

ANKARA ÜNİVERSİTESİ İLÂHIYAT FAKÜLTESİ YAYINLARI - SAYI : 2

# DOĞU İSLÂM MEMLEKETLERİNDE MİNYATÜR

ERNST KÜHNEL

ÇEVİRENLER

SUUT KEMAL YETKİN — MELÂHAT ÖZGÜ

TÜRK TARİH KUMURU BASİMEVİ — ANKARA

1 9 5 2

## B İ R K A Ç S Ö Z

Ernst Kühnel'in "*Miniaturmalerei im islamischen Orient*" (Berlin: Cassirer, 1922; 2. baskı: 1923) adlı eserini Fransızca tercümesi<sup>1</sup> ile de satır satır karşılaştırarak, Prof. Melâhat Özgü ile birlikte dilimize çevirdik. İslâm minyatürünü türlü meseleleriyle, dar bir çerçeve içinde tanıtmak isteğinden doğan kesifliğin sebep olduğu tercüme güçlüklerini Fransızca tercümesinin sağladığı kolaylıklarla gidermeğe çalıştık. Böylece tercümenin, yalnız Almanca metne bağlanıldığı takdirde alacağı tıkHzık, yalnız Fransızcasından yapıldığı takdirde alacağı yaygınlık, mümkün olduğu kadar önlenmiş oldu. Bu ortalama yoldan yürürken de dilimizin ifade imkânlarını bir an olsun gözden ayırmadık.

Ernst Kühnel'in bu eseri, hemen her İslâm sanatı bibliyografyasında adı geçen, artık klâsikleşmiş bir kitaptır. Müellif, Doğu-İslâm minyatürünü ilgilendiren esaslı problemlerden hemen hiç birini ihmal etmemiştir. Minyatürün tekniğine, bazı motiflerine, konularına, bir satır sanatı oluşunun zaruretine, örf ve âdeti, kültürü nasıl aksettirdiğine, üstadların imzalarına, BİHZAD, AĞA MİREK ; SULTAN MUHAMMED, MUHAMMEDÎ, AĞA RİZA, RİZA ABBASÎ gibi üstaplara ; Bağdad, Moğol, Herat, İsfahan, Delhi, Racput çığırına özlü sahifeler ayırmıştır. Böyle olmakla beraber, Bağdad çığırına ayrılan bir iki sahife, kifayetsizliği ile göze çarpmaktadır. Hele bu çığırın gerek figürleri derleyip toplamada, gerekse duyguları ve düşünceleri ifade etmede gösterdiği kudreti hatırlayınca üzülmemek elden gelmiyor. Ayrıca, bu çığırın bazı özelliklerine dikkat çekilmemiş; ne Bizans resminden alınan gölgeye dokunulmuş, ne de hem realist, hem dekoratif anlayışlı, bir

<sup>1</sup> "*La Miniature en Orient.*", Traduction de Paul B u d r y. Paris: G. Crès - Cie. [1924].

arikatür havası içinde birleştiren karakteri üzerinde durulmuşur. Bu çığrın paletindeki renkler hakkında da bir şey görmedik.

Müellifin, haklı olarak dikkatle ele aldığı ressamlar arasında 237 tarihli ve 99 minyatürlü, Paris millî kütüphanesinde bulunan ir *Makamât* nüshası vesilesiyle, sadece adını anarak geçtiği Vâitli YAHYA İBN MAHMÛD'a bir yer ayırmaması, ciddî bir eksiklikler. Bu nüshanın, XIII. asır Araplarını camide, tarlada, çölde, kahede, kütüphanede, berber dükkânında, türlü eğlence yerlerinde österen günlük hayattan alınmış, şekil ve renk içinde kaynaşan ahneleri, büyük bir karakter ressamı karşısında bulunduğumuzu ize hatırlatmaktadır.



Türk, XVIII. asır LEVNÎ, Sünnet düğününe gidiş  
(İstanbul, Topkapı Sarayı Müzesinde bulunan Vahbi'nin Sûr-nâme'sinden)

Umumiyetle, türlü minyatür çığırları inceleirken, onların ayırtedici özellikleri üzerinde sarîh olarak durulmadığını da söylemeliyiz. Kitabında, İran ve Mezopotamya bölgelerinde Doğu'dan gelen Türk minyatür uslubunun tesirleri hakkında bilgiler de vardır; hattâ bir çok batılı âlimlerin aksine, Türk minyatürünü mustakil olarak inceleyen ayrı bir bölüm de bulunmaktadır: Bu bakımdan kendisine müteşekkirimiz. Ama dikkat edilirse görüleceği gibi, bu bölümde Türk minyatürü bir çığır olarak ele alınmamış, Türk üstadlarına diğer üstadların yanında lâyıık oldukları

yer verilmemiştir. Halbuki Anadolu Selçukluları devrinde, AYNÜD-DEVLE, ŞİHABÜDDİN YAĞAŞI, HACÎ EL-MEVLEVÎ, KONYALI AHMED gibi kudretli nakkaşların yetişmiş olduğunu biliyoruz. Bu ressam-lardan bugün bir şey kalmadığı için Kühnel'in Selçuklu resmi hakkındaki sükûtunu haydi mazur görelim. Nihayet, eserleri kayb-olmuş ressam-lardan söz edilmemesi bir görüşe dayanabilir. Ama aynı sükût Osmanlı resmi için mazur görebilir miyiz ? Tarih kitaplarıyla şüera tezkirelerinde adları geçen nakkaşları bir tarafa bırakıyorum. Osmanlı devrinde yaşamış olan bir çok minyatür-cülerimizin eserleri bugün Avrupa ve Amerika müzelerindedir. Türk resim sanatı ile biraz olsun uğraşmış olanlar NİGÂRÎ'nin, OSMAN'ın, NAKŞÎ'nin, LEVNÎ'nin adlarını ve bir kaç resmini artık biliyor. Yalnız Topkapı Sarayı Müzesinde, XV. ve XVI. asırlara ait onbeşbine yakın Türk minyatürü vardır. Kühnel'in, kitabını yazmadan önce Nakkaş OSMAN'ı eserleriyle tanımamış olmasına da ihtimal verilemez. Bu sanatkârın resimlendirdiği "*Hüner-nâme*" ilk defa 1910'da Münih'de açılan İslâm sanatları sergisinde teşhir edilmiş, "*Doğu-İslâm Memleketlerinde Minyatür*" de, ikinci baskı olarak 1923'de yayımlanmıştı. Zaten müellifin, "*Hüner-nâme*"yi görmüş olduğu da kitabının beşinci sahifesinden anlaşılıyor. Buna rağmen ne OSMAN'dan, ne eserinden söz vardır. Avrupa tesirini canlı bir gelenekle kaynaştırarak gerçek bir kompozisyon anlayışı içinde, bize günlük hayattan alınmış sahneler veren LEVNÎ'den de haber yok. NİGÂRÎ'ye gelince, onun da sadece Fransız ressamı CLOUET'nin bazı portrelerini kopye etmiş bulundu-ğu için adı geçiyor. Müellifin, İran ve Moğol minyatürlerini incelerken gösterdiği titizliği ve enginliği, Osmanlı devrinin min-yatür sanatı hakkında da göstermesi ne kadar yerinde olurdu !

Minyatür tarihinde bir Türk çığrının var olup olmadığı ko-nusuna gelince, Türk minyatürünün çizgide, renkte, kompozisyon-da bir özelliği varsa, bir Türk çığrını kabul etmek de zarurî ola-caktır. Türk minyatürü batılılarca çoğu zaman İran minyatürü-nün bir kolu olarak görülür. Halbuki her iki minyatürü basit bir kıyaslama, aradaki açık farkı göstermeğe yeter. Minyatürlerimizde, XVIII. asra gelinceye kadar, kompozisyon daha dağınıktır. Türk nakkaşları, şahısları ayrı ayrı çizmekten zevk alır görünürler.

Kompozisyonlarımızda insan figürleri ve mîmarî unsurlar birinci plânı işgal ederler. Tabiat, İran minyatürlerinde olduğu gibi, romantik bir taşkınlık içinde görülmez, hele sanat unsuru olarak insan figürleriyle aynı değeri taşımaz. İran minyatüründe, empresyonist bir anlayışla, hiç bir nokta ihmal edilmeden kendisi için işlenen tabiat, Türk minyatüründe, konunun mahiyetini belirtmek için, sadeleştirilen çizgiler ve saf renklerle bir dekor olarak kullanılmıştır. İran sanatının tabiata olan tutkunluğunu, Türk sanatının ona karşı çekingenliğini yalnız iki ayrı sanat anlayışında değil, İran toprağının kuraklığında, Türk toprağının da zenginliğinde aramak yerinde olur. Böylece İran minyatüründe sanat-



Türk, XVIII. asır

LEVNÎ, Sünet düğününden bir köşe

*Istanbul, Topkapı Sarayı Müzesinde bulunan Vehbi'nin Sür-nâme'sinden*

kârın gördüğü her tabiat unsuru, hayalî bir şekil almıştır. Buna karşılık Türk sanatkârı gördüğünü göstermekle yetinmiştir. Türk minyatürü, çizgi ve renk bakımından da İran minyatüründen ayrılır. XVI. asır İran minyatürçülerinin kıvrak çizgileri yerine, Türk minyatürçüleri, daha çok düz çizgileri tercih etmişlerdir; çoğu zaman şahısları üstüste konulmuş saflar halinde sıralamaktan çekinmemişlerdir. Bir çok Türk minyatüründe bu tertibin, boy-

ları kitap sahifelerini aşmayan kompozisyona, abidevî bir azamet verdiği görülür. Renklere gelince Türkler portakal sarısı, kırmızı, mavi, menekşe, mor gibi daha parlak renkler kullanmışlardır. XVIII. asırda LEVNÎ ile yeni bir kompozisyon anlayışı Türk resmine giriyor. Dağınık şahısların bir merkez etrafında nasıl toplandığını, mekân meselesine nasıl el atıldığını görüyoruz. Aslı Topkapı Sarayı Müzesi resim galerisinde bulunan “*Fasıl Heyeti*” ile VEHBÎ'nin “*Sûr-nâme*” sindeki resimler bu yeni hamlenin ifadeleridir.

Kühnel'in Türk minyatürlerine örnek diye okuyuculara sunduğu resimlere gelince, seçimlerinde isabet göstermediğini söylemek zorundayım. Bir kere Süleyman ile Saba Melike'sini tasvir eden 80 sayılı resimle 84 sayılı “*Rakkase*”, üslûptan da açık olarak anlaşıldığı gibi aslâ Türk olmayıp İran çığrına mensup eserlerdir. 100 sayılı “*Kadın portresi*” ise VELÎ CAN'ındır. İranlı olan ve 1587'de İstanbul'a gelip saray ressamı olarak çalışan bu sanatkârın bazı resimlerini İstanbul'da vücade getirmiş olması<sup>1</sup>, onların Türkleşmesine bir sebep teşkil etmez. *Türk mahsulü* diye gösterilen diğer minyatürlerin bazıları Osmanlı Türklerine ait değildir, bazıları da büyük bir değer taşımamaktadır. Kitapta “*Türk edebiyatına âit hemen hiç bir yazma resimlendirilmemiştir*” gibi hükümler de vardır. Bunların ne kadar acele verilmiş olduğunu anlamak için, İstanbul kitaplıklarına, bu arada Türk ve İslâm Eserleri Müzesine uğramak kâfidir.<sup>2</sup> Kühnel'in kitabına almadığı gerçek sanat değerleri olan bazı minyatürlerimizin bu sahifelere ilâve edilmesi düşünülmüşse de, her bakımdan müellife ait olan bir kitabın, tertibini bozmamak için, bu düşünceden vazgeçilmiştir. Bununla beraber okuyucular, bazı minyatürlerimizi şu önsözün sahifeleri arasında bulacaklardır.

Müellif, Sarre'nin çalışmalarına dayanarak, Hind minyatürünün REMBRANDT üzerindeki tesiri meselesine de dokunuyor; ama sanat tarihinin ana konularından biri olan tesir meselesini daha

<sup>1</sup> Zuhûrî'nin “*Elif Abdal*”, Nevî'nin “*Sûz ü Gûzar*”, adlı bir cildde toplanmış olan ve Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi kütüphânda bulunan eserleri VELÎ CAN'ın tamamıyla İran karakterli on adet minyatürü ile süslenmiştir.

<sup>2</sup> Bk. s. 8.

geniş surette, minyatürlerden örnekler vererek ele almıyor. Umumiyetle Batının Doğu üzerindeki tesirinden söz edilir. Halbuki Doğudan Batıya giden bir tesirin varlığını, doğu minyatürleriyle Batı resimlerinin kıyaslanmasından anlamak güç bir şey değildir. XV. asırdan itibaren bir POL DE LIMBOURG'un, bir GENTILE DA FABRIANO'nun, bir BENOZZO GOZZOLI'nin eserleri, Timuroğulları devrinin minyatürleriyle, tesadüfe verilemeyecek benzerlikler göstermektedir. GOZZOLI üzerinde bir lahza durmak, bu ressamın yalnız konuları ve teferrüatı ile değil, kompozisyonu ile de Doğu'nun tesirinde kalmış olduğunu açıklar. Medici sarayının küçük kilesinde dibdeki divarda bulunan ve Ioannes Palaiologos'u at üzerinde gösteren fresko ile, Paris'de Istampalar dairesinde bulunan ve ava çıkan bir hükümdarı tasvîr eden Hind-Türk minyatürüne bakınız. Profiller, atların parlak koşum takımları, sırmalı çiçeklerle beneklenmiş olan zengin elbiseler, athların önünde ve arkasında yürüyen uşaklar, inişli çıkışlı manzaralarda yükselen perspektifler, ağaçlıklı yerler, hemen hemen aynıdır, o kadar birbirine benzerler. Tezyinî kompozisyon prensipleri her iki eserde de birdir.<sup>1</sup> Bu benzerlikler XX. asrın Avrupa resimlerinde de kendini kuvvetle göstermektedir. Türk-Hind minyatürleri ile VAN GOGH'un resimlerini kıyaslamak, Doğu'nun Batı'ya olan tesirini belirtmeğe kâfidir. Aynı çizgi kıvranışını, aynı renk duyuşunu bu resimlerde görürüz. Empresyonist ressamların tekniği, minyatür tekniğidir.

Zamanımızın tanınmış bir çok Fransız resimlerinde, hele DUFY ile MATISSE'in eserlerinde, cennetten kopmuş intibamı veren aynı güler yüzlü renkleri, aynı sâkin çizgileri, aynı havayı bulmaktayız. NAKŞÎ'nin, XVII. asırda yetişen bu humorist Türk nakkaşının, gördüğünüz minyatürünü MATISSE yapmış olmasın! Sahil çizgileri keskin, siyah renkte, yelkenlilerin teknesi siyah, yelkenler beyaz. Deniz açık kurşunî; kara parçası kavun içi, kırmızı benekli. Dervişin cübbesi gök mavisi. Halı yeşil. Yelkenlilerden zikzak çizgilere, denizin rengine kadar her şey, Fransız res-

<sup>1</sup> Gustave Soulier, *Les Influences orientales dans la peinture Toscane*. Paris 1924, S. 260-281, Lev. XXIX.

samının fırçasına aksetmiş. Bu bakımdan, son çeyrek asır içinde batılı bilginler tarafından minyatürlere karşı duyulan ilginin bir sebebi de, Avrupalı ressamların, onları fırçalariyle yaşatarak değerlendirmiş olmalarında aranmalıdır.

Kühnel, İslâm minyatürlerindeki çizgi rahatlığına, renk ferahlığına hiç dokunmamıştır. Halbuki Müslüman nakkaşın tek kaygısı seyircilere zevk vermek, Allah'ın müminlere vâdettiği cenneti yeryüzünde bir âhenk mucizesi ile onlara tattırmaktır.<sup>1</sup> Bu bakımdan İslâm minyatürlerinde, Hıristiyan minyatürlerinin ruh çalkantıları, dramları, — bir ihtiyarın kolları arasında bayılmış bir kadını, birbirinin omuzlarından eğilen diğer üç kadının acıları içinde gösteren ve müessir bir dramı yaşatan, Vever koleksiyonundaki minyatür gibi — pek nadir istisnalar bir yana bırakılırsa, hiç görülmez.

İşte müellifin diğer bir baskıda dikkate alacağını umduğumuz bir kaç nokta. Kitaptaki bazı resimler, hem metinle aydınlatılmadıkları, hem de bozuk buldukları için Türkçe tercümede yer almamış, minyatürler, çok el değiştirdiği için de açıklamalardaki koleksiyon adları dikkate alınmamıştır. Kitaba renkli olarak konulmayan iki minyatürün renklilerini aldık. Bazı tamamlayıcı veya açıklayıcı notları sahifelerin altında göstermeği de faydalı bulduk.

Prof. SUUT KEMAL YETKİN



Türk, XVII. Asır NAKŞI,  
Molla Husrev *Ist. Topk. Sar. Müzesi*

<sup>1</sup> Nurullak Berk, *Minyatürler Cennetinde*. Yaşayan sanat, Sayı (2 Şubat 1949), S. 21.

## Ö N S Ö Z

Burada İslâm memleketlerindeki minyatürün türlü safhalarını mümkün olduğu kadar tam ve kısa bir şekilde göstermek istedik. Bu dar çerçeve içerisinde, hat ve tezhibin yeri olmayacağı tabiidir. Buna karşılık Hind çığırına mensup müslüman sanatkârların yanıbaşında onlarla sıkı münasebette bulunan Hindu üstadlarını layık oldukları şekilde dikkate almamak doğru olmazdı.

Resimlerin seçiminde yayınlanmanuş malzeme vermekten çok, muhtelif devirlerin dikkate değer örneklerini biraraya toplamayı ve sınıflandırmayı hedef tuttuk. Bu seçimin prensipleri daha etraflı olarak metinde anlatılmış, müellif, hedefi, muhtevayı ve tekniği umumi olarak târif etmiş, sonra da bir tarih ve bölge sırası içinde türlü resim çığırlarını ele almıştır. Zaruri olmakla beraber metni ağırlaştırılan bilgiler, “açıklamalar”da yer almış, bunlarda da yalnız konular izah edilmemiş, aynı zamanda, bu sahada derinleşmek isteyenlere zaruri olan kaynaklar da gösterilmiştir.

Bazı minyatürlerin açık olarak izah edilmemesi, bir çok eserlerin tarihlendirilmemesi veya belli mahallere bağlanamaması yüzünden müellif, umumiyetle kendi tahminlerini okuyucuya bildirmektense hiç bir şey söylememeyeği tercih etmiştir. Bundan başka son yıllarda, bazı eserler, bilhassa yaprak halindeki minyatürler, o kadar el değiştirmiştir ki, açıklamalarımız tamamiyle doğru çıkmazsa okuyucularımızdan bizi mâzur görmelerini dileriz.

Asıl cazibesi renklerde olan sanat eserlerinin beyaz üzerine siyah ile verilmesi tabiatıyla bu eserler hakkında çok eksik bir intibâ edinmemize sebep olmakta, tek yaprak halindeki bazı min-

yatürler ise bizi yanlış yola bile sürüklemektedir. Şu halde intibâlarımızı, eserlerin asıllarını görerek mümkün olduğu kadar düzeltmemiz ve tamamlamanız gerekir.

Dergilerde ve kataloglarda, bu sahaya ait ilk araştırmaları E. Blochet'ye borçluyuz. Fakat 1910'da Münih'de açılan ve bir çok zengin malzemeyi biraraya toplayan İslâm sanatı sergisi iledir ki ancak daha büyük ölçüde üslup araştırmaları mümkün olabilmiştir. Bu münasebetle tâbi F. Bruckmann'ın yayınladığı al-bumde, F. R. Martin, minyatürleri incelemiş, aynı zamanda bu konu üzerine büyük bir eser vermiştir: *The miniature painting and painters of Persia, India and Turkey* (London, 1912). Bazı keyfi tefsirlere ve aşırı denecek derecede şahsi hükümlere bakmaksızın, bu esere yalnız mükemmel baskılı resimleri için değil, metninin çekiciliği ve görüşlerinin zenginliği için de daima baş vuracağız. G. Marteau ile V Vever, Marsan pavyonunda açılan (1912), hususi bir sergi münasebetiyle iki cilt halinde *Les miniatures persanes* (Paris 1913) adlı eserlerini yayımlanışlar, bunu da ertesi yıl çok esaslı ve aydınlatıcı etüdlere dayanan, fakat ne yazık ki hiç de kullanışlı olmıyan W. Ph. Schulz'un kitabı (*Die persische Miniaturmalerei*. Leipzig 1914) takip etmiştir. Sarre de İran ressamı RIZA ABBASI hakkında, bir kaç makale yazmış ve bu üstadın taslaklarını bir kitap halinde bastırmıştır (*Zeichnungen von Rıza Abbasi*. München 1920), REMBRANDT'ın Hindu minyatürlerinden aldıklarını araştırmıştır. Havell'in ilk etüdünü yayınladığı zamandan beri (1908), Hind minyatürleri hakkındaki yayınlar oldukça kabarmıştır. Hindu çığırılarını unutulup gitmekten kurtarma şerefi A. Coomaraswamy'ye aittir. (*Racput painting*. Oxford 1916). L. Binyon ile T W Arnold da son zamanlarda Moğol hükümdarlarının saray minyatürcülerini tanıtmışlardır (*The court painters of the Grand Mogols*. Oxford 1921). Bu müellifler de Sattar Kheiri'yi bu konuda küçük bir etüd yazmağa teşvik etmiştir (*Indische Miniaturen*. "Orbis pictus" Berlin 1921).

"Açıklamalar" da fırsat düştükçe zikredilen eserler, ve konu hakkında daha başka kaynaklar da verecektir.

## İSLÂM MİNYATÜRLERİ

Kuran'ın, canlı varlıkların tasvirini yasak ettiği, bu sebepten de İslâm sanatında resimle heykelin hiç bir zaman gelişmediği fikri halâ devam eden çok yaygın yanlış bir düşüncedir. Hakikatte, bu mukaddes kitapta bahis konusu olan sûre ancak putperestliği yasak etmektedir. Bundan, sanatkârın *dinî konuları* figürlü veya sembolik bir şekilde ele almaktan sakınması gerektiği neticesi çıkar. İslâm memleketlerinde hiç bir zaman bu yasağa karşı gelinmemiş, hiç bir yerde bir İslâm akidesi resimle gösterilmemiştir.

Gerçi bir "Hadis" de (Peygamber'in sözlerinde) "*Hâliki ve mahlûku, sûretle göstermekten sakınıız, ağaçlardan, çiçeklerden ve cansız şeylerden başka bir şey resmetmeyiniz*" denmektedir. Başka bir "hadis,, de de sûreti yapılmış olanların, kıyamet gününde ressamların önüne dikilecekleri, onlardan kendilerine can vermelerini isteyecekleri, bunu yerine getiremeyen sanatkârların cehennemın ebedî ateşiyle yanaçakları okunmaktadır. İşte, sünî gelenek, müslümanların çoğunluğu tarafından reddedilmiş olmasaydı ve Kur'an türlü tarzlarda tefsir edilmeseydi bu hükümle figürlü resim yapmak yolu kapanmış olurdu. Şiî denilen bu yeni mezhebin taraftarları İranlılardır. Arap dilini konuşan memleketlere kadar, Mısır Fatimîleri gibi kudretli hanedanlar bunu zorla yaymışlar, bir çok ressamlar kullanmak hususunda hiç bir tereddüt göstermemişler, Kahire sanatkârlarına, başlıca konusu canlı varlıkların tasvirini teşkil eden işler vermektten çekinmemişlerdir.

İlk Emevî ve Abbasî halifelerinin, mutaassip Sünnî olmaları itibariyle sanatkârları Peygamber'in çizdiği sınırlar içinde tutmaları gerekirken, zamanlarında sûret yapmanın yasak olmadığı zannını verecek şekilde serbest hareket etmeleri şaşılacak bir şeydir. Her ne olursa olsun ya yasak XI. asırdan sonra İspanya ile Kuzey-Afrika'da, XIV asırdan sonra da Mısır'da ve Küçük-As-

ya'da, bazı istisnalar dışında da, umumiyetle Osmanlılarda kuvvet bulmağa başlamıştır. İranlılarla Hindulara gelince, Sünnî müslümanları rencide etmemek için yalnız camilerin ve başka ibadet yerlerinin tezyinatında bu yasağa uyulmuştur.

Bununla beraber, müslüman sanatkârların, insan resmi yapmak hususunda az çok bir korku duydukları, bu durumun da resmin teknik ve estetik gelişimi üzerinde tesirsiz kalmadığı muhakkaktır. Böylece resim ortadan kalkmamışsa da tezyinî bir mahiyet almıştır. Elimizde bugün hemen hemen hiç bulunmayan büyük resimler, muayyen vesilelerle merasim salonlarını süslemeğe, minyatürler ise daha mühim sayılan hat ve arabeskin vanıbaşında kitapları değerlendirmeye yarıyordu. Eski kroniklerde tanınmış hattatlarla müzehhiplerin dereceleri ve etraflı olarak da meziyetleriyle övülmeleri, ressamların ise bir kaç kelime ile sadece zikredilmeleri bir tesadüf eseri değildir. Bu kadar sıkı şartlar altında çalışan sanatkârların şaheserler yaratmağa muvaffak olmaları ve bizi bugün bile hayretler içinde bırakmaları, bizimkilerden oldukça uzak olan bir sanatı, bir zihniyeti ve bir tekniği, bir Avrupasının peşin hükümleriyle ele aldığımız için, hükümlerimizde o nisbette daha dikkatli olmamız gerekir.

Evvvelâ kitap ressamlarının, zamanlarında ve mahallerinde nasıl bir vazife yüklendiklerini ve elyazmalarının hazırlanmasında nasıl çalıştıklarını görelim.

İslâm kitap sanatının tarihine bakacak olursak, başlıca mesele olan Kur'anı süsleme işine hiç karıştırılmamış olan ressamlar, hattatların büyük başarılar elde ettikleri dinî edebiyatta da hiç çalıştırılmamışlardır. Fırçalarını ilkin tabiat ilmi eserleri, metni resimle aydınlanan Arapçaya çevrilmiş Yunan kitapları için kullanmışlardır. Fizik veya tıp konuları üzerine eserler, o zamanlar resimsiz tasavvur edilemiyordu; nitekim bilginler kopyalarını çıkartıkları veya doğrudan doğruya kendileri yazdıkları bu nevi eserlere usta ellerden çıkmış resimlerle zenginlik vermeğe çalışıyorlardı. Hidrolik makinaların yapılışını veya yıldızların durumunu gösteren resimler olmadan, yalnız metni okumakla onları nasıl

anlayabiliriz? Başka metinlerin anlaşılması için resim bu kadar zarurî değildi ; böyle olmakla beraber, bir eser Yunancasından çevrilirken, resimleri de çizgi ve renk bakımından günün zevkine uydurularak alınırdı. Ne yazık ki pek az parçaları bugün elimizde bulunan tabiat ilimlerine ait bu kitapların yerini (Res.1-5), XIV asırdan itibaren süratle her tarafa yayılan bir nevi ansiklopedi alıyor: işte Zekeriya Kazvinî'nin efsanevî canavarlar dahil, yıldızlı gökleri, melekleri ve şeytanları ihmal etmeksizin bütün hayvan ve bitki dünyasını inceleyen kosmografyası; görülüyor ki ressamlar için yapılacak iş yok değildi (Bk. Res. 18).

Bu arada, başka bir yabancı eser, Hindli Bidpay'ın, İbn Mukaffa'nın tercümesiyle büyük bir rağbet kazanan masalları "*Ke-lile ve Dimne*"<sup>1</sup>, ressamlara müellifin anlattıklarını resimle tecessümü ettirmek fırsatını verdi (Res. 2, 15 v.d.). Aynı çığıra mensup başka bir kitap da İbn Bahtîşu'nun elimizde çok değerli bir kopyası bulunan hayvanlar hakkındaki kitabıdır.

Sonra Arap ressamlarının hiç bir örneğe dayanmadan, hür bir muhayyile ile resimledikleri Ebu Muhammed El-Harirî'nin (ölümü 1122) "*Makamât*" ı geliyor.<sup>2</sup>) Harirî, kurnaz olduğu kadar natuk olan Ebu Said-i Serucî'nin maceralarını ve garip buluşlarını nükte ve zarafetle anlatmaktadır. Ressamlar, bu kitapta yapacakları *genre* resimleri için konu bakımından tükenmez bir kaynak buluyorlar (Res.6 v.d., 13 v.d.).

Doğu'nun resimli yazmaları arasında resimli Arap yazmaları hemen hemen şu bir kaç metne inhisar etmektedir; şunu da ilâve etmeliyiz ki, XIV asırdan sonra değerlerini yalnız Kazvinî ve astronomi kitapları muhafaza edebilmişlerdir. Bizi asıl üzen şey, bilhassa tarih kitaplarının tanınmış ressamlar tarafından

Dilimize Ömer Rıza Doğrul tarafından çevrilmiştir: Millî Eğitim Bakanlığı, Dünya Edebiyatından Tercümeleer, Hind Klâsikleri 1 (İstanbul 1945).

<sup>2</sup> *Makame, makamât*: Halifelerin saraylarında toplanan edip ve âlimlerin meclislerine denilirdi. Umumiyetle mensur şiir tarzında yazılan yazılara *makamât* adı verilirdi. *Makamât* yazmakta Harirî büyük bir kudret göstermiştir. Harirî (1054- 1122)'nin *Makamâtı* tasvir zenginliği, kelime yaratışı bakımından çok üstündür. Bu eser ve tercümeleeri hakkında malûmat almak için bk. C. Brockelmann, *Geschichte der arabischen Litteratur* I, Leiden 1943, s. 326-9; Bursalı Tahir, *Osmanlı müellifleri* II, s. 428. Eserin Sabri Sevsel tarafından yapılan yeni bir tercümesi, Millî Eğitim Bakanlığı, Dünya Edebiyatından Klâsikler serisi arasında basılmaktadır.

süslenmemiş olmasıdır; onların elinde bu kitaplar kimbilir ne paha biçilmez birer vesika olurdu. Moğol devri (1258-1335), bu hususta daha verimli olmuştur. Asıl mânalı olan şey, X. asırda ölen Taberî'nin yazdığı dünya tarihinin XIV asır başlangıcında resimli bir İran yazmasıyla elimize geçmesidir. Resimlerin daha önceki modellerden geldiği muhakkak olarak söylenemez. Dünyanın yaratılışından halifeler devrine kadar, bütün tarihi içine alan böyle çeşitli bir konunun, ressamın yardımından müstagnî kalacağı düşünülemezdi. Cüveynî'nin yazdığı, Paris kütüphanesinde bulunan Moğol tarihi, konu bakımından son derece dikkate değer bir minyatürü ihtiva etmektedir. Bu minyatürde müellif, eserinin bir nüshasını Sultan Argun'a takdim ederken görülüyor.<sup>1</sup> Bir eserin mukaddemesinde, mukadderatını gösteren bu resim, minyatür tarihinde müstesna bir haldir; nitekim daha sonraları buna benzer bir şeye hiç raslanmamıştır. Moğol hükümdarlarından Gazan ve Olcaytu'nun veziri Reşid-ed-din, 1300 tarihlerinde *Câmi-üt-Tevârih* adıyla daha geniş ölçüde buna benzer bir tarih yazmıştır<sup>2</sup>; Müellifin bu kitapta Buddha'dan, İncil'den hattâ Çin kaynaklarından aldığı unsurları kendi İslâmî malzemesine karıştırmaktan zevk aldığı görülmektedir. Bu çeşitlilik de ressamın işine yaramıştır. Gerçekten Asiatic Society'nin sahip olduğu asıl nüshadan resim imkânlarının birdenbire nasıl zenginleştiğini görüyoruz (Res.19 v.d.). Daha müsbet olan ve konusunun çerçevesinden aslâ çıkmayan Yezd'li Şerefeddin Ali "*Zafer-nâme*" sinde, Timur'un yüksek başarılarını anlatmış ve üstad BİHZAD'ı da, gerçek vakaları mümkün olduğu kadar aslına uygun bir şekilde tesbit etmeğe teşvik etmiştir (Res.38-41). Elimizde bulunan diğer tarih kitapları da Kanunî'nin muharebelerini anlatan XVI. asra ait<sup>3</sup> bir Türk yazmasıyla (Res.74) bir çok vekayi-nâmeleri arasında hüküm-

<sup>1</sup> Çok zarar görmüş olan bu minyatür, hemen hemen tamamıyla renksiz olarak çizgi ile, çini mürekkebiyle vücuda getirilmiştir (Gaston Migeon, *Manuel d'Art Musulman*, Cilt I, 1927, s. 139).

<sup>2</sup> Edgar Blochet'ye göre bu kitap 1310 ile 1315 yılları arasında Tebriz'de yazılmış ve resimlendirilmiştir.

<sup>3</sup> Müellifin bahsettiği yazma, hâlen Topkapı Sarayı'nda, 1524 numarada kayıtlı bulunan ve Nakkaş OSMAN'ın 65 resmi ile süslendirilmiş olan meşhur "*Hüner-nâme*"nin 2. cildir.

dar EKBER'in defalarca kopya edilen ve resimlendirilen vekayi-nâmesidir.

İran minyatürünün gelişmesini, hiç şüphesiz İran şairlerinin eserleri, her şeyden önce (1011'de tamamlanmış olan) en mütevazı kütüphanede bile bir nüshası bulunan XIV asırdan XVII. asra kadar, devamlı suretle güzel kopyalara konu olan Firdevsi'nin "*Şah-nâme*" si, o büyük millî destan sağlamıştır. "*Şah-nâme*" yi tercümelerinden okumuş olanlar, ressamların tercihen tesbit ettikleri ve istedikleri gibi değiştirdikleri konuları bulmakta hiç güçlük çekmezler Rüstem'in Raş adlı atını nasıl yakaladığı, kahraman uyurken atın arslanla nasıl pençeleştiği, Zâl'in gece yarısı Rüdabe'nin yanına nasıl gittiği, İranlılarla Turanlıların nasıl savaştıkları, Siyavuş'un ateş üzerinden nasıl atladığı, İsfendiyar'ın Simurg'u nasıl yendiği, Behram Gûr'un nasıl ustaca avlandığı bu konular arasındadır (Krş. Res. 27, 32, v.d. 47).

"*Şah-nâme*"nin yanında, Nizami'nin (ölümü 1178), "*Hamse*" adı altında umumiyetle bir cildde toplandığı beş mesnevisi en çok okunan ve en çok resimlendirilen bir eserdir: "*Mahzen-ül-Esrar*"<sup>1</sup> ve bundan çıkan ahlâk felsefesi, *Şah Hüsrev ile güzel Şirin*'in efsanevi aşk hikâyeleri, "*Leylâ ile Mecnun*" un acıklı maceraları, Behram-ı Gûr'un "*Yedi İklim* şahlarının kızlariyle olan sergüzeştleri, nihayet eski Yunanlıların kahramanı ve hakimi kiralına ait eski efsanelerden alınmış "*İskender-nâme*" bu kitabın başlıca konularıdır. Nizami'nin motifleri arasında bilhassa üç tanesi sanatkârların rekabetini uyandırmıştır: Bu motifler: Peygamber'in gökyüzüne çıkışı, Hüsrev'in Şirin'i buluşu, ve Leylâ'nın çölde Mecnun'u görmesidir (Res. 46, 54, 43, bundan başka da 35, 69). Bunlara katılan daha bir çok konular vardır. Muhtelif çıgırlarda bu konular, geleneğe dayanan şemalar içine sıkıştırıldığı için, sanatkâr şahsiyetini o kadar gösterememiştir.

İran edebiyatında, ahlâk temayülünü temsil eden Şeyh Sadî'nin (ölümü 1291), "*Bustan*" ile "*Gülistan*" ına ait fevkalâde nüshalar, cazip resimlerle tekrar tekrar süslenmiştir. Fakat Yusuf'un aşk maceraları, Camî'nin "*Yusuf ile Züleyha*" sında (XV asır),

<sup>1</sup> "*Sırların defin*

sanatkârları daha çok çekmiştir. Hâfız'ın (ölümü 1391) "*Divan*" 1, aşktan ve şaraptan bahseden meşhur kitabının daha lirik mahiyetinden olsa gerek, ressamlar tarafından daha nadir olarak ele alınmış, alıdığı zaman da şair, etrafındakilerle birlikte tasvir edilmiştir (Kırş. Res. 70). Ressamlar, adları geçen bu büyüklerle birlikte, İran şiirinin *yedi yıldızı* diye anılan Enverî ile Celâleddin-i Rûmî'yi daha da az resimlendirmişlerdir.<sup>1</sup> Buna karşılık halk arasında tanınmış iki şair olan Emîr Hüsrev-i Dehlevî ile Emir Şahî'yi (ölümü 1453) bir çok minyatür ressanları tercih etmişlerdir (Res. 34, 55). Doğu muhayyilesinin yarattığı en güzel resimlerden bir kaçını, Hâcûy-i Kirmanî'nin (ölümü 1352) yazdığı "*Humây ile Humâyın*" gibi hemeri hemen büyük bir edebî değeri olmıyan bir esere borçluyuz (Res. 26, I.).

Türk edebiyatından hemen hiç bir yazma resimlendirilmemiştir.<sup>2</sup> Buna karşılık eski Hind efsanelerinin ve masal yazmalarının (*Mahabharata*, *Ramayana* v.s.) fevkalâde kopyaları meydana getirilirken sadece Hindu çığıruları değil, İslâm-Moğol hükümdarlarının saraylarındaki sanatkârlar da çalışmışlardır.

Kitap muhtevaları hakkında söyleyeceklerimiz bunlardan ibaret. Teknik meselelere gelince Yazmalar meydana getirilirken bir çok insanların beraberce çalıştıkları muhakkaktır. Burada, sipariş edenin bile rolü olduğu unutulmamalıdır. Ne tarzda tezhip edileceğini, siparişi veren tâyin eder, çok defa da pek yükseğe çıkan masrafı kendisi karşılar. Siparişi umumiyetle Sultan'ın kendisi, yahut da memleketin büyüklerinden biri verirdi; çünkü İslâm minyatürü tam mânasiyle saray sanatıdır. Hükümdarların cömert-

1 Celâleddin-i Rûmî, Türk şairidir, fakat divanını Farsça yazdığı için yanlış olarak İran şairleri arasında mütalea edilmiştir.

2 Bu hükmü yanlış buluyoruz. Fuzulî'nin 20 minyatürle süslü bir "*Hadikat-üs-Süeda*" nüshasının Hacı Bektaş'da Çelebi Ceniâleddin Efendi torunu Rıza Ulusov'da, 1967 sayıya kayıtlı ve 11 minyatürlü bir başka nüshasının da Türk ve İslâm Eserleri Müzesinde olduğunu, Asafî Paşa'nın "*Şecâat-nâme*", Rumûzî'nin "*Tarih-i Feth-i Yemen*" adlı eserleriyle 3111-352 sayıya kayıtlı, muhtelif şairlere ait gazellerden müteşekkik bir antolojinin gene minyatürlerle süslü olarak İstanbul Üniversitesi kitaplığında bulunduğunu biliyoruz. Ayrıca Bâkî'nin Türk ve İslâm Eserleri Müzesinde 1959 numarada kayıtlı 8 minyatürü olan bir divanı vardır.

likleri ve teşvikleri olmasaydı minyatür alanında bu gelişme görülemezdi. Evvelâ kullanılacak olan kâğıdın seçilmesi gerekiyordu. Bu da çok defa, hafifce renklendirilmiş, boyalı suya batırılmış, yaldızlanmış kâğıtlardı; Başkaca daha lüks kâğıtlara yaptırılmak istendi mi, bunlar da büyük fedakârlıklarla uzaklardan getirilirdi. Bazen de yerli malzeme, son şeklini alması için, başka yerlere gönderilirdi. Kağıt elde edildikten sonra umumî plân, bahis başlıkları, minyatürlerin ve diğer tezyinatın sayısı ile üslûbu tesbit edilirdi. Bundan sonradır ki, hattat, yıllarını değilse bile, çok defa aylarını işgal eden işine koyulurdu. Hattattan sonra sıra teshiççiye gelirdi. O da kendine bırakılmış olan başlık sahifelerini, fasıl başlıklarını ve kenar işaretlerini zengin arabesklerle süsler, vazifesini bitirdikten sonra da yazmasını tamamlaması için nakkaşa (minyatürcüye) verirdi.

Ressamların vazifesi de , Arap yazısında büyük harflar bulunmadığı için, büyük harflerle süsler yapılamıyacağından, ancak resimle süslemekten ibaret kalırdı. Estetik bakınıdan tatmin edilebilmek için de simetrik katılıktan kaçınılması, resimlerin metinle kaynaşması gerekiyordu. Bundan dolayıdır ki, minyatürlerde değişik büyüklükler kabul olunuyor, kompozisyon mısralarla dolduruluyor veya parçalanıyordu. Ancak BİHZAD ayarında üstadlar, kendilerine iki sahifenin tamamıyla boş bırakılmasını temin edebiliyolardı (Krş. Res. 38 v.d.). Ressam, usulüne uygun olarak evvelâ itina ile düzleştirdiği kağıda, fırçasını suya batırarak yaş bir çizgi ile, desenini dikkatle yapar ve ancak ondan sonradır ki onların konturlarını siyah ve kırmızı ile çizerdi. Seri halindeki reproduksiyonlar için öğrenciler, üstadın örneklerinden karacaderisi ile kopya çıkarırlardı. Bundan sonra, ezilmiş ve sulandırılmış boyalar, küçük sert fırçalarla vurulurdu (boyaların parlaklığını arttırmak için Hintliler, bir de tutkal ilâve ederlerdi; bu suretle *guaş'a*<sup>1</sup> yaklaşan bu tarz ile ton yükselirdi). Bir çok sanat-kârlar, sırf sincap kılı, kuştüyü ve saire gibi şeylerle çok ustalıklı bir şekilde ince ince tarayabildiklerinden dolayı ün almışlardı.

1 Toz boyanın içine zambak veya bal karıştırılmak suretiyle elde edilir; yağlı boyaya nazaran çok çabuk kurur. Tutkallı boyaya nazaran renkler daha canlı durur. Donuk boyalar nevindedir. Kâğıt veya tahta üzerine çalşılabılır.

Metin, tercihen tanınmış bir hattata, renkli kağıtlar üzerine, yaprakların ortasına yazdırılır ve açık kalan kenarlar altın veya gümüşle genişçe yaldızlatılırdı. Umumiyetle gümüş, suları tasvir için kullanılırdı. Irmaklarda, kaynaklarda ve küçük göllerde görülen ton kararmaları, gümüşün zamanla oksitlenmesinden ileri gelmekte idi. Bu kararmalar da sanatkârın anlatmak istediği şeye uymuyordu. Minyatürler bitince, sahifeler yaldızlı çizgilerle çerçevesiz, kitapçı da esere son emeğini kattıktan sonra sipariş edene verilirdi; o da gereken mükâfatı esirgemezdi. Beğenilen şairlerin ağızları, gerçekten, altınla doldurulduğu gibi, şark cömertliğiyle muvaffak bir eser için de ressama ve yazıcıya Allah'ın lütfü olan avuçlarına sığmıyacak kadar bol dinar verilirdi.

Ressamlara, yazmaları süslemekten başka, çok defa da muayyen gaye ve sebeplerle tek tek yapraklar da sipariş edilirdi. Burada da gene portreler, genre sahneleri veya tabiat etüdüleri ele alınırdı. Moğollara borçlu oldukları bu çalışma genişliği sanatkârları kitap süslerini az çok idare eden akademizmden kurtulmağa, insanlarla manzaraları müşahedeye sevketti. Böylece sanatkârlar kendilerini resim alanında realist bir yol üzerinde, sonunda da batı resminin aynı meseleleri karşısında buldular. Bu türlü tek yapraklı resimler, *guaş*, ve *glacis*<sup>1</sup> tekniğine göre tamamiyle minyatürüm-sü bir şekilde, yahut da hafif *lavis*'lerle<sup>2</sup> ve yer yer yaldızlanmış, fırça taslakları yapılmıştır. Sonra bu yapraklar, koleksiyoncular tarafından, tanınmış hattatların örnek yazı lavhalarıyla birlikte mukavva üzerine yapıştırılır ve album halinde biraraya getirilirdi. Aralarına, tanınmış üstadların henüz bitmemiş eserleri, kızıla kaçan kahverengi kuru kalemle yapılmış desenler<sup>3</sup> ve bir çırpıda çıkmış taslaklar da alınırdı. (Hattatların çığırında uzun zaman çalışarak yetişmiş olan üstadlar dolgun ve ince konturları, kıvrıntıları, taramaları, fırça ile aynı kolaylıkla elde ettikleri için kalemle çizmek hiç de âdet olmamıştı). Hindistan'da sa-

<sup>1</sup> Ressanın çalışırken şeffaflık vermek istediği yerlere, yağlı boyanın üzerine sürdüğü vernikle karıştırılmış, haşhaş veya karanfil yağı içinde eritilmiş boya.

<sup>2</sup> Sulandırılmış çini-mürekkebi veya herhangi bir renkle desen yapma.

<sup>3</sup> Rötelzeichnungen. Dessin à la sanguine.

natkârlar, bilhassa XVII.asırdan itibaren bir çok albumlar meydana getirmişlerdir, fakat bunların içindeki resimlerin çoğu hiç de ihtimamla seçilmiş ve zevkle biraraya getirilmiş değildir.

XVI. asırda, İran'da lake ciltler sevildiği, çok defa da kağıda çizilmiş şekillere ve yaldızlı baskıya tercih edildiği için, minyatürcüler, ustalıklarını desen ve renkte denemek için yeni fırsatlar buldular (Krş. Res.48, 57). Bu teknik, Hindistan'da da çok yayılmış, fakat *nature-morte*'un mütevazi seviyesini aslâ aşamamıştır. Safevi devrine ait halılar veya kadifelerle sırmalı kumaşlar üzerinde vücuda getirilen o mükemmel hayvan ve av sahnelerinin çoğunu kitap resimlerine borçlu olduğumuzu burada hatırlatmak uygun olur. Bazı kompozisyon özelliklerine ve renklerdeki tercihlere bakarak herhangi bir şaheserin hangi ressama ait olduğu kolayca anlaşılır.

\* \* \*

İslâm minyatürleriyle yakında uğraşmamış birine pek çok şeyler yabancı gelecektir; bu sebeple burada göze çarpan ve yanlış anlaşılabilir bazı hususları önceden açıklamak yerinde olur.

İşte her şeyden önce, ilk zamanlarda olduğu gibi son zamanlarda da raslanan ve haksız olarak Hıristiyan örneklerinden alındığı ileri sürülen *hâleler* gelir.<sup>1</sup> Daire şeklinde bir hâle, şüphesiz aslında sadece azamet ve kudret alâmetidir, ve bu mânada Buddha sanatında bile vardır. Nitekim Hind üstadları da onu umumiyetle Moğol hükümdarları için kullanmışlardır. İslâmiyetin ilk resimlerinde sadece minyatürlerde değil, fayans, tunç, cam ve kumaş üzerine yapılan resimlerde de bu *hâle*, bir şahsın büyüklüğünü göstermek veya arka plandaki bir başı kuvvetle belirtmek için kullanılırdı. Bu sonuncu tarz, tamamiyle dekoratiftir. İranlı, bir şahsın veliliğini göstermek için, daha önce Mâni dinine mensup ressamların bildiği, kuvvetli renk kontrastlarına vesile veren alevli *hâle*'yi kullanmıştır (Res.46,73).

Başka yanlış bir görüş de, saçları örgülü erkek figürlerinin, Moğol hattâ Çinli olarak alınmasıdır. Başları bu tarzda düzen-

<sup>1</sup> Almancası Heiligenschein, Fransızcası nimbe, Lâtincesi nimbus.

lenmiş olan şahıslar, bu yabancı kavimlerle kültür münasebetlerinin sıkı olduğu bir devre mensup olsalardı, o zaman bu faraziye doğru olabilirdi (Meselâ Res. 20 de böyledir). Ana hakikatte saç örgüsü modası, Abbasilerde, yani ilk Moğolların istilâsından önce hakimdi. Belki de Selçuklu Türkleri tarafından getirilmiştir (Res. 5,9). Bu moda o devirde Hıristiyan bölgelerinde bile görülmüştür.

İslâm resminde din konularının işlenmediğini yukarıda söyledikse de, bundan her türlü dünya üstü varlıkların, sanat alanına girmediği neticesi de çıkarılmamalı. Meleklerle, perilere, iyi ve kötü “devler” e, insan ve hayvan şeklindeki şeytanlara sık sık raslanmaktadır. Kendisine ilâhi sıfatlar verilmediği için, Muhammed’in şahsı bile günah sayılmaksızın resimle gösterilebiliyordu. Bu da şüphesiz resim yasağını daha mutedil karşılamakla mümkün oluyordu. Gerçekten, Peygamber bir çok defalar Burak adlı kırağı üzerinde göklere yükselirken, bazen de Cebrail’in refakatinde, Cennetin kapıları önünde gösterilmiştir. Bununla beraber ressamlar umumiyetle Peygamberin yüzünü açık çizgilerle göstermekten çekinmişler, onu hemen hemen her zaman belirsiz bırakmışlardır (Krş. Res. 46).

İncil’deki konulara gelince, bunların doğrudan doğruya Tevrat’tan alınmış olmayıp, Arap tesirlerinden geçtiklerini ve büyük değişiklikler gösterdiklerini kaydetmek lâzımdır. Meselâ İran şairleri, eski efsanelere göre Yusuf ile Potifar’ın karısı hikâyesine, her iki tarafı da hoş gösterecek bir seyir vermişlerdir; ressamlar da onlara uymuşlardır. Fakat bu birbirine âşık çiftin yanında bilhassa, hayvan dünyasının bile önünde eğildiği hakim Hükümdar Süleyman ile, onun Saba Melikesine olan münasebetleriyle ilgilendiler (Res.73,77). Ortaçağ sanatında çok defa Hıristiyan motifleri de İslâm şekillerine karışmış fakat sırf bir tesadüf eseri olarak bu motiflerden kitaplarda bir şey kalmamıştır. Bu motifler XVI. asırdan itibaren İran ve Hind eserlerine de doğrudan doğruya Avrupa modelleriyle, kısmen resim, kısmen de gravürle girmiştir (Bk. Res. 66, 107 v.d.).

Az çok hayali şekiller halinde görünen o her zaman sevilmiş hayvan, insan ve nebat resimlerinden ibaret bu karışık acaip

eserlere gelince (Res. s. 13) bunlar'da şüphesiz sembolik bir mâna aranmamalıdır. Bunlar, daha çok düşük karakterde olan ve Hindistan'da yozlaşarak hakiki büyü resimlerine inkilabeden sanat oyunlarından başka bir şey değildir. (Kırş. Res.84). Buna karşı-



*Türkiye, 1500 etrafında*

lık yazı çizgilerinin kıvrımlarından gayet esprili bir şekilde gelişmiş olan kuşlar, balıklar, dörtayaklılar, yelkenli gemiler ve daha bunlara benzer şeyler, çok daha ciddidir; insana da hiç olmazsa zevk verir. Hattatlar, bu türlü yazılarıyla ressamlarla daima rekabete girişmişler, Sünnîlerin hücumları karşısında da, resimlerinin özünü daima "Bismillah" yahut da başka dinî bir formül teşkil ettiğini (Kırş. Res. s. 15) ileri sürerek, kendilerini korumuşlardır. Bu türlü levhalar, *uğur* levhaları sayılarak evler, dükkanlar ve çalışma yerleri için aranıyor, muvaffak eserler için de avuç dolusu para veriliyordu.

Binalar: kapıları, avluları, kuleleri ve başka kısımlarıyla, yahut da ev-içleri: oda ve mutbak eşyasıyla birlikte gösterildiği zaman, çoğu hallerde tasvirin sadakatından şüphe etmek yerinde olur; çünkü bu tasvirlerin büyük bir kısmı sadece hayal mahsülüdür ve resmin asıl konusu, sırf dekor içine almak üzere yapılmış-

tır. Muayyen bir örneğe bağlı kalındığı zaman bile, müslüman ressamlar, eşyaları, aslında olduğu gibi vermek gayesini gözetmezler, ince veya geniş bir süs tesiri uyandırmak istediklerine göre, çizgileri ya sadeleştirirler, yahut da karışık bir hale getirirler. Aynı şey, miniarî teferruatta olduğu gibi, silâhlar, kumaşlar, ve bilhassa taklidi çok nadir olarak bizi tatmin eden halılarda da görülmektedir. Bunun içindir ki, bu taklidedilen halıların asılları hakkında bir fikre varmağa cesaret edemiyoruz (İtalyan, Hollanda ve Alman resimleri bu bakımdan çok daha ciddî ipuçları verir).

Üçüncü buudu bilmediği için Doğu minyatürlerine sitem etmeneli. İslâm sanatında işçiliğin en büyük meziyeti, üslûba son derece ehemmiyet vermesidir. Her tekniğin kendisine mahsus bir şekil ve renk estetiği vardır. Kitap sanatı bir satıh sanatıdır; metin içine üç buutlu cisimler serpiştirilince birlik kalmaz. Bu sebepten figürler perspektif halinde uzaklaşacakları yerde üst-üste sıralanmışlar; gene bu yüzden figürlerin buutlarında pek küçük bir farklılaşma olmuş, *modle* eden gölgeler de ortadan kalkmıştır. Bütün bunların zıddına olarak sanatkâr, bazı yeni İran ve Hind resimlerinde olduğu gibi, yaygın olan fikirlerimize uymuş görünüyorsa bu da Avrupa üslûbunun doğrudan doğruya tesirinde kalmış olmasındandır. Buna karşılık Moğol minyatürlerinin, karakter özelliklerine rağmen bize hitap etmeleri ancak çok eski bir ruh beraberliğiyle izah edilebiliyor.

*Raccourci* perspektif hallerine karşı duyulan nefret, sanatkârı, çoğu zaman ön plânın manzarasını bütün genişliğiyle işlemeğe doğru götürmüştür. Peşin hükümlere bağlı bir Avrupalı seyirci bile burada, bir çiçek bahçesinin ihtişamını, bir doğu üstadının *primitif* bir şekilde, dikeyine tertipleyişinden daha tesirli olarak resmedemeyeceğini teslim etmek zorundadır (Bk. Res.I).

Doğu memleketlerindeki örf ve âdetlerin asırlar boyunca hiç değişmediğini minyatürler bol bol gösteriyor. Çoğu zaman bazı devirlerin kültürü hakkında bize yeni ufuklar açıyor. Yardımcı vasıta olarak bu minyatürler olmasaydı, bir çok meseleler çözülmeden kalacaktı. Meselâ Bağdad Abbasîleri devrinde, bazı ente-

resan şeyler yanında, bayrak olarak bir nevi uzun, ensiz şeritlerden ibaret sancak şekillerinin kullanıldığını, savaşta ve merasimlerde de bundan yedi asır önce askeri bandolarda dümbelekle münadi borazanlarının olduğunu böylece öğreniyoruz (Res. 11 v.d.). Bundan başka minyatürlerin gösterdiği savaş ve yarış sahneleri de bize *gotik*'in Moğol şövalyeliğine ne kadar nüfuz ettiğini, Ortaçağda, Doğu ile Batı memleketleri arasındaki münasebetlerin ne kadar sıkı olduğunu gösteriyor. Daha başka resimler de gene, resmi-kabullerin veya hükümdar mülâkatlarının nasıl cereyan ettiğini, Sultanların saraylarında avların, cevgân oyunlarının nasıl tertibedildiğini, içki âlemlerinin nasıl geçtiğini, öldür-



İran, XVII. asır

melerin nasıl yapıldığını, ve daha bir çok eğlencelerle nasıl vakit geçirildiğini öğretiyor. Hele bir resimden, tuğla ile nasıl binalar

kurulduğunu, üzerlerinin de fayans lavhalarla nasıl örtüldüğünü gayet objektif olarak görüyoruz (Res.41 v.d.). Bir başka minyatür ise, bir müddet için toprağa yerleşenlerin ziraatla nasıl uğraştıklarını gösteriyor (Res.51). Bir üçüncüsü de, sevilen birinin ölümünde nasıl sessizce matem tutulduğunu, bir başkasında gene nasıl vaveylâlar koparıldığını görüyoruz (Res.65,87.). Böylece muhtelif memleketler ve devirlerdeki moda değişikliğini büyük bir alâka ile bu minyatürlerle takibedebiliyoruz ceket biçimlerinden veya kavuk şekillerinden, resimlerin kronolojisini çizebiliyor, mahallerini tesbit için esaslı ipuçları bulabiliyoruz.

Bizde çocuklar, harikulâde bir şey gördükleri zaman, hayretten parmaklarını ağızlarına götürürler, fakat arkasından da derhal azar işitirler. Doğu memleketlerinde ise, edebiyattan da öğrendiğimize göre çocukların bu hareketleri aslâ ayıp sayılmaz; meselâ Hükümdar Hüsrev bile güzel Şirin'i her görüşünde bu saf hareketi yaparken tasvir edilmiştir (Res.35,54).

İranlılarda ideal kadın güzelliği, bütün yüzyıllar boyunca Şirin'e, bu efsanevi kadına bağlanmıştır. İlk defa Moğolların yaptığı kadın portrelerinde, daima, Şirin'in ünlü cazibesinden akisler vardır. Bunlardan XVII. asırda yapılmış olan nadir bir nümune, pek de cazip olmıyan bir çıplak kadın figürüne *Şirin* adı verilecek kadar ileri gidildiğini göstermektedir (Bk. Res. 67). Bunların yanında, plastiğe karşı ince duyguları olan Delhi çığırına mensup ressamların tabiata baka baka yaptıkları çıplak figürler çok daha çaziptir (Res.92,99). İranlıların Şirin'i varsa, Hindu ressamlarının da az çok büyük bir itina ile sabah tuvaletini yapan güzel *Radha*'ları var, onu türlü durumlarda, dekoratif tesirlere büyük bir meyil göstererek binlerce defa tasvir etmişlerdir (Res.115, 116.). Bununla beraber kadın cazibesinden çok, erkek cazibesi rağbette idi. Tek yaprak halindeki bir çok İran minyatürlerinde, görünüşleri, en ağır başlı âlimleri ve en titiz şairleri bile ilân-i aşka dâvet eden kız gibi zarif delikanlılar ebedileştirilmiştir. Müstehçen resimler, ancak son yüzyıllarda, Doğu'nun kitap resimlerinde büyük bir rol oynadı; bunların arasında sanat-kârane olanlar da yok değildir. Bununla beraber umumiyetle kaba bir realizm, bu resimlerin estetik değerini azaltmaktadır.

İran minyatürlerinin taklitleri, bilhassa Tahran'dan gelen binlercesi, eğer bunlardan bahsetmemiz gerekiyorsa, bu son on yıl içinde piyasayı doldurmuş, çok defa da değersiz Hind yapraklariyle birlikte, "asılları"ndaki renk özelliğine aldanarak onları satın alan amatörlerin koleksiyonlarını bozmuştur. Tecrübeli bir gözün güçlkle tanıyabileceği, ustaca yapılmış taklitlerin yanı başında öyle kabaları da vardır ki, Avrupa sanatının resimleriyle biraz meşgul olmuş, üslup ve kalite hakkında bir fikri olanlar bu hususta aslâ aldanmazlar. Doğu eserlerinde, fırça sürüşteki emniyet, işleyişteki temizlik, kompozisyonun üslûbu ve renklerin seçimi gibi noktalar üzerinde ne kadar hassas davranılırsa azdır. Hele folklorculuğun iyi niyetleriyle onlara hiç yanaşılmamalı. Ekspresyonist ruhları çöştürmek için her ne pahasına olursa olsun ekzotik bir oyuncuğa sahip olmak isteyenler, zenci fetişleri, Papu maskeleri ve Vajang figürleriyle başbaşa kalsınlar, fakat renge olan susayışlarını,, hiç bir zaman özlü bir şey vermiyen, şerefli bir geçmişin zayıf taklidi olan Doğu pazarlarının düşük piyasa mallariyle gidermesinler.

Bundan sonraki tedkiklerimizin gayesi işte bu geçmişi kısa bir şekilde, tarihî münasebetleriyle birlikte okuyucuya sunmak olacaktır.

## ÜSTADLAR, ÇIĞIRLAR, ESERLER

Hat sanatı istisna edilirse, İslâm sanatının her sahasında olduğu gibi, minyatürleri de estetik bakımdan değerlendirmek için, elimizde bulunması gereken tarihî çatıyı, güçlükle de olsa evvelâ mevcut eserlerle kurmamız lâzım. Eski kaynaklarda, güvenilir bilgi ve işaretler hemen hemen yok gibidir; onların gelecekte bizi daha fazla aydınlatmaları da beklenemez. Eserleri bize kadar gelmiş olan bazı büyük üstadlar ve eserlerinden hiç bir şey kalmamış bulunanlar hakkında şurada burada elde ettiğimiz bazı tarihler dolayısıyla—bizzat bu tarihler bize bazen halledilmez problemler vazettiği halde—gene kendimizi bahtlı saymalıyız. Minyatürlerdeki imzalar da üslûpların mukayeseli bir etüdüne imkân vermeyecek kadar azdır. XV asır sonundan önce, minyatür-cülerin yaptıkları resimlere bizzat imza attıklarını hiç bilmiyoruz. Adlarını, metnin sonunda mütevazi çiçek kıvrımlarıyla çerçevelemekten zevkalan hattatlara gelince, onlar da kendileriyle birlikte çalışan ressamların adlarını (belki de kasden) gizlemişlerdir. Bazı eski yazmalarda olduğu gibi yalnız ressamın adı zikredilmişse, bundan hattatın da kendisi olduğu neticesine oldukça büyük bir kattiyetle varabiliriz.

Diğer taraftan başka güçlükler de var: meselâ İran ile Hindistan da minyatürlerden koleksiyon yapılmağa başlandığı zamandan beri, tek yaprakların çok defa yabancı eller tarafından isabetli veya isabetsiz imzalandırılmış olması yeni yanılmalara sebep olmuştur. Nihayet, herhangi bir ilâve yapılmaksızın,—yurdun neresi olduğunu da belli etmeden—kullanılmakta olan Arap göbek adlarının birbirine benzemesi de bizi bir çok meseleler karşısında bırakmıştır. “*Üstad Muhammed’in eseri*” veya “*bu resim Mu-*

*hammed tarafından boyanmıştır*”, yahut da “*Ressam Muhammed*” gibi ifadeleri okumakla fazla bir şey elde edilmiş olmaz; çünkü bu ifadelere göre, eserler, ya aynı Muhammed, yahut da üç başka başka Muhammed tarafından yapılmış olabilir. (Daha aşağıda, Rıza muamması hakkında söyleyeceklerimizi de okuyalım). Nakkaş, musavvir, müzehhip, üstad ve saire gibi işçilik sıfatlarını, adlarının bir kısmı diye almak da tehlikelidir; çünkü aynı sanatkar bütün bu zenaatları şahsında toplayabilir. Buna karşılık Hacı, Şeyh, Ağa, Emir, Sultan ve saire gibi durumlarını ve lakaplarını gösteren vasıflar daima adlarıyla birlikte gelmektedir.

Üstelik intihal, Doğu İslâm minyatürlerinde mühim bir rol oynar. Tanınmış üstadlar bile, kendilerinden öncekilerin tekniğini ve kompozisyonlarını az çok sadakatla almaktan çekinmemişlerdir. Biz de çok defa bu karışıklıkların labirenti içinden çıkabilmek için cidden kılı kırk yaran bir tenkide baş vurmak zorunda kalıyoruz.

Bütün bu söylediklerimizden sonra okuyucunun ileride raslayacağı resimlerin altlarındaki yazılara varıncaya kadar bir çok karanlık veya şüpheli noktalarda bizi mâzur görmeleri için, İslâm minyatürünün türlü safhalarını ve her birinin başlıca temsilcilerini zikrederek ana çizgileriyle göstermeğe çalışacağız.

## I

Şam Emevîleri zamanında VIII. asırda minyatürlü yazmaları hemen hemen kesin olarak bugün söyleyebiliriz. Buna rağmen bu zamandan kalma Suriye çölündeki *Kuseyr Amrâ*'da (hamamı olan küçük bir kasır) yapılmış bir çok duvar resimler vardır. Fakat bunlar hellenistik sanatın ruhu ile o kadar yoğrulmuştur ki, onlarda yeni bir gelişmeye gösterecek yeni bir anlayışın en küçük bir izini bile görmek mümkün değildir. Zaten hat ve Kur'an tezhibi de Suriye'de değil, Basra ve Kûfe'de, yani Mezopotamya Irak'ında başladı. Nitekim İslâm minyatürlerinin menşei de orada, Bağdad'da, Abbasîlerin sarayında aranmalıdır. O zamanlar,

halifelerin başkentinde, yüzden fazla kitapçı dükkanı açılmıştı; bize de X. asrın sonunda, bir kitapçının elinden geçmiş olan muhtelif yazmalar hakkındaki notları kalmıştır. Bunlar koleksiyoncular tarafından da hararetle aranmaktadır.

İslâm dinine yabancı iki unsur, İslâm minyatürlerinin doğuşu üzerine doğrudan doğruya müessir olmuştur: Bunlardan biri Abbasîler zamanında usun müddet yazıcı olarak kullanılan sanat dostu efendilerine eski Hıristiyan sanat zevkini veren Nesturîler, yani Suriyeli Hıristiyanlar: diğeri de VIII. asırda Orta-Asya'dan Mezopotamya'ya inen ve orada Bermekîlerin ve Halife Me'mûn'un (813-833) hususi teveccühlerini kazanmış olan Mâni'cilerdir. Babil'de doğmuş bir İranlı olan, Türkistan'a kadar yayılan ve milâdi 275 yılına doğru fikir uğrunda canını feda eden bu mezhebin kurucusu Mâni, eski metinlerin hepsinde, Firdevsî ile Hafız tarafından bile ressam olarak övülmüştür. Gerçekten de taraftarlarının kurduğu manastırlarda, duvar resimleriyle kitap resimlerinin büyük bir ehemmiyet kazandığı görülüyor. Grünwedel ile Von I.ecoq'un Turfan kazılarında borçlu olduğumuz buluntuları, bunun delilleridir. Bunların arasında bir kaç minyatür örneğinin de bulunması büyük bir bahtiyarlıktır. Bu minyatürler —çok uzakta, Doğu-Türkistan'da, Uygur diyarında yapılmış olmakla beraber— IX. asırda, Bağdad çığrının benimsediği üslûp hakkında bize bilgi vermektedir (Res. s.21.23).

Her iki cereyanın nasıl kaynaştığını, Mâni'cilerin dostu olan Me'mûn'un aynı zamanda Suriye manastırlarındaki eski metinleri aratması ve Arapçaya tercüme ettirmesi de çok iyi gösteriyor. Bunlara bir üçüncü unsur olarak, Zerdüşîtinin bazı gelenekleri de ilâve olunabilir; çünkü Sasaniler'de, plastik eserler yanında, renkli portreler de bir rol oynuyordu! Nitekim Me'sûdi, X.asırda, eski bir yazmada, İran hükümdarlarının portrelerini görmüş olduğunu nakleder.

Ne yazık ki, Irak'da, bu ilk devreye ait hiç bir eser bulunamamıştır. Irak'dan da Kahire'ye geçen ve ortada bütün Fatimîler zamanında duvar resminin yanı başında parlayan çığıra gelince, bunu da ancak kitaplardan öğrenmek zorunda kalıyoruz. Mak-



*Doğu - Türkistan, IX. asır*

rizî, bu halifelerin kütüphanelerinde bulunan kıymetli yazmalardan bahsediyor ve rakkaseyi perspektifli olarak canlandırmak hususunda Basralı KASIR ile İrak'lı İBN AZİZ'in giriştikleri müsabakadan başarı ile çıktıklarını anlatıyor.<sup>1</sup>

Fatimîlerin sukutundan sonra (1171), Mısır'da sünnilik hakim oldu ve bir çok sanatkârlar, tehzipçiliğin tekrar başına geçen Bağdat'a göç ettiler. Tabiat ilimlerine ait Yunan eserlerinin tercüme-leri bilhassa aranıyordu— 120 dinar'a kadar satılan eserlerden söz edildiği olmuştur— bu eserler arasında Hariri nüshaları ve masal kitapları gibi dikkate değer bazı örnekler çok şükür bize kadar gelmiştir. Burada iki ressam adıyla karşılaşıyoruz: 1222'de Dioskorides'in farmokolojisini<sup>2</sup> resimliyen ABDULLAH İBN EL - FADL ile 1237' de "*Makamât*"ın bir nüshasını resimliyen Vasıt'lı YAHYA İBN MAHMÛD. Hiç şüphe yok ki, Bağdat'da meydana gelen bu iki eser, daha başka eserleri de zaman içinde tayin etmemize imkân vermiştir. Bunların yanı başına 1230 yıllarına atfedeceğimiz Petrograd Müzesi'nde bulunan Hariri'yi, sonra Viyana'nın Calinos yazmasını ve Münih'deki "*Kelile ve Dimne*" nüshasını koyacağız (Bk. Res. 2,3 v.d.). Görünüşte birbirine zıt iki kaydı ihtiva eden Martin koleksiyonundaki otomatlar kitabı da <sup>3</sup> aynı zümreye girer. Bu kayıtlardan son derece süslü olanı, Artukoğulları'ndan Nureddin Muhammed'e (ölümü 1193)<sup>4</sup> ait bir min-kütüb (Ex-libris) olarak kabul olunmaktadır; ama bu kaydın bu hükümdarın yaptırdığı bir binadaki kitabeden sonraları kopye edilmiş olması da kuvvetle muhtemeldir. Öbürünün de Memlûk Sultanı Melik Salih'le (hükümdarlığı 1351-54) ilgili olduğu kabul olunmaktadır; ama bunun da belli olmıyan bir şahsa ait olması muhtemeldir. Bu eseri yukarıdaki gruplardan birine atfetmekten bizi mutlak olarak hiç bir şey menetmez (Krş. resimleri açıklama Res. 1 v.d.)

Bu Arap *primitif*lerinde bir nevi Bizansçılık görülür. Jestlerdeki ve elbiselerdeki hareket halâ hellenistik bir karakter taşır.

<sup>1</sup> XV. yüzyıl Arap tarihçilerinden Kahire'li Makrîzî (en meşhur eseri "*Hitat*" 1415 ile 1439 arasında yazılmıştır) İslâm ressamlarının hayatı hakkında bir kitap yazdığını söylerse de bu kitap bugüne kadar bulunmamıştır.

<sup>2</sup> "*Kitab ül-haşâiş fî't-tıb*".

<sup>3</sup> "*Kitab ül-hiyel*".

<sup>4</sup> 1185 olacak.



Fakat figürlerin teferruattan uzak bulunması, rengin saf olması, tezyini tesir kaygısı, orijinal olmıyan şeylere gösterilen mukavemet onları tamamiyle kendi yollarında yürütmüştür. Bunlar, tezyini incelikleriyle aynı devreye ait parlak ve zarif Raghes (Rey) fayanslarını hatırlatırlar (Res.3, 8 böyledir) ve berber dükkanında (Res.9) seyircileri bir daire içinde sıralamak, yahut da bir müzik sahnesinde (Res.11 v.d.) hayvanları, şahısları, sancakları ve musiki âletlerini sahifeye uygun bir şekilde gerçek estetik bir ustalıkla toplu olarak göstermek gibi dahiyane kompozisyon buluşlarıyla bizi hayretler içinde bırakır. Elbiselerin kıvrımlarında, neşeli renk oyunları görülmektedir; halbuki daha sakin sathlar, tezyini teferruatla canlandırılmıştır (meselâ Res.10 de: yargıcın elbisesindeki eteklerin merdiven gibi sandalyanın üzerine tırmanmakta olduğuna dikkat edilmeli). Fırsat düştükçe sanatkâr kuvvetli vasıtalara başvurmuş ve modern resmin değer verdiği neticelere ulaşmıştır (Res.6,8). Bazı misaller, bunların duvar resimleriyle olan yakınlığını da gösterir.

Moğol istilâsının XIII. asır ortasında Bağdad tezhip sanatına son vermesi şöyle dursun, bu sanata Doğu-Asya'nın şekil anlayışını getirdi. Bu anlayış, yavaş yavaş yayıldı, fakat merkezde hiç bir zaman tamamiyle hakim olmadı. 1295 tarihli İbn Bah-tişû'nun hayvanlar hakkındaki kitabında yeni bir üsluba doğru yapılan cehdi takibetmek çok meraklı bir şeydir. Fil çiftleri, halâ saf İslâm damgasını taşımaktadır: bir fırça hareketiyle elde edilen tezyinat, şiddetli renk kontrastları; buna karşılık şahinin, bir Çin örneğinden kopya edildiği apaçık görülmektedir. Kitabımıza almadığımız bir resim, Arap üslûbiyle yapılmış bir vahşi hayvanın yanı başında, mükemmel çizilmiş bir canlı kadını göstermektedir. Başka resimlerde bu iki unsur birbirine karışır. İşte hemen hemen Batı resimlerini andıran ve Doğu-Asya tarzına göre yayılmış bulutlardan bir zemin üzerinde yükselen "*Ejder öldürücüsü*" ile figürleri muhtemel olarak Mâni hatıralarından gelen kardeş öldürme sahnesinin zengin arka planı böyledir. Buna karşılık 1300 yılı etrafında, mogollaştırmanın yalnız insan tiplerine inhisar ettiği geçici bir devrin, tamamiyle ahenk-  
li bir eseri olarak Kevorkian koleksiyonundaki Taberî yazma-

sını zikretmek uygun olur. Bu yazma ile Schulz koleksiyonundaki Şehname'nin daha ileri küçük minyatürlerinde aynı kırmızı zeminler hakimdir. Bu karışık üslûp, muhtemel olarak, XIV. asırda Bağdat'dan Şam'a geçmiş ve burada Bizans çeşnisi ile kuvvetlenerek Münih'deki Kazvinî tarzında (1366) eserler vücuda getirmiştir (Res.18).

Mezopotamya'ya Bidpay'ın masallariyle Hindu tesirleri de girmiş olabilir. Mor yüzlü figürleriyle bize o kadar yabancı gelen 1236 tarihli nüshanın (Res. 15) Paris'deki Harirî nüshasıyla aynı yerde yaratılmış olmasına inikân görülemez. Fakat Ortaçağın Hind-Müslüman sanatı hakkında daha sarîh tarihlere sahip olmadıkça, bir Hindu eseri karşısında bulunduğumuzu da iddia etmemize inikân yoktur. Viyana'daki "*Makamât*" nüshasında (1334) Budist tesiri apaçık görülmektedir. Bu tesir, Bağdad çağında olan "*Hastayn ziyaret*" adlı (Res.14) resimde daha azdır; eğer çerçevenin arabeskleri, menşeiini açıkça belli etmemiş olsaydı, başka bir çığıra atfetmekte tereddüt etmiyeceğimiz o çok hususi mahiyetteki diğer bir kompozisyonda ise daha kuvvetle görülmektedir (Res.13). 1910 yılında, Münih sergisinde takdirle seyredilen Yıldız Kütüphanesinin<sup>1</sup> büyük albümünde, buna benzer, daha çok figürlü ve İslâmlığın tesirinde daha az kalmış Ajanta ve Turfan mağra resimlerine yaklaşan, maalesef çok yıpranmış bir taht resmi de vardır. Bunun karşısındaki sahifede, aynı sanatkâr, bir ava çıkış sahnesini, üst kısmında da bir zafer alayını tasvir etmektedir. Bu alayda, büyük bir kuşun üzerinde oturmuş iki kişiyi taşıyan, bir yaban eşiği, tek boynuzlu bir hayvan va daha başka hayvanlar tarafından götürülen bir fil görülmektedir. Bu kuş, ancak asırlar sonra bir Moğol resminde tekrar göreceğimiz, üzerinde *Vishnu* ile *Lahmi* oturan efsanevî *Garûda* kuşudur (Kş. Res.100).

Abbasî minyatür üslûbunun erkenden İran'a girdiğini kabul etmek lâzım; Ressam Cemal-i İsfahanî de bu ilk devre ressamlarından. Bu ressamın 1184'de Selçukî Sultanı Tuğrul Beğ için bir şiir külliyyatını, şairlerin portreleriyle süslediği rivayet olunmaktadır. Yıldız albümündeki, gerçeğe uygunlukları hiç bir zaman aşılmamış olan o güzel hayvan resimlerinin aynı yerde daha sonraları yapılmış olduğunu kabul etmek lâzımdır (Res.16 v.d.).

<sup>1</sup> Bu kütüphâne İstanbul Üniversitesi kitaplığına naklolunmuş bulunmaktadır.

## II

XIV asırdan itibaren bütün İran, her tarafa yerleşen ve Ön-Asya resmini tamamiyle değiştiren Doğu'nun tesiri altında kaldı. İlk müslüman hükümdarları Arap Hıristiyanlarını kâtip olarak kullandıkları gibi, Moğol hükümdarları da beraberlerinde Doğu Türkistan minyatürlerini bilen Uygur yazıcılarını getirdiler; oradan ressamı da getiren muhakkak ki onlardı. Reşideddin kroniği (1314) (Res.19 v.d.), mahallî geleneklerden başka, o zamanki Çin sanatını da bilen bir Türk üstadının eseri olarak kabul edilebilir. İlk bakışta bu esere bir çok ellerin değmiş olduğuna insanın hükmedeceği geliyor; fakat daha esaslı bir inceleme neticesinde, Doğu-Asya unsurlarının derece derece kullanılmasından doğan bir fark karşısında bulunduğumuz anlaşılır. İrak minyatürlerinin parlak renkleri kaybolmuştur. Gümüş rengi, altının yerini alıyor, kurşuni de umumi tonu sağlıyor. Kuvvetli fırça sürüşleriyle yapılmış ağaç gövdelerinden ibaret manzaranın bir modele göre yapıldığı aşikardır. Bunun karşısındaki sahifenin, her iki figürü ise, gerçekten dahiyane bir kontrast içinde görülüyor; "*Hind Dağları*" nda sanatkâr, bazı yabancı unsurlardan, çok şahsi, ekspresyonist bir tesir elde ediyor (Res.19, 21); atlılar sahnesi ve, Ön-Asya sanatkârlarına açık ve tesirli bir kompozisyon örneği vermektedir. Başlık vazifesini gören sahifeler, onları arabesk kıvrımlarıyla örten Bağdadi bir tezhipçinin imzasını taşır. Nakkaş ile tezhipçinin aynı esere iştiraki, eserleri kaybolmuş bulunan Bağdadi NAKKAŞ ABDULLAH'ın Timur sarayında, büyük bir şöhret sahibi bulunduğu rivayetine uymaktadır.

İlhanlıların kışlık ve yazlık saraylarından başka (Bağdad ve Tebriz), XIV asrın sonlarına doğru, sanatı koruyan büyük Moğol hükümdarları sayesinde emsalsiz bir parlaklık kazanan Semerkand şehrine, Moğol-Türk tesiri şüphesiz daha önce girmişti. Çin motifleri, Orta-Asya devletinin elçileriyle Maverâ ün-nehr'e, oradan da İran'a akın akın giriyordu. Elimizde, Timur devrinin devlet vesikaları arasından çıkmış, yazı örnekleriyle bir arada bir çok fırça desenleri var. Bunlar ilk bakışta, Yüen'lerin sanat mahsulleri karşısında bulunduğumuz hissini verir. Bu resimlerden ba-

zılarında (Res.24) model, kopyacının ruhuna o kadar nüfuz etmiştir ki, kamaşı hatırlatan çizgi sertliği istisna edilirse, hiç bir şey, onun kopya olduğunu belli etmez. Ejder etüdlerinde (Res.25), teferruattan tamamiyle islamî olan tezyini bir hareketin çıktığı, konuyu yavaş yavaş simetriye doğru sürüklediği, sonunda tezyini tesirlere vardığı, bu tesirlerde ise yalnız konunun müphem surette Çin menşeli olduğu görülür. Boston müzesinde bulunan bazı vesikalar, savaş resimleriyle *genre* sahnelerinin ilkin o zamanki Çin üstadlarından taklid edildiğini, sonra yavaş yavaş *İrânlılaşıarak* mahalli zihniyete uyduğunu gösterir. Ayrıca, 1407'de, Timur ailesine mensup bir Beğüm'ün sarayında duvar resimlerinin (fresko) yapıldığını, hükümdarın kendisinde de türlü resimlerden müteşekkil mühim bir koleksiyonun bulunduğunu biliyoruz.

Dikkate değer bir vakıa da, ilim eserlerinde, tabiat ilmi kitaplarında Sarre'nin Kazvinî'si gibi bazı astronomi kitaplarında, yeni üslûbun ilk tathikatını tekrar takip edebilmemizdir. Bu kitaplardaki yıldız resimleri, hayvan masalları ve daha açık olarak bazı baş melekler, bize artık şekil ve teknik bakımından gerçekleşmiş yeniliği gösterirler. Bağdad'da, 1395'de yazılmış ve İranlı Üstad CÜNEYD ÜS-SULTANÎ tarafından minyatürleri yapılmış bir "*Humây ile Humâyun*" nüshası<sup>1</sup>, kompozisyon meselelerini haletmek hususunda gösterdiği kolaylık ve manzaralarındaki İtalyan Quattrocento'sunu<sup>2</sup> hatırlatan romantik ifade ile bizi hayretler içinde bırakır (Res.26). Gotikvari, çekici bir üslûpla yapılmış olan, bir çayır kenarındaki çarpışma sahnesi, bütün bir sahifeyi dolduran, dikkatli bir müşahede ile yapılmış biraz sonraki zamanlara ait başka bir resmin konusu olmuştur (Res.28). Büyük formada yapılan figürler, aynı surette, Demotte koleksiyonundaki "*Şah-nâme*"nin bir özelliğini teşkil ederler;(Res.27).Bu "*Şah-nâme*"nin tasvirde gösterdiği, insanı heyecana boğan taraf, sonraları, hiç bir zaman aşılmamıştır. 1417 tarihli Vignier koleksiyonundaki bir yazmada, rahat ve bir çırpıda yapılmış olduğu intibamı veren ağaçlı, ıssız bir manzara dikkatimizi çeker: Bir derenin serin suları

<sup>1</sup> Migeon, bu nüshanın Tebrizli ünlü hattat MİR ALİ tarafından yazıldığını söyler. (Bk. Manuel d'Art Müsulman, I, s. 152).

<sup>2</sup> XV. yüzyıl İtalyan resim üslûbuna bu isim verilmiştir. Rönesans'ın başlangıcı.

içinde oynayan balıklardan, bir köşede ince bir minarede, müezzinin başından başka canlı bir şey görülmez.

Timur'dan sonra gelenler, resmi teşvik hususunda daha az gayret göstermediler; ama sanat merkezi, Semerkand'dan Herat'a geçti. İşte Şahruh'un saltanatı zamanında (1405-1447), çok genç yaşında, 1433 de ölen, heyecanlı sanat koruyucusu Şehzade Baysungur, İran minyatür üslûbuna çok bariz millî bir istikamet veren, hat ve tezhip sanatlarının da programlarını yenileştiren bir kitap sanatı akademisi kurdu. Sultan Hüseyin Baykara zamanında (1469-1506), son parlak devrini yaşayan bu akademi, 1507 sonlarında, şehrin zabt ve yağma edilmesi üzerine ortadan kalkmıştır. Şahruh için hazırlanmış olan, Paris kütüphanesindeki *Mi'rac-nâme* nüshası, "*Hazret-i Muhammed'in mi'racı*" gibi resimleri ihtiva eden bazı yapraklarda tanımiyle orijinal ve ahenkli bir rengi, Doğu-Asya üslûplaşmasıyla birlikte gösterir. Doğrudan doğruya Çin ile olan münasebetler, 1419'da, Herat sarayının Pekin sarayına, ressam GİYASÜDDİN HALİL'i elçilik vak'anüvisi olarak göndermesi ve üç yıl sonra oradan dönmesi ile en iyi şekilde teessüs eder. Kuşlu ve çiçekli dalının bir Çinli el tarafından çizildiği, ve dalın altında oturan insanların da İran modelinden alınmış olduğu açıkça görülen, Bostan Müzesindeki resim gibi, ipek üzerine yapılmış olan resimleri belki de o getirmiştir. İran tarzı olan bu ifade, Anet koleksiyonundaki dik, hareketsiz ve renkleri şiddetli saray adamlarını gösteren minyatürde görüldüğü gibi (Res. 29), insana ilkin bir harça sert geliyor. MİRZA GİYASÜDDİN'e gelince, onu, Paris'de Musée des Arts decoratifs'deki<sup>1</sup> bahçe sahnesini yaptığı için doğu resminin üstadlarından biri olarak kabul etmek istiyoruz (Res. I). Ulu Tanrı'nın lütfüne ermiş olan üstadlar, tabiata olan aşklarını, coşkunluk ve yaşamak sevinciyle dolup taşan buna benzer resimlerle itiraf ederler. Konu, duygunun bütün zenginliklerini bir hanlede dışarıya atmak için bir vesileden başka bir şey değildir. Bizzat figürler, çiçek olurlar, ve bu binbir kokulu, çiçekli ihtişamın ortasında kendiliğinden gelişip serpilirler. Herat çığırının büyük üslûbu,

<sup>1</sup> Tezyini Sanatlar Müzesi.

“*Rüstem’in yıkusu*” konusunda, ormanlıklı tabiatın sırlarına nüfuz etmek, masalımsı ağaçları ve hayaletlere benzeyen eğrelti otlarını ifade etmek için bir vesileden başka bir şey görmeyen İranlı ALTDORFER’in tasvirlerinde devam ediyor (Res. 32).

Şiire ait bir çok mühim yazmalar, bize Herat üstadlarının resimle yazıyı ustaca serpiştirerek, tesir birliği meselesini mükemmel bir surette nasıl haletmiş olduklarını gösterir. Böylece Boston’daki 1463 tarihli Nizamî nüshasında (Res. 35), Jeuniette koleksiyonundaki Emir Husrev “*Divan*”ında (Res.34) ve daha bir çok eserlerde aynı şeyi görürüz. Mısra dizilerinin dışına çıkan kompozisyon, metnin arasına giriyor ve bu suretle bütün bir sahifeyi sıkı bir simetri tehlikesinden kurtarıyor.

### III

Çok şey va’deden bunca hazırlıklardan sonra XV asrın sonlarına doğru bir sanatkârın gelmesine şaşmamalı; bu sanatkâr, geçmişin bütün kazançlarını benimseyerek onlara kendinden olanları da eklemiş, Moğolların tekrarlanan buluşlarına son vererek millî cereyanın zaferini kesin olarak sağlamıştır. Bu ressam Heratlı BIHZAD’dır İran-Moğol çığırının kurucusu farzolan ve üstad GUNG’dan ders almış olduğu sanılan Buharalı Üstad CİHANGİR’in öğrencisi olan Tebrizli PİR SEYYİD AHMED’in BIHZAD’a hocalık ettiğini yerli kaynaklardan öğreniyoruz. Bu isimler, başka bilgi verilmeden sadece zikredilmektedir. BIHZAD’ın hayatı da karanlıklar içindedir. Bilinen şey 1440’a doğru doğduğu ve aradan büyük bir zaman geçmeden Sultan Hüseyin Mirza’nın<sup>1</sup> sarayına gittiği, orada vezir bulunan şair Mîr Ali Şir Nevaî’nin himayesine girdiği, fırsat düştükçe meşhur hattat MEŞHEDLİ SULTAN ALİ ile beraber çalıştığı keyfiyetidir. Keza büyük şair Câmi’yi tanımış olduğu sanılmaktadır. 1468’den 1506 yılına kadar BIHZAD, Herat resim akademisinin başında bulundu. Sonra da onu Şah İsmail-i Safevî, Tebriz’e alıp götürdü. Orada 1514’de yaşamakta olduğu

<sup>1</sup> Sultan Hüseyin Mirza, Hüseyin Baykara’dır. Baykara, Hüseyin Mirza’nın büyük babasının adıdır.

nu katiyetle biliyoruz. (Bu yılda şah, bir savaşta yenilmiş<sup>1</sup> ve ri-vayet edildiğine göre ilk işi bu yenilgiden sonra BİHZAD'ı sormak olmuş). Üstadın şöhreti her tarafa çabucak yayılmıştı; İran'da olduğu gibi Hindistan'da da hiç bir koleksiyoncu yoktu ki, onun fırçasından çıkmış olan bir eseri ele geçirmeği istememiş olsun. Bu yüzdendir ki imzası derhal sahte imzaların meydana çıkmasına sebep oldu ve amatörlerin gayretleriyle bir çok eserler haksız olarak ona atfolundu; öyle ki, BİHZAD'ın kendine ait olanlarla olmıyan-ları birbirinden ayırmak pirincin taşını ayıklamak gibi bir şe-yluyor.

Onun bilinen ilk eseri Boston'da bulunan bir çoğu çift sahife-ler üzerinde 1467'de yapılmış metni olmayan bir Timur tarihidir. Bu eserde ressam, sahifelerin sathı üzerinde serbestce çalışmak imkânını bulmuştur Res.38-41). Onun peşin olarak sağladığı bu imtiyaz, kompozisyona nasıl büyük bir ehemmiyet verdiğini gösterir. Zaten BİHZAD diğer eserlerinde de, metne umumiyetle pek az, ancak bir kaç satırlık, daima resme tabi bir yer vermiştir. Bu gençlik eseri, tasvirdeki realizmi ile dikkatı çeker; anlatılan olaylar elli yıl öncesine ait olmakla beraber, insana görülerek yapılmış gibi gelmektedir. “*Timur'un huzuruna kabul merasimi*”, “*Kaleye hücum*,, , “*Caminin inşası*,,<sup>2</sup> gibi resimler bu hissi veriyor. İlk eserlerine kıyas edilirse, sonrakilerde görülen ilerlemeyi, sanatla alâkası olmıyanlar bile hareketlerin serbestliğinde, yüzlerin hayret uyandıran özelliğinde kolayca farkedebilir. Bunlara, BİHZAD'ın çok şahsi renklerini de ilâve etmek lâzımdır. O, kıymetleri,<sup>3</sup> serâ-pa musiki olan bir duyuş inceliğiyle ayarlanmış, ve ahengi muha-faza edebilmek için insan cildinin tonlarını sonsuzluğa gidecek şekilde derecelemiştir. Siyah bir leke elde etmek için, eserine hemen hemen daima bir siyah insan koymuştur. Manzarada, bir çok kıymetleri ihtiva eden koyu yeşili tercih etmiş ve bunu elbiseler-de ve teferruatta kullanmaktan kaçınmıştır. Paletin zengin-liği onu aslâ şaşırtmamıştır. Farklı iki devirde yapmış olduğu hemen

<sup>1</sup> Yavuz Selim ile yaptığı Çaldıran savaşı.

<sup>2</sup> Migeon, Nizamî'nin bir Hamse nüshasına ait olan bu resimlerin, Kasını Ali tarafın-dan yapıldığını yazar (Manuel d'Art Musulman, s. 170).

<sup>3</sup> Yani renklerin ihtiva ettiği açıklık ve koyuluğun miktarı.

hemen aynı konulu iki eserin kıyaslanması, resimdeki gelişmesini gösterir (Res.41-42). Bir yığın şahıs ve teferruat karışıklığı içinde boğulan asıl vakayı, canlılığından bir şey kaybettirmeden daha açık bir surette göstermeğe muvaffak olmuştur.

Petrograd'daki "*Leylâ ile Mecnun*" için yaptığı resimler de bu son eserlerine girer (Res.43). Bunlarda, duygulu konular örnek olabilecek bir ustalıkla işlenmiştir. Bir ceylan çifti, başını sevgilisinin dizlerine koyarak uzanmış olan şairi, ürkek ürkek sevrediyor. Arslan da, sakın sakın otlıyan devenin üzerine sıçrayarak çölün huzurunu kaçırmağa hazırlanan panteri sert bir tavurla yerine mıhlıyor. Bu sırada, insan olaylarıyla hiç ilgilenmiyen çakal ve dağ keçisi, verimsiz toprakta yiyeceklerini arıyorlar.

Adı geçen bu eserlerden başka BİHZAD'ın kendi eliyle yaptığı 1487 tarihli Sa'di'nin "*Bustan*"ı (Kahire'de kırallık kütüphanesinde), ve kaybolmuş yazmaların hususi koleksiyonlarla sanat pazarlarında bulunan tek yaprakları, kısmen ressamın hakiki imzasını taşımaktadır. Berlin kütüphanesindeki, Emir Hüsrev'in 1496 tarihli şiirlerini süsleyen 33 minyatür hiç şüphesiz onun atölyesinden çıkmıştır; hattâ bunlardan bazılarını kendisi yapmıştır. Bunlara bir kaç desen de ilâve etmek lâzımdır. Halbuki bir çok minyatürler, hususiyle portreler yanlış olarak ona atfedilmiştir. Portreler arasında Sultan Hüseyin Mirza'nın portresi ile (eskiden Martin koleksiyonunda idi) mahpus bir kıralın, ipekli üzerine yapılmış, yıldız zeminli portresini BİHZAD'ın elinden çıkmış farzedebiliriz. Bu portre, onun tonlarına tamamiyle uygundur. (Bk.Res.54 ve Açıklamalar). Buna karşılık GENTILE BELLINI'nin yaptığı bir Türk şehzadesine ait portrenin, aslında enteresan olan bir kopyasını şimdiye kadar olduğu gibi BİHZAD'a atfetmeğe sebep yoktur.

BİHZAD'ın eserlerinde pek seyrek olarak raslanan kadın figürleri, O zamanlar İran'da büyük bir şöhret sahibi olan AGA MİREK'in eserlerinde aksine büyük bir rol oynamıştır. AGA MİREK hakkında güvenilir bilgimiz yoktur. Batı Tebriz'de yerleşmeden önce başka yerlerde meselâ Buhara'da yahut Herat'da çalışıp çalışmadığını bile kesin olarak bilmiyoruz. Bununla beraber

Horasan vilâyetini yurdu olarak göstermesi, bu son ihtimalin doğruluğuna hükmettirebilir. 1493, 1524 ve 1539-43 tarihlerini taşıyan, Nizamî yazmalarında onun imzaladığı bazı minyatürleri biliyoruz. Bunlardan da ressamın bu romantik şaire olan sevgisini anlıyoruz. XVI.asır boyunca İran'da elimize tipik ve tam nüshaları düzünelerle geçen "*Hamse*" lerin şemasını da herhalde o vermiş olacak. Onun figürleri, BİHZAD'ın bodur delikanlılarından daha ince ve daha zariftir. Fakat tavırları daha yapmacıklı, daha resmi, ifadeleri de oldukça renksizdir. AGA MİREK, bilhassa kanatlı perileri tasvir etmesini severdi. Bu hususta Herat çağrında mükenimel bir gelenek buldu (Krş. Res. 31) ve muazzam başarılar elde etti. Nitekim 1539-43 arasında Tebriz'de yazılmış bir Nizamî nüshasında, hiç tereddüt etmeden ona atfedebileceğimiz "*Muhammed'in mi'raci*"nı gösteren resim, bu başarının bir örneğidir (Res.46). Martin bu minyatürü, belki de biraz mübalaga ederek İran resminin en büyük başarısı olarak gösteriyor. Bu hükmü mübalagalı saymakla beraber, tabiat üstü bir olayın bu derece mistik bir derinlikle düşünülmüş ve bu kadar zengin sanat vasıtalarıyla ifade edilmiş olduğu bir ikinci resme henüz raslanmamıştır. Mavi gökkubbesinin altında muazzam altın sarısı bir alevle çevrilmiş olan peygamber, Burak'a binmiş Cebrail'in klavuzluğunda güneşin büyüleyerek aydınlattığı sonsuz blut denizini aşarak yükselirken, hediyelerini sunmak isteyen melekler, Peygamberi karşılamak üzere yukarılardan akın akın iniyorlar.

Üslup hususiyetleri, XVI.asırda, herhalde çok şöhret kazanmış olan bir kadın portserinin bir çok kopyalarına bakılırsa AGA MİREK'in elinden çıkmış olduğuna gene bizi inandırıyor (Bk. Res.45 açıklamalarla birlikte). Realiteden uzaklaşarak idealleştirilmiş olan baştan gayri, zengin arabesklerle süslü bulunan yaka, onun imzasını taşıyan bazı eserlerdeki elbiselerin resmediliş tarzını göstermektedir.

Bu devrin üçüncü büyük üstadı, öncekilerin öğrencisi ve Tebriz'de Şah Tahmasp'ın sarayında (1524-1576) en gözde şahsiyetlerden biri olan SULTAN MUHAMMED'dir, orada resim oku-

lunun başına geçerek, lakeli minyatürü ve halı desenlerini de ilâve etmek suretiyle programını genişletmiş görünüyor. Viyana'daki av konulu büyük ipek halı gibi şaheserlerin, onun atölyesinden çıkmış olması muhtemeldir. Diğer taraftan onun porselen işinde de muvaffak olduğu söylenmektedir; İran'da Çin motifli yarı fayansların dışında hakikî yerli porselenin de yapılmış olduğu kesin olarak açığa çıkarıldığı takdirde, verilen bu bilgiler değer kazanacaktır.

SULTAN MUHAMMED'in imzasını taşıyan eser pek azdır. Şah Tahmasb'ın kütüphanesi için hazırlanan İran şairlerinin eserlerine ait muhteşem nushalarda onun emeği de vardır. Bunlardan iki tanesi, büyük bir talih eseri olarak bize kadar gelmiştir: Biri, 1539-43 yılları arasında hazırlanmış olan British Museum'daki güzel Nizamî nüshası, öbürü de 256 minyatürle süslenmiş olan ve Paris'de Baron Edmond de Rotschild'in koleksiyonunda bulunan 1537 tarihli eşsiz Firdevsî nüshasıdır. Üstadımızın hamasî sahifelerinde bile günlük hayattan alınmış sahnelere, kır manzaralarına karşı duyduğu muhabbet, onun özelliğini teşkileden o mizahî çeşni ve tabiat üzerindeki harareti çalışmalarıyla kendini belli eder. Öte taraftan sanatının saray karakteri, hareketlerin kibarlığı, sertliğiyle, zamana uygun elbiselerin de zarifliğiyle kendini gösterir (Res.47). Eski Sambon koleksiyonundaki, bir tesadüf eseri olarak imzalı bulunan fırça ile çizilmiş bir desen, arasına Tebriz sarayında görülen son derece gülünç, göze batan bir çok teferruatla işlenmiş, çılgınca bir işret sahnesini tasvir etmektedir; genç hükümdar, dindar olmakla beraber günahsız da bulunmadığı için sanat-kâr, onu bu gibi eğlencelerde göstermekten çekinmemiştir. ÜSTAD MUHAMMED, bizzat hükümdarın ve bazı saray asilzadelerinin portrelerini bir çok defalar yapmıştı. Kendimizi daima model karşısında bulmamız, onun benzerliğe ne kadar az ehemmiyet verdiğini gösterir. Yalnız şuh delikanlıların sevimli tavırlarını tesbite ve onları tezyinî bir istikamette üslûplaştırmağa ehemmiyet verdiği görülüyor (Res. II, ve 49, 50).<sup>1</sup>

<sup>1</sup> SULTAN MUHAMMED'in elinden çıkmış olarak gösterilen 15,5X12,8 boyundaki bu resmi Basil Gray, SEYYİD MİR MUSAVVİR'in yaptığını söylüyor ve British Museum'da bulunan aynı üslûpta, ayakta gösterilen bir figürün de onun imzasını taşıdığını ilâve ediyor (Basil Gray, *Persian Painting*, ed. Iris Colour Books, 1948, s. 13).

SULTAN MUHAMMED'in yetiştirdiği en değerli ressam Heratlı ÜSTAD MUHAMMEDÎ'dir. Hoca ile talebe, adlarının ve tarzlarının benzerliği dolayısıyla daima birbirine karıştırılmıştır. Zaten MUHAMMEDÎ, hocasından birçok kompozisyonları ve teknik özellikleri olduğu gibi almıştır: öyle ki hükümlerimizde daima yanılmamıza sebep olur. Tasvirde, üstadından çok daha canlı ve halka çok daha yakındır. Yapmış olduğu resimlere bakılınca daha çok BİHZAD'ın resimlerinden ilham aldığına hükümlenabilir. Marteau koleksiyonundan satın alınan itina ile imzalanmış 1578 tarihli bir desen bugün Louvre müzesinde bulunmaktadır (Res.51). Bu desen, tarla hayatını ve onun günlük çalışmalarını son derece hoş ve düzenli bir kompozisyon içinde birleştirilmiş olarak gösteren sevimli sahnelerden ibarettir. Bu desen de Petrograd'daki soytarılarla tekelerin rakısları gibi. SULTAN MUHAMMED'den mülhem görünüyor (Res.52). İşlenişteki teferruat, her iki resmin aynı elden çıkmış olduğuna hükmettirecek kadar birbirine benzemektedir. Talebe ile hocanın sanatı arasındaki benzerlik, Golubew koleksiyonunda bulunan "*İki Âşık*" resminde daha açık olarak görülmektedir. Fakat başların daha yuvarlak olması, gölge tesirlerine bilhassa ehemmiyet verilmesi, daha çok MUHAMMEDÎ tarafından yapılmış olduğunu gösterir (Res.53). Bir İran subayının portresi karşısında tereddüdümüz daha büyüktür. Güneşten çok yanmış yüzü, aydınlık bir zemin üzerinde kuvvetle beliriyor ve bütün satha hâkim oluyor. Arka plan, çiçek açmış bir ağaçla göze batmayan bir şekilde canlandırılmıştır. Bu ağaç, asıl portrelerde yer almadan önce, duygulu, tek figürlü resimlerin bir eki olarak görünür.

Bu son motifin, bilhassa BİHZAD'ın kabiliyetli iki öğrencisi tarafından XVI. asrın ilk yarısında çok cazip bir şekilde kullanıldığını görüyoruz. Bunlardan biri yanlış olarak BİHZAD'a atfolunan 1499 tarihli bir Cami nüshası (Paris kütüphanesinde) ile 1535 tarihli (Cartier koleksiyonu) bir Nizamî nüshasının, bir de *Emîr Şâhî divanı*'nın ressamı Şehzade Mahmûd, diğeri de delikanlıların açık havada şarap ve müzik ile mestoluşlarını tasvir etmekten hoşlanan (Res.55,56) MÜZEHHİB ABDULLAH'dır.

Bundan başka Şah Tahmasb'ın sarayında bir de RESSAM ŞAH

KULU adında başka bir ressam da çalışıyordu.<sup>1</sup> Elimizde onun imzasını taşıyan hiç bir eser yoktur. Macera dolu bir hayat sürmesi, ünlü hünerini tam mânasiyle geliştirmekten onu alıkoymamıştır. Merv’li BİBİCEH adında bir kadın da o zamanlar, resimdeki üstün kabiliyetleriyle şöhret kazanmıştı. SADIK, KEMAL, MİR SEYYİD ALI gibi üslûp hususiyetleri hakkında bir fikir edinmemize inikân bulamadığımız başka üstadların adları da zaman zaman ortaya atılmıştır; diğer taraftan, aynı devrenin sanatkârı bilinmeyen dikkate değer bir çok eserleri elimizdedir.

Buhara’da Şeybanîler hânedanının hakimiyeti sırasında (1510-99) Timur oğulları geleneği, bilhassa Yüen’lerin Çin tarzında fırça ile yaptıkları desende kuvvet bulmuştur (Res.36). XV asrın sonlarında bu fırça ile desen tarzı, son derece ince, mistik bir hassasiyete bürünmüştür (Res.37). Sarre, Demot ve ilâh. koleksiyonlarının soluk renkli ve yaldızlı perileri bu hususda bize bir fikir verir. Bu tarz, bir yandan, inceliğini kaybetmiş olan Türk ve Hind eserlerinde (Res. 77, 84), öte yandan da XVI. asırda, bir çok şiir mecmualarını süslemeğe yarayan renkli kâğıt üzerine yapılmış, altın ve gümüş yaldızlı kenar resimlerinde devam etmiş, sonraları da kilişe halini alacak kadar bozulmuştur. Meşhed’li Sultan Ali tarafından ustaca yazılmış “*Bustan*” sayfeleri (Schulz koleksiyonu) gibi, efsanevî hayvan savaşlarını, tabiata bakılarak yapılmış, dallarında kuşların ve maymunların sallandığı ağaç ve yapraklarla çerçevelenmiş figürleri gösteren değişik sayfeler, şüphesiz bu tarzın nadir örneklerindedir. Bu sayfelerin güzellikte eşlerini, ancak yukarıda adı geçen Şah Tahmasb için yapılmış fevkalâde bir Nizamî nüshasının başlık sayfelerinde, 1557 yılının bir “*Yusuf ve Züleyha*” nüshasında (Sarre koleksiyonu), *lavis*’den *lake*’ye geçişi belli olan ve Hindistan’da bir çok defalar halı modelleri çıkarılan bazı cildlerde buluruz (Krş. Res.57).

<sup>1</sup> AGA MİREK’in şakirdi olan ŞAH KULU, Kanunî Sultan Süleyman zamanında İstanbul’a gelip saray nakkaşı olarak çalışmıştır.

## IV

İran resminin son gelişme devri, I. Şah Abbas'ın (1785-1629) şahsiyetine bağlanır ve Avrupa ile olan münasebetlerinde kendini belli eder. İlerisini gören bir siyaset adamı olduğu kadar, debdebenin de âşığı olan bu hükümdar bütün Hıristiyan saraylarına elçiler ve kendisinden bahsettiren zengin hediyeler göndermiştir. Avrupa da aynı surette hareket etmiş, şahın batı sanatında neleri sevip neleri sevmediğini gözönünde tutmuş, ona hediye olarak gönderdiği resimlerle memleketine Avrupa sanatı girmiştir. Bu resimler, I. Şah Abbas tarafından kurulan akademinin ressamlarına olduğu gibi, büyük İtalyan üstadlarını incelemek üzere Roma'ya gönderilen burslu resamlara da müessir olmuştur. Onun bu sanat koruyuculuğu, sanatlara olan hayranlığından çok, sırf gösteriş hareketinden ileri geldiği haksız olarak söylenmiştir. Fakat hakikat şudur ki, yeni hükümet merkezi olan İsfahan'a yaptırdığı muazzam binalarla, büyük bir şehir hüviyetini vermiş ve küçük sanatların bütün dallarını, gerek teknik gerekse estetik bakımdan, inceliğin son derecesine ulaştırmıştır.

Başlangıçta, Batı resminin tesiri, şekillerden çok konularda kendini göstermiştir. Asırlar görmüş, derin surette kök salmış bir teknik, yabancı eserlerle olan ilk temasda, elbetteki yerini yeni bir üslûba kolaylıkla bırakamazdı. Teknik vasıtalar aynı kalıyor, kompozisyon, mekân ve ışık meseleleri hakkındaki esas fikirler hemen hemen hiç değişmiyor. Buna karşılık esaslı bir değişiklik, saray sanatının merasimi bağlı gelenekleri, yerini çok bariz bir halk temayülüne bıraktığı, ve sağlam bir realizmin tasvir etme imkânlarını oldukça genişlettiği zaman kendini gösteriyor. Bir gezinti esnasında edilen bir kır intibası, bir dostun evinde ansızın vaki olan bir hal, sokakta hiç beklenmedik bir tesadüf, o anda, mahalinde derhal bir kaç çizgi ile tesbit edilir ve kroki defterleri, tabiatı bakılarak yapılmış karakterli başlarla, orijinal tiplerle, hayvan ve nebat etüdleriyle doldurulur. Bu taslaklar, eser haline getirilirken eski tezyinî ritim belirir, hem de bu eserlere zarar vermeden doğu çeşnisini muhafaza eder.

Şah Abbas, Kazvin'de oturduğu sıralarda, eskiden Sultan İbrahim Mirza'nın hizmetinde bulunan Şirazlı ŞEYH MUHAMMED'i sarayda resim yapmakla görevlendirmiş ve anlatıldığına göre bu üstad da İran'da Avrupa tablolarını ilk defa olarak taklit etmiş. Elimizde bulunan bir kaç eserine bakarak bu hususta kesin bir hüküm vermek mümkün değildir (Bk.Res. 62). Çağdaşlarının, Orta-Asya'da resmin efsanevi kurucusu ile (Bk.yuk.) belki de bir isim benzerliğinden dolayı pek ehemmiyet verdikleri Mani adında biri 1590'a doğru ortaya çıkıyor. Onun imzası bilhassa Hind minyatüründe o kadar suiistimale yol açmıştır ki, eserlerinden herhangi birini teşhiş etmek imkânsızlaşmıştır.

Şimdi, İsfahan çığırı, yazmaların ve bilhassa mutad edebî eserlerin süslenmesine niçin ikinci derecede ehemmiyet vermiş ve dikkate değer yenilikler getirmemiştir, anlaşılıyor. Ne resimlemenin şemasından kurtulmak için, ne de kompozisyonu zenginleştirmek için bir çcht görülmüştür. Sanatkâr, konu ile alâkasını kaybetmiş ve onu heyecan duymadan basma kalıp işlemiştir. Fakat XVI.asrın incelikler ve güzelliklerle dolu üslûbuna dayanacağı yerde, XV. asrın kaba ve kuru üslûbuna bağlanmıştır. Bazen sahife başlıklarından hattat ve müzehhibi uzaklaştıran ressam, orada yalnız, kitabın muhtevasına her zaman uymayan hoş buluşlarla doldurduğu ve kuşattığı bir kaç arabesk motifi bırakır (Res.68).

Yaprak halindeki minyatürlerde portre daha çoktur; bunlarla yeni devrin özelliklerini daha kolaylıkla kavrayabiliriz. Her şeyden önce kıyafetler, bu kıyafetlerde de Tahmasp devrinin kibar sarıklarıyla bariz bir tezat teşkil eden o şişkin kavuklar göze çarpar. Bu moda, ilkin Buhara sarayında Özbekler arasında görülmüş, buradan da İran'a geçerek yayılmıştır.

Muhakkak ki düşünce ile pek dolu olmıyan başlarının süslerine orijinal bir tarz vermek, duruş ve giyiniş ile şahıslarını üsluplaştırmak için serazat gençliğinin bulduğu kıvrımları ve bağları görüp de hayret etmemek mümkün değildir. Kendini beğenmiş bir delikanlı son derece zarif bir tarzda, sol ayağını altına alarak oturmuş, dizinde bir şâhin olduğu halde eldivenini giyerken resmini yaptırıyor (Res.60). Dar omuzlu kibar bir delikanlı, otuz dirsek uzunluğundaki sarığını, şeker külâhı biçimindeki başlığının etrafına

ustalıkla dolamış ve tamamlansın diye de içine bir çiçek dalı iliş-tirmiş (Res.59). Sol elini Moğol modasına uygun olarak kasden uzun yapılmış elbisesinin kolu içine çekmiş, üst libasını da, günün zevkine uygun bir şekilde kalçaları üzerine dolamıştır İşte çağdaş-larının şiir hayranlığını uyandıran bir kıyafet! Bir üçüncü resim de, bir delikanlıyı mektup okurken gösteriyor (Res.63). Eteği kısa ve dik, yakası kürklü, üzeri figürlü, sırmalı kumaştan kısa bir ceket. Yanında sarkan kılıcı ile hiç de uyuşmayan sevimli bir kız çehresi.

Buhara'dan, kıyafetlerle birlikte, belki de yaprak halindeki minyatürlerin işlenişindeki bazı mühim teknik incelikler de gelmiştir: Pekaz renkli ve yer yer daha kuvvetli boya lekeleriyle parlatılmış fırça desenleri, yahut yeknesak renkli zemini, yaprak veya bulut gibi altın tuşlarla canlandırılmış tamamiyle renkli minyatürler. Bu iki tarz arasında ara basamaklar da vardır. Bize her neviden tamamlanmamış bir çok taslaklar kalmıştır; bunlardan düzeltilmiş olanlar, sanatkârın çalışmağa başlamadan önce, konusunu nasıl bir titizlikle incelediğini gösterir.

Yeni çığrın ilk ve hiç şüphesiz en parlak temsilcilerinden biri, bazı eserlere A G A R İ Z A imzasını atmıştır; eserleri, şahsî üslûbu hakkında bize açık bir fikir verecek surette aralarında benzerlikler gösterir. Desenlerinde dikkatı çeken şey (Bk. Res.61) her şeyden önce yazı sanatı ile uzun zaman meşgul olmanın fırçasına kazandırdığı insanı hayrette bırakan emniyettir. Bu emniyeti teferruatta, çizgilerin nüanslarında olduğu kadar, konturların çizilişinde de görürüz. Sarık ve elbise eteklerinin uçlarını, ışık saçılmasını hatırlatan bükey taramalarla canlandırıyor; kıvrımları ve düğümleri de mânalandırmakta büyük bir isabet gösteriyor. Bugün, bu adı taşıyan bir üstadın yaşamış olduğunu artık biliyoruz. Onun, XVI. asrın ortalarına doğru saray ressamı olan ve aynı zaman güreş meraklısı bulunan Heratlı MİR SEYYİD ALİ'ye öğrencilik etmiş olması muhtemeldir; ama bu ressamın 1573'de, Buhara'da öldüğü sanılmaktadır. Bu tarih, bir çok sebepten dolayı Şah Abbas zamanında yaşadığını kabul etmek zorunda kaldığımız A G A R İ Z A'ya uygun düşmüyor. Olsa olsa burada — sık sık görüldüğü gibi — bir tarih karışıklığı karşısında bulunuyoruz. Diğer taraftan başka bir üstadın, XVII. asrın ilk yarısında, İsfahan'da

çalışan verimli RİZA ABBASÎ'nin, "AGA RİZA" adıyla dahi tanınmış olduğunu biliyoruz. Bu ismi taşıyan eserlerin tereddütsüz RİZA ABBASÎ'ye atfedilmesi bundan ileri gelmektedir. Muammanın asıl noktası şudur ki: imzalar arasındaki farklara ve kaliteye rağmen, RİZA imzasını taşıyan bütün eserler arasında, çığır geleneklerinin aydınlatamadığı sıkı bir bağlılık vardır.

Uzun veya kısa yazıları ihtiva eden ve "*mütevazî Rıza Abbasi'nin eserleri*" denilen minyatürleri ilkin dikkate alalım (Res. 63-66). Konuların değişikliğine rağmen anlayışta, çizgide, renkte ve teferruatta görülen uygunluk bunların birliğinden ve özelliğinden şüphe ettirmeyecek derecede açıktır. Çoğu zaman tarih taşıyan imzaların grafoloji bakımından tahlili bizi aynı neticeye götürmektedir. Bu imzalar ister hakikî, ister taklit olsun minyatürler aynı elden çıkmadır. Sipariş verenin tafsilatlı işaretlerine ve canlandırılan şeye ve saireye gelince bunlar da bu resimlerin aynı sanatkâra ait olduğunu gösterir, Ama bu üstad hakkındaki bilgimiz nedir? Rivayete göre Şah Abbas'ın sarayında ALİ RİZA ABBASÎ adında bir hattat yaşıyormuş; hükümdarın teveccühlerine o kadar mazhar olmuş ki ona şahın meddahı mânasına gelen "*Şah-nüvaz*" lakabı verilmiş. Kendisinden daha az meşhur olmıyan rakibi hattat MÎR İMAD'ı bir çok defalar gözden düşürmüş ve sonraları onun katlinde, muhtemel olarak payı da olmuştur. Bize resim yapıp yapmadığı, neleri yaptığı açık olarak söylenmiyor. Ama yukarıda adı geçen minyatürler ile bu hattatın yazılarında görülen imzalar arasındaki, dikkati çeken fark olmasaydı, sık sık rastlanan bu boşluk üzerinde durmazdık. Elde bulunan bu yazılar daima tam olarak ALİ RİZA ABBASÎ imzasını taşımaktadır. Üstadın, minyatürlerini imzalarken, adının bir kısmını neden gizlediği bir türlü anlaşılmıyor. Ama bununla iş bitmiyor: yazmalarda ve yazı örneklerindeki imza — ki şimdiye kadar dikkate alınmamıştır — ne kadar birbirine benzese de, minyatürdeki imza değildir; minyatürlerdeki imza, kalem hareketinin en küçük teferruatında başka bir üstadın doğuştan İranlı olan, Hindistan'da çalışmış bulunan, Hicretin 1085. yılında Agra'da ölen ve bizim Rıza'nın oğlu olduğu anlaşılan *nature-morte* ressamı ŞEFİ' ABBASÎ'nin eserleri altında aynen görülmektedir (Krş. Res. 103). Oğlun, babası tarafından ya-

pılmış eserlere imza atmış olması, imza atarken de herhangi bir kimseden daha büyük bir selahiyetle açıklayıcı ilâveler yapması, kolaylıkla düşünülebilir. Belki daha ileriye de giderek, babasının taslaklarını tamamlamış, onun eserleri diye göstermiş, icabında bunlara eski tarihler bile koymuştur.

Bazı mükemmel taslakların (bilhassa Sarre koleksiyonundakiler), ressamın bunlara ilâve ettiği, elinden çıktığı muhakkak olan çirpıştırılmış notlar, minyatürlerin altında bulunan imzaya grafoloji bakımından beuzernese bile, RİZA'nın kendi elinden çıkmış olduğunu anlamamıza imkân verdiği için bu faraziyeyi gözümüzün önünden hiç ayırmamalıyız. Bu noktalardan bazıları, desenlerin ne gibi sebeplerle meydana geldikleri hakkında bize tatmin edici bilgiler verir. Ötmekte olan bir kuşu bize gösteren bir sahife üzerinde şunu okuyoruz *tarihinde, cuma günü çizilmiştir, kuşun sahife üzerine çizilmesini isteyen tabibin evinde.*” Başka bir resmin sokakta, başka birinin bir dostun bahçesinde, bir başkasının da gezinti vesilesiyle dağda görül o anda çizildiğini öğreniyoruz. RİZA ABBASİ'nin, boya kutusunu almadan bir yere gitmediği, ilhamını da tercihen çevresinden aldığı anlaşılıyor. İşçiliği, eski Doğu-Asya geleneğine bağlılığını muhafaza etmekle beraber, *genre* resmine olan bu temayülü ile zamanının Hollanda üstadlarına his olunur şekilde yaklaşmaktadır. Zaten Batı resminin onda bir tesir bırakmamış olması da şaşılacak bir şey olurdu. Sarayda oturan Avrupalılarla sık sık görüştüğü, bir kaçının Fransız kıyafetiyle tekrar tekrar portrelerini yapmış olmasından anlaşılıyor. PERUGINU'nun “İsa'ya ağlayış” ını, PIETER BREUGHEL'in “Körler” ini belki de onların vasıtasıyla tanımişti (Res. 66,67). Diğer taraftan millî çerçeve içinde ne derece kaldığı, aşk konusunu işleyen resimlerinden açık bir şekilde anlaşılır. Yalnız tezyinatçı olarak çalışma duygusu ona konuyu ilham etmiş olabilir (Res. 64). Sarre koleksiyonundaki nüshada, ressam sevgilinin dizi üzerine şarap kâsesini koymakla, âşıklarının acayip şekildeki sarmaş dolaş oluşlarına rağmen muvazenelerini kaybetmediklerini göstermek istemiştir. Bu tuhaf buluş, sanatkârın eserlerinde bir hususiyet teşkil eder: Satih ve çizgiye olan o harikulâde duygusu ile kompozisyon dâvasını

halletmiştir. Eserlerinde renk değerleri birbiri yanında yer almakta ve erişilmeyen bir incelikle uyuşmaktadırlar.

Zaten ressam RIZA ABBASÎ ile hattat RIZA ABBASÎ'nin bir ve aynı şahıs olup olmadığı okuyucuyu ilgilendirmez. Olsa olsa, gerek burada gerekse baş taraflarda temas ettiğimiz *Aga Rizu problemini* aydınlatmamış olmamız bir kusur sayılır. Kendimizi mazur göstermek için şunu da söyleyelim ki, adları geçen bu ikisinden başka bir de Tebrizli MUHAMMED RIZA vardır. Bu zat 1585'de İstanbul'a gitmiş ve 1628'de memleketinde ölmüştür. Bunun da adı gene "ABBASÎ" olarak geçer. Üstelik "ABBASÎ" adının, yukarıda ŞAFİ ABBASÎ'nin elinden çıkmış olduğunu söylediğimiz yazıların bulunduğu bir resimde görüyoruz. Hindistana giden Meşhedli başka bir MUHAMMED RIZA ile karışıklık büsbütün artıyor. Bütün bu RIZA'ların sebep olduğu sayısız kopyalar, taklitler ve intihaller karşısında hiç bir delil ve işaret işe yaramıyor (Krş. Res.68, 69). Bir tesadüf eseri olarak hiç bilinmeyen başka bir sanatkârın imzasını taşımamış olsaydı omuzunda silâhı bulunan o genç savaşıyı, onlardan birine atfetmekte kim tereddüt ederdi?

RIZA'nın öğrencisi ve en iyi dostu, adı minyatürlerin altında sık sık geçen ve yaptığı eserler arasında bilhassa üstadının bir de portresi bulunan MUFİN'dir. Gözlüklü bir şahsı gösteren bu portre, yaşamaktan zevkalan ve tam bir saray adamı olması gereken RIZA'nın, daha çok kılı kırk yaran, içine kapanmış bir akademi hocası olduğunu andırıyor. Aynı zamanlarda Avrupa konularında ihtisası olan MİR YUSUF adında biri de çalışıyordu; nihayet XVII. asrın sonlarına doğru Şah Abbâs'ın hükümdarlığı sırasında doğmuş olan üslup, MUHAMMED KASIM'ın, MİR MUHAMMED ALİ'nin, MUHAMMED YUSUF EL-HÜSEYNİ'nin az çok özentili eserlerinde kuvvetini kaybediyor (Krş. Res. 70).

İran minyatürününün daha sonraki eserleri zikre değmez. XVIII. asrın sanatkârları Avrupa tablolarıyla gravürlerini kopye ederek üzerlerine ilgiyi çekmek istiyorlar. Nadir Şah'ın seferleri (1734-47) Hind çıkışı ile münasebetleri bir zaman için sıklaştırdı ve neticede herkes, Feth Ali Şah'ın hükümdarlığı sırasında (1797-1834)

millî bir âfet halini alan ve zamanımızda, çarşı işinde halâ meş'um olduğu kadar da ehemmiyetli bir rol oynayan *lake* resmine kendini verdi. Son zamanlarda eski eserlerin şiddetle aranması üzerine Tahran'da kurulan esaslı kopya atelyeleri, hiç olmazsa geçmişteki el ustalığını ve güzel devirlerin eserleriyle olan teması devam ettirdiği için, nerede ise bizi sevindirecek.

## V

Ön-Asya'da Arap ve Moğol resim üsluplarının başlangıçlarını incelerken, ilkin Mani-Uygur üstadlarının minyatürlü yazmalarıyla kendini gösteren, daha sonraları da Doğu-Türkistan'dan İran'a getirilen sanatkârlar vasıtasıyla kuvvetlenen Türk tesirine bilvesile işaret etmiştik. Timur'un ve ondan sonra gelenlerin zamanlarında Semerkand ve Buhara'da vücuda getirilen bütün sanat eserlerinde İran unsurunun yanında Türk unsuruna ayrı bir yer vermek, sünnîlikten gelen taassup hususî bir çıkırın gelişimine pek elverişli olmamakla beraber kitap sanatının İstanbul'un fethinden önce, Osmanlılarca muhtemel olarak bilindiğini kabul etmek gerekmektedir. Türk eseri olduğunu emniyetle kabul edebileceğimiz bir kaç minyatür bize hususi bir üslûbu yeter derecede belirten özellikler vermektedir. Sultan'ın kütüphanesinden gelmiş olan 93 numaralı yapraktaki minyatür gibi resimler (Res. 71), İran'da yapıla gelen minyatürlerden, kompozisyondaki dağınıklık, ifade ve hareketlerdeki acemilik, elbise özellikleri, sakalın şekli ile ayrılır ama bir Türk kroniğinde bulduğumuz Kanunî Sultan Süleyman'ın yaptıklarını gösteren resimlere de bir başlangıç teşkil eder (Res. 74).

Saray tarafından GENTILE BELLINI'nin İstanbul'a çağrılması (1480), islamlığın yeni başkentinde Batı resmine duyulan ilginin ne kadar büyük olduğunu gösterir. LEONARDO'nun da başkente gelmiş olduğunu tahmin ediyoruz, MICHELANGELO'nun ise İstanbul'a gelmek için Devlet-i Aliyye ile görüşme-

lerde bulunduğunu biliyoruz<sup>1</sup>. Kanunî'nin saray ressamlarından HAYDAR BEY<sup>2</sup> Fransız ressamı CLOUET'nin bazı portrelerini kopye etmiştir. Avrupa tesiri böylece zaman zaman kendini göstermekten de uzak kalmamıştır.

Öte yandan, XV.asırdan itibaren padişahlar, İran üstadlarını ülkelerine çekmek için çalışmaktan geri durmamışlardır. Tebriz'den gelen hattatlarla müzehhiplerin İstanbul'da ehemmiyetli bir okul kurdukları gibi, resim atelyelerinin tam olarak aynı suretle oradan gelip İstanbul'a yerleşmiş olmaları da muhtemeldir<sup>3</sup>. Hiç olmazsa resimlerinin mahallileştirilmesi, gerçek Türk işlerine kolaylıkla bağlanması güç olmıyan kuvvetli ve özel bir zevki belirten bazı İran metinleri elimizdedir. Tip tasvirinde kari-katüre duyulan dayanılmaz bir meyil, XVI.asrın kompozisyon kanunlarına sıkı bir bağlılık, zaten mahsulleri nadir olarak (Res. 73 ile 75 böyledir) ortanın üstüne yükselen bir tarzın özelliğini teşkil ederler. Bunların yanında geniş ve sade çizgileri, gözalıcı renkleriyle özel bir üslûbun, ilk belirtilerini vermiş olması mümkündür; çünkü 72 sayılı yapraktaki resim gibi minyatürlerin o kadar şuurlu olan *ekspresyonizm*'leriyle başka İslâm kültür çevresinden gelmiş olması mümkün görülmez.

Samerkand ve Buhara yoluyla Timur sanatına sokulan Çin motiflerini (Res.24 v.d.) Türk ressamlarının nasıl kullandıklarını, onları, tabiattan aldıkları yaprak ve çiçek unsurlarıyla istedikleri gibi ilâveler yaparak tezyini bir istikamette nasıl geliştirdiklerini (Res.76) ve en hayalî oyunlar içinde nasıl değiştirdiklerini tesbit etmek çok aydınlatıcıdır (Bk. Res.S.13 ve 77 sayılı resimdeki elbise teferruatına).

<sup>1</sup> Bazı vesikalardan anlaşıldığına göre II. Bayezid, Karaköy ile Eminönü arasında bir köprü kurması için Michelangelo'yu İstanbul'a davet etmişti. Fakat sanatkârın te reddüdü ve II. Bayezid'in de tahttan indirilmesi üzerine bu seyahat gerçekleşmemiştir. Bu hususta bk. F. Sarre. *Michelangelo und der türkische Hof* Repertorium für Kunstwissenschaft. Cilt 32 (1909), s. 61-66; H. Grimm, *Leben Michelangelo's*. Cilt I. Berlin-Stuttgart 1909. s. 261; S. Kâni İrtem. *Mikel Anj'ın İstanbul'a daveti*. Türk Turing ve Otomobil Kurumu Belleteni. Sayı 52 (1946), s.26; Giovanni Papini, *Michel-Ange*. Trad. fr. Paris 1950, s. 121, 123.

<sup>2</sup> NİGÂRİ mahlasıyla tanınmıştır.

<sup>3</sup> Topkapı Sarayı Müzesinde bulunan ehli hiref defterlerinden, sarayda çalışan nakkaşların iki zümreye ayrıldığı, 26 Türk sanatkârından ibaret olan birinci zümreye Cemâat-i Rum nakkaşları, ekserisi İranlı sanatkârlardan mürekkep olan ikinci zümreye de Cemâat-i Acem nakkaşları denildiği anlaşılmaktadır.

Doğu minyatürlerinin daha pek araştırılmamış olan bu bölgesinde üstad isimlerine hemen hemen hiç raslanmamaktadır. AGA MİREK'den ders almış olan ve çok övülen gürcü Siyavuş'un, İran çıkırına mensup olduğu halde, Türk resmi üzerinde tesir yapmış olması imkânsız değildir. Ama hiç değilse XVI.asrın ikinci yarısında İstanbul'da çok sevilen ve çok şahsi bir anlayış içinde, son derecede süslü bir üslûp vererek yaptığı bir kadın portresi ile dikkatimizi çeken (Res.78) VELÎ CAN'ın hocası olarak anılır.

## VI

Müslüman Hindistan' da minyatürün doğuşu, gelişimi ve çöküşü öyle bir hanedanın mukadderatına sıkı sıkıya bağlıdır ki, bu hanedan, herhangi bir hanedandan çok, bu sanatın işçilerini sarayının hizmetinde kullanmış, onları iltifatlarıyla kendine bağlamıştır. Bütün zamanların ve memleketlerin en zengin ressam loncalarından biri olan Delhi çıkırını, kuruluşunu ve gelişimini, dışarıdan aldıkları tesirleri, milli çeşnisini, özünü, şeklini, tekniğini zaman zaman geçirdiği değişiklikleri, bütün bunları, Moğol hükümdarlarının şahsi teşebbüslerine borçludur. Aynı zamanda hem siparişi veren, toplayan, tenkit eden, hükümdarın kendisiydi. Bir eserin şekillenmesi onun emirlerine, değerlendirilmesi de onun hükmüne bağlıydı. Bu görülmemiş despotluk, atölyelere birlik ve disiplin vererek onların seviyesine oldukça yükseltti; ama diğer taraftan da hüner sahiplerini kösteklemekten de geri kalmadı. İkinci ve üçüncü derecede ustaların o kadar bol olduğu bu devirde, eserleriyle bu devrin inkâr edilmez tarihi büyüklüğünü devam ettirebilecek dâhi bir sanatkârın bulunmadığı bu sebeptendir.

Bu hal ve şartlar karşısında, mizaçları ve merakları, bize Doğu resminin böyle paha biçilmez bir hazinesini kazandıran bu hükümdarlar sülâlesini kısaca gözden geçirip özelliklerini aramaktan kendimizi alamıyacağız.

İlkin, Timur'dan gelen hanedanın kurucusu, 1504'de Hindu-Kuş'u baştan başa geçen, Kâbil'i zabteden, uzun savaşıardan

sonra Afgan hanedanını Hindistan'da yenerek, 1525'de Delhi'ye yerleşen Babür gelir. Bu hükümdar hatıralarını yazmıştır. Bu hatıralar yalnız zamanını aksettiren bir vesika değil, aynı zamanda büyük bir askerin fikir ve ahlâkca yüksek değerde olan duygu ve düşünce tahlilleriyle dikkati çeken bir eserdir. Oğlu Humâyun, ölüm derecesinde hasta bulunurken, Babür, oğlunun canı yerine kendi kendi canını almasını Allah'dan o kadar dilemişki, bu dilek nihayet yerine gelmiş. Oğlu, nahif bünyeli Humâyun(1530-1556), uğursuz bir yıldız altında doğmuştu; tehlikeli isyanlarla savaşmak zorunda kalmış, bu yüzden tacını tahtını kaybetmiş, tam ondört yıl steplerde ve çöllerde dolaşıp durduktan sonra 1544 de İran'a geçip Şah Tahmasp'a sığınmıştır. Dost olarak karşılanan Humâyun, memleketi gezmiş, İrankültürü ve sanatıyla yakından tanışmış, sonra Kâbil'de bir müddet oturmuş, nihayet 1555 de Delhi'yi ele geçirerek bir kaç ay sonra bir kaza neticesinde ölmüştür.

Ekber (1556-1605), onüç yaşında tahta çıkmış ve mükemmel bir asker olan Bayram Hân'ın, memlekette asayişini biraz tesis etmesi üzerine, iktidarın dizginlerini ellerine almış, ama uzun zaman Racput ve Afgan hükümdarlarıyla savaşmak zorunda kalmıştır; böylece elli yıl süren saltanatında hiç rahat yüzü görmemiştir. Tehlike karşısında gözü pek, yorulmak bilmeyen bir savaşçı, parlak bir atlı, başarılı bir avcı, usta bir fil yetiştiricisi olan Ekber, adamakıllı ne okumasını ne de yazmasını bilirdi. Böyle olmakla beraber bilgiye karşı duyduğu yatıştırılmak bilmeyen susuzluğu ve pekaz raslanılan felsefî bir kabiliyetle birleşmiş kuvvetli hafızası, onu hiç bir tahtın görmediği asıl düşüncelerden biri mertebesine çıkarmıştı. Vücuda getirdiği ehemmiyetli kitaplardan faydalanarak, her gün saatlerce kitap okutup dinliyor, dini metafizik konular üzerinde tartışmaktan zevk alıyordu. Bir zamanlar hiristiyanlığa meyletmiş, oğullarından birini, yetiştirmek üzere Cizvitlere vermiş, sonra bilgin Brahmanlar'ın bilgeliğine hayran olmuş, Zerdüştinine mensup Pârsi'lerin ibadet tarzlarını takib etmiştir. Nihayet Allah'ın birliği üzerine mütecanis bir sistem kurmak ve öylece imparatorluğunun bütün uyruklarına saadet vermesini istemiştir. Bu sistemi ancak yakınlarına kavratmış,

ama başkalarına onu zorla kabul ettirmeyecek kadar da tolerans göstermiştir. Veziri Ebu'l-Fadl, büyük bir eserde ("Âyin-i-Ekberî") büyük hükümdarının saravını, idaresini, kurumlarını ve kanunlarını anlatmış, bu arada da bizi bilhassa ilgilendiren bir bölümde, yazı ve nakış sanatlarından bahsetmiştir. Yüzden fazla meslekten yetişmiş müslüman ve Hindli nakkaş bulunduğunu, sarayda çalıştıklarını, resimlenecek kitapların plânını bizzat hükümdarın tesbit ettiğini, ressamın önünde tekrar tekrar durarak kendi portresini yaptırdığını, imparatorluğundaki büyüklerin de aynı şekilde portrelerini yaptırmaları için emirler verdiğini hep bu kitaptan öğreniyoruz. Sanatkârların yaptıklarını her hafta getirterek gözden geçirir, aylıkları ve armağanları tesbit eder, teknik bakımdan ilerlemeler ister, ve akademisini İran ve Avrupa çığırlarının seviyesine ulaştırmak için durmadan çalışmış. Duvar resimleri de yaptırmıştır; bunlardan bazıları, bir münzevî kulübesinin bulunduğu, Tanrı'nın kendisine bir erkek varis vermekle dualarını kabul ettiği yerde yaptırdığı Fetihpur Sikri adındaki sarayda bozulmadan zamanımıza kadar gelmiştir (Krş.Res.81).

Cihangir, içinde dünyaya geldiği kutsal çevreye, ilk zamanlar pekaz şeref vermiştir; çok içen, afyon çeken bir adamdı. Kendisi bunları va daha başka kusurlarını hiç çekinmeden hatıralarında anlatmıştır. Büyük bir avcı imiş, aylarını avlanmakla geçirirmiş, geyik boynuzlarından bir koleksiyon yapmayı da ihmal etmemiş Hükümet işlerinin dizginlerini, muhteris ve siyasî bir kadın olan karısı Nûr Cihan'ın ellerine güvenle bırakmış, kazandığı zamanı da sanat tedkiklerine ayırmıştı. Onun, Doğu resminden en iyi anlayan biri olduğuna göre bu ihtisas salibi hükümdarın, metodunun sırrını, elde ettiği ipuçlarını ve araştırmalarında kendisine yol gösteren kriterleri etraflıca anlatmamış olmasına ancak esef edilir. Bunları anlatmış olsaydı, bu kadar kafa yormamıza hacet kalmazdı. Gerçi o, eski ve yeni herhangi bir eserin müellifini ilk bakışta açığa çıkardığını ve aynı şahsın birbirine tamamiyle benzeyen iki portresinden hangisinin hangi sanatkârın elinden çıktığını, eğer bir çok sanatkâr aynı eser üzerinde çalışmışsa, kirpiklerin kimin, kaşların kimin tarafından yapıldığını,

üzerinden sonraları başka eller geçen eserleri kolayca nasıl tesbit ettiğini bize anlatır ama bunları anlatmakla sadece gıpte ve hayranlığımızı uyandırır. Fırsat buldukça Avrupa minyatürlerini tedarik eder, bazen de onları kopya ettirmiş. Öyle bir mükemmellikte ki, bir gün bir İngiliz elçisi hükümdara hediye ettiği asıl resim ile onun kopyasını ayırt etmede çok güçlük çekmiş. Ayrıca da sanatkârları daima tabiat karşısında çalışmaya teşvik etmiş, çoğu zaman falan file, falan ata veya falan şahine yahut da yabancı iklimlere ait bazı hayvanlara, dikkate değer ağaç veya bitkilere bakılarak resimlerinin olduğu gibi yapılmasını emretmiştir. Saray memurlarının ve subaylarını başarılı portrelerini icabında hafızasına yardımcı etmek üzere ihtimamla saklanmış, nitekim bir gün kumandanı Abdullah Han'ın müthiş bir mağlubiyete uğraması üzerine, onun portresini arayıp bulmuş, bu kadar muhteşem bir başla, bu kadar asil bir endamla ve bu kadar mükemmel bir görünüşle insan nasıl olur da düşmana venilir, diyerek etrafındakilere hayretini ifade etmekten kendini alamamış.

Şah Cihan, babası Cihangir'in kendisini ihtimamla yetiştirmesine rağmen, ilkin ona karşı isyan etmiş, fakat kısa bir müddet sonra aklını başına almış, sanata düşkün büyük bir hükümdar olmuş ve İmparatorluğunu en parlak devrine ulaştırmıştır. Memleketini muhteşem binalarla süslemiştir öyle ki, bunlara haklı olarak "dev kafasından ve kuyumcu elinden çıkmış" denmiştir. Bu yapılar arasında pek genç yaşta ölen karısı Mümtaz Mahal'e büyük sevgisinin hatırası olarak yaptırdığı "Tuc"ı, o eşsiz pırlantayı ona borçluyuz. Ölümünden sonra dört oğlu, onun yerine geçmek için aralarında kavgaya tutuştular. Sonunda en küçük oğlu Evrengzîb (1659 - 1707), meşru varis olan ve edebiyat alanında yüksek bir değer taşıyan Dârâ Şikuh'a karşı çetin bir savaştan sonra babasının bütün mirasına kondu; Evrengzîb, bu son parlak Moğol hükümdarı koyu bir müslümandı. Pek çok camiye gider, gecelerini Kur'an okumakla, gündüzlerini de sık sık oruç tutmakla geçirirdi. Bundan başka da hemen hemen her zaman cephede idi. Hele bir defasında vakit gelince, tam savaş ortasında, atından inerek hiç bir şey yokmuş gibi namazını kılmış ve bu

suretle düşmanını son derece kızdırmıştır. Onun hükümdarlık zamanında sarayda artık resmin modası geçmişti; fakat yapılması hakkında dar bir düşünüşün ifadesi olan bir yasa da yoktu, bilâkis devlet adamları ve racalar, resmi koruyorlardı, öyle ki resim sanatı XVIII. asırda siyasette olduğu gibi çöküşün yolunu tutmadan önce son bir gelişme daha gösterdi.

Hindistan'da minyatürün gelişimi yolunda hükümdarın oynadığı şahsi ve ehemmiyetli rolü belirtmek için okuyuculara hükümdarlar hakkında bu kadarlık bilgi vermeği zaruri gördük. Babür'ün hükümdarlığı zamanında Türkistanla olan münasebet halâ sıklığını muhafaza etmekte idi. Hindistan'a ilk ressamlar oradan getirtilmiştir. XVI.asrın başlangıçlarına ait bazı kitapların Buhara'dan mı yoksa Delhi'den mi geldiklerini araştırmaya kalkışmak beyhude olur. Kompozisyonun tamamıyla İranî olan şeması birinci faraziyenin lehindedir; aksine BİHZAT çığrının bütün renklerini *tempera*<sup>1</sup> veya *guaş* tonlarıyla hafifleten ve Hint çığrına has bir tarz olan renk yeniliği de ikinci fareziyenin lehindedir. Müzehhip ŞÂHİM, BALCID ve daha başkaları, bu yeni zevke yol açmış olabilirler ( Krş. Res. 80). Moğol çığrı Timur mirasından, hafifce boyalı fırça ile çizilmiş deseni de almış, bunu da XVIII. asırda sık sık rastlanan bir çok gövde ve uzuvlardan teşekkül etmiş o korkunç "sihirbaz figürleri"ni terkip için kullanmıştır (Res. 84).

Hümayun'un Tebriz ve Kazvin'de uzun müddet bulunması, buradaki çığırlarla münasebetleri sıklaştırmaya imkân verdi. Ekber de sarayına ŞİRAZLI ABDÜSSAMED gibi ressamı çağırarak bu münasebeti teşvik etti. Onların yetiştirdikleri genç Hindliler XVI. asrın İran üslubundan henüz kurtulmuş değildirler. Şahsî bir çeşni ( Res. 81 - 83 ) bulmak için onların eserlerine yakından bakmak lâzım gelir; halbuki aynı devirde yollarını ve milli karakterlerini bulan başka Hindli üstadlar da vardır. Nitekim bez üzerine *tempera* tarzında yapılmış bazı büyük kitap resimleri bunu gösterir. Emîr Hamza'nın tarihleri ve buna benzer başka eserler için yapılan resimler, bazı Hindu devletlerinde

<sup>1</sup> Bir nevi tutkallı boya ile yapılan resim usulü.

canlılığını muhafaza etmiş ve böylece içeriye giren yabancı unsurların aşırı surette değerlendirilmesini zamanında önlemiş olan büyük mağra freskleri ve mâbet tabloları devrine ait geleneklerin tesirini taşırlar. Ekber'in en büyük hizmeti, örnek olacak hoşgörülüğü ile sanatkârların "müslüman olmıyan" o büyük maziye ilgi göstermelerini sağlamış, böylece kelimenin tam mânasiyle millî bir üsluba yol açmış olmasıdır. Bazı Avrupa tesirleriyle aşılannmış olan bu üslûp, Londra'daki çok güzel bir "*Ekber-nâme* nüshasında bilhassa Jaipur Racasının emsalsiz "*Rezm-nâme*"sinde, imzası bir çok defalar görülen ünlü üstad BASAVAN (Schulz koleksiyonunda) "*Bir olüye ağıt*" gibi (Res. 85) müessir eserler vücade getirecektir. Ebul Fadl, hükümdarın bizzat meydana çıkardığı BASAVAN'ı, bir delilik buhranı neticesinde feci surette kendini öldüren DASWANTH ile birlikte sarayın en parlak ressamı olarak tanıtır. Tarih'inin zikrettiği MANUHER, IHAGWATI, DHANU, SANWLAH FERRUH, BIEG ve aynı zamanın diğer bir çok üstadları da bize, çoğu Krişna efsanelerini ve sırf Hindu konularını işleyen eserler bırakmışlardır. Ekber'in *Râmâyana*'yı, ve *Mahâbhârata*'nın *Nala* ve *Damayantî* gibi bazı hikâyelerini resimlendirdiğini biliyoruz. Bundan böyle Hindu konularını islâmî olmıyan çığırlara toptan atfetmek gibi sık sık görülen bir hataya düşmek istemiyorsak, bu türlü konuların mütemadiyen Moğol çığırina mensup üstadları meşgul ettiğini hiç hatırdan çıkarmamak gerekir; çünkü yapılış aynı olunca, şu veya bu eseri bir konu veya Hindu imzası yüzünden çığırdan ayırmıya hiç bir sebep yoktur. Biz, meselâ: 83, 100, 101 sayılı resimlerde, birbirinden çok farklı oldukları halde aynı elden çıkmış üç resim görüyoruz. Birinci resim, tamamiyle XVI. asrın İran düşünüşüne göre tasarlanmış olup Buhara'yı hatırlatmaktadır, öbürü bir müslüman kültür merkezinden geleceğı yerde Racputana'dan geldiğı hissini veren ikonografi geleneğine tamamiyle bağılı, oldukça garip bir *Vishnu*'yu vermektedir. Nihayet üçüncü resim, bize Hindu mezheplerinin âyinlerini iyi bilmedikçe tasarlanamıyan, ama yapılışı Moğol üslûbunun prensiplerine göre yetmişmiş bir ustayı belli eden bir kurban sahnesini göstermektedir.

Ekber zamanında kitaplarda halâ büyük bir rol oynayan minyatür, Cihangir zamanında kitaptan kurtulmak suretiyle bütün

sanat imkânlarını geliştirecek, böylece resimli yazmaların gelişimi nihayet bulacaktır. Artık kendi kendisi için ele alınan minyatür, *derbar* sahnelerinin tasvirinde ressamı güç bir mesele karşısında bırakıyor. Bu sahnelerde bilhassa bir *kabul resmi* sırasında bulunan şahısları ve toplulukları tam bir sadakatla tesbit etmek ve bu suretle hükümdarın isteklerine harfi farfine cevap vermek hedef tutulmaktadır (Res.86). Saray eğlenceleri, av sahneleri, cevgân oyunları ve hükümdarın hayatından alınmış hatırlanmağa değer vak'alar, resimlerin konusunu teşkil eder. Ama en büyük yeri portre almaktadır: Ayakta, oturmuş tam boy veya yarım portre halinde, yürürken at veya fil üzerinde; bir iç mimari veya bir taraca görünüşü, açık bir manzara, icabında herhangi bir duvar gibi daima hale uygun bir arkalık ile görülen hükümdar veya saray büyüklerinin türlü pozlarda portreleri. Kostümlerin de büyük bir titizlikle olduğu gibi çizilmesi, teferruatın isabetli bir şekilde gösterilmesi, gökyüzünün ve bulutların tabii renkleriyle ışıklandırılması gerekiyordu. Şah Cihan zamanında portre merakı daha da artıyor; fakat yüz ifadesine daha büyük bir değer veriliyor, çok defa gerçeğe uygun bir taslakla yetiniliyor, figürlerin konturları hafifce çiziliyor, hattâ hiç gösterilmiyor. Baş, vücudun geri kalan kısmını hayal ettirecek tarzda sahife üzerine konuluyor. Semerkand'lı MUHAMMED, NADİR ile MİR MUHAMMED HAŞİM'in yanı başında XVII. asrın en tanınmış Hindu portrecileri ANUŞATAR, HUNHÂR, GOVARDHAN ve CHİTARMAN'dır.

Cihangir'in gözde ressamlarından ŞERİF HÂN'ın yanında bulunan MANSUR'dan bize dikkate değer bir takım şahin ve başka kuş resimleri, üstad MURAD'dan bir çok zarif karaca etüdlere (Res. 104), o zamanlar İran'dan Hindistan'a gelmiş olan ŞAFİ ABBASİ'den de bir çok çiçek kompozisyonları kalmıştır (Res.103). Manzaraya gelince artık arkalıkları doldurmakla kalmıyor, başlıbaşına bir konu olarak ele alınıyor ve ufki perspektif'in kaidelerine uyarak his olunur şekilde Avrupa resmine yaklaşıyor. XVII. asrın yarısından itibaren çok sevilen az şahıslı gece sahnelerinde (Bk.Res.106) Batı'nın tesiri görüldüğü halde, ince bir renkle yapılmış tezyini sahnelerde millî temayül belirmeğe başlar (Krş.Res. 104).

Eski ve yeni üstadların eserlerini albüm halinde toplamak İran'da, daha büyük ölçüde de Cihangir'in hükümdarlığı zamanında âdet olmuştu (Bk.yuk. S.10). Bu albümlere, ünlü hattatların yazı örnekleri, Avrupa minyatürlerinin kopyaları, gravürler ve inanılmaz bir incelikle çizilmiş olan gravür kopyaları da girerdi; bunlara Hıristiyanlıktan alınmış konuların değişik kopyaları da eklenirdi (Bk. Res. 107 v.d.). REMBRANDT'ın böyle bir Hind albümünü elde etmiş olması gerekmektedir; çünkü F.Sarre, onun çizgi eserlerinde Moğol minyatürlerinden alınmış bir çok gravürler tesbit etmiştir. Hollandalı üstadın Ahd-i Atik hakkındaki kompozisyonları için aynı kaynaktan aldığı umumî ilhamlar da bir yana.

Evrenzîb'in hükümdarlığı zamanında saraydan çıkarılmış olan ressanıların çoğu, hususi siparişler almağa başlamış, ve bu suretle geniş çevrelere girmeye muvaffak olmuştur. XVIII. asrın başlangıcında, sanat mahsülleri yeniden canlanmağa başlıyor. Burada sanatkârlar, kendini gösteren yeni halk duygularına uymak için gerek konularda bir seçim yapmak, gerekse şematik bir tarzda çalışmak suretiyle aşikâr bir fedakârlığa katlanmışlardır. Eski Hindu tanrı efsaneleriyle masallarının yanı başında “*Şahnâme*”, “*İskender-nâme*” ve başka İran metinleri de resimlerle süsleniyor.

Duygulu cazip manzaralar içinde bir musiki leitmotifine dayanan Rag- nağmeleri bilhassa seviliyor (Res.90-95).

İlkin Mogol hükümdarlarının saray sanatından müstakil olan ve belki de o zamandan beri, ortadan kalkmış bulunan eski duvar resimlerinden mülhem küçük çığırın XVII.asra doğru Raçputana'nın türlü bölgelerinde doğduğu ve Hindu resim hareketini, üzerinde ilgi toplayan orijinal buluşlarla zenginleştirdiği görülüyor. Şimdiye kadar gözden geçirdiğimiz eserlerin çok defa dışında kalan bu türlü eserleri, ilk defa A. Coomaswamy toplayıp incelemiş (Res.109-114) ve onlara sanat tarihi bakımından hiç şüphesiz haddinden fazla bir değer vermiştir. Onun iddia ettiği gibi, Delhi üstadları dışarıda bırakılmak şartıyla bu resimlerin sırf millî üslubu temsil ettiği kabul edilemez. Şunu da söylemek lâzımdır ki, bu üstadların çoğu, Ekber'in ve ondan sonra

bertliği sayesinde Racputana dahil, Hindistanın akın akın gelen ve İranilaşmak şöyle dursun akı unsuru, bütün müslüman vatandaşların yardımcı-bertaraf eden “imansız” Hindulardı. Bu iki toplu-münasebet çok muhtemel olarak şöyledir: İmpara-sini kabul etmiyen racalar, saraylarında, büyük anın aralıklı tesiri altında kalan ve bazı eserlerine çirklardan birine atfetmek pek güç olan hususi ressam-ardı (Meselâ Res. 89-118’de olduğu gibi). Umu-rtana minyatürleri, parlak renklerinden, kuvvetle azı ırki özelliklerinden, bilhassa gözlerden, en hafif 1 kaçınan ve tam mânasiyle bir satıh karakteri



zündeki şid-  
deti hafiflet-  
mek ve sanat-  
kârın şeytana  
alet olduğu  
şöyle dursun,  
Allahın lütfü-  
ne mazhar  
bulunduğunu,  
çünkü canlı  
varlıkların su-  
retini tesbit  
etmekle her-  
hangi bir fani-  
den çok insan  
vasıtalarının  
kifayetsizliğini  
ve her şeye  
can veren Hâ-  
lik’in hudut-  
suz kudretini  
hissettiğini be-  
yan etmek bu  
h ü k ü m d a r  
m ü t e f e k k i r e  
nasip olmuştü.

## RESİMLER ÜZERİNE AÇIKLAMALAR

RESİM 1 Bizanslı Philon'un hidrolik makinalar hakkındaki kitabının Arapça bir nüshasına izafe olunan bu resim, hakikatte CEZERÎ'nin buna benzer kitabından gelmektedir. Bu kitabın resimlerle süslü olan mühim bir kısmı, ilkin F. R. Martin'e ait bulunuyordu. (Bu resimler, bugün umumî ve hususî koleksiyonlara dağılmış bulunmaktadır). — Bu resim, CEZERÎ'nin Artukoğullarından Nûreddin Muhammed için 1200 yılına doğru yaptığı meşhur bir saati göstermektedir. Resmin yukarısında burcları (Koçtan Mer-yem'e kadar) tasvir eden levhanın yarısı görülmektedir. Resimle burc arasındaki 12 höcre, saatleri göstermeğe yarar. Solda duran adamcık, saat başında bir höcre ilerlerken, altta bulunan iki şâhin, gagalarından, kâselerin içine birer halka düşürürler. En altta da, saatin mekanizmasından bir parça olduğu muhakkak olan bir Arap muzikacıları vardır(Krş.S.22).

RESİM 2 Hind Brahmanı Bidpay'ın, 'biribirine masallar anlatan iki çakalın ismiyle "*Kelile ve Dimne*" olarak adlandırılmış masallarının bir Arapça nüshasından alınmıştır.—Resim, mütercim İbn Mukaffâ'nın önsözüne almış olduğu bir hisseli kıssayı canlandırır: Bir adam, bir define bulmuştur, ama onu eve götürmeğe üşenir, bu vazifeyi başkalarına verir, onlar da defineyi aşırırlar.

RESİM 3: Calinus'un bir Arapça tercümesinden. — Bir yolcuyu yılan ısırıştır. At üzerinde bir hekim ona yardıma koşmaktadır.

RESİM 4-5 Dioskorides'in "*materia medica*" sının bir Arapça tercümesinden. Hicrî 619 yılında Abdallah ibn el-Fadl tarafından yazılmış ve resimleri yapılmıştır. Resimler söylendiği gibi tanınmış Yunan hekimlerinin resimleridir. Yaprakların her biri şimdi ayrı koleksiyonlardadır.

RESİM 6 - 10 Bir Harirî "*Makamât*"ı yazmasından; içinde Ebû Said-i Serucî'nin maceraları ve garip buluşları, nükteli bir tarzda tasvir edilmiştir. — Hâris b. Hemmam'ın, kaçmış bir deveyi nasıl kovaladığını, atıyla nasıl mola verdiğini ve Serucî ile nasıl tanıştığını anlatan 7. resmin 27. *makame*'ye ait olduğu görülüyor. — Hâris uykuda iken, bu serseri adam atla birlikte gözden kaybolur; fakat devenin yakalanmasına yardım etmek üzere tekrar görünür; ama bulduktan sonra da bunun karşılığında "hakedilmiş bir mükâfat" olarak atı alakoymak ister — Resim 9 47. *makame*'yi resimlendirmektedir. Burada Ebû Said'in bir berber rolünü nasıl oynadığını, oğlu ile bir kan-alma vesilesiyle kavgaya nasıl tutuşur görüldüğünü, fakat sonunda, asıl kan verenlerin, komedyanın ücretini veren seyirciler olduğu görülmektedir. — Bu yazmanın resimleri ne yazık ki, bir dar kafalının, insan başlarını silmesi veya çizmesiyle çok zarar görmüştür.

RESİM 11, 12 Bir Harirî "*Makamât*"ı yazmasından (Bk. yuk.). Önceleri Schefer koleksiyonunda bulunan bu yazma, Hicri 634 tarihini taşımakta olup Vâsî'tli YAHYA İBN MAHMUD tarafından resimlendirilmiştir (Mezopotamya). Her iki resim, aynı devreye ait gibi görünür ve Kahire'de bir düğünü tasvir eder. Elllerinde sancaklar (üzerlerinde yazılı âyetler bulunmaktadır) taşıyan atlılar, uzun borulara üfleyen münâdiler, onların yanında, katır sırtında bir dümbelekci soldan ilerliyor. Sağda develer üzerinde şenlik bayrakları, trampetler ve daha bir çok âletlerle yüklü, gelini yavaş yavaş götüren bir kalabalık, at üzerinde ilerliyen damadı takip ediyor.

RESİM 13: Bir Harirî "*Makamât*"ı yazmasından (Bk. yuk. Res.6) (Hicrî 733). Krş. S. 25. Şehzâde (tarihî bir şahsiyete benziyor) tahtında oturmuş, elinde bir kadeh tutuyor. Etrafını saray adamları almış; onu iki kanadlı peri koruyor; tahtın önünde çalgıcılar ve hükümdarı, maarifetleriyle eğlendiren bir cambaz. Arabesklerden çerçeve.

RESİM 14: *Makame*'nin bize anlattığı gibi, tıbbî bir muayene değil, hastalanan EBÛ SAİD'e dostlarının ziyaretini gösterir.

RESİM 15 Bidpay masallarının Farsca bir tercümesinden (İbn

Mukaffâ'nın Arapça tercümesi esas tutularak). (Bk. yuk. Res. 2). Yahya İbn Muhammed Cedde-Rumî tarafından (Hicrî 633) yazılmıştır.

RESİM 16,17 Timurîlere ait devlet evrakı arasında bulunan, muhtelif devirlerin ve çığırın yazı örnekleriyle minyatürleri toplu olarak birarada bulunduran bir albundan alınmıştır.—Hayret veren gerçeklerine rağmen bu resimler, çok muhtemel olarak bir ilim kitabından değil, bir masal kitabından alınmıştır. Resim 16'nın altında, sağında ve solunda görülen resimler sonradan yapılmış olup resimle hiç bir alâkası yoktur.

RESİM 18 Zekerîya Kazvînî'nin, Hicrî 768 tarihli Şamda yazılmış bir kozmografya nüshasından. Sahne, baş meleklerden ve göğün habercilerinden bahseden fasla aittir. Her melek çiftinin üzerinde uzun çerçeveler içine alınmış açıklayıcı yazılar vardır.

RESİM 19-23 İlhanlı hükümdarları Gazan ve Olcaytu'nun veziri Reşideddin'in, Hicrî 714 tarihini taşıyan "*Cami üt-tevârih*" adlı kroniğinden. Başlık sahifeleri zengin arabesklerle süslenmiş olup müzehhip olarak Bağdadlı Muhammed bin Mahmud'u göstermektedir. (Krş. S.26.) Konuların çoğu Buddha'nın ve Peygamber'in hayatından, İncil'den yahut da İslâm ve Çin tarihlerinden alınmıştır. 20 sayılı resim bize Peygamber'in amcası ile damadı Ali'nin, kâirlerle savaş için vazife aldıklarını göstermektedir. 21 sayılı resimde, manzaradaki, mimarîdeki ve kıyafetlerdeki Çin unsurlarına rağmen sanatkar "*Hind dağları*"nı tasvir etmek istemiştir. 22 sayılı resim, Buddha tarafından nehre atıldığı halde, kendiliğinden suyun yüzüne çıkan kâsenin efsanesini tasvir eder.

RESİM 24, 25 Bunlar, Çin motifleri olup şimdiye kadar bilinmeyen örneklerden oldukça sadık olarak kopya edilmiş, kısmen de İran Moğol üslûbuna uydurulmuştur (Krş. S. 26).

RESİM 26 Hicrî 799 tarihini taşıyan ünlü hattat Tebrizli Mîr ALİ'nin imzaladığı Hâcây-i Kırmanî'nin (1281 - 1352) divanı nüshasından kopyadır. Metin (tarihsiz) İran şehzâdelerinden Humây ile Çin hükümdarının kızı Humâyün'un aşk ma-

ceralarını anlatır. Burada gösterilen sahneler, kültür tarihi bakımından da enteresan olan Moğollar zamanındaki kahramanlıkları aydınlatır.

RESİM 27 Firdevsî “*Şah-nâme*” sinin büyük kompozisyonlarla süslenmiş olan eski bir nushasından. Burada Behram Gûr’u dağlarda avlanırken ve ustaca ok atarken görüyoruz: Bir okla, kulağını kaşımakta olan bir karacanın ayağına mihlar. Bu konu İran’da, bilhassa XIII. ve XIV. asırların keramiğinde sevilmekte idi. Umumiyetle Şehzâdenin sevgilisi Âzâde, devesinin sırtında, harpa çalarak avı takip eder resmimizde ise baygın bir halde yere düşmüş olarak görülmektedir.

RESİM 28 : “*Şah-nâme*”nin büyük formada eski bir nushasından.

RESİM 29 İki sahife üzerine yapılmış bir kompozisyonun birinci yarısı olup bilinmeyen bir yazmaya aittir. Bir çok Moğol beyzadesi ördeklerle balıkların yüzdüğü bir ırmak kenarında durmakta veya oturmuş olarak görülmektedir.

RESİM 30 : İpekli üzerine bir minyatür. Arkasındaki bir yazı, bu esere “Çin işi” dedirtmektedir. Bu deyiş, kuşlu dal için isabetli görülmektedir. Figürlere gelince teknik, Çin işçiliğine uygun ise de hiç olmazsa tasavvur tanımiyle İravidir. Bir işaret, bir Çin üstadının bir İran motofini denediğini göstermektedir: Hükümdar parmağını ağzına götürmüştür. Hayreti gösteren bu hareketi, güzel Şirin’i gördüğü zaman Hüsrev’in yaptığı söylenmektedir (Krş.Res.35, 38); halbuki burada hayret etmek için hiç bir sebep yoktur; çünkü Hüsrev yanında oturan kadına arkasını dönmüştür Şu halde burada, İran minyatürlerine bakarak, Hükümdar Hüsrev’in daima parmağı ağzında olarak tasvir edilmesi gerektiği kanaatine varmış olan yabancı bir sanatkârın yanlış anlayışı görülmektedir.

RESİM I Hâcûy-i Kirmanî’nin şiirlerini ihtiva eden bir yazmadan kalan tek yaprak (26 sayılı resim ile karşılaştır); üzerine yapıştırılmış olan yazı ve süs şeritleriyle birlikte. — Humay ile Humâyün sarayın bahçesinde iki saraylı kadınla birlikte görülmektedir. — Belki de bu ressam GİYASÜDDİN HALİL’in elinden çıkmıştır (Bk. S.28); adı, sağda aşağıdaki yazıda BİHZAD’a gelince,

eskiliği açıkca görülen bu eseri şimdilik ona izafe etmeğe imkân yoktur.

RESİM 31: Çok muhtemel olarak bir İran yazmasından gelme tek yaprak üzerine bir minyatür. Köşelerde gökyüzünü taşıyan dört melek görünüyor; ortadaki güneş, altı seyyare ile çevrilmiştir (Sağda ay, bunu takip eder). Bir dış daire içinde burçlara ait oniki işaret vardır.<sup>1</sup>

RESİM 32, 33: Bir kaç yaprağı 1463 tarihli bir Nizâmî yazmasına karışmış olan bir “*Şah-nâme*” parçasından alınmıştır (Bk.Res.35). Metni çerçeveleyen yıldızlı şeritler tamamlanmamıştır. — Sol- da, millî kahraman Rüstem’in “*Yedi Övün*” den birincisi, masal- lımsı bir ormanda uyumak için nasıl uzandığı ve orada rahatı kaçırılan bir arslanın savaş atı Rahş’a nasıl saldırdığı gösterilmiştir

*“Çok geçmeden, o yırtıcı aslan dönüp yatağına geldi.*

*Kamışların arasında fil gövdeli bir adamın yattığını ve yanın-  
daki çayrıklıkta da başıboş bir atın dolaştığını görünce,*

*Kendi kendine ‘Önce atı yere yuvarlamalı... Atın işi bitince  
atlı nasıl olsa ele geçer!’ diyerek*

*Aslan, derisi parıl parıl parlıyan Rüstem’in Rahş’ına doğru  
seğirtti. Rahş, onun geldiğini görünce, hemen yerinden fırlayarak*

*Ön ayaklarını aslanın kafasına atıp, onu yakaladıktan sonra  
dişlerini sırtına geçiriverdi...*

*Aslan hemen yere yuvarlandı ve hiçbir şey yapamıyacak hale  
geldi...*

*Keskin pençeli Rüstem uyanıp da, dünyanın, aslanın başına  
zindan kesildiğini görünce, .....*”

(Necati Lugal’ın tercümesinden, Cilt II, S. 86.)<sup>2</sup>

İkinci yaprak Rüstem’in kahramanlık başarıları sayesinde İranlıların büyük bir zaferi ile sona eren, İranlılarla Turan- lılar arasındaki büyük savaşlar bir faslı dantasvir eder. Rüstem’in

<sup>1</sup> Topkapı Sarayı Müzesi, Hazine Kütüphânesi kısmında bulunan 2153 numaralı albümden.

<sup>2</sup> Firdevsî “*Şehnâme*”, Millî Eğitim Bakanlığı, Dünya Edebiyatından tercümeleler, Şark-İslâm Klâsikleri 10, — Kübnel, Almancasını Rückert’in tercümesinden almıştır.

başarılarında, bir nevi ilmikli kement büyük bir rol oynamaktadır; burada düşman şeflerinden hangisinin kementle yakalandığını söylemek mümkün değildir.

“Rüstem, savaş borularının ve davullarının çalınmasını buyurdu ve savaşa atıldı.

Bütün o ünlü ve gösterişli biniciler, kılıç, zıpkın ve gürzlerini kullanmağa başladılar.

İran'ın yeğitleri böylece işe girişince, insanların da, hayvanların da vücutları kana battı...”

(Necati Lugal'in tercümesinden, Cilt II, S. 217.)

RESİM 34: Emir Hüsrev-i Dehlevî'nin şiirlerinin bir kopyasından alınmış olup, İran'ın en ünlü hattatlarından MEŞHEDLİ SULTAN ALI'nin imzasını taşımaktadır.

RESİM 35: Derviş Abdullah tarafından Hicrî 867 yılında yazılmış olan Nizâmî'nin “Hamse”indeki “Hüsrev ile Şirin” in bir kopyasından (Bk.S.7). Hüsrev, at üzerinde Şirin'in sarayı önüne varınca, onu saray kadınları ile çevrilmiş olarak görür.

RESİM 37: Fırça ile yapılmış haifçe renkli tek yaprak halinde minyatür.— Üzerine merdivenle çıkılan bir ağacın içinde, tahta bir periler sultanı oturmakta, onu huriler ağırlamakta, bir dev de korumaktadır. Aynı albumda bulunan bir ikinci yaprakta, Ali'nin göğe çıkışı görülmektedir.

RESİM 38-41: 872 Hicrî yılında meşhur hattat Şîr Ali tarafından yazılmış ve BİHZAD'ın bütün bir sahifeyi dolduran minyatürleriyle süslenmiş olan, Yezd'li Şerefeddin Ali'nin “Zafer-nâme” sine (Timur tarihi) ait tam bir kopyadan. Elimizdeki nüshanın Moğol hükümdarlarından Humâyun'un kütüphanesinden gelmiş olması muhtemeldir. Üzerinde, Sultan Ekber ile Şah Cihan'ın elyazılarıyla notlar vardır (Krş. S. 30).—38 sayılı resim, açık havada Timur'un huzurunda büyük bir resmi kabülü gösteren bir kompozisyonun sol yarısıdır.—41 sayılı yaprak ile onu takip eden yaprak, Samerkend camiinin kuruluşunu tasvir eder (Siyah, yeşil ve kırmızı renklerle boyanmış olan ön plandaki fil, Timur'un Hindistan'da olarak aldığı fillerdendir.

RESİM 42: Nizâmî'nin "*Hamse*" sinin bir yazmasından (Bk.yuk.), 899 hicri tarihlidir. Resmin işlenip tarzı, Nizâmî'yi resimlendirme tarzına aykırıdır. BİHZAD'ın daha önceleri (Bk.Res.41) ele almış olduğu bir konuya burada vaha serbest ve tesirli bir hal sureti bulmak için çalıştığı anlaşılıyor.

RESİM 43: Aynı eserin başka bir yazmasından (Bk.yuk.) "*Leylâ ile Mecnun*" mesnevisinden alınan bu sahne İran sanatında çok seviliyor, kumaş, çini, tunç ve saire üzerine sık sık işleniyordu (Krs.S.31 ve Res.96).

RESİM 44: Bu altın sarısı yıldız üzerine yapılmış resim, bir çok tefsirlere yol açmıştır. Resmî yapılan şahsın boynundaki garip tahta çatalda, bazen felce uğramış koluna, destek olan bir âlet, bazen de eski kroniklerde adı geçen ve Moğolların icadettiği tahmin edilen "*Palahang*" adındaki işkence âleti görülmek istenmiştir. Bizce bu çatalın bir işkence âleti olması kuvvetle muhtemeldir. Böylece zaman zaman ileri sürüldüğü gibi, burada, Timur'un felci hakkında bir vesikanın değil, silâhlarına ve âlametlerine (damga yüzüğü, kırbaç ve saire) dokunulmayan bir asilzade esirin portresi karşısında bulunuyoruz. Aşağıda, kenarda, MAHU HAN adı okunuyor, ama bu şahıs hakkında fazla bir şey bilmiyoruz.—Böyle "*Peleheng*"li resimler az değildir; Martin, onların bir çoğunda, neslinin son hükümdarı olan ve 907 hicri yılında Şah İsmail tarafından esir edilen, Safevîlerin düşmanı, Akkoyunlu'lardan Murad'ın portresini görmek istemiştir.

RESİM 45 Tek yaprak üzerinde minyatür. Aynı figüre, Safevîler devrinden kalma minyatürler arasında bir çok defalar raslanır. Martin'e göre bu figür, BELLINI'ye atfedilen albümde, renkleri başka olan minyatürlerde de görülür. Buna çok benzeyen biraz kaba desenli bir kompozisyon da "*Pîr Ali*" imzası ile Marteau koleksiyonunda bulunmaktadır (Marteau-Vever, Levha 142).

RESİM 46: 946-49 Hicrî tarihlerinde Şah Tahmasb için hazırlanmış olan zamanın muhtelif üstadlarının minyatürleriyle süslenmiş bulunan, Nizâmî'nin "*Hamse*" sine ait fevkalâde bir kopya.

Resmin anlaşılması için bk. S. 12, 32. Aynı yazmanın başka resimleri Martin'dedir. (Levha 130 v.d.).

RESİM 47 Şah Tahmasb için hazırlanmış, 944 hicrî tarihli fevkalâde bir “Şah-nâme” nüshasından. Bu nüsha devrin muhtelif üstadları tarafından yapılmış 256 minyatürü ihtiva etmektedir. - Bu resim, Firdevsî'nin edebî tasvirlerinin tesiri altında meydana gelmiştir: Halk kahramanı Rüstem'in cevval bir savaş atını elde etmek için nasıl etrafına bakındığını, gördüğü atların hepsini nasıl zayıf bulduğunu, nihayet bir çobanın Kâbil'den getirdiği bir sürü kısrak ve tay arasında muhteşem bir hayvan keşfederek ipi onun boynuna derhal nasıl doladığını gösterir:

“Bunun üzerine Rüstem, ayaklarını yere sıkıca basarak, kemendin ilmiğini biraz daha darlaştırdı ve

*Elini uzatarak, olanca kuvvetiyle sırtından sıkıca yakaladı,*

*Hiç gevşetmedi. Fakat, bütün bunlara rağmen tay, kendisine hiç dokunulmamış gibi duruyordu.*

*Buna gören Rüstem, içinden: ‘İşte, benim bineceğim at budur; ben bununla artık işimi görebilirim!’ dedi ve*

*Bir yel gibi hızla sıçrayıp üzerine bindi: gül renkli at artık ona boyun eğmişti.*

*Rüstem çobana dönerek ‘Bu ejderhanın fiyatı ne kadardır? Kim biliyor bunun fiyatını?’ diye sorunca,*

*Çoban ‘Rüstem eğer sensen fiyatını filan sorma, üzerine bin de git, İran’ın işlerini yoluna koy!’*

*Bu atın karşılığı İran ülkesidir. Sen, yeryüzünü bu atın üzerine binerek düzelteceksin, dedi.,,*

(Necati Lugal'in tercümesinden, Cilt II, S. 17)

RESİM 48: Bir cilt kapağının üzerinde lake ile yapılmış resmin yarısı. Aslan, ayı, tilki, tavşan, karaca ve saire gibi her türlü hayvanlara karşı yapılan av sahnelerini göstermektedir (Krş. Res.58). — Bunlar bazen SULTAN MUHAMMED'e, bazen de ÜSTAD MUHAMMEDİ'ye atfolunmaktadır. Her ikisi de lak ile çalışmışlardır. Bazı üslûp özellikleri bu resmin daha çok ÜSTAD ABDULLAH'ın elinden çıkmış olduğunu kabule bizi dâvet etmektedir). (Krş. Res. 55).

**RESİM II** Tek yaprak üzerinde minyatür. Resmi yapılan Şah, açılmış bir kitap sahifesinden, vüzünün güzelliğini öven ve Yusu-  
sur'un yüzü ile kıyaslayan şairane sözler okumaktadır. Şah  
Tahmasp'ın kendi portresi bulunmadığından bu resmi, kesin  
olarak onun portresi saymak pek mümkün değildir. Bununla  
beraber selâhiyetli literatürün itirazına uğramamıştır. Resmin  
SULTAN MUHAMMED tarafından yapılmış olmasına gelince, hiç  
bir imza bu kanaati desteklememekle beraber, buna da hiç  
itiraz edilmemiştir. Ashında resim yukarıda ve aşağıda yazılı  
su kenarı ile çevrilmiştir.

**RESİM 49:** Tek yaprak üzerinde minyatür.— Kıyafetlerden, resmin  
Şah Tahmasp'ın sarayında yapıldığı tereddütsüz anlaşılıyor.  
Fakat Martin'in, bu resmi bizzat hükümdarın portresi olarak  
kabul etmesini ihtiyatla karşılamak lâzımdır. Yukarıda, sağ  
tarafa, resme sahip olan birinin mühürü vardır. Kenar resim-  
leri eskidir, fakat başka ressamların elinden çıkmıştır.

**RESİM 50:** Tek yaprak üzerinde minyatür. Bu resimde de Şah Tah-  
masp'ın portresini görmek isteyenler olmuştur (Krş. yuk.). Kı-  
yafet, tavır ve teferruat bakımından birbirindin aynı olan ve  
renksiz bir zemin üzerine yapılmış bulunan bu delikanlı port-  
releri SULTAN MUHAMMED'in çağırında sık sık görülür.

**RESİM 51:** Tek yaprak, fırça deseni. Dağlık bir mıntıkada, çift-  
lik manzarası içinde günlük hayatı gösteren sahneler. Aşa-  
ğıda, sağda ressam MUHAMMEDî'nin imzası ve hicri 986  
tarihi var.

**RESİM 52:** Tek yaprak üzerinde minyatür. Fırça deseni.— İranlı  
çalgıcılar tarafından çalınan bir oyun havasiyle soytarılar, te-  
keler oynamaktadır. Yukarıda sağ köşede, aşağıda sol köşede,  
metin için boş yerler bırakılmıştır. Aşağıdaki boş yerde resme  
sahip olan birinin mühürü görülmektedir. — Martin'e göre bu  
neşeli sahne SULTAN MUHAMMED'in eliyle, Çin üstadı Lİ LUANG  
MIEN'in bir eserinden yapılmış kopyadır (ölümü 1106). Fakat  
bu üstadın eserleri hakkında kesin bir şey bilinmiyor. Diğer  
taraftan bu resim, yanındaki ÜSTAD MUHAMMEDî imzalı resimle  
de açık üslûp benzerlikleri gösteriyor.

RESİM 53: Tek yaprak üzerinde minyatür. Aşık delikanlı diz çökmüş olarak görünüyor. Bu resimin SULTAN MUHAMMED'den çok öğrencisi ÜSTAD MUHAMMEDİ'ye haklı olarak atf olunmaktadır. (Martin ise onu AGA MİREK'den bir kopya olarak kabul ediyor.)

RESİM 54: Nizamî'nin "*Hamse*"sinin kaybolmuş bir yazmasından. Eserin ikinci kısmından "*Hüsrev ile Şirin*"e ait olan bu sahne, İran'lı üstadlar tarafından çok sevilmiş ve bu kavrayışla sık sık ele alınmıştır: Hükümdar Hüsrev, dağlarda avlanırken, atından inerek derede yıkanmak üzere elbiselerini çıkarmış olan güzel Şirin'i görür.—Yaprak, zarar görmüştür; işleniş tarzı, SULTAN MUHAMMED'in ve Üstad MÜZEHHİB ABDULLAH'ın tarzlarını hatırlatır). (Bk. Res. 55).

RESİM 55: Tek yaprak üzerinde minyatür. — İmza, sol tarafta, bir taşın üzerindedir. — Konusu aynı olan, ancak delikanlının bir dal üstünde oturmasıyla ayrılan Vever koleksiyonundaki bir resim de aynı elden çıkmıştır. (Marteau-Vever, Levha 123).

RESİM 56: (Aslındaki büyüklüktedir). Küçük formada bir şiir külliyyatından çıkmış olmalı. Buna benzer yapraklar, bir Emir Şâhî divanından alınmış olup, Şah Abbas'a, Hükümdar Cihangir'e ve daha başkalarına ait kitapların damgalarını taşımaktadır. Yukarıda bulunan mısraın özü şudur: "*Şarkı, ekmek ve şarap için söylenir*"

RESİM 57: Bir cilt kapağın yarısıdır. Altın ve gümüşle yaldızlanmış lake bir resim. Dış kitabelik kenarları çok renklidir. Bu türlü cilt kapaklarının Hint halıcılığına bir çok defalar örneklik etmiş olması muhtemeldir. Bunun, ilk önce kabul etmiş olduğumuz gibi, Buhara'da yaşayan bir sanatkârın değil de, bu muhite mensup, Delhi'de Moğol sarayında yerleşmiş bir sanatkârın elinden çıkmış olması muhtemeldir.

RESİM 58: Bilinmeyen bir yazmadan. İki sahife üzerine yapılmış bir başlık resminin sağ yarısıdır. Hareketli av sahneleri gelişmiş güzel biraraya getirilmiştir (bunlar arasında tüfekli, yaya bir avcı, atına binmiş, ardında parısı, başka bir avcı; yukarıda, sağda bir doğan yetiştiricisi. (Krş. Res. 48).

RESİM 59, 60: Herat hükümdarı (Ölümü 1580), Navâb Hüseyin

Hân için hazırlanmış olan albüminden bir minyatür. Yapraklar, karton üzerine yapıştırılmış, devrin yazıları ve süslü kenar sularıyla çerçevelemiştir.

RESİM 65: Burada, zamanında tanınmış ve herkesin takdirini kazanmış bir şahsiyetin, belki de bir şairin, yahut da bir âlimin ölümü gösterilmiş olduğu tahmin edilmektedir. (İmzalıdır).

RESİM 66: Sanatkâr, yanakları şiş, burunları eğri yapmakla, yahudi tipini, hiç şüphesiz kaba bir şekilde karikatürize etmek istemiştir. Bu yaprağın, RİZA ABBASÎ'nin elinden çıkmış olduğunda şüphe yoktur. O.Fischel ve F.Sarre, kompozisyonun Floransa'da Palazzo Pitti'deki PERUGINO'nun "İsa'ya ağıt" tablosundan alındığını kabul etmektedirler (Krş. F. Sarre "Zeitschrift für bildende Kunst", 1919). Bu minyatürde boyalar çatladığı için, resim yer yer bozulmuştur.

RESİM 67 Birbirine hiç benzemiyen bu resimlerin birarada bulunuşu, yukarıdaki daha sonraları yapılmış daha başarısız resmin bir devamı olduğu kabul olunursa ancak izah edilebilir (her iki resimde ve yük taşıyan eşeğin tekrarlanması bundan ileri gelmektedir. Bu yaprağın şüphe uyandıran imzası, MUHAMMED KASIM diye okunabiliyor. AGA RİZA'nın elinden çıkmış olması muhtemel olan "Körler" sahnesi, bir Avrupa modelinden, belki de BREUGHEL'in Napoli'deki aynı konulu tanınmış resminden mülhemdir ( Krş. F. Sarre, "Kunst und Künstler" 1920).

RESİM 68 Bilinmiyen bir yazmanın başlığını teşkil eden bir çifte sahifenin sol yarısı. Öteki yarısı Marteau-Vever koleksiyonunda bulunmaktadır (Levha 94).

RESİM 69 Şah Kâsım'ın yazdığı, sekiz minyatürle süslenmiş olan Nizâmî nüshası, hicri 1013 ve 1035 tarihlerini taşımaktadır. İkinci tarih, muhtemel olarak eserin bittiği zamanı gösteriyor. Resimde görülen at üstündeki kız, dağlar arasında yolculuk eden Şirin olsa gerek.

RESİM 70 Bir Hâfız divanı yazmasından. Bu yazmadan daha başka yapraklar da Berlin'de Kunstgewerbe Museum'un kütüphanesinde. Bir kaçını aynı üstad tarafından, başkaları

ise MUHAMMED YUSUF tarafından yapılmıştır; verilen Hicrî 1069 tarihi ( 1658 ), bu eserin üslûbu için çok eski bir tarih olarak görülüyor.

RESİM 71: Timurîlerin devlet evrakı arasından, Yazı örnekleri albümünden). (Krş.Res. 16). Yukarıda, ok atan hükümdarın, bir yazıdan Timur'un torunu Halil Sultan olduğu anlaşılıyor (Ölümü 1411). Demek ki burada, belli bir savaş sahnesi gösterilmiştir. Bu Golubew koleksiyonundaki minyatüre benzetilmektedir.

RESİM 72: Tek yaprak üzerine canlı renklerle yapılmış bir minyatür.

RESİM 73: Bir yazmadan alınmış tek yaprak üzerinde minyatür. Bir alev hâlesi içinde gösterilmiş olan Süleyman, Saba Melikesi ile birlikte, tahtında oturmaktadır. Yervüzünün bütün hayvanları ona biat ederler. Karşısında, üç melek, üç dev (insan vücutlu, hayvan başlı şeytanlar) ile veziri, Âsaf vardır. Tahtın kenarında, bu hükümdar çiftinin mektuplaşmalarını temin eden bir çavuş kuşu. (Krş. Res. 77).

RESİM 74: Kanunî Sultan Süleyman'ın tarihinden (*Hüner-nâme*'den). Sonraki sahife Belgrad'ın zaptını tasvir eder.

RESİM 75: Bir İran destanından. İki yaprak üzerine yapılmış resmin yarısı.

RESİM 76: Tek yaprak üzerinde fırça deseni.) (Bk. S.43 ve Res.25). 13. sahfedeki figürler gibi, aynı üstad tarafından yapıldığı tahmin ediliyor.

RESİM 77: Tek yaprak, renkli fırça deseni. Saba Melikesi Belkis, bir dere kenarına uzanmıştır, üzerinde de motifleri gayet kaba olan bir elbise vardır. (Krş. S. 12). Sağda, ağaç kütüğüne bir hüdhut kuşu, Kırıl Süleyman'dan mektup getiren bir çavuş kuşu konmuştur. Yukarıda, sağ köşede sahte BİHZAD imzası vardır (resim daha yakın zamana aittir, ya Buhara çığırındandır, yahut da buna yakın bir Türk üstadının eseridir. Martin, bu resmi İran ressamı Şah Kulu'ya atfediyor.

RESİM 79: Tek yaprak üzerine fırça ile çizilmiş renkli desen.

RESİM 80: Tek yaprak üzerinde minyatür. İmza sağda, ağacın kökü üzerindedir.. Hükümdar (Humâyun?), yüksekçe bir yer-

de, halı üzerinde oturmuş olarak iki cambazın maarifetlerini seyrediyor. Sarıkların şekli, resmin Şah Tahmasb zamanındaki İranlı bir örnekten alındığını gösteriyor. Buna çok benzeyen bir sahne de ÜSTAD ŞAHİN tarafından yapılmış olup, 1567 tarihini taşımakta ve British Museum'daki bir "Gülistan" nushasında bulunmaktadır. Bu sahne kompozisyon bakımından da Buharalı SULTAN ABDELAZİZ BAĦÂDUR için yapılmış olan ve 1543 tarihini taşıyan başka bir "Gülistan" dan alınmıştır.

Bundan sonra gelen bütün Hint minyatürleri -resimlerin altına notla gösterilmediği takdirde- tek yaprak üzerindedir, çoğunlukla da koleksiyoncuların albümlerinden alınmadır.

RESİM 81 Bu yaprak, ŞAH SELİM ÇİŞTİ adını taşımaktadır. Bu ad, mağrasında hükümdar Ekber'in o kadar beklenen varisinin doğduğu, münzevi Veli'nin adıdır. Burada gösterilen şahsın, dağda şahinci ile avlanırken, Veli'yi ziyaret eden müstakbel hükümdar Cihangir olduğu tahmin edilmektedir. British Museum'daki Nizâmî nushası da Şah Tahmasb'ın bir münzeviyi ziyaret edişini tasvir eder.

RESİM 82 Eski bir imzadan, şahsın "Dekkan Hükümdarı" olduğu anlaşılmaktadır; fakat hangi hükümdarın kastedildiği, nasıl bir durumda bulunduğu, sarhoş mu olduğu, rüya mı gördüğü, yoksa baygın bir halde mi bulunduğu belli değildir.

RESİM 83 Burada, esfle söylemek gerektir ki, müellifin henüz bilmediği tarihi bir hadise anlatılmaktadır. İmza, sol tarafta, aşağıdadır. "*Ganga Ram'ın oğlu Mihr'Çand'ın eseri*" ibaresi de okunmaktadır. Bu ressam XVIII.asra mensuptur ve çoğu zaman XVI. ve XVII. asrın eserlerinin asıllarını kopya etmiş görünür<sup>1</sup>.

RESİM 84 Bir devin sevkettiği, insan ve hayvanlardan müteşekkil bir devenin üstünde harpa çalan bir melek oturmuş. Krş. S.48.

RESİM 85 Reşideddin'in, Ekber için Farsçaya tercüme edilen bir yazmasından kalmış tek yaprak. Sahne, Alankawa'nın kocası Dubun-i-Nayan'ın ölümüne ağlayanları tasvir etmektedir. Sol tarafta, yukarıda ağlayan kadınlar, tabudun etrafına toplanmışlar, sağ tarafta da matem tutan erkekler, aşağıda ise ce-

<sup>1</sup> Son cümle, yalnız Fransızca tercümesinde kaydedilmiştir.

nazeye gelmiş olan erkeklerin atları görülmektedir. İtimada lâyük inıza, aşağı kenardadır.

RESİM 86: Tek yaprak üzerinde minyatür. Hükümdar Cihangir'in sarayında bir "Derbar"ı(resmi kabulü) tasvir etmektedir. Bu resimde sarayın 57 şahsı görülmekte olup çoğunun isimleri bilinmektedir. Kalabalık arasında, sol tarafta, aşağıda bir Cezvit papası vardır; yukarıda, sağ tarafta, küçük oğlu ile birlikte Şah Cihan, sol tarafta da hükümdarın daha küçük bir oğlu görülüyor; ortada ise Prens Perviz, tâzin durumundadır. Yukarıda, tahtının üst kenarında sağ köşede, Ekber'in hususi bir saygı beslediği rivayet olunan Meryem Ana'nın bir resmi görülmektedir. Aşağıda, sol tarafta bulunan tanımlanmış bir imza, iyi okunmadığı halde, resmin bir üstad elinden çıkmış olduğunu gösteriyor. İmza olarak ÜSTAD HANZADANE diye okunmuştur. Şah Cihan'ın sarayında yapılan diğer bir "Derbar" da, ÜSTAD ANUPHATAR tarafından yapılmıştır.

RESİM 87: Prof.Settar Hayri'ye göre bu resim İdgah'da Hükümdar Cihangir'i her yıl iştirak ettiği ramazan-bayramında, ibadet ederken gösteriyor.

RESİM 88: Bir Moğol kadın Sultanı, üç hizmetçisi ile birlikte, sarayın taracasında, şairane bir grub manzarası karşısında oturmaktadır.

RESİM 89: Aynı konuya daha bir çok minyatürlerde raslanır. Güzel olduğu kadar da mağrur olan bu kadın, Evrengzîb'e karşı Dara Şikoh'la birleşen kocası, 1654 de mağlup olup da kendisine sığınmak istediği zaman, sarayının kapılarını yüzüne karşı kapamıştır.

RESİM 90-93: Bu minyatürlerde türlü musiki havaları (Rag) şahıslandırılmış olarak görülmektedir.

RESİM 94-95: Başka bir albümden, aynı konu.

RESİM 97: Bir çayır manzarası içinde, Mecnun, bir ağaç altında, bir aslana dayanmış olarak oturmuş, Leylâ da önünde diz çökmüş, iki hizmetçi kadın onlara yiyecek getiriyor. (Krş.Res.43).

RESİM 100: Mavi renkte, dört kollu halk Tanrısı Vişnu (elinde bir tokmak, midye kabuğu, kurs ve Lotüs çiçeği bulunmakta-

dır); karısı Lakşmi (Çari) ile birlikte, masalımsı bir şekli olan Garuda adındaki mucize kuşunun sırtında, memleketi aşmak üzere uçmaktadır. İmza, aşağıda, sol taraftadır. (Krş.Res.83).

RESİM 101: Başındaki hâleden Sultan olduğu anlaşılan bir Hindu kadını; yaratıcı tabiatın sembolü olan Linga'ya -Hindistan'ın bazı mezheplerinde bu sembolle Siva (Mahadeva) takdis edilmektedir— adaklarını sunarak ibadet ederken görülüyor. Sultana refakat eden kadınların alınlarında Linga mezhebinden olduklarını gösteren birer renkli *ben* vardır. İmza, aşağıda sol taraftadır.

RESİM 102: Bu yılan büyüleyici kadının, Ragini-resimlerinde bir başka şekli olarak düşünülmüş olması muhtemeldir (Bk.yuk. Res.90 v.d.).

RESİM 103: ŞEFİ' ABBASÎ imzası, soldaki kelebeğin üzerinde görülmektedir. Resim, Hicrî 1063 tarihini taşıyor.

RESİM 106: Burada, çöle çekilen eski Balkh Sultanı<sup>1</sup> İbrahim Edhem'in hayatı tasvir edilmiştir. Efsane'ye göre, yalnızlığında melekler ona hizmet etmiştir. Aynı konuyu anlatan başka bir resim de, Settar Hayri'dedir (Res.24). Başka gece manzaralarını gösteren Hind minyatürleri Binyon'un kitabındadır.

RESİM 107: 1520 yılında bir Hollanda minyatürüne göre yapıldığı tahmin edilmektedir.

RESİM 108: Meryem Ana, Hind anlayışına uyarak, çocuğuna meme veriyor, yanındaki Aziz de bir kitaptan bir şeyler okumaktadır. Aşağıda, XVI.asır kıyafetli iki Avrupalı, içki içmektedir. Burada, Hristiyanların Meryem'e tapışı ile şarap kültürünün alaya alındığı muhtemeldir.

RESİM 109: Krişna, inek sürüsü ile birlikte Brindaban'a dönmekte, kendisine de çalgı çalan *Gopi*'ler refakat etmektedir. Herkes onu sevinçle selâmlar. Arka planda, bir pavyon içinde ihtiyar Nand oturmaktadır.

RESİM 111: Rama'nın, maymunlarla aylardan mürekkep ordusu kaleyi muhasara ediyor. Vibhisana, Suka ile Sarana'yı yaka-

<sup>1</sup> Burada Belh Sultanı kastedilmiş olacak.

layarak Rama'nın huzuruna getirmiştir. Rama'nın etrafında, maymunlarla ayıların kumandanları toplanmıştır.

RESİM 113: Krişna, nehrin girdapları içinde, Kaliya-yılanını yenmiştir. Hükümdar yılanın karıları olan Nagini'ler, onu öldürmemesi için Krişna'ya yalvarırlar; Sahilde görülen kalabalık bir halk kitlesi, Krişna'nın âkibetinden endişelidirler.

RESİM 117: Bu resim, Orpheus masalına benzeyen bir Hind masalını anlatıyor. Yapılış tarzı da Moğol çıkırına yaklaşıyor.

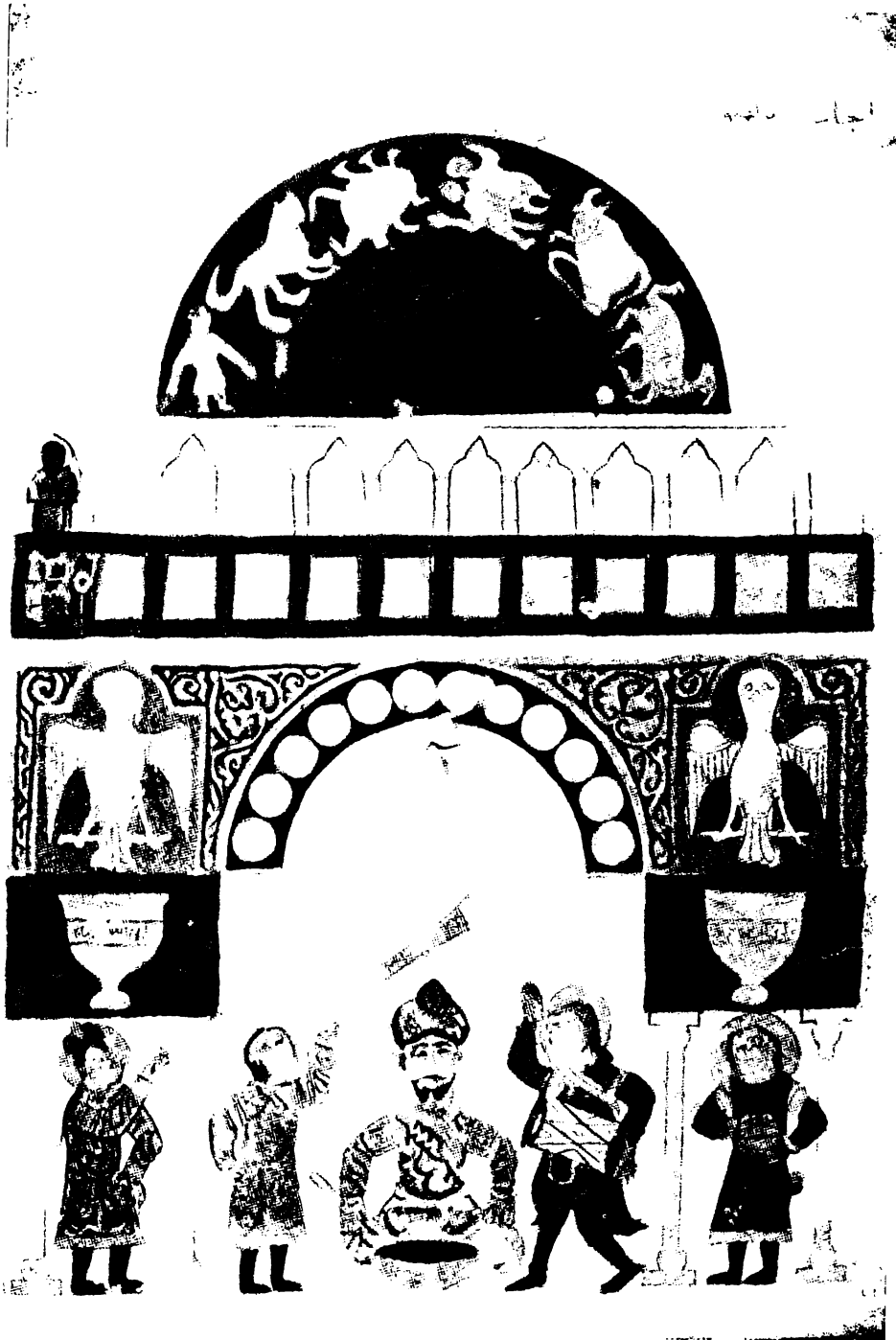
RESİM 118: Üç kadın bir gölde yıkanmaktadır; ağaçların arkasına saklanmış olan genç bir adamı da onları gözetlemektedir.

---

Resim 1 — 18

MEZOPOTAMYA'DA ARAP MİNYATÜRLERİ  
VE YAYILIŞI

XIII. — XIV. Asır





Mezopotamya, XIII. asr

— 2 —

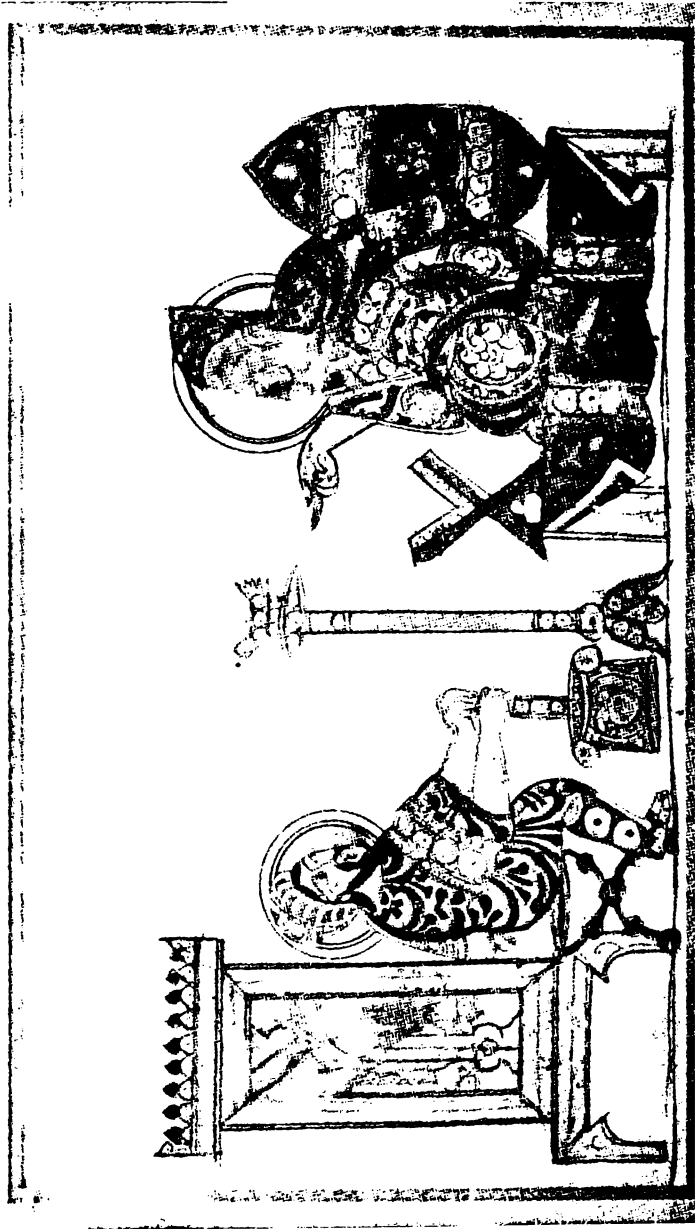
Define masalı

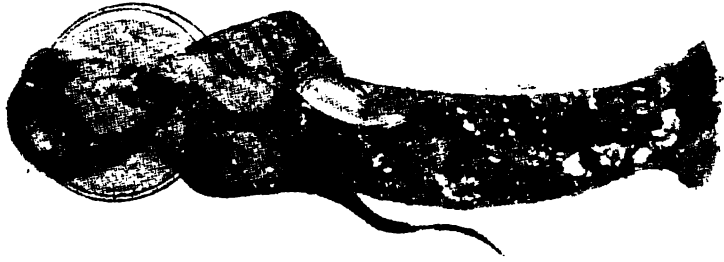


III. asr ortası

— 3 —

Yardıma koşan hekim

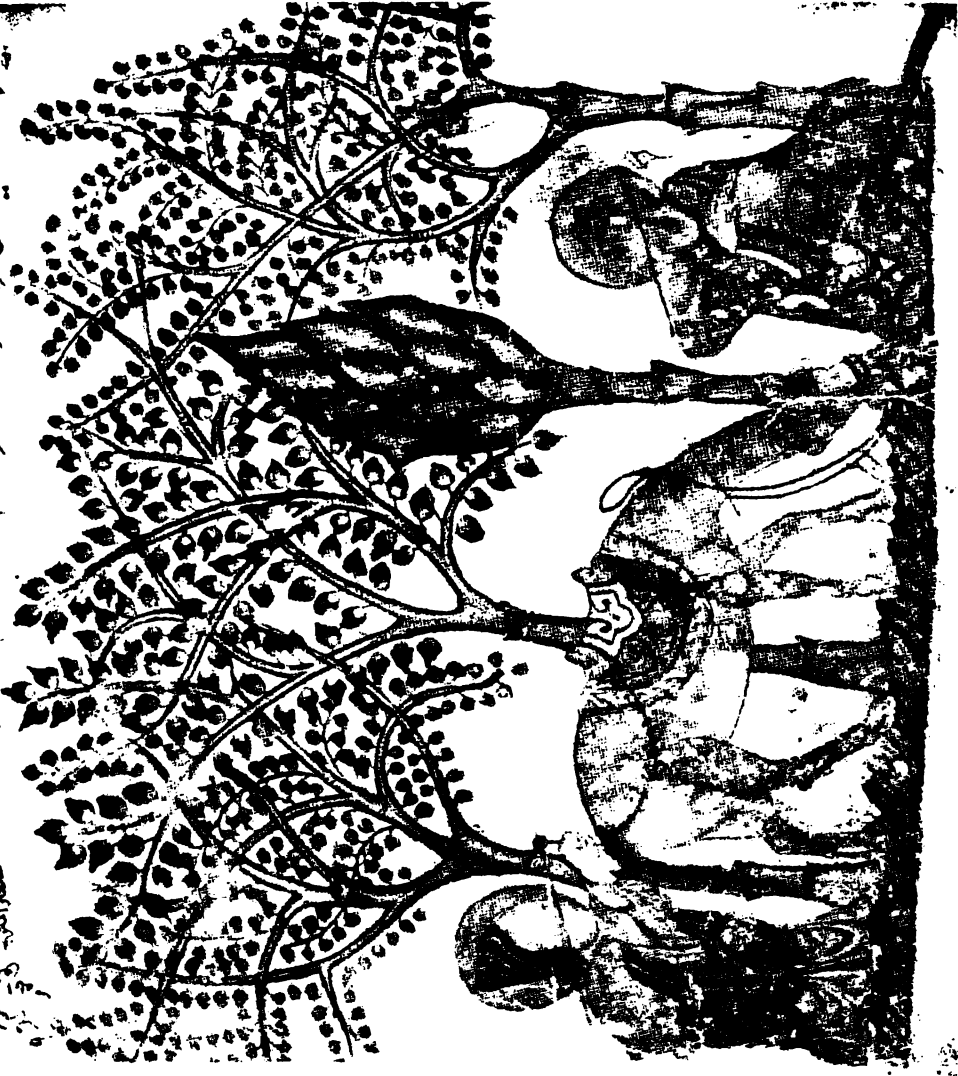




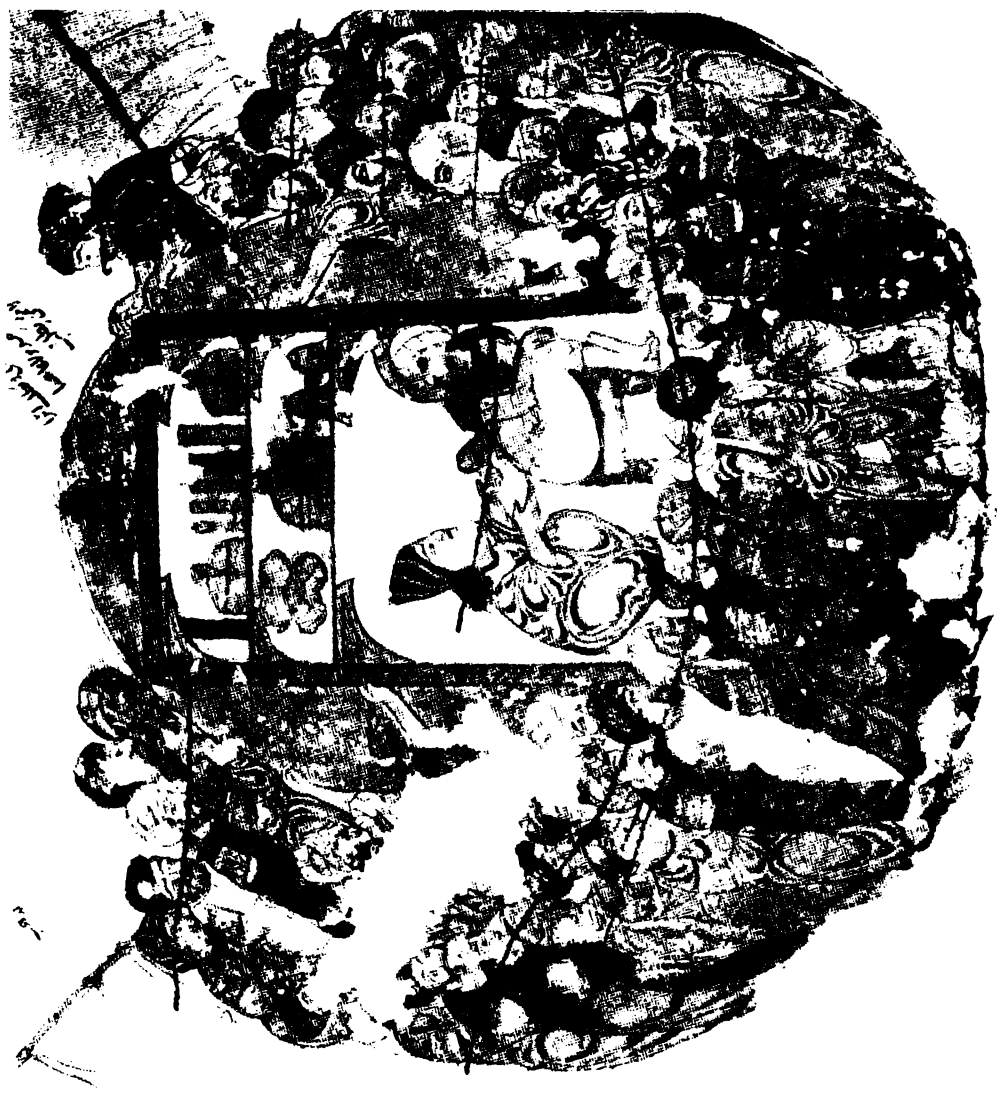
*Mezopotamya, 1222 tarihli*



شعوب  
مجتبى الى رحمة الله  
الايمان وربيقته  
الايمان لا يعورسها الى المعير باب  
صبر التوب

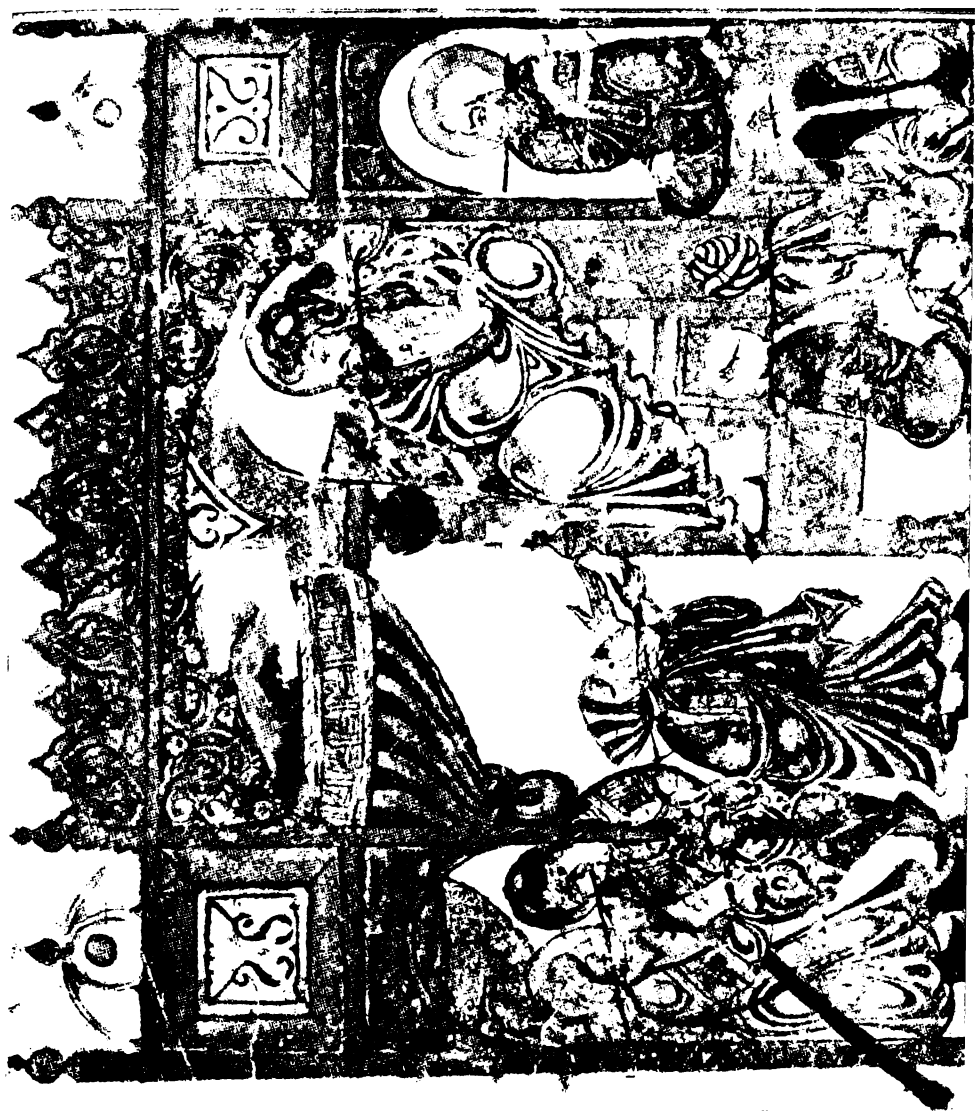






1230  
1230  
1230

1230



وسبحة أجمعها فلما أدبعت بالرقع بزعماء أو قطعها وقت لها الزعيت في المشرك المسلم  
واسرنا إلى الرقص فتوحى بالسر المدعير وإن أيتان شرجي في شدي القطعة وأيبرن



*Mezopotamya, 1237 tarihli*

ÜSTAD YAHYA B. MAHMÛD,  
Sancaktarlar ve Mûnadiler

وكان يبرع اجماع سمر ورسد  
ما الحج سبرك تاوتيا وادلاجاً ولاغتيا ملام اجسالا و اجسالا



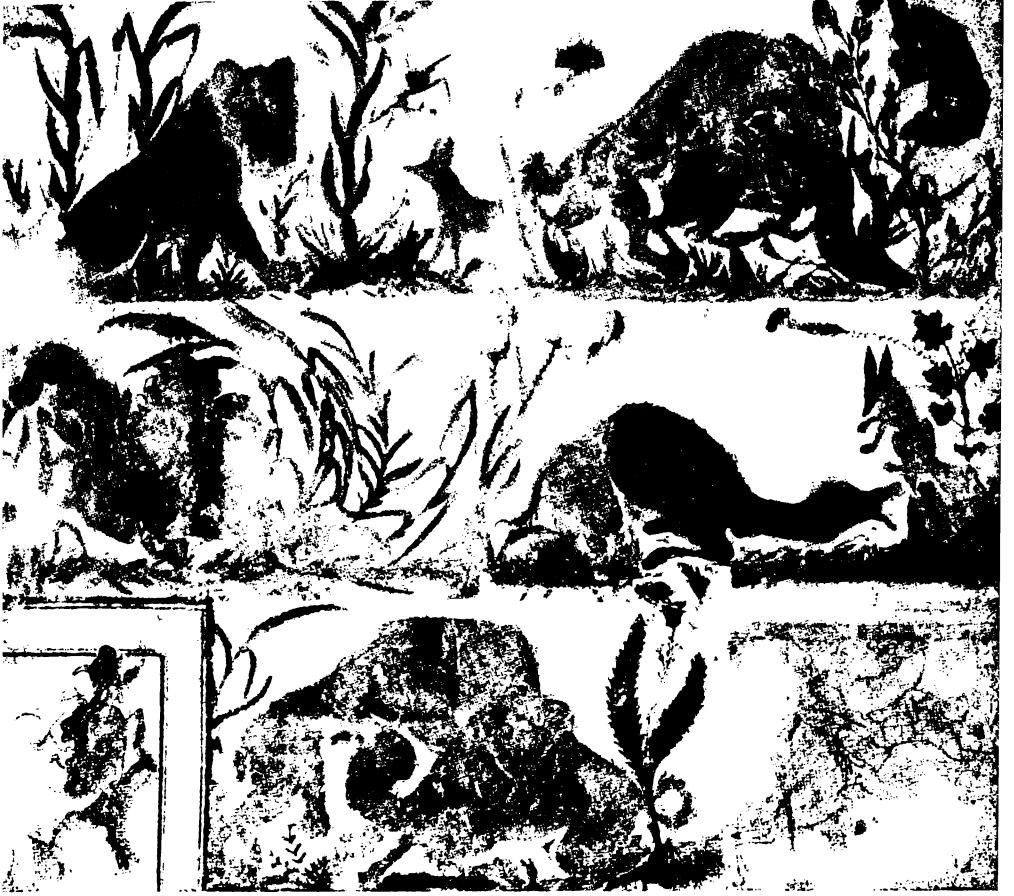
Mesopotamya. 1237 tarihli

ÜSTAD YAHYA B. MAHMÛD,  
Düğün alayı





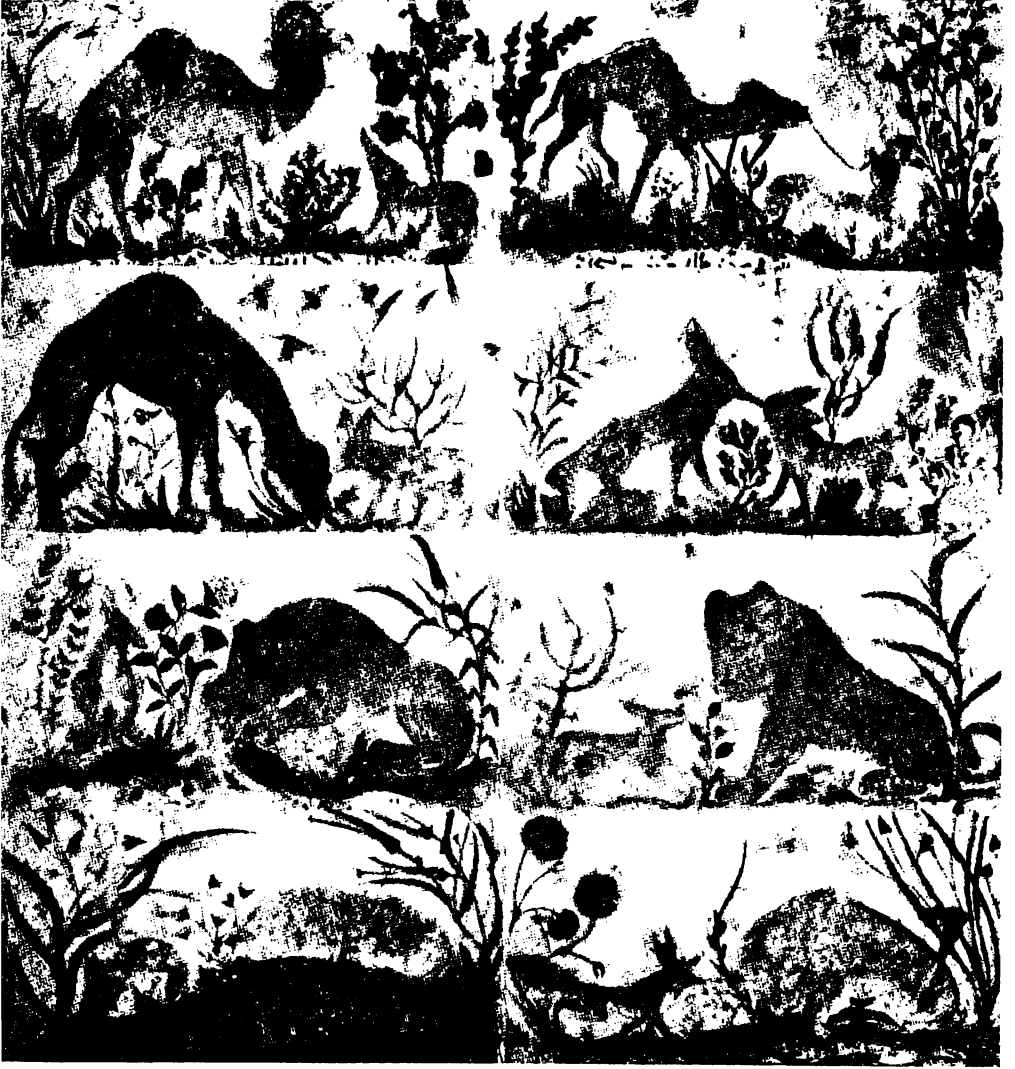




an (?). 1300 yılına doğru

— 16 —

Hayvan masalları  
İst. Topkapı Müzesi



*ran (?), 1300 yılına doğru*

— 17 —

Hayvan masalları  
*İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi*

ملكه السماء كما شهد على وره الجوزا اعدس  
والملك الموكل بهم اسمه كالكاثل



ملكه السماء السادسة على وره الولدان  
الملك الموكل بهم اسمه سمايل



ملكه السماء السابعة على وره سي ادم  
والملك الموكل بهم اسمه روكاثل



**Resim 19 — 37**

**BATI TÜRKİSTAN'DA VE İRAN'DA MOÇOL  
RESİM ÜSLÛBU**

**XIV. — XV. Asır**















*Yeni Türkistan, XIV. asır*

— 25 —

Çin ejder motifi,  
*İstanbul, Topkapı Sarayı Müzesi*







*Iran, 1400 sularında*

*At üstünde savaş  
İstanbul, Topkapı Sarayı Müzesi*



Iran, XV. Asır ortasına doğru









کمان پریش در آستان  
سان تیز زمان بپشت اندیش

سودان پریشان یادوان  
سودان آندانه در پریش  
سودان پریشک سادار کوه  
سودان پریشان باره سادار کوه

سودان پریشان  
سودان پریشان

کوه پریشان  
کوه پریشان

کوه پریشان  
کوه پریشان

کوه پریشان  
کوه پریشان





بیاوم خوشی من ترک کج کلاه بر آید  
 فیسر و نال من بر سپهر و ماه بر آید

السلامة والرحمة والمباركة

چو او خسر آمد و سر هوش نزار آه بر آید  
 نزار آه که کنی آن خطا سپاه بر آید  
 بیزشته ابرت کرد غم تو زخا به بر آید  
 نزار توبه کی پیش آن گشت به بر آید  
 که آفتاب نیار و که در سجده بر آید  
 مگر ز دولت شاه چوبن پناه بر آید

کنجه دارش از بنو زبان خلق خن دارا  
 چو چشم من کخم در خشن زید رود خون  
 در آنج تو مادی دلا بیه که ز خشن  
 ز روی خوب مرا تو به میدهند و لیکن  
 شی بیجه ترک سپه خواب ناز و رون کن  
 جنین که آخته خنر و بجا ک راه فرود شد

جو از تیرگ زار داشت بی پروا  
 پس گوید راه پاید بر بست  
 کندنی طایفه وار اکند برود  
 سراسغوشی برآموده کجوسر  
 بسنطی و سپس که داری ستم  
 سوی دیوار قصر آخرا مان  
 مشا دار کوشش که کشی سل  
 جان صده اندر وار بدوشا

ز کلاب رشت کزونی در کس  
 بر آید رود و سواد زرد  
 ز سر صفت مسانی حلقه ز کوس  
 بر سپس حسیان اکلند بر  
 در فان شد چون تدروی ز سوی  
 زمین بپسیده شررا چون  
 هم شبیدیز که داتین نعل  
 بوقا نشان خسرو کرد و پسر

بهت بهلشی گری حوستا  
 نرو بو شید کسای برندی  
 جمایل پکری از زار کانی  
 سیر شری ز زلف عزیزان  
 بنساط و لیری ز سر کزنت  
 در سادش بر هی جانی  
 بر در شای کیم چون کندنی  
 کیم بر بر ندر اغوانی  
 فرد و آوخت از نادر افغان  
 نیازی و یزدانانی در گرفته



جو ضر و دید ماه خسرو کی را  
 سنی آید ز قهری شسته  
 ز عشق او که یاری بود چالاک  
 از بان جشاد با عذری دلاویز  
 جهان بر روی صحنه  
 زان تو که هر دو منسوج دبا  
 مین باشد تیار افغان کویت

زاکرمی خواست افغان سوی  
 ز پسر کش که بر شیر سگ ز  
 نکل در سایه پسر و بنده  
 ز کم کردی جو عهد خویش زیا  
 ز رویت شاد و ای سادای

بمن کردار دل آن پسر سوی  
 بهشتی وار در بر خلق بسته  
 بر ابر دست خود بو پیشید  
 سرت بهز و دخت سرخ و شاد  
 فجل کردی حوا از حد میسا  
 کندنی فلما در نسل شسته  
 ز غده تنها کردی صبح مقیبه  
 بنیادی زبای خویش  
 که دایره باشن از زاده  
 ولم را تا ز که دی میسا  
 ز نکل ای کوشش هر دو  
 این ز سر حسی چون نهد





Resim 38 — 70

**BİHZAD'DAN RİZA ABBÂSÎ'YE KADAR  
İRAN MİNYATÜRLERİ**

**XV — XVII. Asır**



an, 1467 tarihli

— 38 —

ÜSTAD BIHZAD,  
Timur'un sarayında kabul resmi





*İran, 1467 tarihli*

40 —

ÜSTAD BİH  
Süvari hüç



1, 1467 tarihli

— 41 —

ÜSTAD BİHZAD,  
Cami inşası



Iran, 1494 tarihli

ÜSTAD BİHZAD  
Cami inşası









Iran, 1539 tarihli



بروئی که تیره بخارو  
بروئی که تیره بخارو  
تو کشتی خار دیه امگی

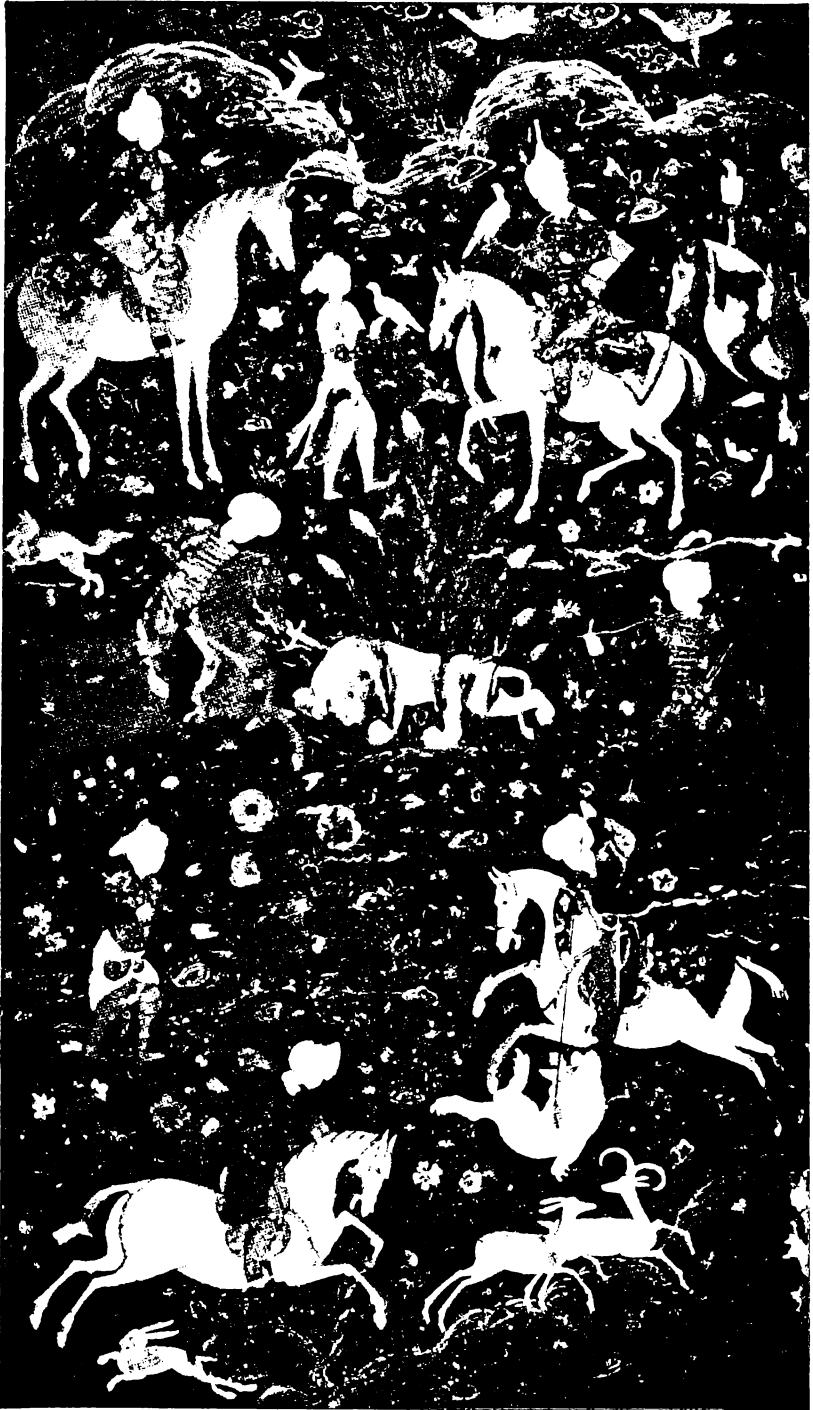
پاد جو باد و مان ابرش  
پادوید جنگال کردی بز  
پنار دیکه است رستم

پاد جو باد و مان ابرش  
پادوید جنگال کردی بز  
پنار دیکه است رستم

پاد جو باد و مان ابرش  
پادوید جنگال کردی بز  
پنار دیکه است رستم

کون کار کرد این دست  
بجز دست و این را که دریا

برکت کین پشت  
زوم این سپید کین زرد





*an, 1530 yılma doğru*





an, 1578 tarihli

ÜSTAD MUHAMMEDİ  
Köy hayati



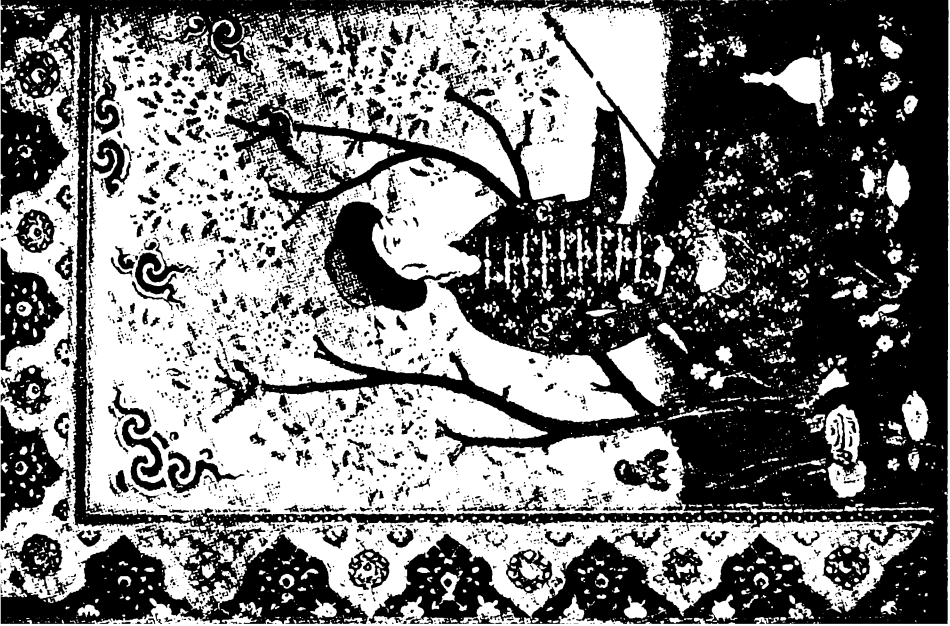


*XVI. asır ortası*

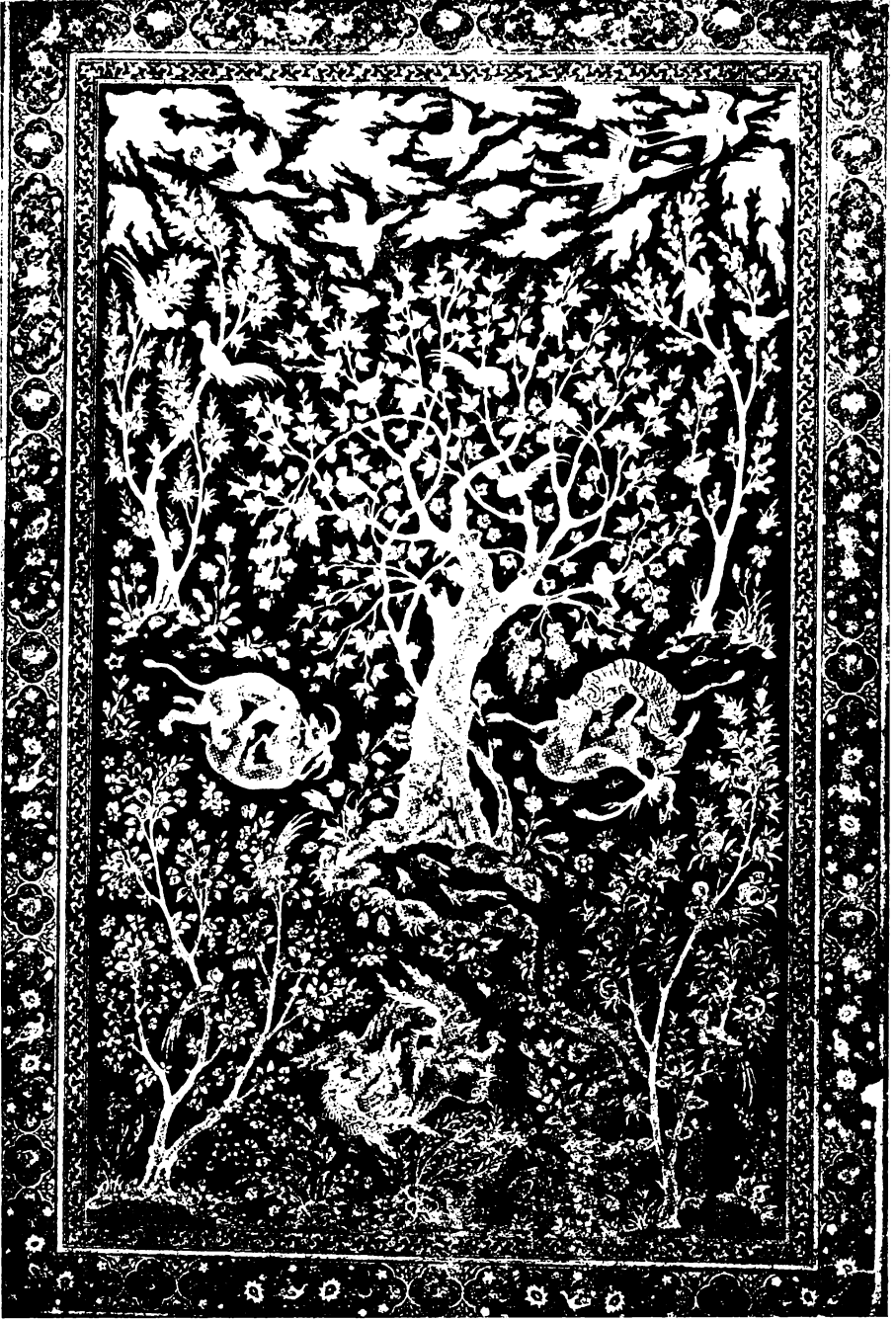
— 53 —

ÜSTAD MUHAMMEDİ  
Aşıklar





















*İran, 1600 yılına doğru*

— 61

ÜSTAD AĞA RİZA  
Çiçek demeti





*Iran, XVII. asır*

— 63 —

ÜSTAD RİZA ABBASİ  
Mektup



ran, 1631 tarihli

— 64 —

ÜSTAD RİZA ABBASI  
Âşıklar



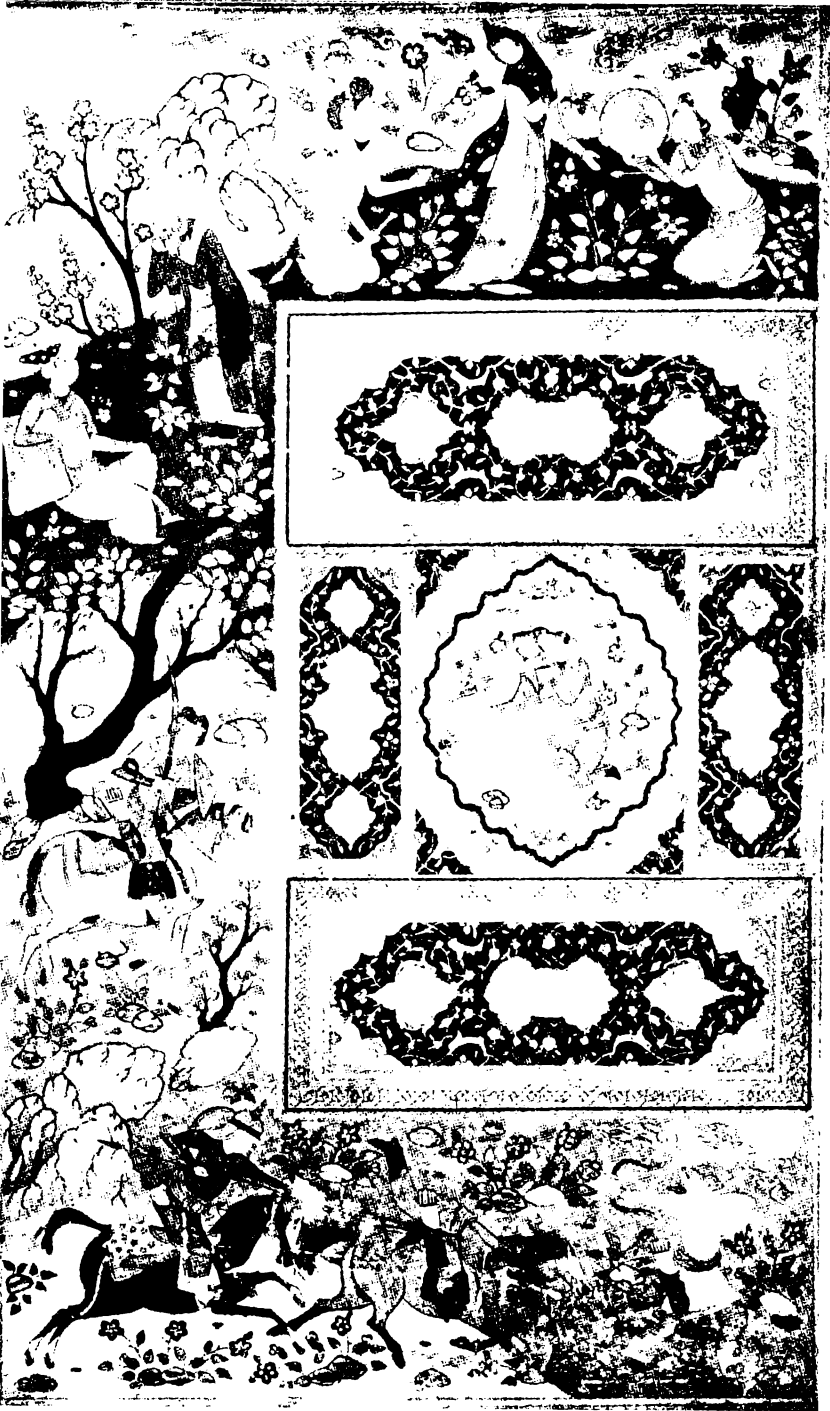




*İran, XVII. asır*

— 67 —

*Başka başka iki Üstad  
Yuk. Yolcular Aşağ. Körler*



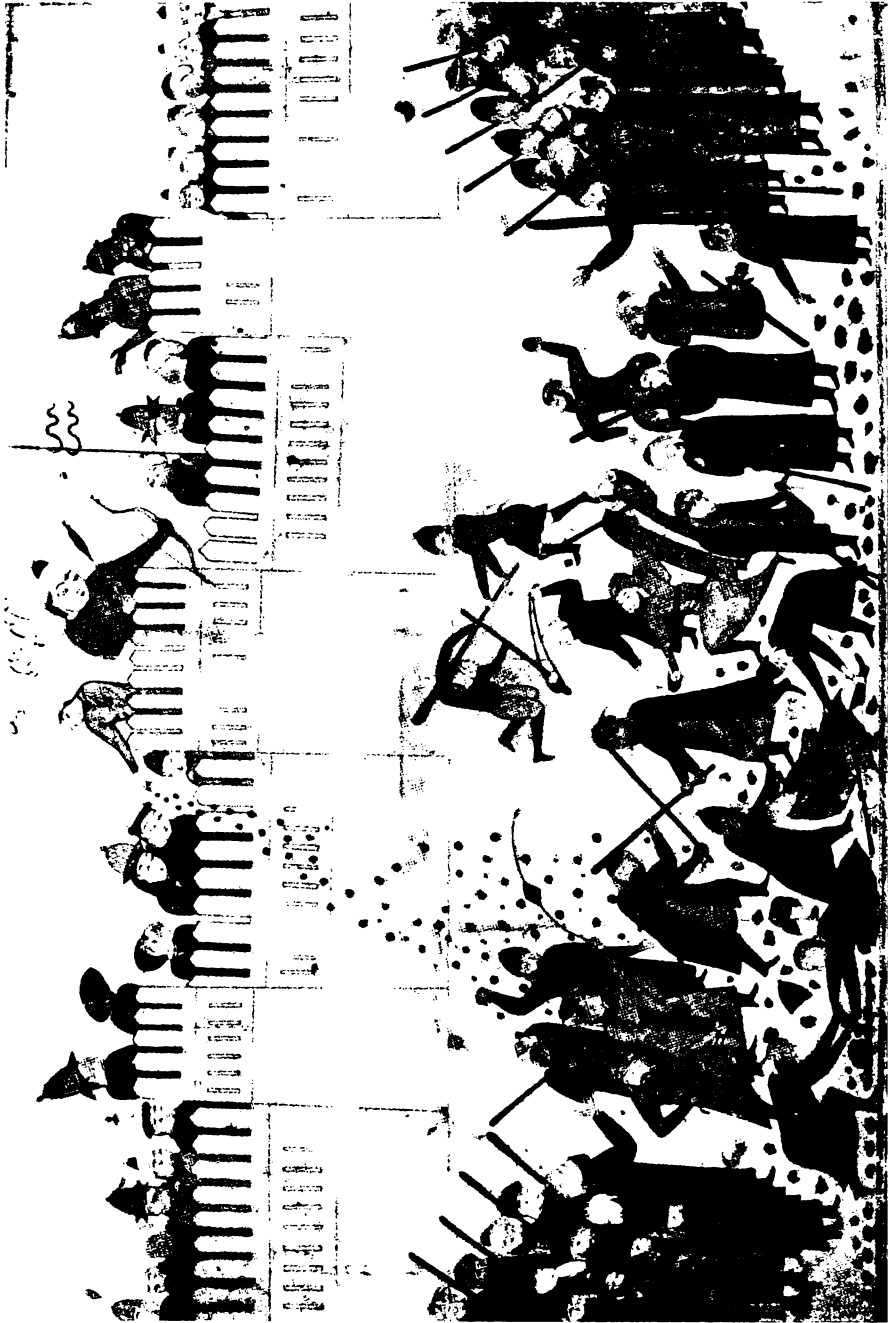




Resim 71 -- 79

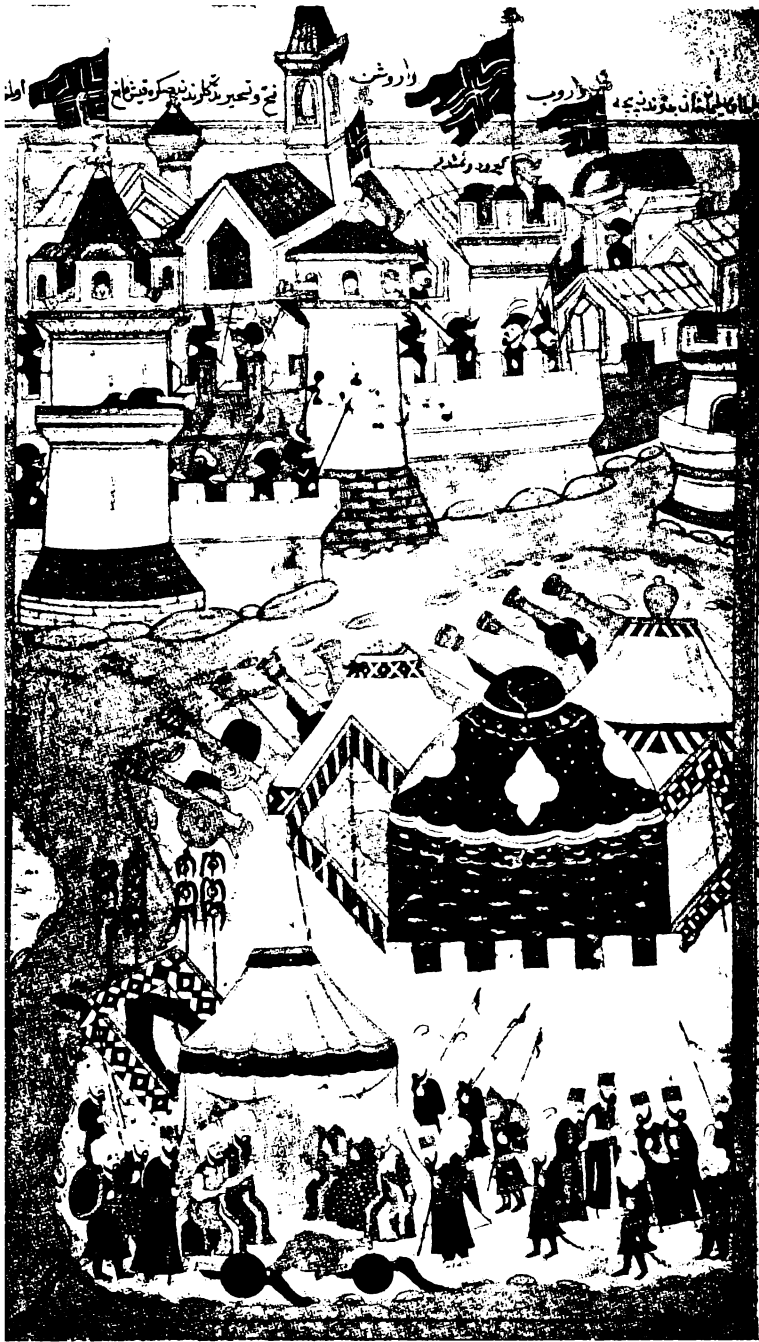
TÜRK MİNYATÜRLERİ

XV. — XVII. Asır







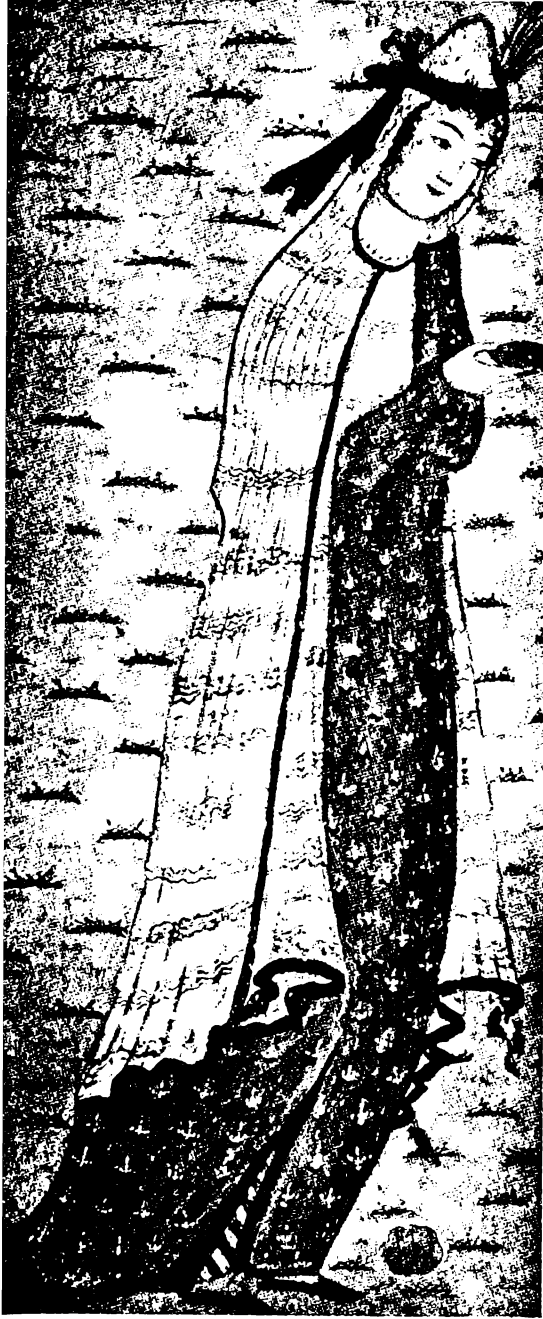




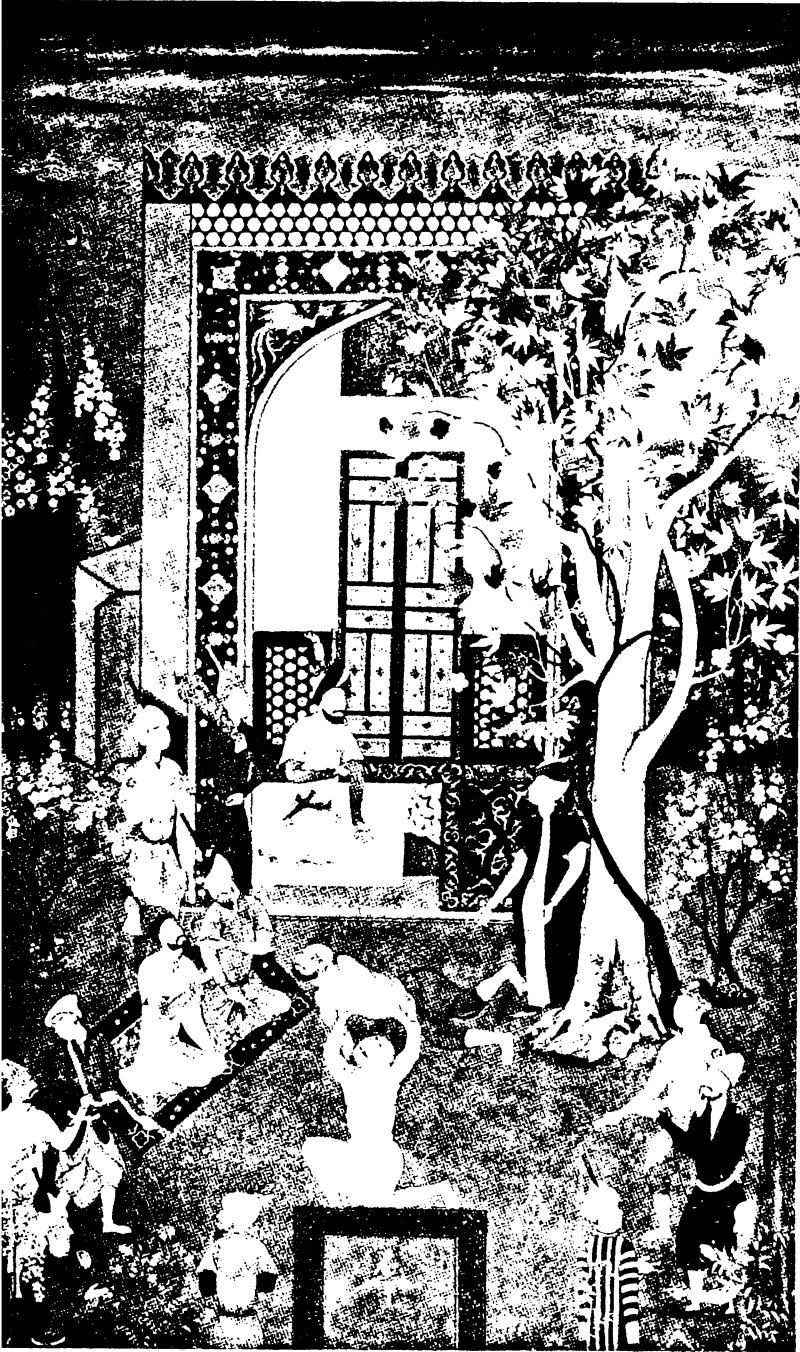


*Bati Türkistan yahut Türkiye, XV. asır*







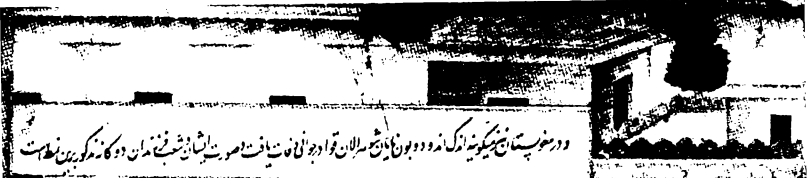












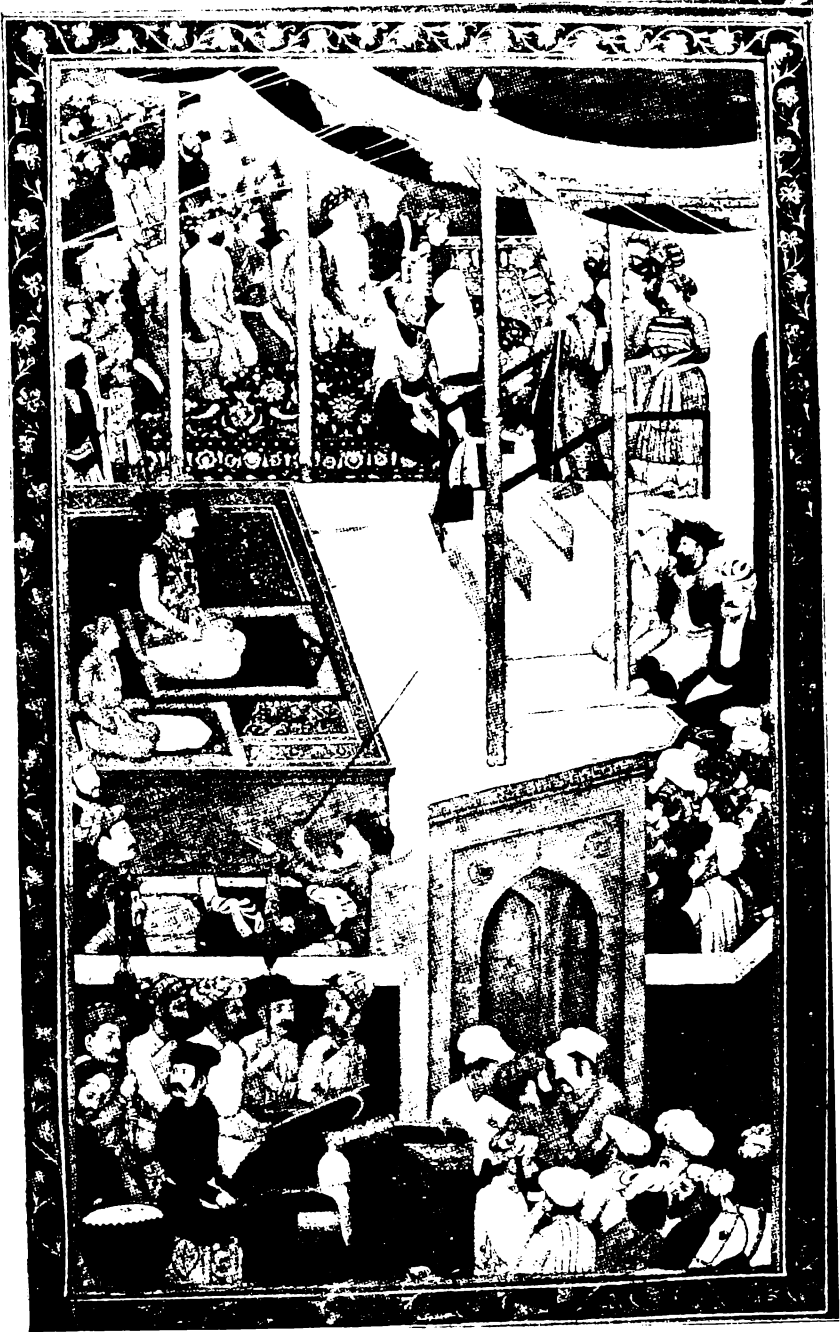
و در خواب ساج نیکویدانک اندو دو بون باوش سرلان تو اوج ای نایست افت امرت اشان شخبه زمان دو کانه کورین نطاست



آغاز دهستان امان تو او فرزندان او که بعد از وقت شوم شمشیر و چو راه که مقتضای کجاست از دستمالی آینه گرفت که الله  
شاهه بدست خود بوقت جدا کردن خدا امری از سبب سوار که با خود حمل طوق امان بود خوشی شریعتی باطنی شد بکفرانیت  
بانی غیبه که از دست برعت زانی مطرطال آن می بود سبب تبار او ابصار کرد و در عالم این کمال قدرت او را سینه شاه مکتب کرد و  
نیکو نغای است سالی بدوست و بر طیلت نماند و هجران کند کسب کون بود است کل نغوی بار است خان چون میشیست صغ  
کمن نیکون نطوه بر عطاست برخواست کرد و سوار چرخه که نسیل است یارشا و نیکو کار بود چمن این سنی مستحق این سوی هدایت عاود  
خوب و اختیار چرب افان نجات که بنم خولان و الصده علی الرای از طهر انک دلی باسلط از دویج و باطل استیج سرفزنده فرموده و در کلمه  
کتمه شایان غراب چرب و برین وقوع است و زندان انان که در کیمیه صفا فوق بعضی شب محدود و قابل انصه که شتابت انان  
حالی استقلی پس چلی نام دیگر است ان واسطه جو رسا که خلاصه آن نماند و ان شاهان اسلام صا لدر انده سلطان  
غازان خان خود اندر سلطانه اعلی شانزده موبائی تو با نماند اندر فرزند اسپستان امان تو او سر فرزند او که بعد از وفاتش  
و وجود آنکه در شیر و در قمر تونان آن بر دو قسم است قسم اول بود سوار اوقاص و درت او در شب فرزند ان او هدایت با شکست  
منانست که در بون این تونر امان تو او جوانی نماند و چون هم در صانع چون چنان بود که با دشمنی صاحب آن قدمه که کار در ان  
کست تا کنگ بیان در کت زان او در قید جان سیر کش در بر تونر ان و انیا و خضر او چنان میباشد که گوش می چنان پیشش است  
انسان تو اندر دو جدا نجات اوشان ای و بی چون انزل او باشد مانند صلی که در تونر زان در ان باب ایامه و کورین نطاست

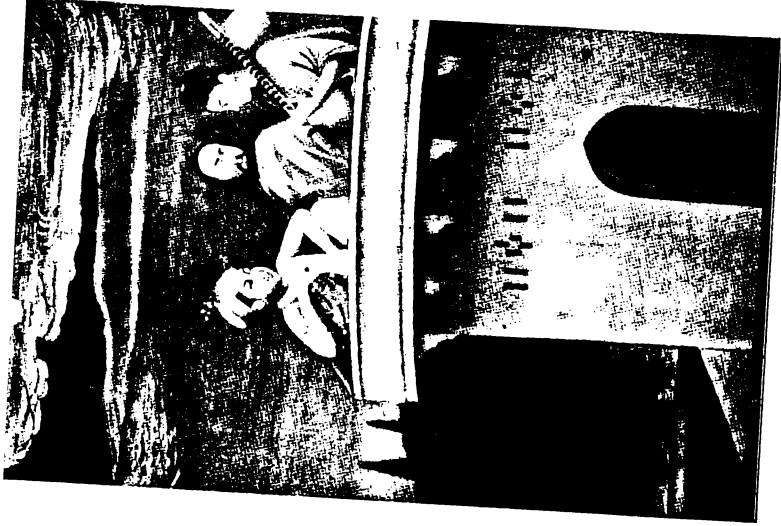












*Hindistan, 1700 svralarında*

— 90 —

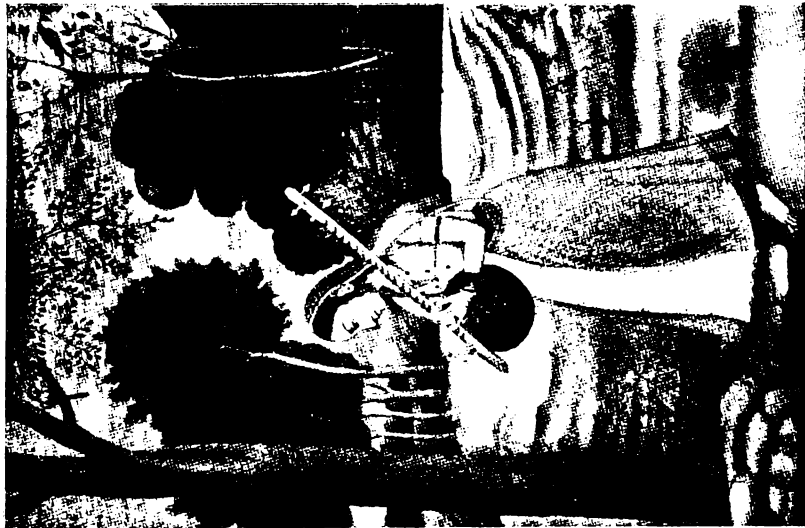
Gece vakti konuşma



*Hindistan, 1700 svralarında*

— 91 —

Nişanlılar



*Hindistan, 1700 sıralarında*

— 93 —

Musiki



*Hindistan, 1700 sıralarında*

— 92 —

Büyüleme



*Hindistan, 1700 sralarında*  
— 95 —  
Dere kenarındaki kız



*Hindistan, 1700 sralarında*  
— 94 —  
Musiki



*Hindistan, 1700 sıralarında*

— 97 —

Leylâ ile Mecnun



*Hindistan, 1700 sıralarında*

— 96 —

Savaş



*Hindistan, 1700 sıralarında*

— 98 —

Yatak odası

Resim 99 — 108

MOĞOL DEVRİNDE HİND MİNYATÜRLERİ

XVI. — XVIII. Asır



*Hindistan, XVII. asır* — 99 — *Sabah tuvaleti*



*İndistan, XVII. asır*

— 100 —

ÜSTAD MİHR' ÇAND  
Vishnu'nun uçuşu







*İndistan, 1652 tarihli*

— 103 —

ÜSTAD ŞAFİ ABBASI  
Natürmort



*İndistan, XVII. asır*

— 104 —

ÜSTAD MURAD  
Karacalar









Resim 109 — 118

## HİND RACPUTANA MİNYATÜRLERİ

1700 — 1800 sıralarında









*Hindistan, 1700 sıralarında*









— 116 —

*Hindistan, XVIII. asır*



*Hindistan, XVIII. asır*

— 117 —

Flüt

İLK EKİ ORAN  
KİTAPLIĞI

