T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI ANA SANAT DALI

KANÛNÎ'NİN NAAŞININ YOLA ÇIKARILIŞINI CANLANDIRAN İKİ TASVİRİN KARŞILAŞTIRMALI ÇÖZÜMLEMESİ

Yüksek Lisans Tezi

BURCUGÜL TORAMAN

İstanbul, 2019

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI ANA SANAT DALI

KANÛNÎ'NİN NAAŞININ YOLA ÇIKARILIŞINI CANLANDIRAN İKİ TASVİRİN KARŞILAŞTIRMALI ÇÖZÜMLEMESİ

Yüksek Lisans Tezi

BURCUGÜL TORAMAN

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi ŞEHNAZ BİÇER ÖZCAN

İstanbul, 2019

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

YÜKSEK LİSANS TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN

Adı ve Soyadı : **Burcugül ~~TORAMAN~~** TORAMAN Şehnaz yanlış yazılmıştır

Anasanat Dalı : **Geleneksel Türk Sanatları**

Tezin Adı : **Kanûnî'nin Naaşının Yola Çıkarılışını Canlandıran İki Tasvirin Karşılaştırmalı Çözümlemesi**

Jüri Komisyonu tarafından 12 /06/2019 tarihinde yapılan **Tez/Sergi/Proje/Esermetni** savunma sınavında başarılı bulunan tez; kapsam, nitelik ve şekil yönünden **Yüksek Lisans** tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman	**Kurumu**	**İmza**
Dr. Öğr. Üyesi Şehnaz BİÇER ÖZCAN	MÜGSF / Geleneksel Türk Sanatları	
Asıl Jüri Üyeleri		
Prof. Dr. Banu MAHİR	MSGSÜ Fen Edebiyat Fak. / Sanat Tarihi	
Dr. Öğr. Üyesi Seher AŞICI	MÜGSF / Geleneksel Türk Sanatları	
Yedek Jüri Üyeleri		
Dr. Öğr. Üyesi Metin Erkan KAFKAS	MÜGSF / Geleneksel Türk Sanatları	
Dr. Öğr. Üyesi Sedat BALKIR	MSGSÜ / Resim	

Adı geçen öğrencinin ..14./.06./.2019 tarihindeki mezuniyeti, yukarıdaki bilgileri ve jüri komisyonu kararı Enstitü yönetim Kurulu'nun ..10.../.07../.2019..tarih ve..XIII-6. sayılı kararı ile onaylanmıştır.

Prof. Oktay ÇOLAK
Müdür

İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR iv

ÖZET v

ABSTRACT vi

RESİM LİSTESİ vii

KISALTMALAR viii

1. GİRİŞ 1

2. KAYNAKLAR VE YÖNTEM 10

2.1. Konu ve Kaynaklar 10

2.2. Çalışmanın Amacı, Sınırları ve Kullanılan Yöntem Hakkında 21

3. SALTANATIN DEVRİYLE İLGİLİ SÜRECİN BAZI TASVİRLERDEKİ YANSIMALARI 27

3.1. Kanûnî'nin Naaşının Yola Çıkarılmasıyla İlgili Sahnenin Görsel Öyküdeki Yeri ve Anlamı 27

3.2. Naaşın Belgrad'da II. Selim Tarafından Karşılanmasıyla İlgili Sahnenin Görsel Öyküdeki Yeri ve Anlamı 28

3.2.1. Belgrad Kalesi İmgesinin Görsel Öyküdeki Yeri ve Anlamı 30

3.2.2. Kanûnî'nin Saltanat Dönemini Temsil Eden Bir İmge Kalıbı Olarak Belgrad Kalesi 31

3.3. Cülûs Sahnesi 37

3.3.1. Geçmiş Sultanların Cülûs Sahnesi 39

3.4. Kanûnî'nin Saltanat Döneminin Sonunun Bazı Tasvirlerdeki Temsili 40

3.4.1. Sokollu Mehmed Paşa'nın Kanûnî'nin Ölüm Haberini Alması 41

3.4.2. Kanûnî'nin Naaşının Yola Çıkarılması 45

3.4.3. Kanûnî'nin Naaşının Karşılanması 46

3.4.4. Tabut Detayının Üç Farklı Yorumu 48

3.5. *Nüzhetü'l-ahbâr* Tasvirlerinin Süren Etkisi ve Bazı Yeni Sahneler 50

3.5.1. Kanûnî'nin Eyüp Sultan Türbesini Ziyaret Etmesi 53

3.5.2. Kanûnî'nin Sokollu Mehmed Paşa'dan Destek Alarak Ata Binmesi 55

3.5.3. Kanûnî'nin At Sırtında Zigetvar'daki Otağ-ı Hümâyûna İlerlemesi 59

3.6. *Nüzhetü'l-ahbâr*'da Kanûnî'yi Sağlığında Gösteren Tek Sahnenin Anlam ve Önemi 61

3.6.1. Tasvirde İşlenen Konunun Tarihî Arka Plânı 61

3.6.2. Kanûnî'nin Erdel Banını Huzuruna Kabul Etmesinin İkinci Yorumu 62

3.6.3. Farklı Kitaplarda Bulunan Bazı İkinci Yorumlar Arasındaki Benzerlik 63

3.6.4. *Nüzhetü'l-ahbâr*'da Kanûnî'nin "Son" Portresini Oluşturmak Üzere Seçilen Sahnenin Anlamı 66

3.7. Kanûnî'nin Yaşlı Bir Adam Olarak Betimlendiği Bağımsız İki Portre 69

3.8. Aynılık, Benzerlik ve Farklılıklar 73

3.8.1. Üslûp ve Yorum Farkı 74

3.8.2. Farklı Üslûp Özellikleri Hakkında 76

3.8.3. Nakkaşın Portre Karakteri Yansıtmadaki Başarısı 78
3.8.4. Tasvirlerin Kurmaca Tarafı, Nakkaşın Yorumu ve Özerkliği 80
3.8.5. Nakkaşın Himaye Edildiği Çevreyle İlişkisi 82
3.8.6. Seyyid Lokman Döneminde Hazırlanan Kitaplarda Zigetvar Seferi Süreci. 83
4. KANÛNÎ'NİN NAAŞININ YOLA ÇIKARILMASININ BETİMLENDİĞİ İKİ KİTAP RESMİNİN ÇÖZÜMLEMESİ 84
4.1. Otağ-ı Hümâyûn ve Bâb-ü's Selâm'ın Girift Yorumu 84
4.2. *Nüzhetü'l-ahbâr*'ın Hazırlanma Amacı ve Kitabın Adı 87
4.3. *Nüzhetü'l-ahbâr* Tasvirindeki (TSMK H. 1339, vr. 103b-104a) Dramatik Yapı 89
4.3.1. Tematik İçerik 90
4.3.2. Aynı Sahnenin Farklı Yorumlanması 91
4.3.3. *Nüzhetü'l-ahbâr*'da Metin-Tasvir İlişkisi 93
4.3.4. Nüzhetü'l-ahbâr Tasvirindeki (TSMK H. 1339, vr. 103b-104a) Tematik Vurgulama 94
4.3.5. Ricâlü'l-gayb Anlayışının Tasvirdeki Yansıması 95
4.3.6. Sır Kâtibi Müellif, Şair Bâkî ve Nakkaşın Ketum Yaklaşımı 96
4.4. Kompozisyonu Biçimlendiren Tema: Sır ve Sırdaşlık Vurgusu 97
4.4.1. Altın Matara 100
4.5. Sürgün Vermiş Kesik Ağaç Gövdesi 104
4.5.1. Doğa Betimi 106
4.5.2. Balıklı Göl 107
4.5.3. "Canlı" Yeşil Zemin 111
4.6. Kompozisyonun Odak Noktası 116
4.6.1. Ak Sakallılar 117
4.6.2. Ak Sakallı Figürlerin Sembolik Anlamı 119
4.6.3. Yaşlılık Vurgusu 120
4.6.4. Mîrâhûr Ferhad Ağa 123
4.6.5. Alay Çavuşu 125
4.6.6. Geriye Yönelen Figürün İşlevi 127
4.6.7. Geriye Yönelen Figürün Genç Bir Adam Olarak Tasvir Edilmesi 129
4.7. Sır ve Sırdaşlık Temasının Azalması 134
4.7.1. Daha Görkemli Bir Ordu Betimi 136
4.7.2. Tasvirlerdeki Zaman Algısı 138
4.7.3. Otağ-ı hümâyûn İmgesi 140
4.7.4. Mekânın Belirsizleşmesi ve Geriye Yönelen Figürün Sıradanlaşması 143
4.8. Cülûs Müjdesi 143
4.8.1. Gerilim Ekseni ve Müjde Motifi 145
4.8.2. Yatay ve Dikey Eksendeki Bazı Vurgulamalar 146
4.8.3. Atlı "Serdâr-ı ekrem" Figürü 147
4.8.4. Yedek (Binicisiz) Atlar 150
4.9. Saltanat Arabasının Rengi 154
4.9.1. Sarık ve Tabut Detayları 158
4.9.2. Defin Sahnesinde Öne Çıkarılan İmgeler 160
4.9.3. Arabadaki Belirsiz Figür 164
4.10. *Zafernâme*'deki Tasvirde (CBL T. 413, vr. 113b-114a) Bulunan Beyitler 165
4.10.1. Merasim Düzeni 168

4.10.2. Figürlerin Sayısındaki Artış 169
4.11. *Nüzhetü'l-ahbâr*'ı (TSMK H. 1339) Resimlendiren Nakkaşın Gerçekçi Yaklaşımı 171
4.11.1. Sır ve Sırdaşlık Vurgusu 172
4.11.2. Alegorik Sultanî Figür 173
4.11.3. Bahar Dalları ve Servi 178
4.11.4. Beka Simgesi 181
5. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME 184
KAYNAKÇA 197

TEŞEKKÜR

Bu uzun soluklu çalışmayı yapmam için beni teşvik edip destekleyen ve süreç boyunca yanımda duran aileme, arkadaşlarıma, hocalarıma burada teşekkür etmek isterim.

Kıymetli zamanından vakit ayırarak yaptığı çevirilerle çalışmama sunduğu önemli katkıdan dolayı Prof. Dr. Mehmet Kanar'a çok teşekkür ederim.

Tez kapsamında hazırladığım makaleyi okuma inceliği gösterip bu konuda beni yüreklendiren Prof. Dr. Selçuk Mülayim'e çok teşekkür ederim. Makaleyi geliştirmem için eleştirileriyle beni yönlendiren değerli hakemlere, *Osmanlı Araştırmaları* dergisine, Yay. Kur. Sekreteri Dr. Öğr. Üyesi Ertuğrul Ökten'e gösterdikleri ilgi ve destek için çok teşekkür ederim.

Dinleyici olarak katıldığım bir konferansta tanışma fırsatı bulduğum Prof. Dr. Zeren Tanındı ve Prof. Dr. Gülru Necipoğlu'na vakit ayırıp sorularımı cevaplandırdıkları için çok teşekkür ederim. Tezle ilgili ilk fikirlerim oluştuğunda yazdıklarımı okuyarak bunları ilginç ve yerinde bularak çalışma isteğimi yenileyen Doç. Dr. Kaya Şahin'e çok teşekkür ederim.

Bu tez büyük ölçüde Prof. Dr. Zeynep Tarım, Doç. Dr. Emine Fetvacı ve Dr. Öğr. Üyesi Şebnem Tamcan Parladır'ın ilgili çalışmaları üzerinde inşa edilmiştir. Bunun için kendilerine minnet duyuyorum. Benimle görüşme nezaketini gösterip tavsiyelerde bulunan Prof. Dr. Zeynep Tarım'a ayrıca çok teşekkür ederim.

Öğrencisi olma fırsatını bulduğum için mutluluk duyduğum Prof. Dr. Banu Mahir'e çalışmama gösterdiği ilgi ve tez kapsamında hazırladığım makaleme verdiği destek için çok teşekkür ederim.

Gösterdiği anlayış ve destekle birlikte bana tanıdığı geniş zaman ve geniş alan için tez danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Şehnaz Biçer Özcan'a çok teşekkür ederim. Üzerimde emeği olan fakülte ve bölüm hocalarıma da teşekkürü borç bilirim.

Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi ve Chester Beatty Library yetkililerine tez çalışmasında kullanmak üzere resimleri temin etmemi sağladıkları ve bunları yakından inceleme fırsatı verdikleri için çok teşekkür ederim.

Altı yıldır sürdürdüğüm tez çalışması boyunca yanımda olup bana güç veren Aysun Yavuz'a, Dr. Perin Ünal'a, Dr. Öğr. Üyesi Başak Öztürk Bitik'e, sonsuz sevgi ve ilgisi için annem Gülten Öztürk'e, ufuk açıcı görüş ve eleştirileri için sevgili eşim Ertuğrul Toraman'a, kızım Zeynep Toraman'a, oğlum Ahmet Nadi Toraman'a çok teşekkür ediyorum. Şubat 2018'de vefat eden babam Göksel Öztürk'ü rahmet ve şükranla anıyorum.

Ulus-İstanbul, Haziran 2019 *Burcugül TORAMAN*

ÖZET

TORAMAN, Burcugül. "Kanûnî'nin Naaşının Yola Çıkarılışını Canlandıran İki Tasvirin Karşılaştırmalı Çözümlemesi", Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2019.

"Kanûnî'nin Naaşının Yola Çıkarılışını Canlandıran İki Tasvirin Karşılaştırmalı Çözümlemesi" başlıklı bu tezde, tarihî önem taşıyan bir olayın iki ayrı kitap resminde nasıl betimlendiği sorusu üzerinde durulmuştur. Tasvirlerden ilki, olayı yakından deneyimleyen yönetici zümrenin himayesinde ve olayın üzerinden fazla bir zaman geçmeden hazırlanıp tamamlanan bir eser olan *Nüzhet-i esrârü'l-ahyâr der-ahbâr-ı sefer-i Sigetvar*'da bulunmaktadır. İkinci yorum ise bundan on yıl sonra saray tarihçisi tarafından Farsça mesnevî tarzında hazırlanan *Zafernâme* adlı eserdedir. Bu tez çalışmasında, her iki kitabın resim programında da yer verilen naaşın yola çıkarılmasıyla ilgili sahnenin aslında birbirinden oldukça farklı yorumlandığı disiplinler arası bir yöntemle ortaya konmuştur. Bununla birlikte biçim özellikleri ve fırça izinde ayırt edilen farklılıklar, bu tasvirlerin farklı nakkaşlar tarafından yapıldığı yönünde bir izlenimin doğmasına yol açmıştır.

Anahtar Sözcükler: Zigetvar Seferi, Kanûnî, II. Selim, Sokollu Mehmed Paşa, Feridun Ahmed Bey, Seyyid Lokman, Nakkaş Osman, Nigârî, Osmanlı Tasvir Sanatı, Sembolik dil, Alegori

ABSTRACT

TORAMAN, Burcugül. "The Comparative Analysis of Two Illustrations Depicting the Departure of Süleyman the Magnificent's Remains", M.A. thesis, İstanbul 2019.

This thesis, entitled "The Comparative Analysis of Two Illustrations Depicting the Departure of Süleyman the Magnificent's Remains" investigates the approach to portraying a historically significant event in two different illustrations. The first illustration, found in the work *Nüzhet-i esrârü'l-ahyâr der-ahbâr-ı sefer-i Sigetvar*, was prepared shortly after the event's occurrence under the direction and supervision of the ruling elite. The second illustration, from *Zafernâme,* was prepared ten years later by the royal art historian in the style of Masnavi. This thesis attempts to analyze the shared scene within each work using an interdisciplinary methodology. On the basis of the differences observed in the formal features and brush strokes, it is proposed that these illustrations were prepared by different illustrators.

Keywords: Siege of Szigetvár, Süleyman the Magnificent, Selim II, Sokollu Mehmed Pasha, Feridun Ahmed Bey, Seyyid Lokman, Nakkaş Osman, Nigârî, Ottoman Miniature, Symbolic Language, Allegory

RESİM LİSTESİ

1. *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a
2. *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a
3. *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 83b-84a
4. *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 107b-108a
5. *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 116b-117a
6. *Hünernâme* II, TSMK H. 1524, vr. 294a
7. *Şehnâme-i Selîm Hân*, TSMK A. 3595, vr. 26b
8. *Süleymannâme*, TSMK H. 1517, vr. 108b-109a
9. *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 110b-111a
10. *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 41a
11. *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 38a
12. *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 46a
13. *Hünernâme* II, TSMK H. 1524, vr. 276a
14. *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 16b
15. *Hünernâme* II, TSMK H. 1524, vr. 277b-278a
16. *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 55b-56a
17. *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 247b
18. *Şehnâme-i Selîm Hân*, TSMK A. 3595, vr. 53b-54a
19. *Süleymannâme*, TSMK H. 1517, vr. 441a
20. *Albüm*, TSMK, H. 2134, vr. 8a
21. *Albüm*, BnF, RESERVE4-OD-41, f. 56
22. *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 32b-33a
23. *Hünernâme* I, TSMK H. 1523, vr. 138b
24. *Gürcistan Seferi*, TSMK R. 1300, vr. 10b
25. *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 22a
26. *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 115b
27. *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 119a
28. *Şehnâme-i Selîm Hân*, TSMK A. 3595, vr. 13a
29. *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 178a
30. Fotoğraf, Zafer / Yenigün Anıtı, Ulus-Ankara

KISALTMALAR

BL British Library

BOA Başbakanlık Osmanlı Arşivleri

CBL Dublin Chester Beaty Library

İÜK İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi

KK Kâmil Kepeci Kataloğu Ruûs Defterleri

BnF Bibliothéque nationale de France

TİEM Türk ve İslâm Eserleri Müzesi

TSMA Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi

TSMK A Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Sultan Ahmed Koleksiyonu

TSMK H Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Hazine Koleksiyonu

TSMK R Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Revan Koleksiyonu

1. GİRİŞ

Bu tez çalışmasında, Zigetvar Seferi'nde (974/ 1566) vefat eden Kanûnî Sultan Süleyman'ın (sal. 926-974/ 1520-1566) naaşının bulunduğu saltanat arabasının Zigetvar'dan yola çıkarılmasının canlandırıldığı iki kitap resminin karşılaştırmalı bir çözümlemesi yapılmıştır.

Her ikisi de çift sayfalık kompozisyonlar halinde düzenlenen tasvirlerden ilki, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Hazine Kitaplığı'nda 1339 numarasıyla kayıtlı *Nüzhet-i esrârü'l-ahyâr der-ahbâr-ı sefer-i Sigetvar*'da bulunmaktadır (TSMK H. 1339, vr. 103b-104a).[1] Kanûnî Sultan Süleyman'ın son seferinin ayrıntılı bir tarihçesi olan eser, sefer sırasında sır kâtibi olarak görev yapan Feridun Ahmed Bey (ö. 991/ 1583) tarafından yazılmıştır. Resimli müellif nüshası 13 Recep 976/ 1 Ocak 1569'da Çorlu'da tamamlanmıştır.[2]

Aynı sahnenin benzer bir kompozisyon şemasında tekrarlandığı diğer tasvir, Seyyid Lokman'ın (ö. 1010/ 1601'den sonra) *Nüzhetü'l-ahbâr*'ı Farsça mesnevî tarzında nazmetmek üzere 5 Şevval 976/ 23 Mart 1569'da saray şehnâmecisi olarak görevlendirilmesiyle birlikte başlatılan, ancak III. Murad (sal. 982-1003/ 1574-1595) döneminde 987/ 1579'da tamamlanabilen *Zafernâme*'dedir. *Târîh-i Sultân Süleymân* adıyla da tanınan bu eser, Dublin Chester Beatty Library'de T. 413 numarasıyla kayıtlıdır (CBL T. 413, vr. 113b-114a).[3]

---

[1] *Nüzhet-i esrârü'l-ahyâr der-ahbâr-ı Sefer-i Sigetvar* [bundan sonra *Nüzhetü'l-ahbâr*] Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde [bundan sonra TSMK] H. 1339'da bulunmaktadır. Eseri ilim dünyasına ilk kez tanıtan Kemal Çığ buradaki tasvirlerin Nakkaş Osman tarafından yapıldığı görüşünü ileri sürmüştür. Bkz. Kemal Çığ, "Sigetvar Seferine Dair Eşsiz Bir Eser", **Tarih Dünyası**, 9 (1950), s. 371-372. Şebnem Tamcan, metin- tasvir ilişkisini irdelediği ve kitabın resim programını çözümlediği kapsamlı çalışmasında, eserin musavviri hakkında ileri sürülen görüşlere geniş bir bölüm ayırmıştır. Ş. Tamcan buradaki tasvirlerin Nakkaş Osman tarafından yapıldığı yönündeki görüşleri güçlü bulduğunu belirtmektedir. Bkz. Şebnem Tamcan, "Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde Bulunan H.1339 No.lu Sigetvar Seferi Tarihi'nin Tasvirleri", (**Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, 2005), s. 86-108. Eserin, Latin harfli metninin bulunduğu küçültülmüş tıpkıbasımı yayınlanmıştır. Bkz. **Nüzhet-i Esrârü'l-Ahyâr der-Ahbâr-ı Sefer-i Sigetvar: Sultan Süleyman'ın Son Seferi**, Abdülkadir Özcan (red.), H. Ahmet Arslantürk ve Günhan Börekçi (haz.), İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları, 2012.

[2] Abdülkadir Özcan, "Feridun Ahmed Bey", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C. 12, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1995, s. 397.

[3] *Zafernâme*, Dublin Chester Beatty Library'de [bundan sonra CBL] T. 413'de kayıtlı bulunmaktadır. Bkz. Vladimir Minorsky, **The Chester Beatty Library: A Catalogue of the Turkish Manuscripts and Miniatures**, Dublin: Hodges Figgis, 1958, No. 413, plate 5-12. *Zafernâme*, Ârifî Fethullah Çelebi'nin (ö. 969/ 1561-62 [?]) *Şehnâme-i Âl-i Osmân* adlı eserinin, Kanûnî döneminin 1520-55 yılları arasındaki saltanat dönemini içeren beşinci cildi 965/ 1558 tarihli *Süleymannâme*'nin (TSMK H. 1517) devamı niteliğinde hazırlanmıştır. Şehzadeler Savaşı sonrasından başlayıp

Nüzhetü'l-ahbâr'ın ve *Zafernâme*'nin hangi nakkaş ya da nakkaşlar tarafından resimlendirildiğine dair bir belge bulunmamaktadır. Bununla birlikte, II. Selim (sal. 974-982/ 1566-1574) ve III. Murad (sal. 982-1003/ 1574-1595) dönemlerinde, saray şehnâmecisinin yönetiminde hazırlanan resimli kitaplarda ortaya çıkan yeni ve özgün üslûbun yaratıcısının Nakkaş Osman (ö. 1001/ 1592'den sonra) olduğu kabul edilmektedir. Osmanlı tasvir sanatında "klâsik" üslûbun ilk kez belirdiği *Nüzhetü'l-ahbâr* adlı eserin Nakkaş Osman'ın ilk çalışmalarından biri olduğu görüşü sıklıkla dile getirilmektedir.[4]

Kanûnî'nin naaşının yola çıkarılmasıyla ilgili sahnenin ikinci kez betimlendiği kompozisyonun[5] bulunduğu *Zafernâme*'deki tasvirlerin de Nakkaş Osman'ın başında bulunduğı bir ekip tarafından yapıldığı düşünülmektedir.[6]

Zigetvar Seferi ve saltanatın devri sürecinde yaşanan gelişmeleri aktarmak üzere kısa sürede hazırlanıp tamamlanan *Nüzhetü'l-ahbâr*'daki tasvirler, oldukça gerçekçi bir üslûpta yapılmıştır. Tasvirlerde gözleme dayalı yapıldığı izlenimi veren ayrıntı ve betimlemelerin bulunması, nakkaşın bu sefere katıldığını düşündürmektedir.[7]

Kanûnî Sultan Süleyman'ın (sal. 926-974/ 1520-1566) Zigetvar Seferi sırasında vefat etmesi, saltanatın devriyle ilgili uzun ve zorlu bir sürecin yaşanmasına yol açmıştır.

Malta'nın fethi gibi olaylara yer verilse de ağırlık verilen konu Zigetvar Seferi'dir. İçindeki yirmi altı [?] tasvirden on ikisi bu seferin çeşitli aşamalarıyla ilgilidir. Bkz. Emine Fetvacı, **Sarayın İmgeleri: Osmanlı Sarayının Gözüyle Resimli Tarih**, Nurettin Elhüseyni (çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013, s. 165. Ayrıca, V. Minorsky'in hazırladığı katalogdan, *Zafernâme* (CBL T. 413) ve içeriği hakkında alıntılanarak aktarılan genel bilgi için bkz. Nurhan Atasoy, "Nakkaş Osman'ın Eserleri ve Osmanlı Minyatür Sanatına Getirdiği Yenilikler", (**Yayınlanmamış Doktora Tezi**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 1962), s. 35-37. Eser (CBL T. 413) üzerinde yapılmış etraflıca bir çalışma henüz bulunmamaktadır. Seyyid Lokman hakkında daha fazla bilgi için bkz. Bekir Kütükoğlu, "Lokmân b. Hüseyin", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C. 27, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı, 2003, s. 208-209.

[4] Ş. Tamcan yüksek lisans tez çalışmasında eserin nakkaşı hakkındaki görüşleri derleyerek tartıştığı bir bölüme yer vermiştir. Bkz. Tamcan, s. 86-108. Gülru Necipoğlu, II. Selim döneminde hazırlanan az sayıdaki eserden biri olan *Nüzhetü'l-ahbâr*'da (TSMK H. 1339) II. Selim'den çok Sokollu Mehmed Paşa'ya ağırlık verildiğini, bu durumun eserin onun tarafından sipariş edildiği izlenimine yol açtığını, ayrıca *Nüzhetü'l-ahbâr*'ın Vezîriâzamın sır kâtibi tarafından yazılmasının ve eserin Sokollu ailesinin torunlarından Topkapı Sarayı hazinesine geçmiş olmasının bu görüşü desteklediğini dile getirmektedir. Sadece birkaç tasvirde gösterilen II. Selim'in göze çarpan bir portre karakterinde betimlendiğine, bunun da eserdeki resimlerin atfedildiği Nakkaş Osman'ın bizzat gözlem yaparak II. Selim'i tasvir ettiğini düşündürdüğünü belirtmektedir. Bkz. Gülru Necipoğlu, "Bir geçiş dönemi: II. Selim portreleri", **Padişahın Portresi: Tesavir-i Al-i Osman**, Jale Alguadiş ve dğr. (çev.), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2000, s. 202. Ayrıca bkz. Şebnem Tamcan Parladır, "Sigetvarname minyatürlerinde metin-resim ilişkisi", **Filiz Çağman'a Armağan**, Ayşe Erdoğdu, Zeynep Atbaş, Aysel Çötelioğlu (ed.), İstanbul: Lale Yayıncılık, 2018, s. 573.

[5] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr.113b-114a

[6] Serpil Bağcı ve Diğerleri, **Osmanlı Resim Sanatı**, İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006, s. 116-117. Filiz Çağman, "İstanbul sarayının yorumu: Üstad Osman ve dizisi", **Padişahın Portresi: Tesavir-i Al-i Osman**, Jale Alguadiş ve dğr. (çev.), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2000, s. 164.

[7] Tamcan, s. 192.

Bu kritik süreçte yaşanan bazı önemli gelişmeler, II. Selim'in (sal. 974-982/ 1566-1574) saltanat döneminde 976/ 1569'da tamamlanan *Nüzhet-i esrârü'l-ahyâr der-ahbâr-ı sefer-i Sigetvar*'dan başlayarak, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde H. 1524 envanter numarasıyla kayıtlı bulunan ve III. Murad'ın (sal. 982-1003/ 1574-1595) saltanat döneminde saray şehnâmecisi Seyyid Lokman tarafından 995-96/ 1587-88'de tamamlanan *Hünernâme*'nin ikinci cildine varıncaya dek bir dizi kitap resminde betimlenmiştir. Hatta, söz konusu sürecin yönetilmesinde önemli rol oynayan Vezîriâzam Sokollu Mehmed Paşa'nın (sad. 972-987/ 1565-1579) oğlu Sokolluzâde Hasan Paşa'nın (ö. 1010/ 1602), III. Mehmed (sal. 1003-1012/ 1595-1603) döneminde 1006/ 1598'de atandığı Bağdat Valiliği görevi sırasında hazırlanan ve Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde H. 1369 envanter numarasıyla kayıtlı bulunan *Câmi'u's-Siyer*'in birinci cildinin mukaddime kısmında yer alan ilk tasvirde,[8] Kanûnî Sultan Süleyman'ın Zigetvar Kuşatması'nda Sokollu Mehmed Paşa'yı çadırında huzuruna kabul etmesi canlandırılmıştır.[9]

Zigetvar Seferi ile koşut ilerleyen saltanatın devriyle ilgili sürecin, 976/ 1569'da tamamlanan *Nüzhet-i esrârü'l-ahyâr der-ahbâr-ı sefer-i Sigetvar*'dan başlayarak 17. yüzyılın başına varıncaya dek çeşitli resimli kitaplarda tasvir edildiği görülmektedir. *Nüzhetü'l-ahbâr*'da ilk kez ortaya konan bazı sahnelerin yenilenerek tekrarlanması ve yeni sahnelerin eklenmesi yoluyla, bu konuda oluşturulan görsel öykü çeşitlendirilerek zenginleştirilmiştir.

Bu tasvirler kronolojik olarak peş peşe sıralandığında, özünde saltanatın babadan oğula geçmesi konusunun işlendiği görsel öykünün doruk noktasında, Kanûnî'nin naaşının sefer alayı eşliğinde yola çıkarılmasının canlandırıldığı sahnenin bulunduğu söylenebilir (**Resim 1-2**).[10] Kuşatma sırasında 20-21 Safer 974/ 6-7 Eylül 1566'da vefat eden Kanûnî'nin ölümünün uzun süre duyurulmaması ve kırk iki gün sonra

[8] *Câmi'u's-Siyer*, TSMK H. 1369, vr. 6a

[9] Bu konuya dikkat çeken Tülün Değirmenci, tamamlanmamış olan tasvirde (TSMK H. 1369, vr. 6a) Osmanlı resimli tarih kitaplarında sıklıkla rastlanan kabul sahnesi ikonografisinin tekrar edildiğini yani Bağdat üslûbundan çok saray nakkaşhanesinin yerleşik kalıplarının kullanıldığını belirtmektedir. Bkz. Tülün Değirmenci, "Bir Osmanlı Paşasının Padişahlık Rüyası: Sokolluzâde Hasan Paşa ve Resimli Dünya Tarihi", **Osmanlı Araştırmaları**, S. 49, (2017), s. 193-194.

[10] E. Fetvacı, *Nüzhetü'l-ahbâr*'daki cülûs sahnesini doruk görüntü olarak kabul etmektedir. Bkz. Fetvacı, s. 159.

Sultan hayattaymış gibi düzenlenen tören eşliğinde naaşın payitahtta doğru gizlice yola çıkarılması, oldukça önemli bir olaydır.[11]

Nakkaş Zigetvar'daki ordugâhta yaşanan olağanüstü durumun kritik önemdeki bu son aşamasını, *Nüzhetü'l-ahbâr*'da çift sayfalık kompozisyon[12] halinde tasarlamıştır. Tasvirde betimlenen "eylem" ya da diğer bir ifadeyle canlandırılan aşama başlı başına bir sahne özelliği taşımaktadır. Zigetvar'daki ordugâhtan ayrılırken gerçekleştirilen törenin görkemli atmosferiyle birlikte sefer alayı düzeninin yansıtıldığı tasvirde işlenen asıl konu, ölümü ordudan gizlenen Kanûnî'nin naaşının yola çıkarılmasıdır. Bu sahnede aynı zamanda Zigetvar'daki ordugâhta saltanat boşluğu sırasında yaşanan zorlu sürecin sonunun temsil edildiği de söylenebilir (**Resim 1**).



Resim 1. Kanûnî'nin gizlenen naaşının yola çıkarılması, *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK, H. 1339, vr. 103b-104b (Fotoğraf, Topkapı Sarayı Müzesi Müdürlüğü'nün izniyle kullanılmıştır)

[11] Feridun Emecen, "Süleyman I", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C. 38, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2010, s. 71-72.
[12] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a

Kanûnî'nin naaşının sefer alayı eşliğinde yola çıkarılması konusunu *Zafernâme*'de ikinci kez betimleyen nakkaş, ilk kompozisyonun basit bir tekrarını yapmamıştır. Bu sahneyi farklı bir bakış açısından ele alarak yeni bir yorum ortaya koymuştur (**Resim 2**).



Resim 2. Kanûnî'nin naaşı yolda, *Zafernâme*, CBL T. 413 vr. 113b-114a © The Trustees of the Chester Beatty Library, Dublin

İki kompozisyon[13] arasında ilk bakışta göze çarpan benzerlik, aynı olayın canlandırılmasından kaynaklanmaktadır. Kompozisyon şeması, Zigetvar'daki ordugâhtan ayrılırken düzenlenen tören eşliğinde, Kanûnî'nin naaşının yola çıkarılmasını yansıtmak üzere biçimlendirilmiştir (**Resim 1-2**).

Diğer taraftan İstanbul'da cülûs yapan II. Selim babasının cenazesini karşılamak üzere Belgrad'a doğru yola çıkmıştır. Sürecin bu aşaması, *Nüzhetü'l-ahbâr*'da yine çift sayfalık bir kompozisyon[14] halinde düzenlenmiştir. Burada, Belgrad'a doğru aceleyle

[13] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a ve *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a
[14] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 83b-84a

ilerleyen II. Selim ve maiyeti için yolculuğun ne kadar zor geçtiğini öne çıkaran bir betimlemenin yapıldığı görülmektedir (**Resim 3**).[15] *Nüzhetü'l-ahbâr*'ın resim programına özgül kalan bu sahnenin, Seyyid Lokman döneminde hazırlanan kitaplarda ikinci bir yorumu yapılmamıştır.



Resim 3. II. Selim Belgrad Yolunda, *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK, H. 1339, vr. 83b-84a (Fotoğraf, Topkapı Sarayı Müzesi Müdürlüğü'nün izniyle kullanılmıştır)

İçinde naaşın bulunduğu saltanat arabasının sefer alayı eşliğinde yola çıkarılmasının betimlendiği iki kompozisyon[16] arasında gözlemlenen belirgin ve daha ince farklılıklarının irdelenmesi, başlı başına çalışma konusu olacak düzeydedir.

II. Selim'in saltanat döneminde resmî saray şehnâmecisi olarak atanan Seyyid Lokman yönetiminde hazırlanan kitap resimlerinde bir üslûp birliği söz konusu olsa da kompozisyonlara resim-tasvir sanatının tasarım ilkeleri çerçevesinde ve nakkaş odaklı bir bakış açısıyla yaklaşıldığında, klâsik üslûbun kendi içinde çeşitlilik sergilediği ayırt

[15] Bu tasvirin ayrıntılı bir değerlendirmesi için bkz. Tamcan, s. 138-146. Ayrıca bkz. Zeynep Tarım, **XVI. Yüzyıl Osmanlı Devleti'nde Cülûs ve Cenaze Törenleri,** Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1999, s. 59.
[16] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a ve *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a

edilmektedir.[17] Bununla birlikte Osmanlı tasvir sanatında üslûp çalışmaları, eserleri temsil bakımından henüz yeterli seviyede bulunmamaktadır.

Bu tez çalışmasında aynı sahnenin tekrarlandığı iki kompozisyonun[18] karşılaştırmalı bir çözümlemesini yapmak suretiyle, Seyyid Lokman'ın tamamladığı ilk eserlerden biri olan *Zafernâme*'deki tasvir[19] ile Feridun Ahmed Bey'in yazdığı *Nüzhetü'l-ahbâr*'daki tasvir[20] arasında gözlemlenen üslûp ve yorum farkının daha ayrıntılı biçimde ortaya konması amaçlanmıştır. Ayrıca tarihî arka plânı bulunan oldukça önemli bir sahnenin tek başına araştırma konusu yapılabileceğine, bu tasvirlerin her birinin başyapıt özelliği taşıdığına, nakkaş ya da nakkaşların tasarım gücüne, birikim ve donanımlarına dikkat çekmek istenmiştir.[21]

Tasvirlerden ilki klâsik üslûbun belirdiği yarı resmî bir tarihçe olarak nitelendirilen *Nüzhetü'l-ahbâr*'da[22] bulunurken, diğeri resmî saray şehnâmecisinin yönetiminde hazırlanan şehnâme tarzında bir eserde[23] bulunmaktadır. Yapılan çalışmada, tasvirlerin bağlı bulunduğu eserdeki yazılı anlatım özelliklerinin ve içeriğe hâkim olan söylemin, eseri resimlendiren nakkaşın anlatım tarzını da etkilediği ayırt edilmiştir. Öte yandan söz konusu eserler üzerinde metin tahliline yönelik yeterli çalışma bulunmadığı için tasvirle ilgili metni okuma, anlama ve yorumlama konusunda bazı sıkıntılar yaşanmıştır.[24] *Nüzhetü'l-ahbâr*'ın Latin harfli çevriyazılı küçültülmüş tıpkıbasımı, bu tez çalışmasının omurgasını oluşturmuştur.[25]

---

[17] Nigâr Anafarta 1969 tarihli çalışmasında, III. Murad döneminde hazırlanan tüm kitap resimlerinin Nakkaş Osman'a mal edilmesini sorgulayarak, *Hünernâme*'nin birinci cildini (TSMK H. 1523) resimlendiren sanatçıları ve yaptıkları tasvirleri tek tek saptamaya çalışmıştır. Mehmed Bursavî'nin elinden çıktığını öne sürdüğü bir grup tasviri, Nakkaş Osman'ın tasvirlerinden çok daha başarılı bulduğunu açıklaması dikkat çekmektedir. Bkz. Nigâr Anafarta, **Hünernâme Minyatürleri ve Sanatçıları**, İstanbul: Yapı ve Kredi Bankası, 1969, s. XII.

[18] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a ve *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a

[19] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a

[20] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a

[21] Bu tez çalışmasında ele alınan tasvirleri yapan nakkaşların kim olduğu kesin olarak bilinmediği için, "nakkaş" kelimesi bir isimle birlikte kullanılmadığı sürece genel anlamda kullanılmıştır.

[22] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339

[23] *Zafernâme*, CBL T. 413

[24] *Zafernâme* (CBL T. 413) Farsça mesnevî tarzında yazılmıştır ve Dublin Chester Beatty Library'de bulunmaktadır. Birkaç tasvir dışında eser henüz çevrimiçi erişime açık değildir. *Zafernâme* hakkında yapılmış kapsamlı bir çalışma bulunmamaktadır.

[25] **Nüzhet-i Esrârü'l-Ahyâr der-Ahbâr-ı Sefer-i Sigetvar: Sultan Süleyman'ın Son Seferi**, Abdülkadir Özcan (red.), H. Ahmet Arslantürk ve Günhan Börekçi (haz.), İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları, 2012.

Farsça mesnevî tarzında yazılan *Zafernâme*[26] ve tasvirleri üzerinde yapılmış müstakil ve geniş kapsamlı bir çalışma henüz yoktur. Bununla birlikte naaşın yola çıkarılmasıyla ilgili tasvirin[27] üzerinde yer verilen Farsça beyitler, buradaki görsel anlatımın çözümlemesine katkı sunmuştur.

Bu çalışmada, resim-tasvir sanatındaki temel tasarım ilkeleri ve sanatçı-nakkaş odaklı bir bakış açısı esas alınmıştır. Aynı zamanda kompozisyon yüzeyinden yansıyan biçim-içerik arasında anlamlı bağlantılar kurabilmek için tasvirlerde işlenen konunun ve eserin üretim sürecinin gerçekleştiği tarihî-kültürel bağlamın belirlenmesine çalışılmıştır. Tasvirler, bir imgenin kompozisyon içindeki yerinden başlayıp tasvirin kitap içindeki yerine, kitabın çağındaki anlam ve işlevine uzanan kuşatıcı ve bütüncül bir yaklaşımla ele alınmıştır. Bununla birlikte görsel anlatımı çözümlemeye yönelik olduğu ve yorum içerdiği için eleştiriye açık bir çalışmadır.

Birinci Bölüm "Giriş"ten sonra ikinci bölümde, çalışmada başvurulan kaynaklar ve kullanılan yöntem üzerinde durulmuştur. Birinci alt başlıkta tasvirlerin bulunduğu elyazmalarıyla birlikte kaynak alınan diğer birincil kaynaklar tanıtılıp, tez çalışmasının konusuyla ilgili saptama, görüş, yorum ve değerlendirmelerin bulunduğu ikincil kaynaklardan bahsedilmiştir. İkinci alt başlıkta tez çalışmasında gözetilen yaklaşım, yöntem, amaç ve sınırlar hakkında bilgi verilmiştir.

Üçüncü bölümde, ele alınan konunun tarihî-kültürel bağlamı ortaya konmuştur. Söz konusu sahne, tarihî-siyasî önemi olan süreçten yalnızca bir kesit sunmaktadır. Dolayısıyla bu kısımda sürece bütüncül bir bakış açısıyla yaklaşarak ilgili kitap resimleri ve diğer kaynaklar eşliğinde, naaşın yola çıkarılmasıyla ilgili sahnenin ikonografik çözümlemesine yönelik anlamlı bağlantıların kurulmasına çalışılmıştır.

Dördüncü bölümde, naaşın yola çıkarılmasının canlandırıldığı iki tasvirin[28] karşılaştırmalı bir çözümlemesi yapılmıştır.

[26] *Zafernâme*, CBL T. 413
[27] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a
[28] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a ve *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a

Beşinci bölüm olan sonuç ve değerlendirme kısmında, çözümleme sonucunda ulaşılan bulgular yorumlanmıştır.

2. KAYNAKLAR VE YÖNTEM

2.1. Konu ve Kaynaklar

Kanûnî Sultan Süleyman'ın (sal. 926-974/ 1520-1566) yaşlılık döneminde hasta bir halde çıkmak zorunda kaldığı Zigetvar Seferi sırasında vefat etmesi, Osmanlı Devleti'nde saltanatın devriyle ilgili güç bir dönemin yaşanmasına yol açmıştır.[29] Zigetvar Seferi ile birlikte koşut ilerleyen sürecin, Sokollu Mehmed Paşa'nın (sad. 972-987/ 1565-1579) serdarlığı ve vezareti altında aşıldığını vurgulamak amacıyla resimli bir kitap olarak hazırlanan *Nüzhetü'l-ahbâr*'da,[30] sefer sırasında ve sonrasında yaşanan bazı önemli gelişmeler ilk kez canlandırılmıştır. Bu eserin tamamlanmasından sonra resmî saray şehnâmecisi Seyyid Lokman'ın gözetiminde hazırlanan yeni kitap projelerinde de aynı konunun işlenmesine devam edilmiştir. Bu dönemdeki tasvirlerin Nakkaş Osman (ö.1001/ 1592'den sonra), Nakkaş Osman'ın başında bulunduğu bir ekip ve Nakkaş Osman'ın ortaya koyduğu üslûbun takipçileri tarafından yapıldığı düşünülmektedir.[31]

Zigetvar Seferi'ne sır kâtibi olarak katılan Feridun Ahmed Bey'in (ö. 991/ 1583) yazdığı *Nüzhetü'l-ahbâr*'ın resimli müellif nüshasında,[32] Zigetvar Seferi ve saltanatın devriyle ilgili süreçten çeşitli görüntülerin yansıtıldığı on dört ayrı sahne bulunmaktadır.[33] "Bir saltanat verasetinin hikâyesi" olarak nitelendirilen eser, sır kâtibinin ilk elden aktardığı bilgiler kadar bu süreçte yaşanan önemli gelişmelerin betimlendiği tasvirleriyle dikkat çekmektedir.[34]

Osmanlı tasvir sanatında 16. yüzyılın son çeyreğinde beliren "klâsik" üslûbun ilk kez *Nüzhetü'l-ahbâr* tasvirlerinde belirdiği kabul edilmektedir.[35] Önceki çalışmalarda

---

[29] Bu konu hakkında daha fazla bilgi için bkz. Tarım, *XVI. Yüzyıl Osmanlı Devleti'nde Cülûs ve Cenaze Törenleri*, s. 100-131.
[30] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339
[31] Bağcı ve dğr., *Osmanlı Resim Sanatı*, s. 116-117.
[32] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339
[33] Eserde yirmi resimli sayfa yüzeyi, on dört sahne vardır. Resimli sayfalardan on ikisi çift sayfalık kompozisyon halinde düzenlenmiş olup tek bir sahneyi göstermektedir. Ş. Tamcan, "Üçüncü Kalenin Fethi" olarak adlandırdığı iç kalenin zapt edilmesiyle ilgili kompozisyonun (TSMK H. 1339, vr. 40b; vr. 42a) karşılıklı olarak bulunmadığına dikkat çekmektedir. Bkz. Tamcan, s. 138.
[34] "Bir saltanat verasetinin hikâyesi" tabiri, eserin tıpkıbasımındaki tanıtım kısmından alınmıştır. Bkz. *Nüzhet-i Esrârü'l-Ahyâr der-Ahbâr-ı Sefer-i Sigetvar: Sultan Süleyman'ın Son Seferi*, Abdülkadir Özcan (red.), haz. H. Ahmet Arslantürk ve Günhan Börekçi (haz.), İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları, 2012, s. 35.
[35] Osmanlı tasvir sanatında klâsik üslûbun doğuşu hakkında daha fazla bilgi için bkz. Banu Mahir, **Osmanlı Minyatür Sanatı**, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2005, s. 56-61.

klâsik üslûbun karakteristik özellikleri saptanırken, aynı zamanda üslûbu ortaya koyan nakkaşın kim olduğu da üzerinde sıklıkla durulan bir konu olmuştur.

Nüzhet-i esrârü'l-ahyâr der-ahbâr-ı sefer-i Sigetvar'ı, 1950'de yayımlanan "Sigetvar Seferine Dair Eşsiz Bir Eser" adlı kısa ve öz makalesinde ilim dünyasına ilk kez tanıtan Kemal Çığ, kitabın içindeki tasvirlerin "tarih" ve "tasvir sanatı tarihi" bakımından taşıdığı öneme dikkat çekerek, "renklerdeki ton ve ahenk, çalışmadaki üslûp ve kompozisyon karakteri" itibarıyla eseri resimlendiren musavvirin Nakkaş Osman olduğuna "muhakkak nazarıyla baktığını" dile getirmiştir.[36]

Zigetvar Seferi ve saltanatın devri konusunun, II. Selim'in (sal. 974-982/ 1566-1574) saltanat döneminde 976/ 1569'da tamamlanan *Nüzhetü'l-ahbâr*'dan başlayarak, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde H. 1524 envanter numarasıyla kayıtlı bulunan ve resmî saray şehnâmecisi Seyyid Lokman'ın (ö. 1010/ 1601'den sonra) 995-96/ 1587-88'de III. Murad'ın (sal. 982-1003/ 1574-1595) saltanat döneminde tamamladığı *Hünernâme*'nin ikinci cildine varıncaya dek önemini kaybetmeden uzunca bir dönem boyunca yazılıp resimlendirildiği görülmektedir. Bu eserlerde, *Nüzhetü'l-ahbâr*'da ilk kez betimlenen bazı sahneler tekrar yorumlandığı gibi süreçten farklı kesitler yansıtan yeni sahnelerin eklendiği de görülmektedir.[37]

Nüzhetü'l-ahbâr ve içinde bulunan tasvirler hakkında yapılan son çalışmalardan biri Şebnem Tamcan'ın "Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde Bulunan H.1339 No.lu Sigetvar Seferi Tarihi'nin Tasvirleri" başlıklı yüksek lisans tezidir. Geniş kapsamlı bu çalışmada *Nüzhetü'l-ahbâr*'daki tasvirlerin belge niteliği üzerinde durularak, Feridun Ahmed Bey'in yazılı anlatımı ile nakkaşın görsel anlatımının ne derece örtüştüğü tartışılmıştır. Nakkaşın büyük ölçüde metne bağlı ve belgeleyici bir üslûpta çalıştığını ortaya koyan Ş. Tamcan, aynı zamanda eserin musavviri olduğunu düşündüğü Nakkaş

[36] Çığ, "Sigetvar Seferine Dair Eşsiz Bir Eser", s. 370-372.

[37] Bu konuyla ilgili tasvirler, Seyyid Lokman'ın yazdığı üç ayrı eserin dört resimli nüshasında bulunmaktadır: *Şehnâme-i Selîm Hân* (977/ 1570 civarı), British Library [bundan sonra BL], Or. 7043; *Şehnâme-i Selîm Hân* (988/ 1581), TSMK A. 3595 ve *Zafernâme* (987/ 1579), CBL T. 413; *Hünernâme* II (996/ 1587-88), TSMK H. 1524. Ayrıca, Zigetvar Kuşatması sırasında Kanûnî Sultan Süleyman'ın Sokollu Mehmed Paşa'yı çadırında kabul etmesiyle ilgili tamamlanmamış bir tasvir, Muhammed Tâhir el-Sıddîkî el-Necibî el-Sühreverdî (ö. ?) tarafından Sokollu Mehmed Paşa'nın oğlu Hasan Paşa (ö. 1010/ 1602) için yazılan ve 1006-1010/ 1598-1602 arasındaki döneme tarihlendirilen *Câmi'u's-Siyer*'in birinci cildinin mukaddime kısmında bulunmaktadır (TSMK H. 1369, vr. 6a); bkz. Tülün Değirmenci, "Bir Osmanlı Paşasının Padişahlık Rüyası: Sokolluzâde Hasan Paşa ve Resimli Dünya Tarihi", s. 193.-194.

Osman ve üslûbu hakkında önceki çalışmalarda ileri sürülen görüşleri bir arada sunup tartıştığı bir bölüme de yer vermiştir.[38]

Nurhan Atasoy, 1962 tarihli "Nakkaş Osman'ın Eserleri ve Osmanlı Minyatür Sanatına Getirdiği Yenilikler" adlı doktora tezinde, Nakkaş Osman'ın Osmanlı tasvir sanatına kazandırdığı üslûbun karakteristik özelliklerini ayrıntılı biçimde incelemiştir. N. Atasoy'un nakkaşın tasarım mantığını, kompozisyon düzenlemelerini, form arayışlarını temel tasarım ilkelerini ölçüt alan bir yaklaşımla çözümlemesi, Osmanlı tasvir sanatındaki üslûp çalışmaları bakımından dikkat çekmektedir.[39]

Kanûnî döneminin son yıllarında "tarih" konulu tasvirlerde yeni bir üslûbun belirmeye başladığı, bu üslûbun *Nüzhetü'l-ahbâr*'daki tasvirlerde gelişmeye devam ettiği Ivan Stchoukine tarafından dile getirilmiştir. 1966 tarihli bu çalışmasında üslûbun karakteristik özelliklerini ana hatlarıyla tarif eden I. Stchoukine, *Nüzhetü'l-ahbâr*'daki tasvirlerin tek bir nakkaşın elinden çıkmış gibi göründüğünü belirterek, eserin Osmanlı nakkaşlarından biri tarafından resimlendirilmiş olduğunu düşündüğünü herhangi bir isim vermeden ifade etmiştir.[40]

Filiz Çağman "Şahname-i Selim Han ve Minyatürleri" adlı 1973 tarihli çalışmasında, bu eserin son nüshasının[41] Nakkaş Osman ve Nakkaş Ali tarafından resimlendirildiğini belgeleyerek ortaya koymuştur.[42] Seyyid Lokman'ın, II. Selim dönemini Farsça mesnevî tarzında aktardığı *Şehnâme-i Selîm Hân*[43] 988/ 1581'de tamamlanmıştır. F. Çağman söz konusu belgede adı geçen nakkaşların, Gelibolulu

---

[38] Tamcan, s. 86-108.

[39] Nurhan Atasoy, "Nakkaş Osman'ın Eserleri ve Osmanlı Minyatür Sanatına Getirdiği Yenilikler", (Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 1962).

[40] Çalışmanın orijinali Fransızca olup, bu bilgi Tamcan'dan aktarılmıştır. Bkz. Tamcan, s. 86, 87. Ayrıca, bkz. Ivan Stchoukine, **La Peinture Turque D'aprés Les Manuscrits Illustrés I re Partie: De Sulaymân I er â Osman II (1520-1622)**, Paris, 1966.

[41] *Şehnâme-i Selîm Hân*, TSMK A. 3595

[42] Filiz Çağman tarafından yayınlanan 10 Safer 989/ 17 Mart 1581 tarihli belgede (BOA, KK tasnifi, no. 238, s. 197), *Şehnâme-i Selîm Hân*'ın son nüshasında (TSMK A. 3595) çalıştığı anlaşılan Nakkaş Osman ve Ali'ye ikişer akçe terakki buyurulduğu yazmaktadır. Bkz. Filiz Çağman, "Şahname-i Selim Han ve Minyatürleri", **Sanat Tarihi Yıllığı**, V, İstanbul (1973), s. 415 ve 442.

[43] *Şehnâme-i Selîm Hân*'ın son nüshası: TSMK A. 3595, müsvedde nüshası: TSMK R. 1537 ve yarım kalmış resimli nüshası: BL Or.7043 katalog numaralarıyla kayıtlı bulunmaktadır. Eserin üretim süreci Emine Fetvacı tarafından derinlemesine irdelenmiştir. Bkz. Emine Fetvacı, "The Production of the Şehnâme-i Selîm Hân", **Muqarnas an Annual on the Visual Cultures of the Islamic World**, Gülru Necipoğlu, Karen E. Leal (ed.), Leiden-Boston: 26, (2009), s. 263-316.

Mustafa Âlî'nin (ö. 1008/ 1600) *Menakıb-ı Hünerveran*[44] adlı kitap sanatçılarından söz ettiği eserinde, dönemin ünlü nakkaşları arasında sıraladığı Nakkaş Osman ve kayınbiraderi Ali ile aynı kişiler olduğunu düşünmektedir. Seyyid Lokman'ın *Şehnâme-i Selîm Hân*'ın önsöz kısmında doğrudan isim vermeden söz ettiği nakkaşın, Nakkaş Osman olması gerektiği sonucuna ulaşan F. Çağman burada bahsedilen Adalet Kulesi ile ilgili tasvirin[45] Nakkaş Osman tarafından yapıldığını kabul ederek, bu kompozisyon üzerinden nakkaşın kişisel üslûp özelliklerini saptamıştır.[46] Daha sonra eserdeki[47] diğer tasvirlerin belgede adı geçen iki nakkaştan hangisi tarafından yapıldığını belirlemeye çalışıp, Nakkaş Osman ve Nakkaş Ali'nin üslûp özelliklerini daha ayrıntılı biçimde ortaya koymuştur.[48]

Zeren Tanındı, 1975 tarihinde Budapeşte'de düzenlenen V. Uluslararası Türk Sanatları Kongresi'nde sunduğu "The Forerunners of Classical Turkish Miniature Painting" adlı bildirisinde, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde H. 1517 envanter numarasıyla kayıtlı olan 965/ 1558 tarihli *Süleymannâme*'deki[49] bir grup tasvirde saptadığı bazı üslûp özelliklerinin, Nakkaş Osman'a mal edilen tasvirlerde de gözlemlendiğine dikkat çekerek, Nakkaş Osman'ın *Süleymannâme*'deki söz konusu tasvirleri yapan ustanın yanında yetişmiş olabileceğini, bu tasvirlerde ayırt ettiği ikinci fırça izinin Nakkaş Osman'a ait olabileceğini dile getirmiştir.[50] "Klâsik" üslûbun öncüsü niteliğindeki bu yeni anlatım tarzının en olgun formunun *Nüzhetü'l-ahbâr*'daki tasvirlerde bulunduğunu belirterek,[51] *Nüzhetü'l-ahbâr*'ın Nakkaş Osman'ın tarafından

[44] Gelibolulu Mustafa Âlî, **Menakıb-ı Hünerveran Hattatların ve Kitap Sanatçılarının Destanları**, Müjgân Cunbur (haz.), İstanbul: Büyüyenay Yayınları, 2012, s. 153.
[45] *Şehnâme-i Selîm Hân*, TSMK A. 3595, vr. 11a
[46] Söz konusu sahnede, Adalet Kulesi'ndeki makamından Dîvân-ı Hümâyunu seyreden II. Selim'in attığı bir okla kubbeden sarkan küreyi vurması canlandırılmıştır. Bu sahne, *Şehnâme-i Selîm Hân*'ın Zilhicce 988/ Ocak 1581'de tamamlanan Topkapı Sarayı Kütüphanesi nüshasında (TSMK A.3595, vr. 11a) ve 1570-1580 arasındaki bir döneme tarihlendirilen British Library'deki nüshasında (BL Or. 7043, vr. 7b) bulunmaktadır. Daha fazla bilgi için bkz. Çağman, "Şahname-i Selim Han ve Minyatürleri", s. 417-426 ve Fetvacı, "The Production of the Şehnâme-i Selîm Hân", s. 268-274.
[47] *Şehnâme-i Selîm Hân*, TSMK A. 3595.
[48] Filiz Çağman, "Şahname-i Selim Han ve Minyatürleri", s. 417-426.
[49] *Süleymannâme*, Ârifî Fethullah Çelebi'nin *Şehnâme-i Âl-i Osmân* adlı beş ciltlik eserinin, Kanûnî'nin1520-55 yılları arasındaki saltanat dönemini içeren son cildi olup 965/ 1558'de tamamlanmıştır. Bu eser ve içindeki tasvirler için bkz. Esin Atıl, ***Süleymanname* The Illustrated History of Süleyman the Magnificent**, New York: Harry N. Abrams, Inc., 1986.
[50] Zeren Tanındı (Akalay), "The Forerunners of Classical Turkish Miniature Painting", **Fifth International Congress of Turkish Art**, Budapest 22-27 Sempember 1975, Budapest, 1978, s. 31-47. Süleymânnâme'deki bir grup tasvirde ikinci bir nakkaşın fırça izine rastlandığı ve bu sanatçının Nakkaş Osman olabileceğine yönelik görüş için, bkz. Tanındı, s. 32-35.
[51] Tanındı, "The Forerunners of Classical Turkish Miniature Painting", s. 35.

resimlendirildiği yönünde ileri sürülen görüşleri desteklemiştir. Kompozisyon şeması, figürlerdeki ayrıntılar, doğa betimlemeleri gibi unsurlar üzerinden yaptığı karşılaştırmada gözlemlediği bazı benzerliklere dikkat çekmiştir. Su kıyısındaki yeşil ot kümeleriyle ağaç kütüğünden mürekkep doğa betiminin, hem *Süleymannâme*'deki bir tasvirde[52] hem de *Nüzhetü'l-ahbâr*'daki bir tasvirde[53] bulunmasını, bu görüşü destekleyen bir örnek olarak öne sürmüştür.[54]

Tez çalışması sırasında odaklanılan noktalardan biri bu doğa betimlemesi olmuştur. *Nüzhetü'l-ahbâr*'da Kanûnî'nin naaşının yola çıkarılmasının canlandırıldığı tasvirde[55] yer verilen "su kıyısındaki yeşil ot kümeleri arasında filiz veren ağaç kütüğü" betimlemesinin, tasvirde canlandırılan olayın özünü yansıtan alegorik bir temsil olabileceği düşünülmüştür. Bu konuda bir makale yazılarak "sürgün vermiş kesik ağaç gövdesi" gibi simge değeri taşıdığı bilinen bir imge kalıbının yanı sıra diğer bazı doğa betimlemelerinin de anlatımı güçlendirmek amacıyla kompozisyona dahil edilen alegorik temsiller olduğu görüşü ileri sürülmüştür.[56]

Fatma Sinem Eryılmaz, "The Shehnamecis of Sultan Süleyman: 'Arif and Eflatun and Their Dynastic Project" başlıklı 2010 tarihli doktora tezinde, söz konusu imge kalıbına ve Osmanlı tasvir sanatındaki sembolik dile dikkat çekmiştir. Ârifî Fethullah Çelebi'nin (ö. 969/ 1561-62) Farsça mesnevî tarzında kaleme aldığı beş ciltlik *Şehnâme-i Âl-i Osmân* adlı eserinin dördüncü cildi *Osmannâme*[57] ile beşinci cildi *Süleymannâme*'deki[58] bazı tasvirlerde betimlenen ağaç, ağaç kütüğü, ağaç-su ve kaya gibi imgelerin sembolik değerini ve tasvirdeki anlatıma sunduğu katkıyı, o tasvirde işlenen konu bağlamında ele alarak değerlendirmiştir.[59] *Süleymannâme*'de[60] vr. 353a, vr. 393a ve vr. 570a'daki tasvirlerde akarsu kıyısında görülen kesik ağaç gövdesi imgesinin sırasıyla,

---

[52] *Süleymannâme*, TSMK H. 1517, vr. 353a
[53] TSMK H. 1339, vr. 103b-104a
[54] Tanındı, "The Forerunners of Classical Turkish Miniature Painting", s. 34.
[55] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a
[56] Burcugül Toraman, "Kanûnî'nin Son Seferini Konu Alan Bazı Tasvirlerdeki Sembolik Dil Üzerine", **Osmanlı Araştırmaları**, S. 52, (Haziran 2018), s. 1-40.
[57] *Osmannâme*, İtalya, özel koleksiyon.
[58] *Süleymannâme*, TSMK H. 1517
[59] Fatma Sinem Eryılmaz Arenas-Vives, "The Shehnamecis of Sultan Süleyman: 'Arif and Eflatun and Their Dynastic Project", (**Yayınlanmamış Doktora Tezi**, The University of Chicago, Department of Near Eastern Languages and Civilizations, 2010), s. 189-198.
[60] *Süleymanâme*, TSMK H.1517

çatışma sahnesinde yakınında bulunduğu düşman askerinin ölümüne, av sahnesinde yakınında bulunduğu av hayvanının ölümüne, bir ölümün bulunmadığı sahnede ise söz konusu imge kalıbının ardında yükselen "tehditkâr" kaya kütlesiyle birlikte bu tasvirden sonra metinde işlenmeye başlanan Şehzade Mustafa'nın (ö. 960/ 1553) katledilmesi konusuna işaret eden alegorik betimlemeler olabileceğini dile getirmiştir.[61]

Serpil Bağcı "Kitap Resimlerinin Kaynakları: Dolaşan İmgeler" başlıklı makalesinde, bazı anlatım biçimlerinin ve belirli kodlar haline dönüşmüş yerleşik, kalıplaşmış imgelerin nakkaşın en önemli kaynakları arasında olduğunu dile getirerek; bu türden yerleşik imgelerin belirlenmesiyle hem nakkaşın konuya yaklaşım biçiminin hem de metni yorumlama biçimindeki özgünlüğün saptanabileceğini ifade etmiştir.[62]

Banu Mahir, 16. yüzyılda ve 17. yüzyıl başında gerçekçi bir üslûpta yapılan bazı savaş, kuşatma ve çıkartma tasvirleri üzerinde durarak, tarih konulu eserleri resimlendiren nakkaşların aynı zamanda olayları ne denli yaratıcı kompozisyonlarla aktarmış olduğuna dikkat çekmiştir.[63] Osmanlı tasvir sanatının gelişimini, eserlerin türlerini, çeşitli sahnelerin ikonografik özelliklerini ve üslûba karakteristik özelliklerini kazandıran nakkaşları tanıttığı 2005 tarihli çalışmasında, *Nüzhetü'l-ahbâr*'ın gazavatnâme türünde bir eser olduğunu, bu türdeki eserlerde gazâ yapan kişinin ön plâna çıkarıldığını belirtmiştir.[64]

Emine Fetvacı, *Sarayın İmgeleri: Osmanlı Sarayının Gözüyle Resimli Tarih* adlı 2013 tarihli çalışmasında, Zigetvar Seferi ile birlikte ilerleyen saltanatın devri konusunun işlendiği kitap resimleri üzerinde dururken, bu tasvirleri iktidarın temsili, resimli tarih yazımı, Sokollu Mehmed Paşa'nın kitap hamiliği ve Zigetvar Seferi sürecinde oynadığı kilit rol bağlamında ele alarak derinlemesine incelemiştir. Emine Fetvacı'nın *Nüzhetü'l-ahbâr*'daki bazı tasvirleri eserin üretim sürecine odaklanarak Sokollu Mehmed Paşa'nın

[61] Eryılmaz Arenas-Vives, s. 196-198.
[62] Serpil Bağcı, "Kitap Resimlerinin Kaynakları: Dolaşan İmgeler", **Anadolu Sanat Dergisi**, III (Nisan 1995), s. 45
[63] Banu Mahir, "Osmanlı Minyatürlerinde Savaş, Çıkartma ve Kuşatma", **Türk Dünyası Araştırmaları Oktay Aslanapa Özel Sayısı**, İstanbul (2009), s. 1-15.
[64] Banu Mahir, *Osmanlı Minyatür Sanatı*, s. 95-96.

hamiliği çerçevesinde ele alıp irdelemesi, söz konusu tasvirlerdeki görsel anlatımın farklı boyutlarını açığa çıkarmıştır.[65]

Sezer Tansuğ 1961 tarihli çalışmasında, nakkaşın yaratıcılığına, duyarlı yaklaşımına, tasarım mantığına odaklanan bir yaklaşım ve yöntemle ele aldığı bazı tasvirlerde, Nakkaş Osman ve Levnî'nin (ö. 1145/ 1732) üslûp özellikleri hakkında ilgi çekici önemli saptamalarda bulunmuştur.[66] III. Murad'ın şehzadeleri için 990/ 1582'de Atmeydanı'nda düzenlenen ve elli iki gün boyunca gece-gündüz süren sünnet şenlikleri, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde H. 1344 numarasıyla kayıtlı bulunan İntizâmî mahlaslı müellifin yazdığı 991-997/ 1583-1588 tarihli *Sûrnâme-i Hümâyûn*'da, iki yüz elli adet çift sayfalık kompozisyonda tasvir edilmiştir.[67] Sezer Tansuğ, *Sûrnâme-i Hümâyûn*'da, şenliklerde düzenlenen eğlence ve geçit alaylarını canlandırmak üzere sürekli tekrarlanan özgün kompozisyon şemasının kendi içinde sergilediği çeşitleme ve değişmecelere dikkat çekerek, nakkaşın bu tasarımında Sultanahmet Meydanı'nda bulunan Dikilitaş'ın kaidesinin dört tarafında bulunan kabartma resimlerden esinlendiği görüşünü ileri sürmüştür.[68] Kitapta yer verilen çok sayıdaki benzer sahnenin çeşitlemelerinin bir dizge içinde art arda sıralanmasıyla sürekli akan bir eylem ve zaman algısının yaratıldığını, bunun için kompozisyon şemasında eylemin hareket yönünün Arap yazısının yazılış ve okunuş yönüne göre sağdan sola olacak biçimde düzenlendiğini dile getirmiştir.[69]

---

[65] Fetvacı, *Sarayın İmgeleri*, s. 149-193.

[66] Sezer Tansuğ, **Şenlikname Düzeni**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993. Sezer Tansuğ'un *Şenlikname Düzeni* adlı çalışması ilk kez De Yayınevi tarafından 1961'de yayınlanmıştır.

[67] Günümüze eserden 432 yaprak ve 427 resimli sayfa ulaşmıştır. Eser ve içindeki tasvirler hakkında daha fazla bilgi için bkz. Nurhan Atasoy, **1582 Surname-i Hümayun Düğün Kitabı**, İstanbul: Koçbank, 1997.

[68] Sultanahmet Meydanı'ndaki Dikilitaş'ın bulunduğu mermer kaidenin alt kısmındaki kabartmalarda, Dikilitaş'ın 390 yılında hipodromun spinasına dikilişi ve hipodromda düzenlenen at yarışları tasvir edilmiştir. Üst kısımdaki kaidenin dört tarafındaysa imparatorluk ailesi ve saray çevresi tasvir edilmiştir. İmparatorluk locasında I. Theodosius yanında iki oğluyla otururken arkalarındaki muhafızlar ayakta durmaktadır. İmparatorluk ailesinin etrafında senatörler ve diğer saray çevresi betimlenmiştir. Bu konuda daha fazla bilgi için bkz. Bediha Ulutürk, "İstanbul'daki Geç Antik ve Bizans Dönemine Ait Dikilitaşlar'ın Kent İçindeki Konumları ve Geçirdikleri Tarihsel Değişim", (**Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, Haziran 2010), s. 34-39. Sezer Tansuğ, III. Murad için hazırlanan *Sûrnâme*'de oluşturulan resim programının ve sahne düzeninin, Dikilitaş'ın dört tarafında yer verilen kabartmalarla gösterdiği benzerliğe dikkat çekerek, nakkaşın esin kaynağına göndermede bulunmak için bazı tasvirlerde Dikilitaş'ın üzerindeki hiyerogliflere ve mermer kaidedeki kabarmalara yer verdiğini, III. Murad'ın bazı tasvirlerde imparator gibi ayakta betimlediğini belirtmektedir. Bkz. s. 15-17 ve 37-38.

[69] Tansuğ, s. 33, 45, 48.

Aynı tasarım mantığı, Zigetvar Seferi sürecinin baştan sona yansıtıldığı *Nüzhetü'l- ahbâr*'da[70] da vardır. Sokollu Mehmed Paşa'nın Zigetvar Kalesi'ni keşfe çıkması,[71] II. Selim'in maiyetiyle Belgrad'a doğru ilerlemesi[72] ve Kanûnî'nin naaşının yola çıkarılması[73] gibi olayların akışının yol almak eylemiyle birlikte betimlendiği kompozisyonlarda, hareket yönünün sağdan sola ilerleyecek biçimde düzenlendiği görülmektedir.

Semra Ögel, "Osmanlı Minyatürlerinde Zaman-Mekân ve Hareket" başlıklı 1993 tarihli makalesinde, tarih konulu tasvirlerde donmuş bir anın veya olayın değil, geçmiş ve gelecek bağları olan bir sürekliliğin anlatıldığına dikkat çekerek, *Zafernâme*'de Kanûnî'nin naaşının Belgrad'a doğru yola çıkarılmasının canlandırıldığı kompozisyonu[74] bu anlatım tekniği bakımından incelemiştir.[75]

Ruhi Konak, "Nakkaş Osman Minyatürlerinde Kompozisyon Düzeni ve Sanatsal Üretimler" başlıklı 2007 tarihli sanatta yeterlilik tezinde, 16. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı tasvir sanatının "klâsik" devir tasvirlerinde kullanılan üslûbun kendi içinde sergilediği çeşitlilikten ve Sezer Tansuğ'un bu konudaki öncü çalışmasından yola çıkarak, Nakkaş Osman tarafından yapıldığı kabul edilen bir grup tasvirdeki kompozisyon düzenini biçim özellikleri üzerinden çözümlemeye çalışmıştır. Kompozisyonu oluşturan temel öğelerin sınırlarını, büyüklüğünü, sayfa içindeki dağılımını, yatay, düşey ve diyagonal eksene göre konumunu, ayrıntı ve renkten arındırılmış grafik çizimler eşliğinde ayrı ayrı belirledikten sonra bu öğeleri boyut, hareket, konum ve renk hiyerarşisi bakımından ele alıp incelemiştir. R. Konak, Osmanlı tasvir sanatıyla ilgili çalışmalarda genellikle tasvirlerin belge özelliğinin öne çıkarıldığını, biçim özelliklerinin daha arka plânda bırakıldığını dile getirmektedir.[76]

---

[70] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339
[71] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 22a
[72] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 83b-84a
[73] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a
[74] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a
[75] Semra Ögel, "Osmanlı Minyatürlerinde Zaman-Mekân ve Hareket", **'Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar' Güner İnal'a Armağan**, Ankara: Hacettepe Üniversitesi, 1993, s. 363-365.
[76] Ruhi Konak, "Nakkaş Osman Minyatürlerinde Kompozisyon Düzeni ve Sanatsal Üretimler", (**Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi**, Dokuz Eylül Üniveristesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir 2007). R. Konak, bir belge ve yeterli bilgi bulunmadığı için *Nüzhetü'l-ahbâr*'da (TSMK H. 1339) ve *Zafernâme*'de (CBL T. 413) bulunan tasvirleri çalışmasına dahil etmemiştir.

Filiz Yenişehirlioğlu "İkonografi, İkonoloji ve Osmanlı Sanatı" başlıklı makalesinde, Erwin Panofsky'nin Avrupa Rönesans Sanatını incelemesi sonucunda geliştirdiği ikonolojik yöntemin farklı uygarlıklarda ortaya çıkan imgeler için uygulanır olup olmadığı sorunsalından yola çıkarak, Osmanlı sanatının ikonografik ve ikonolojik incelemesinde dikkat edilmesi gereken konular üzerine eğilmiştir. Sanat nesnelerinin kendi çağındaki anlamı, işlevi ve piyasadaki dolaşım nedenleri tam olarak belirlenmeden, eserlere onları kullananlar veya üretenler tarafından yüklenen anlamlar incelenmeden salt biçimsel özelliklere yönelik, yani çoğu kez ikonografik çözümleme bile yapılmadan değerlendirme yoluna gidilen çalışmalarda; biçim, renk, kompozisyon ve bezeme özellikleriyle içerik arasındaki simgesel bağların çoğu kez kurulmayıp eksik bırakıldığını dile getirmektedir.[77]

Tülün Değirmenci'nin 2007 yılında tamamladığı, "Resmedilen Siyaset: II. Osman Devri (1618-1622) Resimli Elyazmalarında Değişen İktidar Sembolleri" adlı doktora tezine dayalı olarak hazırladığı: *İktidar Oyunları ve Resimli Kitaplar: II. Osman Devrinde Değişen Güç Simgeleri* başlıklı çalışması, bu tezde başvurulan kaynaklardan biri olmuştur. T. Değirmenci, II. Osman'ın (sal. 1027-1031/ 1618-1622) saltanat döneminde Medhî mahlaslı müellifin hazırladığı *Şehnâme-i Türkî*[78] ile Ganîzâde Nâdirî'nin (ö. 1036/ 1627) eseri *Şehnâme-i Nâdirî*'nin[79] üretim sürecini, eserlerin içeriğinin ve resim programının nasıl belirlenip biçimlendirildiğini, dönemin güç odakları ile tasvirlerde betimlenen kişi ve kitap hamilerinin öyküleriyle bağlantılandırarak irdelemiştir. Bu kitapların, salt edebî bir zevkin ya da kitap merakının ürünü olmadığını, dönemin siyasî ve kültürel dinamikleri etkisinde hazırlandığını, birtakım ilişki ağlarının görsel yansıması ile şekillenen pek çok işlevi bulunduğunu dile getirmektedir. T. Değirmenci, imgenin ardındaki saklı anlamları tarihî-kültürel bağlamda çözümleyebilmek için disiplinler arası bir yöntem kullanmak gerektiğini belirtmektedir.[80]

---

[77] Filiz Yenişehirlioğlu, "İkonografi, İkonoloji ve Osmanlı Sanatı", **"Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar" Güner İnal'a Armağan**, Ankara: Hacettepe Üniversitesi, 1993, s. 588.
[78] Paris BnF, Suppl. Turc 326
[79] Eserin üç nüshası bulunmaktadır. İÜK TY nr. 3635 ve 4098; Köprülü Kütüphanesi, Fâzıl Ahmed Paşa nr. 280.
[80] Tülün Değirmenci, **İktidar Oyunları ve Resimli Kitaplar: II. Osman Devrinde Değişen Güç Simgeleri**, İstanbul: Kitap Yayınevi, 2012.

Osmanlı tasvir sanatında "klâsik" üslûbun belirdiği *Nüzhetü'l-ahbâr* tasvirlerinin, devrin diğer tasvirlerine göre daha belgeleyici özellikte olduğu, birincil kaynak olma özelliği taşıdığı ve Kanûnî döneminin son senesine ait orijinal bilgiler içerdiği, Zeynep Tarım'ın 1996'da sunduğu "Minyatürlü Yazmaların Tarihî Kaynak Olma Nitelikleri ve Nüzhetü'l Esrâr" başlıklı bildiride dile getirilmiştir.[81]

Zeynep Tarım'ın, *XVI. Yüzyıl Osmanlı Devleti'nde Cülûs ve Cenaze Törenleri* adlı 1999 tarihli doktora tezi-kitabı, Osmanlı Hanedanının süregiden saltanatında, bir sultanın ölüm haberinin aynı zamanda cülûs müjdesi anlamına geldiğini kitap resimleri eşliğinde göz önüne seren bir çalışmadır.[82] Z. Tarım'ın, cenaze ve cülûs törenlerinin birbiriyle olan yakın bağlantısına ve bu törenlerin taşıdığı anlam ve öneme dikkat çekip; Kanûnî'nin ölümü, cenaze töreni ve II. Selim'in cülûsu konularını Osmanlı Devleti'nde süreklilik temasını yansıtan birbiriyle bağlantılı iki olay olarak ele alıp değerlendirmesi, *Nüzhetü'l-ahbâr*'da Kanûnî'nin naaşının yola çıkarılmasının canlandırıldığı tasvirde[83] betimlenen "sürgün vermiş kesik ağaç gövdesi" detayının "cülûs müjdesi" niteliğinde betimlenmiş kült bir imge kalıbı olabileceği düşüncesinin doğmasına yol açmıştır.

Zeynep Tarım, II. Selim'in Belgrad'daki cülûsuyla ilgili tasvirlerde[84] aslında gerçekleşmeyen bir törenin canlandırıldığıyla ilgili olarak doktora çalışmasında yaptığı oldukça önemli bir saptamayı, 2010 tarihli "The Depiction of Ceremonies in Ottoman Miniatures: Historical Record or A Matter of Protocol?" başlıklı makalesinde derinlemesine tartışmıştır. Belgrad'da cenazenin karşılanmasından sonra teamüllere ve teşrifata uygun biçimde yapılmak istenen cülûs törenine II. Selim'in katılmadığını ayrıntılı biçimde ortaya koyduktan sonra, kitap resimlerinde neden cülûsun Belgrad'da gerçekleşmiş gibi canlandırıldığını sorgulamıştır. Hanedanın resmî imajının sunulduğu bu tasvirlerde, şayet gerçekleşmiş olsaydı teşrifata uygun bir törenin nasıl olacağının

[81] Zeynep Tarım, "Minyatürlü Yazmaların Tarihî Kaynak Olma Nitelikleri ve Nüzhetü'l Esrâr", **Tarih Boyunca Türk Tarihinin Kaynakları Semineri**, 6-7 Haziran 1996, İstanbul: Bildiriler, 1997, s. 31-46.
[82] Zeynep Tarım, *XVI. Yüzyıl Osmanlı Devleti'nde Cülûs ve Cenaze Törenleri*, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1999.
[83] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a
[84] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 110b-111a ve *Şehnâme-i Selîm Hân*, TSMK A. 3595 vr. 26b ve Boston Museum of Fine Arts, 14.693

gerçekçi biçimde betimlendiğini, bunun devlet ideolojisini kuvvetlendirmekle ilgili bir anlamı ve işlevi olduğunu belirtmiştir.[85]

Gülru Necipoğlu, *15. ve 16. yüzyılda Topkapı Sarayı Mimari, Tören ve İktidar* adlı doktora tezi-kitabında Yeni Saray'ın içerdiği çok katlı mimarî söylemi: egemenlik ideolojisi, hiyerarşik yapının temsili, saray teşrifatının anlamı, mimarî ve teşrifat arasındaki karşılıklı etkileşim gibi farklı açılardan irdeleyerek; Yeni Saray'ın mimarî, tezyinî, işlevsel, törensel ve simgesel niteliklerini ayrıntılı biçimde tanımlayarak Saray'ın ikonografik yorumunu yapmıştır.[86] Geniş kapsamlı bu çalışma, Kanûnî'nin saltanat döneminin son yılı ile II. Selim'in saltanat döneminin başlangıç yıllarının canlandırıldığı bir dizi tasvir üzerinde yansıtılan sultanî mekânın ve saray teşrifatının kompozisyondaki işlevini, anlamını ve önemini algılayıp kavramak açısından öne çıkan bir kaynak olmuştur.

Kanûnî'nin naaşının yola çıkarılmasıyla ilgili sahnenin ilk yorumunun bulunduğu *Nüzhetü'l-ahbâr*'ın resimli müellif nüshasının[87] Abdülkadir Özcan, H. Ahmet Arslantürk ve Günhan Börekçi tarafından hazırlanan, içinde Latin harfli çevriyazı metnin bulunduğu 2012 tarihli küçültülmüş tıpkıbasımı, tez çalışmasında başvurulan birincil kaynak olmuştur.[88] Hem kitabın içinde bulunan tasvirler hem de Feridun Ahmed Bey'in ilk elden aktardığı metin, söz konusu sahnedeki[89] anlatımın çözümlemesine doğrudan katkı sunan temel kaynaklardır. Ayrıca, *Nüzhetü'l-ahbâr*'da Kanûnî'nin ölümü ve II. Selim'in cülûsu konusunda yer verilen kasidelerdeki şiir dili ile nakkaşın resim dili arasında anlam koşutlukları olduğu ayırt edilmiştir.[90] Söz konusu kasideler devrin ünlü şairleri Bâkî (ö. 1008/ 1600) ve Ulvî (ö. 993/ 1585) tarafından yazılmıştır.[91]

---

[85] Zeynep Tarım, "The Depiction of Ceremonies in Ottoman Miniatures: Historical Record or A Matter of Protocol?", **Muqarnas an Annual on the Visual Cultures of the Islamic World**, Gülru Necipoğlu, Karen E. Leal (ed.), Leiden-Boston: 27 (2010), s. 251-275.
[86] Gülru Necipoğlu, **15. ve 16. yüzyılda Topkapı Sarayı: Mimarî, Tören ve İktidar**, Ruşen Sezer (çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007.
[87] *Nüzhetü'l-ahbâr,* TSMK H. 1339
[88] *Nüzhet-i Esrârü'l-Ahyâr der-Ahbâr-ı Sefer-i Sigetvar: Sultan Süleyman'ın Son Seferi,* Abdülkadir Özcan (red.), haz. H. Ahmet Arslantürk ve Günhan Börekçi (haz.), İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları, 2012.
[89] *Nüzhetü'l-ahbâr,* TSMK H. 1339, vr. 103b-104a ve *Zafernâme,* CBL T. 413, vr. 113b-114a
[90] Bu konuda bkz. Toraman, "Kanûnî'nin Son Seferini Konu Alan Bazı Tasvirlerdeki Sembolik Dil Üzerine", s. 1-40.
[91] Bâkî hakkında daha fazla bilgi için bkz. Mehmet Çavuşoğlu, "Bâkî", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C. 4, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1991, s. 537-540.

Bunun yanı sıra tarihî-kültürel bağlamı daha geniş bir kapsamda kurabilmek için Zigetvar Seferi'ne katıldığı bilinen Selânikî Mustafa Efendi'nin (ö. 1008/ 1600 civ.) yazdığı tarih ile devrin diğer bazı yazın ürünlerine başvurulmuştur.[92] Bununla birlikte *Dede Korkut Hikâyeleri*, *Aşıkpaşazâde Tarihi*, *Firdevsi Şahnâmesi*, *Eski Ahit* gibi kaynaklardan Türkiye Cumhuriyeti için tasarlanan ilk anıtın kaidesindeki kabartmalara varıncaya dek daha geniş bir perspektif içinde araştırma yapılmıştır.[93]

Süreci yansıtan diğer "kitap resimleri" hem belge hem de sanat yapıtı niteliğiyle bu çalışmanın temel kaynakları arasındadır.

2.2. Çalışmanın Amacı, Sınırları ve Kullanılan Yöntem Hakkında

Kanûnî'nin naaşının bulunduğu saltanat arabasının Zigetvar Seferi dönüşünde düzenlenen tören eşliğinde yola çıkarılmasının canlandırıldığı iki kompozisyon,[94] resim-tasvir sanatının temel tasarım ilkeleri ve nakkaş odaklı bir bakış açısından incelendiğinde, arada belirgin bir üslûp ve yorum farkı olduğu hemen göze çarpmaktadır. İlk kez *Nüzhetü'l-ahbâr*'da[95] ortaya konan özgün kompozisyonların farklı kitaplarda bulunan diğer yorumları için de aynı durum geçerlidir. Klâsik üslûbun kendi içinde sergilediği çeşitliliğe, bu dönemde hazırlanan kitapların ve içindeki tasvirlerin farklı nakkaşlar tarafından resimlendirildiğine ve böyle bir olasılığa dikkat çeken çalışmalar olmasına rağmen, bu konunun ayrıntılı biçimde araştırıldığı kapsamlı ve metodolojik bir çalışma henüz bulunmamaktadır.[96]

---

[92] Selânikî Mustafa Efendi hakkında daha fazla bilgi için bkz. Mehmet İpşirli, "Selânikî Mustafa Efendi", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C. 36, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2009, s. 357-359.

[93] Bu konuda bkz. Toraman, s. 9-18.

[94] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a ve *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a

[95] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339

[96] Nigâr Anafarta, 1969 tarihli çalışmasında III. Murad döneminde hazırlanan tüm kitap resimlerinin Nakkaş Osman'a mal edilmesini sorgulayarak, *Hünernâme*'nin birinci cildini (TSMK H. 1523) resimlendiren sanatçıları ve yaptıkları tasvirleri tek tek saptamaya çalışmıştır. Mehmed Bursavî'nin elinden çıktığını öne sürdüğü bir grup tasviri, Nakkaş Osman'ın tasvirlerinden "çok daha başarılı" bulduğunu açıklaması dikkat çekmektedir. Bkz. Anafarta, *Hünernâme Minyatürleri ve Sanatçıları*, s. XII. Filiz Çağman, *Şehnâme-i Selîm Hân*'daki (TSMK A. 3595) pek çok tasvirin Nakkaş Osman'ın elinden çıktığını düşünürken, daha "başarısız" olarak nitelendirdiği tasvirleri Nakkaş Ali'nin yaptığını belirtmektedir. Bkz. Çağman, "Şahname-i Selim Han ve Minyatürleri", s. 418-421. Zeynep Tarım 1999 tarihli çalışmasında Kanûnî'nin naaşının yola çıkarılması, cenazenin karşılanması ve II. Selim'in cülûsuyla ilgili sahnelerin canlandırıldığı tasvirleri incelerken aynı zamanda bunların birbiriyle gösterdiği farklılıklara da dikkat çekerek *Nüzhetü'l-ahbâr*'da cenazenin karşılanmasıyla ilgili tasvirin (TSMK H. 1339, vr. 107b-108a) "çok gerçekçi bir dille tam olarak bu sahneyi canlandırmakta" olduğunu dile getirmiştir. Bkz. Tarım, *XVI. Yüzyıl Osmanlı Devleti'nde Cülûs ve Cenaze Törenleri*, s. 126. Z. Tarım, *Nüzhetü'l-ahbâr*'ı resimlendiren nakkaşla ilgili bir belge bulunmadığını yeri geldikçe vurgulamaktadır. Bkz. Zeynep Tarım, "Minyatürlü Yazmaların Tarihi Kaynak Olma Nitelikleri ve Nüzhetü'l-

Bu tez çalışmasında aynı sahnenin tekrarlandığı iki kompozisyonun[97] karşılaştırmalı bir çözümlemesini yapmak suretiyle hem tasvirlerdeki anlam katmanlarının aralanması hem de söz konusu üslûp ve yorum farkının, sınırlı bir alanda daha ayrıntılı biçimde ortaya konması amaçlanmıştır.

Zigetvar Seferi süreciyle ilgili bir dizi kitap resmi arasında Kanûnî'nin naaşının yola çıkarılmasıyla ilgili sahnenin betimlendiği her bir tasvirin başyapıt özelliği göstermesi, imge çeşitliliği ve anlam zenginliği barındırması, söylem-mesaj taşıması, dramatik yapıda inşa edilmiş olması gibi nedenlerin yanı sıra iki yorum arasında göze çarpan belirgin farklılıkların bulunması, bu sahnenin tez çalışmasının odak noktasına alınmasında etkili olmuştur. Sürecin yansıtıldığı diğer bazı tasvirler üzerinde yeri geldikçe durulmuştur.

Kompozisyonları salt biçim özellikleri üzerinden incelemek, nakkaşın resim dilini veya diğer bir ifadeyle anlatım tarzını ve iki tasvir arasındaki çarpıcı yorum farkını açıklamaya yetmeyeceği için çalışmanın başlangıcından itibaren tasvirlerde işlenen konunun tarihî-kültürel bağlamının kurulmasına çalışılmıştır. Saray ve saraya yakın çevrelerin gözetimi altında titiz ve duyarlı bir yaklaşımla tasarlanan kompozisyonlarda hiçbir unsurun gelişigüzel yapılıp düzenlenmediği varsayılmıştır. Biçim-içerik arasında anlamlı bağlantıların kurulmasına, nakkaşın betimleme, soyutlama, alegori ve sembolizm içeren resim dilinin çözümlemesine çalışılmıştır.

Sürdürülen tez çalışmasında, Filiz Yenişehirlioğlu'nun "İkonografi, İkonoloji ve Osmanlı Sanatı" başlıklı makalesinde tasvirlere nasıl yaklaşılmasıyla ilgili olarak önerdiği Erwin Panofsky'nin ikonografik ve ikonolojik sanat eleştirisi yöntemine de başvurulmuştur. Bu çerçevede, söz konusu tasvirlerin kendi çağındaki işlevi ve

Esrâr", s. 37. Z. Tarım, II. Selim'in cülûs sahnesiyle ilgili *Nüzhetü'l-ahbâr* tasvirinde (TSMK H. 1339, vr. 110b-111a) tahtın solunda dört vezir tasvir edilmişken, bu sahnenin ikinci yorumunda (TSMK A. 3595 vr. 26b ve MFA, 14.693) beş vezirin tasvir edilmesini sorgulamıştır. Tarihi gerçeklik açısından II. Vezir Pertev Paşa o sırada Göle'ye fethe gönderildiği için *Nüzhetü'l-ahbâr*'ı resimlendiren nakkaşın gerçekçi biçimde ikinci veziri resmetmediğine dikkat çekmektedir. Bkz. Tarım, "The Depiction of Ceremonies in Ottoman Miniatures: Historical Record or A Matter of Protocol?", s. 268.

[97] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a ve *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a

hazırlanma amaçları dikkate alınıp, Osmanlı yazar ve tarihçileri ile nakkaşların bunlara yüklediği anlamların belirlenmesine çalışılmıştır.[98]

Araştırma sırasında, Kanûnî'nin naaşının yola çıkarılmasıyla ilgili sahnenin betimlendiği iki elyazmasında bulunan tasvirlerin yanı sıra aynı dönemde hazırlanan bazı kitaplardaki tasvirler, üslûp özellikleri bakımından incelenmiştir. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde bulunan *Nüzhetü'l-ahbâr*'daki[99] tasvirleri doğrudan eser üzerinde inceleme olanağı bulunmuştur. *Zafernâme*'deki[100] tasvirler, araştırma amacıyla Dublin Chester Beatty Library'den temin edilmiştir.[101] Ayrıca hem Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde hem de çeşitli müze ve kütüphanelerin erişime açık dijital koleksiyonlarında bulunan farklı yazmalardaki çeşitli tasvirler üslûp özellikleri bakımından incelenerek, bu çalışmada ele alınan tasvirlerdeki özgül unsurların belirlenmesine çalışılmıştır.

Kanûnî'nin naaşının yola çıkarılmasıyla ilgili tasvirin ilk yorumunun bulunduğu *Nüzhetü'l-ahbâr*'ın resimli müellif nüshasının[102] Latin harfli çevriyazı metin kısmının bulunduğu küçültülmüş tıpkıbasımı,[103] tez çalışmasında başvurulan temel kaynak olmuştur. Farsça mesnevî tarzında yazılan *Zafernâme*,[104] henüz tamamen dijitalleştirilmemiştir ve birkaç tasvir dışında çevrimiçi erişime açık değildir. Eserin içeriği, resim programı ve hazırlık süreci gibi konular üzerinde ayrıntılı ve kapsamlı çalışmalar bulunmamaktadır. Bununla birlikte naaşın yola çıkarılmasıyla ilgili sahnenin ikinci yorumunun bulunduğu *Zafernâme*'deki bazı tasvirler, çalışmanın birincil kaynakları arasındadır. Naaşın yola çıkarılmasıyla ilgili sahnenin betimlendiği çift

[98] Filiz Yenişehirlioğlu, "İkonografi, İkonoloji ve Osmanlı Sanatı", s. 588. Erwin Panofsky, **İkonoloji Araştırmaları: Rönesans Sanatında İnsancıl Temalar**, Orhan Düz (çev.), İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2014.
[99] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339
[100] *Zafernâme*, CBL T. 413
[101] Müze Müdürü Ayşe Erdoğdu ve Dijital Arşiv sorumlusu Esra Müyesseroğlu başta olmak üzere, Topkapı Sarayı Müzesi Müdürlüğü ve Yazma Eserler Kütüphanesi yetkililerine, Chester Beatty Kütüphanesi İslâm Eserleri Koleksiyonu küratörü Dr. Elaine Wright'a, Fotoğraf Servisleri Asistanı Philip Roe'ya, görselleri temin etmemde yardımcı oldukları için çok teşekkür ederim.
[102] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339
[103] *Nüzhet-i Esrârü'l-Ahyâr der-Ahbâr-ı Sefer-i Sigetvar: Sultan Süleyman'ın Son Seferi*, Abdülkadir Özcan (red.), haz. H. Ahmet Arslantürk ve Günhan Börekçi (haz.), İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları, 2012.
[104] *Zafernâme*, CBL T. 413

sayfalık kompozisyonun[105] dört tarafında yer verilen Farsça beyitler, bu tasvirdeki özgül temaların belirlenmesinde kaynak alınan metin kısımları olmuştur.[106]

Tez konusuyla ilgili yeterli veriyi toplayıp araştırma probleminin yönünü belirlemek için gerekli literatür taraması yapılmıştır. Daha sonra tez çalışması kapsamında ele alınan tasvirler elde edilen veri, bulgu, saptama ve yorumlar eşliğinde, resim-tasvir sanatı odaklı bir bakış açısından disiplinler arası bir yaklaşım çerçevesinde incelenerek yorumlanmıştır.

Nüzhetü'l-ahbâr'da[107] hem metnin hem de tasvirlerin ilk elden hazırlanması ve müellif-nakkaş arasındaki iş birliğinin dolaysız biçimde bulunması, bu kitabın resimlerinde temsil edilen gerçeklikle uygun ve anlamlı bağlantıların kurulması açısından büyük fayda sağlamıştır. Bununla birlikte, metinde aktarılan olayların tarihî bağlamını çok yönlü irdeleyen, metni sanat ve üslûp açısından değerlendiren çalışmaların henüz yeterince bulunmayışının eksikliği duyulmuştur.

Bu çalışmada aynı zamanda tasvirlerin sanat yapıtı niteliği üzerinde durarak, ortaya konan yeni ve özgün üslûbunun daha ayrıntılı bir çözümlemesine odaklanılmıştır. *Nüzhet'ül-ahbâr*'da naaşın yola çıkarılmasıyla ilgili kompozisyondan[108] önce ve sonra gelen tasvirlerin yanı sıra Zigetvar Seferi konusunun farklı aşamalarının işlendiği diğer kitaplardaki tasvirlere de yeri geldikçe başvurulmuştur. *Nüzhet'ül-ahbâr*'da ilk kez canlandırılan bazı sahnelerin tekrarlanmaması, sonradan yenilenerek tekrarlanması ve sürecin farklı aşamalarını yansıtan yeni sahnelerin eklenmesi anlamlı bulunmuştur.

Naaşın yola çıkarılmasıyla ilgili sahnenin ikinci bir yorumunun bulunması bu sahnenin taşıdığı önemi gösterirken, diğer taraftan iki kompozisyon[109] arasında gözlemlenen farklılık bakış açısında meydana gelen değişimi yansıtmaktadır. Benzerlikler, bu sahnenin değişmeyen ikonografisiyle birlikte nakkaşın gerçekçi-belgeleyici yaklaşımını göz önüne sermektedir. Öte yandan gerek bakış açısındaki

[105] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a
[106] Bu beyitlerin çevirisini yapan Prof. Dr. Mehmet Kanar'a çok teşekkür ederim.
[107] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339
[108] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a
[109] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a ve *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a

değişimi yansıtan yorum farkı gerekse biçim özellikleri arasında gözlemlenen farklılık, bir nakkaşın kişisel üslûbundaki değişimden çok kimin tarafından yapıldığı kesin olarak bilinmeyen bu tasvirlerin ayrı nakkaşların mı elinden çıktığı sorusu üzerinde düşünmeye yol açmıştır.

Nakkaşın zihninde tasarlayarak canlandırdığı aynı sahnenin her iki yorumu da eşsizdir. Seyircide yaratılmak istenen çağrışımların yakalanmasıyla, tasvirlerin her birinde hâkim olan söylem ve anlamın algılanıp kavranabileceği, buna bağlı olarak da nakkaşın ya da nakkaşların üslûp özelliklerinin biraz daha ayrıntılı biçimde saptanabileceği düşünülmüştür.

Bunun için çalışma kapsamında ele alınan iki tasvirdeki[110] kompozisyon unsurları arasında anlamlı bağlantıların kurulmasına çalışılmıştır. Karşılaştırmalı bir çözümleme yapıldığı için başta cenazenin karşılanması ve cülûs sahnesi olmak üzere süreci yansıtan diğer tasvirler de göz önünde tutulmuştur. Bununla birlikte nakkaşın, saltanatın devriyle ilgili yaptığı ilginç bir göndermeyi, umulmadık bir tasvirde bulmanın mümkün olduğu da görülmüştür.[111] Dolayısıyla bu çalışmada sürecin bütünü dikkate alınmıştır.

Tülün Değirmenci, resimli elyazmalarının üretildikleri tarihî bağlam içindeki anlamlarına yaklaşabilmek için resimlerin ve metinlerin çok yönlü "okunmaları" gerektiğini, tasvir edilen bireylerin dünyasıyla kitap resimleri arasındaki ilişkinin, disiplinler arası yöntemle yeniden kurgulanabileceğini belirtmektedir. Tek başına tasvirlere eşlik eden metni okumanın sadece "görünürde" olanı anlamaya yeteceğini, imgenin ardındaki saklı anlamları görünür kılmak için devrin diğer yazın ürünlerinin özellikle de tarihî metinlerin en az resimli kitapların kendileri kadar önemli olduğunu ifade etmektedir.[112]

Bu tez çalışmasında da böyle bir yaklaşım benimsenmiştir. Bununla birlikte nakkaş odaklı bir bakış açısı ve tasvir-resim sanatının tasarım ilkeleri dikkate alınmıştır. Kitap resimlerinin üretildikleri tarihî bağlam içindeki anlamlarına biraz daha fazla

[110] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a ve *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a
[111] Bkz. Bölüm 4.1.
[112] Değirmenci, *İktidar Oyunları ve Resimli Kitaplar*, s. 9-10.

yaklaşabilmek için nakkaş ile yapıtı arasındaki ilişkinin de yeniden kurgulanması gerekmektedir. Sezer Tansuğ, nakkaşın yaratıcı eylemiyle ilgili bu yaklaşımı *Şenlikname Düzeni* adlı çalışmasında ortaya koymuştur.[113]

Tasvirlere nasıl yaklaşılması gerektiğini "Tekrar ve Fark: Osmanlı Tasvirlerindeki Görünen Gerçeklik ve Örtülü Olanın Anlattıkları" başlıklı 2007 tarihli çalışmasında tartışan Melek Zühre Sözeri, belge niteliğiyle öne çıkarılan tarih konulu tasvirlerin aynı zamanda kurgu içeren tasarımlar olduğuna dikkat çekmektedir. Bu yönüyle farklı bir içerik daha taşıyan kitap resimlerini "okuyabilmek" için tasvire kendi içinden bakmayı denemek gerektiğini, ancak yaklaşım nasıl olursa olsun biçimlere ve hikâyelere âşinâ olmak gerektiğinin altını çizmektedir.[114] Tasvir sanatında kalıplaşmış biçimlerin tekrarlanmasıyla oluşturulan yapıda, bir biçimin sahip olduğu küçük bir fark ile öne çıkmasının o tasvire özgünlük kazandırdığını, bu farkın tasvire kattığı örtülü anlamın tasvirin okunması sırasındaki en önemli bilgi olduğunu, örtülü anlamın bu noktada bulunduğunu belirtmektedir.[115]

[113] Sezer Tansuğ, *Şenlikname Düzeni*. (Yazarın bu çalışması ilk kez De Yayınevi tarafından 1961'de yayınlanmıştır).
[114] Melek Zühre Sözeri, "Tekrar ve Fark: Osmanlı Tasvirlerindeki Görünen Gerçeklik ve Örtülü Olanın Anlattıkları", **Dipnot Sanat ve Tasarım Yazıları**, MSGSÜ Yayını, S. 3, İstanbul (2007), s. 90.
[115] Sözeri, s. 92-93.

3. SALTANATIN DEVRİYLE İLGİLİ SÜRECİN BAZI TASVİRLERDEKİ YANSIMALARI

Kanûnî'nin naaşının yola çıkarılmasıyla ilgili sahnenin canlandırıldığı iki kitap resmi[116] arasındaki yorum ve üslûp farkını çözümlemeye geçmeden önce, Zigetvar Seferi ile birlikte ilerleyen saltanatın intikaliyle ilgili sürecin işlendiği belli başlı sahneler ve bazı tasvirler üzerinde durup, bu konuda oluşturulan görsel öykünün bütününe bakmakta fayda vardır. Böylece aynı kitapta bulunmasalar bile tasvirler arasındaki ilişkiyi algılayıp kavramak mümkün olacaktır. Konunun tarihî-kültürel bağlamı üzerinde durmak, tasvirler arasında gözlemlenen üslûp ve yorum farkının belirlenmesine ve bunun nedenleri üzerinde fikir yürütmeye imkân verecektir.

3.1. Kanûnî'nin Naaşının Yola Çıkarılmasıyla İlgili Sahnenin Görsel Öyküdeki Yeri ve Anlamı

Zigetvar Seferi ile birlikte ilerleyen saltanat verasetiyle ilgili sürecin bazı önemli aşamalarını yansıtmak üzere oluşturulan görsel öykünün "doruk" noktasında, Kanûnî'nin naaşının yola çıkarılmasıyla ilgili sahnenin bulunduğunu söylemek mümkündür. Söz konusu süreci yansıtmak üzere hazırlanan tüm tasvirler art arda sıralandığında, olayların karmaşık seyrinin bu sahnede zirveye çıktığı ve yavaş yavaş çözülmeye başladığı görülmektedir.[117]

Uzun ve şanlı saltanat döneminin son yılında çıktığı seferde kuşatma gecesi vefat eden Kanûnî'nin ölümünün uzun süre ilân edilmemesi ve Zigetvar Seferi dönüşünde düzenlenen tören eşliğinde cenazenin gizlice yola çıkarılması, tarihte iz bırakmış sıra dışı bir olaydır. Bu izin derinliğini konunun canlandırıldığı iki ayrı kitap resminde[118] farklı açılardan görmek mümkündür.

[116] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a ve *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a

[117] E. Fetvacı, cenaze töreninin ardından gelen tahta çıkış sahnesini "doruk görüntü" olarak kabul etmektedir. Bkz. Fetvacı, *Sarayın İmgeleri*, s. 159-161. Gerçekleşmeyen bir töreni yapılmış gibi canlandırdığı için bu sahne kurmacadır, dolayısıyla söz konusu süreçte yaşanan gelişmeler bağlamında değerlendirildiğinde böyle bir sahneye daha çok belirli bir söylemi ve mesajı yansıtmak üzere yer verildiği anlaşılmaktadır. Bu konudaki kapsamlı tartışma için bkz. Zeynep Tarım, "The Depiction of Ceremonies in Ottoman Miniatures: Historical Record or A Matter of Protocol?", s. 261-270.

[118] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a ve *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a.

Zigetvar'daki ordugâhta, saltanat boşluğunu hissettirmemek için yoğun çabaların sarf edildiği ve endişeli bir bekleyişin hâkim olduğu oldukça sıkıntılı bir dönem yaşanmıştır.[119] Naaşın kalıcı yerine defnedilmek üzere yola çıkarılmasının canlandırıldığı sahnenin *Nüzhetü'l-ahbâr*'da bulunan ilk yorumu[120] aynı zamanda Zigetvar'daki ordugâhta yaşanan buhranlı dönemin sonunu temsil etmektedir (**Resim 1**).[121]

Bu olaya, *Nüzhetü'l-ahbâr*'dan[122] sonra *Zafernâme*'nin[123] resim programında da yer verilmiştir. İki ayrı elyazmasında resimlendirilmek üzere seçilen bu sahneyi, her bir tasvirin yapıldığı dönemin koşulları, bulunduğu eserin hazırlanma amacı ve tasvirin o eserin resim programındaki yeri itibarıyla ele alıp çözümlemek mümkündür.

3.2. Naaşın Belgrad'da II. Selim Tarafından Karşılanmasıyla İlgili Sahnenin Görsel Öyküdeki Yeri ve Anlamı

Zigetvar'dan yola çıkarılan cenazenin II. Selim tarafından Belgrad yakınlarında karşılanmasıyla ilgili *Nüzhetü'l-ahbâr* tasvirinin,[124] yeni sultanın saltanat döneminin başlangıcını, yapılmayan bir törenin olmuş gibi canlandırıldığı cülûs sahnesine[125] kıyasla daha fazla temsil ettiği söylenebilir.

Kompozisyonun ön plânındaki canlı yeşil zemin renginin, otağ-ı hümâyunun açık kapı kanadından içeriye doğru sokulması dikkat çekici bir ayrıntı olup, bunu nakkaşın II. Selim'in saltanat döneminin başlangıcını vurgulamak istemesiyle ilişkilendirerek açıklamak mümkündür (**Resim 4**).

---

[119] Feridun Ahmed Bey ölüm haberini aldığında Vezîriâzamın ettiği dua ve yakarışları uzun uzun dile getirmiştir. Kuşatma mahallinde zor durumda kalan Sokollu Mehmed Paşa'nın o andan itibaren tek kaygısı, saltanat emanetini Sultân Selîm Hân'a teslim etmek olmuştur. Bkz. *Nüzhetü'l-ahbâr*, s. 144-146; TSMK H. 1339, vr. 50a-52a. Ayrıca bkz. Tamcan, s. 132-134.

[120] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a

[121] Zigetvar'da vefat eden Kanûnî'nin naaşı "taht altında emanete konmuştur". II. Selim'in Filibe yakınlarına ulaştığı haberinin alınmasıyla birlikte naaşın yola çıkarılmasıyla ilgili hazırlıklara başlanmıştır. Ölüm haberi, saltanat arabası Belgrad yakınlarına ulaşıncaya dek kırk sekiz gün boyunca ilân edilmemiştir. Bu konu hakkında daha fazla bilgi için bkz. Tarım, *XVI. Yüzyıl Osmanlı Devleti'nde Cülûs ve Cenaze Törenleri*, s. 108-111.

[122] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339

[123] *Zafernâme*, CBL T. 413

[124] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 107b-108a

[125] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 110b-111a



Resim 4. Kanûnî'nin cenazesinin Belgrad'da II. Selim tarafından karşılanması, *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK, H. 1339, vr. 107b-108a (Fotoğraf, Topkapı Sarayı Müzesi Müdürlüğü'nün izniyle kullanılmıştır)

Nüzhetü'l-ahbâr'da yer verilen Ulvî'nin (ö. 993/ 1585) yazdığı cülûsiyede benzer bir metaforun bulunması bu görüşü desteklemektedir:[126]

Zâtunla yine milket-i Osmân yenilendi/ Gûyâ ki bahâr irdi gülistân yenilendi

Bu kompozisyonda[127] iri yaprak kümelerinden oluşan çiçek benzeri motiflerle bezeli yeşil zeminde, II. Selim ve devlet erkânı konumlandırılmıştır. Naaşın bulunduğu araba ise arka plândaki soluk renkli zemindedir. Figürlerin üzerindeki koyu renk giysiler, cenaze sahnesindeki yas temasını yansıtmaktadır.[128] Diğer taraftan zemindeki iri yaprak kümelerinden oluşan çiçek benzeri motiflerle bezeli "canlı" yeşil rengin, otağ-ı hümâyûnun açık kapı kanadından içeri doğru sokulması, II. Selim'in saltanat döneminin

[126] *Nüzhetü'l-ahbâr*'ın metin kısmında Ulvî ve Bâkî'nin cülûsiye tarzında yazdığı kasidelere yer verilmiştir. Bkz. *Nüzhetü'l-ahbâr*, s. 166-168; TSMK H. 1339, vr. 71b-74a.
[127] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 107b-108a
[128] Yas teması hakkında bkz. Tarım, *XVI. Yüzyıl Osmanlı Devleti'nde Cülûs ve Cenaze Törenleri*, s. 126.

başlangıcıyla birlikte o ana dek yaşanan sıkıntılı ve kaygılı halin yerini alan rahatlamayı ve sevinci de ifade etmektedir.[129]

Tasvirdeki anlatıma bu bağlamda katkı sunan bir diğer unsur, silme altınla yaldızlanarak betimlenen gökyüzüdür.[130] *Nüzhetü'l-ahbâr*'da yalnızca iki tasvirde[131] yer verilen "parlak" gökyüzü betiminin gelişigüzel yapılmadığı anlaşılmaktadır. Nakkaşın doğa unsurlarını konuyla uyumlu olacak biçimde tasvir etmesi; bu konuda bilinçli davrandığını, anlatımı güçlendirmek için alegorik temsillere ve renk sembolizmine yer verdiğini göstermektedir.[132] Dolayısıyla silme altınla yaldızlanarak tasvir edilen gökyüzünün tıpkı yeşil zemin rengi gibi bir yandan II. Selim'in saltanat döneminin başlangıcını vurguladığı, diğer taraftan günlerdir yaşanan kaygı ve endişelerin sona erdiğini ifade ettiği söylenebilir.[133]

Nüzhetü'l-ahbâr'da cenazenin yola çıkarılmasıyla ilgili kısımda, "Perdenin gerisinden sabah doğdu"[134] mealinde nazmedilen Arapça dizedeki mecazlı anlatımın görsel karşılığı, silme altınla yaldızlı gökyüzü betimidir. Bu varsayımı, nakkaşın metne bağlı çalıştığı yönünde sıklıkla dile getirilen görüşler desteklediği gibi şiir dili ile resim dili arasında var olan yakın bağ da desteklemektedir.[135] *Nüzhetü'l-ahbâr*'ı birlikte hazırlayan yazar, şair ve nakkaşın aynı anlam ve simgeler dünyasını paylaştığını varsaymak makul bir düşüncedir.

3.2.1. Belgrad Kalesi İmgesinin Görsel Öyküdeki Yeri ve Anlamı

Nüzhetü'l-ahbâr'ın bu tasvirinde,[136] canlandırılan olayın geçtiği mekânın neresi olduğunu belirtmek üzere sağdaki varağın ön plânında Belgrad Kalesi'nin küçük boyutlu

---

[129] Toraman, s. 22-24.
[130] Tamcan, *Nüzhetü'l-ahbâr* tasvirlerindeki farklı gökyüzü betimlemelerine dikkat çekmiştir. Tamcan, s. 58, 146.
[131] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 107b-108a ve vr, 84b
[132] Nurhan Atasoy, Nakkaş Osman'ın üslûp özelliklerini incelediği doktora tezinde, gökyüzünün altın yaldızla gösterilmesinin Bizans sanatında olduğu gibi ideal mekânı simgelemediğini, bunun tamamen tezyinî mahiyette olduğunu belirtmektedir. Bkz. Atasoy, "Nakkaş Osman'ın Eserleri ve Osmanlı Minyatür Sanatına Getirdiği Yenilikler", s. 66.
[133] Bu konuda ayrıca bkz. Toraman, s. 18-25.
[134] "Tala'a's-subhu min verâ'i hicâb", bkz. Nüzhetü'l-*ahbâr*, s. 200; TSMK H. 1339, vr. 103a. Bu çeviri için Prof. Dr. Mehmet Kanar'a çok teşekkür ederim.
[135] Resim dili ile şiir dili arasındaki yakınlık hakkında bkz. Menderes Coşkun, "Klasik Türk Şairinin Poetikası Üzerine", **Bilig**, S. 56, (Kış 2011), s. 66-67; Tülün Değirmenci, "Şiirin Resmi: Nadiri'nin Kasideleri, Nakşî'nin Tasvirleri", **Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları VIII, Kasîdeye medhiye: biçime, işleve ve muhtevaya dair tespitler**, Hatice Aynur ve dğr. (haz.), İstanbul: Klasik, 2013, s. 314-337.
[136] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 107b-108a

bir imgesine yer verilmiştir (**Resim 4**). Tuna Nehri ve sağ kolu Sava'nın buluştuğu bölgede bulunan kalenin etrafında bulunan akarsu unsuru da çerçeveye dahil edilmiştir.[137]

Kanûnî Sultan Süleyman'ın çıktığı "ilk" seferde 927/ 1521'de fethettiği Belgrad Kalesi'nin bir bütün olarak tasvir edilen imgesi, içinde naaşın bulunduğu saltanat arabasıyla birlikte okunduğunda, bu ayrıntının yalnızca cenaze töreninin gerçekleştiği yeri belirtmek amacıyla yapılmadığı fark edilmektedir. Kompozisyonun ön plânında yer verilen kalenin imgesi, çıktığı "son" seferde vefat eden Kanûnî'nin uzun saltanat dönemini baştan sona hatırlatıp temsil etme özelliği taşımaktadır.[138]

Bu kompozisyonda[139] ağırlık teşkil eden otağ-ı hümâyûn imgesi ise başlı başına bir saltanat simgesi olup, tıpkı Yeni Saray gibi hanedan merkezli hiyerarşik devlet yapısını temsil etmektedir.[140]

3.2.2. Kanûnî'nin Saltanat Dönemini Temsil Eden Bir İmge Kalıbı Olarak Belgrad Kalesi

Zigetvar'dan yola çıkarılan cenazenin II. Selim tarafından Belgrad yakınlarında karşılanması ilk kez 976/ 1569 tarihli *Nüzhetü'l-ahbâr*'da[141] canlandırıldıktan sonra, Seyyid Lokman döneminde hazırlanan 987/ 1579 tarihli *Zafernâme*[142] ile 995-96/ 1587-88 tarihli *Hünernâme*'nin[143] resim programında bu sahneye tekrar yer verilmiştir.

---

[137] Belgrad hakkında bkz. Divna Djuric-Zamolo, "Belgrad", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C. 5, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1992, s. 407-409. Kanûnî'nin 1520-1555 arasındaki saltanat döneminin şehnâme tarzında anlatıldığı *Süleymannâme*'de (TSMK H. 1517), kuşatma altındaki Belgrad Kalesi ile otağ- hümâyûn önündeki tahtında oturan Kanûnî'nin maiyetiyle birlikte kuşatmayı seyretmesi, karşılıklı sayfalar üzerinde düzenlenerek betimlenmiştir (vr. 108b-109a), (**Resim 8**).

[138] Belgrad Kalesi'nin simgesel bir değeri vardır. Kanûnî'nin bu seferi, Osmanlı'nın cihanşümul hâkimiyet davasında attığı ilk adımı temsil etmektedir. Bkz. Kaya Şahin, **Kanuni Devrinde İmparatorluk ve İktidar: Celalzade Mustafa ve 16. Yüzyıl Osmanlı Dünyası**, Ahmet Tunç Şen (çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014, s. 48. Kanûnî'nin "[i]lk sefer-i hümâyunu olan Belgrad harekâtı sadece askerî bakımdan değil devletin vizyonu açısından da sembolik önem taşır." Bkz. Emecen, "Süleyman I", s. 63.

[139] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 107b-108a

[140] Otağ-ı hümâyun ve ordugâhın, "saray" ile aynı anlam alanını paylaşan benzer yapılar olduğu dile getirilmiştir. Bkz. Gülru Necipoğlu, *15. ve 16. yüzyılda Topkapı Sarayı: Mimarî, Tören ve İktidar*, s. 59. Otağ-ı hümâyun hakkında detaylı bilgi için bkz. Nurhan Atasoy, **Otağ-ı Hümayun: Osmanlı Çadırları**, Ayşe Üçok (ed.), İstanbul: Aygaz, 2002, s. 54-75. Çadırın "Osmanlıların ilk hanesi, ilk sarayı, ilk tahtgâhı" olduğu görüşü, C. E. Arseven tarafından Ahmed Rasim'in *Osmanlı Tarihi*'nden nakledilir. Bkz. Celal Esad Arseven, "Çadır", **Sanat Ansiklopedisi**, C. I, İstanbul: MEB, 1975, s. 358.

[141] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 107b-108a

[142] *Zafernâme*, CBL T. 413

[143] *Hünernâme* II, TSMK H. 1524

Zafernâme'deki tasvir[144] çift sayfalık benzer bir kompozisyon şemasında hazırlanmış olup sağ alt köşede Belgrad Kalesi yine küçük boyutlarda resmedilmiştir. Bununla birlikte *Nüzhetü'l-ahbâr*'daki tasvirde[145] kalenin daha gerçekçi bir üslûpta tasvir edildiği görülmektedir. *Zafernâme*'deki tasvirde[146] ise kale daha çok renk blokları halinde yükselen birbirine bitişik kuleler şeklinde algılanmaktadır (**Resim 5**).

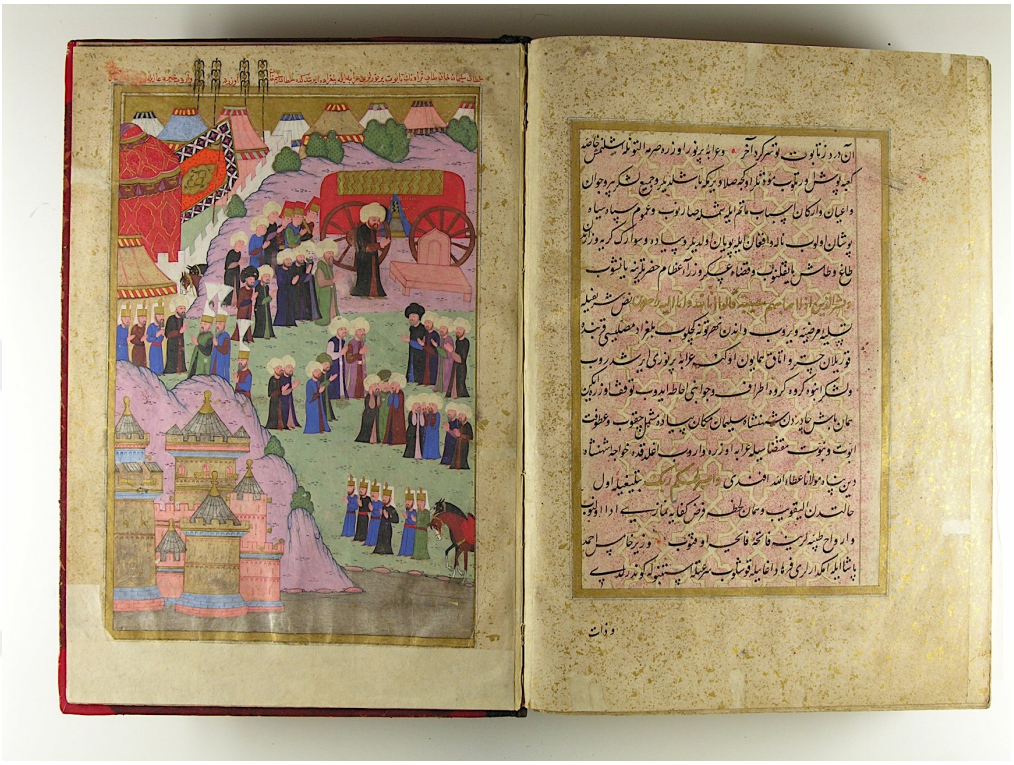


Resim 5. Kanûnî'nin cenazesinin Belgrad'da II. Selim tarafından karşılanması, *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 116b-117a © The Trustees of the Chester Beatty Library, Dublin

Ârifî Fethullah Çelebi'nin (ö. 969/ 1561-62 [?]) hazırlığına başladığı, halefi Eflâtun Şirvânî'nin (ö. 977/ 1569-70) sürdürdüğü *Hünernâme*[147] adlı kitap projesinin Seyyid Lokman tarafından 995-96/ 1587-88'de tamamlanan ikinci cildinde, cenazenin II.

[144] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 116b-117a
[145] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 107b-108a
[146] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 116b-117a
[147] *Hünernâme*'nin bilinen tek nüshası iki cilt halinde Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde H. 1523 ve H. 1524 envanter numaralarıyla kayıtlı bulunmaktadır. Ârifî Fethullah Çelebi'nin vefatından sonra halefi Eflâtun Şirvânî (ö. 977/ 1569-70) tarafından on bölüm olarak tasarlanan birinci cildin yazımına başlanmışsa da ölümü üzerine bu cilt yarım kalmıştır. Eserin birinci cildi de Seyyid Lokman tarafından tamamlanmıştır. Bkz. Mahir, *Osmanlı Minyatür Sanatı*, s. 93, Tarım, "Hünernâme", s. 484. E. Fetvacı, birinci ciltte ilk dokuz Osmanlı padişahının başardığı kahramanca işlerin anlatıldığını, ikinci cildin tamamen Kanûnî dönemiyle ilgili olduğunu, Seyyid Lokman döneminde tasarlanan II. Selim ve III. Murad dönemleriyle ilgili *Hünernâme* ciltlerinin yazımına hiç başlanmadığını belirtmektedir. Bkz. Fetvacı, *Sarayın İmgeleri*, s. 177.

Selim tarafından karşılanması tek sayfalık kompozisyon[148] halinde düzenlenmiştir. Belgrad Kalesi'ne bu kez kompozisyonun "sol alt köşesinde" yer verilmesi dikkat çeken bir farklılıktır. *Zafernâme* tasvirindeki[149] emsaline benzemekle birlikte kalenin burada daha ince ayrıntılarla bezendiği görülmektedir (**Resim 6**).



Resim 6. Kanûnî'nin cenazesinin Belgrad'da II. Selim tarafından karşılanması, *Hünernâme* II, TSMK H. 1524, vr. 294a (Fotoğraf, Topkapı Sarayı Müzesi Müdürlüğü'nün izniyle kullanılmıştır)

Her üç kitap resminde[150] de kompozisyonun ön plânındaki alt köşede Belgrad Kalesi'nin küçük boyutlu bir imgesine yer verilmesi, tasvirde canlandırılan olayın geçtiği yeri belirtmenin yanı sıra Belgrad Kalesi'nin taşıdığı sembolik değere işaret etmektedir. Kalenin üç görüntüsü yan yana konduğunda, bunların birbirinden farklı biçimde tasvir edildiği ayırt edilmektedir. Bununla birlikte diğer ayrıntılar arasında da bazı çarpıcı farklılıkların bulunması, yaklaşık onar yıl arayla tamamlanan kitaplarda bulunan bu

[148] *Hünernâme* II, TSMK H. 1524, vr. 294a
[149] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 116b-117a
[150] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 107b-108a; *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 116b-117a; *Hünernâme* II, TSMK H. 1524, vr. 294a

tasvirlerin farklı nakkaşlar tarafından yapılmış olma ihtimalini dikkate almayı, ayrıca üslûbun kendi içinde gösterdiği çeşitlenme üzerinde durmayı gerektirmektedir.

II. Selim dönemini Farsça mesnevî tarzında aktarmak üzere hazırlanan 988/ 1581 tarihli *Şehnâme-i Selîm Hân*'da, cenazenin karşılamasıyla ilgili sahneye yer verilmemiştir. Bu eserin resim programında bulunan II. Selim'in cülûsuyla ilgili kompozisyonun[151] sağ alt köşesinde Belgrad Kalesi'nin yine küçük boyutlarda bir kez daha tasvir edildiği görülmektedir (**Resim 7**).



Resim 7. II. Selim'in Belgrad'daki cülûsu, *Şehnâme-i Selîm Hân*, TSMK A. 3595, vr. 26b [Çift sayfa halinde düzenlenen kompozisyonun sol yarısı, Boston MFA 14.693'de bulunmaktadır. TSMK A. 3595 nüshasında halihazırda soldaki varakta Sokollu Mehmed Paşa'nın düzenlediği divân sahnesi bulunmaktadır.] (Fotoğraf, Topkapı Sarayı Müzesi Müdürlüğü'nün izniyle kullanılmıştır)

Burada kale, *Zafernâme* tasvirindeki[152] gibi renk blokları halinde yükselen birbirine bitişik kuleler şeklinde resmedilmiştir. Bu iki kale imgesi yaklaşık olarak aynı

[151] *Şehnâme-i Selîm Hân*, TSMK A. 3595, vr. 26b. II. Selim'in Belgrad'da düzenlenen cülûs töreniyle ilgili çift sayfalık kompozisyonun sol yarısının Boston Museum of Fine Arts'da MFA 14.693 numarasıyla kayıtlı bulunduğu Filiz Çağman tarafından saptanmıştır. Bkz. Çağman, "Şahname-i Selim Han ve Minyatürleri", s. 417, 418.
[152] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 116b-117a

biçim özelliklerini sergilemektedir. Bu gibi ayrıntıların aynı nakkaşın ya da nakkaş ekibinin fırça izine işaret etme ihtimalini, kompozisyonlardaki diğer unsurları da karşılaştırarak daha kapsamlı biçimde değerlendirmek gerekmektedir. Diğer taraftan ilk örneği *Nüzhetü'l-ahbâr* tasvirinde bulunan Belgrad Kalesi imgesinden oldukça farklı biçimde tasvir edilen bu betimlemeler, *Nüzhetü'l-ahbâr*'ın bir başka nakkaş tarafından resimlendirildiğini düşündüren detaylar arasındadır (**Detay 1-2-3-4**).



Detay 1-2-3. CBL T. 413, vr. 116b (**Resim 5**'den ayrıntı); TSMK H. 1524, vr. 294a (**Resim 6**'dan ayrıntı); TSMK A. 3595, vr. 26b (**Resim 7**'den ayrıntı)



Detay 4. TSMK H. 1339, vr. 107b (**Resim 4**'den ayrıntı)

Kanûnî'nin 926-962/ 1520-1555 yılları arasındaki saltanat döneminin şehnâme tarzında aktarıldığı *Süleymannâme*'de[153] Belgrad Kuşatması çift sayfalık kompozisyon[154] halinde tasvir edilmiştir. Sol varakta otağ-ı hümâyûn önündeki tahtında ilk seferine çıkan "genç" Süleyman oturmaktadır. Sağdaki varakta ise kuşatma altındaki Belgrad Kalesi, içindeki yapı ve insanlarla birlikte oldukça gerçekçi bir üslûpta tam sayfa üzerinde

[153] *Süleymannâme* (TSMK H. 1517), Ârifî Fethullah Çelebi'nin (ö. 969/ 1561-62) Osmanlı Hanedanı hakkında Farsça mesnevî tarzında kaleme aldığı beş ciltlik *Şehnâme-i Âl-i Osmân*'ın beşinci cildidir.
[154] *Süleymannâme*, TSMK H. 1517, vr. 108b-109a

ayrıntılı olarak tasvir edilmiştir. Kalede bulunan insanların yaşadığı telaş ve korku, figürlerin yüzüne kazandırılan ifadeden okunabilmektedir (**Resim 8**).



Resim 8. Kanûnî'nin Belgrad Kuşatması, *Süleymannâme*, TSMK H. 1517, vr. 108b-109a (Fotoğraf, Topkapı Sarayı Müzesi Müdürlüğü'nün izniyle kullanılmıştır)

Süleymannâme tasvirinde[155] nakkaş, gözleme dayalı ayrıntılı resim dilini kuşatmayı gerçekçi biçimde canlandırmak üzere kullanmıştır.[156] Buna karşılık yukarıdaki tasvirlerde[157] kalenin temsili, daha çok sembolik niteliktedir. Ölümünden sonra yapılan bu kitap resimlerinde, Belgrad Kalesi imgesi üzerinden Kanûnî'nin ilk seferi ile son seferi arasında ilâhi bir tesadüf anlayışını da yansıtan bir bağın kurulduğu söylenebilir. Sultan Süleyman'ın naaşı, Belgrad'da "Hünkâr Tepesi" olarak adlandırılan yerde kılınan cenaze namazının ardından "son" yolculuğuna uğurlanmıştır.[158]

[155] *Süleymannâme*, TSMK H. 1517, vr. 108b-109a
[156] *Süleymannâme*'yi (TSMK H. 1517) resimlendiren nakkaşların üslûp özellikleri hakkında bkz. Bağcı ve dğr., s. 100-109. Belgrad Kuşatması ile ilgili tasvir (*Süleymannâme*, TSMK H. 1517, vr. 108b-109a) hakkında bkz. Atıl, *The Age of Sultan Süleyman the Magnificent*, s. 88-89.
[157] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 107b-108a; *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 116b-117a; *Hünernâme* II, TSMK H. 1524, vr. 294a; *Şehnâme-i Selîm Hân*, TSMK A. 3595, vr. 26b
[158] Selânikî Mustafa Efendi, vefat eden Sultanın Zigetvar'dan getirtilen otağının "Hünkâr Tepesi" adıyla tanınan yerde kurulduğunu aktarmaktadır. Bkz. *Tarih-i Selânikî* I, s. 49. Cenaze namazı ve naaşın yola çıkarılması hakkında bkz. *Tarih-i Selânikî* I, s. 50, 51. Bu konuda ayrıca bkz. *Nüzhetü'l-ahbâr*, s. 206-211; TSMK H. 1339, vr. 106b-109b.

3.3. Cülûs Sahnesi

Babasının vefat haberini sancak beyi olarak görev yaptığı Kütahya'da alan II. Selim 9 Rebîü'l-evvel 974/ 24 Eylül 1566'da İstanbul'da tahtta çıkmıştır.[159] Üç gün burada kaldıktan sonra cenazeyi karşılamak üzere Belgrad'a doğru yola çıkmıştır. II. Selim'in, Belgrad'da düzenlenmek istenen ve hazırlıkları yapılan cülûs törenine katılmayı reddederek otağ-ı hümâyûna geçtiği bilinmektedir.[160]

Buna rağmen iki ayrı kitap resminde[161] de İstanbul'da yapılan cülûsun değil, Belgrad'da düzenlenmek istenen ancak gerçekleşmeyen cülûs töreninin betimlendiği görülmektedir. Merak uyandıran bu durum, Osmanlı tasvir sanatında tarih konulu kitap resimlerinde gerçekçi ve belgeleyici bir anlatım tarzının hâkim olduğu yönünde dile getirilen görüşler bağlamında oldukça düşündürücüdür. Bu duruma 1999 tarihli çalışmasında dikkat çeken Zeynep Tarım, 2010 tarihli makalesinde konuyu derinlemesine irdeleyerek, *Nüzhetü'l-ahbâr*'ı resimlendiren nakkaşın şayet plânlandığı gibi gerçekleşmiş olsaydı Belgrad'daki töreninin nasıl olacağını gerçekçi biçimde betimlediğini ortaya koymuştur.[162]

Z. Tarım, Kanûnî'nin ölümünün henüz ilân edilmediği, ordunun ve devletin ileri gelenlerinin Zigetvar'da bulunduğu bir sırada İstanbul'da gerçekleşen cülûsun yerine, Belgrad'da teamüllere ve saray teşrifatına uygun bir törenin yapılmış gibi kurgulandığını, nakkaşın olanı değil olması gerekeni resmettiğini düşünmektedir. Bunun nedenini, tarihî

---

[159] Feridun Emecen, "Selim II", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C. 36, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2009, s. 416. Feridun Ahmed Bey, II. Selim'in İstanbul'a varış tarihini Rebîü'l-evvel ayının sekizinci günü olarak vermektedir. Bkz. *Nüzhetü'l-ahbâr*, s. 174; TSMK H. 1339, vr. 80a. Müellifin aktardığına göre fetihnâmeyle gönderilen gizli mektupta, II. Selim'den babasının ölümünü kimseye duyurmaması ve kışı Budin'de geçirmeye karar veren Kanûnî'nin gönderdiği emr-i şerif üzerine birlikte kışlamak için yola çıktığını duyurmasının câiz olduğu iletilmiştir. Bkz. *Nüzhetü'l-ahbâr*, s. 151-152; TSMK H. 1339, vr. 57a-58a. II. Selim, adına hutbe okutturup hükümranlığını ilk kez Kütahya'da ilân etmiştir. Bkz. Selânikî Mustafa Efendi, **Tarih-i Selânikî I**, Mehmet İpşirli (haz.), Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, s. 40; Tarım, *XVI. Yüzyıl Osmanlı Devleti'nde Cülûs ve Cenaze Törenleri*, s. 56.

[160] Tarım, *XVI. Yüzyıl Osmanlı Devleti'nde Cülûs ve Cenaze Törenleri*, s. 64; Tamcan, s. 164-168.

[161] Cülûs sahnesinin ilk yorumu *Nüzhetü'l-ahbâr*'da (TSMK H. 1339, vr. 110b-111a), ikinci yorumu *Şehnâme-i Selîm Hân*'da (TSMK A. 3595 vr. 26b ve MFA, 14.693) bulunmaktadır.

[162] Bu konuya ilk kez Zeynep Tarım dikkat çekmiştir. Bkz. Tarım, *XVI. Yüzyıl Osmanlı Devleti'nde Cülûs ve Cenaze Törenleri*, s. 59-65. Şebnem Tamcan, Feridun Ahmed Bey'in cenaze töreninin ardından II. Selim'in baş çadıra geçerek tebrikleri kabul etmesini bir cülûs töreni olarak adlandırmadığını, bu tasvirde (TSMK H. 1339, vr. 110b-111a) gerçekte yapılmayan bir törenin canlandırıldığını tartışarak ortaya koymuştur. Bkz. Tamcan, s. 164-168. Zeynep Tarım, 2010 tarihli çalışmasında bu sahnede canlandırılan törenin gerçekleşmediğini oldukça ayrıntılı biçimde ortaya koyduğu gibi tasvirlerde neden İstanbul'da yapılan cülûsun değil de Belgrad'da yapılması plânlanan törenin canlandırıldığı sorusu üzerinde de durmuştur. Bkz. Tarım, "The Depiction of Ceremonies in Ottoman Miniatures: Historical Record or A Matter of Protocol?", s. 261-270.

önemdeki olayın ve cülûs töreninin teamüllere ve saray teşrifatına uygun nitelikte betimlenmek istenmesine bağlı biçimde açıklamaktadır. -Gerçekte ne olduğunu açıkça yansıtmaktansa- yazar, tarihçi ve nakkaşlar tarafından Osmanlı Hanedanlığının resmî görüntüsünün devlet ideolojisini ve imparatorluk algısını güçlendirmek üzere oluşturulduğunu, bu yaklaşımın aynı zamanda süreci yöneten Sokollu Mehmed Paşa'nın çıkarlarını da gözettiğini belirtmektedir.[163]

Cülûs sahnesinin *Nüzhetü'l-ahbâr*'daki ilk yorumunda,[164] nakkaşın yapılmadığı halde gerçekleşmiş gibi kurguladığı kompozisyonu, hanedanlığın gücünü ve sürekliliğini vurgulayacak simgelerle donattığı, böylece tören sahnesini ikonografik açıdan zenginleştirdiği, tasvirdeki anlatımı güçlendirdiği görülmektedir (**Resim 9**).[165]



Resim 9. II. Selim'in Belgrad'daki cülûsu, *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 110b-111a (Fotoğraf, Topkapı Sarayı Müzesi Müdürlüğü'nün izniyle kullanılmıştır)

[163] Bkz. Tarım, "The Depiction of Ceremonies in Ottoman Miniatures: Historical Record or A Matter of Protocol?", s. 261-270.
[164] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 110b-111a
[165] Bu konuda ayrıca bkz. Toraman, s. 25-35.

Ayrıca kalabalık figürlü kompozisyonda üst sıradaki soldan sekizinci figürün seyirciye yönelen bakışı sıra dışı bir vurgulama olup dikkat çekmektedir. Bu küçük ayrıntı, nakkaşın tamamıyla kurgulamak zorunda kaldığı kompozisyona gerçeklik algısı katmaktadır. Seyirciye yönelen bakış detayı, nakkaşın gerçekleşmediği halde Belgrad'daki cülûs sahnesini neden tasarladığını, hedefindeki alıcı kitleye ardında yatan söylem ve mesajlarla birlikte dolaysız olarak iletmektedir (**Detay 5**).



Detay 5. TSMK H. 1339, vr. 111a (**Resim 9**'dan ayrıntı)

3.3.1. Geçmiş Sultanların Cülûs Sahnesi

Ârifî Fethullah Çelebi'nin (ö. 969/ 1561-62 [?]) başladığı, halefi Eflâtun Şirvânî'nin (ö. 977/ 1569-70) üç bölümünü yazabildiği, Seyyid Lokman'ın 992-3/ 1584-85'de yeniden kaleme alarak tamamladığı *Hünernâme*'nin birinci cildinde,[166] Kanûnî'den önceki Osmanlı sultanlarının cülûs törenleri tasvir edilmiştir. Söz konusu tasvirlerin yapıldığı dönem itibarıyla, önceki sultanların cülûsunu betimlerken nakkaşın kültürel bellekte mevcut bulunan sözlü-görsel dağarcığa ve hayal gücüne başvurmak zorunda kaldığı açıktır.[167]

[166] *Hünernâme* I, TSMK H. 1523, Bu eser hakkında bkz. Tarım, "Hünernâme", s. 484; Mahir, *Osmanlı Minyatür Sanatı*, s. 93.

[167] Kanûnî'nin cülûsu ilk kez 965/ 1558 tarihli *Süleymannâme*'de canlandırılmıştır. Bu tasvirde (TSMK H. 1517, vr. 17b-18a), Yeni Saray'ın ikinci avlusunda düzenlenen tören ve birinci avluda bekleyen kalabalık oldukça gerçekçi betimlenmiştir. Sahnenin ikinci yorumu *Hünernâme*'de yine çift sayfalık kompozisyon (TSMK H. 1524, vr. 25b-26a) halinde düzenlenmiştir, bu kez yalnızca ikinci avludaki tören tasvir edilmiştir. Bkz. Fetvacı, *Sarayın İmgeleri*, s. 332-347. Z. Tarım bu tasvirleri tarihî bağlam çerçevesinde belge yönüyle ele alıp incelemiştir. Bu kitap resimlerinin, Kanûnî'nin tahta çıkmasından sonra yapıldığına, özellikle *Süleymannâme*'deki tasvirin (TSMK H. 1517, vr. 17b-18a) esere sekiz sene sonra eklendiğine dikkat çekerek; tasvirlerde çizilen görüntünün tarihî bilgilerle örtüşmekle beraber

Söz konusu tasvirlerde kimi figürlerin üzerindeki giysi ve başlıklar ile teşrifat düzeninde küçük değişikliklere yer verilmesi, nakkaşın geçmişi "gerçekçi" biçimde yansıtma konusunda taşıdığı kaygıyı göstermektedir.[168]

Belirli bir ikonografik anlatımın kazandırıldığı cülûs sahnesiyle ilgili tasvirlerin çoğunda kıvrılarak akan bir su, altıgen bir havuz, servi ağaçları ve çiçekli dallar gibi unsurlara yer verilmesi, Osmanlı tasvir sanatındaki sembolik dil ve imge kalıpları açısından dikkat çekmektedir. Tasvir sanatının dağarcığında bulunan bu gibi imge kalıplarının cülûs sahnesindeki yeri ve anlamı, üzerinde ayrıca durulması gereken bir konu olarak belirmektedir.[169]

3.4. Kanûnî'nin Saltanat Döneminin Sonunun Bazı Tasvirlerdeki Temsili

Nüzhetü'l-ahbâr'da,[170] Kanûnî'nin ölümü konusunun, vefat haberini alan Sokollu Mehmed Paşa'nın yanında Feridun Ahmed Bey olduğu halde ağlaması,[171] naaşın bulunduğu arabanın yola çıkarılması[172] ve II. Selim'in cenazeyi karşılaması[173] olmak

---

nakkaşın daha çok 16. yüzyılda bir cülûs töreninin nasıl olması gerektiğini veya anlatılanlara dayanarak nasıl olduğunu canlandırdığını belirtmektedir. Bkz. Tarım, *XVI. Yüzyıl Osmanlı Devleti'nde Cülûs ve Cenaze Törenleri*, s. 47-56.

[168] Örneğin, Osman Gazi'nin (ö. 724/ 1324) cülûsunda bazı figürler otururken betimlenmiştir. TSMK H. 1523, vr. 49a. Orhan Gazi'nin cülûsundaki askerlerin başlığı tamamen beyaz olup siyah birer sorguç iliştirilmiştir. TSMK H. 1523, vr. 62a. Bu konuda bkz. Yakup Gökdaş, Cihan İnaç, "Osmanlı Cülus Minyatürlerinde Padişah İmgesinin Sanatçı Algısı ve Üslup Özelliklerine Yansıması", **Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi**, S. 33, Erzurum (2014), s. 115. Cülûs sahnesi ikonografisi hakkında bkz. Mahir, *Osmanlı Minyatür Sanatı*, s. 113-116. 16. yüzyılda yapılan cülûs törenlerinin ayrıntılı bir değerlendirmesi için bkz. Tarım, *XVI. Yüzyıl Osmanlı Devleti'nde Cülûs ve Cenaze Törenleri*, s. 3-88. Filiz Çağman, *Hünernâme* ile tomar halindeki *Zübdetü't-Tevârih* (CBL T. 414) adlı eserlerde ana konunun Osmanlı padişahları olması dolayısıyla sultanların doğru betimlenmesinin büyük önem taşıdığını, ancak Osman Gazi'den başlayarak geçmişteki sultanların fizyonomik özellikleri ile giyim tarzlarının bilinememesinin ciddi sorunlar yarattığını belirtmektedir. Ayrıca nakkaşın dönemin modasını yansıtmak için bazı araştırmalar yaptığı konusuna dikkat çekmektedir. Bkz. Çağman, "İstanbul sarayının yorumu: Üstad Osman ve dizisi", s. 165 ve 172-174. Seyyid Lokman döneminde tamamlanan *Zübdetü't-Tevârih*'in (TİEM no.1973, CBL T. 414 ve TSMK H. 1321) üç nüshasını etraflıca inceleyen Günsel Renda, tasvirlerdeki ikonografik özelliklerin yanı sıra üslûp özellikleri üzerine de eğilerek, benzerlik ve farklılıklara dikkat çekmiştir. Bkz. Günsel Renda, "Üç Zübdet-üt Tevarih Yazmasının İncelenmesi", (**Yayınlanmamış Doktora Tezi**, Hacettepe Üniversitesi, Ankara 1969). Ayrıca bkz. Günsel Renda, "Topkapı Sarayı Müzesindeki H. 1321 No'lu Silsilename'nin Minyatürleri", **Sanat Tarihi Yıllığı**, V, İstanbul, (1973), s. 443-480.

[169] Seyyid Lokman'ın 988/ 1581'de tamamladığı *Şehnâme-i Selim Hân*'ın son nüshasında (TSMK A. 3595), Sokollu Mehmed Paşa'nın, Kütahya 'da bulunan Şehzade Selim'e babasının ölüm haberini iletmek üzere fetihnâmeyle birlikte gönderdiği gizli pusulanın ulaştırılmasının canlandırıldığı tasvirde (TSMK A. 3595, vr. 24b), kompozisyonun sağında sayfa kenarı boyunca yükselen ve üzerinde şakıyan kuşların bulunduğu ağaç ile otağ önündeki figürün ayaklarına doğru kıvrılarak akan su imgesi, cülûs müjdesiyle birlikte hanedanın sürekliliğini-mülkün bekasını vurgulayan alegorik içerikli betimlemeler olmalıdır. Bu kompozisyonun çift sayfa halinde tasarlandığı ve sol yarısının eserin kayıp sayfaları arasında olduğu düşünülmektedir. Bkz. Çağman, "Şahname-i Selim Han ve Minyatürleri", s. 422 ve Fetvacı, "The Production of the *Şehnâme-i Selîm Hân*", s. 265, 290. Tarım, *XVI. Yüzyıl Osmanlı Devleti'nde Cülûs ve Cenaze Törenleri*, s. 31-33. Bu tasvir (TSMK A. 3595, vr. 24b) hakkında ayrıca bkz. Tarım, *XVI. Yüzyıl Osmanlı Devleti'nde Cülûs ve Cenaze Törenleri*, s. 31-33.

[170] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339

[171] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 41a

[172] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a

[173] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 107b-108a

üzere üç resimle tasvir edildiğini belirten Emine Fetvacı, naaşın yola çıkarılmasıyla ilgili sahnenin çoğu kez sanıldığı gibi bir cenaze töreni sahnesi olmadığını, burada daha çok Kanûnî'nin ölümünün Sokollu Mehmed Paşa tarafından gizlenmesi konusunun işlendiğine dikkat çekmektedir.[174]

3.4.1. Sokollu Mehmed Paşa'nın Kanûnî'nin Ölüm Haberini Alması

Sokollu Mehmed Paşa'nın Kanûnî'nin ölüm haberini aldığında ağlamasının canlandırıldığı tasvir,[175] *Nüzhetü'l-ahbâr*'ın resim programına özgül kalan sahneler arasındadır. Metinde, ölüm haberini ibadet ederken alan Vezîriâzamın çadırını boşalttırıp tek başına ağladığı aktarılmış olmasına rağmen sır kâtibi Feridun Ahmed Bey'in de kompozisyona dahil edildiği görülmektedir. Buna karşılık metinde bahsedildiği halde başsağlığı tezkiresini ulaştıran haberci veya ölüm haberini bildiren saray doktoru gibi üçüncü bir kişinin temsiline yer verilmemiştir.[176]

Nüzhetü'l-ahbâr'ın[177] resim programında Sokollu Mehmed Paşa'nın aldığı ölüm haberi karşısında ağlamasıyla ilgili bir sahneye yer verilmesi, Vezîriâzamın o esnada yaşadığı derin üzüntüyü kitabın hedefindeki okur kitlesinin gözü önünde canlandırmayı sağlamış olmalıdır. Metinde müellifin bu konuda mübalağa sanatına başvurarak aktardığı yazılı anlatım, görsel anlatımla pekiştirilip oldukça güçlü biçimde aktarılmıştır.[178] Feridun Ahmed Bey, ölüm haberini alan Sokollu Mehmed Paşa'nın yaşadığı derin üzüntüyü Vezîriâzamın ağzından aktardığı dua ve yakarışlar vasıtasıyla ayrıntılı biçimde dile getirmiştir. Buna göre o andan itibaren Sokollu Mehmed Paşa'nın tek dileği ve amacı,

---

[174] Fetvacı, *Sarayın İmgeleri*, s. 157.
[175] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 41a
[176] Şebnem Tamcan bu duruma dikkat çekerek, nakkaşın Feridun Ahmed Bey'in sır kâtibi kimliğini ve olaydan ilk günden itibaren haberdar olduğunu vurgulamak istediğini belirtmektedir. Bkz. Tamcan, s. 134-135.
[177] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339
[178] Ölüm haberini aldığında Vezîriâzamın kanlı gözyaşlarının ummanlara dönüşüp sinesindeki yangından çıkan dumanlarının gökyüzüne ulaşması gibi mecazlı anlatımlar bu bakımdan dikkat çekici olup, nakkaşın bu konuyu betimlediği tasvire (TSMK H. 1339, vr. 41a) ıssız ve kasvetli bir atmosfer kazandırdığı söylenebilir. Zemindeki halının hemen üstünden başlayıp üst cetvele dek uzanan grimtırak devasa tepeler, tasvir sanatı ölçeğinde metinde bahsedilen duyguların görsel bir karşılığı olarak okunabilmektedir (**Resim 10**). İlgili metin kısmı için bkz. *Nüzhetü'l-ahbâr*, s. 140-146; TSMK H. 1339, vr. 45b-52a.

"saltanat emanetini" memlekete ve askere hüzün ve dağınıklık düşmeden, emniyet ve soğukkanlılıkla II. Selim'e teslim etmektir.[179]

Nüzhetü'l-ahbâr'daki[180] metinde, Sokollu Mehmed Paşa'nın Kanûnî'nin vefatından sonra üstlendiği sorumluluk ve yükümlülük gereğince uyguladığı tüm tedbir ve plânların saltanat emanetini tahtın vârisine teslim etmek üzere olduğu, Vezîriâzamın ölüm haberini almasıyla ilgili kısımda açıkça belirtilmiştir.[181] Bunun yanı sıra metindeki anlatımı güçlendiren bir tasvire[182] yer verilerek, Sokollu Mehmed Paşa'nın o sırada yaşadığı mahrem duygular da okurla paylaşılmıştır. *Nüzhetü'l-ahbâr*'ın hazırlanma amacıyla örtüşen bu sahnenin Seyyid Lokman döneminde hazırlanan kitaplarda ikinci bir yorumunun yapılmasına gerek duyulmamıştır.

Sokollu Mehmed Paşa'nın, Kanûnî Sultan Süleyman'ın ölüm haberini aldığında ağlamasının canlandırıldığı kompozisyonda[183] canlandırılan olay, yalnızca iki figürün bulunduğu yalın bir düzenlemeyle yansıtılmıştır.[184] Vezîrâzamla birlikte resmedilen kişi, sır kâtibi Feridun Ahmed Bey olup üçüncü bir kişinin dahil edilebileceği herhangi bir başka kompozisyon kurgusundan kaçınılmıştır.[185] Hatta, zemindeki halının hemen üstünden başlayarak yukarıdaki altın cetvele dek yükselen grimtrak tepeler aracılığıyla

---

[179] "Bu umûr-ı vedî'at –i saltanat ve cumhûr-ı emânet –i memlekete ve'asâkir-i hâzıraya ve hazâ'in-i 'âmireye fütûr ve ihtilâl ve eser-i infi'âl târî olmadın emn ü emânatle ve nehc-i sühûletle gurre-i mâh-ı rûy-ı saltanat turra-i müşk-bûy-ı memleket gevher-i dürc-i 'izzet ahter-i burc-ı devlet zeyn-i baht-ı 'adalet zîver –i taht-ı celâlet zübde-i semt-i havâkin-ı cihân netîce-i silsile-i âl-i 'Osman sâye-i lutf-ı Yezdân Sultân Selîm Hân hazretlerine teslîm eyleyem". *Nüzhetü'l-ahbâr*, s. 146; TSMK H. 1339, vr. 51b. Ayrıca bkz. Tamcan, s. 133.

[180] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339

[181] *Nüzhetü'l-ahbâr*'daki hâkim söylem ve diğer tematik vurgulamalar, Bâkî'nin yazdığı ilk Zigetvarnâme'de de bulunmaktadır. Bunu, şairin Sokollu Mehmed Paşa'ya verdiği destek bağlamında ve *Nüzhetü'l-ahbâr*'ın yazımında Feridun Ahmed Bey'le sergilediği iş birliği çerçevesinde ele alıp değerlendirmek mümkündür. Ahmed B. İbrahim (ö. 814/ 1412) tarafından yazılan *Meşâri'u'l-Eşvâk ila Mesâri'u'l-Uşşâk* adlı Arapça eserin, 975/ 1567 tarihli *Fezâil-i Cihâd* adlı Türkçe tercümesinde Bâkî, Zigetvar Seferi ile ilgili kısa bir tarihçeye yer vermiştir. Bilenen "ilk" Zigetvarnâme'nin Bâkî tarafından yazıldığına, Mücahit Kaçar dikkat çekmektedir. Bkz. Mücahit Kaçar, "Bâkî'nin Dilinden Kanûnî'nin Son Seferi: Fezâil-i Cihâd'da Yer Alan Sigetvâr-nâme", **Journal of Turkish Language and Literature**, 1 (2015), ss. 27-46. Burada, "saltanat emaneti" kavramının karşılığını Bâkî daha açık olarak ifade etmiştir. Seferde büyük başarı kazanan Vezîriâzamın sultanın askerlerini, çadırını ve hazinelerini sağ salim bir şekilde saltanat merkezine doğru yola çıkardığını dile getirmektedir. Bkz. Kaçar, s. 40, 45. Dile getirilmemiş olsa da bunlara ilaveten vefat eden sultanın cenazesinin de bir saltanat emaneti olduğu açıktır.

[182] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 41a

[183] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 41a

[184] Kompozisyondaki sadelik dikkat çekmektedir. Bkz. Tamcan, s. 129; Fetvacı, *Sarayın İmgeleri*, s. 154.

[185] Vezîriâzamın karşısında oturan figürün önündeki divit detayından dolayı Feridun Ahmed Bey olduğu izlenimi doğduğu bildirilmiştir, bkz. Tamcan, s. 129. E. Fetvacı ise yerde duran kalem ve mürekkep hokkasından sır kâtibinin kolayca tanındığını dile getirmektedir. Bkz. Fetvacı, *Sarayın İmgeleri*, s. 156. *Nüzhetü'l-ahbâr*'da bu tasvirle (TSMK H. 1339, vr. 41a) ilgili metin kısmı oldukça hacimli olup, müellifin tasvirde canlandırılan bu sahneyi benzer şekilde betimleyip aktarması ve Vezîriâzamın ağzından edilen dua ve yakarışları nakletmesi göz önünde bulundurulduğunda, bu tasvirdeki ikinci figürün kimi temsil ettiği yeterince açıktır. İlgili metin kısmı için bkz. *Nüzhetü'l-ahbâr*, s. 140-146; TSMK H. 1339, vr. 45b-52a.

tasvire "ıssız" ve "kasvetli" bir atmosfer kazandırılmıştır. Kompozisyondaki tekdüze arka plân betimlemesi, aynı zamanda ölüm karşısında duyulan üzüntüyle birlikte içine düşülen sıkıntılı durumu yansıtmaktadır. Kompozisyon ölçeğinde arka plânda "devasa" bir kütle olarak yükselen grimtırak tepeleri, müellifin Vezîriâzamın duyduğu üzüntüyü anlatırken mecaz ve mübalağa sanatı kullanarak yaptığı sanatlı anlatımın görsel bir karşılığı olarak okumak mümkündür. Metne göre Sokollu Mehmed Paşa'nın akıttığı kanlı gözyaşları engin denizleri doldurmuş ve yanık bağrından yükselen dumanlar gökteki bulutlara ulaşmıştır (**Resim 10**).[186]

Diğer taraftan tasvirdeki betimlemeden de anlaşıldığı gibi Vezîriâzamın kuşatma gecesinde aldığı ölüm haberi karşısında uzun süre tek başına çadırına çekilip matem tutmadığı açıktır. Sokollu Mehmed Paşa, Sultanın ne derece hasta olduğu konusunda önceden bilgilendirilmiş olmalıdır. Kanûnî'nin sağlığının yerinde olmadığı, her an ölme ihtimali bulunduğu seferden önce de sık sık dile getirilen bir konudur.[187] Sokollu Mehmed Paşa, kuşatmanın ortasında gerçekleşen ölüm vakası karşısında nasıl davranıp ne gibi tedbirler alacağını önceden düşünmüş olmalıdır.

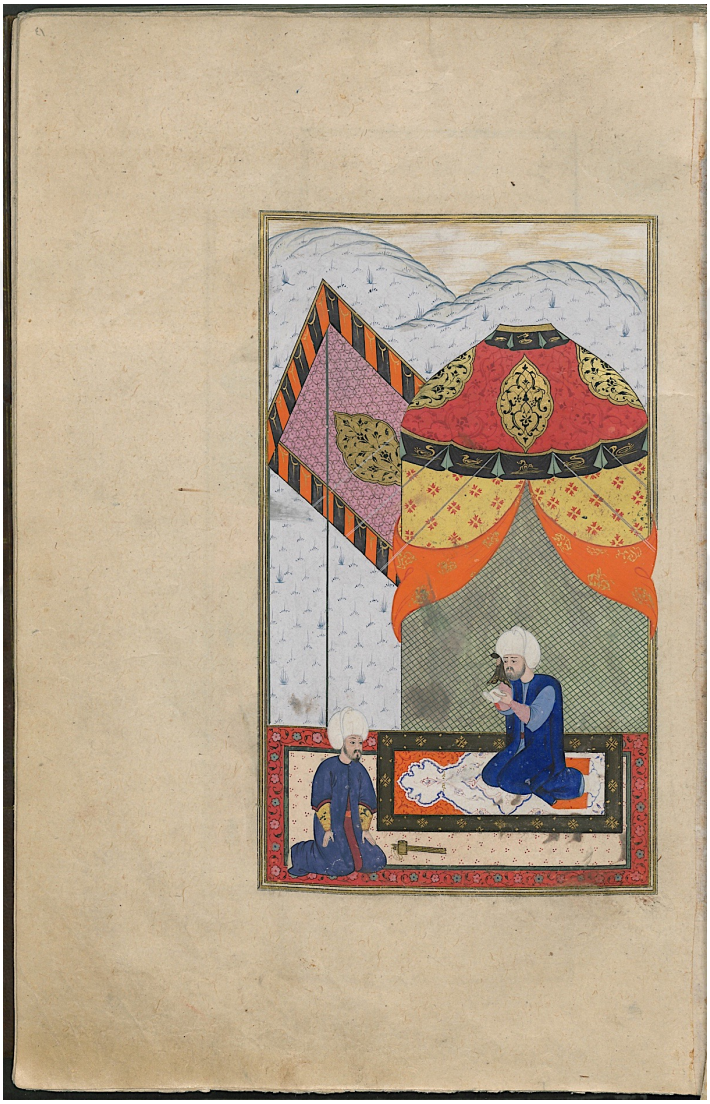
Sır kâtibi müellifin metinde, Zigetvar Kalesi'nin dördüncü hisarının fethini anlattığı kısmın akabinde dünya hayatının faniliğini hatırlatan ayet ve misallere yer vererek İslâm inancına uygun bir tevekkül anlayışını, Vezîriâzamın ölüm haberini almasıyla ilgili kısımdan önce işlemeye başlaması bu bakımdan dikkat çekmektedir.[188]

Feridun Ahmed Bey, ölüm haberini alan Sokollu Mehmed Paşa'nın ağzından yaptığı dua ve yakarışları aktardıktan sonra Allah'ın takdirine rıza gösteren Vezîriâzamın aldığı tedbirleri anlatma faslına geçer.[189]

Tasvirde,[190] Sokollu Mehmed Paşa'nın ölüm haberini yerde serili bir seccade üzerinde otururken alması, benzeri olmayan bir betimlemedir. Vezîriâzam bir yandan

[186] *Nüzhetü'l-ahbâr,* s. 140; TSMK H.1339, vr. 46a.
[187] Feridun Ahmed Bey, Nemçe vilayeti Kralı'nın payitahttaki elçisinin, Kanûnî'nin ve devrin sadrazamı Semiz Ali Paşa'nın (sad. 968-972/ 1561-1565) sağlığı hakkında olumsuz raporlar ve mektuplar hazırlayıp gönderdiğini aktarmaktadır. Bkz. *Nüzhetü'l-ahbâr*, s. 88; TSMK H. 1339, vr. 2b-3a.
[188] *Nüzhetü'l-ahbâr*, s. 138-139; TSMK H. 1339, vr. 44a-45a.
[189] *Nüzhetü'l-ahbâr*, s. 147; TSMK H. 1339, vr. 52b.
[190] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 41a

ağlayıp diğer taraftan elinde tuttuğu tezkireyi okurken, yanında bulunan sır kâtibi önünde duran altın divitle birlikte gerekli yazışmaları yapmaya hazır vaziyette beklemektedir. Bu betimleme, ölüm karşısında duyulan üzüntüyle birlikte, Sokollu Mehmed Paşa'nın yanında sır kâtibi olduğu halde haberi aldığı andan itibaren cenaze ve cülûsla ilgili süreci yönetmeye başladığını vurgulamaktadır (**Resim 10**).[191]



Resim 10. Kanûnî'nin ölüm haberini alan Sokollu Mehmed Paşa'nın ağlaması, *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 41a (Fotoğraf, Topkapı Sarayı Müzesi Müdürlüğü'nün izniyle kullanılmıştır)

[191] E. Fetvacı bu tasvirde (TSMK H. 1339, vr. 41a) işlenen asıl konunun, Kanûnî'nin ölümünden sonra Sokollu Mehmed Paşa'nın devlet işlerini eline alması olduğunu belirterek, büyük bir olasılıkla II. Selim tahta geçirilinceye dek padişahın ölümünün orduya bildirilmemesi kararının alındığı anın canlandırıldığını dile getirmektedir. Bkz. Fetvacı, *Sarayın İmgeleri*, s. 154.

Feridun Ahmed Bey'in her an öne doğru hamlede bulunup divitine uzanmaya hazır durumda betimlenmesi, onu yalnızca Vezîriâzamın sır kâtibi olarak değil, aynı zamanda *Nüzhetü'l-ahbâr*'ın yazarı olarak da sunmaktadır. Müellifin ve Sokollu Mehmed Paşa'nın böyle mahrem bir sahnede birlikte tasvir edilmesi, kitabın hazırlanma amacına ve yazılma sürecine yönelik göndermede bulunmayı da sağlamıştır.

3.4.2. Kanûnî'nin Naaşının Yola Çıkarılması

Zigetvar Seferi dönüşünde düzenlenen tören eşliğinde naaşın gizlice yola çıkarılması konusunun betimlendiği iki kitap resmi,[192] aynı zamanda Kanûnî'nin saltanat döneminin sonunu yani ölümünü temsil etmektedir.[193] Tasvirlerin yapıldığı dönemde Sultanın ne zaman vefat ettiği, naaşın nasıl yola çıkarıldığı gibi konular zaten bilindiği için saltanat arabasında cenazenin bulunduğunu yansıtan bir betimlemeye her iki kitap resminde[194] de az çok yer verildiği görülmektedir (**Resim 1-2**).

Bu durum, Kanûnî'nin vefatının üzerinden fazla bir zaman geçmeden tamamlanan *Nüzhetü'l-ahbâr*'da[195] oldukça gerçekçi bir yaklaşımla "örtük" biçimde tasvir edilmiştir. Başka bir deyişle bu tasvirde arabada bir tabut detayı olmadığı gibi belirsiz bir figür vasıtasıyla naaşın nasıl yola çıkarıldığını sezdiren bir betimleme yapıldığı görülmektedir. III. Murad döneminde tamamlanan *Zafernâme*'de[196] ise arabanın içindeki detayın, üzerinde sarık bulunan bir sandukayı andıracak biçimde resmedildiği, dolayısıyla nakkaşın olayın gizli tarafını yansıtmakla ilgili bir kaygısının kalmadığı görülmektedir. Kanûnî'nin saltanat döneminin sonu burada açıkça temsil edilirken, *Nüzhetü'l-ahbâr*'da "sürgün vermiş kesik ağaç gövdesi" gibi "süreklilik" vurgusu içeren kült bir imge kalıbına yer verilerek, Sultan Süleyman'ın ölümü II. Selim'in cülûs müjdesiyle birlikte temsil edilmiştir.[197]

---

[192] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a; *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a

[193] Emine Fetvacı, *Nüzhetü'l-ahbâr*'da Kanûnî'nin ölümünün; Sokollu Mehmed Paşa'nın ölüm haberini aldığında ağlaması (TSMK H. 1339, vr. 41a), naaşı taşıyan arabanın Zigetvar'daki ordugâhtan ayrılması (TSMK H. 1339, vr. 103b-104a) ve cenazenin II. Selim tarafından Belgrad'da karşılanması (TSMK H. 1339, vr. 107b-108a) olmak üzere üç resimle tasvir edildiğini belirtmektedir. Bkz. Fetvacı, *Sarayın İmgeleri*, s. 157.

[194] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a; *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a

[195] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339

[196] *Zafernâme*, CBL T. 413

[197] *Nüzhetü'l-ahbâr* tasvirinde (TSMK H. 1339, vr. 103b-104a) üç kez tekrarlanarak vurgulanan "sürgün vermiş kesik ağaç gövdesi"nin sembolik anlamı hakkında bkz. Toraman, s. 6-18.

Bu sahnenin üçüncü bir yorumu bulunmamaktadır.

3.4.3. Kanûnî'nin Naaşının Karşılanması

Kanûnî'nin saltanat döneminin sonunun II. Selim'in saltanat döneminin başlangıcıyla birlikte temsil edildiği sahnede, cenaze arabasının Belgrad yakınlarında II. Selim tarafından karşılanması canlandırılmıştır.[198] İlk kez *Nüzhetü'l-ahbâr*'da[199] tasvir edilen bu sahne, III. Murad döneminde tamamlanan 987/ 1579 tarihli *Zafernâme*'de[200] ve 995-96/ 1587-88 tarihli *Hünernâme*'nin ikinci cildinde[201] olmak üzere üç kez yorumlanmıştır (**Resim 4-5-6**).[202]

Diğer taraftan *Zafernâme*'nin[203] ve *Hünernâme*'nin[204] tamamlandığı yıllarda II. Selim de vefat etmiştir. Dolayısıyla Kanûnî'nin naaşının Belgrad'da karşılanmasıyla ilgili sahneyi tekrar yorumlayan nakkaşların, söz konusu tasvirlerin[205] yapıldığı dönemde II. Selim'in hayatta olmadığını sezdiren bazı ince ayrıntılara yer verdikleri ayırt edilmektedir.

Daha geç tarihli olan *Hünernâme*'deki kompozisyonda,[206] ölüm ve cenaze temalarını yansıtan belli başlı imgeler belirgin biçimde göz önüne çıkarılmıştır. Buradaki yorumda konunun kapsamının genişlediği, aynı zamanda baba-oğul iki Osmanlı sultanının manevî varlığınının bir arada temsil edildiği daha net algılanmaktadır. II. Selim'i temsil eden figürün bakışlarıyla birlikte hemen önünde duran boş musallaya doğru yönelmesi ve musallanın saltanat arabasının ön tekerine dayalı biçimde yerleştirilmesi, bu bakımdan anlamlı görülebilecek betimlemelerdir (**Detay 6**).

---

[198] Osmanlı Devleti'nde cenaze töreni ve cenaze alayı hakkında daha fazla bilgi için bkz. Dündar Alikılıç, **İmparatorluk Seremonisi: Osmanlı'da Devlet Protokolü ve Törenler**, İstanbul: Tarih Düşünce Kitapları, 2004, s.158-165.
[199] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339
[200] *Zafernâme*, CBL T. 413
[201] *Hünernâme* II, TSMK H. 1524
[202] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 107b-108a; *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 116b-117a; *Hünernâme* II, TSMK H. 1524, vr. 294a. Bu sahnenin betimlendiği üç tasvir hakkında bkz. Tarım, *XVI. Yüzyıl Osmanlı Devleti'nde Cülûs ve Cenaze Törenleri*, s.124-130. Ayrıca bkz. Tamcan, s. 158-162; Fetvacı, *Sarayın İmgeleri*, s. 158-159, 167.
[203] *Zafernâme*, CBL T. 413
[204] *Hünernâme* II, TSMK H. 1524
[205] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 116b-117a; *Hünernâme* II, TSMK H. 1524, vr. 294a
[206] *Hünernâme* II, TSMK H. 1524, vr. 294a



Detay 6. TSMK H. 1524, vr. 294a (**Resim 6**'dan ayrıntı)

Kompozisyondaki[207] büyüklüğü ve yeri itibarıyla oldukça dikkat çeken musalla imgesi ile bir çarkı temsil eden tekerin üst üste çakışması istemsizce yapılmış bir düzenleme olsa dahi sonsuz döngüyü, insanın ölümlüğüyle birlikte çağrıştırmaktadır. Bu ayrıntı, tasvirde işlenen konunun yanı sıra tasvirin yapıldığı dönemde II. Selim'in de ölmüş olduğu göz önünde tutularak değerlendirildiğinde, nakkaşın burada hayatın gelip geçiciliğini ifade eden alegorik bir temsili anlatıma kazandırdığı ayırt edilmektedir.

Musalla imgesi, *Nüzhetü'l-ahbâr*'daki ilk yorumda[208] bulunmamaktadır. Ayrıca bu sahnenin önceki iki yorumu[209] çift sayfalık kompozisyonlar halinde düzenlenmişken, *Hünernâme*'deki kompozisyonun[210] diğer yorumlarla ayna görüntüsü verecek biçimde ancak tek sayfa üzerinde düzenlenmiş olması dikkat çekmektedir (**Resim 6**).

Zafernâme'deki tasvirdeyse[211] musalla, sol cetvele dayalı biçimde sayfa kenarında ilk bakışta göze çarpmayan bir ayrıntı olarak tasvir edilmiştir (**Resim 5**). *Hünernâme*'deki tasvirde[212] betimlenen şahideli ahşap seki, kompozisyondaki "yeri" ve

[207] *Hünernâme* II, TSMK H. 1524, vr. 294a
[208] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 107b-108a
[209] Bu sahnenin ilk yorumu *Nüzhetü'l-ahbâr*'da (TSMK H.1339, vr. 107b-108a), ikinci yorumu *Zafernâme*'de (CBL T.413, vr. 116b-117a) bulunmaktadır.
[210] *Hünernâme* II, TSMK H. 1524, vr. 294a
[211] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 116b-117a
[212] *Hünernâme* II, TSMK H. 1524, vr. 294a

"büyüklüğü" itibarıyla Kanûnî'den sonra II. Selim'in de bu dünyadan göçüp gittiğini vurgulama gücü taşıyan dikkat çekici bir imgedir.

3.4.4. Tabut Detayının Üç Farklı Yorumu

976/ 1569'da tamamlanan *Nüzhetü'l-ahbâr*'daki tasvirde,[213] "yeşil" örtülü saltanat arabasının içinde üzerinde Kâbe iç örtüsünün serili olduğu tabut, "göze çarpmayan ince ve küçük bir ayrıntı" olarak resmedilmiştir. Tabutun başucuna yerleştirilen sarık perdenin gerisinde kaldığı için gerçekçi bir yaklaşımla cenaze sahnesinde sarık imgesinin tasvir edilmediği görülmektedir (**Detay 7**).



Detay 7. TSMK H. 1339, vr. 108a (**Resim 4**'den ayrıntı)

Tabut detayının dikkat çekmeyecek ölçüde ince bir detay olarak betimlenmesini ise Kanûnî'nin naaşının uzun süre kalıcı yerine defnedilememesinden ötürü duyulan üzüntüyü ve rahatsızlığı yansıtan bir gösterge olarak "okumak" mümkündür.[214] Bu noktada *Nüzhetü'l-ahbâr*'ın, Zigetvar Seferi ile koşut ilerleyen saltanatın devri sürecinde aktif rol oynayan bir çevre tarafından ve olayların üzerinden fazla bir zaman geçmeden hazırlandığı göz önünde tutulmalıdır.

[213] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 107b-108a
[214] Ş. Tamcan, tasvirde betimlenen araba içindeki ince tabut detayını fark edemeyerek, metinde arabada bulunduğu söylenen tabutun tasvirde betimlendiğini dile getirmektedir. Bkz. Tamcan, s. 161.

987/ 1579'da tamamlanan *Zafernâme*'deki tasvirde,[215] arabanın "yeşil" renkteki aralık perdesi önündeki açıklığı II. Selim'i temsil eden figürün sarığı tamamen kapatmıştır. Bu tasvirde bir tabut detayı bulunmamakla birlikte arabanın üzerine serili Kâbe iç örtüsü ve cenaze namazı kılınırken tabutun üzerine yerleştirildiği musalla tasvir edilmiştir. II. Selim'in başındaki sarığın perde aralığını arabanın içini göstermeyecek biçimde kapatması aynı zamanda II. Selim'in ölümlülüğünü hatırlatmaktadır. Bu tasvir büyük bir olasılıkla II. Selim'in 982/ 1574'deki vefatından sonraki bir tarihte yapılmış olmalıdır (**Detay 8**).



Detay 8. CBL T. 413, vr. 117a (**Resim 5**'den ayrıntı)

995-96/ 1587-88'de tamamlanan *Hünernâme*'deki tasvirde,[216] saltanat arabasının perde rengi ilk iki tasvirden farklı olarak bu kez "kırmızı" ile gösterilmiştir.[217] Arabanın üstünde boydan boya Kâbe iç örtüsü serilidir. Perde aralığında yine üzerinde Kâbe iç örtüsünün serili olduğu tabut detayı oldukça belirgin biçimde tasvir edilmiştir. Tabutun

[215] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 116b-117a
[216] *Hünernâme* II, TSMK H. 1524, vr. 294a
[217] Zeynep Tarım, ilk iki yorumda (TSMK H. 1339, vr. 107b-108a ve CBL T. 413, vr. 116b-117a) "yeşil" örtülü cenaze arabasının perde renginin, *Hünernâme*'deki tasvirde (TSMK H. 1523, vr. 294a) matem alâmeti olarak en son düşünülecek kırmızı renkte gösterildiğine dikkat çekmektedir. Büyük bir olasılıkla Zigetvâr'daki ordugâhtan ayrılırken düzenlenen törende saltanat arabasının örtüsünün zafer ve ihtişam rengi "kırmızı" olduğunu, ölüm açıklandıktan sonra bunun yeşil bir örtüyle değiştirildiğini düşünmektedir. Bkz. Tarım, *XVI. Yüzyıl Osmanlı Devleti'nde Cülûs ve Cenaze Törenleri*, s. 126.

baş tarafına doğru yükselen eğimi açıkça betimlenmiştir. Arabanın etrafındaki figürlerin yöneldiği tarafla birlikte, naaşın baş kısmının arabanın ne tarafına yerleştirildiğini anlamak mümkündür.[218] Tabutun başucuna yerleştirilen sarık perdenin gerisinde kalacağı için buradaki açıklıkta doğal olarak bir sarık imgesine yer verilmemiştir (**Detay 6**).

Hünernâme'deki tasvirde,[219] ilk yorumda[220] farkedilmeyecek ölçüde ince çalışılan tabut detayının bu kadar belirginleşmesi ve hiç bulunmayan musalla imgesinin büyük boyutlu bir detay olarak ortaya çıkması dikkat çekmektedir. Bu durumu, naaşın gizlenerek uzun süre kalıcı yerine defnedilmemesinden dolayı kendi döneminde yaşanan olumsuz duygu ve düşüncelerin tesirinin, aradan geçen yirmi yıllık zaman zarfında azalmasıyla bağlantılandırıp açıklamak da mümkündür. *Nüzhetü'l-ahbâr*'daki ilk tasviri yapan nakkaşın bu süreci yakından deneyimlemesi, böyle hassas bir konuda daha duyarlı bir yaklaşım sergilemesine yol açmış olmalıdır. Saltanat arabasının perde renginde yeşil yerine kırmızının tercih edilmesi de aynı bağlamda anlam kazanmaktadır (**Resim 6**).

3.5. *Nüzhetü'l-ahbâr* Tasvirlerinin Süren Etkisi ve Bazı Yeni Sahneler

Seyyid Lokman'ın resmî saray şehnâmeciliği döneminde Zigetvar Seferi sürecini yansıtmak üzere hazırlanan kitap resimlerinde, *Nüzhetü'l-ahbâr*'daki[221] bazı sahnelerin kısmen yenilenerek tekrarlandığı, bazı sahnelerin tekrarının olmadığı ve süreci daha geniş kapsamda aktarmak üzere yeni sahnelerin eklendiği görülmektedir. Bununla birlikte söz konusu tasvirlerin bulunduğu kitaplardan hiçbirinin resim programı, *Nüzhetü'l-ahbâr*'da olduğu gibi yalnızca Zigetvar Seferi sürecinde yaşanan gelişmeleri aktarmak üzere hazırlanmış değildir. Dolayısıyla daha önce *Nüzhetü'l-ahbâr*'ın resim programında bulunan bir sahnenin tekrar yorumlanmasını, o sahnede işlenen konunun kendi çağında süren önemini gösteren bir belirti olarak ele alıp değerlendirmek mümkündür. Kanûnî'nin naaşının yola çıkarılması, cenazenin II. Selim tarafından karşılanması, II. Selim'in cülûsu gibi sahneler tekrarlanan sahneler arasındadır.

[218] Başın, atın hareket yönünde öne doğru konulması çok eski bir ritüel olup, günümüzde cenaze nakil araçlarında tabutun araç içinde aynı doğrultuda yerleştirilmesine devam edilmektedir. Bu eski ritüel hakkında bkz. Edward Tryjarski, **Türkler ve Ölüm**, Hafize Er (çev.), İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2012, s. 246.
[219] *Hünernâme* II, TSMK H. 1524, vr. 294a
[220] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 107b-108a
[221] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339

Nüzhetü'l-ahbâr[222] daha çok Zigetvar Seferi sürecini Sokollu Mehmed Paşa'nın nasıl yönettiğini ortaya koymak amacıyla yazılan bir kitap olup; *Zafernâme*,[223] *Şehnâme-i Selîm Hân*[224] ve *Hünernâme*[225] Osmanlı sultanlarının saltanat dönemlerindeki önemli olayları, sultanların vasıflarını, huylarını, meraklarını vb. aktarmak üzere resmî saray şehnâmecisi tarafından hazırlanmıştır.[226] Kitapların kimlerin himayesinde hangi amaçla nerede hazırlandığı ve aradan geçen zaman zarfında yaşanan gelişmeler, her bir eserin resim programını ve tasvirlerdeki anlatımı biçimlendirmiş olmalıdır.

Kanûnî'nin 926-962/ 1520-55 yılları arasındaki saltanat dönemini kapsayan *Süleymannâme*'yi[227] tamamlamak üzere Farsça mesnevî tarzında hazırlanan *Zafernâme*'de,[228] Zigetvar Seferi sırasında Kanûnî'yi sağlığında gösteren sahnelerin sayısı artarken Sokollu Mehmed Paşa'nın ağlaması,[229] II. Selim'in maiyetiyle birlikte Belgrad'a doğru aceleyle ilerlemesi,[230] II. Selim'in Sokollu Mehmed Paşa'ya mektup yazması[231] gibi sahnelere bir daha yer verilmemiştir.

Zigetvar Seferi süreciyle ilgili olarak ilk kez *Nüzhetü'l-ahbâr*'da[232] ortaya konan sahnelerin tekrarlandığı diğer kitap resimlerinde az çok bir yorum farkının bulunduğu görülmektedir. Bu tez çalışmasında daha ayrıntılı olarak incelenen Kanûnî'nin naaşının yola çıkarılmasıyla ilgili sahnenin, *Nüzhetü'l-ahbâr*'da[233] olayın gizli kapaklı cereyan

---

[222] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339
[223] *Zafernâme*, CBL T. 413
[224] *Şahnâme-i Selim Hân*, BL Or. 7043 ve TSMK A. 3595
[225] *Hünernâme* II, TSMK H. 1524
[226] Feridun Ahmed Bey, 1552'de Sokollu Mehmed Paşa'nın hizmetine girerek Kanûnî'nin Nahcivan (1554) ve Zigetvar (1566) seferlerine katılmıştır. *Nüzhetü'l-ahbâr*'da, bizzat katıldığı seferdeki gözlemlerini yazmıştır. Bu risalesini sefere hareket tarihi olan 1566'dan başlatarak; seferi, Kanûnî'nin ölümünü, Sokollu Mehmed Paşa'nın faaliyetlerini, II. Selim'in tahta çıkmasını ve saltanat döneminin ilk yılını anlatmıştır. Bkz. Abdükadir Özcan, "Kanuni Sultan Süleyman Devri Tarih Yazıcılığı ve Literatürü", **Prof. Dr. Mübahat S. Kütükoğlu'na Armağan**, Zeynep Tarım (ed.), İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 2006, s. 143. Osmanlı tarih yazıcılığında yarı resmî bir ekol sayılan şehnâmecilik, Kanûnî döneminde resmî bir hüviyet almıştır, zira bu padişah gerek şehnâmeci tayin ettiği kişiye gerekse onun yardımcısı durumunda olan nakkaş, müzehhib ve hattat gibi görevlilere maaş bağlamıştır. Bkz. Özcan, s. 148. *Hünernâme* (TSMK H. 1523 ve 1524) hakkında bkz. Zeynep Tarım, "Hünernâme", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C. 18, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1998, s. 484-485.
[227] *Süleymannâme*, TSMK H. 1517
[228] *Zafernâme*, CBL T. 413
[229] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, 41a
[230] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, 83b-84a
[231] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, 84b
[232] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339
[233] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a

ettiğini anlatmaya yönelik biçimde düzenlendiği, buna karşılık *Zafernâme*'deki tasvirde[234] böyle bir anlatımdan özellikle kaçınıldığı ayırt edilmiştir.

Diğer taraftan *Nüzhetü'l-ahbâr*'da[235] metin kısmında aktarıldığı halde resmedilmeyen bazı önemli olaylara dair sahneler, saray şehnâmecisi döneminde hazırlanan kitap projelerinin resim programına dahil edilip betimlenmiştir. Kanûnî'nin sefere çıkmadan önce Eyüp Sultan Türbesi'ni ziyaret etmesi, Kanûnî'nin at sırtında Zigetvar'da kurulan otağ-ı hümâyûna doğru ilerlemesi, Kanûnî'nin vefatının hemen ardından Sokollu Mehmed Paşa'nın yönetiminde Divân-ı Hümâyûn düzenlenmesi gibi konular, Zigetvar Seferi sürecini daha ayrıntılı yansıtmak ve *Nüzhetü'l-ahbâr*'daki görsel anlatımı tamamlamak üzere seçilen yeni sahneler arasındadır.[236]

Seyyid Lokman'ın resmî saray şehnâmeciliği döneminde tamamlanan ilk kitaplarda, Zigetvar Seferi sürecinde yaşanan olayları daha ayrıntılı ve kapsamlı yansıtmak üzere tasarlanan yeni sahnelerde, Kanûnî'nin son seferindeki imgesini çeşitlendirecek konulara ağırlık verildiği gözlemlenmektedir.[237]

Bununla birlikte tarihî-siyasî önemi olan Zigetvar Seferi sürecini kronolojik bir sıralamada ve ayrıntılı biçimde göz önüne seren resimli bir kitap olarak "ilk elden" hazırlanan *Nüzhetü'l-ahbâr*'ın,[238] Seyyid Lokman döneminde aynı süreci yansıtmak üzere hazırlanan diğer kitap resimlerinin biçimlendirilmesinde oldukça etkili olduğu görülmektedir. *Nüzhetü'l-ahbâr*'ı resimlendiren nakkaşın tasvirler aracılığıyla göz önüne sunduğu tanıklığın ve söylemin, saray çevrelerinde uzun bir süre ilgi çekmeye devam ettiği söylenebilir.

---

[234] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a
[235] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339
[236] Bu sahnelerin canlandırıldığı tasvirler sırasıyla *Şehnâme-i Selîm Hân*, BL Or. 7043, vr. 25b ve *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 38a; *Hünernâme* II, TSMK H. 1524, vr. 277b-278a; *Hünernâme* II, TSMK H.1524, vr. 279b'de bulunmaktadır. Ayrıca kuşatma ve kalenin düşürülmesiyle ilgili sahneler arasında da tekrarlanan, yapılmayan ve yeni eklenen sahneler vardır. Konuyu dağıtmamak için bunlar tez çalışmasının kapsamına dahil edilmemiştir.
[237] Bu bakımdan özellikle Kanûnî'nin saltanat döneminin 1520-1555 yıllarını kapsayan *Süleymannâme*'yi (TSMK H. 1517) tamamlamak amacıyla hazırlanan *Zafernâme* (CBL T.413) tasvirleri dikkat çekmektedir. Eser ve içindeki resimler üzerinde yapılmış etraflıca bir çalışma henüz bulunmamaktadır.
[238] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339

3.5.1. Kanûnî'nin Eyüp Sultan Türbesini Ziyaret Etmesi

Nüzhetü'l-ahbâr'dan[239] sonra hazırlanan kitaplarda Zigetvar Seferi sürecini daha geniş kapsamda yansıtmak üzere eklenen yeni sahnelerin ilkinde, Kanûnî'nin sefere çıkmadan önce Eyüp Sultan Türbesini ziyaret etmesi konusunun canlandırılması tercih edilmiştir. Bu sahnenin betimlendiği iki tasvirden biri *Şehnâme-i Selîm Hân*'da[240] diğeri *Zafernâme*'de[241] bulunmaktadır.[242]

Kanûnî Sultan Süleyman'ın Zigetvar Seferi'ne çıkmadan önce Eyüp Sultan Türbesini ziyaret etmesi, *Nüzhetü'l-ahbâr*'da "Pâdişâh-ı cihâd-mu'tâd hazretleri 'âdet-i hasene-i meyme-net-nihâdları mucibince ziyârât-ı mezârât-ı müteberrike kılub istimdâd itdükleridür" başlığı altında anlatılmaktadır.[243] Metinde yer verilmesine rağmen bu konuyu canlandıran bir tasvire *Nüzhetü'l-ahbâr*'ın[244] resim programında yer verilmemiştir. Feridun Ahmed Bey'in aktardıklarının görsel karşılığını ve Kanûnî'nin yaptığı son türbe ziyaretinin taşıdığı sembolik anlamı, *Selimnâme*'nin ilk resimli nüshasında[245] ve *Zafernâme*'de[246] ortaya konan iki tasvirde bulmak mümkündür.[247]

Sahnenin ilk yorumu[248] yarım sayfalık bir kompozisyon olup, ikinci yorumun[249] benzer bir kompozisyon şemasında ancak tam sayfa halinde düzenlendiği görülmektedir.

---

[239] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339

[240] *Şehnâme-i Selîm Hân*, BL Or. 7043 vr. 25b. British Library'de Ms. Or. 7043 envanter numarasıyla kayıtlı *Şehnâme-i Selîm Hân*, G.M. Meredith-Owens tarafından ilim dünyasına tanıtılmıştır. Bkz. G.M. Meredith-Owens, "Turkish Miniatures in the Selim-nâme", **The British Museum Quarterly**, Vol. 26, no 1/2, London: The Trustees of the British Museum, 1962, s. 33-35. Yazarın, nüshaya sonradan eklenen 1099/ 1687-88 tarihini, tasvirlerin yapıldığı dönem olarak kabul ettiğine dikkat çeken F. Çağman, tasvirlerdeki üslûp özelliklerinin 1570'lere uygun olduğunu belirtmektedir. Bkz. Çağman, "Şahname-i Selim Han ve Minyatürleri", s. 412, dipnot 5. Sararmaya başlayan yapraklar, leylek yuvası ve huşû içindeki türbedarın, her iki tasvirde (BL Or. 7043 vr. 25b ve CBL T.413, vr. 38a) tekrarlanan ögeler olduğuna dikkat çekilmiştir. Bkz. Meredith-Owens, s. 34.

[241] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 38a.

[242] Sefere, 15 Ramazan 973/ 5 Nisan 1566 günü çıkılması kararlaştırılmışken, Kanûnî'nin hastalığının nüksetmesi sebebiyle bu tarih -Ramazan Bayramı sonrasına- 9 Şevval/ 29 Nisan'a ertelenmiştir. Bkz. Tarım, *XVI. Yüzyıl Osmanlı Devleti'nde Cülûs ve Cenaze Törenleri*, s. 100.

[243] *Nüzhetü'l-ahbâr*, s. 94-95; TSMK H. 1339, vr. 9a-10a.

[244] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339

[245] *Şehnâme-i Selîm Hân*, BL. Or. 7043 vr. 25b

[246] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 38a

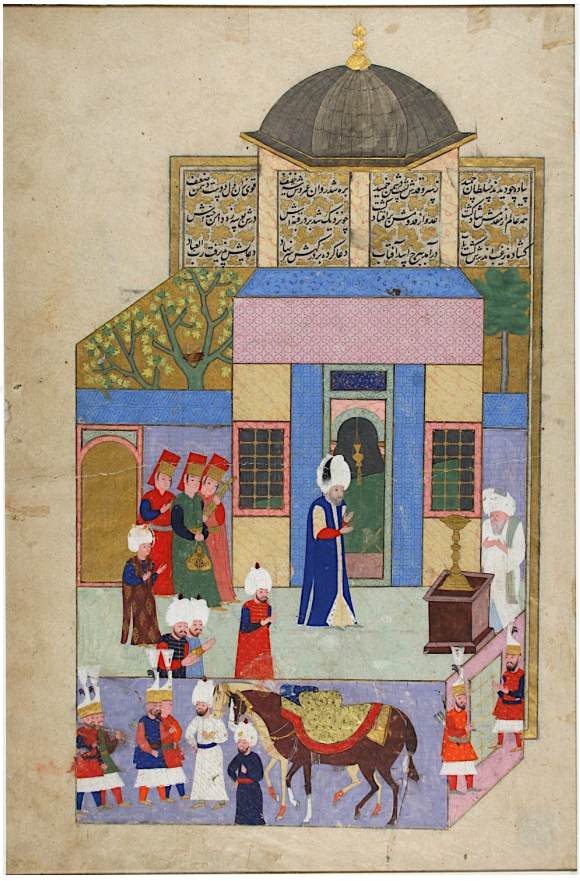
[247] Bu tasvir (CBL T. 413, vr. 38a) hakkında bkz. Atıl, *The Age of Sultan Süleyman the Magnificent*, s. 94; Bağcı ve dğr., s. 120; Tarım, *XVI. Yüzyıl Osmanlı Devleti'nde Cülûs ve Cenaze Törenleri*, s. 100.

[248] *Şehnâme-i Selîm Hân*, BL. Or. 7043 vr. 25b

[249] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 38a

Her iki tasvirde de arka plânın aynı olması, tasvir sanatındaki sembolik dil açısından özellikle dikkat çekmektedir.

Söz konusu türbe ziyareti Nisan ayında gerçekleşmiş olmasına rağmen her iki tasvirde[250] de yaprakları sararmış büyük bir çınar ağacı üzerinde göçmeye hazır bekleyen leylek figürleri betimlenmiştir. Dîvân şiirinde dünyanın gelip geçiciliğinin vurgulandığı "hazâniye" olarak adlandırılan kasidelerde olduğu gibi nakkaş bu sahnede yer verdiği mevsim alegorisi aracılığıyla, "Kanûnî'nin payitahttaki son imgesini" sefer sırasında gerçekleşen ölümünü hatırlatmak üzere biçimlendirmiştir (**Resim 11**).[251]



Resim 11. Kanûnî'nin Eyüp Sultan Türbesini ziyaret etmesi, *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 38a © The Trustees of the Chester Beatty Library, Dublin

[250] *Şehnâme-i Selîm Hân*, BL. Or. 7043 vr. 25b ve *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 38a
[251] Hazâniye hakkında bkz. Cafer Mum, "Divan Şiirinde Hazâniye ve Bâkî'nin Hazâniyesi", **Türkiyat Araştırmaları**, IV, Ankara: Hacettepe Üniversitesi, (2006), s. 127-151; Ömer Faruk Akün, "Divan Edebiyatı", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C. 9, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1994, s. 408. Kompozisyonun (BL Or. 7043 vr. 25b ve CBL T.413, vr. 38a) arka plânında işlenen ölüm temalı mevsim alegorisi hakkında bkz. Toraman, s. 18-20.

Türbe ziyareti yapıp dua eden sultan imgesi, aynı zamanda Kanûnî'nin dindarlığını ve ahiret hayatında kazandığı makamı vurgulayarak anlatıma uhrevî bir boyut da kazandırmaktadır. Bu bakımdan bu sahnenin canlandırıldığı her iki kompozisyonda da[252] gökyüzünün silme altınla baştan sona sıvanmasını yine renk sembolizmi bağlamında ele alıp değerlendirmek mümkündür.

Altın elementinin oksitlenip kararmaması, altının sonsuzluk-ölümsüzlük gibi kavramlarla ilintilendirilmesine yol açmış olup, Hıristiyan inancına yönelik resimlerde altının Tanrının sonsuz ışığının bir göstergesi olarak sıklıkla kullanıldığı bilinmektedir.[253] Osmanlı tasvir sanatında gökyüzünün altın yaldızla gösterilmesinin Bizans sanatında olduğu gibi ideal mekânı simgelemediği, tamamen tezyinî mahiyette olduğu dile getirilmiş olmasına rağmen bu görüş tartışmaya açıktır.[254] Özellikle *Nüzhetü'l-ahbâr* tasvirlerindeki gökyüzü betimlemelerinde altının değişik biçimlerde kullanılması veya hiç kullanılmaması, gelişigüzel yapılmış betimlemeler olarak değil bilinçli bir seçim olarak algılanmaktadır ve bu bakımdan dikkat çekmektedir.[255]

3.5.2. Kanûnî'nin Sokollu Mehmed Paşa'dan Destek Alarak Ata Binmesi

Nüzhetü'l-ahbâr'da[256] yer verilmeyen sahneler arasında, ilk yorumu 987/ 1579'da tamamlanan *Zafernâme*'de,[257] ikinci yorumu ise 996/ 1587-88'de tamamlanan *Hünernâme*'de[258] bulunan ve Kanûnî için seferin ne kadar zorlu bir yolculuk olarak geçtiği konusunun canlandırıldığı sahne, olaya bakış açısındaki değişimi yansıtması bakımından oldukça anlamlıdır.[259]

---

[252] *Şehnâme-i Selîm Hân*, BL. Or. 7043 vr. 25b ve *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 38a

[253] Farklı kültür ve dinlerin yaşam ve inançlarına yerleşmiş bazı sayı ve renk sembollerinin hangi anlamda algılanıp kullanıldığı konusunun, Dede Korkut Hikâyeleri ve Grimm Masalları'nda geçen bazı sayı ve renkler üzerinden incelendiği bir çalışmada, sarı rengin Türk kültüründe tıpkı Avrupa ve diğer kültürlerde olduğu gibi altın rengi ile anlam bağdaşmasına girdiği, Tanrılar Tanrısı Ülgen'in altın kaplı sarayı ile altından olan tahtının dünyanın merkezini oluşturduğu aktarılmaktadır. Bkz. Ayşe Ulukan, "Farklılığın Renk ve Sayılarda Buluşan Aynılığı", **A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi** (TAED), 48, (Erzurum 2012), s. 173, 176.

[254] Bkz. Atasoy, "Nakkaş Osman'ın Eserleri ve Osmanlı Minyatür Sanatına Getirdiği Yenilikler", s. 66.

[255] Ş. Tamcan, *Nüzhetü'l-ahbâr* tasvirlerindeki farklı gökyüzü betimlemelerine dikkat çekmektedir. Bkz. Tamcan, s. 146. Altın yaldızlı gökyüzünün sembolik anlamı hakkında yapılan bir değerlendirme için bkz. Toraman, s. 21-25.

[256] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339

[257] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 46a

[258] *Hünernâme* II, TSMK H. 1524, vr. 276a

[259] E. Fetvacı bu sahnede, Sokollu Mehmed Paşa'nın *Nüzhetü'l-ahbâr* tasvirlerinde olduğu gibi sınırları aşan "manevî padişah" olarak sunulan imgesinin aksine "Osmanlı yönetim sistemine bağlı kâmil bir hizmetkâr" görünümünde tasvir edildiğini belirtmektedir. Bkz. Fetvacı, *Sarayın İmgeleri*, s. 152-154, 179-181.

Nüzhetü'l-ahbâr'da,[260] Ramazan ayının on beşi olarak plânlanan sefere çıkış tarihinin Kanûnî'nin nükseden hastalığı dolayısıyla Şevval ayına ertelendiği, bu sürede Sultanın yola koyulacak güce kavuştuğu aktarılmaktadır.[261] Bağlarucu'ndaki ilk konaktan Davutpaşa çayırındaki ordugâha geçmek üzere ata binen Kanûnî'nin bitkinliğini fark eden Sokollu Mehmed Paşa'nın Sultanın koltuğuna girip destek verdiği, birlikte bir miktar yol aldıktan sonra onu arabaya geçmeye teşvik ettiği, ordugâhta kurulu otağ-ı hümâyûna varıp içeri girinceye dek hizmetine hazır vaziyette eşlik ettiği nakledilmektedir.[262]

Bu sahnede Kanûnî, Sokollu Mehmed Paşa'dan aldığı destekle bir müddet at sırtında yol aldıktan sonra inip dinlenmek üzere saltanat arabasına geçmek üzereyken tasvir edilmiştir. Tek sayfalık kompozisyon halinde düzenlenen iki tasvir[263] üzerinde yapılan incelemede, bunların farklı nakkaşların elinden çıktığı ayırt edilmektedir (**Resim 12-13**). Diğer taraftan söz konusu tasvirler[264] Emine Fetvacı'nın Seyyid Lokman döneminde saray için hazırlanan tarih konulu kitapların resimlendirilmesi sırasında bilinçli şekilde oluşturulduğunu düşündüğü "yeni" bir üslûbun hâkim olduğu kitaplarda bulunmasına rağmen, bu sahnedeki anlatım tarzının daha farklı olduğu görülmektedir.[265] At sırtında ilerlemeye çalışan Kanûnî'nin hasta ve güçsüz halinin betimlenmesi, bu üslûpta hâkim olan sultanî imge kalıplarına ve ideal dünya düzenine uymamaktadır. Bu sahnede, Kanûnî'nin ve Sokollu Mehmed Paşa'nın insanî yönünün öne çıkarılması, *Nüzhetü'l-ahbâr*'da Sokollu Mehmed Paşa'nın ölüm haberini aldığında ağlamasının canlandırıldığı tasvirle[266] benzerlik göstermektedir.

---

[260] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339

[261] *Nüzhetü'l-ahbâr*, s. 94-95; TSMK H. 1339, vr. 8b-10a. Müellif, "pîrlik demine ve ihtiyârlık 'âlemine" erişen Kanûnî'nin neden sefere çıkmaya karar verdiğini anlatırken; Nemçe elçisinin Sultanın sağlığı hakkında ilettiği olumsuz raporları "herze ve hezeyan" olarak nitelendirmektedir. Bkz. *Nüzhetü'l-ahbâr*, s. 88; TSMK H. 1339, vr. 2b-3a. Daha sonra Allah'ın Sultanın vücuduna kuvvet ve sıhhat verdiğini, hayli zamandır gazâ ve cihâda çıkmayı düşündüğünü, âkıbet hayrı ve hüsn-i hâtime (islâm üzerine imanlı bir şekilde ölmek) dileğiyle sefere çıkma kararı aldığını aktarmaktadır. Bkz. *Nüzhetü'l-ahbâr*, s. 91; TSMK H. 1339, vr. 6a.

[262] *Nüzhetü'l-ahbâr*, s. 98; TSMK H. 1339, vr. 12b.

[263] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 46a ve *Hünernâme* II, TSMK H. 1524, vr. 276a

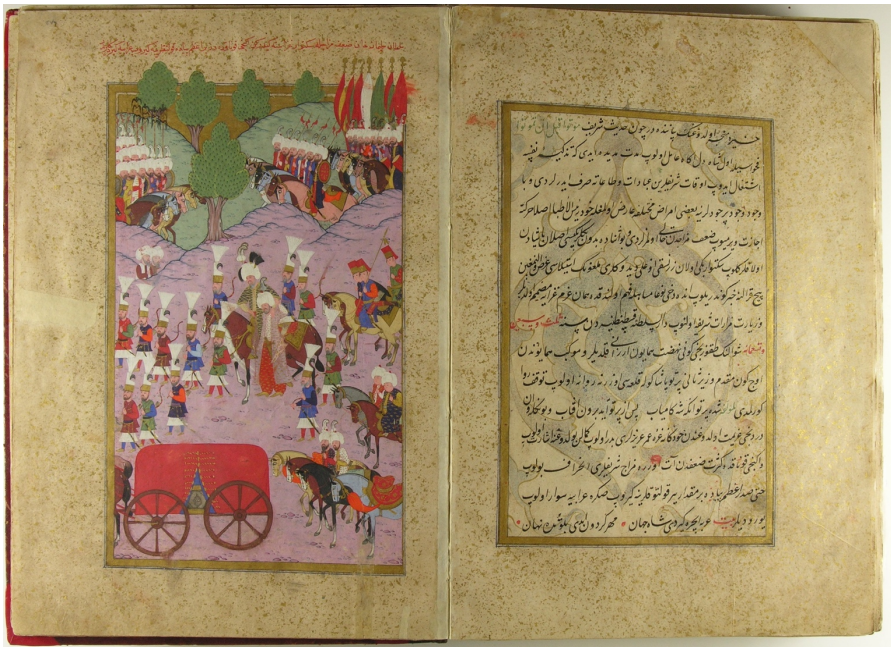
[264] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 46a ve TSMK H. 1524, vr. 276a

[265] E. Fetvacı'nın "hanedan üslûbu" olarak söz ettiği anlatım tarzı hakkında daha fazla bilgi için bkz. Fetvacı, *Sarayın İmgeleri*, s. 118-122, 178, 332-347.

[266] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 41a



Resim 12. Kanûnî'nin Sokollu Mehmed Paşa'dan destek alarak at sırtında ilerlemesi, *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 46a © The Trustees of the Chester Beatty Library, Dublin



Resim 13. Kanûnî'nin Sokollu Mehmed Paşa'dan destek alarak at sırtında ilerlemesi, *Hünernâme* II, TSMK H. 1524, vr. 276a (Fotoğraf, Topkapı Sarayı Müzesi Müdürlüğü'nün izniyle kullanılmıştır)

Buna karşılık *Nüzhetü'l-ahbâr*'da[267] yaşlı ve hasta sultan için hayli sıkıntılı ve zorlu geçen uzun sefer yolculuğu yerine, son seferindeki sultanî rolünü öne çıkaracak tek bir sahnenin resimlendirilmesi yeğ tutulmuştur. *Nüzhetü'l-ahbâr*'ın resim programında ilk sırada yer verilen bu tasvirde[268] Kanûnî'nin Erdel Banını huzuruna kabul etmesi canlandırılmaktadır. Kanûnî, bu kitap resminde[269] tam olarak sultanî imge kalıpları içinde tasvir edilmiştir (**Resim 14**).[270]



Resim 14. Kanûnî'nin Erdel Banını huzuruna kabul etmesi, *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 16b (Fotoğraf, Topkapı Sarayı Müzesi Müdürlüğü'nün izniyle kullanılmıştır)

[267] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339
[268] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 16b
[269] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 16b
[270] Bu tasvirle (TSMK H. 1339, vr. 16b) ilgili kapsamlı bir değerlendirme için bkz. Tamcan, s. 109-112. Serpil Bağcı, burada (TSMK H. 1339, vr. 16b) Kanûnî'nin tahtta bağdaş kurmuş pozisyonda oturur vaziyette betimlenmesini, *Nüzhetü'l-ahbâr*'dan yaklaşık on yıl sonra Seyyid Lokman'ın yazdığı ve içinde Nakkaş Osman'ın resimlendirdiği Osmanlı sultanlarının portre dizisinin bulunduğu *Kıyafetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l Osmâniyye* (TSMK H. 1563) adlı eserdeki "yerleşik sultan pozunun" ilk örneklerinden biri olarak kabul etmektedir. Bkz. Jürg Meyer zur Capellen ve Serpil Bağcı, "İhtişam çağı", **Padişahın Portresi: Tesavir-i Al-i Osman**, Jale Alguadiş ve dğr. (çev.), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2000, s. 105-106.

3.5.3. Kanûnî'nin At Sırtında Zigetvar'daki Otağ-ı Hümâyûna İlerlemesi

Hünernâme'de, Kanûnî'nin Sokollu Mehmed Paşa'dan aldığı destekle birlikte at sırtında ilerlemesinin betimlendiği tasvirin[271] ardından gelen çift sayfalık kompozisyonda,[272] Kanûnî'nin Zigetvar'da kurulan otağ-ı hümâyûna at sırtında girişi canlandırılmıştır (**Resim 15**).



Resim 15. Kanûnî'nin Zigetvar'da kurulan otağ-ı hümâyûna at sırtında ilerlemesi, *Hünernâme* II, TSMK H. 1524, vr. 277b-278a (Fotoğraf, Topkapı Sarayı Müzesi Müdürlüğü'nün izniyle kullanılmıştır)

Bu sahnede, Selânikî'nin yazdığı tarihte Sultanı ak giysiler içinde nurdan bir minareye benzettiği ve askerden bile genç göründüğünü dile getirdiği anlatımla örtüşecek biçimde, Kanûnî'nin tam bir sultanî imge kalıbında tasvir edildiği görülmektedir.[273] *Hünernâme*'nin resim programında, Kanûnî'nin birbiriyle örtüşmeyen iki imgesine peş

[271] *Hünernâme* II, TSMK H. 1524, vr. 276a
[272] *Hünernâme* II, TSMK H. 1524, vr. 277b-278a. Bu tasvirde, Osmanlı ordugâhına padişahın sorunsuz ilerleyişini sağlamak üzere herkesten önde giren Sokollu Mehmed Paşa'nın kompozisyonda açık seçik biçimde ayrı durduğuna dikkat çekilmektedir. Bkz. Fetvacı, *Sarayın İmgeleri*, s. 179-181.
[273] *Tarih-i Selânikî* I, s. 14. Bu konu hakkında ayrıca bkz. Tarım, *XVI. Yüzyıl Osmanlı Devleti'nde Cülûs ve Cenaze Törenleri*, s. 100-106.

peşe yer verilmiştir. Sultanın sağlıklı görünmek için Zigetvar'da kurulan otağ-ı hümâyûna at sırtından inip yürüyerek geçtiği bilinmektedir.[274]

Çift sayfalık kompozisyonda[275] Sultanın ardında ilerleyen üç Has Oda ağasıyla birlikte atının dört tarafında bulunan rikâb solaklarından birinin belirgin biçimde öne eğik pozisyonda betimlenmesi, at sırtındaki sultan figürünün dik duruşunu daha fazla vurgulamayı sağlamıştır. Bunun gibi solakların başlığında bulunan beyaz süpürge sorguçlar da oldukça kalabalık figürlü kompozisyonda hem seyircinin dikkatini Kanûnî'yi temsil eden figüre yönlendirmektedir hem de atlı sultan figürünün dikey eksen doğrultusundaki duruşunu pekiştirip güçlendirmektedir (**Detay 9**).



Detay 9. TSMK H. 1524, vr. 278a (**Resim 15**'den ayrıntı)

Hünernâme'nin resim programında yer verilen iki tasvirde[276] Kanûnî'nin birbiriyle zıt iki farklı atlı portresine yer verilmesi, Sultanın zaman zaman kendini iyi zaman zaman kötü hissettiğini yansıttığı gibi sefer sırasında düzenlenen törenlerde askere, ayrıca yol boyu geçilen yerleşim merkezlerinde tebaasına görünmek zorunda

[274] Tarım, *XVI. Yüzyıl Osmanlı Devleti'nde Cülûs ve Cenaze Törenleri*, s. 103-106.
[275] *Hünernâme* II, TSMK H. 1524, vr. 277b-278a
[276] *Hünernâme* II, TSMK H. 1524, vr. 276a ve vr. 277b-278a

kaldığı zamanlarda "zerrîn libâslar" giyip kısa süre de olsa at sırtına geçtiğini anımsatan bir betimlemedir.[277]

3.6. *Nüzhetü'l-ahbâr*'da Kanûnî'yi Sağlığında Gösteren Tek Sahnenin Anlam ve Önemi

Nüzhetü'l-ahbâr'da Zigetvar Kuşatması sırasında vefat eden Kanûnî'yi sağlığında gösteren tek tasvir[278] vardır. Kitabın resim programında ilk sırada yer verilen bu tasvirde Kanûnî Sultan Süleyman'ın Erdel Banı II. János Sigismund Szapolyai'yı (ö. 978/ 1571) huzuruna kabul etmesi canlandırılmıştır (**Resim 14**).[279]

3.6.1. Tasvirde İşlenen Konunun Tarihî Arka Plânı

Osmanlı Devleti'nin himayesinde bulunan Erdel Banı, Avusturyalıların kendi krallığından aldığı bazı kaleleri geri almak üzere görevlendirilmek istediğini arz etmek üzere Belgrad yakınlarındaki Zemun'da Kanûnî'nin huzuruna çıkmıştır.[280]

Nüzhetü'l-ahbâr'da "Böğürdelen kal'ası kurbında Sava nehri üzerinde köpri kurılub 'ubûr olınub ve Dırava nehri üzerine dahi köpri kurılub andan dahi 'ubûr olınub Sigetvâr hisarına varınca güzerân iden ahvâldür"[281] başlığı altında, Zemun sahrasında konaklandığı sırada seferin yönünün henüz kesin olarak tayin edilmediği, Erdel Banı ve vezirlerin Eğri Kalesi üzerine yürünmesini istediği, yapılan istişareler sonucunda bu yönde ilerlemeye karar verildiği nakledilmektedir. Bunun için Varadin Nehri üzerinde bir köprü kurulmuş ancak Şikloş'tan kötü haberlerin gelmesi ve Zigetvar Kalesi'nde yığınak yapıldığının duyulmasıyla birlikte seferin yönü değiştirilmiştir. Kanûnî, ordunun Zigetvar'a yürümesi için bir ferman çıkarmıştır. Volkovar civarında Tuna Nehri'ne kurulan köprünün aşırı yağışlardan dolayı yıkılması üzerine Drava Nehri'nde Ösek Kalesi

---

[277] Bu konu hakkında bkz. *Tarih-i Selânikî* I, s. 18-21.
[278] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 16b
[279] Bu tasvir hakkında bkz. Tamcan, s. 109-112. Serpil Bağcı, burada Kanûnî'nin düşüncelere dalmış bir yüz ifadesiyle betimlendiğini, boynundaki derin çizgilerin, zayıf bedeninin, yaşlılığının ve hastalığının yansıtıldığını; bu portrenin (TSMK H. 1339, vr. 16b) Kanûnî'nin en etkileyici ve gerçekçi tasvirlerinden biri olduğunu belirtmektedir. Bkz. Meyer zur Capellen ve Bağcı, "İhtişam çağı", s. 128-129.
[280] M. Tayyip Gökbilgin, "Kanuni Süleyman'ın 1566 Szigetvar Seferi Sebepleri ve Hazırlıkları", **Tarih Dergisi**, C. XVI, S. 21, (Mart 1966), s. 9-10; Ahmet Kerim Demireğen, "Kanuni Sultan Süleyman'ın Sigetvar Seferi (hazırlıklar ve fetih)", (**Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Anabilim Dalı, Konya 2006), s. 53.
[281] *Nüzhetü'l-ahbâr*, s. 100; TSMK H. 1339, vr. 14b.

yakınlarında kurulan bir köprüden 200 bin sipahi ile 12 bin yeniçerinin geçmesi sağlanmıştır.[282]

Feridun Ahmed Bey seferle ilgili bu stratejik ve lojistik bilgileri verdikten sonra; Kanûnî'nin Zemun menzilinde Erdel Banını huzuruna kabul ettiğini, karşılıklı hediyeler sunulduğunu, Erdel Banı ve yakın maiyetine hilât giydirildiğini, Kanûnî'ye yürekten bağlılığını arz eden Erdel Banına, Sultanın himayesine tâbi memleketlerden biri olan Erdel Vilâyetini yönetmeye devam etmesinin buyrulduğunu aktarmaktadır.[283]

3.6.2. Kanûnî'nin Erdel Banını Huzuruna Kabul Etmesinin İkinci Yorumu

Nüzhetü'l-ahbâr'da Kanûnî'nin Erdel Banını huzuruna kabul etmesinin canlandırıldığı tek sayfalık kompozisyonun[284] *Zafernâme*'de bulunan ikinci yorumunda,[285] Feridûn Ahmed Bey'in de metinde aktardığı hediyelerin sunulması konusunun ön plâna çıkarılarak tasvir edildiği görülmektedir. Çift sayfalık bir kompozisyon olarak düzenlenen bu tasvirde[286] sunulan hediyelerin zenginliği ve o esnada yaşanan debdebe, kalabalık bir figür grubu eşliğinde ayrıntılı biçimde betimlenmiştir (**Resim 16**).[287]

[282] Ordunun Zigetvar Kalesi'ne yönelmesi hakkında daha fazla bilgi için bkz. Gökbilgin, s. 12-14; Demireğen, s. 55-58 ve *Nüzhetü'l-ahbâr*, s. 100-107; TSMK H. 1339, vr. 14b-20b. Kurulan köprüler ve geçilen nehirler, *Zafernâme*'de (CBL T.413) resimlendirilmek için tercih edilen yeni sahneler arasındadır. Bu tasvirlerden birinde Kanûnî yine sultanî bir imge kalıbında at sırtında nehri geçmek üzere beklerken tasvir edilmiştir. Bkz. *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 60b.
[283] *Nüzhetü'l-ahbâr*, s. 100, 101; TSMK H. 1339, vr. 15a-16a.
[284] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 16b
[285] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 55b-56a
[286] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 55b-56a
[287] Aynı durum, Safevî elçi heyetinin Edirne Sarayı'nda II. Selim'in huzuruna çıkmasıyla ilgili sahne için de geçerlidir. *Nüzhetü'l-ahbâr*'daki tek sayfalık kompozisyonda (TSMK H. 1339, vr. 247b) hediyelere yer verilmezken, *Şehnâme-i Selîm Hân*'daki çift sayfalık kompozisyonda (TSMK A. 3595, vr. 53b-54a) hediyelerle birlikte törenin ihtişamı öne çıkarılmıştır. Burada ayırt edilen yeni anlatım tarzı hakkında yapılan değerlendirme için bkz. Fetvacı, *Sarayın İmgeleri*, s. 118-120.



Resim 16. Kanûnî'nin Erdel Banını huzuruna kabul etmesi, *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 55b-56a

© The Trustees of the Chester Beatty Library, Dublin

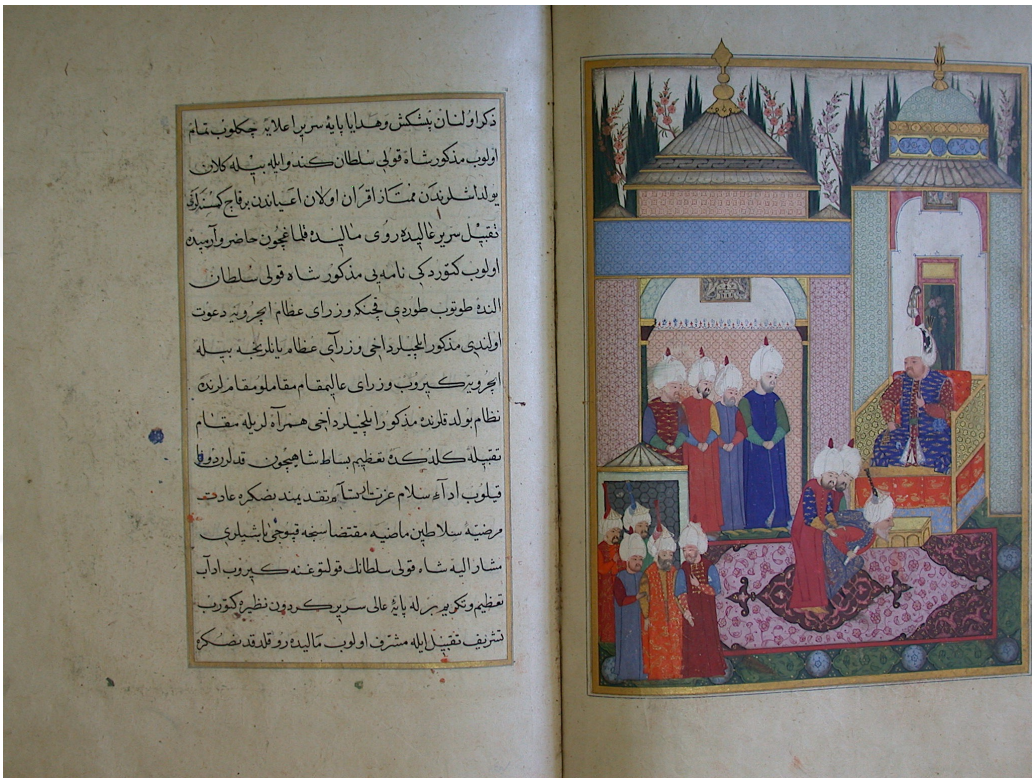
3.6.3. Farklı Kitaplarda Bulunan Bazı İkinci Yorumlar Arasındaki Benzerlik

Kanûnî'nin Erdel Banını huzuruna kabul etmesiyle ilgili iki kitap resmi[288] arasındaki yorum farkının bir eşi, II. Selim'in Safevî elçi heyetini Edirne Sarayı'nda huzuruna kabul etmesiyle ilgi sahnenin canlandırıldığı iki tasvir[289] arasında da vardır (**Resim 14-16 ile 17-18**).

Söz konusu sahnelerin *Nüzhetü'l-ahbâr*'da bulunan ilk yorumları[290] tek sayfa üzerinde yakın plândan ve yalnızca "huzura kabul sahnesi" olarak tasarlanmıştır (**Resim 14-17**). Buna karşılık Kanûnî'nin Erdel Banını huzuruna kabul etmesiyle ilgili sahnenin *Zafernâme*'de bulunan ikinci yorumu[291] ile II. Selim'in Safevî elçi heyetini Edirne

[288] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 16b ve *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 55b-56a
[289] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 247b ve *Şehnâme-i Selîm Hân*, TSMK A. 3595, vr. 53b-54a
[290] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 16b ve vr. 247b
[291] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 55b-56a

Sarayı'nda huzuruna kabul etmesiyle ilgi sahnenin *Şehnâme-i Selîm Hân*'da bulunan ikinci yorumu,[292] çift sayfa üzerinde uzak plândan, benzer bir kompozisyon şemasında ve aynı üslûpta resmedilmiştir (**Resim 16-18**). Huzura kabul sahneleri arasındaki yorum farkını yansıtan bu saptama, *Nüzhetü'l-ahbâr*'ın başka bir nakkaş tarafından resimlendirildiği yönünde edinilen izlenimi oldukça güçlü biçimde desteklemektedir (**Resim 14-16-17-18**).



Resim 17. II. Selim'in Safevî Elçisini huzuruna kabul etmesi, *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 247b (Fotoğraf, Topkapı Sarayı Müzesi Müdürlüğü'nün izniyle kullanılmıştır)

E. Fetvacı, Seyyid Lokman yönetiminde hazırlanan kitaplarda yeni bir üslûbun belirdiğini ve bunun çok özel ve kolay ayırt edilebilir bir estetiği olduğunu dile getirmektedir. *Şehnâme-i Selîm Hân*'daki çift sayfalık kompozisyonu,[293] bu estetiğin kanonik görüntüsünün tipik bir örneği olarak ele alıp incelemektedir (**Resim 18**).[294]

[292] *Şehnâme-i Selîm Hân*, TSMK A. 3595, vr. 53b-54a
[293] *Şehnâme-i Selîm Hân*, TSMK A. 3595, vr. 53b-54a
[294] Fetvacı, *Sarayın İmgeleri*, s. 118-120.



Resim 18. II. Selim'in Safevî Elçisini huzuruna kabul etmesi, *Şehnâme-i Selîm Hân*, TSMK A. 3595, vr. 53b-54a (Fotoğraf, Topkapı Sarayı Müzesi Müdürlüğü'nün izniyle kullanılmıştır)

Burada uzak plândan düzenlenen kompozisyonun yaklaşık dörtte birlik alanında II. Selim'in elçi heyetini huzuruna kabul etmesi betimlenirken, daha geniş bir alanda elçi heyetinin beraberinde getirdiği hediyelerin II. Selim'e sunulması tasvir edilmiştir.[295] *Nüzhetü'l-ahbâr*'daki tasvir[296] "Şah Tahmasb'ın elçilerinin Edirne Sarayı'nda II. Selim'in huzuruna çıkışı" olarak adlandırılırken, *Şehnâme-i Selîm Hân*'daki çift sayfalık kompozisyon,[297] "Safevî elçisinin II. Selim'e hediyeleri sunuşu" olarak adlandırılmaktadır. Aynı sahnenin birbirinden farklı adlandırılması, iki kitap resmi[298] arasındaki üslûp ve yorum farkını çarpıcı biçimde yansıtmaktadır (**Resim 17-18**).

Kanûnî'nin Erdel Banını huzuruna kabul etmesiyle ilgili sahnenin *Zafernâme*'de bulunan ikinci yorumu[299] ile II. Selim'in Safevî elçi heyetini Edirne Sarayı'nda huzuruna

[295] Bu sahnenin *Nüzhetü'l-ahbâr*'daki yorumu (TSMK H. 1339, vr. 247b) için bkz. Tamcan, s. 172-180 ve *Şehnâme-i Selîm Hân*'daki yorumu (TSMK A. 3595, vr. 53b-54a) için bkz. Fetvacı, *Sarayın İmgeleri*, s. 118-120.
[296] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 247b
[297] *Şehnâme-i Selîm Hân*, TSMK A. 3595, vr. 53b-54a
[298] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 247b ve *Şehnâme-i Selîm Hân*, TSMK A. 3595, vr. 53b-54a
[299] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 55b-56a

kabul etmesiyle ilgi sahnenin *Şehnâme-i Selîm Hân*'da bulunan ikinci yorumu,[300] büyük bir olasılıkla aynı nakkaşlar tarafından yapılmış olmalıdır.[301]

3.6.4. *Nüzhetü'l-ahbâr*'da Kanûnî'nin "Son" Portresini Oluşturmak Üzere Seçilen Sahnenin Anlamı

Banu Mahir, *Nüzhetü'l-ahbâr*'da Kanûnî'yi sağlığında gösteren tek tasvirin[302] ikonografik açıdan bir "otağda kabul" sahnesi olmasına rağmen daha çok "sarayda kabul" sahnelerinde görülen kompozisyon düzenine göre tasarlandığını belirtmektedir.[303] Yurt tipi otağın önüne yerleştirilen tahtında bağdaş kurmuş otururken ve bir elinde mendil tuttuğu halde gösterilen Kanûnî azametli bir Osmanlı sultanı olarak betimlenmiştir. Sultanın sağında iki Has Oda ağası ile Bâbüssaâde ağaları bulunmaktadır. Solunda Dîvân-ı Hümâyun vezirleri ayakta ellerini önlerinde kavuşturmuş bir vaziyette beklerken gösterilmiştir. Erdel Banı dizlerinin üstünde eğilerek selam verirken yakın maiyetinde bulunan diğer kişiler saygılı bir duruş içinde beklemektedir (**Resim 14**).[304]

Nüzhetü'l-ahbâr'dan önce 965/ 1558'de tamamlanan *Süleymannâme*'deki bir tasvirde,[305] Kanûnî'nin 7 Cemaziyelevvel 948/ 29 Ağustos 1541'de Budapeşte yakınlarında kurulan otağ-ı hümâyûnda Macar Kralı Bebek II. János Sigismund Szapolyai'yı annesi Kraliçe Izabela Jagiellonka'nın (ö. 966/ 1559) refakatinde huzuruna kabul etmesi canlandırılmıştır (**Resim 19**).[306]

---

[300] *Şehnâme-i Selîm Hân*, TSMK A. 3595, vr. 53b-54a

[301] F. Çağman, *Şehnâme-i Selîm Hân*'ın son nüshasının (TSMK A. 3595) Nakkaş Osman ve Nakkaş Ali tarafından resimlendirildiğini belgeleyerek ortaya koymuştur. Bkz. Çağman, "Şahname-i Selim Han ve Minyatürleri", s. 415, 442.

[302] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 16b

[303] Bu tasvirin (TSMK H. 1339, vr. 16b) ikonografik değerlendirmesi için bkz. Mahir, *Osmanlı Minyatür Sanatı*, s. 135. Ş. Tamcan, Osmanlı imparatorlarının kabul töreni resmiyetinin yansıtıldığını belirttiği bu tasviri, Selânikî'nin yazdığı tarih ve *Nüzhetü'l-ahbâr*'daki metin bağlamında ele alıp değerlendirmiştir. Erdel Beyi ile maiyetinin Sultanın huzuruna çıktığı anın belgelendiği tasvirde, metinde söz edilen süslü başlıkların, kaftanların ve sunulan değerli hediyelerin bulunmadığına dikkat çekmektedir. Bkz. Tamcan, s. 109-112. Bu sahne *Zafernâme*'de çift sayfalık kompozisyon (CBL T. 413, vr. 55b-56a) halinde düzenlenmiş olup, bahsedilen hediyeler ve kabul töreninin görkemi yansıtılmıştır. Bkz. Tamcan, s. 112.

[304] ABD'nin Washington, Chicago ve New York şehirlerinde, 1987-88 yıllarında düzenlenen "The Age of Sultan Suleyman the Magnificent" adlı sergi kapsamında teşhir edilen bazı tasvirler, Esin Atıl tarafından hazırlanan katalogda tanıtılmıştır. Bu tasvir (TSMK H. 1339, vr. 16b) için bkz. Esin Atıl, **The Age of Sultan Süleyman the Magnificent**, New York: Harry N. Abrams, Inc., 1987, s. 91-92; ayrıca bkz. Atıl, *Süleymanname: The Illustrated History of Süleyman the Magnificent*, s. 48.

[305] *Süleymannâme*, TSMK H. 1517, vr. 441a

[306] Atıl, *Süleymanname: The Illustrated History of Süleyman the Magnificent*, s. 187.



Resim 19. Kanûnî'nin Bebek Szapolyai'yı annesi Kraliçe Izabela'nın refakatinde huzuruna kabul etmesi, *Süleymannâme*, TSMK H. 1517, vr. 441a (Fotoğraf, Topkapı Sarayı Müzesi Müdürlüğü'nün izniyle kullanılmıştır)

Yukarıdaki sahne göz önünde tutulursa, *Nüzhetü'l-ahbâr*'ın ilk tasvirinde II. János'un Kanûnî'ye bağlılığını sunduğu anın resmedilmesiyle, aynı zamanda geçmişle ve *Süleymannâme* tasvirindeki[307] anlatımla bir bağ kurulduğu da fark edilebilmektedir. Dolayısıyla, *Nüzhetü'l-ahbâr*'ın resim programında ilk sırada yer verilen tasvirde işlenen konunun imparatorluğun onuncu sultanının uzun ve başarılı saltanat dönemini çağrıştıran yerinde ve ince bir seçim olduğu, bunun kitabın hazırlanma amacıyla örtüştüğü söylenebilir.[308]

Kanûnî'nin bir cihan imparatoru olarak betimlendiği *Nüzhetü'l-ahbâr* tasviri,[309] Sultanın 927-974/ 1521-1566 yılları arasında Macaristan Krallığı toprakları üzerine

[307] *Süleymannâme*, TSMK H. 1517, vr. 441a
[308] Zigetvar Seferine yol açan sebeplerin başında Habsburgların 1565-1566 kışında Erdel'e saldırı plânı yapmaları gelmektedir. Bkz. Mehmet Solak, "Erken Modern Dönemde Osmanlı-Habsburg Sınır Savunma Sistemleri (1540-1664)", (**Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı, Ankara 2015), s. 59.
[309] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 16b

gerçekleştirdiği fütuhâtı ve Habsburglarla olan mücadelesini ömrünün sonuna dek sürdürdüğünü vurgulamaktadır. Saltanat döneminin son on yılında sefere çıkmayan Kanûnî'nin on üçüncü seferindeki "son" portresini oluşturmak üzere seçilen sahne, onu tam bir sultanî imge kalıbında tasvir edecek biçimde seçilmiştir (**Resim 14**). *Nüzhetü'l-ahbâr*'ın resim programında gözetilen görsel âdâb kodlarını yansıtan bu seçim, kitabın hazırlanma amacıyla da örtüşmektedir. Vefatından kısa süre sonra tamamlanan bir eserde, hasta Sultan için uzun sefer yolculuğunun ne kadar zor geçtiğini göz önüne serip canlandırmaktansa; yaşına ve yaşadığı sağlık sorunlarına rağmen çıktığı son seferde "layık olduğu biçimde" anılmasını sağlayacak, uzun ve başarılı saltanat dönemini vurgulayacak tek bir sahnenin tasvir edilmesinin daha uygun görüldüğü anlaşılmaktadır.

Diğer taraftan Serpil Bağcı'nın belirttiği gibi Kanûnî'nin portresinin gerçekçi bir üslûpta resmedildiği görülmektedir.[310] Sultanın sararan benzinin, yüzündeki ve boynundaki kırışıklıklarının betimlenmesi, nakkaşın yakın gözlemini ve gerçekçi üslûbunu yansıttığı kadar taşıdığı duyarlı yaklaşımı da yansıtmaktadır (**Detay 10**).



Detay 10. TSMK H. 1339, vr. 16b (**Resim 14**'den ayrıntı)

[310] Bkz. Meyer zur Capellen ve Bağcı, "İhtişam çağı", s. 105, 106.

Bununla birlikte *Nüzhetü'l-ahbâr*'da Kanûnî'nin Zigetvar Seferi sürecinde gittikçe ağırlaşan hastalığına bağlı dermansız halini açıkça göz önüne serecek bir betimlemenin yapılmasından kaçınılmıştır. Kanûnî, yaşına ve hastalığına rağmen gösterdiği azim ve sebata yaraşır biçimde "faal" ve "azamet" göstermeye devam eden bir sultan olarak tasvir edilmiştir. Metin kısmında Feridun Ahmed Bey'in, Budin Beylerbeyi Arslan Paşa'nın (ö. 974/ 1566) katledilmesiyle ilgili padişah fermanından söz ettiği kısımda Kanûnî'den "Pâdişâh-ı gayret-bîn hazretleri" şeklinde söz etmesi, bu bakımdan dikkat çekmektedir.[311]

3.7. Kanûnî'nin Yaşlı Bir Adam Olarak Betimlendiği Bağımsız İki Portre

Kanûnî'nin yaşlı bir adam olarak tasvir edildiği bağımsız iki portresi bulunmaktadır. Bunlardan ilki, Nigârî mahlası ile tanınan Nakkaş Haydar Reis (ö. 980/ 1572) tarafından yapıldığı düşünülen Kanûnî'nin yaşlılık portresidir.[312] Burada Sultan ayakta ve tam profilden, refakatindeki Has Oda ağaları ise dörtte üç profilden betimlenmiştir. Yalın bir kompozisyon kurgusunun bulunduğu tasvirdeki zemin rengi siyaha çalan neftî olup, sağ alt köşedeki "sürgün vermiş kesik ağaç gövdesi" detayı ilk bakışta dikkat çekmektedir. Mekânı tanımlayabilecek tek imge bu ağaç kütüğü olduğundan, Sultanın bir bahçede gezinti yaparken betimlendiği izlenimi doğmaktadır (**Resim 20**).[313]

Serpil Bağcı bu portrede,[314] Kanûnî'nin düşünceler içinde dolaştığı bahçenin, çeşit çeşit çiçekler yerine "üzerinde tek bir taze dalı kalmış kurumuş ve kesilmiş ağaç gövdesi" ile temsil edilmesini, Sultanın gösterişten uzak yaşlılık yıllarının bir yansıması olarak görmektedir.[315] Kanûnî'nin son yıllarındaki yaşlı, yorgun ve hasta halinin oldukça etkili biçimde yansıtıldığı bu portrede onun yalnızca vakur bir dünya hâkimi olarak değil insanî yönleriyle birlikte tasvir edildiğini; üzerindeki sade giysilerin onu dünya

[311] *Nüzhetü'l-ahbâr*, s. 106; TSMK H. 1339, vr. 19b. Bu olay hakkında ayrıca bkz. Yasemin Altaylı, "Budin Beylerbeyi Arslan Paşa (1565-1566), **Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi** (OTAM) S. 19, (2006), s. 33-51.
[312] *Albüm*, TSMK H. 2134, vr. 8a
[313] Nigârî tarafından yapılan Kanûnî'nin yaşlılık portresinde (TSMK H. 2134, vr. 8a) sağ alt köşeye yerleştirilen yapraklı ağaç kütüğünün, Sultanın gezdiği yerin bir bahçe olduğuna işaret ettiği dile getirilmiştir. Bkz. Atasoy, "Nakkaş Osman'ın Eserleri ve Osmanlı Minyatür Sanatına Getirdiği Yenilikler", s. 87.
[314] *Albüm*, TSMK H. 2134, vr. 8a
[315] Meyer zur Capellen ve Bağcı, "İhtişam çağı", s. 104.

nimetlerinden uzaklaşmış dindar bir adam olarak sunduğunu, figüre kazandırılan düşünceli ifadede, Sultanın karısının ve şehzadelerinin ölümünden ötürü duyduğu üzüntünün ve çıktığı uzun yorucu seferlerin izlerinin okunabildiğini belirtmektedir (**Resim 20**).[316]



Resim 20. Kanûnî'nin yaşlılık portresi, *Albüm*, TSMK H 2134, vr. 8a (Fotoğraf, Topkapı Sarayı Müzesi Müdürlüğü'nün izniyle kullanılmıştır)

[316] Meyer zur Capellen ve Bağcı, "İhtişam çağı", s. 104.

Bilinen iki Kanûnî portresinden diğerinde ise "yaşlı" Sultan bu kez at sırtında betimlenmiştir (**Resim 21**). Kimin tarafından yapıldığı bilinmeyen bu atlı portre,[317] Nakkaş Osman tarafından yapıldığı düşünülen bazı kitap resimlerinde betimlenen Kanûnî portrelerine gösterdiği benzerlikten dolayı Nakkaş Osman'a atfedilmektedir.[318]



Resim 21. Yaşlı Kanûnî'nin atlı portresi, *Albüm*, BnF, RESERVE4-OD-41, f.56 (Source gallica.bnf.fr/ Bibliothéque nationale de France)

[317] BnF, département Estampes et photographie, RESERVE4-OD-41, f. 56.
[318] Meyer zur Capellen ve Bağcı, "İhtişam çağı", s. 105.

Kanûnî'nin portre karakterinde betimlendiği bağımsız tasvirlerden ilkinde[319] Sultanın yaşlılığı ve hastalıklı hali kısmen daha ön plândadır. Her iki portre de büyük bir olasılıkla Kanûnî'nin yaşlı bir adam olarak tasvir edildiği diğer kitap resimleri gibi onun ölümünden sonra yapılmış olmalıdır.

Pek çok kitap resmi gibi bu iki bağımsız portrenin de kim tarafından yapıldığı kesin olarak bilinmemektedir. H. G. Majer, Topkapı Sarayı Yazma Eserler Kütüphanesi'nde bulunan portrenin[320] Nigârî'nin üslûbunu taklit eden bir nakkaş tarafından yapılmış olabileceğini ileri sürmektedir. [321] Bu portre her bakımdan Nakkaş Nigârî'nin üslûp özelliklerini yansıtmaktadır, dolayısıyla H. G. Majer'in ileri sürdüğü görüş doğru olsa bile üslûbun oldukça başarılı biçimde taklit edildiği söylenebilir. Bununla birlikte 899/ 1494'de doğduğu bilinen Nigârî'nin ileri bir yaşta da olsa Kanûnî'nin yaşlılık portresini[322] yapmış olma ihtimali vardır.

Kanûnî'nin at sırtında betimlendiği portre[323] özellikle *Nüzhetü'l-ahbâr*'da Kanûnî'yi sağlığında gösteren tek tasvirdeki[324] imgesine büyük ölçüde benzemektedir (**Resim 14, Detay 10**). Aynı zamanda bu atlı portre[325] ile tam profilden de olsa Nigârî tarafından yapılan Kanûnî'nin yaşlılık portresinin[326] birbirine benzediği, Sultanın karakteristik hatlarının tutarlı şekilde yansıltıldığı ayırt edilmektedir. Bu benzerlik, söz konusu bağımsız iki portreyi ve *Nüzhetü'l-ahbâr*'daki tasvirleri yapan nakkaşların Sultanı yakından gözlemleme fırsatı bulduğuna, onun "fiziksel ve ruhsal portresini" gerçekçi biçimde tasvir ettiğine işaret etmektedir (**Resim 20-21**).[327]

Kanûnî'nin atlı portresinde[328] gözlemlenen kişisel üslûp özellikleri, *Nüzhetü'l-ahbâr*'daki tasvirlerde gözlemlenen üslûp özellikleriyle büyük ölçüde örtüşmektedir.[329]

---

[319] *Albüm*, TSMK H. 2134, vr. 8a
[320] *Albüm,* TSMK H. 2134, vr. 8a
[321] Bu portrenin, Nigârî'nin üslubunu taklit eden bir başka nakkaş tarafından yapılmış olabileceği dile getirilmiştir. Bkz. Hans Georg Majer, "Nigarî and the Sultans Portraits of Paolo Giovio", **9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi**, II, Bildiriler: 23-27 Eylül 1991, Ankara: Kültür Bakanlığı, 1995, s. 445, 446.
[322] *Albüm,* TSMK H. 2134, vr. 8a
[323] BnF, département Estampes et photographie, RESERVE4-OD-41, f. 56
[324] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 16b
[325] BnF, département Estampes et photographie, RESERVE4-OD-41, f. 56
[326] *Albüm,* TSMK H. 2134, vr. 8a
[327] Meyer zur Capellen ve Bağcı, "İhtişam çağı", s. 104.
[328] BnF, département Estampes et photographie, RESERVE4-OD-41, f. 56
[329] Meyer zur Capellen ve Bağcı, "İhtişam çağı", s. 105.

Bu atlı portrenin[330] *Nüzhetü'l-ahbâr*'ı resimlendiren nakkaşın elinden çıktığı söylenebilir. Üslûp bakımından arada aynılık ölçüsünde bir benzerlik söz konusudur. Diğer taraftan Seyyid Lokman döneminde Nakkaş Osman ve Nakkaş Ali tarafından resimlendirildiği bilinen kitap resimlerinde oluşturulan sultan portreleri ve kişisel üslûp özellikleri daha farklıdır.[331] Dolayısıyla hem bu atlı portrenin[332] hem de *Nüzhetü'l-ahbâr*'ın[333] sanatçısının Nakkaş Osman olduğu yönünde ileri sürülen görüşler tartışmaya açık durumdadır.

3.8. Aynılık, Benzerlik ve Farklılıklar

Zigetvar Seferi dönüşünde düzenlenen tören eşliğinde Kanûnî'nin naaşının gizlice yola çıkarılması konusunun betimlendiği iki kitap resmi[334] arasındaki benzerlik daha çok aynı olayın canlandırılmasından kaynaklanmaktadır (**Resim 1-2**).[335] İki tasvir arasında yorum ve üslûp bakımından kabaca bir karşılaştırma yapıldığında dahi bunların birbirinden ne kadar farklı olduğu hemen ayırt edilmektedir. Hiçbir unsur birbirinin bire bir tekrarı, eşi veya aynısı değildir. Arada gözlemlenen fark, bu tasvirlerin farklı nakkaşlar tarafından yapıldığı yönünde güçlü bir izlenimin doğmasına yol açmaktadır.[336]

---

[330] BnF, département Estampes et photographie, RESERVE4-OD-41, f. 56

[331] F. Çağman, *Şehnâme-i Selîm Hân*'ın son nüshasının (TSMK A. 3595) Nakkaş Osman ve Ali tarafından resimlendirildiğini belgeleyerek ortaya koymuştur. Bkz. Çağman, "Şahname-i Selim Han ve Minyatürleri", s. 415 ve 442. Bu eserdeki tasvirlerin hangi nakkaş tarafından yapıldığını tek tek belirlemeye çalışarak Nakkaş Osman ve Ali'nin kişisel üslûp özelliklerini belirlemiştir. Bkz. Çağman, "Şahname-i Selim Han ve Minyatürleri", s. 418-426. E. Fetvacı, *Şehnâme-i Selîm Hân*'ın iki resimli nüshası (BL. Or. 7043 ve TSMK A. 3595) arasındaki üslûp farkına dikkat çekmiştir. Bkz. Fetvacı, "The Production of the Şehnâme-i Selîm Hân", s. 268-274; Fetvacı, *Sarayın İmgeleri*, s. 120-122.

[332] BnF, département Estampes et photographie, RESERVE4-OD-41

[333] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339

[334] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a ve *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a

[335] Bu sahnenin betimlendiği iki tasvir (TSMK H. 1339, vr. 103b-104a; CBL T. 413, vr. 113b-114a) hakkında bkz. Tarım, *XVI. Yüzyıl Osmanlı Devleti'nde Cülûs ve Cenaze Törenleri*, s. 113-119; Tamcan, s. 148-158; Fetvacı, *Sarayın İmgeleri*, s.157-158 ve 166-167; Ögel, "Osmanlı Minyatürlerinde Zaman-Mekân ve Hareket", s. 363-365. Ayrıca bkz. Melek Zühre Sözeri, "Tekrar ve Fark: Osmanlı Tasvirlerindeki Görünen Gerçeklik ve Örtülü Olanın Anlattıkları", s. 93-95. Ayrıca sefer alayı hakkında daha fazla bilgi için bkz. Alikılıç, *İmparatorluk Seremonisi: Osmanlı'da Devlet Protokolü ve Törenler*, s. 85-92; cenaze töreni ve cenaze alayı hakkında bilgi için bkz. Alikılıç, s. 158-165.

[336] Seyyid Lokman yönetiminde hazırlanan kitap resimlerindeki üslûp ile *Nüzhetü'l-ahbâr* tasvirlerindeki üslûp farkına Zeynep Tarım yeri geldikçe dikkat çekme gereği duymuştur. 1999 tarihli çalışmasında, Kanûnî'nin naaşının yola çıkarılması, cenazenin karşılanması ve II. Selim'in cülûsuyla ilgili sahnelerin canlandırıldığı tasvirleri incelerken aynı zamanda bunların birbiriyle gösterdiği farklılıklara da dikkat çekmektedir. Bkz. Tarım, *XVI. Yüzyıl Osmanlı Devleti'nde Cülûs ve Cenaze Törenleri*, s. 56-69; 100-129. Z. Tarım, *Nüzhetü'l-ahbâr*'ı resimlendiren nakkaşla ilgili bir belge bulunmadığını belirtmektedir. Bkz. Zeynep Tarım, "Minyatürlü Yazmaların Tarihi Kaynak Olma Nitelikleri ve Nüzhetü'l-Esrâr", s. 37. Z. Tarım, II. Selim'in cülûs sahnesinin betimlendiği *Nüzhetü'l-ahbâr* tasviri ile (TSMK H. 1339, vr. 110b-111a) bu sahnenin ikinci yorumunun bulunduğu *Şehnâme-i Selîm Hân*'daki tasvirde (TSMK A. 3595 vr. 26b ve MFA, 14.693) gözlemlenen üslûbun birbirinden tamamen farklı olduğunu belirterek iki nakkaşın varlığından söz etmektedir. Bkz. Tarım, "The Depiction of Ceremonies in Ottoman Miniatures: Historical Record or A Matter of Protocol?", s. 268.

Göründüğünden daha karmaşık yapıda kurgulanan ve farklı anlam katmanları içeren her bir tasvirdeki özgün üslûbu, salt kompozisyon özellikleri ve temel tasarım ilkeleri üzerinden çözümlemeye çalışmanın yeterli olmayacağı açıktır. Aynı zamanda tasvirde işlenen konunun olabildiğince ayrıntılı şekilde belirlenmesi ve içeriğin kompozisyonda nasıl ortaya konduğu sorusunu çözümlemeye yönelik bir yaklaşım ve yöntemin kullanılması, tasvirdeki anlam katmanlarının aralanmasına olanak vereceği gibi kişisel üslûbun da daha açık biçimde kavranmasını sağlayacaktır.

Nakkaşın tasvirde göz önüne serdiği bakış açısını, yaptığı tematik vurgulamaları, iletmek istediği mesajları, tasvire özgül ikonografik ayrıntıları, kullandığı sembolik dili vb. saptamaya yönelik bir çözümleme, kompozisyondaki biçim özelliklerinin anlam ve işlevini de görünür kılacaktır.[337]

3.8.1. Üslûp ve Yorum Farkı

Ehl-i hiref teşkilâtı mensubu olan yani saraya bağlı bir teşkilâtta çalışan nakkaşların, tasarım aşamasından maddi üretim sürecine dek gözetiminde bulunduğu yönetici seçkinin, ulema sınıfının, iş birliği içinde çalıştığı saray mensubu yazar ve tarihçilerin bakış açısına göre kitap resimlerini biçimlendirdiği bilinmektedir.[338] Dolayısıyla naaşın yola çıkarılmasıyla ilgili sahnenin betimlendiği iki tasvir[339] arasında gözlemlenen yorum farkını, aradan geçen zaman zarfında resimli kitapların hazırlanmasında doğrudan etkili ve belirleyici olan saraylı ve saraya yakın çevrede meydana gelen değişim bağlamında ele alıp açıklamak mümkündür.

Biçim özelliklerinde gözlemlenen keskin farkı ise bir nakkaşın kişisel üslûbunda meydana gelen değişime bağlı açıklamaktansa, resmî saray şahnâmecisi Seyyid Lokman döneminde hazırlanan kitap projelerinde çalışan nakkaşların sayıca artmasına ve Feridun

[337] E. Panofsky, yapıttaki içeriğin "kompozisyon yöntemleri" ve "ikonografik anlam" eşliğinde açığa çıkacağını belirtmektedir. Bkz. E. Panofsky, s. 29-38.
[338] E. Fetvacı, bu tez çalışmasında ele alınan tasvirlerin yapıldığı dönem ve değişen koşullar üzerinde etraflıca çalışmıştır. Bkz. Fetvacı, "The Production of the *Şehnâme-i Selîm Hân*". Ayrıca bkz. Fetvacı, *Sarayın İmgeleri*, s. 114-117. Ehl-i hiref teşkilatı hakkında bkz. Filiz Çağman, "Kanunî Dönemi Osmanlı Saray Sanatçıları Örgütü Ehl-i Hiref", **Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi**, İstanbul: Akbank, S. 54, Yıl 18, (1988), s. 11-17.
[339] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a ve *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a

Ahmed Bey'in yazdığı *Nüzhetü'l-ahbâr*'ın[340] bir başka nakkaş tarafından resimlendirildiği düşüncesine bağlı açıklamak daha makul görünmektedir.[341]

II. Selim'in saltanat döneminin ilk yıllarında 13 Recep 976/ 1 Ocak 1569'da Çorlu'da tamamlanan *Nüzhetü'l-ahbâr*'ın[342] hazırlanma amacı ile saray şehnâmecisinin yönetiminde 987/ 1579'da tamamlanan *Zafernâme*'nin[343] hazırlanma amacının başlangıçta çok da farklı olmadığı söylenebilir. Seyyid Lokman'ın *Nüzhetü'l-ahbâr*'ı mesnevî tarzında Farsça nazma geçirmek üzere resmî saray şehnâmecisi olarak 5 Şevval 976/ 23 Mart 1569'da atandığı bilinmektedir.[344] Bununla birlikte *Zafernâme*'nin tamamlanması II. Selim dönemini aktarmak üzere aynı dönemde başlatılan *Şehnâme-i Selîm Hân*[345] gibi oldukça gecikmiştir. *Zafernâme* 987/ 1579'da *Şehnâme-i Selîm Hân*'ın son nüshası ise 6 Zilhicce 988/ 12 Ocak 1581'de tamamlanmıştır.[346] III. Murad'ın (sal. 982-1003/1574-1595) saltanat döneminde tamamlanan her iki kitap projesi de II. Selim'in (sal. 974-982/ 1566-1574) saltanat döneminde aynı çevre tarafından eşzamanlı

[340] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339

[341] Seyyid Lokman'ın resmî saray şehnâmecisi olarak görev yaptığı dönem hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Emine Fetvacı, "The Office of the Ottoman Court Historian", **Studies on Istanbul and Beyond: The Freely Papers I**, Robert G. Ousterhout (ed.), University of Pennsylvania, 2007, s. 6-21. Seyyid Lokman döneminde hazırlanan kitapların resimlendirilmesinde çalışan nakkaş ve müzehhiplerin sayısı zamanla otuzu aşmıştır. Bkz. Hilal Kazan, "Farklı Açıdan Bir Bakışla Şehnameci Seyyid Lokman'ın Saray İçin Hazırladığı Eserler", **Osmanlı Araştırmaları**, S. 35, (İstanbul 2010), s. 122-125.

[342] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339

[343] *Zafernâme*, CBL T. 413

[344] İlk resmî saray şehnamecisi Ârifî Fethullah Çelebi'nin ölümünden sonra 969'da/ 1561-62'de Eflâtûn-i Şirvânî bu göreve atanmıştır. Hiçbir şehnâme çalışmasını tamamlayamayan Eflâtun, Osmanlı Devleti'ne iltica eden Safevî şehzadesi Elkas Mirza'nın (ö. 957/ 1550) kâtibi olup onunla birlikte İstanbul'a gelmiştir. Hakkında fazla bilgi bulunmamaktadır. Eflâtûn-i Şirvânî'nin 976/ 1569'daki ölümünden sonra şehnâmeci atanan Seyyid Lokmân, 1004/ 1595 yılına kadar bu makamı işgal etmiştir. Azerbaycan'ın Urmiye şehrinde doğan ve eski bir kadı olan Seyyid Lokmân'ın şehnâmecilik görevini elde etmesinde Sokollu Mehmed Paşa'nın himayesinde bulunması rol oynamıştır. Bkz. Christine Woodhead, "Şehnâmeci", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C. 38, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2010, s. 457. Seyyid Lokman şehnâmeci olarak atandığı tarihi, 6 Zilhicce 988/ 12 Ocak 1581'de tamamladığı *Şehnâme-i Selîm Hân*'da (TSMK A. 3595) 5 Şevval 976/ 23 Mart 1569 olarak verirken, 28 Ramazan 991/ 14 Ekim 1583'de tamamladığı *Zübdetü't-Tevarih*'de (Türk İslâm Eserleri Müzesi [bundan sonra TİEM], nr.1973, vr. 79b) Muharrem 977 sonları/ Temmuz 1569 olarak vermektedir. Bkz. Çağman, "Şahname-i Selim Han ve Minyatürleri", s. 415, dipnot 19. Ayrıca bkz. Bekir Kütükoğlu, "Lokmân b. Hüseyin", s. 208.

[345] *Şehnâme-i Selîm Hân*, TSMK A. 3595

[346] Bu iki eser hakkında bkz. Kazan, "Farklı Açıdan Bir Bakışla Şehnameci Seyyid Lokman'ın Saray İçin Hazırladığı Eserler", s. 119. Dublin Chester Beatty Library'de T. 413 katalog numarasıyla kayıtlı *Zafernâme*, Ârifî Fethullah Çelebi'nin *Şehnâme-i Âl-i Osmân* adlı beş ciltlik eserinin, Kanûnî'nin 1520-55 yılları arasındaki saltanat dönemini içeren beşinci cildi 965/ 1558 tarihli *Süleymannâme*'nin (TSMK H.1517) devamı niteliğinde hazırlanan bir eser olup saray şehnâmecisi Seyyid Lokman tarafından kaleme alınmıştır. Bkz. Fetvacı, *Sarayın İmgeleri*, s. 165. *Zafernâme*'nin yazılış öyküsü, Seyyid Lokman'ın 988/ 1581'de tamamladığı *Şehnâme-i Selim Hân*'ın (TSMK A. 3595 ve TSMK R. 1537) kapsamlı mukaddimesinde dile getirilmiştir. Detaylı bilgi için bkz. Serpil Bağcı ve diğerleri, *Osmanlı Resim Sanatı*, s.116; Çağman, "Şahname-i Selim Han ve Minyatürleri", s. 413-415.

başlatılmış olup, bu iki eserin tamamlanmasındaki gecikmenin ardında yatan nedenler de aynı olmalıdır.

Emine Fetvacı, *Şehnâme-i Selîm Hân*'ın uzun ve karmaşık hazırlık sürecini, eserin ilk resimli nüshası, [347] resimsiz müsvedde nüshası[348] ve son resimli nüshası[349] üzerinden karşılaştırıp çözümlediği çalışmasında, *Şehnâme-i Selîm Hân*'ın sözel ve görsel içeriğinde meydana gelen değişimi, iktidar yapısındaki değişim bağlamında etraflıca inceleyerek ortaya koymuştur.[350]

3.8.2. Farklı Üslûp Özellikleri Hakkında

Kanûnî'nin uzun saltanat döneminin sona ermesiyle birlikte başlanan *Nüzhetü'l-ahbâr*,[351] II. Selim döneminin başlangıç yıllarında, kitapta işlenen olayların hafızalarda henüz tazeliğini koruduğu hatta gelişmelerin sürdüğü bir dönemde "ilk elden" hazırlanmıştır. Zigetvar Seferi'ne sır kâtibi olarak katılan Feridun Ahmed Bey tarafından yazılan eser, resimli bir kitap olarak tamamlanmıştır. *Nüzhetü'l-ahbâr*'ı resimlendiren nakkaşın da söz konusu süreci bizzat deneyimlediği, tasvirlerde betimlediği olayları, yerleri, kişileri yakından gözlemleme fırsatı bulduğu düşünülmektedir.[352]

Kompozisyonlarda gözlemlenen ayrıntılı betimlemelerin ve gerçekçi yaklaşımın yanı sıra üslûptaki "içtenlik" ve "canlılık" da nakkaşın bizzat deneyimlediği bir süreci resimlendirdiğine işaret etmektedir. *Nüzhetü'l-ahbâr*'ı resimlendiren nakkaşa özgü görülebilecek bu anlatım tarzında, tarih konulu tasvirlerde gözlemlenen gerçekçi ve belgeleyici yaklaşımın yanı sıra düşünce ve duyguların öne çıkarıldığı daha ifadeci bir yaklaşımın izleri öne çıkmaktadır.

Nüzhetü'l-ahbâr'daki[353] tasvirlerde ortaya çıkan üslûbun kendine özgü karakteristik özellikleri, konunun ele alış biçimi, anlatımdaki tutarlılık, kompozisyon

[347] BL Or. 7043
[348] TSMK R. 1537
[349] TSMK A. 3595
[350] Fetvacı, "The Production of the Şehnâme-i Selîm Hân", s. 263-315.
[351] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339
[352] Filiz Çağman, "Nakkaş Osman in Sixteenth Century Documents and Literature", **Turkish Art: 10th International Congress of Turkish Art**, 17-23 September 1995, Genéve: Fondation Max Van Berchem, 1999, s. 197-198; Bağcı ve dğr., s. 111-112, Tamcan, s. 101 ve 192.
[353] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339

düzeninde ve uygulama tekniğinde gözlemlenen benzerlik gibi çeşitli nedenler, kitabın tek bir nakkaş tarafından resimlendirildiği yönündeki görüşlerin doğmasına yol açmış olmalıdır.[354]

Nakkaşın, haritacı bir anlayışla Zigetvar Kalesi ve çevresini tasvir ettiği kompozisyonlardaki ayrıntılı betimlemeleri oldukça gerçekçidir. Diğer sahneleri düzenlerken, kompozisyonları çeşitli kitaplarda bulunan emsallerine kıyasla daha yakın plândan ayrıntılı çalışması, yüksek ufuk hattı kullanması, figürlere portre karakteri kazandırması, arka plânda geometrik desenlere ve figürlerin giysisinde ayrıntılı bezeme unsurlarına yer vermesi dikkat çeken başlıca üslûp özellikleridir. *Nüzhetü'l-ahbâr* tasvirlerinde gözlemlenen bu üslûp özellikleri, eseri resimlendirdiği düşünülen Nakkaş Osman'a mal edilmektedir. Bununla birlikte Emine Fetvacı'nın da dikkat çektiği gibi Seyyid Lokman döneminde tamamlanan ilk eserlerden olan *Şehnâme-i Selîm Hân*'da[355] üslûbun değiştiği açıkça fark edilmektedir.[356] *Şehnâme-i Selîm Hân*[357] ile birlikte başlatılan ve uzun bir süre geçtikten sonra yaklaşık aynı dönemde tamamlanan *Zafernâme*'de[358] de aynı üslûp özelliklerinin hâkim olduğu gözlemlenmektedir. Büyük bir olasılıkla bu iki eser[359] aynı nakkaşlar tarafından resimlendirilmiş olmalıdır.[360]

Nakkaş Osman ve Ali tarafından resimlendirildiği bilinen *Şehnâme-i Selîm Hân*'daki[361] kompozisyonlar nispeten daha uzak plândan düzenlenmiştir.[362] Arka plândaki bezemeler azalıp inceldiği gibi figürlerin üzerindeki giysilerinin de çoğu kez sadece renklendirilmesiyle yetinilmiştir.[363]

---

[354] Bu izlenime herhangi bir nakkaş adı vermeden Ivan Stchoukine dikkat çekmiştir. Bkz. Tamcan, s. 86, 87. Ayrıca, bkz. Stchoukine, s. 65.
[355] *Şehnâme-i Selîm Hân*, TSMK A. 3595
[356] Fetvacı, "The Production of the Şehnâme-i Selîm Hân", s. 272-273.
[357] *Şehnâme-i Selîm Hân*, TSMK A. 3595
[358] *Zafernâme*, CBL T. 413
[359] *Zafernâme*, CBL T. 413 ve *Şehnâme-i Selîm Hân*, TSMK A. 3595
[360] *Şehnâme-i Selîm Hân*'ın son nüshasının (TSMK A. 3595) Nakkaş Osman ve Nakkaş Ali tarafından resimlendirildiği Filiz Çağman tarafından belgelenerek ortaya konmuştur. Bkz. Çağman, "Şahname-i Selim Han ve Minyatürleri", s. 415 ve 442.
[361] *Şehnâme-i Selîm Hân*, TSMK A. 3595
[362] F. Çağman, bu eserde (TSMK A. 3595) Nakkaş Osman ve Ali'nin elinden çıkan tasvirleri belirleyerek nakkaşların kişisel üslûp özelliklerini genel hatlarıyla tanımlanmıştır. Bkz. "Şahname-i Selim Han ve Minyatürleri", s. 418-426.
[363] E. Fetvacı'nın "hanedan üslûbu" olarak söz ettiği yeni anlatım tarzı hakkında daha fazla bilgi için bkz. Fetvacı, *Sarayın İmgeleri*, s.118-122.

3.8.3. Nakkaşın Portre Karakteri Yansıtmadaki Başarısı

Seyyid Lokman döneminde hazırlanan ilk iki eserdeki[364] tasvirlerde figürlere kazandırılan portre karakterinin kısmen zayıfladığı ve ifade bakımından etkileyiciliğinin azaldığı fark edilmektedir. Kanûnî, II. Selim, Sokollu Mehmed Paşa gibi yakın plândan çalışılan başlıca kişilere ait portreler *Nüzhetü'l-ahbâr*[365] tasvirlerindeki emsalleriyle karşılaştırıldığında, bunların birbirinden farklı olduğu görülmektedir. Hatta II. Selim'in *Nüzhetü'l-ahbâr* tasvirlerinde mavi ile renklendirilen gözlerinin, Seyyid Lokman döneminde hazırlanan eserlerdeki bazı tasvirlerde kahverengi ile gösterilmesi gibi çok sayıda dikkat çekici farklı ayrıntı vardır. Bu durum *Nüzhetü'l-ahbâr*'ın farklı bir nakkaş tarafından resimlendirildiği yönünde oluşan izlenimi pekiştirmektedir.[366]

Nüzhetü'l-ahbâr tasvirlerinde, II. Selim ve Sokollu Mehmed Paşa gibi kişileri temsil eden ve birden fazla sahnede tekrarlanan belirli figürler portre karakterinde ve birbiriyle tutarlı olacak biçimde tasvir edilmiştir.[367] Bu eserde Kanûnî'yi sağlığında gösteren tek tasvir[368] olup, sultanı temsil eden figürün, devrin ünlü nakkaşlarından Nigârî (ö. 980/ 1572) tarafından yapılan Kanûnî'nin yaşlılık portresi[369] ile gösterdiği benzerlik dikkat çekmektedir (**Resim 14-20**).[370] Bunun yanı sıra Avrupalı ressamlar tarafından

---

[364] *Şehnâme-i Selîm Hân*, TSMK A. 3595 ve *Zafernâme*, CBL T. 413

[365] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339

[366] Bu bakımdan Günsel Renda'nın, III. Murad döneminde hazırlanan Seyyid Lokman'ın eseri *Zübdetü't Tevârîh*'in değişik nüshalarında bulunan II. Selim'in incelikle işlenmiş iki portresi (TSMK H. 1321, vr. 100a ve TİEM, no. 1973, vr. 78a) arasındaki üslûp farkına dikkat çekmesi ve Osmanlı tasvir sanatçılarının kişisel üslûp özelliklerine yönelik bazı saptamalarda bulunması oldukça anlamlıdır. Bkz. Günsel Renda, "Topkapı Sarayı Müzesindeki H. 1321 No.lu Silsilename'nin Minyatürleri", s. 457-458 ve 477-478.

[367] *Nüzhetü'l-ahbâr*'da bulunan Kanûnî, II. Selim, Sokollu Mehmed Paşa ve Feridun Ahmed Bey gibi önemli kişilerin portrelerinin, bu eseri resimlendirdiği düşünülen Nakkaş Osman'ın yetkin bir suretgâr olduğunu gösterdiği dile getirilmiştir. Bkz. Serpil Bağcı ve dğr., *Osmanlı Resim Sanatı*, s. 111-112.

[368] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 16b. Bu sahnenin ayrıntılı bir değerlendirmesi için bkz. Tamcan, s. 109-112.

[369] TSMK H. 2134, vr. 8a

[370] Söz konusu portrenin (TSMK H. 2134, vr. 8a) Nigârî'nin üslûbunu taklit eden bir başka nakkaş tarafından yapılmış olabileceği dile getirilmiştir. Bkz. Majer, "Nigarî and the Sultans Portraits of Paolo Giovio", s. 445, 446. Tezkirelerde, nakkaşın portre ressamlığındaki başarısı hayranlıkla övülmüş ve zamanının ikinci üstad Behzad'ı olarak addedilmiştir. Bkz. A. Süheyl Ünver, **Ressam Nigâri: Hayatı ve Eserleri**, Ankara: Milli Eğitim Basımevi, 1946, s. 4-8. Nakkaşın musavvirlikteki ustalığını da ifade eden mahlası; resimleyen, desenleyen, çizen, ressam, yazar gibi anlamlar taşımaktadır. Bkz. Mehmet Kanar, "Nigârî", **Osmanlı Türkçesi Sözlüğü**, İstanbul: Say Yayınları, 2009, s. 2621. S. Ünver, Kanûnî portresini Nigârî'nin fırçasının en olgun çalışması olarak nitelendirirken, Barbaros Hayrettin Paşa'yı yaşlı bir adam olarak betimlediği portredeki üslûbu oldukça gerçekçi bulduğunu dile getirmiştir. Bkz. Ünver, s. 14. Serpil Bağcı, Kanûnî'nin gerçekçi portrelerinden biri olarak nitelendirilen tasvirin "sultanı bizzat gören" ve tartışmalı olduğu için Nigârî'yle aynı geleneği paylaşan bir nakkaş tarafından yapıldığını dile getirmektedir. Bkz. Meyer zur Capellen ve Bağcı, "İhtişam çağı", s. 104. Nigârî'nin gemici olduğu, daha sonra Şehzade II. Selim'in gözde nedimleri arasına girdiği bilinmektedir. Bkz. Ünver, s. 4. Nakkaş Osman'ın, Nigârî'nin yaptığı II. Selim portrelerinden etkilendiği ve II. Selim'in imgesini bir sultana yaraşır biçimde idealize ederek portre karakterinde betimlediği dile getirilmiştir. Bkz. Gülru Necipoğlu, "Osmanlı sultanlarının portre dizilerine karşılaştırmalı bir bakış", **Padişahın Portresi: Tesavir-i Al-i Osman**, Jale Alguadiş ve dğr. (çev.), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2000, s. 31.

gerçekçi biçimde yapıldığı düşünülen diğer Kanûnî portreleri de göz önüne alındığında, her iki tasvirde de[371] Kanûnî'nin kendisine benzetilerek resmedildiğini söylemek mümkündür.[372]

Seyyid Lokman'ın şehnâmeciliği döneminde Kanûnî'nin son seferi, vefatı ve saltanatın II. Selim'e geçmesi konusunda hazırlanan kitap resimlerinde ise kişilerin karakteristik hatlarını vurgulayan çizgilerin zayıflayıp sıradanlaştığı veya değiştiği gözlemlenmektedir. *Zafernâme*'deki tasvirlerde, Kanûnî'nin Sokollu Mehmed Paşa'dan aldığı destekle at sırtında ilerlemesinin canlandırıldığı sahne[373] de dahil olmak üzere, Kanûnî'nin *Nüzhetü'l-ahbâr*'daki tek portresine[374] kıyasla daha dinç bir yüz ifadesiyle betimlendiği, kırışıklık gibi ince ayrıntılara yer verilmediği fark edilmektedir.[375]

Bu dönemde, kişilerin suretinin portre karakterinde ve ifade yüklü betimlenmesinden uzaklaşıldığı, daha uzak plândan düzenlenen kompozisyonlarda, imparatorluğun ihtişamını ve saray teşrifatını öne çıkaran betimlemelere öncelik verildiği görülmektedir.[376] Dolayısıyla 16. yüzyılın son çeyreğinde, tasvirlerde betimlenen başlıca kişilerin görsel imgesini belleğinde hâlâ canlı olarak taşıyan saraylı bir çevrenin, Seyyid Lokman döneminde aynı konuda hazırlanan tasvirlerde kimlerin temsil edildiğini

---

[371] TSMK H. 1339, vr. 16b ve TSMK H. 2134, vr. 8a

[372] Osmanlı padişahlarının portresini bir dizi halinde hazırlatmak isteyen Sokollu Mehmed Paşa adına Avrupalılarla temas kuran Venedik Balyosu Barbarigo'nun (ö. 987/1579) yazdığı bir raporda, sultanların portresini İstanbul'da hayalden yapabilecek nakkaşların bulunduğunu bildirmiş olması dikkat çekmektedir. Ayrıca Vezîriâzamın hâlâ yaşayan bazı kişilerce tanınan son bir-iki sultanın portresinin kendisine benzemesinin yeterli olacağını belirtmesi, oldukça anlamlıdır. Bu konuda daha fazla bilgi için bkz. Julian Raby, "Avrupa'dan İstanbul'a", **Padişahın Portresi: Tesavir-i Al-i Osman**, Jale Alguadiş ve dğr. (çev.), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2000, s. 151. Sokollu Mehmed Paşa'nın Venedik Balyosu aracılığıyla temin ettiği "Veronese" serisinin, Nakkaş Osman tarafından hazırlanan padişah portrelerinde kullanıldığı bilinmektedir. Nakkaşın bu seriden ne ölçüde yararlandığı konusundaki tartışma için bkz. Çağman, "İstanbul sarayının yorumu: Üstad Osman ve dizisi", s. 174-186. Bu konuda ve Nigarî'nin elinden çıkan padişah portrelerinin Nakkaş Osman üzerindeki etkisi hakkında bkz. Necipoğlu, "Bir geçiş dönemi: II. Selim portreleri", s. 203-206.

[373] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 46a

[374] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 16b

[375] N. Atasoy, *Hünernâme*'nin ikinci cildinde (TSMK H. 1524) Kanûni'nin yaşlılık dönemini aksettiren tasvirlerde hatta Zigetvar Seferi'ne giderken hastalanıp atından inmesinin canlandırıldığı sahnede (vr. 276a) dahi Sultanın kudretli görünüşünü kaybetmemiş bir halde tasvir edildiğine dikkat çekmektedir. Bkz. Atasoy, "Nakkaş Osman'ın Eserleri ve Osmanlı Minyatür Sanatına Getirdiği Yenilikler", s. 81.

[376] *Nüzhetü'l-ahbâr*'da Kanûnî'nin Erdel Banını huzuruna kabul etmesiyle ilgili tasvir (TSMK H.1339, vr.16b) *Zafernâme*'de çift sayfalık kompozisyon (CBL T. 413 vr. 55b-56a) halinde düzenlenmiştir. Bu kitaptaki diğer tasvirlerde olduğu gibi Kanûnî'nin çok daha genç ve sağlıklı betimlendiği fark edilmektedir. E. Fetvacı'nın *Şehnâme-i Selîm Hân*'da II. Selim'in Safevî elçi heyetini kabul etmesiyle ilgili çift sayfalık kompozisyon (TSMK A. 3595, vr. 53b-54a) hakkında yaptığı saptamaların, bu tasvir (CBL T.413 vr.55b-56a) için de geçerli olduğu söylenebilir. Bkz. Fetvacı, *Sarayın İmgeleri*, s. 118-120. Avrupalı ressamlar tarafından yapılan Osmanlı portreleri ile Osmanlı nakkaşları tarafından yapılan portreler arasında gözlemlenen etkileşim ve bu süreç hakkında daha fazla bilgi için bkz. Raby, "Avrupa'dan İstanbul'a", s. 136-163.

benzetme yoluyla algılamakta zorlandığını, bunu daha çok tasvirin konusuna, figürün kompozisyondaki konumuna, giysi ve başlığa göre ayırt ettiğini varsaymak mümkündür. Bunun gibi, *Nüzhetü'l-ahbâr*'ı[377] resimlendiren nakkaşın portre karakteri yansıtma konusunda çağdaşı Nigârî gibi kendi döneminde daha başarılı bulunduğu da söylenebilir. Bu bakımdan *Nüzhetü'l-ahbâr*'da sultanî bir imge kalıbında tasvir edilen Kanûnî ve II. Selim portrelerinin daha sonraki çalışmalara örnek teşkil etmesi oldukça anlamlıdır.[378]

3.8.4. Tasvirlerin Kurmaca Tarafı, Nakkaşın Yorumu ve Özerkliği

Kanûnîn son seferi ile II. Selim'in saltanat döneminin başlangıç yılında yaşanan bazı gelişmelerin tasvir edildiği bu kitap resimleri, *Nüzhetü'l-ahbâr*'da[379] olduğu gibi doğrudan gözlem ve deneyime dayalı biçimde veya *Hünernâme*'de[380] olduğu gibi daha çok yazılı-sözlü-görsel aktarım ve betimlemelere dayalı biçimde hazırlanmıştır. Belli ölçülerde belge değeri taşıyan bu tasvirlerin tümü tasarlanarak oluşturulduğu için aynı zamanda kurmaca özellik göstermektedir.[381] Bu durumun en fazla açığa çıktığı sahne, gerçekleşmeyen bir törenin yapılmış gibi canlandırıldığı II. Selim'in Belgrad'daki cülûsudur. Bu sahnenin *Nüzhetü'l-ahbâr*'dan[382] sonra II. Selim dönemini aktarmak üzere hazırlanan *Şehnâme-i Selîm Hân*'da[383] bir kez daha tasvir edilmesi dikkat çekmektedir (**Resim 9-7**).

Merak uyandıran bu durumu irdeleyen Zeynep Tarım, Belgrad'da düzenlenmek istenen cülûs sahnesini nakkaşın oldukça gerçekçi bir yaklaşımla betimlediğini, şayet

---

[377] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339

[378] 16. yüzyıl tarihçilerinden ve devlet adamlarından Gelibolulu Mustafa Âlî kitap sanatçılarından ve hünerlerinden söz ettiği eserinde, "şebih yazmak" olarak bahsettiği "benzetme" konusunda bazı nakkaşların daha başarılı olduğunu, özellikle Haydar Reis adıyla tanınan Nigâri'nin (ö. 980/ 1572) II. Selim'in benzerini tasvir etmekte oldukça başarılı olduğunu vurgulamaktadır. Bkz. Gelibolulu Mustafa Âlî, *Menakıb-ı Hünerveran: Hattatların ve Kitap Sanatçılarının Destanları*, s. 153. Serpil Bağcı, Zigetvar Seferi sırasında Kanûnî'yi yakından gözlemleme fırsatı bulan Nakkaş Osman'ın yaşlı hükümdarın belirgin yüz hatlarını, Avrupa tarzında yapılan çalışmalarda gözlemlendiği gibi betimlediğini, bunun da portrenin gerçekçi olarak tasvir edildiğini gösterdiğini belirtmektedir. Burada (TSMK H. 1339, vr. 16b) Kanûnî'nin tahtta bağdaş kurmuş pozisyonda otururken betimlendiği duruşun; *Nüzhetü'l-ahbâr*'dan yaklaşık on yıl sonra tamamlanan, Seyyid Lokman'ın yazdığı, Nakkaş Osman'ın resimlendirdiği ve içinde Osmanlı sultanlarının portre dizisinin bulunduğu *Kıyafetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l Osmâniyye* (TSMK H. 1563) adlı eserdeki "yerleşik sultan pozunun" ilk örneklerinden biri olduğunu belirtmektedir. Bkz. Meyer zur Capellen ve Bağcı, "İhtişam çağı", s. 105-106.

[379] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339

[380] *Hünernâme* II, TSMK H. 1524

[381] Belge özelliği hakkında bkz. Tarım, "Minyatürlü Yazmaların Tarihi Kaynak Olma Nitelikleri ve Nüzhetü'l-Esrâr", s. 31-46.

[382] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339 vr. 110b-111a

[383] *Şehnâme-i Selîm Hân*, TSMK A. 3595 vr. 26b ve Boston MFA, 14.693.

tören plânlandığı gibi yapılmış olsaydı nasıl bir tören olurdu sorusuna göre tasarım yaptığını açıklamaktadır. Bu tasvirlerin,[384] Osmanlı Hanedanının resmî imgesini oluşturmak üzere biçimlendirildiğini ve gerçeği olduğu gibi yansıtmaktansa teşrifata uygun bir betimleme yapmanın uygun görüldüğünü düşünmektedir.[385]

Emine Fetvacı, her şeyi olduğu gibi yansıttığı iddiasını taşıyan -hatta yukarıdaki örnekte görüldüğü gibi olması gerekenin canlandırılabildiği- tarih konulu bu kitap resimlerindeki "bilgilendirici" ve "buyurgan" anlatım tarzının, saray çevreleri tarafından "bilinçli" şekilde geliştirilmiş olduğunu düşünmektedir.[386]

Saray ve saraya yakın çevrelerin teşvik ve gözetiminde hazırlanan kitapları resimlendiren nakkaşlar, ister gözlem ve deneyime dayalı olsun isterse birincil kaynak durumundaki bir kitaptan veya olaya şahit kişilerden edindiği izlenime göre olsun, söz konusu tasvirleri tasarlayarak oluşturmuştur. Bununla birlikte nakkaşın tasarım ve yapım aşamasında, resmî söylem ve görsel âdâb kodları çerçevesinde anlatıma belli ölçülerde kişisel yorum kattığı da söylenebilir.

Emine Fetvacı, incelediği yarım kalmış bir yazma eser olan *Ferrûh ve Hümâ*'nın Topkapı Sarayı Müzesi nüshasında[387] resimler için ayrılmış boş sayfalarda ve sayfa kenarlarındaki bazı notlarda bulunan, nakkaşlardan metni okuyup kendi yorumlarına göre konuyu resmetmelerinin beklendiğine yönelik ifadelerin, nakkaşların öğrenim düzeyine ve özerkliğine işaret ettiğini belirtmektedir.[388]

Nüzhetü'l-ahbâr'da, Bâkî (ö. 1008/ 1600) ve Ulvî (ö. 993/ 1585) tarafından Kanûnî'nin ölümü ve II. Selim'in cülûsu hakkında yazılan kasidelerde geçen mecazlı anlatımların görsel karşılığının ilgili tasvirlerde yansıtılmış olması, nakkaşın yalnızca Feridun Ahmed Bey'in yazdığı metne bağlı çalışmadığını, şiir diline hâkim olduğunu, hatta devrin şairleriyle belli bir yakınlığı olduğunu düşündürmektedir.[389] Ayrıca Feridun

[384] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339 vr. 110b-111a ve *Şehnâme-i Selîm Hân*, TSMK A. 3595 vr. 26b ve Boston MFA, 14.693.
[385] Zeynep Tarım, "The Depiction of Ceremonies in Ottoman Miniatures: Historical Record or A Matter of Protocol?", s. 267, 270.
[386] Fetvacı, *Sarayın İmgeleri*, s. 120.
[387] *Ferrûh ve Hümâ*, TSMK R. 1484
[388] Fetvacı, *Sarayın İmgeleri*, s. 117
[389] Şiir dili ile nakkaşın resim dili arasında koşutluk sağlayan bazı örnekler için bkz. Toraman, s. 20, 23, 25, 33, 34.

Ahmed Bey'in sözün yetersiz kalacağını ima ettiği kısımlarda tasvirler için yer ayırmış olması, nakkaşın bu konudaki yetkinliğini ve özerkliğini yansıtması bakımından anlamlıdır.[390]

3.8.5. Nakkaşın Himaye Edildiği Çevreyle İlişkisi

Nakkaşın, Zigetvar Seferi sürecini uzaktan gözlemleyerek *Nüzhetü'l-ahbâr*'ı resimlendirdiğini düşünmek güçtür. İlk kez bu eserde ortaya konan özgün kompozisyonlardaki etkileyici ve ayrıntılı anlatım, nakkaşın söz konusu kritik evreyi kitabın hazırlandığı süreçle birlikte yakından deneyimlediğine işaret etmektedir. Sefer sırasında sır kâtibi olarak görev yapan Feridun Ahmed Bey ile Vezîriâzam Sokollu Mehmed Paşa arasındaki yakınlığa benzer bir ilişki, *Nüzhetü'l-ahbâr*'ın yazarı ile nakkaşı arasında da olmalıdır. Feridun Ahmed Bey'in yazdığı kitabı baştan sona resimlendirdiği düşünülen nakkaşın güçlü görsel anlatımı onun yalnızca metne bağlı çalışmadığını, içeriğe oldukça hâkim olduğunu, yakından deneyimlediği süreci paydaşı bulunduğu belirli bir bakış açısına göre tasvir ettiğini, ayrıca kişisel birikimini ve donanımını yansıtan özgün yorumlar yaptığını göstermektedir.

Söz konusu bakış açısını, sır kâtibi Feridun Ahmed Bey eserin hatime kısmında dile getirmiştir. Buna göre *Nüzhetü'l-ahbâr*, Sokollu Mehmed Paşa'nın Zigetvar Seferi sürecinde başına buyruk davrandığı yönündeki ithamların haksızlığını açıkça ortaya koymak amacıyla yazılıp resimlendirilmiştir.[391] Aynı tematik vurgulama, *Nüzhetü'l-*ahbâr'da yer verilen Bâkî'nin nazmettiği mersiyede de bulunmaktadır.[392] Eserin müellifi ve şair gibi nakkaşın da Sokollu Mehmed Paşa'nın bu süreci layık olduğu biçimde

---

[390] *Nüzhetü'l-ahbâr* tasvirleriyle ilgili çalışmasında nakkaşın sözlü anlatımı ne ölçüde görselleştirdiğini inceleyen Şebnem Tamcan, bu noktaya dikkat çekmektedir. Bkz. Tamcan, s. 192.

[391] Feridun Ahmed Bey, hatime kısmında eseri yazma amacını açıkça ortaya koymuştur: Vezîriâzamın başına buyruk davrandığı yönündeki ithamlar karşısında, Sokollu Mehmed Paşa'nın, II. Selim'in kulluğunda kalp temizliği ile çalışarak işleri yönettiğini açıkça ortaya koymak istemiştir. Müellif, bizzat yaşayıp gözlemlediği hal ve tavırlar ile taşınan emelleri -hatırında kaldığı kadarıyla- naklettiğini ifade ederek hayır dua ile anılmak istediklerini eklemektedir. Bkz. *Nüzhetü'l-ahbâr*, s. 407-409; TSMK H. 1339, vr. 301b-304a. Hatime kısmının sadeleştirilmiş metni için bkz. Tamcan, s. 34-36.

[392] Kanûnî'nin ölümü hakkındaki mersiyeyi başlangıçta yedi bend yazan Bâkî, II. Selim'e sunduğu cülûsiye için beklediği iltifatı göremeyince bir bend daha ekleyerek mersiyeyi Sokollu Mehmed Paşa'ya sunmuştur. Bkz. Ahmet Atillâ Şentürk, **Osmanlı Şiiri Antolojisi**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009, s. 395-396. Sekizinci bend; "Der-du'â-yı devlet-i hazret-i Vezîr-i a'zam Muhammed Paşa ebbeda'llâhu te'âlâ 'ömrehû ve devletehû" başlığı altında Sokollu Mehmed Paşa'yı öven on beyitten oluşmaktadır. Bkz. *Nüzhetü'l-ahbâr*, s. 144; TSMK H. 1339, vr. 49b. Ayrıca Bâkî tarafından yazılan ilk Zigetvarnâme'de de aynı tematik vurgulamanın bulunması, bu bakımdan tutarlı ve anlamlı bir bütün oluşturmaktadır. Sadeleştirilmiş metin ve çevriyazı metin için bkz. Kaçar, s. 37-45.

yürüttüğünü göz önüne seren bir anlatımı öne çıkardığı görülmektedir. Ayrıca nakkaşın yakın hamisi ve iş birliği içinde çalıştığı Feridun Ahmed Bey'i de aynı yaklaşımla gözettiği anlaşılmaktadır.[393] Nakkaş bazı tasvirlerde Feridun Ahmed Bey'in imgesini ön plâna çıkarmıştır. Bu bakımdan özellikle, Kanûnî'nin ölüm haberini alan Sokollu Mehmed Paşa'nın ağlamasının canlandırıldığı tasvirde,[394] metne göre Vezîrazâmın tek başına otağına çekilip düşüncelere daldığı aktarılmış olmasına rağmen nakkaşın bu sahneye Feridun Ahmed Bey'i de dahil etmesi dikkat çekmektedir (**Resim 10**).[395]

3.8.6. Seyyid Lokman Döneminde Hazırlanan Kitaplarda Zigetvar Seferi Süreci

Seyyid Lokman'ın saray şehnâmecisi olarak atanmasından sonra III. Murad döneminde resimli tarih kitaplarının hazırlanmasına yönelik çalışmaların hız kazandığı ve bununla birlikte şehnâmecinin ekibinde bulunan nakkaş sayısının da hayli arttığı bilinmektedir.[396] Bu dönemde tamamlanan kitaplarda,[397] ilk kez *Nüzhetü'l-ahbâr*'da canlandırılan bazı sahnelerin yeniden yorumlandığı, Zigetvar Seferi sürecini yansıtan yeni sahnelerin tasarlandığı, diğer taraftan *Nüzhetü'l-ahbâr*'daki bazı sahnelerin ikinci bir yorumunun yapılmasına gerek duyulmadığı görülmektedir.

Bu tasvirlerin tümünün ve her bir kitabın resim programının derinlemesine sistematik biçimde incelenmesi, bu tez çalışmasının kapsamını aşacağı için dördüncü bölümde naaşın yola çıkarılmasıyla ilgili sahnenin karşılaştırmalı bir çözümlemesi yapılmıştır.

---

[393] *Nüzhetü'l-ahbâr*'ın gazavatnâme türünde yazılmış bir eser olduğu ve bu tür eserlerde gaza yapan kişinin ön plana çıkarıldığı dile getirilmiştir. Bkz. Mahir, *Osmanlı Minyatür Sanatı*, s. 95- 96. Eser, Sokollu Mehmed Paşa için hazırlanmıştır. Bkz. Tamcan, s. 37. *Nüzhetü'l-ahbâr*'ın, Sokollu Mehmed Paşa'yı ön plâna çıkaran resimli bir tarih eseri olarak hazırlandığı yönündeki görüş için bkz. Necipoğlu, "Bir geçiş dönemi: II. Selim portreleri", s. 202; Fetvacı, *Sarayın İmgeleri*, s. 149-164. Nüzhetü'l-*ahbâr,* II. Selim, Sokollu Mehmed Paşa ve Feridun Ahmed Bey'in çıkarlarını gözeten bir yaklaşımla vücuda getirilmiş olup, Vezîriâzamın imgesi saltanatın devrinde oynadığı kilit rol itibarıyla öne çıkarılmıştır. Bkz. Fetvacı, *Sarayın İmgeleri*, s. 153.

[394] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 41a

[395] Ş. Tamcan bu noktaya dikkat çekmektedir. Bu sahnenin ayrıntılı bir değerlendirmesi için bkz. Tamcan, s. 129-135.

[396] Bu konuda daha fazla bilgi için bkz. Fetvacı, "The Office of the Ottoman Court Historian", s. 6-21.
Hilal Kazan, "Farklı Açıdan Bir Bakışla Şehnameci Seyyid Lokman'ın Saray İçin Hazırladığı Eserler", s. 117-136.

[397] *Zafernâme* (CBL T. 413), *Şehnâme-i Selîm Hân* (BL Or. 7043 ve TSMK A. 3595) ve *Hünernâme* II (TSMK H. 1524).

4. KANÛNÎ'NİN NAAŞININ YOLA ÇIKARILMASININ BETİMLENDİĞİ İKİ KİTAP RESMİNİN ÇÖZÜMLEMESİ

Zigetvar Seferi'nde (974/ 1566) vefat eden Kanûnî Sultan Süleyman'ın (sal. 926-974/ 1520-1566) naaşının bulunduğu saltanat arabasının sefer dönüşünde düzenlenen tören eşliğinde yola çıkarılmasının canlandırıldığı iki kitap resmi[398] arasındaki "yorum" farkının, süreci yansıtan diğer sahneler arasındaki yorum farkına kıyasla daha geniş kapsamda olduğu söylenebilir.

Kompozisyon yüzeyinden yansıyan biçim özellikleri arasında gözlemlenen farklılıkların ve benzerliklerin içerik bağlamında irdelenmesiyle, her bir tasvirdeki[399] anlam katmanlarının aralanması ve üslûp özelliklerinin daha ayrıntılı biçimde ortaya konması mümkündür.

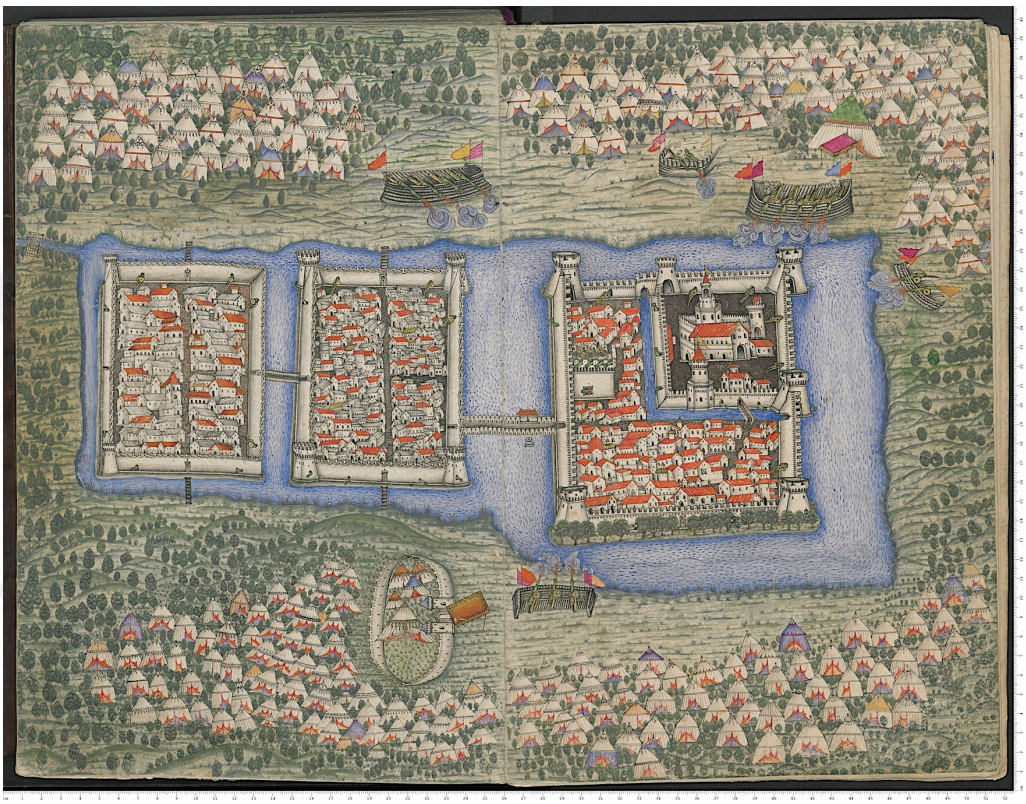
4.1. Otağ-ı Hümâyûn ve Bâb-ü's Selâm'ın Girift Yorumu

Saltanatın, Kanûnî'den II. Selim'e geçmesi konusunda tasarlanan tasvirler sembolik dil açısından oldukça zengindir.[400] Bu sürecin ilk kez betimlendiği *Nüzhetü'l-ahbâr*'da; naaşın yola çıkarılması,[401] cenazenin karşılanması[402] ve cülûs sahnesi[403] bu bakımdan dikkat çeken başlıca sahnelerdir. Her biri çift sayfalık görkemli kompozisyonlar halinde tasarlanan bu tasvirler, sultanî imge kalıpları ve saltanat alâmeti bazı simgelerle donatılmıştır (**Resim 1-4-9**).

Zigetvar Kalesi'nin ve çevresinde kurulan Osmanlı ordugâhının haritacı bir anlayışla betimlediği çift sayfalık topoğrafik özellikteki kompozisyonda[404] otağ-ı hümâyûn girişinin, Yeni Saray'da devletin yönetim merkezinin bulunduğu ikinci avlunun girişindeki Bâb-ü's Selâm'ı temsil edecek biçimde betimlenmesi, nakkaşın özgün resim

[398] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a ve *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a
[399] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a ve *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a
[400] Bu tasvirlerdeki sembolik dil hakkında bkz. Toraman, "Kanûnî'nin Son Seferini Konu Alan Bazı Tasvirlerdeki Sembolik Dil Üzerine", s.1-40.
[401] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a
[402] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 107b-108a
[403] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 110b-111a
[404] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 32b-33a

dili ve yorum gücü bakımından oldukça ilgi çekmektedir (**Resim 22**).[405] Girift yapıdaki bu ayrıntı, Ş. Tamcan'ın da dile getirdiği gibi, otağ-ı hümâyûnun sefer sırasında sarayın görevini üstlendiğini,[406] diğer bir anlatımla devletin yönetim merkezinin o sırada payitahtta değil, Zigetvar'daki ordugâhta bulunduğunu vurgulamaya yönelik bir betimlemedir.

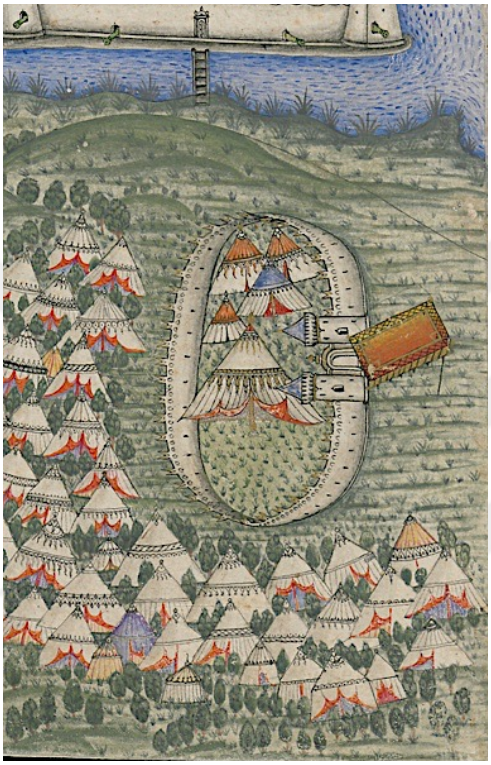


Resim 22. Kuşatma altındaki Zigetvar Kalesi ve Osmanlı ordugâhı, *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H 1339, vr. 32b-33a (Fotoğraf, Topkapı Sarayı Müzesi Müdürlüğü'nün izniyle kullanılmıştır)

Nüzhetü'l-ahbâr'a[407] özgül görülmesi gereken sıra dışı özellikteki bu ayrıntının, daha çok "saltanatın devri konusunda yaşanan olayları ve taşınan emelleri hatırlatıp

[405] Bâb'ü's Selâm, Topkapı Sarayı'nda birinci avludan ikinci avluya geçişin sağlandığı orta saltanat kapısıdır. II. avluda devletin yönetim merkezi bulunmaktadır. Bu konuda daha fazla bilgi için bkz. bkz. Gülru Necipoğlu, *15. ve 16. Yüzyılda Topkapı Sarayı*, s. 78-129. Otağ-ı hümâyûn ve ordugâhın, "saray" ile aynı anlam alanını paylaşan benzer yapılar olduğu dile getirilmiştir. Bkz. Necipoğlu, *15. ve 16. Yüzyılda Topkapı Sarayı*, s. 59. Otağ-ı hümâyûn hakkında detaylı bilgi için bkz. Atasoy, *Otağ-ı Hümayun*, s. 54-75. Çadırın "Osmanlıların ilk hanesi, ilk sarayı, ilk tahtgâhı" olduğu görüşü, C. E. Arseven tarafından Ahmed Rasim'in *Osmanlı Tarihi*'nden nakledilir, bkz. Arseven, "Çadır", s. 358. Bu kompozisyonun (TSMK H. 1339, vr. 32b-33a) kapsamlı bir değerlendirmesi için bkz. Tamcan, s. 119-123.
[406] Tamcan, s. 119.
[407] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339

çağrıştıran bir imge olarak tasarlandığı" ayırt edilmektedir.[408] Otağ-ı hümâyûn ile Yeni Saray'daki Bâb-ü's Selâm'ın bir arada biçimlendirildiği sultanî imge kalıbının, bilinen başka bir örneği bulunmamaktadır. *Nüzhetü'l-ahbâr*'ı resimlendiren nakkaşın özgün resim dili, bu eseri hazırlayan çevrenin taşıdığı ve iletmek istediği söylem ve mesajı oldukça etkileyici biçimde yansıtmaktadır (**Detay 11**).



Detay 11. TSMK H. 1339, vr. 33a (**Resim 22**'den ayrıntı)

Otağ-ı hümâyûn ile Yeni Saray'daki Bâb-ü's Selâm'ın iç içe geçtiği sultanî imge kalıbı; "Kanûnî'nin vefatından sonra II. Selim'e gizlice gönderilen cülûs davetinin bulunduğu mektubu",[409] "yapılması plânlanan cülûs törenini" ve "II. Selim'in İstanbul'da tahtta çıkmasını" topoğrafik özellikteki bir kompozisyonda[410] dahi hatırlatıp çağrıştırmaya devam etmektedir.[411] Bu bakımdan, Belgrad'da naaşın II. Selim tarafından

[408] Tasvire özgül bu detayın anlamını kavrayabilmek için girift yapıdaki imgeyi, kitabın hazırlanma amacıyla ve kitabı hazırlayan çevreyle bağlantılı biçimde ele alıp değerlendirmek gerekmektedir. Kitabın hazırlanma amacı için bkz. *Nüzhetü'l-ahbâr*, s. 407-409; TSMK H. 1339, vr. 301b-304a.
[409] *Nüzhetü'l-ahbâr*, s. 164; TSMK H. 1339, vr. 70a.
[410] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 32b-33a
[411] Cülûs sahnesi hakkındaki ayrıntılı tartışma için bkz. Tarım, "The Depiction of Ceremonies in Ottoman Miniatures: Historical Record or a Matter of Protocol?", s. 261-270.

karşılanmasının canlandırıldığı tasvirde[412] otağ-ı hümâyûn girişinde tasvir edilen çift kanatlı işlemeli ahşap kapı detayı da ilgi çekmektedir (**Detay 12**).



Detay 12. TSMK H. 1339, vr. 107b (**Resim 4**'den ayrıntı)

4.2. *Nüzhetü'l-ahbâr*'ın Hazırlanma Amacı ve Kitabın Adı

Nüzhet'ül-ahbâr'da[413] naaşın bulunduğu saltanat arabasının sefer dönüşünde düzenlenen tören eşliğinde gizlice yola çıkarılmasının canlandırıldığı kompozisyon,[414] kitabın adında öne çıkarılan ve içerikte bulunan tematik vurgulamayı tek başına yansıtma kapasitesi taşımaktadır. Bu bakımdan kitabın resim programında onuncu sırada bulunan tasvirin, âdeta bir "kitap kapağı" özelliğinde biçimlendirildiğini söylemek mümkündür (**Resim1**).

[412] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 107b-108a
[413] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339
[414] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a

Nüzhetü'l-ahbâr'ın[415] müellifi Feridun Ahmed Bey kitabı yazma sebebini açıkladığı hatime kısımda, Sokollu Mehmed Paşa'nın başına buyruk davrandığı yönündeki ithamlar karşısında, bizzat yaşayıp gözlemlediği hal ve tavırlar ile taşınan emelleri hatırında kaldığı kadarıyla doğru rivayet edip, saklanan gerçekleri nakletmek üzere *Nüzhet-i esrârü'l-ahyâr der-ahbâr-ı sefer-i Sigetvar* adını verdiği eserin yazılıp resimlendirildiğini ilk ağızdan dile getirmektedir.[416]

Türkiye Türkçesine, "Zigetvar Seferi Haberleri İçinde Hayırlı İnsanların Sırlarının Temizliği"[417] şeklinde çevrilebilecek bu adlandırma, müellifin eserin hatime kısmında yaptığı açıklamayı doğrudan yansıtmaktadır. Aynı tematik vurgulamanın, saltanatın devriyle ilgili tasvirlerde de bulunduğu görülmektedir. Özellikle naaşın yola çıkarılmasıyla ilgili tasvirde,[418] Sokollu Mehmed Paşa başta olmak üzere "ahyâr" olarak anılan zümrenin saltanatın devri ve devletin sürekliliğini sağlama konusunda oynadığı etkin ve ayrıcalıklı rolün altı âdeta çizilerek vurgulanmıştır (**Resim 1**).[419] E. Fetvacı'nın *Nüzhetü'l-ahbâr*'daki kitap resimlerinde ayırt edilen söylem yüklü anlatımın, hanedanın sürekliliğinin mi yoksa bürokratik sürekliliğin mi yüceltildiği sorusunu gündeme getirdiğini belirtmesi bu bakımdan oldukça anlamlıdır.[420]

---

[415] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339

[416] "[…] diyü râviyân-ı sahîhatü'l-ahbâr ve nâkilân-ı hakîkatü'l-esrâr haber virdükleri üzre tesvîd ü tahrîr ve tedvîn ü tasvîr olundı.", bkz. *Nüzhetü'l-ahbâr*, s. 407; TSMK H. 1339, vr. 301b. Feridun Ahmed Bey, hatime kısmında eseri yazma amacını açıkça ortaya koymuştur. Vezîriâzamın başına buyruk davrandığı yönündeki ithamlar karşısında, Sokollu Mehmed Paşa'nın, II. Selim'in kulluğunda kalp temizliği ile çalışarak işleri yönettiğini açıkça ortaya koymak istemiştir. Müellif, bizzat yaşayıp gözlemlediği hal ve tavırlar ile taşınan emelleri "hatırında kaldığı kadarıyla" naklettiğini ifade ederek hayır dua ile anılmak istediklerini ekler. *Nüzhetü'l-ahbâr*, s. 407-409; TSMK H. 1339, vr. 301b-304a. Hatime kısmının sadeleştirilmiş metni için bkz. Tamcan, s. 34-36. Müellifin, *Nüzhetü'l*-ahbâr'ın hatime kısmında, başlık tezhibindeki (vr. 1b) adlandırmada zikretmediği "ahyâr" kelimesini eklemesi dikkat çekmektedir: "*Allâhümme eyyid bünyâne devletihî ve ebbid erkâne saltanatihî bi's-sıhhati ve's-selâmeti ilâ kıyâmi's-sâ'ati yevmi'l-kıyâmet.'* Bu nüsha-i nüzhenün matâvîsi şerâ'if-i esrârı hâvî olmağın, '*Nüzhet-i Esrârü'l-Ahyâr der-Ahbâr-ı Sefer-i Sigetvar*' diyü nâm ihtiyâr eyledüm." *Nüzhetü'l-ahbâr*, s. 409-410; TSMK H. 1339, vr. 304a-304b. Hüseyin G. Yurdaydın, metnin başladığı varak 1b'de, beyaz mürekkeple eserin adının "eksik" bir şekilde yazıldığına dikkat çekmiştir. Bkz. Hüseyin G. Yurdaydın, "Sigetvarnameler", **A.Ü. İlâhiyat Fakültesi Dergisi**, I, 2-3 (1952), s. 126.

[417] Prof. Dr. Mehmet Kanar'a değerli katkısı için çok teşekkür ederim.

[418] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a

[419] *Nüzhetü'l-ahbâr*'ın Sokollu Mehmed Paşa için hazırlandığı ve Vezîriâzamın imgesinin ön plâna çıkarıldığı yönündeki görüş için bkz. Mahir, *Osmanlı Minyatür Sanatı*, s. 95-96; Fetvacı, *Sarayın İmgeleri*, s. 149-164; Necipoğlu, "Bir geçiş dönemi: II. Selim portreleri", s. 202. "Ahyâr", tasavvufta dünyanın düzenini sağladığına inanılan zümreye verilen bir ad olup, *Nüzhetü'l-ahbâr*'ın yazılış amacı ve işlenen konu bağlamında oldukça anlamlıdır. "Ahyâr" için bkz. Tahsin Yazıcı, "Ahyâr", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C. 2, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1989, s. 194-195. Bu tasvirin (TSMK, H. 1339, vr. 103b-104a) içerdiği anlam katmanları, nakkaşın sembolik dili, kitabın hazırlanma amacı ve kitabın adı arasında kurulan bağıntı için bkz. Toraman, s. 7-15.

[420] Fetvacı, *Sarayın İmgeleri*, s. 153.



Resim 1. Kanûnî'nin gizlenen naaşının yola çıkarılması, *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK, H. 1339, vr. 103b-104b (Fotoğraf, Topkapı Sarayı Müzesi Müdürlüğü'nün izniyle kullanılmıştır)

4.3. *Nüzhetü'l-ahbâr* Tasvirindeki (TSMK H. 1339, vr. 103b-104a) Dramatik Yapı

Saltanatın babadan oğula geçmesiyle ilgili tüm tasvirler olay akışına göre art arda sıralanacak olursa, *Nüzhetü'l-ahbâr*'dan[421] başlayarak *Hünernâme*'ye[422] varıncaya dek 974-996/ 1569-1588 yılları arasında bu konuda hazırlanan tasvirlerin oluşturduğu görsel öykünün doruk noktasında, Kanûnî'nin naaşının sefer alayı eşliğinde gizlice yola çıkarılmasının canlandırıldığı sahnenin bulunduğu söylenebilir.[423]

İlk yorumu *Nüzhetü'l-ahbâr*'da,[424] ikinci yorumu *Zafernâme*'de[425] bulunan bu sahnede işlenen konunun özü itibarıyla içinde yoğun çatışma, gerilim, heyecan ve hareket

[421] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339
[422] *Hünernâme* II, TSMK H. 1524
[423] Emine Fetvacı, *Nüzhetü'l-ahbâr*'da oluşturulan görsel öykünün doruğunda, cülûs sahnesinin (TSMK H. 1339, vr. 110b-111a) bulunduğunu düşünmektedir. Bkz. Fetvacı, *Sarayın İmgeleri*, s. 159.
[424] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a
[425] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a

barındırması özellikle *Nüzhetü'l-ahbâr*'daki tasvirin[426] anlatımına yansımıştır. *Zafernâme*'deki tasvirin[427] anlatımında ise arabada naaşın gizli bir şekilde taşınmasıyla ilgili gerilim unsurunun, muhtemelen aradan geçen zamanın etkisiyle neredeyse hiç kalmadığı görülmektedir. Ayrıca bu sahnenin *Zafernâme*'den[428] sonra hazırlanan bir kitapta üçüncü bir yorumunun bulunmaması, Kanûnî'nin ölümünün uzun süre duyurulmaması konusunda alınan bazı önlemleri açıklayıp tekrar hatırlatmak için ortada bir sebebin kalmadığını hatta bundan kaçınıldığını düşündürmektedir. Konunun gerçekçi biçimde tasvir edildiği ilk yorumda[429] dahi vefat eden Sultanın yerine geçirilen Has Oda ağasının timsali örtük biçimde tasvir edilmiştir (**Resim 1**).[430]

4.3.1. Tematik İçerik

Dramatik yapıdaki bir sahnede çatışma, gerilim ve heyecan gibi unsurların doruğa çıkmasıyla birlikte çözülme anının da başladığı görülmektedir.[431]

Kanûnî'nin naaşının yola çıkarılmasıyla ilgili sahnenin canlandırıldığı iki ayrı tasvir,[432] kendi çağında hitap ettiği saraylı seçkin çevrenin oluşturduğu "seyirci" ile hassasiyet gösteren oldukça önemli bir konuda doğrudan görsel etkileşim kurmayı sağlamış olmalıdır. Sefer dönüşünde düzenlenen görkemli törenin betimlendiği çift sayfalık kompozisyonlarda; Zigetvar'da yaşanan buhranlı dönemin izlerini, bu dönemi atlatmak için gösterilen çabayı, bu çabayı sarf eden yönetici zümrenin taşıdığı salahiyet ve liyakatla ilgili vurgulamayı, Kanûnî'nin şanlı saltanat döneminin sonunun nasıl temsil edildiğini, yaşanan bazı endişelerin belirtilerini, Osmanlı Hanedanının sürekliliği ile

[426] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a
[427] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a
[428] *Zafernâme*, CBL T. 413
[429] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a
[430] Ş. Tamcan, "arabanın iki yana doğru aralanan koyu yeşil renkli örtüsünün bir ucundan görülebilen kavuk" detayı vasıtasıyla Zigetvar Seferi dönüşünde düzenlenen tören sırasında padişahın hâlâ hayatta olduğunu orduya kanıtlama çabalarının yansıtıldığını belirtmektedir. Bkz. Tamcan, s. 148, 157-158. *Nüzhetü'l-ahbâr* tasvirinde (TSMK H. 1339, vr. 103b-104a) saltanat arabasının içinde betimlenen belirsiz figür hakkında ayrıca bkz. Toraman, s. 9.
[431] Sahne oyunlarındaki dramatik yapının çözümlemesinde kullanılan Freytag piramidinin, 16. yüzyılda hazırlanan kitaplarda birbirini takip eden sahneler halinde tasarlanan ve tarihî arka plânı olan önemli bir sürecin yansıtıldığı görsel öykünün çözümlemesine katkı sunduğu söylenebilir. Bu teknik hakkında bkz. Tufan Karabulut, "Dramatik Yapının Analizinde Freytag Tekniğinin Kullanımı", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, S. 39 (2015/ 1), s. 37-54.
[432] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr.103b-104a ve *Zafernâme,* CBL T. 413, vr. 113b-114a

mülkün bekası düşüncesinin anlam ve önemini yansıtan bazı ilgi çekici detayları, ayrı ayrı bulmak mümkündür.[433]

Bununla birlikte on yıl arayla tamamlanan iki ayrı kitap resmi,[434] olaya bakış açısında meydana gelen değişimle birlikte anlatım tarzında meydana gelen değişimi de yansıtmaktadır (**Resim 1-2**).

4.3.2. Aynı Sahnenin Farklı Yorumlanması

Zigetvar'daki ordugâhtan ayrılırken gerçekleştirilen törenin, sefer alayı düzeninin ve bunun yanı sıra Kanûnî'nin naaşının yola çıkarılmasının kısmen yansıtıldığı tasvirlerin[435] kompozisyon kurgusu benzer biçimde oluşturulmuştur.[436] Bu yönüyle belge niteliği taşıyan tasvirler, saraylı ve saraya yakın çevreler tarafından tarihî ve siyasî önem taşıyan olayı hatırlamak ve hatırlatmak amacıyla yaptırılmıştır. Tarihî gerçeklik barındırmakla birlikte kurgu ve yorum içeren bu kitap resimlerinin sunduğu tanıklık yansız değildir. Resimlerin hazırlanmasını sağlayan çevrelerin canlandırılan olaya dair taşıdığı bakış açısını her bir tasvirde ayrı ayrı bulmak ve aradan geçen zaman zarfında meydana gelen değişimi ayırt edip gözlemlemek mümkündür.

Nüzhetü'l-ahbâr,[437] Sokollu Mehmed Paşa'nın seraskerliği ve Vezîriâzamlığı altında Osmanlı Devleti için kritik bir sürecin nasıl yönetilip aşıldığını aktarmak üzere, seferde sır kâtibi olarak görev yapan Feridun Ahmed Bey tarafından ve olayların üzerinden fazla bir zaman geçmeden olabildiğince çabuk yazılıp resimlendirilen bir eserdir. *Zafernâme*[438] ise Sokollu Mehmed Paşa'nın muhtemelen bir suikast sonucunda öldüğü 987/ 1579'da resmî saray şehnâmecisi Seyyid Lokman tarafından oldukça

[433] Pál Fodor'un Osmanlı Devleti'nin politik sisteminin sağlamlığını ve başarısını sağlayan etkenleri ele alıp, Osmanlı Devleti'nin özgeçmişini ana hatlarıyla belirlediği çalışmasında yaptığı bazı saptamaları, bu tasvirlerin anlatımında da bulmak mümkündür. Bkz. Pál Fodor, "Osmanlı Tarihinde Süreklilik ve Değişim Üzerinde Düşünceler", **Prof. Dr. Mübahat S. Kütükoğlu'na Armağan**, Yılmaz Gülen (çev.), Zeynep Tarım (ed.), İstanbul Üniversitesi Yayın No: 4636, Edebiyat Fakültesi Yayın No: 3443, 2006, s. 207-220.
[434] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr.103b-104a ve *Zafernâme,* CBL T. 413, vr. 113b-114a
[435] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr.103b-104a ve *Zafernâme,* CBL T. 413, vr. 113b-114a
[436] Sefer alayı hakkında bkz. Alikılıç, *İmparatorluk Seremonisi*, s. 85-92.
[437] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339
[438] *Zafernâme*, CBL T. 413

gecikmeli biçimde tamamlanmıştır.[439] *Zafernâme*'nin tamamlanmasında meydana gelen gecikmede, Vezîriâzamın siyasî rolünün azalmasının payı olduğundan da söz edilebilir.[440]

Feridun Ahmed Bey Türkçe mensur bir tarihçe olarak yazıp düzenlediği *Nüzhetü'l-ahbâr*'da,[441] inşa sanatındaki ustalığını yansıtan ağır ve süslü bir dil kullandığı gibi eserin hazırlanma amacına uygun nitelikte kolay anlaşılır sade bir dil kullanmaya da özen göstermiştir.[442] Müellifin yeri geldikçe sır kâtibi kimliğini yansıtan resmî ve ölçülü bir üslûbu tercih ettiği, ayrıca naaşın gizlenmesi konusunda alınan tedbirlerden bahsederken kişi adlarını anmaktan bilinçli şekilde kaçındığı fark edilmektedir.[443] Sefer sırasında tuttuğu kayıtlara, elindeki belge, mektup ve diğer yazışmalara dayalı bir anlatım kurgulamasının yanı sıra kişisel tanıklığını yansıtan ifadeler kullanması, bazı konularda detaylı bilgiler aktarması, iletmek istediği görüş, duygu ve düşüncelerin özünü yansıtan beyitlere, mesellere yer vermesi anlatıma "canlılık" ve "içtenlik" kazandırmıştır. Ayrıca yaptığı tematik vurgulamaları destekleyen ayet, hadis ve özdeyişlere, devrin ünlü şairleri Bâkî ve Ulvî'nin, Kanûnî'nin ölümü ve II. Selim'in cülûsu üzerine yazdığı etkileyici kasidelere, Safevî elçisinin II. Selim'e sunduğu ve Sokollu Mehmed Paşa'nın vezaretinden övgüyle söz edilen cülûs tebriği mektubuna hazırladığı eserde yer vererek içeriği oldukça zenginleştirmiştir.[444]

Yazılı anlatımdaki vurgulamaları başlı başına pekiştirip güçlendiren önemli bir diğer unsur ise *Nüzhetü'l-ahbâr*'da yer verilen kitap resimleridir.

Zafernâme'nin[445] üretim süreci, içeriği ve tasvirleri hakkında yapılmış kapsamlı bir çalışma henüz bulunmamaktadır. Bununla birlikte *Zafernâme*'nin Farsça mesnevî

---

[439] Sokollu Mehmed Paşa ve ölümü hakkında daha fazla bilgi için bkz. Erhan Afyoncu, "Sokullu Mehmed Paşa", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C. 37, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2009, s. 354-357.

[440] *Zafernâme* (CBL T. 413) ile birlikte başlatılan ve tamamlanması geciken *Şehnâme-i Selîm Hân*'ın (TSMK A. 3595) uzun üretim süreci, E. Fetvacı tarafından derinlemesine irdelenmiştir. Bkz. Fetvacı, "The Production of the Şehnâme-i Selîm Hân", s. 263-316. *Zafernâme*'nin (CBL T. 413) Sokollu Mehmed Paşa ile bağlantılı bir kitap projesi olduğu hakkındaki görüş için bkz. Fetvacı, *Sarayın İmgeleri*, s. 167-169.

[441] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339

[442] Feridun Ahmed Bey aynı zamanda münşî, şair ve hattattır. Bkz. Özcan, "Feridun Ahmed Bey", s. 396-397.

[443] Bu duruma bir örnek vermek gerekirse, Feridun Ahmed Bey ölüm haberini veren doktorun adından bahsetmez, yalnızca saray tabibi olduğunu belirtmekle yetinir. Doktor dahil pek çok kişinin ismi, sefere aynı zamanda hafız olarak katıldığı bilinen Selânikî Mustafa Efendi'nin yazdığı tarihte bulunmaktadır. Bkz. *Tarih-i Selânikî* I, s. 39.

[444] *Nüzhetü'l-ahbâr*'ın tematik içeriği hakkında daha fazla bilgi için bkz. Arslantürk ve Börekçi, *Nüzhetü'l-ahbâr*, s, 35-43. Eserin metin özellikleri üzerinde kapsamlı ve ayrıntılı bir çalışma henüz yapılmamıştır. Bununla birlikte cülûsiye ve mersiye tarzındaki kasideler üzerinde yapılmış çalışmalar bulunmaktadır. Metin özellikleri hakkında yapılan genel bir değerlendirme için bkz. Tamcan, s. 36-38 ve Arslantürk ve Börekçi, *Nüzhetü'l-ahbâr*, s, 45.

[445] *Zafernâme*, CBL T. 413

tarzında kaleme alınması, eserdeki tasvirleri yapan nakkaşların resim dilini de etkilemiş olmalıdır. *Nüzhetü'l-ahbâr*'daki[446] içten, sade ve gerçekçi görsel anlatım tarzının yerini, özellikle naaşın yola çıkarılmasıyla ilgili sahnede, epik-destansı bir anlatımın tarzının aldığı ayırt edilmektedir. E. Fetvacı, bu dönemde tamamlanan *Şehnâme-i Selîm Hân*'daki[447] tasvirlerde ortaya çıkan yeni anlatım tarzından "hanedan üslûbu" olarak söz etmektedir.[448]

Nüzhetü'l-ahbâr nakkaşı her ne kadar arka plândaki mimarî unsurları, figürlerin üzerindeki giysi, çadır ve halı gibi dokuma ürünlerini tasvir ederken bezeme unsurlarına ağırlık vermeyi tercih etse de gerçekçi yaklaşımını yansıtan daha dolaysız, samimi ve açık bir dil kullanmaktadır. Figürlerin suretine ifade kazandırması, insanî duyguları yansıtmaya çalışması, aynı düzlemdeki figürler arasında görsel hiyerarşi kurmak için birbiriyle orantısız ölçüler kullanmaktan kaçınması, nakkaşın karakteristik üslûp özellikleri arasındadır.[449] *Nüzhetü'l-ahbâr*'ı resimlendiren nakkaşı, Matrakçı Nasuh (ö. 971/ 1564) ve Nigârî (ö. 980/ 1572) gibi "Osmanlı Rönesansı"nın tipik temsilcileri arasında saymak mümkündür.[450]

4.3.3. *Nüzhetü'l-ahbâr*'da Metin-Tasvir İlişkisi

Bu kitap resimlerinin ana işlevi, Feridun Ahmed Bey'in yazdığı eserin sebeb-i telif kısmında açıklandığı gibi[451] eserin yazılış amacına uygun şekilde sözlü anlatıma katkı sunmaktır. Tasvirler, metin kısmında öne çıkarılan anlatımı, tematik vurgulamaları, devrinde yaşanan bazı duygu ve düşünceleri, çekilen zahmetleri, taşınan emelleri vb. vicdanî ve ahlakî boyutlarıyla olduğu kadar siyasî ve ideolojik boyutlarıyla sergileyecek özelliktedir. Ayrıca Feridun Ahmed Bey'in dile getirmediği ya da dile getirmek

---

[446] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339
[447] *Şehnâme-i Selîm Hân*, TSMK A. 3595
[448] Fetvacı, *Sarayın İmgeleri*, s. 118-122.
[449] Nakkaş, Kanûnî'yi sağlığında gösteren tek tasvirde (TSMK H. 1339, vr. 16b) Sultanın sararan benzini, kırışıklıklarını, gözaltı torbalarını betimleyerek, Kanûnî'nin yaşlılığını, hastalığını, yorgunluğunu göz önüne sermiştir. Nakkaşın kesik baş kümesi gibi bir ayrıntıda dahi suretlere gerçekçi bir yaklaşımla tek tek portre karakteri kazandırdığı görülmektedir (*Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 41b). Bu gibi detayların, nakkaşın duyarlı yaklaşımını ve insancıl tarafını yansıttığı söylenebilir.
[450] "Osmanlı Rönesansı" kavramı hakkında yapılan bir tartışma için bkz. Walter G. Andrews, "Bastırılmış Rönesans/ Soru: Bir Rönesans Ne zaman Rönesans Değildir? Cevap: Osmanlı Rönesansı Olduğu Zaman", **Osmanlı Araştırmaları, Prof. Dr. Mehmet Çavuşoğlu'na Armağan - I**, Tansel Güney (çev.), 25, (2005), s. 105-123. Osmanlı tarihçisi, matematikçi, silahşor, hattat ve nakkaş Matrakçı Nasuh hakkında daha fazla bilgi için bkz. Hüseyin Gazi Yurdaydın, "Matrakçı Nasuh", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C. 28, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı, 2003, s. 143-145.
[451] *Nüzhetü'l-ahbâr*, s. 407; TSMK H. 1339, vr. 302a.

istemediği yahut kısaca değindiği bazı durum ve düşüncelerin izini *Nüzhetü'l-ahbâr*'daki tasvirlerin anlatımında bulmak mümkündür.[452]

Nüzhet-i esrârü'l-ahyâr der-ahbâr-ı sefer-i Sigetvar'ın metin kısmında olduğu gibi kitabın resim programında da Sokollu Mehmed Paşa'nın imgesini ön plâna çıkaracak sahne ve betimlemelere yer verilmiştir. Feridun Ahmed Bey'in yazdığı esere verdiği ad, bu bakımdan oldukça anlamlıdır. Müellifin "ahyâr" kelimesiyle andığı zümrenin başında, Sokollu Mehmed Paşa gelmektedir.[453]

Nüzhetü'l-ahbâr'daki tasvirlerin anlatımını çözümlerken, Feridun Ahmed Bey'in seferde Vezîriâzamın sır kâtibi olduğu ve eseri büyük bir ihtimalle onun himayesinde yazdığı gibi hususların göz önünde tutulması gerekmektedir.[454]

4.3.4. Nüzhetü'l-ahbâr Tasvirindeki (TSMK H. 1339, vr. 103b-104a) Tematik Vurgulama

Nüzhetü'l-ahbâr'da baştan sona resmedilerek hikâye edilen saltanatın devriyle ilgili sürecin özünün yansıtıldığı naaşın yola çıkarılmasıyla ilgili tasvirde,[455] Feridun Ahmed Bey'in kitabı yazma amacını açıklarken belirttiği ve eserin adında da vurguladığı ifadenin oldukça yakın bir karşılığı göz önüne serilmiştir.[456] Tasvirde canlandırılan kritik önemdeki hassas eşiğin, hem kitabın hazırlanmasını teşvik ve himaye eden hem de bu

---

[452] Ş. Tamcan, *Nüzhetü'l-ahbâr*'da müellifin "dil ile tabire ve kalem ile tahrire kabil değildir" diye son verdiği olayların resmedildiğine dikkat çekmektedir. Bkz. Tamcan, s, 192.

[453] "Ahyâr", tasavvufta dünyanın düzenini sağladığına inanılan zümreye verilen bir ad olup, *Nüzhetü'l*-ahbâr'ın yazılış amacı ve işlenen konu bağlamında oldukça anlamlıdır. "Ahyâr" için bkz. Yazıcı, "Ahyâr", s. 194-195. Müellifin, *Nüzhetü'l*-ahbâr'ın hatime kısmında, başlık tezhibindeki (vr. 1b) adlandırmada zikretmediği "ahyâr" kelimesini eklemesi dikkat çekmektedir: "*Allâhümme eyyid bünyâne devletihî ve ebbid erkâne saltanatihî bi's-sıhhati ve's-selâmeti ilâ kıyâmi's-sâ'ati yevmi'l-kıyâmet.'* Bu nüsha-i nüzhenün matâvîsi şerâ'if-i esrârı hâvî olmağın, '*Nüzhet-i Esrârü'l-Ahyâr der-Ahbâr-ı Sefer-i Sigetvar*' diyü nâm ihtiyâr eyledüm." *Nüzhetü'l-ahbâr*, s. 409-410; TSMK H. 1339, vr. 304a-304b. Hüseyin G. Yurdaydın, metnin başladığı varak 1b'de, beyaz mürekkeple eserin adının "eksik" bir şekilde yazıldığına dikkat çekmiştir. Bkz. Yurdaydın, "Sigetvarnameler", s. 126.

[454] "[…] Bu kulları dahi düstûr-ı a'zam hazretlerinün kâtibü's-sırrı ve mahremü'r-râzı idüm". Bkz. *Nüzhetü'l-ahbâr*, s. 198; TSMK H. 1339, vr. 101a. *Nüzhetü'l-ahbâr*'ın hazırlanma amacını kapsamlı biçimde değerlendiren E. Fetvacı, Sokollu Mehmed Paşa ve Feridun Ahmed Bey'in, Zigetvar Seferi'nde ve saltanatın devrinde oynadığı kilit rol itibarıyla ve eserin hazırlanmasını sağlayan çevre olarak tasvirlerde öne çıkarıldığını belirtmektedir. Bkz. Fetvacı, *Sarayın İmgeleri*, s. 149-164. Bu konuda ayrıca bkz. Tamcan, s. 130-135.

[455] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a

[456] Feridun Ahmed Bey, hatime kısmında eseri yazma amacını açıkça ortaya koymuştur. Vezîriâzamın başına buyruk davrandığı yönündeki ithamlar karşısında, Sokollu Mehmed Paşa'nın, II. Selim'in kulluğunda kalp temizliği ile çalışarak işleri yönettiğini açıkça ortaya koymak istemiştir. Müellif, bizzat yaşayıp gözlemlediği hal ve tavırlar ile taşınan emelleri -hatırında kaldığı kadarıyla- naklettiğini ifade ederek hayır dua ile anılmak istediklerini ekler. Bkz. *Nüzhetü'l-ahbâr*, s. 407-409; TSMK H. 1339, vr. 301b-304a. Hatime kısmının sadeleştirilmiş metni için bkz. Tamcan, s. 34-36.

süreci idare eden yönetici zümrenin konumunu ve saygınlığını koruyup güçlendirmek üzere biçimlendirildiğini söylemek mümkündür. Söz konusu sürecin yönetimine, Vezîriâzamın sır kâtibi olan Feridun Ahmed Bey de aktif biçimde katılmıştır.[457]

Nakkaşın göz önüne serdiği anlatımda, Sokollu Mehmed Paşa ve yakın maiyetinin Zigetvar Seferi'nde üstlenmek zorunda kaldığı kritik görevi en uygun şekilde yerine getirdiği söylemi, kompozisyonun[458] ön plânında okunabilmektedir. Bununla birlikte tasvirin sunduğu tanıklıkta süreç boyunca yaşanan çatışmalı-kaygılı durumların, çekilen zahmetlerin, taşınan amacın ve bu amaç için verilen zorlu mücadelenin izlerini de bulmak mümkündür. Bu yönüyle görsel belge niteliği taşıyan tasvirde aynı zamanda olayın belirli bir bakış açısına göre düzenlenerek aktarıldığı yarı kurmaca bir anlatım söz konusudur. Nakkaşın üslûbundaki "içtenlik", "yalınlık", "ağırbaşlılık", "doğallık" gibi unsurlar, tasvirdeki görsel anlatımın etkileyiciliğini ve inandırıcılığını arttırmaktadır.

4.3.5. Ricâlü'l-gayb Anlayışının Tasvirdeki Yansıması

Ricâlü'l-gayb anlayışına bağlı olarak kitabın adında "ahyâr" kelimesiyle öne çıkarılan vurgulamayı, *Nüzhetü'l-ahbâr*'daki tasvirde[459] ayırt etmek mümkündür. Bu anlayışa göre "*Allah (C.C.), dünyanın cismanî düzenini sağlamaları için bazı insanların çeşitli görevler üstlenmesini takdir ettiği gibi âlemdeki mânevî ve ruhanî düzenin korunması, hayırların temini, kötülüklerin giderilmesinde sevdiği bazı kullarını görevlendirmiştir. Herkes tarafından kolayca tanınmadıkları veya gizli olan hakikatlere, sırlara vâkıf olduklarından ricâlü'l-gayb adı verilen bu seçkin kişilerin arasında bir düzen ve bir hiyerarşi vardır.*"[460]

Nakkaşın kompozisyon tasarımındaki titiz, plânlı ve ölçülü tutum, himayesinde bulunup iş birliği içinde çalıştığı yönetici zümreye olan yakınlığını ve bağlılığını, kişisel

---

[457] Bu bakımdan Sokollu Mehmed Paşa'nın ölüm haberini aldığında ağlamasının canlandırıldığı tasvir (TSMK, H. 1339, vr. 41a) özellikle dikkat çekmektedir. Burada Feridun Ahmed Bey altın divit takımıyla birlikte gerekli yazışmaları yapmak üzere Sokollu Mehmed Paşa'nın yanında hazır vaziyette beklerken betimlenmiştir. Daha fazla bilgi için bkz. Bölüm 3.4.1.

[458] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a

[459] Müellifin eserine verdiği ad, "seçkin kişilerin sırlarının arıduruluğu/ hayırlı olan insanların sırlarının temizliği" vurgulamasını taşımaktadır. Bu çeviri için Prof. Dr. Mehmet Kanar'a çok teşekkür ederim.

[460] Süleyman Uludağ, "Ricâlü'l-gayb", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C. 35, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2008, s. 81-83.

birikimini ve donanınımı, ayrıca sanatındaki hünerini yansıtmaktadır. Feridun Ahmed Bey'in kitabın adında "ahyâr" olarak andığı zümre, Zigetvar Seferi'nde Kanûnî'nin vefatıyla birlikte büyük bir sorumluluk yüklenen Sokollu Mehmed Paşa ve maiyetindeki büyüklü küçüklü kul taifesini kapsayan bir adlandırma olup, *Nüzhetü'l-ahbâr*'ı resimlendiren nakkaşın da duygu ve düşüncelerine paydaş olduğu "ahyâr" olarak anılan zümreye bağlılıkla hizmet ettiğini söylemek mümkündür.[461]

4.3.6. Sır Kâtibi Müellif, Şair Bâkî ve Nakkaşın Ketum Yaklaşımı

Feridun Ahmed Bey'in sebeb-i telif kısmında sarf ettiği cümlede geçen ifadenin, aynı zamanda kitabın resimlendirilmesini de kapsadığı dikkate alınacak olursa, müellif gibi nakkaşın da bu süreçte yaşayıp gözlemlediklerini, taşınan emelleri ve saklanan bazı gerçekleri doğru biçimde ve belli ölçülerde göz önüne sermek amacıyla *Nüzhetü'l-ahbâr*'ı resimlendirdiği varsayılabilir.[462]

Bu varsayımla birlikte Kanûnî'nin ölümü, ölümün gizlenmesi ve naaşın gizlice yola çıkarılması konusunda daha ketum davranıp, bazı gelişmeleri kısaca aktarmakla yetinen ve kişi adlarını anmaktan kaçınan sır kâtibi müellif gibi nakkaşın da ilgili tasvirlerde aynı yaklaşımı sergilediği ayırt edilmektedir. *Nüzhetü'l-ahbâr*'ın resim programında hangi sahnelere yer verileceği ve kimlerin ne şekilde tasvir edileceği gibi konularda, Feridun Ahmed Bey'le birlikte nakkaşın oldukça titiz davrandığı ortadadır.

Ölüm haberini alan Sokollu Mehmed Paşa'nın ağlamasının canlandırıldığı tasvirde,[463] Vezîriâzam ve sır kâtibi dışında başka bir kişinin kompozisyona dahil edilmediği görülmektedir (**Resim 10**). Bunun gibi naaşın sefer alayı eşliğinde gizlice yola çıkarılmasının canlandırıldığı tasvirde[464] de nakkaşın ön plândaki "sırdaş" grupta asgarî sayıda kişiyi betimlemeye özen gösterdiği fark edilmektedir (**Resim 1**). Bu durumu eserin adında, içeriğinde ve sebeb-i telif kısmında yeri geldikçe vurgulanan "sır" ve "sırdaşlık"

[461] "Ahyâr", tasavvufta dünyanın düzenini sağladığına inanılan zümreye verilen bir ad olup, *Nüzhetü'l*-ahbâr'ın yazılış amacı ve işlenen konu bağlamında oldukça anlamlıdır. "Ahyâr" için bkz. Yazıcı, "Ahyâr", s. 194-195.
[462] Müellif eserinde olayları, hal ve tavırları, taşınan emelleri hatırında kaldığı kadarıyla doğru biçimde aktardığını dile getirmiştir. Bkz. *Nüzhetü'l-ahbâr*, s. 407-409; TSMK H. 1339, vr. 301b-304a. Hatime kısmının sadeleştirilmiş metni için bkz. Tamcan, s. 34-36.
[463] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H.133, vr. 41a
[464] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H.1339, vr. 103b-104a

temasının *Nüzhetü'l-ahbâr* tasvirlerindeki bir yansıması olarak ele alıp değerlendirmek mümkündür.

İlk *Zigetvarnâme*'yi kaleme alan Bâkî, ölüm haberini alan Sokollu Mehmed Paşa'nın, hikmet sahiplerinin "sırrına koruyucu talep edersen, onu yaymış olursun" sözüne uyarak söz konusu sırrı can kafesinde sakladığını hatta kendi canından bile gizlediğini ifade etmektedir.[465]

Feridun Ahmed Bey, kaleme aldığı eserde sır kâtibi olduğunu belirtip aynı mealde ifadelere yer verdiği gibi Bâkî'nin yazdığı *Zigetvarnâme*'deki diğer tematik vurgulamaları da tekrarlamıştır.[466] Bununla birlikte Bâkî'nin yazdığı cülûsiye ve mersiyeye *Nüzhetü'l-ahbâr*'da yer verilmesi, şair ile sır kâtibi müellif arasındaki yakınlığı, etkileşimi, iş birliğini ve ortak bakış açısını yansıtmaktadır.[467]

4.4. Kompozisyonu Biçimlendiren Tema: Sır ve Sırdaşlık Vurgusu

Nüzhetü'l-ahbâr'da sefer alayı düzeninde yürüyüşe geçişin sahnelendiği tasvirde[468] nakkaş, ön plânda göze çarpan başlıca figürlerin temsil ettiği kişilerin cenazenin yola çıkarılmasıyla ilgili durumdan haberdar olduğunu başlıca üç şekilde vurgulamıştır.

İlk olarak, ön plândaki kırmızı giysili atlının ordunun ilerleyişine zıt yönde geriye doğru yönelmesi, ön plândaki grubu kompozisyondaki diğer figür gruplarından ayırmaktadır. Bu küçük grup, sefer dönüşü düzenlenen tören sırasında Sultan hayattaymış gibi cenazenin gizlice yola çıkarılmasıyla yakından ilgilenen kişileri temsil ediyor olmalıdır. Arkasına dönüp bakan atlı figürün bakışlarının yönü, sağ varakta konumlandırılan ve tasvirde işlenen asıl konuyu yansıtan imgelere işaret etmektedir.

---

[465] Bkz. Kaçar, "Bakî'nin Dilinden Kanûnî'nin Son Seferi: Fezâil'i-Cihâd'da Yer Alan Sigetvâr-nâme", s. 39, 43.
[466] "Gerekdür bir ola serdâra sırdâr/ İki olsa iderler sırr[ı] izhâr/ İkiden ki tecâvüz ide bir sırr/ Düşüben dillere vird olur âhir"; "Ki bir kelâm ki dehândan ve bir tîr ki kemândan çıka ol artuk deste ve şâsta girmez"; "Çün ağızdan çıka söz dönmez ayruk/ Girü döner mi yaydan atılan ok/ Kafesden murg-ı vahşî k'ura pervâz/ Dutılmaz eylesen bin hile âgâz". Bkz. *Nüzhetü'l-ahbâr*, s. 198; TSMK H. 1339, vr. 101a.
[467] Ş. Tamcan, Feridun Ahmed Bey ile dönemin ünlü şairi Bâkî arasında yakın ilişki ve iş birliği olduğuna dikkat çekmektedir. Bkz. Tamcan, s. 183. Bâkî'nin yazdığı mersiye ve cülûsiye için bkz. *Nüzhetü'l-ahbâr*, s. 141-144; TSMK H. 1339, vr. 47a-49b ve *Nüzhetü'l-ahbâr*, s. 167-168; TSMK H. 1339, vr. 72b-74a
[468] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a

Kompozisyonun[469] bu kısmında; saltanat arabasının içinden henüz çıktığı "otağ-ı hümâyûn", içinde naaşın gizlendiği ve Sultanın yerine geçirilen Has Oda ağasının bulunduğu "saltanat arabası", Zigetvar Seferi'yle birlikte saltanatın devri sürecini yöneten "Sokollu Mehmed Paşa" ve onun hemen önünde yükselen "sürgün vermiş kesik ağaç gövdesi" tasvir edilmiştir (**Resim 1**).

"Sıra dışına çıkan" figürün tasvirin anlatımındaki bir diğer işlevi, saltanat arabasında gizlenen naaşın ve bir benzeri olarak Sultanın yerine geçirilen Has Oda ağasının otağ-ı hümâyûndan dışarı çıkarıldığı endişeli ve gerilimli anı vurgulamaktır.[470]

İkinci olarak, Zigetvar Seferi dönüşünde düzenlenen tören alayında Vezîrâzamın önünde bulunan grubun sembolik sayıda figürle temsil edilmesi, *Nüzhetü'l-ahbâr*'da işlenen sır ve sırdaşlık temasıyla örtüşen bir betimlemedir. Kitabın adında ve metinde yeri geldikçe bu temaları vurgulayan Feridun Ahmed Bey'in bazı konuları aktarırken oldukça ketum olduğu ve kişilerin adlarını anmaktan kaçındığı fark edilmektedir.[471]

Üçüncü olarak kompozisyonda, Vezîriâzamın da içinde bulunduğu "sırdaş" grup ile ölümden haberdar olmayan kişileri temsil eden diğer figür gruplarını ayıracak bir düzenlemenin yapıldığı görülmektedir. Nakkaş, ön plândaki su kıyısı boyunca uzanan yeşil zeminde belirli kişileri temsil eden figürleri tek tek sıralayarak, ölümün gizlenmesi ve naaşın yola çıkarılması konusunda üstlenilen rolün, âdeta "altını çizerek" vurgulamaktadır. Ön plândaki grubun başında, arkasına dönerek bakan kırmızı giysili süvari bulunmaktadır (**Resim 1**).

İlk bakışta bunlardan daha tali görülebilecek bir diğer ayrıntı ise saltanat arabasının hemen ardında ilerleyen iki Has Odalıdan daha ön plânda duran figürün elinde

---

[469] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a

[470] Semra Ögel 1993 tarihli çalışmasında Kanûnî'nin naaşının yola çıkarılmasıyla ilgili sahnenin *Zafernâme*'de bulunan ikinci yorumunu (CBL T. 413, vr. 113b-114a), arkasına dönüp bakarak "sıra dışına çıkan" atlı figürün kompozisyonda yüklendiği işlev üzerinden ele alıp değerlendirmektedir. Bkz. Ögel, "Osmanlı Minyatürlerinde Zaman-Mekân ve Hareket", s. 364-365. Ayrıca bkz. Semra Ögel, "Osmanlı kitap resminde sıradan çıkan figür", **Filiz Çağman'a Armağan**, Ayşe Erdoğdu, Zeynep Atbaş, Aysel Çötelioğlu (ed.), İstanbul: Lale Yayıncılık, 2018, s. 436-438.

[471] Sır ve sırdaşlık teması kitabın adından başlayarak metinde yeri geldikçe sık sık vurgulanmaktadır. Feridun Ahmed Bey sefer sırasında sır kâtibi olduğunu belirterek görevinin taşıdığı anlam ve önemi şiir diliyle vurgularken, Bâkî de yazdığı mersiyede ölümü gizleme konusunda aldığı önlemler dolayısıyla Sokollu Mehmed Paşa'nın vezaretini övmektedir. Bkz. *Nüzhetü'l-ahbâr*, s. 198 ve 144; TSMK H. 1339, vr. 101a ve vr. 49b. Feridun Ahmed Bey'in olayları aktarırken adını anmadığı pek çok kişinin kimliği Selânikî Mustafa Efendi'nin yazdığı tarihte bulunmaktadır. Bkz. *Tarih-i Selânikî* I, s. 14-72.

altın bir matarayı tutarken betimlenmesidir. Ordugâhtan ayrılırken düzenlenen törenin canlandırıldığı sahnede Sultanın silâhlarının ya da silâhdarının değil de elinde altın matara tutan Has Odalının öne çıkarılması, tasvirde işlenen asıl konuyla örtüşen yerinde bir seçimdir.[472] *Nüzhetü'l-ahbâr*'ı resimlendiren nakkaşın, yola çıkan hasta Sultanın her an su içmek isteyebileceğini vurgulaması, Kanûnî'nin ölümünün gizlenmesi için gösterilen çabaları gerçekçi biçimde yansıtmaktadır. Altın matara taşıyan Has Odalı ağa figürünün bilinen ilk örneğinin naaşın gizlice yola çıkarılmasının betimlendiği *Nüzhetü'l-ahbâr* tasvirinde[473] bulunması, bu bakımdan oldukça anlamlıdır (**Detay 13**).[474]

Kitabın resim programında Kanûnî'yi sağlığında gösteren tek tasvirde[475] ise "seyf-i selîmî" adı verilen hükümdara ait kılıcı sol omzuna yaslayarak hünkârın sağ gerisinde duran silâhdar ağanın betimlendiği görülmektedir (**Detay 14**).[476]

---

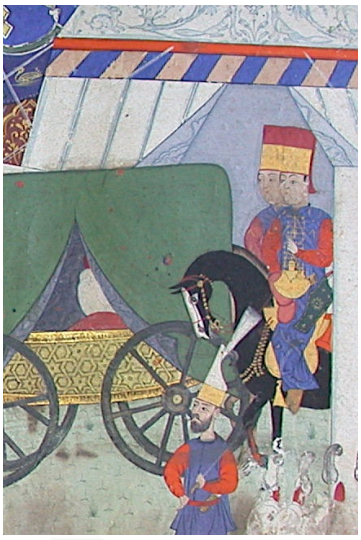
[472] Silâhdar, Has Oda ağalarının ikincisi olup merasim ve alaylarda at üzerinde padişahın kılıcını sağ omzunda tutarak taşır, başındaki zülüf ve kırmızı kadifeli üsküfle hükümdarın sağ gerisinde yürürdü. Bkz. İsmail Hakkı Uzunçarşılı, **Osmanlı Devletinin Saray Teşkilâtı**, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2014, s. 329-330. İlk sırada ise has odabaşı bulunmaktaydı. Bkz. Uzunçarşılı, s. 310. Ayrıca bkz. Şerafettin Turan, "Silâhdar", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C. 37, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2009, s. 191-193.

[473] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a

[474] Filiz Çağman, Topkapı Sarayı Müzesi koleksiyonunda Hazine envanter defterine 3825 numarasıyla kayıtlı bulunan altın hazine matarasının benzer bir örneğinin görüldüğü en erken tarihli resimli yazmanın *Nüzhetü'l-ahbâr* olduğunu; naaşın yola çıkarılmasının ve II. Selim'in Sokollu Mehmed Paşa'ya mektup yazmasının canlandırıldığı iki tasvirde (TSMK, H. 1339, vr. 103b-104a ve vr. 84b) altın matara detayına yer verildiğini belirtmektedir. Şaban 985/ Ekim 1577 tarihli masraf defterinde "çuhadar matharasının yaldızı için altı filori" verildiğini belirten kayda ve 1091/ 1680 tarihli Hazine sayım defterinde "çuhadar ağadan geldiği belirtilen bir altın matara" bulunduğunu açıklayan ifadeye dayanarak, padişahın altın matarasını taşımakla görevli Has Odalının "çuhadar ağa" olduğunu ileri sürmektedir. Bkz. Filiz Çağman, "Altın Hazine Matarası", **Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık-2**, İstanbul: İstanbul Matbaası, 1987, s. 90-94, 99. Bununla birlikte İ. Hakkı Uzunçarşılı, 16. yüzyıl başından 17. yüzyıl sonuna dek Has Odanın en büyük zabitlerinin sırasıyla has odabaşı, silâhdar, rikâbdar, tülbend gulamı ve miftah gulamı olmak üzere kırk kişilik bir ekip olduğunu aktarmaktadır. Bkz. Uzunçarşılı, s. 310. 18. yüzyılın ilk yarısından itibaren Has Oda ağalarının sıralaması sırasıyla silâhdar, çuhadar, rikâbdar ve tülbend gulamı şeklindedir. Bkz. Uzunçarşılı, s. 328. Padişahın ibrik ve leğen hizmetine bakan, abdest ve su kaplarını taşıyan, eline su döküp susadığında su veren görevlinin ibrikdar veya ibrik gulamı olduğu belirtilmektedir. Bkz. Uzunçarşılı, s. 313. Başçuhadarın maiyetinde kırk kadar çuhadar bulunduğu, alaylarda altın zincirli kamçı taşıyarak padişahın sağında yürüdüğü, elini padişahın atının sağrısına koyduğu, göğüs cebindeki atlas kesede padişahın papuçlarını taşıdığı, ikinci çuhadarınsa padişahın solunda gittiği nakledilmektedir. Bkz. Uzunçarşılı, s. 314. Padişaha buhur suyu ve Nisan yağmuru suyu ikramının, Seferli odası ve Kiler odası oğlanları tarafından yapıldığı bilinmektedir. Bkz. Uzunçarşılı, s. 319. Fatih Kanunnâmesi'ne göre padişah avda iken ve bahçede gezerken silâhdar ağa efendisinin sofrasını kurar ve yemeğini yedirirdi. Silâhdarın önemi sonraki dönemlerde tedricen artmıştır. Bkz. Uzunçarşılı, s. 330. Uzunçarşılı'nın Gelibolulu Mustafa Âlî'nin (ö. 1008/ 1600) *Künhü'l-ahbâr* adlı eserinden aktardığına göre, sarayda silâhdarın sarık sarıp kürk giymesine müsaade edilmiş olup diğer büyük ağalardan çuhadar ile rikâbdar yalnız sarık sarar, fakat kürk giymezlerdi. Silâhdarın esas resmî serpuşu kırmızı kadifeli üsküftü. Bkz. Uzunçarşılı, s. 333. Başçuhadar ağa ile maiyetindeki ikinci, üçüncü çuhadarın başlıca görevi; padişahın yağmurluğunu, kürk, kaftan, ayakkabı ve çizmelerini korumak, merasimlerde ve binişlerde bir yerden bir yere taşımak, bayram törenlerinde halka para saçmaktı. Bkz. Abdülkadir Özcan, "Çuhadar", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C. 8, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1993, s. 381-382.

[475] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 16b

[476] Buna karşılık alay düzenine geçildiğinde, silâhdarın seyf-i selîmî adlı kılıcı sağ omzuna aldığı ve hünkârın sağ gerisinde yürüdüğü belirtilmektedir. Bkz. Turan, s. 191. Dolayısıyla Zigetvar'dan ayrılırken düzenlenen tören sahnesinde (TSMK, H. 1339, vr. 103b-104a), nakkaşın bilinçli olarak Sultanın altın matarasını öne çıkardığı




Detay 13-14. TSMK H. 1339, vr. 103b (**Resim 1**'den ayrıntı); TSMK H. 1339, vr. 16b (**Resim 14**'den ayrıntı)

4.4.1. Altın Matara

Nüzhetü'l-ahbâr'da Kanûnî'nin ölümü, ölümü gizlemek için alınan önlemler ve yola çıkmadan önce yapılan hazırlıklar söz ve imge aracılığıyla açıklanan gerçeklerdir. Nakkaş, *Nüzhetü'l-ahbâr*'daki kompozisyonu[477] tasarlarken Kanûnî'nin ölümü, ölümün gizlenmesi, cenaze ve cenazenin taşınması konularıyla doğrudan veya dolaylı yoldan bağlantı kurmayı sağlayan çeşitli imge ve betimlemelere yer vermiştir. Tüm bunlar nakkaşın Zigetvar Seferi sürecinde ve sonrasında yaşanan gelişmelere vakıf biri olduğunu göstermektedir.

Söz konusu tasvirde[478] betimlenen altın matara, her ne kadar ilk bakışta Kanûnî'nin hayatta olduğu izlenimi yaratmaya yönelik çabaları yansıtan bir detay olarak görülse de bundan daha derin anlam katmanları içeriyor olmalıdır.[479] Kitabın resim programında Kanûnî'yi sağlığında gösteren tek tasvirden[480] sonra Sultanın sağ olduğu

anlaşılmaktadır. Filiz Çağman, Kanûnî döneminde ve 17. yüzyılın son çeyreğinde yapılan kitap resimlerinde altın matara imgesine rastlanmadığını belirtmektedir. Bkz. Çağman, "Altın Hazine Matarası", s. 90, 97.

[477] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a

[478] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a

[479] Bu tasvirde (TSMK H. 1339, vr. 103b-104a) altın matara detayının neden öne çıkarıldığını irdelerken; suyun temizlik ve imanla ilişkili kabul edilmesi, naaşın suyla yıkanması, kabrin sulanması, kuşların su içmesi için kabir taşlarında çanak şeklinde oyuklara yer verilmesi gibi çok sayıda adet ve ritüelin bulunduğu göz önünde tutulmalıdır.

[480] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK, H. 1339, vr. 16b

izlenimini verme çabalarını, naaşın gizlice yola çıkarılmasıyla birlikte canlandırmak gibi oldukça güç bir konuyu resmetmek durumunda kalan nakkaşın, sultanî imgeleri basit nesneler olarak görmediği ve göstermediği ortadadır. Bu detay aynı zamanda otağ-ı hümâyûn, saltanat arabası, sultanın sarığı gibi yalnızca ölen Sultanın kullanımına tahsis edilmiş sembolik değeri olan özel bir eşyayı temsil etmektedir.

Kanûnî son günlerini her zaman etrafında bulunan Has Oda ağalarının refakatinde *Nüzhetü'l-ahbâr* tasvirinde[481] de betimlenen Zigetvar'daki otağ-ı hümâyûnda geçirmiştir. Tasvirde, elinde altın matara taşıyarak saltanat arabasının ardında ilerlemeye başlayan atlı figürün bir kısmının kompozisyonun dörtte birini oluşturan ve içinden henüz çıkılan otağ-ı hümâyûnu çevreleyen perde duvarın gerisinde kalacak şekilde betimlenmesi, o ana dek otağ-ı hümâyûnda yaşanan geçmiş olaylarla bağ kurmaya yol açmaktadır. Dolayısıyla "altın matara taşıyan Has Oda ağası" Sultanın gittikçe ağırlaşan hastalığını, ölümünü ve yola çıkmadan önce naaşın teçhiz ve tekviniyle ilgili yapılan son hazırlıkları, içinde "su" bulunan bir kap olduğu için çağrıştırıp hatırlatmaktadır. Ayrıca tasvirden önceki sayfalarda yola çıkmadan önce alınan önlem ve yapılan hazırlıklar oldukça ayrıntılı biçimde aktarılmaktadır.[482]

Altın matara imgesini, su kaynaklı inanç ve ritüeller bağlamında ve sembolik anlam katmanı düzeyinde ele alıp daha fazla irdelemek mümkündür.[483] Bu imgenin aynı zamanda Kanûnî'nin ilk türbesini temsil eden otağ-ı hümâyûn girişindeki çadırın tepesindeki simetrik desenin ortasından geçen düşey eksen üzerinde ve hemen altında bulunması; altın matara ile sembolik motiflerle bezeli desen arasında da bağ kurmaya yol açmaktadır.[484] İlk bakışta yaşamın canlılığını ve tabiatın yenilenmesini çağrıştıran bahar

[481] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a

[482] Naaşın içine yerleştirileceği tabutun temin edilip otağ-ı hümâyûna gizlice sokulması oldukça zor koşullar altında gerçekleşmiştir. Bundan sonra naaş kırk iki gündür bulunduğu "taht-ı türâbdan" çıkarılıp teçhiz ve tekvin işlemleri yenilenmiş, "zemzemle müzemzem" kefene sarılıp yeni muşambalara konmuş, üzerine misk ve abîr gibi güzel kokular saçılmıştır. Bu konuda daha fazla bilgi için bkz. *Nüzhetü'l-ahbâr*, s. 194-199; TSMK H. 1339, vr. 96b-101b.

[483] Su, bütün kültürlerde hayatın kaynağı, arınma ve temizlenme vasıtası ve yenilenme olmak üzere temel olarak üç sembolik anlam ifade etmektedir. Bkz. Fikret Türkmen, "Yer, yer değil iken; su, su idi' (Her şey suydu)", **Geleneksel Türk Sanatında ve Edebiyatımızda Su**, Nurettin Demir (ed.), Ankara: Ankara Büyükşehir Belediyesi ASKİ Genel Müdürlüğü Yayınları, 2013, s. 13.

[484] Günkut Akın, saray ve kutsal mekânlarda göl, havuz gibi "suyun kavranabilir ölçeğe indirgenmiş" temsilcilerine yer verilmesini düşey eksen (dünya ekseni) sembolizmi bağlamında ele alarak, bunlara dünyanın merkezini vurgulama işlevinin yüklendiğini ifade etmektedir. Bkz. Günkut Akın, "Mimarlık Tarihinde Pozitivizmi Aşma Sorunu ve Osmanlı Merkezi Mekan İkonolojisi Bağlamında Edirne Selimiye Camisi'ndeki Müezzin Mahfili", **Türk Kültüründe Sanat ve Mimari: Klasik Dönem Sanatı ve Mimarlığı Üzerine Denemeler**, İstanbul: 21. Yüzyıl Eğitim ve Kültür Vakfı, 1993, s. 13. Bu noktada, kendi çağında Osmanlı sultanlarının saraylarının cihanın merkezi olarak kabul edildiği dikkate

dallarından mürekkep otağ-ı hümâyûn deseninin, saltanatın sürekliliğini vurgulamak üzere tasarlanarak oluşturulduğu anlaşılmaktadır. Sembolik imgelerle bezeli karmaşık desende yer verilen sürgün vermiş kesik ağaç gövdesi, sultanî yapı üzerindeki yeri itibarıyla şecereye bağlı biçimde hanedanının sürekliliğini temsil etmektedir (**Detay 15**).[485] Kompozisyonun ön plânındaki zeminde ise su-ağaç kütüğü motiflerinin birlikteliği açıkça seçilmektedir. Ağaç kütüğünün kökleri suya doğru uzanırken kesik gövdeden taze bir sürgün boy vermektedir (**Detay 16**).[486]



Detay 15-16. TSMK H. 1339, vr. 103b (**Resim 1**'den ayrıntı)

Bu ayrıntılar "basit" bir doğa parçası tasviri ya da kompozisyonu bezemek için gelişigüzel yapılmış betimlemeler olmayıp, nakkaşın resim dili ile kurduğu görsel anlatımdaki özü yansıtan, simgesel derinliğe haiz imge ve betimlemelerdir. Nakkaş, ölümün gizlenmesi için kurulan bir düzeni resmederken, sultanî hiyerarşiyi ve ölen

alınmalıdır. 17. yüzyıl tarihçilerinden Mehmed Halîfe (ö. 1060/ 1650) *Târîh-i Gılmânî* adlı eserinde bunu açıkça dile getirerek, zamanında saadetli padişahın cennet gibi dört sarayı olduğunu, bunların her birinin İslâm dininin ve Osmanlı Devleti'nin büyük temel direği, cihanın merkezi olduğunu, buralarda gece gündüz Allah Kelâmı okunduğunu, her bir okuyucunun Osmanlı Devleti'nin devamı ve saadetli padişahın dünya ve ahiret isteklerinin yerine gelmesi için dua ettiğini belirtmektedir. Bkz. Mehmet Halife, **Târih-i Gılmânî**, Kâmil Su (haz.), İstanbul: Millî Eğitim Basımevi, 1976, s. 150.

[485] Toraman, s. 6-12.

[486] Devletli kaba ağaç, ağaç kütüğü ve kuyu imgesi *Aşıkpaşaoğlu Tarihi*'nde de vardır. Bkz. Derviş Ahmed Âşıkî, **Âşıkpaşaoğlu Tarihi**, Nihal Atsız (haz.), İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2012, s. 68. Bu konu hakkında ayrıca bkz. Toraman, s. 13- 14.

sultanın hatırasını ön plânda tutan, Osmanlı Hanedanının süregiden saltanatını vurgulayan etkileyici bir kitap resmi tasarlamıştır.

Şehnâme tarzında yazılan *Zafernâme*'de naaşın yola çıkarılmasıyla ilgili aynı sahnede[487] ise altın matara detayına yer verilmemiştir (**Resim 2**). Buna karşılık Kanûnî'nin son seferine çıkmadan önce Eyüp Sultan Türbesini ziyaret etmesinin canlandırıldığı tasvirde,[488] Sultanın arkasında bulunan üç Has Oda ağasından ortada ve daha önde olan figürün elinde altın bir matara bulunmaktadır. Arka plânda kalan iki Has Odalı figürün giysisinde "kırmızı" renk kullanılırken, öndeki figürde "yeşil" renk tercih edilmiştir. Altın matarayı taşıyan figürün yeşil renk vurgulamasıyla birlikte daha ön plâna çıkarılması, yalnızca su kültüne bağlı ritüeller açısından değil renk sembolizmi bakımından da dikkat çekmektedir. Türbenin içindeki sanduka örtüsünde de aynı yeşil kullanılmıştır (**Detay 17**).[489]



Detay 17. CBL T. 413, vr. 38a (**Resim 11**'den ayrıntı)

[487] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a
[488] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 38a
[489] Batılıların "Türk kırmızısı" adıyla andığı rengin saltanat arabasından sultanının ardındaki Has Odalılara varıncaya dek pek çok kitap resminde yaygın biçimde kullanıldığı gözlemlenmektedir. Osmanlı Devleti'nde kırmızı renk hanedana özgüdür. Bkz. Uzunçarşılı, s. 153. Bunun gibi pek çok tasvirde din adamı, seyit ve peygamber soyundan gelen nakîbüleşraf gibi kimselerin yeşil cübbe ve kavuk ile tasvir edildiği görülmektedir. Kur'ân'ı Kerîm'deki bazı âyetlerde yeşil, cennetin ve cennette giyilecek elbiselerin rengi olarak geçmektedir. Bkz. Hüseyin Akyüz, "Hz. Peygamber'in Hadislerinde Renklerin Dili", **Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, S. 41, Erzurum, (2014), s. 390. Bu kompozisyonun (CBL T. 413, vr. 38a) ilk yorumu, *Şehnâme-i Selîm Hân*'ın ilk resimli nüshasında (BL, Or. 7043, vr. 25b) bulunmaktadır.

Kanûnî'nin vefatının ardından tasarlanan ve konusu doğrudan ya da dolaylı olarak ölümle ilgili olan bu kompozisyonlarda[490] Sultanın silâhdarının değil de altın matarasını taşıyan Has Oda ağasının daha ön plâna çıkarılması ve türbe ziyaretiyle ilgili tasvirde figürün giysisinde yeşilin belirli bir tonunun tercih edilmesi, bir tesadüf olmamalıdır. Görsel vurgu niteliği taşıyan bu gibi farklı ayrıntıların, Kanûnî'nin manevî varlığına duyulan saygıyla birlikte merhum sultanın ahiret hayatındaki yerinin cennet olduğuna dair duyulan inançları yansıttığını söylemek mümkündür.[491]

4.5. Sürgün Vermiş Kesik Ağaç Gövdesi

Nüzhetü'l-ahbâr'daki tasvirde[492] sultanî imgelerle donatılmış sağ varakta üç kez tekrarlanarak vurgulanan sürgün vermiş kesik ağaç gövdesinin, Kanûnî Sultan Süleyman'ın ölümünü ve Şehzade Selim'in cülûsunu alegorik olarak temsil ettiği, bu tez çalışması sırasında hazırlanan bir makalede ortaya konmuştur.[493]

Kompozisyonda sürgün vermiş kesik ağaç gövdesinin bulunduğu iki yer oldukça anlamlıdır.[494] Doğadaki varlığının bir timsali olarak Sokollu Mehmed Paşa'nın hemen önünde beliren motif, saltanat alâmeti otağ-ı hümâyûn girişindeki çadırın simetrik deseninde imgenin imgesi formunda çift taraflı betimlenmiştir (**Detay 15-16**). Nakkaş, üç kez tekrarlayarak güçlü biçimde vurguladığı imge kalıbını, Osmanlı Devleti'nde sürekliliğin teminatını temsil eden iki önemli unsurla ilintililendirerek tasvir etmiştir.[495]

---

[490] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a ve *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 38a

[491] Feridun Ahmed Bey'in aktardığına göre "pîrlik demine ve ihtiyârlık 'âlemine" erişen Kanûnî, Allah'ın vücuduna kuvvet ve sıhhat vermesiyle birlikte âkıbet hayrı ve hüsn-i hâtime (islâm üzerine imanlı bir şekilde ölmek) dileğiyle sefere çıkma kararı almıştır. Bkz. *Nüzhetü'l-ahbâr*, s. 91; TSMK H. 1339, vr. 6a. Yazdığı mersiye ile *Nüzhetü'l-ahbâr*'da yer bulan şair Bâkî de hem gazi hem de şehit unvanı alan merhum Sultanın ebedî mekânının cennet olduğunu dile getirmektedir: "*Minnet Hudâya iki cihânda kılup sa'îd/ Nâm-i şerîfûñ eyledi hem gâzî hem şehîd*". Bkz. Şentürk S. 401, 418.

[492] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a

[493] Toraman, "Kanûnî'nin Son Seferini Konu Alan Bazı Tasvirlerdeki Sembolik Dil Üzerine", *Osmanlı Araştırmaları*, S. 52, (Haziran 2018), s. 1-40.

[494] Nakkaş Osman'a atfedilen tasvirlerde sıklıkla kullanıldığı belirtilen su kıyısındaki ağaç kütüğü imgesine, nakkaşın doğa betimlemelerindeki "natüralistik" üslûp özelliğini yansıtan bir unsur olarak ilk kez Zeren Tanındı (Akalay) dikkat çekmiştir. Kanûnî'nin 1520-1555 yılları arasındaki saltanat döneminde yaşanan olayları içeren 965/ 1558 tarihli *Süleymannâme*'de (TSMK H. 1517), Osmanlı ve Macar askerleri arasındaki savaşı canlandıran tasvirde (vr. 353a), su kıyısındaki yeşil yapraklı ot kümeleri ile ağaç kütüğünün, *Sigetvar Seferi Tarihi*'nde (TSMK H. 1339) Sultan Süleyman'ın cenazesinin canlandırıldığı tasvirde (vr. 103-104a) tekrarlandığını dile getirmektedir. Bkz. Tanındı (Akalay), "The Forerunners of Classical Turkish Miniature Painting", s. 34.

[495] E. Fetvacı *Nüzhetü'l-ahbâr*'daki (TSMK H. 1339) tasvirlerde, II. Selim'in padişah babasının tatışmasız varisi, Sokollu Mehmed Paşa'nın da Osmanlı Devleti'nde sürekliliğin teminatı olarak sunulduğunu belirtmektedir. Bkz. Fetvacı, *Sarayın İmgeleri*, s. 153.

Kompozisyonda belirli bir ikonografik düzenlemeye göre yer verildiği anlaşılan "sürgün vermiş kesik ağaç gövdesi" motifi, *Nüzhetü'l-ahbâr*'dan[496] önce 965/ 1558'de tamamlanan *Süleymannâme*[497] tasvirlerinde bulunduğu gibi Nigârî tarafından yapılan Kanûnî'nin yaşlılık portresinde[498] de bulunmaktadır (**Detay 18**).[499]



Detay 18. TSMK H. 1524, vr. 8a (**Resim 20**'den ayrıntı)

Söz konusu imge kalıbı, Kariye Müzesi'ndeki fresklerden Türkiye Cumhuriyeti Devleti için tasarlanan ilk anıta kadar yaygın biçimde kullanılagelen kült bir simgedir.[500]

---

[496] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339
[497] *Süleymannâme*, TSMK H. 1517
[498] *Albüm*, TSMK H. 2134, vr. 8a
[499] Ağaç kütüğü imgesinin sembolik anlamıyla ilgili benzer bir yaklaşım, Fatma Sinem Eryılmaz Arenas-Vives'in doktora tezi çalışmasında bulunmaktadır. Burada, Ârifî Fethullah Çelebi'nin, *Şehnâme-i Âl-i Osmân* adlı eserinin, Kanûnî'nin 1520-55 yılları arasındaki saltanat dönemini içeren beşinci cildi 965/ 1558 tarihli *Süleymannâme*'de (TSMK H. 1517), vr. 353a, vr. 393a ve vr. 570a'daki tasvirlerde, akarsu kıyısında görülen kesik ağaç gövdelerinin, çatışma sahnelerinde yakınında bulunduğu düşman askerinin ölümüne, av sahnesinde ise yakınında bulunduğu av hayvanının ölümüne işaret ediyor olma ihtimali bulunduğunu dile getirmektedir. Bkz. Fatma Sinem Eryılmaz Arenas-Vives, "The Shehnamecis of Sultan Süleyman" ', s. 196-198. Serpil Bağcı, Nigârî tarafından yapılan portrede (TSMK H. 2143, vr. 8a) Kanûnî'nin düşünceler içinde dolaştığı bahçenin, çeşit çeşit çiçekler yerine "üzerinde tek bir taze dalı kalmış kurumuş ve kesilmiş ağaç gövdesi" ile temsil edilmesini, Sultanın gösterişten uzak yaşlılık yıllarının bir yansıması olarak görmektedir. Bkz. Meyer zur Capellen ve Bağcı, "İhtişam çağı", s. 104. Bu imgenin söz konusu tasvirde (TSMK H. 2143, vr. 8a) kült bir motif olarak resmedildiği hakkındaki görüş için bkz. Toraman, s. 15-18.
[500] Serpil Bağcı, bu motifin İstanbul ve Anadolu'daki kilise ve manastırlarda kullanıldığına dikkat çekmektedir. Bkz. Serpil Bağcı, "Adem'den III. Mehmed'e: Silsilenâme", **Padişahın Portresi: Tesavir-i Al-i Osman**, Jale Alguadiş ve dğr. (çev.), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2000, s. 195. Kariye Müzesi mozaik ve freskolarında yaygın biçimde kullanılan motifin, Meryem'e müjde sahnesi ikonografisindeki yeri hakkında bkz. Sedat Bornovalı, "Bizans Mimarlığında Müjde Sahnesinin Yeri", (**Yayımlanmamış Doktora Tezi**, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı, 2008), s. 39-71. Heinrich Krippel tarafından, 1925'de Türkiye Cumhuriyeti Devleti için tasarlanan ilk anıtın kaidesinde de aynı motifin bir çeşitlemesi bulunmaktadır. Bkz. Ü. Aylin Tekiner, **Atatürk**

Diğer taraftan *Zafernâme*'de aynı konunun ikinci kez canlandırıldığı tasvirde[501] bu imge kalıbına yer verilmediği gibi herhangi bir ağaç unsuru da betimlenmemiştir. Bu oldukça dikkat çeken düşündürücü bir farklılıktır. Naaşın yola çıkarılmasıyla ilgili sahnenin ikinci yorumunda, ağaçlar ve canlı doğa betimi yerine Osmanlı ordusunun kalabalığını ve sefer alayının görkemini yansıtan çok sayıda figüre yer verilmiştir. Nakkaşın, bu nedenle zeminde yeşilin oldukça açık ve soluk bir tonunu kullanmayı tercih ettiği görülmektedir (**Resim 2**).



Resim 2. Kanûnî'nin naaşı yolda, *Zafernâme*, CBL T. 413 vr. 113b-114a © The Trustees of the Chester Beatty Library, Dublin

4.5.1. Doğa Betimi

Tasvir sanatının sembolik ve şematik resim dili göz önünde tutulduğunda, *Nüzhetü'l-ahbâr*'da Kanûnî'nin naaşının gizlice yola çıkarılmasının canlandırıldığı

Heykelleri: Kült, Estetik, Siyaset, İstanbul: İletişim Yayınları, 2010, s. 91. Bu imge kalıbının bir karşılığı *Aşıkpaşaoğlu Tarihi*'nde de vardır. Bkz. Derviş Ahmed Âşıkî, s. 68. Zamanla bir ağaç kütüğü haline dönüşen ağaç ve hayat ağacı ikonografisi için bkz. Zofja Ameisenowa, "The tree of life in Jewish iconography", W. F. Mainland (çev.), **Journal of the Warburg Institute**, Vol. 2 (Apr., 1939), Nr. 4, ss. 326-345.

[501] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a

kompozisyonun[502] ön plânındaki su kıyısının daha "natüralist" bir üslûpta betimlenmesi dikkat çekmektedir.[503] Resim alanının yatay ekseni boyunca uzanan yeşil şerit, dört tarafı Almas Nehri ile çevrili Zigetvar Kalesi'nin bulunduğu bölgenin bataklık ve sazlık alanını temsil ediyor olmalıdır (**Detay 19**).[504]



Detay 19. TSMK H. 1339, vr. 103b-104a (**Resim 1**'den ayrıntı)

Su kıyısı betiminde yüzeyi harelendiren bir boyama tekniği kullanılarak zemine doku etkisi kazandırılmıştır. Kıyı boyunca fışkıran ot kümeleri, gölgelendirme yapılarak belirginleştirilmiştir. Bunun gibi tepelerin üstündeki ağaçların taç kısmına, gövde ve dallara hacim kazandırılmıştır. Tepelerin üstündeki ağaçların arkaya doğru gittikçe küçülmesi, zeminde kullanılan yeşil rengin ön plândan geriye doğru solgunlaşması, zemin renginin ufuk hattını çizen tepelerde grimtrak bir renge bürünmesi, kompozisyona kısmen derinlik etkisi kazandırmaktadır. Bu betimlemeler, nakkaşın gözleme dayalı gerçekçi yaklaşımını yansıtan ayırt edici kişisel üslûp özellikleri arasındadır (**Resim 1**).

4.5.2. Balıklı Göl

Zafernâme'deki kompozisyonun[505] sağında alt cetvelin hemen üst kısmında içinde balıkların yüzdüğü ve yarısı görünen bir su birikintisi betimlenmiştir. Zamanla

[502] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a
[503] Z. Tanındı, *Süleymannâme*'de (TSMK H. 1517, vr. 353a) ve *Nüzhetü'l-ahbâr*'da (TSMK H. 1339, vr. 103b-104a) su kıyısında yeşil yapraklı ot kümeleri ve ağaç kütüğünden mürekkep doğa betiminin benzer biçimde tekrarlandığına dikkat çekerek, gözlemlediği bu "natüralistik" betimlemeleri, kişisel üslûbu ve nakkaşın kimliğini saptamayı sağlayacak bir ölçüt olarak ele almıştır. Bkz. Zeren Tanındı (Akalay), "The Forerunners of Classical Turkish Miniature Painting", s. 34.
[504] Zigetvar Kalesi'nin bulunduğu çevre hakkında bkz. Demireğen, s. 61. Géza David, "Sigetvar", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C. 37, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2009, s. 157-159.
[505] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a

oksitlenerek karardığı anlaşılan gümüş yaldızlı yüzeyde betimlenen iri balık motifleri, çizgisel çalışılmış olup renklendirilmemiştir (**Detay 20**).



Detay 20. CBL T. 413, vr. 113b, (**Resim 2**'den ayrıntı)

Nüzhetü'l-ahbâr'daki tasvirde[506] Almas Nehri'ni temsil eden su kıyısını yansıtan yeşil şerit çift sayfalık kompozisyon boyunca ön plânda ilerlerken, sahnenin ikinci yorumunda betimlenen su unsuru daha çok küçük bir gölü andırmaktadır. Ayrıca su kıyısındaki yeşermiş gümrah ot kümeleri yerine çakıl taşları tasvir edilmiştir (**Detay 20**).

Nakkaşın aynı sahneyi ikinci kez canlandırırken *Nüzhetü'l-ahbâr*'daki tasvirde[507] işlenen konuya uygun biçimde seçip kullandığı "sürgün vermiş kesik ağaç gövdesi" motifinin yerine içi balık dolu su imgesine neden yer verdiği sorusunu cevaplandırmak daha güçtür. Vezîriâzamı temsil eden figürün önünde betimlenen bu ayrıntı, saltanatın devrinde oynadığı kilit rol itibarıyla "sürgün vermiş kesik ağaç gövdesi" motifinde olduğu gibi Sokollu Mehmed Paşa ile doğrudan bağlantılandırılarak "okunamamaktadır". Vezîriâzamı temsil eden figür ön plânda olmasına rağmen oldukça silik betimlenmiştir (**Resim 2**). Nakkaşın bu görsel yorumunda, tasvirin[508] yapıldığı dönemde Sokollu Mehmed Paşa'nın gücünü kaybetmeye başlamış olmasının etkisi olabilir.

[506] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a
[507] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a
[508] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a

Burada[509] Sokollu Mehmed Paşa'yı temsil eden figürün yeri ilk kompozisyonla[510] aynı olmasına rağmen, nakkaşın hem zemin renginde hem de Vezîriâzamı temsil eden atlı figürde birbirine yakın tonlarda açık ve soluk renkleri tercih etmesi, ön plândaki figürün leke değerini azaltıp belirsizleştirerek, figürün kompozisyondaki görünürlüğünün oldukça azalmasına yol açmıştır. (**Resim 2**).

İçi balık dolu su imgesi, suyun hayat verip canlandıran özelliğiyle birlikte daha çok refah-bolluk gibi kavramları ve bu yönde taşınan dilekleri çağrıştırmaktadır.[511] *Zafernâme*'de Kanûnî'nin Erdel Banını huzuruna kabul etmesinin canlandırıldığı çift sayfalık kompozisyonun[512] ön plânında da içi balık dolu su imgesinin bulunması, buradaki tasvirlerde tekrarlanan bir betimleme olarak dikkat çekmektedir (**Detay 21**).



Detay 21. CBL T. 413, vr. 55b (**Resim 16**'dan ayrıntı)

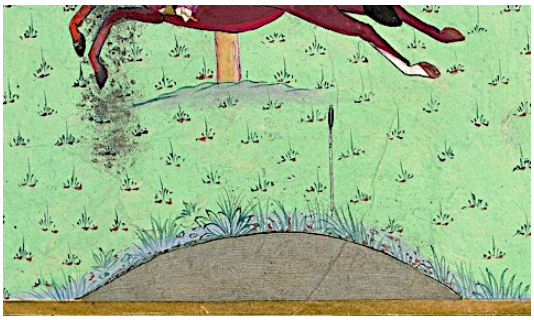
Nigâr Anafarta'nın *Hünernâme*'de[513] Mehmed Bey tarafından yapıldığını ileri sürdüğü tasvirlerde gümüşle yapılan nehirlerde yüzen çeşitli balık figürleri bulunduğunu belirtmesi, bu tasvirleri yapan nakkaş veya nakkaşların kimliğini belirleme konusunda ilgi ve merak uyandırmaktadır.[514] N. Anafarta'nın bahsettiği tasvirler arasında özellikle II. Murad'ı (sal. 824-848/ 1421-1444) bir sırığın ucundaki hedefe ok atarken gösteren

[509] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a
[510] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a
[511] Balık imgesinin simgelediği kavramlarla ilgili olarak bkz. Yaşar Çoruhlu, **Türk Mitolojisinin Ana Hatları**, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2010, s. 165. Ayrıca bkz. Gönül Öney, "Anadolu Selçuk Sanatında Balık Figürü", **Sanat Tarihi Yıllığı**, II, (1966-1968), s. 142-159, (s. 160-168 Ing.).
[512] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 55b-56a
[513] *Hünernâme* I, TSMK H. 1523
[514] Nigâr Anafarta, *Hünernâme Minyatürleri ve Sanatçıları*, s. XI.

tasvirin[515] ön plânındaki içi balık dolu su birikintisi, *Zafernâme* tasvirindeki[516] emsaliyle büyük ölçüde eşleşmektedir (**Resim 23-Detay 22**).



Resim 23. II. Murad'ın direkteki hedefe ok atması, *Hünernâme* I, TSMK H. 1523, vr. 138b (Fotoğraf, Topkapı Sarayı Müzesi Müdürlüğü'nün izniyle kullanılmıştır)



Detay 22. TSMK H. 1523, vr. 138b (**Resim 23**'den ayrıntı)

Bu noktada, söz konusu tasvirleri yapan nakkaşların kim olduğu konusunda ileri sürülen tüm görüşlerin yeterli belge ve bilgi bulunmadığı için tartışmaya açık durumda

[515] *Hünernâme* I, TSMK H. 1523, vr. 138b
[516] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a

bulunduğu göz önünde tutulmalıdır. Bunun gibi bir tasvirdeki herhangi bir imge kalıbını veya tekrar edilen bir ayrıntıyı tek bir nakkaşa mal etmek de mümkün değildir. *Zafernâme* tasvirindeki[517] balıklı göl imgesini, *Hünernâme*'deki tasviri[518] yapan bir başka nakkaşın taklit etmiş olma ihtimali de vardır.[519]

4.5.3. "Canlı" Yeşil Zemin

Nüzhetü'l-ahbâr'daki kompozisyon[520] alanının yatay eksen boyunca paftalara ayrılarak düzenlenmesi, sefer alayı ile birlikte cenazenin yola çıkarılmasının canlandırıldığı tasvirde betimlenen figürleri tematik bağlamda gruplandırma imkânı sağlamıştır. Ön plândaki yeşil zeminde, yakın maiyetindeki küçük grup ve ardındaki vezirlerle birlikte ilerleyen Sokollu Mehmed Paşa bulunmaktadır.[521] Ortadaki açık yeşil zeminde, içinde naaşın ve Sultanın yerine geçirilen Has Oda ağasının bulunduğu saltanat arabası ve önünde ilerleyen altın üsküflü solaklar konumlandırılmıştır. Arka plânın sağında aynı zamanda Kanûnî'nin ilk türbesini temsil eden otağ-ı hümâyûn, soldaki grimtrak tepelerdeyse tören başlangıcında nefir ve kös çalan bir bölük atlı asker tasvir edilmiştir (**Resim 1**).

Ön plândaki yeşil zeminde konumlandırılan grup, başta Sokollu Mehmed Paşa olmak üzere ölümden haberdar olan ve bu durumu ordudan gizleyen sınırlı bir çevreyi temsil etmektedir.[522] Buradaki figürlerin üzerinde sıralandığı "yeşil zemin" tasvirde

---

[517] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a

[518] *Hünernâme* I, TSMK H. 1523, vr. 138b

[519] Bu konuyla ilgili olarak bkz. Serpil Bağcı, "Kitap Resimlerinin Kaynakları: Dolaşan İmgeler", s. 35-50; Filiz Çağman, "Sultan Sencer ve Yaşlı Kadın Minyatürlerinin İkonografisi", **'Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar' Güner İnal'a Armağan**, Ankara, Hacettepe Üniversitesi, 1993, s. 87-116; Zeren Tanındı, "Mihr-ü Müşteri Minyatürlerinin İkonografik Çözümlemesi", **'Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar' Güner İnal'a Armağan**, Ankara, Hacettepe Üniversitesi, 1993, s. 457-490.

[520] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a

[521] Z. Tarım, *Nüzhetü'l-ahbâr*'daki cülûs sahnesinde (TSMK H. 1339, vr. 110b-111a); Vezîriâzam Sokollu Mehmed Paşa, 3. Vezir Ferhad Paşa, 4. Vezir Ahmed Paşa ve 5. Vezir Kızılahmedli Mustafa Paşa olmak üzere dört vezirin betimlendiğine, Göle Kalesi'ni fethe gönderildiği için nakkaşın gerçekçi bir yaklaşımla 2. Vezir Pertev Paşa'yı tasvir etmediğine dikkat çekmektedir. Bkz. Tarım, "The Depiction of Ceremonies in Ottoman Miniatures: Historical Record or a Matter of Protocol?", s. 268. Naaşın yola çıkarılmasıyla ilgili tasvirde (TSMK H. 1339, vr. 103b-104a) de Sokollu Mehmed Paşa'nın ardında ilerleyen üç atlı vezir figür belirgin olup, bunların gerisindeki dördüncü figürün yalnızca baş kısmının tasvir edildiği görülmektedir. Bkz. **Resim 1**.

[522] Saltanat arabasının yanındaki atlı figürün, Sokollu Mehmed Paşa'nın timsali olabileceği dile getirilmiştir. Bkz. Tarım, *XVI. Yüzyıl Osmanlı Devleti'nde Cülûs ve Cenaze Törenleri*, s. 116; Tamcan, s. 149. E. Fetvacı, metinde Vezîriâzamın ölüm şüphesini dağıtmak üzere arabaya yanaşıp bazı belgeler okuduğundan söz edildiğini hatırlatarak, padişahın hemen eteğinde, onun gölgesi ve vekili sıfatıyla Dîvân-ı Hümâyûn'da oturmuş olacağı aynı konumda betimlenen figürün, Sokollu Mehmed Paşa'yı temsil ettiğini belirtmektedir. Bkz. Fetvacı, *Sarayın İmgeleri*, s. 157-158. *Zafernâme*'de aynı sahneyi canlandıran kompozisyonda (CBL T. 413, vr. 113b-114a) yer verilen Farsça beyitlerde,

işlenen asıl konuya işaret eden "altı kalın bir çizgi" olup, farklı anlam katmanları barındırmaktadır (**Resim 1**).

Özellikle tasvirin ön plânındaki çayırlık zemini, ülkenin yani sultanın mülkünün bir simgesi olarak okumak mümkündür. *Nüzhetü'l-ahbâr*'da,[523] Kanûnî'nin ölümü üzerine yazdığı mersiye ile yer bulan Bâkî'nin yazdığı bazı beyitlerde çimen-ülke eşitliği kuran mecazlı anlatımlara yer vermiş olması, eseri resimlendiren nakkaşın söz konusu görsel yorumunu anlamlandırmak açısından dikkate alınabilir.[524]

Kanûnî'nin ölümünü ve saltanatın devrini ilân etmek üzere sefer dönüşü düzenlenen tören alayı eşliğinde Zigetvar'dan yola çıkılmasının canlandırıldığı tasvirde,[525] şiir dilinde mevcut bulunan çimen-ülke eşitliğini kuran metaforun görsel bir karşığını bulmak mümkündür. Zigetvar Kalesi'nin bulunduğu bölgeyi temsil eden su kıyısındaki canlı yeşil zemin, üzerindeki sürgün vermiş kesik ağaç gövdesi ve atlı vezîriâzam figürüyle birlikte alegorik özellikte bir betimlemedir. Burada, Sokollu Mehmed Paşa'nın askerî-bürokratik rolünün öne çıkarıldığı, kuşatmanın ve seferin başarılı sonucunun vurgulandığı, hanedanın ve mülkün sürekliliğini sağlama konusunda üstlendiği rolün altının çizildiği söylenebilir.

Diğer taraftan su kıyısında biten gümrah ot kümeleri, hareli yeşil zemin ve sürgün vermiş kesik ağaç gövdesi, cenazenin gizlice yola çıkarılmasının canlandırıldığı tasvirde[526] kalıcı yerine gömülmesi hayli geciken Sultanın naaşıyla ilgili oluşabilecek herhangi bir olumsuz imgelemin ya da düşüncenin önünü kesecek nitelikte "iç acıcı" bir görüntü sunmaktadır.[527] Bu betimlemenin naaşın İslâmi usullere uymayan işlemlere

---

Sokollu Mehmed Paşa'yı temsil eden figürün tasvirdeki konumu açık olarak belirtilmiştir: "Arabanın yanında büyük veziri/ Her zaman onun yakını olduğu gibi". Bu çeviri için Prof. Dr. Mehmet Kanar'a çok teşekkür ederim.

[523] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339

[524] Divan şiirinde çimen-ülke eşitliği kuran mecazlı anlatım için bkz. Nurdan Tuhfe Toçoğlu, "Necati Bey, Bâkî, Nef'î ve Nedim'de Doğadan Mekâna Dönüşüm", (**Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, Bilkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2008), s. 39-40. Bu kitabın (TSMK, H. 1339) tasvirlerinde şair ile nakkaşın benzer metaforları kullandığına yönelik görüş için bkz. Toraman, s. 23-24.

[525] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a

[526] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a

[527] Feridun Ahmed Bey, kırk iki gün sonra taht altından çıkarılan naaştan, İstanbul'daki kalıcı yerine defnedilinceye dek attar tablası gibi ıtırlı kokular saçıldığını dile getirmektedir. Bkz. *Nüzhetü'l-ahbâr*, s. 194; TSMK H. 1339, vr. 96b-97a. Z. Tarım, alınan ilk tedbirlerin yeterli görülmemesi üzerine yola çıkmadan önce naaşa uygulanan tahnit işlemlerinin yenilendiğini belirtmektedir. Bkz. Tarım, *XVI. Yüzyıl Osmanlı Devleti'nde Cülûs ve Cenaze Törenleri*, s. 113. Ayrıca bkz. Tamcan, s. 152 ve *Nüzhetü'l-ahbâr*, s. 199; TSMK H. 1339, vr. 101b.

maruz kalıp müellifin ifadesiyle "*merkad-ı mutahharlarına*"[528] defninin gecikmesini temize çıkaran bir mahiyette olduğu da söylenebilir. İçinde naaşın gizlendiği ve vefat eden Sultanın yerine bir başkasının geçirildiği "sır dolu" saltanat arabasının yeşil renkle perdelenmesini de yine bu bağlamda değerlendirmek mümkündür.

Naaşın yola çıkarılmasıyla ilgili sahnenin ilk yorumunda[529] ölümü gizleyen kişiler, Devlet-i Âliyye-yi Osmâniyye'nin yüksek menfaatini gözetip koruyan ve mülkün bekâsını temin eden kişiler olarak ayrıcalıklı durum ve konumlarını belli eden bir zemin üzerinde sıralanmıştır.[530]

Nüzhetü'l-ahbâr'da, Vezîriâzamın vefat haberini aldıktan sonra otağını derhal boşalttırıp halvete girdiğinde içine düşülen zor durumu atlatmak üzere Allah'a yakarmasının anlatıldığı kısımda nazmedilen Farsça dizeler, su kıyısındaki yeşil zemin betimlemesinin taşıdığı anlama derinlik kazandırmaktadır. Buradaki beyitlerin Türkçe karşılığı şöyledir:

"Ey bütün varlık kendisinden meydana gelen (Tanrı)
Güçsüz toprak seninle güç buldu

Senin varlığın suret kabul etmez
Ne sen kimseye benzersin ne kimse sana

Değişime uğramayan ancak sensin
Ölmemiş olan ve ölmeyecek olan sensin

Biz hepimiz faniyiz bekâ sadece sana hastır
Yücelik ve kutluluk mülkü senindir

Seni söylemeyen sussa daha iyidir
Seni anmayan unutulsa daha iyidir

[528] *Nüzhetü'l-ahbâr*, s. 194; TSMK H. 1339, vr. 97a.
[529] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a
[530] *Nüzhetü'l-ahbâr*'da Sokollu Mehmed Paşa'nın imgesinin öne çıkarılması konusunda bkz. E. Fetvacı, *Sarayın İmgeleri*, s. 149-164.

Bize çare ver ki dostumuz yok
Sen kovarsan kime yüz çevirelim

Ey gam çekenlerin mûnisi bize acı
Ey çaresizlerin çaresi bize çare bul" [531]

Bu beyitler ve Zigetvar Kuşatması sırasında içine düşülen zor durumdan çıkmak için Vezîriâzamın yaptığı dualar, naaşın yola çıkarılmasıyla ilgili tasvirin ön plânındaki "canlı" doğa parçası betimlemesine biraz daha açıklık kazandırmaktadır. Su kıyısındaki canlı yeşil zemin, sürmüş ağaç kütüğü ve bu zeminde ilerleyen atlı Vezîriâzam figürünün bir arada tasvir edilmesi; hem Sokollu Mehmed Paşa'nın dua ve yakarışlarının kabul edildiğini vurgulamaktadır hem de Vezîriâzamın saltanatın sürekliliğini sağlama konusunda oynadığı rolü vurgulamaktadır.[532]

Canlılık, ölümlülük, süreklilik gibi kavramlara dair tasavvur edilen düşünce ve inançlar bağlamında biçimlendirilen görsel anlatımda, meşruiyeti Allah'ın mutlak irâdesine bağlı biçimde açıklanan saltanatın-hanedanın sürekliliği ve mülkün bekası teması, kompozisyonun ön plânında vurgulanmıştır.[533] Yeşermiş doğa parçası üzerinde tasvir edilen, dolayısıyla gücünü bu zeminden alan "sürgün vermiş kesik ağaç gövdesi" imgesi, Kanûnî'nin ölümünü ve II. Selim'in cülûsunu müjdeleyen kült bir motif olarak tam da Sokollu Mehmed Paşa'nın önünde yükselecek biçimde konumlandırılmıştır. Böylece, Vezîriâzamın mülkün bekasını sağlama konusunda oynadığı kilit rol oldukça güçlü biçimde vurgulanmıştır (**Detay 23**).[534]

---

[531] *Nüzhetü'l-ahbâr*, s. 144; TSMK H. 1339, vr. 50a.

[532] İlk *Zigetvarnâme*'yi yazan Bâkî, bu tehlikeli haberi alan Vezîriâzamın Cenâb-ı Hakk'ın yardım ve inayetiyle muvaffak olabilmek için O'nun yüce dergâhına binlerce ağlama ve inlemeyle yöneldiğini, sonunda Yüce Allah'ın yardımıyla fethin nasip olduğunu aktarmaktadır. Bkz. Kaçar, s. 39, 44.

[533] "Sürgün vermiş ağaç kütüğü" alegorik ve kült bir motif olup; hanedanlığın sürekliliğini, soy kütüğü ve kutsalla ilintilendirerek temsil etme potansiyeli taşımaktadır. Osmanlı Devleti'nin kurucu efsanesindeki rüya motifi ve ulu ağaç imgesinde de benzer bir tema bulunmaktadır. Bkz. *Âşıkpaşaoğlu Tarihi*, s. 19-20; Rüya motifini, meşruiyet bağlamında değerlendiren çalışması için bkz. Halil İnalcık, "Tarih: Sadece Tarihten İbaret Midir?", **Kuruluş: Osmanlı Tarihini Yeniden Yazmak**, İstanbul: Hayy Kitap, 2015, s. 41-65.

[534] E. Fetvacı, *Nüzhetü'l-ahbâr*'da, tahtın tartışmasız vârisi II. Selim ile Vezîriâzamın Osmanlı Devleti'nde sürekliliğin teminatını sağlayan kişiler olarak sunulduğunu, iki adamın olumlu görüntüsünün "köklü biçimde iç içe geçmiş, hatta birbirine bağlı" biçimde algılandığını dile getirerek, kitabın resimlerinde "hanedanın sürekliliğin mi yoksa bürokratik sürekliliğin mi yüceltildiği sorusunun" dahi gündeme geldiğini belirtmektedir. Bkz. Fetvacı, *Sarayın İmgeleri*, s. 153.



Detay 23. TSMK H. 1339, vr. 103b (**Resim 1**'den ayrıntı)

Saltanat alâmeti otağ-ı hümâyûnun girişindeki çadırın tepe kısmındaki desende simetrik olarak "imgenin imgesi" biçiminde tekrarlanan sürmüş ağaç kütüğü motifi ise Osmanlı Devleti'nde sürekliliğin teminatı olan Hanedan ailesinin varlığını doğrudan simgelemektedir (**Detay 24**).



Detay 24. TSMK H. 1339, vr. 103b (**Resim 1**'den ayrıntı)

Bâkî, sefer başlangıcında Kanûnî henüz hayattayken kurulan otağ-ı hümâyûndan, "Bu çadırın kubbesi göğe yükseltildi, mızrağı da yerin derinliklerine saplandı" şeklinde

söz etmektedir.[535] Buna benzer şekilde davul ve kös çaldırarak Osmanlı tahtına çıktığı haberini bütün âleme duyuran yeni sultanın "saltanat çadırının iplerinin göklerin kubbesine ve Tuba ağacının dallarına bağlandığını, başkaldıranların boyunlarının ve asilerin başlarının itaat ipine çekildiğini" dile getirmektedir.[536] Otağ-ı hümâyûn imgesinin çağında taşıdığı sembolik anlamı ve önemi yansıtması bakımından bu ifadeler dikkat çekmektedir.

Ayrıca bu tasvirde[537] canlandırılan olayda Kanûnî'nin naaşı araba içinde gizlenmiş olup II. Selim'le buluşmak üzere yola çıkılmıştır. Dolayısıyla burada "saltanat" ve "hanedan" kavramlarını, yeşil renk aracılığıyla cenaze arabasına dönüştüğü belli edilen ve içinde belirsiz bir figürün bulunduğu saltanat arabasından çok, kompozisyonda başlı başına ağırlık teşkil eden "görkemli otağ-ı hümâyûn" imgesi temsil etmektedir. Böylece girişteki çadırın tepe kısmındaki simetrik desende kullanılan söz konusu motifin anlamı belirgin olarak açığa çıkmaktadır.[538]

4.6. Kompozisyonun Odak Noktası

Nüzhetü'l-ahbâr'daki tasvirde[539] işlenen asıl konunun, Zigetvar dönüşü düzenlenen sefer alayı sırasında Kanûnî Sultan Süleyman'ın naaşının "gizlice" yola çıkarılması olduğu göz önünde tutulursa, at sırtında ilerlerken başını çevirip arkasına bakan figürün hareketinin, saltanat arabasındaki belirsiz figürde kodlanan "sır" kavramına işaret ettiğinin ayırdına varılmaktadır.[540]

---

[535] Kaçar, s. 39, 42.
[536] Kaçar, s. 40, 45.
[537] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a
[538] Otağ-ı hümâyûn üzerindeki simetrik desende yer verilen uluyan kurt (veya köpek/ tilki) ile tavşan gibi diğer imgeler de dikkat çekmektedir. Pek çok kültürde uluyan köpeğin evdeki sakinin ölümüne, uluyan kurdun acılı bir ölüme işaret ettiği bilinmektedir. Doğurganlığı simgeleyen tavşan aynı zamanda ölüme de işaret edebilmektedir. Diğer taraftan sürmüş ağaç kütüğü, bahar dalları, dallarda şakıyan kuşlar, söz konusu desendeki tavşan imgesinin de olumlu yönde algılanmasına yol açmaktadır. Ölümü düşündüren önbelirtiler arasında hayvanlarla ilgili olan alâmetler hakkında daha fazla bilgi için bkz. Bkz. Sedat Veyis Örnek, **Anadolu Folklorunda Ölüm**, Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları 218, 1971, s. 15-20.
[539] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a
[540] Geriye yönelen figürün, *Zafernâme*'deki tasvirde de (CBL T. 413, vr. 113b-114a) kompozisyon düzeninde yer verilen bir anlatım kalıbı olduğu ve merkez objeye işaret ettiği dile getirilmiştir. Bkz. Sözeri, "Tekrar ve Fark: Osmanlı Tasvirlerindeki Görünen Gerçeklik ve Örtülü Olanın Anlattıkları", s. 94. Ayrıca "tasvir içindeki tek bir biçimden, sayfa içindeki bir bölüme ya da sayfanın tümüne hâkim" olabilen bu gibi tekrarlanan anlatım kalıplarının, "hikâye içerisinde merkez objeye ulaşabilirliğin ifadesi" ya da "hikâyenin zamansal akışının ifadesi, dolayısıyla hareket yönü için bir ipucu" veya "hikâyeye katılan ve tanıklıkları sayesinde ifadeye zenginlik vermeyi amaçlayan figürlerin oluşturduğu kalıplar" olabileceği dile getirilmiştir. Bkz. Sözeri, s. 91-92.

Geriye yönelen figürün hemen yanındaki atın aynı hareketi tekrarlaması bu konudaki vurgulamayı güçlendirmektedir. Ayrıca ön plândaki iki atlı figürün giysisinde kullanılan kırmızı-yeşil renk ve öndeki süvarinin atındaki zırhın altın yaldızı, saltanat arabasında kullanılan renk paleti ile aynıdır. Atın zırhı ile arabanın yan kısmındaki yaldızlı alanın dikdörtgen formu, diyagonal ekseni vurgulamayı sağlamaktadır. Kompozisyonun sol alt köşesinden başlayıp sağ varaktaki arabaya doğru uzanan diyagonal hatta; sıklık-seyreklik ve renk-leke etkisi bakımından yakınlık ve benzerlik sergileyen düzenleme aracılığıyla oluşturulan görsel vurgunun yöneldiği merkez obje saltanat arabasıdır (**Detay 25**).



Detay 25. TSMK H. 1339, vr. 103b-104a (**Resim 1**'den ayrıntı)

4.6.1. Ak Sakallılar

Bu sahnede canlandırılan olayın geçtiği zaman zarfında gittikçe genişleyen bir çevrenin Kanûnî'nin ölümünden haberdar olduğu veya bundan dolayı şüphe duyulduğu bilinmektedir.[541] Diğer taraftan hem ilk Zigetvarnâme'yi yazan hem de Feridun Ahmed Bey'in kaleme aldığı eserde Kanûnî'nin ölümü ve II. Selim'in cülûsu için yazdığı kasidelere yer verilen Bâkî, Vezîriâzamın kırk sekiz gün boyunca büyük gayret

[541] Selanîkî Mustafa Efendi'nin, Belgrad'a dört menzil kala Kanûnî'nin ölümünün ilân edildiğini anlatırken, "Gerçi merhumun intikâlin bilmemiş kimse kalmamışdı" şeklindeki açıklaması bu bakımdan dikkat çekmektedir. Bkz. *Tarih-i Selânikî* I, s. 47.

göstererek ölüm haberini kendisinden bile gizleyip "sır perdesinde" sakladığını, uygunsuz haberlerin yayılmasını ustalıkla egellediğini aktarmaktadır.[542]

Bu aktarımlarla örtüşen biçimde *Nüzhetü'l-ahbâr*'daki tasvirin[543] ön plânında nakkaşın sembolik sayıda figüre yer verdiği fark edilmektedir. Vezîriâzamın önü sıra ihtiyatla ilerlediği sezdirilen yalnızca iki atlı figür tasvir edilmiştir. Ordugâhtan ayrılırken düzenlenen tören eşliğinde gizlenen cenazenin yola çıkarıldığı anda yaşanan gerilimi ön plâna taşımayı sağlayan bu figürler, aynı zamanda çift sayfalık görkemli kompozisyonda "gerçeğe" ya da diğer bir ifadeyle "saklı olana" işaret ederek, kritik ve karmaşık bir olayın canlandırıldığı tasvirin anlatımına açıklık, uyum ve denge kazandırmaktadır (**Resim 1**).

Olay sırasında oynadıkları rol itibarıyla kompozisyonda[544] ön plâna çıkarıldığı varsayılabilecek kişileri temsil eden kırmızı giysili süvari ile ardı sıra gelen diğer atlı figüre "kâmil insan" tiplemesi kazandırılmıştır. Nakkaşın üslûbunda hâkim olan gerçekçi yaklaşımla birlikte *Nüzhetü'l-ahbâr*'daki tasvirlerin olayın üzerinden fazla bir zaman geçmeden yapıldığı dikkate alındığında, bu yaşlı adam figürlerinin belirli kişileri temsil ettiği yönünde doğan izlenim de güçlenmektedir (**Detay 26**).



Detay 26. TSMK H. 1339, vr. 104a (**Resim 1**'den ayrıntı)

[542] Kaçar, s. 40, 45.
[543] TSMK H.1339, vr.103b-104a
[544] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a

Bu kişilerin, Vezîrazâmın maiyetinde söz konusu kritik süreci yürütme konusunda etkin rol üstlendiğini, kompozisyonun ön plânında yer verilen "muteber" konumlarından da algılamak mümkündür. Ayrıca figürlerin yaşlı olması ve üzerlerindeki sade giysiler, sefer dönüşünde düzenlenen törenin canlandırıldığı böyle bir tasvirin[545] anlatımına, "cenaze sahnesine" uygun ağırbaşlı atmosferi belli ölçüde kazandırmaktadır.

Temsil edilen kişilerin Vezîriâzama bu süreçte verdiği maddî manevî desteğin boyutunu, timsallerinin kompozisyondaki konumu ve gösterilme biçimleri üzerinden ele alıp daha ayrıntılı biçimde değerlendirmek mümkündür.

4.6.2. Ak Sakallı Figürlerin Sembolik Anlamı

Çift sayfalık kompozisyonda[546] ak sakalla betimlenen yalnızca iki figür vardır. Bu figürler ön plândaki yerleri itibarıyla, müellifin kitabın adında "ahyâr" olarak andığı "sırdaş" gruba dahildir. Vezîriâzamın önü sıra ilerlerken tasvir edilmeleri ilk bakışta sefer alayı düzeniyle ilgili görünse de nakkaşın yaptığı görsel yorumda ak sakallı figürlerin "yardım edip yol gösteren" kimseler olarak tasvir edildiği sezilmektedir. Öndeki kırmızılı figürün başıyla arkasına dönüp diğer taraftan sağ elini ileri doğru uzatması bu bakımdan dikkat çeken bir betimlemedir.

Nüzhetü'l-ahbâr tasvirlerinde sembolik dilin ve alegorik temsillerin sıklıkla kullanıldığı göz önünde tutulursa,[547] "ak sakallı" figürlerin evliya kültünden başlayıp atalar kültüne dek uzanan anlam katmanları üzerinde biçimlendirilmiş olduğu düşüncesi, üzerinde tartışılabilecek bir konu olarak belirmektedir.

Ak sakallı figürleri, "Oğuz Destanı'nın semantik-arkaik yapısında, her şeyi bilen (müdrik koca) aksakal bilgin kişi karakteri ile bağlantılı"[548] biçimde okumak mümkündür. Sefer alayı sırasında Vezâriazâmın önü sıra ilerleyen çok sayıda genç adam olmalıdır, nitekim *Zafernâme*'deki tasvirde[549] bunların bir kısmı betimlenmiştir (**Resim**

[545] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a
[546] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a
[547] Bu konuda bkz. Toraman, "Kanûnî'nin Son Seferini Konu Alan Bazı Tasvirlerdeki Sembolik Dil Üzerine", s. 1-40.
[548] Fuzuli Bayat, **Oğuz Destan Dünyası: Oğuznamelerin Tarihî, Mitolojik Kökenleri ve Teşekkülü**, İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2006, s. 79.
[549] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a

2). *Nüzhetü'l-ahbâr*'daki kompozisyonun[550] ön plânında betimlenen iki yaşlı adam, Feridun Ahmed Bey'in kitabın adında "ahyâr"[551] kelimesiyle andığı ve ölümün gizlenmesi konusunda hizmet eden belirli kişilerin timsali olmalıdır. Bu kelimenin tasavvufta dünyanın düzenini sağladığına inanılan zümreyi adlandırmak için kullanılması anlamlıdır. Tasvirde[552] gösterildiğinden çok daha kalabalık olması gereken ön plândaki grup, Vezîrazâmın önünde ilerleyen sembolik sayıda "ak sakallı" iki figürle temsil edilmiştir (**Detay 26**).[553]

Nakkaş, her ne kadar canlandırılan olay sırasında oynadıkları rol itibarıyla "gerçek kişileri" kompozisyonda öne çıkarmış olsa da kritik bir eşiğin canlandırıldığı tasvirde[554] tıpkı destanda olduğu gibi aksakallı "epik varlık" devletin yönetim sistemi söz konusu olduğunda ortaya çıkmıştır.[555]

4.6.3. Yaşlılık Vurgusu

Feridun Ahmed Bey, Kanûnî'nin hasta bir durumda sefere çıkma sebebini ayrı bir başlık altında anlatma gereği duymuştur. Buna göre, Nemçe vilayeti kralının payitahttaki elçisi ve balyosu, sık sık gönderdiği haber ve mektuplarda Sultan ve Vezîriâzam Alî Paşa'nın sağlığı hakkında olumsuz haberler yaymaktadır.[556] Semiz Alî Paşa'nın (sad. 968-972/ 1561-1565) vezaret döneminin ölümle sonlanması ve Kanûnî'nin de sefer sırasında 974/ 1566'da vefat etmesi, bu elçinin raporunda gözle görülür bir hakikate parmak bastığını göstermektedir. Bununla birlikte Feridun Ahmed Bey'in elçinin

[550] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a
[551] "Tasavvufta dünyanın düzenini sağladıklarına inanılan ricâlü'l-gayb zümrelerinden birine verilen ad", bkz. Yazıcı, "Ahyâr", s. 194-195.
[552] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a
[553] Metinde arabanın yola çıkarılış anında, otak önünde devlet erkânının ve solakların araba önünde yürümeye hazır beklediği aktarılmaktadır. Bkz. *Nüzhetü'l-ahbâr*, s. 200; TSMK H. 1339, vr. 103a.
[554] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a
[555] Oğuz Destanı'nın semantik-arkaik yapısında, her şeyi bilen (müdrik koca) aksakal bilgin kişi karakteri ile bağlantılı karakterler ve işlevleri hakkında bkz. Bayat, s. 70-92.
[556] Metne göre elçinin padişahın sağlığı hakkındaki beyanı şu şekildedir: "*Gayetle pîr olmışdur. Her zemân şikeste beste, bir gün sağ olursa iki gün hastadur. Sefere gitmeğe tâkati ve hareket itmeğe kudreti yokdur*" şeklindedir. Vezîr Alî Paşa için de benzer biçimde "*ata binmeğe ve inmeğe ve hareket itmeğe ve sefere gitmeğe*" mecâlinin kalmadığı aktarılmaktadır. Bkz. *Nüzhetü'l-ahbâr*, s. 88; TSMK H. 1339, vr. 2b-3a. Kanûnî'nin sağlığı hakkında yayılan söylentilerin, Zigetvar Seferi'ne çıkma kararı almasında etkili olduğu görüşü hakkında daha fazla bilgi için bkz. Demireğen, s. 30-33.

olumsuz beyanlarını aktardıktan hemen sonra bunları "saçmalık" olarak addetmesi dikkat çekmektedir.[557]

Bâkî, Zigetvar Seferi hakkında yazdığı kısa tarihçede bu konuya oldukça geniş yer vermiştir. Buna göre ülkeyi emniyet ve adaletle yöneten Sultan ömrünün son yıllarında biraz dinlenerek vakit geçirmek istemiştir. Fakat onun bu tavrı yanlış yorumlanmış, ihtiyarlığa yenik düştüğü, adım atacak halinin kalmadığı ve sefere çıkamayacağı söylentileri Macarlar arasında yayılmıştır. Bunun üzerine vergi ve haraç göndermekte gevşeklik ve ihmal göstermeye başlamışlardır. O sırada vezir olan Ali Paşa şişmanlık hastalığı ve vücudunun ağırlığından muzdarip olduğu ve huzurunun kaçmasını istemediği için sefere de çıkmak istemediğinden, bu durumu Sultana tam olarak aktarmamakta ve sürekli barış yollarını takip etmektedir. Sonunda bu fani âlemin sıkıntılarından kurtulup ebedî âlemin rahatına doğru yolculuğa çıkan Ali Paşa'nın yerine "Âsaf gibi tedbirli, iş görmekte eşsiz ve benzersiz, ihtişâm sahibi vezirlerin en muteberi, gece gündüz sürekli iyi hallere sahip, demir gibi sağlam pazulu yiğit, […] gazalarda düşman saflarını yararak ilerleyen mücâhid ve gâzi […]" Sokollu Mehmed Paşa vezir olmuştur ve yukarıda bahsedilen durumu Sultana arz etmiştir. Bunun üzerine Pâdişah gayrete gelerek cesur karakteri ile hemen o gün sefer için gerekli hazırlıkların başlatılmasını emretmiştir.[558]

Nüzhetü'l-ahbâr'da Kanûnî'nin cenazesinin ordudan gizlenerek yola çıkarılmasının canlandırıldığı kompozisyonda[559] ön plânda peş peşe betimlenen ak sakallı atlı iki figürü, Feridun Ahmed Bey'in Sultanın sağlığı hakkında hazırlanan raporları "herze" ve "hezeyân" sayan sözleri bağlamında değerlendirmek gerekirse, bu betimlemenin içerdiği anlam katmanlarından biri daha açığa çıkmaktadır. Tasvirin ön plânındaki ak sakallı figürler, aynı zamanda yaşlılık ve hastalık konusunda yapılan olumsuz eleştiri ve beyanlara karşı âdeta bir cevap niteliğinde resmedilmiş gibi durmaktadır (**Resim 1**).

[557] *Nüzhetü'l-ahbâr*, s. 88; TSMK H. 1339, vr. 3a.
[558] *Fezâi'l-i Cihâd* adlı tercüme eserde Bâkî'nin yazdığı Zigetvarnâme'yi saptayan M. Kaçar, çevriyazı metinle birlikte sadeleştirilmiş metni yayınlamıştır. Burada kısaca aktarılan kısım için bzk. Kaçar, s. 37-38 ve 41-42.
[559] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a

Benzer bir görsel yorum, *Zafernâme*'deki tasvirde de[560] vardır. Ayrıcalıklı konumu ve özenli betimi ile kompozisyonun ön plânında dikkat çeken atlı figür ile ilk tasvirde öne çıkarılan ak sakallı iki figür arasında fark edilen benzer nitelik "pirlik" yaşındaki kimselerin timsali olmalarıdır. Bu bakımdan kompozisyondaki tüm diğer figürlerden ak sakallarıyla ayırt edilen yaşlı adam figürlerinin olgunluk ve bilgelik kavramlarını yansıttığı; düşünce, âdâb ve erkân konusunda daha ileri seviyede bulunan saygın kişileri temsil ettiği varsayılabilir.

Oldukça hasta durumda ömrünün son yılında çıktığı Zigetvar Seferi'nde Kanûnî'ye müteferrika bölüğünde eşlik eden Celâlzâde Mustafa'nın (ö. 975/ 1567) da yaşının ilerlemiş olduğu hatta seferden döndükten bir yıl sonra vefat ettiği bilinmektedir.[561] Celâlzâde Mustafa'nın Kanûnî'nin ölümünden sonra devlet yönetiminde doğan boşluğu doldurma konusunda üstlendiği rol ve Sokollu Mehmed Paşa'ya verdiği destek üzerinde durulan bir konu olmuştur.[562]

"Koca Nişancı" lakabıyla anılan Celâlzâde Mustafa'nın Sultanın ölümünden sonra Zigetvar Seferi'nde üstlendiği rolün, arkaik yapılı destanda merasim düzenleyicisi ve yöneticisi epik varlığın üstlendiği rolle örtüşen nitelikte olması dikkat çeken bir benzerliktir. "Destanın tarihî varyantlarında her şeyi bilen bilgeler, vezir fonksiyonunu yerine getir[mektedir]".[563]

---

[560] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a

[561] Kanûnî Sultan Süleyman'a hastalık döneminde çektiği sıkıntılarla ilgili manevî desteği vermek amacıyla, yaşlılığın hükümdarlar için bir güçsüzlük değil üstünlük olduğu konusunu felsefî bir yorumla işleyen Cicero'nun *De Senectute* (İhtiyarlık Hakkında) adlı eseri, Venedik balyosu Marino de Cavalli (ö. 980/ 1573) tarafından *Der Medh-i Pîrî* (Yaşlılığa Övgü) adıyla uyarlanarak saray tercümanı Murad Beg'e (ö. 992-3/ 1584-85) tercüme ettirilmiştir. Çağındaki anlayışı ve yaklaşımı yansıtan bu bakış açısı, nakkaşın görsel yorumunu anlamlandırmak açısından da dikkate değerdir. Söz konusu eser için bkz. Marino de Cavalli, **Yaşlılığa Övgü: Der Medh-i Piri**, Murad Beg (çev.), Mehmet Aydın (haz.), Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2007. Celâlzâde Mustafa hakkında bkz. Celia Kerslake, "Celâlzâde Mustafa Çelebi", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C. 7, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1993, s. 260-262.

[562] Mevcut nişancının sefer sırasında ölmesi üzerine Celâlzâde Mustafa, Vezîriâzam tarafından ikinci kez bu makama atanmıştır. Bu atama yetkisi sultana ait olduğu için böylece Zigetvar'daki ordugâhta Kanûnî'nin sağlığı konusunda endişe duyulmasının önüne de geçilmiştir. Celâlzâde Mustafa'nın geçiş döneminde yeni padişaha hizmet edecek ideal idareci olduğu belirtilmektedir. Bkz. Şahin, *Kanuni Devrinde İmparatorluk ve İktidar*, s. 158-159. *Nüzhetü'l-ahbâr*'da isimleri anma konusunda ketum davranan sır kâtibi müellifin Celâlzâde Mustafa'dan söz ederken ketum tavrını sürdürmesi dikkat çekmektedir. Bkz. *Nüzhetü'l-ahbâr*, s. 409; TSMK H. 1339, vr. 303b-304a.

[563] Aksakallı epik varlığın destandaki işlevi hakkında bkz. Bayat, s. 79-80. Ayrıca bu noktada, Seyyid Lokman'ın tamamlayamadığı bir *Oğuznâme* nüshasının bulunması, müellifin birlikte uzun yıllar çalıştığı nakkaşların da destanın içeriğine vakıf olabileceğini düşündürmektedir. "III. Mehmed döneminde 1008 (1599-1600) yılında hazırlanan eserin Lokman'a aidiyeti baş kısmında mevcut bir şiirden anlaşılmaktadır. Kitap aslında bir Selçuklu tarihi özetidir ve Osman Bey'in ortaya çıkışına kadar gelir. Muhtemelen Yazıcızâde Ali'nin İbn Bîbî tercümesi esas alınmıştır. Tek nüshası Viyana'da bulunan eser, J.J. W. Lagus tarafından Latince'ye çevrilerek aslı ile beraber yayımlanmıştır (Helsiogforsiae

4.6.4. Mîrâhûr Ferhad Ağa

Nüzhetü'l-ahbâr'daki tasvirde[564] sol varağın ön plânındaki ak sakallı figürler yanlarındaki "yedek" atlarla ya da diğer bir ifadeyle "binicisiz" atlarla ilintili olarak değerlendirildiğinde, figürlerden birinin Sultana yakın rikâb-ı hümâyûn ağalarından "mîrâhur" olma ihtimali belirmektedir.[565]

Selânikî Mustafa Efendi yazdığı tarihte, Belgrad dolaylarındaki aşırı yağışların yol açtığı taşkın sonucu otağ-ı hümâyûnu taşıyan develerin helâk olması üzerine, Kanûnî'nin mîrâhur Ferhad Ağa (ö. 1004/ 1595) ile yaptığı bir konuşmayı nakletmektedir.[566] Bunun gibi *Nüzhetü'l-ahbâr*'da, Zigetvar dönüşü yola çıkılmadan önce yapılan hazırlıkların anlatıldığı kısımda, isimleri anma konusunda ketum davranan müellifin "Mîr-âhûr-ı kebîr Ferhâd Ağa"dan söz etmesi,[567] Ferhad Ağa'nın bu süreçte oynadığı rolün önemini göstermektedir. Dolayısıyla *Nüzhetü'l-ahbâr*'daki tasvirde[568] de nakkaşın Ferhad Ağa'nın imgesine yer vermiş olması mümkün görünmektedir. Figürün yedek atlara yakın konumu ve Feridun Ahmed Bey'in naaşın yola çıkarılmasıyla ilgili hazırlıkları aktardığı metin kısmında adını andığı ender kişilerden biri olması sebebiyle, *Nüzhetü'l-ahbâr*'daki tasvirde[569] ak sakallı figürlerden birinin mîrâhur Ferhad Ağa'yı temsil etme ihtimali öne çıkmaktadır.[570]

II. Selim'in Belgrad'da babasının naaşını karşılamasından sonra cenaze namazı kılınmıştır. Bundan sonra cenaze arabası, ölümün ilanıyla birlikte mirâhurluktan çıkarılan

---

1854), daha sonra Harun Güngör tarafından yeniden neşredilmiştir (TDA, sy. 44, [1986], s. 91-103)."; Bkz. Kütükoğlu, "Lokmân b. Hüseyin", s. 209.

[564] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr.103b-104a

[565] Semra Ögel, naaşın yola çıkarılmasıyla ilgili sahnede "sıradan çıkan" olarak adlandırdığı figür kalıbının temsil ettiği kişinin, sultanın çevresinden ya da hizmetinde olan biri olup olmadığı sorusunu sorarak bu konuya dikkat çekmiştir, bkz. Ögel, "Osmanlı minyatürlerinde zaman-mekân ve hareket", s. 365-368. "Mîrâhur" hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Uzunçarşılı, s. 488. Bayram alaylarında sultan etrafında üzengi ağaları bulunduğu halde büyük mirahurun çektiği murassa eğerli bir ata binerdi, bkz. Uzunçarşılı, s. 198. Ayrıca, "rikâb" kelimesinin sultanın katını ve maiyetini ifade etmesi ve rikâb-ı hümâyûn ağalarıyla ilgili olarak bkz, Abdülkadir Özcan, "Rikâb", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, İstanbul 2008, C. 35, s. 110-111.

[566] *Tarih-i Selânikî* I, s. 20. Aşırı yağışların yol açtığı hasarla ilgili bilgi için bkz. Demireğen, s. 52. Feridun Ahmed Bey'in konuyu aktarırken yalnızca olayı nakledip yapılan şikâyetlere ve konuşmalara değinmemesi, sır kâtibinin ketum yönünü göstermektedir. Bkz. *Nüzhetü'l-ahbâr*, s. 99-100; TSMK H. 1339, vr. 13b-15b. 999/ 1591'de Vezîriâzamlığa kadar yükselen Ferhad Paşa hakkında daha fazla bilgi için bkz. Mehmet İpşirli, "Ferhad Paşa", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C. 12, İstanbul 1995, s. 383-384.

[567] *Nüzhetü'l-ahbâr*, s. 197; TSMK H. 1339, vr. 99b-100a.

[568] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a

[569] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a

[570] Ferhad Ağa'dan bahsedilen kısım için bkz. *Nüzhetü'l-ahbâr,* s. 197; TSMK H. 1339, vr. 99b-100a.

Ferhad Ağa'nın da içinde bulunduğu kişilerin nezaretinde payitahtta doğru yola çıkarılmıştır.[571]

Ferhad Paşa 999/ 1591'de Vezîriâzamlık makamına kadar yükselmiş olup, Rahîmîzâde İbrâhim Çavuş (ö. 998/ 1590 [?]) tarafından yazılan ve 28 Rebîülâhir 988/ 6 Mart 1590'da tamamlanan *Kitâb-ı Gencîne-i Feth-i Gence*'de,[572] Ferhad Paşa'nın 991-998/ 1583-1590 yılları arasında Azerbaycan'a yaptığı sefer anlatılmaktadır. Buradaki iki portresi[573] ile *Nüzhetü'l-ahbâr* tasvirinde[574] betimlenen ak sakallı figür arasında yaş itibarıyla bir benzerlik olduğu görülmektedir.[575]

999/ 1591 yılında Alman-Avusturya İmparatoru II. Rudolf'un (ö. 1020/ 1612), barışı uzatmak için Viyana'dan İstanbul'a gönderdiği elçi heyetinde bulunan Baron Wenceslaw Wratislaw, yazdığı anılarında dönemin baş veziri Ferhad Paşa'nın uzun boylu, esmer yüzlü ve Arnavut asıllı olduğunu aktarmaktadır.[576]

Ferhad Paşa'nın bilinen imgesinin *Nüzhetü'l-ahbâr* tasvirinde[577] betimlenen ak sakallı figürlere olan benzerliğini, Şehnâmeci *Talikizâde*'nin (ö. 1014/ 1606 [?]) *Kitâb-ı Gencîne-i Feth-i Gence*'den[578] beş yıl önce yazdığı tahmin edilen ve Gürcistan Seferi'ni anlattığı eserde bulunan tek tasvirde,[579] büyük ölçüde bulmak mümkündür. (**Resim 24**).[580]

---

[571] Ferhad Ağa'nın mîrâhurluktan çıkarılması ve cenaze arabasını İstanbul'a götüren ekibe katılması hakkında bkz. *Nüzhetü'l-ahbâr,* s. 210-211; TSMK H. 1339, vr. 108b-109b; *Tarih-i Selânikî* I, s. 51.
[572] *Kitâb-ı Gencîne-i Feth-i Gence*, TSMK R. 1296
[573] *Kitâb-ı Gencîne-i Feth-i Gence*, TSMK R. 1296, vr. 10b ve 23b
[574] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a
[575] E. Fetvacı, Dârüssaâde Ağası Mehmed Ağa'nın (ö. 999/ 1590) himayesinde hazırlanan *Kitâb-ı Gencîne-i Feth-i Gence*'nin (TSMK R. 1296) içindeki yirmi tasviri genel üslûp özellikleri bakımından inceleyerek, kitabın içeriğini hamilik ilişkileri çerçevesinde ele alıp değerlendirmiştir. Bkz. Fetvacı, *Sarayın İmgeleri*, s. 123-126 ve 265-268.
[576] Baron W. Wratislaw, **Baron W. Wratislaw'ın Anıları "16. Yüzyıl Osmanlı İmparatorluğundan Çizgiler"**, M. Süreyya Dilmen (çev.), İstanbul: Karacan Yayınları, 1996, s. 46.
[577] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a
[578] *Kitâb-ı Gencîne-i Feth-i Gence*, TSMK R. 1296
[579] *Gürcistan Seferi*, TSMK R. 1300, vr. 10b
[580] Bu eser ve tasvir hakkında daha fazla bilgi için bkz. Fetvacı, *Sarayın İmgeleri*, s. 268-270. Bu noktada Ferhad Ağa/ Paşa'nın, "doğum yılı bilinmediği için" 1569'da ve 1585'lerde tamamlanan iki ayrı kitap resminde de (TSMK H. 1339, vr. 103b-104a ve TSMK R. 1300, vr. 10b) ak sakallı bir adam olarak tasvir edilme ihtimali bulunduğundan söz edilebilir.



Resim 24. Ferhad Paşa'nın Tomanis Kalesi'ndeki dîvânı, *Gürcistan Seferi*, TSMK R. 1300, vr. 10b (Fotoğraf, Topkapı Sarayı Müzesi Müdürlüğü'nün izniyle kullanılmıştır)

4.6.5. Alay Çavuşu

Sefer yürüyüşü sırasında padişahın, devlet ricâlinin ve kapıkulu askerlerinin, öncü kuvvetler ile artçı kuvvetlerin ortasında ilerlediği bilinmektedir.[581] Kanûnî'nin naaşının sefer alayı eşliğinde yola çıkarılmasının canlandırıldığı sahnede, alay-ı hümâyûnu yansıtmak için Vezîrazâm Sokollu Mehmed Paşa'nın ve saltanat arabasının ön plânda tutulduğu bir kompozisyon düzeni esas alınmıştır.

Bayramlarda ve cuma günleri düzenlenen alay-ı hümâyûnlarda çavuşların en başta bulunduğu ve ardından imrahorun ilerlediği yönündeki bilgi, *Nüzhetü'l-ahbâr*'daki ve *Zafernâme*'deki tasvirin[582] ön plânındaki figürleri tanımlamak açısından dikkate

[581] Gülgûn Üçel Aybet, **Avrupalı Seyyahların Gözüyle Osmanlı Ordusu (1530-1699)**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2010, s. 428.
[582] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a ve *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a

alınabilir.[583] Padişahın katıldığı alaylarda başlarında sorguçlu mücevveze bulunan alay çavuşlarının ellerindeki topuzları omuzlarına koyup alayın önünde yürüyerek yol açtığı bilinmektedir.[584] Her iki kompozisyonda da sağ eliyle ileriyi işaret ederken başını arkaya doğru çeviren ön plândaki dinamik figür, yakın maiyetinde bulunduğu yönetici zümreye yol açan bir alay çavuşunun görüntüsünü de vermektedir.

Üzerinde aynı resmî kırmızı giysi ve sorguçlu sarıkla betimlenen söz konusu figür, ilk yorumda yaşlı bir adamken ikinci yorumda genç bir adam olarak betimlenmiştir (**Detay 27**).



Detay 27-28. TSMK H. 1339, vr. 104a (**Resim 1**'den ayrıntı); CBL T. 413, vr. 114a (**Resim 2**'den ayrıntı)

Naaşın gizlice yola çıkarıldığı bir esnada görevlendirilen kişilerin titizlikle seçilmiş olduğu düşünülürse, olayın ilk kez canlandırıldığı *Nüzhetü'l-ahbâr*'daki tasvirde[585] yaşlı bir adam olarak tasvir edilen figürün, müellifin kitabın adında "ahyâr" olarak andığı sırdaş çevreden belirli bir kişiyi temsil ettiği varsayılabilir. Özellikle metinde naaşın teçhiz ve tekvini, arabanın otağdan yola çıkarılması, Belgrad'daki cenaze töreninden sonra arabanın İstanbul'a götürülmesi gibi aşamalarda hizmet eden kişiler

[583] 18. yüzyıldaki bayram alaylarıyla ilgili bu teşrifat kuralı için bkz. Zeynep Tarım, "Onsekizinci Yüzyıl Osmanlı Sarayı'nda Bayram Törenleri", **Prof. Dr. Mübahat S. Kütükoğlu'na Armağan**, Zeynep Tarım (ed.), İstanbul Üniversitesi Yayın No: 4636, Edebiyat Fakültesi Yayın No: 3443, 2006, s. 587.
[584] Uzunçarşılı, s. 393.
[585] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a

arasında adı geçen ender bir kişi olması sebebiyle, tasvirde[586] geriye yönelen "yaşlı" figürün mîrâhur Ferhad Ağa'yı temsil etme ihtimali daha yüksektir.

Bu sahneyi olayın üzerinden fazla bir zaman geçmeden ilk kez *Nüzhetü'l-ahbâr*'da[587] yorumlayan nakkaşın, konuyu gerçekçi bir yaklaşımla betimlediği görülmektedir. Saltanat arabasının içinde insan silueti kazandırdığı ancak suretini betimlemediği kimliği belirsiz bir figür tasvir etmiştir (**Detay 29**). Geriye yönelen atlı figür hem Sultanın hayatta olduğu izlenimi vermek için nasıl bir yola başvurulduğuna işaret etmektedir hem de o anda yaşanan gerilimi, oldukça canlı biçimde yansıtmaktadır.[588]



Detay 29. TSMK H. 1339, vr. 103b (**Resim 1**'den ayrıntı)

4.6.6. Geriye Yönelen Figürün İşlevi

Zafernâme'yi[589] resimlendiren nakkaş söz konusu sahneyi ikinci kez yorumlarken, Kanûnî'nin ölümünden haberdar olan daha geniş bir çevreyi kompozisyona dahil etmiştir. Bununla birlikte başı geriye dönük atlı figürün kompozisyon şemasındaki konumunun, sıra dışı hareketinin ve üzerindeki sade kırmızı giysinin benzer biçimde

[586] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a
[587] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339
[588] Ş. Tamcan, tasvirde (TSMK H. 1339, vr. 103b-104a) araba içinde betimlenen "kavuk" detayının padişahın hâlâ hayatta olduğunu orduya kanıtlama çabalarını yansıttığını belirtmektedir. Bkz. Tamcan, s. 148.
[589] *Zafernâme*, CBL T. 413

değişmeden tekrarlandığı ancak bu kez genç bir adam olarak tasvir edildiği gözlemlenmektedir (**Resim 2**).

Her iki tasvirde[590] de konumu ve sıra dışına çıkan hareketi değişmeden aynı şekilde betimlenen "kırmızılı" figürün kompozisyonda canlandırılan yürüyüş hareketi yönünde ileriye doğru uzanan sağ eli, aynı zamanda bir sonraki tasvire diğer bir ifadeyle bir an önce varılmak istenen hedefe işaret etmektedir. Hem *Nüzhetü'l-ahbâr*'da hem de *Zafernâme*'de bu sahneden sonra II. Selim'in babasının naaşını Belgrad yakınlarında karşılaması canlandırılmıştır (**Resim 4-5**).[591] Resimlendirilmek üzere peş peşe seçilen bu iki sahne, tarihî arka planı olan hadisenin iki önemli aşamasıdır. Bu iki sahnenin ardından gerçekçi biçimde tasavvur edilerek betimlenen hayalî cülûs sahnesi (**Resim 9-7**) gelmektedir.[592]

Kırmızı giysili figüre yüklenen birbirine zıt yöndeki iki hareket, alay-ı hümâyûnun ilerlemeye başladığı anı yansıtırken figüre dengeli ve kararlı bir duruş da kazandırmaktadır. "Sıra dışına çıkan" figür şayet elini ileriye uzatmadan yalnızca arkasına dönük vaziyette betimlenseydi, nakkaş tasvirde yalnızca merak, tedirginlik, şüphe gibi daha olumsuz duyguları yansıtmış olurdu. Kırmızılı figürün sağ elinin ileriye doğru uzanması cenazenin II. Selim tarafından karşılandığı bir sonraki tasvire[593] işaret ederek, her şeyin olması gerektiği gibi gerçekleştiği bilgisini özellikle *Nüzhetü'l-ahbâr*'daki tasvirin anlatımına kazandırmaktadır. Böylece, burada oluşturulan görsel öykünün doruk sahnesinde[594] hâkim olan gerilim unsuru azalıp düşmeye başlamaktadır (**Resim 1**).

Figürün yüklendiği işlevlerden bir diğeri, tasvirde[595] sahnelenen iki ayrı olaya içkin zaman algısını vurgulayıp güçlendirmektir. Saltanat arabasında gizlenen cenazenin derûndan birûna çıkarılmasıyla birlikte sefer alayının yürüyüşe geçmesinin

[590] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a ve *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a
[591] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 107b-108a ve *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 116b-117a
[592] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 110b-111a. *Zafernâme*'de bulunmayan II. Selim'in cülûs sahnesi ikinci kez 988/ 1581'de tamamlanan *Şehnâme-i Selîm Hân*'da canlandırılmıştır (TSMK A.3595, vr. 26b ve MFA 14.693). Bu sahnede neden gerçekleşmeyen bir törenin canlandırıldığı konusundaki tartışma için bkz. Tarım, "The Depiction of Ceremonies in Ottoman Miniatures: Historical Record or a Matter of Protocol?", s. 261-270.
[593] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 107b-108a
[594] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a
[595] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a

canlandırıldığı dramatik sahnede kırmızılı figürün arkasına dönmesi, naaşın gizlice yola çıkarıldığı gerilimli anı güçlü biçimde yansıtırken, ileriye doğru uzanan el sefer alayının harekete geçtiği anla birlikte bir an önce ulaşmak için acele edilen bir sonraki aşamaya işaret etmektedir (**Resim 1**).

Semra Ögel, tasvirlerde donmuş bir anın veya olayın değil, geçmiş ve gelecek bağları olan bir sürekliliğin nasıl anlatıldığını incelediği çalışmasında, kesintisiz-akıcı bir yönlendirme ile zamanda ilerleyişe belirgin bir örnek olarak *Zafernâme*'de Kanûnî'nin naaşının Belgrad'a doğru yola çıkarılmasının canlandırıldığı kompozisyonu[596] ele almıştır (**Resim 2**). Ordunun yürüyüşü doğrultusunda tüm figürler ileriye doğru bakar ve "sessizce" ilerlerken, geriye yönelen atlı figürün, ileri dönük zaman akışına farklı bir boyut kazandırdığını ayrıca bunun anlatımı güçlendiren bir tarz olduğunu dile getirmiştir. Diğer taraftan metnin tamamı okunsa bile tasvirdeki anlatımı çözümleme konusunda "suskun" kalabileceğini, bu nedenle "sıradan çıkan" figür gibi tasvirde yer verilen figürlerin kimliğinin belirlenmesinin, kompozisyon düzeninin ve nakkaşın yorumunun kavranması bakımından önem taşıdığına dikkat çekmiştir.[597]

4.6.7. Geriye Yönelen Figürün Genç Bir Adam Olarak Tasvir Edilmesi

Nüzhetü'l-ahbâr'da[598] oldukça yaşlı betimlenen geriye yönelen figürün bu kez genç bir adam olarak tasvir edilmesi, her iki kitap resminin[599] de Nakkaş Osman tarafından yapıldığı yönünde ileri sürülen görüşleri tartışmaya açan önemli nedenler arasındadır. *Nüzhetü'l-ahbâr* nakkaşının bu süreci yakından gözlemlediği hatta deneyimlediği düşünülmekte olup, betimlediği kişilerin karakteristik yönlerini yansıtıp figürlere portre özelliği kazandırdığı fark edilmektedir.[600] Zigetvar Seferi'nde gelişen

[596] *Zafernâme,* CBL T. 413, vr. 113b-114a
[597] Ögel, "Osmanlı Minyatürlerinde Zaman-Mekân ve Hareket", s. 363-365 ve 372-373.
[598] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a
[599] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a ve *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a
[600] Dikkat çekici bu özellik Osmanlı tasvir sanatında daha çok Nakkaş Osman'a atfedilmektedir. *Nüzhetü'l-ahbâr*'ı Nakkaş Osman'ın resimlendirdiği yönündeki görüşün büyük ölçüde benimsenmesinin önemli bir nedeni bu olmalıdır. Nakkaş Osman'ın Osmanlı sultanlarının portresini biz dizi halinde Seyyid Lokman'ın *Kıyafetü'l-İnsâniyye fî Şemâili'l Osmâniyye* (TSMK H. 1563) adlı eserinde tasvir ettiği, "padişah portreciliği" geleneğinin Sokollu Mehmed Paşa'nın himayesinde başlatılıp geliştirdiği bilinmektedir. Bu konu hakkında daha fazla bilgi için bkz. Bağcı ve diğerleri, *Osmanlı Resim Sanatı*, s. 128-130; Capellen ve Bağcı, "İhtişam çağı", s. 105-106; Çağman, "İstanbul sarayının yorumu: Üstad Osman ve dizisi", s. 164-187; Raby, "Avrupa'dan İstanbul'a", s. 136-163; Necipoğlu, "Bir geçiş dönemi: II. Selim Portreleri", s. 202; Necipoğlu, "Osmanlı sultanlarının portrelerine karşılaştırmalı bir bakış", s. 31, 35.

olayları ve bu olaylarda rol alan belirli kişileri betimlediği tasvirlerde, Sokollu Mehmed Paşa, II. Selim ve Feridun Ahmed Bey'i temsil eden figürler kolayca tanınabilmektedir.[601]

Nüzhetü'l-ahbâr'da ve *Zafernâme*'deki tasvirlerde[602] başı geriye dönük betimlenen kırmızı giysili atlı figürün, arada gözlemlenen belirgin yaş farkından ötürü aynı kişiyi temsil etmediği açıkça ortadadır (**Detay 27**). Diğer taraftan figürün kompozisyondaki yerinin ve üzerindeki giysinin değişmeden aynı biçimde tasvir edildiği görülmektedir. Bu resmî kırmızı giysi, sefer alayında birden fazla kişinin üzerinde olmalıdır. Nitekim hem *Nüzhetü'l-ahbâr*'daki tasvirde[603] hem de *Zafernâme*'deki tasvirde[604] aynı giysi ve sarık başka figürlerin üzerinde de bulunmaktadır (**Resim 1-2**).

Her iki tasvirde[605] benzer biçimde tekrarlanan dikkat çekici figürün ikinci yorumda[606] genç bir adama dönüşmesi, figürün ilk tasvirde yaşlı bir adam olarak tasvir edilen kişiye tâbî herhangi biri olabileceğini, dolayısıyla kim olduğundan çok sefer alayındaki olağan görevinin öne çıkarıldığını düşündürmektedir.

Naaşın yola çıkarılmasıyla ilgili sahnenin ikinci yorumunda[607] bu olayın gizli bir şekilde gerçekleştiğine dair yapılan vurgulama ortadan kalkmıştır. Dolayısıyla *Zafernâme*'deki tasvirde[608] bu konuda rol oynayan belirli bir kişinin temsil edilmediği yönünde bir izlenim doğmaktadır. Nakkaşın ön plânda daha kalabalık bir figür grubuna yer vermesi, geriye yönelen figürü genç bir adam olarak betimlemesi, ön plândaki yaşlı adamları biraz daha arka plâna aktarması bu kompozisyonda[609] dikkat çeken değişiklikler arasındadır (**Resim 2**).

İlk tasvirde[610] arkasına dönüp bakan "yaşlı" adam figürünün Ferhad Ağa gibi belirli bir kişiyi temsil etme ihtimali ise üzerinde durulabilecek bir konudur.[611]

---

[601] Ayrıca bu yönde daha önce ileri sürülen aynı görüş için bkz. Tamcan, s. 101.
[602] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a ve *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a
[603] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a
[604] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a
[605] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a ve *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a
[606] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a
[607] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a
[608] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a
[609] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a
[610] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a
[611] 1004/ 1595'de vefat eden Ferhad Paşa'nın doğum tarihi bilinmemektedir. Bilinen portrelerinde (TSMK R. 1296, vr. 10b ve TSMK R. 1300, vr. 10b) ak sakallı bir adam olarak tasvir edilmiştir. 976/ 1569'da tamamlanan *Nüzhetü'l-ahbâr*

Belgrad'daki cenaze töreninin ardından naaşın bulunduğu arabayı İstanbul'a götüren Ferhad Ağa'nın 1 Safer 990/ 25 Şubat 1582'de yeniçeri ağası olduğu bilinmektedir.[612] Ferhad Ağa sefer sırasında kapıcıbaşı ve mîrâhur olarak Kanûnî'nin yakın maiyetinde bulunmuştur.[613]

Nüzhetü'l-ahbâr'daki tasvirden[614] yaklaşık on yıl kadar sonra tamamlanan bir eserde tekrar canlandırılan aynı sahnede "gerilim" unsuru bulunmamaktadır. Dolayısıyla bu tasvirde,[615] kırmızılı figürün bir eliyle atının yularını tutarken sağ elinin ileriye doğru uzanması, ilk bakışta figürün daha çok sefer alayının harekete geçmesiyle ilgili bir işarette bulunduğu izlenimini doğurmaktadır (**Resim 2**).

Öte yandan kompozisyonda[616] otağ-ı hümâyûn imgesine yer verilmediği için resme bakarak sefer alayının harekete geçtiği zamanı algılayıp kavramak ve mekânın neresi olduğunu tam olarak saptamak güçleşmiştir. Bununla birlikte tasvirin üzerindeki beyitler, sefer dönüşü ordugâhtan ayrılırken düzenlenen tören anının canlandırıldığını açıkça ifade etmektedir.[617] Bu bakımdan sağ varaktaki tepelerin ardında nefir ve kös çalan bir bölük askerin betimlenmiş olması da anlamlıdır. Mehterân bölüğünün törenin başlangıç aşamasında nefîr çalıp nevbet vurduğu bilinmektedir (**Detay 30**).[618]

---

tasvirindeki (TSMK H. 1339, vr. 103b-104a) ak sakallı adam figürlerinden birinin Ferhad Ağa'yı temsil etme ihtimali üzerinde yapılan tartışma için bkz. Bölüm 4.6.3.

[612] Bkz. İpşirli, "Ferhad Paşa", s. 383.

[613] Feridun Ahmed Bey metinde Vezîr Ahmed Paşa, Şeyh Muslihiddin ibn Nureddin ile kapıcıbaşı ve mîrâhûrluk hizmetinde olan Ferhad Ağa'nın çıkan bir fermanla merhum sultanın meyyit-i şeriflerini İstanbul'a götürdüğünü aktarmaktadır. Bkz. *Nüzhetü'l-ahbâr*, s. 210-211; TSMK H. 1339, vr. 109a-109b. Hükümdara yakın ağalardan büyük mîrâhur, padişah ata bineceği zaman atın iç rikâbını, baş kapıcıbaşı da atın dış rikâbını tutardı. Bkz. Uzunçarşılı, s. 488. Ayrıca bkz. Özcan, "Rikâb", s. 545-549.

[614] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a

[615] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a

[616] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a

[617] Tasvir üzerinde yer verilen Farsça beyitlerin çevirisi için bkz. Bölüm 4.10.

[618] Feridun Ahmed Bey, "rıhlet nefîri" çaldıktan sonra atların koşulduğu arabanın otağ-ı hümâyûndan dışarı çıktığını aktarmaktadır. Bkz. *Nüzhetü'l-ahbâr*, s. 200; TSMK H. 1339, vr. 102b-103a. *Zafernâme*'deki tasvirde (CBL T. 413, vr. 113b-114a) sağdaki varağın üst kısmındaki Farsça beyitte; "Sonra gürledi göç davulu/ Benzersiz ordu yola koyuldu" yazmaktadır. Ayrıca bkz. Nuri Özcan, "Mehter", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C. 28, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı, 2003, s. 545-549; Uzunçarşılı, s. 431-433.



Detay 30. CBL T. 413, vr. 113b (**Resim 2**'den ayrıntı)

Zafernâme'deki tasvirin[619] yapıldığı dönemde Kanûnî'nin vefatının üzerinden uzunca bir süre geçtiği için, nakkaşın burada naaşın gizlice yola çıkarılmasıyla ilgili bir betimleme yapmaya gerek duymadığı ve Sultanın vefat ettiğini tasvirdeki anlatıma açıkça kazandırdığı görülmektedir. Dolayısıyla nakkaşın başı geriye dönük betimlediği figürü, ilk tasvirdeki[620] gibi Ferhad Ağa gibi belirli bir kişinin timsali olarak tasavvur edip betimlemediği, hatta bundan özellikle kaçındığı dahi ileri sürülebilir. Naaşın gizlenip ölümün uzun süre duyurulmaması konusunda bazı eleştiri ve sitemlerin yapıldığı bilinmektedir.[621]

Kanûnî'nin son seferinde kapıcıbaşı ve mîrâhur olarak görev yapan Ferhad Ağa'nın 1 Safer 990/ 25 Şubat 1582'de yeniçeri ağası olduğu, kısa süre sonra Rumeli Beylerbeyliği'ne getirildiği, 3 Zilhicce 990/ 29 Aralık 1582'de dördüncü vezir olarak İran Seferi'ne tayin edildiği, 10 Şevval 999/ 1 Ağustos 1591'de vezîriâzamlık makamına kadar yükseldiği bilinmektedir.[622] Ferhad Ağa'nın *Zafernâme*'nin tamamlandığı 987/

[619] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114
[620] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a
[621] Selânikî Mustafa Efendi, Sokollu Mehmed Paşa'nın Kanûnî'nin vefatının ardından düzenlemek istediği dîvânı haber vermek üzere vezirlerin her birinin çadırına Feridun Ahmed Bey'le gece gizlice gittiklerinde, kendilerine verilen sitemli cevapları ayrıntılı biçimde aktarmaktadır. Bkz. *Tarih-i Selânikî* I, s. 36-38.
[622] Ferhad Paşa hakkında daha fazla bilgi için bkz. İpşirli, "Ferhad Paşa", s. 383-384.

1579 yılında saray çevrelerinde kariyerine odaklanmış etkili biri olduğu, buna karşılık Sokollu Mehmed Paşa'nın III. Murad döneminde siyasî gücünün azaldığı, İran Seferi'nin açılmasına karşı çıktığı ve 20 Şabân 987/ 12 Ekim 1579'da uğradığı bir suikast sonuncunda vefat ettiği gibi hususlar dikkate alınırsa; hatırlamak ve hatırlatmak amacıyla yapılan önemli bir kitap resminin[623] ikinci yorumunda[624] geriye yönelen yaşlı adam figüründe meydana gelen keskin değişime yol açan nedenler arasında bu gibi sebeplerin olabileceği de akla gelmektedir.

Zafernâme'yi resimlendiren nakkaş ya da nakkaşların o ana tanık olmadıkları için aynı sahnenin ikinci yorumunda[625] alay çavuşu gibi herhangi bir görevliyi sıradan genç bir adam olarak "gelişigüzel" tasvir etmiş olma ihtimali bulunsa da bu daha düşük bir olasılıktır.[626] Başyapıt niteliğindeki bu tasvir[627] oldukça kalabalık figürlü bir kompozisyon olarak düzenlenmiş olmasına rağmen nakkaşın yapıtını bilinçli bir sekilde tasarladığını varsaymak daha makuldür.

Bunun gibi *Nüzhetü'l-ahbâr*'da oldukça önemli bir sahneyi canlandırırken nakkaşın kompozisyonun[628] ön plânındaki iki atlı figürü rast gele biçimde yaşlı insanlar olarak tasvir etmediğini de söylemek mümkündür. *Nüzhetü'l-ahbâr*'daki tasvirlerin gözleme dayalı biçimde gerçekçi bir yaklaşımla yapıldığı yönündeki görüş sıklıkla dile getirilmektedir.[629]

Zafernâme'nin,[630] *Şehnâme-i Selîm Hân*[631] gibi Nakkaş Osman ve Nakkaş Ali tarafından resimlendirilmiş olma ihtimali, özellikle *Nüzhetü'l-ahbâr*'da tek sayfa halinde düzenlenen huzura kabul sahnelerinin[632] bu iki kitapta benzer biçimde çift sayfalık

[623] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a
[624] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114
[625] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114
[626] Ayrıca bu olasılık, *Nüzhetü'l-ahbâr*'ı bir başka nakkaşın resimlendirdiği görüşünü doğrudan desteklemektedir.
[627] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114
[628] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a
[629] Çağman, "Nakkaş Osman in Sixteenth Century Documents and Literature", s. 197-198; Bağcı ve dğr., s. 111-112, Tamcan, s. 101, 192.
[630] *Zafernâme*, CBL T. 413
[631] *Şehnâme-i Selîm Hân*, TSMK A. 3595
[632] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 178a ve vr. 247b

kompozisyonlar[633] halinde düzenlendiği dikkate alındığında hayli yüksek görünmektedir (**Resim 14-17; Resim 16-18**).[634]

Zafernâme'de, naaşın yola çıkarılmasıyla ilgili sahneyi yeniden yorumlayarak tasarlayan nakkaş veya nakkaşlar, Belgrad'daki ilk resmî cenaze töreninden sonra mîrâhurluktan çıkarılarak Kanûnî'nin naaşının bulunduğu cenaze arabasını İstanbul'a götüren ekipte yer alan Ferhad Ağa gibi belirli bir kişinin yerine, herhangi bir alay çavuşunu temsil eden genç bir adam figürünü tasvir etmeyi bilinçli olarak seçmiş olmalıdır.[635]

4.7. Sır ve Sırdaşlık Temasının Azalması

Kanûnî'nin naaşının Zigetvar'dan yola çıkarılması konusunun işlendiği tasvirler[636] benzer bir kompozisyon şemasında düzenlemiş olmasına rağmen *Zafernâme*'deki tasvirde[637] anlatım tarzının ve yapılan tematik vurgulamaların dikkat çekecek ölçüde değiştiği fark edilmektedir.

İki tasvir[638] arasında gözlemlenen farkı, aynı nakkaşın *Zafernâme* projesinde saray şehnâmecisi Seyyid Lokman'la birlikte çalışmasına bağlı biçimde açıklamaya çalışmak bir seçenek olsa da hem yorum farkının boyutları hem de biçim özellikleri arasında gözlemlenen değişimin boyutları, böyle bir yaklaşımı biraz daha geriye itmektedir. Bu değişimi, *Nüzhetü'l-ahbâr*'ı resimlendiren nakkaşın Seyyid Lokman döneminde tamamlanan *Zafernâme*'nin[639] resimlendirilmesinde görevlendirilmemesine bağlı açıklamak daha makul bir olasılık olarak öne çıkmaktadır.

Nüzhetü'l-ahbâr,[640] Kanûnî'nin ölümünün üzerinden fazla bir zaman geçmeden II. Selim'in sağlığı sırasında tamamlanmış bir eser olup, bu süreci yöneten Vezîriâzamın

---

[633] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 55b-56a ve *Şehnâme-i Selîm Hân*, TSMK A. 3595, vr. 53b-54a
[634] *Şehnâme-i Selîm Hân*'ın (TSMK A. 3595) Nakkaş Osman ve Nakkaş Ali tarafından resimlendirildiği belgelenerek ortaya konmuştur. Bkz. Çağman, "Şahname-i Selim Han ve Minyatürleri", s. 415 ve 442.
[635] Ferhad Ağa'nın mîrâhurluktan çıkarılması ve cenaze arabasını İstanbul'a götüren gruba katılması hakkında bkz. *Nüzhetü'l-ahbâr,* s. 210-211; TSMK H. 1339, vr. 108b-109b; *Tarih-i Selânikî* I, s. 51.
[636] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a ve *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a
[637] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a
[638] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a ve *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a
[639] *Zafernâme*, CBL T. 413
[640] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339

yakın maiyetinde bulunan dar bir çevre tarafından hazırlanmıştır. Zigetvar Seferi'nde etkin rol üstlenen Feridun Ahmed Bey'in yanı sıra büyük bir olasılıkla nakkaşın da dahil olduğu bu çevre, söz konusu süreci yakından deneyimlemiştir. Nakkaş, sefer sırasında askerî harita ve krokiler hazırlamak gibi bir görev de üstlenmiş olabilir.[641] *Nüzhetü'l-ahbâr*'da Sokollu Mehmed Paşa'nın Zigetvar Kalesi'ni keşfe çıktığı tasvirle[642] birlikte ordugâhın ve kalenin kuşbakışı betimlendiği diğer tasvirler, bu ihtimali değerlendiriken dikkate alınabilir (**Resim 25**).[643]



Resim 25. Sokollu Mehmed Paşa'nın Zigetvar Kalesi'ni keşfe çıkması, *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 22a (Fotoğraf, Topkapı Sarayı Müzesi Müdürlüğü'nün izniyle kullanılmıştır)

[641] Feridun Ahmed Bey'in 960/ 1552 yılında kâtip sıfatıyla Sokollu Mehmed Paşa'nın hizmetine girdiği, Dîvân Kâtibi olarak Kanûnî'nin Nahçıvan (1554) ve Zigetvar (1566) seferlerine katıldığı bilinmektedir. Bkz. Yurdaydın, "Sigetvarnameler", s. 124-125. Feridun Ahmed Bey naaşın yola çıkarılmasından önce yapılan son hazırlıkları aktardığı kısımda Vezîriâzamın sır kâtibi olduğunu belirtmektedir. Bkz. *Nüzhetü'l-ahbâr*, s. 198; TSMK H. 1339, vr. 101a. Nakkaşın sefer sırasında askerî harita ve krokilerin hazırlanmasında çalışmış olma ihtimali vardır. Özellikle Zigetvar'daki ordugâhın topoğrafik özellikte betimlendiği çift sayfalık kompozisyon (TSMK H. 1339, vr. 32b-33a) gibi "doğru" ve ayrıntılı mekân betimlemelerinin bulunduğu tasvirlerin varlığı, bu görüşü desteklemektedir. Ş. Tamcan, bu kompozisyonun (TSMK H. 1339, vr. 32b-33a) haritacı bir anlayışla yapıldığına dikkat çekmektedir. Bkz. Tamcan, s. 119. Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi'nde Zigetvar Seferi ile ilgili anonim bir harita (Zigetvar 1566, TSMA, nr. E 12356) bulunmaktadır. Bkz. Fikret Sarıcaoğlu, "Harita", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C. 16, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1997, s. 213.

[642] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 22a

[643] Diğer tasvirler: *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 28a, vr. 32b-33a, vr. 40b, vr. 42a.

Nüzhetü'l-ahbâr'ın hazırlık aşaması boyunca, Feridun Ahmed Bey ve nakkaş arasındaki yakınlık ve iş birliği devam etmiştir. Müellifin gözlem, duygu ve düşüncelerini aklında kaldığı kadarıyla ancak samimi biçimde aktardığını, noksan kalan taraflar için okurdan anlayış beklediğini dile getirerek eserin subjektif yönüne ve noksan taraflarına dikkat çekmesi, sır ve sırdaşlık temasının öne çıkarıldığı eserdeki yaklaşımı yansıtması bakımından kayda değerdir.[644]

Zafernâme[645] ve içindeki tasvirler üzerinde yapılmış kapsamlı çalışmalar henüz yoktur. Bununla birlikte naaşın yola çıkarılmasıyla ilgili tasvirde[646] nakkaşın, *Nüzhetü'l-ahbâr*'daki ilk yorumda[647] işlenen "sır" ve "sırdaşlık" temasını aynı şekilde yansıtmadığı, araba içindeki detayda örtük betimlemeye yer vermediği, bu konudaki gerçekçi anlatım tarzından uzaklaştığı ve bununla birlikte sefer alayını daha görkemli betimlemeye yöneldiği fark edilmektedir (**Resim 2**). Farsça şehnâme tarzında kaleme alınan *Zafernâme*'deki kompozisyonda,[648] dönemin siyasî gelişmelerine bağlı biçimde meydana gelen bir yorum farkı olduğundan söz etmek mümkündür.[649]

4.7.1. Daha Görkemli Bir Ordu Betimi

Naaşın yola çıkarılmasıyla ilgili sahnenin ikinci yorumunda[650] kompozisyon daha geniş bir görüş açısına göre düzenlenmiştir. İlk kompozisyonda[651] arabadaki belirsiz figür dışında toplam kırk üç figür bulunurken, ikinci yorumda seçilebilen figürlerin sayısı yüz elli yedi kadardır. Arka sıradaki tepelerin ardında üst üste betimlenen altın yaldızlı miğferler bu ordunun ne kadar kalabalık, güçlü ve savaşçı olduğunu vurgulayan ayrıntılar arasındadır.[652] Bu bakımdan saltanat arabasının önünde ilerleyen solakların bir kısmının

---

[644] Sonuç kısmında kullanılan bu gibi ifadeler bir anlatım kalıbı olsa da eserin hazırlanma amacı ve kimler tarafından hazırlandığı göz önünde tutulduğunda anlamlıdır. *Nüzhetü'l-ahbâr*, s. 407; TSMK H. 1339, vr. 301b-302a.
[645] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a
[646] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a
[647] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a
[648] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a
[649] III. Murad döneminde Sokollu Mehmed Paşa'nın karşı çıkmasına rağmen 986/ 1578'de Osmanlı-Safevî savaşı başlatılmıştır. Bkz. Bekir Kütükoğlu, "III. Murad", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C. 31, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2006, s. 173.
[650] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a
[651] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a
[652] Koruyucu bir teçhizat olan miğferler dikkat çekici görünüşleriyle devlet törenlerinde ve askerî merasimlerde ihtişamı arttıran bir unsur olarak kullanılmıştır. Bkz. Tülin Çoruhlu, "Miğfer", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C. 30, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2005, s. 23. Savaş meydanlarında altın yaldız sıvamalı bakır miğferlerin parlak görünüşleri düşman üzerinde menfi bir tesir yaptığından Osmanlılar bakır miğfer üretimine 15-17. yüzyıllarda büyük

tüfekli askerler olarak tasvir edilmesi özellikle dikkat çekmektedir.[653] *Nüzhetü'l-ahbâr*'daki ilk yorumda[654] tüfek imgesine yer verilmemiştir (**Resim 1-2**).

Kalabalık bir figür grubuyla birlikte tasarlanan ikinci kompozisyonda[655] ön plândaki grupta betimlenen kişilerin ve yedek atların sayısının da arttığı görülmektedir. Burada ak sakalla betimlenen iki atlı figür bulunmakla birlikte bunların üzerinde gösterişli giysilerin ve ellerinde tören topuzlarının olması, ilk yorumdaki[656] yaşlı adam tasvirlerine kıyasla daha farklı bir görüntü sunmaktadır. Ayrıca yaşlı adam figürlerinin kompozisyondaki konumları bu kez yedek atların biraz daha gerisindedir. Dolayısıyla ön plânda ak sakalla tasvir edilen iki yaşlı süvarinin görevini doğrudan yedek at figürleriyle ilintilendirerek tanımlamak, *Zafernâme*'deki tasvir[657] için geçerli bir yol olmaktan çıkmıştır (**Detay 31**).



Detay 31. CBL T. 413, vr. 114a (**Resim 2**'den ayrıntı)

önem vermiştir. Bkz. Salim Aydüz, "Osmanlı Silahları, Silah Üretim Merkezleri ve Literatürü Tarihi", **Tarih Okulu**, Sayı X, Mayıs-Ağustos 2011, s. 4.

[653] Osmanlı ordusunda tüfeğin etkili kullanımı 16. yüzyılın sonlarına doğrudur. Bkz. Aydüz, s. 12.

[654] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a

[655] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a

[656] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a

[657] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a

Nüzhetü'l-ahbâr'daki tasvirde[658] nakkaş oldukça sınırlı sayıda ve sade giyimli iki kişiyi ön plâna çıkarıp Vezîriâzamın önü sıra ilerlediği bilinen devlet ricâlinden diğer kişileri kompozisyona dahil etmemiştir. Bunun gibi *Zafernâme*'deki tasvirde[659] de ön plânda konumlandırılan daha kalabalık gruptaki gösterişli figürlerin belirli kişileri temsil etme olasılığı vardır. Bu da aynı sahne canlandırılmış olsa dahi tasvirde temsil edilecek diğer kişilerin kimler olacağını belirleyen çeşitli etkenlerin bulunduğunu düşündürmektedir. Dönemin koşulları, temsil edilen kişilerin değişen pozisyonu, hayatta olup olmadıkları, kitapların hazırlanma amacı ve kimler tarafından hazırlandığı bu seçimde belirleyici olmalıdır.

4.7.2. Tasvirlerdeki Zaman Algısı

Zafernâme'deki tasvirde[660] başı geriye dönük betimlenen atlı figürün kırmızı resmî giysisi değişmeden aynı kalmıştır. Bunun gibi beyaz atının siyah eyeri, gruptaki diğer atların üzerinde betimlenen murassa ve işlemeli eyer takımlarına göre oldukça sade bir ayrıntıdır. Diğer taraftan sorguçlu sarık, sadak ve kılıç kuşanmış olarak betimlenen kırmızılı genç adam figürü, dinamik pozisyonu ve konumu itibarıyla kompozisyonda dikkat çekmeye devam etmektedir. Hatta Sokollu Mehmed Paşa'yı temsil eden atlı figürün ardında sayfa kenarında sıkıştırılarak istiflenen vezir grubundan daha fazla dikkat çekmektedir (**Resim 2**).

Bu figürün kompozisyondaki anlatıma katkısı, *Nüzhetü'l-ahbâr*'daki tasvirden[661] farklıdır. İlk yorumda figürün geriye yönelmesi naaşın gizlice çıkarıldığı anı ve arabadaki belirsiz figürü vurgulamayı sağlamaktadır. *Zafernâme*'deki tasvirde[662] naaşın gizlice yola çıkarıldığına yönelik herhangi bir betimleme yapılmadığından, o sırada yaşanan gerilimi yansıtan görsel vurgudan da eser kalmamıştır. Dolayısıyla bu sahnenin ikinci yorumunda[663] aynı pozisyonda betimlenen geriye dönük figür, naaşın "gizlice" yola

[658] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a
[659] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a
[660] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a
[661] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a
[662] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a
[663] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a

çıkarılmasını vurgulamadığı için o sırada yaşanan gerilimi yansıtmakla ilgili bir işlev de taşımamaktadır.

Bu noktada Semra Ögel'in *Zafernâme*'deki kompozisyonda[664] "sıra dışına çıkan" olarak adlandırdığı figürün tasvirin anlatımına yaptığı katkıya dair olan değerlendirmesi öne çıkmaktadır. S. Ögel bu tasvirde donmuş bir anın veya olayın değil geçmiş ve gelecek bağları olan bir sürekliliğin aktarıldığını belirtmektedir. Figürün bakışlarının çizgisinin renk birliği içinde olduğu "matem arabasına" yönelik olduğunu, geriye bakarak ileri dönük zaman akışına farklı bir boyut kazandırdığını, olanları bilinçlendiren çemberi tamamladığını dile getirmektedir.[665] Yansıtılan hüzünlü atmosferden dolayı kompozisyonda ölüm haberinin açıklanmasından öncesinin mi yoksa sonrasının mı canlandırıldığı sorusunun belirdiğini, ancak her hâlükârda ordunun bu olayı bildiğinin anlatıma kazandırıldığını, araba içindeki detayın bu durumu yansıttığını belirtmektedir.[666]

Burada arabanın içinde tabut izlenimi veren düz bir zeminin üstünde vefat eden sultanın sarığı tasvir edilmiştir. S. Ögel'in eve dönüş yolunda betimlenen hareketi "ağır ve hüzünlü yürüyüş yolu", saltanat arabasını "matem arabası" olarak nitelendirip figürlerin yüzünde okunabilen ağırbaşlı hüzünden bahsetmesi, anlatıma kısmen kazandırılan hüzünlü atmosferden kaynaklanıyor olmalıdır. Bununla birlikte arabanın örtüsü ilk yorumda olduğu gibi yeşil değil kırmızıdır. Kırmızı renk, nakkaşın Kanûnî'nin ölümünün üzerinden uzun bir zaman geçtikten sonra yaptığı tasvirde,[667] saltanat arabasını tam olarak "matem arabası" özelliğinde tasavvur ve tasvir etmediğine, daha çok saltanata özgü bir imge olarak betimlediğine işaret etmektedir (**Resim 2**).[668]

"Geçmiş ve gösterilen an, geleceği düşündürmeye bu figür ile başlar" diyen S. Ögel, "sıra dışına çıkan" figürün işlevinin "olayı zamanın karmaşık yapısına bağlamak"

[664] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a
[665] Ögel, "Osmanlı Minyatürlerinde Zaman-Mekân ve Hareket, s. 363-365.
[666] Ögel, "Osmanlı Minyatürlerinde Zaman-Mekân ve Hareket", s. 364.
[667] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a
[668] Zeynep Tarım'ın naaşın Belgrad'da karşılanmasıyla ilgili sahnenin ilk iki yorumunda (TSMK H. 1339, vr. 107b-108a ve CBL T. 413, vr. 116b-117a) "yeşil" örtülü cenaze arabasının perde renginin, *Hünernâme*'deki üçüncü yorumda (TSMK H. 1523, vr. 294a) matem alâmeti olarak en son düşünülecek kırmızı renkte gösterildiğine dikkat çekmesi bu noktada önem kazanmaktadır. Büyük bir olasılıkla Zigetvâr'daki ordugâhtan ayrılırken düzenlenen törende saltanat arabasının örtüsünün zafer ve ihtişam rengi "kırmızı" olduğunu, ölüm açıklandıktan sonra bunun yeşil bir örtüyle değiştirildiğini düşünmektedir. Bkz. Tarım, *XVI. Yüzyıl Osmanlı Devleti'nde Cülûs ve Cenaze Törenleri*, s. 126.

olduğunu dile getirmektedir.[669] İkinci yorumun II. Selim'in vefatından sonra yapıldığı ve III. Murad döneminde tamamlandığı göz önünde tutulursa, sıra dışına çıkan figürün geçmiş ve gelecek arasında kurduğu bağın tasvirde canlandırılan olayın geçtiği zaman zarfıyla sınırlı olmadığı da algılanıp kavranabilmektedir.

Olayın üzerinden kısa bir süre geçtikten sonra ortaya konan ilk tasvirde[670] ise nakkaş, naaşın yola çıkarıldığı ana ve olayın nasıl gerçekleştiğine yani daha çok dondurulmuş bir ana odaklanmıştır. Bu doğrudan doğruya *Nüzhetü'l-ahbâr*'ın[671] hazırlanma amacıyla ilgili bir anlatım tarzıdır. Süreci bizzat yöneten çevrenin bakış açısına göre biçimlendirilen yazılı ve görsel aktarımın inandırıcılığını sağlamak üzere, *Nüzhetü'l-ahbâr*'daki[672] tasvirler oldukça gerçekçi bir yaklaşımla tasarlanmıştır.

4.7.3. Otağ-ı hümâyûn İmgesi

Nüzhetü'l-ahbâr'daki tasvirde,[673] sefer alayının harekete geçtiği anla birlikte cenazenin gizlice yola çıkarılmasını vurgulamaya yönelik bazı betimlemeler yapılmıştır. Otağ-ı hümâyûndan henüz çıkan saltanat arabası, ordugâhtan ayrılırken düzenlenen törende nefîr-kös gibi müzik aletlerini çalarak ilerlemeye başlayan bir bölük atlı asker ve bir eliyle ileriyi işaret ederken arkasına doğru başını çevrip bakan yaşlı süvari, tasvirde canlandırılan olay anını gerçekçi biçimde yansıtmaktadır (**Resim1**).

Feridun Ahmed Bey bu tasvirden önce gelen metin kısmında, 974 senesi Rebîü'l-âhiri ayının üçüncü günü devlet erkânı ve saltanat ayanının âdet ve kanûn olduğu üzere otağ-ı hümâyûn yakınına gelip yerini aldığını, asker halkının güruhlar halinde alaylar bağlayıp selam durarak hazır vaziyette beklediğini aktarmaktadır. O anda göç nefirleri çalmış, hemen atlar koşulmuş ve araba otağ-ı hümâyûndan dışarı çıkmıştır.[674]

---

[669] Ögel, "Osmanlı Minyatürlerinde Zaman-Mekân ve Hareket", s. 365. Ayrıca bkz. Ögel, "Osmanlı kitap resminde sıradan çıkan figür", s. 436-438.
[670] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a
[671] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339
[672] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339
[673] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a
[674] *Nüzhetü'l-ahbâr*, s. 200; TSMK H. 1339, vr. 102b-103a. Bu konu, Selânikî Mustafa Efendi tarafından da aktarılmıştır. Bkz. *Tarih-i Selânikî* I, s. 46-48.

Nüzhetü'l-ahbâr'ın resim programında canlandırılmak üzere tam da bu ana yer verilmiştir. Buna karşılık *Zafernâme*'deki tasvirde[675] tam olarak hangi anın canlandırıldığı bu kadar belli değildir.

Zafernâme'deki kompozisyonda[676] otağ-ı hümâyûn imgesine yer verilmemesi, hem sefer alayının törensel başlangıç anının etkisini, hem de naaşın gizlice yola çıkarılmasıyla ilgili vurgulamayı büyük ölçüde ortadan kaldırmıştır. Buna bağlı olarak nevbet çalan tabl mehterlerinin kompozisyondaki ağırlığının ve görünürlüğünün de *Nüzhetü'l-ahbâr*'daki ilk yoruma[677] göre azaldığı fark edilmektedir. Mehter takımının ve çalgılarının arka plândaki tepelerin ardında dikkat çekmeyecek biçimde tasvir edilmesine özen gösterildiği, etraflarındaki figürlerin suretine üzgün bir ifade kazandırıldığı fark edilmektedir (**Detay 32-33**).



Detay 32-33. TSMK H. 1339, vr. 104a (Resim 1'den ayrıntı); CBL T. 413, vr. 113b (**Resim 2**'den ayrıntı)

Zafernâme'yi resimlendiren nakkaş yeniden yorumladığı bu sahnede[678] otağ-ı hümâyûn detayına yer vermeyerek, saltanat arabasının derûndan bîrûna çıktığı gerilimli anı kompozisyondan çıkarmıştır. Bunun gibi arabada Sultanın yerine geçirilen Has Oda

[675] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a
[676] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a
[677] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a
[678] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a

ağasını çağrıştıran bir figür de betimlememiştir. Kavuk kırmızı düz bir zeminde öylece durmaktadır. İkinci yorumu yapan nakkaşın, Zigetvar Kuşatması sırasında Kanûnî'nin ölümünden sonra yaşanan kaygılı süreci ve ölümü gizlemek için alınan bazı önlemleri hatırlatıp çağrıştıran ayrıntı ve betimlemeleri tekrarlamak istemediği anlaşılmaktadır (**Resim 2**).

Yaşanan olayın tüm canlılığıyla yansıtıldığı *Nüzhetü'l-ahbâr*'daki tasvirde[679] kompozisyonun dörtte birini oluşturan görkemli otağ-ı hümâyûn imgesi, bir saltanat alâmeti olduğu kadar aynı zamanda Kanûnî'nin ilk türbesini temsil etmektedir. Naaş kırk iki gün boyunca burada taht altında emanete konmuştur.[680] Otağ-ı hümâyûn, aynı zamanda Sultanın hastalığı, ölümü ve ölümün gizlendiği süreç boyunca Zigetvar'daki ordugâhta yaşanan sıkıntı ve kaygı dolu süreci hatırlatan bir imgedir (**Resim 1**).

Zafernâme'deki tasvirin yapıldığı dönemde, Kanûnî Sultan Süleyman'ın iç organlarının gömüldüğü yerde Budin Beylerbeyi Sokollu Mustafa Paşa (ö. 986/ 1578) tarafından inşa ettirilen bir türbe mevcuttur.[681] Kanûnî'nin sağlığında temelleri atılan Süleymaniye Camii Külliyesi'ndeki türbesi ise 974-976/ 1566-1568'de yaklaşık olarak iki yılda tamamlanmıştır.[682] Dolayısıyla nakkaş, naaşın taht altında emanete konduğu ve Kanûnî'nin ilk türbesini temsil eden otağ-ı hümâyûnu betimlemeye *Zafernâme*'deki tasvirde[683] gerek duymamış olmalıdır.

Nüzhetü'l-ahbâr'daki tasvirde[684] kompozisyon alanının dörtte birlik alanını kaplayan otağ-ı hümâyûn imgesinin *Zafernâme*'deki tasvirde[685] bulunmaması, iki tasvir arasındaki yorum farkını yansıtan başlıca unsurlar arasındadır.

---

[679] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a
[680] *Nüzhetü'l-ahbâr*, s. 194; TSMK H. 1339, vr. 96b, 97a.
[681] "Bu türbe yıllarca Macaristan'a yapılan seferlerde Osmanlı ordularının durağı olmuştur." Bkz. Yasemin Altaylı, "Macarca Mektuplarıyla Budin Beylerbeyi Sokullu Mustafa Paşa (1566-1578)", **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi**, 49,2 (2009), s. 164.
[682] Hanedan âdâbı gereğince Kanûnî'nin türbesi selefi II. Selim tarafından inşa ettirilmiştir. Bkz. Gülru Necipoğlu, **Sinan Çağı: Osmanlı İmparatorluğu'nda Mimarî Kültür**, Gül Çağalı Güven (çev.), İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2013, s. 279.
[683] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a
[684] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a
[685] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a

4.7.4. Mekânın Belirsizleşmesi ve Geriye Yönelen Figürün Sıradanlaşması

Naaşın yola çıkarılmasıyla ilgili sahnenin ilk yorumunda arabanın otağ-ı hümâyundan çıkması, göç nefîrlerinin çalması, kırmızı giysili bir figürün arkasına bakıp sağ elini ileriye doğru uzatması, ordugâhtan ayrılmak üzere düzenlenen tören eşliğinde alay-ı hümâyûnun harekete geçtiği anı vurgulayan ayrıntılardır.

Zafernâme'deki kompozisyonda[686] otağ-ı hümâyûn detayına yer verilmemesi olayın geçtiği mekânı belirsizleştirdiği gibi üzerinde kırmızı resmî giysi bulunan figüre yüklenen jestin içeriğini de değiştirmiştir. İlk yorumda[687] figürün arkasına dönerek ileriyi işaret etmesi, törenin başlamasıyla birlikte içinde naaşın bulunduğu arabanın yola çıkarılmasını vurgulamak üzere biçimlendirilmiştir. Şayet bu tasvirde[688] ne olup bittiğini açıklayan Farsça beyitlere yer verilmeseydi, sadece resme bakarak olayın geçtiği mekânı ve zamanı, Nüzhetü'l-ahbâr tasvrinde[689] olduğu gibi tam olarak saptamak mümkün olmazdı.[690]

Ön plândaki gruba daha gösterişli figürlerin dahil edilmesi, geriye dönük atlının kompozisyondaki görünürlüğünün ve etkisinin kısmen azalmasına yol açan bir diğer etmendir. İlk yorumda[691] olduğu gibi yaşlı bir adam olarak değil de genç bir adam olarak betimlenmesi de bu figürü nispeten sıradan kılan özellikler arasındadır.

4.8. Cülûs Müjdesi

Zigetvar'daki ordugâhta ölüm haberinin gizli tutulması, Kanûnî'nin hayatta olduğu izlenimi yaratacak birtakım tedbir ve düzenin alınmasını gerekli kılmıştır.[692] Ordugâhtan ayrılırken düzenlenen tören sırasında Kanûnî'nin sağ olduğu izlenimi vermek

[686] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a
[687] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a
[688] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a
[689] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a
[690] Sağdaki varakta ilk beyitte, "Sonra gürledi göç davulu/ Benzersiz ordu yola koyuldu" yazmaktadır. Bu çeviri için Prof. Dr. Mehmet Kanar'a çok teşekkür ederim.
[691] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a
[692] Kanûnî'nin vefat ettiği gecenin ardından kale düşürülmüş olup, Sokollu Mehmed Paşa kalenin güvenliğinin sağlanması ve tamir edilerek kullanılır hale getirilmesi bahanesiyle orduyu bir süre daha burada oyalarken diğer taraftan Sultan yaşıyormuş gibi davranmıştır. İlk *Zigetvarnâme*'yi yazan Bâkî bu konuya kısa ve açık olarak değinmiştir. Bkz. Kaçar, s. 40, 45. Bu süreç hakkında daha fazla bilgi için bkz. Tarım, *XVI. Yüzyıl Osmanlı Devleti'nde Cülûs ve Cenaze Törenleri*, s. 108-117. Padişahın elinden çıkmış gibi yazılan tezkireler için bkz. *Nüzhetü'l-ahbâr*, s. 197; TSMK H. 1339, vr. 100a.

için alınan bazı önlemlerin hayata geçirilmesinin, Sokollu Mehmed Paşa ve maiyetindekiler için oldukça kritik bir safha olduğu söylenebilir. Bununla birlikte *Nüzhetü'l-ahbâr*'daki çift sayfalık kompozisyon,[693] Zigetvar'da geçen uzun sıkıntılı sürecin sonunu temsil etmektedir. Kompozisyon cülûs müjdesi içeren kült bir imge kalıbının iki ayrı formu ile bezenmiştir (**Detay 15-16**).[694] Naaşın yola çıkarılmasının anlatıldığı kısımda, tasvirden hemen önce gelen sayfada müjde teması içeren bir beyite yer verilmesi de bu bakımdan anlamlıdır:

Perdenin gerisinden sabah doğdu / *Yolculuk için acele edin dostlar*[695]

Söz konusu uzun sıkıntılı bekleyişten sonra plânlanan hedefe bir an önce ulaşmak için yapılan çağrı ve gün doğumu metaforu, yaşanan zor sürecin sonuna gelindiğini müjdelemektedir. Burada bahsedilen yolculuğun ilk hedefi, II. Selim'le Belgrad'da buluşmaktır. Belgrad'da, Kanûnî'nin cenaze töreninden sonra II. Selim için bir cülûs töreninin düzenlenmesi plânlanmıştır.[696]

Buna benzer bir metafor, Zigetvar'daki uzun sıkıntılı dönem boyunca Sokollu Mehmed Paşa'nın II. Selim'den gelmesini günlerce beklediği haberin, Sultanın vefatından otuz üç gün sonra ulaşmasının aktarıldığı kısımda nazmedilen Farsça beyitlerde de vardır:

"*Doğrular için ümit sabahı ufuktan doğdu*
Müminler için ayrılık zamanı sona erdi

Yoksullar ve sıkıntı görenler için aniden
Devlet müjdesi sultanın payitahtından geldi"[697]

---

[693] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a

[694] "Sürgün vermiş kesik ağaç gövdesi" imge kalıbının cülûs müjdesi niteliği hakkında bkz. Bölüm 4.5. ve 4.5.3. Ayrıca bkz. Toraman, s. 9-11.

[695] *Nüzhetü'l-ahbâr*, s. 200; TSMK H. 1339, vr. 103a.

[696] II. Selim'in cülûsu hakkında daha fazla bilgi için bkz. Tarım, *XVI. Yüzyıl Osmanlı Devleti'nde Cülûs ve Cenaze Törenleri*, s. 56-70 ve Tarım, "The Depiction of Ceremonies in Ottoman Miniatures: Historical Record or a Matter of Protocol?", s. 261-270.

[697] II. Selim'den Belgrad'a yaklaşmak üzere olduğu haberi alınıncaya dek Sultanın yaşadığı izleniminin verilmeye sağlandığı süreçte büyük sıkıntılar yaşanmıştır. Feridun Ahmed Bey bu sıkıntılı süreci ayrıntılı olarak aktarmıştır. II. Selim'in kendi eliyle yazdığı ve yolda olduğunu bildirdiği mektubun Kanûnî'nin ölümünden otuz üç gün sonra Sokollu Mehmed Paşa'nın eline ulaştığını aktardığı kısımda Farsça nazmedilen beyitler, Zigetvar'da yaşanan sıkıntılı sürecin sona ermesinden duyulan sevinci ve taşınan birlik beraberlik umudunu yansıtmaktadır. Bkz. *Nüzhetü'l-ahbâr*, s. 174; TSMK H. 1339, vr. 80a.

Nüzhetü'l-ahbâr'daki çift sayfalık kompozisyon,[698] Zigetvar'da yaşanan sıkıntılı sürecin sonunu ya da başka bir deyişle Kanûnî'nin ölümünü örtük biçimde de olsa temsil ettiği için nakkaş bu sahneyi cülûs müjdesi içeren bir imge kalıbı ile bezemiştir. Sürgün vermiş kesik ağaç gövdesi motifini kompozisyonda üç kez tekrarlayarak adeta yukarıdaki beyitlerde yapılan vurgulamanın görsel bir karşılığını tasvirdeki anlatıma kazandırmıştır. Buna karşılık bu eserden on yıl sonra tamamlanan *Zafernâme*'deki ikinci yorumda,[699] söz konusu müjde gerçekleştiği hatta II. Selim dahi ölmüş olduğundan, nakkaşın III. Murad'ın saltanat sürdüğü bir dönemde yaptığı tasvirde böyle bir imge kalıbına yer vermeyi uygun görmediği anlaşılmaktadır.

4.8.1. Gerilim Ekseni ve Müjde Motifi

Nüzhetü'l-ahbâr'ı resimlendiren nakkaş, olayın gerçekleştiği sırada yaşanan gerilim ve kaygıyı kitap resminin şematik imge kalıpları vasıtasıyla söz konusu tasvirde[700] oldukça etkili biçimde yansıtmıştır. "Gerilim" unsuru kompozisyonun sağ varağında "otâğ-ı hümâyûn girişindeki perdenin arasından henüz çıkan saltanat arabası" imgesinden başlayarak araba içinde betimlenen "belirsiz" figüre, oradan da "atlı vezîrazâm" figürüne doğru ilerlemektedir. Sayılan bu unsurlar sağ varakta aynı diyagonal eksen üzerinde sıralanmıştır. Tasvirin anlatımında öne çıkarılan gerilim teması sol varakta yer alan kırmızılı figürün geriye doğru yönelen hareketiyle tamamlanmaktadır (**Resim 1**).

Yatay eksende ilerleyen geriye dönük hareketin doğrultusu ile sağ varakta gerilimi yansıtan unsurların sıralandığı diyagonal eksenin kesiştiği noktada ise "sürgün vermiş kesik ağaç gövdesi" yükselmektedir. Motifin kompozisyondaki yeri, Vezîriâzam figürünün hemen önündedir (**Resim 1**).

Tüm bu ayrıntılar birbiriyle bağlantılı olarak ele alındığında, ağaç kütüğünün "müjde içeren bir motif" olarak, zorlu ve kaygılı süreci yürüten Sokollu Mehmed Paşa'yı temsil eden figürün önünde yükselecek biçimde yerleştirildiği ayırt edilmektedir. Ayrıca

[698] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a
[699] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a
[700] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H.1339, vr.103b-104a

sağ varakta, diyagonal eksenin "başlangıç" ya da "çıkış" noktasında "V" harfi şeklinde çatallanarak taçlanan hattın iki ucunda, sultanî bir yapı olan otağ-ı hümâyûn girişindeki beyaz çadırın simetrik deseninde tekrarlanan bu motif, Hanedanın sürekliliğinde vücut bulan mülkün bekâsı ideolojisini simgelemektedir (**Resim 1**).[701]

4.8.2. Yatay ve Dikey Eksendeki Bazı Vurgulamalar

Nüzhetü'l-ahbâr'daki çift sayfalık kompozisyonda[702] her bir sayfanın en solunda bulunan at figürleri, kompozisyonun sınırlarını çizen cetvelleri burunlarıyla keserek bir miktar aşacak şekilde tasvir edilmiştir.[703] Bu küçük ayrıntı, sefer alayının yürüyüş hareketiyle ilgili görsel algılamayı pekiştirmektedir. Tasvirde canlandırılan hareket yönünde cetveli aşıp sayfa kenarına doğru uzanan at başları, *Nüzhetü'l-ahbâr*'ın resim programındaki bir sonraki tasvire yönelik işaretler olarak da okunabilmektedir (**Resim 1**). Bundan sonraki tasvirde[704] naaşın II. Selim tarafından karşılanması betimlenmiştir (**Resim 4**). Bu iki sahne[705] birbiriyle bağlantılı okunduğunda, burada[706] yalnızca cenazenin karşılanmasının değil Zigetvar'daki ordugâhta yaşanan saltanat boşluğunun sona ermesinin de temsil edildiği ayırt edilmektedir.[707]

Nüzhetü'l-ahbâr'ın resim programında tarihî süreci yansıtmak üzere kronolojik bir sıralamada peş peşe sıralanan tasvirler, zaman-mekân-eylem bakımından bir film şeridi gibi kesintisiz biçimde ilerlemektedir. Ayrıca, sefer alayı hareketinin her iki kompozisyonda da sağdan sola doğru ilerlermesi, Arapça harflerin sağdan sola doğru yazılıp okunmasıyla yani kitap sayfalarının açılış yönüyle uyumlu olup görsel akış sağlayan bir düzenlemedir.[708]

---

[701] Otağın devletin simgelerinden biri olduğunu dile getirmiştir. Bkz. Emel Esin, **Orta Asya'dan Osmanlıya Türk Sanatında İkonografik Motifler**, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2004, s. 48.
[702] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a
[703] Cetvel, tasvir sanatında ve diğer tezyînî sanatlarda belli kalınlıkta paralel iki çizginin meydana getirdiği çerçeve olup, genellikle aradaki alana sıvama altın sürülüp parlatılır. Daha fazla bilgi için bkz. İnci A. Birol, **Klasik Devir Türk Tezyînî Sanatlarında Desen Tasarımı: Çizim Tekniği ve Çeşitleri**, İstanbul: Kubbealtı Akademisi Kültür ve Sanat Vakfı Yayınları, 2010, s. 180-182.
[704] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 107b-108a
[705] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 107b-108a ve *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 107b-108a
[706] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 107b-108a
[707] Bkz. Bölüm 3.2 ve Toraman, s. 22, 23.
[708] S. Tansuğ'un bu nitelikteki kompozisyon düzeni hakkında yaptığı değerlendirme için bkz. Tansuğ, s. 22 ve 45-58.

Zafernâme'deki çift sayfalık kompozisyonda[709] ise üst cetvel, yani kompozisyonun düşey eksenindeki üst sınır kaldırılmıştır. Buradaki vurgulama dikey yönde olup "göksel" alana doğrudur. Kompozisyonda üst cetvele yer verilmeyerek ufuk hattını çizen tepelerde sıralanan çok sayıdaki figürün taşıdığı sancak, tuğ ve bayrağın sayfa kenarında yukarıya doğru kesintisiz biçimde yükselmesi temin edilmiştir. Askerî-siyasî yetki ve güç simgesi bu imgelerin, sahnenin ilk yorumuna[710] kıyasla sayıca hayli artmış olması dikkat çekmektedir.[711] Kırmızı bayraklı sipahilerin, seferde veya alayda padişahın sağında konuşlandığı bilinmektedir.[712] Bu bakımdan tasvirdeki[713] düzenlemenin gerçekçi bir yaklaşımla yapıldığı söylenebilir (**Resim 2**).

4.8.3. Atlı "Serdâr-ı ekrem" Figürü

Nüzhetü'l-ahbâr'da Kanûnî'nin naaşının yola çıkarılmasıyla ilgili kompozisyonda[714] "kotuz" detayı yalnızca Sokollu Mehmed Paşa'nın süvar olduğu at figüründe, bir yetke ve rütbe alâmeti olarak betimlenmiştir. Saltanat alâmeti ve ongun olarak kullanıldığı bilinen kotuzun Vezîriâzamı temsil eden figürle ilintilendirilmesi, Kanûnî'nin ölümüyle birlikte doğan "saltanat boşluğunu" Sokollu Mehmed Paşa'nın doldurduğunu ifade etmeye yönelik bir betimleme olmalıdır (**Resim 1**).[715]

Atın boynunda asılı duran kotuzun geriye doğru salınması aynı zamanda sefer alayının harekete başladığı anı pekiştirerek vurgulamaktadır. Bunun gibi atın kulaklarının, en baştaki zırhlı at figüründe olduğu gibi yere paralel yönde betimlenmesi,

---

[709] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a
[710] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a
[711] Tülin Çoruhlu, "Tuğ", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C. 41, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2012, s. 330-332. İlhan Şahin, "Sancak", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C. 36, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2009, s. 97-99. "Saltanat Sancakları", "Sancağ-ı Şerif" ve Tûğ-ı Hümâyun ve Diğer Tuğlar" başlıkları altında aktarılan kapsamlı bilgi için bkz. Uzunçarşılı, s. 231-258.
[712] Kapıkulu sipahileri, bayrakları, görevleri, giysileri ve silahları hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Üçel Aybet, s. 173-189.
[713] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a
[714] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a
[715] E. Fetvacı, *Nüzhetü'l-ahbâr*'daki tasvirlerde, Sokollu Mehmed Paşa'nın güçlü konumunu yansıtacak biçimde "padişah-ı manevi" olarak temsil edildiğini belirtmektedir. Bkz. Fetvacı, *Sarayın İmgeleri*, s.153. Atın kuyruğunun bağlanması ve atların boyunlarına bağlanan bir kuyruk nişanı olan "hotaz/ kutas/ kotuz" için bkz. Esin, s. 281-284. Ayrıca bkz. Hatice Şirin User, "Eski Türk Çağında Hayvan Tözlerinden Devlet Sembollerine", **TTK Belleten Dergisi**, C. LXXI, S. 262, Aralık 2007, s. 843-855; Abdülkadir İnan, "Ongun ve Tös Kelimeleri Hakkında", **Türk Tarih, Arkeologya ve Etnografya Dergisi**, S. II, İstanbul: Maarif Vekâleti Devlet Matbaası, Temmuz 1934, ss. 277-285; Jean-Paul Roux, **Orta Asya'da Kutsal Bitkiler ve Hayvanlar**, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2005, s. 376-390; Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*, s. 58-64.

âdeta küçük bir ok gibi sefer alayının yürüyüş istikametini yani varılacak hedefi işaret eden ince ayrıntılardır (**Detay 34**).



Detay 34. TSMK H. 1339, vr. 103b (**Resim 1**'den ayrıntı)

İçinde naaşın bulunduğu saltanat arabası, Kanûnî'nin ölümünü ilân etmek ve II. Selim'le buluşmak üzere Zigetvar'daki ordugâhtan Belgrad'a doğru yola çıkarılmıştır. Tasvirdeki[716] anlatımla örtüşen bu gibi ince ayrıntılar, Sokollu Mehmed Paşa'nın bir an önce ulaşmayı dilediği hedefi vurgulamaktadır. Kanûnî'nin ölüm haberini aldığında Sokollu Mehmed Paşa'nın ağzından nakledilen dua ve dilekler vasıtasıyla, Vezîriâzamın saltanat emanetini II. Selim'e uygun biçimde teslim etmek istediği *Nüzhetü'l-ahbâr*'da aktarılmaktadır.[717]

Diğer taraftan Vezîriâzamın süvar olduğu at figürünün bir miktar huzursuz izlenim verecek şekilde betimlendiği fark edilmektedir (**Detay 34**).[718] Bunu, *Nüzhetü'l-*

[716] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a

[717] "Bu umûr-ı vedî'at –i saltanat ve cumhûr-ı emânet –i memlekete ve'asâkir-i hâzıraya ve hazâ'in-i 'âmireye fütûr ve ihtilâl ve eser-i infi'âl târî olmadın emn ü emânatle ve nehc-i sühûletle gurre-i mâh-ı rûy-ı saltanat turra-i müşk-bûy-ı memleket gevher-i dürc-i 'izzet ahter-i burc-ı devlet zeyn-i baht-ı 'adalet zîver –i taht-ı celâlet zübde-i semt-i havâkin-ı cihân netîce-i silsile-i âl-i 'Osman sâye-i lutf-ı Yezdân Sultân Selîm Hân hazretlerine teslîm eyleyem". *Nüzhetü'l-ahbâr*, s. 146; TSMK H. 1339, vr. 51b.

[718] "Türklerle ilgili birçok efsane, destan ve hikâyede at sahibinin en yakın arkadaşı, zafer ortağı ve en değerli varlığı olarak nitelenir." Bkz. Bülent Kaya, "Divan Şiirinde At ve Şiirlerde İşlenişi", **Türk Bilim Araştırma Vakfı Dergisi**, C. 10, S. 3, 2017, s. 86-87. Bu at figüründe gözlemlenen baş ve boyun arasındaki açı, başın yere dik konumu, bakışların öne odaklanması, kulakların öne doğru ve yere paralel betimlenmesi gibi ayrıntıları hayvandaki sinirlilik ve hassaslık âlametleri olarak görüp değerlendirmek mümkündür. Atın bu durumunu aksettiren güncel bir çizim için bkz. H. Minal

ahbâr'da Zigetvar'dan dönüş yoluna çıkma konusunda nazmedilen beyitte vurgulanan aceleyi ve o anda yaşanan kaygılı durumu yansıtan bir betimleme olarak okumak mümkündür.[719]

Söz konusu at figürünün bakışları aynı zamanda seyircinin dikkatini sağ varağın alt köşesinde yer verilen sürgün vermiş kesik ağaç gövdesine doğru yöneltmektedir (**Resim 1**).

Sokollu Mehmed Paşa'nın üzerinde betimlendiği at figürü ile kompozisyonun en solundaki zırhlı at figürünün boyun kısmındaki kavis "yay boyun" olarak adlandırılan bir duruşu sergilemektedir. Atın doğasında bulunan ve eğitimle kazandırılan "yay boyun", güzel göründüğü kadar hayvanı dizginle idare etmede kolaylık sağlayan bir duruştur.[720] Sefer alayının ilerlemeye başladığı anın canlandırıldığı tasvirde[721] tüm atlar serbest dizginde ve eşzamanlı adımlarla yürürken betimlenmiştir.[722] At figürlerinin üç ayağının yerde bir ayağının havada betimlenmesi gerçekçi bir betimleme olup, "adeta" olarak adlandırılan atın yavaş ve doğal yürüyüşünü yansıtmaktadır.[723] Süvarilerin dengeli ve rahat oturuşu, binicilikteki ustalığı yansıtan betimlemelerdir. Diğer taraftan tüm bu ayrıntı ve betimlemeler, nakkaşın atları yakından tanıdığını, atın ve binicisinin birbiriyle bütünleştiğini iyi bildiğini düşündürmektedir. Nakkaşın, tasvir sanatına özgü resim dili ve şematik imge kalıpları vasıtasıyla söz konusu tasvirde bu durumu yansıttığını söylemek mümkündür (**Resim 1**).

Zafernâme'deki tasvirde ise[724] Vezîriâzamın atında kotuz detayı bulunmamaktadır. Sokollu Mehmed Paşa'yı temsil eden figürün dikkat çekmeyecek ölçüde "silik" tasvir edilmesi, ön plânda olmasına rağmen atlı figürün kompozisyondaki

---

Dizdaroğlu, **At Terbiyesi (Dresaj) Semineri**, bkz. s. 20. http://docplayer.biz.tr/3707486-At-terbiyesi-dresaj-semineri.html (08.01.2017)

[719] "Perdenin gerisinden sabah doğdu/ Yolculuk için acale edin dostlar", *Nüzhetü'l-ahbâr*, s. 200; TSMK H. 1339, vr. 103a.

[720] "Atın boynunun gurur kavisi" olarak da adlandırılan yay boyun hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Ertuğrul Güleç, **Ata Nasıl Binilir**, Ankara: Anadolu At Irklarını Yaşatma ve Geliştirme Derneği, 2006, s. 351-353.

[721] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a

[722] S. Ögel, Osmanlı ordusunun yürüyüş düzeninin yansıtıldığı kompozisyonda (CBL T. 413, vr. 113b-114a) sağlanan ağır ve sessiz ilerleyişe yönelik görsel algının, atların ölçülü merasim adımlarında belirginleştiğine dikkat çekmektedir. Bkz. Ögel, "Osmanlı Minyatürlerinde Zaman-Mekân ve Hareket", s. 364.

[723] Orhan Yılmaz ve Mehmet Ertuğrul, "Atlarda yürüyüş çeşitleri ve kusurları", **Akademik Ziraat Dergisi**, 2 (1), 2013, s. 44-45.

[724] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a

görünürlüğünün oldukça azalmasına yol açmıştır. Aynı don rengini taşıyan iki at figürü ile Sokollu Mehmed Paşa'yı temsil eden figürler birbiriyle karşılaştırıldığında, iki kitap resmi[725] arasında farklılık yaratan diğer pek çok unsurla birlikte, bu tasvirlerin farklı nakkaşların elinden çıktığı yönünde doğan izlenim biraz daha güçlenmektedir. (**Detay 35-36**).



Detay 35-36. TSMK H. 1339, vr. 103b (**Resim 1**'den ayrıntı); CBL T. 413, vr. 113b (**Resim 2**'den ayrıntı)

4.8.4. Yedek (Binicisiz) Atlar

Nüzhetü'l-ahbâr'da[726] Zigetvar'daki ordugâha girişin anlatıldığı kısımda, askerî düzen, disiplin ve törenin ihtişamını aktaran bir betimleme yapılmıştır. Buna göre düstûr-ı a'zam hazretleri bölük ağalarına ve sipahi kumandanlarına çavuşlar gönderip, asker halkının eksiksiz ve mükemmel biçimde hazırlanmasını emretmiştir. Süslü tören giysilerini giyip silah ve teçhizatını donanan askerler Kanûnî'nin geçeceği yolun iki tarafında alaylar halinde dizilmiş, bayraklar çözülmüş, mehterân bölüğü kös, tabl, zurna, nakkâre ve nefir çalmaya başlamıştır.[727] Bu sözlü aktarımın görsel karşılığını, sefer

[725] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a ve *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a
[726] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339
[727] *Nüzhetü'l-ahbâr*, s. 110-111; TSMK H. 1339, vr. 23a-23b.

dönüşünde düzenlenen tören eşliğinde naaşın "gizlice" yola çıkarılmasının tasvir edildiği iki ayrı kitap resminde[728] büyük ölçüde bulmak mümkündür (**Resim 1-2**).

Diğer taraftan *Nüzhetü'l-ahbâr*'ın[729] ve *Zafernâme*'nin[730] resim programında yer verilmeyen Kanûnî'nin Zigetvar'daki otağ-ı hümâyûna girişiyle ilgili sahne, Seyyid Lokman'ın 996/ 1587-88 tarihinde tamamladığı *Hünernâme*'nin ikinci cildinde çift sayfalık görkemli bir kompozisyon[731] halinde tasvir edilmiştir (**Resim 15**).

Kanûnî, Zigetvar'da kurulan ordugâha girişte düzenlenen törende "demir kırı" bir ata binmiştir.[732] Bu kompozisyonun[733] ön plânında sol varakta üç adet yedek at betimlenmiştir (**Resim 15**). Çok sayıda figürün bulunduğu kompozisyonda ön plâna çıkarılan "binicisiz" at figürleri, nakkaşın ve çağdaşlarının muhayyilesinde güzelliği ve kuvvetiyle olduğu kadar epik bir varlık olarak da yer edinmiş olmalıdır. Seferde ve savaşta gösterdiği yararlılıktan ötürü bir güç unsuru olan atlara birtakım efsanevî-insanî vasıflar atfedildiği ve bunun yanı sıra iyi bir ata sahip olmanın taşıdığı önem gibi hususlar göz önünde tutulursa, yedek at figürlerinin söz konusu kitap resimlerinin ön plânındaki varlığı bu bağlamda farklı anlam katmanları kazanmaktadır.[734]

Nüzhetü'l-ahbâr'da[735] ve *Zafernâme*'de naaşın yola çıkarılmasının canlandırıldığı kompozisyonların[736] ön plânında betimlenen "yedek" at figürleri, bu sahnede işlenen konu itibarıyla daha çok Kanûnî'nin yokluğuna diğer bir ifadeyle vefatına işaret eden imgeler olarak okunabilmektedir. Sefere oldukça hasta bir durumda çıkan Sultanın zorlu geçen yolculuk boyunca şehir merkezlerinden geçerken "zerrîn libâslar" giyip "altın kotuz" takınarak arabadan inip at sırtına geçtiği, hatta sağlıklı olduğu izlenimi vermek

[728] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a ve *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a
[729] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339
[730] *Zafernâme*, CBL T. 413
[731] *Hünernâme* II, TSMK H. 1524, vr. 277b-278a
[732] *Tarih-i Selânikî* I, s. 28. Türklerde çok sevilen demir kırı, siyah beyaz karışık kılların oluşturduğu griye yakın renkteki at donudur. Bkz. Orhan Yılmaz ve Mehmet Ertuğrul, Atlarda Don (Vücut Rengi), **GOÜ Ziraat Fakültesi Dergisi**, 28 (2), 2011, s. 149.
[733] *Hünernâme* II, TSMK H. 1524, vr. 277b-278a
[734] Türk sanatında at figürü ve at donunun sembolik anlamı hakkında kapsamlı bilgi için bkz. Esin, s. 257-315. Türk epik destan geleneğinde atların yeri ve önemi hakkında bkz. Mehmet Emin Bars, "Köroğlu Destanı'nda At, Kadın, Silah", **Turkish Studies Internatinoal Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish and Turkic**, Volume 3/2, Spring 2008, s. 167-171. Ahmet Caferoğlu, "Türk Onomastiğinde 'At' Kültü", **Türkiyat Mecmuası**, X, 1953, s. 201-212.
[735] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a
[736] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a

için Zigetvar'daki otağ-ı hümâyûna atından inip yürüyerek geçtiği bilinmektedir.[737] Dolayısıyla, Zigetvar'daki ordugâhtan ayrılırken düzenlenen tören sahnesinde ön plânda yer verilen "binicisiz" ve "gösterişli" at figürleri, özellikle gerçekçi bir yaklaşımla konunun ele alındığı *Nüzhetü'l-ahbâr* tasvirinde,[738] Sultanın o sırada hayatta olmadığını hatırlatıp çağrıştırma işlevini taşımaktadır. (**Resim 1**).

Aynı sahnenin canlandırıldığı *Zafernâme* tasvirinde[739] hem arabanın içinde Kanûnî'nin bir benzeri olarak yerine geçirilen Has Oda ağasını çağrıştıran bir figür tasvir edilmemiştir, hem de kompozisyon yüzeyinde yer verilen beyitlerde Sultanın hayatta olmadığını belirten ifadeler vardır. *Zafernâme*'deki yorumda olayın nasıl cereyan ettiği konusu önemini kaybetmiştir. Nakkaş burada Kanûnî'nin manevî hatırasını öne çıkaran bir betimleme yapmayı tercih etmiştir. Saltanat arabasının aralık perdesindeki sorguçlu sarığın bütün halinde durduğu kırmızı düz zemin, ilk yorumda olduğu gibi Sultanın yerine geçirilen birini değil bir tabutu andırmaktadır (**Detay 37**).



Detay 37. CBL T.413, vr. 113b (**Resim 2**'den ayrıntı)

[737] *Tarih-i Selânikî* I, s. 18, 19, 28, 29. Bu konu hakkında bkz. Tarım, *XVI. Yüzyıl Osmanlı Devleti'nde Cülûs ve Cenaze Törenleri*, s.103-106.
[738] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 103b-104a
[739] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a

Zafernâme'nin[740] tamamlandığı yıl dikkate alınırsa, ölüm ve cenaze teması barındıran kompozisyonun[741] ön plânındaki binicisiz atların yalnızca Kanûnî'nin değil, vefat etmiş olduğu için II. Selim'in de artık hayatta olmadığını simgesel boyutta çağrıştırma kapasitesi vardır.[742] Bu bakımdan Bâkî'nin yazdığı *Zigetvarnâme*'de[743] "yokluk atı" ifadesiyle kurulan bir metaforun bulunması dikkat çekmektedir.[744] Şiir dili vasıtasıyla yapılan böyle bir bağdaştırma, cenaze konusunun işlendiği kompozisyonların[745] ön plânındaki binicisiz yedek atların sembolik anlamına ışık tutabilir.[746] *Zafernâme*'deki tasvirde[747] Seyyid Lokman'ın kompozisyon üzerinde yer verdiği Farsça son beyit; "Tutardı elinde bir tomar kâğıdı / Hayattayken kıssalar anlattığı gibi" mealindedir. Burada Sultanın öldüğünü ima eden poetik imge ile ön plândaki binicisiz at imgelerinin üst üste çakışması, yazılı ifade ile üzerinde bulunduğu görsel imge arasında ilgi kurmaya yol açmaktadır (**Detay 38**).



Detay 38. CBL T.413, vr. 114a (**Resim 2**'den ayrıntı)

[740] *Zafernâme*, CBL T. 413
[741] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a
[742] Bu bakımdan naaşın yola çıkarılmasıyla ilgili sahnenin ilk yorumunda (TSMK H. 1339, 103b-104a), Osmanlı Hanedanının şeceresine ve süreklilik olgusuna bağlı biçimde Kanûnî'nin ölümüyle birlikte II. Selim'in cülûsunu birlikte temsil eden "sürgün vermiş kesik ağaç gövdesi"ne, Zafernâme'nin hazırlandığı dönemde II. Selim de vefat etmiş olduğu için ikinci yorumda (CBL T. 413, vr. 113b-114a) yer verilmemesi yerinde bir seçimdir.
[743] *Meşâri'u'l-Eşvâk ila Mesâri'u'l-Uşşâk* adlı Arapça eserin, 975/ 1567 tarihli *Fezâil-i Cihâd* adlı Türkçe tercümesinde Bâkî (ö. 1008/ 1600), Zigetvar Seferi ile ilgili kısa bir tarihçeye yer vermiştir. "İlk" Zigetvarnâme'nin Bâkî tarafından yazıldığına, Mücahit Kaçar dikkat çekmektedir. M. Kaçar Latin harfli çevriyazı ile birlikte sadeleştirilmiş metni yayınlamıştır. Bkz. Mücahit Kaçar, "Bâkî'nin Dilinden Kanûnî'nin Son Seferi: Fezâil-i Cihâd'da Yer Alan Sigetvâr-nâme", s. 27-46.
[744] Bâkî, savaş meydanının en iyi at binicileri olan kahraman askerlerin düşmanların kanlarını mahvolma arsasına dökerek başlarını da "yokluk atının" eyerine bağlı olan tasmaya astıklarını ifade etmektedir. Bkz. Kaçar, s. 39-40, 44.
[745] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 103b-104a ve *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a
[746] Atın ölüm kültü içindeki yeri ve anlamı hakkında bkz. Yaşar Çoruhlu, "Eski Türklerde Ölüm Kültü ve Sembolizminde Atın Yeri", **Z Kültür Sanat Şehir Mevsimlik Tematik Dergi**, 3 (Güz 2018), s. 154-163. Y. Çoruhlu, mezar taşları üzerindeki binicisiz at figürlerinin ölüme işaret ettiğini belirtmektedir. Bkz. Çoruhlu, s. 163.
[747] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a

At donunun rengi ve üzerindeki benekler, eskiden beri sembolik anlamda kullanılmıştır. Selçuklu eserlerinde karşılaşılan "feleğin *alaca* atı (ablak-ı çarh)" deyimi, zamanın geçişiyle ilgili mecâzî bir anlatım kalıbıdır.[748] Zaman tanrısı Öd'ün ala atının alnında bulunan işaret "kader çarkı" olarak adlandırılmaktadır.[749] Bununla birlikte "ala at" yalnızca zamanın simgesi olmayıp zamanın efendisi hükümdarın atıdır.[750]

4.9. Saltanat Arabasının Rengi

Zafernâme'de[751] ve *Hünernâme*'de,[752] Kanûnî'nin hasta ve yaşlı bir halde sefere çıkması tasvir edilmek üzere seçilen bir konu olmuştur. Kanûnî'nin hasta halinin açıkça betimlendiği bu iki tasvirde[753] Sultan, Sokollu Mehmed Paşa'nın yardımıyla atından inip saltanat arabasına geçmek üzere resmedilmiştir.[754] Her iki tasvirde de arabanın örtüsü saltanata özgü bir renk olan "kırmızı" ile gösterilmiştir (**Resim 12-13**).[755]

Diğer taraftan *Nüzhetü'l-ahbâr*'da hem naaşın gizlice yola çıkarılmasının hem de cenazenin karşılanmasının canlandırıldığı iki tasvirde,[756] nakkaş içinde naaşın bulunduğu saltanat arabasının örtüsünde "yeşil" rengi kullanmayı tercih etmiştir (**Resim 1-4**). Bunun gibi *Zafernâme*'de cenazenin karşılanmasının canlandırıldığı tasvirde[757] yine "yeşil" renk kullanılırken, naaşın yola çıkarılmasının canlandırıldığı bir önceki tasvirde[758] arabanın içinde tabutu andıran bir detay resmedilmiş olmasına rağmen arabanın örtüsünde "kırmızı" rengin kullanılması daha uygun bulunmuştur (**Resim 5-2**).[759] Kanûnî'yi

[748] Alaca atın benekleri siyah ve beyaz olup, gece ve gündüzün art arda gelmesini yani zamanı simgelemektedir. Bkz. Esin, s. 271.
[749] Esin, s. 270-272.
[750] Esin, s. 272.
[751] *Zafernâme*, CBL T. 413
[752] *Hünernâme* II, TSMK H. 1524
[753] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 46a ve *Hünernâme* II, TSMK H. 1524, vr. 276a
[754] *Hünernâme*'deki tasvirde (TSMK H. 1524, vr. 276a) oldukça yorgun görünen Kanûnî'nin muhtemelen kırmızı örtülü arabaya geçmeden önceki halinin tasvir edildiği dile getirilmiştir. Bkz. Tarım, *XVI. Yüzyıl Osmanlı Devleti'nde Cülûs ve Cenaze Törenleri*, s. 113. E. Fetvacı bu sahnede, Sokollu Mehmed Paşa'nın yaşlı Sultana verdiği desteğin pek örtük olmayacak şekilde betimlendiğine dikkat çekmektedir. Bkz. Fetvacı, *Sarayın İmgeleri*, s. 179.
[755] Kırmızı, Osmanlı Hanedanını temsil eden bir renk olarak kullanılmıştır. Bkz. Uzunçarşılı, s. 153. Sultan, şehzade, vezir ve beylerbeyinden başkası kırmızı çadır kullanamazdı. Bkz. Uzunçarşılı, s. 260. 16. yüzyılda hükümdarların ak sancak yanında kırmızı saltanat sancağını da kullandıkları bilinmektedir. Bkz. Orhan F. Köprülü, "Bayrak", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C. 5, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1992, s. 253.
[756] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a ve TSMK H. 1339, vr. 107b-108a
[757] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 116b-117a
[758] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a
[759] Zeynep Tarım, büyük bir olasılıkla Zigetvâr'daki ordugâhtan ayrılırken düzenlenen törende saltanat arabasının örtüsünün zafer ve ihtişam rengi "kırmızı" olduğunu, ölüm açıklandıktan sonra bunun yeşil bir örtüyle değiştirildiğini düşünmektedir. Bkz. Tarım, *XVI. Yüzyıl Osmanlı Devleti'nde Cülûs ve Cenaze Törenleri*, s. 126.

sağlığında gösteren iki ayrı kitap resminde[760] (**Resim 12-13**) ve ölümün ilân edilmediği ancak bu durumun yansıtıldığı *Zafernâme*'deki tasvirde,[761] saltanata özgü "kırmızı" rengin kullanıldığı görülmektedir (**Resim 2**).[762]

Zigetvar Seferi'nde vefat eden Kanûnî'nin naaşının bulunduğu saltanat arabasının ordugâhtan ayrılırken düzenlenen tören eşliğinde yola çıkarılmasının canlandırıldığı iki kitap resmi[763] arasındaki yorum farkını yansıtan önemli ayrıntılardan biri de aynı olay canlandırılmış olmasına rağmen saltanat arabasında kırmızı ve yeşil olmak üzere iki farklı rengin kullanılmış olmasıdır (**Resim 1-2**).

Zigetvar'dan Belgrad'a doğru yola çıkarılan saltanat arabasındaki örtünün rengini kesin olarak tespit etmek mümkün değilse de tasvirlerde neden yeşil ve kırmızı rengin seçilmiş olduğu tartışılabilir.[764]

Nüzhetü'l-ahbâr'da bulunan ilk yorumda,[765] içinde naaşın ve vefat eden sultanın yerine geçirilmiş bir kulun olduğu bilgisinin örtük biçimde yansıtıldığı bir betimleme yapılmıştır. Bundan dolayı nakkaşın arabada saltanata özgü bir renk olan kırmızıyı kullanmaktan kaçındığını varsaymak mümkündür. Ayrıca kırmızının, 16. yüzyılda divan şiirinde "sevinç ve bayram rengi"[766] olduğu göz önünde tutulursa *Nüzhetü'l-ahbâr*'ı resimlendiren nakkaşın bu rengi kullanmaktan neden kaçınmış olabileceği sorusu biraz daha açıklığa kavuşmaktadır.

---

[760] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 46a ve *Hünernâme* II, TSMK H. 1524, vr. 276a
[761] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a
[762] Kırmızının Osmanlı Hanedanını temsil eden bir renk olarak kullanılması hakkında bkz. Uzunçarşılı, s. 153, 260.
[763] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a ve *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a
[764] *Zafernâme*'de hasta padişahın Sokollu Mehmed Paşa'dan destek alarak atı üzerinde ilerlemesini gösteren tasvirde (CBL T. 413, vr. 46a), arabanın örtüsü kırmızıdır. Cenazenin yola çıkarılmasının betimlendiği kompozisyonda da (CBL T. 413, vr. 113b-114a) kırmızı renk kullanılmıştır. Ancak aynı eserde, II. Selim'in babasının naaşını Belgrad'ta karşılamasını gösteren tasvirde (CBL T. 413, vr. 116b-117a) yeşildir. Bununla birlikte arabanın üstünde büyükçe bir Kâbe iç örtüsü serilidir. Bu bakımdan saltanat arabasının, bu sahnede bir cenaze arabası olarak betimlendiği açıkça görülmektedir. *Hünernâme*'de, hasta padişahın Sokollu Mehmed Paşa'dan destek alarak atı üzerinde yürüdüğünü gösteren tasvirde de (TSMK H. 1524, vr. 276a) arabanın örtüsü, *Zafernâme*'deki gibi kırmızıdır. II. Selim'in babasının naaşını Belgrad'ta karşılamasını gösteren tasvirde (TSMK H. 1524, vr. 294a) saltanat arabası yine kırmızı ile gösterilmiştir, arabanın üstünde serili Kâbe iç örtüsüne de yer verilmiştir. Saltanat arabasının rengi, Kâbe iç örtüsü ve tasvirlerdeki yas alâmetleri Zeynep Tarım'ın üzerinde durup dikkat çektiği konulardır. Bkz. Tarım, *XVI. Yüzyıl Osmanlı Devleti'nde Cülûs ve Cenaze Törenleri*, s. 126-127; Tarım, "The Depiction of Ceremonies in Ottoman Miniatures: Historical Record or a Matter of Protocol?", s. 267.
[765] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a
[766] Recep Demir, "Divan Şiirinde Kırmızı Renk", **Türkiyat Mecmuası**, C. 25, Bahar 2015, s. 66.

Zafernâme'deki tasvirde[767] kırmızı örtülü araba detayının, ilk tasvirde[768] yeşille gösterilen ve içinde naaşın ya da diğer bir ifadeyle Sultanın ölümünün gizlendiği arabayı temsil eden imgeden, biçim-içerik bakımından farklı olduğu görülmektedir. Buradaki tasvirin anlatımında sır teması ortadan kalktığı için, "kırmızı örtülü araba" detayının daha çok hanedanı ve saltanatı temsil eden sultanî bir imge kalıbı olarak biçimlendirildiği söylenebilir (**Resim 2**).

Nüzhetü'l-ahbâr'da araba detayının bulunduğu her iki tasvirde de[769] yeşil rengin tercih edilmesini (**Resim 1 ve 4**); nakkaşın taşıdığı görsel âdâb kodları, renk sembolizmi, tasvirin yapıldığı dönem ve kitabın hazırlanma amacı bağlamında açıklamak olasıdır. Sultan ölmüştür, hatta ölümün üzerinden haftalar geçmiş ancak naaş kalıcı yerine defnedilememiştir. *Nüzhetü'l-ahbâr*'daki söz konusu tasvirler, bu olayın henüz tazeliğini koruduğu bir zaman diliminde Vezîriâzama yöneltilen eleştiriler karşısında olumlu bir görüntü çizmek amacıyla da hazırlanmıştır.[770]

Naaşın gizlice yola çıkarılması konusunda alınan önlem gereği, saltanat arabasına sultanın kisvesine bürünen Has Oda ağası oturtulmuştur.[771] Kanûnî'nin ölümü henüz ilân edilmemiştir ve cülûs törenlerinin vazgeçilmez uygulaması askerin yeni padişaha biatını sunduğu aşama gerçekleşmemiştir.[772] Zigetvar'da yaşanan "saltanat boşluğunu" yakından gözlemleyen nakkaşın, araba detayında saltanata özgü kırmızı rengi kullanmak istememesinin önemli bir diğer nedeni de bu durumdan kaynaklanıyor olmalıdır.

---

[767] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a
[768] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 103b-104a
[769] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a ve *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 107b-108a
[770] Feridun Ahmed Bey, Vezîriâzamın başına buyruk davrandığı yönündeki ithamlar karşısında, Sokollu Mehmed Paşa'nın II. Selim'in kulluğunda ve iyi niyetle çalışarak işleri yönettiğini açıkça ortaya koymak amacıyla *Nüzhetü'l-ahbâr*'ın yazılıp "resimlendirildiğini" hatime kısmında dile getirmektedir. Bkz. *Nüzhetü'l-ahbâr*, s. 407-409; TSMK H. 1339, vr. 301b-304a. Hatime kısmının sadeleştirilmiş metni için bkz. Tamcan, s. 34-36.
[771] Mustafa Selânikî Efendi'nin yazdığı *Tarih*'te bu olayı anlattığı kısımda yer verdiği bir mısra bu bakımdan oldukça dikkat çekmektedir: "Bir bakmada o Şâh'a benzersin". Bkz. *Tarih-i Selânikî* I, s. 46.
[772] II. Selim'in İstanbul'daki cülûsunda ordu hazır bulunmadığından resmî cülûs bahşişi çıkarılmamış olup, vezirler, devlet ricâli ve askerin bulunmadığı törenin teamüllere uygun nitelikte yapılmaması bazı ayaklanmaların çıkmasına ve huzursuzluğa yol açmıştır. Bu konuda bkz. Tarım, *XVI. Yüzyıl Osmanlı Devleti'nde Cülûs ve Cenaze Törenleri*, s. 82; Tarım, "The Depiction of Ceremonies in Ottoman Miniatures: Historical Record or a Matter of Protocol?", s. 261-270. İlk Zigetvarnâme'yi yazan Bâkî çıkan kargaşaların bastırılmasını, "Sultanın çadırının saltanat ipleri göklerin kubbesine ve Tuba ağacının dallarına bağlandı; başkaldıranların boyunları ve asilerin başları itaat ipine çekildi" cümlesiyle ifade etmektedir. Bkz. Kaçar, s. 40, 45.

Divan şiirinde, hükümdarlık alâmeti otağ-ı hümâyûnun simgesel değerinin "kızıl" renkle ifade edildiği bilinmektedir.[773] 16. yüzyıl Osmanlı tasvir sanatı ile divan şiirindeki renk sembolizmi arasında koşutluk bulunduğu söylenebilir. Osmanlı tasvir sanatında, nakkaşın resim dili ile şiir dili arasında yakınlık olduğuna Zeynep Tarım da dikkat çekmektedir.[774]

Nüzhetü'l-ahbâr'da naaşın nasıl yola yola çıkarıldığını gerçekçi biçimde tasvir etmeye çalışan nakkaş, diğer taraftan Zigetvar'da düzenlenen tören esnasında büyük bir olasılıkla saltanat arabasında gerili bulunan kırmızı örtüyü olduğundan farklı bir renkte göstermeyi seçmiş olmalıdır.[775] Nakkaşın muhtemelen bu süreçte kendisini de rahatsız eden bir durumu yaptığı tasvirde[776] çağrıştırıp hatırlatmak istemediğini varsaymak mümkündür. Kanûnî'nin naaşının gizlendiği saltanat arabasını "yeşil" gibi uhrevî çağrışımları olan bir renge bürümesi; vefat eden Sultanın ruhunun ebedîyete intikâl ettiğini, bundan sonraki yerinin cennet olduğunu renk sembolizmi aracılığıyla tasvirdeki anlatıma kazandırmayı sağlamıştır.[777]

Nüzhet-i Esrârü'l Ahyâr Der-Ahbâr-ı Sefer-i Sigetvar'da, kitabın adıyla büyük ölçüde özdeşleşen tasvirde,[778] saltanat arabasında gizlenen sırrı perdelemek için kullanılan yeşil rengin, kitabın adında "ahyâr" olarak anılan zümrenin devletin bekası yararına aldığı tedbiri ya da kurdukları düzeni âdeta kutsal bir çerçeve içinde sunmayı sağladığı da söylenebilir. Kompozisyonun ön plânında başta Sokollu Mehmed Paşa olmak üzere "ahyâr" olarak anılan kişileri temsil eden figür grubunun sıralandığı zeminde aynı yeşil rengin kullanılması bu bakımdan anlamlı bir bütün oluşturmaktadır. Nakkaşın

[773] Bkz. Demir, "Divan Şiirinde Kırmızı Renk", s. 63.
[774] Z. Tarım, *Hünernâme*'nin resim programında Şehzade Mustafa'nın katli konusuna yer verilmesini (TSMK H. 1524, vr. 168b), bu olay karşısında duyulan üzüntü ve tepkileri yansıtan mersiyelerle bağlantılandırarak değerlendirmektedir. Şair ve nakkaşın, halkın duygularını inciten konularda daha hassas davrandığını, böylece bir sanatkârdan beklenen duyarlı yaklaşımın gösterildiğini belirtmektedir. Bkz. Tarım, *XVI. Yüzyıl Osmanlı Devleti'nde Cülûs ve Cenaze Törenleri*, s. 19-22. *Nüzhetü'l-ahbâr*'ı resimlendiren nakkaşın sembolik resim dili ile Bâkî ve Ulvî gibi şairlerin şiir dili arasında kurulan yakınlık hakkında bkz. Toraman, s. 8, 11, 20, 23, 24, 25, 33, 34.
[775] Z. Tarım, büyük bir olasılıkla Zigetvâr'daki ordugâhtan ayrılırken düzenlenen törende saltanat arabasının örtüsünün zafer ve ihtişam rengi "kırmızı" olduğunu, ölüm açıklandıktan sonra bunun yeşil bir örtüyle değiştirildiğini düşünmektedir. Bkz. Tarım, *XVI. Yüzyıl Osmanlı Devleti'nde Cülûs ve Cenaze Törenleri*, s. 126.
[776] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a
[777] Yeşilin, divan şiirinde de "yüce ve ilâhî bir renk" olarak kabul edildiği görülmektedir. Bkz. Ali Yıldırım, "Renk Simgeciliği Ve Şeyh Galib'in Üç Rengi", **Millî Folklor**, Yıl 18, Sayı 72, 2006, s. 133. Kanûnî'nin ebedî mekânının cennet bahçeleri olduğu vurgusu, *Nüzhetü'l-ahbâr*'da yer verilen Bâkî'nin yazdığı ünlü mersiyede de vardır: "*Âhir çalındı kûs-ı rahîl itdün irtihâl/ Evvel konağun oldı cinân bûstânları*", bkz. *Nüzhetü'l-ahbâr*, s. 143; TSMK H. 1339, vr. 48b.
[778] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a

bu betimleme aracılığıyla yaptığı görsel yorumun bir karşılığı metin kısmında da vardır.[779]

Sefer dönüşünde düzenlenen törenin gerçekçi bir yaklaşımla canlandırıldığı tasvirde[780] nakkaş, Kanûnî'nin hayatta olmadığını ve ölümün nasıl gizlendiğini örtük biçimde yansıtırken, görsel hiyerarşi kurallarını ve kitabın hazırlanma amacını da dikkate almıştır. Bunun için hem sultanın yerine geçirilen kişinin suretini onun bir benzeri olarak tasvir etmekten kaçınmıştır hem de o esnada muhtemelen kırmızı olan araba örtüsünü yeşil renkte göstermeyi seçmiştir. Böylece söz konusu tasvirin anlatımına cenaze sahnesiyle örtüşen bir nitelik kazandırmıştır. Aynı zamanda muzaffer ordunun Zigetvar'daki ordugâhtan törenle ayrılmasının canlandırıldığı tasvirde gökyüzünü neden altınla sıvayıp parlatmadığını yine bu bağlamda açıklamak mümkündür.[781] Tüm bunlar tasvirde işlenen asıl konuya işaret eden betimlemeler olup, aynı zamanda nakkaşın sultanî imgeler ve görsel hiyerarşi konusunda taşıdığı hassasiyeti yansıtmaktadır (**Resim 1**).

4.9.1. Sarık ve Tabut Detayları

Zafernâme'de Kanûnî'nin naaşının yola çıkarılmasıyla ilgili tasvirde[782] saltanat arabasının içinde tabut izlenimi veren kırmızı düz-ince zeminde bütün halinde betimlenen "sarık" imgesi, kompozisyonun odak noktasında öylece durmaktadır (**Resim 2**). Bununla birlikte bu tasvirde,[783] ilk yorumda[784] olduğu gibi Kanûnî'nin "cenaze alayı" değil "merasim alayı" betimlenmiştir. Tasvirde,[785] Zigetvar'dan ayrılan ordunun merasim düzeninde ilerlediği, figürlerin üzerinde tören kıyafeti ve tören topuzu gibi ayrıntılar

[779] Safevî elçisinin sunduğu taziye ve cülûs tebriği mektubunda, Sokollu Mehmed Paşa'dan "Onun zat-ı şerifi bulut gibidir, cihana yeşillik ve tazelik bağışlar" şeklinde söz edilmesi, Vezîriâzamın bu süreçteki etkin rolünü olumlu yönden vurgulayan bir anlatım biçimi olup, tasvirde (TSMK H. 1339, vr. 103b-104a) onu temsil eden figürün canlı yeşil zemin üzerindeki konumunu değerlendirmek açısından oldukça anlamlıdır. Bkz. *Nüzhetü'l-ahbâr*, s. 324; TSMK H. 1339, vr. 219b-220a. Ayrıca müellifin hatime kısmında Vezîriâzamın II. Selim'in kulluğu altında Müslümanların işlerini iyi niyetle ve tüm gayretini sarf ederek yürüttüğünü ifade etmesi, naaşın ve ölümün gizlendiği saltanat arabasıyla birlikte ahyâr olarak anılan yönetici zümrenin sıralandığı zeminde kullanılan canlı yeşil rengin bilinçli bir seçim sonucunda kullanıldığını düşündürmektedir. Hatime kısmındaki açıklama için bkz. *Nüzhetü'l-ahbâr*, s. 407; TSMK H. 1339, vr. 302a.

[780] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a

[781] Tasvirin (TSMK H. 1339, vr. 103b-104a) arka plânında altının seyrek fırça darbeleriyle sürülmesi bu bakımdan dikkat çekmektedir. Buna karşılık naaşın II. Selim tarafından karşılanmasının canlandırıldığı bir sonraki tasvirde (TSMK H. 1339, vr. 107b-108a) gökyüzü silme altındır. Bu konuda bkz. Toraman, s. 21-25.

[782] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a

[783] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a

[784] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a

[785] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a

olduğu, sağdaki varakta tepelerin ardında dizili bazı figürlerin yüzüne kazandırılan üzgün ifade dışında herhangi bir yas âlametine yer verilmediği görülmektedir (**Resim 2**).[786]

Diğer taraftan *Zafernâme*'deki tasvirde[787] araba içindeki düz kırmızı zemin büyük ölçüde bir tabutu çağrıştıracak biçimde tasvir edilmiştir (**Detay 37**). Bununla birlikte araba içindeki detay tam olarak bir tabut imgesi değildir. Çünkü sarık tabutun başucuna yerleştirileceği ve perdenin gerisinde kalacağı için arabanın ortasındaki açıklıkta bir sarığın da olmaması gerekirdi. Nitekim cenazenin karşılanmasıyla ilgili sahnenin betimlendiği iki kitap resminde[788] de arabanın ortasında bir sarık detayına yer verilmediği görülmektedir (**Resim 4-6**). Ayrıca bu tasvirlerde[789] tabutun üstüne örtülen zikzak desenli Kâbe iç örtüsü de betimlenmiştir.[790] Naaşın Belgrad'da karşılanmasıyla ilgili sahnenin *Zafernâme*'de bulunan ikinci yorumunda,[791] II. Selim'in başındaki sarık, arabadaki perde aralığını tamamen kapatmaktadır, dolayısıyla tabut imgesi bu tasvirde yoktur (**Resim 5**).

Her üç tasvirde[792] de araba içindeki ayrıntı, gösterilsin veya gösterilmesin gerçekçi bir yaklaşımla betimlenmiştir. Tabutun başucunun ne tarafta olduğu, ellerini açmış dua eden II. Selim'i temsil eden figürün yöneldiği kısımdan anlaşılmaktadır. *Hünernâme*'deki tasvirde[793] tabut detayı oldukça belirgin tasvir edilmiştir. Burada tabutun eğiminin başucuna doğru yükseldiği açıkça görülmektedir. Ayrıca araba okunun

[786] Araba Belgrad'ta kurulu otağ-ı hümâyûna yaklaştığında, matem elbiseleri ve şemleler sarınmış olarak hazır bekleyen vezirler ve saltanat erkânı cenaze arabasının önüne düşüp bir miktar yol aldıktan sonra tabutu musallaya taşımıştır. Bkz. *Nüzhetü'l-ahbâr*, s. 206; TSMK H. 1339, vr. 107a; *Tarih-i Selânikî* I, s. 50. Tarım, *XVI. Yüzyıl Osmanlı Devleti'nde Cülûs ve Cenaze Törenleri*, s. 126-127.
[787] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a
[788] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 107b-108a ve *Hünernâme* II, TSMK H. 1524, vr. 294a
[789] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 107b-108a ve *Hünernâme* II, TSMK H. 1524, vr. 294a
[790] "Kâ'be'nin iç örtüleri kırmızı veya yeşil zeminli olup; krem renk ipekle yazı ve zigzag dokumalıdır. Bu tür örtülerin türbe örtüsü, cenaze örtüsü olarak kullanılması çok eski bir gelenektir. Kanuni Sultan Süleyman'ın tabutunun taşınmasını tasvir eden bir minyatürde tabutun üzerinde siyah ve kırmızı zeminli Kâ'be kumaşlarının kullanıldığı görülmektedir." Bkz. Hülya Tezcan, "Vakıf Eserlerde Karşılaşılan Kutsal Örtüler", **IX. Vakıf Haftası Kitabı: Türk Vakıf Medeniyetinde Hz. Mevlânâ ve Mevlevîhânelerin Yeri ve Vakıf Eserlerde Yer Alan Türk-İslâm Sanatları Seminerleri**, 2-4 Aralık 1991, Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları 1992, s. 337. Zikzak dokumalı Kâbe iç örtüsü, *Nüzhetü'l-ahbâr*'daki tasvirde (TSMK H. 1339, vr. 107b-108a) oldukça ince bir detay olarak çalışılmıştır.
[791] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 116b-117a
[792] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 107b-108a; *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 116b-117a; *Hünernâme* II, TSMK H. 1524, vr. 294a
[793] *Hünernâme* II, TSMK H. 1524, vr. 294a

uç kısmı, tabutun başucunun ne tarafta kaldığını saptamada bir kıstas olarak alınabilir (**Resim 6**).[794]

Naaşın yola çıkarılmasıyla ilgili sahneye tekrar dönülecek olursa, her iki kompozisyonun[795] odak noktası saltanat arabasının perde aralığındaki üçgen alan olup, bu kısımda göze çarpan ilk şey beyaz bir sarıktır. Bununla birlikte her bir sarık imgesinin yarattığı çağrışım birbirinden oldukça farklıdır (**Resim 1-2**).

Zafernâme'deki tasvirde[796] saltanat arabası içindeki düz, ince kırmızı zeminde betimlenen bütün sarık detayının, *Nüzhetü'l-ahbâr* tasvirinde[797] olduğu gibi bir insan siluetini andıran ve Sultanın yerine geçirilen Has Oda ağasını temsil eden belirsiz figürün başındaki sorguçsuz ve yarım gösterilen sarıktan daha farklı bir imge olarak tasvir edildiği açıktır. Bu yorumda, arabanın ortasında ve kompozisyonun odak noktasında duran sarık imgesine, tasvirin yapıldığı dönemde ölümünün üzerinden uzunca bir süre geçen Kanûnî'nin manevî varlığını simgeleme işlevinin yüklendiği ayırt edilmektedir. İlk tasvirle[798] benzer bir kompozisyon şemasında tekrarlanan tasvirde,[799] ölümün gizlenmesi konusu önemini kaybetmiştir. *Zafernâme*'deki tasvirde[800] Kanûnî'ye benzeyen birine işaret eden bir imge olmaktan çıkan "sarık", kitap sayfaları arasındaki yerini aldığı andan itibaren tıpkı sanduka başlarında ve mezar taşlarında olduğu gibi ölen sultanın hatırasını yaşatmaya devam eden sembolik bir imgeye dönüşmüştür (**Resim 2**).

4.9.2. Defin Sahnesinde Öne Çıkarılan İmgeler

Zafernâme'de Kanûnî'nin naaşının Süleymaniye Camii'ndeki kabrine defnedilmesinin canlandırıldığı tasvirde,[801] omuzlar üstünde taşınan tabutun ve üzerindeki sarığın, kompozisyonda yer verilen tüm diğer unsurlara göre oldukça büyük

[794] Başın, atın hareket yönünde öne doğru konulması çok eski bir ritüel olup, günümüzde cenaze nakil araçlarında tabutun araç içinde aynı doğrultuda yerleştirilmesine devam edilmektedir. Bu eski ritüel hakkında bkz. Tryjarski, s. 246.
[795] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a ve *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a
[796] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a
[797] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a
[798] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a
[799] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a
[800] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a
[801] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 115b

boyutlu betimlenmesi dikkat çekmektedir.[802] Zigetvar'dan naaşın yola çıkarılması ve Belgrad'da naaşın karşılanması konusunun işlendiği diğer kitap resimlerinde, arabanın içinde ancak bir kısmı belli belirsiz şekilde gösterilen tabutun ve üzerindeki sarığın, bu kompozisyonda[803] abartılı ölçülerde ve bütün halinde öne çıkarıldığı görülmektedir. Tabutun üstünde betimlenen sarık, bir insanın taşıyamayacağı büyüklükte olan ve sanduka başına yerleştirmek için hazırlanan bir sarık gibi durmaktadır.[804] Üç sorguçlu devasa sarık, kompozisyonun odak noktasını oluşturmaktadır (**Resim 26**).[805]



Resim 26. Süleymaniye Camii, *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 115b © The Trustees of the Chester Beatty Library, Dublin

[802] Bu tasvir (CBL T. 413, vr. 115b) hakkında bkz. Z. Tarım, *XVI. Yüzyıl Osmanlı Devleti'nde Cülûs ve Cenaze Törenleri*, s. 130. Z. Tarım, cenaze törenlerinde ölen kişiye ait kavuğun tabutun baş tarafına konmasının Türklere ait bir âdet olduğunu belirterek, Osmanlı sultanlarının cenaze törenlerinin betimlendiği tasvirleri bu duruma örnek olarak göstermektedir. Bkz. Tarım, *XVI. Yüzyıl Osmanlı Devleti'nde Cülûs ve Cenaze Törenleri*, s. 155.
[803] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 115b
[804] Bu konuda bkz. Nebi Bozkurt, "Sarık", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C. 36, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2009, s. 154.
[805] Z. Tarım, padişah cenazelerinde tabut üzerine konan başlığın üstüne üç sorguç yerleştirildiğini aktarırken, bu tasviri (CBL T. 413, vr. 115b) örnek göstermektedir. Zeynep Tarım, "Sorguç", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C. 37, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2009, s. 380

II. Selim'in, Sokollu Mehmed Paşa'nın ve önde gelen diğer devlet ricâlinin payitahttaki defin törenine katılamaması, bu kompozisyonda[806] diğer kişileri temsil eden figürlerden ziyade cenazeye ilişkin imgelerin, kabir yerinin ve defin törenin çok daha ön plâna çıkarılmasına yol açmıştır.[807] Nakkaş böylece üst düzeyde katılımın az olduğu defin törenini, görsel hiyerarşi açısından güçlendirerek tasvir etmiştir.

Kabrin üzerinde geçici türbe vazifesi gören yurt tipi çadırla birlikte, Kanûnî'nin 965/ 1558'de vefat eden resmi nikâhlı eşi Hürrem Sultanın türbesi ve yandaki Türbedar Odası kompozisyonda dikkat çeken diğer imgeler arasındadır. Hürrem Sultan Türbesi'nin arkasındaki servi ağaçları, bahar dalları ve zemindeki çiçek kümeleri cennet bahçelerini ve âsûde bir hayatı çağrıştırırken, cenaze sahnesine iç açıcı bir görüntü kazandırmaktadır.

Tabutun önünde, muhtemelen başının tepesinde bir mahfaza içinde Kur'an-ı Kerim taşıyan bir din adamı betimlenmiştir. Ön plândaki kalabalık figür grubunda Şeyhülislâm Ebussuûd Efendi (ö. 982/ 1574) başta olmak üzere hafızlar ve diğer din adamları tasvir edilmiştir (**Resim 26**).[808]

Zafernâme'nin resim programında bu tasvirden sonra Kanûnî'nin manevî hatırasını yaşatacak âbidevî bir yapı olarak inşa edilen Süleymaniye Camii'nin figür bulunmayan ayrıntılı bir betimine yer verilmiştir (**Resim 27**).[809] Türbenin yerinin mihrab aksı üzerinde olacağı Kanûnî'nin sağlığında belirlenmiştir.[810] Projenin mimarı Mimar Sinan'ın (ö. 996/ 1588) bilinen tek portresi defin töreninin betimlendiği tasvirde[811] bulunmaktadır (**Detay 39**).[812]

---

[806] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 115b

[807] II. Selim'in Belgrad'da naaşı karşılamasından sonra kılınan cenaze namazının ardından tabut arabaya yüklenerek, birkaç görevli ve dört yüz muhafız eşliğinde payitahtta doğru yola çıkarılmıştır. Bir ay kadar sonra İstanbul'a varıldığında yeni padişah henüz ulaşmamış olmasına rağmen, burada bulunan devlet erkânı halkın feryat ve ağlaşmaları karşısında defin töreninin yapılmasına karar vermiştir. Bkz. Edhem Eldem, **İstanbul'da Ölüm: Osmanlı-İslam Kültüründe Ölüm ve Ritüelleri**, İstanbul: Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, 2005, s. 92; *Tarih-i Selânikî* I, s. 53.

[808] Selânikî Mustafa Efendi'nin aktardığına göre cenaze namazını Ebussuûd Efendi kıldırmıştır. Bkz. *Tarih-i Selânikî* I, s. 53.

[809] *Zafernâme*, CBLT. 413, vr. 119a

[810] Necipoğlu, *Sinan Çağı*, s. 279.

[811] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 115b

[812] Elinde cetvel şeklinde ahşap bir mimar arşını tutan büyük sarıklı figürün Mimar Sinan'ı temsil ettiği kabul edilmektedir. Bkz. Necipoğlu, *Sinan Çağı*, s. 180-182. Ayrıca bkz. Ersu Pekin, "Mimar Sinan'la tanıştım", **Albüm Dergisi**, İstanbul: Hürriyet Dergi Grubu, S. 3, (Nisan 1998), s. 110-111.



Resim 27. Süleymaniye Camii, *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 119a © The Trustees of the Chester Beatty Library, Dublin



Detay 39. CBL T. 413, vr. 115b (**Resim 26**'dan ayrıntı)

4.9.3. Arabadaki Belirsiz Figür

Nüzhetü'l-ahbâr'da naaşın yola çıkarılmasıyla ilgili sahneyi gerçekçi bir yaklaşımla tasvir eden nakkaş, kitabın adında da vurgulanan "sır" temasını çift sayfalık görkemli kompozisyonda[813] ortaya koymuştur. Arabanın içinde betimlediği "müphem/ belirsiz" figür aracılığıyla Sultanın hayatta olduğu izlenimini vermek için nasıl bir yola başvurulduğunu örtük biçimde yansıtmıştır.[814] Nakkaşın suretini betimlemekten kaçındığı ancak belli ölçüde insan silueti kazandırdığı figür, Kanûnî'nin yerine geçirilen Has Oda ağasının timsalidir (**Detay 40**).[815]



Detay 40. TSMK H. 1339, vr. 103b (**Resim 1**'den ayrıntı)

Nakkaş, Sokollu Mehmed Paşa'nın vezaretinde yönetilen zorlu sürecin en kritik aşamalarından birini canlandırırken, kompozisyonun odak noktasında bulunan figürü görsel hiyerarşi sınırlarının dışına çıkmadan betimlemiştir. Ölümün sır olarak saklandığı süreç boyunca taşınan kaygıları, kompozisyonda[816] suretini betimlemediği bir figür ve

[813] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a
[814] Ş. Tamcan, "arabanın iki yana doğru aralanan koyu yeşil renkli örtüsünün bir ucundan görülebilen kavuk" imgesinin "padişahın halâ hayatta olduğunu orduya kanıtlama çabalarının bir ayrıntısı olarak" betimlendiğini dile getirmektedir. Bkz. Tamcan, s. 148. Arabadaki "belirsiz figür" hakkında ayrıca bkz. Toraman, s. 9.
[815] *Nüzhetü'l-ahbâr*'da, Kanûnî'nin sarığını sallayıp selam vermek üzere arabaya geçirilen kişinin, Sultanın silâhdarı olduğu aktarılmaktadır. Bkz. *Nüzhetü'l-ahbâr*, s. 199; TSMK H. 1339, vr. 101b-102a. Bu kişinin kimliğiyle ilgili verilen farklı bilgiler için bkz. Tamcan, s. 157-158. Konuyu tartışan Z. Tarım, Selânikî'nin verdiği bilgiyi referans alır ve bu kişiyi, "hasoda oğlanlarından Hasan Ağa" olarak kabul eder. Bkz. Tarım, *XVI. Yüzyıl Osmanlı Devleti'nde Cülûs ve Cenaze Törenleri*, s. 116-117. Selânikî, bu kişiyi Kanûnî'nin bir benzeri olarak ayrıntılı biçimde tarif eder: "Ve işbu altı menzilde araba içinde Hâs-oda oğlanlarından Bosnaviyyü'l-asl mümtâzü'l-kadd aruk yüzlü, toğan burunlu köseç sakallı hastaca mizâclu, boynu sarğulu Hasan Ağa nâm kimsene asâkir-i mansûrenün yemîn ü yesârına selâm virürdü." Bkz. *Tarih-i Selânikî* I, s. 46.
[816] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a

figürün başında yarısını gösterdiği sorguçsuz sarık vasıtasıyla yansıtmıştır. Sultanın kisvesine bürünen birini açıkça tasvir etmediği gibi saltanat alâmeti sarığı, sorguçlu tasvir etmekten de kaçınmıştır. Bu incelikli ve eşsiz betimlemeler, görsel âdâb kodlarıyla birlikte nakkaşın duyarlı yaklaşımını yansıtmaktadır.

Diğer taraftan kişileri portre karakteri kazandırarak betimlemesiyle dikkat çeken *Nüzhetü'l-ahbâr* nakkaşının arabadaki figürü Kanûnî'nin bir benzeri olarak resmetmesi, tasvir sanatı ölçeğinde ikileme yol açacak bir durum olduğu için saltanat arabasındaki figürün suretinin betimlenmemesi bu bakımdan da dâhice bir çözüm olmuştur.

Zafernâme'nin tamamlandığı dönemde Kanûnî'nin ölümünün üzerinden yeterince uzun bir zaman geçmiştir. Aynı sahnenin ikinci yorumunda[817] saltanat arabası içinde Sultanın kisvesine bürünmüş bir figüre yer verilmemesini, olayın üstünden geçen zaman zarfında bakış açısında meydana gelen değişim bağlamında açıklamak mümkündür.

4.10. *Zafernâme*'deki Tasvirde (CBL T. 413, vr. 113b-114a) Bulunan Beyitler

Kanûnî'nin 926-962/ 1520-1555 yılları arasındaki saltanat döneminin anlatıldığı *Süleymannâme*'yi[818] tamamlamak üzere şehnâme tarzında hazırlanan *Zafernâme*'de kompozisyonun[819] dört tarafında, Seyyid Lokman'ın nazmettiği Farsça beyitlere yer verilmiştir. Bu beyitlerin Türkiye Türkçesi'ndeki karşılığı sağdaki varağın üst kısmından başlayarak sırasıyla şöyledir:

Sonra gürledi göç davulu/ Benzersiz ordu yola koyuldu
Dünya şahı bindirilmiş arabaya/ Küçükler, büyükler koşmuş hizmetine
Arabanın yanında büyük veziri/ Her zaman onun yakını olduğu gibi
Tutardı elinde bir tomar kâğıdı/ Hayattayken kıssalar anlattığı gibi [820]

[817] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a
[818] *Süleymannâme*, TSMK H.1517
[819] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a
[820] Farsça beyitlerin çevirisi için Prof. Dr. Mehmet Kanar'a çok teşekkür ederim.

Zafernâme'deki tasvirde[821] ilk mısrada geçen "benzersiz ordu" nitelendirmesini yansıtan bir betimleme yapılmıştır. Kompozisyon, art arda sıralanan tepelerin arasında konumlandırılan figür gruplarının üst üste istiflenmesiyle oluşturulmuştur. Arka plândaki figürlerin elinde tuttuğu çok sayıdaki sancak, tuğ ve bayrak tepelerin çizdiği ufuk hattını aşarak sayfa kenarına doğru taşmaktadır. Üst cetvele yer verilmemesi, kompozisyonda "göksel" alanı temsil eden kısma doğru yükselen bu imgelerin görünürlüğünü arttırarak, taşıdıkları sembolik anlamın öne çıkarılmasını sağlamıştır.[822] Mızrakların ucunda dalgalanan kırmızı sancaklar aynı zamanda tasvirde canlandırılan ordunun yürüyüşüyle ilgili betimlemeye akış ve ritim kazandırmıştır (**Resim 2**).

İkinci beyitte bir cihan imparatoru olarak anılan Kanûnî'nin öldüğü, edilgen çatılı fiil kullanılarak ifade edilmiştir. Burada "küçükler" ve "büyükler" şeklinde adlandırılan Sultanın kullarının, naaşın yola çıkarılması sürecinde sevgi ve saygıyla hizmet etmeye devam ettiği dile getirilmiştir.

Üçüncü beyitte, hiyerarşik sıralamadaki yeri ve rolü itibarıyla öne çıkarılan Vezîriâzamın, bu aşamada da Sultanın en yakınındaki kişi olduğu vurgulanmıştır.[823]

Son beyiti Sokollu Mehmed Paşa ile bağlantılı okumak gerekirse, burada da Vezîriâzamın Sultana olan yakınlığından söz edildiği izlenimi doğmaktadır. Diğer taraftan *Zafernâme*'yi[824] Farsça mesnevî tarzında kaleme alan müellifin yazdığı "Tutardı elinde bir tomar kâğıdı/ Hayattayken kıssalar anlattığı gibi" mealindeki dizeler, Vezîriâzamdan çok Seyyid Lokman'ı çağrıştırmaktadır.

Seyyid Lokman'ın II. Selim dönemini şehnâme tarzında aktarmak üzere hazırlayıp 6 Zilhicce 988/ 12 Ocak 1581'de tamamladığı *Şehnâme-i Selîm Hân*'daki mukaddime tasvirinde,[825] Sokollu Mehmed Paşa'nın refakatinde II. Selim'in huzuruna

[821] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a
[822] 16. yüzyılda hükümdarların ak sancak yanında kırmızı saltanat sancağını da kullandıkları bilinmektedir. Bkz. Köprülü, "Bayrak", s. 253. Hükümdarın bulunmadığı zamanlarda orduya kumanda edenler hükümdarın sancağı ile sefere çıkabilirdi. Bkz. Şahin, "Sancak", s. 97. E. Esin, Kaşgarî'nin, hükümdarlık gücünün simgesi ipekli, turuncu bir bayrak olarak söz ettiği tuğun dikilip vurulmasıyla ordunun harekete geçtiğini aktarmaktadır. Bkz. Esin, s. 284.
[823] Bunun gibi şair Bâkî de sultan-vezir arasındaki yakınlığı ve uyumu vurgulamak için yaygın bir benzetme olarak kullanılan "Müşteri karakterli vezir" tabirini Sokollu Mehmed Paşa için kullanmaktadır. Bkz. Kaçar, s. 40.
[824] *Zafernâme*, CBL T. 413
[825] *Şehnâme-i Selîm Hân*, TSMK A. 3595, vr. 13a

çıkan resmî saray şehnâmecisi, II. Selim'le yüz yüze konuşurken ve elinde bir tomar kâğıt tutarken betimlenmiştir (**Resim 28**). E. Fetvacı, bu betimlemenin Seyyid Lokman'ın kitabın üretim sürecinde üstlendiği rolü vurguladığını belirtmektedir.[826]



Resim 28. Seyyid Lokman'ın Sokollu Mehmed Paşa'nın refakatinde II. Selim'in huzuruna çıkması, *Şehnâme-i Selîm Hân*, TSMK A. 3595, vr. 13a (Fotoğraf, Topkapı Sarayı Müzesi Müdürlüğü'nün izniyle kullanılmıştır)

Seyyid Lokman'ın, II. Selim'in saltanat döneminin ilk yıllarında hazırlığına birlikte başladığı ve uzun bir süre sonra III. Murad döneminde art arda tamamladığı iki eserin başında olan *Zafernâme*'deki tasvirde[827] yer verdiği Farsça beyitlerde, tıpkı *Şehnâme-i Selîm Hân*'daki tasvirde[828] olduğu gibi kendi imgesini ve görevini vurgulamak isteyip istemediği üzerinde durulması gereken bir soru olarak belirmektedir.

[826] Fetvacı, *Sarayın İmgeleri*, s. 98.
[827] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a
[828] *Şehnâme-i Selîm Hân*, TSMK A. 3595, vr. 13a

Son beyitte kullanılan, "kıssa"[829] ve "kıssahan"[830] kelimelerinin anlamı dikkate alındığında, *Nüzhetü'l-ahbâr*'ın[831] müellifi Feridun Ahmed Bey gibi tasvirde[832] canlandırılan süreçte doğrudan rol almamış olmasına rağmen, geçmişte yaşanan olayları şehnâme tarzında yazarak aktaran Seyyid Lokman'ın bununla ilgili bir göndermede bulunma ihtimali vardır.

Bu noktada, "Osmanlı sultanlarının ataları gibi başarılı olabilmeleri için *Tevârîh-i Âl-i Osmân ya da Şehnâme*'den hikâyeler okuyarak geçmişin başarılarını öğrenmelerini ve buna uygun davranmalarını"[833] öğütleyen anonim bir mektubun bulunması dikkat çekmektedir. Ayrıca III. Murad döneminde yaşanan siyasî gelişmeler göz önünde tutulursa,[834] yaşına ve hastalığına rağmen çıktığı on üçüncü seferde vefat eden Kanûnî'nin ölümünün temsil edildiği bir tasvirde,[835] resmî saray şehnâmecisi Seyyid Lokman'ın buna benzer bir söylemi şiir diliyle iletmek istediği söylenebilir. Osmanlı Devleti'nde sürekliliğin teminatlarından biri de fikir elitinin sultanın hizmetinde bulunmasıyla ilgili görüşler olup, Seyyid Lokman'ın söz konusu tasvirde yer verdiği son beyiti bu bağlamda ele alıp açıklamak mümkündür.[836]

4.10.1. Merasim Düzeni

Zafernâme'deki kompozisyonda,[837] naaşın nasıl yola çıkarıldığından çok imparatorluğun klâsik düzen ve kanunlarının vurgulandığı, Kanûnî'nin saltanat döneminin hatırlatıldığı bir anlatım daha ön plândadır. Kırmızı perdeli saltanat arabasıyla

---

[829] İdris Şengül, "Kıssa", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C. 25, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı, 2002, s. 498-501.
[830] Tarihî arka planı olan kişi ve olaylar hakkında ders alınacak ibretlik hikâyeler anlatan ve sarayda önemli bir yere sahip kıssahanlar sultan, vezir ve diğer ileri gelen devlet adamlarına musâhiblik ve nedimlik de yapardı, bkz. İbrahim Altunel, "Kıssahan", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C. 25, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı, 2002, s. 502.
[831] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339
[832] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a
[833] S. Ünver, tarafından yayınlanan ve Leiden Üniversitesi Werner Koleksiyonu'nda bulunan anonim mektup (Cod. Or. 728) için bkz. A. Süheyl Ünver, "XVII inci Yüzyıl Sonunda Padişaha bir Lâyiha", **Belleten**, C: XXXIII, S. 129, (Ocak1969), s. 27. Bu noktaya dikkat çeken Tülün Değirmenci'nin Osmanlı yöneticilerinin, tarihin efsanevî kahramanları örnek almaları ya da menkabevî hikâyelerden ders çıkarmaları konusuyla ilgili olarak şehnâmecilik kurumu ve şehnâmelerle ilgili yaptığı değerlendirme için bkz. Değirmenci, *İktidar Oyunları ve Resimli Kitaplar*, s. 87-122.
[834] 1571-1610 yılları arasında Osmanlı Devleti'nin klâsik düzeninde meydana gelen köklü değişim ve yaşanan sarsıntı hakkında bkz. Halil İnalcık, **Devlet-i 'Aliyye Osmanlı İmparatorluğu Üzerine Araştırmalar I**, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2009, s. 192-197. III. Murad, Sokollu Mehmed Paşa'ya karşı gruplar tarafından saltanatı ataları gibi tam anlamıyla kendi eline alması yolunda sürekli teşvik edilmiştir. Bkz. Kütükoğlu, "III. Murad", s. 172.
[835] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a
[836] Osmanlı Devleti'nde sürekliliğin teminatlarından biri olarak fikir elitinin sultanın hizmetinde bulunması yönündeki görüş için bkz. Fodor, "Osmanlı Tarihinde Süreklilik Ve Değişim Üzerine Düşünceler", s. 210.
[837] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a

birlikte merasim düzeninde ilerleyen muzaffer ordu ve devlet erkânını temsil eden figürler, ilk bakışta dikkat çekmektedir. Osmanlı saray teşrîfâtına göre alaylar halinde saflara dizilen saltanat âyânı, devlet erkânı ve sultanın kulları saltanat arabasının önünde yürümektedir (**Resim 2**).[838]

Feridun Ahmed Bey, Zigetvar'dan ayrılırken düzenlenen töreni *Nüzhetü'l-ahbâr*'da[839] ayrıntılı olarak aktarmıştır. Buna göre devlet erkânı ve saltanat ayânı kanun olduğu üzere otağ- hümâyûn kurbuna gelmiş, asker halkı alaylar bağlayıp yol boyunca selâma durmuştur. Göç nefîri çaldığında atlar arabaya koşulmuş, dergâh-ı 'âli çavuşları dua ve alkış yapıp gülbâng getirmiş ve devlet erkânı selâma durmuştur. Bunun ardından saltanat arabası, önünde yürümeye hazır bekleyen solaklarla birlikte harekete geçmiştir. Bir miktar yol alınca arabaya yanaşması "işaret buyurulan" Vezîriâzam elindeki tezkireyle arabaya yaklaşıp âdâba uygun biçimde görevini yerine getirdikten sonra araba tekrar ilerlemeye başlamıştır.[840]

Bu anlatıma uygun bir betimlemede tasvirin ön plânında devlet ricâlini temsil eden kalabalık bir figür grubuna yer verilmesi beklenirken, *Nüzhetü'l-ahbâr*'daki tasvirde[841] naaşın "gizlice" yola çıkarılması konusunu canlandırmaya odaklanan nakkaş, olaya vakıf oldukça dar bir çevreyi temsil etmeyi seçmiştir (**Resim 1**). *Zafernâme*'deki tasvirdeyse[842] böyle bir kaygısı ya da amacı olmadığı anlaşılan nakkaşın, kompozisyonun ön plânında devlet erkânını ve saltanat ayânını temsil eden daha kalabalık bir figür grubunu betimlediği görülmektedir (**Resim 2**).

4.10.2. Figürlerin Sayısındaki Artış

Zafernâme'deki çift sayfalık kompozisyonda[843] art arda sıralanan çok sayıdaki tepe, sultanın kullarını temsil eden figürlerin sayısını arttırma işlevi görmektedir. Birkaç

[838] Hotin Seferi (1030/ 1620), Revan Seferi (1044/ 1635) ve Kamaniçe Seferi'ndeki (1083/ 1672) sefer alayı düzeni hakkında ayrıca bkz. İsmail Güntan, Osmanlı Neferi ve Savaş (1593-1699) (**Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Anabilim Dalı, Denizli 2005), s. 108-112.
[839] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339
[840] *Nüzhetü'l-ahbâr*, s. 200; TSMK H. 1339, vr. 103a. Müellifin, bu sahneyi sultan hayattaymış gibi anlatmasına rağmen kurduğu cümlelerde özne ve özne yerine geçen kelimeler kullanmaması dikkat çekmektedir. "Alkış" hakkında daha fazla bilgi için bkz. Uzunçarşılı, s. 201-205.
[841] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a
[842] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a
[843] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a

kol halinde ilerleyen ordunun betimlendiği tepelerde, figürlerin sayısını azaltacak herhangi bir unsura yer verilmemiştir. Hatta ilk yorumda[844] anlatıma önemli katkı sunan otağ-ı hümâyûn ile tepelerdeki ağaçlar dahi resmedilmemiştir. Bu yorum farkı, *Zafernâme*'yi resimlendiren nakkaş ya da nakkaşların bilinçli bir tercihi olmalıdır.[845]

Naaşın yola çıkarılmasının canlandırıldığı iki tasviri[846] karşılaştıran Şebnem Parladır, *Zafernâme*'de sahnenin daha geniş bir görüş açısıyla düzenlendiğini, ilk yorumda[847] sağ varakta gösterilen otağ-ı hümâyûn ile sol varakta tepelerin üstünde betimlenen ağaçların kaldırıldığını, meydana gelen boşluğunsa çok sayıdaki figürle doldurulduğunu, böylece kompozisyonun zenginleştirildiğini dile getirmektedir.[848]

Diğer taraftan nakkaşın daha geniş bir görüş açısı kullanması, ilk tasvirde[849] sağ varakta gösterilen otağ-ı hümâyûn ile sol varakta tepelerin üstünde gösterilen ağaçların resmedilmesine engel değildir. Ayrıca *Nüzhetü'l-ahbâr*'daki kompozisyonun[850] dörtte birini oluşturan otağ-ı hümâyûn, olayın geçtiği mekânı ve zamanı belirgin kılmaktadır. Kompozisyonda ağırlık teşkil eden bu sultanî imge tasviri yalnızca görsel açıdan değil, ikonografik açıdan da zenginleştirmektedir (**Resim 1**).[851]

Zafernâme'de ikinci kez yorumlanan naaşın yola çıkarılmasıyla ilgili tasvirde,[852] içinde naaşın bulunduğu arabada "yeşil" yerine saltanata özgü bir renk olan "kırmızı" tercih edilmiştir.[853] Çift sayfalık kompozisyonda[854] kullanılan kırmızı renk, ordunun sefer dönüşündeki yürüyüşünü vurgulayan ritmik bir leke dağılımı sergilemektedir. Saltanatı temsil eden araba imgesindeki büyük kırmızı lekenin, kulların timsallerinde küçük lekeler

---

[844] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a

[845] *Zafernâme*'deki (CBL T. 413) tasvirlerde, *Şehnâme-i Selîm Hân*'da (TSMK A. 3595) olduğu gibi birden fazla nakkaşın fırça izi ayırt edilmektedir. *Zafernâme* (CBL T. 413) muhtemelen *Şehnâme-i Selîm Hân* (TSMK A. 3595) gibi Nakkaş Osman ve Nakkaş Ali tarafından resimlendirilmiş olmalıdır. *Şehnâme-i Selîm Hân'ın* (TSMK A. 3595) Nakkaş Osman ve Nakkaş Ali tarafından resimlendirildiği F. Çağman tarafından belgelenerek ortaya konmuştur. Bkz. Çağman, "Şahname-i Selim Han ve Minyatürleri", s. 415 ve 442.

[846] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a ve CBL T. 413, vr. 113b-114a

[847] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a

[848] Şebnem (Tamcan) Parladır, "Sigetvar Seferi Tarihi Ve Nakkaş Osman", **Sanat Tarihi Dergisi**, Sayı/ Number XVI/ 1 Nisan/ April 2007, s. 75.

[849] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a

[850] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a

[851] Otağ-ı hümâyûn ile girişteki çadırın tepesinde bulunan desen ve sembolik anlamı için bkz. Bölüm 4.7.3.

[852] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a

[853] Kırmızının saltanata özgü bir renk olmasıyla ilgili olarak bkz. Uzunçarşılı, s. 153. Sultan, şehzade, vezir ve beylerbeyinden başkası kırmızı çadır kullanamazdı, bkz. Uzunçarşılı, s. 260. Ayrıca, 16. yüzyılda hükümdarların ak sancak yanında kırmızı saltanat sancağını da kullandıkları bilinmektedir, bkz. Köprülü, "Bayrak", s. 253.

[854] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a

halinde tüm resim yüzeyine dağılması, Osmanlı Hanedanının varlığında vücut bulan devlet anlayışını etkili biçimde yansıtmaktadır (**Resim 2**).

Bu görsel betimlemenin sözlü anlatımdaki bir karşılığını, divan şiirinde bulmak mümkündür. Taşlıcalı Yahyâ Bey'in (ö. 990/ 1582) Şehzade Mustafa (ö. 960/ 1553) için yazdığı mersiyede bulunan bir beyitte Şehzade çiçek açmış bir ağaca benzetilirken, önünden yürüyen kulları "gelincik tarlasına" benzetilmektedir:

"*Göründi halka dıraht-i şükûfe-dâre dönüp*
Yürürdi kulları öñince lâle-zâre dönüp"[855]

4.11. *Nüzhetü'l-ahbâr*'ı (TSMK H. 1339) Resimlendiren Nakkaşın Gerçekçi Yaklaşımı

Nüzhetü'l-ahbâr'da[856] kompozisyonların yakın plândan ayrıntılı biçimde çalışılması ve figürlere portre karakteri kazandırılması, eseri resimlendiren nakkaşın karakteristik üslûp özellikleri olarak ilk bakışta göze çarpmaktadır.[857] Bu özellikler, nakkaşın gerçekçi yaklaşımına işaret ettiği gibi tasvirlerde betimlediği tarihî süreci yakından deneyimlediğine de işaret etmektedir. Seferde sır kâtibi olarak görev yapan Feridun Ahmed Bey'in himayesinde çalışan nakkaşın hem Zigetvar Seferi sürecinde hem de eserin hazırlandığı süreçte yaşanan olay ve gelişmelerin derinliğine yeterince vakıf biri olduğunu söylemek mümkündür.

Nakkaşın *Nüzhetü'l-ahbâr*'da işlenen "sır" ve "sırdaşlık" teması bağlamında oluşturduğu içten ve canlı anlatım tarzı, hedef kitlesindeki "seyirci" ile yakınlık kurmayı sağlayarak, kitabın hazırlanma amacını büyük ölçüde desteklemektedir. Tasvirlerde gözlemlenen ayrıntılı ve gerçekçi betimlemeler, Vezîriâzamın ve yakın çevresinin sefer sürecinde üstlendiği sorumluluğu layıkıyla yerine getirdiği yönünde ileri sürülen

[855] "Çiçek açmış bir ağaç gibi halka göründü; kulları bir gelincik tarlası gibi önünde yürüyorlardı." Bkz. Şentürk, s. 358.
[856] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339
[857] Ş. Tamcan, *Nüzhetü'l-ahbâr*'ın Nakkaş Osman tarafından resimlendirildiğini varsayarak, tasvirlerdeki görsel anlatımı daha çok Feridun Ahmed Bey'in yazdığı metin bağlamında ve belge yönüyle ele almıştır. Bkz. Tamcan, "Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde Bulunan H.1339 No.lu Sigetvar Seferi Tarihi'nin Tasvirleri", s. 58-172.

söylemin inandırıcılığını arttırmaktadır.[858] *Nüzhetü'l-ahbâr*'ın müellif nüshasının[859] resimli bir kitap olarak hazırlanmasının bir nedeni de sözlü anlatımın görsel anlatımla güçlendirilerek, kitabın hazırlanma amacı doğrultusunda iletilmek istenen "doğruluk" ve "gerçeklik" algısının pekiştirilmek istenmesidir. Feridun Ahmed Bey, eserin neden yazılıp resimlendirildiğini hatime kısmında açıklamaktadır.[860]

4.11.1. Sır ve Sırdaşlık Vurgusu

Nüzhetü'l-ahbâr'daki tasvirde[861] konuyu "sırdaşlık" kavramı çerçevesinde işleyen nakkaş, Vezîriâzamın maiyetindeki ve Sultanın hizmetindeki pek çok kişiyi betimlememiştir. Kompozisyonun ön plânında olgunluk, tecrübe, kıdemlilik ve liyakat gibi unsurları yansıtan, tasvirdeki anlatıma ağırbaşlı bir atmosfer kazandıran ak sakallı iki kişiyi temsil etmekle yetinmiştir. Nakkaşın bu tercihi, Feridun Ahmed Bey'in kitabın adından başlayarak yeri geldikçe vurguladığı "sır" ve "sırdaşlık" teması etrafında gelişmiş olmalıdır (**Resim 1**).

Nüzhetü'l-ahbâr'daki tasvirde ön plândaki grupta sezilen temkinli olma haliyle ilgili vurgulamanın, *Zafernâme*'deki tasvirde[862] neredeyse hiç kalmadığı fark edilmektedir. Nakkaş ön plândaki grubu daha kalabalık ve görkemli tasvir ederek, Vezîriâzamdan çok diğer devlet ricâlinin imgesini ön plâna çıkarmıştır. Bunu, tasvirin yapıldığı dönemde Sokollu Mehmed Paşa'nın etkin rolünün azalmasıyla ve hanedan merkezli "egemenlik" ve "iktidar" temasının öne çıkarılmak istenmesiyle birlikte açıklamak mümkündür (**Resim 2**).[863]

---

[858] Feridun Ahmed Bey eserin sonunu yazarken hacet erbabından birinin kendisine "sadrazam ettiğini edermiş" dediğini aktardıktan sonra Sokollu Mehmed Paşa'nın vezaret makamındaki görevini layık olduğu biçimde ve II. Selim'in kulluğu altında yaptığını açıklamaktadır. Bkz. *Nüzhetü'l-ahbâr*, s. 407-409; TSMK H. 1339, vr. 302a-303b. Bu kısımdaki anlatımın sadeleştirilmiş metni için bkz. Tamcan, s. 34-36.

[859] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339

[860] Feridun Ahmed Bey, hatime kısmında eseri yazma amacını belirtirken, Vezîriâzamın başına buyruk davrandığı yönündeki ithamlar karşısında, Sokollu Mehmed Paşa'nın II. Selim'in kulluğunda kalp temizliği ile çalışarak işleri yönettiğini açıkça ortaya koymak için *Nüzhetü'l-ahbâr*'ın yazılıp "resimlendirildiğini" dile getirmektedir. Bkz. *Nüzhetü'l-ahbâr*, s. 407-409; TSMK H. 1339, vr. 301b-304a. Hatime kısmının sadeleştirilmiş metni için bkz. Tamcan, s. 34-36.

[861] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a

[862] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a

[863] E. Fetvacı, III. Murad döneminde hazırlanan tarih konulu kitap resimlerinde gözlemlenen kanonik görüntünün ve estetiğin, resmî saray şehnâmecisi Seyyid Lokman ve ekibi tarafından bilinçli şekilde oluşturulduğunu dile getirmektedir. "Hanedan üslûbu" olarak söz ettiği bu yeni anlatım tarzı hakkında daha fazla bilgi için bkz. Fetvacı, *Sarayın İmgeleri*, s. 118-123.

Kanûnî'nin saltanat dönemini şehnâme tarzında aktarmak üzere 987/ 1579'da tamamlanan *Zafernâme*'deki tasvirde,[864] ölümünün ardından Sultan Süleyman'ın saltanat dönemine duyulan özlemin izlerini bulmak mümkündür.[865]

4.11.2. Alegorik Sultanî Figür

16. yüzyıl Osmanlı tarih üslûbundaki tasvirlerde canlandırılan bazı tören sahneleri barındırdığı tarihî gerçeklik payı ile belge niteliği taşımakla birlikte, çağının düşünce dünyasına dair başka bir gerçekliğe daha işaret edebilmektedir. II. Selim için Belgrad'da düzenlenmek istenen cülûs töreninin gerçekleşmediği halde resmedilerek kitap sayfaları arasında kayıt altına alınması bu bakımdan özellikle dikkat çekmektedir.[866] Nakkaşın olanı değil olması gerekeni canlandırdığı bu tasvirler[867] çağının düşünce dünyasını, öne çıkan ideolojisini ve dönemin atmosferini yansıtan birer kaynak niteliği taşımaktadır (**Resim 9-7**).[868]

Benzer bir durumu, *Zafernâme*'de naaşın yola çıkarılmasının canlandırıldığı tasvirde[869] de ayırt etmek mümkündür. Burada sahnenin ilk yorumuna kıyasla devlet ricâlini temsil eden figürlerin sayısının artması, giysilerin daha gösterişli betimlenmesi, tören topuzu, tüfek gibi ilk tasvirde bulunmayan güç simgesi bazı yeni imgelere yer verilmesi ilk bakışta dikkat çekmektedir. Ancak kompozisyona eklenen "sultanî figür" Kanûnî hayatta olmadığı için oldukça düşündürücüdür (**Detay 41**).

---

[864] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a

[865] 16. yüzyılın son çeyreğinden itibaren Kanûnî'nin saltanat dönemi devrin yazarları, tarihçileri ve devlet adamları tarafından resmî bir şekilde idealize edilmiştir. Bkz. Feridun M. Emecen, **Osmanlı Klasik Çağında Hanedan Devlet ve Toplum**, İstanbul: Timaş Yayınları, 2011, s. 263-265.

[866] Bu konuya Z. Tarım ilk kez 1999 tarihli çalışmasında dikkat çekmiştir. Bkz. Tarım, *XVI. Yüzyıl Osmanlı Devleti'nde Cülûs ve Cenaze Törenleri*, s. 140-141.

[867] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 110b-111a ve *Şehnâme-i Selîm Hân*, TSMK A. 3595, vr. 26b ve MFA, 14.693

[868] Z. Tarım, tarih konulu tasvirlerin taşıdığı belge niteliğinin yanı sıra bu tasvirlerin yapılması gerekenleri ya da olması temenni edilenleri yansıtan yorumlar içerdiğini, dolayısıyla çağının düşünce dünyasını da kayıt altına alma işlevi yüklendiğini belirterek, II. Selim'in cülûsuyla ilgili sahneyi bu açıdan kapsamlı biçimde incelemiştir. Bkz. Tarım, "The Depiction of Ceremonies in Ottoman Miniatures: Historical Record or a Matter of Protocol?", s. 261-270.

[869] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a



Detay 41. CBL T. 413, vr. 114a (**Resim 2**'den ayrıntı)

E. Fetvacı, sol varakta[870] hayatta olması halinde padişahın bulunmuş olacağı yerde betimlenen figürün Sokollu Mehmed Paşa olduğunu düşünmektedir.[871] Naaşın yola çıkarılmasıyla ilgili sahnenin ikinci yorumunda, ordunun ortasında her iki yanındaki piyadeler eşliğinde ilerlerken gösterilen heybetli atlı figür imgesinin, Sokollu Mehmed Paşa'nın "padişah-ı manevî" unvanını teyit eden bir betimleme olduğunu dile getirmektedir.[872]

Bununla birlikte kompozisyonun üstündeki beyitlerde Sokollu Mehmed Paşa'nın arabanın yanında ilerlediği bilgisi verilmiştir.[873] Tasvire bakıldığında da Vezîriâzamı temsil eden atlı figürün arkasındaki diğer vezirlerle birlikte ilk yorumda[874] olduğu gibi

[870] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 114a

[871] Aynı olayın canlandırıldığı her iki tasvirde, sefer alayı düzeni ve Sokollu Mehmed Paşa'nın konumu değişmemiş olmasına rağmen, Dublin Chester Beatty Library'in tasvirin kopyasını iki ayrı parça halinde sunmasından veya dizgi hatasından dolayı olsa gerek, sağ ve sol varakların yerinin önceki bazı çalışmalarda karıştırıldığı görülmektedir. Bkz. Atıl, *The Age of Sultan Süleyman The Magnificent*, s. 95, 43b; Zeren Tanındı, "Manuscript Production in the Ottoman Palace Workshop", **Manuscripts of the Middle East**, C. V, Leiden, 1990-1991, s. 77, fig. 4; Tamcan, "Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde Bulunan H.1339 No.lu Sigetvar Seferi Tarihi'nin Tasvirleri", Resim 55; Ş. Tamcan, bununla birlikte Resim 56-57'de görüldüğü gibi Sokollu Mehmed Paşa'yı temsil eden figürü doğru olarak saptamıştır. Tez çalışması kapsamında yazdığı adı geçen makalesinde iki tasviri kısaca karşılaştırıp Sokollu Mehmed Paşa'nın atında oturuş poziyonunun benzer olduğuna dikkat çekmiştir. Bkz. Şebnem Parladır, "Sigetvar Seferi Tarihi ve Nakkaş Osman", s. 75, s. 95 (Resim 13) ve s. 96 (Resim 14-15); E. Fetvacı, *Sarayın İmgeleri*, s. 166-167. Arap harflerinin sağdan sola doğru okunup yazılmasına uygun olarak sağdaki varakta daha küçük, soldaki varakta daha büyük numaralandırma yapılmıştır [CBL_T_413.113 ve CBL_T_413.114], ayrıca sayfa kenarındaki geniş alanlardan hangi sayfanın solda, hangisinin sağda olduğu anlaşılmaktadır.

[872] Fetvacı, *Sarayın İmgeleri*, s. 166-167.

[873] Tasvirdeki (CBL T. 413, vr. 113b-114a) Farsça beyitlerde, Sokollu Mehmed Paşa'yı temsil eden figürün konumu açık olarak belirtilmiştir: "Arabanın yanında büyük veziri/ Her zaman onun yakını olduğu gibi". Bu çeviri için Prof. Dr. Mehmet Kanar'a çok teşekkür ederim.

[874] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a

benzer biçimde ve sefer alayı düzenini yansıtacak şekilde konumlandırıldığı görülmektedir.[875]

Bu durumda nakkaş ya öyküleyici bir anlatım tarzında Sokollu Mehmed Paşa'nın aynı kompozisyonda[876] iki görsel imgesine birden yer vermiştir ya da sultanî figür aracılığıyla Osmanlı Hanedanının alegorik bir temsilini yapmıştır. Figürün Zigetvar Seferi'ne katılan paşalardan birini temsil etme olasılığını tartışmak mümkündür, ancak sağ varakta ardındaki vezirlerle birlikte arabanın yanında ilerlerken betimlenen Sokollu Mehmed Paşa'nın gösterişsiz görüntüsü dikkate alındığında, görsel hiyerarşi ve sefer alayı düzeni açısından bu olasılık oldukça zayıflamaktadır (**Resim 2**).

Seyyid Lokman'ın 977/ 1569'da saray şehnâmecisi olarak atanmasıyla birlikte başlayıp 987/ 1579'da tamamladığı *Zafernâme*'nin hazırlandığı uzun süreçte, II. Selim'in 982/ 1574'de öldüğü, kitabın III. Murad'ın özel kütüphanesi için hazırlandığı[877] ve II. Selim'in saltanat döneminde sefere hiç çıkmadığı gibi hususlar dikkate alındığında; bu tasvirde[878] etrafındaki peykler ve solaklar eşliğinde ordunun ortasında ilerleyen sultanî figürü, Osmanlı Hanedanının on ikinci sultanı III. Murad'ın saltanat döneminde yaşanan yeni gelişmeler bağlamında ele alıp değerlendirmek gerekmektedir.

Zafernâme'nin[879] tamamlandığı dönemde; III. Murad'ın vezîriâzamlığı uzun süredir elinde tutan Sokollu Mehmed Paşa'ya karşı grubun yanında olduğu; bu grubun Sultanı saltanatı ataları gibi tam anlamıyla kendi eline alması yolunda sürekli teşvik ettiği; birlikte Vezîriâzamın gücünü zayıflatıp onu etkisiz kılacak bir siyasetin izlendiği; yeni Sultanın saltanatının teminatı olacak büyük bir sefer açılması yönündeki düşüncelerin güçlendiği ve III. Murad'ın da böyle bir seferi arzu ettiği bilinmektedir.[880] Dolayısıyla

---

[875] Z. Tarım, her iki tasvirde de (TSMK H. 1339, vr. 103b-104a ve CBL T. 413, vr. 113b-114a) kompozisyonun sağında, arkasında diğer vezirler olduğu halde saltanat arabasının yanında ilerlerken betimlenen figürün Sokollu Mehmed Paşa'yı temsil ettiğini belirtmektedir. Bkz. Tarım, *XVI. Yüzyıl Osmanlı Devleti'nde Cülûs ve Cenaze Törenleri*, s. 116-117. Banu Mahir, çift sayfalık *Zafernâme* tasvirinde (CBL T. 413, vr. 113b-114a), sağdaki sayfanın merkezinde hastalığı sebebiyle arabayla seyahat ettiği sanılan padişahın cesedinin taşındığı arabanın bulunduğunu belirtmektedir. Bkz. Mahir, "Osmanlı Minyatürlerinde Savaş, Kuşatma ve Çıkartma", s. 9.
[876] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a
[877] *Zafernâme*'nin hazırlık süreci için bkz. Serpil Bağcı ve dğr., *Osmanlı Resim Sanatı*, s. 116-117. Ayrıca bkz. Fetvacı, *Sarayın İmgeleri*, s. 167-169 ve Kazan, s. 119.
[878] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a
[879] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a
[880] III. Murad ve saltanat dönemi hakkında aktarılan bu bilgiler için bkz. Bekir Kütükoğlu, "Murad III", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C. 31, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2006, s. 172.

böyle bir dönemde resmî saray şehnâmecisinin III. Murad'a sunmak üzere hazırladığı bir eserde, Sokollu Mehmed Paşa'nın sultanî bir imge kalıbında tasvir edilmiş olma ihtimalinin hayli düşük olduğu söylenebilir.

Saltanat arabasının önündeki solaklar grubunun arasında demir kırı bir atın sırtında ilerleyen sultanî figürün dört tarafında birer tüfekli solak figürü betimlenmiştir.[881] Üzerindeki lacivert kaftanın karmaşık deseni özenle işlenmiş olup, vezirleri temsil eden figürlerin giysileri de dahil olmak üzere kompozisyonda bunun bir benzeri yoktur. Lacivert dış kaftanın kısa olması ayrıca dikkat çekmektedir (**Detay 41**). Bu giysinin bir benzeri, Sokollu Mehmed Paşa'nın Zigetvar Kalesi'ni keşfe çıkmasının canlandırıldığı *Nüzhetü'l-ahbâr* tasvirinde[882] bulunmaktadır (**Resim 25**). Dolayısıyla buradaki "kısa kaftan" imgesi bir tören giysisinden çok at sırtında ilerleyen bir komutanın üzerinde bulunabilecek bir giysiyi çağrıştırmaktadır.

Diğer taraftan *Nüzhetü'l-ahbâr*'dan[883] on yıl sonra tamamlanan *Zafernâme*'deki kompozisyonda[884] bir padişah gibi ordunun ortasında ve saltanat arabasının önündeki solakların arasında ilerleyen atlı figür, tasvir üzerinde yer verilen beyitlerde Vezîriâzamın konumu açıkça belirtildiği için sefere çıkmış bir Osmanlı sultanı olarak algılanmaktadır. Bu bakımdan E. Fetvacı'nın aynı sahnenin ilk yorumunda,[885] Vezîriâzamı temsil eden figürün "padişahın hemen eteğinde, onun gölgesi ve vekili sıfatıyla, Divân-ı Hümâyûn'da oturmuş olacağı aynı konumda" yani arabanın yanında bulunduğunu belirtmiş olması da göz önünde tutulmalıdır.[886]

Dolayısıyla Sokollu Mehmed Paşa'yı temsil eden figürün ikinci kompozisyondaki yerinin değişmediği düşüncesi makul görünmektedir. Bununla birlikte kaftanın, üzerinde betimlendiği atın ve zeminin solgun renklerde olması, ön plânda olmasına rağmen Sokollu Mehmed Paşa'yı temsil eden figürün kompozisyondaki görünürlüğünün

[881] Osmanlı hükümdarlarının sefer hayatını terk ettikten sonra, Cuma selamlıklarında ve sefere çıkan orduyu Davut Paşa'ya kadar uğurlarken, atının yanı başında iki taraflı olarak dört solakbaşının bulunduğu bilinmektedir, bkz. Uzunçarşılı, s. 429.
[882] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 22a. E. Fetvacı, Vezîriâzamın sultanî imge kalıplarında gösterildiği bu tasvirde görsel adap sınırlarının zorlandığını, tasvirin saltanatı temsil etmek üzere hazırlanan kompozisyonlara benzediğini belirtmektedir. Fetvacı, *Sarayın İmgeleri*, s. 153-154.
[883] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339
[884] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a
[885] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a
[886] Fetvacı, *Sarayın İmgeleri*, s. 158.

azalmasına yol açmıştır. Ayrıca figürün ardındaki vezirlerin küçük boyutlu çalışılması da bu yönde edinilen izlenimi pekiştirmektedir (**Resim 2**). Bu noktada *Zafernâme*'deki ikinci yorumda,[887] Sokollu Mehmed Paşa'nın timsalini biraz daha geri plâna itmek üzere söz konusu sultâni figürün tasarlandığını ve bunun alegorik özellikte bir temsil olduğunu ileri sürmek mümkündür.

Sultanî figürün etrafında ve önünde ilerleyen solakların omzunda tüfek detayına yer verilmiştir. İlk tasvirde[888] ise ateşli silah detayı bulunmamaktadır. Bunun gibi ön plândaki devlet ricâlini temsil eden figürlerin elinde betimlenen tören topuzları da *Nüzhetü'l-ahbâr* tasvirinde[889] yoktur. *Zafernâme*'deki tasvirde[890] yay, ok, tirkeş, kılıç gibi silahların yanı sıra tören topuzunun daha çok bir cihan devleti olmayı ve hâkimiyeti simgelediğini,[891] tüfekli piyadelerin arasında ilerleyen sultanî figürünse "yeni padişahın saltanatının teminatı olacak büyük bir sefer açılması yönündeki düşünceleri simgelediği" söylenebilir.[892]

Zafernâme tasvirinde[893] ateşli silahlara yer verilmesi, aynı zamanda tasvirin yapıldığı dönemde geleneksel silahların işlevini ve önemini kaybetmeye başlamasıyla ilgili bir yorum içeriyor olmalıdır. Osmanlı ordusunda geleneksel silahların 15. ve 16. yüzyıl boyunca ateşli silahlarla birlikte kullanıldığı, ancak 16. yüzyılın ikinci yarısından sonra bunların önemini tamamen kaybedip yerini ateşli silahlara bıraktığı bilinmektedir.[894] Dolayısıyla, dört tarafındaki ve önündeki tüfekli askerler eşliğinde ilerleyen sultanî figürü, III. Murad döneminde yeni bir sefere çıkılması yönünde dile getirilen görüşleri, eskisinden daha güçlü bir ordu vurgulamasıyla birlikte yansıtan alegorik bir temsil olarak görüp "okumak" mümkündür.[895]

---

[887] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a
[888] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a
[889] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a
[890] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a
[891] Yay, ok, kılıç, mızrak, şeşper gibi silahların sembolik anlamı hakkında bkz. Bayat, s. 92-97. Yüksek rütbeli subayların ve padişahların kullandığı birer kuyumculuk şaheseri olan değerli gürzlerin törenlerde kullanıldığı bilinmektedir. Bkz. Tülin Çoruhlu, "Gürz", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C. 14, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1996, s. 328.
[892] Sefere çıkılması yönündeki görüşler için bkz. Kütükoğlu, "Murad III", s. 172.
[893] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a
[894] Bkz. Aydüz, s. 6. Osmanlı ordusunda tüfeğin etkili kullanımı 16. yüzyılın sonlarına doğru olmuştur. Bkz. Aydüz, s. 12.
[895] Bununla birlikte babası II. Selim gibi III. Murad'ın da ordunun başında sefere hiç çıkmadığı bilinmektedir. III. Murad döneminde yeni bir sefere çıkılması yönünde dile getirilen görüşler için bkz. Kütükoğlu, "Murad III", s. 172.

İlk yorumda,[896] Kanûnî'nin ölümünün ardından meydana gelen "saltanat boşluğunu" yansıtmamak ve hanedanın sürekliliğini simgelemek üzere "sürgün vermiş ağaç kütüğü" imgesine yer verilmiştir (**Resim 1**).[897] İkinci yorumda[898] bu imge bulunmadığı gibi cenazenin gizlice nasıl yola çıkarıldığı konusu da önemini kaybetmiştir. Burada Kanûnî'nin manevî varlığının temsili ve zafer kazanmış bir ordu tasviri öne çıkarılmıştır. Bununla birlikte kırmızı perdeli saltanat arabasının önünde solaklar arasında ilerleyen sultanî figür aracılığıyla, hanedanın ve saltanatın sürekliliğini vurgulayan alegorik temsil unsurunun da eksik bırakılmadığı ve ikinci yorumdaki anlatıma kazandırıldığı görülmektedir (**Resim 2**).

4.11.3. Bahar Dalları ve Servi

Osmanlı tasvir sanatında, cülûs sahnesi ikonografisini tamamlayan sembolik unsurlar arasında, mevsime bağlı olmadan betimlenen çiçek açmış bahar dalları ve her dem yeşil servi ağaçlarının olduğu görülmektedir.[899] Büyük bir olasılıkla saltanat döneminin başlangıcını temsil etmek üzere pek çok cülûs sahnesinde yer verilen çiçekli bahar dalları, aynı zamanda cülûs sahnesine "canlı" ve "neşeli" bir atmosfer kazandırmaktadır. Bu bakımdan *Nüzhetü'l-ahbâr*'da II. Selim'in cülûsunun Belgrad'da gerçekleşmiş gibi tasvir edildiği çift sayfalık görkemli kompozisyonda[900] tek bir canlı doğa unsurunun betimlenmemiş olması dikkat çekmektedir (**Resim 9**).[901]

Sokollu Mehmed Paşa ve II. Selim döneminin Kıbrıs fatihi (979/ 1571) Lala Mustafa Paşa (ö.988/ 1580) arasındaki çekişme, III. Murad döneminde de sürmüştür. Lala Mustafa Paşa'nın 985/ 1577-78'de İran Seferi'ne çıkması, bu çekişmeyi arttırmıştır. Bu konuda daha fazla bilgi için bkz. Bekir Kütükoğlu, "Lala Mustafa Paşa", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C. 27, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı, 2003, s. 73-74.

[896] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a

[897] Bu konuda bkz. Toraman, s. 6-18.

[898] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a

[899] Osman Gazi'den Yavuz Selim'e kadar olan Osmanlı sultanlarının cülûsu, *Hünernâme*'nin birinci cildinde (TSMK H. 1523) tasvir edilmiştir. Bkz. Tarım, "Hünernâme", s. 484-485.

[900] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 110b-111a. Bu tasvirde gerçekte yapılmayan bir törenin canlandırdığı Zeynep Tarım tarafından ortaya konmuştur. Bkz. Tarım, *XVI. Yüzyıl Osmanlı Devleti'nde Cülûs ve Cenaze Törenleri*, s. 64; Tarım, "The Depiction of Ceremonies in Ottoman Miniatures: Historical Record or A Matter of Protocol?", s. 261-270. Ayrıca bkz Tamcan, s. 164-166.

[901] *Nüzhetü'l-ahbâr*'daki cülûs sahnesinin (TSMK H. 1339, vr. 110b-111a) ikonografik ve ikonolojik bir çözümlemesi için bkz. Toraman, s. 25-35.

Nüzhetü'l-ahbâr'da cülûs sahnesinden sonra yer verilen son iki tasvirde,[902] II. Selim'in İstanbul'daki Yeni Saray'da Beç[903] elçi heyetini ve Edirne Sarayı'nda Safevî elçi heyetini huzuruna kabul etmesi canlandırılmıştır (**Resim 29-17**). Nakkaşın, Belgrad'da düzenlenmek istenen ancak gerçekleşmeyen cülûs sahnesinde[904] yer vermediği bahar dallarını, bu iki tasvirde betimlediği görülmektedir. Tasvirlerin ilkinde bahar dalları "imgenin imgesi" formundadır (**Resim 29**). Kitaptaki son tasvirdeyse[905] doğadaki varlığının bir timsali olarak betimlenmiştir (**Resim 17**).



Resim 29. II. Selim'in Yeni Saray'da Arz Odası'nda Beç Elçisini huzuruna kabul etmesi, *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H 1339, vr. 178a (Fotoğraf, Topkapı Sarayı Müzesi Müdürlüğü'nün izniyle kullanılmıştır)

II. Selim, Beç Elçisini Topkapı Sarayı'ndaki Arz Odası'da kabul etmiştir.[906] Kompozisyonda, Arz Odası'nın önündeki sütunlu revağın kemer gözleri arasında

[902] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 178a ve *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 247b
[903] "Beç", Sırp ve Hırvat dilinde Viyana'ya verilen addır. Osmanlı Türkleri şehri Macarca'dan alınan "Beç" ile adlandırmıştır. Bkz. Kemal Beydilli, "Viyana", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C. 43, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2013, s. 113.
[904] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 110b-111a
[905] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 247b
[906] *Nüzhetü'l-ahbâr*, s. 283; TSMK H. 1339, vr. 178b; Tamcan, s. 168.

gösterilen duvar deseninde, naaşın yola çıkarılmasıyla ilgili tasvirde[907] otağ-ı hümâyûnda betimlenen nakış desenin bir çeşitlemesinin tekrarlandığı görülmektedir.[908]

Nüzhetü'l-ahbâr'ın resim programında, II. Selim'i tarihî gerçeklik açısından "doğru" biçimde tahtta otururken gösteren "ilk" tasvirde,[909] bahar dallarının çıkış noktasının artık "kesik ağaç gövdesi" olmadığı, ölüm vurgusunun kaldırıldığı ve yeni sultanın saltanat döneminin başlangıcını temsil edecek nitelikte "çiçeklenmiş genç bir fidanın" betimlendiği ayırt edilmektedir. *Nüzhetü'l-ahbâr*'ı resimlendiren nakkaşın, tasvirde işlediği konuya göre anlatımı zenginleştirip tematik vurgulama yapmak amacıyla mevsim alegorisine başvurduğu fark edilmektedir.[910]

Söz konusu iki tasvirde[911] kubbe üstünden yükselen bir dizi servi ağacı ile çiçekli ağaç dallarına, ayrıca duvardaki pencere detaylarında yine servi motifine, çiçekli dallara ve kuş figürlerine yer verilmiştir. Servi her dem yeşil bir ağaç olup, süreklilik/ daimilik/ ebedîlik anlamları içermektedir. Osmanlı dünyasında servi ağacının, âsûde ve sonsuz bir yaşam vaz eden inançlar doğrultusunda hem mezar taşlarındaki kabartmalarda hem de mezarlıklara dikilerek yaygın biçimde kullanıldığı, ebedîyeti simgelediği bilinmektedir.[912]

Kanûnî döneminin ünlü nakkaşlarından Karamemi'nin (ö. 982/ 1574'den sonra) sernakkaşlığı döneminde yaygın biçimde kullanılan motiflerden olan yarı üslûplaştırılmış bahar dallarından oluşan desenin çini üzerinde tatbik edilmiş bir örneği, Topkapı Sarayı'nda Harem kısmındaki Altın Yol'da bulunmaktadır.[913] Gülru Necipoğlu bir

---

[907] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a

[908] Ş. Tamcan, Arz Odası'nda betimlenen manzara resminin malakâri ya da kalemişi tekniğinde yapılmış bir duvar resmi olabileceği dile getirerek aynı desenin Kanûnî'nin cenazesinin yola çıkarılışının canlandırıldığı tasvirde (TSMK H. 1339, vr. 103b-104a) otağ-ı hümâyûn çadırlarından birinin üst kısmında da görüldüğüne dikkat çekmiştir. Mimarî ögelerdeki bezemelerin ve kubbelerin ardında gösterilen bahçe betimlemelerinin, kompozisyonu zenginleştiren doğa tasvirleri olduğunu belirtmektedir. Bkz. Tamcan, s. 168-169.

[909] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 178a

[910] Nakkaşın sembolik dili ve mevsim alegorisi hakkında bkz. Toraman, "Kanûnî'nin Son Seferini Konu Alan Bazı Tasvirlerdeki Sembolik Dil Üzerine", s. 1-40.

[911] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 178a ve *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 247b

[912] Ömer Delikgöz, Fulya Alıç, "Osmanlı İstanbul'unda Bulunan Bazı Müslim Ve Gayrimüslim Mezarlıklarındaki Kimi Semboller", **Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi**, Güz (13), 2010, s. 115-116.

[913] Kara Memi ve üslûbu hakkında bkz. Gülnur Duran, "Kara Memi", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C. 24, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2001, s. 362-363; Gülbün Mesera, "Kanunî Sultan Süleyman'ın Sernakkaşı Karamemi", **Hat Ve Tezhip Sanatı**, Ali Rıza Özcan (Ed.), Ankara: T.C. Kültür Ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2009, s. 361-377. Tezyinâtta kullanılan yarı üslûplaştırılmış çiçeklerle ilgili motif bilgisi için bkz. İnci A. Birol ve Çiçek Derman, **Türk Tezyînî San'atlarında Motifler**, İstanbul: Kubbealtı Neşriyâtı, 2008, s. 113.

bahçeyi andıran çini panonun II. Selim'in saltanat döneminde yenilenen Enderun Hamamı için yaptırıldığı belirtmektedir. Üç parça halindeki çini panonun Farsça kitâbesinde, inşa edilen binanın ve sultanın mülkünün kıyamet gününe dek var olması dilenmiştir.[914]

II. Selim döneminde hazırlanıp tamamlanan *Nüzhetü'l-ahbâr*'da, yeni sultanın saltanat döneminin başlangıç yılının temsil edildiği her iki tasvirde[915] de hanedanın ve mülkün bekasının kıyamete dek sürmesine yönelik dileklerin, bahar dalları ve servi ağacı motifleri üzerinden yansıtılmış olduğu söylenebilir.

4.11.4. Beka Simgesi

"Sürgün vermiş kesik ağaç gövdesi" Osmanlı Devleti'nde kritik bir saltanat devrinin eşiğinde hanedanın sürekliliğini vurgulayan bir imge kalıbı olarak *Nüzhetü'l-ahbâr*'daki tasvirde[916] kitap sayfaları arasındaki kalıcı yerine nakşedilmiştir. Bu bakımdan motifin bir çeşitlemesinin Türkiye Cumhuriyeti Devleti için tasarlanan ilk anıtta bulunması, kurucu iradenin devamlılık yaklaşımını yansıtması bakımından oldukça anlamlıdır (**Resim 30**).



Resim 30. Zafer/ Yenigün Anıtı, Ulus-Ankara (Foto: Burcugül Toraman, 2015)

[914] Gülru Necipoğlu, *15. ve 16. yüzyılda Topkapı Sarayı: Mimarî, Tören ve İktidar*, s. 174.
[915] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 178a ve *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 247b
[916] TSMK H.1339, vr.103b-104a

Ankara Zafer/ Yenigün Anıtı'nın açılışı 24 Kasım 1927'de yapılmıştır. Avusturyalı heykeltıraş Heinrich Krippel tarafından tasarlanan atlı Atatürk heykelinin kaidesinde hangi motiflerin kullanılacağına, Türk ressam ve mimarlarının bulunduğu bir heyet karar vermiştir.[917] Mermer kaidenin arka cephesindeki nişe, "kökleri dışarı uzanan, bir dalı kırılmış ve kırık dalın içinden filizlenen bir hayat ağacı motifi" yontulmuştur (**Detay 42**).[918]



Detay 42. Zafer/ Yenigün Anıtı, Ulus-Ankara (**Resim 30**'dan ayrıntı)

[917] Zafer/ Yenigün Anıtı hakkında kapsamlı bilgi için bkz. Tekiner, *Atatürk Heykelleri: Kült, Estetik, Siyaset*, s. 87-96. Kaidelerde yer alan yazıt ve imgeler, Türk ressam ve mimarlarının tasarımıdır, bkz. Tekiner, s. 77, 83.
[918] Tekiner, s. 91.

Ü. Aylin Tekiner, Osmanlı İmparatorluğu'nu simgeleyen "çınar ağacının" kırılmış dalından filizlenen "hayat ağacı" motifinin, Yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin derin kökenine ve tazeliğine gönderme yapan metaforik bir öğe olduğunu belirtmektedir.[919]

Mermer kaidedeki kabartmada Osmanlı Hanedanının saltanatının sona erdiği kırık gövdeyle temsil edilmiştir. Aynı kökten yükselerek boy veren bu kez körpe bir sürgün değil, servi ağacı formunda dimdik yükselen hayat ağacı motifidir.[920] Ağacın kökleri yeni devletin kadim geçmişini temsil ederken, kırık daldan yükselen hayat ağacı diriliğini simgelemektedir. Kadim bir simge olduğu bilinen sürmüş ağaç kütüğünden mürekkep imge kalıbının, Osmanlı Devleti'nin sona ermesiyle birlikte kurulan yeni devletin değişen egemenlik anlayışı doğrultusunda ve "ilelebet payidar kalacak" Cumhuriyet söylemi çerçevesinde yorumlanarak yenilendiği ve Başkent Ankara'nın merkezinde olmak üzere kamusal alana taşındığı görülmektedir.

[919] Tekiner, s. 96.
[920] Dikey eksen sembolizmi kapsamında "merkezdeki ağaç" ve "hayat ağacı" motifleri, ezeliyet ve ebediyet mefhumları içeren simgelerdir. Bu konuda bkz. René Guénon, **Yatay ve Dikey Boyutların Sembolizmi**, Fevzi Topaçoğlu (çev.), İstanbul: İnsan Yayınları, 2017, s. 75-87.

5. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Kanûnî'nin ömrünün son yılında hasta bir halde çıktığı Zigetvar Seferi'nde kuşatma gecesinde vefat etmesi; ölümün gizlenmesi, naaşın kalıcı yerine defnedilmesi, Sokollu Mehmed Paşa'nın saltanat boşluğu sırasındaki yönetimi ve II. Selim'in saltanat döneminin başlangıcıyla ilgili konularda Osmanlı Devleti'nde buhranlı bir dönemin yaşanmasına yol açmıştır.

Sefer sırasında sır kâtibi olarak görev yapan Feridun Ahmed Bey tarafından yazılan *Nüzhetü'l-ahbâr*'da,[921] Vezîriâzamın bu süreci yürütürken aldığı önlem ve kararlara yönelik eleştirilerin haksızlığını ortaya koyacak bir söylemin, eserin sözlü ve görsel içeriğinde öne çıkarıldığı görülmektedir.

Bu bakımdan Bâkî'nin 22 Rebîülevvel 975/ 26 Eylül 1567'de tamamladığı *Fezâil-i Cihad* adlı tercüme eserde yer verdiği kısa Zigetvar Seferi tarihinde benzer bir söylemin bulunması dikkat çektiği gibi, Feridun Ahmed Bey'in 13 Recep 976/ 1 Ocak 1569'da tamamladığı *Nüzhetü'l-ahbâr*'da[922] Bâkî'nin Kanûnî'nin ölümü ve II. Selim'in cülûsu için yazdığı kasidelere yer verilmesi anlamlıdır.[923] Bu durum, sır kâtibi müellifle şair arasındaki yakınlığa, iş birliğine ve ortak bakış açısına işaret etmektedir.[924]

Feridun Ahmed Bey'in metinde aktardıklarına göre *Nüzhetü'l-ahbâr*'ı[925] resimlendiren nakkaşın, aynı zamanda Kanûnî'nin ölümü ve II. Selim'in cülûsu konusunda yazılan kasidelerdeki sanatlı anlatımı da görselleştirdiği, şiir dili ile nakkaşın sembolik resim dili arasında koşutluklar olduğu gözlemlenmiştir.[926] Nakkaşın

[921] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339
[922] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339
[923] Bilinen ilk Zigetvarnâme Bâkî tarafından yazılmıştır. Bkz. Kaçar, "Bâkî'nin Dilinden Kanûnî'nin Son Seferi: Fezâil-i Cihâd'da Yer Alan Sigetvâr-nâme", ss. 27-46.
[924] Ş. Tamcan, Bâkî ile Feridun Ahmed Bey arasında yakın bir ilişki olduğuna dikkat çekmektedir. Bkz. Tamcan, s. 183.
[925] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339
[926] Nakkaşın metinle uyumlu ve belgeleyici bir anlatım tarzında *Nüzhetü'l-ahbâr*'ı resimlendirdiği Ş. Tamcan tarafından ortaya konmuştur. Bkz. Tamcan, "Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde bulunan H.1339 No.lu Sigetvar Seferi Tarihi'nin Tasvirleri", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İzmir, 2005. Nakkaşın sembolik resim dili ile devrin şiir dili arasında koşutluklar olduğu yönündeki görüş için bkz. Toraman, "Kanûnî'nin Son Seferini Konu Alan Bazı Tasvirlerdeki Sembolik Dil Üzerine", ss. 1-40.

tasvirlerdeki belgeleyici anlatım tarzını sembolik dille pekiştirmesi, *Nüzhetü'l-ahbâr*'daki[927] tasvirlerin etkileyiciliğini arttırmıştır.

Nüzhetü'l-ahbâr'daki tasvirlerin Nakkaş Osman tarafından yapıldığı sıklıkla ileri sürülmektedir. Bununla birlikte *Nüzhetü'l-ahbâr*'ı resimlendiren nakkaş ya da nakkaşların kim olduğu hakkında bir bilgi ve belge henüz bulunmamaktadır.

Tarihî ve siyasî önemdeki bir süreci hatırlamak ve hatırlatmak amacıyla ilk kez *Nüzhetü'l-ahbâr*'da[928] betimlenen Zigetvar Seferi'nde yaşanan gelişmeler, saray tarihçisi Seyyid Lokman döneminde hazırlanan kitaplarda da tasvir edilmiştir. Resmî saray şehnâmecisinin tamamladığı ilk eserlerden biri olan *Şehnâme-i Selîm Hân*'ın son nüshasının[929] Nakkaş Osman ve Nakkaş Ali tarafından resimlendirildiğine yönelik bir belge yayınlanmıştır.[930]

Şehnâme-i Selîm Hân'la birlikte başlatılan ve tamamlanması aynı şekilde geciken bir diğer eser, Kanûnî'nin naaşının yola çıkarılmasıyla ilgili sahneninin ikinci yorumunun[931] bulunduğu *Zafernâme*'dir.[932] Her iki eserin[933] tasvirlerinde de Emine Fetvacı'nın "hanedan" için bilinçli bir şekilde oluşturulduğunu düşündüğü bir üslûbun karakteristik özelliklerinin hâkim olduğu görülmektedir.[934] Hazırlığına birlikte başlanıp uzun bir zaman sonra peş peşe tamamlanan bu iki eserin[935] aynı nakkaşlar tarafından resimlendirilmiş olma ihtimali vardır.

---

[927] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339
[928] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339
[929] *Şehnâme-i Selîm Hân*, TSMK A. 3595
[930] Çağman, "Şahname-i Selim Han ve Minyatürleri", s. 415, 442.
[931] *Zafernâme*, CBL, T. 413, vr. 113b-114a
[932] *Zafernâme*, CBL, T. 413
[933] *Zafernâme*, CBL, T. 413 ve *Şehnâme-i Selîm Hân*, TSMK A. 3595
[934] Bu "yeni" üslûp hakkında bkz. Fetvacı, *Sarayın İmgeleri*, s. 118-122. Fetvacı, "The Production of the Şehnâme-i Selîm Hân", s. 271-275. Zafernâme (CBL T. 413) ve içindeki tasvirler üzerinde henüz kapsamlı bir çalışma yapılmamıştır. Tez çalışması sırasında *Şehnâme-i Selîm Hân*'ın Topkapı Sarayı nüshasında (TSMK, A. 3595) bulunan tasvirleri eser üzerinde inceleme fırsatı bulunmuştur. *Zafernâme*'deki (CBL, T. 413) tasvirlerin dijital kopyaları ilgili kurumdan temin edilerek incelenmiştir. Yapılan gözlem ve karşılaştırma sonucunda Seyyid Lokman döneminde tamamlanan söz konusu iki eserde (*Şehnâme-i Selîm Hân*, TSMK, A. 3595 ve *Zafernâme*, CBL, T. 413) bulunan tasvirler arasında, E. Fetvacı'nın bahsettiği aynı üslûp özelliklerinin hâkim olduğu gözlemlenmiştir. Buna karşılık Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde inceleme fırsatı bulunan *Nüzhetü'l-ahbâr*'daki tasvirlerde, farklı bir üslûbun hâkim olduğu gözlemlenmiştir.
[935] *Zafernâme*, CBL, T. 413 ve *Şehnâme-i Selîm Hân*, TSMK A. 3595

Naaşın yola çıkarılması konusunun betimlendiği kitap resimleri[936] benzer bir kompozisyon şeması taşımasına rağmen farklı bakış açılarına göre tasarlanıp düzenlenmiştir. İki kompozisyon[937] arasında ilk bakışta göze çarpan benzerlik, aynı olayın canlandırılmasından yani Zigetvar'daki ordugâhtan ayrılırken düzenlenen tören teşrifatının yansıtılmasından kaynaklanmaktadır. Bu bakımdan tasvirlerin görsel belge özelliği biraz daha öne çıkmaktadır. İkinci yorumda[938] ordunun daha kalabalık ve donanımlı tasvir edilmesi, mehter takımının kompozisyondaki yerinin değişmesi gibi fark yaratan çeşitli ayrıntılar bulunmaktadır.

Kompozisyonlar[939] daha ayrıntılı olarak incelendiğinde aynılık derecesinde benzerlik gösteren hiçbir detayın bulunmadığı, iki tasvirin birbirinden farklı imgelerle donatıldığı, farklı alegori ve betimlemelere yer verildiği ayırt edilmektedir. Bunu, aynı olayın canlandırıldığı tasvirlerin on yıl arayla tamamlanan iki ayrı kitapta bulunmasına ve zaman içinde yaşanan gelişmelere bağlı biçimde açıklamak mümkündür. İlk eser[940] büyük bir olasılıkla Sokollu Mehmed Paşa'nın himâyesinde, ikinci eser[941] saray şehnâmecisinin yönetiminde hazırlanmıştır. Kitapların müellifleri ve anlatım tarzları birbirinden farklıdır. Tüm bunlar söz konusu kitapları resimlendiren nakkaşların anlatım tarzını da etkileyip biçimlendirmiştir.

Her bir tasvirde ayrı ayrı hâkim olan ve daha "kişisel" görülebilecek üslûp özelliğini, bir nakkaşın üslûbunda meydana gelen değişime ve gelişime bağlı açıklamaktansa, bu iki kitap resminin[942] farklı nakkaşlar tarafından yapıldığı görüşüyle açıklamak; aradaki yorum farkının yanı sıra biçim özelliklerinde ve fırça izinde ayırt edilen farklılıklan dolayı daha makul görünmektedir.

Zafername'deki[943] tasviri yapan nakkaşın, naaşın yola çıkarılmasıyla ilgili sahnenin ilk kez canlandırıldığı *Nüzhetü'l-ahbâr*'daki özgün kompozisyonu[944] kaynak

[936] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a ve Zafernâme, CBL T. 413, vr. 113b-114a
[937] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a ve Zafernâme, CBL T. 413, vr. 113b-114a
[938] Zafernâme, CBL T. 413, vr. 113b-114a
[939] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a ve Zafernâme, CBL T. 413, vr. 113b-114a
[940] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339
[941] Zafernâme, CBL T. 413
[942] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a ve Zafernâme, CBL T. 413, vr. 113b-114a
[943] Zafernâme, CBL T. 413
[944] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a

aldığı ve konuyu yeniden yorumlayarak biçimlendirdiği ileri sürülebilir. Bununla birlikte aynı konunun farklı bakış açısından farklı anlatım tarzında aktarıldığı her iki kitap resmi de başyapıt özelliği taşımaktadır.

Söz konusu kitap resimleri,[945] olayın üzerinden belirli bir süre geçtikten sonra ve tasarlanarak yapılmıştır. Dolayısıyla aradan geçen zaman boyunca yaşanan farklı gelişmelerin izdüşümlerini ve olaya bakış açısında meydana gelen değişimin izlerini, her bir tasvirde ortaya konan görsel anlatımda ayrı ayrı bulmak mümkündür. Zigetvar Seferi sürecinin yansıtıldığı diğer kitap resimleri arasında da yorum ve biçimsel üslûp farkı olduğu gözlemlenmektedir. Bununla birlikte naaşın yola çıkarılmasıyla ilgili sahnenin canlandırıldığı çift sayfalık kompozisyonlar,[946] oldukça zengin bir içerik ve ayrıntı çeşitliliği taşımaktadır. Özellikle "süreklilik" vurgulamasının yapıldığı alegorik temsil biçimleri, tasvirde işlenen konunun özünü yansıttığı için başlı başına dikkat çekmektedir.

Nüzhetü'l-ahbâr[947] süreci yönetip yakından deneyimleyen bir çevre tarafından ve olayın üzerinden fazla bir zaman geçmeden hazırlanmışken, ikinci yorumun bulunduğu *Zafernâme*[948] saray tarihçisinin gözetiminde çalışan bir ekip tarafından on yıl kadar sonra ortaya konmuştur. Bu kitaplarda bulunan iki tasvir[949] yan yana konduğunda aynı zamanda biçim özellikleri ve fırça izinde de oldukça belirgin bir değişimin meydana geldiği fark edilmektedir. Biçim özellikleri üzerinden ayırt edilen farklılığın içerik çözümlemesine tabi tutulması ve anlamlı bağlantıların kurulmaya çalışılması, anlatımda meydana gelen değişime açıklık kazandırdığı gibi Osmanlı nakkaşlarının kişisel üslûbunu birbirinden ayırt etmeye ve aralarındaki etkileşimi algılamaya da olanak vermektedir.

Kanûnî'nin uzun ve şanlı saltanat döneminin sonunun temsil edildiği bu tasvirlerin ilkinde,[950] nakkaşın daha gerçekçi bir yaklaşımla olay anını yansıtmaya odaklandığı görülmektedir.[951] Burada, *Nüzhetü'l-ahbâr*'ın hazırlanma amacına uygun

[945] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a ve Zafernâme, CBL T. 413, vr. 113b-114a
[946] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a ve Zafernâme, CBL T. 413, vr. 113b-114a
[947] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339
[948] Zafernâme, CBL T. 413
[949] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a ve Zafernâme, CBL T. 413, vr. 113b-114a
[950] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a
[951] Z. Tarım, *Nüzhetü'l-ahbâr*'da cenazenin karşılanmasıyla ilgili tasvirin (TSMK H. 1339, vr. 107b-108a) "çok gerçekçi bir dille tam olarak bu sahneyi canlandırmakta" olduğunu dile getirip, nakkaşın *Nüzhetü'l-ahbâr*'daki anlatım tarzına dikkat çekmektedir. Bkz. Tarım, *XVI. Yüzyıl Osmanlı Devleti'nde Cülûs ve Cenaze Törenleri*, s. 126.

olarak, hanedanın sürekliliğini ve devletin bekasını sağlama konusunda kritik süreci yöneten Vezîriâzamın üstlendiği rolün altı çizilmiştir. İkinci yorumda[952] ise geçmişe özlemle birlikte gelecek beklentilerinin harmanlandığı lirik (ayrılık/ özlem) ve epik (kahramanlık/ savaş/ yiğitlik) bir anlatımın öne çıkarıldığı, olay anının karmaşasını yansıtma kaygısının ortadan kalktığı fark edilmektedir.

Süreci yöneten çevrenin kendi yakın geçmişindeki önemli bir olayı nasıl hatırlamak ve hatırlatmak istediği, *Nüzhetü'l-ahbâr*'da[953] müellifin eseri yazma amacını açıkladığı kısımda net olarak dile getirilmiştir. Feridun Ahmed Bey, Zigetvar'da yaşanan olağanüstü süreçte bizzat yaşanıp gözlemlenen hal ve tavırlar ile taşınan emelleri, "hatırlayabildiği kadarıyla" doğru betimleyip, saklanan gerçekleri nakletmek üzere *Nüzhetü'l-ahbâr*'ın yazılıp resimlendirildiğini açıklamaktadır.[954]

Nüzhetü'l-ahbâr'daki tasvirde,[955] muzaffer ordunun geri dönüş yolunda tören eşliğinde harekete geçtiği an ile Kanûnî'nin saltanat arabasında gizlenen naaşının otâğ-ı hümâyûndan çıkarılmakta olduğu gerilimli anın bir arada yansıtılması, görsel anlatıma dramatik etki kazandırmıştır.

Tasvirde[956] oldukça gerçekçi biçimde canlandırılan olayın perde arkasını yansıtan detayların ilki arabanın içinde tasvir edilen belirsiz figürdür. Kompozisyonun[957] odak noktasındaki sureti betimlenmeyen bu figür, vefat eden sultanın yerine geçirilen Has Oda ağasını temsil etmektedir. Osmanlı tasvir sanatında eşi olmayan bu incelikli yorum, *Nüzhetü'l-ahbâr*'ı resimlendiren nakkaşın dâhiyane bir buluşudur.

Kompozisyonda "sürgün vermiş kesik ağaç gövdesi" gibi kült bir imge kalıbının Vezîriâzamı temsil eden figürün hemen önünde ve Kanûnî'nin ilk türbesini temsil eden otağ-ı hümâyûn girişindeki çadırın nakışlarında simetrik biçimde tekrarlanması dikkat çeken diğer bir ayrıntıdır. Naaşın otağ-ı hümâyundan gizlice çıkarıldığı anın ve hiçbir şey olmamış gibi düzenlenen merasim sahnesinin canlandırılması ikilem ve karışıklık yaratan

[952] Zafernâme, CBL T. 413, vr. 113b-114a
[953] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339
[954] *Nüzhetü'l-ahbâr*, s. 407; TSMK H. 1339, vr. 301b
[955] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a
[956] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a
[957] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a

bir durum olup, nakkaşın tasvirin anlatımında beliren "saltanat boşluğu" algısını ortadan kaldırmak için II. Selim'in cülûsunu ve mülkün bekasını müjdeleyen bir imge kalıbına yer vermesi oldukça etkileyicidir.

"Sürgün vermiş kesik ağaç gövdesi"nin Nigârî tarafından yapıldığı düşünülen Kanûnî'nin yaşlılık portresinde[958] de bulunması, Nigârî ile *Nüzhetü'l-ahbâr*'ı resimlendiren nakkaş arasındaki etkileşimi gösterdiği gibi Kanûnî'nin ölümünün çağında yarattığı tesiri yansıtan bir işaret olarak da okunabilmektedir.

Zigetvar'da kurulan Osmanlı ordugâhının topoğrafik özellikte betimlendiği çift sayfalık kompozisyonda[959] otağ-ı hümâyûnun etrafını çeviren perdenin ortasındaki giriş kısmının, Yeni Saray'da devletin yönetim merkezinin bulunduğu ikinci avlunun giriş kapısı Bâb-ü's Selâm biçiminde tasvir edilmesi yine alegorik bir betimlemedir.[960] Kanûnî'nin ölümüyle birlikte otağ-ı hümâyûnun sultanın ilk türbesini temsil eden bir imgeye dönüştüğü göz önünde tutulursa, nakkaşın Osmanlı ordugâhının görkemini yansıttığı çift sayfalık kompozisyonda[961] böyle bir çağrışıma fırsat vermek istemediği anlaşılmaktadır. Zigetvar'daki ordugâhta sultanın ölümünden sonra bir "saltanat boşluğu" yaşanmadığı algısını pekiştiren bu detay, aynı zamanda II. Selim'in İstanbul'da yaptığı cülûsu, o sırada yönetici zümrenin ve ordunun İstanbul'da değil Zigetvar'da bulunduğunu vurgulayarak birlikte hatırlatmaktadır.

Bu bakımdan *Nüzhetü'l-ahbâr*'da, II. Selim'in İstanbul'da tahtta çıkmasının yerine Belgrad'da teamüllere ve teşrifata uygun biçimde düzenlenmek istenen cülûs töreninin gerçekleşmiş gibi tasvir edilmesi oldukça anlamlıdır.[962]

---

[958] *Albüm*, TSMK H. 2134, vr. 8a
[959] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 32b-33a
[960] Ş. Tamcan, nakkaşın "padişah çadırının sefer sırasında sarayın görevini üstlendiğini bu yolla vurgulamak istemiş" olabileceğini belirtmektedir. Bkz. Tamcan, s. 119. N. Atasoy, nakkaşın kuşbakışı betimlediği ordugâhta otağ-ı hümâyûnu belli etmek ve saray ile gösterdiği benzerliğe dikkat çekmek için Bâb-ü's Selâm imgesine yer verdiğini belirtmektedir. Bkz. Atasoy, *Otağ-ı Hümayun*, s. 59. "Zokak" adlı kumaş duvarların işlevi için bkz. Atasoy, *Otağ-ı Hümayun*, s. 58-59.
[961] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 32b-33a
[962] Bu konuya Z. Tarım ilk kez 1999 tarihli çalışmasında dikkat çekmiştir. Bkz. Tarım, *XVI. Yüzyıl Osmanlı Devleti'nde Cülûs ve Cenaze Törenleri*, s. 140-141. Z. Tarım, tarih konulu tasvirlerin taşıdığı belge niteliğinin yanı sıra bu tasvirlerin yapılması gerekenleri ya da olması temenni edilenleri yansıtan yorumlar içerdiğini, dolayısıyla çağının düşünce dünyasını da kayıt altına alma işlevi yüklendiğini belirterek, II. Selim'in cülûsuyla ilgili sahneyi bu açıdan kapsamlı biçimde incelemiştir. Bkz. Tarım, "The Depiction of Ceremonies in Ottoman Miniatures: Historical Record or a Matter of Protocol?", s. 261-270.

Belgrad'da gerçekleşmiş gibi tasavvur ve tasvir edilen cülûs sahnesine,[963] *Nüzhetü'l-ahbâr*'dan sonra tamamlanan ve II. Selim'in saltanat dönemini şehnâme tarzında aktarmak üzere hazırlanan *Şehnâme-i Selîm Hân*'ın resim programında da yer verilmesi, Vezîriâzamın bu konudaki haklılığını ve *Nüzhetü'l-ahbâr*'ın kendi çağında ne kadar etkili bir kitap olarak hazırlandığını göstermektedir.

Zafernâme'deki tasvirde[964] "sürgün vermiş kesik ağaç gövdesi" motifinin yerini "balıklı göl" imgesi almıştır. Bolluk-bereket gibi kavramları çağrıştıran bu detayı, kadim bir imge kalıbı olarak hem sözlü anlatımda hem de görsel anlatımda sıklıkla kullanılan "ağaç kütüğü" kadar net biçimde açıklamak mümkün olmamıştır. Bununla birlikte Nigâr Anafarta'nın içi balık dolu su imgesinin, *Hünernâme*'nin[965] birinci cildini resimlendiren nakkaşlardan Mehmed Bey tarafından yapıldığını ileri sürdüğü tasvirlerde bulunduğuna dikkat çekmesi, bu tez çalışmasında *Nüzhetü'l-ahbâr*'ın ve *Zafernâme*'nin farklı nakkaşlar tarafından resimlendirildiği yönünde ileri sürülen görüşü kısmen desteklemektedir.[966]

Kanûnî'nin saltanat dönenimi şehnâme tarzında tamamlamak üzere hazırlanan *Zafernâme*'de,[967] Sultanın ölümünü gizleme çabalarının yeniden canlandırılmasına gerek duyulmadığı görülmektedir. Naaşın yola çıkarılmasıyla ilgili tasvirde[968] dinamik ve görkemli bir atmosfer hâkimdir. Çift sayfalık kompozisyonda[969] art arda sıralanan tepelerin arasında kollara ayrılmış saflar halinde ilerleyen ordu çok daha kalabalık, güçlü ve düzenli betimlenmiştir. Devlet ricâlini temsil eden ön plândaki grupta da figürlerin sayısı artmıştır. İlk tasvirde sade giysilerle betimlenen ön plândaki figürlerin, merasim sahnesine uygun gösterişli giysilerle ve ellerinde tuttukları tören topuzlarıyla birlikte tasvir edildiği görülmektedir. Bu tasvirde dikkat çeken bir diğer yenilik, kompozisyonun solunda yer alan yeniçeri grubunun elindeki tüfeklerdir.

[963] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 110b-111a ve *Şehnâme-i Selim Hân*, TSMK A. 3595 vr. 26b ve MFA, 14.693
[964] Zafernâme, CBL T. 413, vr. 113b-114a
[965] *Hünernâme* I, TSMK H. 1523
[966] Anafarta, *Hünernâme Minyatürleri ve Sanatçıları*, s. XI.
[967] *Zafernâme*, CBL T.413
[968] *Zafernâme*, CBL T.413, vr.113b-114a
[969] *Zafernâme*, CBL T.413, vr.113b-114a

Naaşın yola çıkarılmasıyla ilgili sahnenin *Zafernâme*'de bulunan ikinci yorumunda,[970] arabanın içinde ne olduğu konusunda merak uyandıran bir imge olmadığı gibi saltanat arabasının içinden çıktığı otağ-ı hümâyûna da yer verilmemiştir. Dolayısıyla, *Nüzhetü'l-ahbâr*'daki tasvirin[971] anlatımında hâkim olan "gerilim" unsurundan eser kalmamıştır. *Nüzhetü'l-ahbâr*'daki tasvirde[972] hâkim olan gerilim unsuru, otağ-ı hümâyûndan arabanın çıkmakta olduğu anın gerçekçi biçimde canlandırılması üzerine kurgulanmıştır. Aynı zamanda Kanûnî'nin ilk türbesini temsil eden otağ-ı hümâyûn, ilk kompozisyonda ağırlık teşkil eden önemli bir unsurdur. Bu sahnenin ikinci yorumunda otağ-ı hümâyûn gibi statik bir imgenin bulunmaması daha dinamik etkide bir kompozisyon şemasının ortaya konmasını sağlamıştır.

İlk tasvirde[973] içinde naaşın bulunduğu ve Sultanın yerine geçen Has Oda ağasının örtük biçimde tasvir edildiği saltanat arabasının perde renginde "yeşil" gibi uhrevî çağrışım yaratacak bir rengin tercih edilmesi, merasim sahnesine cenazeye uygun ağırbaşlı bir atmosfer kazandırmıştır.[974] Tasvirde gökyüzünün silme altınla yaldızlanmamış olması bu bakımdan tutarlı bir anlatım sergilemektedir.

İkinci yorumda[975] renk ve büyüklük açısından kompozisyonda ilk bakışta dikkat çeken unsur, kırmızı perdeli saltanat arabasıdır. Divan şiirinde bayram ve sevinç rengi olan "kırmızı" aynı zamanda saltanata özgü bir renktir. Muzaffer ordu betimlemesinin öne çıkarıldığı *Zafernâme* tasvirinde,[976] saltanat arabası imgesinde "yeşil" yerine "kırmızı" renk tercih edilmiştir.

Kompozisyonun odak noktası ilk tasvirde olduğu gibi arabanın perde açıklığıdır. Nakkaşın burada sarık imgesini düz, ince ve kırmızı bir zeminde Kanûnî'nin hatırasını temsil etmek üzere tasvir ettiği, ona ve saltanat dönemine duyulan özlemi bazı figürlerin yüzüne kazandırdığı üzgün ifade aracılığıyla yansıttığı fark edilmektedir.

[970] *Zafernâme*, CBL T.413, vr.113b-114a
[971] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H.1339, vr.103b-104a
[972] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H.1339, vr.103b-104a
[973] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H.1339, vr.103b-104a
[974] Günümüzde cenaze nakil araçlarında yeşil renk tercih edilmektedir.
[975] *Zafernâme*, CBL T.413, vr.113b-114a
[976] *Zafernâme*, CBL T.413, vr.113b-114a

Zafernâme'deki tasvirin[977] yapıldığı dönem itibarıyla II. Selim de vefat etmiştir. Ayrıca Sokollu Mehmed Paşa'nın eski gücünden eser kalmadığı gibi III. Murad, saltanat döneminin ilk yıllarından itibaren Vezîriâzama karşıt gruplarla birlikte hareket etmeye başlamıştır. Hatta bu kitabın tamamlandığı yılda Sokollu Mehmed Paşa uğradığı bir suikast neticesinde ölmüştür. Dolayısıyla ikinci yorumda[978] "kompozisyonun ön plânındaki yeri değişmeden aynı kalmış olmasına rağmen" Vezîriâzamı temsil eden figürün "silik" tasvir edilmesi, atlı vezîrâzam figürünün görünürlüğünü azaltmıştır. Bu görsel yorum, nakkaşın bilinçli bir betimlemesi olmalıdır.

Çift sayfalık kompozisyonda,[979] hayatta ve sağlığı yerinde olsaydı Kanûnî'nin bulunacağı konumda, saltanat arabasının önünde solaklar grubunun arasında ilerleyen sultanî bir figüre yer verilmiştir. Emine Fetvacı bu figürün Sokollu Mehmed Paşa'yı temsil ettiğini, böylece Vezîriâzamın "padişah-ı manevî" unvanını teyit eden bir betimlemenin yapıldığını düşünmektedir. Bu durumda nakkaş ya öyküleyici bir anlatım tarzında aynı tasvirde iki farklı imgesine birden yer verip, Sokollu Mehmed Paşa'nın Zigetvar Seferi'nde üstlendiği "serdâr-ı ekrem"[980] rolünü de vurgulamak istemiştir ya da bu sultanî figür Osmanlı Hanedanının süregiden saltanatını vurgulamak üzere biçimlendirilmiştir.

Aynı sahnenin gerçekçi bir yaklaşımla tasvir edildiği ilk yorumda,[981] o anda yaşanan saltanat boşluğu, "sürgün vermiş kesik ağaç gövdesi" gibi şecereye bağlı biçimde hanedanın sürekliliğini temsil eden kült bir imge kalıbıyla temsil edilmiştir. *Zafernâme*'deki tasvirin[982] anlatımında eksik kalan unsurun "hanedanın sürekliliği vurgusu" olduğu görülmektedir. Bununla birlikte tasvirin yapıldığı III. Murad dönemindeki siyasî iklim dikkate alınırsa, sultanî figürün süreklilik temasını yansıtmak üzere tasarlandığını ve böylece Osmanlı Hanedanının alegorik bir temsilinin yapıldığını ileri sürmek mümkündür. Her ne kadar kronolojik açıdan uyumsuz olsa da söz konusu

[977] *Zafernâme*, CBL T.413, vr.113b-114a
[978] *Zafernâme*, CBL T.413, vr.113b-114a
[979] *Zafernâme*, CBL T.413, vr.113b-114a
[980] Padişahın katılmadığı seferlerde başkumandan olan ve yetkisi artan vezîriâzamlara serdâr-ı ekrem denirdi. Bkz. Abdülkadir Özcan, "Serdar", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C. 36, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2009, s. 552
[981] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a
[982] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a

sahnenin ikinci yorumunda[983] ortaya konan bu sultanî figürün, tasvirin yapıldığı dönemde devrin padişahı olan III. Murad'ı çağrıştırdığını söylemek mümkündür.

Zafernâme tasvirinde[984] yer verilen sultanî figür aynı zamanda Vezîriâzamı temsil eden figürün görüntüsünün biraz daha geri plâna düşmesini sağlamaktadır. Bu bakımdan söz konusu figür, Vezîriâzamla değil de hanedanla bağlantılı olarak okunduğunda, tasvirde daha tutarlı bir anlatım oluşmaktadır.

Nüzhetü'l-ahbâr'daki tasvirde[985] sır ve sırdaşlık kavramlarıyla birlikte Sokollu Mehmed Paşa'nın saltanatın devrinde oynadığı kilit rolü öne çıkaran görsel anlatımın yerini, *Zafernâme*'deki tasvirde[986] kendi döneminin bakış açısını yansıtan yeni ve destansı bir anlatım tarzının aldığı görülmektedir. Emine Fetvacı'nın III. Murad döneminde Seyyid Lokman'ın yönetiminde başlatılan tarih konulu kitap projelerinde "bilinçli" bir çabanın sonucunda bir "hanedan üslûbu" oluşturulduğundan söz etmesi bu bakımdan oldukça anlamlıdır.[987]

Diğer taraftan Zigetvar Seferi sürecinin canlı, içten, ayrıntılı ve etkileyici bir anlatımla ilk kez göz önüne serildiği *Nüzhetü'l-ahbâr*'daki özgün kompozisyonlarda, bu eseri resimlendiren nakkaşın konuya ve tasvir sanatının resim diline hâkim olduğu açıkça görülmektedir. Temsil gücü oldukça yüksek olan tasvirlerde nakkaşın keskin gözlem gücünü, zekâsını, duyarlı yaklaşımını, birikim ve donanımını, ayrıca sanatındaki hünerini ve yetkinliğini ayırt etmek mümkündür. Tasvirlerin bağlı bulunduğu metinle doğrudan ya da dolaylı yoldan görsel bağıntılar kurduğu gibi, metinlerarası ya da metin dışı bağıntılar da kurarak çok katmanlı ve kendi içinde tutarlı bir anlatım sergilemiştir. Tasvir sanatının resim dilini esneterek, ayrıntılarda incelikli farklılıklar yaratmıştır. Bir yandan tasvir sanatı geleneğine ve Feridun Ahmed Bey'e bağlı çalışırken, öte yandan yaptığı çeşitleme ve değişmecelerle Osmanlı tasvir sanatına özgün bir anlatım tarzı kazandırmıştır.[988] Bu bakımdan, *Nüzhetü'l-ahbâr*'daki tasvirleri Nakkaş Osman'ın ilk

[983] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a
[984] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a
[985] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a
[986] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a
[987] Fetvacı, *Sarayın İmgeleri*, s. 118-122.
[988] Sezer Tansuğ, *Şenliknâme Düzeni* adlı çalışmasında ele aldığı tasvirlere nakkaş odaklı bir bakış açısından, resim ve tasvir sanatının temel tasarım ilkeleri çerçevesinde yaklaşarak Nakkaş Osman ve Levnî'nin (ö. 1145/ 1732) tasarım mantığını ve üslûp özelliklerini incelemiştir. Bkz. Tansuğ, *Şenliknâme Düzeni*.

çalışmaları arasında sayıp, bundan sonra ortaya konan tarih konulu kitap resimlerinde gözlemlenen üslûp farkını buna bağlı biçimde açıklamaya çalışmak, tartışmaya açık bir konu olarak durmaktadır.[989]

II. Selim'in saltanat döneminin başlangıcında resmî saray şehnâmecisi olarak atanan Seyyid Lokman yönetiminde hazırlığına başlanan, ancak tamamlanması oldukça geciken iki kitap projesinden *Şehnâme-i Selîm Hân*'ın son nüshasının[990] Nakkaş Osman ve Nakkaş Ali tarafından resimlendirildiğine yönelik bir belge bulunmaktadır.[991] Bu iki eser arasında gözlemlenen üslûp birliği, *Zafernâme*'nin[992] de adı geçen nakkaşlar tarafından resimlendirildiğini düşündürmektedir.

Naaşın yola çıkarılmasıyla ilgili sahnenin ikinci kez tasvir edildiği *Zafernâme*'de, farklı ayrıntı ve betimlemelerle bezeli yeni bir kitap resmi[993] ortaya konmuştur. Bu tasvir *Nüzhetü'l-ahbâr*'daki kompozisyonun[994] basit bir tekrarı olmayıp, özgün bir yorumdur.

Burada ortasında bir sarığın bulunduğu kırmızı perdeli saltanat arabası, naaşın yola çıkarılmasından çok Kanûnî'nin manevî hatırasını ve saltanat dönemini temsil etmektedir. Arkasına dönerek bakan kırmızı giysili atlı figür; geçmiş, şimdi ve gelecek arasında güçlü bir bağ kurmaktadır.[995] İkinci yorumu[996] yapan nakkaş bu etkiyi sağlamak için *Nüzhetü'l-ahbâr*'daki tasvirde[997] geriye dönerek bakan yaşlı adam figürünü, genç bir adam olarak tasvir etmiştir. Arkasına dönüp bakan figürün ileriye doğru uzattığı eli, ilk yorumda olduğu gibi saltanat emanetinin teslim edildiği bir sonraki aşamayı değil, tasvirin yapıldığı zaman zarfından başlayan ve henüz yaşanmamış bir geleceği işaret etmektedir. Bu anlatımı, geriye dönüp bakan figürün hemen üstünde ve biraz ilerisinde konumlandırılan sultânî figür tamamlamaktadır. Çift sayfalık kompozisyonda sürgün

[989] Tez çalışmasının kapsamını aşan bu konu sürdürülen yeni bir çalışmada etraflı biçimde tartışılmaktadır.
[990] *Şehnâme-i Selîm Hân*, TSMK A. 3595
[991] Bu belge (BOA, KK tasnifi Ruûs defteri, no. 238, s. 197) Filiz Çağman tarafından yayınlanmıştır. Bkz. "Şahname-i Selim Han ve Minyatürleri", s. 442.
[992] *Zafernâme*, CBL T. 413
[993] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a
[994] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a
[995] S. Ögel, *Zafernâme* (CBL T. 413, vr. 113b-114a) tasvirinde canlandırılan hareket bağlamında algılanan ileri dönük zaman akışına, geriye dönüp bakan figürün farklı bir boyut kazandırdığını, geçmiş ve gösterilen an ile gelecek arasında bağ kurduğunu, olayı zamanın karmaşık yapısına bağladığını ifade etmektedir. Bkz. Ögel, "Osmanlı Minyatürlerinde Zaman-Mekân ve Hareket", s. 364-365.
[996] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a
[997] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a

vermiş kesik ağaç gövdesinin yerine konan balıklı göl imgesi de içerdiği bolluk bereket-refah çağrışımlarıyla tasvirdeki tematik vurgulamayı tamamlamak üzere seçilmiş olmalıdır.

İmparatorluğun görkemli geçmişini aratmayacak bir gelecek beklentisinin alegorik temsili olarak nitelendirilebilecek *Zafernâme* tasvirinde[998] geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki bağ; saltanat arabası, balıklı göl, geriye dönüp ileriyi işaret eden figür ve sultanî figür aracılığıyla kurulmuştur. Daha güçlü bir ordu betimi bu anlatımı desteklemektedir.

Gerçekçi bir yaklaşımla naaşın gizlice yola çıkarıldığı anın betimlendiği *Nüzhetü'l-ahbâr*'daki tasvirde[999] ise geçmişi Kanûnî'nin ilk türbesini simgeleyen otağ-ı hümâyûn temsil etmektedir. Bu imge aynı zamanda sultanın vefatıyla birlikte Zigetvar'da yaşanan uzun sıkıntılı süreci çağrıştırmaktadır.

Saltanat arabasının otağ-ı hümâyûnun girişindeki aralıktan henüz çıkması, arabanın içinde belirsiz bir figürün bulunması ve kompozisyonun solundaki yaşlı adamın dönüp arkasına bakması; naaşın gizlice yola çıkarıldığı gerilimli anı yani "şimdi"yi gerçekçi biçimde canlandırmaktadır. Belirsiz figürün, vefat eden Sultanın yerine geçirilen Has Oda ağasının timsali olduğunu görsel âdâb kodlarına göre biçimlendiren nakkaş, geriye dönüp bakan yaşlı adamın da süreç boyunca yapılan hazırlıklarda hizmeti geçen belirli bir kişi olduğunu gösterip sezdiren bir betimleme yapmıştır. Üzerindeki kırmızı resmî giysiden, yaşından ve bulunduğu konumdan ötürü bu figürün kimi temsil ettiği kendi çağında yeterince açık olmalıdır.

Yaşlı adamın sağ elini ileriye doğru uzatması, tasvirde canlandırılan yürüyüşün sonunda varılacak hedefin bulunduğu yakın geleceği işaret etmektedir: Saltanat emaneti ordu ve hazine II. Selim'e teslim edilecek ve Sultanın naaşı kalıcı yerine defnedilecektir.

Bu tasvirin anlatımında geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki derin güçlü bağ "sürgün vermiş kesik ağaç gövdesi" motifi ile sağlanmıştır. Bu da kült imge kalıbının tek

[998] *Zafernâme*, CBL T. 413, vr. 113b-114a
[999] *Nüzhetü'l-ahbâr*, TSMK H. 1339, vr. 103b-104a

başına ne kadar güçlü bir simge olduğunu göstermektedir. Bu motifin bir çeşitlemesinin Türkiye Cumhuriyeti için tasarlanan ilk anıtın kaidesinde de bulunması; yeni kurulan devlete, derin köklerine ve umutlu geleceğine gönderme yaparak geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki güçlü bağı vurgulamaya devam etmektedir.

KAYNAKÇA

Yazma Eserler

Albüm, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Hazine 2134.

Albüm, Paris BnF, département Estampes et photographie, RESERVE4-OD-41

Ârifî Fethullah Çelebi, *Süleymannâme*, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, H. 1517.

Feridun Ahmed Bey, *Nüzhet-i Esrârü'l Ahyâr Der-Ahbâr-ı Sefer-i Sigetvar*, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, H. 1339.

Seyyid Lokman, *Zafernâme*, Chester Beatty Library, T. 413.

——. *Şehnâme-i Selîm Hân*, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, A. 3595.

——. *Hünernâme*, Birinci Cilt, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, H. 1523.

——. *Hünernâme*, İkinci Cilt, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, H. 1524.

Talikizâde, *Gürcistan Seferi*, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, R. 1300.

Yayınlanmış Eserler

Afyoncu, Erhan. "Sokullu Mehmed Paşa", **TDV İslâm Ansiklopedisi**. C. 37, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2009, ss. 354-357.

Akın, Günkut. "Mimarlık Tarihinde Pozitivizmi Aşma Sorunu ve Osmanlı Merkezi Mekan İkonolojisi Bağlamında Edirne Selimiye Camisi'ndeki Müezzin Mahfili", **Türk Kültüründe Sanat ve Mimari: Klasik Dönem Sanatı ve Mimarlığı Üzerine Denemeler**. Mehmet Saçlıoğlu, Gülsün Tanyeli (ed.). İstanbul: 21. Yüzyıl Eğitim ve Kültür Vakfı, 1993, ss. 1-40.

Akün, Ömer Faruk. "Divan Edebiyatı", **TDV İslâm Ansiklopedisi**. C. 9, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1994, ss. 389-427.

Akyüz, Hüseyin. "Hz. Peygamber'in Hadislerinde Renklerin Dili". **Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**. S. 41, Erzurum 2014, ss. 373-397.

Alikılıç, Dündar. **İmparatorluk Seremonisi: Osmanlı'da Devlet Protokolü ve Törenler**, İstanbul: Tarih Düşünce Kitapları, 2004.

Altaylı, Yasemin. "Budin Beylerbeyi Arslan Paşa (1565-1566). **Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi** (OTAM). S. 19, 2006, ss. 33-51.

——. "Macarca Mektuplarıyla Budin Beylerbeyi Sokullu Mustafa Paşa (1566-1578)". **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi**. 49, 2 (2009), ss. 157-171.

Altunel, İbrahim. "Kıssahan", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C. 25, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı, 2002, ss. 501-502.

Ameisenowa, Zofja. "The tree of life in Jewish iconography". W. F. Mainland (çev.). **Journal of the Warburg Institute**, Vol. 2 (Apr., 1939), Nr. 4, ss. 326-345.

Anafarta, Nigâr. **Hünernâme Minyatürleri ve Sanatçıları**. İstanbul: Yapı Kredi Bankası, 1969.

Andrews, Walter G. "Bastırılmış Rönesans/ Soru: Bir Rönesans Ne Zaman Rönesans Değildir? Cevap: Osmanlı Rönesansı Olduğu Zaman". **Osmanlı Araştırmaları** Prof. Dr. Mehmet Çavuşoğlu'na Armağan- I. Tansel Güney (çev.), 25, 2005, s. 105-123.

Arseven, Celal Esad. "Çadır", **Sanat Ansiklopedisi**. C. 1, İstanbul: MEB, 1975, ss. 352-359.

Atasoy, Nurhan. "Nakkaş Osman'ın Eserleri ve Osmanlı Minyatür Sanatına Getirdiği Yenilikler", **Yayınlanmamış Doktora Tezi**. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 1962.

——. **1582 Surname-i Hümayun Düğün Kitabı**, İstanbul: Koçbank, 1997.

——. **Otağ-ı Hümayun: Osmanlı Çadırları**. Ayşe Üçok (Ed.). İstanbul: Aygaz, 2000.

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

——. **The Age of Sultan Süleyman the Magnificent**. New York: Harry N. Abrams, Inc., 1987.

Aydüz, Salim. "Osmanlı Silahları, Silah Üretim Merkezleri ve Literatürü Tarihi". **Tarih Okulu**. Sayı X, Mayıs-Ağustos 2011.

Bağcı, Serpil. "Kitap Resimlerinin Kaynakları: Dolaşan İmgeler". **Anadolu Sanat Dergisi**. III, Nisan 1995, ss. 35-50.

——. “Adem’den III. Mehmed’e: Silsilenâme”, **Padişahın Portresi: Tesavir-i Al-i Osman**. Jale Alguadiş ve dğr. (çev). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2000, ss. 188-201.

Bağcı, Serpil, Filiz Çağman, Günsel Renda ve Zeren Tanındı. **Osmanlı Resim Sanatı**. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006.

Bars, Mehmet Emin. “Köroğlu Destanı’nda At, Kadın, Silah”, **Turkish Studies International Periodical fort the Languages, Literature and History of Turkish and Turkic**. Volume 3/2, Spring 2008, ss. 167-171.

Bayat, Fuzuli. **Oğuz Destan Dünyası: Oğuznamelerin Tarihi, Mitolojik Kökenleri ve Teşekkülü**. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2006.

Beydilli, Kemal. “Viyana”, **TDV İslâm Ansiklopedisi**. C. 43. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2013, ss. 113-119.

Birol, İnci A. ve Çiçek Derman. **Türk Tezyînî San’atlarında Motifler**. İstanbul: Kubbealtı Neşriyâtı, 2008.

Birol, İnci A. **Klasik Devir Türk Tezyînî Sanatlarında Desen Tasarımı: Çizim Tekniği ve Çeşitleri**. İstanbul: Kubbealtı Akademisi Kültür ve Sanat Vakfı Yayınları, 2010.

Bornovalı, Sedat. “Bizans Mimarlığında Müjde Sahnesinin Yeri”, **Yayınlanmamış Doktora Tezi**. İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı, İstanbul 2008.

Bozkurt, Nebi. “Sarık”, **TDV İslâm Ansiklopedisi**. C. 36. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2009, ss. 152-154.

Caferoğlu, Ahmet. “Türk Onomastiğinde ‘At’ Kültü”. **Türkiyat Mecmuası**. X, 1953, ss. 201-212.

Cavalli, Marino. **Yaşlılığa Övgü: Der Medh-i Piri**. Murad Beg (uyarlayarak çev.), Mehmet Aydın (haz.). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2007.

Coşkun, Menderes. “Klasik Türk Şairinin Poetikası Üzerine”. **Bilig**. S. 56, Kış 2011, ss. 57-78.

Çağman, Filiz. “Şahname-i Selim Han ve Minyatürleri”. **Sanat Tarihi Yıllığı**. V, 1972-1973, İstanbul 1973, ss. 411-442.

——. “Altın Hazine Matarası”, **Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık-2**. İstanbul: İstanbul Matbaası, 1987, ss. 85-122.

——. “Kanunî Dönemi Osmanlı Saray Sanatçıları Örgütü Ehl-i Hiref”. **Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi**. İstanbul: Akbank, S. 54, Yıl 18, 1988, ss. 11-17.

——. “Sultan Sencer ve Yaşlı Kadın Minyatürlerinin İkonografisi”, **Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar’ Güner İnal’a Armağan**. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Armağan Disizi: 4, 1993, ss. 87-116.

——. “Nakkaş Osman in Sixteenth Century Documents and Literature”, **Turkish Art: 10th International Congress of Turkish Art**. 17-23 September 1995, Genéve: Fondation Max Van Berchem, 1999, ss. 197-206.

——. “İstanbul sarayının yorumu: Üstad Osman ve Dizisi”, **Padişahın Portresi: Tesavir-i Al-i Osman**. Jale Alguadiş ve dğr. (çev). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2000, ss. 164-187.

Çavuşoğlu, Mehmet. “Bâkî”, **TDV İslâm Ansiklopedisi**. C. 4. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1991, ss. 537-540.

Çığ, Kemal. “Sigetvar Seferine Dair Eşsiz Bir Eser”. **Tarih Dünyası**. Yıl 1, S. 9, 1950, ss. 370-372.

Çoruhlu, Tülin. “Gürz”, **TDV İslam Ansiklopedisi**, C.14, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1996, ss. 327-328.

——. “Miğfer”, **TDV İslâm Ansiklopedisi**. C. 30. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2005, ss. 21-23.

——. “Tuğ”, **TDV İslâm Ansiklopedisi**. C. 41. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2012, ss. 330-332.

Çoruhlu, Yaşar. **Türk Mitolojisinin Ana Hatları**. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2010.

——. “Eski Türklerde Ölüm Kültü ve Sembolizminde Atın Yeri”. **Z Kültür Sanat Şehir Mevsimlik Tematik Dergi**. S. 3, Güz 2018, ss. 154-163.

David, Géza. “Sigetvar”, **TDV İslâm Ansiklopedisi**. C. 37. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2009, ss. 157-159.

Değirmenci, Tülün. **İktidar Oyunları ve Resimli Kitaplar: II. Osman Devrinde Değişen Güç Simgeleri**. İstanbul: Kitap Yayınevi, 2012.

——. “Şiirin Resmi: Nadiri’nin Kasideleri, Nakşi’nin Tasvirleri”, **Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları VIII, Kasideye medhiye: biçime, işleve ve muhtevaya dair tespitler**, Hatice Aynur ve dğr. (haz.), İstanbul: Klasik, 2013, ss. 314-337.

——. “Bir Osmanlı Paşasının Padişahlık Rüyası: Sokolluzâde Hasan Paşa ve Resimli Dünya Tarihi”. **Osmanlı Araştırmaları**. S. 49, 2017, ss. 171-202.

Delikgöz, Ömer ve Fulya Alıç, “Osmanlı İstanbul’unda Bulunan Bazı Müslim ve Gayrimüslim Mezarlıklarındaki Kimi Semboller”. **Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi**. Güz S.13, 2010, s.113-132.

Demir, Recep. “Divan Şiirinde Kırmızı Renk”. **Türkiyat Mecmuası**. C. 25/ Bahar, 2015, ss. 57-91.

Demireğen, Ahmet Kerim. “Kanuni Sultan Süleyman’ın Sigetvar Seferi (hazırlıklar ve fetih), **Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih AnabilimDalı, Konya 2006.

Derviş Ahmed Âşıkî. **Âşıkpaşaoğlu Tarihi**. Nihal Atsız (haz.). İstanbul: Ötüken Neşriyat, İstanbul 2012.

Dizdaroğlu, H. Minal. **At Terbiyesi (Dresaj) Semineri**.
http://docplayer.biz.tr/3707486-At-terbiyesi-dresaj-semineri.html (08.01.2017).

Djuric-Zamolo, Divna. “Belgrad”, **TDV İslâm Ansiklopedisi**. C. 5. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1992, ss. 407-409.

Duran, Gülnur. “Kara Memi”, **TDV İslâm Ansiklopedisi**. C. 24. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2001, ss. 362-363.

Eldem, Edhem. **İstanbul’da Ölüm: Osmanlı-İslam Kültüründe Ölüm ve Ritüelleri**. İstanbul: Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, 2005.

Emecen, Feridun. “Selim II”, **TDV İslâm Ansiklopedisi**. C. 36, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2009, ss. 414-418.

——. “Süleyman I”, **TDV İslâm Ansiklopedisi**. C. 38, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2010, ss. 62-74.

——. **Osmanlı Klasik Çağında Hanedan Devlet ve Toplum**. İstanbul: Timaş Yayınları, 2011.

Eryılmaz Arenas-Vives, Fatma Sinem. “The Shehnamecis of Sultan Süleyman: ‘Arif and Eflatun and Their Dynastic Project”, **Yayınlanmamaış Doktora Tezi**. The University of Chicago, 2010.

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

Ferîdûn Ahmed Bey. **Nüzhet-i Esrârü'l Ahyâr Der-Ahbâr-ı Sefer-i Sigetvar: Sultan Süleyman'ın Son Seferi**. Abdülkadir Özcan (red.), H. Ahmet Arslantürk ve Günhan Börekçi (haz.). İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları, 2012.

Fetvacı, Emine. "The Office of the Ottoman Court Historian". **Studies on Istanbul and Beyond: The Freely Papers I**. Robert G. Ousterhout (ed.). University of Pennsylvania, 2007, ss. 6-21.

——. The Production of the Şehnâme-i Selîm Hân". **Muqarnas an Annual on the Visual Cultures of the Islamic World**. Gülru Necipoğlu, Karen E. Leal (Ed). Leiden-Boston: 26, 2009, ss. 263-316.

——. **Sarayın İmgeleri: Osmanlı Sarayının Gözüyle Resimli Tarih**. Nurettin Elhüseyni (çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013.

Fodor, Pál. "Osmanlı Tarihinde Süreklilik Ve Değişim Üzerine Düşünceler", **Prof. Dr. Mübahat S. Kütükoğlu'na Armağan**, Yılmaz Gülen (çev.), Zeynep Tarım (ed.), İstanbul Üniversitesi Yayın No: 4636, Edebiyat Fakültesi Yayın No: 3443, İstanbul, 2006, ss. 207-220.

Gelibolulu Mustafa Âlî, **Menakıb-ı Hünerveran: Hattatların ve Kitap Sanatçılarının Destanları**. Müjgân Cunbur (haz.). İstanbul: Büyüyenay Yayınları, 2012.

Guénon, René. **Yatay ve Dikey Boyutların Sembolizmi**. Fevzi Topaçoğlu (çev.). İstanbul: İnsan Yayınları, 2017.

Güleç, Ertuğrul. **Ata Nasıl Binilir**. Ankara: Anadolu At Irklarını Yaşatma ve Geliştirme Derneği, 2006.

Güntan, İsmail. "Osmanlı Neferi ve Savaş (1593-1699)", **Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**. Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı, Denizli 2015.

Gökbilgin, M. Tayyip, "Kanunî Süleyman'ın 1566 Szigetvar Seferi Sebepleri ve Hazırlıkları", **Tarih Dergisi**. C. XVI, S. 21, Mart 1966, ss. 1-14.

Gökdaş, Yakup ve Cihan İnaç. "Osmanlı Cülus Minyatürlerinde Padişah İmgesinin Sanatçı Algısı ve Üslup Özelliklerine Yansıması", **Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi**. S. 33, Erzurum 2014, ss. 108-148.

İnalcık, Halil. **Devlet-i 'Aliyye Osmanlı İmparatorluğu Üzerine Araştırmalar I**. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2009.

——. “Tarih: Sadece Tarihten İbaret Midir?”, **Kuruluş: Osmanlı Tarihini Yeniden Yazmak**. İstanbul: Hayykitap, 2015, ss. 41-65.

İnan, Abdülkadir. “Ongun ve Tös Kelimeleri Hakkında”. **Türk Tarih, Arkeologya ve Etnografya Dergisi**. S. II, İstanbul: Maarif Vekâleti Devlet Matbaası, Temmuz 1934, ss. 277-285.

İpşirli, Mehmet. “Ferhad Paşa”, **TDV İslâm Ansiklopedisi**. C. 12, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1995, ss. 383-384.

——. “Selânikî Mustafa Efendi”, **TDV İslâm Ansiklopedisi**. C. 36, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2009, ss. 357-359.

Kaçar, Mücahit. “Bâkî’nin Dilinden Kanûnî’nin Son Seferi: Fezâil-i Cihâd’da Yer Alan Sigetvâr-nâme”. **Journal of Turkish Language and Literature**. 1, 2015, ss. 27-46.

Kanar, Mehmet. **Osmanlı Türkçesi Sözlüğü**. İstanbul: Say Yayınları, 2009.

Karabulut, Tufan. “Dramatik Yapının Analizinde Freytag Tekniğinin Kullanımı”. **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**. S. 39 (2015/ 1), s. 37-54.

Kaya, Bülent. “Divan Şiirinde At ve Şiirlerde İşlenişi”, **Türk Bilim Araştırma Vakfı Dergisi**. C.10, S. 3, 2017, ss. 86-99.

Kazan, Hilal. “Farklı Açıdan Bir Bakışla Şehnameci Seyyid Lokman'ın Saray İçin Hazırladığı Eserler”. **Osmanlı Araştırmaları**. S. 35, İstanbul 2010, ss. 117-136.

Kerslake, Celia. “Celâlzâde Mustafa Çelebi”, **TDV İslâm Ansiklopedisi**. C. 7, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1993, ss, 260-262.

Konak, Ruhi. “Nakkaş Osman Minyatürlerinde Kompozisyon Düzeni ve Sanatsal Üretimler”, **Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi**. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir 2007.

Köprülü, Orhan F. “Bayrak”, **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C. 5, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1992, ss. 247-254.

Kütükoğlu, Bekir. “Lala Mustafa Paşa”, **TDV İslâm Ansiklopedisi**. C. 27, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı, 2003, ss. 73-74.

——. “Lokmân b. Hüseyin”, **TDV İslâm Ansiklopedisi**. C. 27, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı, 2003, ss. 208-209.

——. “III. Murad”, **TDV İslâm Ansiklopedisi**. C. 31, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı, 2006, ss. 172-176.

Mahir, Banu. **Osmanlı Minyatür Sanatı**. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2005.

——. "Osmanlı Minyatürlerinde Savaş, Çıkartma ve Kuşatma". **Türk Dünyası Araştırmaları**. Oktay Aslanapa Özel Sayısı, İstanbul 2009, ss. 1-15.

Majer, Hans George. "Nigarî and Sultans Portraits of Paolo Giovio", **9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi II**, Bildiriler: 23-27 Eylül 1991, Ankara: Kültür Bakanlığı, 1995, ss. 443-455.

Mehmet Halife, **Târih-i Gılmânî**. Kâmil Su (haz.). İstanbul: Millî Eğitim Basımevi, 1976.

Meredith-Owens, G.M. "Turkish Miniatures in the Selim-nâme", **The British Museum Quarterly**, Vol. 26, no 1/2, London: The Trustees of the British Museum, 1962, s. 33-35.

Meyer zur Capellen, Jürg ve Serpil Bağcı. "İhtişam çağı", **Padişahın Portresi: Tesavir-i Al-i Osman**. Jale Alguadiş ve dğr. (çev). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2000, ss. 96-132.

Minorsky, Vladimir. **The Chester Beatty Library: A Catalogue of the Turkish Manuscripts and Miniatures**. Dublin: Hodges Figgis, 1958, No. 413, plate 5-12.

Mesera, Gülbün. "Kanunî Sultan Süleyman'ın Sernakkaşı Karamemi", **Hat ve Tezhip Sanatı**, Ali Rıza Özcan (ed.). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2009, ss. 361-377.

Mum, Cafer. "Divan Şiirinde Hazâniye ve Bâkî'nin Hazâniyesi". **Türkiyat Araştırmaları**. IV, Ankara: Hacettepe Üniversitesi, 2006, ss. 127-151.

Necipoğlu, Gülru. **15. ve 16. yüzyılda Topkapı Sarayı Mimarî, Tören ve İktidar**. Ruşen Sezer (çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007.

——. **Sinan Çağı: Osmanlı İmparatorluğu'nda Mimarî Kültür**. Gül Çağalı Güven (çev.). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2013.

——. "Osmanlı sultanlarının porte dizilerine karşılaştırmalı bir bakış", **Padişahın Portresi: Tesavir-i Al-i Osman**. Jale Alguadiş ve dğr. (çev). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2000, ss. 20-61.

——. "Bir geçiş dönemi: II. Selim portreleri", **Padişahın Portresi: Tesavir-i Al-i Osman**. Jale Alguadiş ve dğr. (çev). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2000, ss. 202-207.

Ögel, Semra. "Osmanlı minyatürlerinde zaman-mekân ve hareket". **'Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar' Güner İnal'a Armağan**. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Armağan Disizi: 4, 1993, ss. 363-373.

——. "Osmanlı kitap resminde sıradan çıkan figür", **Filiz Çağman'a Armağan**. Ayşe Erdoğdu, Zeynep Atbaş, Aysel Çötelioğlu (ed). İstanbul: Lale Yayıncılık, 2018, ss. 435-440.

Öney, Gönül. "Anadolu Selçuklu Sanatında Balık Figürü". **Sanat Tarihi Yıllığı**. II, 1966-1968; İstanbul 1968, s.142-159, (s.160-168 Ing.).

Örnek, Sedat Veyis. **Anadolu Folklorunda Ölüm**. Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları 218, 1971.

Özcan, Abdülkadir. "Çuhadar", **TDV İslâm Ansiklopedisi**. C. 8, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1993, ss. 381-382.

——. "Feridun Ahmed Bey", **TDV İslâm Ansiklopedisi**. C. 12, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1995, ss. 396-397.

——. "Kanuni Sultan Süleyman Devri Tarih Yazıcılığı ve Literatürü", **Prof. Dr. Mübahat S. Kütükoğlu'na Armağan**, Zeynep Tarım (Ed.), İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 2006, ss. 113-154.

——. "Rikâb", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C. 35. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2008, ss. 110-111.

——. "Serdar", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C. 36. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2009, ss. 551-552.

Özcan, Nuri. "Mehter", **TDV İslâm Ansiklopedisi**. C. 28, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı, 2003, ss. 545-549.

Panofsky, Erwin. **İkonoloji Araştırmaları: Rönesans Sanatında İnsancıl Temalar**. Orhan Düz (çev.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2014.

Pekin, Ersu. "Mimar Sinan'la tanıştım". **Albüm Dergisi**. S. 3, Nisan 1998, İstanbul: Hürriyet Dergi Grubu, s. 110-111.

Raby, Julian. "Avrupa'dan İstanbul'a", **Padişahın Portresi: Tesavir-i Al-i Osman**. Jale Alguadiş ve dğr. (çev). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2000, ss. 136-163.

Renda, Günsel. "Üç Zübdet-üt Tevarih Yazmasının İncelenmesi", **Yayınlanmamış Doktora Tezi**. Hacattepe Üniversitesi, 1969.

——. “Topkapı Sarayı Müzesindeki H. 1321 No’lu Silsilename’nin Minyatürleri”. **Sanat Tarihi Yıllığı**. V. İstanbul, 1973, ss. 443-480; 481-495.

Roux, Jean-Paul. **Orta Asya’da Kutsal Bitkiler ve Hayvanlar**. Aykut Kazancıgil ve Lale Arslan (çev.), İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2005.

Sarıcaoğlu, Fikret. “Harita”, **TDV İslâm Ansiklopedisi**. C. 16, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1997, ss. 210-216.

Selânikî Mustafa Efendi. **Tarih-i Selânikî I**. Mehmet İpşirli (haz.). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1999.

Solak, Mehmet. “Erken Modern Dönemde Osmanlı-Habsburg Sınır Savunma Sistemleri (1540-1664)”, **Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı, Ankara 2015.

Sözeri, Melek Zühre. “Tekrar ve Fark: Osmanlı Tasvirlerindeki Görünen Gerçeklik ve Örtülü Olanın Anlattıkları”. **Dipnot Sanat ve Tasarım Yazıları**. İstanbul: MSGSÜ Yayını, S. 3, 2007, ss. 86-98.

Şahin, İlhan. “Sancak”, **TDV İslâm Ansiklopedisi**. C. 36, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2009, ss. 97-99.

Şahin, Kaya. **Kanuni Devrinde İmparatorluk ve İktidar: Celalzade Mustafa ve 16. Yüzyıl Osmanlı Dünyası**. Ahmet Tunç Şen (çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014.

Şengül, İdris. “Kıssa”, **TDV İslâm Ansiklopedisi**. C. 25, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı, 2002, ss. 498-501.

Şentürk, Ahmet Atillâ. **Osmanlı Şiiri Antolojisi**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009.

Stchoukine, Ivan. **La Peinture Turque D’aprés Les Manuscrits Illustrés I re Partie: De Suleymân I er â Osman II (1520-1622)**. Paris, 1966.

Tamcan Parladır, Şebnem. “Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi’nde Bulunan H.1339 No.lu Sigetvar Seferi Tarihi’nin Tasvirleri”, **Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İzmir, 2005.

——. “Sigetvar Seferi Tarihi ve Nakkaş Osman”. **Sanat Tarihi Dergisi**. Sayı/ Number XVI/1, Nisan/April 2007, ss. 67-108.

——. “Sigetvarname minyatürlerinde metin-resim ilişkisi”, **Filiz Çağman’a Armağan**. Ayşe Erdoğdu, Zeynep Atbaş, Aysel Çötelioğlu (ed). İstanbul: Lale Yayıncılık, 2018, ss. 571-578.

Tanındı, (Akalay) Zeren. “The Forerunners of Classical Turkish Miniature Painting”, **Fifth International Congress of Turkish Art**. Budapest 1978, ss. 31-47.

——. “Manuscript Production in the Ottoman Palace Workshop”, **Manuscripts of the Middle East**, C. V, Leiden, 1990-1991.

——. “Mihr-ü Müşteri Minyatürlerinin İkonografik Çözümlemesi”. **Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar’ Güner İnal’a Armağan**. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Armağan Disizi: 4, 1993, ss. 457-490.

Tansuğ, Sezer. **Şenlikname Düzeni**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993.

Tarım, Zeynep, “Minyatürlü Yazmaların Tarihî Kaynak Olma Nitelikleri ve *Nüzhetü’l Esrâr*”, **Tarih Boyunca Türk Tarihinin Kaynakları Semineri**. 6-7 Haziran 1996, İstanbul: Bildiriler, 1997, ss. 31-46.

——. “Hünernâme”, **TDV İslâm Ansiklopedisi**. C. 18, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1998, ss. 484-485.

——. **XVI. Yüzyıl Osmanlı Devleti’nde Cülûs ve Cenaze Törenleri**. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1999.

——. “Onsekizinci Yüzyıl Osmanlı Sarayı’nda Bayram Törenleri”, **Prof. Dr. Mübahat S. Kütükoğlu’na Armağan**, Zeynep Tarım (Ed.), İstanbul Üniversitesi Yayın No: 4636, Edebiyat Fakültesi Yayın No: 3443, İstanbul 2006, ss. 574-594.

——. “Sorguç”, **TDV İslâm Ansiklopedisi**. C. 37, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2009, ss. 378-380.

——. “The Depiction of Ceremonies in Ottoman Miniatures: Historical Record or a Matter of Protocol?”, **Muqarnas: An Annual on the Visual Cultures of the Islamic World**. Gülru Necipoğlu, Karen E. Leal (Ed.), Volume 27, Leiden-Boston: Brill, 2010, ss. 251-275.

Tekiner, Ü. Aylin. **Atatürk Heykelleri: Kült, Estetik, Siyaset**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2010.

Tezcan, Hülya. “Vakıf Eserlerde Karşılaşılan Kutsal Örtüler”, **IX. Vakıf Haftası Kitabı: Türk Vakıf Medeniyetinde Hz. Mevlâna ve Mevlevîhânelerin Yeri ve Vakıf**

Eserlerde Yer Alan Türk-İslâm Sanatları Seminerleri, 2-4 Aralık 1991, Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları 1992, ss. 331-338.

Toçoğlu, Nurdan Tuhfe. "Necati Bey, Bâkî, Nef'î ve Nedim'de Doğadan Mekâna Dönüşüm", **Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**. Bilkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2008.

Toraman, Burcugül. "Kanûnî'nin Son Seferini Konu Alan Bazı Tasvirlerdeki Sembolik Dil Üzerine". **Osmanlı Araştırmaları**. S. 52, Haziran 2018, ss. 1-40.

Tryjarski, Edward. **Türkler ve Ölüm**. Hafize Er (çev.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2012.

Turan, Şerafettin. "Silâhdar", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C. 37. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2009, ss. 191-193.

Türkmen, Fikret. "Yer, yer değilken; su, su idi' (Her şey suydu)", **Geleneksel Türk Sanatında ve Edebiyatımızda Su**. Nurettin Demir (ed.), Ankara: Ankara Büyükşehir Belediyesi ASKİ Genel Müdürlüğü Yayınları, 2013, ss. 13-21.

Uludağ, Süleyman. "Ricâlü'l-gayb", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C. 35. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2008, ss. 81-83.

Ulukan, Ayşe. "Farklılığın Renk ve Sayılarda Buluşan Aynılığı". **A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Dergisi** (TAED). 48, Erzurum, 2012, ss. 165-190.

Ulutürk, Bediha. "İstanbul'daki Geç Antik ve Bizans Dönemine Ait Dikilitaşlar'ın Kent İçindeki Konumları ve Geçirdikleri Tarihsel Değişim", **Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**. İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı, Haziran 2010.

User, Hatice Şirin. "Eski Türk Çağında Hayvan Tözlerinden Devlet Sembollerine". **Türk Tarih Kurumu Belleten Dergisi**. C. LXXI, S. 262, Aralık 2007, Ankara: TTK Yayınları, ss. 843-855.

Uzunçarşılı, İsmail Hakkı. **Osmanlı Devletinin Saray Teşkilâtı**. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2014.

Üçel Aybet, Gülgûn. **Avrupalı Seyyahların Gözüyle Osmanlı Ordusu (1530-1699)**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2010.

Ünver, A. Süheyl. **Ressam Nigâri: Hayatı ve Eserleri**. Ankara: Milli Eğitim Basımevi, 1946.

——. “XVII. Yüzyıl Sonunda Padişah’a bir Lâyiha”. **Belleten**. C.XXXIII, S.129, Ocak 1969, ss. 23-34.

Wratislaw, Baron W. **Baron W. Wratislaw’ın Anıları “16. Yüzyıl Osmanlı İmparatorluğundan Çizgiler**. M. Süreyya Dilmen (çev.), İstanbul: Karacan Yayınları, 1996.

Woodhead, Christine. “Şehnâmeci”, **TDV İslâm Ansiklopedisi**. C. 38, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2010, ss. 456-458.

Yazıcı, Tahsin. “Ahyâr”, **TDV İslâm Ansiklopedisi**. C. 2, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1989, ss.194-195.

Yenişehirlioğlu, Filiz. “İkonografi, İkonoloji ve Osmanlı Sanatı, **‘Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar’ Güner İnal’a Armağan**. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Armağan Disizi: 4, 1993, ss. 579-604.

Yıldırım, Ali. “Renk Simgeciliği ve Şeyh Galib’in Üç Rengi”. **Millî Folklor**. Yıl 18, S. 72, 2006, ss.129-140.

Yılmaz, Orhan ve Mehmet Ertuğrul. “Atlarda Don (Vücut Rengi)”. **GOP, Ziraat Fakültesi Dergisi**. 28 (2), 2011, ss. 145-152.

——. “Atlarda yürüyüş çeşitleri ve kusurları”. **Akademik Ziraat Dergisi**. 2 (1), 2013, ss. 43-54.

Yurdaydın, Hüseyin G. “Sigetvarnameler”. **A.Ü. İlâhiyat Fakültesi Dergisi**. I, 2-3 1952, ss. 124-136.

——. “Matrakçı Nasuh”, **TDV İslâm Ansiklopedisi**. C. 28, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı, 2003, ss. 143-145.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Burcugül Toraman
Kırşehir, 14.04.1967

Eğitim Durumu

1984-1989 Ankara Üniversitesi Ziraat Fakültesi Peyzaj Mimarlığı Bölümü
2009-2013 Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü

Bildiği Yabancı Diller

İngilizce

Yayınlar

"Kanûnî'nin Son Seferini Konu Alan Bazı Tasvirlerdeki Sembolik Dil Üzerine", **Osmanlı Araştırmaları**, S. 52, Haziran 2018, ss. 1-40.

İletişim

burcutoro@yahoo.com