

**T.C**  
**NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**İSLAM TARİHİ ve SANATLARI ANA BİLİM DALI**  
**TÜRK İSLAM SANATLARI BİLİM DALI**

**İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ NADİR ESERLER**  
**KÜTÜPHANESİNDE BULUNAN FY1404 NUMARALI**  
**ŞEHİNŞAHNAME'NİN MİNYATÜRLERİ**

**ESRA ÖZ**  
**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Danışman**  
**Prof. Dr. Mustafa Yıldırım**

**Konya 2019**





T.C.  
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ  
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



**BİLMSEL ETİK SAYFASI**

Öğrencinin	Adı Soyadı	ESRA ÖZ		
	Numarası	108110031003		
	Ana Bilim /BilimDalı	İSLAM TARİHİ VE SANATLARI/TÜRK İSLAM SANATLARI		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans		
	Tezin Adı	İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ NADİR ESERLER KÜTÜPHANESİNDE BULUNAN FY1404 NUMARALI ŞEHİNŞAHNÂME'NİN MİNYATÜRLERİ		

Bu tezin hazırlanmasında bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

Esra Öz





T.C.  
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ  
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU

Öğrencinin	Adı Soyadı	Esra Öz
	Numarası	108110031003
	Ana Bilim / Bilim Dalı	İSLAM TARİHİ VE SANATLARI/TÜRK İSLAM SANATLARI
	Programı	Yüksek Lisans
	Tez Danışmanı	PROF. DR. MUSTAFA YILDIRIM
	Tezin Adı	İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ NADİR ESERLER KÜTÜPHANESİNDE BULUNAN FY1404 NUMARALI ŞEHİNŞAHNÂME'NİN MİNYATÜRLERİ

Yukarıda adı geçen öğrenci tarafından hazırlanan **İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ NADİR ESERLER KÜTÜPHANESİNDE BULUNAN FY1404 NUMARALI ŞEHİNŞAHNÂME'NİN MİNYATÜRLERİ** başlıklı bu çalışma 23/05/2019 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Sıra No	Danışman ve Üyeler		
	Unvanı	Adı ve Soyadı	İmza
1	Prof. Dr.	Mustafa Yıldırım	[İmza]
2	Dr. Öğr. Üyesi	Fekeriye Şimşir	[İmza]
3			



## ÖNSÖZ

*Şu an İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesinde, FY.1404 envanter numarası ile kayıtlı olan Şehinşahnâme'nin birinci cildine ait minyatürler, tez çalışmamızın konusu olarak seçilmiştir. Klasik dönem Osmanlı minyatür sanatının en nadide örnekleri arasında yer alan bu eseri, Farsça nazımla dönemin şehnamecisi Seyyid Lokman 1581 yılında hazırlamış ve Hattat Alâeddin Mansurî talik hattıyla yazmıştır. Eser, 1574-1581 yılları arasında geçen, III. Murad devri olaylarını anlatmaktadır. Toplam 205 varak olan yazma; 44'ü tam sayfa, 14'ü ise yarım sayfayı kaplayan 58 minyatürden ibarettir. Minyatürlü ve bezemeli alanlar için bir nakkaş kaydı bulunamamasına rağmen, dönemin meşhur nakkaşı, Nakkaş Osman'ın diğer çalışmaları ile olan benzerliklerinden ötürü, eserin Nakkaş Osman'ın atölyesinden çıktığı kabul görmüştür.*

*III. Murat dönemi olaylarını belgelemesinin yanı sıra, Osmanlı tasvir sanatının en güzel örneklerini ihtiva eden Şehinşahnâme'yi tanımak ve tanıtmak amaçlı birtakım araştırmalar yapılmıştır. Bu araştırmalar neticesinde, öncelikle minyatür sanatı kısaca açıklanmış, İslam dünyasının minyatür sanatına olan tavrı irdelenmiştir. Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı döneminde minyatür sanatının geçirdiği evreler mercek altına alınmış ve nihayet eserimiz hakkında detaylı bir bilgilendirme yapılmıştır. Eserin müellifi ve nakkaşı ile ilgili malumatlardan sonra, Şehinşahnâme'nin birinci cildine ait her bir minyatürlü sayfa tek tek incelenmiştir. Son olarak, minyatürlü sayfaların; kompozisyon, figür, renk ve tezyini açıdan genel bir değerlendirmesi yapılmıştır.*

*Severek çalıştığım Şehinşahname'nin ilk cildinin konu olarak belirlenmesinde yardımcı olan danışman hocam Prof. Dr. Mustafa Yıldırım'a, lisans ve yüksek lisans eğitimim süresince tecrübe ve destekleri ile yanımda olan sevgili hocam Zekeriya Şimşir'e, gösterdikleri güler yüz ve sağladıkları kolaylıklar için İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi çalışanlarına, minyatürlü sayfaların çözümlenmesinde emeği geçen Kasım Bolat'a, metinlerin okunmasında yardımını aldığım hocam Bekir Şahin ve babam Mehmet Erdoğan'ya, yardım ve desteği için arkadaşım S. Hilal Arpacıoğlu'na, ömrüm boyunca maddi ve manevi desteği ile yanımda olan aileme ve oğlum Yusuf Vefa'ya teşekkürler.*

*Esra Öz*

*Konya, 2019*



## ÖZET

Öğrencinin	Adı Soyadı	ESRA ÖZ		
	Numarası	108110031003		
	Ana Bilim /BilimDalı	İSLAM TARİHİ VE SANATLARI/TÜRK İSLAM SANATLARI		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans		
	TezDanışmanı	PROF. DR. MUSTAFA YILDIRIM		
Tezin Adı	İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ NADİR ESERLER KÜTÜPHANESİNDE BULUNAN FY1404 NUMARALI ŞEHİNŞAHNÂME’NİN MİNYATÜRLERİ			

### İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ NADİR ESERLER KÜTÜPHANESİNDE BULUNAN FY1404 NUMARALI ŞEHİNŞAHNÂME’NİN MİNYATÜRLERİ

16. yüzyıl, Osmanlı İmparatorluğu’nun her alanda güçlü ve parlak devri olarak anılmıştır. Siyasi alanda yaşanan büyük gelişmelerin yanı sıra, devletin yönetildiği sarayın bir kültür ve sanat merkezi haline gelmesi, devrin muhteşem eserlerine de ev sahipliği yapmasına vesile olmuştur. Birçok sanat kolunun uygulama alanı bulduğu, geliştirildiği ve desteklendiği saray nakkaşhanelerinde, minyatür sanatı en çok rağbet gören sanat dalları arasında yer almıştır. Kanuni Sultan Süleyman, II. Selim ve III. Murad dönemlerinde klasik üsluba kavuşan ve en verimli dönemini yaşayan minyatür sanatında, tarih konulu eserlerin özel bir yeri vardır. Bu eserlerin başında Şahnâmeler gelmektedir. Devrin en meşhur şahnâmecisi Seyyid Lokman 16. Yüzyılın sonuna kadar birçok esere imza atmıştır. Bu eserlerden biri olan III. Murad Şehinşahnâmesi’nin birinci cildi, ihtiva ettiği 58 minyatürle, klasik dönem minyatür sanatı örnekleri arasında bir başyapıt değeri taşımaktadır.

Bugün İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesinde FY.1404 envanter numarası ile kayıtlı olan eserin minyatürleri tez çalışmamızın konusu olarak seçilmiş; kompozisyon, figür, renk ve tezini açıdan incelenerek, herkesin ulaşabileceği bir belge haline getirilmiştir.



 <b>KONYA</b>	<b>T.C.</b> <b>NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ</b> <b>Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü</b>	 <b>SOSYAL BİLİMLER</b> <b>ENSTİTÜSÜ</b>
---	--	---

## ABSTRACT

<b>Author's</b>	Name and Surname	ESRA ÖZ		
	Student Number	108110031003		
	Department	ISLAMIC HISTORY AND ART/ ISLAMIC ARTS OF TURKISH		
	Study Programme	Master's Degree (M.A.)		
	Supervisor	PROF. DR. MUSTAFA YILDIRIM		
Title of the Thesis/Dissertation	THE ŞEHİNŞAHNÂME'S MINIATURES NUMBER F.1404 INVENTORY OF LIBRARY OF İSTANBUL UNIVERSITY RARE PIECES			

### THE ŞEHİNŞAHNÂME'S MINIATURES NUMBER F.1404 INVENTORY OF LIBRARY OF İSTANBUL UNIVERSITY RARE PIECES

The 16th century was referred to as the strong and brilliant era of the Ottoman Empire in all areas. In addition to the great developments in the political field, the palace became a center of culture and art, and it was also instrumental in hosting the magnificent works of the period. Miniature art has been the art field of the most interest in the embroidery households of palace, where many art branches found, developed and supported the area of application. In the miniature art, which gained the classical style during the reigns of Suleiman the Magnificent, 2nd Selim and 3rd Murad times, and the most productive period, the works on history have a special place. Top of the most important works are Sahnâmes. Seyyid Lokman, the most famous mihadist of the period, has made many works until the end of the 16th century. The first volume of the 3rd Murad's Şehinşahnâme, one of these works, is considered as a masterpiece among the examples of the miniature painting of the classical period and the 58 miniatures it contains.

Miniature of the work which is registered with Istanbul University Rare Books Library with F.1404 inventory number is the subject of our thesis study; it was made available to everyone to analyze the composition, figure, color, and style.

## KISALTMALAR

a.g.e	: Adı geçen eser
a.g.m.	: Adı geçen makale
D.İ.A.	: Diyanet İslam Ansiklopedisi
Hz.	: Hazreti
yy.	: Yüzyıl
H.	: Hicri
c.	: Cilt
s.	: Sayfa
cm.	: Santimetre
İ.Ü.K.	: İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi
T.S.M	: Topkapı Sarayı Müzesi
F.Y.	: Farsça Yazma

## RESİM LİSTESİ

<b>Resim 1:</b> Nakkaş Sinan Bey'e Ait Fatih Sultan Mehmet Portresi.....	12
<b>Resim 2:</b> İstanbul Tasviri (Mecmu'ı Menâzil).....	15
<b>Resim 3:</b> İ.Ü.K. FY.1404 c. Arka Dış Kapak.....	21
<b>Resim 4:</b> İ.Ü.K. FY.1404 c. Arka İç Kapak.....	21
<b>Resim 5:</b> İ.Ü.K. FY.1404 c. Ön Dış Kapak.....	21
<b>Resim 6:</b> İ.Ü.K. FY.10404 c. Ön İç Kapak.....	21
<b>Resim 7:</b> İ.Ü.K. FY1404, V.1.....	22
<b>Resim 8:</b> İ.Ü.K. F1404 V.35b-36a.....	23
<b>Resim 9:</b> İ.Ü.K. F1404, V.1a-1b.....	24
<b>Resim 10:</b> İ.Ü.K. F.Y. 1404 V.2a .....	25
<b>Resim 11:</b> Şehnâme-i Selim Han, 1581, TSM, 3595,y 9a.....	28
<b>Resim 12:</b> İ.Ü.K. FY. 1404 V.7a.....	30
<b>Resim 13:</b> İ.Ü.K. FY. 1404 V.8a.....	33
<b>Resim 14:</b> İ.Ü.K. FY. 10404 V. 11b-12a.....	36
<b>Resim 15:</b> İ.Ü.K. F.Y. 1404 V.13b.....	39
<b>Resim 16:</b> İ.Ü.K. F.Y. 1404 V.14b.....	42
<b>Resim 17:</b> İ.Ü.K. F.Y. 1404 V.15a.....	45
<b>Resim 18:</b> İ.Ü.K. F.Y. 1404 V.16a.....	47
<b>Resim 19:</b> İ.Ü.K. F.Y. 1404 V.16b.....	50
<b>Resim 20:</b> İ.Ü.K. F.Y. 1404 V.17a.....	52
<b>Resim 21:</b> İ.Ü.K. F.Y. 1404 V.24a.....	54
<b>Resim 22:</b> İ.Ü.K. F.Y. 1404 V.25a.....	56

<b>Resim 23:</b> İ.Ü.K. F.Y. 1404 V.30b-31a.....	59
<b>Resim 24:</b> İ.Ü.K. F.Y. 1404 V.38b-39a.....	62
<b>Resim 25:</b> İ.Ü.K. F.Y. 1404 V.41b-42a.....	65
<b>Resim 26:</b> İ.Ü.K. F.Y. 1404 V.43b.....	68
<b>Resim 27:</b> İ.Ü.K. F.Y. 1404 V.48b.....	71
<b>Resim 28:</b> İ.Ü.K. F.Y. 1404 V.50b.....	73
<b>Resim 29:</b> İ.Ü.K. F.Y. 1404 V.54a.....	76
<b>Resim 30:</b> İ.Ü.K. F.Y. 1404 V.56b-57a.....	79
<b>Resim 31:</b> İ.Ü.K. F.Y. 1404 V.58a.....	82
<b>Resim 32:</b> İ.Ü.K. F.Y. 1404 V.61b-62a.....	85
<b>Resim 33:</b> İ.Ü.K. F.Y. 1404 V.69b.....	88
<b>Resim 34:</b> İ.Ü.K. F.Y. 1404 V. 71a.....	91
<b>Resim 35:</b> İ.Ü.K. F.Y. 1404 V. 72b.....	94
<b>Resim 36:</b> İ.Ü.K. F.Y. 1404 V. 75a.....	97
<b>Resim 37:</b> İ.Ü.K. F.Y. 1404 V. 76b.....	100
<b>Resim 38:</b> İ.Ü.K. F.Y. 1404 V. 79a.....	103
<b>Resim 39:</b> İ.Ü.K. F.Y. 1404 V. 81b.....	106
<b>Resim 40:</b> İ.Ü.K. F.Y. 1404 V. 84a.....	108
<b>Resim 41:</b> İ.Ü.K. F.Y. 1404 V. 85b.....	110
<b>Resim 42:</b> İ.Ü.K. F.Y. 1404 V. 88a.....	112
<b>Resim 43:</b> İ.Ü.K. F.Y. 1404 V. 89b.....	115
<b>Resim 44:</b> İ.Ü.K. F.Y. 1404 V. 91a.....	117
<b>Resim 45:</b> İ.Ü.K. F.Y. 1404 V. 94b.....	120
<b>Resim 46:</b> İ.Ü.K. F.Y. 1404 V. 97a.....	122
<b>Resim 47:</b> İ.Ü.K. F.Y. 1404 V. 102b.....	125
<b>Resim 48:</b> İ.Ü.K. F.Y. 1404 V. 107a.....	128

<b>Resim 49:</b> İ.Ü.K. F.Y. 1404 V. 109b.....	131
<b>Resim 50:</b> İ.Ü.K. F.Y. 1404 V. 118a.....	135
<b>Resim 51:</b> İ.Ü.K. F.Y. 1404 V. 119b.....	137
<b>Resim 52:</b> İ.Ü.K. F.Y. 1404 V. 122a.....	140
<b>Resim 53:</b> İ.Ü.K. F.Y. 1404 V. 125b.....	143
<b>Resim 54:</b> İ.Ü.K. F.Y. 1404 V. 131b.....	147
<b>Resim 55:</b> İ.Ü.K. F.Y. 1404 V. 133a.....	149
<b>Resim 56:</b> İ.Ü.K. F.Y. 1404 V. 134b.....	151
<b>Resim 57:</b> İ.Ü.K. F.Y. 1404 V. 136a.....	153
<b>Resim 58:</b> İ.Ü.K. F.Y. 1404 V. 138b.....	155
<b>Resim 59:</b> İ.Ü.K. F.Y. 1404 V. 140b.....	158
<b>Resim 60:</b> İ.Ü.K. F.Y. 1404 V. 141b.....	160
<b>Resim 61:</b> İ.Ü.K. F.Y. 1404 V. 144a.....	163
<b>Resim 62:</b> İ.Ü.K. F.Y. 1404 V. 145b-146a.....	165

## İÇİNDEKİLER

<b>BİLMSEL ETİK SAYFASI .....</b>	<b>i</b>
<b>YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU.....</b>	<b>ii</b>
<b>ÖNSÖZ.....</b>	<b>iii</b>
<b>ABSTRACT .....</b>	<b>v</b>
<b>KISALTMALAR.....</b>	<b>vi</b>
<b>RESİM LİSTESİ .....</b>	<b>vii</b>
<b>1.GİRİŞ .....</b>	<b>1</b>
1.1.Konunun Tanımı ve Önemi.....	1
1.2. Konu İle İlgili Araştırmalar .....	2
1.3. Araştırmada İzlenen Yöntem.....	3
<b>2. İSLÂM MİNYATÜR SANATINA GENEL BİR BAKIŞ.....</b>	<b>3</b>
2.1. Selçuklu Dönemi Minyatür Sanatı .....	5
2.2 Beylikler Dönemi Minyatür Sanatı .....	7
2.3. Osmanlı Dönemi Minyatür Sanatı.....	12
<b>3. ŞEHİNŞAHNÂME I .....</b>	<b>19</b>
3.1. Şehinşahnâme Yazması.....	19
3.2. Müellifi Seyyid Lokman .....	25
3.3. Nakkaşı Nakkaş Osman.....	27
3.4. Şehinşahnâme I' in Minyatürleri .....	30
<b>4-DEĞERLENDİRME .....</b>	<b>168</b>
4.1. Yazmadaki Konular.....	168
4.2. Yazmada Kompozisyon .....	168
4.3. Yazmada Figür .....	175
4.4. Yazmada Renk .....	177
4.4. Yazmada Tezyinat.....	180
<b>5-SONUÇ .....</b>	<b>183</b>
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>185</b>

# 1.GİRİŞ

## 1.1.Konunun Tanımı ve Önemi

Minyatür; kâğıt, fildişi ve benzeri maddeler üzerine sülûen boyası, yıldız veya altın tozu kullanarak perspektif olmaksızın oluşturulan küçük boyutlardaki resimlere verilen isimdir. Tarih boyunca el yazması kitaplarda metnin içeriğini açıklayan, tüm detaylar incelikle işlenmiş, hem göze hem fikre hitap eden minyatür eserleri, kıymetli birer belge olarak günümüzü aydınlatmaktadır.

Minyatürlü eserlerin, genellikle tarihsel bir belge olarak değerlendirilip, tarihi ve sosyolojik açıdan incelendiğini görmekteyiz. Oysa söz konusu eserleri biçimsel olarak incelemek, geleneksel sanatlarımızı anlama ve özümseme noktasında bize yardımcı olacaktır. Bu biçimsel incelemeler, günümüz arayışlarına ışık tutacak ve gelişerek ilerlemeyi sağlayacaktır.

Genel olarak tarihi, edebi ve ilmi konulu kitapları süsleyen minyatür sanatını Türkler, çoğunlukla tarihi yansıtma amaçlı kullanmışlardır. İslam ülkelerindeki örneklerinden farklı olarak daha gerçekçi bir üslupla işlenen minyatürlerde; imparatorluğun savaşları, seferleri, şenlikleri ve saray hayatına ait sahneler ele alınmıştır.

Özellikle 16. Yüzyıl Osmanlı tasvir sanatında, tarih konulu eserlerin özel bir yeri vardır. Bu eserlerin başında Şahnâmeler gelmektedir. Devrin en meşhur Şehnamecisi olan Seyyid Lokman el-Aşûri, Kanuni devrinden başlayarak 17. Yüzyıl başına kadar birçok eser üretmiştir. Bu eserlerden biri de Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesinde yer alan III. Murad Şehinşahnamesi; bir diğer ismi ile Şahname-i Muradidir. İhtiva ettiği 95 minyatürle Türk Minyatür Sanatı tarihinde önemli bir yer tutar. Üzerinde durduğumuz konu, iki cilt halinde hazırlanmış olan Şahname'nin birinci cildinde yer alan minyatürlü sayfalardır. Eserin Farsça ve manzum olarak Seyyid Lokman tarafından kaleme alınan bu cildi, bugün İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesinde yer almaktadır (F1404). 205 yaprak olan bu cild, çoğu tam sayfayı kaplayan 58 minyatürle süslenmiştir. 989/1581'de tamamlanan bu eser III.Murad devri olaylarını anlatmaktadır.

Osmanlı tarihi bakımından önem arz eden bu eserin muhteviyatı hakkında bilgi verdikten sonra, güzel sanatlar fakültelerinde verilen eğitim esas alınarak eserdeki minyatürlü

sayfalar incelenmiştir. Bu minyatürlü sayfaların kompozisyon, figür, renk incelemesinin yanı sıra, tezyini açıdan tahlili de yapılmıştır.

## **1.2. Konu İle İlgili Araştırmalar**

Türk Minyatür Sanatı üzerine yapılmış bazı çalışmalarda Şahname-i Muradi'nin muhteviyatından söz edildiğini ve bazı minyatürlü sayfalarının yayımlandığını bilmekteyiz.

Hüsamettin Aksu "Sultan III. Murad Şehinşahnamesi" adlı makalesinde şehnameciliği, Seyyid Lokman Çelebi'ye ait eserleri ve Şehinşahname'nin 1. cildinde geçen olayları incelemiştir.

Şehnaz Biçer "Eski Yıldız Kütüphanesi'ndeki Timur, Osmanlı ve İran (Safevi) Minyatürlü Yazmaların Tezhiplerinin Mukayesesi" adlı yüksek lisans tezinde, 15 ve 16. yüzyılda yapılmış olan minyatürlü eserlerdeki tezhipli alanları mercek altına almıştır.

Nurhan Atasoy "III.Murad Şehinşahnamesi, Sünnet Düğünü Bölümü ve Philadelphia Free Library'deki İki Minyatürlü Sayfa" adlı makalesinde Şahnâme-i Muradî'nin ikinci cildinde yer alan minyatürleri incelemiştir.

Nurhan Atasoy " Nakkaş Osman'ın Eserleri ve Osmanlı Minyatür Sanatına Getirdiği Yenilikler" isimli yayımlanmamış doktora tezinde Nakkaş Osman'a ait olduğu kabul edilen minyatürlerin kompozisyonlarına ait derin bir inceleme yapmıştır. Ayrıca nakkaşa ait eserler ile 16. yüzyıl Osmanlı minyatürleri ve İran-Hint minyatürleri arasında mukayeseli bir şekilde değerlendirmiştir.

Nurhan Atasoy "Türk Minyatüründe Tarihi Gerçekler (1579'da Kars)" makalesinde Şehinşahname-I'de yer alan 127b numaralı Kars şehri ve karargâh konulu minyatürdeki mimari yapıları inceleyerek, gösterilen gerçekçi yaklaşımın altını çizmiştir.

Banu Mahir "Osmanlı Minyatür Sanatı" isimli kitabında Osmanlı minyatürünün tarihsel süreç içinde şekillenişini ve bu sanata yön veren sanatçıları, günümüze ulaşmış veya ulaşamamış minyatürlü eserleri anlatmayı amaçlamıştır.

Metin And, "Osmanlı Tasvir Sanatları 1: Minyatür" adlı kitabında minyatür sanatının geçirdiği evreleri; mekân, teknik ve yöntem bakımından değerlendirilmesini ve Osmanlı minyatür sanatında ele alınmış konuları görseller ile destekleyerek açıklamıştır.



### **1.3. Araştırmada İzlenen Yöntem**

Bu alışmada İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesinde yer alan (F1404) Şehinşahnâme adlı eserin 1. cildindeki minyatürler incelenmiştir. Söz konusu kütüphaneden, eserin minyatürlü sayfaların dijital kopyaları temin edilmiştir. Eserin bizzat kendisine ulaşılarak inceleme fırsatı elde edilmiştir. Konu ile ilgili dolaylı veya doğrudan tüm yazılı ve görsel kaynaklar taranarak toplanmıştır. Öncelikle minyatür sanatının genel hatları ile ilgili yazılmış kitaplar, daha sonra Şehinşahnâme'nin ait olduğu dönemin sanat üslubunu açıklayan tüm yazılı metinler okunmuştur. Bu metinlerin tezimiz için gerekli bölümleri fişlenmiştir.

Çalışmamız beş bölümden oluşmaktadır. Giriş bölümü kendi içinde üç başlık altında değerlendirilmiştir. Konunun tanımı ve önemi, konu ile ilgili araştırmalar ve araştırmada izlenen yöntemden oluşmaktadır.

İkinci bölümde minyatür sanatı hakkında kısaca bilgi verildikten sonra, Türk İslâm Minyatür Sanatı ve merhaleleri; Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı Dönemi başlıkları altında incelenmiştir.

Üçüncü bölümde Şehinşahname'nin 1. Cildi ile ilgili bilinmesi gerekenler dört başlık altında toplanmıştır. Eser hakkında genel bir malumat, eserin müellifi Seyyid Lokman, nakkaşı Nakkaş Osman ve eserdeki minyatürlerin incelenmesi bu başlıkları oluşturmaktadır.

Dördüncü bölümde eserimizin minyatürlü sayfaları değerlendirmeye alınmıştır. Söz konusu sayfaların açıklaması yapılmış; kompozisyon, figür, renk ve tezeyinatı yorumlanarak belli başlıklar altında yazıya dökülmüş ve beşinci bölümde genel bir sonuca varılmıştır.

## **2. İSLÂM MİNYATÜR SANATINA GENEL BİR BAKIŞ**

Minyatür kelimesi, el yazması kitaplarda süsleme amaçlı kullanılan “minium” denilen maden kırmızısı rengindeki sülüen boyası ve yaldızdan kaynaklanmaktadır. Sonraları sadece kitaplarda ayrıntılı olarak işlenmiş küçük portre ve manzara resimleri için de minyatür kelimesi kullanılmıştır. İtalyancada küçük anlamına gelen “miniature”den gelmektedir. Günümüzde de herhangi bir cismin küçültülmüş haline minyatür denilmektedir (Zuber,1978:15). Daha geniş manasıyla minyatür sanatı, el yazması kitapları süslemek ve kitapta geçen konuları daha net anlatabilmek adına yapılan, kendince özelliklere sahip eski bir

resim sanatıdır. Osmanlıca 'da süslemenin her türlüsüne nakış denildiği için minyatürün karşılığı olarak da “nakış resim” kullanılmıştır. Nakış yapana da “nakkaş” denilmektedir.

Resim ya da tasvir sanatı, İslamiyet'in kabulünden sonra, Müslümanların mesafeli durduğu, ihtiyatla yaklaştığı bir sanat dalı olmuştur. Bu sebepten dolayı resim sanatı, minyatür sanatı olarak ortaya çıkmış ve belli başlı kurallar çerçevesinde gelişme göstermiştir. Ancak ne yazık ki, İslam dini kuralları çerçevesinde de olsa meydana getirilmiş birçok değerli ve özgün eser, daha radikal görüşler tarafından tahrip edilip yok edilmiş ve sayısız eser günümüze ulaşamamıştır. Nitekim Evliya Çelebi Seyahatnâmesi'nin birinci cildinde; “tasvir haramdır” söylemiyle birçok nadide minyatürlü eserin cahil insanların saldırısına maruz kaldığı ve delik deşik edildiği yazılmaktadır. Hâlbuki Kur'an-ı Kerim, tasviri değil; putperestliği yasaklamıştır. Bununla beraber, Peygamber efendimizin güzel sanatlarda bir yasaklamaya gitmediği bilinirken, sadece eserin oluşum şekliyle alakalı sınırlandırmalar getirdiği edinilen rivayetlerle sabittir. Allah ve peygamberleri resmetmemek kaydı ile kutsal olmayan yerlerde, gölgesiz düz çizimlere müsamaha gösterilmesinden; mutlak bir tasvir yasağının olmadığını ve İslami hassasiyetlerin çevrelediği geniş bir alanın hoşgörü ile karşılandığını rahatlıkla anlayabiliyoruz. Bu sebepten dolayı, minyatür sanatı; metni açıklayıcı, ışık-gölge oyunlarından uzak küçük boyutlu resimler olarak kabul görmüş ve Müslüman sanatçılar minyatür sanatına kanalize olmuştur.

İlk örneklerine eski Mısırlılarda rastladığımız minyatürler; papirus, parşömen ve fildişi gibi malzemelerin üzerine uygulanmıştır. Bilinen ilk minyatürlü eserlerden olan; Anadolu tabip Dioskorides'in *Materia Medica* isimli botanik ve zooloji kitabı (M.S.2. yüzyıl) Süryaniceye, ardında da *Haşaiş* ismiyle Arapça'ya çevrildiği bilinmektedir. Bu eserde altı yüzden daha fazla bitki, iki yüz kadar hayvan çizimlerinin yanı sıra, insan tasvirlerine de yer verilmiştir. Bizans etkilerinin hissedildiği bu eserlerden, İbn-i Sîna, Birûni, İbn Baytar ve Razi gibi İslâm âlimlerinin de faydalandığı bilinmektedir (Saraç,2011:172-176).

İslam dini, Emeviler zamanında büyük bir hızla genişleyerek, İspanya'dan Türkistan'a kadar yayılmıştır. Fethedilen yeni topraklarda Bizans ve İran gibi farklı kültür merkezleriyle karşılaşan İslam orduları, fethettikleri topraklarda yaşantılarını sürdüren halkların sanatsal geleneklerine temas etmişlerdir. Nihayetinde bu kadim kültürlerin resim geleneklerinden bir etkileşim sonucu Kubbetü's Sahra (691), Şam Emeviye Cami (705-721), Kusayr-ı Amra (711-715) ve Kasru'l Hayri'l Garbi (728) gibi dini ve sivil yapıların duvarlarına Sasani ve Geç Hellenistik sanat üslubunda mozaikler yapılmıştır. Fakat daha önce bahsettiğimiz tasvir

yasağından dolayı; duvar resimleri ve mozaikler yerini kitap resimlerine bırakmıştır. Özellikle Abbasiler döneminde toplumdaki iktisadi dengelerin değişmesi sonucu ortaya çıkan tüccar sınıfı, resimli kitap üretiminin artmasında önemli rol oynamıştır. Geç Antik kaynaklı eserlerin Arapça çevirileri yapılırken, diğer bir yandan da bu kitaplarda yer alan resimler soyutlaştırılarak çoğaltılmıştır (Mahir:2012,16). Böylece kitapları resimleme işlemi çeviri faaliyeti ile birlikte İslâm sanatına mâl olmuştur.

## 2.1. Selçuklu Dönemi Minyatür Sanatı

Türk Tasvir sanatının öncüleri Uygur Türkleridir. VIII. ve XV. yüzyıla ait Uygur şehir harabelerinde bulunan Maniheizt ve Budist duvar resimleri ve minyatürler, Türk resim sanatının bilinen ilk örnekleridir. Türklerin 11. yüzyılda, Müslümanlığı kabul edip, Asya'dan Anadolu'ya kavimler halinde göçünden sonra, minyatür sanatı Selçuklu sultanlarının kontrolünde geliştirilmiştir. İslamiyet'in kabulünden önce belli bir seviyeye ulaşan minyatür sanatı, İslamiyet'in kabulünden sonra, İslam dünyasının hâkimi Selçuklular tarafından Uygurlu nakkaşlara sahip çıkılmasıyla gelişerek idame ettirilmiştir. İran ve Mezopotamya'ya hükmeden Selçuklular döneminde bu coğrafyanın kadim kültürüyle hemhal olan minyatür sanatı, Anadolu Selçuklu döneminde de devamlılığını sürdürdü ise de, günümüze ulaşan el yazma eser sayısı oldukça azdır.

Konya, Diyarbakır, Bağdat ve Musul gibi şehirler minyatür sanatına ev sahipliği yapmıştır. Minyatürlerin bir kısmı Abbasiler devrinden kalma Antik kaynaklardan Arapçaya çevrilmiş astronomi, tıp, botanik gibi bilimsel konulu eserlerden oluşmaktadır. Bunun yanı sıra mesnevi ve hikâye gibi edebi konulu eserlerde görselleştirilmiştir. Bilimsel konulu eserlerin bir kısmında geç-antik- Bizans etkileri hissedilse de, bu dönem minyatür sanatında İslami hassasiyete uygun bir üslup tercih edilmiştir(Çağman ve Tanındı, 1979: 9).

Selçuklu minyatür sanatının en tipik örnekleri Topkapı Sarayında bulunan Ayyukî'nin *Varka-u Gülşah* mesnevisinde yer almaktadır. XIII. yüzyıl başlarında Konya'da hazırlandığı bilinen eserin çizimleri Abdü'l-mü'min el-Hûyî'ye aittir. İhtiva ettiği 71 minyatürle Varka ve Gülşah arasında geçen hazin bir öyküyü anlatır. Stilize bir üslupla betimlenen minyatürlerinde, Beyşehir Kubadabad Sarayı çinilerinde görülen figürlere olan benzerlikler dikkat çeker. Tasvirlerde çizgi ve renkler daha soyut bir şekilde kullanılmış, figürlere sembolik anlamlar yüklenmiştir. Bir başka sembolik anlatımın kullanıldığı eser *Kalila ve Dimna*'da; tilki kurnazlığı, köpek cahilliği, kedi nankörlüğü, tavşan şanssızlığı, çekirge yalnızlığı

sembolize edilir. Zeminlerde kırmızı ve mavi renk tercih edilirken bazen de Selçuklu devrine has motifler ile süslediği görülmektedir. Selçuklu minyatür okulunun Topkapı Sarayında bulunan en geç örnekleri XIII. yüzyılda hazırlandığı tahmin edilen ve fabl tarzında hikâyeler barındıran Kalila ve Dimna adlı eserde yer alır.

Selçuklu devri minyatürleri arasında tıp, botanik ve zooloji gibi konuları da ihtiva eden eserlerin varlıkları dikkat çekmektedir. Bunlardan *Kitab el Baytara* isimli kitap da, veterinerlikle alakalı Selçuklu minyatürlerini içinde barındırır. Figür ve kıyafetlerin işlenişinde Bizans etkisinden bahsedilse de, sakallı ve çekik gözlü figürler o dönemin tipik yerlilerini anımsatmaktadır. Aynı durum, birçok hastalığın tedavisi, ilaç yapımı gibi konuların işlendiği *Kitâbü't Tiryak* isimli Galen yazmaları için de geçerlidir. Söz konusu ve benzer tüm eserler, Yunancadan Arapçaya çevrilirken, konuyu açıklayan resimler de kopya edilip değiştirilirdi. Bu resimlerdeki basit bitki ve hayvan tasvirlerinde Bizans etkilerinin izleri görülürken, insan figürlerindeki Selçuklu ve Uygur Türklerine olan benzerliklerin, o dönemde karşılaşılan bir durum olduğu düşünülmektedir (Aslanapa, 1979:142).

Ayrıca Artuklu sarayında başmühendis olarak görev alan Ebu'l İzz el Cezeri'nin *El-Hiyelü'l Hendesiye* isimli kitabı şüphesiz döneme damgasını vuran eserler arasında yer almıştır. Artuklu sultanının dikkatini çeken buluşların sahibi Ebu'l İzz, bu kitapta; saz çalan, su ve içecek dolduran robotları, fiskiyeli havuzları, hacamat aletlerini, otomatik mekanizmalı saatler ve güneş saatleri gibi ilginç icatlarını resimlemiştir. Minyatürlerde görülen figürlerin örgü saçlı, kısa boylu ve dolgun çehreleri yine dönemin Selçuklu tiplerini yansıtmaktadır (Sözer, 2011:176-177).

İlk defa Batı Türkistan bölgesindeki Uygurlar tarafından uygulanan minyatür sanatı, gelişen zaman içerisinde, Batı ülkeleri ile kurulan sosyal ilişkiler sonucu oluşan etkileşim ile harmanlanmış ve Selçuklular koluyla Anadolu'ya aks etmiştir. Farklı konular içeren minyatürler, dönemin nakkaşları tarafından işlenmiş, fakat söz konusu eserler yeterince korunamadığından pek çoğu günümüze ulaşamamıştır(Elmas,1998:14).

## 2.2 Beylikler Dönemi Minyatür Sanatı

1277 yılından itibaren Moğol Hanlarına bağlı olarak varlığını sürdürebilen Selçuklu sanatı, Anadolu'da uzun yıllar varlığını koruyabilmiştir. 1308 yılında son Selçuklu Sultanının ölümüyle başlayan Beylikler Döneminde, Anadolu'nun farklı bölgelerinde bağımsızlıklarını ilan eden Türkmen Beylikleri, sanat tarihi açısından oldukça renkli bir dönem yaşanmasına vesile olmuşlardır. Her bölge yeni bir üslup oluşumunun gayreti içerisinde olup, aynı zamanda bulunduğu bölgenin kadim kültüründen de alıntılar yapmıştır. Ancak o dönem Anadolu'da yaşanan siyasi karışıklıktan ötürü minyatürlü eserlerin kaybolduğu düşünülmektedir (Öney,1989:1-55,56).

Erken Osmanlı Dönemi Minyatür sanatına geçmeden evvel *Türkmen Üslubu* olarak anılan, Moğol, Akkoyunlu, Karakoyunlu ve Safevi Dönemi minyatür sanatını kısaca açıklamanın daha doğru olacağı kanısındayım.

Moğolların Yakın Doğu'yu ele geçirerek Bağdat'ın 1258 tarihinde düşmesinin ardından İslam İmparatorluğu, Moğol İmparatorluğuna bağlanmıştır. Böylece büyük bir değişim yaşayan İslam sanatı kültürel varlığını İran'a kaydırmıştır. Tebriz, Şiraz gibi kültür merkezlerinde ikonografik olarak İran Edebiyatına; üslup olarak ise Orta Asya ve Uzak Doğu çizgilerine yakın yeni bir resim anlayışı filizlenmeye başlamıştır. Bu oluşumun ilk örneği İran'ın ulusal destanı olan *Şahnâme*'nin resimlendirilmesi olmuştur. Kökleri İslamiyet'in öncesine kadar giden bu eser, Firdevsî'nin yorumuyla İran edebiyatının duayen eserleri arasında yerini almıştır. Kısa bir süre sonra, bu edebi eserin Arapçaya çevrilmesi ile tüm İslam dünyası, resimli *Şahname*'nin resimli dilini benimsemiş ve XIV. Yüzyıl kitap ressamlığında yeni bir çığır açılmasına vesile olmuştur(Kılıç,2015:19).

XV. yüzyılda epik resmin ardından, dini ve tarihi resimli *Cami'üt Tevârih* ve *Miraçname* isimli eserler, manzara resimleri ile dönemin minyatür sanatına yeni bir soluk getirmiştir. Ahmet Musa tarafından resmedilmiş Miraç resimlerinde Moğol Üslûbu olarak isimlendirilen, gerçekçi bir yaklaşım görülmektedir(İlden,2012:68).

Akkoyunlu ve Karakoyunlu Dönemi, Anadolu Selçuklu Devleti'nin yıkılmasının ardından, Beylikler Dönemine isabet eden; aynı zamanda Osmanlı Devleti'nin kuruluş ve yükseliş zamanına tekabül eden bir zaman diliminde varlığını koruyabilmiştir. Devletin topraklarının İran, Azerbaycan, Irak, Güneydoğu ve Doğu Anadolu coğrafyasına yayılmasından mütevellit, Anadolu Beyliklerinden ayrı tutulmuştur. Anadolu'daki Batı,

Kuzey ve Güney’de yer alan Beyliklerin Türkleşmesine yaptığı katkıların benzerini, Akkoyunlu ve Karakoyunlu devleti, hükmettiği Azerbaycan ve Güneydoğu Anadolu Bölgesinde yapmıştır. Nitekim Batılı seyyahlar Orta Anadolu’yu *Diyâr-ı Rum* olarak isimlendirirken; Doğu Anadolu Bölgesini *Türkmen Diyarı* olarak nitelendirmişlerdir. Ayrıca geçmişte Akkoyunlular için *Amid Türkleri* ifadesi kullanılmıştır. Türk Kültür ve Sanatı açısından önemli bir yere sahip olan Akkoyunlu ve Karakoyunlu Devletleri, buldukları coğrafya itibariyle, sanat faaliyetleri açısından İran ve Osmanlı arasında adeta bir köprü vazifesi görmüştür (Doğan ve Doğanay, 2017:653,654).

Doğu’nun *Rafael*’i ismini verdikleri ve aynı zamanda dönemin minyatür ekolünün oluşmasında büyük katkısı olan Behzat’ın da hocası olan Pir Seyit Ahmet Tebrizî; Nizâmî Gencevi’nin *Hamse* isimli eserine 13 minyatür çalışarak, Azerbaycan (Tebriz ve Şiraz) sanatının en güzel örneklerini döneme kazandırmıştır. Yine Nizami Gencevi’nin *Hamse*’sine kazandırdığı otuz beş minyatürle, Lütfullah Tebrizî XV. yüzyılda adından söz ettiren kitap ressamlarından birisi olmuştur(Kılıç, 2015:20).

İran’ın XV. yüzyıl sonlarına doğru Timur tarafından işgal edilmesiyle; Bağdat, Şiraz, Tebriz gibi kitap sanatlarına ev sahipliği yapmış şehirler alınmış ve Semerkant önemli bir sanat merkezi haline getirilmiştir. Timur’un torunu ve kitap resminin ilk ve en önemli hamisi sayılan İskender Sultan’ın saltanat yıllarında, yüksek kalitede çok sayıda eser üretildiği bilinmektedir. Bu eserler, Emir Hüsrev Dehlevî ve Nizâmî gibi şairlerin eserlerini içeren seçkilerdir. Bunun yanında astronomi ve astroloji ile ilgili eserler bazen bu seçkilerin içinde, bazen tek başına resimlendirilmiştir. Topkapı Sarayı’nda bulunan *Acaib’al-Mahlukât* ve yine Topkapı Sarayı’nda bulunan Şiraz ve Yezd’de bulunan birçok minyatürlü seçkide; metnin arasında enine gelişen kompozisyonlar, basit bitki örtüsü ve küçük boyutlu figürler ile dönemin karakteristik özellikleri yansıtılmıştır. Dönemin en önemli sanatkârları; Emir Halil, Mevlana Ali, Hacı Gıyaseddin gibi musavvir ve nakkaşlardan oluşuyordu. *Kütüphane* adı verilen atölyede çalışan bu sanatçılar, Tebrizli ünlü Hattat Cafer’in yönetiminde minyatür sanatına hız kazandırırken, sonraki dönemlerde Behzad, Aka Mirak ve Kasım Ali gibi nakkaşlarla muhteşem eserler hazırlanmıştır(Shahmari,2014:10,11).

XVI. yüzyıl başlarında, Şah İsmail’in önderliğinde; Tebriz, Şiraz, Horasan ve Herat’ın alınmasıyla, siyasi alanda parlak bir dönem yaşayan Safeviler, kitap sanatlarının neredeyse tüm alanlarında başarılı bir döneme imzasını atmıştır. Saray kütüphanesinde ve nakkaş atölyelerinde; çok yönlü, birden fazla alanda, adından söz ettiren usta sanatçılar bir araya

gelmiş, çoğu edebi eser olmak üzere birçok eser meydana getirmişlerdir. Firdevsî'nin Şehnâme'si, Ali Şir Nevâî Dîvanı, Sâdi'nin Külliyyatı bu eserlere örnektir. Söz konusu atölyelerde üretilen eserlerde, o döneme ait dikine doğru gelişen kompozisyonlar dikkati çekerken; altın ve yaldızın bolca kullanıldığı, pastel tonların tercih edildiği ve uyumlu renklerin bir arada tatbik edildiği görülmektedir (Shahmari,2014:14,16). Tebriz ve Kazvin üslûbu olarak nitelendirilen bu dönemin minyatürlerinde figürlerin naif boyunları; kaşlarının ince ve gözlerinin çekik olması dikkati çeker(Sözer,2011:178).

Türkmen diyarında bu gelişmeler yaşanırken, Anadolu'da; Selçuklu Devleti'nin yıkılmasının ardından, Beylikler Döneminde yaşanan siyasi kargaşadan ötürü minyatür sanatında bir duraklama yaşanmıştır. Bu beyliklerden biri olarak kurulan ve zamanla üç kıtaya hükmeden Osmanlı döneminde, minyatür sanatı da diğer sanat dallarında olduğu gibi bir gelişim sürecine girmiştir. Selçuklu tasvir üslubundan beslenen dönemin sanatçıları, Timurlu ve Türkmen üslubunun da etkisi ile Osmanlı minyatür sanatının temellerini atmışlardır.

Osmanlı minyatür sanatının günümüze ulaşan en erken tarihli eserleri, XV. yüzyılda II. Murad'ın şehzadelik döneminde Amasya'da; oğlu Fatih Sultan Mehmet'in saltanat yıllarında ise Edirne Sarayında hazırlanmıştır.

Danışmentli, Selçuklu ve Eretnaoğullarının ardından Osmanlı idaresine geçen Amasya, şehzadeler kenti olarak bilinen ve yerleşik bir medrese sisteminin uygulandığı bir şehir olarak ünlenmiştir. Amasya'da kopya edilmiş resimli bir nüshası ile Şair Ahmedî 'nin *İskendernâme*'si Osmanlı minyatür yazmalarının günümüze ulaşmış en erken tarihli olma özelliğini taşır. İslam tarihi, Osmanlı tarihi ve Mevlit bölümlerini içeren bu eser, Amasya'da Muhammed bin Mevlana Pîr Hüseyin el-Hacı tarafından kopya edilmiştir(1416). Üslup değerlendirmeleri sonucu eserin sadece üç minyatürlü sayfasının özgün olduğu düşünülmektedir.

Ahmedî'nin *İskendernâme*'sinin 1460-80 tarihleri arasında hazırlanan iki nüshasından ilki, ihtiva ettiği 66 minyatür ile Venedik Marcina Kitaplığında yer alır. Edirne Nakkaşhaânesinde hazırlandığı belirlenen eserin dört ayrı nakkaşın elinden çıktığı düşünülmektedir Türkmen üslubu özelliklerini taşıyan bu eser ile yine Edirne'de hazırlanan *Külliyyât-ı Kâtibî*'nin bir minyatürü benzer dokunuşlara sahiptir. St. Petersburg Rusya Bilimler Akademisi Şarkiyat Enstitüsünde korunmakta olan *İskendernâme*'nin diğer nüshası, Venedik

nüshasındaki minyatürler ile benzer üslup özelliklerine sahip olması nedeniyle, bu nüshanın da Edirne Sarayı'nda hazırlandığını düşündürmektedir.

Erken Osmanlı minyatür üslubunu temsil eden, Bedi'eddin Minuçihr el-Tacirî el-Tebrizî'ye ait, gül ile bülbülün ümitsiz aşkını anlatan *Dilsûznâme*'nin beş minyatürlü sayfası Edirne Nakkaşhânesi ürünüdür(1455-56). Timurlu Şiraz minyatür üslubu neticesinde görülen basit kompozisyonlar ve zayıf teknik ile beraber, Osmanlı'ya özgü figürlerdeki sert çizgiler ve iri bitki motifleri ile *Dilsûznâme*'nin minyatürleri Osmanlı tasvir sanatının bazı özelliklerini görmeye başladığımız ilk örnekleri olması ile oldukça önemlidir(Mahir,2012:42,43).

Fatih Sultan Mehmed için Amasya'da Sabuncuoğlu Şerafeddin tarafından yazılmış ve yine Amasya'da resimlendirilmiş *Kitab al-Cerrahiyet al-Haniye* isimli eser, erken dönem Osmanlı minyatür örnekleri arasında değerlendirilen bir başka önemli eserdir. İslam dünyasının insan figürlü resimlerine sahip ilk tıbbi yazması olan bu eserde, çeşitli hastalıkların tedavisinde uygulanmış tıbbi müdahaleler ile cerrahi gereçlerin tasvirleri bulunmaktadır. Paris Nüshası, İstanbul Nüshası olarak bilinen ve İstanbul'da Millet Kütüphanesinde bulunan nüshası ile İstanbul Tıp Fakültesi Tıp Tarihi Enstitüsü'ne bağlı Tıp Tarihi Müzesinde teşhir edilmekte olan nüshası ile, üç ayrı nüshaya sahiptir. İstanbul Tıp Tarihi Enstitüsü nüshası minyatürleri bakımından diğer iki nüshadan oldukça farklıdır. Diğer iki nüshanın minyatürleri, sadece eserin konusunu basit ve şematik bir şekilde işleyen minyatürler iken, İstanbul Tıp Tarihi Enstitüsü nüshasında bulunan minyatürler, itina ile yapılmış, gerçek bir minyatür ustasının elinden çıktığını düşündüren çizgilere sahiptir. Birkaçı hariç tüm tedavi sahneleri açık havada ve yeşilin bol olduğu bitkisel bir alanda gerçekleşir. Tipik XV. yüzyıl doğa tasvirleri olarak bilinen tepeler, ağaçlar, kayalar ve bitki kümelerinden oluşan bir manzara, geçen olaylara fon teşkil eder. Bu eserin minyatürlerinde karşılaştığımız bir diğer özellik ise, figürlerin büyük bir şekilde tasvir edilmesidir. Minyatürleri açısından diğer nüshalardan daha önemli olan bu nüsha, Anadolu'da, en az İstanbul saray atölyelerinde yetişen nakkaşlar kadar maharetli ustaların var olduğunu düşündürmektedir(Güreşsever,1979:771-778).Tıp konulu diğer bir minyatürlü eser ise, Osmanlı tabiplerinden şair ve hekim Nidâi'nin *ed-Dürrü'l-Manzum* adlı Türkçe tıp eseridir. Eflatun, Galen, Lokman Hekim, İbn-i Sina ve Şerafeddin Sabuncuoğlu gibi hekimlere ait eserleri okuduğu ve eski tıp konularına vâkıf olduğu anlaşılan Nidâi, tabipliğe girmeden önce tasavvuf konusunda eser yazdığını ve Konya'ya geldikten sonra Mevleviliğe girdiğini eserlerinde zikretmektedir. 1566 tarihli *Ed-Dürrü'l Manzum* isimli eseri, 720 beyitten



oluşmuş ve mesnevi biçimiyle yazılmıştır. Hem edebiyatçı, hem de hekim olan yazar, ifadelerini güzelleştirmek için cinas yapmış ve metni zenginleştirmiştir. İnsanların gündelik yaşamda karşılaştığı sağlık problemlerini, bir başkasına ihtiyaç duymadan, kolayca çözebilmesini sağlamak amacıyla sade bir Türkçe ile yazmış ve minyatür çizimleriyle desteklemiştir. Figürlerin iri tasviri ve süsleme unsurlarının çok fazla tercih edilmemesi ile geçen konuların basit bir şekilde görselleştirilmesi hedeflenmiştir(Çankaya, 2002:80-90).

Osmanlı Devleti'nin kuruluş ve yükseliş dönemiyle siyasi alanda oluşan büyük gelişmelerin yanı sıra, İstanbul'un kültür ve sanat merkezi haline gelmesi, minyatür sanatının en devamlı ve özgün eserlerine ev sahipliği yapmasına neden olmuştur. Bununla beraber Osmanlı, minyatür sanatına yeni bir bakış açısı kazandırmış ve Osmanlı tarihinin egemen olduğu yeni bir konu dünyası geliştirilmiştir. İslam çevrelerince uygulanan edebi konulu eserler örnek alınırken, İmparatorluğun başarıyla sonuçlanmış savaşlarını, seferlerini, padişah portrelerini, cülus törenlerini, saray ve çevresinde yaşanan olayları resimleyerek bir nevi tarih belgeliği ile tasvir sanatının bir armonisi oluşturulmuştur (Elmas,1998:16).

En erken tarihli Osmanlı minyatürlerinin Fatih Sultan Mehmet (1451-1481) zamanına uzandığını belirtmiştik. Sanata ve resme düşkünlüğü ile bilinen Fatih, İstanbul'a çeşitli batılı sanatçıları ve ressamı davet etmiştir. İtalyan ressam Gentile Bellini'yi sarayında ağırlamış ve meşhur Fatih Sultan Mehmet portresini yaptırmıştır. İstanbul sarayına bazı Batılı ressamın davet edilmesi saraydaki minyatür ustalarını da etkilemiş ve bu etkiyle portreler yapmışlardır. Bu eserlerden birçoğu günümüze ulaşmasa da, Gelibolulu Ali tarafından yazılan *Menakib-ı Hunerveran*'dan, Sinan ve Bursalı Şibli-zade Ahmet isimli portre ressamlarının varlığı bilinmektedir. Ayrıca Usta Sinan tarafından yapılan Fatih Sultan Mehmet'in, Topkapı sarayı albümünde yer alan bağdaş kurmuş bir şekilde, gül koklarkenki portesi batılı sanatçılardan etkilenerek meydana gelmiş çalışmalar arasındadır. Sultan'ın oturuşu, kaftanı, türbanı, bir elinde gül; diğerinde, mendil tutması gibi ayrıntılardan dolayı, batı resmiyle İslam minyatürünün sentezine örnek göstermek mümkündür(Öney,1989:55-56).

Fatih'in ölümünden sonra İstanbul'da başlatılan batıya dönük resim ve minyatür sanatı, yerini II. Bayezid'in İslam minyatürü geleneklerine bağlı sanat anlayışına bırakmıştır. Herat ve Şiraz minyatürlerini örnek alarak, daha çok yerli sanatçıların hazırladıkları çalışmalarla Osmanlı minyatür sanatının oluşumunda büyük adımlar atılmıştır. Tarihçiliğin ve şehnameciliğin de gelişme gösterdiği bu dönemde İdris Bitlisî, Neşrî, Kemalpaşazâde gibi

tarihçilerin eserlerinin yanı sıra, Muhammed b. Abdullah Nakkaş'ın çizimleri de hayli önemlidir(Sözer,2011:180).

### 2.3. Osmanlı Dönemi Minyatür Sanatı

Osmanlı devrinde, resimli yazmaların hazırlanması ve resim sanatına önem verilmesi çarpıcı bir biçimde, İstanbul'un fethinden sonra, Sultan II. Mehmed döneminde olmuştur. Fatih'in; başkenti İstanbul yaparak, Edirne Sarayından Topkapı Sarayına yerleşmesinden sonra sarayda oluşturduğu "Nakkaşhane", XIX. yüzyıla kadar faaliyetlerini sürdürmüştür. O dönem, Avrupa'dan davet ettiği birçok batılı ressamın yanında, Şiraz ve Bağdat'ta çalışan musavvir nakkaşları da davet ederek iki sanatsal üslubun sentezini oluşturmayı hedeflemiştir. Bu sentez neticesinde oluşan eserler, Osmanlıların geleneksel tarzda ilk resimli yazmaları olmaları bakımından bir hayli önemlidir.

Fatih, dönemin ünlü hükümdarları gibi, portre ve madalyalarını yaptırarak kendini bir nevi kalıcı kılma isteğinden mütevellit, yerli sanatçıların da portre ustaları olmaları için çaba sarf etmiştir. Bu ustalardan en ünlüsü Nakkaş Sinan Bey'dir. Daha önce bahsettiğimiz Fatih'in bağdaş kurmuş, elinde gül ile tasvir edilmiş portresi Nakkaş Sinan Bey'e aittir. Söz konusu çalışma, doğulu bir kalıba göre yapılmışken, sarık ve sakal çizgilerindeki gölgelendirmelerde batı etkisi hissedilmektedir (Resim-1). Fatih'in ölümünden sonra, bazı minyatürlerin ayrıntılarında da, gölgeli boyama ve perspektifli çizimlerle karşılaşmak mümkündür (Çağman,2004:893-894).



**Resim-1.** Nakkaş Sinan Bey'e Ait Fatih Sultan Mehmet Portresi. 1480 civarı, TSM H. 2153, y. 10a (İnalcık ve Renda, 2009:894).

Topkapı Sarayı Nakkaşhanesinde, gerçek anlamıyla sanatçı örgütlerinin oluşması II. Bayezid dönemine (1481-1512) rastlamaktadır. Sanatçı ve zanaatçıların bir araya gelmesi ile oluşan bu örgütlenmeye “Ehl-i Hiref” adı verilmiştir. Bu teşkilatın içinde en önemli bölümü nakkaşlar oluşturmaktadır. Nakkaşlar; müzehhiplik, musavvirlik, cedvelkeşlik, renkzenlik gibi kitap sanatları kapsamındaki işlemlerin dışında; çini ve kalem işi desenlerin hazırlanması; ahşap sandıkların bezenmesi; çadır, otağ, halı ve kumaş gibi dokumalarda kullanılan desenlerin tasarımından da sorumlu idiler. Ulufeli yani aylıklı bu sanatçı ve zanaatçılar, Enderun ağalarından hazinedar başının emrinde olup; maaşlarını da ehl-i hirefe mensup herkes gibi hazinedar başı aracılığıyla alırlardı (Mahir,2012:20).

*Kelile ve Dimne* (1495), *Heşt Bihişt Mesnevisi* (1495), *Şirin-ü Hüsrev* (1498-99), *Leyla ve Mecnun* (1499-1500), *Süleymanname* (XV. yüzyılın son çeyreği), Ahmedî'nin *İskendernâme*'si (1500) ve Nizâmî'nin *Hamse*'si II. Bayezid döneminde resimlendirilmiş eserlerdir. Bu nadide eserlerin minyatürlerinde önce Osmanlı giysilerinin belirginliği ve mimari çizimlerde gözlenen perspektif ile Osmanlı karakterinin oluşmaya başladığı gözlenir. Bu yüzden II. Bayezid dönemi, minyatür ressamlığının gelişimi bakımından oldukça önemlidir. Şiraz ve Herat minyatürlerini örnek alan yerli sanatçıların oluşturdukları çalışmalarla Osmanlı minyatür sanatının oluşumunda büyük adımlar atılmıştır.

I.Selim döneminde yalnızca iki minyatürlü eser üretilmiştir. Bunlar; *Emir Hüsrev-i Dehlevî'nin Külliyyatı* ile Ferîdü'd-din Attar'ın *Mantikü't Tayr* adlı eserin 1515 tarihli nüshasıdır. Bu dönemde sadece iki minyatürlü eser üretilse de, Yavuz Sultan Selim'in kitap sanatlarına katkısı başka bir açıdan olmuştur. I. Selim, fethettiği yerlerden birçok değerli yazmayı ve Doğu'daki sanatçıları da beraberinde İstanbul'a getirmiştir. Böylece bir yandan ustalikle üretilmiş yazma kitapları sarayın kitap sanatçılarına yol gösterirken, diğer yandan aralarına katılan usta sanatçılarla Osmanlı tasvir sanatı kimliği oluşmaya başlamıştır (And,2002:39-40).

Osmanlı topraklarının en geniş sınırlara ulaştığı, sanat ve bilimde en önemli gelişmelerin yaşandığı ve kitap sanatları içinde özel bir yere sahip olan çok sayıda minyatürlü yazma, Kânuni Sultan Süleyman döneminde üretilmiştir. Hem Doğu'dan hem Avrupa'dan sanatçı getirtildiğini belgeleyen Ehl-i Hiref kayıtları, *Cemaat-i Rûm* ve *Cemaat-i Aceman* şeklinde ikiye ayrılan nakkaşların arasında Tebrizli, Gürcü, Çerkez, Boşnak, Macar, Arnavut kökenli birçok sanatçının aynı atölyede, aynı zamanlarda beraber çalıştığını belgelemektedir. Bu dönemin minyatürlü yazmaları edebiyat konulu ve tarih konulu olmak üzere ikiye ayrılır.

Edebiyat konulu yazmalar, Farsça klasikler veya Ali Şir Nevai, Hamdi Çelebi ve Fuzulî gibi sanatçıların ürettiği Türkçe yapıtların kopyalarıdır. Bu grup minyatürlü yazmaları; divanlar, mesneviler, beş mesneviden oluşan hamseler, şiir denemeleri olan mecmualar, atasözleri ve öyküler oluşturmaktadır. Bu eserlerin minyatürlerinde uçları kıvrık serviler, bahar açmış ağaçlar ve rengârenk çiçeklerle bezenmiş zeminler göze çarpmaktadır.

Kanuni döneminde önem kazanan ve uzun yıllar boyunca Osmanlı tasvir sanatının en özgün dalını oluşturan tarih konulu minyatürler; şehnameler, gazavatnâmeler, silsilenâmeler ve surnâmelerdir.

Osmanlı padişahlarının, kendi veya kendinden önceki dönemlerin olaylarını nazım şeklinde yazdırma geleneği olan şehnâmeciliğin, bu dönemde yeni bir meslek olarak ortaya çıktığı ve şehnâmecilerin; tarihi olayları, yazıyla kayıt altına alırken aynı zamanda minyatürlerle görselleştirdiği günümüze ulaşan birçok eserden anlaşılmaktadır(Mahir,2012:101). Kâtipler, musavvirler ve müzehhiplerden oluşan şehnâmecilerden ilk bilinenler; Fethullah Efendi, Eflâtun, Seyyid Lokman, Ta'liki-zâde Kâtib Mehmed Efendi ve Hasan Hükmî Efendi'dir. Günümüze ulaşan ilk büyük Osmanlı tarihi, Kânuni döneminin şehnâmecisi Fethullah Efendi'ye ait *Tarih-i Âl-i Osman*'dir. Beş cilt olarak yazılıp görsellenmiş bu yapıtın Kânuni'nin hayatına atfedilmiş olan (Süleymannâme) beşinci cildinin minyatürlerinde görülen ikonografik özellikler ve kompozisyon şemaları, daha sonraki dönemlere öncülük etmiştir. Süleymannâmede olduğu gibi tarih konulu minyatürlerde, edebi örneklerdeki gibi zengin doğa görünümleri ve ayrıntılı bir şekilde bezenmiş yapı kesitleri ile birlikte, önemli tarihi olayları belgelemek amaçlanmıştır. Bu anlatım gerçekliği ve belgeleme hedefi; nakkaşları "Topoğrafik Resim" denilen farklı bir türe yöneltmiştir. Resmedilen yörenin en belirgin özelliklerinin bir arada görülebileceği topoğrafik kurgu, Kanuni'nin seferlerine katılan; yazar, bilim adamı ve nakkaş Matrakçı Nasuh'un minyatürlerinde kendini gösterir. Yan yatmış yapıları, parlak renkli bitkileri, mavi ve pembe tepeleriyle Osmanlı minyatür sanatında ilk figürsüz manzara denemeleri olarak bilinir (Resim-2).Matrakçı, tarihi olayları resimlerken, topoğrafik gerçekliği korumayı hedeflemiştir. Kent, kasaba ve önemli yapıları tüm detaylarıyla belgeleme geleneği, Matrakçı'dan sonraki nakkaşlar tarafından da sürdürülmüştür(Renda,1997:1267).



**Resim-2.** İstanbul Tasviri, Mecmu'ı Menâzil 1537 (Bağcı vd,2006:75)

Tarih konulu minyatürlerin bir başka kolu olan gazavatnâmeler, manzum olarak ve mesnevi biçiminde yazılır. Savaş veya sefer konulu bu minyatürler, padişahların yanı sıra daha çok vezirlerden veya serdarlardan birinin gazalarını konu alıp, bir bölgenin veya kalenin alınışını hikâye eder. Bu tarz eserlerde, gazâyı yapan kişi ön plana çıkarken, metin de o kişinin etrafında gelişmiştir. Osmanlı kitap sanatlarında, gazavatnâme türünde ilk eser yine Matrakçı Nasuh tarafından Türkçe düzyazı olarak yazılıp resimlenen *Beyân-i Menâzil-i Sefer-i İrakeyn* adlı eserdir. Kanuni Sultan Süleyman'ın İran ve Irak üzerine yaptığı seferleri anlatan bu eserin ardından, *Tarih-i Sultan Bayezid*, *Tarih-i Feth-i Şikloş*, *Futûhat-ı Cemile* ve *Nusretnâme* gazavatname türünde üretilen eserlere örnektir.

Silsilenâmeler, Osmanlı padişahlarının soyunu Hz. Âdem'den başlayarak tüm din ve tarih büyüklerine bağlayan resimli yazmalardır. III. Murad zamanında hazırlanan, soy ağacı çizgilerinin kullanıldığı ve Seyyid Lokman tarafından kaleme alınan *Zübdetü't- Tevârih* (1583) bu türün öncülerinden sayılır. Silsilenâmelerin en önemli özelliği, metinde ismi geçen peygamber ve hükümdarların madalyon içine yapılmış portrelerin soy ağacı şeklinde resimlenmesidir.

Tarih konulu minyatürlerin diğer bir kolu olan surnâme türünde resimli yazmalar, ilk kez III. Murad döneminde (1574-1595) hazırlanmıştır. III. Murad'ın emriyle, şehzadesi III.Mehmed'in sünnet düğün şenliğini anlatan *Surnâme-i Hûmâyûn*, dönemin baş nakkaşı

Osman'ın yönetimindeki bir ekip tarafından resimlendirilmiştir. Sonraki dönemlere örnek teşkil eden bu eserin ardından, III. Ahmed'in şehzadelerinin sünnet düğünü şenlikleri de Vehbî mahlaslı bir yazar tarafından kaleme alınmış ve Levni tarafından resimlendirilmiştir. Osmanlı minyatür sanatına yeni bir üslup kazandıran resimli surnâmeler, dönemin esnaf localarının etkinliklerini, düzenlenen eğlenceleri ve sosyal yaşantılarını belgelemeleriyle kültür tarihi açısından oldukça önemlidirler(Mahir,2012:103-108).

Kanuni devrinin sonlarına doğru görülen ve Osmanlı Minyatür sanatının en önemli isimlerinden olan Nakkaş Osman, Osmanlı sarayı minyatürlü yazmalarının en parlak döneminin yaşandığı Sultan II. Selim (1566-74) ve özellikle III. Murad (1574-95) dönemine damgasını vurmuştur. Nakkaş Osman ve eserleri ayrı bir başlık altında değerlendirilecektir.

Dönemin bir diğer önemli minyatür sanatçısı da Nigârî'dir. Asıl ismi Haydar Reis olan ve denizci olduğu bilinen bu nakkaşın, günümüz resim tekniğine yakın birçok çalışması mevcuttur. En çok bilinen eserleri olan Kanuni Sultan Süleyman ve Barbaros Hayrettin Paşa'nın portreleridir. Bu çalışmalardan da anlaşıldığı üzere Nigârî, gerçekçi çizgi hareketleriyle,Batı sanat üslûbunu kullanırken; doğu resim geleneğinin tasvir anlayışını da yorumlayarak bir sentez oluşturmuştur (Renda,1997:1268).

Osmanlı tasvir sanatının eyalet üslûbu olarak bilinen eserlerin birçoğu, 1534-1623 yılları arasında Osmanlı egemenliğine dâhil olan Bağdat kentinde hazırlanmıştır. Sokullu Mehmed Paşa'nın oğlu Hasan Paşa'nın valiliği döneminde yoğun bir resim faaliyetinin yaşandığı Bağdat'ta; tasavvuf, peygamberler ve halifeler tarihi gibi dini konulu eserlerin hazırlandığı bilinmektedir. Bunların arasında Bağdatlı şair Fuzulî'nin *Hadikatü's-Suedâ'sı* ve *Camû'l-Siyer* gibi eserler yer alır. Kendine özgü zengin ve canlı renkleri, dinamik kompozisyonları ve iri başlı figürleri ile Osmanlı minyatür sanatının ilgi çekici bir grubunu oluşturan bu eserleri, Mevlevi dergâhlarında yetişmiş sanatçılar resimlemiştir(Mahir,1999:174).

Minyatürlü yazma üretimi toplumsal ve siyasi değişimlerden etkilenerek varlığını sürdürürken, III. Murat döneminden sonra hızını kaybettiği gözlenmiştir. Saray şehnâmecisi Seyyid Lokman'dan sonra Talikizâde Mehmed Suphi Çelebi, III. Mehmed (1595-1603) döneminde son tarihi yazmalardan bazılarını kaleme almıştır. Osmanlı padişahlarını anlatan *Şehnâme-i Âl-i Osman* isimli eser bu yazmalardan biridir. Nakkaş Osman'ın yerini aldığı bilinen Nakkaş Hasan ve ekibinin serbest düzenleme tekniği ve yeni renk kullanımı bu eserin

minyatürlerinde dikkati çeker. 17. Yüzyıl başlarında, özellikle I. Ahmet döneminde (1603-17); tarihi albümlerden ziyade, tek yaprak minyatürler içeren albüm resimlerinin tercih edildiği görülmektedir. Bu albümlerde çeşitli kıyafet ve görünümdeki tek figür çalışmalarından, kır eğlencelerine; hatta tımarhane içlerine kadar geniş bir konu yelpazesine sahip çalışmalar görülür. Tarih konulu minyatür disiplininden uzak, daha serbest bir düzenleme tarzının benimsendiği bu çalışmalarda; yenilikçi bir tutum sergileyen tek figürlü kadın ve erkekler; serbest bir düzen içinde yerleştirilmesi ile yeni bir üslup akımının habercisidir. Aralarında Avrupalı giysiler içinde figürlerin yer aldığı bu çalışmalar, batılı ressamın Osmanlılara olan ilgisi ile Topkapı sarayına Avrupa kökenli oymabaskı ve benzeri malzemelerin girdiğini gösteren örnekler neticesinde karşılıklı bir etkileşimin sonucudur. Nitekim II. Osman döneminde(1618-22) etkin olduğu bilinen Nakşî'nin minyatürlerinde, Batı kökenli çalışmalardan etkilendiği görülmektedir. Nakşî, Talikizâde'den sonra, son saray şahnâmecisi olan Nadiri'nin yazmalarını minyatürlemiş ve adeta XVII. yüzyılda Osmanlı minyatür sanatının çizgisini belirlemiştir. Üçüncü boyutu açıkça aradığı hissedilen Nakşî, özellikle mimari öğelerin çiziminde, derinlik oluşturmak için çeşitli arayışlara girmiştir. Tonozların örttüğü geçitler, daralan sokaklar, açık pencerelerden görülen bahçeler ilkel de olsa bir perspektif arayışını göstermektedir. Bununla beraber, Batı resmine pek de yabancı olmadığı görülen Nakşî, doğada açık renkler kullanmayı tercih ederken, figürlerin kıyafetlerinde bordo, kahverengi, koyu yeşil gibi doymuş renkler kullanmayı tercih etmiştir(Renda,1997:1269,1270).

İmparatorluğun siyasal gücünün giderek zayıflaması XVII. yüzyılın ikinci yarısında minyatürlü yazma sayısının giderek azalmasına neden olmuştur. Ayrıca, Osmanlı padişahlarının Edirne Sarayında ikamet etmeyi tercih etmeleri saraya bağlı olarak gelişen Osmanlı tasvir sanatını da etkilemiştir. Edirne sarayında minyatür yapımına devam edilse de, sarayın yıkılmasıyla birlikte mevcut yazmaların ortadan kalkmış olduğu düşünülmektedir. XVIII. Yüzyılda tahta çıkan III. Ahmed'in tekrar İstanbul sarayına dönmesiyle canlanan minyatür sanatı, son parlak dönemini yaşamıştır. Kendisi hattat ve şair olan III. Ahmet, minyatür ve kitap sanatlarına büyük önem vermiştir. Osmanlı tarihinde Lale Devri olarak bilinen bu dönemde (1718-30) minyatür sanatı ayrı bir önem kazanmıştır. Gerçek anlamda batılılaşma hareketlerinin görüldüğü bu dönemin en önemli nakkaşı; renkli anlamındaki "Levni" mahlasını kullanan Abdülcelil Çelebi'dir. Aynı zamanda ünlü bir halk şairi olan Levni, önce İstanbul Nakkaşhanesi'nde öğrenci olarak bulunduğu, saz üslûbunda tezhip ve resim çalıştıktan sonra yeteneğini kanıtlayıp, musavvir olduğu bilinmektedir. 1707 yılında

Edirne'den İstanbul'a geldiği anlaşılan Levni'nin ehl-i hirefe kayıtlı nakkaşlar arasında olduğu bilinirken, konumu tam olarak tespit edilememiştir. Hiç şüphesiz Levni'nin en önemli ve bilinen yapıtları *Surnâme* ve *Surnâme-i Vehbi*'dir. Surnâme-i Vehbi'de, III. Ahmed'in 1720 yılında üç şehzadesinin sünnet düğünü ile üç kızının ve hanım sultanların evlenmeleri dolayısıyla yapılan şenlikler anlatılmaktadır. Minyatürlerinde esnaf ve localarının ürünleri ile hünelerini sergiledikleri geçitlerin anlatıldığı eser aynı zamanda, Lale devri diye tanımlanan bu devirde halk ile sarayın adeta bütünleştiği saray eğlencelerinin görkem ve ihtişamını da canlandırır. Yer yer perspektif ilkelerinin görüldüğü Avrupai resim anlayışından izler ile temelde geleneksel resim üslûbuna sadık kalarak oluşturduğu bu yeni üslup, dönemin beğenisini kazanmıştır (Çağman,2004:926-931).

XVIII. yüzyılın ikinci yarısından itibaren batı kültürüne karşı artan ilgi doğrultusunda gerileyen Osmanlı minyatür sanatı, teknik açıdan da batılılaşma eğilimi gösterdiğinden bu süreç "Batılılaşma Dönemi" olarak adlandırılır. Batılılaşma taraftarlığı ile bilinen Sultan II. Mahmud döneminde kurulan sanat okullarında, resimli el yazmaları yerine, tuval ya da karton üzerine yağlı boya veya guaj tekniği ile yapılmış sultan portrelerine ve manzara resimlerine ağırlık verilmiştir. Ve XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Osmanlı minyatür sanatı yerini tamamen batı sanatı kaidelerine uygun resim sanatına bırakmıştır.



### **3. ŞEHİNŞAHNÂME I**

#### **3.1. Şehinşahnâme Yazması**

**Katalog No:** 1404

**Bulunduğu Kütüphane:** İstanbul Üniversitesi Merkez Kütüphanesi.

**Bulunduğu Bölüm:** Nadir Eserler

**Eserin Tam İsmi:** Şehinşahnâme-i Murad-ı Sâlis

**Eserin Müellifi:** Seyyid Lokman b. Hüseyin el-AŞûrî el-Urmevi.

**İstinsah Tarihi:** 939/1581

**Yazı Çeşidi:** Tâ'lik, 15 satır.

**Eserin Cild Ölçüsü:** 36 x 24 cm.

**Cild Özellikleri:** 17. yüzyıl, kahverengi zemin üzerine altın hayvan figürlü, ağaçlı desen. İç kapak müşebbek cild.

**Minyatür Sayısı:** 58

**Varak Sayısı:** 205

**Kâğıt Çeşidi:** Açık krem, nohudî âherli kâğıt.

Bugün İstanbul Üniversitesi Merkez Kütüphanesi FY 1404 numaralı Sultan III. Murad (1574-1595) Şehinşahnâmesi'nin I. cildi, 16. yüzyıl Osmanlı tasvir sanatının en güzel örneklerini ihtiva etmektedir. Seyyid Lokman b. Hüseyin el-Aşûrî el-Urmevî tarafından Sultan III. Murad döneminin 1574-1581 yılları arasında geçen olayları Farsça ve manzum olarak kaleme alınan bu eser, 29 Ekim-7 Kasım 1581'de tamamlanarak III. Murad'a takdim edilmiştir. 1582-1588 yılları arasında geçtiği bilinen bu devrin olayları da 95 minyatürü ile ikinci bir cilt olarak 1592 yılında yine Seyyid Lokman tarafından Farsça ve manzum olarak yazılmıştır. Ancak III. Murad adına hazırlanan ve 1597 tarihinde Sultan III. Mehmed (1595-1603)'e sunulan Şehinşahnâme'nin ikinci cildi bugün, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde bulunmaktadır. Şehinşahnâme'nin birinci cildinin Sultan II. Abdülhamid (1876-1909) tarafından tesis edilen Yıldız Sarayı Kütüphanesine hangi tarihlerde Hazine-i Hümayûn (Topkapı Sarayı Müzesi)'dan intikal ettiği bilinmezken, bazı kaynaklardan 1925 yılında Atatürk'ün emriyle, Yıldız Sarayı Kütüphanesi ile içindeki bir takım değerli eşyaların İstanbul Üniversitesi Kütüphanesine nakledildiği bilinmektedir.

Seyyid Lokman tarafından telif edilen Sultan III. Murad Şehinşahnâmesi'nin I. cildinin ön ve arka kapakları farklı bir üslûpla süslenmiş, miklepsiz meşin bir yapıdadır. Arka dış kapak; şemseli, salbekli ve köşebentlidir.  $\frac{1}{4}$  simetrik kompozisyon bulut ve hatayi grubu motiflerinden oluşmaktadır. Arasuyunda rumi motiflerinden oluşan üç iplik uygulanmıştır (Resim-3). Arka iç kapak da şemseli, salbekli ve köşebentlidir. Altın cedvelin çevrelediği  $\frac{1}{4}$  simetrik kompozisyon, çift tahrir tekniği ile süslenmiş hatayi grubu motiflerinden oluşmaktadır (Resim-4). Esere ters takıldığı düşünülen miklepsiz ön dış kapağında hayvan motifleri ile oluşturulmuş serbest bir kompozisyon bulunmaktadır. Safevi üslubunun hissedildiği bu kapağın eserin orijinal kapağı olmadığı ve esere sonradan eklendiği düşünülmektedir (Resim-5). Eserin ön iç kapağı simetrik paftalara ayrılarak süslenmiştir. Her bir paftanın içi rumi motifleri ile bezenmiştir. Paftalı dikdörtgen alanı tek iplik helezon sistemli ara suyu çevrelemektedir. Dış alana ise rumi motifleri ile bezenmiş kitabeli zencerek tatbik edilmiştir (Resim-6).



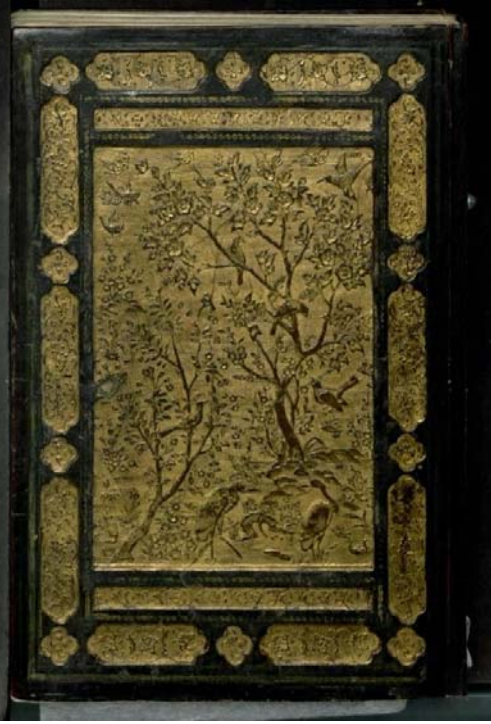
**Resim-4** Arka İç Kapak



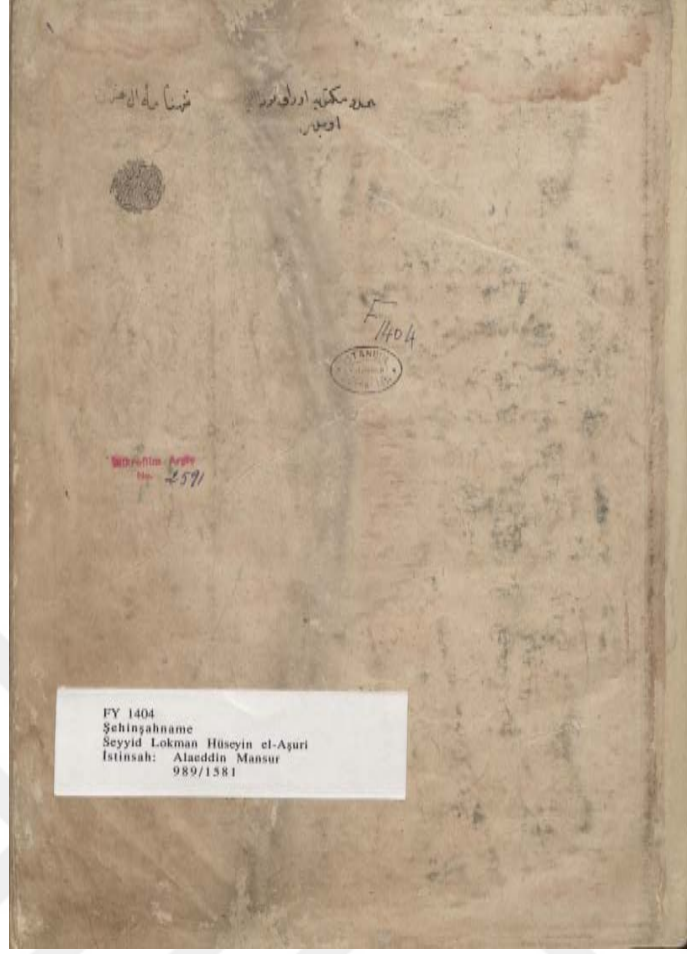
**Resim-3** Arka Dış Kapak



**Resim-6** Ön İç Kapak



**Resim-5** Ön Dış Kapak



**Resim-7. İÜK. F1404, V.1a**

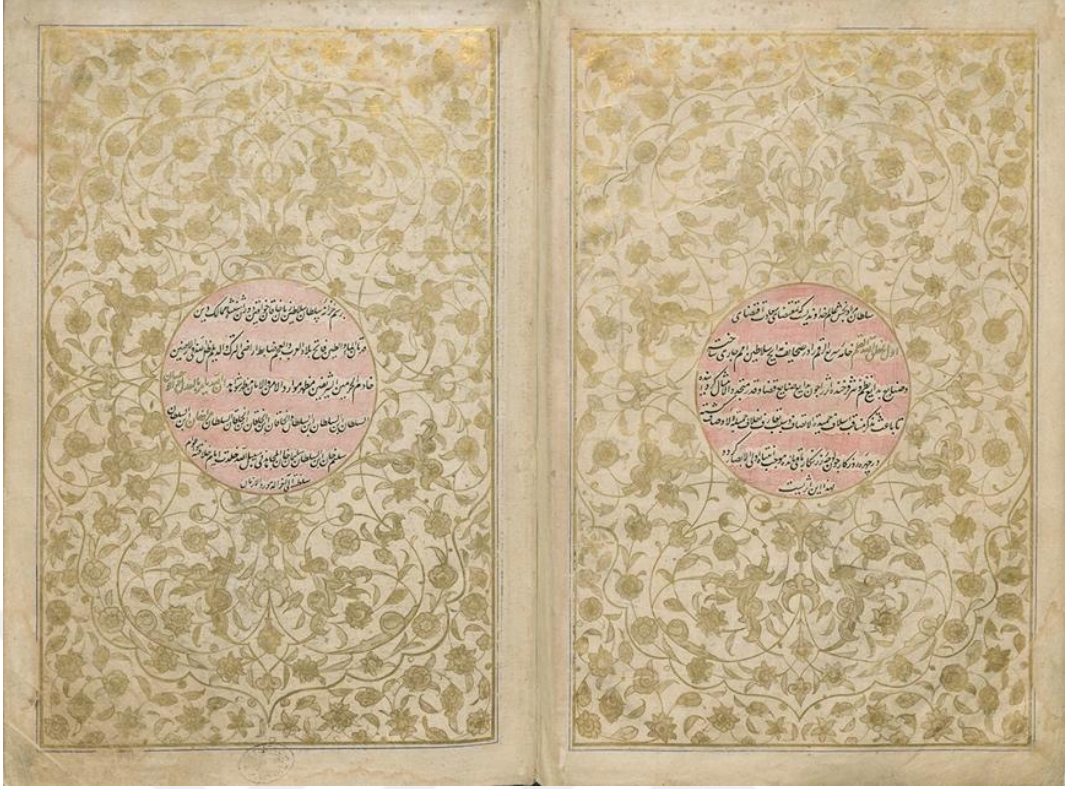
Eserin ilk yaprağında, “Selim Han eyyedehüllah (Allah O’nun tarafını tuttu” yazılı bir mühür vardır (Resim-7).

Yazma, 36 x 23,6 cm ebadında, 205 yapraktan oluşur. Altın cedveller içinde, 4 sütun halinde, 15 satırlı nestâlik hattı ile 989/1581 tarihinde, Alâaddin Mansur el-Şîrâzî tarafından istinsah edilmiştir. Kâğıdı âherli olup, krem rengindedir. Cedvel içleri altın ile doldurulup zer mühre ile parlatılmıştır. Bazı yapraklar mailen yazılmış ve aralarındaki muska paftalar; halkâr tekniğinin uygulandığı hatayi grubu motifler ile bezenmiştir(Aksu,1981:6-7) (Resim-8). Sulu halkâr tekniğinde bezenmiş hatayi grubu motifler ile sarılma rûmilerin çevrelediği, daire içine alınmış mensur mukaddime kısmının b sayfasında; *Bu resmi hazane-i sultan-ı selâtin-i zeban-ı hakan-ı havakîn-i devrân şehinşâh-ı memalik-i din kahramanü’l-mebâ’ ve’tin Fatih-i biladü’l-arab ve’l-acem zâbit-ı araziyi’t-Türk ve’d-deylem zillahü fi’l-arzeyn hadimü’l-harameyni’ş-şerefeyn mazhar-ı mevâridü’l-emn ve’l-eman mazhar-ı şevahid-i “İnnallahe ye’muru bi’l-adl ve’l-ihsan” es-sultan ibni’s-selatin ibnü’s-sultan Murad Han ibnü’s-sultan*

*Selim Han ibnü's Sultan Süleyman Han el-mücahid fi sebilillah hulidet eyyam-ı hilafet ve a'vam saltanat ilâ âhiri'd-duhûr ve'l ezman.yazılmıştır. a sayfası mukaddime kısmında ise; Sultan Murad bahş-ı âlem-i hüdavendist ki be mukteza-yı saadet iktiza-yı bâ halkullahu'l-kalem hame-i seriu'r-rakam râ der sahayif-i medayih-i selatiyn-i ümem cârî sâhte ve sanayi-i bedayi-i nazm u nesir ferhunde eser râ çun bedayi-i sanayi-i kaza ve kader münecciz? Ve'l emsal gerdânide tâ bâis-i tezekkür menakıb-ı eslâf-ı hamidetü'l-etsaf ve sebebi tearüfü ahlaf-ı cemiltü'l-evsaf geçte der çehre-i rüzgâr çun levha-i zer nigar bâkî mânde mücib-i intibah üli'l-epsâr gerded hâzâ iyn eserist” yazılıdır. (Resim-9)*



**Resim-8. İÜK. F1404 V.35b-36a**



**Resim-9.** İÜK, F1404, V.1a-1b

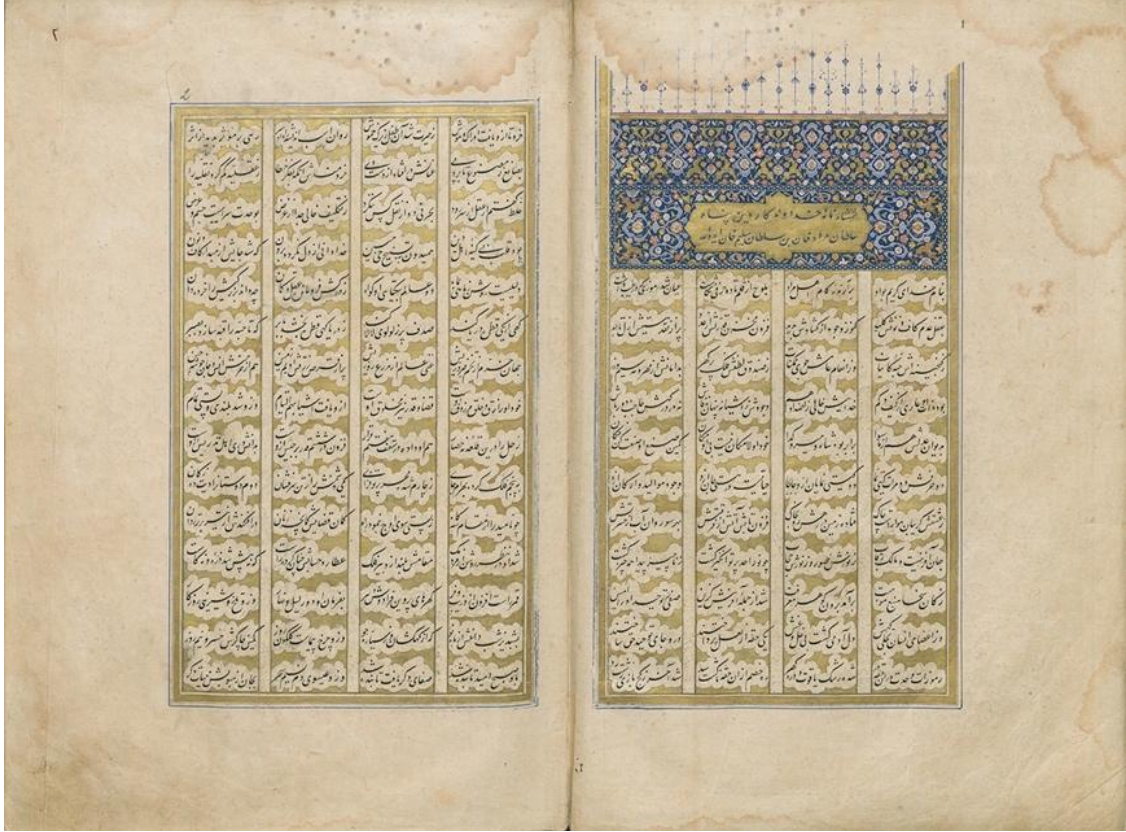
Günümüze kadar iyi muhafaza edilerek ulaşılmış, çoğu tam sayfa büyüklüğünde 58 minyatürün, Nakkaş Osman ve ekibine seçilmiş müsavvirler tarafından resimlendiği düşünülmektedir. Minyatürlerinin yanı sıra, eserin ilk sayfasında yer alan tezhipli alan oldukça ince ve teferruatlı çalışılmış bir tezhip örneğidir.

Eserin 2a numaralı sayfasında bulunan klasik tezhip tekniği ile bezenmiş ünvan sayfası tezhibi, iki kısımdan oluşmaktadır. Yazılı kısmın üst tarafında kalan bezemeli bu alan; dikdörtgen şeklinde olup, 2mm.altın cedvelle çevrelenmiştir. Tezhibin orta kısmında yer alan kitabe için ayrılmış alan; mat sarı altın ile boyanmış olup, lapis renkli mürekkeple iki satır halinde metin yazılmıştır. Kitabenin yer aldığı bu alanın köşelerinde sarılma rumiler görülürken, orta kısmında mavi renkli bulut motifleri ile desene ahenk kazandırmak amaçlanmıştır.  $\frac{1}{2}$  simetrik çizilmiş desen zeminin tamamı, lacivert boya ile kaplanmıştır. Helezon sistemi üzerine hatayi grubu motifler işlenmiştir.

Dikdörtgen formundaki ikinci tezyini alanda gördüğümüz desen  $\frac{1}{10}$  simetrik çizilmiştir. Cedvele dayalı sarılma rumilerin tepesinde ortabağlar yer alırken, ayırma rumilerin aralarına çizilmiş mavi renkli bulutlar dikkat çekmektedir. Helezon sistemi üzerine serpiştirilmiş rengârenk çiçekler ve lacivert zeminli tezhipli alan, cedvel ve pembe iplik ile

çevrelenmiştir. Ve son olarak çift tahrir tekniği ile çizilmiş tığlarla zemine bir geçiş sağlanmıştır.

Sayfayı sınırlayan 3mm.altın cedvel içinde, tâ'lik hattıyla yazılmış 11 satırlık dizeler bulunmaktadır. Metin araları beyne-sütur tekniği ile süslenmiştir. (Resim-10)



**Resim-10.** F.Y. 1404 V.2a (Ünvan Sayfası)

### 3.2. Müellifi Seyyid Lokman

Tam ismi “Lokman b. Seyyid Hüseyin el-Aşûri el- Urmevî” olan Seyyid Lokman’ın kendi eserleri ve resmi yazışmalarda geçen malumatlar dışında, hayatı ile ilgili çok fazla bilgiye rastlanmamıştır. İsminden Azerbaycan’ın Urumiye/Urmiye kasabasında olduğu düşünülmektedir. Musul’a bağlı Harir kasabasında kadılık yaptıktan sonra, XVI. yüzyılın ikinci yarısında İstanbul’a gelerek Nişancı Feridun Ahmed Bey’e ve Sokullu Mehmed Paşa’ya bağlılık gösteren Lokman, 977 (1569) yılında, II.Selim zamanında Şehnâmecilik görevine tayin edilmiştir. İlk olarak Zigetvar Seferi ve sonrasını nazma çekmek için

görevlendirilmiş, fakat III. Mehmed'in cülûsundan sonra(1004/1595), Sultan III. Murad adına yazdığı Şehinşahname'de kendi zamanına ait vukuattan hiç bahsetmediği için vazifeden azledilmiştir. Bir başka sebep olarak da; III. Mehmed'in cülûsundan sonra nesir ve nazım yazımındaki görevlerini tam olarak yerine getirmemesi ve yeni padişahın şehzadeligi zamanında sunduğu beyitleri tekrar takdim etmesi olarak gösterilir. Görevden alındıktan sonra yerine Talikizâde getirilen Seyyid Lokman'dan başladığı çalışmaları tamamlanması istenmiş, fakat çalışmaları yeterli ilgiyi göremeyince kendisine kenar defterdarlığı verilmiştir. Kendisiyle ilgili son kayıt 1601 tarihine ait olup, aynı yıl içinde vefat ettiği bilinmektedir(Akın, 2004: 5,6).

Seyyid Lokman Şehnâmecilik görevine tayin olduktan sonra pek çok eser telif etmiştir. Çoğu destan tarzında olup, Osmanlı Sultanları adına yazılmış minyatürlü eserlerdir. Bunların yanında edebi eserlerin de müellifi olan Lokman, hem Türkçe mensur, hem de Farsça manzum eserler üretmiştir.

Mehmet Tahir Bursalı, Osmanlı Müellifleri adlı eserinin 3. cildinde Lokman'a ait "Kıyâfetü'l İnsaniyye fi Şemâilî'l-Osmaniyye" adlı eserinden bahseder. Bu eserde Osmanlı Sultanlarının tarihî ahvâli ve şemâilinden bahsettiği ve kıyafet ilmine dair birçok malumatı ihtiva ettiğini söyler. Bir nüshası Enderûn-i Hümâyûn'da Sarık Odası kütüphanesinde bulunan eserde Osmanlı Sultanlarının tasvirlerinin de mevcut olduğunu belirten Bursalı, diğer eserlerini de şöyle sıralar(Bursalı,1975:95):

*Hüner-nâme* (I.C 1584, II.C 1588): Yavuz Sultan Selim ile Kanunî Sultan Süleyman'dan bahseden on fasıl, bir zeyl ve bir hâtimeyi ihtiva eden bir Osmanlı tarihidir. I. cildine ait kırk beş minyatür bulunurken, II. cildinde altmış beş minyatür barındıran eserin bu nüshaları Topkapı Sarayı Müzesindedir.

*Selim-Şehnâme* (1581): II. Selim'in tarihi ahvalinden bahseden eserin kırk dört minyatürlü nüshası Topkapı Sarayı Kütüphanesinde bulunmaktadır.

*Şehinşahnâme* (I.C. 1580, II.C.1592): III. Murad'ın tarihi ahvalinden bahseden eserin I. cildinin elli sekiz minyatür ihtiva eden nüshaları İstanbul Üniversitesi Kütüphanesinde yer alırken, doksan beş minyatürlü sayfası ile II. cildi, Topkapı Sarayı Müzesinde bulunmaktadır.

*Zübdetü't-Tevârih* (*Nesebnâme-i Hümâyûn, Tomar-ı Hümâyûn*) 1583: Dünya, Peygamberler ve Osmanlı tarihinden bahseden eser kırk minyatürden oluşur. Kırk adet



minyatürde, yirmi dört sayfa peygamberlere; dört sayfa imamlara ve on iki sayfa padişahlara ayrılmıştır.

*Terceme-i Lem'atü'l-Envar*: (Mahzen-i Esrar) bahrindedir; Selefnâme, Halefnâme, Muâsırname, Moğolnâme: Şehnâme tarzı ile mütekarip bahrinde beş cilttir.

*Zafernâme*: Konya cengine dairdir.

### **3.3. Nakkaşı Nakkaş Osman**

Klasik Osmanlı minyatür üslûbunun öncüsü sayılan Nakkaş Osman'ın adına ilk kez Eylül 1566 tarihli ve altı akçe yevmiyeli olarak ehl-i hiref maaş defterinde rastlanmaktadır. Özel yaşamına dair çok fazla bilgi sahibi olmadığımız Osman'ın, nakkaşhane ekibinde Kanuni Sultan Süleyman döneminin son yıllarında usta olarak yer aldığını, yine bu maaş defterindeki bilgilerden anlamaktayız. Nakkaş Osman'ın ilk resimlemiş olduğu düşünülen eser; Kanuni Sultan Süleyman'ın Zigetvar Seferini konu alan 1552 tarihli *Nushet el-es-rar el-ahbar der sefer-i Sigetvar*'dır. Yazımı 1569 yılında tamamlanan ve divan kâtibi Ahmed Feridun tarafından yazılan eserdeki minyatürler, metne bağlı, tarihi gerçekleri yakalamayı hedef edinmiş yalın bir üsluptadır. Özellikle Zigetvar Kalesi'nin çizimlerdeki doğruluk, bize Nakkaş Osman'ın getirdiği gerçeklik anlayışını hissettirmektedir. Bu minyatürlerden yola çıkarak, Nakkaş Osman'ın Ahmed Feridun ile birlikte sefere katılmış olduğu düşünülmektedir. Ayrıca Osman'ın Zigetvar Seferinde bulunduğunu ve Ahmed Feridun'un hizmetinde bulunduğunu, Seyyid Lokman'ın Şehnâme-i Selim Hân adlı eserindeki; Şemsüddin Ahmed Karabagî, Seyyid Lokman, Ahmed Feridun Bey ve Nakkaş Osman ile yaptığı toplantı sahnesi tasvirinden anlayabiliyoruz. 1659 yılında gerçekleşmiş olduğu anlaşılan bu toplantı, Nakkaş Osman ve Seyyid Lokman'ın işbirliğinin başlangıcı olarak görülmektedir.



**Resim-11.** Şehnâme-i Selim Han, 1581, TSM, 3595,y 9a (Bağcı vd,2006:116)

Şehnâme yazımı ile ilgili olarak müderris Şemsüddin Ahmed Karabagi, şehnâmecî Seyyid Lokman, dîvan kâtibi Ahmed Feridun Bey ve üstad Nakkaş Osman'ın toplantısı. Şehnâme-i Selim Hân adlı eserde yer alan bu minyatür Nakkaş Osman tarafından resmedilmiştir(Resim-11).

Seyyid Lokman'ın başında olduğu ve Nakkaş Osman'ın da dâhil olduğu nakkaşlar,mücellitler, cedvelkeşler ve kâtiplerden oluşan bir ekip; Osmanlı sarayının en önemli ve nadide eserlerini hazırlamıştır. Nitekim Nakkaş Osman'ın ön plana geçip, sanat üslûbunun dönemin diğer eserlerinde egemen olmasındaki en önemli etken; Seyyid Lokman'ın bu sanat ekibine seçilmesi olmuştur. Divan-ı Hümâyûn Ruus defterlerindeki kayıtlardan yola çıkarak, yoğun bir faaliyet içinde olduğu anlaşılan bu ekip, özellikle 1579-90 yılları arasında sarayın en nadide minyatürlü eserlerini hazırlamıştır. *Şehnâme-i Selim Han*, *Şehinşahnâme*, *Zübdetü't-Tevârih*, *Kıyâfetü'l-insâniye fî şemâ'ilü'l-Osmâniye*, *Hünernâme* aynı yıllarda tamamlanmış olup, söz konusu ekip tarafından hazırlandığı anlaşılmaktadır. İlave olarak; Sultan III. Murad'ın şehzadesi Mehmet'in 1582 yılında yapılan 52 gün ve gece süren sünnet düğünü şenliklerini konu alan Surname'nin aynı ekibin elinden çıktığı; fakat yazarının Seyyid Lokman olmadığı bilinmektedir. *İntizami* mahlasını kullanan yazar; kitabın hazırlanışı ile ilgili çeşitli bilgiler verirken, resimlerin tasarımcısının Nakkaş Osman olduğunu, O'nun ressamlıktaki maharetini ve renk seçimindeki ustalığını övmektedir. Ayrıca Nakkaş Osman'ın

Foçalı olduğunu belirten İntizami, Osman'ın kârhane isimli özel atölyelerinde mürekkep ressamlığı ve duvar nakışları da yapmış olduğunu ima eder(Çağman, 2009:904-911). Kalabalık sahnelerde figürleri yumuşak fırça hareketleri ile daha keskin ifadeli tasvir eden Nakkaş Osman'ın kendine has üslûbu, özellikle tarih konulu minyatürlerde daha yoğun hissedilir. Tanık olduğu olayları ve yapıları ayrıntılarından bağımsız bir şekilde kâğıda aktaran nakkaş; daha önce yapılmış çalışmalarını kendi süzgecinden geçirip özgün ifade biçimiyle yalın kompozisyonlar ortaya koymuştur.

Osmanlı padişahlarının tasvirlerini yaparak Osmanlı minyatür sanatında *Düz Padişah Portreciliği* olarak tanınan yeni bir akımın da öncüsü olmuştur. Bununla beraber sanatçının Kaptan Paşa Köşkü ile Topkapı Sarayı Kule Köşkü'nün kalem işlerini yaptığına dair bilgiler içeren 1591 ve 1592 tarihli belgeler, O'nun her alanda usta bir nakkaş olduğunun delilidir(Mahir,2012:178-179).

### 3.4. Şehinşahnâme I'in Minyatürleri



Resim-12 İ.Ü.K. F.Y. 1404 V.7a

**Varak Numarası:** 7a

**Ebadı:** 22.2x26.6 cm.

**Minyatürün Konusu:**Sultan III. Murad'ın Manisa'dan gelip, İstanbul'a gitmek üzere Mudanya İskeleyi'nde gemiye binmesi.

Babası II.Selim'in vefat haberini, Vezîrâzam Sokullu Mehmed Paşa ve annesi Nurbânu Sultan'ın gönderdiği adamlardan alan ve veliaht sıfatıyla İstanbul Sarayı'na davet edilen III. Murad, hemen yola revan olup, Mudanya İskeleyi'ne gelir. Burada kendisini almak için hazır olması gereken kadırgaya rastlayamadığı için, nişancı Feridun Ahmed Bey'e ait olduğu bilinen bir gemiye binip, fırtınaya rağmen İstanbul'a hareket edişini izlediğimiz 7a numaralı varak, eserin ilk minyatürlü sayfasıdır (Kütükoğlu, 2006:172).

Kompozisyon dikey gelişen bir formda tasarlanmış olup, tek tam sayfadan oluşmaktadır. Keskin bir hat bulunmaksızın iki ana parçaya ayrılmış bu sayfanın bir kısmı deniz ve üzerindeki gemiden oluşurken, diğer kısmı kara parçası üzerinde yer alan figürler ve mimari öğelerden oluşmaktadır. 2mm. kalınlığında altın parlak cedvel ile lapis renginde ipliğin çevrelediği minyatürün alt ve üst kısımlarında tek satır halinde talik hattıyla yazılmış metinler yer almaktadır. Sol alt kısmını oluşturan deniz ve karadaki mimari unsurlar cedvelin üstüne taşmış bir şekilde resmedilerek kompozisyondaki hareketlilik arttırılmıştır. Gökyüzü mat altın ile renklendirilirken, deniz gümüş ile boyanıp, fırtınalı bir havanın vurgusu yapılmıştır. Karaya demir atmaya hazırlanan kırmızı renkli kalyata, heybetli görüntüsü ile dikkat çekmektedir. Osmanlılarda ince donanmada kullanılan bir gemi çeşidi olan kalyata, iskele yönünde tasvir edilmiştir. Kürek sayısı bilinmemektedir ve tek direkli olan kalyatanın üstü beyaz renkli bir çadır ile örtülmüştür(Beydiz,2014:86). Dikkatli bir şekilde bakıldığında görülen çadırın içindeki kalabalık figür topluluğu, silik bir şekilde resmedilmiştir. Bu figür topluluğunun hemen önünde dört adet mavi zeminli köşebentli ve şemseli paftalar görülmektedir.

Minyatürün diğer kısmını oluşturan açık mavi ve kahverengi ile boyanmış kara kısmına büyüklü küçüklü serpiştirilmiş figürler ile kompozisyon düzeninin dengeli bir şekilde sağlandığı görülmektedir. Bir perspektif anlayışı bulunmadığından, öndeki figürler alta, arkada yer alan figürler ise yukarıya doğru yerleştirilmiştir. Padişah ve atı hariç, diğer figürler hemen hemen aynı boyutta çizilmiştir. Eylem merkezi Sultan III. Murad Han olduğu için, Padişah ve atı daha iri ve detaylı çizilerek konum açısından farklılaştırılmıştır. Padişahın

renkli kıyafetleri üzerine uygulanmış çintemani ve hatayi grubu motifler, altın ile renklendirilmiştir. Yine altın ile sıvanmış atın eyer örtüsüne küçük hatayi grubu motifleri tatbik edilmiş ve iğne perdahı ile metalik bir görüntü verilmiştir.

Minyatürdeki diğer at figürleri ile kıyaslandığında hem boyut hem de renk olarak ilgi çeken Padişahın atının, kula renginde olduğu düşünülmektedir. Mehmet Başbuğ'un "XVI. yüzyıl Minyatür Sanatçılarından Nakkaş Osman'ın Minyatürlerinde At Tasvirleri" isimli yüksek lisans tezi çalışmasında, kula renkli atı şöyle tanımlar: "*Atın vücudunu örten kılları sarı veya kırmızımtrak olup; yele, kuyruk ve bacakların nihayeti siyahtır. Al ile kır arası bir renk üzerinde bazen doku ve çizgilere rastlanır.*" (Başbuğ,1990:62). Bu bilgiden yola çıkarak kula rengi olduğunu düşündüğümüz atın kuyruğunun ve minyatürdeki diğer atların kuyruklarının düğümlü olduğunu görmekteyiz. Bir Türk geleneği olarak kabul edilen bu durum, Nakkaş Osman'a ait olduğu düşünülen tüm eserlerde karşımıza çıkmaktadır.

Dağınık bir şekilde yerleştirilmiş figürlerin hareketi sola doğru gelişmektedir. Önden arkaya doğru yerleştirilmiş figürlerde bir perspektif arayışı bulunmamasından dolayı, arkadaki figürler ve ön taraftaki figürler arasında dikkat çekici bir boy veya renk farklılığına gidilmemiştir. Böylece eylem merkezi padişah hariç, diğer figürler bir bütün içerisinde eşit özelliklere sahip olarak değerlendirilebilmektedir. Açık mavi ile boyanmış tepelerin arasında gördüğümüz, ikişerli olarak istiflenen figürler ile sağ alt tarafta gördüğümüz figürlerin arasında hem boyut hem de detay açısından herhangi bir fark görülmemektedir.

Oldukça dengeli bir kompozisyona sahip olan minyatürün renk dağılımı için de aynı durum söz konusudur. Figürlerin kıyafetlerinde gördüğümüz kırmızı, mavi ve yeşil gibi renklerin, homojen bir şekilde kompozisyondaki yerlerini aldığını görmekteyiz. Bunun yanında, koyu renk ile tasvir edilmiş deniz ve açık bir tonda boyanmış kara ile sayfada başarılı bir leke dengesi sağlanmıştır.



Resim-13 İÜ. K. F.Y. 1404 V.8a

**Varak Numarası:** 8a

**Ebadı:** (19x28.8cm.)

**Minyatürün Konusu:** III. Murad'ın saraya gelişi.

İstanbul'a gelen III. Murad'ın, meşalelerin aydınlattığı sarayın ilk avlusu babü's-selamın önünde, başta Sokullu Mehmed Paşa olmak üzere diğer yüksek rütbeli saraylılar tarafından karşılanmasını anlatan minyatür, eserdeki tek tam sayfa minyatürler arasındadır. Eserin ikinci minyatürlü sayfası olan 8a no'lu bu varak, bizlere o anki atmosferi hissettirme konusunda oldukça başarılıdır. Gecenin sessizliğinde, meşaleler ışığında sarayın avlusuna giriş yapan Sultanı izleyen ve bu olaya tanıklık eden birçoğu rütbeli saraylıların heyecan içindeki meraklı bakışları, o ânın ciddiyetini gözler önüne sermektedir (Bağcı vd.,2006:124). Ayrıca Padişahın, Sokullu Mehmet Paşa'nın ve bazı saray görevlilerinin; II. Selim'in vefatından mütevellit siyah renkli kaftan giydikleri görülmektedir.

Dikey gelişen formda tasarlanmış kompozisyonu, parlak altın cedvel ve lapis renkli iplik çevrelemektedir. Sayfanın alt kısmında iki satırlık talik metinler yer alırken, üst kısmında üç satırlık yine talik hattıyla yazılmış metinler bulunmaktadır. Üst kısımdaki metinlerden bir sırası altın sıva üzerine siyah mürekkep ile tatbik edilmiştir. Minyatürün sol tarafındaki cedvel, merdiveni anımsatan formda çizilmiştir. Atlı figürlerin bir kısmı cedvelin altında bırakılarak kompozisyonda devamlılık sağlanırken, aynı zamanda bir hareketlilik kazandırılmıştır. Ayrıca sayfanın üst kısmında, cedvele yapışık bir şekilde çizilmiş babü's-selam kuleleri ve sarayın dendanları gölgeli bir şekilde resmedilmiştir.

Minyatürlü bu sayfaya genel olarak bakıldığında, figürlerin ve mimari öğelerin kompozisyon içinde diyagonal dağılımı; Sultan III. Murad'ı ve Sokullu Mehmed Paşa'yı öne çıkaracak şekildedir. Bununla beraber, kompozisyonun odak noktasını oluşturan padişah ile vezir-i âzam ve dahi atları, daha iri ve detaylı çizilerek hedeflenen vurgu başarıyla sağlanmıştır. Sultan Murat'ın atına ait eyer örtüsü, hatayi grubu motifleri ve iğne perdâhı ile süslenirken; Sokullu Mehmed Paşa'nın ve diğer figürlere ait atların eyer örtüleri oldukça yalın resmedilmiştir.

Eylem merkezinde yer almalarından dolayı daha vurgulu tasvir edilen padişaha ve vezire ait kır ve doru renkli at figürlerinin, minyatürde yer alan diğer atlara nispetle daha iri tasvir edildiği ve padişahın atının renginin daha çarpıcı olduğu görülmektedir. Atın renginin beyaz ve gri tonlarda hafif dokulu bir tarzda işlenmiş olması, izleyiciye atın, kır at cinsi



olduğunu düşündürürken, diğer bir yandan da saflığın, temizliğin ve doğruluğun mesajını vermektedir.

Örnek minyatürlü sayfamıza genel olarak bakıldığında dikkati celbeden ikinci unsur hiç şüphesiz “Orta Kapu” ismi ile de bilinen babü’s-selamdır. İki meraklı bakışı gizleyen bu kapı iç içe iki kısımdan oluşmaktadır. Üçgen alınlıklı, basık kemer açıklığı ve kademe kademe yükselen bir kavsara sistemine sahip olan orta kapunun iç kısmı, açık mavi ile boyanmıştır. Açık mavi zemin üzerine tatbik edilmiş ½ simetrik süslemeler, hatayi grubu motiflerden ve ayırma rumîlerden oluşmaktadır. Zemin renginden daha koyu bir mavi ile işlenen desende çift tahrir ya da havalı tahrir denilen teknik kullanılmıştır. Üç ayrı katmandan oluşan babü’s-selam, pembe ile boyanmış alan ile nihayetlenir. Üzerine tezyin edilmiş kırmızı renkli desen, hatayi grubu motiflerden oluşturmaktadır. Çok naif bir görüntü oluşturan hatayi grubu motifler, ½ simetrik helezon sistemi üzerine yerleştirilmiştir.

8a numaralı minyatürün renk olarak dağılımı da, kompozisyonda olduğu gibi oldukça dengeli ayarlanmıştır. Açık renkli zemin üzerine konumlanmış figürlerin kıyafetlerinin; mavi, yeşil, kırmızı gibi canlı renklerden oluşması ve bu renklerin bir kontrastlık oluşturacak şekilde tatbik edilmesi, bahsedilen dengeyi hissettirmektedir. Ayrıca sahnedeki yanan meşalelerden ve büyük kandilden, olayın gece yaşandığı düşünülmektedir. Buna rağmen minyatürün renklerinde herhangi bir ton farkına izin verilmemiştir.



**Resim-14** İ.Ü.K. F.Y. 1404 V.11b-12a

**Varak Numarası:** .11b-12a

**Ebadı:** (17.6 x 26 cm.)

**Minyatürün Konusu:**Cülûs-ı Hümâyûn

Topkapı Sarayında, babü's-selam ile bâbü's-saade arasındaki avluda yapıldığı düşünülen ve Sultan III. Murad'ın cülûs merasimini anlatan 11b-12a numaralı sayfalar, eserin ilk çift tam sayfa minyatürü olma özelliğini taşımaktadır.

Osmanlı İmparatorluğu'nda şehzadenin tahta çıkışı bir tören havasında gerçekleşir ve çıkabilecek kargaşaları önlemek için padişaha biat için acele edilirdi. Teşrifatçı tarafından tüm saray erkânına, padişahın tahta çıkacağı gün ve saat bildirilir ve yine teşrifatçı tarafından belirlenen sıraya göre, saray erkânı padişaha bağlılıklarını belirtirlerdi. Buna göre önce sadrazam ve Şeyhü'l-islam çıkıp padişaha biat eder ve kürklü hil'atlarını giyerlerdi. Sonrasında bütün devlet ve saray erkânı, belirlenen sıraya göre tebriklerini ve biatlerini sunar ve son olarak teşrifatçının da etek öpmesiyle tören son bulurdu(Gökdaş ve İnanç, 2014:113).

Oldukça kalabalık bir sahnenin tasvir edildiği minyatür, dikey gelişen bir formda tasarlanmıştır. Altın cedvel ile lapis renkli ipliğin çevrelediği minyatür; iki tam sayfadan oluşup, birbirinin devamı niteliğindedir. Her iki sayfanında alt ve üst kısımlarında zemini altın ile sıvalı talik metinler yer almaktadır. Ayrıca yine her iki sayfanın da sağ ve sol alt köşelerinde yer alan muska formlar içine zemini boyalı klasik tezhip uygulanmıştır.

Genel olarak bakıldığında, geniş bir alanın üstüne, padişahı tebrik için sıralanmış saray erkânının, sağa doğru hareketi göze çarpmaktadır. Elçi kabulü veya tahta çıkış törenlerini tasvir eden minyatürlerde yer alan tüm figürlerin, genel olarak tek bir yöne odaklanmış şekilde tasvir edilmesi, izleyenleri eylem merkezi olan padişaha yönlendirmek amacından mütevellittir. Ayrıca padişah veya sadrazam gibi makam ve mevki açısından yüksek rütbeye sahip olanların, genellikle sayfanın üst kısmında oturur vaziyette ifade edilmesi prensibinden dolayı, Sultan Murat; sayfanın sağ üst kısmında elinde mendili ile oturur vaziyette tasvir edilmiştir. Sultan'ın önünde mor kaftanlı ve üsküflü bir solakı biat ederken izlediğimiz minyatürde; padişahın sağ arkasında silahtarlar ve çuhadarları yer almaktadır. Onların alt kısmında ise teşrifat kurallarına göre dizilmiş, enderun mensupları, has oda ağaları ve çeşniğirler hazır bir şekilde beklemektedir.

Klasik dönem minyatürlerinde karşılaşılan bir başka özellik ise; figürlerin padişaha olan mesafesinin, o bireylerin devlet içerisindeki rütbelerine göre konumlandırılıp, daha belirgin çizilmesi idi. Bu sebepten dolayı, Sokullu Mehmet Paşa'yı padişahın hemen sağında diğer kubbe vezirleri ile beraber bir adım önde izlemekteyiz. Aynı hizada konumlandırılmış diğer vezirlerin ise aynı veya benzer statüye sahip oldukları ve buna göre kompozisyona yerleştirildikleri düşünülmektedir.

Sayfanın tezyini unsurlarının yoğunlaştığı sahnenin sağ üst kısmında, padişahın tahtını ve üzerinde bulunduğu kırmızı tonlarındaki halıyı görmekteyiz. Tezyini açıdan hayli kıymetli görünen bu halının ortasında, şemse formunu oluşturan ayırma rûmiler ve köşebentler lapis rengi ile çizilmiştir. Rûmilerin oluşturduğu şemse formunun içinde ve dışında yer alan hatayi grubu motifler, birbirine helezonlarla bağlanmaktadır. Kırmızı rengi ile pembe tonlardaki zeminden ayrılan bu hatayi grubu motifler, çift tahrir tekniği ile nakşedilmiştir. ¼ simetrik olarak hazırlanmış halı desenini çevreleyen kenar suyu, tozpembe tonlarında sıvanıp, içine yine çift tahrir tekniği ile hatayi grubu motiflerinden oluşan tek iplik sistemi uygulanmıştır. Tezyini açıdan bir başka kıymetli unsur ise Sultan Murad'ın tahtıdır. Altın ile sıvalı tahtın iç kısımlarına geometrik geçmeler uygulandığı ve tahtın kenar sularına kurtçuk ve anahtarlı

zencerek tatbik edildiği görülmektedir. Ayrıca arkalıklı bu taht üzerinde yer yer iğne perdahına da yer verilerek metalik bir görünüm kazandırılmıştır.

Karşılıklı iki tam sayfa üzerine tasarlanmış kompozisyonda sayfanın üst tarafına konumlandırılmış, birbirinin devamı olarak çizilmiş revaklar ve açık tonlardaki iç kısımları; geometrik geçmeler ile süslenmiştir. Oluşturulan kompozisyona yardımcı ve tamamlayıcı bir diğer unsur ise ağaç ve hayvan motifleridir. Konunun ana fikri, hükümdarın cülüs tebriki olduğu için doğa ikinci plandadır. Nakkaşın bir kaç tane doğa unsuru ile yetinerek, kompozisyonu figür yoğunluğundan kurtarmak istediği düşünülmektedir.

Sultan III. Murad'ın cülüs ve biat törenini izlediğimiz bu sahne oldukça renkli görüntüye sahip sayfalar arasında yerini alır. Aslında II. Selim'in aynı günlere tesadüf eden cenaze merasiminden dolayı bütün saray erkânının siyah matem kıyafetleri giydiği biliniyor ise de, beşinci gününde renkli hil'atler ile değiştirilmesinin istenmiş olması ve tebriklerin bu renkli kıyafetler ile kabul edilişi edinilen bilgiler arasındadır. Figürlerin kıyafetlerinde mavi, kırmızı, kahverengi, yeşil, turuncu, sarı gibi canlı renkler tercih edildiği görülmektedir. Özel bir gün olması sebebi ile özenle hazırlanmış olduğu düşünülen ipekli hil'atlerin bazısı, altın ile işlenmiş küçük süslemeler ile daha gösterişli bir hale getirilmiştir.

کشم جسر عه کامرانی کنم	روح وزیر اعظم او امدت تهیب مصالح الامم		بر عسّم وار هم شاه دمانی کنم
ولا دست اخلاص را بر کشا	بکن مدح مستورین باو دعا	بزرگ وزیران ملک جهان	خردمند فرزانه نکته دان
خداوند اعظم معظم وزیر	شسته را آصف بی نظیر	در بحر انصاف و کان کم	چو خور نور عدلش بعالم اعلم
محمد بنام است و ستم نامدار	حکیم و خلوصت و صاحب وقار	همین صدر و پاشای فاق است	بجوئی چو ماه فلک طاق است



چو کشت او بصد صورت کین	جهان را در او روزی ز کین	سکفت از قدوش لاد و خوا	چو کل در بهاران هم سجگاه
زلطفش همه دستار کشاید	ز قدرش مخالف زیبا در قیاد	چنان با شجاعت بر آورد نام	که کم گشت نام ز میان سام

Resim-15 İ.Ü.K. F.Y. 1404 V.13b

**Varak Numarası:** 13b

**Ebadı:** 14.3 x 14.7 cm.

**Minyatürün Konusu:** Vezîr-i Âzam Sokullu Mehmed Paşa'nın Dîvan-ı Hümâyunu.

Osmanlı İmparatorluğu'nun en üst idari birimi olan Dîvan, devletin kuruluşunun ilk yüzyıllarında hemen hemen her gün, padişahın önderliğinde toplanırken, Fatih Sultan Mehmet'in Teşkilat Kanunnamesi ile padişahların divana iştirak etmesi kuralı kaldırılmış, böylece dîvan toplantıları, padişahın sonra devletin en yüksek rütbeli idarecisi olan sadrazamın gözetiminde yapılmaya başlanmıştı. XVI. yüzyıldan itibaren belirli günlerde toplanan dîvan, Topkapı Sarayı'nda Alay Meydanında bulunan Kubbealtında yapılırdı. Padişah isterse dîvanı, sadrazamın oturduğu yerin üzerinde yer alan kafesli pencereden izlerdi. Sabah namazından, öğle yemeğine kadar süren toplantı, saraydan gönderilen yemeklerin yenilmesinin ardından, padişahın divan üyelerini Arz Odasında kabul edip, alınan kararların dinlemesi ile son bulurdu.

Sadrazamın önderliğinde Anadolu ve Rumeli kazaskerleri, defterdarlar, kâtipler, divittar, nişancı ve yardımcıları, reisü'l-küttap, çavuşbaşı, kapıcılar kethüdası, tezkereciler ve selam çavuşu gibi görevlilerin iştirak ettiği divan toplantıları; halkın her kesimine açık, çözüm odaklı bir müessese idi. Örnek minyatürde de görüldüğü üzere, hangi din ya da mezhepten olursa olsun cinsiyet veya makamına bakılmaksızın herkesin derdi dinlenir ve derhal bir karara varılırdı (Mahir,2012:135).

Şehinşahnâme'nin 13b numaralı sayfasında izlediğimiz sahne, Vezîr-i Âzam Sokullu Mehmed Paşa'nın nezaretinde yapılmış bir divan toplantısını belgelemektedir. İzleyenlere divanda oluşan atmosferi, tahayyül etmeleri noktasında oldukça başarılı olan bu minyatür, sayfanın ortasına yerleştirilmiş kare form içinde tasarlanmıştır. Parlak altın cedvel ve lapis renkli iplikle çevrelenen sayfanın, üstünde dört satır, altında iki satır halinde yazılmış talik metin yer almaktadır. Kare formulu minyatürlü alanın sağ üst köşesinde; zemini boyalı klasik tezhip ve zer-ender-zer tekniği ile bezenmiş muska formunda bir tezhipli alan görülmektedir. Cepheden çizilmiş mekânda ilk dikkat çeken figür, Vezîr-i Âzam Sokullu Mehmed Paşa'dır. Kubbealtı'nda peyke diye isimlendirilen duvara bitişik sedirde oturur vaziyette resmedilmiş Paşa, diğer figürlerden hem renk hem de boyut olarak ayrıştırılarak, hiyerarşik konumu vurgulanmıştır. Başındaki mücevveze kavuk ve beyaz kapaniçe ile takmalı kumaştan iç kaftan

giyen Paşa'nın çevresinde yer alan divan üyelerinin de, hararetili bir tartışma içerisinde olan davalı ve davacılara nazaran daha iri çizildiği gözlemlenmektedir.

Duvarla ve zeminde geometrik süslemelerin kullanıldığı mekânın üst kısmına tepelik ve ortabağdan oluşan bir bordür çizilmiştir. Mavi renkli duvar, geometrik formda çizilmiş penç motifleri ile pembe tonlarındaki zemin ise, altıgen formunda çizimler ile bezenmiştir. Süsleme olarak dikkati çeken unsur, Vezirin üzerinde oturduğu titizlikle işlenmiş küçük halıdır. İç kısmında, çift tahrir tekniği ile nakşedilmiş hatayi grubu motiflerin yanı sıra, bulut motiflerini de gördüğümüz halının, kenar suyunda da yine çift tahrir tekniği ile işlenmiş hatayi grubu motifleri yer almaktadır.





Resim-16 İ.Ü.K. F.Y. 1404 V.14b



**Varak Numarası:** 14b

**Ebadı:** 11.5 x 14.3cm.

**Minyatürün Konusu:** II. Vezir Piyale Paşa'nın Dîvanı.

Osmanlı Devleti'nin ilk zamanlarında divanda yalnızca bir vezir bulunuyordu. İmparatorluğun topraklarının genişlemesi ile vezir sayısı artarak, “vezir-i sâni, vezîr-i sâlis, vezîr-i râbi, vezîr-i hamis” şeklinde sıralanarak “Kubbealtı Vezirleri” veya “Kubbenişîn” olarak anılmaya başlandı. Günümüzde devlet bakanlığı olarak karşılık bulan kubbealtı vezirleri; alanında uzman, tecrübeli bireylerden oluşurdu.

Eserin 14b numaralı sayfasında izlediğimiz Piyale Paşa, ikinci vezir olması sebebi ile Vezîr-i Âzam Sokullu Mehmed Paşa'dan sonra devletin en rütbeli idarecisi idi. Aslen Hırvat olduğu bilinen ve 7 yıla yakın bir sürede ikinci vezirlikte kalan Piyale Paşa, aynı zamanda Kaptan-ı Derya sıfatı ile de birçok başarıya imza atan önemli bir devlet adamıdır (e-tarih.org, Kubbe vezirleri).

Şehinşahnamenin 14b numaralı sayfasında izlenen bu sahne, parlak altın cedvel ve lapis renkli iplik ile çevrelenmiştir. Sayfanın üst kısmında düz kıta şeklinde iki sıra; sayfanın aşağı kısmında ise mail ve düz kıtalardan oluşan dört sıra talik metinler görülmektedir. Mail kıtaların arasında yer alan muska formlar içine, altın ile işlenmiş yaprak motifleri nakşedilmiştir. 11.5 x 14,3 cm ebadında tasarlanmış minyatürlü alan, sayfanın orta kısmında yer almaktadır. Minyatürlü alanın sağ ve sol üst köşesinde; zemini boyalı klasik tezhip ve zender-zer tekniği ile bezenmiş muska formunda bir tezhipli alan tatbik edilmiştir. Eylem merkezi olması sebebiyle, dikkatleri celb edecek şekilde tasvir edilmiş Vezir Piyale Paşa'yı, ½ simetrik tasarlanmış mekânın ortasında ve tezyini açıdan kıymetli çift tahrir desenli bir halının üzerinde oturur vaziyette görmekteyiz. Mavi kapaniçesi ve beyaz başlığı ile tasvir edilen Paşa'nın etrafında dizilmiş divan üyelerini; yönleri Paşa'ya dönük, ellerini önde kavuşturmuş bir şekilde izlemekteyiz.

Osmanlı minyatür sanatında perspektif kullanılmadığına dair genel bir yargıdan daha önce bahsetmiştik. Ancak perspektifin tamamen yok sayılmadığını, özellikle mimari unsurlarda ve bazı eşyaların çiziminde bazı perspektif kurallarının kullanıldığını görmekteyiz. Örnek minyatürde de görüldüğü üzere, cepheden izlediğimiz divan sahnesinin, izleyiciye

doğru açılan sağ ve sol cephe duvarları ve üzerinde yer alan geometrik süslemelerin yüzeyden görünüşü, izleyicide mekân hissi uyandırmaktadır.

Duvarda ve zeminde geometrik süslemelerin görüldüğü mekânda kırmızı, mavi, pembe ve altın renkleri kullanılmıştır. Divan üyelerinin kıyafetlerinde mavi, yeşil, kırmızı gibi canlı renkler tercih edilmiş olup, bazı figürlerin kıyafetlerinin altın ile işlenmiş küçük süslemeler ile daha şık bir hale getirildiğini görmekteyiz.



پس از خیر و برین دوامین	درین فن نبود و نه آید چو این	محب فقیران عامل دل است	نخست اگر از آخر منزل است
نیکو بیخیز خرفه است محلی	از جوشن شاکر بر بختین	سپاه شمشادین شادان	سروه مخالف بر افتاد ازو
را انصاف عدلی اندرین	رعایات آسوده در بگرد	بود و ایام شمع و فیر و شیرین	ز نقی خیزد این نم از دیش
<b>مدح وزیرسیم حفظ الله بزرید اللطف والکرم</b>			
گفتش همچو دریا که پاشش با	مرور از ایزد عطای حدت	کریم لوجو دست صاحب	بنام اوری یافت اشتها
صمیم است و عادلان خیر خواه	شجیع و مبارز تا مجال و جاه	همی خواهد ادر است بمقلان	کنند لطف افزون بزلان

Resim-17 İ.Ü.K. F.Y. 1404 V.15a

**Varak Numarası:** 15a

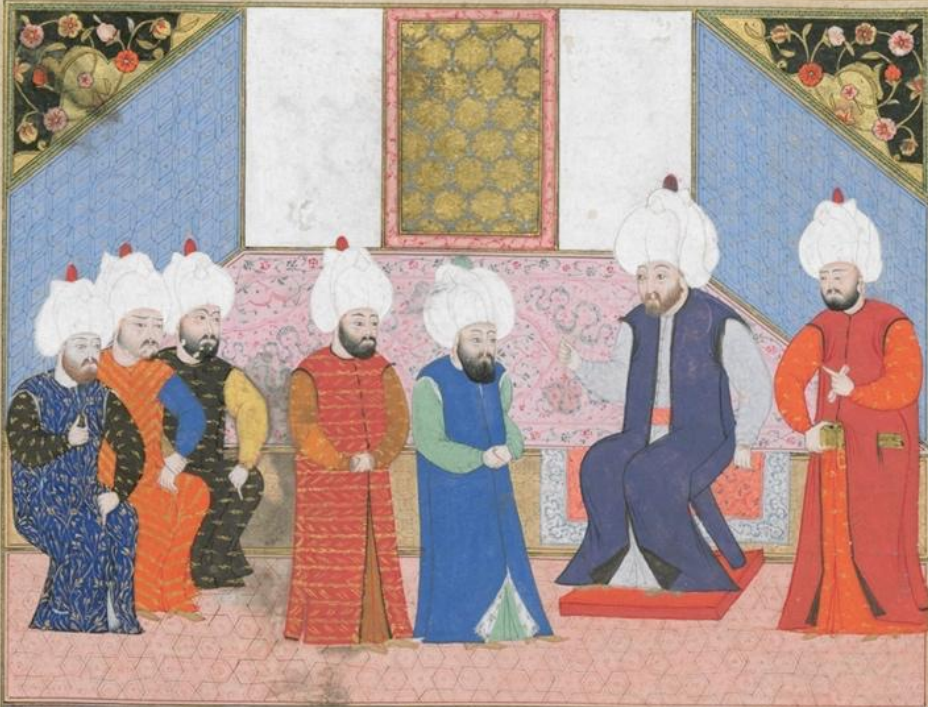
**Ebadı:**9.7 x 14.5 cm.

**Minyatürün Konusu:** III. Vezir Ahmed Paşa'nın Dîvanı.

Şehinşahnâme'nin 15a numaralı sayfasında yer alan Üçüncü Vezir Ahmed Paşa'nın divanını izlediğimiz minyatür, diğer paşaların divan sahneleri ile benzer özellikler taşımaktadır. Parlak altın cedvel ve lapis renkli iplik ile çevrelenmiş sayfanın üst kısmında, mail ve düz nizamdan oluşan beş kıta şeklinde talik hattı ile yazılmış metinler bulunurken, alt kısmında, mail nizamda yazılmış tek kıta halinde yine tâlik hatlı metinler yer almaktadır. Mail kıtaların arasında yer alan muska formların içine, altın ile işlenmiş hatayi grubu motifler nakşedilmiştir. 9.7 x 14.5 cm. ebadında tasarlanmış minyatürlü alan sayfanın alt kısmına isabet etmektedir. Bu minyatürlü alanın sol üst köşesinde; zemini boyalı klasik tezhip ve zender-zer tekniği ile bezenmiş muska formunda bir tezhipli alan görülmektedir.

Elinde mendili, yeşil kapaniçesi ve beyaz başlığı ile Ahmed Paşa'yı, mekânın ortasında ve tezyini açıdan kıymetli çift tahrir desenli bir halının üzerinde oturur vaziyette görmekteyiz. Paşa'nın etrafında dizilmiş divan üyelerini ise eylem merkezi olması sebebi ile yönleri Paşa'ya dönük bir şekilde izlemekteyiz.

Duvar ve zeminde geometrik süslemelerin görüldüğü mekânda altın, mavi, kırmızı ve pembe renkleri kullanılmıştır. Divan üyelerinin kaftanlarında ise mavi, siyah, yeşil, kırmızı gibi canlı renkler tercih edilmiş olup, bazılarının altın ile işlenmiş küçük süslemeler ile daha şık bir hale getirildiğini görmekteyiz.



بهری چو در قبضه آرد کمان	بشیری نمر بر آنکس بیگمان	ز سام زریان لا و ز تراست	بمیر و قوی تر ز زال تراست
بسیجا جو رو سوی میدان کند	بزر اندر ترش خوش جولان کند	وزاهد اسجستی بر آرد و مار	چو رستم بر خاش سفید یا
ز آرد زهین کسی تاب او	نه ایرانیان نه سحر اب او	پنجه پو شان آرد قبا	بیک گز ترش است نیک کز یا
ز بس سگوار کوشش نمود	مقام وزارت روان یافت	شده از خلقی و حسن باطله تا	دعا کوشش از خصم و از غدا یا
فضیلت ز حق چه چو صدر سلا	فزون سازد اقبال و بخش خدا	میسنه زرد آن سه کاره	جهان آفرین با ویر و باره
درش بجای اهل دین بادوست	<b>مدح وزیر خیم زاده الله جل جلاله</b>		بصدر وزارت مکن بادوست
بو مصطفی سرور نبی نظیر	بغزو باقبال خیم وزیر	بوقتی که او ملک قبر گرفت	جهان از کل فتنش ابر گرفت

Resim-18 İ.Ü.K. F.Y. 1404 V.16a

**Varak Numarası:** 16a

**Ebadı:** 11.5 x 14.3 cm.

**Minyatürün Konusu:** IV. Vezir Zal Paşa'nın Dîvanı.

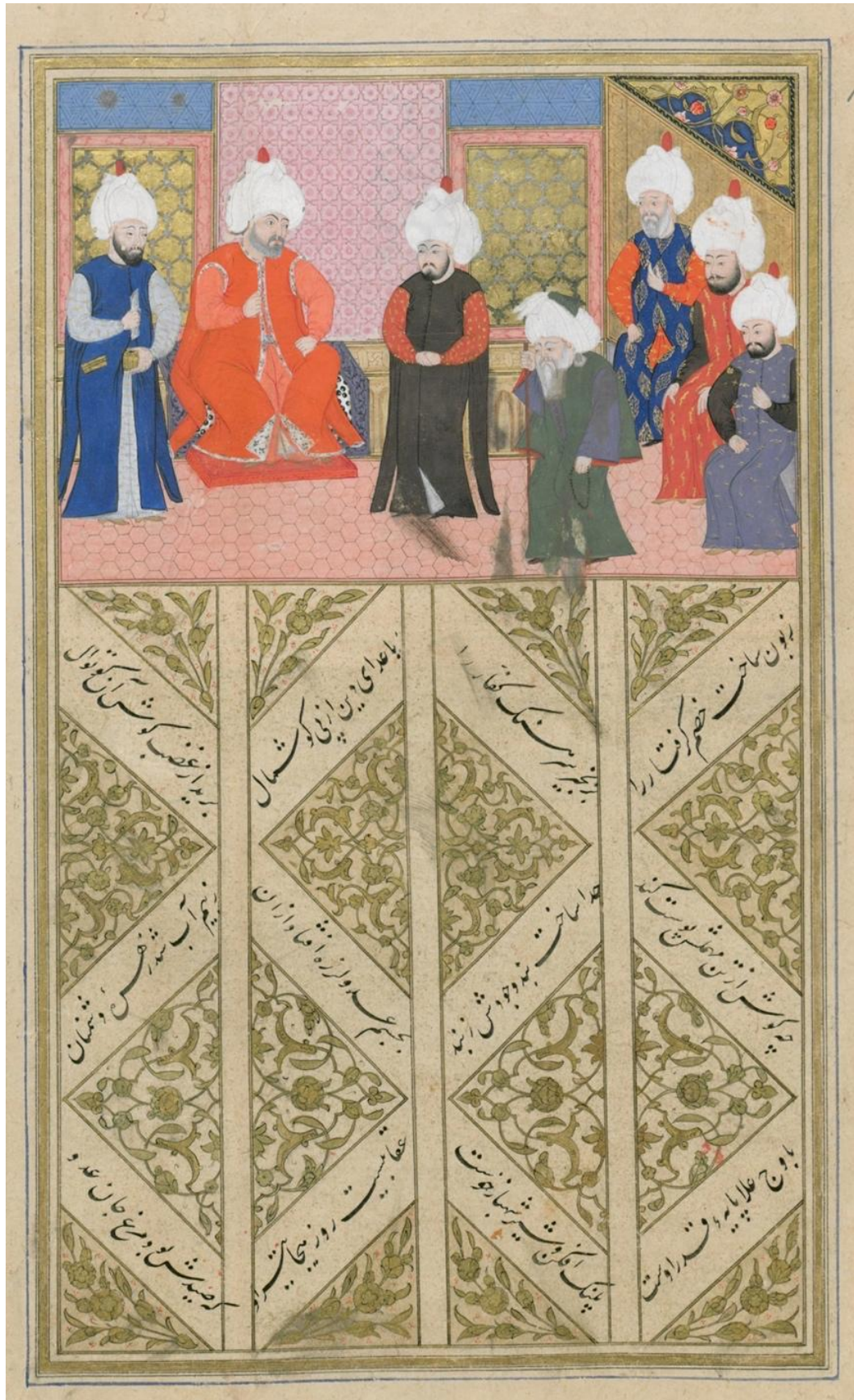
Şehinşahnâme'nin 16a numaralı sayfasında yer alan IV. Vezir Zal Paşa'nın Dîvanı'nı izlediğimiz minyatür, diğer paşaların divanını anlatan minyatürlü sayfalar ile benzer özellikler taşımaktadır.

Parlak altın cedvel ve lapis renkli iplik ile çevrelenmiş sayfanın üst kısmına isabet eden minyatürlü alan, 11.5 x 14.3 cm. ebadındadır. Minyatürlü alanın alt kısmında ise düz ve mail nizamdan oluşan toplam yedi satır halinde, talik hattı ile yazılmış metinler yer almaktadır. Metinlerin arasında yer alan muska formların içine, altın ile işlenmiş hatayi grubu motifler nakşedilmiştir. Sayfanın üst kısmına yerleşmiş olan minyatürlü alanın sağ ve sol üst köşesinde; yeşil iplik ile çevrelenmiş zemini boyalı klasik tezhip ve zer-ender-zer tekniği ile bezenmiş muska formunda bir tezhipli alan görülmektedir. Eylem merkezi olması sebebiyle, dikkatleri celb edecek şekilde tasvir edilmiş Vezir Zal Paşa'yı, ½ simetrik tasarlanmış mekânın sağ üst kısmında oturur vaziyette izlemekteyiz. Mavi kapaniçesi ve beyaz başlığı ile tasvir edilen Paşa'nın etrafında dizilmiş divan üyelerini; yönleri Paşa'ya dönük, ellerini önde kavuşturmuş bir şekilde izlemekteyiz.

Eserin 14b numaralı sayfasında yer alan II. Vezir Piyale Paşa'nın divanındaki perspektif yaklaşımının benzerini, bu minyatürde de görmek mümkündür. Simetrik tasarlanmış sahnede; izleyiciye doğru açılan sağ ve sol cephe duvarları, üzerinde yer alan geometrik süslemelerin yüzeyden görünüşü ve figürlerin arkasına kalan pembe tonlarındaki halının giderek uzaklaşan paralel çizgileri ile mekân hissi yaratılmaya çalışılmıştır. Tezyini açıdan hayli kıymetli olan halının, ¼ simetrik kompozisyonu rumi, bulut ve hatayi grubu motiflerden oluşmaktadır. Halının orta kısmında yer alan şemse formu ile dört adet köşebentini içine ayırma rumiler uygulanmıştır. Köşebentler ile şemsenin arasında kalan alanlara yeşil renkli bulut motifler tatbik edilmiştir. Küçük helezonlar halinde çizilmiş hatayi grubu motifleri çift tahrir tekniğinde işlenmiş olup, aynı teknik halının kenar suyunda da kullanılmıştır. Hatayi grubu motifleri, iki iplik sistemi üzerine, kırmızı ve yeşil rengi ile nakşedilmiştir. Tezyini açıdan önemli bir diğer unsur ise, Lal Paşa'nın üzerinde oturduğu küçük boyutlardaki halıdır. Kenar bordüründe bulut motifini gördüğümüz halının iç kısmı, ayırma rumiler ve hatayi grubu motifler ile bezenmiştir.

Duvarda ve zeminde geometrik süslemelerin görüldügü mekânda mavi, beyaz ve yavruağzı gibi pastel renkler tercih edilmiştir. Mekânın orta kısmındaki kafesli pencere altın ile sıvanmıştır. Divan yelerinin kaftanlarında ise mavi, kırmızı, siyah ve turuncu gibi canlı renkler tercih edilmiş olup, bazılarının altın ile işlenmiş küçük süslemeler ile daha şık bir hale getirildiğini görmekteyiz.





Resim-19 İ.Ü.K. F.Y. 1404 V.16b



**Varak Numarası:** 16b

**Ebadı:**9.8 x 14.3

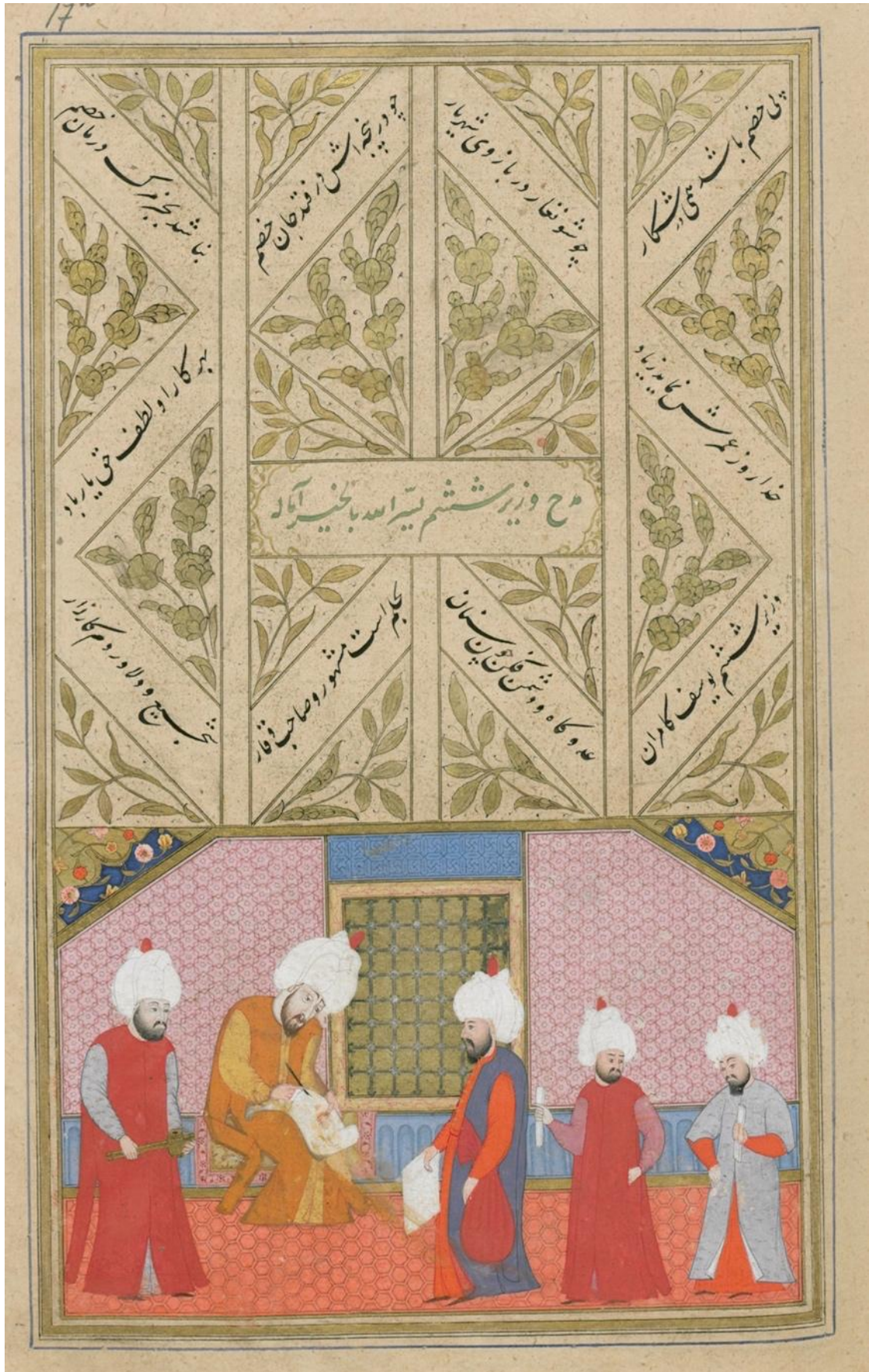
**Minyatürün Konusu:** V. Vezir Mustafa Paşa'nın Dîvanı.

Şahnâme-i Muradî'nin 16b numaralı sayfasında yer alan V. MustafaPaşa'nın Divanı'nı izlediğimiz minyatür, diğer paşaların divanını anlatan minyatürlü sayfalar ile benzer özellikler taşımaktadır.

Parlak altın cedvel ve lapis renkli iplik ile çevrelenmiş sayfanın üst kısmına isabet eden minyatürlü alan, 9.8 x 14.3 cm. ebadındadır. Sayfanın diğer kısmında ise, dört sıra mail nizamlı talik metinler yer almaktadır. Bu metinlerin arasında kalan boşluklar ise muska formu içine altın ile işlenmiş hatayi ve rumi motiflerinden oluşan ½ simetrik desenler ile doldurulmuştur. Sayfanın üst kısmına yerleşmiş olan minyatürlü alanın sağ üst köşesinde; zemini boyalı klasik tezhip ve zer-ender-zer tekniği ile bezenmiş muska formunda bir tezhipli alan görülmektedir. Bir başka tezhipli alan ise, Vezir Mustafa Paşa'nın üzerinde oturduğu küçük halıdır. Halının iç kısmına siyah ve beyaz renklerinden meydana gelen çintemani motifleri tatbik edilmiştir. Kenar bordürüne ise mavi zemin üzerine siyah renk ile işlenmiş üç iplik arasuyu süslemesi uygulanmıştır.

Divandaki hiyerarşik konumundan dolayı, diğer figürlere nazaran daha büyük çizilen Paşa oturur vaziyette tasvir edilmiştir. Yüzündeki ifadeden bir müşkülü olduğu anlaşılan ihtiyar ile diğer divan üyelerini, yönleri Vezir Mustafa Paşa'ya dönük şekilde izlemekteyiz.

Duvar ve zeminde geometrik süslemelerin görüldüğü mekânda mavi, pembe ve yavruağzı gibi yumuşak renkler tercih edilmiştir. Paşa'nın sağına ve soluna kalan kafesli pencereler altın ile sıvanmıştır. Divan üyelerinin kaftanlarında ise mavi, kırmızı, siyah ve turuncu gibi canlı renkler tercih edilmiş olup, bazılarının altın ile işlenmiş küçük süslemeler ile daha şık bir hale getirildiğini görmekteyiz.



Resim-20 İ.Ü.K. F.Y. 1404 V.17a

**Varak Numarası:** 17a

**Ebadı:**9,6 x 14,6 cm.

**Minyatürün Konusu:** VI. Vezir Nişancı Yusuf Paşa'nın Dîvanı

Şehinşahnâme'nin 17a numaralı sayfasında yer alan VI. Vezir Nişancı Yusuf Paşa'nın divanını izlediğimiz minyatür, diğer paşaların divan sahneleri ile benzer özellikler taşımaktadır.

Parlak altın cedvel ve lapis renkli iplik ile çevrelenmiş sayfanın üst kısmında, mail nizamdan oluşan üç kıta şeklinde, tâlik hattı ile yazılmış metinler bulunurken; bu mail kıtaların arasında yer alan muska formların içine, altın ile işlenmiş hatayi grubu motifler nakşedilmiştir. 9.6 x 14.6 cm. ebadında tasarlanmış minyatürlü alan sayfanın alt kısmına isabet etmektedir.½ simetrik tasarlanmış mekanın sağ ve sol üst köşelerinde; zemini boyalı klasik tezhip ve zer-ender-zer tekniği ile bezenmiş muska formunda tezhipli alanlar yer almaktadır.

Elinde kâğıt ve kalem ile izlediğimiz Yusuf Paşa'yı simetrik tasarlanmış mekânın sol kısmında tezhipli bir halının üzerinde oturur vaziyette görmekteyiz. Paşa'nın önünde sıralanmış divan üyelerini ise eylem merkezi olması sebebi ile yönleri Paşa'ya dönük bir şekilde izlemekteyiz.

Duvar ve zeminde geometrik süslemelerin görüldüğü mekânda mavi, yavruağzı ve pembe renkleri kullanılmıştır. Mekânın orta kısmındaki kafesli pencere ise altın ile sıvanmıştır. Paşa'nın ve divan üyelerinin kaftanlarında, turuncu, mavi ve kırmızı gibi canlı renkler tercih edilmiştir.

<p>که شته راتقی این گونه تایید کرد</p> <p>دگر ره نغمه بود کشف کلام</p> <p>سخن از علایم بی پایان رساند</p> <p>نمودند نقد نقیض اصحاب علم</p>	<p>جهان زین حکایت تو بگوید کرد</p> <p>همی صدر اعظم محمد بنام</p> <p>کشید از غلاف و قباله بخواند</p> <p>نشان ادب یک بار باب علم</p>	<p>بر این خاندان دولت سردی</p> <p>چو کلامی باغ محمد شگفت</p> <p>گرفت و بتقیض کشت در آب</p> <p>بخت مران جلوه مستور بود</p>	<p>به برآمد از تحف احمدی</p> <p>وزیرانش ز نطق نطق</p> <p>زارنده آن تیغ را با ابواب</p> <p>در و درشانی که مشهور بود</p>
<p>خود از محل سزگون خستش</p>	<p>غلاف جمیل بر خستش</p>	<p>طلب کرد خیاط مشهور فن</p>	<p>جوازش به خالی شدن انجمن</p>

Resim-21 İ.Ü.K. F.Y. 1404 V.24a

**Varak Numarası:** 24a

**Ebadı:** 13,8 x 14,4 cm.

**Minyatürün Konusu:** Süleyman Baybars tarafından Mısır'dan getirilen iki ağızlı keskin uçlu kutsal kılıcın Sadrazam'a takdimi.

Sultan Baybars tarafından Mısır'dan getirilen kılıcın Sadrazam'a takdim edilmesi eserin 24a numaralı sayfasında ele alınmıştır. Altın cedvel ve lapis renkli ipliğin çevrelediği sayfada minyatür, 13,8 x 14,4 cm.'lik bir alana tatbik edilmiştir. Sayfanın üst kısmında düz ve mail nizamda yazılmış talik metinler bulunmaktadır. Metinlerin arasında kalan boşluklara hatayi grubu motiflerinden oluşan desenler işlenmiştir. Mail kıtaların alt kısmının minyatürlü alan içerisine taşmış bir şekilde çizilmesi, eserin diğer sayfalarında karşılaşmadığımız bir durumdur.

Cepheden tasvir edilmiş sahnenin oda olarak algılanması için uygulanan perspektif denemesi mekânda bir derinlik hissi uyandırmıştır. Sahnenin tam ortasında, elinde beyaz mendili oturur vaziyette izlediğimiz Sokullu Mehmed Paşa; konum, boyut ve renk olarak sahnedeki diğer figürlerden ayırtılmıştır. Sokullu'nun tasvir edildiği diğer minyatürlerde olduğu gibi Paşa, beyaz kapaniçesi ve yine beyaz iç elbisesi içinde görülmektedir. Paşa'nın sol tarafında elinde muhafaza içindeki kutsal kılıcı takdim eden saray görevlisi; bu görevlinin solunda ise divittar beklemektedir. Paşa'nın sağ tarafında ise üç adet divan üyesi duvara bitişik resmedilmiş peykenin üzerinde oturur vaziyettedir.

Pastel renkli ve geometrik geçmeli desenler ile bezenmiş duvarı; tepelik ve ortabağ motifleriyle bezenmiş bordür ikiye ayırmaktadır. Aynı anlayışta bezenmiş olan zeminde ve figürlerin kıyafetlerinde canlı renkler tercih edilerek renk dağılımında bir denge sağlanmıştır.



Resim-22 İ.Ü.K. F.Y. 1404 V.25a

**Varak Numarası:** 25a

**Ebadı:** 14.4 x 18.1 cm

**Minyatürün Konusu:** Padişah köşkte otururken, kutsal kılıcın sunulduğu.

Hız. Muhammed'e ait kılıç, Sultan III. Murad'ın tahta çıkışından kısa bir süre sonra Mısır'da bulunmuştur. Zübdetü't-tevarih yazmasından aktarılan bilgiye göre, III. Murad'a miras kalan bu kılıç, padişahın peygamberin meşru varisi olduğunun delilidir. Mısır'dan gelen bu kutsal kılıcın, Sultan III. Murad'a takdim edilmesini izlediğimiz minyatür, eserin 25a numaralı sayfasında yer almaktadır. Altın cedvel ve lapis renkli ipliğin çevrelediği sayfanın üst kısmında, üç satır ve dört sütun halinde yazılmış talik metinler yer alırken, minyatürlü alanın alt kısmında ise tek satır ve dört sütun halinde yazılmış metinler bulunmaktadır.

14.4 x 18,1 cm ebadındaki minyatür, dikey gelişen bir formda tasarlanmıştır. Minyatürün ¼'lik kısmı altın ile sıvanmış gökyüzü, servi ağaçları ile bahar ağaçları ve bazı mimari unsurlardan meydana gelmiştir. İki küçük kubbe ile büyük bir çatıdan oluşan mimari detaylarda geometrik süslemeler kullanılmıştır. Sayfanın ¼'ini oluşturan bu kısım, yatay bir çizgi ile nihayetlendir ve minyatürün ¾'lük diğer kısmı başlar.

Söz konusu çizgi ile mekânın sol cephe duvarının üst kısmına, muska formunda tezhip uygulandığı görülmektedir. Zemini boyalı klasik tezhip ve zer-ender-zer tekniğinin kullanıldığı bu alanı, lapis renginde iplik çevrelemektedir. Bu tezhipli alanın alt kısmındaki sol cephe duvarında uygulanan perspektif denemesi dikkat çekmektedir. Mekânda bir derinlik hissi uyandıran bu cephe duvarı, aynı zamanda odaya girişin sağlandığı kısımdır.

Cepheden tasvir edilmiş simetrik mekânın merkezinde yer alan Sultan Murat, desenli beyaz iç elbisesi ve yine desenli mavi dış kaftanı ile oturur vaziyette resmedilmiştir. Hiyerarşik durumu neticesinde; hem konum, hem boyut olarak farklılaştırılmış olan padişah, mekânın orta kısmında simetrik tasarlanmış bir taht üzerinde yer almaktadır. Bazı tezyini detaylara sahip olan tahta ait mermer görünümlü basamağın, sağ ve sol yanında süpürgelikler yer almaktadır. Süpürgeliklerin iç kısmı, şemse formu içine uygulanmış rumi ve hatayi grubu motifleri ile süslenmiştir. Tezyini detaylara sahip bir diğer unsur da, padişahın üzerinde oturduğu halıdır. Cepheden görülen duvar ile aynı düzlemde gösterilen halı, ¼ simetrik kompozisyona sahiptir. Kırmızı renginde dandanlar ile şemse formunda oluşturulan paftaların içine, rumi ve hatayi grubu motiflerinden oluşan desenler uygulanmıştır. Çift tahrir tekniğinde

tatbik edilmiş olan hatayi grubu motifleri, helezon sistemi üzerine yerleştirilmiştir. Nohudî tonlardaki bu halı, kahverengi bordür ile çevrelenmiştir.

Tahtın üzerinde, Sultan Murat'ın yaslandığı silindir şeklinde yastık; pars postu, şimşek, bulut veya dudak gibi çeşitli isimlere sahip bir motif çeşidi ile süslenmiştir. Kırmızı renkli bu yastığın üzerine altın ile işlenen pars postu motifinin; güç, kuvvet ve saltanatı sembolize ettiği bilinmektedir. Sultan Murat'ın sırtını yasladığı diğer kırmızı yastık, mavi tonlarında geometrik süslemeli duvarın hemen önünde yer alır. Yukarı kısmında ise tahtın beyazaçıklıklık kısmı, üzerinde lapis renkli küçük tığ çizimleri ile dikkat çeker. Son olarak tahtın en üst kısmında yarısını görebildiğimiz tezhipli dikdörtgen kartuş yer almaktadır. Gri renkli bu alan, hatayi grubu motifler ile süslenmiş ve kenar bordürüne kitabeli zencerek olarak isimlendirilen bir ara suyu çeşidi tatbik edilmiştir.

Sultan Murat'ın tahtının sağ arka tarafında padişahın çuhadar ve silahtarı yer almaktadır. Silahtarı elinde kılıcı ile beklerken, çuhadarı padişahın abdest alması veya su içmesi için elinde matarası ile beklemektedir. Mekânın sol cephe duvarındaki kırmızı perdeli girişin önünde ise diğer figürler yer almaktadır. Figürlerden birini, elindeki fermanı Sultan'a arz eder vaziyette; diğerini ise kutsal kılıcı takdim etmek üzere hazırlanırken izlemekteyiz. Takdim eyleminin fâili olması sebebi ile söz konusu figürün, diğerlerine nazaran daha belirgin çizildiği dikkat çekmektedir.

Pembe, mavi, yavruağzı, açık kırmızı ve sarı gibi yumuşak renklerin kullanıldığı mekânın, duvar ve zemini geometrik geçmeler ile bezenmiştir. Figürlerin kaftanlarında ise mavi ve kırmızı gibi canlı renkler tercih edilirken, altın ile işlenmiş küçük süslemeler ile daha şık bir hale getirilmiştir.





**Resim-23** İ.Ü.K. F.Y. 1404 V.30b-31a

**Varak Numarası:** 30b- 31a

**Ebadı:** 14,7 x 23,1 cm.

**Minyatürün Konusu:** Cezayir Beylerbeyi Ramazan Paşa komutasında Fas'ın fethi.

XVI. yüzyılda Kuzey Afrika'nın neredeyse tamamı Osmanlı Devleti himayesinde iken, yalnızca Fas sultanlığı; Akdeniz'i Atlas Okyanusuna bağlayan Cebelitarık bölgesinde müstakil bir devlet halinde bulunmakta idi. İç karışıklıkların ve taht kavgalarının yaşanması sonucu çıkan huzursuzluklar neticesinde, Fas Sultanı Mevlây Muhammed Portekizlilere sığındı. Tahtı ele geçiremeyen Abdülmelik ise Osmanlı Devleti'nden yardım isteyince, Sultan III. Murat bölgeye, Cezayir Beylerbeyi Ramazan Paşa komutasında asker gönderdi. Ve Portekizliler, Osmanlılar tarafından yenilgiye uğratıldı(Danişmend,1972:20).

Nakkaşların, kale ve kent kuşatmalarını betimleyen minyatürlerindeki gerçekçi yaklaşım, bahsi geçen olaylara tanık olduklarını veya yazılmış metinleri inceleyerek yorumladıklarını düşündürmektedir. Banu Mahir'in Osmanlı Minyatür Sanatı kitabında

bahsettiği gerçekçi yaklaşımı hissettiğimiz minyatür, Şehinşahnâme'nin 30b-31a numaralı sayfalarında yer almaktadır. Kasrül Kebir olarak isimlendirilen bölgede Osmanlı kuvvetlerinin Portekizlilere yaşattığı mağlubiyet sonucu Fas'ın fethini izlediğimiz sahne, iki tam sayfa halinde, dikey gelişen bir formda tasarlanmıştır. Birbirinin devamı niteliğinde hazırlanan çift sayfanın, üst kısmında; tek sıra halinde yazılmış talik metinler bulunmaktadır. Cepheden tasvir edilmiş resim alanında genel olarak figürlerin sola doğru hareketi göze çarpmaktadır.

30b ve 31a numaralı iki sayfada kompozisyon elemanlarının, sahnede bulunma durumlarına bağlı olarak dağılımı, sıralanması ve birbirleri ile kaynaştırılarak oluşturulmuş kompozisyon düzeni, dengeli bir görünüme sahiptir(Konak,2007:256). Genel olarak bakıldığında mimari öğelerden ve figürlerden meydana gelen dış mekân tasvirli minyatürde, her bir insan figürü, bireysel eylem halini gösteren bir hareket planı ile resmedilmiştir. Bu figürlerin bir kısmı dikey bir hat üzerine, bir kısmı ise dağınık bir şekilde gruplandırılmıştır. Dikey hat üzerine konumlanmış figürlerin bir kısmının cedvel altında bırakılması ile kompozisyona hareketlilik kazandırılmıştır. Gruplar halinde istiflenmiş figürlere ait; çeşitli renklerde, yürüyen veya koşan at tasvirlerinin ustaca yerleştirilmesi kompozisyona hareketlilik kazandıran bir diğer unsurdur.

Engelibeli bir arazi üzerinde şehre doğru ilerleyen Ramazan Paşa ve maiyetinin resmedildiği 30b numaralı sayfada, Paşa'ya takdim edilmek üzere hazırlanmış kutsal hediyeler ve şehrin anahtarı ile yaklaşan figürler tasvir edilmiştir. Eylem merkezi olması sebebi ile Ramazan Paşa, siyah atının üzerinde diğer figürlerden farklılaştırılmıştır. Hiçbir hayali öğeye yer verilmeden askerler, atları ve dahi silahları gerçeğine uygun bir şekilde tasvir edilmiştir. Herhangi bir çatışma sahnesine tanık olmadığımız minyatürde, zırhlı ve miğferli askerler tepelerin ardından sükûnet içinde fethi izler şekilde resmedilmişlerdir. Nitekim sahnede küçük bir çocuğun bulunması, yaşanan mücadelenin sona erdiğini düşündürmektedir. Oluşturulan kompozisyona yardımcı ve tamamlayıcı bir diğer unsur ise tepelerin ardında yer alan kıvrak dallı ağaç motifleridir. Konunun ana fikri, şehrin fethi olduğu için doğa ikinci plandadır.

Kale kuşatmaları sahnelerinde kale, genellikle kompozisyonun üstünde veya altında yer alırken örnek minyatürde kalenin sahnenin neredeyse tamamını kapladığı görülmektedir. Ayrıca fethi belirginleştirmek adına kalenin surlarına Osmanlı bayraklarının dikildiğini izlediğimiz kalede dikkatleri celb eden en önemli özellik; pencerelerde, kapılarda ve sur

duvarlarının detaylarında uygulanan perspektif denemeleridir. Bu denemeler, kompozisyona hem bir derinlik hem de bir hareketlilik kazandırmıştır. Şehrin Osmanlılar tarafından fethedilmesi sonucu, pencerelerde yer alan figürlerin meraklı bakışlarının yanı sıra, ellerinde sancakları şehri terk eden Arap askerlerinin yüzlerindeki ifade dikkat çekicidir. Tasarımda zemin, farklı renkler ile birbirinden ayrılmıştır. Sayfanın alt kısmında yer alan kayalıklar gri tonlarında, askerlerin bulunduğu alan nohudi tonlarda, Ramazan Paşa ve maiyetinin bulunduğu alan ile tepeler ise yine gri tonlarda betimlenmiştir. Gökyüzü sıvama altın ile renklendirilirken; surlarla çevrili kalenin duvarlarına ise renk tonlamaları ile ışık gölge etkisi verilmiştir. Çatılarda, kubbelerde ve pencere kanatlarında siyah tonlar kullanılarak, tasarımda hareketlilik sağlanmıştır. Figür sayısı olarak oldukça zengin örnek minyatürde, açık tonlarda zemin üzerine konumlanmış figürlerin kıyafetlerinde, mavi ve kırmızı gibi canlı renkler tercih edilmiştir.



**Resim-24** İ.Ü.K. F.Y. 1404 V.38b-39a

**Varak Numarası:** 38b-39a

**Ebadı:**21.4 x 35cm.

**Minyatürün Konusu:**İran Büyükelçisi Tokmak Han onuruna düzenlenen askeri geçit töreni.

Cüls tebriki ve Osmanlı-İran sülhünün tevdidi için İstanbul'a gelen (984/1576) İran Şâh'ı Tahmasb'ın Elçisi Tokmak Hân'ın, Rumeli Beylerbeyi Siyavuş Paşa'nın öncülüğünde 2500 kişilik muhteşem bir maiyetle Üsküdar'da karşılanmasını betimleyen örnek minyatür, yazma eserin 38b-39a numaralı sayfalarında yer almaktadır. Şehinşahnâme'nin figüratif anlamda en zengin kurgusuna sahip bu iki sayfada gördüğümüz üzere Paşa'nın maiyet alayı; altın ve gümüş takımlı atlar, sorguçlu ve gümüş asâlı çavuşlar, müteferrikalar ve sipahilerinden meydana gelmiştir. İlaveten, Tokmak Han ve ekibinin, bayraklarla donanmış

otuz muhteşem kadirga ile Kız Kulesi ile Tophane'den atılan toplarla selamlandığı edinilen bilgiler arasındadır(Danişmend,1972:7).

Güç gösterisi, hatta gözdağı olarak da yorumlayabileceğimiz bu muhteşem törenin betimlendiği sahne, birbirinin devamı niteliğinde hazırlanmış iki sayfadan oluşmaktadır. Altın cedvel ile lapis renkli ipliğin çevrelediği minyatür, dikey gelişen bir formda tasarlanmıştır. Resimli alan içerisinde gördüğümüz metinler verev bir şekilde tatbiki ile hayli dikkat çekicidir. Altın üzerine siyah mürekkeple yazılmış bu metinlerde Yavuz Sultan Selim ile Şah İsmail arasında yaşanan mücadelede, Yavuz'un din gücü ile savaşın kazananı olduğu belirtilmiştir. Cepheden izlediğimiz sahnenin üst bölümünde, geometrik üslup ile bezenmiş pastel tonlardaki yapının pencerelerine ve kemer açıklıklarına, geçit törenini izleyen İranlılar resmedilmiştir.

Paralel sıralar oluşturarak, bölükler halinde ilerleyen alay, teşrifata uygun bir nizam içerisinde sayfanın soluna doğru ilerlemektedir. Figürlerin çoğu yatay bir hat üzerine, sayfanın sağında kalan figürler ise; dikey bir hat üzerinde yerleştirilmiştir.

Sorguçlu kavuğu, kırmızı tonlarında altın işlemeli kaftanı ve gösterişli atı ile teşrifat kuralı gereği alayın sonlarına doğru izlediğimiz Sultan Murat, hiyerarşik düzenlemeden dolayı diğer figürlerden daha belirgin çizilmiştir. Ayrıca etrafındaki figür yoğunluğu azaltılarak, bir tepenin önünde resmedilen padişah, diğer figürlerden ayrıştırılarak, kompozisyonun odak noktasında gösterilmiştir. Mevkîb-i Hümayun olarak da isimlendirilen alayın sonlarına doğru izlediğimiz padişahın önünde; solaklar, peykler, yedekler, çaşnigir ağalar, vezirler, ulema, devlet erkânı ve ocak ağaları bulunmaktadır. Kılıç, pala, mızrak, ok, yay, gürz, kalkan, hançer, tüfek gibi mühimmatın yanı sıra yeniçerilerin alını bantlı arkaya doğru serpilen külahları, süvarilerin sarıkları, yaycı solakların sorguçlu külahları ile nakkaş, Osmanlı ordusunun tüm detaylarını gerçekçi bir anlayışla belgelemiştir.

Osmanlı'nın gücünü ve olayın resmiyetini detaylı bir şekilde izlediğimiz minyatürde, insan figürlerinin yanı sıra hayvan figürleri de özenli bir şekilde tatbik edilmiştir. Özellikle kompozisyonda önemli bir yer teşkil eden at figürlerinin gerçekçi bir anlayış ile kompozisyondaki dengeli dağılımı dikkat çekmektedir. Herhangi bir deformasyon veya stilizasyon belirtisine rastlamadığımız atların baş ve boyunları vücudun hareketine orantılı bir şekilde yönlendirilmiştir. Bir kısmının yarım kavisli boynu ileriye doğru bakmakta iken, bir kısmının öne veya arkaya doğru hareketi gözlenmektedir. Farklı hareketler içerisinde, farklı

yerlerde konumlandırılmış çeşitli renklerdeki atların bu durumu ile nakkaş, kompozisyonu monotonluktan kurtarmıştır. Yan yana istiflenmiş atların baş ve kulaklarındaki ritmik hareket, kuyruklarındaki kıvrım ve tempolu yürüyüşlerinin yanı sıra, tezyini açıdan kıymetli eyer örtüleri ile sahne daha gösterişli bir hale getirilmiştir. Söz konusu atların eyer örtüleri çok titiz bir işçilik ile bezenmiş, hatayi grubu motiflerinin yanı sıra rumi ve bulut gibi motiflerin çift tahrir tekniğinde yorumlanmasından meydana gelmiştir. Altın, mavi ve turuncu renkli örtülerin her biri farklı bir kompozisyona sahiptir. At figürlerinin yanı sıra, törende avcı köpeklerine de yer verilmesi önemli bir detaydır.

Oldukça detaylı bir kurguya sahip minyatürde renk çeşitliliği ve dağılımı incelenmesi gereken başka bir husustur. Sayfanın üst kısmında yer alan mimari yapılarda yer yer açık mavi, pembe, sarı, kırmızı renkler kullanılmıştır. Padişah alayının geçtiği zemin kirli beyaz renginde tasvir edilmiş ve alaya ait figürlerin kıyafetlerinde mavi, kırmızı, yeşil, turuncu gibi canlı renkler tercih edilmiştir. Bazı kıyafetler ise üzerindeki altın işlemler ile daha gösterişli hale getirilmiştir.



Resim-25 İ.Ü.K. F.Y. 1404 V.41b-42a

**Varak Numarası:** 41b-42a

**Ebadı:** 14.8 x 28 cm / 14.4 x 19.8 cm.

**Minyatürün Konusu:** III. Murat'ın İran Sefiri Tokmak Hân'ı ve kıymetli hediyelerini kabulü.

Sultan III. Murad'ın cülusunu tebrik için Şah Tahmasp tarafından gönderilen Tokmak Hân'ın Arz Odası'nda, huzura kabulü ve Şâh'ın hediyelerinin takdim edilmesini izlediğimiz sahne, yazma eserin 41b-42a numaralı sayfalarında yer almaktadır. Padişaha sunulan hediyelerin yanı sıra sahnenin kurgusu ve zengin tezyini detayları ile zihinlerde yer eden sahnenin tüm ayrıntılarının yazılı kayıtlarla uyum içerisinde olduğu bilinmektedir. Birbirinin devamı niteliğinde hazırlanmış iki sayfa, dikey gelişen bir formda tasarlanmıştır. Resim alanı cepheden tasvir edilmiştir. Sayfanın üst kısmında servi ağaçları ve dört adet kubbe resim alanını sınırlayan cedvelin dışına taşmış şekilde çizilmiştir. Figürlerin boyutları, yönü ve resim alanındaki konumları hiyerarşik düzen esas alınarak resmedilmiştir. Bu bağlamda Sultan Murat sahnenin sağ üst köşesine yerleştirilmiş tahtında oturur vaziyettedir. Yatay bir hat üzerine yerleştirilmiş diğer figürlerden daha iri çizilmiş Sultan; başında çift sorguçlu başlığı, beyaz renkli iç elbisesi ve altın işlemeli mavi kaftanı içinde tasvir edilmiştir. Hiyerarşik düzen neticesinde, padişahın hemen solunda elinde nâme ile Sadrazam Sokullu Mehmed Paşa ve diğer vezirler; Piyale Paşa, Ahmet Paşa, Zal Paşa Mustafa Paşa ve Nişancı Yusuf Paşa görülmektedir. Padişahın önünde eğilen Tokmak Hân, kollarına girilmiş bir şekilde huzura girmek için hazırlanan elçinin delegeleri ve Şah Tahmasp'ın hediyelerini taşıyan askerler kompozisyondaki yerlerini almışlardır.

İç mekân tasvirli çalışmada klasik kompozisyon düzenine riayet edildiği görülmektedir. Sayfanın üst kısmında kesiti alınmamış kubbelerden, Sultan Murad'ın tahtının bulunduğu kubbe daha yüksek ifade edilmiştir. Mimari unsurlar ile sahnedeki eşyaları taşıdıkları önem neticesinde değerlendirecek olursak, padişahın tahtı ilk sırayı almaktadır. Cepheden resmedilmiş mekânda, tahtın farklı bir açıdan görüntüsü izleyiciye derinlik vurgusunu hissettirmektedir. Üç kısımdan oluşan altın renginde tahtın üzerine geometrik üslupta süslemeler tatbik edilmiştir. Tahtın önüne cepheden görülen duvar ile aynı düzlemde izlediğimiz kırmızı Uşak halısı serilmiştir. Oldukça kıymetli tezyini detaylara sahip kırmızı zeminli halının üzerine ¼ simetrik bir desen tatbik edilmiştir. Ortasında yer alan şemse formunun içine, ayırma rumiler ve hatayi grubu motiflerinden oluşan ¼ simetrik bir kompozisyon uygulanmıştır. Kenar suyu ile iç kısmı birbirinden ayıran parlak altın cedvele



dayalı yarım şemsenin içine sencide ve ayırma rumiler işlenmiştir. Kalan boşluklar, helezon sistemi üzerine yerleştirilmiş altın renkli hatayi grubu motifleri ile değerlendirilmiştir. Son olarak kitabeli kenar suyunun içine hatayi grubu motifleri işlenerek halının tezyini tamamlanmıştır.

Şah Tahmasp'ın Tokmak Han aracılığı ile gönderdiği, 250 delege ve 500 devenin taşıdığı kıymetli hediyeler şüphesiz kompozisyonun en önemli unsurlarından biridir. İsmail Hami Danişmend'in Osmanlı Tarihi Kronolojisinde, Selânikî Mustafa Efendi'nin gelen hediyeleri şu şekilde özetlediği belirtilmektedir: *“Paha biçilemeyecek kadar kıymetli bir Kur'an-ı Kerîm, muhteşem bir Şehnâme, İran Şairlerine ait altmış dîvan, kırk parça halı, topraklarla İran kumaşları, birçok kıymetli kılıç demirleri ve içleri zümrüt, yakut, elmas, inci ve firûze dolu kırk çekmece takdim edilmiştir”* (Danişmend,1972:7).

42a numaralı sayfanın üst kısmında yer talik metinlerin hemen altındaki revaklar kırmızı ile renklendirilirken, duvarlarda ve zeminde altın, pembe kirli beyaz rengi üzerine geometrik üslupta süslemeler tatbik edilmiştir. Figürlerin kıyafetlerinde mavi, kırmızı, yeşil, turuncu gibi canlı renkler tercih edilmiş olup, üzerindeki süslemeler ile daha şık bir hale getirilmiştir.



Resim 26 İ.Ü.K. F.Y. 1404 V.43b

**Varak Numarası:** 43b

**Ebadı:** 14,7 x 29,6 cm.

**Minyatürün Konusu:** Tokmak Hân tarafından takdim edilen imparatorluk çadırı.

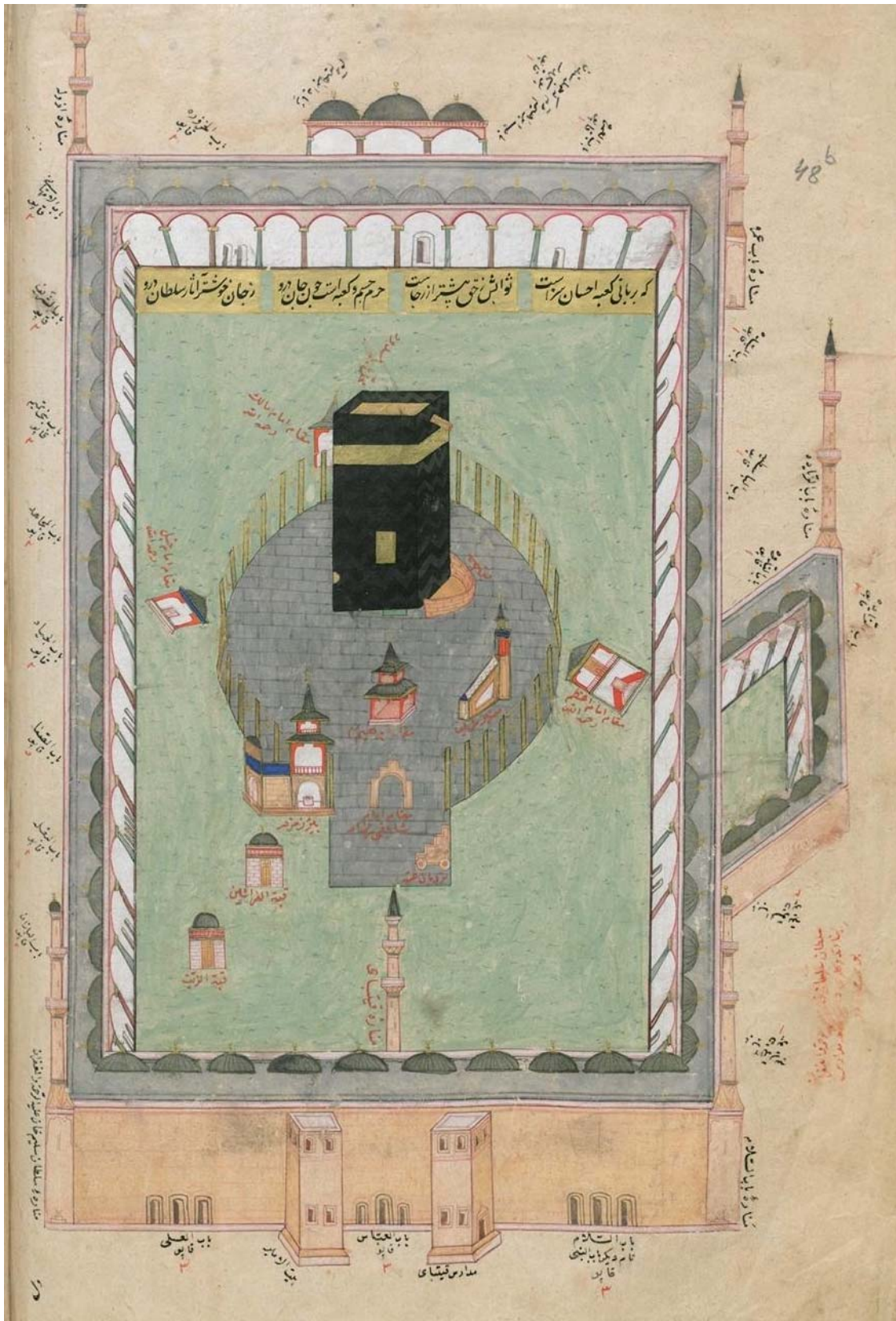
İran Elçisi Tokmak Hân tarafından takdim edilen çadırın; Padişah huzurunda, çadır mehterleri tarafından kurulumunu izlediğimiz sahne, yazma eserin 43b numaralı sayfasında yer almaktadır. Sayfanın sol üst tarafında beyne-sütur tekniği ile süslenmiş talik metinlerde, padişahın teferrüç için yeşillik bir alana çıktığı ve hediye çadırın kurulması için emir verdiği, ifade ediliyor. Mehterân-ı Hayme adı verilen çadır mehterleri; kurulumu gerçekleştirirken, saray cücelerinin de yardımcı olduğu belirtiliyor(Çürük,1993:165,166).

Tek tam sayfa halindeki minyatür, dikey gelişen bir formda tasarlanmıştır. Sayfanın üst kısmında servi ağaçları ve lapis renkli geometrik üslupta bezenmiş kubbe, resim alanını sınırlayan cedvelin dışına taşmış şekilde çizilmiştir. Sayfanın sağ üst köşesine muska formunda zemini boyalı klasik tezhip ve zer-ender-zer tekniğinde tezhip uygulanmıştır. Figürlerin boyutları, yönü ve resim alanındaki konumları hiyerarşik düzen esas alınarak resmedilmiştir. Bu bağlamda Sultan Murat sahnenin sağ üst köşesinde oturur vaziyettedir. Diğer figürlerden daha iri çizilmiş Sultan; elinde mendili, başında sorguçu kavuğu, siyah renkli iç elbisesi ve altın işlemeli kırmızı kaftanı içinde tasvir edilmiştir. Padişahın hemen sağında ise, neredeyse tüm mühim sahnelerde karşılaştığımız çuhadar ve silahtarı yer almaktadır. Padişahın hemen solunda altıgen formlu bir şadırvan; bu şadırvanın alt tarafında ise ayakta ve elleri önde bağlı saray görevlileri yer almaktadır.

III. Murat'ın ve diğer saray görevlilerinin üzerinde bulunduğu kırmızı tonlardaki halı, kompozisyonu iki kısma ayırmaktadır. Tezyini açıdan kıymetli dikdörtgen halıya  $\frac{1}{4}$  simetrik bir desen, çift tahrir tekniğinde tatbik edilmiştir. Ortasında yer alan şemse formunun içine, ayırma rumiler ve hatayi grubu motiflerinden oluşan  $\frac{1}{4}$  simetrik bir kompozisyon; şemsenin uçlarında yer alan salbek kısımlarına ise hatayi grubu motifleri ile oluşturulmuş desen uygulanmıştır. Kenar suyu ile iç kısmı birbirinden ayıran ipliğe dayalı yarım şemsenin içine ayırma rumiler ve hatayi grubu motiflerden oluşan  $\frac{1}{2}$  simetrik bir desen işlenmiştir. Kalan boşluklar, helezon sistemi üzerine yerleştirilmiş altın renkli hatayi grubu motifleri ile değerlendirilmiştir. Son olarak kenar suyunun içine hatayi grubu motifleri işlenerek halının tezyini tamamlanmıştır.

Dış mekân tasvirli diğer çalışmalarda olduğu gibi örnek minyatürde de kompozisyon, sayfanın alt kısmında gelişmektedir. Yeşillik bir alanda; kurulumu gerçekleşen ve kıymetli detayları bünyesinde barındıran çadır, eylem merkezi olması sebebi ile tüm bakışları üstünde toplamaktadır. Orta direği altın üzerine kıymetli taşlarla bezenmiş ve üzerine tatbik edilmiş bulut, rumi ve tepelik motifleri ile süslenmiştir. Yer yer iğne perdahı ile daha gösterişli bir hale getirilmiş çadırın iç kısmı kırmızı tonlarda resmedilmiştir. Bu muhteşem çadırın etrafında, kurulum ile uğraşan çadır mehterlerinin ve saray cücelerinin yanı sıra, kollarında avcı kuş cinsi ile tasvir edilmiş doğancılar, sayfanın dikkat çeken diğer figürleridir. Başlarında saçlarını içine alan siyah yumuşak deriden yapılmış tüylü başlıkları, siyah ferace tarzı kaftanları ve kollarındaki yırtıcı kuşları ile sahnede bulunmaları, çadırın av eğlencesi esnasında kurulduğunu düşündürmektedir.

Altın renkli cedvel ile lapis renkli ipliğin çevrelediği sayfanın genelinde kırmızı, kirli beyaz ve yeşil renkler fon teşkil edecek şekilde kullanılmış iken, eylem merkezi olmaları sebebi ile taht ve çadır, altın ile ifade edilip üzerinde yer alan tezyini unsurlar ile vurgulu bir hale getirilmiştir. Figürlerin kıyafetlerinde ise, mavi, siyah, pembe, turuncu gibi canlı renkler üzerine uygulanan işçilik ve detaylar ile dönemin üslubu, başarılı bir şekilde gözler önüne serilmiştir.



Resim 27İ.Ü.K. F.Y. 1404 V.48b

**Varak Numarası:** 48b

**Ebadı:** 21 x 28,1 cm.

**Minyatürün Konusu:** Kâbe ve civarı.

Yavuz Sultan Selim'den itibaren Harem-i Şerif'in ihtidamını, halifelik sıfatıyla üstlenen Osmanlı sultanları, Mescid-i Haram'a ve Kâbe'ye birçok hizmette bulunmuşlardır. III. Murad döneminde de devam eden faaliyetleri belgeleyen minyatür, zezem kuyusunun ve etrafının yeniden tamir edilip düzenlenmesinden sonraki vaziyetini göstermektedir.

Tek tam sayfa halindeki minyatür dikey gelişen bir formda hazırlanmıştır. Eserdeki diğer çalışmaların aksine, minyatürlü alanda cedvel ile herhangi bir sınırlandırma yapılmamıştır. Çoğulcu bir bakış açısıyla çizilmiş çalışmada, Kâbe ve Harem-i Şerif'e dâhil yapıları plan ve kroki şeklinde düzenleyip, konumları belirlenmiştir. Revaklar, gösterilmek istenen cephelerine doğru; öne veya arkaya doğru yatırılmıştır. Kuşbakışı bakılan yer düzleminde revaklarla çevrelenen alan, resmin fonu olma görevini üstlenirken, minareler ve avlu içerisinde yer alan yapıların birçoğu, avlunun zeminine dik konumda yerleştirilmiştir. Yalnızca Makam-ı İmâm-ı Âzam ve Makam-ı İmâm-ı Hasil ismi ile belirtilmiş yapılar farklı bir açıdan ifade edilmiştir.

Revakların çevrelediği Harem kısmının doğu kapıları; Bâbü's-selâm, Bâbü'n-Nebi, Bâb-ül Abbas, Bâbü Âli'dir. Güney kapıları; Bâb-ü Bâzen, Bâb-ü Bağle, Babü's-Safa, Bâb-ü Ceyyad, Bâb-ü Mücahid, Bâb-ü Mücahid, Bâb-ü Medrese-i Şerif-i Aclan, Bâb-ü Ümmü Hani şeklinde sıralanır. Batı kapıları ise; Bâb-ü Harüra, Bâb-ü İbrahim, Bâb-ül Ümer'dir. Son olarak kuzey kapıları; Bâb-üs-Sidde, Bâb-ül Icle, Bâb-ül Kutbi, Bâb-üz Ziyade-i Nedve, Bâb-üd Deribe'dir.

Harem'in avlu kısmının sol tarafında zezem kuyusu görülmektedir. Avluya giriş kısmında Makam-ı İmam-ı Şâfi, hemen arkasında Makam-ı İbrahim, sağında ise minber yer almaktadır. Avlunun ortasında Kâbe-i Muazzama'nın yanında hilal şeklinde Hatim kısmı belirtilmiştir. Plan ve kroki şeklinde düzenlenmesinden dolayı oldukça yalın bir üslup kullanılan minyatürde herhangi bir süsleme unsuruna yer verilmemiştir.



Resim 28 İ.Ü.K. F.Y. 1404 V.50b

**Varak Numarası:** 50b

**Ebadı:** 21 x 29,7 cm.

**Minyatürün Konusu:** Haydar Paşa'nın Kafza'yı fethi.

Haydar Paşa komutasında Kafza'nın fethini izlediğimiz sahne, el yazmasının 50b numaralı sayfasında yer almaktadır. Savaşın tüm evreleri tek sayfa halinde ve dikey gelişen bir formda tasarlanmıştır. Osmanlı ordusunun tüm heybet ve azameti, ordu düzeni, askerlerin hangi mevzide buldukları, at üzerinde silahları ile cenk eden askerleri, Haydar Paşa'nın at üzerinde ilerleyişi, hasar görmüş kale; nakkaş tarafından tek bir sayfada, ayrıntılı bir şekilde belgelenmiştir.

Genel tasarıma bakıldığında savaşın merhalelerinin paftalar halinde ele alındığını ve bu durumdan mütevellit kompozisyonun üç farklı kısma ayrıldığını söyleyebiliriz. Birinci kısım; mimari öğelerden oluşmuş kaleden meydana gelirken, ikinci kısım at üzerinde cenk eden askerler ile savaşın tüm dehşetinin gözler önüne serildiği yeşil tepeli kısımdan oluşmaktadır. Son olarak, Haydar Paşa'nın ve maiyetinin kaleye doğru ilerleyişinin resmedildiği tepelerle minyatür, üç paftada ele alınmıştır.

Birinci kısım olarak ayırdığımız alan, sahnenin neredeyse yarısını kaplayan fethedilmiş kaleden oluşmaktadır. Mavi, turuncu, beyaz ve sarı gibi farklı renklerin bir arada kullanılmasının yanı sıra yapıların çatı ve kubbe detaylarının siyah ile belirtilmesi tasarıma hareketlilik kazandırmıştır. Ayrıca kale içinde yer alan bazı yapıların cephe duvarlarında, perspektiften yararlanarak tasarımda hareket ve derinlik sağlandığı gözlenmektedir. Hasar görmüş kale içinde herhangi bir figüre yer verilmez iken; kalenin sol tarafındaki kapıdan çocuklu kadınların da aralarında bulunduğu esirlerin korku içinde kaleyi terk edişleri aksettirilmiştir.

Minyatürün ikinci kısmı olarak değerlendirdiğimiz alan, savaşın cereyan ettiği yeşil tepeli kısımdır. Çeşitli renklerde dörtnala koşan atların üzerinde; ellerinde ok, yay, kılıç, kalkan, mızrak gibi silahlar ile izlediğimiz askerler sayfanın en hareketli ve dikkat çeken kısmını oluştururlar. Bir diğer dikkat çeken husus ise başları gövdelerinden ayrılmış cesetlerdir. Savaşta gerçekleri yansıtabilme adına, Osmanlı minyatür sanatı savaş konulu sahnelerde sıkça rastlanılan bu durum bir zafer veya onur nişanı olarak değerlendirilmektedir(Deveci,2017:129). Bunların dışında nakkaşın yer yer ağaç figürlerinden



de yaralandığı fakat ağaçların yardımcı unsur mahiyetinde, sayfayı figür yoğunluğundan kurtarmak amaçlı kullanıldığı düşünülmektedir.

Sayfanın sağ tarafında gördüğümüz diğer alanda ise, maiyeti ile kaleye doğru ilerleyen Haydar Paşa'yı ve askerler nezaretinde kaleden çıkarılan boynundan zincirlenmiş, yaralı esirleri izlemekteyiz. Bir nevi savaşın arka planı olarak yorumlayabileceğimiz bu alan, Osmanlının savaş ve kale kuşatmalarında ordunun nasıl konumlandığı hakkında bilgi vermektedir. Kale kuşatmaları ve meydan muharebelerinde çok tercih edilen ve düşman mevzilerine büyük hasar verebilecek güce sahip topların; altta ve üstte, kaleyi nişan almış bir şekilde yerleştirildiğini görmekteyiz. Aynı zamanda sayfanın üst kısımlarına doğru askerin şevk ve heyecanını canlı tutmak, düşmanın motivasyonunu düşürmek için görevlendirilmiş mehter bölüğü ile mızraklı ve tüfekli askerler gruplar halinde yerleştirilmiştir. Figürlerin bir kısmı cedvel altında bırakılarak hareketlilik devam ettirilmiştir. Sayfanın üst kısmında dikkati çeken bir başka husus ise; cedvel ve lapis renginde ipliğin, talik metinlerin hizasında yarım bırakılarak, dağ, ağaç ve minarenin cedvel alanından taşmış bir şekilde resmedilmesidir.

Mimari öğelerden ve figürlerden meydana gelen dış mekân tasvirli minyatürde, birbirleri ile kaynaştırılarak oluşan kompozisyon düzeni dengeli bir görünüme sahiptir. Aynı dengeyi sayfadaki renk dağılımı içinde söylemek mümkündür. Fon rengi olarak yeşili ve kirli beyazı sıralı bir şekilde kullanan nakkaş, böylelikle tepeleri birbirinden ayırarak ritmik bir görüntü elde etmiştir. Figür yoğunluğunun fazla olduğu bu sahnede ise, askerlerin kıyafetlerinde genel olarak kırmızı rengin tercih edildiğini görmekteyiz. Hareketi veya tempoyu sembolize eden kırmızı özellikle savaş sahnelerinde nakkaşlar tarafından tercih edilen bir renktir. Kırmızıdan sonra mavi, yeşil ve pembe gibi canlı renkler ile homojen bir dağılım sağlanmıştır.



Resim 29 İ.Ü.K. F.Y. 1404 V.54a

**Varak Numarası:** 54a

**Ebadı:** 17 x 28.6 cm.

**Minyatürün Konusu:** Bitlis Vâlisi Şeref Hân'ın huzura kabûlü ve esir İranlı'nın konuşTURULMASI.

Osmanlı hâkimiyetine girerek, Bitlis Hanlığına tayin edilen İran'ın eski Nahcivan Valisi ve Şerefnâme'nin müellifi Şeref Hân'ın hediyeleri ile huzura kabulü ve düşmanın ahvalinden malumat almak için esir tutulan İranlının konuşTURULMASI konulu minyatür, yazma eserin 54a numaralı sayfasında yer almaktadır (Aksu,1981:8).

Tek sayfa halindeki kompozisyon dikey gelişen bir formda tasarlanmıştır. Resim alanı cepheden tasvir edilmiştir. Sayfanın üst kısmında servi ağaçları ve dört adet geometrik üslupta bezenmiş renkli kubbe resim alanını sınırlayan cedvelin dışına taşmış şekilde çizilmiştir. Figürlerin boyutları, yönü ve resim alanındaki konumları hiyerarşik düzen esas alınarak resmedilmiştir. Bu bağlamda Sultan Murat sahnenin sol üst köşesine yerleştirilmiş tahtında oturur vaziyettedir. Yatay bir hat üzerine yerleştirilmiş diğer figürlerden daha iri çizilmiş Sultan; başında çift sorguçlu başlığı, mavi renkli iç elbisesi ve altın işlemeli beyaz kaftanı içinde tasvir edilmiştir. Hiyerarşik düzen neticesinde, padişahın hemen sağında elinde nâme ile Sadrazam Sokullu Mehmed Paşa ve diğer vezirler, kollarına girilmiş vaziyette huzura getirilen Şeref Hân, vezirlerin alt tarafında biçare tasvir edilmiş İranlı esir ile saray görevlileri ve son olarak Şeref Hân'ın hediyelerini taşıyan askerler kompozisyondaki yerlerini almışlardır. Figürleri genel olarak ele aldığımızda Sultan Murat ve diğer saray görevlilerinin yüzlerinin bir portre kalitesinde resmedildiği ve Şeref Hân ile İranlı'nın yüzlerinin farklı bir renk ile ifade edildiği dikkat çekmektedir.

Genel olarak bakıldığında resim alanının, dikdörtgen formlu süslemeli halı ile ikiye ayrıldığını düşünebiliriz. Beyaz zemin üzerine altın ile uygulanmış şemseli ve salbekli paftalardan oluşan desen; ¼ simetrik olup, hatayi grubu ve rumi motiflerinden müteşekkildir. Cepheden görülen duvar ile aynı düzlemde izlediğimiz halının üst tarafında yer alan padişahın tahtı, kurgusu ve tezyinatı ile dikkat çeken unsurlar arasında yer almaktadır. Cepheden resmedilmiş mekânda, taht ve basamağının farklı bir açıdan görüntüsü ve çizgilerdeki düzlem farklılıkları ile tahtın algılanması sağlanmıştır. Dikey bir eksenle simetrik tasarlanmış altın rengindeki tahtın tezyinatında geometrik geçmeler tercih edilirken, üst kısmında serbest helezon sistemi üzerine işlenmiş hatayi grubu motifleri kullanılmıştır.

Üç farklı konunun işlendiği minyatürün alt tarafında Hân'ın hediyelerinin takdim edilişi ele alınmıştır. Sayfanın soluna doğru yatay bir düzlem üzerinde ilerleyen askerler, altın ibrik, sürahi, sehpa, kumaş ve halı gibi kıymetli hediyeleri taşırken tasvir edilmiştir. Burada dikkati çeken hususlardan biri de bu hizanın arka kısmında yer alan bir askerin taşıdığı halının gölgeli ve farklı bir üslupta ifade edilmesidir. Kırmızı tonlarında, top halindeki halının boyutlu bir şekilde renklendirilmesi klasik dönem minyatür sanatında çok karşılaşılmayan bir durumdur.

Altın cedvel ve lapis renkli ipliğin çevrelemiş olduğu resimli alanın üst kısmında tek satır halinde talik metinler yer almaktadır. Bu metinlerin altında yer alan duvarlar farklı formlara ayrılmış şekilde; mavi, pembe, kırmızı, altın gibi farklı renklerde boyanıp geometrik üslupta bezenmiştir. Beyaz zeminli süslemeli halının alt tarafında kalan zemin ise kirli beyaz rengin üzerine yine geometrik süslemeler ile ifade edilmiştir. Figürlerin kıyafetlerinde dönemin ve nakkaşhanenin tercihleri doğrultusunda kırmızı, mavi, sarı ve yeşil gibi canlı renklerin kullanıldığı ve bazılarının üzerindeki süslemeler ile daha şık hale getirildiği görülmektedir.



Resim 30 İ.Ü.K. F.Y. 1404 V.56b-57a

**Varak Numarası:** 56b-57a

**Ebadı:** 20 x 29 cm / 18.5 x 29.5 cm.

**Minyatürün Konusu:** Galata'daki rasathane ve Zât el Halâk(Halkalı araç)

Osmanlı bilim tarihinde ilklere imza atmış bilgin Takiyüddin, bir gözlemevi kurma arzusunu Sokullu Mehmed Paşa ve Hoca Saadettin'e iletir. Onların da desteğini alarak, III. Murat'ı bir rasathane kurulması için ikna eder. Galata'da Tophane sırtlarında olduğu düşünülen rasathanede Kahire'den gelen on beş bilim insanı ile gelişmiş teknik aletleri kullanarak faaliyetlerde bulunur. Ancak ömrü kısa süren bu rasathanenin yıkılışını Yavuz Unat *İstanbul Gözlemevi* isimli makalesinde şu şekilde aktarır: “.....*bu esnada İstanbul'da 1578'de bir veba salgını baş göstermiştir. Veba salgınıyla birlikte gözlemevine karşı olumsuz bir tavır oluşmaya başlamış ve saraydakiler bu fırsattan yararlanarak, bir gözlemevinin kurulduğu her yerde felâketlerin birbirini kovaladığını, Uluğ Bey'in ölümünü de örnek göstererek kanıtlamaya çalışmışlardır. Devrin Şeyhülislamı Ahmed Şemseddin Efendi padişaha bir rapor sunmuş ve bu raporunda gözlem yapmanın uğursuz, feleklerin esrar perdesine küstahça öğrenmeye cüret edenin akıbetinin mahrum olduğunu, ve eğer bir memlekette zîc hazırlanacak olursa o memleket mamur iken harap ve devletin binaları deprem ile toprak olacağını bildirmiştir. Bunun üzerine Kaptan-ı Deryâ Kılıç Ali Paşa'ya bir Hatt-ı Hümayun gönderilmiş, Kılıç Ali Paşa güneşin gölgesinin yüksekliği ve yıldızların gözlemlenmesi için hazırlanan halatı kesmiş, derin kuyuyu taş ile doldurmuş ve gözlemevini yıkmıştır.*”(Unat:4).

1577 yılında yeni tesis edilen söz konusu Rasathanede Takiyüddin ile Kahire'den gelen on beş bilim insanını, teknik aletleri ile çalışma halinde iken izlediğimiz sahne, eserin 56b-57a numaralı sayfalarında tasvir edilmiştir. Osmanlıların kurduğu ilk ve tek rasathane olmasından dolayı Osmanlı bilim tarihinde önemli bir yeri olan bu rasathanenin yıkılışı trajik bir olay olarak yorumlanabilir.

Sadece üç yıl faaliyet gösteren gözlemevindeki çalışmalarını izlediğimiz sahne, Osmanlı bilim tarihi ve Osmanlı minyatür sanatı açısından önemli ve zihinlerde yer eden bir çalışmadır. Sayfanın kurgusal tahlilini yapacak olursak; minyatür, çift sayfa halinde ele alınmış olup, dikey gelişen bir formda tasarlanmıştır. Resim alanı cepheden tasvir edilmiştir.57a numaralı sayfanın üst kısmında servi ağaçları ve büyük kiremitli çatı, resim alanını sınırlayan cedvelin dışına taşmış şekilde çizilmiştir. Çatının altında beyne-sütur

tekniginde tezyin edilmiş talik metinlerin yer aldığı sütunlar ve bir pencere resmedilmiştir. Mekânda derinlik algısı oluşturması için bu pencereden bahar dalları ve serviler görünür bir şekilde yerleştirilmiştir. Ayrıca cedvelin dışına taşmış olan serviler, metinlerin yer aldığı sütunların arasından görülmektedir.

Tek odadan ibaret, geometrik üslupta bezenmiş yapının içinde, yoğun bir şekilde çalışmalarını sürdüren bilim insanları görülmektedir. Resmin sağ tarafında, astronomi ve matematik kitaplarının bulunduğu bir kitaplık yer almaktadır. Bu kitaplığın hemen önünde, cepheden görülen duvar ile aynı düzlemde çizilmesiyle rahat bir şekilde görebildiğimiz ve üzerinde çeşitli astronomik aletlerin bulunduğu uzun bir masa yer almaktadır Resimde toplam on altı kişi görülmektedir. Yavuz Unat, aynı makalede, minyatürde yer alan figürleri ve teknik aletleri şu şekilde açıklamaktadır: *“Sol tarafta bir kişi, üzerinde bir kumpasın bulunduğu bir masa yanında, kâğıt üzerine bir şeyler çizmektedir. Sağda iki kişi ise bir usturlabı incelemektedir. Bunlardan sağdaki Takîyüddîn’dir. Diğer figürlerden daha büyük belirtilmiş Takîyüddîn’in arkasında bulunan ve el pençe divan duran kişi muhtemelen müstahdemlerden biridir. Diğer üç kişiden en sağda olanı, rub’u tahtasıyla irtifa (yükseklik) almakta, ortadaki önündeki kağıda pergelle bir şeyler çizmekte, solda olanı ise iki delikli araç ile gözlem yapmaktadır. Resmin ortasında beş kişi bulunmaktadır. Soldan itibaren sırasıyla, iki gözlemci uzun, dereceli bir sehpayı tanzim etmekte, ortadaki bir şeyler kaydetmekte, dördüncüsü rub’u tahtasını incelemekte, sonuncusu ise elindeki bir kitabı okumaktadır. Resmin ön tarafında ise beş kişi görülmektedir. Soldaki üç kişiden ikisinin önlerinde bir yazı masası bulunmakta, ayakta duran üçüncüsü ise bir kitap okumaktadır. Dördüncü kişi bir Yerkürenin yakınında bulunmaktadır. Yerkürede, Asya, Afrika ve Avrupa görünmektedir. En sağda olanı ise elinde bir cetvel tutmaktadır.”*(Unat,1999:6).

Eserin 56b numaralı sayfasında, resimli alanın tamamını kaplayan; gök cisimlerinin enini ve boyunu ölçmede kullanılan “Zât el-Halâk” yani halkalı araç olarak da isimlendirilen alet ve üzerinde çalışan gök bilimcileri resmedilmiştir. Cepheden resmedilmiş resim alanında bu aletin üstten bakışla çizimi dikkat çekmektedir. Büyük bir dağı fon olarak kullanan nakkaş, sayfanın sağ ve sol üst köşesine ay ve güneşi nakşetmiştir. Güneşin olduğu tarafı gündüz, ayın olduğu kısmı ise gece olarak yorumlamıştır.

Bilimsel bir konuyu işlemeden dolayı tezyini unsurlara yer verilmeyen çalışmada figürler ve nesnelere oldukça sade, süslemeden uzak ifade edilmiştir.



Resim 31 İ.Ü.K. F.Y. 1404 V.58a



**Varak Numarası:** 58a

**Ebadı:**20 x 22 cm.

**Minyatürün Konusu:** İstanbul semalarında kuyruklu yıldızın görülmesi. İstanbul, Galata, Üsküdar ve Haliç'in bir bölümünün haritası.

1577 yılında Ramazan ayının ilk günlerinde İstanbul semalarında görülen kuyruklu yıldız, Takiyüddin Rasathanesi tarafından incelenmiştir. Yapılan bu incelemeyi Süheyl Ünver İstanbul Rasathanesi kitabı 87. sayfasında, olayı şu şekilde izah eder: *“Allah seyyareleriyle akşamın aydınlığını, güneşle gündüzün ihtişamını arttırmıştır. Yedi seyyare ve pek çok garibeler göstermiştir. Bu yıldızlardan her birinin tesiriyle, açıkça pek çok garibeler göstermiştir. (Bunlar) denizlerin tutuşmasından ve kıvılcımlarla dolu asarı ulviyeden daha garibdir. Göklerdeki cirimlerden bir cirimi narinin “kuyruklu yıldızın” meydana çıkması Seb'ai Nasihat adlı çok aydınlık, pek süratli Zûzenebe adlı Kuyruklu yıldız ayın ilk gününde, regayib gününde, ansızın açıkça parladı. Bu ariyet revakın üzerinden hicrî 985 sene geçmişti. Birçok geceler, ferkadanın üstünlükde, nurdan dalyasani ile güneş gibi parladı. Bu yıldız sayesinde Müslümanların gecesi kadir gecesi oldu. Şuleleri bedir gibi cihanı parlattı. Kırk gün feleğin evcinde kaldı. Magribden maşrika şerareler ulaştırdı.*

(58b) *zuhuru Kavis hanesinde olduğu için, oku tesiri çabucak din düşmanları üzerine düştü. Sonunda tulü ve arzı Delv burcunda idi. Düşüp kaybolması o burç içinde oldu. Parlaklık ile kuyruğu şark tarafında olduğundan, uğursuzluğunu akreb gibi düşman üzerine yolladı. Akıllı, ruhî bilgili, zamanın hakimi, yüksek ruhlu fâzıl, bu kuyruklu yıldızın tevcihini yapmak için birçok geceler uykusuz ve yiyeceksiz bir halde çalıştı. Allahın yardımı ile çalıştığı için, Padişahlar padişahına çabucak ahkâm yazdı. Dedi ki: Ey âlemin medarı olan Padişah, güzel meclisin aydınlık olsun. İran'ı fethetmek için sana müjdeler olsun. Zira düşman toprakta nefesi kesilmiş bir halde kaldı. Böyle semavî bir ateşin zuhuru, burada uğur ve iyilik alametidir. Fakat İran üzerine belâ, felaket şerareleri yağacaktır. Delili “fitne buradandır” sözüdür. Bu hâdiseyi iyi bir izah bulduğu için, cihanın Padişahından pek çok lütfü ihsan gördü.”(Ünver,2014:79).*

21 x 21 cm. ebâdında hazırlanmış minyatür, yukarıda bahsi geçen kuyruklu yıldızın o tarihte İstanbul semalarındaki vaziyetini belgelemektedir. Altın cedvel ve lapis renkli iplik ile çevrelenen alanın üst kısmında beyne-sütur tekniği ile süslenmiş beş sıra talik metin yer almaktadır. Sayfa iki farklı bakış açısıyla çizilmiştir. Üst kısmında yıldızlar ve ay cepheden

resmedilmiş iken; İstanbul, yukarıdan bir bakışla topoğrafik bir düzenleme ile ifade edilmiştir. Sayfanın alt kısmında gümüş renkli Marmara Denizi ve İstanbul'un kuşbakışı şematik görüntüsü vardır. Galata, Üsküdar ve Valide Sultan Camii'nin olduğu yaka, cedvel üzerinden taşmış bir şekilde resmedilmiştir. Sayfanın üst kısmında ise mavi renginde natüralist bir şekilde ifade edilmiş gökyüzü üzerinde, ay, yıldızlar ve kuyruklu yıldız resmedilmiştir. Süheyl Ünver aynı eserin 88. sayfasında gökyüzünde görünen tabloyu şu şekilde açıklamıştır: *“Kuyruklu sağ köşede bir hilâlin uzaktan içinden çıkmış ve münhani gittikçe kalınlaşarak kıvrılan kuyruğu semayı diğer ufak ve büyük yıldızlar arasında kaplamaktadır. Ressam bunu mavi bir sema üzerinde altunla yapılmış ve etrafından bir beyaz çizgi geçirmiştir. Kuyruklunun yıldızı 8 köşedir, bir köşesinden kuyruğu çıkıyor. Sema mavi ve uzanıp yayılan beyaz bulutlarla kaplanma durumundadır. Diğer yıldızlar arasında 4,5 ve hatta altı köşe olarak işaret olunmuş müteaddid büyüklük ve küçüklükte olanlar çoktur. Semanın altında da Bozburun'a kadar uzanan ve İstanbul adalarının arkasında yer alan Katırcı dağları, Yalova tarafına uzanmış olarak esmer bir renkte gösterilmiştir. Yalnız semanın bu sahası bu tabloda 6,5 x 16 s. Kadar bir yer kaplamaktadır.”*(Ünver,2014:80).

Söz konusu yıldızı inceleyen birçok kitap ve makale, kuyruklu yıldızın görülmesini Rasathanenin yıkılmasına sebep olarak gösterse de Süheyl Ünver bu iddiayı gerçekçi bulmamaktadır. Rasathane'nin kuyruklu yıldızın görülmesinden iki sene sonra; yani 4 Zilhicce 1579 yılında yıkıldığını iddia etmektedir.



Resim 32 İ.Ü.K. F.Y. 1404 V.61b-62a

**Varak Numarası:** 61b-62a

**Ebadı:** 19.5 x 30 cm. / 18.7 x 32.8 cm.

**Minyatürün Konusu:** Padişahın bayramda tertiplediği Dîvan ve kesik başlar.

Sultan III. Murat'ın bayramlaşma (muayede)töreninde, Hüsrev Paşa tarafından gönderilmiş İranlı Kumandanlara ait kesik başların tüm saray erkânına sergilenişini izlediğimiz sahne, yazma eserin 61b ve 62a numaralı sayfalarında yer almaktadır. 16. yüzyıl Osmanlı sarayında cûlus töreninden sonra, en önemli merasim sayılan muayedenin, ikinci avludaki Kubbealtında gerçekleştiği bilinmektedir. Örnek minyatürde de görüldüğü gibi mehteranın müzikleri eşliğinde gerçekleşen bayramlaşmanın, cûlus törenlerinde uygulanan teşrifat kuralları ile aynı kuralları içerdiği edinilen bilgiler arasındadır (Mahir,2012:126).

Örnek minyatürde bayramlaşmanın dışında gerçekleşen diğer bir olay; Hüsrev Paşa tarafından gönderilmiş, İranlı kumandanlara ait olduğu düşünülen kesik başlardır. Van Beylerbeyliği esnasında, İran sınırında önemli siyasal faaliyetlerde bulunan Hüsrev Paşa'nın, İran'ın içerisinde bulunduğu siyasi gelişmeleri dikkate alarak, Divan-ı Hümayûn'a düzenli olarak rapor verdiği bilinirken; gönderdiği kesik başların, ileride İran üzerine açılacak büyük seferin habercisi olduğu düşünülebilir (Uluçay,2012:74).

Yer yer deformasyona uğramış olduğu gözlenen minyatür, çift sayfa halinde ve birbirinin devamı niteliğinde tasarlanmıştır. Cepheden resmedilmiş her iki sayfa, dikey gelişen bir formda kurgulanmıştır. Dış mekân tasvirli diğer örneklerde olduğu gibi olay sayfanın alt kısmında gelişmektedir. Sayfanın üst kısmında Bâbüsselâm'ın bir kulesi ve üç adet kubbe resim alanını sınırlayan cedvelin dışına taşmış şekilde çizilmiştir. Sayfanın üst kısmında yer alan talik metinlerin altında revaklar yer almaktadır. 62a numaralı sayfanın solunda yer alan revakların farklı bir cepheden görüntüsü ve Bâbüsselâm kulesinin boyutlu bir şekilde çizimi cepheden resmedilmiş mekânda dikkat çeken unsurlardandır. Geniş bir alan üzerine gruplar halinde yerleştirilmiş figürlerin yanı sıra, ağaç ve hayvan figürlerinden yararlanıldığı görülmektedir. Saray erkânını oluşturan figürlerin boyutları, yönü ve resim alanındaki konumları hiyerarşik düzen ve eylem merkezine odaklı resmedilmiştir. Bu bağlamda Sultan Murat sahnenin sağ üst köşesinde oturur vaziyette merasimi izlemektedir. Diğer figürlerin bir kısmının yönü Sultan Murat'a doğru iken, sayfanın alt kısmında yer alan figürler ise, 62a numaralı sayfanın sağ alt tarafındaki kesik başlara doğru yönlendirilmiştir. 61b numaralı sayfanın alt kısmına doğru inen bir hat üzerine ellerinde asaları ile ifade edilmiş

figürler sırayı takip eder şekilde yerleştirilmiştir. Sıralı bir şekilde ilerleyen saray erkânının üst tarafında ise bir kısmı cedvelin altında bırakılmış atlı bir asker ile mehteran takımına mensup kûsiler ve nakkâreler, enstrümanlarını çalarken tasvir edilmiştir.

62a numaralı sayfanın sağ alt tarafında İran'ın cephe kumandanlığında bulunan Emir Han ordusuyla girişilen harbin neticesinde alınan kesik başlar ve etrafında bu kesik başları izleyen atlı figürler yer almaktadır. Farklı yönlerde ve çeşitli renklerde ifade edilmiş at figürlerine ait eyer örtülerinin canlı renkleri ve tezyini detayları dikkat çekicidir. Burada dikkat edilmesi gereken husus ise, Şehinşahnâme'nin birinci cildine ait diğer minyatürlü sayfaların tezhipli alanlarında karşılaştığımız süsleme tarzından farklı bir tarzın benimsenmiş olmasıdır. Özellikle at figürlerine ait eyer örtülerinde bu durumu hissetmek mümkündür. Diğer minyatürlere ait süslemelerde helezon sistemine riayet eden bir üslup tercih edilirken, bu sayfadaki at figürlerine ait eyer örtülerinde daha serbest bir süsleme anlayışının benimsendiğini görmek mümkündür. Aynı durum sayfanın genel havasında da sezilmektedir. Gerek mimari yapılar, gerekse tercih edilen renk tonlarındaki değişim hayli dikkat çekicidir. Bu durum Şehinşahnameye ait minyatürlerin kollektif bir çalışma neticesinde oluştuğunun göstergesi sayılabilir.

Sayfanın sol tarafında dört sıra halinde, altışarlı gruplara ayrılmış ve çeşitli müzik aletleri ile tasvir edilmiş mehteran üyeleri yer almaktadır. Bu müzik aletleri; kôs, nakkâre, zil, zurna ve borudur. Hemen hizalarına ise diğer sayfada devamını izlediğimiz kudümkeşlerden oluşan bir grubun sıralı bir şekilde dizildiğini görmekteyiz. Figür yoğunluğunun olduğu muayede konulu minyatürde figürlerin, özel bir gün olması münasebetiyle özenli ve şık giyimleri dikkat çekmektedir. Soğuk bir renk tonu ile ifade edilen zemin üzerinde gruplar halinde izlediğimiz figürlerin kaftanları kırmızı, sarı, pembe, yeşil, turuncu gibi canlı ve sıcak renklerden oluşmaktadır. Bazıları ise altın ile süslenerek daha gösterişli bir hale getirilmiştir.



Resim 33 İ.Ü.K. F.Y. 1404 V.69b

**Varak Numarası:** 69b

**Ebadı:** 18,5 x 27.5 cm.

**Minyatürün Konusu:** Erivan Hâkimi Elçisinin Osmanlı Serdari tarafından kabulü.

İran ile Osmanlı Devleti arasında yaşanan gerginlikler esnasında Erivan/Revan valisi, Tokmak Hân kuvvetlerine destek sağlarken, diğer bir taraftan da Lala Mustafa Paşa'ya her hafta elçiler ve nameler vasıtasıyla barış tekliflerini iletliyordu. Bir oyalama siyaseti içinde olduğu anlaşılan Erivan Hanlığı üzerine büyük bir akın hareketine karar verildi ve Anadolu Beylerbeyi Cafer Paşa, bu harekâta memur edildi Bu gelişen olaylar neticesinde Paşa'nın huzuruna getirilen Erivan elçisinin otağda gerçekleşen kabulün resimlenmiş hali, yazma eserin 69b numaralı sayfasında yer almaktadır(Danişmend,1972:21).

Dikey formda hazırlanmış ve merkezi kompozisyon şemasına göre gerçekleşen kabul sahnesi, Osmanlı minyatür sanatında klasikleşmiş otağda kabul sahneleri ile paralellik göstermektedir. Kompozisyonun sağ üst tarafına doğru, tepelerin önüne yerleştirilmiş süslemeli otağı, bu otağın önünde belirgin bir şekilde tasvir edilmiş üst düzey yönetici, ortada diz çökmüş bir şekilde elçi, dikey hat üzerine konumlandırılmış Paşa'nın maiyeti ve sayfanın altında yatay bir hat üzerine sıralanmış askerler, tipik otağda kabul betimlemesini oluşturan unsurlardır diyebiliriz. Ayrıca figürlerin arasında, sayfanın sol üst bölümünde kendine has kıyafetleri ile "delil" ismi ile anılan iki figür dikkat çekmektedir. Paşa'nın hemen önünde, içinde balıkların yer aldığı gümüş renkli su yolunun kıvrımlar oluşturacak şekilde akışı ve sahneyi ikiye bölmesi dikkati serdara ve elçiye yönlendirmektedir. Minyatürün ana fikri serdar ve elçinin etrafında gelişmesinden dolayı, natüralist üslupta ifade edilmiş tepe ve ağaç tabiat unsurlarının kompozisyonda yardımcı bir unsur olarak kullanıldığı görülmektedir.

Şehinşahnâmenin diğer minyatürlerinde tahlil ettiğimiz süsleme anlayışından farklı bir tarzda yorumlanmış bu sayfası, Nakkaş Osman'ın ekibinde yer alan başka bir nakkaşın elinden çıktığını düşündürmektedir. Göze çarpan farklılıklar şu şekilde açıklanabilir: Altın gökyüzü üzerinde stilize edilmiş bulutlar, sayfanın üstünde yer alan talik metinlerin ve altın cedvelin altına yerleştirilip, gölgeli bir şekilde ifade edilmiştir. Canlı renkler ile ifade edilen otağı ve seyabanın üzerinde yer alan tezyini detaylar çeşitli renklerde, farklı tekniklerde ve iri motifler ile ifade edilmiştir. Pastel ve salt renklerin bir arada kullanılarak bir hareketliliğin amaçlandığı nesnelere, özellikle seyabanın içinde yer alan ¼ simetrik kompozisyonun tarama tekniği ile tezyin edilişi, daha önce incelediğimiz minyatürlü sayfalarda

karşılaşmadığımız bir tekniktir. Yine bu seyabanın ortasında yer alan şemse form içine nakşedilmiş rumi motifleri ile otağın üst kısmındaki  $\frac{1}{2}$  simetrik rumili kompozisyondaki tahrirlerin fırçası izleyiciye başka bir elin varlığını düşündürebilir. Otağı ile aynı düzlemde çizilmiş ve gök mavisi renkli halıda uygulanmış çift tahrir tekniği, el yazmasında nakkaş ekibinin genel tercihi olsa da,  $\frac{1}{4}$  simetrik kompozisyonun çeşitli renkler ile yorumlanması üslup farklılığı olarak kabul edilebilir. İlâveten, dereye paralel bir şekilde yerleştirilmiş ve arazinin eğimine göre çizilmiş elçinin üzerinde yer aldığı küçük boyutlardaki halı da birkaç renkle tezyin edilmiştir. Son olarak, figürlerin kıyafetlerinde kırmızı, mavi, yeşil,sarı, siyah gibi canlı renklerin kullanımına rağmen, eylem merkezi Paşa'nın kaftanı da dahil, hiç birinin süslenmemiş oluşu hem olayın otağda gelişmesi hem de üslup farklılığının bir sonucu olarak yorumlanabilir.







Resim 34 İ.Ü.K. F.Y. 1404 V. 71a

**Varak Numarası:** 71a

**Ebadı:** 19.9 x 26.9 cm.

**Minyatürün Konusu:** Georgia Kraliçesi'nin oğlu Alexandre'nin, Serdar'ın Dîvanına gelerek, iltihak ve bağlılığını bildirmesi.

Karthli Krallığı'nın doğusunda yer alan Kakheti hükümetinin kralı ikinci Alexander, Tiflis hükümeti'nin tahakküm ve tacizlerine karşın, Osmanlı ordugâhına gelip itaat ve tâbiliyetini arz eder. Osmanlı kaynaklarında Aleksandre ibni Levend Hân ismi ile anılan kral, üç bin kişilik ordusuyla Kura nehri sahilinde ve Gürcülerin Sathis-Dchala dedikleri mevkide Osmanlı ordugâhına gelir. Serdarın emriyle kumandanlar tarafından törenle karşılanır ve şerefine top atışları yapılır. Lala Mustafa Paşa'nın otağına gelip bağlılık ve itaatini arz etmesi neticesinde ülkesinin bir Türk vilayeti olmasına ve valiliğine yine Alexandre'nin atanmasına karar verilir. 1578 yılında cereyan eden bu olayı izlediğimiz sahne yazma eserin 71a numaralı sayfasında işlenmiştir(Danişmend,1972:24).

Dikey formda hazırlanmış ve cedvel ile sınırlandırılmış alandan daha büyük ifade edilen çalışma, klasik bir dizilime sahiptir. Figür ağırlıklı bir düzen içerisinde izlediğimiz sahnede, Lala Mustafa Paşa merkezde ve hiyerarşik büyüklükte ele alınmıştır. Paşa, sayfanın sağ üst tarafında tezyini detaylara sahip iki adet otağı ve bir seyabanın önünde oturur vaziyette tasvir edilirken, diğer figürler yüzey içinde diyagonal bir sıralama ile ayakta veya oturur vaziyettedirler. Sol üst köşede gümüş renkli Kura nehri ve kıyısında bulunan kale çeşitli renkler ile ifade edilirken, kalenin bazı kapı ve pencerelerinde perspektif denemeleri dikkat çeker. İlâveten altın renkli gökyüzü üzerinde yer alan bulutların bir kısmı, sayfanın üst kısmında yer alan talik metinlerin altında kalacak şekilde yerleştirilmiştir.

Pastel tonlardaki zemin üzerinde gerçekçi bir anlayış ile kurgulanmış kompozisyon, tezyin edilmiş alanlara sahiptir. Eserin 69b sayfasındaki minyatür ile üslup birliği sezdiğimiz sayfada, tezyini detayların benzerliği dikkat çekmektedir. Bu detayları, sayfanın üst kısmından başlayarak inceleyecek olursak; altın renkli gökyüzü, üzerine kümeler halinde yerleştirilmiş bulut motiflerinden başlayabiliriz. Bulut kıvrımlarının üst üste gelmesi ile oluşması ve tonlama tekniği ile renklendirilmesi, eserin ilk sayfalarındaki minyatürlerinde görülme de dönemin özelliğini yansıtan bir uygulamadır. Gökyüzünde dikkat çeken diğer bir unsur ise natüralist bir üslup ile ifade edilmiş uçan leylek figürüdür. Tamamlayıcı bir unsur olarak tercih edilen leylek figürünün altında bezemeli iki adet çadır ve seyabanı yer

almaktadır. Mavi tonlarında hayvan figürleri ile süslenmiş seyabanın ortasına şemse formu yerleştirilmiş ve içine hatayi grubu motifler çift tahrir tekniğinde tatbik edilmiştir. Seyabanın hemen sağında, serdarın önünde yer aldığı büyük çadır yer almaktadır. Şemse ve tepelikler ile süslenmiş yeşil renkli gösterişli çadırın, iki yana açılan eteğinin içi turuncu ile renklendirilip gölgelendirmeler yapılmıştır. Çadırın iç kısmı ise daha açık bir renk ile ifade edilip, üzerine rumi ve hatayi grubu motifleri ritmik bir şekilde tanzim edilmiştir. Gerideki beyaz çadır da şemse formlarının içine çizilmiş mavi renkli hatayi grubu motifleri ile süslenmiştir. Serdarın üzerinde yer aldığı mavi tonlarındaki süslemeli halı çadır ile aynı düzlemde çizilmiştir. Dikdörtgen formundaki halının üzerinde şemseli paftalar oluşturulmuş, bu paftaların içine ve dışına rumi ve hatayi grubu motiflerinden oluşan  $\frac{1}{4}$  simetrik kompozisyonlar çeşitli renklerde tatbik edilmiştir. Aynı anlayışta tezyin edilmiş bir başka unsur da elçinin üzerinde yer aldığı mavi tonlarındaki halıdır.  $\frac{1}{4}$  simetrik bir kompozisyona sahip şemseli halı, çeşitli renklerle ifade edilmiş rumi ve hatayi grubu motifleri ile süslenmiştir.

Pastel renkli zemin üzerinde yer alan figürlerin kıyafetlerinde mavi, kırmızı, sarı, yeşil gibi canlı renkler tercih edilirken, üzerlerinde herhangi bir süslemeye gidilmemiştir. Ayrıca sayfanın genel durumu iyi olsa da oksidasyona bağlı yer yer deformasyonlar gözlenmektedir. Özellikle figürlerin el ve manşetlerinde rastlanan bu durum, kararmalara sebep olmuştur.



Resim 35 İ.Ü.K. F.Y. 1404 V. 72b

**Varak Numarası:** 72b

**Ebadı:** 19.5 x 27.5 cm.

**Minyatürün Konusu:** Çıldır Zaferi

Diyarbakır Beylerbeyi Derviş Paşa komutasında; Maraş Beylerbeyi Ahmed Paşa'nın ve Özdemiroğlu Osman Paşa'nın iştirakiyle kazandığı Çıldır Zaferi yazma eserin 72b numaralı sayfasında işlenmiştir. Özdemiroğlu Osman Paşa'nın yiğitliği ile Tokmak Hân emrindeki Safevi Ordusunu büyük bir yenilgiye uğrattığı edinilen bilgiler arasında yer alır.

Klasik dönem minyatür sanatı savaş sahnelerinde olduğu gibi nakkaş, savaşı ayrı paftalar halinde ele almıştır. Sayfanın neredeyse tamamını kaplayan ortadaki alanda, akıncı kuvvetlerin düşman askerleri ile kıran kırana mücadelesi ile savaşın tüm dehşeti gözler önüne serilmiştir. Savaşın cereyan ettiği alan olarak yorumlayabileceğimiz bu sahada çeşitli renklerde dörtlüle koşan atların üzerindeki akıncılar; ok, yay, kılıç, kalkan, mızrak gibi silahlar ile mücadele halinde resmedilmiştir. Nitekim İsmail Hami Danişmend'in Osmanlı Tarihi Kronolojisi ansiklopedisi üçüncü cildinde, savaş sırasında şiddetli yağmur yağdığı için top ve tüfek gibi ateşli silahların kullanılmamış olduğu bilgisi yer almaktadır(Danişmend,1972:21). Osmanlı askerlerinin gücünü ve görkemini gerçekçi bir üslupta vurgulamak isteyen nakkaşın, savaş sahnelerinde başvurduğu bir yöntem olarak ifade edebileceğimiz kafa kesme tasviri, bu sayfa dâhil, savaş konulu birçok çalışmada karşımıza çıkar. Örnek minyatürde görüldüğü üzere kılıç ile düşman askerinin kafasını gövdesinden ayıran bir asker ve aldığı darbe ile attan düşmek üzere olan düşman askeri; gerçekçi bir yaklaşım içinde askerin gücünü gözler önüne sermektedir.

Sayfanın üst kısmına doğru kahverengi tepe ardında resmedilmiş Derviş Paşa ile maiyeti ve onların karşısında pembe tepenin ardında yer alan Tokmak Hân ile maiyeti ellerinde sancakları ile savaşın arka planı olarak ifade edebileceğimiz bir pozisyonda yer almaktadır. At üstünde sakallı bir şekilde tasvir edilmiş paşa ve askerleri sükûnet içinde savaşı izlerken, Safevi askerlerinin yüzündeki endişeli ifade dikkat çekmektedir.

Altın renkli gökyüzünde stilize edilmiş yağma bulutlar ve natüralist üslupta ifade edilmiş ağaç figürleri kompozisyonun tamamlayıcı unsurları olarak sayfayı figür yoğunluğundan kurtarmıştır. Fon rengi olarak limon küfü rengi, pembe ve kahverengiyi sıralı bir şekilde kolaj misali kullanan nakkaş, böylelikle tepeleri birbirinden ayırarak ritmik bir

görüntü elde etmiştir. Figür yoğunluğunun fazla olduğu örnek minyatürde, askerlerin kıyafetlerinde genel olarak kırmızı rengin tercih edildiğini görmekteyiz. Hareketi veya tempoyu sembolize eden kırmızı özellikle savaş sahnelerinde nakkaşlar tarafından tercih edilen bir renktir. Kırmızıdan sonra mavi, yeşil, pembe ve turuncu gibi canlı renkler ile homojen bir dağılım sağlanmıştır. Figürlerin kıyafetlerinde herhangi bir süsleme unsuruna yer verilmezken, atların eyer örtüleri ve kalkanlarda, titiz bir işçilikle uygulanmış rumi ve hatayi grubu motifleri göze çarpmaktadır.





Resim 36 İ.Ü.K. F.Y. 1404 V. 75a

**Varak Numarası:** 75a

**Ebadı:** 19 x 27.8 cm.

**Minyatürün Konusu:** Koyun geçidi zaferi.

Çıldır Muharebesi'nde yenilgiye uğratılan Tokmak Hân'ın ordusunun intikamını almak ve Osmanlı'ya Şirvan yolunu kapatmak isteyen İran Hükümeti, Kür Nehri'nin Koyun Geçidi denilen noktasından geçerek Osmanlı ordusunun bulunduğu sahaya girmiş ve otlaklara doğru dağılan hayvanları yağmalamışlardır. Bunun üzerine Özdemiroğlu Osman Paşa kumandasında; Diyarbekir Beylerbeyi Derviş Paşa, Erzurum Beylerbeyi Behram Paşa ve Maraş Beylerbeyi Mustafa Paşa ordusu ile Tokmak Hân kuvvetlerine baskın düzenleyerek düşmanı tekrar bozguna uğratar ve yağma edilen hayvanları geri alır. 1578 yılında gerçekleşen bu olay, yazma eserin 75a numaralı sayfasında resmedilmiştir(Danişmend,1972:24).

Tek sayfa halinde hazırlanmış minyatür, Osmanlı minyatür sanatı savaş ve mücadele sahnelerinde rastladığımız bir düzen ve hava içerisinde tertip edilmiştir. Baskın ve mücadele temasını işleyen minyatür paftalar halinde ele alınmıştır. Olayın, izlediğimiz sahnede başladığı ve figürlerin sola doğru hareketi ile sahnenin dışında noktalandığı hissiyatı yaratılmıştır. Her bir tepenin ardında konuşlanmış paşalar ve kuvvetleri sıralanmış bir şekilde beklerken, ön tarafta akıncıların düşman askerlerine hücumu ve sayfanın en alt kısmında arbede içinde kalmış binek hayvanları başarılı bir şekilde tasvir edilmiştir.

Cereyan eden olayın tahayyül edilmesi noktasında oldukça başarılı kurgulanmış sayfanın dikkatleri celb eden kısmı, düşman askerlerine hücum eden atlı akıncıların olduğu tepelerdir. Çeşitli renk ve dokuda tasvir edilmiş atların şahlanış hareketi, hiç şüphesiz sayfanın dinamizmini arttıran en önemli unsurlarındandır. Mehmet Başbuğ "16. Yüzyıl Minyatür Ustalarından Nakkaş Osman'ın Minyatürlerinde At Tasvirleri" isimli yüksek lisans tezinde atların içinde bulunduğu durumu şu şekilde açıklar: "*Nakkaş Osman'ın minyatürlerinde görülen şaha kalkan atların bu duruşu atların psikolojik yapısı ile yakından ilgilidir. At herhangi bir tehlike karşısında bu duruşa geçer veya bir saldırı anında bu ani hareketi yapar. Av veya savaş sahnelerindeki atın bu ayak duruşu bir anlık öfke veya sinir refleksinden kaynaklanıyor. Ayrıca at bu duruşu ile binicisine saldırı imkânı hazırlar.*" (Başbuğ,1990:45).



Ok, yay, kılıç, kalkan, mızrak gibi silahlar ile saldırı halinde izlediğimiz akıncıların hemen arkasında Derviş Paşa ve maiyeti sancakları ile pembe tepenin ardında savaşı izlemektedirler. Diğer tepelerin ardında ise sırayla, zırhlı bir şekilde tasvir edilmiş Özdemiroğlu Osman Paşa, Behram Paşa ve Mustafa Paşa orduları ile ardı arda sıralanmış bir halde resmedilmiştir. Ayrıca tüm birliklere ait sancaklar kan kırmızısı renge ifade edilip, üst taraftaki birliklerin sancakları sayfanın üst kısmında yer alan talik metinlerin aralarına isabet edecek şekilde yerleştirilmiştir.

Altın renkli gökyüzünde stilize edilmiş yığma bulutlar ve natüralist üslupta ifade edilmiş ağaç figürü ile kompozisyon tamamlanmıştır. Fon rengi olarak limonküfü rengi, pembe, mavi ve yavruağzı rengini sıralı bir şekilde kullanan nakkaş, böylelikle tepeleri birbirinden ayırarak ritmik bir görüntü elde etmiştir. Figür yoğunluğunun fazla olduğu örnek minyatürde, askerlerin kıyafetlerinde genel olarak kırmızı, mavi, yeşil, pembe ve turuncu gibi canlı renkler ile homojen bir dağılım sağlanmıştır. Figürlerin kıyafetlerinde herhangi bir süsleme unsuruna yer verilmezken, atların binit takımları ve kalkanlarda helezon sistemi üzerine oturtulmuş hatayi grubu motifleri tatbik edilmiştir.



Resim 37 İ.Ü.K. F.Y. 1404 V. 76b

**Varak Numarası:** 76b

**Ebadı:** 18.2 cm x 27.7 cm

**Minyatürün Konusu:** Osmanlı Serdarı Mustafa Paşa'nın Şirvan'ı fethi ve huzurunda esirlerin idam edilme merasimi.

Yazma eserin 76b numaralı sayfasında, Osmanlı Serdarı Lala Mustafa Paşa öncülüğünde gerçekleşen Şirvan fethi sonrası, Safevi askerlerinin Paşa nezaretinde infazı resmedilmiştir.

Dikey formda hazırlanmış ve cedvel ile sınırlandırılmış alandan daha büyük ifade edilen minyatür, merkezi kompozisyon şemasına göre düzenlenmiştir. Sayfanın sağ üst bölümünde, Kura Nehri kıyısında bir kale tasvir edilmiştir. Nehrin yanında cepheden resmedilmiş iki adet seyaban ile çadırı ve bu çadırın önünde hiyerarşik büyüklükte ifade edilmiş Lala Mustafa Paşa etrafında maiyeti ile yer almaktadır. Figür ağırlıklı bir düzen içerisinde kurgulanmış sayfada askerler ve Safevi esirleri, sahnenin ortasında gerçekleşen infazı vurgulayacak şekilde ve gruplar halinde dizilmişlerdir. Sayfanın kenarlarına dikey bir hat üzerine yerleştirilmiş zırhlı askerler, onların önünde infazını bekleyen elleri arkadan bağlı esirler, sayfanın tam ortasına yerleştirilmiş kös çalan düşman esiri kûsi, esirlere ait kesik başlar ve başlıkları; sayfanın muhtelif yerlerinde izlenmektedir. Sayfanın ikinci yarısında; çember oluşturan bir hat üzerinde, askerler tarafından zapt edilmiş esirler, infaz sıralarını beklerken; sayfanın en alt kısmında yeniçeriler infaz eylemini gerçekleştirirken resmedilmiştir.

Gerçekçi bir üslupta tasvir edilmiş minyatüre detay kazandıran tezyini unsurlar sayfayı gösterişli bir hale getirmiştir. Özellikle çadırın yanında yer alan büyük seyabanın ¼ simetrik süslemesi oldukça dikkat çekicidir. Şemseli ve köşebentli bezeme alanı, rumi ve hatayi grubu motiflerinin, çift tahrir üslubunda helezon sistemi üzerinde ifadesinden oluşmaktadır. Çadırın solunda yer alan diğer seyaban da farklı renkler ile aynı bezeme üslubunda bezenmiştir. Cephe ile aynı düzlemde çizilmesinden dolayı bir tablo misali izleyebildiğimiz bu iki seyabanın ortasında kalan çadır daha yalın bir üslupta ifade edilmiştir. Şemse ve tepelikler ile süslenmiş yeşil renkli çadırın, iki yana açılan eteğinin içi, turuncu ile renklendirilip gölgelendirmeler yapılmıştır.

Çadır ile aynı düzlemde çizilmiş, Paşa'nın üzerinde yer aldığı dikdörtgen formundaki halı sayfanın diğer bezemeli unsurdur. Dikdörtgen formundaki bu halının üzerinde şemseli

paftalar oluşturulmuş, bu paftaların içine ve dışına rumi ve hatayi grubu motiflerinden oluşan ¼ simetrik kompozisyonlar çeşitli renklerde tatbik edilmiştir.

Örnek minyatürde, renk dağılımı oldukça dengelidir. Sıvama altın ile renklendirilmiş gökyüzündeki mavi yığma bulut tasvirleri ve pastel tonlardaki zemin rengi üzerine figür ve çadırdaki baskın renkler bahsedilen dengeyi hissettirmektedir. Kırmızı, mavi, sarı, yeşil, altın gibi renkler ile ifade edilmiş figürlerin kıyafetlerinde herhangi bir süsleme unsuruna rastlanmamıştır.





Resim 38 İ.Ü.K. F.Y. 1404 V. 79a

**Varak Numarası:** 79a

**Ebadı:** 19.3 x 27 cm.

**Minyatürün Konusu:** Serdar'ın Tiflis Kalesi'ni fethi.

Çıldır Zaferi ile Gürcistan kapılarının Osmanlı'ya açılması neticesinde Lala Mustafa Paşa Tiflis'e doğru hareket eder. İranlıların hizmetinde kalmayı tercih eden Kral David, Tiflis'i müdafaa imkânı kalmadığına hükmedip, şehir ahalisini dağlara çıkardıktan sonra pâyitahtını ateşe verip şehri terk eder. Nihayetinde, Özdemiroğlu Osman Paşa öncülüğünde hiç kan dökülmeden şehre girilir. Ortodoks olan şehirdeki üç kilise camiye çevrilir ve Sultan III. Murat adına hutbe okutulur. Özdemiroğlu Paşa ve Lala Mustafa Paşa'nın maiyeti ile şehre girişin tasvir edildiği sayfa, eserin 79a numaralı sayfasında resmedilmiştir(Danişmend,1972:23).

Dikey formda hazırlanmış ve cedvel ile sınırlandırılmış alandan daha büyük ifade edilen minyatür cepheden izlenmektedir. Sayfanın ortasından geçen gümüş rengindeki Kura Nehri, minyatürü iki kısma ayırmıştır. Nehrin üst kısmında büyük bir tepenin önünde çeşitli renkler ile ifade edilmiş kale, tepenin ardındaki çadırlardan kaleye doğru ilerleyen Özdemiroğlu Osman Paşa ve maiyeti yer almaktadır. Sayfanın sol üst tarafında yer alan kale, yalın çizgilerle ve çeşitli renkler ile resmedilmiştir. Yazma eserin önceki sayfalarında tahlil ettiğimiz kale ve şehir tasvirlerinden farklı bir tarzda yorumlanmış Tiflis Kalesi, detaysız ve perspektiften uzak ifade edilmesi ile sayfanın Nakkaş Osman'ın ekibinde yer alan başka bir nakkaşın elinden çıktığını düşündürmektedir. Şehrin kapısında resmedilmiş iki adet figür, krallarının kaçması sonucu şehrin kapılarını Osmanlılara açan Tiflis halkının sembolik bir ifadesi olarak yorumlanabilir. Yalın bir üslupta dizayn edilmiş şehrin hemen önünde maiyeti ile kaleye ilerleyen Paşa resmedilmiştir. Özdemiroğlu Osman Paşa'nın siyah atı ile zırhlı bir şekilde ifade edilmesi ile paşanın savaşçı kimliği vurgulanmıştır. Nitekim Osmanlı-Safevi mücadelesinde yiğitliği ve cengâverliği ile adından söz ettirdiği, edinilen bilgiler arasındadır. Figür ağırlıklı bir düzen içerisinde kurgulanmış alt kısım, sayfanın üst kısmına oldukça sade görünümlü bir köprü ile bağlanmıştır. Sayfanın alt kısmında yer alan bu alanda Lala Mustafa Paşa önderliğinde ilerleyen maiyeti askeri nizam içerisinde düzenlenmiştir. Bölük; ilk sırasında solaklar ve peykerler, orta kısmında atı üzerinde ilerleyen Paşa ve arkasında mehteran takımı halinde sayfanın sağ köşesinden kıvrılıp köprüye doğru ilerlemektedir. Nehir kenarında

ve tepelerin üzerine tatbik edilmiş ağaç motifleri ise kalıplaşmış bir doğa özelliği olarak sayfada yerini almaktadır.

Sıvama altın ile renklendirilmiş gökyüzündeki mavi yığma bulut tasvirleri ve pastel tonlardaki zemin rengi üzerine figür ve bayraklardaki baskın renkler ile dengeli bir görünüm sağlanmıştır. Tezyini unsurlara çok fazla yer verilmeyen sayfada, sadece bir kaç tane figürün kıyafetinde pars postu motifine rastlanmıştır.





Resim 39 İ.Ü.K. F.Y. 1404 V. 81b



**Varak Numarası:** 81b

**Ebadı:** 18.7 x 25.7 cm

**Minyatürün Konusu:** Serdar Mustafa Paşa'nın Ereş'te bulunduğu sırada Alexandre Hân'ın Karargâh'a gelişi.

Osmanlı ordusu, Tiflis şehrinin ele geçirilmesiyle bir haftalık dinlenme süresinin ardından Şirvan bölgesine doğru harekete geçer. Doğuya doğru ilerleyen ordu, Ereş'te Kanık Nehri kıyısına ulaşır ve bu menzilde konakladığı sırada Kakheti (Kaheti) Kralı Alexander Hân ordugâha gelir. Kendisine bir murassa sorguç takılıp, üç hil'at ile bir at ihsan edilirken, maiyetindeki Gürcü asilzadelerine de hil'at hediye edildiği bilinmektedir(Danişmend,1972:23). Bahsi geçen olay, yazma eserin 81b sayfasında ele alınmıştır.

Dikey formda hazırlanmış ve cedvel ile sınırlandırılmış alandan daha büyük ifade edilen minyatür, merkezi kompozisyon şemasına göre düzenlenmiştir. Sayfanın sağ üst bölümünde, iki adet çadır ile seyabanı; ve bu çadırın önünde hiyerarşik büyüklükte ifade edilmiş Lala Mustafa Paşa etrafında maiyyeti ile yer almaktadır. Figür ağırlıklı bir düzen içerisinde kurgulanmış sayfada Paşa'nın maiyyeti tam bir daire oluşturan bir hat üzerine yerleştirilmiştir. Genel olarak figürlerin yönü, bu hattın ortasında yer alan Alexander Hân ve Osmanlı askerlerine doğrudur. Bu münasebetle izleyicinin dikkati bu alana çekilmek istenmiştir.

Tezyinat unsurlarına çok fazla yer verilmeyen sayfada, sadece seyaban ve Lala Mustafa Paşa'nın üzerinde bulunduğu küçük boyutlardaki halı çok da titiz olmayan bir işçilik ile süslenmiştir. Seyabanın ortasındaki şemse formunun içine çift tahrir tekniğinde tatbik edilmiş desen, Paşa'nın üstünde yer aldığı halıdaki süslemeden çok daha net ve temiz çizgilere sahiptir. Halının bu durumu sayfada oluşan deformasyon ile açıklanabilir.

Pastel tonlardaki zemin rengi üzerine figürlerin kıyafetlerindeki baskın renkler ile zeminden ayrılarak daha algılanır bir görünüm elde edilmiştir. Figürlerin kıyafetlerinde kırmızı, mavi, sarı, turuncu, yeşil gibi renkler tercih edilirken, kompozisyonun ortasında yer alan Alexander Hân'ın lacivert renginde işlemeli kaftanı ile dikkatler üzerine çekilmiştir.



**Varak Numarası:** 84a

**Ebadı:** 18.2 x 27.3 cm.

**Minyatürün Konusu:** Osmanlı Ordusu'nun Kınık Suyu'nu geçişi.

Şirvan üzerine yürümekte olan Osmanlı Ordusu'nun, Tiflis'den sonra Şirvan Kapusu olarak gösterilen ve Kür Nehri'ne dökülen Kanak/Kınık suları arasındaki yarımada konaklandığı bilinmektedir. O sırada ırmak çok taşkın olduğu için birkaç gün beklediği de edinilen bilgiler arasında yer almaktadır(Danişmend,1972:25).

Tek tam sayfa halindeki minyatür, dikey gelişen bir formda hazırlanmıştır. Sayfanın üst kısmında beyne-sütur tekniği ile süslenmiş, tek sıra talik metinler yer almaktadır. Resim alanı cedvelin sınırlandığı alandan taşmış bir şekilde düzenlenmiştir. Kınık Suyu üzerinden geçen Osmanlı askerlerinin yaşadığı zorlu mücadele gerçekçi bir üslupta ifade edilerek, izleyicinin o anki atmosferi tahayyül etmesi sağlanmıştır. İki kısım halinde incelediğimiz sahenin neredeyse tamamı, gümüş rengi ile boyanmış Kınık Suyundan oluşmaktadır. Yaşanılan mücadeleden dolayı figürler, nehir içinde dağınık olarak yerleştirilmiştir. Taşkın olduğu rivayet edilen suyun içinde atlı veya nehrin içinde, karaya ulaşmaya çalışan askerlerin yanı sıra; deve, at ve katır gibi binek hayvanları yer almaktadır. Nakkaş, bu hayvanların boyun hareketleri, ayak durumları, yüzlerindeki korkulu ifade ile suyun içinden karaya ulaşmak için ne kadar çaba sarf ettiğini izleyiciye aktarmaya çalışmıştır. Aynı gerilim ve korkulu ifade asker için de geçerlidir. Askerlerden bazısı, ikişerli olarak at üstünde karaya ulaşmaya çalışırken, bazısı suyun içinde karadaki diğer figürlerden yardım alırken resmedilmiştir. Sayfanın sol tarafı, mavi renkli ifade edilmiş kara üstünde; nehirde mücadele veren figürlere yardım eli uzatan askerlerden meydana gelmektedir. Bu kısımda da figürlerin süratle iş birliği içinde oldukları gözlenmektedir.

Korku ve mücadele temalı bir sahne olmasından dolayı resimli alanın büyük bir kısmını gri renkli nehir ile ifade ederek karamsar bir hava estiren nakkaş, kara kısmında ise canlı bir mavi kullanarak, sayfanın atmosferini dengelemiş ve bu küçük alanı nehrin üstünde vurgulamıştır. Her hangi bir tezyine detaya yer verilmeyen sayfada, figürlerin kıyafetlerinde kırmızı, sarı ve mavi renkleri kullanılmıştır.



Resim 41 İ.Ü.K. F.Y. 1404 V. 85b

**Varak Numarası:** 85b

**Ebadı:** 18,7 x 27,2 cm.

**Minyatürün Konusu:** Osmanlıların Ereş'te İranlılar'ın develerini yağmalaması.

Ereş bölgesinde, Safevilere ait develerin Osmanlı askerleri tarafından ele geçirilmesini, yazma eserin 85 numaralı sayfasında izlemekteyiz.

Tek tam sayfa halinde hazırlanmış minyatür, Osmanlı minyatür sanatı savaş ve mücadele sahnelerinde rastladığımız bir düzen ve hava içerisinde tertip edilmiştir. Baskın ve mücadele temasını işleyen minyatür iki pafta halinde ele alınmıştır. Sayfanın büyük bir kısmını oluşturan, olayın cereyan ettiği öndeki pafta, yeşil zemin rengi ile ifade edilen kısımdır. Bu kısımda figürlerin sola doğru hareketi ile mücadelenin o noktada başladığı ve sahnenin dışında devam ettiği hissiyatı yaratılmıştır. Çeşitli renk ve dokularda tasvir edilmiş atların üzerinde yer alan akıncı süvariler, ok,yay,kılıç, kalkan, mızrak gibi silahlar ile saldırı halinde, düşman askerlerini sayfanın soluna doğru kovalamaktadır. Düşman askerini mızrağı ile yaralayan akıncı, aldığı darbe ile atından düşmekte olan Safevi askeri, kafası gövdesinden ayrılmış vücutlar, atların dörtlü ve şahlı hareketleri ile yaşanan mücadele gözler önüne serilmiştir. Bu mücadelenin arkasında, at üstünde bekleyen atlı birliklerin art arda dizilmesi ve aynı rutinde ifadesi, hareketli bir havanın hâkim olduğu minyatürde kısmi bir durağanlık oluşturmaktadır. Son olarak; meydana getirdiği çalışmalara tarihin yansıtılması olarak bakan nakkaş, bu ve benzeri sahneleri kâğıda aktarırken gerçekçi bir tavır sergileyip, gerçekleşen eylemden, figürlerin yüz ve mimik hareketlerine kadar tüm ayrıntıları izleyiciye başarılı bir şekilde aks ettirmiştir.

Kompozisyonun üst kısmı pembe renkli tepeler üstünde develeri sürmekte olan askerler ile kurgulanmıştır. Alt kısımdaki sola doğru hareketin zıttı olarak, burada figürlerin sağa doğru harekete göze çarpmaktadır. Paftaları hem hareket hem de renk olarak farklılaştıran nakkaş; zıtlık, denge ve ritim gibi donelerle bir bütün oluşturmayı başarmıştır. Figür yoğunluğunun fazla olduğu örnek minyatürde, askerlerin kıyafetlerinde genel olarak kırmızı, mavi, pembe gibi canlı renkler ile homojen bir dağılım sağlanmıştır. Figürlerin kıyafetlerinde herhangi bir süsleme unsuruna yer verilmezken, atların binit takımları ve kalkanlar bezemesiz bir şekilde altın ile boyanmıştır.

88<sup>a</sup>



Resim 42 İ.Ü.K. F.Y. 1404 V. 88a

**Varak Numarası:** 88a

**Ebadı:** 18 x 25 cm.

**Minyatürün Konusu:** Mustafa Paşa ile Tokmak Hân kuvvetlerinin savaşı.

Çıldır ve Koyun Geçidi savaşlarında bir ay süre ile iki ordusu mağlup olarak; Gürcistan, Şirvan ve Dağıstan ülkelerini kaybetmiş olan Safevi Devleti, geçirdiği zor zamanlara rağmen mücadeleden vazgeçmemiştir. Bütün İran'ı tehdit eden bu vaziyeti, millî bir tehlike addedip, Şâh'ın emriyle yeni bir ordu daha kurup, Osmanlı ile mücadelesine devam etmiştir. Fakat Osmanlı askerlerinin kızıl başları infazıyla Mustafa Paşa kendini Tokmak Hân'a galip ilan etmiştir. Yaşanan mücadele sonrası izlediğimiz infaz, eserin 88a numarasında tasvir edilmiştir(Danişmend,1972:27).

Tek sayfa halinde, cepheden tasarlanmış çalışmada, tepe ve ağaç figürlerinin cedvelden taşmış bir şekilde çizilmesiyle, resim alanı daha genişlemiş ve kompozisyon bu hizada devam etmiştir. Sahneyi dört pafta halinde ele alan nakkaş, her bir paftayı farklı bir renk ile ifade etmiştir. Sayfanın altında gümüş rengi ile tasvirlediği nehir; nehrin üst kısmındaki yeşil alanda kızıl başları kılıçtan geçiren Osmanlı Askerleri, natüralist bir üslupta çizilmiş olmasına rağmen eflatun rengi ile boyanmış bir tepe ve bu tepenin ardında sistematik bir şekilde sıralanmış Osmanlı birlikleri, sayfanın dört adet paftasını oluşturan unsurlardır.

Sayfanın en hareketli ve dikkat çeken kısmı, nehrin üstünde izlediğimiz yeşil zeminli bölgedir. Osmanlı akıncıları ile bir adet deli figürünün kızıl başları kılıçtan geçirdiği ve kafası gövdesinden ayrılmış bedenlerin yer aldığı bu alanın bir tarla olması muhtemeldir. Hem cepheden düz ve geniş bir şekilde ifadesi, hem de üzerindeki mahsuller, bu alanın bir tarla olabileceğini düşündürmektedir. Gerçekçi bir üslupta değerlendirilen bu alanın üst kısmında eflatun renkli büyük bir tepe yer almaktadır. Bu tepenin sayfanın alt tarafında gelişen hareketli kompozisyonu, yukarda izlediğimiz sükûnet içinde ilerleyen atlı figürlerden ayırdığı gözlenmektedir. Çeşitli renklerde ifade edilmiş atları üzerinde ilerleyen akıncıların ritmik bir şekilde sıralanması dikkat çekmektedir. Elllerinde mızraklı bir şekilde ilerleyen bu grubun önünde yaya olarak tasvir edilmiş üç adet delil figürü görülmektedir. Bu birliğe fon oluşturacak şekilde tasarlanmış pastel tonlardaki tepe ile nihayetlenen çalışmadaki, doğa figürlerinin natüralist bir üslupta resmedildiği ve kompozisyonu tamamlayan, yardımcı bir unsur olarak tercih edildiği görülmektedir.

Pastel tonlardaki zeminin üzerindeki figürlerin canlı renkler ile ifade edilmesi sonucu bir vurgulama hedefleyen nakkaşın, herhangi bir süsleme unsuruna yer vermediği görülmektedir.







Resim 43 İ.Ü.K. F.Y. 1404 V. 89b

**Varak Numarası:** 89b

**Ebadı:** 18.7 x 30 cm.

**Minyatürün Konusu:** Şirvan'da Ereş Kalesi'nin fethi.

İsmail Hami Danişmend'in Osmanlı Tarihi Kronolojisi ansiklopedisi 3. cildinde; o dönemde Şirvan'da yer alan Ereş Kalesi'nin kızılbaşlar tarafından ateşe verilip kül edildiği ve Osmanlı ordusunun bir hafta içinde muazzam bir kale yapıp, şehri tahkim ettiği bilgisine ulaşılmıştır. Ayrıca Bâğ-ı Şâhî denilen büyük bahçenin ağaçları ile zemin hazırlayıp etrafına sur ve hendek çevrilen kalenin, üç kapıdan ve dört kuleden oluştuğu da edinilen bilgiler arasındadır. Bahsi geçen Ereş Kalesi önünde Mustafa Paşa'yı otağında maiyeti ile birlikte izlediğimiz minyatür, eserin 89b numaralı sayfasında yer almaktadır(Danişmend,1972:25-27).

Tek sayfa halinde hazırlanmış minyatürlü sayfanın üst bölümünde kalenin minare ve kuleleri cedvelden taşmış bir şekilde çizilmiştir. Gümüş rengi ile ifade edilmiş ve zikzaklar çizerek bir akıntı oluşturan su yolu, sayfayı ikiye bölerek iki farklı olayın vurgusunu yapmaktadır. Üst bölümde minyatürün konusu olan Ereş Kalesi ve Lala Mustafa Paşa, maiyyeti ile birlikte otağının önünde resmedilirken; alt bölümde elinde sepeti ile resimlenmiş iki kişi, askerler ve üç adet deli figürü yer almaktadır.

Kurgu olarak ele alındığında, eserin 69b numaralı sayfası ilesu yolu tasviri, deli figürlerinin yer alışı ve Paşa'nın otağı gibi benzerlikleri olsa da, renklerin tonundaki değişiklik ve tezyini detaylar 89b numaralı sayfanın farklı bir nakkaşın elinden çıktığını düşündürmektedir. Minyatürde bezemeli bir şekilde ifade edilen iki adet seyaban ve Paşa'nın üzerinde bulunduğu halı aynı kompozisyon ve teknikte süslenmiştir. Her üç alanda da, dikdörtgen alan içine oturtulmuş bir şemse; şemsenin içinde yer alan hatayi grubu motifleri ve şemsenin dışında kalan boşluklara bulut motifi tatbik edilerek süsleme tamamlanmıştır.

Kale de dâhil fon renginin pastel tonlarda tercih edildiği minyatürün figürlerinde sarı, turuncu, mavi gibi canlı renkler kullanılarak, dengeli bir görünüm elde edilmiştir.



Resim 44 İ.Ü.K. F.Y. 1404 V. 91a

**Varak Numarası:** 91a

**Ebadı:** 19 x 29.5 cm.

**Minyatürün Konusu:** Vezirlik verilen Osman Paşa'nın Mustafa Paşa'yı ziyareti.

Özdemiroğlu Osman Paşa'nın önce Çıldır'da, ardından Koyungeçidi'nde gösterdiği başarılarla ilaveten, Dağıstan ve Şirvan yollarını Osmanlı'ya açması, kariyerinde bir dönüm noktasına vesile olmuştur. Bu zaferlerin ardından Lala Mustafa Paşa, Osman Paşa'yı vezir rütbesine yükseltip, Şirvan ve Dağıstan Beylerbeyi olarak görevlendirmiştir. O sırada 50 yaşlarında olduğu tahmin edilen kahramana, murassa bir sorguç ile muhteşem bir kılıç verilip, hemen hil'at giydirildiği rivayet edilmiştir(Danişmend,1972:26).

Vezirlik verilmiş Osman Paşa'nın Mustafa Paşa'yı ziyareti, eserin 91 a numaralı sayfasında resmedilmiştir. Tek sayfa halinde hazırlanmış minyatürlü sayfanın üst kısmında kalenin minare ve kuleleri; alt kısmında ise at figürünün bir kısmı cedvelden taşmış bir şekilde çizilmiştir. İki pafta halinde incelemiş sayfanın sol üst kısmında, çeşitli renkler ile meydana gelmiş Ereş Kalesi yer almaktadır. Kalenin sağ tarafında, yeşil renkli bölümde Mustafa Paşa ve Osman Paşa'yı; Mustafa Paşa'nın çadırının önündeki su yolunu ve iki adet askeri izlemektedir. Pembe renkli olan diğer kısım ise bir tepe şeklinde belirtilmiş ve Osman Paşa'nın siyah atı ile arkasında maiyeti bu alanda tasvir edilmiştir. Diğer elçi ve beylerin kabul sahnesinden farklı olarak gözlemediğimiz durum; Özdemiroğlu Osman Paşa'nın, diğer sayfalarda tasvir edilmiş elçi ve hânlara nazaran, Mustafa Paşa'ya daha yakın çizilmesidir. Bu durum, hem Osman Paşa'nın Sokullu Mehmet Paşa'ya karşı, Mustafa Paşa'ya destek vermesi hem de imza attığı başarılar neticesinde Mustafa Paşa'nın övgüsüne mazhar oluşu ile açıklanabilir.

Eserin Osmanlı-Safevi mücadelesi kapsamında, şehir, kale ve otağı temalı diğer sayfaları ile hem kurgu hem de üslup olarak birçok benzerliğin görüldüğü sayfada tezyini detayların uygulama alanında da söz konusu benzerlik hissedilmektedir. Etekleri açık bir şekilde tasvir edilmiş çadır; çadırın önünde yer alan halı ve çadırın arkasında cepheden izlediğimiz gölgeliği, söz konusu diğer sayfalarda da olduğu gibi bezemeli bir görünüme sahiptir. Bu kompozisyon elemanlarının ¼ simetrik tasarlanan desenlerinde, şemseli bir alan ve hatayı grubu motifleri ile bulut motifinin kullanıldığı bir kompozisyon nakkaş ekibinin genel tercihidir.

Zemin rengine pastel tonların tercih edildiği sayfanın figürlerinde sarı, kırmızı, turuncu, mavi gibi renkler ile canlandırıldığı görülürken, kıyafetlerde herhangi bir süsleme unsuruna rastlanmamıştır. Ayrıca sayfada oksidasyona bağlı yer yer kararmalar ve boyalarda silinmeler gözlenmektedir.





Resim 45 İ.Ü.K. F.Y. 1404 V. 94b

**Varak Numarası:** 94b

**Ebadı:** 17 x 23.5 cm.

**Minyatürün Konusu:** Gürcü Beylerinden Şamhal'ın Mustafa Paşa ile mülakâtı.

Milli bir idare birliğinin tesis edilemediği ve beylerin önderliğinde varlığını sürdüren kabilelerin olduğu Dağıstan'da, Osmanlı kaynaklarına göre en önemlisi; Kazı Kumuk/Gazi Gumuklar'ın Şamhal ünvanlı emiri Şamhal Çoban'dır. Mezhepleri sünnî ve şafiî olduğu için Safevi hâkimiyetine ısınamayan Şamhal, Lala Mustafa Paşa ve ordusu Şirvan'dan Erzurum kıışlağına giderken, kendilerini kardeşi ve yeğeni ile ziyaret edip, itaat ve tabiyyetini arz etmiştir(Danişmend,1972:29).

Söz konusu ziyaret, eserin 94b sayfasında resimlenmiştir. Tek tam sayfa halinde hazırlanan minyatürün sağında yer alan figürler cedvelden sayfaya taşmış bir şekilde çizilmiştir. Genel kurgu itibari ile eserin Osmanlı-Safevi mücadelesi kapsamında hazırlanan, Paşa ve maiyyetinin yer aldığı minyatür sayfaları ile benzer bir anlayışta düzenlenmiştir. Sayfanın üst tarafına yerleştirilmiş otağı, otağın önünde hiyerarşik büyüklükte ifade edilmiş Paşa, Paşa'nın sağ ve sol tarafında daire bir hat oluşturacak şekilde yerleştirilmiş maiyyeti ve son olarak bu hattın ortasında itâatini arz eden bir bey ve askerlerden oluşan kompozisyon, eserde aşına olduğumuz bir düzenleme şeklidir. Sayfanın üst kısmında etekleri açık bir şekilde çizilen çadıra ait gölgelikteki perspektif denemesi ise eserin önceki sayfalarında karşılaşmadığımız bir durumdur. Perspektif çizimi ile derinlik hissi uyandıran gölgeliğin iç kısmı ¼ simetrik bir kompozisyondan müteşekkildir. Dikdörtgen alanın içine şemse ve köşebentler yerleştirilip, rumi, bulut ve hatayi grubu motifleri ile süslenmiştir.

Zeminde pastel bir yeşil rengin tercih edildiği sayfanın figürlerinde sarı, kırmızı, turuncu, mavi, beyaz gibi renkler ile canlandırıldığı görülürken, kıyafetlerde herhangi bir süsleme unsuruna rastlanmamıştır. Ayrıca sayfada oksidasyona bağlı yer yer kararmalar ve boyalarda silinmeler gözlenmektedir. Özellikle Şamhal olarak değerlendirdiğimiz figürün yoğun bir deformasyona maruz kaldığı gözlenmektedir.



Resim 46 İ.Ü.K. F.Y. 1404 V. 97a



**Varak Numarası:** 97a

**Ebadı:** 20,2 x 26cm.

**Minyatürün Konusu:** Osmanlı Ordusunun Şirvan'dan dönerken Kınık Suyu üzerinde yapılan köprüden geçişi.

Koyun Geçidi Zaferi'nden sonra, ikinci bir taarruza yeltenen Safeviler, Kınık Nehri üzerinde iken, Osmanlılar ile Şirvan Sünnilerinin ateşi arasında kalmıştı. İki ateş arasında kalan Safevilerin geri çekilmek istediği sırada nehrin üzerindeki köprünün yıkıldığı ve birçoklarının nehirde boğulduğu rivayet edilir. Osmanlı ordusunun Ereş Kalesi'nin ikmalî sırasında tamir ettiği bu köprünün, Şirvan'dan Erzurum kışlağına geçerken kullanıldığı bilinmektedir(Danişmend,1972:25).

Tek tam sayfa halinde hazırlanmış minyatür, Lala Mustafa Paşa önderliğindeki ordunun Kınık Suyu üzerinden geçişini anlatmaktadır. Resimli alanı çevreleyen altın cedvelin sol üst köşesi genişleyerek açılmış böylece minyatür daha büyük bir alan üzerine uygulanmıştır. Sahne genel itibariyle yukardan bir bakışla tasvir edilmiş olup, dört parça halinde ele alınmıştır. Gümüş rengi ile ifade edilmiş Kınık Nehri, nehrin üzerindeki köprüde binek hayvanları ile askerler, nehrin doğu yakasında yönü köprüye doğru çizilmiş dört adet atlı figürün olduğu alan, nehrin batı yakasında ise, tepelerin ardından köprüye doğru ilerleyen Mustafa Paşa'yı maiyeti ile izlediğimiz alan şeklinde dört parçadan oluşmuştur. Arazinin engebeli bir şekilde resmedilmesi, köprüden geçen hayvan ve insan figürlerinin köprüyü geçerken verdiği mücadele ve köprünün her iki yakasında hissedilen gergin bekleyiş, zor bir yolculuk yaşandığını hissettirmektedir.

Nehrin batı yakasında yer alan figürler büyüklü küçüklü ifade edilse de, Paşa hariç tüm figürlerin boyutlarında büyük bir fark görülmemektedir. Mustafa Paşa ve atı ise daha belirgin çizilerek konum açısından farklılaştırılmıştır. Bir perspektif anlayışı bulunmadığından, öndeki figürler alta; arkada yer alan figürler ise, yukarıda tepelerin ardında görülecek şekilde yerleştirilmiştir. Bu figürlerin elindeki sancakların talik metinlerin arasından görülecek şekilde çizimi dikkat çekmektedir.

Taşkın sularını vurgulamak için koyu bir renkle dalgalı bir şekilde ifade edilen Kınık Nehri'nin, sayfanın altından başlayarak ufuk çizgisine doğru kıvrılarak daralması, sayfanın derinlik kurgusunu oluşturan en önemli unsurdur diyebiliriz. Nehrin alt tarafında

tasvir edilmiş köprü ise, sayfanın kuşbakışı olarak çizildiğinin en önemli göstergesi olarak yorumlanabilir. Ön tarafta deli figürlerinin çekiştirdiği binek hayvanlarının ve dahi üzerindeki yüklerin net bir şekilde izlenebilir olması bu durumun en dikkat çeken tezahürüdür. Köprü üzerinden geçerek nehrin doğu yakasında kafilenin devamını bekleyen atlı birliklerin ritmik bir şekilde sıralanmasıyla sahnenin kurgusu tamamlanmıştır.

Minyatürün teması Kınık Nehri olmasından mütevellit, bir doğa unsuru olan nehir, sahnede başrolü oynamaktadır. Fakat tepe, sayfanın muhtelif yerlerinde gördüğümüz taşlar ve tepenin ardındaki ağaç figürü yardımcı unsur olarak tercih edilmiştir. Zeminde pastel tonları tercih eden nakkaş, figürlerin kıyafetlerinde ve binek hayvanların yüklerinde pembe, sarı, kırmızı, mavi gibi canlı renkler kullanarak bir denge sağlamıştır.





Resim 47 İ.Ü.K. F.Y. 1404 V. 102b

**Varak Numarası:** 102b

**Ebadı:** 18 x 29 cm.

**Minyatürün Konusu:** Osmanlı Ordusu'nun İranlılara hücumu.

Tek sayfa halindeki minyatür dikey gelişen bir formda hazırlanmıştır. Birden fazla bakış açısıyla çizilmiş minyatürde figürler cepheden; su yolu, tepeler ve mimari yapılar yukarıdan bir bakışla çizilerek, minyatür üzerinde yer alan her bir imgenin net bir şekilde algılanması sağlanmıştır. Altın cedvel ve lapis renkli ipliğin çevrelediği sahnede ilk dikkat çeken olgu, zikzaklar oluşturarak yukarıdan aşağıya doğru inen su yolunun yeşil renkli tepeyi iki alana bölmesidir. Figür yoğunluğunun fazla olduğu bu iki alanda genel olarak figürlerin simetrik bir şekilde konumlandırıldığı görülmektedir. Fakat bazı figür hareketleri, yerdeki cansız bedenler ve kesik başlar ile simetri kısmen bozularak, tasarım, monotonluktan kurtulmuştur.

Sayfanın alt kısmında, sağ taraftaki figürlerin yönü sola; sol taraftaki figürlerin yönü, sağa doğru tayin edilerek karşılıklı bir konuşma ortamı hazırlanmıştır. Simetrik kurgunun hâkim olduğu alt kısımda bir hareketlilik söz konusu değildir. Karşılıklı figürler ve kesik başların yer aldığı bu alanın üst kısmındaki dört adet dizilmiş at figürleri ile hareketliliğin başladığı görülmektedir. Şahlanarak hareketlilik sağlayan at figürleri; aynı zamanda ardı ardına dizilmeleri ve aynı şablon ile meydana getirilmeleri ile de, ritmik bir görünüme sahip olmuştur. Yeşil tepenin üst kısmı hücum ve mücadelenin yaşandığı alan olarak değerlendirilebilir. Sağ tarafta grup halindeki Osmanlı askerleri ellerinde silahları ile gardını almış bir şekilde Safevilere doğru hücumu hazır haldedir. Su yolunun karşı yakasında ise Safevi askerlerinden ve çocuklu kadınlardan oluşan bir topluluk görülmektedir. Askerlerin bu kadınları silahları ile koruduğu ve sahnenin soluna doğru götürmeye çalıştıkları görülmektedir. Bu grubun hemen alt kısmında ise Safevi askerlerine ait cansız bedenler yer almaktadır.

Hücum ve infaz olayının cereyan ettiği yeşil tepenin ardında pastel tonlardaki çeşitli renkler ile ifade edilmiş bir saray yer almaktadır. Saraya bağlı mimari yapıların üst üste, çapraz ve yan yana dizilmesinin yanı sıra, kübik formda çizilmesi ile yapılar topluluğu bünyesinde fazlaca ritim unsuru barındırmaktadır. İlaveten bu yapıların cephe duvarları, kubbe ve çatı detaylarının farklı renklerde ifade edilmesi bahsedilen ritmi vurgulayan başka bir bulgudur.

Altın gökyüzü altında meydana getirilmiş kompozisyonda, çeşitli çizim ve boyamaları ile ağaç figürleri yardımcı figür olarak tercih edilmiştir. Bunun yanında su yolunun sağına ve soluna çizilmiş farklı formlardaki ağaç motifleri ile hem simetri kısmen bozulmuş hem de sayfa figür yoğunluğundan kurtarılmıştır.

Fon rengi olarak tepelerde limonkütünü tercih eden nakkaş, tepenin ardındaki sarayın detaylarında birden fazla renk kullanmıştır. Kubbede kullandığı mavi rengi arka kısımdaki küçük tepeye taşıyarak sayfada renk olarak bir bütünlük sağlamayı hedeflemiştir. Ayrıca figürlerin kıyafetlerinde canlı renkler kullanmayı tercih ederek, pastel tonlardaki fon renginden ayrımını kolaylaştırmıştır. Gümüş renginden dolayı oksidasyona uğrayan sayfada yer yer kararmalar gözlenmektedir.





Resim 48 İ.Ü.K. F.Y. 1404 V. 107a

**Varak Numarası:** 107a

**Ebadı:** 19 x 27 cm.

**Minyatürün Konusu:** Ereş Hân'ın Osmanlılar tarafından esir alınması.

Lala Mustafa Paşa'nın, ordusuyla birlikte, Şirvan'dan Erzurum'a hareket ettiğini önceki sayfalarımızda açıklamıştık. Kış geçirmek için böyle bir karar aldığı bilinen Paşa, bu sebepten dolayı birçok eleştiri almıştır. Çünkü Safevilerin Şirvan ile Gürcistan'ı geri almak için yaptığı büyük hazırlıkları bilmesine rağmen, Özdemiroğlu Osman Paşa'yı az sayıda bir kuvvet ile bırakarak Osman Paşa'yı müşkül bir duruma düşürmüştür. Nitekim bu esnada eski Şirvan Hâkimi Ereş Hân, Osmanlı'daki on üç- on dört bin askere karşılık, otuz bin kadar olan askeri ile Şamahı'ya doğru yürümektedir. İki ordunun Şamahı'da buluşmasıyla üç gün üç gece süren çarpışmanın üçüncü günü, III. Murad'ın emriyle Kırım Hânı Adil Giray, kardeşleri Gazi Giray ve Saadet Giray on beş bin kadar Tatar askeriyle savaşa dâhil olmuşlardır. Ve böylece Safeviler bir kez daha hezimete uğramış, Ereş Hân da dâhil on beş bin kadar Safevi askeri savaş meydanında katledilmiştir(Danişmend,1972:31).

Tek tam sayfa halinde ve cepheden tasvir edilmiş minyatür, savaş meydanında esir edilen Ereş Hân'ın Osman Paşa'ya arz edilmesini anlatmaktadır. Genel tasarım itibari ile savaşın merhalelerinin paftalar halinde ele alındığını ve bu durumdan mütevellit kompozisyonun dört farklı paftaya ayrıldığını söyleyebiliriz. Sayfanın alt kısmındaki yeşil alanda Safevi birliklerine ait yerde yatan cansız bedenleri; hemen yukarısında ise iki adet atlı Tatar askerini, Safevi askerlerine saldırırken izlemekteyiz. Sahnenin en hareketli kısmı olarak değerlendirebileceğimiz bu alanın arkasındaki ikinci kısımda Adil Giray Hân ve maiyeti görülmektedir. Mavi renkte ifade edilmiş alanın üstünde sancakları ile resmedilmiş bu figür topluluğunun bir kısmı cedvelin altında kalacak şekilde yerleştirilmiştir. Sayfada dikkat çeken bir husus, Savaşın kaderini değiştiren Adil Giray ve askerleri sayfanın yalnızca mavi ve yeşil ifade edilen tepelerde görülmesidir. Söz konusu figürler, Osmanlı askerlerinden başlık, kıyafet ve yüz hatları olarak farklılaştırılmıştır. Özellikle figürlerin gözlerinin çekik olması, sakalve bıyıklardaki geleneksel ifade bu farklılığın unsurlarındandır.

Minyatürün konusu, pembe ile ifade edilmiş büyük tepenin üstünde cereyan etmektedir. Tepenin ortasında zırhı ve miğferi ile atının üstünde resmedilmiş Osman Paşa, arkasında maiyyeti ile görülmektedir. Osman Paşa'nın karşısında ise, esir düşen Ereş Han elleri arkadan bağlı bir şekilde Paşa'nın huzuruna doğru yürümektedir. Osmanlı

kaynaklarında *Aras, Oros, Erevs* şeklinde okunabilecek îmalarla kayıtlı olan Hân'ın oğlu Dede Hân'ın da aynı savaşta esir düştüğü bilinmektedir. Bu bağlamda, Ereş Hân'ın arkasında yer alan esir figürlerden birinin oğlu olabileceği muhtemeldir.

Pembe tepelerin ardında altın gökyüzü ile ifade edilmiş alan, minyatürün dördüncü bölümüdür. Sayfanın en alt kısmı ile bu alanı minyatürde geçen hadisenin arka planı şeklinde yorumlayabiliriz. Nitekim sayfanın alt kısmında Tatar askerlerinin; bu kısımda ise Osmanlı akıncılarının, kızılbaşlara olan hücumu işlenmektedir. Burada dikkat çeken bir husus ise, Safevilerin yüz ve mimiklerindeki endişeli ifadeye karşın, akıncıların yüzündeki rahatlığın başarılı bir şekilde aksettirilmesidir.

Altın renkli gökyüzünde stilize edilmiş yığma bulut ve natüralist üslupta ifade edilmiş ağaç figürü ile kompozisyon tamamlanmıştır. Fon rengi olarak limon küfü rengi, pembe ve mavi rengini sıralı bir şekilde kolaj misali kullanan nakkaş, tepeleri birbirinden ayırarak ritmik bir görünüm elde etmiştir. Figür yoğunluğunun fazla olduğu örnek minyatürde, askerlerin kıyafetlerinde genel olarak kırmızı, mavi, sarı ve turuncu gibi canlı renkler kullanarak homojen bir dağılım sağlanmıştır. Figürlerin kıyafetlerinde herhangi bir süsleme unsuruna yer verilmezken, sadece Ereş Hân'ın kıyafeti altın ile süslenerek diğer figürlerden ayrıştırılmıştır. Ayrıca atların eyer örtüleri ile kalkanlarda helezon sistemi üzerine oturtulmuş hatayi grubu motifleri tatbik edilmiştir.





Resim 49 İ.Ü.K. F.Y. 1404 V. 109b

**Varak Numarası:** 109b

**Ebadı:** 19.5 x 27 cm

**Minyatürün Konusu:** Serdar Osman Paşa'nın Şemahi'de esir düşen Ereş Hân'ın başını vurdurması.

Şehinşahname'nin birinci cildinde yer alan 109b numaralı sayfanın incelendiği tüm kaynaklarda ve eserin sonunda yer alan Osmanlıca hattı ile yazılmış 112 no'lu bilgi fişinde, bu minyatür; "Serdar Osman Paşa'nın Şamahi'de Adil Giray'ın başını vurdurması" olarak değerlendirilmiştir. Fakat bu sayfada yapacağımız detaylı bir tahlil, infazı gerçekleşen figürün Adil Giray Han olmadığını, Şamahi Muharebesinde esir düşen Ereş Han olduğunu düşündürmektedir. Nitekim birçok tarihi kaynakta geçen Adil Giray Hân'ın akıbeti, bu infaz sahnesi ile örtüşmemektedir. İsmail Hami Danişmend'in Osmanlı Tarihi Kronolojisi 3. Cildi, II. Şamahi maddesinde, Adil Giray Han'ın akıbetini şu şekilde özetler: "*Sâliyan/Salyan baskınında İran'ın eski Şirvan valisi maktul Ereş Hân'ın güzel kızlarıyla harem halkını ele geçiren ve hazinelerini zaptetmiş olan Adil Giray'ın bu sırada o canlı ve cansız ganimetler içinde sermes-ü perişân safâ sürmekte olduğu rivayet edilir. İşte bu perişan vaziyette Mirzâ Selmân'ın baskınına uğrayan Âdil Giray kahramanca bir müdafaaya girişmişse de nihayet mağlûb ve esir edilerek Kazvin'e sevk edilmiştir. Hürriyet devrinde olduğu gibi esaret zamanında da ihtiyatsızlık eden bu zarif ve sevimli prensin Kazvin'de bir aşk macerasından dolayı öldürüldüğü rivayet edilir.*"(Danişmend,1972:33). Bu açıklamadan da anlaşılacağı üzere; Adil Giray, Özdemiroğlu Osman Paşa tarafından değil, Kazvin'de Safeviler tarafından öldürülmüştür.

Görseli ve açıklaması ile çelişen bir başka durum ise, minyatürde infazı gerçekleşecek olan figürün önünde duran başlıktır. Bir Safevi'ye ait olduğu düşünülen bu başlığın, Tatar ırkına mensup Giray Hân'a ait olmadığı aşikârdır. Nitekim eserin 107a numaralı sayfasında, Adil Giray Han'ın ve maiyetinin geleneksel kıyafet ve başlıkları tarafımızca incelenmiş olup, sayfa 109b'de bahsi geçen figür ile tarz olarak herhangi bir yakınlık kurulamamıştır. Burada dikkat çeken bir diğer unsur ise, örnek minyatürde Osman Paşa tarafından infazı gerçekleşecek olan figürün, yine 107a numaralı sayfada esir düşen Ereş Han'a olan benzerliğidir. Nihayetinde, örnek minyatürde başı vurulacak olan figürün Adil Giray Han olamayacağı kanaatinden ötürü, sayfanın tahlili bu düşünce doğrultusunda yapılacaktır.

Tek tam sayfa halinde hazırlanmış örnek minyatür, cepheden tasvir edilmiştir. Sayfanın üst kısmında izlediğimiz ve bulunduğu coğrafyanın mimari üslubunu yansıtan caminin minareleri, sayfayı çevreleyen altın cedvelin ve talik metinlerin altından geçerek sayfaya taşmış bir şekilde resmedilmiştir. Kısımlara ayrılmış ve çeşitli renklerde ifade edilmiş bu yapının üzerine farklı formlarda geometrik süslemeler tatbik edilmiştir. Bazı bölümlerinde yapılan perspektif denemeleri ile boyut kazanan mimari yapının, çatı ve kubbeleri gölgeli bir şekilde boyanarak hareketli bir görünüm elde edilmiştir. Ayrıca, yapıya ait tek pencereye, infazı izleyen bir adet figür resmedilmiştir.

Minyatürün konusu, yeşil tepeli alanın üzerinde cereyan etmektedir. Bu alanda figürlerin boyutları, yönü ve resim alanındaki konumları hiyerarşik düzen ve eylem merkezi esas alınarak resmedilmiştir. Nitekim Özdemiroğlu Osman Paşa sahnenin ortasında, simetrik tasarlanmış altın çerçeveli ve köşebentli bir platformun önünde oturur vaziyette ifade edilerek hiyerarşik konumu vurgulanmıştır. Paşa'nın hemen önünde yerde diz çökmüş ve elleri arkadan bağlı bir şekilde resmedilmiş Ereş Han görülmektedir. İnfazını bekleyen figürün omzundan tutan bir yeniçeri, kılıcını kaldırmış hamle yapmak üzere iken görülmektedir. Bu alanda dikkatimizi çeken husus; eserin 107a numaralı sayfasında karşılaştığımız Ereş Han'ın oğlu Dede Han'ın, infazı izleyenler arasında yer almasıdır. Sayfanın sağ tarafında mavi kaftanı ve ucu sivri kırmızı renkli başlığı ile tasvir edilmiş Dede Han'ın bu sahnede bulunuşu, katli gerçekleşecek olan figürün Ereş Han olabileceği ihtimalini kuvvetlendirmektedir.

Sayfada yer alan diğer figürler, Özdemiroğlu Osman Paşa'nın maiyetini oluşturan askerlerden meydana gelmiştir. Dikey bir hat üzerine konumlanmış figürlerin bir kısmı cedvelin altında kalacak şekilde yerleştirilmiştir. Sayfanın alt kısmında ise, sırtında yükleri ile çeşitli renklerde binek hayvanları ve bu hayvanlar ile alakadar olan delil figürleri görülmektedir. Özellikle bu alanda izlediğimiz figürlerin, diğer figürlere nazaran oldukça küçük çizilmesi, minyatürde hiyerarşik ifadenin bir sonucu olarak yorumlanabilir.

Altın renkli gökyüzünde stilize edilmiş yığma bulut ve sayfanın muhtelif yerlerinde pembe rengi ile ifade edilmiş taş çizimleri ile resim tamamlanmıştır. Oldukça canlı renklerden oluşan mimari alanda kullanılan pembe rengi, limonküfü rengindeki tepede yer alan taşlarda da kullanılarak, renk dengesi sağlanmıştır. Özdemiroğlu Osman Paşa ve solunda yer alan maiyeti zırh, miğfer gibi ağır elbiseler ile; diğer figürler ise kırmızı, turuncu, mavi gibi canlı renklerden oluşan kıyafetler içinde resmedilmiştir. Söz konusu figürlerin kıyafetlerinde herhangi bir süsleme unsuruna yer verilmezken, sadece Ereş Hân'ın kıyafeti altın ile

süslenerek diğer figürlerden ayrıştırılmıştır. Ayrıca, Özdemiroğlu Osman Paşa'nın siyah atı dâhil, atların eyer örtüleri helezon sistemi üzerine oturtulmuş hatayi grubu motifleri ve üç nokta motifi ile süslenmiştir.



118<sup>a</sup>

بهر جانش بیایم بچوشت  
بر خاک و شکر بچوشت  
شده خاصه نزر که پادشاه  
بر دستند افکنده خلک



Resim 50 İ.Ü.K. F.Y. 1404 V. 118a

**Varak Numarası:** 118a

**Ebadı:** 20 x 27 cm.

**Minyatürün Konusu:** Sultan III. Murad Köşkü'nün görünüşü.

Yazma eserin 118a numaralı sayfasında, Kubbealtı ve III. Murad Köşkü'nden bir görüntü yer almaktadır. Tek tam sayfa halinde hazırlanmış resimli alan, üstten bakışla tasvir edilmiştir. Dikey formda gelişen kompozisyonun üst kısmında, beyne-sütur tekniği ile süslenmiş talik metinler görülmektedir. Sayfanın üst kısmında, çeşitli renklerde ifade edilmiş mimari öğeler yer almaktadır. Adalet Kulesi, Harem daireleri, Hasoda ve III. Murat Köşkünden oluşan bu öğeler; sur duvarları ile çevrelenmiş saray bahçesine bakmaktadır(Ekmekçiabaşı,1996:41). Geniş ağaçlık alanı ile bir koruyu anımsatan bahçe, kalenin surları ile nihayetlenmektedir. Sur duvarları ile gümüş renginde ifade edilmiş deniz arasında kalan sahil şeridinde, sivri yapraklı ince gövdeli ağaçlar yer almaktadır. Ayrıca yine bu kısımda revaklar üzerine oturtulmuş dik bir çatıya sahip köşk resmedilmiştir.

Minyatür alanının büyük bir kısmını kaplayan bahçe zemininde, sadelik ve doğallık esas alınmıştır. Tarama tekniğinde boyanmış, zarif formlu serviler belli bir şema takip etmeksizin dağınık bir şekilde yerleştirilmesi ile bahçe alanının doğal bir görünüm kazanması sağlanmıştır. Servilerin yanı sıra narin ve uzun gövdeli natüralist üslupta ifade edilmiş farklı cins ağaçlar da yer almaktadır. Ayrıca, bahçenin muhtelif yerlerinde oturmak veya dinlenmek amacıyla kullanılan köşkler inşa edilmiştir. Dörtgen, havadar, geniş saçaklar üzerinde yükselen bu köşkler, mimari yapılar ile bahçe arasında bir kaynaşma sağlamıştır. Altın renkli gökyüzü altında, üstten bir bakışla düzenlenmiş manzara; pastel renkler ile kombinlenerek sade ve doğal bir görüntüye bürünmüştür.



Resim 51 İ.Ü.K. F.Y. 1404 V. 119b

**Varak Numarası:** 119b

**Ebadı:** 19.5 x 27 cm.

**Minyatürün Konusu:** Münüçehr'in müslüman olup, Mustafa adını alması.

Kanuni devrinde Osmanlı egemenliği altına alınmış olan *Samtskhe Atabeyliği*'nin o dönemde başında İkinci Keyhüsrev'in karısı *Débora*'nın *Minüçehr* ve *Beka* isimlerindeki oğulları vardır. Osmanlı kaynaklarında *Karioğulları* ismi ile anılan bu beyliğin ihtiyaten ikiyüzlü bir siyaset takip ettiği; hem Tokmak Han'a, hem Lala Mustafa Paşa'ya sadakat gösterdiği bilinmektedir. Nitekim bu kurnaz prenses, Çıldır zaferi üzerine iki büyük oğlunu beş veya altı bin kişilik bir kuvvetle Türk ordusuna gönderip tabiiyet ve itaatini arz ettirmiştir. Orduya gelen iki prensten Manuçar/Minüçehr İslam'ı kabul ettiği için Osmanlı serdarının Mustafa ismini almış ve kendisine Tiflis yolundaki Azgur sancağı verilmiştir(Danişmend,1972:22).

Tiflis'e doğru hareket eden Lala Mustafa Paşa'nın ordusuna kılavuzluk etmek üzere Münüçehr Mustafa Paşanın eşlik ettiği ve Çıldır Köyü civarında etrafta güvenlik tedbirleri olarak göl kenarında konaklama kararı alındığı bilinmektedir(Kazıcı,2000:83). Münüçehr'in itaat ve desteğini konu alan minyatürlü sayfa, eserin 119b numaralı sayfasında işlenmiştir. Tek tam sayfa halinde hazırlanmış minyatür cepheden bir bakışla tasvir edilmiştir. Minyatürde ilk göze çarpan Münüçehr Mustafa Paşa ile Lala Mustafa Paşa'nın ifade edilmiş şeklidir. Sayfanın neredeyse tamamını kaplayan yeşil tepe üzerinde, atları üstünde izlediğimiz bu figürler; boyut, renk ve konum açısından farklılaştırılarak hiyerarşik bir vurgu yapılmıştır. Söz konusu figürlerin kompozisyondaki diğer figürlerin neredeyse iki katı büyüklüğünde çizilmesi, resim alanında yer alan elemanların boyutlarının eylemdeki etkinlik ve anlam derecelerine göre değerlendirilmesinden de kaynaklanmaktadır. Paşaların atları da söz konusu durumdan mütevellit daha büyük ve gösterişli tasvir edilmiştir. Noktalama tekniğinin uygulandığı kula renkli at ve bezemeli eyer örtülü kahverengi at, kompozisyondaki diğer atlardan farklılaştırılmıştır.

Minyatürde Osmanlı askerleri ve Samtskhe atabeyliğine ait figürler karışık bir şekilde konumlandırılmıştır. Fakat her iki paşaya ait atların önünde kendi maiyetinden figürler yer almaktadır. Oldukça küçük ifade edilmesi ile dikkat çeken bu figürlerin alt kısmında, yine küçük bir şekilde çizilmiş dört adet figür sayfanın sağ alt köşesinde yer alan göle doğru ilerlemektedir. Gümüş rengi ile boyanmış göl dalgalı bir şekilde ifade edilirken, gölün



üstündeki kırmızı renkli geminin etrafını saran dalgalar helezonik bir şekilde tasvir edilmiştir. Bir başka dalga efektinin kullanıldığı alan ise, gemideki sancaktır. Kırmızı renkli bu sancağın dalgalı bir şekilde görülmesi, eserde ilk defa karşılaşılan bir durumdur.

Sayfanın büyük bir bölümünü oluşturan yeşil tepenin ardında, minyatürün arka planı olarak yorumlayabileceğimiz pembe ve mor tepeler yer almaktadır. Tepelerin ardında sıralı bir şekilde dizilmiş bu figürlerden en dikkat çeken eflatun tepenin önünde, beyaz atının üstüne gördüğümüz sakallı ve uzun puşili figürdür. İfade ediliş şeklinden Hristiyan bir din adamı olabileceğini düşündüğümüz figürün karşı tarafında ise gruplar halinde izlediğimiz Osmanlı askerleri ile Samtskhe atabeyliğine mensup birlikler yer almaktadır.

Altın renkli gökyüzünde stilize edilmiş yığma bulutlar ve natüralist üslupta ifade edilmiş çalı figürleri ile kompozisyon tamamlanmıştır. Tepelerde limonküfü rengi, pembe ve eflatun renginin sıralı bir şekilde kullanılması ile tepeler birbirinden ayrılmıştır. Ayrıca yeşil tepeyi kırmızı ile, pembe tepeyi de yeşil ile gölgelendiren nakkaş, kontrast renklerle bu gölgelemeden dolayı bir denge sağlamıştır. Figür yoğunluğunun fazla olduğu örnek minyatürde, askerlerin kıyafetlerinde genel olarak kırmızı, mavi, sarı ve turuncu gibi canlı renkler ile homojen bir dağılım sağlanmıştır. Figürlerin kıyafetlerinde herhangi bir süsleme unsuruna yer verilmezken, sadece atların eyer örtülerinde, helezon sistemi üzerine oturtulmuş hatayi grubu motifleri ve tepelik motiflerinin yer aldığı kompozisyonlar yer almaktadır.



Resim 52 İ.Ü.K. F.Y. 1404 V. 122a

**Varak Numarası:** 122a

**Ebadı:** 15.5 x 30.5 cm.

**Minyatürün Konusu:** Minüçehr (Mustafa Paşa)'nın İstanbul'da Padişah tarafından kabulü.

Münüçehr'in Mustafa Paşa'ya itaatini arz edip, hidayete nâil olma hevesi İstanbul'a bildirilince, padişahın iltifatına mazhar olması için Minüçehr, payitahta davet edilir. Bunun üzerine Lala Mustafa Paşa, 20 Nisan 1579 tarihinde Minüçehr ve kardeşi Kvarkvare'yi Erzurum'dan İstanbul'a gönderir. Bu ziyaret hakkında kaynaklarda yeterli bilgi bulunmasa da, Rahip Salmon Schweigger'ın kardeşler ile İstanbul'da görüşmesinden naklettikleri, kardeşlerin faaliyetleri hakkında bir takım bilgiler vermektedir. Edinilen bu bilgilere göre; Minüçehr ve Kvarkvare 3 Haziran 1579 günü 150 kişilik bir heyetle İstanbul'a gelip, epeyce bir müddet sarayda kalmıştır. Minüçehr kendisine idari bir görev verilmesi için padişahın da katıldığı bir divan toplantısında Müslüman olduğunu açıklayıp sünnet olmuştur. On yaşındaki oğlunu da sünnet ettiren Minüçehr, sadakatının bir ifadesi olarak oğlunu sultana hediye etmiştir. Fakat Rahip Salmon'un düşüncesi, Minüçehr'in ve bazı adamlarının idareyi ele alabilmek ve ülkesine hâkim olabilmek için Müslüman olduğu ve ülkesine döndüğünde tekrar Hristiyan olduğu yönündedir (Gümüş:176).

Açıkladığımız bu ziyaret kapsamında Minüçehr'in Sultan tarafından kabulü ve hediyelerinin takdimi yazma eserin 122a numaralı sayfasında ele alınmıştır. Tek tam sayfa halinde, cepheden tasarlanmış resimli alan, altın renkli cedvel ve lapis renginde iplik ile çevrelenmiştir. Sayfanın üst kısmında iki sıra ve dört sütundan oluşan talik metinler yer almaktadır. Metinlerin üstünde bir adet büyük kubbe ile revak kemerlerinin üstünde yer alan dört küçük kubbe ve iki yarım kubbe cedvelden sayfaya taşmış bir şekilde resimlenmiştir. Dikey formda gelişen resimli alanda figürlerin boyutları, yönü ve resim alanındaki konumları hiyerarşik düzen esas alınarak resmedilmiştir. Bu bağlamda Sultan Murat sahnenin sol üst köşesine yerleştirilmiş tahtında oturur vaziyettedir. Yatay bir hat üzerine yerleştirilmiş diğer figürlerden daha iri çizilmiş Sultan; sorguçlu başlığı, sarı ve yeşil renkli iç elbisesi ile kırmızı kürklü kaftanı içinde tasvir edilmiştir. Hiyerarşik düzen neticesinde, padişahın hemen sağında kubbe vezirleri, solunda silahtar ve ibrikdârı, padişahın önünde kollarına girilmiş olarak huzura getirilen elçi, arka tarafında diğer vezirler ve son olarak sayfanın alt tarafında hediyeleri taşıyan görevliler resmedilmiştir. Bu görevlilerin arkasında siyah kaftanı,

kahverengi kapaniçesi ve elinde başlığı ile iri bir şekilde tasvir edilen Münüçehr Mustafa Paşa huzura girmek için beklemektedir.

Örnek minyatürde Sultan Murat'ın hiyerarşik vurgusunu sağlayan en önemli unsurlardan biri üzerinde oturduğu  $\frac{1}{2}$  simetrik çizilmiş tahttır. Altın üzerine geometrik süslemeler ile gösterişli hale getirilmiş tahtın arkalık kısmı boş bırakılmış ve arka planı beyaz rengi ile ifade edilerek, Sultanın mekânda daha net algılanması sağlanmıştır. Ayrıca üst kısmına simetrik iki adet köşebent çizilerek içine rûmi motifleri tatbik edilmiştir. Sultanın üzerinde yer aldığı mavi renkli halı kıymetli tezyini detaylara sahiptir.  $\frac{1}{4}$  simetrik dikdörtgen formundaki halı, siyah renkte tatbik edilmiş hatayi grubu motifleri ile rûmi motiflerinden oluşan bir desen ile süslenmiştir.

Sayfanın üst kısmında, elçinin kabulü konusu işlenirken, alt tarafında görevliler tarafından hediyelerin takdimi resmedilmiştir. Sayfanın soluna doğru verev bir hat üzerinde ilerleyen görevliler; altın ibrik ve kâseler, sürahiler, top kumaşlar gibi kıymetli hediyeler teşhir etmektedirler. Bu hediyelerden bazıları hatayi grubu motifleri, bir grubu ise serbest süsleme unsurları ile bezenmiştir. Pembe ve limonküfü renkli zeminin geometrik süslemeler ile bezendiği minyatürde figürlerin kıyafetlerinde; kırmızı, mavi, turuncu, sarı, yeşil gibi canlı renkler tercih edilmiştir.



Resim 53 İ.Ü.K. F.Y. 1404 V. 125b

**Varak Numarası:** 125b

**Ebadı:**20.3 x 28.2 cm.

**Minyatürün Konusu:** Kars Kalesi ve Serdar'ın kale dışındaki karargâhı.

Osmanlı Devleti'nin Kafkasya hâkimiyeti için önem arz eden ve İran sınırında harabe bir şekilde olan Kars'ın tahkimini elzem gören Sultan Murat, Lala Mustafa Paşa'yı bu iş için görevlendirir. Bu emir üzerine ordusunu toplayan Paşa, Erzurum'dan ayrılıp 26 Temmuz 1579 yılında Kars sahasına ulaşır ve Kars'ın tamiratına başlanır. İki safhada gerçekleşen tamirat sürecinde, önce iç ve dış kalelerin yapımı, sonra şehrin teferruatı tamamlanır. Akıllara hayret verecek süratle yapılan muazzam inşaatın 28 günde tamamlandığı rivayet edilir. Dış kalenin çevresi, şimdiki Taşbaşı, Orta Kapu ve Yusufpaşa mahallelerini de içine alan sûrla beraber takriben 27 bin metredir. Etrafına geniş ve derin bir hendek yapılan dış kalenin ikmalinden sonra, ikinci safha olarak nitelendirilen şehircilik faaliyetlerine başlanmıştır. Narın-kale denilen iç kalesi ve burçlarla tahkim edilen dış kalesiyle etrafındaki büyük hendekten, üç tarafta üç gözcü kulesinden ve bir kışladan mütevellit askeri inşaattan başka; bir beylerbeylik sarayı, üç tahsil devresine ait bir mektep ile medrese, Kars çayı üzerinde kâgir ve biri ahşap olmak üzere iki köprü, zarif ve heybetli minareleriyle beş cami ve halk için evler, konaklar, hamamlar, değirmenler, su terazileri yapılmış, yollar ve sokaklar tanzim edilmiştir. 58 günde iç kalenin ikmalini tamamlayan ordunun en mühim icraatlerden biri de Kars çayından bir kol alıp dış-kale içine akışı sağlaması ve bu suretle halkın su ihtiyacını temin edip kalenin etrafındaki hendeğin istenildiği zaman doldurulabilecek hale getirmiş olmasıdır(Danişmend,1972:41,42).

Osmanlı'nın taşı, toprağı ve alın teri ile meydana getirilmiş ve sadece askeri bakımdan değil, şehircilik bakımından da Türk eseri olan Kars şehri ve Serdarın karargâhı yazma eserin 125b numaralı sayfasında ele alınmıştır. Tek tam sayfa halinde, cepheden tasarlanmış resimli alan, altın renkli cedvel ve lapis renginde iplik ile çevrelenmiştir. Sayfanın üst kısmında dört sütundan ibaret talik metinler yer almaktadır. Sayfa Kars nehri aracılığı ile kale ve otağ olarak iki kısma ayrılmıştır. Sahnenin üst bölümü olarak değerlendirdiğimiz alanda, oldukça detaylı bir şekilde tasvir edilmiş burçlar ile çevrili kale ve kalenin içinde neredeyse birebir betimlenmiş şehir yer almaktadır. Üstten bir bakışla tasvir edilen şehrin içindeki tüm yapılar perspektif denemeleriyle gerçeğe uygun bir şekilde resmedilmiştir. Topoğrafik bir anlayışta çizilmiş iç kalenin tam ortasında minareli, tek kubbeden ve iki yarım kubbeden oluşan bir

camii dikkat çekmektedir. Dış beden duvarları, pencere açıklıkları; hatta çörtlenlerine kadar dikkatle çizilen camii, oldukça detaylı bir şekilde ele alınmıştır. Arkasında, bahçe içinde tek kubbeli bir yapı yer alırken; etrafında beşik çatılı sıralı bir şekilde evler dizilmiştir. Aynı anlayış ile ifade edilen şehre ait tüm yapılarda beyaz, turuncu, kırmızı renkleri tercih eden nakkaş, çatı ve kubbe gibi detaylarda gri ve maviyi dönüşümlü kullanarak, minyatürde bir hareketlilik sağlamıştır. Ayrıca düşman askerine karşı kazanılan zaferlerin nişanesi olarak, kalenin burçlarında ve şehre giriş kapısında düşman askerlerine ait kesik başlar yer almaktadır. Detaylı bir şekilde ifade edilen kesik başların teşhiri düşmana karşı bir gözdağı olarak da yorumlanabilir. Kesik başların yanı sıra, kalenin muhtelif yerlerine Osmanlı sancakları resmedilerek, Osmanlı hâkimiyetinin vurgusu yapılmıştır.

Sayfanın sol tarafından başlayan Kars nehri, köprüünün hizasından bir kolla ayrılarak şehrin içine doğru aktarılırken, hemen ilerisinde başka bir kolla kalenin etrafını çevreleyen hendeği doldurmaktadır. Gümüş rengi ile ifade edilmiş nehir, kıvrımlar oluşturarak sayfanın alt tarafında yer alan karargâhın soluna doğru akmaktadır. Sayfanın diğer konusunun işlendiği bu alanda Mustafa Paşa'nın karargâhı ve askerleri yer almaktadır. Söz konusu alan, tasarım özellikleri, kurgusu, tercih edilen renkleri ve tezyini detayları ile eserin; 69b, 71a, 76b, 81b, 89b, 91a ve 94b numaralı sayfaları ile birçok benzerliğe sahiptir. Farklı boyutlarda resmedilmiş üç tane çadır ve iki adet seyaban yukarıda zikrettiğimiz sayfalardan aşına olduğumuz usûlde süslenmiştir. Yeşil, beyaz ve gri çadırların gölgelikleri, şemse ve köşebentlerle paftalanmış; içleri rumi ve hatayi grubu motiflerinden oluşan ¼ simetrik kompozisyon ile süslenmiştir.

Karargâh kısmında yer alan figürlerin boyutları, yönü ve resim alanındaki konumları hiyerarşik düzen esas alınarak resmedilmiştir. Buna göre Lala Mustafa Paşa karargâhın sağ tarafındaki büyük, yeşil ve etekleri açık çadırın önünde oturur vaziyettedir. Yatay bir hat üzerine yerleştirilmiş maiyetinden daha iri çizilmiş Paşa'nın sağında ve solunda maiyeti sıralı bir şekilde beklemektedir. Bu figürlerin hemen arkasında mehteran bölüğü yer alırken, sayfanın sol alt kısmında ise düşman askerlerine ait kesik başları Paşa'nın huzuruna getiren delil figürleri görülmektedir.

Altın renkli gökyüzünde stilize edilmiş yığma bulutlar ve kalenin içinde ve dışında gruplar halinde resmedilmiş çalı figürleri ile kompozisyon tamamlanmıştır. Kalenin bir kısmı kahverengi renkli kayalıklı bir tepenin üstünde oturtulmuştur. Kalenin sağ ve solunda ise büyük gri tepeler ve ardına simetrik yapılar yerleştirilerek kompozisyonda bütünlük

sağlanmıştır. Pastel tonlarda ifade edilmiş çayır üstüne, çadır ve figürlerin kıyafetlerindeki canlı renkler ile renk dengesi sağlanmıştır.







Resim 54 İ.Ü.K. F.Y. 1404 V. 131b

**Varak Numarası:** 131b

**Ebadı:** 13 x 14.5 cm

**Minyatürün Konusu:** Darüssaade Ağası Mehmed Ağa'nın Şehid Mehmed Paşa'yı Padişah tarafından suale gelmesi.

Osmanlı Devleti'nin zirvede olduğu dönemlerde, Kanuni, II. Selim ve III. Murad döneminde sadrazamlık yapmış; icraatları ve başarılarıyla bir döneme damgasını vuran Hırvat asıllı Sokullu Mehmet Paşa, birçok askeri ve siyasi başarının elde edilmesinde birinci derecede rol alan önemli bir devlet adamıydı. Osmanlı teşkilatı içerisinde hatırı sayılır çoğunlukta taraftarı olduğu bilinen Paşa'nın III. Murad döneminde aleyhinde büyük bir lobi oluşmaya başlamıştı. Son yıllarını oldukça kederli ve endişeli geçiren Paşa, nihayetinde ikinci dîvanına gelen bir derviş tarafından hançerlenerek ağır yaralandı. Yapılan tüm müdahalelere rağmen kurtarılamayan Sokullu, Eyüp'te toprağa verildi(Afyoncu,2009:354,357). Yazma eserde Sokullu'nun uğradığı suikasttan ölümüne kadar ki süreç dört aşama halinde ele alınmıştır. Olayın ilk aşamasının işlendiği 131b numaralı sayfada, meseleyi soruşturmak üzere padişah tarafından görevlendirilmiş Darüssaade Ağası Mehmed Ağa'yı atının üstünde inceleme yaparken görmekteyiz. Altın cedvel ve lapis renkli iplik ile çevrelenmiş alanın üst kısmında düz ve mail nizamda yazılmış metinler yer almaktadır. Bu metinler beyne-sütur tekniğinde süslenmiştir.

Cepheden tasvir edilmiş sahne, sayfanın alt kısmına isabet etmektedir. Figürlerin hareketi sayfanın soluna doğrudur. Padişahı temsilen görevlendirilmiş Mehmed Ağa; konum, boyut ve renk olarak diğer figürlerden ayırtılmıştır. Sahnenin odak noktasında at üstünde duran tek figür Mehmed Ağa'nın etrafı sarayın acemi içoğlanlarıyla çevrilidir.

Pastel tonlarda ifade edilmiş arka plan, geometrik geçmeler ile bezenmiştir. Figürlerin kıyafetlerinde kırmızı, mavi, yeşil gibi canlı renkler tercih edilmiştir. Ayrıca Mehmet Ağa'nın atının eyer örtüsündeki altın üzerine uygulanmış tezyini detaylar dikkat çekicidir.

133a



Resim 55 İ.Ü.K. F.Y. 1404 V. 133a

**Varak Numarası:** 133a

**Ebadı:** 14.5 x 15 cm

**Minyatürün Konusu:** Darüssaâde Ağası Mehmed Ağa'nın yaralı Mehmed Paşa'yı hasta yatağında ziyareti.

Darüssaâde ağalığı, Osmanlı sarayının yönetimini şekillendiren önemli görevlerinden biri olarak kabul edilirdi. Asli görevi haremın idaresi olarak görülse de, söz konusu ağaların, padişah ve ailesine en yakın kişi olmaları sebebiyle, politik konularda etkili bir misyona sahip oldukları biliniyordu. Bu ağalardan ismi ilk olarak öne çıkan; örnek minyatürde gördüğümüz Darüssaâde Ağası Habeşi Mehmet Ağa idi (Tanındı,2002:43). Mehmed Ağa, Osmanlı tarihinde kara ağaların makamının gelişmesinde ve sarayda yüksek bir statüye gelmesinde önemli rol oynayan tarihi bir karakterdi.

Mehmed Ağa'nın, Osmanlı için dönüm noktası olarak kabul edilen bu elim suikastı bizzat yerinde inceleyerek Sultan Murat'ı yaşanan gelişmelerden haberdar etmesi; eserin 131b, 133a, 134b ve 136a numaralı sayfalarında incelenmektedir. Yaşanan gelişmeleri safhalar halinde ele alan nakkaş, 133a numaralı minyatürde; Mehmed Ağa'yı, Sadrazamın yatağı başında, yarayı sol eli ile muayene ederken karelemiştir. 14.5 x 15 cm ebadında bir alan içine tatbik edilmiş ziyaret ve tetkik konulu minyatür, sayfanın alt kısmına isabet etmektedir. Altın cedvel ve lapis renginde ipliğin çevrelediği sayfanın üst kısmında mail ve düz nizamda yazılmış ve beyne-sutur tekniğinde süslenmiş talik metinler yer almaktadır. Mail kısımların arasında kalan muska formundaki boşluklara, tek dal hatayı grubu motifleri ile süslemeler uygulanmıştır. Cepheden bir bakışla betimlenen minyatürde yer alan figürlerin boyutları, yönü ve resim alanındaki konumları eylem merkezine göre şekillenmiştir. Renkli alanlara ayrılmış iç mekânda Sokullu yaralı bir şekilde yatarken, Mehmed Ağa Paşa'nın yarasını incelmektedir. Sokullu'nun ve Mehmed Ağa'nın sağında, Sokullu'nun yerine geçecek olan ikinci vezir Ahmed Paşa oturur vaziyette, diğer iki figür ise başında bekler vaziyette resmedilmiştir. Ayrıca mekânın sol kısmındaki kapıda, perdenin ardından vaziyeti izleyen iki adet saray görevlisi yer almaktadır. Paşa'nın hasta yatağının arkasında taht formundaki simetrik alanın ortasında küçük bir pencere görülmektedir. Açıklık içindeki bu pencereye küçük bir servi ağacı resmedilmiştir. Elim bir hadisenin işlenmesinden ötürü süsleme unsurlarına fazla yer verilmeyen minyatürde, sadece duvarlarda ve zeminde geometrik geçmelerin kullanıldığı görülmektedir.



Resim 56 İ.Ü.K. F.Y. 1404 V. 134b

**Varak Numarası:** 134b

**Ebadı:** 14.7 x 18.7 cm.

**Minyatürün Konusu:** Darüssaade Ağası, Mehmed Ağa'nın ölüm haberini Padişah'a bildiriyor.

Darüssaâde Ağası Mehmed Ağa'nın Sultan Murat'a Sokullu'nun ölüm haberini getirmesi yazma eserde ele alınan suikast vukuatının üçüncü safhası olarak değerlendirilmektedir. Eserin 134b numaralı sayfasında yer alan sahnenin 14,7 x 18,7 cm. ebadında bir alan içerisine, cepheden bir bakışla resmedildiği görülmektedir. Altın renkli cedvel ve lapis renkli ipliğin çevrelediği sayfanın üst kısmında beyne-sutur tekniği ile süslenmiş talik metinli dört adet sütun yer almaktadır.

Simetrik bir anlayışta kurgulanmış mekânın eylem merkezinde padişah bağdaş kurmuş bir vaziyette Mehmed Ağa'yı dinlemektedir. Sarı kaftanı ve yeşil iç elbisesi içinde tasvir edilmiş Sultan'ın önünde siyahi bir şekilde resmedilmiş Mehmed Ağa edilgen bir duruşta; ellerini göbeğinde kavuşturmuş bir şekildedir (Fetvacı,2013:205).Padişahın sağındaki kapının önünde ise silahtarları yer almaktadır.

Sayfanın ortasında resmedilmiş Sultanın köşkü simetrik bir anlayışla kurgulanmıştır. Kademe kademe yükselen bir kavsara sistemine sahip taht, dört kısımdan ibarettir. Padişahın üzerinde oturduğu divan kısmı, içinde kanatlı bir pencerenin yer aldığı açıklık, beyaz renkteki açıklığı çevreleyen bir bordür ve son olarak mekânın dışında tasvir edilmiş pembe renkli kubbe ile dört kısımdan oluşur. Taht, genel itibariyle geometrik süslemeler ile bezenmiştir. Fakat Padişahın yaslandığı geleneksel kalıbın ayrılmaz bir parçası olarak nitelendirilen yastık, şemse ve yarım köşebentlerle süslenirken; üzerinde oturduğu minder güç ve saltanatın simgesi pars postu motifi ile bezenmiştir. Mekânın sağ tarafında yer alan iki büyük şamdan, Mehmet Ağa'nın huzura geç bir saatte çıktığını düşündürmektedir. Gece veya akşam olmasına rağmen minyatürün renklerinde herhangi bir farklılığın olmaması dikkat çeken bir husustur. Renkli alanlara bölünmüş iç mekânda, pastel tonda renklerin üzerine uygulanmış geometrik üslupta bezemeler, nakkaşhanenin genel tercihidir. Benzer bir durum ise, iç mekân tasvirli minyatürün üst kısmında yer alan kubbelerin ve servilerin gözükecek şekilde resimlenmesidir. İç mekân ve dış mekân öğelerinin bir arada kullanılmasıyla sağlanan bütünlük, klasik döneme ait çalışmalarda görülen bir uygulamadır.



Resim 57 İ.Ü.K. F.Y. 1404 V. 136a

**Varak Numarası:** 136a

**Ebadı:** 18.5 x 19.5 cm.

**Minyatürün Konusu:** Darüssaade Ağası Mehmed Ağa'nın huzuruna, Mehmed Paşa'yı öldüren meczubun getirilmesi.

Sokullu Mehmed Paşa suikastı ve Mehmed Ağa tarafından yürütülen soruşturma 136a numaralı sayfa ile son bulmaktadır. Altın cedvel ile lapis renkli ipliğin çevrelediği alanın üst kısmında beyne-sütur tekniği ile süslenmiş talik metinler yer almaktadır. Sayfanın alt kısmında 18,5 x 19,5 cm. ebadında bir alana uygulanmış minyatürdeki yapıların bir kısmı cedvel alanından taşmış bir şekilde ifade edilmiştir. Mehmed Ağa sahnenin tam ortasında; diğer figürlerin oluşturduğu daire hattın hem merkezinde hem üstünde yer alarak, adalet nezaret edişi vurgulanmıştır. Mehmed Ağa'nın sol tarafında konuştuğu askerî yetkilinin, suikastçının içoğlanları tarafından teslim alınmasına yardımcı olan yeniçeri ağası olduğu bilinmektedir. Sayfanın alt kısmında, hadım ağaların alt kısmında başı çıplak, boynuna zincir vurulmuş ve iki yeniçeri tarafından hapse götürülen suikastçi görülmektedir(Fetvacı,2013:208). Birçok kaynakta meczup olarak nitelendirilen bu şahsın, feci şekilde öldürüldüğü rivayet edilmektedir.

Sahne figürlerin elinde gördüğümüz meşaleler ve büyük kandil, olayın geç bir saate cereyan ettiğini ve huzura geç bir saatte çıkıldığını düşündürmektedir. Gece veya akşam olmasına rağmen minyatürün renklerinde herhangi bir farklılığın olmaması dikkat çeken bir husustur. Pastel tonlarda ifade edilmiş arka plan geometrik geçmeler ile bezenmiştir. Figürlerin kıyafetlerinde kırmızı, mavi, yeşil gibi canlı renkler tercih edilirken, herhangi bir süsleme unsuruna yer verilmemiştir.





Resim 58 İ.Ü.K. F.Y. 1404 V. 138b

**Varak Numarası:** 138b

**Ebadı:** 17,6 x 28 cm.

**Minyatürün Konusu:** Osman Paşa'nın Tatar Hân'ı Mehmed Giray Hân ile Şemahi'de buluşup İranlılarla savaşı ve Acem esirlerin idam edilmesi.

Kırım Hânı Mehmed Giray, padişahın emriyle ordusunu alıp Demir Kapu'ya giderek Safevilere karşı Özdemiroğlu Osman Paşa ile işbirliği için görevlendirilmiştir. Bundan önce de Osman Paşa'ya yardım emri almış olan Kırım Hânı bizzat gelmeyip, kardeşi Âdil Giray kumandasında bir kuvvet göndermişti. Bu defa Mehmet Giray'ın bizzat sefere çıkması, hem İstanbul'dan aldığı emrin ciddiyetini, hem de esir düştüğü Kazvin'de idam edilen kardeşi Âdil Giray'ın intikamını almak gayreti ile izah edilebilir. 80bin kişilik ordusuyla Mehmed Giray Hân ve Osman Paşa Demir Kapu'dan hareketleri sırasında önden sevk ettikleri bir kuvvetle İran'ın Şirvan birliklerini bozguna uğratıp, Safevileri Kür Nehri'nin güneyine çekilmek mecburiyetinde bırakmışlar ve kendileri de Şamahı'ya girmişlerdir(Danişmend,1972:45).

Tek tam sayfa halinde, cepheden bir bakışla düzenlenmiş resimli alan, altın cedvel ve lapis renkli iplik ile çevrelenmiştir. Sayfanın üst kısmında beyne-sütur tekniğinde süslenmiş talik metinler yer almaktadır. Yazma eserimizin İran-Osmanlı Savaş konulu tüm sahnelerinde olduğu gibi 138b numaralı minyatürde, aynı konuya bağlı farklı sahneler, aynı resimli alan yüzeyinde bir araya getirilmiştir. Yani çeşitli renklerde dalgalı tepelere ayrılan her bir bölüm, Osmanlı-İran mücadelesinin farklı bir sahnesini yansıtmaktadır. Sayfanın en alt kısmındaki yavruağzı renkli tepelerde at üzerinde resmedilmiş Tatar birlikleri müdahaleye hazır beklemektedir. Bu alanın üst kısmında ise limonküfü renkli tepe yer almaktadır. Bu alanda Osmanlı akıncılarının düşman askerlerine hücumu işlenmiştir. Sayfanın soluna doğru süratle ilerleyen atlı grubun arka kısmında, dört adet akıncının önlerinde cereyan eden saldırıyı izledikleri görülmektedir.

Sayfanın diğer yarısında Acem esirlerinin infazı işlenmektedir. Eflatun rengindeki bu geniş alanın sol tarafında, Kırım Hânı Mehmed Giray Han ve maiyeti;alt kısmında ise Özdemiroğlu Osman Paşa ile maiyeti, akıncılar nezaretinde getirilmiş Acem esirleri ile kesik başlara doğru yönelmişlerdir. At üzerinde resmedilmiş Mehmed Giray Hân'ın, Özdemiroğlu Osman Paşa'dan konum ve boyut olarak daha belirgin ifade edilmesi; Tatarların vurucu tatar-nogay atlarıyla büyük bir askerî güce sahip olması ve Safeviler ile girdikleri mücadelede

akıncı teşkilatını geri planda bırakacak kadar yüksek performans sergilemiş olmaları ile yorumlanabilir.

Eflatun alanın sol tarafında akıncılar tarafından getirilmiş esirler önlerinde ise kös çalan esir bir kûsi yer almaktadır. Nitekim Osmanlı geleneğine göre infaz törenlerinde çalan kös düşman kösü; çalan kişi de, esirlerden biri olmalıydı. Kûsinin hemen önünde ve sayfanın odak noktasına isabet gelecek alanda ise düşman askerlerine ait kesik başlar görülmektedir. Gerçekçi bir yaklaşımla ifade edilmiş kesik başlardan biri Mehmed Giray Han'ın maiyetinden bir askerinin elinde resmedilmiştir. Bu kesik başları, eflatun tepenin üst tarafında kalan; biri Tatar, diğer ikisi Osmanlı askerlerinin teslim ettiği düşünülmektedir. İdam eyleminin geçtiği büyük tepenin ardında altın gökyüzü ile ifade edilmiş alan, minyatürün son bölümüdür. Sayfanın en alt kısmı ile bu alanı minyatürde geçen hadisenin arka planı şeklinde yorumlayabiliriz. Nitekim sayfanın alt ve üst kısmında akıncıların, Acemlere yaptığı hücum işlenmektedir.

Altın renkli gökyüzünde stilize edilmiş yığma bulutlar ve stilize edilmiş ağaç figürü ile kompozisyon tamamlanmıştır. Fon rengi olarak eflatun, limonküfü ve yavruağzı rengini sıralı bir şekilde kolaj misali kullanan nakkaş, tepeleri birbirinden ayırarak ritmik bir görünüm elde etmiştir. Figür yoğunluğunun fazla olduğu örnek minyatürde, askerlerin kıyafetlerinde genel olarak kırmızı, mavi, sarı ve turuncu gibi canlı renkler kullanarak homojen bir dağılım sağlanmıştır. Ayrıca Tatar Hân'ın maiyetine ait sancaklar; kırmızı, sarı ve yeşil gibi salt renkler ile ifade edilirken, konum ve boyut olarak da bir farkındalık sağlanmıştır. Figürlerin kıyafetlerinde herhangi bir süsleme unsuruna yer verilmezken, atların eyer örtüleri ile kalkanlar, helezon sistemi üzerine oturtulmuş hatayi grubu motifleri ile süslenmiştir.



140

ز دشمن نیدند نام و نشان / نمودند جغت سبکی درون / ایسران و ان پیش ازین کباب / چو زارت خشنده از آفتاب

Resim 59 İ.Ü.K. F.Y. 1404 V. 140b

**Varak Numarası:** 140b

**Ebadı:** 17,4 x 25cm

**Minyatürün Konusu:** Mehmed Giray Hân'ın Genceliler'i esir alıp Şirvan'a dönüşü.

Mehmed Giray Han ve Özdemiroğlu Osman Paşa kuvvetleri, İran'ın Şirvan ordusunu bozguna uğratıp Safevileri Kür Nehri'nin güneyine çekilmek mecburiyetinde bırakmışlar ve kendileri de Şamahı'ya girmişlerdir. Şirvan geri alınmış ve bu zafer neticesinde Tatar akıncılarının Gence ahalisi vurulduktan sonra Kızılağaç'a kadar her tarafı yağma ve tahrip ettiği, canlı ve cansız tüm ganimetlere el koyduğu bilinmektedir. İsmail Hami Danişmend'in Osmanlı Tarihi Kronolojisi kitabı üçüncü cildinde, Dal Mehmet'in bu harekette alınan esirlerin bolluğunu "*Bir dilim nâna idi bir meh-cebin*" mısraları ile anlattığını aktarır(Danişmend,1972:51).

Eserin 140b numaralı sayfasında ele alınan saldırı sahnesi tek tam sayfadan oluşmaktadır. Cepheden tasvirle, dikey gelişen formda tasarlanan minyatürün ufuk hattının oldukça yüksek tutulduğu görülmektedir. Altın renkli cedvel ile lapis renkli ipliğin çevrelediği resimli alanın üst kısmında talik metinler yer almaktadır. Nakkaş, mavi ve yeşil renkli tepeler şeklinde iki kısma ayrılmış resimli alanda, saldırı ve yağma konusunu gerçekçi bir şekilde ele almıştır. Sayfanın alt kısmındaki yeşil alanda değişik yaş gruplarından oluşan Gence ahalisinin zor kullanılarak götürülüşü anlatılmaktadır. Grubun içindeki ihtiyar bir figür ve çocuklu bir annenin yüzündeki endişeli ifade izleyiciye aksetmektedir. Yeşil alanın arka kısmında ise iki Tatar akıncısının bir kadın ve bir çocuğu zor kullanarak kaçırdığı görülmektedir. Yeşil tepenin daha gerisinde kalan eflatun tepede de, durum farklı değildir. Gence esirlerinin, arka Tatar askerleri ve akıncıları tarafından sayfanın soluna doğru götürülüşü görülmektedir. Arkada siyah atı ile konum ve boyut olarak farklılaştırılmış figürün Kırım teşkilatı içinde önemli bir rütbeye sahip olduğu düşünülmektedir. Bu figürün arkasında maiyetinin bir kısmı cedvel altında bırakılarak alan genişletilmiş ve siyah atlı Tatar beyinin vurgusu için yer açılmıştır. Eflatun tepelerin ardında ise iki Tatar akıncısının, arkalarındaki çocukları süratle kaçırdığı resmedilmiştir.

Altın renkli gökyüzü altında pastel tonlardaki tepelerde, gruplar halinde ilerleyen figürler, mavi, kırmızı, turuncu ve sarı gibi salt renkler ile ifade edilmiştir. Siyah atlı figürün atının eyer örtüsünde ve bazı figürlere ait sadaklarda altın renkli süslemeler tatbik edilmiştir.



Resim 60 İ.Ü.K. F.Y. 1404 V. 141b

**Varak Numarası:** 141b

**Ebadı:** 15 x 23 cm.)

**Minyatürün Konusu:** Fransa Elçisi'nin Padişah tarafından kabulü.

İngiliz Kraliçesi Elizabeth, XVI. yüzyılın sonlarında ezeli rakipleri olan Katolik İspanya'ya karşı dönemin tartışmasız en büyük gücü olan Osmanlılar ile ittifak kurmaya karar verdi. Protestanlığın himayesindeki Kraliçe Elizabeth, İngiliz elçisi William Harborne aracılığı ile gönderdiği mektuplarda, din kozunu sonuna kadar kullanıp, Katoliklere karşı verdiği mücadelede Osmanlı'dan destek istediğini belirtiyordu. Kısa bir süre sonra Harborne, çabalarının meyvelerini toplamaya başladı ve temsil ettiği ticari müessesenin aracısız bir şekilde ticaret yapabilmesine olanak sağlayan izni aldı. Böylece İngiltere, Osmanlı İmparatorluğu nezdinde Fransızlar ve Venedikliler ile aynı güç ve imtiyazlara sahip oluyordu. Bu gelişmeler üzerine Fransa Kralı III. Henry, İstanbul'a Baron de Germales unvanını taşıyan Sieur de Germigny isminde bir elçi gönderdi ve bu elçisine İngilizlere verilen hakkı geri aldırmasını; o sırada Osmanlı ile sulh akdine çalışan İspanya'nın teşebbüsüne mani olmasını ve Osmanlı ile eski samimi münasebetlerin iadesi için çalışmasını emretmişti. Fransa elçisi bir buçuk sene kadar uğraştıktan sonra İspanya ile üç senelik bir mütareke akdine engele olamamışsa da, Türk limanlarında ticaret hakkını Fransız bandırasına hasreden bir kapitülasyon fermanına muvaffak olmuştur(Danişmend,1972:38,57).

Tek sayfa halinde, dikey gelişen formda hazırlanmış sayfa, klasik dönem Osmanlı minyatür sanatında, elçi kabul sahneleri ile paralellik gösteren bir düzenlemeye sahiptir. Bu bağlamda, altın cedvel ve lapis renkli ipliğin çevrelediği resimli alanın üst kısmında, beyne-sütur tekniği ile süslenmiş talik metinler yer almaktadır. Figürlerin boyutları, yönü ve resim alanındaki konumları hiyerarşik düzen esas alınarak resmedilmiştir. Bu bağlamda Sultan Murat sahnenin sağ üst köşesine yerleştirilmiş tahtında oturur vaziyettedir. Yatay bir hat üzerine yerleştirilmiş diğer figürlerden daha belirgin ifade edilen Sultan; başında sorguçlu başlığı, yeşil renkli iç elbisesi ve kürklü sarı kaftanı içinde tasvir edilmiştir. Hiyerarşik düzen neticesinde, padişahın hemen solunda elinde nâme ile Sadrazam Koca Sinan Paşa ve diğer kubbe vezirleri, sağında silahtar ve ibrikdârı, tahtın önünde kollarına girilmiş olarak huzura getirilen elçi, arka tarafında diğer vezirler ve son olarak sayfanın alt tarafında hediyeleri taşıyan görevliler resmedilmiştir.

Örnek minyatürde Sultan Murat'ın hiyerarşik vurgusunu netleştiren en önemli unsurlardan biri üzerinde oturduğu  $\frac{1}{2}$  simetrik çizilmiş tahttır. Altın üzerine geometrik süslemeler ile gösterişli hale getirilmiş tahtın arkalık kısmı boş bırakılmış ve arka planı beyaz rengi ile ifade edilerek Sultanın mekânda daha net algılanması sağlanmıştır. Cepheden resmedilmiş tahtın sadece basamak kısmı farklı bir açıdan çizilerek idraki sağlanmıştır. Tahtın altında dikdörtgen formlu pars postu motifleri ile bezenmiş pembe tonlarında bir halı yer almaktadır. Kırmızı ve pembe tonlarındaki halının ortasındaki şemsenin, tezat bir yeşil ile ifade edilmesi, eserde daha önce çalışılmış halı tezyinatında karşılaştığımız bir durum değildir. Oldukça titiz bir işçiliğe sahip bu şemsenin içi  $\frac{1}{4}$  simetrik rumi ve hatayi grubu motiflerinden oluşan kompozisyon ile bezenmiştir.

Yazma eserin, 141b numaralı sayfasındaki sahne, önceki sayfalarda işlenen elçi kabul sahneleri ile ortak özelliklere sahip olsa da, o sayfalardan ayrılan önemli bir tarafı da mevcuttur. Fransa Kralı III. Henry tarafından gönderilen hediyelerin nitelik ve niceliği, özellikle yazma eserin 41b-42a numaralı sayfalarında yer alan Acem elçisinin takdim ettiği hediyeler ile kıyaslandığında, bu hediyelerin gösterişsiz ve sönük kaldığı görülmektedir. Bu durum o dönemde İran'ın Fransa'dan daha güçlü oluşu ve İran'ın ipek ticaretinde başı çeken devletler arasında olması ile yorumlanabilir.

Pembe ve eflatun renkli arka planın geometrik süslemeler ile bezendiği minyatürde, figürlerin kıyafetlerinin kırmızı, mavi, turuncu, sarı, yeşil gibi canlı renkler ile ifade edildiği, bir kısmının da altın renkli süslemeler ile daha şık hale getirildiği görülmektedir.



سواره بنزل وان شد نهایی	در تادیب نام امام حکیم یهودی سا		بوفی که آمد برون از لری
ز صوف اندر کش کسوت لا جورد	مسفد به سجده دست سازد	که نام کیر اللقا خور بود	چو دید او طیبی ز قوم یهود
فضایل نیا پی عثمان بر کشید	جو زد یک شان یهود	کشاده ره جیلان کش	چو در سوران کرده در قفس
بجاش در افکنده خوار و حقیر	ز اسیر بی زرد کرد زیر	هدر بان شای عبادت	بوی فین یزد نمود استماد
چه تحقیر بگیره تشبیه کرد	بهنوش زد کوفت تحقیر کرد	تو گویی که برشت دولت از او	چو بگفت دستار کسوت از او



Resim 61 İ.Ü.K. F.Y. 1404 V. 144a

**Varak Numarası:** 144a

**Ebadı:** 11.7 x 16.7 cm

**Minyatürün Konusu:** İmam-ı Sultani'nin Yahudi hekimine ceza hükmetmesi.

Yazma eserin 144a numaralı sayfasında, o dönem yaşanan ilginç bir olay resmedilmiştir. III. Murat'ın itibar gösterdiği dönemin müftüsü Molla Abdülkerim Efendi, bir gün padişaha Yahudilerin ihtişamlı bir şekilde sarık sarmalarından dolayı Müslümanların rencide olduğu yönünde şikâyette bulunur. Bunun üzerine Sultan Murat bir daha Yahudilerin sarıklarının dikkat çekici boyutta olmaması için emir çıkartılması buyruğunu verir. Padişahın beklediği icazeti alan Abdülkerim Efendi, saraydan çıkar çıkmaz yolda büyük sarı sarıklı bir Yahudi hekim görür ve maiyetindeki görevlilere emredip Yahudi'yi sille tokat attan aşağı indirtir. Henüz padişahın verdiği buyruktan haberi olmayan Yahudi'nin hali emsal teşkil etmesi için de teşhir edilmesi istenir.

Cepheden bakışla düzenlenmiş resimli alan, sayfanın alt kısmına isabet etmektedir. Altın cedvel ve lapis renkli ipliğin çevrelediği bezeli alanın üst kısmına beyne-sütur tekniği ile süslenmiş tâlik metinler tatbik edilmiştir. Minyatürlü alan cedvelin sınırladığı alandan taşmış bir şekilde ifade edilmiştir. Yahudi hekimin derdest edilmesini buyuran Molla Abdülkerim Efendi; konum, boyut ve renk olarak diğer figürlerden ayrıştırılmıştır. Sahnenin odak noktasında at üstünde duran tek figür Abdülkerim Efendi'nin, beyaz kaftanı ve büyük başlığı ile din adamı olması vurgulanmıştır. Etrafındaki askerleri ile ceza hükmü verilip derdest olunan Yahudi hekimini izlemektedir. Müftünün emriyle üstünde bulunduğu binek hayvanından iki içoğlanı ve bir görevlinin zor kullanmasıyla indirilen Yahudi hekimin zor anları seyirciye aksettirilmiştir. Son olarak sahnenin sol tarafında yaşanan olayı izleyen iki adet figür yer almaktadır.

Yavruağzı, limonküfü ve mavi gibi pastel tonlarda renkler ile bölümlere ayrılmış arka plan geometrik geçmeler ile bezenmiştir. ½ simetrik çizilmiş bu alanın orta kısmına tam kemerli bir kapı yerleştirilmiştir. Kapının üstündeki lapis renkli dikdörtgen alana, altın renkli kıvrık dallar tatbik edilmiştir. Figürlerin kıyafetlerinde kırmızı, mavi turuncu gibi canlı renkler tercih edilmiştir.



Resim 62İ.Ü.K. F.Y. 1404 V. 145b-146a

**Varak Numarası:** 145b-146a

**Ebadı:** 17,4 x 26,7 cm. / 17,4 x 26,7 cm.)

**Minyatürün Konusu:** Sultan III. Murad'ın avlanması.

Osmanlı sarayında avcılık, savaşın bir ön tatbikatı olarak değerlendirilir ve bu hususta devletin olanakları ile desteklenirdi. Ayrıca, avcılık sporuna oldukça düşkün olan padişahlar, hem eğlenmek; hem de yönettikleri halkın durumunu yakından görmek için yılın belli zamanlarında av seferleri düzenlerdi. Osmanlı saray teşkilatında bulunan görevliler nezaretinde gerçekleşen av eğlenceleri adeta bir fotoğraf gibi resimlenir ve belgelenirdi. Savaş sahneleri gibi tam olarak gerçeği yansıtmasa da av esnasındaki hareketin başarılı bir şekilde aksettirilmesi, nakkaşın kabiliyeti olarak değerlendirilebilir.

Şehinşahnâme'nin birinci cildine ait son minyatürlü sahnesi olan 145b-146a numaralı sayfalar, III. Murad'ın bir av eğlencesini belgelemektedir. Birbirini tamamlayan ve aynı düzenlemeye sahip çift tam sayfadan meydana gelmiştir. İki sayfa da iki kısım halinde ele alınmıştır. İlk kısım; sayfanın altındaki eflatun tepelerin olduğu alandır. Bu alanda samsun ve tazı adı verilen av köpekleri ile üç adet samsuncubaşı görülmektedir. Bu av köpeklerinin yardımıyla avladıkları tavşanlar ve bir adet geyik figürünün yanı sıra, iki atlı avcı başının ok ve kılıç ile bir hayvanı yaraladıkları resmedilmiştir.

Merkezi kompozisyon şemasına göre düzenlenmiş minyatürün ikinci kısmı yeşil renkli tepeler üzerinde cereyan etmektedir. 145b numaralı sayfanın bu alanında padişah ve av maiyeti yer almaktadır. Genel olarak insan figürlerinin büyüklüğü birbirine yakın çizilse de, yalnızca III. Murat diğer figürlerinden konum, boyut ve renk olarak ayrıştırıldığı görülmektedir. Av eğlencesinde bulunmasından dolayı, Sultan Murat diğer sahnelerde gördüğümüzden farklı olarak daha sade kıyafetler içindedir. Padişahın hemen arkasında silahtarları, çakırcıbaşı, şahincibaşı ve atmamacıbaşı yer almaktadır. Ufuk hattının oldukça yüksek tutulduğu bu alanda figürler sayfanın soluna doğru hareket halindedir. Sahnenin sol tarafına kalan 146a numaralı sayfanın yeşil tepe alanında simetrik bir düzenleme görülmektedir. Orta kısmında natüralist üslupta bir ağaç, atlı figürlerin oluşturduğu simetriyi bozacak şekilde sahanın ortasına konumlanmıştır. Simetrik bir anlayışa göre yerleştirilmiş avcı askerlere ait atların, ön iki ayağı yerden kesilmiş ve arka ayakları yere sabit bir şekilde resmedilmiştir. Mehmet Başbuğ'un şahlanış olarak değerlendirdiği atların bu hareketine, av eğlencesi konulu minyatürlerde rastlamak mümkündür.

Tepelerin ardında yer alan avladıkları kuşlar ve yetiştirdikleri avcı kuşlar ile avcı askerleri yer almaktadır. Altın renkli gökyüzü altında gerçekleşen av sahnesinde, av hayvanlarının kaçışması ile sahneye bir hareket kazandırılrsa da diğer alanlar durgun bir görünüm arz etmektedir. Ayrıca avın gerçekleştiği alanda bitki örtüsünün oldukça cılız bir şekilde ifade edilmesi, dikkatin av eylemine yönlendirilmek istenmesi olarak yorumlanmaktadır. Pastel tonlarda ifade edilmiş tepeleri, arka plan olarak değerlendiren nakkaş, figürlerin kıyafetlerinde canlı renkler tercih ederek daha net algılanmasını sağlamıştır. Ayrıca, Sultan Murat ve bazı figürlerin kıyafetlerindeki altın süslemeler ile daha şık bir görünüm elde etmiştir.



## 4-DEĞERLENDİRME

### 4.1. Yazmadaki Konular

Sultan III. Murad devrinin 1574-1581 yılları arasında geçen olayları Farsça ve manzum şekilde, şahnâme tarzında anlatılan eserin ilk resimlerinden biri; babasının vefat haberini alır almaz Sultan III. Murad'ın Manisa'dan, meşalelerin aydınlattığı İstanbul Sarayı'na girişini betimler. Eserin çift sayfalık saray yaşantısının anlatıldığı diğer minyatürler arasında; Sultan III. Murad'ın cülus töreni ve Safevî Şâh'ı Tahmasp'ın elçisi Tokmak Hân'ın huzura kabulü de vardır. Cülus tebriki için 1576 yılında İstanbul'a gelen Tokmak Hân için düzenlenen karşılama merasimi ve Alay-ı Hümâyûn'u izlemesi, Şah Tahmasp'ın hediyelerini takdimi ve yine İran Elçisi tarafından getirilen paha biçilemez çadırın Padişah huzurunda kurulumu gibi merasim tasvirleri, saray yaşantısını ayrıntılı bir şekilde gözler önüne serer. 985/1577 yılında Tophâne sırtlarında olduğu kabul edilen ve sonraları Padişahın emriyle yıkılan Rasathâne ve aletleri ile Kâhire'den gelen ünlü bilim insanı ve müneccimbaşı Takiyüddin'in hizmetine verilen 15 bilim adamı ile çalışmaları, Fas'ın fethi, Padişahın bayramda tertiplelediği Dîvân ve Hüsrev Paşa'nın Saray'a gönderdiği İranlı Kumandanlara ait kesik başlar ve son olarak Sultan III. Murad'ın avlanması; eserdeki diğer çift tam sayfalı minyatürler olarak göze çarpar. Bu çift sayfalı görkemli minyatürlerin yanı sıra, tek sayfalı minyatürler de dönemin mühim hadiselerini yalın bir üslupla gözler önüne serer. Sadrazam ve kubbe vezirlerinin dîvanı, İstanbul semalarında görülen kuyruklu yıldız, İstanbul, Galata, Üsküdar ve Haliç'in bir bölümünün haritası, Mısır'dan getirilen kutsal kılıcın Sultan'a hediye edilmesi, Osmanlı Ordusunun Safeviler ile olan mücadeleleri kapsamında savaşlar, fetihler ve vezirlere tahsis olunan Otağ-ı Asafî isimli çadırda yaşanan bir takım diplomatik olaylar, Saray-ı Âmire III. Murat Köşkü ve bahçesi, Darüssaade Ağası Mehmet Ağa'nın Sadrazam Sokullu Mehmed Paşa'nın uğradığı suikastı tetkik etmesi, Abdülkerim Efendi'nin Yahudi hekimine ceza hükmetmesi, Şehinşahnâme'nin 1. cildinde yer alan tek sayfalı minyatürlerinde işlenen konulardır (Aksu,1981:7,8).

### 4.2. Yazmada Kompozisyon

Seyyid Lokman tarafından 989/1581 tarihinde telif edilen Sultan III. Murad Şehinşahnâmesi'nin I. cildinde, herhangi bir nakkaş kaydı bulunmamaktadır. Fakat mercek altına aldığımız yazma eser, XVI. yüzyılın en meşhur nakkaşı, Nakkaş Osman'ın diğer eserleri ile üslup olarak büyük benzerlikler göstermektedir. Bu sebepten bu eserin Nakkaş Osman'ın atölyesinden çıktığı kabul edilmektedir. Dört farklı sanatçı üslubunun tespit edildiği

eserde, 989/1581 tarihli arşiv belgesinden yola çıkarak; yirmi iki sanatçıdan oluşan kalabalık bir sanatçı grubunun görev aldığı bilinmektedir.

İ.Ü.K. F.Y. 1404'de bulunan Şehinşahnâme adlı yazma eserin içinde bulunan elli sekiz minyatür; 48b numaralı Kâbe konulu sayfa hariç, altın cedvel ve lapis renkli iplik ile çevrelenmiştir. 11b-12a, 13b, 14b, 15a, 16b, 17a, 25a ve 43b numaralı minyatürlerin alt veya üst kısımlarında cedvele dayalı bir şekilde zemini boyalı klasik tezhip ve zer-ender-zer tekniği ile bezenmiş muska formunda tezhipli alanlar tatbik edilmiştir.

Tüm minyatürlü sayfaların alt veya üst kısımlarında yer alan talik metinlerde geçen hikâye ile görseller paralellik göstermektedir. Minyatürlerde gelişen olayların bazıları cedvelden taşmış bir şekilde ifade edilmiştir. Dağ, deniz, tepe ya da mimari ögeler hariç figürler ile yapılan taşmalar, sayfadaki hareketliliği izleyiciye aksettirme amaçlı başvurulan bir yöntem olmuştur. Nitekim hareketli imgeler ile yapılan taşmalar sadece dış mekân tasvirli sayfalarda görülmektedir. Divan toplantıları veya elçi kabul sahnelerinin resmedildiği alanlarda böyle bir uygulamaya ihtiyaç duyulmamıştır. Ayrıca esere ait nerdeyse tüm sayfalarda cedvele dayanan figürler veya nesnelere yarım çizilmiştir. Özellikle kalabalık sahnelerde böyle bir uygulamaya başvuran nakkaş, hem olayda devamlılık algısı hissettirmiş, hem de mekânda tasarrufu hedeflemiştir.

Yazma eserin Osmanlı-İran mücadelesini konu alan 69b, 71a, 72b, 75a, 76b, 79a, 81b, 84a, 85b, 88a, 89b, 91a, 94b, 97a, 102b, 107a, 109b, 119b, 122a, 125b, 138b, 140a ve Sultan Murat Köşkünün resimlendiği 118a numaralı sayfalarda; resim alanı, cedvelin sınırladığı alandan daha geniş bir alana tatbik edilmiştir.

Eserdeki minyatürlü sayfaların büyük bir kısmında kullanılan bakış açısı, cephe ve tepe noktalarının tam ortasına rastlamaktadır. Fakat 48b numaralı Kâbe ve civarı konulu sayfa kuşbakışı; 58a numaralı İstanbul'un bir bölümünün haritasının olduğu sayfa, topografik bir bakışla düzenlenmiştir. Eserin 125b numaralı sayfasında işlenen Kars Kalesi ve şehri konulu minyatür, birden fazla bakış açısıyla çizilmiştir. Ayrıca eserin 84a numaralı Osmanlı Ordusunun Kınık Suyu'nu geçişinin resmedildiği minyatür üstten bir bakışla ifade edilerek, ordunun verdiği mücadelenin net bir şekilde algılanması sağlanmıştır. Aynı durum 97a numaralı Osmanlı Ordusunun Kınık suyu üzerinde yapılan köprüden geçişini anlatan sayfa için de geçerlidir.

Eserin cepheden tasvir edilmiş minyatürleri arasında 11b-12a, 30b-31a, 38b-39a, 41b-42a, 61b-62a ve 145b-146a numaralı çift tam sayfa minyatürleri önemli bir yer tutmaktadır.

Cephe noktasının tam ortasından bir bakışla çizilmiş sayfalar arasında, kompozisyon birbirinin devamı niteliğinde meydana getirilmiştir. Fakat 56b-57a numaralı Rasathane minyatürleri çift sayfa olup, aynı konuya hizmet eden farklı kurgulardan oluşmaktadır. Cepheden bakışla çizilen sayfalarda, kompozisyona ait bir nesnenin tasarımında farklı bir açıdan elde edilmiş görüntüsü ile söz konusu nesnenin algılanışı sağlanmıştır. Bu durum, Sultan Murat'ın tahtının bulunduğu sayfalarda da karşımıza çıkmaktadır.

Eserdeki minyatürlerin 15 tanesi iç mekân tasvirli; 43 tanesi dış mekân tasvirlidir. Dış mekân tasvirli minyatürlerin ilki olan Sultan Murat'ın İstanbul'a gitmek üzere Mudanya İskelesi'nde gemiye binmesini anlatan 7a numaralı sayfa, aynı zamanda eserin ilk minyatürlü sayfasıdır. Eserin, 8a, 11b-12a, 38b-39a, 43b, 61b-62a, 131b ve 136a numaralı sayfaları İstanbul sarayında yaşanan mühim hadiselerin ve diplomatik olayların ele alındığı dış mekân tasvirli minyatürleridir. Eserdeki dış mekân tasvirli çalışmaların büyük bir çoğunluğunu savaş ve kuşatma konulu minyatürler oluşturmaktadır. Fas'ın fethini anlatan 30b-31a ve Kafza'nın fethi konulu 50b numaralı sayfaların yanı sıra; Osmanlı-İran mücadelesi kapsamında ele alınmış minyatürlü sayfalar söz konusu gruba dâhildir. İlaveten, 118a numaralı Sultan Murat Köşkü ile 145b-146a numaralı Sultan Murat'ın av eğlencesinin resmedildiği sayfalar da eserdeki dış mekân tasvirli minyatürlerdir.

Eserde Mudanya İskelesinden İstanbul Sarayına ulaşması ve saray erkânı tarafından karşılanmasının ardından başlayan Sultan Murat'ın saltanat serüveni, kronolojik bir sırayla ele alınmıştır. Padişahın veya padişahı vekilen bulunan sadrazam, vezir veya ağaların bulunduğu sayfalar, merkezi kompozisyon şemasına göre şekillenmiştir. Saray sınırları içerisinde işlenen bir takım diplomatik olaylar ve ritüeller, Sultanın da bizzat yer aldığı sayfalardır. Eserin 11b-12a numaralı sayfalarında işlenen Cülus-ı Hümâyün konulu minyatürde, yöneten ve yönetilenin arasındaki ilişki nakkaşın biçimsel çabası ile izleyiciye aktarılmıştır. Çift sayfa olarak cepheden hazırlanmış minyatürdeki figürlerin boyut ve konumları, sahip oldukları önem ve rütbeye göre belirlenmiştir. Buna göre tebrik ve biatleri kabul eden III. Murat sayfanın sağ üst tarafında, saray erkânından daha belirgin ve gösterişli ifade edilmiştir. Ayrıca sahnede yer alan tüm figürlerin, genel olarak tek bir yöne odaklanmış şekilde tasvir edilmesi, izleyenleri eylem merkezi olan padişaha yönlendirmek amacından mütevellittir. Aynı mantık, elçi kabul sahneleri içinde geçerlidir. Sultan III. Murat, hiyerarşik büyüklükte ifade edilerek tüm figürlerden ayrıştırmıştır. Sahnenin sağ üst köşesine kurulmuş tahtında oturan padişah, padişahın eteğini öpen elçi, tahtın sol tarafında ayakta duran sadrazam ve vezirler, ön tarafta bekleyen elçi maiyeti ve hediyeleri taşıyan görevliler ile meydana getirilmiş



düzenleme; yazma eserin 41b-42a, 54a, 122a ve 141b numaralı elçi kabul sahnelerinde izlediğimiz klasik düzenleme şeklidir. Tek taraflı diplomasi anlayışı üzerinde şekillenen elçi kabul sahnelerinde, üç kıtaya hükmeden cihan padişahının takındığı tavır, gerçekçi bir yaklaşımla resmedilmiştir.

Sultan Murat'ın elçi kabul törenlerinin işlendiği 41b-42a, 54a, 122a ve 141b numaralı sayfalarda gösterilen iç mekânlar, bazen binanın kesiti alınarak, bazen de avlu veya bahçe ile bağlantılı ifade edilmiş revaklar halinde gösterilmiştir. Sokullu Mehmed Paşa'nın ölüm haberinin III. Murad'a bildirilmesi konulu 134b numaralı minyatür ile Mısır'dan gelen kutsal kılıcın Sultan Murat'a takdimi konulu 25a numaralı minyatürün mekân düzenlemesinde benzer durum söz konusudur. İlaveten her iki sayfada da Sultan'ın tahtı ½ simetrik tasarlanmıştır. 25a numaralı sayfada sol cephe duvarında yapılan perspektif denemesi ile mekân simetrisinin bozulduğu ve yapılan bu perspektif denemesi ile mekân algısının kuvvetlendirildiği görülmektedir.

Şehinşahnâme'nin figüratif anlamda en zengin kurgusuna sahip Alay-ı Hümayun konulu 38b-39a numaralı minyatürlü sayfaları, Sultan Murat'ın güç gösterisi hatta gözdağı olarak yorumlayabileceğimiz geçit törenin tüm ayrıntıları ile kâğıda dökülmüş halidir. Paralel sıralar oluşturarak, bölükler halinde ilerleyen alay, teşrifata uygun bir nizam içerisinde sayfanın soluna doğru ilerlemektedir. Yine teşrifat kuralları gereği Sultan Murat; alayın gerisinde, etrafındaki figür yoğunluğu azaltılarak tüm figürlerden daha belirgin ifade edilmiştir.

Eserin muayede konulu 61b-62a numaralı sayfaları, padişahın saray yaşantısından bir kesit olarak değerlendirebileceğimiz resimli çalışmalar arasındadır. Fakat çalışmamız esnasında Sultan Murat'ın ifade edildiği figürün tespitinde bir takım sıkıntılar yaşanmıştır. Bilindiği üzere, padişah imgesi diğer figürlerden konum, boyut ve renk olarak farklılaştırılan, minyatürde geçen olayların etrafında şekillendiği ana karakterdir. Bu doğrultuda Sultan Murat, 61b numaralı sayfanın sağ üst kısmında izlediğimiz sarı iç elbiseli, beyaz kapaniçe içindeki figür olmalıdır. Fakat bu figür, eserdeki diğer sayfalarda ifade edilen Sultan Murat figürü ile örtüşmemektedir. Sultan Murat diğer sayfalarda sakallı bir şekilde tasvirlerken, söz konusu figürün sakalsız oluşu akıllarda soru işareti bırakmaktadır. Esere ait diğer resimli sayfalarda, Sultan Murat'ın sağında veya solunda gördüğümüz beyaz kaftanı ile diğer figürlerden daha ihtiyar tasvir edilen Sadrazam Sokullu Mehmed Paşa'nın, muayede gibi önemli bir törende bulunmayışı da ayrı bir tartışma konusudur. Bu handikaplara rağmen, Osmanlı minyatür sanatı prensipleri gereği Sultan Murat, 61b numaralı sayfanın üst tarafında

oturan sarı elbiseli, beyaz kaftanlı figür olarak kabul edilmiş ve sayfanın değerlendirilmesi bu doğrultuda yapılmıştır.

Sultan Murat'ın olduğu sayfalarda saltanat alameti olması sebebi ile ayrı bir önem verilmiş ve özenle süslenmiş tahtlar, yazma eserde mekâna ve sahnenin konusuna göre farklı formlarda ele alınmıştır. Yazma eserin tören konulu minyatürlerinde altın ve değerli taşlar ile süslü, dörtgen biçimli, geometrik geçmeler ile süslü ve yarım şemse formunda arkalıklı ifade edilmiş gösterişli tahtlar görülmektedir. Cepheden tasvirli sayfalarda özellikle tören başlıklı sayfaların taht çizimlerinde perspektif hareketleri gözlemlenmektedir. Simetrik ifade edilmiş tahtlarda ise sadece basamağında perspektife yer verilerek algılanması sağlanmıştır. 11b, 41b, 43b, 54a numaralı sayfaları ile 122a,134b,141b numaralı sayfalarında gördüğümüz taht betimlemeleri arasında farklılıklar görülmektedir. Hem form, hem süsleme olarak görülen farklılıklar üslup farklılığı olarak yorumlanabilir. Ayrıca 25a numaralı sayfada simetrik ifade edilmiş tahtın formu, Nakkaş Osman'a ait Kıyâfetü'l-İnsâniyye fi Şemâili'l-Osmâniyye isimli eserdeki padişahlara ait tahtlar ile benzer bir kurguya sahiptir.

Saray sınırları içinde işlenen konuların bir kısmı; sadrazam ve kubbe vezirlerinin vekâlet ettiği divan sahneleri ve yine padişahı temsilen görevlendirilmiş Darüssade Ağasının tahkikatının betimlendiği sayfalarda işlenmiştir. Yüksek rütbeli bu görevliler, Padişahı temsilen sahnenin odak noktasında diğer figürlerden daha belirgin ifade edilmişlerdir. Etrafındaki diğer figürlerin konum ve yönleri izleyiciyi ana karaktere yönlendirecek şekilde düzenlenmiştir. Sayfanın alt veya üst tarafına isabet eden iç mekân tasvirli bu minyatürlerin, çoğu kare formlu alanlara tatbik edilmiştir. Perspektif anlayışı egemen olmadığından mekân, mimari elemanlar ve dekorasyon unsurları ile açıklanmıştır. 13b, 14b, 15a, 16a, 16b, 17a, 24a, 133a, 134b ve 141b gibi iç mekân tasvirli sayfalarda gördüğümüz üzere; halı, zemin ve duvarlardaki geometrik geçmeler ya da duvar kanatlarında yapılan perspektif denemeleri mekân duygusunu güçlendirmiştir.

Eserin 1'i çift tam sayfa olmak üzere, 23 sayfasında savaş ve mücadele sahneleri betimlenmiştir. Bunlardan 21'i Osmanlı-İran mücadelesinin resmedildiği sayfalardır. Diğer iki minyatür ise 30b-31a numaralı Fas'ın fethinin ele alındığı çift tam sayfa ile 50b numaralı Kafza'nın fethi konulu minyatürdür. 30b-31a numaralı minyatürde Ramazan Paşa öncülüğünde gerçekleşen Fas'ın fethi betimlenmiştir. Osmanlı klasik dönem çalışmalarında, kale kuşatmaları sahnelerinde kale genellikle kompozisyonun üstünde veya altında yer alırken; örnek minyatürde söz konusu kalenin, sayfayı neredeyse tamamen işgal edecek

şekilde ifade edilmesi, bu sayfada kurgusal anlamda en dikkat çeken husustur. Ayrıca kalenin pencerelerinde, kapılarında ve sur duvarlarının detaylarında perspektif denemeleri yapılmıştır. Bu sayfayı, eserdeki diğer savaş ve kuşatma konulu minyatürlere ayıran bir diğer özellik ise; figürler arasında herhangi bir çatışma yaşanmamasıdır. İlâveten, tepelerin ve kayalıkların realistik üslupta ifade edilip bu doğrultuda renklendirilmesi, sayfalar arası üslup farklılığının sonucu olarak değerlendirilmektedir. Kafza'nın fethi konulu minyatürde (50b) nakkaş, savaşın tüm merhalelerini tek bir sayfa üzerinde betimlemiştir. Kıran kırana geçen mücadele, Haydar Paşa ve maiyeti, hasar görmüş kale ve birliklerin savaş esnasında aldığı pozisyon tek sayfa içinde gerçekçi bir yaklaşımla resmedilmiştir.

Yazma eserimizde mercek altına aldığımız minyatürlü sayfaların büyük bir çoğunluğunu, Osmanlı-İran savaşları başlığı altında ele alınmış; savaş, mücadele ve diplomatik olayların ele alındığı sayfalar oluşturmaktadır. Sultan Murat'ın bizzat iştirak etmediği ve İstanbul Sarayı'ndan kontrol ettiği savaşın betimlendiği minyatürlerin diplomasi konulu sayfalarında başrol; Mustafa Paşa'ya; savaş meydanında ise cengâverliğiyle bilinen ve yüksek strateji kabiliyetine sahip Özdemiroğlu Osman Paşa'ya verilmiştir.

Lala Mustafa Paşa'nın, padişahı vekîlen bulunduğu karargâh konulu minyatürlerin kurgusunda klasik bir düzenlemenin benimsendiği ve bu düzenlemenin şablon misali uygulandığı görülmektedir. Hatta eserde yer alan vezirlerin divan sahneleri ile kurgusal anlamda ortak noktası çoktur. Dikey formda hazırlanmış ve merkezi kompozisyon şemasına göre düzenlenmiş sahnelerde etekleri açık, yeşil renkli çadırın önünde serdar, sağında ve solunda maiyeti, karşısında ise itaatini arz eden elçi veya prens figürü yer almaktadır. Otağ-ı Asafî denilen serdara ait süslü çadır, tezyini detaylara sahip seyaban ve halısı ile karargâh temalı sayfaların adeta demirbaşı olmuştur. Cepheden çizimi ile bir tablo misali izleyebildiğimiz seyabanın ortasında bezemeli bir şemse yerleştirilmiş etrafına, bulut motifleri veya hayvan motifleri işlenmiştir. Otoritenin görsel açıdan yansıtılması olarak değerlendirilen Otağ-ı Asafî'de vurgulanmak istenen siyasi üstünlük, çadırın ihtişamlı çizimi ve yoğun süslemesi ile ifade edilmiştir. Söz konusu gruba ait minyatürlerin süslemesinde bir üslup farklılığından bahsetmek mümkündür. Bu farklılık, tercih edilen motif gruplarında ve kullanılan teknikte kendini hissettirmektedir.

Seyaban, halı ve çadırdan oluşan karargâh, bazen tepelerin, bazen de nehir ve kaleden oluşan kompozisyonun önünde konumlandırılmıştır. Birçoğunun ön tarafında küçük bir su birikintisi yer almış ve bu su birikintisi kıvrımlı bir şekilde akar vaziyette gösterilmiştir. Sahnenin gerisinde izlediğimiz karargâh temalı kale tasvirlerinin, esere ait Fas ve Kafza

kalelerinden farklı bir üslup ile yorumlandığı dikkat çekmektedir. Daha yalın bir üslupla ifade edilmiş kale tasvirlerinde perspektif hareketlerine çok fazla yer verilmediği görülmektedir. Sayfanın tezyini detaylarında görülen üslup farklılığının kale betimlemelerinde de hissedilmesi, Osmanlı-İran mücadelesinin Nakkaş Osman'ın ekibine dâhil farklı bir nakkaş tarafından resmedildiğini düşündürmektedir.

Karargâh temalı çalışmalar gibi savaş ve mücadele konulu sayfalar da yazma eserin Nakkaş Osman'ın prensipleri çerçevesinde üslup farklılıklarının görüldüğü sayfalardır (72b,75a, 85b, 88a, 107a, 138b, 140a). Nakkaş, Osmanlı-İran mücadelesi başlığı altında incelediği savaşları, izleyiciye benzer düzenleme ile aktarmıştır: Ufuk hattının oldukça yüksek tutulmasıyla yaşanan mücadele, geniş bir alan içerisinde paftalar halinde ele alınmıştır. Sahnenin dinamizminin yüksek tutulduğu ilk alanda, akıncı kuvvetlerin düşman askerleri ile kıran kırana mücadelesi ile savaşın tüm dehşeti gözler önüne serilmiştir. Savaşın cereyan ettiği alan olarak yorumlayabileceğimiz bu sahada çeşitli renklerde ifade edilmiş atların üzerindeki akıncılar; ok, yay, kılıç, kalkan, mızrak gibi silahlar ile mücadele halinde resmedilmiştir. Yaşanan mücadelenin gerçekçi bir yaklaşımla sergilenmenin farklı bir yolu da kafa kesme eyleminin birebir tasvirlenmesidir. Osmanlı minyatür sanatında kafa kesme bir galibiyet, zafer ve onur nişanı olarak addedildiğinden, savaş temalı eserlerde sıkça resmedilen bir durum olmuştur. Kısımlar halinde ele alınmış muharebe meydanının diğer paftası savaşın arka planı olarak değerlendirilen alandır. Göğüs göğse bir çarpışmanın olmadığı, ordu birliklerinin paşalar önderliğinde hazır bir şekilde beklediği tepelerde, savaşçılar belli bir düzen ve disiplin içerisinde. Ufuk çizgisi olarak belirtilen üst tepelerin ardında Osmanlı akıncılarının kovaladığı kızılbaşlar ile Osmanlı askerinin cengâverliği mesajı verilirken, hücum olayının sayfanın başka bir yerine daha taşınmasıyla da sayfada bütünlük sağlanmıştır.

Eserde saray hayatı ve savaş mücadele sahnelerinin dışında bilimsel konulu bir çalışmaya da yer verilmiştir. 1577 yılında tesis edilen Rasathanede Takiyüddin ile Kahire'den gelen on beş bilim insanını, teknik aletleri ile çalışma halinde iken izlediğimiz sahne, eserin 56b-57a numaralı sayfalarında tasvir edilmiştir. Cepheden tasvirle çizilmiş resimli alanda hâkim olan enine çizgilerin monotonluğunu kitaplar, aletler ve figürlerin hareketleri bozmaktadır. Bilimsel bir çalışmayı ifade ettiğinden oldukça yalın ve süslemeden uzak bir şekilde betimlenmiştir.

Yazma eserde dış mekân tasvirli çalışmalardan biri de eserin son minyatürlü sayfası olan Sultan Murat'ın av eğlencesinin betimlendiği 145b-146a numaralı çift sayfa çalışmadır.

Birbirinin devamı niteliğinde hazırlanmış kompozisyonda av hayvanlarının kaçışması ile sahneye bir hareket kazandırılrsa da genel manada durgun bir görünüm arz etmektedir. Ayrıca olayın doğada geçmesine rağmen bitki örtüsünün oldukça cılız bir şekilde ifade edilmesi, dikkatin av eylemine yönlendirilmek istenmesi olarak yorumlanmaktadır.

### 4.3. Yazmada Figür

Yazma eserde yer alan figürlerin suretlerinin tasvirine özen gösterildiği, özellikle Sultan Murat ve vezirlerin bir portre karakterinde yansıtılmaya çalışıldığı görülmektedir. Şehinşahname'nin ana karakteri Sultan Murat, tüm sayfalarda özgün bir betimleme ile ifade edilmiştir. Çift sorguçlu büyük başlığı, çeşitli renklerdeki iç elbisesi ve altın ile süslenmiş kaftanı; sakallı ve net bir şekilde ifade edilmiş yüz hatları ile diğer figürlerden ayrıştırılmıştır. Sultan Murat'tan sonra en belirgin ifade, Sadrazam Sokullu Mehmed Paşa'ya aittir. Gerçeğe uygun olarak ihtiyar bir şekilde tasvir edilen Sokullu, hemen hemen tüm sayfalarda beyaz kaftanı ve iç elbisesi ile diğer kubbe vezirlerinden çok daha net ifade edilmiştir. Padişahın bulunmadığı savaş ve karargâh temalı sayfalarda ise Lala Mustafa Paşa ve Özdemiroğlu Osman Paşa'nın, Sultan Murat kadar olmasa da diğer figürlerden ayrışacak kadar belirgin bir ifadeye büründürüldüğü görülmektedir. Özellikle Özdemiroğlu Osman Paşa'nın yer aldığı tüm sayfalarda zırhlı ve miğferli bir şekilde resmedilmesiyle hem diğer figürlerden ayrılmış hem de savaşçı kimliği vurgulanmıştır. Bazı sayfalarda sahnenin ana karakterine ait fiziksel özelliklerinin simgesel anlatımıyla, söz konusu figürün öne çıkarılmasına imkân sağlanmıştır. Mesela 119b ve 122a numaralı minyatürlerde Minüçehr'in oldukça iri ve Darüssaade Ağası Mehmed Ağa'nın siyahi ifade edilişi bahsedilen durumu açıklamaktadır. Eserde yer alan bazı figürlerin ise bilinçli olarak küçük ifade edildiği görülmektedir. Özellikle elçi kabul sahnelerinde elçinin oldukça küçük ifade edilmesi, Sultan Murat'ın güç ve saltanatını vurgulama amacı ile açıklanmaktadır.

Tören ve karargâh temalı kalabalık maiyet içinde resmedilmiş diğer figürlerin yüzlerinde herhangi bir ifadeye yer verilmemiştir. Ayakta, elleri önde ve sükûnet içinde ifadesiz bir şekilde tasvir edilen figürler, birbirlerine tıpatıp benzemektedirler. Bazı sahnelerde, geçen olayı vurgulamak adına figürlerin yüzlerindeki anlatım eksikliği tavırla giderilmiştir. El kol hareketleri, bedenin eğilip bükülmesi ile tepkiler anlaşılır hale getirilmiştir. Örneğin Sultan Murat'ın saraya girişini anlatan 8a numaralı minyatürde, sultanı ve Sokullu'yu kapının ardından izleyen figürlerin el kol hareketleri ile meraklı ve heyecan içinde oldukları, hatta kendi aralarında ânın kritiğini yaptıklarını anlayabiliyoruz. Sokullu'nun divanını konu alan bir minyatürde (13b) ise, yüzü örtülü olmasına rağmen kadın figürünün

şikâyetçi sıfatı ile sahnede bulunduğunu, el kol ve beden hareketlerinden çıkartabiliyoruz. Söz konusu beden hareketlerini net bir şekilde görebildiğimiz başka bir sahne ise, Kafza'nın fethinin işlendiği 50b numaralı sayfada yer almaktadır. Kalenin sol tarafındaki kapıdan çıkan çocuklu kadınların yaşadığı korku ve keder, kadın figürün ellerini başına götürmüş şekilde ifade edilmesiyle dışarıya vurulmuştur. Benzer bir tavır, 140a numaralı minyatürde Gence ahalsinin zor kullanılarak götürülüşünde de görülmektedir.

Bazı sayfalarda ise figürlere ait yüz hatları ve geleneksel kıyafet stilleri mensup oldukları ırk ve din ile ilgili çıkarımlar yaptırmaktadır. Mesela eserdeki Safevi askerlerini kıyafetlerinden ve taktıkları başlıktan tanımak mümkündür. Kızılbaş da denilen bu askerler, kırmızı uçlu sivri başlıkları ile Osmanlı askerlerinden kolayca ayırt edilebilmektedir. Karargâh konulu minyatürlerde gördüğümüz Gürcü Prenslerinin kıyafet ve başlıklarının yanı sıra; Tatar askerlerinin başlık ve kıyafetleri ile yüz hatları izleyiciye mensup oldukları ırk ile ilgili ipuçları vermektedir. Tatar ırkına mensup askerlerin gözlerinin çekik bir şekilde tasvirlenmesi; sakal ve bıyıklarının seyrek oluşu onları diğer figürlerden farklı kılmaktadır. Aynı durum kıyafet ve başlıklarda da geçerlidir. Kapüşonlu kıyafetleri ve kürklü başlığı ile Kırım askerleri, eserin dikkat çeken figürlerindedir. Bu verilerden yola çıkarak eserin 109b numaralı sayfasının açıklamasında bir tutarsızlık olduğu kanısına varılmıştır. Sayfanın açıklaması, hem eserin bilgi fişinde, hem de birçok kaynakta“Adil Giray Hân'ın infazı” şeklinde yapılmıştır. Fakat minyatürde infazı gerçekleştirecek olan figürün önünde duran başlık, bir Safevi askerine ait olmalıdır. Söz konusu başlığın, Tatar ırkına mensup Giray Hân'a ait olmadığı aşikârdır. Bir önceki minyatürlü sayfada (107a) yapılan değerlendirme ve Adil Giray Hân'ın kaynaklarda geçen akıbeti göz önünde bulundurularak, katli gerçekleştirecek olan figürün Ereş Hân olduğu düşünülmektedir.

Yazma eserde figürlerin üzerinde görülen kıyafetler, figürün mensup olduğu din ile ilgili ipuçları verirken aynı zamanda sayfada geçen olayı açıklamada yardımcı bir unsur olmuşlardır. 119b numaralı sayfasında Minüçehr'in Mustafa Paşa ile görüşmesini konu alan minyatürde, din değiştiren Minüçehr'in maiyetindeki atlı figürün kıyafetlerinden Hristiyan bir din adamı olduğu anlaşılmaktadır. Bahsi geçen figürün sahnede bulunması ile Minüçehr'in İslam'ı seçmeden önce mensup olduğu dinin vurgusu yapılmak istenmiştir.

Türk kültür ve medeniyetinde önemli bir yer teşkil eden at, Şehinşahnâme'deki sayfaların çoğunda yaşanan olayı betimleme amaçlı, insan figüründen sonra kurgunun en önemli parçasını oluşturmaktadır. Saray içinde veya dışında ya da savaş meydanında

izlediğimiz tüm at figürleri, kayda değer çoğunlukta ve nitelikte tasvir edilmiştir. Gerçekçi bir formun benimsendiği bu figürlerde nakkaşın kişisel yorumunun izleri de hissedilmektedir. Natüralist renk ve dokudaki at figürlerinin tombul bir şekilde ifade edilmesi bu durumu açıklayabilir.

Bir Türk geleneği olarak kabul edilen atın kuyruğunun düğümlemesi esere ait tüm at figürlerinde karşılaşılan bir durumdur. Savaş meydanlarında Safevi atlarından ayrılan bir özellik olarak değerlendirilebilmektedir. İşlenen olaylarda üzerinde durulması gereken bir diğer husus ise atların ifadeleridir. Çünkü Nakkaş tören veya savaş meydanına, atın göz ve vücut ifadeleri yardımıyla bir mana kazandırmaktadır. Atın hareketi, ayak duruşu, rengi, dokusu ve diğer at figürleri ile oluşan armoni, bir düzenleme içerisinde izleyiciye sunulmuştur.

Binicisi ile beraber bir konu anlatmak gayesinden dolayı eserin tüm sayfalarında at figürleri, binit takımları ile görülmektedir. Bu binit takımlarına ait eyer örtüleri zengin tezyini detaylara sahiptir. Sultan Murat'ın atına ait eyer örtülerine daha çok özen gösterildiği ve daha gösterişli bir şekilde ifade edildiği görülmektedir. Her biri farklı bir tasarım şeması ile süslenen eyer örtülerinin en nadide örnekleri Alay-ı Hümayun konulu minyatürde görülmektedir.

Yazmada katır, deve gibi diğer binek hayvanlarının yanı sıra köpek, ahu, şahin ve leylek gibi hayvanlara yer verildiyse de at kadar öne çıkmadıkları, sadece olayı açıklayıcı bir unsur olarak sahnede bulunduruldukları görülmektedir. Oysaki at figürleri hiyerarşik vurguyu güçlendirmek ve sayfanın dinamizmini arttırmak gibi önemli görevler üstlenmiştir.

Ağaç, ot kümeleri ve bulut gibi doğa öğeleri, oluşturulan kompozisyonları tamamlamak için yardımcı bir unsur olarak kullanılmıştır. Amaç, olayı aktarmaktır; o halde doğa ikinci planda olmalıdır. Birkaç tane natüralist tarzda ağaç ve stilize edilmiş bulut tasviri kompozisyonu tamamlamaya kâfidir. Fakat 118a numaralı Sultan Murat'ın Köşkü konulu minyatürde sarayın bahçesi ön plandadır. Bu sebeple bahçede gördüğümüz ağaçlar, kompozisyonun önem arz eden parçaları olarak değerlendirilmiştir.

#### **4.4. Yazmada Renk**

Kompozisyon ve kurgusu zengin detaylara sahip yazmada, tercih edilen renkler de aynı kalite ve özen ile tatbik edilmiştir. Renklerin algıda uyandırdığı hissiyat göz önünde bulundurularak bilinçli bir kullanım gerçekleştirilmiştir.

Eserde genel olarak ışık, gölge, hacim ve derinlik gibi kurallara riayet edilmese de renk geçişlerinde doğru tercihler yapılarak izleyici üstünde çok yönlü bir etki oluşturmak hedeflenmiştir. Tüm sayfalarda pastel fon üzerine uygulanan salt renklerin tatbiki ile hem minyatürün okunması sağlanmış hem de hiyerarşik vurgunun altı çizilmiştir.

Saf ve doğal renklerin beraber kullanımı ile bir ahenk yakalayan nakkaşın, bulunduğu zaman diliminin renk tonunu etkilemesine izin vermediği görülmüştür. 8a numaralı Sultan Murat'ın Manisa'dan İstanbul sarayına girişini anlatan minyatür bu durumu izah eden örnekler arasındadır. Meşalelerden ve cam fanus içinde yanan kandilden Murat'ın saraya geç bir saatte giriş yapığı anlaşılmaktadır. Buna rağmen karanlığın renk üzerinde herhangi bir etkisinden bahsedilememektedir. Aynı durum 136a numaralı sayfa için de geçerlidir. Gündüz cereyan eden bir olayın renklendirilmesi ile bahsi geçen sahnenin renk tonları arasında hiçbir farktan söz edilememektedir. Ayrıca yakında veya uzakta olsun rengin hakikati değişmemiştir. Örneğin kırmızı ifade edilmiş nesne ister yakında, ister uzakta olsun renk yine kırmızıdır, herhangi bir değişime uğramamıştır.

Yazma eseri kompozisyon açısından değerlendirirken, bir üslup farklılığından bahsetmiştik. Benzer bir farklılık, renk seçimlerinde de hissedilmektedir. Nakkaş Osman'ın renk prensipleri dâhilinde yapılan nüanslar en fazla fon renginde kendini göstermektedir. Yapılan analizler sonucunda Osmanlı-İran savaşları başlığı altında ele alınmış minyatürlerin, nakkaşhane ekibine dâhil farklı bir elden çıktığı düşünülmektedir. Renk tatbiki de bu düşünceyi doğrulamaktadır. Nitekim bu mücadele kapsamındaki sahnelerin fon renginde sıcak renklerin tercih edildiği görülürken, diğer sayfalarda fon renginin daha soğuk renkler ile ifade edildiği görülmektedir. Renk tonu seçimlerinde görülen farklılık kale ve şehir betimlemelerinde de oldukça yoğun hissedilmektedir. Örneğin, Fas'ın fethinin ele alındığı minyatürde kale ve şehir, bulunduğu coğrafyanın da etkisi ile açık tonlarda ifade edilmiştir ve binaların cephelerinde yapılan tonlama ile bir derinlik sağlanmıştır. Yapılan perspektif denemelerine ek olarak canlı renklerdeki yapıların bir araya gelmesi ile meydana gelen Kafza Kalesi de Osmanlı- İran mücadelesinde gördüğümüz kale çizimlerinden farklıdır. Nitekim Tiflis, Ereş, Kars kalesi daha yalın bir ifade ve pastel renklerle karşımıza çıkmaktadır.

Kompozisyon değerlendirmesi yaparken de belirtildiği gibi, paftalar halinde ele alınmış savaş sahnesinde; her bir paftanın, yani tepenin farklı renklerle kombinlendiği görülmektedir. Limonkütü, yavruağzı, pembe, eflatun ve mavi gibi renklerle boyanan tepeler ile savaşın korkunç etkisinin bir nebze olsun kırıldığı düşünülmektedir. İlâveten söz konusu tepeler olaya fon teşkil ettiğinden, renklendirilmesinde göz alıcı renklerden kaçınılmıştır.



Tepeler üzerinde konumlanmış figürler kırmızı, mavi, yeşil, turuncu, altın ve sarı gibi canlı renkler ile ifade edilerek bir farkındalık yaratılmıştır. Osmanlı askerlerinin kıyafetlerinde ve bazen düşman askerlerinin giydirilmesinde öncelik kırmızı rengine verilmiştir. Hareket ve hayat sembolü olarak kabul edilen kırmızı, sahneye heyecan ve hareketlilik katıp, savaş alanının gerçek bir kanlı savaş sahnesine benzetilmesine katkı sağlamıştır. Farkındalık sağlama, karargâhın renklendirilmesinde de görülmektedir. Canlı bir yeşil ile ifade edilen çadır ve seyabanın üzerinde yer alan süslemeler, birlikte verilerek hem dönemin süsleme üslubu ile ilgili ipuçları verilmiş hem de zeminden net bir şekilde ayırımı sağlanmıştır. İlâveten otağ içi ve dışında tezat renklerin bir arada kullanılması ile tasarımda renk dengesi kuvvetlendirilmiştir.

İç mekân tasvirli sayfalarda yapılar; açık mavi, pembe, kirli beyaz gibi renkler ile boyanıp geometrik üslupta geçemeler ile süslenmiştir. Örüntü doku örnekleri ile sık sık karşılaştığımız yapılar, o dönemin yapıları ile paralellik göstermektedir. Hiyerarşik nizam içerisinde izlediğimiz figürlerin canlı tonlardaki kıyafetleri ile mimari öğelerin zıt harmonisi bir uyum içerisinde. Kıyafetlerin renk tercihinde yine kırmızı, turuncu, mavi, sarı, yeşil gibi renkler kullanılmıştır. Sultan Murat'ın kıyafetleri başta olmak üzere birçoğu bezemeli ve gösterişli bir halde verilmiştir. Bazen de sahnede geçen olaya bağlı olarak figürlerin kıyafetleri bir yas alameti olarak kabul edilen siyah rengi ile ifade edilmiştir. Sultan Murat'ın İstanbul Sarayına girişinin gösterildiği sahnede Sultan Murat ve saray görevlilerinden bazısı, Sultan II. Selim'in vefatı sebebi ile siyah elbiseler içindedir. Padişahın ve figürlerin başlıkları beyaz renkli; bazen tek, bazen çift sorguçlu olarak gösterilmiştir. Sultan Murat'ın başlığının ortasında yer alan mücevherlerin arasına Haremeyn hizmetçiliğinin sembolü olarak, Kâbe'yi süpüren süpürgelerden bir demet yerleştirildiği bilinmektedir.

Figür yoğunluğunun en fazla olduğu Alay-ı Hümayun konulu minyatürde (38b-39a), figürlere gereken mananın renkler ile verildiği ve oluşan renk harmonisi ile Sultan Murat'ın sağlamak istediği güç gösterisinin taçlandırıldığı görülmektedir.

Kitap sanatlarında önemli bir yeri olan altın, yazma eserin birçok alanında tercih edilmiştir. Saltanat alameti olarak kabul gören taht, hemen hemen tüm sahnelerde altın rengi ile daha vurgulu hale getirilmiştir. Yer yer iğne perdahı ile metalik bir görünüm kazanan tahtlar, geometrik geçemeler ile bezenmiştir. Eserde vurgusu yapılmak istenilen tüm detaylar altın ile belirtilmiştir. Şah Tahmasp'ın hediye ettiği ipek çadır, altın ile ifade edilerek değerli detaylara sahip olduğunun altı çizilmiştir. Altın kullanımı en fazla saray sınırları içinde yer alan imgelerde görülmektedir. Nakkaş altının gücünü savaş meydanında atların binit takımları

ve akıncıların kalkanları üzerinden vurgulamıştır. Gökyüzünü de altın ile ifade eden nakkaş, sahnede başarılı bir dağılım sağlamıştır. 58a numaralı İstanbul semalarında görülen kuyruklu yıldızın incelendiği minyatürde, yaşanan olayın tüm gerçeğiyle ortaya konulmasından dolayı herhangi bir stilazyona gitmeden, mavi gökyüzü olduğu gibi aksettirilmek istenmiştir. Bilimsel bir konuya şahsi yorumunu katmadan belgelemeyi hedefleyen nakkaş, sadece kayan yıldızı daha büyük ifade ederek dikkati o yönde toplamıştır.

Doğa betimlemelerinde altının yanı sıra gümüş renginin de tercih edildiği görülmektedir. Özellikle yazma eserin deniz, nehir ve su yolu gibi tasvirlerinde kullanılan gümüş, yapıların kubbe ve örtü detaylarında da tercih edilen bir renk olmuştur. Fakat eserimizin bazı sayfalarında da görüldüğü üzere, gümüş oksitlenmeye bağlı olarak zamanla kararmaktadır. Bu da sayfada yer yer deformasyona sebep olmuştur.

Yazma eserdeki kompozisyonlarda yardımcı ve tamamlayıcı bir görev üstlenen ağaç motifleri de gerçekçi bir yaklaşımla renklendirilmiştir. Yeşil renkli bu ağaçlar bazen tonlama tekniğinde bazen de tek ton halinde sunulmuştur. Eserde diğer bir tamamlayıcı unsur olan bulut motifleri, Osmanlı-İran mücadelesi kapsamında ele alınan sayfalarda karşımıza çıkmaktadır. Yığma olarak ifade edilen bulut motiflerinde beyaz ve mavinin tonlama tekniğinde tatbiki görülmektedir.

#### **4.4. Yazmada Tezyinat**

Tezyini unsurları bünyesinde bulundurmayan bir minyatür, bilimsel bir çalışma değil ise, detaysız kabul edilir. Bu da minyatür prensiplerine yakışmayan bir durumdur. Kurgu ve renklendirmeden sonra detaylara inilir ve tezyini unsurlar ile minyatür gösterişli bir hale getirilir. Gerçekçi bir yaklaşımla oluşturulan kompozisyon, detaylarda uygulanan süsleme unsurları ile taçlandırılır ve sayfada adeta görsel bir şölen yaşanır.

Yazma eserdeki süslemelerin geneli simetrik bir kurgu ile meydana getirilmiştir. Eserde  $\frac{1}{2}$ ,  $\frac{1}{4}$  hatta  $\frac{1}{8}$  simetrik helezon sistemli kompozisyonların olduğu tezyini alanlara rastlamak mümkündür. Takdim sayfası  $\frac{1}{4}$  simetrik bir kompozisyonla meydana gelirken, ünvan sayfasının  $\frac{1}{8}$  simetrik bir kompozisyonla süslendiği görülmektedir. İç veya dış mekân tasvirli sayfalarda incelediğimiz halı ve kilimlerin de yine simetrik bir anlayışta süslendiğini görmekteyiz. Simetrik anlayışta düzenlenmiş halı, kilim ve seyabanların kompozisyonları şemse ve köşebentler ile paftalanmıştır. Bu paftaların içi ve dışı seçilen motifler ile bezenerek kompozisyon tamamlanmıştır.

Bir yazma eserin tezyinatında kullanılan teknik, izleyiciye eserin meydana getirildiği dönem hakkında büyük ipuçları verir. Klasik dönemde çokça tercih edilen çift tahrir, havalı tahrir ya da negatif diye adlandırılan bu tekniği, esere ait birçok detayda görmek mümkündür. Özellikle halı kilim süslemelerinde, bazı mimari detaylarda, atların eyer örtülerinde, çadırlarda ve seyabanlarda incelediğimiz bu tekniğin, oldukça titiz bir şekilde tatbik edildiği görülmektedir. Çift tahririn yanı sıra zemini boyalı klasik tezhip ve zer-ender-zer tekniğinin kullanıldığı alanlar da mevcuttur. İlk olarak eserin ünvan sayfasında karşılaştığımız bu tekniğin, usta bir elden çıktığı aşikârdır. Eserin bazı sayfalarında cedvele dayalı bir şekilde ifade edilmiş muska formların içine de klasik tezhip uygulanarak, sayfa daha gösterişli bir hale getirilmiştir.

İç mekân tasvirli sayfalarda duvar, zemin gibi detayların ağ gibi örülmüş geometrik geçemeler ile süslendiği görülmektedir. Gözü yormayan silik bir şekilde ifadesiyle, mekânın algılanmasına yardımcı olan bu geçmeler bazen dış mekân tasvirli minyatürlerin kale duvarlarına da uygulanmıştır (109b).

Kompozisyon öğelerinde uygulanan süslemelerde, çift tahrir en yaygın olanı ise de bazen değişik tekniklerin de tercih edildiği görülmektedir. Eserin 69b numaralı sayfasında, seyabanın içindeki iri hatayi grubu motiflerinde tarama tekniğinin uygulandığı görülmektedir.

Eserin tezyini detaylarında motif yelpazesi oldukça geniş tutulmuştur. Hatayi grubu motifleri, en çok tercih edilen motif grubu olmuştur. Hatayi grubu motifleri; halı, kilim ve seyabanlarda; rumi motifleri ile birlikte kombinlenmiştir. Rumi motifleri tek başına çadırlarda kullanılırken, atların eyer örtülerinde ve kalkanlarda bu iki grup motifinin ekseriyetle ayrı ayrı işlendiği görülmektedir. Eyer örtülerinde bulut motifi ile meydana gelmiş kompozisyonlara da yer verilmiştir. Alay-ı Hümayun konulu çift sayfa minyatürde her bir ata ait eyer örtüsünün farklı motifler ve farklı kompozisyondan meydana gelmiş desenler ile süslendiği görülmektedir. Ayrıca eserin 71a numaralı sayfasında çadırın seyabanında hayvan motiflerinden simurg ile meydana gelen bir kompozisyon dikkat çekmektedir.

Bazı tekstil ürünlerinde pars postu motifine rastlanmıştır. Güç ve saltanatın simgesi olarak kabul edilen bu motifin, figürlerin kaftanlarının yanı sıra bazı yastık ve halılara da uygulandığı görülmüştür.

Resim alanı içerisinde yer alan talik metinler, çoğu kez beyne-sütur tekniği ile süslenmiştir. Bununla beraber eserin minyatürlü sayfaları hariç, metinlerin olduğu sayfalar da

süslemeden nasibini almıştır. Tek dal ya da kıvrımların üstüne hatayi grubu motifleri tatbik edilerek metinler arası boşluklar zarif bir şekilde doldurulmuştur.

Yazma eserin bilimsel konulu sayfaları olan 56b-57a numaralı sayfalarında herhangi bir süsleme unsuruna rastlanmamıştır. Aynı durum Kâbe ve civarının resmedildiği 48b numaralı minyatürde ve 58a numaralı İstanbul semalarında görülen kuyruklu yıldızın anlatıldığı sayfalar içinde geçerlidir.



## 5. SONUÇ

Klasik dönem Osmanlı minyatür sanatının en nadide örnekleri arasında yer alan Şehinşahname, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi Nadir Eserler bölümünde FY.1404 envanter numarası ile kayıtlıdır. Farsça nazımla dönemin şehnamecisi Seyyid Lokman tarafından, 1581 yılında hazırlanan eseri; hattat Alaaddin Mansurî talik hattıyla yazmıştır. 1574-1581 yılları arasında geçen önemli olayları anlatmaktadır. Toplam 153 varak olan yazma; 44'ü tam sayfa, 14'ü ise yarım sayfayı kaplayan 58 minyatürden ibarettir. Minyatürlü ve bezemeli alanlar için bir nakkaş kaydı bulunamamasına rağmen, dönemin meşhur nakkaşı, Nakkaş Osman'ın diğer çalışmaları ile olan benzerliklerinden ötürü, eserin Osman'ın atölyesinden çıktığı kabul görmüştür.

Eserin minyatürlü sayfaları, III. Murad'ın Manisa'dan İstanbul'a gelmek üzere, Mudanya İskeleyi'nden gemiye binmesinin gösterimi ile başlar. İkinci minyatürde İstanbul'a gelen sultanın saraya ulaşması, ardından çift sayfa Cülûs-ü Hümayûn ile III. Murad'ın saray yaşantısı gerçekçi bir yaklaşımla gösterilir. Elçi kabulleri, Alay-ı Hümayûn, vezirlerle divan, kutsal kılıcın sultana takdimi, III. Murad Köşkü, Osmanlı-İran savaşları ve yaşanan diplomatik olaylar eserin titizlikle ele alındığı konularıdır. Minyatürlü sayfalar arasında kent ve yöre tasvirlerinin bulunduğu kuşatma temalı çalışmalarda bulunmaktadır. Fas, Kafza, Tiflis, Ereş, Kars konulu çalışmalar bunlara örnektir. Bilim ve ansiklopedik konulu Takiyüddin ve ekibinin rasathanedeki çalışmalarını gösteren çift sayfa minyatürü ile İstanbul semalarında görülen kuyruklu yıldız da esere dâhil minyatürler arasındadır. Son olarak Sultan Murat'ın av eğlencesinden bir kesitin verildiği çift sayfa minyatür ile Şehinşahname'nin birinci cildinin minyatürleri tamamlanmıştır.

Kolektif bir çalışmanın ürünü olan eserin minyatürlü sayfalarında; üslup farklılıklarından söz edilse de genel prensiplerden ödün verilmediği gözlenmiştir. Belgeleme amacından mütevellit, olayları metne bağlı bir şekilde, işlenen konunun geçtiği yer ve zamana sadık kalarak aktarılmasına özen gösterilmiştir. Gerçekçi bir yaklaşımla ve yalın bir üslupla oluşturulmuş minyatürlerin kurgusu, merkezi kompozisyon şemasına göre düzenlenmiştir. Mekânların kurgusu, figürlerin yüzey üzerindeki dağılımı, yönü ve boyutu hiyerarşik ifadede etkilenecek oluşturulmuştur. Bu durumda Sultan Murat başroldedir ve kurgu ona göre şekillenmiştir. Bazı sahnelerde bizzat bulunmasa bile varlığı hissedilmektedir.

Eserde mercek altına aldığımız minyatürlü sayfaların büyük bir çoğunluğunu, Osmanlı-İran savaşları başlığı altında ele alınmış; savaş, mücadele ve diplomatik olayların ele alındığı

sayfalar oluşturmaktadır. Savaş sahnelerinde ufuk hattının oldukça yüksek tutulmasıyla yaşanan mücadele, geniş bir alan içerisinde paftalar halinde ele alınmıştır. Her bir pafta farklı bir renk ile ifade edilip, farklı eylemlere fon oluşturacak şekilde düzenlenmiştir. İncelenen minyatürlü sayfalarda uzak ve yakın algısının verilme şekli, figürlerin boyutlarında yapılan bir düzenleme ile değil; yerlerinin değiştirilmesi ile çözümlenmiştir. Figürler arasında renk, doku ve boyut farkına gidilmeden, yakında olanlar alt kısma; uzakta olanlar sahnenin üst kısmına yerleştirilerek bir düzenleme yapılmıştır.

Eserdeki minyatürlü sayfaların büyük bir kısmında kullanılan bakış açısı, cephe noktalarının tam ortasına rastlamaktadır. Bununla beraber kuşbakışı, topoğrafik ve çoğulcu bakış ile düzenlenmiş sayfalar da mevcuttur. Çalışmanın büyük bir çoğunluğunu oluşturan cepheden bakışlı sayfalarda, kubbe vezirlerinin divanı ve otağda yaşanan diplomatik olayların resmedildiği sahneler, aynı mantık üzerinde şekillenmiştir. Divan sahnelerinde; sahnenin merkezinde oturur vaziyette sadrazam veya vezir, sağında ve solunda divan üyeleri karşısında davalı veya davacılar yer almaktadır. Otağda kabul sahnelerinde de benzer kurgu dikkat çekmektedir. Etekleri açık ifade edilmiş çadırın önünde serdar, sağında ve solunda maiyeti, karşısında ise itaatini arz eden elçi veya prens figürü yer almaktadır. Genel bir kurgu anlayışının hâkim olduğu sayfalarda, bahsi geçen üslup farklılığı, klasik dönem minyatür sanatının prensipleri içinde nakkaşın kişisel kanaatinin tezahürü olarak yorumlanabilir.

Mekândan ziyade mekândakini öne çıkarmaya çalışan nakkaş, renk dağılımını da bu hedef üzerinden şekillendirmiştir. Fonda pastel renkler veya gözü yormayan süslemeler tercih ederken, figürlerin kıyafetlerinde canlı renkler kullanarak bilinçli bir vurgulama yapılmıştır. Canlı renklerin yanı sıra altının gücünü göz ardı etmeyen nakkaş, nerdeyse tüm sayfalarda altın kullanarak eseri daha gösterişli bir hale getirmiştir.

Nakkaşın, yaşanan hadiseleri genel hatları çerçevesinde izleyiciye aktarırken tezyini detayları da göstererek, eserin resimlendiği dönemde kullanılan motif, teknik ve desenleri belgeleyici bir şekilde sunduğu gözlenmiştir. Çift tahrir tekniğinin yoğunlukta olduğu tezyini detaylarda, zemini boyalı klasik tezhibin de tercih edildiği görülmektedir.

## KAYNAKÇA

- Akın,L.(2014). “Unutulmuş Bir Eser Seyyid Lokman’ın Şehnâme-i Tafsîl-i Hâl-i Âl-i Osman’ı”. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, 51, İstanbul, s.1-20.
- Aladağ,E.(2011), Minyatürde Mekân Algısı Ve Erol Akyavaş, Yüksek Lisans Tezi, D. E.Ü. Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- And, M.(2002).Osmanlı Tasvir Sanatları I: Minyatür, İş Bankası Yayınları. İstanbul.
- Aksu, H.(1981). Sultan III. Murad Şehinşahnamesi, Sanat Tarihi Yıllığı, IX-X, İstanbul, s.1-22.
- Arseven, C.E.(1986), Sanat Ansiklopedisi, C.IV., Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- Aslanapa, O. (1979). Türk ve İslam Sanatı, İnkılap ve Aka Kitapevleri, İstanbul.
- Bağcı, S., Çağman, F., Renda G., Tanındı Z.(2006). Osmanlı Resim Sanatı, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Başbuğ, M.(1990), XVI. Yüzyıl Minyatür Ustalarından Nakkaş Osman'ın Minyatürlerinde At Tasvirleri, İstanbul.
- Beydiz, M.G. (2014). Osmanlı Gemi Tasvirleri, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Bursalı, M.T.E. (1975). Osmanlı Müellifleri, C3, Meral Yayınları, İstanbul, s:75.
- Çağman, F.(2004). “Minyatür” Osmanlı Uygarlığı, C.2, Yay. Haz. Halil İnancık- Günsel Renda, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara, s. 893.
- Çağman Filiz-Tanındı Zeren, İslam Minyatürleri, Ali Rıza Başkan Güzel Sanatlar Matbaası, İstanbul, 1979.
- Çankaya, N. (2002). Osmanlılarda Manzum Tıp Eserleri Hekim Nidâi ve Ed-Dürrü'l-Manzum. P Kültür Sanat Antika, 27, İstanbul, s:80-91)
- Çürük Cenap,(1993) “Çadır Mehterleri”, DİA, 8, İstanbul, s.165-166.
- Deveci, A.(2017). İran-Türk Minyatüründe Savaş ve Mücadele Sahneleri, Kriter Yayınevi, İstanbul.

Doğan, Belkıs ve Doğanay, Aziz(2017). Akkoyunlu ve Karakoyunlu Devletlerinde Mimari ve Sanatsal Üslubu Üzerine Bir Değerlendirme. İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi, 6 (1), s. 653,654.

Ekemekçiabaşı, İ.(1996). XVI-XVIII. Yüzyıl Osmanlı Minyatürlerinde Bahçe Teması, Yüksek Lisans Tezi, İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Elmas, H.(1994). “Nakkaş Osman ve Levniye Ait Surname Minyatürlerinin Kompozisyon ve Renk Açısından İncelenmesi”, S.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

Fetvacı, E.(2013). Sarayın İmgeleri: Osmanlı Sarayının Gözüyle Resimli Tarih, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Elmas, H. (1998). Çağdaş Türk Resminde Minyatür Etkileri, Doktora Tezi, S.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

Gödaş Y., İnanç C.(2014). “Osmanlı Culus Minyatürlerinde Padişah İmgesinin Sanatçı Algısı ve Üslup Özelliklerine Yansıması”. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, 33, Erzurum.

Güreşsever, G. (1979). “Kitab al-Cerrahiyet al- Hâniye (İstanbul Tıp Tarihi Enstitüsü Nüshası) Minyatürleri”, Milletler Arası Türkoloji Kongresi Tebliğler, Sanat Tarihi, İstanbul, s.771-794.

İlden, S.(2012). Türk Minyatür Sanatının Gelişmesinde Dinin Etkisi, Akdeniz Sanat Dergisi, c5, S9,60-72.

Kılıç, H. (2015). 16-18. Yüzyıl Osmanlı Minyatürlerinin Tasarım İlkeleri Açısından Değerlendirilmesi ve Çağdaş Yorumları, Yüksek Lisans Tezi, S.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

Kütükoğlu, B. (2006). “III. Murad”, DİA, 31, İstanbul, 172-176.

Mahir,B. (2012). Osmanlı Minyatür Sanatı, Kabalcı Yayıncılık, İstanbul.

Mahir, B. (1999). “Anadolu’da Türk Minyatürlerinin İlk Örnekleri”, Osmanlı Ansiklopedisi,11, Ankara, s.167-178.

Özcan, A. (1994). Doğancı, DİA, 9, İstanbul, 487-489.

Renda, G. (1997). Osmanlı Minyatürü, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2, İstanbul, s.1266-1271.



- Saraç Sözer, Y.(2011). İslam Halklarının Sanatsal Anlatım Yöntemleri; Minyatür, Avrupa İslam Üniversitesi İslam Araştırmaları, 1, 171-194.
- Shahmari, S. (2014). Osmanlı ve İran Minyatürlerinde Figür Anlayışın Etnoğrafik Açıdan İncelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, A.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Şehsuvaroğlu,N. , Güreşsever, G. (1976). Bilim ve Sanat Tarihi Bakımından Sabuncuoğlu Cerrahiyesi. Kültür ve Sanat, 4, İstanbul, s:44-51.
- Tanıncı, Z.(2002). “Topkapı Sarayı’nın Ağaları ve Kitaplar”, U.Ü. Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, 3, s.41-56.
- Uluçay, S. (2012). “El Aman Hanı ve Köse Hüsrev Paşa Üzerine Bir Değerlendirme”, Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 1, Bitlis.
- Unat,Y. (1999).”Osmanlı Astronomisine Genel Bir Bakış”. Osmanlı, 8,s.411-420.
- Ünver, S. (2014). İstanbul Rasathanesi, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.
- Uzunçarşılı İ.H. (1972). İzahlı Osmanlı Tarihi Kronolojisi, Türkiye Yayınevi, İstanbul, c.3,s.1-69.
- Zuber, H. (1978). “Tezhip ve Minyatür”, Yeşilay Aylık Kültür ve Sağlık Dergisi, 534, İstanbul, s.15-16.