ARAŞTIRMA VE İNCELEME RESEARCH

Ali Şir Nevâî Divanı (İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler T. 5470) Cildindeki Kuş ve Bulut Motiflerinden Simurg ve Ejdere Bazı Düşünceler

Ali Shir Navai's Divan (Istanbul University Nadir Eserler T. 5470) Some Thoughts from the Bird and Cloud Motifs on the Bookbinding to Simurg and Dragon

Aliye ÖTEN[a]

[a]Diyanet İşleri Başkanlığı, İstanbul, Türkiye

Received: 08.05.2023
Accepted: 18.07.2023
Available online: 21.12.2023

Correspondence:
Aliye ÖTEN
Diyanet İşleri Başkanlığı, İstanbul, Türkiye
aliyeakturk@gmail.com

ÖZ Edebiyat alanında Farsça'nın tercih edildiği bir coğrafyada, Ali Şîr Nevâî nesre ve nazma hâkimiyetiyle Çağatay Türkçesi'ni kalıpları aşan bir güç ve zarafetle kullanmıştır. Dil abidesi hüviyetindeki Nevâî yazmaları, başta Herat olmak üzere yurt edinilen tüm sahalarda, asırlar boyunca Türk dili ve kültürü kadar kitap sanatlarının da şekillenmesi ve gelişmesinde etkili olmuştur. Kendi tasnifiyle sayıları dördü bulan divanlarından çocukluk dönemi şiirlerini içeren Garaibü's-sığar'ın İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi'nde bulunan NEKTY5470 envanter numaralı nüshası, tezyinatıyla nadir ve önemli bir örnektir. Özellikle cild kapaklarının dış yüzlerinde bulunan figürlü kompozisyonuyla dikkat çeken bu eserin, yüzyıllar boyunca Türk sanatının özellikle İslami dönemde ifade edildiği sembolik anlatıma dair tespit ve değerlendirmeler bu çalışmanın konusunu teşkil etmektedir. Pervazları dolanan helezonlara yerleşen altın ibrişimle kontürlenmiş, renkli ipliklerle işlenmiş kuş ve bulut figürlerinin oluşturduğu bu kompozisyon, ikonografik açıdan incelenmiştir. Kuş motifinin menşei, Asya kültürlerinde ve bilhassa Türk kültüründeki önemi ve sembolik anlamına değinilmiştir. Bununla birlikte bulut motifinin de Çin sanatından doğan ve Türk İslam kültüründe şekillenen sembolik anlamı ele alınmaya çalışılmıştır. Kuş ve bulut motiflerinin bir arada kullanıldığı eserlerden hareketle bir kompozisyonun parçası olduklarında ifade ettikleri anlam tespit edilmeye çalışılmıştır. Böylece kuş ve bulut motiflerinden hareketle simurg ve ejdere doğru hem müellifin yaşadığı dönem, hem de yazın dünyasıyla kurulan sembolik bağlantılar Türk kültürünün somut bir örneği üzerinden ifade edilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Ali Şîr Nevâî; Türk sanatı; Türk cild sanatı; kuş ve bulut motifleri; Simurg ve Ejder

ABSTRACT In a region where Persian was the dominant language in literature, Ali Shir Navai masterfully used Chagatai Turkish with a power and grace that surpasses the stereotypes with his command of prose and verse. Navai manuscripts, which are a monument of language, have been influential in the shaping and development of book arts as well as Turkish language and culture for centuries in all fields, especially in Herat. The NEKTY5470 inventory copy of Garaibü's-sığar, which contains childhood poems from his divans, whose number is four by his own classification, is a rare and important example with its ornamentation. The subject of this study is the determinations and evaluations of this work, which draws attention with its figurative composition on the outer surfaces of the binding covers, about the symbolic expression of Turkish art, especially in the Islamic period, for centuries. This composition, which consists of bird and cloud figures embroidered with colored threads and contoured with golden thread, placed on the spirals entwined on the sills, has been examined iconographically. The origin of the bird motif, its importance in Asian cultures and especially in Turkish culture and its symbolic meaning are mentioned. In addition, the symbolic meaning of the cloud motif, which emerged from Chinese art and shaped in Turkish-Islamic culture, has been tried to be discussed. Based on the works in which bird and cloud motifs are used together, the meaning they express when they are part of a composition has been tried to be determined. Thus, based on bird and cloud motifs, the symbolic connections established with both the author's period and the literary world towards simurg and dragon were tried to be expressed through a concrete example of Turkish culture.

Copyright © 2023 by İslâmî Araştırmalar

Keywords: Ali Shir Navai; Turkish art; Turkish binding art; bird and cloud motifs; Simurgh and Dragon

EXTENDED ABSTRACT

As it is known, aesthetic understanding reflects and shapes the nature, culture and artistic taste of the society in which the work is produced, with certain techniques and materials; It is a means of combining figurative art branches such as miniature and binding with common symbols in texts. When we examine Ali Shir Navai's Garaibü's-sığar divan, it is understood that it physically reflects both the Herat style and the traces and symbols of Turkish-Islamic civilization. When we try to deal with the sofa in question from an iconographic point of view, we discover a world of symbols where a bird is not just a bird and a cloud is not just a cloud. Bird and cloud motifs are embroidered in reverse symmetrical form on the sill of the Herat style Navai binding, registered in the Rare Works Library of Istanbul University (no: NEKTY05470). Considering the region and period in which it was created, the style, the artist and the author, we can conclude that Simurgh and dragon figures were embroidered into the style. In addition, the fact that the scene of the encounter of the Simurg and the dragon takes place in many works of that century implies the purpose of use of these figures.

The bird of prey (Garuda, Simurg, Anka, Hüma) representing the ongun of the Turkish khans and the kut has been used as a mythical creature in Turkish art since its earliest known examples and can be followed from the works. It is seen that the cloud motif, which is thought to have passed from Chinese art to our decoration, is fed by nature, belief, cosmology and mythology, diversifying in Turkish culture and affecting other cultures. It is seen that the motif was developed by stylized especially from the dragon, but although its symbolic meaning changed from animal origin, cloud patterns such as the Lingzhi mushroom, Rúyì and Yùnjian continued to exist and were used in the simurg dragon struggle. The development of the Simurg dragon struggle in the Ottoman palace workshops, especially after İlhanlı, Timur, Celayir, Safavid, shows that it continues to be used in the sense of the exchange of power (sovereignty and power) in the first place.

The simurg dragon composition, which was born in the Chinese style on glazed tiles as a symbol of power on the throne of Suleiman in the 13th century, was processed and developed in the workshops of Timur, Celayir, and Safavids in Iran. With the support of the sultans, the simurg dragon struggle, which developed especially in the book arts, especially in the binding, became widespread enough to take place in architectural ornaments, metal objects and carpet motifs in time. This composition, which shows more schematic and stylized motif features in textiles and carpets, was effective in Ottoman borders, especially in Istanbul, with works such as Navai Binding, which we examined after the Ottoman Empire dominated this area with the Irakeyn campaign, and artists such as Şah Kulu. Especially when we look at the examples in Topkapı Palace, it is seen that this composition was used in the Saz style developed by Şah Kulu. The simurg dragon struggle, which is defined as an exchange of kut according to the animal style, represents the sultanate and power.

Türklerin kültür bakiyesi yazılı tarihleri başlamadan çok önceye dayanmakla birlikte kayıt altına alınıp günümüze ulaşmasında yazı ve kitap önemli bir rol oynamıştır.[1] Sözün ve yazının olduğu kadar kitabın da değerini çok iyi bilen Türkler, kitabı cild, hat, tezhip, minyatür gibi bütün öğelerini sanatla ifade ettikleri yüksek bir ilim, kültür ve sanat eserine dönüştürmüşlerdir. Böylece kitap sanatı dediğimiz, özellikle İslam coğrafyasında tercih edilen sanat dallarında kendilerine has bir yolda ilerleyen süsleme sanatlarını geliştirmişlerdir. Türk sanatında bilinen ilk tezyînî unsurların, Orta Asya göçebe kültüründen gelen ve günlük kullanım eşyalarında tercih edilen örnekler olduğu bilinmektedir.[2] Bilhassa İslâmî dönem Türk sanatında insan ve hayvan figürünün yerine daha üslûplaştırılmış ve soyut figürler tercih edilmekle birlikte;[3] İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi'ndeki Ali Şîr Nevâî'nin Garaibü's-sığar Divanı cildinde görülen hayvan figürleri Türk sanatındaki devamlılığın en güzel örneklerinden birini teşkil etmektedir. Bu çalışmanın ilk bölümünde Ali Şîr Nevâî ve divanı hakkında bilgiler verilmiştir. İkinci bölümde ise cilt üzerindeki kompozisyonda yer alan figürlerin ikonografik açıdan incelenmesine yer verilmiştir.

1. ALİ ŞÎR NEVÂÎ VE İ.Ü. NADİR ESERLER KÜTÜPHANESİNDEKİ DİVANI

Ali Şir Nevâî (17.09.844/09.02.1441-13.06.906/04.01.1501) Uygur kökenli olup Herat'ta doğmuştur. Timurlular zamanından itibaren Horasan'da iktidara hizmet eden ailesiyle Babür Devleti'nin kurulduğu

[1] Neşet Çağatay, "Türklerin Tarihteki Yeri ve Milli Özellikleri", *Erdem,* 1996, c.8, sy.23, s. 509-515.
[2] Daha geniş bilgi için bknz. Bahaeddin Ögel, *İslamiyet Öncesi Türk Kültür Tarihi,* TTK Yay., Ankara 1991.
[3] Aziz Doğanay, "Tezyinat", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul 1979, c.41, s. 79.

yıllarda Irak'a gitmiş, sonradan Babür Şah'ın (14.02.1483/26.12.1530) himayesine girerek 1452'de Horasan'a dönmüştür.[4] Bir süre sonra babası vefat eden Ali Şîr'i, Babür Şah, Hüseyin Baykara (06.07.1438/05.05.1506) ile birlikte himaye etmişler, onu Meşhed'e götürmüşlerdir. Bâbür, Meşhed'de ölünce Hüseyin Baykara Merv'e dönmüş ve böylece Ali Şîr ile yolları ayrılmıştır. Ali Şîr Meşhed'de İmam Rıza Medresesi'nde eğitimine devam etmiş, Timurluların kuşçu emîrlerinden Seyyid Hasan Erdeşîr'den (ö. 1489) vefatına kadar yardım ve ilgi görmüştür. Meşhed'de okurken Kemal Türbetî ve Arap aruzunun üstadı sayılan Derviş Mansûr gibi pek çok İranlı âlim ve şairle tanışmış, birçoğundan da ders almıştır. Arkadaşı Hüseyin Baykara'nın 873/1469'da tahta geçmesine kadar Semerkant'ta kalan[5] Ali Şîr, bu tarihten sonra Herat'a gelmiş ve devlet işleriyle de ilgilenerek, sadakatle ona hizmet etmiştir.

Attâr (ö. 618/1221), Hüsrev-i Dihlevî (651/1253-725/1325) ve Nizâmî (ö. 611/1214 [?]) gibi etkilendiği belli başlı sîmâların Fars edebiyatına ilgisini artırdığı Ali Şîr, henüz on beş yaşlarında iken kendini şair olarak Farsça şiirleri ile tanıtmayı başarmıştır.[6] Aynı başarıyı Türkçe şiirlerinde de gösteren Ali Şîr, "zü'l-lisâneyn" (iki lisan sahibi) olarak tanınmıştır. Türkçe eserlerinde 'Nevâî'; Farsça şiirlerinde 'Fânî' mahlasını kullanan Ali Şîr Nevâî, manzum ve mensur eserleriyle Orta Asya Türk dili ve edebiyatında önde gelen bir şahsiyettir. Nevâî'nin Türk dili ve edebiyatının gelişmesindeki büyük katkısı nedeniyle Çağatayca'ya "Nevâî dili" dahi denmiştir. Ali Şîr Nevâî'nin Türklerin hayat tarzından gelen millî ve mahallî unsurlar kazandırdığı eserleri, Türkistan, Âzerî ve Anadolu sahasında okunmuştur. Onu özellikle Osmanlı şairleri üstat olarak tanımışlar ve 15. yüzyıldan bu yana şiirlerine çeşitli nazîreler yazarak şairlik yeteneklerini gösterme yolunu tercih etmişlerdir.[7]

Nevâî, iki divan tertip ettikten sonra Hüseyin Baykara'nın bunların sayısını dörde çıkarmasını tavsiye etmesi üzerine, divanlarını yeniden tasnif ederek dörde çıkarmıştır. Yirmi yaşına kadar yazdığı şiirlerini aldığı ilk divanına Bedâyiu'l-bidâye için yazdığı önsözü de koyarak Garâibü's-sıgar adını vermiştir. Pek çok nüshası bulunan bu eserin en önemlileri, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi[8] ile Paris Bibliothèque Nationale'deki[9] "Külliyat"ta yer almış olanlarıdır.[10] Divanlarının sayısını artıran tasnif sonrası Ali Şîr'in sonradan yazdığı bazı şiirlerin de bu nüshalarda yer aldığı düşünülmektedir.[11]

Ali Şir Nevâî'nin Garâibü's-sıgar adlı divanının bir nüshası da İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi'ne iki ayrı etiketle kayıtlıdır. NEKTY05470 envanter kaydı, 220 varak ve 262x186 mm. ölçülerinde Talik hatla yazıldığına dair kısa bir açıklamadır. NECTY05470 envanter kaydına göre eser, 200 varak, 15 satır düzeninde Ta'lik hatla yazılmıştır. 262x186 mm, 168x94 mm olmak üzere kutusu ile birlikte iki ölçüsü verilmiştir ve açıklamanın devamında son varaktaki İbrahim Paşa'ya ait olması muhtemel mühürden bahsedilmektedir. Yazma bizzat incelendiğinde giriş kısmındaki tezhipli takdim bölümü, peşinden karşılıklı iki minyatürlü varakla en sonda mühürlü boş bir varak olmak üzere 7 varak ve gazel, kıt'a, terci-i bend gibi nazım şekillerinin lacivert zemin üzerine başlıklarla vurgulandığı şiirlerden müteşekkil 200 varak hacminde olduğu görülmektedir. Kâğıdı zerefşanlıdır. 200. varaktaki ketebe kaydından anlaşıldığına göre Hüseyin Baykara'nın himâye ettiği hattatlardan biri olarak bilinen Sultan Ali Kaynî

[4] Günay Kut, "Ali Şîr Nevâî", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul 1989, c.2, s. 449-453.
[5] Kut, *Külliyat-ı Nevâyî*, s. 13.
[6] Kut, "Ali Şîr Nevâî", s. 449-453.
[7] Kut, "Ali Şîr Nevâî", 449-453.
[8] Ali Şîr Nevâî, *Garâibü's-sığar* (İstanbul: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Revan Köşkü, 808).
[9] Ali Şîr Nevâî, *Garâibü's-sığar* (Paris: Bibliothèque Nationale', Suppl. Turc., s. 316-317).
[10] Kut, *Külliyat-ı Nevâyî*, s. 13.
[11] Kut, "Ali Şîr Nevâî", s. 449-453.

tarafından istinsah edilmiştir.[12] Nüshanın ikisi takdim sayfasında olmak üzere Herat üslûbuyla Behzad'ın atölyesinden farklı bir üslupla yapılmış işret, çevgân oyunu, av, Yusuf ve Züleyha konulu 6 minyatürü bulunmaktadır.[13]



GÖRSEL 1: Nevâî Garâibü'sığar, dış üst kapağın iç yüzü.



GÖRSEL 2: Nevâî Garâibü'sığar, cildi üst ve alt kapak dış yüzleri ve miklebi.

[12]Gülsen Tezcan, *Alî Şîr Nevâyî Hamse ve Divanlarının Resimleri: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'ndeki Örnekler,* Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi SBE., Ankara 2007, s.65; Hayrunnisa Akbıyık Alan, "Timurluların Bilim ve Sanata Yaklaşımları ve Bazı Son Dönem Sanatkârları", *Bilig,* 2004, sy.30, s.163.

[13] Tezcan, "Ali Şîr Nevâî", s. 65; Filiz Çağman, "The Miniatures of the Divan-ı Hüseyni and the Influence of their style", *Fifth International Congress of Turkish Art*, haz. G. Feher. Budapest, 1978, s. 231-259.

Nevâî Divanı'nın Nadir Eserler Kütüphanesi nüshasının cildi kabının iç ve dış yüzü farklı renk ve kompozisyonlarda tasarlanmıştır. Cilt üst ve alt kapağın iç yüzlerinde, kat' tekniğinde yapılmış lacivert zemin üzerinde kahverengi rumili kompozisyonlar görülmektedir.[14] Bordürde koyu lacivert üzerine açık kahverengi ters simetrik dörtlü helezonlar üzerine yerleştirilmiş çeşitli rumiler görülmektedir (bknz. Görsel 1). Bu rumilerin yaklaşık dört katı büyüklüğündeki altın renkli sarılma rûmiler ise bordür boyunca tepelik oluşturacak ikililer şeklinde dolanmaktadır. İçteki köşebent ve şemsede, açık mavi bir zemin üzerine koyu kahverengi serbest dolantı bulutlar ve hatayilerle birleşme noktaları örtülmüş helezonik dallardan oluşan bir kompozisyon bulunmaktadır. Şemse ve köşebentlerin arası ise yine helezonik dalları zer ender zer kabartmalı dolantı bulut ve hatayilerle tezyin edilmiş bir kompozisyona sahiptir.

Çalışmamıza konu olan siyah deri cildin üst kapak ve alt kapak dış yüzlerinde şemsesi, köşebend ve pervazıyla ¼ simetrik bir kompozisyon yer almaktadır (Görsel 2). Burada pervaz kısmında yer alan desenin kompozisyonu dikkat çekicidir. Bir kuşun merkeze alındığı bu kompozisyonda dolantı bulutun devam ettiği kıvrımlar ters simetrili bir düzende yerleştirilmiştir. Zerdûz[15] şeklinde yapılan ciltte dallar ve motiflerin kenar konturunu oluşturan altın ibrişimlerin içi büyük motiflerde turkuaz, küçüklerde ise yeşil ve pembe renkte ipliklerle işlenmiştir.



GÖRSEL 3: Solda Nevâî, Garâibü's-sıgar nüshasındaki mühür ve sağda İbrahim Paşa'nın mührü.

Ali Şîr Nevâî'nin 15. yüzyılda yaşadığı ve çalışmamıza konu alan eserini telif ettiği düşünüldüğünde bahsi geçen cildin de bu yüzyıl veya sonrasına ait olduğu düşünülebilir. Ayrıca yazmanın son sayfasındaki kaydında

Be-Mihr-i Hâtem-i Hatm-i Nübüvvet k'ez Reh-i Ta'zîm

Şod ez Cân Bende-i Sultan Süleyman Şâh İbrâhim

[14] Tezcan, "Ali Şîr Nevâî", s. 65.

[15] Zerduz cilt, deri üzerine sarı, pembe ve yeşil sırmalarla realist motiflerin işlendiği cilt şeklinde tanımlanmaktadır. Ahmet Saim Arıtan, "Ciltçilik", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul 1993, c.7, s.553.

"Hatm-i Nübüvvet mührü aşkına tazim yolundan İbrâhim bütün ruhuyla Sultan Süleyman Şah'ın kulu oldu" (Şah İbrâhim bütün ruhuyla Sultan Süleyman'ın kulu oldu) şeklinde okunan mühür Maktul İbrahim Paşa'ya (ö. 942/1536) ait olduğunu işaret eder (bknz. Görsel 3). Ciltte herhangi bir sanatçı kaydı olmamasına karşın, sahip olduğu işçilik eserin yetkin bir atölyeden çıktığını göstermektedir. Ayrıca İbrahim Paşa'nın vefatı 1536 olarak bilindiğinden cild bu tarihten önce yapılmış olmalıdır. İkbal ve gücü doruk noktasına ulaşan İbrâhim Paşa'nın büyük yetkilerle ve "serasker sultan" unvanı ile Safevîler'e karşı girişilen Irakeyn Seferi'ne çıktığı ve bu sefer sırasında önden hareketle Tebriz'e girdiği (25.01.941/06.08.1534), ardından padişahın kuvvetleriyle birleşip Bağdat'a indiği ve burayı zaptettiği bilinmektedir.[16] Hem İbrahim Paşa'nın esere veya Osmanlı sarayında acemkârî yapabilecek sanatkara ulaşabilir olması, hem de işçilik, teknik ve üslûp açısından Safevî etkilerinin görüldüğü bu cildin Herat üslûbunda olduğu düşünülebilir.

Ali Şîr Nevâî'nin yaşadığı Şiraz, Yezd ve Herat'ta 15. yüzyıl boyunca Timurluların, 16. yüzyılda ise Safevî mücellitlerinin muhteşem ciltler hazırladığı bilinmektedir. Herat, geliştirilen yeni teknikler, işçilik ve üslûplarla cilt sanatının en büyük merkezi haline gelerek, Safevi Devleti'nin desteğiyle ekol teşkil etmiştir.[17] Başlarda Timur ve Türkmen etkilerinin görüldüğü yazma eserlerde, sonrasında özgün bir kimlikle Safevi üslûbu oluşmuştur. Bu eserler adeta mücevher inceliğinde ve zarafetinde özellikle sıvama altınla bezenmiş farklı tezyinatlara ve ciltlere sahiptir.[18] 16. yüzyıl ikinci yarısından itibaren üretilen bu yazma eserlerde pahalı malzeme kullanımının; varaklarda tezhipli ve resimli alanların oranının arttığı, eserlerin ebadının büyüdüğü görülmektedir. Ayrıca sıklıkla müşebbek tekniğinde cildin dışında uygulanan motif ve kompozisyonların cildin içinde de kullanıldığı tespit edilmiştir.[19]

Aslanapa, Herat ciltlerini karşılaştırdığı "Orta Asya'da Cild Sanatı" (511-512) adlı makalesinde Herat üslûbundaki Topkapı Sarayı Müzesinde 1440-43 tarihli Hamse'nin cildinde (MS.R.862) insan figürünün ilk defa kullanıldığını, ayı, maymun, chi-lin ve sağ altta simurg ejder karşılaşması bulunan manzara tasvirine yer verildiğini ifade eder.[20] Julian Ruby ve Zeren Tanındı'nın Timurlular dönemi İran cildi şeklinde Herat ekolünün de geldiği ana ekolü tanımladığı Hamse cildinin üst kap dış yüzü, Türk ve İslâm Eserleri Müzesi'nde (TİEM yazma-1906) şeklinde kayıtlı 1446 tarihli Mesnevî cildinde aynı kalıpla yapılmıştır. Arka kapaktaki salbekli şemsede ise bir çift simurg ve miklebde karşılıklı simurg ejder mücadelesi işlendiği belirtilmektedir. Cilt incelendiğinde dış kabın iç yüzlerinde kat' tekniğinde mavi zemin üzerine bahsi geçen karşılıklı altın simurgların bulunduğu görülür (bknz. Görsel 4).

[16] Feridun Emecen, "İbrahim Paşa Makbul", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul 2000, c. 21, s.333-335.
[17] Oktay Aslanapa, "Osmanlı Devri Cild Sanatı", *Türkiyemiz,* 1982, c.13, sy.38, s.12. Gül Güney - Feyzi Aydın, "Süleymaniye Kütüphanesi'nde Bulunan Safevi Dönem Özelliği Gösteren Bazı Yazma Eser Ciltlerinin Tezyinatı", *International University Museums Association Platform,* 2020, c.3, sy.1, s.31.
[18] Feyzi Aydın, "Sultan Ahmet I Koleksiyonu ve Safevi Dönemi Cilt Sanatı", *Kalemişi,* 2020, sy.16, s.17.
[19] Gül Güney, "Safevi-Şiraz Dönem Özelliği Gösteren Bazı Kur'an-ı Kerim Nüshalarının Serlevha Tezhipleri", *Asos Journal,* 2017, c.5, sy.43, s.136.
[20] Oktay Aslanapa, "Orta Asya'da Cild Sanatı", *Erdem,* 1991, c.20, sy.7, s.505-516. Julian Raby - Zeren Tanındı, *Turkish Bookbinding in the 15th Century: The Foundation of an Ottoman Court Style*, haz. Tim Stanley, Azimuth editions on behalf of l'Association Internationale de Bibliophile, London 1993, s.15-17.



GÖRSEL 4: Solda Topkapı Sarayı Müzesinde 1442 tarihli Hamse Türk ve İslâm Eserleri Müzesi'nde 1446 tarihli Mesnevî cild üst kabı dış yüzünde Ejder Simurg karşılaşması kısmı sağda Mesnevî cildi üst kap iç yüzünde karşılıklı simurg figürleri.

Mesnevî miklebinde ise ejdere gökten simurgla birlikte yerden arslan şeklinde yırtıcı bir kara hayvanının saldırdığı görülmektedir. Cildin dış kapaklarının iç yüzlerinde yer alan şemselerdeki karşılıklı iki simurg kompozisyonunun N. Y. Metropolitan Museum'daki 1450 tarihli Şiraz Hamsesi (Metropolitan Museum of Art, inv.no.13.228.3) cildini hatırlattığını belirten Aslanapa; 15. yüzyıla ait olduğunu tespit ettiği çalışmamıza konu olan Nevâî cildinin Herat üslûbunda ve emsalsiz olduğunu Ağaoğlu[21] ve Grube'nin tespitlerinden[22] de hareketle ifade eder. Türk etkilerinin açıkça anlaşıldığı bu cildin desen tasarımı ise ikonografik açıdan ayrı bir önem taşımaktadır.

2. NEVÂÎ DİVANI CİLDİNDE DESEN TASARIMI VE SİMURG EJDER

Bir cilt kapağına işlenen bu kuş ve bulut motiflerinin sadece kuş ve buluttan ibaret olmadığı; sanatkârın sözle değil eliyle ve zarafetle ifade ettiği kelimeleri olduğu düşünülmektedir. Bu açıdan motifler, gelişigüzel yan yana yerleştirilip, düzenlenen hayvan, çiçek, meyve ve objeler değil, sistemli bir şekilde şifrelendirilip, sembolleştirilerek, sadeleştirilmiş unsurlardır. İnsan beyninde ve gönlünde sentezlenip estetik bir şekilde sunulmuştur.[23]

Renda, 20. yüzyılda ön plana çıkan, Erwin Panofsky gibi sanat kuramcıları tarafından gündeme getirilen ve sanat eserlerindeki biçimlere yüklenen anlamları çözümlemeye çalışan ikonolojik

[21] Mehmet Ağaoğlu, *Persian Bookbindings of the 15th Century*, University of Michigan Press, Michigan 1935.
[22] Ernst J. Grube, "Herat, Tabriz, Istanbul, The Development of a Pictorial Style", *Paintings from Islamic Lands*, *Oriental Studies 4*, haz. Ralph H. Pinder-Wilson, Cassirer, Oxford, 1969, s.85-109.
[23] Can Şahin, *Türklerde Ejder ve Simurg Motifinin Grafik Gelişimi,* Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi SBE., Konya 2001, s. 5-6.

yöntemi, önce sanat eserindeki konu ve motiflerin ikonografik çözümlenerek tanımlanması ardından da üretildiği çağ ve ortamına göre yorumlanması şeklinde tarif etmektedir. Hemen sonrasında bu konuda İslam sanatlarının konumuna değinen Renda, İslam dünyasında imgelere dayanan dini bir ikonografyanın olmadığının altını çizer. Buna rağmen İslam sanatının mimari, mimari tezyinat, tezyinat ve minyatür gibi çeşitli dallarında ikonografik unsurlar bulunduğunu ve bu durumun da simgeler dünyasının farklı kültürlerden köklenen sentezlerinden kaynaklandığını belirtir.[24] Sanat tarihçisi ve estetikçi Erwin Panofsky'nin bir sanat eserinin algılanabilmesi ve estetik tecrübesi için tanımladığı süreç; doğal anlama (olgusal anlam ve ifadesel anlam), anlaşmalı anlam ve asıl anlamın saptanması şeklindedir.[25] Bu sürecin ilk aşaması kuş figürünün doğal anlamı ile ilgilidir ve gerçek hayatta görülebilecek yırtıcı bir kuşla motifin ilişkisi sorgulandığında ortaya çıkan cümleler bu anlamı saptamaya yöneliktir.

Buna göre kuşun gagası gövdesiyle aynı doğrultuda yukarıya doğru uzanmış ve kapalıdır. Gece ve gündüz avlanan yırtıcı kuşlara has, ucu kıvrık bir gaga şeklinde işlenmiştir. Kuşun kanatlarının ikisi de açıktır. Kuş hareket halinde görünmektedir, açık ve büyük kuyruğu güçlü manevra kabiliyeti olduğunu düşündürmektedir. Kuşun ayakları ise, yırtıcı kuşlara has güçlü pençeleri andırır bir nakışla desenin devamı olarak işlenmiştir. Kuş figürünün desene uygulanmasında eğer gerçek bir yırtıcı kuş düşünüldüyse oldukça natüralist bir üslûbun tercih edildiği söylenebilir (Görsel 5).



GÖRSEL 5: Garaibü's-Sığar Divanı üst kabında kuş ve bulut motifleri.

[24] Günsel Renda, *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar Güner İnal'a Armağan* adlı kitaba sunuş, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay., Ankara 1993, s.271-294.
[25] Bedreddin Cömert, *Mitoloji ve İkonografi*, De ki Basım Yayım, Ankara 2010, s.13-19.

İkinci aşamada ise anlaşmalı anlamın tespiti söz konusudur. Eserin, bize ilk bakışta kapalı kalan ve gündelik hayat pratiklerimizle açıklayamadığımız anlamına, Panofsky, anlaşmalı anlam demektedir.[26] Bu anlamı tespit için gündelik pratik deneylerin dışına çıkıp, onları tarihi ve geleneksel başka bilgilerle tamamlamak gerekmektedir.

Sanatı üretildiği toplumun ve milletin dışında ve bunlardan ayrı olarak incelemek mümkün değildir. Sanat, mensup olduğu toplumda doğar onunla gelişir, devam eder ve eserlerin kalıcılığına, kurumsallaşmasına bağlı olarak canlılığını ve etkisini sürdürerek gelenek haline gelir. Bu yüzden bir Türk şairinin, Türk sanatına katkıda bulunduğu eserini en güzel eserler en güzel zarflara konur anlayışı gereği cilt, tezhip, minyatür ve hattıyla oldukça özenli hazırlanan kitap sanatlarının nadide bir örneği olarak üretilen bu eser de sanatçının kimliği ne olursa olsun sanatçıdan daha büyük bir geçmişin ve topluluğun yani Türk sanatının belirgin izlerini taşımaktadır. Renda'nın da işaret ettiği gibi Nevâî'nin divanının cildinde kuş figürünün tercih edilme sebebi sorgulandığında ikonografik unsurların araştırılması gerekmektedir. Cilt kapağında insan ve hayvan figürlerinin kullanıldığı Acemkâri yani İran işi denilen bu kompozisyonda merkez teşkil eden kuşun üslûplaştırıldığı, yani nakış olacak kadar sadeleştirme yapılarak bazı detaylarının ön plana çıkarılıp, bazılarının dikkate alınmadığı görülmektedir. Yarı üslûplaştırılmış bu motifin Türk sanatındaki köklerine bakıldığında uzak zamanlarından eserin üretildiği çağa kadar farklı biçim ve anlamlarda karşımıza çıktığı görülmektedir.

Türkmenistan Aşkabad yakınlarında bulunan ve geniş kültür katmanlarını gün ışığına çıkaran Anav höyüklerinde; balbal, taş dikme, ölü gömme geleneği ve hayvan üslûbu şeklinde karşımıza çıkan eserleri, MÖ 3000 ile 700 arasına tarihlenen prehistorik dönem Afanasyevo, Andronovo ve Karasuk kültürlerine dayandırmak ve Türk sanatının ilk örnekleri olarak kabul etmek mümkündür[27]. Erken devir Türk sanatında tabiat kuvvetleri, atalar kültü ve Gök Tanrı inancının etkisinde yapılan, zoomorfik özellikleriyle ön plana çıkan "hayvan üslubu"na bakıldığında hayat ağacının iki yanında bulunan koruyucu ruh veya haberci kabul edilen kuşlar ve kudret timsali tek başlı veya sırtsırta kartalların kullanıldığı gözlemlenir.[28] Ayrıca Türkler'de bâzî şeklinde adlandırılan tuğrul, ghirzî, karakuş (kartal-akbaba) örüng kuş, togan (doğan), çağrı (çakır), sungur ve laçin (şahin) gibi avcı kuşların ongun veya gökten gelen bir kut remzi olduğu düşünülmektedir.[29] Kültigin heykeli başındaki avcı kuş, Moğolistan Köşö Çaydam bölgesindeki Bilge Kağan anı külliyesi kazılarından çıkan altın bir taçta bulunan avcı kuş ve anonim IV lahdinin doğu taş levhası üzerindeki kuşlar (bknz. Görsel 6) Uygur, Göktürk ve prototürklerin sanatında bu yüzden hüma, anka gibi efsanevi kuşlar olarak adlandırılabilmektedir.[30]

[26] Cömert, *Mitoloji ve İkonografi*. 13-19.
[27] Selçuk Mülayim, "Türk Sanatının Erken Devri", *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi,* 1988, c.1, sy.3, s.45-48.
[28] Mehmet Önder, *Şehirden Şehire Anadolu,* Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1997, s.107.
[29] Emel Esin, "Kuşcı (Türk Sanatında Atlı Doğancı İkonografisi Hakkında)", *Sanat Tarihi Yıllığı*, 1976, sy.6, s.411-421.
[30] Beyza Aral, "Kültigin'in Heykel Başındaki Yırtıcı Kuş Tasvirinin Mahiyeti Hakkında", *MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 2012, sy.5, s.29-38.



GÖRSEL 6: Moğolistan, Köşö Çaydam, Göktürk devri Anonim IV lahtinin doğu taş levhası üzerindeki kuş tasvirleri.

Mısır mitolojisindeki phoenix, Hint mitolojisindeki Garuda, İran mitolojisindeki simurg (otuz kuş, simurg u anka, zümrüd ü anka) ve Türk mitolojisinde Er-Töştük Destanı'ndaki kara kuş[31] sembolik anlamları ve efsanevi olmaları dışında sanat eserlerindeki görünümleri ile de birbirine benzemektedir. İkonografik deliller ve Türk muhiti boyunca motifin ilerleme merhaleleri, çalışmamızda simurg olarak kullandığımız bu motifin Türkler ile doğudan batıya ilerlediğini göstermektedir.[32] Ali Şîr Nevâî'nin bu makaleye konu olan Garaibü's-sığar divanının cildindeki kuşun da İran sahasında tercih edilen adıyla Simurg olması muhtemeldir. Tam üsluba çekilerek derin bir sembol dünyasına ipucu teşkil eden bu figürün dolantı bulutla birlikte kullanılmasının kompozisyona farklı bir boyut kattığı düşünülebilir.

Nitekim Türk sanatında 15. yüzyıldan sonra dolantı ve yığma çeşitleriyle kullanılan bulut motifinin tezyînâtımıza Çin kültüründen geçtiği ve bu nedenle Çin bulutu dendiği bilinmektedir.[33] İnci Ayan Birol ve Çiçek Derman, "Çin eserlerinde çok rastlanan bulut motifi, mitolojik varlıklardan sayılan sîmurg ve Çin inançlarında göklerin koruyucusu ve hâkimi sayılan ejderhanın boğuşmaları sırasında, hırs ve gazap hali olarak burunlarından çıkan buharın veya ateşin ifadesidir" demekte ve bulut motifinin ejderden sadır olan buharın karşılığı olduğunu belirtmektedirler.[34] Dolantı bulutu, Çin bulutu olarak adlandırarak "muhayyel ve gayri hakiki nebâtât" şeklinde sembolik bir motif olarak kategorize eden Arseven[35] "Feyizli yağmurları yağdıran veya tahrib edici fırtınaları yapan bir kudret sayıldığı için Dragon'u (Ejderha) bir bulut şeklinde de tasvir etmişlerdir. Bir yılan şekli verilen bu bulutun bazı yerlerine küçük ve kıvrımlı kuyruklar halinde parçalar ilave edilmiştir. Türkler bu bulut şeklini

[31] Çoruhlu, *Türk Mitolojisi'nin Ana Hatları*, 140; Yaşar Çoruhlu, *Türk Mitolojisi'nin abc'si,* Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1999, s.140; Şahin, *Türklerde Ejder ve Simurg Motifinin Grafik Gelişimi,* s. 5-6.
[32] Emel Esin, "Kuşcı", s. 414-415.
[33] Cahide Keskiner, *Türk Motifleri*, Türkiye Turing ve Otomobil Yayınları, İstanbul 1995, s.112.
[34] İnci Birol - Çiçek Derman, *Türk Tezyînî San'atlarında Motifler,* Kubbealtı Neşriyat, İstanbul 2008, s.153.
[35] Celal Esad Arseven, "Türk Sanatında Tezyinat", *Hayat Mecmuası,* 1927, c.20, sy.1, s.9-14.

bezemelerinde çok kullanmışlar ve ona çığ ismini vermişlerdir." diyerek bulut motifinin ejderha ile olan bağlantısına dikkat çekmiştir.[36]

Çin sanatında "lung", "Chiao" ve "K'uei" şeklinde üç ayrı ejder tasavvuru bulunmakta ve emniyet amblemi, beş tırnaklı en ilkel tip "K'uei" ile boynuzsuz, yılankavi, bataklık, mağara ejderi "Chiao" aksine "lung" dokuz ayrı hayvandan oluşan, kanatlı, uçan, göksel bir ejder olarak kabul edilmektedir.[37] Bulut motifleri ise Yùnlóng (Bulut Ejderha) denilen ejderle ilintili motif dışında tabiat kökenli Yùnqì (Şans Bulutu), Lingzhi Mantarı (Dendanlı Başlık) ve Rúyì (Tezyînî Âsâ) bulutları ile Yùnjian (Bulut Yaka) şeklinde tanımlanmaktadır.[38]

Türk mitolojisi ve sanatında ise ejder; bereket, refah, güç ve kuvvet simgesi olarak büyük yer tutmuş efsanevi bir yaratıktır[39], Gök ve Yer tasavvurlarıyla ilişkili olan iki çeşit sembolizme sahiptir.[40] Göktürklerin yaz dönüşümü sırasında semavî su tanrısı olan ejdere kurban sunmaları ise Türklerde ejderin kutsal bir mahiyete sahip olduğunun göstergesidir.[41] İlkbahar geldiğinde yeraltından çıkarak yeryüzüne gelen ve 'Kök-luu' olarak isimlendirilen gök ejderi, bu esnada kanatlar, pullar ve boynuzlarla değişimini tamamladıktan sonra gökyüzüne çıkmakta ve bulutların arasında uçup yıldırım ve rüzgârın rolünü üstlenerek yağmurun yağmasını sağlamaktadır.[42] Yer ejderi için ise "Farsların bu motife islîmî-i mârî demelerinden, doğudaki kökeninin buluta değil yılana/ejderhaya dayandığı anlaşılmaktadır." şeklinde etimolojik bir kanıt getirilmektedir.[43] Ölümsüzlüğün, gençliğin, bereket ve bilgeliğin sembolü olan ejder, hayatla aynı kökten gelen yılan ile aynı anlamda kullanılmıştır.[44]

Kozmolojik açıdan gök kubbeyi ve kainatı temsil eden ejder, nazara ve kötülüklere karşı koruyucu olarak bayrak, alem, arma ve kılıçlarda kullanılmıştır.[45] Ejder gök kubbenin ve kozmik anlamıyla da güneyin sembolüdür. Bu yüzden Orhun abidelerinde yeri ve kuzeyi temsil eden kaplumbağa kaide iken; yarım daire şeklinde yontulan ve iki yüzlerindeki simetrik olmayan ejderlerin de göğün ve güneşin sembolü olarak kullanıldığı görülmektedir.[46] Esin bir çalışmasında "Bulutlar arasında görünen gök ejderlerinin yanında genellikle dört ana yönü belirten ideogramlar vardır." diyerek bulut-ejder ilişkisini gök unsuru üzerinden de izah etmektedir.[47] Gök ejderi ve yer ejderi tasavvurlarının izlerini kanatlı veya kanatsız motifler üzerinden takip etmek mümkünse de; bulut motifleri üzerinden takip etmek çok mümkün görünmemektedir; zira bulut motifinin her iki ejdere atfen duman, buhar veya ateş ifadesi olması muhtemeldir. Bulutun stilize ejderha olduğuna dair pek çok kaynakta ortak görüş belirtilmektedir.[48] Bulut motifinin ejderhaya dayanması, cilt kabındaki desenin simurg ve ejderha olarak konumlandırıldığı ihtimalini ortaya koymaktadır.

---

[36] Celal Esad Arseven, *Sanat Ansiklopedisi,* Milli Eğitim Basımevi, Ankara 1975, 1/513.

[37] Banu Mahir, *Osmanlı Resim Sanatında Saz Üslubu,* Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2022, s.131. Gideon Shelach-Lavi, "The Dragon Ascends to Heaven, the Dragon Dives into the Abyss: Creation of the Chinese Dragon Symbol", *Oriental Art,* 2002, sy.49, s.36-37.

[38] Emine Geçtan, *Bulut Motifinin Menşei ve Osmanlı'da İlk Örnekleri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi SBE., İstanbul 2019, s.18-22.

[39] Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Ana Hatları,* 154.

[40] Çoruhlu, *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi,* Seyran Kitabevi, İstanbul 1995, s.30.

[41] Emel Esin, *İslâmiyetten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslâma Giriş,* Edebiyat Fakültesi Matbaası, İstanbul 1978, s.100.

[42] Çoruhlu, *Hayvan Sembolizmi,* 33; Emel Esin, *Türk Kozmolojisine Giriş,* Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2001, s.83, 84, 85, 116.

[43] Aziz Doğanay, "Tezyinat", *TDV İslâm Ansiklopedisi,* İstanbul 2012, c.41, s.79-83.

[44] Salime Leyla Gürkan, "Yılan", *TDV İslâm Ansiklopedisi,* İstanbul 2013, c.43, s.527-529.

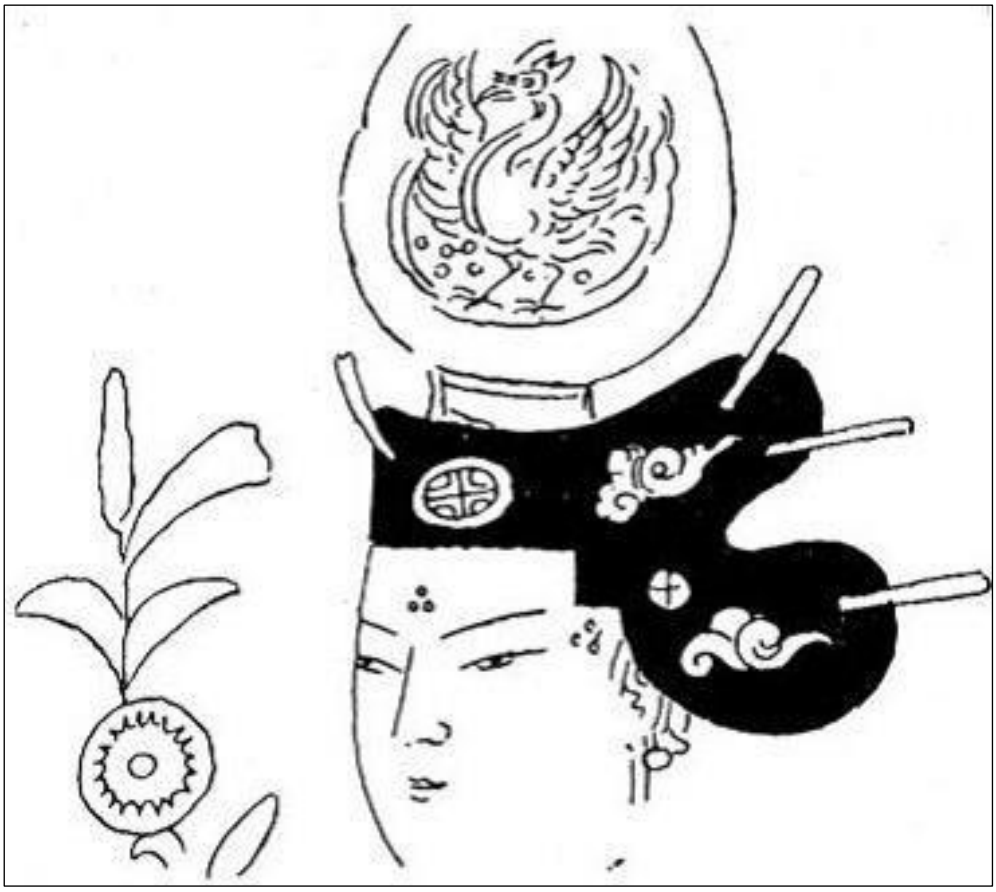
[45] Gönül Öney, "Anadolu Selçuklu Sanatı'nda Ejder Figürleri", *Belleten,* 1969, c.33, sy.130, s.25-36.

[46] Şahin, *Türklerde Ejder ve Simurg Motifinin Grafik Gelişimi,* s. 5-6.

[47] Emel Esin, *Orta Asya'dan Osmanlıya Türk Sanatında İkonografik Motifler,* Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2004, s.153-154.

[48] Azade Akar - Cahide Keskiner, *Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif*, Tercüman Gazetesi, İstanbul 1978, s.20; Mine Esiner Özen, *Yazma Kitap Sanatları Sözlüğü,* İstanbul Üniversitesi Fen Fakültesi Yay., İstanbul 1985, s.19; Doğanay, "Bulut Motifi", s. 225; Aziz Doğanay, "Bulut Motifi", *Hat ve Tezhip Sanatı* içinde, haz. Ali Rıza Özcan, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara 2012, s.467-468; Cahide Keskiner, *Turkish Motifs,* Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yay., İstanbul 2007, s.122; İlhan Özkeçeci - Şule Bilge Özkeçeci, *Türk Sanatında Tezhip,* Yazıgen Yayınevi, İstanbul 2007, s.101.

Konfüçyunizmin yanı sıra, Budizm ve Batı Asya mitolojisinde iyi-kötü, yer-gök, su-ateş, ölüm ve bahar-yeniden doğuş gibi zıtlıkların mücadelesini sembolize eden simurg ve ejderha motiflerine[49] Doğu Türkistan Bezeklik mağaralarındaki gibi 9. ve 10. yüzyıllara tarihlenen Türk fresklerinde ve minyatürlerde rastlanmaktadır (bknz. Görsel 7). Fakat karşılıklı ve tek bir kompozisyonun parçası olarak simurg ve bulut (ejderha) motifleri biraz daha geç bir devirde ortaya çıkmaktadır.



GÖRSEL 7: Bezeklik, 38. Mabed'de bir hanım tasvirinde kuşlu taç ve bulut motifli tokalar.

İkinci İlhanlı hükümdarı, Hülagu'nun en büyük oğlu ve halefi Abâkâ'nın (663/1265–680/1282), 1270'lerde Sugurluk'ta (İran) inşâ ettirdiği Taht-ı Süleyman denilen yazlık sarayın kazılarında, ilk kez simurg bulut (ejder) yer alan sırlı çiniler bulunmuştur (Görsel 8).[50]

[49] Nazan Ölçer, "Osmanlı Dönemi Türk Halı Sanatı", *Osmanlı Uygarlığı*, ed. Halil İnalcık - Günsel Renda, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 2009, 2/797.
[50] Sara Kuehn, *The Dragon in Medieval East Christian and Islamic Art,* Brill, Leiden 2011, s.214.



GÖRSEL 8: İlhanlı dönemi, Taht-ı Süleyman Sarayı Çinisi'nde Sîmurg ve Bulut Motifi, 13. yüzyıl sonu, 14. yüzyıl.

Buluntulara değinen Sara Kuehn, buradaki sırlı çinilerin üslubunun Çin tasavvurlarıyla uyumlu olduğunu ifade etmektedir. Fakat aynı zamanda iyi talihin, kendi siyasi girişimlerini destekleyen bir karizmanın, seçilmiş göçebe İç Asya hükümdarını tanımlayan özelliklerden biri olan "Türk kut" unun var olduğuna inandıkları için sarayın yapıldığı bölgeyi özellikle seçtikleri ve tezyinatında da hükümdarın gücünü vurgulamak amacıyla Çin üslubundan yaratılan bu efsanevi figürleri ortaya çıkardıklarını ve bu çinilerin izlerinin başta İran olmak üzere yakın coğrafyada etkili olduğuna eserinde değinmektedir.[51] Bu yüzden bu mücadele sahnesini bir kut-güç alışverişi olarak değerlendirmektedir.[52]

Sasaniler ve Zerdüştlerden sonra bu bölgeye hakim olan İlhanlılar'ın Şamanist, Hıristiyan-Nesturi ve Budist gibi farklı inanışlara mensup oldukları, 1282-84 arasında hüküm süren Tegüder'in müslüman olup Sultan Ahmed adını alarak ilk müslüman sultan olmasından sonra Gazan Han zamanında 1295'te İslam'ı resmî din olarak kabul ettikleri bilinmektedir.[53] Bu süreçte özellikle Sultan Ahmed tarafından Budist tapınaklarının yıkıldığı veya camiye çevrildiği, duvar resimleri ya da heykel gibi objelerin tahrip edildiği ve imar faaliyetlerinin hız kazandığı kaynaklarda geçmektedir.[54] Büyük Selçuklu ve İlhanlılar'ın Müslümanlığı kabul ettikten sonra inşa edilen yapılarına bakıldığında, alçı süsleme yoğun olmakla birlikte, özellikle tuğla, sırlı tuğla ve çini ile elde edilen dekorasyonun yapılara hâkim olduğu görülmektedir.[55] İlhanlılar'ın İslâmî döneminin ürünü olduğu bilinen bu çininin çok detaylı bir simurg ve bulut (ejder) kompozisyonu olduğu ve özellikle Çin kökenli ejder kabartmalarının çinilerde çok benzer yer almasından hareketle orijinal olduğu düşünülebilir ve 13. yüzyıl başı ile 14. yüzyıla tarihlendirilebilir.

[51] Kuehn, *The Dragon in Medieval East Christian and Islamic Art,* s. 215.
[52] Gözde Sazak, *Türk Sembolleri Hun Dönemi Türk Motif ve Sembollerinin Sanata ve Hayata Yansıması*, İlgi Kültür Sanat Yayınları, İstanbul 2014, s.101,121.
[53] A. Denknalbant Çobanoğlu, "İlhanlı Döneminden Bir Kaya Oyma Yapısı: Sultaniye Taşkesen", *Sanat Tarihi Dergisi*, 2021, c.30, sy.1, s.746-747.
[54] Çobanoğlu, "İlhanlı Döneminden Bir Kaya Oyma Yapısı: Sultaniye Taşkesen", s. 749-756.
[55] Çobanoğlu, "İlhanlı Döneminden Bir Kaya Oyma Yapısı: Sultaniye Taşkesen", s. 755.

İslami dönemde sembolizmi değişen ejder; simurgla birlikte yer aldığı kompozisyonlarda yerin ve yer altının bekçisi olurken; simurg da göğün temsilcisi ve Allah'ın habercisi olarak yer almıştır.[56] Wensinck bu geleneği üç kozmolojik güce, "kuş [sembolize edilen] güneşe, yılanla okyanusa ve onun göbeği olan kutsal alana [Kabe] yeryüzüne" bir gönderme olarak yorumlamaktadır.[57]



GÖRSEL 9: Solda SPK, Diez Albümü, f. 73, S. 68, 2 sağda *SPK, Diez Albümü, f. 73, S. 58, 2.*

Diez albümlerinde bu iki efsanevi varlığın mücadelesi bir tabiat dekoruyla sunulmaktadır. Yeryüzünde iri gövdesiyle büyük bir alanı saran ve ağzı açık saldırı pozisyonunda simurga doğru yönelen ejderin karşısında gökten uzun, gösterişli, ani manevralardan karışmış kuyruğu, açık kanatları ve ağzıyla aynı şekilde karşılık veren simurg bulunmaktadır. Önemli diğer bir ortak nokta, iki tasvirde de varlıkların birbirine bakan başları arasında iki farklı bulutun olmasıdır. Yerden yükseldiğinde buhar, gökten indiğinde yağmur olacak bulutun bu mücadele sahnesinin üsluplaştırılmış versiyonlarında ejderhanın yerini alması mümkündür. İlhanlı dönemi sanatkârlarından Ahmed Musa ve Emir Devletyar'ın eserleriyle ön plana çıkan ve saray atölyelerinde gelişen Diez Albümleri'ndeki bu gibi eserlerin (bknz. Görsel 9) üretildikleri bölge hakimiyet sahaları itibariyle bilinse de üretim tarihi açısından henüz netlik kazanmamış olması; bu çıkarımı doğrulamaya engel teşkil etmektedir. Ayrıca zaten ejderin Yùnlóng (Bulut Ejderha) şeklinde eşleştiği Çin sanatındaki ejderhanın bir uzantısı olarak simurg ejderha kompozisyonunun bulutlu ve ejderhalı iki koldan geliştiği düşünülebilir.

Çin sanatına has Yùnqì'nin (Şans Bulutu) hem Diez albümlerinde hem de Taht-ı Süleyman Sarayı çinilerinde ejderha yerine konulabilmesi, bulut motiflerinin artık ejderha olarak kullanıldığını düşündürmektedir. Nitekim 16. yüzyıla ait bir Acâibü'l-Mahlûkât ve Garâibü'l-Mevcûdât nüshasında yer alan bulut kanatlı bir ejderhanın bulut olarak isimlendirilmesi, Çin sanatında tabiat kökenli cinsleri de bulunan bulut motifinin Türk sanatında iyi şansla birlikte ejderhayı da temsil ettiğini ifade eder.[58] Bu yüzden Kuehn'in tespiti mümkündür ve simurg

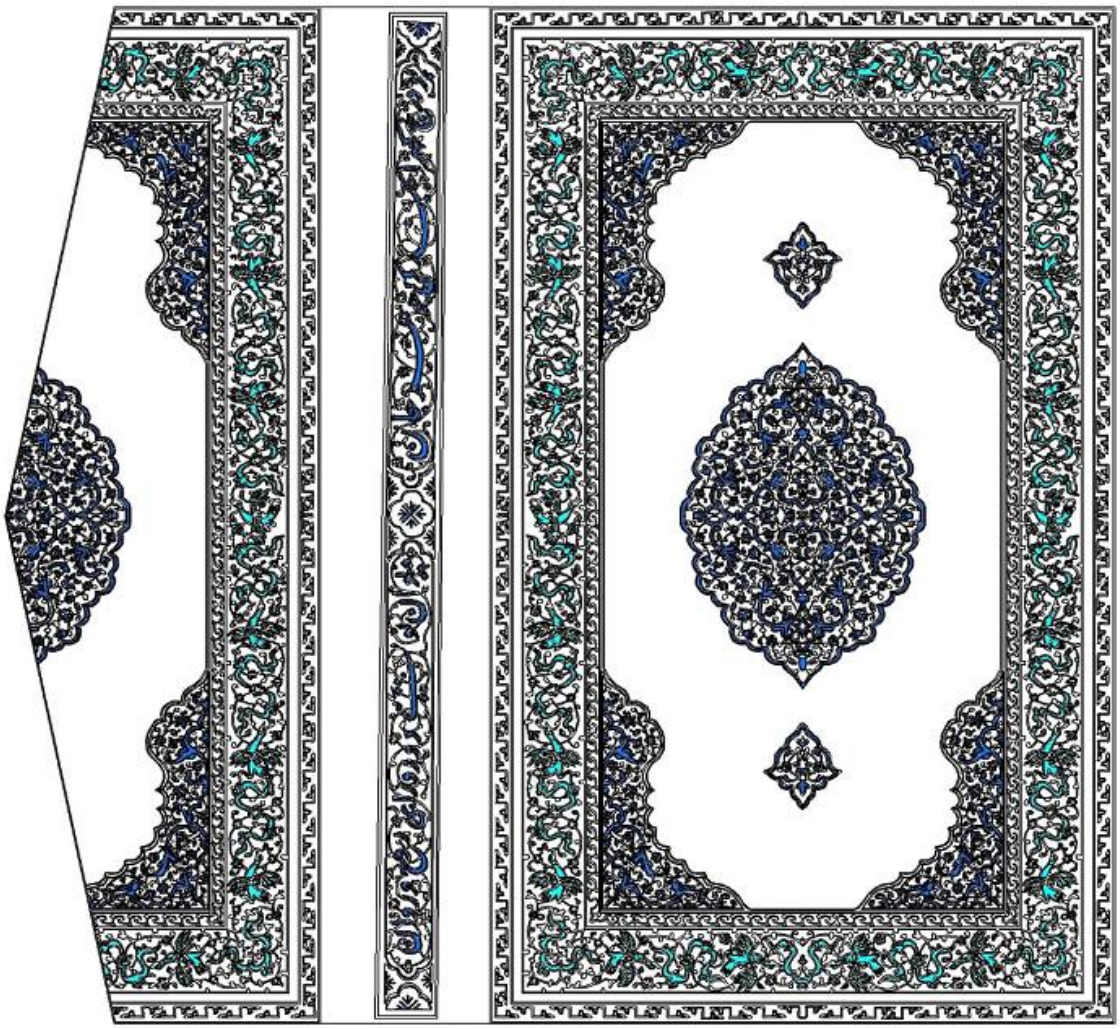
[56] Şahin, "Türklerde Ejder ve Simurg Motifinin Grafik Gelişimi", s. 5-6.
[57] Kuehn, *The Dragon in Medieval East Christian and Islamic Art*, s. 77.
[58] Geçtan, Bulut Motifinin Menşei, s. 10.

bulut (ejder) mücadele sahnesinin İslamî dönemde ve Türk etkisinde ilk örneklerini verdiği düşünülebilir.



GÖRSEL 10: Solda Kitab-ı Velâdet-i İskender, Şiraz, 1411, Timurlu Devri Herat üslûbu, sağda Halkârî Tezyînât, Hüseyin Baykara Dîvânı, Timurlu Devri Herat üslûbu, 1485.

Herat üslûbundaki 15. yüzyıl eserlerinden Kitab-ı Veladet-i İskender'in son bölümünde yer alan sayfa ortasındaki simurg ve bulut kompozisyonu; Hüseyin Baykara Divanı'nın muhtelif sayfalarında yer alan simurg ve bulut nakışlı halkar tezyinatla paralellik göstermektedir (bknz. Görsel 10). İlkinde daha serbest bir kompozisyonda yer alan simurg ve bulut, ikincisinde ise Nevâî Divanı cildindeki gibi motiflerle bütünlenen bir desene dönüşmüştür. Bu durumda simurg ve ejder olmak üzere iki motifin münavebeli süslediği Nevâî cildinin benzerleri de göz önünde bulundurulduğunda; tezyîni bir motif olarak üsluplaştırılarak özellikle dolantı buluta dönüşen ejderhanın, minyatür sanatına has versiyonlarında kanatlı veya bulutlu türleriyle Türk sanatında yer aldığı düşünülebilir (Görsel 11).



GÖRSEL 11: Garaibü's-sığar Divanı miklebiyle alt kabı.

Simurg ve bulut (ejder) motiflerinin cild kabının üretildiği coğrafya, millet, medeniyet ve özellikle müellifinin dünyasındaki anlamını; yazdığı metinlerden de takip etmek mümkündür. 12.-13. yüzyılda İran sahasında eser veren Feridüddin Attar'ın Hüdhüd kılavuzluğunda Simurg'u aramak üzere yola çıkan ve yedi vadiyi (istek, aşk, marifet, istiğna, tevhit, hayret, fakru fena) aştıktan sonra kalan 30 kuşun aslında kendileri olduğunu (si: 30, murg: kuş) anlattığı Mantıku't-Tayr (Kuş Sohbeti) sembolik bir eserdir. Burada Simurg, tasavvufi yolculukta engelleri aşan kişiyi, alt ettiği ejderha ise nefs-i emmareyi temsil etmektedir.[59] Ali Şir Nevai tarafından 1499 yılında Çağatayca kaleme alınan Lisanu't-Tayr (Kuş Dili) ise bu eserden etkilenerek yazılmış bir naziredir. Nevai, tevhid, münacat, na't, miraç manzumeleriyle eserine başlayıp dört halife ve Attar'ı övdükten sonra; kuşların Hüdhüd'e soruları, Hüdhüd'ün cevapları ve de her cevabı takip eden hikâyelerle konuyu açıklamaktadır. Bu bölümden sonra "talep, aşk, marifet, istiğna, tevhid, hayret, fakr u fena" vadileri de hikayelerle anlatılmakta ve

[59] Zehra Toska, "Klasik Şiirimizde Ayna", *Sultanların Aynaları*, Topkapı Sarayı Müzesi Yay., İstanbul 1998, s.31.

münacat ve temsille eser tamamlanmaktadır. Kitabın sonunda Nevâî eserde hakikate ermenin yolunu yani Allah'a ulaşmayı anlattığını ve bütün isteğinin sadece bu olduğunu ifade etmektedir.[60]

Çağatay Türkçesi'ne yaptığı bu güzel hizmetlerle adı Türk edebiyatının enleri arasında zikredilen Ali Şîr Nevâî, Muhakemetü'l-Lûgateyn'de tüm nazım ve nesir bakiyesinin arkasındaki millî bilince eriş yolculuğunu anlatırken Türk'ün beceriksiz gençlerinin Türk dilinin imkânlarını kullanıp şiir yazacak maharette olmadıklarını ve bu sebeple Farsça'nın kalıplarına kaçtıklarını ifade eder. Sözlerinin devamında Türkçe'nin Farsça'ya üstünlüğünü konuyla bizzat ilgili bir örnekle şu şekilde anlatmaktadır:

> *Türkçe'nin Farsça'ya bu derece üstünlüğü, bu kadar genişliği meydanda iken, bu gerçek bilinmiyordu. Türk dili bırakılmak üzere idi. Bunun içindir ki, ben de gençliğimde geleneğe uyarak ilk şiirlerimi Farsça söyledim. Kendimi anlamağa başlayınca, güçlükleri yenmek isteğiyle Türk diline döndüm ve onu düşünmeğe başladım. O zaman gözlerimin önünde on sekiz bin âlemden daha geniş bir âlem belirdi. O âlemin süslerle dolu göğü bana dokuz felekten daha yüksek göründü, incileri yıldız cevherlerinden daha parlak olan erdendik hâzinesi bana açıldı. Orada gülleri gökteki yıldızlardan daha parlak, içine yabancı ayağı girmemiş, yabancı eli değmemiş bir gül bahçesine rastladım. Fakat bu hâzinenin bekçisi olan ejderleri kan dökücü idi. Çöllerinin dikeni de sayısızdı. Düşündüm ki, tabiat sahibi kimseler bu ejderlerin zehiri korkusundan bu hazîneye girememişlerdir. Ve gönlüme öyle geldi ki, şairlerin seçkinleri, bu dikenlerin korkusuyla bu bahçeden bir gül bile koparmadan geçip gitmişlerdir. Ben bu âlemi bırakıp gitmedim ve ona bakmağa doyamadım. Bu âlemin genişliklerinde tabiatımın askeri koşuşmağa başladı. Hayalimin kuşu havalandı. Her şeyin değerini takdir etmesini bilen zevkim, bu hazineden sayısız inciler ve mücevherler topladı. Gönlüm o bahçenin güzel kokularından sonsuz gül ve yasemin kopardı. Bu kadar varlıklar ve bolluklar bana nasip olunca, tabiatımda güller açmağa ve âleme yayılmağa başladı.*[61]

Ali Şir Nevâî'nin Türk Dili'nin hazinesini koruyan 'kan dökücü ejderler'den korkarak bu bahçeye yaklaşmayan taklitçi şairlerin aksine 'hayal (gücünün) kuşuyla' hazineye ulaşması metaforu; onun sanat dünyasına ışık tuttuğu gibi müellifin ve bu cildin yapıldığı çağdaki simurg ejder anlamına da ışık tutmaktadır. İster ilâhî güzelliklere ulaşmak için kişinin mücadele etmesi gereken nefs ejderi olsun, ister Türk dilinin hazinesine ulaşabilmek için aşılması gereken koruyucu ejder olsun; karşısına simurg çıkmakta ve amansız bir mücadele ile amacına ulaşmaktadır. Sonuçtan çok bu mücadele anına odaklanan simurg ejder karşılaşması sahnesi de, bazen hayat boyu süren bu eylemi anlatmaktadır.

SONUÇ

Sembollerin anlamını sorgulamak ve hakkıyla değerlendirmek, dönem dönem anlam katmanları çoğaldığı ve hiçbir yazılı kayıt veya buluntuda aktarma imkânı bulunmayan kültürler sessiz kaldığı için risklidir. Simurg ve ejder figürlerinin arkaik kökenleri incelendiğinde farklı kültürlerin kendi

[60] Nilgün Ateşli, *Gülşehri'nin Mantıku't-Tayr'ı ile Ali Şir Nevayi'nin Lisanü't-Tayr'ının Şekil ve Muhteva Özellikleri Açısından Karşılaştırılması,* Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi SBE., Edirne 2010, s.18-19.
[61] Agâh Sırrı Levend, *Ali Şir Nevaî Hayatı, Sanatı ve Kişiliği,* TDK Yayınları, Ankara 1965, s. 239.

sahalarında farklı anlam katmanlarıyla kullanıldığı ve etkileşim dahilinde şekillendiği görülmektedir. Simurg ejder kompozisyonu ise İran sahasında Türk ve İslam etkileriyle şekillenmiş ve yüzyıllarca kullanılmıştır. Ali Şîr Nevâî'nin Garaibü's-sığar divanını bu açıdan incelediğimizde fizikî özellikleri ile Herat üslûbunu yansıttığı gibi, semboller dünyasında da metnin ve metnin ortaya çıktığı Türk-İslam medeniyetinin izlerini taşıdığı anlaşılmaktadır.

Netice itibariyle Türk hakanlarının ongunu ve kut temsili avcı kuş (Garuda, Simurg, Anka, Hüma) bilinen ilk örneklerinden itibaren Türk sanatında efsanevi yaratık olarak kullanılmakta ve eserlerden takip edilebilmektedir. Çin sanatından tezyînâtımıza geçtiği düşünülen bulut motifinin ise tabiat, inanç, kozmoloji ve mitolojiden beslenerek Türk kültüründe çeşitlendiği ve diğer kültürleri de etkilediği görülmektedir. Motifin özellikle ejderhadan stilize edilerek geliştirildiği ancak sembolik anlamı hayvan kökenli olarak değişse de baştaki Lingzhi mantarı, Rúyì ve Yùnjian gibi bulut kalıplarının varlığının devam ettiği ve simurg ejder mücadelesinde kullanıldığı görülmektedir. Simurg ejder mücadelesinin ise özellikle İlhanlı, Timur, Celayir, Safevi derken en son da Osmanlı saray atölyelerinde gelişmesi en baştaki kut-güç (saltanat ve erk) alışverişi, anlamında kullanılmaya devam ettiğini göstermektedir.

13. yüzyılda Süleyman tahtında bir güç sembolü olarak sırlı çinilerde doğan simurg ejder kompozisyonu, İran sahasında Timur, Celayir, Safevî atölyelerinde işlenip geliştirilmiştir. Sultanların desteğiyle başta cilt olmak üzere özellikle kitap sanatlarında gelişen simurg ejder mücadelesi, zamanla mimari süslemeler, metal eşyalar ve halı motiflerinde yer alacak kadar yaygınlaşmıştır. Tekstil ve halıda daha şematik ve stilize motif özellikleri gösteren bu kompozisyon, Osmanlı Devleti'nin Irakeyn seferiyle bu sahaya hâkim olmasından sonra incelemiş olduğumuz Nevâî Cildi gibi eserler ve Şah Kulu gibi sanatkârlar ile Osmanlı sınırlarında bilhassa İstanbul'da etkili olmuştur. Özellikle Topkapı Sarayı'ndaki örneklere bakılırsa bu kompozisyonun Şah Kulu'nun geliştirdiği Saz üslûbunda kullanıldığı görülmektedir. Hayvan üslûbuna göre bir kut alışverişi olarak tanımlanan simurg ejder mücadelesi, saltanat ve erki temsil etmektedir.

Bununla birlikte bu "simurg ejder" sembolizminin söz sanatı edebiyatta özellikle tasavvufi manada capcanlı kullanıldığı görülmektedir. Bizzat Nevâî'nin Simurg'un (otuz kuş) yılan gibi (ejder gibi) kıvrılan imtihan vadilerinden geçip kendilerini bilme gücüne ulaştıran manevi yolculuğunu Feridüddin Attar'ın izinde anlattığı "Lisanu't-Tayr" kitabı buna örnek verilebilir. Üstelik Nevâî Türk dili hazinesinden onu koruyan ejderin zehrine rağmen hayal gücünün kuşuyla topladığı mücevherleri anlatırken sanatının ve asıl Türk Dili'nin kutunu/gücünü ifade etmektedir. Simurg ve ejder figürlerinin mücadele sahnesi, Türkler'e has "hayvan üslûbu"ndan köklenip 13. yüzyılda Süleyman tahtında sırlı çinilerde doğmasından sonra yine Türk eliyle yayılmıştır. Böylece Nevâî cildinin üretildiği 15. yüzyıl ve sonrasına kadar; İran sahasında saray atölyelerinde, Feridüddin-i Attar gibi mutasavvıfların gönlünde, Safevîler döneminde Ali Şîr Nevâî gibi fikir ve edebiyat büyüklerinin dilinde ve saz üslûbunda eserleriyle Şah Kulu gibi sanatkârların elinde işlenerek İslam medeniyetinde geliştiği bilinmektedir.

KAYNAKÇA

Ağaoğlu, Mehmet, *Persian Bookbindings of the 15th Century,* University of Michigan Press, Michigan 1935.

Akar Azade - Keskiner, Cahide, *Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif*, Tercüman Gazetesi, İstanbul 1978.

Akbıyık Alan, Hayrunnisa, "Timurluların Bilim ve Sanata Yaklaşımları ve Bazı Son Dönem Sanatkârları", *Bilig*, 2004, sy.30, ss. 151-171.

Arıtan, Ahmet Saim, "Ciltçilik", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul 1993, c.7, ss. 551-557.

Arseven, Celal Esad, "Türk Sanatında Tezyinat", *Hayat Mecmuası*, 1927, c.20, sy.1, ss. 9-14.

Arseven, Celal Esad, *Sanat Ansiklopedisi*, Milli Eğitim Basımevi, Ankara 1975.

Aral, Beyza, "Kültigin'in Heykel Başındaki Yırtıcı Kuş Tasvirinin Mahiyeti Hakkında", *MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 2012, sy.5, ss. 29-38.

Aslanapa, Oktay, "Osmanlı Devri Cild Sanatı", *Türkiyemiz*, Ekim 1982, c.13, sy.38 ss. 12-17.

Aslanapa, Oktay, "Orta Asya'da Cild Sanatı", *Erdem*, 1991, c.20, sy.7, ss. 505-516.

Aşık Çelebi, *Meşâirü'ş-şuarâ*, Millet Kütüphanesi, Ali Emîrî Efendi, İstanbul 772.

Ateşli, Nilgün, *Gülşehri'nin Mantıku't-Tayr'ı ile Ali Şir Nevayi'nin Lisanü't-Tayr'ının Şekil ve Muhteva Özellikleri Açısından Karşılaştırılması,* Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi SBE., Edirne 2010.

Aydın, Feyzi, "Sultan Ahmet I Koleksiyonu ve Safevi Dönemi Cilt Sanatı", *Kalemişi*, 2020, sy.16, ss. 1-20.

Birol, İnci - Derman, Çiçek, *Türk Tezyînî San'atlarında Motifler*, Kubbealtı Neşriyat, İstanbul 2008.

Cömert, Bedreddin, *Mitoloji ve İkonografi*, De ki Basım Yayım, Ankara 2010.

Çağatay, Neşet, "Türklerin Tarihteki Yeri ve Milli Özellikleri", *Erdem*, 1996, c.8, sy.23, ss. 509-515.

Çağman, Filiz, "The Miniatures of the Divan-ı Hüseyni and the Influence of their style", *Fifth International Congress of Turkish Art*, haz. G. Feher, Budapest 1978, ss. 231-259.

Çevrimli, Nilgün, "Değişik İşlevli Bir Grup Madeni Eser Örnekleri Üzerinde Görülen Ejder Figürleri Hakkında Bir Değerlendirme", *Vakıflar Dergisi,* 2012, sy.37, ss. 193-222.

Çoruhlu, Yaşar, *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*, Seyran Kitabevi, İstanbul 1995.

Çoruhlu, Yaşar, *Türk Mitolojisi'nin abc'si*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1999.

Çoruhlu, Yaşar, *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2011.

Çoruhlu, Yaşar, *Kozmolojik, Mitolojik, Astrolojik, Dinî ve Edebî Tasavvurlara Göre Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2014.

Doğanay, Aziz, "Yüzyıllar Sonra Topkapı Sarayında Ortaya Çıkarılan Ejder-Sîmurg Karşılaşması Üzerine", *Milli Saraylar Sanat Tarih Mimarlık Dergisi*, 2021, sy.21, ss. 4-25.

Doğanay, Aziz, "Bulut Motifi ve Osmanlı Sanatındaki İlk Örnekleri", *Divan*, 1999, sy.1, ss. 225-234.

Doğanay, Aziz, "Bulut Motifi", *Hat ve Tezhip Sanatı*, haz. Ali Rıza Özcan, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara 2012, ss. 467-477.

Doğanay, Aziz, "Tezyinat", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul 2012, c.41, ss. 79-83.

Emecen, Feridun, "İbrahim Paşa Makbul", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul 2000, c.21, ss. 333-335.

Esin, Emel, "Kuşcı" (Türk Sanatında Atlı Doğancı İkonografisi Hakkında)", *Sanat Tarihi Yıllığı*, 1976, sy.6, ss. 411-452.

Esin, Emel, *İslamiyetten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslâma Giriş*, Edebiyat Fakültesi Matbaası, İstanbul 1978.

Esin, Emel, *Türk Kozmolojisine Giriş*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2001.

Esin, Emel, *Orta Asya'dan Osmanlıya Türk Sanatında İkonografik Motifler*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2004.

Grube, Ernst J., "Herat, Tabriz, Istanbul, The Development of a Pictorial Style", *Paintings from Islamic Lands, Oriental Studies 4*, haz. Ralph H. Pinder-Wilson, Cassirer, Oxford 1969, ss. 85-109.

Güney, Gül, "Safevi-Şiraz Dönem Özelliği Gösteren Bazı Kur'an-ı Kerim Nüshalarının Serlevha Tezhipleri", *Asos Journal*, 2017, c.5, sy.43, ss. 133-153.

Güney, Gül - Aydın, Feyzi, "Süleymaniye Kütüphanesi'nde Bulunan Safevi Dönem Özelliği Gösteren Bazı Yazma Eserlerin Ciltleri", *International University Museums Association Platform,* 2020, c.3, sy.1, ss. 30-41.

Gürkan, Salime Leyla, "Yılan", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul 2013, c.43, ss. 527-529.

Keskiner, Cahide, *Türk Motifleri*, Türkiye Turing ve Otomobil Yay., İstanbul 1995.

Keskiner, Cahide, *Turkish Motifs*, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yay., İstanbul 2007.

Kuehn, Sara, *The Dragon in Medieval East Christian and Islamic Art*, Brill, Leiden 2011.

Kut, Günay, "Ali Şîr Nevâî", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul 1989, c.2, ss. 449-453.

Kut, Günay, *Külliyat-ı Nevâyî*, Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yay., İstanbul 2020.

Levend, Agâh Sırrı, *Ali Şir Nevaî Hayatı, Sanatı ve Kişiliği,* TDK Yayınları, Ankara 1965.

Mahir, Banu, "Osmanlı Saz Üslûbu Resimlerinde Ejder İkonografisi", *Güner İnal'a Armağan Kitabı,* Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay., Ankara 1993, ss. 271-294.

Mahir, Banu, *Osmanlı Resim Sanatında Saz Üslubu*, Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2022.

Mülayim, Selçuk, "Türk Sanatının Erken Devri", *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 1988, c.1, sy.3, ss. 45-48.

Nevâî, Ali Şîr, *Garâibü's-sığâr*, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, Türkçe Yazmalar, NEKTY5470.

Nevâî, Ali Şîr, *Garaibü's-sığar*, Paris Bibliothèque Nationale, Suppl. Turc., 316-317.

Nevâî, Ali Şîr, *Garaibü's-sığar*, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Revan Köşkü, 808.

Ögel, Bahaeddin, *İslamiyet Öncesi Türk Kültür Tarihi,* TTK Yayınları, Ankara 1991.

Ölçer, Sevcan. "15 ve 16. Yüzyıl Mavi-Beyaz Seramikleri: Osmanlı, Safevi ve Çin Hanedanlığı Örneklerinin Üslup Bağlamında Karşılaştırılması", *Sanat Tarihi Dergisi*, 2018, c.27, sy.1, ss. 265-301.

Önder, Mehmet, *Şehirden Şehire Anadol,* Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1997.

Öney, Gönül, "Anadolu Selçuklu Sanatı'nda Ejder Figürleri", *Belleten,* 1969, c.33, sy.130, ss. 171-192.

Öney, Gönül, *Anadolu Selçuklu Mimarisinde Süsleme ve El Sanatları*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1978.

Özcan, Şehnaz, "Timur Devri Herat Üslubu", *Hat ve Tezhip Sanatı*, haz. Ali Rıza Özcan, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2009, ss. 283-299.

Özen, Mine Esiner, *Yazma Kitap Sanatları Sözlüğü*, İstanbul Üniversitesi Fen Fakültesi Yay., İstanbul 1985.

Özkeçeci İlhan - Özkeçeci, Şule Bilge, *Türk Sanatında Tezhip,* Yazıgen Yayınevi, İstanbul 2007.

Raby Julian - Tanındı, Zeren, *Turkish Bookbinding in the 15th Century: The Foundation of an Ottoman Court Style*, haz. Tim Stanley, Azimuth editions on behalf of l'Association Internationale de Bibliophile, London 1993.

Renda, Günsel, *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar Güner İnal'a Armağan* adlı kitaba sunuş, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay., Ankara 1993.

Sazak, Gözde, *Türk Sembolleri, Hun Dönemi Türk Motif ve Sembollerinin Sanata ve Hayata Yansıması*, İlgi Kültür Sanat Yay., İstanbul 2014.

Şahin, Can, *Türklerde Ejder ve Simurg Motifinin Grafik Gelişimi*, Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi SBE., Konya 2001.

Tezcan, Gülsen, *Alî Şîr Nevâyî Hamse ve Divanlarının Resimleri: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'ndeki Örnekler,* Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi SBE., Ankara 2007.

Toska, Zehra, "Klasik Şiirimizde Ayna", *Sultanların Aynaları*, Topkapı Sarayı Müzesi Yay., İstanbul 1998, ss. 31-57.

Çobanoğlu, A. Denknalbant, "İlhanlı Döneminden Bir Kaya Oyma Yapısı: Sultaniye Taşkesen", *Sanat Tarihi Dergisi*, May. 2021, c.30, sy.1, ss. 741-785.

https://muhur.yek.gov.tr/muhur/yekmu0072 (06.08.2022).

Görsel Listesi

Görsel 1 Nevâî Garâibü'sığar, dış üst kapağın iç yüzü (Türkçe Yazmalar, NEKTY5470).

Görsel 2 Nevâî Garâibü'sığar, cildi üst ve alt kapak dış yüzleri ve miklebi (Türkçe Yazmalar, NEKTY5470).

Görsel 3 Solda Nevâî, Garâibü's-sığar nüshasındaki mühür (Türkçe Yazmalar, NEKTY5470) ve sağda İbrahim Paşa'nın mührü Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı (TYEKB), Mühür Veri Tabanı (Erişim 6 Ağustos 2022).

Görsel 4 Solda Topkapı Sarayı Müzesinde 1442 tarihli Hamse Türk ve İslâm Eserleri Müzesi'nde 1446 tarihli Mesnevî cild üst kabı dış yüzünde Ejder Simurg karşılaşması kısmı (TİEM yazma-1906) sağda Mesnevî cildi üst kap iç yüzünde karşılıklı simurg figürleri (TİEM yazma-1906).

Görsel 5 Garaibü's-Sığar Divanı üst kabında kuş ve bulut motifleri (Türkçe Yazmalar, NEKTY5470).

Görsel 6 Moğolistan, Köşö Çaydam, Göktürk devri Anonim IV lahtinin doğu taş levhası üzerindeki kuş tasvirleri. (Aral, Beyza, "Kültigin'in Heykel Başındaki Yırtıcı Kuş Tasvirinin Mahiyeti Hakkında", *MSGSÜ Sosyal Bilimler*, 2012, sy.5, s.35).

Görsel 7 Bezeklik, 38. Mabed'de bir hanım tasvirinde kuşlu taç ve bulut motifli tokalar (Mustafa Murat, Bozcu, "Bezeklik Mağara Tapınaklarındaki Duvar Resimleri", Seminer Çalışması, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul 2009, s. 42, çizim 20b).

Görsel 8 İlhanlı dönemi, Taht-ı Süleyman Sarayı Çinisi'nde Sîmurg ve Bulut Motifi, 13. yüzyıl sonu, 14. yüzyıl (Emine Geçtan, "Bulut Motifinin Menşei ve Osmanlı'da İlk Örnekleri", (YL Tezi), Marmara Üniversitesi 2019, s.183).

Görsel 9 Solda SPK, Diez Albümü, f. 73, S. 68, 2 sağda SPK, Diez Albümü, f. 73, S. 58, 2. (Geçtan, Bulut Motifinin Menşei, 183).

Görsel 10 Solda Kitab-ı Velâdet-i İskender, Şiraz, 1411, Timurlu Devri Herat üslûbu, WIL, MS. Persian 474, 87b.

(https://wellcomecollection.org/works/ua87equq/items?canvas=10 erişim tarihi: 30.04.2023 sağda Halkârî Tezyînât, Hüseyin Baykara Dîvânı, Timurlu Devri Herat üslûbu, 1485, BNF Suppl. Turc 993.

(https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10093373v/f27.item erişim tarihi: 30.04.2023)

Görsel 11 Garaibü's-sığar Divanı miklebiyle alt kabı (Türkçe Yazmalar, NEKTY5470).