Herat Ekolü

Tahereh MİRZAEİ SAEİDABAD

Doktora Tezi

Eskişehir, 2025

HERAT EKOLÜ

Tahereh MİRZAİ SAEİDABAD

T.C.
Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı
DOKTORA TEZİ

Eskişehir, 2025

T.C.
ESKİŞEHİR OSMANGAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Tahereh MİRZAEİ SAEİDABAD tarafından hazırlanan **Herat Ekolü** başlıklı bu çalışma **11/12/2025** tarihinde Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliğinin ilgili maddesi uyarınca yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak, jürimiz tarafından **Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında Doktora** tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan Prof. Dr. Abdülkadir Erkal	
Üye (Danışman) Prof. Dr. Ahmet Kartal	
Üye Prof. Dr. Melike Gökcan	
Üye Prof. Dr. Oktay Berber	
Üye Doç. Dr. Bekir Belenkuyu	

ONAY

.../... /2025

Doç. Dr. Şafak AĞDENİZ

Enstitü Müdürü

07/01/2026

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi hükümlerine göre hazırlandığını; bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmanın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Eskişehir Osmangazi Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla taranmasını kabul ettiğimi ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim. Yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması halinde ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Tahereh MİRZAEİ SAEİDABAD

T.C.

ESKİŞEHİR OSMANGAZİ ÜNİVERSİTESİ

ÜRETKEN YAPAY ZEKÂ KULLANIMI BEYAN FORMU

Bu tezi/projeyi hazırlarken aşağıdaki Üretken Yapay Zekâ (ÜYZ) araçlarından destek aldığımı/almadığımı beyan ederim:

Aşağıdaki ÜYZ araçlarını kullandım. (Birden fazla seçenek işaretlenebilir)

☐ Claude
☐ ChatGPT
☐ DeepSeek
☐ Gemini
☐ Microsoft Copilot
☐ DALL-E
☐ Diğer (Belirtiniz): .....

ÜYZ araçlarını tezimin/projemin aşağıdaki aşamalarında ilgili amaçlar için kullandım. (Birden fazla seçenek işaretlenebilir):

☐ Metin oluşturma
☐ Literatür tarama
☐ Çeviri
☐ Düzenleme/dil kontrolü
☐ Veri işleme ve analizi
☐ Veri görselleştirme
☐ Görüntü üretme
☐ Kaynakça düzenleme
☐ Diğer (Belirtiniz): .....

Bu çalışmada ÜYZ kullanımı ***Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Faaliyetlerinde Üretken Yapay Zekâ Kullanımına Dair Etik Rehber***'e ve akademik dürüstlük ilkelerine uygun şekilde gerçekleştirilmiş olup ÜYZ araçlarından alınan destek etik kurallar ve kaynak gösterme esaslarına uygun biçimde belirtilmiştir.

ÜYZ araçlarının sağladığı bilgilerin doğruluğunu kontrol ettiğimi, yanlış veya eksik bilgi bulunması halinde tüm sorumluluğun tarafıma ait olduğunu; ayrıca çalışmamla ilgili bu beyana aykırı bir durumun herhangi bir zamanda tespit edilmesi durumunda ortaya çıkabilecek akademik ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi beyan ederim.

512020191003

Tahereh
MİRZAEİ
SAEİDABAD

ÖZ

HERAT EKOLÜ

MİRZAEİ SAEİDABAD, Tahereh

Doktora, 2025

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Danışman: Prof. Dr. Ahmet KARTAL

Bu tezde 15. asırda şekillenen Herat Mektebi çerçevesinde kültürel faaliyetlerin nasıl oluştuğu, hangi şair ve sanatçıların yetiştiği ve edebiyat ile sanatın birbirini nasıl etkilediği sorularına cevaplar aranacaktır.

Herat'ın kültürel ve sanatsal boyutunun gelişmesi ve ilerlemesinde Timurluların rolü şüphesiz büyük ve belirleyicidir. Orta Asya ve İran bölgelerinde Timurlular dışında hiçbir hanedan, böylesine bir miras bırakmamış ve böylesine görkemli bir edebî ve sanatsal rönesans ortaya koymamıştır. İran edebiyatının son parlak dönemine ve Çağatay Türkçesinin edebi dil olarak gelişmesi ve yükselmesine öncülük eden Herat Ekolü, yaklaşık bir asır içerisinde olgunlaşmış; geçirdiği iki önemli dönem sonucunda zirveye ulaşmayı başarmıştır. Nihayetinde bu şehir adını bir ekole vermiş ve bir kültür-sanat merkezi olarak anılmaya başlanmıştır. Zira bu dönemde Herat'ta üretilen pek çok düşünce ve sanat anlayışı başka bölgelere aktarılmış ve kendisinden sonraki dönemleri derinden etkilemiştir. Bu tezde, farklı sanat ve edebiyat türlerinin ortaya çıkmasına ve bir okul ortamının oluşmasına zemin hazırlayan kültürel, siyasal ve toplumsal yaklaşımlar incelenecektir.

Timurlular döneminde Herat büyük bir refaha kavuşmuş ve sanat ile düşüncenin merkezi haline gelmiştir. Temelleri Timur döneminde atılan ve onun zenginliği sayesinde sanatçıların Semerkant'a getirilmesiyle şekillenmeye başlayan bu ekolün, hem oluşum süreci hem de yükselişi ele alınacaktır. Herat Ekolü, sanat, edebiyat ve siyaset alanlarında da kendini kabul ettirmiştir. Bu dönemde sanatsever padişahlar ve emirlerin yürüttüğü kültürel, siyasal ve toplumsal altyapı faaliyetleri ile sergiledikleri hoşgörü ortamı, yeni bir düşünce ve sanat anlayışının oluşumuna zemin hazırlamıştır.

Bu kentte ve bu dönemde bir ekolün ortaya çıkmasında Sultan Hüseyn-i Baykara, onun emiri Ali Şîr Nevâyî ve dönemin şair ve mutasavvıfı Câmî gibi şahsiyetler belirleyici rol oynamıştır. Bunun yanı sıra, Nevâyî'nin desteğiyle resim ekolünü yetkin bir düzeye ulaştıran ve bu okulun mirasını Buhara ve Tebriz okullarına ve üstatlarına aktaran Kemâleddin Bihzâd gibi önemli isimler de bulunmaktadır.

Bu tezin amacı, Herat Ekolü'nün şekillenmesinde etkili olan şahsiyetleri ve onların faaliyetlerini, dolayısıyla edebî ve sanatsal alanları tespit etmek ve incelemektir. Bu doğrultuda, söz konusu dönemde hangi sanat ve edebiyat dallarının daha ileri bir

seviyede olduğu ve Herat'ın Sultan Hüseyn-i Baykara döneminde nasıl bir bilim ve sanat merkezi hâline geldiği gibi sorulara cevap aranacaktır.

Anahtar Kelimeler: Herat Ekolü, Timurlular, Hüseyn-i Baykara, Ali Şîr Nevâyî

ABSTRACT

HERAT SCHOOL

MİRZAEİ SAEİDABAD, Tahereh

Doctoral Degree , 2025

Department Of Turkish Language And Literature

Supervisor: Prof. Dr. Ahmet KARTAL

This study aims to examine how cultural activities took shape within the framework of the Herat School, which emerged in the fifteenth century, by exploring the poets and artists who were cultivated during this period and analyzing the ways in which literature and art mutually influenced one another. The role of the Timurids in the development and flourishing of Herat's cultural and artistic life was undoubtedly both significant and enduring. No other dynasty in Central Asia or the Iranian world left behind such a profound legacy or generated a comparably magnificent literary and artistic renaissance.

Leading the final golden age of Persian literature and the rise of Chagatai Turkish as a literary language, the Herat School evolved over nearly a century and reached its zenith through two distinct phases. In this process, Herat came to be firmly established as a major cultural and intellectual center. The ideas and artistic productions that emerged in this city during the period were transmitted to other regions and exerted a lasting influence on subsequent eras.

This study investigates the political, social, and cultural dynamics that facilitated the emergence of diverse forms of art and literature and enabled the institutionalization of the Herat School. During the Timurid era, Herat experienced a period of remarkable prosperity, emerging as a major center of artistic and intellectual activity. The foundations of this school, laid during the reign of Timur through his economic resources and the relocation of artists to Samarkand, are examined in two main phases: its formation and its peak. In this context, the school also established its significance within the broader spheres of art, literature, and politics.

The cultural, political, and social infrastructure fostered by art-loving rulers and patrons of the period created a climate conducive to the emergence of new intellectual movements. Influential figures such as Sultan Husayn Bayqara, his eminent vizier Alisher Nava'i, and the poet-mystic Jami played decisive roles in the establishment and development of the Herat School. With the support of Nava'i, Kamal al-Din Bihzâd brought the school of painting to its highest level of refinement and transmitted its legacy to the artistic circles of Bukhara and Tabriz.

The aim of this thesis is to illuminate the key figures and cultural initiatives that shaped Herat and, by extension, its literary and artistic spheres. It also seeks to identify which branches of art and literature reached the highest level of development during this period and to address the question of how and why Herat attained its position as a leading center of culture and intellectual life during the reign of Sultan Husayn Bayqara.

Keyword: Herat School, Timurids, Huseyn Bayqara, Ali Shir Nava'i

TEŞEKKÜR

Herat Ekolü hem İran hem de Türk tarihi ve edebiyatı açısından önemli bir dönemdir. Edebiyat, sanat, siyaset ve dinin yan yana, yekpare ve sistematik-bilinçli bir şekilde hareket edip eski kültürel Hâfızayla beraber yeni bir ekol yaratıp sonraki asırlara da miras bırakmış olması incelenmesi gereken bir konudur. Zira bu ekol kendi içinde tasavvuf, sanat, edebiyat ve siyaset ekolleri gibi önemli akımları da barındırmaktadır.

Türk edebiyatı tarihi açısından bakıldığında bu asrın önemi; Ali Şîr Nevâyî'nin gerek çabaları gerekse dâhiyane çalışmalarıyla Türkçenin edebiyat dili olarak tescil edilmesi gerek bu gerekse sonraki dönemlerde gelişimi devam ettirilerek onula yeni eserler üretmeye devam edilmesidir. Fars edebiyatı açısından bakıldığında ise bu asırda Abdurrahmân-ı Câmî'nin tasavvufa ve şiire yaptığı katkılardan dolayı Fars şiirinin zirvesini yaşaması, bununla beraber sonraki dönemlerde oluşan Sebk-i Hindî'ye de zemin hazırlamış olmasıdır. Bu asrın Timurlu padişahlarının sağladığı refah, müsamaha ve himaye sayesinde yaşayan şair ve sanatçılar, yaratıcılıklarını üst seviyeye taşımıştır. Timurluların sanatsever padişahları ve aynı zamanda birer şair ve sanatçı olan şehzadeleri sayesinde, bu asırda sanat ve siyasetin dostâne bir şekilde sarayda geliştiğini söylemek mümkündür.

Bu tezde, Herat'ın ekol olma nedenleri daha çok kültür-edebiyat-sanat zemininden hareketle incelenmiştir. Bu yolda bana her zaman destekleriyle yol gösteren değerli danışman hocam Prof. Dr. Ahmet Kartal'a; her zaman çalışmalarımı özenle takip eden, özellikle kaynaklar açısından bana rehberlik eden Prof. Dr. Oktay Berber'e; fikirleri ve önerileriyle beni motive eden Prof. Dr. Melike Gökcan'a; hiçbir zaman desteğini benden esirgemeyen, içtenlikle her zaman yardım eden Araş. Gör. Saniye Eraslan Kaleli'ye şükranlarımı sunarım.

Tez hazırlama aşamasında maddi ve manevi olarak yanımda olup beni disiplin ve zaman yönetimi açısından destekleyen Recep Tufan İlhan'a ayrıca teşekkür ederim.

Tahereh Mirzaei Saeidabad

Eskişehir, 2025

İÇİNDEKİLER

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ iii
ÜRETKEN YAPAY ZEKÂ KULLANIMI BEYAN FORMU iv
ÖZ v
ABSTRACT vii
TEŞEKKÜR ix
İÇİNDEKİLER x
TABLOLAR LİSTESİ xv
ŞEKİLLER LİSTESİ xvi
KISALTMALAR LİSTESİ xvii
GİRİŞ 1
Herat Ekolü'nün Tanımı ve Ortaya Çıkışı 3
Horasan ve Herat 4
BİRİNCİ BÖLÜM 17
TİMURLULAR DÖNEMİNDE HERAT'IN GENEL DURUMU 17
1.1. Herat'ın Timurluların Yönetimine Girmesi 17
1.1.1. İki Önemli Kaynakta Timurlular ve Herat 18
1.2. Timurlular Döneminde Din ve Tasavvuf 18
1.2.1. Şahruh Döneminde Din ve Tasavvuf 20
1.2.2. Hüseyn-i Baykara Döneminde Din ve Tasavvuf 22
1.3. İki Etkili Padişah Döneminde Herat 24
1.3.1. Şâhruh ve Herat: 24
1.3.2. Hüseyn-i Baykara ve Herat 26
İKİNCİ BÖLÜM 31
HERAT EKOLÜ'NÜN BİRİNCİ DÖNEMİ (ŞAHRUH VE HALEFELERİ) 31
2.1. Şâhruh Dönemi Siyasi, Ticari ve Kültürel İlişkiler 31
2.2. Şâhruh Dönemi Kültürel Altyapılar 34
2.2.1. Medreseler 37
2.2.2. Kütüphaneler 41
2.2.2.1. Şâhruh'un Kütüphanesi 42
2.2.2.2. Baysungur'un Kütüphanesi 42
2.3. Şâhruh, Gevher Şad ve Oğulları Üçgeni 47
2.4. Dönemin Bazı Önemli Sanatları: 51
2.4.1. Güzel Yazı 51
2.4.2. Resim 54

2.4.3. Müzik 56
2.4.3.1. Müzisyen Şairler 58
2.5. Dönemin Önemli Musikişinas ve Müzisyenleri 59
2.5.1. Abdulkadir Meragî 59
2.5.2. Hoca Raziü'ddin Ridvanşah 60
2.5.3. Emir Şahi Sebzevari 60
2.5.4. Hoca Yusuf Endicani (Ezgani) 61
2.6. Mimari 61
2.7. Edebiyat 65
2.7.1. Şiir 65
2.7.2. Nesir 71
2.7.3. Tarih Yazımı 72
2.7.4. Akli ve Nakli İlimler 73
2.8. Çağatay Edebiyatı ve Türkçe Yazım 74
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM 78
HERAT EKOLÜ'NÜN İKİNCİ DÖNEMİ (SULTAN HÜSEYN-İ BAYKARA DÖNEMİ) 78
3.1. Sultan Hüseyn-i Baykara Dönemi Siyasal ve Kültürel Durum 78
3.2. Hüseyn-i Baykara Dönemindeki Kültürel Altyapılar 80
3.2.1. Medreseler 80
3.2.1.1. Müderrisler ve Medrese Eğitimi 83
3.2.2. Kütüphaneler 85
3.2.2.1. Hüseyn-i Baykara'nın Kütüphanesi 87
3.2.2.2. Ali Şîr Nevâyî'nin Kütüphanesi 88
3.2.2.3. Abdurrahman Câmî'nin Kütüphanesi 89
3.3. Sanatçı ve Sanat Hamileri arasındaki Münasebet 90
3.4. Dönemin Güzel Yazı, Musiki, Resim, Mimari ve Diğer Sanatları 95
3.4.1. Güzel Yazı 95
3.4.2. Musiki 100
3.4.2.1. Musiki Risaleleri 102
3.4.3. Resim 106
3.4.4. Mimari 110
3.4.4.1. Hüseyn-i Baykara'nın Mimarlık Alanındaki Faaliyetleri 111
3.4.4.2. Ali Şîr Nevâyî'nin Mimari Alanındaki Faaliyetleri 113
3.4.4.3. Geçmiş Dönemlerden Kalan Eserlerin Restorasyonu ve Onarımı 114

3.4.4.4. Bu Dönemde Mimari Üslup ve Süslemeler 116
3.4.5. Edebiyat 119
3.4.5.1. Şiir 119
3.4.5.2. Nesir 122
3.4.5.2.1. Tarih Yazımı 125
3.4.5.3. Çağatay Edebiyatı ve Türkçe Yazım 130
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM 132
HERAT EKOLÜ'NÜN İKİNCİ DÖNEMİNDEKİ EDEBİ MUHİTLER 132
4.1. Sultan'ın Sarayı, İleri Gelenlerin ve Devlet Ricalinin Konakları 132
4.2. Bu Meclislerin Edebiyata ve Sanata Etkisi 134
4.3. Hüseyn-i Baykara, Ali Şîr Nevâyî ve Diğer Alimlerin Edebi-Kültürel-İlmi Meclisleri 138
4.3.1. Bu Meclislerde Şiir Unsurunun Mahiyeti 143
4.4. Şairlerin Sınanması ve Şiir Eleştirisi 144
4.4.1. İnşa Türünde Sınama 148
4.5. İleri Gelenlerin Eğlenceleri 150
4.6. Muammâ ve Lugazın Edebi Muhitlerdeki Etkisi 151
4.7. Edebi Muhitler Olarak Dergâhlar 160
4.7.1. Câmî ve Dergahlardaki Şiir 164
4.8. Pazar ve Dükkanlar (Şair Esnaf ve Sokak Edebiyatı) 166
4.9. Şiir Dükkanları ve Şiir Satmak 170
BEŞİNCİ BÖLÜM 172
HERAT EKOLÜ'NÜN ZİRVE ŞAHSİYETLERİ 172
5.1. Sultan Hüseyn-i Baykara 172
5.1.1. Kütürel ve Siyasi Hayatı 172
5.1.2. Kültürel ve Sanatsal Himayeciliği 174
5.1.3. Edebi Yönü 177
5.1.4. Türkçe Risalesi 177
5.1.5. Türkçe Divanı 178
5.1.6. Mütevazı Bir Hami 178
5.2. Emir Ali Şîr Nevâyî 180
5.2.1. Ali Şîr Nevâyî'nin Yaşamı 181
5.2.2. Türkçe Yazımı 181
5.2.3. Türk Edebiyatı Üzerindeki Tesiri 183
5.2.4. Nevâyî'nin Hamsesi 185

5.2.5. Nevâyî'nin Himayeciliği 190
5.2.5.1. Resim Hamiliği 192
5.2.5.2. Güzel Yazı Hamiliği 192
5.2.5.3. Müzik Hamiliği 193
5.3. Abdurrahman Câmî 193
5.3.1. Nakşibendi Tarikatı ile Tanışması 194
5.3.2. Timurlu Sarayındaki konumu 195
5.3.3. Saray ile İlişkisi ve Toplumdaki Yeri 197
5.3.4. Şairliği ve Eserleri 201
5.3.4.1. Heft Evreng 203
5.3.4.2. Eşi''atü'l-Lema'ât 203
5.3.4.4. Bahâristân 204
5.4. Kemâleddin Bihzâd 206
5.4.1. Kemâleddin Bihzâd'ın Eserleri 206
5.4.2. Bihzâd'ın Eserlerinin Genel Özellikleri 207
5.4.2.1. Renk kullanımında Becerisi 210
5.4.2.2. Portre ve Karikatür 212
5.4.3. Bihzâd'ın Edebiyat Konulu Eserlerinde İlham Aldığı Şairler 215
5.4.3.1. Nizâmî-i Gencevî 215
5.4.3.2. Sa'dî-i Şîrâzî 216
5.4.3.3. Attar-ı Nîşâburî 216
5.4.3.4. Emir Hüsrev-i Dihlevî 217
5.4.3.5. Abdurrahman-ı Câmî ve Alî Şîr Nevâyî 217
SONUÇ 219
KAYNAKÇA 223
EKLER 233
Ek-1: Dervişlerin Seması 233
Ek-2: Bezm Meclisi 234
Ek-3: Nesta'lik 235
Ek-4: Sultan Baykara'nın Portresi 236
Ek-5: Bihzâd'ın Bazı Meşhur Minyatürleri 237
Resim-1 237
Resim-2 237
Resim-3 238
Resim-5 239

Resim-4 239

TABLOLAR LİSTESİ

Tablo 1: Şâhruh zamanında yazılan önemli tarih kitapları. 73
Tablo 2: Nevâyî tarafından yapılan binaların sayısı 113
Tablo 3: Önemli camilerden bazıları..... 113
Tablo 4: Bu dönemin önde gelen eserleri**:** 129
Tablo 5: Ali Şîr Nevâyî'nin yetiştirdiği bazı sanatçılar. 143
Tablo 6: Şairlerin Sınanması..... 144
Tablo 7: Muammâ sanatından bahseden eserler. 153
Tablo 8: Muammâ hakkında yazılan önemli risâleler. 155
Tablo 9: Muammâ yazarları hakkında bilgi veren tezkireler. 159

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Herat Ekolü'nün birinci ve ikinci dönemini şekillendiren isimler..... 47

KISALTMALAR LİSTESİ

bkz.: Bakınız

C.: Cilt

Çev.: Çeviren

t.y.: Tarih yok

Tas.: Tashih Eden

Haz.: Hazırlayan

H.: Hicri

MEB: Millî Eğitim Bakanlığı

ŞŞ.: Şehinşahi Takvimi

GİRİŞ

Ekol Kavramı

Ekol kavramı, sanat ve edebiyat tarihinde yalnızca ortak biçimsel özellikleri değil, aynı zamanda belirli bir düşünce iklimini, estetik algıyı ve kültürel yönelimi de ifade eder. Fransızca *école* kelimesinden türeyen bu terim, başlangıçta "okul" ya da "öğretim kurumu" anlamında kullanılmış; zamanla aynı sanatsal ilkeleri paylaşan ve benzer estetik duyarlılıklara sahip sanatçıların oluşturduğu yönelimleri tanımlamak üzere kavramsallaşmıştır (Şemisa, 1998: 21).

Edebiyat tarihi, yalnızca bireysel yazarların ve eserlerin kronolojik bir dizilimini sunmakla sınırlı olmayan, aynı zamanda bu eserlerin ortaya çıktığı sosyal, kültürel ve estetik yapıların çözümlenmesini de kapsayan çok katmanlı bir disiplindir. Bu çerçevede "ekol" kavramı, edebî üretimin tarihsel ve toplumsal boyutlarını açıklamada işlevsel bir araç olarak öne çıkar. Edebî ekoller, belirli bir dönem ve mekânda ortak anlayışlara, dil özelliklerine ve biçimsel tercihlere sahip sanatçı topluluklarını tanımlamak için kullanılmaktadır (Wellek & Warren, 1983: 64).

Sanat sosyolojisi açısından bakıldığında ise bir ekolün ortaya çıkışı, bireysel yeteneklerin toplamından ziyade tarihsel, toplumsal ve siyasal koşulların bir sonucu olarak değerlendirilmelidir. Williams'ın kültürü "anlamların üretildiği toplumsal bir yaşam biçimi" olarak tanımlaması (Williams, 1993: 9), ekollerin bu anlam üretim süreçleri içerisinde ortak bir estetik bilinç oluşturduğunu göstermektedir. Bu bağlamda ekoller, yalnızca sanatsal tercihler etrafında şekillenen yapılar değil, aynı zamanda belirli bir zihniyet dünyasının ürünleridir.

Herat Ekolü, bu kuramsal perspektiften ele alındığında, bireysel sanat üretimlerini aşan kolektif bir düşünce ve estetik formasyonun ifadesi olarak karşımıza çıkar. Hüseyn-i Baykara'nın sarayında şekillenen kültürel ortam, sanatı yalnızca bir süsleme ya da eğlence unsuru olmaktan çıkararak bir düşünce pratiğine dönüştürmüştür. Ali Şîr Nevâyî'nin Türkçeyi edebî bir dile dönüştürmeye yönelik bilinçli çabaları, Abdurrahman Câmî'nin tasavvuf düşüncesini estetik bir bütünlük içinde ele alışı ve Bihzâd'ın resimlerinde kompozisyon ile maneviyatı bir araya getirmesi, bu ekolün düşünsel derinliğini açık biçimde ortaya koymaktadır. Bu yönüyle Herat Ekolü, edebiyat, minyatür, hat ve müzik gibi sanatın farklı dallarında ortak bir felsefî zemine dayanan bütüncül bir kültür ortamı yaratmıştır.

Ekol terimi, etimolojik kökeni itibarıyla Fransızca *école* kelimesine dayanmakla birlikte, zaman içerisinde belirli bir estetik tutum ve düşünce çevresinde birleşen sanatçı topluluklarını ifade eden kavramsal bir çerçeve kazanmıştır (Şemisa, 1998: 21). Bu bağlamda edebî bir ekol, yalnızca biçimsel benzerliklerden ibaret olmayıp aynı zamanda ortak bir düşünsel atmosferi, ideolojik yönelimi ve kültürel zemini de kapsamaktadır (Williams, 1993: 17). Gramsci'nin kültürel hegemonya kuramı, ekollerin toplumdaki egemen ideolojilerle kurduğu ilişkiyi anlamada önemli bir kuramsal arka plan sunar; zira sanat ekolleri, mevcut hegemonik yapıyı yeniden üretebildikleri gibi, ona alternatif bir estetik ve düşünsel söylem de geliştirebilmektedir (Crahan, 2006: 73).

Edebî Ekolün Yapısal Bileşenleri

Bir edebî ekolün varlığından söz edebilmek için, tarihsel bağlamda ortak bir dönemsellik, biçim ve içerik açısından belirli ortaklıklar, estetik bir program ya da yaklaşım ve sanatçılar arasında süreklilik arz eden bir etkileşim ağının bulunması gerekmektedir. Bu unsurlar, ekolün yalnızca bir üretim alanı değil, aynı zamanda kültürel aktarım ve süreklilik sağlayan bir yapı olduğunu göstermektedir (Wellek & Warren, 1983: 65).

Edebiyat Tarihinde Ekolün İşlevi

Edebiyat tarihinde ekol kavramı, yalnızca eserlere ait biçimsel benzerlikleri değil, aynı zamanda bu eserlerin doğduğu toplumsal koşulları ve ortak zihniyeti anlamaya da imkân tanır. Bu yönüyle ekoller, edebiyatı bireysel yaratı alanından kolektif üretim süreçlerine doğru taşıyan dinamikler olarak değerlendirilebilir. Söz konusu yaklaşım, hem metinler arası ilişkilerin hem de dönemler arası estetik sürekliliğin analiz edilmesinde işlevsel bir çerçeve sunmaktadır (Wellek & Warren, 1983: 66).

Bu bağlamda Herat Ekolü ya da Herat Mektebi, başta Ali Şîr Nevâyî ve Abdurrahman Câmî olmak üzere dönemin önde gelen isimleri etrafında teşekkül etmiş; klasik Doğu edebiyatı ve sanatında derin izler bırakmış bir edebî ve kültürel ekol olarak değerlendirilmektedir. Özellikle tezkirecilik, şiir eleştirisi ve tasavvufî düşüncenin edebî alana aktarımı konularında öncü bir rol üstlenen bu ekol, kendisinden sonraki dönemler üzerinde belirleyici etkiler ortaya koymuştur (Çetindağ, 2002: 110-111).

Herat Ekolü'nün Tanımı ve Ortaya Çıkışı

Herat, özellikle XV. yüzyılda Timurlu Sultanı Hüseyn-i Baykara döneminde, büyük bir kültür ve sanat merkezi hâline gelmiştir. Bu dönemde şehir, yalnızca siyasî açıdan değil, edebî, sanatsal ve düşünsel bakımdan da "Şark'ın gözbebeği" olarak anılmaya başlanmıştır. Saray çevresinde toplanan şairler, yazarlar, hattatlar ve nakkaşlar, Herat'ın bu çok yönlü kültürel kimliğinin oluşmasında belirleyici bir rol oynamıştır (Çetindağ, 2002: 109).

Herat Ekolü, özellikle 15. yüzyılın ortalarından itibaren Herat (bugünkü Afganistan sınırları içinde) ve çevresinde, özellikle Hüseyn-i Baykara döneminde edebi ve sanatsal üretimin yoğunlaştığı bir merkeze atıfta bulunur. Buna göre Herat Ekolü, klasik Fars ve Türk edebiyatları bağlamında bir ekol olarak kabul edilmektedir. Bu ekolün belirginleşmesinde, Timurlu saraylarının edebî ve sanatsal üretim için etkin bir mecra hâline gelmesi; şiir, minyatür ve kitap sanatları gibi alanların sistemli biçimde desteklenmesi; Horasan bölgesinin coğrafi olarak önemli bir edebî merkez konumuna yükselmesi ve özellikle Herat'ın imparatorluk düzeyinde bir kültür merkezi olarak öne çıkması belirleyici olmuştur. Bu süreçte edebî ve sanatsal üretimin kurumsallaşması da dikkat çekmektedir. Şairler ve hattatlar etrafında şekillenen üretim ortamının gelişmesi, neşriyat faaliyetlerinin artması ve tezkire yazımının yoğunlaşması bu kurumsallaşmanın başlıca göstergeleri arasında yer almakta; nitekim söz konusu ekolün tezkire türü üzerindeki etkileri de bu bağlamda özellikle vurgulanmaktadır (Çetindağ, 2002: 112).

Herat Ekolü'nün oluşumunda coğrafi ve kurumsal bağlam belirleyici bir role sahiptir. Ekol, Timurlu sarayının himayesi altında Herat şehrinde şekillenmiş; şairler ve hattatlar bu merkez etrafında bir araya gelmiştir. Söz konusu mekânsal odak, edebî ve sanatsal üretimin yoğunlaştığı bir etkileşim alanı meydana getirmiştir. Bu bağlamda Herat, yalnızca bir şehir değil, aynı zamanda üretim pratiklerinin süreklilik kazandığı kurumsal bir kültür çevresi olarak öne çıkmaktadır.

Bu çerçevede Herat Ekolü, sadece şiirsel yönelimlerle sınırlı kalmamış; kitap sanatları (minyatür, hat) ile edebiyat sosyolojisi bağlamında değerlendirilebilecek mecmua ve tezkire geleneği üzerinde de belirgin etkiler ortaya koymuştur. Ekolün estetik anlayışında seçkinlik, incelik ve saray çevresine hitap eden bir edebî zevk ön plana çıkarken; edebî üretimin dinî, tasavvufî ve ilmî unsurlarla iç içe geliştiği bir ortam dikkat çekmektedir. Bu yönüyle Herat Ekolü'nde edebî faaliyet, yalnızca

sanatsal bir ifade alanı değil, aynı zamanda toplumsal ve kültürel işlevler üstlenen çok katmanlı bir üretim alanı olarak değerlendirilebilmektedir.

Herat ve Osmanlı Dönemi Türk Edebiyatı Arasındaki Etkileşim

Herat'ta kaleme alınan *Bahâristân*, *Tezkiretü'ş-şu'arâ* ve *Mecâlisü'n-nefâis* gibi eserler, XVI. yüzyıl Osmanlı döneminde yazılan Sehî Bey'in *Heşt Bihişt*'i ve Latîfî'nin *Tezkiretü'ş-şu'arâ*'sı üzerinde doğrudan etkili olmuştur. Bu etkileşim yalnızca yapı ve içerikle sınırlı kalmayıp, şiir eleştirisi terimlerinin kullanımına kadar yayılmıştır. Böylece Herat, İstanbul öncesi klasik Türk edebiyatının önemli bir hazırlık evresi olarak belirginleşmiştir (Çetindağ, 2002: 112-117).

II. Bayezid devri şairlerinden Bihiştî Ahmed Sinan Çelebi, Herat'a gitmiş ve bir süre Herat'taki edebî meclislerde bulunmuş genç bir şair olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu süreçte Hüseyn-i Baykara, Ali Şîr Nevâyî ve Molla Câmî ile yakın ilişkiler kurduğu anlaşılmaktadır. Bihiştî Sinan'ın adı geçen şairlerle münasebeti o derece güçlüdür ki, II. Bayezid'in kendisini affetmesi için Sultan Baykara tarafından elçiler ve hediyeler gönderilmiş; dönemin önde gelen şairleri Osmanlı sultanına hitaben mektuplar kaleme almıştır. Bihiştî Sinan'ın İstanbul'a döndükten sonra yazdığı eserlerde, Herat'ta tanıştığı bu şairlerin etkisini görmek mümkündür. Nitekim Sehî Bey, Nizâmî'nin Hamse'sini Türkçeye çevirdiğini nakletmektedir. Ayrıca şairin eserlerinde kullandığı dilde, Çağatay Türkçesinin izlerine de rastlanmaktadır (Aksoy, 1992: 144-145).

Horasan ve Herat

Horasan, Timur İmparatorluğu'nun en büyük eyaleti sayılıyordu. Bu bölgenin verimli toprakları ve Doğu'yu Batı'ya bağlayan güzergâhları bölgeyi ticari ve tarım açısından da ehemmiyetli kılıyordu. Horasan, Şâhruh zamanında başkent olup, devletin siyasi hayatının var olduğu sürece merkez olarak kaldı. Horasan'ın dört gözde şehirlerinden olan Herat, (diğerleri Belh, Merv ve Nîşâbur) coğrafi konumu itibariyle birkaç ülkeyi birbirine bağlamış; askeri ve ticari öneminden dolayı da her zaman İran padişahlarının gözde şehri olmuştur.

Herat, verimli toprakları ve Herîrûd Nehri'nin sağladığı imkânlar sayesinde, Sâmânîler döneminde büyük ticaret yollarının kenarında yer almasına rağmen Horasan'ın en önemli şehirlerinden biri olma özelliğini sürdürmüştür (Barthold, 1308 H.: 102). Şehir, Araplar tarafından fethedildikten sonra da bu önemini ve merkezî

konumunu kaybetmemiştir (Herevî, 1383 H.: 3). İslâmiyet sonrasında, Emevîler ve Abbâsîler dönemlerinde Horasan'ın diğer üç önemli şehriyle birlikte Herat, Arap askerî gücünün karargâhı hâline gelmiş; yerel ve düzenli yönetimlere ait teşkilat yapısı ile divan sistemi Arap iktidarı altında inşa edilmiştir. Moğol ve Timur saldırıları sürecinde ise şehir, Âl-i Kert hâkimiyeti altında yönetilmiştir (Habîbî, 1367 H.: 422).

Bu dönemde Herat, kare planlı bir şehir olarak güçlü ve uzun surlarla çevriliydi. Söz konusu surlar, şehrin önemli pazar alanlarını dört ayrı bölüme ayıracak şekilde düzenlenmişti. Herîrûd'dan ayrılan iki ana kolun şehrin kuzeyine yönlendirilmesi sayesinde ise hem tarım arazilerinin hem de şehrin büyük bir bölümünün su ihtiyacı karşılanmaktaydı (Golombek, Wilber, 1374 H.: 56).

Herat, tarih boyunca Horasan'ın merkezi, Afganistan ve Hindistan'ın ise bir geçit noktası konumunda olmuş; bütün tarihsel dönemlerde belirli bir önem ve itibara sahip olmuştur. Bununla birlikte şehrin ihtişamının zirveye ulaştığı dönem Timurlular devri olmuştur (Esfezârî, 1339 H.: 32). Barthold'a göre, Moğollar öncesinde Herat'ın tarihi pek dikkat çekici değildir; şehir bu dönemde bağımsız bir siyasî güce sahip olmamış ve coğrafi konumu nedeniyle Horasan'ın diğer beldelerinden önce dağlık bölgedeki Gûrlar tarafından ele geçirilmiştir. Herat, Horasan'ın diğer şehirleriyle birlikte 1221 yılında Cengiz Han'ın oğlu tarafından fethedilmiş; genel bir tahribata uğramasına rağmen, diğer Horasan şehirlerine kıyasla daha erken bir dönemde yeniden imar edilmiştir. Tarihçilerin kayıtlarına göre şehrin gelişimi de bu tarihten itibaren başlamaktadır. Nitekim Merv ve Belh şehirlerinin ticaret yollarının zamanla işlevini yitirmesi karşısında Herat, Batı Asya'yı Doğu Asya'ya bağlayan ticaret güzergâhı üzerinde yer alması sayesinde kısa sürede ticari açıdan öne çıkmış; uğradığı saldırılara rağmen hızla toparlanabilmiştir (Barthold, 1308 H.: 107).

Tarihte Herat (Kuruluşundan XVI. asra kadar)

Herat, tarih boyunca gerek müstakil bir şehir olarak gerekse Horasan'ın önemli merkezlerinden biri sıfatıyla anılagelmiştir. Şehrin adı, Avesta ve Antik Farsça kaynaklarda "Haraiva", Pehlevice'de ise "Harey" şeklinde geçmektedir. Antik dönem yazarları da bu kadim şehri "Araa" adıyla zikretmişlerdir (Hâfız Ebru, 1349 H.: 14).

Afgan yazar ve araştırmacı Fikri Selçukî'ye göre ise Herat şehrinin adı, binlerce yıl öncesine uzanan bir süreçte "Arta Kuvana", "Arta Kaben", "Haraiva", "Haraivi Hari" ve "Harah" gibi farklı biçimlerde kullanılmıştır. Selçukî, "Hari"

kelimesinin “Ariyana” sözcüğünden türediğini belirtmekte; bu kelimenin zamanla “Ariyan”, “Ariyen” ve “Ari Hari” şekillerine dönüştüğünü ifade etmektedir. Yazara göre Araplar döneminde kelime “Haray” biçimini almış, daha sonra ses değişimleri yoluyla Y harfinin H’ye, H harfinin ise T’ye dönüşmesiyle “Herat” şekli ortaya çıkmıştır. Selçukî, kelimenin sonundaki T harfinin Farsçaya ait olmamasını da bu dönüşümün bir sonucu olarak değerlendirmektedir (Fikri Selçukî, 1390 H.: 1).

Zerdüştlükten önce, Mithraism’in yaygın olduğu dönemde de bu şehir önemli sayılmaktaydı. *Ayin-Mihr* kitabının yazarı “Mithra’nın Tezahür Ettiği” bölümünde Herat’ın Pagan döneminde de önemli olduğundan ve bu şehrin Mithra’nın zuhur ettiği şehirlerden olduğundan bahsetmektedir. “Mehryeşt sayesinde Büyük Tanrı Mithra’nın Tezahür ettiği coğrafyayı tanıyabiliyoruz. Soğdyane, Semerkant’ın etrafında yer alan bir bölge olup Seyhun ve Ceyhun arasında bulunmaktadır. Antik Harezm, Ceyhun nehrinin bittiği yerle Aral gölünün arasında bulunmaktadır. Meuru, bugünkü adı Merv olan şehirdir. Antik dönemde hep gizli kalan Haraiva şehri ise -Aria da denilmekteydi- günümüzde Herat olarak bilinmektedir” (Rezi, 1385 H.: 56).

Avesta’da (Vandidad’ın birinci bölümünde) Ahuramazda’nın yarattığı altıncı bölge olarak Herat’tan şu şekil söz edilmektedir: “Altıncı ve en iyi şehirlerden birisini yarattım, ben Ahuramazda’yım, Haraiva şehrinde, ölüm vaktinde herkes evi terk eder.” Vandidad’ın birinci bölümünde İran-Arya kavminin göç etme sırasında on altı bölge veya ülke, Aral gölünden güneye kadar adı geçer ve son şehir olarak da İran’ın merkezinde olan Rey şehrinden bahsedilir (Rezi, 1381 H.: 2435/4).

Araştırmacılara göre, İran’ın en eski şehirlerini araştırırken, en eski kaynaklardan sayılan *Bîsütûn* ve *Taht-i Cemşid* levhaları bu konuda yol açıcı olmuştur. Bu levhalarda Herat’ın adının bu şehirler arasında geçmesi, bu şehrin eski ve antik dönemde var olduğunu göstermektedir. Bu iki önemli yazıda Daryuş, Hakamenid padişahı, o dönemki İran’ın hudutlarını, hüküm sürdüğü ve vergi aldığı bölgeleri Bîsütûn levhalarında şöyle açıklamıştır: “Ahuramazda isteğiyle padişahı olduğum Ülke ve benim fermanımın geçtiği bölgeler bunlardır: Parse (Fars), Huvej (Huzistan), Babil, Aşur, Haraiva…” (Recebî, 1380 H.: 370).

Herat’ın Kuruluşu Hakkında Hikâyeler ve Gerçekler

Herat şehrinin kuruluşuna dair kaynaklarda farklı hikâye ve rivayetlere yer verilmektedir. Seyfî-i Herevî, *Târîh-nâme-i Herat* adlı eserinde Herat’ın kuruluşuyla

ilgili sekiz ayrı rivayeti aktarmaktadır. Bu rivayetlerden biri şöyledir: "Nûh tufanından sonra Horasan'da inşa edilen ilk bina Şemîrân hisarı idi. Herat, Dahhâk'ın kızının adıdır ve şehri o inşa etmiştir. Herat'ın Hûşeng döneminde kurulduğu da rivayet edilmektedir. Bazı anlatılara göre ise Herat'ı Zülkarneyn inşa etmiştir. Kur'ân'da da Allah'ın bu şehirden bahsettiği ifade edilmektedir. Herat'ın surları ise üç kişi tarafından yapılmıştır; Siyâveş ibn-i Keykâvus surların iç kısmını, İskender dış kısmını ve sütunları inşa etmiştir…" (Herevî, 1383 H.: 63, 78, 82).

Buna karşılık Barthold, *İran'ın Tarihsel Coğrafyası* adlı eserinde Herat'ın kurucusunun, Müslümanlar tarafından da kurucu olarak kabul edilen Büyük İskender olduğunu belirtmektedir (Barthold, 1308 H.: 101). İskender, MÖ İran'dan merkezî idari sistemden yoksun olan Afganistan bölgesine doğru harekete geçmiş; bölgenin direnişini öngöremediği için burayı ele geçirmek amacıyla yaklaşık dört yıl süren savaşlar yürütmüştür. Nihayet Tus ve Herat üzerinden Kandehar ve Kabil'e, ardından Belh ve Mâverâünnehir'e ulaşmıştır. Nitekim III. Daryus'un ölümünden sonra İskender'in temel hedeflerinden biri, İran'ın doğu bölgelerini hâkimiyeti altına almaktı. Bu doğrultuda önce Gorgan'a, ardından Part (bugünkü Horasan), Part (bugünkü Sistan), Vorhâc (bugünkü Güney Afganistan) ve nihayet Belh'e yönelmiştir (Pîrniyâ – Âştiyânî, t.y.: 142).

Rivayetlere göre İskender, Daryus'un ölümünden haberdar olduktan sonra cesedini erguvan renkli bir kumaşa sararak annesine göndermiş ve ardından İran'ın doğusuna doğru ilerlemiştir. Doğu İran'daki fetihler sırasında yasadışı valiler cezalandırılmış, ancak bir kısmı görevinde bırakılmıştır. İskender, gittiği bölgelerde "İskenderiye" adını verdiği yeni şehirler inşa etmiş; Herat'ta, Dereng'de (Sistan) ve diğer merkezlerde bu faaliyetlerini sürdürmüş, sert geçen bir kışın ardından Hindistan'a doğru hareket etmiştir (Roman, 1350 H.: 247).

Herat'ın kadim bir şehir olması, kimler tarafından inşa edilip geliştirildiği ve İskender tarafından yıkıma uğratılması meselesi ise Hâfız Ebru'nun aktardığı beyitlerde de ele alınmaktadır:

لهراسب، نهاده است هری را بنیاد
گشتاسب، در او بنای دیگر بنهاد
بهمن، پس از او عمارت دیگر کرد

اسکندر، رومیش همه داد به باد

(Hâfız Ebru, 1349 H.: 8).

(Lohrasp, Goştasp ve Behmen art arda Herat'ı inşa etti. Rumi İskender hepsini mahvetti.)

Gerek İskender, gerekse Herat şehrinin inşasına dair farklı rivayetler bulunmakla birlikte, günümüzde araştırmacılar Herat'ın İskender'den önce de var olduğunu ortaya koymaktadır. Kutsal ve dinî metinlerde adının geçmesi, şehrin oldukça eski bir yerleşim olduğunu göstermektedir. Bununla birlikte İskender'in Herat'ın gelişim sürecine önemli katkılar sağladığı da müşahede edilmektedir. Bu nedenle İslâmî dönem tarih yazarları, şehrin inşasını İskender'e atfetmişlerdir (Nesîrî Câmî, 1393 H.: 21).

Herat bölgesindeki en eski kültürel izler, MÖ 800'lü yıllara kadar uzanan Mazdek inancına dayandırılmaktadır. MÖ X ve IX. yüzyıllarda Massagetler, MÖ VIII ve VI. yüzyıllarda Medler, MÖ V. yüzyılda ise Persler bölgede hâkimiyet kurmuştur. MÖ 330 yılından itibaren bölgeye Makedonyalı İskender gelmiş; her ne kadar bu sefer kısa sürmüş olsa da onun bölgede bıraktığı kültürel izler yüzyıllar boyunca etkisini sürdürmüştür (Şahin, 2013: 1–2).

Şiirlerde Herat

Herat, sahip olduğu konum ve önem itibariyle kadim dönemlerden beri şiirlerde kendisine yer bulmuştur. Bu yer alış bazen müstakil olarak, bazen de Horasan'ın diğer önemli şehirleri ile beraber olmuştur.

Firdevsî, *Şahname*'deki Hurmuz hikâyesini anlatırken Heri şehrinden söz etmiştir:

یکی پیر بد مرزبان هری / پسندیده دیده از هر دری

جهاندیده ای نام بود ماخ / سخن دان و با فرّ و با یال و شال

(Hamîdîyân, 1374 H.: 16).

(Herat'ın serhat bekçisi yaşlı ve akıllı bir adamdı. "Mah" adlı tecrübeli biriydi. Hitabeti güçlü ve haşmetliydi.)

Firdevsî Yezdgird'in Padişahlığı bölümünde de Herat'ın önemli olduğunu belitmiş, padişahın bu şehri Belh ile beraber büyük oğluna verdiğini söylemiştir:

جهان را سراسر به بخشش گرفت

ستاره نظاره برو ای شگفت
به مهتر پسر داد بلخ و هری
فرستاد بر هر سوی لشکری

(Kezzazi, 1390 H.: 251).

(Tüm dünyayı hâkimiyeti altına aldı. Yıldızlar şaşkınlıkla onu seyretti. Büyük oğluna Belh ve Herat'ı verdi. Her tarafa ordusunu gönderdi.)

Herat ve onun öneminden bahseden şairlerden biri olan Enverî, bu şehri Belh, Merv ve Nişabur gibi önemli ilim ve kültür merkezlerinden biri olarak saymıştır. Meddah bir şair olarak bu beyti Ziya'üddin Ahmet-ul 'Asmi'ye medh olarak yazmıştır. Bu da Enverî'nin döneminde Herat'ın ünlü ve Kültür sahibi bir şehir olmasını gösterir:

جیش تو بادا به بلخ و جشن تو بادا به مرو
بارگاهت در نشابور و مقام اندر هرات

(Tagavi Muderris Rezevi, 1373 H.: 38).

(Dilerim ordun Belh'te, ziyafetin Merv'de, sarayın Nişabur'da, meskenin Herat'ta olsun.)

Timurlu dönemi yazarı Hâfız Ebru, meşhur eserinde Mevlâna 'Alaattin Bedir'den Herat İhtişamıyla ilgili bu beyti örnek vermiştir:

درباره شهر هری، صد بار بگویم و بیش و کم
آنچ از اسکندر گفته شد، از روی باره ساختن
از همت عالی شه، برجش به اوجی سر کشید
کاندر حضیض اش آسمان، چون پاسبان

(Hâfız Ebru, 1349 H.: 9).

(Herat hakkında ne kadar söylesem yine de az olur. İskender'in yıkımından sonra şahın gayretiyle kaleleri göklere ulaştı. Öyle ki gökyüzü onun karşısında alçak kaldı.)

Gençliğini Herat'ta sanat ve ilme adamış olan Emîr Şâhî Sebzevârî hakkında Câmî, şiirlerinin "nazik ve yekpâre" olduğunu ifade etmektedir. Ayrıca Devletşah-ı Semerkandî de *Tezkiretü'ş-şuarâ* adlı eserinde Emîr Şâhî'den söz etmiş ve rubâiyyât bölümünde Herat'a dair şu değerlendirmede bulunmuştur:

شام رمضان خوش است و گلگشت هرات
با نعره تکبیر و خروش صلوات

خوبانش به تاریکی بازار ملک
چون آب خضر نهان شده در ظلمات

(Hamîdîyân, 1348 H.: 100).

(Herat'ta bir Ramazan akşamı salavat ve tekbir sesleri eşliğinde gezintiye çıkmak ne hoştur. Çarşısının karanlığında ab-ı hayat gibi güzel yüzlüler saklıdır.)

Hâkânî Şirvânî, 'İzzü'd-devle Kayser'e yazdığı medhiyenin ikinci matlaında Herat'tan özlemle söz etmektedir. Horasan sınırları dışında yaşayan, Herat'ın şöhretini duyan ve bu bölgeye gitme arzusunu taşımasına rağmen bunu gerçekleştiremeyen bir şair ve gezgin olarak Hâkânî, Herat'a duyduğu özlemi şu şekilde dile getirir:

جان نقش بلخ گردد و دل قلب مرو گیرد
آن روز کز در تو نسیم هری ندارم

(Seccâdî, H. 1373: 282).

(Sende Herat'ın meltemlerini bulamadığım gün, canım Belh'te olmak ister, yüreğim Merv'i arar.)

Herat'ta İslamiyet

İslâm, kendisi için elverişli koşulların oluştuğu bir dönemde İran topraklarına girmiştir. İran ve Bizans imparatorlukları arasında uzun yıllar süren savaşlar, ağır vergi yükü ile din adamları ve hükümdarların suistimalleri, her iki devletin de siyasal ve toplumsal yapısını zayıflatmıştır. Bu süreç, Arapların çözülme sürecine giren İran İmparatorluğu'nu ve Bizans'ın önemli bir bölümünü kısa sürede ele geçirmelerine zemin hazırlamıştır.

Sâsânîler döneminde İran'ın toplumsal yapısı belirgin çelişkiler üzerinden şekillenmiştir. Güçlü kesimler giderek daha fazla güç kazanırken, yoksul tabakalar giderek daha da yoksullaşmıştır. Feodal sınıf ile köylüler arasındaki kopuşun derinleşmesi, din adamları ve dihkanların baskıları ile merkezi yönetime duyulan güvenin azalması, toplumun alt kesimlerini zayıf bir konuma sürüklemiştir. Bu eşitsizlik ortamında Müslümanların "eşitlik" ve "kardeşlik" söylemi, İran toplumu için cazip bir alternatif olarak öne çıkmıştır (Şemseddin Seydan, 1361 H.: 90).

Arapların bölgeye gelişi sırasında, güçlü ve merkezi bir siyasî teşekkül bulunmamaktaydı. Sâsânîlerin tarih sahnesinden çekilmesiyle birlikte bölge, küçük

hanedanlar tarafından yönetilir hâle gelmişti. Horasan ve onun önemli bir parçasını oluşturan Herat bölgesinde de durum bu doğrultuda seyretmekteydi (Uslu, 1997: 9).

Horasan bölgesine yönelik ilk seferler Hz. Ömer döneminde gerçekleştirilmiştir. Hicrî 18 yılında Ahnef b. Kays komutasında Horasan üzerine bir sefer düzenlenmiş; bu sefer sırasında Herat ele geçirilmiş ve şehre Suhâr b. Fülan el-Abdî vekil olarak bırakılmıştır (Avcı, 2019: 161).

Herat, üçüncü halife döneminde İslâmiyet'i kabul etmiştir. *Fütûhu'l-Büldân*'da aktarılan rivayete göre, İslâm ordusunun komutanı ile Herat merzubânı arasında yapılan barış anlaşması sayesinde Herat, Puşeng ve Bâdgîs ile birlikte yıkım ve saldırılardan korunmuştur (Esfezârî, 1339 H.: 4).

El-Fütûh adlı eserde bu konuya dair daha ayrıntılı bir anlatı yer almaktadır. Eserde, Horasan şehirlerinin İslâm ordularına karşı tutumları şu şekilde aktarılmaktadır: "Tus ve Nişâbur İslâm'a evet dediler. Bu şehirlerin Müslümanların eline geçtiği haberi Merv'e ulaştı; onların nasıl savaştıkları ve her şeyin yerle bir olduğu nakledildi. Bunun üzerine Merv halkı korkuya kapılarak barış talebinde bulundu. Bu vesileyle Mervlilerden her yıl üç yüz bin dirhem alınması kararlaştırıldı. Merv'den sonra Herat da barış istedi ve onlar da senelik üç yüz bin dirhem ile belirli miktarda buğday ve arpa vermeyi kabul ettiler" (İbn A'sem el-Kûfî, 1372 H.: 225).

Buna karşılık bazı rivayetlerde, Sâsânî Devleti'nin ikinci büyük eyaleti konumundaki Horasan'ın, başlangıçta Müslüman Araplar üzerinde caydırıcı bir etki oluşturduğu ve hatta bu bölgeye yönelik fetih düşüncesinden vazgeçilmesine yol açtığı ifade edilmektedir. Nitekim yine *El-Fütûh*'ta, Hz. Ömer'in bir süre Horasan seferinden vazgeçtiğine dair şu rivayet aktarılmaktadır: "Fars ve Kirman fetihlerine dair mektuplar Ömer'e ulaşınca sevindi ve ordunun komutanı Ebû Mûsâ'ya şöyle yazdı: Horasan sınırlarında olduğunu ve oradan yazdığını söylemişsin. Horasan'a gitmeyi mi düşünüyorsun? Şunu bil ki oraya gitmemelisin. Horasan'ı unutmalısın; bizim Horasan'la, Horasan'ın da bizimle bir işi olmaz. Bunun üzerine Ali b. Ebî Tâlib, 'Ey halife, neden böyle söylüyorsun?' diye sormuştur. Horasan bizden uzak olabilir; ancak Horasan'ın kendine özgü has özellikleri vardır. Horasan vilayetinde Herat adlı bir şehir vardır ki, Zülkarneyn onu inşa etmiş ve Üzeyir peygamber orada namaz kılmıştır. Daha önce kimse bu şehri güç kullanarak ele geçirememiştir; bundan sonra da ancak

Muhammed'in Kâim-i Âl-i Muhammed'i tarafından fethedilecektir" (İbn A'sem el-Kûfî, 1372 H.: 211).

Herat şehri, Müslüman fatihlerin bölgeye ulaşmalarıyla birlikte onları hayrete düşürmüştür. Özellikle yel değirmenleri -Arap kaynaklarında "tevâhînü'r-riyâh" olarak adlandırılan yapılar- Arap coğrafya yazarlarının dikkatini çekmiş ve bu yapılar Horasan ile Sistan vilayetlerine özgü bir zanaat ürünü olarak kayda geçirilmiştir. Emevîler ve Abbâsîler dönemlerinde Horasan ve onun dört önemli şehri olan Nîşâbur, Merv, Herat ve Belh, Arap askerî güçlerinin karargâhı hâline gelmiş; bu bölgelerde divan sahibi, düzenli idarî yapıların yönetimi Arapların denetiminde yürütülmüştür (Habîbî, 1376 H.: 422–470). Herat, Emevîler dönemindeki iç karışıklıklar sırasında geçici olarak elden çıkmış olsa da Hicrî 61 yılında yeniden fethedilmiştir. Bu süreçte bir süre Abdullah b. Zübeyr'e biat eden şehir, daha sonra Haccâc'ın gönderdiği ordular karşısında yeniden Emevî hâkimiyetine girmiştir (Avcı, 2019: 162).

Bazı tarih kaynakları, Herat'ın İslâmiyet sonrası dönemini parlak bir tablo içinde değerlendirmemiş, hatta bu süreci "karanlık bir dönem" olarak nitelendirmiştir. Bu kaynaklarda Herat'ın, Cengiz Han'ın saldırılarından önce de belirgin bir gelişme göstermediği ifade edilmektedir. Buna göre Sâsânîler'in ardından şehir Müslümanların eline geçmiş; Abbâsî halifeleri yaklaşık bir asır boyunca bölgeyi Bağdat'tan yönetmiştir. Tâhirîler Devleti'nin kurucusu olan Tâhir, Puşeng'de doğmuş ve Hicrî 205 yılında Horasan emîri olmuştur. Yaklaşık çeyrek asır sonra Saffârîler, Herat, Kâbil, Bedehşan ve Belh'i kendi hâkimiyetleri altında toplamış; ardından Herat Sâmânîler'in idaresine girmiştir. Daha sonra Gazneliler şehirde yönetim kurmuş, Selçuklu hükümdarı Tuğrul Bey Nîşâbur ve Herat'ı ele geçirmiş; şehir bir süre sonra Hârizmşahlar'ın hâkimiyetine bırakılmıştır. Hicrî 783 yılında Herat, Timur tarafından fethedilmiş ve şehir yeniden büyük bir yıkıma uğramış; ancak Şâhruh devrinde bu yapılar tekrar restore edilmiştir (Anûşe, 1381 H.: 757).

Timurlulardan Önce Herat ve Âl-i Kert (Âl-i Kert'in Herat'ta Etkileri)

Cengiz Han döneminde Horasan'da varlığını sürdüren mahallî hükümetler, toplumsal ve kültürel gelişmeler açısından önemli bir işlev üstlenmiştir. Bu mahallî hanedanlar arasında en nüfuzlu olanının Âl-i Kert olduğu söylenebilir. Bilim ve edebiyatın gelişimi bakımından bölgede dikkate değer bir rol oynayan bu hanedanı ele

almadan, Timurlular dönemi Herat'ını değerlendirmek eksik kalacaktır. Zira Herat şehri üzerinde derin etkiler bırakan ve ortaya koydukları mirasla hem Moğolların hem de Timurluların istifade ettiği siyasî ve kültürel zemin, büyük ölçüde Âl-i Kert döneminde şekillenmiştir.

Âl-i Kert, İran tarihinde adı çok sık anılmayan; ancak Herat açısından büyük önem taşıyan mahallî bir hükümettir. Bu hanedan hakkında ayrıntılı bilgi veren başlıca tarihî kaynaklar mevcuttur. Bunlardan ilki, Seyfî-i Herevî'nin (1282–1329) kaleme aldığı *Târîh-nâme-i Herat* adlı eserdir. İkinci önemli kaynak, Râbi'î-i Puşengî'nin (ö. 1302) yazdığı *Kert-nâme*'dir. Kert hükümdarlarının saray şairi olan Râbi'î, bu eseri Firdevsî'nin *Şâhnâme*'sini örnek alarak kaleme almıştır. Üçüncü temel kaynak ise Esfezârî'nin (ö. 1505) *Ravżatü'l-Cennât* adlı eseridir. Sultan Hüseyin Baykara döneminde yaşayan Esfezârî, Herat'ın tarihini ve coğrafyasını ayrıntılı biçimde ele almış; eserinin önemli bir bölümünü de Âl-i Kert hanedanına ve bu hanedanın akıbetine ayırmıştır (Musevî Bucnurdî, 1393 H.: 96).

Âl-i Kert hükümdarları, Hicrî VII. yüzyılın başlarından VIII. yüzyılın sonlarına kadar Doğu İran'ın hâkimleri olarak Herat ve çevresinde hüküm sürmüştür. Bu mahallî hükümetin başkenti daima Herat olmuştur. Tarihî kalelerden ve mimarî kalıntılardan anlaşıldığı üzere, Âl-i Kert yönetimi Herat bölgesinin kültürel kimliğinin korunmasına özen göstermiş; şehirde birçok yapıyı inşa etmiş veya mevcut yapıları muhafaza etmiştir (Pîrniyâ, 1389 H.: 519).

Kert hükümdarları, Gurlular döneminde olduğu gibi Gur, Sistan ve Kâbil'den Sind Vadisi'ne kadar uzanan geniş bir coğrafyada hâkimiyet kurmuştur. Horasan'da, diğer birçok Doğu Tacik hanedanı gibi Sünnî Müslüman olan Gurlulara mensup bu hanedan (1148–1215), Moğol hâkimiyetine tâbi olmakla birlikte siyasî özerkliğini büyük ölçüde koruyabilmiştir. Kert hükümdarlarının bu hâkimiyeti sürdürmesi, onların yerli ve bölgeyle bütünleşmiş bir hanedan olmasından kaynaklanmaktadır. Yabancı kökenli olmayan bu hükümdarlar, barış ve istikrar ortamı oluşturarak kültürel ve ekonomik zeminin gelişmesini sağlamış; bu sayede çok sayıda âlim ve tarihçinin himaye edilmesine imkân tanımışlardır (Hümâyun, 1380 H.: 4).

Horasan bölgesinde Moğol istilasının yıkıcı etkilerine karşı siyasî dengeyi başarıyla kurabilen merkezlerden biri Herat olmuştur. Kert hükümdarlarının Tacik

kökenli olmaları ve Moğollarla politik yollarla uzlaşmaları, şehrin büyük bir yıkımdan korunmasında etkili olmuştur (Borzînmehr, 1373 H.: 3).

Âl-i Kert'e dair kaynaklar, bu ilim ve kültür yanlısı hanedanın Moğol istilası sırasında bölgenin edebî ve kültürel birikiminin tamamen ortadan kalkmasını engellediğini göstermektedir. Kert hükümdarları, şairleri ve âlimleri desteklemiş; Moğol istilası sürecinde durgunluğa giren irfan ve ilim hayatına yeniden canlılık kazandırmıştır.

Moğolların bölgede yaklaşık yüz elli yıl süren hâkimiyeti boyunca Herat'taki Kert padişahlarının sarayı, bilim ve kültürün üretildiği, eğitici ve geliştirici bir merkez konumunda olmuştur. Bu dönemde birçok şair ve fazıl, eserlerini bu hanedana ithaf etmiştir. Kert hükümdarlarından Melik Fahreddin-i Kert'in bizzat şiir yazdığı; sarayında Râbi'î-i Puşengî, İmâmî-i Herevî, Cüveynî, Muzaffer-i Herevî ve Seyfî-i Herevî gibi yaklaşık kırk şairin bulunduğu bilinmektedir. Bu süreçte Herat şehri yeniden canlanmış; medreseler, pazarlar, camiler ve çeşitli çalışma mekânları inşa edilmiştir. Tarım, bağcılık ve büyükbaş hayvancılık Herat çevresindeki vilayetlerde yeniden gelişme göstermiş; Kert hanedanının hâkim olduğu bölgelerde yeni kaleler yapılmıştır. Ayrıca Herat'ta eski tekstil zanaatının ihya edilmesiyle birlikte şehir, bu dönemde Merv ve Belh'in yerini alarak Çin ve Mâverâünnehir'den gelen kabilelerin ticaret merkezi ve önemli bir geçiş noktası hâline gelmiştir (Borzînmehr, 1373 H.: 10).

Moğol saldırılarının ardından Kert padişahlarının Herat'ı yeniden imar etme faaliyetleri de dikkat çekicidir. Cengiz Han'ın yol açtığı büyük yıkımın ardından, şehri tekrar ayağa kaldırmayı hedefleyen kapsamlı bir imar süreci başlatılmıştır. Bu çerçevede askerî ve güvenlik yapıları, kaleler ve saraylar ile birlikte hamamlar, camiler, medreseler, pazarlar, dükkânlar ve kervansaraylar inşa edilmiş ya da onarılmıştır. Kertler dönemindeki bu gelişmeler, kopan toplumsal ve kültürel yapının yeniden bir araya gelmesini sağlamış ve Herat'ı yeniden Horasan'ın gözde şehirlerinden biri hâline getirmiştir (Pîrniyâ, 1389 H.: 520).

Moğol istilası sırasında Kert hanedanının hükümdarı Rükneddin idi. Ölümünden önce yerine Şemseddin'i tayin etmiş ve aynı yıl, Milâdî 1245'te vefat etmiştir. Rükneddin'in ardından Kert yönetiminde yedi hükümdar daha Herat'ta iktidarda kalmış; ancak bu mahallî hükümet nihayet Timur tarafından ortadan kaldırılarak Herat resmen Timurluların hâkimiyetine dâhil edilmiştir. Kert emirleri bir

süre Timur'a tâbi olarak Herat'taki yönetimlerini sürdürmüşse de Milâdî 1389 yılında Timur tarafından tamamen tasfiye edilmişlerdir (Musevî Bucnurdî, 1393 H.: 297).

Bu noktada dikkat edilmesi gereken husus, Timurlular döneminde Kertler'den devralınan idarî sistemin ve mimarî mirasın büyük ölçüde korunarak kullanılmaya devam edilmiş olmasıdır. Nitekim Timurlular devrinde Herat'taki Gâzîü'l-guzzât makamı, Kertler döneminde olduğu gibi Celâleddîn Mahmûd Belhî ailesinin elinde bulunmaktaydı. Ayrıca Timurlular döneminde tesis edilen sadâret makamı da Kertler'den intikal eden bir idarî yapı olup, bu makam dinî zümrelerin denetiminden de sorumluydu. Sadâret ile şeyhülislâmlık makamları arasında yakın bir ilişki bulunmaktaydı (Manz, 1393 H.: 351–352).

Kert Hanedanının Kültürel Katkıları ve Bıraktıkları Miras

Barthold'a göre, Horasan'ın diğer şehirlerinde olduğu gibi Herat'ın gelişimi de Kert yönetiminin kurucusu Melik Şemseddin ile başlamıştır. Merv ve Belh şehirlerinin harap hâle gelmesiyle birlikte Batı Asya'dan Türkistan'a, Hindistan'dan Güneydoğu Asya'ya uzanan ticaret yolları Herat'ın önemini fark etmiş ve şehir bu güzergâh üzerinde öne çıkan bir merkez hâline gelmiştir (Barthold, 1308 H.: 106).

Kert padişahları, özellikle Herat'ın sakin ve huzurlu dönemlerinde şehrin ve çevresinin gelişmesine büyük özen göstermiştir. Bu süreçte şehir ve çevresinde çok sayıda konak, bina, bahçe ve çiftlik inşa edilmiştir. Ele geçirilmesi güç bir yapı olarak bilinen Hîsâr Kalesi bu dönemde yapılmış; Emânkuh ve İhtiyârüddîn kaleleri Melik Fahreddin tarafından, Herat musallâsı ise Melik Mu'izzüddin tarafından inşa edilmiştir. Melik Gıyâsüddin de Herat'ın yeniden yeşermesine önemli katkılarda bulunmuştur. Şehrin dışında büyük bir tekke (hankâh) inşa ettirmiş, bu hankâha bağışlanmak üzere bir değirmen yaptırmış ve bir mektubunda Herat'ın bütün ulemâsının burada ders vermesini emretmiştir (Musevî Bucnurdî, 1393 H.: 111).

Kert hanedanının kurucusu kabul edilen Melik Şemseddin, başlangıçta bazı Moğol emirleri tarafından kıskanılmış olsa da ilerleyen yıllarda Moğollar tarafından kendisine ve hanedanına vefa gösterilmiştir. Herat'ta gerçekleştirdiği hizmetler dolayısıyla Herat, Câm, Bâhirz, Puşeng, Gûr, Esfezâr, Sistan ve Kâbil'in yönetimi kendisine verilmiştir (Pîrniyâ, 1389 H.: 521).

Kert hanedanının bazı emirleri, ilim ve edebiyat ehli âlimleri ve şairleri özellikle teşvik etmiş, onlara çeşitli ihsanlarda bulunmuştur. Herat'ın daha sakin

olduğu dönemlerde başka vilayet ve şehirlerden şairler ile ilim insanları da bu bölgeye yönelmiştir. Nitekim Hoca Muhyiddin Muhammed b. Şemseddin (ö. 1381) gibi dönemin tanınmış şairleri de Herat'a gelmiştir. Melik Fahreddin'in ise şairleri teşvik konusunda diğer hükümdarlardan daha ileri bir tutum sergilediği görülmektedir. Kendisi, sarayında bulunan orta seviyedeki şair Râbi'î-i Puşengî'ye, kendisi ve hanedanı hakkında Firdevsî'nin *Şâhnâme*'si tarzında bir eser yazmasını emretmiş; bu doğrultuda *Kert-nâme* mesnevisi altı yıl süren bir çalışma sonucunda kaleme alınmıştır (Musevî Bucnurdî, 1393 H.: 112).

Yapılan araştırmalar, Kert hanedanının karşılaştığı her tehdit karşısında özel ve dikkatli siyasî yöntemler uyguladığını göstermektedir. Bu tutum, hanedanın uzun süre varlığını sürdürebilmesini sağladığı gibi Horasan'ın siyasî istikrarının, geleceğinin ve güvenliğinin korunmasına da katkı sunmuştur. Seyfî-i Herevî, *Târîh-nâme-i Herat* adlı eserinde Kertler'in mahallî yönetiminin başlangıçta Moğol iktidarına barışçıl bir yaklaşım benimsediğini ve bu sayede Moğollardan resmî bir hükümet tasdiki aldıklarını açıkça belirtmektedir (Herevî, 1383 H.: 185). Böylece Kert yönetimi, kuruluşunun ilk safhasında Moğol İmparatorluğu tarafından meşru kabul edilmiştir. Kertler, Moğolları fiilen tanıyarak ve erken dönemde iş birliğine giderek bu yabancı yönetimin Horasan'da kalıcı olmasını sağlamış; bu siyasî tercihin temel amacı ise kendi yönetimlerini devam ettirebilmek ve Herat ile Horasan'ın önemli bir kısmını büyük bir yıkımdan korumak olmuştur.

BİRİNCİ BÖLÜM

TİMURLULAR DÖNEMİNDE HERAT'IN GENEL DURUMU

1.1. Herat'ın Timurluların Yönetimine Girmesi

Barthold'a göre Herat'ın tarihi, Moğollar öncesinde pek dikkate değer bir gelişim çizgisi göstermemektedir. Şehir, çoğunlukla Horasan'ın diğer şehirleriyle aynı kaderi paylaşmış; hiçbir dönemde bağımsız ve güçlü bir mahallî yönetimin sürekli hâkimiyeti altında kalmamıştır. Coğrafi konumu nedeniyle Herat da Horasan'ın diğer şehirleri gibi Gurluların hâkimiyetine girmiştir (Barthold, 1308 H.: 3).

Moğollar döneminde Herat, defalarca el değiştirmiştir. Horasan'ın diğer önemli şehirleri olan Nîşâbur, Merv ve Belh, büyük direnişlerin ardından teslim olmak zorunda kalmıştır. Merv beş gün direnebilmiş; Nîşâbur'da ise halk, Moğol inzibat memurunu öldürerek isyan etmiştir. Bunun üzerine Cengiz Han'ın damadı Nîşâbur'a giderek şehri kuşatmış; Tus ve Meşhed de benzer şekilde Moğol saldırılarıyla tamamen tahrip edilmiştir. Nihayet Herat'a yönelinmiş; şehir halkı başlangıçta isyan etmiş ve Hicrî 618 yılında Moğol inzibat memurunu öldürerek içlerinden birini yönetici seçmiştir (Pîrniyâ, 1389 H.: 408–414). Bu haber Cengiz Han'a ulaştığında, onun "Keşke başta hepsini öldürseydiniz" dediği rivayet edilmektedir.

Bu dönemde halk ile ilim çevreleri arasında nifak ve ikiyüzlülüğün yaygınlaştığı; hükümetin sert ve baskıcı uygulamalarına boyun eğmek istemeyen âlimler ve şairler için son derece zor bir sürecin yaşandığı görülmektedir. Seyf-i Fergânî, Hâcû-yı Kirmânî, Ühedî-i Merâgî ve Ubeyd-i Zâkânî gibi şairler, tüm cesaretleriyle Moğol yönetiminin zulüm ve adaletsizliklerine karşı durmuş; onların yok etmeye çalıştıkları değerleri savunmuşlardır (Râvendî, 1364 H.: 236).

Hicrî 619 yılında Herat, altı ay on yedi gün süren bir kuşatmanın ardından fethedilmiş ve tamamen viran hâle getirilmiştir. Eski Herat Moğollar tarafından büyük ölçüde tahrip edilmekle birlikte, şehir bir süre sonra yeniden Horasan'ın önemli merkezlerinden biri hâline gelmiştir. Timur İmparatorluğu'nun en güçlü hükümdarlarının bu şehirde hüküm sürmesi de Herat'ın yeniden kazandığı stratejik ve kültürel önemi göstermektedir. Barthold'a göre Orta Çağ'dan XIX. yüzyılda Afganların hâkimiyetine kadar Herat yöneticileri, şehri korumaya özel bir gayret göstermiş; çevresindeki vilayetlerin Murgâb Nehri'ne kadar kendi denetimlerinde kalmasını sağlamayı başarmışlardır (Barthold, 1308 H.: 97).

1.1.1. İki Önemli Kaynakta Timurlular ve Herat

Bu bağlamda Afgan kökenli iki yazarın değerlendirmeleri de dikkate değer niteliktedir. Abdul Hakîm Tabîbî, *Timurlular Döneminde Herat'ın Yükselişi* adlı eserinde Herat'ın tarihsel seyrini şu şekilde özetlemektedir: "Cengiz ve Timur, önce her şeyi yok etmiş, ardından yeniden inşa sürecini başlatmışlardır. Kuşkusuz bu iki acımasız Doğu savaşçısının yürüttüğü savaşlar, Herat'ın ihtişamına büyük zarar vermiş; geride viraneler bırakmıştır. Sâmânîler ve Gazneliler döneminde bilim, sanat ve edebiyata duyulan ilgiyle ortaya çıkan imar faaliyetleri yok edilmiştir. Ancak daha sonra Şâhruh ve Baykara, kültür ve bilimin iki büyük hamisi olarak Herat'a eski ihtişamını yeniden kazandırmışlardır" (Tabîbî, 1985: 42–43).

Diğer Afgan yazar Ahmed Hasan Dânî ise *Mîrâs-i Timur* adlı eserinde Timur'a daha ılımlı ve rasyonel bir perspektiften yaklaşmakta; Cengiz Han'ın yıktığını Timur'un telafi ettiğini savunmaktadır. Dânî'ye göre tarih yazımında Timur'un olumlu yönleri yeterince öne çıkarılmamış; oysa Timur'un Horasan'da gerçekleştirdiği faaliyetler olmasaydı, Safevîler dönemindeki gelişmelerin dahi mümkün olmayabileceği göz ardı edilmiştir. Yazara göre tarih, Timur'a vicdanlı bir gözle bakmamıştır. Cengiz Han'ın yağmacı ve yıkıcı seferlerinin ardından Orta Asya'yı yeniden imar eden kişi Timur ve ailesi olmuş; Timur, Türk ve Moğol kavimleri arasında seçkin bir konuma sahip olmuştur. Timur, Orta Asya'da ve Ceyhun ötesine kadar uzanan coğrafyada güçlü ve istikrarlı bir devlet kurmuş; Türk kültür ve medeniyetini yerel unsurlarla, ardından İran-İslâm kültürüyle birleştirerek yeni ve bütüncül bir kültürel yapı ortaya koymuştur. Dânî'ye göre Timur İmparatorluğu'nun sağlam temelleri olmasaydı, Buhara ve Semerkant'ın sonraki dönemlerde kazandığı ihtişam ve şöhret de mümkün olmayacaktı (Dânî, 1999: 13–14).

1.2. Timurlular Döneminde Din ve Tasavvuf

Timurlular döneminde siyaset ile din arasındaki güçlü bağ, şeyhlerin ve din adamlarının devlet erkânı açısından taşıdığı önem, farklı tarihî kaynaklarda açık biçimde görülmektedir. Timur'un ulemâ tarafından manevî himaye gördüğü, kaynaklarda özellikle vurgulanmaktadır. Ancak bu ilişki yalnızca Timur'un şahsıyla sınırlı kalmamış; sistemin geneline yayılarak süreklilik kazanmış ve din adamları siyasî yapı içerisinde etkin roller üstlenmiştir. Nitekim "mezhep ve dinin etki alanı ile otoritesi, kaçınılmaz biçimde dünyevî güçlerle bağlantılıydı. Bu ilişki, hem maddî

destekten yararlanmak hem de makam, itibar ve genel meşruiyet sağlamak açısından gerekliydi" (Manz, 1382 H.: 343).

Abdulhakîm Tabîbî, *Timurlular Döneminde Herat'ın İhtişamı* adlı eserinde Afgan bir araştırmacıdan aktardığı değerlendirmede, Timur'un kişiliğine dair şu tespiti paylaşmaktadır: "Timur'un haşin ve sert mizacına rağmen, bilim, sanat ve tasavvuf çevrelerinde yetişmesi ve gelişmesi onu Cengizvârî bir sertlikten uzaklaştırmıştır. Bu nedenle Semerkant'ı, âlimlerin ve sanatkârların toplandığı bir merkez hâline getirmeye çalışmıştır. Timur, Mevlânâ Şehâbeddin Şâmî'yi 1399 yılında, Mevlânâ Şehâbeddin Abdullah Lisân'ı ise 1301 yılında huzuruna kabul etmiştir" (Tabîbî, 1958: 4).

Bu kaynaklar ve aktarımlar, din–devlet ilişkilerinin Timur döneminde olduğu gibi sonraki safhalarda da güçlü ve belirleyici bir nitelik taşıdığını göstermektedir. Timurluların tasavvufa olan eğilimleri, onları Moğollara kıyasla daha ılımlı bir çizgiye yaklaştırmış; bu durum, siyasî ve manevî dengelerin sağlanmasında etkili olmuştur.

Horasan bölgesi, kendine özgü bir tasavvuf ve irfan mektebine sahiptir. Hicrî VIII. ve IX. yüzyıllarda ortaya çıkan Serbedârân, Mer'eşiyân, Hurûfiyye, Nurbahşiyye ve Müşa'şe'iyân gibi tarikatlar bu dönemin önemli tasavvufî oluşumları arasında yer almaktadır. Bununla birlikte tasavvufî hareketler içinde en etkili ve güçlü tarikat, devletle doğrudan temas hâlinde olan ve zamanla idarî yapı içinde nüfuz kazanan Nakşibendiyye olmuştur.

Önceki dönemlerde, hatta tasavvufun ortaya çıktığı ilk asırlarda dahi bazı tarikat şeyhleri, mensuplarının iktidar sahipleri ve hükümdarlarla doğrudan ilişki kurmasını yasaklamıştır. Buna karşılık, sultanlar ve yöneticilerle kurulan ilişkiyi siyasî ve ahlâkî sorumluluk çerçevesinde değerlendiren; kendilerini halk ile iktidar arasında bir aracı olarak gören sûfîler de mevcuttu. Bu sûfîler, saray ve siyasetle kurulan bağın esasen halkın yararına hizmet ettiğine inanmışlardır. Nitekim Ubeydullah Hoca Ahrâr bu durumu şu sözlerle ifade etmektedir: "Eğer biz bu zamanda sadece şeyhlik yapmış olsaydık, hiçbir şeyhin müridi kalmazdı. Oysa bizim görevimiz başkaydı; zira Müslümanları zalimlerin şerrinden korumakla emrolunmuştuk" (Kâşifî, 2538 ŞŞ.: 531).

Her ne kadar Timurlular döneminde devlet erkânı, Sünnî kimliği benimsemiş ve Abdurrahman Câmî vasıtasıyla Nakşibendiyye tarikatına intisap etmiş olsa da Şiî mezhebine karşı belirgin bir taassup söz konusu değildir. Aksine, bu dönemde hemen

hemen bütün tarikatlar ve mezhepler için görece geniş bir özgürlük alanının bulunduğu görülmektedir (Tabîbî, 1958: 52).

Bu durumu dönemle ilgili yapılan genel değerlendirmeler de teyit etmektedir. Nitekim "sekizinci yüzyılın sonlarından onuncu yüzyılın ilk yıllarına kadar süren Timur ve haleflerinin saltanatı boyunca din, tasavvuf ve dergâhlar son derece canlıydı ve din, hayatın her alanında görünür durumdaydı. Mezhep ile tasavvuf öylesine iç içe geçmişti ki şeriat ile tarikatı birbirinden ayırmak neredeyse imkânsız hâle gelmişti. Bu nedenle dergâhların, medreselerin ve tekkelerin sayısının artmasıyla birlikte tasavvuf daha da yaygınlık kazanmıştır" (Kâşifî, 2536 ŞŞ.: 27).

Bu dönemde hükümdarların ve emirlerin sûfîlere duyduğu saygı da dikkat çekicidir. Örneğin Emir Timur, Hoca Ziyâeddin Yûsuf'un ricası üzerine, Şeyh Ahmed Câm'ın türbesinin doğu tarafına iki dergâh inşa ettirmiştir (Bûzhânî, 1345 H.: 108).

1.2.1. Şahruh Döneminde Din ve Tasavvuf

Şâhruh döneminde din adamları, devletle yakın ve yoğun bir ilişki içerisindeydi. Bu dönemde Şâhruh, dinî düzeni büyük ölçüde denetim altına almış; din zabıtaları aracılığıyla toplumsal hayat üzerinde etkili bir kontrol mekanizması kurmuştur. Şâhruh devrinin en tanınmış din zabıtalarından biri olan Kâinî, sahip olduğu nüfuz sayesinde hem devlet erkânı hem de dinî çevrelerle doğrudan temas hâlinde bulunmuştur. Nitekim Kâinî, Hicrî 813 yılında Şâhruh sarayında bir makam elde etme düşüncesiyle Herat'a gelmiş ve bu amaçla Şâhruh'a bir *enderznâme* kaleme almıştır. Bu eserin giriş kısmında, Şâhruh'un İslâm'ı ihya etmek için neler yapması gerektiğini ayrıntılı biçimde açıklamıştır (Manz, 1382 H.: 349).

Şeriat hükümlerinin Herat'ta etkin biçimde uygulanması, Kâinî gibi din adamlarının şehirde nüfuz kazanması için uygun bir zemin oluşturmuştur. Kâinî, bu ortamdan faydalanarak hadis ve âyetlere dayanan *Nasâyih-i Şâhruhî* adlı eserini kaleme almıştır. Enderznâme türünde yazılan ve Şâhruh'a sunulan bu eser, sultana nasihatler içermesinin yanı sıra dönemin toplumsal ve mezhepsel yapısına dair önemli bilgiler de sunmaktadır. Toplam 342 sayfadan oluşan bu eserin, günümüzde yalnızca Avusturya Millî Kütüphanesi'nde tek nüsha hâlinde bulunduğu bilinmektedir. Araştırmalar, Celâl Kâinî'nin Şâhruh dönemi Herat'ında kayda değer bir nüfuza sahip olduğunu ve bizzat sultan tarafından saygı gördüğünü ortaya koymaktadır (Manz, 1382 H.: 349).

Kâinî'nin nasihatlerinin önemli bir bölümü Hanefî fıkhının teorik çerçevesine dayanmaktadır. Bu bağlamda onun özellikle karşı çıktığı husus, Moğollar döneminden miras kalan ve zulüm unsurları taşıdığı düşünülen vergi uygulamalarıdır. Kâinî, defalarca Tamga vergisinin zekât çerçevesinde değerlendirilmesi gerektiğini savunmuş; zekât ile Tamga'nın aynı kabul edilmesinin halkın dinî inançları açısından ciddi bir tehdit oluşturduğuna inanmıştır (Kazım Beykî, 1389 H.: 71-72).

Şâhruh, Hicrî 813 yılında Kâinî'nin etkisiyle İslâm'ı yeniden ihya edeceğini ilan etmiş; bu doğrultuda saraydaki bütün şarap küplerinin kırılmasını ve şarapların dökülmesini emretmiştir. Müskiratla ilgili olarak aldığı bir diğer dikkat çekici karar ise Hicrî 844 yılında torunu ile oğlunun evlerindeki tüm şarap küplerini yok ettirmesidir. Zira Şâhruh sarayında bazı seçkinlerin ölçülü miktarda şarap tükettikleri, hatta diğer şehzadelerin de şarap içmelerinin yaygın olduğu bilinmektedir (Manz, 1382 H.: 350).

Kâinî'nin ısrarla üzerinde durduğu bir diğer mesele ise ilim talebeleri ile dinî mekânlardan vergi alınmasıdır. Horasan halkından tahsil edilen ve kökeni Hicrî VII. yüzyıla kadar uzanan *Kalan* vergisi, savaş ve askerî harcamalarla bağlantılı olmakla birlikte zamanla camiler, medreseler ve türbelerden de alınmaya başlanmıştır. Kâinî, vakıflardan ve türbelerden tahsil edilen Kalan ve benzeri harçların, medreseler ile ilim merkezlerine olan talebin azalmasında etkili olduğunu ve bunun ilmî üretimi olumsuz yönde etkileyeceğini belirtmiştir. Ulemâ ve talebelerden vergi alınmasına açıkça karşı çıkan Kâinî, "İslâm şeriatında gayrimüslimler vergiden muaf tutulurken, Ümmet-i Muhammed'in Kalan ödemek zorunda bırakılmasının kabul edilemez olduğunu; eğer bu vergi tamamen kaldırılamıyorsa, en azından ilim ehli için ilga edilmesi gerektiğini" savunmuştur (Kazım Beykî, 1398 H.: 74).

Kâinî'nin bu nasihatlerinde haklılık payı bulunduğunu görmek mümkündür. Zira medreseler, tekkeler ve camiler; ulemânın, ilim insanlarının ve din adamlarının yetiştiği temel kurumlardı. Timurlular döneminde görülen kültürel ve ilmî gelişmelerin başlıca sebeplerinden biri de bu merkezlerin güçlenmesi ve buna bağlı olarak kültürel üretimin artmasıdır. Bu bağlamda Kâinî gibi şeyh ve âlimlerin, halktan alınan vergileri adaletsiz bulduklarını açıkça dile getirdikleri; bu hoşnutsuzluğun zaman zaman Şâhruh'un kararlarını ve divandaki idarî düzenlemeleri etkilediği anlaşılmaktadır.

Bu dönemde teokratik yapı ile tasavvuf ehlinin toplum nezdindeki nüfuzu ve itibarı son derece belirgindir. Söz konusu saygı ve etki alanı yalnızca dinî çevrelerle sınırlı kalmamış; halk, esnaf, çiftçiler ve emirler arasında da düşünce dünyasını, ahlâk anlayışını ve toplumsal davranış kalıplarını şekillendirmiştir (Habîbî, 1964: 41).

1.2.2. Hüseyn-i Baykara Döneminde Din ve Tasavvuf

Şâhruh ve Hüseyin-i Baykara, Nakşibendî şeyhlerine büyük saygı duymuş; bu şeyhlerden sürekli destek alarak onlar için evler ve dergâhlar inşa ettirmiştir. Özellikle Ali Şîr Nevâyî ile Hüseyin-i Baykara'nın, Hâcegân tarikatının yolunu takip etmeye davet ettikleri isim Nûreddin Câmî olmuştur. Câmî, Nakşibendî tarikatının bir halifesi olarak hem sultan hem de Nevâyî nezdinde daima itibar görmüştür. Nitekim Câmî, Hâce Ahrâr'a olan muhabbetini göstermek amacıyla *Tuhfetü'l-Ahrâr* adlı mesnevisini kaleme almış; Timurlu devlet erkânını da bu tarikatı takip etmeye teşvik etmiştir. Câmî, Sultan Hüseyin'in huzuruna her çıkışında meclisin başköşesine oturtulmuş ve kendisine özel bir hürmet gösterilmiştir (Tabîbî, 1985: 4).

Nakşibendiyye tarikatı başlangıçta Buhara'da ve şehirli orta hâlli kesimler arasında tanınmış; zamanla ünü çevre köylere de yayılmıştır. Daha sonraki süreçte ise İran toplumunun seçkin tabakaları, toprak sahibi zümreler ve nüfuzlu din adamları da bu tarikata intisap etmeye başlamıştır. İlk dönemlerinde Nakşibendî tarikatının önde gelen şeyhleri ve din adamları, siyasî ve toplumsal çekişmelerden uzak, sade bir hayat sürmeyi tercih etmişlerdir.

Abdurrahman Câmî

Nakşibendiyye tarikatının Herat'ta kısa sürede yayılmasının başlıca sebeplerinden biri, Abdurrahman Câmî'nin bu tarikata mensup olması ve zamanla önde gelen isimlerinden biri hâline gelmesidir. Bununla birlikte Câmî, hiçbir zaman şeyhlik ya da mürşitlik iddiasında bulunmamış; dervişlik makamında kalarak tarikatın şeyhlerine tâbi olmayı sürdürmüştür.

Bahaeddin Nakşibend'in hayatının ilk dönemlerinde ne bir divanı, ne bir evi ne de hizmetkârı bulunmaktaydı. Ancak zamanla Nakşibendî şeyhleri, dünyevî ve devlet işlerinde nüfuz sahibi olmuş; divan ve ihtişamla anılır hâle gelmiştir. Abdurrahman Câmî de Nakşibendî çevreleri içinde yer alan ve Hüseyin Baykara dönemi şairleri arasında önemli bir servete sahip isimlerden biridir. Câmî'nin yıllık yüz bin dinarı günlük harcamaları için kullandığı belirtilmektedir. Ayrıca Câmî yalnızca Baykara

sarayında değil, Osmanlı sarayında da saygı gören bir şahsiyet olmuştur. Nitekim II. Bayezid'in 1481 yılında kaleme aldığı iki Farsça mektupta bu husus açıkça görülmektedir; ancak söz konusu mektupların hiçbirinde tarih kaydı bulunmamaktadır (Browne, t.y.: 632).

Nakşibendî şeyhleri, sultanlar ve vezirlerle bir araya gelmek için çeşitli gerekçeler üretmiş; bu ilişkileri halkın yararına bir arabuluculuk faaliyeti olarak meşrulaştırmıştır. Söz konusu çevreler, devlet erkânıyla kurulan temasların padişah ve emirlerin zulmüne karşı halkı koruduğunu ve Müslümanlara fayda sağladığını ileri sürmüşlerdir (Buhârâyî, 1354 H.: 12–14). Nitekim Esfezârî, Nakşibendî şeyhlerinden Hâce Ahrâr'ın Emir Timur'dan Semerkant ve Buhara vergilerinin kaldırılmasını talep ettiğini ve bu isteğin kabul edildiğini açıkça ifade etmektedir (Esfezârî, 1339 H.: 250).

Câmî'nin mektuplarını ihtiva eden eser de bu bağlamda son derece önemli bir kaynak niteliğindedir. Söz konusu mektuplarda Câmî, padişah ve sadrazama olan yakınlığını, vergi meselelerinde üstlendiği arabuluculuk rolünü ve bu alanlara nasıl müdahale ettiğini ayrıntılı biçimde anlatmaktadır. Mektuplarda yer yer Câmî'nin ilim insanlarını vakıf vergilerinden korumaya çalıştığı ve onların geçimlerini sağlayabilmeleri için kendilerine maaş bağlanmasını talep ettiği görülmektedir. Nitekim 121. mektupta Câmî, vergisini ödeyemeyen ve bu durumun hayatını ağırlaştırdığı bir kişiden söz ederek Ali Şîr Nevâyî'den bu kişinin vergiden muaf tutulmasını istemektedir. 128. mektupta ise Câmî şu ifadeleri kullanmaktadır: "Bazı yoksul kimseler Herat'ta eğitim görmek istemektedir; zira orada ilim tahsil etme imkânı vardır. Ancak geçimlerini nasıl sağlayacaklarını da düşünmektedirler. Hâce'nin teveccühüyle bu kimselere maaş bağlanması çok yerinde olacaktır" (Urenbayof, 1364 H.: 86–88).

Bu aktarımlar, Herat'ın söz konusu dönemde bilim ve sanatın önemli bir merkezi olduğunu; çevre bölgelerde yaşayan talebelerin bu durumdan haberdar olduklarını ve Herat'ta devlet desteğiyle eğitim alabileceklerini bildiklerini açıkça göstermektedir.

Hoca Ubeydullâh Âhrâr

Bazı tanınmış şeyhlerin erken dönemlerden itibaren Herat'a yerleşmesi, şehrin tasavvuf ve bâtınî ilimlere ilgi duyan talebeler için cazip bir merkez hâline gelmesini sağlamıştır. Nitekim Herat'ın bu alandaki şöhreti, bir arada bulunan şeyhlerin siyasî

ve toplumsal çevreyle kurdukları ilişkileri gözlemlemek açısından da önemli bir imkân sunmuştur (Manz, 1382 H.: 375). Bu şeyhlerden biri de Hicrî 830 yılında Herat'a gelen Hâce Ubeydullah Ahrâr'dır.

Ahrâr, sahip olduğu nüfuz ve vergi muafiyetleri sayesinde zamanla önemli bir ekonomik güç hâline gelmiş; dönemin siyasî ve toplumsal şartları çerçevesinde ağır vergi yükünden rahatsız olan kimselere kendine özgü bir ekonomik himaye sağlamıştır. Bu durum, Hâce Ahrâr'ın şahsî ekonomik çıkarlarının da mevcut sistem içerisinde doğal biçimde korunmasıyla yakından ilişkilidir (Yüksel, 2015: 227–228).

Hâce Ahrâr, vergi kaldırılması veya vergiden muafiyet sağlanması konusunda yürüttüğü arabuluculuk faaliyetleriyle başarılı bir din adamı ve tarikat şeyhi olarak öne çıkmıştır. Câmî gibi o da Timurlu hükümdarlarına dinî danışmanlık yapmıştır. Nakşibendiyye tarikatının temel özelliklerinden biri, çileye çekilmeyi, inzivayı ve dilenciliği reddetmesidir. Bu anlayışa göre Nakşibendî sûfî, zahirde halkın içinde, bâtında ise Hak ile birlikte olmalıdır. Şeyh Ahrâr da bu ilkeden hareketle halkın meseleleriyle ilgilenmiş, onların sorunlarını çözmeye çalışmıştır. Bu vesileyle devlet yapısıyla da sürekli temas hâlinde olmuş ve din ile devlet arasında güçlü bir bağ kurmuştur.

Genel olarak Timurluların şeyhlerle olan ilişkileri olumlu bir çerçevede gelişmiştir. Birçok Timurlu emiri, Nakşibendî şeyhlerinin manevî yönlerinden ziyade, halk üzerindeki nüfuz ve etkilerinden etkilenmiş; pek çok meselede bu şeyhlere danışarak görüş almıştır. Bununla birlikte, Ulubey'in bu tarikata mesafeli yaklaştığı ve hatta Nakşibendîler'i sınırlandırma yönünde çaba gösterdiği de belirtilmektedir (Buhârâyî, 1354 H.: 15).

1.3. İki Etkili Padişah Döneminde Herat

1.3.1. Şâhruh ve Herat:

Moğolların Belh ve Nîşâbur'u yıkmasından önce Herat, asırlar boyunca bu şehirlerin gölgesinde kalmıştı. Ancak Şâhruh'un hakkaniyetli idaresi altında Herat yeniden canlanmış; XV. yüzyıl boyunca Orta Asya'nın, İran'ın ve Orta Doğu'nun rakipsiz siyasî ve kültürel başkenti hâline gelmiştir (Starr, 2021: 603).

Timur, ölümünden sonra hanedan içinde yaşanabilecek gelişmeleri ayrıntılı biçimde planlamamış; daha çok fetihler ve sınırlı kültürel faaliyetlerle meşgul

olmuştur. Kendisinden sonra oğullarının da güç sahibi olmasına izin vermiş, ancak bu mirası sürdüren esas isim en küçük oğlu Şâhruh olmuştur.

Şâhruh, Timurlu İmparatorluğu'nun başkentini Semerkant'tan, açıkça büyük bir sevgi beslediği Herat'a taşımıştır. Herat'ta, eşi Gevher Şâd ile birlikte sanatı, özellikle mimariyi himaye ederek kapsamlı imar faaliyetlerine girişmiştir. Şâhruh, babasının askerî seferlerini ve fetih siyasetini birebir sürdürme niyetinde olmamış; bunun yerine kültürel alanda öncü olmayı ve önceki dönemlerden kalan yıkıntıları onarmayı hedeflemiştir (Morgen, 1373 H.: 129).

Babasıyla kıyaslandığında Şâhruh'un güç paylaşımına daha yatkın bir yönetim anlayışı benimsediği görülmektedir. Onun döneminde İranlı, Türk ve Moğol seçkinler; kişisel güç alanları ve bölgesel özerklik bakımından görece daha serbest bir konuma sahip olmuşlardır. Şâhruh, kendi çağında din ve mezhep meselelerine özel bir hassasiyet gösteren bir hükümdar olarak tanınmıştır (Manz, 1392 H.: 3).

Şâhruh'un uzun süren saltanatı, genel hatlarıyla istikrarlı bir tablo ortaya koymaktadır. Her ne kadar Timurlu İmparatorluğu onun döneminde bütünlüğünü tam anlamıyla koruyamamış olsa da, Orta Asya'dan Yakın Doğu'ya kadar uzanan geniş bir coğrafyada kalıcı bir etki bırakmıştır. Şâhruh sayesinde, Timur'un vefatından sonra dağılma tehlikesiyle karşı karşıya kalan Timurlu Devleti ayakta kalmış; önemli kültürel ve ekonomik gelişmeler yaşanmıştır. Bu gelişmelerin önemli bir kısmı Herat merkezli olarak gerçekleşmiştir. Özellikle Gevher Şâd, çocukları ve devlet erkânıyla birlikte idarî işlerde etkin bir düzen kurmuş ve şehirde görece bir refah ortamı oluşturmuştur (Ajend, 1388 H.: 113).

Şâhruh, kendisini Cengiz Han geleneğine bağlı bir Orta Asya hanı olmaktan ziyade, İslâm dünyasının bir hükümdarı olarak konumlandırmıştır. Bu doğrultuda Moğollara ait yasaları ve gelenekleşmiş kanunları reddederek, İslâm hukuku ve şeriata tâbi olacağını ilan etmiştir (Morgen, 1373 H.: 256).

Dinî ahkâmlara gösterdiği hassasiyetle tanınan Şâhruh, her ne kadar saltanatının başında yönetiminin eski yasalara dayanacağını açıklamış olsa da zamanla iktidarını İslâm'ın yeniden ihyası söylemi üzerine inşa etmiştir. Saltanatının meşruiyetini dinî temellere dayandıran Şâhruh için teokrasi, hem siyasî otoritesinin hem de din merkezli yönetim anlayışının sürdürülebilmesi açısından büyük önem taşımıştır (Manz, 1392 H.: 340).

Şâhruh, yalnızca fetihlerle ilgilenen bir hükümdar olmamış; aynı zamanda dinin hamisi, ulemâ ve şairlerle yakın ilişkiler kuran bir padişah olarak bölgesel idareye de büyük önem vermiştir. Dindar kişiliği doğrultusunda dinî yapıların inşasına, türbelerin onarılmasına ve yeni camilerin yapılmasına özel bir ihtimam göstermiştir.

1.3.2. Hüseyn-i Baykara ve Herat

Hüseyn-i Baykara'nın saltanatıyla eş zamanlı olarak gelişen Herat Ekolü'nün ikinci devresi, aynı zamanda ekolün en olgun ve en parlak safhasını teşkil etmektedir. Sultan Hüseyn-i Baykara, yalnızca kültürel faaliyetleri himaye etmesiyle değil, bizzat bir kültür ve sanat adamı olmasıyla da İran tarihindeki sayılı hükümdarlar arasında yer almaktadır. Bir fert olarak kültürel hayata aktif biçimde katılması, edebî üretkenliği ve sanatkârlara verdiği destek, onun bu alandaki ayrıcalıklı konumunu açıkça ortaya koymaktadır.

Timurluların kültür ve sanat faaliyetlerini destekleme sistemi, doğrudan siyasî hayatları ve yönetim organlarıyla bağlantılıydı. Her hükümdarın sarayında bu alanla ilgilenen görevliler bulunur; bu kişiler bir araya gelerek sanat ve edebiyat faaliyetlerine dair planlamalar yaparlardı. Kültüre verilen bu destek, aynı zamanda sahip olunan gücün bir göstergesi niteliği taşımaktaydı. Kültürel itibar, arka planda siyasî itibarı da beslemekteydi. Sultan Hüseyn-i Baykara, ekonomik gücü sayesinde kültürel bir otorite kazanmış; bu kültürel güç de onun siyasî nüfuzunun artmasına katkı sağlamıştır (Ajend, 1388 H.: 210). Nitekim bu dönemde sanat alanındaki yenilikçi eğilimler, toplumsal altyapının yenilenmesi ve sosyal dönüşüm yöntemleriyle doğrudan ilişkilidir. Sanattaki değişimlerin derinliği, toplumdaki değişimlerin derinliğiyle paralel ilerlemiş; özellikle bazı sanat dallarının öne çıkışı ve dinî alandaki kolaylaştırıcı uygulamalar bu süreci hızlandırmıştır.

Sultan Baykara'nın Herat'ta tahta çıkmasının ardından şiir, musiki, minyatür, duvar süslemeciliği, bahçe mimarisi ve pek çok sanat dalı belirgin bir yükseliş dönemine girmiştir. Sultan, bizzat şiirle meşgul olmuş ve edebiyatla ilgilenenleri özellikle himaye etmiştir. Yakup Ajend'e göre Baykara'nın sanatı ve sanatkârları desteklemesindeki temel amaç, kültür sahasında bir iktidar kurabilmekti; bu yönüyle Şâhruh ve şehzadelerinin siyaset anlayışını sürdürmüştür. Baykara, tarih yazıcılığına da büyük önem vermiştir. Dönemin önde gelen şairlerinden ve Nakşibendiyye tarikatının Herat'taki liderliğini yürüten Câmî'nin saraya yakınlığı, Timurluların

kültürel iktidarının sürekliliği açısından hayati bir rol oynamıştır (Ajend, 1388 H.: 223).

Şair Câmî'nin sultan nezdindeki itibarı o derece yüksektir ki, vezirler, emirler ve diğer devlet erkânı, taleplerini sultana iletmek için onu aracı olarak kabul etmişlerdir. Sultanın gazabına uğradıkları dönemlerde ise çoğu zaman Câmî'nin himayesine başvurmuşlardır. Sultan Hüseyn-i Baykara, velilerin hayatlarını konu edindiği *Mecâlisü'l-uşşâk* adlı eserinde elli beşinci meclisi bütünüyle Câmî'ye ayırmış; bu bölümde onun düşünce dünyasına dair hikâyelere ve etkileyici gazellerinden seçilmiş beyitlere yer vermiştir (Recâ, 1376 H.: 62).

Sultan Hüseyn-i Baykara'nın iktidar anlayışında cömertlik önemli bir yer tutmaktaydı. Kazanılan ganimetleri kendisine ayırmadan çevresindekilerle paylaşmış; hatta bu tutumu sayesinde muhaliflerini dahi kendi yanına çekebilmiştir. Adalet ilkesine büyük önem veren Baykara, saltanatının ilk yıllarında Herat halkının isyanıyla karşılaştığında dahi onlara şefkatle yaklaşmış ve gönüllerini kazanmayı başarmıştır (Ferhânî Münferid, 1381 H.: 124).

Timurluların kültürel başarısında siyasî ve iktisadî coğrafyanın sağladığı imkânlar, güçlü kültürel altyapı ve dönemin devlet adamlarının sanata olan ilgisi belirleyici olmuştur. Kültür ve siyaset adamları arasındaki karşılıklı ilişki, maddî yatırımlar ve düşünce özgürlüğünün görece korunması, Baykara ve çevresindeki yöneticilerin kültür politikalarının temel unsurlarını oluşturmuştur. Bu politikaların başarıya ulaştığı, dönemin genel görünümünden açıkça anlaşılmaktadır.

Nitekim Timurluların siyasî bakımdan gerileme sürecine girmelerine rağmen Herat, 1490 yılına kadar büyük bir ekonomi ve ticaret merkezi olma vasfını korumuş; parlak kültürel ortamıyla tanınmaya devam etmiştir. Hüseyn-i Baykara ile birlikte sarayın önde gelen simaları, şairleri, sanatkârları ve âlimleri himaye etme geleneğini sürdürmüşlerdir (Oruç, 2021: 102).

Sultan Hüseyin-i Baykara, Sultan Şâhruh gibi kendine özgü bir kültür anlayışına sahipti. Bu durum, kütüphanelerin, medreselerin ve diğer mimarî eserlerin inşasında açıkça görülmektedir. Nitekim "bilim, fazilet, sanat ve şiir, Horasan kültür havzasının aşina olduğu kavramlardı. Bu ortam büyük ölçüde Şâhruh döneminde sağlanan güven ve refah sayesinde oluşmuş; söz konusu gelişim Sultan Baykara devrindeki eserlerde belirgin biçimde yansımıştır" (Nesîrî Câmî, 1393 H.: 84).

Herat Ekolü'nün ikinci devresine dair kaleme alınan eserler, Sultan Baykara ve dönemin sanatsever çevrelerinin, Şâhruh ve şehzadelerinin açtığı yolu bilinçli biçimde sürdürdüklerini göstermektedir. Ayrıca Herat'ın güçlü kültürel altyapısı ve birikimi, şehri sanatçılar için güvenli ve itibarlı bir merkez hâline getirmiştir. Baykara'nın tahta çıkmasının ardından kültür ve sanata verdiği önem, Ali Şîr Nevâyî ile birlikte yürüttüğü faaliyetlerle birleşmiş; Herat'ı daha da meşhur kılmış ve bu dönemi adeta bir "altın çağ"a dönüştürmüştür. Hasan Nesîrî Câmî'ye göre Timur devri, Herat Ekolü'nün temellerinin atıldığı dönem olarak kabul edilirse; Şâhruh devri ekolün teşekkülünü tamamladığı, Baykara devri ise kültür ve sanatın her alanında en yüksek olgunluğa ulaşıldığı safhayı temsil etmektedir (Nesîrî Câmî, 1393 H.:78). Baykara döneminde sanat dallarının her biri gelişimini tamamlamış; sanatçılar ise tecrübe ve yetkinlik bakımından en üst seviyeye ulaşmıştır.

Şâhruh döneminde Herat'ta kültür ve sanat alanında daha çok diğer ilmî ve sanatsal coğrafyalardan etkilenildiği görülmektedir. Buna karşılık Hüseyn-i Baykara devrinde, mevcut birikimden hareketle yeni eserlerin ortaya konulduğu ve yaratıcılığın belirgin biçimde arttığı bir dönem yaşanmıştır (Nesîrî Câmî, 1393 H.: 89). Bu süreçte kültürel himaye yalnızca sultanla sınırlı kalmamış, Timurlu elitler tarafından da benimsenmiştir. Mali muafiyetler sayesinde gelirleri artan bu kesim, küçük ölçekli mimarî yapılar inşa ettirmiş; edebî faaliyetlere, güzel yazıya, minyatür sanatına, kitap süslemeciliğine ve filigran gibi el sanatlarına destek vermiştir (Taksen, 1399 H.: 208).

Her ne kadar Şâhruh'un vefatının ardından sanatın gelişiminde kısa süreli bir duraksama yaşanmış olsa da Hüseyn-i Baykara'nın iktidarı ele almasıyla birlikte, gerek şahsî ilgisi gerekse emiri Ali Şîr Nevâyî'nin yoğun desteği sayesinde Timurlular döneminde sanat yeniden ivme kazanmış ve özgün eserler ortaya konulmuştur. Bu gelişmede kültür ve edebiyat meclislerinin düzenlenmesi ile kütüphanelerin ve benzeri kurumların tesis edilmesi önemli rol oynamıştır. Hüseyn-i Baykara devrinin en belirgin özelliği, gelişmenin diğer alanlara kıyasla en çok kültür ve medeniyet sahasında gerçekleşmiş olmasıdır. Büyük bir çabanın sonucu olarak Herat, dönemin en önemli kültür merkezlerinden biri hâline gelmiş; pek çok sanat dalı bu süreçte gelişimini tamamlamıştır. Bunun en somut örneklerinden biri, Sultan Ali Meşhedî gibi kâtipler sayesinde nesta'lik hattının müstakil bir yazı türü olarak teşekkül etmesidir.

Sultan ve saray çevresinin inanç ve itikat özgürlüğünü gözeten dinî hoşgörü anlayışı, tasavvufî eserler dâhil olmak üzere çok sayıda özgün sanat eserinin

üretilmesini mümkün kılmıştır. Güzel yazı sanatı da bu alanlardan biridir. Nitekim "Herat'ın Baykara saltanatında, Şâhruh ve Sultan Ebû Sa'îd dönemlerine kıyasla, kolaylaştırmalar ve kimi sınırlamalarla birlikte bir çeşitlilik devri yaşaması şaşırtıcı değildir. Bu ortam, Şiîlik gibi daha önce sınırlandırılmış mezhepler için de yeni imkânlar yaratmış; bu çevreler aşırılıktan uzak bir biçimde inanç ve düşüncelerini ifade edebilmişlerdir" (Nesîrî Câmî, 1393 H.: 89).

Öte yandan sanat sosyolojisi bağlamında önemli meselelerden biri, sanatçı ve yazarın sınıfsal kökeni ile sanatsal üretim süreci arasındaki ilişkidir. Sanatçının yaratıcılık sürecinde hangi motivasyonlara sahip olduğu bu çerçevede değerlendirilmelidir. Manevî etkenlerin yanı sıra maddî ve manevî teşviklerin varlığı, uygun bir eğitim ortamının sağlanması ve yaratıcı düşüncenin geliştirilmesi de belirleyici unsurlar arasında yer almaktadır. Nitekim Lukas'a göre sanat, toplumsal evrimin bir ürünüdür ve insanın kendisini, tarihsel ve toplumsal ilişkilerini inşa ettiği bir araçtır. Sanat gelişmiş bir toplumda ortaya çıkar ve büyür; sanatsal üretim toplumu etkilediği gibi, toplumsal ve siyasî çevre de sanat ve edebiyattan etkilenir (Ahmedî, 1383 H.: 203).

Herat Ekolü'nün ikinci devresinde, Şâhruh döneminden itibaren saraya bağlı sanatsal çevreler olgunluk sürecine girmiş; sanatçıların saraydaki veya sarayla ilişkili kurumlar içindeki konumları belirginleşmiştir. Bu dönemde sanatçının meslekî statüsü ve gelir düzeyi, yeni ve yaratıcı eserlerin ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Bu bağlamda Mayakovski'nin "sosyal sipariş" olarak adlandırdığı teori de açıklayıcıdır. Bu anlayışa göre sanat, rastlantısal bir üretim değil, tarihsel süreç boyunca belirli talepler doğrultusunda şekillenen bir faaliyettir. Nitekim aynı toplumsal sipariş doğrultusunda Ubeyd-i Zâkânî, *Fare ile Kedi* adlı eserini kaleme almıştır (Paşa, 2535 ŞŞ.: 54). Herat Ekolü'nün ikinci dönem sanatçıları da sarayın talepleri ve dönemin gereklilikleri doğrultusunda, Herat dışındaki diğer ekollerin ürünleriyle rekabet edebilecek nitelikte yeni eserler üretmek zorunda kalmışlardır. Bu süreçte sanatçı, toplumsal bilince sahip bir birey olarak tarihsel bir sorumluluk üstlenmiş; saray siparişi çerçevesinde çalışmış ve nihayetinde toplumun aynası hâline gelmiştir. Bu sosyal siparişin yanı sıra maddî ve manevî destek unsurları da sistemli biçimde sağlanmıştır.

Bu dönemde Herat, Horasan'ın en önemli ilim merkezlerinden biri konumundaydı. Şehirde binlerce âlim, şair, derviş, sanatkâr ve talebe bir araya gelmiş; hayırseverlerin sadaka ve vakıflarından istifade etmiştir. Horasan tasavvuf geleneğinin

önemli isimleri olan Bâyezîd-i Bistâmî, Ebü'l-Hasan Harkânî ve Ebû Sa'îd Ebü'l-Hayr'ın mirası bu dönemde yeniden canlanmış; çok sayıda tekke inşa edilmiş ve tasavvuf alanında pek çok kitap ve risale kaleme alınmıştır (Kavûsî, 1389 H.: 55–56).

Bu geniş kültürel faaliyetler ve medenî bir iktidar anlayışının inşası, olumlu siyasî sonuçlar da doğurmuş ve diğer devletler için örnek teşkil etmiştir. Herat Ekolü'nün etkisi yalnızca kendi coğrafyasıyla sınırlı kalmamış, sınırların ötesine taşmıştır. Bu etki özellikle şiirden ziyade el sanatları alanında belirginleşmiştir. Nitekim "Timurlu hanedanının zarafet arzusunun en güçlü biçimde tezahür ettiği alan kitap tezyinatı ve minyatür sanatı olmuştur. Bu sanat dalları hızla yayılmış; Osmanlı sarayı Bihzâd ve diğer Heratlı sanatçıların eserlerini büyük bir ilgiyle toplamış ve yerli ressamlardan bu eserleri örnek almalarını istemiştir" (Starr, 2021: 626).

İKİNCİ BÖLÜM

HERAT EKOLÜ'NÜN BİRİNCİ DÖNEMİ (ŞAHRUH VE HALEFELERİ)

Herat Ekolü, yaklaşık yüz yıllık bir süre içerisinde, konu ve bağlama uygun biçimde birbirine zıt görünen iki temel aşamadan geçmiştir. Bu iki aşama her ne kadar ilk bakışta birbirinden ayrışan iki hat gibi görünse de, bütüncül bir değerlendirme yapıldığında "Herat Ekolü" adı altında birleşen ortak bir estetik ve kültürel çizgiyi ortaya koymaktadır. Nitekim Herat Ekolü, başlangıçta da belirli bir paradoksun ürünü olarak şekillenmiştir. Timur, bir yandan siyasî alanda son derece sert ve yıkıcı bir tutum sergilemiş; diğer yandan sanat alanında hem büyük tahribatlara yol açmış hem de sanatın gelişmesine öncülük eden bir ortamın oluşmasını sağlamıştır. Timur'un yağmacılık siyaseti ile farklı bölgelerdeki sanat ehlinin Semerkant'a getirilmesi yönündeki uygulamaları, yetenekli insan gücüne sahip ve güçlü bir ekonomik yapının hâkim olduğu bir kültürel çevrenin doğmasına zemin hazırlamıştır. Ölümünden sonra bu girişimlerin birikimi sayesinde Herat Ekolü'nün temelleri atılmıştır (Ajend, 1379 H.: 11).

Bu çerçevede Herat Ekolü, ortaya çıkışı ve temelinin atılması bakımından Şâhruh devrini kapsayan ilk safha (Hicrî 807–850) ile yükselişini tamamlayarak parlak dönemini yaşayan Sultan Hüseyn-i Baykara devri olmak üzere iki ana döneme ayrılabilir. Her iki dönemde de tarihî ve kültürel altyapı, öne çıkan şahsiyetler, sanatçılar, şairler ve yazarlar ile bu alanlarda izlenen siyasî ve kültürel politikalar dikkatle incelenebilir.

Herat Ekolü'nün bu iki temel aşamada şekillenmesinde Timur Hanedanı'na mensup sanatseverlerin belirleyici bir rol oynadığı görülmektedir. Bu şahsiyetler, sanatçıları büyük bir ilgi ve özenle himayeleri altına almış; özellikle güzel yazı ve resim alanlarında yürütülen faaliyetleri desteklemişlerdir. Şâhruh ve oğlu Baysungur döneminde Herat'ta kurulan sanat atölyeleri, estetik yeniliklerin ortaya çıkmasında ve Herat Ekolü'nün karakterinin belirginleşmesinde son derece etkili olmuştur.

2.1. Şâhruh Dönemi Siyasi, Ticari ve Kültürel İlişkiler

Sanat, kültür ve hatta askerî alanda Şâhruh döneminde elde edilen kazanımların önemli bir kısmının, Timurluların iktisadî gelişimleriyle doğrudan ilişkili olduğu görülmektedir. Bu durum şaşırtıcı değildir; zira sanatı besleyecek sağlam bir iktisadî altyapı olmaksızın sanatçıları bu alana yönlendirmek mümkün değildir. Yakup

Ajend'e göre Timur, İran ve diğer bölgelerde elde ettiği mal ve parayı Mâverâünnehir'e aktarmış; bu uygulama Timurluların hem kültürel hedefleri hem de siyasî gelecekleri açısından güçlü bir temel oluşturmuştur. Şâhruh da bu birikmiş iktisadî güç sayesinde Herat'ı yeniden imar etmiş; şehirde yeni binalar, dinî yapılar, saraylar ve bahçeler inşa ettirmiştir. Bununla birlikte tarımı ve ticarî politikaları desteklemiş, diğer devletlerle kurduğu ilişkiler sayesinde itibarını artırarak yeni ticaret yollarının açılmasına zemin hazırlamıştır (Ajend, 1379 H.: 27).

Moğolların ortaya çıkışı ve İslâm coğrafyasına girişleri, doğu ve batı dünyasını birbirine yaklaştırmış; bu iki dünya arasındaki ilişkiler özellikle dinî, siyasî ve ticarî alanlarda yoğunlaşmıştır. Timurlular döneminde, Asya ve Batı'daki dönüşümlerle birlikte bu ilişkiler daha da yaygınlık kazanmıştır. Bu bağlamda, İspanya İmparatorluğu tarafından Clavijo'nun Timur ile görüşmek ve İspanya kralının mesajını iletmek üzere İran ve Mâverâünnehir'e gönderilmesi dikkat çekicidir. Clavijo, tehlikelerle dolu bu seyahat sırasında edindiği izlenimleri kaleme alarak Timur devri İran'ına dair önemli bilgiler bırakmıştır (Taksen, 1399 H.: 14–15).

Timur İmparatorluğu hem Timur döneminde hem de kırk yıl boyunca Timurlu tahtında kalan Şâhruh devrinde, iktisadî açıdan güçlenmiş; bununla paralel olarak sanat ve mimari alanında da zengin bir dönem yaşamıştır. Grousset'e göre Şâhruh devrinde Çin–İran ilişkileri özel bir önem taşımaktadır. XIII. yüzyıldaki büyük kaosun ardından Herat ve Horasan'da farklı kültürlere mensup topluluklar bir arada yaşamaya başlamış; Moğolların Çin'e hâkim olması, Çin'in sanat, teknik ve özellikle süsleme, işleme ve resim alanlarındaki etkisinin İran'a taşınmasına neden olmuştur. Bu etkileşimi anlamak için Bihzâd minyatürlerine bakmak yeterlidir (Grousset, 1364 H.: 720).

Babası Timur'un vefatı sırasında Horasan hâkimi olan Şâhruh, kısa sürede Semerkant'a giderek tahta oturmuş; Herat'ı payitaht ilan etmiş ve yaklaşık kırk yıl boyunca saltanat sürmüştür. Şâhruh, babasına kıyasla daha ılımlı bir hükümdar olarak tanınmış; kan dökmekten kaçınmış ve Timur dönemindeki yıkımı telafi etmeye yönelik bir siyaset izlemiştir. Genel olarak Şâhruh devri, Timur dönemine kıyasla daha sakin ve güvenli bir dönem olarak değerlendirilir. Bu süreçte Hindistan, Rum ve Çin gibi bölge devletleriyle dostane ilişkiler kurulmuştur. Ayrıca Şâhruh'un bu ilişkileri, Farsçanın Osmanlı coğrafyasında yayılmasının sebeplerinden biri olarak da görülmektedir. Nitekim Timurlular ile Osmanlı sultanları arasında siyasî, ticarî, ilmî

ve edebî temaslar kurulmuş; Sultan II. Bayezid, Molla Câmî ve Molla Celâleddîn Devvânî ile saygıya dayalı yazışmalar yaparak onlara hediyeler göndermiştir. Osmanlılar nezdinde Timurlulara duyulan bu saygı, onların eserlerine gösterilen ilginin artmasına da yol açmıştır (Humâî, 1375 H.: 269–274).

Şâhruh döneminde Osmanlılarla diplomatik ilişkiler güçlenmiş, Mısır'la ticarî temaslar artmış; İran ile Çin'deki Ming Hanedanlığı arasındaki siyasî ve ticarî ilişkiler yeni bir safhaya girmiştir. Bu durum iki ülke arasındaki sanatsal etkileşimi de derinleştirmiştir. Her ne kadar Çin ile ilişkiler uzun vadede kesintiye uğrasa da, Çin'den gelen yeni bir sanatsal dalga Herat çevresinde etkili olmuştur.

Timur ve Şâhruh dönemlerinde İpek Yolu yalnızca ticarî değil, aynı zamanda siyasî, kültürel ve ilmî etkileşimlerin gerçekleştiği bir hat hâline gelmiştir. Bu göreceli huzur ortamı, geniş bir diplomatik ağın kurulmasını sağlamış; büyük devletlerin elçileri arasında yoğun bir gidiş geliş başlamıştır. Bu süreçte yapılan ticarî faaliyetler, kültürel kazanımları da beraberinde getirmiştir. Clavijo'nun ve Şâhruh devrinde Gıyâseddin Muhammed'in aktardıkları, *Mecmaʿu't-Tevârîh-i Hâfız-ı Ebrû*, *Zübdetü't-Tevârîh* ve *Matlaʿu's-saʿdeyn* gibi eserlerde de doğrulanmaktadır.

Şâhruh'un uzun saltanatı boyunca Çin ve Kıtay ülkelerinden gelen elçiler defalarca Horasan'a seyahat etmiş; bu elçiler mektuplar, hediyeler ve dostluk mesajları aracılığıyla Çin, Semerkant ve Horasan arasındaki ticarî ilişkileri geliştirmeye çalışmışlardır. Bu kervanlar çoğu zaman tarihçileri ve bilim insanlarını da içermekteydi (Humâyun, 1380 H.: 37). Şâhruh devrinde Timurluların Çin ile ticarî ilişkileri en parlak dönemini yaşamış; resim, el sanatları, ipek dokumacılığı ve hatta gösteri sanatlarına dair unsurlar Herat çevresine taşınmıştır (Ajend, 1387 H.: 25).

Milâdî 1419 yılında Şâhruh, Çin'de bir elçilik teşkilatı kurmuş ve Baysungur Gıyâseddin adlı bir ressamı görevlendirmiştir. Çinli elçiler 1409, 1412, 1417 ve 1419 yıllarında Herat'ta; 1419'da ise Semerkant'ta Şâhruh'un huzuruna çıkmışlardır. Bu elçiler, Çin ipeği ve minakârî ürünler gibi değerli hediyeleri Timurlu sarayına getirmiş ya da ticaret kervanlarıyla bölgeye göndermiştir (Eşrefî, 1367 H.: 52).

Şâhruh ve Çin imparatoru arasındaki ilişkiler yalnızca kültürel ve ekonomik alanlarla sınırlı kalmamış; zaman zaman siyasî uyarıları da içermiştir. Barthold, Çin imparatorunun Hicrî 815 yılında Şâhruh'a yazdığı mektupta Orta Asya'daki karışıklıklardan şikâyet ederek bu isyanların bastırılmasını talep ettiğini belirtmektedir

(Barthold, 1308 H.: 184). Şâhruh, Çin'e yönelik askerî bir seferden vazgeçerek diplomatik yolu tercih etmiş; 1417 yılında Erdeşîr Tugaçî'yi Pekin'e göndermiştir. Buna karşılık Çin tarafı da Fou-Ngan adlı elçiyi Semerkant ve Herat'a yollamıştır. Bu karşılıklı girişimlerin temel amacı iki devlet arasındaki ticarî ilişkilerin geliştirilmesidir (Grousset, 1364 H.: 761).

Şâhruh döneminde Timurlu Devleti'nin güçlenmesi yalnızca dış ilişkilerle sınırlı kalmamış; hanedanın hâkim olduğu şehirler arasında da kültürel bir rekabet doğmuştur. Uluğ Bey, Sultan İbrahim ve Baysungur'un tarih, edebiyat ve sanata olan ortak ilgileri doğrultusunda Semerkant, Şiraz ve Herat arasında edebî hareketlerin mektuplar ve elçiler aracılığıyla paylaşıldığı görülmektedir. Bu durum şehirler arasında yakın ilişkilerin kurulmasını sağlamış ve kültürel etkileşimi artırmıştır (Eşrefî, 1367 H.: 52).

Birincil kaynaklar ve tarihçilerin aktarımlarına dayanarak, siyasî ve kültürel elitler arasındaki düşünce ve güç alışverişinin Şâhruh döneminde Herat Ekolü'nün ortaya çıkışında, Baykara döneminde ise yükselişinde belirleyici olduğu söylenebilir. Şâhruh devri, siyasî, kültürel ve ticarî ilişkilerin güçlendiği bir dönem olarak Baykara devrindeki büyük kültürel hamlenin altyapısını hazırlamıştır.

Bu bağlamda Şâhruh'un başkenti Herat ile Uluğ Bey'in ikamet ettiği Semerkant, edebî hareketlerin merkezleri hâline gelmiş; bu sürece "Timurlular Rönesansı" adı verilmiştir. Bu hareket bir yandan Fars edebiyatı ve sanatını ihya ederek Tebriz ve İsfahan'a kadar uzanmış, diğer yandan yerel bir Türk edebiyatı olan Çağatay edebiyatının doğmasına zemin hazırlamıştır. Aynı gelişme ilmî alanda da görülmüş; Uluğ Bey Semerkant'ta bir rasathane kurmuştur. Böylece Timurlu-İran Rönesansı, Baykara sarayında Bihzâd, Nevâyî, Mîrhând, Câmî ve Sultan Hüseyn-i Baykara gibi isimlerle en parlak dönemine ulaşmıştır (Şah Hoseynî, 1357 H.: 205).

2.2. Şâhruh Dönemi Kültürel Altyapılar

Şâhruh'un özellikle İran'ın batısında yaşadığı bazı askerî başarısızlıklar, sarayının kültürel ve sanatsal açıdan parladığı bir döneme denk gelmektedir. Bu durum, Şâhruh devrinde sanat tarihinin siyasî, sosyal ve iktisadî gelişmelerle iç içe ilerlediğini göstermektedir. Nitekim bu dönemde sanatsal üretim, siyasî ve toplumsal olaylardan bağımsız değildir. Şâhruh saltanatında ortaya çıkan yeni yönelimler ve değişen şartlar, sanatçılara projelerini hayata geçirebilmeleri için gerekli motivasyonu

sağlamıştır. Onun döneminde İslâm şeriatı ve medeniyeti, Çağatayların göçebe dünya görüşü ve kabileci anlayışlarının yerini almış; başkentin İslâm medeniyetinin önemli merkezlerinden biri olan Herat'a taşınması, Timurlu sanat çevrelerinin yönelimlerinde belirleyici bir rol oynamıştır (Ajend, 1379 H.: 30).

Şâhruh devri, Timurlular döneminde siyasî istikrarın sağlandığı ve sanat ile bilim alanında yükselişin başladığı bir safha olarak değerlendirilebilir. Timur her ne kadar fethettiği bölgelerin ileri gelenlerini, zanaatkârlarını, sanatçılarını ve âlimlerini Semerkant'a toplamış olsa da, birbirini takip eden fetihler dönemin gerçek anlamda bir ilim ve sanat devrine dönüşmesini engellemiştir. Zira ilim ve sanatın gelişimi, toplumsal huzur ve devlet desteği olmaksızın mümkün değildir. Bu bağlamda Şâhruh'un nispeten sakin ve istikrarlı yönetimi, sanatsal üretimin önünü açmıştır.

Şâhruh, babası Timur gibi hat sanatıyla ilgilenmiş ve hattatlara özel önem vermiştir. Onun saltanatında Herat'ta kayda değer bir hattat topluluğu yaşamaktaydı. Abdullah Tabbâh, Fettâhî Nîşâbûrî olarak da bilinen Yahyâ Sîbek, Abdullah Kâtib Herevî, Yahyâ Safevî ve özellikle yedi yazı türünü ustalıkla icra eden Mir Ali Tebrîzî bu isimler arasında yer almaktadır. Mir Ali Tebrîzî'nin nestaʿlîk yazıyı büyük bir ustalıkla kullanması, dönemin hat sanatındaki yenilikçi yönünü açıkça ortaya koymaktadır. Bu dönemde Farsçanın hat ve imlâsında önemli değişiklikler yaşanmış; Muhammed Ali Meşhedî ve Mir Ali Tebrîzî gibi büyük hattatlar, taʿlîk, nesih ve sülüs yazılarından hareketle nestaʿlîk hattını geliştirmiş, bu yeni yazı türü için kurallar belirleyerek risaleler kaleme almışlardır. Bu süreç, Safevîler dönemine kadar uzanan kalıcı bir dönüşümün temelini oluşturmuştur (Nevâyî, 1364 H.: 83).

Timur döneminden itibaren devam eden önemli bir husus da sanatın himayesinin yalnızca bir eğlence ya da kişisel ilgi alanı olarak görülmemesidir. Sanatın desteklenmesi, bu dönemde doğrudan devlet meseleleri arasında değerlendirilmiştir. Saraylar arasında sanat ve ilim alanındaki rekabet, siyasî itibarın da artmasına katkı sağlamıştır. Şâhruh hanedanının üyeleri olan Uluğ Bey, Baysungur, Sultan İbrahim, Mirza Baysungur ve Muhammed Cûkî; yalnızca sanatsal yetenekleriyle değil, ilim ve sanat hamiliği konusundaki ünleriyle de öne çıkmışlardır. Şâhruh'un Uluğ Bey'i Semerkant'a, Baysungur'u Herat'a, Sultan İbrahim'i Şiraz'a ve Muhammed Cûkî'yi Belh'e vali olarak tayin etmesi, bu şehirlerin kültürel merkezler hâline gelmesini sağlamıştır (Ajend, 1379 H.: 28).

Tarihî kaynaklar, Şâhruh'un oğulları Uluğ Bey, Baysungur ve Sultan İbrahim'in hem sanatçı hem de sanatsever kimlikleriyle temayüz ettiklerini göstermektedir. Uluğ Bey, Semerkant'ta inşa ettirdiği rasathane ile ilim tarihine damga vurmuş; Muîneddin Kâşânî, Gıyâseddin Cemşîd Kâşânî, Kadızâde Rûmî ve Ali Kuşçu gibi önemli âlimlerin katkılarıyla *Zîc-i Uluğ Bey* olarak bilinen yıldız cetvelini hazırlamıştır. Ancak ilmî dehasına rağmen, siyasî alandaki tedbirsizliği ve mağrurluğu nedeniyle başarılı bir hükümdar olamamıştır (Nevâyî, 1364 H.: 54).

Şâhruh'un bir diğer oğlu Baysungur ise şair, hattat ve sanat hamisi olarak Herat'ın kültürel gelişiminde belirleyici bir rol oynamıştır. Resim, tezhip, kitâbet ve teclit alanlarında büyük bir sanat merkezi kurdurmuş; sanat erbabını ülkenin dört bir yanından Herat'a davet etmiştir. Baysungur'un himayesinde şekillenen ve onun adıyla anılan sanat anlayışı, Herat Ekolü'nün karakteristik özelliklerini yansıtan önemli bir alt üslup olarak değerlendirilir. Bu dönemde Herat, Şiraz ve İsfahan gibi köklü sanat merkezlerini dahi etkileyebilecek bir konuma ulaşmıştır (Nesîrî Câmî, 1393 H.: 69).

Edward Browne, Baysungur'u tarihin en büyük kitapseverlerinden biri olarak nitelendirir. Baysungur, yüksek maaşlar ve hediyelerle dönemin en yetkin hattat ve müzehhiplerini himayesi altına almış; bu sanatçılar da onun için hat, tezhip, teclit ve sahaflık alanlarında eşsiz eserler üretmişlerdir. Bu kitapların kâğıtları son derece kaliteli, resimleri zarafet timsali ve ciltleri ise yüksek estetik düzeydedir (Browne, 1339 H.: 429).

Herat Ekolü'nün estetik anlayışının temelinde, Baysungur'un kitaba ve kütüphaneye verdiği önem yer almaktadır. Büyük sanatçılar tarafından süslenmiş eserler, talebeler için örnek teşkil etmiş; tarihî, edebî ve sanatsal Hâfızayı taşıyan bu kitaplar eğitim ortamlarının merkezinde yer almıştır. Baysungur'un emriyle hazırlanan ve onun adıyla anılan *Şehnâme* nüshası bu anlayışın en dikkat çekici örneklerinden biridir. Ayrıca Baysungur'un sülüs hattıyla cüzler hâlinde yazdığı Kur'an-ı Kerim ve Gevher Şâd Camii'ndeki kitâbesi, günümüze kadar ulaşabilmiş önemli eserler arasındadır (Nevâyî, 1364 H.: 86).

Kitap ve kütüphaneler, Timurlular döneminde kültürel hayatın temel yapı taşlarını oluşturmuştur. Devlet adamlarının ve ilim çevrelerinin desteğiyle kitap merkezli bir kültürel atılım gerçekleşmiştir. Yakup Ajend, *Mekteb-i Negârgârî-yi Herat* adlı eserinde, Timurlu şehzadelerin ve saray çevresinin sanata bakış açısının

Hicrî IX. yüzyılda Herat Ekolü'nü ortaya çıkardığını belirtmektedir. Ajend'e göre, kütüphanelerde üretilen sanat eserleri, seçkin bir zümrenin rehberliğiyle şekillenmiş; Timurlular devrindeki sanatsal yaratıcılık büyük ölçüde bu kütüphane çevresinin yöntem ve yönlendirmelerine bağlı kalmıştır. Bu kişiler, aynı zamanda sarayın genel sanat anlayışını da belirleyen unsurlar arasında yer almıştır (Ajend, 1387 H.: 49).

2.2.1. Medreseler

Her toplumda eğitim kurumu, o toplumun kültürü, inançları, gelenekleri, bilgi birikimi, ihtiyaçları ve yönetici sınıfıyla doğrudan ilişkili olmuştur. Bu dönemdeki eğitim kurumları camiler, tekkeler, medreseler ve kütüphanelerden oluşmaktaydı. Bunlar arasında özellikle medreseler ve kütüphaneler en önemli kurumlar olarak öne çıkmakta; söz konusu yapılar hükümet tarafından kurulmakta ve yönetilmekteydi. Herat okulunun tarihî arka planının Şâhruh dönemiyle başladığı düşünülmektedir. Bu okul, söz konusu dönemden itibaren kütüphaneler ve medreseler aracılığıyla planlı bir biçimde gelişmiş ve zamanla zenginleşmiştir.

Şâhruh'un İslam'a olan bağlılığı, kültüre ve sanata duyduğu derin ilgi, âlimlere ve şeyhlere gösterdiği saygı; onun kültür ve sanatın gelişimi için yoğun çaba göstermesini sağlamış, özellikle Herat şehrinde kütüphaneler ve medreseler için uygun bir zemin hazırlamıştır. Medreselerin inşası, bu dönemin bilimsel gelişimi üzerinde önemli bir etkiye sahip olmuş; aynı zamanda birer kültürel kurum olarak toplumun ve bireylerin hayatında yaygın bir yer edinmiştir. Şâhruh döneminde çok sayıda medrese inşa edilmesi, farklı alanlarda uzmanlaşmış öğretmenlerin bu kurumlarda yoğun biçimde yer almasına da imkân tanımıştır.

Timurlular dönemi, medreselerin altın çağı olarak kabul edilmekte ve Horasan bölgesinde bu alanda ciddi bir dönüşüme yol açtığı görülmektedir. Güney İran'da oldukça nitelikli tasarımlara sahip medreseler inşa edilmiş, bu yapıların mimari özellikleri zaman zaman kuzeydoğu İran'daki binalarda da kullanılmıştır. Timurlular döneminde Kargerd'deki rüzgâr yakalayıcılar bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Camiler ve medreseler çoğu zaman birbirine son derece benzer biçimde inşa edilmekte, bu nedenle iç ve dış görünümleri arasındaki fark oldukça sınırlı kalmaktaydı (Hillenbrand, 1377 H.: 287).

Medrese, tamamen dinî ilimlere yönelik olarak geliştirilen en önemli eğitim kurumu konumundadır. Şâhruh tarafından Herat'ta 1410 yılında kurulan kraliyet

yapılarından biri olan bu medrese, dört yetkin öğretmeni ve sahip olduğu önemli vakıflarıyla ün kazanmıştır (Wilber, Lamb, 1374 H.: 80).

Medreseler yalnızca dinî ve fen bilimlerinin öğretildiği kurumlar değil, aynı zamanda şairlerin bir araya geldiği mekânlar olarak da bilinmekteydi. Bu dönemin bazı şairleri eğitimlerini bu medreselerde almış; Fahri Herevî, Emir Hasan Meşhedî ve diğer bazı şairler de söz konusu kurumlarda yetişmiştir. Bazı dönemlerde Meşhed'den Herat'a eğitim amacıyla gelen şairlerin İhlâsiye Medresesi'nde konakladıkları da bilinmektedir.

Zaman zaman medreseler karşılıklı çiftler hâlinde inşa edilmekteydi. Buhara'daki Abdullah Han Medresesi (995) ile Mader Han Medresesi (1391) ya da Uluğ Bey Medresesi (1417–1420) ile Abdülaziz Han Medresesi (1062–1951) bu duruma örnek olarak gösterilebilir (Hillenbrand, 1393 H.: 289).

Medreseler genellikle vakıflara bağlı eğitim kurumları olarak faaliyet göstermekteydi. Timurlular döneminde medrese sayısının, diğer eğitim merkezlerine kıyasla daha fazla olduğu tahmin edilmektedir. Bu medreseler ağırlıklı olarak Herat, Belh, Semerkand ve Yezd gibi ilim geleneği güçlü şehirlerde yoğunlaşmıştır. Şâhruh, medrese öğrencilerinin istifadesi için medreselere, camilere ve tekkelere çok sayıda kütüphane yaptırmış ve bu kurumlara kıymetli kitaplar bağışlamıştır. Herat'taki Şâhruhiye Medresesi'ne bağışladığı değerli kitaplar bu duruma örnek teşkil etmektedir (Keymanesh, 1374 H.: 106).

Şâhruh'un toplumda Hanefî mezhebini korumak amacıyla kullandığı temel araçlardan biri, Herat'ta 813 (H.) yılında inşa ettirdiği ve dergâh olarak da bilinen medreseydi. Bu medresenin en önemli amaçlarından biri, özellikle Şiiliğe karşı mücadele etmekti. Şâhruh, bu medrese ve dergâha arsalar bağışlamış, ayrıca Hanefî fıkhı hocalarını buraya getirerek mezhebin yaygınlaşmasını sağlamaya çalışmıştır (Hândmîr, 1372 H.: 166).

Şâhruh, kültür ve bilimi destekleyerek eğitimin gelişmesine uygun bir altyapı oluşturmuştur. Hâfız Ebru, onun edebiyata olan düşkünlüğü, bilime ve bilgiye duyduğu ilgi, okuma ve araştırmaya verdiği önem hakkında ayrıntılı bilgiler sunmaktadır. Buna göre Şâhruh, kısa bir istirahatin ardından öğle namazını kılar, ardından tarih kitaplarını nükteli ve ayrıntılı biçimde inceler, daha sonra fıkıh kitaplarını mütalaa ederdi. Herat medreselerinde âlimler ve fazilet sahibi ilim

adamlarıyla birlikte bulunarak bilim, edebiyat ve sanatı yaygınlaştırmıştır (Hâfız Ebru, 1380 H.: 818/2).

Şâhruh'un öğrenme arzusu ve eğitimin yaygınlaşmasına duyduğu ilgi, yalnızca kişisel deneyimleriyle ya da medreseler ve kütüphaneler inşa etmekle sınırlı kalmamıştır. Onun meclisleri her zaman âlimler ve fazilet sahibi kişilerle dolu olmuş; bu meclislerde dinî ilimler, fen bilimleri, tefsir, hadis, fıkıh ve tarih kitapları üzerine müzakereler yapılmıştır (Semerkandî, 1395 H.: 877).

Medreseler genel olarak yatılı ve nitelikli eğitim merkezleri olarak faaliyet göstermiş; hadis, tefsir, fıkıh ve Kur'an gibi geleneksel İslami ilimlerin öğretildiği kurumlar olmuştur. Medrese, Müslüman toplumun özel ihtiyaçlarına cevap vermek amacıyla inşa edilmiş; her ne kadar ölçülü ve hesaplanmış bir bidat olarak değerlendirilmiş olsa da zamanla özerk bir kurum niteliği kazanarak köklü bir medeniyetin oluşumuna katkı sağlamış, başarıların ve seçkin eserlerin zirvesi olarak kabul edilmiştir (Hillenbrand, 1377 H.: 214).

Medrese ve tekke arasında yakın bir ilişki bulunmaktaydı. Bazı âlim ve sufiler, bilgi edinmek amacıyla bir süre medresede kaldıktan sonra dergâhlara yönelmekteydi. Bu durum, her iki kurum arasında güçlü bir etkileşimin oluşmasını sağlamıştır (Kiyânî, 1369 H.: 103). Medreseler aynı zamanda yerel camilerin bazı işlevlerini de yerine getiren yapılar olarak değerlendirilebilir. Zira mimari açıdan mescit, konaklama alanı, hoca odaları ve çeşitli tesislere sahiptiler. Bu dönemde birçok medrese banisinin türbesinin avluda yer alması da Moğol döneminden beri süregelen yaygın bir gelenekti.

Gevher Şad Medresesi, günümüze yalnızca kurucusu Gevher Şad Begüm'ün türbesinin kubbesi ulaşan Herat'taki Gıyasiye Medresesi'nden esinlenerek tasarlanmıştır (Aukin, 1323 H.: 132).

Gevher Şad Medresesi, Gevher Şad'a atfedilen yapılar arasında özel bir konuma sahiptir. Hândmîr, Hulasatü'l-Ahbâr'ın sonunda bu yapı hakkında, mücevher, süsleme, genişlik, ferahlık ve estetik açıdan zengin bir şekilde donatıldığını; dört seçkin âlimin burada ders verdiğini ve vakıflarından istifade ettiğini belirtmektedir (Hândmîr, 1372 H.: 185).

Bu dönemin en değerli medreselerinden biri olan **Şâhruhiye Medresesi**, Şâhruh tarafından 1410 yılında inşa edilmiş ve çok sayıda kıymetli eserin yer aldığı

büyük bir kütüphaneye sahip olmuştur (Humayun Ferruh, 1347 H.: 114). Şâhruh'un Herat Medresesi ve Dergâhını inşa ettirdiği sırada, buraya önemli kitaplar getirdiği; Şehzade Baysungur Mirza'nın kütüphanesinde ise kırk hattat kâtibin bulunduğu kaydedilmektedir (Habîbî, 1355 H.: 36).

Bu medreseler ve kütüphaneler, kitap ve yazma eserlerin geliştirilmesi ve eğitimin yaygınlaştırılması açısından önemli merkezler olarak faaliyet göstermiştir. Saray kütüphanelerinin yanı sıra medrese kütüphaneleri de kitapların çoğaltılması ve neşredilmesi bakımından özel bir yere sahip olmuştur. Esfezârî'ye göre, bu dönemde Herat'taki Dârü'l-İlm Medresesi'nde tanınmış âlimler ders vermekte; çok sayıda öğrenci, dinî ve fen ilimleriyle birlikte irfan alanında da maddi ve manevi kazanımlar elde etmekteydi (Esfezârî, 1339 H.: 42).

Şâhruh'un dergâhı, medreseye benzer şekilde bir cemaat imamı, müezzin ve hatibe sahip olmakla birlikte, bir sufi müdürü tarafından idare edilmekteydi. Genel olarak medreseler ve dergâhlar yan yana inşa edilmiştir. Semerkand'daki Muhammed Sultan ve Uluğ Bey külliyeleri bu duruma örnek gösterilebilir.

Şâhruh Medresesi'nde Mevlâna Celaleddin Ubehi, Mevlâna Celaleddin Yusuf Hallac, Nizameddin Abdurrahim ve Hâce Nâsırüddin Lutfullah gibi âlimler, Şeyhülislam Hâce Alâeddin Ali Çeşti'nin gözetiminde eğitim vermiştir (Câmî Divanı, 1341 H.: 27).

Tasavvufun yaygınlaşmasıyla birlikte, devlet desteğiyle çok sayıda dergâh ve tekke de inşa edilmiştir. Doğu İran'ın en ihtişamlı yapılarından biri kabul edilen **Gıyaseddin Medresesi**, Sultan Şâhruh'un veziri Gıyaseddin Pir Ahmed Hânî ve mimarlar Kavameddin ile Gıyaseddin Şîrâzî tarafından 1444 yılında inşa edilmiştir. Kavameddin Şîrâzî'nin 841 yılında vefat etmesi (H.) üzerine yapı, vasiyeti doğrultusunda Gıyaseddin Şîrâzî tarafından 847 yılında tamamlanmıştır (Golombek, 1374 H.: 45).

Perîzâd Medresesi ise Gevher Şad'ın nedimesi olduğu düşünülen Perîzâd Hanım tarafından Meşhed çarşısında kurulmuştur. Bir rivayete göre 820, diğer bir rivayete göre ise 821 yılında (H.) Gevher Şad Camii'nin yanında ve Dodar Medresesi'nin karşısında inşa edilmiştir. Medresenin mimarının Emir Yusuf Hâce olduğu kabul edilmektedir (Şeybânî, 1382 H.: 74).

Timurlu hanedanı kadınları tarafından inşa edilen medreseler, dinî ilimlerin öğretilmesi ve yaygınlaştırılmasında önemli bir rol oynamış; bu yapılar aracılığıyla siyasal ve toplumsal alanda da etkinlik göstermişlerdir. Bu yapıların büyük bir kısmı hanedan kadınları tarafından vakfedilmiş, hayırseverlik anlayışlarını yansıtan bu vakıflar toplumun refahına katkı sağlamıştır. Hândmîr, Şâhruh'un eşlerinden Melik Ağa'nın Dârü'ş-Şifâ ve Dârü'l-Hadîs için dükkânlar vakfettiğini; Meşhed'deki en önemli yapı ve vakıfların ise Gevher Şad tarafından yaptırıldığını belirtmektedir (Hândmîr, 1353 H.: 167).

Bu bağlamda, Timurlu Devleti'nin söz konusu döneminde dikkat çeken hususlardan biri, saray kadınlarının vakıf ve mimari faaliyetler yoluyla belirgin bir varlık ortaya koymalarıdır. İnşa ettirdikleri yapılar dinî, kültürel, sosyal, ekonomik ve zaman zaman siyasi işlevler üstlenmiştir. Vakıfların temel amaçlarından biri de medreseler aracılığıyla toplumda İslam'ın gelişmesini ve yayılmasını sağlamaktır.

Timurlular dönemindeki medreselerde, dinî ilimlerin yanı sıra gayr-i dinî, yani "aklî" ilimler de okutulmuştur. Ünlü astronom Gazi Zâde Rûmî bu alandaki yetkin isimlerden biri olarak kabul edilmektedir. Uluğ Bey Medresesi, yüzün üzerinde öğrencinin ilim tahsil ettiği önemli bir merkez olarak bilinmektedir (Golombek, 1374 H.: 83).

2.2.2. Kütüphaneler

Timurlular devrinde kütüphanelerin önemli birer eğitim ve kültür merkezi olduğu ve bu kurumlara yönelik ilginin giderek arttığı göz önünde bulundurulduğunda, kitaplarda uygulanan hat ve güzel yazı sanatlarının etkisiyle hem kitap üretiminin hem de kütüphanelerin yaygınlık kazandığını söylemek mümkündür. Nitekim Timurlu sultanlarının kütüphanelerinde eserlerini meydana getiren Hândmîr, Şerefeddin Ali Yezdî ve Gıyaseddin Cemşid Kâşânî bu duruma örnek teşkil eden isimler arasındadır. Timurlular Devleti'nin diplomatik ilişkiler tarihine bakıldığında, değerli ve çeşitli sanatlarla süslenmiş kitapların hediye olarak elçiler ve diğer bazı temsilciler aracılığıyla muhataplarına gönderildiği açıkça görülmektedir. Hatta Timurlular, himayeleri altına aldıkları sanatçıların yetenek ve yaratıcılıklarıyla övünmüşlerdir.

Tarih okumalarında ulaşılan bir diğer önemli husus ise, Timurlular devrinde hediye alışverişinin özellikle Timur'un saltanatı döneminde yoğunluk kazandığıdır. Timur'dan sonra oğulları ve diğer Timurlu sultanları da bu geleneği sürdürmüş; ancak

gönderilen ya da alınan hediyelerin mahiyeti ve hedefi zaman zaman farklılaşmıştır. Timurlular döneminde hediyeleşme hakkında ayrıntılı bilgi için Mehibe Şahbaz'ın *Timur Dönemi Hediye ve Hediyeleşme* adlı çalışmasına bakılabilir. Ayrıca diğer ülkelerin elçilerinin de hediye getirmesi bir zorunluluk olarak kabul edilmiştir. Clavijo, seyahatnamesinde bu durumu şu sözlerle ifade etmektedir: "Timurlu sarayında bir elçi huzura çıktığında, Timur'a onu kabul ettiği için hediye ve peşkeş vermekle görevliydi" (Clavijo, t.y: 210).

Örneğin 9. yüzyılda (H.) şehzadeler tarafından Osmanlı sultanlarına gönderilen hediyeler arasında, Herat, Şiraz ve Tebriz gibi önemli yazma eser merkezlerinde hazırlanmış el yazmaları yer almaktaydı. Hatta Abdurrahman Câmî gibi bazı yazar ve âlimler Osmanlı sultanlarıyla irtibat kurmuş, eserlerinin bir nüshasını Osmanlı padişahlarına hediye olarak göndermiştir (Herevî, 1377 H.: 142).

2.2.2.1. Şâhruh'un Kütüphanesi

Şâhruh'un hizmetine taşınmazlar vakfettiği ilk kütüphane, kendi kütüphanesidir. Buradaki hocaların, araştırmacıların, memurların ve kütüphanecilerin harcamalarının karşılanması amacıyla bu kütüphaneye oldukça fazla taşınmaz vakfedilmiştir (Esfezârî, 1339 H.: 554). Şâhruh'un İran kültürü ve edebiyatına duyduğu özel ilgi, onu bu alanda üretim yapan tarihçileri teşvik etmeye yöneltmiş; bu doğrultuda Herat'taki hükümet merkezinde onlar için bir kütüphane inşa ettirmiştir. Şâhruh sarayının hattatları arasında yer alan Mevlâna Herevî, aynı zamanda Şâhruh Kütüphanesi'nin sorumluluğunu da üstlenmiştir (Semerkandî, 1382 H.: 178).

2.2.2.2. Baysungur'un Kütüphanesi

Baysungur'un kütüphanesi, sarayındaki sefid bahçede yer almakta olup dönemin sanatçıları burada kendi sanatlarıyla meşgul olmaktaydılar. Baysungur Kütüphanesi'nin sorumluluğu, Tebriz'in fethinden sonra Baysungur ile birlikte Herat'a gelen Cafer Tebrîzî'ye verilmişti. Baysungur'un kitap toplamaya duyduğu ilgi, kısa bir süre içerisinde Asya'nın dört bir yanından, Moğollardan geriye kalan pek çok eski ve değerli eserin yüksek bedellerle satın alınarak kütüphanelerde toplanmasını sağlamıştır. Bunun yanı sıra bazı eserler kütüphanede el yazması olarak çoğaltılarak koleksiyona kazandırılmıştır (Pervis, Rahimi, 1393 H.: 11). Bu kütüphanenin teşekkülünde Baysungur'un emeğinin son derece belirleyici olduğu anlaşılmaktadır. Devletşah Semerkandî, Baysungur'un kütüphanesindeki sanatçılar hakkında şu bilgileri aktarmaktadır: "Derler ki, kırk güzel yazı üstadı kâtip, onun kütüphanesinde

yazmakla meşguldüler. Mevlâna Cafer Tebrîzî ise kâtiplerin başıydı" (Semerkandî, 1382 H.: 264).

Bu dönemde kütüphanelerde el yazmalarına ve özellikle bunların tashih edilmesine büyük önem verildiği de belirtilmelidir. Kâtipler, yazma faaliyetlerinin yanı sıra farklı nüshaların karşılaştırılması ve düzeltilmesinden de sorumluydular. Nitekim 9. yüzyılda (H.) bazı el yazması merkezlerinde, birbiriyle ihtilaflı nüshaların kıyaslanarak tashih edilmesi yönünde sistemli bir faaliyet başlamıştır. Bunun temel nedeni, bazı nüshaların eksik olması ya da yazıldıkları dönemin edebî zevkine göre yeniden düzenlenmiş bulunmalarıdır. Bu sebeple Şâhruh ve Baysungur kütüphanelerindeki kâtipler, Fars edebiyatının en değerli eserlerinden oluşan bu yazmaların yeniden gözden geçirilmesine ve tekrar yazılmasına karar vermişlerdir (Herevî, 1377 H.: 117).

Baysungur'un Herat'taki kütüphanesinin iki ana bölümden oluştuğu anlaşılmaktadır. Bu bölümlerden biri hattatlar için, diğeri ise surethâne kapsamında ressamlar, tezhipçiler ve diğer sanatçılar için ayrılmıştır. Bilindiği kadarıyla saltanat kütüphanelerinde de bu iki grup için ayrı mekânlar bulunmaktaydı. Ancak çizimler ve yazılı eserler, işi yeni öğrenen talebelere örnek teşkil etmesi ve feyz vermesi amacıyla bir arada muhafaza edilmekteydi (Ajend, 1386 H.: 20).

Baysungur'un kütüphanesi hakkında elde edilen bilgiler, kütüphanelerin Timurlular devrinde son derece merkezi bir işleve sahip olduğunu göstermektedir. Bu kurumların temel görevlerinden biri yazma eserlerin oluşturulması, diğeri ise kütüphanecilik faaliyetlerinin yürütülmesiydi. Yazma eser üretimi, daha önemli bir vazife olarak öne çıkmakta ve Herat Ekolü'nün kazanımlarının büyük bir kısmı bu faaliyetlere dayanmaktadır (Ajend, 1386 H.: 23). Kaynaklara göre Timurlular devrinde Herat'ta, ilim ehlinin ihtiyaç duyduğu hemen her eseri barındıran kütüphaneler kurulmuş ve bu eserlerin geniş bir kesim tarafından rahatlıkla kullanılabilmesi sağlanmıştır. Bu kütüphaneler aynı zamanda birer eğitim kurumu işlevi de görmüştür. Dönemin önde gelen ressamlarından Kasım Ali Çehregüşa, söz konusu sanatı Emir Hidayet Kütüphanesi'nde öğrenmiştir. Zernegârî sanatı Timurlular döneminde en parlak yıllarını yaşamış; Şâhruh ve Baysungur kütüphanelerinde görev yapan tezhipçilerin ortaya koyduğu Herat Ekolü tezhibi, İran tarihinin en mükemmel örnekleri arasında yer almıştır (Humayun, 1345 H.: 120–141).

Baysungur'un isteği doğrultusunda bu dönemde çok sayıda eser resimlendirilmiştir. Bunlar arasında 830 yılında (H.) Halil Nakkaş tarafından süslenen Gülistan nüshası, Şehnâme nüshası ile Kelile ve Dimne'nin iki nüshası özellikle dikkat çekmektedir (Radfer, 1385 H.: 48–50). Kelile ve Dimne nüshası, Şâhruh devrinde ele geçirilmiş ve Baysungur için hazırlanan nüshanın kopyalanmasında asıl nüsha olarak kullanılmıştır. Baysungur'un bu alandaki girişimleri, özellikle Şehnâme nüshası sayesinde eserin korunarak günümüze ulaşmasını mümkün kılmıştır. Eğer bu ilimsever şehzade olmasaydı, Ebû Mansûrî'nin *Şehnâme*'sinin de günümüze ulaşamayabileceği ifade edilmektedir. Bu durum, Timurlu sultanlarının şehzadelerine bilimin, edebiyatın ve sanatın korunması gibi önemli bir sorumluluk yüklediklerini göstermektedir. Nitekim Baysungur, Şâhruh'un saltanatı sırasında bu faaliyetlerle meşgul olmuş; benzer şekilde Sultan Hüseyin'in oğlu Şehzade Feridun Mirza da Hâfız'ın şiirlerinin asıl nüshalarının tespitiyle ilgilenmiştir (Tabibî, 1985: 11).

Timurlular, şehzadelerinin eğitimine büyük önem vermiş; onları geleceğin hükümdarları olarak hem siyasi ve askerî hem de kültürel ve ilmî açıdan yetiştirmeyi hedeflemişlerdir. Şâhruh'un da bu şekilde yetişmiş bir şehzade olması, ilerleyen yıllarda sanata ve ilme verdiği önemde, sanatçıları ve âlimleri himaye etmesinde belirleyici bir rol oynamıştır (Şahbaz, 2018: 322). Bu yoğun ilim, sanat ve kültür ortamında uluslararası ilişkiler yalnızca siyasi düzlemde değil, bilim ve sanat alanlarında da kurulmuştur. Örneğin Mevlâna Ahmed el-Taftazânî (ö. 916 H.), Herat'tan Osmanlı Sultanı Bayezid'e bir mektup yazarak Kemaleddin adlı bir âlimi Herat'a getirmek istediğini bildirmiştir. Söz konusu kişi, ilim tahsil etmek amacıyla Herat'a gelmiş ve Seyfeddin Ahmed Taftazânî'nin yanında eğitim almıştır (Nevâyî, 1364 H.: 97).

Timurlular döneminde kitap ve kütüphaneler hakkında kaleme alınan kaynaklar ve yapılan araştırmalar, Timurluların kitap toplamaya, ilmî ve diğer eserleri sistemli biçimde düzenlemeye ve bu mekânları kurumsallaştırmaya özel bir önem verdiklerini ortaya koymaktadır. Önceki bölümde Horasan ve Herat'ın kısa tarihine değinilerek Herat Ekolü'nün ortaya çıkış süreci, Herat'ın gelişiminde etkili olan silsileler ile dönemin siyasi ve tasavvufi yapısı ana hatlarıyla ele alınmıştı.

Bu bölümde ise tezimizin temelini oluşturan konulardan biri incelenmeye çalışılacaktır. Zira Herat Ekolü, Şâhruh devrinde ortaya çıkıp şekillenen ilk dönem ve Hüseyin-i Baykara devrinde yükselerek olgunlaşan ikinci dönem olmak üzere iki

safhada değerlendirilebilir. Eğer Herat Ekolü'nün temellerinin Timur devrinde atıldığını kabul edersek, Şâhruh döneminde canlandığını ve Hüseyin-i Baykara devrinde ise en parlak zamanlarına ulaştığını söylemek mümkündür. Hüseyin-i Baykara devrindeki bu olgunluk, önceki dönemlerde atılan sağlam temellerin bir sonucudur. Bu dönem, kültürel üretkenliğin son derece yüksek olduğu ve sanat dallarının her birinin en iyi örneklerini verdiği bir zaman dilimi olarak öne çıkmaktadır. Dönemin sanatçıları, mesleki tecrübelerinin zirvesine ulaşmışlardır.

Herat Ekolü'nün ortaya çıkış ve şekilleniş sürecinin ele alınacağı bu bölümde, Herat'ın bilim, sanat ve edebiyat merkezi hâline gelmesinin sebepleri incelenecektir. Şâhruh devrinde resimde yenilikler getiren Üstat Muhammed Kalem ile Hüseyin-i Baykara devrinde Çin etkisinden sıyrılarak özgün bir üslup geliştiren Üstat Bihzâd, bu ekolün oluşumu ve gelişiminde önemli örnekler arasında yer almaktadır. Sanatçı topluluğunun zenginliği ve usta çeşitliliği, yeni estetik anlayışların ve yeniliklerin yayılmasında etkili olmuştur. Yüksek sanat zevki ve sanat anlayışındaki çeşitlilik de bu dönemin dikkat çekici özelliklerindendir. Şâhruh devrinde, özellikle resim ve tezhip alanlarında Çin sanatı ile güzel yazıda Şiraz ve İsfahan kültür havzasının etkileri hissedilirken, Hüseyin-i Baykara döneminde bu etkilerin yerini daha özgün ve yerleşik bir sanat anlayışının aldığı görülmektedir (Nesîrî Câmî, 1393 H.: 86).

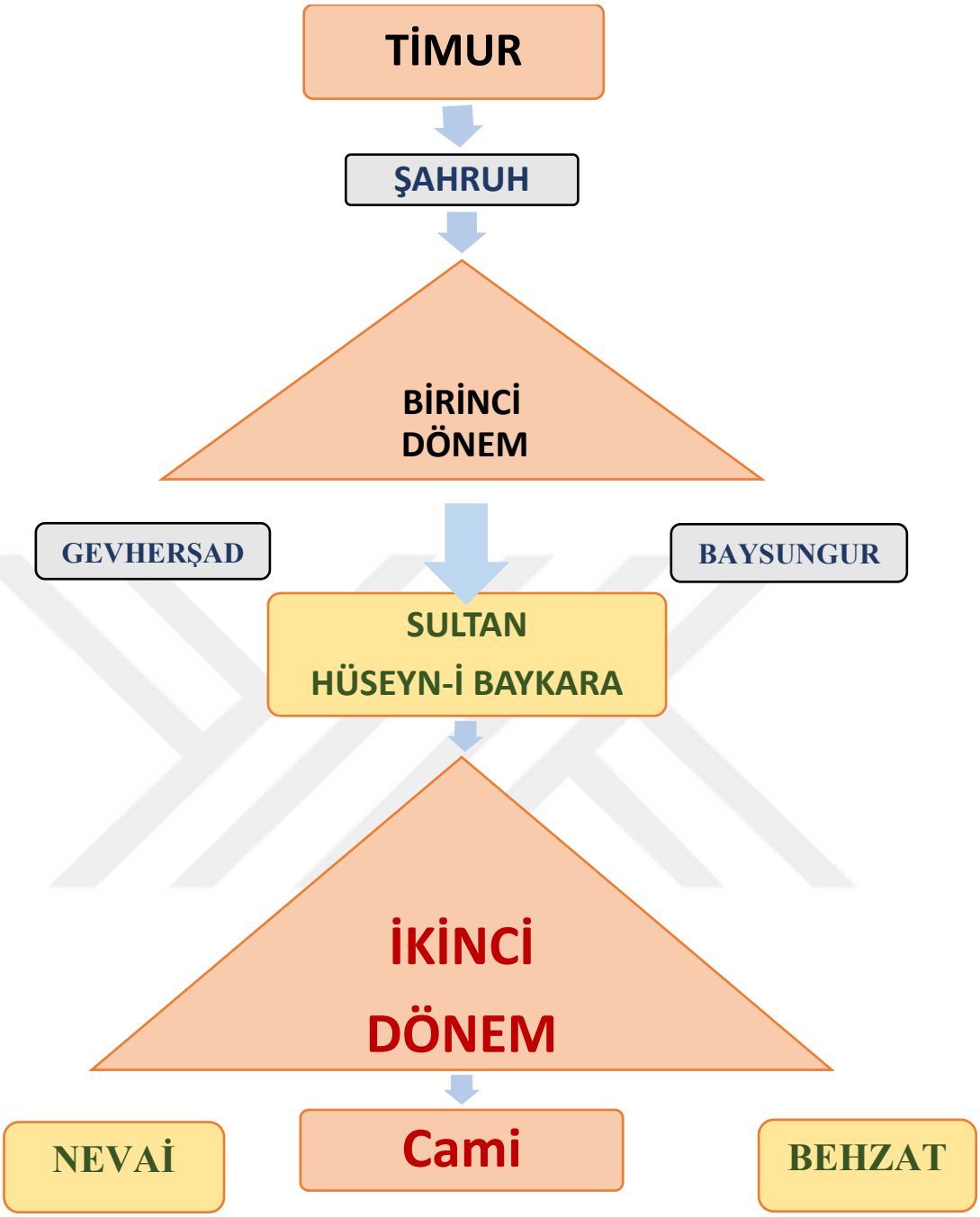
Sefa'nın ifadesiyle Timurlu sultanları, önceki yöneticiler gibi saraylarını birer bilim merkezi hâline getirmeyi amaçlamışlardır. Bu doğrultuda Timur, şehzadeleri için tecrübe kazanabilecekleri sancaklar belirlemiş ve onları âlimler, şairler ve yazarlarla çevrelemiştir. Neticede Timurlu şehzadelerinin birçoğu kendi dönemlerinin ilim ve sanat hamileri hâline gelmiştir (Sefa, ŞŞ. 2536: 78–85). Örneğin Şâhruh'un oğlu Mirza Uluğ Bey, babası tarafından Semerkant valiliğine getirildikten sonra, Timur döneminde Mâverâünnehir'e gelen bilim adamlarının etkisiyle Semerkant'ı devrinin en önemli ilim merkezlerinden biri hâline getirmiştir (Mir Caferî, 1388 H.: 305).

Timur'un seferler sırasında ele geçirdiği bölgelerden sanat ve ilim ehli kimseleri Semerkant'a getirmesi ve büyük âlimleri divanında toplaması, onun düşünce dünyasını da etkilemiştir. Hândmîr, Timur'un Azerbaycan'da bulunduğu günlerde yemek sonrası kurulan meclislerdeki ilmî münazara ve sohbetleri şu şekilde aktarmaktadır: "Her gün büyük bir meclis toplanıyor ve orada dinî meseleler ve inanç konuları ele alınıyordu" (Hândmîr, 1353 H.: 501). İbn-i Arabşah da Timur'un ilme ve âlimlere verdiği değeri vurgulayarak, onun bilim adamlarına saygı gösterdiğini ve

özellikle hekimler ile gökbilimcilerin görüşlerine önem verdiğini belirtmektedir (İbn-i Arabşah, 1370 H.: 236).

Şâhruh'un sanat ve kültür alanındaki kazanımlarının önemli bir bölümü, Timurluların iktisadi gelişmelerine dayanmaktadır. Timur, seferlerde elde edilen ganimetleri ve bu bölgelerdeki sanat ve zanaat ehlinin birikimini etkili biçimde değerlendirmiştir. Bu politika, Timurluların sonraki kültürel programları için sağlam bir temel oluşturmuştur. Şâhruh, bu serveti kullanarak ve eşi Gevher Şad'ın desteğiyle Herat'ı yeniden imar etmiştir. Onun ardından, iktisadi ve kültürel altyapısı hazır olan Herat Ekolü kendini güçlü biçimde göstermiştir. Bu süreci bir grafikle ifade edecek olursak, Timur'u kurucu ve maddi kaynağı sağlayan kişi olarak, oğulları ve torunlarını ise bu imkânları kullanarak ekolü şekillendiren isimler olarak değerlendirmek mümkündür.

Her ne kadar Şâhruh'un vefatından Hüseyin-i Baykara'nın tahta çıkışına kadar geçen belirsizlik döneminde sanat, kütüphane ve bazı bilim alanlarında belirgin bir ilerleme kaydedilememişse de Sultan Baykara'nın tahta çıkışı ve önceden hazırlanmış kültürel altyapının yeniden kullanılmasıyla Herat Ekolü gelişimini sürdürmüş ve yükseliş dönemine girmiştir. Bu nedenle tezimizde, öncelikle Herat Ekolü'nün ilk safhası olan Şâhruh dönemi ile bu dönemin siyasi, ticari, kültürel, edebî ve sanatsal altyapısı; ardından ekolün yükselişe geçtiği Hüseyin-i Baykara dönemi ile bu yükselişin temelleri ve delilleri ele alınacaktır.



Şekil 1: Herat Ekolü'nün birinci ve ikinci dönemini şekillendiren isimler.

2.3. Şâhruh, Gevher Şad ve Oğulları Üçgeni

Timurlu silsilesinin; bilim adamlarını, zanaatkârları ve sanatçıları bir araya toplaması, ilim merkezleri, kütüphaneler ve medreseler kurması, mimarideki yenilikler ve diğer güzel sanatlarda gösterdikleri faaliyetler gibi bilim, edebiyat ve sanat alanındaki hizmetleri son derece geniş ve etkili olmuştur. Bu yoğun faaliyetler ve özellikle sanat ehline gösterilen ilgi sebebiyle Şâhruh, oğulları ve eşi Gevher Şad gibi

isimler, tarihte sanatsever devlet adamları arasında anılmaktadır. Nitekim Şâhruh'un oğlu Uluğ Bey, iyi bir eğitim almış ve matematik alanına özel bir ilgi ve yetenek geliştirmiştir. Semerkant'taki Uluğ Bey Rasathanesi, onun en meşhur eserleri arasında yer almakta; Uluğ Bey aynı zamanda kendi döneminde gök bilimi ve matematik alanlarında çalışan âlimleri teşvik eden ve himayesine alan bir sultan olarak tanınmaktadır (Moşkati, 1343 H.: 354).

Şüphesiz Gevher Şad da Şâhruh devrindeki sanat ve kültür faaliyetlerinin belirleyici unsurlarından biridir. Bu alanda oğlu Baysungur Mirza'ya ve diğer oğullarına verdiği destek ile sağladığı imkânlar, Herat'ın kültür ve sanat alanında öne çıkmasında önemli bir rol oynamış; Herat Ekolü'nün temellerinin atılması ve şekillenmesinde göz ardı edilemeyecek faaliyetler arasında yer almıştır.

Şâhruh saltanatının ilk yıllarında öne çıkan vefadar ve nüfuzlu ailelerden biri, Gıyaseddin Terhan'ın kızı Gevher Şad'ın mensup olduğu ailedir. Gıyaseddin'in kızlarından bazılarının Timurlu padişahlarıyla evlenmiş olması, bu ailenin saray içindeki konumunu güçlendirmiştir. Bunlar arasında Gevher Şad, en etkili ve nüfuzlu isimlerden biri olarak dikkat çekmektedir. Erkek kardeşlerinden ikisi de Horasan'da Şâhruh'un hizmetinde görev yapmaktaydı (Manz, 1392 H.: 46).

Gevher Şad'ın ailesinin, Şâhruh sarayında oldukça etkili bir konuma sahip olduğu anlaşılmaktadır. Şâhruh'un bu aileye duyduğu güven, dönemin kaynaklarına da yansımıştır. Hâfız Ebru'nun aktardığına göre Şâhruh, saltanatının ilk yılı olan 807 yılında (H.), eşi Gevher Şad'ın akrabalarından Emir Celaleddin Firuzşah'ı Herat emirliğinin tamiriyle görevlendirmiş; Herat kalesinin, surlarının ve kapılarının daha önce görülmemiş ölçüde sağlamlaştırılmasını emretmiştir. Firuzşah'ın yürüttüğü bu çalışmalar sayesinde burçlar ve hendekler dâhil olmak üzere şehrin tüm savunma sistemi baştan aşağı yenilenmiştir (Hâfız Ebru, 1349 H.: 16–17).

Gevher Şad, Timurlular devri mimari faaliyetlerinde yer alan kadınlar arasında müstesna bir yere sahiptir. Zeki, tedbirli ve ilimsever bir şahsiyet olarak tanınan Gevher Şad, Şâhruh'un devlet işlerinde istişare ettiği kişilerden biri olmuştur. Yaşadığı dönemde (780–861 H.) sanatçı ve mimarlardan oluşan bir meclis teşkil etmiş; bu mecliste Kavameddin Şîrâzî gibi önemli isimler yer almıştır. Barbara Brend, *İslam Sanatı* adlı eserinde bu durumu şu sözlerle ifade etmektedir: "Şâhruh Herat hâkimidir; ancak ne o ne de diğer Timurlular ülkenin tüm sınırlarını tam anlamıyla kendi

tasarruflarına alabilmişlerdir. Şâhruh, kudretli eşinin desteği sayesinde 851/1447 yılına kadar Herat'ta saltanatını sürdürebilmiştir" (Brend, 1383 H.: 239).

Timurlulardan İran'da günümüze ulaşan ilk ve en büyük tarihî yapılardan biri, Gevher Şad tarafından yaptırıldığı bilinen Gevher Şad Camii'dir. Meşhed'deki Gevher Şad Camii ile Semerkant'taki Bibi Hanım Camii karşılaştırıldığında, bu dönemin mimarisinde gözle görülür bir gelişme kaydedildiği anlaşılmaktadır. Gevher Şad'dan geriye kalan hayır eserleri yalnızca cami ile sınırlı değildir; medrese, tekke ve oğlu Baysungur ile kendisinin mezarlarının da bulunduğu Herat Camii gibi yapılar da bu kapsamda değerlendirilmelidir. Söz konusu yapıların mimarı olarak Kavameddin Şîrâzî'nin adı zikredilmektedir (Brend, 1383 H.: 248).

Yapı faaliyetlerinin kapsamı, mimarların himaye edilmesi ve kendisiyle birlikte oğullarının da şehirciliğe duyduğu ilgi göz önünde bulundurulduğunda, Gevher Şad'ın güçlü ve haşmetli bir şahsiyet olduğu anlaşılmaktadır. Bu eserlerin ortaya çıkışında onun kişisel yaratıcılığının da etkili olduğu söylenebilir. Gevher Şad, sanat ehline sahip çıkmış ve çok sayıda tarihî ve İslami yapının inşasına öncülük etmiştir. Bununla birlikte Hândmîr'in aktardığına göre, bu yapı faaliyetlerinde yalnızca Gevher Şad değil, Şâhruh'un diğer eşleri de önemli girişimlerde bulunmuşlardır. Nitekim Şâhruh'un eşlerinden Gevher Şad Begüm, Melike Ağaca ve Tuti Ağaca; Herat, Şiraz ve Belh gibi çeşitli şehirlerde ayrı ayrı medreseler inşa ettirmiş, bu medreselere müderrisler tayin etmiş ve ihtiyaçlarının karşılanması için taşınır ve taşınmaz mallar vakfetmişlerdir (Hândmîr, 1372 H.: 168).

Gevher Şad'ın Şâhruh sarayındaki konumu ve nüfuzu o denli güçlüydü ki, valilerin, şehzadelerin ve muhaliflerin büyük bir kısmı, Şâhruh'un aldığı kararların çoğunun Gevher Şad'ın yönlendirmesiyle şekillendiğini düşünmekteydi. Devletşah'ın *Tezkiretü'ş-Şu'arâ* adlı eserinde aktardığına göre, Şâhruh'un ömrünün sonlarına doğru Irak ve İsfahan üzerine gerçekleştirdiği sefer, torunu Sultan Muhammed'in ortadan kaldırılmasına yönelikti. Bu sefer sırasında Şâhruh, Gevher Şad'ın tavsiyesi üzerine Sultan Muhammed ile iş birliği yaptıkları gerekçesiyle İsfahan'ın bazı ileri gelenlerini cezalandırmıştır (Semerkandî, 1382 H.: 339–407).

Hândmîr ise *Habîbü's-Siyer* adlı eserinde, Gevher Şad'ın ihtiraslarından ve Şâhruh'un diğer eşlerinden olan çocuklarına karşı daha mesafeli davranmasındaki etkisinden söz etmektedir. Aynı eserde, Gevher Şad'ın isteği doğrultusunda Şâhruh'un

cenazesinin Rey'den Herat'a getirilmesi, bu sürecin nasıl gerçekleştirildiği ve defin merasiminin ne şekilde yapıldığı da ayrıntılı biçimde anlatılmaktadır. Bu anlatılar, Gevher Şad'ın yalnızca saray içinde değil, hanedanın en kritik karar anlarında dahi belirleyici bir güce sahip olduğunu açıkça göstermektedir (Hândmîr, 1353 H.: 637).

Hândmîr, eserinde Gevher Şad'ın karakterine dair başka olaylara da yer vermektedir. Bunlardan biri, Bahadır Mirza Muhammed Cuki ile ilgilidir. Hakanın küçük oğlu olan Mirza Muhammed Cuki, her zaman babasının hizmetinde bulunmasına rağmen, Şâhruh'un hasekisi Gevher Şad Ağaca'nın onun bazı konularda bağımsız kararlar almasına izin vermediği; şehzadenin kusurlarını sürekli olarak Şâhruh'a aktardığı ifade edilmektedir. Bu durum sonucunda padişah, istemeyerek de olsa Mirza Muhammed Cuki'nin devlet işlerine müdahalesine müsaade etmemiştir (Hândmîr, 1353 H.: 485).

Fesih Havâfî'nin Mucmel-i Fesihi isimli eserinde de Gevher Şad'ın nüfuzuyla ilgili örnekler görmek mümkündür. Yazar kitabında Gevher Şad Hatunun gazabına uğradığını ve hatunun onu zindana attırdığını söylüyor. "Gevher Şad Ağaca, H. 803 yılında zilhicce ayının üçüncü perşembesi onu cezalandırmaya karar veriyor ve arife günü onu tutuklatıyor. Gevher Şad'ın hizmetkârlarından olan Emir Bey Ağa'nın evine hapsediyorlar" (Havâfî, 1386 H.: 52). Fesih Havâfî, Gevher Şad'ın gazabının sebebinin Hâce Gıyaseddin Pir Ahmed Havâfî'den kaynaklandığını bildiğini de belirtmektedir.

Şâhruh ve Gevher Şad'ın her ikisi de bu dönemde dinî kurum ve kuruluşların hamileri arasında yer almaktaydılar. İmam Rıza'nın türbesine saygı göstermek, Şâhruh ve Gevher Şad'ın izlediği yeni bir politika değildir; ancak bu tutumla birlikte bölgede Ehl-i Beyt'e gösterilen ilgi resmî bir nitelik kazanmıştır. Şâhruh'un zaman zaman İmam Rıza'nın mezarını ziyarete gittiği ve bu sebeple Meşhed'de kalabileceği bir saray ile bağ yaptırdığı bilinmektedir. Bununla birlikte Meşhed'de en fazla eser yaptıran kişinin Gevher Şad olduğu anlaşılmaktadır (Manz, 1392 H.: 364).

Hüseyin Mir Caferî'ye göre, her ne kadar bu sanat merkezinin oluşumunda birçok şehir rol oynamış olsa da Herat, tıpkı bir mum gibi etrafını aydınlatarak diğer şehir ve bölgeleri etkilemiştir. Herat, hem Şâhruh hem de onun ardından gelen sultanların saltanatları boyunca tüm sanat dallarının temellerinin atıldığı ve geliştiği bir şehir konumundadır. Bununla birlikte Semerkant, Buhara, Belh, Kazvin, Meşhed,

İsfahan, Şiraz ve Tebriz şehirleri de bu sanat rönesansının önemli merkezleri arasında yer almaktadır. Bu rönesansın ürünleri, Timur ve haleflerinin iktidarı döneminde Semerkant ve Herat ile ilişkili bazı küçük şehirlere kadar da ulaşmıştır. Genel olarak bu sanat eserleri tüm ülkenin ortak mirası olarak değerlendirilse de Herat, bu sanat dallarının merkezi konumunda bulunmuş ve çevresini güçlü biçimde etkilemiştir (Mir Caferî, 1385 H.: 117–118).

Şâhruh devrinde, siyasi, dinî, iktisadî ve sanatsal alanda izlenen politika, oğullarının idare ettiği şehirlerde bile bu eserlerin yayılmasına neden olan bir ortam yaratmıştır. Yakup Ajend'e göre; "Şâhruh, oğullarını vali olarak farklı sancaklara göndermekle, onların siyasi özgürlüğünü garanti altına aldığı gibi sanatın da sadece Herat gibi bir merkezde sıkışıp kalmasının önüne geçmiştir. Onun devrinde sanat alanındaki tüm faaliyetler başkentte toplanmak yerine Şiraz ve Semerkant gibi farklı şehirlere dağılmış ve bu merkezlerde de sanat eserleri üretilmeye başlanmıştır. Bu durum, oluşan rekabet ortamında yeni sanat eserlerinin de ortaya çıkmasına sebep olmuştur" (Ajend, 1387 H.: 79).

2.4. Dönemin Bazı Önemli Sanatları:

2.4.1. Güzel Yazı

Bu dönemde edebiyattan ziyade daha çok güzel sanatlar gelişip rağbet gördü diyebiliriz. Timurluların olağanüstü düzeye ulaşmış servetleri ve bu servetin sağlamış olduğu refahın, güzel sanatların gelişimine olumlu etkileri olmuştur. Refah ve güzel sanatlar, şaşaalı bir hayatın da zemini hâline gelmiştir. Çünkü zenginlik ve ihtişamın görünür kılınması gerekmektedir. Bunun en etkili yolu ise başkalarının sahip olmadığı ya da elde edemediği görkemli yapıtlara sahip olmaktır. Onları, lüks ve muhteşem bir yaşam içinde harcamaya mecbur bırakan devasa bir servete sahiplerdi. Bu nedenle görsel sanatlara ve güzel sanatlara, kitap biriktirmeye, süslemelere, imaretlere ve binaların güzelleştirilmesine, pahalı ve nefis objelere karşı özel bir ilgi duymuşlardır. Servetlerinin önemli bir kısmını lüks unsurlara harcamışlardır (Humâyî, 1375 H.: 263).

Bu güzel sanatların önemi o kadar yaygın ve büyüktü ki, birçok şair hem sanatçılarla sıklıkla muaşeret etmiş hem de sanatın önemine vakıf olduğu için bu sanatlardan en az birinin eğitimini görmüştür. Bu asırda büyük ilerleme ve gelişim gösteren alanlar güzel hat, resim ve mimari olmuştur. Timurlu emirleri her şeyden çok bu sanatlara ilgi göstermişlerdir. Hattatları ve diğer zanaat sahibi insanları kendi

nezdlerine çağırıp teşvik etmişlerdir. Bu nedenle bu sanatların eğitimini almayan bir şair veya yazara rastlamak pek mümkün değildir (Furuzanfer, 1383 H.: 476).

Güzel yazı, aslında birçok sanatın öncülüğünü yapmış ve gelişimine zemin hazırlamıştır. Resmin, kitap yapımının, kitap süslemenin, mimarinin, el sanatlarının ve diğer güzel sanatların yolunu açmıştır. Daha sonra güzel hat ve resim birlikte ilerleyerek şiire de büyük katkı sağlamıştır. "Eğer güzel hat gelişmeseydi ve kitap yapma zanaatı zirveye ulaşmasaydı, minyatür sanatı Herat'ta bu dereceye erişemez ve Doğu zanaat tarihinde bu kadar önemli bir yer tutamazdı" (Naîmî, 1328 H.: 56). Edebiyat ile resmin birlikteliğini incelemek, bu sanatın diğer yönlerini tanımamız açısından da yol gösterici olabilir. Resim sanatı özellikle bu dönemde kitap süsleme alanında gelişmiş ve bu yönüyle güzel hatla doğrudan bir ilişki içinde olmuştur. Bu dönemde büyük şair ve yazarların manzum veya mensur eserleri çoğaltılırken metinler önce güzel hatla yazılmış, ardından ressamın sorumluluğunda, genel geleneğe ya da ressamın tercihine göre resimlendirilerek kitaba eklenmiştir. Kitap süsleme faaliyeti tezhip, ciltleme gibi sanatlarla tamamlanmıştır. Bu sebeple kütüphane ve atölyelerde hattatlar, ressamlar, müzehhipler ve sahaflar arasında yakın bir iş birliği söz konusu olmuştur. Bu durum, farklı zanaat dallarını icra eden sanatçıların anlayışlarını tek bir eserde birleştirmelerine ve böylece sanatsal bir harman oluşmasına da imkân tanımıştır.

İslam sanatının diğer dönemlerinde olduğu gibi, resim sanatı da kitap yapma sanatının bir yönü olarak varlık göstermiştir. Hat sanatı ise İslam dünyasında her zaman en yüksek sanat türlerinden biri olarak kabul edilmiştir. Bu sanat yalnızca isimleri büyük ustalar arasında anılan profesyonel hattatlar tarafından değil, aynı zamanda Timurlu şehzadeleri ve soyluları tarafından da icra edilmiştir (Grube, Scerrato, 1391 H.: 53). Güzel sanatlar, Timurlular ve Herat Ekolü'nün ilk altyapıları oluşmadan önce de İlhanlılar döneminde ilgi gören önemli bir alan hâline gelmiştir. Alman oryantalist Annemarie Schimmel bu durumu şöyle ifade etmektedir: "Moğollar nefis ve güzel hattı çok önemsiyor, bu alanda üstat hattatların el yazması eserlerini ve levhalarını büyük bir özenle biriktiriyorlardı. Hiçbir hediye, meşhur bir hattatın yazdığı bir sayfa ya da tam bir nüsha kadar bir sultanı veya emiri sevindiremezdi. Bu hükümdarlar yalnızca teşvik eden kişiler değildi; kendileri de güzel hatla fiilen ilgilenmişlerdi. Cihangir Şah ve Şah Cihan, üstat seviyesinde olmasalar da nesta'lik hat sanatını çalışmışlardı" (Schimmel, 1386 H.: 321).

Herat Ekolü'nün ilk döneminin hat sanatı alanında uygulamanın ciddiyetini tartışmak istersek, 15. yüzyılın başlarından itibaren Şâhruh ve oğlu Baysungur'un desteğiyle İlhanlı geleneklerinin yeniden canlandırılması konusunda amaçlı bir hareketin oluştuğunu söylemeliyiz. Bu belki de akrabalık bağlarının bir göstergesiydi ve Timurluların İlhanlıların halefleri olarak meşruiyetini kanıtlıyordu. Sanattaki bu canlandırılmaya ilginin kapsamı hat sanatını da kapsayacak şekilde genişletildi ve Timurlu dönemindeki altı satır üstatları Yakut'un kurallaştırdığı şeyleri yaygınlaştırdılar. Bu bilinçli canlandırmanın işaretlerinden biri de eski metinlerin yazılmasıydı (Blair, 1396 H.: 310).

Bu dönemin en ünlü hat üstatlarından biri, Şâhruh'un sarayında eğitim görmüş olan Mevlâna Cafer Tebrîzî'dir. Tebrîzî, Mirza Baysungur'un kırk hattat, ressam ve müzehhibinden biri olup onun denetimi altında çalışmaktaydı. "Şâhnâme-i Baysungurî" adlı eser de onun meşhur çalışmalarından biridir. Herat Ekolü'nün ilk yarısında kurulan atölyelerin yürüttüğü faaliyetler, bu asrın güzel hat sanatının gelişmesine büyük katkı sağlamıştır. Bu dönemin diğer hattatları arasında Şahabuddin Abdullah Aşpez, Mevlâna Şeyh Mahmud ve Mevlâna Maruf Bağdadî sayılabilir. Bu sanatkârlar, hem şair hem hattat olmalarının yanı sıra mimari bilgisine de sahip olmalarıyla dikkat çekmektedirler (Kavusî, 1389 H.: 357).

Celâir ekolü olarak bilinen Celâir dönemindeki Tebriz-Bağdat Ekolü'nün, hat sanatının ilerlemesinde ve gelişmesinde büyük rol oynadığını da belirtmek gerekir. Mir Ali Tebrizî, zamanın gereği olarak nesta'lik yazısını bu okulda icat etmiş ve yazıyı güzelleştirmiştir. Bu dönemde hükümdarların Fars şiiri ve edebî kitaplara olan ilgisi nedeniyle bu tür eserlerin yazımı gelişmiş; nesta'lik yazısı da estetik açıdan bu kitapların yazımına son derece uygun düşmüştür (Ajend, 1383 H.: 27). Mir Ali Tebrizî'nin nesta'lik hattını ortaya çıkarma motivasyonunun, resimlerin güzelliği ile bu kitapların tezhipleri arasında uyum sağlama isteğinden kaynaklandığı ve hat sanatının dokusunu zenginleştirmek amacıyla yeni gelenekler oluşturduğu söylenebilir.

Bu dönemde hat ve resim sanatı açısından yaşanan belki de en önemli gelişme, hat sanatının resim sanatına kıyasla üstün ve zirvede bir konumda bulunmasıdır. Bu durum, 14. yüzyılın sonlarında nesta'lik üslubunun ortaya çıkışıyla doğrudan ilişkilidir.

Dönemin en karakteristik özelliklerinden biri, şair ve ediplerin aynı zamanda güzel sanatların bir koluyla, örneğin hattatlıkla, meşgul olmaları ve kendilerini bu alanda da yetiştirmeleridir. Bu durum, sanat dalları arasındaki etkileşimi mümkün kılan temel unsurlardan biri olarak ortaya çıkmaktadır. Bir diğer dikkat çekici husus ise sanatçıların bu çok yönlü nitelikleri sayesinde dönemin ruhunu kavramış olmalarıdır. Nitekim geleneği belirleyen temel unsurlardan biri de dönemin ruhunu idrak edebilme yetkinliğidir. Herat Ekolü'nün belirginleşmesinde sanatçıların sahip olduğu bu çok yönlü birikim önemli bir özellik olarak öne çıkmaktadır. Bu durum aynı zamanda mesleki dayanışmayı ve iş birliğini de zorunlu kılmış; hattat, cilt ustası, tezhip sanatçısı ve edipler birbirlerinin yeteneklerini tanımaya çalışarak ortak eserler üretmiş ve böylece ekolün şekillenmesine birlikte katkıda bulunmuşlardır.

2.4.2. Resim

Herat Ekolü'nün içinde oluşan resim sanatı, 8. asrın sonlarında (H.) ve 9. asrın başlarında (H.) ortaya çıkmıştır. Bu ortaya çıkış, Moğol üslubunun devamı olarak düşünülebilir; ancak ondan daha eksiksiz ve teknik bir nitelik taşımaktadır. Herat resim okulu, bu dönemde belirginleşmiş olmakla birlikte kökleri ve altyapısı Timur devrinde oluşan bir ekoldür. Timur döneminde resim ve zanaatın merkezi Semerkant idi. Şehir imarına gösterdiği ilgi ve gayretle Horasan, Fars ve Mâverâünnehir'in en ünlü sanatçı ve sanatkârlarını Semerkant'ta bir araya getirmiştir. "9. yüzyılın başlarında (H.) Şiraz, Tebriz ve Bağdat'taki farklı tarzdaki sanat okulları arasında yakın bağlantılar kurulmuştur. Bu bağlantılar, Timur'un emriyle Bağdat (803–795 H.) ve Tebriz (804 H.) fetihlerinden sonra meydana gelen büyük ressam göçüyle oluşmuştur" (Eşrefî, 1367 H.: 36).

"Resim sanatının altın çağının (birinci yarısı) Timur'dan Herat'a, yani Şâhruh, Baysungur Mirza, İbrahim Sultan, oğulları ve İskender dönemine kadar devam ettiğine şüphe yoktur. Zira Herat resimleri, Doğu resim sanatının teknik ve üslubundan ne aldığını bu dönemde analiz edip ölçmeye başlamış; bağımsız ve güçlü bir yetenek ile öz kazanmıştır. Şâhruh, bu alandaki en büyük adımı kütüphaneleri kurarak teknik bir resim ortamı oluşturarak atmıştır" (Naîmî, 1328 H.: 8).

"Bağdat, Timur tarafından fethedildiğinde Bağdat ekolü hâlen canlıydı ve fetihten sonra Timur, bu ekolün üstatlarından Abdulhey gibi birçok ressamı Semerkant'a göç ettirmiştir. Abdulhey'in teknik yöntemi Semerkant'ta yayılmaya başlamış ve vefatından sonra öğrencilerinin tamamı onu örnek almıştır. Üstat Cüneyt

Bağdadî ve Pir Ahmet Şumâlî, Abdulhey'in en ünlü öğrencileri arasında sayılmaktadır. Bu göç sonucunda Bağdat resim ekolü önce Semerkant'a, ardından Şâhruh devrinde Herat'a ve daha sonra Şâhruh'un oğlu İbrahim Sultan tarafından Şiraz'a taşınarak orada yayılmıştır" (Kavusî, 1389 H.: 305).

Bu duruma göre Timurlu dönemi (ilk yarısı) resim sanatının kökeninin Semerkant'ta, hatta Timurluların herhangi bir eyaletinde olmadığını söylemek mümkündür. Aksine Âl-i Celâir'in son hükümdarı Sultan Ahmet'in başkentinde şekillenmişti ve bu sanat akımı Abdulhey gibi sanatçıların göçüyle Timurlu sarayına ve topraklarına girmişti. Şâhruh döneminde resim sanatı hızla çoğalıp gelişmeye başladı. Nedeni de Şâhruh'un galiba tüm sanatların ve faaliyetlerin sadece merkezde (Herat'ta) olmasını istemediğinden olabilir. Bu şekilde Şâhruh zamanında birçok kültür merkezi, şehzadeler eliyle diğer şehirlerde oluşmaya başladı ki hepsi resim sanatı konusunda rekabet hâlinde olup, aslında Herat'ın gelişmesine de destek oluyorlardı. Çünkü sanat ve bilgi alışverişi bu kültürel merkezlerde yaygındı. Şâhruh ve Mirza Baysungur Herat'ta, Mirza Uluğ Bey Semerkant'ta, İbrahim Sultan Şiraz'dan Herat Ekolü'nün serüvenine destek veriyorlardı. Fakat tüm dönemin ve geçmiş asırlardaki faaliyetlerin sonucunu Herat'ta görmek mümkündür. Ayrıca yeni motiflerin tasarımında önemli bir rol oynayan kütüphaneler, diğer sanat türlerine de temel oluşturmuştu. Taş ve çini oymacılığı, mimari ve diğer sanatlar bu kütüphanelerin yöneticilerinin denetimi altında gelişti.

"Baysungur Mirza'nın resim hanesinde bağımsız olarak geliştirilen Herat'ın sözde gelişmiş üslubu, aslında yüzyılın başında gelişen Timur öncesi üslubun daha eksiksiz bir versiyonuydu ki özelliklerinden parlak renkler, kompozisyonda tam birlik olması, ince detaylar, insan figüründeki etkileyici insan karakterizasyonu ile sembolize edilen, atmosfer aktarımında azami hassasiyetin gözetilmesi, görkemli mekânlar, gündelik yaşamın mutlu ve neşeli hallerini yansıtmak gibi bahsedilebilir" (Grube, Scerrato, 1391 H.: 50).

"Herat'ta virtüöz bir sanatçı kadrosunun yükselmesiyle aynı zamanda büyük boyutlu tasvir ve duvar resimleri de üretilir olmuştu." [Sonraki dönemlerde resim, gelişen diğer ekollerde kitaptan ayrılarak genel işlevini yani tasvirciliği kaybetti. Tasvircilik olan resim yerini minyatüre ve tek yüzlü ve zarif çizimlere veya duvar resimlerine bıraktı. Bu konu da kitap ressamlığının önemini sınırlandırdı ve kitap ressamlığından sakınmakta etkili oldu. Özellikle 11. yüzyılda (H.) resim sanatı edebî

altyapısı olan eserlerden ayrıldı ve mazmunları daha sınırlandı. Bkz.: (Eşrefî, 1386 H.: 15).] Bahçe saraylarının çoğunun duvarlarını hayatındaki kahramanlıkları ve saygı uyandırıcı olanları tasvir eden büyük fresklerle kaplatarak bu yeni akımı başlatan Timur'un kendisi idi. Şâhruh bu tasvirlerin tamamını genişletmişti (Starr, 2021: 606).

Pek çok araştırmacıya göre Herat'ın ilk dönem resim anlayışı, İlhanlılar dönemi resim geleneğinin bir devamı niteliğindedir. Bu resim anlayışı, karakalem tekniğine renk unsurunun eklenmesiyle gelişmiş; aynı zamanda Çin resim sanatından gelen etkilerle birleşerek daha olgun ve bütüncül bir üslup kazanmıştır. Siyah kalem tekniğinin daha çok göçebe bozkır toplumlarına ait olduğu, buna karşılık minyatür ve renkli resmin genellikle yerleşik toplumlarda geliştiği kabul edilmektedir.

"Siyah kalemin resimleri, göçebe bozkır toplumlarında resim sanatının varlığını kanıtlayan yegâne belgelerdir. Bu belgelere bakıldığında, Moğol üslubunun bu resimlerde İslam kültürüyle henüz karşılaşmamış hâliyle, yani İran'da devlet sanatı kimliği kazanmadan önceki biçimiyle görüldüğü söylenebilir. Siyah Kalem sanatının anayurdu olan Maveraünnehir'in coğrafi konumu, bu üslubun gelişmesine imkân tanımıştır. Moğol üslubu 15. yüzyılda bütünüyle ortadan kalkmamış; ancak Timurlular dönemi sanatının süslemeci anlayışı içinde silik bir hatıra olarak varlığını sürdürmüştür" (İpşiroğlu, 2002: 43).

Bu konu, Orta Çağ kültürü ve İslam coğrafyası bağlamında, geleneğe güçlü ve dokunulmaz bir bağlılık üzerine inşa edilmiş bir sanat anlayışı çerçevesinde de değerlendirilebilir. Orta Çağ sanatının, önceden belirlenmiş yöntem ve kurallara dayanan bir yapısı bulunmaktaydı. Nitekim "Orta Çağ yazarları, eserlerini geleneklere uyarlama konusunda özel bir yeteneğe sahipti. Bu dönemde İslam ülkeleri kültüründe sanatsal birlik anlayışı güçlü bir biçimde oluşturulmuş, kültürel mirasın devralınmasına ilişkin kurallar esas alınarak farklı sanat dalları ve minyatür sanatı değerlendirilmiştir. Bu toplumlarda geleneksel sanat kuralları ile sanatçının kişisel yetkinliği arasında mantıklı ve karşılıklı bir ilişki mevcuttu" (Eşrefî, 1386 H.: 10).

2.4.3. Müzik

Şâhruh'un destekleyici politikaları sonucunda mimarlık (özellikle cami ve dinî yapıların inşası) ve hat sanatı, üretilen eserlerin miktarına ve her birinde kullanılan üsluplardaki yeniliklere bağlı olarak niceliksel ve niteliksel olarak ilerleme kaydetti.

Şâhruh döneminde sanat bir yandan siyaset ve dinle iç içe geçmişken, diğer yandan da dönemin toplumunun çok mezhepli yapısından etkilenmiştir.

Padişah ve vezirleri tarafından desteklenen bu sanatlar, onlar için siyasi, ekonomik ve dinî işlevler de taşımaktaydı. Ayrıca toplumun yönetiminde de önemli bir rol oynamıştır. Müzik ve resim başlangıçta gerektiği ölçüde gelişmemiş; ancak Herat Ekolü'nün din özgürlüğü çerçevesinde varlığını sürdürmesiyle birlikte müzik alanında da kayda değer bir gelişme görülmüştür. Medrese, cami, tekke ve dergâh gibi dinî yapıların inşasına odaklanan büyük mimari projeler, padişahın desteklediği faaliyetlerin başında gelmekteydi. "Babası gibi o da âlimlerle görüşmeyi, türbe ve tekke ziyaretlerini ihmal etmedi. Özellikle saltanatının ilk dönemlerinde tasavvufa büyük bir inancı vardı; örneğin Şah Nimetullah Velî ile görüşmüş ve ona biat etmiştir" (Zerrinkub, 1363 H.: 90).

Herat'ın dinî atmosferi ve şeriat hukukuna uyma zorunluluğu, Şâhruh'un müziği yaygınlaştırma konusunda temkinli davranmasını zorunlu kılmış gibi görünmektedir. Nitekim başkentte müzik, saray müziği biçiminde icra edilmekte; saray meclislerinde ve kutlamalarda kullanılmaktaydı (Hâfız Ebru, 1380 H.: 249–251). Bu yönüyle müzik, bir tür saray sanatı olarak kabul edilmiştir. Buna karşılık kendisini babası kadar şeriat kurallarına bağlı görmeyen Uluğ Bey, Semerkant sarayını adeta bir müzik cennetine dönüştürmüştür.

"Timur ve Şâhruh'un torunları, onlardan çok daha fazla bilime ve edebiyata önem vermişlerdir. Sultan Halil şiir ve müziğe düşkündü. Hayatı aşk ve sarhoşlukla geçti. Kendisi de şiir yazar ve şairler yetiştirdi. İsmet Buharî [Hoca Fahreddin İsmetullah-i Buharâyî, Timurlular dönemi şairlerindendir. Şiirlerinde İsmet ve Nâsirî mahlaslarını kullanmıştır. 819 yılında (H.) vefat eden Buharâyî bir süre Uluğ Bey sarayında yaşamış, ardından tekrar Buhara'ya dönmüştür. Yedi bin beyitten oluşan bir divanı bulunan Buharî, kasidelerinin bir kısmını Allah ve Peygamber methine, geri kalanını ise Timurlu şehzade ve emirzadelerin methine ayırmıştır. İsmet Buharâyî'nin aşk gazelleri Şâhruh döneminde büyük ün kazanmıştır (Buharâyî, 1366 H.: 4, 6, 8)] ve İsmet Semerkandî ondan büyük bahşişler aldılar ve bir gece hanende ve güyendeler onun meclisinde Besâtî'nin [Besâtî-i Semerkandî, Timurlular dönemi şairlerindendir. İsmet Buharî gibi methiyecidir. "IX (XV.) yüzyılda Timur ve sülalesi zamanında Semerkant ve Buhara sarayları yeniden canlandı ve kaside fazla itibar görmemekle birlikte methiyecilik yeni bir imkân buldu… Şairler Timur'a fazla yaklaşmazken, şiire

daha önem veren oğlu Şâhruh'un sarayında İsmet-i Buharî ve Besâtî-i Semerkandî methiye geleneğini devam ettirdiler" (Çiftçi, 1999: 409)] şiirini okudular" (Zerrinkub, 1363 H.: 92).

Musikişinaslar ve müzisyenlerin bazı şehzadelere eşlikçi ve mülazım olması, saraydaki müziğin özgür ve refah içinde olduğunun bir göstergesidir. Ancak o dönemde Herat toplumundaki dinî atmosfer ve şeriat kurallarına uyma zorunluluğu, müziğin daha geniş bir alana yayılmasını engellemiş gibi görünmektedir. Bu nedenle müzisyen sayısı diğer sanatçılara göre önemli ölçüde artmamış, umumi olarak eğitilmemesi sebebiyle (ki bu ancak geç Timur döneminde mümkün olmuştur) müzik sanatı daha çok bir saray sanatı olarak değerlendirilmiştir.

2.4.3.1. Müzisyen Şairler

Bu dönemde müzik alanında yetenekli birçok şair yetişmiştir. Şiir yeteneklerine dayanarak saray toplantıları için müzik besteleyen ve hatta şiirlerine tasnifler ve melodiler yapan bir grup da vardı. Bunlar arasında Hoca Yusuf Burhan ve Sahib Belhî de bulunmaktadır" (Nevâyî, 1363 H.: 42). Tezkirelerde, müzik alanında ustalıklarından söz edilen şairlerin isimlerine rastlanmaktadır. Ali Şîr Nevâyî'nin büyük âlimlerden saydığı ve Hoca Ebul-vefâ [Bazı tezkireler Ebulvefâ'nın musiki risalesiyle ilgili bilgi vermişler; ancak bu risale günümüzde bulunmamaktadır. "Musiki ve sema ile iç içeydi, kendisi hangâh ve sema meclislerinde bulunurdu, musiki konusunda bir risaleye sahipti ve bu risaleden sadece muasırları bahsetmiştir." (Soltandoost, Sahand ve diğerleri: 2023: 43–44).] için "devirler ve musiki ilminde mahirdi ve musiki hakkında bir risale yazmıştı" demiştir (Nevâyî, 1363 H.: 9). Nevâyî, şiirdeki yeteneğinin yanı sıra devirler ve musiki bilgisi bakımından da mükemmel ve nadir bulunan Sahib Belhî adında bir şairden daha bahseder. Bestelerinde kendi şiirlerini kullanmış, Çargâh makamında yaptığı yenilik herkes tarafından bilinmiş, Şâhruh'un oğlu Şehzade Cukî, meclislerinde konuşmacıların ve şarkıcıların bunun dışında bir şey söylemesine izin vermemiştir" (Nevâyî, 1363 H.: 16). Mir Ali Kâbulî de birçok enstrümanı iyi çalan ve müzik bilgisine sahip bir şairdi (Nevâyî, 1363 H.: 53). Devletşah ise kendi tezkiresinde müzikte mahir olan ve ud çalan Emir Şâhir Sebzevârî'den bahsetmektedir (Semerkandî, 1382 H.: 322).

Bu dönemin müzik sanatına ve ortaya konan önemli eserlere bakıldığında, müziğin ilmî ve düşünsel bakımdan bir gelişme gösterdiği; bu gelişmenin özellikle

Hüseyn-i Baykara döneminde belirginleştiği ve sonraki dönemlerde tekrarlanması güç olan yeni bir müzik anlayışının önünü açtığı söylenebilir.

Bu dönemin hem Timur hem de Şâhruh dönemlerini yaşamış müzisyenlerinden biri de Abdulkadir Meragî'dir. Kendisi "Timur'un ölümünden sonra bir süre Semerkant'ta, Timur'un torunu Şehzade Halil Sultan'ın sarayında kaldıktan sonra Şâhruh'un sarayına geçti" (Kâvûsî, 1389 H.: 62). Şâhruh'un saltanatı sırasında çok sayıda kütüphane kurulmuş ve Şâhruh'un sarayında çalışması için gerekli koşullar sağlanmışken, Abdulkadir Meragî ömrünün sonuna kadar bu sarayda kalmıştır. Kendisi bu sarayda hem müzikoloji bilimi alanında önemli risaleler üretmiş hem de dönemin şeriatla yönetilen kurallarına uymaya çalışmıştır. Herat Ekolü'nün bu dönemdeki müzik özelliği, dinî ve şeriat tercihlerle tasavvufun harmanlanması sebebiyle, Hoca Abdulkadir Meragî'nin Ramazan ayının her günü için bir melodi ve şarkı tasarladığı; Şâhruh Mirza'nın hâl ve tavırlarında da dinî bakış açısı ile dinî hassasiyetlerin hâkim olduğu görülmektedir. Bu şartlar altında Meragî'nin zühd ehli tarafından da saygı ve sevgi görmesi dikkat çekicidir. Şiirden yoksun olmayan dönemin büyük şeyhülislamının, gazelinin muntazam bir melodi ve tertip üzere bestelenmesini istediği rivayet edilmektedir (Nesîrî Câmî, 1393 H.: 211).

2.5. Dönemin Önemli Musikişinas ve Müzisyenleri

2.5.1. Abdulkadir Meragî

Timurlular dönemi, İran-Türk müzik tarihinde genellikle çok müreffeh ve gelişmiş bir dönem olarak kabul edilir. Zira bu dönemde müzikoloji alanında birçok önemli eser yazılmıştır; bunların en önemlisi ve etkili olanı Abdulkadir Meragî'nin eseri olup, sonraki eserlere örnek teşkil etmiştir. "Abdulkadir Meragî, hatip, şair, hattat, hanende ve ud sanatçısı olarak tanınıyor ve hicri 8.yüzyılın ikinci yarısı ile 9.yüzyılın başlarında dönemin en önemli müzisyenlerinden biriydi. Hulagu Han'ın başkenti olduğu dönemde büyük bir şehir olan Maraga'da doğdu. Babası, Gaybi, hicri 8.yüzyılda yaşamış bir âlim ve müzisyen idi. Bilim ve müzikle uğraşmış yetkinliği vardı" (Meşhun, 1380 H.: 199).

Dönemin en büyük ve belki de son büyük müzisyenlerinden biriydi; müzik bilimi ve uygulamasında, şarkı ve beste yapma yeteneği ve sanatında eşsizdi. İyi şarkı söyler, iyi ud çalardı ve bu nedenle Abdulkadir Udi olarak da bilinirdi (Meşhun, 1380 H.: 202). Musiki alanında *Kenzü'l-İlhan*, *Câmi'ü'l-İlhan*, *Makāsıdü'l-İlhan* ve

Safiyü'd-Din Urmevî'nin *Edvâr* [1] kitabının şerhi olan *Şerhu'l-Edvâr* gibi çok sayıda değerli esere imza atmıştır. "Herat Ekolü'nün on beşinci yüzyıldaki tâbileri arasında en önemlisi, kapsamlı bazı açılardan Urmevî'nin çalışmasından daha geniş olan ve sonraki yazarlar için incelemeleri aynı derecede yetkili kabul edilen en eski Meragî'dir. Urmevî'den miras alınan teorik ve betimleyici çekirdeğe, biçimsel modal ve ritmik yapılar hakkında çok daha fazla bilgi ekler ve bunların en azından kendisinin aktif olduğu geniş coğrafyada genel olarak geçerli olduğu varsayılabilir" (Wright, Owen, 1996: 667).

Meragî'nin ailesi, babasından kendisi ve kendisinden sonraki dönemlerde müzikte önemli bir etki ve rolü vardı. Ailesinden başka isimler de onun yolunu izlemiştir:

-Abdulkadir'in oğlu olan ve babasından müzik öğrenen Nureddin Abdukadir Gaybi Meragî.

-Abdulkadir'in küçük oğlu ve dönemin müzisyenlerinden Abdulaziz Meragî, Nikavetül el- Edvar adlı müzikle ilgili kitabın yazarıdır. Bu kitabı II. Muhammed Osmanlı padişahı adına telif etmiştir.

-Abdulkadir Meragî'nin torunu olan II. Beyazıt döneminde yaşamış olan Muhammed Meragî'nin Makasidü'l-Edvar adlı müzikle ilgili bir kitabı vardır (Meşhun, 1380 H.: 224-225).

2.5.2. Hoca Raziü'ddin Ridvanşah

Abdulkadir Meragî genç yaşta Celayir ve İlhanlı sultanlarının sarayına girdiğinde Rıdvanşah yaşlı bir adam ve üstattı; müzik bilgisi ve icrasında, beste ve melodik kompozisyonlarda diğerlerinden üstündü (Meşhun, 1380 H.: 225).

2.5.3. Emir Şahi Sebzevari

Timurlu Şâhruh döneminde Baysungur'un mülazımı ve nedimi olan, Timurlu döneminin önde gelen sanatçılarından biridir. Müzikte ustaydı ve enstrüman çalmada yetenekliydi. En büyük yeteneği ud çalmaktı (Meşhun, 1380 H.: 232).

[1] Safiyü'd-Din Urmevî h.7 yüzyılın en büyük musikişinasıdır. Şark müziğini pratik ve ilmi açıdan zirveye ulaştırdı. Kitab'ül-Edvar eseri kendi zamanına göre yaratıcı ve yeni teorilere sahip, kendisinden sonra ortaya çıkan teorileri de etkilemiştir. Bu kitap Arapça dilinde yazılmıştır. Bu esere "El-Edvar ve El-İka'" ve "Muhteser fi M'arifetil ni'gem" adları da verilmiştir. Eser, 15 bölümden oluşmaktadır (Urmevî, 1380 H.: 21).

2.5.4. Hoca Yusuf Endicani (Ezgani)

Fars eyaletinin Ezgan halkından olan ve Şâhruh döneminde Herat'ta yaşayan bu isim, dönemin önde gelen müzisyenlerinden biridir. Nitekim kaynaklarda, "Bu devirde musikide bilhassa iki kişinin adlarından daima zamanının en büyük üstatları olarak söz edilir. Bunlardan biri Endicanlı Yusuf, diğeri ise musiki nazariyeleri ilmindeki bilgisi ile tanınan Meragalı Abdülkâdir'dir. Sesinin güzelliğini işiten Fars hâkimi İbrahim Sultan, Endicanlı Yusuf'u defalarca Baysungur'dan istemiş; ancak bu isteği yerine getirilmemiştir" ifadelerine yer verilmektedir (Aka, 2000: 463–464).

Bu dönemde icra edilen musiki eserleri ile kaleme alınan risalelerin etkisi, sonraki dönemlere ait eserlerde de açık biçimde devam etmiştir. Musiki, zamanla yalnızca saray çevresiyle sınırlı kalmayarak daha geniş bir alana yayılmaya başlamıştır. Herat Ekolü'nün ikinci döneminde, özellikle Abdulkadir Meragî'nin risaleleri örnek alınarak musiki alanında önemli ve etkili eserler ortaya konmuştur.

2.6. Mimari

Bu dönemin mimarisi, renklerin yoğun ve eksiksiz biçimde kullanıldığı bir anlayışı yansıtmaktadır ve yapılar genel olarak Selçuklu döneminin şekil ve yapı geleneğine dayanmaktadır. Timur dönemi, büyük ölçekli inşaat projelerinin planlandığı ve mimari yapıların bilinçli biçimde programlandığı bir süreçtir. Timurluların mimariye en önemli katkılarından birinin, yapıların süsleme anlayışında ortaya çıktığı söylenebilir. Renk unsurunun bu dönemin en belirgin özelliklerinden biri olduğu özellikle vurgulanmalıdır. Bu durumun oluşmasında, Timur döneminde çizimler için parşömen yerine illüstrasyon kâğıtlarının tercih edilmesinin de etkisi bulunmaktadır. Zira bu çizimler, zengin renk kullanımı ve özenli tasarımlarıyla dikkat çekmektedir.

İlhanlılar ve Selçuklular dönemlerinde de mimaride önemli gelişmeler yaşanmıştır; ancak Timurlu dönemini farklı kılan unsur, yapıların belirgin biçimde rengârenk ve çok renkli bir görünüme sahip olmasıdır. Nitekim bilindiği üzere sanat, diğer toplumsal gelişmeler gibi kendi döneminin sosyal, ekonomik ve siyasi şartlarına bağlı olarak şekillenir. Bu dönemde inşa edilen görkemli ve ihtişamlı yapılar, Timur ve haleflerinin mimari gelişim için uygun bir zemin hazırladıklarını ve bu zemini etkili biçimde kullandıklarını göstermektedir. Timurlu mimarisi, yalnızca yapı sanatını değil; aynı zamanda resim, çini işlemeciliği, dekoratif sıvama ve diğer sanat dallarının da gelişimini desteklemiştir. Bihzâd'ın resimlerinde hamamlar, saraylar ve camilerin

sıkça tasvir edilmesi, mimarinin dönemin resim sanatına sağladığı bu etkiyi açık biçimde ortaya koymaktadır. Bu yönüyle Timurlu mimarisi, İslam mimarisinin en önemli dönemlerinden biri olarak değerlendirilebilir; özellikle dinî mekânların, camilerin ve türbelerin süsleme sanatında en yüksek seviyeye ulaştığı bir asırdır.

Umberto Eco, *Orta Çağ'daki Sanat ve Estetik* adlı eserinde Honorius'tan şu ifadeleri aktarmaktadır: "Her resmin ya da sanat eserinin sonunda üç sonuç elde edilebilirdi: birincisi Tanrı'nın evinin böyle olması gerektiği düşüncesi, ikincisi ressamın ya da sanatçının azizlerin hayatını görenlerin gözünde canlandırması, üçüncüsü ise din adamı olmayan kimseler için bir tür öğretici edebiyat olmasıdır" (Eco, 1381 H.: 57). Eco'nun aktardığı bu yaklaşım çerçevesinde Timurluların İslam'a bağlılıklarının, dinî yapıların inşasını teşvik ettiği; bu yapıların hem dinî bilincin güçlenmesinde etkili olduğu hem de estetik açıdan izleyiciyi etkileyen, görkemli bir mimari anlayış ortaya koyduğu söylenebilir.

Gevher Şad Camii, Tebriz Kebûd Camii, Semerkant'taki Mescid-i Câmi'-i Timur ile Buhara ve Herat'ta inşa edilen camilerin tamamı, çini sanatının önemini ve dinî yapılardaki yaygın kullanımını açık biçimde göstermektedir. Nitekim "Şâhruh döneminde, Timur döneminde kullanılan kaplanmış, oymalı ya da çok renkli kiremitler yerine mimaride mozaik yaygınlaşmış; çok renkli çiniler tedavülden düşmüş ve mozaik sanatıyla yapıların süslenmesi bu dönemin üstat sanatçıları açısından bir zirveye ulaşmıştır" (Ebrahimi, 1397 H.: 146).

Mimaride renk kullanımı, esasen İslami sanat anlayışının bir sonucu olarak Batı sanatında görülen sınırlı renk kullanımının karşıtını oluşturmaktadır. 8. ve 9. yüzyıllarda (H.) iç ve dış cephelerin çini ile kaplanması en üst noktaya ulaşmış; Timurlular-Herat dönemine ait 9. yüzyıl (H.) mozaikleri ise özellikle takdire şayan eserler olarak değerlendirilmiştir (Ettinghausen, 1391 H.: 52).

Timurlu mimari üslubunun bütünü, süslemeci mimarların belirleyici rol oynadığı ve İslam mimarisinde bir yenilenme ve uyanış sürecini temsil eden bir anlayışa dayanmaktadır. Aynı zamanda Timurlu üslubunun, altın ve koyu mavi renklerin yoğun ve bilinçli kullanımına dayanan dikkat çekici bir estetik özelliğe sahip olduğu da belirtilmelidir (Dani, 1378 H.: 92).

Müslümanlar tarafından pek rağbet görmeyen heykelciliğin yaygın olmadığı bu dönemde, mimarlar yüksek yapılar aracılığıyla eşsiz bir estetik etki oluşturmak için

tüm hayal güçlerini ve gayretlerini mimariye yöneltmişlerdir. Zira İslam dünyasında tarihî bir yapı, bir bakıma büyük bir heykelin yerini doldurmakta; bunun yanı sıra çinicilik, hat sanatı, çiçek desenleri ve diğer süsleme unsurlarını da bünyesinde barındırmaktadır. Nitekim "daha yoğun süslemelere sahip bir obje, gösteriş bakımından her zaman daha fazla imkâna sahiptir. Bu nedenle yüksek seviyedeki süsleme anlayışı dinî altyapı üzerinde etkili olmuştur. Camilerin mihrapları ve çevresi genellikle oldukça zengin bir biçimde süslenmiştir" (Ettinghausen, 1391 H.: 54).

Timurlu döneminde ortaya çıkan yeni mimari tarz ise İran'ın doğu bölgelerinde, Şâhruh ve ailesinin desteğiyle geliştirilmiş; bu anlayışın yaygınlaştırılması ve zenginleştirilmesi sürecinde geç dönem mimarları etkin rol oynamıştır. Bu döneme ait yapılarda, mimari bütünlük ile birlikte çinicilik ve yazı kullanımına dayalı süslemelerin belirgin bir biçimde öne çıktığı görülmektedir (Kavusî, 1389 H.: 116).

Bu dönemde Şâhruh ve ailesinin mimariye sağladıkları himaye ve katkılar açıkça görülmektedir. Nitekim "832 yılında (H.) Gevher Şad musallayı inşa ederken, Şâhruh Gazergâh'ta, Herat'ın kuzeydoğusunda yer alan Hoca Abdullah Ensârî'nin mezarını restore ettirmekteydi. Timurlu döneminin merkezî ekolüne ait mimari anlayış; Meşhed'deki Gevher Şad Camii, Herat'taki musalla ve medrese, Şâhruh'un mezarı ile Hergerd Medresesi[2] gibi yapıların tarz ve tarih bakımından birbirleriyle bağlantılı birer mecmua teşkil ettiğini göstermektedir" (Pope, 1387 H.: 1332–1333).

Timurlu döneminin en önemli ve itibarlı tarihî yapılarından biri ise Meşhed'deki bu mecmua olarak değerlendirilmektedir. Zira en seçkin yapılar, eski şehir bölgesinde yer alan cami etrafında toplanmış olup bunların tamamı Şâhruh döneminde ve Gevher Şad'ın emriyle Kavamüddin Şîrâzî tarafından inşa edilmiştir (Dani, 1378 H.: 91–92).

Timurlu toplumunun özellikle ilk döneminde çerçeveyi İslami kurallar belirlemiş; meşruiyet anlayışı büyük ölçüde İslam'a dayandırılmıştır. Bu sebeple "Şâhruh ve oğulları döneminde inşa edilen mimari eserlerin çoğu, medrese, dergâh, cami ve türbe gibi dinî ya da umumi işleve sahip yapılardan oluşmaktadır" (Kavusî, 1389 H.: 120). Bu bağlamda Şâhruh dönemi mimarisinin en belirgin tezahürünün cami mimarisi üzerinden ortaya çıktığı söylenebilir.

[2] Yabancı kaynaklarda Ghiasieh School olarak geçiyor.

“Bu dönemde dergâhların, medreselerin, türbelerin mimarisi, tıpkı Moğol dönemi mimari geleneği gibi, hepsi ibadet yeri olarak kullanılmayla yaygınlaştı ve camiyle aynı öneme sahipti” (Hillanbrand, 1377 H.: 146).

“Timurlu mimari geleneği, sanatsal bir şekilde Moğol dönemi öncesi mimarisini yeniden yaratıp restore etti. Bu yeni mimari tarzı üç aşamaya ayrılmıştır. 1-14. yüzyılın sonlarından Timur’un zamanının büyük bir kısmını kapsayan, yani mimarinin sanattan büyük bir tasvir oluşturduğu zaman, 15. yüzyılın başlarına kadar, 2-geleneksel ve yeni tasarımların bir arada olduğu 15. yüzyılın ilk yarısını kapsamaktadır. 3- 15. yüzyılın ikinci yarısı, Uluğ Bey, Ebu Sa’id ve Baykara dönemidir. Bu dönemde mimari takdire şayandı. Aynı dönemde tarihi eserlerin rolü azalmış, mimaride binaların süsleme ve zarafeti ortaya çıkmıştır” (Dani, 1378 H.: 81-82).

“Bahçe tasarlamak ve inşa etmek Timurluların en önemli ilgi ve eylemlerinden biriydi. Bahçeler inşa ederek kendi rahatları için uygun bir yer sağlanıyordu ve saray eğlenceleri bahçede düzenleniyordu. Şâhruh, saltanatının ilk yıllarından itibaren inşaat planlarının bir kısmını bahçe yapımı ve restorasyonu üzerine belirledi ve güzel bahçeler inşa etti” (Kâvûsî, 1389 H.: 118).

Bu arada kütüphanelerin bu dönemde mimarlığın gelişimindeki rolünün de göz ardı edilmemesi gerekir. Çünkü kütüphane başkanı, güzel sanatlarla doğrudan ilişkili olan sanatların denetimini yapıyordu. Bu nedenle resim, şiir, süsleme sanatları ve saray idealleri arasında yakın bir bağlantı vardı. Bu bağlantılardan, sanatçının hayal gücünün ve yaratıcılığının, sanat mekânları ile hükümet arasındaki etkileşimin sonucu olan bir dizi gelenek ve kalıptan etkilendiği açıktır (Ajend, H. 1386: 48-50). Bu nedenle Timurlular dönemindeki mimarinin birçok sanatın bir araya gelmesi sonucu ortaya çıkmasını söylemek mümkün ve bütün bu sanatlar uygun orantıda ve geometri bilimiyle yan yana gelmiştir. Eco, estetik ilkelerindeki, Latincedeki Conguentia olan, en eski ve en kanıtlanmış kavramın benzerlik, uygunluk ve orantı ile ilgili olduğuna ve bu konunun Sokrates’ten önceki zamana kadar dayandığına inanıyor (Eco, 1381 H.: 23).

2.7. Edebiyat

2.7.1. Şiir

"15. yüzyılın birinci yarısında, özellikle edebiyatın durumu, edebî ürünlerin niceliği ile niteliği arasındaki orantısızlık nedeniyle pek parlak değildir. Örneğin tarih yazıcılığı, önceki asırlarla kıyaslanabilecek düzeyde değildir. Şiir bayağılaşmış, abartılı mazmunlara ve dile yönelmiştir. Bu dönemde edebî ürünlerde biçim açısından alışılmadık bir artış görülmekte; bu artış ise açıkça orijinalliğin ve bozulmamış temaların eksikliğini örtmektedir" (Ripka, 1370 H.: 41).

Birçok araştırmacıya göre Şâhruh dönemi, Farsça şiirin bir gerileme süreci olarak nitelendirilmiştir. Ancak bu dönem aynı zamanda yeni tecrübelerin temellerinin atıldığı ve bu tecrübelerin değerlendirildiği bir safhayı da temsil etmektedir. Nitekim bu birikimlerin sonucunda, 9. yüzyılın sonlarında (H.) Baba Fagânî, Nişâburî, Câmî, Binâî ve Emir Şâhî Sebzevârî gibi yaratıcı şairlerin ortaya çıktığı görülmektedir.

Timurlu hükümdarları, emirleri ve şehzadeleri genel olarak edebiyat ve sanata ilgi duymuş; sanat ve edebiyatın yayılması için önemli çabalar sarf ederek büyük sanatçıların saray çevresinde yetişmesine zemin hazırlamışlardır. Humâyî'ye göre, Şark'ın büyük memleketlerinde, özellikle İran'da bilimin, sanatın ve edebiyatın yükseliş ya da gerileyiş sebeplerini sultanlar, vezirler ve büyük emirler üzerinden değerlendirmek gerekir. Devletin ileri gelenleri ve şehzadeler bu süreçte belirleyici bir role sahiptir. Zira devlet büyükleri bu alanları himaye ettikleri dönemlerde büyük şairler ve sanatkârlar yetişmiş; buna karşılık savaşlarla geçen dönemlerde edebiyat ve sanatın gelişimi sekteye uğramıştır (Humâyî, 1375 H.: 256).

"Gerçi Farsça edebiyat, şehzadelerin himayesi altında yeniden saraya dönmüştür (daha önce İlhanlılar döneminde saraydan uzaklaştırılmıştı); ancak Harzemşahlar devrindeki eski konumuna hiçbir zaman yeniden ulaşamamıştır. Zira Timurluların Farsça şiiri himaye etmelerine ve bu dönemde şair sayısının belirgin biçimde artmasına rağmen, ortaya konan ürünlerin entelektüel ve estetik değeri önemli ölçüde düşmüştür. Bu sebeple söz konusu dönemin şiiri, bir önceki yüzyılın zenginliği ve özgünlüğüne sahip değildir" (Sefa, 1366 H.: 192).

Buna karşılık edebiyat teorisyenlerinden Humâyî, 9. yüzyılı (H.) sanat ve zanaat alanında belirgin bir gelişme asrı olarak değerlendirmekte; bu gelişmenin şiir ve nesirde de kendini gösterdiğine inanmaktadır. Humâyî'ye göre bir nazım ya da nesir

metin, ne kadar teknik açıdan gelişmiş, edebî incelikler bakımından zengin ve lafzî sanatlarla süslenmişse, halk ve genel okuyucu nezdinde o ölçüde makbul kabul edilmektedir. Bu nedenle Humâyî, söz konusu dönemi her yönüyle sanatkârlığın öne çıktığı bir dönem olarak nitelendirmektedir (Humâyî, 1375 H.: 277).

Timurlular döneminde tüm şiir çeşitleri rağbet görmüştür ve şairler çoğunlukla kaside, gazel ve mesnevi yazıyorlardı. "Bazı şairler bu dönemde bir hamse külliyatı yazarak şöhrette zirveye ulaşmak isteseler de nadiren bir veya iki manzume yapmayı başarmışlardı. Ayrıca eserlerinden bir nüsha bulunduysa bu eserlerin değerinin az olduğunun da göstergesidir" (Ripka, 1370 H.: 409).

Furûzanfer, mesnevî ve manzume türleri bağlamında bu dönemin şairlerinin, başlangıçta eski şairlerin kaleme aldığı manzumelere yöneldiklerini; ancak zamanla farklı hikâye türlerinde şiirler yazmaya başladıklarını belirtmektedir. Şairler, özellikle Senâî ve Nizâmî'nin hikâyeleri doğrultusunda eserler kaleme almışlardır. *Leylâ vü Mecnûn*, *Hüsrev ü Şîrîn / Şîrîn ü Ferhâd* ve İskender hikâyesi bu denli rağbet görmüştür ki, dönemin şairleri bu tür manzumeler yazmaktan kendilerini alamamışlardır. Bu dönemde epik şiir tarzında belirgin bir ilerleme ya da yaygın bir ilgi görülmemekle birlikte, Türkçe ve Farsça olarak Timur'un fetihlerinin şiire aktarıldığı eserler kaleme alınmıştır. Ancak bu eserlerin hiçbirinin edebî sanatlar bakımından üstün nitelikler taşıdığı söylenemez (Furûzanfer, 1383 H.: 478).

Sefa, bu dönemde en fazla rağbet gören şiir üslubunun gazel olduğunu; gazelin yanı sıra aşk mesnevilerinin de kaleme alındığını, ancak bu mesnevilerin büyük ölçüde Nizâmî'nin eserlerinden taklit edilerek yazıldığını belirtmektedir. Bununla birlikte bir grup şair ve yazarın bir araya gelerek, hatta Safevî dönemi için sağlam bir edebî hareketin temellerini attığı en önemli merkez Baykara Sarayı olmuştur. Nitekim bu dönemde Baykara Sarayı, Herat'ta hem Farsça hem de Türkçe edebiyatın önemli bir odağı konumundadır (Sefa, 1366 H.: 225).

Yârşâter, Şâhruh döneminde büyük ve belirgin bir üslup sahibi şairin yokluğuna dikkat çekmekte; bu durumu, söz konusu dönemde şiirde gözlenen gerilemenin önemli tezahürlerinden biri olarak değerlendirmektedir. Nitekim önceki yüzyıllarda görüldüğü gibi, bu dönemde de şiire yön veren büyük bir şairin ortaya çıkmadığı ifade edilmektedir. Yârşâter'e göre yalnızca Câmî ve Nevâyî, Baykara döneminde, 9. yüzyılın (H.) tarz sahibi şairleri arasında sayılabilir. Herat Ekolü'nün

ikinci yarısına ait bu isimler dışında, Şâhruh dönemi şairleri—örneğin Fettâhî Nişâburî—kendi kabiliyetleri ölçüsünde şiire bazı yeni anlamlar katmış olsalar da, bu yeniliklerin hiçbiri şiire özel bir nitelik kazandıracak ya da onu belirgin kılacak ölçüde kapsamlı değildir. Dolayısıyla bu dönemde, yenilikçi ve sanatsal yaratıcılığın gücünü yansıtan, özgün bir üsluba sahip bir şairin varlığından söz etmek mümkün görünmemektedir (Yârşâter, 1334 H.: 102).

Araştırmacılara göre Şâhruh ve halefleri döneminde edebiyatta gözlenen gerilemenin ortaya çıkmasında birden fazla etken rol oynamıştır. Bunlardan ilki, şiir ve şairliğin giderek umumileşmesi sonucunda şiir sanatının edebî tekniklerden ve sanatsal inceliklerden uzaklaşmasıdır. Bir diğer etken ise süsleme ve güzel sanatların, edebiyata kıyasla daha fazla himaye görmesidir. Sefa, Timurlu dönemi, özellikle de Şâhruh devrinde Farsça şiir yazan şairlerin zayıflığını şu sözlerle dile getirmektedir: "Farsça, Timurlu döneminde edebî eserlerde birçok değişikliğe maruz kalmıştır. Şiir eğitimi almamış ya da bir üstat nezdinde ders görmemiş şairler, Farsçanın dil kurallarına kayıtsızca davranmış; şiirdeki müsamahayı kendi yöntemleri olarak benimseyerek eser vermişlerdir" (Sefâ, 1366 H.: 151).

Sefa'nın bu değerlendirmesinden, önceki dönemlerde şairlerin şiir sanatına dair ciddi ve sistemli bir eğitimden geçmelerinin zorunlu olduğu anlaşılmaktadır. Nitekim "Moğol saldırılarından önce, şair ve yazarların Farsça ve Arapça edebî numunelere ait pek çok kuralı öğrenmeleri gerekmekteydi. Doğal olarak bu eğitim süreci, şair ve yazarların edebî ufkunu genişletiyor; edebî teknikler ve sanatsal zanaatların en nitelikli örnekleri hakkında bilgi sahibi olmalarını sağlıyordu" (Cambrij, 1378 H.: 416).

Bu yüzyıl, şiir ve şairliğin umumileştiği bir dönemdir; ancak bu alanda faaliyet gösterenlerin tamamı şiir bilgisi ve birikimi bakımından aynı seviyede değildir. Dönemin şairlerinden bazıları sahip oldukları edebî birikime dayanarak eserler vermiş, diğer bir grup ise kendi yetenekleri ölçüsünde şiirde ilerleme kaydetmiştir. Timurlu döneminde—özellikle ilk yarısında—şiir ve şairliğin yaygınlaşması, bu devrin en önemli edebî meselelerinden biri olarak değerlendirilmelidir. Nitekim şiir, artık sarayın ve saray çevresinin tekelinden çıkarak toplumun farklı katmanlarına yayılmış; çeşitli meslek gruplarından insanlar şiir yazmaya yönelmiştir. Bu durumu Nesîrî Câmî şu şekilde ifade etmektedir: "Bu dönemin şairleri arasında, sosyal hayat, bilim ya da adalet alanında faaliyet gösteren; devlet hizmetinde bulunmakla birlikte kendi yetenek ve zevklerine göre edebî mahfillerde ve meclislerde şiir yazmaya ve söylemeye özen

gösteren isimlere rastlanmaktadır. Belki de bu sebeple bazı şairler umumî kalıpları tercih etmiş ve bu durum şiirin gerilemesine yol açmıştır" (Nesîrî Câmî, 1393 H.: 154).

Her ne kadar bu dönemde görülen zayıflama ve gerilemenin altyapısı önceki devirlerde hazırlanmış ve bu durum 9. yüzyılda (H.) daha da belirginleşmiş olsa da, şair ve yazar sayısı bakımından söz konusu dönem tarihin en zengin safhalarından biri olarak kabul edilmektedir. Hatta bu yönüyle, benzer özellikler gösteren yalnızca iki asırla kıyaslanabilecek düzeyde olduğu ifade edilmektedir (Nefîsî, 1344 H.: 227).

Bu dönemde şair sayısının çokluğu ve şiirin bu kadar rağbet görmesinin bir diğer belirtisi de şiire meslek terimlerinin girmesidir. Şair kâh hattat idi, kâh ressam veya diğer mesleği vardı ve bu meslekler onun şiirini etkiliyordu. "Emir İslam Gazali gibi tıp, hikmet bilimlerinde ve Mevlâna Zerrin çuval dikimi mesleklerine iştigal eden şairler de vardı. Mevlâna Meşriki Meşhet'tendi ve çömlekçilik yapıyordu" (Nesîrî Câmî, 1393 H.: 155-156).

Bu dönemde şiir kalıpları, siyasi ve kültürel gelişmelerin etkisiyle önceki dönemlerden belirgin biçimde farklılaşmıştır. Yârşâter, söz konusu dönemde daha fazla rağbet gören dört temel mazmuna dikkat çekmektedir: dinî ve mezhepsel mazmunların yaygınlaşması, muammâ şiirinin gelişip yaygınlık kazanması, tasavvufî ve irfanî mazmunların şiire dâhil olması ve epik şiirin giderek azalması (Yârşâter, 1334 H.: 213). Nitekim "muammâ şiiri, 8. yüzyılda (H.) yavaş yavaş şiirde görülmeye başlamış; ancak 9. asrın (H.) özellikle birinci yarısında zirveye ulaşmıştır. Bu dönemde birçok şair, muammâ tarzı dışında başka şiir kaleme almamış; hatta bu şairlerin büyük bir kısmına Muammâyi [Mir Hüseyin Muammâyi ve Muhammed Muammâyi gibi] lakabı verilmiştir. Söz konusu şiir tarzı, 10. yüzyıla (H.) kadar rağbet görmeye devam etmiştir" (Nefîsî, 1344 H.: 221).

Girift ve zor muammâlar yazmak, şairlerin kudret ve maharetlerinin bir göstergesi olarak kabul edilmiştir. Çeşitlilik arz eden bu muammâlar ise daha çok edebî meclisleri süsleme işlevi görmüştür (Kaska, 2019: 133).

"Bu dönemde dinî ve mezhepsel konuları içeren şiirlerin yaygınlaşması, büyük ölçüde siyasi ve toplumsal gelişmeler sonucunda halkın dine daha fazla yönelmesinin bir neticesidir. Ayrıca Şiîlerin nispeten daha özgür bir ortamda varlık gösterebilmesi de bu tür şiirlerin gelişip yayılmasına katkı sağlamıştır. Tasavvufî temaların ortaya çıkışı ise tasavvufun yaygınlaşmasıyla birlikte dergâhlarda ve tasavvufî havzalarda

ilmî tasavvufun tanıtılması ve yayılmasıyla doğrudan ilişkilidir" (Yârşâter, 1334 H.: 213). Buna ek olarak Timurlu padişahlarının, özellikle de Şâhruh'un dindarlığı ve toplum içinde din âlimlerine tanınan görece özgürlük ortamı, dinî içerikli şiirlerin yaygınlaşmasının bir başka nedeni olarak değerlendirilebilir.

Bu dönemin dinî ve mezhepsel içerikli şiir anlayışını İlhanlılar dönemiyle karşılaştırdığımızda belirgin farklılıklar ortaya çıkmaktadır. Nitekim Cengiz Han din konusunda bağnaz bir tutuma sahip değildi; İlhanlılar da genel olarak Müslüman değillerdi. Gazan Han, Teküdar Han ve Olcaytu gibi Müslüman olan hükümdarlar dahi bu konuda aşırı bir taassup göstermemişlerdir. Buna karşılık Timur, Şâhruh ve dönemin birçok şehzadesi İslam konusunda daha katı ve belirgin bir tavır sergilemiştir. Bu ilgi ve taassubun sonucu olarak dinî konular ve dinî okumalar yaygınlaşmış; dinî topluluklara yönelen ve bu yapılara dâhil olanların sayısı artmış; din ve mezhep, toplumsal hayata olduğu kadar sanat ve edebiyata da nüfuz ederek belirleyici bir konuma gelmiştir (Yârşâter, 1334 H.: 15).

Şah Ni'metullah-ı Velî ise Ni'metullâhiyye tarikatının kurucusu ve mutasavvıf bir şair olarak Şâhruh'un gözde dervişleri arasında yer almıştır. Browne'a göre Ni'metullah'ın şöhreti, şiirlerinden ziyade tasavvufî yönünden kaynaklanmaktadır. Genel olarak şiirleri monoton ve vasat bulunmakta; *Gazeliyyât-ı Şems*'te görülen şevk ve harareti taşımamaktadır. Bununla birlikte, kendi üslubunu yansıtan ve sayıca fazla olmayan şiirlerinin daha çok geleceğe dair kaleme aldığı manzumeler olduğu ifade edilmektedir (Browne, 1339 H.: 686).

Bu dönemde yalnızca mutasavvıf şairler ya da şair-mutasavvıflar değil, aynı zamanda birden fazla alanda faaliyet gösteren, başka bir ifadeyle "iki meslekli" şairler de oldukça yaygındır. Sanat dallarıyla yakından ilgilenen şairlerin sayısı bu dönemde belirgin biçimde artmıştır. Nitekim döneme ait tezkirelerde, resim, hat ve müzik gibi alanlarda da maharet sahibi olan şairlere sıkça rastlanmaktadır. Esasen Orta Çağ eğitim anlayışı ve klasik ilimlerin gereklilikleri, âlimlerin ve sanatkârların birden fazla alanda bilgi ve yetkinlik sahibi olmalarını, farklı konularda tartışmalar yürütmelerini ve eserler vermelerini zorunlu kılıyordu. Bu bağlamda dönemin şairleri de müzik, hat ve resimden haberdar olmuş; sanatsal bir çevrede faaliyet göstermeleri sayesinde bu alanlardaki becerilerini geliştirme imkânı bulmuşlardır.

Bu durumu Nesîrî Câmî şu şekilde ifade etmektedir: “Şair-sanatçılar, sanatsal maharetlerinin yanı sıra zaman zaman şiir de yazmaktaydılar. Bu grup, şiire ve şiir yeteneğine sanat zarafetinin bir boyutu olarak bakıyordu. Bu yaklaşım, şiire yeni bir renk katmakla birlikte onu derinlik ve anlam bakımından değil, daha çok nicelik açısından yaygınlaştırmıştır. Bu şairler arasında Simî Nişâburî ile Sultan Ali Meşhedî, hem şiir hem de düzyazı alanında maharet sahibi iki isim olarak zikredilebilir” (Nesîrî Câmî, 1393 H.: 217–218).

Farklı kaynaklardan elde edilen bilgilere göre Timurlular döneminde—özellikle Herat Ekolü’nün birinci yarısında—şiirin saraya önceki dönemlere kıyasla daha az tahsis edildiği ve okur kitlesinin büyük ölçüde halktan oluştuğu anlaşılmaktadır. Bu dönemde Türkçenin yaygınlaşmasıyla birlikte bazı şairlerin, soyut kavramları ifade etmek amacıyla Türkçeyi tercih ettikleri de görülmektedir. Tasavvuf şiiri ise büyük ölçüde yaygınlık kazanmış; bu bağlamda Şah Ni‘metullah-ı Velî, Seyyid Kāsım Envâr ve Herat Ekolü’nün son büyük temsilcisi olan, hem nazım hem de nesirde maharet gösteren Câmî gibi isimler öne çıkmıştır.

Timurlu hükümdarları şiiri yalnızca edebî bir faaliyet olarak değil, aynı zamanda önemli siyasî meselelerde etkili bir araç olarak da kullanmışlardır. Nitekim olağan koşullarda dahi şiirsel tartışmaların (münazara) Timurlu hükümdarları arasında yaygın olduğu, şiirle yapılan yazışmaların hem Türkçe hem de Farsça kaleme alındığı ve bu tür iletişimin vezirler, soylular ve sadaret makamında bulunanlar arasında benimsendiği kabul edilmektedir. İhsan Yârşâter, bu dönemde şiirin taşıdığı önemi ve siyasî ilişkilerdeki nüfuzunu şu sözlerle dile getirir: “Bu dönemde şiirin gelişmesinin ve yaygınlaşmasının göstergelerinden biri, şehzadeler ile hükümdarlar arasında siyasî amaçlarla gerçekleştirilen yazışmalar ve şiirsel tartışmalardır. Bunun nedenlerinden biri şiire ve şairliğe olağanüstü önem verilmesi ve şiirin etkisine duyulan bilinçtir; bir diğer neden ise şiirin yalnızca sınırlı bir zümrenin kullandığı bir ifade biçimi olmaktan çıkıp etkili bir iletişim aracı hâline gelmesidir” (Yârşâter, 1334 H.: 72).

Yârşâter’in işaret ettiği husus, hükümdarlar ve şehzadeler arasındaki ilişkilerde şiirin etkili bir dil olarak görülmesi ve bir talebin ya da isteğin çoğu zaman şiir yoluyla ifade edilmesidir. Bu duruma örnek olarak, Timur’un ardından tahta geçen ve daha sonra isyan edenler tarafından bir kalede tutsak edilen Miranşah’ın oğlu Halil Sultan’ın, Şâhruh’tan yardım talebini bir gazel aracılığıyla iletmesi gösterilebilir. Benzer şekilde, Ebûbekir Sultan Muhammed Cuki’nin, Uluğ Bey tarafından

tutuklandığında ona bir rubai göndermesi de şiirin bu dönemde siyasî iletişimde ne denli işlevsel bir araç olarak kullanıldığını ortaya koymaktadır (Yârşâter, 1334 H.: 73).

2.7.2. Nesir

Bu dönemin nesri, konu ve tür bakımından belirgin bir çeşitlilik göstermektedir. Dönemin yazarları; tarih, biyografi, ilmî eserler, rivayetler, Kur'an tefsirleri, dinî metinler, tasavvuf ve ahlâk gibi farklı alanlarda eserler kaleme almışlardır. Özellikle tarih yazarlığı tekniği bu dönemde kayda değer bir gelişme yaşamış; *Zafernâme*'nin yazarı Mevlânâ Nizâmeddin Şâmî, Hâfız-ı Ebru ve *Timur Zafernâmesi*'nin müellifi Şerefeddin Ali Yezdî gibi önemli tarihçiler ortaya çıkmıştır.

Şâhruh tarafından özellikle himaye altına alınan tarih yazarlığı, bu dönemin kültürel gelişiminin önemli göstergelerinden biri olarak değerlendirilebilir. Nitekim birçok araştırmacıya göre tarih yazarlığı, İlhanlılar döneminde de İran edebiyatında değer gören bir alandı. Ancak Timurlular döneminde ortaya çıkan temel fark, Moğol gelenekleri yerine İslami geleneklere yönelinmesi ve tarih eserlerinde halkın sosyal hayatına, özellikle de ekonomik durumuna daha fazla yer verilmesidir. Bu durum, tarihçilerin bakış açısının belirgin biçimde genişlediğini göstermektedir.

"Timurlu sarayındaki tarih yazarlığı, İlhanlı saraylarındaki tarih yazıcılığına bazı yönleriyle benzemekteydi; ancak Reşîdüddîn'in *Câmiʿü't-Tevârîh*'i gibi kapsamlı eserler üretilememiştir. Timur, Nizâmeddin Şâmî'ye *Zafernâme* adlı eseri yazdırarak bu geleneği başlatmıştır. Daha sonraki önde gelen tarihçiler de Timur'un haleflerinin saraylarında tarih yazmaya devam etmişlerdir. Bunlar arasında en seçkin isimlerden biri olan Hâfız-ı Ebru, Şâhruh'un sarayında görev yapmış ve bilinçli bir tercih olarak eserini Reşîdüddîn'in tarih anlatısını bıraktığı noktadan başlatmıştır" (Morgan, 1350–1359 H.: 134–135).

Şâhruh döneminde kaleme alınan tarih kitapları ve tezkireler, dönemin şartlarına ve İslami dünya görüşüne uygun biçimde düzenlenerek kitaplaştırılmıştır. Şâhruh'un bu alandaki temel amacı, Timurlu hanedanını İslam dünyası tarihinin ayrılmaz bir parçası hâline getirmekti. Bu doğrultuda onun denetimi altında Taberî Tarihi, Reşîdüddîn'in *Câmiʿü't-Tevârîh*'i ve Hâfız-ı Ebru'nun *Mecmaʿu't-Tevârîh*'i yazılmış; bu eserler tezhip edilmiş, resimlendirilmiş ve ciltlenmiştir (Ajend, 1383 H.: 78).

Açıkça görülmektedir ki tarih yazımına verilen ciddi destek, nitelikli eserlerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamış ve bu faaliyet bilinçli bir amaç doğrultusunda sürdürülmüştür. Nitekim Timur, sanat ve ilim ehline gösterdiği ilgiyi tarihçilere de yöneltmiş; onların kalemini, kendi adını ölümsüzleştirecek ve gerçekleştirdiği faaliyetleri gelecek nesillere aktaracak etkili bir araç olarak görmüştür. Bu nedenle devrinin birçok tanınmış tarihçisini himayesi altına almış ve onlara kendi hayatını ve icraatlarını kaleme alma görevini vermiştir.

"Gördüğümüz kadarıyla, kitap yazımı, özellikle tarih kitapları, Timurlular döneminde Timur'un fetihleri ile aynı zamanda başladı. Semerkant'ın başkent olarak seçilmesinden sonra (Hicri – Kameri 771-807), bu bölge sadece en büyük siyasi merkez değil, aynı zamanda İran'ın en önemli kültür ve tarih yazıcılığı merkezi haline geldi. Onun tarih ve coğrafya gibi bilimlere olan ilgisi ve diğer yandan hayatı ve fetihleri sırasında meydana gelen olayları kaydetme isteği, İranlı ve Uygur yazarları ve kâtipleri sarayına çağırmasına neden oldu" (Sâsân Pur, 1392 H.: 103).

"Timur'un halefleri döneminde de birkaç genel tarih yazılmıştır. İlki, Abdullah bin Lütfullah bin Abdurreşid Behrad Dini (öl. 1430) tarafından yazılan ve daha çok Hâfız-ı Ebru olarak bilinen "Mecma'üt-Tevarih"tir. Bu genel tarih yayınlanmadan önce, Timur'un oğlu Şâhruh, aynı zamanda kendi saray tarihçisi de olan yazara, İran tarih yazıcılığının üç ünlü edebi eserinden oluşan bir tür tarih kütüphanesi hazırlama görevi verdi. Bu eserler, Belami Tarihi'nin tercümesi, Reşidüddin'in Câmî'üt-Tevarih'i ve Nizamüddin Şami'nin Zafername'siydi" (Leui, 1361 H.: 176-177).

2.7.3. Tarih Yazımı

Şâhruh döneminden kalma ve önemli kaynaklar olan birkaç kısa genel tarih kitabı bulunmaktadır. Şâhruh'a sunulan Sa'deddin Nizari'nin *Tarih*'i, Muhammed bin Fazlullah Musevi'nin "*Tarih-i Hayrat*"ı, Cafer bin Muhammed el-Hüseyni'nin "*Tarih-i Enbiya ve'l-Müluk*"u ve "*Câmî'üt-Tevarih-i Hasani*" bunlardan bazılarıdır.

Timurlular döneminde farklı tarih kitaplarının yazımı üç aşamada gerçekleşmiştir:

1. Yazarlar, İlhanlı tarihçilerinin yazım geleneğinden etkilenmişlerdir. [3] Gıyaseddin Ali Yezdi'nin yazdığı "Ruzname-i Gazzat-i Hindistan" adlı eseri buna

[3] Bunların birçoğu İran'ın batısında ya da merkezinde yaşamaktaydılar. Yani bu aşamada tarih yazıcılığı İlhanlı devri tarih yazıcılığı geleneğinin devamı niteliğindedir.

örnek olarak gösterilebilir.

2. Kitapların yazılması Şâhruh'un başkentini Herat'a taşımasıyla başlar. Bu dönemde özellikle tarih yazımının merkezi İran'ın doğu bölgelerine kaymıştır.

3. Son aşama Baykara döneminde gerçekleşmiştir. Bu dönemde yazarlar tekrar Moğol geleneklerinden etkilenmişler ve edebiyat ve tarih alanlarında, genel tarihler, hanedan tarihleri, yerel tarihler ve münşeatlar (divan edebiyatında nesir yazarlarının yazdıkları yazılar ve bunların toplandığı dergiler) gibi birçok kitap yazmışlardır (Sâsân Pur, 1392 H.: 103-104).

Tablo 1: Şâhruh zamanında yazılan önemli tarih kitapları**.**

(Mîr Caferî, 1388 H.: 150).

Mecmel-i Fasihi Tarihi	Şâhruh ve Baysungur'un maliye işlerinden sorumlu veziri Fasiheddin Havâfî tarafından yazılmıştır. Dünyanın yaratılışından Hicri- Kameri 845 yılına kadarki olayların anlatımından oluşmaktadır.
Tarih-i Hayrat	Muhammed bin Fazlullah Musevi'nin eseridir. Dünyanın yaratılışından Timur'un ölümüne kadarki dünya tarihidir.
Tarih-i Enbiya ve'l-Müluk	Cafer bin Muhammed el-Hüseyni'ye aittir.
Câmî'üt-Tevarih-i Hasani	Hasan bin Şahab Yezdi'nin yazdığı tarih kitabıdır ve Ebu'l Muzaffer Muhammed bin Baysungur için kameri 855-857 yılları arasında yazılmıştır. Yazarın yaşadığı devrin olaylarını kapsamaktadır.

2.7.4. Akli ve Nakli İlimler

Zebihullah Sefa, bu ilimlerin Timurlular döneminde kayda değer bir genişleme ve ilerleme göstermediği kanaatindedir. Bunun temel nedenlerinden biri olarak, Moğol döneminden itibaren İran'daki ilim merkezlerinin yavaş yavaş ortadan kalkmasını gösterir ve bu süreçte âlim ve bilim adamlarının sayısında belirgin bir azalma yaşandığını belirtir. Bununla birlikte Timurlu padişahları ve emirlerinin bilim ve bilim adamlarına duydukları ilgi sayesinde, felsefe, tasavvuf, aklî ve naklî ilimler alanında

faaliyet gösteren bazı önemli isimlerin varlığına da tanık olmaktayız. Bu isimler arasında *Levâmiʿu'l-İşrâk fî Mekârimi'l-Ahlâk* adlı eserin müellifi, filozof ve kelâmcı Celâleddîn Muhammed b. Esad Sıddîkî Devvânî (öl. 908 H.); Uluğ Bey ile birlikte rasathanenin inşasında ve Yıldız Cetveli'nin hazırlanmasında görev alan devrin önde gelen matematikçileri Kadızâde-i Rûmî ve Gıyâseddin Cemşîd Kâşânî; Herat Ekolü'nün ikinci devresinde tasavvuf ve edebiyat alanlarında faaliyet gösteren Nûreddîn Câmî, Seyyid Muhammed Nurbahş, Kasımü'l-Envar ve Şah Ni'metullah Velî-i Kirmânî sayılabilir (Sefa, 1366 H.: 224).

Bu dönemin edebiyatı üzerine yapılan çok sayıdaki çalışmadan hareketle, Timurlular devrinde —özellikle Herat Ekolü'nün birinci safhasında— bilim ve edebiyat ile sanat ve sanayi alanları arasında belirgin bir farklılaşma olduğu sonucuna varılabilir. Nitekim, "bilim ve edebiyat açısından bu dönemde sarf edilen tüm çabalara ve bazı şehzadelerin, padişahların ve vezirlerin âlimleri, edebiyatçıları ve şairleri teşvik etmek için gösterdikleri gayretlere rağmen, bilimin, edebiyatın ve düşüncenin gerilemesi daha önce başlamış ve bu dönemde de devam etmiştir. Bu nedenle teşvik edici girişimler çoğu zaman beklenen sonucu vermemiştir. Buna karşılık, sanayi ve sanat alanında Moğol döneminde başlayan parlak durum aynı şekilde sürmüş, birçok sanat dalı güç kazanmış ve bu yönüyle dönem ancak Safevîler devriyle kıyaslanabilir" (Sefa, 2536 ŞŞ.: 236).

Şâhruh döneminde şehzadeler ve dönemin valileri, hem şiir ve edebiyatı hem de resim ve güzel yazı sanatını desteklemiş, Herat Ekolü de büyük ölçüde bu süreçte şekillenmiştir. Ancak bu himayelerin edebî alanda beklenen ölçüde bir canlılık oluşturduğunu söylemek güçtür. Nitekim Şâhruh devrinde Fars edebiyatına verilen önemin önceki dönemlere kıyasla nicelik bakımından arttığı kabul edilebilirse de, nitelik açısından bu dönem Fars şiirinin gerileme safhalarından biri olarak değerlendirilmektedir.

2.8. Çağatay Edebiyatı ve Türkçe Yazım

Çağatay Türkçesi şiirinin varlığı ve Türkçe yazan ve iki dilli şairlerin mevcudiyeti, bu dönemin en belirgin edebi özelliklerinden biri olarak kabul edilmektedir. M. Fuat Köprülü, Çağatay ismini en geniş manasıyla Moğol istilasından sonra Cengiz'in çocukları tarafından kurulan Çağatay, İlhanlı ve Altın Ordu devletlerinin medeniyet merkezinde, XIII.-XV. yüzyıllarda gelişen ve Timurlular devrinde zengin bir edebiyat meydana getiren orta Asya edebi lehçesi şeklinde tarif

eder (Eraslani, 1993: 176-188).

“XV. yüzyılın ilk yarısında Timurlu şehzadelerin himayesinde gelişen Çağatay edebiyatı, yüzyılın ikinci yarısında da bu gelişmesini sürdürdü” (Aka, 2022: 356). Kaynaklardan edindiğimiz bilgilere göre, bu dönemde edebi ilimlerle uğraşmak sadece gözle görülür ölçüde yaygınlaşmakla kalmamış, aynı zamanda dikkate değer bir dönüşüm de geçirmiştir. İktidar alanında hâkim olan çok dilliliğin zamanla toplumsal alana da sirayet etmesi, dilbilimi âlimlerini daha önce görülmemiş bir ölçüde Farsça–Türkçe, Türkçe–Farsça ve Farsça–Farsça sözlükler kaleme almaya yöneltmiştir.

Arapça, Timurlular döneminde Türkçe'nin yaygınlaşmasıyla birlikte yayılışını durdurmuş ve üretim alanında geri planda kalmıştır. Zebiullah Sefa, Timurlular döneminde Türkçe'nin yaygınlaşmasını ve Arapçaya üstünlüğünü, İranlıların Arap kültürü ve dilinin yaygın olduğu alanlarla olan bağlantılarının azalmasına ve bu dönemin âlimlerinin Arap dili ve edebiyatı bilgisinin azalmasına bağlamaktadır (Humâyî, 1375 H.: 85). Her ne kadar eski ihtişamı ve yaygınlığından yoksun olsa da bu dil (Arapça), ilahiyat ve dini ilimlerle ilgili konularda eski konumunu korumuş ve rakipleri olan Farsça ve Türkçe ile varlığını sürdürmeye devam etmiştir (Sefa, 1366 H.: 283).

“Herat Ekolü’nün ikinci döneminde, Mir Ali Şîr Nevâyî'nin teşvikiyle Türk şiiri büyük ilerleme kaydetmiş olsa da bu dönemde de Türkçe şiir yazan şairler az değildi. Hacı Ebü'l-Hasan, Mevlâna Kutbi, Mevlâna Terhabi, Mevlâna Lütfi, Mevlâna Nakibi, Mir Said Kabili ve Mir Muhammed Ali Kabili iki dilde, Farsça ve Türkçe, şiir yazıyorlardı” (Yârşâter, 1334 H.: 95).

Zebihullah Sefa’ya göre Türkçe şiir yazmak yeni bir olgu değildir; bu gelenek Sultan Veled (Mevlâna Celaleddin Rûmî’nin oğlu), Şah Kasım Envar ve Kabilî gibi esasen Farsça şiir yazan şairler tarafından başlatılmıştır. Bununla birlikte Türkçe şiirin tam anlamıyla olgunlaşması ve gelişmesi Timurlular döneminde gerçekleşmiş; bu süreçte hem Farsça hem de Türkçe şiir kaleme alan padişahlar ve şehzadeler ortaya çıkmıştır (Sefa, 1366 H.: 146). Türk şiiri, Hicrî 9. yüzyılın başlarında yaygınlaşmış; Hicrî 9. yüzyılın sonları ile 10. yüzyılın başlarında ise Nevâyî ve Zahîreddin Bâbür gibi şairlerle zirveye ulaşmıştır.

“Bu dönemin Farsça şiirlerinde de, 8. yüzyıl şairlerinin geleneğinde olduğu gibi, bazı Türkçe ve Moğolca kelimelere rastlanmakta; hatta Kabilî, Şah Kasım Envar

ve dönemin bazı diğer şairlerinin divanlarında birkaç Türkçe gazel veya kıta yer almaktadır" (Sefa, 1366 H.: 148).

Zebiullah Sefa, Türkçe'nin Fars şiirine ve diğer edebi eserlerine yavaş yavaş ve aralıksız bir şekilde nüfuz ettiğini ve Türkçe şiir yazan kişilerin sayısının her geçen gün arttığını belirtir. Çağatay Türk edebiyatı, Fars edebiyatıyla birlikte yükselişe geçmiş ve sağlam bir temel kazanmıştır. 9. yüzyılda Türk edebi akımlarını başlatanlar, bu hareketi 9. yüzyılın sonlarına kadar götürmüşlerdir. Browne, Timurlular döneminde, Uluğ Bey, Baysungur ve Hüseyn-i Baykara gibi hükümdarların edebi hedefler doğrultusunda Farsçayı kullandıklarını, yalnızca Nevâyî'nin, Çağatay Türkçesi'ni üstün tutma ve tercih etme konusunda ısrar ettiğini ve edebi eserlerini Türkçe yazdığını ifade etmektedir (Browne, 1339 H.: 662).

Birçok araştırmacıya göre, Türkçe yazı dili Şâhruh'tan önceki dönemlerde de kullanılmış, ancak Şâhruh döneminde daha da yaygınlaşmıştır. İhsan Yârşâter, "*Şâhruh Döneminde Fars Şiiri*" adlı kitabında, "Timurlular hükümetinin başlangıcından Şâhruh'un hükümdarlık dönemine kadar bazı şairlerin hem Farsça hem de Türkçe şiir yazdığını, ancak Şâhruh döneminde Türkçe şiirin daha fazla yaygınlaştığını ve bu nedenle onun hükümdarlık döneminin Türk edebiyatı tarihinde özel bir yere sahip olduğunu" yazmaktadır (Yârşâter, 1334 H.: 95).

Sefa, Türk dilinin yaygınlaşmasının bu dönemde Fars şiirinde de dönüşüme yol açtığını söyler. "Edebiyat alanında Türklerin ve Türkçe konuşanların üstünlük sağlamasıyla Türkçe yaygınlaşmış ve hatta bu dönemin başlarından itibaren Türkçe şiir yazan şairler İran ve Maveraünnehir'de ortaya çıkmıştır. Türkçe şiir yazmak o kadar sevilmiş ve beğenilmişti ki bazı Fars dilliler bile bu dilde gazel ve kıtalar yazmayı ve bunları divanlarına eklemeyi istemişlerdir" (Sefa, 1366 H.: 152).

Elbette Gevher Şad, Şâhruh ve Timurlu şehzadeler gibi sanatsever Türk ileri gelenlerinin varlığı, bu dönemde Türkçe eserlerin ortaya çıkması için zemin hazırlamış ve bu dilin sonraki dönemlere saygın bir edebi dil olarak ulaşmasına yol açmıştır. "Bu dönemde müzik alanında önemli eserler veren ve bu alanda Arapça ve Farsçanın yanı sıra Türkçede de büyük eserler ortaya koyan sanatçılardan biri, Abdülkadir Meragî'ydi (M.1434/ H.838).[4] Farsça eserlerinin yanı sıra, Türkçe yazdığı, "*Kitab-ı Mecalis*" ve

[4] O yaşadığı süre boyunca, Sultan Hüseyin Celayir (m. 1374-1382), Emir Timur Küregen ve Sultan Halil gibi çeşitli sultanların saraylarında hizmet vermiştir. Şâhruh'un Herat'a gelmesinin ardından oraya

"*Kenzü'l-Tuhaf*" adlı şiir divanları da örnek verilebilir. Bu arada "*Divan-ı Eş'ar*" ve "*Kitab-ı Mecalis*" adlı eserler Türkçe, "*Kenzü'l-Tuhaf*" ise Farsça ve Türkçe olarak yazılmıştır" (Saeedî, 1396 H.: 190-191). Meragî'nin bazı nesir kitaplarını da 8. ve 9. yüzyılların İran'ındaki en seçkin nesirlerden biri olarak kabul etmek doğru olur. O, diğer sanatçılardan farklı olarak tüm yetenek ve enerjisini müziğe adamış ve sadece müzik üzerine Farsça ve Türkçe eserler yaratmıştır (Abdülkadir Meragi, 1366 H.: 14).

9. yüzyılın ilk yarısında (Timurlular dönemi) Türkçe şiir yazan önemli şahsiyetlerden biri olarak Sekkâkî örnek gösterilebilir. "Bu asrın ilk yarısında yetişen şairlerin önde gelenlerinden olan Sekkâkî, Maveraünnehir'den Semerkant'a göç ederek Timurluların hizmetine girdikten sonra şöhret kazanmış ve ünü tüm Türkistan'a yayılmıştır. Bu şair, Yakînî'nin *Ok Yay-Nıng Münazarası* adlı eserinde Türk şiirinin 'müçtehidi' (kelime anlamıyla din yorumcusu) olarak kabul edilmektedir" (Kartal ve Şentürk, 2017: 208). Timur döneminin sonlarına doğru Çağatay Türkçesinin yaygınlık kazanmasıyla birlikte, özellikle Maveraünnehir'de Türkçe konuşan bazı şairler divan sahibi olacak düzeyde hem Türkçe hem de Farsça şiirler kaleme almışlardır (Kaska, 2019: 129,138,142).

Çağatay Türkçesi, ilk dönemlerde Moğol devrinden miras kalan Uygur alfabesiyle yazılmış, daha sonraki süreçte ise Arap ve Fars alfabelerinin kullanımı yaygınlaşmıştır. Bu dille günümüze ulaşan ilk eser, Yezd'de Celâleddîn Firuz Şah için hazırlanmış, 835 hicrî / 1431 miladî tarihli ve Uygur alfabesiyle yazılmış bir şiir antolojisidir. Şâhruh dönemine ait görkemli bir *Miraçnâme* de Türkçe kaleme alınmış olup Uygur alfabesiyle yazılmış eserler arasında yer almaktadır (Taksen, 1399 H.: 43).

gitmiş ve müzik alanındaki en önemli eserlerinden biri olan Makasid'ül-Han adlı kitabını Şâhruh'a takdim etmiştir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

HERAT EKOLÜ'NÜN İKİNCİ DÖNEMİ (SULTAN HÜSEYN-İ BAYKARA DÖNEMİ)

3.1. Sultan Hüseyn-i Baykara Dönemi Siyasal ve Kültürel Durum

Bu dönemde sanatın desteklenmesinde Sultan Hüseyn-i Baykara'nın rolü, daha çok sanat ehlinin ihtiyaç duyduğu siyasî ve ekonomik zeminin hazırlanmasıyla ilgilidir. Hüseyn-i Baykara, saltanatını güvence altına almak amacıyla komutanlar, siyasetçiler ve din adamları arasında siyasî ve mâlî imtiyazlar dağıtmış; bu sayede hem yönetim üzerindeki hâkimiyetini pekiştirmiş hem de onların kültür ve sanat alanındaki girişimlerinden yararlanarak kendi topraklarındaki kültürel seviyenin yükselmesine katkı sağlamıştır (Rızazadeh, 1400 H.: 75–98).

Bu dönemde ortaya çıkan siyasî zaaflar ve sanat ile sanat ehlinin desteklenmesinin kısmen sultan ve hanedanın doğrudan kontrolünün dışına çıkması dikkate alındığında, vezirlerin ve diğer sanatsever şahsiyetlerin siyasî ilişkilerde daha etkin bir rol üstlendikleri görülmektedir. Bu durum, kültürün pratikte dönemin siyasî ilişkilerinin düzenlenmesi ve güçlendirilmesinde önemli bir işleve sahip olduğunu göstermektedir.

"Hüseyn-i Baykara döneminde Timurlular ile Osmanlı Devleti arasında dostane ilişkilerin bulunduğunu söylemek mümkündür. Bu ilişkilerin gelişmesinde Akkoyunluların her iki devlet için de ortak bir düşman hâline gelmesi belirleyici olmuş; bu süreçte Molla Câmî'nin de önemli bir payı olmuştur" (Oruç, 2021: 79).

Güzel yazı ve resim sanatı alanında üretilen eserlerde de bu durum geçerliliğini korumaktadır. Herat, bir sanat üretim merkezi olarak döneminin en çok konuşulan şehirlerinden biri hâline gelmiştir. "Sanat eserleri arasında özellikle güzel yazının desteklenmesi, bu sanatı himaye edenler açısından aynı zamanda maddî bir kazanç da sağlamaktaydı. Zira dönemin meşhur kâtip ve hattatları tarafından kaleme alınan kıtalar, komşu devletlerde yüksek fiyatlarla alıcı buluyordu. Örneğin Mir Ali Herevî ve Sultan Ali Meşhedî tarafından yazılan nüshalar Osmanlı topraklarında büyük ilgi görmekteydi. Hatta kimi zaman alıcılar, bu sanatçılardan hangisinin daha üstün olduğu

ya da eserlerinin fiyatları konusunda birbirleriyle rekabete girmekteydiler" (Rızazadeh, 1400 H.: 91).[5]

Sultan Hüseyn-i Baykara'nın, siyasî iktidardan ziyade kültürel iktidarı tesis etmeye yönelik bir anlayış benimsediğini söylemek mümkündür. Nitekim "Şâhruh ve şehzadelerinin izlediği politika da büyük ölçüde bu doğrultudaydı. Baykara, Şâhruh gibi tarih yazıcılığına önem vermekteydi. Bu dönemde kaleme alınan Hândmîr'in *Ravzatü's-Safâ* adlı eseri, Hâfız-ı Ebru'nun *Mecma'ü't-Tevârîh* adlı kitabının bir devamı niteliğindedir. Dönemin ünlü şairi ve Nakşibendî tarikatının Herat'taki lideri olan Molla Câmî'nin varlığı da Timurluların kültürel iktidarının sürekliliğini sağlayan önemli unsurlardan biri olmuştur" (Ajend, 1387 H.: 223).

Timurlu saltanatının sona ermesinin ardından da bu kültürel iktidar etkisini sürdürmüş; Herat Ekolü'nün birikimi Buhara, İsfahan ve Osmanlı ekollerine aktarılmıştır. Ajend'e göre, "bu tür kültür ve sanat alışverişleri, siyasî meselelerin çok üzerinde bir konumda yer almaktaydı" (Ajend, 1387 H.: 261).

Ajend, Ali Şîr Nevâyî'nin bu süreçteki önemini şu şekilde vurgulamaktadır: "Türk asıllı olması sebebiyle eserleri Osmanlı Türklerinin elit çevrelerinde yaygın biçimde okunmuş; bu durum Türk edebiyatının gelişmesi ve yayılması açısından önemli bir motivasyon kaynağı oluşturmuştur" (Ajend, 1387 H.: 263).

Öte yandan bu dönemde sanat, yalnızca estetik bir faaliyet alanı olarak değil, aynı zamanda siyasî ve ekonomik menfaatlerin korunmasına hizmet eden bir araç olarak da işlev görmüştür. "Bu bağlamda mimari, diğer sanat dallarına kıyasla sanat hamilerinin maddî hedeflerine ulaşması açısından daha fazla rağbet görmüştür. Zira mimari eserlerin inşası, yaptıran kişilerin ekonomik çıkarlarını güvence altına almak için etkili bir yöntemdi. Bu yapılar genellikle vakıf sistemiyle idare edilmekte, vakıflar aracılığıyla hem ekonomik imtiyazlar sağlanmakta hem de servetin geleceği teminat altına alınmaktaydı" (Rızazadeh, 1400 H.: 85).

Bu bağlamda Ali Şîr Nevâyî, siyasî ve kültürel nüfuzu sayesinde geniş mülk ve topraklara sahip şahsiyetlerden biri olmuş; yaptırdığı dinî ve kamusal yapıların her biri için arsalar vakfederek bu sistemi etkin biçimde kullanmıştır.

[5] Bu cümleleri Menakıb-ı Hünerveran kitabının yazarlarından Gelibolulu Ali Efendi söylemiştir.

Genel olarak bu dönemde, sultan ve çevresindeki yönetici kadronun askerî siyasetten kültürel siyasete yöneldiğini söylemek mümkündür. Bu yönelim esasen Şâhruh döneminde başlamış, Baykara devrinin sonlarına doğru ise kültürel siyasetin askerî siyasete giderek daha baskın hâle geldiği görülmüştür. Bu süreçte siyaset, kültür ve ekonomi alanlarında görece bir güven ve istikrar ortamı oluşmuştur.

Kültür ve sanatın himaye edilmesinin devlet işlerinin önemli bir parçası hâline gelmesi, Timurluların özellikle ikinci dönemlerinde siyasî iktidarlarını ve itibarlarını pekiştiren başlıca unsurlardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Semerkant, Tebriz ve diğer merkezlerden gelen şair ve sanatçıların Herat'ta toplanması, bu durumun hem Herat özelinde hem de Timurlu Devleti genelinde geçerliliğini ortaya koyan en somut göstergelerden biridir.

Söz konusu siyasî güven ortamı ve ticari faaliyetlerdeki artış, Herat'ın ekonomik açıdan zenginleşmesini de beraberinde getirmiştir. Bu bağlamda Herat'ın bir ilim, sanat ve edebiyat merkezi hâline gelmesi için gerekli tüm şartların elverişli olduğu söylenebilir. Temelleri Şâhruh döneminde kurulan kütüphane ve medreselerle atılan, Baykara devrinde ise altın çağına ulaşan Herat Ekolü, bu uygun koşullar ve özgün coğrafi-siyasal ortam içerisinde ortaya çıkmış ve gelişmiştir.

3.2. Hüseyn-i Baykara Dönemindeki Kültürel Altyapılar

3.2.1. Medreseler

Timurlular döneminde kütüphanelerin yanı sıra en önemli kültürel kurumlardan biri de medreselerin inşasıdır. Özellikle Şâhruh ve Hüseyn-i Baykara dönemlerinde Herat'ta çok sayıda medrese inşa edilmiş ve çeşitli alanlarda uzman müderrisler bu kurumlarda bir araya getirilmiştir. Camilerden sonra en önemli kamusal eğitim yapıları arasında yer alan medreseler, Baykara döneminde Ali Şîr Nevâyî'nin desteğiyle gelişimini sürdürmüş ve âlim yetiştirme işlevi daha da genişletilmiştir.

"İslamiyet'in İran'a girişinden sonra iki temel etken ortaya çıkmıştır. Bunlardan ilki, fıkıh ve dinî ilimlere ait kaynakların artması ve yaygınlaşmasıyla bu ilimlerin toplumsal işlevlerinin güçlenmesidir. İkincisi ise okulların gelişim ve biçimlenmesinde siyasal ve dinî çekişmelerin belirleyici rol oynamasıdır. Nitekim Gazneliler ve ardından Selçuklular döneminde dinî gruplar arasındaki çatışmalar zirveye ulaşmış; her grup kendi inanç ve ideolojisini yayabilmek amacıyla okullarda

deneyimli vaizler ve din adamları yetiştirmek zorunda kalmıştır" (Kiyânî, 1387 H.: 78).

"Bu dönemde müderrislerin siyasal ve idarî bağlantıları büyük önem taşımaktadır. Medreselerin çoğu, saray mensupları ve devlet görevlileri tarafından kurulan vakıf okulları olup doğrudan devletle ilişkiliydi. İlim ve irfan sahibi âlimlerin varlığı, hem medrese inşa geleneğini güçlendirmiş hem de bu kurumların siyasal bağlarını zenginleştirmiştir" (Jayeş, 1401 H.: 54).

Elde edilen bulgular, bu dönemde medreselerin yalnızca eğitim kurumları olarak işlev görmediğini ortaya koymaktadır. Eğitim faaliyetleri büyük ölçüde dinî çerçevede şekillenirken, bu medreseler aynı zamanda bünyelerinde dergâhları barındırmaları sebebiyle tasavvufî yapıların gelişmesi ve güçlenmesiyle de yakından ilişkiliydi. "Hicrî 7. yüzyıldan 9. yüzyıla kadar dergâhlar, İran'daki bilimsel kurumlar silsilesinde özel bir rol üstlenmiştir. Zira bu mekânlar bir yandan ibadethane olarak saygı görmekte ve korunmakta, diğer yandan ise öğrenme, tartışma, inceleme ve kültürel birikimin muhafaza edildiği merkezler olarak işlev görmekteydi" (Jayeş, 1401 H.: 55).

"Bu dönemde okullar iki biçimde faaliyet göstermekteydi: ilköğretime ayrılmış okul binaları ve yükseköğretime tahsis edilen medreseler. Bu kurumlarda tefsir, hadis, fıkıh, ahlâk ve edebiyat gibi dinî ilimlerin yanı sıra matematik, tıp ve astronomi gibi aklî ilimler de okutulmaktaydı" (Yârşâter, 1334 H.: 16). Bu okulların niteliğini belirleyen temel unsur, görev yapan müderrislerin ilmî yetkinlikleriydi. Eğitim sistemi büyük ölçüde sistematik bir yapıya sahipti. "Timurlu döneminde eğitim-öğretim sistemi, çeşitli ilim dallarında bilgi sahibi öğretmenleri gerekli kılmaktaydı. Dönemin önde gelen hocaları, bilim ve sanat alanlarında otorite kabul edilmekteydi. Ayrıca aklî ilimler, tıp, aritmetik ve fen bilimlerinin temellerine hâkim olan öğretmenler, birinci kademe öğretmenler arasında yer almaktaydı" (Musevitabar, 1401 H.: 53).

Sultan Hüseyn-i Baykara Medresesi: Timurlular döneminde de önceki dönemlerde olduğu gibi medrese yapımı devam etti. Hüseyn-i Baykara döneminde en önemli okullar inşa edildi. "Mirza Medresesi" olarak da bilinen Sultan Hüseyn-i Baykara Medresesi, Hicrî 898 yılında tamamlanmış olup, burada yetişen en meşhur âlimlerden biri de Molla Vaiz Kâşifî'dir.

Emir Ali Şîr Nevâyî Medresesi: Bir diğer okul ise Ali Şîr Nevâyî'nin evinin yakınında kendi emriyle Herat'ın Musalla ilçesinde inşa edilen Ali Şîr Nevâyî Medresesidir (Emirhani, 1383 H.: 35).

Bedî'iyye Medresesi: Herat'ta Sultan Hüseyin'in eşinin yaptırdığı Bedî'iyye (Beygûmiyye) Medresesi, adını oğlu Bedîüzzaman'dan almıştır. Bu medresede Mevlâna Sadreddin Yunus Hüseynî, Mevlâna Fasihüddin Muhammed Nizâmî ve Emir Sadreddin İbrahim gibi dönemin hem naklî hem de aklî ilimlerde temayüz etmiş âlimleri müderrislik yapmıştır (Jayeş, 1401 H.: 57).

İhlasiyye Medresesi: Bu dönemde Emir Ali Şîr Nevâyî, öğrencilerin eğitimi ve öğretimi ile geleneksel ve aklî ilimlerin yaygınlaştırılması amacıyla birçok medrese inşa ettirmiştir. Bu medreseler arasında tarihî kaynaklarda en önemlilerden biri olarak zikredilen İhlâsiyye Medresesi öne çıkmaktadır. Söz konusu medrese, aynı zamanda Nevâyî tarafından kurulan İhlâsiyye Külliyesi'nin bir parçasıdır.

Ali Şîr Nevâyî, medresenin inşasından sonra burada görev yapmak üzere iki müderris tayin etmiştir. Bunlardan biri fıkıh ilminin usul ve fürûunu, diğeri ise hadis ilminin esaslarını ve kollarını okutmakla görevlendirilmiştir. Mevlâna Kemâleddîn Mes'ûd Şirvânî, Kadı Nizâmeddin Muhammed ve Mevlâna Şemseddin Muhammed, bu medresede görev yapan müderrisler arasında yer almaktadır. Her bir müderrisin ders halkasında on birer genç öğrenci eğitim görmekteydi. Medresenin karşısında bir dergâh inşa edilmiş, burada yoksul ve ihtiyaç sahiplerine her gün yemek dağıtımı yapılmıştır (Hândmîr, 1353 H.: 341; Hikmet, 1320 H.: 25).

Bu düzenlemeyle İhlâsiyye Medresesi, yalnızca bir eğitim kurumu olarak değil; dergâhı, donanımlı mutfağı ve camisiyle birlikte çok işlevli bir külliye hüviyeti kazanmıştır. Bu durum, farklı toplumsal kesimlerden insanların bu mekânda bir araya gelmesini sağlayarak ziyaretçi çeşitliliğini ve entelektüel etkileşimi artırmıştır.

Tarihî kaynaklardan anlaşıldığı üzere, söz konusu dönemde medresenin temel işlevlerinden biri yalnızca yeni âlimler yetiştirmekle sınırlı kalmamış; aynı zamanda medreseyi toplumla bütünleştiren, toplumsal hayata etki edebilecek nitelikte âlimler yetiştirmek olmuştur. Medresenin mekânsal düzeni ve faaliyetleri sosyal ve dinî hayattan kopuk düşünülmemiş, özellikle dinî günlerde kamusal törenler için halka açık tutulmuştur. Bu yönüyle medrese, dinî ve eğitsel işlevlerinin yanı sıra, kentsel bağlamda da merkezi ve çok işlevli bir yapı olarak öne çıkmaktadır.

Sultan Hüseyn-i Baykara ve Ali Şîr Nevâyî'nin Herat'ta kurdukları medreselerin yanı sıra, Abdurrahman Câmî gibi dönemin önde gelen şahsiyetleri de kendi imkânlarıyla medreseler inşa ettirerek bu kurumların gelişmesine ve yaygınlaşmasına katkıda bulunmuşlardır (Efsehzadeh, 1378 H.: 91).

3.2.1.1. Müderrisler ve Medrese Eğitimi

Bu dönemin, başta medreseler olmak üzere, eğitim tesisleri üzerine yapılan araştırmalar, Timurluların medreselerinde düzenli eğitim sisteminin, bütçe ve eğitim politikalarının sistematik bir şekilde uygulandığını göstermektedir. Bir yandan müderris ve öğrencilerin refahı için eğitim tesisleri ve gerekli olanaklar sağlanarak eğitimin daha da gelişmesi yönünde adımlar atılıyordu. Öte yandan, medrese geleneğine dayanan, önceden hazırlanıp belirlenmiş bir eğitim müfredatı aracığıyla eğitim vermeyi de hedefliyorlardı.

Müderrislerin Atanması ve Medrese Dersleri

Bu dönemde yazılmış olan *Mense'ü-l-inşa, Makamat-ı Câmî* ve diğer tarih kitaplarına bakıldığında, bu medreselerdeki müderrislerin geleneksel yöntemlerle seçilip atandığı anlaşılmaktadır. Söz konusu yöntemleri şu şekilde sıralamak mümkündür:

1- Müderrisler genellikle Herat ve civarındaki medreselerin eski öğrencileri olup aynı eğitim sisteminde eğitim alarak Hoca olmuş kişilerdi. "Genç yaşta Meşhed'den Herat'a gelen ve eğitimine burada başlayan Emir Burhâneddin, daha sonra Herat'ın İhlâsiye medresesinde müderrislik yapmıştır. Şemseddin Berde'î de Hüseyn-i Baykara döneminde Herat'a gelmiş ilminde öyle bir ilerleme kaydetmiştir ki, Hoca Abdullah Ensârî külliyesinde müderris olarak atanmıştır. Mevlâna Halîlullah da Ebu Sa'id'in[6] ölümünden sonra Herat'a gelen alimlerdendir. Uzun süre Gevher Şad medresesinde ve İhlasiye dergahında hem ders almış hem de ders vermiştir" (Ferhanî Munfered, 1381 H.: 247-248).

2- Bazen bu müderrisler, Herat veya diğer şehirlerdeki medreselerin eski müderrislerinin çocuklarıydı. Herat'taki bir dergâhın medresesine müderris atanmasına ilişkin emirnamede, ünlü şair ve hattat Sultan Ahmed Mecnun'dan

[6]Timur'un torunu Muhammed b. Miran Şah'ın oğlu Ebu Sa'id Mirza, Semerkant'ta tahta oturduktan sonra birçok ilim ve sanat adamını da etrafında toplamıştı. Ölümünden sonra ise bu kişilerden bazıları Herat'a gidip faaliyetlerine orada devam etmişlerdir.

bahsedilmektedir; kendisi Celâleddîn Mahmûd Rafikî'nin oğludur. Bu müderrisin din bilgisi, hitabet ve hat sanatı gibi dersleri vereceğinden bahsedilmiştir (Havafî, 1357 H.: 125).

3- Bir grup müderris öğrenim gördüğü sırada aynı medresede ders de vermekteydi. *Menşe'ü'l-inşa*'da vakıf mallarının Beygüm Bozorg medresesinin müderrislerine devredilmesiyle ilgili olan bir mektupta şunları okuyoruz; "Mevlâna Nizâmeddîn Ahmed, Hoca Celâleddîn Yusuf, Hoca Nureddîn Abdurrahman, Herat ve Herat Rud'da bulunmakta olup eğitimlerine devam ederken müderrislik de yapmaktadırlar" (Havafî, 1357 H.: 182).
4- Bir öğrenci Kurân ve Kurân'a bağlı ilimlerde gerekli yetkinliğe ulaştığında, müderrisinden icazet alırdı ve müderris tarafından söz konusu dersi başkalarına öğretmesine izin verilirdi (Keşaverzi, 1382. H: 83). Buradan şunu anlıyoruz: Bu asırda bir müderristen izin alma meselesi son derece önemlidir ve izin mektubu adeta bir öğretim sertifikası görevindedir. Yani bilgiyi öğrendiği müderristen izin almadıkça kimsenin öğretme hakkı da yoktu diyebiliriz.

Bu medreselerde, devrin büyük alimleri de ders vermekteydi. Hatta bunlardan bazıları Câmî gibi sonradan alim olacak talebelerin de müderrisliğini yapmıştır. Mevlâna Muhammed el-Cacurmî, Camî gibi Horasan'da eğitim alan talebelerin müderrisiydi. Orada *Şerh-i el-Miftah* ve *el-Keşşaf* eserlerini okutmaktaydı. (Va'iz Kaşifî, 2536 ŞŞ.: 235). Câmî'nin bir diğer müderrisi ise Mevlânâ Hoca Ali Semerkandî idi. Semerkandî'nin kendisi ise Mir Seyid Şerif-i Cürcanî'den ders almıştı (Baherzî, 1401 H.: 281).

Menşe'ü'l-inşa kitabında bir müderrisin atanmasına, öğretmesi gereken derslere ve aylık maaşına ilişkin fermanlar bulunmaktadır. Bu fermanlar padişah tarafından verilmiştir. Bunlar, çeşitli bilim dallarının, eğitimin sisteminin ve özellikle de müderrislerin devlet için önemini göstermektedir.

Herat'taki Nîmetâbâd dergâhına bağlı Bâğ-ı Cihânârâ Medresesi'nde müderris olarak görevlendirilecek Mevlâna Şemseddin Muhammed Bahrâbâdî'nin atanmasına ilişkin fermanda şu ifadelere yer verilmektedir: "Kendisi, dinî ilimler ve mantık tahsiline kendini adamış, dönemin tecrübeli âlimlerinden biridir. Medresede bu ilimleri okutmak üzere bağımsız dört kürsüden biri kendisine tahsis edilsin. Maaşı ise fermanda belirtilen vakfa ait gelirlerden ödensin" (Havafî, 1357 H.: 129).

Bir diğer ferman ise Mevlâna Cemâleddin Ataullah'ın Herat'taki Nehri-i İncil medresesine atandığını belirten fermandır. "Bu fermanla Herat'taki Nehr-i İncil medresesinde müderrislik yapma, dini ilimler ve hadisler öğretme görevi Mevlâna Cemâleddin Ataullah'a verildi. Ona 15 talebe eşlik edecektir. Aylık maaşı ise vakıfların gelirlerinden karşılanacaktır" (Havafî, 1357 H.: 126-127).

Bu medreselerde hat sanatı gibi bazı İslâm sanatları da öğretilmekteydi. Zira bilginin aktarılması ve ilmin yazıya geçirilmesi, nitelikli ve estetik bir yazıyı zorunlu kılıyordu. Herat'taki medreselerde ve dergâhlarda dinî dersler vermenin yanı sıra hat sanatına da özel önem atfeden müderrislerden biri, Timurlular dönemi hattatlarından Celâleddîn Mahmud Refikî idi (Havafî, 1357 H.: 125).

Bir diğer hattat müderris ise, aynı zamanda medreselerde ders veren âlim ve hattat Mecnun Refikî Herevî'dir. Kaynaklardan, kendisinin görev yaptığı medreselerin idaresinden de sorumlu olduğu ve hat sanatıyla ilgilenen genç âlimlere rehberlik ettiği anlaşılmaktadır (Herevî, 1372 H.: 50–57).

Bu medreselerde sadece dini ilimler, hadis, matematik, astronomi gibi bilim dallarında eğitimin verilmediğini, aynı zamanda İslam sanatlarının da öğretilip uygulandığını söyleyebiliriz.

3.2.2. Kütüphaneler

Herat, Şâhruh döneminde geçirdiği parlak dönemin ardından, Timurluların İran'daki hâkimiyetlerinin sonlarında, yani Sultan Hüseyn-i Baykara'nın Miladî 1469 (Hicrî 873) yılında hükümeti ele almasıyla ikinci kez gelişmenin merkezi konumuna geldi. Bu dönemde Hüseyn-i Baykara'nın en yakınlarından biri ise bir şair ve bilim adamı olan Ali Şîr Nevâyî idi. "Bu dönemde Ali Şîr Nevâyî'nin desteği, İran tarih yazıcılığına iki büyük tarih kitabı bırakmıştır. Bu kitaplar sonraki günlerde benzersiz birçok eseri daha etkilemiş ve Miladî 17-19. yüzyıllardaki (Hicrî 11-13) İran tarihi için tek bilgi kaynağı olmuştur. Bunlardan biri *Ravzatü's-Safa* ve diğeri ise *Habibü's-Siyer*'dir" (Luie, 1361 H.: 176).

İkinci dönemdeki kültürel oluşumlar, resmî ve gayri resmî olmak üzere iki başlık altında değerlendirilebilir. Zira bu dönemde kültürel faaliyetler yalnızca resmî kurumlarla sınırlı kalmamış, toplumun hemen her tabakasına yayılmıştır. Pazarlar ve mahalleler, aynı zamanda gayri resmî kültür merkezleri işlevi görmüştür. Nitekim Herat mahallelerindeki dükkânlar, edebî sohbetlerin yapıldığı ve şairlerin bir araya

geldiği mekânlar olarak öne çıkmıştır. Bu durumun ilk dönemde de gözlemlenebildiği, Şâhruh devrindeki bazı şairlerin pazar esnafı arasından çıktığının bilinmesiyle anlaşılmaktadır. Sonraki dönemlerde de bu gelenek devam etmiştir.

Tarihî kaynaklar, pazarların yalnızca ticaret alanları değil, aynı zamanda zanaatkârların ve sanatçıların toplandıkları, eserlerini sergiledikleri ve fikir alışverişinde bulundukları mekânlar hâline geldiğini göstermektedir. Bu bağlamda, kültürel üretimin doğal zemini çoğu zaman bu gayri resmî ortamlarda oluşmuş, ardından resmî mecralara taşınmıştır. Bununla birlikte kütüphaneler ve medreseler gibi resmî kurumlar da kültürel hayatın önemli unsurları arasında yer almıştır. Bu kurumlar, kültürün üretilmesi ve yayılması konusunda bilinçli faaliyetler yürütmüş; önceki dönemde olduğu gibi, bu faaliyetler belirli hedefler doğrultusunda gerçekleştirilmiş ve devlet tarafından yakından takip edilmiştir.

Bu dönemde Herat, kültürel faaliyetlerin sürdürülebildiği güvenli bir sığınak hâline gelmiştir. Neredeyse Herat dışında hiçbir bölge, kültürel üretimin bu ölçüde devam edebileceği sakin bir ortam sunamamıştır. Bir zamanlar ilim ve kültür merkezi olarak ün kazanan Semerkant, saltanat mücadelelerinin yaşandığı bir alana dönüşmüş; Tebriz ise Akkoyunlu ve Karakoyunlu Türkmenleri arasındaki çekişmelere sahne olmuştur. Bu sebeple, dönemin İran coğrafyasında Herat'ın yerini alabilecek başka bir şehir bulunmamaktadır. Söz konusu siyasî kargaşadan kaçan şairleri, sanatçıları, yazarları ve âlimleri güvenli bir ortamda bir araya getirebilen yegâne merkez Herat olmuştur (Ferhani Munfered, 1381 H.: 246–247).

Şunu da belirtmek gerekir ki, bu dönemin öncülü kuşkusuz Şâhruh dönemi, yani Herat Ekolü'nün ilk devridir. Bu ekolün temelleri, ilk devrinde inşa edilen kütüphane ve medreseler ile atılmıştır. Bahsi geçen bu merkezlerin yükselişi ile de Herat, dönemin en önemli ilim, sanat ve edebiyat merkezlerinden biri haline gelmiştir. Bağ-ı Sefid Sarayı, Şâhruh döneminde oğlu Baysungur'un yaşadığı yerdi. Bağ-ı Sefid aynı zamanda kütüphane inşa edilene kadar şairlerin, hattatların, ressamların, tezhip ve cilt ustalarının uğrak yeri olmuş ve bir ilim, sanat ve kültür merkezi haline gelmişti.

Baykara'nın kültür politikaları hakkında, dönemden günümüze ulaşan tarihî belge ve kaynaklar ışığında şu değerlendirmeyi yapmak mümkündür: Hüseyn-i Baykara'nın saltanatı, kültürel faaliyetler açısından özellikle kültür ve sanat adamlarına verilen değer, onların toplumsal itibarlarının korunması ve teşvik edilmesi

bakımından dikkat çekici bir yönetim anlayışını yansıtmaktadır. Kültürel meselelere gösterilen bu ilgi, yalnızca saray çevresiyle sınırlı kalmamış; vezirler, emirler ve diğer devlet erkânı aracılığıyla hükümetin tüm kademelerine yayılmış, hatta toplumun alt tabakalarında dahi karşılık bulmuştur.

Bu teşvik politikaları genellikle hediye ve pişkeşler, aylık ya da yıllık maaş tahsisleri, hil'atler, devlet nişanları veya belirli idarî görevlere tayinler gibi dönemin yaygın ve alışılmış yöntemleri aracılığıyla uygulanmıştır. Kültür adamlarına yönelik bu tür maddî ve manevî destekler, Baykara döneminde kültürel üretimin sürekliliğini sağlamada önemli bir rol oynamıştır. Nitekim Ali Şîr Nevâyî'nin Türkçe divanını Hüseyn-i Baykara'ya takdim etmesi üzerine, Baykara'nın emriyle kendisine ödül olarak 100.000 dinar-ı kepeki ile birlikte çeşitli değerli hediyelerin verilmiş olması, bu kültür politikasının somut örneklerinden biri olarak dikkat çekmektedir (Ferhani Munfered, 1381 H.: 164).

Kültür faaliyetlerinin gelişmesi açısından Sultan Baykara'nın attığı adımlardan bir diğeri ise kütüphanelerin, bağ, camii, medrese ve tekke gibi kamusal alanların yapılmasıdır. "Herat'ta, Hicrî 875 yılında Sultan Baykara'nın cülusu (Osmanlıda tahta çıkma töreni) ile bir kez daha saltanat kütüphanesi ortaya çıktı ve Emir Nevâyî gibi bilim adamlarının Herat'ta bulunmaları ve bu mekândaki sanat faaliyetlerini teşvik etmeleri, Herat'taki kültür hayatının canlanması ve gelişmesinde çok önemli bir rol oynadı. Baykara döneminde Saltanat kütüphanesinin muhtelif (çeşitli) bölgelerden sanatçıları çekmesi, aynı zamanda kurumsallaşmasını da sağladı. Şâhruh ve Baykara dönemleri arasındaki fetret devrinde her ne kadar ilim ve sanatsever şehzadeler tahta çıkmışsa da kütüphaneler gelişme göstermemişti. Bu dönemde, Semerkant'ta kütüphanelerin oluşturulması ile ilgilenen şehzadelerden biri de Ebu Seyid Timuri olmuştur" (Ajend, 1387 H.: 29).

3.2.2.1. Hüseyn-i Baykara'nın Kütüphanesi

Hüseyn-i Baykara döneminde kütüphaneler benzeri görülmemiş bir yükselişe geçmişlerdi. "Baykara, Herat'ta oldukça büyük ve görkemli bir kütüphane yaptırmıştı. Bu kütüphanede Sultan Ali Meşhedi, Hâce Muhammed Hâfız, Mevlâna Zeyneddin Mahmud ve diğer bazı ünlü hattat ve kâtipler sanatlarını icra etmekteydiler. Bu kütüphanenin temelleri Şâhruh döneminde atılmış olmasına rağmen, Baykara döneminde şöhrete kavuşmuştur. Kütüphanenin bu dönemdeki müdürlüğünü Mirek Nakkaş üstlenmiştir" (Habîbî, 1355 H.: 55). Neticede sultan Baykara'nın Herat'ta

yönetimi ele almasıyla birlikte bir kez daha saltanat kütüphanesinin şekillenmesi için gerekli şartlar sağlanmış oldu. Nevâyî gibi bilim adamlarının Herat'ta bulunması ve sanatçıların ve ediplerin teşvik edilmesi de sanat faaliyetlerini artırdı. Sanatseverlerin her biri kendi kütüphanelerini kurup, sanatçıların birçoğunu yanlarında çalıştırmaya başlamışlardı. Doğal olarak bu tür bir değişim sanat eserlerinin ve sanatçıların sayılarının artmasını da beraberinde getirdi.

3.2.2.2. Ali Şîr Nevâyî'nin Kütüphanesi

Herat Ekolü'nün ikinci evresinde oldukça etkili olan kütüphanelerden bir diğeri ise Ali Şîr Nevâyî'nin kütüphanesidir ki birçok sanatçı onun gölgesi altında gelişim göstermiştir. "Nevâyî çok donanımlı bir kütüphaneye sahipti. Hândmîr, kitabı Hülasat'ül Ahbar'da kullandığı kaynakları bu kütüphaneden temin etmiştir. Yazar daha sonraları bu kitabı genişleterek Habib'üs-Siyer Kitabını vücuda getirmiştir. Yine onun kütüphanesinde de cilt ve tezhip işi ile meşgul olan sanatçılar mevcuttu. Sultan Ali Meşhedi, Hâce Abdullah Morvarid onun hattatları arasındaydılar. Kütüphanenin yönetimi Hac Mahmud Zülfünun'un sorumluluğundaydı" (Nevâyî, 1364 H.: 6). O, nadir ve çok bulunmayan nüshaların toplanması ve işinin ehli ustalar tarafından çoğaltılması hususunda itina göstermiştir. Kütüphanenin idaresi için seçtiği kişi de birçok alanda ustalık sahibiydi. Herkesin yararlanabildiği bu büyük kütüphaneye ek olarak tüm medrese ve camiiler için de kıymetli bir kütüphane daha yaptırmıştır. "Nevâyî'nin kütüphanesi anlaşıldığı kadarıyla aynı zamanda bir kültür merkeziydi. Görevlerinden biri ise Sultan Hüseyn-i Baykara'nın divanı ile ilgili olan eserlerin yazılması ve çoğaltılmasıydı. Bu kütüphane birçok açıdan donanımlı bir kütüphaneydi. Öyle ki kütüphanecilerinden Hacı Muhammed'in yaptığı bir saat de bulunmaktaydı" (Herevî, 1379 H.: 112).

Görülen o ki, Nevâyî'nin kütüphanesi devrinin en önemli kütüphanelerinden biri sayılmaktaydı. Burası önceki dönemde de ünlü kâtipler tarafından yazılmış özel kitap ve risalelerin saklandığı bir yer olarak bilinmektedir. Emir Ali Şîr Nevâyî, kendi değerli ve büyük kütüphanesinin idaresi için hem hattat hem tezhip sanatçısı hem de ressam olan Zülfünun adlı bir bilim adamını kütüphanecilik görevine getirmişti. "Zülfünun birkaç yıl Ali Şîr Nevâyî'nin kütüphanesinin müdürlüğünü yapmıştı. Bu yıllarda oldukça değerli işler yapmıştır. Ayrıca Nevâyî, kütüphanelerden yararlanan bilim adamlarına bir miktar aylık vermeyi de ihmal etmemiştir" (Keymeneş, 1374 H.: 165).

3.2.2.3. Abdurrahman Câmî'nin Kütüphanesi

Bunlara ek olarak, Timurlu padişahlar ve sanatkârlar tarafından kurulan medrese kütüphaneleri de dönemin kültürel altyapısında önemli bir yer tutmaktadır. Herat'ta bulunan Abdurrahman Câmî'nin kütüphanesi bu örneklerden biridir ve dönemin en büyük ve nitelikli kütüphaneleri arasında sayılmaktadır.

Abdurrahman Câmî, Herat'taki kütüphanesinin idaresini kâtip olan yeğeni Muhammed Nûr'a bırakmıştır. Sultan Muhammed Meşhedî ve Sultan Muhammed Handân gibi dönemin meşhur kâtipleri, Câmî için son derece değerli yazma eserler istinsah etmişlerdir. Özellikle Muhammed Nûr, şairin eserlerini kendi güzel hattıyla yazmış; bu nüshalar daha sonra Osmanlı ve İran padişahlarına hediye edilmiştir (Humayun, 1347 H.: 47).

Kütüphanelerde yapılan faaliyetlerden bir diğeri de Timurlu emirlerin ya da kütüphane çalışanlarının isteğiyle bazı eserlerin yazılmasıydı. Kütüphanelerin saray külliyesi içinde bulunması dikkate alındığında, kütüphanelere erişimin çok kolay olmadığı açıkça söylenebilir. Burada çalışmaya sadece unvan sahibi kişilerin ya da bir makam tarafından araştırma-inceleme ile görevlendirilmiş araştırmacıların izinleri vardı. Miladi 15. yüzyılın ikinci yarısında İran'da el yazmalarının, kitap süslemesinin ve yapımının artışını sağlayan ilim ve kültür merkezi Sultan Hüseyn-i Baykara'nın sarayındaki kütüphane olmuştur. Şair ve edip olan bu padişah zamanında, kütüphane sayısındaki artış ve kalitenin yükselişi diğer sultanlara oranla Baykara hakkında yazılan eserlerin de oldukça fazla olmasını sağlamıştır. Hicri 9. yüzyılda divan kâtipleri, minyatür sanatçıları, tezhipçiler, ciltçiler ve kâğıt üreticileri tarafından hazırlanan el yazmaları ile oluşan sektör, el yazmacılığı geleneğini öylesine kurumsallaştırmıştır ki, hatta merkezi hükümetler ve mahalli idareler bu asırdan sonra da bu geleneği devam ettirmiş ve kendi başkentlerinde benzer kütüphane ve yazıhaneler kurdurtmaya çalışmışlardır (Herevî, 1377 H.: 117).

Bu dönemde de ilk dönemde olduğu gibi kütüphaneler yazım işlerinin yapıldığı birinci bölüm ve süsleme işlerinin yapıldığı ikinci bölüm olarak iki kısımdan oluşmaktaydı. Bu durum görev tanımlarını daha da belirginleştirmişti. Bu sayede üretim hacminde, Bihzâd, Sultan Ali Meşhedi gibi sanatçıların sayılarında artış sağlanmıştı. Yakup Ajend'e göre bu dönemde kütüphanenin bu iki kısmının işleyişi sayı ve kalite açısından birbirleriyle eşit durumdaydı (Ajend, 1386 H.: 305).

Hüseyn-i Baykara döneminde, Ali Şîr Nevâyî'nin desteği ile İran tarih yazıcılığı literatürüne iki büyük tarih kitabı[7] kazandırılmıştır. Bu kitaplar sonraki günlerde benzersiz birçok eseri daha etkilemiş ve m. 17-19. yüzyıllardaki (Hicrî 11-13) İran tarihi için tek bilgi kaynağı olmuştur (Levis, 1361 H.: 175-177).

Anlaşıldığı üzere Sultan Hüseyn-i Baykara'nın saray kütüphanesi, kendisinden önceki dönemlere ait resim, çizim, minyatür ve yazma eserleri bir araya getirmiş; bu birikimden, Baykara devrinde hazırlanan kitaplarda bilinçli bir şekilde yararlanılmıştır. Dönemin kitap işçiliği incelendiğinde, Baykara'nın yanı sıra Ali Şîr Nevâyî gibi saray erkânına ait kütüphanelerde faaliyet gösteren atölye sanatçılarının, önceki dönemlere ait minyatürlerin hem sayısı hem de niteliği konusunda farkındalık sahibi oldukları açıkça görülmektedir. Nitekim Emir Ali tarafından hazırlanan Nizâmî hamsesindeki resimlerin üslup ve doku bakımından Şâhruh dönemine ait Nizâmî hamselerindeki tasvirlerle büyük ölçüde benzerlik göstermesi, bu sürekliliğin ve bilinçli aktarımın somut bir göstergesi olarak değerlendirilebilir (Ajend, 1387 H.: 223).

3.3. Sanatçı ve Sanat Hamileri arasındaki Münasebet

Bu bölümde Herat Ekolü'nün ikinci devresindeki etki sahibi sanatçı ve sanatseverler tanıtılacaktır. Ayrıca bu kişilerin birbirleriyle kurdukları dostane ilişkilerin nasıl ve ne şekilde Herat Ekolü'nü altın çağına ulaştırdığı incelenecektir.

Bu devrin en dikkat çekici özelliklerinden biri de makam ve güç sahibi dâhilerin varlığıdır. Her biri kendi alanında ün sahibi olan bu sanatçı ve sanatseverler sahip oldukları güçten ya da konumdan yararlanarak, kültürel gelişmeye katkıda bulunmuşlar ve bu şekilde Timurlu sultanların saraylarını güçlendirmişlerdir. Eserleri ve yapıcı faaliyetleri ile kendilerinden sonraki dönemleri de etkilemişlerdir. Diğer yandan bu kültür adamlarının birbirleriyle ilişkileri ve destekleri de oldukça önem arz eder. Sultan Hüseyn-i Baykara'nın sarayındaki en nüfuzlu ve etkili şahsiyetlerden biri, aynı zamanda vezir olan şair Ali Şîr Nevâyî'dir. Nevâyî, dönemin önde gelen sanatçıları ve ilim adamlarıyla kurduğu güçlü ilişkiler sayesinde, Herat'ın ve Timurluların ikinci döneminin siyasi, ilmî ve kültürel bakımdan öne çıkmasında belirleyici bir rol oynamıştır. Sultan Baykara da tıpkı Şâhruh gibi mimariye ve kamusal yapıların inşasına büyük önem vermiş; saltanatı süresince kütüphane, tekke ve medrese gibi pek çok kamusal mekân inşa edilmiştir. Bu yapılar, büyük ölçüde sultanın

[7] Ravzatü's-Sefa ve Habibü's-Siyer örnekleri

ve veziri Ali Şîr Nevâyî'nin maddî ve manevî destekleriyle hayata geçirilmiştir. Nevâyî'nin saraya girmesinden sonra sunduğu yol gösterici tavsiyeler, Baykara'nın Herat'taki yönetiminin daha sağlam ve istikrarlı bir yapıya kavuşmasında etkili olmuştur.

Divan teşkilatında görev alan ve kültürel faaliyetlerde bulunan Türk asıllı simalar ile seçkin emirler hakkında günümüze ulaşan bilgiler sınırlıdır. Bununla birlikte, çağının düşünce dünyasını derinden etkilemiş ve kültürel açıdan son derece renkli bir kişiliğe sahip olan Ali Şîr Nevâyî, bu isimler arasında en iyi tanınan şahsiyet olarak öne çıkmaktadır. Sanat ehlinin, özellikle de Nevâyî'nin, diğer sanatçılar ve sanatseverlerle kurduğu ilişkileri değerlendirmek için, dönemin en önemli ilim ve kültür adamlarından biri olan Molla Câmî'den başlamak yerinde olacaktır.

Bu noktada öncelikle şu soru gündeme gelmektedir: Bir Nakşibendi dervişi olan Molla Câmî'nin Timurlu sarayına girişi nasıl gerçekleşmiştir? Câmî'nin yaşadığı dönemde Nakşibendi tasavvuf anlayışının önemli bir dönüşüm geçirdiği görülmektedir. Bu dönemde Nakşibendi dervişleri, maddî destek sağlamak ya da sultanları adaletli yönetime davet etmek amacıyla sarayla temas kurmakta ve saraydan gelen yardımları kabul etmekteydiler. Câmî de bu Nakşibendi öğretisini benimsemiş ve desteklemiştir. Nitekim ilk dönemlerde eserlerini Sultan Baykara'ya göndermiş, düşüncelerini onunla paylaşmış; ayrıca Câmî'nin Baykara'ya yazdığı mektuplar, aralarındaki yazışmaların sürekliliğini ve yakınlığı açıkça ortaya koymaktadır (Urunbayev, 1364 H.: 23).

Câmî, Sultan Hüseyn-i Baykara'dan önce de diğer Timurlu hükümdarlarla dostane ilişkiler kurmuş ve onların nezdinde saygın bir konuma sahip olmuştur. Sultan Baykara da selefleri gibi Câmî'ye büyük bir hürmet göstermiş; Baykara'nın Herat'ta hâkimiyeti tesis etmesinin ardından aralarındaki bu dostane ilişki daha da derinleşmiştir. Nitekim Sultan, devlet işlerinin yürütülmesinde Câmî'nin görüşlerine başvurmuş ve onu danışman olarak kabul etmiştir (Zâreî, 1397 H.: 20).

Timurlular döneminin sonlarına doğru Sultan Hüseyn-i Baykara, Ali Şîr Nevâyî ve Abdurrahman Câmî arasındaki bu iş birliği, Herat'ta edebiyat, sanat ve kültürel hayatın gelişiminde yeni bir safhanın başlamasına zemin hazırlamıştır. Bu dönemde özellikle minyatür sanatı ve kitap süsleme faaliyetleri saray çevresinde büyük önem kazanmış; kütüphaneler bu sanatların üretildiği ve geliştirildiği başlıca

merkezler hâline gelmiştir. Herat Ekolü'nün ikinci devresinde sanatseverler arasındaki güçlü ilişkiler ile kültürel ve mimari faaliyetlere sağlanan destekler, bu dönemin ilerleyişini mümkün kılan kurumsal yapıyı açıkça ortaya koymaktadır.

Öte yandan, söz konusu sanat hamilerinin her birinin sanatçılarla kurduğu yakın ilişkiler ve destekledikleri sanat dallarındaki kişisel birikimleri de dikkate değerdir. Bu kütüphanelerde sanatçıların yaratıcı faaliyetleri, resmî ve devlet destekli bir çerçeve içine alınmış; bunun sonucunda sanatseverler ile sanatçılar arasında güçlü ve süreklilik arz eden bir bağ oluşmuştur. Bu resmî destek mekanizması, görkemli ve nitelikli kültürel eserlerin ortaya çıkmasına elverişli bir zemin hazırlamıştır (Ajend, 1387 H.: 256).

Bu dönemin mutasavvıf şairlerinden Nûreddin Câmî, güzel yazıya özel bir ilgi ve sevgi beslemiştir. Onun hat sanatına olan yakınlığı ve bu alana ait terimleri eserlerinde bilinçli biçimde kullanması, Ali Ahmed Yegmî gibi bazı araştırmacıların *Herat'ın Zanaatkârları ve Hattatları* adlı çalışmalarında Câmî'yi hattatlar arasında anmasına yol açmıştır. Câmî'nin hat sanatına duyduğu ilginin temelinde, özellikle *Silsile-i Zeheb* adlı eserinde Kur'ân-ı Kerîm'i öven şiirleri yer almaktadır. Sultan Ali Kâinî, Şah Şebeli ve diğer bazı hattatlar onun yakın dostları olmuş; Câmî'nin eserlerini güzel yazıyla istinsah etmişlerdir (Radfer, 1385 H.: 22). Bu durum, tasavvuf ve şiir ile hat sanatı arasındaki güçlü bağı, özellikle de şairlerin hattatlarla kurdukları yakın ilişkileri ve sanatçıları destekleme yönündeki ortak çabalarını açıkça ortaya koymaktadır.

Çağdaş Herat araştırmacılarından Abdulhakim Tabîbî'ye göre, Timurluların ikinci döneminde görülen gelişme ve ilerlemenin en önemli nedenlerinden biri, emirler ile memurlar arasındaki yakın ilişki ve dostluk ortamıdır. Toplumların ilerlemesinde belirleyici bir unsur olan ilmî ve edebî rekabet, bu dostluk zemininde verimli bir entelektüel atmosfer yaratmıştır. Nitekim bu dönemde müzisyenler ve pehlivanlar dahi şiir ve aruz bilgisine yabancı değildi; şairler ise minyatür, hat ve müzik gibi sanat dalları hakkında bilgi sahibiydi (Tabîbî, 1985: 12).

Timurlu devlet adamları ile dönemin kültür insanları arasındaki ilişki büyük ölçüde usta–çırak ilişkisi çerçevesinde şekillenmiştir. Bu dönemin önde gelen kültür insanları, Ali Şîr Nevâyî'nin himayesi ve yönlendirmesiyle saray çevresinde, belirli kurallar dâhilinde yaşamışlardır. Onların Nevâyî ile sürekli temas hâlinde olmaları,

hem kültürel üretimin sürekliliği hem de Herat Ekolü'nün kurumsallaşması açısından belirleyici bir rol oynamıştır.

Ahmet Kartal, *Bedâyiʿu'l-Vakāyiʿ* incelemesinde, Mevlânâ Muhammed-i Bedahşî'nin naklettiği ve Ali Şîr Nevâyî'ye özgü anlamlı bir âdeti aktarmaktadır (Kartal, 2022: 450). Buna göre Nevâyî, her bayramda dostlarına, arkadaşlarına ve fazilet sahibi kimselere, aralarındaki muhabbeti ve sevgiyi pekiştirmek amacıyla elbiseler hediye etmeyi, çeşitli armağanlar takdim etmeyi ve ihsanlarda bulunmayı bir gelenek hâline getirmiştir. Rivayete göre bir bayram günü, her zamanki gibi mecliste hazır bulunanların önüne elbiseler getirilmiş; ancak Mevlânâ Benâ'î'nin önüne, sırmalı kumaştan yapılmış oldukça büyük bir bohça bırakılmıştır. Benâ'î bohçayı açtığında içinden bir eşek palanı (semer örtüsü) çıkmıştır.

Bu duruma karşılık Mevlânâ Benâ'î ayağa kalkmış, kıbleye yönelerek yere kapanmış ve secde etmiştir. Secdeden sonra mecliste bulunanların "Bu ne secdesidir?" sorusu üzerine Benâ'î şu açıklamayı yapmıştır:

"Bu bir şükür secdesidir. Zira Ali Şîr Nevâyî'nin mizacının Benâ'î'ye karşı kötü olduğu dillerde dolaşmaktaydı. Elhamdülillah, bunun böyle olmadığı şimdi anlaşılmıştır. Aslında Nevâyî, bu davranışıyla bu fakire büyük bir lütufta bulunmuş ve merhamet göstermiştir. Zira burada bulunan herkese güzel ve şerefli elbiseler verirken, bana bizzat kendi sırtındaki elbiseyi vermiştir; bunu görmüyor musunuz?" (Kartal, 2017: 23).

Bihzâd Herevî, Ali Şîr Nevâyî ile yakın ilişkide bulunan ve onun himayesi altında sanatını geliştiren önemli isimlerden biridir. Bihzâd, sanat hayatının ilk safhasında Nevâyî'nin kütüphanesinde çalışmış, daha sonra Sultan Hüseyn-i Baykara'nın saltanat kütüphanesine geçmiştir. Bu geçişte, Bihzâd'ın resim sanatındaki şöhreti ve Aga Mirek Herevî ile olan akrabalığı da etkili olmuştur (Ajend, 1387 H.: 356). Ali Şîr Nevâyî'nin Bihzâd'a sağladığı destek ve onu saray kütüphanesine yönlendirmesi, resim sanatında yeni bir üslubun ve estetik anlayışın doğuşuna da zemin hazırlamıştır.

Hândmîr, Bihzâd'ın sanat anlayışı ve yaratıcılığı hakkında övgü dolu ifadeler kullanarak onun ustalığını şu şekilde dile getirmiştir: "Üstat Kemâleddin Bihzâd, benzersiz güzelliklerin tezahürüdür; sanatın ender örneklerinin yaratıcısıdır. Kalemi ölümsüzdür; izi, dünyadaki tüm sanatçıların eserlerini gölgede bırakır. Parmaklarının

mucizevi etkisi, sanat ehlinin hayal dünyasını besleyen bir kaynaktır. Onun ulaştığı üstatlık makamı ise Ali Şîr Nevâyî'nin terbiyesi ve desteği sayesinde mümkün olmuştur" (Hândmîr, 1372 H.: 115).

Bihzâd, Sultan Hüseyn-i Baykara'nın sarayına girmeden önce Ali Şîr Nevâyî'nin kütüphanesine bağlı sanat atölyesinde faaliyet göstermekteydi. Nevâyî, onu sık sık meclisine davet eder ve hem kendi eserlerinin hem de Molla Câmî gibi divan sahibi şairlerin metinlerini resimlendirmesi için Bihzâd'a teslim ederdi (Tabîbî, 1985: 87). Bu durum, Nevâyî'nin resim sanatına verdiği önemi ve sanatçıyla kurduğu doğrudan ilişkiyi açıkça göstermektedir.

Bihzâd'ın Abdurrahman Câmî ile de yakın bir ilişkisi bulunmaktaydı. Câmî'nin tasavvufi dünyası, Bihzâd'ın düşünce ve sanat anlayışı üzerinde derin bir etki bırakmıştır. Büyük ihtimalle Bihzâd, bu dönemde Sadeddin Kaşgari'nin çevresine de dâhil olmuş, daha sonra ise Timurlu hanedanının saray çevresine yönelmiştir (Herevî, 1377 H.: 29). Sultan Hüseyn-i Baykara ve Ali Şîr Nevâyî'nin siyasi ve kültürel güç kazanmasıyla birlikte saray ile Câmî arasındaki bağ da kuvvetlenmiştir. Câmî, manevi konumunu yalnızca sarayda değil; tekke, medrese ve toplum nezdinde de muhafaza ederek, toplumsal huzurun korunmasında etkin bir rol oynamıştır.

Câmî, tasavvuf ile siyaset arasında kurduğu bu yakın ilişkiyle, İslam tarihinde dikkat çekici bir konuma sahiptir. Divan üyeleri ve saray çevresi onun düşüncelerinden etkilenmiş, kendisine büyük saygı göstermiştir. Câmî, Timurlu hükümetinin gücü ve kültürel iktidarının devamlılığında kendisinin de önemli bir rol oynadığının bilincindeydi. Nitekim Câmî'nin Ali Şîr Nevâyî ile olan ilişkisi, yalnızca manevi değil, aynı zamanda siyasi ve edebi bir iş birliği niteliği de taşımaktadır. Câmî, Nevâyî'nin iktidar makamında kalabilmesi için çaba göstermiş; bunu halkın refahı açısından gerekli görmüştür. İki isim arasında güçlü bir edebi etkileşim de mevcuttu. Her biri, eserlerini tamamlamadan önce karşılıklı olarak birbirlerine gönderir ve eleştiri ile değerlendirme talep ederdi. Nevâyî de pek çok eserinde Câmî'yi değerli hocası olarak anmış ve bazı çalışmalarını onun tavsiyeleri doğrultusunda kaleme almıştır (Herevî, 1377 H.: 27).

Câmî ile Nevâyî arasındaki bu dostluk ve iş birliği, Câmî'nin hayatı ve sanatsal üretimi üzerinde derin izler bırakmış; pek çok eser, bu yakın ilişkinin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Nevâyî, Câmî ile tam bir uyum ve iş birliği içinde olmayı özellikle

vurgulamış, onu hayatının en önemli meselelerinde manevi rehberi olarak görmüştür. Bu iki ismin ilişkisi, Fars, Tacik ve Özbek edebiyatlarında öne çıkan pek çok eserin doğmasına vesile olmuştur (Urunbayev, 1391 H.: 2).

Ali Şîr Nevâyî, Herat'ta çok sayıda medrese inşa ettirmiş; Abdurrahman Câmî de bu medreselerde ders vererek ilmî faaliyetlere doğrudan katkıda bulunmuştur. Nevâyî, Câmî'nin kadim dostu olmasının yanı sıra iki dilli (Türkçe–Farsça) bir âlim ve şair olarak edebiyat dışındaki sanat dallarında da yetkinliğe sahipti. Kaynaklarda, Nevâyî'nin yüzlerce cami, medrese, dârüşşifâ, kütüphane, köprü ve kervansaray inşa ettirdiği; bunların bir kısmını onardığı veya yeniden kullanıma hazır hâle getirdiği belirtilmektedir (Humayun, 1375 H.: 29).

Câmî'nin el yazması mektupları üzerine yapılan bir çalışmada Urunbayev, Câmî ile Nevâyî arasındaki yakın ve dostane ilişkiyi yansıtan otuz beş özel mektuptan söz eder. Bu mektuplarda Câmî, muhatabına sağlık durumuna dair bilgiler vermekte; Mekke ve Mâverâünnehir'e yaptığı seyahatlere ilişkin haberler aktarmakta ve aralarındaki samimi bağın izlerini açıkça ortaya koymaktadır.

3.4. Dönemin Güzel Yazı, Musiki, Resim, Mimari ve Diğer Sanatları

3.4.1. Güzel Yazı

Hat sanatı ve resim, bu dönemde ekol oluşturan ve diğer sanat dallarına öncülük eden başlıca sanatlar arasında yer alır. Nitekim dönemin birçok ünlü şairi, şiirlerinin güzel yazı ve hat sanatıyla istinsah edilmesini özellikle talep etmiştir. Bunun temel sebeplerinden biri, özellikle nestaʿlîk yazının edebî ruhla yüksek bir uyum içinde olmasıdır. Firdevsî'nin *Şehnâme*'si, Nizâmî'nin *Hamse*'si ve diğer şairlerin divanları gibi Fars edebiyatının klasik metinleri, bu dönemde hat sanatı aracılığıyla yeniden canlanmış ve estetik bir bütünlük içinde dolaşıma girmiştir. İslam kültüründe özel bir yere sahip olan hat sanatı, Fars ve Türk edebiyatlarında da yalnızca biçimsel bir unsur olmaktan çıkmış; içerik bakımından dönemin edebiyatı ile derin ve organik bir bağ kurmuştur.

Herat, ikinci dönemde edebiyat ve bilim alanındaki ilerlemelerin yanı sıra, kitap sanatlarıyla doğrudan ilişkili olan hat, tezhip, sahaflık ve minyatür gibi güzel sanatlarda; oyma işçiliği, mimari ve çini sanatları gibi yapı ve süsleme sanatlarında; ayrıca müzik alanında da kayda değer bir gelişme göstermiştir. Bu çok yönlü sanatsal

üretim, Herat'ı yalnızca bir kültür merkezi değil, aynı zamanda disiplinler arası bir estetik odağı hâline getirmiştir.

Herat Ekolü'nün birinci döneminden sonra, yani Şâhruh ve onun oğulları devrinde şekillenen hat sanatı geleneği, Sultan Hüseyn-i Baykara'nın sarayında da güçlü bir biçimde sürdürülmüştür. Sultan Hüseyn, her ne kadar bu alanda doğrudan bir sanatkârlık yetkinliğine sahip olmasa da, hat sanatının önde gelen ve yetkin isimlerini sarayında bir araya getirmiştir. Ayrıca oğlu Bediüzzaman Mirza (öl. 920 H.), dönemin önemli hattatları arasında sayılmakta ve özellikle nestaʿlîk yazıyı başarıyla icra etmesiyle tanınmaktadır (Radfer, 1385 H.: 20).

Bu dönemde birçok hattat, Ali Şîr Nevâyî'nin doğrudan destek ve teşviki sayesinde hat sanatında kalıcı ve nitelikli eserler ortaya koymuştur. Nestaʿlîk yazının hâkim üslup olmasına rağmen, bu dönemde bunun dışında iki farklı yazı türünün de kullanıldığı görülmektedir. Kaynaklarda bu yazılar *Divânî* ve *Deştî* olarak adlandırılmaktadır (Şekufteh, 1384 H.: 345).

İrfan, şiir ve hat sanatı arasındaki ilişki ise Hicrî 7. yüzyıldan itibaren birçok eserde izlenebilen köklü bir gelenektir. Hat sanatının yaygınlaşmasıyla birlikte, bu sanata özgü terimler ve kavramlar da zamanla şiirin diline dâhil olmuş; hattın estetik ve sembolik dünyası, şairlerin ifade araçlarından biri hâline gelmiştir (Radfer, 1385 H.: 20).

Timurlular döneminde şehzadeler, tüccarlar ve refah sahibi kesimler, hat sanatının başlıca hamileri ve destekleyicileri arasında yer almıştır. Timurlu yöneticilerin bu alanda mektepler ve kütüphaneler kurmaları, hattatların üretim süreçlerini maddi olarak desteklemeleri ve sanat ortamlarını teşvik etmeleri, sanatçıların yaratıcı potansiyellerini artırmıştır. Hat sanatı üretimleri çoğunlukla padişahların çocukları için hazırlanmakta; bu durum, sanatın hem koruma altına alınmasını hem de saray çevresinde yoğunlaşmasını sağlamaktaydı. Nitekim Sultan Ali Meşhedî, Kemal Hücendî Divânı'nı ve Nevâyî Divânı'nı (878 H.) Sultan Hüseyn'in kütüphanesi için istinsah etmiştir (Habîbî, 1355 H.: 22).

Herat hat sanat ekolünün en parlak simaları arasında Sultan Ali Meşhedî (öl. 926 H.) ve ondan daha genç olan Mir Ali Kâtip zikredilebilir. Bu sanatçılar, yalnızca padişahın değil, aynı zamanda vezir Ali Şîr Nevâyî'nin de himaye ve desteğini görmüşlerdir. Sultan Ali Meşhedî hakkında, çağdaşı olan ve sonraki dönemlerde eser

kaleme alan tarihçiler ile tezkire yazarlarının hemen tamamının değerlendirmelerde bulunması, onun dönemindeki merkezi konumunu açıkça göstermektedir (Radfer, 1385 H.: 22).

Bu himaye ve teşvikler yalnızca kültürel bir faaliyet olarak kalmamış, aynı zamanda ekonomik bir boyut da kazanmıştır. Padişah çocukları tarafından açılan çok sayıdaki atölye, hattatlar için mesleki bir üretim alanı oluştururken, nitelikli hat eserlerinin üretilmesine ve bu eserlerin ülke içinde ya da başka ülkelere satılmasına imkân sağlamıştır. Nitekim Sultan Yakup Akkoyunlu'nun sanat eserlerinin üretimi için bir atölyeye sahip olduğu ve kendine özgü bir kütüphanesi bulunan Ali Şîr Nevâyî ile hat nüshaları alışverişinde bulunduğu bilinmektedir (Cambridge, 1378 H.: 402).

Şiir alanında da hat sanatına yönelik belirgin bir ilgi söz konusuydu ve şairler, şiirlerinde hat ve güzel yazıya ait terimleri bilinçli bir biçimde kullanmaktaydılar. Câmî de diğer şairler gibi bu alana özel bir ilgi göstermiştir. Hat sanatında kullanılan aletler, terimler ve görsel unsurlar, dönemin şiir dilinde giderek yaygınlaşmış; bu eğilim özellikle irfanî şiirde daha belirgin hâle gelmiştir. Câmî'nin şiirlerinde kâğıt, lika, kilk, hâme gibi hat sanatına özgü kelimelere sıkça rastlanması, onun bu sanata olan yakınlığını açıkça göstermektedir. Hatta Câmî'nin hat sanatına olan ilgisinin, diğer sanat dallarına kıyasla daha yoğun olduğu dahi söylenebilir.

Hat sanatının işlevi yalnızca edebî ve estetik alanla sınırlı değildi. Bu sanat, aynı zamanda mimari yapıları tezyin eden ve onlara kutsiyet kazandıran temel unsurlardan biri olarak da öne çıkmaktaydı. Nitekim bu döneme ait yapılarda, özellikle cami mimarisinde kullanılan süslemeler arasında hat sanatının önemli bir yer tuttuğu görülmektedir. Hat sanatı, İslam dünyasında kutsal bir sanat olarak kabul edilmekte; hatta yeryüzünde Allah'ın kaleminin bir yansıması olarak algılanmaktaydı. Bu nedenle İslam coğrafyasındaki mimari yapılarda kullanılması, söz konusu yapının manevî değerini daha da artırmaktaydı. Aslında İslam mimarisinde hat sanatıyla icra edilen geometrik desenler, İslam sanat anlayışının görsel bir yansıması olarak değerlendirilebilir (Zâreî, 1397 H.: 96).

Binalar için kitabe yazılması ya da mimari yapıları konu edinen şiirlerin kaleme alınması da şiir ile sanat arasındaki bu güçlü bağın bir diğer göstergesidir (Nesîrî Câmî, 1393 H.: 297). Bu tür şiirler kimi zaman mimaride güzel hatla işlenmiş, kimi zaman ise şiirin sembolik ve estetik dünyasında farklı işlevler üstlenmiştir.

Hat sanatını bu dönemde önemli kılan bir diğer husus ise eserlerin el yazması yoluyla çoğaltılmasıdır. Doğu İslam dünyasında Hicrî 8. yüzyıldan itibaren hat sanatı, kitap istinsahı sürecinde belirleyici bir unsur hâline gelmiştir. Nüsha yazarları, metnin ilmî içeriğini geliştirmekten ziyade, hüsn-i hat kurallarına riayet etmeye ve hat sanatının estetik esaslarına hâkim olmaya daha fazla önem vermişlerdir (Zâreî, 1397 H.: 70). Bu durum, biçimin içerikten zaman zaman daha ön planda tutulduğunu göstermektedir.

Bu dönemde zirveye ulaşan nestaʿlîk sanatı, yalnızca mürekkep ve kâğıt üzerinde yazı yazmakla sınırlı kalmamış; katʿı sanatı da hattatlar tarafından geliştirilerek parça yapıştırma ve kâğıt kesme teknikleriyle zenginleştirilmiştir (Blair, 1396 H.: 325).

"Nestaʿlîk yazı türü, özellikle şiir metinlerinin yazımı için son derece elverişlidir. Zira bu yazı türü, mısraları ve harf yoğunluğunu metnin çizgisel alanı içinde daha belirgin ve estetik bir biçimde görünür kılar" (Blair, 1396 H.: 319). Bu özellikleri sayesinde nestaʿlîk, zamanla yalnızca manzum metinlerde değil, nesir metinlerinin yazımında da kullanılmaya başlanmıştır.

Nestaʿlîk yazının temel karakteristiği, nesih ve taʿlik yazı türlerinin birleşiminden doğmuş olmasıdır. Birbirine eklemlenen yatay kavisleri, kısa ve belirgin dikey çizgileri ile bazı harflerin sağdan sola doğru ilerleyen diyagonal bir hat üzerinde birleşmesi, bu yazı türünün ayırt edici özellikleri arasında yer alır (Brand, 1383 H.: 140). Hat sanatı üzerine yapılan araştırmalardan, nestaʿlîk yazı stilinin şiire özgü ayrı bir estetik değer kattığı, hattat için de sanatını sergileyebileceği geniş bir imkân sunduğu anlaşılmaktadır. Bu bağlamda nestaʿlîk, şiir ve resim sanatıyla birlikte ele alındığında, görsel ve edebî açıdan daha bütünlüklü ve etkileyici bir üçlü ortaya koymaktadır.

"Nestaʿlîk yazı stili, Sultan Ali Meşhedî'nin eliyle klasik formuna kavuşmuştur. Meşhedî, hat sanatı üzerine manzum bir risale kaleme almış; Gazi Ahmed de bu sanata Gülistan adlı eserinde yer vermiştir. Söz konusu risalede, dinî eğitim ile hat sanatı arasındaki yakın ilişki ve karşılıklı etkileşim özellikle vurgulanmaktadır" (Blair, 1396 H.: 323).

"Sultan Ali, bu dönemin en önemli ve tanınmış yazma eserlerini istinsah eden hattatlar arasında yer almaktadır. Onun kaleme aldığı eserler arasında Saʿdî'nin Bostan

ve Gülistan'ı başta olmak üzere birçok kıymetli metin bulunmaktadır. Ayrıca Herat'taki pek çok yapının kitabelerini yazmış; Emir'in evindeki havuzun mermer taşı üzerine Ali Şîr Nevâyî'nin Mecâlisü'n-Nefâis adlı tezkiresinin metnini de işlemiştir" (Kâvûsî, 1389 H.: 361).

"Sultan Ali Meşhedî, hat sanatına dair görüşlerini Serâtü's-sütûr adlı risalesinde ayrıntılı biçimde ortaya koymuştur. Onun akıcı ve ustalıklı üslubu, söz konusu risalede açıkça görülmektedir. Bu eserin değeri ve kendisinden sonraki hattatlar üzerindeki etkisi, diğer çalışmalarına kıyasla daha belirgindir. Sultan Ali'nin hattıyla istinsah edilmiş birkaç kitabe, otuzdan fazla kitap (divan) ve yüzlerce kıta ile kaside günümüze ulaşmıştır. Serâtü's-sütûr'da mürekkep yapımı, güzel yazının tanımı, kâğıt boyama teknikleri, kınalı ve renkli kâğıtların hazırlanışı ile nesih ve nestaʿlîk yazı türlerine dair manzum açıklamalara yer verilmektedir" (Kılıçhânî, 1373 H.: 16).

Sultan Ali Kâinî, Sultan Hüseyn-i Baykara döneminin bir diğer önemli hattatıdır. Bu sanatçı, Ali Şîr Nevâyî'nin desteğiyle özellikle Abdurrahman Câmî'nin eserlerini ve şiirlerini istinsah etmiş, bu yönüyle Câmî'ye derin bir hayranlık beslediği anlaşılmıştır. Hâce Muhammed Hâfız, Mevlânâ Zeyneddin Mahmud, Mevlânâ Sultan Ali Meşhedî ve Mevlânâ Sultan Muhammed Handân da bu dönemin önde gelen hat üstatları arasında yer almaktadır.

"Timurlular dönemine ait yazma eserlerin ayırt edici özelliklerinden biri, çoğaltma faaliyetlerinde hüsn-i hattın sistemli biçimde kullanılmasıdır. Timurlular öncesinde de yazma eserlerde güzel yazıya önem verilmekle birlikte, hüsn-i hat zorunlu bir ölçüt olarak görülmemekteydi. Hicrî 7. yüzyıldan önce istinsah edilen nüshalar estetik bir yazıyla kaleme alınmış olsa da, harfler arasındaki uyum ve simetriye özel bir dikkat gösterilmemiştir" (Herevî, 1379 H.: 1123).

"Katıʿ sanatı ya da kâğıdın ortasından parça kesme tekniğinin İslam dünyasında uzun bir geçmişi bulunmaktadır. Bu sanat, Hicrî 9. yüzyılda Timurlular döneminde, el yazması kitapların iç kapaklarını süslemek amacıyla deri ve kâğıt üzerine telkâri işçiliğiyle birlikte uygulanmaya başlanmıştır. Zamanla hattatlar da bu tekniği benimsemiş, bu alanda uzmanlaşan sanatçılara 'katıʿ' adı verilmiştir. Katıʿ sanatı, Hicrî 10. yüzyılın başlarında Osmanlılar tarafından da uygulanarak yaygınlık kazanmıştır" (Halîlî, 1379 H.: 194).

3.4.2. Musiki

Timurluların musiki sanatına yönelik yaklaşımları dikkate alındığında, özellikle Herat Ekolü'nün ikinci yarısında musikinin belirgin bir gelişme gösterdiği görülmektedir. Resim ve minyatürler incelendiğinde, bu dönemin musiki hayatında kadın sanatçıların varlığı ve genel yaratıcılığın öne çıkan temalar arasında yer aldığı anlaşılmaktadır. Musiki risaleleri de bu süreçte yaygınlaşmış, özellikle Merâgî'nin kaleme aldığı risalelerden ilhamla hazırlanan eserler sayesinde dönemin musiki anlayışına dair önemli bilgiler içeren kaynakların sayısı artmıştır.

Toplumsal, siyasal ve mezhepsel dönüşümler ile padişahların ve vezirlerin sanata yönelik tutumları, her dönemde olduğu gibi bu dönemde de sanatların—özellikle musiki ve resmin—gelişimini ve yaygınlaşmasını doğrudan etkilemiştir. Yakup Ajend'e göre Hüseyn-i Baykara, iktidarının ilk yıllarında Şiiliği destekleyerek Herat halkının desteğini kazanmayı ve bu yolla kendi iktidarını meşrulaştırmayı amaçlamıştır. Bu bağlamda, Herat'ın mezhepsel kültüründeki görece esneklik, musiki, halk kutlamaları ve umumi gösteriler gibi sanatsal ve toplumsal etkinliklerin hem halk hem de elit ve saray çevreleri arasında yaygınlaşmasına zemin hazırlamış; sonuç olarak canlı ve dinamik bir toplumsal yapı ortaya çıkmıştır (Ajend, 1387 H.: 254).

Dini ve mezhepsel esnekliğin hâkim olduğu, tasavvufun yaygınlaştığı bu ortamda musiki, kendi varlığını ve kimliğini görece özgür bir biçimde geliştirme imkânı bulmuştur. Tasavvufa yönelik himaye ve destekler olmasaydı, musiki sanatının bu ölçüde serbestçe gelişmesi ve bu alanda bilimsel risalelerin ortaya çıkması muhtemelen mümkün olmayacaktı. Mircea Eliade'ye göre, dünya genelinde dinî metinler insanlık tarihinin büyük bir bölümünde yazıya geçirilmeden önce sözlü olarak aktarılmış ve okunmuştur; din temelli davranışlar ise hemen hemen tüm dinî geleneklerde müzikal ve ritmik ifadeler aracılığıyla şekillenmiştir (Eliade, 1374 H.: 443).

Sultan Hüseyn-i Baykara ve en yakın danışmanı Ali Şîr Nevâyî, sufiliğin kurumsal yapısının yaygınlaşmasına açık biçimde destek vermiştir. Bu çerçevede Yezd şehrinde tasavvuf düşüncesi ekseninde bir cami inşa edilmiştir. Hıdır Şah Camisi, Miladi 1445 yılında yapılmış olup sema törenlerinin icra edildiği ve mürşidiyeye bağlı bir mekân olarak işlev görmüştür (Wilbur, 1374 H.: 97).

Bu dönemde üretilen resimler incelendiğinde, musikinin hem saray hayatında hem de dervişlerin sema meclislerinde merkezi bir yere sahip olduğu açıkça görülmektedir. "Sultan Hüseyin Mirza Sarayındaki Eğlence" adlı minyatürde, Sultan Hüseyin yeşil kıyafeti ve sarığıyla bir musiki meclisinde tasvir edilmiştir. Dinleyicilerden bazılarının baygın hâlde betimlenmesi, bazılarının ise hırkalarını yırtmış olması, bu sahnenin dervişlerin sema meclisine gönderme yaptığını düşündürmektedir (Seravânî, 1400 H.: 57).

Timurlular dönemi genelinde musiki üstatları ve çalgıcılar farklı amaçlarla çeşitli ortamlarda yer almışlardır. Bu ortamlar arasında saray eğlenceleri ve resmî törenler, sufilerin ayinleri ile şiir, edebiyat ve sanat meclisleri bulunmaktadır. Dilriş'e göre Timur'un ihtişamlı eğlenceler düzenlemesi, yalnızca estetik veya eğlence amacı taşımamakta; aynı zamanda kendi topraklarındaki siyasi gücü ve iç huzuru sergilemeye yönelik bir strateji olarak da değerlendirilmelidir (Dilriş, 1393 H.: 63).

Musiki üstatları, yalnızca eğlence ve dini törenlerde değil, siyasi ve askerî toplantılar gibi ciddi oturumlarda da yer almakta; bu toplantıların atmosferini yumuşatmak veya alınan siyasi kararlara yönelik sevinci ifade etmek amacıyla musiki icra etmekteydiler. Ayrıca bu dönemin müzisyenleri askerî müzik alanında da aktif rol oynamış, savaş meydanlarında zurna, nakkare, dohol ve burgu gibi çalgılarla icrada bulunmuşlardır (Caferî, 1393 H.: 54).

Bu dönemde sema ve savaş musikisinin yanı sıra, edebî ve sanatsal mahfilleri şenlendiren musiki de önemli bir yer tutmaktadır. Şah Muhammed Dulduz-i Herevî, Hicrî 9. yüzyılın sonlarında yaşayan ve bu sanatın önde gelen üstatlarıyla birlikte mahfilleri canlandıran musikişinaslardan biridir. Dulduz'un musiki alanında kaleme aldığı bir risalesinin bulunduğu da bilinmektedir. Söz konusu risale on iki bölümden ve üç ana *Keramet-i mecra*dan oluşmaktadır. Risalenin sonunda Horasan musikisinin makamlarına dair iki külliyat ile bir nağmeler külliyatı yer almakta olup, bu kısımların ana metne ait olmadığı ve daha sonra kâtipler tarafından esere eklendiği anlaşılmaktadır. Birinci bölüm, musikinin ortaya çıkışına ayrılmış olup on iki makamdan oluşmaktadır (Şour, 1399 H.: 92-96).

Sultan Hüseyn-i Baykara'nın sarayında musiki sanatının yükselişi, musiki hocalarının hem teorik hem de pratik alandaki çabalarıyla yakından ilişkilidir. Aslında bu süreç Baykara döneminden önce başlamış, ancak bu dönemde kazandığı yeni ivme

ile Herat Ekolü'nün oluşumuna ciddi katkılar sağlamıştır. Herat Ekolü'nün ikinci yarısında kaleme alınan *Bedâyiʿü'l-Vekāyiʿ*, yalnızca tarihî olaylar açısından değil; musiki sanatı, eğlence mahfilleri, nağme icra eden sanatçılar ve musiki üstatları hakkında sunduğu ayrıntılı bilgiler bakımından da önemli bir kaynaktır.

Mîrhând, Sultan Hüseyn-i Baykara'nın emriyle düzenlenen görkemli eğlence mahfillerini tasvir ederken, bu meclislerde hüner sahibi ve güzel nağmeler icra eden sanatçıların gece gündüz hazır bulunduğunu, iç açıcı ve ruhu dinlendiren terennümlerle her yaştan insanın neşesine neşe kattıklarını ifade etmektedir (Mîrhând, 1380 H.: 5756).

Bu eserde, daha önceki tarih kaynaklarında adlarına rastlanmayan birçok sanatçının ismiyle karşılaşmak mümkündür. Mîrhând, ses sanatçıları arasında on dört üstat zikretmektedir. Ayrıca musikişinaslar arasındaki akrabalık ilişkilerine bakıldığında, bu sanatın belirli aileler içerisinde süreklilik gösteren, adeta özgün bir gelenek hâlini aldığı görülmektedir (Laʿal Şâterî, 1396 H.: 138).

Kâvûsî ise *Tığ ve Tenbur* adlı eserinde, bu dönemdeki musiki üstatlarının toplumsal konumları ve sınıfsal yapı içerisindeki yerleri hakkında önemli değerlendirmelerde bulunur. Buna göre ses sanatçıları genel olarak iki ana gruba ayrılmaktaydı: *hâfız* ve *güyende* (ya da *hanende*). Hâfızlar, dinî musiki, Kur'an tilaveti ve zaman zaman saray musikisinden sorumlu iken; hanende veya güyendeler ise dinî olmayan, sarayın resmî musiki türlerini icra eden ve bu alanda uzmanlaşmış sanatçılardı (Kâvûsî, 1389 H.: 70).

3.4.2.1. Musiki Risaleleri

Musiki sanatı, bu asırda sağlanan güvenlik ortamı, toplumsal refah ve gelişen estetik zevkin etkisiyle önemli ölçüde ilerlemiş ve dönemin dikkat çeken sanat dallarından biri hâline gelmiştir. Bu süreçte musiki risalelerinin yazımında belirgin bir artış ve yaygınlaşma gözlenmektedir. Söz konusu durum, musikinin yalnızca bir icra sanatı olarak değil, aynı zamanda sistematik bir bilgi alanı ve bilim dalı olarak ele alındığını göstermektedir. Benâî, Câmî, Dulduz ve benzeri isimler tarafından kaleme alınan musiki risaleleri bu dönemin ürünleridir.

Benâî'nin hayatı Herat ile Irak arasında geçen yoğun göç hareketleriyle şekillenmiştir. Onun musikiye dair kaleme aldığı risale, bir mukaddime, iki makale ve bir hatimeden oluşmaktadır. Eserin mukaddimesi musikinin tanımıyla başlamakta;

Benâî, kendisinden önceki büyük musikişinasların teorilerini yeniden ele alarak daha sade, açıklayıcı ve anlaşılır bir dille aktarmaktadır. Bu yönüyle risale, önceki teorik birikimi tekrar eden fakat onu didaktik bir düzleme taşıyan bir çalışma niteliği taşımaktadır (Benâî, 1386 H.: 16–17).

Câmî ve Nevâyî'nin musiki üzerindeki etkileri ise son derece belirgindir. Kaynaklarda belirtildiğine göre Emir Ali Şîr Nevâyî, dönemin musiki âlimleri ve üstatlarından, genç sanatçıları bilgilendirmek ve yetiştirmek amacıyla kendi musiki bilgilerine dayanarak risaleler telif etmelerini istemiştir. Ancak yazılan bu risalelerin büyük kısmı ağır ve zor bir dil taşıdığından, Nevâyî en sonunda bu görevi Câmî'ye vermiştir (Nesîrî Câmî, 1393 H.: 213).

Ali Şîr Nevâyî'nin, sanatın pek çok alanında olduğu gibi musiki ilminde de hem teorik hem pratik açıdan derin bir bilgiye sahip olduğu anlaşılmaktadır. Nevâyî'nin musikiye katkıları iki ana başlık altında değerlendirilmektedir. Bunlardan ilki, Orta Asya musikisinde kullanılan bazı perdeler ve melodilerin icadına öncülük ettiği yönündeki rivayetlerdir. İkincisi ise Kul Muhammed, Şeyh Tebesi, Hâfız Basır, Abdullah Murvarid ve Salimi gibi dönemin musiki sanatçılarını teşvik ve himaye ederek onların gelişimine zemin hazırlamasıdır. Bu sanatçılar, Nevâyî'nin desteği altında yetişmiş ve ün kazanmışlardır (Şekufteh, 1384 H.: 346).

Hândmîr, *Meʾâṯirü'l-Mülûk* adlı eserinde Nevâyî'nin musiki hamiliğini övgü dolu ifadelerle anlatmakta ve onun sayesinde musiki üstatlarının büyük bir ilerleme kaydettiğini vurgulamaktadır. Hândmîr'e göre Nevâyî, musiki ilminde tam bir maharet sahibidir; öyle ki Muallim-i Sânî olarak anılan Fârâbî hayatta olsaydı, Def gibi Emir'in hizmetine girmek ister, ut kanunu gibi onun huzurunda talim görürdü. Bu sebeple musiki ehli büyük bir topluluk hâlinde her daim Nevâyî'ye eşlik etmiş ve onun himayesinden faydalanmıştır (Hândmîr, 1372 H.: 243).

Bu dönemin musikî alanındaki bir diğer önemli şahsiyeti, bu sahada ciddi bilgi birikimine sahip olan Abdurrahman Câmî'dir. Câmî'nin, Kemâleddîn Bihzâd ile kurduğu yakın ilişki, yalnızca düşünsel değil sanatsal düzlemde de karşılıklı bir etkileşim doğurmuştur. Câmî'nin tasavvufî ve musikî birikimi, Bihzâd'ın resim anlayışını etkilemiş; özellikle müzik aletlerinin ve icra sahnelerinin resimlerde daha belirgin biçimde yer almasına zemin hazırlamıştır. Nitekim Timurlular döneminde musiki ve sazende tasvirleri resimlerde yaygın bir konu değilken, Bihzâd'ın gerçekçi

olayları resmetmeye olan eğilimi, bu alanı bilinçli biçimde işlemesine imkân tanımıştır. Bezm meclislerini konu alan bazı tasvirlerinde kemençe çalan bir kadını resmetmesi bu yaklaşımın dikkat çekici örneklerinden biridir.

Câmî ile kurduğu bu yakın bağ sayesinde Bihzâd, tasavvufî düşünceyi kendi sanat diline taşımış ve eserlerinde bu anlayışı temsil etmiştir. Aynı zamanda Câmî'nin kardeşinin de dönemin önemli musikişinaslarından biri olduğu ve birçok sanatçı gibi Nakşibendi tarikatına mensup bulunduğu bilinmektedir. Bu bağlamda Laʿal Şâterî'nin tespitlerine göre, Câmî ve Bihzâd dâhil olmak üzere dönemin sanatçıları, sema musikisinde daha önce kullanılan çalgıların yanı sıra bezm musikisine ait enstrümanları da sema törenlerinde kullanmışlardır. Büyük ihtimalle tasavvufa derin bir hayranlık besleyen Bihzâd, *Dervişin Seması* adlı resmini (859 H.) (bkz. Ek-1), Nakşibendi şeyhleri ve dervişlerinin bir araya gelişlerinden ilham alarak tasvir etmiştir (La'al Şâterî, 1393 H.: 103).

Bu dönemdeki şartlar, musikişinasların daha geniş bir entelektüel özgürlük alanına sahip olmalarını sağlamış; Nakşibendi tarikatına mensubiyet ise onlara risale ve makale telif edebilme imkânı sunmuştur. Bu süreçte Câmî ve Nevâyî'nin himayesi, musiki alanındaki üretimi hem nicelik hem nitelik bakımından zenginleştirmiştir. Bu destek, sema törenlerinin içerik bakımından genişlemesine ve musikinin kuramsal yönünün güçlenmesine katkıda bulunmuştur. Câmî'nin şiirlerinde musiki terimlerine sıkça yer vermesi ve çeşitli musiki aletlerine yaptığı göndermeler, onun musikî ilmine duyduğu ilgiyi ve verdiği önemi açıkça ortaya koymaktadır.

Câmî'nin musikiye dair kaleme aldığı risale, Marâgî'nin *Câmiʿu'l-Elhân* ve *Makâsıdu'l-Elhân* adlı eserlerinden ilham alınarak yazılmıştır. Özellikle enstrümanların tanıtıldığı bölümlerde bu etki belirgindir. Câmî, kendi döneminde yaygın olarak kullanılan ancak önceki risalelerde yer almayan bazı enstrümanlara da eserinde yer vermiştir. Risalenin birinci bölümünde elhân ve seslerin nitelikleri ele alınmakta, ikinci bölümde ise önceki musiki risaleleri özetlenerek açıklamalı bir biçimde aktarılmaktadır (Muhammedzadeh Sedik, 1379 H.: 86).

Câmî'nin yaşadığı dönemde düzenlenen sema meclislerinde, önceki dönemlerde tasavvuf ehli tarafından kullanılan ney ve def gibi çalgıların yanı sıra, ilahiler ve nağmelerle birlikte çehârgâne-i kemâne, üflemeli ve vurmalı bezm enstrümanlarının da icra edildiği görülmektedir. Bu yaklaşım, eski tasavvufî

anlayışlarda gözlenen katı sınırların esnetildiğini ve hem avamı hem de havası cezbetmeyi amaçlayan yeni bir estetik yönelimin benimsendiğini göstermektedir. Bu sayede Nakşibendi tarikatı, Hicrî 9. asrın sonlarında toplumsal şartlara uyum sağlayarak, liderlerinin öğretilerini özellikle musiki aracılığıyla daha geniş bir kitleye ulaştırabilmiştir (La'al Şâterî, 1393 H.: 108).

Hüseyn-i Baykara döneminde kaleme alınan birçok musiki risalesinin, Marâgî'nin eserlerini taklit ederek ya da onlardan ilham alarak yazıldığı anlaşılmaktadır. Bu bağlamda *Câmiʿu'l-Elhân*, musiki kaidelerinin büyük bir kısmını içeren temel metinlerden biri olarak öne çıkmaktadır.

Bu dönemde musiki sanatı, dinî ve tasavvufî inanışlarla güçlü bir biçimde iç içe geçmiş durumdaydı. Musikinin yalnızca icraya dayalı bir sanat değil, aynı zamanda düşünsel ve ilmî bir alan olarak da ele alındığı görülmektedir. Bu anlayışın bir sonucu olarak, musikiye dair bilimsel risaleler kaleme alınmış; şairler ise şiirlerinde musikiye, sazlara ve bu alanla ilişkili kavramlara yoğun biçimde yer vermişlerdir. Musiki terimleri ve teknikleri, bu terimlerle bağlantılı şiirsel imgeler ve temalar aracılığıyla edebî dile aktarılmış; böylece musiki, şiirin hem estetik hem de kavramsal dünyasının önemli bir parçası hâline gelmiştir. Bu kullanım biçimi, dönemin edebiyatında son derece yaygın ve belirgin bir özellik olarak karşımıza çıkmaktadır:

خلق را بر مجمر غم دل بسوزانم چو عود
ناله در چنگ فراقش گر بدین قانون کنم

(Rezi, 1356 H.:549).

(Eğer ayrılık acısının neden olduğu ahları sazıma dökebilirsem, milletin yüreğini kendi derdimle tütsü yakar gibi yakacağım.)

هر شب من و آه و ناله، جامی
اینست نوای ارغنونم

(Rezi, 1356 H.:520).

(Ey Câmî! Sazın gerçek sesi, her gece çektiğin ah ve inlemelerdir.)

"Câmî, bu sanatın temellerini açıklamanın yanı sıra, eski enstrümanların kullanımının da iyi olduğunu düşündü ve diğer üstatları da aynı şeyi yapmaya teşvik etti" (La'al Şâterî, 1393 H.: 104).

تار چنگی شدم از ضعف چو جامی و هنوز
نیست ممکن که خلاصی بودم از چنگ توام

(Rezi, 1356 H.:529).

(Bir sazın teli kadar zayıf ve inceyim, senin pençelerinden kurtulmama imkân yok.)

Bedâyiʿü'l-Vekāyiʿ'ye göre bu dönemdeki musiki üstatları genel olarak iki ana grupta toplanmaktadır. Birinci grup, musikide usta olmakla birlikte sarayla doğrudan bağlantılı olan, özel bir itibar ve statüye sahip sanatçılardan oluşmaktaydı. Bu grup, geçim kaygısından ziyade saray çevresinde saygın bir konum elde etmek amacıyla ve daha çok eğlence meclisleri için musikiyle meşgul olmaktaydı. İkinci grup ise sarayda sayıca daha az bulunan, hayatın zorunlulukları sebebiyle musikiyle uğraşan ve daha çok halk tabakasına mensup sanatçılardan meydana gelmekteydi (La'al Şâterî, 1393 H.: 136).

Timurlu dönemi musikisinin, komşu coğrafyaların müzik kültürleri üzerindeki uzun vadeli etkisi de dikkat çekicidir. Gerek Timurluların hâkimiyet döneminde gerekse bu müzik geleneğinin farklı bölgelere taşınması sürecinde, Herat merkezli musiki anlayışı komşu topraklara aktarılmıştır. Timurlu hanedanının siyasal gücünün zayıflamasıyla birlikte musiki hayatında da bir duraklama yaşanmış; saraylarda huzur içinde icra faaliyetlerini sürdüren musiki sanatçıları, güvenli bir ortam arayışıyla Osmanlılar, Timur kökenli Hindistan'daki Gürkânîler ve Özbek hanlıklarının saraylarına yönelmişlerdir. Dost Muhammed Meşhedî (neyzen), Mir Seyyid Ali Meşhedî (geyçek icracısı), Hâce Ali Meşhedî (ses sanatçısı) ve benzeri isimler bu dönemde yetişmiş ve farklı merkezlere yayılarak Timurlu musiki geleneğinin aktarımında rol oynamışlardır (Kavus, 1389 H.: 71).

3.4.3. Resim

Timurlu döneminde mezhep, önceki dönemlere kıyasla daha belirgin bir önem kazanmış, ikinci evrede ise görece daha esnek bir yapı sergilemiştir. Bu süreçte dinî metinler, tarihî metinlerle birlikte resimlendirilmek üzere özellikle tercih edilmiştir. Timurlu padişahları ve vezirlerinin İran kültürü ve geleneklerine yakın durmaları bu eğilimde belirleyici bir rol oynamıştır. Bununla birlikte, tasavvufa yönelik ilginin bu dönemde daha belirgin hâle geldiği görülmektedir. Söz konusu düşünsel yönelim, başta şiir ve resim olmak üzere siyasî ve kültürel alanların tamamını etkilemiştir. Şiir

ile resmin birleşmesi sonucunda, minyatürlerde manevî ve dokunulmaz bir dünya tasavvuru inşa edilmiştir (Nasr, 1374 H.: 9).

Amerikalı tarihçi Arthur Upham Pope da bu duruma dikkat çekerek, İran estetik anlayışında güzellik ve sanatın temel ilham kaynağının mezhep ve din olduğunu belirtir. Pope'a göre Zerdüştîlik ile bazı İslâmî tarikatlar, özellikle tasavvuf, şiir ve sanatla uyum sağlayan güçlü unsurlar barındırmaktadır. On üçüncü yüzyıldan itibaren tasavvuf, İran'daki birçok sanatçı için bir tarikat kimliği kazanmış; insanı ve doğayı daha ince bir bakışla kavramaya ve doğaya saygı duymaya teşvik eden bir düşünce zemini oluşturmuştur (Pope, 2535 ŞŞ.: 787).

Bu dönemde resim sanatı, diğer sanat dallarına kıyasla daha yoğun bir değişim ve gelişim süreci yaşamıştır. Resim, edebiyata sağladığı katkılarla kendi sanatsal varlığını da güçlü biçimde ortaya koymuştur. Bu dönüşüm, insan merkezli bir anlayıştan ziyade doğaya yönelmiş; önce Çin kaynaklı ödünç unsurlar terk edilmiş, ardından özgün bir resim dili oluşturulmuştur (Pope, 2535 ŞŞ.: 787).

Timurlu resim sanatında tasavvufun etkisi açık biçimde hissedilmektedir. Tasavvufî metinlerin tezhiplenmesi ve süslenmesi bu etkinin somut göstergelerindendir. *Mesnevî*, Nevâyî'nin divanı ve Nizâmî'nin *Hamse*'si gibi tasavvuf içerikli eserler resimlendirilmiş; bunun yanı sıra âriflerin ve sûfîlerin portreleri de minyatürlere konu edilmiştir (Ajend, 1387 H.: 225).

Herat Ekolü'nün zirve döneminde, yani on beşinci yüzyılın sonlarına doğru, önceki asırlara ait kompozisyon anlayışları yeniden ele alınmış; eski ile yeni resim arasındaki ilişki, bu dönemin şiirinde görülen karmaşık yapı ile benzer bir görünüm kazanmıştır. Baysungur dönemine özgü daha sınırlı tasvir anlayışı, yerini daha serbest kompozisyonlara bırakmış; gündelik hayat sahneleri ve görsel unsurlar ön plana çıkmıştır. Bu resimlerde anlatının ahlâkî yönü özellikle vurgulanmış ve pek çoğu irfanî bir hüviyet taşımıştır (Taksen, 1399 H.: 52).

Herat Ekolü'nün minyatür sanatında ortaya koyduğu asıl yenilik, ritmik gelişimin bilinçli bir estetik ilke hâline getirilmesidir. Resimdeki ritmik yapı, içerikle uyumlu olacak biçimde kurgulanmıştır. Örneğin bezm ve yemek sahnelerinde ritim ağır ve sakin bir akış sergilerken; av ve savaş sahnelerinde daha hızlı, dramatik ve heyecan yüklü bir anlatım tercih edilmiştir (Eşrefî, 1386 H.: 72).

Hüseyn-i Baykara döneminde yetişen ressamların tamamı, aslında Şâhruh devrinde yetişmiş hocaların öğrencileridir. Baykara ile Ali Şîr Nevâyî'nin destek ve teşvikleri sayesinde bu alanda parlak sanatçılar yetişmiş; bunların en ünlüsü ise şüphesiz Bihzâd olmuştur. Bihzâd, Herat'ta Baykara ve Nevâyî tarafından büyük bir saygı ve itibar görmüş, Timurlu hâkimiyetinin sona ermesine kadar Herat'ta kalmış; ardından Safevî hükümdarı Şah İsmail'in başkent yaptığı Tebriz'e gitmiştir (Eşrefî, 1386 H.: 48).

Bu dönemde sanatın gelişiminde belirleyici olan en önemli unsur, padişahların ve emirlerin sanata verdikleri güçlü destektir. Sanatçılar kendilerini devletin ve toplumun seçkin unsurları olarak görmüş, en üst düzey yöneticilerin himayesi altında sanat faaliyetlerini ciddiyetle sürdürmüşlerdir. Herat Ekolü'nün resim sanatında zirveye ulaşmasında Baykara ve Ali Şîr Nevâyî'nin bu bilinçli himayesi belirleyici olmuş; söz konusu destek, güçlü ve süreklilik arz eden bir kültürel düzenin kurulmasını mümkün kılmıştır.

Bihzâd, Tebriz'e gittikten sonra Herat'tan ayrılan bir grup sanatçının başına geçerek Tebriz resim ekolünün oluşumunda öncü bir rol üstlenmiştir. Tebriz'deki en önemli katkısı, resim sanatını Timurlu geleneğinin katı sınırlarından kısmen özgürleştirerek yeni bir üslup ve yönelim ortaya koymasıdır. Bu süreçte hat sanatının katı kurallarını ve disiplinini bilinçli biçimde geri plana itmiş; insan figürlerini hareket hâlinde, dinamik ve canlı biçimde tasvir etmeye yönelerek daha özgün kompozisyonlar üretmiştir (Abbashani, 1382 H.: 48).

Şiir ile resim arasındaki güçlü bağ, Herat Ekolü'nün bir okul kimliği kazanmasında büyük pay sahibi olan Bihzâd'ın eserlerinde açık biçimde görülmektedir. Şiir ve resim, ifade biçimleri farklı olsa da anlam, ritim ve imgesel kurgu bakımından birbirine yakın sanat dallarıdır. Ressam, edebî temalardan beslenerek şairin sözünü renk ve çizgi diliyle somutlaştırmakta ve görsel bir anlatıya dönüştürmektedir. Nitekim "Bihzâd, Sultan Hüseyn'in sarayında hâkim olan düşünce akımlarından sürekli yararlanmış ve bu akımlar bir şekilde onun sanatına yansımıştır. Özellikle Câmî'nin varlığı, tasavvuf ve irfan düşüncesinin Nakşibendî çevrelerde güçlü biçimde temsil edilmesi, onun saray ve saray erkânının entelektüel birikiminden beslenmesini sağlamıştır" (Pakbaz, 1385 H.: 92).

“Bihzâd, zarif işçiliği ve tezhip sanatını doğrudan üstadı Mîrek-i Horasânî’den öğrenmiştir. İnce kalem hareketlerini, anlatımdaki derinliği ve kompozisyon anlayışını ise Mevlâna Veliyyullah’ın çizimlerinden edinmiştir. Bihzâd, yirmi yaşına geldiğinde kendisini başarılı ve istidatlı bir ressam olarak kabul ettirmeyi başarmıştır” (Hüseynî Sadr, 1394 H.: 782).

Bihzâd, görsel motiflerinin temelini çoğu zaman şiirsel alanlardan ödünç alır; sembolik hayal gücü aracılığıyla manevî ve edebî ölçütleri resim diliyle ifade eder. Onun dönemin önde gelen edebiyatçılarıyla yakın ilişkiler içinde bulunması, ürettiği eserlerde açık izler bırakmıştır. Bu etkileşim, en belirgin ve olgun biçimiyle Herat Ekolü’nde tecelli etmiştir.

Şâhruh ve Baysungur döneminde Sa‘dî ve Nizâmî’nin şiirlerine özel bir ilgi gösterilmiş; bu şairlerin yanı sıra Firdevsî’nin eserleri de yoğun biçimde süslenmiş ve resimlenmiştir. Ekolün ikinci yarısında eser veren Câmî’nin şiirleri de resmin temel konularından biri hâline gelmiştir. Bu dönemde *Şehnâme* üzerine yapılan tasvirler varlığını sürdürmekle birlikte, bezm ve aşk temalarını işleyen şairlerin şiirleri, resim sanatının kendini ifade etmesi için daha çok tercih edilen bir zemin olmuştur (Wilsen, 1317 H.: 169). Nitekim bu süreçte Sultan Hüseyn-i Baykara’nın divanı ile Emir Hüsrev Dihlevî ve Nizâmî’nin *Hamse*’leri gibi pek çok eser resimlendirilmiştir.

Yakup Ajend, Herat Ekolü’nün resim anlayışını *Negârgârî der Mekteb-i Herat* adlı eserinde şu şekilde değerlendirmektedir: “Şâhruh döneminde, yani ekolün birinci safhasında ressam, sanat ve insan erdeminin ideallerini ifade etmeye yönelmiştir. İkinci dönemde, yani ekolün zirvesinde ise bu ifade biçimi yerini tasavvufî anlatıma bırakır. Birinci dönemin eserlerinde idealist bir yaşam anlayışı hissedilirken, ikinci dönemde geçici dünya ve zamansal olana mesafe koyan bir yaklaşım öne çıkar” (Ajend, 1387 H.: 12).

“Bu dönemde Bihzâd’ın resimleri, önceki dönemlere kıyasla figüratif açıdan daha kişiselleşmiş ve hareketli bir yapı kazanmıştır. Fiziksel oranlar büyük bir ustalıkla vurgulanmakta, figürlerin bedensel dinamizmi ön plana çıkarılmaktadır. Edebî metinlerden devralınan geleneksel temaların yanı sıra Bihzâd, manzara unsurlarını ve gündelik hayat sahnelerini de resimlerine dâhil etmiştir. Bu bağlamda, saray inşasında çalışan işçileri ya da hamam içindeki günlük yaşama ait sahneleri betimlemesi dikkat çekicidir” (Hândmîr, 1394 H.: 18).

Bu dönemin resim sanatı, özellikle Bihzâd'ın ve saray kütüphanelerini yöneten sanat hamilerinin estetik anlayışı ve esnekliği sayesinde görsel gerçekçilik açısından önemli bir aşama kaydetmiştir. Figürlerin bedensel canlılığı ve nesnelerin hacimsel algısı, izleyiciye daha yoğun bir duygu aktarımı sağlamaktadır. Nitekim Bihzâd'ın eserlerinde insan figürü merkezî bir rol üstlenmekte, anlatının asli taşıyıcısı olarak konumlanmaktadır.

"Bihzâd'ın yaşamı boyunca ürettiği eserleri üç ayrı dönemde değerlendirmek mümkündür: Birinci dönem Sultan Hüseyn-i Baykara devri, ikinci dönem Timurlular ile Safeviler arasındaki geçiş süreci, üçüncü dönem ise Tebriz'de yaklaşık on yedi yıl boyunca saray kütüphanesinin müdürlüğünü yürüttüğü evredir. Bu son dönemde Sultan Muhammed ve Kasım Ali Şehzade gibi önemli öğrenciler de yetiştirmiştir" (Ayetullahi, 1384 H.: 56).

3.4.4. Mimari

Hüseyn-i Baykara Dönemindeki Mimari

Timurlu mimarisinin temel üslup özellikleri, Meşhed, Semerkant ve Herat şehirleri arasında şekillenen üçgen bir coğrafi hat üzerinde gelişmiştir. Bu mimari geleneğin sonraki safhası ise özellikle Herat Sultanı Hüseyn-i Baykara ile onun veziri Ali Şîr Nevâyî'nin himayesi altında biçimlenmiştir.

Her ne kadar ilk dönemde, yani Şâhruh ve oğulları zamanında Herat Mektebi mimari açıdan büyük bir ihtişam ve dinamizm kazanmış olsa da, Sultan Hüseyn-i Baykara devrinde imar faaliyetlerinin önceki dönemle aynı hız ve yoğunlukta sürdürülmediği görülmektedir. Nitekim Timurluların özellikle Şâhruh döneminde ortaya koyduğu görkemli ve anıtsal mimari eserlerin, Baykara döneminde benzer ölçekte tekrarlanmadığı dikkat çekmektedir.

Bununla birlikte Herat Mektebi'nin ikinci döneminde bağlar, saray yapıları ve hayır amaçlı mimari eserler önemli bir yer tutmuştur. Bu durumun, Sultan Hüseyn-i Baykara ile Ali Şîr Nevâyî'nin hayır faaliyetlerine verdikleri öneme rağmen, kişilikleri ve estetik tercihleri gereği mimarlık ve mühendislikten ziyade edebiyat, güzel sanatlar ve eğlenceye yönelik sanat dallarıyla daha yakından ilgilenmiş olmalarından kaynaklandığı söylenebilir. Bu yönelim, mimari üretimin niceliğinden ziyade kültürel ve sanatsal çeşitliliğin ön plana çıkmasına yol açmıştır.

Kitap yapımı sanatında gözlenen yükseliş ve belirgin atılım ile tezhip gibi ona bağlı sanat dallarındaki gelişmeler, bu durumu açık biçimde doğrulamaktadır. Nitekim Şâhruh döneminde, hem bizzat kendisi hem de çocukları resim, hat ve kitap sanatlarını himaye etmişlerdir. Ancak mimari faaliyetler açısından bakıldığında, en yoğun üretimin Şâhruh ve eşi Gevher Şad'ın doğrudan girişimleriyle gerçekleştiği görülmektedir. Bu süreçte inşa edilen yapılar, Herat mimarisinin sanatsal altyapısının şekillenmesinde belirleyici olmuş ve söz konusu altyapı bu dönemde kayda değer ölçüde gelişme göstermiştir.

3.4.4.1. Hüseyn-i Baykara'nın Mimarlık Alanındaki Faaliyetleri

Sultan Hüseyin-i Baykara'nın Herat'ın ikinci döneminde mimarlık alanındaki en dikkat çekici icraatlarından biri, bağlar ile sarayları bütüncül bir planlama anlayışı içerisinde ele almasıdır. Bu yaklaşım, yalnızca kentsel estetiği güçlendirmekle kalmamış, aynı zamanda dinî ve siyasi iktidarın ihtişamını da görünür kılmıştır. Herat ve Horasan coğrafyasında geçmişten beri çok sayıda bağ ve bostan bulunmasına rağmen, Sultan Hüseyin'in Herat'ta tahta çıktıktan sonra gerçekleştirdiği ilk mimari faaliyetlerden biri bir bağ inşa etmek olmuştur. Nitekim kaynaklarda, "Hüseyn-i Baykara kendisine ikametgâh olarak şehrin kuzeydoğusunda geniş bir sahada Cihanârâ adı verilen bağ ve sarayları, oğlu Bediüzzaman Mirza için ise Bağ-ı Nevî'yi yaptırmıştır" bilgisi yer almaktadır (Aka, 2000: 121).

Herat'ta bina inşa etme ve bağ kurma geleneği, önceki dönemlerde olduğu gibi Sultan Hüseyin döneminde de devam etmiştir. Bu süreçte yalnızca hükümdar değil; zenginler, nüfuz sahibi kişiler, mülk sahipleri ve şehzadeler de Şâhruh, Mirza Ebü'l-Kasım Bâbür, Mirza Ebü Sa'îd Gürkân ve Sultan Hüseyin-i Baykara'yı örnek alarak çok sayıda yapı ve bağ inşa etmeye yönelmişlerdir (Câmî Divanı, 1381 H.: 20).

Rauzat al-Jannât adlı eserde, Sultan Hüseyin'in tahta çıkışı ve bağ inşa faaliyetleri hakkında ayrıntılı bilgiler verilmektedir. Buna göre, "Hicrî 873 yılında Herat'ta Ebü'l-Gazi Sultan Hüseyin'in Zâğân bağında tahta oturmasının ardından dört adet imaretin inşa edilmesine karar verilmiştir. Her ne kadar Şâhruh ve evlatları döneminde çok sayıda görkemli bina, geniş bağlar ve ferah meskenler yapılmış olsa da, Ebü'l-Gazi'nin tasarladığı bağ ve sarayların bunlardan çok daha ihtişamlı olması hedeflenmiştir. Bu amaçla Herat'ın kuzeydoğusunda, Gazargâh mezarlığına yakın bir bölgede inşa faaliyetleri başlatılmıştır. Tüm ustalar ve sanatkârlar, bu mübarek bağda, farklı sanat dallarının seçkin örneklerinden ve özgün tekniklerden faydalanarak,

olağanüstü düzenlemeler gerçekleştirmiş; bağ, yüksek ve görkemli yapılarla çevrelenmiştir" (bkz. Esfezârî, 1339 H.: 317–318).

Bu dönemde bağ yapımındaki artış, dönemin edebî üretimine de güçlü biçimde yansımış ve birçok şairin şiirlerinde önemli bir tema hâline gelmiştir. Nitekim Sultan Hüseyin-i Baykara devrinde bağlar öylesine merkezi bir konuma ulaşmıştır ki, şairler bu mekânları kasidelerinde övgü unsuru olarak işlemişlerdir. Câmî'nin divanında, yüzü aşkın imaret ve bağın ihtişamını konu alan şiirlere rastlanmakta; bu yapıların görkemi ve estetik değeri ayrıntılı tasvirlerle dile getirilmektedir. Kaynaklarda bu dönemde öne çıkan tarihî ve meşhur bağlar arasında Cihanârây Bağı, Zebîde Bağı, Delgeşây Bağı, Çemenârây Bağı, Beyaz Bağ, Zâğân Bağı, Kıyâbân Bağı, Nazargâh Bağı, Muhtâr Bağı ve Gazargâh Bahçesi zikredilmektedir (Câmî, 1381 H.: 2).

Sultan Hüseyin döneminde inşa edilen yapılar arasında Darü's-safâ başta olmak üzere, hayır amaçlı inşa edilmiş pek çok yapı, cami ve çok sayıda dergâh bulunmaktadır. Timurlular devrinde inşa edilen binalar, sanatsal değerleri, mimari sağlamlıkları ve kazandıkları ün bakımından değerlendirildiğinde; özellikle camiler, medreseler, dergâhlar ve ziyaretgâhlar ön plana çıkmaktadır. Camiler, İran mimari tarihi içerisinde her dönemde özel bir ilgiye mazhar olmuş yapılar arasında yer almakta olup, Timurlular döneminde de mimarların ve sanat hamilerinin dikkatini yoğun biçimde çekmiştir (Bler, 1378 H.: 254).

Timurlular, hem dinî hem de din dışı yapıların inşasına özel bir önem atfetmiş; bu süreçte önceki dönemlerde yaygın olarak kullanılan plan ve mimari üsluplardan da faydalanmışlardır. Özellikle hayır ve kamu yararına yönelik yapıların sayısında bu dönemde belirgin bir artış gözlemlenmektedir. Bu yapılardan biri olan ve dergâh işlevi gören Darü's-siyâde binası, Sultan Hüseyyn-i Baykara'nın emriyle inşa edilmiş; padişahın talimatıyla Hoca Abdülcemil burada her gün ders vermekle görevlendirilmiştir (Esfezârî, 1339 H.: 27).

Sultan Hüseyin-i Baykara tahta çıktığında, "Taht-i Sefe" adıyla bilinen bir köşk inşa ettirmiştir. Bu görkemli yapı, dağlık bir alanda konumlandırılmış olup hem mimari ihtişamı hem de seçilen mekân itibarıyla dikkat çekmektedir. Bunun yanı sıra Herat'ın Çehârsûk mahallesinde, aynı anda yaklaşık dört bin kişiye yemek verebilecek kapasitede olan Darü's-siyâde adlı bir dergâh kurulmuştur. Dönemin meşhur

vaizlerinden Mevlânâ Hüseyin Vâiz Kâşifî de haftada bir kez bu dergâhta vaaz vermekteydi (Hândmîr, 1372 H.: 174).

3.4.4.2. Ali Şîr Nevâyî'nin Mimari Alanındaki Faaliyetleri

Amir Ali Şîr Nevâyî, bu dönemde her türlü hayır işinin öncüsü olarak kamu yararına yapılan binaların inşasına büyük ilgi göstermiştir. Hayatını anlatan kaynaklara göre, kendi döneminde 370 hayır eseri yaptırmıştır. Bu binaların dağılımı ve türleri şöyledir:

Tablo 2: Nevâyî tarafından yapılan binaların sayısı

(Wilber, Golombek, H. 1374: 103).

Bina	Adet	Bina	Adet
Köprü	14	Dar uşşifa	1
Hamam	9	İmaret	5
Kervansaray	52	Dergâh	7
Anbar	19	Lenger	3
Dar ul hifaz	1	Medrese	4
Cami	20		

Tablo 3: Önemli camilerden bazıları[8]

Serpâl Encil Camii	Mîr Âdil Mahallesi Camii
Tel Katiyan Camii	Kasaba-yi Fuşenc Camii
Serkûçe Emir İslâm Berlas Camii	Ulu Câmî-i Pul-i Kârd
Ser-i Kuçe-i Uluğ Ātā Camii	Esterâbâd Ulu Camii
Kalendran Mahallesi Camii	Kurrat-I Turşîz Ulu Camii

[8] **Mekarem ul ahlak, s.101**: "Hândmir, Nevâyî tarafından Inşa edilen medreseler, tekkelar ve ribatlara değinmektedir."

Câm Eyd Gam Camii	Serahs Bayramgâh (Îdgâh) Camii
Esfezâr Ulu Camii	

Ayrıca bu dönemde Ali Şîr Nevâyî, talebelerin eğitim görmesi amacıyla birçok medrese inşa ettirmiştir. Bu medreselerden biri de Medrese-i İhlâsiyye'dir.

Devletşah'ın Tezkiresi'nde söz ettiği İki ribat — Sengbest ve Dîzâbâd ribatları [9]— Ali Şîr Nevâyî tarafından İnşa ettirilmiştir. Genel olarak Nevâyî, birçok hayır amaçlı faaliyette bulunmuştur. Bunlar arasında medreseler, kervansaraylar ve ribatların kuruluşu sayılabilir.

Devletşah, Dizâbâd ribatının inşası hakkında şu değerlendirmede bulunmaktadır: "O dönemde şehrin çeşitli mahallelerinde yüksek değere sahip yapılar inşa edilmiştir. Bunlar arasında Seyyid Âref Kasım Envâr'ın Ravza'sı, Şeyh Ferîdüddin Attâr'a ait yapılar ve Dizâbâd ribatı zikredilebilir" (Semerkandî, 1328 H.: 176, 507).

Ali Şîr Nevâyî'nin faaliyetlerine *Tezkire*'sinde yer yer değinen Devletşah'ın ifadelerinden, Nevâyî'nin yaşadığı dönemde hayırseverlik faaliyetlerinin ne denli geliştiği ve yaygınlık kazandığı açıkça anlaşılmaktadır. Devletşah, Nevâyî'nin Herat'ta hayır amacıyla inşa ettirdiği mimari yapıları şu şekilde aktarmaktadır: "Herat darü's-saltanasında medrese, cami, tekke, darüşşifa ve hamam gibi yapılar aynı mahallede, İncil Nehri kıyısında inşa edilmiştir. Bunun yanı sıra Aşk ribatı, Sengbest ribatı ve şehrin çeşitli mahallelerinde başka binalar da yaptırılmıştır" (Semerkandî, 1382 H.: 341).

3.4.4.3. Geçmiş Dönemlerden Kalan Eserlerin Restorasyonu ve Onarımı

Timur, dünya fetihlerinden elde ettiği servetin önemli bir kısmını, kendisi ve ailesi aracılığıyla saraylar, bağlar, kervansaraylar, medreseler, dergâhlar, limanlar ve benzeri kamusal yapıları inşa ettirmek için harcamıştır. Bu yaklaşım, Timurlu iktidarının yalnızca askerî başarılarla değil, aynı zamanda kalıcı mimari ve kültürel eserlerle de meşruiyet kazandığını göstermektedir.

[9] Bkz. Semerkendi, Tezkire, s.506,176

Timurlular döneminde başlayan ve Sultan Hüseyn-i Baykara zamanında daha da yoğunlaştırılan önemli uygulamalardan biri, Herat Mektebi'nin ilk dönemine yahut Timurlular öncesine ait eski ve yıkılmış yapıların onarımı ve restorasyonu olmuştur. Timurlular, önceki dönemlerden miras kalan eserlerin korunması ve yaşatılması konusunda son derece titiz davranmış, bu yapıları yalnızca tamir etmekle kalmayıp yeniden işlevsel hâle getirmeyi de hedeflemişlerdir.

Baykara döneminde tahrip olmuş hemen her yapının restore edilmesi, hem geçmişin kültürel ve tarihî kimliğinin korunmasına verilen önemi hem de Timurlu hanedanının kendi meşruiyetini bu miras üzerinden yeniden inşa etme çabasını yansıtmaktadır. Bu doğrultuda, geçmiş dönemlerden kalan pek çok yapı yeniden ihya edilmiş; Şâhruh, Hüseyn-i Baykara ve onların halefleri bu restorasyon faaliyetlerini kesintisiz biçimde sürdürmüşlerdir.

Ali Şîr Nevâyî'nin faaliyetleri arasında en dikkat çekici olanlardan biri, Herat Camii'nin onarımı, yenilenmesi ve kısmen yeniden inşasıdır. Moğol istilaları sırasında büyük ölçüde tahrip olan bu cami, Timurlular döneminde gerçekleştirilen en kapsamlı restorasyon projelerinden birine konu olmuştur. "Herat Camii'nin onarımı ve ihyası, Timurlular döneminde yapılan son büyük restorasyonlardan biridir. Bu girişim, 903/1497 yılında Nevâyî'nin yoğun çabaları sayesinde gerçekleştirilmiştir. Söz konusu caminin inşasının üzerinden yaklaşık dört asır geçmişti; nitekim yapı, 597/1200 yılında Sultan Ebü'l-Feth Gıyâseddin Gûrî tarafından planlanmıştı" (Kâvûsî, 1389 H.: 123).

Hândmîr'in *Mekârimü'l-Ahlâk* adlı eserinde belirttiğine göre, Ali Şîr Nevâyî'nin restorasyonunu gerçekleştirdiği yapılar arasında Herat'taki Medrese-i Sultâniyye ile Mescid-i Emîrşâh yer almaktadır. Şehir dışında ise Şeyh Yahyâ'ya ait tekke ile 902 Hicrî yılında Nîşâbur'da, Şeyh Ferîdüddin Attâr'ın türbesinin yanında inşa edilen tekke zikredilmektedir. Ayrıca Herat'a bağlı Esfezâr kasabasındaki büyük cami de Nevâyî'nin ihya ve onarım faaliyetleri kapsamında anılan yapılardandır (Hândmîr, 1378 H.: 92–93).

Hândmîr, bunlara ek olarak Mevlânâ Seromin'e ait zaviyenin de Nevâyî tarafından yenilendiğini ifade etmektedir.[10]

[10] Ribatlar ve diğer yapılar hakkında bkz. Hândmîr, Mekârimü'l-Ahlâk, s. 92–94."

3.4.4.4. Bu Dönemde Mimari Üslup ve Süslemeler

Binaların plan anlayışı ile yapı ve süsleme unsurları, Şâhruh ve halefleri döneminde oluşan mimari geleneğin devamı niteliğinde olup, Hüseyn-i Baykara devrinde de büyük ölçüde sürdürülmüştür. Bu dönemde inşa edilen yapıların çoğunda, mimaride dikey etkiyi öne çıkaran bir anlayışın benimsendiği görülmektedir. Söz konusu etki, özellikle yapı köşelerinde kullanılan yuvarlak kulelerin tasarımı ve konumlandırılmasıyla sağlanmıştır.

Mimari süslemeler de önceki dönemlerde olduğu gibi varlığını korumuş; mukarnaslar, zengin çini bezemeler ve süslü taç kapılar bu yapıların temel estetik unsurları arasında yer almıştır. Özellikle mezhepsel nitelik taşıyan yapılar, süsleme bakımından daha ihtişamlı ve gösterişli bir mimari anlayışla inşa edilmiştir. Nitekim, "mezhepsel binalarda kendine has bir özellik olarak kubbeli bir yapı tercih edilmekteydi. Timurlulara ait yapılar genellikle eyvanlar üzerine inşa edilmiş olup, bu eyvanlar büyük ve küçük mekânlarla birlikte yarım daire biçimli düzenlemelerden oluşmaktaydı" (Gölmbek, 1374 H.: 286).

Bu dönemde geçmişten kalan yapıların restorasyonu sırasında kullanılan süsleme unsurları, önceki dönemlerin estetik anlayışına sadık kalınarak yenilenmiş ve bu hususta son derece titiz bir yaklaşım benimsenmiştir. Restorasyon faaliyetlerinde, yapının özgün üslubuna zarar verecek müdahalelerden özellikle kaçınılmış, süslemelerin biçim ve kullanımında geleneksel ölçütler esas alınmıştır.

Timurlu mimarisinin ayırt edici özelliklerinden biri olan yüksek eyvanlar, bu dönemde de mimari anlayışın temel unsurları arasında yer almaya devam etmiştir. Nitekim "yüksek eyvanlar Timurluların mimarlık özellikleri arasında sayılır. Bu yapılarda, kemer tacının üst kısmında kitabe için yeterli alan oluşturmak amacıyla cepheler kemerden daha yüksek inşa edilmiştir. Timurlu mimarisinin ihtişamını artıran bir diğer unsur ise beyaz mermer ve kırmızı kumtaşının yaygın biçimde kullanılmasıdır" (Pope, 1387 H.: 1328).

Söz konusu mimari üslup, Herat Ekolü'nün ikinci döneminde de büyük ölçüde korunmuş ve devam ettirilmiştir. Restorasyon çalışmalarında geçmişin üslubuna yeni unsurlar eklenmemiş; hatta yeni inşa edilen yapılarda dahi önceki dönemlerin mimari anlayışı örnek alınmıştır. Nitekim Herat'ta inşa edilen bazı yapılar, geçmiş dönem

mimarisine açık bir göndermeyle tasarlanmıştır. Bunlardan biri Hüseyn-i Baykara'ya ait yapıdır. Köşelerinde yer alan ve yaklaşık kırk beş metre yüksekliğe ulaşan dört minaresiyle bu yapı, doksan çarpı doksan ölçülerinde belirgin bir kare mekân oluşturmakta ve önceki Timurlu mimari anlayışını sürdürmektedir (Pope, 1387 H.: 1330).

Hândmîr, Herat Camii'nin süsleme çalışmalarının tamamlanmasının ardından yapının kazandığı yeni görünümü şu sözlerle tasvir etmektedir: "Taçlar ve revakların üstü İslimî ve Hatâyî motiflerle işlenmiş, yapı yerel bir kimlik kazanmıştır. Parlayan yüzeyleri, eşsiz bir titizlik ve dikkat çekici yeniliklerle diğer yapılardan ayrılarak müstakil bir estetik bütünlüğe ulaşmıştır. Yüksek kubbe tabanları, tıpkı iyi insanların amellerinin kaydedildiği sayfalar gibi bir beyazlık ve parlaklık kazanmış; eyvanların değerli ayaklıkları ise Survan taşından metanet ve sağlamlıkla biçimlendirilmiştir" (Hândmîr, 1378 H.: 99).

Hândmîr, anlatısının devamında ceviz ağacından oyulmuş, zamanla yıpranmış ve kırılmış eski minbere dikkat çeker. Bu minberin yerine, Ali Şîr Nevâyî'nin fermanıyla mermer taştan yeni bir minber yapılmasına karar verilmiştir. Söz konusu minber için Havaf/Han bölgesinden mermer taş temin edilmiş, usta Şemseddin bu taşı işleyerek minberi şekillendirmiştir (Hândmîr, 1378 H.: 99).

Mermer taşı, renkli çiniler ve kitabeler gibi İslâmî süsleme unsurlarının kullanımı, geçmiş dönem mimari üslubunun temel özellikleri arasında yer almaktaydı. Kitabelerde, Kur'an ayetleri ile şairler tarafından kaleme alınan şiirler, yapının işlevi ve mekânın niteliğine uygun biçimde tercih edilmekteydi.

Şairlerin şiirleri, hem övgü hem de mekânın methiyesi niteliği taşıyarak, edebî süslemeleri zenginleştiren ve yapıların kültürel kimliğini güçlendiren bir unsur işlevi görüyordu. Nitekim Hândmîr, *Habîbü's-siyer*'de Mirza Muhammed Sultan'ın vefatı münasebetiyle şu bilgiyi aktarır:

"Sultan Hüseyn-i Baykara'nın emriyle, onun için bir türbe ve yapı inşa edildi. Abdurrahman Câmî tarafından, vefat eden şehzadenin anısına ve sultanın övgüsüne bir kaside kaleme alındı ve bu kaside mezarın kubbesine işlendi" (Hândmîr, 1380 H.: 177).

رخشنده جرم خور که برین سبز طارم است
قندیل گورخانه شاهان عالم است

(Gökyüzündeki güneşin suçu, padişahlarının mezarına kandil olmasıdır.)

Câmî'nin kaleme aldığı şiirler, en azından Herat hükümeti sınırları içindeki yapıların kitabelerinde, güzel hat ustaları tarafından işlenmekteydi. Bu durum, tıpkı nakkaşlık sanatında olduğu gibi gerçekleşmekteydi.

Baykara döneminde mimari sanatı, güzel bağların inşa edilmesi ve bu tür mimarlık üslubunun yaygınlaşmasıyla birlikte yeni ve özel bir aşamaya ulaşmıştı . Bu durum, bir yandan sanat ve kültürün gelişmesine ve yayılmasına katkı sağlayan mezhepsel ve kamu yararına yönelik yapıların inşa edilmesine yardımcı olurken, diğer yandan saltanatın ihtişamını artırarak her gün daha da genişlemesine zemin hazırlamıştır.

Binaların yenilenmesi ve restorasyonu uygulamaları, Timurlular döneminden başlayarak Herat Mektebi'nin ilk safhasına, hatta Timurlular öncesine uzanan bir süreklilik içerisinde, geçmişte yaşamış toplulukların kültürel kimliğini yaşatma ve koruma çabasını açık biçimde ortaya koymaktadır. Bu yaklaşım, yalnızca mimari yapıların fiziksel devamlılığını değil, aynı zamanda tarihsel Hâfızanın ve kültürel aidiyetin korunmasını da hedeflemiştir.

Bu bağlamda, mimarlık sanatında gözlenen söz konusu özelliklerin, Timurlular döneminden itibaren sonraki dönemler için örnek teşkil eden bir mektep anlayışına dönüştüğü söylenebilir. Nitekim bu mimari zihniyetin belirgin yönleri, köklerini doğrudan Timur dönemine kadar götürmektedir. Bu husus, dönemin kaynaklarında da açıkça vurgulanmaktadır:

"Herat, yapı inşa etme, imaretler kurma ve güzel bağlar oluşturma konusunda takdire şayandır. Zira Afganistan, İran ve Horasan coğrafyasının hiçbir tarihî döneminde, hiçbir hükümdar ya da sultan, bu ölçüde türbeler, büyük camiler ve ihtişamlı imaretler inşa etme yönünde böylesine kapsamlı bir çaba göstermemiştir" (Câmî Divanı, 1320 H.: 23).

Timurlar dönemine ait mimari eserlerinden günümüze neredeyse hiç iz kalmamıştır; yalnızca küçük bir kısmı ayakta durmaktadır. Ancak şairlerin bu yapılar ve bahçeler hakkında kaleme aldıkları şiirlerde, mimari terimler ve yapı tasvirleri kullanmaları sayesinde söz konusu binaların özellikleri ve mimari yönleri hakkında fikir edinmek mümkündür.

Câ,mî bu beyitlerde söz ,konusu binaların renk renk ve nakış ve benzemleri hakkında kimsenin aktaramadığı doğru bilgileri sunmaktadır:

خاک ازین عالی بنا بر کاخ گردون سرکشید
تا بنای عالم است اینسان عمارت کس ندید

(Bu saray gökyüzüne kadar yükseldi. Dünya var oldukça kimse böyle bina görmedi.)

بین در و دیوارش از نقاش پر نقش لطیف
کلک او آمد مگر گنج لطایف را کلید

(Bak kapısı ve duvarı güzel nakışlarla süslüdür. Onun kalemi, diğer bütün inceliklerin anahtarı olmuştur)

Câmî başka beyitlerde binalarda kullanılan renklere şu şekilde değinir:

بهر استاد مقرنس کار او هر بامداد / گچ سرشته مهر ز اسفیداج صبح انورست
شاخ و برگ نقش های صفحه دیوار او / در علو منزلت با شوخ طوبی همسرست
زآنچه فاضل مانده از نقاش رنگ آمیز او / یک سفال لاجورد این گنبد نیلوفر است

(Güneş her sabah ışıklarıyla bu ihtişamlı binanın süslemelerini açığa çıkartıyor. Duvarlarındaki dal ve yaprak süslemeleri Tûba ağacı güzelliğindedir. Boyacıdan geriye gökyüzünde lacivert bir kubbe kalmıştır.)

Sultan Hüseyn-i Baykara döneminde birçok yapı inşa edilmiştir ve bu yapılar, İslam mimarisine değerli bir tanık olarak kabul edilir. Binaların kubbelerinde uzanım, yüksek yapılar ve eyvanlar, kubbe gövdeleri, zengin süslemeler ve görkemli bir görünüm, çini ve alçı işçiliğinde lacivert ve altın renklerin kullanımı ile nakışlarda kendini göstermektedir, göz kamaştıran bir karmaşıklık ve estetik bütünlük sunmaktadır" (MirCaferî, 1388 H.: 129-130) konusu geçen bu binaların özellikleri dönemim şairleri özellikle Câmî'nin şiirlerinde yer yer övülmüştür. Câmî'nin birçoğu kasidelerinde sultanın ihtişamlı binaları anlatılmıştır. Dizlerinde mimari terimlere atıfta bulunurken bunları şiirsel temalarla sanatına dahil etmiştir.

3.4.5. Edebiyat

3.4.5.1. Şiir

Hicrî 9. yüzyıla kadar Farsça şiir, edebî olgunluğunu büyük ölçüde tamamlamış ve gelişimini yaşamıştı. Bu süreçte yalnızca kaside ve methiye türleri değil; gazel, mesnevi, ahlâkî ve tasavvufî şiir, dinî-felsefî metinler ile hikâye edici nazım türleri de

yaygınlık kazanmıştı. Özellikle Câmî'nin yaşadığı dönemde, edebî gelenek bu denli yerleşmişken bütünüyle yeni bir tür ya da akım ortaya koymak kolay değildi. Mesneviyyât-ı Seb'a ve *Heft Ureng* her ne kadar Câmî'nin zihinsel kudretini ve sanat anlayışını yansıtan özgün eserler olsa da, bu yönde denemelerin kendisinden önceki şairler tarafından da yapıldığı bilinmektedir. Nitekim Nizâmî ve Emir Hüsrev Dihlevî, Câmî'den önce bu türde önemli örnekler vermişlerdir (Habîbî, 1964: 31).

Bu dönemde kaside türü önceki asırlara kıyasla daha sınırlı bir kullanım alanına sahip olmakla birlikte, Lütfullah Neyşâbûrî, Şah Nimetullah-ı Velî, İbn-i Hüsâm ve Câmî gibi isimler kaside sahasında öne çıkmıştır. Şairler mesnevi türünde çeşitli denemeler yapmış olsalar da, yerleşik kalıplara rağmen bu dönemin baskın nazım türünün gazel olduğu görülmektedir (Rezayi, 1395 H.: 8).

Bahar, *Sebkşinâsî* adlı eserinin üçüncü cildinde bu dönemin edebî gelişimi hakkında genel olarak eleştirel bir değerlendirme yapar. Ona göre bu asırda edebî gerileme süreci devam etmiş; buna karşılık tarih yazıcılığı, hat sanatı, minyatür, tezhip ve mimari alanlarında belirgin bir artış ve gelişme yaşanmıştır. Bahar, özellikle tarih kitaplarının, Hicrî 7. yüzyılın sonlarından itibaren kabul gören tek bir dil ve üslup doğrultusunda yazılmaya devam ettiğini vurgular. Bu bağlamda Câmî'nin *Baharistân* adlı eserini Sa'dî'nin *Gülistân*'ını örnek alarak kaleme aldığını, *Nefehâtü'l-Üns*'ü ise âriflerin hayat hikâyelerini konu alan bir eser olarak yazdığını belirtir. Aynı şekilde Devletşah'ın da bu dönemde kendi tezkiresini kaleme alması, Bahar'a göre edebî üretimin daha çok derleme ve geleneksel türler etrafında şekillendiğini göstermektedir (Bahar, 1349 H.: 184).

Said Nefîsî ise bu dönemin şiirine daha olumlu bir perspektiften yaklaşır ve Hicrî 9. yüzyıl Farsça şiirini, sonraki edebî üslupların başlangıcı olarak değerlendirir. Ona göre bu asrın şiiri, 7. ve 8. yüzyıllarda sahip olduğu sadelik ve akıcılığı tamamen kaybetmemiştir; ancak giderek anlam sanatlarının yoğunlaştığı, yeni benzetmelerin, kinaye ve mecazların öne çıktığı bir yapıya bürünmüştür. Nefîsî, bu dönüşümün, ilerleyen dönemlerde ortaya çıkacak olan Sebk-i Hindî üslubunun ve şiirde empresyonist eğilimlerin ilk işaretleri olarak okunabileceğini ifade eder (Nefîsî, 1344 H.: 234).

Alman müsteşrik Hermann Ethe, klasik Farsça şiirin sona erişini Câmî'nin ortaya çıkışı ve vefatıyla ilişkilendirir. Ona göre Câmî, klasik şiirin son büyük

temsilcisidir; ondan sonra bu geleneğin yaratıcı gücü büyük ölçüde tükenmiştir. Bununla birlikte Ethe, Câmî'nin yaşadığı dönemde, Sultan Hüseyn-i Baykara'nın sarayında bulunan ve başarılı gazeller kaleme alan Baba Fagânî-yi Şîrâzî gibi bazı genç çağdaş şairlerin de ortaya çıktığını belirtir (Ethe, 2536 ŞŞ.: 191–192).

Genel olarak değerlendirildiğinde, bu dönemin şairlerinin şiirlerinde önceki asırlara kıyasla yaratıcılığın zayıfladığı görülmektedir. Her ne kadar yeni terkipler, kinayeler ve teşbihler kullanılmaya devam etmiş olsa da, bu dönemde belirgin bir üslup oluşturan, tarz sahibi şairlerden söz etmek güçtür. Şairlerin büyük bir kısmı, önceki yüzyılların güçlü isimlerinin gölgesinde kalmış ve onların estetik sınırlarını aşmakta zorlanmıştır.

Buna rağmen, Timurlular döneminde gözlemlenen bu genel gerilemeye karşın, özellikle asrın sonlarına doğru nazım alanında özgün eserler ortaya koyan yetenekli şairlerin varlığı da inkâr edilemez. Câmî Farsça şiirde, Nevâyî hem Türkçe hem Farsça şiirde ve bizzat Sultan Hüseyn-i Baykara da edebî üretimleriyle bu dönemin öne çıkan isimleri arasında yer almaktadır. Bunun yanı sıra Kasım Envar, İsmet Buhârâyî, Ehlî-yi Şîrâzî, Kâtibî-yi Tebrîzî, Hilâlî-yi Çağatayî, İbn-i Hisâm ve Şah Ni'metullah-ı Velî gibi şairler de dönemin dikkat çeken edebî şahsiyetleri arasında sayılabilir. Ayrıca dinî ve mezhebî içerikli şiirler, dönemin sağladığı görece özgür ortam sayesinde bu asırda daha da gelişmiş ve yaygınlık kazanmıştır.

"Câmî, kendi asrının şairidir. Bu asır, şiir dilinin muammâ üretme yeteneklerinin öne çıktığı, edebî sanatların aşırı yoğunluğu içinde anlamın geri planda kaldığı, şairlerin tutku ve aşk duygularının zayıfladığı bir dönemdir. Câmî, bu çağın en çalışkan şairi olarak dikkat çeker. Eski tarzlara ve önceki şairlere nazire yazmak onun başlıca ilgilerinden biridir. Yazdığı nazirelerin Kesâî-yi Mervzî, Hasan Dihlevî, Emîr Hüsrev, Enverî, Hâkânî, Sa'dî, Hâfız ve Mevlânâ gibi şairlere yöneldiği görülmektedir" (Herevî, 1377 H.: 135).

Bahar, bu dönemin edebî atmosferini daha eleştirel bir bakışla değerlendirir ve Ali Şîr Nevâyî'yi, edebiyat ve sanatın yayılması bakımından ani bir parlayış olarak nitelendirir: "Emir Ali Şîr Nevâyî, bir evi aniden aydınlatan bir kıvılcım gibi parlayarak edebiyat ve sanatın gelişmesine yönelmiştir. Ancak ne yazık ki bu edebiyat artık eski edebiyatın gücüne sahip değildir. Şiir Sebk-i Hindî istikametine yönelmiş, nesir ise iptizale düşmüştür" (Bahar, 1349 H.: 208).

Bu dönemin dikkat çekici bir diğer özelliği, iki dilli şairlerin artan görünürlüğüdür. Özellikle Türkçede Nevâyî, Farsçada ise Fânî mahlasını kullanan Ali Şîr Nevâyî gibi şairlerin hem Türkçe hem Farsça eserler vermeleri, hatta Farsça–Türkçe ve Farsça–Hintçe yazmaları, dönemin çok dilli edebî yapısını açıkça göstermektedir (Humâyî, 1375 H.: 265).

Hüseyn-i Baykara ise yalnızca kültürel faaliyetleri destekleyen bir hükümdar değil, aynı zamanda bizzat kültür insanı kimliği taşıyan ender İran hükümdarlarından biridir. Nevâyî ile birlikte Türkçeye yönelik bilinçli bir siyasal, kültürel ve toplumsal tercih geliştirmişlerdir. Bu tercihler sonucunda Türkçenin edebî dil olarak şiir ve nesirdeki önemi, 15. yüzyılın ikinci yarısında belirgin biçimde artmıştır (Dânî, 1378 H.: 55). Nevâyî'nin şiirde vezin, kafiye, redif ve diğer yapısal unsurlara gösterdiği titizlik, bu süreçte Çağatay Türkçesinin vezin bakımından zenginleşmesine de önemli katkılar sağlamıştır (Melleyiyef, 1379 H.: 559).

"Nevâyî, *Lesânü't-Tayr* adlı eserinde Türk edebiyatının bayrağını kaldırmış olmaktan duyduğu gururu açıkça dile getirir. *Ferhâd ile Şîrîn*'de ise herhangi bir yere ordu göndermediğini, bunun yerine divanının nüshalarını her tarafa ulaştırdığını belirtir. *İskendernâme*'de, bütün Türk bölgelerini ve Türk milletinin gönüllerini kılıçsız, yalnızca kalemle fethedeceğine dair gaybdan bir çağrı aldığını iddia eder. Nevâyî'nin çeviri ve telif eserleri yalnızca Türk edebiyatı alanında etkili olmakla kalmamış, aynı zamanda kendi ifadesiyle Türkçe konuşan toplulukları da bir araya getirmiştir" (Saeedî, 1396 H.: 228).

"Aşk şiirleri ve gazelde ün kazanmış, bu alanda derin bir tecrübe edinmiş olan Nevâyî, bu aşamadan sonra destansı eserler meydana getirmeyi kendisi için bir vazife olarak görmüştür. Vezirlik görevinden ayrılarak hamse yazımına yönelmiş, Nizâmî'nin ve Emîr Hüsrev-i Dihlevî'nin hamselerini ve diğer manzum eserlerini dikkatle incelemiştir. Bu düşüncesini Câmî ile paylaşmış ve onun görüşlerine başvurmuştur. Nevâyî, 1483 yılında *Heyretü'l-Ebrâr* hamsesinin birinci kısmını kaleme almıştır" (Melleyiyef, 1379 H.: 559).

3.4.5.2. Nesir

15. yüzyıla ait metinler incelendiğinde, kütüphanelerde derlenen en önemli kaynakların tarihî eserler olduğu görülmektedir. Tarih kitaplarının büyük ölçüde saray kütüphanelerinde kaleme alınması, bu dönemin tarih yazımını belirgin biçimde devlet

merkezli bir niteliğe büründürmüştür. Zira tarih yazarları ya doğrudan devletin divanında görev almış ya da hükümetin ilgi ve ihsanlarından faydalanmışlardır. Bu sebeple kaleme alınan eserlerin büyük bölümü doğrudan sultan ve hanedan mensuplarına ithaf edilmiş ya da onlar adına yazılmıştır. Bu durumun en belirgin örnekleri özellikle Hüseyn-i Baykara döneminde görülmektedir (Emirhani, 1383 H.: 97).

Şâhruh'un vefatı ile Hüseyn-i Baykara'nın iktidara gelişi arasındaki süreçte kitap telifi geçici bir duraklama yaşamıştır. Ancak Sultan Baykara ve veziri Ali Şîr Nevâyî'nin yoğun gayretleriyle tarih yazımı yeniden ivme kazanmış ve bu dönem, Timurlu tarih yazıcılığının üçüncü safhasını oluşturmuştur. Bu safhada eser veren müellifler, bir yönüyle yeniden Moğol tarih yazım geleneğinden etkilenmiş; tarihî ve edebî metinlerin yanı sıra musiki risaleleri ve münşeat türünde eserler de kaleme almışlardır (Sâsânpur, 1392 H.: 103).

Mirhând'ın *Revżatü'ṣ-Ṣafâ* adlı eseri, bu dönemin tarih yazıcılığını temsil eden en kapsamlı çalışmalardan biridir. Eserin bir bölümü Arapça tarih kitaplarının tercümelerinden, bir bölümü Farsça tarih eserlerinin uyarlamalarından oluşmaktadır. Bahar'a göre bu eser, özellikle *Câmiʿu't-Tevârîh-i Reşîdî* ve *Zafernâme-i Şerefüddin*'den iktibas edilmiş bölümler içermektedir. Bunun yanı sıra Mirhând, bazı bölümlerde üslup sadeliğini koruyarak yalnızca küçük değişikliklerle kendi metinlerini kaleme almıştır. Yedi ciltten oluşan eserin ilk altı cildi Mirhând tarafından yazılmış, yedinci cilt ise Hüseyn-i Baykara'nın iktidarının başlangıcında, Ali Şîr Nevâyî'nin emriyle *Habîbü's-Siyer* müellifi Hândmîr tarafından tamamlanmıştır (Bahar, 1394 H.: 205).

Bu dönemde kaleme alınan ve edebî değerler taşıyan musiki risaleleri, önceki dönemlerin bir devamı ve aynı zamanda bu birikimin gelişmiş bir aşaması olarak değerlendirilebilir. Bu risalelerin önemli bir kısmında Farsça ve Türkçenin nitelikli ve estetik örneklerine rastlamak mümkündür. Nitekim Abdülkadir-i Merâgî, *Makāsidü'l-Elḥān* ve *Câmiʿu'l-Elḥān* adlı eserlerinde kendi Farsça ve Türkçe şiirlerini manzum melodiler eşliğinde kaleme almıştır. Bunun yanı sıra, dönemin bazı diğer musiki risaleleri de manzum nitelik taşımaktadır. Örneğin Hekim Molla Muhammed Fuzûlî'nin *Heft Câm* adlı risalesi, musikiye dair terimler, tabirler ve teşbihler içeren edebî bir metin olarak dikkat çekmektedir. Bu döneme ait risalelerde, edebiyat

tarihinde pek tanınmayan birçok şairin adına da rastlanmaktadır (Muhammedzadeh Sedik, 1379 H.: 52).

Hekim Molla Muhammed Fuzûlî'nin *Heft Câm* risalesi yedi bölüm ve bir hâtimeden oluşmaktadır. Müellif, her bölümde bir musiki aleti üzerinden irfanî sohbetler gerçekleştirmekte ve bu bölümleri *Heft Neşe-yi Câm* olarak adlandırmaktadır. Eserde alet, âvâz, usûl, bang, perde gibi pek çok musiki terimi kullanılmıştır (Muhammedzadeh Sedik, 1379 H.: 87).

Câmî'nin musiki risalesi de akıcı ve estetik bir nesir diliyle kaleme alınmış olup, bu yönüyle hem edebî hem ilmî açıdan dönemin değerli eserleri arasında yer almaktadır. Bu dönemde yazılan diğer musiki risalelerine ise çalışmanın musiki sanatıyla ilgili bölümünde ayrıca değinilmiştir.

Bu dönemde ahlâk alanında kaleme alınan eserlerin temel kaynağının, büyük ölçüde Hoca Nasîrüddin Tûsî'nin *Ahlâk-ı Nâsırî* adlı eseri olduğu söylenebilir. Bu geleneğin öne çıkan temsilcileri arasında Celâleddîn Devvânî ile Hüseyin Vâiz-i Kâşifî yer almaktadır. İngiliz doğu bilimci Arthur John Arberry, *Farsça Klasik Şiiri* adlı eserinde bu iki ahlâk kitabı yazarı hakkında şu değerlendirmede bulunur: Celâleddîn Devvânî'nin şöhreti, *Ahlâk-ı Celâlî* adlı eseri sayesinde oluşmuştur; bu eser, doğrudan Tûsî'nin ahlâk anlayışını esas almakta ve onu sistematik biçimde yeniden ele almaktadır. *Envâr-ı Süheylî*'nin müellifi Hüseyin Vâiz-i Kâşifî ise *Ahlâk-ı Muhsinî* adlı eserinde son derece sade, akıcı ve temiz bir nesir dili ortaya koymuştur. Bununla birlikte Arberry'ye göre bu eser, Devvânî'nin ve Tûsî'nin ahlâk risalelerine kıyasla daha az sistematik bir yapıya sahiptir. Kâşifî'nin, Nevâyî ve Sultan Hüseyin Baykara tarafından desteklenen âlimler arasında yer aldığı da ayrıca vurgulanmaktadır (Arberry, 1371 H.: 239).

Tarihin farklı dönemlerinden günümüze ulaşan mektuplar ve resmî yazışmalar (mürâsilât), Farsça nesrin en önemli kaynakları arasında değerlendirilebilir. Bu metinler genellikle kendi dönemlerinde ün kazanmış yazarlar tarafından kaleme alınmış olup, yalnızca edebî değil; aynı zamanda tarihî, siyasî ve toplumsal içerikler de barındırmaktadır. Üslup açısından ele alındığında ise kullanılan dil, anlatım tarzı ve ifade biçimleri, divan nesrinin ve resmî yazışma geleneğinin estetik özelliklerini açık biçimde yansıtmaktadır.

Münşeat, genel olarak divanî yazışmalar ile dostane mektuplardan oluşan bir nesir türüdür ve hem divan kâtipleri hem de divan mensubu olmayan yazarlar tarafından kaleme alınmıştır (Salehi, 1380 H.: 55). Bu alanda günümüze ulaşan eserler ve risaleler arasında, Câmî'nin münşeat risalesi, Baykara sarayının edibi Esfezârî tarafından yazılan *Teressül*, Molla Hüseyin-i Vâiz-i Kâşifî Şebzevârî'ye ait *Mahzenü'l-İnşâ* ve *Sahîfe-yi Sânî* sayılabilir (Rezmcu, 1384 H.: 257).

Herat Ekolü, özellikle Sultan Hüseyin Baykara döneminde münşeat yazarları yetiştirme konusunda büyük bir başarı göstermiştir. Bu dönemin en dikkat çekici ve üretken münşeat yazarlarından biri, çok sayıda eser kaleme almış olan Hândmîr-i Herevî'dir (Ferhânî Munfered, 1381 H.: 252).

Câmî'nin münşeattaki nesir üslubu, genel olarak Timurlular döneminde hâkim olan teressül anlayışıyla örtüşmektedir. Bununla birlikte, çağdaşlarının yazılarına kıyasla bazı mektuplarında daha mesnû (söz sanatlarıyla yüklü) ve mütekellif bir anlatım benimsediği görülmektedir. Câmî, mektuplarında nesr-i fennî ve mesnû üslubu yüksek bir düzeyde kullanmış; bu metinlere Arapça ve Farsça şiirler ile çeşitli edebî süslemeler de dâhil etmiştir (Urunbayev, 1364 H.: 240).

3.4.5.2.1. Tarih Yazımı

Timurlular döneminde başlayan ve gelişen tarih yazımı geleneği, Şâhruh devrinde ciddi bir ivme kazanmış, Sultan Hüseyn-i Baykara döneminde de kesintisiz biçimde sürdürülmüştür.

Şâhruh'un hükümdarlığı sırasında Herat'ta kültür ve sanat çevresinin teşekkül etmeye başlaması; Baysungur ve Ömer Şeyh'in oğlu İskender gibi şehzadelerin siyasî rekabetleri; Timur'un fetihlerinden kaynaklanan maddî refah ve elverişli kültürel ortam, tarih yazımında yeni bir safhanın ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Ancak Şâhruh'un vefatının ardından bu süreç bir süreliğine sekteye uğramıştır. Nihayet Sultan Hüseyn-i Baykara'nın tahta çıkmasıyla birlikte, özellikle veziri Ali Şîr Nevâyî'nin himaye ve teşvikleri sayesinde tarih yazımında üçüncü bir aşamaya geçilmiştir.

Timurlular çağının son dönemlerinde, Emir Ali Şîr Nevâyî'nin himayesi altında iki önemli tarih eseri kaleme alınmıştır. Bu eserlerden ilki, Mîrhând'ın meşhur eseri *Ravżatü's-safâ fî sîreti'l-enbiyâ ve'l-mülûk ve'l-hulefâ*'dır.

Mîrhând, ömrünün son yıllarını Herat'ta geçirmiştir. Bu dönemde Emir Ali Şîr Nevâyî'nin himaye ve lütufları sayesinde ilmî ve edebî çalışmalarını sürdürme imkânı bulmuştur. Nevâyî'nin kültürel çevreyi canlandırıcı rolü yalnızca şair ve sanatkârlarla sınırlı kalmamış, tarihçileri de kapsamıştır. Mîrhând da bu ilmî atmosferden istifade ederek en önemli eserlerini bu dönemde kaleme alabilmiştir.

Mîrhând, söz konusu hacimli tarih kitabını altı yahut yedi cilt hâlinde telif etmiştir. Bu ciltlerde, yer yer Ali Şîr Nevâyî'nin hikâye ve anlatılarına da değinmektedir. Eserin telif süreci H. 873'ten H. 902'ye kadar devam etmiş ve yaklaşık otuz yıl içinde tamamlanmıştır.

Yedi bölümden oluşan bu eserin altıncı ve yedinci bölümlerinde, Timur ve halefleri devrine ait hadiseler, yani H. 873'e kadar olan süreç ile Sultan Hüseyn-i Baykara'nın saltanatı ayrıntılı biçimde ele alınmıştır.

Ali Şîr Nevâyî'nin himayesiyle kaleme alınan bir diğer önemli eser ise *Habîbü's-sîr fî ahbârı efrâd-ı beşer*'dir. Bu eser, Mîrhând'ın yeğeni olan Hândmîr tarafından telif edilmiştir.

Hândmîr de Ali Şîr Nevâyî ve diğer Herat ileri gelenlerinin himayesi altındaydı. Bu eser, genel tarih niteliğinde olup yaratılış zamanından Hicrî 935 yılına kadar olan dönemi kapsamaktadır ve bir önsöz, üç bölüm ile bir sonuçtan oluşmaktadır. "Bu kitap, içerik bakımından kapsamlı oluşu, üslubunun sadeliği ve faydalı bilgiler ihtiva etmesi sebebiyle özellikle Baykara ve Şah İsmail dönemlerinde büyük ilgi görmüştür" (Sefa, 1366 H.: 544).

Hândmîr, bu eseri kaleme alırken Nevâyî'nin kütüphanesinden istifade etmiştir. Söz konusu kitapta, sultanlar, devlet erkânı ve Timurlu emirlerine dair belgelenmiş olaylara geniş yer verilmektedir (Zerrinkub, 1363 H.: 40).

Bu dönemin bir diğer önemli eseri ise Esfezârî'nin *Ravzatü'l-cennât fî evsâf-ı Medîneti'l-Herat* adlı kitabıdır. "Bu eser, Herat şehrinin Âl-i Kert dönemi (643–791) tarihini ve Timurlular devrinde 875 yılına kadar meydana gelen olayları tarihî ve coğrafî boyutlarıyla ayrıntılı biçimde ele almaktadır. Esfezârî, bu kitabı Sultan Hüseyin'e sunmuştur" (Kâvûsî, 1389 H.: 42).

Söz konusu eser; hükümdarlar, devlet adamları, Herat'taki camiler, türbeler, dergâhlar ve medreselerin yanı sıra Belh, Merv ve diğer şehirlerdeki önemli yapılar ve bölgeler hakkında da ayrıntılı ve kıymetli bilgiler içermektedir.

Şerh-i hâl yazıcılığı, tezkirecilik ve tarih yazımı alanlarında kaleme alınmış önemli eserlerden biri de Zeynüddin Mahmud Vâsıfî'nin *Bedâyiʿu'l-vekâyiʿ* adlı kitabıdır. Hicrî X. yüzyılın başlarında yaşamış bir tarihçi ve şair olan müellif, 890 yılında Herat'ta dünyaya gelmiştir.

Kendi ifadesine göre Vâsıfî, henüz on altı yaşındayken Herat medresesinde öğrenim görmekteyken, muammâ sanatındaki şöhreti sayesinde Ali Şîr Nevâyî'nin huzuruna kabul edilmiştir. Bu tarihten sonra Herat'ın Çağatay emirlerinden Hüseyn-i Baykara'nın oğlu Şah Velî'nin, ardından ise Ferîdun Hüseyin Mirza'nın sarayında kitabetle meşgul olmuştur.

Bir süre Molla Hüseyin Vâiz-i Kâşifî'nin yanında eğitim aldıktan sonra şiir ve vaaz sanatlarında da yetkinlik kazanmıştır (Kâvûsî, 1389 H.: 45). Vâsıfî'nin eseri, Horasan'dan Mâverâünnehir'e uzanan seyahatleri çerçevesinde Herat, Buhara, Semerkant ve Taşkent'te meydana gelen olayları konu edinmektedir. Bunun yanı sıra eser, dönemin pek çok sanatçısının hayatı ve sanat anlayışı hakkında da önemli bilgiler ihtiva etmektedir.

Bedâyiʿu'l-vekâyiʿ'nin en dikkat çekici yönü, benzer eserlerden farklı olarak mûsikîşinaslar, hânendeler, sazendeler ve fazilet sahibi kimseler hakkında geniş ve ayrıntılı bilgiler sunmasıdır. Bu yönüyle eser, yalnızca biyografik ve tarihî bir kaynak olmakla kalmayıp, mûsikî tarihi yazımı açısından da mühim bir konuma sahiptir.

Vâsıfî, eserinde yer yer hicivli bir dile de başvurmuştur. "Saray dışı edebiyatın ve şiir ile sanat meclislerinin yaygınlaşması sebebiyle hiciv, bir edebî tarz olarak genişlemiş ve rağbet görmüştür. Bununla birlikte Vâsıfî'nin hicivleri, daha çok toplumun alt tabakasının ilmî ve kültürel seviyesine uygun bir biçimde kaleme alınmıştır" (Kerimof, 1390 H.: 311–246).

Eser, genel olarak Hicri 902–940 yılları arasındaki Horasan ve Mâverâünnehir coğrafyasında meydana gelen olayları ihtiva etmekte olup hem saray çevresine hem de avam tabakasına mensup okuyuculara hitap edecek şekilde kurgulanmıştır. Vâsıfî'nin rivayet unsurlarını ve dikkat çekici bir üslubu metne dâhil etmesi, onun farklı okur gruplarına yönelik bilinçli bir anlatım tercihinde bulunduğunu göstermektedir. Ayrıca eserde dönemin hükümdarları ve devlet ricâline ait lakap ve unvanlara yer verilmesi, okuyucu kitlesinin bir kısmının ülke ve ordu yönetiminde üst düzey görevler üstlenen kişilerden oluştuğunu düşündürmektedir.

Bu dönemde kaleme alınan tarihî kaynakların yanı sıra, dönemin edebiyat tarihine ışık tutan önemli edebî kaynaklar arasında tezkireler de yer almaktadır. Dönemin iki mühim tezkiresi olan *Tezkiretü'ş-şüerâ-yı Devletşâh-ı Semerkandî* ile *Mecâlisü'n-nefâis*, edebî türler, şairler, onların eğilimleri ve dönemin edebiyat ile kültür hayatına dair zengin bilgiler sunan edebî-tarihî kaynaklar arasında sayılmaktadır.

Devletşâh-ı Semerkandî'nin *Tezkiretü'ş-şüerâ* adlı eseri, Farsça şiir tezkireleri arasında en önemli örneklerden biri olarak kabul edilmektedir. Ali Şîr Nevâyî ise kendi tezkiresinde Semerkandî'den, onun üslubu, ahlâk anlayışı ve estetik görüşleri bağlamında övgüyle söz etmiştir.

Devletşâh, aynı zamanda şiir yeteneğine de sahip bir müellif olup kaleme aldığı tezkiresini Emir Ali Şîr Nevâyî'ye sunmuştur. Bu eserde, 150'den fazla şair ve yazarın adı ile hayat hikâyelerine yer verilmiştir.

Devletşâh, elli yaşına ulaştığında kendisinden önce yaşamış şairlerin hayatlarını kayda geçirmeye karar vermiş ve bu doğrultuda tezkire yazımına başlamıştır. Onun eseri, yalnızca biyografik bir derleme olmanın ötesinde, aynı zamanda bir edebî eleştiri çalışması olarak da değerlendirilebilir; zira müellif, şairleri ve onlara ait çok sayıda şiir parçasını seçerek, bu örnekler üzerinden şairlerin yeteneklerini ve edebî kudretlerini değerlendirmiştir (Kâvûsî, 1389 H.: 43).

Devletşâh, âlimlerin ve şairlerin hayat hikâyelerini aktarırken siyaset ve tarih alanına da temas etmiş; böylece eserini yalnızca şiir ve edebiyatla sınırlı tutmamıştır. Ona göre şiir, "şairlerin sözleri sultanları etkiler" (Semerkandî, 1388 H.: 319) düşüncesi çerçevesinde büyük bir öneme sahiptir. Bu nedenle Devletşâh'ın eğitim aldığı ve örnek aldığı şairlerin çoğu, şiir ile tarih arasındaki ilişkiyi kavrayabilen ve bu iki alanı birlikte değerlendirebilen kişilerden oluşmaktadır.

Devletşâh, *Tezkiretü'ş-şuʿarâ* adlı eserinde şairlerin isimleri, biyografileri, seçme şiirleri ve hayatlarına dair bilgilerin yanı sıra tarihî meselelere de yer vermiştir. Nitekim müellif, bu hususta açıkça, "Bu olaylar tarihçilerin kayıt alanının dışında kalmış olabilir" (Semerkandî, 1388 H.: 160) ifadesini kullanarak, tarih yazımı konusundaki kaygı ve hassasiyetini ortaya koymaktadır. Bu yaklaşım, Devletşâh'ın eserini yalnızca edebî bir tezkire değil, aynı zamanda tarihî değeri olan bir kaynak hâline getirmektedir.

Emir Ali Şîr Nevâyî'nin tezkiresi ise Çağatay Türkçesiyle kaleme alınmış olup 896 H. yılında telif edilmiştir. Nevâyî, bu eserinde dönemin yaklaşık 385 âlim ve şairini kısa biyografiler eşliğinde tanıtmış, çoğunlukla beyitlerden veya seçme şiir örneklerinden faydalanmıştır. *Mecâlisü'n-nefâis*, Türkçe kaleme alınmış ilk şairler tezkiresi olması bakımından ayrı bir öneme sahiptir. Eserin iki tercümesi bulunmaktadır: Bunlardan ilki Sultan Muhammed Fahri Herevî tarafından yapılmış, Farsçada *Latâif-nâme* adıyla bilinmiş ve 928 H. yılında tamamlanmıştır; ikincisi ise Hâkim Şah Muhammed Kazvînî tarafından gerçekleştirilmiş ve 929 H. yılında tamamlanmıştır. Nitekim *Mecâlisü'n-nefâis*, Devletşâh'ın tezkiresinden farklı olarak Türkçe yazılmış olması, daha hacimsiz bir yapı göstermesi ve çağdaşı olan şairleri özet bilgilerle anmakla yetinmesi bakımından ayrılmaktadır (Kalkandelen, 2018: 23).

Nevâyî, devlet kademesinde makam sahibi olduktan sonra şairleri ve sanat ehlini cömertçe desteklemeye başlamış; onun himayesi altında pek çok eser kaleme alınmış, birçok sanatçı ise yetişerek olgunluk kazanmıştır. Nevâyî, yalnızca siyasî ve idarî meselelerle ilgilenmekle kalmamış, aynı zamanda yaşadığı dönemin kültürel ve edebî gelişmelerini yakından takip eden, bu alanların yönlendirici isimlerinden biri olmuştur.

Bu dönemde yazılmış diğer tezkirelerden biri de Câmî'nin *Nefahâtü'l-üns* adlı eseridir. Bu kitap, âriflerin ve sûfîlerin hayat hikâyelerini içermektedir. Gazurgâhî'nin *Mecâlisü'l-uşşâk* adlı eseri ile Ali b. Hüseyin Vâiz Kâşifî'nin *Reşahât-ı Aynü'l-hayât* adlı eseri, aynı grupta değerlendirilebilecek kaynaklar arasında yer almakta olup, söz konusu dönem hakkında oldukça kapsamlı ve ayrıntılı bilgiler aktarmaktadır.

Tablo 4: Bu dönemin önde gelen eserleri*:*

Mirhând	Ravzâtü's-safâ fî sîreti'l-enbiyâ ve'l-mülûk
Hândmîr	Habîbü's-siyer fî ahbâri efredi'l-beşer
Mu'înü'd-dîn Esfezârî	Ravzatü'l-cennât fî evsâfi Medîneti'l-Herat
Zeynü'd-dîn Mahmûd Vâsıfî	Bedâyi'u'l-vekâyi

Devletşâh-ı Semerkandî	Tezkiretü'ş-şuarâ
Emir Ali Şîr Nevâyî	Mecâlisü'n-nefâis

Sultan Hüseyn-i Baykara dönemine ait tarihî ve edebî kaynaklarda, tarihçilerin ve tezkire yazarlarının kültürel alanlara açık bir şekilde ilgi gösterdikleri görülmektedir. Şâhruh döneminden itibaren tarihçiler, kültürel alanlara daha fazla ilgi göstermeye başladılar ve bu eğilim Sultan Hüseyn-i Baykara'nın saltanatı sırasında zirveye ulaştı. Bu nedenle Timurlular çağında tarih yazımının en belirgin özelliği, önceki dönemlere kıyasla tarihçilerin dikkatinin siyasî ve askerî alanlardan kültürel alanlara yönelmiş olmasıdır. Timurlu devlet ve sarayında hâkim olan atmosfer, bu değişimin en önemli zeminini oluşturmuştur.

3.4.5.3. Çağatay Edebiyatı ve Türkçe Yazım

Timurlular döneminin son yıllarında özellikle üzerinde durulan hususlardan biri, Türkçenin edebî ürünlerde bilinçli ve sistemli bir biçimde kullanılmaya başlanmasıdır. Herat'taki edebî çevrelerde Türkçe eser kaleme alınması teşvik edilmekte, bu dilin edebî bir ifade aracı olarak meşruiyet kazanmasına özel bir önem atfedilmekteydi. Uzun süren hükümdarlığı, iktidar alanındaki göreceli istikrar ve özellikle Ali Şîr Nevâyî'nin devlet işlerinde etkin rol üstlenmesi sayesinde Sultan Hüseyn-i Baykara'nın sarayı, Türkçe yazının düzenli ve sistemli biçimde işlendiği bir merkez hâline gelmiştir. Nitekim Çağatay Türkçesinin edebî bir dil statüsüne ulaşmasında etkili olan unsurlardan biri de Sultan Hüseyn-i Baykara'nın fermanların Türkçe yazılması yönündeki emridir (Saeedî, 1396 H.: 219).

Çağatay Türkçesinin kullanım alanı, Timurluların siyasî ve kültürel etkisinin yayıldığı coğrafyalarla sınırlı kalmamış, bu miras Hindistan'a da taşınmıştır. Timurlu hanedanının bir mensubu olan Zahîrüddîn Bâbür, meşhur eseri *Bâbürnâme*'de hatıra ve gözlemlerini aynı dilde kaleme almış, böylece Çağatay Türkçesinin edebî sürekliliğine önemli bir katkı sağlamıştır (Nefîsî, 1344 H.: 234).

Mîrâs-ı Tîmûr adlı eserin yazarı, Timurlular döneminde Türk edebiyatına verilen değeri aktarırken, *Princely Vision* kitabının yazarlarına atıfla şu değerlendirmeyi yapmaktadır: Sultan Hüseyn-i Baykara, Timur'un siyasî ve kültürel mirasının derlenmesini emrettiğinde, saray çevresinde önemli bir kültürel üretim

ortamı da oluşmuştur. Bu kültürel birikimin en kıymetli miraslarından biri, Ali Şîr Nevâyî'nin ortaya koyduğu eserlerdir. Nevâyî, hem Farsça hem de Türkçe edebiyata kayda değer katkılarda bulunmuş; özellikle Türkçeyi Farsçaya karşı bilinçli bir şekilde savunması, her iki dili de derinlemesine bildiğinin açık bir göstergesi olmuştur (Dani, 1378 H.: 54–55).

Öte yandan Sultan Hüseyn-i Baykara'nın kendisi de edebî yetkinliğe sahip bir hükümdar olarak öne çıkmaktadır. Kaynakların belirttiğine göre Baykara, yalnızca himayeci bir sultan değil, aynı zamanda şiir alanında da dikkate değer bir isimdi. Türkçe gazellerinin, dönemin bazı meşhur şairlerinin şiirlerinden daha güçlü olduğu ifade edilmekte; Farsça ve Arapça şiir yazma konusunda ise Abdurrahman Câmî ile rekabet edebilecek bir seviyede bulunduğu vurgulanmaktadır (Hikmet, 1320 H.: 17).

Hüseyn-i Baykara, Nevâyî'den sonra kendi devrinin en değerli lirik şairi olarak kabul edilmektedir. Pek çok yazma nüshası bulunan Türkçe *Divan*'ında yer alan şiirlerin büyük çoğunluğu gazel tarzında kaleme alınmış olup, bu şiirlerde ağırlıklı olarak aşk, duygusal tecrübeler ve şairin şahsî hayatına dair izler ön plana çıkmaktadır (Kartal ve Şentürk, 2017: 210).

Baykara'nın edebî mirası yalnızca şiirleriyle sınırlı değildir. Onun en önemli eserlerinden biri, düşünce dünyasını, kanaatlerini ve yaşadığı devrin kültürel durumunu kısa fakat yoğun bir biçimde yansıttığı Türkçe risalesidir. Söz konusu risalede Baykara, Ali Şîr Nevâyî'nin Türk dilini güçlendirme ve edebî bir dil olarak pekiştirme yönündeki çabalarına da özel olarak değinmiştir. Hacim bakımından küçük olmasına rağmen, bu metnin dikkat çekici bir fikrî derinliğe ve olgunluğa sahip olduğu belirtilmektedir (Ferhani Munfered, 1381 H.: 165).

Öte yandan Baykara'nın adı, dönemin aşk ve edebiyat anlayışını yansıtan kaynaklarda da önemli bir yer tutmaktadır. *Mecâlisü'l-uşşâk* adlı eserde, Baykara'ya elli beşinci meclis ayrılmış; bu bölümde, onun sarayında bulunan şairlerin şerh-i hâlleri ele alınmış, söz konusu şairlerin aşk hâlleri, güzel gazelleri ve edebî kişilikleri hikâyeler ve seçme beyitler eşliğinde anlatılmıştır (Hikmet, 1320 H.: 27).

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

HERAT EKOLÜ'NÜN İKİNCİ DÖNEMİNDEKİ EDEBİ MUHİTLER

4.1. Sultan'ın Sarayı, İleri Gelenlerin ve Devlet Ricalinin Konakları

Herat, Hicrî 9. yüzyılda şairlerin ve sanatçıların yoğun biçimde toplandığı başlıca kültür merkezlerinden biri olarak öne çıkmaktaydı. Horasan bölgesinden gelen şairlerin yanı sıra İran'ın orta ve batı kesimlerinden Herat'a yönelen edebî çevreler, Timurluların sanatkârları himaye eden politikaları ve misafirperver yaklaşımları sayesinde bu şehirde toplanmıştı. Şair ve sanatçı yoğunluğundaki bu artış, doğal olarak Herat'ta farklı edebî zevklerin ve eğilimlerin bir arada bulunmasına zemin hazırlamış; bunun sonucunda da çeşitli şiir türleri ve edebî yönelimler ortaya çıkmıştır.

Timurlular iktidarının son dönemlerinde, özellikle Baysungur ve Uluğ Bey gibi şehzadelerin meclisleri, erdem ve edep sahibi şahsiyetlerin bir araya geldiği seçkin kültür ortamları hâline gelmiş; Semerkant ve Herat, bu süreçte İslam dünyasının en önemli sanat ve ilim merkezleri arasında yer almıştır. Söz konusu hükümdarlar ve meclislerine katılanların büyük bir kısmı, bizzat şiir ve edebiyatla ilgilenen kişilerdi. Bununla birlikte, yalnızca şahsî üretimle yetinmeyip, diğer fazilet sahibi şahsiyetleri ve şairleri teşvik etmeye ve desteklemeye de özel önem göstermekteydiler.

Bu meclislerde şiir, edebiyat ve müzik başta olmak üzere çeşitli sanat dallarına dair sohbetler yapılmakta; edebî meseleler üzerinde tartışmalar yürütülmekteydi. *Tezkiretü'ş-şuʿarâ*, *Habîbü's-siyer*, *Mecâlisü'n-nefâis* ve *Bedâyiʿu'l-vekâyiʿ* gibi dönemin birinci el kaynakları incelendiğinde, bu tür meclislerin yaygınlığına ve kültürel hayattaki belirleyici rolüne dair çok sayıda örnekle karşılaşmak mümkündür. Nitekim Timurlu emirleri ve şehzadelerinin önemli bir kısmı aynı zamanda şairdi; şairleri desteklemek ve doğaçlama şiir söylemek ise saray hayatının resmî gelenekleri arasında yer almaktaydı.

Bu duruma dair somut örneklerden biri, *Zübdetü't-tevârîh*'te kaydedilmektedir. Eserde, Şâhruh'un Herat'a dönüşünün ardından birkaç gün boyunca eğlence meclisleri tertip ettirdiği belirtilmektedir (Hâfız Ebru, 1403 H.: 956). Timurlu sarayında düzenlenen bu ziyafetlerde, şiir meclislerinin yanı sıra çeşitli kültürel ve sosyal faaliyetlerin de gerçekleştirildiği bilinmektedir. Şiir, müzik ve edebî toplantılarla iç içe geçen bu eğlence meclisleri, Herat'ta hüküm süren göreceli siyasî istikrarın ve yüksek kültürel seviyenin açık bir göstergesi olarak değerlendirilebilir.

Bu dönemin edebiyat ve sanat çevreleri üzerine yapılan araştırmalar, edebî ve kültürel toplantıların; bu toplantıların gerçekleştirildiği mekânların, düzenlenme gerekçelerinin ve katılımcı profillerinin, söz konusu çevrelerin estetik anlayışını ve dönemin sosyo-kültürel yapısını yansıtan temel unsurlar olduğunu göstermektedir. Zira bu meclisler, yalnızca eğlence amaçlı toplantılar değil; aynı zamanda edebiyat ve sanat topluluklarının düşünsel yönelimlerinin, üslup tercihlerinin ve ele aldıkları temaların şekillenmesinde belirleyici rol oynayan, sanatsal üretimi teşvik eden kurumsal yapılar olarak da değerlendirilmelidir.

Herat Ekolü'nün ikinci döneminde sanatsal, edebî ve ilmî faaliyetlerin büyük ölçüde Sultan Hüseyn-i Baykara, Ali Şîr Nevâyî ve Abdurrahman Câmî gibi otorite kabul edilen şahsiyetlerin huzurunda gerçekleştiği görülmektedir. Bu durum, edebî eserlerin hem nitelik hem de dolaşım açısından gelişmesine ve yaygınlaşmasına imkân tanıyan önemli bir zemin oluşturmuştur.

Dönemin dikkat çekici özelliklerinden biri de, Sultan Hüseyn-i Baykara'nın sarayında yahut devlet ricâli ve ileri gelenlerin konaklarında düzenlenen meclislerdir. Bu toplantılarda yapılan sohbet ve tartışmaların odağında çoğu zaman sanat ve edebiyat yer almakta; meclisler kimi zaman gayri resmî bir nitelik kazanarak özel mekânlarda, kimi zaman ise "Yüce Meclis" adıyla resmî bir çerçevede sarayda icra edilmekteydi (Ajend, 1387 H.: 184).

Tarihî kaynaklar incelendiğinde, kültür ve sanat hayatının canlanmasında edebî meclislerin hayati bir işlev üstlendiği açıkça görülmektedir. Bu toplantılarda şairler ve sanatçılar eserlerini sunmakta, dinleyiciler tarafından eleştirilmekte ve tartışmaya açılmaktaydı. Bu yönüyle edebî meclisler, kütüphane ve medreselerin yanı sıra, dolaylı birer eğitim ve öğretim merkezi işlevi de görmüştür. Nitekim bu tür toplantılar, sanatçıların eserlerinde uygulayacakları tutarlı ve ortak bir estetik anlayış geliştirmelerinde belirleyici bir rol oynamıştır.

Bastid'e göre, "Her toplumun zihin dünyasında efsanevî bir sanatçı modeli vardır; bu model o denli güçlü ve belirleyicidir ki sanatçılar, çoğu zaman kendilerini toplumun dayattığı bu kalıba uydurmak zorunda hissederler" (Bastid, 1374 H.: 132). Timurlular döneminin yazar ve sanatçıları da eserlerini, saray sanatının belirleyici olduğu merkezî bir kültür ortamında üretmişlerdir. Bu durum, onların yaratıcı yönlerini besleyerek edebiyat ve sanat alanında belirli dönüşümlere imkân tanımakla

birlikte, saray meclislerinde şekillenen geleneksel edebiyat anlayışının devamını da sağlamıştır.

Timurlu sarayları, şairlerin bir araya geldiği, şiirlerini sunduğu ve şiir sanatının geliştiği başlıca mekânlar olarak öne çıkmaktadır. Şairler, yalnızca padişahın ve saray erkânının himayesinden faydalanmakla kalmamakta; aynı zamanda bu ortam sayesinde diğer şairlerle tanışma, etkileşim kurma ve karşılıklı etki alanları oluşturma imkânı bulmaktaydılar. Bu karşılaşmalar, doğal olarak şairler arasında bir rekabet ortamı da meydana getirmekteydi. Söz konusu rekabet, şairlerin kendilerini ispat etme çabalarını artırmış; estetik arayışların, üslup denemelerinin ve edebî üretimin canlılığını besleyen önemli bir unsur hâline gelmiştir.

4.2. Bu Meclislerin Edebiyata ve Sanata Etkisi

Saraylarda ve devlet ricâlinin konaklarında düzenlenen bu etkinlikler ve meclisler sayesinde, dönemin sanatının oluşumuna ve gelişimine yön veren geniş bir aydınlar ve sanatçılar ağı ortaya çıkmıştır. Bu çevreyi oluşturan şahsiyetler, çoğu zaman ortak bir estetik ve düşünsel zemini paylaşmaktaydı. Söz konusu düşünce birliği, belirli bir doğrultuda ilerleyerek Herat'ı uzun süre unutulmayacak bir kültür ve sanat merkezi hâline getirmiştir. Bu devirde, saray ve çevresinin himayesi altında şekillenen genel bir beğeni anlayışı oluşmuş; sanatın tüm dalları büyük ölçüde bu ortak estetik çerçeve doğrultusunda gelişmiştir (Bastide, 1374 H.: 135).

Bu meclislerin düzenli biçimde gerçekleştirilmesi, sanatta ve özellikle şiirde yeni eğilimlerin ve akımların denenmesine de zemin hazırlamıştır. Bilhassa Ali Şîr Nevâyî'nin tertip ettiği edebî meclislerde, sanatçılar arasında Asafî Herevî'nin öncülük ettiği Hint üslubuna ve "vukûʿ" ekolüne yönelik bir yönelişin belirginleştiği görülmektedir. Herevî, Hüseyn-i Baykara'nın yaklaşık otuz yıl süren iktidarı boyunca Ali Şîr Nevâyî'nin edebî meclislerinin daimî katılımcılarından biri olmuş ve şiirinde Hint üslubuna ciddi bir ilgi göstermiştir. Nitekim onun şiirde benimsediği bu yaklaşım, Hint üslubunun teşekkül sürecindeki önemli adımlardan biri olarak değerlendirilmiştir (Sefa, 1363 H.: 35).

Bu bağlamda edebî meclislerin kültür ve sanat hayatına sağladığı katkılar çok yönlüdür. Şairler, saray ve hükümet desteği sayesinde kendilerini geliştirme ve ilerletme imkânı bulurken; aynı zamanda şiir ve edebiyatın geleceğine yön verecek estetik ve düşünsel temellerin atılmasında da etkin bir rol üstlenmişlerdir.

Bir diğer önemli husus, bu etkinlik ve meclislere katılan şairlerin büyük bir kısmının, esnaf ve zanaatkâr kökenli şahsiyetlerden oluşmasıdır. Bu kişiler, söz konusu toplantılarda bir araya gelerek tanışmakta; kurdukları ilişkiler sonucunda kimi zaman birbirlerinin sanatından etkilenmekte, kimi zaman ise aralarında estetik ve edebî bir rekabet doğmaktaydı. Zira bu şairlerin önemli bir bölümü iki meslekli kimselerdi. Bununla birlikte, bu meclislerde belirleyici olan esas unsur, katılımcıların şiirle kurdukları ilişkiydi.

Bu mahfil ve meclislerde şairler ön planda yer almakla birlikte, şiirin yanı sıra müzik, güreş, satranç ve çeşitli eğlence unsurları da icra edilmekteydi. Aynı zamanda nakkaşlar, hattatlar, tezhipçiler gibi farklı sanat dallarına mensup sanatçılar da bu etkinliklere katılmakta ve kültürel etkileşimin bir parçası hâline gelmekteydi. Bu durum, Herat'taki edebî ve sanatsal çevrenin çok yönlü ve disiplinlerarası bir karakter taşıdığını göstermektedir.

Ali Şîr Nevâyî, *Mecâlisü'n-nefâis*'in yedinci meclisinde Emir Şâhî Sebzevârî'nin biyografisine yer verirken, onun yalnızca şairliğiyle değil, farklı sanat alanlarındaki yetkinliğiyle de öne çıktığını belirtir ve şu ifadeleri kullanır: "Ve mûsikî ilminde ustaydı, udu güzel çalıyordu; zarif tavrı ve güzel ahlâkıyla meclislerin aranan siması olarak tanınıyordu" (Nevâyî, 1398 H.: 322).

Benzer şekilde Vâsıfî, *Bedâyiʿü'l-vekâyiʿ* adlı eserinde, bir pehlivandan söz ederken onun hem güçlü bir güreşçi hem de irticalen şiir söyleyebilen bir sanatkâr olduğunu; ayrıca Hüseyn-i Baykara için kaleme aldığı bir kaside sayesinde ün kazandığını kaydeder. Vâsıfî'nin aktardığına göre söz konusu şahıs, güreş sanatına dair bir eser de kaleme almış ve bu alandaki incelikleriyle kâtipleri hayrete düşürmüştür (Vâsıfî, 1349 H.: 490). Yazar, ayrıca Cihânârâ Bahçesi'nde düzenlenen ve iki meslekli şahsiyetlerin katılımıyla gerçekleşen bir başka meclisi de ayrıntılı biçimde tasvir ederek, bu tür toplantıların sosyal ve kültürel çeşitliliğini gözler önüne sermektedir.

Bu etkinliklerin bir diğer önemli işlevi de eğitici nitelik taşımalarıdır. Zira bu toplantıların birçoğunda şairler, kâtipler ve sanatçılar yeteneklerini sınamak amacıyla doğaçlama şiir söylemeye, usta şairlerin beyitlerini sürdürmeye veya belirli edebî formlar içinde üretim yapmaya davet edilmekteydi. Bu uygulamalar, hem edebî yetkinliğin ölçülmesi hem de genç sanatçıların ustalarla aynı ortamda tecrübe kazanması bakımından önemli bir işlev görüyordu.

Bununla birlikte, söz konusu çevrelerin ve meclislerin olumlu yönlerinin yanında bazı olumsuz sonuçlar da doğurduğu görülmektedir. Özellikle iktidar ve güç sahiplerinin etrafında şekillenen meclislerde şiirin giderek bir eğlence aracına dönüşmesi, dönemin şiirinde yüzeyselleşmeye ve taklide dayalı üretimlerin artmasına yol açmıştır. Edebiyat tarihinin her döneminde karşılaşılan methiye geleneği, bu dönemde daha da yaygınlaşmış; saraya ve saray çevresine giren şair, yazar ve sanatçıların önemli bir kısmı, şiiri büyük ölçüde iktidarın taleplerine cevap veren bir araç hâline getirmiştir. Bu durum, şiirin estetik ve düşünsel derinliğinden ziyade, siyasi meşruiyet üretimine hizmet eden bir propaganda vasıtası olarak kullanılmasına neden olmuştur. Dolayısıyla şair sayısındaki artış, şiir niteliğinde paralel bir yükselişi beraberinde getirmemiş; aksine içeriklerin sıradanlaşmasına zemin hazırlamıştır.

Bu durumu eleştirel bir bakışla değerlendiren isimlerden biri de Devletşah Semerkandî'dir. O, şairlerin çoğalmasının edebî ilerlemeye yol açmadığını vurgulayarak şu ifadeleri kullanır: "Nereye kulak versen bir şair mırıltısı duyarsın, nereye baksan bir latiflik ve incelik görürsün; ama şiiri, şiir sanılandan ayıramıyorlar. Hatta şiirin ş'sini bile bilmiyorlar" (Semerkandî, 1388 H.: 13). Bu sözler, dönemin edebî üretimindeki nicelik–nitelik dengesizliğini açık biçimde yansıtmaktadır.

Şiirde tefennün anlayışı, bu dönemde yaygınlık kazanmış bir diğer önemli olgudur. Birçok estetik ve teknik meziyeti barındırmasına rağmen, tefennün geleneği tarih boyunca daha çok toplumun seçkin kesimlerine özgü bir sanat anlayışı olarak varlık göstermiştir. Ariyanpur'un da belirttiği üzere, tarih boyunca üst sınıflar sanatsal üretimi tefennünün bir gereği olarak görmüş; boş zamanlarını değerlendirmek, soylu hayatın tekdüzeliğinden kurtulmak ve sosyal statülerini görünür kılmak için sanatla meşgul olmuşlardır (Ariyanpur, 1354 H.: 12). Bu bağlamda sanat, hem bir eğlence ve vakit geçirme aracı hem de toplumsal ayrıcalığın göstergesi hâline gelmiştir.

Şiir yazmanın da zaman zaman bir tefennün biçimi olarak algılandığı bu çağda, edebî tefennün anlayışına dayalı etkinlikler düzenlenmiş; farklı nazım şekillerinde, değişik üsluplarda şiir söyleme becerisi bir maharet ölçütü olarak kabul edilmiştir. "Fen" kökünden türeyen tefennün kavramı, "çeşitlilik" anlamını koruyarak ilim, zanaat ve sanat alanlarının tamamında kullanılmıştır. Bu bağlamda tefennün, şiirde her tür ve biçimde söz söyleyebilme yetkinliğini ifade etmektedir. Nitekim kelimenin anlamı için "Bir şeyin her türü ve çeşidi; genişletilmiş anlamda ise zanaat, ilim, söz,

neşeli şarkı ve ezgi, hatta hile ve kurnazlık" şeklinde bir tanım yapılmıştır (Danişpuh, 1380 H.: 7).[11]

Bu dönemin edebî meclislerinde **tefennün** niteliği en belirgin olan ve en yaygın biçimde rağbet gören şiir türü **muammâ** idi. Vâsıfî'nin aktardığına göre, yalnızca bu dönemde değil, sonraki dönemlerde de padişahların ve devlet erkânının en gözde eğlencelerinden biri muammâ sormak ve muammâ çözmekti. Bu durum, muammânın saray çevresinde adeta resmî ve kabul görmüş bir şiir tarzı hâline gelmesine yol açmıştı.

Buna karşılık, saray çevresinde teşvik edilen bu şiir anlayışına uymayan ve farklı bir dil ve üslup arayışına yönelen bazı şairler, kendi tarzlarında şiir yazmayı sürdürmüşlerdir. Ancak bu şairler, çoğu zaman "kötü şiir yazmakla" itham edilmiş ve edebî çevreler tarafından dışlanmıştır. Nitekim hükümet tarafından düzenlenen edebî meclisleri yönlendirenler, şiirde söz sanatlarının yoğun kullanımına, muammâ şairliğine ve tefennüne özel bir önem atfetmekteydi. Buna karşılık dili sadeleştirmeye çalışan, şiirde yenilik arayışına giren ve farklı bir estetik yönelim benimseyen şairler, şiir yeteneğinden yoksun olmakla suçlanmış ve küçümseyici bir üslupla anılmışlardır.

Bu duruma örnek olarak Nevâyî'nin, Mevlâna Kalender hakkında yaptığı değerlendirme gösterilebilir. Nevâyî, onun cesur ve atak bir mizaca sahip olduğunu belirtmekle birlikte, şairler arasında "kötü şairliğiyle" tanındığını ifade etmiştir (Şiri, 1396 H.: 132). Nevâyî'nin *Mecâlisü'n-nefâis*'te Mevlâna Kalender'e dair aktardıkları dikkate alındığında, söz konusu şairin şiirde yerleşik gelenekleri takip etmediği ve edebî meclislerde beklenen üslubun dışında bir tutum sergilediği anlaşılmaktadır.

Bu örnek, edebî meclislerin dönemin şiir anlayışını belirlemedeki etkisini ve bu meclislere uyum sağlamanın şairler açısından ne denli belirleyici bir rol oynadığını açıkça ortaya koymaktadır.

Bu meclisler, edebiyatın seyrini hem olumlu hem de olumsuz yönde doğrudan etkileyen yapılar olarak işlev görmekteydi. Şiirin saray çevresinde kazandığı belirleyici konum, bazı şairlerde rahatsızlık uyandırmaktaydı. Zira şiirin gelişim yönü ve şiir anlayışındaki dönüşümler büyük ölçüde saraydaki edebî meclisler aracılığıyla şekillenmekte, dönemin hâkim poetik ölçütleri bu çevrelerde belirlenmekteydi. Bu

[11]Fen kelimesinin anlamı hakkında şunu söylemişlerdir "Bir şeyin her türü ve çeşididir, genişletilmiş anlamda ise zanaat, bilim ve söz, neşeli şarkı ve ezgi, hile ve kurnazlık vb.dir" (Şiirde Edebi Tefennün, bkz. Danişpujuh, H. 1380: 7).

durum, edebiyatın kaderinin saray merkezli mahfiller tarafından tayin edildiği bir ortamda, kimi şairlerin mevcut düzene karşı eleştirel ve zaman zaman isyankâr bir tutum benimsemesine yol açmıştır. Nitekim devrin tanınmış şairlerinden Kemaleddin Şîr Ali (Benâî), Ali Şîr Nevâyî'ye karşı eleştirel bir tavır sergileyen isimler arasında zikredilmektedir.

Bununla birlikte, sanat çevrelerinin tamamının bu meclislerden bağımsız kalabilecek bir imkâna sahip olmadığını da göz ardı etmemek gerekir. Pek çok sanatçı ve düşünce insanı için saray desteği, yalnızca maddî bir imkân değil, aynı zamanda sanatsal gelişimin sürdürülebilmesi açısından da zorunlu bir koşuldu. Saraya sunulmayan eserlerin ya görünürlük kazanamadığı ya da sanatçıların yaratıcı üretim imkânlarının giderek sınırlandığı söylenebilir. Dönemin siyasi ve ekonomik koşulları ile geçim kaygısı, sanat ve fikir adamlarının saray dışındaki kültürel hayatı bağımsız biçimde sürdürmelerini büyük ölçüde zorlaştırmaktaydı. Doğu toplumlarında yaygın olan "sanatçı–hâmi" ilişkisi, sanatsal üretimi doğrudan denetim altına alan bir yapı arz etmekteydi. Nitekim bu durumu İnalcık, "Doğuda merkeziyetçi patrimonyal devlet yapısı gittikçe daha güçlü duruma erişiyor, bilgin ve sanatkâr, her zamandan ziyade saray ve rical-i devlete bağımlı hâle geliyordu" sözleriyle ifade etmektedir (İnalcık, 2022: 13).

Fars edebiyatının yetenekli şairlerinden biri olan Melik Mesud Kumî, Câmî döneminde Herat'a geldiğinde, Sultan Hüseyn-i Baykara devrinde saray şair ve yazarlarının dışında kültür hayatını sürdürmeye çalışmış, ancak bunda başarılı olamamıştır. Bunun üzerine *Kalem ve Kılıç*[12]mesnevisini münazara şeklinde kaleme almıştır (Herevî, 1377 H.: 75).

4.3. Hüseyn-i Baykara, Ali Şîr Nevâyî ve Diğer Alimlerin Edebi-Kültürel-İlmi Meclisleri

Sultan Hüseyn-i Baykara, hükümetinin ilk on yılında iktidarını daha çok katı şerʿî hükümlere uygun bir şekilde sürdürmüştür. Ancak hükümdarlığı sırasında karşılaştığı bazı başarısızlıklar nedeniyle tasavvuf ehline yakınlaşmış; onların sanata yaklaşımındaki müsamahakârlığı benimseyerek farklı sanat dallarını desteklemeye

[12] Kalem ve Kılıç Mesnevi'si; Timurlular dönemindeki siyasi ve kültürel durum açısından, kalem ehlinin, kılıç ehli ile anlaşamadığı takdirde eserlerini yayınlanmakta sorun yaşayacağını göstermektedir. Bu konu Timurlu dönemindeki çoğu ediplerin ve sufilerin konumlarını belirlemekteydi. Ayrıca saraydan uzaklaşan ediplerin sıkıntısını da göstermektedir. Hâce Mesud'un Mesnevisi'ne göre, Sainüddin Tereke, Seyid Kasım Envar, Kasım Nurbahş ve onlar gibi diğer mutasavvıfların, neden Câmî ve yakınları gibi sarayda resmi bir yer edinemedikleri anlaşılmaktadır. (Herevi, H.1401: 308).

yönelmiştir. Onun sarayındaki sanat çevreleri; sûfîler, şairler ve özellikle musikişinaslardan oluşmaktaydı.

Sultan Ali Meşhedî tarafından Sultan Hüseyn-i Baykara'nın oğlunu bir eğlence meclisine davet etmek amacıyla kaleme alınan mektup, Nakşibendi meclislerinin ne derece etkili olduğunu ve sultanın bu meclisleri nasıl desteklediğini gösteren en açık örneklerden biridir. Söz konusu mektupta Seyyid Necmeddin Udî, Şah Derviş Nayî, Şah Hanım Mehrtalat, Şah Nevaz Hatun Nağmesoray gibi isimlerin yanı sıra, Câmî'nin Nur Bahçesi'nde bulunan diğer musikişinaslardan da söz edilmektedir (Herevî, 1377 H.: 20–21).

Elbette sultanın Nakşibendi tarikatı ve sanatkâr gruplarıyla kurduğu bu yakınlık, yalnızca kültürel bir tercih değil, aynı zamanda sarayın menfaatine olan bir yaklaşım niteliği de taşımaktaydı. Bu ilişki, devlet açısından bir tür meşruiyet kaynağı da sağlamaktaydı. Nitekim bu süreçte her iki tarafın da söz konusu ilişkiden fayda sağladığı görülmektedir. Nitekim İnalcık'ın da ifade ettiği üzere: "Bir yerde kendini gösteren bilgin ve sanatkâr da şan ve şerefi, refahı büyük ve zengin hükümdarların sarayında, onların lütuf ve inayetinde arardı. Patronaj ve himaye böylece iki yönlü bir ilişki hâline gelir; hem saray hem de seçkin bilgin ve sanatkârlar için nam ve şan kazanmanın başlıca yolu kabul edilirdi" (İnalcık, 2022: 13).

Bu hâmînin destekleri altında, yetenekli ve zevk sahibi kişilerin bir araya geldiği meclisler ve çeşitli etkinlikler düzenlenmekteydi. Şairler, âlimler, hattatlar, müzisyenler ve hatta latifecilerden oluşan, hemen her sanat dalından sanatçılar bu meclislere katılmaktaydı. Özellikle ressam Kemaleddin Bihzâd, bu meclislerde ayrıcalıklı bir konuma sahipti (Ajend, 1387 H.: 184).

Sultanın bizzat kendisi de bilim, kültür ve eğlence meclislerinin çoğunda hazır bulunmaktaydı. Nitekim "Sultan Hüseyin ve veziri, bilginlere ve sanat meclislerine özel bir ilgi göstermiş, pek çok kez sultan veziriyle birlikte bu meclislere katılmıştır. Böylece saray, ilim ve sanat erbabının bir araya geldiği, tartıştığı ve karşılıklı sohbet ettiği bir mekân hâline gelmiştir" (Nesîrî Câmî, 1393 H.: 83).

Hândmîr, *Hülastü'l-ahbâr* adlı eserinde Sultan Hüseyin'in özel şiir ve musiki günlerinden söz etmektedir. Sultanın hafta içinde görüşmeler için belirlediği özel günler bulunmaktaydı. Buna göre "Pazartesi ve Çarşamba günleri 'Murad Günü' olarak adlandırılmakta, bu iki günde 'ehl-i murad'dan bazı kişiler cennet sıfatlı

meclisine davet edilerek kendilerine hediyeler verilmektedir." Hândmîr, Murad ehlinin kimler olduğunu ise şu şekilde açıklar: "Güzellik ve letafet sahibi, yakışıklı gençler, bestekârlar ve sesi güzel olan şarkıcılara Murad ehli denilmektedir. Zira insanların çoğunun muradı, latif ve zarif gençlerle sohbet etmek, çeng ve kanun dinlemektir" (Hândmîr, 1399 H.: 265).

Elbette Sultan Hüseyin'in sarayındaki bütün meclisler ve toplantılar şiir ve müzik içerikli olmamıştır. İlim, fıkıh ve tarih konulu sohbetler de düzenlenmekteydi. Bazen fıkhı-tarihi sohbetlerin günlerce konuşulduğu oluyordu. Nizâmî Baherzi, Makamat-ı Câmî'deki bir konuyu şöyle aktarmıştır; "Sultan Hüseyin'in sarayında Firavun'un imanı üzerinde tartışmalar gecelerce sürdü ve Sultan, Şeyh Muhyiddin Arabi'nin sahih bir rivayeti üzerinden, Firavun'un imanı olduğuna hükmetti. Fıkıhçılar, bilge insanlar ve saray ehli bu konuyu tartışarak sabahlayıp muhalefetler ve destekler hakkında konuştular" (Baherzi, 1401 H.: 92).

Sarayda, sultan ve çevresindekiler tarafından edebî, ilmî ve sanatsal meclislerin düzenlenmesi, bu kişilerin söz konusu alanlara hâkim olduklarını göstermektedir. Sultan Hüseyin'in bizzat kendisi eğitimli ve fıkıh alanında bilgi sahibi bir hükümdardı; fakihler ve büyük şeyhlerle ilmî tartışmalar yaptığı bilinmektedir. Hem sultan hem de veziri Nevâyî, şiir ve musiki alanlarında da derin bir bilgiye sahipti. Bu durum, bilginlerin, şairlerin ve sanatkârların saray çevresinde kabul görmek için üst düzey bir entelektüel ve sanatsal çaba göstermelerini gerekli kılmaktaydı.

Sultan Hüseyin'in kendisi de güçlü bir edebî zevke sahipti. Onun resim, mimari, hat sanatı ve musiki alanlarındaki estetik anlayışı, XV. yüzyılda Herat'ın bu sanat dallarında kayda değer bir gelişim göstermesinde etkili olmuştur. Hândmîr, *Târîh-i Habîbü's-siyer* adlı eserinin dördüncü cildinde, sultanın eğlence meclislerine, huri güzelliğinde süslenmiş gençlere ve İrem bahçesini andıran işret meclislerine özel bir dikkat gösterir.

Bu bağlamda Hândmîr şöyle der: "Onun sorgulayıcı ve eleştirel tarafı öylesine saf ve keskindir ki, su ve ateşten üstün bir parlaklığa sahiptir. Zihninin ve dehasının mahsulü olan güzel kelâmı, Sehban'ın sözleri gibi latiftir. Seyyidlerin, İslâm âlimlerinin, devrin fazilet sahiplerinin ve belagatli şairlerin haklarını gözetme hususunda asla ihmal ve kayıtsızlık göstermezdi. Her hafta iki kez, pazartesi ve perşembe günleri, kadıların ve âlimlerin ileri gelenlerini meclisine davet eder;

meseleleri imamların fetvalarına göre çözüme kavuştururdu. Ayrıca dervişlerin sohbetlerine ve vaaz meclislerine de sık sık katılırdı" (Hândmîr, 1380 H.: 112).

Hândmîr'in belirttiğine göre Sultan Hüseyin'in sarayı her zaman, ilmi-fıkhî meclislerin toplandığı ve edebiyat, müzik ve sanatın eleştirilip konuşulduğu bir mekân olmuştur.

Bu dönemde meclisler büyük ölçüde sultan ve vezirinin tekelindeydi. Bununla birlikte üst düzey devlet görevlileri ve sanatkârlar, kendi evlerinde de meclisler ve toplantılar düzenlemekteydi. Örneğin Sultan Ali Meşhedî, kendi evinde bir meclis tertip etmiş ve şehzadelerden birine bir mektup yazarak onu; müzisyenlerin, hattatların, müzehhiplerin, diğer şehzadelerin ve bilginlerin katıldığı bir toplantıya davet etmiştir.

Söz konusu mektupta bazı sanatkârların adları da kaydedilmiştir:

"Âlî Hazret! Kullarınızdan; Seyyid Necmeddin Udî, Şah Derviş-i Nâyî, Şahab-ı Demkeş, Hâfız Sâbir Gâg, Üstat Mevlâna Hâcip-i Musannif, Mevlâna Yakînî'nin kardeşi olan Hoca Şâdişah, Mevlâna Gıyâseddin Müzehhip, Hoca Abdullah Katıʿ, Mahpare-yi Mücellit, Seyyid Baba Efşanger, Şükrü Çartari; makbullerden İsar Beyg-i Nâyî; vezirlerden Hoca Uygur, Kasım Beyg-i Berlas, Tufan Beyg-i Bahadırhan, Sultan Han Celayir; mahbuplardan ise Şah Hanım Mihr Talʿat, Şahnevaz Hatun-i Nağmesûrâ ve diğer hânendeler eşliğinde Nûrâ bahçesinde sofralar ve ikramlar kurulup sizin teşrifinizi beklemekteler" (Beyânî, 1345 H.: 247).

Vâsıfî, *Bedâyiʿü'l-vekāyiʿ*'de Herat'ın ileri gelenlerinden Hoca Muhammed Sarraf'tan bahsederek onun düzenlediği meclisi şöyle anlatır: "Bu mecliste hem doğaçlama şiirler söylenmiş hem de eski şairlerin şiirleri yeniden seslendirilmiştir. Hoca Muhammed Sarraf, şairlerin dans ettiği meclisin veda konuşmasında Hâfız Mîr'den bir gazel okumasını istemiş, o da Saʿdî'nin bir gazelini seslendirmiştir. Ardından Vâsıfî, meclisin takdir ettiği Kasmiye Kasidesi'ni okumuş; kaside hâzirûn tarafından beğenilmiş ve yetenekli gençler tarafından not edilmiştir" (Vâsıfî, 1349 H.: 32–34).

Câmî'nin evi de bu çağda şairlerin toplandığı önemli mekânlardan biri olarak bilinmekteydi. Genel olarak 9. asrın şairleri, şiirlerini sunmak, görüş ve eleştirilerini almak amacıyla Câmî'nin yanına gitmekteydi. Câmî, dergâhta bilgisiz sofileri yer yer

sert, kırıcı ve alaycı bir dille eleştirmiştir. "Dönemin edebî şahsiyetlerinin Câmî'nin edebî yetkinliğine duyduğu ilgi ve bağlılık öyle güçlüydü ki, edebî meclislerde bir şiirin beğenilip beğenilmemesi hususunda Câmî, otorite olarak kabul edilmekte; şairlerin iyi ya da kötü olarak değerlendirilmesinde onun yorumu belirleyici bir rol oynamaktaydı" (Herevî, 1377 H.: 158).

Vâsıfî, eserinde Herat eşrafı tarafından düzenlenen bir başka meclisi de ayrıntılı biçimde anlatmaktadır: "Bu meclis, Mir Kelân olarak tanınan Mecdüddin Muhammed tarafından, Ali Şîr Nevâyî'nin isteği üzerine tertip edilmiştir. Ali Şîr Nevâyî, Cihân-ârâ Bahçesi'nde Hâce Muhammed'e hitaben; 'Meclislerinizin methini çok duyduk. Zarifler ve bilginler, Mevlâna Abdülvâsî-yi Münşî'ye nükteli sözler söyleyip latifeler ederler; onun hazırcevaplığı ise nefis bir ziyafete dönüşür. Biz de böyle bir mecliste bulunmaktan şeref duyarız' demiştir. Bunun üzerine Mecdüddin Muhammed, Nevâyî'nin bu isteğini kabul etmiş ve Herat'a yakın Perze köyündeki bağında bir şenlik düzenlemiştir. Aşağıda zikredilen isimleri de Nevâyî'nin onuruna tertip edilen bu meclise davet etmiştir" (Vâsıfî, 1349 H.: 187).

> "**Hânendelerden**; Hâfız Besîr, Hâfız Mîr, Hâfız Hasan Ali, Hâfız Câci, Hâfız Sultan Mahmud-ı Ayşî, Şah Muhammed-i Hânende, Siyeh Çeh-i Hânende, Hâfız Obehî, Hâfız Türbetî, Hâfız Çerağdan. **Sazendelerden**; Üstat Hasan Nayî, Üstat Kul Muhammed Udî, Üstat Hasan-ı Belbanî, Üstat Ali Hangâhi, Üstat Muhammedî, Üstat Hacı Kehesti-yi Nayî, Üstat Seyid Geyçekî ve Üstat Kuçek-i Tanburî.
>
> **Meclisin konuşmacıları, nedimleri ve meclisi şenlendirenler:** Mevlâna Benâî, Hoca Âsafi, Emir Şeyh Süheyli, Mevlâna Seyf-i Buhari, Mevlâna Kâmi Ubehî, Mevlâna Hasan Şah, Mevlâna Derviş Ruganger-i Meşhedî, Mevlâna Mukbelî, Mevlâna Şevkî, Mevlâna Zevkî, Mevlâna Halef, Mevlâna Nergisî, Mevlâna Hilalî ve Mevlâna Riyazi-yi Türbeti. **Zariflerden**; Mir Ser Birehne, Mevlâna Burhan Gong, Mir Hand-i Müverrih, Mevlâna Mu'in-i Şirazi, Mevlâna Hüseyin Vaiz, Seyid Gıyaseddin-i Şerefe, Mevlâna Muhammed Bedahşî, Mevlâna Halilî Sahaf ve Mevlâna Muhammed Havafî-yi Hattat. **Horasan'ın seçkin gençlerinden**; Mirek Zâferan, Şah Muhammed Mirek, Sultan Sirac, Mirza-yı Na'tdûz ve Hüseyin-i Zerdûz" (Vâsıfî, H. 1349: 188).

Vâsıfî, sanat erbabından büyük bir kalabalığın katıldığı, misafirlerin özenle ağırlandığı ve ihtişamlı süslemelerin, ikram ve içeceklerin olduğu bu meclisi şu cümlelerle anlatmıştır: "Köşkün eyvanının kenarında mermerden bir su yolu vardı. Burayı şerbetle doldurmuşlardı. Tatlıcılar, şerbetler, macunlar, palude (bir tür soğuk tatlı) gibi tatlılar hazırlamışlardı" (Vâsıfî, 1349 H.: 186).

Vâsıfî, devamında Abdulvâsî Münşî ile Mevlâna Mirek'in sohbetlerinden ve hazırcevaplıklarından söz eder. Sıra Mevlâna Hâvafî Hattat'a gelip latife etmeye başladığında ise onun hazırcevaplığı ve nüktedanlığı mecliste bulunanları etkiler; bu tatlı atışmalar diğer misafirlerle de sürer. Onun hazırcevaplığından hoşnut kalan Ali

Şîr Nevâyî, meclisin kapanışında elini Abdulvâsî'nin omuzuna koyarak şöyle hitap eder: "Senin bereketli varlığın, devrin faziletli insanlarının meclislerini süslesin!" (Vâsıfî, 1349 H.: 187).

Bu dönemde şiir ve müziğin yükselmesindeki en önemli unsurlardan olan saraylar ve insanların büyük çoğunluğunun boş zamanlarında ilgilendikleri bir faaliyet olan şairlik; saraylarda, tekkelerde, konaklarda ve pazarda yapılan şiir meclislerinin artışına neden olmuştur. Kendi evinde bu meclislerden düzenleyenlerden biri de Baykara'nın bilge veziri Ali Şîr Nevâyî olup, sanat ve edebin en büyük destekçilerinden biri olarak sayılmaktaydı. Mîrhând'ın rivayetine göre; O, birçok sanatkarı yetiştirmişti, bazıları şunlardır: (Mîrhând, 1380 H.: 243-246).

Tablo 5: Ali Şîr Nevâyî'nin yetiştirdiği bazı sanatçılar.

Sanatçı	**Müzik**	**Sanatçı**	**Müzik**
Hâfız Kazak	İcra- Kanun	Üstat Gül Muhammad	Ud-Kopuz-Geyçek
Üstat Seyid Ahmed	Geyçek	Üstat Hüseyin	İcra, Ud
Üstat Şahkulu	Geyçek	Üstat Sefiî Nayî	Ney

Şiirin yanında müzik, dönemin en yaygın ikinci sanatıydı. Hatta müzik, asrın ikinci yarısında durumu en iyi olan sanat dalı olarak da değerlendirilebilir. Bu alanda çok sayıda bilimsel risale kaleme alınmıştır. Müzik sanatı, söz konusu dönemde herhangi bir siyasi ya da dinî engelle karşılaşmamış; aksine toplumun hemen her kesiminde kendine yer bulabilmiştir. Özellikle sarayda, dergâhlarda, ileri gelenlerin ve âlimlerin evlerinde karşılaşılan en yaygın faaliyetlerden biri müzikti.

4.3.1. Bu Meclislerde Şiir Unsurunun Mahiyeti

Bu meclisler genel olarak şiir okunmasıyla başlamakta; şiirde tefennün, şiir eleştirisi, muammâ söyleme ve çözme, müzik, müziğin şiire eşliği, şiirlerin sınanması gibi çeşitli etkinliklerle devam etmekteydi. Nevâyî'nin *Mecâlisü'n-nefâis* adlı eserinde, toplumun ileri gelenlerinin, sultanların, hâkimlerin, vezirlerin ve bilginlerin bilime ve şiire ne denli önem verdikleri; şiir ve şairlik sanatının, şehzadelerin

eğitiminde ve padişah meclislerinin estetik açıdan zenginleştirilmesinde nasıl kullanıldığı açıkça görülmektedir. Bu tür meclisler, özellikle saray meclisleri, farklı büyüklük ve niteliklere sahipti. Meclisler; şairlerin müzik eşliğinde bir araya gelmeleri, şairlik yeteneklerinin söz ustaları tarafından sınanması, taklit ve doğaçlama gibi etkinliklerden oluşmaktaydı. Bu sınanmaların, yeteneği sınırlı olan şairlerin bile Sultan Hüseyn-i Baykara'nın sarayındaki büyük şairler arasına girebilmesi için güvenilir bir yol oluşturduğu anlaşılmaktadır. Şairler bu sınavlardan geçebilmek için sürekli kendilerini geliştirmeye çalışıyorlardı. Bu durum, meclislerin önemli yararlarından biri olarak değerlendirilebilir; zira bilgin ve yetenekli şairlerin yetişmesine imkân sağlamaktaydı.

4.4. Şairlerin Sınanması ve Şiir Eleştirisi

Tablo 6: Şairlerin Sınanması

Muammâ Çözme	Şiirin Doğru Okunması	Şiir Yazma, Kurallı Bir Şekilde Doğaçlama Şiir Söyleme	Şiir Eleştirisi

Hicrî 9. yüzyılın edebî ve tarihî kaynaklarının belirttiğine göre, şairlerin, yazarların ve sanatkârların sınanması farklı yollarla gerçekleşmiştir. Bunlar arasında muammâ çözme, şiirin doğru okunması, doğaçlama söyleyiş, edebiyatın genel meseleleri üzerine tartışmalar, yeni bir muammânın icadı ve çağdaşların eserlerinin eleştirilmesi yaygın uygulamalar arasındaydı.

Bu meclis ve etkinliklerde çoğunlukla şiir ve edebiyat üzerinde durulmakta, şiir hakkında eleştirel tartışmalar yapılmaktaydı. "Bu eleştiriler genel olarak bilimsel bir temele dayanmıyor olsa da estetik bir yönü vardı ve kendi içinde dikkate değer tartışmalar niteliği taşımaktaydı. Sultan Hüseyin'in emirlerinden Emir Şeyhum Beyg-i Süheyli, şiir zevki olan biriydi. Bir gün,

شب غم گردباد آهم از جا برد گردون را
فروخورد اژدهای سیل اشکم ربع مسکون را

(Gam gecesi, ahımın kasırgası dünyayı yerle bir etti; gözyaşı selimin ejderhası ise yeryüzünü yuttu)

beytini Câmî'nin de bulunduğu bir mecliste okumuş, bunun üzerine Mevlâna Câmî, 'Siz şiir mi söylüyorsunuz yoksa halkı mı korkutuyorsunuz?' diye sormuştur" (Zerrînkub, 1361 H.: 225).

Câmî'nin kendisi de bu dönemde eleştirmen kimliğiyle öne çıkmış ve edebî meclislerde hakemlik yapmıştır. "Asrın yazarlarının Câmî'nin edebî yeteneğine duyduğu ilgi, onların Câmî'nin etrafında toplanmasına, şiirlerini onun edebî meclislerinde okumalarına ve eserlerinin düzeltilmesini kendisinden istemelerine yol açmıştır" (Nevâyî, 1398 H.: 226).

Vâsıfî, Câmî'nin eleştirel toplantılarından birini şu şekilde aktarmıştır: "Bir gün Hâce Abdullah Sadr Morvarid'in meclisine Horasan'ın şairleri ve bilginleri; Mevlâna Muhammed Asîlî, Mevlâna Hilâlî, Fazlî, Zülâlî, Ruhî, Hâlî, Emanî, Kâbilî, Mukbilî, Enverî Divâne ve diğerleri katılmıştı. Câmî de tesadüfen oradaydı. Hacegî, 'Bir hasbihâl edelim' dedi. Bunun üzerine şu gazel okundu:

ساقیا! می ده که ابری خاست از خاور سفید
سرو را سرسبز شد صد برگ را چادر سفید

(Ey sâkî, şarap ver; çünkü doğudan beyaz bir bulut yükseldi,

Selvi yeşerdi, yüzlerce yaprağın üzerine beyaz bir çadır örtülmüş gibi.)

Câmî, 'Büyükler ve bilginler *sefîd* (beyaz) redifiyle pek çok şiir söylemişlerdir; ancak hiçbiri Âsifî'nin zarafetinde olmamıştır' diyerek, Âsifî'nin şu beytini okudu:

تا بر افروخته ای زآتش می روی سپید
شمع پیراهن سر آتش زده در موی سپید

(Beyaz yüzün, şarabın ateşinden kızarmış gibidir;Yaşlılığın mumu, beyaz saçların arasından alev almıştır.) (Vâsıfî, 1349 H.: 96).

Her ne kadar bu asırda tezkire ve şerh-i hâl türü eserlerde yazılı eleştiri kültürü mevcut olsa da, söz konusu meclislerde sözlü eleştirinin temellerinin atıldığı görülmektedir. Vâsıfî'nin *Bedâyi'u'l-vekâyi'* adlı eseri, edebî ve kültürel eleştirinin önemli bir örneği olmasının yanı sıra Timurlular dönemi toplumsal tarihinin de başlıca kaynaklarından biri olarak değerlendirilmektedir. Nevâyî'nin meşhur eseri *Mecâlisü'n-nefâis*'te, dönemin şairlerinin biyografilerinin ele alındığı bölümlerde,

şairler ve şiirleri hakkında eleştirel yorumlar yapılmış; şiirler derecelendirilmiş ve şairlikleri olumlu ya da olumsuz yönleriyle değerlendirilmiştir. Devletşah Semerkandî de kendi *Tezkire*'sinde dönemin şairlerine dair eleştirilerde bulunmuştur. Verilen örneklerden hareketle, bu dönemde şairlerin birbirlerini eleştirmesinin oldukça yaygın olduğu anlaşılmaktadır.

Bu edebiyat ve sanat meclislerinde yaygın olan ve eleştirel bir nitelik taşıyan konulardan bir diğeri ise şairlerin sınanmasıdır. Söz konusu sınamalarda, daha önce örnekleri verilen doğaçlama şiir söylemenin yanı sıra, şiirin doğru okunması ve yorumlanması da önemli bir yer tutmaktaydı. Şiirin doğru okunması son derece mühimdi; zira bu yolla şairin şiiri ve aruz kalıplarını ne derece tanıdığı hakkında fikir edinilmekteydi. Ali Şîr Nevâyî, *Hamsatü'l-mütehayyirîn*'inde bu duruma dair şu hikâyeyi aktarmaktadır: "Bir gece eşraftan bir kişinin evine girdim. Âlimlerden bir grup da oradaydı. Meşhur hânende ve sâzendelerden biri olan Mutahhar-i Udî, Dihlevî'nin şu gazelini yorumluyordu:

زهی درون دل را زمان زمانه به تو میلی
مرو که میرود اینک ز نوک مژه سیلی

(Ne güzel ki gönlüm her an sana meylediyor. Gitme, çünkü her bir kirpiğimin ucundan seller akabilir.)

Şu beyte gelince:

مثال قطره باران سرشک من همه در شد
چنین دهد اثر آری طلوع چون تو سهیلی

(Yağmur damlası misali, gözyaşlarım inciye döndü. Evet, senin gibi bir yemen yıldızı doğunca, işte böyle etki gösteriyor.)

Mutahhar-i Udî, şiiri bu biçimde okuyunca meclise katılanlar arasında "Gözyaşlarımın hepsi kana dönüştü" okumasının doğru olduğu, "inciye dönüştü" okumasının ise doğru olmadığı yönünde bir tartışma başladı. Meclistekilerden bazıları bu hususta bana da sordular ve ben, "gözyaşlarımın hepsi inciye dönüştü" okumasının doğru olduğunu söyledim. Ancak bunu kabul etmeyerek şiir sanatı ve kurallarına hâkim olan Mevlâna Câmî'ye sormaya karar verdiler. Hatta onun vereceği cevap üzerine iddiaya bile girdiler. Meclisin durumunu anlatan bir mektup yazarak Câmî'ye gönderdim. Câmî, kısa bir şekilde "Söz incidir ve şahın kulağına yakışır" yazarak

cevap verdi ve beni meclistekilerin huzurunda gururlandırdı (Nevâyî, 1381 H.: 13–14).

Bu hikâyeden anlaşıldığı üzere, söz konusu meclislerde şiir ön plandaydı ve şiirler sürekli eleştiriye tâbi tutulmaktaydı. Şiirin doğru okunmasına büyük bir özen gösteriliyor, mecliste bulunan bazı kişiler okunuşa itiraz ederek tartışma başlatıyor ve bu tartışmalar eğitici ve kültürel bir mahiyet kazanıyordu.

Nevâyî, bu meclislerde çağdaş şairlerin Câmî'nin şiirlerini okumasını teşvik ediyor ve onu örnek almalarını öğütlüyordu. Çağdaş şairlerin Câmî'nin şiirlerine duyduğu ilgi; onun gazellerini vezin ve kafiye bakımından taklit etmeleri, meclislerde bu gazeller üzerine konuşmaları ve söz konusu şiirlerin genç şairlerin sınanmasında bir ölçüt olarak belirlenmesi, Câmî'nin sahip olduğu edebî şöhret ve çağdaş şairlerin zihnindeki merkezi konumuyla doğrudan ilişkilidir (Herevî, 1377 H.: 167).

Sarayda ve şehrin ileri gelenlerine ait şiir meclislerinde Nevâyî'nin Türkçe şiirleri de okunmaktaydı. Câmî'nin şiirlerini genç şairlere tavsiye eden Nevâyî'nin kendi şiirleri de oldukça rağbet görmekteydi ve geniş bir okuyucu kitlesine sahipti. Devletşah Semerkandî, kendi *Tezkire*'sinde Ali Şîr Nevâyî hakkında şöyle demektedir: "Emir Ali Şîr'in Türkçe divanı, sultanların ve ileri gelenlerin meclisinde adeta bir cevher gibidir. Nevâyî'nin sazının sesi ise sefil âşıkları bile doğru yola getirir" (Semerkandî, 1388 H.: 378).

Vâsıfî, Ali Şîr Nevâyî'nin meclisinde, şairlerin sınanması hakkında şöyle söylemektedir: "Ali Şîr Nevâyî, bir gün mecliste, Horasan'ın ünlü şairlerinden, Mevlâna Câmî'nin çift kafiyeli, şu gazeline nazire yapmalarını istedi;

ای با لب تو طوطی شیرین زبان زبون
کردی عنان ز پنجه سیمین بران برون

(Ey, sevgili! tatlı dilli papağan gibi senin dudakların da güzel sözler söylüyor. Dizginlerin, benim gümüş pençelerimden kurtuluyor.)

Hoca Âsıfî ve Hilalî dışında herkes nazirelerini söylemiştir. Ali Şîr Nevâyî, nazire yapmayan bu iki şairi, "Sizin gerçekten şiir anlayışınız çok kuvvetli, şiirde derin bir bakış açısına sahipsiniz" sözleriyle tebrik ve takdir etmiştir (Vâsıfî, 1349 H.: 451). Bu meclisler, özellikle Ali Şîr Nevâyî tarafından düzenlenenler, hem genç şairlerin

eğitimi ve usta şairlerden örnek almaları için elverişli bir ortam oluşturmakta hem de eleştiri, yorum ve fikir alışverişine imkân tanıyarak şiirin gelişmesine ve yayılmasına zemin hazırlamaktaydı.

Bu sınavlar, zaman zaman saraya girmek, sultana ve Nevâyî'ye yakınlaşmak isteyen kişiler için de yapılmaktaydı. Söz konusu imtihanlar, âlimlerin katıldığı meclis ve mahfillerde gerçekleşmekteydi. Vâsıfî, Gazargâh'ın Çehârbağ'ında düzenlenen bir mecliste, Emir Ali Şîr Nevâyî'ye yakınlaşmak amacıyla Horasan'a gelen Azerbaycanlı sanatkâr Hâfız Gıyaseddin'den bahsetmektedir: "Nevâyî'nin nedimleri aracılığıyla onun huzuruna çıkmak istemiş, ancak nedimler buna engel olmuşlardı. Emir, bir gün Gazargâh Bağı'na gittiğinde Hâfız Gıyaseddin fırsattan istifade ederek Nevâyî'ye yaklaşabilmişti. Onun huzurunda sanattaki yeteneklerini saymaya başladı: 'Öncelikle hâfızım, meddâhım…' Nevâyî, Hâfız Gıyaseddin sözlerini tamamladığında, tüm hünerlerini mecliste tek tek sergilemesini istedi. Onu sınadı ve genç sanatkâr bu imtihandan başarıyla geçti" (Vâsıfî, 1349 H.: 478–480).

Nevâyî'nin dergâhına girmek isteyen Hâfız Gıyaseddin, bu sınavları başarıyla geçmiş ve liyakati sayesinde Nevâyî'nin meclisindeki ileri gelenler arasında yerini almıştır. Vâsıfî, Nevâyî'nin bu olaydan sonra çevresindekilere, "Hiç kimse bana ondan daha yakın değildir" dediğini aktarmaktadır (Vâsıfî, 1349 H.: 480).

4.4.1. İnşa Türünde Sınama

Bu meclislerde sanatçıların sınanması sadece şairlerle sınırlı değildi. Bazen yazarlar ve katipler de sınava tabi tutulmuştur. Zira Ali Şîr Nevâyî'nin öncülüğünde toplanan bu şiir ve musiki meclislerinin çoğuna; hanende ve sazendelerin yanında Meşhur tarihçi Hândmîr gibi dönemin birçok âlimi de katılmıştır[13].

Kur'an'ın ezberlenmesi ve kıraati, hitabet, kitabet ve muammâ çözme gibi dönemin birçok ilim ve sanatına hâkim olan Vâsıfî bile bu tür sınamalara tâbi tutulmuştur. Vâsıfî, Hâce Emir Kâ Şâhî'nin evinde toplanan Semerkant bilginleri tarafından sınanmasını ve mektubâtının [Onun bazı şiir ve mektuplarının bulunduğu meşhur eseri *Bedâyiʿu'l-vekâyiʿ*'de, teşbih ve istiare kullanarak kaleme aldığı alışılmadık kısa mektuplar yer almakta ve bu durum esere ayrı bir özgünlük kazandırmaktadır.] incelenmesini şöyle aktarır: Her bir bilgin, kendisinden doğaçlama

[13] Bkz. (Vâsıfî, H. 1349: 24).

biçimde yazılmış mektuplar talep etmiştir. Vâsıfî, söz konusu mecliste on altı dostane mektup ve bir dilekçe kaleme aldığını belirtir (Vâsıfî, 1349 H.: 73).

Muammâ Türünde Sınama

Saray meclislerinde ya da ileri gelenlerin ziyafetlerinde şairlerin imtihan edilmesi, muammâ söyleme ve çözme şeklinde de yapılmaktaydı. Bu dönemin edebi tefennünlerinden sayılan muammâ, bu alandaki yetenekli şairlerin ünlenmesini de sağlardı. Zira şairlerin yeterliliklerinin ve yeteneklerinin sınanmasındaki yöntemlerden biri de muammâ söylemek ve çözmekti. Bunun en açık örneklerinden biri olarak Vâsıfî'nin, Hândmîr'in de bulunduğu bir mecliste, muammâ konusunda sınanması verilebilir. "Tarihçi Mevlâna Hândmîr: 'Biz duyduk ki, sizin muammâ sanatındaki yeteneğiniz öyle bir durumdadır ki, bütün muammâları bulup çözmektesiniz.' dedi ve şu muammâyı söyledi:

ز آفتاب رخ جان افروزی
می رسد بر دل ریشم سوزی

(Can yakan sevgilinin güneş gibi yüzü. Yaralı gönlüme değdikçe yakıyor.)

Bunun üzerinde hemen, 'Aziz!' dedim. Hayran kaldı (Vâsıfî, 1349 H.: 73).

Vâsıfî, devamında dört ayrı muammâ çözme hikâyesinden daha bahsetmektedir. Bunlardan birinde, inşâ sınamasından sonra aynı kişiler tarafından bu kez muammâ çözme hususunda da sınava tâbi tutulduğunu aktarır: "Mevlâna Ziyâeddin Muammâî [Muammâ çözme ve söyleme maharetinden dolayı bu mahlası almıştır], isimsiz muammâları bir kâğıda yazarak bana verdi. Ben her beytin üzerine Kemal, Kâfî, Hesâm, Mirek, Fânî, Halîl ve … isimlerini yazdım. Sınavdan sonra meclistekiler beni tebrik ve takdir ettiler" (Vâsıfî, 1349 H.: 94–96). Vâsıfî, hikâyenin sonunda ise Hâce Mir Kâ Şâhî'nin, armağan geleneği gereği ipek abasını kendisine hediye ettiğini belirtmektedir.

Vâsıfî, muammâ konusunda Ali Şîr Nevâyî tarafından sınanması ile ilgili olarak şunları söylemektedir: "O yüce meclise ulaştığımda Emir hazretlerinin misafirleri ve nedimleri yerlerini almışlardı. Emir hazretleri bana bakarak: 'İsimsiz muammâları bulan rakipsiz şair bu mudur?' dedi. Mevlâna Sâhip 'evet' diye cevap verdi. Mîr şu muammâyı sordu:

باغ را بین از خزان بی فر و سرو از جا شده

بلبلش برهم زده منقار و نا گویا شده

(Bahçeye bak, hazan güzelliğini kaçırmış ve cansızlaşmış. Bülbülü ise gagasını kapatmış, artık konuşmaz olmuş.)

Tesadüfen ben bu muammâyı biliyordum. Bu muammâyı bildiğimi söyledim. Emir hazretleri bir süre kafasını öne eğip düşündü ve 'Ey canlar, bu sözün ne demek olduğunu biliyor musunuz? Güç gösterisi yapıp bunu biliyorum başka muammâ sorun ki çözeyim. diyor.' O mecliste Emir hazretleri başka muammâ sormadı ve Mevlâna Sâhip'e 'biz onun iddiasını kabul ediyoruz' dedi" (Vâsıfî, 1349 H.: 389).

4.5. İleri Gelenlerin Eğlenceleri

Vâsıfî, bu dönemin âlim ve sanatkârlarının eğlencelerine dair oldukça ilginç bilgiler aktarmaktadır. Bu eğlencelerden birinin, şairlerin şiirleri üzerine besteler yapılması olduğu anlaşılmaktadır. "Emir Ali Şîr'in müstezâd türünde bir gazeli vardır. Hâce Abdullah Sadr-ı Morvarîd, bu gazel üzerine 'Sermest ü Yakam Çâk' [Bu bestenin adı, Farsçada 'Sarhoşum ve yakam yırtık' anlamına gelmektedir.] adlı meşhur bir beste yapmıştır. Bu beste o denli yaygınlık kazanmıştı ki Herat'ta bu eserin söylenmediği ev ve konak neredeyse kalmamıştı. Hâfız Kazak bu besteyi kanun eşliğinde icra etmiş, Mevlâna Parsa, Ağa Hıyâbanî ve mecliste bulunan diğer kişiler de vecd hâliyle yakalarını yırtmışlardır" (Vâsıfî, 1349 H.: 438–439).

Vâsıfî, *Bedâyi'ü'l-vekâyi'*'de satranç, tavla, güreş ve dans gibi diğer eğlencelerden de söz etmektedir. Ancak bütün bu eğlenceler ve oyunlar sırasında şiir söyleme ve latife etme son derece yaygındı. "Horasan'ın ileri gelenlerinden ve bilginlerinden biri olan Emir Muhammed Emir Yusuf, bir mecliste bana hayatında üç meclis ve eğlence gördüğünü ve bunlara hayran kaldığını anlatmıştı. 'Bunlardan biri, Mevlâna Hâce İsfahânî ile Mevlâna Benâî'nin satranç oynadığı meclistir. Oyun sırasında birbirlerine doğaçlamalar söylüyorlardı. Bu doğaçlamalar kimi zaman hicve, hatta müstehcen ifadelere kadar varıyordu; sonunda ise gülüşmeler ve kahkahalarla son buluyordu. Bir diğeri ise satranç ve tavla üstatlarının oyun esnasında, şairlerin satranç ve tavla hakkında yazdıkları kasideleri, muammâları, kıtaları, gazelleri, mesnevileri ve rubâîleri birbirlerine okudukları bir meclisti' demişti" (Vâsıfî, 1349 H.: 118–119).

Edebî çevreler incelendiğinde, şair ve sanatçıların yalnızca saray ortamlarında değil, emirlerin ve âlimlerin konaklarında da sosyal kimliklerini buldukları sonucuna

varmak mümkündür. Bu edebî çevrelerin sosyal hayatı incelendiğinde, dönemin edebî ve kültürel topluluklarının durumu ile bu çevrelerin kültür ve edebiyat üzerindeki etkileri daha açık biçimde ortaya konulabilmektedir. René Wellek, *Edebiyat Teorisi* adlı eserinde edebiyatı, toplumu yansıtan sosyal bir kurum olarak ele alır. Ona göre "Klasik edebiyat, kurumlar ve organlar topluluğu gibi doğası gereği sosyaldir. Şair de toplumun bir parçasıdır ve kendine özgü bir sosyal konuma sahiptir. Yetenekleri ölçüsünde toplumsal bir şöhrete kavuşur ve kendine muhataplar bulur. Dolayısıyla edebiyat, özgün sosyal kurumların ortaya çıkardığı bir olgudur. Edebiyatın toplumsal bir görevi vardır ve bireysel olarak düşünülemez. Edebî gelenekler, edebiyat türleri, semboller ve destanlar gibi unsurların büyük bir kısmı toplumsal nitelik taşır" (Wellek, 1373 H.: 99).

O günkü Herat toplumunda, bu edebî, ilmî ve kültürel meclislerin gölgesinde, asrın edebiyatının kaderini değiştiren ve kendine özgü bir edebiyat üreten başka bir toplumsal yapı da şekillenmiştir. Bu üretilen edebiyat, hem toplumun içinden doğmuş hem de sarayla iç içe gelişmiştir. Zanaatkârların, mutasavvıfların ve çok yönlü şairlerin çokluğu göz önüne alındığında, bu kişilerin her birinin saray toplumu ve resmî etkinlikler dışında da bir hayatlarının bulunduğu anlaşılmaktadır. Ancak söz konusu meclislere katıldıklarında, bu faaliyetler resmî bir nitelik kazanmakta ve sanatkârlar için daha geniş gelişme imkânları ortaya çıkmaktaydı.

Timurlu dönemi toplum ve kültür hayatının önemli meselelerinden biri olan şair–saray etkileşimi, şiirin büyük ölçüde sarayın denetimi altında olduğunu göstermektedir. Saray, şairleri hediyelerle teşvik ederek onları methiye yazmaya yönlendirmekteydi. Bu durum, şairlik sanatının bazıları için şiir yazmak, yayımlamak ve bunun karşılığında mükâfat kazanmak üzere icra edilen bir meslek hâline gelmesine yol açmıştır. Sam Mirza, Ziya Ordubadî adlı bir şairden söz ederken şöyle demektedir: "Gençliğinde Horasan'a giderek orada zekâsı ile ün kazanmıştı. Sürekli Emir Ali Şîr'in meclisinde kendi özlü ve özgün şiirlerini okuyor, bunun karşılığında da bahşiş ve teşvikle onurlandırılıyordu" (Safevî, 1345 H.: 253).

4.6. Muammâ ve Lugazın Edebi Muhitlerdeki Etkisi

Muammâ

Sarayın edebî çevrelerinde kabul görmenin ve ün kazanmanın yollarından biri de muammâ söylemekti. Sultan Hüseyin ve Ali Şîr Nevâyî gibi devlet ricâlinin düzenlediği şiir ve sanat meclislerine kabul edilmenin ve bu meclislerde rekabet

edebilmenin en yaygın yollarından biri, muammâ türünde hüner sahibi olmaktı. Ayrıca bu dönemde muammâ alanında şöhret kazanmak, sanatta yüksek bir mertebeye ulaşmak anlamına da gelmekteydi.

Nevâyî, kaleme aldığı *Mecâlisü'n-nefâis* adlı eserinde muammâ kalıbında şiir yazan şairlerden defalarca söz eder ve bunların birçoğunun "muammâî" mahlasını kullandıklarını belirtir. Ali Şîr Nevâyî'nin kendisi de bu dönemin büyük muammâ şairlerinden biri olarak yalnızca Farsça değil, Türkçe muammâlar da söylemiştir.

Bu şiir sanatı, Timurlular döneminden önce de ilgi görmüştür. Ancak özellikle bu dönemde muammâ üzerine risalelerin kaleme alınmasında ve muammâ yazan şairlerin sayısında belirgin bir artış yaşanmış; Herat Ekolü'nün ikinci devrinde ise bu ilgi en yüksek seviyesine ulaşmıştır.

Muammâ sanatı üzerine yazılan ilk eser, Hicrî 8. yüzyılda Bedîʿî-yi Tebrizî lakabıyla tanınan Menûçehr-i Tâcir tarafından kaleme alınan *el-İhyâ fî Ḥalli'l-Muʿammâ* adlı eserdir. Bu kitap, hem dönemin okuyucularını hem de Hicrî 9. yüzyıl yazarlarını bu alanda eser vermeye teşvik etmiştir. Nitekim söz konusu eser, muammâ ve lugaz üzerine yazılan *Ḥilel-i Muṭarraz* adlı eserin telifinde de etkili olmuştur (Herevî, 1361 H.: 18).

Hicrî 9. asırda muammâ yazma sanatında tasannu ve tekellüf zirveye ulaşmış, bu alanda belirli kurallar da teşekkül etmiştir. Eski dönem kaynaklarında bedîʿ ve belâgat sanatları başlığı altında muammâya da yer verildiği görülmektedir. Bununla birlikte muammâlar, şiirin tekellüflü kısımları arasında değerlendirilmemektedir.

Hicrî 6. yüzyılda İran'da yaşayan kâtip, şair ve yazar Reşîdüddîn Vatvat, *Ḥadâ'iḳu's-siḥr* adlı eserinde muammâya dair görüşlerini şu şekilde dile getirmektedir: "Muammâ, iyi bir üsluptan sapmamalı; gereksiz uzatmalardan ve hoş olmayan kelimelerden kaçınmalıdır. Bu sanatta şair, muammâyı sevgilinin ya da herhangi bir şeyin adını kapalı bir biçimde; kelime oyunları, ebced hesabı, teşbih ve diğer edebî sanatlardan yararlanarak oluşturmalıdır. Ancak bu yolla keskin zekâlı zihinler sınanmış olur" (Vatvat, 1362 H.: 56).

Muammâ, Reşîdüddîn Vatvat'ın bu eseri kaleme almasından birkaç on yıl sonra, genel zevk anlayışı çerçevesinde iyi şiiri ve şairi belirlemede bir kıstas ve başarı ölçütü olarak kabul edilmiş; bu doğrultuda birçok müstakil eser telif edilmiştir. Muammâ söyleme becerisi, dönemin şairleri için yalnızca edebî bir maharet değil, aynı

zamanda değerli ve prestijli bir nitelik olarak görülmüştür. Nitekim Hicrî 9. yüzyıl şairlerinin bu sanata gösterdikleri yoğun ilgi, hem dönemin edebî zevkini hem de şairlik anlayışını yansıtması bakımından dikkat çekicidir. Bu ilgi ve yöneliş, *Mecâlisü'n-nefâis*, *Tuhfe-i Sâmî* ve *Tezkire-i Neşrâbâdî* gibi önemli tezkirelerde açıkça izlenebilmektedir.

Bu şairlerden bazıları şunlardır: Nesîmî-yi Nîşâbûrî, Hâfız Esʿad, Ebü'l-Hasan, Kâdı Abdülvehhâb-ı Meşhedî, Fazlullâh Ebü'l-leysî, Şerefeddîn Alî Yezdî, Alâ'-yı Şâşî, Muhammed Muammâî (Pîr-i Muammâ), Sadr Babür Mirza, Mîr Emâd-ı Meşhedî, Emîr Argunûn, Muhammed Âmulî, Muhammed Mucelled, Mevlânâ Nimetâbâdî ve Mevlânâ Bedîʿî vb.[14]

Muammâ ve muammâcıların edebiyat tarihindeki yeri yalnızca tezkirelerde değil, aynı zamanda bazı müstakil eserlerde de ele alınmıştır. Bu bağlamda adı geçen tezkirelerin yanı sıra şu eserlerde de muammâ sanatı hakkında önemli açıklamalar bulunmaktadır:

Tablo 7: Muammâ sanatından bahseden eserler.

Kitap	**Yazar**
Tercuman-ül belaga	Muhammed-ibn-i Radviyani
Hada'iku's-sihr	Reşidüddin-i Vatvat
El-mu'cem fi 'me'ayiri eş'ari-'l 'Acem	Şems Kays-i Razi
Mi'yar-ileşa'ar	Nasreddin Muhammed-ibn-i Muhammed-i tusi
Bedayi'ül Efkâr fi Sanayi'ül eşa'r	Mirza Hüseyin Vaiz-i Kâşifî

Muammâ ve Lugaz

Önemli bir sanat kitabı olan *El-Muʿcem fî meʿâyîri eşʿâri'l-ʿAcem'*de yazar, muammâ ile lugazı birbirinden ayırmış ve muammâyı şöyle açıklamıştır: "Muammâ,

[14] Detaylı bilgi için bkz.: (Nevâyî, 1389 H.: 22, 26, 27, 34, 37, 160, 199, 209).

bir isim veya bir manayı incelikli süslemelerle değiştirir/şifreler, öyle ki ancak derin düşünce ve tam bir kavrayışla onun sırrına ulaşılabilir ve temel hakikatini anlayabilmek mümkün olur". Devamında, Mesûd'un ismiyle ilgili bir muammâ şöyle yazılmıştır:

چو نامش بپرسیدم از ناز زود
به دامن چو برخاست بربط بسود
به تازی بدانستم آن رمز او
که نامش ز بربط بسودن چه بود

(İsmini sorduğumda nazlı bir şekilde kalkıp udunu eline aldı. Bu Arapça muammâyı anladım. Udu eline almasından ismini çözdüm.)

(Kays-i Razi, 1388 H.: 429-430).

Lugaz ile muammâ konusunda Reşîdüddîn Vatvat farklı bir görüş ortaya koymuştur: Ona göre lugaz ile muammâ eşittir. Bu sanat "muammâ" olarak adlandırılır; kimileri ona "ṭarîḳ-i suʾâl" der, Acemler ise ona "çistân[15]" adını verir" (Vatvat, 1362 H.: 71).

Radviyani, *Tercümanü'l-Belâga* eserinde; muammâ ile ilgili örnekler vererek geçmişte her iki kavramın eş anlamlı olarak kullanıldığını; fakat zamanla bunların farklılaştığını ve 'muammâ sanatı' olarak ayrı bir terimin kullanılmaya başlandığını söyler. Eserde lugaz ile ilgili şöyle bir tanım da yapılmaktadır: "Başka bir sanat da lugazdır. Bu şiir zevkini ölçmek ve tahmin gücünü sınamak amacıyla yapılan bir türdür." Yani okuyucu veya dinleyici, eserin derinliğini kavramak için zekâsını ve algısını kullanmak zorundadır. Aynı bölümde, yazar bu sanatı örneklerle açıklamakta ve lugazın okuyucuya hem edebî hem de zihinsel bir deneyim sunduğunu göstermektedir (El-Radviyani, 1949: 99).

Fars edebiyatında, Hicrî 4 ve 5. yüzyıllarda temelleri atılan lugaz ve muammâ; diğer sanatlarda da gördüğümüz gibi Arap edebiyatından etkilenmiştir. Bu dönemde muamma ve lugaz türünde şiirler bulunan birçok divan yazılmıştır. Ayrıca bu durum şairlerin yeteneklerini de göstermektedir. Lugaz, Gazneliler ve Selçuklular döneminde daha çok ilgi görürken, muammâ; İlhanlılar, Timurlular ve Safevîler döneminde edebî çevrelerde rağbet görmüştür. Lugaz ve muammâ, edebî yaratıcılığın bir parçası

[15]Çistan: Farsçada bilmece kelimesinin tam karşılığıdır.

olmanın yanı sıra, şehirliler arasında edebî bir eğlence aracı da olmuştur (Yârşâter, 2012: 368).

Bu çağda muammâ hakkında birçok risâle kaleme alınmıştır. Bu durum, söz konusu sanatın ne kadar sevildiğini göstermektedir. Sadece muammâ üzerine yazılmış bu önemli risâlelerde, muammânın kuralları da zikredilmiştir. Muammâların karmaşık yönü nedeniyle, muammâ yazımı ve çözümüne dair çeşitli başka risâleler de kaleme alınmıştır. Anlaşıldığı üzere, muammâları çözmek için şiir sanatı, ebcet hesabı, bedî ve belâgat sanatları, sözcük bilgisi ve soru çözme becerisine sahip olmak gerekmektedir.

Tablo 8: Muammâ hakkında yazılan önemli risâleler.

Yazar	**Kitap**
El-İḥyâ fî ḥalli'l-muʿammâ,	Menûçehr Tâcir, (Bedî'-i Tebrîzî)
Ḥilel-i-Muʿtarraz	Şerefeddîn Ali Yezdî
Hilyatü'l-hilel	Abdurrahman-i Câmî
Risâle-i Düstûr-i Muʿammâ,	Mîr Hüseyin Muammâyî Nîşâbûrî[16]
İsimsiz bir risale	Seyfi Buhari

"Muammâ sanatı hakkında özgün bir şekilde kaleme alınan ilk eser *El-İḥyâ fî ḥalli'l-muʿammâ* idi. Bu eserin yazarı, Bedî'i Tebrîzî lakabıyla tanınan Menûçehr Tâcir, Hicrî 8. yüzyıl sonlarında yaşamış bir şairdir. Bu eserin dönemin okurları arasında yaygınlaşması, bu tür kitapların sayısında artışa neden olmuştur. Ayrıca konuyla ilgili önemli eserlerden olan *El-İḥyâ fî ḥalli'l-muʿammâ,* kendinden sonra yazılan ve başka bir önemli eser olan *Ḥilel-i Muṭarraz der Fenni Muʿammâ ve Lugaz*'ın yazılmasında büyük bir etkiye sahip olmuştur" (Câmî, 1361 H.: 81).

"Bir mukaddime, yirmi dört kısım ve bir sonuç bölümünden oluşan *El-İhya* kitabını Bedî'-i Tebrîzî, seyahatleri esnasında yazmıştır" (Sefa, 1368 H.: 119).

[16] Bu tablo; Ehsan Yârşâter (2012), Târîkh-i Adabiyyât-i Fârsî, s. 360'dan düzenlenmiştir.

Muammâların nasıl çözüleceğinden bahseden bu eser, muammâ sanatı hakkında kaleme alınan ilk özgün eserdir.

Diğer eser ise Şerefeddîn Ali Yezdî tarafından kaleme alınan *Ḥilel-i Muṭarraz*'dır. Şerefeddîn Ali Yezdî, muammânın Timurlular dönemi yazarları ve şairleri arasındaki yaygınlığı hakkında şu şekilde bahseder: "Şöyle ki muammâ, bu mübarek çağın diğer şiir türleri arasında özel bir yer edinmiştir. Yüksek mertebeye sahip söz ustaları şüphesiz biliyorlar ki hiçbir devirde muammâ, bu zamanın ehlince söylendiği kadar incelikli ve sağlam bir şekilde söylenmemiştir" (Yezdi, 9232).[17]

Muammâ yazarları arasında şöhrete sahip olan Ḥilyetü'l-hilel adlı eserin müellifi Câmî, muammâ hakkında şöyle yazmıştır: "Muammâ, ima ve şifre yoluyla bir şahıs ismini anlatan vezinli söz demektir. Bu öyle bir tariftir ki, yalnızca güçlü ve sağlam bir zihin onun neyi kastettiğini bulabilir. Dolayısıyla bir ismi şifreli ve vezinli bir şekilde anlatan her söz muammâ sayılır. Eğer bir eşyayı anlatan sıfatlar kullanılırsa ona lugaz denir" (Câmî, 1361 H.: 5).

Bu dönemde şairler sadece muammâ yazmakla iftihar etmez; aynı zamanda, muammâ çözmeyi de şiir ve sanat alanında güçlü olmanın bir göstergesi sayarlardı. Dönemin tezkirelerinin birçoğunda, yazarlığın yanı sıra şiir ve muamma söyleyen birçok yazara da rastlamaktayız. *Tuhfetü's-sâmî*'nin yazarı Sâm Mirza, Timurlular döneminde tarihçi olarak tanınan Hândmîr hakkında şu şekilde bahseder: "Yazarlık, şiir ve belâgat konularında zamanının en iyilerindendi. Başarılı bir tarihçiydi. Muamma tekniğinde ise hüner sahibiydi" (Safevi, 1345 H.: 168).

Vâsıfî, *Bedâi'ü'l-vekâi*''nin yazarı ve Timurlular dönemi tarihçilerinden biri olarak, birinden muammâ sanatını öğrenmeyi kendine farz edinmiş ve muammâ söyleme ve çözmenin inceliklerinde öyle bir ustalık kazanmıştı ki, herkes Vâsıfî'nin muammâyı çözüp çözemeyeceği hususunda iddiaya girer ve o iddiayı mutlaka kazanırdı: "O devlet sahibi zatın gayreti sayesinde, bu aciz kul, muammâ sanatında öyle bir bilgi ve ustalık kazandım ki, muammâların çoğunu daha bitmeden çözüyordum. Bu, Herat şehrindeki muammâ yazarları arasında meşhur oldu. İş öyle bir hâle geldi ki, çok sayıda kişi birbirileri ile iddiaya giriyor ve iddiaları benim sayemde kazanıyorlardı" (Vâsıfî, 1349 H.: 376).

[17] Eser yazma nüsha olup, yıl ve sayfa belirgin değildir.

"*Meclâsü'n-nefâis* ve *Tuhfetü's-sâmî* gibi muammâcılar hakkında açıklamalar içeren eserlerin yanı sıra, *Tezkere-i Nasrâbâdî*[18] de bu konuda önemli bir kaynaktır. Bu tezkirede, muammâdan anlayan bir hattat olan Hattat Molla Ali'den bahsetmektedir: "Herat'ın seyyidlerinden olan hattat Molla Ali, nestaʿlik hattında öylesine yüksek bir seviyeye ulaşmıştır ki, bazıları onu hattat Molla Sultan Ali'ye tercih ederken, bazıları da bunun aksini savunmuştur. Molla Ali, Mehdi ismi için şu muammâyı kaleme almıştır:

خوش آنکه به عشق مبتلا گردیده
بیگانه ز خویش و آشنا گردیده
یکبارگی از قید خرد وارسته
در میکده ها بی سر و پا گردیده

(Ne mutlu ona ki aşka tutulmuş. Kendinden ve yakınlarından uzaklaşmış. Biranda aklın bağlarından kurtulmuş. Meyhanelerde pervasız, başıboş birine dönüşmüş.)

(Nesrabadi, 1378 H.: 753).

Bu tezkirede, Molla Şahab adında bir şairden de bahsedildiği görülür: "Saray şairlerinden, şiirde hüner sahibi ve 'Hâkirî' mahlası ile şiirler yazan bir şairdir. Bu şair, birkaç güçlü kasideye sahip olmasının yanı sıra, muammâ sanatında da yeteneğiyle dikkat çeker; onun üslubu hem etkileyici hem de inceliklidir (Nesrabadi, 1378 H.: 731).

Muammâ sanatı hakkında, Câmî'nin *Hilyetü'l-Hilel* adlı eserinden sonra kaleme alınmış değerli çalışmalardan biri de Hicrî 9. yüzyıl şairi Seyfî Buhârî'ye aittir. Seyfî, isimsiz bir risalede dönemin muammâlarının temel kurallarını ortaya koymuş ve onları çözümlemiştir. Bu risâle, *el-İhyâ fî Halli'l-Muʿammâ, Hilel-i Mutarraz ve Hilyetü'l-Hilel* adlı eserlerden örnek almıştır (Câmî, 1361 H.: 20). Başka bir önemli eser ise, Muammâî olarak tanılan Mîr Hüseyn Nişabûrî'ye ait olup, *Risâle-i Düstûr-i Muʿammâ* adıyla kaleme alınmıştır. O muammâ yöntemini Câmî'nin yanında öğrenmiştir. Onun kitabı, yazara ait 650 edebî muammâ ile muammâya ilişkin uygulamalar ve kurallar hakkında kısa açıklamalar içermektedir. "O zat, hayatını

[18] Tezkire-yi Nesrabadi (Hicri 11. yüzyıl) muammâ hakkında birçok bilgi içeren, Muhammed Tahir Nesrabadi'ye air bir tezkiredir.

İhlasiye medresesinde geçirdi. Hayattayken Ali Şîr Nevâyî'nin muhabbetine mazhar oldu" (Hândmîr, 1373 H.: 87).

Nevâyî, *Mecalisü'l-nefâis*'te onun hakkında şöyle söyler: "Muammâ yazmadaki olağanüstü yeteneklerine ek olarak, öğrencileri de muammâ konusunda yetişmiştir. Denilir ki; kendinden sonraki büyük muammâ şairleri, onun talebelerindendir" (Nevâyî, 1389 H.: 244).

Tüm araştırmalar, muammânın Timurlular döneminden önce de yaygın olduğunu ancak Timurlular çağında daha önemli ve bilimsel bir boyut kazandığını kabul etmektedir.

Belâgat kitapları ve muammâyla ilgili risâleler, muammânın zihin ve düşünce gücünü harekete geçirdiğini göstermektedir. Muammâ yazmak ve çözmek, zihinsel rahatlık, boş vakit ve kendini sınama arayışının bir ürünüdür ve muamma şairleri bu özelliklere sahiptir. Bu alandaki seçkin şairler kendileri için "Muammâî" mahlasını almaktaydılar. Nevâyî'nin *Meclisü'l-Nefâis*, Vâsıfî'nin *Bedâi'ü'l-Vekâi'* ve Sâm Mirza'nın *Tuhfe-i Sâmî* adlı tezkirelerinde adı geçen; Molla Cemşid Muammâî, Mevlânâ Ziyâ Muammâî, Mevlânâ Mir Hüseyin Muammâî, Mevlânâ Muhammed Muammâî ve Mevlânâ Şehâb Muammâî bunlardan bazılarıdır.

Emir Ali Şîr, kendi tezkiresinde edebi sanatlar arasında özellikle muammâya daha fazla ilgi gösteren şairlerden söz etmiştir. O, Mevlânâ Arganûn hakkında "Onun tabiatı muammâya diğer şiir türlerinden daha çok yatkındı." diye yazar. Mevlânâ Nizâm içinse "Daima muammâyla meşgul olmuştur." ifadesini kullanır. Bu tür beyanlar göstermektedir ki onun tezkiresinde muammâ sanatı zirveye ulaşmış, şairler ve yazarlar arasında sıkça kullanılmış ve kimi zaman diğer sanatlara tercih edilmiştir (Nevâyî, 1363 H.: 69; Vâsıfî, 1349 H.: 94; Sam Mirza, 1345 H.: 228).

Devletşâh da kendi tezkiresinde muammâ ve muammâ yazarlarından bahsetmiştir. Onun sözünü ettiği muammâ şairlerinden biri de bu dönemin büyük şairi Nevâyî'dir. Devletşâh, eserinde Nevâyî'den şu ifadelerle söz etmektedir: "Onun Türkçe ve Farsça şiirleri, şiir zevki, muammâ sorma ve çözme yeteneği, latif düşünceleri ve bilgi deryasının dalgaları, nazım ve nesir incileri dağıtır" (Semerkandî, 1388 H.: 370).

Devletşâh, başka bir yerde ise Sîmî-i Nîşâbûrî'nin muammâ konusundaki maharetini ve şöhretini, "Onun muammâları âlimler arasında oldukça yaygındır"

cümlesiyle ifade eder. Devam eden satırlarda Devletşâh, Sîmî'den bir muammâ örneği vererek, kendisinin muammâ ilmini bilmediğini ve bu konuda yeterli malumatının olmadığını belirtir; ardından şu ifadeyi kullanır: "Bu muammâdan birkaç isim çıkarılabileceğini söylüyorlar; fakat ben bu ilme vakıf olmadığım için, bu iddia edenlerin sorumluluğundadır" (Semerkandî, 1388 H.: 370).

Tablo 9: Muammâ yazarları hakkında bilgi veren tezkireler.

Kitap	**Yazar**
Tezkiretü'ş-şuarâ:	Dâvletşah-i Semerkandî
Mecalisü'n-nefâis	Mîr Ali Şîr Nevâyî
Bedâi'ü'l-vekâi	Vâsıfî
Tuhfe-i Sâmî	Sâm Mirza Safevî
Tezkire-yi Nesrâbâdî	Muhammed Tahir Nesrâbâdî

Lugaz

Lugaz, tıpkı muammâ gibi, Timurlular döneminde şairler ve edebiyat çevrelerinde rağbet gören edebî tefennünlerden biriydi. Ancak zamanla, "muammânın yaygınlaşması lugazın edebî değer ve itibarını görece azalttı" (Nesîrî Câmî, 1393 H.: 303).

"En eski Farsça Lugaz örneği; Rudekî Semerkandî'nin bir kıtasında cevabı "Kalem" olan bir lugazdır:

لنگ دونده است، گوش نی و سخن یاب
گنگ فصیح است، چشم نی و جهان بین
تیزی شمشیر دارد و روش مار
کالبد عاشقان و گونه غمگین

(Kemali Ferd ve Talebiyan, 1403 H.: 6-7).

Kalemin özellikleri lugaz formuna uygun bir şekilde anlatılmıştır. Burada lugaz ve muammânın farkını açıkça görebiliriz. Zira muammâ sanatında özellikler zikredilmez.

Tezkirelerden, lugazın da tıpkı muammâ gibi bu dönemin edebi tefennünlerinden olduğunu, bilhassa saray meclisleri ve eşrafın ziyafetlerinde söylendiğini anlamak mümkündür. Sam Mirza kendi tezkiresinde lugazı edebi tefennün olarak anıp, gençliğinde Horasan'a giden Timurlu dönemi şairlerinden olan Ziya Ordubâdî'yle ilgili şöyle yazmıştır: "Kendisi Horasan'da keskin kavrayışı ve zeki olmasıyla tanınıyordu. Ali Şîr Nevâyî'nin meclislerinde zengin içerikli şiirlerini okur ve bahşişler alırdı. Kasideleri çoğunlukla lugaz türündeydi" (Safevi, 1345 H.: 212).

Nevâyî, tezkiresinde "Şair Molla Serac devamlı lugaz yazan şairlerdendi" diyerek bazı şairlerin sadece bu türde eserler verdiğini söylemiştir (Nevâyî, 1398 H.: 163). Muhammed Nesrabadi, Safevi döneminde yaşamış bin şair hakkında bir tezkire yazmış ve bu tezkirenin son bölümü sadece lugaz ve muammâya ayrılmıştır (Yârşâter, 2012: 369).

4.7. Edebi Muhitler Olarak Dergâhlar

Edebî ve kültürel muhitler, tarih boyunca şiirin gelişmesi ve yayılmasında en önemli merkezlerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu tür meclislere katılmadan şiirlerini güçlü ve olgun bir hâle getirmiş bir şaire rastlamak neredeyse imkânsızdır. Zira bu muhitlerde şairler bir araya gelerek şiirlerini okur, birbirlerini eleştirir ve varsa eksikliklerini fark etme imkânı bulurlardı. Böylece yalnızca kendi şiir dünyalarında kalmaz, dönemin diğer şairleri ve hâkim şiir anlayışıyla da tanışırlardı.

Önceki dönemlerde de benzeri meclislere rastlamak mümkün olmakla birlikte, bu çağda söz konusu toplantıların daha belirgin ve daha resmî bir nitelik kazandığı görülmektedir. Nitekim "Şairler edebî halkalar oluşturur, Farsça veya Türkçe şiir söyler, kimi zaman şehir meydanlarında, kimi zaman çarşı önlerinde ya da dergâh ve medrese kapılarında bir araya gelir; gazeller ve kasideler okur, muammâlar sorar; yazarlar ise çağın olaylarını kayda geçirerek bunları sultanlara, emirlere ya da kendilerini destekleyen vezirlere sunarlardı" (Ferhani Münferid, 1381 H.: 249).

Şiirin yayılmasında oldukça önemli bir rol oynayan muhitlerden biri de dergâhlardı. Bu çağda dergâhlar, aktif edebî, kültürel ve dinî faaliyet merkezleri hâline gelmiştir. Dergâhlar yalnızca dinî merkezler olarak değil, aynı zamanda edebî faaliyetlerin icra edildiği önemli mekânlar olarak da işlev görmüşlerdir. Zikir ve vaaz meclislerinde şiir büyük bir değer taşımakta, hatta çoğu zaman bu meclislerin hatırı sayılır bir bölümünü şiirler oluşturmaktaydı. Bu bağlamda söz konusu meclislerde hem şiir hem de vaaz eşit derecede kıymetli kabul edilmiştir.

Bunun en dikkat çekici örneklerinden biri, Ebû Sa‘îd’in minberde okuduğu şiirlerin bir araya getirildiği *Esrârü’t-tevhîd* adlı eserdir. Nitekim bu eserde yer alan şiirlerin içeriğinin, çoğu zaman doğrudan bir vaazla ilişkili olmadığı görülmektedir (Şafii Kadkani, 1383 H.: 10).

İran’da tasavvufun ortaya çıkışı, toplumsal bir ihtiyaca bağlı olarak belirli bir tarihî dönemde gerçekleşmiştir. Dindar çevrelerde başlangıçta pek kabul görmeyen müzik, dergâhlar ve tasavvuf ehli aracılığıyla zamanla toplumda meşruiyet kazanmıştır. Ebû Sa‘îd-i Ebü’l-Hayr, Ferîdüddîn Attâr ve Celâleddîn Rûmî, hadisler ve rivayetlere dayanan tasavvufî yorumlarını yayarak müziğin dergâhlara girmesinin önünü açmışlardır (Christensen, 1380 H.: 58).

Mevlânâ, *Mesnevî*’de yaşlı bir çalgıcının hikâyesinden söz eder. Hikâyeye göre halk, yaşlı adamı suçlamış ve ondan saz çalmasını istememiştir. Mevlânâ bu rivayet üzerinden, kendi çağında yaşayan insanların müziğe bakışını dönüştürmeye çalışmıştır. Müziğin toplumda kabul görmesi için her şeyden önce onun özüne ve eğitici değerine dikkat çekmiş; müziğin, dosta ulaşmak için bir araç olduğunu savunmuştur.

Dergâhlar, yalnızca irfan ve tasavvufun merkezleri olmakla kalmamış; kutsal mekânlar olarak toplumsal, kültürel, sanatsal, ekonomik ve siyasî işlevler de üstlenmiştir. İlhanlılar döneminde, özellikle tasavvufun yayılması ve dergâhların inşa edilmesiyle birlikte bu mekânlar birer eğitim merkezi olarak kabul edilmiş; buralarda ibadet ve zikir dışında farklı etkinlikler de yapılmaya başlanmıştır.

Hükümdarların sûfîleri desteklemeleri ve tasavvufun toplumda yayılması, büyük ölçüde dinî ve siyasî amaçlara dayanmaktaydı. Nitekim toplumda “sûfîler ve sadat”[19] imtiyazlı iki dinî grup olarak görülmekteydi. Sûfîlerin geniş bir taraftar kitlesine sahip olması sebebiyle, yönetici sınıf ve hükümdarlar onları görmezden gelememekteydi (Lambton, 2003: 364).

Dergâhlar, ihtiyaç sahiplerine yardım etme ve mazlumları koruma gibi insani görevlerin yanı sıra kültürel etkinliklerin de icra edildiği mekânlar olmuştur. Bazen

[19] Sadat: Arapçada seyyidler anlamına gelen kelime. İran ve Afganistan coğrafyasında İslâm fetihlerinden sonra bölgede yerleşen Arapların soyundan gelenlere verilen isimdir. Genellikle belirli bir grubu ifade eder. Timurlular döneminde de bu topluluğun devlet nezdinde imtiyazlı olduğu görülmektedir. Dönemin şeyhülislâm, divan sâlârı ve muhtesip gibi mevkilerinde bu gruptan kişilerin görev yaptığı bilinmektedir.

etnik müzik, şiir ve gelenek-göreneklerin yayılmasına aracılık eden merkezler olarak hizmet veren bu yapılar, mimari ve sanatın gelişimine de katkıda bulunabilmiştir (Dâvudi Mogaddam, 1394 H.: 102).

Şiirin dergâhlara girmesiyle birlikte, tasavvufî terimler ve kavramlar da edebiyatta kullanılmaya başlanmıştır. Böylece dergâhlar, İran'ın buhran dönemlerinde şiirin en büyük destekçilerinden biri hâline gelmiştir. Âriflerin tasavvufî düşünceleri, şiirin yaygınlaşmasına önemli ölçüde katkıda bulunmuştur (Sefa, 1379 H.: 284).

Her edebî muhitte olduğu gibi, dergâhlarda da şiir ve musiki kendine büyüme ve gelişme imkânı bulmuştur. Şiirin yanı sıra musiki ve sema meclisleri de bu dergâhlarda sık sık düzenlenmekteydi. Öyle ki hem musiki hem de şiir, bu muhit içerisinde dinî ve tasavvufî bir çerçevede gelişim göstermiştir. Dergâhlarda vaaz, İslâmî ilimler eğitimi, şiir ve musiki buluşmaları gibi etkinliklerin yanı sıra kitap yazımı ve çoğaltılması, kütüphane oluşturma gibi faaliyetler de yürütülmekteydi (Kiyânî, 1369 H.: 377).

Gruplar hâlinde icra edilen bir ayin olan sema, başlangıçta raksın tasavvufun konusu olmadığı gerekçesiyle çeşitli itiraz ve ithamlarla karşılaşmıştır. Buna karşılık şiir, sûfîlerin kültürel faaliyeti olarak tarikatın gereklerinden biri sayılmıştır. Zira sûfîler, şiir aracılığıyla kendi tarikatlarının öğretilerini yayma imkânı bulmaktaydı. Dervişlerin vecde gelmesi için sûfî ayinlerinde saz seslerine bir gazel ve ezginin eşlik etmesi gerektiğine inanılmaktaydı. Bu nedenle hânendeler, tasavvufî şiirlerden seçtikleri beyitleri ayinlerde okur; dinleyicileri hem beyitlerin anlamıyla hem de seslerinin etkisiyle tesir altına alırlardı. Bu süreç, sûfîlerin tasavvufî şiire olan ilgisinin giderek artmasına da zemin hazırlamıştır (Kiyânî, 1369 H.: 381).

Bu dönemde Fars edebiyatının önemli bir bölümünün tasavvufun etkisi altında kaleme alındığını; tarikatların ve dergâhların bu edebiyatın gelişmesinde ve sürekliliğinin sağlanmasında belirleyici bir rol oynadığını açıkça görmek mümkündür.

Başlangıçta sema meclisleri, güzel sesli bir hânendenin şiir okuması, sûfîlerin bu sesin ve kelâmın etkisi altında kalarak raksa başlamaları şeklinde icra edilmekteydi. Zamanla def ve ney de bu mahfillere dâhil olmuş, böylece sema meclislerinin icrası daha zengin bir hâl almıştır. Nitekim Ali Şîr Nevâyî'nin kendi köşkünde düzenlediği meclislerde de def ve neyin şiire eşlik ettiği bilinmektedir; bu enstrümanlar yalnızca dönemin dergâhlarına mahsus değildi (Kiyânî, 1369 H.: 430).

Sema meclisleri, sûfîlerin isteğine bağlı olarak düzenlenmekteydi. Timurlu hâkimiyetinin başlamasıyla birlikte dergâhların sayısının artması, bu faaliyetlerin dergâhlarda daha düzenli ve ciddi bir biçimde icra edilmesini sağlamıştır. Şiirin sema ayinlerinin ayrılmaz bir parçası hâline gelmesi ve sûfîlerin büyük bir kısmının aynı zamanda şair kimliğine sahip olmaları, bu asırda tasavvuf şiirinin belirgin bir biçimde şekillenmesine zemin hazırlamıştır.

Sema kelimesi, "duymak" fiilinden türetilmiştir. Burada duyulan şey ister Kur'an, ister şiir, ister müzik olsun, sûfîlerin vecde gelmesine yol açmaktadır. Bu bağlamda şiir ve raks birbirinden ayrı düşünülemez; zira şiir olmadan dervişlerin vecde gelmesi mümkün değildir.

Hücvîrî, *Keşfü'l-mahcûb*'da şiir ve semâya uzunca bir bölüm ayırmış, bu bölümde şeyhlerin sözlerine de yer vermiştir. Bu kapsamlı bölümde, Kur'ân'ın harflerinin ölçüsünü bozacak şekilde makamla okunması ve şiirlerin müzik eşliğinde dinlenmesi hakkında bahisler vardır. Bazı şeyhler bunları dinlemekten sakınırken, bir kısmı da onu haram addetmiştir. Dolayısıyla, başlangıçta müziği yasaklayan bazı şeyhler, Kur'an'ın bu şekilde okunmasına da karşı çıkıyordu.

Hücvîrî, şarkı söyleme konusunda Peygamber Efendimizin sünnetine uyulması gerektiğine dair birkaç örnek vermektedir: "Peygamber Efendimiz Hassan ibni Sâbit'in cariyesi Şîrîn'i şarkı söylemekten menetmiş ve Şarkı söyleyen Habeşli bir kadını dinleyen Mer Hasan'ı onun şeytanla arkadaş olduğunu söyleyerek onu izlemesini yasaklamıştır" (Hücvîrî, 1384 H.: 599).

Bu dergâhlarda şiirler, kavvâllar tarafından okunurdu. Tasavvufî şiirler, semâ meclisini harekete geçiren en önemli unsurlardan biri olarak kabul edilmekteydi. Kavvâllar, belirli beyitleri kendi sesleriyle âriflere okur, onları vecd hâline ulaştırırlardı. Şiir okumak, sûfîleri vecde getirmede son derece etkili bir araçtı. Âriflerin bir kısmı, ince ve derin anlamlar taşıyan şiirleri işittiklerinde vecde gelip raks etmeye başlardı (Kiyânî, 1369 H.: 432).

Bu meclislerde kavvâllar, semâ eden sûfîler ve şairler bulunur; sûfî olmayan birinin bu meclislere katılması mümkün görülmezdi. Kendileri de sûfî olan kavvâllar, güzel ezgiler eşliğinde beyitler, rubâîler ve aşk gazelleri okurlardı.

Hücvîrî'ye göre semâ, Allah'tan gelen bir ilhamdır; gönülleri vecde yükseltir ve Hakk'ı arama isteğini uyandırır. Ona göre, "Semâyı Hak kulağıyla dinleyen Hakk'a

erişir; nefs kulağıyla dinleyen ise zındıklar arasında kalır" (Hücvirî, 1384 H.: 489). Kalp gözü açık olan ârifin işittikleri, avamın işittiklerinden farklıdır. Hücvîrî, bu görüşü Zünnûn-ı Mısrî'den rivayet etmektedir.

Timurlular döneminde, özellikle de bu devrin sonlarına doğru, semâ ve dergâh meselesi etrafında sûfîlerle diğer zümreler arasında yaşanan tartışmalar giderek azalmış, taraf tutmalar büyük ölçüde sona ermiştir. Semânın müziksel boyutu ve taşıdığı anlamın ilgi uyandırması, şiirlerin güzel bir sesle okunmasını semâ meclislerinin temel unsurlarından biri hâline getirmiştir.

Timurlular devrinde Nakşibendîliğin geniş ölçüde yayılması; halkla iç içe olmayı esas alan yeni anlayışların benimsenmesi ve dergâhlarda şiir okunması ile semâ gibi uygulamaların ortaya çıkması, tasavvufî şiirin önceki yüzyıllara kıyasla daha hızlı bir gelişme göstermesine zemin hazırlamıştır.

Şefiî Kedkenî, Furûzânfer'den naklen tasavvufî şiirlerin önemi ve bu şiirlerin takip edilmesi hakkında şöyle der: "Mevlânâ'nın yaşadığı dönemde de onun muhipleri ve müridleri arasında Mesnevîhân denilen bir grup bulunmaktaydı. Bu grup, Kur'an hatipleri gibi dergâhta saygı görmekteydi. Bu tarz, Mevlânâ'nın vefatının ardından türbesinde ya da halifelerin meclislerinde icra edilen bir gelenek hâline gelmiştir" (Şefiî Kedkenî, 1388 H.: 12).

Zaman zaman bu çağda, güç sahibi kimselerin de sûfîleri evlerine davet ederek semâ merasimleri düzenledikleri görülmektedir.

4.7.1. Câmî ve Dergahlardaki Şiir

Bu dönemde Nakşibendi tarikatının kollarından birinin şeyhi olan Câmî, şiir ve sema meclislerinin düzenlenmesine farklı bir yaklaşım göstermiştir. Müzik, semâ ve dönemin müzik aletleri hakkında teorik ve pratik bilgi ve tecrübeye sahip olan Câmî, müzik ve onun manevi etkilerini göstermek ve bu meclislere eğlence meclislerinde kullanılan bazı müzik aletlerini getirmek için büyük çaba sarf etmiştir. Bu dönemden sonra artık inzivadan çıkan ve siyasi gücüyle saraya nüfuz ederek halka ulaşmayı amaçlayan Nakşibendî tarikatı, Câmî'nin çabaları sayesinde toplumda etki sahibi olma ve onlara kolaylık sağlama konusunda en iyi devrini yaşamıştır.

Câmî, başlangıçta muhaliflerin hedefi olmuş ve onların kendine yönelttiği iftiralara maruz kalmıştır. Câmî, müzik aletlerinin kullanılmasını ve şiir ile müziğin meclislerde icrasının sorun teşkil etmediğini söyleyerek Nakşibendî büyüklerini bu tür

meclislere katılmaya teşvik etmiştir. Vaiz Kâşifî'nin *Reşahât-ı Aynü'l-Hayât* adlı eserinde aktardığı bir rivayete göre, "Herat Şeyhülislâmı Seyfeddin Ahmed, bir gün öğrencileriyle birlikte Câmî'yi ziyaret eder. Câmî, hanendeleri ve sazendeleri şiirler okumaya ve müzik icra etmeye davet eder; onlar müzik eşliğinde gazeller okurlar. Bu durum, bazı dindar şeyhlerin eleştirisine sebep olmuş, ancak Câmî'nin bilgeliği ve yaklaşımı sayesinde sorun çözülmüştür: Bir meclisten sonra Herat şeyhlerinden Şeyhşah, Câmî'yi ziyarete gelir ve ona 'Siz Arap ve Acem ariflerinin öncüsüsünüz, nasıl olurda sizin meclisinizde ney ve def gibi eğlence aletleri çalınabilir' der. Câmî onun kulağına bir şeyler söyler ki ne dediğini kimse bilmemektedir… Şeyh bir daha konuyla ilgili bir şey söylememiştir." (Kâşifî, 2536 ŞŞ.: 278).

Câmî, tarikatın önde gelen pirlerinden biri olarak, şiir ve sema meclislerine gerek kendi evinde, gerekse dergâhlarda rehberlik ediyordu. Kendisi bir şair olarak, tasavvuf müziği eşliğinde hem eski şairlerin eserlerinin hem de çağdaş şairlerin şiirlerinin okunmasını emrediyordu. "Dergâhlarda düzenlenen şiir ve musiki meclislerinde okunan şiirler ve nağmeler, sema ehlinin zihnini karıştırmaması ve dergâhın geleneklerinden uzaklaşılmaması için tasavvufi içerikte oluyordu. Bu merasimler, Kur'ân tilavetiyle başlar yine Kur'ân tilavetiyle sonlandırılırdı. Bu arada da Mevlânâ, Attâr ve diğer büyük şairlerin tasavvufi semboller içeren şiirleri gibi vaaz niteliğindeki şiirler de okunurdu" (Herevî, 1993: 17).

Şunu da belirtmek gerekir ki, "Câmî'nin evi, aynı zamanda dönemin şairlerinin toplandığı bir merkez konumundaydı. 15. yüzyıl şairleri, şiirlerini Câmî'ye sunarak onun düşüncelerinden ve eleştirilerinden yararlanmak için oraya gidiyorlardı" (Herevî, 1377 H.: 128). Zira, dönemin şair ve edebiyatçıları arasında, Câmî'nin fikirleri ve eleştirileri, şiirlerin iyi olup olmadığını belirlemek için başvurulan bir kaynak olarak kabul edilirdi. Dolayısıyla, bir şiir Câmî'nin dikkatini çektiğinde, o şiiri yazan şair kısa sürede şöhret kazanırdı. İşte bu yüzden, Timurlu sarayından uzak duran ve şiirlerini saray kontrolü dışında yazan Emir hac Gonâbâdî bile Câmî'nin merkezinde olduğu bir meclisin düzenlenmesini arzu ederdi. Hicrî 9. yüzyılda Türk şiirinin önde gelen isimlerinden Mevlânâ Lütfî'nin en büyük arzusu da Câmî'nin kendi şiirlerinden hiç değilse bir beyti okumasıydı" (Herevî, 1377 H.: 152).

Sultan Hüseyn-i Baykara döneminde, Câmî'nin sarayla olan ilişkisi ve sultanın Nakşibendî dervişlerinin toplanmasına serbestlik tanıyan politikası, sultanın ve Ali Şîr Nevâyî gibi saray mensuplarının bu tarikata duyduğu ilgiden ve Câmî'ye besledikleri

özel bağlılıktan kaynaklandığı görülmektedir. Bu nedenle, döneme ait minyatürlerde de saray mensuplarının bu meclislerdeki varlığı açıkça gözlemlenebilir.

Medrese ve cami gibi dinî ve eğitim kurumlarında düzenlenen şiir meclisleri, şiirin halk arasındaki yayılımını göstermektedir. Vâsıfî, Bedâyiʿü'l-vekâyiʿde bu konuyla ilgili şöyle söylemektedir: "Herat camisinde, her Cuma namazı sonrası düzenlenen şiir meclislerinde, Benâî Herevî, Asıfî Herevî, Bedahşî, Riyâzi-yi Torbetî, Hilalî, Ehlî, Mevlânâ Fazlî ve Mevlânâ Emânî gibi seçkin şairler bir araya gelip şiirlerini okurlardı" (Vâsıfî, 1349 H.: 96-97). Ayrıca Vâsıfî, camilerde düzenlenen meclislerdeki diğer şairlerden ve okunan şiirlerden de bahsetmektedir.

Elbette *Mecâlisü'n-nefâis* gibi kaynakların da aktardığına göre, medrese ve dergâhlardaki alimlerin şair olduğu anlaşılmaktadır. Şiir toplantıları onların çalıştığı eğitim merkezlerine yeni bir renk getiriyordu. Bu alimler aynı zamanda dönemin diğer sanatları ile de ilgilenmekteydiler; dolayısıyla şiir ve özellikle sema meclisleri onlar için oldukça önemliydi. "Sûfîlerin meclisleri ve semâ'larında hiçbir zaman şiir eksik olmamıştır. Çok kere, bir beyit okuyarak güzel ve çoşkulu anlar yaşamışlardır" (Zerrinkub, 1371 H.: 226).

Dergâhlardaki din alimlerinin sahip olduğu takva ve şiir zevki gibi özellikler onların yaşadıkları dönemin ilmî bütünlüğünü ve beğenilen âlimane vasıflarını yansıtan unsurlar arasında sayılmaktaydı. Örneğin, Ali Şiir Nevâyî, iki yıl ders aldığı hocası Hâce Fazlul-lâh Ebu Leysî hakkında şöyle söz eder: "Fıkıh alanında ona Ebu Sânî Ebu Hanefî derler, Arap dilinde ibn-i Hacib'e eş tutulurdu. Semerkant'ın önde gelen âlimlerinden biri olarak şiir ve muammâya büyük bir ilgi gösteriyordu" (Nevâyî, 1323 H.: 27).

Anlaşıldığı üzere bu âlimler hem Nevâyî'nin evinde hem de dergâhlarda tertip edilen meclislerde hazır bulunmaktaydı. Nevâyî, kendi tezkiresinde, İhlasiye adındaki bir dergâhın şeyhi olan Hâfız Cemâlettin Mahmud hakkında şöyle rivayet eder: "O, camide hutbe okur, namaz kıldırır, iyi bir hâfızdır; güzel hat yazar, şiir ve muammâ söyler. Bütün bu yetenekleri kısa sürede kazanmıştır" (Nevâyî, 1323 H.: 98).

4.8. Pazar ve Dükkanlar (Şair Esnaf ve Sokak Edebiyatı)

Timurlar döneminde esnaf ve tüccar, toplumsal üretimin canlı temsilcileri olarak, çarşı merkezinde üretim ve ticaret faaliyetlerini sürdürmekteydiler. Esnaf,

mesleklerinin çokluğu ve çeşitliliği sebebiyle çarşının önemli bir kısmında faaliyet göstermekteydi.

Timurlular döneminde birçok meslek ve zanaat bulunmaktaydı. "Seyfî Buhârî, 909/1503 yılında kaleme aldığı meşhur Şehrâşûb'unda, *Sanâyiʿu'l-Bedâye* unvanıyla Timurlular döneminde mevcut olan 135 meslek ve sanatı tanıtmaktadır" (Seyfî Buhârî, 1366 H., Mukaddime bölümü). Mesleklerin birçoğu, Timurlular çağında esnafın toplumsal hayatta ne denli etkili olduğunu göstermektedir.

Görünüşe göre, halk içinde esnaf ve zanaatkârlar, ekonomik ve sosyal alanlarda en etkili gruplardan yer almaktaydı. O dönemde zanaatkarlar sanatçı, sanatçılar de zanaatkârdı (Zeki, 1377 H.: 264).

Sosyal sınıflar içinde saltanat, ordu, din adamları, halk ve diğer grupların yer alması, onların toplum içindeki statülerini göstermektedir. Saraya girmek yolunu bulanlar ünlü olma imkânı yakalarken, sanatçıların bir kısmı da çarşıda, dükkanlarda veya birbirlerinin evlerinde toplanarak eserlerini icra ediyorlardı.

Bu durum, bu dönemde sanatın yalnızca resmî kurumlara sınırlı olmadığını ve bu kalenin (sanatın) toplumun tüm kesimlerine yayıldığını göstermektedir. Böylece artık çarşılar, toplumun, sanatçıların ve zanaatkârların gayri resmi kültürel kurumları olarak kabul ediliyordu.

İlaveten, bazen ünlü sanatçıların ve zanaatkârların bir bölge veya şehirde bir araya gelmesi, belirli bir meslek veya sanatın halk arasında rağbet görmesini ve söz konusu şehrin diğer şehirler arasında tanınmasını sağlardı.[20]

Her ne kadar çarşının temel işlevi ekonomik olsa da onun yanında kültürel, sosyal, dinî ve eğitsel roller de üstlenmekteydi.

Timurlular döneminde esnafın ve çarşıyla ilgilenen herkesin kültürel ve edebî konulara ilgisi ile şiir meclislerine katılımı, hükümdarların ve sarayın bu kesimi desteklediğini göstermektedir.

[20]Bu konuda Ulu Bey'in dönemindeki Semerkant'tan bahsedilebilir." Uluğ Bey döneminde Semerkand, hanendelerin ve bestecilerin odak noktası hâline gelmiş; yalnızca şehrin farklı kesimlerinin değil, dini sınıfların da müzikle ilgilenmesine imkân sağlamıştır. Böylece diğer ülkelerin hükümdarlarının da üzerine dikkatini çekmiş oldu" (Herevî, 1372 H.: 38).

Esnafların bazı sosyal ve kültürel faaliyetleri, bu kesimin edebî ve sanatsal alanlara eğilimli olduklarını göstermektedir. Şiir yazmak da bu alandaki faaliyetlerin parlak bir örneğidir.

Anlaşıldığı üzere bu dönemde bazı esnaflar, kendi mesleklerini icra ederek geçimlerini sağlarken aynı zamanda şiir de yazmakta ve her iki alanda da ün kazanmaktaydılar. Timurlular çağında şairler hakkında kaleme alınan tezkireler arasında Nevâyî'nin *Mecâlisü'n-Nefâis* adlı eseri, şiir alanındaki gelişmeler bakımından kendine özgü bir yere sahiptir. Nevâyî, çarşı esnafı ile kültür ve edebiyat arasındaki ilişkiye dair dikkat çekici bir hikâye aktarmaktadır.

"Mevlânâ Mîr Gareşî Semerkandlıydı ve rivayete göre Semerkand çarşısında bir sahaf dükkânı vardı" (Nevâyî, 1323 H.: 47). Nevâyî'nin rivayetine göre söz konusu sahaf, dükkânını şairler ve edebiyatçılar için bir buluşma mekânı olarak kullanmaktaydı. "Hep zarafet sahibi insanlar orada toplanıyordu" (Nevâyî, 1323 H.: 48).

Bu rivayet dikkatle incelendiğinde, şairleri ve zarafet sahibi kimseleri bir araya getiren kişinin bir esnaf olduğu ve söz konusu buluşma merkezinin de onun dükkânı olduğu açıkça anlaşılmaktadır.

Hüseyn-i Baykara, ilim ve edebiyat erbabı olan esnaf ve zanaatkârlarını iki yıl süreyle vergi konusunda muaf tutmuştu. Bu sebeple onlar, ticarete olduğu kadar sanata da özen gösterebiliyorlardı." Timurular döneminde Herat, şehrin dört kapısından çıkan dört çarşı ile merkeze kadar uzanır, burada büyük bir çarşıda birbirlerine bağlanırlardı" (Semerkandî, 1383 H.: 65).

Sosyal tarihi ve kültürel ilişkileri açıklayan, aynı zamanda anıları, olayları ve hikâyeleri kapsayan diğer kaynaklardan biri Vâsıfî'nin *Bedâyiʿu'l-vekâyiʿ* adlı eseridir.

"Vâsıfî, metinde görüldüğü gibi, ömrünün büyük bir kısmını esnaf, şairler ve sanatçılar gibi toplumun orta sınıfıyla birlikte geçirdi ve bu yüzden kendinden geriye herkesin beğeneceği bir eser bıraktı" (Rusta, 1401 H.: 52).

Vâsıfî, kendi eserinde dükkanlar veya çarşılarda şairlerin ve şiir okuma toplantılarının olduğuna değinmiştir. Bir bölümde Semerkand çarşısındaki olan durumu şöyle anlatır:

Günlerden birinde Semerkand çarşısında, bir grup şair ve âlimle birlikte, Mollazade Mücelled'in dükkanında oturuyorduk ve ciltli sayfalar gibi birbiriyle uyumlu, doğaçlama konuşmalar ve şiir meydan okumaları yapmaktaydık (Vâsıfî, 1349 H.: 139).

Vâsıfî, "bu baygın fakir" ifadesiyle eserinde kendisinden söz etmektedir. Buradan anlaşıldığı üzere, söz konusu dükkânda iş sırası geldiğinde doğaçlama söylemeye (bedîʿe-gûyî) önem veriliyor, aynı zamanda şiirler de kaleme alınıyordu. Vâsıfî devamında Semerkand'ın meşhur şairleri olarak Mevlâna Melâlî, Mevlâna Nâderî Semerkandî, Mevlâna Şehîdî Semerkandî, Mevlâna Dehekî, Mevlâna Sefâ ve Mevlâna Nûrî Nişâbûrî gibi isimleri zikreder. Bu şairlerin birbirleriyle meşâʿere ve münâzara yaptıklarını, şiirle karşılık verdiklerini özellikle belirtir.

Vâsıfî, başka bir yerde şairlerin çarşıda bir araya gelmelerini ve burada şiir meclisleri düzenlemelerini ayrıntılı biçimde anlatır. "Ben, bu fakir kul… on altı yaşındayken sağlam ilimleri elde etmek için büyük bir gayret içindeydim. Bir gün, şair dostlarım ve faziletli arkadaşlarımla birlikte Semerkant çarşısında dolaşırken, 'Gamze Hâfızı' lakabıyla tanınan Hâfız Hüseyin'le karşılaştık. Elinde bir kitap vardı; çevresine bakarken kendini göstermekten de geri durmuyordu. Bu fakir sordum: 'O hangi kitaptır?' O da 'Mevlânâ Seyfî-i Buhârâî'nin Risâle-i Muʿammâsı'dır' dedi" (Vâsıfî, H. 1349: 67). Rivayetin devamında, şairlerin muammâ öğrenmeye duydukları ilgiden ve Ali Şîr Nevâyî'ye daha yakın olma arzusundan söz edilir; Vâsıfî, kendi görüşüne göre hiçbir sanatın muammâdan daha üstün olmadığını bu vesileyle ifade eder. Ardından risâleyi istinsah etmek üzere emanet olarak ister; ancak şair kitabı kendisine bırakmaz.

Bu rivayetten hareketle denilebilir ki, söz konusu çarşılarda şiir yazma, doğaçlama söyleyiş ve Sultan Hüseyin ile onun veziri Ali Şîr Nevâyî'nin dikkatini çekme arzusu son derece yaygındı.

Güç sahibi ve eşraf olan kişilerin edebî meclislerine girmek isteyenlerin sayısı oldukça fazlaydı. Şiir ise adeta sokaklarda ve çarşılarda sergilenen bir meta gibi alınıp satılıyor; ona talip olanlar da eksik olmuyordu.

Görünüşe göre çarşılar ve dükkânlar yalnızca esnafın ve zanaatkârların ticaret yaptığı mekânlar değil, aynı zamanda birer bilgi ve kültür alışverişi merkezi işlevi de görmekteydi. Genç yazarlar ve şairler bu mekânlarda gündemin kültürel ve edebî

haberleriyle tanışıyor; bu sayede yeteneklerini sergileyebilecekleri bir alan buluyor ve hem saray çevresinde hem de toplum nezdinde tanınır hâle geliyorlardı. Hikâyenin devamında, Vâsıfî'nin muammâ öğrenmesi ve Ali Şîr Nevâyî'nin meclisine nasıl ulaşacağını keşfetmesi anlatılmaktadır.

Hindistan'ın Timurlular dönemine ait birçok kaynakta, camiler, tekkeler, kahvehaneler ve türbeler; şairlerin bir araya geldiği, şiirlerini paylaştığı ve edebî etkileşimde bulunduğu önemli kültürel merkezler olarak kaydedilmektedir. Bu çerçevede, "Çandeni Çuk" kahvehanesi, Şah Cihanâbâd'da (H. 10.–12. yüzyıllar arası) şairlerin bir araya geldiği ve yeteneklerini sergilediği merkezi bir mekân olarak öne çıkmaktadır (Muhammedi İlahâbâdî, 1386 H.: 115).

Hindistan'daki Timurlular çağında, ülkenin güç sahibi ricali ile şairler arasında kurulan yakın ve sıcak ilişkiler sayesinde, şairlik sosyal ve siyasî statüyü yükseltmenin önemli bir aracı hâline gelmişti. Bu sebeple Timurlular döneminde birçok Hintli, saraya ulaşmak ve zenginler ile devlet adamlarıyla yakınlık kurmak amacıyla şairliği ve şiir sanatını öğrenmeye yönelmiştir. Bu süreçte şiir dersleri verilen sınıflar büyük bir gelişme göstermiş, muşâire ve münâzıralardaki rekabet ise belirgin biçimde artmıştır.

4.9. Şiir Dükkanları ve Şiir Satmak

Şairlerin birbirleriyle tanışmalarının bir diğer sonucu ise şiir satışıydı. Ali Şîr Nevâyî, kendi tezkiresinde gazelfuruş[21] olan iki esnaftan ve onların şiir ile şairlik durumlarından bahseder. Onlardan biri Mevlânâ Kabûlî idi. Nevâyî'ye göre, "Mevlânâ Kabûlî'nin çarşıda gazel sattığı bir dükkânı vardı" (Nevaî, 1323 H.: 43). Anlaşıldığı üzere kendi mesleğinde pek başarılı değildi ve Ali Şîr Nevâyî'nin onun defin masraflarını karşılamasını vasiyet etmişti.

Diğeri ise Heratlı Mevlânâ Zülâlî idi. Nevâyî'ye göre "Babası gazelfuruştur ama kendisine dair ayrıntılı bir bilgi mevcut değildir" (Nevâyî, 1323 H.: 72).

Nevâyî'nin bu eserinde, gazel satıcılığı mesleğinin mahiyeti, yani şiirin ekonomik bir meta olarak satılması, büyük ihtimalle diğer zanaatkârların meslekleriyle karşılaştırıldığında farklı bir niteliğe sahip olabilir.

[21] Gazelfuruş: gazel ve furuş (Farsçada furuhten -satmak- fiilinden, satıcı anlamında) kelimelerinden oluşan ve gazel satıcısı anlamına gelen birleşik bir sözcüktür. Malumatfuruş kelimesi de aynı şekilde türetilmiştir.

Tuhfe-i Sâmî tezkiresinde bu konuya işaret eden bir hikâye, Sâm Mirza'dan aktarılmaktadır. Burada Mevlânâ Gıyâsî Kâfiyeyi'den de söz edilir. "Doğum yeri Herat olan bu şair, yazdığı her gazel ve kasideyi yüz beyte kadar kafiye ekleyerek uzatabilme yeteneği sebebiyle 'Kâfiyeyi' lakabıyla anılmıştır. Dolayısıyla, kendi yazamadığı bir kafiyeyi başka birinde bulduğunda onu altın karşılığında satın alır ve şiirine yerleştirirdi. Ayrıca, mânâya önem veren bir şair olarak da tanınmazdı" (Safevî, 1345 H.: 239).

Sâm Mirzâ, Tuhfe-i Sâmî'yi Hicrî 957 yılında, 34 yaşında iken yazmaya başlamış, 968 yılında ise tamamlamıştır. Yazarın belirttiği hikâyeden de açıkça anlaşılmaktadır ki gazel satıcılığı, yani şiirin pazarda para karşılığında alınıp satılması, o dönemde oldukça yaygın ve normal bir iş olarak kabul edilmiştir. Bu durum, şiirin şöhret kazanmada ve yüksek makamlara ulaşmada ne denli önemli bir araç olarak görüldüğünü de ortaya koymaktadır. Bununla beraber bu pazarlarda şiirin konuşulduğuna, okunduğuna ve bazen bir meta olarak görüldüğüne kanaat getirmek mümkündür.

Tuhfe-i Sâmî'de aktarıldığına göre, Timurlular döneminde birçok esnaf şair, şöhret kazanmak ve derbârda bir meslek edinmek amacıyla kendi asli mesleklerini bırakmış ve şiirle meşgul olmaya başlamıştır. Sâm Mirzâ, Mânî Meşhedi'den de bahseder. "Babası çömlekçiydi ve kendisi de gençliğinin ilk yıllarında bu işle uğraşmıştı. Ancak, doğuştan gelen ince ruh hâli ve şiire olan ilgisi sayesinde, Sultan Hüseyn-i Baykara'nın oğlu Muhammed Hüseyin Mirza'ya yaptığı hizmetler vesilesiyle onun yakın çevresinden biri hâline gelmiştir" (Safevi, 1345 H.: 260).

BEŞİNCİ BÖLÜM

HERAT EKOLÜ'NÜN ZİRVE ŞAHSİYETLERİ

5.1. Sultan Hüseyn-i Baykara

5.1.1. Kütürel ve Siyasi Hayatı

Hiç kuşkusuz, bu dönemde, özellikle de Herat Ekolü'nün ikinci safhasında sanatın canlanıp olgunlaşmasının en önemli etkenlerinden biri, sarayın etkin varlığı, sanat ve edebiyat alanlarına sağladığı destek ve sanatkâr ve sanatsever şehzadelerin varlığı olmuştur. Elbette, Timurlular döneminin başından sonuna kadar bu konuda örnek ve ölçü, bizzat Timur'un kendisidir. Timur, gerçekleştirdiği saldırı ve yıkımların ardından, çabalarının çoğunu Semerkant'ı yeniden imar ve bayındır hâle getirmek için harcamıştır.

O, fethettiği bölgelerden çok sayıda mimar, zanaatkâr, sanatçı, esnaf ve çeşitli meslek erbabını seçerek Semerkant'a göndermiş, ondan sonra gelen halefleri de onun yolunu devam ettirmişlerdir. Her ne kadar Timurlu şehzadelerin siyasî gücü giderek azalsa da sanatseverlik ve sanatçı yetiştirme pazarı, sanatın etkin gelişimi, edebî ve sanatsal encümen ve toplulukların oluşumu ve yeni düşünce akımları oluşumu hareket ve canlılığını sürdürmüştür.

Timur döneminde şiirin muhatapları, diğer çağlardakilerden bir ölçüde farklılık göstermektedir. Birçok dönemde şairler, saray mahfillerinde, edebî encümen ve meclislerde, tekke ve benzeri ortamlarda daha çok birbirleri için şiir okurlardı. Ancak bu dönemi önceki dönemlerden ayıran asıl fark; siyaset adamlarının, şehzadelerin, vezirlerin, emirlerin ve hepsinden önemlisi bizzat hükümdarın kendisinin de bu mahfil ve meclislerde yer almasıydı.

Bu dönemdeki himaye anlayışı, yani sanatı koruma ve destekleme pratiği, kendisinden önceki dönemlere —özellikle İlhanlılar devrine— kıyasla dahi belirgin farklılıklar göstermekte olup, adeta Timurlulara özgü bir karakter taşımaktaydı. Nitekim bu durumu Aubin şu şekilde ifade etmektedir: "Hükümdarın bilim ve sanatı himaye etme fikrinin varlığı, Moğol çağından farklı olarak, gerçekte Timur çağına ait bir özelliktir" (Aubin, 1987: 967).

İlhanlılar döneminde sanatı destekleme ve himaye etme görevi; devlet bürokratları, bilim insanları, din adamları ve saraya bağlı makam sahipleri olmak üzere

üç ana grup tarafından yürütülmekteydi. Bu vezir ve görevlilerin temel amacı, mevcut kültür ve medeniyet birikimini korumaktı. Timurlular döneminde ise kültürün gelişiminde belirleyici bir rol oynayan ve sanatın destekleyicisi konumunda bulunan iki ana grup —hükümdarlar, şehzadeler ve emirler ile Timurlu vezirler— daha çok isim ve unvanlarını ölümsüzleştirmeyi, güçlerini pekiştirmeyi ve sanat yoluyla nüfuzlarını yaygınlaştırmayı hedeflemişlerdir (Keşaveri, 1398 H.: 32).

Sultan Hüseyin'in himaye anlayışı ise siyasî-dinî ve kültürel-toplumsal olmak üzere iki temel eksende şekillenmiştir. Fıkıh ve İslâm âlimleri, sûfîler, mezhep önderleri, şeyhler ile tanınmış arif ve mutasavvıfların Baykara ve genel olarak dönemin hükümdarları tarafından yüceltilip onurlandırılması, bu dinî çevrelerin manevî desteğini yönetim lehine kazanma amacı taşımaktaydı. Baykara, toplum içindeki dinî ve mezhebî unsurların nüfuz ve etkisinin farkında olarak, bu kesimleri desteklemek suretiyle kendi iktidarını güçlendirmekteydi. Bu sebeple, söz konusu dönemde tekke ve dinî ilimler medreselerinin gelişimine tanıklık etmekteyiz.

Dönemin yöneticilerinin kutsal mekânlara ve türbelere verdikleri destek, halk nezdinde önem atfedilen mekân ve şahsiyetlere gösterilen ilginin yanı sıra, yönetimin meşruiyet kazanma çabasını da yansıtmaktadır. Zira meşruiyetin tesis edilmesi, halkın yönetici otoriteye her alanda itaat göstermesi anlamına gelmekteydi. Nitekim bu durum şu şekilde ifade edilmiştir: "Timurlular, yönetimlerinin meşruiyeti için dine büyük önem vermiş ve dinî ve mezhebî tabaka ve sınıflara destek sağlamak, saltanatlarının başarısı açısından büyük önem taşımıştır" (Manz, 1390 H.: 265).

Sultan Hüseyn-i Baykara, Şâhruh kadar dindar ve taassup sahibi olmamakla birlikte; İslâm'ı güçlendirme, bid'at ve sapkınlıkları ortadan kaldırma, seyyidleri gözetme ve onların meclislerine katılma konularında büyük bir hassasiyet göstermekteydi. Haftada iki gün kadılık ve hâkimlik yapar, âlimleri huzuruna çağırır ve önemli meseleleri din âlimlerinin fetvaları doğrultusunda çözüme kavuştururdu (Hândmîr, 1353 H.: 111).

Buna karşılık Sultan Hüseyn-i Baykara, Herat tahtına ilk çıktığında sûfîlere mesafeli durmuş; bu tutum, şeyhler ve onların müridleri nezdinde olumsuz bir karşılık bulmuştur. Nitekim Hicrî 874 yılında Baykara'dan Herat'ı ele geçiren Yâdigar Muhammed'in isyanında, Baykara'nın sûfîlere yeterince ilgi göstermemesi, "güç

kaybının nedenlerinden biri" olarak değerlendirilmiştir (Esfezârî, 1388 H.: 334; Hândmîr, 1353 H.: 142).

Bu sebeple Sultan Hüseyn-i Baykara, Herat'ı ikinci kez fethetme sürecinde arif ve sûfîlere yönelmiş; iktidarına meşruiyet kazandırmak amacıyla bu çevrelerle daha yakın ilişkiler kurmaya başlamıştır. Bu dönemde tasavvuf, özellikle Nakşibendîlik, bir yandan saray ile güç ve iktidar merkezlerine yaklaşırken, diğer yandan toplumsal alanda da önemli bir nüfuz ve etki alanı elde etmiştir.

Dinî ilimlerin yaygınlaştırılmasına çaba gösteren Hüseyn-i Baykara, fıkıh meselelerinde bilgi sahibiydi. Geçmiş âlimlerin fetvalarını ve rivayetlerini iyi bilmekteydi. Abdurrahman Câmî bu hususu meşhur kasidesinde şöyle dile getirmiştir:

ز هی دولت که امکان تفقه یافت خاقانی
کنون صد فلسفی نرزد نزد امکانش

(Câmî, 1363 H.: 36).

(Ne büyük bir mutluluk ki, hükümdar dini bilgi ve derin anlayışa erişebildi. Artık yüz filozofun sözleri, onun anlayış ve kavrama gücünün yanında hiçbir şey ifade etmez.)

5.1.2. Kültürel ve Sanatsal Himayeciliği

Bir sanat eserinin üretim sürecinde, her zaman sanatçı, hami (destekçi) ve kültürel-ekonomik zemin gibi çeşitli etken ve unsurlar rol oynamaktadır. Sanatın gelişimi ve ilerlemesinde hamilerin ve himayecilerin rolü asla göz ardı edilemez. İran'daki yönetim sistemi, saray merkezli bir sanat üretimi anlayışı oluşturmuş; bu sistem içinde hükümdarlar ve şehzadeler, en önemli sanatsal eser siparişçileri ve nüfuzlu himayeciler hâline gelmiştir. Bu nedenle minyatür sanatı, yani resimli el yazmaları üretme ve hazırlama sanatı, halk sanatı olmaktan ziyade "saray sanatı" olarak tanınmıştır. Sarayın kitap süsleme atölyeleri, devlet merkezlerinde ve bu merkezlerde toplanan seçkin kişiler ile sanatçıların buluşma mekânlarında yer almaktaydı. Nadide ve nefis minyatürlü el yazmaları ise kraliyet kütüphanelerinde ve hükümdarın ya da eserin hamisinin mülkiyetinde bulunurdu (Mahvân, 1395 H.: 157).

Sultan Hüseyn-i Baykara, şair, fazilet ehli, âlim ve üstat Câmî'nin de yakın dostları arasında yer almaktaydı. Onun, veziri Nevâyî ile birlikte yürüttüğü bilinçli iş birliği ve himaye anlayışı; Câmî ile kurulan bu uyumlu ilişki sayesinde güçlü ve dengeli bir üçgen oluşturmuştur. Söz konusu birliktelik, Herat şehrini bilim insanları ve âlimlerin toplandığı bir merkez; edebî ve nefis sanat ürünlerinin üretildiği güvenli

bir mekân hâline getirmiştir. Sultan'ın, Câmî ve diğer sanatkârlardan telif, tedvin ve çeviri konularındaki talepleri ile Nevâyî'yi edebî ve sanatsal üretim alanında teşvik etmesi, Herat Ekolü'nün ikinci dönemine ait kültürel yapıyı daha da verimli ve üretken kılmıştır.

"XI. yüzyılda ün kazanan şairler ve bilginler, Timuroğulları'yla diğer Türk hükümdarlarının saraylarında en büyük itibarı görmüşlerdir. Hâfız Dîvânı'nı yeniden tertip ettirenin Hüseyn-i Baykara olduğunu hatırlatabiliriz" (Levend, 1960: 5).

Sarayın sanat ve sanatçıya sağladığı bu güçlü destek, birtakım sonuçları da beraberinde getirmiştir. Bunlar arasında sanatın gelişiminin siyasî koşullara bağlı hâle gelmesi, eser üretiminde sipariş verenin zevkinin doğrudan etkili olması, resmî, saray merkezli ve geleneksel bir üslubun ortaya çıkışı ile saraya bağlı sanatçının belli ölçülerde sınırlandırılması sayılabilir (Pakbaz, 1387 H.: 11). Bununla birlikte, saray ve hükümdar himayesi, sanatçılar açısından da belirgin ve göz ardı edilemeyecek faydalar sağlamıştır.

Sultan Hüseyin, soyurgal[22] tahsisi (devlete sağlanan tanımlanmış bir hizmet karşılığında ücret olarak toprak – tımar tahsis edilmesidir) ve vergi muafiyeti sağlayarak, bu sanatkarların gelişimi ve ilerlemesinde merkezi bir rol oynamış ve dolayısıyla sanatlarının yükselmesine katkıda bulunmuştur. Bu bağlamda, aydınlar ve siyasetçilerle ilişkiler, ekonomik ve mali güvence, dinî hoşgörü gibi unsurlar da göz önünde bulundurulmalıdır.

Güvenlik ve siyasî istikrarın sağlanması, iç ve dış ticarette ekonomik canlılığın artması, vergi muafiyetleri, *soyurgal* olarak bilinen arazi ve toprakların tahsisi, tarımın geliştirilmesi ve önceki dönemlere kıyasla daha büyük boyutlarda sanat eserlerinin üretilmesi; toplumda sanatın gelişimi için elverişli bir sermaye ortamı yaratmaktaydı. Bununla birlikte, vakıf kurma uygulaması çoğu vezir ve saray görevlisi tarafından vergi yükümlülüğünden kaçınmak amacıyla da kullanılan bir yöntemdi. Sultan Hüseyin döneminde ise kültürel ve sanatsal faaliyetlerle meşgul olan kişilerin doğrudan vergi muafiyetinden yararlanabildikleri görülmektedir (Subtenly, 1998: 989).

[22] Bu kelimeyi daha iyi anlamak için bkz.: https://islamansiklopedisi.org.tr/soyurgal

Soyurgal sahibi olan ve kültürel faaliyetlerle uğraşan kişiler, bu statü sayesinde vergi muafiyetinden yararlanıyor ya da yararlanabilmekteydi (Ajend, 1387 H.: 182).

Sultan Hüseyin'in sanatçılara duyduğu büyük ilgi ve onlara sağladığı kapsamlı destek, bir yandan sarayı müzisyenlerin, ressamların ve minyatür sanatçılarının sanatlarını sergileyebildikleri canlı bir merkez hâline getirirken, diğer yandan da yeni ve özgün sanat stillerinin gelişip yayılmasına imkân tanımıştır. Elbette unutulmamalıdır ki ressamların, minyatür ve kitap süslemecilerinin, müzisyenlerin saraya yönelerek onun himayesi altında bulunmaları, onlara daha geniş bir hareket alanı sağlamakla kalmamış; aynı zamanda kişiliklerine ve eserlerine, toplumun dinî değer ve hassasiyetleriyle çatışma içinde olmayan yasal ve resmî bir meşruiyet de kazandırmıştır. Her ne kadar Hüseyn-i Baykara döneminde müzik, gerek bizzat sultanın gerekse müzik bilgini ve sanat ehli olan Nevâyî'nin destekleri sayesinde Şâhruh dönemine kıyasla daha geniş bir özgürlük alanı kazanmış olsa da, bu sanat dalının şehirdeki ileri gelenlerin ve bilginlerin evlerinde de yaygın biçimde icra edildiği görülmektedir.

Şüphesiz Sultan Hüseyn-i Baykara'nın sanatın yüceltilmesi ve gelişmesi yolunda attığı en önemli adımlardan biri, sanatçıların bir araya gelebileceği mekânlar inşa ettirmesidir. Herat'a yerleşmesinin ardından yeni bir bahçe ve saray yaptırmaya başlamış; bu mekâna başlangıçta *Bağ-ı Murad* adı verilmiş, daha sonra genişletilmesiyle birlikte *Bağ-ı Cihanârâ* olarak ün kazanmıştır (Semerkandî, 1383: 1002 H.). Söz konusu bahçe, sanatçıların ve şairlerin katılımıyla düzenlenen sanatsal toplantıların ve etkinliklerin gerçekleştirildiği önemli bir merkez hâline gelmiştir.

Sultan Hüseyin, vezirine sanatçıları eğitmek- yetiştirmek ve onları desteklemek üzere uygulaması için talimat vermiş ve bu konu, Nevâyî'nin sanatçılara olan ilgisini artırmıştı. Özellikle Baykara döneminde, müzik sanatı diğer sanatlara kıyasla büyük bir gelişme göstermişti. Görünüşe göre, sarayın maddi ve manevi destekleri, çoğu şair ve çok yönlü sanatçı olan sanatçılar arasında var olan rekabet ortamı, Baykara dönemi toplumundaki Sultan, Câmî ve Nevâyî'nin aracılığıyla uygulanan akıllıca politikalar sayesinde şekillenen hoşgörü ve bunların neticesinde böyle özgür bir ortamda yaratıcılığın ortaya çıkması, müzik gelişiminin önceki dönemlere kıyasla çok daha etkili olmasını sağlamıştır.

5.1.3. Edebi Yönü

"Sultan Hüseyin, tahta çıkmadan çok daha önce sanatla derin bir bağ kurmuştu; daha sonra ise yalnızca sanatsal faaliyetlerin ilerlemesi için çaba göstermekle kalmamış, aynı zamanda kendisi de sanatçılar zümresinden sayılmıştır" (Gazergahî, 1375: 345 H.).

"Onun ilgisi yalnızca şiir ve müzikle sınırlı değildi; her bir sanat dalında öyle yönleri vardı ki, bunların hiçbiri bütünüyle kavranabilir değildi" (Gazergahî, 1375: 346 H.).

Ali Şîr Nevâyî, *Mecâlisü'n-nefâyis* adlı eserinin sekizinci meclisinde Sultan Hüseyin'in edebî kişiliği hakkında şu değerlendirmede bulunur: "Hazretin güzel şiirleri ve seçkin beyitleri son derece çoktur; kendisi incelikli sözler söylemede ve belagat âleminde büyüleyici bir ustalığa sahiptir" (Nevâyî, 1398: 130 H.).

Sultan Hüseyn-i Baykara, şiirlerinde "Hüseynî" mahlasını kullanmış; geride biri Türkçe *Divân*, diğeri ise bir risale olmak üzere iki eser bırakmıştır.

5.1.4. Türkçe Risalesi

Sultan Hüseyn-i Baykara'nın Türkçe risalesinin konusu şu şekilde özetlenebilir: "Sultan Hüseyin Risalesi, hamd ü senâ ile başlar; insanların farklı yaratılışlarından, herkesin kısmetinin ayrı olmasından söz eder; kendi devri ile eski devirleri kıyaslar ve döneminde halkın huzuru ile ülkenin imarı yolunda yapılan işlerden bahseder. Ayrıca saltanatı zamanında birçok seçkin kişinin yetiştiğinden de söz eder" (Yıldırım, 2017: 26-32). Bu eser, Türkçe olarak yazılmış olup, kendi dönemi hakkında ve Farsçanın Türkçeye kıyasla daha fazla yaygınlık kazandığından da bahsetmektedir.

Kendisi, Çağatay Türkçesi edebiyatı alanındaki şairlerden biri olarak, Çağatay Türkçesi ile eserler vererek hem saray şairleri hem de diğer şairler için bir örnek teşkil etmiştir.

"Hüseyn-i Baykara, yedi bölümden oluşan bu eserinde sırasıyla kendi nesebini, dervişlere gösterdiği saygıyı, adalete düşkünlüğünü, kurduğu vakıfları, Molla Câmî'ye duyduğu hürmeti, şairleri himaye edişini ve Nevâyî'nin faziletlerini anlatır" (Algar ve Alparslan, t.y.: 530).

5.1.5. Türkçe Divanı

"Timurlu soyunun 1469–1506 yılları arasında hüküm süren son büyük hükümdarı Hüseyn-i Baykara'nın şiirlerini Türkçe yazması ve çocukluk arkadaşı Ali Şîr Nevâyî'nin Türkçe yazdığı şiirleri övmesi, Farsça şiir yazmaya meyilli olan diğer şairleri etkilemiş ve onları Türkçe yazmaya teşvik etmiştir" (Kaman, 2019: 183).

Hüseyn-i Baykara, Risaleler adlı kitabında bu konuya değinerek Ali Şir Nevâyî'nin bir Mesih gibi Türkçeye can verdiğini vurgulamıştır: "Türk dilinin ölmüş cesedine Mesih gibi nefesiyle ruh giydirdiğini" söyleyerek, devrinde Türkçenin gelişmesinde çaba sarf edenlerin başında Nevâyî'nin geldiğini ifade etmiştir (Kaman, 2019: 184).

Eraslan'a göre, şair olarak önemli bir varlık göstermese de klasik Çağatay şiirinin Nevâyî'den sonra gelen ilk simasıdır (Eraslan, 1993: 172). Dîvânı, Çağatayca ve Farsça şiirleri ihtiva eden bir eserdir (Algar ve Alparslan, t.y.: 531).

Bu nedenle Hüseyn-i Baykara'nın şiirleri, Nevâyî'nin eserleri kadar çok olmasa da, dönemin hükümdarı olarak şiir sahasında kendini denemeye ve kendi şiir yeteneğini sınamaya devam ettiği görülmektedir.

5.1.6. Mütevazı Bir Hami

İran'daki tarihî sanat eserlerinin büyük bir kısmı, hamiler (destekleyici ve koruyucular) ile sanatçılar arasındaki etkileşimler sayesinde ortaya çıkmıştır. Saltanat ve kraliyet hamilerinin sanatçılarla kurdukları ilişkilere dair farklı tarihî rivayetler, bu dönemin bazı hükümdarlarının sanata olan incelikli ilgisini ve sanatçılara karşı gösterdikleri tevazuyu açıkça ortaya koymaktadır. Sultanın sanata duyduğu ilgi, kimi zaman sanatçının saray kütüphanesindeki resmî görevinden bağımsız olarak, onun yakın çevreye, dost meclislerine ve hami-koruyucu zümreye dâhil olmasına imkân tanımaktaydı.

Nitekim Kemâleddîn Behzâd, Sultan Hüseyn-i Baykara ile son derece yakın bir ilişki içerisindeydi. Öyle ki Sultan'ın özel zamanlarında yanında bulunur, hatta Sultan'ın morali bozuk olduğunda çizdiği komik bir yüz tasviriyle onu neşelendirirdi. Vâsıfî, bu durumu ve arka planındaki gerekçeyi *Bedâyiu'l-Vekâyi'* adlı eserinde şu sözlerle aktarır: "Dönemin hükümdarları ve yüksek mevkideki hakanlar, halkın refahı ve herkesin neşesiyle doğrudan bağlantılı olarak ruhu aydınlatmak, zihni geliştirmek ve insanları eğlendirmek amacıyla, her zaman sihirli ve yaratıcı ressamları ve

sanatların inceliklerini bilen ustaları sarayın en yüksek mertebelerinde bulundurmuş ve onlara özel ilgi göstermişlerdir. Çünkü bu neşeli zümre ve bu hoş topluluk, halkın ve âlemin gönül huzuruna katkı sağlamakta ve genel mutluluğa vesile olmaktadır" (Vâsıfî, H. 1349: 145).

Vâsıfî'nin bu ifadeleri, dolaylı olarak padişahın eğlence anlayışına da işaret etmektedir. Zira Sultan Hüseyn-i Baykara, şiir ve eğlence meclisleri düzenlemenin yanı sıra, özel zamanlarında Behzâd'ın resimleriyle ilgilenmiş ve onunla yakın, samimi bir ilişki sürdürmüştür.

Alçakgönüllü bir hami ve koruyucu, sanatçı hata yapsa bile genellikle bunu göz ardı eder, hoşgörülü davranır; sanatçı bir yanlış yaptığında ya da kendisine verilen bir sorumluluğu geciktirdiğinde ise, durumu nazik ve dolaylı bir üslupla hatırlatmayı tercih ederdi.

Sultan Hüseyn-i Baykara'nın Sultan Ali Meşhedî'ye yazdığı bir mektup bu tutuma güzel bir örnek teşkil etmektedir. Sultan, onun yazım hatalarını fark ettiğinde, nazik ve saygılı bir üslupla önce "Zübdetü'l Küttâb" [kâtiplerin öncüsü ve seçkini] diye hitap ederek övgüde bulunur ve bu sanatta herkesten üstün olduğunu belirtir. Ardından divanlardaki dikkatsizlik ve yazım hatalarından kaçınmasını öğütler; daha dikkatli davranarak geçmişte yapılan hataların telafi edilmesini ister (Süheylî Hânsarî, H. 1383: 60–61).

Sultan Hüseyin, mektubundaki ifadelerinde Sultan Ali'ye çeşitli örnekler ve beyitler göstererek hatasının farkına varmasını sağlamış; bir kâtibin yanlış yazmasının, nâzımın (şairin) emeğini ziyan edebileceğini özellikle vurgulamıştır.

Bu dönemde padişahın bir hami ve destekçi olarak sergilediği alçakgönüllü ve anlayışlı yaklaşım, başka bir örnekle de açıklanabilir. Mîrak Nakkaş, Sultan Hüseyn-i Baykara'nın özel kütüphanecisiydi ve Herat Camii'nin tasarımı için kendisine ödeme yapılmıştı; ancak işi tamamlama süresini uzatmakta ve geciktirmekteydi. Bu noktada Ali Şîr Nevâyî, yumuşak bir üslupla ve çözüm odaklı bir yaklaşım sergileyerek, onun sorumluluklarını yerine getirmesini sağlamıştır.

"*Ehvâl-ı Âsâr-ı Nakkâşân-ı Kadîm-i İran ve Berhî Meşâhir-i Nigârgerî-yi Hind ve Osmânî*" (Eski İran ressamlarının eserleri ve bazı ünlü Hint ve Osmanlı ressamları) adlı eserin yazarı, Mîrak'ı Selçuklu düşünce geleneği perspektifiyle tanıtmış ve şu hikâyeyi aktarmıştır:

“Rûhullâh Mîrak, özgür ruhlu ve eğlenceye düşkün bir kimseydi. Ali Şîr Nevâyî, Herat Camii’nin tasarımını ona verdiğinde, Mîrak eğlenceyle meşgul olduğu için cami işine yeterince yönelmiyordu. Nihayet Mir Ali Şîr sabırsızlanmış ve Sultan Hüseyin’den bir emir almıştı. Bu emir şöyleydi: ‘Divan ve saray hazinelerine borçlu olduğunuz belirli miktarı derhâl teslim edin ve makbuz alın.’ Zavallı Mîrak bu durum karşısında şaşkına döndü, meseleyi amirine bildirdi ve böyle bir paranın elinde kalmadığını söyleyerek padişahın öfkesinden kurtarılmasını istedi. Ali Şîr Nevâyî ise gülerek, ‘Camii işini tamamla, böylece bu durumdan kurtulursun’ dedi. Bunun üzerine Hoca Mîrak, bütün hızıyla cami işini tamamladı ve mesele çözüme kavuştu” (Kerîmzâde Tebrîzî, H. 1363: 20–21).

5.2. Emir Ali Şîr Nevâyî

Herat Ekolü’nün hem siyasi hem de kültürel-edebi yönleriyle öne çıkan, aynı zamanda bu ekolün ilerlemesine öncülük eden büyük destekçisi Ali Şîr Nevâyî’dir. “Nevâyî, vezirliği döneminde Herat’ı doğunun yıldızı, bir kültürel rönesans merkezi hâline getirmiştir. Şâhruh’un hükümdarlığının başlangıcından Şeybânî Han’ın Herat’ı ele geçirmesine kadar geçen sürede, yüzlerce âlim, hattat, ressam, müzehhip, mimar, yazar ve şair yetişmiştir” (Şehrani, 1394 H.: 53). Nevâyî, Herat Ekolü’nün ikinci döneminde bu sanatkârların çoğunu himaye edip yetiştiren kişidir.

Nevâyî’nin faaliyet alanı, onun ilmî ve siyasî şahsiyetinin çok yönlü ve zengin yapısından ötürü oldukça geniştir. Bir yandan Timurîlerin hükümranlığının ikinci yarısında, Sultan Hüseyn-i Baykara devrinde siyasette kudretli bir şekilde yer almış; belediye başkanlığı, Herat ve Esterabad valiliği gibi devlet görevlerini üstlenmiş, Hüseyn-i Baykara’nın en yakın dostu ve danışmanı olmuştur. Diğer yandan, büyük bir Türk şairi olarak hem siyasette hem edebiyat ve kültürde sarsılmaz bir mevkiye ulaşmış, Herat Ekolü’nün güvenilir direklerinden biri olmuştur.

“Ali Şîr Nevâyî’nin tarihî önemi yalnızca kendi edebî eserlerinden değil, aynı zamanda ilim ve sanata gösterdiği destek ve imar faaliyetlerinden ileri gelir. Onun adı, ünlü tarihçiler Hândmîr, Mîrhand ve büyük sanatkâr Kemâleddîn Behzâd gibi isimlerle birlikte anılmaktadır” (Barthold, 1360 H.: 101).

5.2.1. Ali Şîr Nevâyî'nin Yaşamı

Kaynaklara göre Nevâyî'nin ailesi özellikle Ömer Şah Mirza ve oğlu Baykara hizmetinde bulunmuştur. Babası ve dedesi Beylerbeyi[23] idiler. Ali Şîr Nevâyî'nin anne tarafından ataları ise Bû Saîd Çik adını taşımaktaydı. Babası Küçüne Bahadır da başlangıçta aynı kişinin hizmetinde bulunmuştu. Babası Küçküne Bahadır, Şâhruh'un ölümünden sonra (1447 yılında) küçük yaştaki Nevâyî'yi Irak'a götürmüştür. Nevâyî, bu yolculukta Şerefeddin Ali Yezdî ile tanıştığını anlatır (Togan, 1400 H.: 40). Nevâyî'nin babası, Kiçkine Bahadır'ın Herat'taki evinde şairleri, ressamları ve musiki üstatlarını topladığı ve hece vezniyle şiir söylediği bazı eserlerde kaydedilmektedir (Levend, 1965: 48).

Dayısı Mîr Saîd Kâbilî ve Muhammed Ali Garîbî de şairdir ve müziğe derin ilgi duymuşlardır. Sultan Hüseyn-i Baykara, Nevâyî ve kardeşi Dervîş Ali Bey'i sütkardeşleri sayardı; Nevâyî onunla aynı hocalardan ders görmüştür (Levend, 1965: 41).

Nevâyî'nin kuzeni Mir Haydar da (Mir Sait'in oğlu) Sabuhi takma adını kullanarak şairdir. Öteki dayısı, Mehmet Ali ise, Garibi takma adıyla şiirler yazmış, musikide ve yazıda kendini tanıtmıştır (Levend, 1965: 48).

Ebû'l-Kasım Bâbür, Sultan Hüseyin ve Nevâyî'nin eğitimine büyük önem vermiş, her ikisi de onun sağlığında Farsça ve Türkçe şiirler kaleme almışlardır. Bâbür, Nevâyî'nin şiirlerini beğenmiş; Nevâyî ise Türkçeye Farsçadan daha fazla ilgi duymuştur (Levend, 1965: 42).

5.2.2. Türkçe Yazımı

Zeki Velidî Togan, Nevâyî'nin Türkçe yazmaya olan sevgisinin nedenlerini şu şekilde açıklar:

1. Bâbür'un himayesi altında yetişmesi — zira Bâbür'ün kendisi de Türkçeye meyilliydi. Bununla birlikte, Bâbür'ün vefatından sonra oğlu Hasan, yani yerine geçen Erdişir — ki kendisi de âlimler arasında sayılırdı — zamanının âdetine aykırı olarak Türkçe yazardı. Ali Şîr de ondan rehberlik alarak eserlerini kaleme alırdı (Levent, 1965: 43).

2. Ailesel gelenekler — amcası hem şair hem de müzik meraklısıydı.

[23] Askerî İnzibat (Ordu MuHâfız Birliği)

3. Bâbür'ün ölümünden sonra oğlu Hasan Erdeşir'in Türkçe şiirler yazması ve Nevâyî'nin dönemin büyük Çağatay şairi Mevlânâ Lütfî'nin tavsiyesiyle Erdeşir'i şeyhi olarak kabul etmesi.

Bütün bu veriler ışığında şu sonuç açıkça ortaya çıkmaktadır: Ali Şîr Nevâyî, başlangıçta belki Bâbür, Hasan Erdeşîr yahut ailevî geleneklerin etkisiyle Türkçe yazmaya yönelmiş olsa da, zamanla bu tercihini bilinçli bir tavır hâline getirmiştir. Nevâyî, Çağatay Türkçesinin zenginliğini ve ilmî ve edebî eserler vermeye elverişli yüksek kudretini kavrayarak, edebî yolculuğunu bu dil üzerinden sürdürmeyi tercih etmiştir.

Agâh Sırrı Levend'e göre Nevâyî'de uyanan bu hevesin sebeplerini, öncelikle aile çevresinde, ardından da içinde bulunduğu toplumun genel eğilimlerinde aramak gerekir. Bununla birlikte, onun doğuştan gelen edebî yeteneğinin de bu süreçte belirleyici bir rol oynadığını göz ardı etmemek gerekir (Levend, 1965: 48).

Nevâyî'nin Türkçe yazıya yöneldiği dönemde Türkçe eserler mevcut olup bu sahada belirli başarılar da elde edilmişti; ancak bütün bu muvaffakiyetlere rağmen henüz çözülememiş temel bir mesele bulunmaktaydı. İşte bu meseleye kesin bir çözüm getiren isim Nevâyî olmuştur. O, ana dilini dikkatli ve ilmî bir yaklaşımla tetkik etmiş ve şu kanaate varmıştır: Türkçe, zenginlik ve ifade kudreti bakımından Farsçadan geri değildir; bilhassa manzum edebiyat için çok daha geniş imkânlar sunmaktadır. Nevâyî, Fars şiir mirasının tamamını öğrendikten ve "Fânî" mahlasıyla Farsça bir gazel divanı tertip ettikten sonra, Fars şiirinin kaidelerini ana dili olan Türkçeye tatbik etmiştir. İlk divanını ise 1465–66 yıllarında, henüz yirmi dört yaşında iken düzenlemiştir (Bertels, H. 1345: 25).

Ali Şîr Nevâyî'den önce de Çağatay Türkçesiyle şiir söylenmekteydi. Haydar Meczûb gibi bazı isimler bu geleneğin temelini atmış; Ahmedî Türkî el-Kermiyânî, Mevlânâ Nasîbî, Mevlânâ Kemâl, Hacı Ebu'l-Hasan, Mevlânâ Kutbî, Mevlânâ Tarzî, Mevlânâ Enâyî, Mevlânâ Latîfî, Mevlânâ Harîmî, Kalender Mir Ali Kâbulî, Sogdî Semerkandî, Mirza Beyg ve Şeyh Âzerî gibi pek çok şair Türkçe şiirler kaleme almıştır. Ne var ki, bu isimlerin hiçbiri üslûp ve üstatlık bakımından Nevâyî'nin ulaştığı seviyeye erişememiştir (Şekufte, 1384 H.: 231).

Ehsan Yârşâter, Haydar Meczûb hakkında şöyle yazar: "Hiç şüphe yok, Haydar'ın şiirleri ve teşbihleri aslında bütünüyle Fars üslûbundadır. Mir Haydar

Farsça düşünmüş, fakat Türkçe yazmıştır; Türkçeye hâkimiyeti de rakibi Ali Şîr'den aşağı değildir" (Yârşâter, 1334 H.: 94).

Hândmîr, "Mekârimu'l-Ahlâk"ta bir rivayet nakleder. Bu rivayet sahih kabul edilirse anlaşılır ki, Türk edebiyatının öncülerinden ve Nevâyî'nin de sevdiği Mevlânâ Lütfî dahi Nevâyî'nin üstünlüğünü teslim etmiştir: "Mevlânâ Lütfî, sözündeki letafetle zamanının eşsiziydi; ondan önce Türkçe ile kimse böylesine şiir söylememişti. O, Hazret-i Nevâyî'nin bulûğ çağının evvelinde bir gün huzuruna gidip zihninin taze mahsullerinden bir gazel okumak istedi. Nevâyî bir gazel okudu; Lütfî hayretler içinde kaldı ve 'Mümkün olsaydı, on–on iki bin beyitlik Türkçe–Farsça şiirimi bu gazele bedel verirdim' dedi" (Hândmîr, 1378 H.: 69-70).

Lütfî'nin Câmî ile de yakın bir dostluğu ve verimli bir edebî iştiraki vardı; hatta bazı rivayetlerde Lütfî'nin Câmî'nin hocası olduğu, Nevâyî'nin de Lütfî'ye "üstat" diye hitap ettiği kaydedilir" (Şehrani, 1394 H.: 258).

Nevâyî, Lütfî ve onun Farsça söyleyişi hakkında şunları belirtir: "Farsça da kasideleri vardır; pek çok kasideşinâs şairin müşkil şiirlerine nazire söylemiş ve pek güzel icra etmiştir; bu dilde de üstattır. Doksan dokuz yıl ömür sürmüş; 'Âftâb' redifli bir kaside kaleme almıştır ki, hiçbir akranı onun benzerini vücuda getirememiştir. Ey, zülfü karanlık gecelere benzer olan sevgili, Zülfünün gecesinde, ay yerine güneş parlar" (Nevâyî, 1398 H.: 49).

5.2.3. Türk Edebiyatı Üzerindeki Tesiri

Edebiyat, Herat şehir hayatında başat bir rol oynardı. Çağdaşların şehadetine göre, şair ve ediplerin iştiraki olmadan meclis kurulmazdı. Bu toplantılarda edebî mübahaseler yapılır, şairleri imtihan edecek girift mevzular ortaya atılır, muvaffak olanlar ihsanla taltif edilirdi.

Nevâyî'nin dil ve siyaset telakkisi, mevzu seçiminde ve eserlerini Türkçe söylemeyi tercih edişinde pek mühimdir.

Nevâyî, eserlerini yalnız şiir söylemek, eser sahibi olmak, sanatta üstünlüğünü gösterme düşüncesiyle değil, onun amacı Türk edebiyatını dağınıklıktan kurtarıp ona belirli bir yön vermektir (Levend, 1969: 213).

O, her eserini belirli bir muhatabı gözeterek kaleme alır, lüzumunda onların diliyle konuşur. Meselâ, Farsça şiirleri meşk etmiş Türk eşrafıyla karşılaştığında nesir ve nazmında ağır ve sanatkârane bir dil kullanmış; fakat sade zevkli Türk kitlelerine

hitap ederken yalın ve mütevazı bir Türkçeye meyletmiştir. Bahadır Sultan'ın kurultayı için kaleme aldığı "Sâkînâme"ler yahut gönlünde heyecan uyandıran vak'alara dair risaleleri buna misal gösterilebilir" (Togan, 1400 H.: 51).

Nevâyî'nin "Hamse"sinin zuhuru, yalnız Özbek (Çağatay) edebiyatı tarihinde büyük bir hâdise olmakla kalmamış; aynı zamanda bu sahadaki bir boşluğu doldurmuş ve dünya edebiyatının nadide eserleri arasında yerini almıştır." (Melleyiyef, 1379 H.: 510) Devri itibarıyla mevcut bütün üslûp ve nev'lerin Nevâyî tarafından eserlerinde kullanılmış olması tesadüf değildir; bu, onun şuurlu bir sanat telakkisine sahip bulunduğunu gösterir. Amacı, ana dilinin—en müşkil istiâre ve kinâyeleri de dâhil—edebî ve ilmî üretimin bütün güçlüklerinin altından kalkabileceğini geniş kitlelere ikna ile göstermekti" (Bertels, 1345 H.: 26).

Nevâyî, adeta bir dilci gibi hareket ederek Türkçenin ifade kabiliyetini müdafaa etmiş ve Farsçayla mukayeseli olarak "*Muhâkemetü'l-Lügateyn*"i kaleme almıştır. Her eserinin ardında ihtiyatlı bir siyaset ve muayyen bir hedef vardır; muhatabı da bellidir. Çağının edebî modası "muammâ" olunca "*Risâle-i Muammeyât*"ı (*Müfredât fî Fenn-i Muammâ*) yazmış; tarih yazıcılığı sahasında ihtiyaca binaen "*Târîhü'l-Enbiyâ*"yı ve *"Târîh-i Mülûk-i Acem*"i Türkçe telif etmiştir. Timurlular devrinde pek yaygın olan mektup mecmuaları nev'inden "*Münşeât*"ını da derlemiştir.

Nevâyî ile başlayan "hamse" geleneği ondan sonra da sürmüş; şairler nazire söylemeye gayret etmişlerdir. "Nevâyî'nin gazellerine yazılan muhammesler öylesine çoğalmıştır ki, bu artık müstakil bir edebî gelenek hâlini almıştır. Hatta "Ömer Bâkî" isimli bir müellif, Nevâyî'nin "Ferhâd u Şîrîn" ile "Leylî vü Mecnûn" mesnevilerinden muhtasar bir nesir metin tertip etmiştir" (Melleyiyef, 1379 H.: 485).

"Fuzûlî de Nevâyî'den öğrendiğini ve ondan ilham aldığını söyler ve şu meâldeki sözleriyle bunu ifade eder: "Devir, Türk'e de, Acem'e de, Arab'a da söz söylemede nasip vermiştir; Nevâyî ise zamanında bu nasibin en ziyadesine mazhar olmuş, Horasan padişahının teveccühüne dahi nail bulunmuştur.

'Türk ü Acem ü Arap'da eyyam

Her şaire vermiş irdi bir kâm

Olmışdı Nevâyî'yı suhandan

Manzür-i şahen-şeh-i Horasan' "

(Melleyiyef, 1379 H.: 448).

Emîr Ali Şîr Nevâyî, yalnızca siyaset sahasında değil, aynı zamanda kültür ve sanat alanında da büyük bir şahsiyet olarak faaliyet göstermiştir. Hicrî 892 yılında devlet işlerinden istifa etmiş, fakat Sultan Hüseyn-i Baykara'nın ısrarı üzerine Esterâbâd ve Gürgân valiliğine tayin edilmiştir. Bir yıl sonra bu görevden tamamen ayrılarak Herat'a yerleşmiş, burada her zaman Sultan'ın teveccüh ve hürmetine mazhar olmuştur. Sultan Hüseyin Mirza, ona yazdığı mektuplarda 'ülke ve milletin önderi, saltanatın dayanağı, devletin güveni ve sultanın en yakın dostu' şeklinde hitap eder (Nevaî, 1381 H.: 6).

Devletşâh adlı tarihçi, onun hem siyaset hem ilim adamı oluşunu şöyle anlatır: "Her ne kadar sultana yakın bir makamda bulunsa da Ali Şîr Nevâyî daima ilim ve faziletle meşgul idi" (Semerkandî, 1338 H.: 370).

Nevâyî, Sultan Hüseyin'in sarayında mühürdârlık görevini üstlenmişti. Ancak bu görev, onun resmî vazifesinden çok, sultanla arasındaki samimiyetin bir göstergesiydi. Bu nedenle elinden geldiğince resmî sorumluluklardan uzak durmaya gayret ederdi. Kısa bir süre sonra mühürdârlık görevini, şairliğiyle ve edebiyata olan ilgisiyle tanınan Nizâmüddin Sehîlî (diğer adıyla Molla Hüseyin Vâiz Kâşifî)'ye devretti (Barthold, 1360 H.: 58).

5.2.4. Nevâyî'nin Hamsesi

Şairin en önemli eseri hamsesidir. Yaklaşık 64.000 beyitten oluşan bu eser, beş mesnevîden meydana gelmektedir. Ali Şîr Nevâyî, bu hamsesini Nizâmî ve Emîr Hüsrev-i Dihlevî'nin hamselerinin bir takipçisi olarak kaleme almıştır. Hamsenin birinci bölümü Hayretü'l-Ebrâr adıyla ahlâkî ve tasavvufî hikâyelere ayrılmıştır. Diğer dört bölümde ise Şîrîn ile Ferhâd, Leylâ ile Mecnûn, İskender ve Behrâm-ı Gûr ile ilgili manzum efsaneler işlenmiştir (Togan, 1400 H.: 42).

Tezkiretü'ş-şuʿarâ'nın müellifi Devletşâh Semerkandî, Nevâyî'nin hamsesi hakkında şu değerlendirmede bulunur: "Bugüne kadar onun ince zevkinden çıkan en güzel şey, âriflerin şeyhi Nizâmî'nin hamsesine verdiği Türkçe karşılıktır. Zât-ı âlîlerinden önce hiç kimse böyle bir yüceliğe erişememiştir. O gerçekten o hikâyelerin hakkını vermiştir" (Semerkandî, 1338 H.: 338). Bu ifadeler, Nizâmî'nin Farsça hamsesine en başarılı Türkçe cevabı veren ve ona nazire yazan ilk şairin Nevâyî olduğunu açıkça ortaya koymaktadır.

Âgâh Sırrı Levend ise Nevâyî ile Câmî'nin aynı yıl hamse yazmaya başladıklarını ve birinin Farsça, diğerinin ise Türkçe nazire kaleme alarak sanattaki kudretlerini sınadıklarını belirtir. Levend bu durumu şöyle ifade eder: "Biri Fars, öteki Türk edebiyatının en büyük üstadı olan Câmî ile Nevâyî'nin, sanattaki kudretlerini göstermek için bu yola girmeleri çok tabiidir. Her iki şair de hamseye 1483'te, aynı yıl içinde başlamışlardır. Bu tarihte Câmî 69, Nevâyî ise 42 yaşında idi" (Levend, 1969: 76).

Nevâyî'nin hamsesindeki eserlere dikkat edildiğinde, Hicrî 9. asrın büyük şairi Nevâyî'nin, hamsesinde Hicrî 6. ve 7. asırlarda —Nizâmî ve Emîr Hüsrev'in yaşadığı muhitlerde— hâkim olan edebî çevrenin dışına çıkarak farklı bir dünya inşa ettiği görülür. Şair, kendi fikir ve hayal gücüyle bu geleneği dönüştürmüş ve entelektüel ilerlemeyi destekleyen özgün bir yapı ortaya koymuştur. Bu durum, hamsedeki çevre ve mekân anlayışında da açıkça hissedilmektedir. Nitekim hamsede kurulan dünya, daha çok Türklerin yaşadığı Orta Asya ve Mâverâünnehir coğrafyasına aittir. Nevâyî'nin hamsesinde yer alan temel tutum ve davranışların kendine özgü bir tarafı bulunmaktadır ve bu yönüyle Nizâmî'nin hamsesinden ayrılmaktadır (Şekufte, 1384 H.: 213).

Nevâyî, hamsesini 1483 yılında yazmaya başlamıştır. Önce eserin birinci bölümü olan Hayretü'l-Ebrâr'ı, ardından 1484 yılında Ferhâd ile Şîrîn, Leylâ ile Mecnûn ve Sebʿa-i Seyyâre'yi kaleme almış; son olarak 1485 yılında hamsenin son bölümü olan Sedd-i İskender'i yazarak eserini tamamlamıştır. Şair, eserlerinde kullandığı çeşitli söz sanatları aracılığıyla Türkçenin zenginliğini ve ifade gücünü gözler önüne sermiştir. Bununla birlikte, bu hamseyle Emîr Hüsrev, Nizâmî ve Câmî ile bir yaratıcılık yarışına da girmiştir (Melleyiyef, 1379 H.: 509).

Nevâyî'nin iki mesnevisini kendisinden önce yazılmış eserlerden ayıran en önemli farklardan biri, karakterleri ele alış biçimidir. Özellikle Mecnûn, Ferhâd, Hüsrev ve İskender gibi şahsiyetler; kişilik özellikleri, toplumsal konumları ile örf ve âdetler bakımından Nizâmî ve Emîr Hüsrev'in hikâyeleriyle karşılaştırıldığında oldukça farklı bir şekilde işlenmiştir. Bununla birlikte Nevâyî, eserinin başında önceki müelliflerin kitaplarını göz önünde tuttuğunu açıkça ifade eder. Bu durumu Levend şu şekilde belirtmektedir: "Nevâyî, Nizâmî ile Hüsrev ve Süheylî'nin eserlerini göz önünde tutmuş olmakla birlikte, onları büyük ölçüde değiştirmiş, kendisinden de birçok motif eklemiştir" (Levend, 1959: 145–146).

Ferhat ile Şirin mesnevisinde dikkat çeken nokta; Nevâyî'nin şekillendirdiği Ferhat'ın karakteridir. Nevâyî'nin mesnevisinde Ferhat çok yönlü bir kişiliğe sahiptir; o, sanatçı, ressam, mimar, kahraman, komutan ve bunların da üstünde kapsayıcı ve eksiksiz şahsiyette bir adamdır. En temel farklardan biri de Ferhat, Nizâmî'nin hikayesindeki gibi dağı delen bir zanaatkar olmadığı gibi Çin padişahının oğludur. Nevâyî, Ferhat'a yeni bir bakış açısı, üstün bir kişilik kazandırmıştır. "Nevâyî'nin böyle bir karakteri betimlemesi, bir kişilikte kahramanlık, sanatçılık, tutku ve hükümdarlık gibi meziyetlerin toplanabileceğini ispat etmek istediğini gösterir. Şöyle de diyebiliriz; Nevâyî, aslında Ferhat karakteri ile kendi ideal insanını göstermek istemiştir" (Şekufte, 1384 H.: 281).

Nevâyî, Ferhat'ın zaman zaman tasavvufi aşkla renklenen olağanüstü aşkını efsaneleştirmiştir. Hikâyede ağırlık merkezi Ferhat'tır, Hüsrev'in rolü ikinci derecededir (Levend, 1965: 109-110).

Âgâh Sırrı Levend, Nevâyî'nin hikayesinin öncülleriyle olan benzerlik ve farklılıkları hakkında ayrıca şöyle demektedir: "Nevâyî ancak konuyu ve kahramanların adını almış, olayları büsbütün değiştirerek yepyeni bir eser meydana getirmiştir. Tarihi kaynakları gözden geçirip halk efsanelerini de toplayarak eserinin ilk bölümüne bir masal çeşnisi vermiştir" (Levend, 1965: 103-109).

"Nevâyî'nin *Şîrîn ü Ferhâd* adlı eseri, aslında Nizâmî'nin *Hüsrev ü Şîrîn* mesnevisine bir nazîre olarak kaleme alınmıştır. Nevâyî'nin büyüklüğü ve kudreti, Nizâmî'nin tarihî konusundan yararlanmakla birlikte, eserin esas hikâyesinde hem biçim hem de muhteva bakımından önemli değişiklikler yapmasında gizlidir. Bu yönüyle ortaya, tamamen özgün, kendi zaman ve mekânının şartlarının ürünü olan, yeni ve derin bir eser çıkmıştır. Nevâyî, mesnevisinde Sâsânî hanedanına ait tüm unsurları çıkarmış, bunun yerine kahramanı Ferhâd üzerine geniş bir şekilde kalem oynatmıştır. Bazı bölümlerde ise şair, kendisini bizzat Ferhâd'ın yerine koyarak, onun duygularını ve hâlini kendi diliyle dile getirmiştir" (Bigdeli, H. 1346: 139).

Nevâyî, ikinci eseri, *Leyla ve Mecnun* mesnevisine, Nizâmî'nin mesnevisiyle aynı adı vermiştir. Âgâh Sırrı Levend'e göre Nevâyî'nin eserine öncülük eden Nizâmî, söz konusu Farsça mesnevisinde; Arap mesnevilerinden esinlenmiş ve bazı değişiklikler yaparak eserini kaleme almıştır. "Nizâmî, doğrudan Arap kaynaklarından faydalanarak hikayesini kaleme alan bir şairdir. O, Arap kaynaklarındaki

söylentilerden bazısını değiştirerek, kendiliğinden bazı motifler de ekleyerek konuya uygun hikayelerle eserini meydana getirmiştir" (Levend, 1959: 31).

Bunun yanı sıra, Âgâh Sırrı Levend, Nevâyî'nin eserinin Nizâmî'nin eseriyle olan farklılıkları hakkında; Nevâyî'nin hikâyeyi tamamen değiştirerek akışı başka bir tarafa çektiğini söylemekte ve farklılıkları sınıflandırmaktadır. Kısaca birkaç maddeyi örnek gösterebiliriz:

1-"Nevâyî, Mecnun'u bir ermiş gibi göstermeye çalışıyor. Leyla'nın ölüm döşeğinde yatmakta olduğunu Hatif'ten öğrenen Mecnun, Leyla'nın evine koşar, her ikisi de biranda ölür. İkisini de aynı tabuta koyup gömerler.
Mecnun, anne ve babasının ölümünü rüyasında görür" (Levend, 1959: 145-146).

2- Nevâyî'nin, Behram ve Gülendam'ın hikayesini anlattığı, dördüncü mesnevisi Seb'a-i Seyyare'dir. "Şair bu mesneviyi hicri 819 yılında bitirdiğini söylemekte ve eserin girişinde; 'idari işlerime rağmen bu mesneviyi 4 ayda yazdım…', demektedir" (Hândmîr, 1378 H.: 181).

Bu mesnevi aslında Nizâmî'nin Heft Peyker'i ve Emir Hüsrev'in Heşt Bihişt'ine naziredir. Nevâyî, bu mesnevide de konuyu Nizâmî'den almak ve Hüsrev'den de yararlanmakla birlikte olayları birbirine bağlayan nedenleri bir hayli değiştirmiştir. Aynı çerçeve içinde kendi düşüncesine uygun yepyeni bir eser yaratmıştır (Levend, 1965: 138).

Nevâyî'nin bir diğer önemli eseri, hem bir edebiyat tarihi hem de bir tezkire olarak değerlendirilebilecek olan *Mecâlisü'n-nefâis* adlı kitabıdır. Hândmîr, *Mekârimü'l-ahlâk* adlı eserinde bu tezkire hakkında şu ifadeleri kullanır: "Âlî Hazretin eserlerinden biri de *Mecâlisü'n-nefâis*tir. Bu kitap Türk dilinde yazılmış olup, Hazret-i Hakan Seyyid Mağfûr Mirza Şâhruh'un saltanatından kendi zamanına kadar yaşamış olan birçok şair ve ârifin bazı özelliklerini ve hayat hikâyelerini ihtiva etmektedir" (Hândmîr, 1378 H.: 83).

Mecâlisü'n-nefâis, Türkçe yazılmış ilk tezkire olma özelliğine sahiptir ve sekiz meclisten oluşmaktadır. "Nevâyî, Devletşah'ın *Tezkiretü'ş-şüerâ*'sı ile Câmî'nin *Bahâristân* adlı eserinden sonra, kendi çevresindeki şairleri de kapsayan bu eserini kaleme almıştır" (Levend, 1965: 2).

Muhâkemetü'l-lügateyn, Nevâyî gibi hem Türkçe hem de Farsça şiir yazabilen, her iki dili iyi tanıyan ve bu dillerin ifade imkânlarına vakıf bir şairin tecrübelerinin

mahsulüdür. "*Muhâkemetü'l-lügateyn*, aslında Çağatay Türkçesiyle yazılmış, ilmî esaslara dayanan ve Nevâyî'nin uzun yıllar boyunca Türkçe edebî eserler üretirken fark ettiği hususları ve yaptığı araştırmalar sonucunda ulaştığı sonuçları ortaya koyduğu bir eserdir. Bu eserde Nevâyî, bilimsel yöntemlerle ve bir ilk olarak, bu dilde edebî eserler meydana getirilebileceğini ispatlamıştır" (Melleyiyef, 1379 H.: 516).

"Bu kitap, hicrî 905 yılında, yani Nevâyî'nin vefatından bir yıl önce yazılmıştır. Eserin temel konusu, Türk dilinin ifade gücü ve Türkçenin Farsçaya üstünlüğünün ispatıdır. Nevâyî, bu eserinde Farsçada karşılığı bulunmayan yüz Türkçe kelimeyi örnek göstererek, bu kelimelerin yerine Farsçada Arapça kökenli sözcüklerin kullanıldığını belirtir" (Cuzcânî, 1346 H.: 92).

Âgâh Sırrı Levend, eserin önemiyle ilgili olarak şu noktalara dikkat çekmektedir: Ali Şîr Nevâyî, bu eserde "önceleri kendisinin de Farsça yazma akımına katıldığını, ancak sonradan uyanarak doğru yolu bulduğunu anlatır… Eserin bir diğer önemli yönü ise, şairin kendi eserleri hakkında ayrıntılı bilgi vermesidir. Özellikle gazelde kimlerden etkilendiğini, kasidelerinin hangi şairlerin kasidelerine nazire olduğunu mahlaslarıyla birlikte açıklar" (Levend, 1965: 4).

Nevâyî'nin diğer eserlerine örnek olarak *Hamsetü'l-mütehayyirîn*, *Risâle-i muammâ*, *Münşeat*, *Vakfiyye*, *Çihl hadis*, *Lisânü't-tayr*, *Mahbûbü'l-kulûb* ve *Nazmü'l-cevâhir* sayılabilir.

Ali Şîr Nevâyî, Türkçe kaleme aldığı ve "Nevâyî" mahlasını kullandığı eserlerinin yanı sıra, "Fânî" mahlasıyla yazdığı Farsça bir divana da sahiptir. Bu divan; gazeller, rubailer, kıtalar ve muammâlardan oluşmaktadır. "Bu divanda iki tür gazele rastlanmaktadır. Bunlardan biri özgün muhtevalı gazeller, diğeri ise nazire olarak yazılmış olanlardır. İkinci gruptaki gazellerde Nevâyî, şiirin büyük ustalarına aynı vezin ve kafiyede cevaplar vermiştir. Bu bağlamda Hâce Hâfız, Sa'dî, Emir Hüsrev Dihlevî, Mevlânâ Şehâbî, Mîr Süheylî, Hâce Selmân ve özellikle de Câmî'nin birçok gazeline nazireler yazmıştır. Bu şairler arasında en çok nazire yaptığı isim Hâfız'dır" (Nevâyî, 1342 H.: 23).

"Nevâyî, son eseri *Muhâkemetü'l-lügateyn*'de kendisini etkileyen üç divanı açıkça belirtir: Timur döneminde şiirleri büyük beğeni toplayan Emir Hüsrev Dihlevî'nin Divanı, manevî üstadı Câmî'nin Divanı ve 'hakikat âşıklarının kumandanı ve rehberi' olarak nitelendirdiği Hâfız'ın Divanı" (Melville, 2020: 101).

Nevâyî'nin Hâfız'a olan ilgisi ve onun gazellerini örnek alması Hâfız'ın ilk beytine yaptığı nazireden anlaşılmaktadır:

رموز عشق كانت مشكلا بالكأس حللها
كه آن ياقوت محلولت نمايد حل مشكل ها

(Nevâyî, 1400 H.: 45).

(Aşk sırları zorladı, kadehle çöz onu. Çünkü senin kırmızı şarabın zorlukları çözer)

Elbette bu dönemde sadece Nevâyî ve Câmî değil, diğer birçok şair de Hâfız'a nazireler yazmışlardır: "Hiç kuşkusuz Hâfız'ın dizeleri, bu dönemin şiir anlayışını biçimlendirmede büyük rol oynamıştır. Özellikle onun şiiri Timur İmparatorluğunun iki büyük şairini etkilemiştir: Nureddin Câmî (1414 – 1492) ve Ali Şîr Nevâyî (1441 – 1501) (Melville, 2020: 97).

5.2.5. Nevâyî'nin Himayeciliği

Timurlular devrinde sanat hamileri, Herat şehrinin altın çağını yaşamasında oldukça önemli roller üstlenmişlerdir. Bu hamiler yalnızca saray ve şehzadelerle sınırlı kalmamış; vezirler ve devrin ileri gelenlerinden de oluşmuştur. Hüseyn-i Baykara'nın veziri Ali Şîr Nevâyî de bu isimlerin başında gelmektedir. Nevâyî'nin ataları Timurlu sarayında hizmet etmiş kimselerdi. Kendisi de Sultan Hüseyn-i Baykara ile birlikte büyümüş ve eğitim almış, ilerleyen yıllarda ise sultanın veziri olmuştur. Aynı zamanda bir şair olan Nevâyî, sahip olduğu gücü sanatın yayılması ve desteklenmesi amacıyla kullanmıştır. O, birçok sanat dalındaki sanatçılarla yakın temas hâlindeydi; onların yeteneklerini sınamakta, desteklemekte ve farklı alanlarda kendilerinden faydalanmaktaydı. Nevâyî'nin himayesinde pek çok edebiyatçı, mimar, ressam, müzisyen ve hattat yetişmiştir. Ayrıca döneminde inşa edilen birçok yapının onun desteğiyle gerçekleştirildiği de bilinmektedir.

Fahrî Herevî, *Mecâlisü'n-nefâis* adlı eserinin dokuzuncu bölümünün başında Ali Şîr Nevâyî'nin hayatı hakkında şu bilgileri vermektedir: "Her gün Ali Şîr Nevâyî'nin hazinesine yetmiş beş bin dinar giriyordu. Bunun on beş bin dinarı masraflara ayrılıyordu. Her yıl bin kat elbisenin ihtiyaç sahiplerine dağıtılmasını emretmişti. Üç yüz yetmiş adet hayır amaçlı bina yaptırdı. Şarkıcıları, müzisyenleri ve hattatları emsali görülmemiş bir şekilde desteklemiştir ki tarihin başka bir devrinde bunun benzeri görülmemiştir. Bizzat kendisi de bu sanat dallarıyla, özellikle de şairlikle meşguldü" (Nevâyî, 1398 H.: 134–135).

Bâbür Şah ise Nevâyî hakkında şu değerlendirmede bulunmaktadır: "İyi rubailer yazmıştır ve Câmî'den ilham alarak kendi inşalarını tasnif etmiştir. Ayrıca aruz ilmiyle ilgili *Mîzânü'l-evzân* adlı bir eseri vardır. Ali Şîr Bey gibi sanat ve ilim sahasında bu derece güçlü bir şahsiyet bir daha bulunmayacaktır. Mûsikî alanında önde gelen Üstat Kul Muhammed ve Hüseyin Udi gibi isimler, Nevâyî'nin yetiştirmesi ve himayesi sayesinde ortaya çıkmıştır. Bihzâd ve Şah Müzaffer de resim sanatında aynı şekilde onun himayesiyle yetişmişlerdir. Onun kadar hayır yolunda bina yaptıran bir kimseye nadiren rastlanır" (Bâbürşah, 1387 H.: 102–103).

İyi bir şair ve şiir eleştirmeni olan Nevâyî, yazar ve şairlerin desteklenmesini kendine bir görev bilmiştir. Şiirdeki maharetinin yanı sıra, nerede yetenekli bir şair görse ya da yüreğe dokunan bir şiir duysa mutlaka onunla ilgilenmiş; maddî ve manevî yardımlarda bulunarak çeşitli hediyeler vermiştir. Dönemin meşhur şairlerinden olan ve *Şah ve Derviş*, *Safhatü'l-aşıkîn*, *Leylâ ve Mecnûn* mesnevilerinin müellifi Mevlâna Hilâlî Çağatayî'nin Nevâyî ile olan hikâyesi ve Nevâyî'nin ona sağladığı destekler *Tuhfe-i Sâmî* tezkiresinde anlatılmaktadır. Vâsıfî'nin Nevâyî tarafından keşfedilmesi ve bulmaca edebiyatına yönlendirilmesi ise *Bedâyiü'l-vekâyi* adlı eserde yer almaktadır (Safevî, 1354 H.: 153; Vâsıfî, 1349 H.: 387–388).

"Emîr Ali Şîr Nevâyî ayrıca müzik de bilmekteydi. Bu sanatı, Jende Pîl lakaplı Hâce Yusuf Burhân Câmî'den (ünlü ariflerden Şeyhülislâm Ahmed Câm'ın yakınlarındandır) öğrenmişti" (Meşhun, 1380 H.: 299).

Zühreyyeddin Bâbür, Nevâyî'nin müziğe olan ilgisi ve bu alandaki bilgisi hakkında şu değerlendirmeyi yapmaktadır: "Müzikte güzel besteler yapmış iyi bir öncüdür. Ali Şîr Bey gibi sanat ehline ustalık ve hocalık yapan bir kişi daha gelmiş midir bilinmez. Müzisyen olan Üstad Kul Muhammed, Hüseyin Ûdî ve Şeyh Nâyî gibi isimler, Ali Şîr Nevâyî'nin eğitimi ve desteği sayesinde bu derece ilerleyebilmişlerdir" (Bâbürşah, 1387 H.: 109).

Nevâyî, müziğin daha ileri bir seviyeye ulaşması ve bu alanda ilmî risalelerin yazılması için de sayılamayacak derecede katkıda bulunmuş ve bu tür çalışmaları sürekli desteklemiştir. Döneminde kaleme alınan mevcut çalışmaları yeterli bulmayan Nevâyî'nin, Câmî'den konuya dair daha sade ve ayrıntılı bir risale yazmasını talep ettiği de bilinmektedir.

5.2.5.1. Resim Hamiliği

Nevâyî, resim sanatlarında da devrinin en büyük destekçilerinden biri olmuştur. Onun bu alana gösterdiği ilgi, resim atölyelerinin canlanmasına; kitap süsleme ve benzeri sanat dallarının gelişmesine zemin hazırlamıştır. Seyyid Rûhullah Mîrek, Nevâyî'nin ilgisine mazhar olan ilk ressamlardandır. Aynı zamanda Sultan Hüseyin'in saltanat kütüphanesi ve atölyesinin idaresi de onun sorumluluğundaydı. Resim, tezhip ve kitabe yazarlığında yetkin bir isim olan Mîrek, Herat'ta kendi devrinde inşa edilen birçok imaretin kitabelerini kaleme almıştır. *Mekârimü'l-Ahlâk* adlı eserde, Mîrek'in kitabe yazarlığındaki mahareti ile Nevâyî'nin onunla olan ilişkisi ve sanat faaliyetlerindeki ciddiyeti ayrıntılı biçimde ele alınmaktadır. Bu durum, Nevâyî'nin sanatı nasıl desteklediğini ve sanatçıların çalışmalarını ne derece yakından takip ettiğini açıkça göstermektedir.

Bihzâd ise Nevâyî'nin himayesinde yetişen bir diğer meşhur ressamdır. İlk dönemlerinde Ressam Mîrek'in gözetimi ve tedrisi altında bulunan Bihzâd, gençliğinin ilk yıllarında Nevâyî'nin himayesine girmiştir. Nevâyî'nin Bihzâd'a olan ilgisini Vâsıfî şu şekilde aktarmaktadır: "Günbegün, anbean üstadın sanatı ve konumu yükselmekteydi… Bilinir ki, üstat söz konusu minyatürlü yazmayı Ali Şîr Nevâyî'nin Firdevs Meclisi'ne getirdi. Şöyle bir sahne vardı: Çeşit çeşit ağaçlarla süslenmiş bir bahçe ve Mir Nevâyî, bir asaya yaslanmış hâlde ayakta durmakta. Önünde ise 'saçık' adetince altın dolu siniler bulunmaktaydı" (Vâsıfî, 1349 H.: 149–150).

Vâsıfî, devamında Nevâyî'nin bu eserden duyduğu memnuniyet ve sevinci dile getirdiği bir beyitten söz eder. Ardından Nevâyî, mecliste bulunanlara dönerek görüşlerini sorar. Mecliste hazır bulunan Mevlâna Fasîh, Mevlâna Sâhibdârâ, Mevlâna Burhân ve Mevlâna Muhammed Bedahşî, resim hakkında olumlu değerlendirmelerde bulunmuş; bunun üzerine Nevâyî, Bihzâd'a değerli taşlarla süslenmiş eyer ve koşum takımı bulunan bir at ile çeşitli elbiseler hediye etmiştir.

5.2.5.2. Güzel Yazı Hamiliği

Güzel yazı alanında da Nevâyî'nin kendi himayesine aldığı ve desteklediği birçok sanatçı bulunmaktadır. Nevâyî, Hüseyn-i Baykara ile birlikte, sanat değeri yüksek kitap ve el yazmalarının yazımı için büyük harcamalar yapmanın yanı sıra, pek çok güzel yazı ustasını ve hattatı da himayelerine alarak onlara yardım etmişlerdir. Zühreyyeddin Bâbür, hatıratında bu durumu şu sözlerle ifade etmektedir: "Mevlâna

Sultan Ali Meşhedî, her gün Baykara için otuz, Ali Şîr Bey için ise yirmi beyit yazmaktaydı" (Brown, ŞŞ. 2537: 673).

Bu alanda faaliyet gösteren ve Ali Şîr Nevâyî'nin himayesinde bulunan sanatçılar arasında Sultan Ali Kaimî, Hâce Muhammed Hâfız, Mevlâna Zeyneddin Mahmud, Mevlâna Sultan Ali Sebz Meşhedî, Mevlâna Sultan Muhammed Hendân, Mevlâna Abdülcemîl, Mevlâna Behrânî ve Mevlâna Adîmî sayılabilir.

Ali Şîr Nevâyî'nin sarayı, yalnızca güzel yazı ustalarının desteklendiği ve güzel yazı sanatının geliştiği bir mekân değil, aynı zamanda güzel yazı talimlerinin yapıldığı ve yeni nesil hattatların yetiştirildiği bir merkez konumundaydı. Nitekim Sultan Ali Meşhedî, Nevâyî'nin desteği ve ilgisi sayesinde sakin ve güvenli bir hayat sürmüş; bu sayede Sultan Muhammed Nûr, Sultan Muhammed Hendân, Muhammed İbrişîmî, Zeyneddin Mahmud, Mevlâna Muhammed Kasım Şâdî Şah ve Abdi Nîşâbûrî gibi öğrenciler yetiştirebilmiştir (Beyânî, 1363 H.: 252).

5.2.5.3. Müzik Hamiliği

Nevâyî'nin alakadar olduğu sanat dallarından biri de müzik olmuştur. Kendisi bir müzik bilgini olmakla birlikte, farklı müzik formlarına da hâkimdi.

"Nevâyî'nin musiki alanındaki katkıları yalnızca bestelerle sınırlı kalmamış, aynı zamanda müzik formlarının geliştirilmesine de öncülük etmiştir. Muhammed Emin-i Buhârî'nin 1660 yılında kaleme aldığı *Muhîtü't-Tevârîh* adlı eserinde, Horasan musikisinde günümüzde de icra edilen ve yedi makamı içeren 'Heft bâb-ı usûl' formunun mucidi olarak zikredilmesi, onun müzik tarihindeki yerini açıkça ortaya koymaktadır" (Akbıyık, 2004: 151–171).

Nevâyî, müziği iyi bilmenin yanı sıra müzikle ilgilenen sanatçıları da desteklemiş ve onların eğitimine katkı sağlamıştır. "Kanun sazında eşsiz olan Hâfız Kudak, Üstat Seyyid Ahmed, ud çalmada son derece mahir olan Üstat Kul Muhammed, Üstat Hüseyin-i Udî ve Üstat Şeyhî Nâîlî, Ali Şîr Nevâyî devrinin önde gelen musikişinasları arasında yer almaktaydı" (Hüseynî, Sâlmânî, 2025: 113–131).

5.3. Abdurrahman Câmî

Herat Ekolü'nün Fars edebiyatı ve tasavvuf alanındaki temel taşlarından biri olan Mevlâna Abdurrahman Câmî, Şâhruh, Ebü'l-Kasım Bâbür, Mirza Sa'îd ve Sultan Hüseyin gibi büyük Timurlu hükümdarların döneminde yaşamış; bu sultanların saygı ve ilgisini kazanmıştır.

“Câmî, Ebû Sa‘îd’in saltanatı sırasında da oldukça şöhret sahibi bir şair olarak sultanın muhabbetine mazhar olmuştu. Bir gün sultanın sarayına gitmek üzereyken, sarayda eğlence ve sefa meclisi kurulduğunu öğrenince geri döndü. Sultan bu durumu haber aldığında meclisin dağıtılmasını emretti ve Câmî’nin yeniden saraya davet edilmesini istedi. Ancak Câmî bu daveti kabul etmeyerek sultana bir şiirle karşılık verdi:”

نه زهد آمد مرا مانع ز بزم عشرت اندیشان
غم خود دور می دارم ز بزم عشرت ایشان

(Moderres Tebrizi, 1374 H.: 386).

Câmî, bu beyitte aslında “zâhid olmam böyle bir meclise girmeme engel değildir; ancak içimdeki gam ve kederi sizin neşe ve sefanızdan uzak tutmak, eğlencenizi bozmak istemiyorum” demek suretiyle, saygılı bir üslupla sultandan özür dilemektedir. Tarihçi Hândmîr, *Habîbü’s-Siyer* adlı eserinde Câmî’nin doğumu ve hayatı hakkında şu bilgileri kaydeder: “Onun doğumu 817 yılında H. Harcird kasabasında gerçekleşmiştir. Buluğ çağına erdikten sonra çeşitli ilim dallarında eğitim almaya başlamış ve kendisini zühd ve takvaya adamıştır. Mirza Ebü’l-Kasım Bâbür devrinde sultana takdim edilmek üzere *Hilye-i Hilel* adlı eserini kaleme almıştır. Sultan Ebû Sa‘îd döneminde ise sırasıyla birinci divanını ve tasavvufî risalelerini yazmıştır. Diğer telif eserlerini ve manzumelerini Hakan Mansur devrinde kaleme almıştır” (Hândmîr, 1379 H.: 203–204).

“Câmî, beş yaşındayken babası Nizâmeddin Muhammed ile birlikte Herat’a göç etmiş; Mevlâna Cüneyd-i Usûlî’nin yanında aldığı ilk eğitimin ardından Nizâmiye Medresesi’nde tahsiline başlamıştır. Burada Ali Semerkandî gibi hocalardan ders almıştır” (Câmî, 1378 H.: 146).

Câmî’nin öğrencisi Abdulgaffur Larî ise onun ilk eğitimi hakkında şu bilgileri vermektedir: “Câmî, ‘Ben babamın öğrencisiydim ve dili ondan öğrendim’ derdi. Anlaşıldığı üzere Mevlâna Câmî, sarf ve nahiv ilmini babasının yanında öğrenmiş; bundan sonra özellikle tabii ilimler alanında başkalarına fazla ihtiyaç duymamıştır” (Larî, 1343 H.: 37).

5.3.1. Nakşibendi Tarikatı ile Tanışması

“Câmî, Semerkant ve Herat’taki ilk eğitim sürecinde Nakşibendî büyüklerinin yöntem ve talimleriyle tanışmıştır. Bu dönemde Sa‘deddin Kaşgârî’nin müridi olmuş,

daha sonra ise Hâce Ahrâr lakabıyla tanınan Hâce Nâsıreddin Ubeydullah'a intisap etmiştir. Ömrünün sonlarına doğru ise bizzat kendisi bir Nakşibendî mürşidi olarak tanınmaya başlanmıştır" (Câmî, 1378 H.: 96).

Câmî, *Tuhfetü'l-ahrâr* adlı mesnevisini Hâce Ubeydullah-ı Ahrâr adına kaleme almış; bu vesileyle ona bağlılığını resmî olarak ilan etmiştir. Başından itibaren Nakşibendî tarikatının mensubu olan Câmî, neticede kendi döneminde Nakşibendî şeyhlerinin pîri olarak kabul edilmiştir. *Dâiretü'l-ma'ârif* başta olmak üzere bu tarikat için kaleme alınmış birçok risale ve kitabın da müellifi olmuştur.

"Câmî; Sünnî, tasavvuf ehli, muayyeniyetçi ve Nakşibendî tarikatı mensubuydu. Bununla birlikte, tasavvuf ve irfan alanlarındaki yetkinliğine rağmen hiçbir şekilde mutaassıp değildi. Dinî tartışmalarda ve mezhep kavgalarında son derece müsamahakâr ve ılımlı bir duruş sergilemekteydi" (Moderres Tebrizî, 1374 H.: 75).

Câmî, ehli tasavvuf olmasına rağmen Timurlu padişahlarıyla oldukça esnek bir ilişki kurmuş; kendisini halk ile yöneticiler arasında bir köprü olarak görmüştür. Benzer şekilde, bazı sûfî şairler de şiir gibi çeşitli araçlardan yararlanarak fikir ve nasihatlerini halka aktarmışlardır. Câmî'nin gazellerinde tövbe bozmanın sakıncalılığına ve halka eziyet etmekten kaçınmaya dair nasihatlere sıkça rastlamak mümkündür.

Herat Ekolü içerisinde Câmî, Fars edebiyatının zirvesinde yer almaktadır. Nakşibendî tarikatının ve tasavvufî şiirin güçlü bir temsilcisi olarak hem halk ile saray arasında aracılık etmiş hem de şiir ve felsefenin sunduğu imkânlar sayesinde kendi tasavvufî düşüncelerini ifade etmiştir. Sanattaki yaratıcılığı ile dinde kolaylığı esas alan yaklaşımı, şüphesiz onun şahsî düşünce dünyasının bir yansımasıdır. Câmî, Nakşibendî öğretilerini siyaset sahasına taşımayı başarmış; Herat Ekolü'nün edebiyat alanındaki öncüsü olarak, ekolün siyasî alanda da gelişip söz sahibi olmasında inkâr edilemez bir rol üstlenmiştir.

5.3.2. Timurlu Sarayındaki konumu

Câmî'nin Timurlu sarayındaki varlığı, hükümetler açısından da önemli bir avantaj sağlamış; yöneticiler bu durumdan yararlanmayı ihmal etmemiştir. Câmî'nin şiirlerinin Timurlu dönemi yapılarında kullanılması, bu ilişkinin ilk ve en belirgin örneklerinden birini teşkil etmektedir. Câmî'nin, söz konusu yapıların inşası sırasında

ya da tamamlanmasının ardından kaleme aldığı; bu eserleri öven kaside ve mesnevileri bulunmaktadır. Buradan da anlaşılacağı üzere Câmî, sarayda düzenlenen birçok merasim ve törende bizzat hazır bulunmuştur. Bu ilişkinin karşılıklı bir nitelik taşıdığı da göz ardı edilmemelidir. Nitekim Câmî, bu ilişkiden son derece memnun olup, tarikatının öğretilerini sarayın da desteğiyle toplumda yayma imkânı bulmuştur.

"Câmî, Hicaz seyahatinden döndükten sonra" [24], Sultan Mirza ve Ali Şîr Nevâyî ile birlikte hükümette bir "üçgen sistem" oluşturmuştur. Bu sistemde, üçgenin iki kenarı saray ve çevresini, üçüncü kenarı ise tekke, medrese ve bunlara bağlı yapılarla Câmî'nin denetim alanını temsil etmekteydi. Bu karardan sonra Câmî, saraya bizzat müracaat etmeyi gerekli görmemiştir (Herevî, 1377 H.: 71).

Bu süreçte saray erkânı Câmî'nin yanına gitmeyi tercih etmiştir. Sultanlar, vezirler, emirler ve diğer devlet ricali onunla görüşmek ve sohbetine katılmak arzusundaydı. Câmî'ye yakın olmak ve onunla birlikte bulunmak, onlar için büyük bir şeref vesilesi olarak kabul edilmekteydi. Nitekim "Câmî ile görüşme saadetine erişen Horasan sultanları ve ileri gelenleri, bunu bir zenginlik olarak telakki etmiş ve Câmî'yi iki cihanın nimeti saymışlardır" (Larî, 1343 H.: 37–38).

Câmî'nin *Heft Evreng*, *Divan*, *Bahâristân* ve yazma mektupları gibi eserleri incelendiğinde; bu metinlerde adalet, hikmet, akıl ve benzeri kavramların öne çıktığı ve dönemin siyasal anlayışını yönlendirdiği görülmektedir. Bu çerçevede Herat Ekolü'nün siyasî kanadı, Câmî'nin öncülüğünde şekillenmiş; böylece kendi döneminde farklı din ve mezheplerin varlıklarını sürdürebildiği bir toplumsal düzen için uygun şartlar oluşmuştur. Gösterdiği hoşgörü ve müsamaha sayesinde bu ekol, Herat'ı siyaset, sanat ve edebiyat gibi alanlarda büyük düşünürlerin yetiştiği bir merkez hâline getirebilmiştir.

Câmî'nin, Ali Şîr Nevâyî'ye yazdığı bir mektuptan günümüze ulaşan ve tüm Müslümanların yararına olduğu şeklinde yorumladığı bir barış anlayışı da dikkat çekicidir. Bu mektupta Câmî şu ifadelere yer vermektedir: "İhtiyaçlarımızı arz ettikten sonra, sizin sağlık ve esenlik içinde olduğunuzu bildiren mektubunuz elimize ulaştı; bu durum bizi ziyadesiyle memnun etti. Bahsi geçen barış meselesine gelince, umarım en kısa zamanda gerçekleşir. Zira bu barış her iki açıdan da tüm Müslümanların

[24] Câmî'nin talebesi Abdulgaffur Larî, Tikmeley-i Nefehatü'l-üns eserinde şöyle yazmaktadır: Câmî hazreti peygamberin vefat ettiği yaşa ulaştığında, Beytullah ve Medine ziyareti için yola çıktı. Bk. Abdulgaffur Larî, Tikmeley-i Nefehatü'l-üns, 1343, s.58.

hayrınadır. Şüphe yoktur ki cenab-ı âli de bu şekilde düşünmekte ve bu yönde gayret göstermektedir" (Orunbayev, 1364 H.: 53).

Câmî'nin, Sultan Hüseyin'e ve Emir Ali Şîr Nevâyî'ye yazdığı mektupların birçoğunda gerçekleşmesini istediği işlerin yararı anlatılmış ve istenilen şey üstü kapalı olarak ima edilmiştir.[25]

Câmî'nin düşünce dünyasında adalet, genellikle siyasi bir anlama sahiptir. Bu konuda birçok defa padişaha hitap etmiştir:

حق ز شاهان به غیر عدل نخواست / آسمان و زمین به عدل بپاست
سلطنت خیمه ای است بس موزون / کش بود راستی و عدل ستون
گر نباشد ستون خیمه به جای / چون بود خیمه بی ستون بر پای

(Câmî, 1398 H.: 201).

(Tanrı, padişahlardan adalet dışında bir şey istememiştir. Çünkü yer ve gök adalet ile ayaktadır. Saltanat direkleri adalet ve doğruluk olan bir çadırdır. Eğer çadır direksiz olursa yerle bir olur.)

5.3.3. Saray ile İlişkisi ve Toplumdaki Yeri

Câmî, bu konuma ulaşabilmek için yaklaşık otuz yıllık bir süreci geride bırakmıştır. Onun şahsiyetinin oluşumunda Nakşibendî siyasî öğretisi, Hanefî mezhebi, Fars edebiyatı, sanat ve felsefe gibi unsurlar belirleyici bir rol oynamıştır. Tüm bu hususlar dikkate alındığında, Câmî'nin saraydaki varlığı, dönemin hükümetleri açısından önemli bir meşruiyet kaynağı niteliği taşımaktadır. Nitekim Câmî'nin sarayla kurduğu olumlu ilişkiler, yalnızca sultan ve onun veziriyle gerçekleştirdiği mektuplaşmalardan değil, aynı zamanda Hicaz seyahatine çıkmaya karar verdiği sırada sultanın kendisine gösterdiği özel ilgiden de açıkça anlaşılmaktadır.

Bu bağlamda Sultan'ın, Câmî'nin her türlü vergiden muaf tutulmasını, yolculuk sırasında ortaya çıkacak tüm masrafların karşılanmasını ve İslâm dünyasındaki iktidar sahiplerine hitaben mektuplar gönderilmesini emrettiği görülmektedir. Söz konusu mektuplarda, Câmî ve yol arkadaşlarının iyi

[25] Bir fikir adamı olan Câmî, sultan ve vezirlerine gösterilmesi gereken hürmet adabına da dikkat etmekteydi. Bu ve benzeri mektuplarda muhatabın, özellikle de sultanın davranış ve tutumlarını kontrol ederek bir arif ve din alimi konumunda nasihatler vermektedir. Bu tür mektuplarda sıkça
Duygusal cümlelere, dua ve şiir pasajlarına rastlamak da mümkündür.

karşılanmasının özellikle talep edildiği ifade edilmektedir (Baherzi, 1401 H.: 160–163).

Câmî'nin de bu ilgi ve muhabbeti aynı ölçüde karşılıksız bırakmadığına tanık olmaktayız. Nitekim Sultan'ın, Câmî için Hicaz seyahati sırasında kaleme aldığı ve Türkçe iki beyit eklediği bir mektup bulunmaktadır. Sultan, mektupta yer alan bu Türkçe beyitler için "beni mazur görün; zira herkes aşk sırrını en güzel kendi dilinde ifade eder" ifadesini kullanmıştır. Câmî ise bu mektuba aşağıdaki beyitle karşılık vermiştir:

نیستم چون یار ترکی گو، ولی تا زنده ام
چشم ترک و لعل ترکی گوی را بنده ام

(Baherzi, 1401 H.: 237).

(Türkçe konuşan sevgili dost gibi konuşamam ama yaşadığım müddetçe onun Türk gözlerine ve Türkçe konuşan dillerine köleyim.)

Câmî'nin edebî ve ilmî bir otorite hâline gelmesi, Herat'ta yazar ve âlimlerin gözle görülür ölçüde telif eserler vermesine zemin hazırlamıştır. Eser sahipleri, kaleme aldıkları çalışmalar konusunda Câmî'nin görüş ve değerlendirmelerine büyük önem atfetmekteydiler. Nitekim Hândmîr, Hülasatü'l-ahbâr adlı eserinde bu durumu şu şekilde aktarmaktadır: "Mevlâna Şemseddin Muhammed Bedahşî, muammâ sanatıyla ilgili birkaç risale yazmıştır. Bunlardan biri 'Bilmecenin Kuralları' adlı risaledir ki bu eseri Câmî'nin gözetimi altında kaleme almıştır. Câmî, söz konusu nüsha hakkında birkaç satır da yazmıştır" (Hândmîr, 1372 H.: 233). Bu durum, ulema ve âlimlerin çözüme kavuşturamadıkları meselelerde Câmî'ye müracaat ettiklerini açıkça göstermektedir.

Câmî'nin eserleri, özellikle divanı ile Heft Evreng adlı kitabı, dönemin önde gelen sanatkârları tarafından istinsah edilmiş; tezhip ve süsleme bakımından da büyük bir özenle hazırlanmıştır. Sultan Ali Meşhedî'nin Câmî ile yakın bir dostluğunun bulunduğu, Câmî'nin de Meşhedî'nin hat sanatına özel bir ilgi gösterdiği bilinmektedir. Bu ilgi ve yakınlık, Câmî'nin eserlerinin önemli bir kısmının Sultan Ali Meşhedî tarafından yazılmasına vesile olmuştur (Beyânî, 1363 H.: 245).

Baherzî, kendi eserinde Câmî'nin sahip olduğu konum ile Nevâyî'nin ona gösterdiği ilgi ve görüşlerini ne derece önemsediği hususunda şu bilgileri aktarmaktadır: "Mir Ali Şîr Nevâyî, yirmi yedi bin beyitten oluşan ve Türkçe kaleme

aldığı hamsesini tamamladığında, metni henüz temize çekmeden, görüş ve değerlendirmelerini almak üzere Câmî'ye göndermiştir. Nevâyî, eğer uygun görürse eserin herhangi bir değişiklik yapılmadan çoğaltılmasını isteyeceğini, uygun görmediği takdirde ise eseri baştan sona düzeltmeye hazır olduğunu ifade etmiştir" (Baherzî, 1401 H.: 232). Câmî ise bu girişim karşısında Nevâyî'nin eserini övmüş ve takdirle karşılamıştır.

Câmî Divanı ile Fal Açmak

"Rivayet edildiğine göre Mevlâna Abdullah Hâtefî, Leylâ vü Mecnûn mesnevisini kaleme almak için Câmî'den izin istemiştir. Câmî ise onu sınamak amacıyla, Firdevsî'nin meşhur bir kıtasına nazire yazmasını talep etmiştir. Hâtefî bu sınavı başarıyla vererek huzurdan ayrılmıştır" (Vaiz, 1348 H.: 135). Câmî'nin burada söz konusu şairi sınaması, onun şiirdeki yetkinliğini ölçme arzusundan kaynaklanmaktadır. Bu hadise, Câmî'nin görüş ve değerlendirmelerinin şair ve yazarlar nezdinde ne derece önemsendiğini ve onun edebî alanda tam anlamıyla bir otorite olarak kabul edildiğini açık biçimde göstermektedir.

Tarihî kaynaklarda yer alan ve Câmî'nin şairler ile yazarlar arasındaki itibarını ve edebiyat otoritesi olarak benimsenmiş konumunu yansıtan bir diğer örnek ise, Câmî'nin şiirleriyle fal açılması geleneğidir. Bu uygulama, kişinin kararsız kaldığı anlarda ya da cevabı bulunamayan meselelerde Câmî Divanı'ndan fal açılarak bir işaret ve cevap aranmasının yaygın bir gelenek hâline geldiğine işaret etmektedir.

Nitekim Vâsıfî, Hicaz yolculuğuna çıkıp çıkmama konusunda tereddüt yaşadığı bir anda Câmî Divanı'ndan fal açtığını şu şekilde aktarmaktadır: "Hicaz'a, Kâbe'yi ziyarete gitme hususunda kararsız kalmıştım ki, bir talebe içeri girdi. Elinde Câmî Divanı vardı. Divandan benim için bir sayfa açtık ve karşımıza şu beyit çıktı:

جامی ز ملک خراسان چه کنی عزم حجاز
چون تو را کعبه مقصود به ترکستان است

(Câmî! Neden Horasan'dan Hicaz'a gitmek istersin. Zira, senin için Kâbe, Türkistan'dır.)

Bu nedenle Ubeydullah Han'dan destur alıp Türkistan'a gitmeye karar verdik" (Vâsıfî, 1349 H.: 264).

Bazen bu fal meselesi bazı kimselerin hoşuna gitmiyor, hatta Câmî'nin bulunmadığı ortamlarda ona karşı saygısız tavırlar sergilendiği de görülüyordu. Vâsıfî, Bedâyetü'l-vekâyi adlı eserinin başka bir yerinde, dönemin padişahının da hazır bulunduğu bir meclisten ve burada Herat'ın ileri gelenlerinin Câmî Divanı'yla fal açmalarından söz etmektedir. Vâsıfî, bu meclisi şöyle aktarmaktadır:

"Birkaç gün sonra Sultan hazretleri, ileri gelenlerden birkaç kişiyle birlikte Mevlâna Cebînî'den Şâhnâme okumasını istemişti. O da karıştırarak birtakım beyitler okudu ki, bunların ne anlama geldiğini burada söyleyemem. Bunun üzerine Mevlâna Kasım, 'bu sözlerin manasını ancak Vâsıfî bilir' dedi. Bu sebeple beni çağırttılar. Meclise vardığımda Sultan, 'Şâhnâme'den içimiz sıkıldı' diyerek bana Câmî Divanı'ndan bir gazel okumamı emretti. Divanı açtım ve şu gazel denk geldi:"

رفتی و من ملازم این منزلم هنوز
ز آب مژه به کوی تو پا در گلم هنوز...

(Sen gittin ama ben henüz bu evdeyim. Yollarına döktüğüm gözyaşlarının sebep olduğu çamurdayım.) Şu beyte geldiğimizde:

ای گشته دل ز تیغ جفای توام دو نیم
با من دو دل مباش که من یک دلم هنوز

(Ey sevgili! Kalbim senin cefa kılıcından ikiye ayrılmıştır. Bana karşı kararsız olma çünkü benim gönlüm hâlâ sendedir.) Cebînî, söylenerek kalkıp gitti"

(Vâsıfî, 1349 H.: 323).

Makâmât-ı Câmî adlı eserde, Câmî'nin şiirleriyle fal açılmasına dair bir başka örneğe daha rastlanmaktadır. Baherzî, Mevlâna Abdürrezzâk'ın ağzından, Mevlâna Nâhekî'nin başından geçen bir olayı şöyle aktarmaktadır:

"Şehir ahalisinin büyük bir kısmı ve ileri gelenler bu mecliste hazır bulunmaktaydı. Bir süre sonra Mevlâna Nâhekî içeri girdi. Mecliste bulunanlar, onunla şakalaşma bahanesiyle, Câmî'nin üslubunu taklit ederek kendisine birkaç kinayeli söz söylediler. Bunun üzerine Mevlâna Nâhekî, haddini aşan ifadeler kullandı. Mecliste bulunanlar, bu durum karşısında Câmî Divanı'nı fal açmak maksadıyla ellerine aldılar. Divan açıldığında karşılarına şu beyit çıktı:"

پر است گوش من از سبحه ملک چون مسیح
کجا مشوش خاطر شود نهیق خرم

(Baherzi, 1401 H.: 252).

(Benim kulaklarım tıpkı mesih gibi meleklerin zikriyle dolu olduğu sürece, hiçbir zaman bir eşeğin anırmasıyla kafam karışmaz.)

Câmî kendi döneminde sevildiği kadar değer bilmezliklerle de karşılaşmıştır. Özellikle de ömrünün son yıllarında şairliği bırakmaya mecbur olmuştur:

جامی دمی گفت و گو فرو بند دگر
دل شیفته خیال مپسند دگر
در شعر مده عمر گرانمایه به باد
انگار سیه شد ورقی چند دگر

(Câmî, 1398 H.: 568).

(Ey Câmî! Sus, değerli ömrünü şiir söyleyerek heder etme. Zira şiir yazmak birkaç sayfayı daha karartmaktan başka bir şey değil.)

İnsanların kıymet bilmezliği, bazılarının sanatın değerini görememesi, bilgisizlerin kıskançlık ve yersiz eleştirileri sanatçının üzülmesine ve inzivaya çekilmesine sebep olmuştur.

5.3.4. Şairliği ve Eserleri

Câmî mesnevilerini Nizâmî Gencevî tarzında kaleme almış, gazellerinde çoğunlukla Sa‘dî ve Hâfız’ın şiirlerini örnek almış, kasidelerinde ise Irak ekolüne mensup kaside şairlerini takip etmiştir (Sefâ, 1338 H.: 74).

Câmî, hayatı boyunca kendisinden önce yaşamış şairlerin eserlerini okumaya ve onları takip etmeye büyük önem vermiştir. Nitekim kendi divanında da birçok şairin adına yer verilmesi, onun bu isimlerden etkilendiğini açıkça göstermektedir. Bununla birlikte Câmî’nin yalnızca bir takipçi olmadığı, dönemin şiirine yeni konu ve temalar kazandırdığı da görülmektedir. Şiirdeki ifade gücü son derece yüksek olan Câmî hem dil hem de muhteva bakımından çağdaşları üzerinde belirgin bir etki bırakmıştır.

Câmî, şiirlerinde pek çok şaire doğrudan veya dolaylı göndermelerde bulunmuştur. Bunların başında Rudekî Semerkandî, Firdevsî, Senâî Gaznevî ve Attâr gelmektedir.

Silsiletü'z-zeheb'in üçüncü defterinde (*Heft Evreng*), kötü şiir ve şair meselesini ele alırken Rudekî Semerkandî'nin şiirlerini överek onu iyi şiire örnek göstermiştir. Bu bağlamda Rudekî için şu ifadeyi kullanır:

"Rudekî, ân ke dorr hemî sefti" (Câmî, 1398 H.: 300).

Câmî, *Sübhatü'l-ebrâr* adlı mesnevisinde ise Fars şiiri ve büyük şairler üzerine değerlendirmelerde bulunduğu bölümde Firdevsî'den söz etmektedir:

جامی این پرده سرایی تا چند
چون جرس هرزه درایی تا چند
بین که چون سهم اجل را قوسی
کرد گردون ز پی فردوسی
با دل شق شده چون خامه خویش
ماند سر زیر ز شاهنامه خویش

(Câmî, 1398 H.: 569).

(Ey Câmî! ne zamana kadar şiir söylemek ve kendini göstermek istiyorsun. Gör ki ecel geldiğinde Firdevsî gibi birini bile alıp götürüyor.)

Câmî, Silsiletü'z-zeheb'in üçüncü defterinde diğer bazı şairlerden de bahseder. Senâî Gaznevî ve Nizâmî için ise şunları yazmıştır:

از سنایی و نظامی دان
که ز دام اوفتادگان جهان
چون در این دامگاه یاد آرند
ز آن دو بهرام شاه یاد آرند

(Câmî, 1398 H.: 301).

(Senâî ve Nizâmî'nin hikayelerinden ibret al. Çünkü bunları okuyanlar bu iki şairden sadece Behram Şah'ı hatırlayacaklardır.)

Câmî, Attar ve onun Mantıku't-tayr mesnevisindeki büyüklüğünden de bahsetmektedir:

سر وحدت منطق الطیر است، جامی لب ببند
جز سلیمانی نشاید، فهم این گفتار را
بوی عشق از گفته عطار عالم را گرفت

خواجه مزکومست ز آن منکر بود عطار را

(Câmî, 1378 H.: 26).

(Ey Câmî, Mantıku't-tayr'daki vahdet sırrı karşısında sadece sükût et. Belki de Süleyman dışında kimse bu sözün sırrına eremez. Her ne zaman Attar ismi ağza alındıysa alem aşk kokusu ile doldu. Sadece "Hâce" hasta olduğu için bu güzel kokuyu inkâr etti.)

Abdurrahman Câmî'nin eserleri arasında, manzum çalışmalar öncelikli bir yer tutmaktadır. Şairin manzum eserleri başta *Silsiletü'z-zeheb*, *Selâmân u Ebsâl*, *Tuhfetü'l-ahrâr*, *Sübhatü'l-ebrâr*, *Yûsuf u Züleyhâ*, *Leylâ vü Mecnûn* ve *Hırednâme-i İskenderî* olmak üzere yedi mesneviyi kapsamakta olup, bu eserler topluca *Heft Evreng* adıyla bilinmektedir.

Bunun yanı sıra Câmî'nin gazeller, kasideler ve terci'-bendlerden oluşan bir divanı bulunmaktadır. Şairin diğer eserleri arasında *Eşi''atü'l-Lema'ât*, *Risâle-i Mu'ammâ*, *Bahâristân* ile şairlerin beyitlerinin şerhine dair kaleme aldığı çeşitli risaleler de yer almaktadır.

5.3.4.1. Heft Evreng:

Câmî, yedili mesnevisinde hikâye anlatıcılığı bakımından yeni bir tarz ortaya koymuştur. Bu bağlamda, Emir Hüsrev Dihlevî'nin romantik anlatım anlayışından ayrılarak olay merkezli anlatıya ve realizme yönelmiştir. Emir Hüsrev, hikâye anlatımında hayal gücü ve mübalağadan geniş ölçüde yararlanırken; Câmî, mesnevilerini hikâyenin özünden ve gerçekçilik çizgisinden uzaklaşmadan kaleme almıştır. Emir Hüsrev, anlatılarına bütünüyle hayal ürünü unsurlar ekleyerek eserlerini şekillendirirken, Câmî ise hikâyenin kendisine sadık kalmayı ve gerçekçilik ölçütlerini esas almayı tercih etmiştir (Câmî, 1378 H.: 71–72).

5.3.4.2. Eşi''atü'l-Lema'ât:

Câmî, İbn Arabî'nin eserlerini şerh edenler arasında en meşhur ve en çalışkan âlimlerden biri olarak kabul edilmektedir. İbn Arabî'nin ve talebelerinin eserlerini okumak ve şerh etmek, Câmî'nin hayatı boyunca sürdürdüğü en önemli ilmî ve tasavvufî meşguliyetleri arasında yer almıştır. Bununla birlikte, İbn Arabî'nin eserleri dışında, onun tasavvuf anlayışı ve öğretileri açısından büyük önem taşıyan bir diğer eser de Fahreddin Irakî'nin *Lemaʿât* adlı kitabıdır. Sahip olduğu şöhret ve etki

sebebiyle bu eser, tekke ve mekteplerde şeyhlerin yeni başlayan talebeleri için ders kitabı olarak da okutulmaktaydı. Câmî, söz konusu eserle ilk olarak Ali Şîr Nevâyî'nin ricası üzerine, inceleme ve tashih amacıyla tanışmıştır (bk. *Hamsetü'l-mütehayyirîn*, s. 38). Bu ilk incelemenin ardından, dönemin tasavvufî yönelimlerini ve İbn Arabî'nin görüş ve öğretilerini esas alarak eser üzerine bir şerh kaleme almaya karar vermiştir. Ancak Câmî'nin yaklaşımı, klasik anlamda bir şerhten ziyade eleştirel bir mahiyet taşımış; bu nedenle Irakî'nin metnindeki içerik ve ifadeleri doğrudan tenkit etmeye yönelmiştir. Bu durum, Câmî'nin tasavvuf literatürüne ve tasavvufî meselelere ne denli hâkim olduğunu açık biçimde göstermektedir (Câmî, 1403 H.: 12).

Câmî, ilmî nesir ve nazım üslubunu birlikte kullanarak tasavvufî meselelerin şerhinde güçlü bir ifade kudreti ortaya koymuş; bu sayede söz konusu eserde zamanla yüzeyselleşme tehlikesi taşıyan bazı tasavvuf kavramlarını ilmî temeller çerçevesinde yeniden ele almayı başarmıştır. O, hiçbir zaman irşat sofrası kurmayı tercih etmemiş; talep edildiği takdirde meselelerin karşılıklı konuşma ve tartışma yoluyla açıklığa kavuşturulabileceğine inanmıştır (Hakikat, 1383 H.: 682).

Sade bir hayat sürmek ve çevresindeki insanlara karşı tevazu göstermek, Câmî'nin şahsiyetinde merkezi bir yer tutmaktaydı. Talebesi Larî'nin aktardığına göre, sahip olduğu maddi imkânların ihtiyaç fazlasını hayır işlerine harcamıştır. Herat şehri içinde medrese ve tekke gibi yapılar inşa ettirmiş, vilayet merkezinde büyük bir cami yaptırmıştır. Ayrıca mal ve mülklerinin önemli bir kısmını, kendi evinin bitişiğinde bulunan medreseye vakfetmiştir (Larî, 1343 H.: 20).

5.3.4.4. Bahâristân:

Câmî'nin *Bahâristân* adlı eseri, Sâdî'nin üslubunu esas almakla birlikte, bu üslubu daha sade ve öğretici bir çizgiye çekme amacıyla kaleme alınmıştır. Bu nedenle *Bahâristân*'ın dili ve anlatımı, edebî bakımdan oldukça renkli olan bölümlerinde dahi beklenmedik ölçüde sadelik göstermektedir. Bu tercihin temel sebeplerinden biri olarak, eserin Câmî'nin öğrenme çağındaki çocuğunun terbiyesi ve eğitimi amacıyla yazılmış olması gösterilebilir (Câmî, 1311 H.: 24).

Bahâristân, bir giriş, sekiz bölüm ve bir sonuç kısmından oluşmaktadır. Câmî, bu eseri Sultan Hüseyin adına muvaşşah bir üslupla kaleme almıştır. Eserin yedinci bölümünde, ilk dönemlerden kendi devrine kadar Fars şiirinin önde gelen bazı şairlerine yer verilmiştir. Her ne kadar kafiyeli bir anlatım tercih edilmiş olsa da

Bahâristân, genel olarak sade, akıcı ve anlaşılır bir dil özelliği taşımaktadır. Eserde tarihî, edebî ve duygusal içerikli hikâyelere; canavar kıssalarına; Rudekî, Enverî ve Dakikî gibi şairlerin hayat hikâyelerine; Behlül ve Cuha gibi deli görünümlü bilge kişilerin veciz sözlerine; Hâtem Tâî gibi cömertliğiyle tanınmış şahsiyetleri konu alan anlatılara yer verilmektedir. Bu yönüyle *Bahâristân*, hem ahlâkî hem de edebî öğretim amacı taşıyan çok katmanlı bir eser hüviyeti kazanmıştır.

5.3.4.5. Risaleleri:

Müzik Risalesi, *Kafiye Risalesi*, *Aruz Risalesi* ve *Büyük Bilmece Risalesi* gibi çalışmalar, Câmî'nin en meşhur ve en değerli risaleleri arasında yer almaktadır. *Kafiye Risalesi*, Câmî'nin dostlarının isteği ve ricası üzerine kaleme alınmış olup, Şemseddin Kays Râzî'nin görüşlerini takip eden ve onları tamamlayıcı nitelik taşıyan, ana hatlarla sınırlandırılmış bir eser niteliğindedir. Kendi döneminde edebiyat ehlinin dikkatini çekmeyi başaran bu risale, Fars nazmının temel meselelerinin öğretilmesinde etkili olmuş; Ali Şîr Nevâyî'nin de gençlik yıllarında bu eserden istifade ettiği bilinmektedir (Câmî, 1378 H.: 220).

Câmî'nin risalelerinde kullandığı dil ve yöntem, ilmi meselelerin ele alınış biçimi bakımından dikkat çekicidir. O, ilmî konuların tanım ve değerlendirmesini dar bir düşünce alanına hapsetmemiş; özellikle *Aruz Risalesi*'nde olduğu gibi meseleleri daha sade, açık ve anlaşılır bir üslupla incelemiştir. Nitekim *Aruz Risalesi*'nde, Fars şiirinde fiilen kullanılmayan ve yalnızca aruz kitaplarında adı geçen vezin ve kalıpları eserine dâhil etmemeye özen göstermiştir. Her ne kadar bu risale, Şemseddin Kays Râzî'nin takipçisi olarak yazılmış olsa da yapı, tasnif, üslup ve ele alınan aruz meseleleri bakımından önemli farklılıklar taşımaktadır (Câmî, 1378 H.: 234). Bu yönüyle eser, *el-Muʿcem fî Maʿâyîr-i Eşʿâr-i ʿAcem* ve *Miʿyârü'l-Eşʿâr*'dan sonra şairler ve münekkitler için başvurulan temel kaynaklardan biri hâline gelmiştir.

Müzik ve aruz ilimlerinde yetkin olan Câmî, Ali Şîr Nevâyî'nin isteği üzerine *Müzik Risalesi*'ni kaleme almıştır. Nevâyî, kendi döneminde kaleme alınmış olan Mevlâna Ali Şebeke'nin *Aslü'l-vusûl* adlı eseri ile Mir Murtazâ, Hâce Şihâbeddin, Abdullah Morvarid ve Mevlâna Benâî gibi isimlerin müzik risalelerini, özellikle yeni başlayanlar için ağır ve zorlayıcı bulmaktaydı. Bu sebeple Câmî, konuyu sadeleştirmek amacıyla akıcı ve anlaşılır bir dille *Müzik Risalesi*'ni yazmıştır (Câmî, 1378 H.: 175). Bu risalede müziğin ortaya çıkışı, sesin oluşumu, müzik terimleri ile

insanın doğa ve toplumla ilişkisi ele alınmaktadır. Câmî'nin burada da, ele aldığı her konunun ilmî temellerine inmeye çalıştığı; bunu yaparken sade ve duru bir anlatımı tercih ettiği görülmektedir.

Genel olarak Câmî'nin risalelerinde ve şerhlerinde —*Rubâîler Şerhi*, *Füsûsü'l-hikem Şerhi* ve benzeri eserlerinde— meselelerin açıklanması, sistemli biçimde bölümlendirilmesi ve sadeleştirilmesi temel bir yöntem olarak öne çıkmaktadır. *Ney Risalesi* ise Mesnevî'den alınan iki beytin kısa bir şerhi mahiyetindedir ve ney'in anlamı, vahdet-i vücûd düşüncesi çerçevesinde yorumlanmaktadır. Câmî, bu risalenin girişinde "bazıları manzum, bazıları mensur olan satırlar" ifadesini kullanarak *Ney-nâme* şerhinde nazım ve nesri birlikte kullandığını belirtir. Bu iki beyti şerh etmedeki temel amacı ise, ney'in hikâyesini ve şikâyetini anlamakta güçlük çekenler için meseleyi açıklığa kavuşturmaktır.

5.4. Kemâleddin Bihzâd

Herat Ekolü'nün bir diğer önemli temsilcisi, Sultan Hüseyn-i Baykara ile veziri Ali Şîr Nevâyî'nin himayesinde yetişen ve resim ile minyatür alanındaki eserleriyle Herat Ekolü'nü şöhrete kavuşturan Kemâleddin Bihzâd'dır. Bihzâd, yaşadığı dönemde ün kazanmış sayılı ressamlardan biri olmuş; eserlerinin değerinin anlaşılması için sonraki nesilleri beklemek zorunda kalmamıştır (W. Arnold, 1930: 8).

Kemâleddin Bihzâd, Herat şehrinde 870 H. yılında doğmuş, küçük yaşta anne ve babasını kaybetmiştir. Bunun üzerine, akrabalarından Emir Rûhullah tarafından himaye altına alınmıştır. Mirek Herevî adıyla tanınan Emir Rûhullah, hem yetenekli bir ressam hem de Sultan Hüseyn-i Baykara'nın saray kütüphanesinin müdürüydü. Bihzâd'ın sanat hayatının şekillenmesinde önemli bir rol oynayan Mirek Herevî, ona resim sanatının temel ilkelerini öğretmiş ve yetişmesine katkıda bulunmuştur. Bununla birlikte, Bihzâd'ın resim sanatındaki hocaları arasında Pir Seyyid Ahmed Tebrizî'nin de adı zikredilmektedir (Ali Efendi, 1361 H.: 104).

5.4.1. Kemâleddin Bihzâd'ın Eserleri

Bihzâd, özgün kompozisyonlar ile parlak ve saf renkler kullanarak eserlerine güçlü bir çekicilik kazandırmıştır. Resim konularına hâkimiyeti kadar, eserlerinde mistik temalara yer vermesi de üzerinde durulması gereken önemli bir husustur. Saray ve hamilerinin siparişleri doğrultusunda gerçekleştirdiği çalışmalarda, verilen hikâyeyi yalnızca tasvir etmekle yetinmemiş; hayal gücünü ve ilhamını katarak

anlatıyı kendi zihninin özgün ve duygusal dünyasıyla yeniden yorumlamıştır. Bihzâd'ın eserlerinde metin ile resim arasında güçlü ve anlamlı bir ilişki kurulmuştur. O, geçmişteki kompozisyon kalıplarının dışına çıkarak kendine has bir üslup meydana getirmiştir. Bu yönüyle, geleneksel tasvir sanatına yeni bir anlayış kazandırdığı söylenebilir. Eserlerinde minyatür sanatının temel ilkelerine bağlı kalmakla birlikte, metnin açıklayıcı niteliğini ön planda tutmuş; daha önce kullanılmamış kompozisyon ve düzenlemeleri tercih etmiştir (Çağman, 1992: 2).

Genel olarak Bihzâd'ın eserlerini şu şekilde kategorilere ayırmak mümkündür:

1- Tarihî içerikli resimler: Bazı olay ve gelişmelerin, dönemin yazarlarının aktardıkları doğrultusunda temsili olarak ele alındığı çalışmalardır. Bu tür eserlerinde Bihzâd, resimlerine belirgin bir alegorik boyut kazandırmıştır.

2- Edebiyat konulu resimler: Bu gruptaki eserleri, klasik hikâyeler ile tasavvufî kıssalar olmak üzere ikiye ayırmak mümkündür. Tasavvufî olmayan hikâyeler (örneğin Nizâmî'nin Hamse'si gibi) belirli bir olay örgüsüne sahipken, tasavvufî içerikli anlatılarda konunun daha derinlemesine kavranması ve sembolik düzlemde aktarılması gerekmektedir (Mantıku't-tayr ve Sa'dî'nin Bostân'ı gibi).

3- İki yapraklı resimler: Sultan Hüseyin bahçede, Sultan'ın ziyafeti gibi sahneleri konu alan eserler bu gruba dâhildir.

4- Portreler.

Bihzâd, birçok eserini edebiyat ve edebî temaların etkisiyle meydana getirmiş olsa da çalışmalarının yalnızca birer illüstrasyon olarak kalmasını istememiştir. Kendi sanatsal ilhamını bilinçli bir şekilde sürece dâhil ederek, resim sanatını yalnızca şiirin hizmetinde bir alan olarak değil, bağımsız bir kimliğe sahip, özgün bir sanat dalı olarak geliştirmeyi hedeflemiştir.

5.4.2. Bihzâd'ın Eserlerinin Genel Özellikleri

Bihzâd'ın resimlerinde olayların eşzamanlı olarak aktarılması, onun sanatını özgün ve ayırt edici kılan en önemli özelliklerden biridir. Bihzâd'ın tasarımları, aynı sahnenin farklı görünümlerini içeren, iç içe geçmiş ve iki boyutlu mimari düzenlemelere dayalı kompozisyonların seçkin örnekleri arasında yer almaktadır. Bu bağlamda, onun çağdaşı olan ressam ve şair Şah Muzaffer de aynı anlayış doğrultusunda başarılı eserler vermiştir. Şah Muzaffer, Sultan Hüseyin sarayının sanatçılarından biri olup Bihzâd ile aynı dönemde Herat Ekolü'nün önde gelen ustaları

arasında kabul edilmektedir. Yirmi dört yaşında vefat eden Şah Muzaffer'den, H. Muhammed'in tasviri, Şeyh-i Irakî'nin aşk derdi (Nevâyî'nin Hamsesi'nden) ve Şirin'in Hüsrev'in sarayına gelişi (Emir Hüsrev Dihlevî'nin Hamsesi'nden) gibi eserler günümüze ulaşmıştır (Sudaver, 1380 H.: 89).

Olayların eşzamanlı biçimde ele alındığı eserler arasında *Havernak Binası'nın İnşası* önemli bir örnek olarak gösterilebilir. Bu tür eserlerde minyatür sanatçısı, sabit bir mekâna bağlı kalmaksızın hikâyenin akışını farklı sahneler üzerinden anlatmaktadır. *Harun Reşid Hamamda* ile *Dârâ ve Çoban* adlı eserlerde hem olayların hem de mekânların eşzamanlı olarak tasvir edildiği açıkça görülmektedir. İki yapraklı bir kompozisyona sahip olan *Sultan Sarayda* adlı eserde ise, bir yaprakta sultanın odasının dışındaki gelişmeler, diğer yaprakta ise sultanın odasında cereyan eden olaylar betimlenmiştir. Bu iki yaprakta aynı anda iç ve dış mekân tasvirlerine yer verilerek zamanın akışına farklı bir bakış açısı kazandırılmıştır. Söz konusu anlatım biçimi, Herat Ekolü'nün özellikle ikinci dönemine özgü belirgin özelliklerden biri olarak değerlendirilmektedir.

Sa'dî'nin *Bostân*'ındaki bir hikâyeden ilham alınarak yapılan "Camii'nin Önündeki Dilenci" (bkz. Ek-5: Resim-2) adlı eserde, caminin hem içindeki hem de dışındaki olayların eşzamanlı olarak tasvir edildiği görülmektedir. Caminin içinde, hoca ve talebeleri dersle meşgulken, bir kişinin minderin arkasında dua eder hâlde betimlendiği dikkati çeker. Caminin dışında ise bir tarafta derviş ve dilenci kılığında bir adam yer alırken, diğer tarafta zenci bir kölenin havluyla beklediği ve abdest alan bir figür tasvir edilmiştir. Bu tür minyatürlerde kompozisyonların önceki örneklere kıyasla daha karmaşık hâle geldiği söylenebilir. Bihzâd, insan figürleri ile bu figürlerin içinde hareket ettikleri mekân arasında yeni ilişkiler kurmaktadır. Buna rağmen, önceki dönemlere oranla daha az sayıda insan yüzüne yer verilmiş olması, minyatürlerin karmaşık ve yorucu bir görünüm kazanmasını engellemiştir. Romantik ve lirik temaların durağan dünyasına karşılık, bu minyatürler hareket ve canlılıkla doludur (Grabar, 2000: 108).

Bihzâd'ın resim sanatında edebiyat ve anlatılardan etkilenmesi ve bunları kendi sanat diliyle yeniden yorumlaması bağlamında, onun dönemin edebiyat ve tasavvuf anlayışından derin biçimde etkilendiği söylenebilir. Özellikle Ali Şîr Nevâyî ve Abdurrahman Câmî ile olan yakın ilişkisi, edebiyat konulu resimlerinde kendi tasavvufî bakışını ve iç dünyasını yansıtmasına zemin hazırlamıştır. Zira minyatür

sanatçısı, büyük ölçüde kendi iç dünyasının resmini yapmaktadır. Sanat, dış dünyayı birebir taklit etmekten ziyade, içteki derin duyguların ses ve renk titreşimleri hâlinde dışa vurulmasıdır (Eroğlu, 2016: 23).

Bihzâd'ın şairlerin hikâyelerini resmettiği eserlerde, bu anlatılara kendi hayal gücüyle kattığı yeni yorumlar ve parlaklık açıkça hissedilmektedir. Onun tüm bu çalışmalarında sanatçının kişisel izleri ve iç dünyası belirgin bir şekilde görülür. Şairlerin eserleri, hat, tezhip ve minyatür aracılığıyla hem kalıcı hâle gelmiş hem de daha geniş bir dolaşıma kavuşmuştur. Bu durum, söz konusu eserlerin sanatsal niteliğini daha da artırmış ve büyük ölçüde Bihzâd'ın katkılarıyla gerçekleşmiştir. Zira sanatçılar, kendilerini ve eserlerini canlı ve özgün kılmak için her zaman yeni yöntemler geliştirme ihtiyacı duyarlar. Bir sanatçının kendi çağının ötesine geçebilmesi de ancak bu tür özgün yöntemler ortaya koymasıyla mümkündür. Bihzâd'ın geliştirdiği anlatım ve kompozisyon anlayışı, Herat Ekolü içinde yeni bir düşünce ve yönelim yaratmış; bu durum, dönemin resim sanatında gözle görülür bir ilerlemeyi beraberinde getirmiştir.

Bihzâd'ın eserlerinde insana bakış ve gerçekçilik önemli bir yer tutmaktadır. Özellikle ayrıntılarda, kendisinden önceki dönemlerde rastlanmayan bir realizm anlayışı görülmekte; bu yaklaşım, minyatürlere güçlü bir ifade niteliği kazandırmaktadır. Günlük yaşamdan kesitler ve savaş sahnelerini konu edinen minyatürleri, bu gerçekçi bakışın en belirgin örnekleri arasında yer almaktadır (Çağman, 1992: 2).

Bihzâd'ın eserlerinde öne çıkan bir diğer unsur ise doğaya ve insana ilişkin ayrıntılara verdiği önem ve bu unsurlara gerçekçi bir perspektifle yaklaşmasıdır. Diğer Herat Ekolü sanatçıları gibi, onun düşünsel bakışında da doğa unsurlarının yeri, yalnızca coğrafi simgeler üretmenin ötesinde, bağımsız ve sembolik bir anlam taşımamaktadır. Bu nedenle Bihzâd'ın manzara tasvirlerinde dağ, nehir, çayır, ağaç ve çiçek gibi doğaya ait unsurlar, çoğunlukla düşünsel bir yaklaşımın yansıması olarak kompozisyonlarda yer bulmaktadır. Bununla birlikte Bihzâd'ın, daha önceki sanatçılar tarafından büyük ölçüde ihmal edilen çevresel gözlemleri merkeze alan bir gerçekçilik anlayışını başlattığı söylenebilir (Şâterî, 1395 H.: 21).

5.4.2.1. Renk kullanımında Becerisi

Minyatür sanatının görsel dilinde renk, temel ve belirleyici bir unsurdur. Çok renklilik ve farklı renklerin bir arada kullanımı, minyatürleri ayırt eden başlıca özellikler arasında yer almaktadır. Ressam, kompozisyonun ve rengin ana bölümlerini bilinçli biçimde ayırarak, bu unsurlar aracılığıyla eserin manevi yükünü ya da simgesel mesajını aktarabilmektedir. Bihzâd, her bir minyatüründe renkleri, perspektif kurgusunu ve renk ayrımlarını titizlikle seçmiş; böylece eserin manevi boyutunu, kendi ifade gücünü de kullanarak görsel açıdan daha etkili ve çekici hâle getirmiştir. Renk kullanımında son derece usta olan Bihzâd, renklerin ve ritimlerin uyumunu, yan yana gelişlerini iyi bilen ve bunu uygulayabilen bir sanatçıydı. Onun eserlerinde renkler yalnızca bir betimleme aracı değil, aynı zamanda güçlü bir duygusal yük taşımaktadır. Bihzâd, renklendirme sürecinde renklerin mizacını, özelliklerini ve bileşimlerini tanıma konusunda büyük bir yetkinlik göstermiş; bu bilgiyi insan hâllerini yorumlamada ustalıkla kullanmıştır. Özellikle mimari unsurların ve doğa manzaralarının tasvirinde bu becerisi açıkça görülmektedir (İkbal, 1363 H.: 111).

Sa'dî'nin *Bostân* adlı eserinden alınan Yûsuf u Züleyhâ hikâyesini tasvir ettiği minyatürde, iç içe geçmiş mekânlara belirgin bir renk ritmi kazandırılmış ve kompozisyonun tüm unsurlarında renk uyumuna özen gösterilmiştir. Yûsuf ve Züleyhâ'nın kıyafetlerinde tamamlayıcı renklerin tercih edilmesi, renklerin psikolojik özelliklerini karakterlerle ilişkilendirmektedir. Kırmızı renk, coşku ve isyankârlığın yanı sıra Züleyhâ'nın cinsel çekiciliğini temsil ederken; Yûsuf'un giysisinde kullanılan yeşil renk, iman ve samimiyetin simgesi olarak öne çıkmaktadır (Bageri, 1396 H.: 52) (bkz. Ek-5: Resim-5).

Bihzâd, minyatürlerinde gerekli ritmi yakalayabilmek için renk ve çizgiyi bilinçli biçimde kullanan; bu ritim aracılığıyla minyatür sanatında imge ve duygu yapısını kurma noktasında öne çıkan bir sanatçı olarak değerlendirilebilir. "Minyatürlerin ritmi, şu unsurların tekrarına dayanmaktadır: çizgi, renkli gölgeler, renkli noktalar, yüzeyin farklı biçim ve ölçekleri ile mekânsal duraklamalar (minyatürdeki belirli mekânsal mesafeler)" (Eşrefî, 1386 H.: 94). Bihzâd'ın minyatürlerindeki ritmik unsurların her biri, eserin temasına bilinçli biçimde tâbi kılınmış; bu unsurların bir araya gelişiyle özgün ve ayırt edici bir sanatsal teknik ortaya çıkmıştır.

Bihzâd, *Havernak Binası* adlı eserini resmederken ana renk olarak hâkî tonlarını tercih etmiş; bu renk seçimi, eserin temasıyla uyumlu bir bütünlük oluşturmuştur. Minyatür içerisindeki figürler dinamik bir hareket hâlinde betimlenmiştir. Bihzâd, bu eserinde renklerin arka planla kurduğu etkileşimden bilinçli biçimde yararlanmış; oluşturduğu ritim aracılığıyla kompozisyona ayrı bir ihtişam kazandırmıştır. Her rengin kendine özgü bir parlaklığa sahip olması, eserin görsel etkisini artırmaktadır. Sanatçı, eserlerinin ritmini büyük ölçüde renk yoluyla belirlediği için, bu çalışmasında da renkleri seçerek gerekli ritmi oluşturduğu söylenebilir. Her ne kadar Bihzâd'ın eserlerinin büyük bir kısmı edebî temalara dayansa da, sanatçı yapıtlarının yalnızca betimleyici olmasını istemez. Kendi yorumunu, renkler ve kurduğu ritim aracılığıyla kompozisyona dâhil eder; anlatıya kendi hayal dünyasından bakarak kalıcı bir iz bırakmayı amaçlar (bkz. Ek-5: Resim-4).

Bihzâd'ın renk bilgisi ve renk kullanımına dayalı üslubunda öne çıkan özelliklerden biri de insan yüz ifadeleri ve mimiklerin dikkat çekici bir gerçekçilikle betimlenmesidir. Sanatçı, bu anlatım gücünü farklı renklerin bir araya gelişi, çoklu renk kullanımı ve bu renkler arasındaki uyum sayesinde elde etmiştir. Kendinden önceki ressamların ya bu yaklaşımı bilmedikleri ya da bilinçli biçimde kullanmadıkları anlaşılmaktadır. Bihzâd'ın eserlerinde lacivert, koyu yeşil, turkuaz, açık yeşil, zeytin yeşili, sarı, altın sarısı ve kahverengi gibi kırık tonların yoğun biçimde kullanıldığı görülmektedir (Naîmî, 1328 H.: 26).

Dönemin kültürel koşullarının Bihzâd'ın üslubunun oluşumundaki etkileri arasında, renk tanımındaki yetkinliği önemli bir yer tutmaktadır. Bunun yanı sıra, boya zeminlerinde kaliteli malzemelerin kullanılması ve sanatçıların çalışma özgürlüğü üzerinde güçlü hamilerin, sarayın ve saray vezirlerinin varlığı belirleyici olmuştur. Bihzâd ve saraya mensup ressamlar, nitelikli hammaddeler kullanarak kalıcılığı yüksek eserler üretmeyi başarmışlardır. Sanatçılar, devletin önemli hizmetkârları olduklarının ve en yüksek otorite tarafından desteklendiklerinin bilincine vardıklarında; kendilerine eksiksiz çalışma imkânları sağlandığında, kaçınılmaz olarak büyük bir gayret ve ciddiyetle üretim yapmış ve bu süreç onları büyük sanatçılar hâline getirmiştir (Pope, 2535 ŞŞ.: 30).

"El yazmalarının işlenmesindeki tüm aşamalar ve çalışmanın bütün boyutları büyük bir titizlikle yürütülmekteydi. Kalın kâğıtlar özenle cilalanıyor, kullanılan

renkler ise nadir ve pahalı boyalardan seçiliyordu. Boyaların hazırlanması için dayanıklılığı yüksek araçlara ihtiyaç duyulmakta; bu amaçla kedi kılından yapılmış ince uçlu fırçalar kullanılıyordu. Ayrıca, yapılması güç ve son derece hassas olan bu işler, ileri düzey bir el becerisi gerektiriyordu" (Sudaver, 1380 H.: 86).

Minyatür sanatı, başlangıçta renklerin bizzat ressamlar tarafından üretilmesi esasına dayanmakta iken, ilerleyen dönemlerde bu süreç belirli ölçüde kolaylaşmış ve özel teknikler içeren ayrı bir aşamaya dönüşmüştür. Bu durum, ressamın yalnızca kompozisyonun eskizini çizmek ve renklendirmekle kalmayıp, aynı zamanda kullanılacak renkleri seçme ve üretme sorumluluğunu da üstlendiği anlamına gelmektedir. Minyatür sanatında, sonraki dönemlerde hem teknik uygulamalar hem de renk kullanımı açısından önemli ilerlemeler kaydedilmiştir.

"Minyatür yapılırken renkler katmanlar hâlinde uygulanır ve bu katmanların birbirine karışmasını önlemek amacıyla suyla inceltilmiş toprak boyalar kullanılırdı. XIV. ve XVII. yüzyıllar arasında bu boyaların yüzeyde sabitlenmesi için içerilerine taze yumurta sarısı katılırdı… Kâğıtlar ise yumurta ile hazırlanmış ya da aharlanmış kâğıtlardan oluşmaktaydı" (Mahir, 2012: 15).

5.4.2.2. Portre ve Karikatür

Bihzâd'ın eserlerinin önemli özelliklerinden biri, resimlerini bir kitabın sınırlarının ötesine taşıyarak bağımsız kompozisyonlar hâlinde sunması ve yeni konular işlemesidir. Bilim, edebiyat ve sanat alanında öne çıkan şahsiyetlerin yüzlerini resmetmesi ve insanların gündelik yaşam tarzlarını tasvir etmesi, bu yenilikçi konulara örnek olarak gösterilebilir. Bu yönüyle Bihzâd'ın çalışmaları, resim sanatında yeni bir girişimi temsil etmektedir. Onun eserlerinde, sürekli temas hâlinde bulunduğu Nevâyî, Hüseyn-i Baykara ve Câmî gibi isimlerin portreleriyle karşılaşılmaktadır.

Bihzâd'ın sanatında insan figürü daima merkezî bir konumda yer almakta; bu alandaki yaratıcı çalışmalarının gelişimi, insanı betimleme konusundaki vizyonunun bir ürünü olarak ortaya çıkmaktadır. Bununla birlikte, dönemin sultanlarının ressamlar üzerindeki teşvik edici etkisini de göz ardı etmemek gerekir. Hükümdarlar, yaşadıkları dönemin olaylarını kayda geçirmek, seleflerine karşı üstünlüklerini vurgulamak ve saraylarının ihtişamını göstermek amacıyla portre sanatına özel bir ilgi göstermişlerdir. Padişahların ve saray mensuplarının portrelerinin yapılması, onların

isimlerini ve itibarlarını ölümsüzleştirmenin meşru bir yolu olarak kabul edilmiştir (Mahvân, 1395 H.: 157).

Başlangıçta edebî eserleri resimlemekle görevli olan ressamların, zamanla bu eserlere tarihsel konular ekleyerek padişahların ve Timurlular, Celayirliler, Safevîler gibi sanat hamilerinin yaşamlarını yansıttıkları görülmektedir (Nazarli, Mais, 1390 H.: 21).

Bihzâd'ın monografik portrelerinin de sarayın talebi doğrultusunda geliştiği anlaşılmaktadır; zira sanatçının eserlerinin büyük bir kısmı sarayın gözetimi altında üretilmiştir. "Portre tablolar genellikle ressamların, koruyucularını tarafsız bir tema kullanarak resmettikleri minyatürlerdir" (Eşrefî, 1367 H.: 117).

Tek yüzlü resim ya da portre resmi akımı, bir sonraki dönem olan Safevîler devrinde ivme kazanarak yaygınlık elde etmiştir. Bu akımın gelişmesinin nedeni, muhtemelen Şah Abbas döneminde farklı toplumsal sınıfların yaşam koşullarını iyileştiren ekonomik gelişmelerdir.

Herat Ekolü'nün ikinci döneminde gerçekçilik anlayışının güçlenmesi ve gündelik hayatın kâğıt yüzeyine, imgeler dünyasına taşınması; metinleri resimleme misyonunun yanı sıra, resim sanatının yeni uygulama alanlarının ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Resmin yeni kullanım alanlarının oluşmasıyla birlikte bu dönemde portreler, tek sayfalık resimler, murakka'lar ile mizahî ve eğlenceli imgelerin yaygınlaştığı görülmektedir.

Zamanının adeta bir karikatüristi olan ve portreciliğin yanı sıra bu yeteneği de geliştiren Bihzâd, zaman zaman padişahın maiyetinde bulunan kişileri karikatürleştirerek padişahı güldürür ve eğlendirirdi. Vâsıfî, Bihzâd'ın Sultan Hüseyin için Emir Baba Mahmud adlı şahsın yüzünü ve ifadelerini resmetmesi hakkında şunları kaydeder: "Sultan'ın büyük emirlerinden biriydi. Emir Baba Mahmud'un garip bir yüzü ve tuhaf bir görünüşü vardı" (Vâsıfî, 1349 H.: 145).

Bihzâd'ın ünlü kişileri resmettiği ve eserlerinde onların bireysel özelliklerini yansıttığı anlaşılmaktadır; nitekim onun eserlerinde, egemen estetik anlayışa uygun, kalıplaşmış eski portre anlayışından söz edilmemektedir. Aslında Vâsıfî, toplumsal bir temele dayanan bu yaklaşımı; iktidar sahiplerinin eğlencesi ile halkın refahı ve mutluluğu bağlamında ele alarak Bihzâd'ı devrinin büyük bir sanatçısı olarak tanımlar. Hatta dönemin padişahı ve emirlerinin, eğlence amaçlı meclislerinde mutlaka yaratıcı ressamlardan oluşan bir grup bulundurduklarına da dikkat çeker (Vâsıfî, 1349 H.: 144).

Resmin, farklı dönemlerdeki temel misyonu olan metinleri resimleme işlevinin ötesine geçmesi, Bihzâd'ın cesaretle geliştirdiği resim alanının genişlemesine ve yeni imge türlerinin ortaya çıkmasına işaret etmektedir. Bihzâd, diğer sanat biçimlerinin yanı sıra portrecilik alanında da denemelere girişmiş; portrelerde belirginleşen bu artan gerçekçilik eğilimi, dönemin estetik ve edebî söylemiyle uyumlu bir biçimde Sultan Hüseyin, Nevâyî ve Câmî gibi hayal ürünü olmayan tarihî şahsiyetlerin resmedilmesine yol açmıştır.

Herat Ekolü'nde portreciliğin ortaya çıkış nedenleri üzerine Eşrefî, "Bu eserlerde resmedilen imgelerin ve sanat literatürünün incelenmesiyle ve tarihî yazıtlara dayanarak, Herat resim sanatında böyle bir türün oluşması için içsel temellerin bulunduğu görülebilir" demektedir (Eşrefî, 1386 H.: 119). Eşrefî'ye göre Herat Ekolü'ndeki portrecilik, Batı portre sanatından etkilenmemiş; bu türün ortaya çıkışında gerçekçilik anlayışı ve eserlerin hami tarafından sipariş edilmesi belirleyici olmuştur. Bu nedenle portrecilik, aynı zamanda padişah ve saray mensuplarıyla kurulan yakın bir iletişim aracı hâline gelmiş ve bu süreç, haminin sanatçıya verdiği desteğin artmasını hızlandırmıştır.

Bihzâd'ın resimlerinde insan figürü her zaman merkezî bir konuma sahiptir. Canlı ve hareket hâlindeki bu figürler, eserin genel biçimi, kompozisyonu ve içeriğiyle doğrudan ilişkilidir. Bu resimlerin çoğunda padişah, sahip olduğu otoriteye rağmen odak noktası hâline getirilmez; aksine, eserin dengeli ve uyumlu unsurlarından biri olarak ele alınır. Örneğin, Sa'dî'nin *Bostân* adlı eserinden Yusuf'un Züleyha'dan kaçışını konu alan resimde, süslü ve hayalî bir dünya kurulurken insan figürü, resmin diğer unsurlarıyla şaşırtıcı bir biçimde ilişkilendirilmiştir. Bihzâd'ın öncülüğünü yaptığı Herat Ekolü'nde yenilik, özellikle insan figürleri olmak üzere tüm detaylara üflenen yeni bir ruhta kendini göstermektedir; geçmişin oyuncak benzeri durağanlığından uzak, hareket hâlindeymiş izlenimi veren bedenler ön plana çıkmaktadır (Graber, 2000: 63).

Bihzâd, eserlerine daha incelikli renkler katarak ufku ve figürleri aydınlatmış; dikkati esas eyleme ve özellikle ana figüre yöneltmiştir. Büyük İskender ile Daryuş Muharebesi ve Semerkant Ulu Camii tasviri gibi kompozisyonlarda, ikincil karakterleri dahi her biri kendi başına bağımsız ve birbirini meşgul eden bireyler olarak ele almıştır (Titley, 1983: 72).

Bihzâd, zaman zaman hamilerinin portrelerini resmederek ve konu seçiminde Sultan Hüseyin ile istişare ederek yöneticilere yönelik dolaylı mesajlar da vermeyi amaçlamıştır. Konu, kendi hamisi olan Sultan Hüseyin ile birlikte belirlenmiş olsa da Bihzâd, *Dârâ ve Çoban* adlı portreyi, tebaasından uzaklaşan yöneticilere bir uyarı ve mesaj niteliğinde kurgulamıştır. Bu eserde yer alan işaretler, Bihzâd'ın diğer çalışmalarında olduğu gibi figüratif detaylar aracılığıyla onun kişisel anlatım yöntemini ortaya koymaktadır (Bahari, 1996: 83).

Bihzâd, döneminin büyük portre üstatlarından biridir ve Sultan Hüseyn-i Baykara'nın tek yüzlü portrelerinde (bkz. Ek-4), çizgi ve renkleri ustalıkla kullanarak onun kişiliğini bütüncül bir biçimde yansıtmıştır. Bu durum, Bihzâd'ın kendi geliştirdiği portre tekniklerini kullanarak insanın bireysel ruh hâllerini ve karakter özelliklerini resmetmeye gösterdiği ilgi ve dikkati açıkça ortaya koymaktadır. Onun resimlerinin ayırt edici özelliklerinden biri de, "insanların yüz ifadelerinin, jestlerinin ve imgedeki hareketlerin anlamının betimlenmesi"dir. Nitekim Bihzâd'ın eserlerinde, görüntüdeki hareket ve durumların algılanmasında öyle bir ustalık sergilenmiştir ki izleyici, bu anlamı ilk bakışta kavrayabilmektedir (Naimî, 1328 H.: 26).

Portre sanatı, ancak XV. yüzyılın sonları ile XVI. yüzyılın başlarında belirgin bir gelişim göstermiş ve bu dönemde resim alanı, ayakta duran ya da oturan tek bir figür tarafından işgal edilmiştir. XV. yüzyılda tarihî metinleri resimlemek amacıyla yapılan minyatürlerde, minyatürün üretildiği dönemde yaşayan ya da ressamın yaşadığı çağa yakın kişilerin portrelerine yer verildiği görülmektedir. Timur'un hayatını konu alan *Zafernâme*'deki resimler de bu tür örnekler arasında yer almaktadır (Galina Pagachenkova, 1382 H.: 109).

5.4.3. Bihzâd'ın Edebiyat Konulu Eserlerinde İlham Aldığı Şairler

Bihzâd'ın edebiyat konulu resimlerinde kendi dönemindeki şairlerin eserlerini resmettiğini daha önce de belirtmiştik. İlham aldığı ve hikayelerini eserlerinde işlediği şairler arasında şu meşhur isimler yer almaktadır:

5.4.3.1. Nizâmî-i Gencevî

Timurlular döneminde Nizâmî'nin şiirleri hem şairler hem de hattat ve ressamlar tarafından büyük bir önem atfedilerek değerlendirilmiştir. Yazılan nazireler ve yapılan tezhipler, bu dönemde Firdevsî'nin *Şâhnâme*'sinden ziyade Nizâmî'nin *Hamse*'sinin daha fazla rağbet gördüğünü göstermektedir. Bihzâd'ın, Nizâmî'nin

eserlerinden esinlenerek yaptığı minyatürlere örnek teşkil etmesi bakımından *Sultan Sencer ve Yaşlı Kadın*, *Halife Harun Reşid Hamamda*, *Havernak Binasının Yapımı*, *Genç Kızların Yıkanması*, *Padişahın Ziyafeti*, *Şîrîn'in Hüsrev'in Sarayında Bulunuşu*, *Kabileler Arası Savaş* ile *Dârâ ve İskender Arasında Savaş* gibi eserlerden söz edilebilir (Bahari, 1996: 19).

XV. asırda Timurlu, Safevî ve Buhara ekollerinde minyatürleri yapılan Nizâmî eserleri arasında özellikle *Hüsrev ve Şîrîn* hikâyesi ön plana çıkmış, bu eser diğerlerine nazaran daha yoğun biçimde resmedilmiştir.

Bihzâd, birçok eserinde istinsah edilen yazmanın kime ait olduğunu vurgulamak amacıyla, resmettiği sahnelerde ilgili şahsı ve özellikle sultan figürünü ön plana çıkarmıştır. Nitekim *İskender Yedi Bilge ile* sahnesinde tasvir edilen İskender, Sultan Hüseyn-i Baykara'yı temsil etmektedir. Nizâmî'nin *Hamse*'sinin bu nüshasının Sultan Hüseyn-i Baykara döneminde istinsah edilmiş olması sebebiyle, İslâm resim geleneğinde yaygın bir uygulama olarak dönemin hükümdarını yüceltmek amacıyla Büyük İskender, Sultan Hüseyn-i Baykara'nın suretinde tasvir edilmiştir (Demir ve Adıgüzel, 2021: 530).

5.4.3.2. Sa'dî-i Şîrâzî

Bihzâd da kendi çağdaşları gibi Sa'dî'yi ve onun şiirlerini önemsemekteydi. Sa'dî'nin eserlerinde yer alan ahlâkî temalar ve öğütler, Bihzâd'ı bu metinleri resmetmeye yönelten başlıca unsurlar arasında yer almaktadır.

Bihzâd'ın Sa'dî'den beslendiği konular arasında *Bostân*'dan alınan; *Camii Önündeki Dilenci*, *Kadı Huzurunda Bir Münâzara*, *Sultan Hüseyin'in Sarayındaki Ziyafet ve Eğlence*, *Dârâ ve Çoban*, *Yaşlılar Arasındaki Bir Genç* ile *Yûsuf'un Züleyhâ'dan Kaçışı* sahneleri bulunmaktadır. *Gülistân*'dan ise *Köpeklerin Şaire Saldırması* (bkz. Ek-5: Resim-3), *Padişah Huzurundaki Güreşçiler*, *Sa'dî Kaşmer Camii'nde*, *Sa'dî ve Kaşgarlı Genç* ile *Devesi Kaçan Gezgin* gibi konuların resmedildiği görülmektedir (Bahari, 1996: 6).

5.4.3.3. Attar-ı Nîşâburî

Attâr'ın şiirlerinde yer alan tasavvufî temalar, Sa'dî, Hâfız ve Mevlânâ gibi kendisinden sonra gelen şairlerin yanı sıra dönemin şair ve ressamlarının da ilgisini çekmiştir. Özellikle *Mantıku't-tayr*'ı örnek alarak bazı değişikliklerle nazire mahiyetinde *Lisânü't-tayr* adlı eserini kaleme alan Ali Şîr Nevâyî, bu şairler arasında

yer almaktadır. Timurlular ve Safevîler dönemlerinde, Attâr'ın şiirlerinde işlenen temaların ressamlar tarafından sıklıkla resmedildiği görülmektedir.

Bihzâd'ın, Attâr'ın *Mantıku't-tayr* adlı eserinden ilhamla hazırladığı minyatürler arasında *Şahın Fakir Adamla Görüşmesi*, *Babalarının Cenazesinde Ağıt Yakan Çocuklar* (bkz. Ek-5: Resim-1), *Sakallı Adamın Denizde Boğulması* ve *Şeyh ile Yaşlı Köylü* sahneleri sayılabilir (Bahari, 1996: 37).

5.4.3.4. Emir Hüsrev-i Dihlevî

Emir Hüsrev Dihlevî'nin bu dönemde özellikle hamsesi ilgi odağı olmuş, gerek resimlerde gerekse uyarlamalarda daima ressamların dikkatini çekmiştir. Bihzâd; *Padişah Önünde İdam* ve *Yaşlı Adam ve Sufi* sahnelerini *Matlaʿu'l-envâr*'dan, *Şîrîn'in Hüsrev'i Ağırlaması* sahnesini *Hüsrev u Şîrîn* mesnevisinden; *Mecnun'un Doğum Töreni* ile *Leylâ ve Mecnun'un Çölde Görüşmeleri* sahnelerini *Leylâ ve Mecnun* mesnevisinden; *Saray Av Sahnesi*, *Padişahın Sevdiği Kızı Kaçırması* ve *Padişah Önünde Uyuyan Çift* sahnelerini ise *Heşt Behişt* mesnevisinden uyarlamıştır (Bahari, 1996: 27).

5.4.3.5. Abdurrahman-ı Câmî ve Alî Şîr Nevâyî

Bihzâd, kendi çağdaşı olan iki şairden, Nevâyî ve Câmî'den etkilenmiş ve onların eserlerini resim sanatına uyarlamıştır. Bu iki şair aracılığıyla Nakşibendi tarikatına yakınlaşan Bihzâd, sûfîlerin hâllerini yakından gözlemleme imkânı bulmuştur. Abdullah Bahari'ye göre, Bihzâd'ın gençliğinde yaptığı tahmin edilen *Dervişlerin Semâsı* adlı resimde, sanatçının bizzat bu çevrede bulunmuş olduğu ve dervişlerin semâ hâlini doğrudan gözlemlediği anlaşılmaktadır. Söz konusu eserdeki atmosfer, tarikatın gerçek karakterini simgesel bir biçimde yansıtmaktadır. Bu resimde, Câmî, Nevâyî ve muhtemelen Sultan Hüseyn-i Baykara ile Bihzâd gibi büyük şahsiyetlerin de mensubu olduğu Nakşibendi sûfîleri tasvir edilmiştir (Bahari, 1996: 11).

Bihzâd'ın özellikle Câmî'den etkilendiğini gösteren bir diğer husus, resimlerinde yer verdiği şiirlerdir. Zira Câmî'nin bazı yapıların mimarisini anlatan şiirlerinin, Bihzâd'ın çizimlerinde de yer aldığı görülmektedir. Özellikle *Yûsuf'un Züleyhâ'dan Kaçışı* minyatüründe Câmî'den seçilmiş beyitlere rastlanmaktadır. Bu durum, Bihzâd'ın saraya, Câmî'ye ve söz konusu cemaatin tasavvufî öğretilerine olan yakınlığını açık biçimde ortaya koymaktadır. Nevâyî ve Hüseyn-i Baykara'nın

kütüphanelerine girebilmesi ise, onun yeteneklerinin gelişmesi ve yaratıcılığının ortaya çıkması için gerekli imkânları sağlamıştır. Bihzâd, *Bostân* ve Nizâmî'nin *Hamse*'si gibi eserlerden ilhamla çizdiği en önemli ve özgün minyatürlerini H. 9. yüzyılın sonlarında üretmiştir.

Bihzâd'ın Câmî'nin eserlerinden aldığı temalar arasında, Sa'dî'nin *Gülistân*'ına ustaca bir nazire olarak kaleme alınan *Bahâristân* da yer almaktadır. Câmî'nin şiirleri yalnızca bu dönemde ve Herat Ekolü'nde değil, daha sonraki dönemlerde de resmedilmiştir. H. 10. yüzyılda İran ve Orta Asya'da en yaygın şiir türlerinden biri, çok sayıda yazılan ve resimlenen Câmî şiirleridir. Câmî'nin şiiri, resim sanatını yeni mazmunlarla zenginleştirmiştir. Kitap resimlendirmesinde bu temaların tercih edilmesi esas olarak H. 10. yüzyılın ilk yarısında şekillenmiş; ressamlar Buhara, Şiraz ve Kazvin'de onun eserlerinden seçilen hikâyeleri sıkça tasvir etmişlerdir (Eşrefî, H. 1367: 94).

Bihzâd, çağdaşı olan bir diğer önemli şair Nevâyî'den de etkilenmiş ve onun şiirlerini resim sanatına uyarlamıştır. Bu bağlamda; *Hz. Muhammed'in Sahabesi ile Hoca Abdullah Ensârî ve Onu Takip Edenler*, *Hüsrev ve Şîrîn* ile *Şeyh Irâkî'nin Üzüntülü Ayrılışı* adlı sahneler zikredilebilir (Bahari, 1996: 52). Söz konusu eserler, Nevâyî'nin *Hayretü'l-ebrâr* mesnevisinden hareketle resmedilmiştir. *İskender ve Dilenci* ile *Bahçedeki Münâzara* sahneleri ise *Sedd-i İskenderî* mesnevisinden ilham alınarak çizilmiştir.

Yakın ve Orta Doğu'da, resim sanatında sanatsal zirveye yalnızca Herat Ekolü ulaşabilmiş; bu yükseliş Câmî, Nevâyî ve Bihzâd'ın etkin olduğu dönemde gerçekleşmiştir. Bu şahsiyetlerin eserleri geniş ölçüde taklit edilmiş ve örnek alınmış, Herat kültürü sonraki dönemler için bir model hâline gelmiştir (Eşrefî, H. 1367: 96). Söz konusu şairlerin eserleri resim, hat ve tezhip yoluyla zenginleştirilmiş; Bihzâd ise kendi sanat anlayışını da katarak bu şiirlere ve resimlere yeni bir soluk kazandırmıştır.

SONUÇ

Timurlular dönemi kültür, edebiyat ve sanatının gelişimi ve tahavvülü; bu dönemde yetişen âlimler, sanatkârlar, şairler ve zanaatkârların yanı sıra, onları himaye eden, çalışmalarına uygun bir ortam hazırlayan ve gerekli imkânları sağlayan başta sultanlar olmak üzere devlet erkânının düşünce ve gayretleri sayesinde mümkün olmuştur. Bu kolektif çabanın bir sonucu olarak da söz konusu ekol teşekkül etmiştir.

Siyaset, şiir, düşünce ve sanatla iç içe olan ve bunlarla yakın ilişki içerisinde bulunduğu görülen Herât Ekol'ünün, Timurlular döneminin ihtişamlı yıllarında altyapısının oluştuğu, gerekli şartların sağlandığı, süreç içerisinde gelişip tekâmül ererek zirveye ulaştığı müşahede edilmektedir. Bilindiği gibi yeni bir ekolün oluşması ve kendisini kabul ettirmesi için yeni şeyler sunması, yapısal hareketleri oluşturması ve geçmişteki geleneği koruyarak yeni değerler ortaya koyması gerekmektedir. Diğer taraftan devraldığı bu mirası sonraki dönemlere taşımak için gerekli ve yeterli güç ve donanıma sahip olması elzemdir. Gerek edebî gerek tarihî gerekse sanatsal araştırmalar Herât ekolünün oluşum, gelişim ve tekâmüle ermesi noktasında gerekli olan hususiyetlerin varlığı, sahip olunan yenilikler ve gerekli yaratıcılık net olarak müşahede edilmektedir. Bu durum özellikle Sultan Hüseyn-i Baykara dönemde görünmektedir. Bu ekolde edebiyat, musiki ve sanatta Türk, İran ve İslami unsurların mezc edilerek kullanıldığı, bunun neticesinde bu muhite ait yeni bir anlayışın teşekkül ettiğini ortaya konulan eserler göstermektedir. Bunda Timur ve oğullarının özellikle de Hüseyn-i Baykara'nın sanata, edebiyata ve ilme vermiş olduğu önem, alimi, şairi ve sanatkârı himaye edip desteklemeleri, saraylarına davet edip yapacakları çalışmalar için uygun bir ortam oluşturmaları, bu alanlarda yetenekli olan gençleri tespit edip yetişmeleri için gayret etmeleri, oluşturdukları ilmî ve edebî meclisler etkili olmuştur.

Herat Ekolü'nün ilk evresi olarak kabul edilebilecek olan Sultan Şâhruh döneminde bu ekolün edebiyat, sanat ve musikideki ilk izleri net olarak müşahede edilmektedir. Bu dönemde Türkçe ile çeşitli eserlerin kaleme alındığı da görülmektedir. Ancak Türkçe yazmaya yönelindiği, Türk gençlerin özellikle Türkçe yazmaya teşvik edildiği, yoğun olarak Türkçe ilmî ve edebî eserlerin verildiği dönem, bu ekolün ikinci evresi olarak kabul edilebilecek Sultan Hüseyn-i Baykara dönemidir. Bu dönemde Ali Şîr Nevâyî yazdığı eserlerle Türkçenin bayraktarlığını yapmış, Türk gençleri Türkçe yazmaya teşvik etmiş, yazdığı Türkçe eserlerle Türkçeyi tam bir edebî

bir hâline getirmiş, hatta bundan dolayı Türkçe "Nevâyî Dili" olarak anılmıştır. Nevâyî'nin bu gayreti neticesinde Türkler arasında Türkçe yaygınlaşmış ve yoğun şekilde Türkçe eserler verilmeye başlanmıştır.

Timur'un Bağdat'ın fethinden sonra birçok sanatkârla Semerkant'a getirdiği, ölümünden sonra ise Herât sarayına getirilen Merâgî, Sultan Şâhruh döneminde musikideki etkisiyle dikkat çekmiştir. Nitekim bu dönemde musiki artık bilimsel bir şekil almış ve musiki konusunda çeşitli kitaplar kaleme alınmıştır. Gerek Emîr Timur gerekse Sultan Şâhruh döneminde çeşitli meclisler tertip edilmiş, bu meclislerde dönem şairleri tarafından ya kendilerinin ya da başka şairlerin şiirleri okunmuş, şiir üzerine sohbetler edilip çeşitli tartışmalar yapılmış, sazendeler eşliğinde musiki icra edilmiştir. Hatta ilmî sohbetler de gerçekleştirilmiştir. Bu tür meclisler Sultan Baykara'nın öncülüğünde dönemin diğer ileri gelenleri, Alî Şîr Nevâyî gibi, tarafından daha yoğun olarak gerçekleştirilmiştir. Hatta bu tür meclisler, bunların himayesiyle daha düzenli ve verimli hâle gelmiş, geleceğin birçok önemli âlimi, tarihçisi, şairi, sanatkârı bu meclislerde yetişmiştir. Gerçekleştirilen bu tür kültürel faaliyetler, alime, şaire ve sanatkâra gösterilen teveccüh ve verilen itibar Herât'ı bir taraftan önemli bir kültür merkezine dönüştürürken diğer taraftan önemli bir cazibe merkezi haline getirmiştir.

Bu dönemde hem şiir hem sanatta tasavvufun etkili olduğu görülmektedir. Ayrıca kültürel faaliyetlerin ve sanatın hamileri ile âlim, şair ve sanatkârların yetişmesi için büyük gayret gösteren devlet adamlarının da tasavvuftan etkilendikleri müşahede edilmektedir.

Bu dönemde ilmî faaliyetlere büyük destek verildiği dikkat çekmektedir. Verilen bu desteklerde oluşturulan meclisler, inşa edilen medreseler ile kurulan kütüphanelerin çok önemli bir yeri vardır. Kültürel faaliyetlerin gelişimi için gerekli olan ortamın ve altyapının oluşturulması, mekânların inşası için gerekli çalışmalar Sultan Şâhruh döneminde hız kazanmış, özellikle Sultan Hüseyn-i Baykara ve Alî Şîr Nevâyî'nin desteği, himayesi ve yönlendirmeleriyle daha da gelişme imkânı bulmuştur. Hayırseverliği ile dikkat çeken bir emir olan Alî Şîr Nevâyî, hem medrese inşa ettirmiş hem de sanatçı yetiştiren merkezler kurmuştur. Zeki ve yetenekli olup ilim ve sanatta gelecek vaat eden çocuk ve gençleri görevlendirdiği kişilerle araştırtmış, tespit edilenleri himayesine alıp yetişmeleri için büyük gayret göstermiş, hatta meclislerine dâhil etmiştir. Ayrıca diğer devlet erkânından farklı olarak servetini

Allah yolunda harcamış ve halk yararına vakfetmiştir. Elde ettiği gelir ve ürünleri bilim öğretiminde ve medreselerde kullanmıştır. Hiç kuşkusuz Ali Şîr Nevâyî bir yandan Timurlular dönemi siyasetinde ve devlet işlerinin yürütülmesinde yer alırken, diğer yandan yüksek bir gayretle Türkçe yeni eserler yazma çabasında bulunmuştur. Hatta yeni yetişen Türk gençlerinin de Türkçe ile şiir söyleme ve eser yazmalarını teşvik etmiştir.

Herat Ekolü'nün dikkat çeken bir tarafı da kültürel-mezhepsel esneklik ile çok sesliliğe dayanmasıdır. Bu durum özellikle tasavvufun gelişmesine, sufilerin ise etkili olmasına zemin hazırlamıştır. Böylece toplum için daha sakin ve huzurlu bir ortamın oluşması sağlanmıştır. Tasavvufun edebiyat üzerindeki etkisi bu dönemde klasik Fars edebiyatının son büyük temsilcisi olarak kabul edilen Câmî'nin eserlerinde net bir şekilde görülmektedir. Hata bu etkinin resim sanatına da sirayet ettiği müşahede edilmektedir. Aynı zamanda dönemin önemli mutasavvıflarından olan Abdurrahmân-ı Câmî'nin Sultan Hüseyn-i Baykara ile Alî Şîr Nevâyî arasında oluşturulan sağlam ikili ilişkiler dikkat çekerken, onun dönemin önemli Nakşibendî şeyhi olarak halk ve saray arasındaki güçlü bir bağ olduğu görülmektedir. Abdurrahmân-ı Câmî, Herat Ekolü'nün en önemli mümessillerinden birisi olarak dönemin siyasi hayatında da oldukça etkili olmuştur. Sultan Hüseyn-i Baykara-Alî Şîr Nevâyî-Abdurrahmân-ı Câmî birçok araştırmacı tarafından bu dönemin en etkili etkili kişileri olarak kabul edilmiştir. Bazen bu üçlüye araştırmacılar tarafından Alî Şîr Nevâyi'nin himayesinde yetişen ve resimde dönemin en büyük sanatkârı olarak kabul edilen Bihzâd da ilave edilmektedir. Abdurrahmân-ı Câmî, önceki dönemlerde yetişen mutasavvıf şairler gibi şiir aracılığıyla dinî-ahlaki konulara değinmiş, ahlaki çeşitli nasihatler dile getirmiştir. Câmî, gerek düşünceleriyle gerekse kaleme aldığı şiirleriyle bir taraftan Herat Ekolü'nün en önemli temsilcilerinden biri olurken diğer taraftan hem kendi döneminde yetişen hem de kendisinden sonra yetişen şairler üzerinde de etkili olmuştur. Bunda kendine has düşünceleriyle sanatta yaratıcılığın önünü açması etkili olmuştur. Abdurrahmân-ı Câmî'nin düşüncelerini yansıttığı eserleri sayesinde Nakşibendi tarikatının düşünce ve felsefesi saraya girmiştir. Bunun dışında siyasi erk Câmî'nin düşüncelerinden de etkilenmiştir. Bu etki sadece siyasetle sınırlı kalmamış, resimde de kendisini göstermiştir. Resim sanatında tasavvufi eserlerin üretimi daha fazla gelişiyordu. Ayrıca Câmî ilk defa tasavvuf ve siyaseti yan yana getirmiştir.

Bu ekolün zirveye ulaşması ve adının tarihe yazılması, Sultan Hüseyn-i

Baykara ve bilge veziri Alî Şîr Nevâyî'nin ilme ve sanata önem vermeleri, âlimi ve sanatkârı himaye edip desteklemeleri sayesinde olmuştur. Aynı zamanda onların geleneği koruyarak geliştirmeleri, bu uğurda bütün servetlerini gönül rahatlığıyla harcamaları da etkili olmuştur. Özelikle Câmî'nin oluşturmuş olduğu dini ve mezhepsel esneklik sayesinde de sanatta yeni yaratımlar ortaya çıkmıştır.

Siyasi düşüşle ortadan kaybolmayan Herat Ekolü, şair ve sanatçıların göçleriyle yayılmış ve yeni ekollere kılavuzluk etmiştir.

KAYNAKÇA

Abdulhay, H. (1964). *Selâmân ve İbsâl-i Câmî*. Kabil: Câmî.

Abdulhay, H. (1367 H.). *Târîh-i Afganistan*. Kabil: Dünya-yi Kitap.

Abdulhayy, H. (1355 H.). *Hüner-i Timur*. Tahran: Bonyâd-i Ferheng-i İran.

Ahmedi, B. (1383 H.). *Hakîkat ve Zîbâyî*. Tahran: Merkez.

Ajend, Y. (1379 H.). *Târîh-i İran der Devre-yi Timuriyân*. Cambridge.

Ajend, Y. (1381 H.). Hünerperverî ve hünerverzî der devre-yi Şâhrûh. *Neşriye-i Tahassusî Güruh-i Târîh*, 3.

Ajend, Y. (1383 H.). *Hoşnevîsî der kelemruv-i Mekteb-i Herat*. Kitâb-i Mâh.

Ajend, Y. (1386 H.). Kitâbhâne ve sûrethâne der Mekteb-i Herat. *Gülistân-ı Hüner*, 10.

Ajend, Y. (1387 H.). *Mekteb-i Nigârgirî-yi Herat*. Tahran: Ferhengistân-ı Hüner.

Ajend, Y. (1388 H.). *Nigârgirî-yi İran*. Tahran: Semt.

Aka, İ. (2000). *Timur ve Devleti*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Aka, İ. (2022). *Mirza Şâhrûh*. İstanbul: Kronik Yayınları.

Akbıyık, H. (2004). Timurluların bilim ve sanat yaklaşımları ve bazı son dönem sanatkârları. *Ahmet Yesevi Üniversitesi*, 30, 151–171.

Aksoy, H. (1992). Bihiştî Ahmed Sinan Çelebi. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, 6, 144–145.

Algar, H. ve Alparslan, A. (1998). Hüseyn-i Baykara. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, 18, 530–532.

Ali Efendi, M. (1361 H.). *Menâkıb-i Hünermendân* (T. Subhânî, Çev.). Tahran: Sûrûş.

Anuşe, H. (1381 H.). *Edeb-i Fârsî der Afganistan*. Tahran: Vezâret-i Ferheng ve İrşâd-i İslâmî.

Arberry, A. J. (1371 H.). *Edebiyât-i Klâsik-i Fârsî* (E. Âzâd, Çev.). Meşhed: Âstân-i Kuds-i Rızevî.

Aubin, J. (1987). Timurlular'ın Şîraz'da bilim ve sanat koruyuculuğu (Y. Yücel, Çev.). *Belleten*, *51*(200), 965–980.

Aukin, B. (1386 H.). *Mi'mârî-yi Tîmûrî der Horâsân*. Meşhed: Âstân-i Kuds-i Rızevî.

Avcı, M. (2019). Babürnâme'de şehir tarihçiliği: Herat örneği. *Kadim Akademi SBD*, *3*(2), 156–178.

Ayetullahi, H. (1384 H.). Berresî-yi eb'âd-i müdîriyyet-i hünerî-yi Bihzâd. *Hünerhâ-yi Zîbâ-yi Dânişgâh-i Tahran*, 21.

Bâbürşah, Z. M. (1308 H.). *Bâbürnâme*. Kabil: Akademi Ulûm-i Afganistan.

Bagerî, N. (1396 H.). Halk-i Cihan-ı Moşterek-i Honeri der Ferareften-i Honermend ez Hod, *Peykere, 11*. 47-61.

Bahar, M. T. (1349 H.). *Sebkşinâsî-yi Bahâr* (Cilt. 3). Tahran: Emîr Kebîr.

Bahari, E. (1996). *Bihzad: Master of Persian Painting*. London: I. B. Tauris.

Baherzi, A. N. (1401 H.). *Makāmât-i Câm* (N. Herevî, Haz.). Tahran: Ney Yayınları.

Barthold, V. (1360 H.). *Uluğ Bey ve zamân-ı û* (A. Hüseynî, Çev.). Tahran: Ketâbfurûşî-yi Çehr.

Barthold, V. (1308 H.). *Coğrafyâ-yi târîhî-yi İran* (H. Serdâdver, Çev.). Tahran.

Barthold, V. (1360 H.). *Zendegî-yi siyâsî-yi Alî Şîr Nevâyî* (M. H. Puhand, Çev.). Kâbil: İntişârât-ı Devlet-i Kâbil.

Bastide, R. (1374 H.). *Hüner ve câmi'a* (H. Hüseynî, Çev.). Meşhed: Tûs.

Benâyî, A. İ. M. (1386 H.). *Risâle-i mûsikî*. Tahran: Merkez-i Neşr-i Dânişgâhî.

Bertels, E. (1345 H.). Alî Şîr Nevâyî ve Ferhâd ü Şîrîn (E. Âzmûde, Çev.). *Peyâm-ı Nevin*, 1. 17-23.

Beyânî, M. (1363 H.). *Güzel hat sanatçıların biyografisi ve eserleri*. Tahran: İlmî.

Bigdelî, G. H. (1346 H.). Şîrîn u Ferhâd-ı Nevâyî. *Neşriyât-ı Dânişkede-yi Tebrîz*, 82, 135–152.

Blair, Sh. (1396 H.). *Hoşnevîsî-yi İslâmî* (V. Kavûsî, Çev.). Tahran: Ferhengistân-ı Hüner.

Borzinmehr, A. (1377 H.). *Şu'arâ ve fuzelâ der bargâh-ı mulûk-i Kert-i Herât*. Pişâver: Dâniş-i Kitâb.

Brand, B. (1383 H.). *Hüner-i İslâmî* (M. Şâyîştefer, Çev.). Tahran: Mutâla'ât-i Hüner-i İslâmî.

Brown, E. G. (1393 H.). *Ez Sa'dî tâ Câmî* (A. Hikmet, Çev.). Tahran: Kitâbhâne-yi İbn Sînâ.

Buhârâyî, H. M. (1354 H.). *Kudsiyye*. Tahran: Tahûrî.

Ca'ferî, C. İ. M. (1393 H.). *Târîh-i Ca'ferî (Târîh-i evlâd-i Tîmûr)* (A. Zeryâb Hûyî, Haz.). Kum: Nâdir.

Cambridge, Ü. (1378 H.). *Târîh-i Teymûriyân* (Y. Ajend, Çev.). Tahran: Câmî.

Câmî, A. (1311 H.). *Bahâristân* (İ. Hakîmî, Haz.). Meşhed: Tûs.

Câmî, A. (1361 H.). *Heliye-yi Hilel* (N. M. Herevî, Tas.). Tahran: Neşr-i Nevid.

Câmî, A. (1378 H.). *Dîvân* (A. Efseh-zâdeh, Tas.). Tahran: Mîrâs-i Mektûb.

Câmî, A. (1383 H.). *Risâle ve münşe'ât-ı Câmî* (A. Ahrârî, Tas.). Türbet-i Câm: Neşre-yi Ahmed-i Câm.

Câmî, A. (1398 H.). *Heft Evreng* (M. Moderres Gîlânî, Haz.). Tahran: Mehtâb.

Câmî, A. (1403 H.). *Eşi'âtü'l-Lema'ât* (H. Nesîrî Câmî, Haz.). Tahran: Mûlî.

Clavijo, G. (1374 H.). *Sefernâme* (M. Recepnîyâ, Çev.). Tahran: İntişârât-ı İlmî ve Ferhengî.

Crahan, K. (2006). *Gramsci: Kültür ve antropoloji* (Ü. Aydoğmuş, Çev.). İstanbul: Kalkedon Yayınları.

Cuzcânî, M. Y. (1346 H.). *Emîr Alî Şîr Nevâyî*. Tahran: Neşr-i Târîh-i Suhen.

Çetindağ, Y. (2002). Eleştiri terimleri açısından Herat Mektebi tezkerelerinin Anadolu tezkerelerine tesiri. *Bilig*, 22, 109–132.

Çağman, F. (1992). Bihzâd. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, 6, 147–149.

Dani, H. (1378 H.). *Mîrâs-ı Tîmûr* (M. Tevessulî, Çev.). Râvelpindî: S. T. Printerz.

Dâvudî Mogaddem, F. (1394 H.). Mu‘arrefî-yi hangâhhâ-yi Horâsân. *Neşriye-yi Mutâli‘ât-i İctimâ‘î-yi Horâsân*, 1, 93–117.

Demir, S. ve Adıgüzel, F. (2021). Nizâmî’nin *Hamse*’si (BL Or. 681) örneğinde nakkaş Bihzâd’a atfedilen minyatürlerde mimari bezemeler. *İran Çalışmaları Dergisi*, 2, 505–542.

Dilberî, Ş. (1396 H.). Tekrîm ve teveccoh-i Teymûriyân be a’imme ve bâztâb-ı ân der gostereş-i teşeyyu‘-i imâmiyye. *Feslnâme-yi İlmî-Tahassusî-yi Sîre Pejûhî-yi Ehl-i Beyt*, 4, 79–98.

Dilrîş, B. ve La‘l Şâterî, M. (1393 H.). Mûsikî-yi Asrı-ı Timûrî. *Merkez-I Dâiretü’l-Ma’ârif-i İslâmî, 10*. 59-78.

Ebn-i Arabşâh. (1386 H.). *Zendegî-yi şigiftâver-i Tîmûr* (M. A. Nicâtî, Çev.). Tahran: İntişârât-ı İlmî ve Ferhengî.

Ebrâhîmî, E. (1379 H.). Berresî-yi mi‘mârî-yi devre-yi Tîmûrî. *Rehyâft-ı Ferhengî-yi Dînî*, 4, 136–159.

Eco, U. (1381 H.). *Hüner ve zîbâyişinâsî der korûn-ı vostâ* (F. Mehdedevî, Çev.). Tahran: Tîr.

Efsehzâdeh, A. (1378 H.). *Âsâr ve şerh-i hâl-i Câmî*. Tahran: Mîrâs-i Mektûb.

Eliade, M. (1374 H.). *Ferheng ve dîn* (B. Hüremşâhî, Çev.). Tahran: Tarh-i Now.

El-Kûfî, İ. A. (1372 H.). *Tercüme-yi el-Fütûh*. Dijital neşir: Merkez-i Pejûhişhâ-yi İsfahân-i Kâ‘imiyye.

Elmerâgî, A. (1366 H.). *Câmi‘u’l-Elhân* (T. Bîneş, Haz.). Tahran: Mutâla‘ât ve Tahkîkât-i Ferhengî.

Elyâsî Tergânî, M. K. (1401 H.). Tesâhol ve modârâ der endîşe ve reftâr-ı Emîr Alî Şîr Nevâyî. *Feslnâme-yi Fıkhî-yi Ma‘ârif*, 4, 57–84.

Emîrhânî, G. (1379 H.). *Nigareş-i kitâb der devre-yi Tîmûrî*. Tahran: Feslnâme-yi Kitâb.

Emîrhânî, G. (1383 H.). *Tîmûriyân*. Tahran: Defter-i Pejûheşhâ-yi Ferhengî.

Emîrşeybânî, A. (1382 H.). *Sîmâ-yi vakf der Horâsân*. Meşhed: Segâl.

Eraslan, K. (1993). Çağatay edebiyatı. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, 8, 168–176.

Eroğlu, Ö. (2016). *Minyatür sanatı*. İstanbul: Tekhne Yayınları.

Esfezârî, M. M. (1339 H.). *Revzatü’l-cennât fî evsâf-ı medînet-i Herât*. Danişgâh-i Tahran.

Eşrefî, M. (1367 H.). *Hemgâmî-yi nakkâşî bâ edebiyât-ı İran* (R. Pâkzâd, Çev.). Tahran: Nigâh.

Eşrefî, M. (1386 H.). *Bihzâd ve şukûfâ-yi mekteb-i Buhârâ* (N. Zendî, Çev.). Tahran: Ferhengistân-ı Hüner.

Ethe, C. H. (2536 Şeh.). *Târîh-i edebiyât-ı Fârsî* (S. Şafakzâdeh, Çev.). Tahran: Bungâh-i Tercüme ve Neşr-i Kitâb.

Ettinghausen, R. (1391 H.). *Hüner der cihân-ı İslâm* (M. Vahdetî, Çev.). Tahran: Basîret.

Fakihî Pûhân, F. (1401 H.). Nakş-i Alîşîr Nevâyî der temeddün-âferînî-yi devre-yi Tîmûriyân-ı Herât. *Feslnâme-yi İlmî ve Pejûheşî-yi Ghâleb*, 2.

Ferhânî Munfered, M. (1381 H.). *Peyvend-i siyâset der zevâl-i Tîmûriyân*. Tahran: Enjumen-i Âsâr ve Mefâhir-i Ferhengî.

Ferrûh, R. H. (1345 H.). *Kitâb ve kitâbhânehâ-yi şâhenşâhî-yi İran*. Tahran: Vezâret-i Ferheng u Hüner.

Fikrî Selçukî, A. (1390 H.). *Herâtnâme*. Kâbil: Matba'a-yi Taymz-i Afganistan.

Furûzanfer, B. (1383 H.). *Târîh-i edebiyât-ı İran*. Tahran: Vezâret-i Ferheng u İrşâd-i İslâmî.

Gazergâhî, A. K. (1376 H.). *Mecâlisü'l-'uşşâk* (G. R. Tabâtabâî Mecîd, Tas.). Tahran: Zerrîn.

Golombek, L. ve Wilber, D. (1374 H.). *Mi'mârî-yi Tîmûrî der İran ve Turân*. Tahran: Sâzmân-ı Mîrâs-ı Ferhengî-yi Keşver.

Grabar, O. (2000). *Mostly miniature*. Princeton: Princeton University Press.

Grose, R. (1364 H.). *İmparatorî-yi sahrânevverdân* (A. Meykedeh, Çev.). Tahran: İntişârât-ı İlmî ve Ferhengî.

Hâfız Ebrû. (1349 H.). *Coğrafyâ-yi târîhî-yi Horâsân*. Tahran: Bunyâd-ı Ferheng-ı İran.

Hakîkat, A. (1383 H.). *'Ârifân-ı bozorg-i İran der bolendâ-yi fikr-i insânî*. Simnân: Kûmeş.

Halîlî, N. ve Nubuvvet, N. (1379 H.). *Hüner-i kalem der hoşnevîsî-yi İslâmî* (P. Behtâş, Çev.). Tahran: Neşr-i Kâreng.

Hamîdiyân, S. (1348 H.). *Dîvân-ı Emîr Şâhî Sebzevârî*. Tahran: İbn-i Sînâ.

Hândmîr, G. (1353 H.). *Habîbü's-siyer* (Cilt. 3) (M. Debîrsiyâkî, Haz.). Tahran: İntişârât-ı Hayyâm.

Hândmîr, G. (1372 H.). *Hulâsatü'l-ahbâr* (M. H. Muhaddis, Tas.). Tahran: Neşr-i Resâ.

Hândmîr, G. (1373 H.). *Me'âsirü'l-mülûk* (M. H. Muhaddis, Tas.). Tahran: Neşr-i Resâ.

Hândmîr, G. (1378 H.). *Mekârimü'l-ahlâk*. Âyîne-yi Mîrâs.

Havâfî, E. (1357 H.). *Menşe'ü'l-inşâ* (R. Hümâyûn Ferrûh, Haz.). Tahran: Dânişgâh-ı Millî-yi İran.

Havâfî, F. (1386 H.). *Mucmel-i Fesîhî* (M. Nâcî, Tas.). Tahran: Esâtîr.

Herevî, N. M. (1372 H.). *Kitâb-ârâyî der temeddün-i İslâmî*. Meşhed: Âstân-ı Kuds-i Rezevî.

Herevî, N. M. (1377 H.). *Semâ-nâmehâ-yi Fârsî*. Tahran: Ney.

Herevî, N. M. (1377 H.). *Şeyh Abdurrahman Câmî*. Tahran: Tarh-i Now.

Herevî, N. M. (1379 H.). *Târîh-i nushaperdâzî*. Tahran: Meclis-i Şûrâ-yi İslâmî (KT).

Hikmet, A. A. (1320 H.). *Câmî ve âsâreş*. Meşhed: Tûs.

Hillenbrand, R. (1377 H.). *Mi'mârî-yi İslâmî*. Tahran: Perdâziş ve Bernâmerîzî-yi Şehrî.

Hucvîrî, A. O. (1384 H.). *Keşfü'l-mahcûb* (M. 'Âbidî, Tas.). Tahran: Suhen.

Humâyî, C. (1375 H.). *Târîh-i edebiyât-ı İran* (M. Humâyî, Haz.). Tahran: Humâ.

Humâyûn, S. (1380 H.). *Herât der devre-yi Tîmûrî*. Pişâver: Seyyâr Erîk (KT).

Hüseynî Sadr, A. ve Nuvîn, H. (1394 H.). Berresî-yi tahlîlî ve tatbîkî-yi mutûn-i edebî der nigârehâ-yi Bihzâd. *Mecmû'a-yi Makâlât-i Dânişgâh-i Muhakkik-i Erdebilî*, 3, 782–791.

Hüseynî, M. ve Muhammedî, Z. (1387 H.). Münâsebât-i Alî Şîr Nevâyî bâ seten ez nühîgân-i hem'asreş. *Mecelle-yi İlmî-Tahassusî-yi Târîh-i İran ve İslâm*, 4, 24–39.

İnalcık, H. (2022). *Şair ve patron*. İstanbul: Doğu Batı.

İpşîroğlu, M. (2023). *Bozkır rüzgârı: Siyah Kalem*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Jayeş, A. (1401 H.). Nezâm-ı âmûzeşî der dore-yi Torkemenân ve Tîmûriyân. *'Ulûm-i Zîst-i Muhîtî ve Dâniş-i Coğrafyâyî*, 1, 25–48.

Kaman, S. (2019). Hüseyn-i Baykara Dîvânı'nda bilinmeyen bir nüsha üzerine. *MUTAD*, *6*(182), 183–202.

Kartal, A. (2022). Bedâyi'u'l-Vekâyi'deki Mecâlisü'n-Nefâyis. *Türk Dilinin Başçısı Alî Şîr Nevâyî, 1.* (Kartal A ve Arslan S. Haz.) 448-456.

Kartal, A. ve Şentürk, A. A. (2017). *Eski Türk edebiyatı tarihi*. İstanbul: Dergâh.

Kaska, Ç. (2019). Timurlular döneminde edebiyat. *Kare*, 8, 129–146.

Kavûsî, V. (1389 H.). *Tîğ u tenbûr*. Tahran: Müessesey-i Te'lîf.

Kazım Beykî, M. A. (1398 H.). Şuyûh-i Nakşbendî ve siyâset der devre-yi Tîmûriyân. *Pejûheşnâme-yi Temeddün-i İslâmî*, 1, 127–155.

Kemâlî Ferd, M. ve Tâlebiyân, Y. (1403 H.). Risâle-yi destûr-i mu'ammâ-yi Mîr Hüseyn-i Mu'ammâyî. *Neşriye-yi İlmî-Pejûheşhâ-yi Nushashinâsî ve Tashîh-i Mutûn*, 1, 4–48.

Keşâverî, E. (1398 H.). Mutâli'ât-i tatbîkî-yi hâmiyân-i hünerî der devrehâ-yi İlhanî ve Tîmûriyân. *Mâhnâme-yi Pejûheş der Hüner ve 'Ulûm-i Tahassusî*, 9, 31–43.

Keşâverzî, M. A. (1363 H.). *Târîh-i âmûzeş ve pervereş der İran*. Tahran: Rûzbehân.

Keymeneş, A. (1374 H.). Kitâbhânehâ-yi İran der devre-yi Tîmûriyân. *Dergî-yi Dânişgâh-i Tahran (Edebiyât ve Beşerî Bilimler)*, 133, 155–171.

Kezzâzî, M. (1390 H.). *Nâme-yi bâstân*. Tahran: Semt.

Kılıçhânî, H. (1373 H.). *Risâletî der hoşnevîsî ve hünerhâ-yi vâbeste*. Tahran: Revzeneh.

Kiyânî, M. (1369 H.). *Târîh-i hangâh der İran*. Tahran: Tahûrî.

Kiyânî, M. Y. (1387 H.). *Mi'mârî-yi İranî-yi devre-yi İslâmî*. Tahran: Semt.

La'al Şâterî, M. (1369 H.). *Caygâh-ı Bedayiu'l-Vekayi der tarihnegariy-i honeriy-i asr-ı Soltan Baykara*. *Feslname-i İlmi Pejuheşi Tarihnegari Danişgah-i El-Zehra*, 19, 115-142.

La'al Şâterî, M. (1393 H.). *Caygâh-ı musiki der nezd-i ektab-ı Nakşibendiye*. *Pejuheşname-i Tarih-i Temeddun-i İslami*, 1, 95-123.

Larî, A. (1343 H.). *Tekmele-yi Nefehatül-üns* (B. Herevi, Tas.). Herat.

Levend, A. S. (1959). *Türk edebiyatında Leyla ve Mecnun hikayesi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Levend, A. S. (1960). *Türk dilinde gelişme ve sadeleşme evreleri*. Ankara: Türk Dil Kurumu.

Levend, A. S. (1965). *Ali Şîr Nevâyî (Hayatı, sanatı ve kişiliği)* (Cilt. 1-2). Ankara: Türk Dil Kurumu.

Luie, B. (1361 H.). *Tarih-i nigaregeri der İslam* (Y. Ajend, Çev.). Tahran: Güster.

Mahir, B. (2012). *Osmanlı minyatür sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Mahvan, F. (1395 H.). *Hüner-i derbarha-yi İran*. *Neşriye-yi Paj*, 22, 156-162.

Manz, B. F. (1392 H.). *Timurlular döneminde güç-din-siyaset* (H. Asadi, Çev.). Tahran: Muli.

Melleyiyef, N. M. (1379 H.). *Özbek edebiyat tarihi* (Cilt. 1-2). Pakistan: Fecr.

Melville, Ch. (Ed.). (2020). *The Timurid Century*. London: Bloomsbury Publishing Plc.

Meşhun, H. (1380 H.). *Tarih-i musiki-yi İran*. Tahran: Neşr-i Nev.

Mir Caferî, H. (1385 H.). *Tarih-i tehavvulat-ı siyasi, içtimai, ferhengiy-i İran der dovrey-i Teymuriyan ve Torkemanan*. İsfahan: Semt.

Mîrhând, M. (1380 H.). *Revzetüs-Sefa tarihi* (C. 1). Tahran: Esatir.

Moderres Tebrizi, M. M. (1374 H.). *Rehanet-ül edeb*. Tahran: Hayyam.

Morgan, J. (1350 H.). *Peydayiş-i din ve hüner* (İ. İhsani, Çev.). Gutenberg.

Morgen, D. (1373 H.). *İran-i gurun-i vusta* (A. Muhbir, Çev.). Tahran: Tarh-i Nev.

Moşkati, N. (1343 H.). *Ez Selacege ta Safeviye*. Kitaphane-i İbn-i Sina.

Mubellik, M. İ. (1392 H.). *İrfan-i Camî*. Kabil: Tahsilat-i 'ali-yi İbn-i Sina.

Muhammedi İlahi Abadi, M. (1386 H.). *Tezkere-yi Hazenuş-Şu'erâ*. Tahran: Asar ve Mefahir-i Ferhengi.

Muhammedzadeh Seddig, H. (1379 H.). *Aşenayi ba resalat-i musiki*. Tahran: Fahir.

Musevi Bucnurdi, K. (1393 H.). *Tarih-i came'-i İran*. Tahran: Merkezi-Dairetulme'airf-i Bozorg-i İslami.

Musevitabar, A. ve Esedbeygi, M. (1401 H.). Berresiy-i karkerdhay-i mohtelif-i moderresan-ı dorey-i Teymuri der Horasan-ı Bozorg. *Pejuhişname-i Bozorg-i Horasan*, 47, 45-62.

Naîmî, A. A. (1328 H.). *Suretgeran ve hoşnevisan der asr-ı timuriyan*. Kabil: Encumen-i Tarih.

Nasiri Câmî, H. (1393 H.). *Mekteb-i Herat ve şiir-i Farsi*. Tahran: Muli.

Nasr, H. (1374 H.). Alem-i heyâl ve mefhum-ı feza der minyatur-i İran-i. *Bastanşenasi ve Hüner*, 1, 43-60.

Nasrabadi, M. T. (1378 H.). *Tezkire-i Nasrabad* (M. Nasrabadi, Tas.). Tahran: Esatir.

Nazarlı, M. (1390 H.). *Cihan-i doğan-yi minytür-i İrani* (A. İzzeti, Çev.). Tahran: Metn.

Nefîsî, S. (1344 H.). *Tarih-i nazm ve nesir* (Cilt. 1). Tahran: Furugi.

Nevâyî, A. (1400 H.). *Divan-ı Farsi-yi Ali Şîr Nevâyî* (N. M. Herevî, Haz.). Tahran: İntişart-ı Şefiî

Nevâyî, A. (1342 H.). *Divan-ı Fani* (R. Humayun Ferruh, Haz.). Tahran: İbn-i Sina.

Nevâyî, A. (1363 H.). *Tezkere-i Mecalisü'n Nefais* (A. Hikmet, Çev.). Tahran: Menuçehri.

Nevaî, A. (1364 H.). *İran ve cihan*. Tahran: Huma.

Nevâyî, A. (1381 H.). *Hamsetül Mütehayyirin* (M. Nahcavani, Çev.). Tahran: Ferhengistan-ı Zeban ve Edeb-ı Farsi.

Nevâyî, A. (1398 H.). *Tezkere-i Mecâlisü'n Nefâis* (F. Herevi, Çev.). Tahran: Suhen.

Oruç, C. (2021). *Son Timurlu: Hüseyin Baykara*. İstanbul: Selenge.

Paganchekova, G. (1382 H.). Bihzad: Tasvirgeri der hüner-i minyatür-i Havermiyane (S. Nevruzzade, Çev.). *Kitab-i Mah*, 63, 109-112.

Pakbaz, R. (1385 H.). *Nakkaşi-i İran ez dirbaz ta emruz*. Tahran: Zerrin u Simin.

Paşa, İ. (2535 Şeh.). *Hüner ez didgah-i camiaşinasi*. Tahran: Tuşe.

Perviş, M. ve Rahimi, A. (1393 H.). Ketabhanehay-ı Herat der dorey-i Teymuriyan. *Feslname-yi Motaleaati Horasan*, 28, 7-28.

Pirniya, H. (1389 H.). *Tarih-i İran baad ez İslam*. Tahran: Parmis.

Pope, A. U. (1387 H.). *Mimari-i devran-i İslami*. Tahran: İntişarat-i İlmi ve Ferhengi.

Pope, A. U. (2535 Şeh.). *Hüner-i İrani der güzeşte ve ayende* (İ. Sadık, Çev.). Tahran: Medreseyi Ali Hadamat Cihangerdi ve İttila'at.

Radefer, E. (1385 H.). *Te'amul-i edebiyat ve hüner der mekteb-i İsfahan*. Tahran: Ferhengistan-i Hüner.

Radviyani, M. Ö. (1949). *Tecuman-ul belâga* (A. Ateş, Açıkl.). İstanbul: Çaphane-yi İbrahim-i Hurus.

Ravendi, M. (1364 H.). *Tarih-i ictimai İran*. Tahran: Emir Kebir.

Razi, Ş. K. (1388 H.). *El-Mu'cem fi me'ayir-i eş'ar-ı Acem*. Tahran: Neşr-i İlim.

Recebi, P. (1380 H.). *Hezareha-yi Gomşode*. Tahran: Tus.

Reja, A. (1376 H.). *İrfan-i Câmî*. Londra: Kehkeşan.

Reza zadeh, E. (1400 H.). Motaaley-i avamel-i ektisadiy-i muesser der dorey-i Teymuriyan. *Tarih ve Ferheng*, 4, 305-321.

Rezayi, M. ve Daradust, E. (1395 H.). Tesir-i nehadhay-ı siyasi ve ictimay-i ber şiir-i Farsi der asr-ı Teymuri. *Uluslararası Edebiyat ve Filoloji Konferansı*, 1.

Rezi, H. (1381 H.). *Danişname-i İran bastan*. Tahran: Suhen.

Rezi, H. (1356 H). *Divan-ı Kamil-i Camî*. Tahran: Piruz.

Rezi, H. (1385 H.). *Tarih-i razamiz-i Mitrayi*. Tahran: Behcet.

Rezmcu, H. (1384 H.). *Enva'i-i edebi ve 'asar-i ander Farsi*. Meşhed: Astan-i Kuds-i Rezevi.

Ripka, Y. (1370 H.). *Tarih-i edebiyat-i İran* (K. Keşaverzi, Çev.). Gutenberg.

Roman, Gh. (1350 H.). *İran ez agaz ta İslamiyet* (M. Mu'e-iîn, Çev.). Tahran: İntişarat-i İlmi ve Ferhengi.

Rusta, C. (1401 H.). *Bedayi-ul Vekâyi' ve nezeriyat-i edebi*. Tahran: Nuhbigan.

Ruşen, M. (1380 H.). *Divan-i Cami*. Tahran: Nigah.

Sa'dî Şirazî. (1359 H.). *Bûstân* (G. H. Yosefi, Tas.). Tahran: İntişarat-ı Encümen-i Ostadan-ı Zeban ve Edebiyat-ı Farsi.

Sadr Hüseyni, A. ve Nuvin, H. (1394 H.). Berresi-yi Tahlili ve Tatbiki-yi Motun-i Edebi der Negareha-yi Bihzad. *Mecmua-yı Makaleha-yi 10. Hemayeş-i Beynelmileli-yi Tervic-i Zeban ve Edeb-i Farsi.* 782-791.

Saeedî, M. (1396 H.). *Sunnet-i tecume der devreyi timuriyan ve İlhaniyan*. Tahran: Katre.

Sefa, Z. (1338 H.). *Muhteseri der tarih-i tehavvul-i nazm u nesr-i Farsi*. Tahran: Kuknus.

Sefa, Z. (2536 Şeh.). *Hulasayi tarih-i siyasi ve ictimai-yi İran*. Tahran: Emirkebir.

Sefa, Z. (1366 H.). *Tarih-i edebiyat der İran* (Cilt. 4). Tahran: Firdevs.

Safevi, S. M. (1345 H.). *Tohfe-i Sami* (R. Humayun Ferruh, Tas.). Tahran: İlmi.

Saleh, N. (1380 H.). Kitapşinasi-yi tevsifi-yi münşeât, mükatebât ve nâmeha. *Kitab-i Tarih ve Coğrafya*, 51, 55-152.

Salmani, H. (2025). Emir Ali Şîr Nevâyî'nin ilim ve hamiliği ve musikiye ilgisi üzerine tespitler. *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Dergisi*, 29, 113-131.

Samerkandi, D. (1338 H.). *Tezkere-i Devletşah-i Samerkandi*. Tahran: Haver.

Samerkendi, K. A. (1383 H.). *Mele'us-S'adeyn ve Mecme'ul Bahreyn* (A. Nevâyî, Tas.). Tahran: Pejuhişgah-ı 'Ulum-i İnsani.

Sâsânpur, Ş. (1392 H.). Menabi-i tarih-nigari de devreyi timuriyan. *Pejuhişname-i Tarih*, 3, 101-129.

Schimmel, A. (1386 H.). *Der kalemruv-i Hanan-i Moğol* (F. Semiî, Çev.). Tahran: Emirkebir.

Seccâdî, Z. (1373 H.). *Divan-ı Hakani Şirvani*. Tahran: Zavvar.

Seravânî, F. (1400 H.). Berresi-yi ruykerd-i sufiyaneh nigareha-yi cülus-i Şahane derbar-i Sultan Huseyn-i Baykara. *Firdevs-i Hüner*, 4, 46-63.

Seydan, S. (1361 H.). *Feth-ul Futuh*. Tahran: Afşar.

Seyfi Buhari. (1366 H.). Sanâyi'ul bedayî' (N. M. Herevi, Tas.). *Neşriye-yi Daniş*, 10, 5-94.

Seyfi Herevi, Y. (1383 H.). *Tarihnem-i Herat*. Tahran: Esatir.

Seyyid Cevadi, K. (1380 H.). *Zubedetul Tevarih*. Vezaret-i Ferheng u İrşad-i İslami.

Starr, F. (2021). *Kayıp aydınlanma* (Y. İ. İnanç, Çev.). İstanbul: Kronik.

Subtenly, E. M. (1998). Socioeconomic bases of cultural patronage under the late Timurids. *International Journal of Middle East Studies*, 4, 479-505.

Sudaver, E. (1380 H.). *Hüner der derbarha-yi İran* (N. Şirani, Çev.). Tahran: Kareng.

Sultanzadeh, H. (1387 H.). *Fezahayi mimari ve şehri der nigargeri*. Tahran: Peyam.

Şahbaz, M. (2018). Timurlularda şehzade eğitimi. *ÇÜfİD*, *18*(1), 313-328.

Şahin, M. (2013). *Orta Çağda Herat bölgesi* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Gaziosmanpaşa Üniversitesi.

Şefiî Kedkenî, M. (1388 H.). Rah-ha-yi intişar-ı şiir der kadim. *Buhara*, 36, 36-61.

Şehrani, E. (1394 H.). *Türkan-i Parsiguy*. Kabil: Kızıl Çoban.

Şekufte, S. (1384 H.). *Şerh-i hal-i Nevâyî ve asareş*. Pakistan: Merkez-i Tahkikat-i Farsi İran-Pakistan.

Şemisa, S. (1383 H.). *Mektebha-yi edebi*. Tahran: Nilufer.

Şiri, K. (1396 H.). Mecnunan-i modern der devre-yi timuriyan ez manzer-i Mecâlis-ün Nefâis. *Pejuheşha-yi Nazm u Nesr-i Farsi*, 1, 121-151.

Şour, A. (1399 H.). Risale-yi musiki-yi Şah Muhammed Dolduz. *Name-i Baysengur*, 2, 189-108.

Tabibi, A. (1985). *Şukufayi Herat der asr-i Timuriyan*. Kabil.

Tabibi, A. (1368 H.). *Tarih-i Herat der devre-yi Timuriyan*. Tahran: Hirmend.

Tagavi Muderris Rezevi, M. (1372 H.). *Divan-ı Enveri*. Tahran: İntişarat-ı İlmi ve Ferhengi.

Taksen, M. ve Manz, B. (1399 H.). *Teymuriyan* (Y. Ajend, Çev.). Tahran: Muli.

Togan, Z. V. (1400 H.). Emir Alişir Nevâyî bozorgterin şahsiyet-i Türk (Ş. Natık, Çev.). *Name-i Parsi*, 3, 39-56.

Titley, N. M. (1983). *Persian Miniature Painting*. London: British Library.

Umberto, S. (1391 H.). *Huner-i İlhani ve Timuri* (Y. Ajend, Çev.). Tahran: Muli.

Urenbayof, U. (1364 H.). *Destneveşte-hayi Camî*. Kabil: Enstitü-yi Şerkiyat, ber esas-i rivayetha-yi tarihi. *Pejuheşha-yi Ulum-i Tarihi*, 2, 59-78.

Urmevî, S. (1380 H.). *Kitabü'l-edvar fi-Musiki*. (A. Rostemi, Haz.). Tahran: Miras-ı Mektup

Uslu, R. (1997). *Horasan tarihi* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Uludağ Üniversitesi.

Va'iz Kâşifi, F. (2536 Şeh.). *Reşahât-ı 'Ayn'l Hayat* (A. Mu'iniyan, Tas.). Tahran: Bunyad-ı Nikukari-yi Nuriyani.

Vaiz, A. (1348 H.). *Maksadül-İkbal* (M. Herevi, Haz.). Tahran: Bunyad-i Ferheng-i İran.

Vâsıfî, Z. M. (1349 H.). *Bedâyiu'l-Vekâyi*. Tahran: Bunyad-i Ferheng-i İran.

Vatvat, R. (1362 H.). *Hadaikus-Sihr fi Dakayik-ul Şi'ir* (A. İ. Aştiyani, Haz.). Tahran: Tahuri.

Arnold, W. A. St. (1930). *Bihzad and His Painting in the Zafar-Namah*. London: MS.

Wellek, R. ve Warren, A. (1983). *Edebiyat biliminin temelleri* (A. E. Uysal, Çev.). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Wilber, D. ve Glumbek, L. (1374 H.). *Mimari Timuriyan der İran ve Turan* (K. Afser, Çev.). Tahran: Miras-i Ferhengi.

Williams, R. (1993). *Kültür* (S. Aydın, Çev.). Ankara: İmge.

Wilson, J. K. (1317 H.). *Tarih-i sanayi İran* (A. Feryar, Çev.). Tahran: Ferhengara.

Yârşâter, E. (1334 H.). *Şiir-i Farsi der ehd-i Şahruh*. Danişgah-i Tahran.

Yezdi, Ş. A. (9232 No). *Hilel-i Müterrez* (elyazma nüshası). Nusaha-yi Hatti-yi Kitaphane-yi Ayetullah Mer'şî.

Yıldırım, T. (2017). Çağatay Türkçesi: Hüseyn-i Baykara ve Alişîr Nevâyî. *Gelecek Vizyonlar Dergisi*, 1, 26-32.

Yüksel, M. Ş. (2015). *Din-siyaset-ekonomi arasında Timurlularda himaye sistemi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Zâreî, M. (1379 H.). *Câmî ve hüner*. Tahran: Dastan.

Zeki, M. (1357 H.). *Tarih-i nakkaşi der İran* (K. Sahab, Çev.). Tahran: Sahab Kitap.

Zeki, M. (1377 H.). *Hüner-i İran* (M. E. Eklidi, Çev.). Tahran: Sedâ-yi Mu'âsir.

Zeki, T. (2018). *Yasaklı sanat olarak minyatür*. İstanbul: İnkılap.

Zerrinkub, A. (1363 H.). *Erzeş-i miras-ı sufiye*. Tahran: Ariya.

Zerrinkub, A. (1371 H.). *Nakt-i edebi*. Tahran: Emirkebir.

Zhang, M. L. (1386 H.). *Mutun-i bastani piramun-i revabet-i Çin ve İran* (Zh. Hongnien, Çev.). Tahran: Pejuhişgah-i Miras-i Ferhengi.

EKLER

Ek-1: Dervişlerin Seması



Herat: H. 895, Bihzâd, Metropolitan sanat müzesi, New York (Ajend, H. 1387: 229)

Bu resimdeki dervişlerin üzerinde hırka yok. Nakşibendi tarikatının dervişleri bu dönemde inziva ve halktan uzak kalmayı reddediyordu. Bu yüzden herkes gibi günlük kıyafetleri tercih etmiş olabilirler.

Ek-2: Bezm Meclisi





H. 890 yılında **Bezm Meclisi** (Sultan Hüseyn-i Baykara'nın sarayında eğlence) eser Bihzâd'a atfedilir.

Sa'dî Bostân'ı el yazmasından, Mısır kütüphanesi (Hasan, 1357: 100).

Gerçekçilik, tarihin ve anların kaydedilmesi, sıradan insanların yaşamlarının kaydedilmesi Bihzâd'ın eserlerinin öne çıkan özellikleri arasındadır.

Bihzâd, Sultan Hüseyin'in bezm ve eğlence meclislerine çoğunlukla katıldığı için bu resimler de bu meclislerde tasarlanmıştır. Katılımcıların giyim kuşamları, biçimi ve renkleri, ifadeleri, konukların farklı sınıflardan şair, çalgıcı, musikişinas, mutasavvıf vb. olduklarının göstergesidir.

Ek-3: Nesta'lik



Sultan Ali Meşhedi, (H.841-926) Herat Ekolü.

Bu güzel yazı üslubu Mir Ali Tebrizi tarafından kitap süslemeleri için icat edildi. Yakup Ajend'e göre bu üslubun icadı dönemin zaruretinden dolayı Mir Ali Tebrizi'yle başlayıp ve Sultan Ali Meşhedi'ye kadar zirveye ulaştı. (Ajend, 1383: 21)

Ek-4: Sultan Baykara'nın Portresi

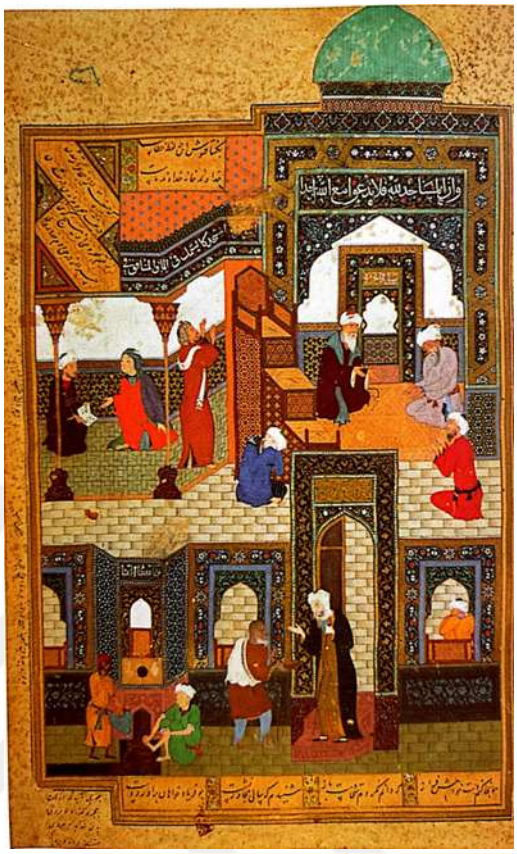


Sultan Baykara'nın Bihzâd'a atfedilen portresi.

Ek-5: Bihzâd'ın Bazı Meşhur Minyatürleri



Resim-1: Babalarının cenazesinde ağıt yakan çocuklar (Bahari, 1996: 48)



Resim-2: Caminin önündeki dilenci (Bahari, 1996: 106)



Resim-3: Köpeklerin şaire saldırması
(Bahari, 1996: 53)



Resim-4: Havernak binasının yapımı (Bahari, 1996: 148)



Resim-5: Yusuf ü Züleyha (Bahari, 1996: 62)