

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI**

**D.T.C.F. YAZMA ESERLER KOLEKSİYONUNDA YER ALAN
SÛZ-Ü GÜDAZ MESNEVİSİ MİNYATÜRLERİ**

Yüksek Lisans Tezi

Rahime AKALAN

Ankara, 2020

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI**

**D.T.C.F. YAZMA ESERLER KOLEKSİYONUNDA YER ALAN
SÛZ-Ü GÜDAZ MESNEVİSİ MİNYATÜRLERİ**

Yüksek Lisans Tezi

Rahime AKALAN

**Tez Danışmanı:
Doç. Dr. Muharrem ÇEKEN**

Ankara,2020

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANA BİLİM DALI**

**D.T.C.F. YAZMA ESERLER KOLEKSİYONUNDA YER ALAN SÛZ-Ü
GÜDAZ MESNEVİSİ MİNYATÜRLERİ**

Yüksek LİSANS TEZİ

**Tez Danışmanı:
Doç. Dr. Muharrem ÇEKEN**

TEZ JÜRİSİ ÜYELERİ

Adı ve Soyadı

- 1. Prof. Dr. Bekir ESKİCİ**
- 2. Doç. Dr. Muharrem ÇEKEN**
- 3. Dr. Öğr. Üyesi Rüstem BOZER**

**Tez Savunması Tarihi
14.07.2020**

TÜRKİYE CUMHURİYETİ

ANKARA ÜNİVERSİTESİ

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne,

Doç. Dr. Muharrem ÇEKEN danışmanlığında hazırladığım '**D.T.C.F. Yazma Eserler Koleksiyonunda Yer Alan Sûz-ü Gûdaz Mesnevisi Minyatürleri**' (Ankara, 2026) adlı yüksek lisans tezimdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu, başka kaynaklardan aldığım bilgileri metinde ve kaynakçada eksiksiz olarak gösterdiğimi, çalışma sürecinde bilimsel araştırma ve etik kurallarına uygun olarak davrandığımı ve aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonucu kabul edeceğimi beyan ederim.

02.04.2026

Rahime AKALAN

TEŞEKKÜR

D.T.C.F yazma eserler kataloğunda yer alan Sûz-ü Gûdaz mesnevisi minyatürleri adlı tezimi yazmamda bana yol gösteren, yardımını esirgemeyen saygıdeğer hocam Doç.Dr. Muharrem Çeken'e teşekkürlerimi sunarım.

Sûz-ü Gûdaz mesnevisi metnini çevirmem için vakit ayıran ve bana destek olan saygıdeğer hocam Doç.Dr. Abdüsselam Bilgen'e teşekkürlerimi sunarım.

Bu süreçte yanımda olan ve beni destekleyen canım aileme teşekkür ederim.



İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR.....	i
İÇİNDEKİLER.....	ii
1. GİRİŞ.....	1
2. SÛZ-Ü GÜDAZ MESNEVİSİNİN ORTAYA ÇIKIŞI VE GELİŞİMİ.....	5
3. İRAN RESİM SANATININ GELİŞİMİNE GENEL BİR BAKIŞ	34
4. KATALOG: D.T.C.F. YAZMA ESERLER KATALOĞUNDA YER ALAN MUSTAFA CON A 532 KETEBE KAYITLI ‘SÛZ-Ü GÜDAZ’ MESNEVİSİ MİNYATÜRLERİ.....	48
4.1. Eserin İlk Sayfasındaki Bitkisel Motif Tasviri	50
4.2. Varak 5a: Nev’înin Prens Danyal’ın Ayağına Kapanması	52
4.3. Varak 6a:Ateşhane’nin Hazırlanma Sahnesi	58
4.4. Varak 10a: Gencin Kızın Babasından İzin Alma Sahnesi	64
4.5. Varak 12a: Gelinin Düğüne Hazırlanma Sahnesi	69
4.6. Varak 15b: Damadın Düğün Gününde Yıkılan Duvar Altında Kalarak Ölmesi .	74
4.7. Varak 18b: Sati İçin İzin İsteme Sahnesi.....	83
4.8. Varak 20b: Prens Danyal’ın Sati İçin Geline Eşlik Etmesi	91
4.9. Varak 22b: Sati Sahnesi	98
5. DEĞERLENDİRME ve KARŞILAŞTIRMA.....	107
5.1. Nev’î’nin Prens Danyal’ın Ayağına Kapanma Sahnesi.....	109
5.2. Ateşhane’nin Hazırlanma Sahnesi	119
5.3. Gencin Kızın Babasından İzin Alma Sahnesi.....	124
5.4. Gelinin Düğüne Hazırlanma Sahnesi.....	134
5.5. Damadın Düğün Gününde Yıkılan Duvar Altında Kalarak Ölmesi	145
5.6. Sati İçin İzin İsteme Sahnesi.....	159
5.7. Prens Danyal’ın Sati İçin Geline Eşlik Etmesi	171
5.8. Sati Sahnesi.....	180
6. SONUÇ	218
KAYNAKÇA.....	225
ÖZET	232
ABSTRACT	235

1. GİRİŞ

‘Sûz-ü Gûdaz’ mesnevisi canından çok sevdiği adam uğruna vazgeçen aşık bir kadının öyküsüne hayat verir. Esasında aşk uğruna mı gelenekler için mi ve yahut eşinin ölümü sonrası yaşayacağı zorluklara göğüs germenin verdiği ağırlığın tesiriyle mi bir vazgeçiş oldunu tahmin etmek zordur. Ancak eşi ölen bir kadının kadim Hindu geleneklerine göre yaşaması gereksiz görülür. Dinsel hükümler, geleneksel kabulleniş ve Hint toplumunda günümüzde bile kadının ikinci sınıf vatandaş olması bu ritüeli uzun süre yaşatmıştır. Bazen zorla bazense gönüllü olarak kadınlar ölen eşleri ile yakılmayı tercih eder ve bu ‘tercih’ Hinduizm’de ‘Sati’ geleneği olarak adlandırılır. ‘Sati’ geleneğinin anlatıldığı ve resmedildiği bu çalışma aşk, gelenek sarmalında anlatılır.

Yeni Çağ’ın ekonomik hedefleri doğrultusunda oluşan devletler arası mücadele veya anlaşmalar kültürler arası etkileşimi oluşturur. Bu etkileşim unsurları dönemsel, toplumsal beğeniler çerçevesinde kabuk değiştirmiş var olan kültürel beğenilere entegre olmuştur. İki kadim kültür olan Hindistan ve İran arasındaki etkileşimin çok yönlü sonuçları olduğu muhakkaktır. Ancak araştırmanın da öznesini de oluşturan sanatsal gelişim yönü şüphesiz en ağır basan kısmıdır. Minyatürlere yansıyan janr sahneler, dönem modasını oluşturan kıyafetler ve ritüeller dönemi yorumlamayı sağlayan görsel ipuçlarıdır. Bütün ipuçları toplandığında edinilen görsel veriler varsa yazılı kaynaklarla desteklenerek güçlü bir bilgi kaynağına dönüşebilir.

Sati geleneğinin İran’da tanınması o dönem için pahalı, rafine bir zevkin ürünü olan el yazmalarına konu olacak kadar tanınması kültürel etkileşimin yanı sıra ortak beğenileri de yansıtır. Sûz-ü Gûdaz mesnevisi İran minyatürünün aşk ve romantizm merkezli el yazmalarında Hüsrev ve Şirin veya Leyla ile Mecnun kadar ünlü olmasa da dönem içinde birçok kez kaleme alınmış, resmedilmiş bir aşk öyküsüdür.

Araştırmanın amacı da ‘Sûz-ü Gûdaz’ mesnevisi özelinde bu görsel verilerin tahlil edilmesidir. Çalışmada yer alan minyatürler yanı sıra aynı konuyu işleyen farklı minyatürlerle de kıyaslama yapılarak dönemin sanat üslubu, minyatür geleneğinin batı resmine geçişin hangi evresinde olduğunu tahlil etmeye çalışarak konunun algılanma şeklinin İran resim sanatındaki yerini ortaya çıkarmaya çalışmak amaçlanır.

Daha önce çalışılmamış bir el yazması olan Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi yazma eserler kataloğunda Mustafa Con A 532 ketebe kaydıyla numaralandırılan ‘Sûz-ü Gûdaz’ mesnevisinin minyatürlerini inceleyerek eserin gün yüzüne çıkmasını sağlamanın yanı sıra eser tarihlendirmeye çalışılacaktır.

Araştırmanın evreni Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi yazma eserler kataloğunda yer alan Mustafa Con A 532 ketebe kayıtlı ‘Sûz-ü Gûdaz’ isimli mesnevisinin resimlerin irdelenmesini ve bu resimlerden hareketle benzer yazmalardaki minyatürlerin incelenmesini kapsar. Öykünün Hindistan topraklarında yaşandığı varsayılan bir aşk öyküsü olması ve bölgesel geleneklerin esere etkisine dikkat edilerek eserin İran topraklarında resmedildiği de hesaba katılarak inceleme yapılacaktır. Her iki coğrafyadan izler taşıması ve eserin o dönem diliyle yazılmış olması, transkripsiyonunun henüz yapılmamış olması çalışma için sınırlılık teşkil eder.

Araştırma yedi bölümden meydana gelmiştir. Araştırmanın ilk kısmında çalışmanın önemi, amacı, kapsam ve sınırlılıkları üzerinde durulmaya çalışılarak giriş yapılacaktır.

Araştırmanın ikinci kısımda, ‘Sûz-ü Gûdaz’ mesnevisinin yazmalarda ortaya çıkışı ve gelişimine değinilecektir. Sûz-ü Gûdaz mesnevisinin konusunu daha iyi anlamak için sati geleneğinin Hint toplumunda algılanışı, neden uygulandığı, hangi amaca hizmet ettiği bu bölümün ilk sayfalarında açıklanacaktır. Sati geleneği açıklandıktan sonra Babür dönemi resim sanatında Hinduizm’e ait bu geleneğin neden yer ettiği ifade edilerek bu geleneğin İslam sanatında nasıl yer bulduğuna değinilecektir.

Araştırmanın üçüncü kısmında, İran minyatür sanatının gelişim dönemlerine ana hatlarıyla değinilecektir. Ayrıca Hint resim sanatının Ekber dönemindeki gelişimi de göz önüne alınarak Hint menşeli bir konuya sahip olan ‘Sûz-ü Gûdaz’ mesnevisinin her iki kültürdeki etkisi de belirlenmeye çalışılacaktır.

Çalışmanın dördüncü kısmı ‘Sûz-ü Gûdaz’ mesnevisinin minyatürlerinin betimlemesinin yapıldığı katalog bölümüdür. Minyatürler olgusal, ifadesel ve renk kullanımı açısından irdelenmesinin yanı sıra ikonografik olarak değerlendirilecektir. Figürler, doğa unsurları ve objeler değerlendirilmiş ve resim üslubu hakkında çıkarımlar yapılmıştır. Minyatürlerin kalem-i siyahi üslubu ile istinsah edilmiş olması nedeniyle bu üslup ana hatları ile açıklanır.

Araştırmanın beşinci kısmı bazı müze kataloglarında ve koleksiyonlarda yer alan ‘Sûz-ü Gûdaz’ mesnevilerinin minyatürlerinin karşılaştırılması ve bu mukayese sonucunda elde edilen bulguların değerlendirilmesini amaçlanır. Bu değerlendirme içerisinde aynı konuyu paylaşan mesnevilerde yer alan minyatürler dışında mesnevinin tasvir edildiği dönem içindeki genel şablona da değinilerek dönemsel benzerlikler de ortaya koyulmaya çalışılacaktır.

Minyatürler sekiz başlığa ayrılarak irdelenmiştir. Bu ayırım minyatürlerde anlatılan konulara göre yapılmıştır.

1. Nev’î nin Prens Danyal’ın ayağına kapanması
2. Ateşhane’nin Hazırlanma sahnesi
3. Gencin kızın babasından izin alma sahnesi
4. Gelinin düğüne hazırlanma sahnesi
5. Damadın düğün gününde yıkılan duvar arasında kalarak ölmesi
6. Sati için izin isteme sahnesi
7. Prens Danyal’ın sati için geline eşlik etmesi
8. Sati sahnesi olarak ayırım yapılır.

Eser her müzede tam bir kitap halinde olmadığı ve bazı müzelerde eser varaklar halinde olduğu için bulunan resimler konulara göre ayrılır. Her müzede yer alan eserin sanatçısı veya çizim yılının farklı olması konu bazında ortak ancak üslup bakımından farklı olmalarına neden olmuştur. Bu farklılıklar irdelenmeye çalışılacak ve Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi yazma eserler kataloğunda bulunan Sûz-u Gûdaz mesnevisi ile ortak noktaları, farkları belirlenecektir. Bu ortak noktalar veya farklar henüz tarihlenmemiş olan eserin tarihlendirilmesine olanak sağlayacaktır.

Sûz-ü Gûdaz mesnevisinin D.T.C.F. nüshası içerisinde aynı cilt içerisinde yer alan Elif Abdal mesnevisi ile de mukayese edildiğinde üslupsal bir benzerlik olduğu söylenebilir. Bu benzerlik aynı atölye ürünü olduğunu düşündürür. Bu mesnevi içinde yer alan ipuçları bize tarihlemede kolaylık sağlar ve 17. Yüzyıl olarak tarihlenir.

Altıncı bölüm olan sonuç kısmında ise araştırmadan toplanılan veriler ışığında ‘Sûz-ü Gûdaz’ mesnevisinin İran resim sanatındaki yeri ve önemi konusunda çıkarımlar yapılacaktır.

Son kısım olan yedinci bölümde ise, kaynakça yer alır.

2. SÛZ-Ü GÜDAZ MESNEVİSİNİN ORTAYA ÇIKIŞI VE GELİŞİMİ

Sözlükte geçen anlamıyla sati, “Kocasının yakıldığı odun üzerine kendini atan, iffetli, erdemli kadın”¹demektir.

Eşleri ölen kadınların kendilerini kocalarının cenaze ateşinde yakma geleneği olan Satā veya Suttē sadece Hintlilere özgü bir adet olduğu düşünülse de esasında Hint-German âdeti olarak bilinir². Sati geleneği antik zamanlarda Hindistan’ın yanı sıra Avrupa, Batı ve Doğu Asya’da görülür. Sati hakkındaki ilk bilgiler barbar Rus kabilesi olan Volga, Alman asıllı kabileler; Heruli, Getae, Scandnavians, Thracians, Mısır, Çin, Yunanistan ve İskitlerler dönemine aittir³.

‘**Mahabbara**’⁴ destanının bazı versiyonlarında kadının cenaze yakmak için hazırlanan odunların üzerine çıktığı aktarılsa da sati yapıldığı ile ilgili bir bilgi bulunmaz. Milattan sonra 400 yılında tarihlenen ‘**Ramayana**’ destanında ise bu gelenek muğlak olarak görülür⁵.

Sati geleneği, milattan sonra 400 yılından itibaren görülmeye başlanmıştır. Öncesinde örnekler görülmekle birlikte milattan sonra 550 yılında Hunlar ile yapılan mücadele sırasında Goparaja adlı kadın kocası ile birlikte yakılmıştır. Milattan sonra 606 yılında Kral Harshavardhan’ın annesi ve Nepal kraliçesi Rajyavati sati tercihinde

¹ G. Johnson, “Hint Dünyası, Atlaslı Büyük Uygarlıklar Ansiklopedisi”, çev. M. Pekin, İletişim Yayınları, İstanbul, 1998, s.226.

² Y. Kayalı, “Eski bir Hint Geleneği: Sati”, **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi Dergisi**, S: 53(1), Ankara, 2013, s.365-379.

³ M. Gaur, **Sati and Social reform in India**, Publication Scheme, Jaipur,1989, s.45.

⁴ Mahabbara destanı, Büyük Bharata soyu anlamına gelmekte ve bu soyun yaşadığı büyük savaşı anlatan destandır. Yüz bin beyittir ve on sekiz bölümden oluşmaktadır. Veda dönemi ve destan dönemi tanrılarının yanı sıra mitolojik varlıkların yer aldığı zengin mitolojik veriler yer aldığı destandır. K. Kaya, **Hint mitolojisi sözlüğü**, İmge Kitabevi yayınları, Ankara, 2003, s.115-119.

⁵ Meena Gaur, a.g.e., s.46.

bulunmuşlardır. Milattan sonra 700-1100 aralığında Sati geleneği Hindistan'ın kuzey kesimlerinde özellikle Kaşmir'de yaygın olarak görülmekteydi⁶.

Sati geleneğinin uygulanışı 'Rajatarangini' (5-6-7-8yüzyılda kopya edilmiş olan, sati'nin çeşitleri ve uygulanışını anlatan bir kitap) ve 'Kathasaritsagar' (M.S.1200 yılında Kaşmir'de yazılmış olan Sati hakkında bilgi veren kitap) adlı kitaplarda tanımlanmakla ve yaygın olarak uygulandığı ifade edilir. Ayrıca Arap gezginler⁷ Hindistan'ın batı sahillerinde 10. yüzyıldan itibaren bölgede zaman geçirmişler ve bu gezginler kraliçelerin gönüllü olarak ve kendi tercihleriyle sati uyguladıklarını aktarırlar⁸.

Sati (İngilizce literatürde suttee) mitler, ritüeller, ideoloji, politika, değerler ve bölgesel kurgulama olarak batı resimlerine yansıtılsa da hakkında bilinmeyen pek çok sır barındırmaktadır. Hinduizm'e ait bir tür kurban etme seremonisi olarak bilinen Sati geleneğinde kadının sosyal, ailevi, ekonomik boyutu ve kocasının cesediyle yakılması geleneğin araştırılmamış bir boyutudur. Sati dinsel bir ritüelden çok halka açık sergilenen dini festival, düğün veya yakılma töreni gibidir⁹.

Hindistan'da kadınlar için eşitsizlik doğumda başlamaktadır, erkek bebekler toplumda daha çok kabul görmektedir. Bunun ana sebebi, doğan her kız bebeğin ailesi için ekonomik bir yük oluşudur. Kadının Hint toplumundaki ana rolü eşine hizmet etmek, oğullarına hizmet etmek ve eşi ne yaparsa yapsın onun hakkında şikâyetle bulunmamaktır ki gelenekler bunu emreder. Eşi ölen bir kadın ise toplumda saygı

⁶ Meena Gaur, a.g.e., s.46.

⁷ Arap gezgin'den kasıt İbn-i Batuta olmalıdır. Batuta'nın 14. Yüzyılda Asya ve Afrika ziyaretlerinin anlatıldığı eserde Sati geleneğine yer verilmiştir. İbn-i Batuta üç kadının sati uygulayışına tanık olmuş ve bu ritüele eserinde yer vermiştir. Routledge & Kegan Paul, **Travels in Asia and Africa, 1325-1354, Ibn Battuta**, tr. H.A.R. Gibb. London,1983, s.190-193.

⁸ M. Gaur, a.g.e., s.47.

⁹ J. S. Hawley, **Sati, The Blessing And The Curse,1, The Iconographies of Sati**, Paul B. Courtrigts, Oxford University Press, Newyork,1994, s.28.

görmez günümüzde bile Hindistan'da fanatik bazı topluluklar dul kadınlara yasaklanmasına rağmen 'sati' uygulanmasını desteklemektedir¹⁰.

Sati ritüelinin Hindistan'da başlangıcı ve yoğun olarak gözlendiği yer Rajastan'da Satimata tapınağının bulunduğu bölgedir. Sati taşı tapınaklar Hindistan'ın kuzey ve kuzey batısında pek çok bölgede yaygın olarak görülür. Bölgede yaşayan savaşçı toplumlardan birinde savaşta ölen bir erkeğin karısı onunla birlikte yakılmış ve bu sati taşı belli bir bölgede moda haline gelmiştir (Foto 1)¹¹.



Foto 1: Sati Taşı (British Museum, 1872,0701.112, Hindistan-Rajastan, 17.yüzyıl) Bu taş üzerinde yer alan ay, güneş, zikzak şekil verilmiş kenar bordürü, üst kısımdaki bitkisel bezeme ve gelin damat figürleri oyularak şekillendirilmiştir. Taşın malzemesi, kırmızımsı, kumtaşdır.

¹⁰ M. P. Fisher, **Woman in Religion**, Pearson Education, New Jersey, 2007, s.66.

¹¹ J. S. Hawley, a.g.e., s.35.

Bu taş üzerinde sati uygulayan kadının kolu, eli, avuç içi görülür. Kadının kolundaki bilezikler evliliği temsil eder ve bu bileziklerin alınması ise sati ritüelin başladığının, dulluğun işaretidir¹².

Sati ritüelinden ikonografik izler taşıyan bir diğer taş ‘satimata’ veya ‘sati ana’ olarak adlandırılan bu geleneğe tanık olanları, aile üyeleri, sülalesi, Brahman kastının alt sınıfında yer alan üyeleri koruma amacıyla tasvir edilir. Taş üzerine ay ve güneş sembolleri (koca ve ona bağlı olan kadın temsili) yanında kolunu kaldıran kol üzerinde bilezikler görülür. Bu semboller, sati’nin kolu, bilezikleri bu geleneğin sosyal, dini olarak dramatize edilmesidir¹³.

Sati dul kadının kocası ile birlikte yakılarak öldürülmesi görev, sonsuz aşk ve inanılan kutsal öğretiler, ailesini onurlandırma, toplumda tanrıça gibi görülme ve yeniden doğma inancıyla ilişkilendirilir. Hindu ve Batı resimlerinde sati konusu benzer şekilde betimlenir¹⁴.

Sati, büyük tanrıça Parvati ile ilişkilendirilir. Anne(satimata), sati kavramları bölgenin (köy, kasaba v.s) tanrıçası, ilah ve kutsallık kavramlarıyla ilişkilendirilerek kadının ölü yakılan odun yığını üzerinde fedakârlığını sergilemesi ile tanımlanır. Brahmanizm¹⁵,in kosmo ahlaki kavramları Hinduizm¹⁶,i etkilemiştir ve sati kavramı da bu etkileşimlerden bir tanesidir.

Sati, Hindu ve Batı dünyasında farklı üç bağlamda ele alınır ve tasvir edilir.
(Foto 2-3)

¹² J. S. Hawley, a.g.e., s.35.

¹³ J. S. Hawley, a.g.e., s.36.

¹⁴ J. S. Hawley, a.g.e., s.27.

¹⁵ Brahmanizm, bugünkü Hindistan’ın kuzey bölgelerinde vedalar sonrasında ortaya çıkan M.Ö 1000-M.S. 500 yılları arasında yaşamış olan Hinduizm nüvesini teşkil eden dini sistemdir. G. Tümer, **Brahmanizm maddesi**, TDV, İstanbul, C. 6, 1992, s.329-333

¹⁶ Hinduizm, büyük ölçüde Brahmanizm, Kısmen Paganizm, Jainizm, çok az da olsa İslami etkileri de içinde barındıran Hindistan’ın yerel dinleri sentezi mahiyatinde bir dini sistemdir. K. Demirci, **Hinduizm maddesi**, TDV, İstanbul, C. 18, 1998, s.112-116

Bunlardan ilki, geleneksel Hinduizm inancında sati, kutsal insan ve olaylar olarak görülür. Bu kutsal kişi ve efsanelerin, tapınaklara hizmetin odak noktası dinsel aktiviteler ve belirli topluluklardır.

İkincisi Batı kültürü ve İngiliz sömürgecilik kültüründe sati, Hinduizm'in rasyonel olmayan ve yozlaşmış bir inanç olarak görülür.

Üçüncüsü, Çağdaş Hindistan'da Sati, kadının gelenekler, ataerkil düzen karşısında aldatılmasının ve bu şiddetin sınırlandırılmasının gerekliliği bağlamında feminist söylemlere konu olmuştur¹⁷.



Foto 2: Sati uygulayan Hindu kadın (The Victorian Web, Cultural emperialism or rescue? The British end sutee, Jacqueline Banerjee, 2014)

¹⁷ J. S. Hawley, a.g.e., s.30.

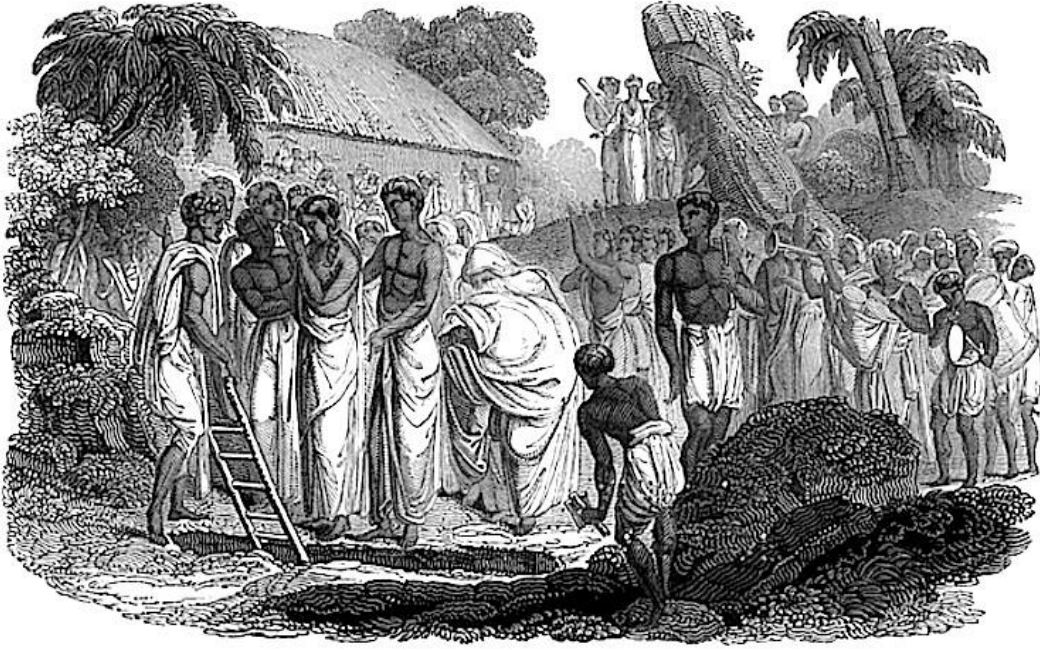


Foto 3: Yakılan Hindu Kadın (The Victorian Web, Cultural emperialism or rescue? The British end sutee, Jacqueline Banerjee, 2014)

Sati Sanskrit kaynaklarında ve kuzeydoğu Hindistan'da yaşayan Rajput kültüründe 'satimatas' olarak bilinir. Rani Satimata (Narayani Satimata şeklinde bilinir) isminde 17.yüzyılda yaşamış bir Rajput kadını sati uygulaması sonrası tanrılaştırılır. Rani Satimata tapınakları Bombay'dan Delhi'ye Hindistan'ın pek çok bölgesinde görülür¹⁸.

Narayani Karansainji ile evlenir düğün töreni sonrasında eşinin yanına giderken banyan ağacı altında dinlenir ve sonsuz aşkına kavuşur. Ancak eşini yılan ısırarak ve eşi bu hayata veda edecektir. Böylece Narayani'nin bilinen görevi eşi ile birlikte yakılmaktır. 1016 yılında Vaisakh'ın 9.gününde saat 5'te eşiyle birlikte yakılmıştır¹⁹.

Bu hikâyenin ikonografisinde Narayani'nin vücudu bütün olarak ve ateşle kaplanmamış şekilde başının çevresinde hale görülür. Karansainji Narayani'nin bacakları üzerine uzanmıştır. İkonografide Narayani'nin doğuşu, evliliği, sati eylemi ve

¹⁸ J. S. Hawley, a.g.e., s.31.

¹⁹ J. S. Hawley, a.g.e., s.32.

tapınağı bir yaşam döngüsü olarak betimlenir. Naravani'nin gücü kendi kutsallığından gelmektedir ve bu kutsiyet yeniden doğuşunu mümkün kılmaktadır. Yeniden doğumuyla o sonsuza kadar tapınakta yaşayacaktır²⁰.

Bu nedenle bu ikonografi bir kadının yaşamına son vermesinden ziyade yeniden doğuşunu, güçlenişini, üçüncü gözünün açılmasını ve gerçek(ahir) dünyaya bir anne, tanrıça olarak dönüşümünü tasvir eder²¹.

İyi kadın, doğru ve güvenilir eş anlamındaki sati kelimesi dini, ruhsal anlamda Hindu'lar için önem arzeder. Rishi ve Yogi'nin öyküleriyle paralelik gösteren sati ritüelini uygulayanların gücü kutsal kitaplarda yer alır. Sanskritçe'de bir kadın ismi olan Sati 'Sati Savitri' veya 'Sati Parvati' olarak ifade edilir²².

Sati (Parvati): Parvati ve eşi Şiva'nın öyküsünde Sati geleneğinin başlangıç izlerini görmek mümkündür. Parvati ilk yaşamında o zamanki babası Daksha'nın verdiği kurban törenine kocası olan Şiva dışında bütün tanrıları çağırılmıştır. Parvati'nin yani önceki yaşamındaki adıyla Sati babasının kocasına karşı yaptığı bu haksızlığa karşı istenmedikleri halde törene katılmışlardır. Şiva ve Sati başları dik bir şekilde beyaz boğa Nandi'nin üzerine binerek tören alanına gelmişler. Sati'nin babası Daksha'nın Şiva'ya kaba bir biçimde davranması nedeniyle Sati kendini kurban ateşine atarak yakmıştır. Sati'nin kaybindan sonra Şiva duyduğu acı ve öfkeden yıllarca dünyayı dolaşıp sevdiğinin adını haykırmış sonunda Himalayalar da inzivaya çekilmiş. Yoga tanrısı olarak ta bilinen Şiva dünyaya yeni bedeniyle gelen Sati yani Parvatiye yeniden aşık olmuş²³. Tanrıça Devi yeryüzünde mutlu olmaları için insanlara her türlü yardımı yapan bir tanrıçadır. Hoşgörülü ancak sakınılması gereken bir öfkesi olan bir tanrıçadır ve tanrı Şiva'nın ilgisini çekmek için çileci olmuştur. Tek başına kaldığı zaman bir

²⁰ J. S. Hawley, a.g.e., s.33.

²¹ J.S. Hawley, a.g.e., s.34.

²² H.C Upreti, N. Upreti, **The Myth of Sati**, Himalaya Publishing House, Bombay, 1991, s.1.

²³ C. Kılınç, **Mitoloji Sözlüğü**, İlya Yayınevi, İzmir, 2011, s.258.

bakire olarak tasvir edilmesinin yanı sıra Sati şekline büründüğü zaman babası ile kocasının kavgasında ölen olarak betimlenir. Sati şeklindeki hali eşi öldüğünde kendini yanan odunların üzerine atarak eşiyle birlikte yakılan kadınlara ilham olmaktadır²⁴.

Sati (Savitri): Bir prenses olan Savitri, Satyawana ile evlenmeye karar verir ancak Savitri'nin eşinin ruhunu almak için ölüm tanrısı Yama gelir. Savitri sürekli Yama'yı takip eder ve tanrı kadının bu fedakâr davranışından çok memnun kalır. Bu fedakâr davranışı için Savitri'ye 4 bağış hakkı tanır. İlk iki iyilik hakkı eşinin babası ve devleti için görüş yeteneği kazandırır. Üçüncü iyilik hakkı eşinin babası için 100 oğul kazandırır ve son iyilik hakkında ise, Savitri'ye 100 oğul bağışlanır. Ancak henüz bakire olan ve eşi olmayan bir kadının oğlu olması imkansızdır bu nedenle Savitri ölüme karşı zafer kazanarak eşini hayata geri getirir. Günümüzde bile Hindistan'da ünlü olan bu öykü evli kadınların dulluktan kaçınmasını ve kocaları için uzun bir hayat sağlamasını öğütlemek için anlatılmaktadır²⁵.

Kadınların kendilerine örnek aldığı kahramanlar candan bağlı ve kutsal eş, Rama'nın karısı Sita ve Parvati ile karısı Shiva'nın tanrıya dönüştürülmesidir²⁶.

Dul kadınların yakılması her ne kadar gönüllülük esasına, kadının kendini kurban etme isteğine dayandırılrsa da aslında bu istek sosyal bir kadın cinayetinin daha basit bir hale dönüştürülmesi olarak algılanabilir. Uyuşturucu madde etkisi altında olan kadın bambu çubukları ve ölünün yakılacağı odunların üzerine kocasının cesedine bağlanır. (Resim 5-6) Sosyal yaptırımlar, dini hükümler ve dul kadınların aşağı, kötü görülmesi kocası ölen kadınların çok az bir besinle hayatta kalmaya çalışması, dulluğunu belirten kıyafetler giymesi kadınları sati yapmaya iten gerekçelerdendir²⁷.

²⁴Y. Bonnefoy, **Mitolojiler Sözlüğü**, çev. Levent Yılmaz, c.1, Dost kitabevi, Ankara,2000, s.168.

²⁵ H.C Upreti, N. Upreti, a.g.e., s.2.

²⁶ M.P. Fisher, a.g.e., s.67.

²⁷ H.C Upreti, N. Upreti, a.g.e., s.14.



Foto 5: Gravür, Yakılan Hindu Kadın, James Peggs, Sati and Social Reforms in India, s.44.



Foto 6: Yakılma geleneği, Thomas Rowlandson, 1815, gravür, (Contentious traditions: the debate on sati in colonial India, resim 1.)

Özetle, kocası ölen kadına iki seçenek hakkı tanınmaktadır. İlki faziletli, onurlu bir ölüm veya dul olarak yaşamak²⁸.

²⁸ H.C Upreti, N. Upreti, a.g.e., s.5.

Sati (Sita): Sita'nın yer aldığı Ramayana (Foto 6) Destanı, Rama'nın serüveni anlamına gelen en eski Hint destanıdır. 24.000 beyit ve yedi bölümden oluşmaktadır. Yazarı belli değildir ancak ermiş 'Valmiki'nin yazdığı rivayet edilir²⁹.

Sita'nın hikayesi kadın kahraman Ramayana efsanesi kadınları kocalarına itaatkâr olmaları konusunda cesaretlendirmiştir. Sita, haksız yere sürgün edilen kocası Ram (Rama) beklerken kötü kral Ravana tarafından kaçırılmıştır. Ram döndüğünde karısının saflığından şüphe eder çünkü başka bir adamın evindedir. Sita aşk ile bağlı olduğu kocasının ondan şüphe etmesi nedeniyle kendi için büyük bir ateş hazırlar ve ateşin içinden yara almadan geçer. Oğlunu da alarak 'Ashram'a (dini inziva alanı) giderek inzivaya çekilir. Efsanenin başka bir versiyonunda ise, Sita kendi iradesiyle ölümü seçmiş ve yeniden annesinin rahmine dönmüştür³⁰.

Başka bir versiyonunda kral Canaka kızı Sita'yı tarla sürerken saban izinin arasından çıkması sonucu bulmuştur. Bu nedenle adına Ari öncesi inançta tarla tanrıçası olan Sita'nın adını verir. Sita Lanka kralından kurtarıldıktan sonra Rama'nın onun saflığına güvenmemesi nedeniyle ateş testinden geçirilir. Ateş tanrısı masum Sita'yı yakmaz ancak Rama yine de onu ormana ermiş Valmiki'nin yanına gönderir. Sita Rama'nın onun saflığına inanmamasına dayanamaz ve geldiği yer olan toprağa girerek yaşamına son verir³¹.

Özetle, Ramayana destanı'nın konusu, Ayodha krallığında ortaya çıkan taht mücadelesi ve üvey annesi 'Kaikeyi'nin yüzünden kardeşi 'Lakshmana' ve karısı 'Sita' ile sürgüne giden Rama'nın hayatıdır. Lanka kralının Rama'nın karısı Sita'yı kaçırması üzerine Rama karısını kurtarır bu olay Hindistan'da Dīpavali bayramıyla kutlanır³².

²⁹ K. Kaya, a.g.e., s.161.

³⁰ M. P. Fisher, a.g.e., s.68.

³¹ K. Kaya, a.g.e., s.173.

³² K. Kaya, a.g.e., s.162.

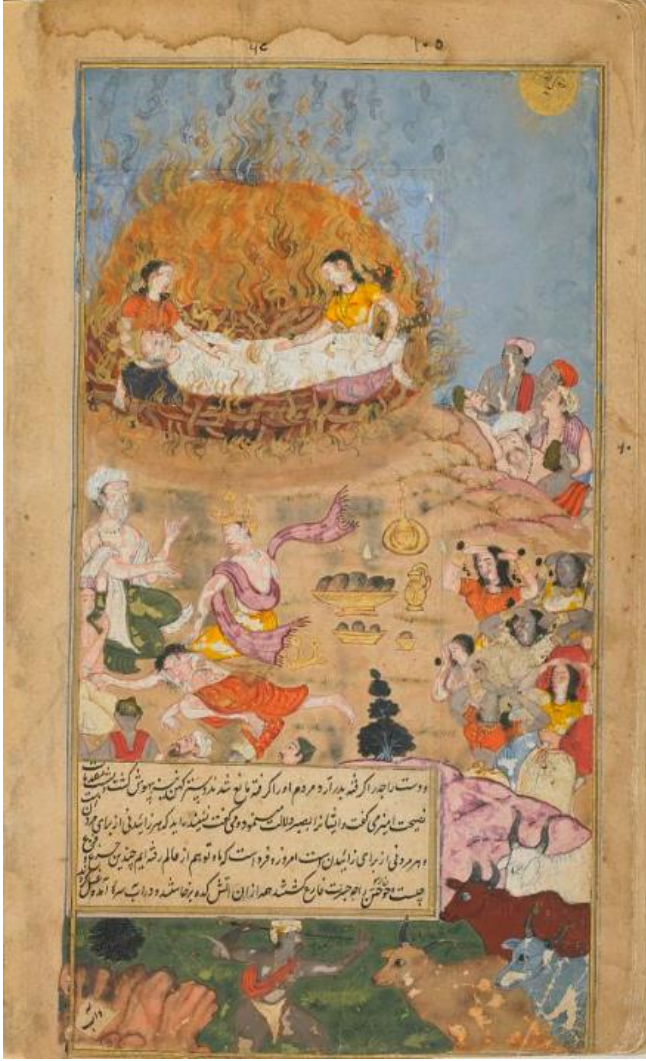


Foto 6: The Ramayana, 1597-1605, Babür dönemi. (Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery, F1907.271.1-172.)

Sati uygulaması İngiliz Hükümeti tarafından 1828-1835 yılları arasında Hindistan Genel Valisi Lord Bentinck tarafından 1829'da yasaklanır ve 1987'de Sati Kanunu ile (Sati Prevention Act) kaldırılır³³.

Sati geleneğinin de yer aldığı eserler Ekber Şah³⁴ döneminde ilgi görmüştür. Ekber dönemi sanatsal faaliyetleri de Sanskrit ve İran gelenekleri ile

³³ A. S. Çakar, "Kadının insan haklarından bir sapma örneği: Hindistan'da sati geleneği", *TBB dergisi*, 2015, s.120.s. 76.

şekillendirilmiştir³⁵. Sanskritçe ve diğer dillerden çeviriler üretmek için Ekber Şah tarihçi ve bilginlere eserleri Farsçaya çevirmeleri talimatının verildiği bir yazı evi (maktab-khana) kurmuştur. Ekber'in desteklediği sosyal ve kültürel etkileşimlerin en bilinen ürünü olan bu tecüme bürosunda (maktab-khana) astronomi ve matematik metinleri gibi teknik nitelikteki çeşitli eserlerin çevirisi yapılmaktaydı. Ancak en ilgi çeken çeviriler Hint destanlarının çevirileridir³⁶.

Antik dönem eserlerini yeni yazım kuralları, yeni şiirler ve yeni bir kurgulama ile revize ederek yeni eserler oluşturulmuştur. Sanskrit metinleri, Hindu efsaneleri yeniden canlandırılmıştır. Bunlardan bir tanesi Ramayana efsanesidir³⁷.

Şehname İran için ne kadar büyük bir önem arz ediyorsa Ramayana ve Mahabharata gibi Sanskrit menşeli destanlarda Hindistan kültürü için önemlidir³⁸. Ramayana destanında geçen Rama ve Sita'nın öyküsü mesnevi tarzında İslam sanatında kendine yer edinmiştir. Bu mesnevinin en ünlüsü 16.yüzyılın ortalarında Şah Sadullah Tarafından yazılmıştır.

Ekber döneminde eski öykülerin Sanskritçe'den çevrilerek uyaralanmasının Hint- Fars (İndo-Persian) akımından kaynaklanır. Mahabharata destanı bu amacı karşılayan özel bir eserdir. Mahabharata Farsça'ya çevrilmiş ve adı Ramzname (Foto 7) olmuştur³⁹.

³⁴ Ekber Şah, Babür hükümdarı. Babası Hümayun annesi İran asıllı Hamide Banu olan Ekber Şah 1556-1605 tsrihleri arsında hüküm sürmüştür. E. Konukçu, **Ekber Şah Maddesi**, T.D.V, C.10,1994, s.542.

³⁵ A. Truschke, *Cosmopolitan Encounters, Sanskrit and Persian at the Mughal Court*, Yayınlanmamış doktora tezi, Columbia University, 2012, s.4.

³⁶ R. Babagolzadeh, *Understanding the Mughal Book of War, A Translation and Analysis of Abu'l-Fazl's Preface to the Razmnama*, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Simon Fraser University, 2015, s.8.

³⁷ R. Kinra, a.g.e., s.4.

³⁸ A.D. Dudney, *A Desire for Meaning: Khān-i Ārzū's Philology and the Place of India in the Eighteenth-Century Persianate World*, Yayınlanmamış doktora tezi, Columbia University, 2013, s.9.

³⁹ R. Babagolzadeh, a.g.e., s.9.



Foto 7: Ramzname, (Britisih Museum Library, 1598, Or 12076)

16. yüzyılın ünlü sanatçısı Faizi'nin Mahabharata destanından ilham aldığı romantik öykü Nal ve Daman (Foto 8) adlı eseri İran okullarınca ilgi görmüştür. 'Egzotik' Hint metinlerinin İran dil ve kültürüyle yeniden yorumlanması hatta geleneksel İran edebi eserlerine öykünmesi yeni eserleri meydana getirir⁴⁰.

⁴⁰ R. Kinra, a.g.e., s.21.



Foto 8: Nal ve Daman, Faizi (Victoria Memorial Hall Kolkata, C325.)

1594 yılında Faizi tarafından kaleme alınan Nal ve Daman adlı aşk öyküsünde Nal sati uygulamıştır. Sati ritüelinin uygulanışı şu dizelerden anlaşılır:

*“Sevgilisi şarabın son damlalarıyla sarhoş olurken onun idolü(aşkı)
elinde kadehi tutarken*

*Birbirlerinin ateşinde oturdular ve ateşin kendisinden daha çok alev
aldılar*

*Sevgili Brahman'ın sevgisinden yakıldı, bedeni kömürleşmiş yanmış kalbi
gibi.*

*Pervane bu akşam kederden yanar tıpkı bir mumun baştan aşağı yanması
gibi.”*

Sati uygulanınca Daman aşklarını ebedi bir sevgiyle yeniden inşa etmiştir.⁴¹

⁴¹A. Rehman, “The Padmavat and Nal-Daman Transcending Hindu-Muslim Categories and Challenging Contemporary Understanding of Religious Boundaries”, *The Journal of Historical Studies*, C. 3, S.1, 2014, s.3.

Nal ve Daman öyküsündeki sati ile sonuçlanan serüven Müslümanlar tarafından yorumlanmıştır. Bu aşk öyküsündeki somut anlatımdan ziyade derin metaforlar ve ilahi aşka atfedilen sevgi bu öyküyü daha cazip hale getirir⁴².

İlahi aşka atfedilen sevgi; şam-u Pervane (gece görülen bir tür böcek) ile mum İran ve Türk öykülerinde ilahi aşk betimlemelerinde yaygın olarak kullanılan sembollerdir. Pervane ışığın çevresinde tutkuyla dolanır ancak sonunda yanarak ölür⁴³.

İlahi aşka atfedilen sevgi; gül ve bülbül metaforlarında da görülür. Bülbül maşuk olarak gülü seçmiştir. Bülbül nefsinin bütün arzularından arındırarak kendi iradesini sevdiğinin benliğinde eritmiştir. Aşk ikili bir sarmaşıktır çevresini kuşattığında bir olur, bu ikiliğin kalktığı an aşık ve maşuk aynı varlık olur. Yaşanılan zorluklara rağmen ilahi tecellinin vuku bulması ile gül ve bülbül birbirine kavuşur⁴⁴.

Celeleddin Ekber⁴⁵ gül ve bülbül, mum ve kelebek(pervane) Hüsrev ve Şirin, Leyla ve Mecnun gibi klasik aşk öykülerinin sıkça söylenmiş olmasından kaynaklı sati geleneğinin anlatıldığı farklı bir aşk öyküsü olan ‘Suz-ü Gûdaz’ ve ‘Sati-name’⁴⁶ isimli çalışmalara ilgi göstermiştir⁴⁷. Her iki eser de yaşanmış olaylardan beslenerek oluşturulmuş aşk öyküleridir⁴⁸.

⁴² A. Rehman, a.g.e., s.3

⁴³ Ş. K. Küçük, “Şam’u pervane ve sanatçının genç bir adam olarak portresi adlı eserde mitik bir portre olarak icarus”, *Yeni Türk ebebiyatı araştırmaları*, 2019, s.94.

⁴⁴ H.G. Demirel, “16.yüzyıl şairlerinden Fazlî’nin Gül ü bülbül mesnevi’sindeki şahıs kadrosunun tasavvufi açıdan değerlendirilmesi”, *Selçuk Üniversitesi Türkiyat araştırmaları dergisi*,89-103, 2007, s.92.

⁴⁵ Celeleddin Ekber, 1542 yılında Sind’de doğmuştur. Babası Babür hükümdarı Hümayun annesi ise Hamide Banu’dur. Hindistan’ı tek bir merkezi idare altında toplamayı başarmış ilk hükümdardır. E. Konukçu, a.g.e., s.543.

⁴⁶ Sati-name, Genç bir Hint genci kaza sonucu yaşamını yitirmiştir. Gencin güzel ve sadık eşi gönüllü olarak eşinin ateşinde yanmayı istemiştir. Genç kadın üzerindeki elbiseyi değiştirmiş, makyaj yapmış ve eşisiyle birlikte yakılarak sonsuz bir aşka kavuşma umuduyla hazırlanmıştır. A. Javani, F. M. Hassanabadi, a.g.e., s.142.

⁴⁷ A. Javani, F. M. Hassanabadi, a.g.e., s.141.

⁴⁸ A. Javani, F. M. Hassanabadi, a.g.e., s.142.

*“Nevay-i ışk ez morg-ı emen pors
Gerez bolbol nem-i porsi zemen pors”⁴⁹.*

(Aşkın namelerinin imenlikteki kuşa sor eğer bülbüle sormuyorsan bana sor)

Bu beyitler aşk gl ve bülbül benzetmesinin kullanımı yanı sıra bu metaforlar dışında zgn bir aşk anlatılacağına sezdirme yapmıştır.

Sati geleneğini uygulayan kadının eşinin cesediyle yakılarak sonsuz aşkına kavuşacağı inancı bazı şiirlere de iham vermiştir. Bazı İran’lı şairler aşk, bağlılık kavramlarını Hint kadınlarının uyguladığı sati geleneğinden ilham alarak oluşturduğu düşünülmektedir. Saib⁵⁰’in şu dizelerinde sati geleneğine atıf yapan sözler görülür:

*“Hiçbir kadın bir Hindu gibi delicesine sevemez
Hiçbir aşık yanamaz sevdiğinin l bedeniyle”⁵¹.*

Emir Hüsrev Dehlevi⁵² sati geleneğine atıf yapan sözleri şu dizlerinde kullanmıştır:

*“Ey Hüsrev! Aşık, Hindu bir kadından daha az olma
Kendini aşk sadakatinin ateşinde yakan”⁵³.*

Padmavat ve Nal-Daman okurları metinlerle aktif iletişime girerek her bir çalışmanın daha geniş anlamlarına kendi yorumlarını eklenmişlerdir. Bu hikayeler şiirsel diyalogda yazılmıştır(mesnevi) ve şiir orta çağda tıpkı para birimi gibi değiş tokuş edilmektedir. Her durum ve karşılaşma, kültürel dokunun kökleşmiş bir parçası

⁴⁹ Sz- Gdaz, D.T.C.F. yazma eserler kataloğu, Mustafa Con A 532, Ankara, s. 8.

⁵⁰ Saib-i Tebrizi, Farsça şiirler söyleyen Azeri asıllı sanatçı. Fars edebiyatında bir ekol olan Sebk-i Hindi akımının temsilcilerindendir. S.C. Sadıkoğlu, “Saib-i Tebrizi maddesi”, TDV, İstanbul, C.35, 2008, s.541.

⁵¹ A. Javani, F. M. Hassanabadi, “Wedding Ceremony, Chaharshanbehshuri or Indian sati tardition: a subject analysis of mural in ChehelSotunPlaca of Isfahan”, ***Inderdisciplinary journal of contemporary research in business***, United Kingdom,2012, C.4, S.2, s.141.

⁵² Emr Hüsrev-i Dihlevi, (.1325) Hindistanda yaşayan Türk asıllı şair, mutasavvuf ve tarihi olan Emr Hüsrev-i Dihlevi, kaside, gazel, mesnevi tarzında eserler vermiştir. Farsça, Türkçe, Arapça ve Hint dilini iyi bilen sanatçı Hamse’si, tarihi olayları mesnevi tarzında yazması ile öne kavuşmuştur. R. Kurtuluş, “Emr Hüsrev-i Dihlevi maddesi”, TDV, İstanbul, C.11,1995, s.135.

⁵³ A. Javani, F. M. Hassanabadi, a.g.e., s.141.

haline gelmiş uygun şiirsel selamlar ve çeşitli beyitler günlük değiş tokuşlar olmuştur. Bu metinler Farsça'da ilk kez kaleme alınmasının yanı sıra tekrardan geçen dönemler de Babür döneminde işitsel ve sözlü atmosferi anlamaya yardımcı olur⁵⁴.

Ekber döneminin en tanınmış romantik öykülerinden birisi de cesur bir gencin ruhsal yolculuğunun anlatıldığı öyküdür. Jaimall ülkenin doğusuna zorlu bir görev için gönderilir ve görevi esnasında ölür. Jaimall'ın karısı ailesi ve yakınları tarafından intihara zorlanmış ve eşi ile birlikte yakılmıştır. Bu haberi duyan Ekber Şah kendi dini kuralları içinde⁵⁵ bu kurban etme ritüelini sonlandırma kararı almıştır. Hemen atına binmiş ve zamanında olay yerine varmaya çalışsa da tören bitmişti. Bunun üzerine suçluları cezalandırmış ve dul kadınların yakılması geleneğini sonlandırma kararı alır⁵⁶.

Faizi'nin eserlerinde değinilen sati geleneği sanatçının çağdaşı olan Nev'î tarafından bir aşk öyküsüne dönüştürür⁵⁷.

Nev⁵⁸'i'nin Sûz-ü Gûdaz adlı eseri özgün bir ifade ile Ekber dönemi edebi standartlarının ötesinde mecazlı bir anlatımla Hindu mitlerini ve Klasik İran şiirinin kinayeli anlatımının birleştirilerek oluşturulduğu eserlerden birisidir. Hint metaforlarının tanrılaştırdığı sati ve sati geleneğini bir aşk hikayesine dönüştüren şairin eseri konu bazında özgün bir anlatıma sahiptir. Her ne kadar konusu özgün olsa da

⁵⁴ A. Rehman, a.g.e., s.5.

⁵⁵ Din-i ilahi, Hristiyanlık, Zerdüştlük, Budizm gibi çeşitli inanç ve mesheplerin bazı prensiplerini birleştirerek oluşturulan esas gayesi Hindu ve Müslümanlar arasındaki çatışmaya son vermek olan inanç sistemi. Ekber Şah tarafından kurgulanmıştır. Ancak bu dinsel öğretiye inanların sayısı yirmiyi geçmemiştir. E. Konukçu, a.g.e., s.543.

⁵⁶ V.A. Smith, **Akbar the great Mogul 1542-1605**, Oxford at the clarendon press, London,1926, s. 226.

⁵⁷ R. Kinra, a.g.e., s.21.

⁵⁸ Muhammed Rızâ Kabushânî, Nev'î, (d. Kabushan-Kuçan- 1563-ö. Burhanpur 1610) İran asıllı şair Sufi Şah Muhammed Kabushani'nin soyundandır. Hindistan'da sanat hayatı Mirza Yusun Han Meşhedi (Celaeddin Ekber Şah döneminde Kaşmir valisi ve kumandan) döneminde başlamıştır. Sonrasında Prens Danyal patronajına girmiştir. Gazel, kaside, rubai, mesnevi tarzında eserler vermiştir. Ancak, Nev'î Sûz-ü Gûdaz mesnevisi ile üne kavuşmuştur. S. Sharma, **Naw'î maddesi**, İranica online, 2014.

mesnevi tarzında söylenmiş olması açıkça Nizami'nin Hamse'sine (Hüsrev ve Şirin) öykündüğünü düşündürür⁵⁹.

Nizami'nin Hamse adlı eseri ve Nev'î-nin Suz-u Gûdaz adlı eseri edebi kurgulama, başlık seçimi bakımından benzerlik gösterir. Her iki eser de mesnevi tarzında yazılmış bir aşk öyküsünü içerir⁶⁰.

17. yüzyılın sonlarına tarihlenmiş olan Sûz-ü Gûdaz mesnevisinde gerçek hayatta var olduğu farz edilen bir olay üzerinden realizm algısını şematik bir üslupta tasvir edilir⁶¹.

16.yüzyılda değişmeye başlayan Safevi resmi 1630 yılında Sûz-u Gûdaz mesnevisi (Walter Art Museum) geçmişte işlenen konulardan farklı, kendine özgü tarzıyla geleneksel resme farklı bir boyut kazandırır. Şehname, Hafız ve Sa'di'nin lirik aşk şiirleri ve öykülerden farklı olarak Hindistan'da yaşanmış buruk bir aşk öyküsünü İran resmine ve edebiyatına taşımış olması mesneviyi konu bazında öznelleştirir. Hindistan'da yaşandığı farz edilen bir öykü olmasına rağmen İran'da Hindistan'da olduğundan daha ünlü olur. Ekber dönemine atfedilen tek bir kopyası yerel bir atölyede üretilmiştir.⁶² Babür dönemine ait olan kopya 1630 yılına tarihlenmiş olan ince siyah kalemle (kalem-i siyahi) yapılmış üç adet resim içerir (Foto 9-10-11)⁶³.

⁵⁹ R. Kinra, a.g.e., s.23.

⁶⁰ M. Farhad, "Searching for the new: later Safavid painting and the 'Suz-u Gaudaz'", **The journal of the Walter art museum focus on collection**, S.59, 2001, s.118.

⁶¹ R. Hillenbrand, **Persian Painting from the Moghols to the Qajars**, I.I. Tauris Publishers, London, 2000, s.50.

⁶² M. Farhad, a.g.e., s.116.

⁶³ M. Farhad, a.g.e., s.119.

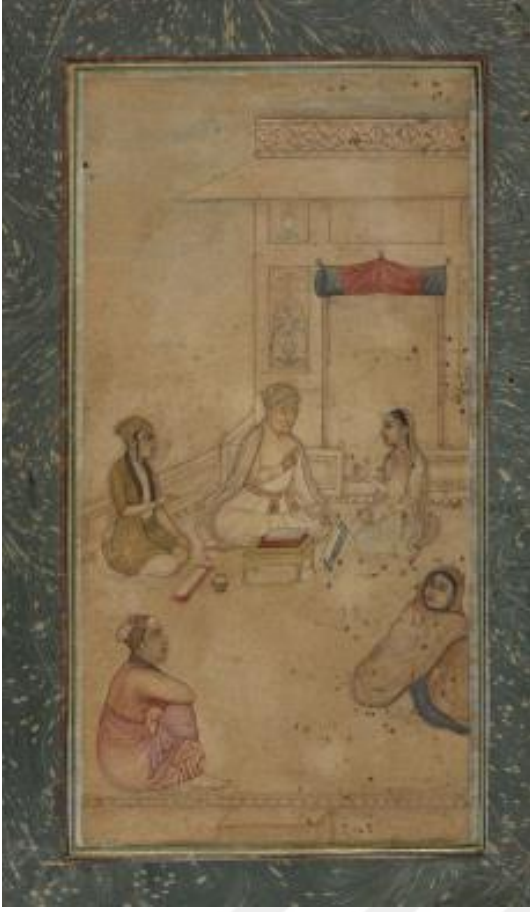


Foto 9: Sûz-u Gûdaz, Ekber dönemi, 17. Yüzyılın başları, (British Museum Or 2839).

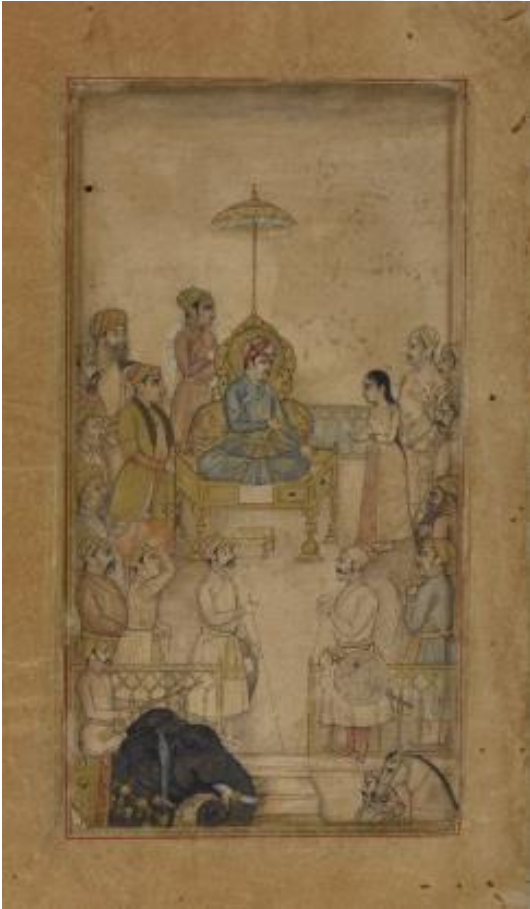


Foto 10: Sûz-u Gûdaz, Sati için izin isteme sahnesi, Ekber dönemi, 17. Yüzyılın başları (British Museum Or 2839). Ekber Şah bu sahnede kızı satiden vazgeçirmeye çalışmaktadır. S.Sharma, “Naw’i maddesi”, İranica online.



Foto 11: Sûz-u Gûdaz, Sati sahnesi, Ekber dönemi, 17. Yüzyılın başları, (British Museum Or 2839). Prens Danyal'ın ateşe yaklaşıp kızı oradan çıkması için çağırır, S. Sharma, Naw'i maddesi, İranica online.

Nev'î bazı kısımlarında Hindu kelimeleri kullandığı Hint satı geleneğinin anlatıldığı öyküsü çağı için farklı, istisnai ve yeni bir söylemdir. Nev'î farklı bir eser oluşturmayı amaçlar. Kullandığı yeni sözcükler ve anlatım ile Hint İran kültürünü eklektik biçimde kullanarak bu farklılığı yaratır⁶⁴.

Sûz-ü Gûdaz mesnevisi İran aşk öykülerine farklı bir soluk getirir. Cihangir'in kardeşi Danyal⁶⁵ bu eseri; okunduğunda gerçek sevginin hissedildiği, Ferhat ve Şirin'in öyküsü gibi birlikte büyüyen iki gencin gerçek bir aşk hikayesi olarak tanımlar⁶⁶.

Sûz-ü Gûdaz, yabancı literatürde burning and melting şeklinde ifade edilmekte olan Farsça bir tamlamadır.

⁶⁴R. Kinra, a.g.e., s.22.

⁶⁵ Prens Danyal, Ekber Şah üçüncü oğlu olan Danyal bir cariyeden 10 Eylül 1572 yılında Ajmer'de doğmuştur. V. A. Smith, a.g.e., s.103.

⁶⁶Juaz R.I. Cole, *Safavid Iran and Neighbors içinde The Imagined Embrace: Gender, Identity and Iranian Ethnicity in Jahangiri Paintings*, ed. M. Mazzaoui, The University of Utah Press, 2003, s.52.

Sûz(F)

1. “Sûhten, yanmak, yakmak”dan emir
2. “Yanma, tutuşma”.
3. “Yakan, yakıcı manasında kelimeler yapılır”⁶⁷.

Güdaz(F)

1. “Güdahten” Eri, erit, eriten, eriyen.
 - 2.Yakan.
- “Sûz-ü-güdaz: yanıp yakılma”⁶⁸.

Sûz kelimesi bir başka sözlükte yanma, tutuşma ateş, sıcaklık anlamının yanı sıra dert, ızdırap, acı anlamına da gelir⁶⁹.

Çalışmanın öznesi olan mesnevîde Sûz-ü Güdaz adı ilk geçtiği mısra “Muhabbedname-i **sûz-u gudaz** eş” şeklinde ifade edilir⁷⁰.

Sıkça söylenmiş olan klasik aşk öyküleri yerine Prens Danyal da tıpkı Ekber Şah gibi yeni, özgün aşk öyküsü isteğini Nev’î ye iletir. Yazmada bu istek şu dizlerle belirtir⁷¹.

“Be harfî taze horrem koni gûş

Kî tarih-i kohen gerded feramuş”

(Yeni bi söz ile kulakları öyle şenlendiresin ki eski sözler unutulsun)

Prens Danyal’ın bu isteği karşısında Nev’î kısa sürede özgün bir aşk öyküsü yazma çalışmalarını tamamlar. Bu çalışma şu dizlerde belirtilir;

“Be mesti ân reh-i na refti reftem”

(Mest olmuş şekilde o gidilmemiş yoldan gittim)

“Reh-i yek sale der heft-i refti reftem”

(Bir yıllık yolu bir haftada gittim)⁷².

⁶⁷ A. R. Alp, S. Alp, **Büyük Osmanlı Lûgati**, 1958, Ekicigil Matbaası, İstanbul, C.2, s. 1383

⁶⁸ A. R. Alp, S. Alp, a.g.e., C.1, s.449.

⁶⁹ F. Develioğlu, **Osmanlıca- Türkçe Ansiklopedik Lûgat**, Aydın Kitabevi Yayınları, Ankara,1993, s. 966.

⁷⁰ Sûz-ü Güdaz, a.g.e., s. 7.

⁷¹ Sûz-ü Güdaz, a.g.e., s.7.

Sûz-u güdaz mesnevisinin aşk öyküsünün ana kahramanları iki sevgilidir ki bu sevgililer çok küçükken sözlenirler. Bu söz şu dizlerle ifade edilir.

“Be tıfli namzed gerdi de bahem”
(Çocukken birbirleriyle nişanlı olmuşlar)⁷³.

İki genç büyüdüklerinde aşklarının ilk hamlesi erkeğin kızın babasından onu istemesi olmuştur. Gencin isteği şu dizlerde yer alır;

“Peser in name berguş-i peder zed”
(Oğul bu nameyi babasının kulağına söyledi)

“Ki ber men terh şod hem habo hem hoft”
(Hem uyku hem yemek bana zehir oldu)

“Şikemem tak şod ez fırkati coft”
(Sevgiliden uzak olduğum için)

“Be tağmir-i herab abad-i dil kûş”
(Harab olmuş gönlümü tamire çalış)

“Ki ez tufan-ı gam ber hast serpuş”
(Gam tufanımın haddi hesabı yok)

“Temennayi dilem kon zûd hasıl”
(Hemen gönlümün arzusunu yerine getir)

“Veger ne hem temenna mord hem dil”
(Yoksa hem temennim hem gönlüm ölecek)

“Be yarem nispet-i hem haneği deh”
(Sevdiğimi bana eş kıl)

“Be şem em rohset-i pervanegi deh”
(Benim mumuma pervanelik izni ver yani benimle buluşma izni ver)

“Heves der deft□i istilai sabr est -Çu şevk amed kira pervayi sabr est”
(Çünkü insanın başına aşk gelince kim sabırdan korkar)

⁷² Sûz-ü Gûdaz, a.g.e., s.7.

⁷³ Sûz-ü Gûdaz, a.g.e., s.9.

“İcabet kon murad-i na revayem- Veger ne ez der-i isyan der ayem”

(Sana uygun gelmese bile bu davetime icabet et yoksa isyan kapısından çıkagelirim.)⁷⁴.

Dizelerin yer aldığı sayfa kız isteme sahnesinin tasviri öncesinde ve tasvirin kenarlarında çerçeve içinde yer alır. Yani konu resimle pekiştirilmiştir. Özgün bir konuya sahip Sûz-u Gûdaz mesnevisi’nin minyatürleri resim sanatı içinde kendine özgü bir yere sahiptir.

Rıza Abbasi’nin sanatsal mirası yanı sıra Avrupa resmine öykünme çabaları 17.yüzyıl Safevi resmi modası olarak Suz-ü Gûdaz mesnevisinde kullanılmıştır. Rıza Abbasi sonrası oğlu şah Şafî, Mu’in Musavvir, Muhammed Ali, Muhammed Kasım, Muhammed Yusuf Hint resim üslubu ve Avrupa resim üslubunu, ikonografisini İran beğenilerine göre yorumlamışlardır. Muhammed Zaman ile bu gelişim artarak devam etmiştir⁷⁵.

Hindu bir kadının öykünün baş kahramanı olduğu Sûz-ü Gûdaz adlı eserde kadın belinden üst kısmı çıplak şekilde tasvir edilir. Göğüsleri çıplak çizilen kadın figürü öyküde bu şekilde yer almamasına rağmen farklılığını vurgulamak amacıyla bu şekilde tasvir edilir⁷⁶.

İran resim okullarında tasvir edilmeye başlanan çıplak kadın figürlerinin ilk çizimleri edebi eserlerle özellikle de banyo sahneleri ile bağlantılıdır. Her ne kadar ilk çıplak tasvirlerde Âdem Havva figürleri yer alsa da esas kompozisyonlar banyo kurgulamasının evreninde gelişim göstermiştir. Hamse-i Nizami nüshalarında yer alan Şirin’in banyosu en çok tasvir edilen çıplaklığın sezdirildiği kompozisyonudur.

⁷⁴ Sûz-ü Gûdaz, a.g.e., s.9.

⁷⁵ M. Farhad, a.g.e., s.115.

⁷⁶ A. S. Laundau, **Eros and sexuality in Islamic art içinde “Visibly Foreign visibly female; The eroticisation of Zan-ı Farangi in seventeenth- century in Persian Painting”**, (ed. F. Leoni, M. Natif), Ashgate Publishing, U.S.A., 2013, s.113.

İskender'in deniz kıyısında Sirenleri görme sahnesi Heft Peyker adlı eserde yer alan çıplaklığın sezdirildiği diğer bir kompozisyonudur⁷⁷.

Tek yapraklı resimler (murakka albümler) 17.yüzyılda meşhur olmaya başladıkça resme janr sahneler, halkın yaşantısına dair tasvirler girmiştir. Bu sahneler geleneksel İran resmindeki beceri ve yaratıcılığı azaltmış bunun yanı sıra İran minyatürleri Avrupa, Hint resminin birer imitasyonu haline gelmeye başlamıştır⁷⁸.

Safevi minyatürlerinde kadın ve erkek figürleri çıplak olarak tasviri ilgi çeker⁷⁹. Çıplak figürler doğu batı sentezi sonucu oluşturulmuş figürlerdir. Doğunun kadın figürleri cariye olarak erkek fantezisinin ürünü olarak kurgulanmıştır⁸⁰.

Avrupalı sanatçıların çizimlerinde yer alan figürler, Avrupa modası İran'a yeni özgün konu ve tasvirlerin gelişmesini sağlar. Figüratif ve konu yanı sıra boyama tekniğinde Avrupa tarzı benimsenmeye başlanmıştır (Foto 12)⁸¹.

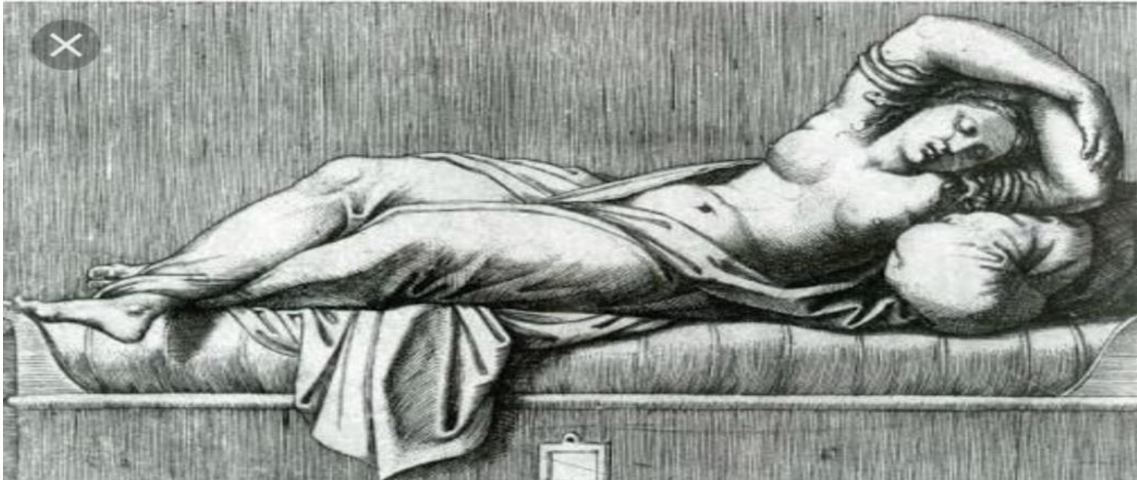


Foto 12: Kleopara, Marcantonio Raimondi, 1515-1527, (The British Museum).

⁷⁷ A.M. Burns, **The development of the seated female nude in seventeenth-century Safavid painting**, University of London, London, 2016, s.9.

⁷⁸ A.M. Burns, a.g.e., s.12.

⁷⁹ A. S. Landau, a.g.e., s.100.

⁸⁰ A. S. Landau, a.g.e., s.101.

⁸¹ A.M. Burns, a.g.e., s.13.

Çıplak figürler Şah Abbas döneminde Rıza Abbasi'nin önceki dönem resimlerinin klasik, çizgisel tekniğini daha hareketli modüler bir tekniğe dönüştürmesi ile ilk farklılaşma sezilir. İsfahan'da Avrupalıların sayısı arttıkça öncelikle bu yabancıların egzotik giyim kuşamı ardından resimleri dikkat çekmeye başlar. Özellikle tek yapraklı resimlere ilginin artması beraberinde Avrupa giyim kuşamının tasvirini ardından çıplak figürlerin çizimini getirir⁸². Rıza Abbasi'ye ait iki adet uzanmış kadın figürü resmi Safevi resminde gerçeğe yakın kurgulanmış, bir konu ile bağlantılı olmayan ilk çalışma olarak nitelendirilmektedir (Foto 13-14)⁸³. Önceki dönemde tasvir edilen yarı çıplak figürlerde diz ve göbek arasındaki bölge iffetle kapatılmıştır. Şirin'in saçlarının göğüslerinin görülmesine engel teşkil etmesi gibi figürlerin erotik bölgeleri kapatılmıştır. Ancak bu iki resimde önceki resimlerden farklı olarak figürlerin göğüsleri, bacakları görülür⁸⁴. Suz-ü Güdaz mesnevisinde gelinin göğüslerinin çıplak olarak çizilmesi tarihinin 17. yüzyılda tasvir edildiğinin göstergesi olarak düşünülür.



Foto 13: Uzanmış Kadın, Rıza Abbasi, 1590-1592, (Harvard Art Museum).

⁸² A. Langer, **European Influences on Seventeenth-Century Persian Painting Of handsome Europeans, naked ladies and Parisian timepieces**, The fecination Persia: Persian- Europa dialogue in seventeenth century art& and contemporary art of Teheran, Zürich, 2013, s.170.

⁸³ A. Langer, a.g.e., s.180.

⁸⁴ A. Langer, a.g.e., s.180.



Foto 14: Uzanmış Çıplak Kadın, Rıza Abbasi, 1590, (Freer Art Gallery, F1954.2)

Muhammed Kasım tarafından resmedilen 1660 tarihli Sûz-ü Güdaz mesnevisinin (Chester Beatty Libraray, Dublin) kopyasında figürün oturuşu, elinde tuttuğu aynası ile Sadler'in görme duyusu metaforu ile benzerlik taşır⁸⁵. Düğüne hazırlanan gelinin göğüslerinin çıplaklığı, hacimli görünümü Avrupa resminin etkisi olarak görülür⁸⁶. (Foto 15-16)

⁸⁵ A. Langer, a.g.e., s.183.

⁸⁶ A. Langer, a.g.e., s.189.

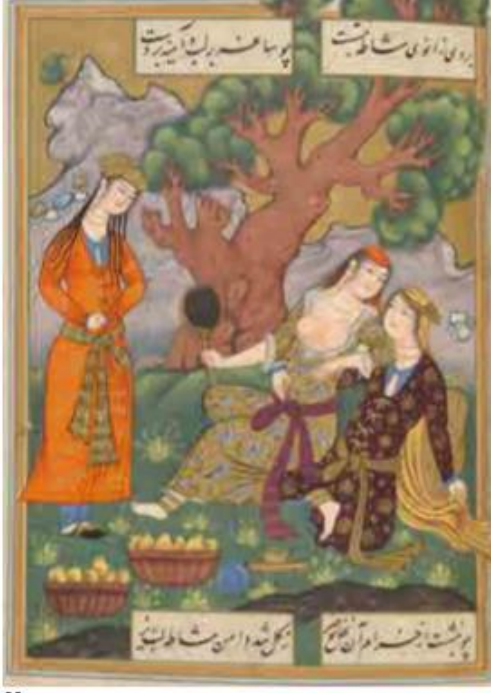


Foto 15: Suz-ü Güdaz, Muhammed Kasım, 1650, (Chester Beatty Library no P.268).



Foto 16: Raphael Sadeler, gravür, görme duyusu metaforu, 1581; Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-7574 (A. Langer, European Influences on Seventeenth-Century Persian Painting Of handsome Europeans, naked ladies and Parisian timepieces)

Chil sütun sarayında kabul odasının duvarında yer alan Yusuf ve Züleyha gibi İslam sanatında sıkça tasvir edilmiş olan aşk sahnelerinin yanında ‘Hindu prensesin kendini yakma hazırlığı’ sahnesi dikkat çeker (Foto 17). 17. yüzyılın başlarında

Hindistan’da sati geleneğinin aşk öyküsü olarak aktarıldığı Suz-u Güdaz mesnevisi bu yüzyılın ortalarında İran’da popüler olmuştur. 1640 yılında Safeviler’in Kandahar kalesini istila etmesi sonucu ölen Babür imparatorunun eşinin onun ateşiyle gönüllü olarak kendini yakması bu popüleritenin nedeni olmuştur. Chil sütun sarayı duvar resimleri 1647 yılında tamamlanmıştır ancak Hintli prensesin kendini eşiyle yakma hazırlığının anlatıldığı bu sahne 1649 yılında Safeviler Kandahar’ı kaybettikten sonra eklenmiştir. Bu kompozisyon özgün bir konuya sahip olsa da üslup olarak 17.yüzyılın ortalarında İsfahan ekolünde yer alan karakterlerden oluşur⁸⁷.



Foto 17: Genç kadının sati seramonisine hazırlık sahnesi, Shah Abbas dönemi, 17.yüzyılın ilk yarısı, yağlı boya, Chel Stün Sarayı, (“Wedding Ceremony, Chaharshanbehsuri or Indian sati tradition: a subject analysis of mural in ChehelSotunPlaca of Isfahan”)

⁸⁷ S. R. Canby, **The Golden Age of Persian Art 1501-1722**, British Museum Press, London, 1999, s.133.



Foto 18: Sati Seramonisi, Kuran kabı, Kaçar Dönemi (V&A Museum, W455-1922, 1850-1900).

Babür hükümdarının bile kararından caydıramadığı Hindu gelinin eşi ile birlikte yakılma seramonisi. Nev'î nin Sûz-u Güdaz adlı eserinin Kaçar döneminde yorumlandığı bu eser günümüzde V&A museumda bulunmaktadır.

3. İRAN RESİM SANATININ GELİŞİMİNE GENEL BİR BAKIŞ

Türk İslam resim sanatı 7.yüzyılda şekillenmeye başlayan İslam sanatının bir kolunu teşkil eder. İran’da hüküm süren Sasani ve Bizans imparatorluklarının etkisi Türk İslam sanatını şekillendirmiştir⁸⁸. Bu nedenle İslam resmi ruhani lider Mani resim tarzı, Bizans el yazmaları, Sasani kültürü gibi farklı kaynaklardan beslenmiştir. Bu kaynaklardan edindiği kitapların yazılış amacı veya ideolojisini taktir etmese de saygı duymuş ve sanatsal olarak etkilenmiştir⁸⁹.

İran resim sanatının ilk etkinlikleri Samani döneminden Nişabur ve Gazneli döneminden Leşker-i Bazar duvar resimlerini yeniden düzenlemek ve muhtemelen Selçuklu dönemine ait olan Varka ve Gülşah minyatürleridir. Selçuklu döneminden günümüze gelen minai, sır altı boyama seramikler ve 1307 yılına tarihlenen Biruni’nin el- Attar el-Bakiya’sı dönemin önemli görselleridir⁹⁰.



Foto 19: Al-Atar Al Baqiya, Muhammad Ibn Ahmad Al-Biruni (Bibliothèque Nationale de France, Arabe 1489)

⁸⁸ G. İnal, **Türk İslam Minyatür Sanatı başlangıcından Osmanlılara kadar**, Atatürk Kültür ve Tarih Kurumu,1995, s.1.

⁸⁹ M.Barry, **The Islamic Book and Its Illustration**, (ed. B. Junod), Treasures of Ağa Khan Museum art of the book and calligraphy, Sakıp Sabancı Museum, Mass matbaacılık, İstanbul, 2010, s.240.

⁹⁰ R. Hillenbrand, **Islamic Art and Architecture**, Thames&Hudson ltd., London,1999, s.206.

İran’da gelişen İslam resim sanatı ve klasik üslubun temeli iki önemli etkiye dayanır. Bu etkilerden ilki, Orta Asya, İran, Irak’ta Moğol istilası ve Moğol dönemi etkileriyle oluşmuştur. İkinci etki ise, Timuri döneminin etkisiyle oluşmuştur. Klasik üslubun Timur döneminde biçimsel formu belirlenmiş ve bu form sonraki dönemlerdeki İslam resmine temel teşkil etmiştir⁹¹.

Moğolların 13. Yüzyılda İran’a gelişleri resim sanatında Uzak Doğu, Çin ve Selçuklu resminin sentezine yol açmıştır. Bu sentez, Reşid el-din’in Rab’ı Reşidi adıyla kurduğu sanat merkezinden günümüze ulaşan eserlerde görülür. (Cami-el Tevarih, Demotto Şehnamesi, Kelîle ve Dîmne) 14.yüzyıl zayıflayan Moğol yönetiminin sonucunda yerel sülâler ortaya çıkar⁹². Bu yerel sülâlerden Celayirliler resim sanatının gelişiminde çok büyük bir önem arz eder. Celayirliler Döneminde Sultan Üveyis (1356-1374) and Sultan Ahmet (1382-1410) çok önemli eserler meydana getirir⁹³.



Foto 20: Cami-el Tevarih, Hz. Muhammed’in Hacer-ül esved taşını yerleştirmesi, 1315, Tebriz, (Library of University Edinburg.)

⁹¹ S.O. Atılğan, “XV. yüzyıl İran ve çevresinde gelişen minyatür üslupları ve sorunları üzerine bir etüt, Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi”, **İCANAS 38**, Ankara, Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu.2007, s.348.

⁹² S. O. Atılğan, a.g.e., s.350.

⁹³ M. Ansari, F. Faiz, “A. Ansari, *History of Persian Miniature painting through Herat School of Miniature*”, International Journal of Scientific and Research Publications, C.5, S.4,2015, s.1.

15-16.yüzyılda İran'a egemen olan Timurilerin resim üslubu Herat ve Şiraz atölyelerinde oluşmuştur. Şiraz üslubu İskender ve İbrahim sultan, Herat resim üslubu Baysungur ve Şahruh hamiliğinde oluşur⁹⁴.

Timuri sultanı Şahruh başkenti Herat'a taşımış ve böylece Herat sanatsal faaliyetlerde diğer bölgelerden daha önemli bir hal almıştır. Şahruh, Baysungur Mirza ve sonrasında Hüseyin Baykara döneminde, Ali Şir Nevâyi Bey'in sanat hareketleriyle bölgede daha önceden hüküm sürmüş olan Uygur geleneğinin de etkisiyle eşsiz bir sanat merkezi haline gelir. Türk Minyatür gelişim dönemlerinden dördüncü evresi olan Timuri dönemi Gazneli, Büyük Selçuklu ve geç Uygur ve Selçuklu sonrası Azerbaycan unsurlarına dayanır⁹⁵.

Timuri hükümdarı Baysungur, Herat'ta çeşitli sanat dallarında yüzü aşkın sanatkarın çalıştığı büyük bir atölye kurmuş böylece Herat sarayın himayesinde kültür ve sanat faaliyetlerine merkez olmuştur. Tezhip, cilt, minyatür ve hat sanatlarında Herat ekolü olarak adlandırılan yeni bir üslup doğmuştur. En olgun ve verimli çağını Sultan Hüseyin Baykara zamanında yaşayan Herat ekolünde nesta'lik ⁹⁶hattının en büyük üstadı olarak bilinen Sultan Ali Meşhedi ile Mir Ali Herev, Ca'fer-i Tebrizi ve Sultan Muhammed Nur gibi hattatlar, Mevlâna Kıyamüddin gibi cilt ustaları yetişmiştir. Behzâd, Aga Mirek, Kasım Ali, Mevlâna Ali, Emir Halil, Hacı Gıyaseddin Herat okulunun önde gelen nakkaşlarıdır⁹⁷. Behzâd 15. yüzyıldan sonra geçmişin sanatsal birikimini kullanarak, resimde Moğol etkisine son verir (Foto 21)⁹⁸.

⁹⁴ S. O. Atılğan, a.g.e., s.351.

⁹⁵ M.Kemal Özerin, "Temürlü sanatına ait eski bir belge: Tebrizli Ca'fer'in Bir Arzı", **Sanat Tarihi Yılı**, S.6,1976, s.473.

⁹⁶ Nesta'lik, İran'da 14. Yüzyıldan itibaren kullanılan bir yazı türüdür. Nesih ve talik yazının kombinasyonu ile oluşturulmuştur. Kelimeler yatay bir çizgiyi takip etmez, uzun haflar daha uzun şekillendirilebilir. Genellikle eğik formda yazılmaktadır. B. Junod, a.g.e., s.350.

⁹⁷ R. Uslu, a.g.e., s.217

⁹⁸ E. Kühnel, **Doğu İslam Memleketlerinde Minyatür**, çev. S. K. Yetkin, M. Özgü, Türk Tarih Kurumu, Ankara, 1952, s.29.



Foto 21: Hüseyin Baykara'yı tasvir eden bir resim, Behzat'a atfedilir. (Cambridge Harvard University Art Museums, nr. 1958.59.)

1452 yılında İran'ın güneyinde Cihangir önderliğinde tarih sahnesine çıkan Kara Koyunlu Türkmenleri ile Timuri dönemi kapanmıştır. Cihangir ve oğlu Pirbudak dönemin ilk sanat hamileri olarak karşımıza çıkar⁹⁹. Karakoyunlu hükümdarlığı döneminde belli motif ve kalıpları olan yeni bir resim üslubu olan 'Türkmen Üslubu' 15. Yüzyılın ikinci yarısı ve 16. Yüzyılda Türkmen idareciler patronajında oluşturulur. Bu üslubun tanımlanmış olan ilk tipi ise, 'Ticari Türkmen' üslubu olarak adlandırılır¹⁰⁰. Ticari Türkmen üslubu 1950 yılında B.W. Robinson tarafından ortaya atılmıştır¹⁰¹. Ticari Türkmen Ticaret üslubunun temel olarak üç karakteristik bileşeni vardır;

1. Yuvarlak çocuksu yüzleri olan tıknaz insan figürleri
2. Soluk renkli zemin üzerinde yer alan yüksek tepeler ile birleştirilmiş peyzaj görünümü ve soğanlı çiçekler,

⁹⁹ N.M. Titley, a.g.e., s.62.

¹⁰⁰ S. O. Atılğan, a.g.e., s.355.

¹⁰¹ N. Hayashi, "The Turkman Commercial Style of Painting: Origins and Developments Reconsidered", *Researchgate*, S.47,2012, s.169.

3.İki veya üç ana figürden oluşan basit bir kompozisyon¹⁰².

Türkmen saray üslubu ise Şiraz'da temellenmiş ancak esas çıkışı Pir Budak döneminde Bağdat okulunda gerçekleşir¹⁰³.

Karakoyunlu devleti 1467 yılında Cihanşah'ın ölümünden sonra dağılmış ardılları Akkoyunlu devletini kurmuştur. Başkenti Tebriz'e taşıyan Uzun Hasan oğlu Sultan Halil¹⁰⁴'i Şiraz'a vali tayin ederek onun önemli bir hami olmasının yolunu açar¹⁰⁵. Sultan Halil döneminde hazırlanmış olan Nizami'nin Hamse'sinin 12 minyatörü kumral üslup adı verilen bir üslupla yapılmıştır. Kumral üslupta, sarışın, kumral zarif figürler, dekoratif bir manzara ve mimari öğeler görülür¹⁰⁶. Akkoyunlu döneminde Sultan Yakup hamiliğinde Tebriz'de önemli sanat eserleri istinsah edilir. Tebriz atölyesinde çalışan sanatçılar akademik bir saray üslubu oluşturur¹⁰⁷.

¹⁰² N. Hayashi, a.g.e., s.172.

¹⁰³ S. O. Atılğan, a.g.e.,356.

¹⁰⁵ N.M. Titley, a.g.e., s.63.

¹⁰⁶ F.B. Mahir, **Minyatür maddesi**, T.D.V., c.30,2005, s.121.

¹⁰⁷ S.O. Atılğan, a.g.e., s.358.



Foto 22: Hüsrev Perviz ve Behram Çubin'in savaşı, Türkmen okulu,1490. (The British Museum, 1925,0902,0.1)

Erken Safevi dönemi resim sanatı geleneksel Timuri Herat okulu ve Türkmen Tebriz ekollerinin kombinasyonu üzerine temellendirilir¹⁰⁸.

Safevi dönemi resim sanatları önceki dönemlere göre üniter gelişim sergiler. Bu gelişim sadece tek bir hanedanının yönetiminde olması dışında merkezi otoritenin tek bir merkezde toplanması, İran'ı tek bir kültürel varlık olan amacı güden siyasi evrilmenin etkisidir. Bu gelişim süreci üç kronolojik döneme ayrılabilir¹⁰⁹.

Safevi döneminde ilk kronolojik çeşitlilik ve ilk sanatsal dönem Şah İsmail'den Muhammed Hudabende (1501-1587) dönemine kadar olduğu düşünülebilir. Bu dönemde yetişen önemli sanatçıların resimlerinde Timuri geleneğinin sürdüğü görülür.

¹⁰⁸ R. Hillenbrand, **İslamic Art and Architecture**, Thames&Hudson Ltd. London, 1999, s.237.

¹⁰⁹ A. Welch, **Art in İran Safavid to Qajar Periods**, İranica, S.2, C.6,2011, s.620.



Foto 23: Tahmasp Şehnamesi, Sultan Muhammed, Zahhak'ın kaderinin söylenişi, 1524, Tebriz. (Metropolitan Museum, 1970.301.4.)

İkinci dönem, Şah Abbas'ın hükümdar olduğu süreçtir. (1588-1629) Hem İran resim geleneğinin etkisinin görüldüğü hem de komşu ülkelerin (Hindistan, Bâbü devleti gibi) resim etkisinin de hissedildiği bir dönemdir. Resim beğeni ve patronajı artık saray dışından resim severlerin de dahil olduğu bir alan haline gelmiştir. Bu dönem ağırlıklı olarak başkent İsfahan'dan yayılan bir üslup takip edilir¹¹⁰.

¹¹⁰ A. Welch, a.g.e., s.620.



Foto 24: Ağaçta Oturan Genç, Anonim, 1560-1570, Kazvin. (Arthur M. Sackler Gallery, S.1986.289)

Üçüncü dönem ise, Şah Şafi ve Sultan Hüseyin'in ölümüne kadar olan süreçtir. (1629-1722) Naturalizmin arttığı, portre geleneğinin oluştuğu, çeşitli konularla İran resmindeki idealizmin şekillendiği bir dönem olarak tanımlanır. Farklı kültürden resimlerin görülmesi, ekonomik ve politik gelişimler resim sanatında bir sentez oluşturur. Hükümdarlar yanı sıra resim sever elegant bir sınıfın istekleri de sanata yön vermeye başlamıştır. Safevi devletinden önceki dönemlerde de sanatsal faaliyetler Tebriz, Kazvin, İsfahan gibi büyük şehirler veya Şiraz, Meşhed, Herat gibi önemli merkezlerde beklenmedik bölgesel gelişimler veya değişen politik şartlara rağmen varlığını sürdüren okullarda olmuştur¹¹¹.

Bu dönem resimde batı etkisi 'ferengi-sazi' olarak literatürde yer edinmiştir. Ferengi- sazi, İran resim geleneğini Avrupa ikonografisi, doğrusal ve atmosferik perspektif modelleme, gölge ışık oyunları gibi resimsel tekniklerle harmanlayan resim

¹¹¹ O. Grabar, **Mostly Miniatures**, Princeton University Press, New Jersey, 2000, s.66.

türüdür. 1630'lu yıllardan itibaren İran'da kullanılmaya başlanan ferengi-sazi tekniği 17. yüzyılın son dönemlerine kadar Safevi toplumunun kitap sanatlarındaki temel temalarını, değerlerini ve inançlarını belirtmenin bir yolu haline gelmiştir. Fars edebiyatı, dini tarih, otorite kavramlarının yanı sıra erotik, neo-platonik aşk öykülerini resimleyen Safevi sanatçıları tarafından kullanılır. Ne geleneksel İran resmi ne de tam anlamıyla Avrupa resmi kategorisine girmeyen eklektik bir tür olan ferengi-sazi, özellikle İsfahan'da ikamet eden Safevi seçkin sınıfının ilgisini çeker¹¹².



Foto 25: Avrupalı Genç, Mu'in Musavvir, 1648.(Halili Koleksiyonu, MSS 1000.1)

Abbasi Devletinden başlayarak sanatsal ve kültürel faaliyetleri himaye etme geleneği yani hamilik kavramı İran'da Moğol istilasından sonra yaygın hale gelmiştir. Hamilik kavramı Timuri sarayında kütüb-hâne¹¹³ adıyla vücut bulur. Timuri kütüb-

¹¹² A. S. Landou, "From poet to painter: Allegory and metamorphor in a seventeen century Persian painting by Muhammed Zaman master of Ferengi-sazi", **Muqarnas Journal Article**, S.28, 2011,s.103.

¹¹³ **Kütüb-hâne**,1420'den sonra Timurlu sultanı Baysungur'un Herat'ta bulunan sarayında kurulmuş olan sanat atölyesidir. Bu atölyede dönemin seçkin nakkaş, hattat, müzehhip, musavvir ve mücellidler yeni ve üstün kalitede el yazmaları hazırlanmıştır. Baysungüri mahlasını alma şerefine erişen Tebrizli Cafer kütüb-hâne'nin başında bulunmuştur. M.Kemal Özergin, a.g.e., s.482.

hânesi ve hamilik kavramı Safevi'ler için örnek teşkil eder ayrıca Safevi döneminin çağdaşı olan Osmanlı ve Bâbü devleti için de hamilik kavramı önem arz eder¹¹⁴.

İran resim sanatı devletlerin politik ilişkilerine, siyasi, sosyal, dini faaliyetlerine, sanatsal olarak aktif oldukları bölgeye göre değişiklik gösterir. Sanatçılar da bağlı oldukları bölgenin üslubuna sadık kalırlar¹¹⁵.

Safevi döneminde geçmiş dönemlerin resim mirasına bağlı olmak kadar özgün tasarımlar da önem arz eder. Bu nedenle sanatçılar resimlerine imza atmıştır¹¹⁶.

Safevi şahı Tahmasp'ın Babür veliahtı Hümayun'u sarayında konuk etmesi ve tahtını almasında ona destek olması nedeniyle İran ve Hindistan arasındaki çok yönlü ilişkilerin temeli atılır. Babür resim okulunun gelişimi bu ilişkilerin başlaması ile hızlanır. İran ve Hindistan arasındaki sanatsal alışverişin ilk dalgası Hümayun ve eşi Hamide Banu döneminde sanatçıların ve resim hediyelerin alışverişi ile başlamıştır¹¹⁷. Hümayun döneminde İran ve Hindistan arasında dil, kültür ve sanat açısından bağlılık görülür¹¹⁸.

Safevi ve Babür devleti arasındaki kültürel ve ekonomik faktörler pek çok sanatçının İran'dan Hindistan'a göç etmesine neden olmuştur. Hümayun'un misafirliği İran ve Hindistan arasında yakın ilişkilerin tesisini sağlar¹¹⁹.

¹¹⁴ T. W. Lentz ve G. D. Lowry, "The Timurid Resonance", **Timur and the Princely Vision: Persian Art and Culture Culture in the Fifteenth Century**, Los Angeles 1989, s. 304.

¹¹⁵ A. Kazmi, İslamic art forms in Iranian painting, Department of fine arts aligarh muslim universitiy, India, Yayınlanmamış doktora tezi, 2015, s.94.

¹¹⁶ A. Welch, a.g.e., s.621.

¹¹⁷ A. Soudavar, "Between the Safavid and the Mughals: arts and artist in transition", **Journal of the British institute of Persian studies**, S.37, C. 1, 1999, s.49.

¹¹⁸ Juaz R.I. Cole, a.g.e., s.52.

¹¹⁹ S. F. Dale, **A Safavid Poet in the Heart of Darknes: The Indian Poems of Ashraf Mazandarani**, Salt Lake city, University of Utah Press,2003, s.67.



Foto 26: Şah Abbas ve Cihangir, Babür dönemi 1618-1620 (Leningrad Albüm).

Cihangir'in günlüğünde İran Kandahar'ı 1622 yılında yeniden fethetmeden önce Şah Abbas'a 'abim' şeklinde saygıyla atıfta bulunur. Bu döneme kadar karşılıklı elçiler vasıtasıyla iyi ilişkiler kurmak amacıyla hediyeler yollanır. Babür devletinin himaye ettiği sanatçı Bishan Das Safavi devletinde bulunduğu dönem natüralist üslupta çeşitli portreler çizer (Foto 27)¹²⁰.

¹²⁰ M. Mazzaoui, a.g.e., s.56.



Foto 27: Şah Abbas, Bishan Das, 1613-1619 (British Museum, 1920,0917,0.13.2)

Safevi sanatçıların eğitim vermek amacıyla Hindistan'a gitmesi Hindistan ve İran arasında kitap sanatlarının gelişimi bağlamında bir ilişkinin var olduğunu gösterir. Yeni konuların yanı sıra yeni metotlar da İran'dan Hindistan'a bu sanatçılar vasıtasıyla taşınmıştır. Tebrizli sanatçıların üslupları Babür sanatçıları arasında benimsenir. Renkli ve dekoratif kağıtların üretimi özellikle Meşhet ve Herat'lı ustalar vasıtasıyla Hindistan'a taşınır¹²¹.

Sanatçılar İran'dan Hindistan'a farklı nedenlerden ötürü göç etmiştir. Safevi'lerin güttüğü Şii ideolojisi bu göçün ana sebebini oluşturmaktadır yani Şii olmayanlara karşı hoşgörülü davranılmaması göçün başlıca nedenlerindendir¹²².

¹²¹ P. P. Soucek, "Persian Artists in Mughal India: influences and transformations", **Muquarnas**, S.4, Ed. Oleg Grabar, E.J. Brill, Leiden, 1987, s.166.

¹²² S. F. Dale, a.g.e., s.65.

Sanatsal göçün önemli bir diğer sebebi, İran ve Hindistan arasındaki ekonomik eşitsizlik, iki ülke arasındaki politik ilişkiler ve kültürel gelişimlerdir¹²³.

Babür mimarisi ve resim sanatı İran, Orta Asya Türkleri, Afganlar, Müslüman Hindistanlılar, Rajputlar, Maratha imparatorluğu etkileşimiyle oluşmuştur. Bu etkileşim ihtiyaç durumunda asker, memur alımı ile oluşmuştur. Özellikle İran sanatsal anlamda, Babür kültürü için farklı bir anlam ifade eder. İran'ın Rüstem gibi herotik figürleri Babür hikayelerini etkilemiştir. Babür dönemi sanat atölyeleri fantastik sahnelerde imparator Cihangir'i tarihi veya çağdaş dini, politik figürlerle imgesel buluşmalarını veya kahramanlarının yerine geçmesini tasvir etmişlerdir. Babür elit kesiminin arasına İran'dan gelen yüksek maaşlı, dönemin zengin modasını yansıtan Timuri geleneğinin temsilcisi sanatçılar katılır¹²⁴.

İran resim sanatında daha hayalci bir anlatım hâkim konumdayken Babür döneminde gerçek olaylar, natüralist biçimde ifade edilmektedir. Cihangir'in günlüğünün resmedilmesi bu gerçekçi bakış açısının gösterilişidir¹²⁵.

Ekber dönemi Hindistan'ı ve antik dönemleri batı ülkelerinin ilgisini cezbedtiği gibi İran'ın da ilgisini çeker. Bu ilgi kozmopolit bir alışveriş, ziyaret ağını oluşturur. Bu ilgi çekici kıta akıl (hikmet) Hint harikaları (acaib-al Hind) ticari, kültürel, sanatsal pek çok açıdan yaratıcı, verimli olmuştur. Hint kültürüne ait mecaz anlamlı sözcükleri repertuarında bulunduran erken dönem şiirleri İranlı şiirsevenler için yazılmıştır¹²⁶.

Hint kültürünün tanınmasını sağlayan bir akım olan Taze guyan (taza gü'i) Sebk-i Hindi (Fresh Speaking) Ekber imparatorluğunun Hint kıtası dışında geniş bir alanda özellikle Safevi ve Osmanlı topraklarında tanınmasını, algılanmasını sağlar. 16-

¹²³ S.F. Dale, a.g.e., s.66.

¹²⁴ M. Mazzaoui, a.g.e., s.50.

¹²⁵ M. Mazzaoui, a.g.e., s.52.

¹²⁶ R. Kinra, "Time, History and the Religious Imaginary in South Asia", içinde **Make it fresh: time, tradition and Indo-Persian literary modernity**, ed. Anne C. Murphy, Routledge, 2011, s.22.

17.yüzyıl sanat okullarında benzer nesir ve nazımların geleneksel olarak sürdürülmesi yeni arayışları doğurur. Çağın getirisi olarak birbirleri ile iletişim kuran ülkeler hem ticari hem sanatsal olarak pek çok açıdan birbirlerini etkilemiştir. Bunun yanı sıra Hindistan kıtasında Ermeni, İran asıllı, Afrikalı, Avrupalı gibi farklı etnik kökenden sanatçının varlığı ve İslam için yeni bir çağın doğuşu yenilik arayışlarını beraberinde getirir¹²⁷.

17. Yüzyılın sonuna kadar en başarılı sanatçılar geleneksel resim sanatını Hindistan'da icra ederek Bâbü resim sanatının gelişimine katkıda bulunmuştur. Dönem sonunda Özbek'ler Sunni inanca uygun, batı resminin etkisinden uzak minyatürler yaparken Kaçar dönemi ile İran'da batı resmine öykünen önceki dönemden farklı resimler icra edilir¹²⁸.

¹²⁷ R. Kinra, a.g.e., s.3.

¹²⁸ O. Grabar, a.g.e., s.79.

**4. KATALOG: D.T.C.F. YAZMA ESERLER KATALOĞUNDA YER ALAN
MUSTAFA CON A 532 KETEBE KAYITLI ‘SÛZ-Ü GÜDAZ’ MESNEVİSİ
MİNYATÜRLERİ**

ESERİN KETEBE KAYDI¹²⁹:

Eserin Adı: Sûz-ü Gûdaz

Eserin Yazarı: Nev-î (Muhammed Rızâ)

Koleksiyon: Mustafa Con A 532

Eserin Tarihi: -

İstinsah Yeri:-

Telif Yeri: -

Telif Tarihi: -

Eserin Konusu: Edebiyat Mesnevi

Yazmanın Dili: Farsça

Yazı Türü: Ta’lik

Kağıt Türü: -

Kağıt Boyutu: 234x134 mm

Yazı Alanı Boyutu: 174x94

Satır Sayısı: 15

Yaprak Sayısı: 1b-24b

Eserin Fiziksel Özellikleri: Arka deffe yok, şiraze dağılmış, yapraklar kopmuş.

Eserin Cilt Özellikleri: Sırtı kahverengi meşin, deffeleri ebruli kağıt kaplı mukavva cilt.

¹²⁹ Sûz-ü Gûdaz, D.T.C.F., Yazma eserler kataloğu, Mustafa Con A 532, Ankara.

Eserin Tezhip Özellikleri: 1b’de mavi üzerine müzehhep, tıgı nefis serlevha, yazı alanı mavi yaldız ve kırmızı tahrirle çevrili. Bazı beyitler çapraz şekilde istif edilir. Deffe içinde sitleme çiçek motifi vardır.

Mürekkep Rengi: Siyah

Zahriye: Mustafa Con kütüphanesi mührü ve D.T.C.F. kütüphanesi demirbaş kaydı ile cilt içindeki eserlerin isimleri (Sûz-ü Gûdaz-ı Nev’î ve Elif Abdâl-ı Zuhurî) kayıtları ile Musavver 12 adet siyah kalem ibaresi vardır.

İçerik: Ölen kocasına bağlılığı dolayısıyla onunla birlikte ateşe atılan Hintli bir kadının manzum hikayesi.

Resim: 5a,6a,10a,12a, 15b,18b,20b,22b’de toplam 8 adet minyatür (siyah kalem) vardır.

Ek Bilgiler: 1a’da kaydedilen notta toplam 12 minyatür olduğu kayıtlı olmasına rağmen bu eser ve aynı cilt içindeki Elif Abdal mesnevisinde 8+3=11 minyatür vardır. Mustafa Con A 532 ve A 533 numaralı eserler aynı cilt içerisindedir.

4.1. Eserin İlk Sayfasındaki Bitkisel Motif Tasviri

Eserin ilk varağının birinci kısmında bir mühür ve eserin ismi yer alır. Diğer sayfada ise, bitkisel bir bezeme bulunur. Bezemelerin arka fonu açık kahverengi ile renklendirilir. Çin bulutlar ve çintemani motifiyle oluşturulmuş bir zeminden çıkan sivri uçlu, yuvarlak gövdeli küçük yapraklarla bezenmiş iki dal görülür. Bu iki dal kompozisyona göre kendi içinde küçük dallara ayrılmış kimisi sadece yapraklı kimisi ise yaprak ve çiçekli olarak tasvir edilir. Bu iki ana dal yapısından bir tanesi sadece sivri uçlu yapraklarla bezenmiştir. Çiçeklerle bezenmiş olan dal kökünden önce iki parçaya ayrılır bir parça uç kısmında sivri kenarlı bir yaprak kenarlarında ise sivri yuvarlak hatlı yapraklarla bezenmişken aynı kökten filizlenmiş diğer dal üç parçaya ayrılır. Üç ayrılmış olan dallardan biri boynunu eğmiş olarak tasvir edilmiş ve uç kısmında bir dikey kesti alınarak betimlenmiş çiçek motifi görülür. Sivri kenarlı çiçeğin taç yaprağı ilk önce kökten çıkan ince uzun kısım ardından çiçeğin dikine kesiti görülür. Çiçeğin orta kısmında adeta kalp şeklini andıran bir tomurcuk etrafında gelişmiş irili ufaklı yapraklar bulunur. Çiçeğin kenarları kırık çizgilerle şekillendirilerek sivri uçlu taç yapraklı bir görünüm elde edilir. Pembe olan taç yapraklar sarı ile renklendirilmiş ve böylece çiçeğe hacim olgusu kazandırılır. Diğer bir dal ise ikiye ayrılmış yine boynunu bükülmüş şekilde çizilmiş olan dalın uç kısmında büyük bir çiçek motifi görülmekte ve alt kısmında beyaz küçük bir çiçek yan profilden çizilir. Dalın diğer ucunda ise sivri uçlu dört ince yaprak ve dört tane turuncu lale görülür. Üç ayrılmış olan dallardan sonuncu ve en uzun olanı ise tekrar iki dala ayrılmış bu dallardan bir tanesinin boynu bükülmüş ve ucunda yine bir çiçek motifi görülür. Diğer ucunda ise beyaz çiçek, turuncu laleler ve ince yapraklar vardır.



Foto 28: Sûz-ü Gûdaz, D.T.C.F. yazma eserler kataloğu, Mustafa Con A 532.



Foto 29: Çiçek motifi detay

4.2. Varak 5a: Nev'inin Prens Danyal'ın Ayağına Kapanması



Foto 30: Sûz-ü Gûdâz, Nev'inin Prens Danyal'ın ayağına kapanma sahnesi, D.T.C.F. yazma eserler kataloğu, Mustafa Con A 532.

Kompozisyon, mavi ve kahverengi çizgiyle oluşturulmuş dikdörtgen bir çerçeve içinde yer alır. Alt ve üst kısmında dikdörtgen formlu çerçevenin içerisinde Farsça yazılar görülür. Bu çerçevelerin zemini kahverengi, yazılar siyah ve yazıların kenarları beyaz bir şekilde renklendirilmiştir. Minyatürde büyük boyutlu bir ağaç, insan figürleri, bitki öbekleri, çiçekler, şişe, tabak gibi objeler, bulutlar ve bulutların önünde bir tepe yer alır.

Kompozisyon açık alanda, dağ, ağaç, bitkilerle bezeli bir ortamda tasvir edilir. Zeminde yeşil renkle belirtilen kısım ve pembe tepenin tam ortasında sayfa marjı dışına çıkan geniş ayalı sarı yapraklara sahip kalın gövdeli ağaç kompozisyonu iki kısma ayırmış gibi görülmekte ve bu da resme sınırlı bir derinlik kazandırır. Ağacın arka

kısımında pembe ve beyaz renkler kullanılarak gölgelendirme yapılarak çizilen dağ sırası ve ince beyaz çizgilerden oluşturulmuş bulutlar saks mavisi zeminli gökyüzünde sıralanır. Açık yeşil zemin üzerinde koyu yeşil ile renklendirilmiş bitki öbekleri, turuncu ve leylak taç yapraklı küçük çiçekler, taşlar ile alt kısımda yer alan yazı levhalarının arasından küçük bir kısmı görünen ince bir dere dikkat çeker. Zeminde yer alan geniş hazneli ince ağızlı şişe ve kadeh, ince uzun formu meyve tabağı Safevi dönemi resimlerinde sıkça rastlanan objelerdir.

Kompozisyonda sekiz erkek figürü görülür. Erkeklerden yan yana ayakta duranların ellerini bağlayış şeklinden hizmetkar oldukları düşünülmektedir. Hizmetkarlardan önde duran zayıf, kısa boylu olan figür yuvarlak yüzlü, bitişik kaşlı, küçük burunlu, gonca şeklindeki dudakları ve sarığının yanından görülen kıvrıkcık zülfüyle Türk tipini andırır. Kıyafetin iç kısmında pembe renkli, sıfır yakalı, dik çizgili içlik ve kruvaze yakalı, uzun etekli dış elbise belinden pembe kuşakla tutturulmuş kıyafeti eteğin altından görünen iç pantolon ile tamamlanır. Ayağında üzeri altın yaldızlı bir şeritle bezenmiş saks mavisi, arka kısmı açık bir çarık görülür. Başlık Babür devleti minyatürlerinde sıkça görülen bir sarıktır. Pembe ve altın yaldızla renklendirilmiştir. Hizmetkarın kulağında altın yaldızla renklendirilmiş üzerinde kırmızı bir taş olan küpe görülür. Diğer hizmetkarın vücudu dörtte üç profilden yüzü ise yan profilden çizilmiştir. Büyük gözleri ile öne doğru bakan erkek figürünün kemeri uzun burnu, geniş alın yapısı ve yayvan şekilde tasvir edilen dudakları Hint asıllı olabileceğini düşündürür. Kıyafetin iç kısmında beyaz renkli, sıfır yakalı, içlik ve kruvaze yakalı, uzun etekli dış elbise belinden pembe, ucu işlemeli turuncu kuşakla tutturulmuş kıyafeti eteğin altından görünen sarı iç pantolon ile tamamlanır. Ayağında üzeri altın yaldızlı bir şeritle bezenmiş saks mavisi, arka kısmı açık bir çarık görülür. Figürün diğer hizmetkar figürüne göre daha iri çizilmiş olması perspektif algısının olmayışının yanı sıra figürlerin fiziki boyutlarındaki farklılığı vurgulamak için yapıldığı düşünülür. Ayrıca

figürün gövdesi yan kısmında dirsekten kırılmış şeklide tasvir edilen kollarına göre ince çizilmiştir bu görünüm ifadesel bir özellikten ziyade bir hataya benzer. Başındaki başlık ile küpesi diğer hizmetkar ile aynı olması ikisinin de aynı statüde olduğunu gösterir. Hizmetkârların ikisinin kıyafetlerindeki kıvrımlar gerçekçi bir görünüm kazandırır.

Üzerinde pelerin olan ayakta duran erkek figürü koyu renk başlığı ve desenli dış giysisi ile diğerlerinden farklı statüde olduğunu hissettirir. Figür hizmetkarlar ile aynı forma sahip kıyafete sahip olsa da bezemeler kıyafetlerdeki farklılığın bir göstergesi olmuştur. Erkek figürünün uzun etekli, kruvaze yakalı dış kıyafeti bir iç don ve sarı renkli sıfır yaka iç kıyafeti mavi altın bantlı bir çarıkla tamamlanır. Figürün dış kıyafetindeki puantiyeler, altın yıldızla beline bağlanmış kuşağı, mavi düğmeleri, omzuna doladığı pembe renkli pelerini detaylarıyla farklılığı vurgular. Taşlarla bezenmiş kahverengi sarıgı kısa saçlarını kapatmıştır. Bitişik kaşları, iri ve çekik gözleri, ufak burnu, küçük ağzı, yuvarlak hatlı yüzü Hint asıllı olduğunu düşündürür. Yüzünde görülen bir kısmı belirgin çizilen sakallar yeni yeni sakalları çıkmakta olan bir genç olduğunu gösterir. Genç bir şehzade olduğu kıyafet ve simasından anlaşılan figür Yazarın hamiliğini yapan Ekber Şah'ın torunu Danyal olarak tahmin edilir.

Dizlerinin üzerine çökerek ellerini şehzadenin ayağına doğru uzatmış olan figür yan profilden çizilmiştir. Figürün ince uzun kaşları, iri gözleri, ucu sivri burnu, kaytan bıyığı dikkat çeker. Şehsade Danyal'ın ayağına kapanır şekilde çizilen figürün kıyafetleri ve başlığı hizmetkarlara pelerini ve kuşağı prenze benzemektedir. Hizmet veren statüsünde olmayan bu figür yöneten sınıfına da dahil değildir. Bu figür eserin yazarı Nev'î dir.

Kompozisyonun alt kısmında yer alan insanların vücutlarının bir kısmının çizilmesi sayfa marjı dışına çıkılmadan veya çok küçük boyutta vücudunun tamamının sığdırılmaya çalışılmaması sınırlı bir derinlik, yerleşim fikrinin resme yerleşemeye başladığının göstergesidir. Figürlerden en solda olanın dörtte üç profilden çizilen

figürün kaytan bıyıkları, dar gelip geniş bir şekilde sonlanan zülüfleri, çekik gözleri, biri kısa diğeri daha uzun çizilmiş kaşları, geniş alnı ve dar çenesi dikkat çeker. Döneme özgü başlığı, kruvaze yakalı dış kıyafeti ve içinde sıfır yakalı iç kıyafeti görülür. Dirseklerinden büktüğü kollarını vücudunun önünde birleştirmiş bir eli diğer kolunu kavrar şekilde çizilmiştir. Diğer elinde mavi ince uzun bir materyal dikkat çeker. Bu bir ip olabileceği gibi tütün içmek için üretilmiş olabileceği fikrini düşündürür.

Sol kısımda yer alan diğer erkek figürünün başı yan vücudu dörtte üç profilden çizilmiştir. Geniş alınlı dar çeneli figürün kemerli ucu sivri burnu çekik iri gözleri diğer figürlere benzemektedir. Kruvaze yakalı dış kıyafeti içinde sıfır yaka iç kıyafet ve pembe sarığı görülür.

En sağ kısımda görülen genç erkek figürü yüz yapısı, başlığı, iç kıyafeti ile diğer figürlere benzemektedir. Figürün dış kıyafeti v yakalı önden düğmeli olması nedeniyle diğer figürlerden farklıdır. Figürün vücudunun sadece üst kısmı çizilmiş ve kenar çerçevesine denk gelen kısımları eksik çizilmiştir. Bu çizim realist bir bakış açısının yansıması olarak yorumlanabilir. Sağ kısımdaki diğer figür diğerleri ile benzer özellikler taşısa da boynuna dolamış olduğu pelerin farklılık arz eder. Sağ kısımdaki figürleri giysilerin farklılığı ve Prens Danyal ile aynı hizada çizilmiş olmasından soylu sınıfa dahil oldukları düşünülebilir.

Bu öyküye göre Prens Danyal Nev'î ye özgün bir aşk öyküsü yazma görevi verir. Nev'î prensin önünde saygıyla eğilerek ayaklarına kapanarak hürmetlerini iletir.

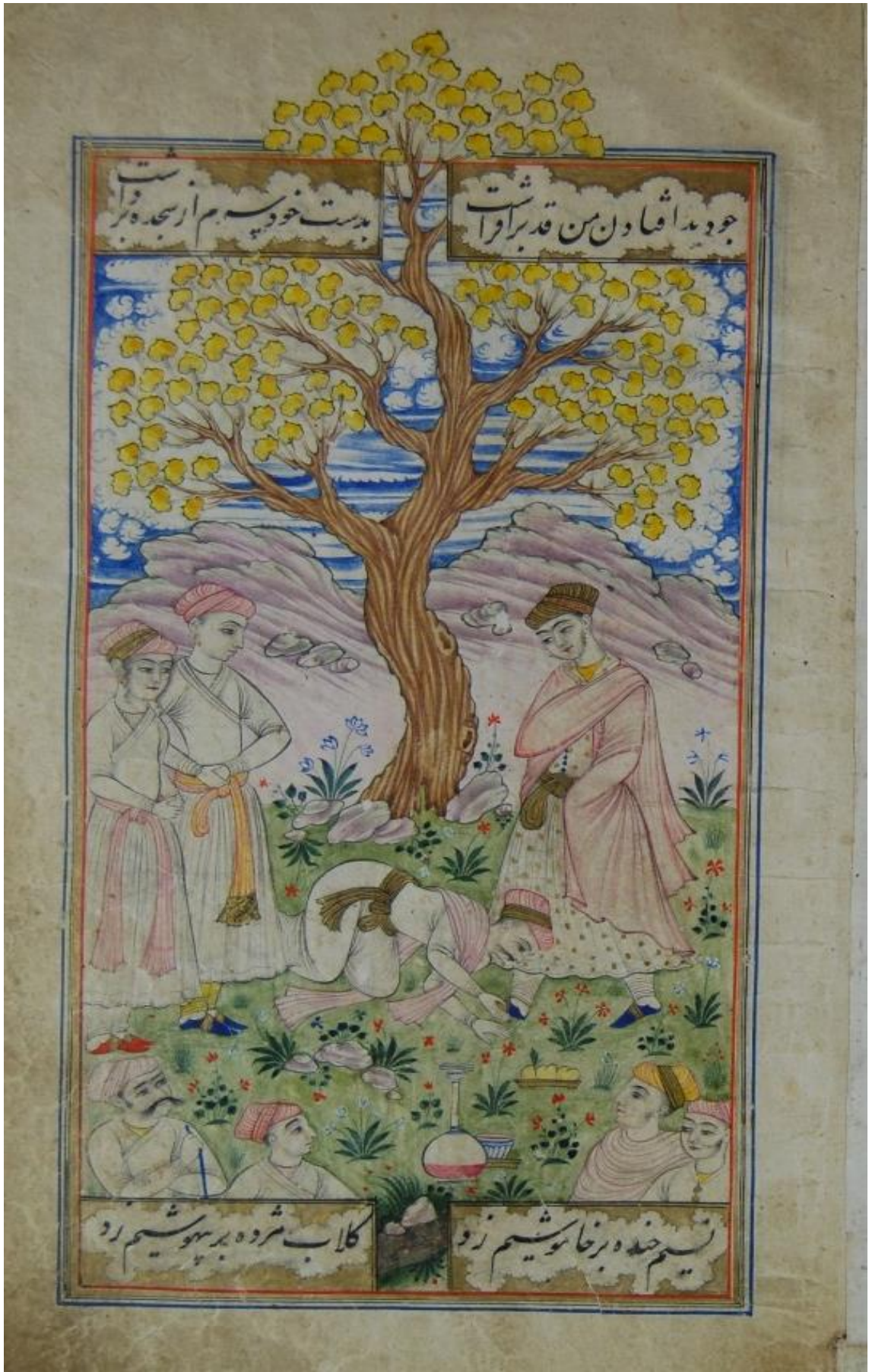


Foto 31: Sûz-ü Gûdaz, Nev'î nin Prens Danyal'ın ayağına kapanma sahnesi, D.T.C.F. yazma eserler kataloğu, Mustafa Con A 532.



Foto 32: Nev'î nin Prens Danyal'ın ayağına kapanma sahnesi, detay

4.3. Varak 6a:Ateşhane'nin Hazırlanma Sahnesi



Foto 33: Sûz-ü Gûdaz, Ateşhane'nin hazırlanma sahnesi, D.T.C.F. yazma eserler kataloğu, Mustafa Con A 532.

Dikdörtgen bir sayfa içerisinde yerleştirilmiş olan mavi sarı, kırmızı ince çizgiler ile çizilmiş olan çerçeve içinde insanlar ve ateş yanan bir alanın olduğu açık alan tasvir edilir.

Dikdörtgen bir alan içersine yerleştirilen kompozisyon açık alanda tasvir edilir. Kompozisyonun en ön kısmındaki pembe renkli tepelikler bu tepelerin üzerine tasvir edilen bitki öbekleri yanı sıra zeminde yer alan açık bir alanın tasvir edildiğini gösterir. Kompozisyonun üst kısmında sade bir zemin üzerinde dikkat çeken ateş tasviri görölür. Siyah renk ile tarama tekniği kullanılarak konturlanan kenar yüzeyi 17. Yüzyıla damgasını vuran Rıza Abbasi adlı nakkaşın tasvirlerindeki tarama tekniğini andırır. Kıvrımlı çizgilerle hareketlendirilerek sivri uçlarla sonlanmış olan sarı renkli çizim

büyükçe bir ateşi anımsatır. Ateşin yukarıya doğru yayıldığı kısım ise dörtgen ateşhane¹³⁰ görünümündedir. Ateşhane içinde yeşil ve kahverengi gövdeli ağaçlar yanmaktadır ki bu görünüm ocağın büyük bir yapı olduğunu gösterir. Saks mavisi ile kenar konturları belirlenmiş olan Ateşhane ön kısımda bir kare, arka kısımda bir dikdörtgenden oluşmaktadır. Kare kısım ateşin yandığı alan arka kısım ise dikdörtgen tuğla bir duvar veya panel görünümündedir. Ocağın kare kısmının ortasından ateş ve yanan odunlar görünürken kenar kısımları geometrik ve bitkisel motiflerle bezenmiştir. Kare şekli kendi içinde bölümlere ayrılmıştır orta kısımda yanan odunların ve alevin görüldüğü bir pencere ve kenarlarında dört adet çerçeve görülür. Kare şeklin en üst kısmında görülen diğerlerinden daha kalın olan çerçeve beyaz zemin üzerinde yeşil renkli kırık çizgilerle oluşturulmuştur. Sonsuz bir görünümde tasvir edilen motiflerden yatay çizilmiş olanların orta kısmında mavi dikey olanların orta kısmında ise turuncu noktalar görülür. Bu görünüm kendi içinde bir bütünlük ve ritmik bir görünüm arz eder. Kare alanın alt kısmı beyaz zemin üzerinde pembe kıvrım dallar ve bu dalların üzerinde yer alan çiçek ve yapraklar ile bezenmiştir. Kare alanın sol ve sağ kısmında yer alan iki dikdörtgen çerçeve eflatun üzerine beyaz bezenmiştir. Sağ kısımdaki çerçevenin üst kısmında yer alan figürler dörtgen geometrik motifleri andırırken aynı çerçevenin alt kısımları ve sol çerçeve de dört yapraklı bir çiçeği andıran şekle bürünmüştür. Her iki kenar çerçevede şekillerin orta kısmında noktaların yer alması ve bezemelerin belli bir düzen içinde sonsuz şekilde ilerlemesi dikkat çeker.

Basamaklar ile yükseltilmiş dikdörtgen bir alanın ön kısmında kadın ve erkekler görülür. Bir kısmı görünen iki kahverengi basamak adeta bir platform üzerinde yükseltilmiş gibi görünen ocağı andıran bir yapıya erişimi sağlar.

¹³⁰ **Ateşhane**, Sûz-ü Gûdaz, D.C.T.F el yazması Mustafa Con A 532 ketebe kayıtlı incelen yazma 6. sayfasında “Ye ki bertaraf-i ateşhane be gözer” şeklinde ifade edilir.

Ocağın sol kısmında üç kadın sağ kısmında ise üç erkek figürü görülür. Figürlerin kadın erkek olarak ayrılarak çizilmesinin yanı sıra figürlerin ön kısımdaki kayalıklar vücutların alt kısmının görünümünü etkilemiştir ki bu sınırlı da olsa perspektif algısının resme girişini gösterir.

Kadınlardan en önde olan figür en yakın olmasına rağmen diğerlerinden daha küçük çizilmiştir. Vücut ve başının dörtte üç görünümünden çizilmesi, yüzünde hafifçe bir tebessüm varmış adasıyla tasviri perspektif algısının minyatürlere yavaş yavaş yerleşmeye başladığını gösterir. Kollarını dirseklerinden kırmış ve ocağa dönük dua eder şekilde çizilmesi dikkat çeker. Yuvarlak çehreli, çekik gözlü, bitişik kaşlı, küçük burun ve ağızlı Türk tipinde tasvir edilen kadının başörtüsünün iki kenarından yüzünde doğru sarkan zülüfleri ve bu zülüflerdeki taramalar, hareketli görünüm Safevi Dönemi 17. Yüzyıl resimlerinde sıkça görülen bir sima tasvirdir. Başında pembe zeminli mavi, sarı puantiyeli uzun bir örtü ve örtünün üzerinde başını çevreleyen üç boğumlu altın sarısı düz bir bant görülür. Örtünün vücuduna uzanan kısımları özellikle kaldırdığı kollarında aşağı sarkan kısımlarındaki yuvarlak hatlı çizgilerle betimlenen kıvrımlar gerçekçi, hareketli bir görünüm sergiler. İki parçalı iç kıyafeti belinden aşağı sarkan dikdörtgen önlük benzeri altın sarısı bir parça ile tamamlanır. Kadın figürünün boynunda yer alan kolyeleri, gözünün üzerindeki siyah sürme o gün için süslenmiş olabileceğini veya dönem modasının bu şekilde olduğunun düşündürür.

En arka kısımda görülen yüzü tam yan vücudu dörtte üç görünümle tasvir edilen kadının vücudunun bir kısmı kayalıklarla bir kısmı ise önünde yer alan diğer kadın figürü ile engellenir. Ellerini dirseklerinden kırmış dua eder şekilde tasvir edilen kadının elbiseleri mat renkli ve tek parçadır. Elbisesinin eteği kabarık ve ince çizgilerle volanları belirlenmiştir. Kadının iç kıyafetinin düğmesinin hemen üzerinde boğazında iki sıra kolye dikkat çeker. Saçları başının üstünden altın sarısı bir toka ile topuz yapmış, yuvarlak yüzlü hatta biraz gıdıklı şekilde tasvir edile simaya sahip kadın ince

uzun kaşlı, büyük gözlü, sivri burunlu, ince yayvan ağızlı olarak betimlenir. Kadının gözlerinin üzerine çekilmiş ince siyah boya özel bir gün için süslendiğini düşündürür.

Diğer iki kadına göre daha önde tasvir edilen saçları tel tel taranarak altın yaldızlı, tek dilimli bir taç ile başı süslenmiş olan kadının ilk bakışta gözlerinde verilmeye çalışılan hüznü dikkat çeker. Ellerini dirseklerinden bükülü şekilde havaya kaldırmış olan kadının önden düğmeli v yakalı, volanlı etekli ve içten altın yaldız üzerine pastel renklerle desenlerin yapılmış olduğu iç etekli elbisesi kadının kıyafetinin özenli biçimde tasarlandığını gösterir. Yuvarlak yüzlü, iri gözlü, küçük dudaklı, ince kemerli ucu aşağı doğru düşük çizilmiş burnu ve yüzündeki hüznü tamamlayan şekilde şekillendirilen ince uzun kaşlarıyla tasvir edilen kadın figürünün aşk hikayesinin baş kahramanı talihsiz gelini olduğunu düşündürür. Altın yaldızlı yuvarlak küpeleri, tacı, boynundaki üç sıra kolyesi ile kıyafeti tamamlanır.



Foto 34: Sûz-ü Gûdaz, Ocağın hazırlanma sahnesi, D.T.C.F. yazma eserler kataloğu,
Mustafa Con A 532.



Foto 35: Ateşhane, detay

4.4. Varak 10a: Gencin Kızın Babasından İzin Alma Sahnesi



Foto 36: Sûz-ü Gûdaz, Gencin kızın babasından izin alma sahnesi, D.T.C.F. yazma eserler kataloğu, Mustafa Con A 532.

Sayfanın üst kısmında her iki köşede birer dikdörtgen levha içerisinde yazılar görülür. Yazıların aralarında geometrik şekiller oluşturulmuş resim ve yazı bütünsel olarak tamamlanmaya çalışılmıştır. Dikdörtgen levhalar arasında boşluk bırakılmıştır. Bu boşluktan gökyüzü ve bulutlar görülür. Sayfanın alt kısmında ise birer çerçeve içinde yazı kuşağı dikkat çeker. Çerçeveler arasındaki boşlukta ise bir bitki öbeği görülür. Yazı ve resim iç içe sayfada bütünsel bir kompozisyon oluşturur.

Kompozisyonda bir ağaç altında oturan iki erkek figürü görülür. Mavi gökyüzü üzerinde yer alan açık mavi, beyaz kimisi yuvarlak hatlı kimisi ince uzun çizgilerle şekillendirilmiş bulutlar görülür. Bulutların görünümü daha önceki yüzyıllarda sıkça

görülen Çin bulutları yahut burgaç şeklindeki bulutlardan farklı olarak tonlamalar ve çizgilerle belirginleştirilmiş gerçeğe daha yakın tasvir edilir. Pembemsi tonlarda renklendirilmiş olan iki tepe yumuşak hatlı çizgilerin ritmik olarak renklendirilmesiyle sınırlandırılır. Tepe üzerinde renk tonlamaları ve taşlar görülür. Gökyüzünün sonlandığı kısımda tepe başlamış tepenin sonlandığı kısımda ise yeşil çimenlik başlar. Bitki öbekleri ve çiçeklerle zemin bezenmiştir. Yeşil zeminin üzerinde yer alan ağaç gökyüzü ve tepenin önünde tasvir edilir. Ağacın kahverengi ve benzer tonlarla vurgulanan gövdesi narince bir yöne doru kıvrılarak daha küçük dallara bölünmüştür. Dalların üzeri yeşilin tonları ile vurgulanır. Ağacın en uzun dalı sol taraftaki dikdörtgen levhanın altında kalmış ancak sonlandırılmaz. Bu görünüm perspektif ve realist bir görünüm oluşturur. Ağacın sol kısmındaki dallarının üzerinde yeşil tonlamalar yanı sıra adeta fırça baskısı yapar gibi siyah renkle vuruşlar yapılır. Zemin üzerindeki taşların arasından fışkıran yaprakların dizilimi, özellikle tepe önünde ve ağaç dibinde olanların, simetrik biçimde yapılmış yerçekimine karşı bir duruş sergiler. Normal hayatta bitkilerin diziliminden farklı olarak minyatür çizim esaslarına uygun olarak sanatçının neyi nasıl ifade etmek istediğiyle örtüşen bir kullanım olarak görülür. Taşlar ve bitkilerle sınırlandırılmış incecik bir dere görülür. Yeşil zemin üzerinde yer alan kırmızı gelincik çiçekleri kontrast bir görünüm sergilemiştir. Figürlerin ortasında yer alan derin gövdeli beyaz kâse üzerinde mavi kuş ve bitkisel bezemeler dönemin mavi beyaz çinilerini andırır.

Dere kenarında bir ağaç gölgesinde oturan iki erkek figüründen yaşlı olanı turuncu üzerinde altın yaldızlı geometrik bezemelerin yer aldığı bir minder üzerine oturur. Bağdaş kurarak oturan yaşlı erkek figürünün başında kahve rengi bir sarık görülür. Vücudu ve yüzü üç çeyrek profilden çizilmiştir. Oval yüzlü, kemerli burunlu, ince yayvan dudaklı, elmacık kemiği çıkıntısı belirgin olan figürün gözleri iri çekik kaşları ince ve uç kısmı aşağıya doğru kavislidir. Sakalları siyah ve beyazın birlikteliği

ile tarama tekniği ile gerçekçi biçimde tasvir edilir. Uzun kruvaze yakalı beyaz dış kıyafeti içine giydiği turuncu sıfır yaka i kıyafet, paa detayı görünen i don ve beline bağladığı altın yaldız renkli kuşakla tamamlanır. Dış kıyafetin kıvrılmış etek ucundan saks mavisi renk detay olarak görülür. Kıyafetin zerindeki yumuşak hatlı çizgilerle kıvrımlar belirginleştirilmiştir. Figürün yüzü, gövdesi proporsiyon olarak uyumlu iken vücuduna oranla uzun kolu ve kısa bacakları orantısız görünüm sergiler. Bir eli minder üzerinde duran figür diğer eliyle öne doğru uzanıyor şekilde tasvir edilir.

Yaşlı figüre içecek sunduğu düşünülen genç figür yaşlı figüre göre daha aşağıda dizini bacaklarının altına bükerek oturmuştur. Her iki figürün oturuşu göz önüne alınırsa genç figürün yaşlı olana saygı duyduğu oturuşundan gözlenmektedir. Figürün Ekber dönemi modası olan pembe renkli üzerinde altın yaldızlı bant bulunan sarığı dikkat çeker. Sarık zerindeki altın yaldız bant içinde kırmızı, mavi geometrik bir bezeme görülür. Figürün yuvarlak yüzü, bitişik kaşları, kemersiz burnu, gonca dudakları yanağının alt kısımlarında yeni yeni çıkmakta olan sakalı görülür. Figürün kalın boynu, düşük omuzları uzun kolları, ince beli, kalın bacakları ile orantısız bir vücuduna sahiptir. Uzun kruvaze yakalı beyaz dış kıyafeti içine giyidiği beyaz sıfır yaka i kıyafeti, beline bağladığı pembe zeminli altın yaldızlı kalın çizgili renkli kuşakla tamamlanır. Dış kıyafetin kıvrılmış etek ucundan saks mavisi renk detay olarak görülür. Kıyafetin zerindeki ve bacak altına toplanan kısımlarında yumuşak hatlı çizgilerle kıvrımlar belirginleştirilir.

Figürlerin ellerinin öne doğru uzanışı, karşılıklı oturmaları bir sohbet ortamında olduğunu gösterir. Öyküye göre genç erkek sevdiği kızın babasından evlenmek için izin istemiştir. Bu izin isteme ritüeli eseri resmeden sanatçının yorumu ile açık havada sadece genç erkek ve sevdiği kızın babasının katılımıyla gerçekleşmiştir.

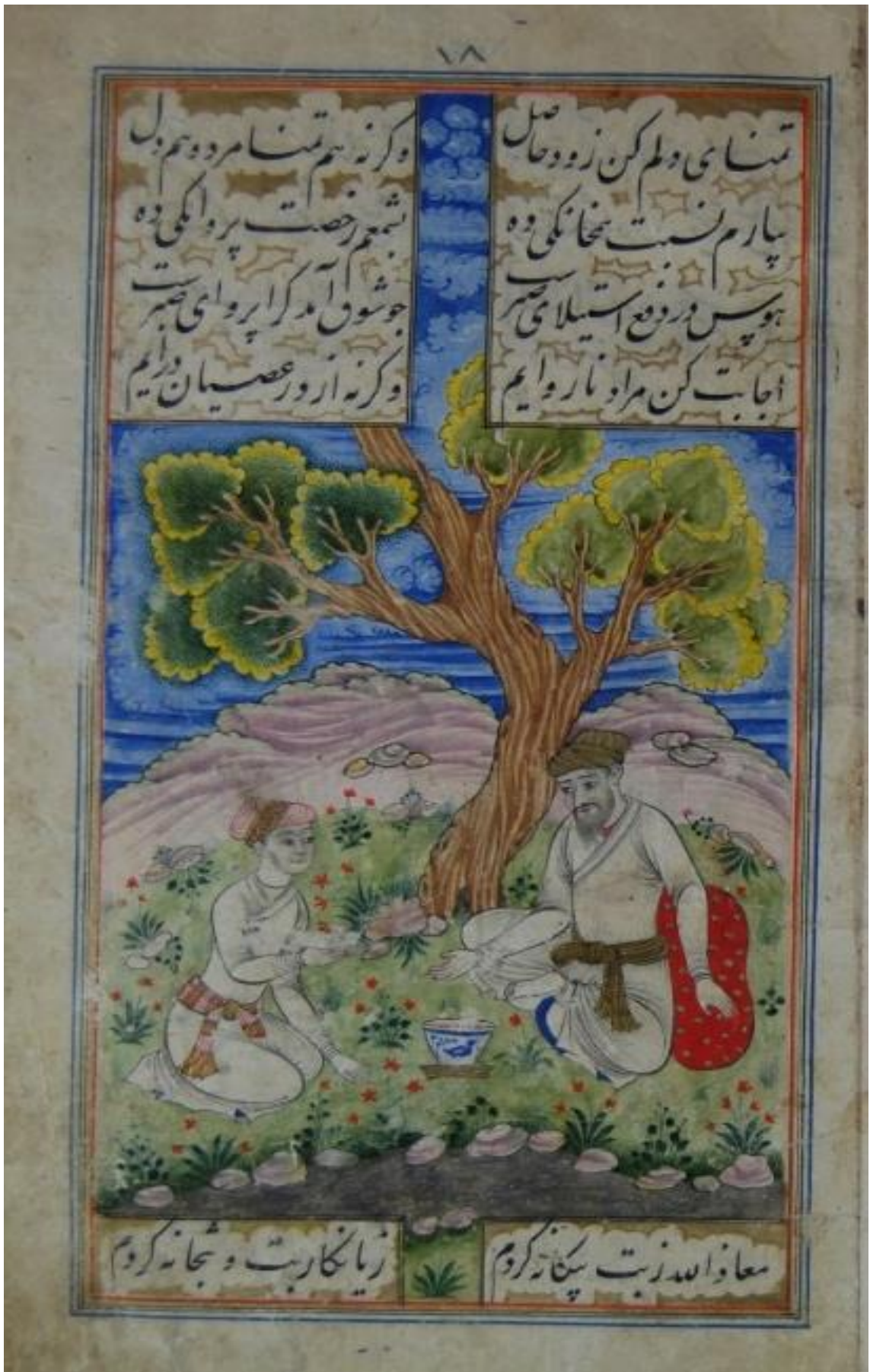


Foto 37: Sûz-ü Gûdaz, Gencin kızın babasından izin alma sahnesi, D.T.C.F. yazma eserler kataloğu, Mustafa Con A 532.



Foto 38: Gencin kızın babasından izin alma sahnesi, detay

4.5. Varak 12a: Gelinin Düğüne Hazırlanma Sahnesi

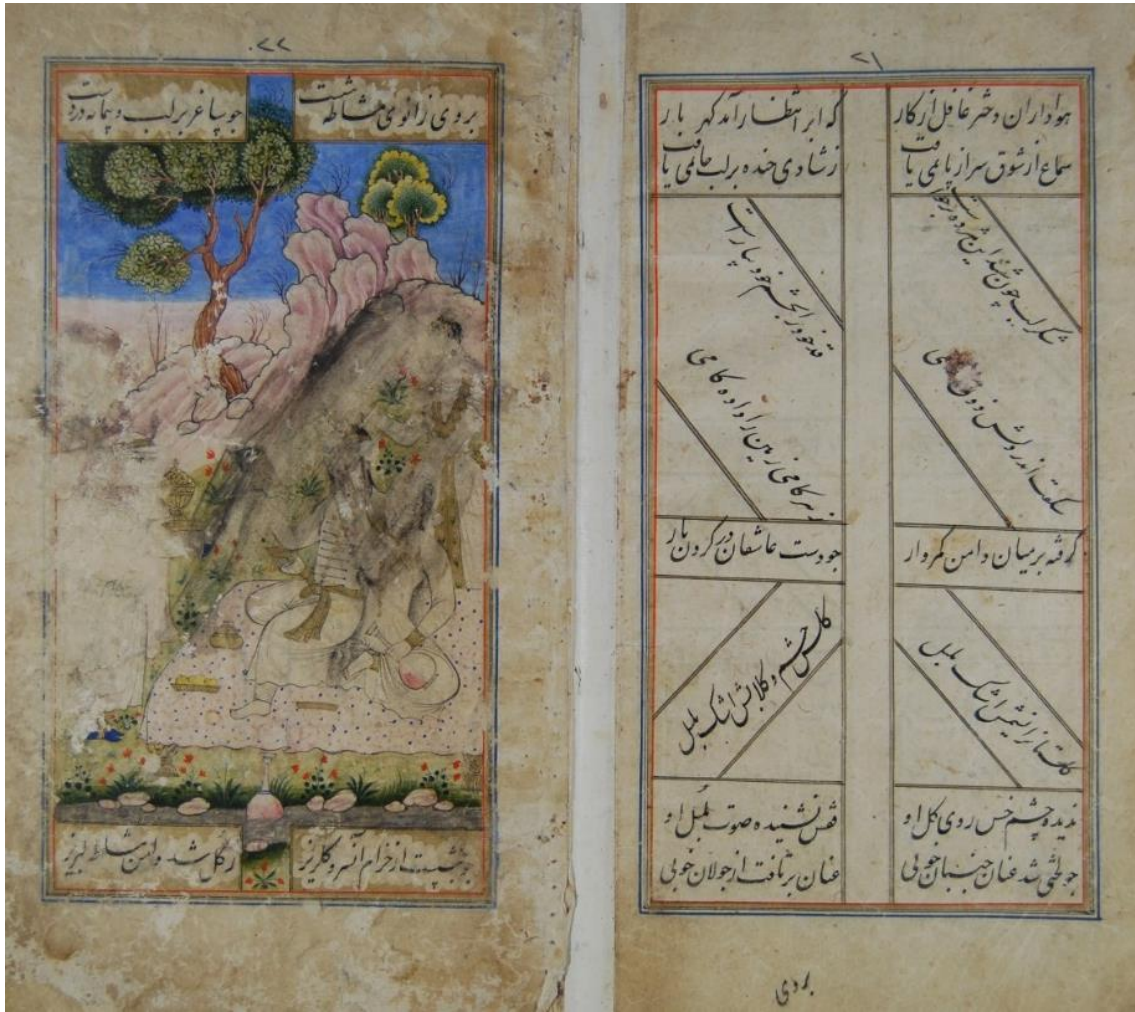


Foto 39: Sûz-ü Güdaz, Gelinin düğüne hazırlanma sahnesi, D.T.C.F. yazma eserler kataloğu, Mustafa Con A 532.

Dikdörtgen bir çerçeve içerisi, ne yerleştirilen kompozisyonda açık bir alan tasvir edilir. Ağaçlar, kayalıklar, taşlar ve bitki öbekleri ile bezenmiş açık alanda yer alan deforme olmuş iki figür görülür. Dikkatli bakıldığında silüet şeklinde iki figürün ayakta durduğu dikkat çeker.

Mavi bir gökyüzü gündüz sattleri olduğunu düşündürür. Gökyüzünün önünde yer alan yaprak öbeklerinin dairesel bir görünüm oluşturduğu ağaçlar görülür. Diğerine göre daha önde görünen ağacın daha büyük arkadaki ağacın ise daha küçük çizilmesi perspektif olgusunun varlığına işaret eder. Öndeki ağacın yaprakları net biçimde

görülürken arkadaki ağaçlar birer yeşil daire gibi tasvir edilir. Öndeki ağacın ön kısımdaki yaprakları arka yapraklara göre daha koyu çizilmiş, arkadaki ağaçlarda ise en içte daha koyu orta kısımda daha açık en dış kenarda ise en açık renk kullanılmıştır. Renk kullanımlarındaki koyu ve açıklık vurgu ve tonlama ile ilişkilendirilir.

Ağaç gövdelerinde kahverengi ile tonlamalar yapılmış ayrıca gövde formları daha naif, yuvarlak hatlı çizilmiştir. Tepe üzerinde görülen yapraksız, kuru bitki tipleri siyah renkle ve öne doğru eğimlenmiş, esnek tarzda çizilmiştir.

Mavi gökyüzü bittiği yerde hemen açık renkli zemin başlar. Pembe renkli kayalıklar eğik, yuvarlak hatlı çizgilerle tasvir edilir. Zemin üzerinde serpiştirilmiş bitki öbekleri, nar çiçeği renginde çiçekler, ufak taşlar, ince boyunlu yuvarlak hazneli şişeler, içleri meyve dolu tabaklar ve kaplar görülür.

Tahmini olarak oturan iki kadından bir tanesinin gelin diğeri gelinin annesi olduğu düşünülebilir. Gelin düğünü için hazırlanmakta annesi ise onun yanında destek olmaktadır. Kucak kucağa oturur şekilde tasvir edilen figürlerden arkada olanı bağdaş kurmuş ve ayağının bir tanesinin neredeyse altı görünür şekilde çizilmiştir. Figür bir elinde içinde şarap olduğu düşünlen ince ağızlı yuvarlak hazneli bir şişe tutar. Eğimli tasvir edilen şişenin içindeki sıvı da eğime göre gerçek bir görünümde şekillendirilmiştir. Figür diğer elinde ise yayvan bir bardak(kadeh) tutar. Kadehi gelinin arkasından öne doğru uzatır şekilde çizilmiştir. Her iki elin tuttuğu objeleri kavrayış şekli gerçekçi biçimde tasvir edilir. Şişe boyun kısmından avuç içinde sıkıca tutulmuş kadeh ise elin iki parmağı ile tutularak avuç içi ile desteklenmiştir.

Öndeki figürün ise bir dizi bacağın altına doğru kıvrılmış diğeri ise dizden bükülmüş şekilde betimlenir. Figürün kıyafetinin ön kısmında karşılıklı düz şeritler ve orta kısımda bir düğme ile birleştirilir. Elinde bir obje tutan figürün siyah saçının bir kısmı ve başındaki tacın bir kısmı görülür.

Ayakta duran ön kısımda görülen figürün başındaki bant veya taç, ayağında diğer resimlerdeki figürlerin giydiği altın yaldızlı bantlı çarık dikkat çeker. Figürün elindeki kapaklı, altın yaldızla boyanmış bir kabı servis ettiği, taşıdığı görülür. Arka kısımda görülen kadın figürün altın yaldızlı, volanlı yakalı beyaz elbisesinin eteği yine altın yaldızlı iki şerit üzerine renkli çiçeklerle bezenmiştir.

Figürlerin duruşlarından bir hazırlık içinde oldukları tahmin edilir. Ayrıca diğer yazmalarla karşılaştırıldığında benzer figüratif düzenlemenin düğün hazırlık sahnesi olarak tanımlanmasında yer alması nedeniyle düğün öncesi hazırlanma sahnesi olduğu tahmin edilir.





Foto 40: Sûz-ü Gûdaz, Gelinin düğüne hazırlanma sahnesi, D.T.C.F. yazma eserler kataloğu, Mustafa Con A 532.

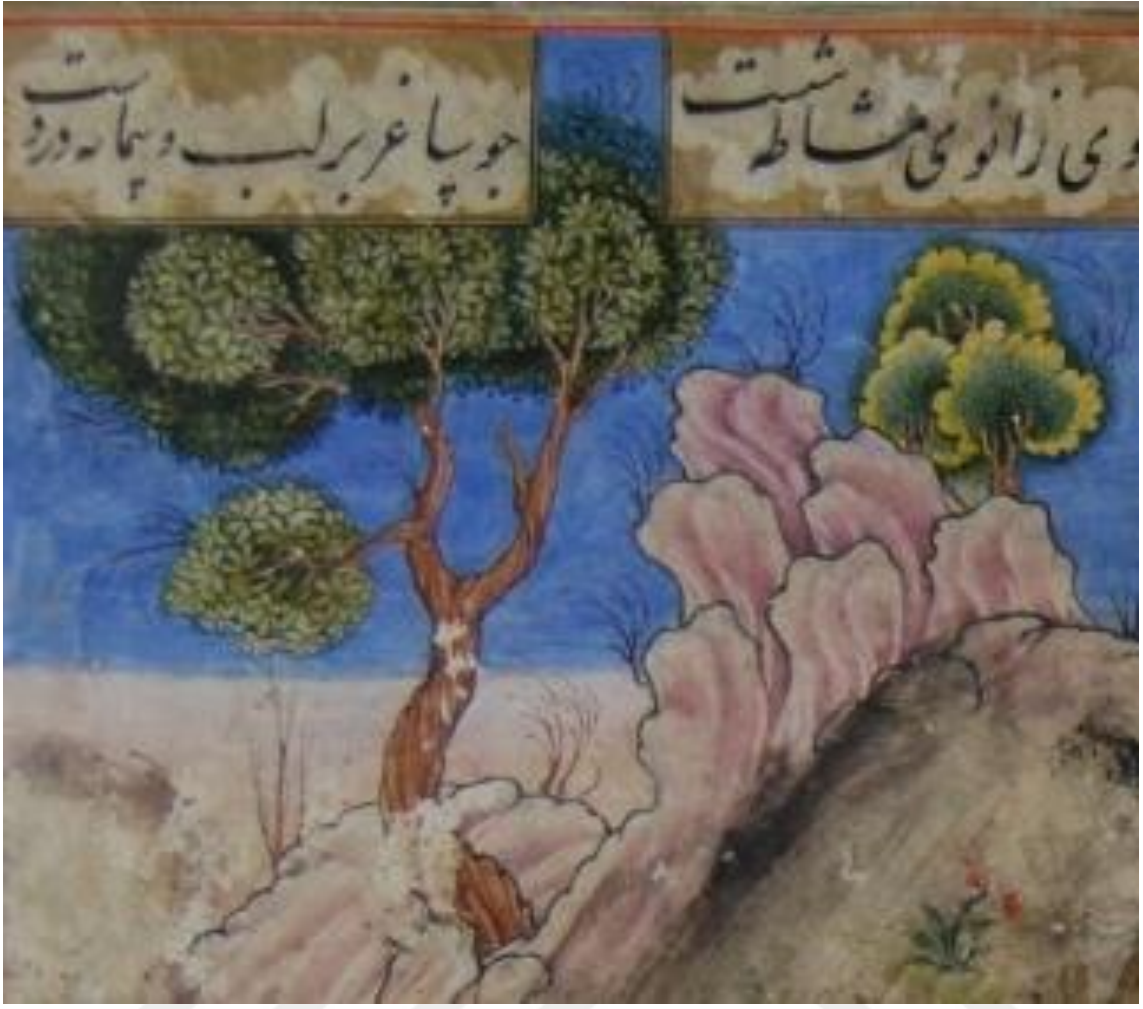


Foto 41: Ağaçların gölge ve tonlamaları, detay

4.6. Varak 15b: Damadın Düğün Gününde Yıkılan Duvar Altında Kalarak Ölmesi



Foto 42: Sûz-ü Gûdâz, Damadın düğün gününde yıkılan duvar altında kalarak ölmesi, D.T.C.F. yazma eserler kataloğu, Mustafa Con A 532.

Sol alt kısmı tahrip olmuş sayfada yıkılmış bir yapı ve insan topluluğu görülür. Dikdörtgen bir çerçeve içerisine sınırlandırılan kompozisyon alt ve üst kısmında iki dikdörtgen çerçeve içinde yazılar yer alır.

Sayfanın en üst kısmında sol üst köşeye yaslanmış dikdörtgen çerçeve içinde yazı görülür. Bu çerçeveye yakın ve onunla aynı ebatta bir diğer çerçeve içinde de yazı yer alır. Her iki çerçeve arasında ve sağ kenar kısımda yuvarlak hatlı beyaz bulutlar mavi gökyüzünü süsler. Yuvarlak hatlı bulutlar ve yapı arasında kalan kısımda ince uzun beyaz bulutlar gökyüzünde görülür. İnce dikdörtgen taşlar ile örülmüş yapının yıkıldığını tasvir etmek amacı ile duvar tabakalarının gelişi güzel biçimde bazı kısımları üst üste gelecek şekilde bir karışık bir görünüm ile tasvir edilir. Sağ ve sol kısımda

yıkılmamış iki duvar detayı görülür. Her iki duvarın kenarı ve üst kısmından bir aralık adeta bir resim çerçevesi şeklinde bezenmiştir. Sağ tarafta görülen duvarı sol duvara oranla daha büyük çizilmiş olan sanatçı sağ duvarın önde olduğunu vurgulamaya çalışmış olabilir. Ancak yıkılmış olan duvar tabakalarının gelişi güzel bir yığın gibi dizilimi ve yıkıntıların sağlam duvarlara temas eden kenarlarının adeta bıçakla kesilmiş gibi düz tasvir edilmesi sanatçının perspektif algısından ziyade kompozisyonu vurgulamaya çalıştığını düşündürür. Bu sahnede yıkılan bir yapı olmalıydı ve bu yıkım duvarların gelişi güzel şekilde dizilimini gerektir. Bu nedenle sanatçı da kompozisyonun gereğini perspektif kaygısı gütmenden betimler.

Sahnede yer alan insan topluğunu üç merkezde incelemek gerekirse kompozisyonun sol, sağ ve önünde bir sıra şeklinde dizilen bir kalabalık görülür. İnsanlar iki erkek figürünün tuttuğu bir cesedin etrafında toplanmışlar şeklinde tasvir edilir. Gözleri kapalı, saçsız bir erkek figürünün kolları cansız biçimde uzanmış bacakları dizden bükülü şekilde tasvir edilir. Figürün üzerinde beyaz üzerine altın yaldızlı puantiyelerle bezeli önü kazanın etkisiyle açılmış bir dış kıyafet görülür. Ön kısmı açılan kıyafetin içinden pembe sıfır yakalı bir iç kıyafet ve açılan kısmın arka yüzünün saks mavisi rengi dikkat çeker. Düğmelerin bağlantısını sağlayan dört adet ince uzun dikdörtgen parça açılan yakadan aşağı doğru sarkmış olarak görünür. Üzerinde siyah bezemelerin olduğu altın yaldızlı kuşağın uç kısımları da yine aşağı doğru eğimlenmiş şekilde tasvir edilir. Çıplak ayakları ve cansız kolları da aşağı doğru eğimlenmiş şekilde çizilmiştir. Ellerinden diğerine göre daha üstte olan parmaklar kapalı tasvir edilir ancak alt kısımda olan parmaklar açık şekilde görülür. Kıyafetinin süslemeleri, kullanılan dikkat çekici renkler, figürün kulağındaki altın renkli küpeden damat olduğu tahmin edilir.

Damadı tutan iki erkek figürü onu bulunduğu yerden çıkarıyor şekilde tasvir edilir. Kompozisyonun sol kısmında bulunan damadın kollarından onu tutan figür öne

doğru eğilmiş şekilde betimlenir. Figürün duruşundan kaynaklı vücudu üç çeyrek profilden görülür. Figür bir ayağını dizinden hafifçe bükerek öne doğru adım atmış şekilde tasvir edilir. Ön kısmındaki eli ile damadı ön kolunu kavramış olan figürün arkadaki kolunun tamamı görülmemiştir ancak damadın vücudunun üst kısmında bir yerde olduğu düşünülür. Damadın kolu onu kaldıran figürün kolunun görünmesini engellemiştir ve bu gerçekçi bir görünüm oluşturma kaygısı ile çizilmiştir. Önden mavi düğmeleri görünen beyaz uzun dış kıyafeti altın yıldız renkli bir kuşakla tamamlanır. Pembe renkli sarı altın yıldızlı bir bant ile bezenmiştir. Figürün dörtte üç profilden görünen yüzünde aşağı doğru çekik çizilen gözleri, kaytan bıyığı, hafif kalkmış şekilde çizilen kaşları ve kulağı görülür. Gözlerinin ve kaşlarının aşağı doğru eğimli çizilmesi figürün yüzüne üzgün bir ifade kazandırır. Sağ kısımda yer alan damadın vücudunun alt kısmını kavramış görünen erkek figürü öne doğru eğilmiş ve dörtte üç profilden çizilmiştir. Damadı kavrayan arka kolunun bir kısmı görünmezken parmakları ile vücudun arkasından kavradığı gerçekçi biçimde tasvir edilir. Ön kolu tam görünmesine rağmen vücut altında kalan elinin parmak uçları görünmemesi de gerçekçi bir görünüm sergiler. Kruvaze yakalı uzun beyaz dış kıyafeti, altın yıldız kuşak ve başlıkla tamamlanır. Yuvarlak yüzlü, uçları aşağı kavisle çizilmiş kaşları, iri siyah gözleri, kemerli burnu, küçük ağzı ve yanağında yeni çıkmakta olan siyah sakalları genç ile bir görünüme sahiptir.

Damadı tutan iki figür dışında ona en yakın olan ve dikkat çeken diğer bir figür göğsü açık kadın figürüdür. Başındaki başlıktan, önü altın yıldız bir şeritle bezenmiş uzun beyaz elbisesi ve kulağını, boynunu, kolunu süsleyen takılardan gelin olduğu anlaşılan figür görülür. Dörtte üç profilden çizilen figürün vücudunun alt kısmı diğer bir figür tarafından engellenmiştir. Kollarını iki yana açan figürün gelinliğinin tek omzu sıyrılmış ve bir göğsü görülür. Yuvarlak yüzlü, ince kaşlı, iri gözlü, küçük burun ve dudaklı kadın figürü ölen damada bakar şekilde çizilmiştir. Kollarını açması, elbisesini

sıyrarak yakasını bağrını açması yasin vücutsal olarak göstergesidir. Ancak gelinin yüz ifadesinde ağır yas görülmemektedir.

Kompozisyonun sağındaki figürler;

Gelinin hemen arkasında bir kolunu dirseğinden kıvrımış olarak öne doğru uzatmış diğer elini ise daha geride tutarak yumruk yapmış saçsız bir figür görülür. Vücudunun sadece üst kısmı görülen figür sayfa marjı dışına çıkarılmadan çizilmiş ve vücudunun bir kısmı çerçeve ile sınırlandırılır. Kulağındaki küpe ve kuşağın altın yaldızlı rengi dışında dikkat çekici renkler görülmez. Saçsız yuvarlak başı, damada doğru bakan iri siyah gözleri, ince düz yapılı kaşları, küçük ağız ve burnu dörtte üç profilden görülür.

Sağ kısımda yer alan diğer bir figür ise öne doğru eğilmiş erkek figürüdür. Figürün vücudunun bir kısmı çerçeve ile ve öndeki figürle sınırlandırılır. Uzun beyaz elbisesi, üzerinde altın yaldızlı kuşağı ve pembe başlı görülür. Yuvarlak hatlarla çizilmiş omuzundan vücudunun üst kısımlarına sarkan pelerini görülür. Figür pelerinin bir ucunu eliyle kavramış ve yüzüne doğru yaklaştırmışken diğer kolu pelerinin altında adeta kalbini tutar şekilde tasvir edilir. Yüzüne doğru yaklaştırdığı pelerinden damada bakan gözleri, ince kaşları ve sakalının bir kısmı görülür. Ağız kısmını pelerinle kapatması şaşırma, belki de ağlamaya sezdirme yapmak amacı ile çizilmiş olabilir. Diğer elinin kalbinin üzerine koyması ise üzüntüsünün vücutsal olarak ifade edilişine örnek olarak gösterilebilir.

Sağ kısımda en uzaktan olanları izleyen figürün başı ve vücudunun üst kısmından küçük bir parçası görünür. Pembe üzerinde altın yaldızlı şerit olan başlığı, kulağındaki küpesi, ince kaşları, iri gözleri, kemerli ufak burnu ve küçük dudakları ile benzer bir şablonda tasvir edilen bir erkek figürüdür. Figürün yanak kısmında görülen yani çıkan sakalları bir genç olduğunu düşündürür. Damada bakan gözleri, hafif eğimle

Çizilen kaşları üzüntüsünü, merakını yüzüne belli belirsiz biçimde yansıtır. nden düğmeli kıyafeti içinde sıfır yaka i kıyafeti dikkat çeker.

Sol kısımda damadı tutan figürün arkasında yer alan insan topluğ,

En sol alt kısımda yer alan elinde mendil tutan erkek figürü görülür. Hafif öne doğru eğilmiş olan figür dörtte üç profilden çizilmiştir. Figürün bir eli dirsekten kırılmış olarak öne doğru uzamış şeklide görülürken diğerkolu dirsekten bükülmüş olarak yüzüne doğru uzanmış ve elinde mendil tutar şekilde tasvir edilir. Figürün vücudunun alt kısmı önünde başka bir figür olmasından kaynaklı olarak eksik çizilmiştir. Ancak ayak detaylarının olması gereken kısımda da boşluk görülür. Sanat figürü büyük bir adım atmış şekilde düşünmüş veya ayak detayını atlamış olabileceğini düşündürür. Ayağın olması gereken kısımda duvarın bir kısmı görünüyor ki bu da kompozisyonadaki srekliliğigsterir. Uzun elbiseli figürün belinde pembe, altın yaldız çizgili kemer, kıvrımlı çizgilerle şekillendirilen sarığı görülür. Figürün uzun yüzü, siyah beyaz renklerinin tonlamalarıyla betimlenen sakalı ince bıyığı, düz yapılı burnu, düz kaşları ve kapalı gözleri dikkat çeker. Figür yüzüne tuttuğ mendil ve kapalı gözleri hüzünlü ve hatta ağlamaklı olduğnu düşündürür. Erkek figürün hemen arkasında yer alan sadece baş ve st bedeninin bir kısmı görülen figür olayı izlemektedir. Altın yaldız şeritli pembe sarığı, yan profilden görünen uzun yüzü, burnu, yayvan şekilli ağızı, kulağındaki altın yaldız küpesi görülür. Figürün sağkolu boynuna doğru dirsekten kırılmış şekilde uzanmış şekilde tasvir edilir. Figürün arka kısmında üç tane erkek figürü başı görülür. Figürlerden en sağıdaki altın yaldız süslemeli beyaz sarıklı olan öne doğru bakar şekilde tasvir edilir. Düz siyah kaşlı, çekik gözlü, kemerli burunlu, ince kırmızı dudaklı figürün yanak kısmında yeni çıkan sakal görülür. Yuvarlak hatlı çizgilerle tasvir edilen kıyafetinin boyun kısmında bir pelerin var izlenimi uyandırır. Orta kısımdaki pembe başlıklı erkek figürünün yan profilden görülen yüzü ve elini merakla ağızına götürüyor şekilde tasvir edilmiş olması dikkat çeker. Figürün siyah  kısımları aşağı doğru kavisli

kaşı, çekik gözü, ucu yuvarlak kemerli burnu hafifçe araladığı ince dudakları geleneksel olarak çizilen şaşırان insan görünümünde tasvir edilir. Yüzü diğer figürlere oranla daha küçük boğazı daha dar çizilir. Yeşil sarıklı sakallı figür de öne doğru bakar şekilde tasvir edilir. Figürün dörtte üç profilden çizilen yuvarlak yüzü, siyah ince kaşları, olayı izleyen şekilde görülen gözleri, ince dudakları, siyah ince bıyığı ve tarama yöntemiyle yapılmış olan sakalı dikkat çeker. Bu üç figürün önünde yer alan elleriyle elbisesinin yakasını açan bir erkek figürü görülür. Figür diğerlerine oranla daha önde tasvir edildiğı ve önünde onu kapatacak bir başak figür olmadığı için vücudunun büyük kısmı görülür. Hafifçe öne doğru eğilmiş olan figür dörtte üç profilden betimlenir. Uzun elbiseli figürün belinde kuşağı bağı ancak yaka kısmını elleriyle açmıştır. İki kolu dirsekten bükülü olarak her iki yakasını tutan figür duyduğu üzüntüden yakasını açar. Figürün Uzun yüzü siyah beyaz tonlamalarla renklendirilen sakalı, siyah ince bıyığı, damada doğru bakan gözleri, kemerli burnu ve ince kaşları görülür. Kaşlarının yukarı doğru kalkmış şekilde çizilmesi figürün yüzüne üzüntü ifadesini oluşturur. Figürün hemen arkasında siyah saçlı, öne doğru eğilmiş olan erkek figürü görülür. Sarıksız olan figürün siyah saçları ve sakalı tarama tekniğı ile betimlenir. Damada doğru bakan gözleri ve ince siyah kaşları hafifçe yukarı doğru kalkmış olarak betimlenir ki bu görünüm yüzüne üzüntü ifadesi yansımına neden olmuştur. Kemerli burunlu, ince dudaklı figürün omzuna dolanmış bir şal dikkat çeker. Omuzlarının üzerine serilmiş olan şalın sol omuzun üzerinde yoğunlaşmış olarak çizilmesi görüntüsel bir hata oluşturur.

Sağ kısımda bütün erkek figürlerinin arkasından sadece başı ve vücudunun üst kısmından küçük bir detay görünen bir kadın figürü dikkat çeker. Başında bir örtü olan figürün iki yana ayırdığı uzun siyah saçları görülür. Yüzüne göre büyük çizilen kavisli burnu, ince kaşları, çekik gözleri, ince yayvan dudağı ile siması sadece olayı izleyen bir meraklı izlenimi oluşturur.

Kompozisyonun en alt kısmında dizilmiş olan meraklı insanlar topluluğu betimlenir. Bu topluluğu oluşturan insanların vücutlarının büyük kısmı sayfa kenarı ile sınırlandırılır. Sadece vücutlarının üst kısmı görünen insanların hepsi meraklı bakışlarla olayı izleyen bir insan grubunu oluşturur. Sayfanın bu kısmında deformasyon olduğu için görünen figürler üzerinden grupta yapılarak betimleme yapılacaktır. Bu kısımdaki figürlerin tamamı erkektir. Bu figürlerin en belirgin ayırıcı özellikleri başlıkları olarak düşünülmüş bu şekilde ayırım yapılmıştır. En sol kısımda yer alan figürün başında ince uzun bir kalpak görülür, diğer figürlerin hepsinde sarık görülür. Figürlerden dokuz tanesinde altın yıldız şeritli pembe sarık, üç tanesinde altın yıldız renginde sarık, kalanlarında çizgisel devinimlerle oluşturulmuş açık renk sarık görülür. Figürlerin hepsi olaya bakıyor bir tanesi olaya bakarken elini başına götürmüş şekilde tasvir edilir. Bu duruş üzüntünün jestlerle ifade edilmesine örnektir. Sayfanın en alt kısmında yazı çerçevesi ve çerçeve arasındaki boşlukta yer alan figürün uzun kollu kıyafeti ve pelerini belirgin çizilmiştir. Sanatçı sayfada kalabalık bir kompozisyon oluşturmuş ve her alanı değerlendirmeye çalışmıştır.

Öyküye göre, birbirlerine âşık olan çiftin düğün seremonisi başlar ancak düğün esansında damadın yıkılan yapı altında kalarak can vermesi düğünü sonlandırır. Üzüntü duyan insanların yanı sıra gelin üzüntüden yıkılmıştır. Belki bu üzüntünün etkisini göstermek amacı ile gelin yakasını açmış, bir göğsü dışarıda şekilde tasvir edilir.

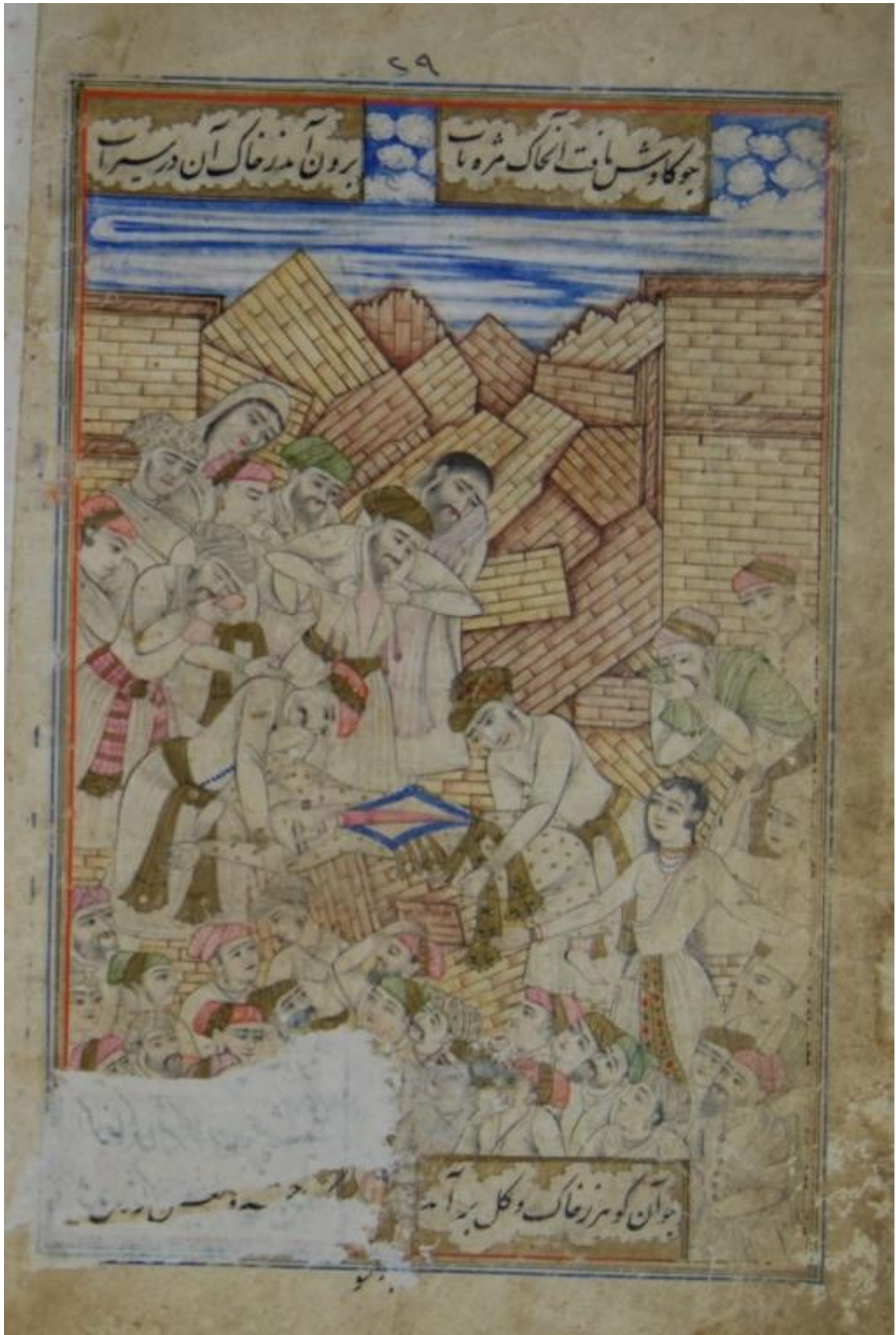


Foto 43: Sûz-ü Gûdâz, Damadın düğün gününde yıkılan duvar altında kalarak ölmesi,
D.T.C.F. yazma eserler kataloğu, Mustafa Con A 532.



Foto 44: Damadın düğün gününde yıkılan duvar altında kalarak ölmesi, detay

4.7. Varak 18b: Sati İçin İzin İsteme Sahnesi



Foto 45: Sûz-ü Gûdaz, Sati için izin isteme sahnesi, D.T.C.F. yazma eserler kataloğu, Mustafa Con A 532.

Dikdörtgen bir çerçeve içerisine yerleştirilen kompozisyonda sadece ağacın üst daları sayfa marjı dışına taşmıştır. Sayfanın alt ve üst kısmında yer alan iki kenara yaslanmış olarak çizilen dikdörtgen yazı levhaları görülür. Bu levhaların iki tanesi üstte iki tanesi altta olarak yerleştirilir. Levhalar kenara yaslanmış ve her iki levha arasında bir miktar boşluk vardır. Alt ve üstte yer alan bu levhalar simetrik olarak tasvir edilir. Açık bir alanda taht üstünde bir erkek figürü ve çevrede yer alan figürler görülür.

İnsan figürlerinin bulunduğu kısım sayfanın üst kısmında yer alan siviri bir dağ veya tepe altında yer alan kısım ise düz bir tepe ile sınırlandırılır. Sayfanın üstünde yer alan süngerimsi, gözenekli yapıda uç kısımları yuvarlak hatlı çizgilerle geliş güzel şekillendirilmiş olan dağ sırası eflatun, beyaz rengin tonlamalarıyla vurgulanarak siyah ince bir kalemle konturlanır. Dağın arkasında olan alt kısmı görünmeyen eğri gövdeli ağacın dalları kalın, ince, yapraklı veya yapraksız olarak tasvir edilir. Ağacın dallarında yer alan yapraklar tek tek net olarak görünmektedir. Ağacın gövde ve dalları kahverengi ve beyaz, yapraklar ise yeşilin tonları ile renklendirilir. Ağacın gövdesinin eğri çizimi, alt kısmının dağın arkasında olmasından kaynaklı görünmemesi, bazı kısımlarında yaprak olmayışı, ince ve kalın dalları, gövde kısmında yer alan dört elips şeklini andıran kesilmiş dal izleri gerçekçi bir görünüm sergilemektedir. Ancak yaprakların tek tek görünümü hayalci bir tasvirdir. Üst yapraklarının sayfa marjı dışına çıkması sayfa kenarlarındaki boşluğu görsel bezeme oluşturur. Dağın hemen sağında yer alan yoğun yapraklı ağaç veya ağaçlar görülür. Sanatçı bir ağacı üç dala ayırmış çizmeyi düşünmüş veya üç ayrı küçük ağaç çizmeyi tasarlamış olabilir. İnce gövdeleri üzerinde dış kısım açık yeşil iç kısmı daha koyu yeşil ile tasvir edilerek siyah renkle devam eden yarım dairelerle konturlanan ağaç veya ağaçlar çok küçük tasvir edilir.

Yeşil zemin bitki öbekleri, taşlar ile bezelidir. Çimenler üzerine geliş güzel serpiştirilmiş olan yapraklar bazılarında kırmızımsı çiçekler yer alır. Dağın eteğine yakın kısımda yer alan iki taş altından yerçekimine aykırı şekilde çizilmiş olan bir bitki öbeği görülür ki bu görünüm hayali bir zemini maksimum bezeme gayretinin göstergesidir.

Zemin üzerinde yer alan bir yuvarlak hazneli, boyun kısmı verev çizgilerle hareketlendirilmiş olan kahverengi şişe ve yanında yuvarlak hazneli, ince boyunlu, geniş ağızlı bir şişe görülür. Yayvan bir sepet içerisinde yer alan sarı renkli meyvelerde zeminde yer alan diğer bir objedir.

Kompozisyonda yer alan altıgen bir taht üzerinde oturan bir erkek figürü görülür. Yeniş ayaklı ince uzun kahverengi çıtaların desteklediği saks mavisi gövdeli tahtın içinde sarı bir minder üzerinde kırmızı ince bir dal üzerinde sivri yapraklı kırmızı üç yaprağın süslediği bitkisel bezeme yer alır. Taht üzerinde oturan figür statü sahibi biri olmalıdır ki Ekber Şah olarak düşünülebilir. Erkek figürü bağdaş kurarak oturmuş bir elini öne doğru uzatmış vücudu da uzanan elin etkisiyle öne doğru eğimli çizilmiştir. Figüre genel olarak bakıldığında bacakları vücuduna oranla daha küçük tasvir edildiğini sırtında eğilmenin verdiği eğimi oluşturmak amacı ile çizilen çizginin figürü kambur gibi gösterdiğini söylemek mümkündür. Öne uzanan kolu da diğer koluna ve gövdesine oranla kısa, çıplak ayağı ise küçük çizilmiştir. Proporsiyon hataları olmasına rağmen elbise üzerine çizilen çizgilerle kıyafetin kıvrımları, hareketli noktalardaki toparlanmalar belirginleştirilir. Kruvaze yakalı dış kıyafeti, pembe sıfır yaka içliği, paça kısmı görülen iç donu, beline bağladığı altın yaldızlı kuşak ve kuşak ile aynı renkte olan sarık ile kıyafeti tamamlanır. Uzun yüzlü figürün kemerli burnu, ince siyah kaşları, karşısındaki figüre bakan iri siyah gözleri, ince dudağı, bıyığı ve tarama tekniğiyle oluşturulan sakalı ile siması tamamlanır.

Ekber şah olduğu düşünülen figürün hemen arkasında ellerini göbeğinin üzerinde bağlamış ayakta duran bir erkek figürü görülür. Sayfa çerçevesi vücudunun arka kısmını engellemiş olan figürün vücudu dörtte üç, yüzü ise yan profilden görünmektedir. Kruvaze yakalı uzun dış kıyafeti, sıfır yakalı sarı iç kıyafeti belinde altın yaldız kuşak, başında somon üzerinde altın yaldız şeritli sarık olan figürün ayakları tahtın arkasından görülür. Tahtın gövde kısmı figürün bacaklarının görünmesini engellemiş ancak tahtın altındaki boşluktan diz altı kısmı yani beyaz iç donu ve pembe çarıkları görülür. Bu görünüm gerçekçi bir görünümün betimlemesi, vücut bütünlüğünün sağlanmış olması demektir. Figürün vücuduna oranla küçük çizilen başı, siyah kısa saçlar, düz yapılı bir burun, ince kaş, iri göz, öne doğru çıkık bir çene, ince

dudak ve küpeli bir kulakla tasvir edilir. Figürün elini bağlayarak duruşu hizmetkar olduğunu düşündürür.

Tahtın hemen karşısında duran elinde ince uzun bir çubuk tutan erkek figürü dörtte üç profilden tasvir edilir. Bir eli vücudun önünde çubuk tutarken diğer eli ile arkasındaki kadın figürünü işaret eder. Arkaya uzattığı kolu vücuduna oranla daha uzun çizilmiştir. Uzun kollu uzun etekli kruvaze dış kıyafeti, sıfır yakalı iç kıyafet, beyaz iç donu, bel kısmından bir kuşakla birleştirilmiştir. Pembe kuşağın uç kısımları altın yıldız renginde ve üzerinde geometrik süslemelerle hareketlendirilir. Altın renkli şeritli pembe renkli sarık ve altın şeritli beyaz çarıkla kıyafeti tamamlanır. Figürün yüzünde deformasyon olsa da ince kaşı, iri gözleri, kemerli ucu sivri burnu, ince dudakları, kaytan bıyığının bir kısmı ve öne doğru çıkık çenesi belirgindir. Karşılıklı duran bu iki figürün vücut ifadeleri konuştuğunu işaret etse de iki figürün de ağzı kapalı olarak çizilmiştir.

Kompozisyonadaki tek kadın figürü öyküdeki gelindir. Göğsü açık olarak tasvir etmiştir. Bir eli başının üzerinde diğer kolu öne doğru uzanmış olarak çizilen figürün başı öne doğru eğilmiş öne doğru bakar şekilde tasvir edilir. Figürün uzun elbisesinin bir kolu aşağı doğru sıyrılmış şekilde tasvir edilir. Elbisenin diğer kolundan eli görünmeyecek şekilde oldukça uzundur. Kıyafetin kıvrımları çizgilerle belirtilmiş hatta omzundan açılan göğüs kısmı kalın bir konturla belirginleştirilir. Uzun elbise önden altın yıldızlı bir kemerle bağlanmış, iç donu, ayağındaki altın yıldız şeritli beyaz çarık ve omzuna attığı kavuniçi bir şal ile kıyafeti tamamlanır. Omuzundaki şal çıplak göğsünü kapatmayacak şekilde omzundan aşağı doğru sarkmış şekilde tasvir edilir. Geriye doğru taranmış uzun siyah düz saçları omuzlarından aşağı doğru dökülmüş şekilde tasvir edilir. Yuvarlak yüzlü, ince kaşlı, iri çekik gözlü, kemerli burunlu, ince dudaklı gelin figürünün yüzünde hüznün sezilir. Başının üstüne koyduğu eli, öne bakan

gözleri figürü hüzünlü bir görünüme kavuşturur. Kollarında ince dört bilezik, boynunda dört kolye ve kulağında bir küpe görülür.

Kadın figürünün arkasında iki erkek figürü görülür. Ayakta duran figürlerin vücutlarının alt kısımları öndeki figürlerden kaynaklı görünmez. Bu figürlerden sarı renkli sarık takmış olanın yüzü yan vücudu dörtte üç profilden çizilmiştir. Erkek figürü elini önde bağlamış şekilde durmaktadır. Figürün kruvaze yakalı uzun elbiseli, sıfır yaka iç gömleği, belindeki pembe kuşağı görülür. Figürün kısa siyah saçları, uç kısmı aşağı doğru kavisli olan kaşı, kemersiz burnu, ince dudağı ve bir kulağı görülür. Diğer erkek figürü bir elinde geniş hazneli, ince boyunlu, geniş ağızlı içi pembe bir sıvıyla dolu olan şişeyi diğer eliyle kuşağını tutar. Vücudu ve yüzü dörtte üç profilden çizilmiştir.

Kompozisyonun ön kısmında yer alan tepenin arkasında sol kısımda bir erkek sağ kısmında ise yan yana üç erkek görülür. Sağ kısımda görülen erkek figürünün vücudunun alt kısmı tepenin varlığından kaynaklı eksiktir. Figür kollarını dirsekten bükerek ellerini vücudunun ön kısmında birleştirmiş şekilde betimlenir. Bu duruştan kaynaklı omuzları yukarı doğru kalkmış şekilde boynu ise kısa ve kalındır. Boyun ve omuzlardaki proporsiyon hatası nedeniyle başı ve vücudu oransız görünür. Figürün beli oldukça ince bel altı ise kalın çizilmiştir. Figürün vücudun önünde birleştirdiği ellerinden sol eline ait parmaklardan bir tanesinde çizimsel bir hata yapılmıştır. Bu duruş figüre heyecanlı bir vücut ifadesi kazandırır. Figürün vücudu dörtte üç profilden çizilir. Pembe üzeri altın yaldızlı şeritli başlığı, kruvaze yakalı uzun etekli dış kıyafeti ve pembe kuşağı görülür. Kuşağın içine iliştirilmiş tahta görünümlü testere benzeri bir obje görülür. Figürün yuvarlak yüzünde ince ucu kavisli kaşları, karşıya bakan iri gözleri, kemerli burnu, kaytan bıyığı, kirli sakalı ve belirgin çene yapısı görülür.

Yan yana duran üç erkek figürü ön kısımda yer alan tepenin varlığı nedeniyle sadece baş ve gövdelerinin üst kısmı görünür şekilde tasvir edilir. Figürlerden en solda olanı başı yan vücudu ön profilden betimlenir. Figürün omuzları normalden daha düşük

izilmiştir. Omuzlarının görünümü nedeniyle baş ve omuzları arasında orantısızlık görülür. Pembe zeri sarı şeritli başlığı, kruvaze yaka dış kıyafeti, sıfır yaka i kıyafeti ile tamamlanır. Kısa siyah saçlı figürün ince ancak yüzüne göre iri çizilen kaşı, iri gözü, kemerli burnu, ince dudağı ve bir kulağı görülür. Orta kısımdaki figür diğer iki figüre göre daha iri çizilmiştir. Sağ kısımda olan erkek figürü başını yukarı kaldırmış şekilde görünür. Yuvarlak hatlı omuz çizgisi üzerinde şal vardır. Figürün Kruvaze yakalı dış kıyafeti, sıfır yaka i kıyafet, şal ve sarık ile tamamlanmıştır. Figürün kırık çizgilerle şekillendirilmeye çalışılan bozuk yapılı kaşları, kemerli burnu, ince dudağı, tarama tekniği ile yapılmış olan sakalı ve siyah bıyığı görülür.

En n kısımda yer alan bu dört erkek figürü aşağı yukarı aynı konumlarda bulunmaktadır ancak hepsinin görünüm yakınlığı aynı değildir. Başka bir deyişle sanatçı bu figürleri görünümden ziyade hayali olarak tasvir eder.

Kompozisyon damadın düğün sırasında ölümünden sonra gelinin satı yapma isteği üzerine izin almak için dönemin hükümdarına gidilme sahnesidir. Bu hükümdar Ekber şah'tır ve satı ritüelini yasaklamıştır. Ancak öyküye göre gelin satı yapmayı kendi rızası ile istemiştir. Bu nedenle kendi isteğini hükümdara iletmek ve izin almak istemiştir.

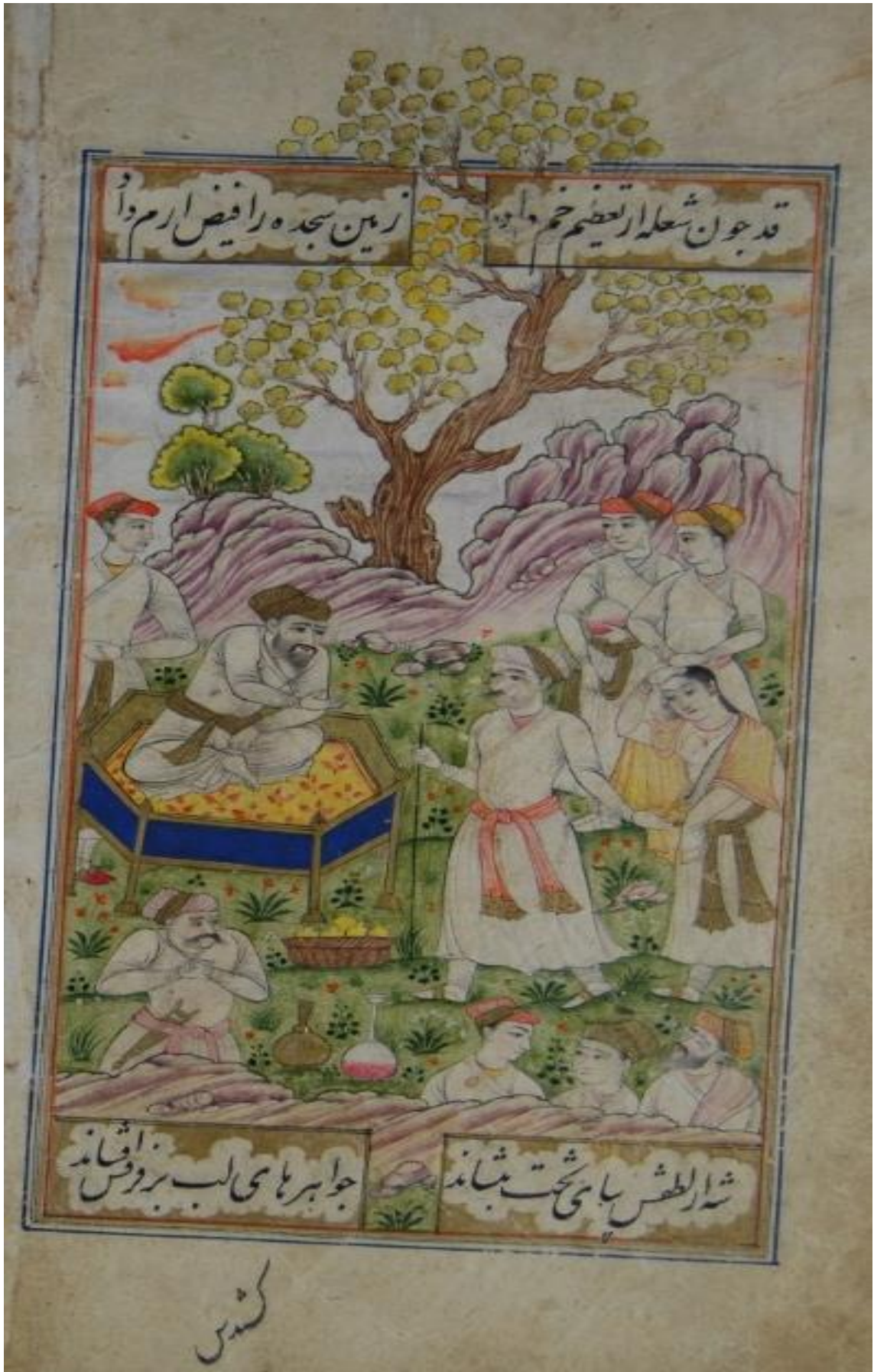


Foto 46: Sûz-ü Gûdaz, Sati için izin isteme sahnesi, D.T.C.F. yazma eserler kataloğu, Mustafa Con A 532.

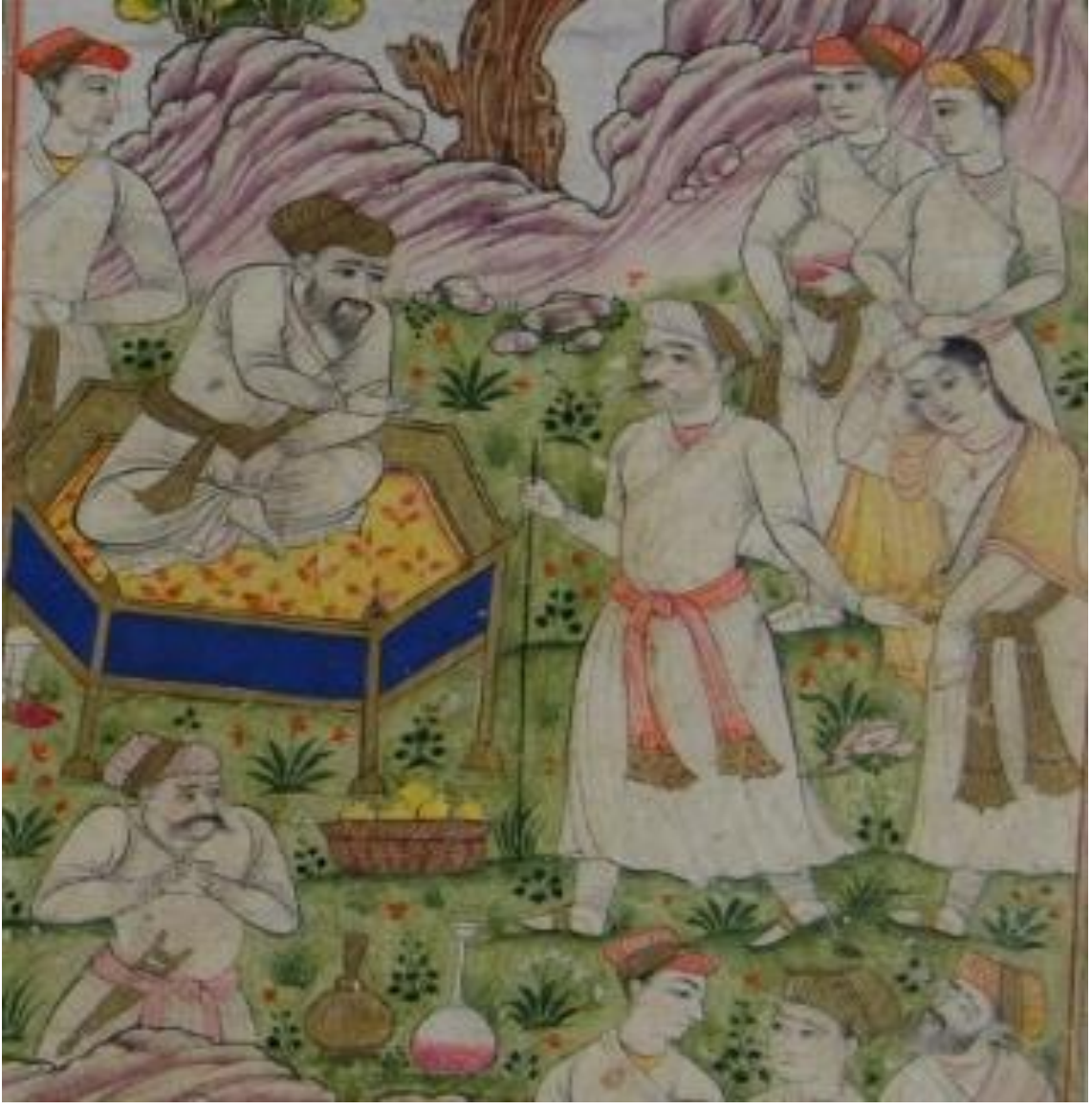


Foto 47: Sati için izin isteme sahnesi, detay

4.8. Varak 20b: Prens Danyal'ın Sati İçin Geline Eşlik Etmesi



Foto 48: Sûz-ü Gûdâz, Prens Danyal'ın sati için geline eşlik etmesi, D.T.C.F. yazma eserler kataloğu, Mustafa Con A 532.

Dikdörtgen bir çerçeve ile sınırlandırılan sayfanın alt ve üst kısımlarında simetrik olarak yerleştirilmiş ikişer çerçeve görünür. Bu çerçeveler içerisinde yazılar yer alır. Yazı levhaları sağ ve sol köşelere yaslı biçimde çizilmiştir. Hem alt hem üst köşede bulunan bu çerçeveler simetrik olarak yerleştirilmiştir.

Çalışma açık bir alanda bir grup insanın yürüyüşünü konu alır. Saks mavisini andıran gökyüzü beyaz ince uzun çizgilerle oluşturulan bulutlarla bezelidir. Gökyüzünde bulunan beyaz bulutların yanı sıra altın yaldız rengine boyanmış yatay

konumda şekillenmiş bir ucu ince diğer ucu daha kalın ve yuvarlak hatlı çizgilerle helezonlar oluşturulmuş şekilde tasvir edilen iki bulut görülür. Hayali bir görünümün tasavvur edildiği bu bulutlardan bir tanesi daha uzun diğeri daha kısadır ve simetrik olarak yerleştirilir. Yuvarlak hatlı çizgilerle katmanları belirginleştirilen, sayfanın sol kısmında sivrilerek yükselen sağ kısmında ise daha düz bir görünüm sergileyen bir dağ görünür. Dağ pembe ve beyaz rengin nöbetleşe kullanımı ile renklendirilmiş siyah renk ile belirginleştirilir. Üzerinde yuvarlak hatlı ufak taşalar, ince kuru dallar ve ağaçlar yer alan bu dağ bulutların bazı kısımlarının görünümünü engeller. Dağ üzerinde yer alan ince siyah çalılar yanı sıra iki tane ağaç görülür. Bu ağaçlardan sol kısımda yer alan daha küçüktür ve dağın arkasındadır. Sağ kısımda yer alan diğerine göre daha büyük tasvir edilen ağaç ise kalın kahverengi eğimli bir gövdeden önce iki sonra üç dala ayrılmış ve dalların üzeri yeşilin tonları ile vurgulanan yuvarlak hatlı bir yaprak kümesi ile bezenir. Bu ağaçta diğer ağaç ve dağ gibi arka fonda görünen bulutların sürekliliğini engeller. Bu engellemeler gerçekçi bir görünüm ve çizimin devamlılığını vurgular. Ağaçlardan önde olanın daha büyük arkadakinin daha küçük çizilmiş olması perspektif olgusuna işaret eder. Yeşil zemin üzerine serpiştirilmiş bitki öbekleri ve çiçekler görülür.

Dağın arkasında sağ kısımda büyükçe çizilmiş yan profilden betimlenen bir erkek figürü görülür. Figürün vücudunun üst kısmı görünmekte olmasına rağmen büyük biçimde çizilmiştir. Pembe sarıklı, sakallı erkek figürü bir elini ağzına doğru götürerek şaşırmış biçimde tasvir edilir.

Kompozisyonun odak noktasında bir at üzerinde giyim kuşamından soylu olduğu anlaşılan dörtte üç profilden çizilmiş bir figürdür. Figür geometrik bezemeli saks mavisi bir at örtüsü üzerine kurulmuş altın yıldız taht ve pembe minder üzerinde bir ayağını öne atmış olan beyaz bir at üzerinde ilerler şekilde çizilmiştir. Figürün üzerinde uzun kruvaze yakalı üzeri altın yıldızlı bitkisel bezemeli dış kıyafeti vardır. Figür

beline bağladığı uç kısımları bezemeli yana sarkmış olan kuşağı, aynı renk sarığı, sarı iç kıyafeti ve saks mavisi çarıkları ile soylu bir görünüm sergiler. Öyküye göre bu soylu genç prens Danyal'dır. Yüzünden genç biri olduğu hissedilen figürün bir eli dirsekten bükülmüş olarak atın dizginlerini tutarken diğer eli öne doğru uzanmış şekilde görünür. İnce tasvir edilen beli, vücuduna oranla kısa bacakları, uzun kolları ile figürde proporsiyon hataları göze çarpar. Figürün fiziksel özelliklerinde oransız çizimler olmasına rağmen at figürü orantılı ve gerçekçidir. Tarama tekniği ile yapılmış yeleleri, kuyruğu, dizgini çekilince açılan ağzı, kavisli çizgilerle oluşturulmuş iri vücudu, ince uzun bacakları, eklemleri ve toynakları gerçekçi bir görünüm sergiler. Sadece gözlerinin çiziminde hayali bir görünüm hissedilir.

Atın hemen önünde görülen bir göğsü açık yarı çıplak kadın figürü öyküdeki gelindir. Gelin dörtte üç profilden tasvir edilen figürün bir ayağının diğerinden daha önde çizilmiş olması hareket halinde olduğunu gösterir. Atlı figüre doğru uzattığı eli nedeniyle arkaya doğru bakmaktadır. Sağ kolunu dirseğinden bükerek arkaya uzatırken diğer kolu da dirsekten bükülü şekilde vücudun önünde konumlanır. Figürün başı gövdesine özellikle düşük omuzlarına göre büyüktür. İnce üst bedeni, düşük omuzları, kalın bacakları ve büyük başı ile kadın figürünün vücudu oransız çizilmiştir. Uzun beyaz elbisesinin (gelinliği) sağ kolu beline kadar sıyrılmıştır ancak aşağıda bir elbisenin çıkan kolu görünmez. Diğer kolu giyinik şekildedir, kolun ucunda altın yaldızlı kalın şerit şeklinde bezeme yer alır. Gelinliğin ön kısmında belinin ve eteğin tam ortasında yer alan altın yaldızlı, işlemeli şerit detayı yer alır. Öndeki figürün engellemesinden kaynaklı gelinin tek ayağı görülür. Bacağında beyaz iç don, ayağında ise altın yaldız şerit bezemeli mavi bir çarık vardır. Kulağındaki küpesi, boynunda ve kollarındaki boncukları ile kıyafeti tamamlanır. Gelinin uzun siyah saçları, bir taç ile toparlanır. İnce kaşlı, iri gözlü, küçük burun ve dudaklı figürün yüz ifadesi mutlu şekilde tasvir edilir.

Atlı erkek figürünün hemen arkasında yer alan uzun cübbe benzeri dış kıyafetli figürün ayakları eksiktir. Başı ve gövdesi arasında çok kısa ve kalın çizilen boynu baş ve gövdenin orantısız birleşmesine sebep olur. Düşük omuzları da orantısız görünüm sergiler. Figür dörtte üç görünümde çizilmiştir. Uzun yüzlü figürün ucu kavisli siyah kaşları, aşağı doğru çekik iri gözleri, düz hatlı burnu, siyah bıyığı ve tarama tekniği ile şekillendirilen sakalı görülür. Altın yaldız şeritli somon renkli başlığı, omzuna aldığı düğmesiz uzun cübbesi, kruvaze yakalı kıyafeti ile tasvir edilir. Cübbesi üzerinde yer alan ince uzun boyuna çizgiler kıyafete hareket katar. Bu sakallı ve cübbeli figürün bir din adamı izlenimi yaratır. Atlı figürün arkasında omuzunda şal bulunan diğer erkek figürü görülür. Dörtte üç profilden görülen erkek figürü yuvarlak yüzlü, ince kaşlı, iri gözlü, küçük burunlu ve küçük dudaklıdır. Kolları uzun dış kıyafeti, beline bağlanmış altın yaldız rengi kuşağı, omzuna doladığı sarı renkli şalı ve altın yaldız renkli şeritle bezeli sarığı ile kıyafeti tamamlanır.

Sayfanın ön kısmında dokuz adet erkek figürü görülür. Figürlerin hepsinin vücutlarının alt kısmı çerçeve ile sınırlandırılır. En soldaki figürde deformasyon görülür. Figürün sarığı, dönem modasını yansıtan kıyafetleri belirgin olsa da yüzünde yıpranmalar meydana gelmiştir. Hemen bu figürün önünde yer alan pembe sarıklı genç figür elinin bir tanesini yumruk yaparak göğsüne koymuştur. Figür düşük omuzlu ve vücuduna oranla ince belli tasvir edilmesi orantısız bir hata olarak değerlendirilebilir. Figürün yüzünde bir miktar deformasyon olsa da ince kaş, çekik iri gözü, küçük burnu, küçük dudağı, yanağındaki belli belirsiz sakalı görülür. Hemen bu figürün yanında yer alan pembe sarıklı erkeğin başı ve omzunun bir kısmı görülür. İlk bakışta dikkat çeken kavisli kaşları, geniş alnı, inci küpesi ve öne doğru hafifçe uzamış şekilde tasvir edilen dudağıdır. Bu figürün önünde yine sadece başı, omuz ve kol detayı görünen sarı başlıklı erkek modelinin kemersiz, düz olarak tasvir edilen burun yapısı dikkat çeker. Ön kısımda yer alan başı ve omuz kısmı görünen sakallı erkek figürü geline doğru bakar

şekilde tasvir edilir. Altın renkli sarıklı, boynunda şalı bulunan figür uzun yüzlü, kemerli burunlu figürün tarama tekniğiyle sakalı betimlenir. Siyah saçlı başlıksız olan figür elini geline doğru uzatmış, başını da ona doğru yukarı doğru kaldırmıştır. Kalın çizilmiş olan boynu baş ve gövdeyi uygun oranda birleştirememiştir. Gövdesi üzerinde yer alan kuşağı yukarıdan çizilmiş bu çizim figürün gövdesinde orantısız olmasına yol açar. Yuvarlak yüzlü erkek modelinin hafif kalkmış şekilde çizilen kaşları yüzüne üzüntü ifadesini kazandırır. Ön kısımda yer alan takke benzeri başlık takmış olan saçsız figürün sadece başı ve omzunun bir kısmı görünür. Yukarı doğru bakan erkek modelinin kaşlarının çatık şekilde çizilmesi figüre mutsuz bir ifade kazandırır. Sayfanın en sağ kısmında yer alan vücudunun üst kısmı görünen figürün vücuduna oranla ince çizilmiş beli, uzun kolları göze çarpar. Figürün vücudu yan, başı ise arkaya dönmüş şekilde tasvir edilir. Kruvaze yakalı beyaz dış kıyafet ön kısmından üçgen bir parça kalacak şekilde oyulmuş ve bu kısımdan sarı etek görülür. Figürün altın yıldız şeritli pembe sarığı altından kısa siyah saçları görülür. Geniş alnı, ucu yuvarlak küçük burnu ve küçük dudakları öne doğru çıkık dar çenesi görülür. Yüzünde iki ben, kulağında küpe dikkat çeker.

Kompozisyonda toplanmış olan insanlar sati kararı vermiş geline refakat etmek için toplanmışlardır. At üzerinde yer alan prens Danyal ve ardındaki hizmetkarları dönemin hükümdarı Ekber Şah'tan izin alarak sonsuz aşkına kavuşmak amacıyla kendi bedenini eşi ile birlikte yakacak olan geline eşlik eder.



Foto 49: Sûz-ü Gûdaz, Prens Danyal'in satı için geline eşlik etmesi, D.T.C.F. yazma eserler kataloğu, Mustafa Con A 532.

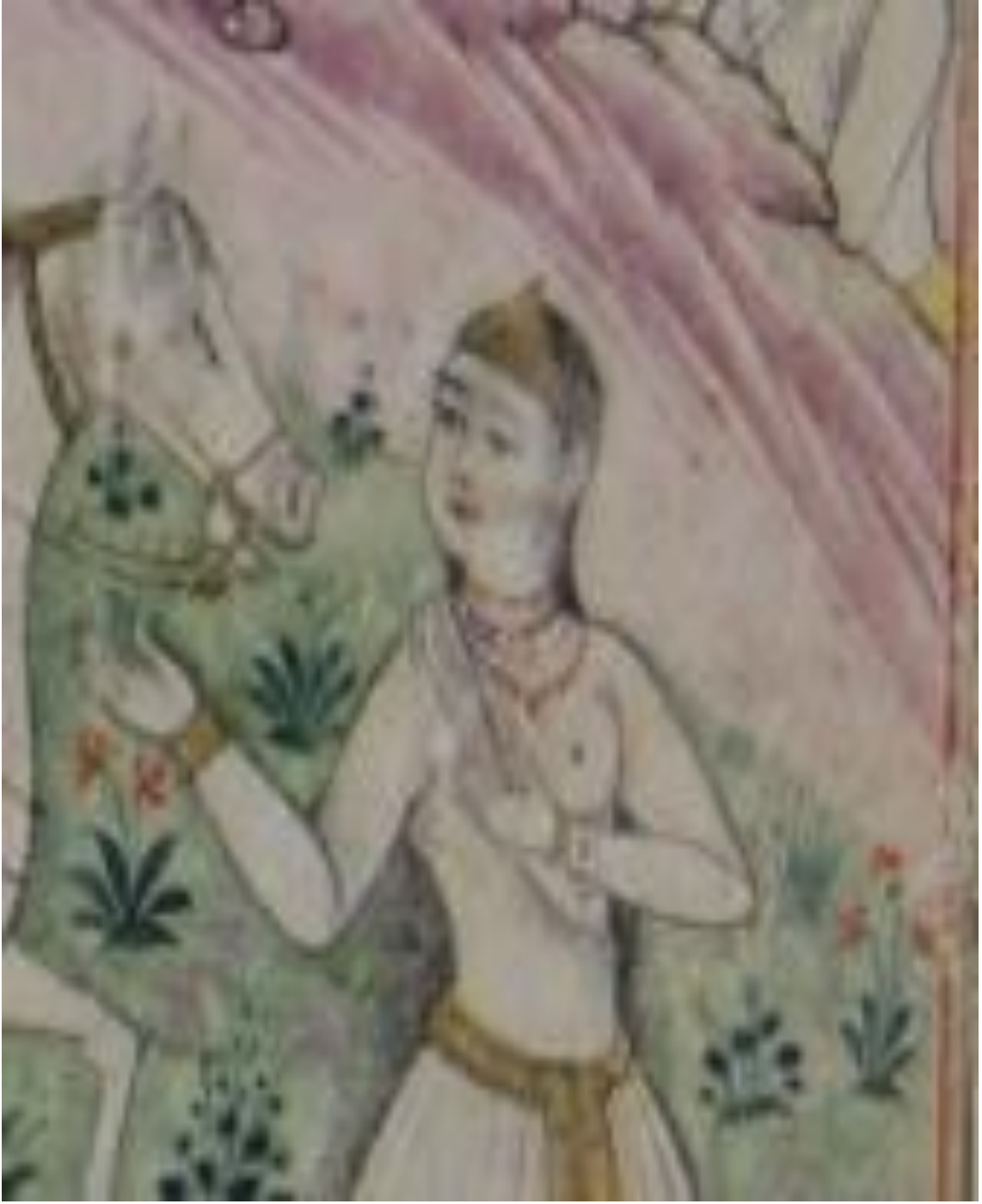


Foto 50: Gelinin açıkta kalan göğüs detayı.

4.9. Varak 22b: Sati Sahnesi



Foto 51: Sûz-ü Gûdaz, Sati sahnesi, D.T.C.F. yazma eserler kataloğu,
Mustafa Con A 532

“Ta’accup nist kez dava-yi sadık

Be suzed der gani ma’şuk aşık”¹³¹

Sadakat iddasında bulunan aşığın maşukun gamıyla yanması şaşılası bir şey değildir.

“Be ser hıst-i laht rab er nihaden

Bih ez تنها be balin ser nihaden”¹³²

Başını yalnız olarak yastığa koymaktansa başına mezar taşı konması daha iyidir.

¹³¹ Sûz-ü Gûdaz, a.g.e..., s. 7.

¹³² Sûz-ü Gûdaz, a.g.e..., s. 9.

Mesnevîde geçen bu mısralardan da anlaşılacağı gibi eşin sevdiğiyle hayat veda etmesi beklenen bir durumdur. Yalnız kalmaktan, âşık'ından ayrılmaktansa ölüm maşuk için bir kurtuluş olur.

Meraklı bakışlar arasında gerçekleşen bir ritüelin sanatçı tarafından yorumlanmış minyatürü satî sahnesidir. Sevdiğinin ölümü üzerine onunla sonsuzluğa gitmeyi ve ebedi bir aşk yaşamayı düşünen gelinin kendi isteğiyle ölümü seçmesi bu aşk öyküsünü sonlandırır.

Kompozisyonun merkezinde ateş içerisinde iki figür görülür. Sayfanın üst kısmında çerçeveler arasında dört erkek figürü, sayfanın alt kısmında ise beş erkek figürü görülür.

Aşk öyküsünün son sahnesinde yer alan satî ritüelinin gerçekleştiği alan odunların (ağaç gövdeleri) üzerinde yatan iki insan ve etrafında bir ateş çemberi ile tasvir edilir. Ateşin alevleri çok yönlü olarak etrafa yayılmış ki ateşin devasa formu verilmeye çalışılmış olabilir. Altın yıldızla çizilmiş olan ateşin alevlerinin kenarları konturlanmış ve hatta sivri, sürekli çizgilerle siyah renkle taranmıştır. Siyah renk dumanları tasvir etmek amacı ile çizilmiş olabilir ateş üzerindeki dağınık spiral veya uzun çizgiler ateşin hareketliliğini vurgulama amacı güder.

Ateşin üzerinde yatan gözleri kapalı, saçsız erkek figürünün, pembe kuşağı, uzun beyaz dış kıyafeti ve çarıkları görülür. Ölen bir kişinin İslam ilkelerine göre yakılması dinsel ritüellere aykırıdır. Bununla birlikte ölen kişiye kefen adı verilen dikişsiz beyaz bir kıyafet giydirilir. Damadın beyaz kıyafeti damatlığı olarak düşünülebilir. Damadın bir kolu başının altına dirsekte kırılmış olarak konumlanmışken diğeri vücudun yanına uzatılmıştır.

Gelin de beyaz kıyafeti (gelinliği, sari) ile damadın üzerine yatmış şekilde tasvir edilir. Pembe kuşaklı, beyaz uzun kıyafeti, çarıkların formu damat ile aynıdır. Gelinin yan profilden görünen iri gözleri, hafifçe aralık dudakları henüz ölmediğinin gösterir.

Gelinin taranmış koyu açık siyahla tonlamalar yapılan saçları sırtına doğru dökülür. Gelin bir elini vücudunun soluna uzatırken diğer elini damadın başının altından geçirmiştir. Damadın bir elinin başının altında olması el ele tutuşmuş imajı verir.

Yazı ve resim iç içe geçmiş şekilde yapılan tasvirde üst kısımda dikdörtgen iki çerçeve arasında dikdörtgen odacıklar oluşturulmuştur. Bu odacıkların ortasından verrev şeklinde yerleştirilmiş çerçeve içinde yazı görülür. Yazıların üst ve alt kısmında oluşan üçgen boşluklara birer figür yerleştirilmiştir. Sol üst kısımda yer alan figürün baş kısmı deforme olmuştur. Yan profilden çizilen figürün kavisli alnı, kemerli burnu, ince kaşı, çekik iri gözü görülür. Bu figürün parmağını ağzına götürmüş olarak çizilmesi aşına olunan bir şaşırma, merak sahnelerini hatırlatır. Sol alt kısımdaki figür ise boşluğa sığdırılmaya çalışılmış izlenimi verir. Büyük kafasına oranla küçük çizilen vücudu düşük omuzları, çelimsiz kolları ve eli proporsiyondaki ölçüsüzlüğü hissettirir. Ekber dönemine ait başlığı takan figürün kısa saçlarının kenarından uzanan zülüfle birleşen tarama şeklinde boyanmış sakalı görülür. Figürün öne uzattığı eli tıpkı birine bir olayı sunuyormuş şekilde çizilmiştir. Aşağıya doğru bakan figürün yanma olayını izlediği anlaşılır.

Sağ üst kısımdaki figürün baş kısmı da bir miktar deforme olmuştur. Pembe renkli dönem Hindistan’ında takılan başlığı, yuvarlak hatlı yüzü, ince kaşları, iri çekik gözleri, bombeli burun yapısı ve tebessüm eden bir şekilde tasvir edilir. Aşağı doğru bakan figürün kaşlarının hafif eğimle çizilmiş olması ve dudağındaki belli belirsiz tebessüm figüre ifade kazandırır.

Sağ alt kısımda yine döneme ait bir sarık takmış olan yan profilden tasvir edilen sakallı bir erkek figürü görülür. Figürün düz alnı, sivri uçlu düz kemersiz burnu, yüzünde fırça ile taramaları yapılmış sakal ve bıyığı dikkat çeker. Figür yan tarafa bakıp olayla hiç ilgilenmiyormuş gibi tasvir edilir. Sanatçı bu dört figürü olay ile ilgili kendi arasında konuşan insanlar olarak tasarlamış olabilir.

Sayfanın alt kısmında görülen figürlerden en soldaki yan profilden çizilmiş, üste doğru bakarak olayı izleyen yaşlı bir erkek figürüdür. Figürün başlığı, tarama tekniği ile yapılmış olan sakalı üst kısımda yer alan figüre benzer. Parmağını ağzına doğru götürmesi minyatürde aşına olunan şaşırma hareketidir.

Yaşlı erkek figürünün yanında sırtında odun taşıyan yüzü dörtte üç profilden çizilmiş olan genç bir erkek figürü görülür. Dönem özgü sarık ile tasvir edilen figürün yüzü tombul ifade kazandıracak kadar yuvarlaktır. İnce uç kısmı kavisli kaşı, kemersiz burnu, ince yayvan ağzı ve yukarı doğru bakan hüzünlü ifade izlenimi veren gözleri dikkat çeker. Sırtına bağladığı odunlarının ağırlığı ile öne doğru eğilmiş olan figürün kayık yakalı kıyafetinin üzerinde ince ipe(zincir) takılmış daire formlu madalyon görünür. Figürün kıyafetinin yaka kısmından göğüs kılları görülür. Yüzüne verilmeye çalışılan ifade, taşıdığı ağırlıkla öne doğru eğilen vücut ve göğüs kılları detaylı, realist çizimlerdir.

Sayfanın alt kısmında en sağda yer alan kaytan bıyıklı figürün yüz şekli, başlığı diğer figürlerle benzerdir. Figür elinde yuvarlak bir müzik aleti tutar. Öne doğru uzattığı kollarından müzik aletlerini çaldığı düşünülmektedir. Sati ritüelinin mistik boyutu, yanarak sonsuz aşka kavuşma inancının bir düğün havasında kutlandığı bu aletin kompozisyonda yer almasından anlaşılır. Müzik aletinin hemen altında yüzünün çok azı görünen diğer figürlerle benzer simaya sahip bir erkek figürü onun yanında ise dikkat çekici sarı başlığı ile başka bir erkek figürü yer alır. Sarı başlıklı figürün yüz ifadesi de diğer figürlere benzer ancak omuz kısımlarının çizimi hafif kambur biri izlenimini vermektedir yahut çizimsel bir hata olarak değerlendirilebilir.



Foto 52: Sûz-ü Gûdaz, Sati sahnesi, D.T.C.F. yazma eserler kataloğu,
Mustafa Con A 532.



Foto 53: Sati sahnesi, detay.

Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi yazma eserler kataloğunda bulunan Sûz-u Gûdaz mesnevisinin sekiz adet minyatürü tek tek betimlenmiştir. Mesnevinin minyatürleri İslam dininde yer almayan bir ritüelin aşk öyküsüne dönüştürerek tasvirini konu alır. Ancak bu konu eserin yazarı tarafından bir Hindu geleneğinden öte ilahi aşka atfedilen bir metafor olarak yorumlanır. Metinde yer alan İslami öğeler eserin benimsenmesini sağlar. Ateşhane'nin hazırlanma sahnesinde ellerini açarak dua eden figürlerin varlığı İslam etkisini gösterir. Eserde Hinduizm'e ait bir geleneğin anlatılması, genç çiftin yakılarak son yolculuklarına uğurlanması İslam dininde var olan bir ritüel değildir. Ancak dua eden bu insanlar esere islami öğelerin görsel boyutta da kazandırılarak eserin benimsenmesini sağlamayı amaçlar. İslamda yer almayan böyle bir geleneğin ilahi aşka atfedilerek yorumlanması da eserin kabulünü, benimsenmesini amaçlar.

Eserin minyatürleri incelendiğinde eserin figürlerinin mürekkep veya siyah kalemle resmedilip genellikle boyanmadığını çevredeki doğa unsurlarının, objelerin veya kıyafette küçük detayların boyandığı dikkat çeker. Genel olarak mat renklerle boyanmış olan resimde çok küçük ayrıntılar saks mavisi, sarı gibi canlı renklerle belirtilmiştir. Bu görünüm ile minyatürlerin Kalem-i siyahi¹³³ üslubu ile istinsah edildiğini söylemek mümkündür. D.T.C.F. nüshasının kalem-i siyahi üslubu ile resmedilmiş olması Babür döneminde istinsah edilmiş olan nüsha ile benzer bir özelliğidir. Mürekkeple yapılan resimler T.S.M.K. yer alan H.2154 numaralı Behram Mirza albümünün başında yer alan mukaddime (önsöz) kısmında 16.yüzyıl Safevi yazarları tarafından kalem-i siyahi olarak adlandırılır¹³⁴. Kalem-i siyahi resimlerde ana

¹³³ Hem kalem hem de mürekkeple yapılan resim ve çizimlere kalem-i siyahi(siyah kalem (qalam-siahi, siah-qalam)olarak adlandırılmaktadır. Kırmızı veya siyah mürekkeple ön çizim taslak oluşturularak hazırlanan kalem-i siyahi resimleri Batı, İran ve Çin etkisi ile oluşturulmuştur B. O'Kane, **Siah Kalem**, Iranica online,2009.

¹³⁴ A.N. Kundak, Topkapı Sarayı Müzesindeki H.2155 Numaralı Murakka, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, s.12.

malzeme siyah mürekkeptir. Sulandırılarak renklendirilen kalem-i siyahi resimlerde altın, gümüş renkleri kırmızı, mavi, yeşil tonları da kullanılır¹³⁵. İran'da 15. Yüzyılın sonlarında ortaya çıkan, sulandırılarak renklendirilen çizimler, çizginin tüm özelliklerini kullanan kalem-i siyahi resimleri görülür. Bu üslup 16.yüzyılda Sadiği (Sıddıki) bey ve Rıza Abbasi resimlerinde en olgun dönemine ulaşır. 17.yüzyılda Muhammed Kasım, Mu'in Musavvir gibi sanatçıların eserlerinde devam eder¹³⁶. Safevi döneminde daha ucuza mal edilen tek sayfa minyatürler ve kalem-i siyahi resimler koleksiyonerler tarafından talep görülür¹³⁷. 17. Yüzyılda Rıza Abbasi akıcı çizgisinin ustalığını kumaş kıvrımlarında, detaylarda vurguladığı, kumaş dokusunu betimlediği kalem-i siyahi resimleri dönemin modası olmuştur¹³⁸. Sûz-ü Güdaz mesnevisinde de kıyafet kıvrımlarında, detaylarda canlı renklerle vurgular yapılmış olması eserin 17. Yüzyıl modasını yansıttığını düşündürür.

Minyatürlere genel olarak bakıldığında kıyafetlerde, başlıklarda, figür tiplerinde Hint etkisinden söz etmek mümkündür. Ancak zülüfleri tel tel dağılmış olan Safevi döneminin tipik genç oğlanlarının de resimde var olması her iki kültürden de izler taşıdığını gösterir.

Gelinin tek omzu açık elbisesinden görünen göğsü yabancı sanatçıların gravürlerinde görülen elbise ile benzerdir. Bu benzerlik çizimlerde ağacın üzerinde tek tek çizilen yapraklar gibi hayali usurlar yanı sıra gerçekçi görünümünün de yer aldığına örnektir. Aynı zamanda gelinin tek göğsünün çıplak olarak betimlenmesi 17. Yüzyıl Safevi resminde görülen batı etkisi olarak yorumlanabilir.

Figürlerin vücutlarına göre oranları incelendiğinde başı vücutundan büyük, kolları vücut oranına göre uzun çizilen insanlar görülür. Bu oransız figürler

¹³⁵ A. N Kundak, a.g.e., s.13.

¹³⁶ A.N. Kundak, a.g.e., s.15.

¹³⁷ A.N. Kundak, a.g.e., s.23

¹³⁸ A.N. Kundak, a.g.e., s.24

minyatürlerde birden fazla sanatçı eli olduğunu veya çizimlerin oranlarına dikkat edilmeden çizildiğine işaret eder.

Boyamalarda ağaçlar dikkate alındığında yaprakların bir bütün olarak tasvir edildiği resimlerde dış kısımların açık renkle iç kısımların koyu renkle boyanmış olması dikkat çeker. Bu boyama minyatüre girmeye başlayan gölgeleme batı resminin etkisi olarak resimde yer alır. Minyatürlere girmeye başlayan batı etkisi (fereng-i sazi) 17. Yüzyılın bir ipucu olarak düşünülür.



5. DEĞERLENDİRME ve KARŞILAŞTIRMA

Sûz-u Gûdâz Mesnevisinin Yer Aldığı Bazı Müze ve Koleksiyonlar:

- **Harvard Art Museum 2002.50.7** (Müze kataloğunda bir adet minyatür yer alır.)
- **Chester Beatty Library no P.268**(Eser varaklar halindedir.) **1650** yılına tarihlenmiş olan Chester Beatty’de Muhammed Kâsım’a atfedilen Nev’î eseri Sûz-u Gudâz mesnevisi bulunur. Nev’î 1610 yılında Ekber imparatorluğuna gitmiş ve Ekber’in büyük oğlu prens Danyal için Sûz-u Gûdâz mesnevisini yazmıştır. Mesnevinin konusunu trajik bir aşk öyküsü oluşturur¹³⁹.
- **British Library MS OR 4938**(Müze kataloğunda bir adet minyatür yer alır.)
- **British Library Digital OR 2839** (Tam bir kitap üç minyatür içermektedir ve Ekber dönemine aittir.)
- **Museum Fine Art, 6548** (Müze kataloğunda bir adet minyatür yer alır.)
- **Wellcome Library, Londra, no.11923** (Müze kataloğunda bir adet minyatür yer alır.)
- **Paris Bibliotheque Nationale, Pers 769 1513v** (Eser ciltli tam kitap şeklindedir.) Resimlerin hepsinin bir sanatçı elinden çıkmıştır. Tasvirler Rıza Abbasi tarzına öykünen bir üslupla yapılmıştır. **1660-1670** yıllarına dayanan İsfahan ekolüne ait olan el yazmasının eski sahibi J. Otter 2. Abbas kütüphanesi sanatçılarından Şafi Abbas’ın eseri olduğunu el yazısıyla yazmıştır. E. Kühnel, eseri Mu’in Musavvir’e atfeder. Blochet tasvirlerin Hint prens okulları tarzında olduğunu ileri sürer. Stockin’e göre bu iddialar yanlıştır¹⁴⁰.

¹³⁹ N. M. Title, a.g.e., s.123.

¹⁴⁰ I. Stochoucine, *Les peintures des manuscrits de Shah ‘Abbas 1*, Paris, 1964, s. 153.

- **Walter Art Museum Ms.W.649, 1657, Nakkaş Muhammed Ali Meşhedi'ye atfedilir.** (Eser ciltli tam kitap şeklindedir)
- **The Israel Museum B69.0647/8,1657** (Müze kataloğunda altı adet minyatür yer alır.)
- **D.T.C.F. Yazma Eserler, Mustafa Con A 532,** (Eser ciltli tam kitap şeklindedir.)



5.1. Nev'î'nin Prens Danyal'ın Ayağına Kapanma Sahnesi

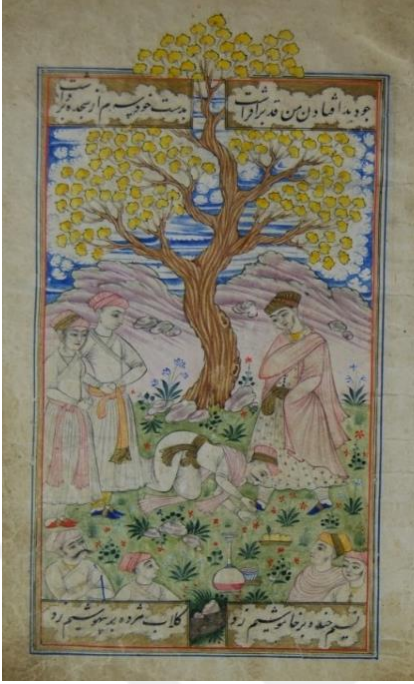


Foto 54: Paris Bibliotheque Nationale,

Pers 769 1513v

Tarihi: 1660-1670

Sanatçı: Rıza Abbasi ekolünden bir
sanatçı?

Paris Bibliotheque Nationale müzesinde Pers 769 1513v envanter numarası ile kaydedilen eserde yer alan Nev'î'nin Prens Danyal'ın ayağına kapanma sahnesi Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi yazma eserler kataloğunda bulunan Sûz-u Gûdaz mesnevisinde yer alan kopya ile mukayese edildiğinde her iki resminde 5. Varakta yer alması ilk olarak dikkat çeken ayrıntıdır. Aynı sayfada aynı tasvirin yer alması

mesnevinin aynı anlatımla ilerlediğini düşündürebilir. Sayfa yapısı olarak irdelendiğinde her iki çalışmanın dikdörtgen bir çerçeve ile sınırlandırıldığı görülür. Bu sınır sadece ağacın üst kısmının çerçeve marjı dışına çıkması ile kesintiye uğrar. Resmin üst kısmında iki, alt kısmında iki yazı levhası görülür. D.T.C.F. Mustafa Con A 532 numaralı Sûz-u Gûdaz mesnevisinde alt ve üst köşe kısmında yer alan çerçeveler simetrik olarak yerleştirilmiştir. Paris Biblioth que Nationale, Pers 769 1513v envanter numaralı eserde ise üst sol kısımda dikdörtgen üst sağ kısımda kare çerçeve sol alt kısımda kare sağ alt kısımda ise dikdörtgen çerçeve görülür. Kendi içinde çapraz bir düzenle yerleştirilmiş olan yazı levhalarından kare olanlar daha büyük dikdörtgen olanlar ise daha küçük çizilmiştir.

Ana hatları ile resme bakıldığında bir dağ sırası ve ağaç önünde bir grup insan görülür. Doğa unsurlarının yerleşimi irdelendiğinde sayfa marjı dışına çıkan eğimli gövdeli ağaç, dağ sırası ana hatları ile benzerlik gösterir. D.T.C.F. Mustafa Con A 532 numaralı S z-u G daz mesnevisinde kalın gövdeli, gövdesinde tonlamalar ile renklendirmeler yapılan eğimli gövdeli ağacın sarı yaprakları tek tek çizilerek ağacın beş ana dalı üzerinde ince dallara ayrılan kollarına yerleştirilir. Paris Biblioth que Nationale müzesinde Pers 769 1513v envanter numaralı eserde yer alan ağaç ise diğ r esere oranla daha ince gövdelidir ve gölgelendirme yapılmadan eğimli dikey çizgilerle hareketlendirilerek kahverengiye boyanmıştır. Yine eğimli çizilmiş olan ağacın gövdesi üç ana dala ayrılmış ve bu dal uçlarını bezeyen yeşil yapraklar fırça ile bir bütün halinde çizilmiştir. Yapraklar iç kısmı daha koyu dış kısımları daha açık yeşile boyanarak tonlama yapılmıştır. D.T.C.F. Mustafa Con A 532 numaralı yazmada ağaç gövdesinde yapılan tonlama Paris Biblioth que Nationale nüshasında ağacın yaprakları için yapılmıştır. Her iki sanatçının da renkli açık ve koyu tonları ile kullanarak gölgelendirme yapmayı bilmeleri benzer dönemde benzer ekollerin temsilcisi olduklarını düşündürür. İki tepenin birleşimi olarak tasvir edilen dağ sırası şablonu iki

resimde de ortaktır. D.T.C.F. nüshasında dağ sırasının arka kısmında yer alan gökyüzü mavi renge boyanmış ve beyaz bulutlarla bezenmişken Paris nüshasında düz yeşil bir arka fon yapılmıştır.

D.T.C.F. Mustafa Con A 532 numaralı yazmada figürlerin yer aldığı zemin bitki öbekleri, bazı objeler ile bezenirken Paris Bibliotheque Nationale, Pers 769 1513v envanter numaralı eserde zemin ön kısmında figürlerin yer aldığı yere kadar sade bu kısımdan itibaren ince uzun sarı bir bitki ve yeşil çalılıklarla dizayn edilir.

D.T.C.F. Mustafa Con A 532 numaralı yazmada toplam sekiz figür, Paris Bibliotheque Nationale, Pers 769 1513v numaralı yazmada ise toplam on figür yer alır. Bu figürlerin hepsinin erkek olması her iki yazmada da ortaktır. D.T.C.F. nüshasında Prens Danyal ayakta Paris nüshasında ise üç merdivenle yükseltilmiş, yan yüzleri alçak satırlı oymalarla bezenmiş dörtgen formlu bir taht üzerinde oturur şekilde tasvir edilir. Nev'î her iki yazmada da Prens Danyal'ın ayağına kapanır şekilde betimlenir.

Paris Bibliotheque Nationale, Pers 769 1513v numaralı yazmada Prens Danyal'ın arka kısmında elinde kalınca bir sopa tutan koruma figürü yer almakta iken D.T.C.F. nüshasında Prens Danyal'ın arkasında figür görülür. Her iki yazmada yan yana duran iki hizmetli figürü vardır. D.T.C.F. nüshasında figürlerin elleri vücutlarının ön kısmında birleşmiş şekilde tasvir edilmişken Paris nüshasında bu iki figürün bir tanesi ellerini vücudunun önünde birleştirmiş diğeri ise leinde yayvan bir tabak içinde meyve tutar şekilde tasvir edilir. Her iki yazmada bu iki figür Nev'î nin hemen arkasında konumlandırılır.

D.T.C.F. Mustafa Con A 532 numaralı yazmada kompozisyonun ön kısmında çerçevelerin arkasından görünen iki sağ iki solda yer alan toplam dört erkek figürü vardır. Nev'î nin prensin ayağına kapanmasını izleyen figürlerin vücutlarının üst kısımları çizilmiştir. Paris Bibliotheque Nationale, Pers 769 1513v numaralı yazmada sol alt kısımda yazı levhası arkasında olayı izleyen iki erkek figürü yer alır. Bu iki

figürün vücutlarının üst kısımları tasvir edilir. Paris nüshasında kompozisyonun sağ ön kısmında dikdörtgen çerçeve arkasında üç erkek figürü daha vardır. Bu figürlerin vücutlarının büyük kısmı görülür. Bu üç erkek figüründen ortadaki figür boynunu naif biçimde yanında yer alan figüre doğru eğerek tasvir edilir. Bu naif boyun hareketi Rıza Abbasi ve onun ekolünü devam ettiren sanatçıların resimlerinde sıkça görülür.



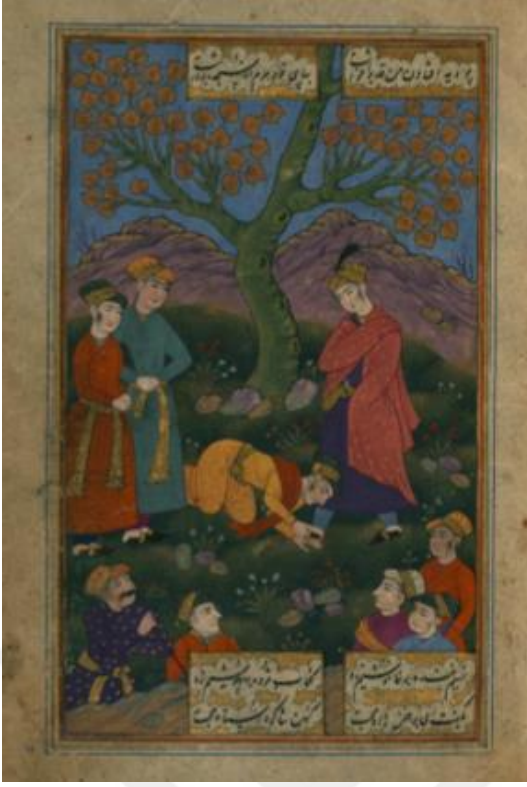


Foto 55: Walter Art Museum
Ms.W.649
Tarihi: 1657
Sanatçı: Nakkaş Muhammed Ali
Meşhedi

Walter Art Museum Ms.W.649 envanter numarası ile kaydedilen eserde yer alan Nev'î nin Prens Danyal'ın ayağına kapanma sahnesi Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi yazma eserler kataloğunda bulunan Sûz-u Gûdâz mesnevisinde yer alan kopya ile mukayese edilmiştir. İki esere karşıdan bakıldığında D.T.C.F. nüshasının Walter Art Museum nüshasına oranla daha açık renkli, mat, daha pastel tonlarda boyandığı dikkat çeker. Her iki çalışma da dikdörtgen bir çerçeve ile sınırlandırılır ancak D.T.C.F. yazma eserler kataloğunda yer alan yazmada ağacın üst yapraklarının sayfa dışına çıkmış olarak tasvir edilir. Walter Art Museum nüshasında yer alan tasvir dikdörtgen bir çerçeve ile tam olarak sınırlandırılmış, ağacın çerçeveye sığmayan kısımları adeta bir makas ile kesilmiş gibi eksiktir. Her iki çalışmada dört adet levha içinde yazı görülür. Walter Art Museum nüshasında üst kısmında sağa yaslı bir dikdörtgen ve onun yakınında bir dikdörtgen yazı levhası alt kısımda üstteki çerçevelere oranla daha büyük, kare şekilli ancak üst ile simetrik yerleştirilmiş iki yazı levhası görülür. D.T.C.F. yazma eserler kataloğunda yer alan yazmada hem sağ hem sol kısma yaslı iki eş boyutlu dikdörtgen yazı levhası alt kısmında ise üstteki levhalarla aynı boyda simetrik yerleşimli iki çerçeve vardır. Ağaç çok büyük tasvir edilmek istenmiş ve kalan kısımlarını

tamamlama işi hayal gücüne bırakılmıştır. Her iki yazmada ağacın gövdesi eğimli çizilmiş, yapraklar ise dallara tek tek çizilerek yerleştirilmiştir. D.T.C.F. Mustafa Con A 532 numaralı Sûz-u Güdaz mesnevisinde kalın gövdeli, gövdesinde tonlamalar ile renklendirmeler yapılan eğimli gövdeli ağacın sarı yaprakları tek tek çizilerek ağacın beş ana dalı üzerinde ince dallara ayrılan kollarını bezemiştir. Walter Art Museum nüshasında ağaç üç ana dala ayrılmıştır ayrıca ağacın gövdesi yeşil ile boyanarak üzerinde koyu renkle girinti çıkıntılar yapılmış ancak çizgilerden ve açık koyu renklerden yararlanılarak bir tonlama yapılmaz. Yeşil gövdeli ağacın kahverengi yapraklarla bezenmesi hayali bir kurgulamayı gösterir.

Kompozisyon büyükçe bir ağaç arkasında yer alan iki tepenin birleşimi olarak tasvir edilen dağ sırası şablonu iki resimde de ortaktır. D.T.C.F. nüshasında dağ sırasının arka kısmında yer alan gökyüzü mavi renge boyanmış ve beyaz bulutlarla bezenmişken Walter Art Museum nüshasında düz mavi bir arka fon yapılmıştır. Her iki kompozisyonda da zemin taşlar ve bitki öbekleri ile bezeli ancak D.T.C.F. nüshasında zeminde yer alan objeler Walter Art Museum kopyasında yer almaz.

Her iki esere figürlerin dizilimine bakıldığında benzer bir görünüm sezilir. D.T.C.F. nüshasında sekiz, Walter Art Musum nüshasında dokuz erkek figürü yer alır. Prens Danyal her iki eserde de ayakta durmaktadır. Bir elini omzuna doğru atan figürün bir ayağı diğerine göre daha öndedir. Her iki yazmada uzun dış kıyafeti, pelerini, çarık tipi ayakkabıları benzer tasvir edilen figürün başlıklarında ufak bir fark dikkat çeker. Walter Art Museum nüshasında figürün başlığında bir tüy görülür. D.T.C.F. nüshasında üzeri ufak bezmelerle hareketlendirilen uzun dış kıyafet düz renkli bir pelerinle tamamlanırken Walter Art Museum nüshasında düz uzun dış kıyafet bezemeli bir pelerinle tamamlanır. Her iki figürde dikkat çeken bir diğer ayrıntı ise Walter Art Museum kopyasının canlı renklerle boyanmış kıyafetleridir.

Nev'î Prens Danyal'ın ayağına kapanırken tasvir edilir. Her iki tasvirde dikkat çeken Nev'î nin kıyafetleridir. Uzun dış kıyafeti, kuşağı, omuzundaki pelerini, başlığı, çarığı benzerdir. Ancak, Walter Art Museum nüshasında daha renkli betimlenmiş ve Nev'î bıyıksız yeni yetme bir genç şeklinde tasvir edilir. D.T.C.F. nüshasında Nev'î figürü daha orta yaşlı kaytan bıyıklı bir erkek şeklinde tasvir edilir. Bu nüshada Nev'î nin pelerini, kuşağı daha uzun çizilmiş ve her iki ucu da görünmektedir Walter Art Museum kopyasında ise pelerinin sadece tek ucu görünür, kuşak sıkıca bir düğüm atılmış şekilde tasvir edilir.

Nev'î nin arkasında yer alan biri uzun diğeri daha kısa boylu iki hizmetkarın kompozisyondaki konumu, ellerini öne bağlamış duruşları çok benzerdir. Walter Art Museum kopyasında uzun boylu figürün siması dörtte üç profilden, yuvarlak yüzlü, çekik gözlü, küçük burunlu ve gonca dudaklı olarak İran halkı görünümde tasvir edilmişken D.T.C.F. nüshasında yer alan uzun boylu hizmetkar daha yan profilden, uzun yüzlü, uzun kaşlı, kemerli burunlu Hint tipinde tasvir edilir.

D.T.C.F. yazma eserler kataloğunda yer alan yazmada kompozisyonun ön kısmında vücutlarının üst kısmı görülen dört erkek figürü yer alır. Walter Art Museum kopyasında kompozisyonun ön kısmında vücutlarının üst kısmı görülen beş erkek figürü yer alır. D.T.C.F. nüshasında figürler dikdörtgen yazı levhasının arkasında tasvir edilmiş iki figür sağda iki figür solda ve aralarından ince bir dere geçiyor şekilde betimlenir. Walter Art Museum kopyasında ise figürler yazı levhalarının arkasında çizilmiş olan tepenin arkasından görünür. Sol kısımda iki figür sağ kısımda üç figür yer alır. Sol kısımda yer alan figürler irdelendiğinde her iki resimde en solda yer alan figürün elinde ince uzun bir çubuk dikkat çeker. Bu çubuk bir tür uyuşturucu madde veya tütün çekmek için dizayn edilir. Her iki eserde de böylesi bir ayrıntının yer alması var olan bütün benzerlikler ile birlikte düşünüldüğünde bu iki çalışmanın sanatçılarının aynı ekolden olduğunu ve çizerlerden bir tanesinin diğeri eserini gördüğü, ona

öykündüğü düşündürür. Walter Art Museum nüshasında elinde çubuk tutan figürün vücudunun büyük kısmı görünürken D.T.C.F. nüshasında ise sadece vücudun üst kısmı görünmektedir. Bu figürün yanında duran erkek figürünün her iki çalışmada da benzer duruşla yan profilden vücudun üst kısmı tasvir edilir. Sağ kısımda yer alan figürler irdelendiğinde her iki çalışmada iki figürün benzer olarak tasvir edildiği görülür. Walter Art Museum nüshasında bu iki figürün yanında bir erkek figürü daha vardır ve bu figür çalışmanın dokuzuncu figürüdür. D.T.C.F. nüshasında sekiz figür yer alır ve Walter Art Museum nüshasında bu sekiz figür aynı şekilde konumlanır. Dokuzuncu figür insan sayılarını farklılaştırır ve sanatçının bireysel farklılığını ortaya koyar.

Her iki çalışmanın en temel farkı boyamadır. Walter Art Museum nüshasının canlı renklerle boyanması D.T.C.F. nüshasının ise daha pastel tonlarla boyanması farklılık arz eder. Ancak figürlerin konumlarının, kompozisyon kurgusunun genel olarak aynı sadece ayrıntılarda farklılaşması bu iki sanatçının birbirine öykündüğünü düşündürür.

Metropolitan Müzesinde yer alan Babürname adlı eserde Babür'ün ziyaretçi kabul ettiği sahne yer alır. Ziyaretçi'nin imparator Babür'ün ayağına doğru eğilmiş olması bu görünümün Hindistan'da uygulanan bir gelenek olduğunu düşündürür.

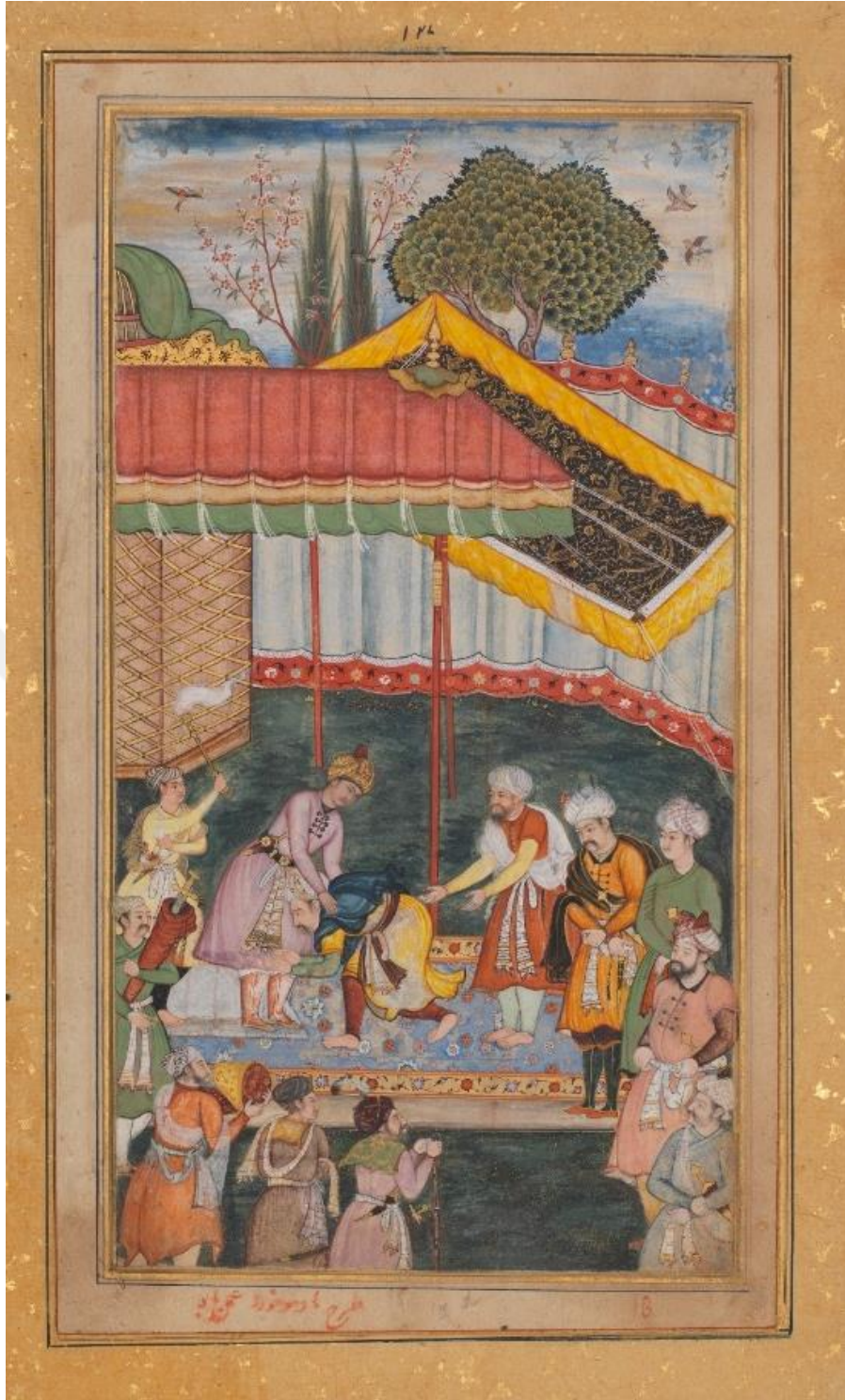


Foto 56: Babürname, Ayak öpme sahnesi, 1590(The Metropolitan Museum, 67.266.4)

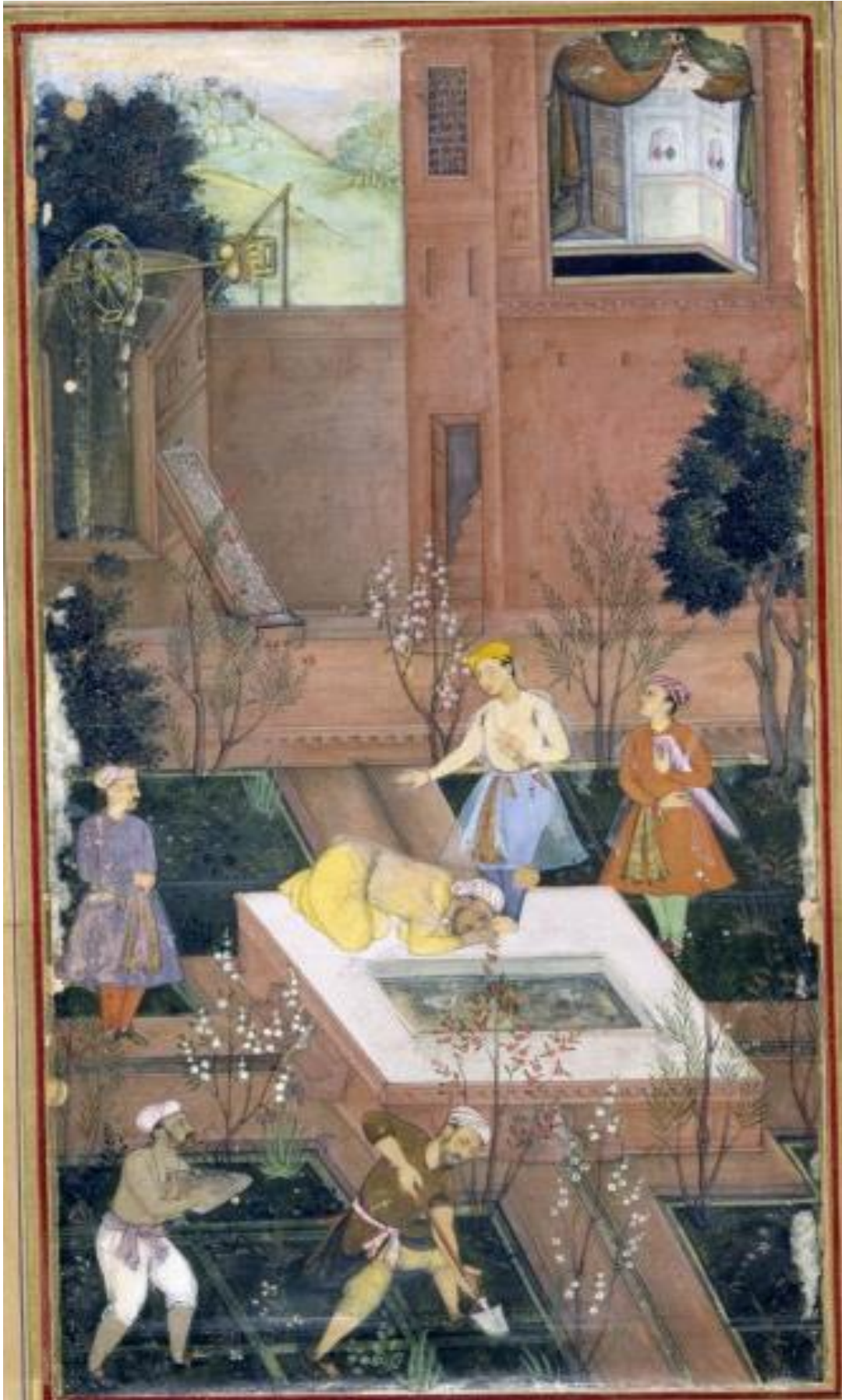


Foto 57: Prensın ayağını öpen adam (muhtemelen şair), 1602, Sanatçı; Emir Hüsrev Dehlevi, Nakkaş; Mir Abdullah Kâtip. (Walter art museum, W.650.113A)

5.2. Ateşhane'nin Hazırlanma Sahnesi

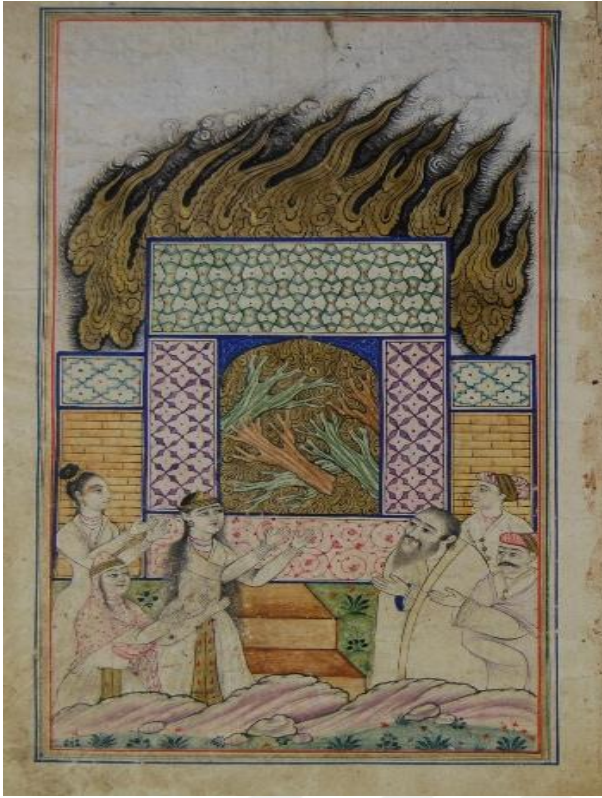


Foto 58: Chester Beatty Library no
P.268

Tarihi: 1650

Sanatçı: Muhammed Kasım

Chester Beatty Library müzesinde no P.268 envanter numarası ile kaydedilen eserde yer alan ateşhanenin hazırlanma sahnesi Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi yazma eserler kataloğunda bulunan Sûz-u Gûdaz mesnevisinde yer alan kopya ile mukayese edilmiştir. Bu sahne ile D.T.C.F. ve Chester Beatty Library nüshasından başka hiçbir kopyada görülmez. Chester Beatty Library nüshasının müze bilgileri tapınağın hazırlanma sahnesi olarak geçer. Ancak satı ritüeli bir tapınakta değil de halka açık bir düğün şeklinde gerçekleştirildiği için çiftlerin yakılacağı ateşhanenin hazırlanma sahnesi olarak adlandırılmıştır.

D.T.C.F. nüshasında kompozisyon bir çerçeve ile sınırlandırılır. Chester Beatty Library nüshasında üç kısımda düz çizgi görünse de çizgi kompozisyonu sınırlandırılmaz.

Her iki çalışmada merdiven ile yükseltilmiş bir ateşhane veya ateşgede, gökyüzüne yükselen alevler ve yapının çevresinde toplanmış bir grup insan görülür. Çalışmada anlatılmak istenen olay aynı olmakla birlikte çizim tekniği incelendiğinde farklar görülür.

Kompozisyonun en üst kısmında yer alan alevlerin görüntüsü her iki yazmada farklıdır. D.T.C.F. nüshasında çerçeve ile sınırlandırılmış, daha düzenli devam eden alev okları vardır. Chester Beatty Library nüshasında daha dağınık formlu alev okları gri dumanlar ile birlikte sayfa marjı dışına taşar. D.T.C.F. nüshasında alevlerin içleri helezonlar, düz çizgiler ile hareketlendirilir. D.T.C.F. nüshasında altın yaldızla boyanmış alev okları etrafı siyah konturlarla kalınlaştırılarak duman izlenimi verilmişken Chester Beatty Library nüshasında dumanlar siyah, gri, beyaz renklerin kullanımı ile daireler çizilerek gerçekçi biçimde tasvir edilir.

Chester Beatty Library nüshasında sayfanın üst ve alt kısmına simetrik olarak yerleştirilmiş olan dikdörtgen formlu yazı levhaları görülmekteyken D.T.C.F. nüshasında yazı yer almaz.

D.T.C.F. nüshasında kare formlu kenar kısımları geometrik, bitkisel bezemelerle süslenmiş olan kemerli bir açıklık içinde büyük ağaç gövdelerinin yakıldığı görülür. Merdiven ile yükseltilmiş olan bu yapının iki kenarında dikdörtgen formlu, bezemeli iki duvar vardır. Bu duvarların alt kısımları dikdörtgen tuğla benzeri bir malzeme ile örülmüş üst kısmı ise geometrik bir bezeme ile süslenmiştir. Bütün bu bezemeler, merdiven ile yükseltilmiş olması yapının önemli bir yer olduğunu düşündürür. Chester Beatty Library nüshasında üzerinde alınlık bulunan dikdörtgen formlu bir açıklık içinden yanan ağaç gövdeleri görülür. Bu açıklığın yan ve ön kısmında sarı renkli, üzeri bitkisel bezemeli duvarlar görünmektedir. Duvarların çiziminde dikkat çeken ve D.T.C.F. nüshasından farklı olan üçüncü boyutun çizimidir. Yani duvar ocağın hem önünden hem de yanından görülür. Yapının önünde yer alan merdivenler, yapı üzerindeki bezemeler yapının önemini ifade eden ayrıntılardır.

Yapının önünde konumlandırılmış dua eden, konuşan insanlar görülür. D.T.C.F. nüshasında üç sol üç sağ kısımda toplam altı insan vardır. Figürlerin hepsi dua eder şekilde ellerini kaldırmış olarak tasvir edilir. Erkek figürler sağ kadın figürler sol tarafa ayrılmış olarak betimlenir. İslam geleneklerinde bu tarz ateş yanan bir yapı çevresinde dua etme ritüeli yoktur. Bu öyküyü İslam resmine uydurma, daha uygun hale getirme çabası olarak yorumlanabilir.

Chester Beatty Library nüshasında ise sekiz figür görülür. D.T.C.F. nüshasından iki figür fazladır. Ayrıca D.T.C.F. nüshasında kadın ve erkek figürler harem selamlık üsulu ayrılmış şekilde tasvir edilmişken Chester Beatty Library nüshasında karışık bir düzende yerleştirilir. Figürlerden üç tanesi ellerini dua eder şekilde kaldırmış, bir kadın figürü vücudunun ön kısmında dirseklerinden büktüğü kollarını omuzlarına doğru çapraz biçimde birleştirmiş, iki figür ise sohbet eder şekilde birbirlerine dönük biçimde konumlanır. Çalışmada dikkat çeken kollarını iki yana açmış olan ateşe meydan okurcasına ateşe doğru duran kadın figürü yani gelindir. Chester Beatty Library

nüşhasında gelinin hazırlanma sahnesinde üzerinde olan elbisenin aynısı yani gelinliği ile görülür. D.T.C.F. nüshasında kadın figürlerinin en önünde beyaz elbisesi ile gelin dua eder şekildedir. Chester Beatty Library nüshasında yere oturmuş yaşlı bir figür bir elini geline doğru uzatmış şekilde tasvir edilir. Figürün yüz ifadesine dikkat edildiğinde kaşlarının aşağı doğru konumlanması figüre üzgün bir ifade kazandırır. Minder üzerinde oturan bu yaşlı figürün giyim kuşamı statü sahibi olduğunu düşündürür. Sahnenin dinsel bir ritüel olduğu düşünülürse figürün bir din adamı olduğu varsayılır. D.T.C.F. nüshasında erkek figürlerinin en önünde yer alan sakallı omzunda cübbe benzeri bir kıyafet görülen figürün de bir din adamı olduğu tahmin edilir.

Her iki yazmada anlatılmaya çalışılan konu, gelin ve din adamı figürlerinin ortaklığı, içinde ağaç gövdelerinin yandığı bir yapı benzerdir. Chester Beatty Library nüshasının D.T.C.F. nüshasından daha canlı renklerle boyanmış olması da bir fark olarak düşünülebilir. Chester Beatty Library nüshasında duvara üçüncü bir boyut eklenmesi ile oluşan perspektif olgusunun görünümü D.T.C.F. nüshasından daha sonra oluşturulduğunu düşündürür.

Sûz-ü Güdaz mesnevisinde ateşhane'nin hazırlanma sahnesine benzeyen bir minyatür British museum'da yer alır. Minyatürde üst kısmından alevlerin yükseldiği dörtgen bir yapı vardır. Yapının önünde ellerini açarak dua eden insanlar yer alır. Sûz-ü Güdaz mesnevisinde de bir ateşhane önünde ellerini açarak dua eden insanlar görülür. İslam inancına göre eller avuç içleri yukarı bakacak şekilde yukarı doğru açarak dua edilir ancak bu duanın bir ateşgaha yönelerek yapılması İslam dininde çok bilindik bir durum değildir. Çünkü ateş İslam dini için kutsal kabul edilen bir olgu değildir. (Foto59)

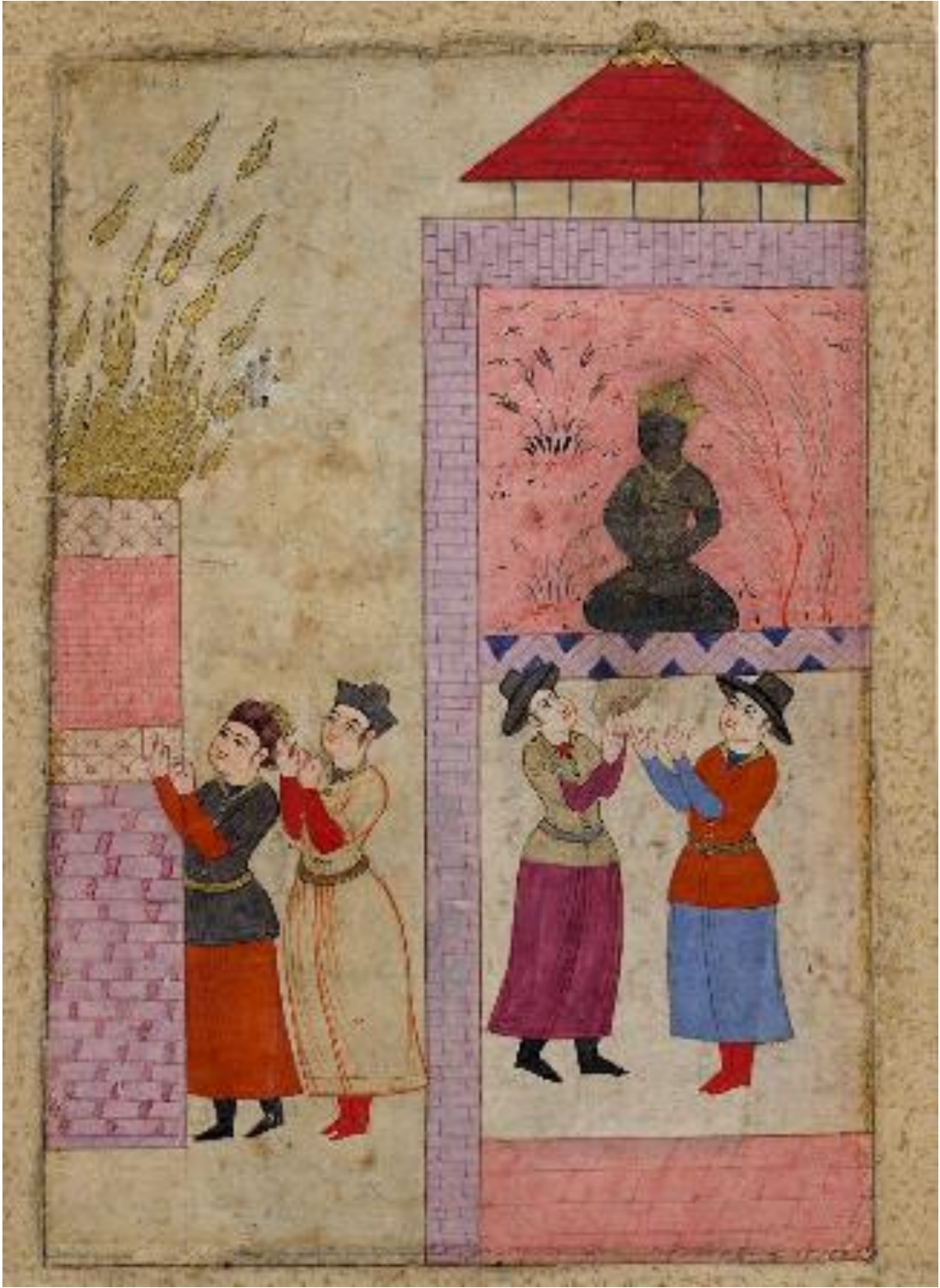


Foto 59: Ateşhane'de dua eden insanlar, Safevi Dönemi,1650-1700, resmin metni yoktur. (British Museum, 1949,1210,0.7)

5.3. Gencin Kızın Babasından İzin Alma Sahnesi

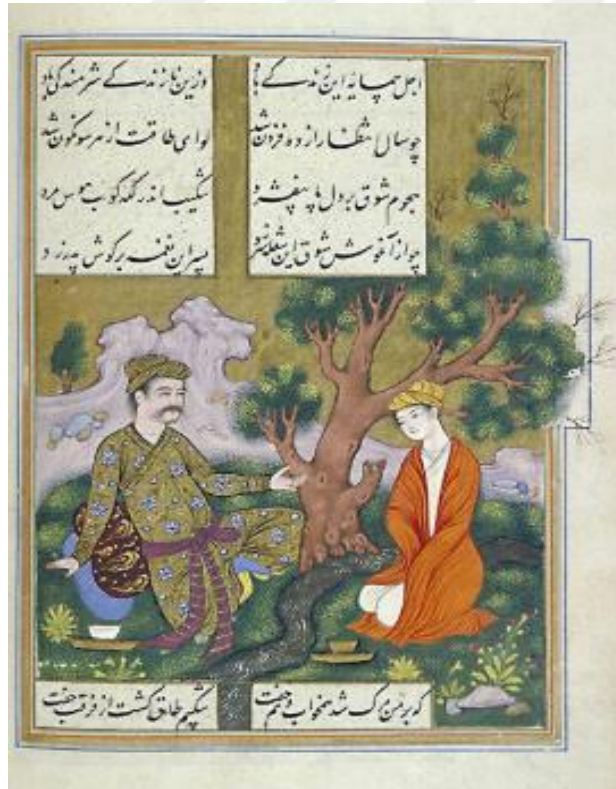


Foto 60: Chester Beatty Library no

P.268

Tarihi: 1650

Sanatçı: Muhammed Kasım

Chester Beatty Library no P.268 envanter numarası ile kaydedilen eserde yer alan damadın evlilik için izin istediği sahne Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi yazma eserler kataloğunda bulunan Sûz-u Gûdaz mesnevisinde yer alan kopya ile mukayese edilmiştir. Her iki çalışmada bir çerçeve ile sınırlandırılır. D.T.C.F. nüshası düzgün çizilmiş bir dikdörtgen çerçeve ile sınırlandırılırken Chester Beatty Library nüshası çerçevenin sağ orta kısmında bir çıkıntı ile tamamlanmıştır. Bu çerçeve eğer resim yapılmadan önce çizilmiş olsaydı tam bir dikdörtgen olması beklenirdi, eğer resim çizildikten sonra yapıldı ise amacın ağaçtan çıkan ince dalları sayfa marjına sığdırmak olduğu düşünülebilir.

D.T.C.F. nüshasında sayfanın sağ ve sol üst köşelerine yaslı durumda çizilmiş iki adet kare yazı levhası görülür. Ayrıca, sayfanın sağ ve sol alt kısmında yaslanmış dikdörtgen iki çerçeve içinde yazılar vardır. Chester Beatty Library nüshasında sayfanın sol köşesine yaslı ve hemen yakınına konumlandırılmış kare iki yazı levhası görülür. Sayfanın alt kısmında yine sol kısma yaslı bir çerçeve içinde yazılar ve hemen yakınına konumlandırılmış bir çerçeve daha görülür. Her iki çalışmada yer alan yazı levhaları kendi içinde bir düzen ve simetri ile yerleştirilmiştir.

Kompozisyon açık mekânda tasvir edilir. D.T.C.F. nüshasında mavi bir gökyüzü beyaz bulutlarla bezenmiş, Chester Beatty Library nüshasında ise gökyüzü daha hayalci biçimde yeşil renkle boyanmıştır. Gökyüzünün hemen önünde yer alan bir dağ sırası vardır. D.T.C.F. nüshasında iki tepenin birleşimi olarak tasvir edilen dağ sırası görülmekteyken Chester Beatty Library nüshasında bir tepesi girinti çıkıntılarla şekillendirilmiş sivri bir doruk daha alçak ve düz çizgilerle devam eden dağ sırası görülür. Dağın arkasında yaprakları rüzgâra doğru hareketlenmiş şekilde çizilmiş olan bir ağaç görülür. Ağacın küçük boyutta çizimi perspektif olgusunun resme girmeye başladığının göstergesidir. Her iki eserde dağın üzerine küçük taşlar görülür.

Her iki kompozisyon da dağın ön kısmında yer alan büyükçe bir ağaç görülür. D.T.C.F. Mustafa Con A 532 numaralı Sûz-u Gûdaz mesnevisinde kalın gövdeli, gövdesinde tonlamalar ile renklendirmeler yapılan eğimli gövdeli ağaç dört ana dala ayrılır ve bu ana dallar kendi içinde küçük dallara ayrılarak uç kısımlarına yapraklar çizilir. Bu yapraklar bir topluluk halinde dış kısmı açık yeşil iç kısımları daha koyu renkle tasvir edilir. Chester Beatty Library no P.268 numaralı Sûz-u Gûdaz mesnevisinde kalın kahverengi gövdeli ağaç üç ana dala, bu dallar da kendi içinde daha ince dallara ayrılır. Topluluk halinde çizilen yaprakların bazıları daha koyu bazıları daha açık renkte tonlamalarla oluşturulur ve uç kısımlardan uzanan kuru ince dallar ile bezenir. Ağacın sağ kısmından çıkan ucunda yaprak olmayan bir dal ve ağacın gövdesine çizilen küçük daireler ile kahverengi gövde daha hareketli hale getirilmiştir. Her iki çalışmada da yazı levhalarının bulunduğu kısımda ağaç görünmez ve levha ağacın önünde yer alıyormuş gibi ağaç kesintiye uğramış şekilde çizilir.

Her iki çalışmada da zemin bitki öbekleri ile bezenir. Chester Beatty Library nüshasında zemin ve dağın eteklerinin birleştiği kısımda fırça izleri dikkat çeker ancak bu fırça darbeleri D.T.C.F. nüshasında görülmez. D.T.C.F. nüshasında açık yeşil zemin üzerinde bitki öbekleri ve ince bir dere kenarları ufak taşlar ile sınırlandırılır. Chester Beatty Library nüshasında ise, figürlerin arasından geçen ince bir dere görülür. Chester Beatty Library nüshasında yeşil zemin üzerinde yer alan bitki öbekleri yeşilin tonları ile renklendirilmiş D.T.C.F. nüshasında ise kırmızı tonları boyanmış çiçekler görülür. Zemin bezemelerinden Chester Beatty Library nüshasında tonlamaların daha çok, renklendirmenin daha az D.T.C.F. nüshasında renklendirmelerin daha çok kullanıldığı söylenebilir. D.T.C.F. nüshasında iki figürün ortasında beyaz zemin üzerine mavi figürlü bir kase yer alırken Chester Beatty Library nüshasında iki figürün yanlarında yer alan bezemesiz düz bir tabak üzerinde duran kaseler görülür.

D.T.C.F. Mustafa Con A 532 numaralı Sûz-u Gûdaz mesnevisinde ağacın önünde oturan iki erkek figürü vardır. Bu figürlerden sakallı ve yaşlı olan sırtını bir yastığa yaslamış şekilde bağdaş kurarak oturur. Genç olan erkek figürü dizlerinin üzerine çökmüş şekilde tasvir edilir. Duruş ve el hareketlerinden bu iki figürün sohbet halinde olduğu görülür. Chester Beatty Library nüshasında ağacın önünde oturan iki erkek figürü vardır. Bu figürlerden kaytan bıyıklı ve daha yaşlı olduğu düşünülen figür bağdaş kurmuş, iki yastığa yaslanmış şekilde tasvir edilir. Figürün bezemeli kıyafeti kaliteli giyim kuşamına işaret eder. Daha genç olan erkek figürü başını önüne eğmiş, diz üstüne çökmüş mazbut bir duruşla betimlenir. Figürün üzerindeki önu düğmesiz uzun pelerin bütün kıyafetini kaplar.



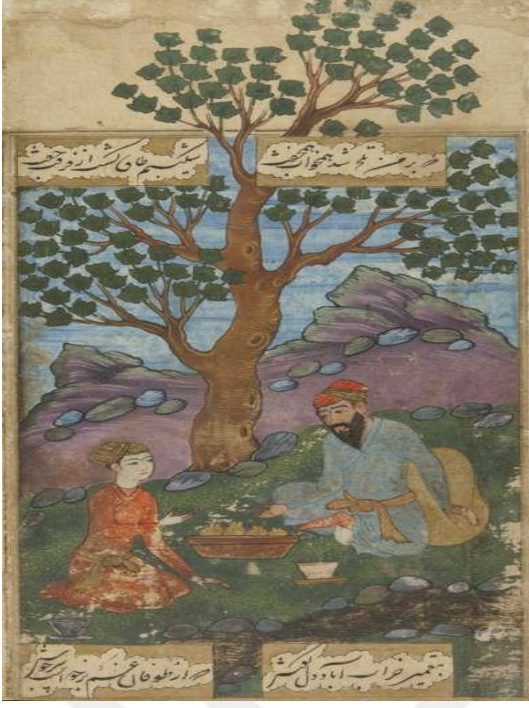


Foto 61: The Israel Museum

B69.0647/8

Tarihi: 1657

Sanatçı:-

The Israel Museum B69.0647/8 envanter numarası ile kaydedilen eserde yer alan damadın evlilik için izin istediği sahne Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi yazma eserler kataloğunda bulunan Sûz-u Gûdaz mesnevisinde yer alan kopya ile mukayese edilmiştir. Her iki çalışmada bir çerçeve ile sınırlandırılır. D.T.C.F. nüshası düzgün çizilmiş bir dikdörtgen çerçeve ile sınırlandırılırken The Israel Museum nüshası çerçevenin üst kısmından ağaç dallarının sayfa marjı dışına çıkması ile kesintiye uğrar. D.T.C.F. nüshasında sayfanın sağ ve sol üst köşelerine yastı durumda çizilmiş iki adet kare çerçeve içinde yazılar görülür. Ayrıca, sayfanın sağ ve sol alt kısmında yaslanmış dikdörtgen iki çerçeve içinde yazılar vardır. The Israel Museum nüshasında ise sayfanın sol üst köşesine yastı dikdörtgen çerçeve içerisinde yazı kuşağı ve bu çerçevenin yakınına konumlandırılmış bir dikdörtgen levhanın daha yer almış olduğu gözlenmektedir. Üst kısımda yer alan iki adet dikdörtgen yazı levhasının simetriğinde sayfanın alt kısmında yer alan iki adet daha dikdörtgen yazı levhası bulunur.

Kompozisyon açık mekânda tasvir edilir. D.T.C.F. nüshasında koyu mavi bir gökyüzü dairevi ve uzun çizgilerle oluşturulmuş beyaz bulutlarla bezeliyken The Israel Museum nüshasında ise açık mavi gökyüzünde düzensiz ince uzun çizgilerle yapılmış

beyaz bulutlar görülür. Gökyüzünün hemen önünde yer alan bir dağ sırası vardır. D.T.C.F. nüshasında iki tepenin birleşimi olarak tasvir edilen yuvarlak hatlı çizgilerle doruk kısımları belirginleştirilmiş olan dağ sırası görülmekteyken The Israel Museum nüshasında ise iki tepenin birleşimi olarak tasvir edilen kırık çizgilerle doruk kısımları sivrilendirilmiş olan dağ sırası dikkat çeker. Her iki eserde yer alan dağ sırası pembe tonları ile tasvir edilir ve üzerine ufak taşlar yer alır. Bu taşlar The Israel Museum nüshasında sayıca fazla, görünüm olarak daha belirgin ve çeşitli renklerde boyanmışken D.T.C.F. nüshasında daha az sayıda, dağ ile benzer renkte betimlenir.

Her iki kompozisyon da dağın ön kısmında yer alan büyükçe bir ağaç görülür. D.T.C.F. nüshasında kalın gövdeli, gövdesinde tonlamalar ile renklendirmeler yapılan eğimli gövdeli ağaç dört ana dala ayrılmış ve bu ana dallar kendi içinde küçük dallara ayrılarak uç kısımlarına yapraklar çizilmiştir. Bu yapraklar bir topluluk halinde dış kısmı açık yeşil iç kısımları daha koyu renkle tasvir edilir. The Israel Museum nüshasında ise Daha düz hatlı büyükçe bir ağaç gövdesi beş ana dala ayrılır. Kahverengi gövde üzerinde yer alan daireler gövdeye gerçekçi bir görünüm kazandırır. Gövde üzerinde yer alan beş ana dal kendi içinde dallara ayrılarak uçlarına tek tek beşgen formlu yeşil yapraklar yerleştirilir. Her iki çalışmada da yazı levhalarının bulunduğu kısımda ağaç görünmemekte levha ağacın önünde yer alıyormuş gibi ağaç kesintiye uğramış şekilde çizilmiştir. The Israel Museum nüshasında levhaların engellediği kısımlar dışında ağacın devam etmesi nesnenin sürekliliği ilkesinin resimde yer aldığını gösterir.

D.T.C.F. nüshasında bitki öbekleri ile bezenmiş düz bir zemin görülmekteyken The Israel Museum nüshasında eğimli bir zemin görülür. The Israel Museum nüshasında düz koyu yeşil zeminde taşlar, kenarı taşlar ile sınırlandırılmış bir dere vardır. D.T.C.F. nüshasında da kenarı taşlar ve bitki öbekleri ile sınırlandırılmış bir dere görülür.

Her iki müzede Sûz-u Gûdaz mesnevisinde ağacın önünde oturan iki erkek figürü vardır. Bu figürlerden sakallı ve yaşlı olan sırtını bir yastığa yaslamış şekilde bağdaş kurarak otururken genç olan erkek figürü dizlerinin üzerine çökmüş şekilde tasvir edilir. Duruş ve el hareketlerinden bu iki figürün sohbet halinde olduğu görülür. D.T.C.F. nüshasında iki figürün ortasında beyaz zemin üzerine mavi figürlü bir kase yer alırken The Israel Museum nüshasında içi sarı meyvelerle dolu yayvan bir tabak ve bir tabak üzerinde derin beyaz bir kâse bulunur.

Her iki yazmada ana hatlarıyla kompozisyon kurgusu aynı olsa da renk kullanımı ile iki çalışma birbirinden farklılaşır. The Israel Museum nüshası daha canlı, koyu renkler ile boyanmışken D.T.C.F. nüshasında daha açık ve pastel tonlar tercih edilir.





Foto 62: Walter Art Museum
Ms.W.649
Tarihi: 1657
Sanatçı: Nakkaş Muhammed Ali
Meşhedi

Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi yazma eserler kataloğunda bulunan Sûz-u Gûdaz mesnevisinde yer alan damadın evlilik için izin istediği sahne Walter Art Museum'de yer alan Ms.W.649 kopya ile mukayese edilmiştir. Her iki çalışmada bir çerçeve ile sınırlandırılır. D.T.C.F. nüshasında sayfanın sağ ve sol üst köşelerine yaslı durumda çizilmiş iki adet kare yazı levhası görülür. Ayrıca, sayfanın sağ ve sol alt kısmında yaslanmış dikdörtgen iki çerçeve içinde yazılar görülür. Walter Art Museum nüshasında sayfanın sağ üst köşesine yaslı dikdörtgen çerçeve içerisinde yazı kuşağı ve bu çerçevenin yakınına konumlandırılmış bir dikdörtgen levhanın daha yer almış olduğu gözlenir. Üst kısımda yer alan iki adet dikdörtgen yazı levhasının simetriğinde sayfanın alt kısmında yer alan iki adet kare yazı levhası yer alır.

Kompozisyon açık mekânda tasvir edilir. D.T.C.F. nüshasında koyu mavi bir gökyüzü dairevi ve uzun çizgilerle oluşturulmuş beyaz bulutlarla bezenmiş Walter Art Museum nüshasında ise koyu mavi gökyüzü bulutsuz olarak tasvir edilir. Gökyüzünün

hemen önünde yer alan bir dağ sırası görülür. D.T.C.F. nüshasında iki tepenin birleşimi olarak tasvir edilen yuvarlak hatlı çizgilerle doruk kısımları belirginleştirilmiş olan dağ sırası görülmekteyken Walter Art Museum nüshasında ise iki tepenin birleşimi olarak tasvir edilen dağ sırası üzerinde girinti çıkıntılar, kuru ağaç dalları ve taşlar dikkat çeker. Her iki eserde yer alan dağ sırası pembe tonları ile tasvir edilmiş ve üzerine ufak taşlar yer alır. Bu taşlar Walter Art Museum nüshasında sayıca fazla, görünüm olarak daha belirgin ve çeşitli renklerde boyanmışken D.T.C.F. nüshasında daha az sayıda, dağ ile benzer renkte tasvir edilir. Taşların dağ üzerinde belirgin çizimi ve renkleri aynı kompozisyonun The Israel Museum’da yer alan aynı tarihli kopyasıyla benzerlik gösterir.

Her iki kompozisyon da dağın ön kısmında yer alan büyükçe bir ağaç görülür. D.T.C.F. nüshasında kalın gövdeli, gövdesinde tonlamalar ile renklendirmeler yapılan eğimli gövdeli ağaç dört ana dala ayrılır ve bu ana dallar kendi içinde küçük dallara ayrılarak uç kısımlarına yapraklar çizilmiştir. Bu yapraklar bir topluluk halinde dış kısmı açık yeşil iç kısımları daha koyu renkle tasvir edilir. Walter Art Museum nüshasında ise eğimli büyükçe bir ağaç gövdesi beş ana dala ayrılır. Kahverengi gövde üzerinde yer alan daireler gövdeye gerçekçi bir görünüm kazandırır. Gövde üzerinde yer alan beş ana dal kendi içinde dallara ayrılmış ve uçlarına tek tek beşgen formlu yeşil yapraklar yerleştirilir. Her iki çalışmada da yazı levhalarının bulunduğu kısımda ağaç görünmemekte levha ağacın önünde yer alıyormuş gibi ağaç kesintiye uğramış şekildedir. Her iki çalışmada da ağaç çerçeve ile sınırlandırılmış ağacın daha büyük olduğu ve devam ettiği hissi sezdirilir.

Her iki kopyada da bitki öbekleri, taşlar ile bezenmiş bir zemin ve taşlar ile kenarları sınırlandırılmış eğimli bir dere görülür. D.T.C.F. nüshasında daha açık renkler ile tonlama uygulamadan renklendirilmiş olan zemin Walter Art Museum kopyasında daha koyu renkli ve gölge, tonlama ile betimlenir. D.T.C.F. nüshasında zemin tek bir

düzlem şeklinde çizilmişken Walter Art Museum kopyasında ara ara yuvarlak hatlı boyuna ritmik çizgilerle adeta zemin katmanlardan oluşmuş izlenimi verilerek tasvir edilir.

Her iki müzede Sûz-u Gûdaz mesnevisinde ağacın önünde oturan iki erkek figürü görülür. Bu figürlerden sakallı ve yaşlı olan sırtını bir yastığa yaslamış şekilde bağdaş kurarak oturur. Genç olan erkek figürü dizlerinin üzerine çökmüş şekilde tasvir edilir. Duruş ve el hareketlerinden bu iki figürün sohbet halinde olduğu görülür. D.T.C.F. nüshasında iki figürün ortasında beyaz zemin üzerine mavi figürlü bir kase yer alırken Walter Art Museum kopyasında iki figür ortasında düz bir tabak üzerine derin bir kase, genç erkek figürünün sağ dizinin önünde düz bir tabak üzerinde daha küçük boyutlu bir kase daha yer alır.

Her iki yazmada ana hatlarıyla kompozisyon kurgusu aynı olsa da renk kullanımı ile iki çalışma birbirinden farklılaşır. Walter Art Museum nüshası daha canlı, koyu renkler ile boyanmışken D.T.C.F. nüshasında daha açık ve pastel tonlar tercih edilir.



Foto 63: D.T.C.F. nüshasında izin isteme sahnesinde görülen mavi beyaz poselen dikkat çeker. Üzerinde kuş resmi olan bu kaseğin metnin tarihlemesinde yardımcı olacağı düşünülmektedir. Mavi beyaz seramiklerdeki kuş figürleri 17.yüzyılın sonuna kadar çeşitli türlerde ve farklı duruşlarda tasvir edilir¹⁴¹.

¹⁴¹ S. Ölçer, “15 ve 16. yüzyıl mavi-beyaz seramikleri: Osmanlı, Safevi ve Çin Hanedanlığı örneklerinin üslup bağlamında karşılaştırılması”, *Sanat tarihi dergisi*, S.27, 2018, s.288.



Foto 65: Safevi Dönemi mavi beyaz poselen kâse örneği, sır altı, 1600 (Denver Art Museum, 1994.12.)

5.4. Gelinin Düğüne Hazırlanma Sahnesi

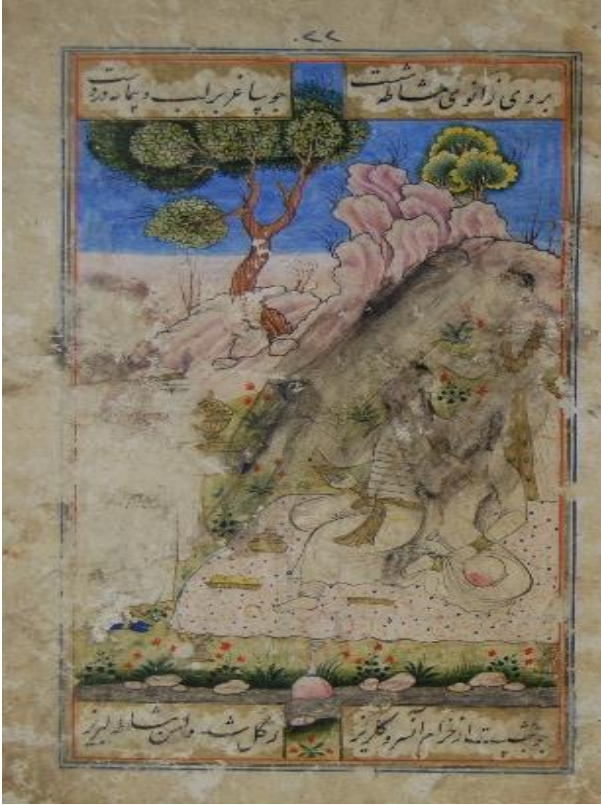




Foto 65: Paris Bibliotheque
Nationalle, Pers 769 1513v
Tarihi: 1660-1670
Sanatçı: Rıza Abbasi ekolünden bir
sanatçı?

Paris Bibliotheque Nationalle müzesinde Pers 769 1513v envanter numarası ile kaydedilen eserde yer alan gelinin düğün için hazırlanma sahnesi Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi yazma eserler kataloğunda bulunan Sûz-u Gûdaz mesnevisinde yer alan kopya ile mukayese edilmiştir. D.T.C.F. nüshasında deformasyon görülür. Ancak açık bir alanda iki kadın figürü olduğu tahmin edilen yakın biçimde oturan iki figür ve bu figürlerin arkasında, karşılarında ayakta duran belli belirsiz görünen iki diğer figür sezilir. Her iki nüsha da çerçeve ile sınırlandırılır. Paris Bibliotheque Nationalle nüshasında iç kısımda çerçeve ile sınırlandırılan kompozisyon kapalı bir alanı tasvir ederken çerçeve dışında üst kısımda üç ağacın yaprakları dış kısımdaki çerçeveye kadar uzanmış hatta dış çerçeve sınırları dışına çıkar. Ağaçlardan ortada olanı servi ağacının sivri üst kısmıdır. Diğer iki ağaç veya bir ağacın iyi ayrı dalı olarak tasvir edilmiş olan bitki ince sivri uçlu yapraklı adeta rüzgârda hareket ediyormuş gibi sağ kısma doğru yönelmiş olarak betimlenir. Yapraklardan bazıları açık bazıları koyu renkli olarak

boyanmıştır. Bu açıklı koyulu renklerin gelişi güzel boyanmış olması tonlamadan ziyade hayali bir görünüme atıf yapar.

D.T.C.F. nüshasında sayfanın üst kısmında sağ ve sol üst köşelere yaslı durumda çizilmiş iki adet dikdörtgen yazı levhası görülür. Ayrıca, sayfanın sağ ve sol alt kısmında yaslanmış dikdörtgen iki çerçeve içinde yazılar vardır. Paris Bibliotheque Nationale nüshasında sayfanın alt ve üst kısmında toplam dört adet boyutları birbirinden farklı yazı levhaları görülür. Üst sol kısımda yaslı şekilde çizilmiş bir dikdörtgen, üst sağ kısma yaslı olarak çizilmiş kare yazı levhası vardır. Ayrıca sol alt kısımda büyükçe kare bir levha, sağ alt kısımda soldakine oranla daha küçük bir dikdörtgen yazı levhası yer alır.

D.T.C.F. nüshasında mavi bir gökyüzü düz pembe bir zeminle birleşmiş gibi görünür. Zeminin ön kısmında bir dağ sırası görülür. Öne doğru eğimli sivri bir doruk ve daha aşağıdan çizilmiş olan yükselti ler görülür. Yuvarlak hatlı çizgilerle girinti ve çıkıntılar oluşturularak tepeye şekil verilmiştir. Sol kısımda uzun bir ağaç, sağ kısımda daha kısa bir ağaç yer alır. Tepenin önünde gövdesi görülen uzun ağaç ince, eğimli bir gövdeye sahiptir ve iki ana dala ayrılır. Ağaç gövdesinden sol kısımdan yatay şekilde duran ince bir dal üzeri yaprak topluluğu ile dairevi şeklinde tasvir edilir. İki ana dal üzerinde daire topluluklar oluşturan yapraklar görülür. Bu yaprakların hepsi yeşil rengin koyu açık tonları ile gölgelendirilir. Öndeki yaprakların arka yapraklara göre daha koyu görünmesi ışık gölge oyunu yapılmaya çalışıldığının göstergesidir. Ağaç levhanın arkasında kesintiye uğrar. Tepenin arkasından gövdesi görülen ağaç daha küçük çizilmiştir. Bu çizim arka kısımda olan ağacın küçük çizilmesi perspektif olgusunun resme girdiğinin göstergesidir. Ağacın üç ana dalı ucunda dairevi form verilmiş yeşil yaprak toplulukları görülür ve bu yapraklar iç kısımda koyu dışları daha açık şekilde gölgelendirilmiştir. Zemin üzerinde serilmiş bir örtü üzerinde oturan iki figür ve

kompozisyonun ön kısmında bir dere görülür. Zeminde bitki öbekleri, taşlar ve çeşitli kaplar dikkat çeker.

Paris Bibliotheque Nationale müzesinde yer alan Sûz-u Güdaz mesnevisinde sekiz kadın figürü görülür. D.T.C.F. nüshasında yer alan figürlerden sayıca fazla olan bu kadın figürleri kapalı bir mekandadır. Üst kısımda yer alan yazı levhasının ardında kare şekillerin düzgün biçimde dizilmesi ile elde edilmiş duvar vardır. Üzeri altın yaldızlı Çin bulutları ile bezenmiş saks mavisi zeminli iç kısımları altın sarısı renkli olan perde görülür. Perdenin orta ve iki kenar kısmından bir çubuk üzerine tutturulmuş şekildedir. Perdenin alt kısmında uçuşan kuşlar, bitkiler vardır. Bu görünüm krem rengi halı benzeri bir örtüyle kesilmekte ve yerler dikdörtgen mermer ile döşenmiştir.

Elinde tuttuğu aynaya bakarak hazırlanan iki yastığa yaslanmış pozisyonda diz çökerek oturan bir kadın figürü görülür. Gelin olduğu düşünülen figürün arkasında bir karşısında bir ayakta duran ve yine karşısında bir oturan kadın figürü vardır. Kompozisyonun ön kısmında görülen dört kadın figürü ellerinde bazı objeler taşıyor şekilde tasvir edilir. Kadınların bu hazırlığı düğün öncesinde gelinin hazırlık sahnesidir.

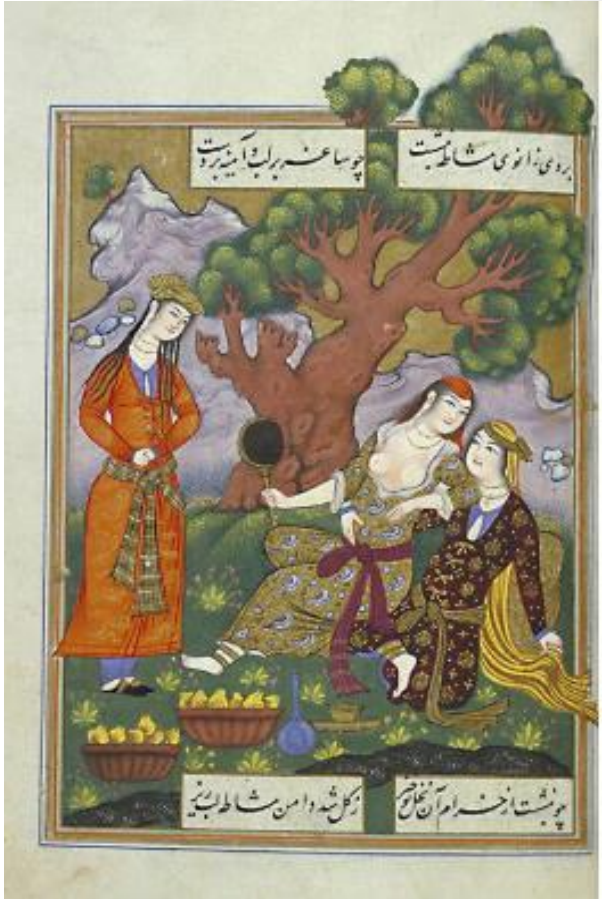


Foto 66: Chester Beatty
Library no P.268
Tarihi: 1650
Sanatçı: Muhammed Kasım

Chester Beatty Library müzesinde no P.268 envanter numarası ile kaydedilen eserde yer alan gelinin düğün için hazırlanma sahnesi Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi

yazma eserler kataloğunda bulunan Sûz-u Gûdaz mesnevisinde yer alan kopya ile mukayese edilmiştir. D.T.C.F. nüshasında deformasyon meydana gelmiştir. Ancak açık bir alanda iki kadın figürü olduğu tahmin edilen yakın biçimde oturan iki figür ve bu figürlerin arkasında, karşılarında ayakta duran belli belirsiz görünen iki diğer figür sezilir. Her iki nüsha da çerçeve ile sınırlandırılır. Chester Beatty Library nüshasında ağacın üst yaprakları sayfa marjı dışına çıkmış olarak tasvir edilir.

D.T.C.F. nüshasında sayfanın üst kısmında sağ ve sol üst köşelere yaslı durumda çizilmiş iki adet dikdörtgen yazı levhası görülür. Ayrıca, sayfanın sağ ve sol alt kısmında yaslanmış dikdörtgen iki çerçeve içinde yazılar bulunur. D.T.C.F. nüshasında sağ kısma yaslı bir dikdörtgen yazı levhası ve yanında dikdörtgen bir yazı levhası daha görülür. Sayfanın alt kısmında üst kısımda yer alan iki yazı levhasına simetrik olarak yerleştirilen iki dikdörtgen yazı levhası daha görülür. Chester Beatty Library nüshasında sağa yaslı olarak çizilen dikdörtgen yazı levhası ve yakınında aynı boyutta bir yazı levhası daha görülür sayfanın alt kısmında aynı boyutta simetrik olarak yerleştirilmiş iki yazı levhası daha vardır. Üst kısımdaki yazı levhaları ağacın bir kısmının görünümünü engellemiş ancak yazı levhalarının üstünden ağacın devamlılığı sağlanmıştır. Nesnenin devamlılığı ilkesinin resimde yer aldığı göstergesi olarak yorumlanabilir.

D.T.C.F. nüshasında mavi bir gökyüzü düz pembe bir zeminle birleşmiş gibi görünür. Chester Beatty Library nüshasında ise gökyüzü sarı tonları ile boyanmıştır. D.T.C.F. nüshasında zeminin ön kısmında bir dağ sırası vardır. Öne doğru eğimli sivri bir doruk ve daha aşağıdan çizilmiş olan yükselti görülür. Yuvarlak hatlı çizgilerle girinti ve çıkıntılar oluşturularak tepeye şekil verilmiştir. Sol kısımda uzun bir ağaç, sağ kısımda daha kısa bir ağaç yer alır. Tepenin önünde gövdesi görülen uzun ağaç ince, eğimli bir gövdeye sahiptir ve iki ana dala ayrılır. Ağaç gövdesinden sol kısımdan yatay şekilde duran ince bir dal üzeri yaprak topluluğu ile dairevi şeklinde tasvir edilir. İki ana dal üzerinde daire topluluklar oluşturan yapraklar görülür. Bu yaprakların hepsi yeşil

rengin koyu açık tonları ile gölgelendirilmiştir. Öndeki yaprakların arka yapraklara göre daha koyu görünmesi ışık gölge oyunu yapılmaya çalışıldığının göstergesidir. Ağaç levhanın arkasında kesintiye uğrar. Tepenin arkasından gövdesi görülen ağaç daha küçüktür. Bu çizim arka kısımda olan ağacın küçük çizilmesi perspektif olgusunun resme girdiğinin göstergesidir. Ağacın üç ana dalı ucunda dairevi form verilmiş yeşil yaprak toplulukları görülür ve bu yapraklar iç kısımda koyu dışları daha açık şekilde gölgelendirilir. Chester Beatty Library nüshasında sivri uçlu bir doruk noktasına sahip bir tepelik vardır. Sol kısma yakın çizilen sivri uçlu doruk noktasından aşağıya doğru inen çizgilerle girintili çıkıntılı ama yer daha yakın bir tepe oluşturulur. Tepe üzerinde renkli taşlar görülür. Tepenin hemen önünde yer alan kompozisyonun ortasında resmedilmiş kalın gövdeli bir ağaç dikkat çeker. Üzerinde siyah kalın çizgilerle izler çizilen ağaç dört ana dala ayrılır. Bu ana dallar kendi içlerinde daha ince dallara ayrılır. Bu dalların büyük kısmının uçları yeşil yapraklarla bezelidir. Bu yeşil yapraklar bir öbek halinde dairevi şekilde tasvir edilir ve her yaprak öbeği açık, koyu yeşil tonları ile boyanır.

D.T.C.F. nüshasında Zemin üzerinde serilmiş bir örtü üzerinde oturan iki figür ve kompozisyonun ön kısmında bir dere görülür. Zeminde bitki öbekleri, taşlar görülür. Ayrıca çeşitli kaplar dikkat çeker. Chester Beatty Library nüshasında yeşil zemin üzerinde bitki öbekleri görülür. Kompozisyonun ön kısmında ince kıvrımlı hatlı bir dere görülür.

Chester Beatty Library nüshasında figürler belirgin biçimde görülür. D.T.C.F. nüshasında olduğu gibi birbirine çok yakın adeta kucak kucağa oturan iki kadın ve karşı kısımda bir hizmetkar görülür. D.T.C.F. nüshasında farklı olarak oturan iki kadının arkasında bir figür daha sezilir.

Oturan iki kadından birisi yastığa sırtını yaslamış ve kucağında göğüsleri açık elinde ayna tutan bir kadın yer alır. D.T.C.F. nüshasında da kadının elinde dikdörtgen bir obje sezilir.

D.T.C.F. nüshasında meydana gelen deformasyon sağlıklı çıkarımlar yapmaya engel olsa da oturan iki kadın figürü ve karşısında yer alan hizmetçi figürünün benzer olduğu düşünülür. Kompozisyonun açık bir alanda tasvir edilmesi, bitki öbekleri, ağaç, dağ sırası, dere gibi unsurlar da benzerlik gösterir.





Foto 67: Walter Art Museum Ms.W.649
Tarihi: 1657
Sanatçı: Nakkaş Muhammed Ali Meşhedî

Walter Art Museum Ms.W.649 envanter numarası ile kaydedilen eserde yer alan gelinin düğün için hazırlanma sahnesi Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi yazma eserler kataloğunda bulunan Sûz-u Gûdaz mesnevisinde yer alan kopya ile mukayese edilmiştir. D.T.C.F. nüshasında deformasyon meydana gelmiştir. Ancak açık bir alanda iki kadın figürü olduğu tahmin edilen yakın biçimde oturan iki figür ve bu figürlerin arkasında, karşılarında ayakta duran belli belirsiz görünen iki diğer figür sezilir. Her iki nüsha da çerçeve ile sınırlandırılır.

D.T.C.F. nüshasında sayfanın üst kısmında sağ ve sol üst köşelere yaslı durumda çizilmiş iki adet dikdörtgen yazı levhası görülür. Ayrıca, sayfanın sağ ve sol alt kısmında yaslanmış dikdörtgen iki çerçeve içinde yazılar vardır. D.T.C.F. nüshasında sağ kısma yaslı bir dikdörtgen yazı levhası ve yanında dikdörtgen bir yazı levhası daha görülür. Sayfanın alt kısmında üst kısımda yer alan iki yazı levhasına simetrik olarak yerleştirilen iki dikdörtgen yazı levhası daha vardır. Walter Art Museum nüshasında sağa yaslı olarak çizilen dikdörtgen yazı levhası ve yakınında aynı boyutta bir yazı levhası daha görülür sayfanın alt kısmında daha büyük boyutta kare formu simetrik olarak yerleştirilmiş iki yazı levhası daha bulunur.

D.T.C.F. nüshasında mavi bir gökyüzü düz pembe bir zeminle birleşmiş gibi görünür. Walter Art Museum nüshasında ise gökyüzü mavi ile boyanmıştır. Gökyüzünün hemen önünde dağ sırası görülür. Sol kısımda daha yüksek bir tepe sağ kısımda daha alçak bir tepenin birleşiminden oluşan bir dağ sırası görülür. Dağ sırası girinti ve çıkıntılarla şekillendirilmiş ve üzerinde kuru dallar vardır. D.T.C.F. nüshasında ise zeminin ön kısmında bir dağ sırası görülür. Öne doğru eğimli sivri bir doruk ve daha aşağıdan çizilmiş olan yükseltiler görülür. Yuvarlak hatlı çizgilerle girinti ve çıkıntılar oluşturularak tepeye şekil verilmiştir. Walter Art Museum nüshasında zemin enine doğru devam eden yuvarlak hatlı çizgilerle kademelendirilir. Zeminde yer alan bitki öbekleri, dere, taşlar, kadeh ve yayvan tabaklar içinde meyveler ortamı hareketlendirmiştir.

D.T.C.F. nüshasında sol kısımda uzun bir ağaç, sağ kısımda daha kısa bir ağaç yer alır. Tepenin önünde gövdesi görülen uzun ağaç ince, eğimli bir gövdeye sahiptir ve iki ana dala ayrılır. Ağaç gövdesinden sol kısımdan yatay şekilde duran ince bir dal üzeri yaprak topluluğu ile dairevi şeklinde tasvir edilir. İki ana dal üzerinde daire topluluklar oluşturan yapraklar görülür. Bu yaprakların hepsi yeşil rengin koyu açık tonları ile gölgelendirilmiştir. Öndeki yaprakların arka yapraklara göre daha koyu görünmesi ışık gölge oyunu yapılmaya çalışıldığının göstergesidir. Ağaç levhanın arkasında kesintiye uğrar. Tepenin arkasından gövdesi görülen ağaç daha küçüktür. Bu çizim arka kısımda olan ağacın küçük çizilmesi perspektif olgusunun resme girdiğinin göstergesidir. Ağacın üç ana dalı ucunda dairevi form verilmiş yeşil yaprak toplulukları görülür ve bu yapraklar iç kısımda koyu dışları daha açık şekilde gölgelendirilir. Walter Art Museum nüshasında tepenin hemen önünde yer alan kompozisyonun ortasında resmedilmiş kalın gövdeli bir ağaç dikkat çeker. Üzerinde siyah kalın çizgilerle izler çizilen ağaç dört ana dala ayrılmıştır. Bu ana dallar kendi içlerinde daha ince dallara ayrılmışlardır. Bu dalların büyük kısmının uçları yeşil yapraklarla bezenmiştir. Bu yeşil

yapraklar bir öbek halinde dairevi şekilde tasvir edilir. Her yaprak öbeğinin iç kısmı koyu dış kısmı açık yeşil tonlamalar ile renklendirilmiştir. Ağacın üst kısmı çerçeve ile sınırlandırılmış olarak tasvir edilir.

Walter Art Museum nüshasında figürler belirgin biçimde görülür. D.T.C.F. nüshasında olduğu gibi birbirine çok yakın adeta kucak kucağa oturan iki kadın ve karşı kısmında bir hizmetkar görülür. Bu görünüm Chester Beatty Library nüshası ile büyük benzerlik gösterir. D.T.C.F. nüshasında farklı olarak oturan iki kadının arkasında bir figür daha sezilir.

Oturan iki kadından birisi yastığa sırtını yaslamış ve kucağında göğüsleri açık elinde ayna tutan bir kadın yer alır. Bu görünüm Chester Beatty Library nüshası ile büyük benzerlik taşır. D.T.C.F. nüshasında da kadının elinde dikdörtgen bir obje bulunur.

D.T.C.F. nüshasında meydana gelen deformasyon sağlıklı çıkarımlar yapmaya engel olsa da oturan iki kadın figürü ve karşısında yer alan hizmetçi figürünün benzer olduğu düşünülür. Kompozisyonun açık bir alanda tasvir edilmesi, bitki öbekleri, ağaç, dağ sırası, dere gibi unsurlar da benzerlik gösterir.

5.5. Damadın Düğün Gününde Yıkılan Duvar Altında Kalarak Ölmesi

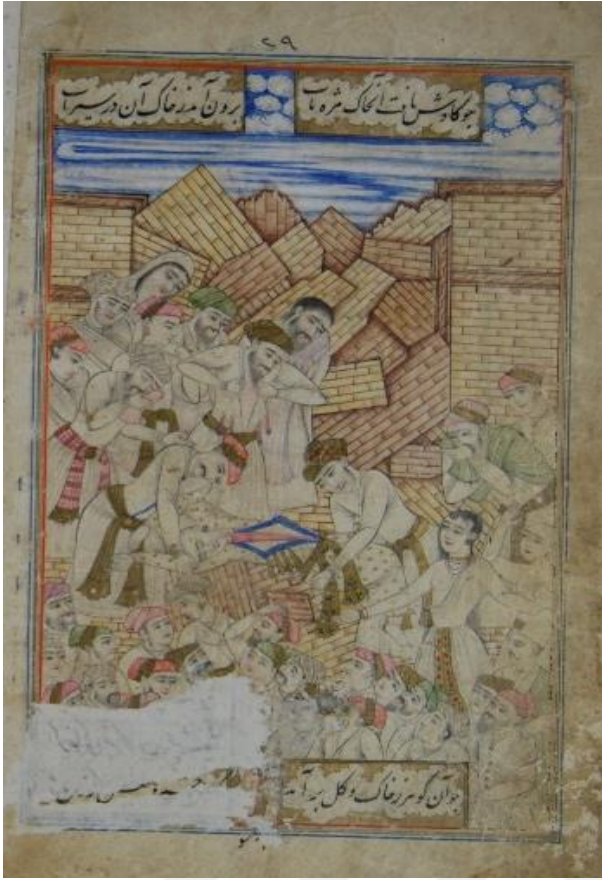


Foto 68: Paris Bibliotheque
Nationale, Pers 769 1513v
Tarihi: 1660-1670
Sanatçı: Rıza Abbasi ekolünden bir
sanatçı?

Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi yazma eserler kataloğunda Mustafa Con A 532 ketebe kaydıyla yer alan Sûz-u Gûdaz mesnevisinde yer alan damadın ölüm sahnesi Paris Biblioth que Nationale’de Pers 769 1513v envanter numarası ile kayıtlı nüshası ile mukayese edilmiştir.

D.T.C.F. yer alan S z-  G daz nüshasında damadın yıkılan bir yapı altında kalarak ölme sahnesi yer almışken Paris Biblioth que Nationale nüshasında damat ölmüş ve bir tabutta son yolculuğuna uğurlanır şekilde tasvir edilir. Her iki eser bilindiğı kadarıyla ciltli tam bir kitap halindedir ancak damadın tabut ile son yolcuğuna uğurlanma sahnesi D.T.C.F. nüshasında işlenmez. Bu sayfanın D.T.C.F. nüshasında eksik olduğı veya sanatçının inisiyatifi ile  izilmediğı düşünülebilir.

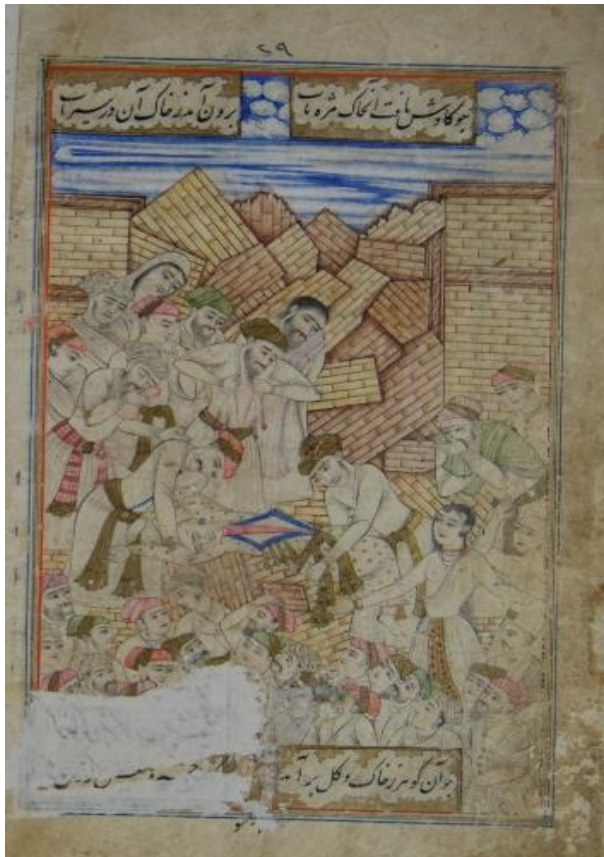


Foto 69: Walter Art Museum

Ms.W.649

Tarihi: 1657

Sanatçı: Nakkaş Muhammed Ali

Meşhedi

Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi yazma eserler kataloğunda Mustafa Con A 532 ketebe kaydıyla yer alan Sûz-u Gûdaz mesnevisinde yer alan damadın ölüm sahnesi Walter Art Museum'da yer alan Ms.W.649 envanter numarası ile kayıtlı nüshası ile mukayese edilmiştir.

Her iki resme genel olarak bakıldığında yıkılmış bir yapı ve etrafında toplanmış bir insan kalabalığı görülür. Dikkatle irdelendiğinde ise iki kompozisyonun neredeyse tıpatıp aynı olduğu sadece Walter Art Museum kopyasının daha koyu tonlarda, canlı renklerle, D.T.C.F. nüshasının ise daha açık tonlarda, pastel renklerle boyandığı görülür.

Her iki resim de dikdörtgen bir çerçeve ile sınırlandırılır. D.T.C.F. nüshasında sayfanın sol üst kısmına yaşlı dikdörtgen bir yazı levhası yakınında bir yazı levhası daha bulunur. Sayfanın sol alt kısmına yaşlı dikdörtgen bir yazı levhası ve yakınında aynı boyutta bir levha daha görülür. Walter Art Museum nüshasında sayfanın sağ üst kısmına yaşlı dikdörtgen bir yazı levhası yakınında bir yazı levhası daha görülür. Sayfanın sol alt kısmına yaşlı üstteki çerçeveden daha büyük ebatlı dikdörtgen bir yazı levhası ve yakınında aynı boyutta bir levha daha bulunur. D.T.C.F. nüshasında üst kısımda yer alan yazı levhalarının arkasında mavi gökyüzü üzerinde beyaz bulutlar görülür. Walter Art Museum nüshasında ise duvar yıkıntıları arasından çok az da olsa mavi gökyüzü görülür. Kompozisyonun en üst kısmına kadar duvar ve yıkıntılar daha fazla yer alır.

Her iki çalışmada sayfanın sol ve sağ kısmında dikdörtgen taşlardan oluşturulmuş iki duvar görülür. Yıkılmadan ayakta kalan bu iki duvarın arasında yıkılmış duvar parçaları yer alır. Yıkıntının önünde kalabalık bir insan topluluğu görülür. D.T.C.F. nüshasında otuz beş, Walter Art Museum nüshasında ise otuz insan vardır.

Olayın merkezinde yıkılan yapının arasından çıkarılan damat ve onu taşıyan iki erkek figürü bulunur. Her iki yazmada da damat ve onu taşıyan figürler benzer şekilde

tasvir edilir. Damadın kıyafetinin açılan yakasının iç kısımlarının saks mavisine boyanması şaşırtıcı biçimde benzerdir.

Kompozisyonun sağ kısmında ellerini yana açmış, bir göğsü açık olan gelin figürü de çok benzerdir. D.T.C.F. nüshasında beyaz gelinlik ile daha zayıf bir figür çizilmişken Walter Art Museum nüshasında renkli elbiseli daha toplu bir gelin figürü görülür.

Gelinin hemen arkasında bir kolunu dirsekten bükülü olarak yukarı kaldırmış olan vücudunun üst kısmı görünen figür D.T.C.F. nüshasında kel, Walter Art Museum nüshasında ise uzun saçlı bir kadın olarak tasvir edilir. Ancak her iki yazmada konumu ve hareketi aynı olarak betimlenir.

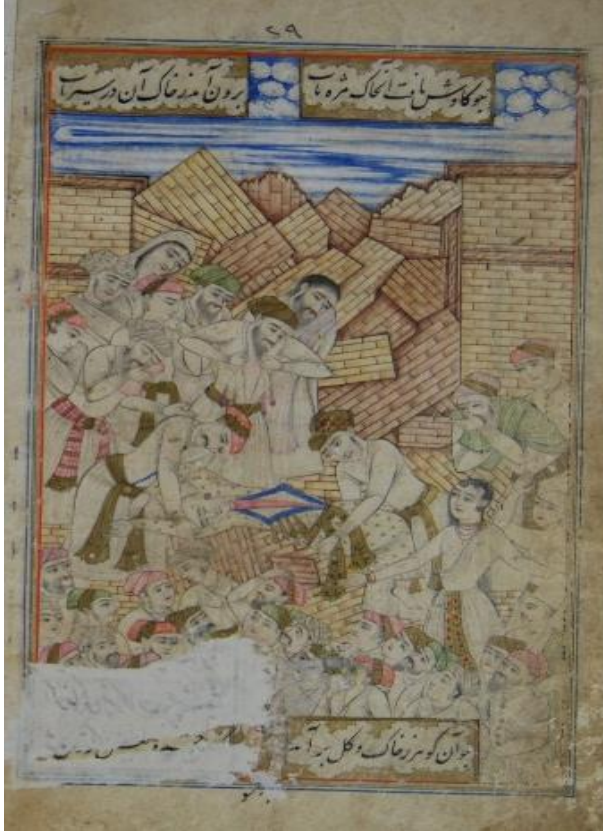
Gelin figürünün arkasında ancak sayfanın daha üst kısmında yer alan öne doğru eğilerek elindeki mendili yüzüne bastıran sakallı adam ve arkasındaki genç her iki yazmada aynı harekette ve konumda tasvir edilir.

Kompozisyonun sol üst kısmı incelendiğinde en önde üzerindeki elbisesinin ön kısmını açarak üzüntüsünü belli eden sakallı erkek figürü, hemen yakınında elindeki mendili yüzüne bastıran sakallı adam ve arka kısımda yer alan olayı izleyen dört erkek figürü her iki yazmada da benzerdir. D.T.C.F. nüshasında Walter Art Museum nüshasından farklı olarak bir kadın figürünün başı ve başlıksız bir erkek figürü görülür.

Kompozisyonun ön kısmında her iki yazmada da yatay düzleme yerleştirilmiş olayı izleyen erkek figürleri vardır. D.T.C.F. nüshasında bir figürde kalpak benzeri bir başlık görülür ancak diğer figürler Walter Art Museum nüshası gibi sarık ile görülür. Walter Art Museum nüshasında bu figürler kompozisyonun en önüne çizilmiş bir tepe, çimenlik ardından görünür şekilde tasvir edilir ancak D.T.C.F. nüshasında figürler direk çerçeve ile sınırlandırılmış şekilde tasvir edilir.

Genel olarak bakıldığında aynı olayı anlatan iki resim, benzer bir kurgulama, benzer figürler görülür. Ayrıntılarda farklılaşan iki resmin en büyük farkı boyamadır.

D.T.C.F. nüshası daha açık renkli pastel bir boyama görülürken Walter Art Museum nüshasında daha canlı renklerin kullanıldığı koyu renkli bir boyama görülür.



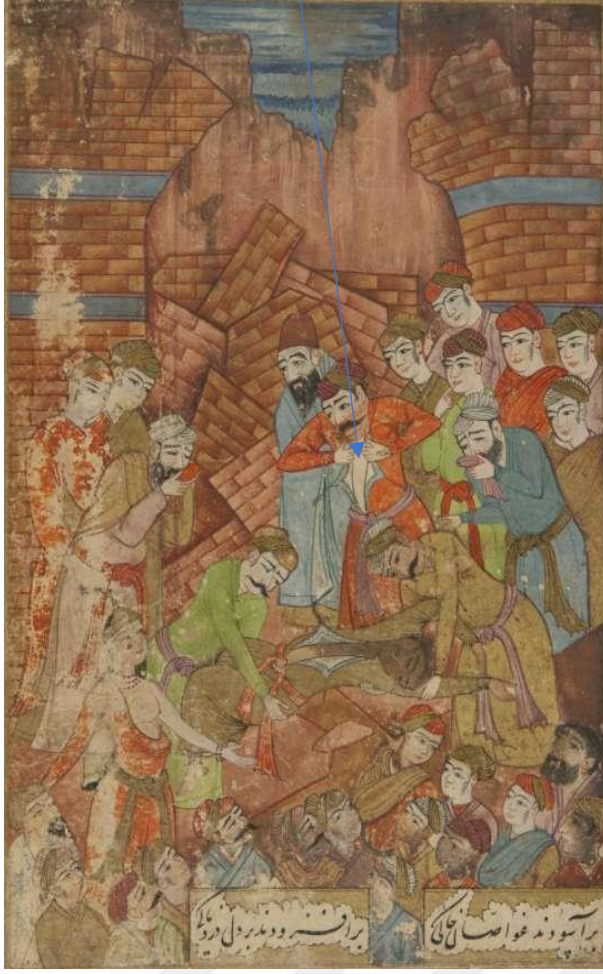


Foto 70: The Israel Museum

B69.0647/8

Tarihi: 1657

Sanatçı: -

Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi yazma eserler kataloğunda Mustafa Con A 532 ketebe kaydıyla yer alan Sûz-u Gûdaz mesnevisinde yer alan damadın ölüm sahnesi The Israel Museum B69.0647/8 envanter numarası ile kayıtlı nüshası ile mukayese edilmiştir.

Her iki resme genel olarak bakıldığında yıkılmış bir yapı ve etrafında toplanmış bir insan kalabalığı görülür. D.T.C.F. nüshasında sayfanın sol üst kısmına yastı dikdörtgen bir yazı levhası yakınında bir yazı levhası daha görülür. Sayfanın sol alt kısmına yastı dikdörtgen bir yazı levhası ve yakınında aynı boyutta bir levha daha vardır. The Israel Museum nüshasında sadece sayfanın sağ alt kısmına yastı dikdörtgen bir yazı levhası yakınında bir yazı levhası daha görülür. D.T.C.F. nüshasında üst kısımda yer alan yazı levhalarının arkasında mavi gökyüzü üzerinde beyaz bulutlar vardır. Bulutlar sayfanın üst kısmında daire formu alt kısmında ince uzun şekil alır. The

Israel Museum nüshasında ise duvar yıkıntıları arasından mavi gökyüzü üzerinde yatay olarak çizilmiş beyaz bulutlar görülür.

Her iki çalışmada sayfanın sol ve sağ kısmında dikdörtgen taşlardan oluşturulmuş iki duvar vardır. D.T.C.F. nüshasında yıkılmadan ayakta kalan bu iki duvarın arasında yıkılmış duvar parçaları yer alır. The Israel Museum nüshasında ise, görünen yapının tamamı hasar almış şekilde tasvir edilir. Dörtgen taşlardan oluşan duvarın ön ve arka yüzü varmış şekilde betimlenir. Yapının ön yüzünde dikdörtgen taşlarla örülmüş bir duvar görünürken arka kısmı tamamen düz tasvir edilir. Yapının ön ve arka yüzünün görünümü resme üçüncü boyut bakış açısını kazandırır.

Olayın merkezinde yıkılan yapının arasından çıkarılan damat ve onu taşıyan iki erkek figürü vardır. Her iki yazmada da damat ve onu taşıyan figürler benzer duruşla tasvir edilir. The Israel Museum nüshasında damadın başı sol kısımdayken D.T.C.F. nüshasında sağ kısımdadır. The Israel Museum nüshasında damadın başı ve vücudunun üst kısmı koyu renkle tasvir edilir ancak bu yazmanın önceki resimlerinde damat beyaz tenlidir. Damadın yıkılan yapının altında kalması nedeniyle göçük altından çıkarıldığında vücudundaki toz tenini koyulaştırmıştır bu görünüm gerçekçi bir bakış açısının resme yansıdığını gösterir. D.T.C.F. nüshasında damadın ten rengi beyazdır. D.T.C.F. nüshasında damadı taşıyan figürlerden bir tanesi kaytan bıyıklı bir erkek diğeri bıyıksız genç bir oğlandır. The Israel Museum nüshasında ise damadı taşıyan iki figürde kaytan bıyıklıdır.

Kompozisyonda yer alan ellerini yana açmış, bir göğsü açık olan gelin figürleri de çok benzerdir. D.T.C.F. nüshasında resmin sol kısmında yer alan gelin figürü beyaz gelinlik ile daha zayıf çizilmişken The Israel Museum nüshasında renkli elbiseli daha toplu bir gelin figürü kompozisyonun sağ kısmında görülür.

D.T.C.F. nüshasında gelinin hemen arkasında bir kolunu dirsekten bükülü olarak yukarı kaldırmış olan vücudunun üst kısmı görünen kel figür, The Israel Museum

nüşhasında görülmez. Gelin figürünün arkasında ancak sayfanın daha üst kısmında yer alan öne doğru eğilerek elindeki mendili yüzüne bastıran sakallı adam ve arkasındaki genç her iki yazmada aynı harekette ve konumda tasvir edilir. Gelinin arkasında her iki yazmada da toplam üç figür yer alır. The Israel Museum nüshasında mendili yüzüne kapatan figür ve iki genç erkek figürü görülürken D.T.C.F. nüshasında mendili yüzüne kapatan figür, kel bir genç, başlıklı bir erkek figürü yer alır.

D.T.C.F. nüshasında kompozisyonun sol üst kısmı incelendiğinde en önde üzerindeki elbisesinin ön kısmını açarak üzüntüsünü belli eden sakallı erkek figürü, hemen yakınında elindeki mendili yüzüne bastıran sakallı adam ve arka kısımda yer alan olayı izleyen dört erkek figürü her iki yazmada da benzerdir. D.T.C.F. nüshasında The Israel Museum nüshasından farklı olarak bir kadın figürünün başı ve başlıksız bir erkek figürü görülür. The Israel Museum nüshasında bu figürler kompozisyonun sağ kısmında yer alır. Kompozisyonun bu kısmında kadın figürü yer almaz ancak başlıksız bir erkek figürü kompozisyonun alt kısmında olayları izleyenlerin olduğu grupta görülür. Bu figürlerin içinde D.T.C.F. nüshasında başlıksız erkek figürünün yer aldığı kısımda The Israel Museum nüshasında kalpak benzeri başlığı, uzun düğmesiz cübbe benzer kıyafeti ile bir din adamı olduğu düşünülen erkek figürü yer alır.

Genel olarak bakıldığında aynı olayı anlatan iki resim, benzer bir kurgulama, benzer figürler görülür. Ayrıntılarda farklılaşan iki resmin en büyük farkı boyamadır. D.T.C.F. nüshası daha açık renkli pastel bir boyama görülürken The Israel Museum nüshasında daha canlı renklerin kullanıldığı koyu renkli bir boyama görülür. Her iki çalışma figür sayısı olarakta farklılık gösterir. The Israel Museum nüshasında toplam otuz bir, D.T.C.F. nüshasında toplam otuz beş figür yer alır. Kurgulama benzerdir ancak figürlerin yerleşim yerleri farklıdır. The Israel Museum nüshasında damadın başı sağ tarafta gelin sol taraftadır. D.T.C.F. nüshasında damadın başı sol gelin sağ taraftadır.

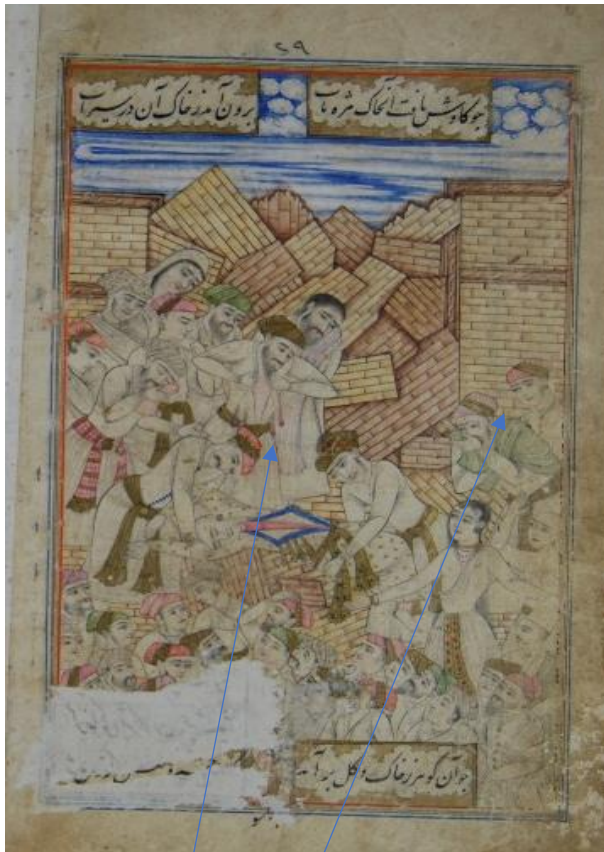


Foto 71: The Israel Museum

B69.0647/8

Tarihi: 1657

Sanatçı:-

Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi yazma eserler kataloğunda Mustafa Con A 532 ketebe kaydıyla yer alan Sûz-u Gûdaz mesnevisi The Israel Museum B69.0647/8 envanter numarası ile kayıtlı nüshası ile mukayese edilmiştir.

D.T.C.F. yer alan Sûz-ü Gûdaz nüshasında damadın yıkılan bir yapı altında kalarak ölme sahnesi yer almışken The Israel Museum nüshasında damat ölmüş ve bir tabutta son yolculuğuna uğurlanır şekilde tasvir edilir. Bu sahne Paris Bibliotheque Nationale nüshasında da görülür. Bu sahnenin iki müzede yer alması D.T.C.F. nüshasında eksik tasvirler olduğunu düşünülebilir. Bunun yanı sıra bazı figürlerdeki benzerlikler dikkat çeker.

İki çalışmada da kollarını iki yana açmış olan, bir göğsü açık gelin figürü benzerlik gösterir. İkinci benzeyen figür ise, kıyafetlerinin ön kısmını açarak üzüntüsünü bu şekilde ifade eden figürdür. Üçüncü benzeyen figür ise, elinde mendil benzeri bir kumaş parçasını yüzüne doğru tutan erkek figürüdür.

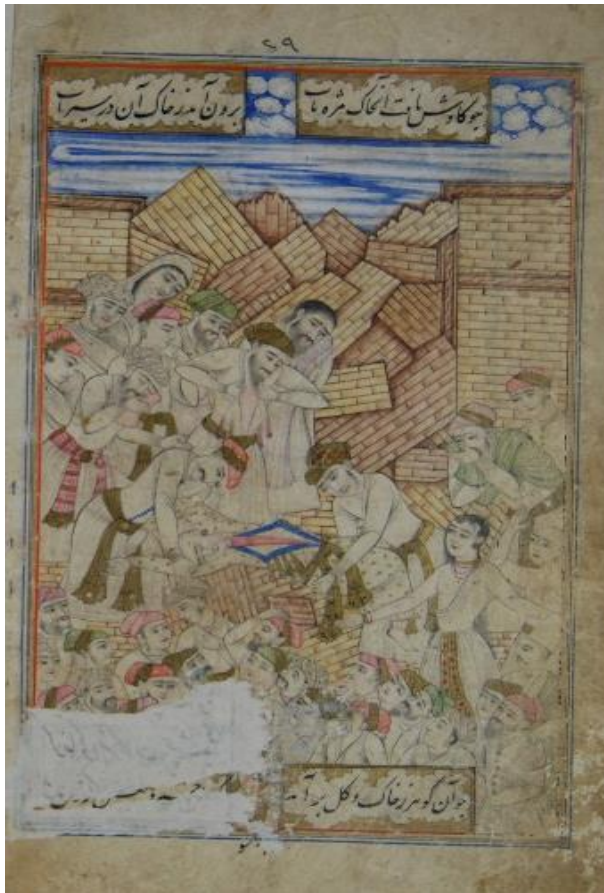


Foto 72: Walter Art Museum

Ms.W.649

Tarihi: 1657

Sanatçı: Nakkaş Muhammed Ali

Meşhedi

Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi yazma eserler kataloğunda Mustafa Con A 532 ketebe kaydıyla yer alan Sûz-u Gûdaz mesnevisi Walter Art Museum Ms.W.649 envanter numarası ile kayıtlı nüshası ile mukayese edilmiştir.

D.T.C.F. yer alan Sûz-ü Gûdaz nüshasında damadın yıkılan bir yapı altında kalarak ölme sahnesi yer almışken Walter Art Museum nüshasında damat ölmüş ve bir tabutta son yolculuğuna uğurlanır şekilde tasvir edilir. Bu sahne Paris Bibliotheque Nationale ve The Israel Museum nüshasında da görülür. Bu sahnenin üç müzede yer alması D.T.C.F. nüshasında eksik tasvirler olduğunu düşünülebilir. Bunun yanı sıra bazı figürlerdeki benzerlikler dikkat çeker.

İlk olarak tek göğsü açık olarak tasvir edilmiş gelin figürü dikkat çeker. İki çalışmada da kollarını iki yana açmış olan, bir göğsü açık gelin figürü benzerlik gösterir. İkinci benzeyen figür ise, kıyafetlerinin ön kısmını açarak üzüntüsünü bu şekilde ifade eden figürüdür. Üçüncü benzeyen figür ise, elinde mendil benzeri bir kumaş parçasını yüzüne doğru tutan erkek figürüdür. Aynı yorum The Israel Museum nüshası için yapılmıştır ve bu iki eserin figürlerinin, kompozisyon kurgusunun neredeyse aynı olduğu görülür. Paris Bibliotheque Nationale nüshasında damadı tabutla son yolculuğuna uğurlama sahnesi yer alsada figürlerin dizilimi, kurgulama farklıdır.



Foto 73: D.T.C.F. nüshasında yer alan damadın kıyafetinin iç yüzündeki saks mavi detay.

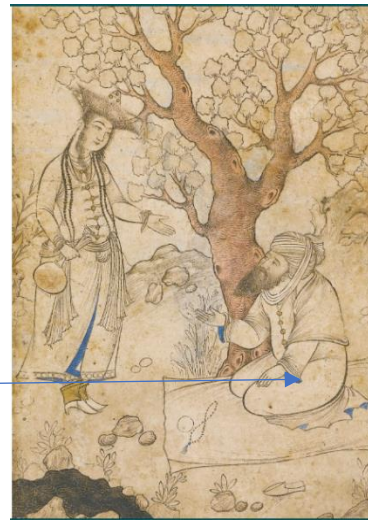


Foto 74: Hizmetçi ve yaşlı adam, Muhammed Kasım, 17.yüzyıl, Safevi dönemi, Sotheby.

Safevîler döneminde, 16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, ‘kalem-i siyahî’ üslubu tek sayfalı minyatürlerde sıkça kullanılmıştır. Kalem-i Siyahî üslubunun özellikleri, kıvrımlı ve nüanslı çizgilerin belirli bir kalınlıktan inceliğe doğru gitmesi; kısa ve kesik kesik çizgilerle birlikte siyah, kahverengi, mavi veya kırmızı mürekkep renklerinde noktalama ve tarama tekniğinin kullanılması, çizgiyle kapatılmış formun iç kısmında açık ton değerlerinde suluboya tekniğinin uygulanmasıdır. Bu üslup 16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren saray ve çevresinde kullanılmıştır.¹⁴²

Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi yazma eserler kataloğunda Mustafa Con A 532 ketebe kaydıyla yer alan Sûz-u Gûdaz mesnevisi çalışmada yer alan müze ve koleksiyonlarda yer alan Sûz-u Gûdaz mesnevisi minyatürleri ile kıyaslandığında daha mat renkler, açık tonlar kullanıldığı dikkat çeker. Bununla birlikte D.T.C.F. nüshasının ilk sayfasında Osmanlıca olarak siyah kalem ibaresi yer alır. Bu ipuçlarından hareketle D.T.C.F. nüshasının kalem-i siyahi üslubu ile istinsah edildiği sonucuna varılabilir. Ayrıca mürekkep ile yapılan bu minyatürlerde bazı alanların eteğin kıvrımından görünen arka yüzü gibi kısımlar dikkat çekici renklerle belirtilmesi kalem-i siyahi’nin tanımına uyan bir görünüm sergiler. Damadın açılan kıyafetinden görünen yaka kenarlarının saks mavisine boyanması kalem-i siyahi üslubunun bir özelliğinin görünümü olarak değerlendirilebilir.

¹⁴² F. Adıgüzel Toprak, “Minyatürde çizgi: Rıza-yi Abbasi’nin tek sayfa minyatürleri”, **Art Sanat**, S.3, 2014, s.128.

5.6. Sati İçin İzin İsteme Sahnesi

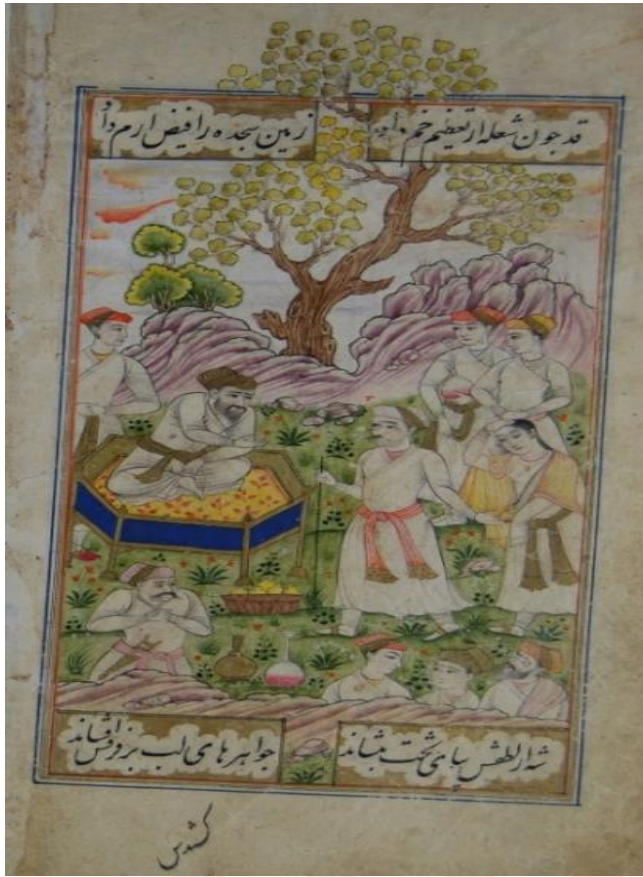


Foto 75: Paris Bibliotheque
Nationale, Pers 769 1513v
Tarihi: 1660-1670
Sanatçı: Rıza Abbasi ekolünden bir
sanatçı?

Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi yazma eserler kataloğunda Mustafa Con A 532 ketebe kaydıyla yer alan Sûz-u Gûdaz mesnevisinde yer alan gelinin satı için izin isteme sahnesi Paris Bibliotheque Nationale’de Pers 769 1513v envanter numarası ile kayıtlı nüshası ile mukayese edilmiştir.

Her iki çalışmada dikdörtgen bir çerçeve içerisinde tasvir edilir. Her iki çalışmada ağacın üst yaprakları sayfa marjına dışına çıkar ancak Paris Bibliotheque Nationale nüshasında sayfanın en dış kısmında çizilmiş olan çizginin de dışına çıkmış şekilde tasvir edilir.

Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi nüshasında sayfanın üst kısmında sayfa kenarlarına yaslı olarak çizilmiş dikdörtgen çerçeve içinde yazılar yer alır. Sayfanın alt kısmında yine sağ ve sol kenara yaslı olarak çizilen iki dikdörtgen çerçeve içinde yazı kuşağı görülür. Paris Bibliotheque Nationale nüshasında sayfanın sol üst kenarında dikdörtgen bir yazı levhası sağ üst kenarına yaslı daha büyük bir yazı levhası yer alır. Sayfanın sol alt kısmında büyük bir yazı levhası sağ kenarına yaslı daha küçük formlu bir yazı levhası yer alır.

D.T.C.F. nüshasında kompozisyonun arka fonu açık pembe zemin üzerine kıvrılan bulutlarla bezelidir. Paris nüshasında ise arka fon yeşil renkle ve üzerinde bitkisel bezemelerle donatılmıştır.

D.T.C.F. nüshasında zemin yeşil renkte üzerinde bitki öbekleri ve bazı objelerle tasvir edilir. Sayfanın alt kısımlarına doğru bir taşlık ve sonra yeniden yeşillik görülür. Paris Bibliotheque Nationale nüshasında ise zemin açık pembe renkli ve üzerinde siyah kalemle yapılmış ufak bitki öbekleriyle hayalci bir görünümde süslenir. Sayfanın alt kısımlarına doğru pembe zemin yerini yeşil bir çimenliğe bırakır.

Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi nüshasında siyah konturla hatları belirlenmiş olan pembe tonlamalar ile renklendirilen biri diğerinden daha yüksek iki tepenin birleşiminden oluşan dağ sırası görülür. Daha alçak olan tepenin üzerinde üç küçük ağaç

vardır. Dağın arkasında dört ana dala ayrılan büyük, eğimli gövdeli bir ağaç görülür. Ağacın gövdesi kahverenginin tonları ile gölgelendirilir. Ağacın gövdesinde iki yapraksız dal çıkıntısı ve dört ana dalın daha ince dallara ayrılan kısımların uçlarında yeşil tek tek çizilmiş beşgen sivri uçlu yapraklar görülür. Ağacın yazı levhasına gelen kısımları görünmez. Paris Bibliotheque Nationale nüshasında siyah konturla hatları belirlenmiş olan pembe tonlamalar ile renklendirilen sol kısmı daha alçak olan sağa doğru yükseliş gösteren dağ üzerinde iki sivri tepe yer alır. Dağın alçak kısmında çimenlikler üzerinde eğimli gövdeli bir ağaç vardır. Ağacın gövdesi çerçeve ile sınırlanır ancak çerçeve üzerinde gövde birleşimi yapılarak sayfa marjı dışında ağaç devam eder. Gövde ve dallar arasına giren çerçeve nedeniyle sol kısımdan devam eden gövde sağ kısma yönelmiş çizilen dalların birleşiminde orantısızlık görülür. Ağacın sağa doğru yönelmiş dallarının uçlarına yapraklar birer birer yerleştirilir.

Her iki çalışmada taht üzerinde yer alan bir erkek figürü görülür. D.T.C.F. nüshasında yaşlı bir erkek figürü ellerini uzatmış konuşuyor şekilde tasvir edilmişken Paris Bibliotheque Nationale nüshasında daha genç bir figür gelinin alnına elini koymuş şekilde betimlenir. Her iki figürün giyim kuşamı soylu olduğunu işaret eder. Ekber Şah olduğu düşünülen figürden sati için izin istendiği düşünülmektedir. Ekber Şah 1605 yılında vefat ettiği düşünülürse bu olay esnasında yaşlı olduğu çıkarımına varılabilir. Paris Bibliotheque Nationale nüshasında genç çizilen bu figür gerçekçi değildir.

Her iki eserde de Ekber Şah'ın arkasında bir hizmetkar görülür. Paris Bibliotheque Nationale nüshasında elinde büyükçe sopa tutan figür şahın güvenliğini sağladığını düşündürür. D.T.C.F. nüshasında Şah'ın arkasındaki figürün ellerini vücudunun önünde birleştirmesi nedeniyle hizmetkar olduğu tahmin edilir.

Paris Bibliotheque Nationale nüshasında Şah'ın karşısında gelin yere diz çökmüş, Şah elini gelinin alnına koymuş şekilde betimlenir. Pembe elbisesi ve omzunda

bir şal ile tasvir edilen gelin ellerini dizlerinin üzerinde birleştirmiş olarak tasvir edilir. D.T.C.F. nüshasında gelinin önünde elinde baston gibi uzunca bir sopa tutan erkek figürü görülür. Bu erkek figürü Şah ile konuşarak gelini işaret eder. Gelin elini başının üzerine koymuş şekilde, bir göğsü açık ve gelinliği ile tasvir edilir.

Her iki çalışma da gelinin arka kısmında duran iki hizmetkar görülür. D.T.C.F. nüshasında hizmetkarlardan bir tanesi yarısı kırmızı bir içecek dolu şişe tutar. Paris Bibliotheque Nationale nüshasında hizmetkarlardan bir tanesi elinde bir şey tutacakmış gibi iki kolunu vücudunun önünde birleştirir.

Kompozisyonun ön kısmında her iki yazmada da dört erkek figürü vardır. Bu figürler olayı izlemektedir. D.T.C.F. nüshasında vücutlarının üst kısmı görünen figürler Paris Bibliotheque Nationale nüshasında figürlerin vücutlarının büyük kısmı görülür.

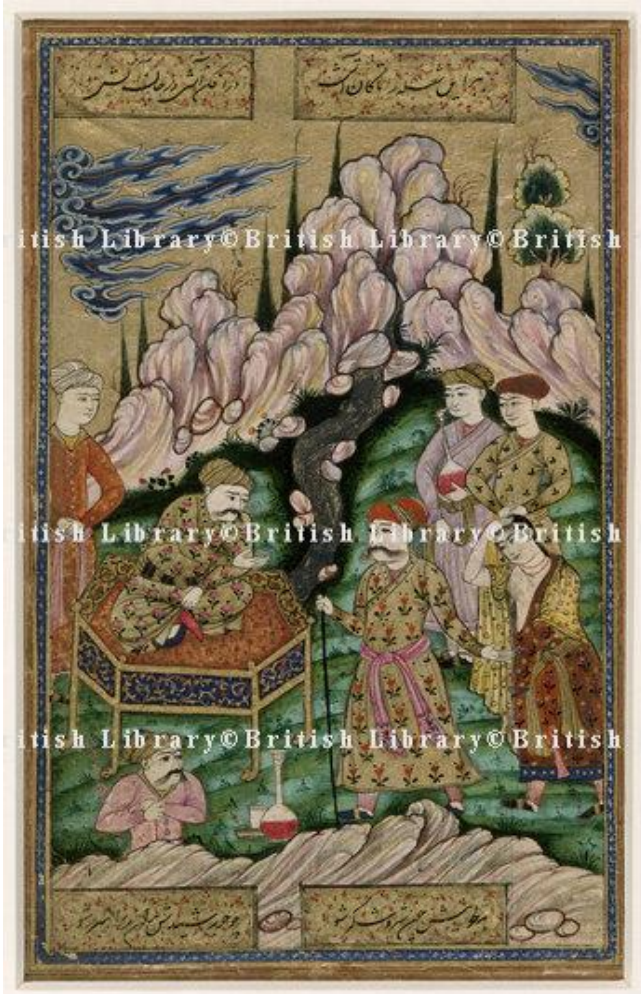
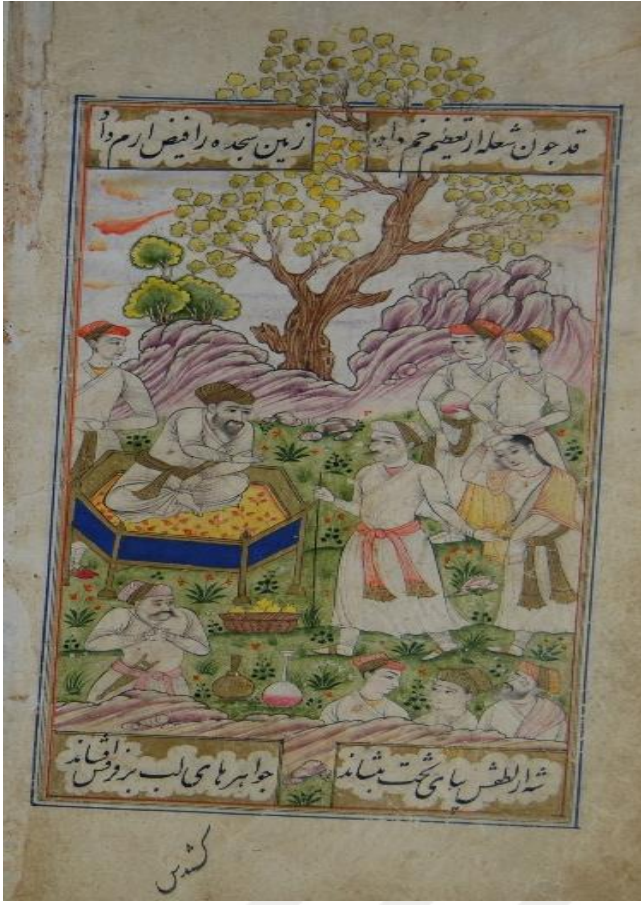


Foto 76: British Library MS OR 4938

Tarihi: 18-19 yüzyıl (Kaçar dönemi)

Sanatçı: -

Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi yazma eserler kataloğunda Mustafa Con A 532 ketebe kaydıyla yer alan Sûz-u Gûdaz mesnevisinde yer alan gelinin satı için izin isteme sahnesi British Library MS OR 4938 envanter numarası ile kayıtlı nüshası ile mukayese edilmiştir. British Library nüshası D.T.C.F. nüshasından neredeyse bir yüzyıl sonra tasvir edildiği için resim üslubunda farklılaşmalar görülür.

Her iki çalışmada dikdörtgen bir çerçeve içerisinde tasvir edilir. D.T.C.F. nüshasında ağacın üst yaprakları sayfa marjına dışına çıkmış şekilde tasvir edilmişken, British Library nüshasında kompozisyon çerçeve ile sınırlandırılır.

Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi nüshasında sayfanın üst kısmında sayfa kenarlarına yaslı olarak çizilmiş dikdörtgen çerçeve içinde yazılar yer alır. Sayfanın alt kısmında yine sağ ve sol kenara yaslı olarak çizilen iki dikdörtgen çerçeve içinde yazı kuşağı görülür. British Library nüshasında sayfanın sol üst kenarına yaslı dörtgen bir yazı levhası ve hemen yakınında aynı boyda bir yazı levhası daha yer alır. Sayfanın alt kısmında ise üstte yer alan yazı levhalarının simetriği olarak yerleştirilir.

D.T.C.F. nüshasında kompozisyonun arka fonu açık pembe zemin üzerine kıvrılan bulutlarla bezelidir. British Library nüshasında ise yeşile çalan renkte gökyüzü ve üzerinde helezonlar ve uzun alev şeklinde çizgilerle uzayan saks mavisi bulutlar görülür. Bulutların kenarları önceki dönemlerde olduğu gibi siyah değil beyaz renkte konturlanır.

D.T.C.F. nüshasında zemin yeşil renkte üzerinde bitki öbekleri ve bazı objelerle tasvir edilir. Sayfanın alt kısımlarına doğru bir taşlık ve sonra yeniden yeşillik görülür. British Library nüshasında ise yeşil zemin üzerine yerleştirilmiş olan bitki öbekleri, taşlar, objeler yanı sıra ağacın gövdesinden aşağıya doğru akan ince bir dere bulunur. Zemin boyuna eğimli çizgilerle kademelendirilmiştir. Dere dağın eteklerinden incelerken akar ve dağın alt kısmında kalınlaşarak bir süre devam eder sonra tekrar incelerken tahtın altına doğru ilerler ve orada son bulur.

Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi nüshasında siyah konturla hatları belirlenmiş olan pembe tonlamalar ile renklendirilen biri diğerinden daha yüksek iki tepenin birleşiminden oluşan dağ sırası görülür. Daha alçak olan tepenin üzerinde üç küçük ağaç vardır. Dağın arkasında dört ana dala ayrılan büyük, eğimli gövdeli bir ağaç görülür. Ağacın gövdesi kahverenginin tonları ile gölgelendirilir. Ağacın gövdesinde iki yapraksız dal çıkıntısı ve dört ana dalın daha ince dallara ayrılan kısımların uçlarında yeşil tek tek çizilmiş beşgen sivri uçlu yapraklar görülür. Ağacın yazı levhasına gelen kısımları görünmez. British Library nüshasında dağ üç tepeden oluşmuştur. Orta kısımdaki tepe diğer ikisinden daha yüksektir. Pembe, sarı, beyaz tonları ile renklendirilen dağ sırasının alt kısmı düz bir şekil almaz. Dağ zemin üzerinde bir v şekli yapar gibi konumlanır. Dağın üzerinde kuru dallar ve servi ağaçlarının sivri uçları görülür. Dağın üzerinde sağ kısımda dış kısımları açık yeşil iç kısımları daha koyu yeşile boyanmış olan üç tane dairevi formlu yaprak öbeğinden oluşmuş olan ağaç veya ağaçlar görülür.

Her iki çalışmada taht üzerinde yer alan bir erkek figürü vardır. D.T.C.F. nüshasında sakallı yaşlı bir erkek figürü ellerini uzatmış konuşuyor şekilde tasvir edilir. British Library nüshasında kaytan bıyıklı bir erkek figürü ellerini uzatmış ve konuşuyor şekilde betimlenir. Her iki figürün giyim kuşamı soylu olduğunu işaret eder. Ekber Şah olduğu düşünülen figürden sati için izin istendiği düşünülür.

Her iki eserde de Ekber Şah'ın arkasında bir hizmetkar görülür. Şah'ın arkasındaki figürün ellerini vücudunun önünde birleştirmesi nedeniyle hizmetkar olduğu düşünülür.

Her iki yazmada da gelinin önünde elinde baston gibi uzunca bir sopa tutan erkek figürü görülür. Bu erkek figürü Şah ile konuşarak gelini işaret eder. Gelin elini başının üzerine koymuş şekilde, bir göğsü açık ve gelinliği ile tasvir edilir. D.T.C.F.

nüşhasında daha zayıf vücut hatlarına sahip bir gelin figürü görülürken British Library nüshasında gelin kilolu bir vücuda sahiptir.

Her iki yazmada da gelinin arka kısmında duran iki hizmetkar görülür. Hizmetkarlardan bir tanesi yarısı kırmızı bir içecek dolu şişe tutmaktadır.

Kompozisyonun ön kısmında D.T.C.F. nüshasında dört erkek figürü görülür. Vücutlarının üst kısmı görünen bu figürler olayı izlemektedir. British Library nüshasında bir adet figür yer alır. Olayı izleyen bu figürlerin vücutlarının üst kısımları görülür. Her iki yazmada da izleyici konumunda olan bu figürlerin önünde taşlık bir alan yer alır. Vücutlarının alt kısmı bu taşlık nedeni ile görünmez. Her iki yazmada sağ kısımda olayı izleyen bıyıklı erkek figürünün benzerliği dikkat çeker. Figürün vücudunun ön kısmında tuttuğu elleri olayın karşısındaki heyecanını jestleriyle belirtmesini sağlar.

Her iki yazma kompozisyon kurgusu, ağaçları, zemin bezemeleri, figürlerin giyim kuşamı ve simaları ile benzer. Bu iki çalışmanın en önemli farklarından biri boyamadır. D.T.C.F. nüshası daha açık renkli boyanmasına rağmen British Library nüshası daha koyu, canlı renklerle boyanmıştır. İki eser giyimde figürlerinin giyim kuşamlarındaki bezemeler de farklıdır. British Library nüshasında kıyafetler renkli bitkisel bezemelerle özenle işlenmiştir. D.T.C.F. nüshası figürlerinin giyim kuşam daha sadedir. Eserin bir yüzyıl sonrasında hala tasvir ediliyor olması eserin beğenildiğine işaret eder.



Foto 77: Walter Art Museum

Ms.W.649

Tarihi: 1657

Sanatçı: Nakkaş Muhammed Ali

Meşhedi

Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi yazma eserler kataloğunda Mustafa Con A 532 ketebe kaydıyla yer alan Sûz-u Gûdaz mesnevisinde yer alan gelinin satı için izin isteme sahnesi Walter Art Museum Ms.W.649 envanter numarası ile kayıtlı nüshası ile mukayese edilmiştir.

Her iki çalışmada dikdörtgen bir çerçeve içerisinde tasvir edilir. D.T.C.F. nüshasında ağacın üst yaprakları sayfa marjına dışına çıkmış şekilde tasvir edilmişken, Walter Art Museum nüshasında kompozisyon çerçeve ile sınırlandırılır.

Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi nüshasında sayfanın üst kısmında sayfa kenarlarına yaslı olarak çizilmiş dikdörtgen çerçeve içinde yazılar yer alır. Sayfanın alt kısmında yine sağ ve sol kenara yaslı olarak çizilen iki dikdörtgen çerçeve içinde yazı kuşağı görülür. Walter Art Museum nüshasında sayfanın sağ üst kenarına yaslı dörtgen bir yazı levhası ve hemen yakınında aynı boyda bir yazı levhası daha yer alır. Sayfanın alt kısmında yer alan yazı levhaları üstteki levhalara simetriktr.

D.T.C.F. nüshasında kompozisyonun arka fonu açık pembe zemin üzerine kıızıla çalan bulutlarla bezenmiştir. Walter Art Museum nüshasında ise mavi gökyüzü görülür.

D.T.C.F. nüshasında zemin yeşil renkte üzerinde bitki öbekleri ve bazı objelerle tasvir edilir. Sayfanın alt kısımlarına doğru bir taşlık ve sonra yeniden yeşillik görülür. Walter Art Museum nüshasında ise yeşil zemin üzerine yerleştirilmiş olan bitki öbekleri, taşlar, objeler yanı sıra ağacın gövdesinden aşağıya doğru akan ince bir dere görülür.

Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi nüshasında siyah konturla hatları belirlenmiş olan pembe tonlamalar ile renklendirilen biri diğerinden daha yüksek iki tepenin birleşiminden oluşan dağ sırası görülür. Daha alçak olan tepenin üzerinde üç küçük ağaç vardır. Dağın arkasında dört ana dala ayrılan büyük, eğimli gövdeli bir ağaç görülür. Ağacın gövdesi kahverenginin tonları ile gölgelendirilmiştir. Ağacın gövdesinde iki yapraksız dal çıkıntısı vardır. Dört ana dalın daha ince dallara ayrılan kısımların

uçlarında yeşil tek tek çizilmiş beşgen sivri uçlu yapraklar görülür. Ağacın yazı levhasına gelen kısımları görünmez. Walter Art Museum nüshasında ise büyükçe bir tepe arka fonunun büyük kısmını kaplar. İnce siyah renkli kuru dallar dağın üzerinde görülür. Sayfanın üst kısmında yer alan yazı levhaları dağın bir kısmının görünmesine engel olur ancak levhanın bitiği yerde dağ görünümünün devamlılığı sağlanır. Ağaç dağın önünde yer alır. Ağaç ve dere adeta kompozisyonu iki parçaya ayırır. Ağacın eğimli gövdesi beş ana dala ayrılarak uçlarında yer alan ince dallara beşgen sivri uçlu yapraklar tek tek yerleştirilir. Ağacın beşgen yaprakları, gövde tonlamaları her iki yazmada da benzerdir.

Her iki çalışmada taht üzerinde yer alan bir erkek figürü görülür. D.T.C.F. nüshasında yaşlı bir erkek figürü ellerini uzatmış konuşuyor şekilde tasvir edilir. Walter Art Museum nüshasında ise konuşan şekilde genç bir figür görülür. Her iki figürün giyim kuşamı soylu olduğunu işaret eder. Ekber Şah olduğu düşünülen figürden satı için izin istendiği düşünülür.

Her iki eserde de Ekber Şah'ın arkasında bir hizmetkar görülür. Şah'ın arkasındaki figürün ellerini vücudunun önünde birleştirmesi nedeniyle hizmetkar olduğu düşünülür.

D.T.C.F. nüshasında gelinin önünde elinde baston gibi uzunca bir sopa tutan erkek figürü vardır. Bu erkek figürü Şah ile konuşarak gelini işaret eder. Gelin elini başının üzerine koymuş şekilde, bir göğsü açık ve gelinliği ile tasvir edilir. Walter Art Museum nüshasında ise gelin elini başının üzerine koymuş, bir göğsü açık mavi elbisesiyle Şah'ın karşısında durmaktadır. Her iki çalışmada gelinin çıplaklığı, elini başının üzerine koymuş görünümü benzer olmasına rağmen D.T.C.F. nüshasında bir erkek figürünün gelini taktim eder şekilde tasviri Walter Art Museum nüshasında görülür.

D.T.C.F. nüshasında gelinin arka kısmında duran iki hizmetkar vardır. Hizmetkarlardan bir tanesi yarısı kırmızı bir içeceklerle dolu şişe tutar. Walter Art Museum nüshasında gelinin arkasında bir hizmetkar görülür.

Kompozisyonun ön kısmında D.T.C.F. nüshasında dört erkek figürü görülür. Vücutlarının üst kısmı görünen bu figürler olayı izlemektedir. Walter Art Museum nüshasında üç adet figür yer alır. Olayı izleyen bu figürlerin vücutlarının üst kısımları görülür. Her iki yazmada da izleyici konumunda olan bu figürlerin önünde taşlık bir alan yer alır. Vücutlarının alt kısmı bu taşlık ve alt kısımdaki yazı levhalarının yerleşimi nedeni ile engellenir. Her iki yazmada sağ kısımda olayı izleyen bıyıklı erkek figürünün benzerliği dikkat çeker. Figürün vücudunun ön kısmında tuttuğu elleri olayın karşısındaki heyecanını jestleriyle belirtmesini sağlar.

Her iki yazma kompozisyon kurgusu, ağaçları, zemin bezemeleri, figürlerin giyim kuşamı ve simaları ile benzerdir. Bu iki çalışmanın en önemli farkı boyamadır. D.T.C.F. nüshası daha açık renkli boyanmasına rağmen Walter Art Museum nüshası daha koyu, canlı renklerle boyanmıştır.

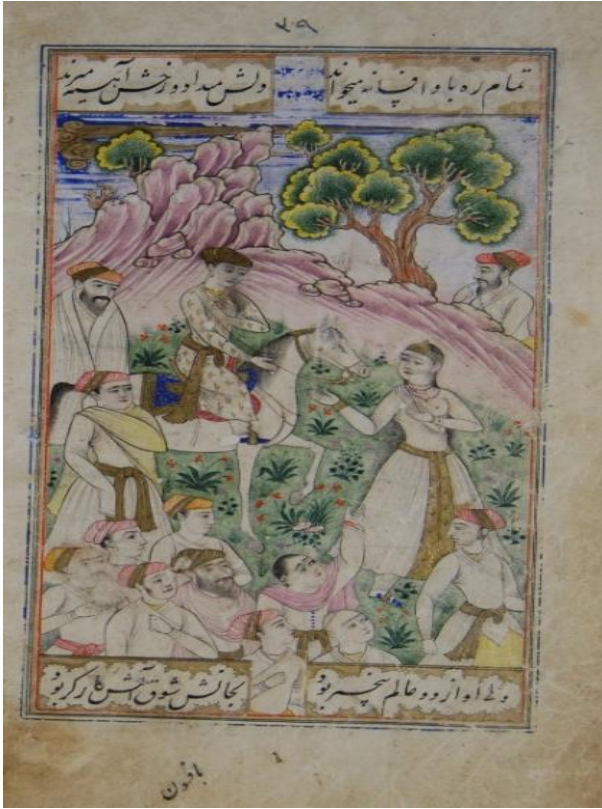


Foto 78: Ekber Şah'ın bağdaş kurarak altıgen taht üzerinde oturduğu, detay.

Foto 79: Acaib'ül mahlukat, El Kazvini, Safevi dönemi, 1590-1600(Freer Gallery of

Art, 1986.161) Safevi dönemine ait eserde altıgen taht ve üzerinde oturan kişinin bağdaş kuruş şekli D.T.C.F. nüshasındaki figüre benzer. Tahtın iç kısmının açık kahveden sarıya çalan rengi kullanılan saks mavisi, ince uzun ayakları da benzerlik gösterir.

5.7. Prens Danyal'ın Sati İçin Geline Eşlik Etmesi



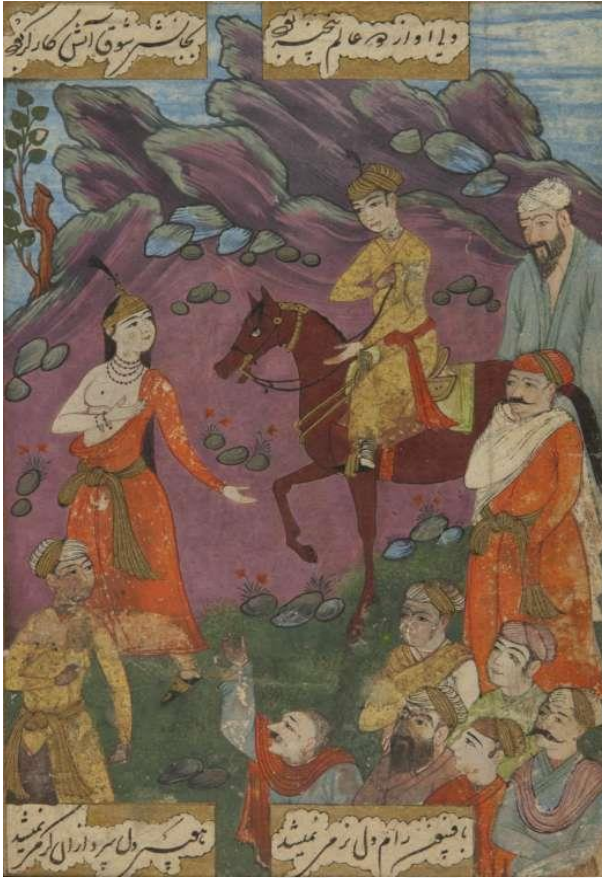


Foto 80: The Israel Museum

B69.0647/8

Tarihi: 1657

Sanatçı:-

Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi yazma eserler kataloğunda Mustafa Con A 532 ketebe kaydıyla yer alan Sûz-u Gûdaz mesnevisinde yer alan gelinin satı için izin isteme sahnesi The Israel Museum B69.0647/8 envanter numarası ile kayıtlı nüshası ile mukayese edilmiştir.

Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi nüshasında sayfanın üst kısmında sayfa kenarlarına yaslı olarak çizilmiş dikdörtgen çerçeve içinde yazılar yer alır. Sayfanın alt kısmında yine sağ ve sol kenara yaslı olarak çizilen iki dikdörtgen çerçeve içinde yazı kuşağı görülür. The Israel Museum nüshasında sayfanın sol üst kenarına yaslı dikdörtgen bir yazı levhası ve hemen yakınında aynı boyda bir yazı levhası daha yer alır. Sayfanın alt kısmında ise üstte yer alan yazı levhaları simetrik olarak yerleştirilir.

Her iki resme dikkatle bakıldığında figür, kompozisyon kurgusu arsında büyük benzerlikler görülür. Ancak, D.T.C.F. nüshasında Prens Danyal ve gelinin gidiş yönü sağa doğru, The Israel Museum'da ise sola doğru kurgulanır. D.T.C.F. nüshası daha

açık renkli boyanmasına rağmen The Israel Museum nüshası daha koyu, canlı renklerle boyalıdır. The Israel Museum nüshasında figürler D.T.C.F. nüshasındaki figürlerden sayı olarak azdır ancak daha büyük tasvir edilir.

Her iki yazmada da mavi gökyüzü üzerinde beyaz ince uzun formu bulutlar görülür. D.T.C.F. nüshasında The Israel Museum nüshasından farklı olarak helezonlar ve uzun çizgilerle tasvir edilmiş olan altın yaldızlı bir bulut vardır.

D.T.C.F. nüshasında kompozisyonun arka zeminini kaplayan doruk kısmı sola doğru eğimli çizilmiş pembe tonları ile betimlenmiş olan bir dağ görülür. Dağın sol üst kısmında kuru dallar, küçük bir ağaç, sağ kısımda ise daha büyük bir ağaç görülür. Ağaçların gövdeleri kahverengi tonlamalarla, yaprakları yuvarlak bir öbek oluşturmuş şekilde dış kısmı açık yeşil iç kısımları koyu yeşil olarak betimlenir. Dağın arkasında bir erkek figürünün başı görünür. The Israel Museum nüshasında kompozisyonun arka zeminini kaplayan doruk kısmı sağa doğru eğimli çizilmiş gri, mavi ve pembe tonları ile betimlenmiş olan bir dağ görülür. Sol kısımda uçlarında tek tek tasvir edilmiş sivri uçlu yeşil yaprakları olan ince gövdeli bir bitki görülür. Bitkinin kahverengi gövdesinin uç kısmı et kalınlığı verilerek daire şeklinde, verev çizgiyle tasvir edilir. Dağın üzerinde taşlar, kırmızı çiçekli bitki öbekleri görülür.

D.T.C.F. nüshasında açık yeşil zemin koyu renkli bitki öbekleri ve taşlarla bezenmiş şekilde tasvir edilirken The Israel Museum nüshasında koyu yeşil zemin mavi, gri taşlar ve zeminle aynı tonda koyu yeşil bitki öbekleriyle betimlenir.

At üzerinde tasvir edilmiş olan Prens Danyal olarak düşünülen erkek figürünün bir eliyle atın eyerini tutan diğer elini geline doğru uzatmış duruşu, atın bir ayağını öne atmış, ağzı çekilen eyerin etkisiyle açılmış ağzı, kuyruğu her iki yazmada da benzerdir. Prens Danyal'ın önünde yürüyen bir göğsü açık arkaya doğru hafifçe dönmüş olan gelin figürleri de benzerdir. D.T.C.F. nüshasında beyaz gelinlik başında tek dilimli taç olan

zayıf bir kadın figürü olan gelin The Israel Museum nüshasında somon gelinlikli, tek dilimli sorguçlu taçlı, daha kilolu olarak tasvir edilir.

Atın arka kısmında cübbeli, sakallı din adamı olduğu düşünülen figür ve atın ön kısmında bir eli omzunda pelerinle sarılmış diğer elbisesinin kolun uzunca tasvir edilmiş figürler de her iki yazmada da benzerdir. Pelerinli figürlerde D.T.C.F. nüshasında olanı daha genç bir oğlan, The Israel Museum nüshasında olan figür kaytan bıyıklı tasvir edilir.

D.T.C.F. nüshasında sayfanın en alt kısmında dokuz, The Israel Museum nüshasında yedi erkek figürü yer alır. Her iki yazmada da bir figür diğerlerinden önde ilerler şekilde tasvir edilir. D.T.C.F. nüshasında kel ve başında kipa benzeri bir başlık takan figür ile yanındaki baş kısmı görünen figür The Israel Museum nüshasında görülmez.



Foto 81: Walter Art Museum

Ms.W.649

Tarihi: 1657

Sanatçı: Nakkaş Muhammed Ali

Meşhed

Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi yazma eserler kataloğunda Mustafa Con A 532 ketebe kaydıyla yer alan Sûz-u Gûdaz mesnevisinde yer alan gelinin satı için izin isteme sahnesi Walter Art Museum Ms.W.649 envanter numarası ile kayıtlı nüshası ile mukayese edilmiştir.

Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi nüshasında sayfanın üst kısmında sayfa kenarlarına yaslı olarak çizilmiş dikdörtgen çerçeve içinde yazılar yer alır. Sayfanın alt kısmında yine sağ ve sol kenara yaslı olarak çizilen iki dikdörtgen çerçeve içinde yazı kuşağı görülür. Walter Art Museum nüshasında sayfanın sol üst kenarına yaslı dikdörtgen bir yazı levhası ve hemen yakınında aynı boyda bir yazı levhası daha yer alır. Sayfanın alt kısmında ise üstte yer alan yazı levhalarından daha büyük dörtgen levhalar üst kısımdakilere simetrik olarak yerleştirilir.

Her iki resme dikkatle bakıldığında figür, kompozisyon kurgusu arasında büyük benzerlikler görülür. İlk göze çarpan fark, D.T.C.F. nüshası daha açık renkli boyanmasına rağmen Walter Art Museum nüshası daha koyu, canlı renklerle boyanmasıdır. Figür sayısının D.T.C.F. nüshasında on üç, Walter Art Museum nüshasında ise 11 olması diğer farktır.

D.T.C.F. nüshasında arka fonda mavi gökyüzü üzerinde beyaz ince uzun formulu bulutlar görülür. Walter Art Museum nüshasında ise bulutsuz mavi bir gökyüzü vardır.

Her iki kompozisyonun arka zeminini kaplayan doruk kısmı sola doğru eğimli çizilmiş pembe tonları ile betimlenmiş olan bir dağ görülür. Walter Art Museum nüshasında dağın renklendirilmesinde pembe tonları yanı sıra mor renk kullanılmıştır. D.T.C.F. nüshasında dağın sol üst kısmında kuru dallar, küçük bir ağaç, sağ kısımda ise daha büyük bir ağaç görülür. Ağaçların gövdeleri kahverengi tonlamalarla, yaprakları yuvarlak bir öbek oluşturmuş şekilde dış kısmı açık yeşil iç kısımları koyu yeşil olarak betimlenir. Dağın arkasında bir erkek figürünün başı görünmektedir. Walter Art Museum nüshasında ise dağın sol kısmında ince gövdeli sivri uçlu yaprakları tek tek

tasvir edilmiş olan bir ağaç, dağ üzerine ara ara serpiştirilmiş kuru dallar, sağ kısımda ise büyük bir ağaç görülür. Kahverengi tonlamalarla renklendirilmiş olan kalın gövdeli ağaç beş ana dala ayrılır. Bu ana dallar daha ince dallara ayrılmış ve yaprakları yuvarlak bir öbek oluşturmuş şekilde dış kısmı açık yeşil iç kısımları koyu yeşil olarak betimlenir.

D.T.C.F. nüshasında açık yeşil zemin koyu renkli bitki öbekleri ve taşlarla bezenmiş şekilde tasvir edilmişken Walter Art Museum nüshasında ise koyu ve açık yeşil nöbetleşe kullanılarak kademelendirilmiş bir zemin elde edilir. Zemin bitki öbekleri ve taşlarla bezenmiştir. Sayfanın alt kısmında bir tepelik görülür.

At üzerinde tasvir edilmiş olan Prens Danyal olarak düşünülen erkek figürünün bir eliyle atın eyerini tutan diğer elini geline doğru uzatmış duruşu, atın bir ayağını öne atmış, ağzı çekilen eyerin etkisiyle açılmış ağzı, kuyruğu her iki yazmada da benzerdir. Prens Danyal'ın önünde yürüyen bir göğsü açık arkaya doğru hafifçe dönmüş olan gelin figürleri de benzerdir. D.T.C.F. nüshasında beyaz gelinlik başında tek dilimli taç olan zayıf bir kadın figürü olan gelin Walter Art Museum nüshasında mor gelinlikli, başının üst kısmını saran bir taçla tasvir edilir.

Atın arka kısmında cübbeli, sakallı din adamı olduğu düşünülen figür ve atın ön kısmında bir eli omzunda pelerinle sarılmış diğer elbisesinin kolun uzunca tasvir edilmiş figürler de her iki yazmada da benzerdir.

D.T.C.F. nüshasında sayfanın en alt kısmında dokuz, Walter Art Museum nüshasında ise nüshasında yedi erkek figürü yer alır. Her iki yazmada da bir figür diğerlerinden önde ilerler şekilde tasvir edilir. D.T.C.F. nüshasında kel ve başında kipa benzeri bir başlık takan figür ile yanındaki baş kısmı görünen figür Walter Art Museum nüshasında ise nüshasında görülmez.

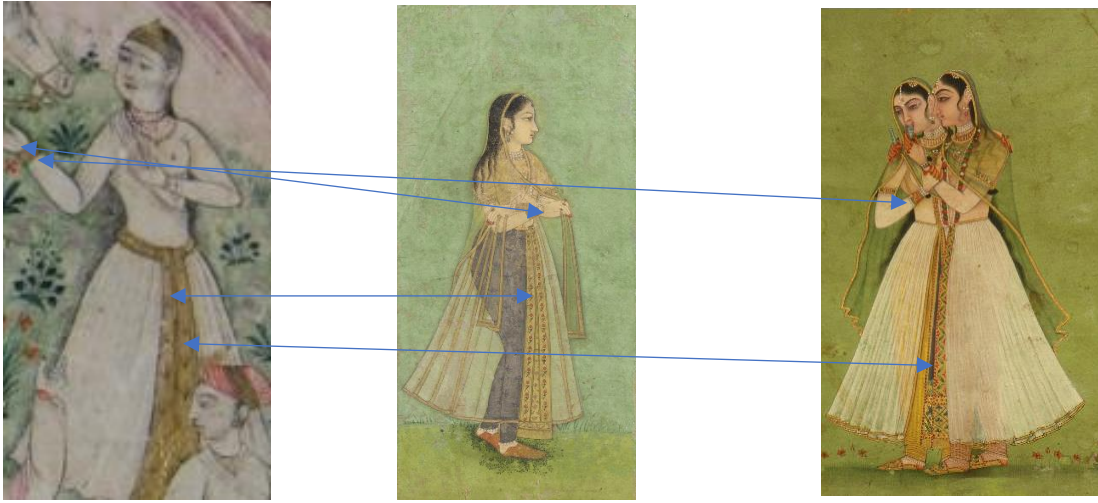


Foto 82: D.T.C.F. nüshası, gelinin gelinliğinden detay.

Foto 83: Ayakta duran kadın, 17.yüzyıl, Babür Dönemi,
(Smithsonian Museum F1940.17)

Foto 84: İki kadın, Dekkan, 18.yüzyıl (British Museum, 1974,0617,0.17.91)

Her üç resimde de gelinin beyaz elbisesinin (gelinlik) ön kısmında belden aşağı doğru inen altın yaldızlı bir şerit bezeme yer alır. Eteğin kabarık formu ve figürlerin bileklerindeki altın renkli kalın bilezikler de benzerlik gösterir. Foto 41-42 Babür dönemine ait çalışmalardır bu nedenle figürler Hint tipindedir. Sûz-u Gûdaz mesnevisindeki kadın figürü de öyküye göre Hint asıllıdır ancak minyatürleri istinsah eden ustanın gelini Hint tipinde değil de İran tipinde çizmesi kendisinin de İran asıllı olduğunu düşündürür. Bununla birlikte Sûz-u Gûdaz mesnevisindeki gelin figürünün Babür dönemine ait elbiseye benzer bir gelinlik giymesi eserin Babür dönemi kıyafet geleneğinin resme yansımış olduğunu gösterir.



Foto 85: Chill Stün Sarayı kabul salonunda yer alan bu resimde bir kadın figürünün ve gelinin tüllü kabarık eteğinin ön kısmında yıldızlı şerit yer alır. Resim 1649 yılına tarihlenmektedir.

5.8. Sati Sahnesi



Foto 86: Paris Bibliotheque
Nationale, Pers 769 1513v

Tarihi: 1660-1670

Sanatçı: Rıza Abbasi ekolünden bir
sanatçı?

Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi yazma eserler kataloğunda Mustafa Con A 532 ketebe kaydıyla yer alan Sûz-u Gûdaz mesnevisinde yer alan satı sahnesi Paris Bibliotheque Nationale, Pers 769 1513v envanter numarası ile kayıtlı nüshası ile mukayese edilmiştir.

Gelinin ölen eşi ile birlikte gönüllü olarak kendini yakarak yaşamına son verdiği sahne satı sahnesidir. Bu nedenle her iki yazmada da büyükçe bir ateş içinde ölen damat ve gelin görülür.

D.T.C.F. nüshasında kompozisyon dikdörtgen bir çerçeve ile sınırlanır. Paris Bibliotheque Nationale nüshasında ise kompozisyon dikdörtgen bir çerçeve içinde yer almış ancak ağacın dalları çerçeve bütünlüğünü bozmadan sayfa dışına çıkar. Ağacın üst yaprakları sayfa kenarlarında altın yaldızla çekilen çizginin de dışına çıkar. Sayfanın üst kısımlarına sığmayan yapraklar yarım çizilmiş hatta üst yapraklar yan sayfaya kadar uzar.

D.T.C.F. nüshasında sayfanın üst kısmında sağ ve sola yaslı dikdörtgen yazı levhaları yer alır. İki levhanın içi de aynı şekilde düzenlenir. Büyük dörtgen levhanın üst kısmında bir dikdörtgen, alt kısmında bir dikdörtgen her iki dikdörtgenin arasında yatay yerleştirilmiş bir yazı levhası yer alır. Yatay yerleştirilen bu levhadan kalan üçgen şeklinde iki boşluğa iki erkek figürünün baş ve omuz kısmı görünür. Aynı boyda olan sayfa kenarına yaslı yazı levhalarının arasında bir miktar boşluk görülür. Bu boşlukta alev parçaları vardır. Sayfanın alt kısmında sağ ve sola yaslı aynı boyda iki dikdörtgen çerçeve yer alır. Paris Bibliotheque Nationale nüshasında ise sayfanın sağ kısmına çok yakın ancak yaslı konumda olmayan dörtgen bir yazı levhası yakınında bir levha daha yer alır. Bu yazı levhalarının üst kenarı kalın bir çizgi ile belirlenmiş ancak yazı levhalarının bittiği kısımda çizgi incilir. Sayfanın sağ alt kısmında bitki öbeklerinin üstünde ateşe yakın konumlanmış iki dörtgen yazı levhası daha görülür.

D.T.C.F. nüshasında kompozisyonun merkezinde altın yıldız renginde helezonlar ve çizgilerle oluşturulmuş ateş bulunur. Ateşin üst kısmından alevler yukarı doğru ince uzun çizgilerle yükselmektedir. Alev oklarının kenarları siyah tonlamalarla belirginleştirilir. Ateşin orta kısmında gözleri kapalı şekilde yatan ölmüş olan damat üzerinde ona sarılmış olarak üzerinde yatan gelin bulunur. Gelinin yüzünde mutlu bir ifade vardır. Paris Bibliotheque Nationale nüshasında kompozisyonun sağ tarafında alt kısmı dikey üst kısmı yatay iki sıra olarak dizilen ince uzun formlu odunlar görülür. Odunların üzerinde yatan gözleri kapalı damat ve ayakta iki eli havada tasvir edilmiş olan gelin figürü görülür. Gelin damada göre daha büyük tasvir edilir. Her iki figürün etrafında ateş parçaları bulunur. Altın yıldızlı alevler görülür ancak bu alevler küçük boyutludur. D.T.C.F. nüshasında alevler daha devasa ve sarmalamış şekildedir.

D.T.C.F. nüshasında kompozisyonun en ön kısmında beş adet erkek figürü görülür. Bu figürlerden en sol kısmında olan sakallı figür izleyicidir. Sakallı figürün yanındaki erkek figürü ise omuzunda odun taşımaktadır. Her iki figürün yüzleri sağa doğru dönük tasvir edilir. Sayfanın en sağ kısmında elinde müzik aleti tutan kaytan bıyıklı erkek figürü yanında olayı izleyen iki erkek figürü daha vardır. Bu üç figürün yüzleri ise sola dönük şekilde tasvir edilir. Paris Bibliotheque Nationale nüshasında sayfanın sol kısmında beş adet erkek figürü vardır. Figürlerin el kol hareketlerinden, bir figürün elinde tuttuğu sopa benzeri aletten olaya son vermeye çalıştıkları tahmin edilebilir. Ateşin ve bu beş erkek figürünün olduğu kısım bir beyaz zemin üzerine sarı bir çizgiyle ayrılmış şekilde betimlenir. Bu kısım satı olayının gerçekleştiği kısımdır. Bu çizginin arkasında ise, at üzerinde üç figür görülür. Figürlerden elini ağzına götürerek şaşırان erkek figürünün başına diğer figür tarafından şemsiye tutulması statü sahibi biri olduğunu düşündürür. Atın önünde vücudunun üst kısmı görünen bir erkek figürü daha görülür. Figürlerin arkasında dağ ve gökyüzü yer alır.

Paris Bibliotheque Nationale nüshasında doğa içinde iki kademeye ayrılmış gibi görünen kompozisyon D.T.C.F. nüshasında sadece sati olayına odaklanmış şekilde tasvir edilir.



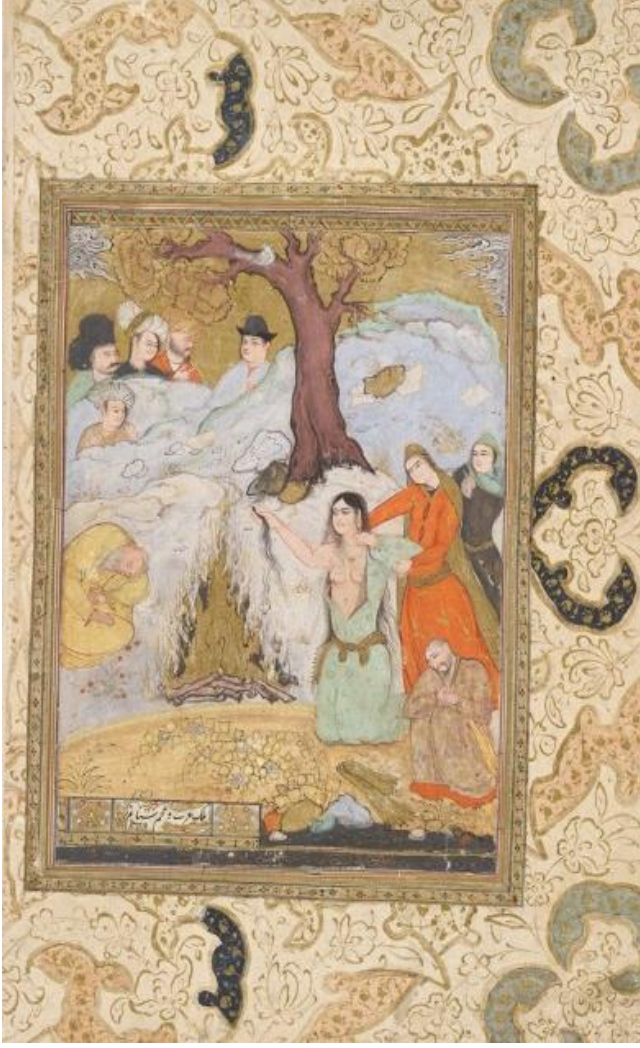


Foto 87: Harvard Art Museum,
2002.50.7

Tarihi: 17.yüzyılın ikinci yarısı

Sanatçı:

Müze Notu: 17. yüzyılda Nev'î'nin anlatısı olan Sûz-u Gûdaz adlı eseri sayesinde sati ritüeli İran'da tanınır hale gelmiştir. Ancak resim sati ritüelini anlatsa da resmin altında yer alan yazıt mesnevi ile ilgisizdir. Ayrıca ışık altında yapılan inceleme resmin arka yüzünde herhangi bir metin izi göstermez. Fars ve Hint unsurlarını Avrupa modelleme ve gölgeleme teknikleri ile harmanlayan ve kadın bedenini sergileyen bu resim satının egzotik konusunu ve kadını erotize etmesini gösteren tek sayfalık bir çalışma olarak yaratıldığı sonucuna varılabilir. Bu melez stil, 17. yüzyılın ikinci yarısında Safevi resminin karakteristiğidir. Müze notuna göre resim, Sûz-u Gûdaz mesnevisinin bir parçası değildir tek sayfa bir minyatürdür. Sati ritüeline vurgu yaptığı için karşılaştırma- değerlendirme kısmında bu resme yer verilmiştir. Bu kompozisyonun

Sûz-u Gûdaz mesnevisi dışında bir çalışmaya konu olması bu ritüelin ilgi çektiğine işaret eder.

Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi yazma eserler kataloğunda Mustafa Con A 532 ketebe kaydıyla yer alan Sûz-u Gûdaz mesnevisinde yer alan satı sahnesi Harvard Art Museum, 2002.50.7 envanter numarası ile kayıtlı tek sayfalık bir çalışma olan satı sahnesi ile mukayese edilmiştir.

D.T.C.F. nüshasında kompozisyon dikdörtgen bir çerçeve ile sınırlanır. Harvard Art Museum'da dikdörtgen çerçeve ile kompozisyon sınırlanır ve sayfanın kenarları boş bırakılmak yerine tezhiplenle bezenir. D.T.C.F. nüshasında sayfanın üst kısmında sağ ve sola yaslı dikdörtgen yazı levhaları yer alır. İki levhanın içi de aynı şekilde düzenlenir. Büyük dörtgen levhanın üst kısmında bir dikdörtgen, alt kısmında bir dikdörtgen her iki dikdörtgenin arasında yatay yerleştirilmiş bir yazı levhası yer alır. Yatay yerleştirilen bu levhadan kalan üçgen şeklinde iki boşluğa iki erkek figürünün baş ve omuz kısmı görünür. Aynı boyda olan sayfa kenarına yaslı yazı levhalarının arasında bir miktar boşluk görülür. Bu boşlukta alev parçaları görülür. Sayfanın alt kısmında sağ ve sola yaslı aynı boyda iki dikdörtgen çerçeve yer alır. Harvard Art Museum'da yer alan satı sahnesinde ise sayfanın sol alt kısmına yaslı dikdörtgen bir yazı levhası yer alır.

D.T.C.F. nüshasında kompozisyonun merkezinde altın yaldız rengine helezonlar ve çizgilerle oluşturulmuş ateş bulunur. Ateşin üst kısmından alevler yukarı doğru ince uzun çizgilerle yükselir. Alev oklarının kenarları siyah tonlamalarla belirginleştirilir. Ateşin orta kısmında gözleri kapalı şekilde yatan ölmüş olan damat üzerinde ona sarılmış olarak üzerinde yatan gelin görülür. Gelinin yüzünde mutlu bir ifade vardır. Harvard Art Museum'da yer alan satı sahnesinde ise küçük bir ateş görülür. Kabaca üçgen bir form verilmiş olan ateş birkaç ince odunun yakılması ile oluşturulmuştur. D.T.C.F. nüshasında alevler daha devasa ve sarmalayıcı şekilde tasvir

edilir. Harvard Art Museum’da yer alan sati sahnesinde göğüsleri açık olarak tasvir edilmiş olan gelin ateşin yanında diz çöker. Bir eliyle saçından bir tutam koparmış ateşe doğru uzatır. Gelinin arkasında yer alan iki kadın figürü gelini tutarak adeta vazgeçirmeye çalışır şekilde betimlenir. Gelinin diğer yanında dizlerini göğüslerine çekmiş olarak oturan üzgün bir erkek figürü görülür. Ateşin diğer yanında başı öne doğru düşmüş beyaz sakallı, sarı elbiseli gözleri kapalı figürün ölen damat olduğu düşünülür. D.T.C.F. nüshasında kompozisyonun en ön kısmında beş adet erkek figürü görülür. Bu figürlerden en sol kısmında olan sakallı figür izleyicidir. Sakallı figürün yanındaki erkek figürü ise omuzunda odun taşır şekilde betimlenir. Her iki figürün yüzleri sağa doğru dönük tasvir edilir. Sayfanın en sağ kısmında elinde müzik aleti tutan kaytan bıyıklı erkek figürü yanında olayı izleyen iki erkek figürü daha görülür. Bu üç figürün yüzleri ise sola dönük şekilde tasvir edilir. Harvard Art Museum’da yer alan sati sahnesinde ise, kayalık bir alanın arasından başı görünen bir erkek figürü ve kayalıkların arkasından görünen dört erkek figürü dikkat çeker. Figürlerden en sağda olanın başında Avrupa tarzı bir şapka görülür. Resimde Avrupa tarzı kıyafetin yani Avrupa etkisinin, etkileşimin başladığının kanıtıdır.

Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi yazma eserler kataloğunda Mustafa Con A 532 ketebe kaydıyla yer alan Sûz-u Gûdaz mesnevisinde yer alan satı sahnesi Wellcome Library, no.11923 envanter numaralı satı sahnesi ile mukayese edilmiştir.

D.T.C.F. nüshasında kompozisyon dikdörtgen bir çerçeve ile sınırlandırılır. Wellcome Library nüshasında ise kompozisyon dikdörtgen bir çerçeve ile sınırlandırılarak çerçeve dışında kalan alan tezhipte bezenmiştir.

D.T.C.F. nüshasında sayfanın üst kısmında sağ ve sola yaslı dikdörtgen yazı levhaları yer alır. İki levhanın içi de aynı şekilde düzenlenmiştir. Büyük dörtgen levhanın üst kısmında bir dikdörtgen, alt kısmında bir dikdörtgen her iki dikdörtgenin arasında yatay yerleştirilmiş bir yazı levhası yer alır. Yatay yerleştirilen bu levhadan kalan üçgen şeklinde iki boşluğa iki erkek figürünün baş ve omuz kısmı görünür. Aynı boyda olan sayfa kenarına yaslı yazı levhalarının arasında bir miktar boşluk vardır. Bu boşlukta alev parçaları bulunur. Sayfanın alt kısmında sağ ve sola yaslı aynı boyda iki dikdörtgen çerçeve içinde yazı yer alır. Wellcome Library nüshasında yazı görülmez.

D.T.C.F. nüshasında kompozisyonun merkezinde altın yaldız renginde helezonlar ve çizgilerle oluşturulmuş ateş görülür. Ateşin üst kısmından alevler yukarı doğru ince uzun çizgilerle yükselir. Alev oklarının kenarları siyah tonlamalarla belirginleştirilmiştir. Ateşin orta kısmında gözleri kapalı şekilde yatan ölmüş olan damat üzerinde ona sarılmış olarak üzerinde yatan gelin görülür. Gelinin yüzünde mutlu bir ifade vardır. Wellcome Library nüshasında kompozisyonun merkezinde yer alan ateş içinde ölen damat gelinin dizine yatırılmış gelin ise oturur konumdadır. Bu görünüm Avrupa gravürlerine yansıyan satı ritüeli görünümüyle de benzerlik gösterir.

D.T.C.F. nüshasında kompozisyonun en ön kısmında beş adet erkek figürü görülür. Bu figürlerden en sol kısmında olan sakallı figür izleyicidir. Sakallı figürün yanındaki erkek figürü ise omuzunda odun taşımaktadır. Her iki figürün yüzleri sağa doğru dönük tasvir edilir. Sayfanın en sağ kısmında elinde müzik aleti tutan kaytan

bıyıklı erkek figürü yanında olayı izleyen iki erkek figürü daha görülür. Bu üç figürün yüzleri ise sola dönük şekilde tasvir edilir. Wellcome Library nüshasında ise, ateşin çevresi bir insan kalabalığı ile kuşatılmıştır. Sati ritüelinin bir düğün gibi halka açık alanda seyirciler eşliğinde yapılması geleneği bu resimde tasvir edilir. At üzerinde elini ağzına götürerek şaşırmış soylu bir figür, pek çok insan bu şöleni izlemeye gelmişlerdir. Kompozisyonda Hindistan’a özgü bir hayvan olan bir adet fil görülür.

Wellcome Library nüshası daha geç dönemde tasvir edildiği için gerçekçi bir görünümündedir. At üzerindeki figürün elini ağzına götürerek şaşırması çok uzun yıllardır tasvir edilen bir şablon olması resmin geçmiş mirastan kopmadan Avrupa sanatından etkilendiğini gösterir.

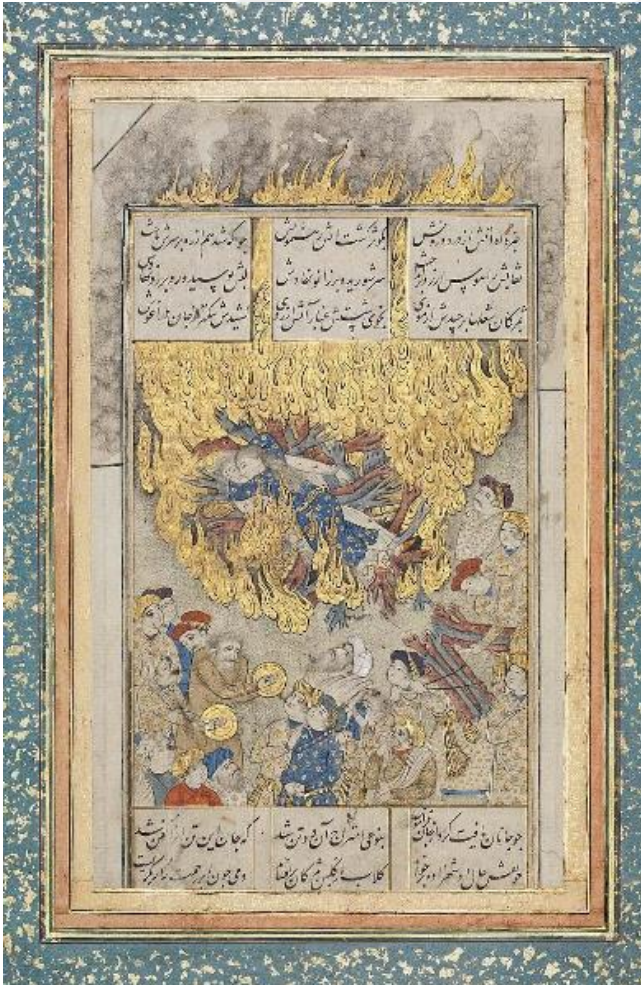


Foto 89: Museum of Fine Art
Boston, 65.48
Tarihi: 17.yüzyılın ortaları
Sanatçı: Muhammed Kasım

Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi yazma eserler kataloğunda Mustafa Con A 532 ketebe kaydıyla yer alan Sûz-u Gûdaz mesnevisinde yer alan satı sahnesi Museum Fine Arts, 65.48 envanter numarası ile kayıtlı nüshası ile mukayese edilmiştir.

D.T.C.F. nüshasında kompozisyon dikdörtgen bir çerçeve ile sınırlandırılır. Museum Fine Arts nüshasında kompozisyon dikdörtgen çerçeveler ile sınırlandırılarak ve sayfa kenarları tezhiple bezelidir. Resmin kenarını sınırlayan ince çerçevenin üst kısmında alevler ve duman görünmektedir. Bu alev ve dumanlar başka bir çerçeve içine dahil edilir.

D.T.C.F. nüshasında sayfanın üst kısmında sağ ve sola yaslı dikdörtgen yazı levhaları yer alır. İki levhanın içi de aynı şekilde düzenlenmiştir. Büyük dörtgen levhanın üst kısmında bir dikdörtgen, alt kısmında bir dikdörtgen her iki dikdörtgenin arasında yatay yerleştirilmiş bir yazı levhası yer alır. Yatay yerleştirilen bu levhadan kalan üçgen şeklinde iki boşluğa iki erkek figürünün baş ve omuz kısmı görünür. Aynı boyda olan sayfa kenarına yaslı yazı levhalarının arasında bir miktar boşluk vardır. Bu boşluktan alev parçaları görülür. Sayfanın alt kısmında sağ ve sola yaslı aynı boyda iki dikdörtgen çerçeve yer alır. Museum Fine Arts nüshasında sayfanın üst ve alt kısmında üçer tane dörtgen yazı levhaları görülür. Sayfanın üst kısmında yer alan levhalar alttakilerden daha büyük ebattadır.

D.T.C.F. nüshasında kompozisyonun merkezinde altın yaldız renginde helezonlar ve çizgilerle oluşturulmuş ateş görülür. Ateşin üst kısmından alevler yukarı doğru ince uzun çizgilerle yükselir. Alev oklarının kenarları siyah tonlamalarla belirginleştirilmiştir. Ateşin orta kısmında gözleri kapalı şekilde yatan ölmüş olan damat üzerinde ona sarılmış olarak üzerinde yatan gelin görülür. Gelinin yüzünde mutlu bir ifade dikkat çeker. Museum Fine Arts nüshasında altın yaldız renginde çizgilerle oluşturulmuş ateş yukarı doğru yükselir. Alev oklarının bitiminde gri tonlamalarla dairesel çizgilerle oluşturulan duman görülür. Ateşin orta kısmında gözleri kapalı

şekilde yatan, alnında bir nokta (bindu) görülen ölmüş olan damat üzerinde ona sarılmış olarak üzerinde yatan gelin görülür.

D.T.C.F. nüshasında kompozisyonun en ön kısmında beş adet erkek figürü görülür. Bu figürlerden en sol kısmında olan sakallı figür izleyicidir. Sakallı figürün yanındaki erkek figürü ise omuzunda odun taşır. Her iki figürün yüzleri sağa doğru dönük tasvir edilir. Sayfanın en sağ kısmında elinde müzik aleti tutan kaytan bıyıklı erkek figürü yanında olayı izleyen iki erkek figürü daha görülür. Bu üç figürün yüzleri ise sola dönük şekilde tasvir edilir. Museum Fine Arts nüshasında ateşin alt kısmında yarım daire şeklinde dizilmiş figürler görülür. Kompozisyonun sol kısmında yer alan izleyicilerin yüzleri sağa doğru dönüktür. Bu figürlerin en önünde iki adet müzik aleti çalan erkek figürü ve bu figürlerin çevresinde olayı izleyen altı erkek figürü daha görülür. Kompozisyonun sağ kısmında yer alan figürlerin yüzleri ise sola dönüktür. Bu kısımda on tane figür görülür ve bu figürlerin iki tanesi odun taşır şekilde betimlenir.

Museum Fine Arts nüshasında figür sayısı, ateşin, dumanın gerçekçi görünümü, damadın alnındaki iz gibi gerçekçi unsurlar göze çarpan detaylardır. Olayın bir kalabalık ortasında izleniyor olması, müzik aletleri çalanlar, odun taşıyanlar ile olayın canlandırılması da gerçekçi biçimde betimlenir. D.T.C.F. nüshasında figürlerin yerleşimi hayal gücüne dayalıdır. Her iki yazmada müzik aleti çalan figürler ve çaldıkları alet, odun taşıyanlar, gelin ve damadın ateş içinde yatış pozisyonları benzerdir. Çevrede dağ, ağaç gibi doğa unsurlarının yer almayıp direkt olaya ilgi çekilmesi her iki yazmanın başka bir ortak noktasıdır.



Foto 90: The Israel Museum

B69.0647/8

Tarihi: 1657

Sanatçı: -

Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi yazma eserler kataloğunda Mustafa Con A 532 ketebe kaydıyla yer alan Sûz-u Gûdaz mesnevisinde yer alan satı sahnesi The Israel Museum B69.0647/8 envanter numarası ile kayıtlı nüshası ile mukayese edilmiştir.

D.T.C.F. nüshasında sayfanın üst kısmında sağ ve sola yaslı dikdörtgen yazı levhaları yer alır. İki levhanın içi de aynı şekilde düzenlenir. Büyük dörtgen levhanın üst kısmında bir dikdörtgen, alt kısmında bir dikdörtgen her iki dikdörtgenin arasında yatay yerleştirilmiş bir yazı levhası yer alır. Yatay yerleştirilen bu levhadan kalan üçgen şeklinde iki boşluğa iki erkek figürünün baş ve omuz kısmı görünür. Aynı boyda olan sayfa kenarına yaslı yazı levhalarının arasında bir miktar boşluk bulunur. Bu boşluktan alev parçaları görülür. Sayfanın alt kısmında sağ ve sola yaslı aynı boyda iki dikdörtgen çerçeve yer alır. The Israel Museum nüshasında ise sayfanın üst kısmında alevlerin üzerinde sola yaslı bir dikdörtgen çerçeve ve yanında aynı boyda çerçeve içinde yazı yer alır. Çerçevenin üst kısmında bir çizgi sezilmekte bu çizginin kompozisyonu çerçeveleyen bir çizgi olduğu düşünülmektedir. Müzenin paylaştığı resim sadece minyatürü odağına almış bu nedenle kenar çerçevesi var olup olmadığı görülmez. Sayfanın alt kısmında sola yaslı bir dikdörtgen çerçeve ve yanında aynı boyda çerçeve içinde yazı yer alır. Alt ve üst kısımdaki yazı levhaları simetrik bir yerleşimde düzenlenir.

D.T.C.F. nüshasında kompozisyonun merkezinde altın yaldız rengine helezonlar ve çizgilerle oluşturulmuş ateş görülür. Ateşin üst kısmından alevler yukarı doğru ince uzun çizgilerle yükselir. Alev oklarının kenarları siyah tonlamalarla belirginleştirilir. Ateşin orta kısmında gözleri kapalı şekilde yatan ölmüş olan damat üzerinde ona sarılmış olarak üzerinde yatan gelin görülür. Gelinin yüzünde mutlu bir ifade hissedilir. The Israel Museum nüshasında ise benzer bir görünüm izlenir. Büyük bir ateş ve yukarı doğru uzanan alev okları vardır. Ateşin ortasında ağaç gövdeleri üzerinde yatan damat ve ona sarılmış olarak üzerinde yatan gelin görülür. D.T.C.F.

farklı olarak The Israel Museum nüshasında ateş üst kısma doğru yayılmış olarak görülür. Ateş oklarının üst kısmında dumanlar bulunur. Dumanların ateşe yakın olan kısımda dairevi çizgilerle çizilerek üst kısımlara doğru yayılması gri, çok açık kahverengi tonlamalar ile renklendirilmesi resme gerçekçi bir görünüm kazandırır.

D.T.C.F. nüshasında kompozisyonun en ön kısmında beş adet erkek figürü görülür. Bu figürlerden en sol kısmında olan sakallı figür izleyicidir. Sakallı figürün yanındaki erkek figürü ise omuzunda odun taşır. Her iki figürün yüzleri sağa doğru dönük tasvir edilir. Sayfanın en sağ kısmında elinde müzik aleti tutan kaytan bıyıklı erkek figürü yanında olayı izleyen iki erkek figürü daha görülür. Bu üç figürün yüzleri ise sola dönük şekilde tasvir edilir. The Israel Museum nüshasında da sayfanın alt kısmında izleyici grubu görülür. Sayfanın sol kısmında ateşin yakınına kadar ilerlemiş görünen bir erkek figürü onun alt kısmında odun taşıyan iki figür ve sayfanın en alt kısmında olayı izleyen iki figür daha vardır. Sayfanın sol alt kısmında dört erkek figürü daha görülür. Bu sol kısma tasvir edilen dokuz figür sağa doğru bakmaktadır. Sayfanın sağ kısmında sekiz figür görülür. Bu figürlerin yedisi sola doğru bakmaktadır. Bir figür arkaya doğru bakar şekilde tasvir edilir. Sağ kısımdaki figürlerden iki tanesinin elinde müzik aleti görülür.

The Israel Museum nüshasındaki figür sayısı D.T.C.F. nüshasından fazladır. D.T.C.F. nüshasında kompozisyon daha açık, pastel tonlarda boyalıdır. The Israel Museum nüshasında ise daha koyu tonlarda ve geniş bir renk skalası kullanılmıştır. Odun taşıyan figür, müzik aleti çalan figür ve çaldığı aletler her iki yazmada da benzerdir. Ateş üzerinde yatan gelin ve damadın pozisyonu da benzer görünümündedir.



Foto 91: Walter Art Museum

Ms.W.649

Tarihi: 1657

Sanatçı: Nakkaş Muhammed Ali

Meşhedi

Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi yazma eserler kataloğunda Mustafa Con A 532 ketebe kaydıyla yer alan Sûz-u Gûdaz mesnevisinde yer alan satı sahnesi Walter Art Museum Ms.W.649 envanter numarası ile kayıtlı nüshası ile mukayese edilmiştir.

Her iki çalışma da dikdörtgen çerçeve ile sınırlandırılır. D.T.C.F. nüshasında sayfanın üst kısmında sağ ve sola yaslı dikdörtgen yazı levhaları yer alır. İki levhanın içi de aynı şekilde düzenlenmiştir. Büyük dörtgen levhanın üst kısmında bir dikdörtgen, alt kısmında bir dikdörtgen her iki dikdörtgenin arasında yatay yerleştirilmiş bir yazı levhası yer alır. Yatay yerleştirilen bu levhadan kalan üçgen şeklinde iki boşluğa iki erkek figürünün baş ve omuz kısmı görünür. Aynı boyda olan sayfa kenarına yaslı yazı levhalarının arasında bir miktar boşluk bulunur. Bu boşlukta alev parçaları görülür. Sayfanın alt kısmında sağ ve sola yaslı aynı boyda iki dikdörtgen yazı çerçevesi yer alır. Walter Art Museum nüshasında ise sayfanın üst kısmında sola yaslı bir dikdörtgen çerçeve ve yanında aynı boyda çerçeve içinde yazı yer alır. Sayfanın alt kısmında sola yaslı bir dörtgen çerçeve ve yanında aynı boyda çerçeve içinde yazı yer alır. Alt kısmındaki levhalar üst çerçevelerden daha büyüktür. Alt ve üst kısımdaki yazı levhaları farklı boylardadır ancak simetrik bir düzendedir.

D.T.C.F. nüshasında zemin doğa unsurları görülmez. Walter Art Museum nüshasında ise pembe bir zemin, bitki öbekleri, taşlar, sol kısımdan uç kısmı görünen dağ kompozisyonunda yer alan doğa unsurlarıdır. D.T.C.F. nüshasında kompozisyonun merkezinde altın yaldız renginde helezonlar ve çizgilerle oluşturulmuş ateş görülür. Ateşin üst kısmından alevler yukarı doğru ince uzun çizgilerle yükselmektedir. Alev oklarının kenarları siyah tonlamalarla belirginleştirilmiştir. Ateşin orta kısmında gözleri kapalı şekilde yatan ölmüş olan damat üzerinde ona sarılmış olarak üzerinde yatan gelin görülür. Gelinin yüzünde mutlu bir ifade vardır. Walter Art Museum nüshasında ise benzer bir görünüm izlenir.

Büyük bir ateş ve yukarı doğru uzanan alev okları görülür. Ateşin ortasında ağaç gövdeleri üzerinde yatan damat ve ona sarılmış olarak üzerinde yatan gelin vardır. D.T.C.F. ateş oklarının yönü sol Walter Art Museum nüshasında ateş sağ kısma doğru yönelmiş olarak tasvir edilir. Walter Art Museum nüshasında ateş oklarının üst kısmında dumanlar görülür. Dumanlar dairevi çizgilerle çizilmiş gri tonlamalarla renklendirilir.

D.T.C.F. nüshasında kompozisyonun en ön kısmında beş adet erkek figürü vardır. Bu figürlerden en sol kısmında olan sakallı figür izleyicidir. Sakallı figürün yanındaki erkek figürü ise omuzunda odun taşımaktadır. Her iki figürün yüzleri sağa doğru dönük tasvir edilir. Sayfanın en sağ kısmında elinde müzik aleti tutan kaytan bıyıklı erkek figürü yanında olayı izleyen iki erkek figürü daha görülür. Bu üç figürün yüzleri ise sola dönük şekilde tasvir edilir. Walter Art Museum nüshasında da sayfanın alt kısmında izleyici grubu görülür. Sayfanın sol alt kısmında yer alan dört erkek figüründen bir tanesinin elinde müzik aleti görülür. Aynı kısımda yer alan bir figürün kalpak benzeri başlığı ve cübbesi ile bir din adamı olduğu düşünülür ve bu figür D.T.C.F. nüshasında benzer şekilde tasvir edilir. Sol kısımda yer alan bu dört erkek figürü sağa doğru bakar şekilde tasvir edilir. Sağ kısımda yer alan üç erkek figürü sola doğru bakar şekilde tasvir edilir. Bu figürlerden bir tanesi odun taşıyıcı şekilde betimlenir.

D.T.C.F. nüshasında kompozisyon daha açık, pastel tonlarda boyalıdır. Walter Art Museum nüshasında ise daha koyu tonlarda, canlı renkler ve geniş bir renk skalası kullanılır. Odun taşıyan figür, müzik aleti çalan figür ve çaldığı aletler her iki yazmada da benzerdir. Ateş üzerinde yatan gelin ve damadın pozisyonu da benzer görünümündedir.

Mesnevîde yer alan sahnelerin müzelerde yer alan minyatürleri tasnif edildiğinde şu şekilde iki tablo oluşturmak mümkündür.

Tablo 1: D.T.C.F. yazma eserler kataloğu Mustafa Con A 532 ketebe kayıtlı Sûz-ü Gûdaz mesnevisi minyatürlerinin diğer müzelerde yer alan minyatürlerle ortak olan tasvirler.

Walter Art Museum Ms.W.649, 1657	Chester Beatty Library no P.268 1650	Paris Bibliotheque Nationale, Pers 769 1513v, 1660-1670	The Israel Museum B69.0647/8,1657
Nev'î nin Prens Danyal'ın ayağına kapanması		Nev'î nin Prens Danyal'ın ayağına kapanması	
	Ateşhanenin hazırlanma sahnesi		
Gencin kızın babasından izin alma sahnesi	Gencin kızın babasından izin alma sahnesi		Gencin kızın babasından izin alma sahnesi
Gelinin düğüne hazırlanma sahnesi	Gelinin düğüne hazırlanma sahnesi	Gelinin düğüne hazırlanma sahnesi	
Damadın düğün gününde yıkılan duvar arasında kalarak ölmesi -Damadın ölümü		Damadın ölümü	Damadın düğün gününde yıkılan duvar arasında kalarak ölmesi -Damadın ölümü
Sati için izin isteme sahnesi		Sati için izin isteme sahnesi	
Prens Danyal'ın sati için geline eşlik etmesi			Prens Danyal'ın sati için geline eşlik etmesi
Sati sahnesi		Sati sahnesi	Sati sahnesi

Tablo 2: Sati sahnesinin yer aldığı müzeler:

Sadece sati sahnesinin yer aldığı müzeler,
1. Museum Fine Art Boston, 6548
2. Wellcome Library, Londra, no.11923
3. Harvard Art Museum 2002.50.7

Tablo 1'e göre en çok istinsah edilen sahne sati sahnesidir. Sati ritüeli Sûz-u Gûdaz mesnevisine ait olmayan tek yapraklı bir minyatürde (Harvard Art Museum,2002.50.7) görülmesi bu sahnenin ilgi çektiğini gösterir. Tek yapraklı minyatürler bireysel beğenilere göre sipariş üzerine tasvir edilmektedir ve bu sahnenin sipariş edilmesi beğenildiğini düşündürür.

Tablo 1'de damadın ölüm sahnesinin kurgulaması ile fark dikkat çeker. D.T.C.F. nüshasında damadın yıkılan duvar altında kalarak ölmesi tasvir edilir. İsrail, Walter art ve Paris nüshalarında damadın tabutla taşınarak sati yapılacak alana götürüldüğü tasvir edilir. Bu üç yazmanın yakın tarihlerde tasvir edilmesi tabutla damadın taşınma sahnesinin yer alması bu sahnenin sonradan eklenmiş olduğunu düşündürür. Bu tasvir üzerinden yola çıkarak D.T.C.F. nüshasının üç yazmadan daha önce oluşturulduğu tahmin edilir.

Tablo 1'den D.T.C.F. nüshası ile ortak olan minyatürler de tespit edilmiştir. D.T.C.F. nüshasının 8 adet minyatürü bulunmaktadır bu minyatürlerden 7 tanesi Walter Art Museum nüshası ile aynı konuyu tasvir etmesi bakımından benzerdir. D.T.C.F. nüshasında yer alan minyatürlerden sadece ateşhanenin hazırlanma sahnesi dışındaki diğer bütün sahneler Walter Art Museum ile ortaktır.

Tablo 1’de ateşhanenin hazırlanma sahnesinin iki yazmada yer alması dikkat çekici bir ayrıntıdır. D.T.C.F. nüshasında yer alan ateşhanenin hazırlanma sahnesi sadece Chester Beatty Library nüshasında yer alır. Sûz-u Gûdaz mesnevilerinin İran’da resimlenen ve çalışmada yer alan net tarihli ilk örneği Chester Beatty Library (1650) nüshası olduğu göz önüne alındığında D.T.C.F. nüshasının bu yazmaya yakın tarihlendiği düşünülebilir.

D.T.C.F. nüshası kalem-i siyahi üslubunda istinsah edilmiş ancak çalışmada yer alan diğer nüshalardan sadece Babür dönemi kopyası bu üslupla yapılmıştır. Bu özelliği ile Babür döneminde istinsah edilmiş olan Sûz-ü Gûdaz minyatürleri ile benzerdir. Çalışmada yer alan İran’da istinsah edilmiş olan Sûz-ü Gûdaz mesnevisine ait minyatürler D.T.C.F. nüshasından farklı olarak daha canlı renklerle oluşturulur.

İran tipinde figürlerin yanı sıra Babür kıyafet ve Babür tiplerinde figürlerin de D.T.C.F. nüshasında yer alması eserin İran’da istinsah edildiği ancak Babür nüshasına öykündüğünü düşündürür.

Ekber dönemine ait Sûz-u Gûdaz mesnevisi nüshasının müze kayıtlarında 17.yüzyılın başı (British Museum Or 2839) ve mesnevinin anlatıldığı bir makalede¹⁴³ 1630 olarak tarihlenmiş olması nedeniyle İran’da istinsah edilmiş olan ilk nüshanın bu tarihten sonra kopyalandığı ortaya çıkar. Bu ipuçlarından yola çıkılarak D.T.C.F. nüshasının 1630 sonrası istinsah edildiği düşünülür. Net bir ifade ile D.T.C.F. nüshası 17.yüzyılda İran’da istinsah edilir. Ancak kesin bir tarih vermek zor olmakla birlikte sadece tahmin etmek gerekirse 1630-1650 aralığında istinsah edildiği kesin olmamakla birlikte söylenebilir.

Edindiğimiz bulgular Suz-ü Gûdaz mesnevisinin diğer bazı nüshaları ile kıyasları sonucunda erişilmiş bulgulardır. Çıkarımlar benzer figürlerin, objelerin, çizimlerin benzerlikleri üzerine kuruludur. Bununla birlikte eserin betimlenmesine

¹⁴³ M. Farhad, a.g.e., s.119.

farklı bir açıdan bakmak farklı bir sonuca erişmemizi sağlayabilir. D.T.C.F. yazma eserler kataloğunda Mustafa Con A 532 ketebe kaydıyla yer alan Sûz-ü Güdaz mesnevisinin Elif Abdal mesnevisi¹⁴⁴ ile aynı cilt içinde muhafaza edildiği ketebe kaydında yer alan bir bilgidir.

Bununla birlikte Elif Abdal mesnevisi de kalem-i siyahi üslubu ile istinsah edilir. Bu iki eserin aynı ciltte muhafaza ediliyor olması bu eserlerin kütüphaneye aynı tarihte belki de aynı atölyede resmedildiği tezini gündeme getirir. Her iki mesnevinin ilk sayfalarına bakıldığında benzer bir tezhip düzeni ile başladığı görülür(Foto 91-92).

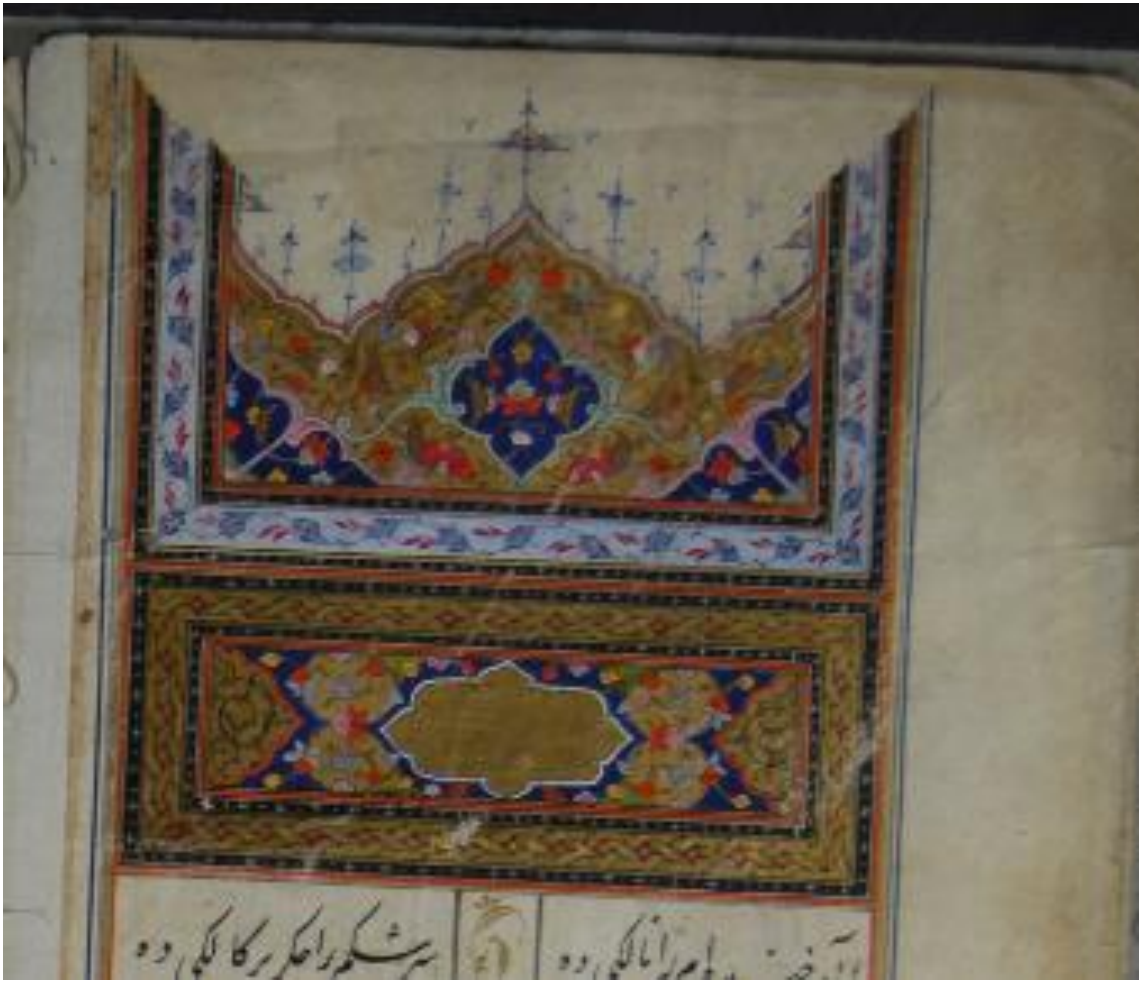


Foto 92: Sûz-ü Güdaz, D.T.C.F., Mustafa Con A 532

¹⁴⁴ Elif Abdal Mesnevisi, 17. Yüzyılda Vecihi Çelebi tarafından kalem alındığı tahmin edilen kısa bir mesnevidir. Mesnevide, Elif Abdal adlı bir dervişin kışın gidip baharın geldiğini düşünerek bir doyumluk helva için keşesini satması ve bundan dolayı pişman olması anlatılır. L.Alptekin, “Der Hikâyet-i Elif Abdâl”, *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, S: 3, C.4, 2014, s. 95-96.

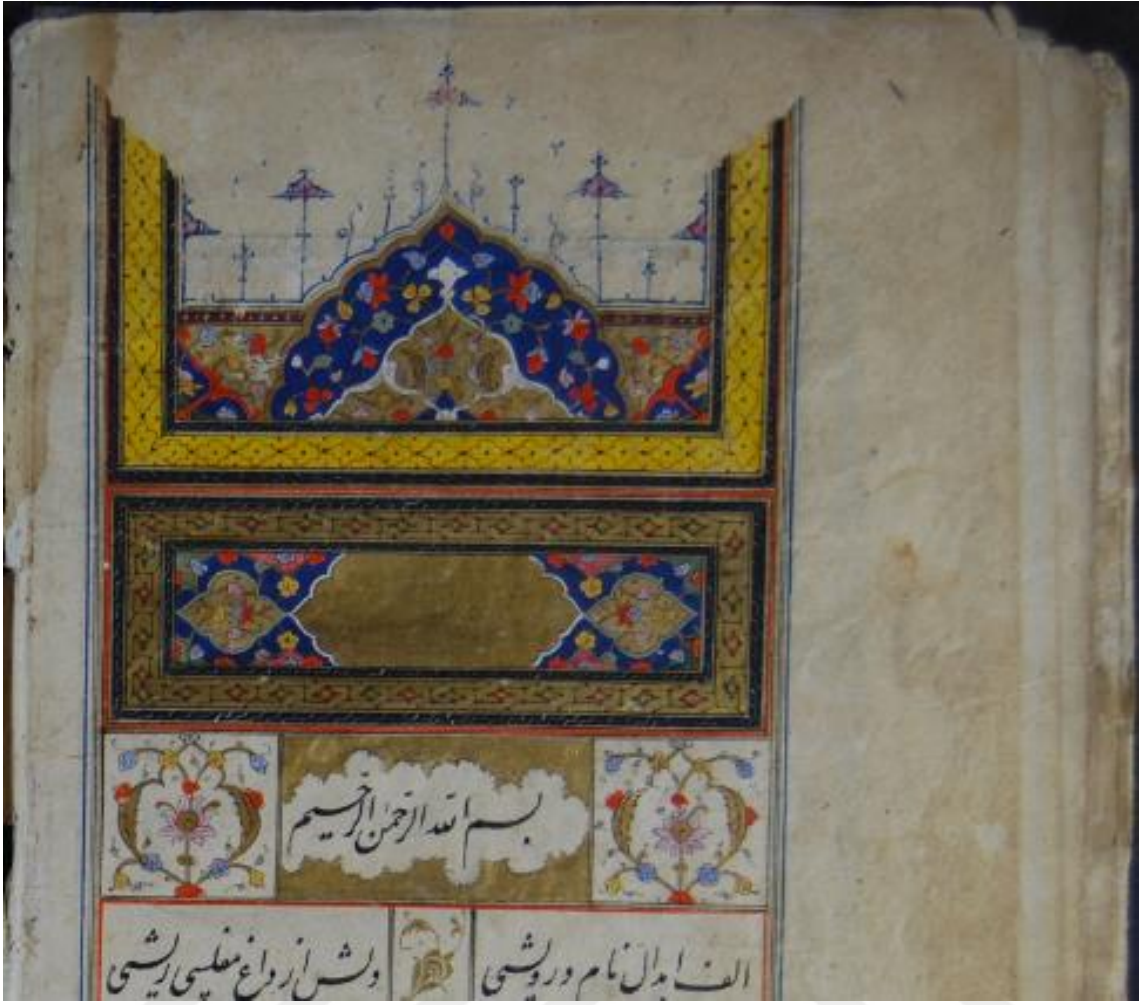


Foto 93: Elif Abdâl, D.T.C.F., Mustafa Con A 533

Her iki eserin giriş sayfasında dikdörtgen bir çerçeve içinde şemse motifi dikkat çeker. Çerçevede altın yaldız, saks mavisi, kırmızı renkler görülür şemse motifinin kenarı ise beyaz renk ile sınırlanır. Dikdörtgen çerçevenin üst kısmında iç kısmı zencerek ile bezeli bordür görülür. Bordürün bir kolu dikdörtgen çerçevenin üst kısmına bitişik diğer iki kolu ise sayfa yanlarındadır. Sayfa kenarlarındaki bordür uçları verev olarak sonlandırılır. Bordürün iç kısmında yer alan bezeme iki resmimde farklıdır ancak yine saks mavisi, altın yaldız, kırmızı, sarı şekil kenarlarındaki beyaz kontur kullanımı benzer. Her iki eserde de bordür içindeki şeklin üst kısmında ince uzun yukarı doğru uzayan çizgiler bulunur. Bu çizgilerin bazılarının uç kısımları üçgen şeklinde bezemelerle sonlandırılır.

Her iki eserde ilk sayfanın sayfa ortasına yerleştirilmiş olan altın yaldızlı bitkisel bezemeler aynıdır. Yukarı doğru kavisler yaparak uzayan bir dal üzerinde yan profilden görülen gongagül¹⁴⁵ ve kenarları sivri tasvir edilmiş yapraklar görülür. Sûz-ü Güdaz mesnevisinde bu bezeme daha küçük, Elif Abdâl mesnevisinde ise daha büyük ebattadır (Foto 94-95).

	
Foto 94: Sûz-ü Güdaz, D.T.C.F. Mustafa Con A 532	Foto 95: Elif Abdâl, D.T.C.F., Mustafa Con A 533

Elif Abdal mesnevisi dikdörtgen çerçeve içinde yer alan besmele ile başlar. Bismelenin yer aldığı dikdörtgen çerçeve kendi içinde üç parçaya ayrılır orta kısmında besmele kenar kısmında ise birbirinin aynısı iki bitkisel bezeme görülür.

Elif Abdal mesnevisinin ilk cümlesi,

¹⁴⁵ Gongagül; Tam açılmamış bir çiçeğin boyuna kesitinin tezhip üslubuna çekilmiş halidir. A. İ. Birol, Ç. Derman, **Türk Tezyînî San'atlarında Motifler**, Kubbealtı Neşriyat, İstanbul, 2007, s. 101.

“*Elif Abdâl nam-ı dervîşî*”dir. Yani münacaat kısmı olmadan anlatıma başlanır.

Sûz-ü Gûdaz mesnevisinin ilk dizesi ise,

“*İlahi hkande em ra nalegi deh,*

Siriş kem ra ciğer porkaleği deh.”

Yani münacaat bölümü ile başlar. İlk kısmı Allaha(münacaat), sonraki kısmı peygambere(naat)ve sonrasında dönem şahına övgü içerir. Bu övgüler sonrası öykü anlatılmaya başlar.

Elif Abdâl helva hasreti çeker, bir kış gününde keçesini giyerek gezintiye çıkar. Yolda gördüğü bir pir; Elif Abdâl’a kış mevsiminin gittiğini, bahar mevsiminin geldiğini müjdeler. Gece Allah’ın büyük davulu gök gürlemesi gibi çaldığını, kış askerlerinin göç edip gittiğini, artık kar yağsa bile onun bir örtü gibi ısıtacağını söyler(Foto 96)¹⁴⁶.

¹⁴⁶ L.Alptekin, a.g.e., s. 96.

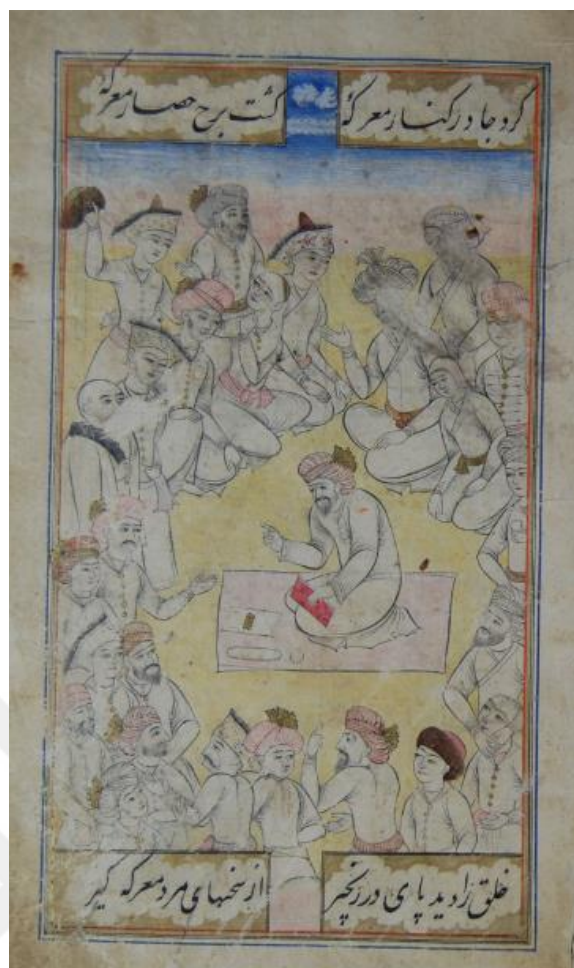


Foto 96: Elif Abdâl, D.T.C.F., Mustafa Con A 533



Foto 97: Elif Abdâl, detay.

Mesnevinin ilk minyatüründe bir pir'in yazın geleceğinin müdelediği sahnede görülen başlıklarda Şah İsmail dönemi modasını yansıtan tüylü serpuşlar ve uç kısmı farklı renklerde belirginleştirilmiş olan şişkin gövdeli sarıklar dikkat çeker. Bu sarık ve başlıklar Safevi dönemi minyatürlerinde sıkça resmedilir. Sûz-ü Gûdaz'da yer alan Hint başlıklarından sayıca fazla olması olayın İran'da vuku bulduğunu düşündürür (Foto 98-99).



Foto 98: Bir prens (Muhtemelen II. Şah Abbas), Muhammed Kasım, İsfahan ekolü, 1650, The David Collection, 154/2006.



Foto 99: Şah Abbas, Muhammed Kasım, Freer Art Gallery MAO 494, 17. Yüzyıl

Elif Abdâl çarşıyı gezmeye başlar. Orada bir helva ustasının yaptığı türlü türlü helvaları görür, helva almak ister ancak malı ve kıyafeti olmadığı aklına gelince ah eder. Helva isteğini bastıramayan derviş ne yapacağını düşünürken keçesini fark eder. Kış bitip, soğuk havalar da gittiğine göre bu ağır keçeğe ihtiyacının kalmadığını düşünerek helva almak için keçeyi helvacıya verir ve helvayı yer (Foto 100) ¹⁴⁷.

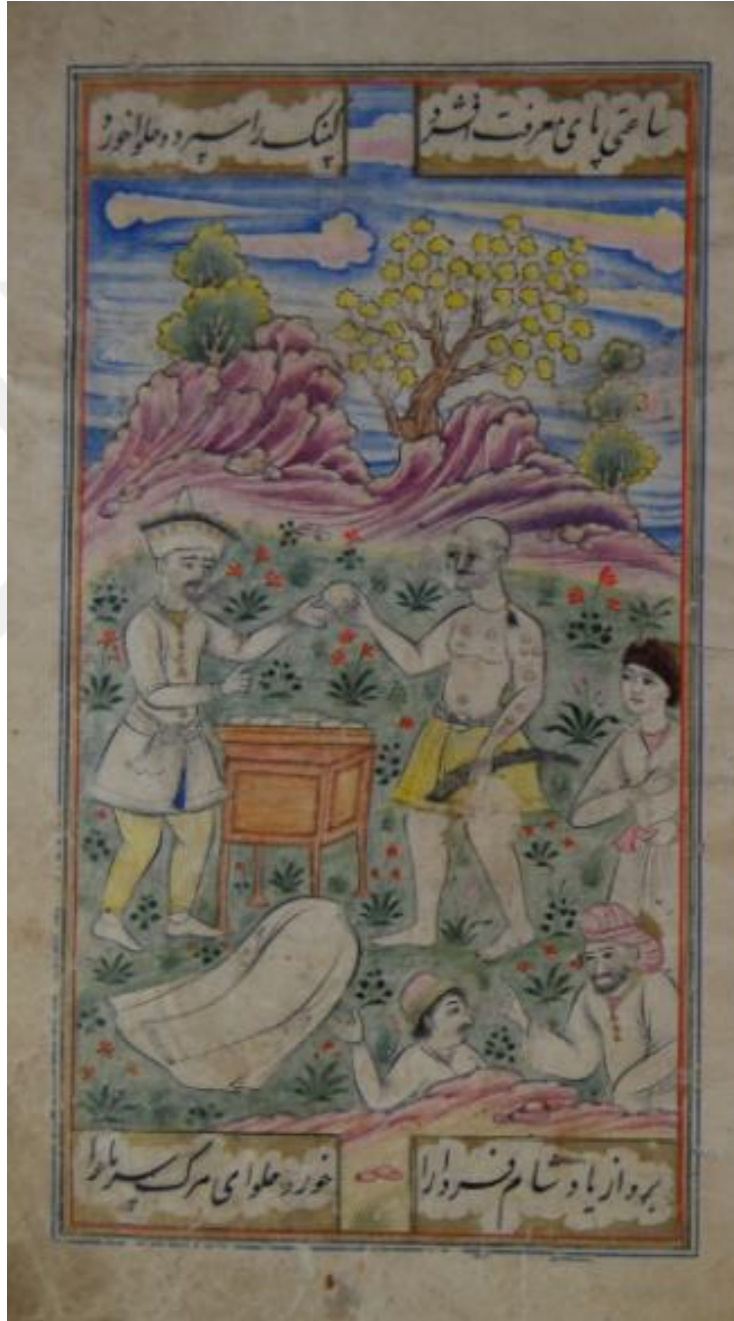


Foto 100: Elif Abdâl, D.T.C.F., Mustafa Con A 533

¹⁴⁷ L.Alptekin, a.g.e..., s. 96.



Foto 101: Elif Abdâl figürü, detay.

Figürün vücudundaki izler, saçsız oluşu ve Elif Abdâl ismiyle anılması onun kalenderi dervişi olduğunu düşündürür.

Kalenderilik, dünya ve dünyevi değerleri umursamayan, toplumun inanç ve düzenine karşı çıkan, giyim kuşamıyla, davranışlarıyla bu karşı çıkışı hayatına yansıtan

sûfilere ‘kalender’ denir. Kalenderilerin temsil ettiği topluluğa ‘kalenderilik’ veya ‘kalenderiyye’ adı verilir.¹⁴⁸



¹⁴⁸ N. Azamat, **Kalenderiyye maddesi**, T.D.V., 2001, İstanbul, C. 24, s.253.

Foto 102: Dervişler, Tek yaprak minyatür, The British museum, Safavi Dönemi, 1640,
İsfahan Ekolü, İran, 1920,0917,0.300

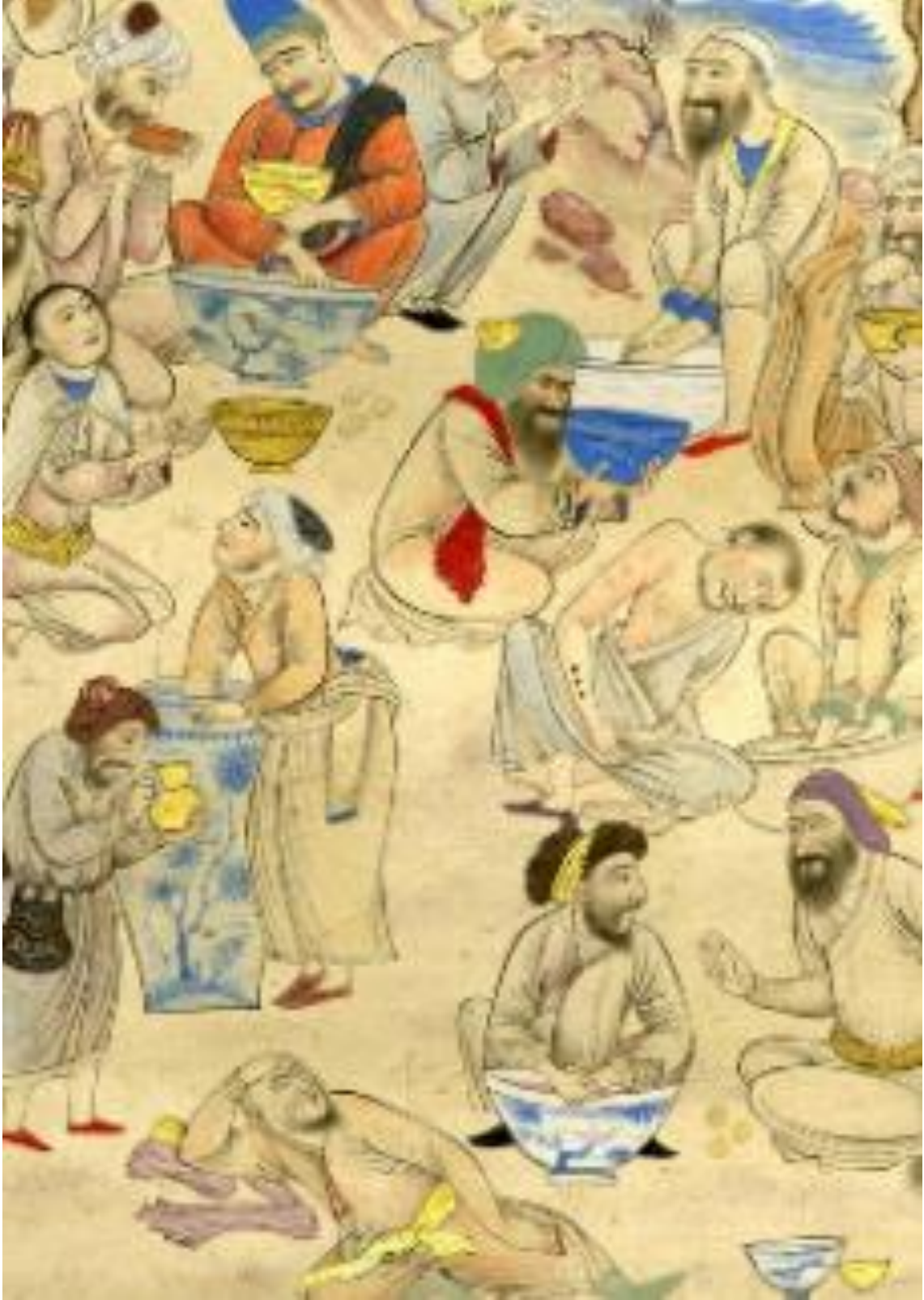


Foto 103: Dervişler, detay. Kollarında iz olan, yarı çıplak dervişin Elif Abdal ile olan benzerliği ilk dikkat çeken ayrıntıdır. Bir diğer ayrıntı ise, 17.yüzyıla tarihlenen bu

minyatürde, Sûz-ü Gûdaz mesnevisinde yer alan mavi beyaz kuş figürlü kâse ile benzer bir obje yer alır. Bu benzerlik Sûz-ü Gûdaz mesnevisinin 17. Yüzyıla tarihlendirileceği hakkında bir ipucu sunar.

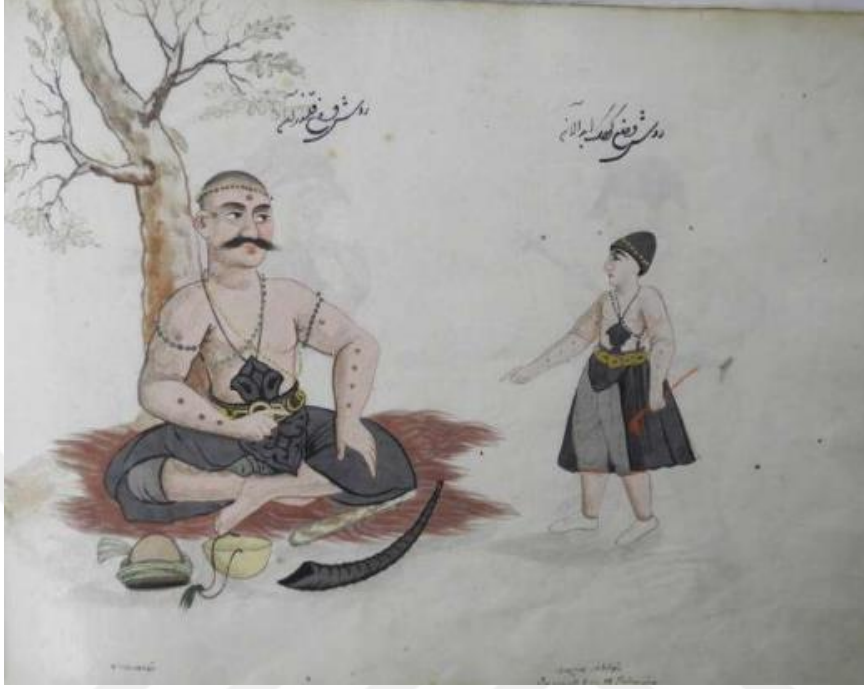


Foto 104: Kalenderi dervîşi ve genç dervîş, The British museum, İsfahan ekolü, 1684-1684, İran, 1974,0617,0.1.20

II. Bayezid devrinin başlarına kadar Osmanlı yönetimi ile sorun yaşamayan Kalenderiler Arnavutluk seferi sırasında (1492) sultana karşı düzenlenen suikast girişiminden sorumlu tutulur. Kalenderilerin bazıları idam edilir, ardından Rumeli'deki bütün Kalenderi dervîşleri ceza olarak Anadolu'ya sürülür. Sürgün sonrası Safeviler Anadolu'da kendileriyle iş birliği yapmaya hazır bir kitle olan Kalenderileri bulur.¹⁶ yüzyılın başlarından itibaren Osmanlı devleti bu dönemde Anadolu'da görülmeye başlayan Şii-Safevi propagandası sebebiyle Kalenderiler'e karşı daha sert bir tavır alır. Osmanlı kaynaklarında Kalenderiler ile Şiilik (Safevi Devleti) arasındaki ilişki de bu tarihten sonra vurgulanmaya başlar. Kalenderiler'in Osmanlı'nın resmi-Sünni

ideolojisine karşı olmaları bu tavır alışın sebebi olarak değerlendirilmiştir.¹⁴⁹ Bu bilgilere göre kalenderiler İran'da Safevi döneminde kendilerine yer bulur. Kalenderi dervişinin hakkında söylenen bu öykünün Safevi döneminde anlatıldığı düşünülür.



Foto 105: Elif Abdâl, D.T.C.F., Mustafa Con A 533

Son sahnede ise, soğuğu vücudunda hisseden derviş önce de pek çok kez keçesini sattığını söyler ancak bu sıkıntıyı hiç görmediğini söyler. Esasında bu keçe, Hz. İsmail yerine kurban edilen koçun yününden yapılmıştır. Aldandığını, yalana kandığını anlayan Elif Abdâl; Allah'a yalvarır. Suçunun affedilmesini ve vücudunun soğuktan korunmasını ister. Rabbinden kendine bir keçe ya da hırka verirse onu asla

¹⁴⁹ N. Azamat, a.g.e., s.254.

satmayacağına, ölünceye kadar onu yanından ayırmayacağına hatta öldüğünde bile onu kabrine kadar götürüp tertemiz saklayacağına, kıyamet gününde kendisiyle beraber o keçeyi Allah’a teslim edeceğine dair söz verir¹⁵⁰.

Elif Abdâl mesnevisinin son minyatüründe derviş bir yapı içinde üzerinde keçe ile tasvir edilir. Bu sahnede yer alan yapı ve Sûz-ü Gûdaz mesnevisinin ateşhane yapısı benzerdir. Yapının alt kısımlarında dikdörtgen taşlarla örülmüş kahverengi duvar ve dikdörtgen parçalara ayrılan her bölümde yer alan bezemelerden bazıları benzerdir. Bu benzerlik aynı atölye ürünü olduğunu kanıtlar.



Foto 106: Sûz-ü Gûdaz, D.T.C.F., Ateşhane’nin hazırlanma sahnesi

¹⁵⁰ L.Alptekin, a.g.e., s. 99.



6. SONUÇ

Şeyh Sadî-i Şirazi'nin 644 yılında kaleme aldığı Bostan ve Gülistan adlı eserinde

“Âşıklar kendilerini pervane gibi ateşe vururlar, ipek kurdu gibi üzerlerini ipek ile örmezler”¹⁵¹diyerek aşkın ateşini hem mecazen hem de fiili olarak betimlenir.

Aşığına kavuşmak için onun ateşinde yanmayı göze alan pervanenin öyküsü Sadî'nin Bostan adlı eserinde yer alır. Aşk ateşi ile yanan pervane,

“Mum beni yakarmış, yanarmışım. Ne ehemmiyeti var? Yanarsam ne olur? Yanmadan korkum mu var? Yanarsam yanayım. Gönlümde İbrahim'in ateşi gibi bir ateş var. Mumun ateşi benim için güllük gülistanlıktır. Gönül cananın eteğini çekmez, belki cânanın aşkı canın yakasını çeker. Ben kendimi ateşe isteğimle vuruyorum, boynumda bir aşk zinciri var (o beni ateşe sevk ediyor). Mumun ateşi nasıl ondan uzak iken beni yakmıştı, alevine kavuştuğum zaman değil.”¹⁵²diyerek aşkın ateşinde fiili olarak yanmayı aşkına kavuşmak olarak addetmiş ve esas yangının aşkına kavuşmamak olarak tasvir eder.

Aşk ateşi ile yanan pervanenin maşuku ise,

“A benim zavallı âşık' ım. Ağladığım, yandığıma sebep şudur ki: benim şirin balım vardı. Beni ondan ayırdılar. Şirinim haksızlıkla elimden alınınca, Ferhat gibi tepemden ateş çıkmak zaruridir.» Zavallı mum bir taraftan böyle söylüyor, bir taraftan da sararmış yanağından sel gibi göz yaşı akıyordu. Mum tekrar pervaneye döndü ve “A pervane, meclisleri aydınlatan nuruma bakma; sel gibi içime akan ve beni yakan ateşe bak. Senin aşkın kuru dâvadan ibarettir. Aşk senin için değildir. Sende ne sabır var, ne metanet. Sen azıcık bir şule görünce kaçarsın. Ben ise tamamıyla yanıncaya kadar dikilip dururum. Aşk ateşi yalnız senin kanadını yakar. Beni gör ki, beni baştan ayağa

¹⁵¹ S. Şirazi, **Bostan Gülistan**, çev. Kilisli Rıfat Bilge, Zafer matbaası, 1980, s.132.

¹⁵² S. Şirazi, a.g.e., s.156.

kadar yakmıştır.”¹⁵³ diyerek aşkın ateşinin kendini nasıl damla damla damla erittiğini ve son anına kadar nasıl yanacağını anlatır.

Sûz-ü Gûdaz mesnevisinin son mısrası bu Şam-u Pervane metforunu doğrulamaktadır. Eserin son sözü;

“*Guli bahş ez Gulistan-i Halil'em*¹⁵⁴

Reh sâz âteş râ delîlem”

Halil'in gül bahçesinden¹⁵⁵ bir gül bağışla bana,

Rehber eyle bu yolda bana der.

Şam ve pervanenin aşkında yer alan metaforun, aşk ateşinin vücut bulmuş hali “Sûz-ü Gûdaz” mesnevisinde farklı bir şekilde betimlenir. Mesnevi yanmak ve erimek anlamına gelen Farsça bir tamlama olan Sûz-u Gûdaz olarak adlandırılmıştır.

Sûz- ü Gûdaz mesnevisi özgün bir konuya sahip olması açısından meşhur aşk öykülerinden farklılık gösterir. Bu mesneviye ilham olan sati adı verilen bir gelenek konu bazında mesneviye özgünlük kazandırır. Sati bazı toplumlarda dul kadınların ölen kocaları ile birlikte yakılmasıdır. Sûz- ü Gûdaz mesnevisi yazılmadan yıllar önce dul kadınların yakılma geleneği pek çok coğrafyada özellikle Hindistan’da uygulanmıştır. Bu uygulanma gönüllülük esasına mı dayanmaktadır yoksa toplumsal baskı veya kabullenişin bir sonucu olarak mı uygulanmaktadır tam olarak cevabını vermek mümkün değil. Sevdığını çok seven onsuz yaşayamayacağını düşünen bir kadının eşinin ateşiyle yanma isteği belki tanrı Sita mertebesine ulaşma arzusu, sevdiği ile sonsuz aşka kavuşma isteği belki de sati uygulamazsa toplumda dışlanmış bir hayat sürme

¹⁵³ S. Şirazi, a.g.e., s.157.

¹⁵⁴ Haremü'l Hâlil, Hz. İbrahim, A. Uluçam, T.D.V, 1997, C.15, s.307-309.

Biz, ey ateş serin ol İbrahim’e dokunma dedik. M. Esed, **Kur'an Mesajı Meali Tefsir**, çev. Cahit Koytak, Ahmet Ertürk, İstanbul, İşaret yayınları,2009, 21:69.

Onlar, bir odun yığını hazırlayın ve onu (İbrahim'i)yanan ateşin içine atın! diye bağırdılar. M.Esed, a.g.e., 31:97.

¹⁵⁵ Sûz-u Gûdaz, a.g.e., s.37.

korkusudur. Ancak görünen o ki bir dönem dul kadınlar eşleriyle yakılmış ve bu yakılmanın sonucu tapınaklara, tasvirlerle yansımıştır. Sati taşlarına, gravürlere, resimlere, tapınak duvarlarına yerleşen bu gelenek dilden dile çokça anlatılır. Bu anlatımlar dilden dile gönülden gönüle yayılmış ve sonuçta sanatseverler bu geleneğin ne için uygulandığından çok anlatıdaki olağanüstü öğelere yoğunlaşmıştır. Çok önemli bir mertebeye erişen kadın, onunla birlikte günahlarından arınan koca ve bütün aile fertleri yanı sıra sonsuz aşkın ebediyyen yaşayacağı hissi gelinleri en güzel kıyafetleri ile, seyirciler önünde yanmaya ikna ediyordu. Bu mizansen, romanların başköşesinde yer alabilecek bir anlatı olarak kıymet görmüş ve bu anlatı Sûz- ü Gûdaz mesnevisine özgün bir söyleyiş kazandırır.

Hindistan ve İran arasındaki ilişkiler yoluyla iki kültür de birbirinden etkilenmiştir. Esasında İran’da olmayan bir gelenek olan sati geleneğinin anlatıldığı bu mesnevinin kaleme alınması, resimlenmesi ve hatta Chill stün sarayında diğer aşk hikayelerinin yer aldığı bir salon duvarını süslemesi bu etkileşimin somut bir sonucudur.

Hindistan’da Ekber döneminde Sanskritçe eserlerin yeniden uyarlamaları ile gün yüzüne çıkan sati geleneği Mahabharata, Ramzname ve Nal ve Daman adlı eserlerde yer alır. Bu gelenek Müslümanlar tarafından ilahi aşka atfedilen bir metafor olarak yorumlanır.

Konu bazında özgün bir eser olan Sûz- ü Gûdaz mesnevi olarak yazılması nedeniyle eserin yazarı olan Nev’î nin Nizami’ye öykündüğünü düşündürür. Nizami’nin Hamse adlı eseri ve Nev’î-nin Sûz-u Gûdaz adlı eseri edebi kurgulama, başlık seçimi bakımından benzerlik gösterir. Her iki eser de mesnevi tarzında yazılmış bir aşk öyküsünü içerir.

Hindistan’da Ekber döneminde Prens Danyal hamiliğinde yazılmış olan Sûz-u Gûdaz mesnevisi İran’da Hindistan’da olduğundan daha çok meşhur olmuştur. Ekber

dönemine ait Sûz-u Gûdaz mesnevisinin bilinen üç adet minyatürü bulunur. (British Museum Or 2839.) İran’da istinsah edilen kopyaları ise,

- **Harvard Art Museum 2002.50.7** (Müze kataloğunda bir adet minyatür yer alır.)
- **Chester Beatty Library no P.268**(Eser varaklar halindedir.) **1650** yılına tarihlenmiş olan Chester Beatty’de Muhammed Kâsım’a atfedilen Nev’î eseri Sûz-u Gudâz mesnevisi bulunur.
- **British Library MS OR 4938**(Müze kataloğunda bir adet minyatür yer alır.)
- **Museum Fine Art, 6548** (Müze kataloğunda bir adet minyatür yer alır.)
- **Wellcome Library, Londra, no.11923** (Müze kataloğunda bir adet minyatür yer alır.)
- **Paris Bibliotheque Nationale, Pers 769 1513v** (Eser ciltli tam kitap şeklindedir.) Resimlerin hepsinin bir sanatçı elinden çıkmıştır. Tasvirler Rıza Abbasi tarzına öykünen bir üslupla yapılmıştır. Eser **1660-1670** yıllarına tarihlenir.
- **Walter Art Museum Ms.W.649, 1657, Nakkaş Muhammed Ali Meşhedi’ye atfedilir.** (Eser ciltli tam kitap şeklindedir)
- **The Israel Museum B69.0647/8,1657** (Müze kataloğunda altı adet minyatür yer alır.)
- **D.T.C.F. Yazma Eserler, Mustafa Con A 532,** (Eser ciltli tam kitap şeklindedir.)

Çalışmanın konusunu oluşturan Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi yazma eserler kataloğunda bulunan Mustafa Con A 532 envanter numaralı Sûz-ü Gûdaz mesnevinin minyatürleri sekiz başlığa ayrılarak irdelenir. Bu ayırım minyatürlerde anlatılan konulara göre yapılmıştır. Aynı ayırım çalışmada yer alan müze ve koleksiyonlarda yer alan minyatürler ile D.T.C.F. nüshasının mukayesesinde de kullanılmıştır.

1. Nev'î nin Prens Danyal'ın ayağına kapanması
2. Ateşhane'nin Hazırlanma sahnesi
3. Gencin kızın babasından izin alma sahnesi
4. Gelinin düğüne hazırlanma sahnesi
5. Damadın düğün gününde yıkılan duvar arasında kalarak ölmesi
6. Sati için izin isteme sahnesi
7. Prens Danyal'ın sati için geline eşlik etmesi
8. Sati sahnesi olarak ayırım yapılmıştır.

Çalışmada yer alan bazı müze ve koleksiyonlarda yer alan minyatürlerin konu bakımından benzer olduğu görülür. Minyatür üslup özellikleri incelendiğinde sanatçının bireysel özellikleri, 17.yüzyıl İran resminde yer alan batı resmine yaklaşan gölgelendirmeler, perspektif denemeleri, ince naif figürler görülür. D.T.C.F. nüshasında kalem-i siyahi üslubu ile istinsah edilen Sûz-ü Güdaz mesnevisi çalışmada yer alan diğer eserlerden bu yönüyle farklılaşır. Çünkü çalışmada yer alan müze ve koleksiyonlardaki Sûz-ü Güdaz mesnevisine ait eserler canlı renklerle istinsah edilir.

Bu sahneleride yer alan figürlerin görünüşleri irdelendiğinde D.T.C.F. nüshası minyatürlerinin daha bodur olduğu çoğunun yan profilden tasvir edildiği, İran yerel halkına benzeyen zülüflü genç oğlanlar, kızlar olmasına rağmen kemerli burunlu, iri gözlü figürlerin de hayli fazla olması dikkat çekicidir. Mukayese edilen diğer müze ve koleksiyonlardaki eserlerde de benzer figürler olmasının yanı sıra dörtte üç profilden resmedilen, bitişik kaşlı, çekik gözlü İran tipine yakın figürler daha ağırlıktadır. Karşılıklı etkileşimin bu denli net hissedildiği bir çalışmada iki kültürün etkilerini kesin çizgilerle ayırmak mümkün olmamakla birlikte İran resmindeki naif çizimlerin D.T.C.F. nüshasında baskın olmaması resmin Hint figürlerine daha yakın olduğunu düşündürülebilir.

İran resminde konu bazında kendine özgün bir yer edinmiş olan Sûz-ü Gûdaz mesnevisi minyatür üslubu bakımından farklılıklar gösterir. D.T.C.F. yazma eserler kataloğunda yer alan Sûz-ü Gûdaz mesnevisi hem kalem-i siyahi üslubu ile çizilmesi, hem de Hint kültürüne ait öğeleri barındırması açısından bazı müze ve koleksiyonlarda yer alan örnekler arasında da kendine özgün bir yer bulur.

D.T.C.F. yazma eserler kataloğunda yer alan Sûz-ü Gûdaz mesnevisi aynı cilt içerisinde muhafaza edildiği Elif Abdal mesnevisi ile de mukayese edilmiştir. Çalışmada sözü edilen müze ve koleksiyonlarda yer alan Sûz-ü Gûdaz mesnevisi nüshaları ile yapılan mukayese konu bakımından ortak ancak resim üslubu bakımından farklılıkları ortaya koymuştur. Bu farklılıklar çalışmada yer alan nüshalardan farklı bir resim okulunda istinsah edildiği sonucuna ulaşmamızı sağlar. Elif Abdal mesnevisinin de Sûz-ü Gûdaz mesnevisi ile aynı üslup özelliklerine sahiptir. Aynı cilt içinde kalem-i siyahi üslubuna ait iki mesnevinin yer alması aynı atelyede istinsah edildiğini düşündürür. Bununla birlikte figürlerin benzerlikleri, renk kullanımı, doğa unsurlarındaki benzerlik aynı ustanın elinden çıktığını da ihtimaller arasına dahil eder. Elif Abdal mesnevisinin konusunun islami öğretilere yakın olması nedeniyle figürlerin kıyafetlerinde bir dizi farklılık görülür. Bu farklılıklardan en önemlisi Şah Abbas döneminin modası olan ucu tüylü başlıklardır. Konik külah ucu şeklinde başlığın kenarları püsküllü şapkalar Şah Abbas döneminde pek çok minyatürde görülür. Bu başlığı takan figür sayısının fazlalığı, Sûz-ü Gûdaz mesnevisinde bazı sahnelerde görülen Babür dönemi başlığı yerine şişkin gövdeli serpuşlar, konik veya tüylü kavukların yer alması konu ile bağlantılı tasvirler yapıldığını düşündürür. Hinduizme ait bir geleneğin bir aşk öyküsüne hayat vermesi bu geleneğin yaşandığı topraklarda hâkim olan Babür modasını, geleneğini resme yansıtmayı gerektirir. Öte yandan İslamiyet ile bağlantılı görülen bir öyküde farklı kültürel etkiye yer verilmemesi normaldir.

İslamiyeti yaşayan Safevi toplumuna uygun olan bu anlatıda dönem kıyafetleri, İran tipinde insanlar kullanılması olağandır.

Elif Abdal mesnevisinde dikkat çeken bir diğer unsur ise mesnevinin baş kahramanının kalenderi dervişi olmasıdır. Kıyafeti, saçsız başı ve vücudundaki daire şeklindeki izler kalenderi dervişlerine has özelliklerdir. Kalenderi dervişlerinin hayat felsefesinin dünyevi zevklerden soyut kendine özgü bir yaşam sürmesi bu grubun farklı olmasını sağlar. Kalenderiler Osmanlı Devleti tarafından Anadolu'ya sürülünce Safevi devleti ile yakınlık kurarlar. Bu sıra dışı derviş gurubu Safevi Devletini kendilerine yurt edinince İran'da pek çok resme konu olur. Elif Abdal mesnevisinin minyatürlerinin Safevi Devleti döneminde İran'da istinsah edildiğinin kanıtı Kalenderiliktir.

Toplanan veriler ışığında D.T.C.F. yazma eserler kataloğunda yer alan Sûz-ü Gûdaz mesnevisinin konu olarak İslam sanatında özgün bir yere sahip olduğu söylenebilir. Kalem-i Siyahi üslubuna sahip olması ile 17. Yüzyıl İsfahan ekolüne yakın bir görünüm sergiler, bununla birlikte dönem modasını yansıtan kıyafetler, objeler, figürler de bu tarihi destekler. 17.yüzyılda Rıza Abbasi ve onun takipçileri ile moda olan kumaş türünü betimleme, kıyafet detaylarını vurgulama Sûz-ü Gûdaz mesnevisinde de görülür.

Sûz-ü Gûdaz mesnevisi geçmiş dönemlerde İslam resminde kullanılan Çin bulutları, işaret parmağını ağzına götürerek şaşırان donuk yüzlü gelenksel figürler gibi minyatür mirasını bünyesinde barındıran bir eserdir. Ancak, özellikle ağaçlarda görülen açık koyu renk geçişleri ile yapılan tonlamalar, uzakta yer alan figürlerin daha küçük çizilmesi ile perspektif olgusu, figürlerin jesteleri ile verilmeye çalışan duygu ifadeleri ile batı resminden etkileri bünyesinde barındırır. Sûz-ü Gûdaz mesnevisine batı etkisinin girmeye başladığı ilk dönem izlerini görmek mümkündür. Bu nedenle eser geleneksel minyatürden batı resmine evrilmenin hemen yanı başında 17. Yüzyılda yerini almıştır.

KAYNAKÇA

- Adıgüzel Toprak F., “Minyatürde çizgi: Rıza-yi Abbasi’nin tek sayfa minyatürleri”, *Art Sanat*, S.3, s.123-146, 2014.
- Alp A.R., Alp S., **Büyük Osmanlı Lûgati**, Ekicigil Matbaası, İstanbul, C.2, 1958.
- Alptekin L., “Der Hikâyet-i Elif Abdâl”, *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, S: 3, C.4, s. 96-108, 2014.
- Ansari M., Faiz F., “Ansari A., History of Persian Miniature painting through Herat School of Miniature”, *International Journal of Scientific and Research Publications*, C.5, S.4,2015.
- Atılğan S.O., “XV. yüzyıl İran ve çevresinde gelişen minyatür üslupları ve sorunları üzerine bir etüt”, *Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi*, İCANAS 38, Ankara, Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, s.347-364,2007.
- Azamat N., **Kalenderiyye**, Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, İstanbul, 2001, C. 24, s.253-256.
- B. O’Kane, “Siah Kalem”, İranica online,2009.
- Babagolzadeh R., Understanding the Mughal Book of War, A Translation and Analysis of Abu’l-Fazl’s Preface to the Razmnama, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Simon Fraser University, 2015.
- Barry M., **The Islamic Book and Its Illustiration**, ed. B. Junod, Treasures of Ağa Khan Museum art of the book and calligraphy, Sakıp Sabancı Museum, Mass matbaacılık, İstanbul, s.238-255, 2010.

Birol A.i., Derman Ç., **Türk Tezyînî San’atlarında Motifler**, Kubbealtı Neşriyat, İstanbul,2007.

Bonnefoy Y., **Mitolojiler Sözlüğü**, çev. Levent Yılmaz, c.1, Dost kitabevi, Ankara,2000.

Burns A.M., **The development of the seated female nude in seventeenth-century Safavid painting**, University of London, London, 2016.

Canby S.R., **The Golden Age of Persian Art 1501-1722**, British Museum Press, London, 1999.

Çakar A.S., “Kadının insan haklarından bir sapma örneği: Hindistan’da satı geleneği”, **TBB dergisi**, 2015.

Cole R.I J., **Safavid Iran and Neighbors içinde The Imagined Embrace: Gender, Identity and Iranian Ethnicity in Jahangiri Paintings**, (ed. M. Mazzaoui), The University of Utah Press, 2003.

Dale S.F., **A Safavid Poet in the Heart of Darknes: The Indian Poems of Ashraf Mazandarani**, Salt Lake city, University of Utah Press,2003.

Demirci K., “Hinduizm maddesi”, Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi C.18, s.112-116,1998.

Demirel H.G., “16.yüzyıl şairlerinden Fazlî’nin “Gül ü bülbül mesnevi”sindeki şahıs kadrosunun tasavvufi açıdan değerlendirilmesi”, **Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi**, s.89-103, 2007.

Develioğlu F., **Osmanlıca- Türkçe Ansiklopedik Lûgat**, Aydın Kitabevi Yayınları, Ankara, 1993.

Dudney A.D., **A Desire for Meaning: Khān-i Ārzū's Philology and the Place of India in the Eighteenth-Century Persianate World**, Columbia University, 2013.

Esed M., **Kur'an Mesajı Meali Tefsir**, çev. Cahit Koytak, Ahmet Ertürk, İstanbul, İşaret yayınları, 2009.

Farhad M., "Searching for the new: later Safavid painting and the 'Suz-u Gawdaz'", *The journal of the Walter art museum focus on collection*, S.59, s.115-130, 2001.

Fisher M.P., **Woman in Religion**, Pearson Education, New Jersey, 2007.

Gaur M., **Sati and Social reform in India**, Publication Scheme, Jaipur, 1989.

Grabar O., **Mostly Miniatures**, Princeton University Press, New Jersey, 2000.

Hawley J.S., **Sati, The Blessing And The Curse, 1, The Iconographies of Sati**, Paul B. Courtrights, Oxford University Press, New York, 1994.

Hayashi N., "The Turkman Commercial Style of Painting: Origins and Developments Reconsidered", *Researchgate*, S.47, s.169-190, 2012.

Hillenbrand R., **Persian Painting from the Moghols to the Qajars**, I.I. Tauris Publishers, London, 2000.

Hillenbrand R., **Islamic Art and Architecture**, Thames&Hudson Ltd., London, 1999.

İnal G., **Türk İslam Minyatür Sanatı Başlangıcından Osmanlılara Kadar**, Atatürk Kültür ve Tarih Kurumu, 1995.

Jacqueline Banerjee, "The Victorian Web , Cultural imperialism or rescue? The British end state", 2014.

Javani A., Hassanabadi F.M., “Wedding Ceremony, Chaharshanbehsuri or Indian sati
tardition: a subject analysis of mural in ChehelSotunPlaca of Isfahan”,
Inderdisciplinary journal of contemporary researcac in business, United
Kingdom, C.4, S.2,2012.

Johnson G., “Hint Dünyası, Atlaslı Büyük Uygarlıklar Ansiklopedisi”, çev. M. Pekin,
İletişim Yayınları, İstanbul, 1998.

Kaya K., **Hint mitolojisi sözlüğü**, İmge Kitabevi yayınları, Ankara, 2003.

Kayalı Y., “Eski bir Hint Geleneği: Sati”, *Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya
Fakültesi Dergisi*, S: 53, C.1, Ankara, 2013.

Kazmi A., İslamic art forms in İranian painting, Department of fine arts aligarh muslim
university, İndia, Yayınlanmamış doktora tezi,2015.

Kılınç C., **Mitoloji Sözlüğü**, İlya Yayınevi, İzmir,2011.

Kinra R., “**Time, History and the Religious Imaginary in South Asia**”, içinde **Make
it fresh: time, tradition and Indo-Persian literary modernitiy**, (ed. Anne C.
Murphy), Routledge, 2011.

Konukçu E., **Ekber Şah Maddesi**, Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C.10,
s.542-544,1994.

Kundak A.N., Topkapı Sarayı Müzesindeki H.2155 Numaralı Murakka, Mimar Sinan
Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, 2004.

Kurtuluş R., **Emir Hüsrev Dehlevi**, Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, İstanbul,
C.11, s.135-137,1995.

Küçük Ş.K., “Şam’u pervane ve sanatçının genç bir adam olarak portresi adlı eserde mitik bir portre olarak icarus”, **Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları**, s.92-95, 2019.

Kühnel E., **Doğu İslam Memleketlerinde Minyatür**, ç. S. K. Yetkin, M. Özgü, Türk Tarih Kurumu, Ankara, 1952.

Langer A., **European Influences on Seventeenth-Century Persian Painting Of handsome Europeans, naked ladies and Parisian timepieces**, The fecination Persia: Persian- Europa dialoge in seventeenth century art& and contemporary art of Teheran, Zürich, 2013.

Laundau A.S., **Eros and sexuality in Islamic art içinde “Visibly Foreign visibly female; The eroticisation of Zan-ı Farangi in seveteenth- century in Persian Painting”**, ed. F. Leoni, M. Natif, Ashgate Publishing, U.S.A., s.100-130, 2013.

Landou A.S., “From poet to painter: Allegory and metamophor in a seventeen century Persian painting by Muhammed Zaman master of Ferengi-sazi”, **Muqarnas Journal Article**,S.28, s.101-131,2011.

Lentz T.W. ve Lowry G.D., **“The Timurid Resonance”, Timur and the Princely Vision: Persian Art and Culture Culture in the Fifteenth Century**, Los Angeles,1989.

Ölçer S., “15 ve 16. yüzyıl mavi-beyaz seramikleri: Osmanlı, Safevi ve Çin Hanedanlığı örneklerinin üslup bağlamında karşılaştırılması”, **Sanat tarihi dergisi**, S.27, s.265-301, 2018.

Özergin M. K. “Temürlü sanatına ait eski bir belge: Tebrizli Ca’fer’in Bir Arzı ”,**Sanat Tarihi Yıllığı**, S.6,s.471-518,1976.

Mahir F.B., **Minyatür maddesi**, Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C.30, s.118-123,2005.

Rehman A., “The Padmavat and Nal-Daman Transcending Hindu-Muslim Categories and Challenging Contemporary Understanding of Religious Boundaries”, **The Journal of Historical Studies**, C. 3, S.1, 2014.

Routledge & K. Paul, Ibn Battuta, Travels in Asia and Africa, 1325-1354, tr. H.A.R. Gibb. London,1983.

Mani L, **Contentious traditions: the debete on sati in colonial İndia**, University of California Press, California,1998.

Uluçam A., **Haremü'l Hâil maddesi**, Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C.15, s.307-309,1997.

Upreti H.C, Upreti N., **The Myth of Sati**, Himalaya Publishing House, Bombay,1991.

Sadıkoğlu C., **Saib-i Tebrizi Maddesi**, Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C.35, s.541-542,2008.

Sharma S, **Naw’i maddesi**, İranica online, 2014.

Smith V.A., **Akbar the Great Mogul 1542-1605**, Oxford at the clarendon press, London,1926, s.226.

Soucek P.P., “Persian Artists in Mughal India: influences and transformations”, **Muquarnas**, C.4, Ed. Oleg Grabar, E.J. Brill, Leiden,166-179, 1987.

Soudavar A., “Between th Safavid and the Mughals: arts and artist in transition”, **Journal of the British institute of Persian studies**, C.37, S. 1, 1999, 49-66.

Stochoucine I., **Les pentures des manuscrits de Shah ‘Abbas 1**, Paris, 1964.

Suz-u G daz, D.T.C.F. yazma eserler katalogu, Mustafa Con A 532.

 irazi S., **Bostan Gülistan**,  ev. Kilisli Rıfat Bilge, Zafer matbaası, 1980.

Taylor A., **Book art of  sfahan**, California, The J. Paul Getty Museum,1995.

T mer G., **Brahmanizm maddesi**, Türk Diyanet Vakfı  slam Ansiklopedisi, C. 6, s.329-333,1992.

Truschke A., Cosmopolitan Encounters, Sanskrit and Persian at the Mughal Court, Yayınlanmamış doktora tezi, Columbia University, 2012.

Welch A., **Art in  ran Safavid to Qajar Periods**, ** ranica**, C.2S.6, s.620-627,2011.

ÖZET

Bu çalışmada Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi yazma eserler kataloğunda Mustafa Con A 532 ketebe kaydıyla yer alan Sûz-u Gûdaz mesnevisinin minyatürleri incelenmiştir. Sûz-ü Gûdaz mesnevisi ve Elif Abdal mesnevisi aynı cilt içerine yer alır. Eserde toplam 11 adet minyatür bulunur ve bu minyatürlerden 8 tanesi Sûz- ü Gûdaz mesnevisine aittir. Sûz-ü Gûdaz mesnevisi erkeğin ölmesi sonucu eşiyle ölmeyi seçen bir kadının öyküsüdür. Hint kültürüne ait bir geleneğin aşk öyküsü olarak anlatıldığı bu öykü konu bakımından özgün bir anlatıma sahiptir.

Çalışmada Sûz-ü Gûdaz mesnevisi diğer bazı müze ve koleksiyonlarda yer alan örnekleri ve D.T.C.F. Mustafa Con A 533 ketebe kaydı ile aynı ciltte muhafaza edilen Elif Abdal mesnevisi ile kıyaslanır. Bu kıyaslamalar ketebe kaydında eserin oluşturulduğu atölye ve tarihleme hakkında ipuçlarına ulaşmayı sağlar.

Bazı müze ve koleksiyonlarda yer alan Sûz-ü Gûdaz mesnevisi örnekleri incelendiğinde konu bakımından ortak ancak resim üslubu bakımından birtakım farklılıklar olduğu görülür. D.T.C. F nüshası kalem-i siyahi üslubuyla diğer nüshaların ise renkli olarak istinsah edilir. Bu nedenle çalışmada yer alan Sûz-ü Gûdaz nüshaları arasında D.T.C.F. nüshası boyama tekniği ile özgün bir yere sahiptir.

Çalışmada müze ve koleksiyonlarda yer alan eserler ile yapılan kıyaslama birtakım ipuçlarına erişilmesini sağlasa da en önemli ve net belirteç Elif Abdal mesnevisi ile ulaşılır. Aynı cilt içinde muhafaza edilen bu iki eserin aynı tarihlerde müzeye gelmiş olma olasılığı ihtimal dahilindedir. Ancak her iki mesnevinin kalem-i siyahi üslubu ile istinsah edilmesi ve minyatürlerde kullanılan renklerin, motiflerin, figürlerin benzerliği aynı atölyeden hatta aynı usta elinden çıktığı savını güçlendirir. Elif Abdal mesnevisinde yer alan figürlerin Safevi döneminde benzer örnekleri olması yanı sıra Şah Abbas dönemi modasını yansıtan başlıkların pek çok figürün başında yer alması bize bu eserin İran’da istinsah edildiğini söyler.

Bu çıkarımlardan elde edilen veriler ışığında daha önceden tarihlenmemiş Sûz-ü Gûdaz mesnevisi 17. Yüzyıla tarihlendirilmiş, İran'da Safevi döneminde istinsah edildiği sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: İslam resim sanatı, Safevi resim sanatı, Mesnevi, Sâz-ü Gûdaz, Fereng-, Sâzi



ABSTRACT

In this study, miniatures of Sûz-u Gûdaz mesnevi, which are included in the catalog of Faculty of Languages, History and Geography, with the registration of Mustafa Con A 532 ketebetch, has been examined. Sûz-ü Gûdaz mesnevi and Elif Abdal mesnevi are involved in the same volume. There are a total of 11 miniatures in the work and 8 of these miniatures belong to Sûz- ü Gûdaz mesnevi. Sûz-ü Gûdaz mesnevi is the story of a woman who chosed to die with her husband as a result of the death of the man. This story, in which a tradition of Indian culture is told as a love story, has a unique narrative in terms of the theme.

In this study, Sûz-ü Gûdaz mesnevi, has been compared with its other samples in some other museums and collections and also with Elif Abdal mesnevi, which is preserved in the same volume as a record of D.T.C.F. Mustafa Con A 533. These comparisons provide to reach to the clues about the workshop and dating, where the work was created in the ketebe record.

When the examples of Sûz-ü Gûdaz mesnevi in some museums and collections are examined, it is seen that there are some differences in terms of the theme but several differenecees in terms of painting style. The copy of D.T.C.F. was copied as colored with the pen-i black style, but the others were copied as colored. For this reason, among the copies of Sûz-ü Gûdaz in this study, the copy of D.T.C.F. has a unique place with its painting technique. Although the comparison, made with the works in the museums and collections in this study, provides to reach to some clues, via Elif Abdâl mesnevi it is reached to the most important and clear signal. It is possible that these two works, which are preserved in the same volume, came to the museum on the closer dates. The fact that both mesnevis were coppied with the pen-i black style and the similarity of the colors, motifs and figures used in miniatures strengthens the argument that they were

created in the same workshop or even by the same master. The fact that the figures in the Elif Abdal mesnevi have similarities with the Safavid period's works, as well as the headlines that reflect the fashion of Shah Abbas era, indicate that this work was copied in Iran.

As a conclusion, in the light of the data obtained from these inferences, the Sûz-ü Gûdaz mesnevi, which was not dated before, was dated to the 17th century and it was copied in Iran during the Safavid period.

Key Words: İslamic art, Safevid art, Mathnawi, Sûz-ü Gûdaz, Farang-i Sâzi

