

Kanûnî'nin Son Seferini Konu Alan Bazı Tasvirlerdeki Sembolik Dil Üzerine

*Burcugül Toraman**

A Study on the Symbolic Language Used in Certain Depictions Portraying Suleyman the Magnificent's Last Military Campaign

Abstract ■ This study is an analysis of the symbolic language observed in a number of miniatures depicting various events from the last years of Suleyman the Magnificent's reign (926-974/1520-1566) until the beginning of that of Selim II (974-982/1566-1574). I will focus especially on the "tree stump motif" seen in the miniature depicting the event of deploying Suleyman the Magnificent's corpse, attributed to Nakkaş Osman (d. after 1001/1592), found in Feridun Ahmed Bey's (d. 991/1583) *Nüzhbet-i esrârü'l-ahyâr der-ahbâr-ı Sefer-i Sigetvar* (Pleasures of the Secrets of Auspicious Men from the News of the Szigetvár Campaign, 976/1569), and in the "senility" portrait of Suleyman the Magnificent attributed to Nigârî (d. 980/1572). The tree stump is recognized as a cult motif that heralds the genealogical continuity of religious and political authority. I will argue that in the above mentioned miniatures, it represents the continuity of the dynasty, and the transfer of dynastic power.

The "tree stump motif" and the depictions of nature and of animals in these miniatures were selected to complement the theme depicted and added into the composition to enhance the narrative. There seems to be an obvious interaction among the painter, the poet and the author reflected in the document.

Keywords: Nakkaş Osman, Nigârî, tree stump with shoot, the Ottoman dynasty, survival of the state, accession to the throne event, Ottoman miniatures, allegory.

Giriş

Kanûnî Sultan Süleyman'ın (926-974/1520-1566) saltanatının son zamanlarından başlayıp II. Selim'in (974-982/1566-1574) saltanatının başlangıcına

* Marmara Üniversitesi.

uzanan ve Zigetvar Seferi (974/1566) ile koşut ilerleyen saltanatın bir hükümdardan diğerine devriyle ilgili süreç, bir dizi kitapta etkileyici biçimde resmedilmiştir. Feridun Ahmed Bey'in (ö. 991/1583) müellifi olduğu 976/1569 tarihli *Nüzhet-i esrârü'l-ahyâr der-abbâr-ı Sefer-i Sigetvar*'daki tasvirlerin, süreç boyunca yaşanan gelişmeleri gözlemlene fırsatı bulduğu düşünülen Nakkaş Osman (ö. 1001/1592'den sonra) tarafından yapıldığı varsayılmaktadır.¹

Saltanatın babadan oğula geçmesiyle ilgili bu kritik geçiş dönemi Osmanlı tarih yazıcılığı bağlamında tasvir sanatında da uzun yıllar ilgi görmeye devam eden bir konu olmuştur. Resmî saray şehnâmecisi Seyyid Lokman'ın (ö. 1010/1601'den sonra) yazdığı üç ayrı eserin, resimli dört nüshasında *Nüzhetü'l-abbâr*'da ilk kez canlandırılan bazı sahneler benzer kompozisyon kurgusunda tekrarlanmıştır.² Burada aynı sürecin farklı aşamalarını yansıtan yeni sahneler de betimlenmiştir. Bu kitap resimlerinin de Nakkaş Osman ya da onun başında bulunduğu bir ekip tarafından veyahut ortaya koyduğu Osmanlı tasvir sanatına özgü üslûbun takipçisi nakkaşlar tarafından yapıldığı kabul edilmektedir.³

- 1 *Nüzhet-i esrârü'l-ahyâr der-abbâr-ı Sefer-i Sigetvar* (bundan sonra *Nüzhetü'l-abbâr*) (976/1569), Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi (bundan sonra TSMK), H. 1339. Eserin musavvirinin Nakkaş Osman olabileceği yönündeki görüş ilk kez Kemal Çiğ tarafından dile getirilmiştir. Kemal Çiğ, "Sigetvar Seferine Dair Eşsiz Bir Eser", *Tarih Dünyası*, 9 (1950), s. 371-372. Şebnem Tamcam *Nüzhetü'l-abbâr*'daki metin-tasvir ilişkisini çözümlediği çalışmasında, eserin musavviri hakkındaki görüşleri de kapsamlı olarak tartışmıştır. Şebnem Tamcam, "Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde Bulunan H. 1339 no.lu Sigetvar Seferi Tarihi'nin Tasvirleri" (Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi, 2005), s. 86-108.
- 2 *Şehnâme-i Selîm Hân* (977/1570 civarı), British Library (bundan sonra BL), Or. 7043; *Şehnâme-i Selîm Hân* (988/1581), TSMK, A.3595; *Târih-i Sultân Süleymân* (987/1579), Chester Beatty Library (bundan sonra CBL), T.413; *Hünernâme* II (996/1587-88), TSMK, H. 1524.
- 3 *Şehnâme-i Selîm Hân*'ın son nüshasının (TSMK, A. 3595) Nakkaş Osman ve Ali tarafından resimlendirildiğini ortaya koyan 989/1581 tarihli belge (Başbakanlık Osmanlı Arşivi, KK. 238, s. 197) yayınlanmıştır. Bkz. Filiz Çağman, "Şahname-i Selim Han ve Minyatürleri", *Sanat Tarihi Yıllığı*, V (1973), s. 415, 442. Şebnem Tamcam, Zeren Tanındı'nın 7. Uluslararası Türk Sanatları Kongresi'nde sunduğu yayınlanmamış bildirisinde Nakkaş Osman'ın, *Hünernâme*'nin ikinci cildini resimleyen nakkaş grubu içinde yer aldığını Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde bulunan 997/1588 tarihli bir belgeden (Ruus 250) anlaşıldığını dile getirdiğini aktarmaktadır. Bkz. Tamcam, "Topkapı Sarayı Müzesi", s. 89. 15 Ramazan 997/28 Temmuz 1589 tarihli bir belgede (BOA, KK. 252, s. 23, 24), *Hünernâme*'nin ikinci cildinde çalışan nakkaş ve müzehiplerin sayısının otuzu aşkın olduğu belirtilir. Hilal Kazan, "Farklı Açılardan Bir Bakışla Şehnameci Seyyid Lokman'ın Saray İçin Hazırladığı Eserler", *Osmanlı Araştırmaları*, 35 (2010), s. 122-125. *Nüzhetü'l-abbâr* ve *Târih-i Sultân*

Nakkaş Nigârî (ö. 980/1572) tarafından yapıldığı düşünülen Kanûnî'nin yaşlılık portresi⁴ *Nüzhetü'l-ahbâr*'da, Kanûnî'nin naaşının sefer alayı eşliğinde gizlice yola çıkarılmasının canlandırıldığı tasvirde⁵ betimlenen sürgün vermiş kesik ağaç gövdesi gibi saltanatın devrini-sürekliliğini yansıtmaya kapasitesi taşıyan bir imge kalıbını barındırdığı ve aynı dönemde üretildiği için bu çalışmanın kapsamına alınarak değerlendirilmiştir.⁶

Söz konusu sürecin aktarıldığı bir metin bağlamında çalışan nakkaşın metnin yapısını oluşturan unsurları (olay, kişiler, mekân, zaman) dikkate aldığı ve gerçekçi, belgeleyici bir üslûp kullandığı önceki çalışmalarda dile getirilmiştir.⁷ Bununla birlikte nakkaşın işbirliği ve gözetim içinde çalıştığı daha geniş bir kitap üretim ağının bakış açısı doğrultusunda tasvirleri biçimlendirdiği de bu çalışmada göz önünde tutulmuştur.⁸

Saltanatın devri konusunun işlendiği tasvirlerin anlatımını çözümlemede *Nüzhetü'l-ahbâr*'da yer verilen Bâkî'nin (ö. 1008/1600), Kanûnî'nin ölümü

Süleymân'daki tasvirlerin Nakkaş Osman tarafından yapılmış olabileceği yönündeki görüşü öne çıkararak kapsamlı tartışma için bkz. Tamcam, "Topkapı Sarayı Müzesi", s. 90-101.

4 TSMK, H. 2134, vr. 8a.

5 TSMK, H. 1339, vr. 103b-104a.

6 Nigârî hakkında daha fazla bilgi için A. Süheyl Ünver, *Ressam Nigârî: Hayatı ve Eserleri* (Ankara: Milli Eğitim Basımevi, 1946). Bu portrenin Nigârî'nin üslûbunu taklit eden bir başka nakkaş tarafından yapılmış olabileceği görüşü dile getirilmiştir, bkz. Hans Georg Majer, "Nigârî and the Sultans Portraits of Paolo Gioivo" (Ankara: 9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi, 1995), II, s. 445, 446. Musavvir hakkında dile getirilen bu görüşten ötürü Kanûnî'nin gerçekçi portrelerinden biri olarak nitelendirilen tasvirin Nigârî'yle aynı geleneği paylaşan ve sultanı bizzat gören bir nakkaş tarafından yapıldığı ifade edilmiştir. Jürg Meyer zur Capellen ve Serpil Bağcı, "İhtişam Çağı", *Padişahın Portresi: Tesavir-i Al-i Osman*, çev. Jale Alguadiş v.dğr. (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2000), s. 104.

7 Kemal Çiğ müellifin olayları çok canlı bir üslûpla ve zamanına göre açık bir dille ayrıntılı biçimde kaydettiğini dile getirdiği gibi, tasvirlerde de ön plandaki kişilerin çehresine vakalarla ilgili büyük bir ifade gücü verildiğini belirtmiştir. Bkz. Çiğ, "Sigetvar Seferine Dair", s. 371, 372. Şebnem Tamcam, Nakkaş Osman'ın üslûp özelliklerini kapsamlı şekilde tartışarak ele almıştır. Bkz. Tamcam, "Topkapı Sarayı Müzesi", s. 86-108.

8 Emine Fetvacı, Feridun Ahmed Bey tarafından yazılan resimli Zigetvar Seferi tarihini Sokollu Mehmed Paşa'nın hamiliği ve oynadığı kilit rol çerçevesinde değerlendirip aynı konunun diğer resimli elyazmalarındaki aktarılısı biçimindeki farklı yaklaşımları irdeleyerek-saray çevresinde değişen güç dinamikleriyle birlikte- vezirîâzâmın konumunun, gerek tasvirlerde gerekse gerçek hayatta nasıl değiştiğini ortaya koymuştur. Bkz. Emine Fetvacı, *Sarayın İmgeleleri: Osmanlı Sarayının Gözüyle Resimli Tarih*, çev. Nurettin Elhüseyni (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013), s. 149-193.

üzerine yazdığı mersiye ile, Bâkî ve Ulvî'nin (ö. 993/1585), II. Selim'in tahta çıkmasıyla ilgili olarak yazdığı cülûsiyeler özellikle dikkate alınmıştır. Bu kasidelerde ölüm ve cülûs olaylarıyla ilgili olarak işlenen yas ve sevinç teması, doğa ve doğa olayları metaforları aracılığıyla güçlendirilerek etkili biçimde yansıtılmıştır. Nakkaşın da aynı konuyu işlediği tasvirlerdeki anlatımı güçlendirmek için benzer özellikteki metaforlara başvurduğu düşünüldükçe kompozisyonların arka planındaki bazı doğa betimlemeleri ve kimi detaylar üzerindeki dikkat çekici bazı imge kalıplarının söz konusu beyitlerdeki metaforların görsel karşılığı olarak betimlendiği görüşü ileri sürülmüştür.⁹

Osmanlı tasvir sanatındaki sembolik dil hakkında yapılmış sistematik bir çalışma bulunmadığından ve kabul görmüş ortak bir metodoloji henüz geliştirilmediğinden belirli bir konuyla sınırlandırılan bu çalışmada, bir dizi tasvirde ayırt edilen sembolik dili çözümlmek için şöyle bir yöntem kullanılmıştır:¹⁰

9 Tülün Değirmenci “Şiirin Resmi: Nadiri'nin Kasideleri, Nakşi'nin Tasvirleri” adlı çalışmasında benzer bir yaklaşım kullanır; şiir ile resim arasında mecaz düzleminde ilerleyen, çok katmanlı ve örtülü bir ilişki bulunduğuna yönelik önemli saptamalarda bulunur. Tülün Değirmenci, “Şiirin Resmi: Nadiri'nin Kasideleri, Nakşi'nin Tasvirleri”, *Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları VIII, Kasideye Medhiye: biçime, işleve ve muhtevaya dair tespitler*, haz. Hatice Aynur v.dğr., İstanbul: Klasik, 2013, s. 314-337.

10 Nakkaş Osman'ın üslubuyla ilgili dikkat çekici bir yöntem araştırmasına 1961 tarihli çalışmasında Sezer Tansuğ girişmiştir: İntizâmî'nin yazdığı 991-997/1583-1588 tarihli *Sûrnâme-i Hümayûn*'un (TSMK, H. 1344) Nakkaş Osman ve ekibi tarafından yapılan tasvirlerindeki özgün kompozisyon şeması ve ayrıntı çeşitlenmelerini nakkaşın gerçeği yansıtmaya çabasının ve bireysel üslup arayışının bir yansıması olarak değerlendirerek biçim-öz çözümlmesine yönelmiştir. Sezer Tansuğ, *Şenlikname Düzeni* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993). Fatma Sinem Eryılmaz Arenas-Vives Osmanlı tasvir sanatındaki sembolik dil üzerine de eğildiği çalışmasında Ârifî Fethullah Çelebi'nin (ö. 969/1561-62) Osmanlı hanedanı hakkında Farsça mesnevî tarzında kaleme aldığı beş ciltlik *Şehnâme-i Âl-i Osmân* adlı çalışmasının dördüncü cildi *Osmannâme* (özel koleksiyon) ile beşinci cildi *Süleymannâme*'deki (TSMK, H.1517) bazı tasvirlerde betimlenen ağaç, ağaç kütüğü, ağaçsu ve kaya gibi simge değeri taşıdığı bilinen imgelerin tasvirin anlatımına yaptığı katkıyı, kendine özgü bir yöntem geliştirerek değerlendirmiştir. Fatma Sinem Eryılmaz Arenas-Vives, “The Shehnamecis of Sultan Süleyman: 'Arif and Eflatun and Their Dynastic Project” (Doktora Tezi, The University of Chicago, 2010). Bu konuda yapılan bir başka çalışmada, 17. yüzyılda üretilmiş bir grup albüm resmindeki “sıradan” görünen bazı ikonografik ayrıntıların oluşumunda etkili olan sözle bağlam irdelenerek “görsel okuma” kavramına dikkat çekilmiştir. Tülün Değirmenci, “Osmanlı Tasvir Sanatında Görselin ‘Okunması’: İmgenin Ardındaki Hikâyeler (Şehir Oğlanları ve İstanbul'un Meşhur Kadınları)”, *Osmanlı Araştırmaları*, 45 (2015), s. 25-55.

Tasvir sanatı geleneği bağlamında ikonografik bir kurguyla düzenlenen tarihî konulu bu kompozisyonların ilk bakışta doğadaki varlığının bir temsali ya da bir bezeme unsuru olarak görülebilen, ancak simge değeri taşıdığı bilinen imge kalıplarıyla bezeli olduğu ayırt edilmiştir. Tasvirde işlenen konuya uygun nitelikte seçildiği gözlemlenen bu gibi kompozisyon öğelerinin, anlatıma derinlik kazandırmak amacıyla betimlendiği yönünde bir varsayım geliştirilmiştir.

Sürecin baştan sona resimlendirilerek birincil kaynak olarak aktarıldığı, *Nüzhetü'l-abbâr*'ın Türkçe çevrimyazımlı tıpkıbasımı, çalışmanın omurgasını oluşturmuştur.¹¹ Bir tasvire eşlik eden ilgili metin kısmı kadar metnin bütünü o tasvirdeki anlatımı çözümlmek açısından önemli olduğu düşünülmüştür. Tasvirde işlenen konuyla örtüşen bir anlatım metnin başka bir kısmında bulunabilmektedir. Bunun gibi, metinde hiç dile getirilmeyen ancak tasvirin anlatımında dikkat çeken bir betimlemeyi *Tarih-i Selânikî gibi* devrin diğer bir tarihî kaynağına ya da yazın ürününe başvurarak değerlendirmek mümkün olduğu gibi, bazı doğa betimlemelerinin yazılı karşılığını Feridun Ahmed Bey, Ulvî ve Bâkî'nin nazmettiği beyitlerdeki doğa metaforlarında bulmanın mümkün olduğu görülmüştür.

Sürgün vermiş kesik ağaç gövdesi ise, *Nüzhetü'l-abbâr*'da¹² bulunduğu sahne ve kompozisyondaki yeri itibarıyla değerlendirildiğinde, eserin yazılış amacına ve işlenen asıl konuya göndermede bulunabilecek özellikte bir motif olup yazılı karşılığı olabilecek anlatımlara Eski Ahid'de, Firdevsî (ö. 411/1020[?]) *Şâhnâme*'sinde ve menkıbevî nitelikteki tarihî bir rivayette rastlanmıştır.

Bunun yanı sıra söz konusu tasvirlerdeki anlatımı çözümlmek için gerek tasvir sanatının, gerekse resim sanatının temel tasarım ve kompozisyon ilkelerinin gözetildiği disiplinlerarası bir yöntem kullanılmıştır. Nakkaşın üretim sürecine, zihinsel faaliyetine, imgelemine, tasarım gücüne ve sanatçı-entelektüel kimliğine odaklanan bir bakış açısının korunmasına dikkat edilmiştir.¹³

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

12 TSMK, H. 1339, vr. 103b-104a.

13 Bu çalışmada ele alınan tasvirleri yaptığı düşünülen Nakkaş Osman ile Nakkaş Osman ve ekibinden kısaca "nakkaş" olarak bahsedilmektedir.

Sürgün Vermiş Kesik Ağaç Gövdesi: Kanûnî'nin Naaşının Yola Çıkarılışını Canlandıran *Nüzhetü'l-abbâr* Tasvirindeki Cülûs Müjdesi

Zeynep Tarım'ın, 16. yüzyıl cülûs ve cenaze törenlerini konu edindiği çalışması Osmanlı ailesinin süregiden saltanatında, bir sultanın ölüm haberinin aynı zamanda cülûs müjdesi anlamına geldiğini kitap resimleri eşliğinde göz önüne sermektedir.¹⁴ Siyasî sonuçlar doğurması sebebiyle devletin en önemli töreni olan cülûsun “kargaşalığa, saltanat mücadelelerine ve dış düşmanlara fırsat verilmeden” olabildiğince çabuk yapılması esasken Kanûnî Sultan Süleyman'ın Zigetvar Seferi (974/1566) esnasında gerçekleşen ölümü oldukça zor bir durum ortaya çıkarmıştır.¹⁵ 974 Safer ayının 21'inde Perşembe gecesi/ 7 Eylül 1566'da dârü'l-harpte vefat eden sultanın ölümü saltanat boşluğu sırasında doğabilecek herhangi bir kargaşaya fırsat vermemek için kırk sekiz gün boyunca orduya duyurulmamıştır.¹⁶

Zigetvar Seferi'ne Vezîriâzam Sokollu Mehmed Paşa'nın (972-987/1565-1579) sır kâtibi olarak katılan Feridun Ahmed Bey'in (ö. 991/1583) kaleme aldığı *Nüzhet-i esrârü'l-abyâr der-abbâr-ı Sefer-i Sigevar* adlı eser 976/1569'da tamamlanmıştır. Elyazması kitabın yirmi sayfası resimlendirilmiştir.¹⁷ Kanûnî Sultan Süleyman'ın (926-974/1520-1566) son seferi öncesinde yaşanan gelişmelerden başlayıp II. Selim'in (974-982/1566-1574) saltanat döneminin başlangıcına kadar uzanan dönemi kapsayan eserin metin ve tasvirlerinde Sokollu Mehmed Paşa, saltanatın II. Selim'e devri sürecinde oynadığı kilit rol itibarıyla ön plana çıkarılmıştır.¹⁸

14 Zeynep Tarım, *XVI. Yüzyıl Osmanlı Devleti'nde Cülûs ve Cenaze Törenleri* (Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1999).

15 Dündar Alıkcı, *Osmanlı'da Devlet Protokolü ve Törenler: İmparatorluk Seremonisi* (İstanbul: Tarih Düşünce Kitapları, 2004), s. 39.

16 “Ve merhûm u mağfûrun-lehûn meyyiti bu mahalle dek kırk sekiz gün tamâm setr olunmuşdı.” Bkz. Selânikî Mustafa Efendi, *Tarih-i Selânikî*, haz. Mehmet İpşirli (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1999), I, s. 47. Alınan tedbirler hakkında detaylı bilgi için bkz. Tarım, *XVI. Yüzyıl Osmanlı Devleti'nde*, s. 108-113.

17 Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde Hazine 1339 envanter numarasıyla kayıtlıdır. Eserde yirmi resimli sayfa, on dört sahne vardır. Resimli sayfalardan on ikisi, çift sayfalık kompozisyon halinde düzenlenmiş olup tek bir sahneyi gösterir. Şebnem Tamcam, “Üçüncü Kalenin Fethi” olarak adlandırdığı iç kalenin zaptı ile ilgili kompozisyonun (vr. 40b ve 42a), karşılıklı sayfalarda bulunmadığına dikkat çekmektedir. Tamcam, “Topkapı Sarayı Müzesi”, s. 138.

18 *Nüzhetü'l-abbâr*'ın gazavatnâme türünde yazılmış bir eser olduğu ve bu tür eserlerde gaza yapan kişinin ön plana çıkarıldığı dile getirilmiştir. Bkz. Banu Mahir, *Osmanlı Minyatür Sanatı* (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2005), s. 95, 96. Eser, Sokollu Mehmed Paşa için

Nüzhetül-abbâr'ın tasvirleri Osmanlı kitap resminin kendine özgü karakteristik özelliklerinin belirlediği öncü resimlerden olup, Nakkaş Osman (ö. 1001/1592'den sonra) tarafından yapıldığı tahmin edilmektedir.¹⁹ Tasvirlerde gözlem gücünü yansıtan gerçekçi detayların bulunması nakkaşın Feridun Ahmed Bey'in maiyetinde sefere katıldığı görüşünün doğmasına yol açmıştır.²⁰ Kritik saltanat devrinin başarılı neticesini işleyen tasvirleriyle dikkat çeken *Nüzhetül-abbâr* süreci yöneten Vezîriâzam'ın himâyesinde üretilmiştir.²¹ Bu tasvirlerin kendine özgü anlatımında müellifin, "ahyâr" olarak andığı zümrenin sağlığında ve olaylar henüz sıcaklığını korurken üretilmiş olması kadar naaşın yola çıkarılış sahnesi başta olmak üzere kitabın adında da vurgulanan sır temasının etkili olduğu fark edilmektedir.²²

Nüzhet-i esrârül-ahyâr der-abbâr-ı Sefer-i Sigetvar'da Kanûnî'nin naaşının gizlice yola çıkarılmasını canlandıran tasvir eserin adını büyük ölçüde yansıtan doruk sahnelerden biridir.²³ Türkiye Türkçesine "Zigetvar Seferi Haberleri İçinde Hayırlı İnsanların Sırlarının Temizliği"²⁴ şeklinde çevrilebilecek adlandırma Kanûnî'nin ölümünün kırk sekiz gün boyunca gizlenmesini ve naaşın kalıcı

hazırlanmıştır. Bkz. Tamcam, s. 37. *Nüzhetül-abbâr*'ın, Sokollu Mehmed Paşa'yı ön plana çıkaran resimli bir tarih eseri olarak hazırlandığı yönündeki görüşü için bkz. Fetvacı, *Sarayın İmgeleri*, s. 149-164. *Nüzhetül-abbâr*, II. Selim, Sokollu Mehmed Paşa ve Feridun Ahmed Bey'in çıkarlarını gözeten bir yaklaşımla vücuda getirilmiş olup vezîriâzamanın imgesi, saltanatın devrinde oynadığı kilit rol itibarıyla öne çıkarılmıştır. Bkz. Fetvacı, *Sarayın İmgeleri*, s. 153.

19 Çığ, "Sigetvar Seferine Dair", s. 371-372; Zeren Tanındı, "The Forerunners of Classical Turkish Miniature Painting", *Fifth International Congress of Turkish Art* (1978), s. 32-35; Filiz Çağman ve Zeren Tanındı, *Topkapı Sarayı İslâm Minyatürleri* (İstanbul: Tercüman Kültür ve Sanat Yayınları, 1979), s. 59; Filiz Çağman, "Nakkaş Osman in Sixteenth Century Documents and Literature", *Art Turc/Turkish Art, 10th International Congress of Turkish Art* (1999), s. 197, 198; Tamcam, s. 86.

20 Serpil Bağcı v.dğr., *Osmanlı Resim Sanatı* (Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006), s. 112.

21 *Nüzhetül-abbâr*, Sokollu Mehmed Paşa'nın, Zigetvar Seferi çerçevesindeki hamiliğiyle bağlantılı kitaplardan biridir. Bkz. Fetvacı, *Sarayın İmgeleri*, s. 149.

22 "Ahyâr", tasavvufta dünyanın düzenini sağladığına inanılan zümreye verilen bir ad olup, *Nüzhetül-abbâr*'ın yazılış amacı ve işlenen konu bağlamında oldukça anlamlıdır. "Ahyâr" için bkz. Tahsin Yazıcı, "Ahyâr", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi (DİA)*, 1989, II, 194-195.

23 TSMK, H. 1339, vr. 103b-104a.

24 Bu çalışmadaki çeşitli çevirilerde değerli katkısı için Prof. Dr. Mehmet Kanar'a çok teşekkür ediyorum.

yerine defnedilmesiyle ilgili olarak yaşanan gecikmenin verdiği rahatsızlığı, saltanatın devri açısından bir zorunluluk olarak sunup aklayacak özelliğindedir. Müellif, Sokollu Mehmed Paşa'nın başına buyruk davrandığı yönündeki ithamlar karşısında *Nüzhetü'l-abbâr*'ın yazılıp resimlendirildiğini hatime kısmında dile getirmiştir.²⁵ Aynı tematik vurgulama *Nüzhetü'l-abbâr*'da yer verilen Bâkî'nin nazmettiği Kanûnî Mersiyesi'nde de bulunmaktadır.²⁶

*Halk-ı cihâna kırk sekiz gün duyurmadı
Bir hafta kıldı gayrılar ancak bu hâleti
Tedbîri gör ki irmedi kimse hayâline
Âsaf cihâna gelse göreydi vezâreti*

Bâkî'nin nazmettiği beyitlerde yansıtılan bu ortak bakış açısını Kanûnî'nin naaşının gizlice yola çıkarılmasını canlandıran tasvirde de görmek mümkündür.²⁷

25 Müellifin *Nüzhetü'l-abbâr*'ın hatime kısmında başlık tezhibindeki (vr. 1b) adlandırmada zikretmediği "ahyâr" kelimesini eklemesi dikkat çekmektedir: "Allâhümme eyyid bünyâne devletihî ve ebbid erkâne saltanatihî bi's-sıbhati ve's-selâmeti ilâ kıyâmi's-sâ'ati yevmi'l-kıyâmet." Bu nüsha-i nüzhenün matâvîsi şerâ'if-i esrârî hâvî olmağın, '*Nüzhet-i Esrârü'l-Ahyâr der-Ahbâr-ı Sefer-i Sigetvar*' diyü nâm ihtiyâr eyledüm." *Nüzhetü'l-abbâr*, 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. Hüseyin G. Yurdaydın, "Sigetvarnameler", *A. Ü. İlähiyat Fakültesi Dergisi* I/ 2-3(1952), s. 126. Feridun Ahmed Bey hatime kısmında eseri yazma amacını açıkça ortaya koymuştur: Vezîriâzâmın 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 gözlemediği hal ve tavırlar ile taşınan emelleri -hatırında kaldığı kadarıyla- naklettiğini ifade ederek hayır dua ile anılmak istediklerini ekler. Bkz. *Nüzhetü'l-abbâr*, s. 407-409; TSMK, H. 1339, vr. 301b-304a. Hatime kısmının sadeleştirilmiş metni için bkz. Tamcam, s. 34-36.

26 Sekizinci bend "Der-du'â-yı devlet-i hazret-i Vezîr-i a'zam Muhammed Paşa ebbeda'llâhu te'âlâ ömrehü ve devletehü" başlığı altında Sokollu Mehmed Paşa'yı öven on beyitten oluşur. Bkz. *Nüzhetü'l-abbâr*, s. 144; TSMK, H. 1339, vr. 49b. Mersiye başlangıçta yedi bend yazan Bâkî, II. Selim'e sunduğu cülûsiye için beklediği iltifatı göremeyince bir bend daha ekleyerek mersiye Sokollu Mehmed Paşa'ya sunmuştur. Bkz. Ahmet Atilla Şentürk, *Osmanlı Şiiri Antolojisi* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009), s. 395, 396.

27 TSMK, H. 1339, vr. 103b-104a. Ayrıca, 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 Zigetvar Seferi tarihinin "ilk kez" Bâkî (ö. 1008/1600) tarafından yazılmış olması bu bakımdan ilgi çekicidir. "İlk" Zigetvarname'nin Bâkî tarafından yazıldığına Mücahit Kaçar dikkat çekmiştir. Mücahit Kaçar, "Bâkî'nin Dilinden Kanûnî'nin

Bu sahnede Zigetvar Seferi dönüşünde düzenlenen alay-ı hümayununla birlikte naaşın gizlice yola çıkarıldığı gerilimli an canlandırılmış olup Sokollu Mehmed Paşa başta olmak üzere “ahyâr” olarak anılan kişileri temsil eden ön plandaki figür grubunda kısmen yansıtılan tedirginlik duygusunu fark etmek mümkündür. Kitabın adında vurgulanan sır temasının ortaya konduğu kompozisyonda arabanın içindeki müphem/belirsiz figür aracılığıyla sultanın hayatta olduğu izlenimi vermek için nasıl bir yola başvurulduğu örtük biçimde yansıtılmıştır. Nakkaşın suretini betimlemekten kaçındığı, ancak belli ölçüde insan silueti kazandırdığı figür, ölen sultanın yerine geçirilen hasoda ağasının timsalidir.²⁸ Nakkaş, Sokollu Mehmed Paşa'nın vezaretinde yönetilen zorlu sürecin en kritik aşamalarından birini canlandırırken kompozisyonun odak noktasını oluşturan figürü görsel hiyerarşi sınırlarının dışına çıkmadan betimlemiştir (**Resim 1**).

Bu dramatik sahnede Sokollu Mehmed Paşa'nın hemen önünde, doğadaki varlığının timsali olarak betimlenen sürgün vermiş kesik ağaç gövdesi oldukça dikkat çekmektedir. Aynı imge kalıbı “imgenin imgesi” formunda, saltanat arabasında gizlenen naaşın henüz çıkmakta olduğu otağ-ı hümayun girişindeki çadırın simetrik nakış deseninde de betimlenmiştir (**Resim 2**). Baştan aşağı sultanî imgelerle donatılan sağ varakta, üç kez tekrarlanarak vurgulanan motifin tasvirdeki anlatıma sunduğu katkı kompozisyon alanının dörtte birini kaplayan sultanî yapıyla ve saltanatın devrinin teminatını temsil eden vezîriâzam figürüyle bağlantılandırılarak değerlendirilebilir.²⁹

Son Seferi: Fezâil-i Cihâd'da Yer Alan Sigetvâr-nâme”, *Journal of Turkish Language and Literature*, 1 (2015), s. 27-46.

28 Kanûnî'nin sarığını sallayıp selam vermek üzere arabaya geçirilen kişinin Sultan'ın silâhdarı olduğu belirtilir. Bkz. *Nüzhetü'l-abbâr*, s. 199; TSMK, H. 1339, vr. 101b, 102a. Bu kişinin kimliğiyle ilgili verilen farklı bilgiler için bkz. Tamcam, “Topkapı Sarayı Müzesi”, s. 157, 158. Konuyu tartışan Zeynep Tarım, Selânikî'nin verdiği bilgiyi referans alır ve bu kişiyi “hasoda oğlanlarından Hasan Ağa” olarak kabul eder, bkz. Tarım, *XVI. Yüzyıl Osmanlı Devleti'nde*, s. 116,117. Selânikî bu kişiyi sultanın bir benzeri olarak ayrıntılı biçimde tarif eder: “Ve işbu altı menzilde araba içinde Hâs-oda oğlanlarından Bosnaviyü'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.” Selânikî, *Tarih-i Selânikî*, I, s. 46.

29 Fetvacı *Nüzhetü'l-abbâr*'da II. Selim'in tahtın tartışmasız varisi ve Sokollu Mehmed Paşa'nın devletin bekasının teminatı olarak sunulduğunu ifade eder, bkz. Fetvacı, *Sarayın İmgeleri*, s. 153. Otağ-ı hümayun ve ordugâhın “saray” ile aynı anlam alanını paylaşan benzer yapılar olduğu dile getirilmiştir, bkz. Gülru Necipoğlu, *15. ve 16. Yüzyılda Topkapı Sarayı: Mimari, Tören ve İktidar*, çev. Ruşen Sezer (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007), s. 59. Otağ-ı hümayun hakkında detaylı bilgi için bkz., Nurhan Atasoy, *Otağ-ı Hümayun: Osmanlı*



Resim 1. Kanûnî'nin Gizlenen Naaşının Yola Çıkarılması, *Nüzhetü'l-abbâr*, 1569, TSMK, H.1339, vr. 103b-104a (Topkapı Sarayı Müzesi Müdürlüğü'nün izniyle yayınlanmıştır).



Resim 2. Kanûnî'nin Gizlenen Naaşının Yola Çıkarılması (detay), *Nüzhetü'l-abbâr*, 1569, TSMK, H.1339, vr. 103b-104a (Topkapı Sarayı Müzesi Müdürlüğü'nün izniyle yayınlanmıştır).

Çadırları, Ayşe Üçok (ed.) (İstanbul: Aygaz, 2002), s. 54-75. Çadırın “Osmanlıların ilk hanesi, ilk sarayı, ilk tahtgâhı” olduğu görüşü Arseven tarafından Ahmed Rasim'in *Osmanlı Tarihi*'nden nakledilir. Celal Esad Arseven, “Çadır”, *Sanat Ansiklopedisi*, 1975, I, s. 358.

Tasvirde işlenen konu itibarıyla ele alındığında sürgün vermiş kesik ağaç gövdesinin anlatıma katkı sunan bir işlev taşıdığı ve belirli bir ikonografik kurgu çerçevesinde kompozisyona dahil edildiği ayırt edilebilmektedir. Kült bir motif olarak kullanılagelen imge kalıbı bu tasvirde işlenen konu itibarıyla hanedanlığın süregiden saltanatını ve devletin bekasını alegorik olarak temsil edebilecek özelliktedir.³⁰ Motifin, Vezîriâzamı temsil eden figürün hemen önündeki konumu, Sokollu Mehmed Paşa'nın saltanatın devri sürecinde oynadığı kilit rolü vurgulayacak özelliktedir. Naaşın henüz çıktığı ve aynı zamanda Kanûnî'nin ilk türbesini temsil eden sultanî yapı üzerindeki desenin bileşenlerinden biri olarak betimlenen sürmüş ağaç kütüğü imgesinin ise saltanatın ve mülkün bekasını-refahını doğrudan temsil edip Kanûnî'nin ölümünü ve II. Selim'in cülûsunu simgelediği söylenebilir.

Nüzhetül-abbâr'da cülûs müjdesi konusu Şehzade Selim'e babasının ölüm haberinin verilip cülûs davetinin yapıldığı gizli mektupla ilgili beklenen cevabın Sokollu Mehmed Paşa'ya ulaştırılmasının anlatıldığı kısımda işlenmiştir. Müellifin aktardığına göre otuz üç gün kaygı ve üzüntü içinde II. Selim'den haber bekleyen Vezîriâzam'a iletilen mektupta cülûsun payitahta gerçekleştirildiği müjdelendir. Mensur kısmın ardından nazmedilen Farsça beyitlerde de aynı konunun işlenmesine devam edilmiştir:³¹

Sâdikân râ subh-i ummîd ez ufuk tâli' şode
Mu'minân râ muddet-i bicrân be pâyân âmede
Tengdestân hâl u mihnetdidegân râ nâgehân
Mujde-yi devlet zi pâyitaht-ı sultân âmede

30 933/1527'de ve 975/1567'de Avrupa'da hazırlanan iki ayrı Osmanlı silsilesindeki sultan portrelerinin ağaç şeklinde tasarlandığı ve İncil'deki Yese Ağacı etkisiyle bu motifin ortaçağ boyunca Avrupa'da ve Balkanlar'da yaygınlıkla kullanıldığı, ancak Osmanlıların bu biçimi 18. yüzyıla kadar benimsemediği dile getirilmiştir. Bkz. Julian Raby, "Avrupa'dan İstanbul'a", *Padişahın Portresi: Tesvir-i Al-i Osman*, çev. Jale Alguadiş v.dğr. (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2000), s. 137.

31 "Doğrular için ümit sabahı ufuktan doğdu/ Müminler için ayrılık zamanı sona erdi/ Yoksullar ve sıkıntı görenler için aniden/ Devlet müjdesi sultanın payitahtından geldi", bkz. *Nüzhetül-abbâr*, 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. *Nüzhetül-abbâr*, s. 151, 152; TSMK, H. 1339, vr. 57a-58a.

Naaşın yola çıkarılış sahnesinde cülûs müjdesi niteliği taşıyan sürgün vermiş kesik ağaç gövdesi gibi dikkat çeken başka ayrıntılar da vardır: “Kanuni'nin cenazesini taşıyan arabanın çıktığı otağ-ı hümayunun üst kesiminde göze çarpan kalem-i siyahi üslûpta yapılmış bahar dalları arasındaki kuş, tavşan, ve kurt figürleri[nin] betimlemeye renk katan ayrıntılar” olduğu dile getirilmiştir.³² Bununla birlikte, tavşan ve tilki (ya da kurt) olabilecek hayvan figürlerinin, naaşın henüz çıkarıldığı otağ-ı hümayûn deseninde bezeme amacıyla kullanılması, oldukça düşündürücüdür. Osmanlı tezyînâtında, üslûplaştırılmış hayvan figürlerinin en az kullanılan motiflerden olduğu ve daha çok çini, seramik ve dokumada kullanıldığı bilinmektedir.³³ Otağ-ı hümayûn girişindeki simetrik serbest desende yer verilen yarı üslûplaştırılmış hayvan figürleri *Nüzhetül-abbâr* tasvirlerindeki yurt tipi çadırlarda betimlenen diğer hayvan figürlerinden daha belirgin özelliktedir. Sürgün vermiş kesik ağaç gövdesi örneğinde ortaya konulduğu gibi gerek yurt tipi çadırları bezeyen üslûplaştırılmış kuş motifleri, gerekse otağ-ı hümayûn girişindeki desen kompozisyonunda yer verilen yarı üslûplaştırılmış hayvan figürleri nakkaşın üslûbundaki sembolik dil açısından ele alınabilecek özellikte imgelerdir. Otağ-ı hümayûn girişindeki desenin bileşenlerinden biri olan bahar dallarını da aynı bağlamda değerlendirmek mümkündür.

Sürgün vermiş kesik ağaç gövdesi Nakkaş Osman tarafından yapıldığı varsayılan tasvirlerde sıklıkla karşılaşılan bir imge kalıbı olduğundan nakkaşın kimliğini ve üslûbunu tayinde bir ölçüt olarak ele alınmıştır. Zeren Tanındı bir su kıyısında betimlenen ağaç kütüğüne nakkaşın bazı doğa betimlemelerinde gözlemlenen göreceli “natüralistik” üslûbu yansıtan bir özellik olarak dikkat çekmiştir.³⁴

F. S. Eryılmaz Arenas-Vives, Ârifî Fethullah Çelebi'nin (ö. 969/1561-62) 965/1558 tarihli *Süleymannâme*'sinde vr. 353a, vr. 393a ve vr. 570'daki tasvirlerde akarsu kıyısında görülen kesik ağaç gövdesinin, çatışma sahnesinde yakınında bulunduğu düşman askerinin ölümüne, av sahnesinde yakınında bulunduğu av hayvanının ölümüne, Kanûni ile Şehzade Bayezid'in (ö. 969/1561) görüşmesinin canlandırıldığı sahnede ise metinde bundan sonra işlenmeye başlanan Şehzade Mustafa'nın (ö. 960/1553) ölümü konusuna işaret ediyor olma ihtimali bulunduğu dile getirir.³⁵

32 TSMK, H. 1339, vr. 103b-104a. Tamcam, “Topkapı Sarayı Müzesi”, s. 149.

33 İnci A. Birol ve Çiçek Derman, *Türk Tezyîni San'atlarında Motifler* (İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı, 2008), s. 130.

34 Tanındı (Akalay), “The Forerunners of Classical”, s. 34.

35 Ârifî Fethullah Çelebi, *Süleymannâme*, TSMK, H. 1517. Daha önce belirttiğimiz gibi bu eser

Nakkaş tarafından yalnızca doğadaki varlığının bir timsali olarak tasavvur edilmediği düşünülen sürgün vermiş kesik ağaç gövdesinin karşılığı sözlü ve yazılı kültürde mevcuttur. Kesik bir ağaç gövdesi kök ve kütük sürgünü verme kabiliyeti taşır. Bu doğal fenomene bağlı olarak geliştirilen mecazî anlatım kalıbı geçmişte de yaygın biçimde kullanılmıştır. Sürmüş ağaç kütüğü Eski Ahid’de şecereye bağlı biçimde peygamberlik müjdesi taşıyan bir imgedir. Buna göre “Yesse’nin kütüğünden bir filiz çıkacak ve onun kökünden bir fidan meyve verecek, onun üzerinde Rabb’in ruhu yerleşecek[tir]”.³⁶ Bu ifade kalıbının bir benzeri Firdevsî’nin (ö. 410/1020) *Şâhnâme*’sinde de bulunmaktadır: “Zâl’in kökünden yetişen o genç ağaçtan da dallar budaklar çıkacak ve Tûran ülkesi onun karşısında aciz kalacaktır”.³⁷

Söz konusu imge kalıbının yakın bir karşılığı, *Aşıkpaşaoğlu Tarihi*’nde de vardır. Buna göre Sultan Murad Han (763-791/1362-1389), Polonya hisarını alamayınca “Bunu ancak Tanrı yıka” diyerek geri çekilmiştir. Burada arkasını bir kaba ağaca vererek oturan sultana aradan bir süre geçtikten sonra Tanrı’nın kudretiyle o hisarın yıkıldığı müjdesi verilmiştir.³⁸ Menkıbevî nitelikteki bu tarihî ri-

Şehnâme-i Âl-i Osmân adlı eserinin beşinci cildidir ve Kanûnî’nin 1520-55 yılları arasındaki saltanatını anlatır. Eryılmaz Arenas-Vives, “The Shehnamecis of Sultan Süleyman”, s. 196-198.

36 İşaya 11:1-16 ve Yeremya 23:5. “Yesse Ağacı” için bkz. Uşun Tükel ve Serap Yüzcüller Arsal, *Sözden İmgeye Batı Sanatında İkonografi* (İstanbul: Kabalcı Yayıncılık, 2014), s. 225-226. Ağaç kütüğünün aslı anlamı İşaya’nın rüyelerinde, İsa’nın şeceresini Davud’a bağlayan vaatte yazılıdır. Bkz. Ahmet Usta, “Ali Reşad’ın Tarih-i Kadiminde İbrâniler”, *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 14-15 (2003), s. 154. Serpil Bağcı bu motifin İstanbul ve Anadolu’daki kilise ve manastırlarda kullanıldığına dikkat çekmiştir. Bkz. Serpil Bağcı, “Adem’den III. Mehmed’e: Silsilenâme”, *Padişahın Portresi: Tesavir-i Al-i Osman*, çev. Jale Alguadiş v.dğr. (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” (Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 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 Heykelleri: Kült, Estetik, Siyaset* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2010), s. 91.

37 Firdevsî, *Şahnâme*, çev. Necati Lugal (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2009), s. 227.

38 “Kaba ağaç” motifine Dede Korkut Kitabı’nda da rastlanmaktadır. Basat’ın Tepegöz’ü öldürüşü hikâyesinde Basat, kendisinden “Atam adını sorarsan kaba ağaç! / Anamın adını dersen kağan aslan!” diye söz etmektedir. Ayrıca, hikâyelerin sonundaki dua kısmında “Gölgelice kaba ağacın kesilmesin!” ifadesi tekrarlanmaktadır. Bkz. *Dedem Korkudun Kitabı: Kitab-ı Dedem Korkut âlâ Lisan-ı Taiife-i Oğuzan*, haz. Orhan Şaik Gökyay

vayet ağaç ve kütük motifi ile sonlandırılmıştır: “O ağaca ki han arkasını vermişti: ‘Bu ağaç Devletli Kaba Ağaçtır.’ dedi. O ağaca böyle denmesi hanın bu sözündendir. O ağaç şimdi dahi vardır. Kütük olmuştur. Yanında bir kuyu dahi vardır.”³⁹

Nüzhetül-abbâr'da cülûs müjdesi konusunun işlendiği kısımda, yukarıdaki menkıbevi nitelikteki tarihî rivayeti bazı yönlerden çağrıştıran bir anlatıma yer verilmesi de bu bakımdan ilgi çekmektedir. Buna göre Vezîriâzam'a ulaştırılan cülûs müjdesinin ardından II. Selim'e gönderilmek üzere yazdırılan kutlama ve bağlılık mektubunda uzun zamandır savaşılan askerin gücünün ve zahirenin tükendiği, Kanûnî'nin ölümünden beri askerin bozguna uğramaması için çaba gösterildiği ve II. Selim'in ordunun bulunduğu yere çabucak ulaşmasının aciliyet gösterdiği iletilmiştir. Feridun Ahmed Bey daha sonra bir yandan Macar ve Nemçe askerlerinin içine düştüğü fitneden bahsederken, diğer taraftan Nemçe askerlerinin yaptığı hazırlıklarla, Yanıkhisarı adı ile anılan kalenin fethinin oldukça zorlaşmasının Sokollu Mehmed Paşa'ya anlatıldığı bir sırada yanlarında bulunan aziz bir kimsenin “ocağı yansın” duasını ettiğini ve Yanıkhisar'ın ismine münasip bir şekilde yandığını aktarır.⁴⁰

Aşıkpaşaoğlu Tarihi'nde geçen tarihî rivayette I. Murad'ın Rumeli ve Balkanlar üzerine yaptığı bazı sefer ve akınlar kısaca aktarılmış olup gazâ anlayışı ve fetih ideolojisi ön plana çıkarılmıştır. Menkıbevi anlatıda yer verilen “devletli kaba ağaç”, kütük ve kuyu motifleri, Osmanlı Hanedanlığı'nın meşruiyetini ve devletin kalıcılığını alegorik olarak temsil eder.

Yukarıda söz edilen tarihî rivayet, Kanûnî'nin naaşının gizlice yola çıkarılmasını canlandıran tasvirdeki sürgün vermiş kesik ağaç gövdesinin saltanatın devamını simgeleyen bir motif olduğu iddiasını desteklemektedir. Osmanlı Hanedanlığı'nın şecerelerini Adem Peygamber'e bağlayarak meşrulaştıran anlayışa

(İstanbul: Kabcacı Yayınevi, 2007), s. 1013-1020; *Dede Korkut*, haz. Orhan Şaik Gökyay (İstanbul: Arkadaş Basımevi, 1938), s. 82, 88. “Kaba”, “kaba ağaç” ve “gölgelice kaba ağacın kesilmesin” ifadelerinin anlamı üzerinde duran başka çalışmalara örnek olarak bkz. Metin Ergun, “Türk Ağaç Kültü İnancının Dede Korkut Hikayelerindeki Yansımaları”, *Milli Folklor*, 47 (2000), s. 22-30; Servet Karçıga, “Dede Korkut Kitabı'nda Ağaç Kavramının Semiyotik ve Semantik Açılımı”, *International Journal of Languages' Education and Teaching*, 4 (2016), s. 144-159.

39 Derviş Ahmed Âşıkî, *Aşıkpaşaoğlu Tarihi*, haz. Nihal Atsız (İstanbul: Ötügen Neşriyat, 2012), s. 68.

40 *Nüzhetül-abbâr*, s. 175-177; TSMK, H. 1339, vr. 80b-82b. Bu konunun sadeleştirilmiş metni için bkz. Tamcam, “Topkapı Sarayı Müzesi”, s. 143, 144.

1003-1009/1595-1600 dolaylarına tarihlendirilen ve *Silsilenâme* olarak adlandırılan resimli elyazmalarında da rastlanmaktadır.⁴¹

Nigârî'ye Atfedilen Kanûnî'nin Yaşlılık Portresindeki Alegorik İmge Kalıbı: Sürgün Vermiş Kesik Ağaç Gövdesi

Osmanlı tasvir sanatının dağarcığındaki motiflerden biri olan “sürgün vermiş kesik ağaç gövdesi”, Nakkaş Haydar Reis (ö.980/1572) tarafından yapıldığı düşünülen Kanûnî'nin yaşlılık portresinde de (TSMK, H.2134, vr. 8a) bulunmaktadır.⁴² Padişah portreciliği geleneğinde önemli bir yeri bulunan ve doğum yerini belirten “Galatalı” lakabının yanı sıra şiirlerinde kullandığı “Nigârî” mahlasıyla tanınan Nakkaş Haydar Reis I. Selim (918-1512/ 926-1520), Kanûnî (926-974/1520-1566), II. Selim (974-982/1566-1574), Barbaros Hayrettin Paşa (ö. 953/1546), I. François (920-954/1515-1547) ve V. Charles (925-963/1519-1556) gibi çağdaş isimleri portre karakterinde, müstakil sayfalar üzerinde, saray nakkaşhanesinden bağımsız olarak çalışmıştır.⁴³ Barbaros Hayrettin Paşa, Kanûnî ve II. Selim portrelerinde ayırt edilen gerçekçi üslûptan dolayı, nakkaşın, bu kişileri doğrudan gözlemlene olanağı bulunduğu düşünülmektedir.⁴⁴ Özellikle, II. Selim portrelerinde, nakkaşın şehzadeyle olan kişisel yakınlığını yansıtacak bazı detaylara yer verdiği dile getirilmiştir.⁴⁵ Nigârî'nin, Fransa Kralı ve Kutsal Roma

41 Bağcı, “Adem'den III. Mehmed'e”, s. 188.

42 TSMK, H. 2134, vr. 8a. Bu portrenin, Nigârî'nin üslûbunu taklit eden bir başka nakkaş tarafından yapılmış olabileceği dile getirilmiştir. Bkz. Majer, “Nigârî and the Sultans Portraits”, s. 445, 446.

43 Tezkirelerde nakkaşın potre ressamlığındaki başarısı hayranlıkla övülmüş ve zamanının ikinci üstad Behzad'ı olarak addedilmiştir, bkz. Ünver, *Ressam Nigârî*, 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).

44 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, *Ressam Nigârî*, s. 14. Kanûnî'nin gerçekçi portrelerinden biri olarak nitelendirilen tasvirin, kendisini bizzat gören ve tartışmalı olmakla beraber Nigârî'yle aynı geleneği paylaşan bir nakkaş tarafından yapıldığı Serpil Bağcı tarafından dile getirilmiştir. Bkz. Meyer zur Capellen ve Bağcı, “İhtişam Çağı”, s. 104.

45 Nigârî'nin gemici olduğu, daha sonra Şehzade II. Selim'in gözde nedimleri arasına girdiği bilinmektedir, bkz. Ünver, *Ressam Nigârî*, s. 4. Nakkaş Osman'ın Nigârî'nin yaptığı II. Selim portrelerinden etkilendiği ve II. Selim'in imgesini bir sultana yaraşır biçimde idealize

İmparatoru'nu tasvir ettiği portreleri, Avrupalı ressamın tablolarından yararlanarak yaptığı düşünülmektedir.⁴⁶

Nigârî'ye atfedilen Kanûnî portresinde sultan ayakta ve tam profilden, refakatindeki Has Oda ağaları ise, dörtte üç profilden betimlenmiştir (**Resim 3**). 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. Bununla birlikte bir bahçeyi temsil etmek için ağaç kütüğü gibi sıra dışı bir imgenin seçilmesi oldukça düşündürücüdür.



Resim 3. Kanûnî'nin Yaşlılık Portresi, albüm, yak.1560, TSMK, H.2134, vr. 8a (Topkapı Sarayı Müzesi Müdürlüğü'nün izniyle yayınlanmıştır).

ederek portre karakterinde betimlediği dile getirilmiştir. Bkz. Gülru Necipoğlu, “Osmanlı Sultanlarının Portre Dizilerine Karşılaştırmalı Bir Bakış”, *Padişahın Portresi: Tesavir-i Al-i Osman*, çev. Jale Alguadiş v. dğr. (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2000), s. 31.

⁴⁶ Majer, “Nigarî and the Sultans Portraits”, s. 445-446.

Serpil Bağcı bu portrede Kanûnî'nin düşünceler içinde dolaştığı bahçenin çeşit çeşit çiçekler yerine “üzerinde tek bir taze dalı kalmış kurumuş ve kesilmiş ağaç gövdesi” ile temsilini sultanın gösterişten uzak yaşlılık yıllarının yansıması olarak değerlendirmiştir.⁴⁷ Bununla birlikte Bağcı burada Kanûnî'nin son yıllarındaki yaşlı, yorgun ve hasta halinin oldukça etkili biçimde yansıtıldığını ve sultanın yalnızca vakur bir dünya hâkimi olarak değil, insanî yönleriyle birlikte tasvir edildiğini vurgular. Kanûnî'nin üzerindeki sade giysilerin sultanı dünya nimetlerinden uzaklaşmış dindar bir adam olarak sunduğunu, figüre kazandırılan ifade ile Kanûnî'nin şehzadelerinin ve karısının ölümünden ötürü duyduğu üzüntünün ve çıktığı uzun, yorucu seferlerin izlerini okumanın mümkün olduğunu dile getirir.⁴⁸

Ancak Kanûnî portresinde yer verilen, üzerinde tek bir taze dal bulunan kesik ağaç gövdesi sultanın yaşlılık yıllarını yansıtan bir imge olmaktan çok, *Nüzhetül-abbâr* tasvirinde olduğu gibi, Kanûnî'nin ölümünü ve II. Selim'in cülûsunu temsil eden alegorik bir motif gibi durmaktadır.⁴⁹ Saray nakkaşhanesinden bağımsız çalışılmış olsa da yaşlılığının ve hastalıklı halinin ön plana çıkarıldığı bir betimlemenin Kanûnî'nin sağlığında yapıldığını düşünmek güçtür. Sultan henüz hayat-tayken ölümü çağrıştıran kesik ağaç gövdesiyle ilintilendirilerek portresinin tasvir edilmesi de görsel hiyerarşiye ve âdâba uygun değildir. Dolayısıyla bu portre, Kanûnî'nin yaşlı bir adam olarak tasvir edildiği diğer kitap resimleri gibi, onun ölümünden sonra yapılmış olmalıdır.

Motifin her iki tasvirdeki varlığı kadim bir simge olması ve saltanatın devriyle ilgili yaşanan gelişmelere bağlı bazı mesajları yansıtabilecek özelliği taşıması bağlamında ele alınarak tartışılabilir. Aynı zamanda bu durumu Nakkaş Osman ve Nigârî'nin birbirlerinin çalışmalarından etkilenmiş oldukları yönünde değerlendirmek de mümkündür. Diğer yandan, Majer'in değindiği gibi Kanûnî'nin yaşlılık portresinin Nigârî'nin üslûbunu taklit eden bir başka nakkaş tarafından mı yapıldığı sorusu akla gelmektedir. Bu durumda gerek sürgün vermiş kesik ağaç gövdesinin Nakkaş Osman'a atfedilen tasvirlerde sıklıkla karşılaşılan bir imge kalıbı olması,⁵⁰ gerekse bilinen iki Kanûnî portresinden birinin Nakkaş Osman'a atfedilmesi, Nigârî'nin üslûbunu taklit ettiği düşünülen sanatçının, Nakkaş Osman olma ihtimalini güçlendirmektedir. Kanûnî'nin at sırtında betimlendiği diğer

47 Meyer zur Capellen ve Bağcı, “İhtişam Çağı”, s. 104.

48 Meyer zur Capellen ve Bağcı, “İhtişam Çağı”, s. 104.

49 TSMK, H. 1339, vr. 103b-104a.

50 Tanındı (Akalay), “The Forerunners of Classical”, s. 34.

portre,⁵¹ *Nüzhetü'l-ahbâr*'da Kanûnî'nin Erdel Kralı'nı huzuruna kabul edişinin canlandırıldığı tasvirdeki⁵² sultan figürüne gösterdiği benzerlikten ötürü Serpil Bağcı tarafından Nakkaş Osman'a atfedilmiştir.⁵³

Doğa Betimlemeleri: Saltanatın Devri Süreciyle İlgili Bazı Tasvirlerde Ayırt Edilen Sembolik Dil

Resmî saray şehnâmecisi Seyyid Lokman'ın (ö. 1010/1601'den sonra) 978/1570 dolaylarına tarihlendirilen *Şehnâme-i Selîm Hân* adlı eserinin tamamlanmamış nüshasında bulunan Nakkaş Osman tarafından yapıldığı düşünülen bir tasvirde sultanın Zigetvar Seferi öncesinde Eyüp Sultan Türbesi'ni ziyareti canlandırılmıştır.⁵⁴ Aynı sahnenin canlandırıldığı ikinci bir tasvir Seyyid Lokman'ın 987/1579 tarihli *Târih-i Sultân Süleymân* adlı eserinde yer alır (**Resim 4**).⁵⁵ Bu eserdeki tasvirlerin de Nakkaş Osman tarafından yapıldığı düşünülmektedir.⁵⁶

Bu sahnede canlandırılan olay Nisan ayında gerçekleşmiş olmasına rağmen her iki kompozisyonun arka planında sararmaya başlayan yapraklarıyla güz mevsimini yansıtan ulu bir ağaç tasvir edilmiştir.⁵⁷ Ayrıca, yaprakları ve gövdesi çınarı

51 Bibliothèque nationale de France (BnF), Département Estampes et photographie, RESERVE4-OD-41.

52 TSMK, H. 1339, vr. 16b.

53 Meyer zur Capellen ve Bağcı, "İhtişam Çağı", s. 105.

54 British Library, Or. 7043, vr. 25b. Bu eser, G.M. Meredith-Owens tarafından ilim dünyasına tanıtılmıştır. Bkz. G.M. Meredith-Owens, "Turkish Miniatures in the Selim-nâme", *The British Museum Quarterly* 26/1/2 (1962), s. 33-35. Yazarın, nüshaya sonradan eklenen 1099/1687-88 tarihini tasvirlerin yapıldığı dönem olarak kabul ettiğine dikkat çeken Çağman, tasvirlerdeki üslup özelliklerinin 1570'lere uygun olduğunu belirtir. Bkz. Çağman, "Şahname-i Selim Han", s. 412, dipnot 5.

55 Chester Beatty Library, T. 413, vr. 38a. ABD'nin Washington, Chicago ve New York şehirlerinde 1987-88 yıllarında düzenlenen "The Age of Sultan Süleyman the Magnificent" adlı sergi kapsamında teşhir edilen *Târih-i Sultân Süleymân*'daki (CBL T.413) bazı tasvirler Esin Atıl tarafından değerlendirilerek tanıtılmıştır. Bkz. Esin Atıl, *The Age of Sultan Süleyman the Magnificent* (Washington: National Gallery of Art-New York: Harry N. Abrams, Inc., 1987), s. 94-96.

56 Bağcı v.dğr., *Osmanlı Resim Sanatı*, s. 117.

57 Sefere 15 Ramazan 973/ 5 Nisan 1566 günü çıkılması kararlaştırılmışken Kanûnî'nin hastalığının nüksetmesi sebebiyle bu tarih -Ramazan Bayramı sonrasında- 9 Şevval/ 29 Nisan'a ertelenmiştir. Bkz. Tarım, *XVI. Yüzyıl Osmanlı Devleti'nde*, s. 100.



Resim 4. Kanûnî'nin Eyüp Sultan Türbesini Ziyareti, *Târih-i Sultân Süleymân*, 1579, CBL, T.413, vr. 38a, © The Trustees of the Chester Beatty Library, Dublin

andıran ağacın dalları arasında leylek yuvası ve leylek figürleri betimlenmiştir.⁵⁸ Kanûnî'nin son seferine çıkmadan önce yaptığı türbe ziyaretini canlandıran nakkaşın her iki kompozisyonda da Nisan ayını yansıtmaya kaygısı duymadığı ve sultanı bekleyen akıbeti belirten alegorik bir betimlemeyi tasvirdeki anlatıma kazandırmayı tercih ettiği görülmektedir. Arka planda betimlenen sararmaya başlayan yapraklar arasında göç etmeye hazır durumda bekleyen leylek figürlerinin çağrıştırdığı göç teması Kanûnî'nin Zigetvar Seferi'nde gerçekleşen ölümünü hatırlatmaktadır.

Bâkî'nin Kanûnî'nin ölümü dolayısıyla yazdığı mersiyede de benzer metaforlar kullanılmıştır. Şairin, ömrün baharının sona ermesiyle lale renkli yüzün sonbahar yaprağına döneceğini ifade ederek çağrıştırdığı sararmak imgesinin, sağlığın bozulmasının, hastalığın, hatta ölümün simgesi olduğu ifade edilmiştir.⁵⁹

*Añ ol günü ki âhir olup nevbâhar-i ömr
Berg-i hazâne dönse gerek rûy-ı lâle-reng*

Söz konusu sahnede betimlenen göçmen kuş imgesinin yarattığı ölüm çağrışımının yazılı karşılığını mersiyenin altıncı bendindeki yedinci beyitte bulmak mümkündür. Göç ve ölmek kelimeleri Arapça aynı kökten gelmektedir.⁶⁰

*Âhir çalındı kûs-i rahîl itdüñ irtihâl
Evvel konağın oldı cinân büstânları*

Nüzhetü'l-ahbâr'da ölüm, matem, cenaze, cülûs ve saltanat temalarının işlendiği diğer tasvirlerde de konuyla örtüşen ve anlatıma derinlik kazandıran alegorik doğa betimlemelerine sıklıkla yer verildiği söylenebilir. Kitabın tasvirlerinde sade bir doğa görünüşünün hâkim olduğu dile getirilmiştir.⁶¹ Bu bakımdan bazı tasvirlerdeki farklı gökyüzü betimlemeleri ile ot kümeleriyle bezeli canlı yeşil zemin detayı dikkat çekici olup üzerinde durulması gereken detaylardır.

58 Sararmaya başlayan yapraklar, leylek yuvası ve huşû içindeki türbedarın, her iki tasvirin benzer kompozisyon şemasında tekrarlanan öğeler olduğu belirtilmiştir. Bkz. Meredith-Owens, "Turkish Miniatures", s. 34.

59 Uğur Gürsu, "Kanunî Sultan Süleyman Han İçin Yazılan İki Mersiyenin Karşılaştırılması", *Türk Dünyası Araştırmaları*, 192 (2011), s. 5.

60 Şentürk, *Osmanlı Şiiri Antolojisi*, s. 401, 417, 418. Gürsu, "Kanunî Sultan Süleyman Han", s. 18.

61 Tamcam, "Topkapı Sarayı Müzesi", s. 58.

Nüzhetü'l-abbâr'da gökyüzünün silme altınla sıvandığı ve canlı yeşil zemin detayının birlikte kullanıldığı yalnızca iki kompozisyon vardır. Bu tasvirlerde II. Selim'in Sokollu Mehmed Paşa'ya Belgrad'a yaklaştığını bildirdiği mektubu yazması ve Belgrad'da cenazenin II. Selim tarafından karşılanması canlandırılmıştır.⁶² Saltanat boşluğu sırasında yaşanan kaygılı ve sıkıntılı sürecin sonunu müjdeleyen iki önemli olayın sahnelendiği kompozisyonların arka planında yer verilen ve farklılık yaratan bu betimlemeleri tasvirlerde işlenen konu bağlamında değerlendirerek çözümlenmek mümkündür.

II. Selim'i Sokollu Mehmed Paşa'ya Belgrad'a yaklaştığını bildirdiği mektubu yazarken canlandıran tasvir, kompozisyonun orta eksenindeki ulu ağaç imgesiyle olduğu kadar, silme altınla sıvalı gökyüzü, çin bulutları ve canlı yeşil zemin detayıyla dikkat çekmektedir (**Resim 5**). Tamcam ana eksenini belirleyen ağaç imgesinin II. Selim'i vurguladığını ve bu sahnenin *Nüzhetü'l-abbâr*'ın önceki tasvirlerinden farklı zenginlikte bir arka planla betimlendiğini dile getirir.⁶³



Resim 5. II. Selim'in Sokollu Mehmed Paşa'ya Belgrad'a Yaklaştığını Bildirdiği Mektubu Yazması, *Nüzhetü'l-abbâr*, 1569, TSMK, H.1339, vr. 84b (Topkapı Sarayı Müzesi Müdürlüğü'nün izniyle yayınlanmıştır).

62 II. Selim'in mektup yazması, TSMK, H. 1339, vr. 84b; cenazenin karşılanması, TSMK, H. 1339, vr. 107b-108a.

63 Tamcam, "Topkapı Sarayı Müzesi", s. 146.

Kompozisyonu zenginleştirdiği düşünülen bu gibi unsurların aynı zamanda tasvirdeki anlatımı da zenginleştirdiği söylenebilir. Olayın sahnelendiği zeminde ayırt edilen alegorik özellikteki görsel imge ve betimlemeler aracılığıyla kurulan sembolik dili çözümlmek için kare şeklinde düzenlenen kompozisyon alanının üst kısmındaki yazı alanı öne çıkar. Tasvirde işlenen konunun anlatılmaya başlandığı bu kısımda II. Selim'in Sokollu Mehmed Paşa'ya yaklaştığını bildirdiği mektubu "kendi elleriyle yazdığı" nakledilmektedir.⁶⁴ Sokollu Mehmed Paşa'nın günlerce beklediği mektubun II. Selim tarafından yazılmasının canlandırıldığı bu sahnede tasviri adlandıran yazılı ifadedeki vurgulamanın görsel karşılığını bulmak mümkündür. Nakkaş farklı özellikler gösteren bir kompozisyon kurgusunu tercih ederek, *Nüzhetül-abbâr*'ın başka hiçbir tasvirinde bulunmayan Çin bulutları ve zemindeki parlak-canlı doğa betimi aracılığıyla canlandırılan olayın önemini yansıtmayı başarmıştır.

Zigetvar'da bulunduğu düşünülen nakkaşın hayal gücünü kullanarak kurguladığı kompozisyonu *Nüzhetül-abbâr*'ın resim programı açısından değerlendirmek gerekir. Burada Sokollu Mehmed Paşa'nın vezirlik işlerini, II. Selim'in kulluğu altında yürüttüğünü göz önüne çıkaran bir sahnenin resmedilmek için tercih edildiği görülmektedir. Sır kâatibi ve müellif Feridun Ahmed Bey'in mektubun içeriğini padişah dilinden aktarması ve eserin hatime kısmında Sokollu Mehmed Paşa'nın saltanatın devri sürecindeki vezaretini övüp aklayacak ifadeler yer vermesi bu tasvirin içerdiği anlam katmanlarını çözümlenmede oldukça aydınlatıcıdır.⁶⁵

Gökyüzünün altınla yaldızlandığı ve canlı yeşil zemin renginin kullanıldığı diğer tasvirde ise, Belgrad'da cenazenin II. Selim tarafından karşılanması canlandırılmıştır (**Resim 6**).⁶⁶ Kompozisyonun ön planındaki canlı yeşil zemin renginin otağ-ı hümayunun açık duran ahşap kapı kanadından içeriye sokulan betimi dik kat çekicidir. Farklılık yaratan bu betimleme derin ve ince anlamlar içerecek özellikte olup bu tasvire özgün bir anlatım kazandırmaktadır. Nakkaşın zarif görsel yorumunu II. Selim'in saltanat döneminin başlangıcını vurgulamak istemesiyle ilişkilendirerek değerlendirmek mümkündür.

64 *Nüzhetül-abbâr*, s. 182; TSMK, H. 1339, vr. 84b. Şebnem Tamcam'ın dikkat çektiği gibi Feridun Ahmed Bey mektupların içeriğini "padişah dilinden" nakletmiştir. Bu mektupta II. Selim, Sokollu Mehmed Paşa'nın aldığı tedbir ve yaptığı planlardan haberdar olduğunu, bunları onayladığını, vezîriâzama muhalefet edenlerinse arz edilmesini bildirmiştir. Bkz. Tamcam, "Topkapı Sarayı Müzesi", s. 147, 148.

65 *Nüzhetül-abbâr*, s. 407; TSMK, H. 1339, vr. 302a.

66 TSMK, H. 1339, vr. 107b-108a.



Resim 6. II.Selim'in Belgrad'da Cenazeyi Karşılması, *Nüzhetü'l-abbâr*, 1569, TSMK, H.1339, vr. 107b-108a (Topkapı Sarayı Müzesi Müdürlüğü'nün izniyle yayınlanmıştır).

Bu kompozisyondaki doğa betimlemesinde mevsimi yansıtma kaygısı taşınmadığı ve II. Selim'in saltanat döneminin başlangıcıyla yenilenen Osmanlı mülkünün refahıyla ilgili iyi dileklerin yansıtıldığı söylenebilir.⁶⁷ Alegorik özellikteki bu doğa betimlemesi metin kısmında yer verilen Ulvî'nin (ö. 993/1585) yazdığı cülûsiyedeki metaforla örtüşmektedir.⁶⁸

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

Tasvirin ön planındaki çayırılık zemin, ülkenin, yani sultanın mülkünün bir simgesi olarak okunabilir. Ulvî gibi Bâkî'nin de bazı beyitlerinde kullandığı bu metaforun çimen-ülke eşitliği kurduğu dile getirilmiştir.⁶⁹ *Nüzhetü'l-abbâr*'da yukarıdaki iki tasvirten farklı olarak gökyüzünün silme altınla sıvanmadığı, ancak

67 TSMK, H. 1339, vr. 107b-108a.

68 Bu kısımda Ulvî ve Bâkî'nin cülûsiye tarzındaki kasidelerine yer verilmiştir. *Nüzhetü'l-abbâr*, s. 166-168; TSMK H. 1339, vr. 71b-74a.

69 Bâkî'nin beyitlerindeki, çimen-ülke eşitliği hakkında bkz. Nurdan Tuğfe Toçoğlu, "Necati Bey, Bâkî, Nef'î ve Nedim'de Doğa'dan Mekân'a Dönüşüm" (Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniversitesi 2008), s. 39, 40.

canlı yeşil zemin detayının bulunduğu bir diğer tasvir Kanûnî'nin naaşının gizlice yola çıkarılışının canlandırdığı kompozisyonudur (**Resim 1**).⁷⁰

Kompozisyonun ön planındaki canlı yeşil zemin detayı gümrah ot kümeleriyle bezenmiştir. Bu zemin üzerinde sıralanan figürler, Sokollu Mehmed Paşa başta olmak üzere, müellifin, eserin adında ahyâr olarak andığı kişilerdir. Nakkaş canlı yeşil zemin detayı ile âdeta Kanûnî'nin ölümüyle doğan saltanat boşluğunda “saltanat emanetini” taşıyan Vezîriâzam ve maiyetindekilerin üstlendiği kilit rolün altını çizmiş gibidir. Kompozisyonun ön planında çimen-ülke eşitliğini yansıtan alegorik özellikteki doğa betimini ayırt etmek mümkündür. Saltanatın ve mülkün bekasını simgelediği düşünülen “sürgün vermiş kesik ağaç gövdesi” de aynı zeminde ve Sokollu Mehmed Paşa'nın hemen önünde konumlandırılmıştır. *Nüzhetül-abbâr*'da Safevî Elçisi'nin, Sokollu Mehmed Paşa'ya sunduğu taziye ve saltanat tebriği mektuplarının içeriğinin nakledildiği kısımda Vezîriâzam'dan “Onun zat-ı şerifi bulut gibidir, cihana yeşillik ve tazelik bağışlar”⁷¹ şeklinde söz edilmesi, nakkaşın bu betimlemedeki görsel yorumunu çözümlemede kullanılacak oldukça önemli bir veridir.

Nüzhetül-abbâr'da cenazenin yola çıkarılmasıyla ilgili olarak nazmedilen Arapça bir beyitte Zigetvar'da geçen uzun ve sıkıntılı sürecin sona ermek üzere olduğu mecazî bir anlatımla dile getirilmiştir:⁷²

Tala'âs-subhu min verâ'i hicâbl 'Acilû bi'r-rahili yâ ashâb

Naaşın yola çıkarılışının canlandırıldığı tasvirde “Perdenin gerisinden sabah doğdu” dizesini yansıtacak bir betimlemede gökyüzünün silme altınla sıvanması beklenirdi. Oysa, altının yatay yönde seyrek fırça vuruşlarıyla sürüldüğü bir gökyüzü betimlenmiştir. *Nüzhetül-abbâr*'da gökyüzü betiminde aynı tekniğin kullanıldığı başka tasvirler de bulunmasına rağmen, özellikle cenazenin karşılanmasını canlandıran tasvirdeki gökyüzü betimi göz önünde tutulursa, sefer alayının görkemini yansıttığı bu çift sayfalık kompozisyonda neden gökyüzünün silme altınla sıvanmamış olduğu merak uyandırmaktadır.

Müellifin ikinci mısradan dile getirdiği “Yolculuk için acele edin dostlar” çağrısı o anda yaşanan tedirginlikle birlikte sıkıntılı sürecin bir an önce sonlanması

70 TSMK, H. 1339, vr. 103b-104a.

71 *Nüzhetül-abbâr*, s. 324; TSMK, H. 1339, vr. 219b-220a.

72 “Perdenin gerisinden sabah doğdu/ Yolculuk için acele edin dostlar”, *Nüzhetül-abbâr*, s. 200; TSMK, H. 1339, vr. 103a.

dileğini yansıtmaktadır. Nakkaş da sefer alayı törenin teşrifat düzenini ve görkemini yansıttığı çift sayfalık kompozisyonda betimlediği geriye yönelen atlı figür ve saltanat arabasındaki belirsiz figür aracılığıyla naaşın gizlice yola çıkarıldığı anın gerilimini ve telaşını yansıtmıştır. Tasvirin arka planında altının yatay yönde seyrek fırça vuruşlarıyla sürüldüğü bir gökyüzü betimlenmiştir. Sefer alayıyla birlikte cenazenin yola çıkarılışının canlandırıldığı göz önünde bulundurulursa nakkaşın böyle bir sahneye uygun nitelikte bir betimleme yapma kaygısı taşıdığı ve sefer alayının görkemli atmosferini kısmen azaltacak bir gökyüzü tasvir ettiği söylenebilir. Kanûnî'nin naaşının gizlice yola çıkarılışının canlandırıldığı tasvirdeki gökyüzü betiminin yazılı karşılığını gene Bâkî'nin yazdığı mersiyede bulmak mümkündür. Şair, güçlü bir yas teması oluşturmak için yaptığı tasvirde yıldızlar, bulutlar, ufuklar ve gökyüzü gibi tabiat varlıklarını mateme iştirak ettirmiştir.⁷³

Kılsun kebûd câmelerin âsmân siyâh/ Geysûn libâs-i mâtem-i şâhı bütün cihân

Turna ve Hümâ:

***Nüzhetü'l-abbâr*'daki Cülûs Sahnesine Eşlik Eden Kuş Figürleri**

Nakkaşın bazı doğa unsurlarını tasvirde işlenen konuya göre biçimlendirerek alegorik anlatım aracı olarak kullandığı ve simge değeri taşıdığı bilinen bazı imge ve figürlere yer verdiği yönünde geliştirilen düşünceyi çarpıcı olarak yansıtan bir diğer *Nüzhetü'l-abbâr* tasviri, II. Selim'in Belgrad'da yapılması planlanan cülûs töreninin canlandırıldığı çift sayfalık kompozisyondur.⁷⁴ *Nüzhetü'l-abbâr*'da sahnelenen cülûs töreninin yapılmayan bir töreni canlandığı dile getirilmiştir.⁷⁵ *Nüzhetü'l-abbâr*'da cülûs töreninin Belgrad'da yapılmış gibi canlandırılması tarihî gerçeklikle ve tasvir sanatının belgeleyici yönüyle örtüşmemektedir. Bu sahne Seyyid Lokman'ın yazdığı 978-989/1571-81 tarihli *Şehnâme-i Selîm Hân*'da da benzer bir kompozisyon şemasında düzenlenerek Belgrad'da yapılmış gibi ikinci

73 "Gökyüzü mavi elbiselerini siyah kılsın, bütün cihan padişahın matem elbisesini giysin", bkz. Şentürk, *Osmanlı Şiiri Antolojisi*, s. 398.

74 TSMK, H. 1339, vr. 110b-111a.

75 *Nüzhetü'l-abbâr*'daki cülûs sahnesinde planlanan ancak yapılmamış bir törenin canlandırıldığı düşüncesi, Zeynep Tarım tarafından tartışılarak dile getirilmiştir. Bkz. Tarım, *XVI. Yüzyıl Osmanlı Devleti'nde*, s. 59-65. Şebnem Tamcam, Feridun Ahmed Bey'in cenaze töreninin ardından II. Selim'in baş çadıra geçerek tebrikleri kabul edişini bir cülûs töreni olarak adlandırmadığına dikkat çektiği gibi, konuyu etraflıca ele alıp tartışarak bu tasvirde gerçekte yapılmayan bir törenin canlandırıldığını ortaya koymuştur. Bkz. Tamcam, Topkapı Sarayı Müzesi", s. 164-168.

kez canlandırılmıştır.⁷⁶ II. Selim'in İstanbul'daki cülûsunun değil de Belgrad'da yapılması planlanan cülûs töreninin canlandırılması düşündürücüdür.⁷⁷

Nüzhetül-abbâr'da payitahtta gerçekleştirilen cülûs töreni Ulvî ve Bâkî'nin yazdığı cülûsiyelere de yer verilerek lâıyk olduğu biçimde işlenmiştir.⁷⁸ Ancak Feridun Ahmed Bey'in cülûs törenine katılmayarak otağına geçen II. Selim'in davranışına gösterdiği tepki Selânîkî'nin yazdığı tarihte dile getirilmiştir: “*Otak-ı hümayuna girdükleri mübârek ola. Tezkire yazalum ki serîr-i saltanat meydânda kuruluþ, kul tâ'îfesinün kadîmî terk olunmaz kânûnlarıdur, dileyceklerin dileyüp, cevâbı virilsün, âkıbet nedâmeti çekilmesün diyelim*”. Burada kağıt kaleme davranan sır kâtibine Sokollu Mehmed Paþa henüz görevinin başında kalıp kalmadığının belli olmadığını, böyle bir tezkire yazmanın “hata ettiniz” manasına geleceğini belirterek mâni olmuştur.⁷⁹

II. Selim'in cülûs sahnesi (**Resim 7**) Ârifî Fethullah Çelebi'nin (ö. 969/1561-62[?]) başlattığı ve Seyyid Lokman tarafından 992-3/1584-85'de tamamlanan *Hünernâme*'nin birinci cildindeki, otağda yapılan diğer cülûs törenlerini canlandıran tasvirlerle kıyaslandığında kompozisyon kurgusu ve arka plan açısından oldukça farklı özellikte betimlendiği gözlemlenmektedir.⁸⁰ Belirli bir cülûs sahnesi ikonografisine göre düzenlenen diğer tasvirlerin çoğunda kıvrılarak akan bir su, altıgen bir havuz, servi ağaçları ya da çiçekli dallar gibi muhtelif unsurlara yer

76 TSMK, A.3595, vr. 26b ve Boston Museum of Fine Arts, 14.693. *Şehnâme-i Selîm Hân*'daki (TSMK, A.3595) tasvirler, Filiz Çağman tarafından ilim dünyasına tanıtılmış olup hâlihazırda her bir sayfası ayrı yerlerde bulunan bu tasvirin (TSMK, A.3595, vr. 26b ve; MFA Boston No. 14.693) kompozisyon özellikleri Çağman tarafından değerlendirilmiştir. Bkz. Çağman, “Şahname-i Selim Han”, s. 419. *Şehnâme-i Selîm Hân*'daki cülûs sahnesinin *Nüzhetül-abbâr*'daki sahnenin zenginleştirilmiş bir tekrarı niteliğinde olduğu dile getirilmiştir, bkz. Tamcam, Topkapı Sarayı Müzesi”, s. 94, 95.

77 *Nüzhetül-abbâr*'da, hükümdar ve memalîği arasındaki düzen ve birlik düşüncesini somutlaştırıp aktarmak amacıyla bu cülûs sahnesine yer verildiği dile getirilmiştir. Bkz. Fetvacı, *Sarayın İmgeleri*, s. 159. Emine Fetvacı *Şehnâme-i Selîm Hân*'ın hazırlık aşamasında yaşanan gelişmelerin içerikte ve resim programında yol açtığı değişikliği kapsamlı biçimde ele almıştır. Eserin son nüshasında (TSMK, A.3595) Belgrad'daki cülûs sahnesinin betimlenmesini, ordunun yeni sultana bağlılığını tartışmasız olarak sunan bir sahne olarak değerlendirmektedir. Bkz. Emine Fetvacı, “The Production of Şehnâme-i Selîm Hân”, *Muqarnas* 26 (2009), s. 274, 275.

78 *Nüzhetül-abbâr*, s. 164-170; TSMK, H. 1339, vr. 70a-75a.

79 *Selânîkî Tarihi*, I, s. 49, 50.

80 TSMK, H. 1523.

verilmiştir. Tasvir sanatının sembolik dili açısından bu detaylar üzerinde ayrıca durulması gerekir.⁸¹



Resim 7. II. Selim'in Belgrad'daki Cülûs Töreni, *Nüzhetül-abbâr*, 1569, TSMK, H.1339, vr. 110b-111a (Topkapı Sarayı Müzesi Müdürlüğü'nün izniyle yayınlanmıştır).

Nüzhetül-abbâr'daki çift sayfalık kompozisyonda zemini oluşturan açık renk tepelerde ot kümelerini temsil eden şematik ve yeknesak taramalar dışında herhangi bir doğa unsuru betimlenmemiştir. Sahnelenen olayın geçtiği doğa parçasının asgarî seviyede betimlenmesi dikkat çekmektedir. Bunun gibi, *Şehnâme-i Selim Hân*'daki kompozisyonun ön planında Belgrad Kalesi'nin küçük ölçekli bir imgesiyle birlikte yer verilen Sava ve Tuna Nehri dışında herhangi bir doğa unsuru betimlenmemiştir.

Nüzhetül-abbâr'da Şehzadeler Savaşı'ndan beri II. Selim'in taraftarı ve destekçisi olduğu bilinen Sokollu Mehmed Paşa'nın planladığı ideal cülûs töreninin canlandırılması törenin kanun, nizam, usûl ve âdetlere uygun yapılmasına verilen

81 Cülûs sahnesi ikonografyası hakkında daha fazla bilgi için bkz. Mahir, *Osmanlı Minyatür Sanatı*, s. 113-116.

önemi yansıtmaktadır.⁸² Aynı zamanda, saltanatın devriyle ilgili süreci yöneten kişiler yakın plandan ve portre karakterinde betimlenerek ön plana çıkarılmıştır. Figürlerin daha şahsî ipuçları olsaydı tek tek kimliklerinin saptanabileceği dile getirilmiştir.⁸³

Tasvirdeki figürlere yakından bakıldığında üst sıradaki soldan sekizinci figürün, okura yönelen bakışı dikkat çekmektedir (**Resim 8, 9**). Çift sayfalık kalabalık figürlü kompozisyonda yer verilen sıra dışı bu küçük detayı nakkaşın özerkliğinin açığa çıktığı küçük bir alan olarak görüp değerlendirmek mümkündür. Okura/seyirciye yönelen bakış detayı, yapılmadığı halde canlandırılan cülûs sahnesine farklı bir etki kazandırmıştır. Nakkaşın bu sahneyi canlandırırken “gerçeklik duygusu” yaratmakla ilgili kaygı taşıdığı ve bakış detayı aracılığıyla birtakım mesajları iletme istediği düşünülebilir.



Resim 8. II. Selim'in Belgrad'daki Cülûs Töreni (detay), *Nüzhetü'l-abbâr*, 1569, TSMK, H.1339, vr. 110b-111a (Topkapı Sarayı Müzesi Müdürlüğü'nün izniyle yayınlanmıştır).

82 Şehzade Bayezid ile II. Selim arasındaki taht mücadelesinde, Kanûnî tarafından görevlendirilen Sokollu Mehmed Paşa'nın rolüyle ilgili olarak bkz. Şerafettin Turan, *Kanuni Süleyman Dönemi Taht Kavgaları* (Ankara: Bilgi Yayınevi, 1997), s. 14, 62, 63, 78-80, 96, 100, 106-110, 116, 118, 139, 145.

83 Tarım, *XVI. Yüzyıl Osmanlı Devleti'nde*, s. 65.



Resim 9. II. Selim'in Belgrad'daki Cülûs Töreni (detay), *Nüzhetü'l-abbâr*, 1569, TSMK, H.1339, vr. 110b-111a (Topkapı Sarayı Müzesi Müdürlüğü'nün izniyle yayınlanmıştır).

Nüzhetü'l-abbâr'daki cülûs sahnesinin canlandırıldığı tasviri benzerlerinden farklı kılan başlıca unsurlardan bir diğeri çift sayfalık kompozisyon alanının üst yarısında ağırlık teşkil eden sayebân imgesidir. Nakkaş diğer cülûs sahnelerinden farklı olarak bahar dalları ya da servi ağacı gibi doğa unsurları yerine ahşap kazıklar üzerinde göğe doğru yükselen ve üzerinde on adet yarı üslûplaştırılmış irice bir kuş türü ile kalem-i siyahî üslûpta çalışılmış bir çift hümâ kuşunun bulunduğu iki adet sayebân betimlemiştir.

Kanûnî'nin naaşının gizlice yola çıkarılmasının canlandırıldığı tasvirde⁸⁴ otağ-ı hümâyûn girişindeki çadırı bezemede kullanılan hayvan figürleri gibi, Osmanlı tezyînâtında en az kullanılan motiflerin başında gelen hayvan figürlerine bu sahnede de yer verilmiş olması, ilgi çekmektedir. Aynı sahnenin canlandırıldığı *Şehnâme-i Selîm Hân*'daki tasvirde dahi üzerinde hayvan figürlerinin bulunduğu bir sayebânın betimlenmemiş olması *Nüzhetü'l-abbâr* tasvirindeki sayebân imgesini nadir kılmaktadır.⁸⁵

Nüzhetü'l-abbâr'daki bazı tasvirlerde; çadır, sayebân ve figürlerin giysilerini bezemede kullanılan hayvan figürleri, 16. yüzyıl kumaşlarında sık kullanılmayan

⁸⁴ TSMK, H. 1339, vr. 103b-104a.

⁸⁵ TSMK, A. 3595, vr. 26b ve Boston Museum of Fine Arts, 14.693.

desenler olarak dikkat çekmektedir. Nakkaşın bu seçiminde aynı yüzyılda ortaya çıkan saz üslûbunun etkili olabileceği dile getirilmiştir.⁸⁶ Bununla birlikte *Nüzhetü'l-ahbâr* tasvirlerinde betimlenen diğer kumaş desenlerinin, giysilerin ve halıların, günümüze ulaşan örneklerinden ve tasvirlerdeki benzerlerinden yola çıkılarak nakkaşın, dokuma desenlerini büyük ölçüde gerçekçi bir yaklaşımla tasvir edip belgelediği de belirtilmiştir.⁸⁷ Bu bakımdan Tülün Değirmenci'nin, Sokollu Mehmed Paşa'nın oğlu Hasan Paşa'nın (ö. 1011/1602) kamusal imgesi ile taşıdığı siyasi iddialar arasındaki bağlantıyı dönemin görsel ve yazılı kaynakları üzerinden irdelediği çalışmasında, Hasan Paşa'ya özgü bir kıyafette anka motifi bulunduğu aktarması oldukça anlamlıdır. Tarihçi Peçevî Efendi (ö. 1059/1649'dan önce) üzerinde altınla işlenmiş anka motiflerinin bulunduğu bir kuşak bağlanan kırmızı atlas entariyle, Eğri metrisinde Hasan Paşa'yı pek çok defa gördüğünü belirtir.⁸⁸

Nurhan Atasoy, Osmanlı çadırlarının özelliklerini, tiplerini ve işlevini ele aldığı çalışmasında, *Nüzhetü'l-ahbâr*'daki cülûs sahnesinde betimlenen nadir sayebân detayı üzerinde durmayı gerekli görmüştür. Otağda yapılan törenin görkemini, çadırlar ve değerli kumaşlardan yapılmış tören giysileri içindeki sıra sıra dizilmiş figürler vasıtasıyla yansıttığını tasvirde betimlenen sayebânlardaki desenlerin günümüze ulaşmış bir örneği bulunmadığını ve nakkaşın hayal gücünü kullandığını düşünmektedir.⁸⁹

Sayebânın yapısal işlevi, gölge sağlamak ve yağmur gibi atmosfer olaylarının olumsuz etkisini kısmen önlemektir. Bunun yanı sıra, sultanî mekân algısını pekiştirip güçlendiren görsel bir işlevi vardır. Sayebân kelimesinin mecazî anlamıysa, korumak ve sahip çıkmak kavramlarıyla ilgilidir.⁹⁰ *Nüzhetü'l-ahbâr*'daki cülûs sahnesinde betimlenen iki sayebân imgesinde sayılan tüm bu özellikleri bulmak mümkündür. Aynı zamanda dekoratif amaçlı bezeme alanı oluşturan sayebânlar, görkemli tahtında oturan II. Selim figürüyle birlikte, kompozisyondaki ağırlık merkezleridir. Nakkaşın hayal gücünü kullanarak bezediği dile

86 Tamcam, "Topkapı Sarayı Müzesi", s. 72.

87 Tamcam, "Topkapı Sarayı Müzesi", s. 71, 72, 78, 81, 82.

88 Tülün Değirmenci, "Bir Osmanlı Paşasının Padişahlık Rüyası: Sokulluzâde Hasan Paşa ve Resimli Dünya Tarihi", *Osmanlı Araştırmaları*, 49 (2017), s. 176. İbrahim Peçevî, *Peçevî Tarihi*, çev. Murat Uraz (İstanbul: Neşriyat Yurdu, 1969), II, s. 26.

89 Atasoy, *Otağ-ı Hümayun*, s. 16, 17.

90 "Sâye" ve bundan türetilen kalıplaşmış sözcüklerin, himâye etmekle ilgili barındırdığı zengin anlam yelpazesini yansıtan örnekler için bkz. Kanar, *Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*, II, s. 2953-2955.

getirilen sayebânlarda yer verilen hayvan figürlerinin taşıdığı sembolik anlamlar da dikkate alındığında bu detay aracılığıyla tasvirdeki anlatıma kazandırılan zenginlik kavranabilmektedir.

Nüzhetül-abbâr'ın metin kısmında II. Selim'den "saltanat göğünün hümâsı", "Allah'ın yeryüzündeki gölgesi" olarak söz edilmesi cülûs sahnesinde betimlenen dikkat çekici sayebân imgelerinin içerdiği sembolik anlamın çözümlemesine katkı sunabilir.⁹¹ Osmanlı sultanları için sıklıkla kullanılan bu tabiri, II. Murad (824-848/1421-1444) ile Fatih Sultan Mehmed (848-850 ve 855-886/1444-1446 ve 1451-1481) arasındaki bir sohbete istinaden aktarılan "İy benim sa'âdetüm babam, Hak Ta'âlâ sa'âdetlü gölgeñüzi üstümüzden ayırmasun" cümlesinde de bulmak mümkündür.⁹² Şehzade II. Mehmed'in ağzından nakledilen sözlerin bulunduğu 967/1559 tarihli *Der Medh-i Pirî* (Yaşlılığa Övgü) adlı eser, Venedik bal-yosu Marino de Cavalli (ö. 980/1573) tarafından Cicero'nun *De Senectute*'sinden (*İhtiyarlık Hakkında*) uyarlanmış olup saray tercümanı Murâd Beg'in (ö. 992-3/1584-85) çevirisiyle Kânûnî Sultan Süleyman için hazırlanmıştır. Yaşlılığın hükümdarlar için güçsüzlük değil, üstünlük olduğunu felsefi bir yorumla işleyen eser Kânûnî'nin yaşlılık ve hastalık dolayısıyla yaşadığı sıkıntıları bir ölçü de olsa rahatlatacak manevî desteği vermek amacıyla uyarlanmıştır.⁹³ Eserin dibace kısmındaki son cümlede âdeta *Nüzhetül-abbâr*'daki cülûs sahnesinde betimlenen sayebân tarif edilmiştir: "Bâki emr ü fermân sa'âdetlü pâdişâh-ı âlempenâh hazretlerinüdüdür ki hemîşe zill-ı hümâ-yı vücud ber-ser-i cümle-i âlem memdud bâd be-rabbî'l- 'ibâd."⁹⁴

Kompozisyonun alt yarısında II. Selim, Sokollu Mehmed Paşa, biat sunan yeniçeri ağası ve devlet ricâlinin önde gelenleri tasvir edilmiştir. Saltanat kavramını metaforik olarak temsil eden sayebân imgesinin altında kulları temsil eden figürler sıralanmıştır. II. Selim'i temsil eden figür, üzerinde bir çift hümâ kuşunun bulunduğu sayebânlı başçadırın önüne yerleştirilen görkemli tahtında oturmaktadır.

Soldaki sayebânın deseninde, ortadaki şemse motifinin etrafında döngüsel bir hareketle uçan on adet kuş betimlenmiştir (**Resim 10**). Yarı üslûplaştırılmış

91 *Nüzhetül-abbâr*, s. 409; TSMK, H. 1339, vr. 304a.

92 Cicero'dan uyarlayan: Marino de Cavalli, *Yaşlılığa Övgü: Der Medh-i Pirî*, çev. Murat Beg, haz. Mehmet Aydın (Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2007), s. 54.

93 Bu cümle eseri yayına hazırlayan Mehmet Aydın'dan alınmıştır. Bkz. Cavalli, s. 18, 19.

94 Cavalli, *Yaşlılığa Övgü*, s. 53. Bu cümlelerin Türkiye Türkçesi'ndeki karşılığı şöyledir: "Bundan böyle emir padişah hazretlerindedir. Hümâyı andıran mübarek vücudunun gölgesi bütün âlemin ve Tanrı kullarının üzerine yayılsın.



Resim 10. II. Selim'in Belgrad'daki Cülûs Töreni (detay), *Nüzhetü'l-abbâr*, 1569, TSMK, H.1339, vr. 110b-111a (Topkapı Sarayı Müzesi Müdürlüğü'nün izniyle yayınlanmıştır).

iri kuş figürlerinin Türk kültüründe ve inancında önemli bir yeri olan ve simge değeri taşıdığı bilinen “turna” olması muhtemeldir. Turna uzun ömürlülük gibi kavramların yanı sıra baba-oğul ilişkisini de simgeleyen bir motiftir.⁹⁵ Bununla birlikte turnanın sevilip sayılan ya da en çok değer verilen kişileri temsil ettiği dikkate alınırsa⁹⁶ sayebân üzerinde betimlenen on adet kuşun, göçüp giden II. Selim'in atası on Osmanlı sultanını çağrıştırdığı söylenebilir.

976/1569 tarihli *Nüzhetü'l-abbâr*'da cülûs sahnesinde yer verilen on adet kuş figürü ile Kanûnî'nin naaşının yola çıkarılması sahnesinde üç kez tekrarlanarak vurgulanan Yesse Ağacı formundaki sürgün vermiş kesik ağaç gövdesi imgesi, *Nüzhetü'l-abbâr*'da işlenen “saltanatın devri ve mülkün bekası” teması ile örtüşen ve söz konusu tasvirlerdeki anlatıma bu bakımdan katkı sunan simgelerdir. Osmanlı hanedanlığını bir silsile halinde sunma imkânı veren bu sembolik imge kalıpları nakkaşın görsel dağarcığında mevcut olmalıdır. Nakkaş Osman'ın sonraki çalışmalarında da aynı yaklaşımı yani hanedanlığı bir bütün halinde sunma düşüncesini olgunlaştırarak sürdürdüğü bilinmektedir. Nakkaş Osman, Sokollu Mehmed Paşa'nın ve devrin sultanı III. Murad'ın (982/1574-1003/1595) himâyesinde Seyyid Lokman'la birlikte 987/1579'da tamamladığı ilk

95 Wolfram Eberhard, *Çin Simgeleri Sözlüğü* (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2000), s. 307.

96 Mehmet Temizkan, “Türk Kültüründe ve Alevî-Bektaşî İnançında Turna”, *Millî Folklor*, 101 (2014), s. 162-170.

*Şemâ'ilnâme*⁹⁷ ile Osmanlı sultanlarını bir dizi içinde atalarıyla birlikte gösteren portre geleneğini başlatmıştır.⁹⁸ Cülûs sahnesindeki on adet turna kuşunun II. Selim'den önceki on sultanın ismi ya da portresi yerine konularak betimlendiği düşünülmüştür. Bunu Orta Asya kökenli Türk ikonografisi ve Yeniçeri Ocağı'nın anlam dünyasında turna simgesinin yeri bağlamında daha kapsamlı değerlendirmek mümkündür.⁹⁹

Nüzhetül-abbâr'daki cülûs sahnesinin sağ varağında otağ-ı hümayuna ait sayebânın deseninde yer verilen bir çift hüma kuşunun ise (**Resim 11**) kompozisyonun odak noktasını oluşturan sultanî yapı ve II. Selim'i temsil eden figürle ilintili olarak betimlendiği ayırt edilebilmektedir. Bâkî'nin yazdığı mersiyede hüma kuşu ile Kanûnî arasında da benzerlik kurulmuştur. Şair, ölümünden sonra Kanûnî'nin arşın en yüksek makamını mesken edindiğini, ruhunun Hüma gibi göklere ulaştığını ifade etmektedir:¹⁰⁰

*Kıldı fırâz-i küngüre-i arşı cilve-gâh/ Lâyık degüldi şânına hakkâ bu hâkdan
Mürg-i revânı göklere irdi Hüma gibi/ Kaldı hâziz-i hâkde bir iki üstühân*

Aşağıdaki beyitte ise, mekânının cennet olduğu vurgulanan Kanûnî, cennet bahçesi kuşlarından tavusa benzetilirken yeni sultanın bahtının açıklığını anlatmak için devletin sembolü hümanın seçilmesi zarif teşbihler olarak nitelendirilmiştir.¹⁰¹

97 İçinde sultan portrelerinin bulunduğu ilk tarihi metin olan Seyyid Lokman'ın yazdığı *Kıyâfetü'l-İnsâniye ve Şemâilü'l-Osmâniye*'nin bir nüshası TSMK, H. 1563 ve İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, T. 6087'de kayıtlı bulunmaktadır. Bkz. Necipoğlu, "Osmanlı Sultanlarının Portre Dizlerine", s. 30-40 ve Kazan, "Farklı Açından Bir Bakışla", s. 127.

98 *Silsilenâme* nüshalarının Osmanlılar'da bilinen ilk örneği (TSMK, B. 193), Adem peygamberden başlayıp II. Bayezid'in (886/1481-918/1512) ismi ile son bulan bir çizelge formunda hazırlanmıştır. Bkz. Bağcı, "Adem'den III. Mehmed'e", s. 194. Osmanlı padişahlarının portre dizilerini yapma geleneğini başlatan Nakkaş Osman'ın çalışmaları hakkında bkz. Filiz Çağman, "İstanbul Sarayının Yorumu: Üstad Osman ve Dizisi", *Padişahın Portresi: Tesavir-i Al-i Osman*, çev. Jale Alguadiş v.dğr. (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2000), s. 164-187; ayrıca bkz. Necipoğlu, "Osmanlı Sultanlarının Portre Dizilerine", s. 30-40.

99 Turna simgesinin Yeniçeri Ocağı'nın anlam dünyasında özel bir yeri olduğu hakkındaki görüş için bkz. Erdal Küçükyalçın, *Turna'nın Kalbi: Yeniçeri Yoldaşlığı ve Bektaşilik* (İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2013), s. 19-22.

100 Şentürk, *Osmanlı Şiiri Antolojisi*, s. 398, 402.

101 Gürsu, "Kanûnî Sultan Süleyman Han İçin", s. 20.

*Cevlâne girdi ravzaya tâvûs-i bâg-i kuds
Ferr-i Hümâ-yı evc-i sa'âdet-mesîri gör*

Hümâ, Anka ve Simurg'a kıyasla 16. yüzyıl divan şiirinde daha sık kullanılan efsanevî bir kuştur.¹⁰² Ayakları olmayan bu kuşun hiç durmadan yükseklerde uçtuğuna ve gölgesinin üzerine düştüğü kişinin padişah olacağına dair duyulan inanç, otağ-ı hümâyun sayebânında betimlenen kuşun Simurg ya da Anka değil, Hümâ olduğunu düşündürmektedir.¹⁰³ Nitekim hem metin kısmında hem de Bâkî'nin yazdığı mersiyede bu kuşun adı geçmektedir. Hümâyûn kelimesinin hükümdar ve padişah anlamını kazanması devlet kuşu adıyla da bilinen hümâ ve gölgesiyle ilgili inançlardan kaynaklanmaktadır.¹⁰⁴

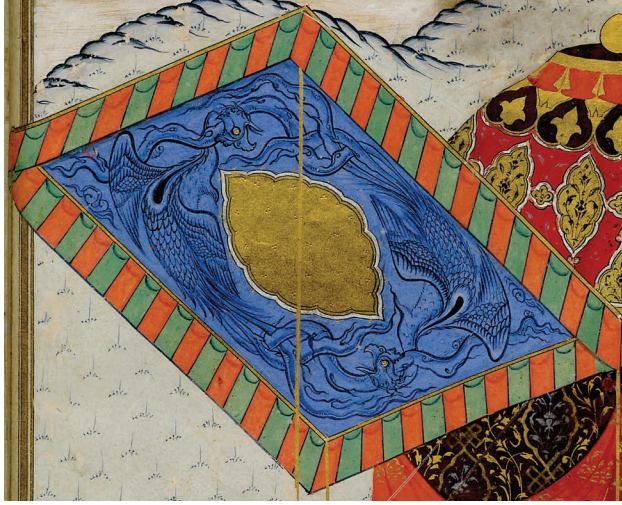
Sayebânın ortasındaki silme altınla sıvanmış irice şemse motifine iğne perdahlı ile Osmanlı'da güç, kuvvet ve saltanat sembolü olarak kullanılan üç nokta/benek işlenmiştir.¹⁰⁵ Şemsenin etrafındaki mavi zemindeyse dairevî bir hareketle iç içe geçmiş vaziyette uçan bir çift hümâ tasvir edilmiştir. Hümâ kuşlarının kalem-i siyahî tarzındaki betimi, tasvirin bütünündeki üslûptan farklı olduğu için ayrıca dikkat çekmektedir. Efsanevî kuşların altın yaldızlı şemse etrafındaki döngüsel hareketi, kompozisyona canlılık ve devinim kattığı gibi cülûs sahnesinin ihtişamını da arttırmaktadır.

102 H. Dilek Batıslam, "Divan Şiirinin Mitolojik Kuşları: Hümâ, Anka ve Simurg", *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, 1 (2002), s. 195.

103 Fars edebiyatında varlığına kesinlikle inanılan yaratıklardan olan ve mutluluğun, devletin, hükümdarlığın simgesi kabul edilen hümâ hakkında daha fazla bilgi için bkz. Nimet Yıldırım, *Fars Mitolojisi Sözlüğü* (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2008), s. 388-390.

104 bkz. Batıslam, "Divan Şiirinin Mitolojik Kuşları", s. 187.

105 Budha'nın üç kutsal vasfını temsil eden üç nokta, Osmanlı'da güç, kuvvet, saltanat sembolü olarak dokumalarda, özellikle padişah ve şehzade kaftanları gibi giysilerde sıkça kullanılmıştır, bkz. Birol ve Derman, s. 169. "Çin Tamanı" [çintemâni] maddesi için bkz. Mehmet Zeki Pakalın, *Osmanlı Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü* (İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1993), I, s. 374-375.



Resim 11. II. Selim'in Belgrad'daki Cülûs Töreni (detay), *Nüzhetü'l-abbâr*, 1569, TSMK, H.1339, vr. 110b-111a (Topkapı Sarayı Müzesi Müdürlüğü'nün izniyle yayınlanmıştır).

Nüzhetü'l-abbâr'daki çift sayfalık kompozisyonda betimlenen nadir sayebân imgelerinin saltanat kavramını simgelediği varsayılırsa nakkaşın burada gerçeklik algısı sağlayacak biçim/öz arayışlarına giriştiği görülür.¹⁰⁶ Böylece, nakkaşın cülûs sahnesini ikonografik açıdan etkili biçimde güçlendirdiği fark edilebilmektedir. Nakkaşın, idealize edilerek canlandırılan cülûs sahnesinde tasvir sanatının şematik hazır biçimlerini, cülûs töreninin önemini ve mensubu olduğu kitap üretim ağının bakış açısını yansıtmak özellikle seçtiğini ve bunları yerli yerinde kullandığını vurgulamak gerekir.¹⁰⁷

106 TSMK, H. 1339, vr. 110b-111a.

107 Nakkaş Osman'ın tasvir sanatında gerçekleştirdiği yeni yorumlarla Mimar Sinan gibi "16. yüzyıldaki büyük Osmanlı rönesansı olgusunun hakiki bir temsilcisi olduğunu" dile getiren Sezer Tansuğ, çalışmasında ele aldığı tasvirlerin kompozisyon kurgusunda ve şematik imge kalıplarında gözlemlediği "çeşitlenmeleri" ve "değiştirmeci yaklaşımı" "nakkaşın süsleme, göz oyalama, nakış döktürme gibi" dileklerini aşan bireysel üslup arayışı olarak değerlendirmiştir: Biçim arayışlarının, nakkaşa "gerçeği kendince göstermek olanağını" sağladığını; nakkaşın, "eli altındaki şemalar arasından" yerine göre seçimler yapıp uygun olanı kullandığını ve şemaları çeşitlenmeye zorladığını belirtmiştir. Bkz. Tansuğ, *Şenlikname Düzeni*, s. 17, 34, 35.

Sonuç

Bu makalede saltanatın devriyle ilgili kritik bir eşğin canlandırıldığı *Nüzhetü'l-abbâr*'daki bir tasvirde yola çıkılarak sürece dair değişik aşamaların canlandırıldığı bir dizi tasvirdeki sembolik dilin çözümlemesi üzerinde çalışılmıştır. Feridun Ahmed Bey elyazması kitabın hatime kısmında söz konusu süreç boyunca gözlemlenen olay ve tavırların doğru ve akılda kaldığı kadarıyla rivayet edilip saklanan gerçekleri nakletmek üzere *Nüzhetü'l-abbâr*'ın yazılıp resimlendirildiğini belirtmiştir.¹⁰⁸ Söz konusu sürecin yönetimiyle ilgili olarak kendi çağında yapılan eleştirilere bir nevî yanıt niteliği de taşıyan eserin tasvirlerinde nakkaşın işbirliği içinde çalıştığı kitap üretim ağının kolektif bakış açısını yansıttığı, gerçekçi ve belgeleyici bir anlatımın hâkim olduğu söylenebilir. Bununla birlikte olayları gözlemeleme fırsatı bulduğu düşünülen nakkaşın gerek *Nüzhetü'l-abbâr* tasvirlerinde, gerekse daha sonraki çalışmalarında gerçeklik algısını güçlendirmek ve anlatıma derinlik kazandırmak amacıyla sembolik dil kullandığı ayırt edilmiştir.

Nüzhetü'l-abbâr'da müellifin nazmettiği beyitlerin yanı sıra Bâkî ve Ulvî gibi devrin ünlü şairlerinin yazdığı mersiye ve cülûsiye tarzındaki kasidelere de yer verilmiştir. Nakkaşın bu beyitlerde kullanılan bazı metaforları, ölüm ve cülûs konusunu işlediği kompozisyonlarda tasvir sanatının dağarcığında bulunan imge kalıpları ve doğa betimlemeleri aracılığıyla aktarmaya çalıştığı gözlemlenmiştir.

Nüzhetü'l-abbâr tasvirlerinde Kanûnî'nin son seferi, ölümü ve saltanatın devri sürecinin ilk kez ve bütünüyle canlandırıldığı çarpıcı ve etkileyici anlatımda nakkaşın yaratıcı eylemini oluşturan kendine özgü yorumlama biçiminin önemli payı vardır. Aynı süreci yansıtan ve daha sonra yapıldığı bilinen diğer bazı tasvirlerin anlatımında da ayırt edilebilen bu üslûpta nakkaş tasvir sanatının görsel dilini oluşturan şematik imge kalıplarını yorumlayarak yeniden biçimlendirmiştir.

108 *Nüzhetü'l-abbâr*, s. 407; TSMK, H. 1339, vr. 301b.

Kanûnî'nin Son Seferini Konu Alan Bazı Tasvirlerdeki Sembolik Dil Üzerine

Öz ■ Bu çalışmada Kanûnî Sultan Süleyman'ın (926-974/1520-1566) saltanatının sonlarından başlayıp, II. Selim'in (974-982/1566-1574) saltanatının başlarına dek uzanan süreç boyunca yaşanan bazı olayların yansıtıldığı bir dizi kitap resminde görülen sembolik dil incelenmiştir. Feridun Ahmed Bey'in (ö. 991/1583) yazdığı 976/1569 tarihli *Nüzhet-i esrârü'l-ahyâr der-abbâr-ı Sefer-i Sigetvar*'da Nakkaş Osman (ö. 1001/1592'den sonra) tarafından yapıldığı düşünülen Kanûnî'nin naaşının yola çıkarılmasıyla ilgili tasvirde ve Nigârî'ye (ö. 980/1572) atfedilen Kanûnî'nin "yaşlılık" portresinde görülen "sürgün vermiş kesik ağaç gövdesi" motifi çalışmamızın odağındadır. Ağaç gövdesinin soyağacına bağlı olarak dinî ya da siyasî otoritenin sürekliliğini müjdeleyen kült bir motif olduğu bilinmektedir. Bu tasvirlerde de sürgün vermiş kesik ağaç gövdesinin saltanatın devri ve hanedanlığın sürekliliğini temsil eden bir motif olarak kullanıldığı düşünülmektedir. Bu motif ve bazı doğa betimlemeleri ya da hayvan figürleri gibi benzeri öğeler konuyla örtüşecek biçimde seçilmiş ve anlatıma katkı sağlamak için kompozisyona yerleştirilmiştir. Müellif, şair ve nakkaş arasında apaçık bir etkileşim söz konusudur.

Anahtar kelimeler: Nakkaş Osman, Nigârî, sürgün vermiş kesik ağaç gövdesi, Osmanlı hanedanı, devletin bekası, cülûs müjdesi, minyatür, alegori.

Kaynakça**Yazma Eserler**

Albüm, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Hazine 2134.

Feridun Ahmed Bey, *Nüzhet-i Esrârü'l-Ahyâr Der-Ahbâr-ı Sefer-i Sigetvar*, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Hazine 1339.

Seyyid Lokman, *Târih-i Sultân Süleymân*, Chester Beatty Library, T.413.

Yayınlanmış Eserler

Alikılıç, DüNDAR: *Osmanlı'da Devlet Protokolü ve Törenler: İmparatorluk Seremonisi*, İstanbul: Tarih Düşünce Kitapları, 2004.

Arseven, Celal Esad: "Çadır", *Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul: MEB Devlet Kitapları 1975, I, s. 352-359.

Atasoy, Nurhan: *Otağ-ı Hümayun: Osmanlı Çadırları*, ed. Ayşe Üçok, İstanbul: Aygaz, 2002.

Atıl, Esin: *The Age of Sultan Süleyman the Magnificent*, Washington: National Gallery of Art-New York: Harry N. Abrams, Inc., 1987.

Bağcı, Serpil, Filiz Çağman, Günsel Renda ve Zeren Tanındı: *Osmanlı Resim Sanatı*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006.

- Bağcı, Serpil: “Adem’den III. Mehmed’e: Silsilenâme”, *Padişahın Portresi: Tesavir-i Al-i Osman*, çev. Jale Alguadiş v.dğr., İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları 2000, s. 188-201.
- Batıslam, H. Dilek: “Divan Şiirinin Mitolojik Kuşları: Hümâ, Anka ve Simurg”, *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, 1 (2002), s. 185-208.
- Bırol, İnci A. ve Çiçek Derman: *Türk Tezyînî Sanatlarında Motifler*, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı, 2008.
- Bornovalı, Sedat: *Bizans Mimarlığında Müjde Sahnesinin Yeri*, Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2008.
- Cavalli, Marino: *Yaşlılığa Övgü: Der Medh-i Piri*, çev. Murat Beg, haz. Mehmet Aydın, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2007.
- Çağman, Filiz: “Şahname-i Selim Han ve Minyatürleri”, *Sanat Tarihi Yıllığı*, V (1973), s. 411-442.
-: “Nakkaş Osman in Sixteenth Century Documents and Literature”, *Art Turc/Turkish Art, 10th International Congress of Turkish Art (10e Congrès International d’art turc)*, Genève: 1999, s. 197-206.
-: “İstanbul Sarayının Yorumu: Üstad Osman ve Dizisi”, *Padişahın Portresi: Tesavir-i Al-i Osman*, çev. Jale Alguadiş v.dğr., İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları 2000, s. 164-187.
- Çağman, Filiz ve Zeren Tanındı: *Topkapı Sarayı İslâm Minyatürleri*, İstanbul: Tercüman Kültür ve Sanat Yayınları, 1979.
- Çığ, Kemal: “Sigetvar Seferine Dair Eşsiz Bir Eser”, *Tarih Dünyası*, 9 (1950), s. 370-372.
- Dede Korkut*, haz. Orhan Şaik Gökyay, İstanbul: Arkadaş Basımevi, 1938.
- Dedem Korkudun Kitabı: Kitab-ı Dedem Korkut âlâ Lisan-ı Taife-i Oğuzan*, haz. Orhan Şaik Gökyay, İstanbul: Kabcacı Yayınevi, 2007.
- Derviş Ahmed Âşıkî: *Âşıkpaşaoğlu Tarihi*, haz. Nihal Atsız, İstanbul: Ötügen Neşriyat, 2012.
- Değirmenci, Tülün: “Osmanlı Tasvir Sanatında Görselin ‘Okunması’: İmgenin Ardındaki Hikâyeler (Şehir Oğlanları ve İstanbul’un Meşhur Kadınları)”, *Osmanlı Araştırmaları*, 45 (2015), s. 25-55.
-: “Şiirin Resmi: Nadiri’nin Kasideleri, Nakşi’nin Tasvirleri”, *Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları VIII, Kasideye Medhiye: biçime, işleve ve muhtevaya dair tespitler*, haz. Hatice Aynur v.dğr., İstanbul: Klasik, 2013. S. 314-337.
-: “Bir Osmanlı Paşasının Padişahlık Rüyası: Sokulluzâde Hasan Paşa ve Resimli Dünya Tarihi”, *Osmanlı Araştırmaları*, 49 (2017), s. 171-202.
- Eberhard, Wolfram: *Çin Simgeleri Sözlüğü*, İstanbul: Kabcacı Yayınevi, 2000.

- Ergun, Metin: “Türk Ağaç Kültü İnancının Dede Korkut Hikayelerindeki Yansımaları”, *Milli Folklor*, 47 (2000), s. 22-30.
- Eryılmaz Arenas-Vives, Fatma Sinem: *The Shehnamecis of Sultan Süleyman: ‘Arif and Eflatun and Their Dynastic Project*, Doktora Tezi, The University of Chicago, 2010.
- Feridun Ahmed Bey: *Nüzhet-i Esrârü'l Ahbâr Der-Ahbâr-ı Sefer-i Sığatvar: Sultan Süleyman’ın Son Seferi* (Transkripsiyonlu metin ve tıpkıbasım), haz. H. Ahmet Arslantürk, Günhan Börekçi, red. Abdülkadir Özcan, İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları, 2012.
- Fetvacı, Emine: “The Production of the Şehnâme-i Selîm Hân”, *Muqarnas* 26 (2009), s. 263-315.
-: *Sarayın İmgeleri: Osmanlı Sarayının Gözüyle Resimli Tarih*, çev. Nurettin Elhüseyni, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013.
- Firdevsî: *Şahnâme*, çev. Necati Lugal, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2009.
- Gürsu, Uğur: “Kanuni Sultan Süleyman Han İçin Yazılan İki Mersiyenin Karşılaştırılması”, *Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi*, 192 (2011), s. 1-34.
- İbrahim Peçevî: *Peçevî Tarihi*, çev. Murat Uraz, İstanbul: Neşriyat Yurdu, II, 1969.
- Kaçar, Mücahit: “Bâkî’nin Dilinden Kanûnî’nin Son Seferi: Fezâil-i Cihâd’da Yer Alan Sietvâr-nâme”, *Journal of Turkish Language and Literature*, 1 (2015), s. 27-46.
- Kanar, Mehmet: *Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*, İstanbul: Say Yayınları, 2009.
- Karçığa, Servet: “Dede Korkut Kitabı’nda Ağaç Kavramının Semiyotik ve Semantik Açılımı”, *International Journal of Languages’ Education and Teaching*, 4 (2016), s. 144-159.
- Kazan, Hilal: “Farklı Açılardan Bir Bakışla Şehnameci Seyyid Lokman’ın Saray İçin Hazırladığı Eserler”, *Osmanlı Araştırmaları*, 35 (2010), s. 122- 125.
- Küçükyalçın, Erdal: *Turna’nın Kalbi: Yeniçeri Yoldaşlığı ve Bektaşilik*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2013.
- Mahir, Banu: *Osmanlı Minyatür Sanatı*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2005.
- Majer, Hans Georg: “Nigarî and the Sultans Portraits of Paolo Giovio”, *9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi* (Ankara: 1995), II, s. 443-455.
- Meredith-Owens, G. M.: “Turkish Miniatures in the Selim-nâme”, *The British Museum Quarterly*, vol. 26/1/2 (1962), s. 33-35.
- Meyer zur Capellen, Jürg ve Serpil Bağcı: “İhtişam Çağı, Padişahın Portresi: *Tesavir-i Al-i Osman*, çev. Jale Alguadiş v.dğr., İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları 2000, s. 96-133.
- Necipoğlu, Gülru: *15. ve 16. yüzyılda Topkapı Sarayı Mimari, Tören ve İktidar*, çev. Ruşen Sezer, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007.

-: “Osmanlı sultanlarının porte dizilerine karşılaştırmalı bir bakış”, *Padişahın Portresi: Tesavir-i Al-i Osman*, çev. Jale Alguadiş v.dğr., İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları 2000, s. 20-61.
- Pakalın, Mehmet Zeki: “Çin Tamanı”, *Osmanlı Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları 1993, I, s. 374-375.
- Raby, Julian: “Avrupa’dan İstanbul’a”, *Padişahın Portresi: Tesavir-i Al-i Osman*, çev. Jale Alguadiş v.dğr., İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları 2000, s. 136-163.
- Selânikî Mustafa Efendi: *Tarih-i Selânikî*, haz. Mehmet İpşirli, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, I, 1999.
- Şentürk, Ahmet Atilla: *Osmanlı Şiiri Antolojisi*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009.
- Tanındı (Akalay), Zeren: “The Forerunners of Classical Turkish Miniature Painting”, *Fifth International Congress of Turkish Art*, Budapest 1978, s. 31-47.
- Tansuğ, Sezer: *Şenlikname Düzeni*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993.
- Tamcam, Şebnem: *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi’nde Bulunan H.1339 No.lu Sigetvar Seferi Tarihi’nin Tasvirleri*, Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi, 2005.
- Tarım, Zeynep: *XVI. Yüzyıl Osmanlı Devleti’nde Cülûs ve Cenaze Törenleri*, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1999.
- Tekiner, Ü. Aylin: *Atatürk Heykelleri: Kült, Estetik, Siyaset*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2010.
- Temizkan, Mehmet: “Türk Kültüründe ve Alevî-Bektaşî İnancında Turna”, *Millî Folklor*, 101 (2014), s. 162-170.
- Toçoğlu, Nurdan Tuhfe: *Necati Bey, Bâkî, Nef’î ve Nedim’de Doğa’dan Mekân’a Dönüşüm*, Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniversitesi, 2008.
- Turan, Şerafettin: *Kanuni Süleyman Dönemi Taht Kavgaları*, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1997.
- Tükel, Uşun ve Serap Yüzgüller Arsal: *Sözden İmgeye Batı Sanatında İkonografi*, İstanbul: Kabcacı Yayıncılık, 2014.
- Usta, Ahmet: “Ali Reşad’ın Tarih-i Kadiminde İbraniler”, *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 14-15 (2003), s. 135-157.
- Ünver, A. Süheyl: *Ressam Niğâri: Hayatı ve Eserleri*, Ankara: Millî Eğitim Basımevi, 1946.
- Yazıcı, Tahsin: “Ahyâr”, *TDV İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul 1989), II, s. 194-195.
- Yıldırım, Nimet: *Fars Mitolojisi Sözlüğü*, İstanbul: Kabcacı Yayınevi, 2008.
- Yurdaydın, Hüseyin G.: “Sigetvarnameler”, *A. Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi*, I/2-3 (1952), s. 124-136.