anıtların tanıtılmasından ibaret kalmış incelemelerdir. Bütün bir bölgeyi ele alan araştırmalar veya büyük sentezlere çok sonraları başlanabilmektedir.

Anadolu'nun Bizans çağına ait anıtlarına dair daha geniş araştırmaların yapılması için, yirminci yüzyılın başlarına kadar gelmek gerekmiştir. Bu arada Batı Anadolu'nun bir Bizans yapısına dair monografya olarak meydana getirilmiş bir başka yazı İzmir'in Urla ilçesi yakınında Gülbahçe denilen bir yerde bulunan bir manastır kalıntısı hakkındadır. G. Weber tarafından 1901'de *Byzantinische Zeitschrift* dergisinde yayımlanan bu eski eser hakkında<sup>14</sup>, otuz yıl sonra 1931'de K. Michel tarafından da bir makale daha yazılmıştır<sup>15</sup>. Anadolu'nun daha değişik bir köşesi, Karadeniz kıyıları hakkında ise G. Millet bir araştırma yapmıştır. Texier'in kitabından çok eksik surette bilinen Trabzon kiliselerini, 1895'de basılan uzun bir makalesinde daha ilmi bir şekilde etraflı surette tanıtmıştır<sup>16</sup>. Çakalof adında biri de Trabzon'un küçük bir kilisesini 1910'da ya-

12. G. Weber, *Une église antique a Dinair (Célènes - Apamée - Cibotos)*, Besançon 1891. Aynı yazar, *Dinair (Gueikler), Célènes, Apamée Cibotos*, Besançon 1892.
13. Gabrielovich [E. Poulin], *Panaghia - Capouli ou la Maison de la Sainte Vierge près d'Ephèse*, Paris-Poitiers 1896; Gabrielovich [E. Poulin], *Le tombeau de la Sainte Vierge a Ephèse, réponse au R.P. Barnabé d'Alsace O.F.M.*, Paris-Poitiers 1905.
14. G. Weber, *Basilika und Baptisterium in Gül - bagtsché (bei Vurla)*, «*Byzantinische Zeitschrift*» X (1901), s. 568-573.
15. K. Michel, *Die altchristliche Kirchenanlage von Gülbahçsche bei Smyrna*, şu eserde: *Forschungen zur Kirchengeschichte und zur christlichen Kunst - Festschrift J. Ficker*, Leipzig 1931, s. 180-200.
16. G. Millet, *Les monastères et les églises de Trébizonde*, «*Bulletin de Correspondance Hellenique*», XIX (1895), s. 419-459.

yınlamıştır<sup>17</sup>. Trabzon araştırmaları Birinci Dünya harbi içinde bu şehrin Ruslar tarafından işgali sırasında devam ettirilecek, kurtuluşta sonra da İngiliz araştırmacılar eliyle günümüze kadar sürdürülecektir. Orta Anadolu'da Galatia'da eski Eudokia şehri yerinde olduğu sanılan Yürme köyünde 5. yüzyıl eseri olarak teklif edilen bir kilise yıkıntısı vardır. Harabenin bir planı ile cephe krokisini veren G. W. Crowfoot, kilisenin tam planını çıkaramamış ve apsis'i bulamamıştır. Bu yüzden binanın mimari bakımdan hangi tipe girdiği anlaşılamamıştır. Burada bulunan başlık sathındaki monogramı *Eudokia* olarak okumak ise zannımızca inandırıcı değildir. Crowfoot ayrıca Yassıviran, Soğulcuk ve Emirgazi köylerindeki bir kaç Bizans başlığını da tanıtır<sup>18</sup>.

İstanbul'daki Rus Arkeoloji Enstitüsünün yardımı ile İznik'deki Koimesis kilisesi hakkında etraflı bir monografya hazırlayan Alman sanat tarihçisi O. Wulff (ölümü : 1946), önce 1900'da bunu rus dilinde yayınlamış<sup>19</sup>, sonra Ankara'da Klemens, Finike yakınında Demre'de Hagios Nikolaos, Kaş dolaylarında Dereagzı kiliseleri gibi yapılar üzerindeki görüşlerini de katarak çok genişletilmiş genel bir sentez çalışması halinde 1903'de alman dilinde de bastırmıştır<sup>20</sup>. Wulff'un kitabı başlığına göre bir monografya olmakla beraber esas konusu olan Koimesis kilisesi ile ilgili yeteri kadar fotoğraf, plan, kesit gibi malzemeye sahip değildi. Bu eksiklik çok yıl sonra bir başkası tarafından giderilecektir. Bizans sanatı ile ilgili büyük bir eserde Anadolu'nun Bizans çağına ait yapıların bir kaçını ilk defa olarak sanat tarihi bakımından değerlendirilmiş bulunuyordu. Fakat bu kitapta sadece nisbeten geç yüzyılların yapıları üzerinde durulmuştu. Daha erken devirleri içine alan bir sentez denemesi de aynı yıl içinde bir başkası tarafından basılacaktır.

Bu ikinci kitap, Wulff'unkine nazaran daha talihli olmuş ve adeta Sanat Tarihi biliminde bir olay yaratarak meşhur olmuştur.

17. A. E. Çakalof, *Byzantion naidrion paraten Trapezounta*, «*Byzantinische Zeitschrift*» XIX (1910) 119-121.
18. J. W. Crowfoot, *Notes upon late Anatolian art, II. The church of Yürme*, «*Annual of British School at Athens*», IV (1897), s. 86-92.
19. O. Wulff, *Arhitektura i mozaiki hrana Uspenija Bogorodicy u Nikeje* «*Vizantiskiy Vremmenik*» VII (1900), s. 315-425, lev. I-III.
20. O. Wulff, *Die Koimesiskirche in Nicäa und ihre Mosaiken nebst den verwandten Baudenkmaelern*, Strassburg 1903.

Viyana Üniversitesi öğretim üyelerinden Josef Strzygowski (1862 - 1941)'nin «*Sanat Tarihinin yeni bir yurdu : Anadolu*» başlıklı kitabı 1903'de yayınlandığında Ortaçağ Hıristiyan sanatı için yeni ufuklar açmıştı. Yalnız Hıristiyan değil, fakat eski Türk, Kafkasya, Slâv ve Uzak Doğu sanatları hakkında da araştırmaları ile tanınacak olan Strzygowski, Anadolu'yu gezmemişti. Bizans Sanatı üzerindeki en etraflı araştırmasını İstanbul'da geçen yüzyılın sonlarında sarnıçlar hakkında yapmış ve bunu o sıralarda Mühendis Mektebi (Teknik Üniversite)'nde Su profesörü olan Philipp Forchheimer ile beraber hazırladığı bir kitap halinde 1893'de yayınlamıştı. Strzygowski, başta İngiliz J. W. Crowfoot ile Rus J. I. Smirnov olmak üzere, Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde incelemeler yapmış arkeologların kendisine verdikleri notlar ile plânlar, krokiler ve fotoğraflardan faydalanarak bu eseri meydana getirmişti. Böylece Baron von Oppenheim, Bruno Keil, Otto Puchstein (1856-1911), Adolf Wilhelm ve daha başkalarının sağladıkları malzeme Anadolu'nun Hıristiyan devrine ait bu kitapta değerlendirilmişti<sup>21</sup>. İlim aleminde büyük akisler uyandıran bu kitap, o vakte kadar Roma sanatı aracılığı ile Hıristiyan sanatının doğuşunda büyük rolü olduğu kabul edilen Hellenistik sanatın ağırlığını azaltıyor, bunun karşısına Anadolu'da Hıristiyanlığın ilk yüzyıllarında yapılmış bazı eserlerin değişik bir estetiğin ürünleri olduklarını ortaya koyuyordu. Avusturyalı sanat tarihçisi kitabını hazırlarken Anadolu'nun Hıristiyan (veya Bizans) devri eserlerinden sınırlı ölçüde yararlanmıştı. Görüşlerinin yanlış veya eksik tarafları varmış ve bunlar ne ölçüde idi. Bu yazımızda bu konuları araştırmayacağız. İşaret etmek istediğimiz tek husus Ortaçağın Doğu Hıristiyan Sanat Tarihi bilimi için *yeni* bir ufuk, Anadolu'nun açılmış olması ve buradaki mimarinin değişik ve kendisine has özelliklerle dolu karakterinin belirtilmesi idi.

Strzygowski'nin kitabı, İlk Dünya savaşı öncesi yıllarında arkeolog ve sanat tarihçileri arasında büyük hatta umulmaz derecede geniş çapta bir ilgi uyandırmıştır. Bu kitapta önemli bir yer alan Karaman kuzeyindeki Binbirkilise yapıları ise büyük ölçüde merak uyandırmıştır. Konya'dan Karaman'a inen Bağdat demiryolunun

21. J. Strzygowski, *Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte, Kirchenaufnahmen von J. W. Crowfoot und J. I. Smirnov...*, Leipzig 1903.

yapımında çalışan Alman mühendislerinden C. Holzmann'da burada çizdiği rölemleri 1904'de ince bir album halinde yayınlamayı uygun bulmuştu<sup>22</sup>. Bu ilgi çerçevesi içinde soylu bir İngiliz ailesinin kızı olan Miss Gertrude Lowthian Bell (1868 - 1926) 1905 yılında güney ve iç Anadolu'da incelemeler yaparak bu bölgelerin Hıristiyan sanatı hakkında elde ettiği bilgileri önce 1906 ve 1907 yıllarında makaleler halinde bastırmıştır. Sayıları altıyı bulan bu yazılarında Bell, Antakya'dan Batıya doğru giderek Toprakkale, Kadirli, Anavarza, Ayaş, Korikos, Cennet, Kanlıdivan, Karaman yakınında Binbirkilise denilen Madenşehir ve Değle'deki, Konya Meram'daki Bizans çağı yapılarını incelemiş, bunların çoğunu ilk defa olarak plân ve fotoları ile yayınlamıştı<sup>23</sup>. Miss Bell, mektuplarında da belirttiği gibi vahşi yalnızlığına hayran kaldığı Binbirkilise'ye büyük ilgi duymuştu. Nitekim az sonra Ortaçağ Anadolu'sunun tarihi coğrafyası hakkında büyük bir eserin sahibi Sir W. Ramsay ile beraber Binbirkilise yapılarında etraflı araştırmalar yapmış, ayrıca iç Anadolu'nun Konya-Kayseri çevresindeki Hıristiyan yapılarını ilk defa olarak plân ve resimleri ile ilim alemine sunmuştur. Kitaplarının ilk sahifesine, Strzygowski'ye bir sunuş cümlesi koyan iki yazar, onun Anadolu hakkındaki eserinin kendilerine rehber olduğunu burada belirtirler<sup>24</sup>. Aynı Miss Bell, 1909'da, Tur-Abdîn denilen Anadolu'nun güney-doğu bölgesinde Meyafarikin (Silvan), Hasan keyf, Midyat, Mardin, Nusaybin çevresinde de araştırmalar yapmış ve buradaki Suryanilere ait Hıristiyan eserlerini de incelemişti. Önce J. Strzygowski ve Max van Berchem'in Diyarbakır hakkındaki büyük kitabında ayrı bir bölüm olarak yayınlanan bu çalışma<sup>25</sup> sonra daha genişletilmiş şekli ile ayrı bir kitap olarak da basılmıştır. Burada Midyat çevresindeki Hıristiyan yapıları hakkında bilgiler ve-

22. C. Holzmann, *Binbirkilise, Archaeologische Skizzen aus Anatolien, Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des christlichen Kirchenbaues*. Hamburg [1904].

23. Gertrude L. Bell, *Notes on a journey through Cilicia and Lycaonia «Revue Archéologique»*, 4. Série, VII (1906), s. 1-29, 385-414, VIII (1906), s. 7-36, 390-404, IX (1907), s. 18-30.

24. W. M. Ramsay — Gertrude L. Bell, *The Thousand and One Churches*, London 1909.

25. J. Strzygowski — M. van Berchem, *Amida*, Heidelberg 1910, burada Diyarbakır ve çevresindeki Hıristiyan yapıları hakkında bilgi verilmektedir. Ayrıca Gertrude, L. Bell'in *The Churches and Monasteries of the Tur Abdin* başlıklı yazısı, s. 224-262 arasını kaplamaktadır. Bu bölüm aşağıdaki not 26'daki kitabın esasını teşkil etmekle beraber ondan biraz değişik hususlara da sahiptir.

ren Miss Bell, bugün Silvan olan Meyafarikin'deki kiliseleri de incelemiştir ki bilhassa bunlardan El-Adhra kilisesi mimarlık tarihi bakımından ön plânda gelen bir öneme sahipti. Bu gün bu yapıdan hiç bir iz kalmamıştır. Miss Bell, Diyarbakır hisarı içindeki, ötedenberi ilgi uyandıran Nesturi kilisesini de etraflı surette tanıtmış, ayrıca Nusaybin'deki Mar Yakub kilisesini de yayınlamıştır<sup>26</sup>. Ancak Miss Bell, İlk Dünya savaşı yıllarında kendisi gibi esas mesleği arkeoloji ve sanat tarihi olan, yakın dostu ve daha kuvvetle aynı politika ihtiraslarına sahip T. E. Lawrence (1888 - 1935)'in yolunda giderek tamamen İngiliz Gizli Servisinin hizmetine girmiş olacak ki, bir daha yurduna dönememiş ve ilmi araştırmalarını da bırakarak ölümlüne kadar Bağdat'ta kalmıştır. Belki Arap aleminin bir bölgesinde taçsız kraliçe olmak daha cazip gelmiş olmasa, Miss Bell Anadolu'daki ilmi çalışmalarını savaştan sonra da sürdürebilir ve bu sahada Strzygowski'den sonra ikinci büyük ad olabilirdi.

Anadolu'nun eski hıristiyan anıtlarını incelemek üzere bir Alman heyeti de 1906'da Türkiye'ye gelmişti. Bu gurubun başında H. Rott bulunuyordu<sup>27</sup>. K. Michel ve H. Rott beraber veya ayrı ayrı, güney Anadolu'nun Antalya, Finike dolaylarını Alanya ve çevresini, Eğridir gölü etrafını ve adalarını, Konya ile Niğde çevresindeki mağara kiliselerini, Kayseri dolaylarındaki yapıları, Nevşehir, Ürgüp etrafındaki anıtları araştırmışlar, bunlar hakkında 1908'de basılan önemli bir eser ortaya koymuşlardır. Bir seyahatnâme biçiminde kaleme alınan bu kitabın içinde pek çok yerden ve pek çok anıttan, kalıntıdan söz edilir. Bunlardan sadece bazılarının plân ve resimleri verilir<sup>28</sup>. Kitabın içinde bahsi geçen anıtların çoğunun fotoğraflarının ikinci ciltte yayınlanacağı bildirilmiş ise de, bu ikinci cilt hiç bir vakit basılmamıştır. Anadolu arkeolojisi hakkındaki bu çok değerli malzemenin ne olduğu bilinmez. Belki de bir Alman Üniversitesinin arşivinde —eğer ikinci Dünya savaşı sırasında yanmamış ise— hâlâ durmaktadır. 1906-1907 yıllarında bilhassa güney Anadolu'nun bir kısmında dolaşan bir başka Alman heyeti de bu böl-

26. Gertrude L. Bell, *Churches and monasteries of the Tür Abdin and Neighbouring Districts*, [Zeitschrift für Geschichte der Architektur, Beiheft, 9] Heidelberg 1913.

27. H. Rott, *Bauspaene von einer anadoluischen Reise*, «Zeitschrift für Geschichte der Architektur» I (1907-1908), s. 141-167.

28. H. Rott, *Kleinasiatische Denkmäler aus Pisidien, Pamphylien, Kappadokien und Lykien* [Studien über Christliche Denkmäler, Heft 5-6], Leipzig 1908.

gede bazı Bizans devri yapılarını tesbit ederek bunları 1911'de yayınlamıştır. H. Grothe başkanlığındaki bu heyet, bitkilerden etnografyaya, klâsik arkeolojiden köy evlerine kadar her şeyle uğraştığından derlenen notlar oldukça dağınıktır. Burada Kappadokya Comana'sındaki bazı kalıntılar ile Mazılık denilen yerdeki bir Bizans kilisesi tanıtılmış, şimdi Seyhan barajı suyu altında kalan Augusta şehri hakkında bilgi verilmiştir<sup>29</sup>. J. Strzygowski bu heyete katılmamakla beraber, raslanan eserler hakkında sanat tarihi bakımından bir değerlendirme yazarak aynı cildde yayınlamıştır<sup>30</sup>. Kaynaklarda haklarında hayli bilgi bulunan fakat görünürde izleri olmayan Erken Hıristiyanlık çağıının merkezi plânlı üç önemli yapısı Antiocheia (= Antakya), Nazianzos (= Nenesi köyü) ve Nyssa'daki sekizgen yapılar hakkında A. Birnbaum bir restitüsyon denemesi yaparak bunu 1913'de yayınlamıştır<sup>31</sup>. Güney-Doğu Anadolu'da Nusaybin yakınındaki Dara-Anastasiopolis şehrinin altıncı yüzyılda yeniden kurulduğu bilinir. Bu şehir hakkında vaktiyle Texier tarafından bulanık bazı bilgiler verilmişti. Bu bölgede bir inceleme gezisi yapan C. Preusser, 1911'de yayınlanan seyahatnamesinde bu çok büyük ören yerinin iyi bir tarifi ile anıtlarının mükemmel resimlerini yayınlamıştır<sup>32</sup>. Sonraları aynı şehir hakkında P. Collinet orayı ziyaret etmeksizin görüşlerini kısa bir makalede belirtmiştir<sup>33</sup>.

Anadolu'nun Bizans çağı eserleri ile ilgilenen bir başka araştırmacı da S. Guyer olmuştur. 1906-1907 yıllarında bilhassa Silifke - Mut çevresinde dolaşan bu sanat tarihçisi, Mut yakınında o sıralarda Rumların yaşadığı bir dağ köyünde bulduğu eski bir Bizans kilisesi kalıntısını yayınlamıştır<sup>34</sup>. Aynı şekilde bir kaç yıl sonra

29. H. Grothe, *Meine Vorderasienexpedition 1906 und 07, I - Die Fachwissenschaftlichen Ergebnisse*, Leipzig 1911.

30. J. Strzygowski, *Kunsthistorisches (Comana Cappadociae, Die Kirche von Masylyk...)*, s. CCXII - CCXXVIII.

31. A. Birnbaum, *Die Oktogone von Antiochia, Nazianz und Nyssa*, «Repertorium für Kunstwissenschaft», XXXVI (1913), s. 189-209.

32. C. Preusser, *Nordmesopotamische Baudenkmäler altchristlichen und Islamischer Zeit*, Leipzig 1911.

33. P. Collinet, *Une «ville neuve» byzantine en 507: La fondation de Dara (=Anastasiopolis) en Mésopotamie*, şu eserde: *Mélanges offerts à M. Gustave Schlumberger*, Paris 1924, I, s. 55-60.

34. S. Guyer, *Ala Kilise, ein Kleinasiatischer Bau des V. Jahrhunderts*, «Zeitschrift für Geschichte der Architektur», III (1909-10), s. 192-199.

Urfa dolaylarındaki bir manastır harabesini de tanıtan<sup>35</sup> bu araştırmacının esas çalışma alanı güney Anadolu kalmıştır. Guyer, tanınmış Alman sanat tarihçisi E. Herzfeld (1879-1948) ile Silifke şehrinin dışında Meryemlik'deki basilikalarda kazılar yapmış, ayrıca Mersin yolu üzerindeki Korikos (Gorgos) şehri kiliseleri ile buradaki Kaleyi ve karşısındaki Kızkulesinde çalışmış ve bunları çok yıl sonra ancak 1930'da yayınlamışlardır. «Anadolu'da Arkeoloji Araştırmaları için Amerikan Kurumu» adlı bir kuruluş, 1930'dan itibaren Türkiye'nin güney bölgesinde yapılan araştırmaları yayınlamağa girişmişti. Esas gaye buralardaki eski kitabeleri toplamak yani epigrafya incelemeleri yapmak olmakla beraber bu kuruluş Almanların Silifke - Mersin arasındaki şeritte çok yıl önce yaptıkları incelemelere de kapısını açmıştı. E. Herzfeld ve S. Guyer'in beraberce Silifke'de 1907'de yaptıkları çalışmalar da işte bu dizi içinde basılmıştır<sup>36</sup>. Güney Anadolu'nun mimari eserlerini çok iyi tanıyan, bunları bizzat incelemiş olan Guyer<sup>37</sup>, Strzygowski'nin vaktiyle Anadolu hakkında yazdığı eserin bir benzerini meydana getirmeği tasarlamış olmalıydı. 1932 ve 1933'deki bazı yazıları bu yoldaki düşüncelerinin belirtileridir<sup>38</sup>. Fakat İkinci Dünya savaşı ile bu program da gerçekleşmeden kalmış ve ancak 1950'de Guyer, sadece belirli bir plân tipi hakkındaki bir sentez araştırmasını yayınlıyabilmiştir.

Marmara bölgesinde ise, Bizans mimari eserleri ile ilgili en önemli yayın F. W. Hasluck (1878-1920)'un 1906'da basılan bir makalesidir. Bunda yazar Mudanya'nın az ilerisindeki Tirilye'de biri cami olan iki kilise ile Sigi ve şimdi kaybolmuş olan İmralı adasındaki eski Bizans kiliselerini plân ve resimleri ile tanıtmıştır<sup>39</sup>.

35. S. Guyer, *Surp Hagob (Djinn Deirmen) eine Klosterruine der Kommagene*, «*Repertorium für Kunstwissenschaft*» XXXV (1912), s. 483-508.
36. E. Herzfeld — S. Guyer, *Meriamlik und Korykos, Zwei christliche Ruinenstaette des Rauhen Kilikiens* [Monumenta Asiae Minoris Antiqua, II], Manchester 1930.
37. S. Guyer, *Aus dem christlichen Kleinasien Vorlaufigen Bericht über eine Reise in Kilikien und Lykaonien*, «*Neue Züricher Zeitung*» (1906); S. Guyer, *Die byzantinischen Klöster im Latmos - Gebirge bir Milet «Klio» IX (1909), s. 134-137.*
38. S. Guyer, *Les monuments chrétiens en Asie Mineure*, şu eserde: *Atti del 3. Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana. Ravenna 1932 (1934)*, s. 433-458. S. Guyer, *Die Bedeutung der christlichen Baukunst des inneren Kleinasien für die allgemeine Kunstgeschichte*, «*Byzantinische Zeitschrift*» XXXIII (1933), s. 78-104, 313-330.
39. F. W. Hasluck, *Bithynica*, «*Annual of the British School at Athens*» XIII (1906-07), s. 285-308.

Aynı yazar, 1909'da basılan kısa bir yazısında da Marmara adasındaki Bizans kalıntılarını tesbit ile buradaki küçük bir kilisenin plân ve fotoğraflarını da yayınlamıştı<sup>40</sup>. İzmit körfezi kıyısında Hannibal'ın mezarını aramak gayesiyle araştırma ve sondajlar yapan Th. Wiegand ise 1906 da Dil iskelesi civarında Yılcık bayırı denilen yerde Orta Bizans devrine ait bir manastır kilisesinin kalıntılarını bulmuştur<sup>41</sup>.

Anadolu'da Bizans yapılarındaki araştırmalar İlk Dünya savaşına yakın yıllarda iyice hızlanmış ve Batı Anadolu'nun ilkçağa ait eski önemli şehirlerinde yapılan büyük kazıların yayınları içinde bunlara da yer verilmeğe başlanmıştı. Carl Humann (1839-1896)'ın idaresinde Bergama'da 1878'de başlayan kazılarda karşılaşılan Bizans çağı yapıları, bu kazılara dair 1885'den itibaren yayınlanan ciltlerin içinde yer almıştır<sup>42</sup>. Yine Batı Anadolu'da Priene'de 1895-1898'de yapılan kazıların Th. Wiegand ile H. Schrader'in yayınladıkları büyük raporunda da buradaki Bizans devri kalıntılarında bir bölüm ayrılmıştır<sup>43</sup>. Çok sonraları 1934'de, aynı ilkçağ şehri hakkında M. Schede, özet halinde bir kitap yazdığında, içinde aynı konuda bir bölümün yine bulunduğu görülür<sup>44</sup>. 1906'dan itibaren başlayan Miletos kazılarında ise bu bölgedeki, evvelce Latmos adı verilen Bafa gölü adacıkları ile çevresindeki Bizans yapıları, Th. Wiegand (1864-1936)'ın 1913'de yayınladığı başlıbaşına bir cilde konu olmuştur<sup>45</sup>. 1910'dan itibaren bir Amerikan heyeti tarafından yürü-

40. F. W. Hasluck, *The Marmara Islands*, «*Journal of Hellenic Studies*» XXIX (1909), s. 6-18, lev. II-IV.
41. Th. Wiegand, *Zur Lage des Hannibalsgrabes*, «*Athenische Mitteilungen*» 27 (1902), s. 321-326, lev. 12; Th. Wiegand, *Hannibals Grab*, «*Bosporus-Mitteilungen des Deutschen Ausflugsvereins G. Albert*» Yeni Seri, sayı III. (1907), s. 60-84.
42. *Altertümer von Pergamon*, Herausgegeben in Auftrage des Reichs - und Preussischen Ministers für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, Berlin 1885'den itibaren bir çok cilt. Bilhassa, II (1885), s. 88-91 (basilika); IV (1896), s. 72-74 (tiyatro güneyinde şapel).
43. Th. Wiegand, *Priene und Umgebung in christlicher Zeit*, şu eserde: Th. Wiegand - H. Schrader, *Priene - Ergebnisse der Ausgrabungen und Untersuchungen in der Jahren 1895-1898*, Berlin 1904, s. 475-492.
44. M. Schede, *Die Ruinen von Priene, Kurze Beschreibung*, Berlin 1934, s. 110-112.
45. Th. Wiegand, *Der Latmos, Milet - Ergebnisse der Ausgrabungen und Untersuchungen, Band III, Heft 1*. Berlin 1913.

tilen Sardis kazılarında karşılaşılan Bizans mimari kalıntıları da, bu kazılara dair büyük ciltlerin içinde yer almıştır<sup>46</sup>.

İlk Dünya savaşı Anadolu'da araştırmalara ara verilmesine yol açmış. Yalnız, Batı Anadolu'da Yunan işgali sırasında G. A. Sotiriou (1880 - 1965) tarafından Ephesos'da Hagios Ioannes kilisesinde evvelce başlamış olan bir kazı ve araştırma sürdürülmüş<sup>47</sup>, Trabzon'un Ruslar tarafından işgali yıllarında da, buradaki Bizans kiliselerinde bazı incelemeler yapılarak bunlar yayınlanmıştır<sup>48</sup>. Önce 1914'de ve mütarekede işgal sırasında 1919 yıllarında Antalya, Konya ve Kuşadası çevrelerinde inceleme gezileri yapan bir İtalyan heyeti başkanı B. Pace de bu gezilerde topladığı bilgileri 1926'da yayınlamıştır<sup>49</sup>. Esasında bu gezide epigrafya malzemesi toplanmakla beraber Antalya, Side yakınında Kumköyü, Çubuk dağında, Eğridir gölünde Barla'da ve Konya'daki Bizans mimari kalıntıları üzerinde de durulmuştur.

Savaşı takip eden yıllarda da uzun süre önemli bir faaliyete girişilememiştir. Yeni Türkiye Devleti kurulduktan bir süre sonra eskiden başlanan işlerin, araştırmaların tamamlanılmasına ve basılmasına girişilmiştir. Nitekim İstanbul'daki Rus Arkeoloji Enstitüsünün 1912'de İznik'deki Koimesis kilisesine dair bir monografya hazırlamak üzere görevlendirdiği Th. Schmit, uzun yıllar sonra elindeki malzemeyi değerlendirebilmiş ve malzemesini 1927'de Almanya'da bastırabilmiştir<sup>50</sup>. Kurtuluş savaşı sırasında tamamen yıkılan bu eski eser böylece tanınabilmektedir. Schmit'in kitabı evvelce Wulff'un aynı anıt için yaptığı yayının eksik tarafını da gi-

46. H.C. Butler, *Sardis - Publications of the American Society for the Excavations at Sardis*, Leyden 1922, I, 1, s. 33, 91, 112 kiliseler, s. 174, 181 mezar odası.
47. G. A. Sotiriou, *Hellenikai anaskaphai en Mikra Asia: Ho naos Ioannou tou Theologou en Epheso*, «*Arkheologikon Deltion*», Atina 1924; G. A. Sotiriou, *Anaskaphai tou Byzantinou naou ton Theologou en Palaia Epheso* «*Praktika tes en Athenai Arkhaiologikes Hetairias*» (1912), s. 53-62; G. A. Sotiriou, *Anaskaphai tou Byzantinou naou Ioannou tou Theologou en Epheso* «*Deltion*» VII (1921-22), s. 89-220.
48. Bu hususda bkz. A. Müfit Mansel, *Türkiyenin Arkeoloji, Epigrafi ve Tarihi Coğrafyası için Bibliyografya*, Ankara 1948, s. 399.
49. B. Pace, *Ricerche Archeologiche nella Regione di Conia - Adalia - Scalanova (1914 e 1919)* «*Annuario della R. Scuola Arch. di Atene*», III ve VI - VII den ayrı basım kitap halinde, Bergamo 1926.
50. Th. Schmit, *Die Koimesis - Kirche von Nikaia, Das Bauwerk und die Mosaiken*, Berlin - Leipzig 1927.

dermiştir. Cumhuriyet devrinin ilk yıllarında, savaştan önce Merzifon ve Tokat'ta misyoner olarak bulunmuş olan ve bu münasebetle Niğde - Nevşehir - Kayseri bölgesindeki kaya içine oyulmuş manastırları inceleyen G. de Jerphanion (1877 - 1948), 1926-27 de Ankara içindeki Klemens kilisesinde ufak bir kazı yapmış, bugün tamamen kaybolmuş olan bu anıtın kalıntılarını tesbit ederek, plânlar, kesitler ve fotoğraflar ile 1928'de yayınlamıştır<sup>51</sup>. Bununla birlikte De Jerphanion bir kısmı Bizans devrine ait olan Ankara kalesinin de plânlarını çıkararak bunları da resimli geniş bir monografya halinde aynı kitabının içine almıştır. Bu ciltte ayrıca Ankara civarındaki yine küçük bir Bizans kalesi olan Kalecik hisarı ile Sivas - Kayseri arasında Uzunyayla'daki Viranşehir castrum'unun da hakkında notlar bulunmaktadır. G. de Jerphanion'un Anadolu ile ilgili en büyük eseri Kappadokya mağara kilise ve manastırları hakkında olanıdır. 1907'de ilk defa bu bölgeyi gören bu Fransız misyoner rahibi büyük bir heyecanla bunlar üzerinde çalışmaya girişmiş, 1911-13 yıllarında bir çok kiliseyi dolaşmış, plânlarını, kesitlerini çıkarmış, fotoğraflarını çekmiş ve resimlerini çizdirmiştir<sup>52</sup>. Anadolu'daki Bizans sanatı ile ilgili bu en büyük kitap Nevşehir - Göreme bölgesinin bütün eserlerini tamamı ile çerçevesi içine alabilmiş değildir. Son yıllarda aynı bölge hakkında yapılan yayınlar, buranın Bizans Sanatı bakımından zenginliğini ortaya koymaktadır.

Batılı arkeolog ve sanat tarihçilerinin Anadolu üzerindeki ilgileri Cumhuriyet devrinde hızlanmış ve çeşitli milletlerden araştırmacılar Türkiye'nin bilhassa Batı ve Güney bölgelerinde çalışmalarını sürdürmüşlerdir. H. Swoboda, J. Keil ve F. Knoll'dan meydana gelen Avusturya - Çek karması bir heyet daha 1902'de Anadolu'nun güney ve iç kısımlarında dolaşarak, 1935'de basılan bir gezi raporunda Antalya körfezi kuzeyinden Konya'ya kadar uzanan bölgede yaptıkları araştırmaları yayınlamışlardır. Bunda, Bozkır yakınındaki eski İsavra şehrinde rasladıkları büyük bir merkezi plânlı Bizans

51. G. de Jerphanion, *Mélanges d'archéologie Anatolienne* [Mélanges de l'Université Saint Joseph de Beyrouth, XIII] Beyrouth 1928, 2 cilt.
52. G. de Jerphanion, *Une nouvelle province de l'art byzantin: Les églises rupestres de Cappadoce*, [Haut Commissariat de la République Française en Syrie et en Liban - Service des Antiquités et des Beaux - Arts - Bibliothèque archéologique et historique, V-VI] 4 cilt metin, 3 cilt levha, Paris 1925-1942.

kilisesi ile, Beyşehir çevresindeki çeşitli Bizans yapıları ile Kızılören'de ilgi çekici bir oyma kilise hakkında bilgiler bulunmaktadır<sup>53</sup>.

Yukarıda bahsi geçmiş olan (bkz. s. 462) «Anadolu'da Amerikan Arkeoloji Araştırmaları Kurumu» da yayın dizisinin üçüncü cildini yine bir Avusturya heyetine tahsis etmiştir. Taşlık Kilikya denilen Silifke çevresindeki bölgede 1891 ve 1892'de R. Heberdey ile A. Wilhelm'in başlayarak E. Herzfeld ve S. Guyer'in sürdürdükleri araştırmalar 1925'de J. Keil (ölümü : 1963) ve A. Wilhelm tarafından yürütülerek Silifke ve dağlardaki Bizans yapıları tespit edilmiş, Silifke'deki sarnıç, Uzuncaburç (Diokaisareia), Cambazlı, Ura - Olba, Örenköy, Tabureli, Korasion'daki Bizans devri yapı kalıntıları bilhassa kilise yıkıntılarının plânları çıkarılmış, fotoğrafları alınmıştır. Bu arada Cennet denilen obruk başındaki ve içindeki kiliseler de incelenmiştir<sup>54</sup>.

Bugünkü Selçuk yakınındaki tarihi Ephesos'da çalışan Avusturyalılar ise, «Ephesos'da Araştırmalar» dizisinde yayınladıkları büyük ciltlerde buradaki büyük kiliselerin çok etraflı monografyalarını ortaya koyuyorlardı. Dizinin ilk ciltlerinin İlkçağ eserlerine ayrılmasına karşılık, 1937'de basılan ve E. Reisch, F. Knoll ile J. Keil tarafından hazırlanan dördüncü cildin ilk fasikülünde buradaki Çifte kilise olarak da tanınan Meryem kilisesi tanıtılıyordu<sup>55</sup>. Aynı cildin aynı yıl içinde basılan F. Miltner (ölümü : 1959)'in hazırladığı ikinci fasikülü ise, Bizans devrinde önemli bir Hıristiyan ziyaret yeri olan Eshab-ı Kehf (yedi uyuyanlar) mağarası teşkil etmiştir<sup>56</sup>. G. Keil, ilk baskısı 1930'da yapılan Ephesos rehberinde buradaki Bizans yapılarını da tarif etmiştir<sup>57</sup>. Avusturyalıların bu önemli

53. H. Swoboda — G. Keil — F. Knoll, *Denkmaeler aus Lykaonien, Pamphylien und Isaurien* [Deutsche Gesellschaft der Wissenschaften und Künste die Tschechoslawische Republik in Prag], Brünn - Prag - Leipzig - Wien 1935.
54. J. Keil — A. Wilhelm, *Denkmaeler aus dem Rauhen Kilikien* [Monumenta Asiae Minoris Antiqua, III] Manchester 1931.
55. E. Reisch, F. Knoll, J. Keil, *Die Marienkirche in Ephesos, Forschungen in Ephesos. Bd. IV, Heft 1*, Wien 1937.
56. F. Miltner ve başkaları, *Das Coemeterium der Sieben Schlaefer, Forschungen in Ephesos Bd. IV, Heft 2*, Wien 1937.
57. J. Keil, *Ephesos, Ein Führer durch die Ruinenstaedte und ihre Geschichte*, Wien 1915 2. baskı 1930; sonraları değişik başlıkla başka baskıları var, J. Keil, *Führer durch Ephesos*, Wien 1964, 5. baskı.

şehrin ikinci büyük Bizans devri yapısı olan ve Yunan işgali sırasında A. Sotiriou tarafından kısmen kazılan Ioannes Theologos kilisesi hakkındaki araştırmaları ise ancak İkinci Dünya savaşı sona erdikten bir kaç yıl sonra basılabilmektedir.

İngilizlerin ise, iki Savaş arasındaki devrede Trabzon bölgesine ilgilenme yolunu tuttukları görülür. İlk Dünya Savaşı sırasında Rusların başlattıkları çalışmalardan bir kaç yıllarca sonra yayınlanmıştı. M. Alpatov, buradaki Ayasofya'nın cephe kabartma süslerine dair bir makalesini<sup>58</sup>, N. Baklanof, Trabzon'daki Hagios Evgenios (Eski Cuma) ile Khrysokephalos (Ortahisar) kiliseleri hakkındaki monografyasını, Batıda 1927'de yayınlamışlardı<sup>59</sup>. N. Brunof, Ayasofya'ya dair araştırmasını ve bir gezi raporunu ise Cumhuriyet devrinde kendisine verilen özel izinle yaparak hazırlamış ve bunları yine Batıda bastırmıştır<sup>60</sup>. Kendisi İngiliz olmakla beraber karısı Rus asıllı olan D. Talbot Rice (1903 - 1972), Trabzon ve yakın çevresindeki Bizans yapılarının durumlarını açıklayan bol resimli geniş bir rapor mahiyetindeki makalesini 1930'da yayınlamış<sup>61</sup>, 1936'da ise 1895'de burada ilk incelemeleri yapmış olan G. Millet'in buradaki bazı yapılar ile bir makalesini de içine alan Trabzon kiliselerinin duvar resimlerine dair kitabını bastırmıştır<sup>62</sup>. Ayrıca Trabzon'daki kale ile Komnenos'lar sarayı hakkında da kısa bir yazısı çıkmıştır<sup>63</sup>. 1923'e kadar Trabzon metropoliti olan, bu tarihten sonra da Atina metropolitliği makamına geçen Khrysanthos'un

58. N. Alpatov, *Les reliefs de la Sainte Sophie de Trébizonde*, «Byzantion» IV (1927-1928), s. 407-418. Aynı binanın bazı sütun başlıkları hakkında da çok kısa bir yazı yayınlamıştır, bkz. J. Strzygowski, *Les chapiteaux de Sainte Sophie de Trébizonde*, «Bulletin de Correspondance Hellénique» XIX (1895), s. 517-522.
59. N. Baklanov, *Deux monuments byzantins de Trébizonde I - L'Eglise de Saint - Eugène, II - Le Chrysocephalos*, «Byzantion» IV (1927-1928), s. 363-391.
60. N. Brounov, *La Sainte - Sophie de Trébizonde*, «Byzantion» IV (1927-1928), s. 493-495; N. Brounov, *Eine Reise nach Konstantinopel, Nicaea und Trapezunt, I - Forschungen in Gebiet der byzantinischen Baukunst* (aynı yazının M. Alpatov tarafından yazılan ikinci kısmı plastik ve resim sanatları hakkındadır) «Repertorium für Kunstwissenschaft» XLIX (1928), s. 51-75.
61. D. T. Rice, *Notice on some religious buildings in the city and vilayet of Trebizond*, «Byzantion» V (1929/30), s. 47-81.
62. G. Millet — D. Talbot Rice, *Byzantine painting at Trebizond*, [Courtauld Institute Publications on Near Eastern Art], London 1936.
63. D. Talbot Rice, *Trebizond, A Medieval Citadel and Palace*, «Journal of Hellenic Studies» LII (1932), s. 47-54.

1933'de basılan Trabzon kilisesi hakkındaki çok büyük eseri, aslında bir tarih olmakla beraber, buradaki dini yapılar hakkında pek çok önemli bilgilere sahip bulunmaktadır<sup>64</sup>. Trabzon'daki İngiliz çalışmaları İkinci Dünya savaşından sonra çok geniş ölçüde sürdürülmüştür.

Alman Arkeoloji Enstitüleri, İstanbul'daki ve Batı Anadolu'daki araştırmalarına, 1930'dan sonra bir yenisini katarak, İznik sehrini seçmişti. Burada 1930'da başlayan çalışmaların ilki Alfons Maria Schneider (1896-1952) tarafından şehrin surları ve şehir kapıları üzerine yapılmıştır. W. Karnapp'ın da katılmasıyla İznik surları hakkında meydana getirilen eser 1938'de basılmıştır<sup>65</sup>. İznik çalışmalarının başka mahsulleri olarak buradaki Türk eserleri ile Bizans kalıntıları hakkındaki yayınları 1939-1945 savaşı içinde basılmıştır. Bu arada 1937'de Almanya'nın Halle Üniversitesinde F. W. Deichmann tarafından çok ilgi çekici bir doktora tezinin yapılmış olduğuna da burada işaret etmemiz yerinde olacaktır<sup>66</sup>. Ne yazık ki kitap halinde basılıp satışa çıkmadığından pek az kütüphanede tez halindeki baskısına raslanan bu çalışmada yazar, doğu memleketlerinde, bu arada Anadolu'da Erken Hıristiyan ve Bizans çağlarında kilise mimari tiplerinin gelişmesini araştırmıştır. Aynı yazar, Orta Anadolu'daki bir inceleme gezisi raporunda da bazı mimari eserleri de gözden geçirmiştir. Bu yazıda, Akşehir, Sivas, Amasya ve Kayseri'de Türk eserlerinde raslanan bazı Bizans devşirme mimari malzemesi tanıtılmaktadır<sup>67</sup>. Bu arada Kayseri'de de bir kilise kalıntısı iki resmi ile yayınlanmıştır. Anadolu'nun Türk devri mimari eserlerine dair büyük iki ciltlik kitabında A. Gabriel (1883-1972) sadece Amasya'da Fethiye camii adıyla cami olan eski bir Bizans kilisesinin plânını vermiştir<sup>68</sup>. O tarihlerde çok harap durumdaki ve yalnız apsisi kalan bu eski bir büyük basilika ka-

lıntısı, son yıllarda mimarisi bir dereceye kadar değiştirilerek yeniden cami halinde ihya olunmuştur.

Trakya'daki Bizans devri yapıları hakkında yapılan araştırmalar pek fazla değildir. Bunların başında Marmara'dan Karadeniz'e kadar uzanan bir eyalet (Limes) suru olan Anastasius suru denilen *Uzun duvar* hakkında C. Schuchhardt'ın makalesi gelir<sup>69</sup>. Bulgarlardan P. N. Oreşkof, göremediğimiz ve dolayısıyla içinde hangi anıtlardan bahsedildiğini öğrenemediğimiz 1915'de basılan bir yazısında Trakya'daki eserlerden bahsetmiş<sup>70</sup>, başka bir Bulgar arkeoloğu K. Şkorpil, Doğu Trakya'da İstranca'larda incelemeler yaparak, bu arada 1838'de Hommaire de Hell'in de görerek resimlerini çizdiği Karadeniz kıyısındaki Midye'de bulunan kaya içine oyulmuş ve süslemesi bakımından başka bir benzeri olmayan Bizans devri manastır ve ayazmasını 1913'de plânı ile yayınlamıştır. Bu yazısında ayrıca Vize'nin Bizans devri surları, kilisesi (Ayasofya camii)nden de bahsederek, resimlerini verir<sup>71</sup>. Marmara Ereğli'sinde bugün hiç bir izi kalmayan büyük Bizans kilisesi de, geçen yüzyılım sonlarında henüz ayakta olduğu sırada E. Kalinka ve J. Strzygowski tarafından etraflı bir monografya halinde 1898'de yayınlanmıştır<sup>72</sup>.

Türkiye'nin bugünkü sınırları içindeki topraklarında Erken Hıristiyan ve Bizans sanatlarının bıraktıkları mimarî eserler ile ilgili olarak yapılan başlıca araştırma ve yayınların 1939'a kadar olanları, bir özet tarihçe çerçevesi içinde tanıtılabildiğimiz kadarı ile bunlardan ibarettir. İleride başka bir yazımızda 1939'dan bugüne kadar yapılan araştırmalar derlendiğinde bu tarihçe tam şeklini bulmuş olacaktır.

64. Khrysanthos, *H Ekklesia Trapezountos*, «*Arkheion Pontou*» IV-V (1933) özel sayı.

65. A. M. Schneider — W. Karnapp, *Die Stadtmauer von İznik (Nicaea)*, [İstanbul Forschungen Bd. 9] Berlin 1938.

66. F. W. Deichmann, *Versuch einer Darstellung der Grundrisstypen des Kirchenbaues in frühchristlicher und byzantinischer Zeit im Morgenlande aus Kunstgeographischer Grundlage* (Dissertation - Universitaet Halle) Halle 1937.

67. F. W. Deichmann, *Ergebnisse einer Kleinasiatischen Reise*, «*Archaeologischer Anzeiger*» (1938), sütun 205-226.

68. A. Gabriel, *Monuments turcs d'Anatolie*, Paris 1932, II, s. 45.

69. C. Schuchhardt, *Die Anastasiusmauer bei Constantinopel und die Dobrudschawaelle*, «*Jahrbuch des arch. Instituts*» XVI (1901), s. 107-127, 1 lev.

70. P. N. Oreşkov, *İstanbul civarındaki eski Bizans eserleri* (bulgarca) «*Spisanie na bulgarshata Akad.*», Sofia 1915, s. 71-118 (bu yayın görülemedi).

71. K. H. Şkorpil, *Notes sur les antiquités de Strandja - planina* (bulgarca metin, fransızca özetli) «*Bulletin (=Izvestija) de la Société Archéologique Bulgare*» III, fas. 2 (1913), s. 233-262.

72. E. Kalinka — J. Strzygowski, *Die Kathedrale von Herakleia*, «*Beiblatt der Jahreshefte des Österr. archaeolog. Institutes*» I (1898), s. 3-28.

Temürlü sanatına âit eski bir belge :  
TEBRİZLİ CA'FER'İN BİR ARZI

M. Kemal ÖZERGİN

I. GİRİŞ

HERÂT VE TEMÜRLÜ KÜLTÜRÜ

Temürlüler çağı'nın büyük kültür merkezi Herât<sup>(1)</sup>, Batı Türkistan'ın Horasan bölgesindedir. İlkçağda kuruldu ve uzun süre Persler elinde kaldı. Türkler'in bu şehirle ilgilenmesi, en geç IV. yy'ın sonlarında bölgeye inen boylar ile başlamıştır. O yüzyıldan 1221 yılına kadar Herât şehri, zaman-zaman Batı Türkistan'daki Eftalitler, Gazneliler, Büyük Selçuklular, Hârizmsâhlar gibi Türk devletlerinin sınırları içinde kaldı ve gittikçe gelişti. 1221 - 1337 sırasındaki Moğul istilâsı bu şehir için pek ağır geçmiştir. İstilâcıların 1221 ve 1222 yıllarında iki kere halkı kılıçtan geçirmeleriyle şehir de yıkıntı haline geldi. Az sonra doğudan bazı Uygur Türkleri'nin göçü oldu. Böylece 1240 sıralarında, Uygurlar'dan olan Darugalar idaresinde yeni bir şehir halinde canlanmaya başladı. Uygurlar'ın göçü ve yerleşmesi ertesi yıllarda devam etmiştir. Ancak Moğullar'ın yağma ve yıkıcılıkları yüzünden, XIII. yy'ın sonlarına doğru halkın yine dağılması üzerine, Nevrûz Beg şehri yeniden imara girişti. 1307-de Moğullar, halkı bir daha kılıçtan geçirip, şehri yıktılar. O sıralarda, Darugalığa bağlı Meliklik orununa atanmış (1244)

(1) Herât hakkında toplu bilgi için bk. V. Barthold: *Tezkire-i Coğrafyâ-yi târîhî-i İrân* (çevr: Hamza Serdâdver). Tahrân 1308 Ş., 99 vd; «*Herat ve Herirûd boyu*» (çevr: İsmail Aka). Tarih Dergisi, XXVII (1973). 179-192; Z.V. Togan: «*Herât*» İslâm ans.



Şemseddin Kert, şehir ve çevresindeki durumunu kuvvetlendiriyordu. Kertler'in hâkimiyeti, 1337-den sonra bağımsız olarak, 1381 yılına değin sürecektir. Çağın kaynakları bu soyun Türk asıllı olduğunu belirtirler. Moğul devrinde şehir ve çevresinin önceki niteliği oldukça değişmiş, buradaki Türk nüfusu artmıştır.

Şehrin 1381 yılında Temür Beg hâkimiyetine girmesiyle Herât'ta Temürlüler çağı başladı. İdârecilikle burada bulunmuş olan Temürlü mîrzâları arasında, Şâhruh Mîrzâ (1397 - 1447) ile Hüseyin Baykara (1469 - 1506)'nın uzun süren devirleri, şehrin tarihindeki en yüksek kültür yıllarını teşkil eder. Bu çağda, şehir ve çevresinin nüfusu belki bir kaç milyonu bulmuş, üretim ve ticâret gelirleri pek artmış, barış içinde geçen yıllarda idarecilerin kültür hareketlerini sınırsız teşvik ve korumaları sonucunda, medeniyetin her alanında büyük gelişme sağlanmıştır.

Türk kültürü V. yy-da Horasan'a girdikten bir süre sonra, bu bölge eski Sasanî kültürü'nün de İslâm karşısında çekilip, toparlandığı ve geliştiği yer olmuştur. Gerek eski Sasanî kültürü'nün baskısı, gerek kendisi için yeterli ortam ve desteğin bulunmaması karşısında Türk dili ve edebiyatı, oradaki Türk boyları arasında kalmıştı. Yüksek edebiyatla uğraşmış pek çok Türk asıllı edebiyatçının ise, ne yazık ki, Fars'ın bu yeni ve güçlü alanına girmekten kendilerini alamadıkları görülüyor. Bununla birlikte, XI - XIII. yy-ın kültür ürünlerinin, yıkıcı Moğul istilâsı sırasında büyük ölçüde yok olduğunu da hatırlamamız gerekir. Moğul devrindeki göçler arasında Doğu Türkistan'dan bazı sanat ve kültür adamları da gelmişti. Türk kültürü böylece XIV. yy-da, başta dil ve edebiyat olmak üzere, çeşitli sanat ve bilim konularında kendini örten yabancı baskıdan sıyrılarak, «Temürlü kültürü» denilen çağı yaratabildi.

Batı Türkistan medeniyeti'nin en parlak devrelerinden birini teşkil eden Temürlüler çağı (1350 - 1510)'nda, başta Temürlü soyluları olmak üzere, herkes sanat ve bilime büyük bir düşkünlük göstermekteydi. Temür Beg'in ölümünden (1405) sonra, Sultân Şâhruh'un başkenti Herât, XV. yy-ın sanat ve edebiyat merkezi halinde, öteki iki kültür şehri Semerkant (Temür Beg ve Ulüg Beg) ve Şîrâz (İskender Mîrzâ)'ın önüne geçti. Burası kültür tarihinin en parlak yıllarını, birincisi Sultân Şâhruh çağında ve Bay-sungur Mîrzâ'nın sanat çevresiyle, ikincisi Sultân Hüseyin Baykara

çağında ve 'Ali-şîr Nevâyî Beg'in sanat hareketleriyle bu yüzyılda yaşamıştır. Özellikle kırk yıl kadar süren ikinci devrede, önceki atılımdan da ileri giden Herât, XV. yy-da yeryüzünün eşsiz bir sanat ve edebiyat merkezi halinde yükselmiş ve burada Türk kültürünün çeşitli alanlarında üstün gelişmeler ortaya konmuştur. Şüphesiz önceki yüzyılda burada yerleşmiş Uygur sanatçıların da bu gelişmedeki katkıları büyük olmalıdır.

Temür Beg çağından beri, arap yazısı yanında uygur yazısının da kullanıldığını, bu yazıyla çeşitli eserlerin istinsah edildiğini, resmî devlet yazışmalarının bile Bahşılar (Bitikçiler) tarafından kaleme alındığını ve kitabeler kazıldığını görüyoruz. Uygur yazısına gösterilen düşkünlük, batıdaki Osmanlı sarayı'na bile tesir edecek derecede kuvvetli olmuştur. Yine Temür Beg çağı'ndan başlayarak, edebî türkçenin hükümdarlar ve devlet ileri gelenleri (Begler) arasında tutulduğunu, tarih eserleri ve kitabeler yazdırıldığını, manzumeler kaleme alındığını biliyoruz. XV. yy-da hızla gelişen Türk dili ve edebiyatı, yüksek eserlere sâhip olmuştur. Bu yüzyılın ilk yarısının başlıca edebiyatçıları olarak Hocendî, Sekkâkî, Haydar Hârizmî, Yûsuf Emîrî, 'Atâyî, Lûtfî, Gedâyî, hele yüzyılın ikinci yarısından sonra 'Ali-şîr Nevâyî Beg (1441 - 1501) ve Sultân Hüseyin Baykara başta olmak üzere, yüksek (divân), tasavvuf ve halk edebiyatı kesimlerinde pek çok değerli şahsiyet sayılabilir<sup>(2)</sup>.

Batı Türkistan'da Temürlüler çağında hepsi büyük hacimli, yüksek kubbeli, geniş kemerli ve kâşî kaplı bir çok mimarlık eseri yapılmıştır. Bunlar arasında, sözgelisi sadece Herât'ta, Şâhruh, Gevherşâd Hatun, Sultân Hüseyin Baykara, 'Ali-şîr Nevâyî Beg, Alike Kökeltaş külliyesi ile öteki saraylar, çarşılar, köprüler ... gösterilebilir.

Türk Tasvir (minyatür) tarihi'nin beş devresinden dördüncüsü olan Temürlü çağı resminin kökleri, önceki Gazneli ve Büyük Selçuklu gelenekleri ile geç Uygur ve Selçuklu-sonrası Azerbaycan unsurlarına dayanır. Bu üç temel Uygur resim üstâdlarının katkı-

(2) Bu çağın dil ve edebiyatı için bk. M. F. Köprülü: «Çağatay edebiyatı». İslâm ans; Janos Eckmann: «Die tschaghataische Literatur». Ph. Turciæe Fundamenta, II (Wiesbaden 1964). 304-402.

siyla uğrulmuş, o çağın her alandaki sanat ilerlemelerine ayak uydurarak denilebilir ki, en yüksek noktasına ulaşmış ve en nefis örneklerini ortaya koymuştur<sup>(3)</sup>.

Özellikle yine bu devrede geliştirilmiş olup «kitap sanatı» denilen ve hattâtlar, musavvirler, nakkaşlar, mücellidler, müzehhibler vb-nin ortak çalışmalarıyla yürütülen sanat alanında, sadece o yüzyılın değil, bütün devrelerdeki benzer sanat eserlerinin en mükemmelleri hazırlanmıştır. Temürlü çağının başta gelen hattâtları arasında Tebrizli Ca'fer, Herâtlı Şemseddin Muhammed, Tebrizli Ezher, Meşhedli Sultân-'ali vb vardır. Musavvirler olarak Halîl Mîrzâ, Gıyâseddin Nakkaş ve Kemâleddin Behzâd yüzyılları aşan büyük ün sahibi idiler.

XV. yy-da musikininde, önceki yüzyıllara nisbetle pek geliştiğini, Temürlü ülkesinde yüksek besteci ve icracıların yaşadığını biliyoruz. Musiki tarihimiz için yeni bir çığır açılan bu devrede, Azerbaycanlı 'Abdülkadir Maragî, Türkistanlı Yûsuf Andicânî, 'Ali-şîr Beg ile dayısı Garîbî ve Gulâm Şâdî'nin yeri büyüktür. Halk ağzı ses dizisinin yüksek sanatta da yer aldığını, Tarhan boyu ezgisinden çıkmış «Tarhanî» makamından anlıyoruz.

Temürlü kültüründe XV. yy-ın ilk yarısında Baysungur Mîrzâ'nın kendi çevresindeki üstün sanatçı topluluğuyla, ayrı bir yer tuttuğu yukarıda belirtilmişti. Herât'taki bu yüksek sanat hareketini oluşturan Gıyâseddin Baysungur Mîrzâ<sup>(4)</sup>, Temür Beg'in torunu ve Şâhruh Mîrzâ ile Gevherşâd Hatun'un oğullarıdır. İyi bir devlet adamı, şâir ve hattât olarak bilinir. Ancak daha çok büyük bir «sanat koruyucusu»dur. 14 Eylül 1397 günü Herât'ta doğdu. 18 yaşında iken, ona devlet işleri verilmeye başlandı. Önce kuzey Ho-

(3) Temürlü resmi üzerinde bir çok araştırma yayımlanmıştır. Özellikle şunları burada belirtmek isterim: Ernst J. Grube: «*Studien zur Malerei der Timuriden, I. Zur Frühstufe von Herat, I.*» Kunst des Orients, V (1967). 1-23. sa.; aynı müell.: *The Classical style in Islamic painting. The early school of Herat and its impact on Islamic painting of the later 15th, the 16th and 17th centuries.* Ys. 1968; aynı müell.: «*Herat, Tabriz, Istanbul - The Development of a pictorial style.*» Paintings from Islamic Lands (1969). 85-109. sa.

(4) Baysungur Mîrzâ hakkında geniş bir araştırma yapılmamıştır. Toplu bilgi için bk. Z. V. Togan: «*Baysungur.*» İslâm ans; aynı müell.: «*Büyük Türk hükümdarı Şâhruh.*» Türk Dili ve Edebiyatı dergisi, III/3-4 (Mart 1949). 519-538. sa.

rasan bölgesi (1414), sonra kısa bir süre için güney Azerbaycan (1420), arkasından yine kuzey Horasan valiliklerinde bulundu. 1417 den beri de Emirlik Yüksek Dîvânı'na veliahd olarak katılmaya başlamıştı. Son vazifesinde iken, artık başkent Herât'tan ayrılmadı. Bazan babası Sultân Şâhruh ile seferlere katıldı, bazan merkezde nâiplik ile kaldı. Babası, devlet işlerinde ona geniş salâhiyet tanıyordu. Herât'taki Bâğ-ı Sefîd sarayında geniş bir sanat çevresiyle yıllarını geçirirken, aşırı içki sonucu 20 Aralık 1433 günü 36 yaşında öldü. Ölümü üzerine büyük matem tutulmuş, Gevherşâd külliyesi'nde gömüldükten sonra da, onun için muhteşem bir künbed yaptırılmıştır.

Baysungur Mîrzâ, yakışıklı, erdem ve bilim sahibi bir soylu kişi idi. Anadili türkçeden başka, farsça ve arapça manzûmeler de yazmıştır. Sülüs'ü iyi yazdığı söylenir. Son derecede nâzik, adaletli, savaşta da yürekli ve atılgan idi. Ancak çok içki içerdi. Orduda onu tutanlar pek fazlaydı. Tûslu Firdevsî'nin *Şâh-nâme*'sine çok düşkün idi. İyi bildiği bu büyük dâstânı çeşitli elyazmalarını inceleyerek, tenkitli bir metin hazırlamıştı (1426). Tarihi sever ve tarihçileri tutardı. Ca'ferî el-Hüseynî ile Hâfız Ebrû bunlar arasındadır.

Edebiyat ve sanata olan üstün sevgisiyle büyük bir «sanat koruyucusu» haline gelen Baysungur Mîrzâ, günlerini sarayındaki sanatçılar arasında geçirmekteydi. Bu sarayda sık-sık, ileri gelen begler, yüksek edibler, bilginler, sanatçılar ve musikicilerin katıldığı sohbet, musiki ve içki meclisleri kurulurdu. Onun sanata olan tutkusunu duyan edib, musikici ve sanatçılar, yanında toplanmaya başladı. Çevresinde oluşan hareket ve teşvik, sanata parlama ortamı yarattı. Baysungur Mîrzâ'nın on yılı aşkın bir süre, Herât'taki sarayında topladığı değerli kültür adamları ve kurduğu sanat atölyesinde hazırlattığı eşsiz eserler, Temürlü çağı kültürünün parlak bir hareketini teşkil eder.

XV. yy-ın ilk yarısında Herât'ta ortaya konmuş bu kültür faaliyetinin doğuşunu, gelişmesini, kazandırdığı eserlerin niteliğini, bunların değerini tesbit ve incelemeye yarayacak kaynaklar, biri doğrudan «Kalıntılar» (elyazmaları, murakkalar, cöngler, levhalar, eşyalar vb), ötekisi «Yazılı Kaynaklar» olmak üzere iki türdedir. Birinci kümenin eserleri, yeryüzünün sanatseverleri elinde geniş bir

alana yayılmış olarak, devlet veya özel derlemelerde bulunmaktadır. Bunlar tesbit edilmiş ve büyük ölçüde incelenmiştir. Asıl sanat çalışmalarını anlatacak, sanatçıları tanıtacak çeşitli kitaplar, risâleler, devlet kayıtları, belgeler vb gibi Yazılı Kaynaklar ise, ne yazık ki, az olup, üstelik verdikleri bilgi bakımından edebî övgülerden öteye geçmezler.

Temürlü kitap sanatı (Hat, Tezhib, Tasvir, Cild vb) ve sanatçıları konusunda bilgi alınabilecek başlıca Yazılı Kaynakları<sup>(5)</sup> burada sıralarsak, karşımıza şöyle bir tablo çıkıyor :

1. 'Ali Yezdi : *Zafer-nâme* (1425)
2. İbn 'Arabsâh (ölm. 1450) : *'Aca'ibü'l-Makdûr*
3. 'Abdurrezzâk Semerkandî : *Matla'-i Sa'deyn* (1475)
4. Devletşâh : *Tezkiretü's-Şuarâ* (1487)
5. Hândmîr : *Habîbü's-Siyer* (1521-24)
6. Babur : *Vekayî' (Babur-nâme)* (1529)
7. Zeyneddin Mahmûd Vâsîfî : *Bedâ'iyü'l-Vekayî'* (1539 ?)
8. Dost Muhammed : *Hâlât-ı Hünerverân* (1546)
9. Mîrzâ Haydar Duğlat : *Târîh-i Reşîdî* (1548)
10. Mustafâ 'Âlî : *Menâkıb-ı Hünerverân* (1587)
11. Kadı Ahmed : *Tezkire-i Hoş-nevîsân u Nakkaşân* (1606)
12. Müstakîm-zâde Süleymân Sa'deddîn : *Tuhfe-i Hattâtîn* (1760)
13. Habîb İsfahânî : *Hat ve Hattâtân* (1888)

Görüldüğü gibi bu kaynakların 7-si tarih ve hâtîrât, 1-i şâirler tezkiresi, ancak 5-i hattât ve nakkaşları ele alan küçük risâlelerdir. Kaynaklardan baştaki bir kaçı Temürlüler çağından gelmiş, ötekiler ise sonraki yüzyıllarda kaleme alınmıştır. Hele konumuzla doğrudan ilgili olanları (nr. 8, 10, 11, 12, 13), geç yüzyıllarda ve yazarlarına ulaşmış söylentilere dayanılarak yazılmış kitapçıklardır. Hepsinin ortak özelliği, sanat hareketlerine ve sanatçılara geniş yer veren, bunları derinliğine anlatan değil, süslü övgü cümleleri içinde dokunup geçen küçük ve yetersiz kayıtlar olmalarıdır. İşte bu-

(5) Temürlü kitap sanatı ile ilgili yazılı kaynakları tanıtmak üzere hazırlamakta bulunduğum yazıda geniş bilgi bulunacaktır.

rada sıralanmış kaynakların yetersizliği karşısında, sanat hareketleri içinde tesbit edilmiş ve onlara âit canlı bilgi sağlayacak Yazışma Belgeleri veya Devlet kayıtlarının büyük değer taşıyacağı ortadadır.

Temürlü sanatı'yla ilgili böyle eşsiz bir Yazışma Belgesi, çeyrek yüzyılı aşkın bir süre önce ortaya çıkarılmış bulunuyor. İçinde bulunduğu büyük Cöng, Birinci Dünya Savaşı öncesinden beri sanat tarihçilerince bilindiği halde, anılan Belge, sanırım ancak 1940 -lardan sonra farkedilmiştir. Bildiğim kadarıyla, rahmetli Prof. Dr. Zeki Velidî Togan bu Yazışma Belgesi'ni elde etmiş, üzerinde çalışmış ve IV. Türk Tarih Kongresi (10-14 Kasım 1948, Ankara)nde bilim dünyasına tanıtmıştır. Tebliğinin metnini nedense kongre tebliğleri kitabına<sup>(6)</sup> vermeyen Prof. Togan, sonraki ilgili yazılarında bu belgeden söz açtığına, hazırladığı makalenin «*Ars Orientalis*» de yayımlanacağını bildirmişti. 1954 -de çıkmış «*Topkapı Sarayında dört cöng*» başlıklı yazısında<sup>(7)</sup> böyle bir kayıt bulunduğu gibi, 1963 yılında basılmış «*On the Miniatures...*» adlı kitabında<sup>(8)</sup> da aynı husus tekrarlanmıştır. Ancak, böyle bir makalenin adıgeçen ünlü sanat dergisinde veya başka bir yerde basıldığını tesbit edemedim. Prof. Togan'ın yazılarıyla üzerine dikkatler çekilmiş Belge ile ilgilenen başka sanat tarihçilerinin olduğunu duydum ise de, onların yayımda bulduklarını bilmiyorum.

Bu yazıda, 30 yıla yakındır bilindiği halde, gerek metin, gerek çeviri olarak Temürlü sanatı alanında çalışanların istifâdesine sunulmamış halde duran «Tebrizli Ca'fer raporu» üzerinde bir süreden beri yaptığım araştırma ve incelemelerimin sonucu bulunmaktadır. XV. yy-da Horasan mahallî farsçasıyla yazılmış ve şimdiye kadar üzerinde durulmayan pek çok sanat deyimi kullanılmış Belge'nin buradaki metin neşri, çevirisi ve gerekli yerlerin açıklanması denemesinde, yanlış ve eksiklerin bulunması tabiidir. Elbette bunlar, ilerideki çalışmalar ile giderildikçe, elimizdeki değerli Belge'den

(6) IV. Türk Tarih Kongresi. Ankara 10-14 Kasım 1948. Kongreye sunulan tebliğler. Ankara 1952.

(7) Z. V. Togan : «*Topkapı Sarayında dört cöng*». İslâm Tetkikleri Enstitüsü Dergisi, I/1-4 (1954), 74. sa.

(8) Z. V. Togan : *On the Miniatures in Istanbul libraries*. İstanbul 1963. 14. sa.

faydalanma ortamı da o nisbette kesinlik kazanacaktır<sup>(9)</sup>. Bu yoldaki çalışmanın başında, günümüze ulaşabilmiş bir kaç benzer belgenin de derlenmesi ve ayrı-ayrı işlenmesi gerekmektedir.

### «'ARZA-DÂŞT»

Başında ve metninde XV. yy-ın bir deyimi olarak kullanılmış bulunan «'Arza-dâşt», Yazışma Belgesi türünde ve üst oruna sunulmak için hazırlanmış rapor anlamındadır. Bir sanat atölyesindeki sanatçıların çalışmalarının ne durumda bulunduğunu, onları tek-tek ele alarak anlatan Belge'nin, yine bu nitelikte ve belli aralıklarla verilmiş raporlardan biri olduğu kolaylıkla anlaşılıyor.

'Arza-dâşt kelimesi, Belge'nin ilk satırında uzatılarak yazılmış bulunmakla bir bakıma, başlık görünümündedir. Metin, bir giriş (sunuş) ve üç bölümden meydana gelmiştir. Girişte, çağın edebî zevkine uygun süslü bir cümleyle, hazırlanmış bulunan rapor takdim edilmektedir. Kendi başlığı bulunmayan ilk bölüm, Kütüb-hâne sanatçılarının her birine ayrı-ayrı tahsis edilmiş bir kaç satırlık maddeler hâlinde, Belge'nin yazıldığı sırada yapılan çalışmaları kısaca anlatmaktadır. Burada 22 madde içinde, 25 sanatçı ve 9 kitap adı verilmiştir. İkinci bölümde «'İmârât» başlığı altında, sarayda yapılmakta olduğu anlaşılan 7 yapı biriminin durumu belirtiliyor. «Hargâh» başlıklı üçüncü bölüm, yine yapımı sürdürülen bir otağ'ın dikim ve bezeme işlerini kısaca sıralamaktadır. Böylece kısa bir sunuşla, 31 madde halinde (A 23, B 7, C 1) adı geçen kuruluşun çalışmaları üzerinde geniş, canlı ve eşsiz bilgi verilmiştir.

Bir çok kelimeleri noktasız bırakılmış bulunan Belge'de, sadece bir kelime (C 1 : Bevze) için hareke kullanılmıştır. Girişin ikinci satırı başındaki kısaltma (ع), ortaçağda devlet kayıtlarında çok görülmüş ع 'an edatıdır. Metin farsça, üslûbu açık, imlâsı kusursuz olmakla birlikte, anlatım sırasında mahallî sözler ve fazlaca sanat deyimi kullanılmakla, günümüzde kolaylıkla istifâde edilmesi oldukça güçtür. Üslûbundaki yabancılık çeşnisi de, onu

(9) 'Arza-dâşt'ın metni üzerinde çalışırken farsça bilgisinden faydalandığım muhterem Nâdir Ricâloğlu'na teşekkürlerimi burada da belirtmek isterim.

kaleme alanın başka bir yerden gelmiş olmasına bağlanabilir. Elimizdeki metinde, hiç bir düzeltme veya ekleme bulunmuyor. Metnin incelenmesinden açıkca anlaşıldığı üzere, bu Belge atölyenin reisi tarafından, adı anılmamış üst orun sâhibine vermekle yükümlü bulunduğu süreli raporlardan biri olarak, gözlem sonucu hazırlanmıştır. Belge'nin elimizdeki elyazması, sonradan yapılmış bir kopya değil, hazırlayanın elinden çıkmış, eksiksiz ve güvenilir niteliktedir.

'Arza-dâşt'ın her hangi bir yerinde, onu hazırlayanın adı, yazıldığı yer ve yılı belirten bir kayıt veya bununla ilgili işaret yoktur. Ancak metinde bulunan bilgiler, bu hususları tahmin etmemize büyük imkân sağlamaktadır. Elimizdeki metnin, bir Kütüb-hâne'deki kitap hazırlama vb işlerini anlatmakta ve bu arada bir çok sanatçı adı ile hazırlanan kitap adını sıralamakta olduğunu yukarıda belirtmiştim. Bu bilgiler incelendiğinde bizi Baysungur Mîrzâ'nın Herât'taki sarayında bulunduğu bilinen Kütüb-hânesi'ne götürmektedir. Oranın idâre müdürü ise, başka kaynakların tanıttığı gibi, Tebrizli Ca'fer Baysungurî idi. Nitekim Belge'nin yazısı, bu ünlü hattâtın «ferâğ kayıtları»nı taşıyan elyazmalarındaki yazıya tam anlamıyla uymaktadır. Bir de metinde Belge'yi hazırlayanın yazmaya başladığını bildirdiği *Şâh-nâme* (Gülistan sarayı müzesi. Tah-rân)'nin sonundaki ferâğ kaydı yine bu hattâtın adını taşımaktadır. O halde bu 'Arza-dâşt, Baysungur Mîrzâ'ya adı geçen Kütüb-hâne'deki çalışmaların durumunu bildirmek üzere Ca'fer Baysungurî eliyle Herât'ta kaleme alınmıştır. Prof. Togan da, bu hususu böyle tesbit etmiş bulunuyordu.

Belge'de her hangi bir tarih de bulunmadığı belirtilmişti. Metinde, hazırlandığı anlatılan elyazmalarından günümüze ulaşanları, bize bu tarihi çıkarmak imkânını vermektedir. Sözü edilen eserler tarih sırasıyla şunlardır<sup>(10)</sup> :

- 830 / 1426-27 : *Gülistân* (Tebrizli Ca'fer) [Ch. Beatty]  
 830 / 1426-27 : *Resâyi'l* (Şems Baysungurî) [Berenson]  
 831 / 1427-28 : *Şâh-nâme* (hattât ? ) [Özel ktp. Tah-rân]  
 833 / 1430 : *Şâh-nâme* (Tebrizli Ca'fer) [Gülistan Sr. Tah-rân]

Elimizdeki Belge'ye göre, bu eserlerden ilk ikisi bitmek üzere-

(10) Bu elyazmaları için sırasıyla bk. III. Açıklamalar, nr. 6, 25, 8, 43.

dir. Üçüncüsü üzerinde henüz çalışılmakta, 60 bin beyitlik metinden 25 bini yazılmış bulunmaktadır. Dördüncüsünün yazımına ise, yeni başlanmıştır. O halde bu 'Arza-dâst'ın, bitmek üzere olan ilk iki elyazma ile aynı yıl içinde kaleme alındığı kesinlikle ortaya çıkıyor. Ayrıca, metnin girişinde «oruç tutanın kulağı...» diye başlayan benzetmenin, yazım sırasında içinde bulunulan ortamın tesiriyle yapılmış bir imâ olabileceği düşünülürse, 'Arza-dâst'ın 830 yılı Ramazân ayı (26 Haziran — 25 Temmuz 1427) içinde kaleme alındığı da kabul edilebilir<sup>(11)</sup>.

Şimdi kısaca toparlarsak : elimizdeki 'Arza-dâst Baysungur Mirzâ'ya sunulmak üzere, başında bulunduğu Kütüb-hâne'nin çalışma durumunu anlatan, ünlü Hattât Tebrizli Ca'fer Baysungurî'nin Herât'ta 830 Ramazanı'nda hazırladığı bir Yazışma Belgesi'dir. Doğrudan gözleme dayanan bu raporların, belli süre aralıklarıyla verildiği anlaşılıyor. O halde yukarıdan beri sıralanan bütün açıklamalar dikkate alınarak, Belge'mizin gözleme dayanan, resmî, gerçek (otantik) ve aslî (orijinal) nitelikleriyle Yazılı kaynaklar'ın ilk sırasında yer alacak değerinde olduğu kesinlikle söylenebilir. Büyük değer taşıyan bu belge şimdilik konusunun birinci derecede kaynağı olarak, kalmaktadır. Bu eşsiz Belge ile, Temürlü sanatı ve Baysungur Mirzâ Kütüb-hânesi hakkında başka hiç bir kaynaktan bulunmayan geniş ve canlı bilgiler kazanılmıştır.

#### TEBRİZLİ CA'FER BAYSUNGURİ

Baysungur Mirzâ Kütüb-hânesi'ndeki sanat çalışmalarının bir kesitini canlı biçimde anlatan 'Arza-dâst'ın hazırlayıcısı Tebrizli Ca'fer Baysungurî, hem çağının büyük bir hattâtı ve hem de adı geçen kuruluşun reisi idi<sup>(12)</sup>.

Üstâd Ca'fer'in tam adı, «Tebrizli Kemâleddin (Ferîdeddin) Ca'fer Baysungurî» dir. XIV. yy-ın sonlarında Tebriz'de doğdu. Ba-

(11) Prof. Togan, 1427 tarihli *Gülîstân* (Dublin) ile 1429 (doğrusu : 1430) tarihli *Şâh-nâme* (Gülîstân Müzesi)ni dikkate alarak, Belge'nin tarihini 1427-1429 arasına yerleştirmiştir (*On the Miniatures...* 30-31).

(12) Tebrizli Ca'fer Baysungurî hakkında hazırladığım ayrı yazıda geniş bibliyografya verilecektir.

basının adı 'Ali'dir. Daha küçük yaşlarda beceri ve başarısını ortaya koyduğu hat sanatında, Şemseddin Maşrûkî Küttâbî (ölm. 812 / 1409) ile yine Tebrizli büyük sanatçı Mir 'Ali'nin oğlu 'Abdullah (ölm. 8?? / 14??)'dan güzel yazı meşk etti. Elimizdeki en eski eseri 816 / 1413 tarihlidir. Bir ferâğ kaydından, onun 820 / 1417 sıralarında Yezd'de bulunduğunu anhyoruz. Baysungur Mirzâ'nın hizmetine, onun 1420 sıralarındaki güney Azerbaycan vâililiğinde girmiş olabilir. Bu büyük sanat koruyucusu'ndan gördüğü geniş himâye ve ilgi karşılığında «Baysungurî» nisbesini almıştır.

Baysungur Mirzâ'nın 1420 -den az sonra Herât'taki sarayında kurduğu Kütüb-hâne'sinde bulunan bir çok sanatçının başkanlığına Ca'fer Baysungurî getirilmişti. Sanat dünyasına pek nefis eserler kazandırmış bulunan bu kuruluşta, Baysungur Mirzâ'nın 1433 yılındaki ölümüne kadar geçen süre içinde bir çok eseri usta kalemiyle yazdı. Ondan sonraki yıllarda ne yaptığı, nerelere gittiği iyi bilinmiyor. Ölüm yılı da açıklıkla belli değildir. Söylentilere göre, 856 / 1452 -den sonra ve muhtemelen 862 / 1458 yılında öldü.

Tebrizli Ca'fer, güzel yazı (Hat)'nın çağında yazılan her «kalem»inde üstâd idi. Özellikle, hemşehrisi Tebrizli 'Abdullah'dan meşk ettiği nesh-ta'lik'de büyük üstünlüğü her yerde kabul edilmiştir. XV. yy-ın ünlü sanatçılarından Tebrizli Ezher, Şihâbeddin 'Abdullah Aşpez (Tabbâh), Şeyh Mahmûd Zerrîn-kalem, 'Abdülhayy Ester-âbâdi onun yetiştirdiği hattâtlardır. Üstâd Ca'fer'in şairliği de vardır.

Güzel yazısıyla yazdığı eserlerden günümüze gelenlerin başlıcaları olarak şunlar gösterilebilir :

<i>Mahzenü'l-Esrâr</i> : Genceli Nizâmî	(Yezd , 820 / 1417)
<i>Hamse</i> : Genceli Nizâmî	( ? , 823 / 1420)
<i>Husrev u Şîrîn</i> : Genceli Nizâmî	(Herât, 824 / 1421)
<i>Dîvân</i> : Dehlili Hasan	(Herât, 825 / 1422)
<i>Cöng</i>	(Herât, 827 / 1424)
<i>Gülîstân</i> : Şeyh Sa'dî	(Herât, 830 / 1426-27)
<i>Şâh-nâme</i> : Tûslu Firdevsî	(Herât, 833 / 1430)
<i>Kelîle ve Dimne</i> : Ebülmeâlî Nasrullah	(Herât, 834 / 1431)
<i>Külliyât</i>	( ys , 835 / 1432)
<i>Dîvân</i> : Şîrazlı Hâfız	(Herât, ts )

## KÜTÜB-HÂNE VE SANAT ÇALIŞMALARI

XV. yy-da Herât'taki birbirinden güzel saraylar arasında Baysungur Mîrzâ'nın «Bâğ-ı Sefîd» inin (1410) ayrı yeri ve değeri vardır. Bu saray şehrin dışında ve kuzeyinde yer almıştı. Duvarlarına resimler ve çeşitli bezemeler yapılmış, Çin'den getirilen yeşim taşlarıyla süslenmiş idi. Baysungur Mîrzâ'nın burada zengin bir kitaplığı da bulunduğu muhakkaktır. Ünlü sanatçıların çalışmalar yaptığı sanat atölyesi de bu sarayda bulunuyordu.

Eski kaynaklarda bu atölye hakkında verilmiş bilgiler, küçük ve yetersiz kayıtlardan ibarettir. Bununla birlikte sanat tarihinin bu mühim kuruluşu üzerinde ayrı bir araştırma yapılmamış, kaynaklardaki kayıtlar derlenip incelenmemiştir. Baysungur Mîrzâ'nın Kitap sanatı'na pek erken yaşlarında ilgi duyduğu ve en geç 1420-lerde yanına sanatçılar toplamaya başladığı söylenebilir. 1420 -den az sonra, artık sürekli bulunduğu Herât'taki sarayında bir sanat atölyesi kurmuştur. «Kütüb-hâne» denilen bu atölyede, çağının seçme hattât, müzehhib, musavvir, nakkaş ve mücellidler, kendilerine verilen kitaplardan yeni ve üstün değerde elyazmaları hazırlıyorlardı<sup>(13)</sup>. Baysungur Mîrzâ'nın 1433 -deki ölümüne kadar süren çalışmalar, sonraki bir kaç yıl daha devam etmiş ise de, artık eski heyecan kalmamıştır.

Kütüb-hâne'de sayıları bazan yüze varan sanatçı ve yardımcının bulunduğu anlaşılıyor. Burada bir çok gençler de yetiştirilmiştir. Atölyenin müdürü ve bütün sanat işlerinin nezâretçisi Tebrizli Ca'fer idi. Burada çalışmış veya yetişmiş bir çok sanatçı, bir şeref nişanı gibi, «Baysunguri» nisbesini adlarına katmıştır. Tahrân'da özel bir kitaplıktaki 1427-28 tarihli *Şâh-nâme* elyazmasında, başta Baysungur Mîrzâ olmak üzere, bu Kütüb-hâne'nin ileri gelen sanatçılarına âit resimlerin de bulunduğu söylenir.

Burası çağının gerçek bir sanat merkezi idi. Oraya «Baysungur Sanat Akademisi» diyen sanat tarihçileri de olmuştur. Güzel

(13) Özellikle XIV-XVI. yy-da Yakındoğu'daki devletlerde böyle kitap hazırlama atölyelerinin bulunduğunu biliyoruz. Bunlardan başlıcaları olarak Calayırılı, Temürlü Mîrzâları, Akkoyunlu, Karakoyunlu, Safevî şahlığı, Özbek Hanları ve Osmanlı Sultanları saraylarında faaliyet göstermiş Kütüb-hâne/Kitâb-haneler'i gösterebiliriz.

yazı (Hat), Bezeme (Tezhib), Resim (Tasvir), Cilt vb gibi çeşitli işlerle yürütülen ve Kitap sanatı adı altında toplanan bu alanda çağın isteğine uygun elyazısı kitap, cöng, murakka', levha vb gibi eserler, seçme sanatçılar eliyle hazırlanıyordu. Baysungur Mîrzâ kurduğu bu atölye ile işaret edilen sanatları korumuş, yaşatmış, teşvik etmiş ve Batı Türkistan kültürü'nün en üstün örneklerinin ortaya konmasını sağlamıştır. Bu çalışmalar, çağının sanat hareketlerine yeni bir yön ve hız kazandırmıştır. Kütüb-hâne'nin on yılı aşan çalışmasıyla kitap sanatı yüksek bir olgunluğa erişmiş ve Temürlü resmine büyük bir atılım kazandırmıştır. Baysungur Mîrzâ Kütüb-hânesi'nde hazırlanmış nefis eserlerden günümüze gelebilenleri, şimdi Yakındoğu'dan Amerika'ya uzanan bir sanatsever kuşağı içinde özel ve devlet derlemelerinde saklanmaktadır.

Tebrizli Ca'fer'in bu yazıyla sanat tarihçilerine sunulan 'Arzadâşt', adıgeçen kuruluşun kısa sürelik bir kesitini vererek, çalışmaların gidişi ve hazırlanan eserler üzerinde eşsiz bilgi kazandırmaktadır. Bu Belge'den anlaşıldığına göre, Tebrizli Ca'fer sadece kitap işleriyle değil, ayrıca eşya bezemesi, saraydaki yapı işleri ve otağ dikimine de nezâret etmekte idi. Belge, bunları üç ayrı bölüm içinde sıralamaktadır. Başta gelen kitap ve eşya bezeme işlerinde, 24 üstâdın ve yetmiş beş de yardımcının çalıştığı görülüyor. Yapı ve Otağ işlerinde çalışanların adları veya sayıları verilmemiştir.

Kütüb-hâne'nin 1427 Temmuzunu sıralarında çıkarılmış bir kesitine dayanarak burada çalışan ustaları ve yaptıkları işleri adlarının a-b-c sırasıyla gözden geçirelim<sup>(14)</sup> :

'Abdüsselem : Müzehhib. Bir kxstî<sup>(15)</sup> üzerinde çalışıyor (A 18)

'Abdurrahîm, Hâce : Tarrâh. Mücellidler, Müzehhibler, Haymedûzlar ve Kâşi-terâşlar'ın çeşitli tarh (kalıplama) işleriyle uğraşıyor (A 14)

'Ali, Mevlânâ : Müzehhib-Musavvir. Şeh-nâme üzerinde çalışıyor (A 2)

(14) Bu cedvelde her maddenin sonunda parantez içinde bulunan harf ve sayılar metin ve çevirideki yerini göstermektedir.

(15) Burada ve aşağıda geçen Kxstî için bk. III. Açıklamalar, nr. 37.

- 'Atâ, Hâce : ? . Gülistân'ı bitirmiş, Sa'deddîn Tarihi'nin levhaları üzerinde çalışıyor (A 12)
- 'Atâyî, Hâce : Cedvelkeş. Sa'deddin Tarihi ile Hâcû Dîvânı'nın cedvel işlerini bitirmiş, Şeh-nâme ile uğraşiyor (A 10)
- Ca'fer : Hattât ve müdür . Şeh-nâme ve Nüzhetü'l-Ervâh'ın yazımlarına başlamış (A 22)
- Devlet-hâce, Üstâd : Sadefçi. Eğer bezemesi üzerinde çalışıyor (A 21)
- Devlet-yâr, Mîr : Müzehhib. [Daha önce yaşamış ve şimdi bir tarh'ı kullanılan sanatçı] (A 21)
- Gıyâseddîn, Hâce : Musavvir. Resâyil ve Gülistân'ın tasvirleri ile uğraşiyor (A 3)
- Hâcî : Müzehhib. Bir kxştî üzerinde çalışıyor (A 17)
- Halîl, Emîr : Musavvir. Gülistân'ın tasvirleriyle uğraşiyor (A 1)
- Hasan, Hâce Mîr : Tarrâh. Eğer'in bezeme tarh'ını yerine aktarmış (A 21)
- Hitâyî : Müzehhib. Bir kxştî üzerinde çalışıyor (A 17)
- Kivâmeddîn, Mevlânâ : Mücellid. Şeh-nâme'nin cildi üzerinde çalışıyor (A 5)
- Kutb, Mevlânâ : Hattât. Taberî Târihi'ni istinsah ediyor (A 12)
- Mahmûd : Musavvir-Müzehhib. Hâcû Dîvânı'nın levhaları üzerinde çalışıyor (A 7)
- Mahmûd, Hâcî : Mücellid. Resâyil'in cildini hazırlıyor (A 8)
- Mahmûd, Hâce : Mücellid. Hâce Resâyili'nin cildi üzerinde çalışıyor (A 9)
- Muhammed Mutahhar, Mevlânâ : Hattât. Şeh-nâme'yi istinsah ediyor (A 13)
- Sa'deddîn, Mevlânâ : ? . Bigüm'ün sandukçası üzerinde çalışıyor (A 15)
- Seyfeddîn, Üstâd : ? . Hastalığı geçti (A 20)
- Sems, Mevlânâ : Hattât. Hâce Resâyili'ni istinsah ediyor (A 6)

- Şems, Mevlânâ : Müzehhib. Bir kxştî'yi bitirmiş, Hâcû Dîvânı üzerinde çalışıyor (A 16)
- Şemseddîn, Mîr : Sadefçi. Eğer üzerinde çalışıyor (A 21)
- Şihâb, Mevlânâ : Müzehhib. Gülistân üzerinde çalışıyor (A 4)
- Kalan yetmiş beş (yardımcı ?) Nakkaş ise, otağ üzerinde çalışmaktadır (A 19).

Yine 'Arza-dâşt'a dayanarak, o sıralarda yapılmakta olan işlere, bu sefer başka bir açıdan bakalım. Ca'fer Baysungurî'nin nezâret etmekte olduğu çalışmalar, kitap hazırlama, eşya bezeme, mimarlık ve otağ işleri şeklinde dört kesimde yürütülmektedir.

#### a. Kitap hazırlama işleri

'Arza-dâşt kaleme alındığı sırada, Kütüb-hâne'de üzerinde çalışılmakta olan dokuz kitap vardır. Bunları on dört sanatçı hazırlamaktadır. Aşağıda adı geçen elyazmalarından dördü günümüze kadar gelmiştir :

*Dîvân* (Hâcû) : Cedvelkeş Hâce 'Atâyî, cedvellerini çekmiş (A 10), on levhası üzerinde çalışan Müzehhib-Musavvir Mahmûd, yedisini bitirmiş, kalanıyla uğraşiyor (A 7), Müzehhib Mevlânâ Şems, bir levha'nın halkârisini bitirmiş (A 16)

*Gülistân* (Şirâzlı Şeyh Sa'dî) : Hâce 'Atâ üzerindeki işi bitirmiş (A 12), tasvirlerini yapanlardan Musavvir Emîr Halîl, iki deniz konusu üzerinde çalışıyor (A 1), Musavvir Hâce Gıyâseddin, iptal edilmiş bir yeri üzerinde uğraşiyor (A 3), Müzehhib Mevlânâ Şihâb da yapı'dan başka bir yeri üzerinde duruyor (A 4). Yine Müzehhib Mevlânâ Şihâb'ın, Dîbâçe, dört levha ve Dîbâçe şerefi'nin çizilmiş biçimine tîlâ sürdüğü ve ortadaki semse'nin sekiz na'lini çizdiği elyazma da bu olabilir (A 4). Bu elyazma bitirilmek üzere-dir. [Krs. III, nr. 6]

*Nüzhetü'l-Ervâh* (Hüseyn-i Sâdât) : Üstâd Hattât Tebrizli Ca'fer, yazımına başlamıştır (A 22)

*Resâ-yil* (A) : Bir kaç tasviri üzerinde Musavvir Hâce Gıyâsed-dîn çalışıyor, ikisini bitirmiştir (A 3), cildini Mücellid Hâce Mahmûd hazırlıyor, bitirmek üzeredir (A 8)

*Resâ-yil* (B) (Hâce) : İstinsahını yapan Hattât Mevlânâ Şems'in bir cüz'ü kalmış (A 6), Mücellid Hâce Mahmûd cildini hazırlıyor (A 9). Bu elyazma da bitmek üzeredir. [Krs. III, nr. 25]

*Sa'deddîn Târîhi* : Üç tarih levhası var. Bunlar üzerinde Hâce 'Atâ çalışıyor, ikisini bitirmiş (A 12). Cedvelkeş Hâce 'Atâyî de cedvellerini çekip bitirmiş (A 10)

*Şeh-nâme* (A) (Tûslu Firdevsî) : Hattât Mevlânâ Muhammed Mutahhar, metnin 25 bin beytini yazmış (A 13), Cedvelkeş Hâce 'Atâyî de bunların cedvellerini çekiyor (A 10), Dîbâce'nin tarh'ını Müzehhib Mevlânâ 'Ali yapmakta (A 2), cildinin yüzündeki islîmî hâşiyesi üzerinde Mücellid Mevlânâ Kıvâmeddîn çalışıyor (A 5). [Krs. III, nr. 8]

*Şeh-nâme* (B) (Tûslu Firdevsî) : Hattât ve müdür Tebrizli Ca'fer, yeni başladığı bu elyazmanın üç buçuk cüz'ünü yazıp bitirmiş (A 22) [Krs. III, nr. 43]

*Tal'erî Târîhi* : Hattât Mevlânâ Kutb istinsah ediyor (A 11)

#### b Eşya bezeme işleri

Bu kesimde eşya üzerine bezeme, sadefçilik ve ince marangozluk işlerinin bulunduğu, Belge'de sıralanmış maddelerden ortaya çıkmaktadır. Yazım sırasında elde işlenmekte olan altı parça bulunmaktadır. Bunlardan biri Bigüm'ün sandukçası, öteki bir Eğer, kalan dördü de Kxştî'dir. (İnce marangoz ?) Mevlânâ Sa'deddîn sandukça üzerinde çalışıyor (A 15). Eğer'in bezemesinin tarh'ı yapılmış, şimdi sadef işleri ile uğraşılıyor (A 21). Dört müzehhib de Kxştîler'e halkârî yapmışlardır (A 16-18).

#### c Mimarlık işleri

Saray'da yapılmakta olan mimarlık işlerine de Tebrizli Ca'fer'in nezaret ettiği anlaşılan Belge'de yedi yerdeki işler üzerinde bilgi

verilmiştir. Bunlar Saray, Eski Kasır, Kütüb-hâne, Havuz, Yeni Bahçe, Meydan Bahçesi ve Küleng-hâne'dir. Bu arada Nakkaşlar ve Kâtibler için yaptırıldığı açıklanmış yeni Kütüb-hâne'nin bittiğini de öğrenmek çok iyi bir tesadüftür. O sıralara kadar başka bir yapıda bulunan sanatçılar, 1427 yazında yeni atölyelerine kavuşmuştur. Belge'de bu yapı üzerinde daha fazla bilgi bulunsaydı, sanat atölyesinin düzenini, belki daha iyi tanıyacaktık. Bu kesimde sanatçı adı verilmemiştir.

#### d. Otağ işleri

Çadircılar ile müzehhib ve nakkaşlar'ın ortak çalışmalarıyla hazırlanan bu güzel Otağ'ın parçalarının dikimi ve bezemeleri üzerinde kısa bilgi vardır. Bu işleri yapan sanatçıların adı da geçmemektedir.

#### BELGE'NİN YAYIMI

Baysungur Mîrzâ Kütüb-hânesi'nin reisi Ca'fer Baysunguri'nin burada yayımlanan «'Arza-dâşt»<sup>16</sup>, bir Cöng (Mecmu'a) içinde, sayfalardan birine yapıştırılmış olarak günümüze kalmıştır. Bu Cöng, rahmetli Prof. Togan'ın tesbit ettiğine göre, Akkoyunlu hükümdarı Ya'kub Beg (1478-1490)'e âit olmakla, «Cöng-i Ya'kûbî - I» (yanlış : Fâtih albümü) diye adlandırılır<sup>16</sup>. Çeşitli resim, güzel yazı, bezeme, şiir, belge vb parçalarının yapraklara sırasız yapıştırılmasıyla meydana getirilmiş olan Cöng'ün tertip yılı ve yeri üzerinde henüz durulmamıştır. Adı geçen Belge'nin o Cöng'e nasıl girdiği vb gibi meseleler de albümün kendisiyle ilgili bulunduğundan, burada ilgilenmeyeceğim. Ya'kûb Beg Cöngü, şimdi Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığı, Hazine nr. 2153 (İstanbul)'nda kayıtlı ve saklı bulunmaktadır<sup>17</sup>. Üzerinde durulan 'Arza-dâşt'ın, adı geçen Cöng ile doğrudan bir ilgisi bulunmadığından, o mecmu'anın tavsifini burada sıralamayı da lüzumsuz sayıyorum. Zâten bu elyazma, daha fazla yıpranmayı önlemek üzere, şimdi tek yapraklara ayrılmış olarak ayrı-ayrı cild-bende alınmıştır.

(16) Togan : «Topkapı Sarayında dört cöng». 73 vd.

(17) Z. V. Togan : *On the Miniatures...* 13 vd.



Ca'fer Baysunguri'nin «'Arza-dâst»<sup>1</sup>, Cöng-i Ya'kûbî (I.)'nin 98 a yaprağındadır. Eni 135 X boyu 460 mm ölçüsündeki açık krem renkli, muhtemelen yerli cinsten bir kâğıt üzerine yazılmıştır. Yapıştırılmış bulunduğu için başka evsafı çıkarılamıyor. Metnin tamamı kara mürekkeple, ufak boy güzel bir nesh-ta'lik yazıyla kaleme alınmıştır. Belge, görünüşte dört kesim olacak biçimde düzenlenmiştir. Başta, ortalama şekilde, kısa bir giriş (sunuş) kısmı vardır. Onun altında sanatçıların veya ele alınmış birimlerin çalışma durumunu anlatan üç bölüm geliyor. Kitap hazırlama işleri ile hükümdara mahsûs Yapılar'ı ele alan ilk ve ikinci bölümler, üçer sütundur. Bunlardan ilkinde her sanatçı ve işi, ikincisinde her yapı birimi için bir kaç kısa satırlık birer madde ayrılmıştır. Bunlarda sıranın sağ sütundaki maddeden başlayıp sonra altındakine geçmeden, yandaki sütunda bulunan madde ile devam ettiği anlaşılıyor. Üçüncü ve sonuncu bölüm, yapımı süren Otağ'ın durumunu kısaca belirtmekte olup, enlice tek sütun halinde yine ortalama yazılmıştır. Bu dağıtım, çağının 'Arza-dâst yazım biçimini çok güzel aksettirmektedir. Belge değişik bir düzende yazıldığından satır sayısı da değişmektedir. Ancak yukarıdan aşağıya sıralanışta, toptan 57 satır olarak kabul edilebilir. Bunun 4 -ü giriş, 32 -si birinci, 12 -si ikinci, 9 -u üçüncü ve son bölümdedir. Metinde noktalanmamış kelime çokcadır. Sadece bir kelimeye ( C 1 : Bevze ) hareke konmuştur. Yazıya cedvel çekilmemiştir. Bezemesi ve tarihleme kaydı yoktur. Düzgün bir üstâd hattât yazısıyla ve kusursuz imlâ ile yazılmıştır. Sonradan yapılmış düzeltme veya ekleme yoktur. Belge iyi durumdadır.

Elimizdeki 'Arza-dâst, konuyla ilgili araştırmacıların istifâdesine bu yazıyla sunulurken, gerek metin, gerek türkçeye çevirisinde aslına sadık kalınarak değişiklik yapılmadı. Öte yandan makalede bulunan fotokopisi de aslını incelemek isteyenlere bu imkânı verecektir. Metnin iki bölümünün üç sütun halindeki maddeleri yukarıda işaret edilen kendi sıralama düzenine uyularak, tek sıra halinde alt-alta getirildi. Anlamı çıkarılamayan iki kelime (A 5, 9), metin ve çeviride olduğu gibi aktarılmıştır. Metinde bol kullanılmış ve çağının birer sanat deyiimi olan kelimeler çeviride de aynen kullanıldı. Bunlar yazının üçüncü Açıklamalar bölümünde ayrı-ayrı ele alınmıştır. Bununla birlikte çağın sanatçıları ayrı bir araştırmada ele

alınmak üzere, burada ilgi dışında bırakılmıştır. Belge'nin dilinde, imlâsında ve bilgisinde düzeltmeyi gerektiren bir durum elbette bulunmuyor. Metinde tek kelime kullanılmış harkedenden de gerçekten istifâde edildi. Yayım sırasında yukarıda belirtilen bölümler, köşeli parantez içinde olarak sırasıyla Giriş, A, B, C işaretleriyle gösterildi ve her bölümdeki maddelere, kendilerine işâret kolaylığı için ayrı sıra sayıları verildi.

Yayımda kullanılmış işâretler ve onların anlamı şöyledir :

- ( ? ) Elyazmada anlaşılamayan kelimeler
- [ ] Metinde bulunmayıp, katılması uygun harf veya sayılar
- ( ) Çeviri'de değişik anlam veya açıklama

[5.] مولانا قوام‌الدین روی جلد شهنامه را حاشیه‌اسلمی مکمل کرده و عدش تماشای متن جلد را بقلم گرفته و قریب دو دانگ بوم شده است و پشت و سرو کردن چسبانیده و طریق کشیده شده است

[6.] مولانا شمس را از نقل رسایل خط خواجه علیه‌الرحمه يك جزؤ مانده است

[7.] محمود از ده لوح دیوان خواجه هفت لوح را بیوم رسانیده بمابقی مشغول است

[8.] حاجی محمود جلد نقل رسایل را متن رو بوم و تحریر شده بگزار مشغول است

[9.] خواجه محمود جلد رسایل خط خواجه را پشت و رو مکمل کرده بسرو کردن مشغول است

[10.] خواجه عطای جدول کش تاریخ مولانا سعدالدین و دیوان خواجه‌ورا تمام کرده بشهنامه مشغول است

[11.] مولانا قطب از تاریخ طبری ده جزؤ کتابت کرده است

[12.] خواجه عطاء اجزای کلستان تمام کرده و سه لوح تاریخی که مولانا سعدالدین کتابت کرده دو لوح را بیوم رسانیده به تمته مشغول است

[13.] مولانا محمد مطهر از کتابت شهنامه بیست و پنج هزار بیت تمام کرده است

[14.] خواجه عبدالرحیم بطروح مجلدیان و مذهبیان و خیمه دوزان و کاشی‌تراشان مشغول است

[15.] مولانا سعدالدین سر صندوقه بیگم را تمام کرده و يك پهلوی او به پرداخت رسیده است و طبقه در که مانده بود پانزده روز دیگر تمام می شود

[16.] مولانا شمس يك کشتی تمام کرده و يك لوح را از دیوان خواجه بیوم رسانیده است

## II. 'ARZA-DÂŞ T M E T İ N

### عرضه داشت

[GİRİŞ] عن خاک برگرفتگان و ملازمان کتبخانه میمون که دیده‌ایشان در انتظار غبار سم سمنند هابون چون گوش روزه‌دار بر «الله اکبر» ست و از غایت بهجت و سرور فریاد «الحمد لله الذی اذهب عنا الحزن ان ربنا لغفور شکور» بر ذروه فلك میرسانند

### [A]

[1.] امیر خلیل دو موضع دربارا از کلستان موج آب تمام کرده برنک نهادن مشغول خواهد شد

[2.] مولانا علی روز تحریر عرضه داشت، بطرح دیباچه شهنامه مشغول شد و چند روز چشم او درد می کرد

[3.] خواجه غیاث‌الدین از رسایل دو موضع بجهره رسانیده و يك موضع دیگر نزدیکست و حالی بيك موضع عمارت که از کلستان باطل کرده اند مشغول است

[4.] مولانا شهاب دیباچه و چهار لوح و شرف دیباچه صورت گری را طلاء نهاد و هشت نقل شمس میان دیباچه را تحریر کرده و حالی بيك موضعی دیگر از عمارت کلستان مشغول است

[5.] باغ جدید دیوار که شش دای فرموده ، بعضی چهار دای و بعضی سه دای شده و در کارند ، ایوان و دالان بنیاد شده شاه بل پیش ایوان تراشیده بر کار خواهند نهاد

[6.] باغ میدان دیوار قبلی سه دای شده و کاشی تراشان که از درگاه سنک دست خالی می کنند بکار ایزاره باغ مذکور مشغول خواهند شد

[7.] کلنک خانه را که کل سقف و کج خاک و آهک کاری تمام شده

### [C] خرگاه

[1.] تبه ترلق چهارده قطعه و بوزه هفت قطعه از جمله این بیست و یک قطعه شش قطعه تمام شده است

[2.] و نعلهای قطعه تمامی دوخته شده

[3.] و شمسهای میان قطعهای خط که صورت گریست از جمله بیست و یک عدد شش عدد تمام شده

[4.] و شرف و محبس و حاشیهارا قریب يك دانك و نیم کار دوخته شده

[5.] کار بیرون خرگاه که اصل او مثقالی است و نقش او صندل باف و تحریر او زر حقه قریب يك دانك و نیم کار دوخته شده به تمه مشغول اند

[6.] دولت مخلص باد

[17.] دو کشتی دیگر را حاجی و خطای بجل کاری رسانیده اند

[18.] يك کشتی دیگر را عبدالسلم نزدیک آورده که تمام کند

[19.] نقاشان با جمعهم هفتاد و پنج خوب خرگاه را برنک آمیز و ششمان مشغول اند

[20.] استاد سیف الدین بسلامتست و زحمت او بصحت مبدل شد

[21.] طرح میر دولتیار بود جهت زین ، خواجه میر حسن نقل کرد و میر شمس الدین

پسر خواجه میر حسن و استاد دولتخواجه بصدف تراشی مشغول اند

[22.] بنده کمتر و ذره احقر سه جزو و نیم از کتابت شهنامه تمام کرده ، آغاز

کتابت تزهة الارواح کرده است

[23.] بر دعاء اختصار خواهیم کرد و از دعاء به چه کار خواهیم کرد دولت

مخلص باد بمحمد و آله

### [B] عمارات

خاصه شیدالله ارکانه الی یوم الخلود

[1.] درگاه سنک تراشی تمام شده و از کاشی تراشی کتابه و کنگره مانده

و درکارند و فرش ممر تمام شده و در دندان صورت خانه نشانده شده و مخارجه نهاده

[2.] قصر قدیم قبه و با دامن تا زیر مقرنس نقاشی شده ستون جانب شرقی

از نو نهاده شد

[3.] کتبخانه که جهت نقاشان بنیاد نهاده تکمیل یافته نقاشان و کاتبان نزول کرده

[4.] سنک تراشان بکار حوض مشغول اند

## TÜRKÇEYE ÇEVİRİSİ

## [ 'ARZA - DÂŞT ]

[Giriş] Uğurlu Kütüb-hâne'nin<sup>1</sup>, oruç tutanın kulağı «Allah en büyüktür<sup>2</sup>» üzre olduğu gibi, gözleri hükümdâra âit çevik atın (semend) tırnağı tozunu beklemekte olan, ve sevinç ve neşenin son derecesinden «bizden hüznü kaldıran Allah'a şükür olsun, muhakkak Rabbimiz mağfireti çok olan [ve] şükre mukabele edicidir<sup>3</sup>» feryadını göğün (Felek) en yüksek noktasına ulaştıran Hâk-ber-girifteleri<sup>4</sup> ve yardımcılarından (mülâzım) 'arza-dâşt<sup>5</sup>.

## [ A ]

- [ 1.] Emîr Hâlîl : Gülistân'dan<sup>6</sup> iki deniz konusundaki<sup>7</sup> su dalgasını tamamlamış, renk vurmaya meşgul olacaktır.
- [ 2.] Mevlânâ 'Alî : 'Arza-dâşt'ın yazıldığı gün, Şeh-nâme'nin<sup>8</sup> Dîbâçe'sini<sup>9</sup> tarh<sup>10</sup> ile uğraştı ve bir kaç gündür gözü ağrıyordu.
- [ 3.] Hâce Gıyâseddîn : Resâyil'den<sup>11</sup> iki konuyu yüze çıkarmış ve başka bir konuyu [bitirmesi] yakındır, ve şimdi Gülistân'dan iptâl edilmiş olan yapı'nın bir yeriyle uğraşmaktadır.
- [ 4.] Mevlânâ Şihâb : Dîbâçe ve dört levha<sup>12</sup> ve Dîbâçe şeref'inin<sup>13</sup> çizilmiş taslağına (şuret-gerî)<sup>14</sup> tılâ<sup>15</sup> sürmüş ve Dîbâçe'nin ortasındaki şemse'nin<sup>16</sup> sekiz na'lini<sup>17</sup> çizmiş ve şimdi Gülistân'daki yapı'dan başka bir yer ile uğraşmaktadır.
- [ 5.] Mevlânâ Kıvâmeddîn : Şeh-nâme cildi<sup>18</sup> yüzündeki İslîmî<sup>19</sup> hâşiyeyi<sup>20</sup> eksiksiz yapmış ve cild metn'inin<sup>21</sup> görünüşü عَش kalem almış ve iki dâng'e<sup>22</sup> yakınına ortaya çıkarmıştır. Sırt (puşt) ve سرو کردن<sup>23</sup> yapıştırılmış ve tarîk<sup>24</sup> çekilmiştir.
- [ 6.] Mevlânâ Şems'in, Hâce'nin, rahmet üzerine, elyazısı Resâyil'in<sup>25</sup> istinsâhından bir cüz'ü<sup>26</sup> kalmıştır.
- [ 7.] Maḥmūd : Hâce Dîvânı'nın<sup>27</sup> on levhasından yedi levhasını ortaya çıkarmış, kalanıyla uğraşmaktadır.

- [ 8.] Hâce Maḥmūd : Resâyil istinsâhı cildi'nin yüz metn'ini çizip bitirmiş, güzâr<sup>28</sup> ile uğraşmaktadır.
- [ 9.] Hâce Maḥmūd : Hâce elyazısı Resâyil cildi'nin sırt (puşt) ve yüzünü (rû) eksiksiz yapmış, سرو کردن ile uğraşmaktadır.
- [10.] Cedvel-keş<sup>29</sup> Hâce 'Aṭâyî : Mevlânâ Sa'deddîn Târîhi'ni<sup>30</sup> ve Hâce Dîvânı'nı bitirmiş, Şeh-nâme ile uğraşmaktadır.
- [11.] Mevlânâ Kuṭb : Taberî Târîhi'nden<sup>31</sup> on cüz'ü yazmıştır.
- [12.] Hâce 'Aṭâ : Gülistân'ın cüz'lerini bitirmiş ve Mevlânâ Sa'deddîn'in yazmış olduğunun tarihî üç levhasından iki levhasını sona erdirmiş, tamamlamakla meşguldür.
- [13.] Mevlânâ Muhammed Muṭahhar : Şeh-nâme'nin yazımından yirmi beş bin beyti bitirmiştir.
- [14.] Hâce 'Abdurrahîm : Mücellidler<sup>32</sup> ve Müzehhibler<sup>33</sup> ve Haymedüzlâr<sup>34</sup> ve Kâşî-terâşlar'ın<sup>35</sup> tarhları (tarh işleri; bezeme yerleştirilmesi) ile uğraşmaktadır.
- [15.] Mevlânâ Sa'deddîn : Bigüm'ün<sup>36</sup> şandukça'sının üstünü bitirmiş ve bir yanını parlatmaya (perdâht) yetirmiş ve kalmış olan kapak tabakasını gelecek onbeş günde bitirecek.
- [16.] Mevlânâ Şems : bir kxştî'yi<sup>37</sup> tamamlamış ve Hâce Dîvânı'ndan bir levhayı sona erdirmiştir.
- [17.] Öteki iki kxştî'ye, Hâce ve Hıṭâyî<sup>38</sup> hal-kârî<sup>39</sup> çizmişlerdir.
- [18.] Başka bir kxştî'yi 'Abdüsselem bitirmeye yaklaştırmıştır.
- [19.] Toplamıyla yetmiş beş olan Nakkâşlar<sup>40</sup>, güzel Hargâh'ın<sup>41</sup> boya işi ve temizleme ile uğraşıyorlar.
- [20.] Üstâd Seyfeddîn : kurtulmuştur ve ağrısı sağlığa döndü.
- [21.] Mîr Devlet-yâr'ın eldeki tarh'ını (bezeme kalıbını), Eğer (zîn) için, Hâce Mîr Ḥasan aktardı ve Hâce Mîr Ḥasan'ın oğlu Mîr Şemseddîn ile Üstâd Devlet-hâce şadef işçiliğiyle<sup>42</sup> uğraşmaktadırlar.
- [22.] Güçsüz köle ve en değersiz ufacığı, Şeh-nâme<sup>43</sup> yazımından

üç buçuk cüz'ü bitirmiş, Nüzhetü'l-Ervâh'in<sup>44</sup> yazımına başlamıştır.

[23.] Duâ üzere kısa keseceğim ve duâdan [daha] iyi ne iş yapacağım: Devlet sürekli olsun, Muhammed ve soyu aşkına.

#### [B] HÜKÜMDÂRA MAHSÛS YAPILAR

Allah onun direklerini Kıyâmet Günü'ne değin sağlam eylesin

- [ 1.] Dergâh<sup>45</sup> : taşı işi <sup>46</sup> tamamlandı ve kâşî işinden Kitâbe<sup>47</sup> ve Küngüre<sup>48</sup> kalmış olup, işlenmektedir ve Memerr'in<sup>49</sup> döşenmesi bitmiş ve Dendân'da<sup>50</sup> Şuret-hâne<sup>51</sup> oturtulmuş ve Mu-hârice<sup>52</sup> konmuş.
- [ 2.] Eski Kaşır : Kubbe ve etekden (dâmen) dibe dek nakkâş-îşi mu-karnas<sup>53</sup> yapılmış, doğu yanındaki sütun<sup>54</sup> yeniden dikilmiş.
- [ 3.] Nakkâşlar için temeli atılmış olan Kütüb-hâne bitirilmiş, Nak-kâşlar ve Kâtibler<sup>55</sup> girip-oturmuşlardır.
- [ 4.] Seng-terâşlar, Havuz işiyle uğraşmaktadırlar.
- [ 5.] Yeni Bahçe (Bâğ) : altı Dây<sup>56</sup> buyrulmuş olan duvarın bazısı dört dây ve bazısı üç dây olmuş ve işlenmektedir. Eyvân<sup>57</sup> ve Dâlân'ın<sup>58</sup> temeli atılmış, Eyvân önündeki Şâh pxl<sup>59</sup> yontulmuş iş üzere konacak.
- [ 6.] Meydân Bahçesi : ön duvarı üç dây olmuş ve Dergâh taşından eli boşalan Kâşî-terâşlar, adı geçen bahçenin İzâre<sup>60</sup> işiyle meş-gul olacaklar.
- [ 7.] Küleng-hâne'nin<sup>61</sup> sakıf<sup>62</sup> kili ve toprağının kireci ve siva işçi-liği tamam olmuş.

#### [C] HARGÂH

- [ 1.] Tepe Turluk<sup>63</sup> on dört parça ve Bevze<sup>64</sup> yedi parça, toplam bu yirmi bir parçadan altı parçası bitirilmiştir.
- [ 2.] Ve [her] parçanın na'leri<sup>65</sup> tamamıyla dikilmiş.

عوضه داشته  
نماز که بزرگتران و ملازمان کنیز سیمون که دیده ایشان در اخطای غایب می کنند

سایرون چون کوشش روزنه دار برآید که برست و از غایت بخت آسرو  
فریاد کند که آنکه از غیب نماز آخر آن روز با نفوسش که بر زوزه ملک می آید

خواه غاش آدن از سایه ابله  
بجزه رسد بینه و یک موضع دیگر  
و حالیکه موضع غارت که از کف  
بطل کرده اند ششول است

مولانا شمس را از نظر سایه ابل  
خطا خارج جلیب آرزو  
یک جزوه مانده است

خواجه محمد جلد رسایل خطا خارج  
پشت و رو و کل کرده بر و گردن  
ششول است

خواجه عطا احراری که شمس ان عام  
کرده و سر لوح را یکی که مولانا سید  
کلمات کرده و در لوح را بیوم رسانیده  
بسته ششول است

مولانا سعد الدین رسیده و تحفه  
یکم را تمام کرده و یک ملبوی  
اوپر برداخت رسیده است  
و طبقه در که مانده و در زوده  
و یک قاسم شود

یک شمشیر که در ابله سلم  
نزدک آورده که کاسم

برو عا اخصا رخا کم کرد  
وازد عاید کله زو کم کرد  
دوست غلغله با و چه والد

مولانا علی روز و زو عرصه داشت  
بطح دیار سبزه ششول به وجد  
چشم او در دیده کرد

مولانا آرام الدین روحی شمس را  
حاشیه ای سبزه کل کرده عیش غامی  
شش جلد را بنگر فزته و فریست  
دو دانگ بیوم شده است و پشت  
و سر گردان چسبانیده و وطن

کشیده شده است  
جایی که جلد نقل رسایل را  
شش بیوم و تحفه رسیده  
کمزای ششول است

مولانا قطب از اراغ طبری  
وجه زو کلمات کرده است  
خواجه عبدالرسیم طبرستان  
و در میان سیمه دوزان و کاشی  
نزدک ششول است

کوشش می دیگر با ابله خطای  
بکل کاسی رسانیده اند  
استاد سند الدین  
و زحمت ابعین بد شد

بنده که زو حق بر سر بیوم  
از کلمات شمس تمام کرده آغاز  
کلمات زو زو اول کلام کرده است

ایسر خلیل در موضع دریا اکلکان  
موج است تمام کرده بر کف نماز ششول  
مولانا سبزه دیار زو در لوح  
دیوار صورت که در اطلال مانده است  
نقل شمس میان دیار را تحریک کرده  
و حالیکه موضع کماز غایت  
کلمات ششول است

هو و از ده لوح دوزان خواجه  
منت لوح را بیوم رسانیده  
عاقب ششول است

خواجه عطا و چه در کاشی رخ  
مولانا سعد الدین دوزان خواجه  
تمام کرده شمس ششول است  
مولانا محمد طهر از کماز شمس  
پشت و زو سر از پشت تمام کرده است

مولانا شمس که کلمات کرده  
و یک لوح را از دوزان خواجه  
بیوم رسانیده است  
تکلیف ان بیوم شمس در لوح  
خوب نوکاه را بزرگ است  
و شمس ششول است

طرح سر دوزان رو به چو شمس  
خواجه حسن نکل و در کاشی  
سر خواجه سبزه شمس  
و در کاشی بصدف ترا شمس

دگر کام بی سود  
کشتی دگر اعدا  
نزدک آورده که کام  
برده اختصاص خوام کم کرد  
وازد چای که خوام کم کرد  
دولت بخدا بدهد والد

ولک لوح را از دیوان خواجه  
یوم رسانیده است  
تغاشان مجسم شده است  
خوب فرکا با بزرگ است  
و شستمان شوال اند

بنده که تیرودن حق سرچر و بیم  
از کتابت شناسنامه کم کرد  
کتابت بنده الاله و حاج کرد  
بخدمت او بخت بد است

طرح سرودت را بود چست زین  
خواهید چرخن نقل و در سن الدین  
سرفراز چرخین است  
دو تو حاج به صدق تراپی  
شوال اند

عزیزت  
خاصه شیده امه ارکانه الی یوم اکنون د

کینجا که چست تغاشان  
بناده شکل یافت تغاشان  
نزول کرده  
باغ میدان دیوار قریب دلی  
شده و کاشی تراش کن که از دگر  
کندت خالی بکنی کنجا  
ایاره باغ که در شوال ها شده

قصه قدیم قیام با و دارن بازید  
تیرش تا پی شده است چون جان  
شریعی از نو نماد شد  
باغ جدید دیوار کشتش دای  
بعضی دای بعضی دای  
و دگر کانه ایوان دالان پناه  
شده سا بل پیش ایوان ترا  
بر کار خراشند نماند

دگر که سنگ تراشی تمام شده  
وازن کاشی تراشی تمام و گلز  
مانده و دگر کار زنده و خوشتر مر  
تمام شده و در دغا و صورت خانه  
نشاندند و دغا بر نهانده  
سنگ تراشان بجان جوش شوال اند  
کلیک خانه را که کل سنگ  
و یک خاک و امک کاشی تمام شده

خرک

تو ترق جبار دره قطعه و تو ز منت قطعه از جلیان  
و یک قطعه شش قطعه تمام شده است و فعلهای قطعه  
تجاری و خسته شدن و تسهیل ایان قطعه های خط که صورت  
کریت از جلیان است یک عدد شش عدد تمام شده و سر  
و محس و حاشیه را قریب یک دایره و هم کار در نوشته  
شده کار پسر و نخرک که اصل او سنالی است و تیش  
او صد لایف و خسر بر او زنده قریب یک دایره نیم  
کار در نوشته شده است شوال اند و در وقت قطعه باد

- [ 3.] Ve çizilip-işâretlenmiş (şüret-geri) olan yazılı (hattı) parçaların ortasındaki semse'ler, toplam yirmi bir taneden altı tanesi bitirilmiş,
- [ 4.] Ve Şeref<sup>66</sup> ve Mihbes<sup>67</sup> ve Hâşiyeler'in<sup>68</sup> bir buçuk dâng'e yakın işi dikilmiş,
- [ 5.] Hargâh'ın, zemini (aşl) Mışkâlî<sup>69</sup>, nakş'ı<sup>70</sup> şandal-bâf<sup>71</sup> ve tah-riri<sup>72</sup> Zer-hokka<sup>73</sup> olan, dıştaki işinin bir buçuk dâng'e yakın işi dikilmiş. İkmâliyle uğraşmaktadırlar.
- [ 6.] Devlet sürekli olsun.



### III. AÇIKLAMALAR

'Arza-dâşt'taki çeşitli hususlar üzerinde durulan bu bölümde büyük yeri sanat deyimleri alıyor. Gerçekten bu tür kaynaklardan istifâde etmede asıl güçlük, eski deyimlerin açıklıkla anlaşılmasından ileri gelmektedir. Sözlükler, bu özel ve dar alanda pek yetersiz kaldığı gibi, deyimleri ayrıca konu alıp gereğince inceleyen ve açıklayan bir eser de yoktur. C. E. Arseven'in «*Sanat ansiklopedisi*», özellikle eski yüzyıllar ve Türkiye dışı ülkeler için yeterli olmaktan uzaktır. Bu durumun asıl sebebi, sanat hareketleriyle ilgili eski metinlerin, işaret edilen açıdan hemen hiç işlenmemiş ve onlarda bulunan deyimlerin derlenmemiş olmasıdır. Burada, XV. yy-a âit bir Belge üzerinde çalışılırken, bu eksiklik büyük ölçüde duyulmuş ve belki ilk defa sanat deyimleri de ayrıca işlenmiştir. Metne bağlı olarak ele alınan yüz kadar deyim açıklamaları, yazıyı uzatmak için, kısa tutulmuştur. Buradaki denemenin gelecek çalışmalarla geliştirilmesinin, bu alanda çalışanlara büyük kolaylık sağlacağında şüphe yoktur.

Sık başvurulan eserler aşağıda gösterildiği şekilde kısaltılmıştır :

- Amîd = Hasan 'Amîd : *Ferheng-i 'Amîd*. I-II. Tahrân 1337 Ş.  
 Ânandrâc = Muhammed Pâdşâh, «Şâd» : *Ferheng-i Ânandrâc*. I-VII. (nşr : M. Debirsiyâkî). Tahrân 1335 Ş vd.  
 Arseven = Celâl Esad Arseven : *Sanat ansiklopedisi*. I-V.  
 Ateş = Ahmed Ateş : *İstanbul kütüphanelerinde farsça manzum eserler*. I. İstanbul 1968.  
 Burhân = Hüseyin Tebrîzî-Mütercim Ahmed 'Aşım : *Tıbyân-ı nâfi' der Terceme-i Burhân-ı Kâtı'*. (İstanbul) 1214 [1799].  
 Develli = Ferit Devellioğlu : *Osmanlıca - Türkçe ansiklopedik lûgat*. 2. bs. Ankara 1970.

Mu'in = Dr. Muhammed Mu'in : *Ferheng-i Fârsî*. I-IV. Tahrân 1342-47 Ş.

Pakalın = Mehmed Zeki Pakalın : *Osmanlı tarih deyimleri ve terimleri sözlüğü*. I-III.

Redhouse = Sir James W. Redhouse : *Türkçeden İngilizceye lûgat kitabı*. İstanbul 1921.

Sâmî = Ş. Sâmî : *Ķâmûs-i Türkî*. I-II. Dersa'âdet 1317-18.

Steingass = F. Steingass : *A comprehensive Persian - English dictionary*. 3. bs. London 1947.

Türk ans = *Türk ansiklopedisi*.

1. Kütüb-hâne كُتُبْهَانَه : Baysungur Mîrzâ'nın Herât'taki sarayında bulunan bu mühim sanat atölyesinin adı, bildiğime göre günümüze değin hep Kütüb-hâne biçiminde okunmuştur. Ancak burasının kitabın «saklandığı yer» değil, «istinsah edildiği, bezendiği, resimlendiği, ciltlendiği yer» olması göz önüne alınırsa, «Ketb-hâne : yazım-evi» okuyuşu da uygun olabilir.

[Kırş. Redhouse; Sâmî; Steingass «ketb» maddeleri]

2. Allahu ekber الله اكبر : «Allah en büyüktür» anlamına gelen bu arapça söz, Ezân'ın ilk cümlesidir. Ramazân'da gün boyunca tutulmuş oruç, Akşam ezânı'nın okunmasıyla açılır. Bu söz ayrıca, Kur'ân-ı kerîmin IX. Tevbe (nr. 72), XXIX. Ankebûd (nr. 45) ve XL. Mü'mîn (nr. 10) sûrelerinde de geçer.

3. el-Ħamdü li'llâhi ... : Metinde tırnak içine alınmış olan arapça kısım, Kur'ân-ı kerîmin XXXV. Fâtır sûresi'nin 34. âyetidir. Orada «Ve kâlû ... (ve derler)» diye başlar.

4. Ħâk-ber-girifte خاك بر گرفته : XV. yy-da Herât'ta, sanatçılar arasında kullanılmış bir deyim olmalıdır. Bakılan sözlüklerde bu kelimenin tam karşılığı bulunamadı. Sözüün gelişinden ve Mülâzım (yardımcı) ile birlikte kullanılmasından, Kütüb-hâne'de çalışan yüksek üstâdların, sanatçıların kastedildiği anlaşılıyor. Ħâk'ın bir anlamı bağlılık, itaat, alçak gönüllülük olduğuna göre, bu deyim «bağlılığı yüklenmiş, kabul etmiş» demektir.

5. 'Arza-dâst *عرضه داشت* : XIV-XV. yy Horasan farsçasında kullanılmış olan bu deyim, «'arz dâsten : sunmak, arz etmek» fiilinden yapılmış isimdir. Üst orundakine yazılı bildirme, sunma anlamına gelir. Kısaca, «dilekçe, arz, yazılı bildiri, rapor» denebilir.

'Arza : ortaya koyma, sunma.

[Amîd; Ânandrâc; Redhouse; Steingass]

6. «Gülîstân» : Fars edebiyâtının ünlü edibi Şîrâzlı Şeyh Sa'dî (1215 ?-1292)'nin eseridir. 656 / 1258 yılında Salgurlu devleti ve-  
liahtı Sa'd II. b. Ebû Bekr adına yazılmıştır. Burada hazırlandığı anlatılan elyazma şimdi Chester Beatty kitaplığı, nr. P 119 (Dublin)'ndaki nüsha olacaktır. Tebrizli Ca'fer Baysungurî eliyle istinsah edilip, 830/1426-27 yılında Herât'ta bitirilmiştir. Dîbâçe ve sekiz minyatürü bulunan bir sanat şaheseridir. Bu nüshada bir deniz resmi de bulunmaktadır.

[Ateş. 168 vd; L. Binyon — J.V.S. Wilkinson — B. Gray : *Persian miniature painting*. Oxford 1933. 55-56, 68/nr. 48; I. Stchoukine : *Les Peintures des manuscrits Timûrides*. Paris 1954. 51/nr. 31; Z. V. Togan : *On the Miniatures ...* 30; E. Kühnel : «*History of miniature painting and drawing*». Survey of Persian Art. 1851; Arberry - Minovi - Blochet : *The Chester Beatty Library. A Catalogue of the Persian MSS...* I. Dublin 1959].

7. Mevzi' *موضع* : V-Ž-' kökünden yapılmış isimdir. Yer, bir şey konulacak yer, tertip ve tanzim olunacak yer demektir. Burada, «ele alınmış konu, yer» anlamına geliyor.

[Amîd; Ânandrâc; Develli; Redhouse; Sâmî; Steingass]

8. «Şeh-nâme» (A) : Fars edebiyâtının ünlü dâstân şâiri Tûslu Ebûl-kasım Mansûr Firdevsî (935 ?-1020 ?)'nin 60 bin beyitlik manzûm eseridir. 25-30 yıl çalıştıktan sonra, 1019-20 sırasında bitirdi ve Gazneli hükümdarı Sultân Mahmûd adına takdim etti. Burada anılmış elyazma, şimdi Tahrân'da özel bir kitaplıkta bulunduğu söylenen 831 / 1427-28 yılında yazılmış nüsha olabilir. İçinde Baysungur Mîrzâ ile hattât, musavvir ve mücellidlerin resimlerinin

de bulunduğu belirtilen bu elyazma hakkında başka bilgi elde edilemedi.

[Ateş. 1 vd; Binyon-Wilkinson-Gray : *aynı esr.* 69/nr. 49]

9. Dîbâçe *ديباچه* : (Tezhib) «Dîbâh : çok süslü» kelimesinden «dîbâh gibi» anlamına isimdir. Elyazmanın baştaki karşılıklı bir-iki sayfasına yapılan, çok süslü, altınla bezemeye denir. Sonraları, baştaki her bezemeye bu ad verilmiştir. Yine bu deyimden alınarak, her kitabın başındaki süslü cümleler ile yazılmış giriş ve önsöz'e de dîbâçe denmiştir.

Dîbâçe-bend : Dîbâçe yapan müzehhib, sanatçı.

[Amîd; Ânandrâc; Mu'in; Redhouse; Sâmî; Steingass]

10. Tarh *طرح* : (Tezhib) T-R-H (yerleştirme, koyma, kurma, düzenleme vb) kökünden yapılmış isimdir (çoğul : Turûh). İslâm sanatı bölgesinde çok kullanılan bu deyim şu anlamlara gelir :

- resim veya süslemede bezeklerin, figürlerin düzenlenmesi.
- tertib edilmiş bezeme, süsleme deseni, hazır örnek, kalıp (krş. A 21).
- örneğin anahatlarının çizimi, hazır kalıbın yerine çizimi, yerleştirilmesi, taslağın çizimi.
- yazı yazılacak levhanın zeminine yıldızla yapılan hafif süsleme.
- üslûb, tarz.

Tarrâh : bu işleri yapan sanatçı.

[Amîd; Ânandrâc; Arseven; Develli; Mu'in; Redhouse; Sâmî; Steingass]

11. «Resâyil» (A) : Belge'de dört yerde (A 3, 6, 8, 9) bu ad ile anılan ve ikisinde (A 6, 9), daha önce ölmüş bir «Hâce»nin eseri olduğu belirtilen elyazma, ilk bakışta tek kitap sanılabiliyor. Ne var ki, yine metinde iki ayrı cilt sanatçısının, aynı zamanda iki ayrı «Resâyil cildi» hazırlamakta buldukları belirtilmesinden (krş. A

8 ve 9), bunların iki ayrı nüsha kabul edilmesi gereğini ortaya koyuyor. Bu bakımdan metinde A 3 ile 8-de yazarsız anılanını «A» ve A 6 ile 9-da «Hâce'nin» kaydıyla belirtilenini «B» işaretleriyle ayırıyoruz. Şimdi burada geçen Resâyil (A)'in niteliği hakkında Belge'de verilenden fazla bir şey bilmiyoruz. Krş. Resâyil (B), nr. 25.

12. Levh لوح : (umumî) çeşitli maddeden ve üzerinde yazı, resim vb yapılabilecek nitelikte düz yaprak, sayfa, levha olup yazı, bezeme ve resimde kullanılır (çoğul : Elvâh).

[Amîd; Ânandrâc; Arseven; Mu'in; Steingass; Develli, Pakalın, Redhouse ve Sâmî'de «levh» ve «levha» maddeleri]

13. Şeref شرف : (Tezhib) Ş-R-F (yükseklik, ululuk) kökünden yapılmış isimdir. Bezeme'de «levhanın üst kesimine düşen yer, üst kesim»dir. Türkçe tepelik de denebilir. Mimarlık için bk. Küngüre, nr. 48a.

[Amîd; Ânandrâc; Mu'in; Sâmî; Steingass]

14. Şuret-gerî صورت گری : (Tezhib) Bu sanat deyimini oluşturan kelimeler ayrı-ayrı incelenirse :

Şuret : resim, tasvir, görünen şekil, biçim.

Şuret-ger : sûret yapıcı, nakkaş, ressâm, çizimci, heykelci.

Şuret-gerî : bu işi yapma, nakkaşlık.

Burada ise, Bezeme'de «tarh yapılarak çıkarılmış taslak işi, çıkarılmış sûret, verilmiş biçim, çizilip-işâretlenmiş» anlamına geldiği görülüyor.

Şuret-bend : çizimci, heykelci, sanatçı.

Şuret-keş : ressâm, heykelci, çizimci.

[Amîd; Ânandrâc; Develli; Steingass]

15. Tılâ' طلا : (Tezhib) T-L-' (sıvamak, sürmek) kökünden «sürülecek, sıvanacak şey» anlamına gelen isimdir. İslâm sanatında şu anlamlarda da kullanılmıştır :

a. Bezeme'ye sürülecek sıvı halde yıldız, kızıl altın.

b. yıldız sürme, altınlama.

c. altın sürülmüş veya çekilmiş her şey (kenar-suyu, tel, altınlı yazı veya resim, iplik vb).

d. Kâğıdı güçlendirme için âhar (özel hazırlanmış bir sıvı) sürmek.

Tılâ'-düz : altın iplikle işleyen sanatçı.

Tılâ'-kâr : altın sürücü, yaldızlayıcı, altınla bezeyen sanatçı.

[Ânandrâc; Arseven; Develli; Mu'in; Pakalın; Redhouse; Sâmî; Steingass]

16. Şemse شمسه : (Tezhib) Süsleme'de umumî anlamıyla yuvarlak, kartuş veya beyzî biçimli orta (göbek) bezemesinin bütünüdür. Halı'da buna «göbek» veya «gül» denir. Sanat alanında şu yerlerde kullanılmıştır :

(1) elyazma kitapta : Dîbâçe veya cild kabının ortasında.

(2) dokumada : kumaş, örtü veya giyim eşyasında ipek veya sîm ile işlenmiş, yahut basılmış bezemeli yuvarlak şekil, figür, resimler.

(3) mimarlıkta : kapı, pencere kapağı veya çit üzerine yerleştirilmiş benzeri süsler, kubbenin tepesine konulan madenden yuvarlak alem.

(4) tesbihte : imâme ucundaki püskül.

Şemse içindeki bezekler için bk. Na'1, nr. 17.

[Amîd; Ânandrâc; Arseven; Develli; Mu'in; Pakalın; Sâmî; Steingass]

17. Na'1 نعل : (Tezhib) Sanat çevresinde çok ayrı bir anlam taşıdığı görülen bu kelime, burada Redhouse'ın verdiği «deri üzerine döğmeyle yapılmış bir figür» tarifine benzer biçimde, Bezeme'de «şemse içindeki her bir bezek»e denmiş olmalıdır. Ayrıca krş. Na'1, nr. 65.

[Redhouse]

18. Cild جلد : (Ciltçilik) C-L-D (deri'yi yüzmek veya geçirmek) kökünden yapılmış isimdir. Elyazması kitabın yapraklarını

korumak için, iki yanına geçirilen aynı boyda, yüzü deriden, kâğıttan veya bezden kalınca kapaktır. Bu basit iş, üstâdı elinde bir sanat şâheseri haline gelir. Krş. Mücellid, nr. 32.

Cild-bend : içine güzel bir cild veya perakende kâğıtlar, mukrakka'lar vb konulan koruyucu cild kabı.

Cild-ger : cildçi, mücellid.

[Ânandrâc; Arseven; Pakalın; Redhouse; Sâmî; Türk ans]

19. İslîmî اسلمی : (Tezhib) Hatâyî'ye benzeyen ve kıvrım dal gizimli değişik bir süsleme türüdür.

İslîm-i Hıtâyî : Hatâyî türünden İslîmî bezemesi.

Naqş-ı İslîmî : İslîmî adı verilen bezeme türü.

[Amîd; Ânandrâc; Mu'în; Redhouse; Steingass]

20. Hâşiye حاشیه : (Tezhib) H-Ş-Y (kenar, kıyı) kökünden yapılmış isimdir. Her şeyin (sayfanın, cildin, kitabın, kumaşın, derinin vb) kenarı ve resmin çerçevesi demektir. Sanat deyimi olarak Bezeme'de «kenar-suyu, pervâz» anlamındadır. Krş. Hâşiye, nr. 68.

[Develli; Mu'în; Pakalın; Redhouse; Steingass]

21. Metn متن : (Tezhib) M-T-N kökünden yapılmış isimdir. Umumî olarak her şeyin içi, aslı, ortası, katı yeri anlamındadır. Ayrıca sırt, yolun ortası, toprağın katı yeri, yüksek yer, uzunluğuna çizmek vb anlamlarını da taşır. Burada ise Süsleme'de «bezeme yapılan zemin, göbek, asıl bezeme» demek olduğu anlaşılıyor.

[Amîd; Ânandrâc; Mu'în; Redhouse; Steingass]

22. Dâng دانگ : (Ölçü birimi) Umumî olarak arpa tanesi, her şeyin altında biri, bölüm, parça, hisse anlamlarına gelen bu kelime, öte yandan uzunluk, ağırlık ve su için bir ölçü birimidir. Ağırlık'ta dirhem altında biridir. Uzunluk'ta ise, bazı bölgelerde «onaltı arpa boyu» bir dâng tutulur. Ancak Belge'mizde bu ölçünün ne nicelikte olduğu açıklıkla ortaya konulamadı.

[Amîd; Ânandrâc; Mu'în; Pakalın «Denk»; Redhouse; Sâmî; Steingass]

23. سرو کردن (Ciltçilik) Belge'de iki yerde (A 5,9) geçen bu deyim in okunuşu ve anlamı tesbit edilemedi. Cild'in, sırt gibi, yapıştirılarak hazırlanan bir parçası olduğu anlaşılıyor. Buradaki ilk kelime «suruv» okunursa, «boynun dalı?» gibi bir anlam çıkar. Öte yandan metinde hiç geçmeyen «Miklâb» karşılığı da olabilir.

24. ٲاریق (Tezhib, Ciltçilik) ٲ-R-ٲ kökünden yapılmış isimdir. Umumî anlamıyla yol, iz veya örnek demektir. Sanat deyimi olarak cildin yüzünde kenar-suyu'nun yanlarında çekilmiş soğuk (veya sıcak) çizgi, cedvel karşılığıdır. Bu cedvel düz çizgi veya nokta-nokta da olabilir. Krş. Cedvel, nr. 29.

[Mu'în; Redhouse; Sâmî; Steingass]

25. «Resâyil» (B) : Bk. Resâyil (A), nr. 11. Bu ikinci Resâyil nüshasının yazarı olduğu belirtilen «Hâce»nin kimliği, bugün için son derecede umumî ve müphem olan ünvânı yardımıyla ortaya konulamadı. Hazırlanan elyazma ise, B. Berenson'un özel kitaplığı (Floransa)'nda bulunduğu söylenen ve buradaki metinde de adı geçen «Şemseddin Baysungurî» (Muhammed b. Hüsâm) kalem ile istinsâh edilmiş 830/1426-27 tarihli eser (Anthology) olabilir. O elyazmada yedi resim de bulunmakta imiş. Hakkında fazla bilgi elde edilemedi.

[B. W. Robinson : «Prince Baysonghor's Nizami : A Speculation». Ars Orientalis, II (1957). 384]

26. Cüz' جزؤ : (Hattâtlik) C-Z-' (bölme, parça) kökünden çıkarılmış isimdir. Elyazma kitapta bir kaç yapraktan oluşmuş parça, kısım, forma, bölüm, bölüm'dür (çoğul : Eczâ'). Ş. Sâmî «elyazısıyla yazılmış kitapların, her biri on yaprak, yani yirmi sayfadan ibâret bölükleri» olarak belirlemiştir.

[Amîd; Ânandrâc; Arseven; Develli; Mu'în; Pakalın; Redhouse; Sâmî; Steingass]

27. «Hâcû Dîvânı» : Belge'de kısaca «Hâcû» diye anılan şâir, XIV. yy-da «Hâcû-yi Kirmânî» lâkabıyla tanınmış Ebûl'atâ' Kemâleddin Mahmûd el-Kirmânî (1290-1352)'dir. Onun, edebiyat çevrele-

rinde pek tutulan Divân'ının burada hazırlandığı anlatılan nüsha-sının günümüzdeki varlığı tesbit edilemedi.

[Ateş. 256 vd]

28. Güzār گزār : (Tezhib) Bezeme'de iki işlem bu deyim ile karşılanmıştır :

- Bir bezeme'nin kâğıt, levha veya eşya üzerine mürek-keple veya az renkli olarak ince ve hafif çizimi; tasla-ğın, ana çizgilerinin çizimi, desenin tarhı (Krş. Tarh, nr. 10).
- bu çizimden sonra, bezeme üzerine gerekli boyanın sü-rülmesi ve cilâlanması (perdâh).

[Amîd; Mu'in; Redhouse; Steingass]

29. Cedvel-keş جدولکش : (Tezhib) «Cedvel çeken sanatçı» de-mektir. Bu sanatçı aynı zamanda kâğıt onarımı da yapardı (Vaşşâl).

Cedvel : düz çizgi, mürekkep veya yaldızla çekilen güzel çizgi, çizgiden çerçeve. Bu cedvel, levha veya sayfada yazılı kısmın, be-zeme veya tasvir'in dört yanına çekilmiş bir veya bir kaç çift (biri kalınca) ve arası yaldızlı düz çizgiden meydana gelir. Büyük Sel-çuklular'dan beri ortaya çıkmış ve kitap sanatında özenle yer veri-len bir unsurdur. Krş. Tarîk, nr. 24.

[Ânandrâc; Arseven; Develli, Mu'in; Pakalın]

30. «Mevlânâ Sa'deddîn Târîhî» : Belge'de iki yerde anılan bu eser ve yazarı hakkında hiç bir bilgi bulunamadı. Metinden anlaşıl-dığına göre eser, bir tarih kitabı olup, tarihî üç levhaya sahip bu-lunuyordu. Günümüze gelmediği anlaşılıyor.

31. «Taberî Târîhî» : Ortaçağ islâm dünyasının ünlü tarihçi ve müfessiri Ebû Ca'fer Muhammed et-Taberî (839 - 923)'nin umumî tarih eseridir. Asıl adı, «Târîhu'r-Rusûl ve'l-Mülûk»dur. Bu eser, Sâ mânî devleti veziri Ebû 'Ali Muhammed el-Bel'âmî (ölm. 974) ta-rafından 352/963-64 yılında kısaltılarak farsçaya çevrilmiştir (Ter-ceme-i Târîh-i Taberî). Belge'de hazırlandığı anlatılan elyazma bu

farsça çevirisi olmalıdır. Bu nüshanın günümüze geldiği tesbit edilemedi.

[C. A. Storey-Yu. E. Bregel : *Persidskaya literatura*. I. Moskva 1972. 279 vd (nr. 235) ]

32. Mücellid مجلد : (Ciltçilik) Bk. Cild, nr. 18. «Teclîd eden», elyazması kitabın cildini yapan, cüzleri dikip, kenarlarını düzelterek, hazırladığı cild'i geçiren sanatçı. Şimdi türkçede ciltçi deniyor.

Metinde sadece bu kelime «turûh-i mücellidîyân : mücellidlere âit tarhlar» biçiminde geçmektedir.

[Amîd; Arseven; Develli; Mu'in; Redhouse; Sâ mânî; Steingass]

33. Müzehhib مذهب : (Tezhib) Z-H-B (altın) kökünden yapılmış isimdir. İslâm sanat çevresinde altını sürerek veya yaprak halinde yapıştırarak, bezeme yapan sanatçı'ya denir. Sonradan umumî olarak, elyazma kitabın sayfalarında, yazı ve resim levhalarında altınla renkli mürekkep veya boya ile bezeme yapan sanatçı'ya denmiştir. Tezhib yapan, tezhibçi. Krş. Tılâ', nr. 15.

[Amîd; Ânandrâc; Develli; Mu'in; Pakalın; Sâ mânî; Steingass]

34. Hayme-düz دوز خیمه : (Çadırçılık) Hükümdarlar veya yük-sek kişiler için sanat değeri taşıyan çadır hazırlayan, yapıp diken sanatçı demektir.

[Pakalın; Steingass]

35. Kâşî-terâş کاشی تراش : (Çinicilik) Kâşî (veya Kâsî) beyaz top-raktan yapılan renkli ve sırlı, çiniye (porcelaine, Porzellan, porce-lain) benzeyen çömlek veya duvar kaplanan tabaka türüdür (faïen-ce, Fayence, faïence). Kâşî-terâş, işte bu kâşî'yi hazırlayan, yerleş-tirmek üzere yontup alıştırılan ve yerine tatbik eden sanatçıdır.

Kâşî-ger : kâşî hazırlayan sanatçı, çinici.

[Ânandrâc; Arseven; Burhân; Pakalın; Steingass]

36. Bigüm بیگم veya Begim : (Ünvân) Bu ünvanın Türkler'-

deki Big/Beg'in hanımlara verilmiş şekli (Han - Hanım) olduğu kabul edilir. Temürlüler'de, Beg âilesine mensup soylu hanımlar için kullanılmıştır. Belge'de bu ünvan ile kimin kastedildiği anlaşılama- makta ise de, Saray'daki yüksek hanımlardan biri olduğu muhakkaktır.

[Steingass; Reşid Rahmeti Arat (Gazi Zahirüddin Muhammed Babur : *Vekayi, Babur'un hâtıratı*. II. Ankara 1946)'ın «Notlar»ında, 587 vd]

37. Kxştī کشتی : (Tezhib, Saraçlık) Belge'de bir kaç defa geçen ve niteliği anlaşılamayan bu kelime araştırmacıyı gerçekten şaşkırtacak durumdadır. Metinde hangi anlamıyla kullanıldığı açıkça belli olmayan kelimenin iki ayrı okunuşu ve üç ayrı anlamı vardır :

- Keştī : (Tezhib) gemi, kayık biçimine benzeyen «kayık tabağı, içki kabı, tepsi» (krş. Keştī-zer)
- Küşti : (Tezhib) levha üzerinde savaş, çarpışma, güreşme veya öldürme sahnesi.
- Küşti (veya Küsti) : (Saraçlık) deriden yapılmış kemer, kuşak.

Prof. Togan'ın bu kelimeyi «shipbuilding : gemi yapımı» diye karşılması, Herât'ta gemiye ihtiyâc bulunmaması yanında, bir geminin böyle hal-kârî ile bezenmesinin de yersizliği göz önünde tutulursa uygun değildir (*On the miniatures ... 14*).

[Ânandrâc; Arseven «Kayık sahan»; Mu'în; Redhouse; Steingass]

38. Hıṭāyī خطای : Bu adın okunuşunun, Belge'deki imlâsıyla tereddüt uyandırdığı görülüyor. Prof. Togan, bunu «Hıṭāy» biçiminde okumaktadır. Ancak o çağın imlâsında, sonu -y ile biten adın yine -y ile nisbesi, böyle tek işâretle yazılmakta idi. Bunun güzel bir örneği Belge'mizde, «'Aṭāyî» adının sonunun yine tek y ile yazılmış olmasıyla verilmiştir (Krş. A 10).

[Z. V. Togan : *On the miniatures ... 14*]

39. Ḥal-kārī حل کاری : (Tezhib) Yazı, tasvir vb-de çerçeveyi ke-

nar-suyu olarak süsleyen veya ağaç, çini zemine yapılan Hatayî türünde bir bezemedir.

[Ânandrâc; Arseven, ayrıca «Bezeme»; Develli; Pakalın, ayrıca «Halkâr»; Steingass; Türk ans; A. S. Ünver : «*Türk tez-yinatında halkârîye dair*». *Arkitekt*, I/2 (1939) ]

40. Nakḡāş نقاش : (Tezhib) Krş. Nakş, nr. 70. Aslında «boya ile nakış vuran sanatçı, bezemeci» demek olan bu kelime, geçen uzun yüzyıllar içinde, «tasvirci, ressam, oymacı, işlemeci, duvar bezeyici, kitap bezeyici, sûret-ger, boyacı vb» anlamlarını da kazanmıştır.

[Amîd; Arseven; Develli; Mu'în; Pakalın; Redhouse; Sâmi; Steingass]

41. Ḥargāh خرگاه : (Çadırcılık) Hükümdar için yapılmış büyük çadır, otağ. Bu çadırın gövdesi ağaç çubuklardan olur ve üzerine keçe sarılırdı.

[Amîd; Ânandrâc; Arseven «Çadır»; Burhân; Mu'în; Redhouse; Sâmi; Steingass]

42. Şadef-terāṣī صدف ترایشی : İslâm dünyasındaki çeşitli sanat çalışmaları arasında ayrı ve güzel bir kol teşkil eden Sadefçilik ile ilgili řu kelimelere bakarsak :

Şadef : midye ve istiridye'nin kabuğundaki parlak tabaka, sedef.

Şadef-terāş : Sadef'i, bezemede tesbit edilmiş yerlere, yontup yerleştiren sanatçı, Sadefçi.

Şadef-terāṣī : Sadefçilik işi. Sadefi yontup kalıbındaki oyuna yerleştirme işi, sedef işçiliği.

Şadef-kār : Sadef, fildişi, kemik vb ile sanat eseri yapan sanatçı.

[Arseven «Sedef»; Mu'în; Steingass]

43. «Şeh-nâme» (B) : Belge'nin yukarıdaki maddelerinde (bk. A 2, 5, 10, 13) bir Şeh-nâme nüshasının hazırlandığı anlatılmıştı.

Bunu Hattât Mevlânâ Muhammed Mutahhar istinsâh etmekte, aynı sırada tezhib ve cild gibi öteki işleri yürütülmektedir. Şimdi bu anılanın, o elyazmadan ayrı ve ikinci bir nüsha olduğu açıkça anlaşılıyor. Bu ikinci Şeh-nâme, Belge kaleme alındığı sıralarda Ca'fer Bay-sungurî eliyle yazılmaya yeni başlanmıştır. Anılan nüsha şimdi Gülistân Sarayı kitaplığı (Tahrân)'nda olup, «5 Cumâdâ I. 833 / 30 Ocak 1430 günü Herât'ta bitirildiği» kaydını taşımaktadır. Kitap sanatının pek mükemmel bir örneğidir.

[L. Binyon — J.V.S. Wilkinson : *The Shah-Namah of Firdausi*. London 1931; Binyon-Wilkinson-Gray : *aynı esr.* 56, 69-71/nr. 49; I. Stchoukine : *aynı esr.* 53/nr. 34]

44. «Nüzhetü'l-Ervâh» : Bu adı taşıyan bir kaç eser vardır. Belge'de anılmış olanı, o çağın pek tutulan tasavvufi bir eseridir. Yazarı «Emîr-i Sâdât», «Hüseyn-i Sâdât» ve «Mîr-i Fahrü's-Sâdât» lâkaplarıyla tanınmış büyük mutasavvıf ve şâir Rükneddin Hüseyn b. 'Âlim el-Hüseynî (1272 - 1329 ?)'dir. Kitap yüksek bir tasavvuf eseri olup, nazım ve düzyazıyla 28 fasl'dır. 711/1311-12 yılında bitirilmiştir. Metinde yazımına başlanmış olduğu belirtilen elyazmanın günümüze eriştiği tesbit edilemedi.

[Ateş. 223 vd; Z. V. Togan : *On the miniatures ...* 34 (burada mühim çeviri yanlığı vardır) ]

45. Dergâh درگاه : (Mimarlık) «Devlet yöneten hükümdara âit saray» demektir. Ayrıca, «saray önündeki büyük avlu, büyük kapı, büyük tâk vb» anlamlarında da kullanılmıştır.

[Amîd; Ânandrâc; Arseven; Develli; Mu'în; Pakalın; Redhouse; Sâmî; Steingass]

46. Seng-terâş سنگ تراشی : (Taşçılık) Yapı'ya uygun taşı yontarak istenen biçimi (sütun, bingî, başlık, kilit, silme, karnas, bezeme, köşe vb) verme işi, taş yontuculuk.

Seng-terâş : Taş yontucu, taşçı, (son yüzyılda) heykeltıraş.

[Amîd; Ânandrâc; Arseven; Develli; Mu'în; Pakalın; Steingass]

47. Kitâbe کتابه : (Mimarlık) K-T-B (yazmak) kökünden ya-

pılmış isimdir. Yapı'nın uygun bir yerine, onun kimin çağında, hangi yıl, kim tarafından, ne için ve nasıl yaptırıldığını, oyma veya kabartma yazılı olarak tesbit eden düzyazı veya manzum yazıttır.

[Ânandrâc; Arseven; Develli; Mu'în; Pakalın; Redhouse; Sâmî; Steingass]

48. Küngüre کنگره : (Mimarlık) Umumî olarak Yapı'nın en üst kısmında ve ayrı bir birim teşkil eden parçasıdır. Bu biçimdeki çeşitli yerler Küngüre adıyla belirtilmiştir :

- Kale, hisar, burç bedeni veya kasır, saray duvarı yahut benzer yüksek duvarların üstünde yapılmış kısımlar, çıkıntılar. Buna arapça «Şerefe : en yüksek yer» de denir.
- Yüksek duvar üzerine veya dam vb kenarına yapılan dişli alçak korkuluk duvarı, nişli mazgal aralıkları, mazgalı siper (krş. Dendân, nr. 50).
- Yapı'da sivri tepeli süs kuleleri.
- Yapı'da en yüksek yer, kubbenin tepesi, «Şerefe».

[Ânandrâc; Arseven; Develli; Mu'în; Redhouse; Sâmî; Steingass]

49. Memerr, Memer مرمر : (Mimarlık) M-R-R (geçmek) kökünden yapılmış isimdir. Yapı'da benzer üç yerde kullanılır :

- geçit yolu, geçilecek yer, yol, geçit, kanal.
- köprü.
- yapı'ya giriş yeri, medhal, aralık.

[Amîd; Develli; Mu'în; Redhouse; Sâmî; Steingass]

50. Dendân دندان : (Mimarlık) Yapı'da duvarın üstünde veya dam kenarında diş-diş çıkıntılar, dişli mazgal vb. Krş. Küngüre, nr. 48b.

[Ânandrâc; Arseven; Develli; Redhouse; Steingass]

51. Şüret-hâne صورت خانه : (Mimarlık) Belge'de Dendân'a otur-

tulduğu anlatılan bu kısmın niteliği açıklıkla belli olmuyor. Kelime anlamı «resim evi, oyuğu»dur. Sözlükte ise, hem «şekil, nakış» ve hem de «resim atölyesi» olarak gösterilmiştir.

[Ânandrâc; Mu'in; Steingass]

52. Muḥārice مخارجه : (Mimarlık) H-R-C (çıkma) kökünden yapılmış isimdir. Yapı'da «örtülü çıkma, çıkıntılı balkon» karşılığıdır.

[Steingass]

53. Muḫarnas مقرنس : (Mimarlık, Tezhib) Yapı'da satıh ile hacim arasında yapılan düz veya kabartma, kademeli geçiş ve birleştirme süsü diye tarif edilebilir. Bu şekil, alçı vb ile merdivene benzer derece çıkıntılı yapıldığı gibi, aynı hissi verecek şekilde düz bezeme ile de çizilirdi. Belge'de yazılanı bu ikinci türdendir.

[Ânandrâc; Arseven «Karnas»; Develli; İslâm ans; Mu'in; Sâmi; Steingass]

54. Sütün ستون : (Mimarlık) Yapı'da taş, mermer, ağaç, tuğ- la veya madenden «direk, dikme»dir.

[Arseven; Mu'in; Redhouse; Sâmi; Steingass]

55. Kâtib كاتب : (Hattâtlık) K-T-B (yazmak) kökünden yapılmış isimdir. Devlet'in resmî yazışmasını veya hazırlanmış bir kitabı güzel yazısıyla yazan kişi, sanatçı. Bu anlamda, yazıcı, hattât, müstensih, kopya edici de denir.

[Ânandrâc; Develli; Mu'in; Pakalın; Redhouse; Sâmi; Steingass]

56. Dâi دای : (Mimarlık) «Dâv» da denilen bu kelimenin asıl anlamı «temel, yapının temeli»dir. Duvar örmede, mimarlık ölçü birimi olarak da kullanılmıştır. Birim olarak, «kilden örülen duvarın bir katı, sırası» karşılığıdır. Bunun türkçesinin «Kur» olduğunu Mütercim Âsım Efendi belirtmiştir.

[Ânandrâc; Burhân; Mu'in; Steingass]

57. Eyvân ابران : (Mimarlık) Asıl anlamı «kemer» olup, Yapı'da «yüksek kemerli, beşik örtülü ve önü açık mekân»dır. Geçen uzun yüzyıllar boyunca ayrıca «revâklı ve önü açık büyük sofa, dîvân-hâne, önü açık yaz odası, evin en üstündeki balkon, odanın önü, açık galeri, veranda, kasır, köşk, saray, tâk kapı, sâyebân, çardak...» anlamlarını da kazanmıştır.

[Amîd; Ânandrâc; Arseven; Develli; Mu'in; Pakalın; Redhouse; Sâmi; Steingass; Türk ans]

58. Dâlân, Dâllân دالان : (Mimarlık) Umumî olarak geçit anlamını taşıyan bu kelime, Yapı'da üç birimin karşılığıdır :

- Üstü örtülü geçit, dehliz, koridor.
- üstü örtülü sokak, kapalı çarşı.
- Yapı'nın girilen ilk yeri, kapı içindeki küçük aralık, dış kapı ile evin içine varıncaya olan aralık, küçük sofa.

[Amîd; Ânandrâc; Arseven; Burhân; Mu'in; Redhouse; Steingass]

59. Şâh شاهل : (Mimarlık) Adı iki kelimededen oluşan bu yapının niteliği kesinlikle ortaya konulamadı. İlk kelime «Şâh : (1) koca, büyük; (2) geniş ana yol» anlamlarındadır. İkinci kelime ise, üç ayrı biçimde okunabilir :

- Pel : yüksek kenarlı alan, yüksekçe sofa, çevrili çayır.
- Pil : kapının üst veya alt kenarı, ökçe.
- Pul : kemer, köprü (pül).

Metinde birinci veya üçüncü anlamlarıyla «koca kemer, koca köprü veya geniş sofa» yerine kullanılmış olabilir.

[Arseven, «Pul»; Burhân; Mu'in; Steingass]

60. İzâre ازاره (aslî : ازاره) : (Mimarlık) '-Z-R (örtme, etek) kökünden yapılmış isimdir. Yapı'da iki birimin adıdır :

- Yapı dışındaki seki, çit, yapı önündeki alçak duvar.
- oda duvarının alt kesimi, duvarda döşemeden pencere altına kadar olan kesim, sedir duvarı, yerdeki sedire oturulduğunda buraya dayanılır.

[Ânandrâc; Arseven; Mu'in; Redhouse; Steingass]



61. Küleng-*hâne* کنگنه : (Mimarlık) Bu bileşik kelimenin ilk kısmı olan Küleng, sözlüklere göre «su kenarında yaşayan uzun bacak, uzun boyun ve uzun gagalı Turna kuşu (*grus cinereus*) veya Balıkçıl kuşu yahut iri horoz»dur. Bu açıklamaya göre, Sarayın bahçesinde bulunan bir Turna kuşu evi (yuvası)nden bahsedilmektedir.

[Amîd; Ânandrâc; Burhân; Develli; Mu'in; Redhouse; Steingass]

62. Sağf سف : (Mimarlık) S-K-F (gök, tavan vb) kökünden yapılmış isimdir. Yapı'da «tavan, dam, çatı, dam kenarındaki sacak»dır.

[Amîd; Ânandrâc; Arseven «Sakaf»; Develli; Mu'in; Redhouse; Sâmî; Steingass]

63. Tepe Turluk تبه ترق : (Çadırcılık) Buradaki Turluk kelimesi, türkçe «örterek koruyan» anlamındaki «tur» isim kökünden yapılmış isimdir ve «Tur'un yeri» demektir. Tur, çadırın okları (ağaç kafesi) üzerine sarılan keçe örtüdür. Kırgız türkçesinde «Yurt'un alt kesiminin örtüldüğü keçe» anlamında kullanılır. Ancak burada «Tepe» kelimesiyle Belge'de anlatılan Otağ'ın üstteki kubbe kesimini örten keçe olduğu belirtilmiş oluyor.

[Arseven «Çadır» ve «Turluk»; Wilhelm Radloff : *Versuch eines Wörterbuches der Türk-dialecte*. 2. bs. The Hague 1960; *Türkiyede halk ağzından söz derleme dergisi*. III. İstanbul 1942. «Torluk» ve «Turluk» ]

64. Bevze بوزه : (Çadırcılık) Yanlış okunmasını önlemek üzere Belge'de hareketli yazılmış olan bu kelime yeterince açıklanamadı. Sözlüklerde bulunan «Bevze (Bevzek)» kelimesi, «ağacın gövdesi, bedeni, özdeği» anlamıyla karşılanmıştır. Çağatay türkçesinde (belki okunuşu yanlış) tesbit edilmiş «Büzek» ise, «ağacın kovuğu, oyuk...» demektir. Büzük kelimesi de, «büzülmüş, kovuk, in...» anlamlarındadır. Bütün bu karşılıklar göz önüne alınarak Bevze'nin, Otağ'ın tepe kesiminde, içerden pis havanın çıkması veya güneş ışığının girmesi için bırakılmış delik, oyuk, büzük kısmı olduğu dü-

şünülebilir. Nitekim tarif edilen yerin altında olan Turluk on dört parça, bu Bevze yedi parçayla yapılmaktadır.

[Burhân; Develli; Mu'in; Şeyh Süleymân : *Lûgat-i Çağatay ve türkî-i Osmânî*. (İstanbul) 1297 [1880]; H. Kâzım Kadri : *Büyük Türk lûgati*. I. İstanbul 1927; W. Radloff : *ayn esr.*]

65. Na'l نعل : (Çadırcılık) Krş. Na'l, nr. 17. Çok değişik bir anlamı yukarıda açıklanmış olan bu deyim, burada parçanın nerisini kastettiği açıklıkla anlaşılmalıdır. Önceki anlamı yine geçerli olmakla birlikte, bir sözlük de onun «gön, tabaklanmış deri» demek olduğunu belirtir. Bu bakımdan çadırın keçe örtüsüne dikilen gön parçaları olabileceği de düşünülür.

[es-Seyyid Cemâleddin ibn el-Mühennâ : *Kitâbu Hilyetü'l-insân ve Halbetü'l-lisân* (nşr. Kilisli Muallim Rif'at). (İstanbul) 1338-40 [1921] 158. sa.; Krş. Steingass]

66. Şeref شرف : Krş. Şeref, nr. 13. Yukarıda Tezhib'deki anlamı üzerinde durulan Şeref, burada çadırın metinde sayılmış örtü parçalarının üst kesimi demek olabilir.

67. Miğbes محبس : (Çadırcılık) Çok az kullanıldığı görülen bu kelime, «nakışlı örtü, işlemeli örtü, yatak döşemesi, bir şeyin önüne çekilen işlemeli perde» anlamlarındadır.

[Ânandrâc; Steingass]

68. Hâşiye حاشیه : (Çadırcılık) Krş. Hâşiye, nr. 20. Bu deyim burada ise, «çadırın etek kesimi, alt kenarı, kumaşın pervâzı, etek püskülleri...» karşılığı olmalıdır.

[Redhouse; Steingass]

69. Mışkâlî مشكالي : (Çadırcılık) Çadır'ın zemin(asl)ini teşkil ettiği belirtilen bu maddenin iki ayrı karşılığı bulunmaktadır :

a. Keten'in bir türü, çiğ otu denilen sele sazı. Bundan çadırın içindeki bölme perdesi yapılır ve ona da «çiğ» adı verilir.

b. ince kamış.

[Arseven «Çiğ»; Steingass]

70. Nakş نقش : (Tezhib) N-K-Ş (bezemek, nakış yapmak) kökünden yapılmış isimdir. Umumî olarak «süslemek, bezemek, ressamlık yapmak, çizim çekmek, boyamak» karşılığıdır. Ayrıca şu anlamları da vardır :

- yapılmış şekil, çizim, resim, sûret, tasvir, süs.
- renkli ve çizimli yüzey, değişik renklerle boyanmış yüzey.
- kalmış iz, eser

Nakş : bk. nr. 40.

Nakş-bend : nakş, nakış yapan sanatçı.

Nakş-düz : ipek iplik, ibrişim, renkli tire vb ile nakış işleyen sanatçı.

Nakış-hâne : nakış sanatının çalışıldığı yer, atölye.

[Amîd; Ânandrâc; Arseven «Nakış»; Develli; Mu'în; Pakalın «Nakış»; Redhouse; Sâmî; Steingass]

71. Şandal-bâf صندل باف : (Dokuma) Bilindiği gibi, Şandal «Güzel kokulu ve sert bir ağaç türü»dür. Ancak burada kastedilen Şandal-bâf «Ortaçağ'da Batı Türkistân'da dokunmuş ve pek tutulmuş parlak yüzü, yumuşak, ipekli ve pamuklu bir kumaş türü» olmalıdır.

[Ânandrâc; Arseven «Sandal», «Sendel»; Develli; Pakalın «Sandal»; Steingass]

72. Tahrîr تحریر : (Tezhib) H-R-R (yazmak vb) kökünden yapılmış isimdir. Bir bezemenin çevre çizgisini cedvel gibi belirlemek için, ayrıca mürekkeple yapılmış ince bezeme kuşağına denir. Burada ise, çadırda yapılmış bezemenin çevresindeki benzer işleme denmiş olmalıdır.

[Arseven; Pakalın; Steingass]

73. Zer-hoqqa زر حقه : (Tezhib) Bakılan sözlüklerde karşılığı bulunamadı. Ancak sözün gelişinden altın bir bezeme türü olduğu anlaşılıyor.

## DEYİMLER DİZİNİ

Deyim'den sonra gelen Giriş, A, B, C işaretli metin ve çevirideki, parantez içinde bulunan sayılar Açıklamalar'daki yerini göstermektedir.

'Arza-dâst Giriş, A 2 (nr. 5)	Hayme-düz A 14 (nr. 34)
Bâğ B 5, 6	'İmâret A 3, 4; B
Beze C 1 (nr. 64)	İslimî A 5 (nr. 19)
Cedvel (nr. 29)	İslim-i Hıfâyî (nr. 19)
Cedvel-keş A 10 (nr. 29)	İzâre B 6 (nr. 60)
Cild A 5, 8, 9 (nr. 18)	Kaşr B 2
Cild-bend (nr. 18)	Kâşî (nr. 35)
Cild-ger (nr. 18)	Kâşî-ger (nr. 35)
Cüz' A 6, 11, 12, 22 (nr. 26)	Kâşî-terâş A 14; B 6 (nr. 35)
Dalân B 5 (nr. 58)	Kâşî-terâşî B 1
Dâmen B 5	Kâtib B 3 (nr. 55)
Dâng A 5; C 4, 5 (nr. 22)	Keştî A 16, 17, 18 (nr. 37 a)
Dâv (nr. 56)	Ketb-hâne bk. Kütüb-hâne
Dây B 5, 6 (nr. 56)	Kitâbe B 1 (nr. 47)
Dendân B 1 (nr. 50)	Qubbe B 2
Dergâh B 1, 6 (nr. 45)	Qur (nr. 56)
Dîbâce A 2, 4 (nr. 9)	Küleng-hâne B 7 (nr. 61)
Dîbâce-bend (nr. 9)	Küngüre B 1 (nr. 48)
Dîvâr B 5, 6	Küşî A 16, 17, 18 (nr. 37 b, c)
Eyvân B 5 (nr. 57)	Kütüb-hâne Giriş; A 1; B 3 (nr. 1)
Güzâr A 8 (nr. 28)	Levh A 4, 7, 12, 16 (nr. 12)
Hâk-ber-girifte Giriş (nr. 4)	Memerr B 1 (nr. 49)
Hâl-kârî A 17 (nr. 39)	Metn A 5, 8 (nr. 21)
Hargâh A 19; C, C 5 (nr. 41)	Mevzi' A 1, 3, 4 (nr. 7)
Hâşiye A 5; C 4 (nr. 20, 68)	Mışkâlî C 5 (nr. 69)
Hatt A 6, 9; C 3	Mihbes C 4 (nr. 67)
Havz B 4	

- Muḥarice B 1 (nr. 52)  
 Muḥarnas (nr. 53)  
 Muḥarnas-ı nakḫāşī B 2  
 Mücellid A 14 (nr. 32)  
 Mülazım Giriş  
 Müzehhib A 14 (nr. 33)  
 Nakış-hāne (nr. 70)  
 Nakḫāş A 19; B 3 (nr. 40)  
 Nakş C 5 (nr. 70)  
 Nakş-bend (nr. 70)  
 Nakş-düz (nr. 70)  
 Nakş-ı İslimī (nr. 19)  
 Na'1 A 4; C 2 (nr. 17, 65)  
 Pel (nr. 59 a)  
 Pil (nr. 59 b)  
 Pul (nr. 59 c)  
 Puşt A 5, 9  
 Rū A 5, 8, 9  
 Sakf B 7 (nr. 62)  
 Şadef (nr. 42)  
 Şadef-kār (nr. 42)  
 Şadef-terāş (nr. 42)  
 Şadef-terāşī A 21 (nr. 42)  
 Şandal (nr. 71)  
 Şandal-bāf C 5 (nr. 71)  
 Şandukça A 15  
 Seng-terāş B 4 (nr. 46)
- Seng-terāşī B 1 (nr. 46)  
 Şüret (nr. 14)  
 Şüret-bend (nr. 14)  
 Şüret-ger (nr. 14)  
 Şüret-gerī A 4; C 3 (nr. 14)  
 Şüret-hāne B 1 (nr. 51)  
 Şüret-keş (nr. 14)  
 Sütün B 2 (nr. 54)  
 سروکردن A 5, 9 (nr. 23)  
 Şāh (nr. 59)  
 Şāh pul B 5 (nr. 59)  
 Şemse A 4; C 3 (nr. 16)  
 Şeref A 4; C 4 (nr. 13, 66)  
 Şerefe (nr. 48 a, d)  
 Tahriir C 5 (nr. 72)  
 Tarḫ A 2, 14, 21 (nr. 10)  
 Tariḫ A 5 (nr. 24)  
 Tarrāḫ (nr. 10)  
 Tepe Turluḫ C 1 (nr. 63)  
 Tıla' A 4 (nr. 15)  
 Tıla'-düz (nr. 15)  
 Tıla'-kār (nr. 15)  
 Turluḫ (nr. 63)  
 Vaşşāl (nr. 29)  
 Zer-hoḫka C 5 (nr. 73)  
 Zin A 21

YILLIĞIN BEŞİNCİ SAYISINDAN SONRAKİ  
 DOÇENTLİK, DOKTORA ve LİSANS TEZLERİNİN  
 ÖZETLERİ

(Yer darlığından Lisans Tezlerinin sadece bibliyografya notu verilmiştir)

## ERKEN OSMANLI MİMARISİNDE SÜSLEME

Dr. Yıldız DEMİRİZ  
(Doçentlik tezi)

*İstanbul 1974, 185 s. metin, 232 s. katalog, 735 resim, 27 plân,  
49 desen.*

### I. GİRİŞ

#### A. *Kültürel ve siyasal çevre.*

Osmanlı Beyliğinin doğduğu yıllarda Anadolu'da daha birçok beylik kurulmuştu. Bunların en güçlü ve ömürlüsü olan Osmanlılar beyliğinin bu hayatiyeti sanatına da aksetmiştir. Anadolu'nun Türkleşmesi daha önce başlamakla beraber, bu tam manasiyle ancak Osmanlılar tarafından gerçekleştirilmiştir. Mahalli geleneklerin anavatandan getirilen zengin sanat repertuvarı ile birleşmesinden bir yeniçağ Türk sanatı bu devirde ortaya çıkmıştır.

#### B. *Konu ile ilgili kaynaklar ve araştırmalar.*

Osmanlı mimari süslemesi ile doğrudan doğruya ilgili toplu araştırma ve kaynaklar hemen hemen yok denecek kadar azdır. Konu daha çok dağınık çalışmalar halinde veya genel yayınlarda dolaylı olarak ele alınmıştır. Bu bölümde kaynak araştırmaları, seyahatnameler, genel islâm ve Türk sanatı yayınları, Türk mimari- siyle ilgili genel yayınlar, belli bir bölgeyi konu alan yayınlar ve

süslemeyi esas konu olarak alan yayınlar bölümlerine ayrılarak incelenmiş ve eleştirilmiştir. Süslemeyi esas alan yayınların yeterliliği böylece tesbit edilmiştir.

### C. Konunun sınırı, tezin gayesi ve metodu.

Erken Osmanlı devri mimarisi ve buna bağlı olan süsleme, Selçuklu sanatı ile klasik Osmanlı sanatı arasında bir geçiş devresi teşkil ettiği için Türk sanatının gelişmesi içindeki yeri önemlidir. Çalışma, zaman bakımından Osmanlı Beyliğinin kuruluşundan imparatorluk oluşuna, yani İstanbulun Fethine kadar geçen süredeki eserlerden ibaret bir kataloğa dayanmaktadır. Diğer bazı eserler ise gelişmeyi takibedebilmek için zaman zaman ele alınmaktadır. Coğrafi sınırlanma ise devletin sınırına bağlı kalmıştır. Gaye, bugüne kadar ya mimarinin incelenmesi sırasında bir yan konu olarak ele alınan, veya mimariyle bağlantısı gözönüne alınmadan dağınık şekilde incelenen mimari süslemeyi bir bütün olarak kabul ederek çeşitli tekniklerdeki ortak yönlerini araştırmak, yapı tiplerine göre belirli bir süsleme programı bulunup bulunmadığını araştırmak, desenlerin çeşitli tekniklerde ortak yönlerini tesbit etmektir. Böylece Osmanlı mimarisinin hiç değilse bir devresinin süslemesi hakkında toplu bir görüş elde edilmeye çalışıldı.

## II. ANALİZ :

### A. Erken Osmanlı mimarisinde kullanılan süsleme türleri.

Taş süsleme, tuğla-taş duvar süslemesi, mukarnas, çini ve sırlı tuğla, keramik, alçı ve stuko, malakâri, kalem işi, ahşap süsleme türlerinin hangi yapılarda, ne oranda ve hangi esaslara göre kullanıldığı bu bölümde ayrı ayrı incelenmiştir.

### B. Erken Osmanlı süslemesinin karakteristik motifleri.

Rumî-palmet-lotus grubu, bitkisel motifler, geometrik motifler ve süsleme olarak yazı gruplarına ayrılarak incelenen motiflerin bu

devir sanatındaki durumları üzerinde durulmuştur. Rumilerin bitkisel motiflerden daha fazla kullanıldığı belirtilmiş, geometrik süslemenin ise en geniş ölçüde bulunduğu açıklanmıştır. Geometrik süslemenin analizinin de yapıldığı bölümde, bunların islâm sanatının kendine has görünüşlerinden biri olduğu üzerinde durulmuştur.

### C. Erken Osmanlı süslemesinin karakteristik kompozisyon şemaları.

Kompozisyon şemaları bordürler, sonsuz kompozisyonlar ve merkezî kompozisyonlar olarak gruplandırılmıştır. Çok kullanılan kompozisyon tipleri üzerinde bilhassa durulmuş ve bunların hangi eserlerde kullanıldığı tesbit edilmiştir.

## III. SENTEZ

### A. Çeşitli tekniklerdeki süslemenin ortak yönleri.

Bu bölümde kompozisyon ve motiflerden birden fazla süsleme türünde kullanılanlar ele alınarak bunların değişen tekniğe göre aldıkları durumlar, ortak ve farklı yönleri üzerinde durulmuştur.

### B. Binalarda süsleme programı.

#### 1) Yapı tipine göre :

Cami ve mescit, zaviyeli cami, namazgâh, türbe, medrese ve darüşşifa, bedesten, kervansaray ve han gruplarına ayrılarak yapılan incelemede ayrıca katalogda yer almayan hamamlara da kısaca temas edilmiştir. Bunlarda yapının mimari tipine ve fonksiyonuna bağlı olarak belirli süsleme programının bulunup bulunmadığının tesbitine çalışılmıştır.

#### 2) Yapı elemanına göre :

Yapıda örtü sistemi, kemer, pencere, dış duvar yüzeyi gibi çeşitli kısımların süslenmesindeki prensipler bu bölümde araştırılmıştır.

### C. Ustalar, atölyeler, çevre üslupları.

Dünyanın pek çok yerindeki ortaçağ sanatı gibi islâm sanatı da bu devirde genellikle anonimdir. Bu meylini yeniçağda da devam ettirmiştir. Osmanlı sanatında mimar da çok defa anonimdir, fakat bazen tanınır. Buna karşılık süslemeyi meydana getiren sanatçıların nadiren ismi zikredilmiştir. Erken Osmanlı mimari süslemesinde tanıdığımız ustalar bir nakkaş, bir çini ustası ve üç ince marangozdan ibarettir. Buna karşılık üslup, teknik ve desen yardımıyla atölyeleri tesbit edebiliyoruz.

### D. Karşılaştırmalı kronoloji.

Bu bölümde, katalog çerçevesine giren yapılar yanısıra 14. yüzyıl başından 15. yüzyıl sonuna kadar çeşitli çevrelerin yapılarını kapsayan bir kronoloji cedveli ile bazı veriler kolay görülebilir şekilde karşılaştırılmaya çalışılmıştır. Cedvel, islâm sanatının çeşitli çevreleri yanısıra, en yakın komşu çevre olarak Bizans sanatından da bazı örneklerin seçilmesiyle meydana getirilmiştir.

### E. Öncüler.

Başta Selçuklular olmak üzere doğudan gelen Türk sanatı geleneklerinin bilhassa desende, Bizans sanatının ise ancak tuğla ve taş işçiliğinde sadece teknikte görüldüğü dikkati çeker.

### F. Çağdaş çevreler.

Osmanlı Beyliğinin islâm çevresindeki başlıca çağdaşları, Anadolu'daki diğer Beyliklerle Karakoyunlular, Akkoyunlular, Timurular ve Memlûklerdir. Bunlar dışında ise Bizansla ve Trabzon prensliği ile komşulukları devam ediyordu ve sanat alışverişi imkânları vardı. Memlûklerle geometrik desenler dışında fazla yakınlık görülmez. Buna karşılık Timurlularla oldukça yoğun bir sanat alışverişi olduğu dikkati çeker. Bilhassa çini sanatında benzerlikler

büyüktür. Anadoludaki çağdaş beylikler ise sanılabileceği kadar etkili olmamıştır. Görülen benzerlikler daha çok aynı kökten gelmenin doğurduğu paralelliklerdir. Karaman Beyliği ile Osmanlı Beyliğinin yolları ise zamanla çok ayrılmıştır. Batı bölgelerdeki Beylikler ile ise yakınlık daha fazladır. Osmanlı Bizans sanat alışverişi de sanılabileceği kadar büyük olmamıştır.

### G. Etkiler.

Erken Osmanlı mimari süslemesinin daha sonraki yıllardaki akislerini daha çok Osmanlı sanatında buluyoruz. 14. yüzyıl ve 15. yüzyılın ilk yarısındaki araştırma safhasının özellikleri, zamanla yerlerini olgun ve dengeli bir sanata bıraktı. Erken Osmanlı devri süslemesi etkisi 16. yüzyıl sonlarına kadar kendini hissettirmiş, bundan sonra gittikçe batı sanatı etkilerine açılan Türk sanatında, erken devirlerin akisleri zamanla azalarak hemen tamamen kaybolmuştur.

## IV. SONUÇ :

Erken Osmanlı sanatı, Beylik sanatından imparatorluk sanatına geçişi temsil ettiği gibi, coğrafi bakımdan doğu-batı arasında geçit teşkil eden bir yerde ve tarihî bakımdan ise ortaçağdan yeniçağa geçiş devrinde meydana geldiğinden, çeşitli özelliklerinde bu değişme döneminin akislerini bulmak mümkündür. Yeniçağ sanatı olmaya yönelik görünüşüne rağmen Türk ve İslâm sanatının geleneksel ana prensiplerinin devam ettiği dikkati çeker. Bu prensiplerden belki de en önemlisi sonsuzluktur. Diğer önemli bir vasfı ise nadir istisnalar dışında bir yüzey sanatı oluşudur. Önemli bir diğer vasfı ise figürsüzlüktür. Osmanlı sanatında bu konuda meselâ Selçuklu sanatındakinden daha titiz davranılmıştır. Yazı, geometrik desenler ve rumî çok sevilmiş, çok stilize çiçeklerden ibaret bitkisel süsleme ise nisbeten az kullanılmış ve 16. yüzyılda yerini daha naturalist bir bitkisel süslemeye bırakmıştır.

Anonimlik de bu devir sanatının önemli bir vasfıdır. Genellikle

eserlerle ilgili olarak bilinen tek ad bani'ninkidir. Desenlerin bir atölyede hazırlandığı, çeşitli tekniklere ise bu tekniklerde çalışan ustalarca uygulandığı anlaşılıyor. Bunun sonucu olarak aynı motif veya kompozisyon şemalarının binanın çeşitli yerlerinde kullanılması yanında, yapıların belli prensiplere göre süslenmesi de ilginçtir.

Erken Osmanlı sanatı, başta Karamanoğulları olmak üzere çağdaşı bazı beylikler gibi Selçuklu sanatının daha kaba bir tekrarı olmamış, yeniçağ Türk sanatının öncülüğünü yapmıştır.

#### *Bibliyografya :*

Çalışmada faydalanılan bütün yayınlar, metin içinde daha önce zikredilmiş olmasalar da, burada yazar adına göre alfabetik verilmiştir.

Tezin sonuna resim ve plânların listesinden başka, desenlerle ilgili olarak bunların hangi yapılarda görüldükleri açıklanmıştır.

#### *K A T A L O G :*

Ayrı bir cilt halindeki katalogda Erken Osmanlı devrine ait 86 yapı süslemeleri açısından incelenmiştir.

### 12-13. YÜZYIL SELÇUKLU ÇİĞİRİ İSLÂMİ MİNYATÜRLÜ YAZMALARIN USLÛP GELİŞMESİ

Safwan Khalaf TELL  
(Doktora Tezi) 1974

290 + XV sayfa Katalog ve Metin, 179 resim, 51 renkli diapositif.

Doktora konusu olarak incelenen yazmalar, bugün dünyada tanınan en eski ve değerli minyatürleri ihtiva etmektedir. Yedisi Topkapı Müzesi Kitaplığı, Altısı Süleymaniye Kütüphanesi, İki de Fatih Kütüphanesinde olan 15 yazma eser içindeki minyatürler teker teker incelenmiştir. Tez s. 1-5 deki kısa bir tarihi girişten sonra 15 yazma eserin katalogunun, buldukları kütüphanelere göre hazırlanmasıyla devam etmektedir. Katalogta, her yazma hakkında tarihi bilgi verilmekte, yazmaların bugünkü durumu, cildi, minyatürlerin konusu, kompozisyonu, teknik özellikleri ve uslûbu detaylı bir şekilde incelenerek ortaya konulmaktadır. Yazmalar teker teker okunarak ithaf edildikleri kişiler, yapılaş yerleri ve tarihleri, hattat ve nakkaşları tesbit edilmiştir. Katalogta kronolojik sıra takip edilmiştir. Ayrıca her yazmanın incelenmesinin sonunda ilgili bibliyografya verilmiştir. 248 sayfalık bu bölüm, tezin sağlam temelini meydana getirmiştir. Yazmalar Astronomi, Tıp, Botanik, Baytarlık, Mekanik gibi ilmi konular ile Hikmetler, Hikâyeler, Biyografi, Felsefe, Şarkı ve Şiirler gibi edebi konuları kapsamaktadır. Kolofonlarına göre en eskileri Astronomi konusunda olan Kitab Suvar el Kavakib olup biri 1131 tarihinde Musul'da diğeri, 1135 tarihinde Mardin'de hazırlanmıştır. Otomatlarla (mekanik aletler) ilgili olan Kitab el Hiyal al Handasiya 1206 da Diyarbakır'da yapılmıştır. Baytarlık konusundaki Kitab al-Baytara 1210 Bağ-

dat'da, Şarkılarla ilgili olan Kitab al Agani 1219 da Musul'da, Tıp ve Botanikle ilgili olan iki Kitab ül Haşayişden biri 1224 de Bağdat'da, 1229 tarihli olanı ise Musul'da yapılmıştır. Felsefe ile ilgili olan Ihvan as Safa da 1287 yılında Bağdat'da hazırlanmıştır. Kolofonsuz olanlar da üslup özelliklerine göre tarihlendirilmiştir. Özellikle Varka ve Gülşah Mesnevisinin Hoy'dan gelip Konya'ya yerleşmiş Sanatkâr tarafından yapılmış olabileceği asıl merkezlerin Anadolu içinde mevcut olduğunu göstermesi bakımından Selçuklu resim sanatı için çok önemlidir. Belki tarihsiz olan Kelile Dimne yazmasının da bir nüshasının II. İzzeddin Keykâvus'a takdim için yapıldığı hatırlanırsa, bu yazmanın da Konyada minyatürleşmiş olabileceği araştırma konusu olabilir. Varka Gülşah Mesnevisinde olduğu gibi Konya'daki arşivde böyle bir vesika bulunması mümkündür.

Kitab al Haşayiş'de tasvir edilen nebatların arapça adları ilk defa tam doğru olarak okunup türkçe karşılıkları ile tesbit edilmiştir. Ayrıca, bu yazmalardan koparılarak maalesef yurt dışına kaçırılmış olan eksik minyatürler de belirtilmiştir. Üslup incelemesinde yazmalardaki minyatürlerde çeşitli etkiler detayları ile incelenmiştir.

s. 249-257 deki değerlendirme bölümünde 1131 de istinsah edilen Kitab Suvar al Kavakib'in Selçuklu Atabeyi İmadeddin Zengi'nin Musul Sarayında 1135 tarihli olanın da, Artukluların Merkezi Mardin'de yapıldığı ve antik orijine rağmen, Orta Asya ve Selçuklu geleneğine bağlı olarak tasvir edildiği belirtilmiştir. Otomatlar kitabının mukaddimesine göre, Diyarbakır'da Artuklu Sultanı İmadeddin Melik Nasır al Din Mahmud'un isteği üzerine yazıldığı ve resimlerin bizzat Cezeri tarafından yapıldığı açıklanmıştır. Cezeri'nin bu Otomatik aletleri Sultan Muhammed bin Karaarslan'ın hizmetinde iken hazırladığı, hatta ilk defa çok detaylı bir şekilde anlatılan Diyarbakır Artuklu Sarayının madeni kapısının da Cezeri tarafından çizilmiş olduğu belirtilmiştir. Özellikle kapının çift ejderli arslan başlı tokmağı üzerinde ayrıca durularak, bugün Berlin Dahlem Müzesinde bulunan tokmakla benzerliğine dikkat çekilmiştir.

s. 258-268 de tahlil ve mukayeseler bölümünde diğer Türk Sanatı çevrelerindeki eserlerle karşılaştırmalar yapılarak Selçuklu Çığırısı adı altında toplanabileceği tezi kuvvetlendirilmiştir. Ayrıca

Selçuklu Geleneğinde gelişen bu minyatür sanatının etkilendiği çevrelerin, Uygur Sanatı, Gazneli Sanatı, Büyük Selçuklu Sanatı gibi Türk Sanatı Çerçevesinde olduğu kadar Antik, Geç Roma, Bizans ve Sasani sanatından da etkilenmiş olduğu örneklerle açıklanmıştır. Antik sanattan alınmış konulu minyatürlerde dahi Selçuklu Resim Sanatına uygun bir şekillendirme olduğu mukayeselerle gösterilmiştir. Aynı yazma içinde bile bu çeşitli sanatların etkisi kompozisyon içinde ayırdedilmiştir.

s. 269-272 deki sonuç bölümünde: İslâm minyatür sanatının değişmesinde Türk tasvir sanatının, Selçuklu Çığırısı adı altında toplanan bu eserlerle başlayan önemli katkısı tezin esas fikri olarak kuvvet kazanmıştır. Seksen dipnotu ile desteklenmiş olan tezde s. 277-283 de alfabetik bibliyografya bulunmaktadır.



## OSMANLILARDA KÜLLİYE MİMARİSİNİN GELİŞMESİ

Tülây REYHANLI (GANDJED)  
(Doktora Tezi)

474 sayfa tekst, 190 resim, 7 kesit, 59 plân, 3 sema, 2 harita

Onbir bölüme ayrılmış olan tezin Giriş bölümünde Külliye'nin tarifi, Osmanlılardaki anlamı ile yapılışındaki gayeler ve benzer yapı grupları ile farklar üzerinde durulmuştur. İkinci bölümde Osmanlılar'dan önce Anadolu'da yapılmış olan külliyelerin genel bir incelemesi ve öncülük durumlarının belirtilmesine ayrılmıştır. Üçüncü bölümle Osmanlı tarihine çok kısa bir bakıştan sonra, dördüncü bölümde Osmanlı Külliyelerinin mimari bakımdan değerlendirilmeleri ele alınmış beşinci bölümde Osmanlı külliyelerinin genel özellikleriyle gruplandırılmasına geçilmiştir. Altıncı bölüm külliyelerin gaye ve kullanılışlarına göre tasnifine ayrılmış karşılaştırma ve sonuç yedi ve sekizinci bölümlerde yer almıştır.

Tezin Katalog bölümünü teşkil eden temel kısmı 187 nci sayfadan başlamakta olup, tezin sonuna konulmuş, 429-464 sayfalarda mufassal alfabetik bibliyografya ile tez son bulmuştur.

Tez Anadolu'da külliye mimarisinin ilk eserlerini veren onikinci yüzyıl başından kalma Artuklu Külliyesi ve onüçüncü yüzyıl ilk yarısında tamamlanan âbidevi Mengüçüklü külliyesinden başlayarak Selçuklu ve Beylikler devri külliyesiyle, tarih sırasına göre Osmanlı devri külliyelerinin sistemli bir kataloğu hazırlanarak bir temele dayandırılmıştır.

İlk Osmanlı külliyelerinin tarih sırasıyla mimarî bakımdan gözden geçirilmesiyle başlayan ve Fatih devrinin tam teşkilâtı, si-

metrik plânlı külliyesiyle yeni bir devre işaret eden gelişmeler ve Osmanlıların sonuna kadar meydana gelen çeşitli değişimler genel hatlarıyla belirtilerek asıl konuya girilmektedir. Burada selâtin külliyesi ve vezirlerle valide sultanlar tarafından yaptırılan şehir külliyesiyle menzil ve derbentlerde yapılan külliye biribirinden ayırdedilmiştir.

Bundan sonra Osmanlılarda ilk külliyelerin doğuşu ile başlayan plân incelemelerine geçilerek Fatih Sultan Mehmed ve Sultan Bayezid II devirlerindeki simetrik plânlı merkezi külliye fikri üzerinde durularak, Klâsik Külliye plânlarının gelişmesi ve özellikleri Mimar Sinan'ın külliyelerine kadar etraflıca incelenip aradaki bağlantılar, benzerlik ve ayrılıklar belirtilmektedir. Bu arada medrese ve cami bağlantısı bakımından külliyelerdeki değişik görünüşlerle, yollar üzerinde bulunan külliye Arastalı grup olarak ayrıca ele alınmıştır.

Külliye mimarisinde mimar Sinan'la başlayan yenilikler ve mimar Sinan'dan sonraki gelişmelerle konu toparlanmaktadır. Bu son devir külliyelerinde simetrik plânların bozulup dağılması ve medreselere bağlı külliyelerin meydana gelişi açıkça belirtilmiştir. Şehirlerin imarı bakımından külliyelerin oynadığı önemli rol bir taraftan, menzil ve derbentlerdeki külliyelerin de iskân ve şenlendirme bakımından gördükleri hizmet diğer taraftan incelenmiştir. Burada aynı zamanda külliyelerin kuruluş ve kullanılış gayeleri de göz önünde tutulmaktadır.

Mukayese bölümünde ilk İslâmi şehirlerde sosyal karakterli küçük yapı topluluklarına kısaca işaretlerle Zengiler, Selçuklu ve Artuklular'dan farklı olarak Osmanlı külliyelerinin orijinal durumları açıkça belirtilmiştir. Bu karşılaştırma aynı zamanda Memlûklar ve Anadolu Beylikleri tarafından meydana getirilen külliye yapılarıyla ele alınmıştır.

Son bölümde ise tezin ana yapısı ve araştırmaların vardığı sonuçlar toparlanmıştır. Geniş programlı ve dağınık ilk Osmanlı külliyelerinin araştırma devrine giren plânları Fatih Külliyelerinde simetrik bir yerleştirme nizamına ulaştırılarak, Amasya ve Edirne'de devam ettirilmiş bundan sonra Fatih Külliyesi plânından hareket eden mimar Sinan'la klasik bir olgunluğa varmıştır.

**ESTETİK VE SANAT TARİHİ KÜRSÜSÜNDE YAPILAN  
LİSANS TEZLERİ  
(Yılığın Beşinci Sayısından Sonrakiler)**

- A. 5 — Tülay ÇETİNOYAR  
15-17. yy. da İstanbul'a Gelen Avrupalı Sanatkâr Seyyahlar, 1968  
129 sayfa, 79 resim
- A. 6 — Cengiz ÖZGÜN  
İlk Türk Yağlıboya Ressamları, 1974  
51 sayfa, 70 resim
- A. 7 — Lâle EDİS  
Çağdaş Heykel Sanatı ve Henry Moore, 1974  
112 sayfa, 233 resim
- A. 8 — Filiz KAMACIOĞLU  
Beşiktaş ve Civarı Ahşap Evleri, 1974  
46 sayfa, 177 resim, 23 desen

**TÜRK VE İSLÂM SANATI KÜRSÜSÜNDE YAPILAN  
LİSANS TEZLERİ**

(Yılığın beşinci sayısından sonrakiler)

- 366 — Aynur NARİN  
Edirne Medrese İmâret ve Tekkeleri, 1972  
72 sayfa, 61 resim, 7 plân.
- 367 — Belkis BİRKAN  
Ankara Camilerinde Mihrablar, 1972  
51 sayfa, 51 Resim, 5 desen.
- 368 — Mine ALPTEKİN  
Askerî Müze'deki kalkanlar, 1972  
72 sayfa, 212 resim, 10 desen.
- 369 — Fügen KINAÇAV  
Erzurum Osmanlı devri camileri, 1971  
72 sayfa, 122 resim, 17 plân.
- 370 — Gülizar TEZSÜREN  
Ankara Camileri Minberleri, 1972  
83 sayfa, 73 resim, 22 desen.
- 371 — Hatice KESİCİ  
İstanbul - Topkapı Sarayı Müzesi ve Belediye Müzesindeki  
pabuçlar, 1972  
107 sayfa, 73 resim, 38 desen, 50 şekil.
- 372 — Semiha EKDUR  
Edirne'de tek kubbeli camiler, 1972  
54 sayfa, 67 resim, 24 plân.

- 373 — Asuman TELSEREN  
Suyolları haritaları ve üzerlerinde abideler, 1972  
47 sayfa, 50 resim.
- 374 — Okşan PINAR  
Ankara Etnoğrafya Müzesinde bulunan bakır kapkacak, 1972  
52 sayfa, 63 resim.
- 375 — Müjgân ALTAY  
İstanbul Askerî Müze'deki yatağan ve baltalar, 1972  
41 sayfa, 52 resim.
- 376 — Huriser KASAPOĞLU  
Tokat'ta Selçuklular devri mimarisi, 1972  
43 sayfa, 128 resim, 11 plân.
- 377 — Meral TANER (UYCAN)  
Bursa civarında Karacabey, İnegöl, Mudanya, Bilecik'deki  
ilk devir Osmanlı eserleri, 1972  
59 sayfa, 91 resim, 8 plân.
- 378 — Ömür GÜÇYENER  
XVIII. yy. İstanbul medreseleri, 1972  
72 sayfa, 206 resim, 10 plân.
- 379 — Erçin AYDINSOY  
Urla ve yakınındaki Zungurlu'da eski Türk eserleri, 1972  
57 sayfa, 192 resim, 16 plân.
- 380 — Hamdi KAHRAMAN  
Çemişgezek'deki Türk mimari eserleri, 1972  
21 sayfa, 91 resim, 7 plân.
- 381 — Gülden TURA  
Üsküdar camilerindeki kalem işleri, 1972  
53 sayfa, 47 resim, 5 desen.
- 382 — Görgün ÖZDEMİR  
İstanbul camilerinde eksedralar, 1972  
33 sayfa, 60 resim, 22 şema.
- 383 — Yıldız ALTINDAĞ  
Bursa hanları, 1972  
52 sayfa, 106 resim, 1 plân.

- 384 — Aylâ ÖNVURAL  
Türk ve İslâm Eserleri Müzesinde ve Çinili Köşkte bulunan  
keramik cıva kapları, 1972  
55 sayfa, 43 resim, 30 desen, 3 levha.
- 385 — Yücel KULAÇ  
Samsun ve Bafra'daki Türk eserleri, 1972  
43 sayfa, 68 resim, 13 plân.
- 386 — Handan ÖCALGIRAY  
İstanbul Türk ve İslâm Eserleri Müzesindeki İran Halıları,  
1972  
60 sayfa, 62 resim, 10 desen.
- 387 — Nilgün KIZAVUL  
XIV. ve XV. yy. Osmanlı kumaşları, 1972  
48 sayfa, 27 resim, 10 şekil.
- 388 — Zehra MUTLUER  
Konya Mevlâna Müzesindeki Kafkas, İran satranç bölmeli  
halılar, 1972  
64 sayfa, 39 resim.
- 389 — Bârika TEK  
Konya'daki Osmanlı devri camileri, 1972  
48 sayfa, 95 resim, 10 plân.
- 390 — Erdoğan YILDIZERLER  
İstanbul kuş köşkleri, 1972  
37 sayfa, 40 resim, 6 desen.
- 391 — Keriman TAYKOÇ  
İnegöl çevresindeki Türk mimari eserleri, 1972  
40 sayfa, 70 resim, 5 plân.
- 392 — Emine GÜNAYDIN  
XV. ve XVI. yy. Türk tezhibi, 1972  
91 sayfa, 85 resim, 8 desen.
- 393 — Sevil GÜVENÇ  
Türk topları, 1972  
63 sayfa, 97 resim, 10 desen.

- 394 — Berrin ÖZTUNÇAY  
Bursa abidelerinde ağaç oyma kapı ve pencere kanatları, 1972  
83 sayfa, 72 resim, 19 desen.
- 395 — Hayriye EKİCİ  
Sivas'ta Anadolu Selçuklu devri taş tezyinatı, 1972  
83 sayfa, 72 resim, 19 desen.
- 396 — Mehmet KOÇAK  
Süs geçmeleri, 1972  
52 sayfa, 65 resim, 4 desen.
- 397 — Gülser ALTINOK  
Bünyan, Develi, İncesu'daki Türk mimari eserleri, 1972  
93 sayfa, 322 resim, 15 plân.
- 398 — Ersin ÖÇAL  
İstanbul camilerinde kalem işleri, 1973  
24 sayfa, 39 resim, 4 desen.
- 399 — Ülker DOAN  
Levha çinilerin geometrik düzenlenmesi, 1972  
35 sayfa, 54 resim, 12 desen.
- 400 — Mine GÖKNİL  
Konya Mevlâna Müzesindeki Türk halı seccadeleri, 1972  
127 sayfa, 77 resim, 32 desen.
- 401 — Aytaç TAŞYÜREK  
Amasya'da Türk sivil mimarî eserleri, 1972  
35 sayfa, 85 resim, 9 plân.
- 402 — Güzin COŞKUN  
Kayseri'de Selçuklu Devri taş tezyinatı, 1973  
38 sayfa, 63 resim, 7 desen.
- 403 — Sema AYDINER  
İstanbul Askerî Müzedeki teber ve keşköller, 1972  
77 sayfa, 60 resim.
- 404 — Semra ÇALIŞKAN  
XVI. yy. saray işlemeleri, 1972  
40 sayfa, 49 resim, 10 şekil.

- 405 — Selma PEKUĞUR  
İstanbul'da su maksemleri ve su terazileri, 1972  
94 sayfa, 70 resim, 6 şekil.
- 406 — Nuray ÖNCEL  
Türk inşaat ve San'at Eserleri Müzesi ile Askerî Müzedeki Alemler, 1972  
80 sayfa, 62 resim.
- 407 — Asuman CAN  
İstanbul abidelerinde madalyon kompozisyonlu çiniler, 1972  
53 sayfa, 67 resim, 5 desen.
- 408 — Senar AKSOY  
İşlemeli seccadeler, 1972  
52 sayfa, 38 resim, 19 desen.
- 409 — Rezzan SINAR  
İstanbul abideleri ve Edirne Selimiye Camiinde bahar dalı ve meyva kompozisyonlu çiniler, 1972  
60 sayfa, 61 resim, 5 desen.
- 410 — A. Fikri UYANIK  
Hayrabolu'daki Osmanlı devri eserleri, 1972  
29 sayfa, 42 resim, 7 plân.
- 411 — Hilmi BERBEROĞLU  
İstanbul Camilerinin 15. ve 16. yy. da ahşap kapı ve pencere kanatları, 1973  
29 sayfa, 42 resim, 7 plân.
- 412 — Nur GÜRLER  
Tarih-i Sultan Süleyman, 1973  
59 sayfa, 50 resim.
- 413 — Akide ESMER  
İstanbul abidelerinde vazodan ve kökten çıkan çiçekler kompozisyonlu çiniler, 1972  
63 sayfa, 70 resim, 5 desen.

- 414 — Mehmet ERDOĞAN  
Yıldız bölgesi camileri ve Şeyh Zafir Türbe-Kitaplık-Çeşmesi, 1973  
35 sayfa, 52 resim, 9 plân.
- 415 — Leylâ ÖZER  
Konya Mevlâna Müzesindeki madenî eserler, 1972  
90 sayfa, 123 resim, 10 desen.
- 416 — Mehmet KAHRAMAN  
Topkapı Sarayında Hekimbaşı odası - Sepetçiler Köşkü - Mecidiye köşkü, 1972  
40 sayfa, 42 resim, 9 plân.
- 417 — Fitnat ÖĞÜT  
Türk İnşaat ve Sanat Eserleri Müzesindeki ağaç işçilik örnekleri, 1972  
88 sayfa, 44 resim, 8 desen.
- 418 — Nazime ARI  
Boğazın Rumeli yakası Türk mimari eserleri, 1972  
110 sayfa, 138 resim, 28 plân.
- 419 — İhsan ÖZER  
Türk İnşaat ve Sanat Eserleri Müzesinde «Çini Kaplamalar» seksiyonundaki çiniler, 1972  
36 sayfa, 76 resim.
- 420 — Cemile KEMANCI  
Mimar Sinan'dan gayrı Türk mimarları ve yaptıkları eserler, 1972  
54 sayfa, 24 resim.
- 421 — Gülcan GÜDER  
Palu ve Pertek'teki eserler, 1972  
30 sayfa, 115 resim, 15 plân.
- 422 — Vedat UYSAL  
Askeri Müzede bulunan süslemeli Türk kolçak ve dizçekleri, 1973  
76 sayfa, 56 resim, 10 desen.

- 423 — Aylâ TÜRKKAL  
Konya Mevlâna Müzesi'ndeki Türk halıları, 1972  
91 sayfa, 88 resim, 21 şekil.
- 424 — Celâl PAÇA  
Klâsik devir Kütahya çini ve keramik sanatı, 1972  
45 sayfa, 66 resim, desenler.
- 425 — Ülker GÜLTEKİN  
Selçuklu ve Osmanlı devrinde taht tipleri, 1972  
80 sayfa, 65 resim, 5 desen.
- 426 — Nevra ÖNAL  
İstanbul Yeni Camii Hünkâr kasrı, 1973  
71 sayfa, 65 resim, 18 slayd, 5 plân ve desen.
- 427 — Filiz NALBANTOĞLU  
Zengiler, Anadolu Selçukluları, Memlûklar ve Anadolu Beylikleri devrinde kemer alınlıklarındaki düğümlü geçme motifleri, 1973  
51 sayfa, 45 resim, 11 şekil.
- 428 — Ayten KARADENİZ  
Konya Müzelerindeki ahşap eserler, 1972  
93 sayfa, 72 resim, 5 desen.
- 429 — Turgut CİMCOZ  
17. yüzyıl sonuna kadar İstanbul minareleri, 1973  
78 sayfa, 207 resim, 2 desen.
- 430 — Süda ÖZKOL  
16. yüzyıl ikinci yarısı tezhip san'atı, 1973  
46 sayfa, 35 resim, 8 levha.
- 431 — Sühan BAYRAKTAR  
Amasya II. Beyazıt Camii ve Külliyesi, 1973  
69 sayfa, 101 resim, 4 plân.
- 432 — Hamza GÜNDOĞDU  
Dulkadirli Beyliği sanatı, 1973  
86 sayfa, 114 resim, plânlar.

- 433 — Aydın KARAKAYA  
Topkapı Sarayı Harem Dairesi III. Ahmet Yemiş Odası süslemeleri, 1973  
41 sayfa, 57 resim, 14 diapositif, 3 restitüsyon.
- 434 — Hüseyin ÇAVUŞOĞLU  
İstanbul cami avlularında dış cephe düzeni, 1973  
47 sayfa, 84 resim, 6 desen.
- 435 — Sevil KUTAY  
Bursa abidelerindeki taş süslemeler, 1973.  
36 sayfa, 74 resim, 14 desen.
- 436 — Özkan ALTINTAŞ  
Osmanlı Darüşşifaları, 1973  
51 sayfa, 115 resim.
- 437 — Mesut PİYALE  
İstanbul müzelerindeki kandil tipleri ve çeşitleri, 1973  
79 sayfa, 89 resim, 19 desen.
- 438 — Şener BULDUK  
Mimar Vedat ve eserleri, 1973  
62 sayfa, 116 resim.
- 439 — Cihat KÜRKCÜOĞLU  
Urfa cami, müze ve evlerinde ağaç süsleme, 1973  
47 sayfa, 132 resim, 41 şekil.
- 440 — Ömer AVAN  
İstanbul'daki aşhaneler, 1973  
80 sayfa, 62 resim, 12 plân.
- 441 — Tamer ONUR  
Muş ve Adilcevaz'daki Türk eserleri, 1972  
35 sayfa, 57 resim, 7 plân.
- 442 — Serpil GÜVENÇ  
Şalvarlar, 1973  
54 sayfa, 33 resim, 9 desen.
- 443 — Cansen DENİZÖZ  
Topkapı Sarayı Harem Dairesinde Asma Bahçe, Sultan III.

- Osman Köçkü, Sultan I. Abdülhamit Yatak Odası, Sultan III. Selim Alt Kat Odası, 1973  
57 sayfa, 102 resim, 8 plân.
- 444 — Oğuz ERKUL  
Mimar Sinandan önceki İstanbul medreseleri, 1973  
70 sayfa, 105 resim, 11 plân.
- 445 — İsmet GELİÇ  
İstanbul camilerinde yarım kubbeler, 1973  
37 sayfa, 37 resim, 9 plân.
- 446 — Osman YILMAZ  
Amasya, Merzifon, Tokat, Çorum ve Osmancık'daki ahşap minber ve kapı pencere kapakları, 1973  
43 sayfa, 120 resim, 9 şekil.
- 447 — Şule ÇALIM  
Bursa'daki ahşap tavan göbekleri, 1973  
47 sayfa, 15 resim, 10 desen.
- 448 — Füsun GENÇER  
Topkapı Sarayı Müzesindeki deri eşyalar, 1973  
153 sayfa, 63 resim, 25 desen.
- 449 — Lâle SEZER  
Bursa Müzesindeki madeni eserler, 1973  
78 sayfa, 74 resim, 20 desen.
- 450 — Nermin ALKANLI  
İstanbul'da çalışan yabancı mimarların eserleri, 1973  
24 sayfa, 25 resim.
- 451 — Bahri KILIÇ  
Çeşme ve Kuşadasında Türk mimarisi, 1973  
20 sayfa, 90 resim.
- 452 — Sema ÇAKIN  
Topkapı Sarayı Müzesindeki kemha tekniği kumaşlar ve bunlardan yapılan eşyalar, 1973  
81 sayfa, 55 resim, 9 desen.

- 453 — H. Kemâli ŞİŞMANOĞLU  
Kahramanmaraş profan mimarisi, 1973  
56 sayfa, 52 resim, 8 plân.
- 454 — Cenap AKBARAN  
Topkapı Sarayındaki Alemler, 1974  
109 sayfa, 51 resim.
- 455 — Nevin KOÇAL  
Topkapı Sarayı ve Türk İslâm Eserleri Müzesindeki Osmanlı Saray halı ve seccadeleri, 1973  
261 sayfa, 140 resim, 24 desen.
- 456 — Mustafa KAVANOZ  
Trabzon'da camiye çevrilen Bizans eserlerinde Türklerin ilaveleri, 1974  
64 sayfa, 82 resim, 1 desen.
- 457 — Avni BÖLÜKBAŞI  
Arapgirde Türk eserleri, 1974  
45 sayfa, 81 resim, 12 plân.
- 458 — Gülçin GÜLTEPE  
Bursa'daki tek kubbeli camiler, 1974  
144 sayfa, 275 resim 39 plân.
- 459 — Ulvi ERKAN  
İstanbul mimari eserlerinde bacalar, 1973  
46 sayfa, 64 resim.
- 460 — Meral YAZAN  
Nevşehir ve Damse'de Türk mimari eserleri, 1973  
91 sayfa, 123 resim.
- 461 — Şükriye ARSU  
Topkapı Sarayı Müzesindeki çatma tekniği kumaşlar ve bunlardan yapılan eşyalar, 1973  
87 sayfa, 54 resim, 8 desen, 2 şekil.
- 462 — Nazan NURLU  
Karstaki Türk eserleri, Ani Menuçehr Camii, Doğu Beyazıt Sultan Selim Camii, 1973  
57 sayfa, 75 resim.

- 463 — Nevzat METİN  
Topkapı Sarayı Müzesinde Selçuklu devrine ait tezhipler, 1973  
67 sayfa, 66 resim, 6 levha.
- 464 — Orhan ÇAKIR  
İstanbul'da mescit mimarisinin gelişmesi, 1974  
55 sayfa, 87 resim, 5 plân.
- 465 — Ersin ÇİÇEKÇİLER  
Tire'nin Türk devri eserleri, 1974  
74 sayfa, 166 resim, 21 plân.
- 466 — Nazlı GÜN  
Topkapı Sarayı Müzesinde Bulunan 17. yy 18. yy. lara ait padişah Kaftanları, 1973  
61 Sayfa, 51 Resim, 10 Desen.
- 467 — Gülçin TALAY  
İstanbul abidevi çini sanatında servi ve asma motifleri. İstanbul, 1973, 33 Sayfa, 24 Resim, 21 Desen.
- 468 — Erol ÖZKAN  
Topkapı Sarayındaki ocaklar «Şömineler». Harem ve Köşkerlerde. İstanbul, 1973, 53 Sayfa, 29 Resim, 4 Şekil.
- 469 — Faruk ARABACI  
Divit. İstanbul 1973, 40 Sayfa, 28 Levha.
- 470 — Gülseren SAKALLIOĞLU  
Çocuk kaftanları ve Elbiseleri (Topkapı Sarayı). İstanbul 1973, 58 Sayfa, 85 Resim, 5 Desen, 2 Kalıp.
- 471 — Aşkın PEK  
Korkuteli - Uluborlu ve Senirkent Ulugbey Kasabasındaki Türk eserleri. İstanbul, 1973, 29 Sayfa, 63 Resim, 7 Plân.
- 472 — Hasbi AYDIN  
Candarogullarından kalan eserler. İstanbul, 1974, 86 Sayfa, 164 Resim, 39 Plân.



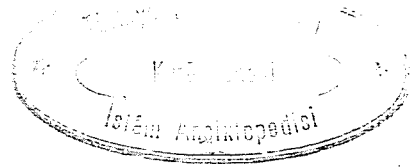
- 473 — Zerrin DERİN  
Çinilerde çintemani ve Çinbulutu motifleri.  
İstanbul, 1974, 57 Sayfa, 80 Resim, 5 Desen.
- 474 — Osman UZUN  
Trabzon ve kazalarındaki Türk eserleri.  
İstanbul 1974, 55 Sayfa, 104 Resim, 18 Plân.
- 475 — Ejder SEÇKİN  
İstanbul camilerinin taş mihrapları.  
İstanbul, 1974, 72 Sayfa, 108 Resim.
- 476 — Bülent BİLGİN  
İstanbul'da Tersane Sarayında Has Oda, Beykoz ve Ayaz-  
ağa kasırları.  
İstanbul, 1974, 68 Sayfa, 123 Resim, 25 Plân.
- 477 — Nuray YALÇIN  
Murad Hüdavendigâr külliyesi.  
İstanbul, 1974, 54 Sayfa, 45 Resim.
- 478 — Gül EKİNCİ  
İstanbul Müzelerindeki Rahleler.  
İstanbul, 1974, 113 Sayfa, 56 Resim, 9 Desen.
- 479 — Abdüsselâm ULUÇAM  
Konya mimarisinde Selçuklu taş süsleme sanatı.  
İstanbul, 1974, 76 Sayfa, 85 Resim, 10 Şekil.
- 480 — Tahsin PEKBAŞ  
İstanbul Namazgâhları.  
İstanbul 1974, 97 Sayfa, 80 Resim, 15 Şekil.
- 481 — Hüseyin DEMİRKIRAN  
İzmir Han, Hamam ve Çeşmeleri.  
İstanbul 1974, 135 Sayfa, 168 Resim, 31 Plân ve Desen.
- 482 — Jale ÖNER  
Kastamonu, Tosya, Devrekâni, Araç ve Küre'deki Camiler.  
İstanbul 1974, 115 Sayfa, 191 Resim, 17 Plân.

- 483 — Tülin GÜRÜN  
Türk ve İslâm Eserleri ve Vakıflar Müzesindeki taş kitabe-  
ler 1974, 100 sayfa, 58 resim, 6 desen.
- 484 — Aysel ERTUNGA  
Kayseri Camileri, 1974  
68 sayfa, 155 resim, 10 plân.
- 485 — Havva OKAN  
İstanbul'da Türk devrinde pencere alınlıkları, 1974  
72 sayfa, 66 resim, 17 şekil.
- 486 — Süleyman ARSLAN  
İstanbul'da Hacı Beşirağa Külliyesi, 1974  
25 sayfa, 54 resim, 3 plân.
- 487 — Şükran DEMİREL  
Türkmen üslubunda bir Firdevsi Şehnamesi, 1974  
68 sayfa, 65 resim.
- 488 — Musa Kâzım ERARGIN  
Konya Alâeddin Camii, 1974  
61 sayfa, 62 resim, 1 plân.
- 489 — Metin YAZGAN  
Kayseri abidelerinde kemer çeşitleri ve mihraplar, 1974  
102 sayfa, 158 resim, 18 desen.
- 490 — Zeynep J. KİRİZMAN  
Hümayunname (Kelile Dimne), Topkapı Sarayı Kütüpha-  
nesi Revan 843, 1974  
115 sayfa, 98 resim.
- 491 — Naciye CEBECİOĞLU  
İlk devir Osmanlı mozayik çini sanatı, Selçuklu mozayik  
çini sanatı ile Osmanlı mozayik çini sanatının mukayesesi,  
1974  
103 sayfa, 102 resim, 10 desen.
- 492 — Emel DİKMEN  
Topkapı Sarayının ahşap kapı ve pencere kanatları, 1974  
34 sayfa, 33 resim, 16 desen.

- 493 — C. Mehtap KARAKOÇ  
İstanbul'daki fevkânî camiler, 1974  
60 sayfa, 55 resim, 11 plân ve kesit.
- 494 — Yakup KURT  
Kağıthane'de kalan mimari eserler ve bunların eski durumları, 1973  
48 sayfa, 51 resim, 1 plân.
- 495 — Gönül BALIM  
Türk ve İslâm eserleri Müzesindeki Samarra buluntuları  
1973  
69 resim, 80 resim.
- 496 — Gönül KIZILCA  
Tercüme-i Miftah-ı Cefr-el Cami, 1973  
83 sayfa, 85 resim.

**BİZANS SANATI KÜRSÜSÜNDE YAPILAN LİSANS TEZLERİ**  
(Yılığın beşinci sayısından sonrakiler)

- 54 — Nedret BAYRAKTAR  
Antalya - Side - Alanya müzelerindeki Bizans plâstik eser parçaları  
1972, 82 sayfa, 66 resim.
- 55 — Mustafa DAĞÇOBANI  
Dara gehri  
1972, 54 sayfa, 38 resim, 3 plân.
- 56 — Gülyüz AKAGÜN  
Gümüshane, Bayburt, Kelkit, Torul, Şiran ve bazı köylerinde sanat tarihi incelemeleri gezisi notları  
1969-1971. 1972, 214 sayfa, 6 harita, 13 plân, 3 kroki, 372 resim.
- 57 — Okşan ALDORA  
Büyük Saray'dan Sahil Sarayları ve İustinianus evi - Hormisdas sarayı  
1972, 76 sayfa, 90 resim.
- 58 — Dürran AYZAZ  
Trakya'daki figürlü döşeme mozaikleri  
1972, 163 sayfa, 76 resim.
- 59 — Arşaluys TAVİTYAN  
Topkapı Sarayında 112 sayılı İncil'in minyatürleri  
1972, 66 sayfa, 29 resim, 2 harita.
- 60 — Abdurrahman PALANCI  
Eski Andaval (Andabalis)'da Konstantin basilikası  
1973, 50 sayfa, 51 resim, 4 plân, 2 kesit



- 61 — Birsen BÜLBÜLOĞLU  
Bizans sanatında tavus kuşu motifleri  
1973, 113 sayfa, 61 resim.
- 62 — Aytaç SAVAŞKAN  
Havariun kilisesi  
1973, 82 sayfa, 56 resim, 10 plân.
- 63 — Esin KAAN  
Bursa ve İznik müzelerindeki Bizans keramikleri  
1973, 134 sayfa, 99 desen ve resim.
- 64 — Suzan ŞENGÜLEN  
Binbir kilise'de 44 no.lu yapı  
1973, 57 sayfa, 38 resim, 28 plân.
- 65 — Sema ÖZYALÇIN  
İstanbul'da Ayasofya'nın sütun başlıkları  
1973, 58 sayfa, 45 resim, 2 plân.
- 66 — Hiristo TEKKEDEN  
Burgazadası'ndaki Metamorphosis ve Ayios Georgios Karipis  
Manastırı ile Ayios Ioannis Prodromos kilisesi  
1974, 80 sayfa, 79 resim, 20 plân.
- 67 — Yıldız ŞENGÜN  
Niğde Eski Gümüş Manastırı  
1974, 63 sayfa, 64 resim, 2 plân.
- 68 — K. Gülay ERDENÇMEN  
Ankara Kalesi ve Şehir surları  
1974, 84 sayfa, 99 resim, 9 plân.
- 69 — Dimitri RAYÇANOVSKI  
İstanbul Rum Edebiyat Kurumu ve bunun dergisi  
1974, 257 sayfa, 81 resim.
- 70 — Gül BAŞAĞA  
Bizansta cam eşya  
1974, 116 sayfa, 116 resim.

- 71 — Semra VİTER  
Trabzon'da Aziz Eugenios kilisesi (Yeni Cuma Camii)  
1974, 68 sayfa, 96 resim, 15 plân.
- 72 — Selma KOVANCILAR  
İzmir Kemalpaşa'da Laskarisler Sarayı  
1974, 47 sayfa, 45 resim, 6 plân.
- 73 — Nur TAVİLOĞLU  
Studios manastır kilisesi mimari süslemesi  
1974, 54 sayfa, 90 resim, 2 plân, 1 desen.
- 74 — Hikmet ÇAVDAROĞLU  
Orta Anadolu'da İki Bizans yapısı: Nevşehir'in Çardak köyü  
camii ile Kayseri civarında Kurşundağ'da Yedikapılı  
1974, 46 sayfa, 34 resim, 8 plân.
- 75 — Güler ORAL  
Alanya'daki Bizans eserleri  
1974, 68 sayfa, 40 resim, 6 plân.