

Bir Yazmayı Anlamlandırmak: Sebeb-i İstinsahın Önemi

Fatma Sinem Eryılmaz

Universitat Autònoma de Barcelona

I. Giriş

Metin içinde açıkça ya da örtülü olarak belirtilen bir sebeb-i telifin olmadığı durumlarda bir yazmayı nasıl anlamlandırabiliriz? Bir nüshanın sebeb-i telifini, yazmanın bütünü içinde ancak metin dışında aramak mümkün müdür? Bir nüsha şekilsel özellikleri ile bize hazırlanış nedeni konusunda ne tip ipuçları verebilir?

Okumakta olduğunuz çalışmada, Topkapı Sarayı Müzesi Yazma Eser Kütüphanesi'nde Hazine 845 numarası ile muhafaza edilen bir nüshanın kendine has şekilsel verilerini değerlendirerek ve bizi yönelttiği düşünsel açılımlar doğrultusunda bu soruların yanıtlarını arayacağız. Böylelikle varmak istediğimiz noktanın iki amacı olacak. İlki, çok az tanınan bu nüshanın tarihsel bir çerçevede anlamlandırılması. İkinci amaç ise bir örnek üzerinden el yazmalarını edebi ve sanat tarihlerini de içerecek şekilde bütüncül bir tarih anlayışı ile incelemenin getirilerini yansıtmak ve böylelikle metne odaklanan sebeb-i telif arayışının yanında yazmanın üretimini ve kullanılma şekillerini de değerlendirmeye katan sebeb-i istinsahının önemini ortaya koymak.

Her duyarlı okuyucunun bildiği üzere bir metnin anlamı okuyucusuna ait kişisel sebeplerin yanında okunduğu ortamın biraz daha genel özelliklerine göre değişiklik gösterir. Aynı metin, farklı kültürlerde farklı yorumlanır. Bu çalışmadaki gibi lüks bir ortam için hazırlanmış sanatlı bir nüsha konu olduğunda, metnin anlamlandırılması ve içinde bulunduğu yazmanın hazırlanma sebebinin anlaşılması, nüshanın ortaya çıkışı sürecindeki sosyal, siyasal ve kültürel ilişkileri irdelemeyi zorunlu kılar; sanatçı-yazar-hami ilişkileri, tarihsel zamanlama gibi unsurlar göz ardı edilemez. Sebeb-i istinsah arayışı, incelenen yazmayla ilişkilenen yazarları, kitap sanatçıları, okuyucuları, hamileri ve tüm bu kişilerin paylaştığı siyasal, ekonomik, sosyal ve kültürel kıstasları, beklentileri, olasılıkları, sınırları ve engelleri araştırmacının çalışma alanına sokar. Böylelikle bu arayış sayesinde, bir yandan metnin sebeb-i telifini inceleyen araştırmacı anlamlandırmak istediği metne yönelik değerlendirmesini etkileyecek yeni veriler kazanır. Diğer bir yandan özgün ilk metni içeren yazmanın yanında eserin sonraki nüshaları da kültürel ve tarihsel araştırmaya dahil edilir.

Bu çalışmada inceleyeceğimiz ve üstün sanatsal özellikleri ile Osmanlı sarayı için istinsah edildiği neredeyse kesin olan nüsha, *Hâlnâme*, ya da *Gûy u Çevgân* adıyla bilinen mesneviyi

içerir.¹ Eseri, Heratlı ‘Ârifî (ö. 853/1449), 842/1438 tarihinde Timurlu Sultan Şahruk’un torunu Mirza Sultan Muhammed b. Baysungur’un teşvikiyle yazmıştır.² Bu eserin Topkapı Sarayı Kütüphanesi’nde ve başka koleksiyonlarda birçok nüshası bulunur. Bizim konu edeceğimiz *Gûy u Çevgân* nüshası, saray için hazırlanmış sanatkarane bir eser olmasının yanı sıra, kanımca hazırlandığı devrin Osmanlı padişahı Kanûnî Sultan Süleyman (ö. 974/1566) için yazıp resimlendirilen beş ciltlik *Şâhnâme-yi Âl-i ‘Osmân* ile doğrudan ilişkilidir. Hatta, Sultan Süleyman devrinin ilk şehnamecisi olan Fethullah Çelebi’nin (‘Ârif; ö. 969/1561-62 [?]) eserine başlamadan önce kitap sanatçıları ekibiyle hazırlayarak başta sultana ve muhtemelen saray çevresinin başlıca kişilerine sunduğu ve yararlanabilecekleri görsel olanakları sergileyen bir çeşit ön çalışma-hediye olabilir.³

Bu tezim, öncelikle incelediğimiz nüshanın değerlendireceğimiz tüm öğeleri ile bir bütün olarak tasarlandığı varsayımından yola çıkar. Bunun yanında, nüshanın sebep-i istinsahının açıkça ya da örtülü bir şekilde dile getirildiği bir belgenin bulunmaması tarihsel bir kesinliğe ulaşmamızı imkânsız kılar. Ancak aşağıda inceleyeceğimiz eserin sıra dışı görsel özellikleri onu Fethullah Çelebi’nin *Şâhnâme-yi Âl-i ‘Osmân*’ı ile ilişkilendirmeye adeta davet eder. Aynı zamanda, bir dervişin sultanın oğluna olan aşkı nedeniyle kendini feda edişi istiaresiyle tasavvufi aşkın anlatıldığı *Gûy u Çevgân*’ın içeriği de şehnamecinin sultanına bağlılığını yansıtmaya araç olacak niteliktedir. Eserin tasavvufi teması Şeyh İbrahim Gülşenî’nin (940/1534) torunu olan ‘Ârif’in kendi kültürel kimliği ile de rahatça örtüşür. Eserin asıl yazarı (‘Ârifî) ve nüsha ile ilişkilendirdiğim şehnamecinin (‘Ârif/‘Ârifî) mahlaslarındaki benzerlik de tezime ilginç bir destek sağlar.

II. Yazmanın sanatsal özellikleri ve kat’ı sanatı

Hazine 845, küçükçe, 240mm x153mm boyutlarında, 35 yapraklı bir yazmadır. Yarım siyah deri ve içi ebru cildi özgün değildir; sonradan, 20. yüzyılda eklenmiştir. Yazmanın

*Bu makaleyi hazırlarken cömertçe ettiği yardımlarından dolayı Türk İslam Eserleri Müzesi uzmanı Zeynep Çelik Atbaş’a çok teşekkür ederim.

¹ Çağman’a göre “Muhammed b. Gazanfer, bu eserini Kanuni Sultan Süleyman için hazırlamış ve sultanlara layık olan bu eserini, herhangi bir münasebetle, kendisine takdim etmiş olmalıdır.” Filiz Çağman, *Kat’ı. Osmanlı Dünyasında Kâğıt Oyma Sanatı ve Sanatçıları* (İstanbul: Aygaz Yayınları, 2014), s. 145.

² Heratlı ‘Ârifî ve Mirza Sultan Muhammed bin Baysungur için daha fazla bilgi almak üzere bakınız *Encyclopædia Iranica*, “‘Ârefî Herâvî, Mawlânâ Mahmûd” maddesi, c.II, s. 392-93.

³ Fethullah Çelebi’nin mahlası, dönemin şura tezkirelerinde “‘Ârif” olarak geçer. Aynı zamanda, en azından bazı Türkçe şiirlerinde kendisinden “‘Ârifî” olarak bahsettiğini de biliyoruz. Bir örnek için bakınız: Ahdi (Bağdatlı), *Gülşen-i Şu‘arâ*, haz. Süleyman Solmaz (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2018), s. 215. Ahdi, bu Türkçe şiiri “‘Ârif Çelebi” için ayırdığı bölümde kullanmıştır. Yine aynı kaynakta, şairin ölümünden sonra şehnameci olan “Eflâtûn-ı ‘Acem” için ayrılan bölümde kendisi için “‘Ârif mahlası ile iştihâr bulan Fethullah Çelebi” (s. 104) ifadesini kullanmıştır.

kapağı açılıp sayfaları çevrildiğinde okuyucu bir renk cümbüşü ile karşılaşır. Sayfaları pembe, güvez, siyah, zeytin yeşili, mavi, lacivert ve sarının da içinde olduğu farklı renklere boyanarak hazırlanmıştır. Eser bütünüyle dönemin saray estetik zevkini yansıtır ve döneminde uygulanan süsleme sanatı tekniklerinin hemen hemen hepsi kullanılarak bezenmiş aharlı, elvan ve zerefşanlı yaprakları ile gözlerinizi kamaştırır. **(Görsel 1)** Sayfaların bazılarında aşağıda kısaca tanıtaacağım kat' tekniğinin bir uzantısı olan aks tekniğiyle hazırlanmış kalıplı süslemeler görülür.⁴ **(Görsel 2)** Bu kalıplar, daha sonra renkli boyalar püskürtülerek süslenmiştir. Eserin bazı sayfalarında ise ebru tekniği kullanılmıştır.⁵ **(Görsel 3)** Çoğu kez birbirine bakan sayfalarda bilinçli bir renk oyunu ve uyumu göze çarpar **(Görsel 4, Görsel 5)**.⁶ Bu uyumun aksine birbirini görmeyen sayfalarda teknik çeşitlilik öne çıkar. **(Görsel 2, 5)**

Yazmanın olağanüstü sanatsal özellikleri hazırlandığı ortamın yüksek maliyet gerektiren beklentilerini yansıtır; saray için hazırlanmış oluşunu neredeyse kesinleştirir. Öte yandan, eserin bütünü için belirli bir stilin seçilmemiş, onun yerine hem renk hem de tezhip ve sayfa hazırlama sanatları açısından çeşitliliğin tercih edilmiş olması dikkati çeker. Bir başka deyişle çeşitlilik sergilemek, eser genelinde bütünlük sağlamaktan daha önde tutulmuş benzer.

İncelediğimiz yazmanın metni, 65 mm uzunluktaki güzel bir ta'lik hat ile Mehmed b. Gazanfer tarafından 946/1539-40 tarihinde kat'ı tekniğiyle hazırlanmıştır. Bu kitap sanatını kısaca tanıtmamızın hem elimizdeki yazmanın tasviri hem de sebep-i telifinin aydınlanması açısından önemli olduğunu düşünüyorum.

Arapçada kesmek anlamına gelen 'kaṭ'ı' kelimesinin anlamının da çağrıştırdığı gibi bu sanat, özel bir makasla kesmeyi gerektirir. Aynı zamanda bir çeşit oymacılık tekniği olarak da düşünülebilir. Nitekim Filiz Çağman'ın bu sanat üzerine yaptığı incelemesinde de belirttiği gibi deri oymacılık sanatıyla yakından ilişkilidir ve saray ehl-i hiref örgütünün mücellitler bölümündeki ustaların kâğıt oymacılığında da yetkin olduğu düşünülebilir.⁷ Kat'ı tekniğinde, bir kâğıt üzerine çok özenle yazılmış harfler ya da çizilmiş desenler şekillerine zarar vermemeye dikkat ederek çıkartılıp başka bir sayfaya yapıştırılır. Oyularak çıkartılan harfler ya da desenlere 'erkek oyma', geriye kalan kâğıttaki boşluklara da 'dişi oyma' denir. Nitekim yukarda da belirttiğim gibi incelediğimiz nüshanın bazı sayfaları bu dişi oymaların

⁴ H. 845, 3b-4a, 28b-29a, 33a.

⁵ Örneğin, H. 845, 7b, 10b, 20b-21a, 21b-22a, 27b.

⁶ Örneğin H. 845, 7b-8a, 8b-9a, 17b-18a, 26b-27a, 30b-31a.

⁷ Filiz Çağman, *Kat'ı. Osmanlı Dünyasında Kâğıt Oyma Sanatı ve Sanatçıları* (İstanbul: Aygaz Yayınları, 2014), özellikle s. 18-32 ve 301.

üzerinden püskürtülen renklerle yapılmış desenlerle, bir başka deyişle aks tekniği ile, süslenmiştir. (**Görsel 2**) Bu püskürtme işlemine işaret eden Farsça kökenli ‘efşân’ kelimesi kat’ı sanatçılarının ‘efşancı’ olarak da tanınmalarına yol açmıştır.⁸

On altıncı yüzyıl Osmanlı kültür dünyasının tanınmış yazarı Mustafa Âlî’nin (ö. 1008/1600) farklı kitap sanatları ve sanatçıları hakkında kendi güzelduyu değerlendirmelerini de katarak yazdığı eseri *Menâkıb-ı Hünerverân*’da verdiği bilgiye göre bu teknik Herat’ta, on beşinci yüzyılda ortaya çıkmıştır.⁹ Çağman, on dördüncü yüzyılda İslam dünyasında, özellikle de İlhanlı ve Memlüklü kültürel çevrelerinde, kitap dış ve iç kapaklarının hazırlanışında bir süsleme tekniği olarak deri oymacılığının kullanıldığını, on beşinci yüzyılın sonunda ise özellikle İran kültürel dünyasında ciltlerde hem deri hem de daha az da olsa kâğıt oymacılığının görüldüğünü yazar.¹⁰ On altıncı yüzyıla gelindiğinde ise bu sanatın asıl mekânı artık Osmanlı kültürel dünyasıdır. Kanuni Sultan Süleyman döneminde Mehmed b. Gazanfer’in (ö. 946/1539-40’tan sonra) de arasında olduğu sanatçıların eserleriyle yüksek kalitede ürünler verilmeye başlanır; hatta yeni uygulamalarla teknik geliştirilir. Bu yüzyılın ikinci yarısında artık tam olgunluğa ulaşır.

Mustafa Âlî, kendi yaşadığı zamanın büyük ustası Bursalı Fahrî’yi bu sanatta Osmanlı sahrasının adı anılmaya değer tek sanatçısı sayar ve Mehmed b. Gazanfer’in eserlerini görmemişe benzer. Aslında Mehmed b. Gazanfer’in yaşamı ve eserleri hakkında bize ulaşan bilgi çok sınırlıdır. Bursalı Fahrî’den önceki sanatçıların her zaman adlarını eserlerinde belirtmemeleri bu durumun nedenlerinden biri olmalıdır. Aynı zamanda, biraz ileride de göreceğimiz üzere, askeri ve idari alanlarda farklı devlet görevlerinde bulunan Sultan Süleyman dönemi sanatçılarının bu zorlu sanat dalında çok fazla eser vermemiş oluşları da adlarının daha az duyulmuş olmasına yol açmış olabilir. Sanatçının bu makalede incelenen ve tamamen kat’ı tekniği ile hazırlanmış nadide eserinin varlığı bile az sayıda sanat tarihçisi tarafından bilinir.

Mehmed b. Gazanfer’in *Gûy u Çevgân* nüshası dışında literatürde adı geçen birkaç eseri daha vardır. Bunlardan biri Ramazan Bayramı nedeni ile sanatçının Sultan Süleyman’a sunmak üzere yazdığı 18 beyitlik Türkçe kasidesini içerir. Kesin bitiriliş tarihi belirsiz bu

⁸ Aşık Çelebi, *Meşâ’irü’ş-Şu’arâ: inceleme-metin*, haz. Filiz Kılıç, 2. cilt (İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü, 2010), özellikle s. 998-999; Çağman, *Kat’ı. Osmanlı Dünyasında Kâğıt Oyma Sanatı ve Sanatçıları*, özellikle s. 8, 13, 84, ve 99.

⁹ Gelibolulu Mustafa Âlî, *Menâkıb-ı Hünerverân* (yay. haz. İbn’ül emîn Mahmud Kemâl) (İstanbul, 1926), s. 63; *Hattatların ve Kitap Sanatçılarının Destanları (Menâkıb-ı Hünerverân)* (yay. haz. Dr. Müjgan Cunbur) (Ankara, 1982), s. 111. Çağman arkeolojik bulgulara dayanarak kâğıt oymacılığının tarihinin yaklaşık 2000 yıl öncesine Çin’e uzandığını ve Budist kültüründe yeşerdiğini yazar. Çağman, *Kat’ı. Osmanlı Dünyasında Kâğıt Oyma Sanatı ve Sanatçıları*, s. 16 ve 17.

¹⁰ Çağman, *Kat’ı. Osmanlı Dünyasında Kâğıt Oyma Sanatı ve Sanatçıları*, s. 18 ve 31.

yazmanın tek nüshası İstanbul Üniversitesi'nde (TY 9350) muhafaza edilir. İncelediğimiz *Gûy u Çevgân* nüshasında çok erken örneklerini gördüğümüz ebru tekniği burada kullanılmış olmasa da hepsi zerefşanlı olan sayfaları ve karşılıklı sayfalarda kurgulanan renk oyunları ile sağlanan uyumu ile bu yazma H. 845 ile yakın benzerlik gösterir. Mehmed b. Gazanfer'in bir diğer eseri ise Topkapı Sarayı'nda bulunan (Halil Ethem Arda no. 36) ve Fars şairlerinden örnek gazellerin toplanmış olduğu, sanatçının 944/1537–38 tarihinde nestalik hatla oyma olarak hazırladığı bir şiir mecmuasıdır.

Genel anlamda kat'ı tekniği uygulanarak hazırlanmış eserleri incelediğimizde çok zahmetli ve maliyetli olan bu sanatın daha çok süslemelerde ve kısa metinler için kullanıldığını görürüz. Bu nedenle, aynı dönemden günümüze kalmış kat'ı örneklerine ya albümlerde ve mecmualarda tek sayfa ya da 6-8 yapraklık müstakil eserler olarak rastlarız. Bursalı Mehmed Tahir'in değerlendirmesi ile “yirmi otuz formalık bir dişi oyma kitap meydana getirmek o kadar güçtür ki buna teşebbüs edecek, muvaffak olacak sanatkârda ezeli bir aşk, peygamberâne bir sabır ve dikkat gerekir.”¹¹ Bu yüzden, bu tekniğin genel anlamda bir yazma olarak çok uzun sayılmasa da 32 yapraklık metniyle baştan sona bir mesneviyi içeren bir nüshanın bütünü için kullanılmış oluşu az rastlanır bir durumdur. İncelediğimiz nüsha dışında bu devre ait bildiğimiz baştan sona kat'ı tekniğiyle yazılmış uzunca tek eser bugün Topkapı Sarayı kütüphanesinde muhafaza edilen ve Kanûnî Sultan Süleyman için 944/1537-1538 tarihinde hazırlanmış 61 yapraklı bir Farsça şiir mecmuasıdır. Kat'ı harfleriyle eseri hazırlayan sanatçı, Mehmed b. Gazanfer ile çağdaş ve Benli olarak tanınan Ali Çelebi'dir.¹²

Bu iki sanatçı arasındaki benzerlik, kat'ı tekniğini görece uzun metinlerde de kullanmış olmalarıyla bitmez: her ikisi de kapıkullarının altı atlı bölüğünün en itibarlı olan ve devşirmeler dışında ileri gelen Müslüman aileler ve devlet görevlilerinin oğulları arasından seçilen gençlerden oluşturulan sipahi zümresindendir.¹³ Sipahi olarak saraydan çıkan Benli Ali Çelebi'nin (ö. 951-976/1545-1568 arası) önce Galata eminliği ve sonra Budin

¹¹ Bursalı Mehmed Tahir, “Sanayi-i Nefisemizden: Oymacılık ve Bursalı Oymacı Fahri”, *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, 1911-14, güncelleştirilmiş basımı yay. haz. Yaprak Zihnioğlu (İstanbul: Kitap Yayınevi, 2007), s. 248; Çağman, *Kat'ı. Osmanlı Dünyasında Kâğıt Oyma Sanatı ve Sanatçıları*, s. 14.

¹² Revan/R. 1963. Benli Ali Çelebi'nin diğer bilinen eserleri olan Topkapı Sarayı Hazine 92'deki 7 yapraklık dua mecmuası, Sultan Süleyman'ın oğlu Mehmed için 1540 yılı civarında hazırladığı 8 yapraklık Farsça satır arası *Hâdis-i Erba'in* tercümesi (Emanet Hazinesi/E.H. 2851), yine aynı yazma kütüphanesindeki tek yapraklık iki eser (E.H. 2738 ve E.H. 2739) ve 6 yapraklık Şahi gazellerinden seçmeleri içeren tarihsiz yazma (M.R. 539), kat'ı tekniğinin kullanıldığı kısa metinlere örnektir.

¹³ Sipahi bölümü konusunda bakınız: <https://islamansiklopedisi.org.tr/sipahi> (erişim 13.11.2022)

defterdarlığına varan başarılı sayılabilecek meslek yaşamı hakkında belgelere sahibiz.¹⁴ Mehmed b. Gazanfer'in hakkında burada ilk kez yayınladığımız kapıkulu sipahisi olduğuna dair bilgi ise biraz önce adı geçen İstanbul Üniversitesi nüshasındaki kendi kimlik tasvirine dayanır. Sanatçı, şiirinin sonunda kendini Farsça olarak şöyle takdim eder: “El-fakîr el-ḥakîr Meḥmed bin Ğazanfer ez bendegân-ı dergâh der zümre-i sipâhyân”.¹⁵

İstanbul Üniversitesindeki sözü geçen yazma, sanatçı ile ilgili başka bilgiler de içerir. Hem kendi hayali hem de kaleminin ürünü olan ve Sultan Süleyman'a attettiği kasidenin ilk beytindeki ‘Mevlânâ’ya atıf, kullandığı tasavvuf ve özellikle de Mevlevî çevresine ait terminoloji ve ibadet şekillerine (zikir ve sema) yaptığı göndermeler, Mehmed b. Gazanfer'in Mevlevî dergahıyla ilişkisi yönünde literatürde zaman zaman kanıt göstermeksizin tekrarlanan iddiayı destekleyici bulgulardır.¹⁶ Sanatçının ait olduğu Osmanlı sarayı, edebiyat ve sanat dünyası ile de ilişkilenen seçkin çevresi ve çok olası Mevlevî kimliği, aynı zamanda, kendisine paralel bir çevrede yetişen ve yetişkin yaşamını geçiren şehnameci ‘Ârif’le işbirliğini kolaylaştıracak unsurlardır.¹⁷ Nitekim elimizdeki sınırlı bilgilere dayanarak şehnamecinin de gençliğinde ve yetişkin yaşamında Kahire ve İstanbul şehirlerinde devlete yakın siyaset ve kültürel çevreler ile ilişkide olduğunu söyleyebiliriz.

‘Ârif mahlasıyla tanıdığımız Fethullah Çelebi’nin diploması ve hat alanlarında yetkin olan babası İran’ın seçkinler sınıfındandır.¹⁸ Annesi ise İbnü’l-Arabî (ö. 638/1240) düşüncesine yakınlığı kadar yaşamının farklı devrelerinde Akkoyunlu ve Memlûklü

¹⁴ Benli Ali ve kendisi gibi kat’ı sanatıyla uğraşan ancak babalarından farklı olarak ulema sınıfından olan oğulları Merdumî ve Abdülkerim için bakınız: Çağman, *Kat’ı. Osmanlı Dünyasında Kâğıt Oyma Sanatı ve Sanatçıları*, s. 112, 118, 134-137, 148, ve 302. Çağman (s.113), saraydan sipahi olarak çıkan bir kişinin Galata ve Budin eminliği gibi görevlere ulaşmasını olağan bulmaz.

¹⁵ İstanbul Üniversitesi Yazma Kütüphanesi, TY 9350, 5b.

¹⁶ İbn Battuta (ö. 770/1368-69) seyahatnamesinde Mevlânâ Celaleddin Rûmî (ö. 672/1273) için Konya halkının “Mevlânâ” lakabını yaygın olarak kullanıldığını yazar. Ebû Abdullah Muhammed İbn Battûta Tancî, *İbn Battûta Seyahatnâmesi*, çev. ve haz. A. Sait Aykut (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000) c. I, s. 413. Mehmed b. Gazanfer’in kasidesinde başta Mevlevî dergâhlarında olmak üzere genelde tekke müziğinde kullanılan çalgılardan kudüm, def ve çengin adı geçer. Bu müzik aletlerinin adının yine Mevlevî terimleri arasında olan ve İlâhi Sevgili’den ayrı kalmayı işaret eden “fırağ-ı yâr” betimlemesiyle aynı dizede kullanılmış oluşu, Mevlânâ Celaleddin’in *Divân-ı Kebîr*’inde Vahdet-i vücud kavramını çeng aletinin yapısal özelliklerini kullanarak açıklayan beyitlerini akla getirir. *Divân-ı Kebîr*, c. V, 385; Fulya Soylu Bağçeci, Oya Levendoğlu Öner ve Cenk Güray, “Kültürel bir mirasın dönüşümü: Osmanlı’nın derviş musikişinaslarından günümüzün profesyonel ayin icracılarına,” *Rast Müzikoloji Dergisi*, 7/1 (2019): s.1947.

¹⁷ Fethullah Çelebi’nin biyografisi için bakınız: Fatma Sinem Eryılmaz, “The Manipulation of Ancient and Medieval Knowledge in the Ottoman Court”, *Speculum Arabicum. Intersective Perspective on Mediaeval Encyclopaedism / Regards Croisés sur l’encyclopédisme médiéval*, haz. Godefroid de Callataÿ, Mattia Cavagna, and Baudouin Van den Abeele (L’Institut d’études médiévales, Turnhout: Brepols, 2021), s. 116-121.

¹⁸ *Süleymânâme* 505a, Topkapı Sarayı Yazma Eser Kütüphanesi H. 1517; Eryılmaz, “The Manipulation of Ancient and Medieval Knowledge in the Ottoman Court”; Kınalızade Hasan Çelebi, *Tezkiretü’ş- Şuarâ*, haz. İbrahim Kutluk (Ankara: T.T.K.B., 1978), c. II, s. 596; Mustafa Âlî, *Künhü’l Ahbâr’ın Tezkire Kısım*, haz. Mustafa İsen (Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Kurumu, 1994), s. 238.

otoritelere yakınlığı ile bilinen Şeyh İbrahim Gülşenî'nin kızıdır.¹⁹ İbrahim Gülşenî'nin Osmanlı devletiyle ilişkisi ise sıkıntılı başlamıştır. Oğlu (Fethullah Çelebi'nin dayısı) Ahmed'i Memlûklü Sultan Tomanbay'ın dul eşiyle evlendirmesinin ardından dönemin Osmanlı sadrazamı İbrahim Paşa'nın şüphesini çeken popüler şeyh, Osmanlı topraklarına nispeten yeni katılmış olan Mısır'da yeni bir isyan çıkartabilir endişesi ile 936/1529 yılı civarında İstanbul'a gelmeye zorunlu kılınmıştır. Şeyhülislâm Kemalpaşazâde'nin (ö. 940/1534) hakkındaki iyi görüşü ve kendisinin de sultanla görüşmesinin ardından şeyh, Sultan Süleyman'ın sarayından Kahire'deki evine Osmanlı siyasi otoritesiyle iyi ilişkiler kurmuş ve birçok mürit kazanmış olarak dönmüştür.²⁰

Böylelikle, ailesi aracılığıyla hem devlet hem de sufi ileri gelenlerinin oluşturduğu çevrelerde yetişmiş olan şehnamecinin kendisi ve ailesinin tarikat meşrebi de Mevlevîliğe yakındır. İbrahim Gülşenî'nin Mevlânâ Rûmî'nin *Meşnevî*'sine nazire olarak yine Farsça manzum olarak *Ma'nevî*'yi yazmış oluşundan başka Kahire'deki Gülşenî tekkesinin birkaç hüccesinin Mevlevî dervişlerine ayrılmış olması bu yakınlığı belirgin bir şekilde ortaya koyar.²¹

III. Eserin konusu

Sayfada 10 satır olarak düzenlenmiş olan Farsça metni klasik İran edebiyatının tanınmış şairi Nizamî'nin *Leylâ vü Mecnun* mesnevisiyle aynı vezni paylaşır ve 'hazac ahrab maḳbûz maḥzûf' (--./.-./--.) şeklindedir. Eserde, yine tutkulu bir aşk öyküsü dile getirilir; bir dervişin bin bir aşağılanmadan sonra hala âşık olduğu Çin şehzadesi için kendi yaşamını feda edişi anlatılır. Dervişin canını feda edişi, özellikle İran kültürel dünyasında çok yaygın olan ve bir çeşit polo oyunu olan çevgan oyununda top (*gûy*) olarak kullanılmak üzere kendi başını sunmasıyla gerçekleşir.

Eser iki farklı adla tanınır. *Gûy u Çevgân*, yani 'top ve çomak', eserin hikayesiyle ilişkilidir ve yazmada eserin başlığı olarak yer alır.²² İkinci ad, yani *Hâlnâme*, eserin öyküsünde simgesel anlatımın (*istiare-i temsiliyye*) kullanıldığına işaret eder. Nitekim makalemin girişinde de belirttiğim gibi eserin asıl konu ettiği, dervişin şehzadeye duyduğu

¹⁹ İbrahim Gülşenî'nin İbnü'l-Arabî lehinde duruşuna örnekler için bakınız Muhyi-yi Gülşenî, *Menâkıb-ı İbrâhim-i Gülşenî*, haz. Tahsin Yazıcı (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1982), s. 91, 92, 180, 181, ve 363.

²⁰ Hatta büyük bir olasılıkla ileri derecede katarakt olan şeyhin gözleri de padişahın emri ile kehâlbaşı tarafından tedavi edilir. Şeyh İbrahim Gülşenî hakkında bilgi için bakınız: Nihat Azamat, *İslam Ansiklopedisi*, "İbrâhim Gülşenî" maddesi; Side Emre, *Ibrahim-i Gulshani and the Khalwati-Gulshani Order: Power Brokers in Ottoman Egypt* (Leiden, Boston: Brill, 2017).

²¹ Gülşenî tarikatı için bakınız: Mustafa Kara, *İslam Ansiklopedisi*, "Gülşeniyye" maddesi ve Emre, *Ibrahim-i Gulshani and the Khalwati-Gulshani Order: Power Brokers in Ottoman Egypt*.

²² H. 845, 1b.

tutkulu aşkın simgelediği Tanrı aşkı ve bu aşkın kişinin onuru, adı ve yaşamı da dahil olmak üzere her şeyden yüce olduğudur. Gerçekten de öykünün simgesel bir biçimde (*hasb-i hâl*) kurgulandığı ve asıl konunun Celal Sahibi Yaratıcı (*Şâne ‘-i Zûl Celâl*)—için duyulan aşk—olduğu ilk beyitte bildirilir.²³ (**Görsel 1**) Bu bağlamda, derviş, aşkı uğruna yaşamını vererek kendi bireysel benliğini kavuşmayı arzuladığı Tanrı’nın bütünsel varlığı içinde yitirmiş olur. Böylece, başını şehzadeye top (*gûy*) olarak sunarak öykü boyunca uğruna çabaladığı sevgiliye ulaşma/kavuşma arzusunu da sonunda gerçekleştirebilir.

İncelediğimiz nüshanın hazırlandığı dönemde artık klasikleşmiş olan ‘Ârifi’nin *Gûy u Çevgân* mesnevisinin konusu aynı zamanda, hem nüshayı hazırlamış olan hat ve kat’ı sanatçısı Mehmed b. Gazanfer, hem de şehnameci Fethullah Çelebi’nin meslek yaşamları ile rahatça ilişkilendirilebilir. Hanedana mensup kişiye duyulan sonsuz sevgi ve bağlılık, bu hislerin esasen Tanrı sevgisi ve bağlılığı yolunda bir araç ve kişinin sosyal ve fiziksel yaşamını feda etmesine değer olduğu söylemi, Sultan Süleyman için hazırlanmış olması neredeyse kesin olan bu eserin aynı zamanda devlet görevlisi ve derviş olan bu iki şair/sanatçı tarafından hazırlandığı düşünüldüğünde ayrı bir anlam kazanır. Kısmen de olsa, nüshanın sebep-i istinsahının, onu hazırlayanların sultanlarına karşı hissettikleri sevgi ve bağlılığını sergilemek olduğu şeklinde yorumlamaya olanak verir.

IV. Çift sayfa av resmi

Yazmanın ilgi çeken bir başka özelliği, elimizdeki şekliyle nüshanın 34b-35a sayfalarında bulunan bir av temsidir. (**Görsel 6**) Yazmanın yapraklarının çoğu gibi zerefşanlı kâğıda yapılmış olan bu çift sayfa resim, devrin kitap resimleri arasında sanatsal düzeyi ile nadide bir konuma sahiptir. Hem sanatsal inceliği hem de fon ve detaylarda yoğun miktarda kullanılmış olan altın nedeni ile aynı zamanda son derece zarif ve ihtişamlı bir görünüme sahiptir.

Konumuz açısından bakıldığında, temsilin sanatsal değeri ve ihtişamı padişaha sunulmak üzere yapıldığı olasılığını teyit etmesi ile işlev kazanır. Bunun yanında resmi içeriği açısından ilginç kılan bir başka yönü ise resimde avlanırken temsil edilen figürlerin

²³ H. 845, 1b. Burada bahsedilen simgesel dil (*zebân-i ya da lisân-i hâl*) başta tasavvuf edebiyatında olmak üzere modern öncesi Farsça ve Türkçe edebiyatında sıkça kullanılmıştır. Bu terimi, Fars edebiyatının en önemli sufi şairlerinden Feridüddin Attar (ö. 617-632/1220-34), tasavvuf yoluna yeni başlayanlar için yazdığı *Muşıbetnâme* adlı eserinin *Şarh-i Kitâb* bölümünde açıklar ve fiziksel gerçekle örtüşen gündelik dil ile karıştırılmaması gerektiğini söyleyerek uyarır. Bu simgesel dilin tarihsel metinleri anlamlandırmak için önemi hakkında bakınız Fatma Sinem Eryılmaz, “Where Geography, Myth, and Politics Meet: An Interpretation of the Ottoman Imperial Scroll’s Terrestrial Disk”, *16th International Congress of Turkish Art Proceedings (Ankara, October 3-5, 2019)*, haz. Serpil Bağcı (Ankara: 2023), s. .

fiziksel özellikleriyle idealleştirilmiş tiplerle benzetilebilirlerdir. Aksine, kendilerine has ve birbirlerinden kolayca ayırt edilebilecek özellikleri ile yaşamış kişileri tasvir ettiklerini düşündürürler. Ancak bu figürlerin kimlikleri, resmin kullanıldığı sınırlı literatürde tespit edilmemiştir. Önceki bir yayında kısaca değindiğim gibi, ben bu resimde Sultan Süleyman'ın, oğulları Mustafa (ö. 960/1553), Bayezid (ö. 969/1562), Selim (ö. 982/1574) ve Cihangir (ö. 960/1533) ile avlanırken betimlendiğini düşünüyorum.²⁴ Kimlik tespiti, sultan ve şehzadelerinin hem Osmanlı hem de yabancı yazılı kaynaklardaki tasvirlerine ve aynı dönem Osmanlı kaynaklarındaki görsel temsillerine dayanıyor. Resimdeki figürlerin hanedan ailesine uygun giyimi ve sorguçu sarıklarının da bu tespiti destekledikleri kanısındayım.

Resimde sultan, resmin sağ sayfasında, bir tepenin ardında sağ elinin üzerine konuşturduğu şahini ile oğullarının daha etkin olarak katıldığı avı izler. Hemen önünde hafif kambur olduğunu Avusturya delegasyonu ile beraber seyahat eden Bohemyalı hümanist ve tüccar Johannes Dernschwam'ın raporundan da bildiğimiz Cihangir, belki de önlerinde havalanmış yaban ördeklerinin üzerine salmak üzere babası gibi bir şahini kolunda tutar.²⁵ Avusturya büyükelçisi Ogier Busbecq'in raporunu teyit eder şekilde babasına çok benzeyen Bayezid ise bir yabancı keçiyi yeni avlamış olarak tasvir edilmiştir. Soldaki sayfada ceylanlara ok atmaya hazırlanan Selim de yine büyükelçinin tasvirleri doğrultusunda babasını andırır.²⁶

Şehzadenin babasına hiç benzemeyişi Busbecq'in 1 Haziran 1560 yılında Indevelde Beyi Nicolas Michault'a yazdığı ve iki şehzade arasındaki çatışmaya rastlayan mektupta yeniçeriler arasında dile getirildiği rapor edilen sözlere de yansımıştır. Büyükelçinin mektubuna göre Sultan Süleyman'ın Selim'in tarafını tutmasına anlam veremeyen askerler, onun kendisine tıpatıp benzeyen oğlunu—yani Bayezid'i—evlatlıktan reddederek yerine neden kendi karakterinden hiçbir özellik almamış “o tembel şişkoyu” tercih ettiğini sorgularlar.²⁷ Büyükelçinin yazdıkları dışında, Selim'in buradaki temsilinin şehnameci

²⁴ “Bir Minyatürün Anlattıkları: Arif'in Süleymannamesi'nde Şehzade Mustafa'nın Katlinin Ele Alınışı”, *Filiz Çağman'a Armağan (Festschrift for Filiz Çağman)*, (İstanbul: Lale Yayıncılık, 2018), s. 282.

²⁵ “...mit seinem jungsten sun, ein hogkerle...” *Hans Dernschwam's Tagebuch Einer Reise Nach Konstantinopel und Kleinasien (1553/55)*, haz. Franz Babinger (München und Leipzig: Verlag von Duncker & Humboldt, 1923), s. 50 ve “der Gangir, der jungste puklete sun,...”, s. 90.

²⁶ Busbecq halkın ve özellikle de ordunun Bayezid ve Selim hakkındaki görüşlerini aktarır. “They were attracted to the young man (Bayezid) by his looks, which strongly resembled his father's; while, on the other hand, Selim was totally unlike the Sultan, and inherited the face and manner of his unpopular mother.” Charles Thornton Forster and F.H. Blackburne Daniell, *The Life and Letters of Ogier Ghiselin de Busbecq*, 1. cilt (London: C. Kegan Paul & Co., 1881), s. 275.

²⁷ “Why had the father disowned a son who was the living image of himself? Why had he preferred to him that corpulent drone, who showed not a trace of his father's character?” Charles Thornton Forster and F.H. Blackburne Daniell, *The Life and Letters of Ogier Ghiselin de Busbecq*, s. 276. Selim ve Bayezid arasındaki saltanat yarışı, çatışmalarını yaşadığı sürece önleyen annelerinin vefatından sonra, 1558 yılının sonbaharında,

‘Ârif’in yönettiği ve metnini yazdığı, makalemin başında adını andığım *Şâhnâme-yi Âl-i ‘Osmân* adlı dünya tarihinin beşinci ve son cildi olan *Süleymânnâme*’de bulunan ve babası ile avlanırken temsil edildiği bir başka resme de çok benzediğini ekleyelim.²⁸ (Görsel 7)

Gûy u Çevgân nüshasındaki tasvire dönersek, yine sol sayfada, kardeşlerinden daha iri gözüken ve onlardan daha yüksek bir yerde, neredeyse babasıyla aynı düzlemde temsil edilmiş olan Mustafa, *Şâhnâme* kahramanı Rüstenvâri bir kuvvetle doludizgin giden atından geriye dönerek ağzına soktuğu kılıcın darbesiyle bir dişi aslanı alt ederken resmedilmiştir. Resimdeki temsili, onu “yakışıklı, uzun boylu, dik, kısa kesilmiş siyah sakallı ve babasından daha uzun” olarak tasvir eden Dernschwam’i doğrular niteliktedir.²⁹

Bu çift sayfalı av temsili *Süleymânnâme*’de bulunan av sahneleri ile karşılaştırdığımızda, biraz önce belirttiğim Selim’in tasvirindeki benzerlik dışında belirgin başka bir benzerlik daha ortaya çıkar. *Süleymânnâme*’de yer alan av temsillerinde, padişahın, birden fazla oğluyla beraber avlanırken resmedildiği sayfalarda muhtemelen konumlarındaki farkı yansıtmak için yukarıda, bir tepe arkasında, durumu kontrol olanağı veren bir yerde avı izlerken konumlandırıldığını görürüz. (Görsel 8) Buna karşılık tek başına avlanırken resmedildiğinde ise padişah sayfanın merkezinde yer alır.³⁰ (Görsel 9)

Bu sayfa düzeni, aynı zamanda, şehzadelik yaşamları boyunca sultanlık yolunda neredeyse zorunlu bir rekabet içinde olan erkek kardeşler ve tarafsız durması beklenen sultan babanın çetrefilli ilişkisini akla getirir. Padişah-baba ve şehzade-oğullar arasındaki ilişkileri etkilemesi kaçınılmaz olan ve hep şiddetle sonuçlanan bu rekabetin tüm tarafların temsil edildiği resimlere yansması şaşırtıcı olmamalıdır. Resmedilen, kaçma/yakalama/öldürme ve

artık iyice belirginleşmişti. H. 845’teki av sahnesinde Selim hayatta kalan tek kardeşi ile önce karşılıklı suçlamalarla başlayan ve kanlı sonuçlanan vakasından en az 15 yıl kadar önce temsil edilmiştir. Bu konunun detaylı bir analizi için bakınız: Şerafettin Turan, *Kanuni Süleyman Dönemi Taht Kavgaları*, 2. baskı (Ankara: Bilgi Yayınevi, 1997). Aynı zamanda Selim, avlanırken gösterilen temsilde yemek ve içki düşkünlüğünün sonucunda daha sonraki yıllarda ulaşacağı şişman görüntüsünden önceki haliyle görüntülenmiştir.

²⁸ Topkapı Sarayı Kütüphanesi H. 1517, 462b; Esin Atıl, *Süleymanname: the Illustrated History of Süleyman the Magnificent* (New York: Harry N. Abrams, Inc.: 1986), s. 193.

²⁹ “...dan der Mustaffa ein schone, lange, gerade person, ein schwarzen gestuczten barth, vnd grosser als der vatter gewesen.” Hans Dernschwam’s Tagebuch Einer Reise Nach Konstantinopel und Kleinasien (1553/55), haz. Franz Babinger, s. 136. Dernschwam, 1555 yılının Nisan ayında, Busbecq’in önderliğindeki Avusturya kafilesi ile Mustafa’nın eski sancağı Amasya’ya vardığında şehzade çoktan idam edilmiştir. Tasviri şehzadeyi tanıyanların söylediklerine dayalı olmalıdır. Kanımca buradaki “gerade” kelimesi şehzadenin kardeşi Cihangir’in aksine dik olduğunu anlatır. Bir olasılıkla ‘dürüst/mert’ anlamında kullanılmış da olabilir.

³⁰ Sultan Süleyman’ın tek başına avlanırken temsil edildiği resimler için bakınız: H. 1517, 115a, 132a, 177a ve 403a; Atıl, *Süleymanname: the Illustrated History of Süleyman the Magnificent*, s. 114, 116, 126, ve 176. Bu temsillerin sonuncusunda, o sırada 17 yaşında olan Şehzade Mehmed’in arka planda babasını izlerken betimlendiğini düşünüyorum. Sultan Süleyman’ın iki şehzadesiyle beraber avlandığı iki temsilin ikisinde de padişah arka planda, avı izlerken tasvir edilmiştir. H. 1517, 393a ve 576a; Esin Atıl, *Süleymanname: the Illustrated History of Süleyman the Magnificent*, s. 174 ve 220. Tek bir av temsili, (H. 1517, 462b; Atıl, s. 193) sultan, oğlu Selim ile avlanırken temsil edilmiş ve her iki figür de sayfanın merkezinde resmedilmiştir.

tüm bunları yaparken sergilenen gücü yansıtan bir av tasviri olduğunda temsil edilen figürlerin konumları daha da anlam kazanır. Hem *Süleymânnâme* hem de elimizdeki nüshada gözlemlediğimiz sayfa düzeni şablonu kullanılarak padişah-babanın oğullarına eşit ve onlardan daha yüksek bir konumda resmedildiği av temsilleri, böylece, sultanın oğullarına karşı tarafsız bir şekilde konumlandığını da görsel olarak yansıtarak teyit eder.

Unutmayalım ki hanedanın erkek üyelerinin katıldığı ve bir anlamda bir savaş hazırlığı olan av etkinlikleri, birbirlerine karşı yapacakları olası fiziksel savaş için de onları hazırlar. Tasvirde şehzadelerin av hayvanlarına doğrulttukları ok, kılıç ve gürz, gelecek bir zamanda kaçınılmaz olarak ya doğrudan ya da taraftarları aracılığıyla birbirlerine yöneltilecektir. Kaldı ki Sultan Süleyman döneminde padişahın uzun hükümrânlığı, yetişkin oğullarının sayısı ve saray güç dinamiğinde eşi ve kızı, Hürrem (ö. 965/1558) ve Mihrimah (ö. 985/1578) Sultanlar ve Sadrazam Rüstem Paşa'nın (ö. 968/1561) etkileri ile gizil şiddet içeren bu durum daha da bir hassaslık kazanmıştır. Yetişkin oğullarından üçü, saltanat kavgasından doğrudan (Mustafa, Beyazıd) ya da dolaylı (Cihangir) olarak etkilenerek babaları henüz ölmeden yaşamlarını yitirmiştir. Bu ölümlerden özellikle de büyük oğlu Mustafa'nın vakası sultanın gözleri önünde, onun onay verdiği bir kurmaca aracılığı ve kendi emri ile gerçekleşmiş ve kendisinin o güne kadar adil olarak bilinen sanını önemli ölçüde zedelemiştir.

Süleymânnâme'deki av temsillerinin, eserin geri kalan resimleri ve metniyle beraber, sultan ve hanedanın o dönem ve gelecekteki üyeleri için hazırlanmış olduğunu anımsamak önemlidir. Hemen yukarda belirttiğim gibi incelediğimiz *Gûy u Çevgân* nüshasının sanat eseri olarak ulaştığı olağanüstü düzey göz önüne alındığında, onun da çok büyük bir olasılıkla yine aynı okuyucu grubu için düşünülmüş olduğu sonucuna varırız. Bu çerçevede değerlendirdiğimizde, incelediğimiz av temsilleri kanımca Osmanlı devlet kültüründe sıkça karşılaştığımız 'tarih (veya gelecek kuşaklar) için arşivleme' kültürel dürtüsünü de yansıtır.

Gûy u Çevgân nüshasındaki temsil, şehzadelerin saltanat yolundaki şiddetli çatışmaları henüz başlamadan ve hepsi hayattayken hazırlanmıştır. Kronolojik olarak *Süleymânnâme* ve incelediğimiz nüshadaki temsil arasında yapılmış, Sultan Süleyman ve şehzadelerinin beraber temsil edildiği başka bir av resmi bildiğim kadarı ile yoktur. Bu durumda, iki yazmanın av temsilleri arasında saptadığım yansıttıkları sosyal ve siyasal bakış açılarındaki benzerlik, savunduğum tez yönünde bizi bir adım ileriye taşır. *Gûy u Çevgân* nüshasındaki çift sayfa tasvirin, 'Ârif'in şehnamesinin son cildindeki hanedanın resmedildiği av temsilleri için özellikle sayfa düzeni ve şehzade portreleri alanlarında bir model oluşturduğunu gösterir.

İncelediğimiz nüshada bulunan av temsiline *Süleymânnâme*'deki av temsilleriyle ilişkili olduğunu saptasak bile öncelikle sormamız gereken bir soru var: bu zarif çift sayfa resim neden mistik bir mesneviyi süslemektedir? Çevgan oyununun da tıpkı avlanma gibi hanedan mensuplarına özel olmasa da onların sıklıkla yaptıkları, yukarıda da belirttiğim gibi aslında modern öncesi dönemde savaşta işe yarayacak at ve silah kullanma becerileri ve fiziksel güç ve dayanıklılığı geliştiren etkinlikler olduğunu biliyoruz. Ancak çevgan oyunu ve avlanmanın benzer ortamlarda benzer amaçlarla yapılan etkinlikler oluşu, incelediğimiz tasvirin nüshadaki varlığını açıklamaya yetmez. Selim dışındaki üç şehzadenin babalarıyla araları bozulup hazin sonlarını bulmadan önce yapılan muhtemelen ilk ve son toplu aile temsiline, özünde Tanrı aşkını, dış öyküsünde ise bir dervişin şehzadeye olan aşkını anlatan bir eserde işlevi ne olabilir?

Nüşanın hazırlanma nedenini araştırırken sözünü etmemiz gereken bir başka nokta da bu resmin, aynı zamanda elimizdeki yazmayı tarihlendirmek konusunda bize bir ipucu veriyor oluşudur. Babasının gözbebeği olduğunu bildiğimiz şehzade Mehmed'in (ö. 950/1543) bu temsilde yer almamış oluşu, resmin onun 8 Şaban 950/6 Kasım 1543 tarihinde hastalanarak ölmesinden sonra yapıldığını neredeyse kesin kılar. Şehzade Mehmed'in vefat tarihi aynı zamanda Mehmed b. Gazanfer'in *Gûy u Çevgân*'ın kat'ı ile hazırlanan metnini bitiriş tarihinden (946/1539-40) 3-4 yıl sonrasını işaret eder. Bir başka deyişle, eğer varsaydığımız gibi Hazine 845 çift sayfa av temsiliyle beraber bir bütün olarak düşünülmüşse, tamamlanması en erken olarak 1543 yılının sonlarına rastlar. Daha önceden kesilip hazırlanmış harfler de bu tarihte mi yoksa daha öncesinde mi yazma sayfalarına yapıştırılmıştır, bilmiyoruz. Ancak yazmayı bugünkü haliyle incelediğimizde ya (son) yapıştırma yapılırken ya da öncesinde birçok dizinin kaybolduğunu ve yer değiştirildiğini gözlemliyoruz.

V. Metindeki eksikler ve esrarengiz cilt resmi

Nüşanın metnindeki eksiklere gelmeden önce nüshayı olağan dışı kılan bir başka ögeye daha değinmemiz gerekir. Bu esrarengiz öge, elimizdeki haliyle metnin ardından ve çift sayfa hanedan portreli av resminden hemen önce gelen tek sayfalık cilt resmi. **(Görsel 10)** Cilt resminin hemen karşısındaki (33b) altın boyayla hazırlanmış çerçevenin içi ise daha önce yapılmış bir yazı, desen ya da resmi görünmez kılacak şekilde karartılmıştır. Solda, görünen temsildeki cilt, daha önce değindiğim şehnameci 'Ârif'in *Süleymânnâme*'sinin ve bugün Türk ve İslam Eserleri Müzesi koleksiyonundaki Sultan Süleyman'ın şiirlerini barındıran *Divân-ı Muhibbî*'nin ciltlerine belirgin bir benzerlik gösterir. **(Görsel 11, Görsel 12)** Her iki

Süleyman dönemi eserinin cilt ustası Mehmed Çelebi adıyla bilinen Mehmed b. Ahmed'dir.³¹ Sağda içi karartılmış çerçevenin bir zaman önce neyi barındırdığı merak uyandırır. Ancak karşı sayfasında gördüğümüz cilt temsilinin varlığı da bir o kadar zihin kurcalar. Herhangi bir cilt resminin eserin konusu olan simgesel aşk hikayesiyle ilgili olması olanaksızdır.

Tüm bunların yanı sıra, cilt resminin üzerindeki ve Topkapı Sarayı Yazma Eser Kütüphanesindeki eserlerin ilk sayfalarında bulunan kurşun kalemle alınmış envanter notları, eser yeniden ciltlenirken yanlışlık yapıldığını gözler önüne serer. Yanlışlık düzeltildiğinde ise aslında yazmanın metninin cilt kapağı resmi ve av sahnesinden sonra başladığı ortaya çıkar. Acaba metindeki eksikliklerin nedeni de ciltlenirken yapılmış olan hatalar mıdır?

Metindeki eksiklikleri değerlendirmek için incelediğimiz yazmanın metnini Heratlı 'Ârifî'nin aynı eserinin on altıncı yüzyılda istinsah edilmiş üç farklı nüshasıyla karşılaştırdım. Karşılaştırma için seçtiğim eserler yine Topkapı sarayında muhafaza edilen Hazine/H. 835 numaralı ve Herat'ta 931/1524-25 tarihinde hazırlanmış bir nüsha; aynı yerde ondan birkaç yıl önce 929/1522-23 tarihinde istinsah edilmiş ve Harvard Üniversitesi Fogg Sanat Müzesi koleksiyonunda bulunan bir yazma³² ve üçüncü olarak da İstanbul Üniversitesi'nde bulunan "Farsça Yazmalar/FY 421" numaralı bir başka *Gûy u Çevgân* nüshası oldu. Ahmet Ateş'in Farsça Eserler kataloğuna göre bu son nüsha da on altıncı yüzyılda hazırlanmıştır.³³

Karşılaştırmanın ilk sonucu, dört yazma arasında Topkapı Sarayı H. 835 ve Fogg Müzesi nüshalarının birkaç küçük fark dışında hemen hemen aynı oluşudur. İncelediğimiz nüsha olan H. 845 ise eksik ve yeri değiştirilmiş dizeleri ve kelime değişiklikleri ile diğer üç nüshadan belirgin bir şekilde ayrılır. Aynı zamanda, eksikliklerin sayfaların farklı farklı yerlerinde oluşu, nüshanın başkalığının nedeninin cilt değiştirirken meydana gelebilecek yaprak dizimi yanlışlarından ibaret olmadığını gösterir. Birkaç örnek verelim.

Nüshanın 2b sayfasının dördüncü ve beşinci beyitleri arasında bir beyit; 3b ve 8a'nın ilk ve ikinci beyitleri arasında ikişer beyit; yine 8a sayfasının ikinci ve üçüncü beyitleri

³¹ Esin Atıl, *Süleymanname: the Illustrated History of Süleyman the Magnificent*, s. 63, 81. Esin Atıl'ın yazdığına göre Mehmed Çelebi Osmanlı sarayı ehl-i hirefine Sultan Selim I (h. 1512-1520) zamanında girmiştir ve ancak 1545-66 yılları arasında—yani Sultan Süleyman devrinde—ciltçilerin baş ustası olarak görev yapmıştır. Mustafa Âlî'ye göre ise baş ciltçiliğe oğlu Süleyman devrinde değil, daha önce, Sultan Selim I zamanında gelmiştir. Mustafa Âlî, *Menakıb-ı Hünervērān*, yay. haz. İbn'ül Emin Mahmud Kemal Bey (İstanbul: 1926), s. 73.

³² Harvard Üniversitesi Fogg Müzesi, 1958.79. <https://harvardartmuseums.org/collections/object/216259> W.M. Thackston, Jr. ve Hossein Ziai'nin Heravi'nin eserinin İngilizceye tercümesini de içeren *The Ball and Polo Stick* (Costa Mesa: Mazda Publishers, 1999) adlı çalışmalarının ana metnini saray için hazırlanmış olan bu nüsha oluşturmuştur. Bu çalışmanın sonunda, iki uzmanın hazırladığı metin, kullandıkları ve benim de karşılaştırmamda yararlandığım saray nüshası ve benim kullanmadığım bir başka nüsha arasındaki metin farkları açıkça belirtilmiştir.

³³ Ahmet Ateş, *İstanbul Kütüphanelerinde Farsça Manzum Eserler I (Üniversite ve Nuruosmaniye Kütüphaneleri)* (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1968), s. 355.

arasında sekiz beyit atlanmış ve bu son sayfanın geri kalanında da beyitlerin sırası değiştirilmiştir. Bazen eksikler metnin daha uzun bir bölümünü etkiler. Örneğin incelediğimiz nüshanın 9a numaralı sayfasını H. 835 numaralı yazmanın metniyle karşılaştırdığımızda 59 beytin (H. 835'in dört buçuk sayfasının) atlandığını görürüz. 14b'de beyitlerin düzeni tamamen değiştirilmiş; diğer Topkapı nüshası olan H. 835'in 8b sayfasındaki beyitlerin sırası "8,9,11,12,14,13" olarak düzenlenmiş ve onuncu beyit tamamen atlanmıştır.

Beyitlerdeki tüm bu eksikler ve hatalı yerleştirmeler, sorunun yaprak diziminden ziyade kat'ı tekniği ile ilgili olabileceğini akla getirir. Eğer gerçekten de harflerin hazırlanışı ve yazmaya yapıştırılışı arasında en az 3-4 yıl gibi uzunca bir zaman geçmişse, bazı dizelerin kaybolmuş olma olasılığı da artar. Ancak öyle olsa bile, bu durum metnin kusurlarına mazeret olmaz. Metnin bu denli hatalı olması, nüshanın örneklerini gördüğümüz son derece gösterişli bir şekilde hazırlanmış sayfaları, özenle eşleştirilmiş renkleri, geniş renk yelpazesi, zahmetli hat oyma tekniği ve son olarak incelediğimiz eşi az bulunur düzeydeki av sahnesiyle karşılaştırıldığında açıklanması gereken bir tezat yaratır. Hazine 845, metnindeki onca kusura rağmen neden estetiğine bu derece özen gösterilerek ve masraf yapılarak hazırlanmıştır? Ya da başka bir deyişle, sanatsal açıdan böylesine iddialı bir eserin eksik ve yanlışlarla dolu metnini nasıl açıklayabiliriz? Acaba nüsha okunmaktan çok görülmek üzere mi hazırlanmıştır?

VI. Sonuç

Çalışmamızın sonuna yaklaşırken incelediğimiz Hazine 845 numaralı *Gûy u Çevgân* nüshasının şekilsel özelliklerini değerlendirerek geldiğimiz noktayı gözden geçirmek faydalı olacaktır. Öncelikle, incelediğimiz eser, estetik bütünlükten çok döneminin kâğıt hazırlama ve süsleme sanatlarının farklı çeşitlerinin en iyi örneklerini yansıtmayı amaçlayan, zahmet ve masraftan hiç kaçınılmadan üretilmiş bir yazmadır. Uygulanan kitap sanatlarının dönemin en gözde tekniklerinden kat'ı yöntemini içeriyor olması ve özellikle de çift sayfa av temsiliinin üstün sanatsal düzeyi, bu nüshanın, en arzulanan sanat hamisi olan padişah için hazırlandığını işaret eder. Aynı zamanda, nüshanın aslında başında olduğu anlaşılan av temsili, Sultan Süleyman ve şehzadelerini temsil ederek eserin metnini ve sebep-i istinsahını yapıldığı dönemin Osmanlı hanedanı ile sıkı bir şekilde ilişkilendirir. Daha sonra şehnameci Fethullah Çelebi'nin *Süleymânnâme*'sinde çok benzerlerinin yapılacağı bu tasvirin, portre ve sayfa düzeni açılarından şehnameci ve ekibinin eserine model oluşturmuş olduğunu gözlemlediğimizi de buraya ekleyelim.

Ancak Ŗu noktada ufak bir hatırlatma yapmak yararlı olacaktır. Zaman dizinsel olarak sözünü ettiğimiz *Gûy u Çevgân* nüshası ile *Süleymânnâme* arasında benzer av temsillerinin olmayışı, incelediğimiz eserin bu tip sahneler için örnek oluşturduğuna işaret etse de bizi bu durumun eser hazırlanırken planlandığı sonucuna ulaştırmaz. Bir başka deyişle, sadece av temsilleri arasındaki benzerliklere dayanarak *Gûy u Çevgân*daki çift sayfalık resmin, kendinden sonrası için planlanan bir saray/hanedan edebi tarihi için kullanılmak üzere bir model oluşturmak için hazırlanmış olduğunu söyleyemeyiz.

Nüshanın metnindeki kusurlarsa, saray için değil, bir pazar üretimi için dahi kabul edilmeyecek düzeydedir. Diğer *Gûy u Çevgân* nüshaları ile karşılaştırdığımızda gördüğümüz üzere, eksik dizelerin yerleri göz önüne alındığında, metindeki noksanların eser yeniden ciltlenirken yapılmış yanlışlıklar ya da kaybedilmiş yapraklar olma olasılığı durumu açıklamaya yetmez. Kat'ı tekniğinde oyularak çıkartılan harflerin tekrar yeni sayfalara yapııştırıldığını ve metnin harflerinin hazırlanış tarihi ile yazmanın av temsili ile bir bütün olarak bitiriliş tarihi arasında en az 3-4 yıllık zamanın olduğunu göz önüne aldığımızda bazı dizelerin kaybedildiğini ve bazılarının da yanlış yerleştirildiğini düşünebiliriz. Bu durum, eksik dizeleri ve dizim farklılıklarını anlamaya yardım edebilir ancak nüshanın sanatsal mükemmelliğiyle hatalı metninin yarattığı tezağı açıklamaz.

Konumuz için asıl önemli olan, nüshanın şekilsel yapısındaki bu tezağın, yazmanın kurgulanma aşamasından itibaren sadece görsel olarak, neredeyse sanatsal bir katalog olarak hazırlanmış olabileceği düşüncesini akla getirmesidir. Bir başka deyişle, nüshanın görüleceği saray çevresince konusu iyi bilinen mesnevinin metni, incelediğimiz nüshanın kitap olarak yapısı için işlevsel olarak kullanılmış olabilir. Nitekim, özgün halinde nüshanın başlangıcına konmuş olan cilt resmi de bu fikri destekler. Bu cilt resminin, metni hangi konuda olursa olsun, bir yazmanın içinde temsil edilmesi çok olağan dışı bir durumdur. Kaldı ki örneğimizde, cilt resminin açtığı yazma, Sultan Süleyman ve oğullarının kişisel görünümünün ayrımsanarak resmedildiği av temsili ile devam eder ve her iki temsil de Fethullah Çelebi'nin *Süleymânnâme*'si ile sıkı sıkıya ilişkilidir. Eğer incelediğimiz nüsha hazırlanması planlanan ve sultan ve şehzadelerinin portreleri kadar hanedan av temsillerini de içereceği kesin olan bir edebi tarih için hazırlık niyeti ile meydana getirilmişse, böyle bir çalışma için sufi şair 'Ârifî'nin tanınmış eserinin metninin seçilmesi, kendisi de sufi bir şair olan neredeyse mahlas adaşı 'Ârif/'Ârifî ile bağlantı kurmaya adeta davet eder.

Bu savıma kısmen problem yaratacak belki de en önemli nokta, Fethullah Çelebi'nin *Şâhnâme-yi Âl-i 'Osmân* adlı şehnamesiyle ilişkili en erken yazma olan ve Sokollu Mehmed Paşa için hazırlanıp *Süleymânnâme*'nin Temeşvar seferini anlatan bölümünün bir kısmının ön

çalışması olan *Fütûhât-ı Cemîle*'nin 1557 yılında, yani *Gûy u Çevgân* nüshasının bir bütün olarak bitirilişinden (en fazla) 14 yıl sonra hazırlanmış olmasıdır.³⁴ Bunun yanında, Fethullah Çelebi'nin saraydan maaş aldığına dair en erken belge, kronolojik olarak nüshanın bitiş tarihi ile ilişkilendirilebilecek yakınlıkta, 1545 yılına aittir.³⁵ Bu tarihler çalışmamda kurguladığım sav için hiç kuşkusuz değerlendirmeye katılması gereken öğelerdir.

VII. Sonsöz

XVI. yüzyılın ilk yarısında iki Nakşibendî şair, Lâmiî Çelebi (öl. 938/1532) ve İlhâmî (öl. XVI. yüzyılın ilk yarısı), 'Ârifî'nin *Gûy u Çevgân*'ını ele alır.³⁶ Lâmiî Çelebi eseri Sultan Süleyman için Türkçe'ye uyarlarlarken, İlhâmî dize dize şerh etmiş ve eserinin sebeb-i telifinde belirttiği gibi gençlere eserin Türkçesini açıklamıştır.³⁷

Nuran Tezcan'ın da bir çalışmasında belirttiği gibi hem İstanbul'da Nakşibendî tarikatının kurucusu olan Emîr Buhârî'nin (öl. 922/1516) Bursa'daki halifesi Lâmiî Çelebi, hem de yine Emîr Buhârî'nin İstanbul'daki halifesi Hâkim Çelebi'nin (öl. 9 Zilhicce 974/9 Haziran 1567) dervişi İlhâmî'nin bu eseri Türkçeye çevirmiş olmaları 'Ârifî'nin eserine bu tarikat çevresindeki ilgiyi yansıtır.³⁸ Ayrıca Emîr Buhârî'nin Osmanlı sahasındaki devrin İhvânü's-Safâ'sının başlıca temsilcilerinden Molla Fenârî ile ilişkisi bu iki şairin de yine XVI. yüzyıl Anadolu çevresindeki yeni İhvânü's-Safâ sosyal/kültürel ağları ile ilişkisini gündeme getirir.³⁹ Nitekim Lâmiî Çelebi, birçok eserinin sebeb-i telifinde İhvânü's-Safâ'dan

³⁴ *Fütûhât-ı Cemîle*, 31b. Topkapı Sarayı Kütüphanesi H. 1592. Metinde verilen tarih "964 evâhîr-i Ramazân" yani 17-27 Temmuz 1557 tarihleri arasındır. Şair *Süleymânâme*'yi 965/1558 yılında Ramazan ayının ortalarında tamamlamıştır.

³⁵ Devlet arşivlerindeki Maliyeden Müdevver 17881 numaralı belgeye göre Fethullah Çelebi 31 Ekim 1545 tarihinden itibaren saraydan maaş almaktadır. Cornell H. Fleischer, *Bureaucrat and Intellectual in the Ottoman Empire, the Historian Mustafa Âli* (Princeton: Princeton University Press, 1986), s. 30, dipnot 46.

³⁶ Lâmiî Çelebi için bakınız: Nuran Tezcan, "Bursalı Lâmiî Çelebi," *Türkoloji* 8 (1979): s. 305-343; "Lâmiî'nin *Gûy u Çevgân* Mesnevisi", *Ömer Asım Aksoy Armağanı* (Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1978); Günay Kut, "Lâmiî Çelebi and his Works," *Journal of Near Eastern Studies* 35/II (1976): s. 73-93. İlhâmî için bakınız: Ahdi (Bağdatlı), *Gülşen-i Şu'arâ*, haz. Süleyman Solmaz (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2018), s. 108; Kınalı-zade Hasan Çelebi, *Tezkiretü's-Şuarâ*, haz. İbrahim Kutluk, 1. Cilt (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1989), s. 169; Gheis Ebadi, "Osmanlı-Türk Edebiyatında İlginç Bir Çeviri Örneği: İlhâmî'nin *Gûy u Çovgan* Çevirisi" (Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü, Ankara, Ocak 2013).

³⁷ Medine Şeyhülislam Arif Hikmet Kütüphanesi 228/811, 3a; Gheis Ebadi, "Osmanlı-Türk Edebiyatında İlginç Bir Çeviri Örneği: İlhâmî'nin *Gûy u Çovgan* Çevirisi", s. 21.

³⁸ Nuran Tezcan, "Medine'deki *Gûy u Çevgân* Yazmaları," *Türklük Bilgisi Araştırmaları Journal of Turkish Studies* 31/II (2007): s. 280.

³⁹ Yeni İhvân ağları konusundaki kaynaklara örnek olarak bakınız: İhsan Fazlıoğlu, "İlk Dönem Osmanlı İlim ve Kültür Hayatında İhvanü's-Safâ ve Abdurrahman Bistâmî," *Divân İlmi Araştırmalar Dergisi* (1996): s. 229-240. İlker Evrim Binbaş, *Intellectual Networks in Timurid Iran. Sharaf al-Dîn 'Alî Yazdî and the Islamic Republic of Letters* (Cambridge UK: Cambridge University Press, 2016), özellikle s. 104-113 ("The Ikhvân al-Şafâ: a Clandestine Network"); Noah Gardiner, "The Occultist Encyclopaedism of 'Abd al-Rahmân al-Bistâmî," *Mamluk Studies Review* 20 (2017): s. 3-38; Fatma Sinem Eryılmaz ve Godefroid de Callatay, "Following the Steps of the Ikhwan al-Safa in the Ottoman World I: Insights from Three Universal Histories," *Journal of Islamic Studies*, 31 January 2023 (online) <https://doi.org/10.1093/jis/etad001>.

gelen tanıdıklarının istekleri doğrultusunda eserlerini yazdığını dile getirmiş, mektuplarının bazılarını yine devrinde İhvânu's-Safâ olarak bilinen kişilere yazmıştır.

Çalışmamı İlhamî'nin eserinden iki kesit ve bu kesitlerin akla getirdiği sorular ile tamamlayacağım. Örnek olarak sunduğum iki kesitten ilki İlhamî'nin eserinin şerhinin sebebi telif bölümündendir ve kelime seçimi ile örtülü bir şekilde İhvân'ı işaret eder. Hemen arkasından alıntı yaptığım ikinci kesit ise 'Ârifî'nin eserinin münacat bölümünden bir dizenin İlhamî tarafından sunulan açıklamasıdır ve daha açık bir şekilde *Gûy u Çevgân*'ın manasını İhvânu's-Safâ ile ilişkilendirir.

I.

Ğaraž *erbāb-ı 'irfān*dan du'ādur

Ki 'ālem ehli gibi bī-vefādur

Şu kim inşāfı vardur sīnesinde

Şefā var ƙalbinūñ āyīnesinde

Bilür ol ehl-i 'aşƙuñ ƙıl u ƙālin

Tuyar *ehl-i şefā*nuñ zevƙ-u hālin⁴⁰

II.

[25-2] Şāyiste-yi gūş gevhherem deh

Şayiste gūşa muzāfdur ve gūş muzāf degüldür ya'nī baña *erbāb-ı 'irfān* ve aşhāb-ı vicdān gūşuna lāyık gevher müyesser ƙıl tā gūş-ı hūş-ı *ehl-i şefā* ve *ashhāb-ı vefāya* mengūş olmağa lāyık ola,⁴¹

İlhamî'nin yazdıkları hem incelediğimiz nüsha hem de metni hakkında şu ana kadar sormadığımız soruları akla getirir. Şehnameci Fethullah Çelebi'nin *Şāhnâme-yi Âl-i 'Osmân* adlı beş ciltlik dünya tarihinde İhvânu's-Safâ'nın ansiklopedisine göndermeler yaptığını biliyoruz.⁴² Acaba, bu çalışmamda incelediğimiz ve sıra dışı öğeleri ile Fethullah Çelebi'nin eserinin beşinci cildi olan *Süleymānnâme* 'ye hazırlık niteliği taşıdığı olasılığını savunduğum

⁴⁰ Medine Şeyhülislam Arif Hikmet Kütüphanesi 228/811, 3a; Gheis Ebadi, "Osmanlı-Türk Edebiyatında İlginç Bir Çeviri Örneği: İlhamî'nin *Guy u Çovgan* Çevirisi", s. 21. İlişkili bulduğum sözcükleri yatay yazdırarak belirledim.

⁴¹ Medine Şeyhülislam Arif Hikmet Kütüphanesi 228/811, 8a; Gheis Ebadi, "Osmanlı-Türk Edebiyatında İlginç Bir Çeviri Örneği: İlhamî'nin *Guy u Çovgan* Çevirisi", s. 31. Bir önceki alıntıda olduğu gibi burada da ilişkili bulduğum sözcükleri yatay yazdırarak belirledim.

⁴² Fatma Sinem Eryılmaz ve Godefroid de Callatay, "Following the Steps of the Ikhwan al-Safa in the Ottoman World I: Insights from Three Universal Histories," *Journal of Islamic Studies*, 31 January 2023 (online) <https://doi.org/10.1093/jis/etad001>.

Gûy u Çevgân nüshasının metin seçimini de devrin İhvânü's-Safâ'sı ile ilişkilendirilebilir miyiz? Başta Lâmiî Çelebi ve İlhamî olmak üzere on altıncı yüzyıl Nakşibendî çevresi aracılığıyla İhvânü's-Safâ ile ilişkilendirdiğimiz *Gûy u Çevgân* mesnevisinin yazarı Heratlı 'Ârifî'nin kendisi de acaba eserini İhvânü's-Safâ ile ilişkilendirmiş miydi? Başka bir deyişle, açıkça belirtmediği sebep-i telifini bu çalışmada yaptığımız şekilde eserin sonraki okunma şekilleri ve sıra dışı bir nüshasının şekilsel özelliklerinden yola çıkarak bir yüzyılı aşkın bir sürenin ardından geri bakarak saptayabilir miyiz? Ait olmadıkları çevrelere kendilerini tanıtmak tasası olmayan ve bundan yüzyıllar önce yaşamış kişiler ve eserleri hakkında yönelttiğimiz bu soruların kesin yanıtlarını büyük olasılıkla hiçbir zaman alamayacağız. Ancak tarihsel ve edebî araştırmalarımızı zenginleştirecek ve bize başta akla gelmeyecek açılımlar sağlayacak sebî-i istinsah irdelemesini yöntemlerimiz arasına katmanın çok önemli faydalar getirebileceğini düşünüyorum.

Görsel listesi:

Görsel 1: İstanbul, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, H. 845, *Gûy u Çevgân*, 1b-2a, tezhipli serlevhalı giriş sayfaları,

Görsel 2: İstanbul, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, H. 845, *Gûy u Çevgân*, 28b-29a,

Görsel 3: İstanbul, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, H. 845, *Gûy u Çevgân*, 21b-22a,

Görsel 4: İstanbul, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, H. 845, *Gûy u Çevgân*, 7b-8a,

Görsel 5: İstanbul, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, H. 845, *Gûy u Çevgân*, 30b-31a,

Görsel 6: İstanbul, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, H. 845, *Gûy u Çevgân*, 34b-35a,

Görsel 7: İstanbul, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, H. 1517, *Süleymânnâme*, 462b,

Görsel 8: İstanbul, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, H. 1517, *Süleymânnâme*, Sultan Süleyman oğulları Mehmed (ö. 950/1543) ve Selim ile avlanırken, 393a,

Görsel 9: İstanbul, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, H. 1517, *Süleymânnâme*, Sultan Süleyman asker ve saraylıların bakışları önünde avlanırken, 115a,

Görsel 10: İstanbul, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, H. 845, *Gûy u Çevgân*, cilt resmi ve karşısındaki karalanmış sayfa, 33b-34a,

Görsel 11: İstanbul, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, H. 1517, *Süleymânnâme*'nin özgün cildi,

Görsel 12: İstanbul, Türk ve İslam Eserleri Müzesi, 1962, *Divân-ı Muhibbî*'nin özgün cildi.

Kaynakça

I. Birincil Kaynaklar

Yazmalar ve arşiv belgeleri:

‘Arefi Heravi, *Gûy u Çevgân*: Topkapı Sarayı Yazma Eserleri Kütüphanesi Hazine 845, Hazine 835; İstanbul Üniversitesi Farsça Yazmalar (FY) 421; Harvard Üniversitesi Fogg Sanat Müzesi 1958.79. <https://harvardartmuseums.org/collections/object/216259>

Fethullah Çelebi (‘Ârif), *Süleymânnâme*: Topkapı Sarayı Kütüphanesi Hazine/H. 1517; *Fütûhât-ı Cemîle*: Topkapı Sarayı Yazma Eserleri Kütüphanesi Hazine/H. 1592.

Mehammed bin Gazanfer’in hazırladığı diğer eserler: Ramazan kasidesi (*Kasîde-i ‘Îdiyye*): İstanbul Üniversitesi Türkçe Yazmalar (TY) 9350; Farsça şiir mecmuası: Topkapı Sarayı Yazma Eserleri Kütüphanesi, Halil Ethem Arda no. 36.

Benli Ali Çelebi’nin kat‘ı tekniği ile hazırladığı ve Topkapı Sarayı Yazma Eserleri Kütüphanesinde bulunan eserler: *Mecmû‘a-i aş‘âr*: Revan/R. 1963 (Farsça); *Al-Ad‘îya as-sab‘îya*: H. 92; tek yaprak, iki murakka‘: ‘Emanet Hazinesi/E.H. 2738 ve 2739; Farsça satır arası *Hâdîş-i Erba‘în* tercümesi: E.H. 2851, *Baz‘ Gazalîyât-ı Şâhî*: M. 539.

Devlet Arşivleri, Maliyeden Müdevver 17881.

Eleştirel Basımlar:

Ahdi (Bağdatlı). *Gülşen-i Şu‘arâ*, haz. Süleyman Solmaz. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2018.

Aşık Çelebi. *Meşâ‘irü’ş-Şu‘arâ: inceleme-metin*, haz. Filiz Kılıç, 3 cilt. İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü, 2010.

Dernschwam, Hans. *Hans Dernschwam’s Tagebuch Einer Reise Nach Konstantinopel und Kleinasien (1553/55)*, haz. Franz Babinger. München ve Leipzig: Verlag von Duncker & Humbolt, 1923.

Ebadi, Gheis. “Osmanlı-Türk Edebiyatında İlginç Bir Çeviri Örneği: İlhâmi’nin *Guy u Çovgan* Çevirisi.” Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü, Ankara, Ocak 2013.

Ebû Abdullah Muhammed İbn Battûta Tancî, *İbn Battûta Seyahatnâmesi*, çev. ve haz. A. Sait Aykut. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000, c. I.

Kınalı-zade Hasan Çelebi. *Tezkiretü’ş-Şuarâ*, haz. İbrahim Kutluk, 1. Cilt. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1989.

Muhyi-yi Gülşeni. *Menâkıb-ı İbrâhim-i Gülşenî*, haz. Tahsin Yazıcı. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1982.

Mustafa Âlî. *Künhü'l Ahbâr'ın Tezkire Kısım*, haz. Mustafa İsen. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Kurumu, 1994.

Mustafa Âlî, Gelibolulu. *Menakıb-ı Hünerverân*, haz. İbn'ül Emin Mahmud Kemal Bey. İstanbul: 1926.

Mustafa Âlî, Gelibolulu. *Hattatların ve Kitap Sanatçılarının Destanları (Menakıb-ı Hünerverân)*, haz. Dr. Müjgan Cunbur. Ankara: 1982.

Rûmî, Mevlâna Celâleddin. *Divân-ı Kebîr*, haz. ve çev. Abdülbaki Gölpınarlı. Ankara: Kültür Bakanlığı, 2000.

The Ball and Polo Stick, haz. ve çev. Thackston, Wheeler M. Jr. ve Hossein Ziai. Costa Mesa: Mazda Publishers, 1999.

Haz. ve çev. Thornton Forster Charles ve F.H. Blackburne Daniell, *The Life and Letters of Ogier Ghiselin de Busbecq*, 1. cilt. London: C. Kegan Paul & Co., 1881.

II. İkincil Kaynaklar

Afyoncu, Erhan. *İslam Ansiklopedisi*, “Sipahi” maddesi.

<https://islamansiklopedisi.org.tr/sipahi> (erişim: 13.11.2022)

Ateş, Ahmet. *İstanbul Kütüphanelerinde Farsça Manzum Eserler I (Üniversite ve Nuruosmaniye Kütüphaneleri)*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1968.

Atıl, Esin. *Süleymanname: the Illustrated History of Süleyman the Magnificent*. New York: Harry N. Abrams, Inc., 1986.

Azamat, Nihat. *İslam Ansiklopedisi*, “İbrâhim Gülşenî” maddesi.

Bağçeci, Fulya Soylu, Oya Levendoğlu Öner ve Cenk Güray, “Kültürel bir mirasın dönüşümü: Osmanlı’nın derviş musikişinaslarından günümüzün profesyonel ayin icracılarına,” *Rast Müzikoloji Dergisi*, 7/1 (2019): s.1943- 1958.

Binbaş, İlker Evrim. *Intellectual Networks in Timurid Iran. Sharaf al-Dîn ‘Alî Yazdî and the Islamic Republic of Letters*. Cambridge UK: Cambridge University Press, 2016.

Çağman, Filiz. *Kat’ı. Osmanlı Dünyasında Kâğıt Oyma Sanatı ve Sanatçıları*. İstanbul: Aygaz Yayınları, 2014.

Emre, Side. *Ibrahim-i Gulshani and the Khalwati-Gulshani Order: Power Brokers in Ottoman Egypt*. Leiden, Boston: Brill, 2017.

Eryılmaz, Fatma Sinem. “Where Geography, Myth, and Politics Meet: An Interpretation of the Ottoman Imperial Scroll’s Terrestrial Disk”. *16th International Congress of Turkish Art Proceedings (Ankara, October 3-5, 2019)*, haz. Serpil Bağcı. Ankara: 2023, s. .

- Eryılmaz, Fatma Sinem ve Godefroid de Callataÿ. “Following the Steps of the Ikhwan al-Safa in the Ottoman World I: Insights from Three Universal Histories.” *Journal of Islamic Studies*, 31 January 2023 (online) <https://doi.org/10.1093/jis/etad001>.
- Eryılmaz, Fatma Sinem. “The Manipulation of Ancient and Medieval Knowledge in the Ottoman Court”. *Speculum Arabicum. Intersective Perspective on Mediaeval Encyclopaedism / Regards Croisés sur l’encyclopédisme médiéval*, Haz. Godefroid de Callataÿ, Mattia Cavagna, and Baudouin Van den Abeele. L’Institut d’études médiévales, Turnhout: Brepols, 2021, s. 113-140.
- Eryılmaz, Fatma Sinem. “Minyatürün Anlattıkları: Arif’in Süleymannamesi’nde Şehzade Mustafa’nın Katlinin Ele Alınışı”. *Filiz Çağman’a Armağan (Festschrift for Filiz Çağman)*. Istanbul: Lale Yayıncılık, 2018, s. 273-284.
- Fleischer, Cornell H. *Bureaucrat and Intellectual in the Ottoman Empire, the Historian Mustafa Âli*. Princeton: Princeton University Press, 1986.
- Gardiner, Noah. “The Occultist Encyclopaedism of ‘Abd al-Raḥmān al-Biṣṭāmī.” *Mamluk Studies Review* 20 (2017): s. 3-38.
- Kara, Mustafa. *İslam Ansiklopedisi*, “Gülşeniyye” maddesi. <https://islamansiklopedisi.org.tr/gulseniyye>. (erişim: 13.11.2022)
- Kut, Günay. “Lami’î Çelebi and his Works.” *Journal of Near Eastern Studies* 35/II (1976): s. 73-93.
- Mehmed Tahir, Bursalı. “Sanayi-i Nefisemizden: Oymacılık ve Bursalı Oymacı Fahri”. *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi, 1911-14*, güncelleştirilmiş basımı yay. haz. Yaprak Zihnioğlu, İstanbul: Kitap Yayınevi, 2007.
- Safa, Zabihollah, *Encyclopædia Iranica*, “‘Ārefī Herāvī, Mawlānā Mahmūd” maddesi.
- Turan, Şerafettin. *Kanuni Süleyman Dönemi Taht Kavgaaları*, 2. baskı. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1997.
- Tezcan, Nuran. “Medine’deki Gûy u Çevgân Yazmaları.” *Türklük Bilgisi Araştırmaları Journal of Turkish Studies* 31/II (2007): s. 277-289.
- Tezcan, Nuran. “Bursalı Lâmiî Çelebi.” *Türkoloji* 8 (1979): s. 305-343.
- Tezcan, Nuran. “Lâmi’î’ nin Gûy u Çevgân Mesnevisi”. *Ömer Asım Aksoy Armağanı*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1978.