T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
Sanat Tarihi Anabilim Dalı
Türk-İslam Sanatı Bilim Dalı

RESİMLİ NASİHATNAMELER: ALİ ÇELEBİ'NİN HÜMÂYÛNNÂMESİ

DOKTORA TEZİ

Şebnem PARLADIR

DANIŞMANI : Prof. Dr. Bozkurt ERSOY – Prof. Dr. Zeren TANINDI

İZMİR-2011

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne sunduğum *Resimli Nasihatnâmeler: Ali Çelebi'nin Hümâyûnnâmesi* adlı doktora tezinin tarafımdan bilimsel, ahlak ve normlara uygun bir şekilde hazırlandığını, tezimde yararlandığım kaynakları bibliyografyada ve dipnotlarda gösterdiğimi onurumla doğrularım.

Şebnem PARLADIR

TUTANAK

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu'nun 15/09/2011 tarih ve 27/49 sayılı kararı ile oluşturulan jüri Sanat Tarihi anabilim dalı doktora öğrencisi Şebnem PARLADIR'ın aşağıda başlığı (Türkçe/İngilizce) belirtilen tezini incelemiş ve adayı 10/10/2011 günü saat 13.30'da 120 dk. süren tez savunmasına almıştır.

Sınav sonunda adayın tez savunmasını ve jüri üyeleri tarafından tezi ile ilgili kendisine yöneltilen sorulara verdiği cevapları değerlendirerek tezin başarılı/başarısız/düzeltilmesi gerekli olduğuna oybirliğiyle / ~~oyçokluğuyla~~ karar vermiştir.

BAŞKAN

Prof. Dr. Bozkurt ERSOY
Başarılı ☑
Başarısız ☐
Düzeltme (6 ay süreli) ☐

ÜYE
Prof. Dr. Zeren TANINDI
Başarılı ☒
Başarısız ☐
Düzeltme (6 ay süreli) ☐

ÜYE
Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY
Başarılı ☒
Başarısız ☐
Düzeltme (6 ay süreli) ☐

ÜYE
Prof. Dr. Serpil BAĞCI
Başarılı ☒
Başarısız ☐
Düzeltme (6 ay süreli) ☐

ÜYE
Yrd. Doç. Dr. Şerife YALÇINKAYA
Başarılı ☒
Başarısız ☐
Düzeltme (6 ay süreli) ☐

Tezin Türkçe Başlığı : Resimli Nasihatnameler: Ali Çelebi'nin *Hûmâyunnâmesi*

Tezin İngilizce Başlığı : Illustrated Nasihatnames: Ali Chelebi's *Hûmâyunnâme*

* 1. Doktora Tezi savunma süresi asgari 90 azami 120 dakikadır.
2. Tutanak (jürinin karar ve imzaları haricinde) **bilgisayarda** doldurulmalıdır
3. **Tez başlığı (İngilizce ve Türkçe) mutlaka belirtilmelidir.**
3. Doktora Tez savunmasında üyelerden en az birinin **üniversite dışından** olması zorunludur.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ

KISALTMALAR……..…i

RESİM LİSTESİ……....iv

1.GİRİŞ……1
1.1.Resimli-Resimsiz *Hümâyûnnâme*leri Gösterir Tablo……....10

2.İSLÂM SANATINDA RESİMLİ NASİHATNÂMELER:
***KELİLE VE DİMNE*'NİN İSLÂM DÜNYASINDAKİ YANKILARI**……...16

2.1.Resimli Nasihatnâme Geleneğine Genel Bir Bakış……...16
2.2.İslâm ve Osmanlı Resim Sanatında *Kelile ve Dimne*: Eseri Konu Alan Örnekler…23

3.ALİ ÇELEBİ'NİN *HÜMÂYÛNNÂME*Sİ……32

3.1.YAZARIN HAYATI VE ESERİ *HÜMÂYÛNNÂME*…….….32

3.2.*HÜMÂYÛNNÂME*'NİN İÇERİĞİ……42

3.2.1.Kâşifî'nin *Envâr-ı Süheylî*sinin ve Ali Çelebi'nin *Hümâyûnnâme*sinin Önsözünün Düşündürdükleri…….....42
3.2.2.*Hümâyûnnâme* Başlıyor: Eserin Girişi ve *Hümâyûnnâme*'de Babların ve Hikâyelerin Dağılımını Gösterir Tablo……...49

3.3.*HÜMÂYÛNNÂME*'NİN RESİMLİ NÜSHALARININ KODİKOLOJİ AÇISINDAN İNCELENMESİ…….…64

3.3.1.İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H.359…….64
3.3.2.London British Library Add.15153…….……...67
3.3.3.İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi R.843…….70
3.3.4.İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H.357…….75

3.4.TEZHİPLİ *HÜMÂYÛNNÂME*LER: SULTANİ NİTELİKTE BEZENMİŞ ÖRNEKLER……..…78

3.5.*HÜMÂYÛNNÂME*LERİN SAHİPLERİ…….……...91

3.5.1.*Hümâyûnnâme*'nin Ketebe Kayıtlarından Kimliklerini Duyuran Kitapsever Hamiler……...……93
3.5.2.*Hümâyûnnâme*'nin 1a Yapraklarında Sahipliklerini Bildiren Kitapseverler……95

3.6.*HÜMÂYÛNNÂME*'NİN RESİMLİ NÜSHALARININ ÜSLUBU……..……....108

3.6.1.İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H.359……...108
3.6.1.1.Edirne'den Mısır'a: Kahire'de Resimlenmiş bir *Hümâyûnnâme*…..……113
3.6.2.London British Library Add.15153……..117
3.6.2.1.Türkçe Yazılmış bir *Hümâyûnnâme*'de Safavî Resim Üslubunun Yansımaları……...…124
3.6.3.İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi R.843…….……...135
3.6.3.1.*Hümâyûnnâme* Minyatürlerinde Yerel ve Çağdaş Komşu Üslubun İzleri: İTSMK R.843……...146
3.6.4.İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H.357…….……...157
3.6.4.1.İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi R.843 Numaralı *Hümâyûnnâme*'nin Resimleri Işığında İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H.357 Numaralı Nüshanın Değerlendirilmesi……....163
3.6.5.Boston Museum of Fine Arts yaprakları…….……169

3.7.METİNLERDEN RESİMLERE: *HÜMÂYÛNNÂME* HİKAYELERİNİN RESİMLENMEK ÜZERE SEÇİMİNİ BELİRLEYEN ŞARTLAR……...171

3.7.1.İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H.359……...171
3.7.2.London British Library Add.15153……..176
3.7.3.İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi R.843…….……...183
3.7.4.İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H.357…..……..…191

3.8.RESİMLİ *HÜMÂYÛNNÂME*LERİN İKONOGRAFİK ÖYKÜSÜ……...195

3.8.1.İkonografik Öykü ve Resimli *Hümâyûnnâme*ler Üzerine Düşünceler…….241
3.8.2.Resimlenen Konuların Yazmalardaki Dağılımını Gösterir Tablo…….248

4.SÖZELDEN GÖRSELE: İSTANBUL TOPKAPI SARAYI MÜZESİ KÜTÜPHANESİ R.843 NUMARADA KAYITLI *HÜMÂYÛNNÂME*'NİN RESİMSEL ÖYKÜSÜ……..…….....260

5.SONUÇ……..……403

6.KAYNAKLAR……..415

7.RESİMLER

ÖNSÖZ

Bu çalışmanın konusu olan *Hümâyûnnâme*, Vishnuşarman adında bir Brahman'ın, bir kralın üç oğluna hayvanların dilinden devlet yönetimi hakkında bilgi vermek amacıyla yazdığı *Pançatantra* adındaki bir nasihat kitabına dayanır. Sanskrit dilinde yazılan *Pançatantra*'nın Keşmir ya da Güney Batı Hindistan'da, 100-500 yılları arasında hazırlandığı sanılmaktadır. *Pançatantra*, onun varlığından haberdar olan Sasani hükümdarı Nuşirevan'ın (531-579) çabalarıyla ele geçirilir, Sanskritçe'den Pehlevice'ye tercüme ettirilir ve Arap edebiyatının önemli yazarlarından İbn-el Mukaffâ'nın (ö.759?) bu Pehlevice yazılmış kopyayı Arapça'ya *Kelile ve Dimne* adıyla tercümesi ile İslâm dünyası bu eserle tanışır. Bundan böyle Mukaffâ'nın eserinin başka dillere tercümeleri yoluyla *Kelile ve Dimne* gerek İslâm, gerekse Batı edebiyatında yaygınlık kazanır ve eserin birçok resimli ve resimsiz kopyası hazırlanır. İşte 16.yüzyılda yaşamış hattat, şair ve müderris Ali Çelebi, *Kelile ve Dimne*'nin Kâşifî tarafından *Envâr-ı Süheylî* adıyla yapılmış Farsça tercümesini temel alarak eseri *Hümâyûnnâme* adıyla Türkçe'ye tercüme eder ve Kanuni Sultan Süleyman'a (1520-1566) sunar. Rivayete göre Kanuni Sultan Süleyman eseri büyük bir ilgiyle karşılayarak onu Bursa kadılığına atar ve bundan sonra *Hümâyûnnâme*'yi her gece okuduğu iddia edilir. *Hümâyûnnâme*'nin bugün yurt içi ve yurt dışı kütüphanelerde tespit edilebilen ve 1551'den 1816'ya kadar uzanan bir tarih aralığına yayılan yüz altı nüshası, yazmanın yazıldığı dönemden 19.yüzyıla kadar da beğeniyle karşılandığını ve kopyalarının hazırlandığını gösterir. Eserin 16.yüzyıl sonlarında Osmanlı yönetimindeki Kahire, Bağdat gibi eyaletlerde, burada görevli devlet adamlarının himayesinde hazırlanmış resimli dört kopyası günümüze ulaşır. İşte çalışma, eserin bu resimli kopyaları ile sultani nitelikte tezhiplerle bezenmiş kopyaları üzerinde yoğunlaşmıştır.

Lisans öğrenimim sırasında tanıştığım *Kelile ve Dimne,* okuyanı ya da dinleyeni içine çeken hikâyeleri ve bir o kadar ilgi çekici resimleri ile aklımda yer etmiştir. Doktora tez konumu belirlemek üzere yaptığım araştırmalar sırasında Ali Çelebi'nin bu eserin Türkçe bir varyasyonunu hazırladığını, eserin resimli dört kopyasının bulunduğunu ve bu konuda bu güne kadar ayrıntılı bir çalışma yapılmadığını öğrenince içimde bu resimli yazmalar üzerinde çalışmak üzere büyük bir heyecan belirdi. Değerli

hocam Sayın Prof. Dr. Zeren Tanındı gerek karar aşamasında, gerekse tüm çalışma süresi boyunca bu heyecanımı paylaştı. Kendisine sadece doktora tezim boyunca bana verdiği destek ve çalışmanın her satırına gösterdiği titizlik için teşekkür etmem yetersiz kalır. Hocama yüksek lisans ve öncesinde başlayan ve on yıla yakın bir süredir devam eden birlikteliğimiz boyunca gösterdiği sabır, alaka ve özveri için minnettarım. Hocam Sayın Prof. Dr. Bozkurt Ersoy'a çalışmanın başından sonuna kadar bana duyduğu güvenle sağladığı destek için teşekkür borçluyum. Aynı şekilde hocam Sayın Prof. Dr. İnci Kuyulu Ersoy'a ve Yrd. Doç. Dr. Şerife Yalçınkaya'ya çalışmam boyunca bana verdikleri moral, destek ve yapıcı eleştirileri ile çalışmamı yönlendirdikleri için çok teşekkür ederim. Hocam Sayın Prof. Dr. Serpil Bağcı da gerek tezin bitim süreci öncesinde, gerekse sonrasında önerileri ile çalışmayı yönlendirmiştir. Kendisine insana çalışma şevki veren içten ve samimi tavırları ve eleştirleri için çok teşekkür ederim. Kuşkusuz bu çalışmada metin ve resim ilişkisinin belirlenmesi için *Hümâyûnnâme* hikâyelerinin günümüz Türkçesine çevrilmesi büyük bir önem taşımaktaydı. Bu işi büyük bir emek ve özveri ile gerçekleştiren, bunun yanı sıra *Hümâyûnnâme*'nin resimsiz fakat sultani nitelikte tezhiplerle bezenmiş özenli nüshalarının ketebelerini ve ön kayıtlarını büyük bir titizlikle okuyarak çözümleyen babam, Sayın Prof. Dr. Selahattin Parladır'a ne kadar teşekkür etsem azdır. Ayrıca *Hümâyûnnâme*'nin tenkitli metnini doktora tezi olarak çalışan ve eserin resimsiz tüm nüshalarının ciltlerini, tezhiplerini ve ketebe kayıtlarını tarafıma ulaştıran Sayın Arş. Gör. Dr. Tuncay Bülbül'e çok teşekkür ederim. Bu çalışmanın onun bilgi ve malzeme paylaşımları sayesinde daha da genişlediğini söylemeden geçemeyeceğim. Bunun yanı sıra eserin İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi nüshalarının CD'ye kaydedilmiş kopyalarını elde etmemde yardımcı olan, gerek bu konuda, gerekse bilgi almak üzere kendisi ile yaptığım bitip tükenmek bilmeyen yazışmalarıma bıkmadan cevap veren el yazma eser sorumlusu Sayın Zeynep Çelik Atbaş'a çok teşekkür ederim. Bununla birlikte eserin London British Library'de bulunan ve yüz altmış beş minyatürle en zengin resim programına sahip nüshasının CD'ye kaydedilmiş bir kopyasını satın alabilmem için gereken maddi desteği sağlayan Ege Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Komisyonuna çok teşekkür ederim. Ayrıca eşim Öğr. Gör. Dr. Saim Parladır'a ve aileme çalışmam boyunca gösterdikleri sabır ve destek için sonsuz teşekkürler.

KISALTMALAR

AEM – Ankara Etnografya Müzesi

a.g.e. – Adı geçen eser

a.g.m. – Adı geçen makale

a.g.t. – Adı geçen tez

AMK – Ankara Milli Kütüphane

ATDKK- Ankara Türk Dil Kurumu Kütüphanesi

AÜİFK – Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Kütüphanesi

BİK – Bursa İnebey Kütüphanesi

bkz. – Bakınız

BMFA – Boston Museum of Fine Art

BPWM – Bombay Prince of Wales Museum

BSB – Berlin Staatsbibliothek

BWAG – Baltimore Walters Art Gallery

Çev. – Çeviren

DCBL – Dublin Chester Beatty Library

DSL – Dresden Sachsische Landesbibliothek

EBC – Edwin Binney Collection

Ed. – Editör

EİHK – Edirne İl Halk Kütüphanesi

WFGA – Washington Freer Gallery of Art

Haz. – Hazırlayan

İAM – İstanbul Arkeoloji Müzesi

İMK – İstanbul Millet Kütüphanesi

İSHM İstanbul Sadberk Hanım Müzesi

İSK – İstanbul Süleymaniye Kütüphanesi

İTİEM – İstanbul Türk İslâm Eserleri Müzesi

İTSMK – İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi

İÜK – İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi

KBYEK – Konya Bölge Yazma Eserler Kütüphanesi

KIM – Kudüs Israel Museum

KLMMMI – Kudüs L.M. Mayer Memorial Institute

KMM – Konya Mevlânâ Müzesi

KNM – Kuwait National Museum

KREK – Kayseri Raşit Efendi Kütüphanesi

KVİHK – Kütahya Vahid Paşa İl Halk Kütüphanesi

LACMA – Los Angeles County Museum of Art

LBL – London British Library

MBSB – Munich Bayerische StaatsBibliothek

MİHK – Manisa İl Halk Kütüphanesi

MJRL – Manchester John Rylands Library

MS – Marburg Staatsbibliothek

KMMK – Kahire Mısır Milli Kütüphanesi

NBM – New York Brooklyn Museum

NCU – New York Columbia University

NML – New York Morgan Library

NMMA – New York Metropolitan Museum of Art

NPL – New York Public Library

NPUM – New Jersey Princeton University Museum

ö. Ölümü

VÖN – Vienna Österreichische Nationalbibliothek

PBLO Paris Bibliothèque des Langues Orientales

PBN – Paris Bibliothéque Nationale

PFL – Philadelphia Free Library

PRID – Providence Rhode Island School of Design, Museum of Art

RBR – Rabat Bibliotheque Royale

RRL – Rampur Raza Library

TROM – Toronto Royal Ontario Museum

TUA – Tashkent Uzbek Academy

UUL – Uppsala University Library

vd. – ve devamı

vr. – Varak

RESİM LİSTESİ

Resim 1- Cildin Dış Kapakları. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359).

Resim 2- Cildin İç Kapakları. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359).

Resim 3- Unvan Tezhibi. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.1b).

Resim 4- Unvan Tezhibi ve Çerçeve Biçiminde Halkârlar. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.1b, 2a).

Resim 5- Ketebe Kaydı. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.443a).

Resim 6- Sultan III.Selim'in (1789-1807) Mührü. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.1a).

Resim 7- Sultan III.Selim'in (1789-1807) Tuğra Şeklinde Mührü. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.1a).

Resim 8- Cildin Dış Kapakları. *Hümâyûnnâme* (LBL Add.15153).

Resim 9- Cildin İç Kapakları. *Hümâyûnnâme* (LBL Add.15153).

Resim 10, 11- Cildin Ön Yan Kâğıdı ve Cilde Bitişik Arka Yaprak. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153).

Resim 12- Unvan Tezhibi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153 Vr.1b).

Resim 13, 14- Koltuk Tezhipleri. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153 vr.137b, 178b).

Resim 15- Tezhipli Metin Altı Boşluğu. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr.73a).

Resim 16- Ketebe Kaydı. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr.443a).

Resim 17- Vr.1a'da Yer Alan ve Eserin Mekke Kadısı VeliyyüddînEfendi'nin Oğlu Muhammed Emîn'in Kitaplarından Olduğunu Gösteren Kayıt. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153).

Resim 18- Cildin Dış Kapakları. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843).

Resim 19- Cildin İç Kapakları. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843).

Resim 20- "N" ve "R" Damgalı Ön Yan Kâğıt, Aslan Damgalı Cilde Bitişik Arka Yaprak. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843). Ersoy, 1963, Şekil 22.

Resim 21- Unvan Tezhibi. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843).

Resim 22- Değişen Kâğıt Rengi ve Hat. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 106b-107a).

Resim 23- Sultan I.Abdülhamit'in (1774-1789) Tuğrası. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr.1a).

Resim 24- Sultan III.Mustafa'nın (1757-1774) Mührü. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr.1a).

Resim 25- Vr.497a'da Yer Alan Kayıtlar. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843).

Resim 26- Cildin Dış Kapakları. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.357).

Resim 27- Cildin İç Kapakları ve Ön Yan Kâğıdı. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.357).

Resim 28- Unvan Tezhibi. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.357, vr.1b).

Resim 29- Beyne's-Sütûr Tezhip. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.357, vr.1b-2a).

Resim 30- Ketebe Kaydı. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.357, vr.354a).

Resim 31- Vr.1a'da Yer Alan ve Eserin Mekke Kadısı VeliyyüddînEfendi'nin Oğlu Muhammed Emîn'in Kitaplarından Olduğunu Gösteren Kayıt. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.357).

Resim 32- Unvan Tezhibi. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.358, vr.1b).

Resim 33- Unvan Tezhibi. *Hümâyûnnâme* (İSK Ragıp Paşa 1221, vr.1b).

Resim 34- Unvan Tezhibi. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.365, vr.1b).

Resim 35- Unvan Tezhibi ve Çerçeve Biçimde Düzenlemiş Halkâr Bezeme. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.365, vr.1b, 2a).

Resim 36- Madalyon Tezhip. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.365, vr.1a).

Resim 37- Unvan Tezhibi. *Hümâyûnnâme* (İMK A.587, vr.1b).

Resim 38- Unvan Tezhibi. *Hümâyûnnâme* (İSK Hacı Selim Ağa 1006, vr.1b).

Resim 39- Unvan Tezhibi. *Hümâyûnnâme* (İTSMK B.184, vr.1b).

Resim 40- Unvan Tezhibi. *Hümâyûnnâme* (İAM No.196, vr.1b).

Resim 41- Unvan Tezhibi. *Hümâyûnnâme* (İAM No.198, vr.1b).

Resim 42- Unvan Tezhibi. *Hümâyûnnâme* (İÜK T.1571, vr.1b).

Resim 43- Unvan Tezhibi ve Çerçeve Biçimde Düzenlenmiş Halkâr Bezeme. *Hümâyûnnâme* (İÜK T.1571, vr.1b, 2a).

Resim 44- Unvan Tezhibi. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.845, vr.1b).

Resim 45- Unvan Tezhibi ve Çerçeve Biçimde Düzenlenmiş Halkâr Bezeme. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.845, vr.1b, 2a).

Resim 46- Unvan Tezhibi. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.846, vr.1a).

Resim 47- Unvan Tezhibi. *Hümâyûnnâme* (İTSMK A.2657, vr.1b).

Resim 48- Unvan Tezhibi. *Hümâyûnnâme* (İAM No.199, vr.1b).

Resim 49- Unvan Tezhibi. *Hümâyûnnâme* (İSK Nur-U Osmaniye 4368, vr.1b).

Resim 50- Unvan Tezhibi. *Hümâyûnnâme* (VÖN A.F. 102, vr.1b).

Resim 51- Unvan Tezhibi. *Hümâyûnnâme* (VÖN Mixt.228, vr.1b).

Resim 52- Unvan Tezhibi. *Hümâyûnnâme* (VÖN Mixt. 681, vr.1b).

Resim 53- Unvan Tezhibi. *Hümâyûnnâme* (VÖN A.F.65, vr.1b).

Resim 54- Unvan Tezhibi. *Hümâyûnnâme* (VÖN A.F.153, vr.1b).

Resim 55- İki Güvercin. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.33a).

Resim 56- Doğan ile Kuzgun. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.53a).

Resim57- Maymun ile Marangoz. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.58b). İnal, 1976, Resim I.

Resim 58- Şetrebe'nin Aslana Takdim Edilmesi. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.69b). İnal, 1976, Resim 2.

Resim 59- Olaylardan İbret Alan Padişah. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.79a).

Resim 60- Aldatan Tavşan. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.87a). İnal, 1976, Resim 3.

Resim 61- Kaplumbağa ve Akrep. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.92a). İnal, 1976, Resim 4.

Resim 62- Kurt, Karga ve Çakalın Deveye Karşı İttifakı. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.107a). İnal, 1976, Resim 5.

Resim 63- Geveze Kaplumbağa. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.110b). İnal, 1976, Resim 6.

Resim 64- Bahçıvan ile Ayı. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.123a).

Resim 65- Kendisine Kuyruk Ararken Kulağından Olan Eşek. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.129a). İnal, 1976, Resim 7.

Resim 66- İçi Aydınlık Zahid. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.143b).

Resim 67- Müzevir Kuşçu. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.163b). İnal, 1976, Resim 8.

Resim 68- Deveci ve Yılan. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.182a). İnal, 1976, Resim 9.

Resim 69- Hırslı Kedi. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.195b). İnal, 1976, Resim 10.

Resim 70- Karga, Fare, Güvercin ve Ceylan. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.201b). İnal, 1976, Resim 11.

Resim 71- Kedinin Hakemliği. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.222b). İnal, 1976, Resim 12.

Resim 72- Beş Hilekâr. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.226a). İnal, 1976, Resim 13.

Resim 73- Maymunlar Padişahının Fedakâr Veziri. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.240a).

Resim 74- Maymun ve Kaplumbağa. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, Vr.265a). İnal, 1976, Resim 14.

Resim 75- Tilki ile Eşek. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.273b).

Resim 76- Aceleci Zahid. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.281a). İnal, 1976, Resim 15.

Resim 77- Akıllı Fare. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.288b). İnal, 1976, Resim 16.

Resim 78- Vefasız Kadın. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.293a). İnal, 1976, Resim 17.

Resim 79- Fare ile Kurbağa. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.299b). İnal, 1976, Resim 18.

Resim 80- Bağdat Padişahı ve Sevgilisi. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.335b). İnal, 1976, Resim 19.

Resim 81- Hırslı Turna. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.364a).

Resim 82- Öğrenci Avcı. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.369b).

Resim 83- Zür-Rikâ Padişahı: Yemen Padişahının Av Sırasında Ceylan Postu Giymiş Yatan Bir Oduncuyu Gerçek Zannederek Vurması. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.396b).

Resim 84- Zür-Rikâ Padişahı: Cariyenin Boynundaki Benleri Silmeye Çalışan Kölenin Ansızın Uyanan Padişaha Yakalanması. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.399a).

Resim 85- Merih. *Acâ'ibü'l-Mahlûkât* (İTSMK H.408, vr.17b). Bağcı ve Diğerleri, 2006, Resim 206.

Resim 86- Şems. *Acâ'ibü'l-Mahlûkât* (İTSMK H.408, vr.18a). Bağcı ve Diğerleri, 2006, Resim 207.

Resim 87- Zühre. *Acâ'ibü'l-Mahlûkât* (İTSMK H.408, vr.17b). Bağcı ve Diğerleri, 2006, Resim 205.

Resim 88- Geveze Kaplumbağa. BMFA (14.554).

Resim 89- Geveze Kaplumbağa. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.110b). İnal, 1976, Resim 6.

Resim 90- Çin Hükümdarı Hümâyûn Fâl'ın Avlanması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add.15153, vr.13b).

Resim 91- Çin Hükümdarı Hümâyûn Fâl'ın Av Dönüşü Bir Dağda Konaklaması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153 vr.22b).

Resim 92- Doğu Tarafına Yönelen Dâbşelîm'in, Önünde Yaşlı Bir Adamın Oturduğu Bir Mağaraya Ulaşması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 24b).

Resim 93- İki Güvercin: Nevâzende ve Bâzende Adlı İki Güvercin Yuvalarında. *Hümâyûnnâme* (LBL Add.15153, vr. 30b).

Resim 94- İki Güvercin: Kendisini Avlamaya Niyetlenen Bir Şahin ve Kartal Mücadele Ederken Bâzende'nin Onları İzlemesi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 34a).

Resim 95- İki Güvercin: Bâzende'nin Bir Kuş Tuzağına Yakalanması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr.35a).

Resim 96- İki Güvercin: Ekin Tarlasında Bekçilik Yapan Bir Çocuk Tarafından Sapanla Vurulan Bâzende'nin Kuyuya Düşmesi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 36b).

Resim 97- Doğan Yavrusu: Karganın Doğan Yavrusunu Kendi Yuvasına Götürmesi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 38b).

Resim 98- Cılız Kedinin Sarayda Yemek Çalarken Okçular Tarafından Vurulması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 42b).

Resim 99- Doğan Yavrusu: Büyüyen Yavru Doğanın Bir Av Seferi Esnasında Bir Başka Doğana Üstün Gelmesi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 45b).

Resim 100- Kaplan Yavrusu. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 47b).

Resim 101- Dâbşelîm'in Beydepây'ı Ziyareti. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 51b).

Resim 102- Padişah ve İki Oğlu. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr.55a).

Resim 103- Padişah ve İki Oğlu: Şehzadelerin Savaşı. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr.57b-58a).

Resim 104- Doğan ile Kuzgun. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr.59b).

Resim 105- Müsrif Fare. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 61a).

Resim 106- Tüccar ve İki Oğlu: Bataklığa Saplanan Şetrebe Adlı Öküzün Sahibi Tarafından Kaderine Terk Edilmesi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 63b).

Resim 107- Maymun ve Marangoz. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 65a).

Resim 108- Sâlim ve Gânim Adlı İki Arkadaş. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 69a).

Resim 109- Gafil Tilki. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 74b).

Resim 110- İyi Kalpli Zahid: Padişahın Bir Zahide Hediye Ettiği Kaftanın Zahidin Bir Müridi Tarafından Çalınması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 78b).

Resim 111- İyi Kalpli Zahid: Zahidin Şehirde Kaldığı ve Ahlâk Dışı İlişkilerin Yaşandığı Evin Yaşlı Sahibesi, Cariyesi ve Cariyesini Ayarttığı İçin Yaşlı Kadının Öldürmek İstediği Genç Çocuk. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 79b).

Resim 112- İyi Kalpli Zahid: Cariyesinin Sevgilisini Öldürmek İsterken Yaşlı Kadının Kendi Canından Olması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 80b).

Resim 113- Serçelerin İntikamı. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 84b).

Resim 114- Karga ile Yılan. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 88b).

Resim 115- Aldanan Tavşan. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 91b).

Resim 116- Aldatan Tavşan. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 95b).

Resim 117- Kaplumbağa ve Akrep. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153,vr. 100a).

Resim 118- Şahin ile Horoz. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 107a).

Resim 119- Bülbül ve Bahçıvan. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 109a).

Resim 120- Hırslı Avcı. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 112b).

Resim 121- Kurt, Karga ve Çakalın Deveye Karşı İttifakı: Aslanın Bir Fil ile Mücadelesi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153,vr. 114a).

Resim 122- Kurt, Karga ve Çakalın Deveye Karşı İttifakı: Devenin Kurt, Karga ve Çakalın Saldırısına Maruz Kalması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 117a).

Resim 123- Geveze Kaplumbağa. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 120b).

Resim 124- Nasihat Kabul Etmeyen Kuş. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 126b).

Resim 125- Kurbağa ile Keler. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 129a).

Resim 126- Tizhuş ve Hazım Adlı İki Arkadaş. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 130b).

Resim 127- Bahçıvan. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 134b).

Resim 128- Mahrum Tilki: Çakalın Tilkiye, Tavukları Elde Etmesinin Mümkün Olmadığı, Elindeki Deri Parçası ile Yetinmesi Konusunda Nasihat Etmesi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 139b).

Resim 129- Mahrum Tilki: Çakalı Dinlemeyip Tavukların İçine Dalan Tilkinin Onları Elde Edemediği Gibi Daha Önce Bulduğu Deri Parçasını Bir Kargaya Kaptırması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 141a).

Resim 130- Rikabdar. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 146a).

Resim 131- Tüccar ve İki Oğlu: Suçu Anlaşılan Yani Şetrebe'nin Ölümünü Hazırlayan Kişi Olduğu Fark Edilen Dimne Aslanın ve Divanın Huzurunda. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 149a).

Resim 132- Yılanı Kamçı Sanan Kör. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 153b).

Resim 133- İçi Aydınlık Zahid. *Hümâyûnnâme* (LBL Add.15153, vr. 156a).

Resim 134- Tüccar ve İki Oğlu: Dimne Zindanda. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 162a).

Resim 135- Üç Hasetçi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 164b).

Resim 136- Cahil Doktor. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 170b).

Resim 137- Tüccar ve İki Oğlu: Dimne Divanın Huzurunda. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 172a).

Resim 138- Müzevir Kuşçu: Bey Karısı ile Birlikte. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 176a).

Resim 139- Müzevir Kuşçu: Beyin Karısına İftira Atan Doğancının Cezalandırılması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 177a).

Resim 140- Karga, Fare, Güvercin ve Ceylan: Matuka Adlı Güvercin ve Arkadaşlarının Tuzaktan Kurtulması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 182a).

Resim 141- Karga, Fare, Güvercin ve Ceylan: Zeyrek Adlı Farenin Tuzağı Kemirerek Güvercinleri Kurtarması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 185b).

Resim 142- Keklik ile Doğan. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153,vr. 189b).

Resim 143- Deveci ve Yılan: Devecinin Yangının Ortasında Kalmış Bir Yılanı Kurtarması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 192a).

Resim 144- Deveci ve Yılan: Deveci ve Yılanın Bir İneğe Danışması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 193b).

Resim 145- Deveci ve Yılan: Deveci ve Yılanın Bir Ağaca Danışması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 194a).

Resim 146- Deveci ve Yılan: Yılanın Sığabildiğini Tilkiye Kanıtlamak İçin Yeniden Torbaya Girmesi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 195b).

Resim 147- Karga, Fare, Güvercin ve Ceylan: Karga, Zeyrek Adlı Fare, Kaplumbağa ve Ceylanın Sohbeti. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 198b).

Resim 148- Hırslı Kurt. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 201a).

Resim 149- Hırslı Kedi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 208a).

Resim 150- Karga, Fare, Güvercin ve Ceylan: Zeyrek Adlı Farenin Ceylanı Halatı Kemirerek Kurtarması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 211b).

Resim 151- Karga, Fare, Güvercin ve Ceylan: Ceylanın Kaplumbağayı Kurtarmak İçin Avcıya Yaralı Numarası Yapması, Karganın ise Yaralı Ceylanın Gözünü Oyuyormuş Gibi Görünmesi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 213a).

Resim 152- Kargalar ve Baykuşlar: Baykuşların Kargalara Düzenlediği Gece Baskını. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 215a).

Resim 153- Keşmir Şahı ve Veziri. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 222a).

Resim 154- Bihruz Adlı Tavşan: Zinbadden Adasında Yaşayan ve Susuzluk Nedeniyle Tavşanların Bulundukları Bölgeye Göç Eden Fillerin Yanlışlıkla Tavşanları Ezmesi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 225b).

Resim 155- Bihruz Adlı Tavşan: Tavşanlar ve Fillerin Konuşması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 226b).

Resim 156- Bihruz Adlı Tavşan: Tavşanlar ve Fillerin Konuşması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 230a).

Resim 157- Kedinin Hakemliği: Yuvasını Terk Eden Kekliğin Evine Bir Dağ Kuşunun Yerleşmesi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 231a).

Resim 158- Kedinin Hakemliği: Kekliğin Geri Dönmesi Üzerine Yuvayı Paylaşamayan Keklik ve Dağ Kuşunun Bir Kedinin Hakemliğine Başvurması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 232a).

Resim 159- Kedinin Hakemliği: Kedinin Keklik ve Dağ Kuşuna Saldırması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 234a).

Resim 160- Beş Hilekâr. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 238a).

Resim 161- Kargalar ve Baykuşlar: Baykuşların Kargaları Ağaçlarındaki Yuvalarından Sürmesi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 239a).

Resim 162- Kargalar ve Baykuşlar: Bir Hain Olduğu Düşünülen Kargaların Beşinci Vezirinin Diğer Kargalar Tarafından Dövülerek Bir Ağaç Altına Atılması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 239b).

Resim 163- Maymunlar Padişahının Fedakâr Veziri: Maymunların Bolluk İçindeki Yaşantılarını Kıskanan Bir Ayının, Huzurlarını Kaçırmak İçin Onlarla Dövüşmesi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 242b).

Resim 164- Hırsız ve Şeytanın Muhalefetleri. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 244a).

Resim 165- Ahmak Koca. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 246b).

Resim 166- Hayırlı Hırsız. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 249b).

Resim 167- Maymunlar Padişahının Fedakâr Veziri: Ayılar Padişahı. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 250b).

Resim 168- Maymunlar Padişahının Fedakâr Veziri: Maymunlar Padişahı. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 251a).

Resim 169- Maymunlar Padişahının Fedakâr Veziri: Meymun Adlı Maymunlar Veziri Ayılar Padişahının Huzurunda. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 253a).

Resim 170- Maymunlar Padişahının Fedakâr Veziri: Meymun Tarafından Kandırılan Ayılar Padişahı ve Maiyetinin Çöle Doğru Yola Koyulması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 254b).

Resim 171- Maymunlar Padişahının Fedakâr Veziri: Ayıların Merdazmay Çölünde Helak Olması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 255b).

Resim 172- Kılık Değiştiren Fare: Karganın, Avladığı Fare Yavrusunu Gagasından Irmak Kenarında Oturan Zahidin Önüne Düşürmesi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 258a).

Resim 173- Kılık Değiştiren Fare: Zahidin, Kızını Evlenmesi İçin Güneşe Teklif Etmesi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 258b).

Resim 174- Kılık Değiştiren Fare: Zahidin, Kızını Evlenmesi İçin Buluta Teklif Etmesi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 259a).

Resim 175- Kılık Değiştiren Fare: Zahidin, Kızını Evlenmesi İçin Dağa Teklif Etmesi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153,vr. 259b).

Resim 176-177- Kılık Değiştiren Fare: Zahidin, Kızını Evlenmesi İçin Bir Fareye Teklif Etmesi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 260a).

Resim 178- Kargalar ve Baykuşlar: Baykuşların Kargalar Tarafından Mağarada Ateşe Verilmesi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 261a).

Resim 179- Sabırlı Yılan: Güçsüzlükten Avlanamaz Hale Gelen Yaşlı Bir Yılanın Sayısız Kurbağanın ve Bunların Padişahlarının Yaşadığı Bir Su Kenarına Gelerek İçinde Bulunduğu Durumu Kurbağalar Padişahına Anlatması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 263a).

Resim 180- Sabırlı Yılan: Kurbağalar Padişahının Yılanın Onu Sırtında Dolaştırması Karşılığında Yılana Yemesi İçin Günde İki Kurbağa Vermesi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 263b).

Resim 181- Serçe ve Yılan. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 266b).

Resim 182- Maymun ve Kaplumbağa: Yaşlanan Kardan Adlı Maymun Yerine Bir Başkasının Padişah Olması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 270a).

Resim 183- Maymun ve Kaplumbağa: Kardan'ın Ağaçtan Aşağıdaki Kaplumbağaya İncir Atması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 272a).

Resim 184- Maymun ve Kaplumbağa: Maymun ve Kaplumbağanın Sohbeti. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 272b).

Resim 185- Akılsız Dost, Akıllı Düşman: Akılsız Hırsız Bekçiye Yakalanırken Akıllı Hırsızın Kaçıp Saklanması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 274a).

Resim 186- Akılsız Dost, Akıllı Düşman: Akıllı Hırsızın Bir Padişahın Yatak Odasına Girmesi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr.275a).

Resim 187- Akılsız Dost, Akıllı Düşman: Akıllı Hırsızın, Padişahın Göğsündeki Karıncaları Kovalamak İçin Onu Bıçaklayacak Olan Maymuna Müdahale Etmesi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 275b).

Resim 188- Maymun ve Kaplumbağa: Kardan'ın Kaplumbağanın Sırtında Nehri Geçerek Kaplumbağanın Yaşadığı Adaya Doğru Yolculuğu. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 282a).

Resim 189- Tilki ve Eşek: Tilkinin Aslanla Konuşması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 286a).

Resim 190- Tilki ve Eşek: Tilkinin Eşeği Getirmek İçin Yolan Çıkışı. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 287a).

Resim 191- Tilki ve Eşek: Aslanın, Tilki Tarafından Kandırılarak Huzuruna Getirilen Eşeğe Saldırması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 288b).

Resim 192- Tilki ve Eşek: Aslanın Eşeği Öldürmesi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 290b).

Resim 193- Akıllı Fare: Kedinin Tuzağa Yakalanması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 297b).

Resim 194- Vefasız Kadın: İş Bulmak İçin Eşiyle Yola Koyulan Yaşlı Çiftçinin Genç ve Güzel Karısının Konakladıkları Yerde Genç ve Yakışıklı Bir Şehzadeye Rastlaması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 303b).

Resim 195- Vefasız Kadın: Kadının Şehzade ile Konakladıkları Yerde Bir Aslanın Saldırısına Uğraması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 306b).

Resim 196- Akıllı Fare: Farenin Tuzağı Kemirmesi Üzerine Kurtulan Kedinin Ağaca Çıkması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 309b).

Resim 197- Fare ile Kurbağa. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 312a).

Resim 198- İbn-i Meyden İsimli Padişah ve Papağanı Kabre: Şehzadenin Kabre İsimli Papağanın Yavrusunu Öldürmesi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 316a).

Resim 199- İbn-i Meyden İsimli Padişah ve Papağanı Kabre: Kabre'nin İntikam İçin Şehzadenin Gözlerini Oyması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr.317a).

Resim 200- Dânâdil Adlı Derviş ve Haramiler: Dânâdil İsimli Dervişin Kâbe'yi Ziyaret Yolunda Haramiler ile Karşılaşması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 319a).

Resim 201- Dânâdil Adlı Derviş ve Haramiler: Dânâdil'i Öldüren Haramilerin Yakalanması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 319b).

Resim 202- Mehisti ve Annesi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 321b).

Resim 203- Padişah ve Şarkıcısı. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 323b).

Resim 204- Karın Ağrısına Göz İlacı Veren Doktor. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 324b).

Resim 205- Padişah ve Veziri. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 325b).

Resim 206- Zahid ve Kurt. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 329b).

Resim 207- İbn-i Meyden İsimli Padişah ve Papağanı Kabre: Kabre'nin Saraydan Uçup Gitmesi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 332b).

Resim 208- Aslan ve Çakal: Ferise'nin Ününü Duyan Aslanın Onunla Tanışmak İçin Çakalı Huzuruna Çağırması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 337a).

Resim 209- Aslan ve Çakal: Aslan ve Ferise. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 338a).

Resim 210- Aslan ve Çakal: Ferise'nin Yuvasına Saklanan Etin Ortaya Çıkarılması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 343b).

Resim 211- Bağdat Padişahı ve Sevgilisi: Kâbe Yolculuğu Dönüşü Bağdat Sultanını Ziyaret Eden Çinli Şehzadenin Sultana Bir Cariye Sunması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 346a).

Resim 212- Bağdat Padişahı ve Sevgilisi: Sultanın Haremde Cariye Tarafından Eğlendirilmesi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 347b).

Resim 213- Bağdat Padişahı ve Sevgilisi: Sultanın Cariyeyi Dicle Nehrine Atması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 348b).

Resim 214- Kıskanç Hoca. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 353a).

Resim 215- Aslan ve Çakal: Aslanın, Annesi ile Huzurlarındaki Ferise'ye Verilecek Ceza Hakkında Konuşması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 354a).

Resim 216- Padişah ve Muhafızı. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 358a).

Resim 217- Zalim Aslan: Zalim Bir Aslanın Zulmünden Kaçan Karakulağın Bir Farenin Ağacın Köklerini Kemirirken Bir Yılan Tarafından Yakalanıp Yutulduğuna, Yılanın ise Bir Kirpi Tarafından Öldürüldüğüne Şahit Olması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 363b).

Resim 218- Zalim Aslan: Karakulağın Kirpiyi Yiyen Tilkinin Bir Köpek Tarafından, Köpeğin Bir Kaplan Tarafından, Kaplanın Bir Avcı Tarafından, Avcının Bir Atlı Tarafından Öldürüldüğüne, Atlının ise Attan Düşerek Can Verdiğine Şahit Olması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 364a).

Resim 219- Zalim Aslan: Karakulağın Zalim Aslanın Bir Ceylanın Yavrularını Öldürmesine Şahit Olması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 366b).

Resim 220- Zalim Aslan: Bir Avcının Zalim Aslanın Yavrularını Öldürmesi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 367a).

Resim 221- Zalim Oduncu. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 369a).

Resim 222- Maymun ve Yaban Domuzu. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr.372a).

Resim 223- Heveskâr Frenk. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 374b).

Resim 224- Hırslı Turna. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 376b).

Resim 225- İki Karılı Adam: İki Karılı Bir Adamın Siyah Sakallarının Adam Genç Karısına Daha Yaşlı Görünsün Diye Yaşlı Karısı Tarafından O Uyurken Yolunması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 377b).

Resim 226- İki Karılı Adam: İki Karılı Bir Adamın Beyaz Sakallarının Adam Daha Genç Görünüp Yaşlı Karısına Yüz Vermesin Diye Genç Karısı Tarafından O Uyurken Yolunması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 378a).

Resim 227- Öğrenci Avcı: Avcının, Kurduğu Tuzağa Yakalanmak Üzere Olan Üç Kuşu Ürkütmemeleri İçin Oradan Yüksek Sesle Tartışarak Geçen İki Medrese Öğrencisine Susmaları İçin Ricada Bulunması, Öğrencilerin Bunun Karşılığında Avdan Pay İstemesi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 380b).

Resim 228- Öğrenci Avcı: Avcının Yakaladığı Acayip Balığı Padişaha Sunması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 382a).

Resim 229- Taklitçi Karga. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 384a).

Resim 230- Hint Padişahı Heylar: Hint Padişahı Heylar, Karısı İranduht, Şehzadeleri ve Maiyeti. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 387b).

Resim 231- Hint Padişahı Heylar: Heylar'ın Son Derece Düşkün Olduğu Üç Fili, İki Devesi ve Atı. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 388a).

Resim 232- Hint Padişahı Heylar: Heylar'ın Rüyası. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 390b).

Resim 233- Hint Padişahı Heylar: Heylar'ın Rüyası. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr.391a).

Resim 234- Hz. Süleyman ve Balıkçıl. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 394a).

Resim 235- Hint Padişahı Heylar: İranduht'un Vezir Bilar ile Konuşması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr.398a).

Resim 236- Hint Padişahı Heylar: İranduht'un Heylar'a Brahmanlar'ın Rüyasını Yanlış Yorumlayarak Padişahın Değer Verdiği Her Şeyi Yok Etmeye Çalıştıklarını Anlatması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 399a).

Resim 237- Hint Padişahı Heylar: Heylar'ın Filozof Karidun'u Rüyasını Yorumlatmak İçin Ziyareti. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 402a).

Resim 238- Hint Padişahı Heylar: Karidun'un Rüya Yorumunda Söylediği Gibi Yedi İklimden Elçilerin Hediyelerle Saraya Gelişi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 403b, 404a).

Resim 239- Hint Padişahı Heylar: Kendisine, Gelen Hediyeler Arasından Bir Taç Seçen İranduht'un Padişah Heylar'ın Bu Tacın Cariyesi Bezm-i Efruz'a Daha Çok Yakışacağını Söylemesi Üzerine Elindeki Altın Tabakta Bulunan Pelteyi Padişahın Başına Dökmesi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr.406a).

Resim 240- Zür-Rikâ Padişahı: Yemen Padişahının Av Sırasında Ceylan Postu Giymiş Yatan Bir Oduncuyu Gerçek Zannederek Vurması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr.407b).

Resim 241- Zür-Rikâ Padişahı: Yemen Padişahının Kölesinin, Padişahı Zehirlemek İçin Saray Berberi Tarafından Cariyesinin Boynuna Zehirli Ben Çizilmesine Şahit Olması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr.409b).

Resim 242- Zür-Rikâ Padişahı: Cariyenin Boynundaki Benleri Silmeye Çalışan Kölenin Ansızın Uyanan Padişaha Yakalanması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr.410a).

Resim 243- Zür-Rikâ Padişahı: Saray Berberine Padişahı Öldürmek İçin Hazırladığı Zehrin İçirilmesi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr.410b).

Resim 244- Pişman Güvercin. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 412a).

Resim 245- Hint Padişahı Heylar: İranduht'un Ölümle Cezalandırılmasını İsteyen Heylar'ın Bir Süre Sonra Pişman Olması, Bu Sırada Karısının Ölmediğini ve Veziri Tarafından Saklandığını Öğrenerek Sevinmesi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 415b).

Resim 246- Padişah, Kuyumcu ve Seyyah: Halep Padişahı ve Kızı. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 418b).

Resim 247- Şehzade ve Ayakkabıcı: Bir Padişah Yeni Doğan Oğlu ile Birlikte. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 421a).

Resim 248- Şehzade ve Ayakkabıcı: Beş Yaşına Gelen Şehzadenin Bir Ayakkabıcı Tarafından Kaçırılması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 423b).

Resim 249- Şehzade ve Ayakkabıcı: Bir Tüccara Köle Olarak Satılan Ancak Tüccar Tarafından Padişaha Hediye Edilen Şehzadenin Bir Yanlış Anlaşılma Sonucunda Ölüme Mahkûm Edilmesi, Fakat Tam İdam Edileceği Sırada Padişahın Onun Omzundaki Beni Görerek Oğlu Olduğunu Anlaması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 426a).

Resim 250- Padişah, Kuyumcu ve Seyyah: Halep Padişahının Kızına Yapılacak Taç İçin İhtiyaç Duyulan Büyük ve Değerli Taşlara Sahip Olan Tüccarın Kızına Taşları Vermesi İçin İşkence Edilmesi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 427b).

Resim 251- Padişah, Kuyumcu ve Seyyah: Seyyahın Bir Çukura Düşen Kaplan, Maymun, Yılan ve Kuyumcuyu Kurtarması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 428b).

Resim 252- Padişah, Kuyumcu ve Seyyah: Hırsızların Saldırısına Uğrayan Seyyahın Maymun Tarafından Kurtarılması ve Maymunun Seyyahın Çalınan Mallarını Bulması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 430a).

Resim 253- Bir Karganın Kabil'e Kardeşini Nasıl Gömeceğini Öğretmesi. *Kısasü'l-Enbiyâ* (DCBL Ms. Pers. 231). Milstein ve Diğerleri, 1999, Resim VI.

Resim 254- Hz. İbrahim'in Oğlunu Kurban Etmesi. *Kısasü'l-Enbiyâ* (NPL Spencer, Pers Ms. 46). Milstein ve Diğerleri, 1999, Resim XV.

Resim 255- Hz. Hatice'nin Hz. Muhammed'e Teklifi. *Kısasü'l-Enbiyâ* (PBN Pers 54). Milstein ve Diğerleri, 1999, Resim XXI.

Resim 256- Hz. İbrahim ve İsmail'in Kabe'nin İnşasından Sonra Dua Etmesi. *Kısasü'l-Enbiyâ* (Npl Spencer Pers. Ms. 1). Milstein ve Diğerleri, 1999, Resim VIII.

Resim 257- Hz. Yusuf'u Gören Mısırlı Kadınların Meyve Soyarken Ellerini Kesmeleri. *Kısasü'l-Enbiyâ* (NPL Spencer, Pers Ms.46). Milstein ve Diğerleri, 1999, Resim XLVI.

Resim 258- Hasan Basri Bir Çocuk, Bir Kadın, Bir Sarhoş ve Bir Eşcinsel ile Birlikte. *Tezkiretü'l-Evliya* (İTİEM 1966, vr.19a).

Resim 259- Bayezid Bistami'nin Yolda Kuru Bir İnsan Kafası Bulması. *Tezkiretü'l-Evliya* (İTİEM 1966, vr.76a).

Resim 260- Hatem Asamm'ın Meclisinde Vaaz Vermesi. *Tezkiretü'l-Evliya* (İTİEM 1966, vr.143a).

Resim 261- Ebu Hamza, Rakkâm, Şiblî, Ebu Hüseyn Nuri ve Cüneyd'in Halifenin Önünde İdam Edilmeyi Beklemesi. *Tezkiretü'l-Evliya* (İTİEM 1966, vr.222a).

Resim 262- Zerdüşt Lideri Hediyelerle Padişahın Huzurunda. *Acâibü'l-Mahlûkât* (İTİEM 2013, vr.82b).

Resim 263- Belkıs ve Börk Giymiş Kadınlar. *Acâibü'l-Mahlûkât* (İTİEM 2013, vr.109a).

Resim 264- Mağarada Köle ve Kadın. *Acâibü'l-Mahlûkât* (İTİEM 2013, vr.64a).

Resim 265- *Kısasü'l-Enbiyâ* (BSB Ms. Diez A Fol.3). Milstein ve Diğerleri, 1999, Resim I.

Resim 266- *Kısasü'l-Enbiyâ* (İTSMK B.249). Milstein ve Diğerleri, 1999, Resim XXIV.

Resim 267- *Tezkiretü'l-Evliya* (İTİEM 1966, vr.3b-4a).

Resim 268- *Acâibü'l-Mahlûkât* (İTİEM 2013, vr. 2b-3a).

Resim 269- *Acâibü'l-Mahlûkât* (İTİEM 2013, vr.3b).

Resim 270- *Şecâatnâme* (İÜK T.6043, vr.10b).

Resim 271- *Şecâatnâme* (İÜK T.6043, vr.9b-10a).

Resim 272- *Gence Fethi Tarihi* (İTSMK R.1296, vr.1b).

Resim 273- İskender'in Dara'nın Elçisini Kabulü. Detay. *Şecâatnâme* (İÜK T.6043, vr.221a).

Resim 274, 275- Keşmir Şahı ve Veziri, Beş Hilekar. Detay. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 222a, 283a).

Resim 276- Hint Padişahı Heylar. Detay. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 387b).

Resim 277- İskender'in Dara'nın Elçisini Kabulü. *Şecâatnâme* (İÜK T.6043, vr.221a).

Resim 278- Kediler ve Papağanlar. *Şecâatnâme* (İÜK T.6043, vr. 49b).

Resim 279- İki Kızgın Devenin Denizde, Bir Buz Parçası Üzerinde Bir Hafta Kalmaları. *Şecâatnâme* (İÜK T.6043, vr. 198a).

Resim 280- Kurt, Karga ve Çakalın Deveye Karşı İttifakı. Detay. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr.117a).

Resim 281- Tilki ve Eşek. *Şecâatnâme* (İÜK T.6043, vr. 201b).

Resim 282- Kurt, Karga ve Çakalın Deveye Karşı İttifakı. Detay. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr.117a).

Resim 283- Müzevir Kuşçu. Detay. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr.176a).

Resim 284- Müzevir Kuşçu. Detay. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr.176a).

Resim 285- Veli Can İmzalı Peri Resmi. *Albüm* (İTSMK H.2162, vr. 8b). Tanındı, 1991, Resim 5.

Resim 286- Veli Can İmzalı Peri Resmi. *Albüm* (İTSMK H.2162, vr. 10b). Tanındı, 1991, Resim 6.

Resim 287- Ahmak Koca. Detay. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr.246b).

Resim 288- Hayırlı Hırsız. Detay. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr.249b).

Resim 289- Vefasız Kadın. Detay. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr.303b).

Resim 290- Dâbşelîm'in Meclisi. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 22a).

Resim 291- İki Güvercin. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, Vr. 29a).

Resim 292- Doğan Yavrusu. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 34b).

Resim 293- Hırslı Kedi. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 38a).

Resim 294- Kılıç Çeken. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 41a).

Resim 295- Kaplan Yavrusu. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 44b).

Resim 296- Dâbşelîm'in Beydepây'ı Ziyareti. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 48a).

Resim 297- Padişah ve İki Oğlu. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 51a).

Resim 298- Doğan ile Kuzgun. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 54b).

Resim 299- Müsrif Fare. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 56a).

Resim 300- Sâlim ve Gânim Adlı İki Arkadaş. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 61b).

Resim 301- Gafil Tilki. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 68a).

Resim 302- İyi Kalpli Zahid. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 72a).

Resim 303- Aldanan Tavşan. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 84a).

Resim 304- Üç Balık. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 90b).

Resim 305- Kaplumbağa ve Akrep. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 92b).

Resim 306- Şahin ile Horoz. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 100a).

Resim 307- Bülbül ve Bahçıvan. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 102a).

Resim 308- Hırslı Avcı. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 105a).

Resim 309- Tizhuş ve Hazım Adlı İki Arkadaş: Tizhuş ve Hazım'ın Buldukları ve Bir Ağacın Dibine Gömdükleri Dinarları Almak İçin Gelmeleri. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 118b).

Resim 310- Kurbağa ile Keler. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 120a).

Resim 311- Tizhuş ve Hazım Adlı İki Arkadaş: Tizhuş'un Bir Ağaç Gövdesine Sakladığı Babasının Kadı Tarafından Yakalanması. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 121b).

Resim 312- Bahçıvan. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 125a).

Resim 313- Mahrum Tilki. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 130a).

Resim 314- Rikabdar. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 136b).

Resim 315- Dünya Sevgisine Kapılan Zahid. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 141a).

Resim 316- İçi Aydınlık Zahid. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 146a).

Resim 317- Aşırı Aşk. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 151a).

Resim 318- Üç Hasetçi: Yolda Bir Kese Altın Bulan Üç Hasetçinin Avlanmak Niyetiyle Sahraya Giden Padişah ile Tesadüfen Karşılaşmaları. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 155a).

Resim 319- Üç Hasetçi: Üç Hasetçinin Cezalandırılması. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 156b).

Resim 320- Cahil Doktor: Padişahın Kızının Zifaf Ziyafeti. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 162a).

Resim 321- Cahil Doktor: Cahil Doktorun Yanlış İlaç Vererek Padişahın Kızını Öldürmesi. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 163b).

Resim 322- Müzevir Kuşçu. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 170a).

Resim 323- Karga, Fare, Güvercin ve Ceylan: Avcı Bir Ağacın Dibine Tuzak Kurup Üzerine Tane Serperken Karganın Onu İzlemesi. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 176a).

Resim 324- Keklik ile Doğan. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 182b).

Resim 325- Deveci ve Yılan. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 187b).

Resim 326- Karga, Fare, Güvercin ve Ceylan: Karga, Zeyrek Adlı Fare, Kaplumbağa ve Ceylanın Sohbeti. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 194b).

Resim 327- Karga, Fare, Güvercin ve Ceylan: Karga, Zeyrek Adlı Fare, Kaplumbağa ve Ceylanın Sohbeti. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 194b).

Resim 328- Kabuksuz Susamı Kabuklusu ile Değiştiren Kadın. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 199b).

Resim 329- Karga, Fare, Güvercin ve Ceylan: Karga ve Zeyrek Adlı Fare Sohbet Ederken Ceylanın Bir Köşede Ayakları Bağlı Yatması. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 210a).

Resim 330- Kargalar ve Baykuşlar: Kargalar Yuvalarında. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 214b).

Resim 331- Kargalarla Baykuşların Eski Düşmanlığı. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 225b).

Resim 332- Bihruz Adlı Tavşan: Tavşanlar Durumu Anlatmak İçin Padişahlarının Huzurunda. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 229a).

Resim 333- Bihruz Adlı Tavşan: Bihruz Adlı Tavşanın Filler Padişahının Huzuruna Giderek Ona Ay'ın Sudaki Yansımasını Göstermesi. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 230a).

Resim 334- Hayırlı Hırsız: Çirkin Bezirganın Kendisini İstemeyen Güzel Karısına Yaklaşmaya Çalışması. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 244a).

Resim 335- Hayırlı Hırsız: Eve Hırsız Girdiğini Gören Güzel Kadının Korkudan Kocasına Sarılması. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 245b).

Resim 336- Maymunlar Padişahının Fedakâr Veziri: Ayılarla Maymunların Savaşı. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 252a).

Resim 337- Maymunlar Padişahının Fedakâr Veziri: Meymun Adlı Maymunlar Veziri Ayılar Padişahının Huzurunda. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 253b).

Resim 338- Kargalar ve Baykuşlar: Baykuşların İçine Bir Casus Olarak Sızan Kargaların Beşinci Vezirinin Baykuşlar Padişahı Şehabenk ve Onun Vezirleri ile Sohbeti. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 260a).

Resim 339- Kılık Değiştiren Fare. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 261b).

Resim 340- Kargalar ve Baykuşlar: Baykuşların Kargalar Tarafından Mağarada Ateşe Verilmesi. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 264a).

Resim 341- Sabırlı Yılan. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 268b).

Resim 342- Serçe ve Yılan. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 271a).

Resim 343- Akılsız Dost, Akıllı Düşman. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 281a).

Resim 344- Maymun ve Kaplumbağa: Kaplumbağanın Maymunu Yaşadığı Adaya Götürmek İçin İkna Etmeye Çalışması. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 287a).

Resim 345- Maymun ve Kaplumbağa: Kardan Adlı Maymunun Kaplumbağanın Sırtında Nehri Geçerek Kaplumbağanın Yaşadığı Adaya Doğru Yolculuğu. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 288b).

Resim 346- Tilki ve Eşek. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 297a).

Resim 347- Saf Derviş. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 306a).

Resim 348- Akıllı Fare: Kedinin Tuzağa Yakalanması. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 313a).

Resim 349- Akıllı Fare: Farenin Tuzağa Kemirmesi Üzerine Kurtulan Kedinin Ağaca Çıkması. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 327a).

Resim 350- İbn-i Medyen ve Kabre. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 333b).

Resim 351- Dânâdil ve Haramiler: Dânâdil İsimli Dervişin Kabe'yi Ziyaret Yolunda Haramiler ile Karşılaşması. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 337b).

Resim 352- Dânâdil ve Haramiler: Dânâdil'i Öldüren Haramilerin Yakalanması. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr.339a).

Resim 353- Mehisti ve Annesi. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 341b).

Resim 354- Zahid ve Kurt. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 329b).

Resim 355- Arap ve Çörekçi. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr.353a).

Resim 356- Aslan ve Çakal: Ferise Adlı Bilge Çakal Hemcinsleri ile Bir Arada *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 359a).

Resim 357- Hırslı Sinekler. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 363b).

Resim 358- Aslan ve Çakal: Aslanın Orman Ahalisiyle, Kuşluk Vakti Yemeği Olan Eti Çalmakla Suçlanan Ferise Hakkında Konuşması. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 368a).

Resim 359- Bağdat Sultanı ve Sevgilisi. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 370b).

Resim 360- Kıskanç Hoca. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 377b).

Resim 361- Padişah ve Muhafızı. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 386b).

Resim 362- Zalim Aslan. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 393a).

Resim 363- Zalim Oduncu. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr.399a).

Resim 364- Maymun ve Yaban Domuzu. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 402b).

Resim 365- Heveskâr Frenk. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 407a).

Resim 366- Hırslı Turna. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 409b).

Resim 367- İki Karılı Adam. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 411b).

Resim 368- Öğrenci Avcı. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 414b).

Resim 369- Taklitçi Karga. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 418b).

Resim 370- Hint Padişahı Heylar: Heylar'ın Rüyası *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 425b).

Resim 371- Hint Padişahı Heylar: Karidun'un Rüyayı Yorumlaması. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr.440b).

Resim 372- Zür-Rikâ Padişahı. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 445b).

Resim 373- Pişman Güvercin. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 450b).

Resim 374- Şehzade ve Ayakkabıcı. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 466b).

Resim 375- Padişah, Kuyumcu ve Seyyah. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 473a).

Resim 376- Tevekkül Eden Padişah Oğlu. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 479a).

Resim 377- İçki Meclisi. *Beng-u Bâde* (Dsl Eb.362, Vr.25a.). Bağcı ve Diğerleri, 2006, s.249.

Resim 378- Peygamber Ölümünden Önce. *Hadikatü's-Süedâ* (NYBM No.70.143, vr.73a). Milstein, 1990, Resim 22.

Resim 379- Yahya b. Halid Bermaki'nin Meclisi. *Câmîü's-Siyer* (İTSMK H.1230, vr.33a). Milstein, 1990, Resim XIV.

Resim 380- Eşkıya ve Bir Sufi Şeyhi. *Câmîü's-Siyer* (İTSMK H.1230, vr.107b). Milstein, 1990, Resim XVI.

Resim 381- Mevlânâ'nın Babası Sultanü'l Ulema'nın Konya'da Şehir Mezarlığı Yakınında Bir Hutbe Vermesi. *Sevâkıb-ı Menâkıb* (İTSMK R.1479, vr. 14b). Ünver, 2006, s.9.

Resim 382- Hayırlı Hırsız, Detay. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 245b).

Resim 383- Mevlânâ'nın Babası Sultanü'l Ulema'nın Konya'da Şehir Mezarlığı Yakınında Bir Hutbe Vermesi, Detay. *Sevâkıb-ı Menâkıb* (İTSMK R.1479, vr. 14b). Ünver, 2006, s.9.

Resim 384- Serçe ve Yılan, Detay. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr.271a)

Resim 385- Mevlânâ'nın Babası Sultanü'l Ulema'nın Konya'da Şehir Mezarlığı Yakınında Bir Hutbe Vermesi, Detay. *Sevâkıb-ı Menâkıb* (İTSMK R.1479, vr. 14b). Ünver, 2006, s.9.

Resim 386- Mevlânâ'nın Babası Sultanü'l Ulema'nın Konya'da Şehir Mezarlığı Yakınında Bir Hutbe Vermesi. Detay. *Sevâkıb-ı Menâkıb* (İTSMK R.1479, vr. 14b). Ünver, 2006, s.9.

Resim 387- Dâbşelîm'in Beydepay'ı Ziyareti. Detay. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 48a).

Resim 388- Mevlânâ'nın Babası Sultanü'l Ulema'nın Konya'da Şehir Mezarlığı Yakınında Bir Hutbe Vermesi, Detay. *Sevâkıb-ı Menâkıb* (İTSMK R.1479, vr. 14b). Ünver, 2006, s.9.

Resim 389- Tizhuş ve Hazım Adlı İki Arkadaş. Detay. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 121b).

Resim 390- Mevlânâ'nın Babası Sultanü'l Ulema'nın Konya'da Şehir Mezarlığı Yakınında Bir Hutbe Vermesi, Detay. *Sevâkıb-ı Menâkıb* (İTSMK R.1479, vr. 14b). Ünver, 2006, s.9.

Resim 391- Tizhuş ve Hazım Adlı İki Arkadaş. Detay. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 121b).

Resim 392- Mevlânâ'nın Babası Sultanü'l Ulema'nın Konya'da Şehir Mezarlığı Yakınında Bir Hutbe Vermesi, Detay. *Sevâkıb-ı Menâkıb* (İTSMK R.1479, vr. 14b). Ünver, 2006, s.9.

Resim 393- Hayırlı Hırsız, Detay. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 244a).

Resim 394- Mevlânâ'nın Babası Sultanü'l Ulema'nın Konya'da Şehir Mezarlığı Yakınında Bir Hutbe Vermesi, Detay. *Sevâkıb-ı Menâkıb* (İTSMK R.1479, vr. 14b). Ünver, 2006, s.9.

Resim 395- Dânâdil ve Haramiler, Detay. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr.339a).

Resim 396- Mevlânâ ve Su Canavarı. *Sevâkıb-ı Menâkıb* (İTSMK R.1479, vr. 114a). Ünver, 2006, s.25.

Resim 397- Mevlânâ ve Su Canavarı, Detay. *Sevâkıb-ı Menâkıb* (İTSMK R.1479, vr. 114a). Ünver, 2006, S.25.

Resim 398- Kardan Adlı Maymunun Kaplumbağanın Sırtında Nehri Geçerek Kaplumbağanın Yaşadığı Adaya Doğru Yolculuğu, Detay. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 288b).

Resim 399- Mevlânâ ve Su Canavarı, Detay. *Sevâkıb-ı Menâkıb* (İTSMK R.1479, vr. 114a). Ünver, 2006, s.25.

Resim 400- Akıllı Fare, Detay. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 313a).

Resim 401- Mevlana ve Su Canavarı, Detay. *Sevâkıb-ı Menâkıb* (İTSMK R.1479, vr. 114a). Ünver, 2006, s.25.

Resim 402- Akıllı Fare, Detay. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 313a).

Resim 403- El Hallac'ın İdamı. *Sevâkıb-ı Menâkıb* (NML M.466, vr. 20b). Milstein, 1990, Resim 4.

Resim 404- El Hallac'ın İdamı, Detay. *Sevâkıb-ı Menâkıb* (NML M.466, vr. 20b). Milstein, 1990, Resim 4.

Resim 405- Üç Hasetçinin Cezalandırılması, Detay. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 156b).

Resim 406- El Hallac'ın İdamı, Detay. *Sevâkıb-ı Menâkıb* (NML M.466, vr.20b). Milstein, 1990, Resim 4.

Resim 407- Kaplumbağa ve Akrep. Detay. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 92b).

Resim 408- El Hallac'ın İdamı, Detay. *Sevâkıb-ı Menâkıb* (NML M.466, vr.20b). Milstein, 1990, Resim 4.

Resim 409- Kılıç Çeken, Detay. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 41a).

Resim 410- Şit Peygamber. *Sevâkıb-ı Menâkıb* (NML M.466, vr. 109b). Milstein, 1990, Resim 5.

Resim 411- Şit Peygamber. Detay. *Sevâkıb-ı Menâkıb* (NML M.466, vr.109b). Milstein, 1990, Resim 5.

Resim 412- Kılıç Çeken, Detay. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 41a).

Resim 413- Şit Peygamber. Detay. *Sevâkıb-ı Menâkıb* (NML M.466, vr. 109b). Milstein, 1990, Resim 5.

Resim 414- Karga, Fare, Güvercin ve Ceylan. Detay. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 176a).

Resim 415- Şahin ile Horoz, Detay. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 100a).

Resim 416- Mevlânâ ve Bir Kadının Tartışması. *Sevâkıb-ı Menâkıb* (NML M.466, vr. 140b). Milstein, 1990, Resim 6.

Resim 417- Mevlânâ ve Bir Kadının Tartışması, Detay. *Sevâkıb-ı Menâkıb* (NML M.466, vr. 140b). Milstein, 1990, Resim 6.

Resim 418- Tizhuş'un Bir Ağaç Gövdesine Sakladığı Babasının Kadı Tarafından Yakalanması, Detay. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 121b).

Resim 419- Mevlânâ ve Bir Kadının Tartışması, Detay. *Sevâkıb-ı Menâkıb* (NML M.466, vr. 140b). Milstein, 1990, Resim 6.

Resim 420- Farenin Tuzağa Kemirmesi Üzerine Kurtulan Kedinin Ağaca Çıkması, Detay. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 327a).

Resim 421- Mevlânâ ve Bir Kadının Tartışması, Detay. *Sevâkıb-ı Menâkıb* (NML M.466, vr. 140b). Milstein, 1990, Resim 6.

Resim 422- Kılık Değiştiren Fare, Detay. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 261b).

Resim 423- İskender'in Ölümü. *Şehnâme-i Firdevsî* (İTSMK H.1486). Çağman ve Tanındı, 1979, Resim 60.

Resim 424- İskender'in Ölümü, Detay. *Şehnâme-i Firdevsî* (İTSMK H.1486). Çağman ve Tanındı, 1979, Resim 60.

Resim 425- Aldanan Tavşan, Detay. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 84a).

Resim 426- Kargalar ve Baykuşlar, Detay. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 214b).

Resim 427- İskender'in Ölümü, Detay. *Şehnâme-i Firdevsî* (İTSMK H.1486).Çağman ve Tanındı, 1979, Resim 60.

Resim 428- Bülbül ve Bahçıvan, Detay. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 102a).

Resim 429- İki Güvercin. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.357, vr.25a).

Resim 430- Aldanan Tavşan. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.357, vr.63b).

Resim 431- Müzevir Kuşçu. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.357, vr.122b).

Resim 432- Karga, Fare, Güvercin ve Ceylan: Matuka Adlı Güvercin ve Arkadaşlarının Tuzağa Yakalanması. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.357, vr.127b).

Resim 433- Karga, Fare, Güvercin ve Ceylan: Karga, Zeyrek Adlı Fare, Kaplumbağa ve Ceylanın Sohbeti. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.357, vr.141b).

Resim 434- Hırslı Kurt. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.357, vr.143b).

Resim 435- Kedinin Hakemliği. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.357, vr.169b).

Resim 436- Tilki ve Eşek. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.357, vr.214a).

Resim 437- Akıllı Fare. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.357, vr.224b).

Resim 438- Aslan ile Çakal. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.357, vr.257a).

Resim 439- Müzevir Kuşçu. Detay. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.357, vr.122b).

Resim 440- Dâbşelîm'in Meclisi. Detay. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr.22a).

Resim 441- Müzevir Kuşçu. Detay. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.357, vr.122b).

Resim 442- Dâbşelîm'in Meclisi. Detay. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr.22a).

Resim 443- Müzevir Kuşçu. Detay. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.357, vr.122b).

Resim 444- Dâbşelîm'in Meclisi. Detay. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr.22a).

Resim 445- Padişah ve İki Oğlu. Detay. *Hümayunnname* (İTSMK R.843, vr.51a).

Resim 446- Müzevir Kuşçu. Detay. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.357, vr.122b).

Resim 447- Müzevir Kuşçu. Detay. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.357, vr.122b).

Resim 448- Pişman Güvercin. Detay. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr.450b).

Resim 449- Karga, Fare, Güvercin ve Ceylan. Detay. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.357, vr.127b).

Resim 450- Doğan Yavrusu. Detay. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr.34b).

Resim 451- Tilki ve Eşek. Detay. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.357, vr.214a).

Resim 452- Heveskâr Avrupalı. Detay. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr.407a).

Resim 453- Akıllı Fare. Detay. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.357, vr.224b).

Resim 454- Müzevir Kuşçu. Detay. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.357, vr.122b).

Resim 455- Karga, Fare, Güvercin ve Ceylan. Detay. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.357, vr.127b).

Resim 456- Kedinin Hakemliği. Detay. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.357, vr.169b).

Resim 457- Karga, Fare, Güvercin ve Ceylan. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.357, vr.127b).

Resim 458- Müzevir Kuşçu. Detay. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.357, vr.122b).

Resim 459- Kılıç Çeken. Detay. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr.41a).

Resim 460- Müzevir Kuşçu. Detay. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.357, vr.122b

Resim 461- Kılıç Çeken. Detay. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr.41a).

Resim 462- Geveze Kaplumbağa (BMFA 14.554).

Resim 463- Kargalarla Baykuşların Eski Düşmanlığı (BMFA 14.555).

Resim 464- Tizhuş ve Hazım Adlı İki Arkadaş (BMFA 14.556).

Resim 465, 466- Köpek ve Kemik, Titos Kuşları ve Deniz (BMFA 14.557) (BMFA 14.558)

Resim 467- İki Güvercin: Nevâzende ve Bâzende Yuvalarında. *Hümâyûnnâme* (LBL Add.15153, vr.30b).

Resim 468- İki Güvercin: Nevâzende ve Bâzende Yuvalarında. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr.29a).

Resim 469- İki Güvercin: Bâzende'nin Bir Kuş Tuzağına Yakalanması. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.33a).

Resim 470- İki Güvercin: Bâzende'nin Bir Kuş Tuzağına Yakalanması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add.15153, vr.35a).

Resim 471- İki Güvercin: Bâzende'nin Bir Kuş Tuzağına Yakalanması. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.357, vr.25a).

Resim 472- Kaplan Yavrusu. *Hümâyûnnâme* (LBL Add.15153, vr.47b).

Resim 473- Kaplan Yavrusu. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr.44b).

Resim 474- Dabşelim'in Beydepay'ı Ziyareti. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 51b).

Resim 475- Dabşelim'in Beydepay'ı Ziyareti. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 48a).

Resim 476- Padişah ve İki Oğlu. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr.55a).

Resim 477- Padişah ve İki Oğlu. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 51a).

Resim 478- Doğan ile Kuzgun. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.53a).

Resim 479- Doğan ile Kuzgun. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr.59b).

Resim 480- Doğan ile Kuzgun. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 54b).

Resim 481- Maymun ile Marangoz. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.58b). İnal, 1976, Resim I.

Resim 482- Maymun ve Marangoz. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 65a).

Resim 483- Gafil Tilki. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 74b).

Resim 484- Gafil Tilki. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 68a).

Resim 485- Aldanan Tavşan. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 91b).

Resim 486- Aldanan Tavşan. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.357, vr.63b).

Resim 487- Kaplumbağa ve Akrep. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr. 92a). İnal, 1976, Resim 4.

Resim 488- Kaplumbağa ve Akrep. *Hümâyûnnâme* (LBL Add.15153, vr.100a).

Resim 489- Kaplumbağa ve Akrep. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 92b).

Resim 490- Şahin ile Horoz. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 107a).

Resim 491- Şahin ile Horoz. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 100a).

Resim 492- Hırslı Avcı. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 112b).

Resim 493- Hırslı Avcı. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 105a).

Resim 494- Kurt, Karga ve Çakalın Deveye Karşı İttifakı. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.107a). İnal, 1976, Resim 5.

Resim 495- Kurt, Karga ve Çakalın Deveye Karşı İttifakı. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 117a).

Resim 496- Geveze Kaplumbağa. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.110b). İnal, 1976, Resim 6.

Resim 497- Geveze Kaplumbağa. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 120b).

Resim 498- Tizhuş ve Hazım Adlı İki Arkadaş: Tizhuş'un Bir Ağaç Gövdesine Sakladığı Babasının Kadı Tarafından Yakalanması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 130b).

Resim 499- Tizhuş ve Hazım Adlı İki Arkadaş: Tizhuş'un Bir Ağaç Gövdesine Sakladığı Babasının Kadı Tarafından Yakalanması. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 121b).

Resim 500- Bahçıvan. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.123a).

Resim 501- Bahçıvan. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 134b).

Resim 502- Bahçıvan. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 125a).

Resim 503- Rikabdar. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 146a).

Resim 504- Rikabdar. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 136b).

Resim 505- İçi Aydınlık Zahid. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359,vr.143b).

Resim 506- İçi Aydınlık Zahid. *Hümâyûnnâme* (LBL Add.15153, vr. 156a).

Resim 507- Üç Hasetçinin Cezalandırılması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 164b).

Resim 508- Üç Hasetçinin Cezalandırılması. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 156b).

Resim 509- Cahil Doktorun Yanlış İlaç Vererek Padişahın Kızını Öldürmesi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 170b).

Resim 510- Cahil Doktorun Yanlış İlaç Vererek Padişahın Kızını Öldürmesi. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 163b).

Resim 511- Müzevir Kuşçu. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.163b). İnal, 1976, Resim 8.

Resim 512- Müzevir Kuşçu. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 170a).

Resim 513- Müzevir Kuşçu. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.357, vr.122b).

Resim 514- Karga, Fare, Güvercin ve Ceylan: Karga, Zeyrek Adlı Fare, Kaplumbağa ve Ceylanın Sohbeti. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 198b).

Resim 515- Karga, Fare, Güvercin ve Ceylan: Karga, Zeyrek Adlı Fare, Kaplumbağa ve Ceylanın Sohbeti *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 194b).

Resim 516- Karga, Fare, Güvercin ve Ceylan: Karga, Zeyrek Adlı Fare, Kaplumbağa ve Ceylanın Sohbeti *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.357, vr.141b).

Resim 517- Karga, Fare, Güvercin ve Ceylan: Ceylanın Kaplumbağayı Kurtarmak İçin Avcıya Yaralı Numarası Yapması, Karganın ise Yaralı Ceylanın Gözünü Oyuyormuş Gibi Görünmesi. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.201b). İnal, 1976, Resim 11.

Resim 518- Karga, Fare, Güvercin ve Ceylan: Ceylanın Kaplumbağayı Kurtarmak İçin Avcıya Yaralı Numarası Yapması, Karganın ise Yaralı Ceylanın Gözünü Oyuyormuş Gibi Görünmesi *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 213a).

Resim 519- Deveci ve Yılan: Devecinin Yangının Ortasında Kalmış Bir Yılanı Kurtarması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 192a).

Resim 520- Deveci ve Yılan: Devecinin Yangının Ortasında Kalmış Bir Yılanı Kurtarması *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 187b).

Resim 521- Deveci ve Yılan: Devecinin Yangının Ortasında Kalmış Bir Yılanı Kurtarması, *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.182a). İnal, 1976, Resim 9.

Resim 522- Deveci ve Yılan: Yılanın Sığabildiğini Tilkiye Kanıtlamak İçin Yeniden Torbaya Girmesi, *Hümâyûnnâme* (LBL Add.15153, vr.195b).

Resim 523- Hırslı Kurt. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 201a).

Resim 524- Hırslı Kurt. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 198a).

Resim 525- Hırslı Kurt. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.357, vr.143b).

Resim 526- Hırslı Kedi. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.195b). İnal, 1976, Resim 10.

Resim 527- Hırslı Kedi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 208a).

Resim 528- Kargalar ve Baykuşlar: Baykuşların Kargalar Tarafından Mağarada Ateşe Verilmesi *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 261a).

Resim 529- Kargalar ve Baykuşlar: Baykuşların Kargalar Tarafından Mağarada Ateşe Verilmesi. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 264a).

Resim 530- Kedinin Hakemliği: Kekliğin Geri Dönmesi Üzerine Yuvayı Paylaşamayan Keklik ve Dağ Kuşunun Bir Kedinin Hakemliğine Başvurması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 232a).

Resim 531- Kedinin Hakemliği: Kekliğin Geri Dönmesi Üzerine Yuvayı Paylaşamayan Keklik ve Dağ Kuşunun Bir Kedinin Hakemliğine Başvurması. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.357, vr.169b).

Resim 532- Kedinin Hakemliği: Kedinin Keklik ve Dağ Kuşuna Saldırması. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.222b). İnal, 1976, Resim 12.

Resim 533- Kedinin Hakemliği: Kedinin Keklik ve Dağ Kuşuna Saldırması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 234a).

Resim 534- Beş Hilekar. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.226a). İnal, 1976, Resim 13.

Resim 535- Beş Hilekar. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 238a).

Resim 536- Hayırlı Hırsız. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 249b).

Resim 537- Hayırlı Hırsız. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 245b).

Resim 538- Maymunlar Padişahının Fedakâr Veziri: Meymun Adlı Maymunlar Veziri Ayılar Padişahının Huzurunda. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 253a).

Resim 539- Maymunlar Padişahının Fedakâr Veziri: Meymun Adlı Maymunlar Veziri Ayılar Padişahının Huzurunda. *Hümâyûnnâme.* (İTSMK R.843, vr. 253b).

Resim 540- Maymunlar Padişahının Fedakâr Veziri: Meymun Tarafından Kandırılan Ayılar Padişahı ve Maiyetinin Çöle Doğru Yola Koyulması. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.240a).

Resim 541- Maymunlar Padişahının Fedakâr Veziri: Meymun Tarafından Kandırılan Ayılar Padişahı ve Maiyetinin Çöle Doğru Yola Koyulması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 254b).

Resim 542- Sabırlı Yılan. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 263a).

Resim 543- Sabırlı Yılan. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 268b).

Resim 544- Maymun ve Kaplumbağa: Kardan'ın Kaplumbağanın Sırtında Nehri Geçerek Kaplumbağanın Yaşadığı Adaya Doğru Yolculuğu. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.265a). İnal, 1976, Resim 14.

Resim 545- Maymun ve Kaplumbağa: Kardan'ın Kaplumbağanın Sırtında Nehri Geçerek Kaplumbağanın Yaşadığı Adaya Doğru Yolculuğu. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 282a).

Resim 546- Maymun ve Kaplumbağa: Kardan'ın Kaplumbağanın Sırtında Nehri Geçerek Kaplumbağanın Yaşadığı Adaya Doğru Yolculuğu. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 288b).

Resim 547- Akılsız Dost, Akıllı Düşman. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 275b).

Resim 548- Akılsız Dost, Akıllı Düşman. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 281a).

Resim 549- Tilki ve Eşek: Eşeğin Tilki Tarafından Aslanın Huzuruna Getirilişi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 1515, vr. 288b).

Resim 550- Tilki ve Eşek: Eşeğin Tilki Tarafından Aslanın Huzuruna Getirilişi *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 297a).

Resim 551- Tilki ve Eşek: Aslanın Saldırısına Uğrayıp Kaçan Eşeğin, Tilki Tarafından Aslanın Bir Tılsım Olduğuna İnandırılarak Yeniden Onun Huzuruna Getirilişi. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.273b).

Resim 552- Tilki ve Eşek: Aslanın Saldırısına Uğrayıp Kaçan Eşeğin, Tilki Tarafından Aslanın Bir Tılsım Olduğuna İnandırılarak Yeniden Onun Huzuruna Getirilişi. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.357, vr.214a).

Resim 553- Akıllı Fare: Kedinin Tuzağa Yakalanması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 297b).

Resim 554- Akıllı Fare: Kedinin Tuzağa Yakalanması. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 313a).

Resim 555- Akıllı Fare: Kedinin Tuzağa Yakalanması. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.357, vr.224b).

Resim 556- Akıllı Fare: Farenin Tuzağa Kemirmesi Üzerine Kurtulan Kedinin Ağaca Çıkması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 309b).

Resim 557- Akıllı Fare: Farenin Tuzağa Kemirmesi Üzerine Kurtulan Kedinin Ağaca Çıkması. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 327a).

Resim 558- Fare ile Kurbağa. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.299b). İnal, 1976, Resim 18.

Resim 559- Fare ile Kurbağa. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 312a).

Resim 560- Dânâdil Adlı Derviş ve Haramiler: Haramilerle Karşılaşan Dânâdil'in Onlar Tarafından Katledilmesi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 319a).

Resim 561- Dânâdil Adlı Derviş ve Haramiler: Haramilerle Karşılaşan Dânâdil'in Onlar Tarafından Katledilmesi. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 337b).

Resim 562- Dânâdil Adlı Derviş ve Haramiler: Dânâdil'i Öldüren Haramilerin Yakalanması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 319b).

Resim 563- Dânâdil Adlı Derviş ve Haramiler: Dânâdil'i Öldüren Haramilerin Yakalanması. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr.339a).

Resim 564- Mehisti ve Annesi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 321b).

Resim 565- Mehisti ve Annesi. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 341b).

Resim 566- Zahid ve Kurt. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 329b).

Resim 567- Zahid ve Kurt. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 329b).

Resim 568- Aslan ve Çakal. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 337a).

Resim 569- Aslan ile Çakal. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.357, vr.257a).

Resim 570- Bağdat Sultanı ve Sevgilisi: Kabe Ziyareti Dönüşü Bağdat Sultanını Ziyaret Eden Çinli Şehzadenin Sultana Bir Cariye Sunması *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 346a).

Resim 571- Bağdat Sultanı ve Sevgilisi: Kabe Ziyareti Dönüşü Bağdat Sultanını Ziyaret Eden Çinli Şehzadenin Sultana Bir Cariye Sunması *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 370b).

Resim 572- Bağdat Padişahı ve Sevgilisi: Sultanın Cariyeyi Dicle Nehrine Atması. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359,vr.335b). İnal, 1976, Resim 19.

Resim 573- Bağdat Padişahı ve Sevgilisi: Sultanın Cariyeyi Dicle Nehrine Atması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 348b).

Resim 574- Zalim Aslan. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 363b).

Resim 575- Zalim Aslan. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 393a).

Resim 576- Zalim Oduncu. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 369a).

Resim 577- Zalim Oduncu. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr.399a).

Resim 578- Hırslı Turna. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.364a).

Resim 579- Hırslı Turna. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 376b).

Resim 580- Hırslı Turna. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 409b).

Resim 581- Öğrenci Avcı: Avcının, Kurduğu Tuzağa Yakalanmak Üzere Olan Üç Kuşu Ürkütmemeleri İçin Oradan Yüksek Sesle Tartışarak Geçen İki Medrese Öğrencisine Susmaları İçin Ricada Bulunması, Öğrencilerin Bunun Karşılığında Avdan Pay İstemesi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 380b).

Resim 582- Öğrenci Avcı: Avcının, Kurduğu Tuzağa Yakalanmak Üzere Olan Üç Kuşu Ürkütmemeleri İçin Oradan Yüksek Sesle Tartışarak Geçen İki Medrese Öğrencisine Susmaları İçin Ricada Bulunması, Öğrencilerin Bunun Karşılığında Avdan Pay İstemesi. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 414b).

Resim 583- Öğrenci Avcı: Avcının Yakaladığı Acayip Balığı Padişaha Sunması. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.369b).

Resim 584- Öğrenci Avcı: Avcının Yakaladığı Acayip Balığı Padişaha Sunması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 382a).

Resim 585- Taklitçi Karga. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 384a).

Resim 586- Taklitçi Karga. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 418b).

Resim 587- Hint Padişahı Heylar: Heylar'ın Rüyası. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 390b).

Resim 588- Hint Padişahı Heylar: Heylar'ın Rüyası. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 425b).

Resim 589- Hint Padişahı Heylar: Karidun'un Rüyayı Yorumlaması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 403b, 404a).

Resim 590- Hint Padişahı Heylar: Karidun'un Rüyayı Yorumlaması. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr.440b).

Resim 591- Zür-Rikâ Padişahı: Yemen Padişahının Av Sırasında Ceylan Postu Giymiş Yatan Bir Oduncuyu Gerçek Zannederek Vurması. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.396b).

Resim 592- Zür-Rikâ Padişahı: Yemen Padişahının Av Sırasında Ceylan Postu Giymiş Yatan Bir Oduncuyu Gerçek Zannederek Vurması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr.407b).

Resim 593- Zür-Rikâ Padişahı: Yemen Padişahının Av Sırasında Ceylan Postu Giymiş Yatan Bir Oduncuyu Gerçek Zannederek Vurması. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 445b).

Resim 594- Zür-Rikâ Padişahı: Cariyenin Boynundaki Benleri Silmeye Çalışan Kölenin Ansızın Uyanan Padişaha Yakalanması. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.399a).

Resim 595- Zür-Rikâ Padişahı: Cariyenin Boynundaki Benleri Silmeye Çalışan Kölenin Ansızın Uyanan Padişaha Yakalanması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr.410a).

Resim 596- Şehzade ve Ayakkabıcı. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 426a).

Resim 597- Şehzade ve Ayakkabıcı. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 466b).

1.GİRİŞ

Doktora tezinin konusu olan *Hümâyûnnâme,* orijinali Hindistan'da, Vishnuşarman adında bir Brahman tarafından bir kralın üç oğluna devlet yönetimi hakkında bilgi vermek amacıyla Sanskrit dilinde yazılan *Pançatantra* adında bir nasihat kitabına dayanır. Bir giriş, bu nasihatlerin hayvanların dilinden anlatıldığı beş hikâye ve bunlara bağlı iç hikâyelerden oluşan *Pançatantra*'nın Hindistan'ın neresinde, ne zaman yazıldığı kesin olarak bilinmemektedir. Çünkü eserin aslı kayıptır. *Pançatantra*'nın çeşitli nüshaları üzerinde çalışmalar yapan ve bunlardan eserin orijinal metnini oluşturmaya çalışan bazı araştırmacılar yazmanın Keşmir'de ya da Güney Batı Hindistan'da, 100-500 yılları arasında yazılmış olabileceğini ileri sürerler. *Pançatantra*'nın Vishnuşarman tarafından yazıldığı giriş hikâyesinde şöyle dile getirilir: "Vishnuşarman (adındaki) bilgin bütün dünyada mevcut kitapların içinde taşıdıkları güzel ve değerli sözlerin özünü bu beş kitapta toplamıştır. Bu hayat dersi veren kitabı okuyarak veya hikâyeciden dinleyerek öğrenen kimsenin düşmanı (Tanrı) İndra bile olsa sırtı yere gelmez"[1].

Yazıldıktan sonra birçok dile çevirisi yapılan *Pançatantra*, bu çevirilerde Sanskrit metinde Karataka ve Damanaka olarak adlandırılan ve ilk kez Arapça'ya *Kelile ve Dimne* olarak çevrilen iki çakalın hikâyesinin adını alır. Eserin çevirisini yapan birkaç yazar onu farklı bir başlıkla adlandırır. Örneğin Hüseyin Vâiz-i Kâşifî (ö.1505) 15.yüzyıl sonlarında Herat valisi Timurlu Sultan Hüseyin Baykara'nın (1470-1506) sarayında, onun veziri Emir Ahmed Süheylî'nin (ö.1513) emriyle Farsça'ya tercüme ettiği bir *Kelile ve Dimne* nüshasını bu vezire ithafen *Envâr-ı Süheylî* olarak adlandırır[2]. İşte Ali Çelebi Kâşifî'nin bu eserini daha sade bir dille ele alarak halkın ve seçkinlerin beğenisine sunmak üzere Türkçe'ye çevirir ve esere *Hümâyûnnâme* adını verir. *Envâr-ı*

---

[1] Kemal Çağdaş, *Pançatantra Masalları*, Ankara Üniversitesi Basımevi, 1962, s.5, 6, 9, 10, 69. *Pançatantra* hakkında ayrıntılı bilgi için ayrıca bkz. J. Hertel, *Das Pancatantra. Seine Geschichte und seine Verbreitung*, Leipzig and Berlin, 1914; Franklin Edgerton, *The Panchatantra Reconstructed*, 2 vols., New Haven, 1924; A.W. Ryder, *The Panchatantra*, Chicago, 1925; François De Blois, "The Pancatantra: From India to the West and Back", *A Mirror of Princes from India: Illustrated Versions of the Kalilah wa Dimnah, Anvar-i Suhayli, Iyar-i Danish and Humayun Nameh*, Ed. Ernst J. Grube Bombay, 1991, s.10-15.

[2] *Envâr-ı Süheylî*'nin metni için bkz. Edward B.Eastwick, *The Anvár-ı Suhaili or the Lights of Canopus Being the Persian Version of the Fables of Pilpay of the Book "Kalilah and Damnah" Rendered into Persian by Husain Vá'ız U'l-Káshifi*, Hertford, 1854; A.N.Wollaston, *The Anvār-i Suhailî or Lights of Canopus, commonly know as Kalilah and Dimnah, being an adaptation by mullā Husain el-Wā'iz al-Kāshifi of the Fables of Bidpai,* London, 1877; Husain Vā'iz Kāshifi, *Anvār-i suhaili*, Tehran, 1362/1983.

Süheylî bir kez daha Babür imparatoru Ekber'in (1556-1605) emriyle Ebü'l-Fazl (ö.?) tarafından Farsça'ya çevrilir ve 991/1583 yılında tamamlanan çalışma *Iyar-ı Daniş* adını alır.

Ali Çelebi *Hümâyûnnâme*'yi 950/1543 yılında tamamlayarak Kanuni Sultan Süleyman'a (1520-1566) sunar. Padişahın takdirini kazanan bu çalışma belli ki çağdaşı ve sonraki dönemlerde de beğeni ile karşılanır ve bu yüzden eserin birçok kopyası hazırlanır. Bugün *Hümâyûnnâme*'nin yurt içi ve yurt dışı kütüphanelerde tespit edilebilen yüz altı nüshası mevcuttur. Bunlar 959/1551'den 1232/1816'ya kadar uzanan bir tarih aralığına yayılır[3].

Bu kadar çok sayıda kopya edilen *Hümâyûnnâme*'nin resimli dört nüshası günümüze gelmiştir. Bunlardan en erken tarihli olanı 974 senesi Şevval ayının başında/1 Nisan 1567'de hattat Muhammed b. Muhsin Burhan tarafından Kahire'de defterdar Mustafa Paşa (ö.1582'den önce) için hazırlanmıştır. Yazma otuz minyatür ile görselleştirilmiştir (İTSMK H.359). *Hümâyûnnâme*'nin Zilhicce 997/Ekim-Kasım 1589 tarihli ve ön kaydına göre Mekke Kadısı Muhammed Emîn b. Veliyüddin'in (ö.1805?) mülkü olan bir diğer nüshası yüz altmış beş minyatür ile en zengin resim programına sahiptir (LBL Add. 15153). Eserin tarihsiz ve seksen yedi minyatür ile bezenmiş bir diğer nüshası zengin bir resim programına sahip ikinci örnektir (İTSMK R.843). Dervîş Muhammed Ahlakî tarafından 1013 senesi Cemazîü'l-evvel başları/1-10 Eylül 1604'de istinsah edilen bir diğer nüsha ise on minyatür ile görsel dile dönüştürülmüştür (İTSMK H.357). Ayrıca Boston Museum of Fine Arts'da bir *Hümâyûnnâme* nüshasına ait olduğu ileri sürülen dağınık yapraklar halinde beş resim yer alır (BMFA No.14.554-14.558).

Bu tezin ana konusu ve amacı *Kelile ve Dimne* gibi yazıldığı dönem ve sonrasında büyük beğeni kazanan ve neredeyse tüm dünya dillerine tercümesi yapılan bir eserin Türkçe çevirisi olan *Hümâyûnnâme*'nin resimli nüshalarını ve sultani nitelikte resimsiz örneklerini kitap sanatı yönünden incelemektir. Bu nedenle araştırmaya öncelikle *Hümâyûnnâme*'nin İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde bulunan resimli nüshalarının CD'ye kaydedilmiş kopyalarının teminiyle başlanmıştır. Daha

[3]Bu konuda ayrıntılı bilgi için çalışmanın bu bölümünün sonunda yer alan ve "Resimli ve Resimsiz *Hümâyûnnâme*'leri Gösteren Tablo" ya bakınız.

sonra eserin London British Library 15153 numaralı nüshasının CD'ye kaydedilmiş bir kopyasının oldukça yüksek bir telif ücreti ödenerek alınabileceği öğrenilmiş ve eserin mübadele yoluyla elde edilebilmesi için İstanbul Süleymaniye Kütüphanesi ve Kültür Bakanlığı ile yapılan yazışmalar, Kültür Bakanlığı'nın konuyu Dış İşleri Bakanlığı'na iletmesi ve Bakanlığın London British Library ile kurduğu bağlantıya olumsuz yanıt alması ile sonuçlanmıştır. Son bir çare olarak Üniversitemizin Bilimsel Araştırma Projeleri Komisyonuna başvurulmuş ve hazırlanan doktora projesi kabul edilerek sağlanan maddi destekle eserin metninin ve resimlerinin dijital bir kopyası elde edilmiştir. Tabii, çok uzun bir süreçte gerçekleşen bu satın alım işlemi devam ederken eserin İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi R.843 numaralı nüshasının seksen yedi minyatürünün hikâyesi günümüz Türkçe'sine çevrilmiş ve bu çeviri hikâyeler ile bunların görsel sunumları karşılaştırılarak nakkaşın metni nasıl bir yorumla resme yansıttığı, yani metin ve resim ilişkisi belirlenmiştir. Bir *Hümâyûnnâme*'ye ait olduğu düşünülen Boston Museum of Fine Arts'daki beş yaprak ise kütüphanenin internet sitesinde yayınlanan örnekler arasında olduğu için buradan indirilerek temin edilmiştir. Bunun yanı sıra *Hümâyûnnâme*'nin tenkitli metnini doktora tezi olarak çalışan Sayın Tuncay Bülbül ile bağlantıya geçilmiş ve eserin yurt içi kütüphanelerde bulunan nüshalarının büyük bir çoğunluğunun kopyalarını elde eden Bülbül, tarafıma bunların ciltleri, tezhipleri, ön kayıtları ve ketebe kayıtlarını göndermiştir.

Bu çalışmalar devam ederken bir taraftan da kütüphane araştırmaları yapılmıştır. Ege Üniversitesi Merkez Kütüphanesi, Dokuz Eylül Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Kütüphanesi, İstanbul Süleymaniye Kütüphanesi, Boğaziçi Üniversitesi Kütüphanesi ve Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi'nde çalışılarak tezin içeriği ile ilgili genel yayınlar tespit edilmiştir. Buna göre *Hümâyûnnâme*'nin resimli nüshalarını doğrudan ele alan bir yayın belirlenmiştir. Bu da Güner İnal'ın "Kahire'de Yapılmış Bir *Hümâyûnnâme*'nin Minyatürleri" başlığı altında eserin en erken tarihli örneği olan İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H.359 numaralı nüshayı tanıttığı makalesidir. Sözlerine *Hümâyûnnâme*'nin *Kelile ve Dimne* adlı ünlü hayvan masallarının bir Osmanlı varyasyonu olduğu ve Farsça *Envâr-ı Süheylî*'den Ali Çelebi tarafından Türkçe'ye çevrilip Kanuni Sultan Süleyman'a takdim edildiği ile başlayan yazar, *Kelile ve Dimne*'nin orijinalde Sanskritçe yazıldığını belirterek eserin Sasani,

Abbasi ve Gazne dönemi çevirilerinden kısaca bahsetmiştir. Daha sonra *Hümâyûnnâme*'nin başlıca resimli nüshalarını sayan İnal, eserin İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H.359 No.da kayıtlı bulunan nüshası hakkında bilgi vermiştir. Cildi, kâğıdı, kâğıt ölçüleri, yaprak sayısı, hattı, satır sayısı ve uzunluğundan söz edilen eserin ketebe kaydı da gözler önüne serilmiştir. Ardından *Hümâyûnnâme*'nin birinci sayfasında bir serlevha olduğunu söyleyen ve minyatür sayısını veren yazar, eserin minyatürlerinin konu bakımından orijinali *Kelile ve Dimne* ile ortak bazı sahneler içerdiğini, bunun yanı sıra *Envâr-ı Süheylî*'nin bir çevirisi olması bakımından bu eserle ortak bir çok tasvirler taşıdığını belirtmiştir. Bu bağlamda Kahire yazmasının bazı minyatürlerini *Kelile ve Dimne*, *Envâr-ı Süheylî* ve diğer *Hümâyûnnâme* yazmaları ile karşılaştıran yazar İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H.359 No.lu bu eserin minyatürlerinin konularını belirten bir liste de sunmuştur. Ayrıca çalışmada minyatürlerin bazı üslup özellikleri incelenerek bunların Osmanlı resim üslubu içindeki yeri belirlenmeye çalışılmıştır[4]. Bu yayın dışında *Hümâyûnnâme*'nin resimli nüshaları, elyazmaları ile ilgili çeşitli kataloglarda ve Osmanlı resim sanatı ile ilgili kaynaklarda genel bilgilerle tanıtılmıştır[5]. Ayrıca Ananda Coomaraswamy, Boston Museum of Fine Arts'da bulunan ve bir *Hümâyûnnâme*'ye ait olduğu düşünülen tek yaprak halindeki beş resmi (BMFA No.14.554-14.558) "Miniatures from Turkish and Persian Books of Fables" adlı makalesinde ele almıştır. Sözlerine bu beş minyatürün Ali Çelebi'nin

[4] Güner İnal, "Kahire'de Yapılmış Bir Hümâyûnnâme'nin Minyatürleri", *Belleten*, XL, 1976, s.439-464.

[5] İTSMK H.359, R.843 ve H.357 için bkz. Fehmi Edhem Karatay, *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Türkçe Yazmalar Kataloğu*, C.II, İstanbul, 1961, No.2832, 2839, 2840; Zeren Tanındı, "Osmanlı Yönetimindeki Eyaletlerde Kitap Sanatı", *Ortadoğu'da Osmanlı Dönemi Kültür İzleri Uluslar arası Bilgi Şöleni Bildirileri (25-27 Ekim 2000, Hatay)*, C.II, Ankara, 2001, s.501-503; İTSMK H.359 ve R.843 için bkz. Serpil Bağcı, Filiz Çağman, Günsel Renda ve Zeren Tanındı, *Osmanlı Resim Sanatı*, İstanbul, 2006, s.244, 255; İTSMK R.843 ve LBL Add. 15153 için bkz. Ernst J.Grube, "Some Observations Concerning the Ottoman Illustrated Manuscripts of the Kalilah wa Dimnah: Ali Çelebi's Humayun-name", *9.Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi*, C.2, Ankara, 1995, s.195-196; İTSMK R.843 için bkz. Ivan Stchoukine**,** *La Peinture Turque d'aprés les manuscrits illustrés, I.re partie: de Sulaymān Ier a'Osman II (1520-1622)*, Paris, 1966, No. No.74, pl.XCII-XCVI; Nurhan Atasoy ve Filiz Çağman, *Turkish Miniature Painting*, İstanbul, 1974, s.61-62; Filiz Çağman, "XVI.yüzyıl Sonlarında Mevlevi Dergahlarında Gelişen Bir Minyatür Okulu", *I.Milletlerarası Türkoloji Kongresi, 3.Türk Sanat Tarihi*, İstanbul, 1979, s.656-657; Filiz Çağman ve Zeren Tanındı, *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi İslâm Minyatürleri*, İstanbul, 1979, No.170; Rachel Milstein, *Miniature Painting in Ottoman Baghdad*, Costa Mesa, 1990, s.77, 107; Müge Tutcalı, *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesinde Bulunan Revan 843 Numaralı Resimli Hümâyûnnâme Nüshası*, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü Lisans Tezi, Ankara, 2002; LBL Add. 15153 için bkz. Charles Rieu, *Catalogue of the Turkish Manuscripts in the British Museum*, London, 1888, s.228; G.M. Meredith-Owens, *Turkish Miniatures*, London, 1963, s.27-28, Plate XIII, XIV, XVIII-XX; Norah M. Titley, *Miniatures from Turkish Manuscripts: A Catalogue and Subject Index of Paintings in the British Library and the British Museum*, London, 1981, No.8.

*Hümâyûnnâme*sinin 16.yüzyıla ait bir nüshasından olduğunu vurgulayarak başlayan Coomaraswamy, resimlerden birinin iki kaz ve bir kaplumbağa hikâyesine ait olduğunu belirtir[6]. Ardından bu hikâyeyi kısaca özetleyen yazar resmin hikâyenin çekirdek kısmını yansıttığını dile getirir. Yazar daha sonra resimlerden bir diğerinin "Köpek ve Gölge" hikâyesini canlandırdığını, bu hikâyenin Buda'nın doğumunu anlatan *Jataka* kitabında, *Pançatantra*'da ve Caxton'ın *Ezop*'u gibi biçok geç tarihli Avrupa kitabında bulunduğunu, fakat şaşırtıcı bir şekilde *Hümâyûnnâme*'nin dayandığı *Envâr-ı Süheylî*'de yer almadığını, ancak 14.yüzyıla ait Arapça bir *Kelile ve Dimne* nüshasında (Munich Hof-und Staatsbibliothek, Codex arab. 616) dillenip resimlendiğini söyler. Hikâyenin çeşitli varyasyonları olduğunu belirten yazar makalede genellikle bilinen bir özetini verir ve hikâyenin Hint dönemine ait erken tarihli bir resminin bulunmadığını sözlerine ekler. Yazar daha sonra *Hümâyûnnâme*'den üçüncü minyatürün bir başkan seçmek için toplanan kuşların hikâyesine ait olduğunu dile getirir.[7] Ardından Boston Museum of Fine Arts'da bulunan *Hümâyûnnâme* minyatürlerinden bir diğerinin bir deniz kenarına yuva yapan iki çulluğun hikâyesine ait olduğunu ve bir manzara görünümü içinde bir grup erkeğin resimlendiği sonuncu minyatürün tanımlanamadığını bildirir[8].

Bütün bu araştırmalar sonucunda elde edilen bilgiler çerçevesinde oluşturulan çalışmada dört bölüm yer almaktadır. Birinci bölüm "Giriş"ten sonra "İslâm Sanatında Resimli Nasihatnâmeler: *Kelile ve Dimne*'nin İslâm Dünyasındaki Yankıları" başlıklı ikinci bölüm gelmektedir. Kaynaklarda *Hümâyûnnâme*'nin orijinali olan *Pançatantra*'nın ya da daha bilinen adıyla *Kelile ve Dimne*'nin, hükümdarlara iyi yönetim hakkında öğüt vermek amacıyla yazılan bir nasihat kitabı olduğu sürekli vurgulanan bir temadır. Bu bağlamda Ali Çelebi'nin *Hümâyûnnâme*si de bir nasihat kitabıdır ve resimli dört nüshası vardır. İslâm dünyasında nasihatnâme türünde hazırlanan eserleri ele alan birçok yayın bulunmasına karşın, bunların resimli

[6] Bu tezde bu hikâye "Geveze Kaplumbağa" olarak adlandırılmıştır.
[7] Bu tezde bu hikâye "Kargalarla Baykuşların Eski Düşmanlığı" başlığı ile adlandırılmıştır. Bkz. s.332-333.
[8] Ananda Coomaraswamy, "Miniatures from Turkish and Persian Books of Fables", *Bulletin of the Museum of Fine Arts*, Vol. 26, No.157, Museum of Fine Arts, Boston, October, 1928, s.89-91. Bu iki minyatürün hikâyesi bu tezde "Titos kuşları ve Derya" ve "Tizhuş ve Hazım Adlı İki Arkadaş" olarak adlandırılmıştır. Bunlardan ikinci minyatürün hikâyesi için bkz. s.295-296. Boston Museum of Fine Arts yaprakları için ayrıca bkz. Grube, *a.g.m.*, s.195.

örneklerini bir arada veren hiçbir yayın yoktur. İşte bu bölümün "Resimli Nasihatnâme Geleneğine Genel bir Bakış" adlı birinci alt başlığı içinde İslâm dünyasındaki nasihatnâme türünden eserlerin resimli örneklerini, İslâm minyatür sanatı ile ilgili çeşitli kataloglar, makaleler ve kitaplar yardımıyla mümkün olduğunca saptamak ve bunları bir arada, derli toplu sunan bir metin oluşturmak amaçlanmıştır. Amacından da anlaşılacağı üzere bu eserleri belirledikten sonra tek tek yerinde görüp incelemek, çok sayıda resimli kopyası bulunan eserlerin her birinin monografik tanımlamasını yapmak ya da yazmaların metin ve resim ilişkisini belirleyerek eserlerde resimlenen konuların ne kadarının okuyuculara nasihat veren bir yönü olduğunu saptamak bu çalışmanın kapsamını aşmaktadır. Bu nedenle bu bölümde sadece kaynaklarda nasihatnâme türünde olduğu söylenen resimli yazmaların isimleri verilmiş ve bunların hangi dönemlerde resimlendiği belirtilerek İslâm dünyasında resimli nasihatnâme hazırlama geleneği ile ilgili genel bir çerçeve çizilmeye çalışılmıştır. Bu bölümün "İslâm ve Osmanlı Resim Sanatında *Kelile ve Dimne*: Eseri Konu Alan Örnekler" adlı ikinci alt başlığı içinde nasihatnâme türünden eserlerin ilk örneklerinden biri olan *Pançatantra*'nın, yani *Kelile ve Dimne'nin* İslâm dünyasındaki yankılarını belirlemek amaçlanmıştır. Bu nedenle *Kelile ve Dimne*'nin resimli örnekleri ele alınmış, *Hümâyûnnâme*'nin bunlar içindeki yeri belirlenmiş ve *Kelile ve Dimne*'nin metnini örnek alan, ondan seçme hikâyeler içeren resimli örnekler ayrıca tanıtılmıştır.

Tezin 3.bölümü "Ali Çelebi'nin *Hümâyûnnâme*si" başlığını taşımaktadır. Bu bölümün "Yazarın Hayatı ve Eseri *Hümâyûnnâme*" alt başlıklı kısmında Ali Çelebi'nin kısa yaşam öyküsü, *Hümâyûnnâme*'yi nasıl bir sosyal çevre içinde hazırladığı, eserin döneminde ve daha sonraki dönemlerde oluşturduğu yankılar, tezkire yazarları ile Türk ve Dünya edebiyatçılarının eser hakkındaki yorumları üzerinde durulmuştur. Üçüncü bölümün "*Hümâyûnnâme*'nin İçeriği" adlı ikinci alt başlığı içinde öncelikle Hüseyin Vâiz-i Kâşifî ve Ali Çelebi'nin *Envâr-ı Süheylî* ve *Hümâyûnnâme*'deki önsözleri değerlendirilerek Ali Çelebi'nin, Kâşifî'nin *Envâr-ı Süheylî'*sini Farsça'dan Türkçe'ye çevirirken ne kadar sadık kaldığı, Ali Çelebi'nin çevirisini yapmak için neden bu eseri tercih ettiği tartışılmış ve eserlerin hazırlanış öyküleri hakkında ipuçları yakalanmaya çalışılmıştır. Ardından *Hümâyûnnâme'*yi oluşturan babların ve hikâyelerin bir tablosuna yer verilmiştir. Burada hikâye örgüsünün bir tablo ile yansıtılmasının sebebi, eseri

oluşturan ve büyük bir çoğunluğu çok uzun olan yüz üç hikâyenin seksen yedisinin özetinin tezin metin ve resim ilişkisini ele alan bölümünde anlatılmasıdır. Burada yer almayan hikâyelerin özetleri ise eserin ikonografik öyküsünün ele alındığı bölümde dillendirilmiştir. Dolayısıyla bu hikâyelerin özetlerini burada da vermek bir tekrardan öteye gitmeyecektir. Hikâyelerin tablosu ise bunların nasıl iç içe geçmiş bir hikâyeler zinciri olduğunu ve eser içindeki yerlerini, dağılımlarını algılanmayı kolaylaştıracaktır.

Üçüncü bölümün "*Hümâyûnnâme*'nin Resimli Nüshalarının Kodikoloji Açısından İncelenmesi" adlı üçüncü alt başlığı içinde, eserin tüm resimli nüshalarının ciltleri, tezhipleri, yaprak, hat ve ketebe kayıtlarının özellikleri ve diğer kayıtları yani fiziksel özellikleri kodikoloji olarak adlandırılan el yazma eser bilimi açısından kronolojik bir sıra halinde ele alınmıştır.

Üçüncü bölümün "Tezhipli *Hümâyûnnâme*ler: Sultani Nitelikte Bezenmiş Örnekler" adlı dördüncü alt başlığı altında, *Hümâyûnnâme*lerin tespit edilebilen yüz altı nüshası içinden özenle çalışan ustaların elinin dokunuşunu hissettiren tezhiplerle bezenmiş örnekler seçilerek bunlar üslup özellikleri, hazırlandıkları yüzyıl, çevre ve sahipleri ortaya konularak irdelenmiştir. Böylece eserin resimli kopyaları dışındaki örneklerinin nerelerde ve hangi yüzyıllarda yoğunluk kazandığı, eserleri sipariş eden kişilerin maddi güçleri ve beğenileri doğrultusunda bezeme programının nasıl şekillendiği ve onların kitap sanatlarına olan tutumu ortaya konmaya çalışılmıştır.

Üçüncü bölümün "*Hümâyûnnâme*lerin Sahipleri" adlı beşinci alt başlığı içinde öncelikle eserlerin resimli ve resimsiz, fakat özenli tezhiplerle bezeli örneklerinin ketebe kayıtlarında adı geçen hamilerinin, sonra eserlerin 1a yapraklarında yer alan kayıtlara göre bunlara sonradan sahip olmuş kişilerin biyografik bir tanıtımı yapılarak kitap sanatına ilgileri saptanmaya çalışılmış ve böylece *Hümâyûnnâme*'ye ilgi duyan entelektüel çevrenin özellikleri, bunların birbirleri ile ilişkileri ortaya konmuştur.

Üçüncü bölümün "*Hümâyûnnâme*'nin Resimli Nüshalarının Üslubu" adlı altıncı alt başlığı, eserlerin ve dağınık yapraklar halindeki resimlerin yine kronolojik bir sırayla üslupsal tanımlamalarını içerir. Bu üslupsal tanımlamaların her birinin ardından eserlerin üslup özellikleri üzerine kaynaklarda yapılan yorumlar verilmiş, bu üslup özelliklerine benzer yerel ve çağdaş üslup özellikleri sergileyen örneklerle

karşılaştırmalar yapılmış ve tüm bu veriler sonucunda tarihsiz ve üretim merkezi bilinmeyen, tarihli fakat yine üretim merkezi konusunda soru işaretleri taşıyan nüshaların bu bilinmeyen yönleri üzerine çıkarımlar yapılmaya çalışılmıştır.

Üçüncü bölümün "Metinlerden Resimlere: *Hümâyûnnâme* Hikâyelerinin Resimlenmek Üzere Seçimini Belirleyen Şartlar" adlı yedinci alt başlığı içinde nakkaşların hangi hikâyeleri görsel bir sunumla okuyucuya aktaracağını hangi şartların belirlediği tartışılmış, ayrıca resimlenmek üzere seçilen hikâyeler aracılığıyla kitap sahiplerine, okuyuculara iletilmek istenen mesajlar ya da kitap sahiplerinin dönemin yöneticilerine vermek istediği mesajlar olup olmadığı ele alınmıştır.

Üçüncü bölümün "Resimli *Hümâyûnnâme*lerin İkonografik Öyküsü" başlıklı sekizinci alt başlığı içinde, eserin farklı tarihlerde ve şehirlerde üretilen resimli kopyalarının ikonografik yaklaşımları belirlenmeye çalışılmıştır. Bunu yaparken nüshaların ortak konuları resimleyen örnekleri karşılaştırılmıştır. Böylece nakkaşların aynı metne bakış açıları ve onu yorumlama biçimlerinde beliren farklar ya da benzerlikler ortaya konmuştur. Üçüncü bölümün sekizinci alt başlığı "İkonografik Öykü ve Resimli *Hümâyûnnâme*ler Üzerine Düşünceler" adlı bir başka alt başlığa ayrılmış, bu bölümde eserlerin ikonografik öyküsünün bir değerlendirilmesi yapılmış ve *Hümâyûnnâme*lerde resimlenen konuların dağılımı ve benzerlikleri üzerinden yapılan yorumlarla hangi eserin bir diğerine model olmuş olabileceği tartışılmış, böylece yazmaların üretim yerleri konusunda beliren soru işaretleri bir nebze aydınlanmıştır. Bunun sonunda ise *Hümâyûnnâme* nüshalarında resimlenen konuları gözler önüne seren ve bunların ortak örneklerini yansıtan bir tablo verilmiştir.

"Sözelden Görsele: İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi R.843 Numarada Kayıtlı *Hümâyûnnâme*'nin Resimsel Öyküsü" başlıklı dördüncü bölümde *Hümâyûnnâme*'nin R.843 numaralı nüshasının metninin ve resimlerinin ilişkisi yani nakkaşın gözünden *Hümâyûnnâme*'nin hikâyelerinin görsel yansıması ele alınmıştır. Bu bölümde eserin sadece R.843 numaralı nüshasının metin resim ilişkisinin değerlendirilmesinin nedeni H.359, Add. 15153, H.357 numaralı nüshalarda yer alan ve Boston Museum Fine Arts'da bulunan dağınık yapraklar halindeki çalışmalar dahil toplamda iki yüz doksan yedi minyatürün her birinin metin resim ilişkisini irdelemenin

bu çalışmanın kapsamını aşacağı düşüncesidir. Bu nedenle eserin zengin resim programına sahip örneklerinden birini seçerek en azından bir eser üzerinden bir metin ve resim analizi yapmak amaçlanmış, ancak yüz altmış beş minyatürle birinci sırada yer alan London British Library nüshasının uzun bir zaman dilimine yayılan satın alma süreci nedeniyle seksen yedi minyatürle *Hümâyûnnâme*'nin en zengin resim programına sahip ikinci örneği olan R.843 numaralı nüshası tercih edilmiştir.

Beşinci bölüm olan "Sonuç"ta ise çalışmanın verileri, Sanat Tarihi açısından taşıdığı yenilikler ortaya konmuştur. Çalışma, yararlanılan kaynakların yer aldığı "Kaynaklar" ve onu izleyen "Resimler" bölümüyle son bulmuştur.

1.1. Resimli-Resimsiz *Hümâyûnnâme*leri Gösterir Tablo

Bulunduğu Kütüphane ve Numarası	**Hat Karakteri**	**Hattatı**	**İstinsah Edildiği Yer**	**Tarihi***
KMMK M 5028	Nesih			959/1551
İÜK T 4114	Nesih	Mustafa b. Muhammed b.Mustafa		959/1551
LBL Or. 1138	Nestalik		Kahire	959/1552
İÜK T.1571	Talik	Tüster kadısı Şemseddîn Muhammed b. Merhum Mevlânâ Kemâleddîn Ahmed	Tüster	966 senesi Sefer ayının ortasında/27 Kasım 1558
PBN AF. 381	Nesih	Ahmed b. İshak el- Kastamoni		967/1559
PBN ON Mixt. 228	Talik		İstanbul	967/1559
İÜK T.5610	Talik	İbrahim		29 Rebîülâhir (9?)66/8 Şubat (?) 1559
PBN ON A.F. 65	Talik		İstanbul	968/1560
KMMK M 5029	Nesih		Halep	970/1562
İTSMK R.846	Nesih			970 Şevval/1563 yılı Mayıs-Haziran ayı sonları
MBSB Cod. Turc.192	Nesih	Emir Ahmed b. Seyyid Nurullah	İstanbul	971/1563
PBN AF. 373	Nesih			971/1563
İÜK T.201	Nesih	Hasan Hacı Ruzbahani Lari	-	Zilkade'nin 25 Perşembe günü 970/16 Temmuz 1563 Cuma
PBN AF. 376	Nestalik			972/1564
AÜİFK 39393	Talik			973/1565
İÜK T.5609	Talik	Muhammed b. Mustafa		973/1566
İSK Hacı Selim Ağa 1006	Nesih	Muhammed el-Muhsinî	Kahire	974/1567
İSK Serez 1651	Talik	Ömer ibn Ayas		985/1567
İSK Hamidiye 713	Talik	Hacı Muhammed b. Hacı Sinân		974 Şaban/1567 Şubat-Mart
İTSMK H.359/Resimli	Talik	Mehmed b. Muhsin b. Burhan	Kahire	974 senesi Şevval ayının başı/ 1 Nisan 1567
İTSMK B.184	Talik	Muhammed b. Muhsin	Kahire	29 Zilhicce 975/1 Haziran 1568

Bulunduğu Kütüphane ve Numarası	Hat Karakteri	Hattatı	İstinsah Edildiği Yer	Tarihi
İTSMK R.845	Talik	Mahmûd b.Şeyh Dergüzînî		976 yılı Sefer ayı sonları/1568 yılı Temmuz-Ağustos ayı sonları
İSK Ali Emiri Şry. 741	Talik	Şah Muhammed		977/1569
PBN AF. 375	Nesih	Muhammed Şāhi		977/1569
PBN ON Mixt. 681	Nestalik			977/1569
LBL Sloane 3586	Nesih			Ramazan 977/Şubat-Mart 1570
LBL Harl 3280	Nestalik			977/1569
LBL Add. 7842	Nestalik			977/1569
İTSMK A.2657	Nesih	Alî b. Hüsâm	-	977 Zilkade/1570 Nisan-Mayıs ayı başları
KMMK M 5030	Nesih	Mehmed b. İbrahim		978/1570
PBN ON A.F. 102	Nesih	Bekir b. Sadık b. Gaffar	Edirne	979/1571
İTSMK H.358	Talik	Dervîş Muhammed Ahlakî	Şam	Muharrem ayının 25. günü 979/19 Haziran 1571
PBN AF. 372	Nesih			980/1572
İSHM No.419	Nesih	Adem b. Sinan	Bağdat	6 Şaban 981/1 Aralık 1573 Salı
PBN AF. 370	Nesih	Muhammed ibn Abdurrahman Sâmânî		981/1573
MS Hs. or. oct. 1020	Nesih	Hüseyin b. Abdullah er-Rūmi		981/1573
PBN AF. 371	Nesih	İshak b. Yusuf		982/1574
İSK Hacı Mahmud Efendi 5388	Talik			985/1577
KMMK M 5031	Talik			987/1579
İSK Koca Ragıp Paşa 1221	Talik	Dervîş Muhammed Ahlâkî	Şam	989 Muharrem ayının on ikinci Perşembe günü/16 Şubat 1581 Perşembe
Özel Koleksiyon	Talik	Zeynu'd-din	Şam	989/1581
İAM No. 196	Talik	Kutbuddîn, merhum Mevlânâ Abdullah	Bağdat	990 Muharrem/Ocak-Şubat 1582
KMMK M 5032	Nesih	Abdullah Mehmed b. Ahmed Salih		992/1584

Bulunduğu Kütüphane ve Numarası	**Hat Karakteri**	**Hattatı**	**İstinsah Edildiği Yer**	**Tarihi**
PBLO Ms. Turc 113	Nesih	Hasan b.Mustafa el-Bursavî		992/1584
MMM M 5033	Talik			994/1585
İTSMK H.365	Talik	Ahmed b. Abdullah	Şam	Rebiulâhir ayının on dördüncü Perşembe günü 993/15 Nisan 1586 Pazartesi
KMMK M 5034	Talik	Dervîş Muhammed Ahlakî	Şam	998/1589
LBL. Add.15153/ Resimli	Nesih			997/1589
İAM No.198	Talik	Necef şehrinde oturan Bağdatlı Muhammed İshak		997 Cemaziyelâhir/ Nisan-Mayıs 1589
PBLO Ms. Turc 114	Nestalik	Mustafa b.İbrahim		5 Recep 1003/16 Mart 1595
İTSMK A.2673	Talik			16. yy.
İTSMK R.844	Nesih			16. yy.
İTSMK R.843/Resimli	Talik			16.yy. sonu
PBLO Ms. Turc 111	Nestalik			16.yy. sonu
PBLO Ms. Turc 112	Nesih			16.yy. sonu
AMK A.1707	Nestalik	Dervîş Muhammed Ahlâkî	Şam	1013/1603
İTSMK H.357/Resimli	Talik	Dervîş Muhammed Ahlâkî		1013 senesi cemaziyülevvel başları/1-10 Eylül 1604
İSK Esad Efendi 1873	Talik	Derviş Muhammed Ahlâkî		1013/1604
AMK A.587	Talik	Derviş Muhammed Ahlâkî	Şam	1015/1606
İAM No.199	Talik	Kasım		H.991 Recep ayının üçüncü günü/27 Nisan 1607 Cuma
İSK Ayasofya 4349	Talik	Abdulhâlik b. Dervîş Muhammed		1019 senesi Muharrem ayının 23'üncü Pazar günü/17 Nisan 1610 Pazartesi

Bulunduğu Kütüphane ve Numarası	Hat Karakteri	Hattatı	İstinsah Edildiği Yer	Tarihi
PBN S.1285	Nesih			1025/1616
PBN S.1402	Nesih			1025/1616
KMMK M 5035	Talik			1047/1637
KMMK M 5036	Nesih	Şeyh Ümran b. Ali Halvetį		1053/1643
İAM No. 197	Talik	Ali b. Abdî et-Tokâdî		1076 senesi Ramazan ayı 10. günü/16 Mart 1666
KBYEK Yusuf Ağa Koleksiyonu 4871	Talik	Muhammed el-Burûsavî		1136/1723-24
VON A.F. 153	Nesih			1148/1735
İSK Esad Efendi 1916	Talik	Es-seyyid Muhammed bin El-hâc Mustafa b. Muhammed Çelebi b. el-hâc Mustafa b. Mâmûş Bey el-Kefevî		1167/1753
LBL Sloane 3248	Nesih	Süleyman Negri		18. yüzyıl
PBN S.1403	Nesih	Seyyid Abdullah Naksbendi		1228/1813
ATDKK Yz. A 315	Talik			1232/1816
MK Adnan Ötüken 3779	Talik			
KREK 944	Talik			
EİHK Selimiye Kitaplığı 2297	Nesih	Mahmud b. Kemāleddin		
İÜK T.29	Talik			
İÜK T.1317	Talik			
İÜK T.5611	Talik			
İÜK T.5674	Talik			
KVİHK 1177	Nesih	Muhammed b. ?		
MİHK 1405	Talik			
MK A.8123	Talik			

Bulunduğu Kütüphane ve Numarası	Hat Karakteri	Hattatı	İstinsah Edildiği Yer	Tarihi
İSK Reisülküttab 945	Talik			
İSK Ayasofya 4350	Nesih			
İSK Çelebi Abdullah 332	Talik			
İSK Çelebi Abdullah 333	Nesih			
İSK Esad Efendi 141	Talik			
İSK Hacı Mahmud Efendi 5387	Talik			
İSK İzmir Koleksiyonu 345	Talik			
İSK İzmir Koleksiyonu 411	Talik			
İSK Yazma Bağıslar 3263	Talik			
İSK Nuruosmaniye 4367	Talik			
İSK Nuruosmaniye 4368	Nesih			
İSK Nuruosmaniye 4369	Talik			
KMMK M 5037	Talik			
KMMK M 5038	Nesih			
KMMK M 5039	Nesih			
KMMK M 5040	Talik			
KMMK M 5041	Talik			
LBL Add.7848	Nestalik			

Bulunduğu Kütüphane ve Numarası	Hat Karakteri	Hattatı	İstinsah Edildiği Yer	Tarihi
PBN AF. 369	Nesih			
PBN S. 622	Nestalik			
PBN S. 952	Nesih			
PBN S.1217	Nesih			
PBN S.1401	Nesih			

* İTSMK R.846, H.359, B.184, R.845, A.2657, H.358, H.365, A.2673, R.844, H.357, R.843 için bkz., Karatay, *a.g.e.*, No. 2832-2840, 2842-2843; İMK Ali Emiri 741 için bkz. https://www.yazmalar.gov.tr/detay_goster.php?k=189304; AMK A.1707, A.587, Adnan Ötüken 3779, A.8123 için bkz. *Milli Kütüphane Yazmalar Kataloğu*, Ankara, 1988, No.; AÜİFK 36393 için bkz. http://www.divinity.ankara.edu.tr/tr/indir/yazmalar.pdf, No.47247; ATDKK Yz. A 315 için bkz. Müjgan Cunbur ve diğerleri, *Türk Dil Kurumu Kütüphanesi Yazma Eserler Kataloğu*, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları: 724, Ankara, 1999, No.916; KREK No.944 için bkz. Ali Rıza Karabulut, *Kayseri Râşid Efendi Eski Eserler Kütüphanesindeki Türkçe, Farsça, Arapça Yazmalar Kataloğu I-II*, Mektebe Yayınları, Ankara, 1995, No.1/147; KVİHK No.1177 için bkz. Güler Gönültaş, *Manisa İl Halk Kütüphanesi Türkçe El Yazmaları Kataloğu*, Türk Kütüphaneciler Derneği Manisa Şubesi Yayınları I, Manisa, 1986, No.189; *Hümâyûnnâme*'nin Kastamonu'da özel bir koleksiyonda bulunan nüshası için bkz. Günay Tümer, "Yeni Bir Humâyun-nâme Nüshası", *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, C.XIX, Ankara Üniversitesi Basımevi, 1973, s.253-256; KMMK M. 5028-5041 için bkz. *Mısır Milli Kütüphanesi Türkçe Yazmalar Kataloğu* (1870-1980), C.1-4, 1987-1992, The General Egyptian Book Organization, Dar'ul-Kütüb El-Kavmiye, Kısm'ul Feharis El-Şarkiye, No.5028-5041; MS Hs. or. oct. 1020 için bkz. Barbara Fleming, *Türkische Handschriften*, Teil I, Wiesbaden, 1968, Verzeichnis der Orientalischen Handschriften in Deutschland, No.438; PBN AF.369-373, 375, 376, 381, S.622, 952, 1217, 1285, 1401-1403 için bkz. E.Blochet, *Catalogue des Manuscrits Turcs*, I-II, Paris Bibliothèque Nationale, 1932, No.369-376, 381, 622, 952, 1217, 1285, 1401-1403; VÖN A.F.65, 102, 153, Mixt. 228, 681 için bkz. Dorothea Duda, *Islamische Handschriften II*, Wien, 2008, s.44, 45, 47, 96, 126; LBL Or.1138, Harl 3280, Sloane 3248, 3586, Add. 7842, 15153 için bkz. Rieu, *a.g.e.*, s.227-228. *Hümâyûnnâme*'nin bu yurt içi ve yurt dışı nüshalarının İMK Ali Emiri 741, BİK GE 4172, LBL Add. 15153, PBLO Ms. Turc 111-113, LBL 3586, 7848, MBSB Cod. Turc 192 numarada kayıtlı olanları hariç tavsifi için bkz. Tuncay Bülbül, *Hümâyûn-nâme (İnceleme-Tenkitli Metin)*, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Eski Türk Edebiyatı Bilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara, 2009. Rieu ayrıca *Hümâyûnnâme*'nin Uri (No.155), Dresden (Nos.396, 402, 405), Krafft (No.157), Upsala (Nos.107, 108), S. Petersburg (No.583), Leyden (vol. İ., p.361), Gotha (No.227), Vienna (vol. İii., Nos.1867-72), Munich (Nos.192-197) ve Asiatisches Museum (p.601)'da bulunan nüshalarından söz eder (Bkz. Rieu, *a.g.e.*, s.228). Hasan Kavruk, ise *Hümâyûnnâme*'nin Samsun Gazi Kütüphanesi'nde (No.1387) bir nüshasının olduğunu bildirir. Bkz. *Eski Türk Edebiyatında Mensur Hikâyeler*, Ankara, 1988, s.46. Böylece bu yirmi dört nüsha ile birlikte *Hümâyûnnâme*'nin tespit edilebilen el yazma nüshalarının sayısı yüz otuza ulaşır.

2.İSLÂM SANATINDA RESİMLİ NASİHATNÂMELER: *KELİLE VE DİMNE*'NİN İSLÂM DÜNYASINDAKİ YANKILARI

2.1.Resimli Nasihatnâme Geleneğine Genel Bir Bakış

Sasani hükümdarı Nuşirevan (531-579), nedimlerinden birinin vasıtasıyla Hindistan hükümdarlarından birinin hazinesinde hayvanların dilinden hükümdarlara ülke yönetimi hakkında öğütler veren bir kitap olduğunu öğrenir ve bu kitaptan faydalanmak amacıyla onu elde etme sevdasına düşer. Bu iş için hekim Berzeveyh'i görevlendirerek Hindistan'a gönderir. Burada Hint hükümdarının hazinedarı ile dost olan Berzeveyh, eseri onun aracılığıyla ele geçirir, Sanskritçe'den Pehlevice'ye tercüme eder ve Nuşirevan'a sunar[9]. Arap edebiyatının önemli yazarlarından İbn el-Mukaffâ (ö.759?), bu eseri Abbasi halifesi el-Mansur'u (754-775) hayvanların dilinden rahatça tenkit etmek için *Kelile ve Dimne* adıyla Arapça'ya tercüme eder ve böylece İslâm dünyası ilk kez nasihatnâme türünde bir eserle tanışır[10]. Bundan böyle gerek Mukaffâ'nın başka dillere tercümesi, gerekse başka yazarlar tarafından kaleme alınan eserler yoluyla İslâm nasihatnâme literatürü zenginleşir[11]. Aynı zamanda *Kelile ve Dimne*'nin ve diğer nasihatnâme türünde eserlerin resimli kopyaları da İslâm resim sanatı örnekleri arasında yer alır. *Resâil-i İhvân-ı Safâ*[12], Sadeddin Varavinî'nin (ö.?) *Marzubannâme*[13], Firdevsî'nin (ö.1020) *Şehnâme*[14], Keykâvus b. İskender'in

[9] Ömer Rıza Doğrul (Çev.), *Kelile ve Dimne*, İstanbul, 1941, s.44-55.
[10] *Aynı eser*, s.15-16.
[11] İslâm nasihatnâme literatürü hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Agâh Sırrı Levend, "Siyasetnameler", *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten* 1962, (2.baskı Ankara 1988), s.167-194; Agâh Sırrı Levend, "Ümmet Çağında Ahlâk Kitaplarımız", *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten 1963*, (2.baskı Ankara 1988), s.89-115; Ann K. S. Lambton, "Islamic Mirrors for Princes", *Atti Del Convegno Internazionale Sul Tema: La Persia Nel Medioevo (Roma 31 Marzo-5 Aprile 1970)*, Roma 1971, s.419-442; Ahmet Uğur, *Osmanlı Siyâset-nâmeleri*, Kayseri, 1988, s.13-17, 73-83; Nimet Yıldırım, *Fars Edebiyatında Kaynaklar*, Erzurum, 2000, s.443-469.
[12] *Resâil-i İhvân-ı Safâ*'nın nasihatnâme yönü için bkz. İbrahim Agâh Çubukçu, "İhvân As-Safâ ve Ahlâk Görüşleri", *İlahiyat Fakültesi Dergisi*, C.XII, Ankara Üniversitesi Basımevi, 1964, s.43-49. Eserin 686/1287'de Bağdat'ta hazırlanmış resimli bir kopyası (İSK Esad Efendi No.3638) için bkz. Richard Ettinghausen, *Treasures of Asia. Arab Painting*, Rizzoli International Publications, New York, 1977, s.98-102; Filiz Çağman ve Zeren Tanındı, *The Topkapı Saray Museum. The Albums and Illustrated Manuscripts*, Ed.J.M. Rogers, London: Thames and Hudson, 1986, s.66.
[13] *Marzubannâme* hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Mirza Muhammed Kazvini, *The Marzubān-nāme. A Book of Fables Originally Compiled in the Dialect of Tabaristan*, Leyden, 1909; J.H. Kramers, "Merzüban", *İslâm Ansiklopedisi*, C.7, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1972, s.787-788. Eserin 699/1299'da Bağdat'ta hazırlanmış resimli bir kopyası (İAM No.216) için bkz. Çağman ve Tanındı, *The Topkapı Saray Museum…*, s.228; Oleg Grabar, *Mostly Miniatures. An Introduction to Persian Painting*,

(ö.1082'den sonra) *Kâbusnâme*[15], Senâî'nin (ö.1131) *Hadîkatü'l-Hakîka*[16], Hariri'nin (ö.1122) *Makâmât*[17], Muhammed ibn Zafer'in (ö.1168 ya da 1172) *Sulvanü'l-Muta*[18], Muhammed b. Ali el-Zâhirî el-Semerkandî'nin (ö.?) *Sindbâdnâme*[19], Nizâmî'nin

---

Princeton University Press, Princeton and Oxford, 2000, s.46. Eserin 15.yüzyılın ilk yarısına tarihlenen ve Timurlu İbrahim Sultan için hazırlanan bir diğer resimli kopyası (İSK Fatih 3682/1) için bkz. Nurhan Atasoy, "Persian Miniatures of the Süleymaniye Library İstanbul", *Akten des VII. Internationalen Kongresses für Iranische Kunst und Archaologie München, 7-10 September 1976*, Berlin, 1979, s.425; Nezihe Seyhan, *Süleymaniye Kütüphanesi'ndeki Minyatürlü Yazmaların Kataloğu*, Boğaziçi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1991, s.367-368; Ernst J.Grube, "Ibrahim-Sultan's Anthology of Prose Texts", *Persian Painting from the Mongols to the Qajars*, London, 2001, s.101-103; Eleanor Sims, "The Hundred and One Paintings of Ibrahim-Sultan", *Persian Painting from the Mongols to the Qajars*, London, 2001, s.122-123.

[14] *Şehnâme* hakkında bilgi için bkz. Ebü'l-Kasım Mansur b. Ali el-Firdevsî et-Tusi Firdevsî, *Şehnâme*, Çev. Necati Lugal, C.I-IV, İstanbuli 1945. *Şehnâme*'nin nasihat yönü için bkz. Julie Scott Meisami, "The Sah-Name as Mirror for Princes: A Study in Reception", *Pand-o Sokhan, Melanges Offerts a Charles-Henri de Fouchecour*, Ed. Christophe Balay, Claire Kappler and Zhiva Vesel, Tehran, 1995, s.265-273. *Şehnâme*'nin İslâm dünyasındaki resimli örnekleri için bkz. Ivan Stchoukine, *Les Peintures des Manuscrits Timurides*, Paris 1954; G.M. Meredith-Owens, *Persian Illustrated Manuscripts*, The Trustees of the British Museum, London, 1973; Norah Titley, *Miniatures from Persian Manuscripts. A Catalogue and Subject Index of Paintings from Persia, India and Turkey in the British Library and the British Museum*, London, 1977; Grabar, *a.g.e.*; Eleanor Sims with Boris I. Marshak and Ernst J. Grube, *Peerless Images. Persian Painting and Its Sources*, Yale University Press, New Haven and London, 2002; *Shahnama. The Visual Language of the Persian Book of Kings*, Ed. Robert Hillenbrand, Varie Occasional Papers II, Edinburgh, 2004; Lale Uluç, *Türkmen Valiler Şirazlı Ustalar Osmanlı Okurlar, XVI.yüzyıl Şiraz Elyazmaları*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2006.

[15] *Kâbusnâme* hakkında bilgi için bkz. İlyasoğlu Mercimek Ahmed, *Kâbusnâme*, Haz. Atilla Özkırımlı, C.1-2, Tercüman 1001 Temel Eser; *Kâbusnâme*'nin 1830-40 civarında Kacar döneminde hazırlanmış resimli bir kopyası (LBL Or.5263) için bkz. Titley, *Miniatures from Persian…,* No.228.

[16] *Hadîkatü'l-Hakîka* hakkında bilgi için bkz. Senâî Gaznevî, *Hadîkatü'l-Hakîka ve Şerîatü't-Tarîka*, Arapça'ya Çev. İ. ed-Dusûkî Şita, Kahire, 1995; Mustafa Aşkar, *Tasavvuf Tarihi Literatürü*, İz Yayıncılık, İstanbul, 2006, s.101-103. Eserin 979/1571 tarihli ve Horasan üslubunda minyatürlerle bezenmiş bir kopyası (Keir Collection) için bkz. B.W. Robinson, Ernst J. Grube, G.M. Meredith-Owens, R.W. Skelton (Introduction by Ivan Stchoukine), *Islamic Painting and the Arts of the Book. The Keir Collection*, Ed. B.W. Robinson, London, 1976, No.298-301. Eserin 981/1573 tarihli, Safavî Kazvin üslubunda resimli bir başka kopyası (BMFA 09.324) için bkz.Coomaraswamy, *a.g.m.*, s.90-91.

[17] *Makâmât* hakkında bilgi için bkz. Hariri, *Makâmât*, Çev.Sabri Sevsevil, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1952. *Makâmât*'ın resimli kopyaları hakkında bilgi için bkz. Oleg Grabar, *Illustrations of the Maqamat*, London, Chicago, 1984.

[18] *Sulvanü'l-Muta* hakkında bilgi için bkz. Assadullah Souren Melikian-Chirvani, *Sulwan al-Muta fi Udwan al-Atba, A Rediscovered Masterpiece of Arab Literature and Painting*, Kuwait, 1985. *Sulvanü'l-Muta*'nın Memlüklüler döneminde 14.yüzyılın ikinci çeyreğinde Şam'da resimlenmiş kopyası (Kuwait Private Collection) için ayrıca bkz. Duncan Haldane, *Mamluk Painting*, England, 1978, s.59-60.

[19] *Sindbâdnâme* hakkında bilgi için bkz. Muhammed b. Ali az-Zâhirî as-Semerkandî, *Sindbad-name*, Çev. Ahmet Ateş, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1946; İbrahim Kutluk, "Sindbâdnâme", *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, C.3, S.3-4, İstanbul, 1949, s.351-367. Eserin resimli kopyaları hakkında bilgi için bkz. Günsel Renda, "Sindbadnama: An Early Ottoman Illustrated Manuscript Unique in Iconography and Style", *Muqarnas. Essays in Honor of G.M. Rogers*, guest Eds.Doris Behrens-Abouseif-Anna Contadini, Vol.21, Leiden Brill-2004, s.311-321.

(ö.1209) *İskendernâme* [20] ve *Mahzenü'l-Esrâr* [21] , Feridüddin Attar'ın (ö.1229) *Mantıku't-Tayr*[22], Sa'dî'nin (ö.1283 ya da 1291) *Gülistan*[23] ve *Bustan*[24], Mevlânâ'nın (ö.1273) *Mesnevî*[25], Ziyaeddin Nahşebî'nin (ö.1350) *Tûtînâme*[26], Ahmedi'nin (ö.1414)

[20] *İskendernâme* hakkında bilgi için bkz. Nizâmî Gencevi, *İskendernâme*, Bakü: Azerbaycan SSR Elmler Akademiyası Neşriyyatı, 1967. Eserin Timurlular döneminde, 803/1400 civarında Şiraz'da hazırlanan resimli bir kopyası için bkz. Titley, *Miniatures from Persian…,* No.308.

[21] *Mahzenü'l-Esrâr* hakkında bilgi için bkz. Nizâmî, *Mahzen-i Esrar*, Çev. M. Nuri Gencosman, Milli Eğitim Basımevi, Ankara, 1960. Eserin Safavî (LBL Add.25801) ve Özbek (PBN suppl. pers 985) döneminden resimli iki kopyası için bkz. Titley, *Miniatures from Persian…,* No.338; Mukaddema Mukhtarovna Ashrafi-Aini, "The School of Bukhara to c.1550", *The Arts of the Book in Central Asia 14th-16th Centuries*, Ed. Basil Gray, 1979, s.268.

[22] *Mantıku't-Tayr* hakkında bilgi için bkz. Feridüddin Attar, *Kuşdili*. *Mantıku't-tayr*, Çev. Yaşar Keçeci, Kırkambar Yayınları, İstanbul, 1998. Eserin Timurlu (LBL Add.7735, Or.4151), Türkmen (İTSMK R.1042), Safavî (NMMA) ve Kacar (LBL Or.5010) döneminden resimli kopyaları için bkz. Zeki Velidi Togan, *On the Miniatures in Istanbul Libraries*, Baha Matbaası, İstanbul, 1963, s.34; Titley, *Miniatures from Persian…,* No.91-93; Çağman ve Tanındı, *The Topkapı Saray Museum…,* s.158-159; Sevay Atılgan, "Karakoyunlu ve Akkoyunlu Minyatür Sanatı", *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı (Mimarlık ve Sanat)*, 2, Ed.Ali Uzay Peker, Kenan Bilici, Ankara, 2006, s.590.

[23] *Gülistan* hakkında bilgi için bkz. Sa'dî, *Gülistan*, Çev. Hikmet İlaydın, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1966. Eserin Timurlu, Safavî, Özbek, Babür ve Kacar döneminden tek başına ya da *Bustan* ile birlikte çok sayıda resimli kopyası günümüze ulaşır. Bkz. Stchoukine, *Les Peintures des Manuscrits Timurides*, No.XXXI, LXXVIII; Togan, *a.g.e.*, s.30, 46; B.W. Robinson, *Victoria and Albert Museum. Persian Paintings*, London, 1965, s.9; Titley, *Miniatures from Persian…*; No.344-351; Anis Farooqi, *Art of India and Persia*, Kamla Nagar, Delhi, 1979, s.29-32; Ashrafi-Aini, *a.g.m.*, s.270, 271; Robert Skelton, "Imperial Symbolism in Mughal Painting", *Content and Context of Visual Arts in the Islamic World,* Ed.Lucy Freeman and Isabelle Hyman, London, 1988, s.182; Abolala Soudavar, "The Age of Muhammadi", *Muqarnas*, XVII, 2000, s.60, 69; Sims, *a.g.e.*, s.60, 136, 248-249; Uluç, *a.g.e.*, s.68-74, 76, 79, 430.

[24] *Bustan* hakkında bilgi için bkz. Şirazlı Şeyh Sa'di, *Bustan (Bostan)*, Çev. Yakup Kenan Necefzade, 1965. Eserin Timurlu, Safavî, Özbek ve Babür döneminden çok sayıda resimli kopyası günümüze ulaşır. Bkz. Stchoukine, *Les Peintures des Manuscrits Timurides,* No.LXX, LXXIX; Togan, *a.g.e.*, s.47; Robinson, *a.g.e.*, s.14; Maurice Dimand, *Persian Miniature Paintings*, New York: Crown Publishers, 1967, s.7; David Talbot Rice, *Islamic Painting. A Survey*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1971, s.130, 131, 135; Laurence Binyon, J.V.S. Wilkinson, Basil Gray, *Persian Miniature Painting. Including A Critical and Descriptive Catalogue of the Miniatures Exhibited at Burlington House January-March, 1931*, Dover Publications, New York, 1971, s.98, 123, 140, 170; Basil Gray, *Persian Painting. From Miniatures of the XIII.-XVI. Centuries*, 1974, s.12; Robinson ve Diğerleri, *a.g.e.*, s.179, 180, 181, 195; Titley, *Miniatures from Persian…*; No.342, 343; Farooqi, *a.g.e.*, s.3, 10, 17; Ashrafi-Aini, *a.g.m.*, s.264, 266-269, 270; Atasoy, *a.g.m.*, s.426, 428; *Islamische Kunst. The Arts of Islam. Meisterwerke aus dem Metropolitan Museum of Art New York. Masterpieces from the Metropolitan Museum of Art New York*, Ed.Richard Ettinghausen, Berlin: Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, 1981, No.79; F.R. Martin, *The Miniature Painting and Painters of Persia India and Turkey from the 8th to the 18th Century*, London, 2005, s.54.

[25] *Mesnevî* hakkında bilgi için bkz. Mevlânâ, *Mesnevî*, Çev. Veled İzbudak, C.I-VI, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1960. Eserin bilinen resimli ilk örneği (İTSMK R.432) 860/1455 civarında Karakoyunlu Türkmenleri döneminde Şiraz ya da Bağdat'ta hazırlanmıştır. Bkz. Filiz Çağman ve Zeren Tanındı, "Tarikatlarda Resim ve Kitap Sanatı", *Osmanlı Toplumunda Tasavvuf ve Sufiler. Kaynaklar-Doktrin-Ayin ve Erkan-Tarikatlar-Edebiyat-Mimari-İkonografi-Modernizm*, Haz. Ahmet Yaşar Ocak, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları XXX.Dizi, S.3, Ankara, 2005, s.512. Eserin 937/1530 civarında Safavîler döneminde hazırlanmış resimli bir kopyası daha (BL Add.27263) mevcuttur. Bkz. Titley, *Miniatures from Persian…*; No.201; Barbara Schmitz (with

İskendernâme[27], Ali Şîr Nevâî'nin (ö.1501) *Hayretü'l-Ebrar*[28], Mir Haydar'ın (ö.?) *Mahzenü'l-Esrâr*[29], Câmî'nin (ö.1492) *Bahâristân*[30] ve *Tuhfetü'l-Ahrâr*[31] gibi eserleri İslâm nasihatnâme literatürünün resimli örnekleri arasında sayılabilir.

Osmanlı nasihatnâme literatürü başlangıçta bağlı olduğu İslâm kültürünün etkisinde kalmış ve 14.yüzyıldan itibaren *Kelile ve Dimne*, Keykâvus b. İskender'in *Kâbusnâme*, Sa'dî'nin *Gülistan ve Bustan* gibi eserlerinin tercümesi yoluyla hükümdarlara öğütler veren kitaplar Osmanlı yazım geleneği içinde yer almaya başlamıştır. 14.yüzyıl ve sonrasında tercüme eserlerin yanında telif eserler de kaleme alınmış, devrin aydınları, ilim adamları idarecilerin dikkatini çekmek, onlara siyaset alanında yol göstermek üzere eserler hazırlamışladır. Genellikle 16.yüzyıl sonları olarak kabul edilen Osmanlı imparatorluğunun çöküş dönemi ile birlikte, yani sonun başlangıcıyla yazarlar, ülke yönetimi konusunda görülen aksaklıkları eleştirel bir dille doğrudan ortaya koymuşlar ve bu aksaklıkların çözümünü geçmiş dönemlerde aramışlardır. Bu eserlerde Fatih Sultan Mehmed (1444-1446/1451-1481), Yavuz Sultan Selim (1512-1520) ve Kanuni Sultan Süleyman (1520-1566) dönemi gibi, yazarlara

---

contributions by Latif Khayyat, Svat Soucek, Massoud Pourfarrokh), *Islamic Manuscripts in the New York Public Library*, Oxford University Press, New York, 1992, s.265-267, figs. 285-287.

[26] *Tûtînâme* hakkında bilgi için bkz. Behçet Necatigil, *Tûtînâme*, Can Yayınları, İstanbul, 2009. Eserin Babürlüler döneminde hazırlanmış resimli kopyaları için bkz. Farooqi, *a.g.e*., s.22-24.

[27] *İskendernâme*'nin nasihatnâme yönü için bkz. Melike Gökcan Türkdoğan, "Siyasetnameler ve Bir Siyasetnâme Örneği olarak Ahmedî'nin İskendernâmesi", *Uluslar arası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C.3, S.12, 2010, 418-430. Eser ve resimli kopyaları hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Serpil Bağcı, *Minyatürlü Ahmedi İskendernâmeleri: İkonografik bir Deneme*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji ve Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara, 1989.

[28] *Hayretü'l-Ebrar*'ın Safavîler döneminden resimli kopyaları günümüze ulaşır. Bkz. Rieu, *a.g.e*., s.294; Binyon ve diğerleri, *a.g.e*., s.96.

[29] *Mahzenü'l-Esrâr* hakkında bilgi için bkz. Haydar Tilbe, *Mahzenü'l-Esrar*, Çev.Avni Gözütok, Fenomen Yayıncılık, İstanbul, 2008. Eserin Akkoyunlu Türkmen (NPL Spencer Pers. ms. 41) ve Safavîler döneminden (DCBL 433, İTSMK E.H.1641) resimli kopyaları günümüze ulaşmıştır. Bkz. V. Minorsky (with an introduction by the late J.V.S. Wilkinson), *The Chester Beatty Library. A Catalogue of the Turkish Manuscripts and Miniatures*, Dublin, 1958, s.56-57; Çağman ve Tanındı, *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi İslâm…*, No.112; Schmitz, *a.g.e*., s.67-69.

[30] *Bahâristân* hakkında bilgi için bkz. Câmî, *Bahâristân*, Çev. M. Nuri Gençosman, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1985; Eserin Özbek ve Babürlüler döneminden resimli kopyaları günümüze ulaşır. Bkz. Ashrafi-Aini, *a.g.m*., s.268; Farooqi, *a.g.e*., s.44.

[31] *Tuhfetü'l-Ahrâr*'ın Safavî, Özbek ve Babürlü dönemlerinden resimli kopyaları günümüze ulaşır. Bkz. Binyon ve diğerleri, *a.g.e*., s.124, 125, 126, 146, 164; Ashrafi-Aini, *a.g.m*., s.270-271; Seyhan, *a.g.t*., s.405-406; Marianna Shreve Simpson (with contributions by Massumeh Farhad), *Sultan Ibrahim Mirza's Haft Awrang. A Princely Manuscript from Sixteenth Century Iran*, London, 1997; Milo Cleveland Beach, "The Padshahnama and Mughal Historical Manuscripts", *King of the World. The Padshahnama and Imperial Mughal Manuscript from the Royal Library, Winsor Castle*. Milo Cleveland Beach & Ebba Koch with new translations by Wheeler Thackston, London, 1997, s.116-117.

göre değişen bir "Altın Çağ" modeli çizilmiştir. III.Selim (1789-1807) döneminden itibaren ise Batı'yı örnek alma isteği ağırlık kazanır[32]. Ancak anlaşılan kitapsever yöneticiler ve seçkinler için bu tür eserler arasından resimlenmek üzere seçilenler, tercüme yoluyla Osmanlı edebi literatürüne geçen ve hikâyeler aracılığıyla yöneticilere ülke yönetimi ve genel ahlâkî hükümler konusunda öğütler veren çalışmalardır. Nitekim Osmanlı resim sanatının günümüze ulaşan nasihatnâme türündeki örnekleri Ahmedi'nin *İskendernâmesi*'nin[33], *Kelile ve Dimne'nin*[34] 15.yüzyıla, Feridüddün Attar'ın *Mantıku't-Tayr*'ının[35] 15.yüzyıl ile 16.yüzyıl başlarına, Câmî'nin *Tuhfetü'l-Ahrâr*'ının[36], Zâhirî el-Semerkandî'nin *Sindbâdnâme*si'nin *Tuhfetü'l-Ahyâr* [37] adıyla Türkçe'ye yapılan

[32] Osmanlı nasihatnâme literatürü hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Levend, "Siyasetnameler"; Levend, "Ümmet Çağında Ahlâk…"; Douglas A. Howard, "Ottoman Historiography and the Literature of 'Decline' of the Sixteenth and Seventeenth Centuries", *Journal of Asian History*, Vol.22, No:1, 1988, s.52-56; Uğur, *a.g.e.*; Cornell H. Fleischer,"From Şehzade Korkut to Mustafa Ali: Cultural Origins of the Ottoman Nasihatnâme", IIIrd *Congress on the Social and Economic History of Turkey (Princeton University 24-26 August 1983),* Ed. Heath W. Lowry and Ralph S. Hattox, İstanbul, 1990, s.67-77; Virginia H. Aksan, "Ottoman Political Writing, 1768-1808", *Internetional Journal of Middle East Studies*, Vol.25, No.1, Cambridge University Press, February 1993, s.53-69; Rıfa'at Ali Abou-El-Haj, "The Expression of Ottoman Political Culture in the Literature of Advice to Princes (Nasihatnâmeler) Sixteenth to Twentieth Centuries", *Sociology in the Rubric of Social Science. Professor Ramkrishna Mukherjee Felicitation Volume*, Eds. R.K. Bhattacharya and A.K. Ghosh, 1995, s.282-292; Erol Özvar, "Osmanlı Tarihini Dönemlendirme Meselesi ve Osmanlı Nasihat Literatürü", *Dîvân. İlmî Araştırmalar*, 1999/2, Yıl 4, S.7, s.135-151; Pal Fodor, "15.-17. Yüzyıl Osmanlı Hükümdar Aynalarında Devlet ve Toplum, Kriz ve Reform", *Tarih İncelemeleri Dergisi*, XIV, İzmir, 1999, s.281-302; Rıfa'at Ali Abou-El-Haj, *Modern Devletin Doğası. 16. Yüzyıldan 18.Yüzyıla Osmanlı İmparatorluğu*, Çev. Oktay Özel, Canay Şahin; İmge Kitabevi, İstabul, 2000; Bursalı Mehmed Tahir bin Rıf'at, *Ahlâk Kitaplarımız*, Çev. Mahmut Kaplan, Malatya, 2002; Ahmet Çamalan, *Osmanlı Siyasetnamelerine Göre Sonun Başlangıcı. Sebepler ve Çözümler*, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih (Yeniçağ Tarihi) Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2006; Cornell H. Fleischer, *Tarihçi Mustafa Âli. Bir Osmanlı Aydın ve Bürokratı*, Çev.Ayla Ortaç, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 2009, s.98-108.

[33] *İskendernâme*'nin Osmanlı döneminde hazırlanmış resimli kopyaları hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Bağcı, *a.g.t.*; Serpil Bağcı, "Osmanlı Dünyasında Efsanevi Yönetici İmgesi Olarak Büyük İskender ve Osmanlı İskendernâmesi", *Humana. Bozkurt Güvenç'e Armağan*, Yay.Haz. N.S.Altuntek, S.Aydın, İ.H. Demirdöven, Ankara, 1994, s.111-131.

[34] *Kelile ve Dimne*'nin 898/1492 tarihli resimli bir kopyası (BIK Hüseyin Çelebi 763) için bkz. Zeren Tanındı, "15th Century Ottoman Manuscripts and Bindings in Bursa Libraries", *Islamic Art*, IV, 1990-1991, s.143-174; 901/1495 tarihli resimli bir başka kopyası (BPWM MS 51.34) için bkz. G.M., Meredith-Owens, "A Persian Manuscript of the Reign of Bayezid II with Ottoman Miniatures", *Bulletin of the Prince of Wales Museum of Western India*, 10, 1967, s.27-31.

[35] *Mantıku't-Tayr*'ın 862/1457'ye tarihlenen resimli bir kopyası (LBL Or.11325) için bkz. Titley, *Miniatures from Turkish Manuscripts* …, No.15; 921/1515'e tarihlenen resimli bir başka kopyası (İTSMK E.H. 1512) için bkz. Stchoukine, *La Peinture Turque d'aprés les manuscrits illustrés, I.re partie…*, No.7.

[36] *Tuhfetü'l-Ahrâr*'ın 937/1530'lu yıllara tarihlenen resimli bir kopyası (İTSMK R.914) için bkz. Bağcı ve Diğerleri, *a.g.e.*, s.59.

[37] *Tuhfetü'l-Ahyâr*'ın 947/1540 civarında hazırlanan resimli kopyası (BWAG W.662) hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Renda, *a.g.m.*

tercümesinin, Sa'dî'nin *Gülistan*'ının[38], Ahmedî Mısrî'nin *Kırk Vezir Hikâyeleri*'nin[39], Lamiî Çelebi'nin (ö.1531) *İbretnâme*sinin[40] 16.yüzyıla tarihlenen kopyalarıdır. Osmanlı resimli nasihatnâmeleri içinde, 16.yüzyıldan başlayarak 19.yüzyıla kadar kopyaları hazırlanan Firdevsî'nin *Şehnâme*si de İslâm resim sanatı örnekleri arasında olduğu gibi özel ve önemli bir yere sahiptir[41]. Yine 16.yüzyılın sonunda Ali Çelebi'nin *Hümâyûnnâme*sinin de aralarında bulunduğu bir grup el yazma, Osmanlı yönetimindeki Halep, Bağdat gibi eyaletlerde hazırlanan resimli nasihatnâmelere örnek oluşturur. Bunlar Kâşifî'nin *Ahlâk-ı Muhsinî*si, Firdevsî'nin *Şehnâme*si, Mevlânâ'nın *Mesnevî*si, Fuzulî'nin *Beng ü Bâde*si ve Gelibolulu Mustafa Âli'nin *Nushatü's-Selâtîn*'idir[42].

---

[38] *Gülistan*'ın Nakkaş Osman tarafından resimlenmiş 973/1565 tarihli bir kopyası (WFGA F.1949.2) için bkz. Bağcı ve Diğerleri, *a.g.e*., s.114.

[39] *Kırk Vezir Hikâyeleri* hakkında bilgi için bkz. Mübeccel Kızıltan, *Kırk Vezir Hikâyeleri*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Eski Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 1991; Eserin 988/1580 civarına tarihlenen resimli bir kopyası (İÜK TY 7415) için bkz. Bağcı ve Diğerleri, *a.g.e*., s.204. 994-95/1585-86 tarihli bir diğer resimli kopya (UUL No.111) için bkz. C.J. Tornberg, *Codices Arabici, Persici et Turcici Biblioyheca Regia Universitatis Upsaliensis*, Impensis Reg. Universitatis Upsaliensis, 1849, s.63.

[40] *İbretnâme*'nin 16.yüzyılın ikinci yarısına tarihlenen resimli bir kopyası (BSB Ms. Landberg 827) için bkz. Metin And, *Osmanlı Tasvir Sanatları: 1 Minyatür*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2004, s.74; Banu Mahir, *Osmanlı Minyatür Sanatı*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2004, s.90.

[41] *Şehnâme* Osmanlılar döneminde yöneticilerin okuyarak örnek alabilecekleri, onlara ideal bir yönetici modeli çizen bir eser gibi algılanmıştır. Örneğin 16.yüzyıl yazarlarından Kınalızâde Ali Efendi'nin *Ahlâk-ı Alâ*'i isimli nasihatme türündeki eserinde, padişahların isabetli kararlar vermede hüner sahibi olması gerektiğini vurgulayan yazar, onların bu yeteneği kazanabilmek için yaşananlardan ders çıkarmaları ve tecrübeleri değerlendirmeleri gerektiğini belirtir. İşte bu, geçmiş hükümdarların aynası niteliğinde bir eser olan, okuyanlara yiğitlik ve kahramanlık kazandıran, sayısız faydalı tecrübeler içerdiği için de onlara yol gösteren *Şehnâme-i Firdevsî*'nin okunması ile mümkündür. Bkz. Fahri Unan, *İdeal Cemiyet İdeal Devlet, İdeal Hükümdar. Kınalı-zâde Ali'nin Medîne-i Fâzıla'sı*, Lotus Yayınevi, Ankara, 2004, s.191-192. Yine 17.yüzyıl sonlarında II.Mustafa döneminde (1695-1703) hazırlanan bir lahiyada padişaha yine *Şehnâme-i Firdevsî* okumasının tavsiye edilmesi eserin bu dönemde de bir nasihatnâme gibi görüldüğünün ve hükümdarlara yol gösterici yönünün hala benimsenmekte olduğunu yansıtır. Bkz. Süheyl Ünver, "XVII.Yüzyıl Sonunda Padişaha Bir Lahiya", *Belleten*, C.XXXIII, Sayı, 129, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1969, s.27. *Şehnâme*'nin Osmanlı sarayındaki önemli yeri hakkında bilgi için ayrıca bkz. Tülün Değirmenci, *Resmedilen Siyaset: II.Osman Devri (1618-1622) Resimli Elyazmalarında Değişen İktidar Sembolleri*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara, 2007, s.87-92. *Şehnâme*'nin Osmanlı Sarayı'ndaki resimli örnekleri için bkz. Serpil Bağcı, "From Translated Word to Translated Image: The Illustrated Şehnâme-i Türkî Copies", *Muqarnas*, Vol. 17, Leiden, Brill, 2000, s.162-176; Bağcı ve Diğerleri, *a.g.e*., s.94-96.

[42] *Ahlâk-ı Muhsinî*'nin yazar hayattayken resimlenen bir nüshası (TROM 997.47.1) 900/1494-95 tarihlidir. Bu nüsha hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Filiz Çağman, "The Miniatures of the Divan-ı Hüseyni and the Influence of Their Style", *Fifth International Congress of Turkish Art*, Ed.G. Féher, Budapest, 1978, s.231-259; Lisa Golombek, "Early Illustrated Manuscripts of Kashifi's Akhlaq-i Muhsini", *Iranian Studies*, Vol.36, 2003, s.615-643. *Ahlâk-ı Muhsinî* (İTSMK R.392)*, Şehnâme* (İTSMK H.1486) ve *Mesnevî* (NPL Spencer Collection Ms. 12) gibi Osmanlı yönetimindeki Bağdat'ta resimlendiği düşünülen eserlerin resimli örnekleri için bkz. Milstein, *a.g.e*., s.79, 85, 87, 100, 106, 107, 109, 110. Bağdat ketebeli *Beng ü Bâde*'nin resimli kopyası (DSL Eb.362) için bkz. Karin Rührdanz, "Zwanzig Jahre Bagdader Buchillustation-zu Voraussetzungen und Spezifik Eines Zwieges der

Kuşkusuz resimlenmek için seçilen öğüt verici hikâyelerle dolu bu yazmalar içinde, III.Murat döneminin (1574-1595) ekonomik, toplumsal ve siyasal değişiminin sorunlarını açık ve kapsamlı bir şekilde irdeleyen Âli'nin eseri ayrı bir yer tutar. Câmî'nin *Bahâristân*'ı[43], Lamiî Çelebi'nin *Şerefü'l-İnsan*'ı[44], Atâyî'nin (ö.1635) *Hamse*si[45] 17.yüzyılda Osmanlı sarayında nasihatnâme türünden eserlerin resimli kopyalarının hazırlanmaya devam ettiğini gösterir. Ayrıca yine muhtemelen bu yüzyıldan Süheylî'nin (ö.1632'den sonra) *Nevâdir*'inin resimli bir kopyası günümüze ulaşır[46]. Atâyî'nin *Hamse*sinin ise 18.yüzyılda da üretilen resimli kopyaları mevcuttur.

İşte İslâm ve Osmanlı resimli nasihatnâme geleneği genel bir çerçeveden bakıldığında böyle bir görüntü ortaya koyar. Yani her iki kültürde de nasihatnâme türünden eserler arasından resimlenmek üzere seçilenler, öğütlerini, yani vermek istedikleri mesajları okuyuculara küçük, eğlenceli hikâyeler aracılığı ile aktaran çalışmalardır. Mukaffâ'nın Pehlevice'den Arapçaya çevirisiyle *Kelile ve Dimne* ile tanışan İslâm dünyasında eserin yarattığı yankı, onun sadece çeşitli dillere yapılan sayısız çevirisi ile sınırlı kalmaz, aynı zamanda bu çevirilerin çok sayıda resimli kopyaları da hazırlanır. Bunun yanı sıra *Kelile ve Dimne*'nin İslâm dünyasındaki popülerliği onu taklit eden, bazı hikâyelerini alıntılayan ya da onun tarzında yazılan eserlerin ortaya çıkmasına neden olur. Buna karşın Osmanlı dünyası *Kelile ve Dimne*'ye bir anlamda kayıtsız kalmış, eserin az sayıda kopyası Osmanlı resim sanatı örnekleri

---

Turkischen Miniaturmalerei", *Mittelalterlische Malerei im Orient*, XXII, 1982, s.143-162. *Nushatü's-Selâtîn*'in Halep'te hazırlanan resimli kopyası (İTSMK R.406) için bkz. Tanındı, "Osmanlı Yönetimindeki Eyaletlerde…", s.768.

[43] *Bahâristân*'ın resimli kopyası (İTSMK H.1711) hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Filiz Çağman, "Illustrated Stories from a Turkish Version of Jami's Bahâristân", *Turkish Treasures*, 2, 1978, s.21-27.

[44] *Şerefü'l-insan*'ın resimli bir kopyası (LBL Add.7843) hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Barbara Brend, "Europen and Other Influences in the Illustrations of the British Library's 'Sharaf al-Insān' ('Şeref ül-İnsân') of Lāmi'i", *Thirteenth International Congress of Turkish Art*, Eds.Géza David and Ibolya Gerelyes, Hungarian National Museum, Budapest, 2009, s.125-134.

[45] *Hamse* hakkında bilgi ve eserin nasihat yönü için bkz. Tunca Kortantamer, *Nevî-zâde Atâyî ve Hamse'si*, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İzmir, 1997; Tunca Kortantamer, "17.Yüzyıl Şairi Atayi'nin Hamsesi'nde Osmanlı İmparatorluğu'nun Görüntüsü", *Tarih İncelemeleri Dergisi*, I, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İzmir, 1983, s.61-105. *Hamse*'nin resimli kopyaları hakkında bilgi için bkz. Günsel Renda, "18.Yüzyıl Osmanlı Minyatüründe Yeni Konular: Topkapı Sarayı'ndaki *Hamse-i Atayi*'nin Minyatürleri", *Bedrettin Cömert'e Armağan*, Ankara, 1980, s.481-495.

[46] Eserin St.Petersburg National Library TSN.64 numarada kayıtlı resimli bir nüshasına dikkat çeken Hocam Sayın Prof.Dr. Zeren Tanındı'ya çok teşekkür ederim. Eser hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Şerife Yağcı, *Süheylî'nin Acâibü'l-mea'sir ve Garâibü'n-nevâdir'i: Metin ve Küçük Hikâye Üzerine Teorik bir İnceleme*, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir, 2001.

içinde kendisine yer bulmuştur. İşte bir sonraki bölümde *Kelile ve Dimne*'nin İslâm dünyasında ve Osmanlı'da görsel bir dile aktarılan örnekleri ile *Kelile ve Dimne* konulu çalışmalar ele alınacak, böylece Ali Çelebi'nin *Hümâyûnnâme*sinin 16.yüzyıl sonlarında Osmanlı yönetimindeki eyaletlerde yeniden resimlenişinin öyküsü bu genel tablo ile ortaya konmaya çalışılacaktır.

2.2.İslâm ve Osmanlı Resim Sanatında *Kelile ve Dimne*: Eseri Konu Alan Örnekler

Kelile ve Dimne'nin günümüze ulaşan en erken tarihli resimli örneği, Mukaffâ'nın Pehlevice'den Arapça'ya çevirisinin 13.yüzyıl başlarında Suriye'de hazırlandığı düşünülen bir kopyasıdır (PBN Arabe 3465)[47]. Ancak kaynaklar eserin bu tarihten çok daha önce resimli kopyalarının hazırlandığının ipuçlarını verir. Örneğin Mukaffâ eserinin önsözünde, onu inceleyenlerin sadece resimlerine bakmakla yetinmemeleri, kitabı baştan sona dikkatle okuyarak her söz üzerinde düşünmeleri gerektiğini vurgular[48]. Taberî (ö.923), *Târih'*inde, 841'de Sâmarrâ'da, Afşin Haydar isimli bir Abbasi komutanının, mücevherlerle süslü bir heykele sahip olduğu için putperestlik ve Mani dininin öğretilerinin yer aldığı resimli bir yazmaya sahip olduğu için sapkınlıkla suçlandığını ve yargılandığını söyler. Taberî ayrıca, Afşin Haydar'ın kendisini, sahip olduğu resimli yazmanın atalarından kalan bir miras olduğunu ve onu yargılayan hâkimin de *Kelile ve Dimne*'nin resimli bir kopyasına sahip olduğunu belirterek savunduğunu aktarır[49]. Firdevsî'nin *Şehnâme*sinin kimin tarafından yazıldığı kesin olarak bilinmeyen ve "eski önsöz" denilen önsözünde, *Kelile ve Dimne*'nin *Şehnâme* için örnek gösterilen bir eser olduğu belirtilir. Aynı önsözde Sâmânî hükümdarı Nasr b. Ahmed (913-942) için *Kelile ve Dimne*'nin Rûdekî (ö.941) tarafından Arapça'dan Farsçaya yapılan manzum çevirisinin de Çinli ressamlar tarafından resimlenmiş olduğu bildirilir[50].

---

[47] Ettinghausen, *a.g.e.*, s.61.
[48] Doğrul, *a.g.e.*, s.69.
[49] Julian Raby, "The Earliest Illustrations to Kalilah wa Dimnah", *A Mirror of Princes from India: Illustrated Versions of the Kalilah wa Dimnah, Anvar-i Suhayli, Iyar-i Danish and Humayun Nameh*, Ed. Ernst J. Grube, Bombay, 1991, s.18.
[50] Blois, *a.g.m.*, s.14; Raby, *a.g.m.*, s.18. Bu önsöz hakkında ayrıntılı bilgi için ayrıca bkz. Vladimir Minorsky, "The Older Preface to the Shâh-Nâma", *Iranica. Twenty Articles*, Hertford: Stephen Austin, 1964, s.260-273. *Şehnâme*'nin önsözlerinin resimli örnekleri için ise ayrıca bkz. Zeren Tanındı,

Kelile ve Dimne'nin 13. yüzyıl sonlarına doğru zengin resim programına sahip iki kopyası hazırlanır (RBR Ms 3655, İTSMK H.363). Ancak ketebe kayıtları olmadığı için nerede ve hangi tarihte üretildikleri kesinlik taşımayan bu örneklerin Bağdat, Musul ya da Konya gibi merkezlerde, İlhanlı ya da Selçuklu dönemlerinde üretildikleri düşünülür. 14.yüzyıl ise *Kelile ve Dimne*'nin resimli kopyalarının üretimi açısından bir altın çağdır. Bu defa ağırlıklı olarak Gazneli Sultan Behram Şah'ın (1117-1157) emriyle Nasrullah (ö.1160-1187 arası) tarafından yapılan Farsça çevirinin resimli kopyaları Memlûk, Celâirî, İncu ve Muzafferî hamiler için hâkimi oldukları Mısır, Şiraz, Bağdat, Tebriz gibi şehirlerde hazırlanır ve bunlar bazen el yazma halinde veya albüm yapraklarına yapıştırılmış biçimde tek yaprak olarak günümüze ulaşır. Özellikle Memlûk ve Celâirli devri eserlerinin yüzü aşkın resimle donatılmış zengin örneklerinin ağırlıklı olduğu 14.yüzyıl *Kelile ve Dimne* yazmalarının ne yazık ki çok azı bir ketebe kaydı taşır. Yalnızca eserlerin hazırlandığı tarih, bazen de yer konusunda kesin bilgilere ulaşılmasını sağlayan bu kayıtlardan sadece biri eserin üretildiği yer ile birlikte bir hami ismi içerir. Buna göre yazma Bağdat'ta 794/1392'de Ahmed Celâir'in oğlu (1383-1410) Şah Veled (1410-1411) için üretilmiştir (PBN Suppl. pers. 913)[51].

Kelile ve Dimne'nin Nasrullah çevirisinin resimli kopyaları 15.yüzyıl boyunca İran'da Timurlu ve Türkmen saraylarında hazırlanmaya devam eder. Nasrullah çevirisinin Hüseyin Vâiz-i Kâşifî (ö.1505) tarafından Herat'ta, Timurlu Sultan Hüseyin Baykara'nın (1458-1506) sarayında, veziri Ahmed Süheylî'ye (ö.1513) ithafen yeni bir üslupta ve bazı ilavelerle tekrar ele alınışı Timurlu hamilerin esere olan ilgisini açıklar niteliktedir. Ancak şunu da belirtmek gerekir ki bu ilgi, *Kelile ve Dimne*'nin altın çağını yaşadığı 14.yüzyıl üretimleri göz önüne alındığında sönük kalır. Anlaşılan Timurlu sultan Baysungur Bahâdır Han (ö.1433) için bu eser özel ve önemli bir yere sahiptir. Çünkü ketebe kayıtlarına göre Herat'ta 833/1429 ve 835/1431'de eserin resimli iki kopyası onun adına hazırlanır (İTSMK R.1022, H.362). Bunlardan 833/1429 tarihli

---

"Sultanlar, Şairler ve İmgeler: Şehnâme-i Firdevsî'nin Mukaddimesinin Resimleri", *U.Ü. Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Yıl 9, S.15, 2008/2, s.267-296.

[51] PBN Suppl.pers.913 için bkz. Francis Richard, *Splendeurs Persanes. Manuscrits du XIIe au XVIIe siècle*, Bibliothèque Nationale de France, Paris, 1997, No.35, s.72. 13.ve 14.yüzyıl resimli *Kelile ve Dimne* kopyaları hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Ernst J.Grube, "Prolegomena for a Corpus Publication of Illustrated Kalilah wa Dimnah Manuscripts", *Islamic Art*, IV, 1990-1991, s.301-481; Bernard O'Kane, *Early Persian Painting, Kalila and Dimna Manuscripts of the Late Fourteenth Century*, I.B. Tauris, London, New York 2003.

olanı (İTSMK R.1022) Timurlu dönemi Herat minyatür okulunun seçkin örnekleri ile donatılmışken, 835/1431 tarihli olan kopya (İTSMK H.362) muhtemelen geç Celâirî döneminde hazırlanmış bir yazmanın resimlerinin kesilip bu esere yapıştırılması yoluyla bezenmiştir. Bunun yanı sıra önceki satırlarda da vurgulandığı üzere Baysungur'un kardeşi Şiraz valisi Timurlu İbrahim Sultan (1414-1435) için de *Sindbâdnâme* ve *Marzubannâme*'yi içeren resimli bir *Kelile ve Dimne* kopyası hazırlanır (İSK Fatih 3682). Bir kısmı tarihli, bir kısmı tarihsiz olan ve nerede hazırlandıklarına ilişkin bir kayıt taşımayan Akkoyunlu Türkmen dönemi resimli *Kelile ve Dimne* yazmaları içinde Tahran Gülistan Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde (MS 827) bulunan tarihsiz bir kopya, hat ve resimlerinin kalitesi ile döneminin en iyi örneklerinden birisi olması dışında, Baysungur Bahadır Han için hazırlanan yazmaların bazı resimleri ile taşıdığı şaşırtıcı ikonografik benzerlik açısından da dikkat çekicidir[52]. Bunun yanı sıra, bu defa da Akkoyunlu Türkmen üslubunun titreşimleri, *Kelile ve Dimne*'nin yankılarının ulaştığı Osmanlı Sarayı'nda, Sultan II.Bayezit'in saltanat yıllarında (1481-1512) hazırlanan iki resimli kopyada hissedilir. Önceki satırlarda bahsi geçtiği üzere 898/1492 ve 901/1495 tarihli bu kopyalardan biri Bursa'da, diğeri Bombay'dadır.

Kelile ve Dimne'nin 16.yüzyılda hazırlanan resimli örnekleri ise Şeybanî yani Özbek, Safavî ve Osmanlı dönemlerinden günümüze ulaşır. Timurlu dönemi Herat resim geleneklerinin başarıyla sürdürüldüğü Ubeydullah (1533-1539) ve oğlu Abdülaziz (1539-1540) gibi Şeybanî yöneticilerin saltanat yıllarında, Buhârâ'da resimli üç kopya üretilir. Bunlardan biri Nasrullah çevirisi (RRL MS 2982), diğer ikisi ise Timurlu Hüseyin Baykara'nın veziri Ahmed Süheylî için Kâşifî tarafından yapılan tercümenin metinleridir (LBL Or.2799, TUA COM 9109)[53]. Kâşifî'nin *Envâr-ı Süheylî*si Safavîler devrinde daha da beğeni kazanır ve bu dönemde tercümenin dört resimli kopyası hazırlanır (İTSMK H.361, PBN Suppl. pers. 921, MJRL Pers MS 18, Collection of

[52] 15.yüzyıl resimli Timurlu ve Türkmen *Kelile ve Dimne* kopyaları hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Grube, "Prolegomena for a Corpus Publication…"; Ernst J.Grube, "15th Century Kalilah wa Dimnah Manuscripts", *A Mirror of Princes from India: Illustrated Versions of the Kalilah wa Dimnah, Anvar-i Suhayli, Iyar-i Danish and Humayun Nameh*, Ed. Ernst J. Grube, Bombay, 1991, s.78-97.

[53] Şeybanîler döneminde hazırlanan resimli üç *Kelile ve Dimne* kopyası hakkında bilgi için bkz. Grube, "Prolegomena for a Corpus Publication…"; Eleanor Sims, "16th-Century Persian and Turkish Manuscripts of Animal Fables in Persia, Transoxiana and Ottoman Turkey", *A Mirror of Princes from India: Illustrated Versions of the Kalilah wa Dimnah, Anvar-i Suhayli, Iyar-i Danish and Humayun Nameh*, Ed. Ernst J. Grube, Bombay, 1991, s.98-101, 168-169.

Prince Sadruddin Aga Han [Ex-Bute MS 347])[54]. Kuşkusuz bunlar içinde en görkemlisi, ketebesinde 13 Safer 1002/8 Kasım 1593 tarihinde İbn Naim Muhammed el-Hüseynî el-Tebrîzî tarafından istinsahının tamamlandığı belirtilen ve zamanın ikinci Manisi ya da Behzâd'ı olarak tanımlanan Sâdıkî Bey tarafından resimlendiği söylenen zengin tasvir programına sahip nüshadır (Collection of Prince Sadruddin Aga Han [Ex-Bute MS 347])[55]. Yüz yedi minyatür ile donatılmış bu yazmanın resimlerinin başkent Kazvin'de yapıldığı düşünülür.

15.yüzyıldan günümüze Nasrullah'ın Hindistan'da Delhi'de, Lodi Sultanlığı (1451-1526) atölyelerinde hazırlanmış iki resimli kopyası ulaşmakla birlikte, *Kelile ve Dimne* tam anlamıyla 16.yüzyılda, Babürlüler (1526-1707) döneminde yeniden ana vatanına döner ve eserin çok sayıda resimli kopyası 18.yüzyıla kadar, hatta imparatorluğun yıkılışından sonra 19.yüzyılda da hazırlanmaya devam eder. Hindistan'da Kâşifî'nin *Envâr-ı Süheylî*sine olan ilgi sürmekle birlikte eserin Babür imparatoru Ekber (1556-1605) için Ebu'l Fazl tarafından *Iyar-ı Daniş* adıyla yapılan çevirisinin resimli kopyaları ağırlık kazanır[56].

Kelile ve Dimne'ye İslâm dünyasında duyulan ilgi sadece onun çok sayıda resimli kopyasının hazırlanması ile sınırlı kalmamış, eserin çeşitli hikâyeleri başka yazarlar tarafından çalışmalarında kullanılmıştır. Bunun yanı sıra *Kelile ve Dimne*'nin metnini taklit eden ya da onun metninin kurgusunu örnek alan eserlerle de karşılaşılır. Bunlardan biri Sadeddin Varavini tarafından 10.yüzyılda *Kelile ve Dimne* tarzında yazılmış bir fabl kitabı niteliğindeki *Marzubannâme*'dir. Bir diğeri ise 12.yüzyılda Muhammed ibn Zafer tarafından yine *Kelile ve Dimne* tarzında yazılmış olan *Sulvanü'l-*

---

[54] Safavîler döneminde hazırlanan resimli dört *Kelile ve Dimne* kopyası hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Grube, "Prolegomena for a Corpus Publication…"; Sims, "16th-Century Persian and Turkish…", s.101-119, 169.

[55] Sâdıkî Bey tarafından Safavî döneminde resimlenen 1002/1593 tarihli *Envâr-ı Süheylî* için bkz. B.W.Robinson, "Two Persian Manuscripts in the Library of the Marquess of Bute, Part II, Anwár i Suhayli, 1593 (Bute MS 347)", *Oriental Art*, Vol. XVIII, No.1, Spring, 1972, s.1-7; Sâdıkî Bey hakkında bilgi için ise bkz. V. Minorsky (Çev.), *Calligraphers and Painters a Treatise by Qadi Ahmad, Son of Mir-Munshi (circa A.H. 1015/A.D. 1606)*, Washington, 1959, 191.

[56] *Kelile ve Dimne*'nin Lodi Sultanlığı ve Babürlüler döneminde hazırlanan resimli kopyaları için bkz. Grube, "Prolegomena for a Corpus Publication…"; Karl Khandalavala ve Kalpana Desai, "Indian Illustrated Manuscripts of the Kalilah wa Dimnah, Anvar-i Suhayli and Iyar-i Danish", *A Mirror of Princes from India: Illustrated Versions of the Kalilah wa Dimnah, Anvar-i Suhayli, Iyar-i Danish and Humayun Nameh*, Ed. Ernst J. Grube, Bombay, 1991, s.128-144.

Muta'dır. Önceki satırlarda vurgulandığı üzere bu yazmaların resimli kopyaları da hazırlanmıştır[57]. Bu bağlamda 1160-61'de Zâhirî el-Semerkandî tarafından yazılan *Sindbâdnâme*, 1330'da Ziyâeddin Nahşebî tarafından kaleme alınan *Tûtînâme* ve Ahmedî Mısrî tarafından Arapça'dan Türkçe'ye tercüme edilerek Sultan II.Murad'a (1421-1451) sunulan *Kırk Vezir Hikâyeleri* hem bir çerçeve hikâyeye bağlı, öğüt verici bir çok küçük hikâyeden oluşmaları, hem de *Kelile ve Dimne*'den alıntı hikâyeler içermeleri bakımından onunla ortak bir dili konuşur. Kuşkusuz bunda *Sindbâdnâme* ve *Tûtînâme*'nin, *Kelile ve Dimne* gibi Hint edebiyatının ürünleri olması önemli bir rol oynar. Gürdis adlı Hint hükümdarının şehzadesinin eğitimini üstlenen Sindbad'ın çocuğa anlattığı hikâyeler, bir gün sultanın cariyesi tarafından suçlanarak ölüm cezasına çarptırılan bu şehzadeyi kurtarmak için yedi vezirin hükümdara kadınların hileleri ile ilgili anlattığı hikâyeler ve cariyenin hükümdara bunun aksini kanıtlamak için geceleri aktardığı hikâyeler olmak üzere toplam otuz dört hikâyeden oluşan *Sindbâdnâme*'de "Titos Kuşları ve Deniz", "Maymun ve Kaplumbağa" hikâyeleri *Kelile ve Dimne* ile ortaktır[58]. Hâce Said adlı bir tüccarın karısı Mahşeker'e, adam evinden uzaklarda ticaretle uğraşırken onu kocasına ihanetten alıkoymak için evdeki papağanları tarafından her gece anlatılan hikâyelerden oluşan *Tûtînâme*'de de "Titos Kuşları ve Deniz" hikâyesi *Kelile ve Dimne*'den biraz farklı bir aktarımla da olsa yer alır[59]. Üvey annesinin iftirasına uğrayan masum bir şehzadenin ölüm fermanını geciktirmek üzere hükümdarın kırk veziri tarafından kadınlara güvenilmemesi gerektiği konusunda kırk gün boyunca anlatılan, üvey annenin ise kırk gece boyunca hükümdara bunun tersini kanıtlamak üzere anlattığı toplam doksan dokuz hikâyeden oluşan *Kırk Vezir Hikâyeleri* ise içerdiği "Neccâr ve Karısı" başlıklı hikâye açısından *Kelile ve Dimne* ile ortak bir

[57] *Kelile ve Dimne* konulu eserler hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Grube, "Prolegomena for a Corpus Publication…"; Manijeh Bayani, "Kalilah ve Dimnah Themes in Persian Literature", *A Mirror of Princes from India: Illustrated Versions of the Kalilah wa Dimnah, Anvar-i Suhayli, Iyar-i Danish and Humayun Nameh*, Ed. Ernst J. Grube, Bombay, 1991, s.125-126.

[58] *Sindbâdnâme*'de *Kelile ve Dimne* ile ortak ve onun versiyonu olan bazı hikâyeler için bkz. Ali az-Zâhirî as-Semerkandî, *a.g.e.*, s.29-61; *Sindbâdnâme* için ayrıca bkz. Günay Kut, "Hint Edebiyatından Türk Hikâyelerine", *Türklük Araştırmaları Dergisi. Mehmet Akalın Armağanı*, S.8, İstanbul, 1997, s.367, 368.

[59] W.Ruben, "Hint-Türk Masal Münasebetleri", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, C.I, S.I, Ankara, 1942, s.53-54.

noktada buluşur[60]. Önceki satırlarda vurgulandığı üzere İslâm dünyasında bu üç eserin de resimli kopyaları hazırlanmıştır.

Eserlerini *Kelile ve Dimne* hikâyeleri ile zenginleştiren yazarlardan biri Senâî'dir. Yaşamının son yıllarında Gazneli Sultan Behram Şah'a (1117-1157) ithafen yazdığı *Hadîkatü'l-Hakîka* isimli tasavvufi Mesnevî, ahlâkî, öğretici ve hikmet dolu hikâyelerle bezenmiştir. İşte bunlardan biri *Kelile ve Dimne*'de yer alan "Mehisti ve Annesi" hikâyesidir. Yatağında hasta yatan kızının canını bağışlayıp kendi canını alması için Allah'a dua eden yaşlı bir kadının, başına kazan geçmiş siyah öküzünü görünce Azrail zannederek korktuğunu ve kızı için canını vermekten vazgeçtiğini dillendiren bu öykünün, Senâî'nin Behram Şah için *Kelile ve Dimne*'nin Farsça bir çevirisini yapan Nasrullah ile çağdaş olduğu düşünüldüğünde, tesadüfen onun eserine girmediği anlaşılır. Bunun yanı sıra hikâye eserin 16.yüzyıl sonlarında hazırlanan bazı resimli kopyalarında görsel bir karşılık bulur[61].

13.yüzyıl Konya'sında kaleme aldığı *Mesnevî* adlı eserini, anlatmak istediklerini en iyi şekilde okuyuculara aktarmak için eğlenceli hayvan hikâyeleri ile süsleyen Mevlânâ, kuşkusuz çalışmasında *Kelile ve Dimne*'den hikâyeler de alıntılar. "Aldatan Tavşan", "Tilki ile Eşek", "Fare ile Kurbağa", "Üç Balık" ve "Bahçıvan" hikâyeleri ile *Mesnevî, Kelile ve Dimne* hikâyelerini barındıran en zengin örnektir[62].

Kelile ve Dimne hikâyelerini eserlerine konu edinen yazarlardan bir diğeri Molla Câmî'dir. Timurlu Sultan Hüseyin Baykara'nın çevresinde, Herat'ta, ünlü şair Ali Şîr Nevâî ve *Envâr-ı Süheylî* yazarı Kâşifî ile birlikte eserler veren Câmî'nin yedi Mesnevîden oluşan *Heft Evreng* isimli çalışmasının 1481 tarihli en kısa bölümü *Tuhfetü'l-Ahrâr*, *Kelile ve Dimne*'nin İslâm dünyasında en iyi bilinen hikâyelerinden birini, yani "Geveze Kaplumbağa" hikâyesini içerir. *Tuhfetü'l-Ahrâr*'daki yirmi makaleden her birini ahlâkî mesajlarla güçlendiren Câmî'nin dokuzuncu makalesi, kurtuluşun kaynağı ve yücelmişlerin süsü olarak tanımladığı sessizlik üzerinedir. İşte

[60] Kızıltan, *a.g.t.*, s.19.
[61] Robinson ve Diğerleri, *a.g.e.*, s.190; Coomaraswamy, *a.g.m.*, s.90-91. Ayrıntılı bilgi için ayrıca bkz. Grube, "Prolegomena for a Corpus Publication…", s.403.
[62] Özgün Baykal, "Mevlânâ'nın Mesnevî'sinde Hayvan Hikâyeleri", *Erdem*, C.1, S.3, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1985, s.601-620; Saim Sakaoğlu, "Mesnevî'deki Hikâyelerin Kaynakları ve Tesirleri", *Selçuk Üniversitesi 1.Milli Mevlânâ Kongresi, Tebliğler (3-5 Mayıs 1985)*, Konya, 1986, s.105-113.

Câmî, boş yere konuşulmaması üzerine bir tavsiyede bulunarak sona erdirdiği bu bölümü, bir kaplumbağanın gevezeliği yüzünden canından olmasını anlatan bu hikâye ile taçlandırır. Câmî'nin, *Kelile ve Dimne*'yi Sultan Hüseyin Baykara'nın veziri Ahmed Süheylî'ye ithafen *Envâr-ı Süheylî* adıyla Farsça'ya çeviren Kâşifî ile çağdaş olduğu ve her ikisinin de sultanın çevresinde bulunduğu düşünüldüğünde, Câmî'nin eserinde bu hikâyenin yer almasının nedeni açıklık kazanır. "Geveze Kaplumbağa" hikâyesi *Tuhfetü'l-Ahrâr*'da yalnızca sözel bir tema olmakla kalmaz, eserin bazı resimli kopyalarında görsel bir kimliğe de bürünür. Bunun en güzel örneklerinden biri *Heft Evreng*'in Safavî Sultan İbrahim Mirza (1541-1577) için 1556-1565 yılları arasında hazırlanan resimli bir kopyasında yer alır (WFGA 46.12)[63].

Câmî *Bahâristân* isimli eserinde de *Kelile ve Dimne* hikâyelerini kullanır. Timurlu Sultan Hüseyin Baykara'ya ithafen yazdığı bu eser sekiz bölümden ibarettir. Şeyhler, filozoflar, hükümdarlar, cömertlik, aşk, eğlence, şairler ve hayvanlar gibi konular üzerine kurulu öğüt verici hikâyelerden oluşan bu eserin hayvanların dilinden hikâyelere ayrılmış sekizinci bölümü, *Kelile ve Dimne*'den "Kaplumbağa ve Akrep" hikâyesini içerir[64]. Hikâye *Bahâristân*'ın, bâbüssaâde ağası Gazanfer Ağa (ö.1603) için Hakkı adında bir şair tarafından Türkçe'ye yapılan ve atasözleri ve deyimler ile ilgili resimli bir eserle bir arada bulunan kısmi tercümesinde görsel bir karşılık bulur (İTSMK H.1711)[65].

Kelile ve Dimne hikâyelerinden bir diğeri, III.Murad'ın saltanat yıllarında (1574-1595), Lala Mustafa Paşa, Koca Sinan Paşa, Ferhad Paşa ve Özdemiroğlu Osman Paşa kumandasındaki Osmanlı ordusunun 1578-1639 yılları arasında Safavîler'le sürdürdüğü savaşın 1578-1585 yılı olaylarını konu alan ve Âsafî mahlaslı Dal Mehmed Çelebi tarafından (ö.1600?) yazılarak 15 Şevval 994/29 Eylül 1586'da tamamlanan *Şecâatnâme* isimli eserde yer alır (İÜK TY.6043). III.Murad'ın emriyle kaleme aldığı

[63] Marianna Shreve Simpson, "The Production and Patronage of the Haft Aurang by Jami in the Freer Gallery of Art", *Ars Orientalis* 13 (1982), s.93-119; Simpson, *a.g.e.*, s.178, 184-186. "Geveze Kaplumbağa" hikâyesinin resimlendiği *Tuhfetü'l-Ahrâr* nüshaları hakkında ayrıntılı bilgi için ayrıca bkz. Grube, "Prolegomena for a Corpus Publication…", s.402.
[64] Bkz. Gençosman, *Bahâristân*, s.169-170.
[65] Çağman, "The Illustrated Stories from a Turkish…", s.21, 22, 24. *Bahâristân*'ın bir arada bulunduğu atasözleri ve deyimler ilgili resimli eser hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Günay Kut, "Atasözleri ve Deyimlere Ait Manzum ve Minyatürlü Yazma bir Eser", *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Yıllık 1*, İstanbul, 1986, s.73-112.

bu çalışmada hükümdara *Mesnevî*'den adil bir padişah imgesi çizen öyküler alıntılayarak göndermeler yapan Âsafî, *Kelile ve Dimne*'deki "Tilki ve Eşek" hikâyesini yine *Mesnevî*'den alıntılamak suretiyle eserinde aktarır. Ancak bu defa vermek istediği mesaj Osman Paşa'nın Kırım Hanı II.Mehmed Giray'ın davetini suikast endişesiyle kabul etmediğidir. Burada dikkat çeken bir nokta hikâyeyi, kendisine davet mektubunu getiren Mehmed Giray'ın oğlu Safa Giray'a Osman Paşa'nın dilinden anlattıran Âsafî'nin hikâyenin sonunu da değiştirmesidir. *Mesnevî*'de de aktarıldığı üzere hikâye orijinalde eşeğin bir tilki tarafından kandırılarak aslanın huzuruna getirilişi ve aslanın hücumuna uğrayınca kaçışı ile başlar ve ikinci kez tilki tarafından aslanın huzuruna getirilişi ve bu defa eşeğin aslana yem oluşuyla sonlanır. Fakat Âsafî Paşa'nın hikâyesinde eşek yanına tekrar gelen tilkiyi bir daha asla ona güvenmeyeceğini söyleyerek geri gönderir. Böylece hikâyeye eserinde yer veren Âsafî Paşa, onun sonunu değiştirerek asıl amacı tuzak kurmak olan Mehmed Giray'ın gönderdiği ikinci mektuba Osman Paşa'nın inanmadığını anlatır. Hikâye *Şecâatnâme*'de de yalnızca sözel bir aktarım olmakla sınırlı kalmaz, aynı zamanda resimsel bir öyküye dönüşür[66].

Vezir Kalender Paşa'nın (ö.1616) güzel yazı ve tek yaprak halindeki resimleri derleyip, karşılarına Türkçe fal metinlerini yerleştirerek oluşturduğu ve Sultan I.Ahmed'e (1603-1617) sunduğu *Falnâme* de (İTSMK H.1703), *Kelile ve Dimne* temalı bir resim içerir. Bu "Kızgın Deveden Kaçan Adam" hikâyesini canlandırır. Hikâyeye göre kızgın bir deveden kaçan adam kendisini kurtarmak için bir kuyuya sığınır. Ancak görür ki dört yılan, başlarını deliklerinden uzatmış ve kuyunun dibinde de bir ejderha ağzını açmış beklemektedir. Tutunduğu dalları ise iki fare kemirir. Bu sırada gözü bal dolu bir peteğe takılan adam onu yemeye başlayarak her şeyi unutur. Kurtuluş çaresi aramak yerine kendisini balın tatlı büyüsüne kaptırır. Sonunda da farelerin kemirdiği dallar kırılır ve adam ejderhanın ağzına düşerek helak olur. İşte *Falnâme*'de rastgele bu hikâyenin resminin bulunduğu sayfayı açan kişiye resimden ilham alınarak kötü haberler verilir. Buna göre bu fal acı, çile, azap ve mağduriyetin işaretidir[67].

---

[66] Gönül Kaya, *Resimli Bir Osmanlı Tarihi: Âsafî Paşa'nın Şecâatnâmesi*, Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bursa, 2006, s.49, 218-219.

[67] Kızgın Deveden Kaçan Adam Hikâyesi için bkz. Doğrul, *a.g.e.*, s.84-85. *Falnâme* hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Massumeh Farhad ve Serpil Bağcı, *Falnama. The Book of Omens*. Arthur M.Sackler Gallery, Smithsonian Institution, Washington, D.C., 2009.

Tüm bunlar gösterir ki Mukaffâ'nın *Kelile ve Dimne* çevirisi ile nasihatnâme türünde bir eserle karşılaşan İslâm dünyası, onu kendi kültürünün bir parçası gibi benimser. Çünkü eser başka edebi bağlamlarda söylemenin çok zor olduğu mesajları hükümdarlara eğlenceli hikâyeler yoluyla iletir ve eseri okuyan her sınıftan, her yaştan kişi onun ahlâkî öğütlerinden nasiplenir. Nitekim *Kelile ve Dimne*'nin *Şehnâme* gibi bir şaheser için örnek gösterilen bir çalışma olması, *Marzubannâme*, *Sulvanü'l-Muta* gibi taklitlerinin ortaya çıkması, onun gibi nasihatnâme türünde eserler olan *Sindbâdnâme*, *Tûtînâme* ve *Kırk Vezir Hikâyeleri*'nin hem biçimsel olarak hem de ondan hikâyeler barındırması açısından benzerliği eserin İslâm dünyasında kazandığı beğeniyi kanıtlar niteliktedir. Aynı şekilde Senâî, Mevlânâ, Câmî gibi yazarların yine nasihatnâme tarzında olan çalışmalarında ondan hikâyelere yer verişi, hatta bir Osmanlı seferinin tarihinde yöneticilere yine onun hikâyeleri vasıtasıyla mesajlar iletilişi esere karşı duyulan ilgiyi daha da belirgin kılar. Eserin 13.yüzyıldan itibaren 19.yüzyıla kadar yapılan ve 15.yüzyılda Osmanlı Sarayı'na kadar uzanan resimli kopyalarının hazırlanma işi zaten onun İslâm dünyasında bulduğu büyük yankıyı en iyi şekilde ortaya koyar. İşte *Kelile ve Dimne*'nin Pehlevi, Arap ve Fars dillerine yapılan çevirilerinden haberdar olan Ali Çelebi, eseri "Türk dibası" ile de donatmak ve halkın ve seçkinlerin eserin benzersiz faydalarından nasiplenmesini sağlamak amacıyla Türkçe'ye tercüme eder. Anlaşılan Ali Çelebi İslâm dünyasındaki meslektaşları gibi halka ve seçkinlere nasihat etmenin en kolay ve tehlikesiz yolunu eğlenceli hikâyeler ile donatılmış bu eseri tercüme etmekte bulur. Bu iş için ise Hüseyin Vâiz-i Kâşifî'nin *Kelile ve Dimne'*yi *Envâr-ı Süheylî* adıyla Farsça'ya çevirdiği eseri temel alarak ona "Arap sarığı kalemi ile Türkçe elbise giydirir" ve *Hümâyûnnâme* adını verdiği eserini Kanuni Sultan Süleyman'a (1520-1566) sunar. *Hümâyûnnâme*'nin günümüze ulaşan ve 959/1551'den 1232/1816'ya kadar uzanan bir tarih aralığına yayılan yüzün üzerinde kopyası, eserin en az çevirisinin dayandığı *Kelile ve Dimne*'nin İslâm dünyasında yarattığı yankı kadar Osmanlı yazın geleneği içinde kendisine yer bulduğunu gösterir. Nitekim eserin dört resimli kopyasının ve bir kısmı sultani nitelikte tezhiplerle bezenmiş resimsiz örneklerinin hazırlanışı, Osmanlı kitapseverlerin *Hümâyûnnâme'*yi, İslâm dünyasının *Kelile ve Dimne*'yi karşıladığı kadar büyük bir ilgi ile karşıladıklarını ortaya koyar.

3.ALİ ÇELEBİ'NİN *HÜMÂYÛNNÂME*Sİ

3.1.YAZARIN HAYATI VE ESERİ *HÜMÂYÛNNÂME*

Ali Çelebi (ö.1543?), Ali b. Salih, el-Mevlâ Alî ibn Salih, Salihoğlu Molla Ali, Salihzâde el-Rumi, Mevlânâ Alâaddin Ali gibi adlarla anılan yazar, Vâsi Alisi olarak ün salmıştır. Bulgaristan'ın Filibe şehrinde Fatih Sultan Mehmed (1444-1446/1451-1481) devrinde doğduğu sanılmaktadır. Gençlik yıllarında iyi bir eğitim alan Ali Çelebi, Abdülvâsi b.Hayreddin Hızır'ın (ö.1527) yanında yetişmesinden dolayı "Vâsi" Alisi diye tanınır[68]. Ali Çelebi aynı zamanda Şükrullah Halife'den (ö.1543'den sonra) hat dersleri almıştır. Kaynaklarda hüsn-i hatta ve nesir yazımında maharetli olduğu vurgulanan yazarın şair olarak tanınmış biri olmadığı belirtilir[69].

Meslek yaşamına müderris olarak Bursa'daki Bayezid Paşa (ö.1421) medresesinde başlayan Ali Çelebi, buradan yine aynı şehirdeki Ferhadiye, ardından Kaplıca medresesi de denilen Hüdavendigar medresesine atanmıştır. Daha sonra

---

[68] Ali Çelebi'nin yanında yetiştiği Abdülvâsi Efendi Dimetoka doğumlu bir müderris ve şairdir. İstanbul ve İran'da öğrenim görmüştür. 1521'de İstanbul kadısı, iki gün sonra Anadolu kazaskeri ve ardından Rumeli kazaskeri olmuştur. 1523'de azledilince emekli olup hacca gitmiş ve orada yerleşmiştir. 1527'de vefat etmiştir. Malını ve kitaplarını vakfederek iki mektep ve bir medrese yaptırdığı bilinmektedir. Bkz. Mehmed Süreyya, *Sicill-i Osmanî*, 5, Çev. Seyit Ali Kahraman, İstanbul, 1996, s.1654.

[69] Ali Çelebi hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. M. Edouard Servan de Sugny, *La Muse Ottomane*, Paris, 1853, s.343; Müstakim-zâde Süleyman, *Tuhfe-i Hattâtîn*, İstanbul Devlet Matbaası, 1928, s.316-317; *Türk Ansiklopedisi*, C.II, İstanbul Milli Eğitim Basımevi, 1966, s.84-85; Bursalı Mehmed Tâhir Bey, *Osmanlı Müellifleri*, C.2, Haz. Fikri Yavuz – İsmail Özen, Meral Yayınevi, İstanbul, 1972, s.17; Kınalı-zâde Hasan Çelebi, *Tezkiretü'ş-şuarâ*, C.II, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1989, s.692-693; Ömer Faruk Akün, "Alâeddin Ali Çelebi", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C.2, İstanbul, 1989, s.315-318; Latîfî, *Tezkire*, Haz. Mustafa İsen, Kültür Bakanlığı Yayınları/1120, 1000 Temel Eser Dizisi/149, Ankara, 1990, s.110-111; Beyânî Mustafa bin Carullah, *Tezkiretü'ş-şuarâ*, Haz. İbrahim Kutluk, Ankara, 1997, s.60-61, 185; Ömer Faruk Akün, "Vasi Alisi", *İslâm Ansiklopedisi*, C.13, Eskişehir, 1997, s.226-230; Evliya Çelebi b. Derviş Mehemmed Zıllî, *Evliya Çelebi Seyahatnamesi. Topkapı Sarayı Bağdat 304 Yazmasının Transkripsiyonu – Dizini*, Haz. Zekeriya Kurşun – Seyit Ali Kahraman – Yücel Dağlı, C.II, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Mart 1999, s.35; Mehmet Nâil Tuman, *Tuhfe-i Nâilî, Divân Şairlerinin Muhtasar Biyografileri*, II, Haz. Cemal Kurnaz – Mustafa Tatcı, Bizim Büro Yayınları, Ankara, 2001, s.701, No.2968; Kathleen R.F. Burrill, "Wāsi 'Alisi", *The Encyclopaedia of Islam*, V.XI, Leiden Brill, Netherlands, 2002, s.162; Filiz Kılıç, "Kültür Tarihimizde Filibe ve Filibeli Divan Şairleri", *Hacı Bektaş Veli Dergisi,* Yıl 2007, S. 43, s.67-80; Taşköprülüzâde İsâmuddin Ebu'l-Hayr Ahmet Efendi, *Eş-Şakâiku'n-nu'maniyye fî Ulemâi'd-Devleti'l-Osmâniyye. Osmanlı Bilginleri*, Çev. Muharrem Tan, İz Yayıncılık, İstanbul, 2007, s.347-348; Burhanettin Çakım, "Ali Çelebi (Filibeli, Vâsi Alisi)", *Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi*, C.1, Yapı Kredi Kültür ve Sanat Yayınları, İstanbul, 2008, s.202-203; Hüseyin Ayvansarayî, *Vefeyât*, Süleymâniye-Es'ad Efendi Kütüphanesi, No.1375, vr.102a-102b; Kâtib Çelebi, *Sullam al-vusūl ilā tabakāt al-fuhūl*, Süleymaniye-Şehid Ali Paşa Kütüphanesi, No.1887, vr.154b; Müstakim-zâde Süleyman, *Macallat al-nisāb*, Süleymaniye-Hâlet Efendi Kütüphanesi, No.628, vr.432b; Faik Reşat, *Eslâf. Eski Bilginler, Düşünürler ve Şairler*, Haz. Şemsettin Kutlu, Tercüman 1001 Temel Eser, s.99.

Edirne'deki Halebi medresesi ve Üç Şerefeli Cami yakınındaki Eski medresede (Atik-Saatli) görev alır. 1538-39'da kendisine İstanbul'daki Sahn-ı Seman medreselerinden Karadeniz Ciheti Çifte Başkurşunlu medrese, ardından Edirne Sultan II.Bayezid (1481-1512) medresesi müderrisliği verilir[70]. Kendisinin eserinin ön sözünde belirttiğine göre *Hümâyûnnâme*'yi Yeni Cami diye adlandırdığı Üç Şerefeli Cami'nin yakınındaki Eski medresede (Atik-Saatli) iken tatil zamanlarında yazmaya başlar ve eserin müsveddeleri erdemli ve büyük zatların sınavından geçtikten ve övgü ve takdirlerini aldıktan sonra çalışma Kanuni Sultan Süleyman'a sunulur[71]. 1542/1543'de Bursa kadılığı görevine getirilen ve oldukça ilerlemiş bir yaşta olan Ali Çelebi kısa bir süre sonra bu şehirde vefat eder [72]. Mezarının Emir Sultan türbesi çevresinde olduğunu söyleyen Taşköprülüzade (ö.1561), Ali Çelebi'yi güzel ahlâk sahibi, edepli ve vakur bir insan olarak tanımlar[73].

---

[70] Cahid Baltacı, *XV-XVI. Asırlarda Osmanlı Medreseleri. Teşkilât. Tarih*, İrfan Matbaası, İstanbul, 1976, s.96, 97, 227, 252, 373, 454, 456, 482; Akün, "Alâeddin Ali Çelebi", s.315-316; Akün, "Vasi Alisi", s226-227; Taşköprülüzâde İsâmuddin Ebu'l-Hayr Ahmed Efendi, *a.g.e.*, s.347. Hüseyin Ayvansarayi *Vefeyat* adlı eserinde Ali Çelebi'nin İstanbul'da, Halıcılar köşkü yakınında bulunan kiliseyi cami haline getirdiğini söyler. Bkz. İSK Esad Efendi 1375, vr. 102b. Aynı yazar bir başka çalışmasında, kiliseden camiye dönüştürülen ve Fenari İsa Mescidi olarak adlandırılan bu yapının Vâsi Alisi tarafından değil, 1496-97'de Bursa kadısı iken vefat eden Fenarizadelerden şeyhülislâm Şemseddin Mehmed Efendi'nin oğlu Alâeddin Ali Efendi tarafından camiye çevrildiğini belirterek önceden yaptığı bu hatayı düzeltir. Bkz. Ayvansarayi Hüseyin Efendi, Ali Satı Efendi, Süleyman Besim Efendi, *Hadikatü'l-Cevami. İstanbul Câmîleri ve Diğer Dini-Sivil Mimari Yapılar*, Haz. Ahmed Nezih Galitekin, İstanbul, 2001, s.215.

[71] Ali Çelebi, *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843), vr. 6a, 7a. Tezkire yazarı Beyânî Mustafa bin Carullah, Ali Çelebi'nin *Hümâyûnnâme*'yi Edirne II.Bayezid medresesi müderrisliği sırasında yazdığını söyler. Bkz. *a.g.e.*, s.60-61. Edirne tarihçisi Ahmet Bâdi ise Ali Çelebi'yi Edirne Hüsamiye (Ekmekçiköylü) medresesi müderrisleri arasında sayar ve *Hümâyûnnâme*'yi bu medresede yazdığını belirtir. Bkz. *Riyâz-ı Belde-i Edirne –Edirne Şehri Bahçeleri – (Edine Şehri Tarihi)*, C.I, Çev. Ratip Kazancıgil, İstanbul, 2000, s.111. Bu hatalı bilginin nedeni Ahmet Bâdi'nin, *Hümâyûnnâme* yazarı Ali Çelebi'yi Hüsamiye medresesinde müderrislik yapan 16.yüzyıl yazarlarından Kınalızade Ali Çelebi ile karıştırmış olması olmalıdır. Kınalızade Ali Çelebi ve eserleri hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Unan, *a.g.e.*

[72] Müstakim-zâde Süleyman, *Tuhfe-i Hattâtîn, s.*316; Kınalızade Hasan Çelebi, *a.g.e.*, s.692; Beyânî Mustafa bin Carullah, *a.g.e.*, s.60; Tuman, *a.g.e.*, s.701; Taşköprülüzâde, *a.g.e.*, s.347; Ayvansarayî, *a.g.e.*, vr. 102a-102b; Müstakim-zâde Süleyman, *Macallat al-nisāb*, vr. 432b. Bursalı Mehmet Tahir, Ali Çelebi'nin ölüm tarihini 1499 olarak verir. Bkz. *a.g.e.*, s.17. Hâfız Hüseyin Ayvansarâyi yazarın ölüm tarihinin 1514 olduğunu vurgular. Bkz. *Mecmuâ-i Tevârih*, Haz. Fahri Ç. Derin – Vahid Çabuk, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1985, s.101. Şemsettin Sami ise *Kâmûsu'l-a'lâm* isimli eserinde yazarın ölüm tarihini bir yerde 1499, bir yerde 1542/1543 olarak belirtir. Bkz. C.4, Ankara, 1996, s.3171, 3192.

[73] Taşköprülüzâde, *a.g.e.*, s.347-348. Bursa, Emir Sultan Camii haziresinde yaptığımız araştırmada Ali Çelebi'nin mezarına rastlanmamıştır. Necmi Ülker ve Vehbi Günay tarafından hazırlanan "Bursa Halk Kültürü Unsurlarından Mezar Kitâbeleri I: Emir Sultan Camii Hazîresi" başlıklı çalışma da bu yargıyı destekler niteliktedir *[Bursa Halk Kültürü, Uludağ Üniversitesi I. Bursa Halk Kültürü Sempozyumu (4-6 Nisan 2002) Bildiri Kitabı*, C. I, Yay. Haz. Y. Oğuzoğlu-K. Üstünova, Bursa 2002, 315-342]. Nitekim Ali Çelebi'nin mezarının yeri konusunda Sayın Doç. Dr. Vehbi Günay ile yaptığımız görüşmede kendisi,

Rivayete göre Ali Çelebi, kendisine ün kazandıran eseri *Hümâyûnnâme*'yi yirmi yılda tamamladıktan sonra biri Kanuni Sultan Süleyman'a, diğeri sadrazam Lütfi Paşa'ya (ö.1563) armağan edilmek üzere iki nüsha hazırlar ve bir ikindi divanında eseri Lütfi Paşa'ya sunar. Ancak sadrazam esere ilgisiz kalır ve Ali Çelebi'yi vaktini şeriat meselelerini ele alan bir çalışma hazırlamak yerine bu kitabı yazmakla geçirdiği için aşağılar. Ardından merhamete gelerek uşağına kitapları almasını buyurur ve birini padişaha sunulmak üzere kapı ağasına yollar, diğerini kendisine alıkoyar. Ali Çelebi gidince Sekbanbaşı Ali Çavuş adındaki nedimine kitabı hediye eder. O sırada defter emini olarak divanda bulunan Ramazanzâde, kitabı elli altına Ali Çavuş'tan satın alır. Padişah ise kapı ağası tarafından kendisine sunulan nüshayı bir gecede okur ve çok beğenir. Bunun üzerine ertesi gün Ali Çelebi'yi Bursa kadılığına atar[74]. Kanuni'nin *Hümâyûnnâme*'yi bundan sonra her gece okuduğu da ileri sürülür[75]. Bunun nedeni Ali Çelebi'nin eseri sadrazam Lütfi Paşa'ya sunarken söylediği gibi *Hümâyûnnâme*'nin baştanbaşa padişahlara gerekli ibret ve öğütlerle dolu bir kitap olması ve padişahın bu öğütlerden o ana kadar süren yirmi üç yıllık saltanat hayatını daha da uzun ve başarılı kılmak için feyz almak istemesi olmalıdır[76]. Belki de Kanuni'nin kırk altı yıla ulaşan uzun ve başarılı saltanat yaşamında Ali Çelebi'nin *Hümâyûnnâme*sinden kulağına çalınan öğütlerin küçük de olsa bir rolü olmuştur.

Bu rivayetlerin bir kısmı şu bilgiler çerçevesinde değerlendirildiğinde geçerliliğini yitirir. Sadrazam Lütfi Paşa 1541'de görevinden azledilmiştir[77]. Ali Çelebi'nin *Hümâyûnnâme*'yi Kanuni Sultan Süleyman'a sunmasının hemen ardından 1542/1543'de Bursa kadılığına atandığı düşünüldüğünde eserin Lütfi Paşa aracılığı ile padişaha takdim edilmiş olduğunu kabul etmek imkânsızdır. Bunu kabul etmek durumunda Ali Çelebi'nin eseri padişaha sunduktan bir yıl ya da biraz daha fazla bir

---

araştırmaları sırasında Ali Çelebi'nin mezarına rastlamadıklarını belirtmiştir. Vehbi Günay'a bu konuda verdiği bilgiler için çok teşekkür ederim.

[74] Peçevi İbrahim Efendi, *Peçevi Tarihi I,* Haz. Bekir Sıtkı Baykal, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1999, s.64-65; Hammer, *Büyük Osmanlı Tarihi*, 3 (Beşinci Cilt), Yay. Haz. Mümin Çevik - Erol Kılıç, Medya Ofset, s.225. Kanuni Sultan Süleyman'ın *Hümâyûnnâme* kendisine takdim edildiği zaman eseri bir gecede okuduğu hakkında ayrıca bkz. Amil Çelebioğlu, *Kanuni Sultan Süleyman Devri Türk Edebiyatı*, İstanbul, 1994, s.36.

[75] Esin Atıl, *The Age of Sultan Süleyman the Magnificent*, New York, 1986, s.26.

[76] Ali Çelebi'nin bu söylemi için bkz. Peçevi İbrahim Efendi, *a.g.e.*, s.64.

[77] Mehmet İpşirli, "Lütfi Paşa", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C.27, Ankara 2003, s.234.

zaman sonra Bursa kadılığına atandığını düşünmek gerekir. Bir diğer dikkat çekici nokta Ali Çelebi'nin eserinin ön sözünde *Hümâyûnnâme*'yi Eski Medrese olarak adlandırdığı Saatli Medrese'ye atandıktan sonra yani 1537/1538'de yazmaya başladığını belirtmesidir[78]. Yazarın eseri 1542/1543'de Kanuni Sultan Süleyman'a sunduğu göz önünde bulundurulursa *Hümâyûnnâme*'yi yirmi yılda değil, dört beş yılda tamamladığı varsayılabilir. Ayrıca Ali Çelebi'nin eseri Kanuni Sultan Süleyman'a sunduktan ve bu vesile ile kadılığa atandıktan kısa bir süre sonra öldüğü dikkate alınırsa yazarın 1543/1545 yılları arasında öldüğü söylenebilir.

Belli ki *Hümâyûnnâme* Kanuni Sultan Süleyman kadar 16.yüzyıl aydın ve bürokratı Gelibolulu Mustafa Âli'yi (ö.1600) de etkilemiştir. 1563'de Şam beylerbeyliğine atanan Lala Mustafa Paşa (ö.1580) ile birlikte Şam'a giden ve Paşa'nın divan ve sır kâtibi olarak burada beş yıl görev yapan Mustafa Âli, Şam'daki ilk ya da ikinci kışında Ali Çelebi'nin *Hümâyûnnâme*sini örnek alan *Enisü'l-Kulûb* adlı eseri yazmaya başlamış ancak çalışmayı tamamlamamıştır[79]. Mustafa Âli 1581 yılında tımar defterdarı olarak görev yaptığı Halep'te nasihatnâme türünde bir çalışma olması bakımından yine *Hümâyûnnâme*'yi örnek alan *Nushatü's-Selâtîn*'i yazar[80]. Ancak eser hükümdarlara vezir seçimi, saltanat sorumluluğu gibi geleneksel konularda öğüt vermesi dışında çağının sosyal eleştirisini güncel örnekler vererek yapması açısından *Hümâyûnnâme*'den ayrılır[81]. 1628'e doğru on sekiz yaşlarında iken Kırım Tatarları tarafından esir alınarak İstanbul'a götürülen ve Müslüman olup Ali Ufki Bey adıyla tanınan Ukraynalı soylu bir ailenin çocuğu Wojciech'in anıları, *Hümâyûnnâme*'nin 17.yüzyılda Osmanlı sarayında hâlâ büyük önem taşıdığını ve eğitim amaçlı olarak da okutulduğunu gösterir. Enderun'da eğitimini tamamlayan ve Topkapı Sarayı'nda on dokuz yıl kalan Ali Ufki Bey (ö.1681), içoğlanların eğitiminde büyük önem taşıyan

[78] Ali Çelebi'nin Saatli Medrese'ye 1537/1538'de atandığı hakkında bkz. Akün, "Vasi Alisi", s.226.
[79] Fleischer, *a.g.e.*, s.41, 42.
[80] Tanındı, "Osmanlı Yönetimindeki Eyaletlerde…", s.503; Mustafa Âli'nin Halep yılları ve eseri *Nushatü's-Selâtîn* hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Fleischer, *a.g.e*., s.92-108.
[81] *Nushatü's-Selâtîn*'in çağının sosyal eleştirisini güncel örneklerle yapan bir eser olduğu hakkında bkz. Fleischer, *a.g.e*., s.98.

kitap okuyarak öğrenme faaliyetleri içinde *Hümâyûnnâme* ve *Kelile ve Dimne* gibi eserlere de yer verildiğini belirtir[82].

Hümâyûnnâme gerek yazıldığı dönemde, gerekse daha sonra edebiyat tarihi ve tarih yazarlarının eserlerinde de övgüyle bahsettikleri çalışmalar arasında yer alır. Örneğin 16.yüzyılda yaşamış yazar ve şair Lâtifî (ö.1582), *Tezkire*sinde Ali Çelebi'nin *Hümâyûnnâme*'yi renkli sözler, güzel ifadeler ve iç açıcı bir nesirle yazdığını belirtir. Ardından eseri yüce bir inşa ve özel bir beyan sözleriyle tanımlar ve düzyazı ustalarının Ali Çelebi'nin güzel tabirlerinin tanzimine hayran olduğunu, sanat meydana getirme tarzına şaşıp kaldığını dile getirir[83]. Aşık Çelebi (ö.1572), *Meşâirüş-şuarâ* isimli eserinde Rum diyarı ilim adamlarının Rum'da *Hümâyûnnâme*'ye denk bir eser olmadığını belirttiklerini aktarır[84]. Kınalı-zâde Hasan Çelebi (ö.1604) *Tezkire*sinde zamanın üstatlarının ve hocalarının o zamana kadar *Hümâyûnnâme*'nin bir benzerini kaleme almadıklarını söyler ve sözlerine şöyle devam eder: Edebiyatçı yazarların önde gelenleri bu güzel kitabın misk kokulu peçesini gördüklerinde "*...eğilip secdeye kapandı, secde edip Allah'a yöneldi*" (Sâd 38/24) ayetinde olduğu gibi başını öne eğmiş, cihan üstatları can ve gönülden başını yere koyup "*...geçmiş atalarımızdan hiç böyle bir şey işitmedik*" (Mü'minûn 23/24) ayetine uygun olarak övmede hayli mübalağa etmişlerdir[85]. Beyânî (ö.1597) *Tezkire*sinde kutlu ve latifelerle dolu bir kitap, değerli ve hoş bir metin olarak tanımladığı *Hümâyûnnâme*'nin dünya yazarları tarafından bir benzerinin daha yazılmadığını yineler, Ali Çelebi'nin bu kitapta yeri geldikçe yazdığı beyitlerden şiire kabiliyetli olduğunun anlaşıldığını söyler[86]. Gerçekten de Ali Çelebi'nin eserin ön sözünde Yeni Cami diye adlandırdığı Edirne Üç Şerefeli Cami'nin yakınındaki Eski medreseye (Atik-Saatli) atandığını belirttiği satırların hemen ardından Edirne için yazdığı şu dizeler onun şairlik yeteneğini ortaya koyar:

Esdi cân bâğına bâd-ı ıtr-sây-ı Edrine

---

[82] *Albertus Bobovius ya da Santuri Ali Ufki Bey'in Anıları. Topkapı Sarayı'nda Yaşam*. Sunan ve Notlayanlar: Stephanos Yerasimos ve Annie Berthier, Çev. Ali Berktay, Kitap Yayınevi, İstanbul, 2002, s.12, 106-107.
[83] Lâtifî, *a.g.e.*, s.110.
[84] *Meşā 'ir üş-şu 'arā or Tezkere of 'Āşık Çelebi*, by G.M. Meredith-Owens, London, 1971, vr.102a.
[85] Kınalı-zâde Hasan Çelebi, *a.g.e.*, s.692-693.
[86] Beyânî Mustafa bin Carullah, *a.g.e.*, s.185.

Feyz-i rûh etdi fezây-ı cân-fezâ-yı Edrine

Def edüp dilden gumûm-ı köhneyi Îsâ gibi

Tâze cân verdi dem-i mu'ciz-nümây-ı Edrine

Gonca gibi tenglikten derhem olmışken gönül

Gül gibi açdı nesîm-i dil-güşây-ı Edrine[87]

16.-17.yüzyıl Osmanlı tarihçisi İbrahim Peçevi (ö.1649?) 1520-1640 dönemi Osmanlı tarihini ele aldığı eserinde Ali Çelebi'nin kısa biyografisini vermeden ve eserin Lütfi Paşa aracılığıyla Kanuni Sultan Süleyman'a sunuluşunu aktarmadan önce *Hümâyûnnâme*'nin yalnız çevirisinin bile bir kabiliyet istediğini ve bu nedenle eserine konu edildiğini belirtir[88]. Osmanlı âlimi Müstakim-zâde Süleyman (ö.1788) *Tuhfe-i Hattâtîn* isimli eserinde Ali Çelebi'nin mükemmel bir zat ve benzeri olmayan bir yazar olduğunun *Hümâyûnnâme*'yi tercüme ile bu şekle sokmasından belli olduğunu dile getirir[89]. Hüseyin Ayvansarayî (ö.1787) *Vefeyât* isimli eserinde Ali Çelebi'nin şiir yeteneğinin *Hümâyûnnâme* içinde yer verdiği Türkçe beyitlerden anlaşıldığını yineler[90]. Mehmed Nail Tuman da (ö.1958) *Tuhfe-i Nâilî* isimli eserinde Ali Çelebi'nin *Hümâyûnnâme*sinden bazı beyitlere yer verir[91]. İbrahim Necmi (ö.1945), *Tarih-i Edebiyat Dersleri* isimli çalışmasında *Hümâyûnnâme*'yi bir abide olarak adlandırır[92]. Fuad Köprülü (ö.1966) ise Türk edebiyatı tarihi ile ilgili çalışmalarında *Hümâyûnnâme*'nin dilini zevksiz ve ağır bir üslup olarak tanımlar ve eleştirir[93]. Faik Reşat (ö.1914), *Eslâf* isimli çalışmasında üstün ve seçkin bir eser dediği *Hümâyûnnâme*'nin üslubunu gönül çekici bulduğunu belirtir ve eserin sözlerinin ve manasındaki güzelliğin, yüceliğin, her hikâyenin sonunda verilen öğütlerin, esere okunmakla doyulmayacak bir özellik kazandırdığını dile getirir. Ardından Ali Çelebi'nin *Hümâyûnnâme*'yi *Envâr-ı Süheylî*'den çevirirken eseri aslından daha güzel

[87] *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843), vr.6a.
[88] Peçevi İbrahim Efendi, *a.g.e.*, s.63.
[89] Müstakim-zâde Süleyman, *Tuhfe-i Hattatin*, s.317.
[90] Hüseyin Ayvansarayî, *Vefeyât* (Süleymâniye-Es'ad Efendi Kütüphanesi, No.1375), vr.102b.
[91] Tuman, *a.g.e.*, s.701-702.
[92] İbrahim Necmi, *Tarih-i Edebiyat Dersleri*, Matbaa-i Amire, İstanbul, 1338, s.89.
[93] Mehmet Fuad Köprülüzade, "Anadolu'da Türk Dil ve Edebiyatının Tekâmülüne Umumî Bir Bakış", *Yeni Türk Mecmuası*, S.7, Nisan, 1933, İstanbul, 1933, s.547; M. Fuad Köprülü, *Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul, 1980, s.391.

bir hale dönüştürdüğünü, bunu yapmakla dalların gövdeden daha üstün olabileceğini gösterdiğini sözlerine ekler[94].

Batı kültürünün de dikkatini cezbeden *Hümâyûnnâme* yabancı yazarlar tarafından eserlerine konu edilir. Bunlardan Silvestre de Sacy (ö.1838), Ali Çelebi'nin *Envâr-ı Süheylî* gibi zor bir metni tercüme etmekteki becerisinden övgüyle bahsettikten sonra Ali Çelebi'nin *Envâr-ı Süheylî*'deki Farsça şiirleri eserine almakla birlikte, kendisinin de esere Türkçe beyitler yazarak ilave ettiğine değinir[95]. *Hümâyûnnâme*'nin yazıldığı şehri Bursa zanneden Hammer, Ali Çelebi'nin eserine Bursa'nın doğa güzelliklerinin dekorunu yansıttığını belirtir[96]. Hammer ayrıca *Hümâyûnnâme*'yi Osmanlı nesrinin en güzel eseri olarak adlandırır[97]. Arthur Lumley Davids (ö.1832), *Hümâyûnnâme*'nin Osmanlı nesrinin en güzel örneklerinden biri olduğunu yinelerken Ali Çelebi'nin eserinde eğlendirici masallarla bir ahlâk sistemi kurduğunu dile getirir ve çalışmasında *Hümâyûnnâme*'den alıntı bir parçaya ve bunun çevirisine yer verir[98]. Ali Çelebi'den ve eserin Lütfi Paşa aracılığıyla Kanuni Sultan Süleyman'a sunuluşundan kısaca bahseden Servan de Sugny (ö.1831) de çalışmasında *Hümâyûnnâme*'den birkaç küçük şiir alıntısının tercümesini yapar[99]. Tıpkı Hammer gibi *Hümâyûnnâme*'nin Bursa'da yazıldığı yanılgısına düşen Krimsky, yine onun gibi esere bu şehrin doğa güzelliklerinin yansıdığını düşünür[100]. Basmadjian (ö.?) *Hümâyûnnâme*'yi bir şaheser olarak adlandırır[101]. Dora d'Istria (ö.1888), parlak bir nesir yazarı dediği Ali Çelebi'nin, *Hümâyûnnâme*'yi *Envâr-ı Süheylî*'den yarı nesir, yarı nazım Osmanlıca'ya çevirdiğini dile getirir. Sonra *Hümâyûnnâme*'deki anlatımın temelini oluşturan nesrin, batı edebiyatındaki düz yazıdan farkını vurgulamak amacıyla eserde ölen bir adam için "sonbahar kasırgası yaşam toprağını kırıp geçirdi" ifadesinin kullanıldığı örneğini verir. Ardından *Hümâyûnnâme*'de yer alan bazı hikâyelerin kahramanlarını Osmanlı yöneticileri ve toplumu ile özdeşleştirir. Örneğin "Tilki ve Eşek" hikâyesindeki aslanın, kendini beğenmiş, yavuz ve açıkgöz padişahı, tilkinin efendisini sömürmeye hazır veziri,

[94] Reşat, *a.g.e.*, s.99-100.
[95] Silvestre de Sacy, *Calila et Dimna ou Fables de Bidpai*, Paris, 1816, s.51.
[96] Hammer'den aktaran, Akün, "Vasi Alisi", s.228.
[97] Hammer, *a.g.e.*, s.506.
[98] Arthur Lumley Davids, *Grammaire Turke*, London, 1836, s.lxii-lxiii, 212.
[99] Servan de Sugny, *a.g.e.*, s.253-256, 343.
[100] Krimsky'den aktaran, Akün, "Vasi Alisi", s.228.
[101] K.J. Basmadjian, *Essai Sur L'Histoire de la Littérature Ottomane*, 1910, s.48.

eşeğin ise daima kör doymazlığın ve budala kuruntuların kurbanı olmuş halkı temsil ettiğini belirtir. "Aceleci Padişah" hikâyesindeki padişahta ise Yavuz Sultan Selim'in özelliklerini görür. Çünkü ona göre hikâyedeki padişah Yavuz Sultan Selim gibi iyiliksever bir hükümdardır ancak yaşamını kurtarmaya çabalayan sadık ve temkinli kuşu boğazlayacak kadar da anlayışsızdır [102]. Gibb, birçok yabancı yazar gibi *Hümâyûnnâme'*nin Osmanlı nesrinin en güzel örnekleri arasında olduğu fikrini paylaşır[103]. 17.yüzyılın ikinci yarısında bir elçi heyeti ile birlikte İstanbul'a gelen ve burada geçirdiği uzun zaman içinde tuttuğu günlüğünde "Birçok masal ihtiva eden *Kelile ve Dimne* isimli bir Türk kitabı gördüm." diyen Antoine Galland (ö.1715) *Hümâyûnnâme*'yi Fransızca'ya tercüme eder[104]. Fransa elçiliği kâtibi olarak Galland ile birlikte İstanbul'da bulunan Pètis de la Croix (ö.1713) de *Hümâyûnnâme* ve başka Türkçe hikâyelerden seçmeler yaparak bunları Fransızca'ya tercüme eder[105]. Oryantalist Adrien Royer'in (ö.?) de *Hümâyûnnâme*'den bazı seçme hikâyelerin Arap harfli metnini ve bunların tercümesini verdiği bir çalışma hazırladığı bilinir[106]. Oryantalist E. Von Diez (ö.1817) ise *Hümâyûnnâme*'yi ve içindekileri tanıtan başlı başına bir çalışma ele alır[107].

Daha önce de belirtildiği gibi Batı'da büyük ilgi uyandıran *Hümâyûnnâme*'nin yukarıda değinilen seçme parçalar şeklindeki tercümeleri dışında, 17.yüzyıldan itibaren Avrupa dillerine pek çok çevirisi yapılır. Eserin Fransız, İspanyol, Alman, İsveç, Felemenk, Macar, Malay, Cava ve Rus dillerine yapılan çevirileri bilinenlerden bazılarıdır[108].

---

[102] Dora d'Istria, *Osmanlı'da Şiir*, Çev. Semay Taneri, Havass Yayınları, İstanbul, 1982, s.48-51.
[103] E.J. Wilkinson Gibb, *Osmanlı Şiir Tarihi*, III-IV-V, Çev. Ali Çavuşoğlu, Akçağ Yayınları, Ankara, 1999, s.72.
[104] Antoine Galland*, İstanbul'a Ait Günlük Anılar (1672-1673)*, Yay. Charles Schefer, Çev. Nahid Sırrı Örik, II.Cilt, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1987, s.4-5. Galland'ın *Hümâyûnnâme*'nin Fransızca çevirisi için bkz. Antoine Galland, *Les Contes et Fables Indiennes de Bidpai et de Lokman, Traduites d'Ali Tchelebi ben Saleh, Auter Turc,* Paris, 1724.
[105] Kavruk, *a.g.e.*, s.33. Bkz. Pètis de la Croix, *Le Mille et en Jours*, Paris, 1671.
[106] Adrien Royer, "Fragments Du Humaioun-namèh", *Journal Asiatique*, Quatrième Série, Tome, XIII, Paris, Avril-Mai, 1849, s.415-455.
[107] Heinrich Friedrich von Diez, *Über Inhalt und Vortrag, Entstehungund Schicksale des königlichen Buchs, eines Werks von der Regierungskunst, als Ankündigung einer Vebersetzung nebst Probe aus dem Türkisch-Persisch-Arabischen des Waassi Aly Dschelebi*, Berlin, 1811.
[108] Akün, "Vasi Alisi", s.228-229. *Hümâyûnnâme*'nin Batı dillerindeki çevirileri için ayrıca bkz. Victor Chauvin, *Bibliographie des ouvrages Arabes ou relatif aux Arabes*, II, Liége, 1897, s.49-55. Eserin

Ali Çelebi her ne kadar eserinin ön sözünde *Hümâyûnnâme*'yi okuyan herkes anlayabilsin diye sade bir dille kaleme aldığını belirtse de eserin birçok sadeleştirilmiş özeti yapılmıştır [109] . Kâtip Çelebi'nin (ö.1657) aktardığına göre İftihâru'd-dîn Muhammed el-Bekrî el-Kazvinî bu eseri Türk dili ile açıklamış, Müftü Mevlâ Yahyâ Efendi (ö.1644) *Hümâyûnnâme*'nin üçte biri şeklinde özetini yazmıştır [110] . Bursalı Mehmed Tâhir Bey'in (ö.1925) bildirdiğine göre 1543'de vefat eden İstanbullu şair Hilâlî eseri manzum olarak, 1812'de Vidin valisi olan Hafız Paşa'nın divan efendisi Şerif İbrahim Mahir de eseri sade bir dille tercüme etmiştir[111]. 18.yüzyılda hicivleri, hücumları ve kasideleri ile tanınan divan şairi Osmanzâde Tâib'in de (ö.1724) *Hümâyûnnâme*'yi *Simârü'l-Esmâr* ya da *Zübdetü'l-ezhâr* adı ile sadeleştirerek özetlediği bilinir. Hicivleri ile tanınan Osmanzâde'nin Hüseyin Vâiz Kâşifî'nin *Ahlâk-ı Muhsini*, Kınalı-zâde Ali Çelebi'nin *Ahlâk-ı Alâ'i* isimli eserlerinin de sadeleştirilmiş özetlerini yaptığı düşünüldüğünde, yazarın nasihatnâme ya da bir anlamda hiciv türünde eserlere ilgi duyduğu ve bu nedenle bu üç eseri hazırladığı söylenebilir[112]. Tanzimat devrinin önemli hikâyeci, romancı, gazeteci, dergici, tiyatro yazarı ve yazarlarından Ahmed Midhat (ö.1912) da eseri *Hulâsa-i Hümâyûnnâme* adıyla sadeleştirerek tercüme eder. Yazarın eserin giriş kısmında belirttiğine göre, sultan II.Abdülhamid (1876-1909) doğruluğuna güvendiği bir saray nüshasını Ahmed Midhat'ın tuhaf ve karışık kelimeler kullanmadan, sade, anlaşılması kolay bir dille yazmasını ister. Ahmed Midhat da yine eserinin giriş bölümünde Ali Çelebi'nin bir "rivayet olunur ki" demekle verilebilecek manayı otuz beş, kırk kelimede dile getirdiğini söyleyerek onu eleştirir, eserin bu

---

Cardonne ve Gueulette tarafından da Franszıca'ya çevrildiği söylenir. Bkz. Akün, "Vasi Alisi", s.228, C. Brockelmann, "Kelile ve Dimne", *İslâm Ansiklopesidisi*, C.6, Eskişehir, 1997, s.555-556. Eseri Galland'ın Fransızca çevirisinden Malay diline Gonggrijp (Batavya, 1866), Cava diline Kramapravira tercüme etmiştir (1879). Bkz. Brockelmann, *Aynı Makale*, s.556. Eserin Rusça çevirileri için bkz. Krimsky, *Istoria Turçii i eya Literaturi*, Moskova, 1910, s.106, not 2. Kraft, *Hümâyûnnâme*'nin 19.yüzyılın ilk yarısına kadar çeşitli Batı dillerine yapılan irili ufaklı tercümelerinin sayısının elliyi bulduğunu belirtir. Kraft'tan aktaran Akün, "Vasi Alisi", s.229.

[109] Ali Çelebi'nin bu ifadesi için bkz. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843), vr.6b.

[110] Kâtip Çelebi, *Keşfü'z-Zunûn*, C.3, Çev. Rüştü Balcı, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, Kasım 2007, s.1202.

[111] Bursalı Mehmed Tâhir Bey, *a.g.e.*, s.17; Bursalı Mehmed Tahir bin Rıf'at, *Ahlâk Kitaplarımız*, s.15.

[112] Osmanzâde Tâib ve sadeleştirilmiş özet tarzındaki eserleri hakkında bilgi için bkz. Nihad Sâmi Banarlı, *Resimli Türk Edebiyâtı Târihi. Destanlar Devrinden Zamanımıza Kadar*, II, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1998, s.749. Eser basılmıştır (Matbaa-i Bab-ı Hazret-i Saraskeriyye, İstanbul 1256 / 1840). Bkz. *T.C. Kültür Bakanlığı Milli Kütüphane Başkanlığı Türkiye Basmaları Toplu Kataloğu. Arap Harfli Türkçe Eserler (1729-1928)*, Haz. Müjgan Cunbur ve Dursun Kaya, C.2 (B-Ç), Milli Kütüphane Basımevi, Ankara, 1990, No.6085.

haliyle yaşadıkları yüzyılda okuyuculara usanç verdiğini ve anlaşılmazlığı dolayısıyla hattatların nüshaları doğruca kopya edemediklerini belirtir[113]. Fâik Reşad, *Eslâf* isimli çalışmasında Milli Eğitim Müdürü olarak görev yaptığı Yanya'da bulunduğu sırada *Hümâyûnnâme*'yi sadeleştirerek sadece entelektüellere hitap eden bir kitap olmaktan çıkarıp herkesin anlayabileceği bir hale getirmek istediğini, hatta bir kısmını yazdığını anlatır. Ancak Ahmed Midhat'ın böyle bir işe giriştiğini duyunca o varken kendisinin bunu yapmasının doğru olmayacağını düşünerek vazgeçtiğini sözlerine ekler[114]. Abdünnafi (ö.1890) ise Osmanzâde Tâib'in çevirisini esas alarak eseri nazm eder[115]. *Hümâyûnnâme* ayrıca bu sadeleştirilmiş özetleri dışında birçok defa basılır[116].

Tüm bunlar Ali Çelebi'nin bilinen tek eseri *Hümâyûnnâme* ile Türk edebiyatı alanında seçkin bir örnek meydana getirdiğini ortaya koyar. Bazı yazarlar eseri dilinin ağırlığı ve anlaşılmazlığı nedeniyle eleştirse de, Dâbşelîm isimli Hint hükümdarının gördüğü bir rüyayı "hayal sanatkârı masal âleminde şu resmi yaptı" diye tanımlayan ya da güneşin doğuşunu "gök meydanı atının yiğit binicisinin dünyanın bir köşesine gitmesi" cümleleriyle anlatan Ali Çelebi eserinde gerçekten sanatkârane bir üslup sergiler ya da kendi deyimiyle ona "al örtü ve eşsiz gül yaprağı gibi olan Türkçe" ile bir görünüş verir[117]. Eserin bu kadar ilgi görüp beğeni kazanmasında orijinali *Kelile ve Dimne* gibi neredeyse tüm dünya dillerine çevirisi yapılan bir eserin tercümesi olması da etkili olmalıdır. Ancak yine de D'Herbelot (ö.1695) gibi oryantalistlerin *Hümâyûnnâme* adını eserin aslı olan *Kelile ve Dimne*'nin adı yerine, onun Farsça'daki genel ismi olarak kullanması, Ali Çelebi'nin eserinin orijinali *Kelile ve Dimne*'ye üstünlüğünü, onun başarısını ve şöhretinin haklılığını ortaya koyar[118].

---

[113] Ahmet Midhat, *Hulâsa-i Hümâyunnâme*, Haz. M. Ata Çatıkkaş, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1999, s.11-13. Eser basılmıştır (Matbaa-i Amire, İstanbul 1303/1888). Bkz. *Türkiye Yazmaları Toplu Kataloğu*, No.6079.

[114] Reşat, *a.g.e.*, s.101.

[115] Akün, "Vasi Alisi", s.228. Eser basılmıştır. Bkz. Abdünnafi İffet Efendi b. Muhammed Said el-Adanavi, *Nâfiü'l-âsar Nevbâve-i Simârü'l-esmâr*, Matbaa-i Amire, İstanbul, 1268/1852 (İSK H.Hayri Abdullah Efendi 136)

[116] Matbaatü Sahib is-Saadet İl-Ebediyye, Bulak, 1251/1835; Dar üt-Tıbaat il-Amire, Bulak, 1254/1838; Şevki Efendi Matbaası, İstanbul, 1293/1877; Terakki Gazetesi Matbaası, İstanbul. Bkz. *Türkiye Yazmaları Toplu Kataloğu*, No.6080-6083.

[117] Ali Çelebi'nin bu tanımlamaları için bkz. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843), vr.5b, 22b, 23a.

[118] D'Herbelot'un *Hümâyûnnâme* başlığını *Kelile ve Dimne* başlığı yerine kullanması hakkında bkz. Akün, "Vasi Alisi", s.229.

3.2.*HÜMÂYÛNNÂME*'NİN İÇERİĞİ

Daha önce de değinildiği gibi Ali Çelebi *Hümâyûnnâme*'yi, Hüseyin Vâiz-i Kâşifî'nin *Kelile ve Dimne*'yi *Envâr-ı Süheylî* adıyla Farsça'ya çevirdiği eserinden Türkçe'ye çevirmiştir. Bu bağlamda *Hümâyûnnâme, Envâr-ı Süheylî*'nin Ali Çelebi tarafından yeniden yorumudur. İşte bu bölümde öncelikle bu iki yazarın *Envâr-ı Süheylî* ve *Hümâyûnnâme*'deki önsözleri değerlendirilerek eserlerinin hazırlanış öyküleri hakkında ipuçları yakalanmaya çalışılacak, ayrıca Ali Çelebi'nin çevirisini yapmak için neden *Envâr-ı Süheylî*'yi tercih ettiği, bu çeviriyi gerçekleştirirken esere ne ölçüde sadık kaldığına ilişkin çıkarımlar yapılmaya çalışılacaktır. Ayrıca *Hümâyûnnâme*'nin giriş bölümü değerlendirilecek ve eseri oluşturan hikâyelerin örgüsünü sunan bir tablo ile bölüm son bulacaktır[119].

3.2.1.Kâşifî'nin *Envâr-ı Süheylî*sinin ve Ali Çelebi'nin *Hümâyûnnâme*sinin Önsözünün Düşündürdükleri

Hüseyin Vâiz-i Kâşifî eserine Allah'a hamd ve peygambere salâvat ile başlar. Bilgi, hikmet ve nasihat içeren sözleri övdükten sonra sözü *Kelile ve Dimne* kitabına getirir. Eserin Hint filozofları yani Brahmanlar tarafından derlendiğini ve onların geniş kapsamlı bilgilerini içerdiğini belirtir. Ardından çeşitli kurallar, hikmetler ve tavsiyelerden oluşan bu bilgilerin hayvanların dilinden hikâyeler ve masallarla anlatıldığını, bu sayede bilge insanların bunları kazanmak ve kar etmek için, cahil insanların ise eğlenmek için okuduklarını, böylece öğretmen için ders vermenin, öğrenci için de hatırlamanın kolaylaştığını dile getirir[120].

Yazar eserin Hint hükümdarı Dâbşelîm için Brahman Beydepây tarafından Hint dilinde derlendiğini, eserin hükümdarlara yönetim konusunda öğüt veren bir çalışma olduğunu ve Dâbşelîm'in kitabın amacına uygun olarak onu her incelediğinde "kördüğümleri ve zorlukları çözen kapıların anahtarını elde ettiğini" ve eseri "değerli bir mücevher gibi herkesin gözünden sakladığını" ifade eder[121]. Yazar daha sonra

[119] *Kelile ve Dimne*'nin metninin *Pançatantra*'dan *Hümâyûnnâme*'ye varana kadar geçirdiği değişim süreci ve *Envâr-ı Süheylî* ile *Hümâyûnnâme*'nin metninin daha ayrıntılı bir karşılaştırması için bkz. Bülbül, *a.g.t.*, s.7-13, 188-205.
[120] Eastwick, *a.g.e.*, s.4.
[121] *Aynı eser*, s.5-6.

Dâbşelîm'in yerine geçen hükümdarların da bu eseri gizlemeye devam ettiklerini ancak bu temkinli yaklaşıma rağmen kitabın ününün diğer ülkelere yayıldığını belirtir. İşte Sasani hükümdarı Nûşirevân (531-579), kulağına bu eserin ünü çalınan yöneticilerden biridir ve kitabı ele geçirmesi için hekim Burzoe'yi Hindistan'a gönderir[122]. Birçok hileye başvurarak kitabı elde etmeyi başaran Burzoe onu Hint dilinden Pehlevice'ye çevirir. Nuşirevan'dan sonra kitabı büyük bir dikkatle gözlerden uzak tutan diğer İran hükümdarlarının çabalarına rağmen, Abbasiler'in ikinci halifesi Ebu Cafer Mansur b. Muhammed b. Ali b. Abdullah b. Abbas kitabın varlığından haberdar olur ve zekice oyunlarla bu Pehlevice kopyayı ele geçirir. İmam Ebu'l Hasan Abdullah b. Mukaffâ'ya bu eseri Arapça'ya çevirmesini emreder ve kitaptaki tavsiyelere uyarak adalet ve merhamete dayalı bir yönetim sergiler. Daha sonra Samanoğulları hükümdarlarından Ebu'l Hasan Nasr b. Ahmed Samanî (864-892), dönemin eğitimli kişilerinden birine emreder ve eser Arapça'dan Farsça'ya çevrilir. Şair Rûdegî ise yine sultanın emriyle eseri manzum hale getirir. Ardından Gaznelî Gazi Sultan Mahmud (971-1030) oğullarından Ebu'l-Muzaffer Behramşah b. Sultan Mes'ûd, Ebu'l-Maânî Nasrullah b. Muhammed b. Abdulhamîd'e bu kitabı İbn Mukaffâ nüshasından yeni bir tarzda tercüme etmesini buyurur[123].

Eserin Hint orijinalinden yapılan çevirilerin öyküsünü kısaca böyle özetleyen Kâşifî, Nasrullah çevirisinden övgü dolu sözlerle bahseder. Ancak eserdeki Arapça ifadelerin abartı ve belirsizliğinin okuyucuyu kitabın anlamını kavramaktan mahrum bıraktığını da sözlerine ekler[124]. Sonra Timurlu Sultan Hüseyin Baykara'nın (1470-1506) veziri Emir Ahmed Süheylî'nin, insanlık için faydalı olan şeylerin evrensel yayılımı düşüncesiyle kendisinden bu eserin çevirisini yapmasını istediğini ve böylece adı geçen kitaba "yeni bir kıyafet giydirme cesareti gösterebildiğini" belirtir. Yazar ayrıca bunu yaparken eserin "belirsiz kelimeler perdesi ve zorlu ifadelerin atkılarıyla gizlenmiş ve

[122] Burzoe'nin Hindistan'a yaptığı yolculuk ve eseri ele geçirme hikâyesi hakkında ayrıntılı bilgi için ayrıca bkz. François De Blois, "Burzoy's Voyage to India and the Origin of the Book of Kalilah wa Dimnah, *Journal of the Royal Asiatic Society*, Third Series, Vol. 2, No. 1, April, 1992, s.85-87; François De Blois, "Burzoy's/Burzuyah's Voyage to India, *A Mirror of Princes from India: Illustrated Versions of the Kalilah wa Dimnah, Anvar-i Suhayli, Iyar-i Danish and Humayun Nameh*, Ed. Ernst J. Grube Bombay, 1991, s.8-9.
[123] Eastwick, *a.g.e.*, s.6, 7, 8.
[124] *Aynı eser*, s. 8-9.

üstü örtülmüş hikâyelerinin gizli manalarındaki güzelliği anlaşılır bir dille, her araştırmacının gözünün görebileceği şekilde ifade ettiğini" vurgular[125].

Yazar bunu izleyen satırlarda okuyucunun *Kelile ve Dimne* kitabının temelinin amelî hikmet olduğunu bilmesi gerektiğini dile getirir. Sonra amelî hikmetin ikiye ayrıldığına, birincisinin *tehzîb-i ahlâk* yani ahlâkı düzeltme, ikincisinin *tedbîr-i menzil* yani ev idaresi bilgisi ve *tedbîr-i siyâset* yani yönetim bilgisi olduğuna değinir. *Kelile ve Dimne*'de, bahsedilenlerden son ikisinin ele alındığını, birincisine yani *tehzîb-i ahlâka* pek değinilmediğini söyler. Ardından, kitaba ahlâkın mükemmelleştirilmesi hakkında bilgiler eklenebileceği halde, eserin düzenlenmesi sırasında içeriğinde toplu bir değişiklik yapmak konusunda isteksiz olduğunu, bölümlerini çoğaltmaktan kaçındığını ve bu bağlamda onun Hint orijinalinin planına sadık kalmak adına ilk iki bölümü çıkardığını anlatır ve kalan on dört bölümü açık ve basit bir dille yazdığını yineler. Eseri oluşturan hikâyelerin kral ve Brahman arasında geçen konuşmalardan ibaret olduğunu ve bu hikâyeleri konuya uygun olarak Kur'an'dan, hadislerden, atasözlerinden yaptığı alıntılarla, Farsça şiirlerle zenginleştirdiğini belirtir. Yazar eserinin ön sözünü bu çalışmaya başlama girişiminde bulunmasının eleştirinin dişlerinde bulunmak anlamına geldiğini, ancak yoluna cesur adımlarla yürümeye devam edeceğini söyleyerek ve eseri oluşturan on dört bölümün içeriğini vererek bitirir[126].

Kâşifî'nin *Envâr-ı Süheylî* adlı bu eserini *Hümâyûnnâme* adıyla Türkçe'ye çeviren Ali Çelebi de sözlerine gelenek olduğu üzere Allah'a hamd ve peygambere salâvat ile başlar. Yazılma kurallarının amelî hikmet ve güzel öğütlere dayalı olduğunu söylediği *Kelile ve Dimne* kitabının Hint filozofları tarafından özel bir tarzda kaleme alındığını ve Brahmanlar'ın onu özel bir biçimde düzenlediğini dile getirir. Ardından eserde hikmetli ve erdemli sözler ile oyun ve eğlenceden ibaret nüktelerin bir araya getirildiğini, bunların hayvanların dilinden hikâye ve masallar ile anlatıldığını, böylece akıllı kişilerin öğüt almak, gafil kimselerin ise eğlenmek için bu kitap ile ilgilendiklerini

[125] *Aynı eser*, s.10.
[126] *Aynı eser*, s.11-12.

belirtir. Sonra da bu kitap sayesinde öğretmene ders vermenin, öğrenciye de öğrenmenin kolaylaştığını vurgular[127].

Yazar daha sonra sözlerine eserin filozof Ray-ı Beydepây Brahman tarafından Hint hükümdarı Dâbşelîm Ray için Hint dilinde yazıldığını belirterek devam eder. Dâbşelîm'in bu üstün özelliklere sahip kitabı hedeflerinin kıblesi ve arzularının dayanağı haline getirdiğini, onu inceleyerek sorunlarını çözme kapılarının anahtarını elde ettiğini söyler[128]. Bu paha biçilemez cevherin onun hükümdarlığı döneminde sıradan halkın ve hatta seçkinlerin gözünden midye içindeki değerli bir inci gibi saklandığını, Dâbşelîm'den sonra tahta oturan çocuklarının da eserin gizli tutulmasına ilişkin kurala uyduklarını aktarır. Yazarın deyimiyle buna rağmen "bu peçe takmış mis kokulu gelinin hikâyesinin kokuları gül bahçesinin kokusu gibi bütün cihanı tutar, büyük kisralardan Nûşirevân-ı âdil zamanında seçkinler ve halk arasında Hint padişahlarının hazinelerinde hayvan, kuş, haşere ve vahşilerin dilinden derlenmiş bir kitabın bulunduğu haberi yayılır[129]." Bunun üzerine Nûşirevân İran doktorlarının önderi olan bir tabibi Hindistan'a gönderir ve bu kişi uzun süre orada kalıp kitabı çeşitli hilelerle ele geçirir. Sonra da eseri Pehlevice'ye çevirerek Nûşirevân'a sunar. Yönetim ile ilgili konularda bu kitabı örnek alan Nûşirevân ve ondan sonraki İran hükümdarları da eserin gizli tutulmasına özen gösterir. Ancak Abbasi halifelerinden Ebû Ca'fer Mansur b. Muhammed b. Ali b. Abdullah b. Abbâs kitabın varlığından haberdar olur ve bir yolunu bulup bu Pehlevice nüshayı ele geçirir. Bunu dönemin önemli ediplerinden ve zamanın önde gelen dilcilerinden İmam Ebu'l-Hasen Abdullah b. Mukaffâ'ya Pehlevice'den Arapça'ya tercüme ettirir. Adı geçen halife de halifelik hükümlerinin esasını, adalet ve merhamet şartlarının temelini kitaptaki öğüt ve tavsiyeler üzerine kurar. Daha sonra Samanoğulları hükümdarlarından Ebu'l-Hasen Emir Nasr b. Ahmed Sâmânî o zamanın erdemli kişilerinden birisine emrederek bu kitabı Arapça'dan Farsça'ya çevirtir. Şair Rûdegî ise eseri şiir tarzında düzenler[130]. Eser bir kez daha Gaznevî Gazi Sultan Mahmud oğullarından Ebu'l-Muzaffer Behramşah b. Sultan Mesud'un emriyle Ebu'l-Maâni Nasrullah b. Abdülhamîd'e tercüme ettirilir.

---

[127] *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843), vr.1b-2b.
[128] *Aynı eser*, vr.3a.
[129] *Aynı eser*, vr.3b.
[130] *Aynı eser*, vr.4a.

Ali Çelebi eserinin önsözünde İbn Mukaffâ çevirisine dayanan Nasrullah çevirisinden övgüyle bahseder. Ancak eserin yabancı kelimeler, sanatlı Arapça ile ortaya konmuş ifadelerle dolu metninin okuyucunun ve dinleyicinin kitabın amacını ve içeriğini gereği gibi anlamasına engel olduğunu, onları hikâyelerin öncesini ve sonrasını bağlamaktan, sözün başı ile sonunu bir arada tutmaktan aciz bıraktığını, bu durumun bir usanç yarattığını ve bu nedenle eserin bir köşeye atılıp unutulmaya terk edildiğini belirtir. Ardından Timurlu Sultan Hüseyin Baykara'nın veziri Emir Ahmed Süheylî'nin emriyle Kâşifî diye tanınan hafız Mevlânâ Hüseyin b. Ali el-Vâiz el-Hanefî'nin adı geçen kitaba "özel bir tarz ve yeni bir elbise giydirdiğini, muğlâk söz örtüleri ve garip dil perdeleri ile kapalı olan anlam yüzünün güzelliğine açık ibare ve parlak istiâre odaları içinde görünme sağladığını" ayrıca eserin *Envâr-ı Süheylî* adıyla şöhret bulduğunu dile getirir. Sonra da eserden övgü dolu sözlerle bahseder[131].

Ali Çelebi sözlerine *Kelile ve Dimne*'nin "bukalemun renkleri ve çeşit çeşit giysilerle yüz gösterip gâh Hint elbisesiyle naz ve işve eylediğini, gâh Fars elbisesi ve Pehlevi cübbesiyle cilve yapıp, gâh Tâzî kaftanı ve Hicaz kumaşıyla güzelliğini gösterdiğini, ama yüksek endamının henüz güzel Türk dibası ve yüksek yıldızının, adı geçen dilin gökleri aşan tacı ile süslenmemiş" olduğunu belirterek devam eder. Ardından uzun zamandır aklında, vakit bulduğu bir sırada bu kitaba adı geçen nüshaların birisinden "Arap sarığı kalemi ile Türkçe elbise giydirme" düşüncesi olduğunu, böylece halk ve seçkinlerin eserin benzersiz faydalarından nasiplenmesini amaçladığını dile getirir. Sonra da "Ne zaman hayal çiftçisi arzu bahçesinde bu arzu fidanını dikerse, kalp ağacı meyve vermeden kaderin sert rüzgârı yaprak ve çiçeğini döker ve zamanın musibetleri bir an aman vermezdi. Ne zaman zihin bu isteği yerine getirmeye yönelse güz yağmurunun okları bir an göz açtırmazdı. Ne zaman gönül bu borcu ödemeye fırsat bulsa mutlaka boğuşma vaktinin kemeri buna fırsat bırakmaz, matlubun yüzü ve mahbubun güzelliği erteleme ve oyalama örtüsü ile kapalı ve örtülü kalırdı." diyerek bu iş için zaman ayıramamaktan yakınır[132]. Yazar Edirne'deki Yeni Cami civarında bulunan Eski Medrese'ye atandıktan sonra, tatil zamanlarında bu büyük işe başladığını, çeviri için Kâşifî'nin *Envâr-ı Süheylî*'sini tercih ettiğini, çünkü bu eserin

[131] *Aynı eser*, vr.4b-5a.
[132] *Aynı eser*, vr.5a-5b.

önceki çeviri nüshaları "eski din kitapları gibi hükümsüz kıldığını" belirtir. Ardından yaşadığı çağın insanının okuduğu şeyin anlamını kavramak ve derin düşünmek için sabır göstermeye katlanamadığını, bu nedenle kitabı yazarken uzun ve zorlu ifadeler kullanmaktan kaçındığını, anlatım sırasında Arapça güzel sözlerden zikredilmesi zorunlu bazı âyet, hadis, haber, şiir ve meşhur mesellerle yetinildiğini vurgular[133].

Yazar eserin yazılışı hakkında verdiği bu kısa bilginden sonra "İslâm Padişahı, Varlıkların Maliki, Hz. Süleyman ve Vezir Âsaf Tahtlı Sultanın Övülmesi" başlığı altında Kanuni Sultan Süleyman'ı yüceltir. Yazar bu bölümde övgü dolu sözlerine başlamadan önce yazdığı eserin padişaha takdime uygun ve layık olup olmadığını anlamak için kitabı erdemli kimselerin ve fazilet erbabının görüşüne sunduğunu, eserinin uzun bir imtihan sürecinden geçtiğini, sonunda "cihangirlik tutumları, padişahlık durumları, halk severlik işleri, adalet yayıcılık usulleri gibi konularda yazılmış diğer kitap ve risalelerden bütün yönlerden üstün olduğu için bu iri incinin, dünya iktidarının padişahının ayağının tozuna saçılmaya uygun ve layık" bulunduğunu iletir. Yazar bu övgü bölümünü padişaha dua ve şu beyt ile noktalar:

Pâdişâhun çün hümâyûn nâmına oldı tamâm

Ana verdi hâtif-i gaybî *Hümâyûnnâme* nâm[134]

Kâşifî'nin ve Ali Çelebi'nin eserlerinin ön sözünde aktardıkları bu bilgiler öncelikle şunu düşündürür. Ali Çelebi'nin eserinin ön sözünün başlangıcında yer verdiği *Kelile ve Dimne*'nin kim için, nerede, kim tarafından, hangi dilde yazıldığı, içeriği ve başka kültürlerde, başka dillerde yeniden nasıl can bulduğuna ilişkin anlatımları Kâşifî'nin eserinden alıntıdır. Burada bir özet şeklinde sunulan bu ön sözlerin orijinalleri karşılaştırıldığında, Ali Çelebi'nin Kâşifî'nin satırlarına genel hatlarıyla bağlı olduğu, hatta yer yer metindeki bazı bölümleri ayetlere ve beyitlere varana kadar birebir aldığı, ancak bunlar arasında kalan cümleleri yine Kâşifî'nin sözlerine yakın anlamlarda, fakat kendi ifadelerini kullanarak verdiği gözlenir. Ali Çelebi'nin böyle bir alıntıyı yapma sebebi, çevirisini hazırladığı bir eserin orijinali ve diğer çevirilerine ilişkin bilgiler sunan bu bölüm sayesinde okuyucuları bilgilendirmeyi

[133] *Aynı eser*, vr.6a-6b.
[134] *Aynı eser*, vr.6b-9b.

amaçlaması olmalıdır. Yazarın bu bölümden sonra eserinin hazırlanış hikâyesini gözler önüne serdiği satırlarda, aklında ne zamandır *Kelile ve Dimne* nüshalarının birinden eseri Türkçe'ye çevirmek fikri olduğunu, böylece halk ve seçkinlerin eserin benzersiz faydalarından nasiplenmesini amaçladığını vurgulaması ve bunu Edirne'deki Yeni Cami civarında bulunan Eski Medrese'ye atandıktan sonra vakit bulduğu zamanlarda gerçekleştirmeye başladığını söylemesi, *Hümâyûnnâme*'nin nerede ve ne için hazırlandığı konusundaki soru işaretlerine ışık tuttuğu gibi, bir padişah ya da saraydaki üst düzey yöneticilerden birinin siparişi sonucunda değil, Ali Çelebi'nin kendi iradesiyle karar vererek yapılmış bir çalışma olduğunu düşündürür. Bu da Osmanlı Sarayı'nda padişahlara ya da diğer devlet görevlilerine sunulan kitap sanatına ilişkin üretimlerin sadece onların emirleri, istekleri doğrultusunda hazırlanmadığı konusunda genel bir fikir verir. Ayrıca Ali Çelebi'nin *Envâr-ı Süheylî*'nin, önceki çeviri nüshaları eski din kitapları gibi hükümsüz kıldığını ifade etmesi, yazarın Türkçe'ye çevirmek için neden bu nüshayı tercih ettiğini gözler önüne serer. Yazarın ön sözde, yazdığı eserin padişaha takdime layık olup olmadığını anlamak için onu erdemli ve faziletli kimselerin beğenisine sunduğunu ve kitabın uzun bir imtihan sürecinden geçtikten sonra, bu kişilerin onaylaması sonucunda padişaha takdim edildiğini aktarması, Osmanlı Sarayı'nda bir el yazma eserin hazırlanış aşamasını gözler önüne seren bilgiler ortaya koyar[135]. Ali Çelebi'nin daha sonra eserinin ön sözünde Kanuni Sultan Süleyman'ı öven uzunca bir bölüme yer vermesi eserin ona sunulmak üzere hazırlanmış olduğunu gösterir ve kaynaklarda bu konuda verilen bilgileri doğrulayan bir veri ortaya koyar. Ali Çelebi bu övgü bölümünden sonra, "Pâdişâhun çün hümâyûn nâmına oldı tamâm" dizesiyle de ön söze, eseri dönemin hükümdarı, yani Kanuni Sultan Süleyman için yazdığını vurgulayan bir nokta koyar. Yazar bundan hemen sonra gelen "Ana verdi

[135] Nitekim *Hümâyûnnâme*'nin hazırlanışından tam otuz sekiz yıl sonra, Seyyid Lokman'ın II.Selim döneminin tarihi olan *Şahname-i Selim Han* adlı çalışmasının ön sözünde, eseri resimleyen nakkaşlar gurubu içinde yer alan Osman ve hattat Sinan ile birlikte çalışmalarının ön örneklerini göstermek üzere veziriazam Sokollu Mehmed Paşa'nın huzuruna çıktıklarını, metin ve resim numunelerinin veziriazam ile birlikte II.Selim'in danışmanı Hoca Ataullah Efendi, Şeyhülİslâm Ebussuud Efendi ve ünlü tarihçi İdris-i Bitlisi'nin oğlu Mevlânâ Ebu'l Fazl Mehmed'in onayını ve beğenisini kazandıktan sonra sultana gönderildiğini bildirmesi, Osmanlı Sarayı'nda el yazma eserlerin hazırlanış aşamasında bu sürecin hâlen devam ettiğini gösterir. *Şahname-i Selim Han*'ın hazırlanış süreci hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Filiz, Çağman, "Şehname-i Selim Han ve Minyatürleri", *Sanat Tarihi Yıllığı*,. C.V, İstanbul 1973, s.411-443; Emine Fetvacı, "The Production of the Şehnâme-i Selim Hân", *Muqarnas*, Volume 26, Leiden, Boston, 2009, s.263-315.

hâtif-i gaybî *Hümâyûnnâme* nâm" dizesi ile ise eserin adının gayıptan gelen bir ses tarafından konulduğunu belirtir. Yazar esere *Hümâyûnnâme* adını vermesini ön sözde bu şekilde açıklasa da şu olasılıkları da göz önünde bulundurmak mümkündür. Öncelikle eserin adı olan "Hümâyûnnâme" kelimesi bazı İslâm devletlerinde ve özellikle Osmanlılar'da hükümdarı ve hükümdara aidiyeti ifade etmek üzere kullanılan bir terim olan "Hümâyûn"dan türemiştir ve Ali Çelebi eseri bu şekilde adlandırarak onun padişaha yani Kanuni Sultan Süleyman'a aidiyetini bir kez daha vurgulamak istemiş olmalıdır[136]. Bir diğer olasılık ise şudur: Eser Hümâyûn Fâl adlı bir Çin hükümdarı ve veziri Huceste Rây arasında geçen bir konuşmanın sonucunda, vezir tarafından hükümdara anlatılmaya başlanan hikâyeler dizisinden oluşur. Bu hikâyeler farklı farklı kahramanları barındırsa ve bu kahramanlar tarafından anlatılan başka hikâyelerle genişlese de eserin ana kahramanları aslında Hümâyûn Fâl ve Huceste Rây'dır. İşte Ali Çelebi bunu da dikkate alarak çevirisini yaptığı eserin, yani *Kelile ve Dimne*'nin özünü oluşturan ana çerçeve hikâyenin kahramanı bir hükümdarın adını çalışmasına vermiş, böylece eserin Hümâyûn için Huceste Rây'ın dilinden anlatılan hikâyelerin ürünü olduğunu vurgulamak istemiş olmalıdır. Yani yazar bir anlamda Huceste Rây'a sorduğu bir soru ile hikâyelerin dile gelmesini sağlayan kapının anahtarını açan Hümâyûn Fâl'ı kitaba onun ismini vererek eserin konusal aidiyetinin kaynağı haline getirmiştir. Ancak eserin ismi konusundaki bu çıkarımlar Ali Çelebi'nin eserin adının gaybdan gelen bir ses tarafından konulduğunu belirten ifadesi kadar belirsizdir.

3.2.2.*Hümâyûnnâme* Başlıyor: Eserin Girişi ve *Hümâyûnnâme*'de Babların ve Hikâyelerin Dağılımını Gösterir Tablo

Ali Çelebi eserinin ön sözünde verdiği bu bilgilerden sonra "Mukaddime" başlığı altında "Evvelâ bilmek gerekir ki, *Kelile ve Dimne* kitabının amaçları amelî hikmet kuralları üzerine kuruludur." diyerek sözlerine başlar. Ardından amelî hikmetin ikiye ayrıldığını, birincisinin *tehzîb-i ahlâk* yani ahlâkı düzeltme, ikincisinin ise *tedbîr-i menzil* yani ev idaresi bilgisi ve *tedbîr-i siyaset* yani yönetim bilgisi olduğunu belirtir. Kitabın *tedbîr-i menzil* ve *tedbîr-i siyaset*in bazı faydalarını ele aldığını, *tehzîb-i ahlâk*ı

[136] Hümâyûn kelimesinin anlamı hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Tahsin Yazıcı, "Hümayûn", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C.18, İstanbul, 1998, s.479-480.

içermediğini, eserde buna sadece bazı münasebetlerle değinildiğini vurgular. Sonra "her ne kadar bu varaklarda güzel ahlâktan bazı konular ele alınabilirdiyse de bu kitabın hal ve niteliklerinde büyük bir değişiklik meydana gelmesin diye bölümlerini arttırmak uygun görülmedi, Hint filozofundan nakledildiği şekliyle alındı" diyerek çevirinin eserin orijinaline sadık kalınarak yapıldığını dile getirir. Ayrıca kitapta yararlı olmadığına inanılan ve kitabın aslında bulunmayan ilk iki bölümün çıkartıldığını, adı geçen yazara uyarak eserin on dört bölüm halinde hazırlandığını, hikâyelerin Rây ve Brahman arasında geçen soru cevap şeklindeki diyaloglarla oluşturulduğunu söyleyerek çevirinin eserin orijinaline bağlılığını bir kez daha vurgular. Sonra "bablar yani bölümler ele alınmadan önce, bölümün aslı ve kitabın konusu olan hikâye ile başlamak uygun görüldü" diyerek Çin hükümdarı Hümâyûn Fâl ve veziri Huceste Rây'ın diyaloglarına dayanan hikâyenin ana çerçeve hikâye olduğunu ve eserin orijinalinde de bulunduğunu doğrulayan bir bilgi ortaya koyar[137]. Ardından babların ispatı konusunda bir hikâye ya da mesel yazılmasının uygun görüldüğü durumlarda cesaretle serbest hareket edildiğini belirtir.

Ali Çelebi bu cümleleri izleyen satırlarda kitap yazmaya girişen faziletli zatların "ayıplama oklarına hedef ve azap kılıcına siper" olduklarını söyler. Sonra da eseri oluşturan on dört babın içeriğini bir liste halinde sunar. Yazar "Bu kitabın fihristinden sonra sözlerin menşei ve bölümün aslı olan hikâyeye başlandı. Başarı, gerçekleştirme zamanı elinde olanın (Allah'ın)'dır." sözleriyle giriş bölümüne son verir ve "Hikâyet" başlığı altında ana çerçeve hikâyeyi anlatmaya başlar[138].

Görülen o ki Ali Çelebi "Mukaddime" başlığı altında yer verdiği giriş bölümünde yine Kâşifî'nin ön sözünden alıntıladığı bazı bölümleri kullanır. Kâşifî *Kelile ve Dimne*'nin temelinin amelî hikmet üzerine kurulduğunu belirttiği, bu kavramı açıklayarak eserde onun nasıl ele alındığını anlattığı, ayrıca eserin içeriğine ve çevirisi sırasında yaptığı düzenlemelere değindiği bu bölüme ön sözünün sonunda yer verirken Ali Çelebi onu eserinin giriş bölümü haline getirir. Bu da yazarın, Kâşifî'nin eserini Türkçe'ye çevirirken onun ön söz bölümüne genel hatlarıyla sadık kaldığı gibi, kendi ön söz bölümünün kompozisyon düzenini oluşturma da serbest davranmaktan

[137] *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843), vr.10a.
[138] *Aynı eser*, vr.10b-11b.

kaçınmadığını gösterir. Ali Çelebi giriş bölümünün sonunda belirttiği üzere tıpkı Kâşifî gibi eserini on dört bölüm halinde hazırlar. Yazar bu bölümleri yani babları oluşturan hikâye sayıları ve konuları açısında da Kâşifî'nin eserine sadıktır.

Buna göre *Hümâyûnnâme*'deki ana çerçeve hikâye, daha önce de değinildiği gibi Hümâyûn Fâl adlı bir Çin hükümdarının, veziri Huceste Rây ve maiyeti ile çıktığı av seyahatinden dönerken konakladıkları bir dağda, padişahın, dikkatini çeken ağaç kovuğundaki bir arı kovanının düzeni hakkında vezirinden izahat istemesiyle başlar. Huceste Rây ona bir arı topluluğunun yaşayışı ile insan toplum yapısının özelliklerini karşılaştırarak açıklama yapar. Söz sonunda siyasete ve iyi bir hükümdarın özelliklerine gelir. Vezir, büyük bilge Beydepây'dan adaletin esaslarını öğrenen Hint meliklerinin en büyüğü Dâbşelîm'i iyi bir hükümdar örneği olarak gösterir ve onun iyi yönetimi sayesinde ülkesinde her ferdin mutlu ve mesut olduğunu belirtir. Bunun üzerine Hümâyûn Fâl vezirinden, Hint hükümdarı Dâbşelîm ve bilge Beydepây'ın hikâyesini anlatmasını ister ve bu hikâye dillendirilmeye başlanır[139].

Hikâyeye göre Dâbşelîm bir gün huzuruna sohbet etmek için bilgeleri çağırır. Konu cömertliktir. Dâbşelîm bilgelerin cömertliği öven konuşmalarından o kadar etkilenir ki hazinelerini açarak para ve mücevherlerini halka dağıtır. O gece rüyasında nurlu bir ihtiyar görür ve kendisine, dağıttığı hazinelerin Allah katında kabul olduğunu ve bunun karşılığında bir mükâfat alacağını bildirir. Bu mükâfat keşfedeceği bir hazinedir. Bunun için sabah olunca ata binerek Doğu tarafına doğru gitmesi gerekmektedir. Ertesi sabah yola koyulan Dâbşelîm, önünde yaşlı bir adamın oturduğu bir mağaraya gelir. Bu kişi ona mağara civarında bir hazine olduğunu söyler. Bunun üzerine mağaranın etrafı kazılmaya başlanır ve hazine ile içinde ipek üzerine İbranice yazılmış 14 öğüdün bulunduğu bir sandığa ulaşılır ki asıl hazine bu 14 öğüttür. İbranice bilen biri bulunarak bu yazılar okutulur. Metinde Huşenk adlı padişahın bu paraları ve cevherleri Hint hükümdarı Dâbşelîm için buraya gömdüğü belirtilir. Huşenk ilahi bir güç sayesinde hazinenin ileride bu Hint hükümdarına nasip olacağını hissetmiştir. Bu yüzden Dâbşelîm hazineye ulaştığında altın ve paranın, dünya talihinin geçici şeyler olduğunu ona hatırlatmak için bu öğütleri de hazineye eklemiştir. Öğütlerin sonunda, bu

[139] *Aynı eser*, vr.11b-20b.

on dört vasiyetin hükümlerini açıklayan birer hikâye ve efsanenin olduğu, Dâbşelîm'in bunları öğrenmek istemesi halinde Serândîb Dağı'na doğru seyahat etmesi gerektiği söylenir. Öğütlerin etkisiyle bulduğu hazineye hiçbir ehemmiyet vermeyen Dâbşelîm bunu da halka dağıttırır, Serândîb'e gitme arzusu içine düşer ve kendini yollara vurur[140]. İşte *Hümâyûnnâme*'deki on dört bab, yani bölüm, Dâbşelîm'in Serândîb'de karşılaştığı filozof Beydepây'dan açıklamasını istediği bu on dört öğütten oluşur. Her bab bir öğüdün Beydepây tarafından Dâbşelîm'e açıklanmasının ardından, yine onun tarafından hükümdara bu öğüdü örneklemek için aktarılan bir çerçeve hikâye ile açılır. Çerçeve hikâyeden sonra ise bu hikâyenin kahramanlarından biri tarafından anlatılan zincirleme ara hikâyeler yer alır. Bazen bu ara hikâyelerde, hikâye kahramanlarından biri bir iç hikâye anlatır. Her babın sonunda Dâbşelîm o babın ana fikri olan öğüdü tekrarlayarak Beydepây'dan bir diğer öğüdün açıklamasını ister. Böylece yeni bir bab başlar ancak bablar arasında bir bağlantı da kurulmuş olur.

Böyle bir hikâye örgüsü sunan eserde öncelikle bir ana çerçeve hikâye etrafında gelişen üç ara hikâye, ikinci ara hikâyede ise iki iç hikâye yer alır. Daha sonra birinci baba geçilir. Bu bab yine bir çerçeve hikâye etrafında gelişen yirmi dört ara hikâyeden oluşur. Bunlardan on yedi, yirmi sekiz ve otuz ikinci hikâyelerde birer iç hikâye aktarılır. İkinci bab, bir çerçeve hikâye etrafında gelişen sekiz ara hikâyeden ve bu ara hikâyelerden otuz beş ve otuz sekizincisinin içerdiği iki iç hikâyeden meydana gelir. Üçüncü bab da bir çerçeve hikâye etrafında gelişen dört ara hikâye yer alır. Bunlardan kırk sekizinci hikâyede bir iç hikâye anlatılır. Dördüncü bab bir çerçeve hikâye etrafında gelişen on ara hikâyeden ibarettir. Bunlardan elli üçüncü ara hikâye üç iç hikâye içerir. Beşinci bab bir çerçeve hikâye etrafında gelişen iki ara hikâyeden oluşur. Altı ve yedinci bablar da aynı düzeni gösterir. Sekizinci bab da ise bir çerçeve hikâye etrafında gelişen yedi ara hikâye vardır. Dokuzuncu bab bir çerçeve hikâye etrafında gelişen dört ara hikâye içerir. Onuncu bab bir çerçeve hikâye ile iki ara hikâyeden meydana gelir. On birinci bab bir çerçeve hikâye ile dört ara hikâyeden oluşan bir düzen gösterir. On ikinci bab bir çerçeve hikâye ve üç ara hikâye, on üçüncü bab bir çerçeve

[140] *Aynı eser*, vr.20b-28b.

bir ara hikâye, on dördüncü bab ise bir çerçeve, iki de ara hikâye içerir. İşte eser böyle iç içe geçmiş zincirleme yüz üç hikâyeden oluşur.

Eserin hikâye örgüsünü bu bölümde ayrıntıları ile vermek yani tüm hikâyeleri özet olarak da olsa aktarmak çalışmada çok geniş bir yer tutacaktır. Kaldı ki bu hikâyelerden seksen yedi tanesinin özeti daha sonra *Hümâyûnnâme*'nin İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi R.843 numarada kayıtlı nüshasının resim ve metin ilişkisinin belirlendiği bölümde verilecektir. Bunun dışında kalan hikâyelerin özeti ise yine eserin tüm resimli nüshalarının ikonografisinin belirleneceği bölümde sunulacaktır. Bu nedenle aşağıda tekrardan kaçınmak adına eserde babların ve hikâyelerin dağılımını gösteren bir tablo hazırlanmış, böylece konunun daha kolay ve kısa yoldan anlaşılması amaçlanmıştır.

3.2.2.*Hümâyûnnâme*'de Babların ve Hikâyelerin Dağılımını Gösterir Tablo

Bab Numarası	**Bab ve Hikâyelerin Sayfa Numarası**	**Bab Başlığı**	**Hikâye Numarası**	**Hikâyeyi Aktaran-Aktarılan**	**Hikâyenin Konusu**	**Hikâyenin Geçtiği Yer**	**Hikâyenin Zamanı**
Giriş	vr.11b		Ana çerçeve hikâye	Vezir Huceste Rây/Çin hükümdarı Hümâyûn Fâl	Dâbşelîm ve Beydepây	Hindistan	
	vr.28a		1	Vezir/Dâbşelîm	İki güvercin		
	vr.34b		2	Dâbşelîm/Vezir	Doğan yavrusu		
	vr.38a		3	Karga/Doğan yavrusu	Hırslı Kedi		
	vr.40b		4	Doğan yavrusu/Karga	Kılıç çeken		
	vr.44a		5	Dâbşelîm/Vezir	Kaplan Yavrusu	Basra	
1	vr.49a / vr.49b	Söz getirip götürenin nifak doğuran sözünü işitmekten sakınma ve çekinmenin vacip olduğunu beyan eder.	1.çerçeve hikâye	Beydepây/ Dâbşelîm	Tüccar ve iki oğlu		
	vr.50b		6	Büyük oğul /Tüccar	Padişah ve iki oğlu	Halep	
	vr.54a		7	Tüccar/Büyük oğul	Doğan ile kuzgun		
	vr.55b		8	Tüccar/Küçük oğul	Müsrif fare		
	vr.59b		9	Kelile/Dimne	Marangoz ve maymun		
	vr.61a		10	Dimne/Kelile	Sâlim ve Gânim adlı iki arkadaş		

Bab Numarası	Bab ve Hikâyelerin Sayfa Numarası	Bab Başlığı	Hikâye Numarası	Hikâyeyi Aktaran-Aktarılan	Hikâyenin Konusu	Hikâyenin Geçtiği Yer	Hikâyenin Zamanı
	vr.68a		11	Dimne/Aslan	Gafil tilki		
	vr.71b		12	Kelile/Dimne	İyi kalpli zahid		
	vr.77a		13	Dimne/Kelile	Serçelerin intikamı		
	vr.79b		14	Kelile/Dimne	Olaylardan ibret alan padişah		
	vr.80b		15	Dimne/Kelile	Karga ile yılan		
	vr.81a		16	Çakal/Karga	Balıkçın		
	vr.83b		17	Kelile/Dimne	Aldanan tavşan		
	vr.86a		18	Dimne/Kelile	Aldatan tavşan	Bağdat	
	vr.90a		19	Dimne/Aslan	Üç balık		
	vr.92b		20	Dimne/Aslan	Kaplumbağa ve akrep		
	vr.98a		21	Şetrebe/Dimne	Ördek		
	vr.99b		22	Şetrebe/Dimne	Şahin ile horoz		
	vr.101b		23	Şetrebe/Dimne	Bülbül ve Bahçıvan		
	vr.104b		24	Dimne/Şetrebe	Hırslı Avcı		
	vr.105b/vr.106a		25	Şetrebe/Dimne	Kurt, karga ve çakalın deveye karşı ittifakı		
	vr.109b		26	Dimne/Şetrebe	Titos kuşları ve deniz	Hint okyanusu kıyısı	
	vr.110a		27	Dişi Titos Kuşu/Erkek Titos Kuşu	Geveze kaplumbağa		

Bab Numarası	Bab ve Hikâyelerin Sayfa Numarası	Bab Başlığı	Hikâye Numarası	Hikâyeyi Aktaran-Aktarılan	Hikâyenin Konusu	Hikâyenin Geçtiği Yer	Hikâyenin Zamanı
	vr.116a		28	Kelile/Dimne	Nasihat kabul etmeyen kuş		
	vr.117b		29	Kelile/Dimne	Tizhuş ve Hazım adlı iki arkadaş		
	vr.119b		30	Baba/Tizhuş	Kurbağa ile keler		
	vr.124a		31	Kelile/Dimne	Bahçıvan		
	vr.126a		32	Kelile/Dimne	Zeki tüccar		
2	vr.128b/vr.129b	Kötü işler yapanların kötü işlerine uygun karşılık ve lâyıklarını bulup uğursuz akıbet ve vahim sonlarını beyan eder.	33	Kaplan/Aslan	Mahrum Tilki		
	vr.131b		34	Çakal/Tilki	Kendisine kuyruk ararken kulağından olan eşek		
	vr.136b		35	Aslanın annesi/Aslan	Rikabdar		
	vr.140b		36	Dimne/Aslanın annesi	Dünya sevgisine kapılan zahid		
	vr.143a		37	Zahidin arkadaşı/Zahid	Yılanı kamçı sanan kör		
	vr.145b		38	Karakulak/ Dimne	İçi aydınlık zahid	İran	
	vr.150b		39	Dimne/Aslan	Aşırı aşk	Keşmir	

Bab Numarası	Bab ve Hikâyelerin Sayfa Numarası	Bab Başlığı	Hikâye Numarası	Hikâyeyi Aktaran-Aktarılan	Hikâyenin Konusu	Hikâyenin Geçtiği Yer	Hikâyenin Zamanı
	vr.154a		40	Aslan/Annesi	Üç hasetçi		
	vr.161a		41	Dimne/ Yargıçlar	Cahil Doktor		
	vr.168b		42	Dimne/ Yargıçlar	Müzevir Kuşçu		
3	vr.174b / vr.175b	Dost ve arkadaşların uzlaşmalarının faydalarını ve yardımlarının yararlarını beyan eder.	2.çerçeve hikâye	Beydepây/ Dâbşelîm	Karga, fare, güvercin ve ceylan	Keşmir	
	vr.182b		43	Fare/Karga	Keklik ile doğan		
	vr.187b		44	Fare/Karga	Deveci ve yılan		
	vr.196b		45	Zahidin misafiri /Zahid	Kabuksuz susamı kabuklusu ile değiştiren kadın		
	vr.197a		46	Adam/Karısı	Hırslı kurt		
	vr.206b		47	Kaplumbağa/ Fare	Hırslı kedi		
4	vr.213b / 214b	Düşmanların yakınlık göstermesine ve yaltaklanmasına güvenmemeyi, onların hile ve kininden emin olmanın caiz olmadığını beyan eder.	3.çerçeve hikâye	Beydepây/ Dâbşelîm	Kargalar ve baykuşlar	Çin	

Bab Numarası	Bab ve Hikâyelerin Sayfa Numarası	Bab Başlığı	Hikâye Numarası	Hikâyeyi Aktaran-Aktarılan	Hikâyenin Konusu	Hikâyenin Geçtiği Yer	Hikâyenin Zamanı
	vr.220a		48	Kargaların 5.veziri/kralları Piruz ve diğer vezirler	Keşmir Şahı ve veziri	Keşmir	
	vr.225b		49	Kargaların 5.veziri/kralları Piruz	Kargalarla baykuşların eski düşmanlığı		Hz. Süleyman'dan sonra
	vr.227a		50	Hakem seçilen karga/Kuşlar topluluğu	Bihruz adlı tavşan	Zinbadden adası	
	vr.233a		51	Hakem seçilen karga/Kuşlar topluluğu	Kedinin hakemliği		
	vr.235b		52	Keklik/Kedi	Kadılarla ilgili 12 beyitlik bir Mesnevî		
	vr.240a		53	Kargaların 5.veziri/kralları Piruz	Hilekar haydutlar		
	vr.244a		54	Baykuşların 2.veziri/ Baykuşlar padişahı Şehabenk	Hayırlı hırsız		
	vr.246a		55	Baykuşların 3.veziri/Baykuşlar padişahı Şehabenk	Hırsız ve şeytanın muhalefetleri	Bağdat	

Bab Numarası	Bab ve Hikâyelerin Sayfa Numarası	Bab Başlığı	Hikâye Numarası	Hikâyeyi Aktaran-Aktarılan	Hikâyenin Konusu	Hikâyenin Geçtiği Yer	Hikâyenin Zamanı
	vr.247b		56	Baykuşların 1.veziri/ Baykuşlar padişahı Şehabenk	Ahmak Koca	Serandib	
	vr.251b		57	Baykuşların 1.veziri/ Baykuşlar padişahı Şehabenk	Maymunlar padişahının fedakar veziri		
	vr.260b		58	Baykuşların 1.veziri/ Baykuşlar padişahı Şehabenk	Kılık değiştiren fare		
	vr.266b		59	Kargaların 5.veziri/kralları Piruz	Sabırlı yılan		
	vr.270b		60	Kargaların 5.veziri/kralları Piruz	Serçe ve yılan		
5	vr.275a/vr.275b	Arzulanan yüzün ihmal ve gaflet sebebiyle bekleme perdesinin altında kapalı ve örtülü kaldığını beyan eder.	4.çerçeve hikâye	Beydepây/ Dâbşelîm	Maymun ve kaplumbağa	Hint Okyanusu adalarından biri	
	vr.279a		61	Maymun/ Kaplumbağa	Akılsız dost, akıllı düşman	Keşmir	

Bab Numarası	Bab ve Hikâyelerin Sayfa Numarası	Bab Başlığı	Hikâye Numarası	Hikâyeyi Aktaran-Aktarılan	Hikâyenin Konusu	Hikâyenin Geçtiği Yer	Hikâyenin Zamanı
	vr.294a		62	Maymun/ Kaplumbağa	Tilki ve Eşek		
6	vr.300b/vr.301b	Acele etmenin afet ve zararını beyan eder.	5.çerçeve hikâye	Beydepây/ Dâbşelîm	Aceleci zahid		
	vr.305a		63	Zahidin karısı/Zahid	Saf Derviş		
	vr.309a		64	Zahidin karısı/Zahid	Aceleci padişah		
7	vr.311a / vr.312b	Basiret, tedbir, hile ve tezvirle düşman belasından kurtulmayı beyan eder.	6.çerçeve hikâye	Beydepây/ Dâbşelîm	Akıllı fare	Büru ormanı	
	vr.318a		65	Kedi/Fare	Vefasız kadın	İran	
	vr.328b		66	Fare/Kedi	Fare ile kurbağa		
8	vr.332a / vr.333a	Kindar kimselerden sakınıp, onların sözüne inanma ve dalkavukluk yapmasına güvenmenin caiz olmadığını beyan eder.	7.çerçeve hikâye	Beydepây/ Dâbşelîm	İbn-i Meyden adlı padişah ve papağanı Kabre	Yemen	
	vr.337a		67	Kabre/İbn-i Medyen	Dânâdil adlı derviş ve haramiler	Rakka	
	vr.340b		68	Kabre/İbn-i Medyen	Mehisti ve Annesi		
	vr.343a		69	İbn-i Medyen/Kabre	Padişah ve şarkıcısı		

Bab Numarası	Bab ve Hikâyelerin Sayfa Numarası	Bab Başlığı	Hikâye Numarası	Hikâyeyi Aktaran-Aktarılan	Hikâyenin Konusu	Hikâyenin Geçtiği Yer	Hikâyenin Zamanı
	vr.344b		70	Kabre/İbn-i Medyen	Karın ağrısına göz ilacı veren doktor		
	vr.345b		71	Kabre/İbn-i Medyen	Padişah ve veziri	Türkistan	
	vr.350b		72	İbn-i Medyen/Kabre	Zahid ve kurt		
	vr.352b		73	Kabre/İbn-i Medyen	Arap ve Çörekçi	Bağdat	
9	vr.355b / vr.358b	Af ve bağışlamanın padişahların en üstün niteliklerinden olduğunu beyan eder.	8.çerçeve hikâye	Beydepây/ Dâbşelîm	Aslan ve Çakal	Hindistan	
	vr.363a		74	Çakal/Aslan	Hırslı sinekler		
	vr.370a		75	Karakulak/ Aslan	Bağdat padişahı ve sevgilisi	Bağdat	
	vr.377a		76	Aslanın annesi/Aslan	Kıskanç Hoca	Bağdat	
	vr.384b		77	Çakal/Aslan	Padişah ve muhafızı	Yemen	
10	vr.390b/vr.392a	Ödüllendirme yöntemiyle hareketlere karşılık vermeyi beyan eder.	9.çerçeve hikâye	Beydepây/ Dâbşelîm	Zalim aslan	Halep	
	vr.398b		78	Çakal/Aslan	Zalim oduncu		
	vr.401b		79	Çakal/Aslan	Maymun ve yaban domuzu		

Bab Numarası	Bab ve Hikâyelerin Sayfa Numarası	Bab Başlığı	Hikâye Numarası	Hikâyeyi Aktaran-Aktarılan	Hikâyenin Konusu	Hikâyenin Geçtiği Yer	Hikâyenin Zamanı
11	vr.404b / vr.405b	Bir kimsenin çok istemekle kendi yerinden ve önceki makamından geri kaldığını beyan eder.	10.çerçeve hikâye	Beydepây/ Dâbşelîm	Heveskar Frenk	Kannuç	
	vr.408b		80	Derviş/Frenk	Hırslı turna	Dicle kenarı	
	vr.410b		81	Derviş/Frenk	İki karılı adam		
	vr.414a		82	Frenk/Zahid	Öğrenci avcı		
	vr.418a		83	Zahid/Frenk	Taklitçi karga		
12	vr.420a / vr.422b	Yumuşaklık, vakar ve ağırbaşlılığın özellikle melik ve padişahlar için süslü kaftan olduğunu beyan eder.	11.çerçeve hikâye	Beydepây/ Dâbşelîm	Hint Padişahı Heylar	Hindistan	
	vr.429b		84	Heylar/ Brahmanlar	Hz. Süleyman ve Balıkçıl		Hz. Süleyman zamanı
	vr.444b		85	Vezir Bilar/Heylar	Zür-Rikâ Padişahı	Yemen	
	vr.449b		86	Vezir Bilar/Heylar	Pişman Güvercin		
13	vr.455b / vr.457b	Yüce ruhlu padişahlara kusurlu ve hain kimselerin sözünü dinlemekten çekinmenin vacip olduğunu beyan eder.	12.çerçeve hikâye	Beydepây/ Dâbşelîm	Padişah, Kuyumcu ve seyyah	Halep	
	vr.461a		87	Vezir/Padişah	Şehzade ve ayakkabıcı	İran	

Bab Numarası	Bab ve Hikâyelerin Sayfa Numarası	Bab Başlığı	Hikâye Numarası	Hikâyeyi Aktaran-Aktarılan	Hikâyenin Konusu	Hikâyenin Geçtiği Yer	Hikâyenin Zamanı
14	vr.477a / vr.478a	Zamanın değişmelerine aldırmamak gerektiğini ve bütün durumlarda kulların Rabbinin kazasına rıza göstermesi ve uyması gerektiğini beyan eder.	13.çerçeve hikâye	Beydepây/ Dâbşelîm	Tevekkül eden padişah oğlu	Rum ülkesi	
	vr.481b		88	Tevekkül eden padişah oğlu/ Üç arkadaşı	Endülüslü Köylü	Endülüs	
	vr.493b		89	Devlet erkanı/Tevekkül eden padişah oğlu	Hüdhüd kuşları		

3.3.*HÜMÂYÛNNÂME*'NİN RESİMLİ NÜSHALARININ KODİKOLOJİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

Kısaca el yazma eser bilimi olarak tanımlanan kodikoloji, bir el yazma eseri cildi, tezhibi, kâğıdı, mürekkebi, geçirdiği onarımların izleri ve kayıtları, yani tüm fiziksel özellikleri ile ele almayı kapsar. Bu bağlamda bir el yazma eserin tanımlaması yapılır ve bu tanımlamanın ortaya koyduğu veriler çerçevesinde eserlerin hazırlanış ve günümüze gelene kadar geçirdiği sürecin öyküsüne ulaşılır. Zira bazen ketebe kaydı bulunmayan, dolayısıyla yapıldığı yer ve tarih belirtilmeyen eserler ancak bunların tezhiplerinin, eğer orijinalse ciltlerinin ve çoğunlukla ilk ve son yapraklarında, ön ve arka yan kâğıtlarında yer alan kayıtların değerlendirilmesiyle bir yüzyıla, bir bölgeye atfedilebilir, sahipleri belirlenebilir, yani kimlik kazanır. İşte bu bağlamda aşağıdaki satırlarda resimli *Hümâyûnnâme*lerin betimlemeleri dışında kalan tüm fiziksel yapısı ele alınarak yazmaların hazırlanış ve günümüze geliş öyküsü ortaya konmaya çalışılacak, böylece çalışmanın sonuç bölümünde, eserlerin resimlerini üslup özellikleri açısından ele alan bölümle birlikte yapılacak bir değerlendirme resimli *Hümâyûnnâme*lere bir kimlik kazandırılmasına yardımcı olacaktır.

3.3.1.İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H.359

22x13 cm. ölçüsünde olan yazma siyah, deriden ve miklepli bir cilt içindedir. Cildin dış kapakları dilimli salbekli şemseli, köşebentli ve enli bordürlüdür (Resim 1). Bunların içleri ince sarmal dallar üzerinde sıralanan hatayiler, rozet çiçekler, yapraklar ve bulut motifleri ile saz üslubunda bezemelidir. Bezemeler ve zemin altın yaldıza boyanmıştır. Miklep ve sertab da benzer şekilde süslenmiştir. Cildin iç kapakları vişneçürüğü rengi deriden, dilimli salbekli şemseli, köşebentli ve zencirek bordürlüdür (Resim 2). Miklep ve sertab da aynı bezeme özelliklerini gösterir. Cildin ön yan kâğıdı ve cilde bitişik arka yaprağı ise krem rengi aharlı kâğıttır.

Kitabın tezhiple bezenmiş tek süslemesi vr.1b'de yer alır (Resim 3). Dilimli haşiyeli unvan tezhibi altın yaldız ve açık pembe renkte bordürlüdür. Tezhibin dikdörtgen alanının ve haşiyesinin içi lacivert, altın yaldız, siyah ve turuncu zemine altın yaldız ve beyaz ince sarmal dallar üzerinde sıralanan beyaz, turuncu, pembe, sarı renkte küçük rozet çiçekler, açık mavi, yeşil, turuncu renkte hatayiler, beyaz, altın

yaldız, açık yeşil, açık mavi renkte rumi ve lotuslar ve altın yaldız ve açık mavi küçük yapraklarla bezemelidir. Dikdörtgen alanın ortasında altın yaldız bir kartuş yer alır. Kartuşun içine beyaz talik hatla eserin adı "Kitab-ı Hümâyûnnâme" şeklinde yazılmıştır. Üstte sayfa kenarına doğru dikey uzanan mavi renkteki tığlar üzerinde küçük mavi hatayi çiçekleri sıralanmıştır. Bu tığlar tezhibin dikdörtgen alanının iki yanından yine sayfa kenarına doğru dikey uzanan altın yaldız, yeşil, kırmızı renkte dar bordürle çevrelenmiştir. vr.1b'de tezhibin dışında kalan sayfa kenarları ile vr.2a'da metin alanını dört yandan kuşatan sayfa kenarı boşlukları en dışta altın yaldız kalın bir bordür, içte karşılıklı altın yaldız dilimli dallar üzerinde sıralanan altın yaldız ve açık yeşil iri palmet ve yapraklarla halkâr bezemelidir (Resim 4).

443 yaprak olan eserin yazı alanı 15.5x7.5 cm.'dir[141]. Metin krem rengi aherli kâğıt üzerine lacivert, siyah tahrirli altın yaldız, yeşil, kırmızı; lacivert, siyah tahrirli altın yaldız cetveller içinde siyah nestalik hatla Türkçe olarak yazılmıştır. Eserde her sayfada 19 satır yer alır ve bu sayfalarda beyt, nazm, şiir, kıta, Mesnevî gibi başlıklarla adlandırılan satırlar, bölüm başlıkları zaman zaman siyah tahrirli altın yaldız ince cetvellerle çerçevelenir (Resim 4). Minyatürlü sayfalar değişen satır sayılarına sahiptir. Yaprakların bir kısmında onarım izlerine ve sararmalara rastlanır. Ayrıca bazı yapraklara bir önceki ya da sonraki sayfalarda yer alan minyatürlerin boyaları bulaşmış, bazılarında ise minyatürün izleri bir önceki ya da sonraki sayfaya belirgin bir biçimde çıkmıştır. Yine bazı yapraklarda mürekkebin dağıldığı ya da silikleştiği gözlenir. Metinde bazı harekeler, şiir, beyt, mısra, kıta, mesnevî gibi başlıklar ve bölüm başlıkları, ayetler ve hadisler çoğunlukla kırmızı, yer yer de kiremit rengi ya da yeşil mürekkeple yazılmıştır. Ayrıca bazı sayfalarda satır aralarına renkli mürekkeple sonradan yazılmak üzere bırakılan bazı boşlukların doldurulmadığı görülür.

Eserin vr.443a'da üçüncü satırdan başlayıp beş satır devam eden, sonra on satırlık bir şiirle bölünen ve bunun altındaki iki satırla devam eden ketebe kaydı toplam yedi satırdan oluşmaktadır (Resim 5). Ketebe kaydının orijinali şu şekildedir:

[141] İTSMK H.359, R.843 ve H.357 numaralı *Hümâyûnnâme*lerin yazı alanlarının ölçüsünü tarafıma bildiren İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi el yazma eser sorumlusu Zeynep Çelik Atbaş'a çok teşekkür ederim.

"Ve'l-hamdu li'l-lâhi ale'l-itmâm ve efdalu's-salâti ve's-selâm alâ hayril-enâm ve âlihil-ızâm ve ashâbihi'l-kiram mâ taâkabet 'i-leyâlî ve'l-eyyâm âmîn bi-tevfîk-ı Melik-i Vehhab ta'lîk-i în kitab-ı müstetâb ki merkûm bi'sm-i sâmî ve mevsûm bi-resm-i kitâbhâne-i kirâmî-i hazret-i defterdâr-i celîli'l-iktidâr sümmiye Benî Müctebâ (?) Mustafa ki mahlas-ı şerîfeş ez-în kıt'a-i ğarrâ ki -muvaşşah bi-cihar merettebe est- zâhir ve âşikârest. A'la'l-lahu şânehu ve sânehû ammâ şânehu. Ber-dest-i kemterîn-i bendegân Muhammed bin Muhsin Burhân afâ'l-lahu anhum Der- ğurre-i mâh-ı Şevâl sal-i nüh-sad ve heftâd ü çıhâr. Der-mahrûsa-i Mısır humiyet ani'l-üsrâ tamâm yâfte bi-ihtâmi'l-hâmîd"

Bu satırların açıklaması ise şöyledir:

"Tamamlanması üzerine Allah'a hamd olsun, salât ve selamın en üstünü ay ve günler birbirini takip ettiği sürece varlıkların en hayırlısı, yüce ailesi ve ashab-ı kiramı üzerine olsun. Âmin. Vehhâb Melik'in başarı vermesiyle bu güzel kitap, Benî Müctebâ denilen yüce iktidar sahibi ve mahlası muvaşşah yani akrostiş olarak düzenlenmiş şu gösterişli şiir parçasında açık şekilde belli olan defterdar Mustafa hazretlerinin ismiyle yazılmış, değerli kitaplığının resmi ile damgalanmıştır. Allah şanını yüceltsin, günahlardan korusun. Kulların en değersizi Muhammed b. Muhsin Burhan eliyle Allah onların günahlarını affetsin, 974 senesi, Şevval ayının başında Mısır'ın büyük şehrinde tamam oldu."

Yazmada vr.1a'nın sol üst köşesinde Sultan III.Selim'in (1789-1807) "Sultan Selim bin Mustafa Han" olarak okunan mührü göze çarpar. Ortada ise Sultan III.Selim'in tuğra şeklinde mührü yer alır (Resim 6-7). Ortadaki mührün altında yine alt alta "Hümâyûnnâme", "Bi-hatt-ı ta'lik" ve "Satır 19" kayıtları okunur. Mührün içeriği şöyledir[142]:

"Selim Han bin Mustafa Şah el-muzaffer daima". Sağ üst "Tevekkeltü ala'llah/ 1203"

Mührün açıklaması ise şudur: Mustafa Şah'ın oğlu Selim Han daima muzaffer. Allah'a dayanıp güvendim/ 1789.

[142] Günay Kut ve Nimet Bayraktar, *Yazma Eserlerde Vakıf Mühürleri*, Ankara, 1984, s.42.

Tüm bu veriler bir araya getirildiğinde İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H.359 numarada kayıtlı *Hümâyûnnâme*'nin hazırlanış öyküsü konusunda şu sonuçlara varmak mümkündür. Öncelikle eser ketebe kaydının bildirdiğine göre 1 Nisan 1567 tarihinde Mısır'ın büyük şehrinde yani Kahire'de tamamlanmıştır. Yine ketebe kaydına göre eseri sipariş eden defterdar Mustafa'dır ve hattat bu kişinin mahlasının ketebe kaydının satırları arasına yerleştirilmiş on satırlık şiirin baş harflerinde gizli olduğunu okuyanlara müjdeler. Gerçekten de şiirin kırmızı mürekkeple yazılarak vurgulanmış baş harfleri yukarıdan aşağıya okunduğunda defterdar Mustafa'nın mahlasının Rumûzî Efendi olduğu görülür[143]. Eserin 1a yaprağında yer alan Sultan III.Selim'e ait iki mühür, *Hümâyûnnâme*'nin onun saltanat döneminin başlangıcı olan 1789'dan önce Osmanlı Sarayı'nda olduğunu gösterir. Yazma muhtemelen III.Selim döneminde ya da sonrasında bir onarım geçirmiş olmalıdır. Çünkü daha önce de vurgulandığı gibi eserin bazı yapraklarında yırtılan bölümlerin yapıştırıldığına dair izlere rastlanır. Ayrıca eserin 1b yaprağında yer alan unvan tezhibi dikkatle incelendiğinde tezhibin dilimli haşiyesinin ve dikdörtgen alanının sol yanındaki lacivert zemin renginin diğer alanlara göre soluklaştığı, bu bölüm üzerinde yer alan sarmal dalların kalınlaştığı ve bunlar üzerinde sıralanan rozet çiçeklerin diğerlerine göre zarafetini yitirdiği gözlenir. Dolayısıyla yazmanın tezhibi de bir onarımdan geçmiş gibi görünmektedir. Bu onarımın 19.yüzyılda gerçekleşmiş olabileceğini ileri sürmek mümkündür. Zira eserin özgün olmayan cildi Tanındı'nın da vurguladığı gibi 19. yüzyılın tasarım ve bezeme özelliklerini yansıtır niteliktedir[144].

3.3.2.London British Library Add.15153

26x16 cm. ölçüsünde olan yazma vişneçürüğü rengi deriden ve miklepsiz bir cilt içindedir. Cildin dış kapakları içi sarmal dallar üzerinde sıralanan hatayiler, rozet çiçekler, hançeri yapraklar ve bulut motifleri ile saz üslubunda bezeli dilimli salbekli şemseli, köşebentli ve zencirek bordürlüdür (Resim 8). Kalıpla yapılan bezemeler, bunların zemini ve zencirek bordür altın yaldıza boyanmıştır. Cildin iç kapakları vişneçürüğü rengi deriden, dilimli şemseli ve dar bordürlüdür (Resim 9). Şemsenin içi yine kalıpla yapılmış hatayiler, hançeri yapraklar ve bulut motifleri ile bezemelidir.

[143] Eserin sahibi ile ilgili bilgi "*Hümâyûnnâme*lerin Sahipleri" başlıklı bir sonraki bölümde verilecektir.
[144] Tanındı, "Osmanlı Yönetimindeki Eyaletlerde…", s.502.

Bezemeler ve zemin altın yaldıza boyanmıştır. Cildin ön yan kâğıdı ve cilde bitişik arka yaprak ebru kâğıttır (Resim 10, 11). Metin öncesi ve sonrası boş varaklar ise filigranlıdır.

Kitabın tezhiple bezenmiş bir süslemesi vr.1b'de yer alır (Resim 12). Dilimli haşiyeli unvan tezhibi altın yaldız, yeşil ve lacivert renkte bordürlüdür. Tezhibin dikdörtgen alanının ve haşiyesinin içi altın yaldız ve lacivert zemine sarmal ince dallar üzerinde sıralanan turuncu, pembe, beyaz, sarı, mavi rozet çiçekler; iri hatayiler, rumiler; altın yaldız, pembe, turuncu, beyaz küçük yapraklarla bezemelidir. Dikdörtgen alanın ortasında altın yaldız bir kartuş yer alır. Kartuşun içine pembe talik hatla eserin adı "Hāzā Kitab-ı Hümâyûnnâme" şeklinde yazılıdır. Üstte sayfa kenarına doğru mavi renkteki tığlar dikey uzanır. Bu tığlar tezhibin dikdörtgen alanının iki yanından yine sayfa kenarına doğru dikey uzanan siyah tahrirli altın yaldız dar bordürle çevrelemiştir.

443 yaprak olan eserin yazı alanı 18x11 cm.dir. Metin krem rengi aherli kâğıt üzerine siyan tahrirli altın yaldız; lacivert, siyah tahrirli altın yaldız ve yeşil cetveller içinde siyah nesih hatla Türkçe olarak yazılmıştır.

Eserde genelde her sayfada 19 satır yer alır. Ancak eserdeki iki yaprakta (vr.26b, 272a) bir satır metin, metni çevreleyen cetvelin bir yanına, sayfa kenarı boşluğuna dikey yerleştirilir (Resim 183). Minyatürlü sayfalar ise değişen satır sayılarına sahiptir. Bunun yanı sıra yazmada nesr, beyt, nazm, mısra gibi başlıklardan sonra gelen satırlar, bölüm başlıkları, altın yaldız ince cetvellerle çevrelenir ve bu satırların ortasına, iki yanına, sol ya da sağ yanına yerleştirilen ve koltuklar tezhiplidir. Koltuk tezhipleri lacivert ve altın yaldız renkte hançeri yapraklı rozet çiçekler, sarmal dallar üzerinde sıralanan rozet çiçekler, hançeri yapraklar, hatayiler, lotuslar, iki ruminin oluşturduğu palmetler, yıldız ve haç formlu geometrik motifler, şâhî benekler, dilimli şemselerle bezemelidir (Resim 13, 14)[145]. Ayrıca bazı sayfalarda 16, 17 satırdan oluşan metnin alt kısmında metinden altın yaldız ince bir cetvel ile ayrılan bir boşluk bırakılır ve kimi yapraklarda bu boşluk yine sarmal dallar üzerinde sıralanan iri hatayiler, hançeri yapraklar ve rozet çiçekler ile tezhiplenir (Resim 15). Bir sayfada ise (vr.84b) metnin sağ yanında, cetvel içinde 0.5

[145] Bu motiflerle bezemeli koltuk tezhip örnekleri için ayrıca bkz. Resim 1-3, 10, 13, 26-31, 37-38, 40-41, 43, 45-54, 56-61, 63-66, 68-74, 76-79, 82-86, 90, 92-95, 97, 99-102, 104-111, 113, 115-120, 122-123, 126-128, 130-132, 134-136, 138-142, 144, 146-148, 151-152, 154-159, 162-163.

cm. genişliğindeki dikey bir çerçeve S şeklinde kıvrılan sarmal dallar üzerinde sıralanan rozet çiçekler ve hançeri yaprak dizileri ile tezhiplenmiştir (Resim 113).

Yaprakların büyük çoğunluğunda onarım izlerine ve sararmalara rastlanır. Ayrıca yapraklara bir önceki ya da sonraki sayfalarda yer alan minyatürlerin izleri belirgin bir biçimde çıkmıştır. Yine bazı yapraklarda mürekkebin dağıldığı ya da silikleştiği izlenir. Metinde ayetler, hadisler, hikâyet, nesr, beyt, nazm, mısra gibi başlılar ve bölüm başlıkları altın yaldız, kırmızı ve lacivert mürekkeple yazılmıştır.

Eserin vr. 443a'da yedinci satırdan başlayan ketebe kaydı altı satırdan oluşur (Resim 16). Ketebe kaydının orijinali şu şekildedir:

"Ve'l-hamdu li'l-lâhi ale'l-itmâm ve ale'r-rasûli efdali's. Selâm ve'l-ikrâm haysü vakaa'l-ferâğ. Min tahrîr-i hêze'l-kitâb bi-avni'l-meliki'l-vehhâb. Hıcce(?) seb've tis'în ve tis'a mie 997. Hâmiden ve musalliyen ve müsellimen"

Bu satırların açıklaması ise şöyledir:

"Tamamlanması üzerine Allah'a hamd ve bağışlayıcı Melik'in yardımıyla bu kitabın yazımının bitirilmesi sebebiyle elçisine selamın ve ikramın en üstünü olsun. Hıcce (?) Dokuz yüz doksan yedi 997. (Allah'a) hamd ederek, Peygambere Hayır dua ederek ve teslim olarak"

Yazmada ön yan kâğıdın a yüzünde, sol üst köşede el yazısı ile eserin kütüphane numarası olan "15.153", sol alt köşede ise "Gr 54.e" yazılıdır. Arka yan kâğıdın b yüzünde ise ortada yine el yazısı ile alınmış "Purchased at Evans's Sale Room", "4. May, 1844", "Lot 765" notları alt alta sıralanır. Vr. 1a'nın sol üst köşesinde ise şu kayıt yer alır (Resim 17):

"Hüve'l-mu'tî. Min kütübi'l-fakîr ila'l-lahi'l-muîn Muhammed Emîn b. Veliyyüddîn el-kâdî Bekketü'l-mubâreke sâbikan Sene 182 C"

Açıklaması ise şudur:

"Veren Allah'tır. Bağışlayan Yardım eden Allah'a muhtaç, eski Mubarek Mekke kadısı Veliyyüddîn oğlu Muhammed Emîn'in kitaplarından. Sene 182 C (Cemaziyelevvel-Cemaziyelâhir?)"

Tüm bu veriler bir araya getirildiğinde London British Library Add.15153 numarada kayıtlı *Hümâyûnnâme*'nin hazırlanış öyküsü konusunda şu sonuçlara varmak mümkündür. Öncelikle eser ketebe kaydının bildirdiğine göre Ekim-Kasım 1589 yılında tamamlanmıştır. Kitabın vr.1a'da yer alan kaydına göre yazma Ekim, Kasım 1768 yıllarında Mekke kadısı Veliyyüddîn Efendi'nin oğlu Muhammed Emîn'in kitaplığındadır[146]. Önceki satırlarda vurgulandığı gibi yazmanın yaprakları, yırtılan kısımların yapıştırılması sonucu oluşmuş onarım izleri taşır. Ayrıca iki yaprakta metni çevreleyen cetvelin bir kenarına, sayfa kenarı boşluğuna dikey yazılan tek satırlık metin okunduğunda bunun eser kopya edilirken atlanmış bir satırı tamamlamak ya da satırdaki kelime yanlışlarını, eksikleri gidermek adına eklendiği fark edilir. Muhtemelen hattat eseri temize çekme işlemini tamamladıktan sonra metni yeniden gözden geçirerek bu düzeltmeleri sayfa kenarına eklemiş olmalıdır. Eserin arka yan kâğıdının b yüzünde yer alan bir kayda göre yazma 4 Mayıs 1844'de bir müzayede salonundan satın alınmıştır. Dolayısıyla eser London British Library'nin yazmayı satın almasından yani 1844'den önce onarılmış ve kitaba 19.yüzyıl başlarında iç ve dış kapakları klasik kalıba göre hazırlanmış bir cilt geçilmiş olmalıdır. Cildin ön yan ve cilde bitişik arka yaprağında kullanılan ebru kâğıtlar ve metin öncesi ve sonrası boş varakta rastlanan filigranlı kâğıtlar eserin cildinin geç dönemde yenilendiğini destekler niteliktedir.

3.3.3.İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi R.843

23x19 cm. ölçüsünde olan yazma koyu kahverengi deriden ve miklepsiz bir cilt içindedir. Cildin dış kapakları içi sarmal dallar üzerinde sıralanan hatayi ve bulut motifleri ile saz üslubunda bezeli gömme şemse ve salbeklidir (Resim 18). Kalıpla yapılan bezemelerin zemini altın yaldıza boyanmıştır. Cildin iç kapakları turuncu, yeşil, kırmızı ve krem renkte taraklı ebru kâğıt ile kaplanmıştır (Resim 19). Sırtı yazmanın şirazesinden ayrılan cildin ön yan kâğıdı ve cilde bitişik arka yaprağı ise filigranlı kâğıtlardır. Ön yan kâğıdın üzerinde "N" ve "R" damgaları, cilde bitişik arka yaprakta ise bir aslan damgası göze çarpmaktadır (Resim 20). Yazmanın sırtından ayrılmış olan cilde bitişik arka yaprağın alt kesimi oldukça yıpranmış ve yırtık durumdadır.

[146] Muhammed Emîn hakkında bilgi "*Hümâyûnnâme*lerin Sahipleri" başlıklı bir sonraki bölümde verilecektir.

Kitabın tezhiple bezenmiş tek süslemesi vr.1b'de yer alır (Resim 21). Dilimli haşiyeli unvan tezhibi altın yaldız, yeşil, lacivert, turuncu ve beyaz renkte bordürlüdür. Tezhibin dikdörtgen alanının ve haşiyesinin içi lacivert ve altın yaldız zemine, sarmal ince dallar üzerinde sıralanan turuncu, pembe, mavi ve sarı renkte küçük rozet çiçekler, turuncu ve pembe renkte hatayiler, siyah ve altın yaldız renkte rumiler ve altın yaldız küçük yapraklarla bezemelidir. Dikdörtgen alanın ortasında altın yaldız bir kartuş yer alır. Üstte sayfa kenarına doğru dikey uzanan mavi renkteki tığlar üzerinde küçük mavi hatayi çiçekleri sıralanmıştır. Bu tığlar tezhibin dikdörtgen alanının iki yanından yine sayfa kenarına doğru dikey uzanan altın yaldız, yeşil, turuncu ve lacivert renkte dar bordürle çevrelenmiştir.

497 yaprak olan eserin yazı alanı 18x9.8 cm.'dir. Metin krem rengi aherli kâğıt üzerine lacivert, siyah tahrirli altın yaldız, turuncu ve yeşil; lacivert, siyah tahrirli altın yaldız ve yeşil; lacivert ve siyah tahrirli altın yaldız; lacivert, kırmızı, siyah tahrirli altın yaldız ve yeşil cetveller içinde siyah nestalik hatla Türkçe olarak yazılmıştır. Eserin bazı sayfalarında kâğıt rengi değişmekte ve hat farklılaşmaktadır[147].

Eserde genelde her sayfada 17 satır yer alır ve bu sayfalarda kıta, beyt, mısra, nazm, mesnevî gibi başlıklarla adlandırılan satırlar zaman zaman siyah tahrirli altın yaldız ince cetvellerle sınırlandırılır. Minyatürlü sayfalar değişen satır sayılarına sahipken yine bazı sayfalarda değişen satır sayıları arasına siyah tahrirli altın yaldız ince cetveller içine eğimli olarak yazılan iki satır metin yerleştirilir. Farklı hat karakteri gösteren sayfalarda ise genelde 15 satır yer alır. Ancak bazı sayfalar 3, 4, 7, 10, 11, 16 ya da 20 satırdan ibarettir ve satır sayısının az olduğu örneklerde cetvel içinde, metnin alt kısmında büyük bir boşluk bulunur (Resim 22).

Yaprakların büyük çoğunluğunda onarım izlerine ve sararmalara rastlanır. Ayrıca bazı yapraklara bir önceki ya da sonraki sayfalarda yer alan minyatürlerin boyaları bulaşmış, bazılarında ise minyatürün izleri bir sonraki sayfaya belirgin bir biçimde çıkmıştır. Yine bazı yapraklarda mürekkebin dağıldığı ya da silikleştiği gözlenir. Metinde hadisler, harekeler ve nazm, kıta, beyt, mısra, mukaddime, bab,

[147] *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843), vr.35a, 35b, 36a, 36b, 37a, 37b, 76a, 76b, 106a, 106b, 116a, 116b, 171a, 171b, 250a, 250b, 251a, 251b, 277a, 277b, 289a, 289b, 314a, 314b, 346a, 346b, 457a, 457b, 458a, 458b.

hikâye, şiir, mesnevî, matla, rübâî, ferd, nesr gibi başlıklar kırmızı mürekkeple yazılmıştır. Ayrıca bazı sayfalarda başlık için boşluklar bırakıldığı, bunlardan bazılarının kırmızı mürekkeple bir nokta konularak işaretlendiği görülür.

Eserin ketebe kaydı bulunmamaktadır.

Yazmada ön yan kâğıdın a yüzünde üstte Arap rakamları ile 151, bunun altında ise eserin kütüphane numarası olan 843 yazılıdır. Ortada İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesinin "REVAN" yazılı mührü, bunun altında Arap ve Latin rakamları ile eserin kütüphane numarası bulunmaktadır. Varağın alt kesiminde "Topkapı Sarayı Tahrir Komisyonu" yazılı kırmızı bir mühür yer almakta, ayrıca Arap harfleri ve rakamları ile eserin varak sayısı 497, minyatür sayısı 88, sütun sayısı 1 olarak belirtilmektedir.

Yazmada vr.1a'nın üst kesiminde ise Arap harfleri ile "Tasvir-i Meclis yüz on üçdür bu kitabda" ibaresi ile eserin adı olan "Hümâyûnnâme" yazıları göze çarpmaktadır. Sayfanın ortasında alt alta sultan I.Abdülhamit'in (1774-1789) tuğra şeklinde mührü (Resim 23), sultan III.Mustafa'nın (1757-1774) vakıf mührü (Resim 24), "Hümâyûnnâme", "musavver hattı talik", "satır 17" yazıları yer alır. Sayfa kenarının üst kesiminde ise mürekkebi silikleştiği için okunamayan dört satır yazı bulunmaktadır[148]. III.Mustafa'nın mührünün üst kısımda A'raf Sûresi'nden bir ayet yer alır: "Elhamdülillâhi'llezi hedâna li-hâzâ vemâ künnâ li-nehtediye levlâ en hedâna'llah. Bunun altında ise "Vakf-ı Mustafa Şah bin Ahmed Han salis el-muzaffer daima" yazılıdır[149].

Ayetin açıklaması şudur: "Hidayeti ile bizi bu nimete kavuşturan Allah'a hamd olsun. Allah bizi doğru yola iletmeseydi kendiliğimizden doğru yolu bulacak değildik"[150]. Ayetin altındaki satırların açıklaması ise şöyledir: III.Ahmed Han'ın oğlu, daima muzaffer Mustafa Şah'ın vakfıdır.

Eserde vr.497b'de "hikâye doksan beş tane ziyade değildir" kaydı da okunmaktadır.

---

[148] Tuğra için bkz. Suha Umur, *Osmanlı Padişah Tuğraları*, İstanbul, 1980, s.34, 271-276.
[149] Sultan III. Mustafa'nın vakıf mührü için bkz. Kut ve Bayraktar, *a.g.e.*, s.37.
[150] Kur'an (7):43

Tüm bu veriler İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi R.843 numaralı *Hümâyûnnâme*'nin hazırlanış öyküsü konusunda şu sonuçları ortaya koyar. Öncelikle eserin 1a sayfasında yer alan III.Mustafa'ya ait mühür *Hümâyûnnâme*'nin bu sultanın saltanat döneminde (1757-1774), I.Abdülhamit'e ait tuğra daha sonra onun döneminde (1774-1789) Osmanlı Sarayı'nda olduğunu gösterir. Yazma muhtemelen Osmanlı sarayına ulaştığında ya da Saray'da iken yıpranmış, dağınık bir haldedir. Zira eserde farklı renk ve hat karakterine sahip on beş yaprağın bulunuşu eserin bir dönem kaybolmuş ya da yıpranmış sayfalarının eksiksiz bir nüshadan tamamlanarak yazmaya yerleştirildiğini düşündürür. Kitabın neredeyse hemen her sayfasında onarım izlerine rastlanması ise onun geçmişte kötü bir durumda bulunduğunu destekler niteliktedir. Bu noktada yazmanın 1a yaprağının üst kesiminde göze çarpan "Tasvir-i Meclis yüz on üçdür bu kitabda" ibaresi dikkat çekicidir. Çünkü bu kayıt eserde yüz on üç tasvirin olduğunu bildirmekte fakat yazmada seksen yedi minyatür bulunmaktadır. Bu durum yukarıdaki satırlarda bahsi geçen ve kaybolduğu ya da yıprandığı için yenilendiği vurgulanan eski sayfaların yirmi altı minyatürü daha içerip içermediği sorusunu akla getirir. Ancak eserde karşısında minyatür bulunmayan sayfalarda her hangi bir boya izine rastlanmaz. Yazmanın ön yan kağıdının a yüzünde yer alan bir diğer notta eserin 87 olan minyatür sayısının 88 olarak verilmesi ise belki 1b sayfasında yer alan başlık tezhip şeklindeki bezemenin de minyatür sayısına dahil edilmesinden kaynaklanıyor olmalıdır. Eserin 497b yaprağında yer alan ve yazmadaki hikâye sayısının doksan beş tane olduğunu belirten kayıt ise kitaptaki hikâye sayısı ile örtüşmemesi açısından ilginçtir. Daha önce de belirtildiği gibi *Hümâyûnnâme* yüz üç hikâyeden oluşmaktadır ve yine önceden de değinildiği gibi bu hikâyeler yazmada "hikâyet" başlığı ile vurgulanır. Ancak başlıklar sayıldığında yazmada yalnızca yüz bir hikâyenin bu şekilde adlandırıldığı görülür. Bu bölümün önceki satırlarında belirtildiği gibi yazmada kırmızı mürekkeple yazılan ayetler, hadisler ve nazm, kıta, beyt, mısra, mukaddime, bab, hikâyet, şiir, mesnevî, matla, rübâî, ferd, nesr gibi başlıklar için boşluklar ayrılmıştır. Muhtemelen ayrılan bu boşluklardan ikisi "hikâyet" başlığı içindir ancak bunlar bilinmeyen bir sebepten doldurulamayınca eserde yüz üç olan hikâye sayısı başlıklara göre yüz bir tane gibi algılanır. 497b yaprağında hikâye sayısının doksan beş tane olarak belirtilmesinin sebebi ise şu olmalıdır. Muhtemelen bu not esere yazmanın eksik olan ve

yukarıdaki satırlarda başka bir kâğıt ve yeni bir hattat eliyle yenilendiği vurgulanan sayfaları eklenmeden önce yazılmış olmalıdır. Çünkü bu yeni sayfalar kırmızı mürekkeple yazılmış üç tane "hikâyet" başlığı içerir. Dolayısıyla başlıkları sayıp not eden kişi yazmada doksan sekiz "hikâyet" başlığına ulaşır. Ancak yenilenen sayfalar dışındaki bu başlıklardan ikisi kırmızı yerine siyah mürekkeple yazılmış ve bir tanesi oldukça silikleşmiştir. Bu nedenle dikkatli olmayan bir göz bu başlıkları metnin içinde kolaylıkla fark etmeyebilir ve böylece yazmada doksan altı tane hikâyet başlığı sayar. Gözün kırmızı mürekkeple yazılmış başlıklardan birini atladığı düşünüldüğünde bu kayıtta hikâye sayısının neden doksan beş tane olduğunun vurgulandığı anlaşılırlık kazanır. Zira kırmızı mürekkeple yazılmış bazı başlıklar metnin içinde ayrılmış çok küçük bir boşluğa sığdırılmaya çalışıldığından çok sıkışık ve gözden kaçabilecek kadar küçüktür.

Yazmada bir diğer dikkat çekici nokta eserin ketebe kaydı olmamakla birlikte vr.497a'da yaprağın alt kesiminde altın yaldız ince cetvellerle dikdörtgen şeklinde üçe ayrılan bölümde sol köşede bulunan "Beleğa'l-muâmele fî sene 64" yani "İş sene 64'de bitti" kaydıdır (Resim 25). Bu kayıt eserin 964/1556 ya da 1064/1653 gibi bir tarihte tamamlanmış olabileceğini düşündürse de bu yazıyı oluşturan hattın eserin orijinal metninden farklı olduğu açıktır[151]. Yazma dikkatle incelendiğinde bu hattın yazmaya sonradan eklenen on beş yaprağın hattı ile aynı eli yansıttığı fark edilir. Dolayısıyla hattatın işaret ettiği bu tarih yazmanın eksik bölümlerinin yazılıp tamamlanma tarihini belirtiyor olmalıdır ki bu da muhtemelen 1064/1653'tür. vr.497a'da yaprağın alt kesiminde altın yaldız ince cetvellerle dikdörtgen şeklinde üçe ayrılan bölümde sağ köşede ise hattat adını vermekle birlikte, eserin onarım aşamasında ismin üzeri okunmayacak şekilde beyaz renkte boyanmıştır (Resim 25). Bu nedenle esere sonradan eklenen sayfaları yazan hattatın kimliği tespit edilemese de orijinal metin Tanındı'nın da dikkat çektiği gibi *Hümâyûnnâme*'nin İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H.357 numaralı ve on minyatürle bezenmiş nüshasının metni ile aynı elden yani Derviş

[151] *Hümâyûnnâme*'de vr.497a'da yer alan kaydın hattı ile esere sonradan eklenen sayfaların ve orijinal yaprakların hattını karşılaştırarak bu kaydın esere sonradan eklenen yaprakların hattı ile aynı elden çıktığını belirten Sayın Prof. Dr. Uğur Derman'a çok teşekkür ederim.

Mehmed Ahlâkî'nin elinden çıkmış gibi görünmektedir[152]. Esere sonradan eklenen sayfalarda da onarım izlerine rastlanmakta, ön yan kâğıtta yer alan "N" ve "R", cilde bitişik arka yaprakta kullanılan aslan damgalı filigranlı Avrupa kâğıtlarının 18.yüzyılda çok revaçta olduğu ve yüzyılın ortalarında Yalova'da kurulan kâğıt fabrikasında taklit edilerek üretildiği bilinmektedir[153]. Sonuç olarak esere sonradan eklenen bölümlerin 1653 tarihli olduğu kabul edilirse *Hümâyûnnâme*'nin bu tarihten önce hazırlanmış olduğu ve yıpranmalar sonucunda muhtemelen 18.yüzyılda onarıldığı ve yeniden ciltlendiği söylenebilir. Nitekim yazmanın ön yan kâğıdında kullanılan aslan damgalı filigranlı kâğıtların 18. yüzyılda yaygın olması ve Yalova'da kurulan kâğıt fabrikasında taklit edilerek üretilmesi bu yargıyı destekler niteliktedir.

3.3.4.İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H.357

30.5x15.5 cm. ölçüsünde olan yazma koyu kestane rengi deriden ve miklepli bir cilt içindedir. Cildin dış kapakları içi sarmal dallar üzerinde sıralanan hatayiler, rozet çiçekler, hançeri yapraklar ve bulut motifleri ile saz üslubunda bezeli salbekli şemseli, köşebentli ve zencirek bordürlüdür (Resim 26). Kalıpla yapılan bezemelerin zemini altın yaldıza boyanmıştır. Miklep ve sertab da benzer şekilde süslenmiştir. Cildin açık kestane rengi deriden iç kapakları dilimli salbekli şemseli ve zencirek bordürlüdür (Resim 27). Salbekli şemsenin içi ince sarmal dallar üzerinde sıralanan hatayiler ve hançeri yapraklarla bezemelidir. Miklep de aynı bezeme özelliklerini gösterir. Cildin ön yan kağıdı ve cilde bitişik arka yan kağıdı koyu yeşil, kırmızı, beyaz, açık yeşil renkte ebru kağıttır. Metin ön ve arka yan kâğıtları ise krem rengi aherli kâğıtlardır.

Kitabın tezhiple bezenmiş bir süslemesi vr.1b'de yer alır (Resim 28). Dilimli haşiyeli unvan tezhibi altın yaldız, turuncu, lacivert ve açık yeşil renkte bordürlüdür. Tezhibin dikdörtgen alanının ve haşiyesinin içi lacivert ve altın yaldız zemine altın yaldız ince sarmal dallar üzerinde sıralanan açık pembe, mavi, sarı, mor renkte rozet çiçekler, turuncu, mavi, sarı renkte iri hatayiler, altın yaldız, sarı, mavi, turuncu, beyaz küçük yapraklar, altın yaldız ve açık mor renkte lotuslar, turuncu renkte rumiler ile bezemelidir. Dikdörtgen alanın ortasında altın yaldız bir kartuş yer alır. Kartuşun içine

[152] Tanındı, "Osmanlı Yönetimindeki Eyaletlerde…", s.502.
[153] Osman Ersoy, *XVIII. ve XIX. Yüzyıllarda Türkiye'de Kağıt*, Ankara Üniversitesi Basımevi, 1963, s.34; s.65, Şekil 22.

beyaz nesih hatla eserin adı "Kitab-ı Hümâyûnnâme" şeklinde yazılmıştır. Tezhibin dikdörtgen alanının iki yanından üstte sayfa kenarına doğru açık yeşil, turuncu, altın yaldız ve lacivert renkte dikey, dar bir bordür uzanır. Ayrıca vr.1b ve 2a'da satır araları beyne's-sütûrludur (Resim 29). Bazı satırlarda metnin ortasına, başına ve sonuna dikey dikdörtgen biçimde koltuklar yerleştirilerek bunların içi ince sarmal dallar üzerinde sıralanan altın yaldız küçük rozet çiçekler ve hançeri yapraklarla tezhiplenmiştir. Yine bazı yapraklarda kıta, beyt, mesnevî gibi başlıklarla adlandırılan satırların kıvrımlı sarmal dallar ve bunlar üzerinde sıralanan altın yaldız rozet çiçekler, lotuslar ile koltuk biçiminde tezhiplendiği görülür.

354 yaprak olan yazmanın yazı alanı 18.6x9.3 cm.'dir. Metin krem rengi aherli kâğıt üzerine açık yeşil, turuncu, siyah tahrirli altın yaldız ve lacivert cetveller içinde siyah talik hatla Türkçe olarak yazılmıştır.

Eserde genelde her sayfada 21 satır yer alır ve bu sayfalarda kıta, beyt, mısra, nazm, mesnevî gibi başlıklarla adlandırılan satırlar zaman zaman siyah tahrirli altın yaldız ince cetvellerle sınırlandırılır. Minyatürlü sayfalar değişen satır sayılarına sahiptir.

Yaprakların bir kısmında sararmalara, kurt yeniklerine ve cetvel kesiklerine rastlanır. Ayrıca bazı yapraklara bir önceki ya da sonraki sayfalarda yer alan minyatürlerin boyaları bulaşmış, bazılarında ise minyatürün izleri bir önceki ya da sonraki sayfaya çıkmıştır. Yine birkaç yaprakta mürekkebin dağıldığı ya da silikleştiği izlenir. Metinde ayetler, hadisler, nazm, beyt, nesr, mısra, şiir, hikâyet, mesnevî, kıta gibi başlıklar ve bölüm başlıkları altın yaldız ve kırmızı mürekkeple yazılmıştır. Bunun yanı sıra bazı sayfalarda bunlar için boşluklar bırakıldığı ve kimilerinin kırmızı mürekkeple bir nokta konularak işaretlendiği görülür. Metinde nokta ya da şâhî benek şeklindeki duraklar ve bazı harekeler de kırmızı mürekkeple işaretlenmiştir.

Eserin vr.354a'da beşinci satırdan başlayan ketebe kaydı sekiz satırdan oluşmaktadır (Resim 30). Ketebe kaydının orijinali şu şekildedir:

"El-hamdu li'llâhi ale'temâm ve's-salâtü ve's-selâmu alâ Muhammedin seyydi'l-enâm ve âlihi'l- Kirâm ve ashâbihi'l-ızâm. Ketebehu'l-fakîr Dervîş Muhammed Ahlâkî Veffekahu'l-lahu'l-ahadü'l-bâki Temmet der-evâil-i cemâze'l-evvel

Min şühûr-i sene-i elf Sâlis ve aşar Ğarîk-i rahmet-i Yezdân kesî bâd Ki Kâtib-râ bi'l-hamdî küned yâd"

Bu satırların açıklaması ise şöyledir:

"Tamam olması sebebiyle Allah'a hamdolsun, varlıkların efendisi Muhammed, yüksek ailesi ve büyük ashabı üzerine salât ve selam olsun. Bu kitabı fakir Dervîş Muhammed Ahlâkî yazdı. Tek ve sonsuz olan Allah ona başarı verdi, (yazma işi) 1013 senesi Cemazîü'l-evvel başlarında tamam oldu."

Yazmada ön yan kâğıdın b yüzünde Arap rakamları ile 233, 35660 sayıları yazılmış ve minyatür sayısı on, başlık sayısı üç, varak sayısı üç yüz elli dört olarak belirtilmiştir.

Yazmada vr.1a'nın sol üst kenarında siyah mürekkeple yazılmış "Hümâyûnnâme-i musavver" ve hemen altında "Ez-metrûkât-ı Veliyyüddîn Efendi-zâde Sene 20" kayıtları okunmaktadır (Resim 31).

Tüm bu veriler bir araya getirildiğinde İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H.357 numarada kayıtlı *Hümâyûnnâme*'nin hazırlanış öyküsü konusunda şu sonuçlara varmak mümkündür. Öncelikle eser ketebe kaydının bildirdiğine göre hattat Dervîş Muhammed Ahlâkî tarafından 1-10 Eylül 1604'te kopya edilmiştir. Yine eserin vr.1a yaprağında yer alan bir kayda göre yazma 1120/1708-9 ya da 1220/1805-6 yılında tıpkı eserin London British Library Add. 15153 numarada kayıtlı nüshası gibi Veliyyüddîn Efendi'nin oğlunun yani Muhammed Emîn'in kitaplığındadır[154]. Eserin yapraklarında görülen kurt yenikleri, cetvel kesikleri yazmanın bir onarım geçirmediğini gösterir. Nitekim eserin orijinal cildi içinde olması da bu yargıyı destekler niteliktedir.

[154] Muhammed Emîn hakkında bilgi "*Hümâyûnnâme*lerin Sahipleri" başlıklı bir sonraki bölümde verilecektir. Kayıtta verilen sene 20 tarihinin 1120/1708-9 ya da 1220/1805-6 olarak mı kabul edilmesi gerektiği yine bu bölümde tartışılacaktır.

3.4.TEZHİPLİ *HÜMÂYÛNNÂME*LER: SULTANİ NİTELİKTE BEZENMİŞ ÖRNEKLER

Daha önce de belirtildiği gibi *Hümâyûnnâme*'nin resimli nüshalarının dışında, tespit edilebildiği kadarıyla yüzün üzerinde resimsiz kopyası vardır. Birçoğu müzehhep ve kimileri özgün, kimileri özgünlüğünü yitirmiş, kimileri döneminden daha sonra 19.yüzyılda yenilenmiş ciltlerle kaplı bu eserlerin tezhiplerinin yalnızca bir kısmı özenle çalışan ustaların elinin dokunuşunu hissettirir. İşte bu bölümde *Hümâyûnnâme*'nin sultani nitelikte tezhiplerle bezenmiş örnekleri üslup özellikleri, hazırlandıkları yüzyıl, çevre ve sahipleri ortaya konularak irdelenecektir. Böylece eserin resimli kopyaları dışındaki örneklerinin nerelerde ve hangi yüzyıllarda yoğunluk kazandığı, eserleri sipariş eden kişilerin maddi güçleri ve beğenileri doğrultusunda bezeme programının nasıl şekillendiği ve onların kitap sanatlarına olan tutumu ortaya konmaya çalışılacaktır.

Hümâyûnnâme'nin bazı resimsiz nüshalarının özenle yapılmış tezhiplerinin çoğu eserlerin başlangıç sayfalarını süsler. vr.1b'de yer alan bu tezhiplerin tasarımı üstte dilimli haşiye, altta dikdörtgen alandan oluşur. Bu alanların iç dolgusu sarmal dallar üzerinde sıralanan bitkisel motiflerden ibarettir. Tüm örneklerde dikdörtgen alanın ortasında altın yaldız bir kartuş yer alır ve örneklerin bir kısmında eserin adı bu kartuş içine yazılıdır. Üstte sayfa kenarına doğru küçük bitkisel motiflerle bezemeli tığlar dikey uzanır. Bu tığlar tezhibin dikdörtgen alanının iki yanından yine sayfa kenarına doğru dikey uzanan dar bordürlerle çevrelenir. Örneklerden yalnızca biri haşiyesiz, yatay dikdörtgen tasarımlı bir unvan tezhibidir (İAM No.196) (Resim 40). Ancak bu da dikdörtgen alanın içini dolduran sarmal dallar üzerindeki küçük rozet çiçeklerle bezeme programı açısından diğer örneklerle ortak bir üslup sergiler.

Hümâyûnnâme'nin sultani nitelikte tezhiplerle bezenmiş örneklerinin bir kısmı ketebe kaydında hazırlandığı tarih, yer ve eseri istinsah eden hattatla ilgili bilgiler sunar. Buna göre eserlerin üretim merkezleri Şam, Kahire, Bağdat gibi şehirlere yayılır. *Hümâyûnnâme*'nin Şam ketebeli nüshaları 1571 (İTSMK H.358), 1581 (İSK Ragıp Paşa 1221), 1585 (İTSMK H.365) ve 1607 (MK A.587) yıllarına tarihlenir. Bunlardan 979/1571 tarihli olan ve talik hatla yazılan nüsha (İTSMK H.358) ketebe kaydının bildirdiğine göre Muharrem ayının 25. günü/19 Haziran'da Dervîş Muhammed

Ahlâkî'nin eliyle tamamlanmış, eseri yazım işlemi Şam'daki Benî Ümeyye Câmîi civarındaki Azîziyye Medresesi'nde gerçekleştirilmiştir[155]. Yine bu kayda göre kitabın hamisi Dergâh-ı âlî çavuşlarından, tanıdıkları arasında Aydın-zâde diye bilinen Muhammed Çelebi'dir[156]. 989/1581 tarihli ve talik hatla istinsah edilmiş nüsha (İSK Ragıp Paşa 1221) ketebe kaydına göre Muharrem ayının on ikinci Perşembe günü/16 Şubat Perşembe günü Dervîş Muhammed Ahlâkî'nin hattıyla tamamlanmıştır[157]. Eserin 1a yaprağında bulunan diğer kayıtlar yazmanın "Allah'a muhtaç, büyük zatlar arasında Râğıp diye bilinen Muhammed'in vakfettiği kitaplardan" olduğuna ve kitabın "günahkâr kul Çelebi-zâde İsmail Âsım'ın yanında bulunduğuna" işaret eder[158]. 1a ve 408b yaprağında yer alan kayıtlara göre "Seyyid Hafiz Muhammed'in kitaplarından 1183/1769" olduğu anlaşılan ve "İsmail Selima Sene 177/1763" şeklinde bir mühür taşıyan 993/1585 tarihli, talik hatla yazılmış kopya (İTSMK H.365) ketebe kaydının

[155] Ketebe kaydının orijinali şu şekildedir (İTSMK H.358): Nüvişte şud der-Şam-ı şerîf der medrese-i Azîziyye bi-civâr-i câmi-i Benî Ümeyye. Sene tis'a ve seb'în ve tis'a mie alâ yedi'l-abd. Temmet bi-avni'l-lahi'l-meliki'l-allâm yevme hamîs fî-ışrîni'l-muharremi'l-harâm. El-kâtibü'l-müznib Derviş Muhammed Ahlâkî veffeka'l-lahu'l-ahadü'l-bâkî rahmetü'l-lahi teâlâ aleyhi ve alâ vâlideyhi ve li'l-mü'minîne ve'l-mü'minât ve'l-müslimîne ve'l-müslimât bi-rahmetike yâ erhame'r-râhımîn ve salla'l-lahu alâ seyidinâ ve şefî-ı zünûbinâ Muhammed ve alâ âlihî ve sahbihî ecmaîn. Sebeb-i tesvîd-i kitâb Dergâh-ı âlî çavuşlarından Muhammed Çelebi el-meşhûr bi-aydın-zâde beyne'l-emsâl-i ve'l-akrân. Muazzez ve mükerrem olmadan hâlî olmasın bi-Muhammed ve Adnan. Bu satırların açıklaması ise şöyledir: Şam'da bulunan Benî Ümeyye Câmîi civarındaki Azîziyye Medresesinde yazıldı. Dokuz yüz yetmiş dokuz senesinde (979) senesinde kulun eliyle. Her şeyi bilen Melik Allah'ın yardımıyla Muharrem ayının yirmi (20)'sinde Perşembe günü günahkâr kâtib Dervîş Muhammed (Mehmed) Ahlâkî tamamladı. Bir ve bâkî olan Allah onu muvaffak kılsın. Allah Teâla'nın rahmeti onun, ana-babasının, erkek ve kadın mü'min ve Müslümanlar üzerine olsun, ey merhametlilerin merhametlisi senin rahmetinle. Salât ve selâm efendimiz, günahlarımıza şefaat eden Muhammed, ailesi ve bütün arkadaşları üzerine salât olsun. Bu kitabın yazılmasına sebep olan, Dergâh-ı âlî çavuşlarından emsal ve akranı arasında Aydın-zâde diye bilinen Muhammed Çelebi'dir. Muhammed ve Adnan aşkına muazzez ve mükerrem olmaktan yoksun kalmasın.

[156] Yazma (İTSMK H.358) kahverengi deriden miklepli bir cilt içindedir. Cildin dış kapakları dilimli salbekli şemseli, köşebentli ve zencirek bordürlüdür. Bunların içleri küçük rozet çiçekler, hançeri yapraklar ve bulut motifleri ile saz üslubunda bezemelidir. Bezemeler ve zemin altın yaldıza boyanmıştır. Miklep ve sertab da benzer şekilde süslenmiştir. Cildin iç kapakları vişneçürüğü rengi deriden, dilimli salbekli şemseli ve zencirek bordürlüdür. Salbekli şemse zerefşanla bezenmiştir. Miklep ve sertab da aynı bezeme özelliklerini gösterir.

[157] Ketebe kaydının orijinali şu şekildedir (İSK Ragıp Paşa 1221): Vakaa'l-ferâğ an tahrîri'l-kitâb bi-avni'l-lâhi'l-muîni'l-vehhâb yevme'l-hamîs sânî aşara şehr-i muharemi'l-harâm sene tis'a ve semânîn ve tis'a mie. Kâtibuhu'l-fakîr Dervîş Muhammed Ahlâkî veffeka'l-lâhu'l-ahadu'l-bâkî der- mahrûse-i Dımeşk nüvişde şud. Bu satırların açıklaması ise şöyledir: Kitabın yazılması, nimetler bağışlayan Allah'ın yardımıyla 989 senesi Muharrem ayının on ikinci Perşembe günü sona erdi. Kâtibi, fakir Derviş Muhammed Ahlâkî'dir. Bir ve sonsuz olan Allah onu muvaffak kılsın. Dımeşk'te yazıldı.

[158] Yazma (İSK Ragıp Paşa 1221) koyu kestane rengi deriden miklepli bir cilt içindedir. Cildin dış kapakları dilimli salbekli şemseli, köşebentli ve zencirek bordürlüdür. Bunların içleri küçük rozet çiçekler, hatayiler, hançeri yapraklar ve bulut motifleri ile saz üslubunda bezemelidir. Bezemelerin zemini altın yaldıza boyanmıştır.

bildirdiğine göre Rebiulâhir ayının on dördüncü Perşembe günü/15 Nisan Pazartesi günü Ahmed bin Abdullah eliyle istinsah edilmiştir[159]. *Hümâyûnnâme*'nin talik hatla istinsah edilmiş bir başka nüshasının (MK A.587) ketebe kaydı da eserin 1015 senesi Zilhicce ayı 29'uncu Perşembe günü/27 Nisan 1607 Cuma günü Derviş Muhammed Ahlâkî eliyle tamamlandığını bildirir[160].

Hümâyûnnâme'nin Şam ketebeli örnekleri unvan tezhiplerini oluşturan ana zemin renkleri açısından lacivert ve altın yaldız ağırlıklıdır. Müzehhipler ana zemin rengi üzerine altın yaldız ince sarmal dallar üzerinde sıralanan rozet çiçekler ve küçük yapraklar ile eserler arasında ortak bir bezeme üslubu yaratır. Ancak *Hümâyûnnâme*'nin İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi (H.358, H.365) ve Süleymaniye Kütüphanesi'nde (Ragıp Paşa 1221) kayıtlı nüshalarında yer alan unvan tezhipleri bu motifler arasına serpiştirilen altın yaldız rumiler, tepelik ve ortabağ rumiler ve lotuslarla, hatayiler ve bulut motifleri ile zenginleştirilmiştir (Resim 32, 33, 34). Ayrıca H.365 numaralı nüshada tezhibin dışında kalan sayfa kenarları ile vr.2a'da metin alanını dört yandan kuşatan sayfa kenarları halkâridir (Resim 35). Yazmanın 1a yaprağında yer alan ve içinde beyaz talik hatla "Kitab-ı Hümâyûnnâme li-addi'l-Vâsi Çelebi Rahimehu'l-lâh" yani "Abdü'l Vâsi'ye ait Kitab-ı Hümâyûnnâme" yazan tezhipli bir madalyon kitabın özenle bezenişinin bir diğer ayrıntısını sunar (Resim 36). Açık yeşil, lacivert ve altın yaldız bordürlü madalyonun zemini siyah ince sarmal dallar üzerinde sıralanan küçük siyah yapraklar, mavi, sarı, kırmızı, yeşil küçük tomurcuklar ile zarif bir bütünlük oluşturur. Bu örnekler arasında eserin Süleymaniye (Ragıp Paşa 1221) ve İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde (H.365) kayıtlı nüshalarının tezhipleri çiçek

[159] Ketebe kaydının orijinali şu şekildedir (İTSMK H.365): Tamâm şud în kitâb-ı lâtif ve nüsha-i şerîf rûz-i pençşenbe çârdühüm-i şehr-i rebîi'l-âhır sene 993 mahrûse-i Dımeşk-ı Şâm ketebehû'l-fakîru'l-hakîr abdi'l-müznib Ahmed b. Abdullah el-kâtib. Bu satırların açıklaması ise şöyledir: Bu latif kitap ve şerefli nüsha 993 senesi Rebiulâhir ayının on dördüncü Perşembe günü tamam oldu. Bunu fakir ve değersiz, günahkâr kul Ahmed b. Abdullah el-kâtib yazdı. Yazma ayrıca koyu kahverengi deriden miklepli bir cilt içindedir. Cildin dış kapakları ortada bir şemseyi anımsatan geometrik geçmeli bir motif ve iki zincirek bordür arasındaki kıvrımlı hatlar üzerine serpiştirilmiş palmet ve şâhî benek motifleri ile bezemelidir. Miklep ve sertab da aynı bezeme özelliklerini gösterir.

[160] Ketebe kaydının orijinali şu şekildedir (MK A.587): Temme'l-kitab bi-avni'l-lâhi'l-meliki'l-vehhâb yevme'l-hamîsi tâsi' ışrîn zi'l-hıcceti'l-harâm sene-i hamsete aşera ba'de elf el-fakîr dervîş Muhammed Ahlâkî veffekahu'l-lâhu'l-ahadu'l-bâkî der-Dımeşkı'ş-Şâm nüvişte şud. Bu satırların açıklaması ise şöyledir: Yazma işini melik ve vehhâb olan Allah'ın yardımı ile fakir Derviş Muhammed Ahlâkî -bir ve bâki olan Allah onu muvaffak kılsın- bin on beş (1015) senesi Zilhicce ayı yirmi dokuz (29)'uncu Perşembe günü bitirdi. Dımeşk-ı Şâm'da yazıldı. Yazma ayrıca koyu kahverengi deriden bir cilt içindedir. Cildin zencirek bordürlü dış kapakları geometrik motiflerle sıvama bezemelidir.

motiflerinin açık pembe, mor, mavi, sarı gibi pastel tonlarda ve kırmızı gibi canlı bir renkte ya da beyaz, kırmızı, açık mavi, eflatun, açık yeşil tonlarda boyanışıyla renk sıkalası açısından çeşitlilik gösterir. Ayrıca Topkapı nüshasının (H.365) tezhibinde yer alan tepelik ve ortabağ rumi motiflerine siyah ve yeşilin açık renk tonları da eşlik eder. Eserin Topkapı Sarayı H.358 numarada kayıtlı nüshasının tezhibi ise bitkisel bezemelerin parlak sarı, kırmızı ve açık yeşil, beyaz tonlarda boyanışıyla renk çeşitliliği açısından ikinci sırada gelir. Buna karşın eserin Milli Kütüphane'de A.587 numarada bulunan nüshası hem ana zemin rengi olarak kullanılan altın yaldız ve lacivertin solukluğu, hem de tezhibi oluşturan bitkisel motiflerin renk ve biçimlenişi açısından sergilediği özensizce üslubu izleyicilere ilk bakışta hissettirir (Resim 37). Bunda eserin hazırlandığı yüzyılın tezhip üslubu etkili olabileceği gibi eseri sipariş eden haminin beğenileri ve maddi gücünün sınırları da etkili olmalıdır. Zira *Hümâyûnnâme*'nin Şam ketebeli tezhipli nüshaları arasında en ustalıklı, ince ve zarif bir zevkin ürünü iki örnek, İstanbul Süleymaniye Kütüphanesi'nde (Ragıp Paşa 1221) ve İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde (H.365) kayıtlı yazmalardır. Belli ki eserin İstanbul Süleymaniye Kütüphanesi nüshasında bir aidiyet kaydı bulunan II.Osman dönemi sadrazamı, 1176/1762'de Laleli'de sıbyan mektebi, türbe, sebil ve çeşmeden ibaret bir kütüphane inşa ettiren ve bu kütüphaneyi vakfettiği bin yüzden fazla eserle zenginleştiren Koca Ragıp Paşa ve İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi nüshasında (H.365) birer aidiyet kaydı bulunan İsmail Selima ve Seyyid Hafız Muhammed *Hümâyûnnâme*'yi sipariş ya da satın alma yoluyla kitap hazinelerine dahil ederken özenle bezenmiş bir nüshaya sahip olmayı amaçlamıştır. Aynı şekilde *Hümâyûnnâme*'nin bir başka İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi nüshasını (H.358) kendisi için sipariş eden Dergâh-ı âlî çavuşlarından, Aydın-zâde lakaplı Muhammed Çelebi de itina ile hazırlanmış bir kopyaya sahip olmayı arzulamış olmalıdır ki eseri güzel bir unvan tezhibi ile bezetir. Buna karşın üzerinde bir mülkiyet kaydı, bir mühür taşımayan Milli Kütüphane nüshası özensiz tezhibi ve yaprakları ile sanatsever bir haminin siparişinden çok alıcısı belli olmayan bir kitleye hitap etmek üzere hazırlanmış gibidir. Nitekim Şam ketebeli her üç nüshayı (İTSMK H.358, İSK Ragıp Paşa 1221, MK A.587) kâtip Dervîş Muhammed Ahlâkî'nin istinsah ettiği göz önünde bulundurulursa Şam'da *Hümâyûnnâme*'nin ticari amaçlarla satılmak üzere

hazırlanan bir kitap olduğu ve Dervîş Muhammed Ahlâkî'nin geçimini talik hatla *Hümâyûnnâme* istinsah ederek karşıladığı anlaşılır.

Hümâyûnnâme'nin Kahire ketebeli örnekleri 974/1567 (İSK Hacı Selim Ağa 1006), 29 Zilhicce 975/25 Haziran 1568 (İTSMK B.184) tarihlidir. Bunlardan bugün İstanbul Süleymaniye Kütüphanesi Hacı Selim Ağa 1006 numarada kayıtlı olanı, ketebe kaydının bildirdiğine göre Muhammed el-Muhsinin talik hattıyla yazılmıştır[161]. Eserin 1a yaprağında bulunan bir kayıt "Bu kitap güçlü rabbine muhtaç Seyyid Şeyh Muhammed'in yanında bulunmaktadır. Allah onu affetsin." şeklindedir. Yazma ayrıca 2a ve 381b yaprağında Hacı Selim Ağa'nın vakıf mührünü içerir. Eserin İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi B.184 numarada kayıtlı talik hatla yazılmış kopyasının ketebe kaydı ise yazmanın yine Muhsinî diye şöhret bulmuş Muhammed b. Muhsin tarafından istinsah edildiğini bildirir[162]. Böylece İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H.359 numarada kayıtlı ve otuz minyatürle bezenmiş *Hümâyûnnâme*'nin kâtibinin de o olduğu düşünüldüğünde talik hatla *Hümâyûnnâme* istinsah etmekle tanınmış bir diğer kâtibin de Muhammed b. Muhsin olduğu anlaşılır.

Hümâyûnnâme'nin Kahire ketebeli örnekleri unvan tezhiplerini oluşturan ana zemin renkleri açısından lacivert ve altın yaldız ya da yalnızca altın yaldız bezemelidir. Altın yaldız ince sarmal dallar üzerinde sıralanan rozet çiçekler, hatayiler, rumiler ve küçük yaprak motifleri Kahire nüshalarının unvan tezhiplerinin süsleme programını oluşturur (Resim 38, 39). Eserin B.184 numaralı nüshasında bu programa bulut

[161] Ketebe kaydının orijinali şu şekildedir (İSK Hacı Selim Ağa 1006): Ve'l-hamdü li'l-lâhi ale'l-itmâm ve efdalü's-salâti ve's-selâm alâ seyyidi'l-enâm ve âlihi'l-ızâm ve sahbihi'l-kirâm. Ve kad ferağa min ta'lîkıhî bi-avni'l-lah ve tevfîkıhî fakirun rahmet-i rabbihi'l-ganî Muhammed el-Muhsinî fî selh-i zi'l-hıcceti'l-harâm hıtâm-ı âm-i erbaa ve seb'în ve tis'a-mie bi'l-Kahireti'l-mağziyye ani'l-beliyye. Bu satırların açıklaması ise şöyledir: Tamamlandığı için Allah'a hamdolsun. Salât ve selâmın en üstünü varlığın efendisine, büyük ailesine ve ashab-ı kiramına olsun. Bu kitabın yazılma işini, zengin Allah'ın rahmetine muhtaç Muhammed el-Muhsinî dokuz yüz yetmiş dört (974) senesi zilhicce ayı başında Allah'ın yardım ve tevfiki ile belalardan korunmuş Kahire'de bitirdi. Yazmanın cildi elde edilememiştir.

[162] Ketebe kaydının orijinali şu şekildedir (İTSMK B.184): Ve kad ferağa min ta'lîkıhî bi-avni'l-lahi ve husn-i tevfîkıhî el-abdü'l-müftekır ilâ- rahmet-i Rabbihi'l-ğaniyy Muhammed bin Muhsin eş'şehîr bi'l-Muhsinî sâmehahümâ'l-lahu bi-keremihi'l-vefiyy bi'l-beldeti'l-mahmiyyeti'l-Kâhireti'l-mağziyye humiyet ani'l-âfâti ve'l-beliyye fî-selh-ı zi'l-hıcceti'l-haram hıtâm âm-ı hams ve seb'în ve tis'a-mie ve hasbuna'l-lah ve ni'me'l-vekîl. Bu satırların açıklaması ise şöyledir: Allah'ın yardımı ve başarı vermesiyle zengin Rabbinin rahmetine muhtaç kul, Muhsinî diye şöhret bulmuş olan Muhammed b. Muhsin –Allah ikisine mükemmel karemiyle müsamaha buyursun- âfet ve belâlardan korunmuş Kahire'de Zilhıcce'nin son günü, dokuz yüz yetmiş beş (975) senesi sonunda yazma işini bitirdi. Allah bana yeter, O ne iyi vekildir. Yazmanın cildi elde edilememiştir.

motifleri de katılır. Süsleme programını oluşturan renkler Topkapı ve Süleymaniye nüshalarını birbirinden farklılaştıran ayrıntılardır. Topkapı nüshasında bezeme programını oluşturan motiflere altın yaldız ve bordo, mor, pembe, mavi ve yeşilin soluk renkleri hâkimken Süleymaniye nüshası pastel tonlarda kullanılan yeşil, mavi, pembe ve sarının ahengiyle göz kamaştırır. Daha önce de belirtildiği gibi *Hümâyûnnâme*'nin İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H.359 numarada kayıtlı ve otuz minyatür ile görselleştirilmiş bir nüshası, ketebe kaydının bildirdiğine göre yukarıdaki satırlarda bahsi geçen Kahire ketebeli *Hümâyûnnâme*lerin hattatı Muhammed b. Muhsin Burhan eliyle 974 senesi Şevval ayının başında/1 Nisan 1567 tarihinde Kahire'de tamamlanır. *Hümâyûnnâme*'nin İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H.365 numarada kayıtlı ve Şam ketebeli nüshasının unvan tezhibinin, bu Kahire ketebeli ve H.359 numaralı nüshanın unvan tezhibi ile benzerliği dikkat çekicidir (Resim 3). Bu benzerlik tezhiplerin kompozisyon ve tasarım özelliklerinden çok altın yaldız ve lacivert zemine sarmal ince dallar üzerinde sıralanan rozet çiçekler, rumiler, tepelik ve ortabağ rumiler, lotuslar, küçük yapraklar ve hatayilerle bezeme programında kendini gösterir. Bu bezemelere hâkim olan kırmızı, beyaz, açık yeşil, açık mavi ve siyah renkler de her iki tezhibi genel görünüşü açısından birbirine yaklaştırır. Şam ve Kahire ketebeli bu iki *Hümâyûnnâme*'nin unvan tezhiplerinin bezeme programı ve renk sıkalası açısından sergiledikleri bu yakın üslup, birbirine komşu bu eyaletler arasında dolaşan ve başka eserlerle birlikte *Hümâyûnnâme* kopyalarını da tezhipleyen gezer sanatçıların, müzehhip ve hattatların varlığını düşündürür.

Hümâyûnnâme'nin bir diğer nüshasının ketebe kaydında eserin 21 Cemaziyelâhir fi yevmü'l-ahad/21 Cemaziyelâhir Pazar günü, Kutbuddîn, merhum Mevlânâ Abdullah'ın talik hattıyla Bağdat'ta istinsah edildiği belirtilir (İAM No.196). Ketebe kaydı ayrıca kitabın sahibinin Dergâh-ı âlî ve Cağalazâde Sinan Paşa hazretlerinin ser-çavuşlarından Hasan Çavuş olduğunu bildirilir ve bu notun altında "Sene 990 Muharrem" yani Ocak/Şubat 1582 tarihi yer alır[163]. Yazmanın vr.1b'de göze

[163] Ketebe kaydının orijinali şu şekildedir (İAM No.196): Vakaa'l-ferâğ an tahrîr-i ve tenmîk-ı hêze'l-kitab el-müsemmâ bi-Hümâyûn-nâme ki terceme-i Envâr-ı Süheylîst li-mevlânâ a'lemi'l-ulemâ ve efdali'l-fudelâ Alî Çelebi el-meşhûr bi- Vâsi' Alisi el-müteveffâ fî-hâl-i kevnihî kâdıyen fî-medîneti'l-Burûsa el-mahrûse. Temmet fî târîh-i 21 şehr-i cumâde'l-âhir fî-yevmil-ahad hatme'l-hayri ve's-saâdeti ketebehu'l-fakîr el-hakir Kutbu'd-dîn ibnu'l-merhûm mevlânâ Abdullah ğafera'l-lahu lehumâ maa

çarpan unvan tezhibi altın yaldız, yeşil, beyaz ve parlak turuncu renkte bordürlüdür (Resim 40). Tezhibin dikdörtgen alanının içi altın yaldız, lacivert, kırmızı ve yeşil zemine incecik kıvrılan dallar üzerinde sıralanan kırmızı, altın yaldız rozet çiçekler, siyah hatayiler, altın yaldız ve beyaz yapraklar, açık mavi, kahverengi lotuslar ile bezemelidir. Tezhibin dikdörtgen alanının ortasında altın yaldız bir kartuş yer alır. *Hümâyûnnâme*'nin ketebe kaydının bildirdiğine göre 997 senesi Cemaziyelâhir ayında/Nisan-Mayıs 1589'da tamamlanan bir başka nüshası Necef şehrinde oturan Bağdatlı Muhammed İshak tarafından nesih hatla istinsah edilmiştir (İAM No.198)[164]. Bu kayıt eserin nerede üretildiğine dair kesin bir bilgi vermemekle birlikte hattatın Bağdatlı olduğunu ve bu şehre çok yakın bir yerde, yani Necef'te oturduğunu bildirmesi açısından yazmanın İstanbul Arkeoloji Müzesi 196 numarada kayıtlı nüshası ile aynı bölgenin ürünü olduğunun ipuçlarını sunar. Eser vr.1a'da Filibe kazasında müftü, kaymakam, nakîbu'l-eşraf Nureddîn-zâde Sâid Ahmed Raşid Efendi soyuna vakfedilmiş kitaplardan olduğunu belirten bir kayıt ile adı geçen kişinin "Ve-mâ tevfîkî ve i'tisâmi illâ bi'l-lâh Abduhû Ahmed" yani "Başarım ve bağlılığım ancak Allah'adır. O'nun kulu

---

cemîi'l-müminîn ve'l-mü'minat Âmîn bi-rahmetike yâ erhame'r-râhimîn bi-belde-i dâri's-saltanati'l-Bağdâd Hafazahu'l-lahu taâlâ. Sâhibu hüve'l-fakîr Hasan Çavuş dergâh-ı âlî ve ser-çâvuşân-ı hazret-i Sinân Paşa-yı Ceğâl-zâde sene 990 fî-Muharrem. Bu satırların açıklaması ise şöyledir: *Envâr-ı Süheylî*'nin tercümesi olup âlimlerin en alimi ve faziletlilerin en faziletlisi Vâsi' Alisi diye meşhur, Bursa şehri kadısı iken vefat eden Ali Çelebi Efendiye ait *Hümâyûn-nâme* adlı bu eserin yazma işi, 21 tarihi Cemaziyelâhir ayının birinci günü mutlu ve hayırlı bir şekilde bitti. (Kitabı) merhum Mevlânâ Abdullah'ın oğlu fakir, hakîr Kutbuddîn, Allah bütün erkek ve kadın müminlerle beraber ikisini affetsin, âmin, ey merhametlilerin merhametlisi Bağdat şehrinde -Allah onu muhafaza etsin- yazmıştır. (Kitabın) sahibi dergâh-ı âlî ve Ceğal-zâde Sinan Paşa hazretlerinin ser-çavuşlarından Hasan fakir Çavuş. Sene 990 Muharrem. Yazma ayrıca koyu kestane rengi deriden bir cilt içindedir. Cildin dış kapakları dilimli salbekli şemseli, köşebentli ve zencirek bordürlüdür. Bunların içleri ince sarmal dallar üzerinde sıralanan hatayiler, hançeri yapraklar ile saz üslubunda bezemelidir.

[164] Ketebe kaydının orijinali şu şekildedir (İAM No.198): Vakaa'l-ferâğ an tahrîri ve tenmîk-ı heze'l-kitâb el-müsemmâ bi-*Hümâyûn-nâme* ki terceme-i *Envâr-ı Süheylîst* li-mevlanâ a'lemu'l-ulemâ ve efdali'l-fudalâ Alî Çelebi el-meşhûr bi-Vâsi' Alisi el-müteveffâ fî hâl-i kevnihî kâdıyen fî-medîneti'l-Bursa el-mahrûse. Temmet fî-târîh-i şehr-i cemâze'l-âhır sene 997 fî-hicreti'n-nebeviyye Ketebehû ad'afu ıbâdi'l-lah Muhammed İshak el-Bağdâdî es-sâkin fî-beldeti'n-Necef rahime'l-lahu men nazara fîhi ve terahhame an kâtibihî. Bu satırların açıklaması ise şöyledir: *Envâr-ı Süheylî*'nin tercümesi olup âlimlerin en alimi ve faziletlilerin en faziletlisi Vâsi' Alisi diye meşhur, Bursa şehri kadısı iken vefat eden Ali Çelebi Efendi'ye ait *Hümâyûn-nâme* adlı bu eserin yazma işi, hicrî 997 senesi Cemaziyelâhir ayında bitti. Kâtibi, Allah kullarının en zayıfı, Necef şehrinde oturan Bağdatlı Muhammed İshak'tır. Allah ona bakana ve kâtibine rahmet etsin. Yazma ayrıca koyu kestane rengi deriden miklepli bir cilt içindedir. Cildin oldukça yıpranmış ve onarım görmüş dış kapakları dilimli salbekli şemseli ve zencirek bordürlüdür. Şemsenin içi ince sarmal dallar üzerinde sıralanan rozet çiçekler, hançeri yapraklar ve bulut motifleri ile saz üslubunda bezemelidir. Bezemeler ve zemini altın yaldıza boyanmıştır. Zencirek bordürlü miklep üzerinde içi saz yaprakları ile bezemeli küçük bir şemse yer alır. Bezemeler ve zemin yine altın yaldıza boyanmıştır. Sertabın yıpranan deri kaplaması ortada soyulmuş ve bu bölüme "Min ilmi'l-edebiyye" yani edebi ilme ait yazılmıştır.

Ahmed" anlamına gelen mührünü taşır. Eserin vr.1b'de yer alan unvan tezhibi dilimli haşiyeli ve parlak turuncu, altın yaldız, lacivert renkte bordürlüdür (Resim 41). Tezhibin dikdörtgen alanının ve haşiyesinin içi tıpkı eserin aynı müzede kayıtlı ve yukarıdaki satırlarda bahsi geçen Bağdat ketebeli nüshasının (No.196) unvan tezhibi gibi parlaklığıyla göz kamaştıran lacivert ve altın yaldız zeminlidir. Bu zemine zarif, kıvrımlı altın yaldız dallar üzerinde sıralanan parlak turuncu, altın yaldız rozet çiçeklerin, yine parlak turuncu ve mavinin merkezden kenara doğru koyulaşarak yarattığı tonlaşmalarla boyanmış iri hatayilerin, altın yaldız ve beyaz yaprakların bir nakış gibi işlendiği görülür. Dikdörtgen alanın ortasında altın yaldız bir kartuş yer alır. Üstte sayfa kenarına doğru mavi renkte tığlar dikey uzanır. Bu tığlar tezhibin dikdörtgen alanının iki yanından yine sayfa kenarına doğru dikey uzanan lacivert, altın yaldız, turuncu ve yeşil renkte dar bordürle çevrelenmiştir. *Hümâyûnnâme*'nin İstanbul Arkeoloji Müzesi 196 ve 198 numaralı kopyalarının unvan tezhiplerinin çalışmanın daha sonraki bölümlerinde de görüleceği gibi Bağdat üslubunda bezenmiş minyatürlere de hâkim olan göz alıcı nitelikteki bir parlak turuncu renkle bezenişi, süslemelerin zarif ve özenli işçiliği eserin 198 numaralı nüshasını da Bağdat'a mal etmeyi mümkün kılar. Nitekim daha önce de belirtildiği gibi ketebe kaydında eseri istinsah eden kâtibin Bağdatlı olduğunun ve bu bölgeye çok yakın bir yerde, Necef'te oturduğunun bildirilmesi bu yargıyı destekler niteliktedir.

Hümâyûnnâme'nin vr. 1b'de güzel bir unvan tezhibiyle bezenmiş bir diğer kopyası (İÜK T.1571) 966 senesi Sefer ayının ortasında/27 Kasım 1558'de tamamlanmıştır. Talik hatla yazılmış nüshanın kâtibi Tüster kadısı Şemseddîn Muhammed b. Merhum Mevlânâ Kemâleddîn Ahmed'dir[165]. Dilimli haşiyeli unvan

[165] Ketebe kaydının orijinali şu şekildedir (İÜK T.1571): Fârig şud kadem-i râsih kalem-i nâsih bi-meûnet-i refîk-i tevfîk ez-tayy-i tarîk-ı tenmîk în nüsha-i hümâyûn ve nâme-i hikmet-meşhûn der-târîh-i müntasıf-ı şehr-i Sefer, hutime bi'l-hayr ve'z-zafer, min şühûr-i sene-i sitte ve sittîn ve tis'a mie, ve bedîn kıt'a ki rakam-zede-i kilk hayâl bi-hısâb cümel ber-ân işâretî icmâl mîreved li-kâtibihî:

fahr-i küttâb Mustafa Çelebi	ki bi-tevfîk- i hayr meşhûn bâd,
pây-i kadreş çû pâye-i himmet	ber ferâz-ı bisât gerdûn bâd
sâye-i devleteş çû zıll-i hümâ	meymenet-i bahş rub'-ı meskûn bâd
sâl-i omreş besân-i ma'rifeteş,	ez-şumâr kıyas bîrûn bad,
meyl-i itmâm-ı în kitâb nümûd,	Yâ Rabbi în nüshaeş hümâyûn bâd,
şud be-mâh-ı Safer be-hatm karîn	sâl ü mâheş be-sa'd makrûn bâd,
guftem ez-ferrâyezdeş târîh,	yâ Rabbeş ferrâyezd efzûn bâd

tezhibi lacivert ve altın yaldız renkte bordürlüdür (Resim 42). Tezhibin dikdörtgen alanının ve haşiyesinin içi lacivert ve altın yaldız zemine altın yaldız ince sarmal dallar üzerinde sıralanan soluk lacivert ve altın yaldız rozet çiçekler, hatayiler, rumiler, tepelik ve ortabağ rumiler, soluk bordo, mor yaprak motifleri ile bezemelidir. Dikdörtgen alanın ortasında altın yaldız bir kartuş yer alır. Üstte sayfa kenarına doğru dikey, mavi renkte tığlar uzanır. Bu tığlar tezhibin dikdörtgen alanının iki yanından yine sayfa kenarına doğru dikey uzanan lacivert ve siyah tahrirli altın yaldız dar bordürle çevrelenmiştir. vr.1b'de tezhibin dışında kalan sayfa kenarı boşlukları ile vr.2a'da metin alanını dört yandan kuşatan sayfa kenarı boşlukları altın yaldız dikdörtgen çerçeveler içine yerleştirilmiş S şeklinde kıvrımlar yapan hançeri yapraklar arasındaki iri hatayi motifleri ile halkârlıdır (Resim 43).

Hümâyûnnâme'nin unvan tezhibi özenle tasarlanmış ve talik hatla yazılmış bir diğer örneği (vr.1b) (İTSMK R.845) ketebe kaydının bildirdiğine göre 976 yılı Sefer ayı sonlarında/1568 yılı Temmuz-Ağustos ayı sonlarında öğle vaktinde Mahmûd b. Şeyh Dergüzînî eliyle tamamlanmıştır[166]. Dilimli haşiyeli unvan tezhibi altın yaldız ve yeşil renkte bordürlüdür (Resim 44). Tezhibin dikdörtgen alanının ve haşiyesinin içi parlaklığıyla göz kamaştıran lacivert ve altın yaldız zemine yine altın yaldız ince sarmal dallar üzerinde sıralanan yeşil, mavi, mor, sarı ve kırmızının pastel tonlarıyla boyanmış küçük rozet çiçekler, hatayiler, küçük altın yaldız rumiler ve lotuslarla bezemelidir.

Kâtibuhû el-abdu'l-müftekır ila'l-lâhi'l-ğaniyy Şemsüddîn Muhammed İbnu'l-merhûm mevlânâ Kemâlüddîn Ahmed el-kâdı't-Tüsterî elhakahuma'l-lâhu taâlâ bi's-sâlihîn ve ketebehumâ fî-zümreti'l-muhâcirîn âmîn. Ve salle'l-lâhu alâ seyyidinâ Muhammedin ve âlihî vesahbihi ecmaîn. Bu satırların açıklaması ise şöyledir: Başarı arkadaşının yardımıyla sabit kadem ve yazan kalemin bu kutsal nüsha ve hikmet dolu kitabı yazma yolunda yürüme işi sona erdi. Dokuz yüz altmış altı (966) senesi Sefer ayının ortasında hayırla ve başarı ile tamamlandı. Hayalin kalemi yazısı olan şu kıtadaki cümlelerde kâtibi hakkında kısa bir işaret vardır. Kâtibine: Şiirde eserin hamisinin Mustafa Çelebi olduğu vurgulanır, hamiye dua edilir ve ebced hesabıyla eserin tarihi düşülür.
Kâtibi gani olan Allah'a muhtaç kul Tüsterli kadı Şemseddîn Muhammed b. Merhum Mevlânâ Kemâleddîn Ahmed'tir. Allah Taâlâ ikisini salihlere ilhak etsin, muhâcirler zümresine yazsın. Âmin. Efendimiz Muhammed'e, âilesine, bütün sahabilerine salât etsin. Yazma ayrıca koyu kahverengi deriden bir cilt içindedir. Cildin dış kapakları altın yaldıza boyanmış zencirek bordürlüdür.

[166] Ketebe kaydının orijinali şu şekildedir (İTSMK R.845): Ve'l-hamdü li'l-lâhi ale'l-itmâm ve ale'r-rasûli efdali's-salâti ve'l-ikrâm. Kad vekaa'l-ferâğ min tahrîri hâzihi'n-nüshati'ş-şerîfeti fî evâhiri's-saferi'l-muzaffer fî vakti'z-zuhri min sene sitte ve seb'în ve tis'a mie alâ yed-i abdi'z-zaîf Mahmûd bin Şeyh Dergüzîni Afâ anhumâ În nüviştem tâ ber âyed rûziğâr (?).Bu satırların açıklaması ise şöyledir: Bitirilmesine imkân veren Allah'a hamdolsun. Üstün salât ve ikrâm peygamberi üzerine olsun. Bu şerefli nüshanın yazma işi dıkuz yetmiş altı (976) yılı Sefer ayı sonlarında öğle vaktinde zayıf kul Mahmûd oğlu Şeyh Dergüzînî -Allah ikisini de affetsin- eliyle tamam oldu. Yazma miklepli, kırmızı deri cilt içindedir. Eser hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Karatay, *a.g.e*, No.2834.

Dikdörtgen alanın ortasında altın yaldız bir kartuş yer alır ve içinde siyah talik hatla "Kitab-ı Hümâyûnnâme" yazılıdır. Üstte sayfa kenarına doğru mavi renkte tığlar dikey uzanır. Bu tığlar tezhibin dikdörtgen alanının iki yanından yine sayfa kenarına doğru dikey uzanan lacivert ve siyah tahrirli altın yaldız dar bordürle çevrelenmiştir. vr.1b'de tezhibin dışında kalan sayfa kenarı boşlukları ile vr.2a'da metin alanını dört yandan kuşatan sayfa kenarı boşlukları zikzaklar oluşturan hançeri yapraklar arasındaki iri hatayiler ve yaprak motifleri ile halkârlıdır (Resim 45).

Hümâyûnnâme'nin ketebe kaydının bildirdiğine göre 970 Şevval/1563 yılı Mayıs-Haziran ayı sonlarında nesih hatla tamamlanmış bir nüshası nerede hazırlandığına ilişkin bir bilgi içermez (İTSMK R.846)[167]. Yazmada vr.1b'de yer alan dilimli haşiyeli unvan tezhibi altın yaldız ve bordo renkte bordürlüdür (Resim 46). Tezhibin dikdörtgen alanının ve haşiyesinin içi lacivert zemine altın yaldız ince, kıvrımlı sarmal dallar üzerinde sıralanan yine altın yaldız karanfil ve yaprak motifleri ile bezemelidir. Dikdörtgen alanın ortasında altın yaldız bir kartuş yer alır. Üstte sayfa kenarına doğru mavi renkte tığlar dikey uzanır. Bu tığlar tezhibin dikdörtgen alanının iki yanından yine sayfa kenarına doğru dikey uzanan altın yaldız ve kırmızı dar bordürle çevrelenmiştir.

Hümâyûnnâme'nin 977 Zilkade/1570 Nisan-Mayıs ayı başlarında Şeyh oğlu diye bilinen ünlü kâtip Mustafa Dede'nin talebelerinden Ali b.Hüsam tarafından nesih hatla istinsah edilmiş bir nüshası Sultan I.Abdülhamid'in (1774-1789) vakıf kaydını taşır (İTSMK A.2657)[168]. Yazmanın vr.1b'de özenle hazırlanmış dilimli haşiyeli unvan

[167] Ketebe kaydının orijinali şu şekildedir (İTSMK R.846): Ve'l-hamdü li'l-lâhi ale'l-itmâm ve ale'r-rasûli efdalü's-salâti ve'l-ikrâm Kad vakaa'l-ferâğ min tahrîr-i hâzihi'l-kitâb fî-evâhıri şevvâli'l-mükerrem min şuhûr-i sene seb'în ve tis'a mie 970. Bu satırların açılaması ise şöyledir: Bitirmeye imkan veren Alah'a hamdolsun. Salat ve ikramın en üstünü Peygamber üzerine olsun. Bu kitabın yazma işi dokuz yüz yetmi (970) senesi Şevval ayı sonlarında bitti. Yazma şemseli kahverengi deri cilt içindedir. Eser hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Karatay, *a.g.e.*, No.2833.

[168] Ketebe kaydının orijinali şu şekildedir (İTSMK A.2657): Temmeti'l-kitâb bi-avni'l-lahi'l-meliki'l-vehhâb fî-evail-i şehr-i Zi'l-ka'de sene seb'a ve seb'în ve tis'a-mie Nazm: Nazar eden kişi ehl-i safâdan/Unutmasın yezdânîde duâdan. Ketebehû ad'afu'l-enâm kâtib Ali bin Husâm min-telâmîz-i Mustafa dede eş-şehîr bi'bni'şeyh el-kâtibi'l-benâm ğafara'l-llahu lehû ve li-vâlideyhi ve ahsene ileyhimâ ve ileyhi. Bu satırların açılaması ise şöyledir: Yazma işi melik ve vehhâb olan Allah'ın yardımıyla dokuz yüz yetmiş yedi (977) senesi Zilkade ayı başlarında tamamlandı. Bu kitabı varlıkların en zayıfı Şeyh oğlu diye bilinen ünlü kâtip Mustafa Dede'nin talebelerinden Ali b. Hüsâm yazdı. Allah onu, ana-babasını affetsin, ikisine ve ona iyilikte bulunsun. Yazma yeşil deriden miklepli bir cilt içindedir. Eser hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Karatay, *a.g.e.*, No.2837.

tezhibi altın yaldız ve lacivert renkte bordürlüdür (Resim 47). Tezhibin dikdörtgen alanının ve haşiyesinin içi lacivert ve altın yaldız zemine altın yaldız ince sarmal dallar üzerine seyrek bir şekilde serpiştirilmiş kırmızı, beyaz, sarı, mavi iri rozet çiçekler, altın yaldız yaprak ve rumiler, beyaz hatayiler ile bezemelidir. Dikdörtgen alanın ortasında altın yaldız bir kartuş yer alır. Üstte sayfa kenarına doğru mavi renkte tığlar dikey uzanır. Bu tığlar tezhibin dikdörtgen alanının iki yanından yine sayfa kenarına doğru dikey uzanan kırmızı, lacivert, siyah tahrirli altın yaldız dar bordürle çevrelenmiştir.

Hümâyûnnâme'nin ketebe kaydına göre H.991 senesi Recep ayının üçüncü günü/23 Temmuz 1583 Cumartesi günü hattat Kasım eliyle talik hatla istinsah edilen bir nüshası vr.1b'de özenle hazırlanmış dilimli haşiyeli bir unvan tezhibi ile başlar (İAM No.199) (Resim 48)[169]. Tezhip lacivert, altın yaldız ve yeşil renkte bordürlüdür. Tezhibin dikdörtgen alanının ve haşiyesinin içi lacivert zemine altın yaldız ince sarmal dallar üzerine sıkça serpiştirilmiş mavi, bordo, mor, sarı rozet çiçekler, altın yaldız yapraklar ve bulut motifleri ile bezemelidir. Dikdörtgen alanın ortasında altın yaldız bulut motifleri ile oluşturulmuş ve açık renkte boyanmış bir kartuş yer alır. Üstte sayfa kenarına doğru mavi renkte tığlar dikey uzanır. Bu tığlar tezhibin dikdörtgen alanının iki yanından yine sayfa kenarına doğru dikey uzanan lacivert ve siyah tahrirli altın yaldız dar bordürle çevrelenmiştir. Vr. 1b ve 2a'da satır araları beyne's-sütûr tezhip ile işlenmiştir.

Hümâyûnnâme'nin ketebe kaydı bulunmayan, ancak vr.1a'da Sultan I.Mahmud'un (1730-1754) vakıf mührünü ve bunun hemen altında "Latif b. İbrahim Hanif 102 (3)?" şeklinde bir mühür taşıyan bir nüshası vr.1b'de özenle tasarlanmış dilimli haşiyeli bir unvan tezhibi ile açılır (İSK Nur-u Osmaniye 4368) (Resim 49)[170]. Tezhip lacivert ve altın yaldız renkte geniş bordürlüdür. Bordür yan yana sıralanmış ve

[169] Ketebe kaydının orijinali şu şekildedir (İAM No.199): El-hamdu li'l-lahi ale'l-itmâm ve ale'r-rasuli efdalü's-salevât vel-ikrâm vel-hamdu li'l-lâhi rabbi'l-âlemîn tahrîran fi'l-yevmi's-sâlisi min şehr-i Recebi'l-murecceb min şühûr-i sene-i ıhdâ ve tis'în tis'a mie mine'l-hicreti'l-hilâliyyeti'n-nebeviyyeti'l-Mustafiyye Ketebehu'l-fakîr Kâsım. Bu satırların açıklaması ise şöyledir: Tamamlanması üzerine Allah'a hamdolsun, salât ve ikramın en üstünü elçisi üzerine olsun. Hicrî dokuz yüz doksan bir (991) senesi Recep ayının üçüncü günü yazımın (tamamlanması sebebiyle) âlemlerin Rabbine hamd olsun. Bu kitabı fakir Kâsım yazdı. Yazma ayrıca koyu kahverengi deriden altın yaldız zencirek bordürlü bir cilt içindedir. Cildin köşelerine küçük birer palmet motifi yerleştirilmiş ve bezemenin zemini altın yaldıza boyanmıştır. Cildin sırtı ise alt alta yerleştirilmiş kare panolara ayrılarak bu panolar palmetler, kıvrımlı bitkisel motifler ve yapraklarla bezenmiş ve bezemeler yer yer altın yaldızla boyanmıştır.

[170] Yazmanın cildi elde edilememiştir.

içi iri hatayi demetleri ile halkâr bezemeli kartuşlardan oluşur. Tezhibin dikdörtgen alanının ve haşiyesinin içi altın yaldız ve lacivert zemine ince sarmal dallar üzerinde sıralanan beyaz, pembe, yeşil rozet çiçekler, açık pembe-yeşil, mavi hatayiler, yeşil, açık-koyu pembe yapraklar, altın yaldız rumiler ve yeşil bulut motifleri ile rengârenk bir çiçek bahçesini andırır. Dikdörtgen alanın ortasında altın yaldız iki kartuş yer alır ve içlerinde beyaz nesih hatla "Kitab-ı" "Hümâyûnnâme" yazılıdır. Üstte sayfa kenarına doğru mavi renkte tığlar dikey uzanır ve bu tığların arasında boyunlarını sağa, sola bükmüş altın yaldız gövdeli kırmızı karanfiller sıralanır. Tığlar tezhibin dikdörtgen alanının iki yanından yine sayfa kenarına doğru dikey uzanan lacivert ve siyah tahrirli altın yaldız dar bordürle çevrelenmiştir. Tezhip bu genel tasarım özellikleri ve bezeme programını oluşturan motifler açısından Kanuni Sultan Süleyman döneminin (1520-1566) ünlü sanatçılarından Karamemi'nin tezhiplerinin üslubunu anımsatır. Zira sanatçının klasik tezhip motifleri arasına serpiştirdiği gerçekçi karanfil motifleri onun geleneksel ile natüralist üslubu birleştiren tarzının titreşimlerini taşır[171].

Hümâyûnnâme'nin Anadolu dışındaki topraklarda üretildiklerine ilişkin kayıtlar taşıyan saray üslubu kalitesinde tezhiplerle bezenmiş nüshalarının yanı sıra, yine aynı özenle hazırlanmış bir tezhiple bezeli bir örneği ketebe kaydının bildirdiğine göre 979/1571-72'de Bekir b. Sadık b. Gaffar'ın nesih hattıyla Edirne'de tamamlanmıştır (ÖN A.F. 102) (Resim 50)[172]. Bunun yanı sıra eserin ketebesinde nerede üretildiğine ilişkin bir kayıt taşımasa da İstanbul'da hazırlanmış olduğu ileri sürülen 968/1560 ve 978/1570 tarihli ve talik hatla istinsah edilmiş iki nüshası da vr.1b'de ustalıkla işlenmiş unvan tezhipleri ile açılır (ÖN Mixt.228, Mixt. 681) (Resim 51, 52)[173]. Ayrıca eserin yapıldığı yer ve üretim yılı bilinmeyen fakat tahminen 978/1570 ile 1048-49/1638-39 civarına tarihlenen ve İstanbul'da üretildiği düşünülen biri talik, diğeri nesih hatla istinsah edilmiş iki nüshası da güzel birer unvan tezhibi ile taçlandırılır (VÖN A.F.65, A.F.153) (Resim 53, 54)[174]. Bu tezhipler dilimli haşiyeli olmaları, haşiyelerinin ve

[171] Müzehhip Karamemi ve eserleri hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. A.Süheyl Ünver, *Müzehhip Karamemi*, İstanbul, 1951; Gülbün Mesara ve Şeyda Can, "Müzehhip Karamemi", *Art Decor*, S.49, Nisan, 1997, s.108-116; Gülbün Mesara, "Kanuni Sultan Süleyman'ın Sernakkaşı Karamemi", *Hat ve Tezhip Sanatı*, Ed. Ali Rıza Özcan, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2009, s.361-377.
[172] Duda, *a.g.e*., s.45-46.
[173] *Aynı eser*, s.96, 126.
[174] *Aynı eser*, s.44, 47.

dikdörtgen alanlarının helezonik kıvrımlar yapan ince dallar üzerinde sıralanan rozet çiçekler, hatayiler ve rumiler ile bezenişi, dikdörtgen alanların ortasında yer alan kartuşlar ve üstte sayfa kenarına doğru dikey uzanan tığlar açısından hem tasarım, hem bezeme programında ortak bir üslup sergiler. Dolayısıyla Edirne ketebeli nüsha dışında üretildikleri yer kesinlik taşımayan diğer yazmaların birbirine yakın bir çevrede, belki de iddia edildiği gibi İstanbul'da üretildiği söylenebilir.

Tüm bunlar *Hümâyûnnâme*'nin saray üslubu kalitesinde tezhiplerle bezenmiş örneklerinin Anadolu dışında Şam, Kahire, Bağdat gibi Osmanlı hâkimiyeti altındaki topraklarda 16.yüzyıl sonu, 17.yüzyıl başlarında yoğunlaştığını gösterir. Birçoğu mülkiyet kaydı taşıyan bu yazmaların yalnızca iki tanesi ketebesinde hami ismi içerir. Ayrıca Kahire'de üretilen birçok kopyanın ketebesinde Muhammed el-Muhsinî, Şam'da üretilenlerin ise Dervîş Muhammed Ahlâkî eliyle hazırlandığının belirtilmesi dikkat çekicidir. Bu durum hami ismine rastlanmayan ve aynı hattatın eliyle çok sayıda kopyası hazırlanan *Hümâyûnnâme*'nin Osmanlı yönetimindeki topraklarda ticari amaçlarla üretildiğini akla getirir. Ancak bu kopyaların daha önce de vurgulandığı gibi sultani nitelikte örnekler oluşu Osmanlı idaresi altındaki topraklarda bu esere ilgi duyan seçkin bir okuyucu ve alıcı kitlesinin olduğunu düşündürür. Nitekim birçok nüsha önceki satırlarda da vurgulandığı gibi esere sahip olan kişilerin mülkiyet kayıtlarını taşır. İşte bir sonraki bölümde *Hümâyûnnâme*'nin resimli ve resimsiz kopyalarının hamileri ve sahipleri, bu kişilerin kimlikleri, kitap sanatına ilgileri ve *Hümâyûnnâme*'nin onların kitap sanatı hazinelerindeki yeri doğrultusunda ele alınmaya çalışılacaktır. Böylece eserin okuyucu kitlesi bulduğu entelektüel çevre tanınmaya ve onların birbirleri ile ilişkileri saptanmaya çalışılacaktır.

3.5.*HÜMÂYÛNNÂME*LERİN SAHİPLERİ

Ortadoğu'da 16.yüzyılın ilk yarısında, Yavuz Sultan Selim döneminde (1512-1520) Şam, Halep ve Kahire'nin alınışıyla başlayan fetihler Kanuni Sultan Süleyman döneminde (1520-1566) Bağdat'ın ve Yemen'in bazı bölgelerinin alınışıyla devam eder[175]. Önceleri beylerbeyilik, sonradan eyalet olarak adlandırılan bu bölgelere beylerbeyi veya vali sıfatıyla atanan Osmanlı devlet adamları özellikle 16. yüzyılın ikinci yarısından sonra bulundukları yerlerde gerek kendileri için, gerekse dönemin padişahına sunulmak üzere yerel sanatçılara sipariş ettikleri eserlerle Anadolu dışındaki Osmanlı topraklarında da kitap sanatı örneklerinin hazırlanmasına katkıda bulunurlar[176]. Bu örnekler arasında resimli olanların üretimine destek sağlayan kişilerden biri daha önce de değinildiği gibi Bağdat'ta vali olarak görev yapan Sokolluzâde Hasan Paşa'dır (ö.1602)[177]. Bunun yanı sıra eyaletlerde görevli yöneticilerin ve bunların çevresindeki diğer yardımcı sınıfın fethettikleri yerlerdeki vakıf kütüphanelerine dokunmadıkları gibi kendilerinin de buralarda kütüphaneler kurdukları ya da mevcut kütüphanelerin koleksiyonlarını kitap bağışlarında bulunarak zenginleştirdikleri bilinir[178]. Kitap sanatına değer verdikleri anlaşılan bu beylerbeyi, vali gibi üst düzey Osmanlı eyalet

[175] İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Tarihi*, C.II, Ankara 1983, s.286, 290, 348, 394-95.

[176] Osmanlı yönetimindeki eyaletler hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. M. Cavid Baysun, "Osmanlılar Devrinde Bağdad", *İslâm Ansiklopedisi*, C.2, İstanbul, 1961, s.203-211; İ. Metin Kunt, *Sancaktan Eyalete (1550-1560 Arasında Osmanlı Ümerası ve İl İdaresi)*, İstanbul, 1978; Seyyid Muhammed es-Seyyid Mahmud, *XVI. Asırda Mısır Eyaleti*, İstanbul, 1990; Yusuf Halaçoğlu,, "Bağdat Osmanlı Dönemi", *Türk Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C.4, İstanbul, 1991, s.433-437; Enver Çakar, *XVI. Yüzyılda Halep Sancağı*, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi, Elazığ, 1998; Erdinç Gülcü, *Osmanlı İdaresinde Bağdat (1534-1623)*, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi, Elazığ, 1999; Mehmet Ali Ünal, "Osmanlı Devletinde Merkezi Otorite ve Taşra Teşkilatı", *Osmanlı*, C. 6, Ankara, 1999, s.111-122; Nejat Göyünç, "Osmanlı Devletinde Taşra Teşkilatı (Tanzimata Kadar)", *Osmanlı*, C.6, Ankara, 1999, s.77-88.

[177] Sokulluzâde Hasan Paşa'nın sanat hamiliği için bkz. Çağman, "XVI.yüzyıl Sonlarında Mevlevi…", s.662-664; Rührdanz, *a.g.m*., s.143-162; M. Yusufoğlu, "Gümüş Kapı", *Anıt*, 1949, s.4-6; M.Tayyib Gökbilgin, "Hasan Paşa, Sokullu-zade", *İslâm Ansiklopedisi*, C.5, İstanbul, 1964, s.325-329; Serpil Bağcı, "Ankara Etnoğrafya Müzesi'ndeki Gümüş Kapı", *Dokuzuncu Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi*, Ankara, 1995, s.225-238; Serpil Bağcı, "Adem'den III.Mehmed'e: Silsilename", *Padişahın Portresi. Tesâvir-i Âl-i Osman*, İstanbul, 2000, s.188-201; Zeren Tanındı, "Transformation of Words to Images: Portraits of Ottoman Courtiers in the Diwans of Baki and Nadiri", *Res. Anthropology and Aesthetics*, 43, Spring, 2003, s.136. Bağdat ayrıca Osmanlı yönetiminden önce de İslâm kitap resminin geliştiği önemli bir merkezdir. Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. Hugo Buchthal, "Early Islamic Miniatures from Baghdad", *The Journal of the Walters Art Gallery*, Vol. 5, 1942, s. 18-39; Ettinghausen, *a.g.e*.. Osmanlı yönetimindeki eyaletlerde kitap sanatı üretimi hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Tanındı, "Osmanlı Yönetmindeki Eyaletlerde…"; Bağcı ve Diğerleri, *a.g.e*., s.242-257.

[178] İsmail E. Erünsal, *Osmanlı Vakıf Kütüphaneleri. Tarihi Gelişimi ve Organizasyonu*, Ankara, 2008, s.129, 137, 138, 153, 154, 157, 159, 160, 161, 185, 203, 212, 227, 229, 230, 231, 244, 251, 253, 254, 256, 265, 266, 279, 305, 308, 395, 399, 414, 421, 428, 518.

yöneticilerinin yanı sıra, bunların çevresindeki diğer idari sınıfın da kitap sanatının destekçisi olduğu anlaşılır. Bunu gözler önüne seren bir örnek Gelibolulu Mustafa Âli'dir. Lala Mustafa Paşa'nın divan ve sır kâtibi görevinde bulunan Âli, Paşa'nın Halep ve ardından Şam Beylerbeyiliğine atanması sırasında daima onun yanındadır. Âli bu uzun görev sürecinde nasihatnâme tarzında bir eser olan *Ahlâk-ı Ala*'i'nin yazarı Kınalızâde Ali Çelebi ile Şam'da buluşur. Çünkü Kınalızâde 1563'te Şam'da kadıdır. Âli burada, Kınalızâde Ali Çelebi'nin yönlendirmesiyle daha önce de bahsi geçen nasihatnâme tarzında bir eser olan ve Ali Çelebi'nin *Hümâyûnnâme*sini örnek alan *Enisü'l-Kulub*'ü yazmaya başlar.[179] 1578 yılında Halep tımar defterdarlığına atanan Âli, Lala Mustafa Paşa'nın 1578-1580 yılları arasında yaptığı doğu seferini konu alan *Nusretnâme*'yi 1581 yılında Halep'te tamamlar ve o yıllarda ünlü Safavî tezhip ve minyatür sanatçısı Velican'ın da yaşadığı bu şehirde kendi parasıyla eserin tezhipli ve minyatürlü bir nüshasını hazırlatır[180]. Âli nasihatnâme türünde bir çalışma olan ve daha önce de değinildiği gibi yine Ali Çelebi'nin *Hümâyûnnâme*sini örnek alan eseri *Nüshatü's-Selâtin*'i 1581 tarihinde Halep'te tamamlar ve muhtemelen yine burada yazmanın resimli bir kopyasını hazırlatır[181]. 1585 yılında Bağdat defterdarlığına atanması Âli'yi bu şehre doğru sürükler ve söylendiğine göre şehre vardığında burada yaşayan otuz kadar şair onu karşılamak için beklemektedir. Daha sonra bu şairlerle sık sık bir araya gelerek sohbet eden Âli, bunlardan hattatlar ve musavvirler üzerine biyografik bir risalesi bulunan Kutbeddin Yezdi'nin eserinden etkilenerek hat, minyatür ve tezhip ustalarının biyografisi olan ünlü eseri *Menakıb-ı Hünerveran*'ı yazar[182]. İşte görüldüğü üzere bir önceki bölümde ele alınan, *Hümâyûnnâme*'nin sultani nitelikte tezhiplerle bezenmiş örneklerinin Osmanlı yönetimindeki eyaletlerde hazırlanmış kopyaları böyle zengin bir kültür ortamının ürünüdür. Bu bölümde eserin öncelikle ketebe kaydında adı geçen hamilerinin, sonra da eserlerin 1a yapraklarında yer alan kayıtlara göre bunlara daha sonra sahip olmuş kişilerin biyografik bir tanıtımı yapılacak ve kitap sanatına ilgileri saptanmaya çalışılacaktır. Böylece *Hümâyûnnâme*'nin nasıl bir entelektüel çevrenin ilgi odağı olduğunu ortaya koymak amaçlanmaktadır.

[179] Fleischer, *a.g.e.*, s.39-42.
[180] *Aynı eser*, s.94, 108, 109.
[181] *Aynı eser*, s.98-108.
[182] *Aynı eser*, s.127.

3.5.1.*Hümâyûnnâme*'nin Ketebe Kayıtlarında Kimliklerini Duyuran Kitapsever Hamiler

Daha önce de vurgulandığı gibi *Hümâyûnnâme*'nin biri resimli olmak üzere sultani nitelikte tezhiplerle bezenmiş üç kopyası, ketebe kayıtlarında eseri sipariş eden haminin kimliğini bildirir. Bunlardan 979/1571'de Şam'da hazırlanan İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H.358 numarada kayıtlı nüsha ve 990/1582'de Bağdat'ta üretilen İstanbul Arkeoloji Müzesi nüshası (No.196) kitapların sahiplerinin, yani Aydın-zâde diye bilinen Muhammed Çelebi'nin ve Hasan'ın dergâh-ı âlî çavuşu olduklarını aktararak mensubu oldukları meslek grubu hakkında bilgi verir. Bunun yanı sıra Hasan'ın Cağalazâde Sinan Paşa'nın ser çavuşlarından olduğu da vurgulanır. Kaynaklar Hasan Çavuş'un biyografisi ya da meslek yaşamına ilişkin kesin bilgiler edinmemize izin vermese de Selâniki, Aydın-zâde diye bilinen Muhammed Çelebi'yle ilgili iki kısa bilgi aktarır. Bunlardan biri 1590 Eylül'de Budin vilayetinde çıkan ve beylerbeyi Gazi Ferhad Paşa'nın şehit olmasıyla sonuçlanan isyanı bastırmak üzere hassa odabaşı müteferrikalarından Mustafa Ağa ile birlikte Aydın-zâde'nin de görevlendirildiğidir[183]. Bir diğeri ise Aydın-zâde Mehmed Çavuş'un, vakıf müfettişi ve kırk akçe medreseden ayrılmış bir müderris olan Sünbül-i Arabî lakaplı Mevlânâ Ali Ağa'nın yakın akrabası olduğudur[184].

Hümâyûnnâme'nin İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H.359 numarada kayıtlı, otuz minyatürle bezenmiş ve 974/1567 tarihinde Kahire'de hazırlanmış kopyası daha önce de belirtildiği gibi ketebe kaydında eserin sahibinin defterdar Mustafa olduğunu ve bu kişinin mahlasının ketebe kaydının sonunda akrostiş olarak düzenlenmiş şiirde gizli olduğunu bildirir: *Rumûzî Efendi*. Bir tür bilmece olan muamma söylemedeki yeteneğinden dolayı Muammâyî olarak da tanınan Rumûzî Efendi (ö.1582'den önce), başdefterdarlık vâridât kâtipliği ile göreve başlar. Bu yüzden Vâridâtî Mustafa Çelebi olarak da anılır[185]. Rumûzî; Mustafa Âli, Baki, Sırri, Ruhi,

[183] Selânikî Mustafa Efendi, *Tarih-i Selâniki*, Haz. Mehmet İpşirli, C.1, İstanbul, 1989, s.233.
[184] Selânikî Mustafa Efendi, *Tarih-i Selâniki*, Haz. Mehmet İpşirli, C.2, İstanbul 1989, s.757.
[185] Hulusi Yavuz, "Rumûzî", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C.35, İstanbul, 2008, s.244. Rumûzî hakkında bilgi için ayrıca bkz. Franz Babinger, *Osmanlı Tarih Yazarları ve Eserleri*, Çev.Coşkun Üçok, Ankara, 1982, s.102; Yayın Kurulu, "Mustafa (Rumûzî)", *Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi*, C.2, İstanbul, 2008, s.282.

Abdi ve Muhibbi gibi gelecek vaat eden genç şairlerle birlikte iyi bir medrese eğitimi alır[186]. Mustafa Âli *Künhü'l-Ahbâr*'da, Baki, Ruhi, Rumûzî ve Sırri ile sohbet meclisleri düzenlediklerini, bu meclislerde şiirler okuduklarını aktarır[187]. Rumûzî'nin şiir, edebiyat ve özellikle muammâ söyleme konusunda hocası Edirneli Emri'dir[188]. Başdefterdarlık vâridât kâtipliğinden sonra üç beylerbeyi döneminde Mısır defterdarı olarak görev yapan Rumûzî, ardından Yemen defterdarlığına atanır[189]. İşte Rumûzî Kahire ketebeli ve otuz minyatürle bezenmiş *Hümâyûnnâme*'yi (İTSMK H.359) bu Mısır defterdarlığı sırasında hazırlatmış olmalıdır. Rumûzî'nin Yemen defterdarlığı esnasında, buranın yerli halkı Zeydiler, İmam Mutahhar önderliğinde bir isyan başlatır (1567). Bu isyanı bastırmak üzere Mısır Beylerbeyi Koca Sinan Paşa Yemen'e serdar tayin edilir. 1571'e kadar Yemen'de kalan Koca Sinan Paşa Rumûzî'den orada geçirdiği zaman içinde yaptığı fetihlerin ve cereyan eden olayların bir tarihini yazmasını ister[190]. 1570'de barış teklifi yapan Mutahhar'a barışın şartlarını bildirmek üzere görevlendirilenler arasında bulunan Rumûzî, Yemen'de bu ve bunun gibi birebir tanık olduğu birçok olayın tarihini kaleme alır[191]. Anlaşılan Koca Sinan Paşa sadece eseri sipariş etmekle kalmamış, onun içeriğini de belirleyen müdahalelerde bulunmuştur. Sinan Paşa'nın birinci isteği eserde İslâm kaynaklarına dayanarak insanlık tarihinin başlangıcından 16.yüzyılın ikinci yarısına kadar Yemen'deki sosyo-kültürel tabloyu ortaya koyan bir bölümün yer almasıdır. Sonra Zeydiler'e karşı kazanılan fetihler yine Sinan Paşa'nın denetiminden geçerek yazılır[192]. Rumûzî esere sonradan Sinan Paşa ile birlikte katıldığı Tunus seferinin tarihini de ekler[193]. *Tarih-i Feth-i Yemen* isimli bu çalışma yazılışından yaklaşık yirmi dört yıl sonra, Rumûzî artık hayatta değilken (ö.1582'den önce) seksen dokuz minyatürle görselleştirilir (İÜK T.6045)[194]. Ahmed Lika tarafından 1002/1594

[186] Fleischer, *a.g.e.*, s.30.
[187] Gelibolulu Mustafa Âli, *Künhü'l-Ahbâr'ın Tezkire Kısmı*, Haz. Mustafa İsen, Ankara, 1994, s.308.
[188] Hulusi Yavuz, *Yemen'de Osmanlı İdaresi ve Rumûzî Tarihi (923-1012/1517-1604)*, C.I, Ankara, 2003, s.CCXXIX.
[189] *Aynı eser*, s.CCXXX.
[190] *Aynı eser,* s. CCXXX.
[191] *Aynı eser,* s.CCXXXI.
[192] *Aynı eser,* s.CCXXXIII-CCXXXIV.
[193] *Aynı eser,* s.CCXXXIX.
[194] *Tarih-i Feth-i Yemen*'in resimli kopyası (İÜK T.6045) hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Zeren Akalay (Tanındı), *Osmanlı Tarihi ile İlgili Minyatürlü Yazmalar, Şehnâmeler ve Gazanameler*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk ve İslâm Sanatı Kürsüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 1972, s.196-213, 294-295; Caesar E. Farah ve Irmgard E. Farah, "Depicting Art of Fortification in Yemen.

yılında istinsah edilen bu minyatürlü nüshanın hamisi, o dönemde veziriazam olan Koca Sinan Paşa'dır[195]. Daha önce de belirtildiği gibi muamma söylemede yetenekli olan Rumûzî'nin *Tarih-i Feth-i Yemen* dışında muammalarını topladığı *Muammeyât* isimli bir çalışması da mevcuttur[196].

3.5.2.*Hümâyûnnâme*'nin 1a Yapraklarında Sahipliklerini Bildiren Kitapseverler

Hümâyûnnâme'nin 974/1567'de Kahire'de istinsah edilmiş bir kopyası (İSK Hacı Selim Ağa 1006), önceden de belirtildiği gibi 1a yaprağında Seyyid Şeyh Muhammed'in yanında bulunduğunu vurgulayan tarihsiz bir kayıt taşır. Yazmanın 2a ve 381b yaprakları ise Hacı Selim Ağa'nın vakıf mührünü içerir. Seyyid Şeyh Muhammed'in kim olduğuna ilişkin kesin bir bilgiye ulaşılamamakla birlikte Hacı Selim Ağa'nın (ö.1789) I.Abdülhamid (1774-1786) ve III.Selim (1789-1807) dönemlerinde Hotin defterdarı, kapıcıbaşı, darphane emini, matbah, bina ve tersane eminliği görevlerinde bulunduğu bilinir. Hacı Selim Ağa matbah emini olduğu sırada Üsküdar'da sıbyan mektebi ile birlikte bir kütüphane inşa ettirir (1782). Üç hafız-ı kütüb, iki hafız-ı kütüb yamağı ve bir mücellitin görevlendirildiği kütüphaneye bin iki yüzden fazla kitap vakfeden Hacı Selim Ağa'nın gerçek bir kitapsever olduğu bellidir[197]. Hacı Selim Ağa'nın vakfiyesinde, vakfettiği kitaplardan yalnızca kütüphane içinde faydalanılmasını, hiçbir kitabın kütüphane dışına çıkarılmasına izin verilmemesini istemesi, onun kitapların korunmasına karşı gösterdiği hassasiyeti yansıtması açısından dikkat çekicidir[198]. İşte Hacı Selim Ağa daha sonra kendisi gibi kitap sanatına düşkün

---

A Contrast between the Real and Imagined", *Frauen, Bilder und Gelehrte. Studien zu Gesellschaft und Künsten im Osmanischen Reich. Arts, Women and Scholars. Studies in Ottoman Society and Culture. Festschrift Hans Georg Majer. Ed. S. Prator, C.K. Neumann)*, İstanbul, 2002, s.491-512; Bağcı ve Diğerleri, *a.g.e*., s.173-175.

[195] Koca Sinan Paşa'nın kitap sanatı hamiliği hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Filiz Çağman ve Zeren Tanındı, "Osmanlı-Safavî İlişkileri (1578-1612) Çerçevesinde Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Resimli El Yazmalarına Bakış", *Aslanapa Armağanı*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 1996, s.38-39; Emine Fatma Fetvacı, *Viziers to Eunuchs: Transitions in Ottoman Manuscript Patronage, 1566-1617*, Harvard Üniversitesi, Sanat Tarihi ve Mimarlık Bölümü Yayınlanmamış Doktora Tezi, Cambridge, 2005, s.176-196.

[196] Yavuz, *a.g.e*., s.CCXXXI.

[197] İsmail E. Erünsal, "Hacı Selim Ağa Kütüphanesi" *Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C.14, İstanbul, 1996, s.498.

[198] İsmail E. Erünsal, *Türk Kütüphaneleri Tarihi II. Kuruluşundan Tanzimat'a Kadar Osmanlı Vakıf Kütüphaneleri*, Ankara, 1988, s.261.

oğlu Mehmed Emin tarafından zenginleştirilen kitap hazinesine Kahire'de istinsah edilmiş ve özenli bir başlık tezhiple bezenmiş bu *Hümâyûnnâme*'yi de dahil etmiştir[199].

Hümâyûnnâme'nin 989/1581'de Şam'da istinsah edilmiş bir nüshası (İSK Ragıp Paşa 1221) daha önce de belirtildiği gibi 1a yaprağında yazmanın Ragıp Mehmed'in vakfettiği kitaplardan olduğunu ve Çelebizâde İsmail Âsım'ın yanında bulunduğunu ifade eden kayıtlar taşır. Asım mahlaslı İsmail (ö.1760), reisülküttap olan babası Mehmed Efendi (ö.1706) Küçük Çelebi lakabı ile anıldığı için Küçük Çelebizâde ya da Çelebizâde olarak tanınmıştır[200]. 1708'de müderrislik ile göreve başlayan İsmail Âsım, İstanbul'da çeşitli medreselerde bu görevini devam ettirdikten sonra Yenişehir, Bursa, Medine ve İstanbul kadılıklarında bulunur[201]. Sadrazam Koca Ragıp Paşa, eskiden tanıdığı ve takdir ettiği İsmail Âsım'ı önce Anadolu, sonra Rumeli kazaskerliğine getirir ancak Âsım Rumeli kazaskerliği görevine başlamadan yine sadrazam tarafından şeyhülislâmlığa atanır (1759)[202]. Devlet görevlerinin yanı sıra şair ve hattat olduğu bilinen İsmail Âsım, ilim ve sanat erbabını etrafında toplayan ve onları himaye eden sadrazam Nevşehirli Damad İbrahim Paşa'nın yanında yer alır ve 1723'de onun tarafından vakanüvis tayin edilir[203]. Bu sıfatla, Halep'e gitmesi nedeniyle yerine atandığı Mehmed Raşid'in eserini devam ettiren ve 1722-1728 yıllarını kapsayan bir Osmanlı devleti kroniği yazar. Şeyh Kemaleddin Abdurrezzak b. Celâleddin İshak'ın *Matla es-sa'deyn* isimli Timurlu tarihi aracılığıyla tanınmış olan ve Timurlu Şahruh zamanında (1409-1447) 1419'da Orta Asya ve Çin'e sefirlik göreviyle giden Hoca

---

[199] Hacı Selim Ağa'nın oğlu Mehmed Emîn'in babasının kütüphanesini zenginleştirdiği hakkında bilgi için bkz. Erünsal, *a.g.m.*, s.498, Erünsal*, Osmanlı Vakıf*…, s.272. Hacı Selim Ağa Kütüphanesinin işleyişi hakkında ayrıntılı bilgi için ayrıca bkz. Erünsal, Türk Kütüphaneleri…, s.167-168; Erünsal, *Osmanlı Vakıf*…, s.250, 384, 386-387, 388, 408.

[200] M. Cavid Baysun, "Çelebi-zâde İsmail Âsım Efendi", *İslâm Ansiklopedisi*, C.3, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1977, s.370-371; Babinger, *a.g.e*., s.320.

[201] Babinger, *a.g.e*., s.320; İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Tarihi*, C.IV, 2.Kısım, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1983, s.486; Abdülkadir Özcan, "Âsım Efendi, Çelebizâde", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C.3, İstanbul, 1991, s.477; Mehmed Cemâleddin, *Osmanlı Tarih ve Müverrihleri (Âyîne-i Zurefâ)*, Haz. Mehmed Arslan, İstanbul, 2003, s.54; Sâlim Efendi, *Tezkiretü'ş-şu'arâ*, Haz. Adnan İnce, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara, 2005, s.485; Murat A. Karavelioğlu, "İsmail Asım Efendi (Küçük Çelebizâde)", *Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi*, C.1, Yapı Kredi Kültür ve Sanat Yayınları, İstanbul, 2008, s.661.

[202] Baysun, "Çelebi-zâde İsmail…", s.372.

[203] *Aynı makale,* s.372. Çelebi-zâde İsmail Âsım'ın vakanüvisliğe atanması hakkında ayrıca bkz. İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Devletinin Merkez ve Bahriye Teşkilatı*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1988, s.67; İsmail Hami Danişmend, *Osmanlı Devlet Erkânı*, Türkiye Yayınevi, İstanbul, 1971, s.142.

Gıyaseddin Nakkaş'ın izlenimlerini içeren seyahatnamesini *Acâibül-Letâif* adıyla Damad İbrahim Paşa için Farsça'dan Türkçe'ye tercüme eder (1140/1727). Aynı zamanda Damad İbrahim Paşa tarafından Aynî'nin *İkd al-cuman* adlı tarihini tercüme etmeye memur edilenler arasında yer alır. İsmail Âsım'ın ayrıca *Münşeat* isimli eseri ile şiirlerinin toplandığı ve kendi el yazısı ile kaleme aldığı bir *Divan*'ı mevcuttur. Bunun yanı sıra bir *Mevlid-i Şerif* yazdığı da rivayet edilir[204]. İsmail Âsım'ın Mevlevi tarikatına mensup olduğu ve zamanındaki mutasavvıf şeyhlerle görüştüğü söylenir. Bunlardan biri Şam'da oturan Nakşibendi ricalinden Şeyh Alim Allah Hindi'dir[205].

Şair, hattat ve vakanüvis olarak ortaya koyduğu eserlerin yanı sıra İsmail Âsım gerçek bir kitapseverdir. Kaynaklar bir devlet görevinde bulunmadığı zamanları tamamen kitaplarına ayırdığından, varını yoğunu kitaba harcadığından ve uzak beldelerden kitap getirmek veya elden kaçırdığı bir kitabı geri almak için nasıl uğraştığından bahseder[206]. Âsım'ın Şam'da hazırlanmış bir *Hümâyûnnâme*'nin sahiplerinden oluşu onun uzak diyarlardan kitap getirtmek için uğraşılarının bir sonucu olmalıdır. Âsım'ın ayrıca 688/1290'da Bağdat'ta hazırlanmış Cüveyni'nin *Tarih-i Cihangûşa*sı'nın resimli bir kopyasının ve Sa'dî'nin *Divan*'ının 865/1461'de Herat'ta hazırlanmış tezhipli bir nüshasının sahiplerinden biri oluşu, bu kitapların ilk ve son sahibi olmasa da onun uzak diyarlarda hazırlanmış eserleri kitap hazinesine dahil etme çabalarının da bir göstergesidir[207]. Zengin bir kitap hazinesine sahip olduğu anlaşılan Âsım'ın kitaplarından bir kısmını kayınpederi kazasker Hekimbaşı Ömer Efendi'nin İstanbul'da Molla Gürani mahallesinde yaptırdığı medresedeki bir dolaba konulmak üzere vakfettiği söylenir[208]. Bazı kaynaklarda kayınpederinin inşa ettirdiği bu medreseyi bir mektep, çeşme ve kütüphane ilavesiyle genişlettiği ve kitaplarının buraya aktarıldığı ifade edilir. Ancak kütüphane 1892 depreminde harap olduğu için buradaki kitaplar o

[204] Bursalı Mehmed Tâhir Bey, *Osmanlı Müellifleri*, C.3, Haz. İsmail Özen, Meral Yayınevi, İstanbul, 1975, s.43; Baysun, "Çelebi-zâde İsmail…", s.374-375; Babinger, *a.g.e.*, s.320-321; Özcan, *a.g.m*, s.477-478; Karavelioğlu, *a.g.m*., s.661.
[205] Baysun, "Çelebi-zâde İsmail…", s.373.
[206] *Aynı makale*, s.373.
[207] Richard, *a.g.e.*, No.7, 51.
[208] Erünsal, *Türk Kütüphaneleri*…, s.83; Erünsal, *Osmanlı Vakıf*…, s.204.

dönemde Kütüphane-i Umumi adıyla anılan bugünkü Bayezıt Devlet Kütüphanesi'ne nakledilmiştir[209].

Aynı *Hümâyûnnâme*'nin bir diğer sahibi Ragıp mahlaslı Mehmed Efendi ise (ö.1763) defterhanede kâtip olarak göreve başlar. Daha sonra divan-ı hümayun kâtipliği, reisülküttaplık, defter eminliği, Revan defterdarlığı, Hamedan tahrir memurluğu, Bağdat defterdarlığı, maliye tezkireciliği, ordu defterdarı reisi vekili, sadrazam mektupçusu, Mısır valisi, nişancı, Aydın, Sayda, Rakka ve Halep valiliği gibi birçok devlet görevlerinde bulunur. Nihayet III.Osman (1754-1757) döneminde sadrazam olur ve bu görevi III.Mustafa dönemi de (1757-1774) dahil olmak üzere ölümüne kadar altı yıldan fazla devam ettirir[210]. Aynı zamanda şair ve hattat olan ve şiirlerinin toplandığı bir *Divan*'ı bulunan Koca Ragıp Paşa tarih ve edebiyat konularında da eserler kaleme alır. Bunlar *Fütûhü'l-Haremeyn*, *Münşeât-ı Ragıp*, *Fethiyye-i Belgrad*, *Sefinetü'r-Ragıp ve Definetü'l-metâlib*, *Mecmuâi Ragıp*, *Tahkik ve Tevfik* isimli çalışmalar ile bir *Arûz Risalesi*'dir. Ayrıca Şeyh Kemaleddin Abdurrezzak b. Celâleddin İshak'ın *Matla es-sa'deyn* ve Mirhond'un *Ravzatü's-safâ* isimli eserlerini Farsça'dan Türkçe'ye tercüme eder[211]. Konağında zengin bir kütüphanesi ve bunların bakımıyla ilgilenen bir kitapçısı olduğu söylenen Koca Ragıp Paşa da anlaşılan gerçek bir kitapseverdir. Sadrazam daha sonra bu kitapları İstanbul Laleli'de yaptırdığı sıbyan mektebi, türbe, sebil, ve çeşmeden oluşan bir külliyenin parçası halindeki kütüphaneye aktarır (1763)[212]. Ragıp Paşa Kütüphanesi'nde diğer kütüphanelerde genellikle beş gün olan çalışma süresinin altı güne çıkarılması ve kütüphanede gece nöbeti tutulması, onun kitaba olduğu kadar okuyuculuk bağlamında kitapsever olan kütüphane müşterilerine de verdiği değeri ortaya koyar[213]. Anlaşılan kendisi gibi bir kütüphane sahibi olan Hacı Selim Ağa gibi

---

[209] Özcan, *a.g.m*., s.477.
[210] İbrahim Mutlu, "Ragıp Paşa Kütüphanesi 200 Yaşında", *Türk Kütüphaneciler Derneği Bülteni*, C.XII, S.1-2, 1963, s.1-4; Havva Koç, "Ragıb Paşa (Koca)", *Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi*, C.2, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul, 2008, s.443-444; Reşat, *a.g.e*., s.289-290.
[211] Bursalı Mehmed Tâhir Bey, *Osmanlı Müellifleri*, C.2, s.309; Babinger, *a.g.e*., s.315-317; Koç, *a.g.m*., s.445; Reşat, *a.g.e*., s.290-291.
[212] Erünsal, *Türk Kütüphaneleri*…, s.101; Erünsal, *Osmanlı Vakıf*…, s.235.
[213] Erünsal, *Türk Kütüphaneleri*…, s.102, 174, 176, 241. Ragıp Paşa Kütüphanesinin işleyişi hakkında ayrıntılı bilgi için ayrıca bkz. Semim Emsen, "Osmanlı İmparatorluğu Devrinde Türkiye Kütüphanelerinin Tarihçesi II", *Türk Kütüphaneciler Derneği Bülteni*, C.9, S.3-4, 1960, s.120-121;

kütüphanedeki kitapların kesinlikle dışarı çıkarılmamasını isteyen Ragıp Paşa bu kuralı kendisi için uygulamamış ve kitaplarından ayrı kalmaya dayanamayarak kütüphanesine koydurduklarından yirmi sekiz tanesini geri almıştır. Ölümünden sonra evinde kütüphanenin mührünü taşıyan başka kitaplarda bulunmuştur [214]. İnşa ettirdiği kütüphanenin mimari zarafeti karşısında duydukları hayranlığı aktaran batılı araştırmacılar onun kitaplarının konularına göre dağılımından da bahsederler. Buna göre Ragıp Paşa kitapları tefsir, hadis, ilahiyat, akaid, fıkıh, belagat, aruz, gramer, lugat, felsefe, astronomi, tasavvuf, tıp, tarih, seyahat, dil, edebiyat, mantık, hikmet, hey'et, geometri, cebir, hendese ve hesap başlıkları altında toplanır[215]. Arşiv belgelerinden, İstanbul Laleli'de, camiinin yanında yaptırdığı medresesinde bir kütüphane kuran ve Saray'daki Bostancılar Ocağı'nda da bir kütüphane yaptıran kitapsever Sultan III. Mustafa'nın, Koca Ragıp Paşa'nın ölümünden sonra halefi Hamid Hamza Paşa'ya bir mektup yazarak, kız kardeşi Saliha Sultan ile evli olan Ragıp Paşa'nın kitapları arasından kendisine övgüyle bahsettiği ve vermeye söz verdiği astroloji mecmualarının çıkmadığını, Ragıp Paşa'nın büyük hanımının evinde kitapları olduğunu öğrendiğini ve bu nedenle hanımından kitaplarını talep etmesini istediğini, bunların içinden astrolojiye dair olanları aldıktan sonra gerisini yine ona göndereceğini söylediği anlaşılır[216]. Bu bilgi hem Koca Ragıp Paşa'nın kitap hazinesinin bir padişaha ilgisi doğrultusunda kitap verebilecek kadar zengin olduğunu, hem de kitapsever devlet adamları arasındaki kitap alış verişini göstermesi açısından dikkat çekicidir.

Hümâyûnnâme'nin 993/1585'de Şam'da istinsah edilen bir başka nüshası (İTSMK H.365) ise daha önce de belirtildiği gibi 1a ve 408b yapraklarında eserin "Seyyid Hafız Muhammed'in kitaplarından 1183/1769" olduğunu vurgulayan bir kayıt ile "İsmail Selima Sene 177/1763" şeklinde bir mühür taşır. Seyyid Hafız Muhammed'in kimliğine ilişkin kesin bilgilere rastlanamasa da Mehmed Süreyya *Sicill-i Osmanî'*de kitabın diğer sahibi İsmail Selima hakkında kısa bir bilgi aktarır. Buna göre İsmail Selima "Ricalden İbrahim Vahib Efendi'nin oğludur. Kalemden yetişip

---

Müjgan Cunbur, "Vakfiyelere Göre Eski Türk Kütüphanelerinin Yönetimi", *Türk Kütüphaneciler Derneği Bülteni,* C.11, S.1-2, 1962, s.9-17.

[214] Erünsal, *Türk Kütüphaneleri*…, s.101, 260.

[215] Müjgan Cunbur, "Ragıp Paşa Kütüphanesi Hakkında Yabancıların Görüşleri", *Türk Kütüphaneciler Derneği Bülteni,* C.12, S.1-2, 1963, s.17-26.

[216] Erünsal, *Osmanlı Vakıf*…, s.237-238.

hâcegândan, 1787-88'de Selânik baruthanesi nazırı olur ve 16 Ağustos 1790'da vefat eder."[217]

Hümâyûnnâme'nin 997/1589'da muhtemelen Bağdat'ta hazırlanan bir nüshası (İAM no.198) önceden de belirtildiği gibi 1a yaprağında eserin Nureddînzâde Sâid Ahmed Raşid Efendi soyuna vakfedilmiş kitaplardan olduğunu belirten bir kayıt ile adı geçen kişinin mührünü taşır. Kaynaklarda Nureddînzâde Sâid Ahmed Raşid Efendi'ye ilişkin ayrıntılı bir bilgiye ulaşılamasa da eserin 1a yaprağında yer alan kayıt onun Filibe kazasında müftü, kaymakam ve nakîbu'l-eşraf olduğunu bildirerek bu kitapseverin dahil olduğu meslek grubuna ilişkin bilgiler sunar[218].

Hümâyûnnâme'nin 997/1589 tarihli ve yüz altmış beş minyatür ile bezenmiş nüshası ile (LBL Add.15153) 1013/1604'de istinsah edilmiş on minyatürlü bir diğer nüshası (İTSMK H.357) daha önce de vurgulandığı gibi 1a yaprağında bu eserlerin Veliyyüddîn Efendi'nin oğlu Muhammed Emîn'in kitaplarından olduğunu belirten sene 182 ve 20 tarihli kayıtlar taşır. Bu *Hümâyûnnâme* nüshalarına sahip olan Mehmed Emîn'in kendisi gibi kitapsever bir babanın oğlu olduğu bilinir ve o, muhtemelen kitap sanatına bu ilgisini babasından miras almıştır. Bu nedenle onun kitapsever kimliğini daha iyi anlamak için öncelikle babası Veliyyüddîn Efendi'yi tanımak gerekir. Veliyyüddîn Efendi (ö.1768), babası Solakbaşızâde Hacı Mustafa Ağa'nın yaptırdığı medresede müderris olarak göreve başlar[219]. Daha sonra çağdaşı Çelebizâde İsmail Âsım gibi, sanatsever Nevşehirli Damad İbrahim Paşa'ya intisap eder ve onun tarafından Mekke ve Medine vakıfları müfettişi olarak görevlendirilir[220]. 1729'da Halep kadılığına tayin edilir. Ardından Galata ve Kahire kadısı olur. Bir süre Medine mollası olarak da görev yaptıktan sonra İstanbul payesini alır. 1756'da Anadolu, 1758'de Rumeli kazaskeri olur. Kısa bir süre sonra rüşvet iddiaları ile görevinden alınarak

[217] Mehmed Süreyya, *Sicill-i Osmanî*, Çev. Seyit Ali Kahraman, C.3, İstanbul, 1996, s.838.
[218] Nureddînzâde Sâid Ahmed Raşid Efendi'nin adı Osmanlı Devleti'ndeki nakîbü'l-eşrâflar hakkında ilk biyografik eser olan ve 1500'den 1800'lü yıllara kadar nakîbü'l-eşrâf olarak görev yapan toplam altmış iki kişinin biyografisini içeren Ahmet Rıfat Efendi'nin *Devhatü'n-Nükebâ* (İstanbul, 1283) adlı eserinde de geçmez.
[219] Müjgan Cunbur, "Şeyhülislâm Veliyyüddîn Efendi Vakıfları ve Kütüphanesi", *Necati Lugal Armağanı*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1968, s.167.
[220] Ahmet Kavas ve Diğerleri, "VeliyyüddînEfendi", *Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi*, C.2, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul, 2008, s.658.

Manisa'ya sürülür[221]. Ancak önceden de belirtildiği üzere kendisi gibi, sanatçıları çevresinde toplayan Nevşehirli Damad İbrahim Paşa'nın himayesine giren Çelebizâde İsmail Âsım, şeyhülislâm olup padişah III.Mustafa'nın huzuruna kabul edildiği gün huzurda bulunan veziriazam ile birlikte padişahtan ricada bulunarak affını sağlar ve böylece Veliyyüddîn Efendi için İstanbul'a dönüş kapısı açılır[222]. III.Mustafa onu affetmekle kalmaz ve Çelebizâde'nin vefatıyla boşalan şeyhülislâmlık makamına Veliyyüddîn Efendi'yi getirir (1760). Hatta Veliyyüddîn Efendi'nin o sırada hasta olması nedeniyle, şeyhülislâm olanlara padişahın huzurunda yapılan bir törenle giydirilen ve ferve-i beyza denilen samur kürkü evine gönderir[223]. Ancak bir süre sonra yine sultan III.Mustafa tarafından hiddeti ve şiddeti sebep gösterilerek azledilir ve zamanı gelince hacca gitmek üzere Bursa'ya gönderilir. Bir kez daha sultanın bağışlamasıyla İstanbul'a dönen Veliyyüddîn Efendi ikinci defa şeyhülislâmlığa atanır (1767) ve bu görev başındayken 1768'de vefat eder[224].

Veliyyüddîn Efendi 18.yüzyılın en önemli talik hat ustalarından biridir. Hat sanatını Durmuşzâde Ahmed Efendi'den öğrenmiştir. İran'ın en ünlü hattatı İmâd el-Hasanî (ö.1615) kadar usta olan hattatlar için söylenen ve Anadolu'nun İmâd'ı anlamına gelen "İmâd-ı Rum" lakabıyla tanınır. Bu yeteneğini kâğıda aktarmak yanında, İstanbul'daki bazı yapıların kitabelerinin de hattatıdır[225]. Yaşadığı yüzyılda bir dönem İstanbul'u saran ve o devre adını veren lale yetiştirme merakı genç Veliyyüddîn'i de celbeder ve lale ve çiçek mecmualarında sıklıkla bahsedilen lalelerinin yirmi iki çeşit olduğu bilinir[226]. Buradan ince bir ruha sahip olduğu anlaşılan Veliyyüddîn Efendi'nin sanata ve kitaba olan ilgisine şaşmamak gerekir. Veliyyüddîn Efendi zengin kitap koleksiyonundan yüz doksan eseri Atıf Efendi Kütüphanesi'ne vakfeder. Ancak daha

[221] Cunbur, "Şeyhülislâm Veliyyüddîn Efendi…", s.168.
[222] Uzunçarşılı, *Osmanlı Tarihi*, C.IV, 2.Kısım, s.489.
[223] İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Devletinin İlmiye Teşkilatı*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1988, s.191-192.
[224] Müstakimzade Süleyman Saadeddin, *Devhat ül-Meşayıh. Osmanlı Şeyhülislâmlarının Biyografileri*, İstanbul, 1978, s.102. Veliyyüddîn Efendi'nin görevinden azl edilme sebebinin hiddeti ve şiddeti olduğu hakkında ayrıca bkz. İsmail Hami Danişmend, *İzahlı Osmanlı Tarihi Kronolojisi*, C.4, Türkiye Yayınevi Tarih Serisi, 1961, s.540; Danişmend, *Osmanlı Devlet…*, s.142.
[225] Veliyyüddîn Efendi'nin kitabelerinin hattatı olduğu yapılar şunlardır: Hekimoğlu Ali Paşa Câmîi ve sebili ile iki avlu kapısı üstündeki kitabeler, Sadrazam Damad İbrahim Paşa'nın yaptırdığı çeşmelerin tarihleri, Üsküdar'da Ayazma Câmîi kapı üstü yazısı. Kavas ve diğerleri, *a.g.m*., s.658.
[226] Süheyl Ünver, "Veliyyüddîn Efendi'nin Çiçek ve Lale Merakı", *Türk Kütüphaneciler Derneği Bülteni,* C.13, S.3-4, 1964, s.8-9.

sonra Bayezid Camii'nin batı kanadına bitişik, barok üslupta bir kütüphane inşa ettirir ve Atıf Efendi Kütüphanesi'ne vakfettiği yüz doksan kitap ile geriye kalan bin altı yüz doksan kitabını bu kütüphaneye bağışlar. Koleksiyonunda nadir kitaplar olduğu ve kütüphanenin çok sayıda okuyucusu olduğu bilinir. Veliyyüddîn Efendi Kütüphanesi sonradan Bayezid Devlet Kütüphanesi'ne nakledilmiştir[227].

Veliyyüddîn Efendi'nin oğlu Mehmed Emîn (ö.1805), babası gibi müderris olarak göreve başlar. 1767-68'de Edirne payesiyle Üsküdar kadısı, 1774'de Şam mollası olur. Sonra Mekke ve İstanbul kadısı olarak görev yapar. 1787'de Anadolu payesini alır. 1789'da Anadolu, 1792-93'te birinci, 1796-97'de ikinci ve 1802-3'te üçüncü kez Rumeli kazaskeri olur. 1805'te reisülulema iken vefat eder[228]. Babasının ölümünden sonra vakfa mütevelli olan Mehmed Emîn Efendi'nin, Veliyyüddîn Efendi'nin kitap koleksiyonunu okuyucular tarafından aranan ve nadir bulunan kitapları satın alarak zenginleştirdiği bilinir. Kitaplarının bir kısmını Medine Mahmudiye Medresesi'ne bağışlamıştır [229] . Anlaşılan Mehmed Emîn Efendi, babasının koleksiyonunu resimlerle bezenmiş değerli el yazmaları ile daha da değerli kılmayı amaçlamıştır. Çünkü bugün İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi ve İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'nde, Mehmed Emîn Efendi'nin metrukatından olduğuna dair kayıt içeren resimli el yazmaları mevcuttur. Bunlar Murakkalar (İTSMK H.2155, 2135, 2162, 2168), Türkçe yazılmış bir *Acaibü'l Mahlukat* (İTSMK H.405) ve bir *Hamse-i Nizâmî*'nin (İTSMK H.1115) dışında bir *Silsilenâme* (İÜK T.6092) ve yine Türkçe yazılmış üç ciltlik bir *Şehnâme* (İÜK T.6131, 6132, 6133) nüshasından oluşur[230]. Mehmed Emîn Efendi bu eserler dışında *Hümâyûnnâme*'ye büyük ilgi duymuş

[227] Erünsal, *Türk Kütüphaneleri*…, s.105; Erünsal, *Osmanlı Vakıf*…, s.241.
[228] Mehmed Süreyya, *Sicill-i Osmanî*, Çev. Seyit Ali Kahraman, C.2, İstanbul, 1996, s.475.
[229] Danişmend, İzahlı Osmanlı…, s.540; Cunbur, "Şeyhülislâm Veliyyüddîn Efendi…", s.181; Müstakimzâde Süleyman, *Devhat ül-Meşayıh*, s.102; Uzunçarşılı, *Osmanlı Tarihi*, C.IV, 2.Kısım, s.490; Erünsal, *Türk Kütüphaneleri*…, s.105-106, 118, 120, 198, 199; Erünsal, *Osmanlı Vakıf*…, s.242, 270, 429-430, 431.
[230] Veliyüddinzâde Mehmed Emîn'in kitapseverliğine dikkati ilk çeken Prof. Dr. Serpil Bağcı olmuştur. Bkz. "An Eighteenth Century Patron & The Reuse and Transformation of Older Images", *11th International Congress of Turkish Art/11.Uluslararası Türk Sanatları Kongresi, Utrecht-The Netherlands*, 23-28 August, 1999. Bu konuda ayrıca bkz. Zeynep Çelik Atbaş, *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'ndeki H.2155 Numaralı Murakka*, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2003, s.15-16; Ali Nihat Kundak, *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesindeki H.2135 Numaralı Murakka*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2004, s.38.

olmalıdır ki onun iki resimli kopyasına birden sahip olur. Ancak *Hümâyûnnâme*'nin London British Library nüshasındaki kayıtta Mehmed Emîn Efendi'den eski Mekke kadısı olarak söz edilmesi ve kaydın sonunda yer alan sene 182 tarihi dikkat çekicidir. Çünkü sene 182 eğer H.1182 olarak kabul edilirse M.1768-69 tarihine denk düşer. Bu tarih Veliyyüddîn Efendi'nin ölüm yılıdır ve ayrıca Mehmed Emîn Efendi bu tarihte henüz Üsküdar kadısıdır. Sene 182 H.1282 olarak kabul edilirse 1865-66'ya yani Mehmed Emîn Efendi'nin ölümünden altmış yıl sonraya tekabül eder. Dolayısıyla London British Library nüshası belki de Veliyyüddîn Efendi'nin kitap koleksiyonuna kendisinin kazandırdığı nadide bir yazmadır ve bu not Mehmed Emîn Efendi'nin 1774'de Şam mollası olarak göreve gelmesinden sonra atandığı Mekke kadılığı görevinin ardından eserin 1a yaprağına yazılmış olmalı ve yazmanın Veliyyüddîn'e aidiyetine işaret etmek için de onun ölüm yılı olan 1182/1768-69 tarihi eklenmiş olmalıdır. Veliyyüddîn Efendi belki de gerçekten yaşamının son yıllarında böyle zengin bir resim programına sahip, özenle hazırlanmış bu nüshayı kitap hazinesine dahil etmiştir. *Hümâyûnnâme*'nin İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H.357 numarada kayıtlı nüshasında yer alan ve eserin Mehmed Emîn Efendi'ye ait olduğunu bildiren kaydın sonundaki sene 20 tarihi ise 1120/1708-9 yerine 1220/1805-6 olarak kabul etmek daha doğru olacaktır. Çünkü doğum tarihi bilinmeyen Mehmed Emîn'in babası Veliyyüddîn Efendi'nin 1729'da Halep kadısı olduğu ve bunun öncesinde Mekke ve Medine vakıfları müfettişi ve müderris olarak görev yaptığı düşünüldüğünde 1120/1708-9'da henüz kariyerinin başında olan babasından öne geçerek resimli bir el yazma esere sahip olması mantıksızdır. 1220/1805-6 tarihi ise Mehmed Emîn'in ölüm tarihidir. Yani eğer London British Library nüshası gerçekten Veliyyüddîn Efendi'nin mirası ise Mehmed Emîn'de babası gibi kitap hazinesine resimli bir *Hümâyûnnâme* ekleyerek hayata veda etmiştir.

Hümâyûnnâme'nin güzel bir başlık tezhiple bezenmiş tarihsiz bir başka nüshası (İSK Nur-u Osmaniye 4368) önceden de belirtildiği gibi 1a yaprağında "Latif b. İbrahim Hanif 102 (3)?" şeklinde bir mühür taşır. Ancak bu kişi hakkında bir bilgi edinilememiştir.

Hümâyûnnâme'nin sultani nitelikte tezhiplerle bezenmiş örneklerinin ele alındığı bölümde cildi, tezhibi, hattı açısından özenli bir örnek olmadığı için bahsi geçmese de belirtmek gerekir ki, eserin Dervîş Muhammed'in oğlu Abdulhâlik tarafından 1019 senesi Muharrem ayının yirmi üçüncü Pazar/17 Nisan 1610 Cumartesi günü istinsah edilmiş bir nüshası (İSK Ayasofya 4349) 1a yaprağında Sultan III.Ahmed (1703-1730) ve I.Mahmud (1730-1754) dönemi Dârüsseâde ağası Beşir Ağa'nın mührünü taşır. 16.yüzyılın sonlarına doğru sarayın sanat işlerini düzenlemede etkili olan saraylı ağalar arasında en zengin kitap hazinesine sahip olan ve adına kütüphaneler kurduran ağa olan Beşir Ağa'nın, Saray kütüphanesinde onun mührünü ve mülkiyet kaydını taşıyan birçok eser olduğu bilinir (İTSMK R.803, 911, 1548, 870, 871, 858, 862)[231]. Bu bağlamda *Hümâyûnnâme*'nin böyle kitapsever bir kara ağanın kitap hazinesinde yer alması da dikkat çekicidir.

Sonuç olarak denebilir ki *Hümâyûnnâme*'ye sipariş yoluyla ya da sonradan hediye, satın alma gibi yollarla sahip olan kitapseverler, genellikle üst düzey devlet görevlerinde yer alan seçkin bir gruptur. Şam, Bağdat ve Kahire ketebeli eserlerin sahipleri, yazmaları, bu şehirlerde görev aldıkları dönemde, bu yörelerin yerli sanatçılarına hazırlatmış olmalıdır. *Hümâyûnnâme*'nin 979/1571'de Şam'da hazırlanan nüshasının (İTSMK H.358) sahibi Aydınzâde Muhammed Çelebi'nin o tarihte Şam'da olduğuna dair bir bilgiye ulaşılamasa da, 990/1582'de Bağdat'ta hazırlanan nüshasının (İAM No.196) sahibi dergâh-ı âlî Hasan Çavuş'un, ser çavuş olarak hizmetinde bulunduğu Cağalazâde Sinan Paşa'nın bu tarihlerde Bağdat'ta olduğu ve bu yılın sonunda Dulkadir beylerbeyliğine tayin edildiği bilinir[232]. Dolayısıyla Hasan Çavuş, ketebe kaydına göre bu tarihte ser çavuşu olduğu Sinan Paşa ile birlikte Bağdat'tadır ve anlaşılan bu kitapsever hami bu süre içinde kendisine güzel bir başlık tezhiple bezenmiş bir *Hümâyûnnâme* hazırlatmıştır. Biri Şam, diğeri Bağdat ketebeli iki *Hümâyûnnâme*'nin iki dergâh-ı âlî çavuşu için hazırlanmış olması da dikkat çekicidir. Bu durum elyazma eser hazırlatma işinin alışılageldiği üzere yalnızca padişahlar, veziriazamlar, vezirler ve padişah kızları gibi devletin en üst kademesinde bulunan

[231] Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. Zeren Tanındı, "Topkapı Sarayı'nın Ağaları ve Kitaplar", *U.Ü. Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Yıl 3, S.3, 2002, s.53-56.
[232] Bekir Kütükoğlu, *Osmanlı İran Siyasi Münasebetleri (1578-1590)*, I, İstanbul, 1962, s.130.

devlet görevlerinin ya da hanedan mensuplarının değil, Osmanlı yönetimindeki bir eyalette muhtemel beylerbeyi olarak görev yapan yöneticilerin hizmetinde bulunan bir çavuşun da ilgi alanına girebileceğini göstermesi açısından ilginçtir. Divân-ı Hümâyûn'a bağlı olarak çalışan dergâh-ı âlî çavuşlarının iyi bir gelir sahibi oldukları düşünüldüğünde, maddi güçlerini ilgileri doğrultusunda kendileri için el yazma eser hazırlatarak simgesel bir güç gösterisine dönüştürdükleri söylenebilir[233]. Nitekim Kanuni Sultan Süleyman döneminde sayıları üç yüz iken, III.Mehmed döneminde iki bini aşan ve isimleri diğer devlet ricali kadar öne çıkmayan bu kalabalık zümrenin iki mensubunun ismini günümüzde hazırlattıkları eserler sayesinde öğrenmemiz ve kimliklerini saptayabilme uğraşımız onların varlıklarını öncelikle yaşadıkları dönemin seçkin devlet ricaline, sonra da gelecek nesillere kanıtlama çabalarının bir sonucu değil midir?[234] Bunun yanı sıra kitap sanatına özel olarak merakları olduğu anlaşılan bu iki dergâh-ı âlî çavuşunun Şam ve Bağdat gibi yakın çevrelerde ve 1571 ve 1582 gibi yakın tarihlerde *Hümâyûnnâme*'nin özenli tezhiplerle bezenmiş nüshalarına sahip oluşları, aynı meslek grubuna dahil bu iki çavuşun birbirlerini tanıdıklarını ve birbirlerinden haberdar olarak aynı yazmanın kopyalarına sahip olduklarını akla getirir.

Daha önce de değinildiği gibi *Hümâyûnnâme*'yi 974/1567'de Kahire'de hazırlatan ve otuz minyatürle bezeterek görsel bir şölene dönüştüren Rumûzî Efendi de bu nüshaya Mısır defterdarı olarak görev yaptığı sırada sahip olmuş olmalıdır. Mısır Beylerbeyi Koca Sinan Paşa'nın hizmetindeyken kendisi için resimli bir el yazma hazırlatan ve daha sonra Yemen'de çıkan isyanı bastırmak üzere serdar tayin edilen Koca Sinan Paşa ile birlikte Yemen'e giden defterdar Rumûzî'nin, Sinan Paşa'nın emriyle *Yemen Fethi Tarihi*'ni yazması dikkat çekicidir. Bu durum *Hümâyûnnâme* sahiplerinin bir hami ve aynı zamanda bir yazar olarak taşıdıkları entelektüel kimliği yansıtır. Önceden de vurgulandığı gibi Sinan Paşa, Rumûzî eseri yazarken içeriği ile ilgili müdahalelerde bulunmuştur. Anlaşılan Rumûzî'de *Hümâyûnnâme*'nin hazırlanması sırasında yazmayı istinsah eden Muhammed b. Muhsin Burhan'a istekleri

[233] Divân-ı Hümâyûn çavuşlarının iyi bir gelir sahibi oldukları hakkında bkz. Murat Uluskan, *Divân-ı Hümâyun Çavuşları*, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türk Tarihi Anabilim Dalı, Yeniçağ Tarihi Bilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 2004, s.38. Divân-ı Hümâyûn çavuşları hakkındaki sorularımı yanıtlayan ve tezini tarafıma göndererek çalışmadan yararlanmama imkan tanıyan Arş. Gör. Dr. Murat Uluskan'a çok teşekkür ederim.

[234] Divan-ı Hümâyûn çavuşlarının sayılarındaki artış konusunda bkz. *Aynı tez*, s.8.

doğrultusunda bir ketebe kaydı hazırlatmıştır. Çünkü önceden de belirtildiği üzere *Hümâyûnnâme*'nin ketebe kaydında önce eserin defterdar Mustafa için hazırlandığı söylenir ve sonra bu kişinin mahlasının sayfanın sonunda akrostiş olarak düzenlenmiş şiir parçasında açıkça görüldüğü ifade edilir. Gerçekten de şiire dikkatli bir gözle bakıldığında kırmızı mürekkeple yazılmış baş harflerin "Rumûzî Efendi" ismini ortaya koyduğu gözlenir. Rumûzî mahlaslı defterdar Mustafa'nın bir tür bulmaca olan muamma söylemedeki yeteneği, bu nedenle Muammâyî olarak da tanındığı ve muammalarını topladığı *Muammeyât* isimli bir çalışması olduğu düşünüldüğünde, bu şakacı haminin kendisi için hazırlattığı bir eserde böyle bilmece gibi bir ketebe kaydıyla karşılaşmanın bir tesadüf olmadığı akla gelir.

Hümâyûnnâme'nin sahipleri ile ilgili bir diğer dikkat çekici nokta aralarındaki ve *Hümâyûnnâme*'ye ilgi duyan başka çevrelerle geçmişte ya da sonradan kurdukları yakın ilişkilerdir. Örneğin Rumûzî Efendi önceden de belirtildiği gibi Gelibolulu Mustafa Âlî ile birlikte medrese eğitimi alır ve sohbet meclislerine katılır. Sonradan birbirinin rakibi Koca Sinan Paşa ve Lala Mustafa Paşa'ya intisap eden bu iki eski dost hamileri düşman olsa da ortak bir noktada birleşir: *Hümâyûnnâme*. Mustafa Âlî önceden de belirtildiği gibi divan ve sır kâtibi olarak hizmet ettiği Şam beylerbeyi Lala Mustafa Paşa'nın hizmetindeyken 970/1563'de *Hümâyûnnâme*'yi örnek alan *Enisü'l-Kulub* adlı eseri yazmaya başlar. 988/1581'de Halep'te bulunduğu sırada ise yine Ali Çelebi'nin *Hümâyûnnâme*sini örnek alan *Nüshatü's-Selâtin*'i tamamlar ve eserin resimli bir kopyasını hazırlatır. İşte geçmişte birlikte eğitim görmüş ve arkadaşlık etmiş bu iki kişinin Osmanlı yönetimindeki eyaletlerde görev yaptıkları sırada ve 970/1563, 974/1567 ve 988/1581 gibi birbirine çok yakın tarih aralıklarında *Hümâyûnnâme*'yi ve onu örnek alan eserleri hazırlamaları ya da hazırlatmaları ilginçtir. Bunun yanı sıra Koca Ragıp Paşa'nın bir Timurlu tarihini *Matla es-sa'deyn* adıyla Türkçe'ye çevirmesi, aynı eserin daha önce de değinildiği gibi 17.yüzyılın ikinci yarısında bir Fransız elçi heyeti ile İstanbul'a gelen ve burada uzun yıllar kalan oryantalist Antoine Galland (ö.1715) tarafından Türkçe'den Fransızca'ya çevrilmesi ve Çelebizâde İsmail Âsım'ın, bahsi geçen *Matla es-sa'deyn* aracılığıyla tanınmış olan ve Timurlu Şahruh zamanında 1419'da Orta Asya ve Çin'e sefirlik göreviyle giden Hoca Gıyaseddin Nakkaş'ın izlenimlerini içeren seyahatnamesini *Acâibül-Letâif* adıyla Farsça'dan Türkçe'ye

çevirmesi dikkat çekicidir. Çünkü önceden belirtildiği üzere, Galland'ın *Hümâyûnnâme*'yi de Fransızca'ya tercüme ettiği düşünüldüğünde benzer eserleri Türkçe'ye tercüme eden Koca Ragıp Paşa ve Çelebizâde İsmail Âsım'ın *Hümâyûnnâme* sahibi olmasına şaşmamak gerekir. Bu durum *Hümâyûnnâme*'nin sahipleri arasında benzer eserleri okuma ve tercüme etme eğiliminde olan bir grubun yer aldığını gösterir. *Hümâyûnnâme* sahipleri Çelebizâde İsmail Âsım ve Veliyyüddîn Efendi'nin sanatçıları etrafında toplayan Nevşehirli Damad İbrahim Paşa'ya intisap edenler arasında olduğu ve bu grupta 18.yüzyılda hicivleri, hücumları ve kasideleri ile tanınan ve *Hümâyûnnâme*'yi *Simârü'l-Esmâr* ya da *Zübdetü'l-ezhâr* adı ile sadeleştirerek özetleyen divan şairi Osmanzâde Tâib'in de bulunulduğu düşünüldüğünde ona sahip olanların birbirine yakın, dost bir çevrenin mensubu oldukları daha da açıklık kazanır. Ayrıca *Hümâyûnnâme*'nin 989/1581'de Şam'da hazırlanmış nüshasının (İSK Ragıp Paşa 1221) iki sahibinden biri olan Koca Ragıp Paşa'nın, eskiden tanıdığı ve takdir ettiği, yazmanın diğer sahibi Çelebizâde İsmail Âsım'ı önce Anadolu ve Rumeli kazaskerliği, sonra da şeyhülislâmlık görevlerine getirmesi dikkat çekicidir. Bu durum İsmail Âsım'ın sadrazama vefa borcunu ödemek adına bu *Hümâyûnnâme*'yi hediye etmiş olabileceğini akla getirir.

Hümâyûnnâme'nin sahiplerinden Rumûzî, Çelebizâde İsmail Âsım ve Koca Ragıp Paşa'nın vakanüvis olması, Çelebizâde İsmail Âsım ve Koca Ragıp Paşa'nın buna ek olarak şair ve hattat yönü ile Veliyyüddîn Efendi'nin devrinin en ünlü hattatlarından olması, Rumûzî hariç bu gruba Hacı Selim Ağa da dahil edildiğinde hepsinin birer kütüphane sahibi olduğunun gözlenmesi bu kitapseverlerin ortak ilgi alanlarını, entelektüel yönlerini ortaya koyan bir tablo sunar. İsimlerinin ortak olması yanında babaları Hacı Selim Ağa ve Veliyyüddîn Efendi'nin geriye bıraktıkları kitap hazinelerini değerli kitaplarla zenginleştiren Mehmed Emîn Efendiler aynı zamanda kitapsever Osmanlı seçkinlerinin bu sevgiyi varislerine de aşıladıklarının canlı birer göstergesidir. Bunlardan Veliyüddinzâde Mehmed Emîn Efendi *Hümâyûnnâme*'de dahil olmak üzere sahip olduğu değerli resimli yazmalarla bu mirasa ne derece bağlı olduğunu güçlü bir şekilde ortaya koyar.

3.6.*HÜMÂYÛNNÂME*'NİN RESİMLİ NÜSHALARININ ÜSLUBU

3.6.1.İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H.359

İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H.359 numarada kayıtlı *Hümâyûnnâme*'de dile gelen yüz üç hikâye, eserde otuz minyatürle görsel bir karşılık bulur ve bu minyatürler siyah tahrirli altın yaldız ve lacivert cetveller içinde yer alır. Minyatürler metinden genelde altın yaldız, bazen bir kenarı kırmızı ya da laciverte boyanmış ya da çarpı ya da artı şeklinde küçük motiflerle bezenmiş ince cetvellerle ayrılır (Resim 55-57, 59-70, 73-82, 84). Ancak birkaç örnekte farklı uygulamalar göze çarpar. Bunlardan biri Şetrebe adlı öküzün Dimne tarafından aslana takdim edilmesini canlandıran minyatürde görülür. Nakkaş bu hikâyenin görsel karşılığını adeta ona özel bir önem addedercesine "S" şeklinde kıvrımlar yapan rumilerle bezemeli, kalın bir bordür ile dört yandan kuşatır (Resim 58). Böylece sanki esere birçok kültürde yapılan çevirilere adını veren *Kelile ve Dimne* hikâyesinin önemine kendi diliyle yani görsel olarak vurgu yapar. "Kedinin Hakemliği" hikâyesinin minyatürü, metnin tam ortasına yerleştirilmiş yuvarlak bir çerçeve ile sarılır (Resim 71). Bir örnekte ise nakkaş resmi metinden bir çerçeveye yer vermeksizin, bir dağın ve gökyüzünün dış sınırlarını yuvarlak hatlar ile belirleyerek ayırır (Resim 72).

Her biri küçük boyutlu ve tek sayfa halinde olan resimler yatay, dikey ve dairesel kompozisyonlar sergilerler. Metnin ortasında, sonunda ya da üst kısmında değişen satır sayıları arasında yer alırlar. Metnin ortasına yerleştirilmiş resimlerden bazıları sol kenara çekilir (Resim 55). Bazı örneklerin ise metnin sol alt köşesine iliştirildiği görülür (Resim 72). Nakkaş kompozisyonları genellikle onları çevreleyen cetveller ve çerçeveler içine sığdırırken bazı örneklerde resmin cetveli aşarak sayfa kenarı boşluklarında serbestçe devam ettiği izlenir. Sayfa kenarı boşluklarında devam eden resimler kompozisyonu oluşturan figürlerin ya da bir hayvanın kuyruğunun yanı sıra bir ağacın dalları, zemin döşemesinin ya da ufuk hattının bir bölümü gibi doğa motiflerinden ibarettir (Resim 57, 66, 68, 73, 74). Bazı örneklerde ise resim yine sayfa kenarı boşluğuna taşar ancak bu taşan bölümün formuna uygun şekil alarak devam eden cetvel ile sınırlandırılır (Resim 59, 64, 67, 70, 72, 78, 80, 82, 84).

H.359 minyatürleri genelde yakın bir görüş açısıyla ele alınmış, az figürlü kompozisyonlar sergiler. Bunda nakkaşın hikâyeyi, onu oluşturan ana kahramanlar aracılığıyla aktarmasının rolü büyüktür. Ancak sanatçı zaman zaman, hikâyelerin görsel dille aktarımında konu ile dolaylı olarak ilgili ya da tamamen ilgisiz figürleri kullanır. Örneğin "Olaylardan İbret Alan Padişah" hikâyesinin minyatüründe bir gün ava çıktığı söylenen sultanın çevresine kalabalık bir maiyet grubu yerleştirilir (Resim 59). "Aldatan Tavşan" hikâyesinin minyatüründe sahnenin arka planında ard arda iki çadır, bu çadırın hemen yanı başında duran bir erkek figürü ve geride koşuşan hayvanlar dikkat çekicidir (Resim 60). Ancak nakkaş birkaç resme konu ile alakasız bazı figürler eklese de hikâyenin ana kahramanlarını ve onların dahil olduğu olayın çarpıcı bir anını daima kompozisyonun ön planına yerleştirerek izleyenlerin odak noktası haline getirir (Resim 60-62). Meclis sahnelerinde ise yönetici konumundaki figürleri kompozisyonun en üst noktasına, merkeze, diğerlerini de onun etrafına konumlandırarak hikâyenin en önemli figürünü resim dili ile vurgular (Resim 67).

H.359 nakkaşının betimlemeleri genelde açık hava görünümleri içinde sunulur. Bu doğa sahneleri hatları siyah konturlarla belirlenmiş, gövdesi gri ya da kahverengi, açıklı koyulu iri yeşil yapraklı ağaçlar, bahar çiçekleri açmış dallar, taşlar arasından fışkıran yine iri yeşil yapraklı mine çiçekler ve karanfiller, bazen iri yeşil yapraklı ot kümeleri ile belirlenir. Ayrıca kalın konturlarla verilmiş ya da sınırları Çin bulutlarını anımsatan bezemelerle çizilmiş yuvarlak hatlı tepeler; bu tepelerin ardından beliren, bir nehrin iki yakasına yerleştirilen ya da sahnenin ön düzlemine sıralanan, cephesinin geriye doğru uzanan çizgileri ile perspektif kazandırılmış, ince uzun daracık pencereli, kiremit çatılı evler, kuleler veya kubbeli çadırlar; bazen sahnenin ön planında etrafına sıralanmış iri taşlarla belirginlik kazanan veya geride sahne boyunca paralel uzanan incecik akan bir akarsu; dikine uzanan sarp kayalıklar; birbirini kesen iç içe dış bükey eğrilerle sahnenin tamamını dolduran ve böylece hırçın dalgalarla dövülen uçsuz bucaksız bir denizi anımsatan nehirler H.359'un resimlerinde kullanılan diğer doğa motifleridir (Resim 55-64, 66, 68, 70, 73-75, 77-79, 81). Nakkaş zaman zaman bu dış mekân görünümleri içine tarla süren, çadırda yaşayan, nehirde yüzen insanlar gibi günlük yaşamdan kesitler sunan öğeler yerleştirir (Resim 60, 61, 63). Zemini ince, küçük ot kümeleri ile bezeyen nakkaş "Kendisine Kuyruk Ararken Kulağından Olan

Eşek" hikâyesinin minyatüründe zemini sarmal dallar üzerinde sıralanan iri palmetler ve bunlar arasına serpiştirilmiş yuvarlak, meyve benzeri motifler ile tamamen doldurur (Resim 65). Bazen yüksek, bazen alçak tutulan ufuk hattı genelde altın yaldız bezemelidir ve bazen üzerinde Çin bulutları uçuşur. Nakkaş iki sahnede bulutları kalın, kısa, düz çizgiler biçiminde betimler (Resim 58, 65). "Kedinin Hakemliği" hikâyesinin minyatüründe sanatçının resmin sağ yanına yerleştirdiği ağacı, onu çevreleyen yuvarlak çerçevenin formuna uygun şekilde sol yana doğru kıvırarak betimleyişi, onun oluşturduğu kompozisyonda kullanmayı hedeflediği doğa elemanlarını cetvelkeşin kendisine belirlediği alan içine en uygun şekilde yerleştirme becerisini gözler önüne serer (Resim 71). Bunun yanı sıra eserin 226a yaprağında kendisine sol alt köşede yer bulan minyatürün hem konumu, hem de çerçevesiz bir şekilde, resmi oluşturan dağ ve gökyüzü gibi doğa elemanlarının dış kenarının yuvarlatılarak betimlenmesi yoluyla sınırlandırılışı sanatçının özgür, farklılıklara açık, yaratıcı ruhunu ortaya koyar (Resim 72). Bu resimde çerçevenin olmayışı ve metni oluşturan satırların resmin dış hatlarına yaklaştıkça sıkışması şunu düşündürür. Acaba bu sayfada resim önce yapılmış, metin daha sonra mı yazılmıştır? Resmin sol yanında cetvelin sayfa kenarına doğru yarım bir altıgen şeklinde çıkıntı yapması cetvelkeşin buraya bir minyatür yerleştirilmesini tasarladığını ve nakkaşa bu yönde bir işaret verdiğini açıklar. Nakkaş bu işarete göre buraya resmini yapar, hattat da onun hikâyesini bir nakış gibi özenle satırlara döker. Sonuçta resim ya da metin, hangisi önce ortaya konmuş olursa olsun cetvelkeş, hattat ve nakkaşın böyle bir tasarımı oluşturmadan önce, hatta belki de eserde yer alan tüm resimler için işbirliği içinde, aldıkları ortak kararlar doğrultusunda hareket ettiği açıktır. Aksi takdirde birbirinden habersiz, bağımsız yapılan bir çalışmanın bu kadar uyumlu bir bütünlük göstermesi beklenemez.

H.359'da iç mekân görünümleri sergileyen sahnelerde yerde bitkisel ya da geometrik desenlerle bezemeli halılar, yine geometrik formlu zemin döşemeleri, yatay ve dikey uzanan geometrik motifli dar şeritler ya da Bursa kemerli nişler içine serpme çiçek motifleri ile hareketlendirilmiş duvarlar göze çarpar. Bazen sahnenin sol ya da sağ kenarına kapı kanadının bir yanı açık bir giriş açıklığı yerleştirilerek mekânlara derinlik kazandırılır. Yerde sıralanan kâseler, sürahiler gibi objeler, bebek beşikleri, küçük ya da büyük boyutlu havuzlar, silindir şeklinde, çizgisel desenli yastıklar ve düz renkte,

dökümlü yatak örtüleri iç mekân düzenlemelerini zenginleştiren diğer görsel elemanlardır (Resim 67, 76, 82, 84). Nakkaş betimlemelerden birinde sayfanın üst kenar boşluğunun ortasına yuvarlak, dilimli bir kubbe yerleştirerek mekânı vurgular (Resim 67).

H.359 minyatürleri yeşilin açıklı koyulu tonları, altın yaldız, açık ve çivit mavi, parlak turuncu ve sarı, gri, lacivert, pembe, mor, kahverengi, bej tonları ile geniş yelpazeli bir renk sıkalası sergiler. Gökyüzünü güneş ışınları ile pırıl pırıl parlıyormuş izlenimi uyandıran altın yaldıza, tepeleri ve ayrıca iç mekân betimlemelerinde duvar bezemelerini, zemin döşemelerini ve halıları mavi, yeşil, mor, pembe ve bejin pastel tonlarına boyayan nakkaş böylece parlak turuncu renkte çiçekler ve yine parlak turuncu, sarı ve lacivertin hâkim olduğu giysiler içindeki figürler ile iç ve dış mekân sahnelerinde çarpıcı renkleri ön plana çıkarır.

H.359 nakkaşının insan figürlerinin suretlerinin betimlenişinde uzun oval bir yüz, dolgun yanaklar ana hatları belirler. Nakkaş sonra kalın yay gibi kaşlar, iri badem gözler, ince uzun fakat küt uçlu bir burun ve küçük ağızlarla bu ana hatları şekillendirir. Bazen çehreyi sıkıca saran sakallar ve aşağı doğru sarkan bıyıklar ile hareketlendirdiği bu suretleri zaman zaman özgür bırakır yani sakalsız, bıyıksız genç erkek suretleri yaratır. Sanatçı figürleri genelde dörtte üç profilden betimler ancak az da olsa tam cepheden ya da profilden görünümler de kullanır. Vücut yapıları itibari ile genelde ince uzun olarak tanımlanabilecek figürler yüz ifadeleri açısından oldukça donuktur (Resim 56, 57, 59-61, 63-70, 72, 76, 78-84). Nakkaş ancak birkaç resimde onlara vücut dilleri aracılığı ile ifade kazandırır. Örneğin bir doğanın kuzgunu beslediği ana şahitlik eden bir dervişin yaşadığı şaşkınlık, onun sağ işaret parmağını hayretle ağzına götürüşünde ifade bulur (Resim 56). Ya da bir yanlış anlaşılmadan dolayı hırsız zannedilen ve eli kesilmek üzere olan bir dervişi izlemek üzere toplanan halktan bir grubun korku içinde birbirine sarılarak bir daire oluşturması, onların bu infaz anında yaşadığı dehşeti vücut dili ile yansıtır (Resim 66). Nakkaş ayrıca figürlerin başlarını ve bakışlarını hikâyede meydana gelen olayın canlandırıldığı en çarpıcı ana odaklayarak okuyucuların ve izleyicilerin gözünü de aynı noktada buluşturur. Ayrıca bazı sahnelerde figürlerin birbirleriyle bakışmaları ve el kol hareketleri içinde betimlenmeleri onları hikâyelerin suskun

kahramanları olmaktan çıkartarak bunlara can, ruh ve ses kazandırır. Örneğin genç ve güzel bir kadının, yaşlı kocasını yolda konakladıkları yerde bırakarak bir prensin atına atlayıp terk edişinin hikâyesini canlandıran minyatürde adamın sağ elini açıp havaya kaldırmış atın terkisinden başını geriye çevirmiş onu seyreden karısının ardından bakakalışı adamın "Dur yapma! Beni bırakıp nereye gidiyorsun?" diye haykırışını izleyenlerin kulağına ulaştırır (Resim 78).

Nakkaşın hayvan figürleri ise doğadaki görünümlerine yakın, hareketli duruş ve davranışlar içindedir (Resim 55-83). Bunlar hem hemcinsleri, hem de insan figürleri ile bu vücut duruşları sayesinde bir iletişim içinde olduklarını hissettirirler. Örneğin onların karşılıklı ya da bir grup oluşturacak şekilde dairesel sıralanışları izleyenlere aralarındaki bir sohbet anını çağrıştırır. "Deveci ve Yılan" hikâyesinin minyatüründe yılanı yakalaması ve öldürmesi gerektiği konusunda deveciye öğütler veren bir tilki, sahnenin bir köşesinde bu olay anına tanıklık eder pozisyonda durarak deveci ile kurduğu sözel bağı görsel olarak izleyenlere yansıtır (Resim 68). Kurt, karga ve çakalın deveye karşı ittifakını canlandıran minyatürde ise bu hayvanların yerde yatan devenin bedenine çullanmış görünümleri aralarında deveye karşı kurdukları birliği gözler önüne serer (Resim 62).

H.359 minyatürlerinde giysiler sınıfsal ayrılığın belirlenmesinde etkin bir rol üstlenmez. Nakkaş neredeyse tüm figürleri şalvar üzerine iç gömlek ve bunun da üstüne kısa ya da uzun kollu bir elbise ile betimler. Ancak "Müzevir Kuşçu" hikâyesinin minyatüründe beylerbeyi ve onun Belhli misafirleri içi ve yakası kürklü kaftanlar içinde oturur (Resim 67). "Öğrenci Avcı" hikâyesinin minyatüründe de padişah ve çevresindekiler elbiselerinin üzerinde kaftanlarla betimlenir (Resim 82). İşte bu noktada hükümdarlığın ya da seçkin bir gruba ait oluşun en belirleyici görsel vurgusu başlıklardır. Çünkü içinde üst düzey kişilikleri barındıran tüm hikâyelerin resimsel öyküsünde kıyafetleri şatafatlı olmasa bile bu hikâye kahramanlarının başı dilimli altın yaldız siperlikli ve tepesi konik bir başlıkla taçlandırılır. Nakkaş kumaş desenleri konusunda da sade bir üslup benimser ve yalnızca bir önceki satırlarda bahsi geçen iki minyatürde artı ve çarpı işaretlerini anımsatan bezemeler kullanır. Eserdeki yalnız bir betimleme kadın giysilerinden bir örnek sunar. Buna göre nakkaş kadınları V yakalı,

uzun kollu ve çizgili desenli bir elbise, tepesi yuvarlak, basık bir takke ve bunun iki yanından çıkıp omuzlarına dökülen birer tutam saçla izleyenlere aktarır (Resim 84). İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H.359 numarada kayıtlı *Hümâyûnnâme*'nin üslubunu oluşturan öğelerin bu ayrıntılı incelemesi, eserin minyatürlerinin ortak bir üslup birliği sergilediğini, dolayısıyla resimlerin tek bir sanatçının elinden çıktığını düşündürür.

3.6.1.1.Edirne'den Mısır'a: Kahire'de Resimlenmiş bir *Hümâyûnnâme*

Daha önce de değinildiği gibi İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H.359 numarada kayıtlı *Hümâyûnnâme*, ketebesinin bildirdiğine göre 974/1567 yılında Rumûzî Efendi için Kahire'de hazırlanmıştır. Yani anlaşılan Ali Çelebi'nin *Hümâyûnnâme*'nin ön sözünde belirttiği üzere, yazımına Edirne'de başladığı eserinin ünü Kahire'ye ulaşmış ve yazımından tam yirmi dört yıl sonra Rumûzî mahlaslı Defterdar Mustafa için burada kopya edilip resimlenmiştir. Eserin minyatürleri yine daha önce vurgulandığı gibi ilk kez Güner İnal tarafından yazılan bir makalede ele alınmıştır. İnal H.359 numaralı *Hümâyûnnâme*'nin resimlerini Boston Museum of Fine Arts'da bulunan ve bir *Hümâyûnnâme'*ye ait olduğu ileri sürülen dağınık yapraklar halindeki beş tasvirden biri ve 14 ve 15.yüzyıldan günümüze ulaşan bazı *Kelile ve Dimne* ve *Envâr-ı Süheylî* nüshalarındaki bazı resimler ile ikonografik açıdan karşılaştırarak şu sonuçlara varır: Kahire yazmasının minyatürleri şematik ve sade olmakla birlikte canlı anlatış gücü ve içerdiği günlük yaşam sahneleri ile gerçekçi bir üslup sergiler. Ayrıca Boston Müzesi'nde bulunan dağınık yapraklardan "Geveze Kaplumbağa" hikâyesini canlandıran minyatürün (Resim 88), H.359 numaralı *Hümâyûnnâme*'de aynı konuyu canlandıran minyatür (Resim 89) ile figür tipleri, jestleri ve kompozisyonun genel görünüşü açısından çok benzemesi her iki eserin de aynı usta ve atölye elinden çıktığını düşündürür[235]. Eserin minyatürleri; figür tipleri, mimari kuruluşlar ve doğa manzaralarını oluşturan elemanlar açısından erken Osmanlı üslubunun etkisini ve biraz da yerli Memlûk geleneğinin izlerini taşır[236].

[235] İnal, *a.g.m.*, s.447, 459.
[236] *Aynı makale*, s.460-463.

H.359, Bağcı, Çağman, Renda ve Tanındı'nın Osmanlı resim sanatını ele alan çalışmalarında, Osmanlı yönetimindeki eyaletlerden Kahire'de hazırlanmış resimli eserlerin tanıtıldığı başlık altında irdelenir ve eserin minyatürlerinin kitabın boyutuyla orantılı olarak dar alanda, zarif ve özenli çalışan yerel bir musavvirin elinden çıktığı dile getirilir[237].

Ne yazık ki H.359'un ketebe kaydı, eserin üretim merkezi olarak Kahire'yi işaret etse de, ketebesinde bu şehirde hazırlandığı belirtilen başka eserlerin sayısı yok denecek kadar azdır. Kazvînî'nin kozmografya ve coğrafya ile ilgili eseri *Acâ'ibü'l-Mahlûkât*'ın (İTSMK H.408), 927/1520-21 yılında Kanuni Sultan Süleyman'ın hazinesi için hazırlanmış ve iki yüz seksen altı minyatürle zengin bir resim programı sergileyen bir nüshası, Kahire'de üretilmiş eserlerin bilinen ilk örneğidir[238]. Ancak bu eserin birkaç resmi H.359 örnekleri ile karşılaştırıldığında iki eser arasında kullanılan renkler, figürlerin ve doğanın betimlenişi açısından bir benzerlik, paralellik kurmanın oldukça güç olduğu fark edilir (Resim 85-87). Zira *Acâ'ibü'l-Mahlûkât* resimlerinde H.359'da olduğu gibi turuncu, sarı gibi renkler kullanılsa da bunlar H.359 resimlerindeki kadar canlı ve parlak değildir. H.359 nakkaşı pastel tonlara boyadığı dağ, tepe gibi doğa elemanları üzerine yerleştirdiği figürlerin giysilerinde bu canlı renkleri kullanarak onları daha da açığa çıkarırken *Acâ'ibü'l-Mahlûkât* nakkaşının turuncu ve sarı gibi renkleri tepeleri boyayarak daha geniş yüzeylerde kullandığı gözlenir ve sanatçının özellikle ağaç ve zemini süsleyen bitkileri renklendirdiği açık ve koyu petrol yeşilinin tonu çok fazla rastlanmayan niteliktedir. Ayrıca *Hümâyûnnâme*'den farklı olarak, daha yakın bir görüş açısıyla ele alınan *Acâ'ibü'l-Mahlûkât* resimlerinde doğa tasvirlerini oluşturan motiflerin ve figürlerin daha iri ve hacimli betimlendiği görülür. İşte 16.yüzyıl boyunca Osmanlı yönetimindeki Kahire'de görevli yöneticilerin himayesi altında, kendileri için ya da padişahlara sunulmak üzere hazırlanmış eserlerin varlığı, burada el yazma eser üretimi ile uğraşan bir avuç sanatçının yaşadığını düşündürür. Ancak günümüze ulaşan eserlerin azlığı ve bunların ortak bir üslup birliğinden uzak oluşu, Kahire üslubu olarak adlandırılabilecek özellikler sunulmasını imkânsız kılar ama yine de Kahire ketebeli bu iki eserin gösterdiği farklı üslup özellikleri burada özgün bir ruhla çalışan yerel

[237] Bağcı ve Diğerleri, *a.g.e.*, s.244.
[238] Tanındı, "Osmanlı Yönetimindeki Eyaletlerde…", s.501, 767.

nakkaşların varlığını çağrıştırır. Özellikle H.359 nakkaşının eserdeki bazı resimleri rumilerle bezemeli bir çerçeve ile ya da yuvarlak bir çerçeve ile sınırlandırışı, bazı resimleri metnin içine çerçevesiz serbest yerleştirişi bunu ortaya koyar. Fakat şunu da belirtmek gerekir ki eserde doğa betimlemelerindeki pastel tonlarla figürlerin giysilerindeki turuncu, sarı, lacivert gibi parlak renklerin uyumla bir arada kullanılışı, figürlerin ince uzun bedenleri ve yüzlerinin betimlenişi, arada bir işaret parmaklarını hayret ifadesi sunan bir tavırla ağızlarına götürüşleri, resimlere zaman zaman günlük yaşam sahnelerinin girmesi, betimlemelerin bazen çerçeve dışına taşıp sayfa kenarında devam edişi, sahnenin bir köşesinde beliren çadır motiflerinin kullanılışı, figürlerin yer yer tam cepheden ya da arkadan betimlenişi 16.yüzyıl Safavî resim sanatı örneklerinin yankılarıymış gibi görünse de bu grup resimlerle doğrudan ilgili örneklere rastlanmaz[239]. Ayrıca Güner İnal'ın makalesinde dikkat çektiği üzere, bir *Hümâyûnnâme*'ye ait olduğu düşünülen Boston Museum of Fine Arts'da kayıtlı dağınık yapraklar halindeki beş resimden "Geveze Kaplumbağa" hikâyesini canlandıran minyatürün (Resim 88) H.359'da aynı konuyu canlandıran minyatür (Resim 89) ile şaşılacak kadar benzerliği dikkat çekicidir. Figürlerin jestleri, yine bunların ve mimari kompozisyonun sahneye yerleştirilişi, sayıları birbirlerinin tıpatıp aynıdır. H.359 nakkaşı sadece sahnenin ön planına bir günlük yaşam sahnesi yerleştirmiş ve kaplumbağanın ağzı ile iki kazın tuttuğu sopayı kavrayarak uçtuğu anı değil, gevezelik edip sopayı bırakarak tepetaklak düşmeye başladığı anı betimlemiştir. Tek yaprak halindeki resmin ait olduğu esere, üretim yeri ve tarihine ilişkin en ufak bir ip ucunun olmaması bu iki resimden hangisinin daha önce yapıldığına ve hangisinin bir diğerini model aldığına ilişkin soruları yanıtsız bırakır fakat sorunun cevabı ne olursa olsun açıktır ki, bu iki resim aynı ya da birbirine yakın bir çevrenin ürünüdür. Çünkü iki nakkaştan birinin, bir diğerinin yorumu olan "Geveze Kaplumbağa" hikâyesinin görsel sunumunu görme imkânına sahip olduğu ve onu çok küçük farklılıklarla kopya ettiği açıktır. Bu da akla şunu getirir. Acaba Kahire'de usta çırak ilişkisi bağlamında çalışan ve buradaki Osmanlı yöneticilerinin isteği doğrultusunda *Hümâyûnnâme*'nin ya da *Kelile ve Dimne*'nin resimli kopyalarını üreten bir atölyenin varlığı mı söz konusudur? Daha önce de

[239] Bu konuda ayrıntılı karşılaştırma örnekleri açısından bkz. Güner İnal, "The Influence of the Kazvin Style on Ottoman Miniature Painting", *Fifth International Congres of Turkish Art*, Ed. G. Feher, Budapest, 1978, s.457-476; Uluç, *a.g.e*.

vurgulandığı gibi Kahire ketebeli resimli el yazmalarının sayıca azlığı bu sorulara verilecek cevapları yetersiz bıraksa da, belki ileride yapılacak çalışmalarla gün ışığına çıkabilecek Kahire ketebeli resimli eserler bu konuda daha doyurucu bilgilere ulaşılmasını sağlayacaktır.

3.6.2.London British Library Add. 15153

London British Library Add.15153 numarada kayıtlı Ali Çelebi'nin *Hümâyûnnâme*si, yüz üç hikâyesinin yüz altmış beş görsel sunum ile aktarılması açısından minyatürlü *Hümâyûnnâme*ler arasında en zengin resim programına sahip örnektir (Resim 90-252). Bunlardan "Padişah ve İki Oğlu" hikâyesinde iki şehzadenin savaşını anlatan bölümü gözler önüne seren minyatür, tam ve çift sayfa halinde düzenlenmiştir (Resim 103). Eserde "Salim ve Ganim Adlı İki Arkadaş" hikâyesini betimleyen minyatür yazmadaki tam sayfa boyutunda düzenlemiş resimlerin bir diğer örneğidir fakat tek sayfa halindedir (Resim 108). "Hint Padişahı Heylar" hikâyesinin yedi iklimden elçilerin Heylar'ın sarayına hediyelerle gelişi bölümünü gösteren resim ise çift sayfa halinde düzenlenmiş fakat metnin ortasına dar ve uzun yerleştirilmiştir (Resim 238). Bunun dışındaki tüm minyatürler tek sayfa halinde düzenlenmiş kimi kez dikey, kimi kez dar uzun, yatay kompozisyonlar şeklindedir. Resimler metnin ortasında, sonunda ya da üst kısmında değişen satır sayıları arasında yer alırlar. Üstte ve altta tek ya da ikişer satırlık metnin arasına yerleştirilen ve dikine gelişen bir kompozisyon sergileyen bazı minyatürler neredeyse tam sayfa boyutuna yakındır. "Kılık Değiştiren Fare" hikâyesinin çeşitli aşamalarını sergileyen dar uzun şeritler halindeki iki minyatür ise bir yaprağın üst ve alt kesiminde, yani aynı sayfada kendisine yer bulur (Resim 176). Minyatürler metinden altın yaldız ince cetvellerle ayrılır. Bazı resimler cetvelli olarak sayfa kenarına taşar (Resim 90, 93, 98, 121, 131, 133, 134, 139, 154, 164, 193, 200, 204, 209, 210, 212, 215, 216, 227, 229, 230, 233, 237, 250, 242, 243, 245, 247, 248). Nakkaşın yalnızca bir resimde, yani "Öğrenci Avcı" hikâyesinin, avcının yakaladığı acayip balığı padişaha sunuşunun anlatıldığı bölümünü tasvirleyen minyatürde padişahın içinde oturduğu kameriyenin çatısını ve bunun iki yanında uzanan servilerin üst kısmını sayfa kenarına serbestçe yerleştirdiği izlenir (Resim 227).

London British Library Add.15153 numaralı *Hümâyûnnâme*'nin minyatürleri çoğunlukla az figürlü ve yer yer kalabalık kompozisyonlar sergilerler. Kalabalık kompozisyonlar genellikle resmin tam sayfa boyutuna yakın olduğu örneklerde nakkaşın daha özgür bir çalışma ortamı bulmasıyla doğru orantılı olarak uygulanır ve bu resimler bir padişahın meclisi, bir av ya da bir savaş sahnesini canlandırır. Bu

kompozisyonlarda padişah sahnenin sağ ya da sol üst tarafında, ancak merkeze yakın bir yerde konumlandırılır ve maiyeti onun etrafında bir daire oluşturacak biçimde sıralanır (Resim 90-92, 98, 99, 102, 108, 130, 204, 215, 227, 233). Meclis sahnelerinde padişah, arkalığı yüksek, bazen iki pencere arasına yerleştirilmiş ve arkalıksız, koltuk şeklinde bir taht; ardında yükselen sayebanlı bir otağ; başına tutulan şemsiye şeklinde bir gölgelik veya hemen yanı başında duran silahtarları gibi ayrıntılarla, ya da hikâyenin kahramanı bir peygamber ise başını çevreleyen alev topu şeklindeki bir hale ile görsel dille ayrıca vurgulanır (Resim 91, 98, 102, 108, 139, 198, 202, 204, 206, 210, 211, 215, 227, 229, 233, 238, 239, 245-247). Nakkaş, padişah hikâyenin kahramanı bir aslan da olsa aynı sahne kurgusunu ve görsel vurguyu resmine uygular (Resim 131, 134, 137, 162, 167-171, 179, 181, 207, 209, 214). "Padişah ve İki Oğlu" hikâyesinde, iki şehzadenin mücadelesinin anlatıldığı bölümü betimleyen minyatür gibi savaş sahnelerinde karşılıklı hücuma geçen rakip ordular sahneyi dikine bölen dört sütun gibi yan yana sıralanır ve sahnenin gerisinde yükselen dağların ardında savaşın coşkusuna eşlik eden müzisyenler hem kompozisyona bir derinlik hem de resmin atmosferine bir hareketlilik kazandırır (Resim 103). Aynı şekilde "Kargalar ve Baykuşlar" hikâyesinin kargalar ve baykuşların savaşını anlatan bölümünü betimleyen minyatürde ilk bakışta birbirine girmiş iki rakip grubun karmaşık görüntüsüymüş gibi algılanan sahneye dikkatle bakıldığında, deyim yerindeyse düşman kuvvetlerinin, tıpkı bahsi geçen bir önceki savaş sahnesinde olduğu gibi temelde dikey üç sıra halinde resim alanına yerleştirildiği görülür (Resim 152). Bu da nakkaşın benzer konulu kompozisyonları ele alış biçimindeki ortak üslubu, yani figürleri sahneye yerleştirme biçimindeki benzerliği ortaya koyar. Ayrıca kalabalık figürlü meclis sahnelerinde ve bir savaşı ya da avı canlandıran hareketli sahnelerde kompozisyonu oluşturan figürlerin resmin cetveli ile sağ ya da solda yarıda kesilmesi kompozisyonlara, bakanın resimde görünmeyen yerleri hayal etmesini, bir başka deyişle gözünde canlandırmasını sağlayan bir devamlılık kazandırır. Altta ve üstte iki, üç satırlık metnin arasında, tam sayfa boyutuna yakın bir görünüm sergileyen bazı minyatürlerde nakkaş hikâyenin ana figürlerini sahnenin ortasında bir simetri ekseni oluşturan bir ağacın iki yanına karşılıklı yerleştirir (Resim 100, 111, 128). Bunun yanı sıra bu tür sahnelerde ana konunun kompozisyonun merkezine, sahnenin üst kesimine ya da ön düzleme yerleştirildiği görülür (Resim 91,

94-97, 104, 105, 107, 109, 110, 112-120, 123, 124, 126, 127, 129, 132, 133, 135, 136, 138, 139-151, 153, 161-166, 168, 169-180, 182, 183, 187, 188, 189-196, 201, 205, 218, 220, 223-226, 229, 234-236, 240-242, 244, 248, 251, 252). Bazı örneklerde ise ön düzleme yerleştirilen ana konunun hemen arkasında, biraz üst kesimde yer alan bir ya da iki figür üçgen bir kompozisyon meydana getirir (Resim 106, 121, 122). Resmin metnin arasına dar uzun bir sinema şeridi gibi yerleştirildiği örneklerde ise kendisine dar bir çalışma alanı bulan nakkaş hikâyenin tüm kahramanlarını ayrı bir önem sırası addetmeksizin yan yana aynı düzlemde sıralar (Resim 181, 184-186, 197-200, 202, 203, 206-211, 213, 222, 237-239, 243, 245-247, 249, 250).

LBL Add.15153 resimleri genelde açık hava görünümleri içinde sunulur. Bu doğa sahneleri kısa gövdeli, iri yeşil yapraklı ya da badem şeklinde, bazen yuvarlak gövdesi hiç boş yer bırakılmadan ince çizgilerle oluşturulmuş yaprak motifleri ile sıvama doldurulmuş ağaçlar, bahar çiçekleri açmış dallar, nar, limon gibi meyve ağaçlarından ve ince uzun servilerden oluşur. Ayrıca yemyeşil çimenlikler üzerinde sıralanan iri papatyaları andıran rengârenk çiçekler, gelincikler, sazlar, ince yeşil ya da iri yapraklı ot kümeleri, kısa gövdeli kuru dallar, koyu gümüş rengi incecik akan sular veya iç bükey hatlarla dalga dalga taranan yuvarlık hatlı göller, nehirler ve bu su birikintileri etrafında sıralanan rengârenk iri taşlar bunlara eşlik eder. Arka planda kalın siyah konturlarla belirlenmiş katmanlı, sarp kayalıklar görünümünde ya da yuvarlak hatlı tepeler yan yana bazen de ard arda sıralanır. Aynı şekilde iri sivri taşların dairesel bir şekilde üst üste dizilmesiyle oluşturulmuş mağaralar ve alçak ya da yüksek tutulmuş ve zaman zaman Çin bulutları ile veya kaş, göz, burun, ağız ve saç çizilerek etrafına ışık saçan bir insan sureti görünümdeki bir güneş ile bezenmiş ufuk hattı London British Library *Hümâyûnnâmesi*'ndeki doğa betimlemelerinin diğer ayrıntılarıdır (Resim 90-97, 99-104, 106-109, 111, 113-137, 139-152, 154-163, 167-185, 188-197, 200-201, 205-206, 208-210, 215-222, 224, 227-229, 233-234, 237, 240, 243-244, 248-249, 251-252). Bu doğa sahnelerine zaman zaman rengârenk bitkisel desenlerle bir nakış gibi işlenmiş otağlar, sayebanlar; baldaken tarzında tasarlanmış; duvarlarla çevrili alçak bir platformu anımsatan ahşap kuruluşlar; yüksek arkalıklı derince bir koltuk ya da arkalıksız çokgen bir koltuk şeklindeki tahtlar; derinliği olmayan düz bir yüzey halinde sunulmuş ve yatay ve dikey bölümlere ayrılarak geometrik motifli çiniler, tuğlalar ile bezemeli izlenimi

uyandıran ya da zaman zaman içi bitkisel motiflerle süslü Bursa kemerli nişlerle hareketlendirilen basit mimari yapılar, içinde gemi maketleri yüzen havuzlar eşlik eder (Resim 91, 96, 102, 108, 131, 134, 137, 139, 149, 181, 182, 208, 210, 215, 216, 221, 228, 234). Nakkaş, yemyeşil çimenlikler üzerinde verilen bir ziyafeti betimlediği bir, iki sahnede ön ya da arka düzleme sol yana doğru kırılarak veya dümdüz devam eden ince ahşap bir korkuluk yerleştirerek uçsuz bucaksız alanlar şeklinde algılanan bu açık hava tasvirlerini sınırlandırır (Resim 216, 228). Yer yer bu açık hava meclislerinde yine sahnenin ön planına sıralanan, kazanlarla yemekler pişiren, bu yemek dolu kazanları uzunca bir sopaya geçirerek omuzlayan, ateşte hindi çeviren figürler resme bir samimiyet katar, günlük yaşamdan bir kesit sunar (Resim 216).

Hümâyûnnâme'de ön duvarın kaldırılarak arka duvarın yatay ve dikey bölümlere ayrıldığı ve rengârenk geometrik çiniler ile bezendiği iç mekân betimlemeleri basit bir mimari kuruluş sergiler (Resim 98, 105, 110, 112, 133, 136, 138, 153, 164-166, 186-187, 109-110, 113-115, 118, 122-125, 134, 136-137, 141, 143, 146, 147, 149, 150, 152, 242, 245-247, 250). Genelde bitkisel, bazen hem bitki hem hayvan motifleri ile süslü bir nişle hareketlendirilmiş arka duvarın ortasında ya da iki yanda yer alan ve içinden bahar dalları ya da üst yana toplanmış perde aralığından, içe doğru açılan kepenklerin yarattığı boşluktan faydalanarak içeriyi şaşkınlık ve merakla izleyen figürler görülen pencereler mekânlara bir derinlik kazandırır. Nakkaş zaman zaman pencereleri şebekeli korkuluklar ile örterek mekânı dış dünyaya kapatır. Yer yer de bu şebekeli korkuluklarla örtülü pencereler dış dünyaya açık pencerelerin iki yanına dekoratif bir unsur olarak yerleştirilir. Bazen iç mekânların bir yanında iki katlı bir mekân kuruluşu ve altta ahşap kapılı bir giriş aralığı belirir. Bazen de bu iki katlı kuruluşun üst kesiminde bırakılan boşlukta görülen baldaken şeklinde bir çatı ve iki yanındaki servilerin ince uzun tepeleri gözü uzaklara çekerek mekânın derinlik hissini arttırır. Yerdeki bitkisel motiflerle bezemeli halılar ya da zemini tamamen kaplayan bitkisel ve geometrik bezemeler *Hümâyûnnâme*'deki iç mekân betimlemelerine duvar bezemeleri ile bütünleşerek süslemeci, nakışçı bir üslup kazandırır. Sürahiler, yemek kapları, kâseler, kazanlar, rahleler, şamdanlar, yastıklar, yatak örtüleri iç ve dış mekân; çokgen formlu karyolalar ise iç mekânda yer alan öğelerdir.

LBL Add.15153 minyatürleri yeşilin açıklı koyulu tonları, parlak sarı, turuncu ve mavi, yine mavinin mat ve açıklı koyulu tonları, kırmızı, gri, kahverengi, pembe, altın yaldız, beyaz, yavruağzı, krem, siyah, mor gibi renkleri içerir (Resim 90-252). Tepeleri gri, mavi, kahverengi, pembe, krem, mor ve yavruağzının pastel tonlarına, gökyüzünü altın yaldız ve zaman zaman koyu parlak bir maviye boyayan nakkaş doğa betimlemelerinde bu pastel zemine canlı ve parlak renklere boyadığı çiçekleri ve eserdeki tüm renk sıkalasına sahip giysileri ile figürleri ön plana çıkarır (Resim 90-97, 99, 101, 103, 106, 111, 113-116, 118, 120-126, 128, 129, 131, 132, 134, 135, 137, 139-143, 145-152, 154-163, 167-172, 174-181, 183-185, 188, 193-196, 200, 201, 205, 206, 208-219, 217-222, 224, 227, 231, 233, 237, 240, 243, 244, 251, 252). Bazen doğa betimlemelerinde koyu yeşil gibi açık ve pastel tonlardan uzak bir renk kullansa da zeminin üzerine yerleştirdiği figürleri ve çiçekleri ya beyaz ya da yine renklerin parlak tonları ile boyayarak vurgular (Resim 100, 102, 104, 107-109, 117, 119, 127, 130, 144, 173, 182, 189-192, 197, 215, 216, 228, 229, 234, 248, 249). Dış mekân betimlemelerinin bazılarında yer alan otağlar ve basit mimari kuruluşlar yine canlı ve parlak renklerin kullanımıyla zeminde göze çarpan bir görünüm oluşturur (Resim 96, 108, 139, 181, 221). Genelde pastel tonlarda boyanan iç mekân betimlemeleri yer yer sarmal dallar üzerinde sıralanan parlak renkte çiçekler ile bezenen halılarla canlılık kazanır (Resim 105, 110, 112, 153, 164-166, 186, 187, 198, 199, 202-204, 207, 212, 223, 225, 226, 230, 232, 235, 236, 238, 241, 242, 245-247, 250). Eserdeki bazı iç mekân betimlemeleri ise pastel tonda halı ve zemin döşemeleri ile birlikte kullanılan ve böylece daha da öne çıkan canlı ve parlak renkte çini duvar bezemeleri ile göz kamaştırır (Resim 98, 138, 211, 213, 214, 239).

Hümâyûnnâme minyatürlerinde uzun oval yüzlü ya da yuvarlak hatlı ve dolgun yanaklı figür tipleri ile karşılaşılır. Kalın ve birleşik kaşlı, siyah konturlarla belirlenmiş iri badem gözlü, uzun küt burunlu ve küçük ağızlı bu çehreler zaman zaman ince fırça darbeleri ile oluşturulmuş sakallar ve aşağı doğru sarkan bıyıklar ya da sadece ince uzun burma bıyıklar ile belirlenir. Sakalsız, bıyıksız, temiz yüzlü figürler genç erkekleri betimler. Genç kadın yüzleri de genç erkekler ile aynı özelliktedir (Resim 90-92, 95-96, 98-99, 101-104, 106-108, 110-112, 119-120, 123-124, 126-127, 129-130, 132-133, 135-136, 138-140, 143-146, 148-151, 153, 160, 164-166, 172-176, 185-187, 194-207, 211-

214, 216, 218, 220-221, 223-228, 230, 232-243, 245-252). Minyatürlerde karşılaşılan birkaç yaşlı kadın figürü ise profilden verilen büyük burunları ve kocaman ağızları ile çirkin olarak adlandırılabilecek bir portre çizerler (Resim 112, 149, 202). Nakkaş suretlerin betimlenişinde genelde özenli bir üslup kullansa da zaman zaman aynı sahne içinde özensizce tasvir edilmiş yüzlerle de karşılaşılır. Bu özensiz tutum resimlerdeki sıradan figürlerin dışında bir beylerbeyi ya da onun karısı gibi yüksek statüdeki kişilerin yüzlerinin betimlenişinde de izlenir. Örneğin nakkaş "Müzevir Kuşçu" hikâyesinden beylerbeyi ve karısının bir sohbet anını canlandırdığı minyatürde beylerbeyini oldukça ince bir işçilikle betimlerken karısının yüzünü kireç gibi bembeyaz boyar ve kaşlarını, gözlerini, burnunu kalın siyah fırça darbeleri ile orantısızca resimler (Resim 138). Aynı hikâyenin beylerbeyinin karısına iftira atan doğancısını cezalandırması bölümünü canlandıran minyatürde nakkaş bu defa beylerbeyini hem özensizce, hem de bir önceki betimlemeden farklı olarak sakalsız, bıyıksız genç bir erkek gibi izleyenlere sunar (Resim 139). Özellikle kalabalık figürlü sahnelerde yüzlerin özensiz betimlenişi daha da gün yüzüne çıkar. *Hümâyûnnâme*'de "Padişah ve İki Oğlu" hikâyesinin şehzadelerin savaşını anlatan bölümünü gözler önüne seren betimleme bunun en belirgin örneğini oluşturur (Resim 103). Bazı figürlerin yüzlerinin böyle özensizce boyanması, *Hümâyûnnâme*'de bazı resimlerin yıpranmalar sonucu ya da başka sebeplerle yeniden elden geçtiğini düşündürür (Resim 90, 103, 138, 139, 195, 224). Şunu da belirtmek gerekir ki eserde yıpranmalar sonucu özensizce yenilenmeler bazı doğa betimlemelerinde rasgele yapılan fırça vuruşlarıyla boyanan zeminlerde de göze çarpar (Resim 94, 130, 139, 234). Genel olarak ince, uzun bedenleri, belleri, kolları ve boyunları ile zarif görünümler sergileyen figürlerden bir kaçı koyu ten renkleri ile farklı bir kültürel kimliğe ait olduklarının izlerini taşır (Resim 123, 129). Nakkaş minyatürlerde çoğunlukla dörtte üç profilden görünümlere yer verirken az da olsa profilden görünümler de kullanır (Resim 90, 91, 99, 103, 108, 123, 126, 130, 133, 135, 149, 164, 172, 185, 202, 216, 240).

Hümâyûnnâme minyatürlerinde figürler özellikle av ve savaş gibi sahnelerde konuya uygun olarak hareketli görünümler sunar (Resim 90, 99, 103). At üzerinde eğilen bükülen vücutları, bir kılıçla birlikte havaya uzanan ya da bir yayla birlikte sımsıkı gerilen kolları ile figürler savaşın ya da avın mücadeleci yanını izleyenlere

aktarır. Meclis sahnelerinde bağdaş kurmuş oturan padişahın etrafında, yine bağdaş kurmuş ya da diz çökmüş oturan, müzik aletleri çalan, ziyafet için yemek hazırlıkları yapan figürler resimde samimi, coşkulu bir hava yaratır (Resim 91, 98, 102, 108, 216, 228, 230, 245). Ayrıca figürlerin onlara bir beden dili kazandıran vücut hareketleri içinde betimlenişi yüz ifadeleri ile bütünleşince ortaya pandomim gösterilerini anımsatan bir tablo çıkar (Resim 108, 123).

Hümâyûnnâme'deki hayvan figürleri çoğunlukla doğadaki gerçek görünümlerine yakın ve oldukça hareketli bir duruş sergilerler (Resim 90, 93-109, 113-134, 137, 139-152, 154-164, 167-172, 176-184, 186-193, 195-202, 205-211, 215-220, 222, 224, 227, 229, 233-234, 237-238, 240, 244, 248, 251-252). Özellikle av ve savaş konulu sahnelerde bu özellik ön plana çıkar (Resim 90, 99, 103). Nakkaş bir atın ön ve arka ayaklarını öne ve geriye kıvrılarak uzanmış bir şekilde betimleyerek dörtnala koşuyormuş izlenimi uyandıran figürler yaratır. Aynı şekilde resmedilen ceylanların, dağ keçilerinin, aslanların etrafta koşuşturarak avcılardan hızla kaçıştıkları izlenir. Bazen de bir kaplan eğilip bükülerek üzerine sıçradığı bir avcıya saldırırken çizilir ve tüm bu duruş şekilleri olayın heyecanını, ritmini resme bakanlara ulaştırır. Bunun yanı sıra tıpkı insan figürlü sahnelerde olduğu gibi başını yanındaki figüre çevirmiş, karşılıklı duran ya da el kol hareketleri içinde betimlenen hayvan figürleri aralarında kurulan iletişimi vücut dili ile izleyenlere aktarır (Resim 148, 192, 220).

LBL Add.15153 minyatürlerinde giysiler sosyal statünün belirlenmesinde etkin bir rol üstlenmez. Şalvar üzerine uzun kollu gömlek ya da uzun kollu iç gömlek üzerine kısa kollu ceketler; uzun kollu iç elbise üzerine kısa kollu kaftanlar; uzun kollu iç gömlek, şalvar ya da pantolonlar üzerine kısa ya da uzun kollu elbise ve gömlekler eserdeki giysi biçimlerini oluşturur (Resim 90-92, 95-96, 98-99, 101-104, 106-108, 110, 112, 119-120, 123-124, 126-127, 129-130, 132-133, 135-136, 138-140, 143-146, 148-151, 153, 160, 164-166, 172-176, 185-187, 194-207, 211-214, 216, 218, 220-221, 223-228, 230-243, 245-252). Dilimli altın yaldız siperlikli, tepesi konik ve sorguçlu başlıklar hükümdarlığın giysilere yansıyan görsel simgesidir (Resim 90-92, 98, 101-102, 108, 135, 136, 138, 139, 186, 187, 194, 195, 199, 203, 205, 207, 211-213, 216, 228, 230, 232, 233, 236-240, 242, 243, 245-247, 249). Hükümdar dışındaki figürlerin başlıkları

çoğunlukla beyaz sarıklar şeklindedir ancak geriye doğru torba biçiminde uzanan ve etrafına kuşak sarılmış ya da sivri iki uçla sonlanan örneklere de rastlanır. Bunun dışında dervişler çıplak ayaklı ve bacaklı, kuşaklı kısa elbiseler ile betimlenir (Resim 104, 108, 124, 133, 160, 172-176, 200, 206, 221, 223). Zaman zaman boyunlarına dolanmış beyaz bir atkı yer alır. Hatta nakkaşın metinde zahid huylu olduğu söylenen bir kediyi de boynuna beyaz bir şal dolanmış olarak betimlediği gözlenir (Resim 158). Başlıkları ise tepesi hafifçe sivri bir takke biçimindedir. Kadınlar uzun kollu elbise üzerine kısa kollu kaftanlar, yaşlı kadınlar ise şalvar üzerine uzun kollu kaftanlar ile betimlenir. Genç bayanlar dilimli altın yaldız siperlikli ve sorguçlar, minik eşarplar takarlar ve birer tutam saç bunların iki yanından çıkıp omuzlarına dökülür. Yaşlı kadınlar ise omuzlarına kadar inen beyaz başörtüleri kullanırlar (Resim 111, 112, 136, 138, 149, 153, 165, 166, 173-176, 194, 195, 198, 202, 211-213, 225, 226, 230, 234-236, 239, 241-243, 245, 246, 250). Eserde düz renkli kumaşlara rastlandığı gibi hançeri yapraklar, kuş figürleri, çiçekler, Çin bulutları, kaplan postu, artı ya da çarpı işaretini anımsatan bezemeler, şemseler de kumaşlarda karşılaşılan desenlerdir. İşte *Hümâyûnnâme*'nin ortak bir üslup birliği sergileyen minyatürleri bunların tek bir nakkaşın elinden çıktığını düşündürür.

3.6.2.1.Türkçe Yazılmış bir *Hümâyûnnâme*'de Safavî Resim Üslubunun Yansımaları

London British Library Add.15153 numarada kayıtlı *Hümâyûnnâme* ilk kez Rieu'nun British Museum'daki Türk elyazmalarını tanıttığı katalog çalışmasında yüzeysel bir biçimde ele alınır. Yazar *Hümâyûnnâme*'nin yüz altmış beş resmini yüksek kalitede, canlı ve heyecan verici olarak tanımlar[240]. Stchoukine resimlerde beş farklı sanatçının elinin fark edildiğini ileri sürer[241]. Meredith-Owens bu kopyanın kendine özgü yanının kalın bir cilayla kaplanmış etkisi uyandıran bazı manzara ve bitki örtüsü görünümleri, kalın konturlu kayalıklar, garip, tuhaf görünüşlü hayvan figürleri içermesi olduğunu dile getirir ve minyatürlerden yedisinin yeniden elden geçtiğini vurgular[242]. İnal, Osmanlı minyatür resmi üzerindeki Kazvin üslubu etkisini ele aldığı makalesinde

[240] Rieu, *a.g.e.*, s.228.
[241] Stchoukine, *La Peinture Turque*…, No.49.
[242] Meredith-Owens, *Turkish Miniatures*, s.27-28.

London British Library Add.15153 numaralı *Hümâyûnnâme*'yi, minyatürleri Kazvin üslubu sergileyen eserler arasında sayar[243]. Sims, İran, Maveraünnehir ve Osmanlı Türk topraklarında hayat bulan fabl tarzındaki 16.yüzyıl elyazmalarına değindiği makalesinde, London British Library *Hümâyûnnâme*sinin resimlerinin büyük bir çoğunun Safavî dönemine ait 1593 tarihli Kâşifî'nin *Envâr-ı Süheylî*si (Collection of Prince Sadruddin Aga Han [Ex-Bute MS 347]) ile aynı üslupta, yani Kazvin tarzında olduğunu söyleyerek minyatürlerin altı ya da daha fazla nakkaşın elinden çıkmış olabileceğini ileri sürer[244]. Grube de eserin resimlerinin Safavî eyalet üslubunda olduğunu düşünenler arasındadır[245].

Tüm bu tartışmalar bir yana LBL Add. 15153 numarada kayıtlı *Hümâyûnnâme*'nin resimlerinin Milstein, Rührdanz ve Schmitz tarafından İstanbul Saray Nakkaşhanesi'nde hazırlandıkları öne sürülen, 1575-1581 yılları arasına tarihledikleri peygamber hikâyelerini içeren *Kısasü'l-Enbiyâ* isimli yazmaların resimli bazı örnekleri ile üslup özellikleri açısından taşıdığı benzerlik dikkat çekicidir[246]. Bu üslup benzerliği özellikle doğa tasvirlerini oluşturan öğelerin sahneye yerleştirilişi, bitkilerin betimlenişi, resimlerde kullanılan renklerin tonları, iç mekânda arka planın düzeni, mimari kurguların resmedilişi, kadın figürlerinin pozları ve eşarplarında kendini gösterir. Örneğin *Hümâyûnnâme*'de "İki Güvercin" hikâyesinde Bâzende'nin bir kuş tuzağına yakalanmasını anlatan bölümde yer alan bir betimlemenin (Resim 95), *Kısasü'l-Enbiyâ*'nın Dublin Chester Beatty Library'de kayıtlı (ms. Pers. 231) tarihsiz bir nüshasında bulunan ve bir karganın Kabil'e kardeşini nasıl gömeceğini öğretmesini betimleyen bir resim (Resim 253) ile doğayı oluşturan motiflerin görünüşü ve sahneye yerleştirilişi açısından benzerliği hemen fark edilir. Her iki resimde de sahnenin arka planını kalın konturlarla belirlenmiş yuvarlak hatlı ve açık mor renkte boyanmış bir tepe, altın yaldız bir gökyüzü doldurur. Nakkaş *Hümâyûnnâme*'de yuvarlak hatlı tepenin sağ,

[243] İnal, "The Influence of the Kazvin Style…", s.465.
[244] Sims, "16th-Century Persian and Turkish…", s.119-120.
[245] Grube, "Some Observations Concerning…", s.195.
[246] Bkz. Rachel Milstein, Karin Rührdanz, Barbara Schmitz, *Stories of the Prophets. Illustrated Manuscripts of Qisas al-Anbiya*, Mazda Publishers, California, 1999, s.93-102. Filiz Çağman ve Zeren Tanındı ise bu grup yazmaları İstanbul Sarayı'na bağlamaz, Tebriz, Kazvin, Bağdat, Horasan şehirlerinde hazırlanmış olabileceklerini ileri sürerler bkz. "Firdevsî'nin Şahnâmesi'nde Geleneğin Değişimi", *Türklük Bilgisi Araştırmaları. Şinasi Tekin Hatıra Sayısı III*, C.32/I, Harvard Üniversitesi, 2008, s.153-154, 155-156.

Kısasü'l-Enbiyâ'da ise sol kenarına arasından tüysü dallar çıkan badem şekilli birer ağaç yerleştirir. *Kısasü'l-Enbiyâ*'da sahnenin ortasında iri bir çınar ağacı gökyüzüne yükselirken *Hümâyûnnâme*'de iri yeşil yapraklı, daha mütevazı boyutlarda bir ağaç yine aynı konumda belirir. Her iki resimde de sahnenin ön düzlemi koyu yeşil bir çimenlik etkisi uyandıracak biçimde boyanır ve bu çimenlik üzerinde koyu renkte incecik akan bir nehir sahneye paralel uzanır. Akarsuyun çevresi iri taşlar ve bunlar arasından fışkıran iri yeşil yapraklı rengârenk çiçekler ile bezemelidir.

Hümâyûnnâme'de "Deveci ve Yılan ve Karga, Fare, Güvercin ve Ceylan" hikâyelerinin görsel sunumları (Resim 146, 150) *Kısasü'l-Enbiyâ*'nın New York Public Library'de kayıtlı (Spencer, Pers ms. 46) tarihsiz bir başka nüshasında yer alan Hz. İbrahim'in oğlunu kurban etmesi konulu bir minyatür ile (Resim 254) yine doğanın betimlenişi açısından benzerlik taşır. *Hümâyûnnâme*'nin bahsi geçen minyatürlerinde sahnenin ön düzleminde sol yanda yer alan kalın konturlu, farklı pastel tonlarda boyanmış, katmanlı sarp kayalıklar *Kısasü'l-Enbiyâ*'da sahnenin sağ yanında belirir ve üzerinde rüzgârda savruluyormuş izlenimi yaratan badem şekilli bir ağaç görülür. İşte *Hümâyûnnâme*'de "Karga, Fare, Güvercin ve Ceylan" hikâyesinin minyatüründe nakkaşın yine aynı konumda ve görünümde bir ağacı resme yerleştirdiği izlenir (Resim 150). *Hümâyûnnâme*'de "Deveci ve Yılan" hikâyesinin minyatüründe (Resim 146) ince küçük ot kümelerinden oluşan zemin dokusu üzerine serpiştirilen taşlar arasından fışkıran rengârenk iri çiçek demetleri *Kısasü'l-Enbiyâ* resimleri ile ortak bir görünüm sergiler. *Kısasü'l-Enbiyâ'*da sahnenin sol yanında görülen açık koyu iri yeşil yapraklı ağaç motifi ise yine koyu yeşil bir zemin üzerinde *Hümâyûnnâme* minyatürlerinde sıklıkla kullanılan bitki motifleridir.

Hümâyûnnâme'de "İki Güvercin" hikâyesinde Bâzende adlı güvercinin ekin tarlasında bekçilik yapan bir çocuk tarafından sapanla vurularak kuyuya düşmesini anlatan bölümde yer alan bir minyatürde (Resim 96) görülen yatay ve dikey bölümlere ayrılarak tuğla örgülü ve geometrik motifli çinilerle kaplı izlenimi uyandıracak şekilde bezenmiş, derinliği olmayan düz bir yüzey halinde sunulmuş basit mimari kuruluşun benzerlerini New York Public Library'de Spencer Pers. ms. 1 numarada kayıtlı 984/1577 tarihli ve Paris Bibliothéque Nationale'da Pers 54 numarada bulunan

989/1581 tarihli birer *Kısasü'l-Enbiyâ* nüshasında Hz. Hatice'nin Hz. Muhammed'e teklifini (Resim 255) ve Hz. İbrahim ve İsmail'in Kâbe'nin inşasından sonra dua etmesini (Resim 256) betimleyen minyatürlerde de görmek mümkündür. Aynı şekilde *Hümâyûnnâme*'de "Cahil Doktor" (Resim 136) ve "İki Karılı Adam" (Resim 226) hikâyelerinin görsel sunumlarında arka düzlemde yer alan duvarın Bursa kemerini andıran bir niş ile çevrelenişi, nişin içinin kalem işi izlenimi uyandıran bitkisel motifli duvar resimleri ile sıvama bezenişi ve ortada manzaralı bir pencereye yer verilişi ile sergilediği iç mekân düzeni, *Kısasü'l-Enbiyâ*'nın yukarıda bahsi geçen New York Public Library'de kayıtlı (Spencer, Pers ms.46) tarihsiz bir nüshasında, Hz. Yusuf'u gören Mısırlı kadınların meyve soyarken ellerini kesmelerini konu alan bir minyatürde de izlenir (Resim 257). Ayrıca *Hümâyûnnâme*'de bahsi geçen betimlemelerde görülen altın yaldız siperlikli, konik tepelikli ve kuyruğu geriye akrep biçiminde uzanan kadın başlıklarını, sivri uçları omuzlara dökülen eşarpları; ince belli, ince uzun el, kol ve bedenli, yuvarlak çehreli, birleşik yay kaşlı, küçük ağız ve burunlu kadın figürlerini *Kısasü'l-Enbiyâ*'da yukarıda söz edilen betimlemede de görmek mümkündür. Ayrıca *Kısasü'l-Enbiyâ* minyatürleri tıpkı *Hümâyûnnâme* minyatürleri gibi bazen koyu yeşil, genelde açık pembe, mor, mavi, kahverengi, yeşil gibi pastel tonlarla boyanmış doğa ve iç mekân betimlemeleri üzerinde parlak turuncu, sarı, lacivert gibi canlı renklerde giysileri ile öne çıkan figürlerden oluşur.

Hümâyûnnâme Tanındı ve Çağman'ın resimli *Kısasü'l-Enbiyâ* nüshaları ile aynı çevrede üretildiğini ileri sürdükleri Attar'ın *Tezkiretü'l-evliya* (İTİEM 1966) isimli, tarihsiz ve Kazvini'nin *Acâibü'l-Mahlûkât* (İTİEM 2013) isimli, Mahmud b. Mir Ali Sebzvari tarafından 970/1562 tarihinde istinsah edilmiş eserlerinin bazı resimleri ile de ortak üslup özellikleri sergiler[247]. Örneğin *Hümâyûnnâme*'de "Doğan Yavrusu" hikâyesini gözler önüne seren minyatür (Resim 97), arka fonu kaplayan kalın konturlu bir tepe, bunun bir ucuna iliştirilen badem şekilli bir ağaç, ön düzlemde yemyeşil çimenlikler üzerinde kaynağından doğarak sahnenin sol köşesine doğru kıvrılarak akan,

[247] Tanındı ve Çağman'ın bu görüşü için bkz. "Firdevsî'nin Şahnâmesi'nde…", s.155. *Tezkiretü'l-evliya* (İTİEM 1966) ve *Acâibü'l-Mahlûkât* (İTİEM 2013) için bkz. Kemal Çığ, "Türk ve İslâm Eserleri Müzesi'ndeki Minyatürlü Kitapların Kataloğu", *Şarkiyat Mecmuası III*, Edebiyat Fakültesi Basımevi, İstanbul, 1959, No.21, 29. *Tezkiretü'l-evliya* (İTİEM 1966) için ayrıca bkz. Aslıhan Erkmen, *Türk ve İslâm Eserleri Müzesi'ndeki Tezkiretü'l-Evliya'nın Minyatürleri*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü Bitirme Projesi, İstanbul, 2007.

etrafına iri taşlar sıralanmış bir dere, zemine serpiştirilmiş rengârenk iri çiçek demetleri ile *Tezkiretü'l-evliya*'da Hasan Basri'yi bir çocuk, bir kadın, bir sarhoş ve bir eşcinsel ile birlikte gösteren bir minyatürde (Resim 258) görülen doğa betimi ile yaklaşır. Yine *Hümâyûnnâme*'de "Zür Rikâ Padişahı" hikâyesini (Resim 240), *Tezkiretü'l-evliya*'da ise Bayezid Bistami'nin yolda kuru bir insan kafası bulmasını konu alan bir minyatür (Resim 259) arka planda resim alanını yatay bir şekilde kaplayan tepelerin ardına sıralanmış belirgin jest ve mimiklerdeki figürler, sahnenin ön düzleminde yatay bir sıra oluşturan atlı figürler, yemyeşil çimenlikler üzerinde akan etrafına taşlar sıralanmış incecik bir dere ve zemine serpiştirilmiş rengârenk çiçek demetleri ile hem doğa betimini oluşturan öğeler, hem de bunların ve figürlerin sahneye yerleştirilişi açısından ortak bir görünüm sergiler. *Hümâyûnnâme*'de "Hint Padişahı Heylar" (Resim 239) ve "İbn-i Meyden İsimli Padişah ve Papağanı Kabre" (Resim 199) hikâyelerini betimleyen birer minyatür ile *Tezkiretü'l-evliya*'da Hatem Asamm'ın meclisinde vaaz vermesini ve Ebu Hamza, Rakkâm, Şiblî, Ebu Hüseyn Nuri ve Cüneyd'in halifenin önünde idam edilmeyi beklemesini konu alan minyatürler (Resim 260-261) iç mekân düzeni, figürlerin sahneye yerleştirilişi ve belirgin jest ve mimiklerle betimlenişi açısından benzerlik taşır. Bu tasvirlerde ön duvarı kaldırarak mekânı sadece arka planda Bursa kemerli bir niş, bitkisel ve hayvan figürlü duvar resimleri ile bezeli bir fonla belirleyen nakkaşlar ortada manzaralı bir pencere ve bazen bunun iki yanında şebeke korkuluklu, sivri kemerli birer pencereye yer verir. Zemin kıvrımlı sarmal dallar üzerinde sıralanan rengârenk, bazen tek renkli çiçekler ile süslenmiş bir halı ile kaplıdır. Hikâyenin önemli figürleri sahnenin sağ kenarına bir halı ya da taht üzerine yerleştirilir ve yanı başlarında hizmetlileri belirir. Onun hemen karşısında hikâyeye konu olan diğer figürler sıralanır. Bunlar oturuşları, jestleri, mimikleri, giysileri, ince ve zarif görünüşleri ile birbirlerine yakındır. Ayrıca her iki eserde doğa betimlemelerinde kullanılan açık yeşil, kahverengi, pembe gibi pastel tonlar ve figürlerin giysilerini renklendiren parlak turuncu, sarı, lacivert gibi çarpıcı tonlar yine resimleri ortak bir noktada buluşturur.

Hümâyûnnâme'de "İbn-i Meyden İsimli Padişah ve Papağanı Kabre" hikâyesini betimleyen minyatür (Resim 199), *Acâibü'l-Mahlûkât*'da Zerdüşt liderini hediyelerle padişahın huzurunda, ve börk giymiş kadınları Belkıs'ın huzurunda gösteren iki minyatür ile (Resim 262-263) tıpkı *Tezkiretü'l-evliya* minyatürleri gibi arka duvarın

Bursa kemerli bir niş ve bu nişin içini dolduran bitkisel duvar resimleri ile süslenmesi, yerde helezonik kıvrımlar üzerine serpiştirilen çiçek motifleri ile bezeli halıların yer alması açısından benzer bir görünüm sergiler. Ancak *Acâibü'l-Mahlûkât*'da mekân *Hümâyûnnâme* minyatürlerinden farklı olarak manzaralı pencereler ile dış dünyaya açılmak yerine tamamen kapalıdır. Fakat nakkaşlar her iki eserde önemli figürleri sahnenin sağ ya da sol üst kenarına yerleştirir. Diğerlerini ise onun karşısına sıralar. İç mekân betimlemelerinde kullanılan pastel tonlarla zıt parlak ve çarpıcı turuncu, sarı, lacivert giysileri içinde figürler yine bu iki eseri de ortak bir noktada buluşturur. Bunun yanı sıra eserlerdeki kadın figürlerinin sivri uçlarla sonlanan eşarpları, hem kadın hem erkek figürlerinin zarif duruş, oturuş biçimleri ve el hareketleri de benzerlikleri açısından dikkat çekicidir. Nakkaşlar kalın konturlu taşların yuvarlak bir hat doğrultusunda yan yana yerleştirilmesiyle oluşturulan bir mağara gibi doğa motiflerinin çiziminde de aynı dili konuşur (Resim 92, 101, 264).

Şunu da belirtmek gerekir ki *Hümâyûnnâme, Kısasü'l-Enbiyâ, Tezkiretü'l-evliya* ve *Acâibü'l-Mahlûkât* gibi eserlerin tezhipleri ile de bezeme programını oluşturan ince sarmal dallar üzerindeki rozet çiçekler, hatayiler, rumiler ve ortabağ rumiler gibi motifler ve altın yaldız ve lacivert zeminde mavi, pembe, beyaz ve sarının pastel tonları ile bunlara bordürlerde, bezemeleri çevreleyen konturlarda ve çeşitli motiflerde eşlik eden göz alıcı bir turuncu ve kuzguni bir siyahın kullanılışı açısından büyük bir benzerlik taşır (Resim 101, 265-269). 1589 tarihli *Hümâyûnnâme*'nin kimi resimlerinin daha önce de vurgulandığı gibi Çağman ve Tanındı tarafından 1575-1585 yılları arasında Tebriz, Kazvin ve Bağdat'ta veya Horasan bölgesindeki şehirlerde Osmanlı okurlar için resimlenmiş olabileceğini ileri sürdükleri bu eserlerin bazı örnekleri ile sergilediği üslup birliği de göz önünde bulundurulduğunda, *Hümâyûnnâme*'nin de bu topraklarda resimlenmiş olabileceği akla gelir. Nitekim *Hümâyûnnâme*'nin hazırlandığı tarihlerde Çağman ve Tanındı'nın da dikkat çektikleri gibi Osmanlılar ve Safavîler 1578 yılında başlayan ve kesintilerle yirmi yıldan fazla süren bir savaşın içindedir. Bu olumsuz ortamda iki tarafın serdarları, elçileri, vezirleri, şair ve yazarları arasında bir kültür alışverişi yaşanmış ve Topkapı Sarayı'nın hazinesi Safavîlerden hediyeler ve satın alma yoluyla elde edilmiş değerli el yazma eserlerin gelişiyle zenginleşmiştir. Öte yandan Çağman ve Tanındı'nın dikkat çektikleri üzere 1585-1604 yılları arasında

Osmanlı yönetiminde olan Tebriz bir grup Safavî kitap sanatçısının Osmanlı okurlar için üretim yaptıkları bir merkez niteliği taşıyor olmalıdır ve zaman zaman İranlı sanatçıların İstanbul Sarayı'nda da bu maksatla çalışmış oldukları bilinir. Bazen de bu sanatçılar Osmanlı yönetimindeki Bağdat gibi şehirlere kutsal yerleri ziyaret ve yeni sanat hamisi arayışları için göç ederler. Nitekim Çağman ve Tanındı, Âsafî Paşa tarafından 1586-87 yılında İstanbul'da yazılan ve resimlettirilen Özdemiroğlu Osman Paşa'nın 1578-1586 yılları arasında yaptığı doğu seferinin tarihi *Şecâatnâme*'nin (İÜK T.6043) tezhibinin tasarımının ve tasvirlerinin; Seyyid Lokman'ın 1588 tarihli Kanuni Sultan Süleyman devri olaylarını ele alan eseri *Hünername*'nin ikinci cildinin (İTSMK H.1524) kimi resimlerinin ve figürlü halkâr işlerinin; Harimi-zade İbrahim Çavuş tarafından yazılan ve Ferhat Paşa'nın *Gence Fethi Tarihi*'ni (İTSMK R.1296) anlatan 1590 tarihli eserinin tezhip, tasvir ve halkâri süslemelerinin; Safavî nakkaş Veli Can'ın albüm resimlerinin 16.yüzyıl ikinci yarısı Safavî üslubunun Osmanlı saray nakkaşhanesine yansımalarından örnekler olduğunu belirtirler [248] . Bu bağlamda *Hümâyûnnâme*'nin unvan tezhibinin bu eserlerden *Şecâatnâme* ve *Gence Fethi Tarihi*'nin unvan tezhiplerinin tasarımı, bezeme programı ve renkleri ile sergilediği üslup birliği dikkat çekicidir (Resim 270-272). Özellikle *Gence Fethi Tarihi*'nin unvan tezhibi lacivert ve altın yaldız zeminde altın yaldız ince sarmal dallar üzerine serpiştirilen rozet çiçekler, hatayiler, rumiler, ortabağ rumiler ve küçük yapraklar ile bu bezemelere hâkim olan açık mavi, beyaz, sarı, pembe ve göz alıcı turuncu renkler açısından *Hümâyûnnâme* örneğine yaklaşır. *Hümâyûnnâme* ayrıca *Şecâatnâme* tasvirlerinden bazıları ile insan ve hayvan figürlerinin betimlenişi, resim kurgusu ve resimlenen hikâyelerin konusu açısından da benzerlik taşır. Örneğin *Şecâatnâme*'deki bazı genç erkek figürlerinin (Resim 273) duruş, ifade ve giyim tarzı açısından yakın örnekleri *Hümâyûnnâme*'de "Keşmir Şahı ve Veziri" (Resim 274), "Beş Hilekar" (Resim 275), Hint Padişahı Heylar" (Resim 276) hikâyelerini canlandıran minyatürlerde de görülür. Bunun yanı sıra *Şecâatnâme*'de İskender'in Dara'nın elçisinin kabulünü canlandıran minyatür (Resim 277), sahne gerisinde yer alan ağaçların betimlenişi, sarp kayalıkları andıran kalın konturlu, katmanlı tepelerin verilişi, koyu yeşil zemine

[248] Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. Çağman ve Tanındı, "Osmanlı-Safavî İlişkileri (1578-1612) Çerçevesinde…", s.37-38, 55, 61-62; Çağman ve Tanındı, "Firdevsî'nin Şahnâmesi'nde…", s.155-156.

serpiştirilen çiçek motifleri açısından da *Hümâyûnnâme*'de "Çin Hükümdarı Hümâyûn Fâl'ın Avlanması" nı canlandıran minyatür ile benzer bir görünüş sergiler (Resim 90). *Şecâatnâme*'de "Kediler ve Papağanlar" hikâyesini canlandıran bir diğer betimleme de (Resim 278) altın yaldıza boyanmış gökyüzü, bahar çiçekleri açmış dallar, serviler, koyu yeşil zemine rengârenk çiçek demetleri ve sahnenin ön düzleminde incecik akan koyu gümüş rengi bir akarsu ile *Hümâyûnnâme*'de Nevâzende ve Bâzende adlı iki güvercini yuvalarında gösteren tasviri (Resim 93) çağrıştıran bir doğa betimi sunar. Ayrıca *Şecâatnâme*'deki bu sahne ana konuyu merkeze taşıyan kompozisyonu ve resmi oluşturan çizgiler açısından da *Hümâyûnnâme*'de "Şahin ile Horoz" hikâyesini canlandıran minyatüre yaklaşır (Resim 118).

*Şecâatnâme'*nin insan figürleri ve doğa betimlemelerinin dışında, yukarıda bahsi geçen hayvan figürlerinin genel görünüşü ve resimlenen hikâyenin konusu açısından *Hümâyûnnâme* ile ortak betimlemelerinden biri iki kızgın devenin denizde, bir buz parçası üzerinde bir hafta kalmalarının hikâyesini canlandıran minyatürdür (Resim 279)[249]. Resimde sahnenin ortasına yerleştirilmiş büyükçe bir buz kütlesi üzerinde uzanmış, birbirlerinin yüklerini yiyerek hayatta kalmaya çalışan iki deve figürü, *Hümâyûnnâme*'de kurt, karga ve çakalın ittifakı sonucu aslana ve tüm bu hayvanlara yem olan devenin hikâyesinin canlandırıldığı minyatürde yer alan deve figürü ile hem çaresizlik içerisindeki halleri, hem de duruşları, genel hatları ve fırça vuruşları açısından benzerlik taşır (Resim 280). Yine *Şecâatnâme*'de kurnaz bir tilkinin, tuzağına düşürerek aslana yem etmeye çalıştığı bir eşeğin hikâyesini canlandıran minyatür hem konusu, hem de figürlerin betimlenişi açısından *Hümâyûnnâme* ile ortak bir yazı ve resim dili sergiler (Resim 281). Gerçi *Şecâatnâme*'de hikâyenin sonunda eşek *Hümâyûnnâme*'de anlatılandan farklı olarak tilkiye ikinci kez aldanmayıp aslana yem olmaktan kurtulsa da *Şecâatnâme*'deki aslan figürü (Resim 281) ile *Hümâyûnnâme*'de "Kurt, Karga ve Çakalın Deveye Karşı İttifakı" nın hikâyesini canlandıran sahnede görülen aslan figürü (Resim 282) birbirine komşu bir çevrenin nakkaşlarının resim dilini izleyenlere yansıtır. Daha da önemlisi bu iki eserde aynı konuyu canlandıran minyatürler hem kompozisyon, hem de figürlerin betimlenişi açısından ortak bir üslup sergiler (Resim 188, 281).

[249] *Şecâatnâme* ve bu hikâye hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Kaya, *a.g.t.*, s.216-217.

Tüm bunların dışında *Hümâyûnnâme*'de "Müzevir Kuşçu" hikâyesinin kahramanları beylerbeyi ve karısını yan yana oturmuş, sarmaş dolaş bir halde gösteren bir minyatürde (Resim 138) yer alan "Veli" ibaresi de dikkat çekicidir. Yazı betimlemede sahnenin arka planında iki yanda yer alan sivri kemerli ve şebekeli pencerelerden soldakinin sol üst köşesinde okunur (Resim 283). Bu pencerenin sağ köşesinde ve alt kenarında "Devlet" yazıları görülür. Sağdaki pencerenin sağ ve sol köşeliğinde "Allah" ve "Muhammed", alt kenarında da yine "Devlet" yazılıdır. Her iki pencerenin sağ ve sol kenarlarında silikleştiği için okunamayan ibareler de vardır. Bu pencereleri kuşatan altın yaldız büyükçe kemerin üzerinde, "Veli" yazısının sol üst çaprazına gelen bölümde ise siyah mürekkeple yazılmış ve silikleşmeye yüz tutmuş "990" tarihi fark edilir ve bu tarih Miladi 1582 yılına denk düşer (Resim 284). Pencereler etrafında yer alan bu yazılar bir arada değerlendirildiğinde anlamlı bir bütünlük ifade etmez ve hikâyenin metni ile de ilişkilendirilemez. Ancak soldaki pencerenin sağ üst köşesinde göze çarpan "Veli" ibaresi ve üst çaprazındaki 1582 tarihi şunları düşündürür: Acaba "Veli" ibaresi bir isim midir? Eğer isimse bu kişi o tarihlerde Halep'te olduğu bilinen Tebrizli nakkaş ve müzehhip Veli Can olamaz mı?[250] Bugün İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde bulunan Veli Can imzalı albüm resimleri ile *Hümâyûnnâme* resimleri arasında yapılan karşılaştırmalar bu olasılığı düşük kılsa da *Hümâyûnnâme*'nin birkaç resminde yer alan özenli kadın figürlerinin betimlenişi onun dokunuşunu hissettirir (Resim 285-289). Nitekim araştırmacıların arşiv belgeleri üzerinde yaptığı çalışmalar Veli Can'ın Seyyid Lokman Aşurî tarafından yazılan ve dönemin padişahı III.Murad'a sunulan H.991/M.1583 tarihli *Zübdet-üt Tevarih* (İTİEM 1973) ile yine aynı yazarın kaleminden çıkan H.996/M.1588 tarihli *Hünername*'nin ikinci cildinin (İTSMK H.1524) resimlenmesinde görev alan nakkaşlar arasında olduğunu bildirir [251] . Ayrıca İnal, İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi

[250] Bu bilgi için bkz. Fleischer, *a.g.e*., s.109.

[251] Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. Nigar Anafarta, *HünernâmeMinyatürleri ve Sanatçıları*, İstanbul, 1969; Günsel Renda, "İstanbul Türk ve İslâm Eserleri Müzesi'ndeki Zübdet-üt Tevarih'in Minyatürleri", *Sanat*, Yıl 3, S.6, Haziran, 1977, s.65-67; Zeren Tanındı, "The Miniatures of Hünarname Volume II, in the Light of a Newly Discovered Document", *Yayınlanmamış Bildiri. VII. Uluslar arası Türk Sanatları Kongresi*, Varşova, 20-25 Eylül 1983. İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'ndeki Veli Can imzalı albüm resimleri hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Zeren Tanındı, "Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde Veli Can İmzalı Resimler", *Türklük Bilgisi Araştırmaları. Fahir İz Armağanı II*, C.15, 1991, s.287-313.

Kütüphanesi'nde bulunan Veli Can imzalı albüm resimlerinden yola çıkarak Âsafî Paşa'nın Osmanlı-Safavî savaşlarının 1578-1585 yılları arasının tarihini ele aldığı 1586 tarihli *Şecâatnâme* (İÜK T.6043) isimli eserinde yer alan minyatürlerden bazılarını aralarındaki benzerliklerden dolayı Veli Can'a atfeder ve eseri Osmanlı resimli elyazmaları arasında güçlü bir Kazvin üslubu taşıyan tek örnek olarak tanımlar[252]. Tüm bu bilgilere rağmen *Hümâyûnnâme*'nin Veli Can tarafından İstanbul Saray Nakkaşhanesi'nde resimlenmiş olabileceğini söylemek zordur.

Tüm bu veriler bir arada değerlendirildiğinde *Hümâyûnnâme*'nin tasvir ve tezhiplerinin, 1585 yılı sonrasında saray eserlerinde görülen Safavî resim üslubunun etkisini yansıtan *Gence Fethi Tarihi* ve *Şecâatnâme* gibi eserlerin bazı minyatürleri ve tezhipleri ile sergilediği ortak üslup birliği, onun da bu kitaplar gibi Kazvin, Horasan ya da Tebriz'den İstanbul'a göç eden bir Safavî sanatçısının ürünü olduğunu akla getirir. Ayrıca *Hümâyûnnâme*'nin Türkçe metninin, eserin talik hatlı diğer resimli kopyalarından farklı olarak nesih hatla istinsah edilmesi de bu yargıyı destekler niteliktedir. Öte yandan eserin *Kısasü'l-Enbiyâ, Tezkiretü'l-evliya* ve *Acâibü'l-Mahlûkât* gibi Farsça ve talik hatla yazılmış ve 1575-1585 yılları arasında Tebriz, Kazvin, Bağdat ya da Horasan'da hazırlandığı düşünülen eserlerin bazı resimleri ve tezhipleri ile sergilediği ortak üslup birliği, bunlardan farklı bir dil ve hat karakterine sahip olmasına rağmen *Hümâyûnnâme*'nin de bu topraklarda, seçkin bir Osmanlı okuru için hazırlanmış olabileceğini düşündürür. Nitekim London British Library nüshasının yüz altmış beş minyatürle *Hümâyûnnâme*ler içinde en zengin resim programına sahip örnek oluşu yazmanın güçlü bir yöneticinin hamiliğinde üretildiğine işaret eder. Bu noktada eserin 1a yaprağında onun 1768'de Mekke kadısı Veliyyüddîn Efendi'nin oğlu Muhammed Emîn'in kitaplığında olduğunu belirten kayıt yazmanın 1768'de ölen Veliyyüddîn Efendi'nin, dolayısıyla oğlu Muhammed Emîn'in kitaplığına nerede ve nasıl katılmış olabileceği sorusunu akla getirir? Veliyyüddîn Efendi'nin 1729-30 yılları arasında Halep kadılığı yaptığı ve bunu izleyen yıllarda Kahire ve Medine kadılığı görevlerine getirildiği düşünüldüğünde bu seçkin kitapseverin *Hümâyûnnâme*'yi bu ve komşu çevrelerde elde etmiş olma olasılığı ağırlık kazanır. Ayrıca *Hümâyûnnâme*'nin

[252] Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. İnal, "The Influence of the Kazvin Style…".

diğer resimli kopyalarından birinin Kahire ketebeli olduğu (İTSMK H.359) ve daha sonraki iki bölümde görüleceği gibi diğer iki resimli kopyanın (İTSMK R.843, H.357) Bağdat'ta üretildiğine ilişkin işaretler taşıdığı göz önünde bulundurulduğunda eserin London British Library Add.15153 numarada kayıtlı nüshasının da aynı çevrede hazırlanmış olabileceği söylenebilir. Ayrıca bu çalışmanın daha önceki bölümlerinde değinilen sultani nitelikte tezhiplerle süslü *Hümâyûnnâme*lerin üretiminin 16.yüzyıl sonlarında Şam, Kahire, Bağdat'ta yoğunlaşması da bu yargıyı destekler niteliktedir. Tabi bu resimli kopyaların tasvirleri üzerinde yapılacak ikonografik bir çalışma, yazmaların üretim merkezlerinin belirlenmesine yardımcı olacaktır. Bu nedenle çalışmanın ilerleyen bölümlerinde yazmaların tasvirlerinin ikonografik bir çözümlemesi yapıldıktan sonra *Hümâyûnnâme*'nin London British Library nüshasının üretim yeri konusunda daha kesin bir yargıya varmak mümkün olabilecektir.

3.6.3.İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi R.843

İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi R.843 numarada kayıtlı Ali Çelebi'nin *Hümâyûnnâme*sinin yüz üç hikâyesinin eserde görsel bir karşılık bulan seksen yedisi daha önce de değinildiği gibi siyah tahrirli altın yaldız, lacivert ve yeşil, dikey dikdörtgen cetveller içindedir (Resim 290-376). Her biri tek sayfa halindeki resimler çoğunlukla dikey, yine büyük bir kısmı da yatay (Resim 290-309, 312-317, 323-326, 329-331, 334, 335, 340, 342, 343, 346, 347, 350, 353, 370) kompozisyonlar sergiler. Resimler metnin ortasında, sonunda ya da üst kısmında, değişen satır sayıları arasında yer alır. Üstte ve altta ikişer satırlık metnin arasına yerleştirilen ve dikine gelişen bir kompozisyon sergileyen bazı minyatürler neredeyse tam sayfa boyutuna yakındır (Resim 310, 311, 318-322, 337, 328, 332, 333, 336-339, 341, 344, 345, 348, 349, 351, 352, 354-369, 371-376). Tüm resimler metinden altın yaldız ince cetvellerle ayrılır.

Nakkaş metnin arasında kendisi için ayrılan boşluklara sığmayarak resimlerini cetvel dışına taşırır. Bu taşma bazen yalnızca sayfanın üst kenarında (Resim 315-317, 320, 321, 334, 339, 342, 347, 353, 373) bazen sağında ya da solunda (Resim 294-296, 298, 301, 304, 305, 307-309, 313, 314, 318, 319, 324-26, 329, 331-333, 335, 338, 344, 346, 351, 354-359, 361, 363, 365, 366, 368, 370, 371, 375, 376), bazen hem üst hem de yan kenarlarda (Resim 292, 300, 302, 323, 330, 336, 337, 340, 343, 348, 350, 352) görülür. Birkaç örnekte ise sayfa kenarları çepeçevre halkâr bezemelidir (Resim 310, 311, 349). Bir örnekte de sanatçı hikâyenin küçük bir bölümünü sayfanın sol kenarında izleyicilere aktarır (Resim 302).

Hümâyûnnâme minyatürleri arasında bir hikâyenin farklı zamanlarda gelişen olaylarını aynı karede birleştiren kompozisyonlar mevcuttur (Resim 341, 350). Bunun yanı sıra *Hümâyûnnâme* minyatürlerine çoğunlukla kalabalık olmayan az figürlü kompozisyonlar hâkimdir. Bunda hikâyelerin genellikle iki ya da üç kahraman arasında gelişen kısa anlatılar şeklinde oluşu, daha uzun ve çok sayıda kahraman içeren hikâyelerin yalnızca küçük bir anının, sıklıkla da hikâyenin başlangıç satırlarının resim diline dönüştürülmesi etkin rol oynamıştır. Ayrıca sahnelerin yakın bir görüş açısıyla ele alınışı zaten metnin arasında küçücük bir yer ayrılmış resim alanını daha da

daraltmış, bu nedenle nakkaş hikâyelere konu dışında figürler eklemekten çok sayıda örnekte uzak durmuştur.

Aslında tek başına ele alındığında az sayıda figür içeren, ancak bir arada değerlendirildiğinde iki ya da üç figürlü sahnelere göre daha çok sayıda insan ya da hayvandan oluştuğu için kalabalık olarak adlandırabileceğimiz kompozisyonların çoğunluğu insan figürlüdür. Bunların bir kısmı bir padişahın, şehzadenin ya da beyin meclisini canlandırır. Bu meclis sahnelerinde padişahlar tahtlarında bağdaş kurarak ya da iki ayağı yerde oturur ve kompozisyonun bir köşesinde diğer figürlerden daha yüksek bir noktada çizilerek vurgulanır. Bazı kompozisyonlarda bir halı üzerinde ya da yerde, mindere dayanmış vaziyette diz çökmüş, bir bacağını altına almış oturan ve ellerinde mendil gibi bir saltanat simgesi taşıyan padişah, şehzade ya da bey gibi figürlere, arkalarına çizilen bir ağaç, kemerli bir niş ya da pencere motifi ile de dikkat çekilir. "Dâbşelîm'in Meclisi", "Padişah ve İki Oğlu", "Müzevir Kuşçu", "İbn-i Meyden ve Kabre", "Bağdat Sultanı ve Sevgilisi", "Padişah ve Muhafızı", "Hint Padişahı Heylar", "Zür-Rikâ Padişahı", "Pişman Güvercin" adlı hikâyelerin minyatürleri bunlara örnek oluşturur (Resim 290, 297, 322, 350, 359, 361, 371-373). Minyatürlerde metinde bahsedilmese de sanatçı silahtar ya da padişahın veziri gibi saray görevlilerini tahtının yanı başına ya da yakınına, iki elini önde kavuşturmuş, bir saygı ve resmiyet yansıtır, böylece onları diğer figürlerden ayırır pozda yerleştirir. Yine metinde bahsedilmese de bir kapıcı başı elinde asasıyla konumuna uygun yerde, yani mekânın girişinde beklerken belirir. "İbn-i Meyden ve Kabre" hikâyesini canlandıran minyatürde ise padişahın bir iç mekânda gerçekleştirilen meclisindeki bu iki görevlinin dışında başka saray hizmetlilerinin, sahnenin bir yanına yerleştirilmiş bahçede bahar dallarını kırmaya çalışırken betimlenmesi farklı anları aynı karede birleştiren, sarayın günlük yaşamından izlenimler edindiren kompozisyonlar sunar (Resim 350). Bunun yanı sıra sanatçı meclis sahnelerinde metinde bahsi geçen figürler dışında kendi özgür iradesiyle metinden bağımsız figürleri resme katarak kompozisyonlarını sayı açısından zenginleştirir ve bunları saray görevlilerinden farklı olarak sahneye daha serbest yani dağınık bir biçimde ve rahat hareketler içinde yerleştirir.

Sanatçı eserdeki diğer kalabalık figürlü kompozisyonlarda tıpkı meclis sahnelerinde olduğu gibi önemli figürleri ön plana çıkarır. Örneğin Dâbşelîm'i filozof

Beydepây'ı mağarasında ziyaret ederken canlandıran minyatürde hikâyenin ana kahramanları olan padişah ve filozof ön düzlemde yakın bir görüş açısıyla karşılıklı konuşurken izleyenlere sunulur (Resim 296). Padişahın maiyeti ise tepelerin ardından görülen başları ile olaya tanıklık eden ve resme derinlik katan yardımcı elemanlardır. *Hümâyûnnâme*'deki meclis sahnelerinin dışında, kalabalık figürlü kompozisyonlar sergileyen minyatürlerin çoğunda sanatçının metinde bahsi geçmeyen figürleri resme ekleyerek betimlemeleri sayıca zenginleştirdiği görülür. Bu kompozisyonlarda tıpkı meclis sahnelerinde olduğu gibi figürler sahnede serbest bir dağılım gösterir. Yalnızca "Dânâdil ve Haramiler" hikâyesinin ikinci minyatüründe figürlerin sahneye paralel, yatay iki sıra halinde yerleştirildiği görülür (Resim 352).

Kalabalık, hayvan figürlü sahnelere geçildiğinde sanatçının hikâyenin ana kahramanlarına resim dili ile vurgu yaparak onları ön plana çıkarma eğiliminin devam ettiği izlenir. Örneğin yakın bir görüş açısıyla ele alınan "Kargalarla Baykuşların Eski Düşmanlığı" hikâyesinin görsel sunumunda bir grup kuş tarafından başkanlığa aday gösterilen baykuşun kompozisyonun merkezine alındığı, diğerlerinin onun etrafına dairesel bir şekilde yerleştirildiği dikkat çeker (Resim 331). Bazı kompozisyonlarda sanatçı hikâyenin kahramanından daha önemli gördüğü hayvanlar padişahını sahnenin üst kesimine, diğerlerinden daha yüksek bir noktaya, hikâyenin kahramanını padişahın karşısına, geri kalan figürleri de padişahın etrafına yine bir daire oluşturacak biçimde yerleştirir (Resim 332). Bu durum sanatçının hayvan figürlü kompozisyonlarda da olayın padişah gibi önemli bir figürün huzurunda geliştiğini resim diliyle vurgulama ve bunu izleyicilere aktarma çabasını ortaya koyar. "Bihruz Adlı Tavşan" hikâyesinin ikinci minyatüründe filler padişahının ve tavşanın profilden karşılıklı durur vaziyette çizildiği görülür (Resim 333). Ancak filler padişahı ve etrafındaki diğer filler bir grup oluşturur. "Kargalar ve Baykuşlar" hikâyesinin kargaların baykuşları bir mağaraya doldurup ateşe vermeleri bölümünü canlandıran minyatürde çok sayıda karganın mağaraya doğru bir arada uçuşu da kompozisyonlara figürlerin grup halinde yerleştirilişinin bir diğer örneğini sergiler (Resim 340). "Kurbağa ve Keler" hikâyesinin minyatüründe figürlerin metin arasındaki resim alanına ve cetvel dışında kalan sayfa kenarlarına serbestçe yerleştirilişi hikâyenin ana konusunu resim diliyle okumayı zorlaştıran bir kompozisyon sunar (Resim 310). Hikâyenin ana kahramanları figür

kalabalığı ve doğa elemanları içinde yok olur. "Maymunlar Padişahının Fedakar Veziri" hikâyesinin ayılar ve maymunlar arasındaki savaşı bölümünü canlandıran minyatür eserdeki en kalabalık, figürlerin sahneye yerleştirilişi açısından en serbest ve en hareketli kompozisyondur (Resim 336). Kalabalık hayvan figürlü sahnelerin bir kısmında nakkaş metinde bahsi geçmeyen figürleri resme ekleyerek kompozisyonları sayı açısından zenginleştirir. "Kurbağa ve Keler" hikâyesinde yer alan kuş, maymun, kaplumbağa, tilki ve ayı, "Bihruz Adlı Tavşan" hikâyesinde filler padişahının yanındaki diğer üç fil, "Maymun ve Kaplumbağa" hikâyesinin her iki minyatüründeki kuşlar, ördekler, balıklar, yılan, tilki ve leylek gibi figürler sanatçının resme kattığı elemanlardır.

Hümâyûnnâme minyatürleri genelde açık hava görünümleri içinde sunulur (Resim 291, 292, 294-296, 298, 300, 301, 303-314, 318, 319, 323-327, 329-333, 336-338, 340, 341, 344-346, 348, 349, 351, 352, 354-356, 358, 362-369, 372-376). Bu doğa sahneleri yemyeşil çimenlikler üzerinde incecik akan akarsular, göller; bunların etrafına sıralanmış rengârenk taşlar arasından fışkıran, bazen zemine serbestçe yerleştirilmiş boyunları bükük gelincikler, karanfiller, küçük mine, rozet çiçekler, güller, hatayiler, ince saz yaprakları; ince küçük yeşil ot kümeleri ya da daha kalın, yelpaze şeklinde açılan bitkisel motiflerden; kompozisyonun arka, bazen de ön planında yer alan kalın konturlu, yuvarlak hatlı ya da katmanlanarak sarp kayalıkları andıran bir görünüm sunan yan yana, kimi zaman ise arda arda sıralanmış tepelerden oluşur. Bazı betimlemelerde tepeler arka fonu tamamen kaplar ve sahnenin üst kesimine yerleştirilen bulut motifleri ile birlikte gökyüzü gibi algılanır (Resim 298, 318, 326, 346, 348). Ancak bunların resmin sayfa kenarına taşan sol ya da sağ yanında kalın konturlarla belirlenen ve birbirini kesen yuvarlak ya da dik eğrilerle sonlanışı bu göz yanılgısını ortadan kaldırır. Bir iki örnekte de yuvarlak hatlı bir mağara girişini ya da bir çukuru ona uygun formda çevreleyerek dairesel bir görünüm kazanır (Resim 286, 308). Ayrıca sanatçının bu tepe betimlemelerinin bir köşesine bir insan ya da koyun yüzünü andıran ayrıntılar gizlediği dikkat çeker (Resim 324, 330, 354). Ağaçlar *Hümâyûnnâme* minyatürlerindeki açık hava betimlemelerine istisnasız hâkim olan doğa motifleridir ve bunlar zengin bir tür çeşitliliği ortaya koyar. Nakkaşın özellikle hurma ağaçlarını Bağdat'ta geçen bir hikâyenin minyatürüne yerleştirişi sanatçının bölgenin topografik özelliklerini iyi bilen

biri olduğunu düşündürür. Betimlemelerde bazen yüksek, bazen alçak tutulan ufuk hattı çeşitli renklere boyanarak ve yine rengârenk Çin bulutları, altın yaldız alev şeklinde bulutlar ya da ince fırça darbeleriyle oluşturulmuş beyaz bulutlar ile bezenerek izleyenlerin gözünde cıvıl cıvıl bir doğa görünümü oluşturur (Resim 290, 291, 292, 294-296, 301, 303, 305, 306, 309, 312-314, 316, 319, 324, 327, 330, 332, 333, 336-338, 341, 344, 345, 349, 351, 352, 355, 356, 358, 359, 362-376). Bu doğa sahnelerine birkaç örnekte evlerin, terasların ve fırın gibi ticari bir mekânın da eşlik ettiği görülür (Resim 363, 372, 373, 355). Bunlar derinliği olmayan, düz bir yüzey halinde çizilmiş basit mimari kuruluşlardır.

Hümâyûnnâme'deki iç mekân betimlemeleri ise kesit halinde sunulan mimari kuruluşlardan ibarettir. Bunlar bir sarayın, halvethanenin ya da evin odasını, bazen bir dükkânı gözler önüne serer ve geometrik motiflerle bezenmiş, ince bir şerit halinde sahneyi kuşatan duvarlarla belirlenir (Resim 290, 293, 297, 302, 315-317, 320-322, 328, 334, 335, 339, 341-343, 347, 350, 353, 357, 360, 361, 370, 371). Arka planda çoğunlukla kemerli nişlerle hareketlendirilmiş bir duvar, bazen bunlar arasına yerleştirilen ya da tek başına resmedilen manzaralı bir pencere, sahnenin sol yanında ya da arka planında bir köşede mekâna açılan kemerli ya da iki katlı bir mekân kuruluşu sergileyen bir giriş bu mekânları oluşturan ayrıntılardır (Resim 290, 317, 321, 334, 335, 343, 353, 339, 360, 361, 373). Dükkân betimlemelerinde sanatçı kemerli bir nişle belirlediği arka duvarı raflara ayırarak ya da ön düzleme bir tezgah yerleştirerek satılan ürünlerin sergilendiği küçük alanlar yaratır (Resim 328, 357). Bazı betimlemelerde bu mekânların üzeri üst sayfa kenarı boşluğunu cetvel boyunca kaplayan ya da cetvelin bir kısmı boyunca uzanan geometrik bezemeli dar şeritler, kısa ya da uzun kasnaklar üzerine yerleştirilmiş ve dış yüzeyi dilimli, bazen nişlerle hareketlendirilmiş yuvarlak ya da soğanvari, kubbeler, külahlar ile örtülmüştür (Resim 302, 315-317, 320, 321, 334, 339, 343, 347). Birkaç örnekte mekânın ve bunun sol ya da sağ yanına yerleştirilen ve iki katlı bir mekân kuruluşu sergileyen giriş açıklıklarının üzeri ayrı ayrı kubbe ve külahlarla örtülerek vurgulanmıştır (Resim 335, 352, 353).

Hümâyûnnâme minyatürlerinde bu iç mekân betimlemelerinin geometrik, bitkisel ve hayvan figürlü süslemelerden oluşan duvar resimleri, bitkisel motiflerle bezemeli halılar, tahtlar, karyolalar, minderler ve kısa gövdeli yayvan kâseler, dar

boyunlu, geniş gövdeli sürahiler, kapaklı yemek kapları, şişkin gövdeli, çift kulplu, kapaklı ya da kapaksız sürahiler, kısa kaideli küçük kâseler, düz beyaz tabaklar, kalatina olarak adlandırılan ve içine yün konulan kutular, yün eğirmeye yarayan çıkrıklar, küpler, mürekkep hokkaları, kitaplar, şişkin gövdeli, kaidesiz, kısa, küçük kapaklı şişeler, teraziler, kısa kaideli, topan gövdeli ve kapaklı ya da kısa kaideli, yuvarlak gövdeli, düz kapaklı kaplar, dümdüz yuvarlak tepsiler, şamdanlar, kazanlar, siniler, tespihler ve el aynaları gibi çeşitli eşyalarla tefriş edildiği görülür (Resim 290, 293, 296, 297, 302, 315, 317, 320-322, 328, 334, 335, 339, 341, 343, 347, 350, 353, 357, 361, 365, 367, 368, 370, 373).

Hümâyûnnâme minyatürlerinde kullanılan renkler yazmanın en dikkat çekici yanlarından biridir. Açık mavi, yavruağzı, lacivert, açık ve koyu pembe, açık, koyu yeşil, yağ ve petrol yeşili, bordo, kırmızı, kahverengi, turuncu, sarı, mor, siyah, beyaz, altın yaldız ve gri eserin minyatürlerinin renk sıkalasını oluşturur. Doğa betimlemelerinin bir parçası olan gökyüzü genellikle altın yaldız renge, bazen de yavruağzı, açık mavi, pembe ve yeşilin farklı tonlarında boyanır. Nakkaş kimi betimlemelerde gökyüzünü öyle parlak bir turuncuya boyar ki izleyicinin gözü ilk bakışta resimden önce renge odaklanır, resmi oluşturan ayrıntılar daha sonra fark edilir. "Maymun ve Kaplumbağa", "Karga, fare, güvercin ve ceylan" ve "Kargalarla Baykuşlar" hikâyesini canlandıran minyatürler buna örnektir (Resim 344, 326, 330). *Hümâyûnnâme* minyatürlerinde gökyüzü ile birlikte resme fon oluşturan tepeler genellikle kalın siyah konturlarla belirlenir. Konturlar nadiren pembe ya da mavi renklerdedir. Mor, pembe, mavi, açık kahve, açık yeşil, sarı, parlak turuncu, tepelere hakim olan renklerdir. Ancak bu renkler bazen tek başına kullanıldığı gibi çoğu zaman tepeleri çevreleyen kalın konturlara doğru bir ya da birkaç rengin birleşiminden oluşan tonlaşmalarla onların iç kenarlarını ya da tüm yüzeyini doldurur. Doğa betimlemelerinde sahnenin genellikle ön düzlemini kaplayan çimenlikler, ağaçlar yeşilin koyu ve açık tonlarıyla boyanır. Tepeler ve bu çimenlikler üzerine serpiştirilen kırmızı, sarı, mavi, mor, beyaz ve pembe çiçekler zeminde küme küme renk lekeleri oluşturur. Betimlemelerin bir kısmında sanatçı bu cıvıl cıvıl manzaraların içine kavuğu buz mavisi renkte ve yaprakları beyaz, küçük ağaçlar yerleştirir. Bunlar kullanılan renkler aracılığı ile izleyenlerde sımsıcak bir etki uyandıran sahnelerde soğuk bir iklimi hatırlatan görünümleri ile resme yabancı kalır

(Resim 313, 314). Bazı sahnelerde ise çınar ağacının yapraklarından bazılarının yarısı kırmızı, yarısı lacivert ya da yeşil-kırmızı, yeşil-lacivert boyanışı doğanın alışılmış renklerinin dışına çıkan örnekler sunar (Resim 349). Minyatürlerin sayfa kenarlarını dört yandan çevreleyen ya da sayfanın bir yanına taşan betimlemeler ise ağaçların, çiçeklerin, Çin bulutlarının, hayvan figürlerinin halkâr örneklerini verir (Resim 294, 303, 305, 314, 318, 330, 336, 341, 351, 362, 365). Nakkaş iç ve dış mekân betimlemeleri ile figürlü sahnelerde yine eserin geniş renk sıkalasını cömertçe, özgürce kullanır. Sanatçı hayvan figürlü betimlemelerde bir fareyi altın yaldıza (Resim 299), çeşitli hikâyelerin görsel tanımlamalarında yer alan horozları, turnaları, ördekleri, pembe, bordo, açık yeşil, kırmızı, sarı, lacivert, griye (Resim 301, 306, 313, 314, 331, 352, 370), çeşitli kaplumbağaların kabuklarını maviye ya da bazen buna ek olarak kırmızıya boyayarak onları renkleri açısından doğal görünümlerinden uzak, hayali varlıklar gibi betimler (Resim 310, 345).

Hümâyûnnâme minyatürlerinin renklerinden sonra en dikkat çeken özelliklerinden biri insan figürleridir. Bu minyatürlerde genel görünüşleri itibari ile her türden insana rastlamak mümkündür. Kısa, orta ya da uzun boylu ve zayıf, kısacık boyları ve kocaman göbekleri ile tıknaz olarak adlandırılabilecek figürler, uzun boyları ve kilolu bedenleri ile iri, hatta haşmetli olarak tanımlanabilecek figürler bunlara örnek oluşturur. Özellikle oturarak betimlenmiş figürlere giysileri aracılığı ile hacimli bir görünüm kazandırılır. Örnekler dikkatle incelendiğinde sanatçının uzun boy, irilik ve şişmanlık gibi özellikleri resimlerdeki padişah, filozof, zahid gibi önemli figürlere ya da hikâyelerin başka ana kahramanlarına resim dili ile işaret etmek amacıyla kullandığı sonucuna varılır (Resim 290, 296, 302, 315, 322, 347, 354, 358, 360, 361, 371-373). Ancak hikâye kahramanlarının orta ya da uzun boylu ve zayıf görünümde olduğu örnekler de mevcuttur. Sanatçı kısa boylu, zayıf ya da kocaman göbekleri ile tıknaz bir görünüm sergileyen figürleri genellikle hikâyenin yardımcı kahramanlarını ya da metinde geçmese de elinde asasıyla bir kapıcıbaşı gibi, resme kendi özgür iradesiyle eklediği karakterleri betimlerken kullanmıştır (Resim 290, 321, 373).

Figürlerin genel görünüşlerindeki çeşitliliği suretlerinin betimlenişinde de izlemek mümkündür. Bunların yüzleri oval, uzun, köşeli ya da yuvarlaktır. Oval ve yuvarlak yüzlerde yanaklar dolgundur. Sanatçı özellikle zahid, padişah ya da filozof

gibi figürleri uzun, oval, büyükçe bir yüz, dolgun yanaklar, çehreyi sıkıca saran genelde uzun sakallar ve aşağı doğru sarkan bıyıklar ile betimleyerek onları diğer figürlerden ayıran, vurgulayan, dikkat çekici görünümler oluşturur (Resim 290, 296, 298, 302, 314, 315, 322, 339, 341, 343, 347, 350, 351, 354, 357, 359-361, 370-374). Zahid ve filozof figürlerinin henüz uçları ağarmaya başlamış ya da tamamen beyazlamış sakallar ile betimlenişi bunların görmüş geçirmiş, bilge insanlar olduklarını resim dili ile izleyenlere aktarır gibidir. Bunun yanı sıra *Hümâyûnnâme*'de sadece bıyıklı, ya da sakalsız, bıyıksız tipler gençleri betimler (Resim 290, 294, 296, 297, 299, 300, 304, 311, 313, 314, 317-322, 325, 328, 335, 339, 341, 342, 348, 349-355, 357, 359-361, 363, 365-367, 371-376).

Uzun küt uçlu, iri, sivri, çengel gibi ya da küçücük burunlar ve ağızlar, incecik dudaklar, iri, çekik badem gözler, ince, yay gibi veya düz kalın, bazen de bitişik kaşlar figürlerin suret betimlenişlerine hâkim olan özelliklerdir. Sanatçı bu özellikleri farklı çehrelerde dönüşümlü olarak kullanır ve böylece figürleri tek düze, birbirinin aynı bireyler olmaktan kurtararak onlara kişisel hatlar kazandırır. Yüzlerine ışık gölge oyunları ile belirgin bir biçimde kazandırdığı derin çizgiler sayesinde figürlerin yaş özelliklerini de görsel bir dille, başarılı bir biçimde vurgulayan sanatçı, *Hümâyûnnâme*'de yer verdiği ihtiyar kadın betimlemelerinde küçücük ağızlı figürleri terk eder ve onları kocaman bir ağız ve bu açık ağızdan görülen aralıklı, çürük, kocaman dişlerle resmeder (Resim 293, 328, 353, 366). Bu ihtiyar kadınların başörtülerinin yanlarından dökülen seyrek, dağınık, beyaz saç telleri onların yaşlılığına, yıpranmışlığına işaret eden bir görünüm oluşturur. Sanatçı genç kadınları eşarplarının ve bunların üzerine taktıkları başlıklarının yanlarından yanaklarına dökülen bukle bukle siyah zülüfler ile resmeder. Genç erkek figürleri de uzun, dalgalı favorilerle resimlenir.

Bunun yanı sıra figürlerin sahneye durağan bir biçimde değil, hareketli, serbest yerleştirilişi samimi ve yine o anın atmosferini yansıtan bir görünüm oluşturur. Figürlerin bir kısmı ayakta, bir kısmı bağdaş kurup yere oturmuş ya da aynı şekilde sırtı seyirciye dönük betimlenmiştir. Bir kısmı başını yana çevirmiş, eğmiş ya da geriye döndürmüş yanı başındakine veya ardındakine bir şeyler anlatıyor gibidir. Bu farklı duruş şekillerine figürlerin belirgin vücut hareketleri de eklenince izleyicinin hikâyeyi resim dili ile okumasını sağlayan bir görünüm oluşur. Figürlerin beden dili özellikle el

hareketleri ile belirginlik kazanır. Ellerden birinin ya da ikisinin hafifçe havaya kaldırılmış ve öne uzatılmış oluşu bir figürün karşısındakine bir şeyler anlatıyor olduğunu, iki elin birden havada oluşu hararetli bir tartışma anını ya da hayreti izleyenlere aktarır. Bunun yanı sıra hayret ve şaşkınlık elin bir parmağının ağza götürülüp ısırılışı ile de anlatılır (Resim 334, 343, 353). Figürlerin yüz ifadeleri bu belirgin jestlerin gölgesinde kalır. Denilebilir ki sanatçı, hikâye kahramanlarının tüm ruhsal tepkilerini resim diline vücut dili ile aktarır. Yalnızca birkaç minyatürde figürlerin duyguları yüzlerinden okunur (Resim 311, 312, 317, 352, 353).

Sanatçının figür üslubunun en belirgin yanlarından biri de onların kültürel kimlik farklılıklarını ortaya koyan bir tutum sergilemesidir. Nakkaş bunu figürlerin giyim tarzları ile yansıttığı gibi onların bedenlerini koyu ten rengine boyayarak, ya da kalın dudaklar, bembeyaz dişler, yuvarlak, çıkık bir alın ile betimleyerek de farklı milletten olduklarını resim dili ile belirtir (Resim 311, 316, 321, 355, 367, 371).

İnsan figürlerinden hayvan figürlerine geçildiğinde, sanatçının öncelikle bunları doğadaki görünümlerine yakın, gerçekçi bir üslupla resmettiği görülür. Tıpkı insan figürlerinde olduğu gibi hayvan figürleri de vücut dili ile hikâye edilen olayın özünü okuyuculara aktarır (Resim 295, 336). Bazı sahnelerde vücut diline ifade de eşlik eder (Resim 336, 291).

Daha önce de değinildiği gibi giysiler *Hümâyûnnâme* minyatürlerinde kültürel kimliğin vurgulanmasında bir araç olarak kullanılmıştır. Resimler dikkatle incelendiğinde giysilerin, sınıfsal ayrımı da ortaya koyan bir ayrıntı olduğu fark edilir. Örneğin padişahlar resimlerde uzun kollu ve sırma işlemeli bir iç elbise üzerine kuşak, kısa kollu, etrafı ve yakası kürklü ya da dilimli, yine sırma işlemeli dış kaftanlar içinde konumlarına uygun bir görünüm oluşturur (Resim 290, 315, 318, 322, 350, 358, 361, 370-374). Bir örnekte padişah şalvar üzerine uzun kollu bir iç gömlek ve onun da üzerine kısa kollu bir gömlek ile betimlenmiştir (Resim 319). Padişahlar tüm örneklerde dilimli, altın yaldız siperlikli, tepeliği yuvarlak ve sorguçlu başlıklar giyerler. Siperliklerde bazen mücevher kakılmış izlenimi yaratılarak onu taşıyan kişinin maddi gücüne de resim dili ile vurgu yapılır. Şehzadeler, prensler ve padişah huzurundaki seçkin misafirler padişahlar ile aynı giyim tarzına sahiptir ancak şehzadeler ve seçkin misafirler süslü bir başlık yerine sarık taşır. Misafirler ayrıca padişahlardan farklı olarak

uzun kollu kaftanlar ile de betimlenir (Resim 290, 297, 322, 350, 359, 361, 371-373). Çin prensinin, maiyeti ve hediye olarak getirdiği bir cariye ile Bağdat padişahını ziyaretini canlandıran sahnede bol kollu ve erkek yakalı kaftanlar, şalvar üzerine uzun kollu iç gömlek, kolları ve bedeni kısa, iki ucu beldeki kuşağa tutturulmuş kıyafetler içindeki Çinli maiyet suretlerinin betimlenişinin yanı sıra tepeliği koni şeklinde ve yüksek, etrafı saçaklı tüylerle genişçe kaplı başlıkları ile de Uzak Doğu etkileri taşır (Resim 359).

Minyatürlerde bir padişahın huzurunda ya da padişahın onların huzurunda betimlendiği dervişler ve filozoflar bir iç elbise üzerine, uzun kollu, düz renkte, sade, bol kaftanlar giyerler. Genelde sağ omuzlarına atılmış bir şal taşırlar. Bellerindeki kuşağa tutturulmuş basit, bez çantaları vardır. Başlıkları iri beyaz sarıklardır (Resim 290, 302, 315, 316, 339, 347, 351, 354, 357, 360). Birkaç resimde dervişler külah şeklinde ve bazılarının etrafına kuşak dolanmış, Mevlevi dervişlerininkini anımsatan başlıklar takarlar (Resim 351, 354, 357, 360). Dervişler bazen diz hizasında, kısa, dar bir pantolon, üzerine uzun kollu, bedeni kısa, desenli bir ceket ve omza atılan bir postla betimlenir (Resim 298, 316). Bunun yanı sıra kısa bir etek, belden yukarısı ve ayakları çıplak, sırtında post, belinde bez çanta ile betimlenen bazı figürler Kalenderi dervişleri hatırlatır (Resim 352, 360). Tüm bu giysiler dervişlerin farklı inanç çevrelerinden olduklarını resim dili ile vurgulamayı sağlayan bir araçtır.

Hümâyûnnâme'de resimlenen diğer hikâye kahramanları bir balıkçı, bahçıvan, avcı, deveci, satıcı, fırıncı, oduncu, iki aşık, ihtiyar kadınlar ve genç kızlar gibi sıradan, halktan tiplerdir (Resim 293, 299, 300, 304, 307-309, 311-313, 317, 320, 321, 323, 325, 327, 328, 334, 335, 341, 342, 348, 349, 352-355, 357, 363, 365-368, 375, 376). Bunlar genelde uzun kollu iç gömlekler üzerine kısa kollu elbiseler ve kaftanlar ile betimlenir ve bazen kaftanın bir veya iki ucu bellerindeki kuşaklara tutturulur. Sadece bellerine kuşak bağlanmış uzun kollu elbiseler ile resimlenmiş figürler de vardır. Uzun, kısa pantolonlar ya da şalvarlar üzerine uzun kollu gömlekler, yelekler, kısa kaftanlar ya da ceketler giymiş figürler *Hümâyûnnâme* minyatürlerinin halktan kesimini canlandırır. Başlıkları genelde sarık olmakla birlikte siperliği dalgalı, tepeliği bol veya alın ve kulak siperlikli kumaş kasketler, torba biçimli, bazen siperliği kürklü ya da tepeliği yüksek, siperliği iki yanda sivrice uzanan şapkalar, yuvarlak takkeler gibi çeşitli ve farklı

örnekler de sunar. Kısa kollu ve bedeni kısacık bir elbise, ayağı çıplak, başında örtü ile betimlenen bir figür sıcak iklimli bir ülkenin mensubu olduğu anlaşılan bir deveciyi gözler önüne serer (Resim 325, 351).

Hümâyûnnâme'deki ihtiyar kadın figürleri uzun kollu, bol, dökümlü kaftanlar, uzun kollu gömlek üzerine elbiseler, bazıları içlik olarak adlandırılan uzun donlar giyer. Başlarında büyükçe bir örtü bulunur ve omuzlarından aşağı doğru dökülür (Resim 293, 328, 353, 366). Genç kadın figürleri de uzun kollu, bazıları işlemeli gömlekler üzerine kısa ya da uzun kollu, bol, dökümlü kaftanlar veya elbiseler içinde betimlenirler. Başlıkları fes gibi bir şapka arkasından sarkan kuşaklardan oluşur. Bazı figürler başı sıkıca saran örtüler ve alından bağlanan kuşaklar ile verilir (Resim 317, 320, 321, 334, 335, 339, 342, 353, 367). Bağdat padişahına hediye olarak sunulan Çinli cariye ise bileğe kadar, uzun bir elbise üzerine diz hizasında, uzun kollu bir elbise ve ondan daha kısa bir ceket ile izleyenlere sunulur. Siperliği kürklü, tül görünümlü tepeliği torba biçiminde geriye uzanan başlığı ile bu figürün diğerlerinden farklı bir milliyetten olduğu izleyenlere yine giyim kuşamı aracılığı ile yansıtılır (Resim 359).

Kaftanlarda, gömleklerde, elbiselerde, şalvar ve pantolonlarda, perdelerde, minderlerde, başörtülerinde kullanılan kumaş desenleri ise altın yaldız bulutlar, Çin bulutları, noktalardan oluşan papatyalar, kıvrım dallar üzerinde yelpaze gibi açılan yapraklar, serpme çiçekler, hatayiler arasında hançeri yapraklar, şemseler, zikzaklar, kıvrım dallar üzerinde çiçekler, rumiler, altın yaldız zemine siyah bitkisel motifler; kıvrım dallar üzerinde sıralanan hançeri yapraklar, hatayiler, kareler ya da çizgiler, helozonik kıvrımlar, üç benekler, lotuslar ve kuş figürlerinden oluşur (Resim 290, 293, 294, 297-300, 304, 306, 308, 309, 311-313, 315-323, 325, 327, 328, 334, 335, 339, 341, 343, 349-351, 353, 355, 357, 359-361, 363, 365-368, 370-376).

İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi R.843 numaralı *Hümâyûnnâme*'nin üslubunu oluşturan öğelerin bu ayrıntılı incelemesi, eserin minyatürlerinin ortak bir üslup birliği sergilediğini gözler önüne serer. Bu da yazmadaki yüz üç hikâyenin seksen yedisini görsel bir aktarımla okuyuculara yansıtan zengin resim programının tek bir sanatçı eliyle oluşturulduğunu düşündürür.

3.6.3.1.*Hümâyûnnâme* Minyatürlerinde Yerel ve Çağdaş Komşu Üslubun İzleri: İTSMK R.843

İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi R.843 numarada kayıtlı *Hümâyûnnâme*'nin üslup özellikleri hakkındaki ilk yorum, Fehmi Edhem Karatay'ın bu kütüphanedeki Türkçe yazmaları tavsif ettiği katalog çalışmasında yapılmış ve minyatürler kısaca "Osmanlı üslubunda" diye tanımlanmıştır[253]. Ivan Stchoukine Türk minyatür sanatından örnekleri katalog tarzında tanıttığı çalışmasında, *Hümâyûnnâme*'nin resimlerini akademik olmayan, çekici ve mizahi, kesin ve belirli anlatımlar sunan, dinamik ve uyumlu bir renk dağılımına sahip betimlemeler şeklinde tanımlamış ve bu resimlerin 1598-99 tarihli ve İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi R.1479 numarada kayıtlı *Sevâkıb-ı Menâkıb* tercümesinin resimleri ile benzerliğini ileri sürerek *Hümâyûnnâme*'yi 16.yüzyıl sonlarına tarihlemiştir[254]. Daha sonra Filiz Çağman ve Nurhan Atasoy, Türk minyatür sanatını ele aldıkları çalışmalarında, *Hümâyûnnâme*'nin yüksek kalitede olmadığını söyledikleri minyatürlerinin karikatüre yaklaşan farklı çizimleriyle dikkat çektiğini, bunların günlük yaşamdan sahneler ve toplumun her kesiminden insanlar içerdiğini ve hayvan ve insan figürlerinin oldukça ifadeci bir üslupla betimlendiğini belirtmişlerdir. Minyatürlerde kullanılan renk dağılımına da değinen yazarlar *Hümâyûnnâme*'nin üslubunu Bağdat'ta üretilen bazı eserlerle benzerlikleri açısından karşılaştırmışlardır[255]. Güner İnal, Osmanlı minyatür sanatında Safavî dönemi Kazvin üslubunun etkilerini ayrıntılı bir biçimde ele aldığı makalesinde, 16.yüzyıl sonlarında Osmanlı yönetimindeki Bağdat'ta üretilen eserler arasında saydığı *Hümâyûnnâme*'nin üslubunu doğa betimlemeleri açısından Kazvin üslubunun eyalet taklidi olarak tanımlar[256]. Filiz Çağman 16.yüzyıl sonlarında, bu Osmanlı yönetimindeki eyalette üretilen resimli el yazmalarını ayrıntılı bir şekilde tanıttığı makalesinde *Hümâyûnnâme*'nin minyatürlerinin karikatüre yakın serbest çizgileri, zengin renkleri ve ifadeli figürleri ile dikkat çektiğini dile getirir[257]. Filiz Çağman ve Zeren Tanındı İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'ndeki İslâm

[253] Karatay, *a.g.e.*, No.2832.
[254] Stchoukine*, La Peinture Turque…,* No.74.
[255] Atasoy ve Çağman, *a.g.e.*, s.61-62.
[256] İnal, "The Influence of the Kazvin Style…", s.464-465.
[257] Çağman, "XVI.yüzyıl Sonlarında Mevlevi…", s.656-657.

minyatürlü yazmalarını tanıttıkları çalışmalarında R.843 numaralı *Hümâyûnnâme*'nin minyatürlerinin 1595-1600 yıllarında Bağdat'ta hazırlanmış olabileceğini ileri sürerler[258]. Rachel Milstein, Osmanlı yönetimindeki Bağdat'ta üretilen eserleri, bunların üslup özelliklerini ve ikonografilerini irdelediği çalışmasında, *Hümâyûnnâme*'nin resimlerini şöyle tanımlar: Bunlar küçük ve basit kompozisyonlara sahip, çerçeve dışına taşan, başkaca bilinmeyen pembe- turuncu, mor, grimsi açık mavi, petrol yeşili ve 16.yüzyıl Osmanlı seramiklerine yakın, fakat diğer Bağdat el yazmalarının resimlerinde bile bulunmayan tuhaf domates kırmızısı renklerden oluşan betimlemelerdir. Bu yazmada görülen koyu yeşil arka planla zıt açık yeşil yapraklı ağaçlar, büyük başlı, yüzleri biraz biçimsiz, şişman gövdeli, profilden dümdüz burunlu, açık kahve saçlı ve beyaz tenli figürler gibi yenilikler daha sonraki yazmalarda geliştirilmiştir. Kocaman sarıklı ve içi kürklü, kolsuz kaftanlı insan tipleri Osmanlı modasının bazı örneklerini yansıtır. Derviş tipleri, hükümdar başlıkları, ayakkabılar, sandaletler ve hayvan figürleri Hint etkileri taşır[259]. Milstein ayrıca *Hümâyûnnâme*'nin resimlerinin *Menakıb el-Arifin* (UUL Ms. O Nova 94), *Sevâkıb-ı Menâkıb* (İTSMK R.1479, NML M.466) ve *Şehnâme* (İTSMKK H.1486) gibi Bağdat'ta hazırlandığı düşünülen elyazmalarının resimleri ile sergilediği ortak üslup birliğine dikkat çeker[260]. Fabların 16.yüzyıl'da Safavî ve Osmanlı topraklarında resimlendirilen örneklerini incelediği makalesinde Eleanor Sims, *Hümâyûnnâme*'nin 16.yüzyıl sonlarında İstanbul'da üretildiğini ileri sürer ve yazmanın resimlerinin daha erken ya da çağdaş İran Kazvin örnekleri ile benzeştiğini vurgular[261]. Ernst J. Grube, Ali Çelebi'nin *Hümâyûnnâme*sinin resimli kopyalarını yüzeysel bir biçimde ele aldığı makalesinde, İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi R.843 numarada kayıtlı nüshanın 16. yüzyıla ait olduğunu ve Safavî üslubunda resimlendiğini belirtir[262]. Zeren Tanındı, Osmanlı yönetimindeki eyaletlerde kitap sanatı üretimini irdelediği makalesinde eserin Bağdat'ta hazırlandığının kabul edilmiş olduğunu vurgular ve R.843'ün hattı, tezhibi ve tasvirleri ile İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi

[258] Çağman ve Tanındı, *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi İslâm…*, No.170.
[259] Milstein, *a.g.e.*, s.77-78. Resimli Bağdat elyazmalarında görüldüğü ileri sürülen Hint etkileri hakkında ayrıntılı bilgi için ayrıca bkz. Rachel Milstein, "From South India to the Ottoman Empire Passages in 16th Century Miniature Painting", *9.Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi*, C.2, Ankara, 1995, s.497-506.
[260] Milstein, *a.g.e.*, s.78, 79, 84.
[261] Sims, "16th-Century Persian and Turkish…", s.199-120.
[262] Grube, "Some Observations Concerning…", s.195.

Kütüphanesi H.357 numaralı *Hümâyûnnâme* ile aynı elden çıktığını ileri sürer[263]. Filiz Çağman ve Zeren Tanındı, tarikatlar çevresinde gelişen resim ve kitap sanatı faaliyetlerini ayrıntılı bir şekilde ele aldıkları makalelerinde *Hümâyûnnâme*'yi ketebelerinde Bağdat'ta istinsah edildiği kaydı taşımamasına rağmen resimlerinin üslup özellikleri ve Bağdat ketebeli örneklerle benzerliği dolayısıyla burada üretildiği anlaşılan eserler arasında sayarlar[264]. Serpil Bağcı, Filiz Çağman, Günsel Renda ve Zeren Tanındı, Osmanlı resim sanatı ile ilgili bilgi veren çalışmalarında Bağdat üslubunu yansıtan resimlerle bezeli eserler arasında yer verdikleri *Hümâyûnnâme*'nin kıvrak çizgi üslubu, zengin renkleri, yüzleri ifade yüklü figürleri ve sayfa kenarına serbestçe yayılan tasarımlarıyla dikkat çektiğini vurgularlar[265]. Tüm bunlar araştırmacıların büyük bir kısmının, üslup özelliklerinden ve Bağdat ketebeli örneklerle benzerliklerinden yola çıkarak *Hümâyûnnâme*'nin R.843 numaralı nüshasının Bağdat'ta üretildiği konusunda birleştiklerini gösterir[266]. İşte ilerleyen satırlarda R.843 numaralı *Hümâyûnnâme*'nin bazı resimleri ile Bağdat ketebeli örneklerin benzer resimleri karşılaştırılarak araştırmacıların savı desteklenmeye çalışılacak ve R.843 nakkaşının elinden çıktığı düşünülen diğer örnekler üzerinde durulacaktır.

Hümâyûnnâme ketebesinde kâtip Mustafa b.Muhammed el-Rizavi el-Hüseyni tarafından, Bağdat valisi Hasan Paşa için Bağdat'ta, 1008/1599-1600 yılında istinsah edildiği belirtilen Fuzulî'nin *Beng-u Bâde*si (DSL Eb.362) ile üslup özellikleri bakımından benzer tasvirler içerir[267]. Örneğin afyon ve şarap arasındaki mücadelenin anlatıldığı sembolik ve alegorik bir Mesnevî niteliğindeki bu eserde soylu bir erkeğin içki meclisini canlandıran bir betimleme (Resim 377), doğanın koyu yeşil zemine rengârenk iri çiçek demetleri, bahar çiçekleri açmış dallar, incecik akan koyu renk bir akarsu etrafına sıralanmış rengârenk taşlar, yeşilin farklı tonlarında boyanmış iri çınar ağaçları ile bezenişi açısından *Hümâyûnnâme*'de "Doğan ile Kuzgun" (Resim 298), "Kurbağa ile Keler" (Resim 310) ve "Bahçıvan" (Resim 312) hikâyelerini canlandıran minyatürlerle örtüşür. Bunun yanı sıra *Beng-u Bâde*'de bu içki meclisinin profilden,

[263] Tanındı, "Osmanlı Yönetimindeki Eyaletlerde…", s.502.
[264] Çağman ve Tanındı, "Tarikatlarda Resim…", s.524.
[265] Bağcı ve Diğerleri, *a.g.e.*, s.255.
[266] Osmanlı yönetimindeki Bağdat'ta kitap sanatı üretimi hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Çağman, "XVI.yüzyıl Sonlarında Mevlevi…", Milstein, *a.g.e.*
[267] Eser hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Rührdanz, *a.g.m.*

önden çizilen, resmi pozlardan uzak samimi davranışlar içindeki figürlerden, farklı kültürlerdeki çeşitli tarikatların dervişlerinden oluşan kalabalık misafir grubunun üyeleri, *Hümâyûnnâme*'de "Doğan ile Kuzgun" (Resim 298), "İçi Aydınlık Zahid" (Resim 316), "Dânâdil Adlı Derviş ve Haramiler" (Resim 351-352), "Zahid ve Kurt" (Resim 354), "Kıskanç Hoca" (Resim 360) minyatürlerinde de belirir. Yine bu kalabalık grubun koyu yeşil zeminde parlak turuncu, sarı, lacivert giysileri ile oluşturdukları renk zenginliği, *Hümâyûnnâme*'de "Salim ve Ganim Adlı İki Arkadaş" (Resim 311), "Cahil Doktor" (Resim 320-321), "Dânâdil Adlı Derviş ve Haramiler" (Resim 352), "Heveskar Avrupalı" (Resim 364) hikâyelerinin minyatürlerinde de izlenir.

Hümâyûnnâme Fuzulî'nin bir başka eseri, Hz. Muhammed'in yakınlarının çektiği acıları, Fatma'nın, Ali'nin ve Hasan'ın ölümünü, Hüseyin'in Kerbelâ'da şehit edilmesini anlatan *Hadîkatü's-süedâ*'nın kopyalarından biri (NYBM No.70.143) ile de resimlerinin üslup benzerliği açısından ortak bir noktada buluşur[268]. Ketebe kaydına göre Cemaziyelahir 1011/15 Kasım-14 Aralık 1602'de kâtip Hüseyin el-Keşanî eliyle Bağdat'ta istinsah edilen yazmada, Hz.Muhammed'i ölümünden önce canlandıran bir minyatür (Resim 378) iç mekân duvarlarının geometrik motiflerle bezenmiş dar şeritler ile ve çiçek demetleri ile süslenmiş nişler ile donatılışı, zeminin geometrik formlu plakalarla kaplanışı açısından *Hümâyûnnâme*'de "Kıskanç Hoca" (Resim 360) ve "Padişah ve Muhafızı" (Resim 361) hikâyelerini canlandıran resimlerin iç mekân tasarımını andırır. Yine *Hadîkatü's-süedâ* resminde karşılaşılan iri beyaz sarıklı, uzun gür sakallı figürler hem görünüş, hem de belirgin jestlerle kendi aralarında konuşuyorlarmış izlenimi yaratan bir hava içinde betimlenişleri açısından *Hümâyûnnâme*'de yine aynı konulu minyatürler ile benzeşir.

Hümâyûnnâme, önsözünde verilen bilgilere göre, Bağdat'a vali tayin edilen Sokollu Mehmed Paşa'nın oğlu Hasan Paşa için hazırlanan Suhreverdî'nin bir tür İslâm tarihi niteliğindeki eseri *Câmîü's-Siyer*'in resimleri de ile de aynı üslubu paylaşır[269]. İki cilt halindeki eserin birinci cildinde (İTSMK H.1230) yer alan ve Yahya b.Halid Bermaki'nin meclisini canlandıran bir betimleme (Resim 379), geometrik motifli ince bordürlerle belirlenmiş duvarları, arkada bahçe manzaralı pencereleri ve yerde bitkisel

[268] Eser hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Milstein, *a.g.e.*, s.87, 103-104.
[269] Eser hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Fehmi Edhem Karatay, *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Türkçe Yazmalar Kataloğu*, C.I, İstanbul, 1961, No.1082, 1083; Milstein, *a.g.e.*, s.86, 110-111.

motiflerle bezenmiş halıları ile iç mekân tasarımı açısından *Hümâyûnnâme*'de "Dâbşelîm'in Meclisi" ve İbn-i Medyen ve Kabre" hikâyelerini canlandıran minyatürlerle örtüşür. Ayrıca *Câmîü's-Siyer*'de görülen iri beyaz sarıklı, sakalsız bıyıksız genç tipler, gür uzun sakallı ya da kısacık boylu, kocaman göbekli, komik suratlı karikatürize figürler *Hümâyûnnâme*'de yine aynı konulu minyatürlerde belirir.

Yine *Câmîü's-Siyer*'de "Eşkıya ve bir Sufi Şeyhi" konulu bir minyatür (Resim 380) sayfa kenarında yükselen pastel tonda boyanmış katmanlı bir tepe, koyu yeşil zemine rengarenk iri çiçek demetleri, yeşilin açıklı koyulu tonlarının hakim olduğu iri yapraklı ağaçları ile doğa manzarasını oluşturan motifler açısından *Hümâyûnnâme*'de "Doğan Yavrusu" (Resim 292), "Kılıç Çeken" (Resim 294), "Salim ve Ganim Adlı İki Arkadaş" (Resim 300), "Kaplumbağa ve Akrep" (Resim 305), "Aslan ve Çakal" (Resim 356) hikâyelerini canlandıran minyatürler ile benzeşir.

Hümâyûnnâme ketebelerinde Bağdat'ta istinsah edildiği kaydı taşımamasına rağmen resimlerinin üslup özellikleri dolayısıyla bu şehirde üretildikleri düşünülen bazı yazmaların resimleri ile de ortak bir üslup sergiler. Örneğin Abdülvahhab b. Muhammed-i Hemedani'nin Mevlânâ'nın kerametlerini konu alan *Sevâkıb-ı Menâkıb* adlı eserinin sultan III.Murat için Konya'da Mesnevîhan Mahmud Dede tarafından Türkçeye yapılan ve 1599'da tamamlanan tercümesinin Bağdat'ta resimlendiği düşünülen bir kopyası (İTSMK R.1479), *Hümâyûnnâme* minyatürlerinin üslubunu tekrar eden örnekler sunar[270]. Bunlardan biri Mevlânâ'nın babası Sultanü'l Ulema'nın Konya'da şehir mezarlığı yakınında bir hutbe vermesini canlandıran minyatürdür (Resim 381). Cetvelin sağa doğru genişlemesiyle kompozisyonun sayfa kenarına taşması (Resim 335, 353, 373), burada oluşturulan iki katlı mekân kuruluşu (Resim 321, 335, 353, 373), mekânın geometrik motifli ince şeritlerle belirlenişi ve bu motiflerin bezeme programı (Resim 382, 383), sahnenin arka planının kemerli nişlerle hareketlendirilmesi ve bunların içini dolduran bitkisel süslemeler (Resim 384, 385) ile üst sayfa kenarı boşluğunu cetvel boyunca kaplayan geometrik bezemeli dar şerit üzerine yerleştirilmiş kubbe kuruluşu (bkz. Resim 302, 316, 317, 321, 334, 339, 343, 347, 353) *Hümâyûnnâme* minyatürlerinde de izlenen tasarımlardır. Figürlerin

[270] Bu eser hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Çağman, "16.yüzyıl Sonlarında Mevlevi…", s.660-661; Milstein, *a.g.e.*, s.84-85, No.9, Süheyl Ünver, *Sevâkıb-ı Menâkıb, Mevlânâ'dan Hatıralar*, İşaret Yayınları, İstanbul, 2006.

suretlerinin betimlenişi, jestleri, kültürel kimlik farklarını ya da sınıfsal ayrılıklarını ortaya koyar biçimde değişik ten renkleri ve kıyafetler içinde resimlenişleri izleyenlerin gözünde yine *Hümâyûnnâme* minyatürlerini anımsatan görünümler yaratır. Örneğin resimde bir minber üzerine oturmuş hutbe veren Mevlânâ'nın babası Sultanü'l Ulema (Resim 386), *Hümâyûnnâme*'de Dâbşelîm'in, Beydepây'ın ya da diğer önemli kişilerin suretlerinin betimlenişinde olduğu gibi uzun, oval, büyükçe bir yüz, dolgun yanaklar, çehreyi sıkıca saran gür sakallar ve aşağı doğru sarkan bıyıklar ile verilir (Resim 387). Sahnede sol alt köşede pür dikkat Sultanü'l Ulema'yı dinlerken betimlenen profilden, kanca burunlu, sivri çeneli, bıyıklı, kısa sakallı ve torba başlıklı figür ile (Resim 388) sağ alt köşedeki esmer teni ve görünüşü ile bir Hintli'yi anımsatan figür (Resim 390) *Hümâyûnnâme*'de bir başka hikâyenin, yani "Tizhuş ve Hazım Adlı İki Arkadaş" hikâyesini canlandıran minyatürün kahramanlarından biri olarak belirir (Resim 389, 391). Yine sahnenin ortasında başını geriye döndürmüş bakan sivri burun ve çeneli, sakallı ve bıyıklı figür (Resim 392) *Hümâyûnnâme*'de kendisine yanaşmayan genç ve güzel karısına eve giren bir hırsızın yarattığı korku sayesinde kavuşan yaşlı ve çirkin adamı hatırlatır (Resim 393). Kompozisyonun sol alt köşesinde dizleri üzerine çökmüş, ellerini havaya kaldırmış ve iki yana açmış, sırtında post, arkası seyircilere dönük, hararetli bir şekilde Sultanü'l Ulema'yı dinlerken betimlenmiş kel figür (Resim 394), *Hümâyûnnâme*'de Dânâdil adlı dervişi öldüren haramilerin yakalanışını canlandıran minyatürde bu heyecanlı ana görgü tanığı olan ve bir Kalenderi dervişini çağrıştıran bir başka figür ile yakın benzerlik taşır (Resim 395).

Sevâkıb-ı Menâkıb'da Mevlânâ ve su canavarının hikâyesini canlandıran bir başka minyatür, *Hümâyûnnâme*'deki hayvan figürlerinin ve doğa elemanlarının benzer örneklerini sergiler (Resim 396). Örneğin nakkaşın su canavarının yaşadığı kaplıcayı yuvarlak hatlı, koyu renk ve kancalı köpük motifleriyle sonlanan ince çizgilerle belirlenmiş bir su birikintisi şeklinde betimleyişi, bunun yuvarlak hatlı koyu yeşil bir çimenlik ile çevrelenmesi, içinde yüzen balıkların resmedilişi ve bunlardan birine kırmızı renkli bir yılanın "S" şeklinde kıvrımlar yaparak dolanışı (Resim 397) izleyenlere, *Hümâyûnnâme*'de maymunun kaplumbağanın sırtında nehri geçişini canlandıran minyatürün kurgusunu çağrıştırır (Resim 398). Bunun yanı sıra tıpkı *Hümâyûnnâme* minyatürlerinde olduğu gibi çerçeve dışına taşan açık pembe, mavi ve

sarı-kahve tonlarda gölgelendirilmiş sarp kayalıklar görünümündeki tepelerin üzerine serpiştirilmiş iri hançeri yapraklı ya da küçük koyu yeşil yapraklı ağaçlar (Resim 399, 400) yine R.843 numaralı eserde "Akıllı Fare" hikâyesini canlandıran minyatürdekiler ile büyük benzerlik taşır (Resim 401, 402).

Sevâkıb-ı Menâkıb'ın tarihsiz fakat Bağdat'ta resimlendiği düşünülen bir başka nüshası (NML M.466) yine *Hümâyûnnâme* minyatürlerinin üslubunu tekrar eden örnekler sunar[271]. Bunlardan biri el-Hallac'ın idamını canlandıran minyatürdür (Resim 403). Burada resmin çerçeve dışına taşması, kalın konturlarla belirlenmiş, sarp kayalıkları andıran tepeler, ağaçlar ve çiçekler, figürlerin olaylara şahitlik eder biçimde tepelerin ardına yerleştirilişi, görünüşleri, kıyafetleri, jestleri resmi *Hümâyûnnâme* minyatürlerine yaklaştıran genel bir tablo ortaya koyar. Ayrıntılara geçildiğinde benzerlikler daha da belirginlik kazanır. Örneğin sahnede sağ alt köşede tepe taklak resmedilmiş kısa gövdeli ve küçük yapraklı ağacın görünüş ve sahneye yerleştirilme açısından benzerini ve ağacın hemen sol çaprazında yer alan ve rüzgârda savruluyormuş izlenimi yaratan badem gövdeli küçük ağacı (Resim 404) *Hümâyûnnâme*'de üç hasetçinin idamını canlandıran minyatürde de görmek mümkündür (Resim 405). Yine aynı şekilde sahnenin üst kesiminde, ortada simetri ekseni oluşturan, gövdesi metin alanı ile yarıda kesilmiş, kıvrımlı, yuvarlak hatlı, koyu zemine açık renk çınar yaprakları ile bezemeli ağaca (Resim 406) *Hümâyûnnâme*'de kaplumbağa ile akrebin hikâyesini canlandıran minyatürde ve daha birçok örnekte rastlanır (Resim 407). *Sevâkıb-ı Menâkıb* örneğinde yer alan boynu bükük gelincikler ise *Hümâyûnnâme*'deki doğa betimlemelerinin vazgeçilmez bir parçasıdır (Resim 408-409).

Sevâkıb-ı Menâkıb'da Şit peygamberi canlandıran bir minyatür özellikle olayın geçtiği açık hava mekânını oluşturan doğa elemanları açısından *Hümâyûnnâme* minyatürleri ile benzerlikler taşır (Resim 410). Sahnede sağ üst köşede ve ortada yer alan yuvarlak hatlı ve aralarından uzun hançeri yapraklı dallar fışkıran ağaçları (Resim 411) R.843'de "Kılıç Çeken, Şahin ile Horoz, Kargalar ve Baykuşlar" hikâyelerinin minyatürlerinde (Resim 412. Ayrıca bkz. Resim 306, 338), ayrıca sahnede ön planda yer alan hatayi, krizantem ve papatya benzeri çiçekleri (Resim 413) yine

[271] Bu eser hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Rachel Milstein, *The Religious Painting of the Dancing Dervishes According to the Illustrated M.466 in the Pierpont Morgan Library*. Hebrew Üniversitesi Yayınlanmamış Doktora Tezi, Kudüs, 1979, Milstein, *a.g.e.,* s.78, No.6.

Hümâyûnnâme'de "Şahin ile Horoz" ve "Karga, Fare, Güvercin ve Ceylan" hikâyelerinin minyatürlerinde görmek mümkündür (Resim 414-415).

Sevâkıb-ı Menâkıb'da Mevlânâ ve bir kadı arasındaki tartışmayı canlandıran bir minyatür resmin çerçeve dışına taşması, figürlerin suretlerinin betimlenişi ve jestleri, iç mekânın geometrik motifli dar şeritlerle belirlenmesi, arka fonda yer alan nişler ve bunları dolduran bezemeler, resmin sayfa kenarlarının iki yönden halkâr ile süslenmesi ve halkârı oluşturan motifler açısından *Hümâyûnnâme* minyatürleri ile şaşılacak derecede benzeşir (Resim 416). Örneğin sayfanın sol yan kenarında yer alan ince uzun gövdeli, iri yapraklı ağaç motifinin yine halkâr bezemeli yakın bir tekrarı (Resim 417) *Hümâyûnnâme*'de Tizhuş ve Hazım adlı iki arkadaşın hikâyesini canlandıran minyatürde sayfanın aynı yerinde belirir (Resim 418. Ayrıca bkz. Resim 311). *Sevakıb'ı Menakıb* örneğinde sol alt köşede yer alan başını yukarı kaldırmış zarif ceylan betimlemesi (Resim 419) *Hümâyûnnâme*'de "Akıllı Fare" hikâyesinin ikinci görsel karşılığında yine aynı noktada karşımıza çıkar (Resim 420). Nişler içine yerleştirilen, bitkisel motifler arasındaki hayvan figürleri (Resim 421) duruş ve görünüşleri açısından *Hümâyûnnâme*'de "Kılık Değiştiren Fare" hikâyesinin görsel sunumunda arka fonda niş içinde yer alan hayvan figürleri ile yakın benzerlik taşır (Resim 422).

Bugün İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H.1486 numarada kayıtlı, tarihsiz, fakat minyatürlerinin üslup özellikleri ile Bağdat'a bağlanan bir Firdevsî *Şehnâme*sinde İskender'in ölümünü konu alan bir resimde (Resim 423) arka fonda, niş içinde yukarıda sözü edilen *Sevakıb'ı Menakıb* ve *Hümâyûnnâme* örneklerini tekrar eden, bitkisel motifler arasında hayvan figürleri ile karşılaşılır[272]. Burada dikkati çeken bir başka nokta, *Şehnâme* resminde sol yanda ağzı açık, başını hafifçe yukarı kaldırmış tilki motifinin (Resim 424), *Hümâyûnnâme*'de "Aldanan Tavşan" hikâyesinin görsel sunumunda adeta kâğıda ters çevrilerek uygulanmış olmasıdır (Resim 425). Ayrıca *Hümâyûnnâme*'de "Kargalar ve Baykuşlar" hikâyesini canlandıran minyatürde biri ağaç dallarına uzanmış onları yemeye çalışan, diğeri onu izleyen karşılıklı iki keçi figürü *Şehnâme* minyatüründe niş içinde yeniden, belki de bir ön deneme olarak kullanılmıştır

[272] Bu eser hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Fehmi Edhem Karatay, *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Farsça Yazmalar Kataloğu*, İstanbul, 1961, No.368; Atasoy ve Çağman, *a.g.e*., s.60; Çağman ve Tanındı, *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi İslâm…,* No.172; Çağman, "16.yüzyıl Sonlarında Mevlevi…", s.656; Milstein, *a.g.e*., s.79-80, No.13.

(Resim 426). Bunun yanı sıra mekânın geometrik motifli ince dar şeritler ile belirlenmesi, figürlerin resimlenme üslubu ile *Hümâyûnnâme* minyatürlerine yakınlaşan kompozisyonda İskender'in ölümü karşısında duyulan şaşkınlığı, üzüntüyü, telaşı, kargaşayı hissettiren mimikleri, kısacası hikâyenin kurgusal planını *Hümâyûnnâme*'de Dânâdil adlı dervişi öldüren haramilerin halk tarafından yakalanmasını gösteren minyatürde de görmek mümkündür (Resim 352). Ayrıca sahnenin sol yanında ellerini şaşkınlıkla gür sakallarına götürmüş figürün (Resim 427) görünüş ve jestler bakımından benzer bir örneği *Hümâyûnnâme*'de itina ile yetiştirdiği güllerine zarar veren bülbülü gören bahçıvanın betimlenişinde de izlenir (Resim 428).

Sonuç olarak *Hümâyûnnâme*'nin ketebe kayıtlarından Bağdat'ta üretildikleri anlaşılan *Beng-u Bâde*, *Hadîkatü's-süedâ, Câmîü's-Siyer* gibi yazmaların resimleri ile taşıdığı ortak üslup birliği, bu eserin de Bağdat'ta üretilmiş olduğunu gösterir. Bağdat ketebeli örneklerin kayıtlarından da anlaşılacağı üzere Sokollu Mehmet Paşa'nın oğlu Hasan Paşa başta olmak üzere Bağdat'taki resimli kitap üretimi faaliyeti burada görevli Cağalazâde Sinan Paşa gibi Osmanlı yöneticilerin himayesinde devam eder. Burada üretilen eserler gerek konuları, gerekse üslup özellikleri açısından İstanbul nakkaşhanesinin resmiyetinden uzak, yepyeni bir tarz sergiler. Yine önceki satırlarda verilen örneklerden de fark edileceği üzere resimlenen eserlerin konuları özellikle Şii çevrelerde çok rağbet gören, İslâm dünyasının mukaddes şehitlerini konu alan edebi eserlerdir. Bu nedenle bunların şehirdeki sufi çevrelerde, yönetici sınıfın beğenisi doğrultusunda, tarikat ehli sanatkârlar tarafından hazırlanmış olabileceği ileri sürülür. Nitekim sufi çevrelere yakınlığı ile tanınan Hasan Paşa'nın bu şehirde sanatı destekleyen önemli hamilerden biri olması ve hazırlanan eserlerde sıklıkla çeşitli tarikatların şeyh ve dervişlerine rastlanması bu yargıyı doğrular niteliktedir. Eğer böyleyse tarikat ehli sanatçılar Bağdat'ta resimlenen eserlerde, mensubu oldukları tarikatların şeyhleri ve dervişleri ile birlikte Hint, Arap ve Batılı gibi farklı kültürlerden insanları barındıran, kentin günlük yaşamının karmaşasını yansıtan, koyu yeşil, kırmızı, siyah, kahverengi ve mavinin yanı sıra parlak turuncu, sarı, lacivert gibi göz kamaştırıcı renklerle boyadıkları resimlerle adeta bakana anı yaşatan canlılıkta bir üslup yaratırlar. Bunun yanı sıra resimlerde farklı duruş ve davranışlar, senli benli tavırlar içindeki, bazen bir karikatürü andıran figürlerle birlikte, resimleri ürettikleri şehrin adıyla anılan

bir üslup ortaya koyarlar. Kompozisyonlarda resmin sayfa kenarına taşması ve bazen sayfa kenarının halkâr ile bezenişi, doğa betimlemelerinde pastel tonlarda boyanmış yüksek sarp kayalıklar görünümdeki katmanlı tepeler, rüzgârda savruluyormuş izlenimi uyandıran badem şekilli ağaçlar ise 16.yüzyıl sonu Safavî resminden alınan ilhamı yansıtır[273]. İşte *Hümâyûnnâme*'nin giysileri, görünüşleri ve farklı ten renkleri ile kültürel kimlik ayrılıklarını ortaya koyan, Mevlevi, Kalenderi gibi tarikatların dervişlerini barındıran, kimi zaman iri beyaz sarıklı, kısa boylu, kocaman göbekli ve kanca burunlu karikatüre yakın figürlerle donatılmış ve turuncunun, sarının ve lacivertin göz alıcı parlaklıktaki renkleriyle boyanmış minyatürleri Bağdat üslubunun tipik örneklerini sunar. Ayrıca eserin cetvel dışına taşan, bazı örneklerde sayfa kenarları halkâr bezemeli resimlerinde, giysilerde ve doğa betimlemelerinde önceki satırlarda bahsi geçen parlak renklerin kullanılışında, zaman zaman günlük yaşamdan anların betimlenişinde, yüzeyleri nakışlı iç mekânlarda 16.yüzyıl sonlarında Safavîler döneminde Şiraz'da hazırlanan ya da Tebriz, Bağdat, Horasan gibi Safavî topraklarında Osmanlı okurlar için üretildikleri ileri sürülen kimi elyazmaların üslubunun titreşimleri hissedilir[274]. 1534 yılında Osmanlı idaresine geçen ve ünlü mutasavvıfların kabirlerini barındıran bu Bağdat, Hz.Ali'nin kabrinin bulunduğu Necef ve Hasan'ın kabrinin bulunduğu Kerbelâ ile birlikte Müslüman hacıların ve mutasavvıfların ziyaretgâhıdır. 16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ise Bağdat kendilerine yeni sanat hamileri arayan ya da kutsal yerleri ziyaret etmek isteyen Safavî sanatçılarının da uğrak yeri olur. 16.yüzyıl sonlarından itibaren Şiraz'da kitap sanatı üretiminin yavaşlaması üzerine yeni pazar arayışları içine giren sanatçılar yine Bağdat'ı kendilerine bir göç yeri olarak seçmiş olmalılardır. İşte Bağdat'ın 16.yüzyıl sonlarında bu göçer Safavî sanatçıların uğrak yeri olduğu düşünüldüğünde bu etkilerin nedeni açıklık kazanır. Eser muhtemel göçer bir Safavî sanatçı ile birlikte çalışan ya da böyle bir sanatçının üslubundan etkilenmiş yerel bir nakkaşın üretimi olmalıdır. Yukarıdaki satırlarda bahsi geçen ve minyatürlerinin

[273] Osmanlı yönetimindeki Bağdat'ta üretilen minyatürlü eserler ve bunların üslubu hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Çağman, "16.yüzyıl Sonlarında Mevlevi…", s.651-677; Milstein, *a.g.e.*; Tanındı, "Osmanlı Yönetimindeki Eyaletlerde…", s.501-771; Çağman ve Tanındı, "Tarikatlarda Resim…", s.505-545; Bağcı ve Diğerleri, *a.g.e.*, s.246-257. Hasan Paşa ve Cağalazâde Sinan Paşa'nın kitap sanatı hamiliği için ayrıca bu çalışmada "Hümâyûnnâme'nin Sahipleri" başlıklı bölüme bkz. s.91-107.

[274] Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. Milstein ve Diğerleri, *a.g.e.*; Lale Uluç, *a.g.e.*; Çağman ve Tanındı, "Firdevsî'nin Şahnâmesi'nde…".

Bağdat'ta üretildiği düşünülen *Sevâkıb-ı Menâkıb*'ın iki nüshasının (İTSMK R.1479, NML M.466) ve Firdevsî *Şehnâme*sinin (İTSMK H.1486) bazı minyatürlerindeki ayrıntıların *Hümâyûnnâme* minyatürlerindeki ayrıntılar ile neredeyse birebir benzerliği ise *Şehnâme*'nin ve resimleri birden fazla nakkaşın elinden çıkan *Sevâkıb-ı Menâkıb* nüshalarının kimi resimlerinin *Hümâyûnnâme* nakkaşının üretimleri olduğunu düşündürür. Daha önce de değinildiği gibi Firdevsî'nin *Şehnâme*si, *Hümâyûnnâme* ve *Sevâkıb-ı Menâkıb*'ın New York Morgan Library M.466 numarada kayıtlı nüshası tarihsizdir. Ancak *Sevâkıb-ı Menâkıb*'ın İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi R.1479 numaralı nüshası Mayıs 1599'da istinsah edildiği kaydını taşır. Bu bilgi, *Hümâyûnnâme* ve bu eserin bazı minyatürlerinin şaşılacak derecede benzeşen ayrıntılar içerdiği göz önünde bulundurularak değerlendirildiğinde, *Sevakıb'ı Menakıb*'ı resimleyen nakkaşın *Hümâyûnnâme*'yi de 1599 civarında ya da bundan sonraki yıllarda resimlemiş olabileceği akla gelir. Ancak Osmanlı yönetimindeki Bağdat'ta çalışan sanatçıların isimlerinin herhangi bir el yazmasında ya da tarihi bir kaynakta zikredilmemesi bu sanatçının kimliğinin saptanmasını olanaksız kılar. Ancak sanatçının üslubunun birden fazla yazmada görülmesi ve *Hümâyûnnâme* gibi zengin bir resim programına sahip bir eseri resimlemesi onun bu şehirde aranan, çalışkan bir sanatçı olduğunu düşündürür.

3.6.4.İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H.357

İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H.357 numarada kayıtlı Ali Çelebi'nin *Hümâyûnnâme*sinin yüz üç hikâyesi eserde on minyatürle görsel bir karşılık bulur. Her biri tek sayfa halindeki resimler dikey kompozisyonlar sergiler, metnin ortasında değişen satır sayıları arasında yer alır ve tam sayfa boyutuna yakındır. Resimler çoğunlukla metinden altın yaldız ince cetvellerle ayrılır. Yalnız "Tilki ve Eşek" ve "Hırslı Kurt" hikâyelerinin görsel sunumlarında nakkaş resmi metinden, minyatürü renklendirdiği boyalarla çizdiği bir sınırla ayırmıştır (Resim 434, 436).

Resimler tüm örneklerde sayfanın sol ya da sağ kenarına taşar. Bu taşıntı tepelerin bir ucu, bunlar üzerine yerleştirilmiş ağaçlar, taşlar arasından fışkıran çiçekler, ağaçların dallarının bir kısmı, bir figürün vücudunun bir bölümü ve çeşitli hayvan figürlerinden oluşur.

Hümâyûnnâme minyatürleri arasında bir hikâyenin farklı zamanlarda gelişen olaylarını aynı karede birleştiren kompozisyonlar da mevcuttur (Resim 429). *Hümâyûnnâme* minyatürleri iki ya da üçten fazla figür içerdikleri için kalabalık kompozisyonlar olarak adlandırılabilir. Bunda aslında eserin genelde az sayıda kahramandan oluşan hikâyelerini, nakkaşın kendi özgür iradesiyle birçok figür ekleyerek görsele dönüştürmesi etkilidir. Örneğin "İki Güvercin" hikâyesini canlandıran minyatürde tuzağa yakalanmış olarak resimlenen Bâzende'yi bu tuzağa düşüren avcı metinde sessiz bir kahraman olarak kalsa da betimlemede tepelerin ardından başını uzatmış olaya şahitlik eder biçimde belirir (Resim 429).

Nakkaşın bu çeşitli eklemelerle zenginleştirdiği kompozisyonlar genellikle hayvan figürlüdür (Resim 429, 430, 432-438). Bunlarda hikâyenin ana kahramanlarının ya da en çarpıcı anının sahnenin ön düzlemine yerleştirilerek vurgulandığı görülür. Ancak "İki Güvercin" hikâyesinin minyatüründe anlatının kahramanı Bâzende'nin bir başka güvercin aracılığıyla kandırılarak tuzağa düşürülmesi sahnenin ön planında yer alırken, hikâyenin bir önceki satırlarında Bâzende'yi avlamak için mücadeleye giriştiği belirtilen şahin ve kartal kompozisyonun üst kesiminde karşılıklı kanatlarını açmış birbirlerine kafa tutar vaziyette o kadar büyük betimlenir ki izleyicinin gözü hikâyenin ana kahramanından önce bu figürlere odaklanır (Resim 429). Bunun yanı sıra sanatçı

"İki Güvercin" hikâyesinin minyatüründe metinde söz edilmeyen avcıyı sahnenin arka planında yer alan tepelerin ardından başını uzatmış olarak resmeder ve böylece onu metinde olduğu gibi görsel olarak da geri planda bırakır (Resim 429). Nakkaş hayvan figürlü betimlemelerde kendi hayal gücüne dayanarak yer verdiği diğer hayvan figürlerini sahneye serbest yani dağınık bir biçimde yerleştirir (Resim 430, 435-438).

Hümâyûnnâme'de resimlenmek için seçilen hikâyeler arasında konusu insanlar arasında geçen tek örnek "Müzevir Kuşçu" dur (Resim 431). Nakkaş burada Belhli misafirlerini konuk eden beylerbeyini ve hikâyenin önemli kahramanlarından biri olan doğancısını sahnenin üst kesimine biri halı üzerinde bağdaş kurmuş, diğeri onun hemen yanı başında, ayakta, elinde bir doğan ile beklerken betimleyerek resim dili ile vurgulamıştır. Nakkaş bu halı üzerindeki misafirlerden birini de otururken betimlemiş, diğer misafirleri ve bir hizmetliyi sahnenin ön düzlemine yerleştirmiştir. Söz konusu hikâyenin ana figürlerinden olan papağanlara ise sahnenin üst kesiminde beylerbeyi ve Belhli misafir arasına kafes içinde yerleştirilerek dikkat çekilmiştir.

Hümâyûnnâme minyatürlerinde tümü açık hava sahnelerinden yani dış mekân görünümlerinden oluşan betimlemelere arka planda kalın siyah konturlarla belirlenmiş ve sarp kayalıklar gibi algılanan (Resim 429, 435, 438), bazen kırmızı konturlu ve yuvarlak hatlı (Resim 430, 432-434, 436, 437) bazen açık yeşil ya da lacivert konturlu ve bir deniz dalgasını anımsatan tepeler hakimdir (Resim 431-433). Yalnızca "Aldanan Tavşan" hikâyesinin minyatüründe iki tepe ard arda uzanır ve böylece resme bir derinlik kazandırılır. Dikkati çeken bir nokta bazı betimlemelerde bu tepelerin bir ucuna maymun ya da koyun yüzünü andıran bir görünüm kazandırılmasıdır.

Hümâyûnnâme minyatürlerinde zemine genellikle yemyeşil çimenlikler hakimdir. Minyatürlerde sahnenin ön düzleminde incecik akan koyu renk akarsular (Resim 429, 430, 434, 436, 438), çizgisel bir üslupla belirlenmiş köpük motifleri ile bezemeli koyu renk göller (Resim 433), taşlar, bunlar arasından fışkıran ya da etrafa serpiştirilmiş gelincikler, karanfiller, rengârenk küçük mine çiçekler vazgeçilmez doğa elemanlarıdır (Resim 429-432, 434-438). Bazı örneklerde bunlar arasında ince küçük ot kümeleri, sazlar ya da lahana benzeri yuvarlak hatlı bitkisel bezemeler yer alır (Resim 433, 436). Ağaçlar "Müzevir Kuşçu" hikâyesininki dışında *Hümâyûnnâme*'deki tüm

minyatürlere hakim olan doğa motifleridir (Resim 429, 430, 432-438). Nakkaş zengin bir tür çeşitliliği sergileyen ağaç motiflerini doğadaki görünümlerine yakın resmederek gerçekçi bir üslup ortaya koyar.

Betimlemelerde bazen yüksek (Resim 429, 435, 437, 438), bazen alçak tutulan ufuk hattı bulut motiflerine yer verilmeksizin tek renge boyanır (Resim 430-434, 436).

Tümü dış mekân görünümlerinden oluşan betimlemelerin bazıları halılar, seccadeler ve sürahiler, yayvan, kısa gövdeli kaplar, kâseler gibi çeşitli eşyalarla tefriş edilir (Resim 431, 435).

Hümâyûnnâme minyatürlerine yeşil, altın yaldız, gri, kırmızı, beyaz, kahverengi, turuncu, sarı, mor, mavi renkler hâkimdir. Doğa betimlemelerinin bir parçası olan gökyüzü çoğunlukla altın yaldız, "Hırslı Kurt" hikâyesini canlandıran resimde ise mavi renktedir (Resim 434). *Hümâyûnnâme* minyatürlerinde gökyüzü ile birlikte resme fon oluşturan siyah, kırmızı, açık yeşil, lacivert ya da kahverengi konturlu tepeler, yeşil ya da açık maviye boyandığı gibi (Resim 431-436) bazı örneklerde konturlara doğru açık mavi ya da kahverengi dar şeritler ile çevrelenir (Resim 429, 430, 432, 437, 438). Bazı betimlemelerde sahnenin ön düzleminde uzanan çimenlikler koyu yeşile boyanır. Bu çimenlikler ve tepeler üzerinde koyu gri bir akarsu, sahneye serbestçe serpiştirilmiş ya da gri, pembe, sarı, mavi gibi renklerin tonlaşmalarıyla verilmiş taşlar arasından fışkıran kırmızı, sarı, mor, turuncu renkte çiçekler yer alır (Resim 429-438). Figürler kırmızı, turuncu, sarı, mor, açık yeşil, mavi, kahverengi giysileri ile betimlemelerde rengârenk bir görünüm oluşturur. Beyaz sarıklar bu renkleri daha da açığa çıkarır (Resim 429, 431, 432, 434, 435, 437). Kırmızı da sarıklarda rastlanan renkler arasındadır (Resim 435). Hayvan figürleri ise doğadaki görünümlerine yakın, doğal renklerle boyanır.

Bunun yanı sıra nakkaşın özellikle bazı betimlemelerde serbest fırça vuruşları ile bir suluboya resmi andıran üslubu dikkat çekicidir. İslâm minyatür sanatında nakkaşların tasarladıkları resmi önce kâğıda ince fırça ve kiremit rengi bir boya kullanarak çizdikleri ve daha sonra boyama işlemine geçtikleri bilinir. Ancak *Hümâyûnnâme*'deki bazı betimleme ayrıntıları nakkaşın resmi sınırları önceden belirlemeden, kâğıt üzerine direkt boya ile yapmış olduğu izlenimini uyandırır. Ayrıca sanatçı bu boyama işlemi sırasında zaman zaman özensiz davranmış ve boyaları cetvel

dışına gelişigüzel taşırmıştır. "Akıllı Fare" hikâyesinin görsel karşılığında yer alan, iç içe iki farklı tonda yeşil ile oluşturulmuş dalgalı bir hattan oluşan, büyükçe ağaç motifi sanatçının sınırlarını önceden belli etmeden, boya ve fırça ile betimlenmiş izlenimi uyandıran doğa ayrıntılarına örnek oluşturur (Resim 437). Ayrıca sanatçının burada gökyüzünü altın yaldıza boyarken resmi ve metni ayıran ince cetvelden boyayı taşırdığı görülür. Bazı betimlemelerde ise gökyüzünün cetvele yakın kısımlarında yer yer boyanmadan kalan küçük boşluklar yer alır. Nakkaşın "Hırslı Kurt" ve "Tilki ve Eşek" hikâyelerinin resmi ve metni ayıran bir cetvele yer verilmeyen ya da çok az verilen minyatürlerinde gökyüzünü metinden sadece fırça ve altın yaldız, mavi boyalar yardımıyla oluşturduğu özensiz, dalgalı bir çizgiyle ayırması onun yazmada serbest fırça kullanımını kanıtlayan birer örnek sunar (Resim 434, 436).

Hümâyûnnâme minyatürlerinde rastlanan figürler ayakta resmedilenlerden anlaşıldığı kadarıyla orta boylu ve zayıftır (Resim 429, 431, 432, 434, 435, 437). Ancak bağdaş kurmuş otururken betimlenen bazı figürlere özellikle giysileri aracılığı ile diğerlerinden daha hacimli bir görünüm kazandırılır. "Müzevir Kuşçu" hikâyesinde bir halı üzerinde otururken betimlenen sarı kaftanlı beylerbeyi sahnedeki en haşmetli figür olarak dikkatleri üzerine çeker (Resim 431). Onun hemen karşısında halıda ve sol çaprazında çimenlikler üzerinde oturan Belhli misafirler beylerbeyinden daha zayıf olmakla birlikte onun hizmetkârlarından iricedirler. Aynı şekilde "Kedinin Hakemliği" hikâyesinde sahnenin ön planında bağdaş kurmuş oturan bir derviş yine giysileri aracılığı ile hacimli bir görünüm sergiler (Resim 435). Bu, nakkaşın hikâyelerdeki beylerbeyi, onun seçkin misafirleri ya da derviş gibi önemli figürleri resim dili ile ön plana çıkarma eğiliminin bir göstergesidir. Bunun yanı sıra nakkaşın bazı betimlemelerde ağaç ve çiçek motiflerinin etrafını ince ya da kalın gri fırça darbeleriyle gölgelediği görülür (Resim 432-434).

Genel görünüşleri itibari ile böyle özellikler sergileyen figürlerin suretlerinin betimlenişine geçildiğinde, bunların yüzlerinin kare, yuvarlak ve uzun-oval, yanaklarının dolgun olduğu görülür. Nakkaş beylerbeyi, derviş gibi önemli figürleri iri, uzun-oval yüzler, çehreyi sımsıkı saran simsiyah sakallar ve aşağı doğru sarkan bıyıklar ile betimleyerek yine bu figürlere dikkat çeken görünümler yaratır (Resim 431, 435).

Bunun yanı sıra beylerbeyinin meclisine katılan seçkin misafirler, beylerbeyi kadar olmasa da gür sakallıdır. Ayrıca "Karga, Fare, Güvercin ve Ceylan" hikâyesinin birinci minyatüründe güvercinleri tuzağına düşüren avcı ve "Akıllı Fare" hikâyesinde kurduğu tuzak ile bir kediyi yakalayan bir diğer avcı *Hümâyûnnâme*'deki sakallı ve bıyıklı figürlere örnek oluşturur (Resim 432, 437). Eserde sadece bıyıklı ya da sakalsız bıyıksız figürler gençleri betimler (Resim 429, 431, 434).

Küçük burunlar ve ağızlar, ince dudaklar, küçük çekik ya da iri badem gözler, ince düz ya da kalın yay gibi kaşlar figürlerin suret betimlenişlerine hakim olan özelliklerdir. Nakkaş "İki Güvercin", "Müzevir Kuşçu", "Hırslı Kurt" hikâyelerindeki figürlerin suretlerini daha özenli bir işçilikle betimlerken (Resim 429, 431, 434), "Karga, Fare, Güvercin ve Ceylan" hikâyesinin birinci minyatüründe yer alan avcının (Resim 432), "Kedinin Hakemliği" hikâyesinde yer alan dervişin (Resim 435), "Akıllı Fare" hikâyesinde yer alan bir diğer avcının yüzünü siyah boya ve kalın fırça darbeleriyle yine bir sulu boya tekniğini andırır biçimde özensizce ve kabaca betimlemiştir (Resim 437). Öyle ki dervişin ve "Akıllı Fare" hikâyesindeki avcının sakalları gelişigüzel sürülen ve dağılan boya darbeleriyle simsiyah bir renk lekesi haline dönüşmüştür. Nakkaş gözleri ve burnu siyah boya ve kalın bir fırça ile yapılmış aynı gelişigüzel, titrek çizgilerle resmetmiştir. Sanatçı ayrıca "Müzevir Kuşçu" hikâyesinin minyatüründe beylerbeyinin kaftanının iç ve dış kenarlarını, sağ elinin bir kısmını, sol elinin ve boynunun neredeyse tamamını, beylerbeyinin sol çaprazında oturan Belhli misafirin mor kaftanının çevresini, "Hırslı Kurt" hikâyesinin minyatüründe avcının dize kadar bacaklarını gri fırça darbeleriyle gölgelemiştir (Resim 431, 434).

Yazmada figür tipleri açısından "Müzevir Kuşçu" hikâyesinin görsel sunumunda yer alan beylerbeyi ve Belhli misafirleri bir grup (Resim 431), beylerbeyinin hizmetlileri, "İki Güvercin" ve "Hırslı Kurt" hikâyelerinin minyatürlerindeki avcılar bir grup (Resim 429, 434), "Karga, Fare, Güvercin ve Ceylan" ile "Akıllı Fare" hikâyesinin minyatürlerindeki avcılar ile (Resim 432, 437) "Kedinin Hakemliği" hikâyesinin görsel karşılığında yer alan derviş bir grup oluşturur (Resim 435). Dolayısıyla nakkaşın figürlere bireysel görünüm özellikleri ve kişisel hatlar yüklemekten uzak olduğu ve onları ancak genel görünüşleri ile birkaç sınıfa ayrılabilecek şekilde betimlediği görülür.

Sakalsız, bıyıksız ya da sadece bıyıklı figürler daha genç bir görünüm sergilerken sakallı ve bıyıklı figürler orta yaş ve üzerini yansıtan bir görünüm oluşturur.

Hümâyûnnâme minyatürlerindeki insan figürleri çok hareketli olmamakla birlikte donuk, durağan figürler olarak adlandırılmaktan uzaktır. Bunların vücut ve el hareketleri, hikâyeyi izleyenlere, bir pandomim gösteresi seyrediyormuş etkisi yaratarak aktarır. Örneğin "İki Güvercin" hikâyesinin minyatüründe metinde Bâzende adlı güvercini tuzağa düşüren avcı, tepelerin ardından başını merakla uzatıp tuzağa yakalanmış Bâzende'ye bakarak izleyicinin de gözünü olayın bu anına odaklar (Resim 429). "Müzevir Kuşçu" hikâyesinin minyatüründe bağdaş kurmuş oturan beylerbeyinin karşısında elini ağzına götürmüş oturan figür, sahnenin sağ yanında ayakta duran doğancı başının, beylerbeyine hediye ettiği papağanlara Belh dilinde öğrettiği "Ben evin hanımı ile kapıcıyı beraber gördüm." sözü karşısında yaşadığı şaşkınlığı seyredenlere aktarır (Resim 431). Beylerbeyinin sol çaprazında çimenlikler üzerinde oturan bir diğer misafir başını yanı başındaki figüre çevirmiş, bir eliyle onu dürterken bir eliyle de papağanları işaret eder. Böylece duydukları karşısında yaşadığı şaşkınlık ve telaş okuyuculara görsel bir dille de yansıtılır. Hikâyeyi sadece seyirci olarak takip edenler ise ayrıntılardan haberdar olmamakla birlikte resmedilen hikâyede heyecan verici bir anın yaşandığını hissederler. Sahnenin ön düzleminde diz çökmüş konuklara içki sunan hizmetli ve Belh dilini anlamayan beylerbeyi olanlardan habersiz, sakin bir ifadeyle durmaktadırlar. Hikâyelerin görsel dile dönüşümünde figürlerin beden dili bu kadar hâkimken yüz ifadeleri hikâye kahramanlarının duygularını yansıtmada yetersiz kalır.

İnsan figürlerinden hayvan figürlerine geçildiğinde, sanatçının bunları renkleri ve görünüşleri itibari ile doğadaki hallerine yakın, gerçekçi bir üslupla betimlediği görülür. Nakkaş hayvan figürlü betimlemelerde de hareketsiz, durağan bir kompozisyon yaratmaktan uzak durur. Figürler hareketli ve bir kısmı ifade yüklüdür. Örneğin "İki Güvercin" hikâyesinin minyatüründe Bâzende adlı güvercini avlamak için mücadeleye girişen bir şahin ve kartalın pençelerini yay gibi germiş, kafa kafaya karşılıklı duruşları ve keskin bakışları birbirlerine meydan okuyuşlarını hissettirir (Resim 429). Sahnenin ön planında bir ağ tuzağına yakalanmış Bâzende'nin tuzağın altında başı önüne eğik duruşu çaresizliğini izleyicilere yansıtır.

Az sayıda insan figürü içeren *Hümâyûnnâme* betimlemelerinde giysiler çok belirgin olmamakla birlikte sınıfsal bir ayrımın göstergesidir. Örneğin "Müzevir Kuşçu" hikâyesinin minyatüründe beylerbeyi ve seçkin misafirleri, hizmetlilerden farklı olarak uzun kollu bir iç elbise üzerine kısa kollu bir kaftanla betimlenmişlerdir (Resim 431). Ayrıca misafirlerden biri iç gömlek üzerine kısa, diğeri uzun kollu elbiseler giyerler ve hepsinin belinde birer kuşak bulunur. Beylerbeyinin sağında ayakta duran doğancı başı ve sahnenin ön planında davetlilere ikramda bulunan bir hizmetli tıpkı misafirlerden ikisi gibi beli kuşaklı, uzun kollu bir elbise ile betimlenseler de bunlar siperliği kürklü, tepeliği bir torba gibi geriye uzanan başlıkları ile iri beyaz sarıklı seçkinlerden ayrılır. "Kedinin Hakemliği" hikâyesinde sahnenin ön planına yerleştirilen derviş ise düz renkte, bol kollu kaftanı, sırtından omuzların dökülen şalı ve elinde tespihi ile konumunu yansıtan bir görünüm sunar (Resim 435). İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H.357 numaralı *Hümâyûnnâme*'nin üslubunu oluşturan öğelerin bu ayrıntılı incelemesi, eserin minyatürlerinin ortak bir üslup birliği sergilediğini, dolayısıyla resimlerin tek bir nakkaşın ürünü olduğunu gözler önüne serer.

3.6.4.1.İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi R.843 Numaralı *Hümâyûnnâme*'nin Resimleri Işığında İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H.357 Numaralı Nüshanın Değerlendirilmesi

Hümâyûnnâme'nin İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H.357 numarada kayıtlı nüshasının minyatürlerle bezenmiş olduğundan ilk söz eden Zeren Tanındı'dır. Osmanlı yönetimindeki eyaletlerde kitap sanatı üretimini ele aldığı makalesinde eserin ketebe kaydına göre 1013 senesi Cemaziyülevvel başları/1-10 Eylül 1604 tarihinde hattat Dervîş Mehmed Ahlâkî tarafından istinsah edildiğini belirten yazar, yazmayı cildi ve tezhibi açısından kısaca değerlendirdikten sonra yazmanın minyatürlerinin 16.yüzyıl sonu, 17.yüzyıl başında Osmanlı yönetimindeki Bağdat'ta hazırlanan bir grup eserin minyatürleriyle aynı üslup özelliğinde olduğunu, ayrıca ketebe kaydı olmayan ancak Bağdat'ta hazırlandığını düşünülen R.843 numaralı bir diğer *Hümâyûnnâme*'nin minyatürleri ile aynı elden çıktığını ileri sürer[275]. Bağcı, Çağman, Renda ve Tanındı Osmanlı resim sanatını ayrıntılı bir şekilde ele aldıkları

[275] Tanındı, "Osmanlı Yönetimindeki Eyaletlerde…", s.502.

çalışmalarında *Hümâyûnnâme*'nin H.357 numaralı nüshasının ketebesinde Bağdat'ta istinsah edildiği kaydı olmamasına rağmen, resimlerinin Bağdat'ta hazırlandığı kaydı taşıyan eserlerin resimlerinin üslup özellikleri ile benzerliğinden dolayı bu yazmanın da Bağdat'ta üretilmiş olduğunun anlaşıldığını söylerler[276]. Sonuçta araştırmacılar eserin Bağdat üretimi olduğu konusunda birleşirler.

Nitekim H.357 numaralı *Hümâyûnnâme*'nin minyatürleri, kesin bir kayıt taşımamakla birlikte Bağdat ketebeli eserlerin üslup özellikleri nedeniyle Bağdat'a bağlanan R.843 numaralı *Hümâyûnnâme*'nin minyatürleri ile karşılaştırıldığında, bunların manzaranın cetvel dışına taşması, doğa betimlemelerinin taşlar arasından fışkıran ya da etrafa serpiştirilmiş natüralist çiçek motiflerinden, yemyeşil çimenliklerden, koyu renk bir akarsu, sarp kayalıkları andıran, bazen yuvarlak hatlı tepelerden oluşması, görsel olarak benzeşen ağaç motiflerinin varlığı, mor, yeşil, gri, kırmızı, kahverengi, turuncu, mavi, sarı gibi renklerin kullanımı, figürlerin belirgin jestlerle verilmesi ve sahneye yerleştiriliş düzenleri, giysileri ve başlıkları gibi özellikler açısından R.843 minyatürleri ile ortak bir noktada buluştuğu görülür. Örneğin H.357'de "İki Güvercin" hikâyesini canlandıran minyatür (Resim 429) ile R.843'deki aynı konunun görsel karşılığı (Resim 291) doğa manzarasının koyu yeşil yuvarlak hatlı bir gövde üzerine açık yeşil çınar yaprakları ile bezemeli ağaçlar, altın yaldız bir gökyüzü, yemyeşil çimenlikler üzerinde sıralanan taşlar arasından fışkıran natüralist üslupta rengârenk çiçekler, gelincikler, sahnenin ön planında incecik akan koyu renk bir akarsu gibi bazı ortak motiflerden oluşması nedeniyle benzeşir.

H.357'de "Aldanan Tavşan" hikâyesini canlandıran minyatür (Resim 430), tepelerin gözü sahnenin sol köşesine doğru çeker şekilde ard arda sıralanışı, böylece resme bir derinlik kazandırılması, hareketli hayvan figürlerinin ve taşlar arasından fışkıran rengârenk çiçeklerin sahneye serbestçe yerleştirilişi açısından R.843'de "Zahid ve Kurt" hikâyesini canlandıran minyatürü çağrıştırır (Resim 354). H.357'de "Müzevir Kuşçu" hikâyesinin görsel sunumu (Resim 431) ise R.843'de Dâbşelîm'in meclisini gözler önüne seren betimleme ile figürlerin sahneye yerleştiriliş biçimleri, jestleri, giyim kuşam özellikleri ve zemine serpiştirilmiş objelerin resimlenişi aracılığıyla birbirine

[276] Bağcı ve Diğerleri, *a.g.e.*, s.255.

yakın bir üslup sergiler (Resim 300-305). H.357'de "Müzevir Kuşçu" hikâyesini canlandıran minyatür, R.843'de "Padişah ve İki Oğlu" hikâyesinin görsel karşılığı ile (Resim 436) yine figürlerin sahneye yerleştiriliş düzeni, giysileri, objelerin betimlenişi ve zemine serpiştirilişi açısından benzeşir. R.843'de sahnenin sol alt köşesinde def çalan bir figürün siperliği kürklü, geriye doğru torba biçiminde uzanan başlığı (Resim 306) H.357'de beylerbeyinin Belhli misafirlerine içki sunan hizmetkârın başında da görülür (Resim 446). H.357'deki aynı konulu minyatür R.843'de "Pişman Güvercin" hikâyesini canlandıran minyatür (Resim 373) ile önemli figürlerin sahnenin üst bölümüne ve ortaya yakın bir konuma karşılıklı yerleştirilişi, yönetici sıfatındaki figürlerin yanı başında ayakta, resmi pozda bir saray görevlisinin betimlenişi, sahnenin sol ve sağ alt köşelerinde biri diğerine başını çevirmiş konuşan iki figürün vücut dili (Resim 447-448) ve zeminde ön planda çeşitli objelere yer verilişi nedeniyle örtüşür.

H.357'de "Karga, Fare, Güvercin ve Ceylan" hikâyesini görselleştiren minyatürlerden biri (Resim 432), sahnenin ortasına gövdesi rüzgârda savruluyormuşçasına sol yana kıvrılan iri yeşil yapraklı bir ağacın yerleştirilişi (Resim 449), geride açık mavi tepelerin ve altın yaldız bir gökyüzünün uzanışı, ön planda taşlar arasından fışkıran rengârenk çiçeklerle bezemeli bir çimenliğin dalgalı bir hatla betimlenişi açısından R.843'de "Doğan Yavrusu" hikâyesini resimsel bir öyküye dönüştüren minyatürü çağrıştırır (Resim 292) (Resim 450). H.357'de "Tilki ve Eşek" hikâyesini canlandıran minyatür (Resim 436), R.843'deki "Heveskâr Avrupalı" hikâyesinin görsel karşılığı (Resim 365) ile ön planda sahneyi dolduran koyu yeşil bir çimenlik, altın yaldıza boyanmış ufuk hattı, bu ufuk hattını H.357'de sağ kenarda (Resim 451), R.843'de sol kenarda (Resim 452) kaplayan gövdesi yarıda kesilmiş, açık yeşil yuvarlak hatlı ve merkezden etrafa doğru ince fırçalarla çizilmiş yapraklarla bezemeli bir ağaç motifi, çimenlik alan üzerindeki bahar çiçekleri açmış dallar, rengârenk çiçekler açısından benzerlik taşır. H.357'deki aynı resim aslan, tilki gibi hayvan figürlerinin hem görünüşü, hem de başı geriye dönük hareketlerle betimlenişi açısından R.843'de "Aslan ve Çakal" hikâyesini canlandıran iki minyatür (Resim 356, 358) ile örtüşür.

H.357'de "Akıllı Fare" hikâyesini görsel bir dille aktaran minyatür (Resim 437) ön planda yuvarlak hatlı bir tepe, bunun ortasında simetri ekseni oluşturan büyükçe bir ağaç motifi ve arkada yüksekçe bir ufuk hattından oluşan kompozisyon düzeni ile R.843'de "Şahin ile Horoz" (Resim 306), Tizhuş ve Hazım Adlı İki Arkadaş" (Resim 309), "Maymun ve Kaplumbağa" (Resim 344-345) hikâyesinin bazı bölümlerini gözler önüne seren minyatürleri anımsatır. H.357'deki "Aslan ve Çakal" hikâyesinin minyatürü ise (Resim 438) R.843'deki "Dânâdil ve Haramiler" hikâyesinin ikinci minyatürü (Resim 352) ile resmin sol yanda çerçeve dışına taşması, sahnenin ön planını kaplayan tepelerin yine sol yana doğru sivrilerek yükselen sarp kayalıklar şeklindeki görünümü ve sağ yanda oluşan ve ufuk hattı olarak değerlendirilen boşluğun altın yaldıza boyanışı ile yine benzer bir kompozisyon düzeni ortaya koyar.

Tüm bunlar bir arada değerlendirildiğinde H.357'nin kompozisyon özellikleri, kullanılan renkler, doğa manzaralarını oluşturan motifler, figürlerin jestleri ve giysileri, hayvan figürlerinin gerçeğe yakın ve hareketli görünümleri açısından R.843 numaralı *Hümâyûnnâme* ile benzediği ve bu nedenle H.357'nin de R.843 gibi Bağdat'ta hazırlandığı söylenebilir. Ancak H.357 ve R.843, resimlerin genel özellikleri itibari ile birbirine yakın bir üslup sergilerken ayrıntılara geçildiğinde bazı farklılıklar belirir. Örneğin H.357'de kalın siyah konturlarla belirlenen yuvarlak hatlı ya da katmanlanarak yükselen sarp kayalıklar görünümündeki tepeler (Resim 429, 438), R.843'ün aynı formdaki yükseltilerinden (Resim 292, 294, 296, 300, 305, 308, 314, 324, 325, 330, 332, 333, 336-338, 346, 348, 352) daha titrek ve kalın çizgilerle sınırlandırılır. Her iki eserde doğa görünümlerinin vazgeçilmez bir parçası olan arasından çiçekler fışkıran taşlar da aynı titrek çizgileri taşır. Bunun yanı sıra H.357'nin resimlerinde fırça vuruşları ve dolayısıyla boyaların yüzeyde dağılımı daha serbesttir. Daha önce de değinildiği gibi H.357'de "Akıllı Fare" hikâyesini canlandıran minyatürde (Resim 437) görülen ağaç, sınırları önceden belirlenmeden, direk fırça ve boya kullanılarak oluşturulmuş dalgalı hatlı bir gövdeye sahiptir. Bu gövdeyi bezeyen açık yeşil yaprakların sol üst ve yan kenarda dışa taşan bölümleri bu serbest fırça vuruşlarını daha da belirgin kılar (Resim 453). Nakkaş bazı resimlerde oluşturacağı betimlemenin ana hatlarını belirlese de boyama işlemi sırasında bu sınırların dışına taşar. Bazen de figürlerin ya da doğa elemanlarının çevresini gri renkli boyalarla yine serbest bir biçimde gölgeler (Resim

454-455). İşte boyaların bazen özensizce olarak adlandırılabilecek şekilde sınırların dışına taşması ya da yapılan gölgelemeler resmi oluşturan öğeleri birbirinden ayırmayı zorlaştıran, karmaşık bir görünüm sunar. Örneğin "Hırslı Kurt" hikâyesinin minyatüründe (Resim 434) koyu yeşil zemin üzerinde uzanan koyu gri renkte domuz, açık yeşil yapraklı sarı, kırmızı çiçekler, etrafı gri renkte kalın boya darbeleriyle gölgelendirilmiş avcı koyu bir renk lekesi içinde kaybolur, adeta resmi oluşturan tüm sınırlar renkler içinde boğulur, erir. Oysa R.843 resimlerinde tüm ayrıntılar net ve düz çizgilerle ya da hatlarla sınırlandırılarak bu sınırlara riayet eden bir elin maharetiyle renklendirilir. Böylece resme bakan okuyucular ya da izleyiciler burada betimlenen her bir ayrıntıyı kolaylıkla seçebilir. R.843'de yer alan insan figürlerinin suretlerinin betimlenişinde de aynı özenli işçiliği görmek mümkünken H.357'de bazı figürlerin yüz hatlarını belirleyen uzuvların kalın fırça ve siyah boya ile şematik bir şekilde işlendiği gözlemlenir (Resim 456-457). H.357'de suretlerinin betimlenişinde daha özenli davranılan figürler (Resim 458) genel görünüşleri itibari ile R.843'deki bazı figürlere (Resim 459) yakın olsalar da bunların sakallarının bir kömür tozunun kâğıt yüzeyine yayılması ile oluşturulmuş etkisi taşıyan görünümü, çehrelerinin boyunlarının yine aynı etkiyi uyandıran siyah kalın konturlarla çevrelenişi, sakalsız ve bıyıksız genç figürlerden bazılarının yüz hatlarının bir bölümünün kalın siyah boyalarla sınırlandırılışı (Resim 460-461) bu benzerliği geçersiz kılar. Ayrıca yoğun bir resim programına sahip olan R.843 belki de daha fazla insan figürlü minyatür içermesi nedeniyle suretlerin betimlenişi açısından daha çeşitli, hükümdar, derviş ve hikâyenin ana kahramanları gibi önemli figürlerin betimlenişinde kişisel hatların vurgulanışı açısından daha portreye yakın örnekler sunar. Özellikle profilden, kanca burunlu, karikatürize çehreler, figürlerin kültürel kimlik farklarını ortaya koyan çıkık alınlı, kalın dudaklı, bembeyaz iri dişli ya da koyu tenli yüzler R.843 minyatürlerinin Bağdat ekolünün karakteristik özelliklerini daha belirgin bir biçimde yansıttığının söylenebilmesini mümkün kılar. Ayrıca R.843'ün bazı betimlemelerinde resmin sayfa kenarı boşluklarını dört yandan kuşatan ya da yer yer görülen halkâr bezemelere H.357'de hiç rastlanmaz. Sonuçta H.357 ve R.843'ün minyatürlerinin aynı bölgenin yani Bağdat'ın bir ürünü olmakla birlikte, farklı nakkaşların eliyle hazırlandığı ileri sürülebilir. Aynı konulu bir eserin birbirine yakın üslupta çalışan iki sanatçı tarafından resimlenmesi, önceki satırlarda

bahsi geçen ve R.843 numaralı *Hümâyûnnâme* ile benzer üslup özellikleri sergileyen *Hadîkatü's-süedâ* gibi yazmaların çok sayıda resimli kopyalarının hazırlanması, Osmanlı saray nakkaşhanesinde birçok eserin "biricik" olması ile tezat oluşturur ve Osmanlı yönetimindeki Bağdat gibi eyaletlerde el yazma eser üretim işinin bu yöredeki seçkin alıcı kitlesinin taleplerini karşılamak üzere ticari amaçlarla yapıldığını düşündürür. Nitekim *Hümâyûnnâme*'nin de resimli dört nüshasının Osmanlı yönetimindeki eyaletlerde hazırlanması ve eserin resimsiz birçok kopyasının ketebe kayıtlarından yine Osmanlı yönetimindeki eyaletlerde hazırlandıklarını bildirmeleri bu yargıyı destekler niteliktedir.

3.6.5.Boston Museum of Fine Arts Yaprakları

Bugün Boston Museum of Fine Arts'da 14.554-58 numaralarda kayıtlı, bir *Hümâyûnnâme*'ye ait olduğu düşünülen ve "Geveze Kaplumbağa", "Kargalarla Baykuşların Eski Düşmanlığı", "Tizhuş ve Hazım Adlı İki Arkadaş", "Köpek ve Kemik" ve "Titos Kuşları ve Deniz" hikâyelerini canlandıran beş resim vardır. Bu resimler hakkında ilk kez yayın yapan Ananda Coomaraswamy'dir (Resim 462-466)[277]. Resimlerin 16.yüzyılda hazırlanmış bir *Hümâyûnnâme*'ye ait olduğunu vurgulayan yazar "Geveze Kaplumbağa", "Kargalarla Baykuşların Eski Düşmanlığı" ve "Köpek ve Kemik" hikâyelerinin ikonografisine değinir. Sims daha önce de birçok kez bahsi geçen makalesinde resimleri 16.yüzyıl ortalarına tarihler[278]. Grube ise bir el yazmasından kesilmiş olduğunu ve hiç metin içermediğini söylediği bu resimlerin Türk üslubunda olduğunu ve 16.yüzyıl sonlarında yapılmış olabileceğini vurgular[279]. Grube'nin resimlerin *Hümâyûnnâme*'nin orijinal bir nüshasına değil, eserin Osmanlı imparatorluğu topraklarında üretilmiş çeşitli versiyonlarının bir kopyasına ait olabileceğini söylemesi dikkat çekicidir.

Gerçekten de bu tek yaprak halindeki beş resmin konuları ve *Hümâyûnnâme*'nin hikâye örgüsü dikkatle incelendiğinde fark edilir ki, bu resimlerden birinin konusunu oluşturan hikâye, yani "Köpek ve Kemik" hikâyesi *Hümâyûnnâme*'de ve onun metninin dayandığı *Envar-ı Süheylî*'de yer almaz[280]. Dolayısıyla bu resmin ve onunla bağlantılı olarak aynı üslubu sergileyen diğer dört resmin bir *Hümâyûnnâme* metninden kesilmiş olabileceğini düşünmek yanlıştır. Ancak "Köpek ve Kemik" hikâyesinin Mukaffâ ve Nasrullah'ın bazı *Kelile ve Dimne* çevirilerinde resimlenmiş olduğu bilinir[281]. Bu nedenle bazı araştırmacılar tarafından bir *Hümâyûnnâme*'ye ait olabileceği ileri sürülen bu tek yaprak halindeki beş resmin *Kelile ve Dimne*'nin kayıp bir Nasrullah ya da Mukaffâ çevirisine ait olabileceğini söylemek mümkündür. Bu çalışmada *Hümâyûnnâme*'nin İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H.359 numarada

[277] Bkz. Coomaraswamy, *a.g.m*.
[278] Sims, "16th-Century Persian and Turkish…", s.119.
[279] Grube, "Some Observations Concerning …", s.195.
[280] Bkz. bu çalışmada yer alan "*Hümâyûnnâme*'de Babların ve Hikâyelerin Dağılımını Gösterir Tablo" başlıklı bölüm, s.54-63; Eastwick, *a.g.e.*.
[281] "Köpek ve Kemik" hikâyesinin resimlendiği Mukaffâ ve Nasrullah çevirileri hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Grube, "Prolegomena for a Corpus…", s.407.

kayıtlı ve ketebesinde 1567 yılında Rumûzî Efendi için Kahire'de hazırlandığı belirtilen nüshasının üslup özelliklerinin belirlendiği bölümde, eserin "Geveze Kaplumbağa" hikâyesinin görsel sunumu ile Boston Museum of Fine Arts'da 14.554 numarada kayıtlı "Geveze Kaplumbağa" hikâyesinin resimsel öyküsü karşılaştırılarak ikisi arasındaki kompozisyon benzerliğine dikkat çekilmiş ve tek yaprak halindeki örneğin de Kahire'de resimlenmiş olabileceği ileri sürülmüştür[282]. Bu bağlamda aralarındaki üslup birliğinden yola çıkarak Boston Museum of Fine Arts'da yer alan diğer dört resmin de önceki satırlarda vurgulandığı gibi bir *Hümâyûnnâme*'ye değil, *Kelile ve Dimne*'nin Kahire'de Osmanlı döneminde 16.yüzyılda üretilmiş bir Mukaffâ ya da Nasrullah çevirisine ait olduğu ileri sürülebilir. Ancak bu savın doğruluğu yalnızca ileride tesadüfen ortaya çıkabilecek resimleri eksik ve metni resim boşlukları ile uyumlu bir *Kelile ve Dimne* nüshasının varlığı ile mümkündür.

[282] Bkz. s.115.

3.7.METİNLERDEN RESİMLERE: *HÜMÂYÛNNÂME* HİKÂYELERİNİN RESİMLENMEK ÜZERE SEÇİMİNİ BELİRLEYEN ŞARTLAR

Kendisine ayrılan küçücük resim alanlarını onlara ilham kaynağı olan *Hümâyûnnâme* hikâyelerinin en çarpıcı anını betimleyerek dolduran nakkaşların hangi hikâyeleri görsel bir sunumla okuyucuya yansıtacağını acaba hangi şartlar belirler? Nakkaşın ya da ona resim yapacağı alanın sınırlarını çizen cetvelkeşin kitabın sahibine ya da diğer okuyucularına veya kitap sahibinin dönemin yöneticilerine resimler aracılığı ile vermek istediği mesajlar var mıdır? İşte bu sorulara yanıt aramada resimlerin bablara göre dağılımını, çerçeve hikâyelere bağlılığını, hikâyelerin kime aktarıldığını ve verdiği mesajları irdelemek yardımcı olacaktır. Bu nedenle aşağıdaki satırlarda *Hümâyûnnâme*'nin resimli nüshaları bu bağlamda ele alınacak ve nakkaşların *Hümâyûnnâme* hikâyelerini resimleme süreci varsayımlar doğrultusunda da olsa ortaya konmaya çalışılacaktır.

3.7.1.İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H.359

Otuz minyatür ile resimsel bir öyküye dönüşen İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H.359 numaralı *Hümâyûnnâme*'de giriş bölümünde yer alan hikâyelerden biri, birinci babda yer alan hikâyelerden dokuzu, ikinci babda yer alan hikâyelerden üçü, üçüncü babda yer alan hikâyelerden üçü, dördüncü babda yer alan hikâyelerden üçü, beşinci babda yer alan hikâyelerden ikisi, altıncı babda yer alan hikâyelerden biri, yedinci babda yer alan hikâyelerden üçü, dokuzuncu babda yer alan hikâyelerden biri, on birinci babda yer alan hikâyelerden ikisi ve on ikinci babda yer alan hikâyelerden biri eserde görsel bir karşılık bulur. Bu dağılımın tabloya yansıması aşağıdaki gibidir:

BAB NUMARASI	**HİKAYE NUMARASI**	**HİKAYEYİ AKTARAN-AKTARILAN**	**HİKAYENİN KONUSU**	**HİKAYENİN RESİMLENME SAYISI**
Giriş	1	Vezir / Dâbşelîm	İki Güvercin	1
1	**1.çerçeve hikâye**	Beydepây / Dâbşelîm	**Tüccar ve İki Oğlu**	-
	7	Tüccar / Büyük oğul	Doğan ile kuzgun	**1**
	9	Kelile / Dimne	Marangoz ve maymun	**1**

BAB NUMARASI	HİKAYE NUMARASI	HİKAYEYİ AKTARAN-AKTARILAN	HİKAYENİN KONUSU	HİKAYENİN RESİMLENME SAYISI
	1.çerçeve hikâye	Beydepây / Dâbşelîm	**Tüccar ve İki Oğlu**	**1**
	14	Kelile / Dimne	Olaylardan ibret alan padişah	**1**
	18	Dimne /Kelile	Aldatan tavşan	**1**
	20	Dimne / Aslan	Kaplumbağa ve akrep	**1**
	25	Şetrebe / Dimne	Kurt, karga ve çakalın deveye karşı ittifakı	**1**
	27	Dişi Titos Kuşu / Erkek Titos Kuşu	Geveze kaplumbağa	**1**
	31	Kelile / Dimne	Bahçıvan	**1**
2	34	Çakal / Tilki	Kendisine kuyruk ararken kulağından olan eşek	**1**
	38	Karakulak / Dimne	İçi aydınlık zahid	**1**
	42	Dimne / Yargıçlar	Müzevir Kuşçu	**1** (1.çerçeve hikâye bağlamında toplam **12** minyatür)
3	**2.çerçeve hikâye**	Beydepây / Dâbşelîm	**Karga, fare, güvercin ve ceylan**	-
	44	Fare / Karga	Deveci ve yılan	1
	47	Kaplumbağa / Fare	Hırslı kedi	1
	2.çerçeve hikâye	Beydepây / Dâbşelîm	**Karga, fare, güvercin ve ceylan**	1
4	**3.çerçeve hikâye**	Beydepây / Dâbşelîm	Kargalar ve baykuşlar	-
	51	Hakem seçilen karga / Kuşlar topluluğu	Kedinin hakemliği	1
	53	Kargaların 5.veziri / kralları Piruz	Beş hilekar	1

BAB NUMARASI	HİKAYE NUMARASI	HİKAYEYİ AKTARAN-AKTARILAN	HİKAYENİN KONUSU	HİKAYENİN RESİMLENME SAYISI
	57	Baykuşların 1.veziri / Baykuşlar padişahı Şehabenk	Maymunlar padişahının fedakar veziri	1
5	**4.çerçeve hikâye**	Beydepây / Dâbşelîm	**Maymun ve kaplumbağa**	1
	62	Maymun / Kaplumbağa	Tilki ve Eşek	1
6	**5.çerçeve hikâye**	Beydepây / Dâbşelîm	**Aceleci zahid**	1
7	**6.çerçeve hikâye**	Beydepây / Dâbşelîm	**Akıllı fare**	1
	65	Kedi / Fare	Vefasız kadın	1
	66	Fare / Kedi	Fare ile kurbağa	1
9	**8.çerçeve hikâye**	Beydepây / Dâbşelîm	**Aslan ve Çakal**	-
	75	Karakulak / Aslan	Bağdat padişahı ve sevgilisi	1
11	**10.çerçeve hikâye**	Beydepây / Dâbşelîm	**Heveskar Frenk**	-
	80	Derviş / Frenk	Hırslı turna	1
	82	Frenk / Zahid	Öğrenci avcı	1
12	**11.çerçeve hikâye**	Beydepây / Dâbşelîm	**Hint Padişahı Heylar**	-
	85	Vezir Bilar / Heylar	Zür-Rikâ Padişahı	2

Hümâyûnnâme'yi oluşturan hikâyelerin görsel sunumları en çok birinci babda yoğunlaşır. Bunun nedeni daha önce de değinildiği gibi bu çalışmada "Tüccar ve İki Oğlu" başlığını taşıyan ve birçok dile yapılan çevirilerde esere adını veren Kelile ve Dimne hikâyelerini ve onların kahramanlarının birbirlerine aktardıkları anlatıları daha ağırlıklı olarak betimleme kaygısı olmalıdır. Ayrıca eserde birinci ve ikinci bab boyunca devam eden ve böylece geniş bir yer tutan birinci çerçeve hikâye niteliğindeki Kelile ve Dimne hikâyelerinin nakkaşa resimlemek üzere daha çok malzeme sunması da görsel anlatımın burada yoğunlaşmasında etkili olan bir diğer faktördür. Ancak eserde Kelile ve Dimne hikâyeleri gibi geniş yer tutan birkaç hikâyenin daha varlığı düşünüldüğünde ve *Hümâyûnnâme*'nin H.359 numarada kayıtlı nüshasının diğer bablarında sayı olarak

bir, iki, üç arasında dağılım gösteren ve toplamda birinci babda ve 1.çerçeve hikâye bağlamında ikinci babda yer alan minyatürleri sayıca aşan diğer minyatürlerinde varlığı göz önünde bulundurulduğunda hikâyelerin resimlenmek için seçimi aşamasında nelerin etkili olduğunu açıklamak için bir önceki satırlarda söylenen sözler yetersiz kalır. Bu nedenle minyatürleri ve bunların eserdeki dağılımını bir bütün olarak ele almak gerekir. Buna göre H. 359 numaralı *Hümâyûnnâme*'nin görsel bir karşılık bulan hikâyeleri, ya bir padişaha aktarılan ya hikâyenin ana kahramanı padişah olan hikâyelerdir. Dolayısıyla bunların verdiği öğütlerden padişahların nasiplenmesi beklenir. Buna birkaç örnek verilecek olursa "Aldatan Tavşan" hikâyesinde ormanlar kralı aslan bir hükümdarı simgeler (Resim 6). Hayvanlar arasında alınan ortak karara göre aralarından her gün kura ile seçtikleri biri aslana yem olarak gönderilir. Günün birinde sıra tavşana gelir. Ancak tavşan uzun bir süre oyalanarak aslanın yanına olabildiğince geç ulaşır. Yemek saatinin geçmiş olması nedeniyle oldukça öfkelenmiş olan aslandan özür diler ve yolda ona yem olmak üzere getirdiği bir hemcinsinin kuyu başında yollarını kesen bir aslan tarafında rehin alındığını ve tüm çabalarına rağmen onu bundan vazgeçiremediğini belirtir. İyice hiddetlenen aslan tavşandan bu hayvanın yerini göstermesini ister ve tavşan onu civardaki derin bir kuyunun başına götürerek aslanın bu kuyunun içinde olduğunu söyler. Aslan kuyuya bakınca suda kendisinin ve tavşanın aksini görür ve bunun onun yiyeceğini çalan diğer aslan ve el konulan yemi olduğunu düşünerek saldırmak için kuyuya atlar. Böylece suya batıp yok olur ve tüm hayvanlar onun zulmünden kurtulur. Bu hikâyenin sonunda padişahlara anlatılmak istenen şudur: Kudretli ve güçlü kişiler gaflet içinde bulunmamalıdır. Yoksa kendilerini hile ile yenmek mümkün olur[283].

Aynı eserde yer alan "Kaplumbağa ve Akrep" hikâyesinin kahramanları bir hükümdar ya da padişah olmasa da hikâyenin anlatıldığı kişi yine ormanlar kralı aslandır (Resim 7). Dinleyici bir hükümdar olduğuna göre hikâyenin sonucunda verilen mesaj padişahlaradır ve onlardan şu dersi çıkarmaları beklenir: Eğri mizaçlı, kötü yaradılışlı birini öneri ile ya da zorla iyi huylu ve ahlaklı biri haline getirmek mümkün değildir[284]. H.359 hikâyeleri arasında anlatıcısı ve dinleyicisi ya da hikâye kahramanları

[283] *Hümâyûnnâme*, vr.86a-90a.
[284] *Aynı eser*, vr.92b-98a.

sıradan kişiler olan örnekler yer alsa da bir padişaha anlatılan ya da hikâyenin başrol oyuncusu padişah olan örnekler çoğunluktadır. Dolayısıyla acaba bu kitabın sahibi, yani Rumûzî, eseri hazırlattığı yıl olan 1567'de defterdarlık yaptığı Yemen eyaletinin valilerine, bu hikâyeleri resimletip, yani hattat ve nakkaşı yönlendirip, görsel bir dille vurgulayarak bir mesaj mı iletmeye çalışmaktadır? Nitekim 1567'de Zeydî imamı Mutahhar'ın Yemen valilerinin kötü idareleri yüzünden Osmanlı yönetimine karşı isyan ettiği ve hatta Portekizlilerle işbirliği yaptığı düşünüldüğünde Yemen'de nasihate ihtiyacı olan yöneticilerin varlığı açıklık kazanır[285]. Ayrıca Rumûzî'nin, bu isyanı bastırmakla Lala Mustafa Paşa'dan sonra görevlendirilen Mısır Beylerbeyi Sinan Paşa'nın Yemen'deki fetihlerini anlatan *Tarih-i Feth-i Yemen* isimli eserin yazarı olması, olayları yakından takip eden biri olarak onun yönetim konusundaki zafiyetleri kolayca tespit edebilecek ve hazırlattığı eserin resimleri aracılığıyla bu konuda ilgililere mesaj verebilecek nitelikte biri olduğunu düşündürür. Resimlenen diğer hikâyelerin yöneticilere öğretileri, yolculuğun zorlukları; kişinin yaşadıklarından kendisine ders çıkarması gerektiği, yapılan kötülüklerin er geç dönüp dolaşıp sahibini bulacağı; fitnecilere karşı dikkatli olunması gerektiği; samimi bir dostun değeri; düşmanın sözüne güvenmemek gerektiği; düşmanlardan ancak siyasi bir hile ile intikam alınabileceği; kişinin milleti için kendini feda edebileceği; büyük gayretlerle elde edilen isteklerin gaflet sebebiyle kaybedilebileceği; düşmana bir defa aldandıktan sonra bir daha aldanmanın eşeklerin işi olduğu; acele karar vermenin zarar getirebileceği; fayda verecek, zarardan korunmayı sağlayacak düşmanla menfaat için dostluk kurulabileceği; padişahların ülkenin refahı için hıyanet eden kimselerden çok yakını bile olsa siyaset kılıcını esirgememesi gerektiği; padişahların bir hükmü ve emri yürürlüğe koyduktan sonra pişman olmaması gerektiği, aksi takdirde herkesin onun güç ve haşmeti, sebat ve vakarı konusunda şüpheye düşeceği şeklindedir. Bu son öğüdü veren "Zür-Rikâ Padişahı" başlıklı hikâyenin eserde iki minyatürle görselleştirilmiş olması bu mesaja iki kez dikkat çekmenin amaçlandığını düşündürür (Resim 29-30).

[285] Yavuz, *a.g.m.*, s.244; Fleischer, *a.g.e.*, s.45-46. Bu konuda ayrıntılı bilgi için ayrıca bkz. Yavuz, *a.g.e.*

3.7.2.London British Library Add.15153

Yüz altmış beş minyatür ile resimli *Hümâyûnnâme*ler arasında en zengin resim programına sahip nüsha olan LBL Add. 15153'ün, giriş bölümünde yer alan yedi hikâyeden altısı, birinci babında yer alan yirmi sekiz hikâyeden yirmi ikisi, ikinci babında yer alan on hikâyeden yedisi, üçüncü babında yer alan altı hikâyeden beşi, dördüncü babında yer alan on dört hikâyeden on ikisi, beşinci babında yer alan üç hikâyeden hepsi, yedinci babında yer alan üç hikâyenin tümü, sekizinci babında yer alan sekiz hikâyeden yedisi, dokuzuncu babında yer alan beş hikâyeden dördü, onuncu babında yer alan üç hikâyenin tümü, on birinci babında yer alan beş hikâyenin tümü, on ikinci babında yer alan üç, on üçüncü babında yer alan iki hikâyenin hepsi görsel bir karşılık bulur. Altıncı ve on dördüncü babda yer alan üç hikâyenin ise hiç biri resimlenmez. Bu dağılımın tabloya yansıması aşağıdaki gibidir:

BAB NUMARASI	**HİKAYE NUMARASI**	**HİKAYEYİ AKTARAN-AKTARILAN**	**HİKAYENİN KONUSU**	**HİKAYENİN RESİMLENME SAYISI**
Giriş		Beydepây	Vezir Huceste Rây / Çin hükümdarı Hümâyûn Fâl	2
	Ana çerçeve hikâye	Vezir Huceste Rây / Çin hükümdarı Hümâyûn Fâl	**Dâbşelîm ve Beydepây**	2
	1	Vezir / Dâbşelîm	İki güvercin	4
	2	Dâbşelîm / Vezir	Doğan yavrusu	2
	3	Karga / Doğan yavrusu	Hırslı Kedi	1
	5	Dâbşelîm / Vezir	Kaplan Yavrusu	1
1	**1.çerçeve hikâye**	Beydepây / Dâbşelîm	**Tüccar ve iki oğlu**	**4**
	6	Büyük oğul / Tüccar	Padişah ve iki oğlu	**2**
	7	Tüccar / Büyük oğul	Doğan ile kuzgun	**1**
	8	Tüccar / Küçük oğul	Müsrif fare	**1**

BAB NUMARASI	HİKAYE NUMARASI	HİKAYEYİ AKTARAN-AKTARILAN	HİKAYENİN KONUSU	HİKAYENİN RESİMLENME SAYISI
	9	Kelile / Dimne	Marangoz ve maymun	**1**
	10	Dimne / Kelile	İki arkadaş	**1**
	11	Dimne / Aslan	Gafil tilki	**1**
	12	Kelile / Dimne	İyi kalpli zahid	**3**
	13	Dimne / Kelile	Serçelerin intikamı	**1**
	15	Dimne / Kelile	Karga ile yılan	**1**
	17	Kelile / Dimne	Aldanan tavşan	**1**
	18	Dimne /Kelile	Aldatan tavşan	**1**
	20	Dimne / Aslan	Kaplumbağa ve akrep	**1**
	22	Şetrebe / Dimne	Şahin ile horoz	**1**
	23	Şetrebe / Dimne	Bülbül ve Bahçıvan	**1**
	24	Dimne / Şetrebe	Hırslı Avcı	**1**
	25	Şetrebe / Dimne	Kurt, karga ve çakalın deveye karşı ittifakı	**2**
	27	Dişi Titos Kuşu / Erkek Titos Kuşu	Geveze kaplumbağa	**1**
	28	Kelile / Dimne	Nasihat kabul etmeyen kuş	**1**
	29	Kelile / Dimne	Tizhuş ve Hazım adlı iki arkadaş	**1**
	30	Baba / Tizhuş	Kurbağa ile keler	**1**
	31	Kelile / Dimne	Bahçıvan	**1**
2	33	Kaplan / Aslan	Mahrum Tilki	**2**
	35	Aslanın annesi/ Aslan	Rikabdar	**1**
	37	Zahidin arkadaşı / Zahid	Yılanı kamçı sanan kör	**1**
	38	Karakulak / Dimne	İçi aydınlık zahid	**1**
	40	Aslan / Annesi	Üç hasetçi	**1**

BAB NUMARASI	HİKAYE NUMARASI	HİKAYEYİ AKTARAN-AKTARILAN	HİKAYENİN KONUSU	HİKAYENİN RESİMLENME SAYISI
	41	Dimne / Yargıçlar	Cahil Doktor	**1**
	42	Dimne / Yargıçlar	Müzevir Kuşçu	**2** (1.çerçeve hikâye bağlamında toplam **38** minyatür)
3	**2.çerçeve hikâye**	Beydepây / Dâbşelîm	**Karga, fare, güvercin ve ceylan**	5
	43	Fare / Karga	Keklik ile doğan	1
	44	Fare / Karga	Deveci ve yılan	4
	46	Adam / Karısı	Hırslı kurt	1
	47	Kaplumbağa / Fare	Hırslı kedi	1
4	**3.çerçeve hikâye**	Beydepây / Dâbşelîm	**Kargalar ve baykuşlar**	4
	48	Kargaların 5.veziri / kralları Piruz ve diğer vezirler	Keşmir Şahı ve veziri	1
	50	Hakem seçilen karga / Kuşlar topluluğu	Bihruz adlı tavşan	3
	51	Hakem seçilen karga / Kuşlar topluluğu	Kedinin hakemliği	3
	53	Kargaların 5.veziri / kralları Piruz	Beş hilekar	1
	54	Baykuşların 2.veziri / Baykuşlar padişahı Şehabenk	Hayırlı hırsız	1

BAB NUMARASI	HİKAYE NUMARASI	HİKAYEYİ AKTARAN-AKTARILAN	HİKAYENİN KONUSU	HİKAYENİN RESİMLENME SAYISI
	55	Baykuşların 3.veziri / Baykuşlar padişahı Şehabenk	Hırsız ve şeytanın muhalefetleri	1
	56	Baykuşların 1.veziri/ Baykuşlar padişahı Şehabenk	Ahmak Koca	1
	57	Baykuşların 1.veziri / Baykuşlar padişahı Şehabenk	Maymunlar padişahının fedakar veziri	6
	58	Baykuşların 1.veziri / Baykuşlar padişahı Şehabenk	Kılık değiştiren fare	6
	59	Kargaların 5.veziri/kralları	Sabırlı yılan	2
	60	Kargaların 5.veziri / kralları Piruz	Serçe ve yılan	1
5	**4.çerçeve hikâye**	Beydepây / Dâbşelîm	**Maymun ve kaplumbağa**	4
	61	Maymun / Kaplumbağa	Akılsız dost, akıllı düşman	3
	62	Maymun / Kaplumbağa	Tilki ve Eşek	4
7	**6.çerçeve hikâye**	Beydepây / Dâbşelîm	**Akıllı fare**	2
	65	Kedi / Fare	Vefasız kadın	2
	66	Fare / Kedi	Fare ile kurbağa	1
8	**7.çerçeve hikâye**	Beydepây / Dâbşelîm	**İbn-i Meyden adlı padişah ve papağanı Kabre**	3

BAB NUMARASI	HİKAYE NUMARASI	HİKAYEYİ AKTARAN-AKTARILAN	HİKAYENİN KONUSU	HİKAYENİN RESİMLENME SAYISI
	67	Kabre / İbn-i Medyen	Dânâdil adlı derviş ve haramiler	2
	68	Kabre / İbn-i Medyen	Mehisti ve Annesi	1
	69	İbn-i Medyen / Kabre	Padişah ve şarkıcısı	1
	70	Kabre / İbn-i Medyen	Karın ağrısına göz ilacı veren doktor	1
	71	Kabre / İbn-i Medyen	Padişah ve veziri	1
	72	İbn-i Medyen / Kabre	Zahid ve kurt	1
9	**8.çerçeve hikâye**	Beydepây/ Dâbşelîm	**Aslan ve Çakal**	4
	75	Karakulak / Aslan	Bağdat padişahı ve sevgilisi	3
10	**9.çerçeve hikâye**	Beydepây / Dâbşelîm	**Zalim aslan**	4
	78	Çakal / Aslan	Zalim oduncu	1
	79	Çakal / Aslan	Maymun ve yaban domuzu	1
11	**10.çerçeve hikâye**	Beydepây / Dâbşelîm	**Heveskar Frenk**	1
	80	Derviş / Frenk	Hırslı turna	1
	81	Derviş / Frenk	İki karılı adam	2
	82	Frenk / Zahid	Öğrenci avcı	2
	83	Zahid / Frenk	Taklitçi karga	1
12	**11.çerçeve hikâye**	Beydepây / Dâbşelîm	**Hint Padişahı Heylar**	11
	84	Heylar / Brahmanlar	Hz. Süleyman ve Balıkçıl	1
	85	Vezir Bilar / Heylar	Zür-Rikâ Padişahı	4
	86	Vezir Bilar / Heylar	Pişman Güvercin	1
13	**12.çerçeve hikâye**	Beydepây / Dâbşelîm	**Padişah, Kuyumcu ve seyyah**	4
	87	Vezir / Padişah	Şehzade ve ay.	3

Resimlenen hikâyelerin bablara göre dağılımı ele alındığında birinci ve dördüncü bab yirmi dokuzar minyatürle birinci, on ikinci bab on yedi minyatür ile ikinci, giriş ve üçüncü bab ise on ikişer minyatür ile üçüncü sırada yer alır. Bunlar dışındaki bablarda minyatür sayıları on bir, on, yedi, altı ve beş arasında değişen bir dağılım gösterir. Eserin metni hükümdarlara iyi yönetim konusunda nasihatler vermek amacıyla kaleme alınmış olsa da aslında her bab okuyuculara hayatın içinde karşılaşılabilecek bazı kötü durumlarda nasıl davranılması gerektiği konusunda öğütler verir. Bu öğütlerden bir kaçı ise doğrudan padişahlara yöneliktir. Bunlar af ve bağışlamanın padişahların en üstün niteliklerinden olduğu, yumuşaklık, vakar ve ağırbaşlılığın padişahlar için süslü bir kaftan olduğu ve padişahların kusurlu ve hain kimselerin sözünü dinlemekten kaçınması gerektiği şeklindedir. İşte nifakçıların, düşmanların sözünü dinlemekten ve onların yaltaklanmasına güvenmekten çekinilmesi gerektiği üç babın daha ana fikrini meydana getirir. Dolayısıyla toplamda dört babda tekrarlanan bu ana fikre okuyucuların dikkati özellikle çekilmek isteniyor gibidir. Bu bağlamda bu ana fikri temel alan birinci ve dördüncü babların hikâyeleri, eserdeki en uzun çerçeve hikâyeleri ihtiva etmeleri, dolayısıyla resimlenmek üzere çok malzeme sunmaları açısından seçilmiş olmalıdır ve böylece yirmi dokuzar minyatürle görsel dile dönüştürülmüştür. Ayrıca doğrudan padişahlara yönelik öğütler içeren bablar arasından yumuşaklık, vakar ve ağırbaşlılığın padişahlar için süslü kaftan olduğunu vurgulayan on ikinci babın hikâyelerinin seçilmesi de anlamlıdır. Bu kısım yine okuyucuların hikâyelerin mesajlarına dikkat kesilmesi amacıyla on yedi minyatür ile görselleştirilmiş olmalıdır.

Hümâyûnnâme'de resimlenen hikâyelerin eser içindeki dağılımını, bir başka deyişle onların resimlenmek için seçiminde temel alınan şartları incelerken üzerinde durulması gereken bir başka konu eserde bazı hikâyelerin birden fazla resimlenmesidir. Bu bağlamda bir kısım hikâyelerin sadece bir anı gözler önüne serilirken bazı hikâyelerin neden çeşitli aşamalarının resim diline aktarıldığını sorgulamak gerekir. Resimlenen *Hümâyûnnâme* hikâyelerinin sayıca dağılımına bu sorulama gözüyle bakıldığında farklı safhaları on bir minyatür ile resimsel bir öyküye dönüşen "Hint Padişahı Heylar" hikâyesi birinci sırada yer alır. Sonra "Maymunlar Padişahının Fedakâr Veziri" ve "Kılık Değiştiren Fare" hikâyeleri altışar minyatür ile ikinci sırada

gelir. Eserde "Karga, Fare, Güvercin ve Ceylan" hikâyesi beş kez resimlenmiştir. "İki Güvercin", "Tüccar ve İki Oğlu yani Kelile ve Dimne", "Deveci ve Yılan", "Kargalar ve Baykuşlar", "Maymun ve Kaplumbağa", "Tilki ve Eşek", "Aslan ve Çakal", "Zalim Aslan", "Zür-Rikâ Padişahı", "Padişah, Kuyumcu ve Seyyah" hikâyeleri dörder minyatür ile görsel bir karşılık bulur. "İyi Kalpli Zahid", "Bihruz Adlı Tavşan", "Kedinin Hakemliği", "Akılsız Dost, Akıllı Düşman", İbn-i Meyden ve Kabre", "Bağdat Padişahı ve Sevgilisi", "Şehzade ve Ayakkabıcı" üçer minyatür ile resim diline aktarılır. "Çin Hükümdarı Hümâyûn Fâl ve Veziri Huceste Rây", "Dâbşelîm ve Beydepây", "Doğan Yavrusu", "Padişah ve İki Oğlu", "Kurt, Karga ve Çakalın Deveye Karşı İttifakı", "Mahrum Tilki", "Müzevir Kuşçu", "Sabırlı Yılan", "Akıllı Fare", "Vefasız Kadın", "Dânâdil Adlı Derviş ve Haramiler", "İki Karılı Adam", "Öğrenci Avcı" hikâyeleri ise ikişer kez resimlenir. *Hümâyûnnâme*'de birden fazla resimlenen hikâyelerin öncelikle dikkat çeken özelliği büyük bir çoğunluğunun padişahlara aktarılan anlatılar olmasıdır. Ve tabi ki hikâyelerin başında verilen ve sonunda tekrarlanan mesajlar doğrudan onların ülke yönetiminde dikkat etmeleri gereken çarpıcı ayrıntıları içerir. Örneğin on bir minyatür ile *Hümâyûnnâme*'de yer alan hikâyelerin en zengin görsel aktarımına sahip "Hint Padişahı Heylar" hikâyesinin ana fikri, padişahların kendisine iyi yönetim konusunda yol gösterecek akıllı ve faziletli bir vezire ihtiyacı olduğu şeklindedir. Bu nüshanın kime ithaf edildiği konusunda somut bir kanıt olmasa da eserin sahibi ve diğer okuyucuları büyük bir olasılıkla bu kadar zengin bir görsel malzeme sunan bu resimsel öykünün metne dayalı hikâyesini de merak edecek ve anlatıda iletilmek istenen mesajı alıp kulağına küpe edecektir. Böylece eseri sipariş eden eğer padişahsa şehzadelerine, eğer veziriazam, vezir gibi bir üst düzey yönetici ise eseri sunacağı padişaha ve ondan sonrakilere "söz uçar yazı kalır" sözü misali yazılı ve onu pekiştiren resimli bir nasihat mirası bırakır. Eserdeki tek minyatürlü hikâyeler ise okuyuculara, yönetici ve bürokratlara tevekkül etmek, tutumlu olmak, üzerine vazife olmayan işlere karışmamak gerektiği gibi sadece bir yöneticiye değil, tüm insanlara yol gösterecek hayata dair öğütler sunar.

3.7.3.İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi R.843

Seksen yedi minyatür ile resimli *Hümâyûnnâme*ler arasında zengin bir resim programı sergileyen ikinci örnek olan İTSMK R.843 numaralı nüshanın giriş bölümünde yer alan yedi hikâyeden altısı, birinci babında yer alan yirmi sekiz hikâyeden on altısı, ikinci babında yer alan on hikâyeden sekizi, üçüncü babında yer alan altı hikâyeden beşi, dördüncü babında yer alan on dört hikâyeden sekizi, beşinci babında yer alan üç hikâyeden hepsi, altıncı ve yedinci, sekizinci babında yer alan sekiz hikâyeden beşi, dokuzuncu ve on birinci babında yer alan beş hikâyenin, onuncu ve on ikinci babında yer alan üç hikâyenin tümü, on üçüncü babında yer alan iki hikâyeden biri ve on dördüncü babında yer alan üç hikâyeden biri görsel bir karşılık bulur. Bu dağılımın tabloya yansıması aşağıdaki gibidir:

BAB NUMARASI	HİKAYE NUMARASI	HİKAYEYİ AKTARAN-AKTARILAN	HİKAYENİN KONUSU	HİKAYENİN RESİMLENME SAYISI
Giriş	**Ana çerçeve hikâye**	Vezir Huceste Rây / Çin hükümdarı Hümâyûn Fâl	**Dâbşelîm ve Beydepây**	1
	1	Vezir / Dâbşelîm	İki güvercin	1
	2	Dâbşelîm / Vezir	Doğan yavrusu	1
	3	Karga / Doğan yavrusu	Hırslı Kedi	1
	4	Doğan yavrusu / Karga	Kılıç çeken	1
	5	Dâbşelîm / Vezir	Kaplan Yavrusu	1
	Ana çerçeve hikâye	Vezir Huceste Rây / Çin hükümdarı Hümâyûn Fâl	**Dâbşelîm ve Beydepây**	1
1	**1.çerçeve hikâye**	Beydepây/ Dâbşelîm	**Tüccar ve iki oğlu**	-
	6	Büyük oğul / Tüccar	Padişah ve iki oğlu	1
	7	Tüccar / Büyük oğul	Doğan ile kuzgun	1
	8	Tüccar / Küçük oğul	Müsrif fare	1

BAB NUMARASI	HİKAYE NUMARASI	HİKAYEYİ AKTARAN-AKTARILAN	HİKAYENİN KONUSU	HİKAYENİN RESİMLENME SAYISI
	10	Dimne / Kelile	İki arkadaş	1
	11	Dimne / Aslan	Gafil tilki	1
	12	Kelile / Dimne	İyi kalpli zahid	1
	17	Kelile / Dimne	Aldanan tavşan	1
	19	Dimne / Aslan	Üç balık	1
	20	Dimne / Aslan	Kaplumbağa ve akrep	1
	22	Şetrebe / Dimne	Şahin ile horoz	1
	23	Şetrebe / Dimne	Bülbül ve Bahçıvan	1
	24	Dimne / Şetrebe	Hırslı Avcı	1
	29	Kelile / Dimne	Tizhuş ve Hazım adlı iki arkadaş	2
	30	Baba / Tizhuş	Kurbağa ile keler	1
	31	Kelile / Dimne	Bahçıvan	1
2	33	Kaplan / Aslan	Mahrum Tilki	1
	35	Aslanın annesi/ Aslan	Rikabdar	1
	36	Dimne / Aslanın annesi	Dünya sevgisine kapılan zahid	1
	38	Karakulak / Dimne	İçi aydınlık zahid	1
	39	Dimne / Aslan	Aşırı aşk	1
	40	Aslan / Annesi	Üç Hasetçi	2
	41	Dimne / Yargıçlar	Cahil Doktor	2
	42	Dimne / Yargıçlar	Müzevir Kuşçu	1 (1.çerçeve hikâye bağlamında toplam **26** minyatür)
3	**2.çerçeve hikâye**	Beydepây / Dâbşelîm	**Karga, ,fare, güvercin ve ceylan**	3
	43	Fare / Karga	Keklik ile doğan	1
	44	Fare / Karga	Deveci ve yılan	1
	45	Zahidin misafiri / Zahid	Kabuksuz susamı kabuklusu ile değiştiren kadın	1

BAB NUMARASI	HİKAYE NUMARASI	HİKAYEYİ AKTARAN-AKTARILAN	HİKAYENİN KONUSU	HİKAYENİN RESİMLENME SAYISI
	46	Adam / Karısı	Hırslı kurt	1 (2.çerçeve hikâye bağlamında toplam **7** minyatür)
4	**3.çerçeve hikâye**	Beydepây / Dâbşelîm	**Kargalar ve baykuşlar**	3
	49	Kargaların 5.veziri / kralları	Kargalarla baykuşların eski düşmanlığı	1
	50	Hakem seçilen karga / Kuşlar topluluğu	Bihruz adlı tavşan	2
	54	Baykuşların 2.veziri / Baykuşlar padişahı Şehabenk	Hayırlı Hırsız	2
	57	Baykuşların 1.veziri / Baykuşlar padişahı Şehabenk	Maymunlar padişahının fedakar veziri	2
	58	Baykuşların 1.veziri / Baykuşlar padişahı Şehabenk	Kılık değiştiren fare	1
	59	Kargaların 5.veziri / kralları Piruz	Sabırlı yılan	1
	60	Kargaların 5.veziri / kralları Piruz	Serçe ve yılan	1 (3.çerçeve hikâye bağlamında toplam **13** minyatür)
5	**4.çerçeve hikâye**	Beydepây / Dâbşelîm	**Maymun ve Kaplumbağa**	2
	61	Maymun / Kaplumbağa	Akılsız dost, akıllı düşman	1

BAB NUMARASI	HİKAYE NUMARASI	HİKAYEYİ AKTARAN-AKTARILAN	HİKAYENİN KONUSU	HİKAYENİN RESİMLENME SAYISI
	62	Maymun / Kaplumbağa	Tilki ve Eşek	1 (4.çerçeve hikâye bağlamında toplam **4** minyatür)
6	**5.çerçeve hikâye**	Beydepây / Dâbşelîm	**Aceleci Zahid**	-
	63	Zahidin karısı / Zahid	Saf Derviş	1 (5.çerçeve hikâye bağlamında toplam **1** minyatür)
7	**6.çerçeve hikâye**	Beydepây / Dâbşelîm	**Akıllı Fare**	2
8	**7.çerçeve hikâye**	Beydepây / Dâbşelîm	**İbn-i Meyden adlı padişah ve papağanı Kabre**	1
	67	Kabre / İbn-i Medyen	Dânâdil adlı derviş ve haramiler	2
	68	Kabre / İbn-i Medyen	Mehisti ve Annesi	1
	72	İbn-i Medyen / Kabre	Zahid ve kurt	1
	73	Kabre / İbn-i Medyen	Arap ve Çörekçi	1 (7.çerçeve hikâye bağlamında toplam **6** minyatür)
9	**8.çerçeve hikâye**	Beydepây / Dâbşelîm	**Aslan ve Çakal**	2
	74	Çakal / Aslan	Hırslı sinekler	1
	75	Karakulak / Aslan	Bağdat padişahı ve sevgilisi	1
	76	Aslanın annesi / Aslan	Kıskanç Hoca	1

BAB NUMARASI	HİKAYE NUMARASI	HİKAYEYİ AKTARAN-AKTARILAN	HİKAYENİN KONUSU	HİKAYENİN RESİMLENME SAYISI
	77	Çakal / Aslan	Padişah ve muhafızı	1 (8.çerçeve hikâye bağlamında toplam **6** minyatür)
10	**9.çerçeve hikâye**	Beydepây / Dâbşelîm	**Zalim aslan**	1
	78	Çakal / Aslan	Zalim oduncu	1
	79	Çakal / Aslan	Maymun ve yaban domuzu	1 (9.çerçeve hikâye bağlamında toplam **3** minyatür)
11	**10.çerçeve hikâye**	Beydepây / Dâbşelîm	**Heveskar Frenk**	1
	80	Derviş / Frenk	Hırslı turna	1
	81	Derviş / Frenk	İki karılı adam	1
	82	Frenk / Zahid	Öğrenci avcı	1
	83	Zahid / Frenk	Taklitçi karga	1 (10.çerçeve hikâye bağlamında toplam **5** minyatür9
12	**11.çerçeve hikâye**	Beydepây / Dâbşelîm	**Hint Padişahı Heylar**	2
	85	Vezir Bilar / Heylar	Zür-Rikâ Padişahı	1
	86	Vezir Bilar / Heylar	Pişman Güvercin	1 (11.çerçeve hikâye bağlamında toplam **4** minyatür)
13	**12.çerçeve hikâye**	Beydepây / Dâbşelîm	**Padişah, kuyumcu ve seyyah**	-
	87	Vezir / Padişah	Şehzade ve ayakkabıcı	1 (12.çerçeve hikâye bağlamında toplam **1** min.)

BAB NUMARASI	HİKAYE NUMARASI	HİKAYEYİ AKTARAN-AKTARILAN	HİKAYENİN KONUSU	HİKAYENİN RESİMLENME SAYISI
14	**13.çerçeve hikâye**	Beydepây / Dâbşelîm	**Tevekkül eden padişah oğlu**	1

Resimlenen hikâyelerin bablara göre dağılımı ele alındığında birinci bab on altı minyatürle birinci, dördüncü bab on üç minyatürle ikinci, ikinci bab on minyatürle üçüncü sırada yer alır. Bunlar dışındaki bablarda minyatür sayıları yedi, altı, beş, dört, üç ve bir arasında değişen bir dağılım gösterir. Kuşkusuz nakkaşın minyatürlerin yazmadaki dağılımını belirleme özgürlüğü, eseri öncelikle temize çeken hattatın ve metni cetvellerle çevreleyip bunun arasında resim için boşluklar bırakan cetvelkeşin seçimi ile sınırlıdır. Metnin resimlerden önceki ve sonraki satırlarına göz atıldığında, nakkaşın cetvelkeşin bu seçimine sadık kalarak birçok örnekte resim boşluğundan hemen önceki ya da buraya yakın satırları görsel bir dile aktardığı görülür. Yazmada dikkati çeken bir nokta birinci babda yer alan "Tüccar ve İki oğlu" adlı birinci çerçeve hikâyenin kahramanları olan, *Hümâyûnnâme*'nin kendisinden önceki ve sonraki birçok kopyasına isimlerini veren ve çokça resimlendirilen "Kelile ve Dimne" adlı çakalların başından geçenlerin resimsel bir öyküye dönüşmemesidir. Bunun oldukça zengin bir resim programına sahip yazmayı hazırlayan kitap sanatçılarının bilinçli bir seçimi mi, yoksa bir tesadüf mü olduğunu tartışmak oldukça güçtür. Ancak neredeyse tüm dünya dillerine çevirisi yapılan ve "Kelile ve Dimne" olarak tanınan bu eserin Türkçe'ye *Hümâyûnnâme* adı ile çevrilmesi yazar da dahil eseri hazırlayan tüm sanatçıların onun diğerlerinden farklı bir yerde olmasını arzuladığını düşündürür. Yazmada "Aceleci Zahid" ve "Padişah, Kuyumcu ve Seyyah" adlı hikâyeler, çerçeve hikâyeler arasında resimlenmeyen diğer örneklerdir. Bunun yanı sıra üçüncü babda yer alan "Karga, fare, güvercin ve Ceylan" adlı ikinci çerçeve hikâye ile dördüncü babda yer alan "Kargalar ve Baykuşlar" adlı üçüncü çerçeve hikâyenin farklı bölümleri üç farklı minyatürle görselleştirilmiştir. Beşinci babda yer alan "Maymun ve Kaplumbağa" adlı dördüncü çerçeve hikâye, yedinci babda "Akıllı Fare" isimli altıncı çerçeve hikâye, dokuzuncu babda "Aslan ve Çakal" isimli sekizinci çerçeve hikâye ve on ikinci babda "Hint Padişahı Heylar" isimli on birinci çerçeve hikâyenin bazı kısımları ikişer minyatürle resim diline aktarılmıştır. Ayrıca birinci babda yer alan "Tizhuş ve Hazım Adlı İki

Arkadaş", ikinci babda bulunan "Üç Hasetçi" ve "Cahil Doktor", dördüncü babdaki "Bihruz Adlı Tavşan", "Hayırlı Hırsız", "Maymunlar Padişahının Fedakâr Veziri", sekizinci babdaki "Dânâdil ve Haramiler" adlı hikâyeler de ikişer minyatürle resimsel bir öyküye dönüşür. Yine yazmadaki bazı hikâyelerin böyle birden fazla resimle görselleştirilmesinde kitap sanatçılarının neye göre seçim yaptığını anlamak güçtür. Ancak bu çalışmada "Tüccar ve İki Oğlu" başlığı altında ele alınan ve *Hümâyûnnâme*'de geniş bir yer tutan "Kelile ve Dimne" hikâyelerinden üçünün ikişer minyatürle, aynı şekilde "Kargalar ve Baykuşlar" başlığı altında ele alınan ve eserde ara hikâyelerle uzun uzun anlatılan hikâyenin üç, bunun üç ara hikâyesinin ise ikişer minyatürle resimlenmesi, bu kitabı hazırlayan sanatçıların yazmada sözel anlatımın zengin olduğu hikâyeleri birden fazla minyatürle resimleyerek görsel anlamda da zenginleştirmek istediğini düşündürür. Bunun yanı sıra her biri bir öğüt içeren babların ve hikâyelerin bir ya da birden fazla resimlenerek verdiği mesajlara okuyucuların dikkatinin çekilmek istenip istenmediği akla gelen bir başka sorudur. Ancak babların içerdiği mesajlar ve resimlenme sayıları dikkatle incelendiğinde babların verdiği mesajlar ve hikâyelerin resimlenme sayıları arasında bilinçli bir dağılım olmadığı fark edilir. Örneğin nifak doğuran sözler taşıyan kişileri dinlemekten kaçınmak gerektiğini öğütleyen birinci bab on altı minyatürle eserde en çok resimlenen birinci, düşmanların yakınlık göstermesine, yaltaklanmasına güvenmemek, onların hile ve kininden emin olmamak gerektiğini vurgulayan dördüncü bab on üç minyatürle ikinci bab iken padişahların kusurlu ve hain kimselerin sözünü dinlemekten sakınması gerektiğini belirten ve bu bağlamda yazmada çokça resimlenen birinci ve dördüncü bablarla yakın mesajlar içeren on üçüncü babın bir minyatürle resimlenmesi bu yargıyı destekler niteliktedir. Ayrıca bir hikâyenin birden fazla resimlenmesinde de içerdiği mesajların büyük bir rol üstlenmediği görülür. Örneğin *Hümâyûnnâme*'de üç kez resimlenen "Kargalar ve Baykuşlar" hikâyesi okuyuculara düşman sözüne güvenilmemesi gerektiğini öğütlerken aynı mesajı veren "Deveci ve Yılan" hikâyesinin bir kez resimlendiği, "Ahmak Koca" hikâyesinin ise eserde hiçbir görsel karşılık bulmadığı görülür. Dolayısıyla "Kargalar ve Baykuşlar" hikâyesi daha önce de değinildiği gibi yazmadaki en uzun çerçeve hikâyelerden biri olması sebebiyle nakkaşa aynı konuyu birden çok görsel dile dönüştürme imkânı sunmuş olmalıdır. Bununla birlikte bir

hikâyenin birden fazla resimlenmek suretiyle verdiği mesaja daha çok dikkat çekilmek istendiği de düşünülebilir. Eğer böyleyse yukarıdaki satırlarda dile getirilen bir hikâyenin birden fazla resimlenmesinde içerdiği mesajların büyük bir rol üstlenmediği görüşü geçerliliğini yitirir. Dolayısıyla *Hümâyûnnâme*'nin resimlerinin metin içindeki dağılımı üzerine yapılan çıkarımlar kesin bir yargı ifade etmekten uzaktır.

3.7.4.İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Kütüphanesi H.357

Hümâyûnnâme'nin on minyatür ile resimlenen İTSMK H.357 numaralı nüshasında giriş bölümünde yer alan yedi, birinci babında yer alan yirmi sekiz ve ikinci babında yer alan on yedi hikâyeden biri, üçüncü babında yer alan altı hikâyeden üçü, dördüncü babında yer alan on dört, beşinci babında yer alan üç, yedinci babında yer alan üç ve dokuzuncu babında yer alan beş hikâyeden biri görsel bir karşılık bulur. Bu dağılımın tabloya yansıması aşağıdaki gibidir:

BAB NUMARASI	**HİKAYE NUMARASI**	**HİKAYEYİ AKTARAN-AKTARILAN**	**HİKAYENİN KONUSU**	**HİKAYENİN RESİMLENME SAYISI**
	1	Vezir / Dâbşelîm	İki güvercin	1
1	**1.çerçeve hikâye**	Beydepây / Dâbşelîm	**Tüccar ve iki oğlu**	-
1	17	Kelile / Dimne	Aldanan tavşan	1
2	42	Dimne / Yargıçlar	Müzevir Kuşçu	1 (1.çerçeve hikâye bağlamında toplam **2** minyatür)
3	**2.çerçeve hikâye**	Beydepây / Dâbşelîm	**Karga, fare, güvercin ve ceylan**	**2**
3	46	Adam / Karısı	Hırslı Kurt	1 (2.çerçeve hikâye bağlamında toplam **3** minyatür)
4	**3.çerçeve hikâye**	Beydepây / Dâbşelîm	**Kargalar ve baykuşlar**	-
4	51	Hakem seçilen karga / Kuşlar topluluğu	Kedinin Hakemliği	1 (3.çerçeve hikâye bağlamında **1** minyatür)
5	**4.çerçeve hikâye**	Beydepây / Dâbşelîm	Maymun ve Kaplumbağa	-
5	62	Maymun / Kaplumbağa	Tilki ve Eşek	1 (4.çerçeve hikâye bağlamında **1** minyatür)

BAB NUMARASI	HİKAYE NUMARASI	HİKAYEYİ AKTARAN-AKTARILAN	HİKAYENİN KONUSU	HİKAYENİN RESİMLENME SAYISI
7	**6.çerçeve hikâye**	Beydepây / Dâbşelîm	**Akıllı Fare**	1
9	**8.çerçeve hikâye**	Beydepây / Dâbşelîm	**Aslan ve Çakal**	1

Resimlenen hikâyelerin bablara göre dağılımı ele alındığında üçüncü bab üç minyatür ile birinci sırada yer alır ve bir, iki, dört, beş, yedi ve dokuzuncu bablar da birer minyatürle resimsel bir öyküye dönüşür. Dikkati çeken bir nokta yine İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi R.843 numaralı nüshada olduğu gibi eserin en önemli kahramanlarından Kelile ve Dimne adlı iki çakalın başından geçenlerin hikâyesinin yazmada resimlenmeyişidir. Bu durumda R.843 numaralı nüsha için yapılan, yazar da dahil eseri hazırlayan tüm sanatçıların yazmayı adı ve resim programı ile "Kelile ve Dimne" nin gölgesinden kurtarma çabaları içinde olduğu çıkarımı H.357 için de geçerlidir. Ancak bu çalışmada "Tüccar ve İki Oğlu" başlığı altında ele alınan ve *Hümâyûnnâme*'de geniş bir yer tutan birinci çerçeve hikâye olan "Kelile ve Dimne" hikâyelerinden ikisi, daha doğru bir deyişle bu hikâyenin kahramanlarının birbirlerine öğüt vermek amacıyla anlattığı ara hikâyelerden ikisi resimlenmiştir. "Karga, Fare, Güvercin ve Ceylan" adlı üçüncü çerçeve hikâye iki minyatürle görselleştirilmiş, bu hikâyenin kahramanlarının yine birbirlerine nasihat amacıyla anlattığı hikâyelerden biri de resimsel bir öyküye dönüşmüştür. "Kargalar ve Baykuşlar" başlıklı üçüncü, "Maymun ve Kaplumbağa" başlıklı dördüncü çerçeve hikâye bağlamında birer minyatür yapılmıştır. Altı ve sekizinci çerçeve hikâyeler olan "Akıllı Fare" ve "Aslan ve Çakal" hikâyeleri yine birer minyatürle görsel karşılık bulur. Çerçeve hikâyelerin birden fazla minyatürle resim diline dönüştürülmesinde hikâyenin metninin üç yüz elli dört yaprak olan yazmada kapladığı satır sayısı rol oynamış olmalıdır. Zira iki minyatürle resimsel bir öyküye dönüşen "Tüccar ve İki oğlu" adlı birinci çerçeve hikâye yüz yirmi beş sayfa, üç minyatürle görselleştirilen "Karga, Fare, Güvercin ve Ceylan" adlı ikinci çerçeve hikâye otuz dokuz sayfa ile eserde en geniş yer tutan çerçeve hikâyelerden ikisidir. Altmış iki sayfa ile ikinci sırada yer alan "Kargalar ve Baykuşlar" adlı çerçeve hikâyenin ise bir ara hikâyesi bir minyatürle resim diline aktarılmıştır. Bu durum

çerçeve hikâyelerin uzunluğu ile minyatür sayısının çokluğu arasında bir bağlantı olmakla birlikte bunun kesin bir belirleyicilik taşımadığını gösterir. Bu noktada *Hümâyûnnâme*'de resimlenmek üzere seçilen hikâyelerin, kimliği belli olmamakla birlikte eseri sipariş eden hamiye ya da haminin belki eseri sunacağı üst dizey bir yöneticiye mesaj vermek amacı güdüp gütmediğini tartışmak gerekir. Öncelikle yazmada üç minyatürle görselleştirilen üçüncü bab, dost ve arkadaşların uzlaşmalarının ve yardımlaşmalarının faydalı olduğunu belirtir. Birer minyatürle resimsel bir öyküye dönüşen bir, iki, dört, beş, yedi ve dokuzuncu babların mesajları ise nifakçıların sözlerine güvenilmemesi, kötülük yapanların karşılığını görecekleri, düşmanların yaltaklanmasına güvenilmemesi, ihmal ve gafletin zararı, tedbir ve hile ile düşmanlardan kurtulmanın mümkün olduğu, af ve bağışlamanın padişahların en üstün niteliklerinden olduğu şeklindedir. Dolayısıyla her biri farklı mesajlar içeren bu babların resimlenişinde ortak bir öğüt verme çabası izlenmez. Hikâyelerin verdiği mesajlar incelendiğinde ise örneğin "Tilki ve Eşek" hikâyesinin düşmana bir defa aldandıktan sonra bir daha aldanmanın eşeklerin işi olduğu, "Akıllı Fare" hikâyesinin de fayda getirecekse düşmanla işbirliği yapılabileceğini öğütlediği görülür. Eserde resimlenen "Aldanan Tavşan" hikâyesi, akıllı kişilerin hile ve düzene aldanmayacağı nasihatini vererek bir anlamda "Tilki ve Eşek" hikâyesi ile ortak bir mesaj içerir. Yani bu üç hikâye bir padişah ya da bir başka yöneticiye düşmanlarına karşı tedbirli olması mesajını iletmek istiyor gibidir. "Kedinin Hakemliği" hikâyesi gaddar kişilerin hükümdar olmasındaki tehlikeye, "Aslan ve Çakal" hikâyesi ise padişahın görev verdiği kişileri denetlemesi gerektiğine dikkat çekerek yine yöneticileri ilgilendiren mesajlar içerir. Eserde görsel bir karşılık bulan ve yolculuğun zorluklarını dile getiren "İki Güvercin" hikâyesi, dostun değerini vurgulayan "Karga, Fare, Güvercin ve Ceylan" hikâyesi Dâbşelîm adlı Hint hükümdarlarına anlatılması bakımından yine padişahlara öğütler sunar. Dimne'nin yargıçlara anlattığı ve yalancı şahitlik edenin sonunun fenalığını dillendiren "Müzevir Kuşçu" hikâyesi ile bir adamın karısına anlattığı ve mal yığmaya hırs etmenin zararlarını dile getiren "Hırslı Kurt" hikâyesi ise eserde okuyuculara genel ahlak hükümleri öğreten aktarımlardır. Sonuçta hikâyelerin verdiği mesajların bu ayrıntılı incelemesi eserin minyatürlerinin bir padişah ya da üst düzey bir yöneticiye resim dili ile mesajlar iletmeye çalışan bir haminin varlığını düşündürür.

Özellikle eserde iki kez resimlenen "Karga, Fare, Güvercin ve Ceylan" hikâyesi dostluğun önemini, değerini vurgulayan mesajı ile yazmanın padişahtan ya da bir validen üst düzey bir görev isteyen bir hami tarafından hazırlatılıp hazırlatılmadığı sorusunu akla getirir. Ancak ne yazık ki eserin bu konuyu aydınlatıcı bir kayıt içermemesi varsayımlarımızın ancak bir olasılık olarak kalmasını neden olmakta ve sorularımıza kesin cevaplar alabilmemizi güçleştirmektedir.

Hümâyûnnâme nüshalarının hikâyelerinin resimlenmek üzere seçimini belirleyen şartlar gösterir ki yazmalar eserin yazılma amacını, yani hükümdarlara iyi yönetim konusunda öğütler vermeyi sözel dilin yanı sıra görsel dille de gerçekleştirir. Zira eser yöneticilere iyi bir lider olmanın ipuçlarını sunmak dışında onu okuyan her kesimden insana ahlâkî hükümler de aktarır. Dolayısıyla bu hikâyelerden resimlenmek üzere seçilenler arasında yöneticilere mesajlar iletenlerin ağırlıkta olması onlara görsel bir dille ulaşma kaygısını yansıtır. Ancak önceki satırlarda da vurgulandığı üzere eserde geniş bir yer tutan ve bu tarz mesajlar içeren çerçeve hikâyelerin nakkaşlara resimlenmek üzere çokça malzeme sunması da bunda etkilidir. Dolayısıyla *Hümâyûnnâme* nüshalarında resimlenecek hikâyelerin seçilme nedenleri hakkında kesin bir öneri getirmek mümkün görülmemektedir. Bunun yanı sıra esere İslâm dünyasında yapılan çevirilerin çoğunluğunda adını veren ve bu çalışmada "Tüccar ve İki Oğlu" başlığı ile adlandırılan Kelile ve Dimne hikâyelerinin R.843 ve H.357 numaralı nüshalarda hiç resimlenmemesi, H.359 ve Add.15153'te ise bir iki resimle görselleştirilmesi dikkat çekicidir. Önceden de belirtildiği üzere bunun nedeni resimli nüshaları hazırlayan kitap sanatçılarının ya da sipariş eden hamilerin Ali Çelebi'nin eserine *Hümâyûnnâme* adıyla kazandırdığı özgün yanı korumak isteme çabası olmalıdır. Ayrıca *Hümâyûnnâme*ler arasında en zengin resim programına sahip LBL nüshası da dahil hiçbir nüshada resimlenmeyen hikâyelerin varlığı da söz konusudur. Bunlar "Balıkçın", "Ördek", "Titos Kuşları ve Deniz", "Zeki Tüccar", "Kadılarla ilgili 12 beyitlik bir Mesnevî", "Aceleci Padişah", "Padişah ve Şarkıcısı", "Endülüslü Köylü" ve "Hüdhüd Kuşları" başlıklı hikâyelerdir. Bu hikâyelerin resimlenmemesinin sebebi, *Hümâyûnnâme*'de bu hikâyelerin verdiği aynı mesajları içeren başka hikâyelerin resimlenmiş olmasına bağlanabilir.

3.8.RESİMLİ *HÜMÂYÛNNÂME*LERİN İKONOGRAFİK ÖYKÜSÜ

Bu bölümde *Hümâyûnnâme*'nin tüm resimli nüshalarında aynı konuyu canlandıran örnekler ele alınmış, nakkaşların aynı metni yorumlama biçimleri tartışılmıştır. Bunu yaparken de öncelikle minyatürlerin metin içinde hangi satır aralıklarına yerleştirildikleri saptanmış ve nakkaşların resmi yaparken bu satır aralıklarını mı, yoksa bir başka nüshada yer alan resmi mi kendisine model aldığı saptanmaya çalışılmıştır. Bu saptama birbirine yakın tarihlerde üretilen resimli *Hümâyûnnâme*lerin bir nüshası, yani Kahire ketebeli İTSMK H.359 numaralı nüsha dışında üretim yerleri konusunda soru işaretleri taşıyan diğer nüshaların da benzer çevrelerin üretimi olup olmadıkları konusuna ışık tutacaktır.

İki Güvercin: Nevâzende ve Bâzende yuvalarında

Hümâyûnnâme'de "İki Güvercin" hikâyesinin görsel karşılıklarından biri yazmanın LBL Add.15153 ve İTSMK R.843 numaralı nüshalarında, Bâzende ve Nevâzende adlı iki güvercini yuvalarında canlandırır (Resim 467, 468). Minyatürde, gönlüne yolculuk sevdası düşen Bâzende ve onu yolculuğun zorluklarına karşı uyaran Nevâzende bir sohbet anındadır[286]. LBL nüshasında bu sohbet anı güvercinlerin bahar çiçekleri açmış bir dalın üzerine yerleştirilmiş yuvalarında izleyicilere sunulurken İTSMK nüshasında oldukça iri boyutlu çizilen figürler ortada simetri ekseni oluşturan bir ağacın iki yanında karşılıklı konuşurken betimlenir. Her iki resimde de olay ön düzlemde yemyeşil çimenlikler üzerine serpiştirilmiş rengârenk iri çiçekler, taşlar, akarsular; arkada kalın siyah konturlarla belirlenmiş yuvarlak hatlı ve pastel tonlarda boyanmış tepeler ve altın yaldız gökyüzünden oluşan bir doğa görünümü içinde verilir. LBL nüshasında nakkaş kuş figürlerini daha küçük çizerek ve sahneye daha uzak bir görüş açısıyla bakarak kazandığı alana birkaç ağaç betimi daha serpiştirir. İki resim arasındaki en büyük fark İTSMK nüshasının nakkaşının sahnenin sağ alt köşesine yuvasından başını çıkarmış ve kafasını kaldırarak ağzı açık iştahla Bâzende'ye bakan bir tilki figürü yerleştirmesidir. Bu figür Bâzende'nin yolculuğu esnasında yüz yüze

[286] Hikâyenin ayrıntısı için bu çalışmada "Sözelden Görsele: İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi R.843 Numarada Kayıtlı *Hümâyûnnâme*'nin Resimsel Öyküsü" başlıklı bölüme bkz. s.262-263.

gelebileceği tehlikeleri ve zorlukları simgeliyor olmalıdır[287]. LBL nüshasının minyatürü "Rivayet ederler ki, bir yuvada kafadar ve sırdaş, ne başkalarının tozuyla akıl aynaları kirlenmiş ve ne zamanın zorlukları ile içleri karışmış, dünya lezzetlerinden su ve tane ile kanaat eden, bir köşede oturan dervişler gibi uzleti seçmiş olan iki güvercin vardı." diye başlayan satırların arasında yer alır. İTSMK nüshasının minyatürü ise bu satırların devamında gelen ve güvercinlerin sabah akşam, vakitli vakitsiz cana can katan secili sözlerle konuştuklarını belirten ve sözün Bâzende'nin yolculuk sevdasına geldiğini vurgulayan satırların arasında yer alır. Dolayısıyla biri metnin içinde hikâyenin hemen başlangıç satırlarını, diğeri bu satırların devamını betimleyen bu minyatürlerin ikonografik yorumunun da birbirleri ve metin ile yakın bir ilişkiyi yansıtması doğaldır.

İki Güvercin: Bâzende'nin Bir Kuş Tuzağına Yakalanması

Hümâyûnnâme'de "İki Güvercin" hikâyesinin görsel karşılıklarından bir diğeri, yazmanın İTSMK H.359, LBL Add.15153 ve İTSMK H.357 numaralı nüshalarında Bâzende'nin bir kuş tuzağına yakalanmasını canlandırır (Resim 469, 470, 471). Minyatürlerde yeni yerler görmek hevesiyle yola çıkan Bâzende'nin, önüne birkaç tane dökülmüş ve etrafına binlerce tohum ekilmiş bir güvercin görerek hem karnını doyurmak, hem de onunla sohbet etmek üzere bu kuşun yanına gitmesi ve ansızın bir tuzağa yakalanması canlandırılır. O bunu geç fark etse de yanına gittiği güvercin bir kuş tuzağına yakalanmıştır ve kendisi de başka kuşları ağına düşürecek bir tuzak haline gelmiştir. Tüm nüshalarda konuya uygun şekilde bir açık hava betimi içinde sunulan minyatürlerden İTSMK H.359 numaralı nüshada yer alanı yine tam da hikâyeye uygun şekilde iki güvercini yan yana sohbet ederken, birinin ayağı iple yere bağlı ve önünde birçok yem tanesi ile canlandırır. Minyatür Bâzende'nin tuzağa yakalandıktan sonra hemcinsine "Sen bu durumdan beni niçin uyarmadın, hakseverlik şartlarını, rehberlik görevini yerine getirmedin, aksi olsaydı ben bu durumdan kaçınır, bu bela tuzağına tutulmayıp yoluma giderdim." dediği ve bunun üzerine hemcinsinin Bâzende'ye kaderden kaçmanın mümkün olmadığını uzun uzun anlattığı satırların arasında yer alır. Nakkaş resimde Bâzende'yi tuzağa yakalanmış şekilde resmetmese de kuşların sohbet eder bir görünüm içinde sunulmaları açısından betimleme metnin bu bölümüne büyük ölçüde sadıktır. H.359 numaralı nüshanın minyatürü ile aynı satır aralığında yer alan

[287] Bu çalışmada s.264.

H.357 numaralı nüshanın minyatüründe ise sözü edilen tuzak, kuşun üzerine atılmış bir ağ şeklinde betimlenmiş ve metinde bahsi geçmese de sahnenin arka planına bu tuzağı kuran ve Bâzende'yi de bu tuzağa düşürmeyi amaçlayan avcı, kuşları merakla izler bir vaziyette yerleştirilmiştir. Ayrıca nakkaş sahnenin üst kesimine Bâzende'nin bu yolculuk esansında başından geçen ve metinde onun tuzağa yakalanması olayından hemen önce anlatılan bir başka tehlikeyi de betimlemiştir. Bu tehlike bir şahinin onu avlamaya kastetmesidir. Bu sırada yine onu avlamaya çalışan bir kartal, şahinle mücadeleye girişmiş ve bu boşluktan faydalanan Bâzende bir taş altına saklanarak kurtulmuştur. İşte H.357 numaralı *Hümâyûnnâme*'nin nakkaşı hikâyenin farklı zamanlarını aynı karede birleştiren bir ikonografik yorumla metni görselleştirir. Bâzende'nin kuşu ve onun etrafına serpiştirilmiş taneleri gördükten sonra yanına gidip tuzağa yakalandığını vurgulayan satırlar arasında yer alan LBL minyatüründe ise tamamen farklı bir ikonografik yorumla karşılaşılır. Burada nakkaş hikâyenin bu bölümünü izleyenlere, bir avcıyı birden fazla kuşun üzerine attığı ağ ile onları yakalamaya çalışırken betimleyerek aktarır. Dolayısıyla kopyalarda birbirine çok yakın hatta aynı satır aralıklarına yerleştirilen minyatürler ana hatları ile metne sadık kalmakla birlikte ayrıntılarda nakkaşların hayal gücü de devreye girmektedir[288].

Kaplan Yavrusu

Hümâyûnnâme'de "Kaplan Yavrusu" hikâyesinin görsel sunumlarından biri, yazmanın LBL Add.15153 ve İTSMK R.843 numarada kayıtlı nüshalarında, kaplan yavrusunu bir açık hava betimi içinde canlandırır (Resim 472, 473). LBL nüshasında minyatür hikâyenin hemen başlangıç satırları olan ve "Basra civarında havası son derece hoş, hoşluk ve safa dolu, güzel çeşmeleri her taraftan akan, cana can katan yelleri her yandan esen, rengârenk çiçekleriyle her tarafı renkli, her çeşitten ağaçlarla her köşesi süslü olan bir koruluk" olduğunu vurgulayan satırların arasında yer alır[289]. İTSMK nüshasında ise tasvirin, LBL nüshası minyatürünün arasında yer aldığı satırların

[288] LBL nüshasında İki Güvercin hikâyesinin aşamalarından ikisinin daha resimlendiği görülür. Kendisini avlamaya niyetlenen bir şahin ve kartal mücadele ederken Bâzende'nin onları izlemesi ve ekin tarlasında bekçilik yapan bir çocuk tarafından sapanla vurulan Bâzende'nin kuyuya düşmesi bu resimlerin konularıdır (vr.34a, 36b). *Hümâyûnnâme*'nin resimli nüshalarının ortak ve farklı konulu minyatürlerinin bir listesi için bu bölümün sonunda yer alan tabloya bkz.

[289] Hikâyenin ayrıntısı için bu çalışmada "Sözelden Görsele: İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi R.843 Numarada Kayıtlı *Hümâyûnnâme*'nin Resimsel Öyküsü" başlıklı bölüme bkz. s.270-271.

hemen ardından gelen ve bu ormana hâkim bir kaplanın göz bebeği bir oğlu olduğunu ve ileride yönetimi ona bırakmayı amaçladığını belirten satırlar arasında yer aldığı görülür. Farklı satır aralıklarına yerleştirilseler de her iki betimlemede de olayın geçtiği mekânın metindeki masallar âlemini hatırlatan tanımlamaya uygun şekilde bahar çiçekleri açmış dallar, bu dallarda ötüşen ebruli kuşlar, yemyeşil çimenlikler, rengarenk çiçekler, akarsularla bezenmiş olarak betimlediği görülür. Nakkaş İTSMK nüshasında resmin arasına yerleştirildiği satırlara uygun şekilde metinde bahsi geçen kaplan yavrusunu resmederken, LBL nüshasının nakkaşı kaplan yavrusunu, resmin arasında bulunduğu metnin ilerleyen satırlarında anlatılan babası ormanlar kralı kaplan ile birlikte resmetmeyi tercih eder. Hâlbuki sahne tam da Topkapı nüshasında resmin arasına yerleştirildiği satırlarla örtüşür. Demek ki nakkaş yalnızca kendisine ayrılan resimleme alanının ona sunduğu hikâye parçası ile sınırlı kalmamış ve hikâyenin ilerleyen satırlarını da okuyarak resme dahil etmiştir. Her iki resimde kaplanların ormanda güle oynaya gezer içindeki tavırları nakkaşların baba kaplanın korulukta zevk ve sefa içinde mutlu bir hayat sürüyor olduğunu vurgulayan satırları resme yansıtma çabalarının sonucu olmalıdır. Yani birbirine yakın metin aralıklarında dönüp dolaşan nakkaşlar böylece yine birbirine yakın bir ikonografik yorumla hikâyenin bu bölümünü görsel dile aktarmışlardır. Bunun yanı sıra her iki resimde metinde bahsi geçmese de doğa betiminin ağaç dalları üzerine konmuş kuşlarla birlikte tasarlanması ortak bir modele de işaret eder.

Dâbşelîm'in Beydepây'ı Ziyareti

Hümâyûnnâme'de "Dâbşelîm ve Beydepây" hikâyesinin bir bölümü, yazmanın LBL Add.15153 ve İTSMK R.843 numarada kayıtlı nüshalarında görsel bir karşılık bulur (Resim 474, 475). Minyatürlerde Dâbşelîm ve Beydepây'ın mağarada karşılaşma anı gözler önüne serilir. Betimleme İTSMK nüshasında Dâbşelîm'in filozofla görüşmek arzusu içinde mağaranın dışında bir süre durduğunu ve filozofun mağaradan padişaha içeri girmesi için seslendiğini belirten satırların bitiminde yer alır[290]. Sonraki birkaç satırda Dâbşelîm'in mağaraya girdiği belirtilir ve filozofun görünüşünün tarifi yapılır. LBL nüshasında ise minyatür Dâbşelîm'in dolaşma esnasında gözünün, "içinin

[290] Hikâyenin ayrıntısı için bu çalışmada "Sözelden Görsele: İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi R.843 Numarada Kayıtlı *Hümâyûnnâme*'nin Resimsel Öyküsü" başlıklı bölüme bkz. s.272-273.

karanlığı gözün beyazından aydınlık 'Nur içinde nur' "bir mağaraya rastladığını dile getiren satırların arasında yer alır. LBL nüshasının nakkaşı resmin içinde yer aldığı satır aralığının ilerleyen bölümlerini, yani İTSMK nüshası resminin içinde bulunduğu satırları betimlemeyi tercih ederek R.843 nakkaşı gibi filozof ve padişahın karşılaşma anını görsel bir dille okuyuculara aktarmayı seçer. Her iki resimde metinde içinin nurlu bir ışıkla aydınlandığı söylenen mağaraya tam tersi bir şekilde koyu bir karanlık hâkimdir. Topkapı Sarayı nüshasının nakkaşı resimde, metinde mağaranın bulunduğu tepeyi her tarafı çimenlik ve rengârenk çiçeklerle bezeli bir yer olarak tanımlayan cümlelere daha uyan bir görünüm yaratır. Bunun yanı sıra her iki resim, metinde bu sırada padişahın yanında kendine yakın birkaç adam olduğunu vurgulayan satırlarla örtüşen bir görünüm içindedir. Ancak LBL nüshasının nakkaşı hem kendisine ayrılan resim alanının büyüklüğü, hem de olayı sahneye daha uzak bir görüş açısıyla bakarak betimlemesinin sunduğu imkândan yararlanarak, sahnenin gerisinde metinde bahsi geçmeyen bir av anını canlandırır.

Padişah ve İki Oğlu

Hümâyûnnâme'de "Padişah ve İki Oğlu" hikâyesinin tasvirlerinden biri yazmanın LBL Add.15153 ve İTSMK R.843 numarada kayıtlı nüshalarında yer alır (Resim 476, 477). Tasvirler her iki nüshada da şehzadeleri bir eğlence meclisinde canlandırır ve yine her iki nüshada da metinde bu mecliste dinlenen bir şarkının nağmeleri olduğu belirtilen ve hayatın kısalığından, faniliğinden, zamanı göz açmadan gül renkli şarabı içerek geçirmek gerektiğinden bahseden dizelerin arasında yer alır[291]. İTSMK nüshasında meclis bir iç mekân betimlemesi içinde yansıtılırken LBL nüshasında eğlence bir dış mekân betimi içinde sunulur. Her iki betimlemede de nakkaşlar bu eğlence meclisine uygun sürahiler, içki kapları ve meyve tabakları ile sahneyi dekore ederler. Yine her iki betimlemede sahnenin sol alt köşesinde saz ve def çalan iki figür metinde bahsi geçen nağmeleri okuyucuların kulağına ulaştırır. LBL betimlemesinde dikkati çeken, sahnenin üst kesiminde içinde bir şehzadenin oturduğu kameriyedir. Ya da belki de kameriye içinde oturan figürün padişah, onun hemen yanı başında ayakta duran figürler oğullarıdır. LBL nüshası nakkaşı sahneyi bunlar dışında

[291] Hikâyenin ayrıntısı için bu çalışmada "Sözelden Görsele: İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi R.843 Numarada Kayıtlı *Hümâyûnnâme*'nin Resimsel Öyküsü" başlıklı bölüme bkz. s.275.

iki misafir ve hizmetliler ekleyerek zenginleştirir. İTSMK nüshasında ise bir figür bu eğlence meclisinin misafiri olarak yer alır.

Doğan ile Kuzgun

Hümâyûnnâme'de "Doğan ile Kuzgun" hikâyesi yazmanın İTSMK H.359, LBL Add.15153 ve İTSMK R.843 numarada kayıtlı nüshalarında birer resimsel bir öyküye dönüşür (Resim 478, 479, 480). Minyatür H.359 numaralı nüshada Allah'ın rahmetinin eserlerini ve kudretinin güzelliklerini seyrederek ormanda yürüyen bir dervişin, ansızın iri bir doğanın ağzındaki bir miktar et parçasını bir yuvada bitkin vaziyette yatan bir kuzgunun ağzına verdiğine şaşkınlıkla tanık olduğunu belirten satırların arasında yer alır[292]. Add.15153'de minyatür dervişin şahit olduğu bu olaydan sonra Allah'ın rahmeti karşısında duyduğu şaşkınlığı dile getirdiği satırların arasında bulunur. R.843 numaralı nüshada ise minyatür dervişin rızk elde etmek için hırslandığını fark edip "hemen kazanç ve istek eteğinden el çekip bir köşeye oturduğunu" vurgulayan satırların arasındadır. Görüldüğü üzere her bir minyatür hikâyenin farklı aşamalarını dillendiren cümlelerin içine yerleştirilmekle birlikte hikâyenin resim diline aktarıldığı an aynıdır: Doğanın kuzgunu, ağzındaki et parçasıyla beslemesi. Tüm resimlerde dervişin metinde "bu durumdan son derece şaşırıp bir vakit seyre daldığını" belirten satırları aksettirircesine işaret parmağını hayretle ağzına götürmüş, başını yukarı kaldırmış, doğanın kuzgunu beslemesini izler halde betimlendiği görülür. Bunun yanı sıra olay rengârenk çiçeklerin, meyve ağaçlarının, çimenliklerin, akarsuların oluşturduğu bir doğa görünümü içinde sunularak, dervişin metinde bu olaya şahit olduğu ormanın güzelliğini vurgulayan satırları yansıtır şekilde görselleştirilir.

Maymun ve Marangoz

Hümâyûnnâme'de "Maymun ve Marangoz" hikâyesinin betimi, yazmanın İTSMK H.359 ve LBL Add.15153 numaralı nüshalarında yer alır (Resim 481, 482). Hikâye büyük bir ağacı testere ile yaran ve bu iki çatal olmuş bölüme birbirine kavuşmasın diye kama sıkıştıran bir marangozun, bir hacet için işinin başından ayrıldığını belirten satırlarla başlar[293]. Minyatür İTSMK nüshasında o sırada onu

[292] Hikâyenin ayrıntısı için bu çalışmada "Sözelden Görsele: İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi R.843 Numarada Kayıtlı *Hümâyûnnâme*'nin Resimsel Öyküsü" başlıklı bölüme bkz. s.276-277.

[293] Maymun ve Marangoz hikâyesi *Hümâyûnnâme*'nin İTSMK R.843 numarada kayıtlı nüshasında resimlenmediği için metni bu çalışmada "Sözelden Görsele: İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi

gözetleyen bir maymunun marangozun yaptığı işi taklit ederken hayalarını ağacın yarılmış iki dalı arasına sıkıştırdığını, feryat ve figan içinde inlerken gelip onu bu halde gören marangozun onu azarladığını belirten satırların arasında yer alır. LBL nüshasında ise minyatür Kelile'nin Dimne'ye, kişinin üzerine vazife olmayan işlere karışmaması gerektiğini öğütlediği satırların bitimindedir. Maymun ve Marangoz hikâyesi, vr.65a'da sayfanın alt kesimine yerleştirilen bu minyatürün hemen ardından, vr.65b'de başlar. Farklı satır aralıklarında bulunan bu her iki minyatürde de nakkaşlar marangozun maymunu hayaları tahta arasına sıkışmış vaziyette yakalarken yani hikâyenin en çarpıcı anını resmeder. İTSMK nüshasında nakkaş ana konuyu, yani maymunu sahnenin ön planına merkeze yerleştirirken sahnenin sağ kenarında bulunan ağaç üzerinde tırmanmış oynaşan birkaç maymunu daha resme dahil eder. Resmin sol üst kenarında ise iki yana eğimli kırma çatılı, ince uzun dikdörtgen pencereli evleriyle bir şehir dokusu belirir. LBL nüshası nakkaşı ise resme farklı bir ikonografik yorumla yaklaşır ve metinde maymunu sözleri ile tenkit eden marangozu eline bir sopa almış dövmeye çalışırken resmederek onun azar dolu sözlerini resim diline yansıtır.

Gafil Tilki

Hümâyûnnâme'de "Gafil Tilki" hikâyesinin görsel sunumlarından biri, yazmanın LBL Add.15153 ve İTSMK R.843 numarada kayıtlı nüshalarında yer alır (Resim 483, 484). Minyatür LBL ve İTSMK nüshasında aç bir tilkinin yiyecek bulmak için ormanda ilerlerken üzerinde davul asılmış bir ağaç gördüğünü ve rüzgârın etkisiyle davula vuran dalların korkunç bir ses meydana getirdiğini belirten satırların arasında yer alır[294]. Her iki eserde de minyatür bu satır aralığını değil, hikâyenin ilerleyen satırlarında davulu yiyecek zannedip bunun etinin ve postunun da sesine uygun olacağını düşünen tilkinin ağaca çıkıp davulu parçaladığı söylenen anı canlandırır. Yine her iki minyatür de de nakkaşlar bir açık hava betimi içinde sundukları sahneye tilkinin davulu av zannedip peşine düşmeden önce gördüğü ve metinde kâvus taçlı ve tavus elbiseli olduğu belirtilen horozu da dahil ederler. Ancak İTSMK nüshasında horoz

R.843 Numarada Kayıtlı *Hümâyûnnâme*'nin Resimsel Öyküsü" başlıklı bölümde yer almamaktadır. Bu nedenle burada hikâyenin başlangıç satırlarının kısa bir özeti ile cümleye başlanmıştır. Hikâyenin ayrıntısı için ayrıca bkz. Midhat, *a.g.e*, s.57-58; Bülbül, *a.g.t*., s.48, 382-383.

[294] Hikâyenin ayrıntısı için bu çalışmada "Sözelden Görsele: İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi R.843 Numarada Kayıtlı *Hümâyûnnâme*'nin Resimsel Öyküsü" başlıklı bölüme bkz. s.282.

metindeki tanımlara uygun tavuskuyruklu, rengârenk bir kuş olarak betimlenip sahnenin ön planına yerleştirilirken, LBL nüshasının nakkaşı horozu sahnenin arka planındaki tepelerden biri üzerinde, doğadaki görünümüne yakın bir şekilde resmeder.

Aldanan Tavşan

Hümâyûnnâme'de "Aldanan Tavşan" hikâyesi eserin LBL Add.15153 ve İTSMK H.357 numarada kayıtlı nüshalarında görsel bir karşılık bulur (Resim 485, 486). LBL nüshasında minyatür hikâyenin "Rivayet ederler ki bir aç kurt kır bir bölgede gidiyordu…" diye başlayan satırlarının bitiminde yer alır[295]. İTSMK nüshasında ise kurnaz tilkinin yuvasının içinde bir çukur kazıp üzerini çerçöple örttüğünü ve yuvadan kaçmasını sağlayacak gizli geçidin başından tavşan ve kurda seslenerek içeri davet ettiğini ve bu ikilinin bir hırsla boş kulübeye girdiğini anlatan satırların arasındadır. Farklı satır aralıklarına yerleştirilen bu iki minyatür, hikâyenin ilerleyen satırlarında tavşan ve kurdun kulübeye girdikten sonra çerçöpün ucuna basar basmaz çukurun dibini boyladıklarını ve tavşanın kurda yem olduğunu dillendiren satırları canlandırır. LBL nüshasında kurt, birlikte çukura düştüğü tavşanı yakalamış ısırırken İTSMK nüshasında kurt, yere çakılmak üzere olan tavşana ağzını açmış iştahla bakmaktadır. Yine her iki minyatürde de yuvanın gizli geçidinden çıkarak kurtulan tilki başını geriye çevirmiş çukura bakarak tavşanın hazin sonunu izlemektedir. Minyatürlerde olayın geçtiği çevre, metinde kır bir bölge olduğunu vurgulayan satırlara uygun bir doğa manzarası içinde sunulmaktadır. LBL nüshasında nakkaş, metinde olayın geçtiği yere ilişkin başka bir tanımlama yapılmasa da bu açık hava betimlemesine bir ağacın üzerinde yuvalanmış rengarenk kuşları, İTSMK nüshasında ise yine bir ağaca konuşlanmış bir kargayı, kokarcayı ve etrafta koşuşan bir ceylan ve bir başka tilkiyi dahil eder[296].

Kaplumbağa ve Akrep

Hümâyûnnâme'de "Kaplumbağa ve Akrep" hikâyesi eserin İTSMK H.359, LBL Add.15153 ve İTSMK R.843 numarada kayıtlı nüshalarında resmedilir (Resim 487, 488, 489). Minyatür H.359 numaralı nüshada kaplumbağanın nehri geçmek için akrebi

[295] Hikâyenin ayrıntısı için bu çalışmada "Sözelden Görsele: İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi R.843 Numarada Kayıtlı *Hümâyûnnâme*'nin Resimsel Öyküsü" başlıklı bölüme bkz. s.286.

[296] İTSMK R.843'de Aldanan Tavşan hikâyesinin farklı bir aşamasının daha resimlendiği görülür. Bu resmin konusu aç bir kurt ile karşılaşan tavşanın kurdu kendisi yerine semiz bir tilkiyi yemeğe ikna etmek için dil dökmesidir (vr.84a).

sırtına aldığını, bu sırada akrebin iğnesini sırtına batırmaya çalıştığını fark eden kaplumbağanın ona sitem ettiğini belirten satırların arasında yer alır[297]. LBL nüshasında minyatür bir akrep ve kaplumbağanın arkadaş olduklarını, bir müddet sonra bulundukları yeri terk etmek zorunda kaldıklarını ve yollarının büyük bir nehre rast geldiğini belirten cümlelerin arasındadır. R.843 numaralı nüshada ise minyatür yine hikâyenin "Bir kaplumbağa bir akreple arkadaş olup her daim dostluk ve birlik konularından dem vururlar, devamlı yetkinlik, samimiyet ve bağlılıktan konuşurlardı…" diye başlayan ilk satırlarının arasındadır. Her üç eserde de minyatürler, akrebin kaplumbağanın sırtında nehri geçtiği anı yani hikâyenin en çarpıcı bölümünü belgelerler. Her üç minyatürde de nakkaşlar nehrin yüzeyini metinde suyun köpük köpük olduğunu vurgulayan cümlelere uygun, dairesel çizgilerle bezerler. H.359 numaralı nüshanın nakkaşı bu nehrin iki yanına kırma çatılı evleri, minareleri ile bir şehir dokusu ekler. Ayrıca nehirde bir girdabın içinde boğuluyormuşçasına yüzen üç figür ve bunları mimari yapıların içinden, arasından izleyen birkaç figür daha nakkaşın metni diğer nüshaların sanatçılarından farklı bir ikonografik yorumla resme yansıtmasının sonucudur. Add.15153 ve R.843 numaralı nüshaların nakkaşları ise bir doğa manzarası içinde sundukları betimlemede nehir içine metinde bahsi geçmeyen birkaç iri balık figürünü ve kırmızı renkli bir yılanı yerleştirirler. Ayrıca R.843 numaralı nüshanın nakkaşı resme yine metinde bahsi geçmeyen iki çakal figürünü dahil eder.

Şahin ile Horoz

Hümâyûnnâme'de "Şahin ile Horoz" hikâyesi eserin LBL Add.15153 ve İTSMK R.843 numarada kayıtlı nüshalarında görsel bir karşılık bulur (Resim 490, 491). Minyatür LBL nüshasında hikâyenin "Rivayet ederler ki hızlı uçuşlu bir şahin ile tiz sesli bir horoz karşılıklı konuşmaya başlamışlar…" diye başlayan ve şahinin horozu vefasızlık, hak çiğnemek, zulüm ve cefa çektirmekle tenkit ettiği sözlerin arasında yer alır[298]. İTSMK nüshasında ise minyatür hikâyenin biraz daha ilerleyen satırlarında, şahinin kendi türünü horoza insanlara sadık olmakla öven cümlelerin arasındadır. İşte her iki minyatür de hikâyenin özünü oluşturan bu sohbet anını canlandırır. Her iki

[297] Hikâyenin ayrıntısı için bu çalışmada "Sözelden Görsele: İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi R.843 Numarada Kayıtlı *Hümâyûnnâme*'nin Resimsel Öyküsü" başlıklı bölüme bkz. s.289-290.
[298] Hikâyenin ayrıntısı için bu çalışmada "Sözelden Görsele: İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi R.843 Numarada Kayıtlı *Hümâyûnnâme*'nin Resimsel Öyküsü" başlıklı bölüme bkz.291.

betimlemede de bu kuş figürlerinin merkeze ve karşılıklı yüz yüze durur şekilde yerleştirilmeleri bu iki figürün bir iletişim içinde oldukları duygusunu izleyenlere yansıtır. Yine her iki betimlemede de nakkaşlar metinde bahsedilmese de olayın geçtiği mekânı yemyeşil çimenlikler, rengârenk iri çiçek demetleri, ağaçlar ile bezemeli bir doğa manzarası şeklinde sunarlar. LBL nüshasının nakkaşı sahnenin sağ kenarında bulunan ağaç üzerine bu sohbet anına şahitlik eden rengârenk iki kuş figürü daha yerleştirir.

Hırslı Avcı

Hümâyûnnâme'de "Hırslı Avcı" hikâyesi eserin LBL Add.15153 ve İTSMK R.843 numarada kayıtlı nüshalarında betimlenir (Resim 492, 493). Minyatür LBL nüshasında kurduğu tuzağa tilkinin yakalandığını zanneden avcının hırsının etkisiyle çukura atladığını, çukurdaki kaplanın ise onun, leşi yemesine engel olacağını düşünerek karnını parçaladığını, vücudunu paramparça ettiğini belirten satırların arasındadır[299]. İTSMK nüshasında da minyatür aynı satır aralıklarında yer alır. Dolayısıyla nakkaşlar her iki minyatürde de kaplanın avcıya saldırı anını canlandırır. Ancak İTSMK nüshasında olay metinde belirtildiği gibi bir çukur içinde betimlenirken LBL nüshasında bir açık hava sahnesi içinde sunulur. Her iki betimlemede de kompozisyonun bir köşesinde metinde bahsi geçen leş yerde uzanır ancak İTSMK nüshasının minyatüründe avcı kaplanın saldırısıyla yere yığılmış, perişan bir haldeyken LBL nüshası minyatüründe ayakta ve karnını kavramış ısıran kaplana sol elindeki hançeri kaldırmış saplamak üzere betimlenir. Buna rağmen avcının tıpkı İTSMK nüshasının minyatüründe olduğu gibi saldırının şiddetiyle yere savrulan sarığı LBL nüshasının nakkaşının anlatım dilini İTSMK nüshasının nakkaşının anlatım diliyle ortak bir noktada buluşturur. Ayrıca her iki betimlemede de tilkinin olayı sahnenin sol üst köşesinden başını geriye çevirmiş izler şekilde betimlenişi bu ortak dili daha da belirgin kılar. Buna karşın LBL nakkaşının sahnenin arka planındaki tepeler üzerine yerleştirdiği birkaç keklik figürü iki resmi birbirinden farklı kılan küçük ayrıntılardır.

[299] Hikâyenin ayrıntısı için bu çalışmada "Sözelden Görsele: İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi R.843 Numarada Kayıtlı *Hümâyûnnâme*'nin Resimsel Öyküsü" başlıklı bölüme bkz. s.294.

Kurt, Karga ve Çakalın Deveye Karşı İttifakı

Hümâyûnnâme'de "Kurt, Karga ve Çakalın Deveye Karşı İttifakı" hikâyesinin görsel sunumlarından biri, yazmanın İTSMK H.359 ve LBL Add.15153 numarada kayıtlı nüshalarında yer alır (Resim 494, 495). Hikâye bir aslana tabi olan ve onun artıklarıyla beslenen bir kurt, karga ve çakalın yaşadığı orman kenarına bir kervanın zayıf bir deve bıraktığını, bu gruba dahil olan devenin zamanla semirmesi üzerine, uzun zamandır av bulamayan aslanın artıklarından yararlanamayan kurt, karga ve çakalın deveye göz diktiğini ve deveyi sırayla kendilerini av olarak aslana sunmak için ikna ederek oyuna getirdiklerini, her birinin kendilerini aslana sunduklarını ancak kurt ve çakalın kargayı zayıflıkla, karga ve kurdun çakalı etinin fenalığıyla eleştirdiklerini ve kendisini teklif eden kurdu ise aslanın, kurttan görmüş olduğu hizmetlerden ötürü yemeyi kabul etmediğini belirten satırlarla başlar[300] Minyatür İTSMK nüshasında devenin kendisini aslana sunması üzerine onun etinin gayet hoş olduğunu söyleyerek aslan, kurt, karga ve çakalın devenin üzerine çullandıklarını ve hayvanı parçaladıklarını, nice zaman deveyi kendilerine gıda ettiklerini vurgulayan satırların arasındadır. LBL nüshasının minyatürü de aynı satır aralığında yer alır. Dolayısıyla hikâyenin her iki eserdeki görsel sunumu da bu saldırı anını gözler önüne serer. Olayın geçtiği mekâna uygun, bir doğa manzarası içinde verilen betimlemelerde bazı farklı yorumlar dikkati çeker. Örneğin metinde aslanın artıklarıyla beslenen kurt, karga ve çakalın, aslan kendisine av bulamadığı için aç kaldıkları ve deveyi oyuna getirerek kendilerine yem yaptıkları belirtilse de İTSMK nüshasının minyatüründe nakkaş sahnenin arka planına kendi halinde otlanan üç keçi figürü yerleştirir. Sahnenin sol yan kenarında görülen bir taht ise aslanın ormanlar kralı olduğunu ve diğer hayvanların ona tabiyetini simgeliyor olmalıdır. LBL nüshasının minyatüründe ise nakkaş sahnenin ön planında kurt, karga ve çakalı devenin üzerine çullanmış, hayvanı yemeye başlamışken, aslanı ise arka planda bu olaya karşı ilgisiz yatmış uzanırken resmeder. Bu ya nakkaşın metinde aslanın, devenin yem edilmesine başlangıçta karşı çıkışını ya da kurt, karga ve çakalın onun

[300] Kurt, Karga ve Çakalın Deveye Karşı İttifakı hikâyesi *Hümâyûnnâme*'nin İTSMK R.843 numarada kayıtlı nüshasında resimlenmediği için metni bu çalışmada "Sözelden Görsele: İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi R.843 Numarada Kayıtlı *Hümâyûnnâme*'nin Resimsel Öyküsü" başlıklı bölümde yer almamaktadır. Bu nedenle burada hikâyenin başlangıç satırlarının kısa bir özeti ile cümleye başlanmıştır. Hikâyenin ayrıntısı için ayrıca bkz. Midhat, *a.g.e*, s.90-92; Bülbül, *a.g.t*., s.61-62, 486-494.

artıkçısı olduğunu yansıtma çabalarının bir sonucu olmalıdır. Bunun yanı sıra LBL nakkaşı da sahnenin sağ kenarında yer alan ağaç üzerine rengârenk iki kuş ve bunların içinde yumurtaları bulunan yuvalarını resmederek betimlemede olayın geçtiği mekânın, yani ormanın doğasına uyan bir hareketlilik yaratır[301].

Geveze Kaplumbağa

Hümâyûnnâme'de "Geveze Kaplumbağa" hikâyesi eserin İTSMK H.359 ve LBL Add.15153 numarada kayıtlı nüshalarında betimlenir (Resim 496, 497). Hikâye bir göl kenarında yaşayan iki kaz ve bir kaplumbağanın, gölün kuruması üzerine başka bir yere göç etme kararı aldıklarını ve ağızlarıyla iki ucundan tuttukları bir değneği ortasından ağzıyla yakalayan kaplumbağayı da beraberlerinde götürdüklerini, ancak onu ne olursa olsun konuşmaması için sıkı sıkı tembihlediklerini belirten satırlarla başlar[302]. Minyatür İTSMK nüshasında kaplumbağanın bir köyün üzerinden geçerken olaydan haberdar olup izlemek için dışarı çıkan köylülerin şaşkınlıkla kazların kaplumbağayı nasıl götürdüğüne ilişkin feryat etmeleri üzerine kaplumbağanın dayanamayıp onlara cevap verdiğini ve yere çakılarak paramparça olduğunu dile getiren satırların arasındadır. LBL nüshasında da minyatür aynı satır aralığında yer alır. Dolayısıyla her iki betimleme de köylülerin kazların kaplumbağayı taşıdığını gördükleri anı canlandırır. İTSMK nüshasında minyatür, iki yana eğimli kırma çatılı evleri ile bir şehir dokusu sunar. Bu evlerin arasına yerleştirilmiş köylülerin başlarını yukarı kaldırmış, bazılarının iki elleri havada çizilişleri yaşadıkları şaşkınlığı yansıtan bir görünüm sergiler. LBL nüshasının nakkaşı bir yerleşim alanı görüntüsü içine yerleştirmese de figürleri başları yukarıda, ağızları açık, bazıları işaret parmağını hayretle ağzına götürmüş ya da kimisi başındaki sarığı çözmüş ve kendini dağıtmış şekilde resmederek onların olay karşısında yaşadığı şaşkınlığı izleyenlere aktarır. Ancak İTSMK nüshasında nakkaşın sahnenin ön düzlemine tarlasını süren bir köylünün de olaya şahitlik etme anını eklemesi bu betimlemeye bir günlük yaşam karakteri kazandırır. Bunun yanı sıra İTSMK nüshasının

[301] LBL nüshasında Kurt, Karga ve Çakalın Deveye Karşı İttifakı hikâyesinin başka aşamalarından birinin daha resimlendiği görülür. Bu resmin konusu aslanın bir fille mücadelesidir (vr.114a).

[302] Geveze Kaplumbağa hikâyesi *Hümâyûnnâme*'nin İTSMK R.843 numarada kayıtlı nüshasında resimlenmediği için metni bu çalışmada "Sözelden Görsele: İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi R.843 Numarada Kayıtlı *Hümâyûnnâme*'nin Resimsel Öyküsü" başlıklı bölümde yer almamaktadır. Bu nedenle burada hikâyenin başlangıç satırlarının kısa bir özeti ile cümleye başlanmıştır. Hikâyenin ayrıntısı için ayrıca bkz. Midhat, *a.g.e*, s.93-94; Bülbül, *a.g.t*., s.62-63, 495-500.

nakkaşı kaplumbağayı köylülere cevap verdiği için sopadan kurtulmuş, yüzü yere dönük düşerken resmederken, LBL nüshasının nakkaşı olayı okuyuculara farklı bir ikonografik yorumla yansıtır. Çünkü onun betimlemesinde kaplumbağa kazların taşıdığı sopanın üzerinde oturmaktadır ve bu yoruma göre kaplumbağa köylülere cevap verse de hikâyenin hazin sonu gerçekleşmeyecektir.

Tizhûş ve Hazım Adlı İki Arkadaş

Hümâyûnnâme'de "Tizhuş ve Hazım Adlı İki Arkadaş" hikâyesi eserin LBL Add.15153 ve İTSMK R.843 numarada kayıtlı nüshalarında resimlenir (Resim 498, 499). Minyatür LBL nüshasında ağacın içinde birinin olduğunu anlayan kadının bunun dibine çok miktarda odun yığılıp ateş yakılmasını emrettiğini ve bir müddet dayandıktan sonra aman dileyip kendisini dışarı atan ihtiyarın olanları bütün açıklığı ile kadıya anlattığını dile getiren satırların arasındadır[303]. Minyatür İTSMK nüshasında da aynı satır aralığındadır. Dolayısıyla her iki resim de ihtiyarın ağacın ateşe verilmesi üzerine kendisini dışarı attığı anı canlandırır. Her iki minyatürde de nakkaş sahnenin ortasına olayın temek ögesi olan ulu bir çınar ağacı yerleştirir. Etrafa serpiştirilen birkaç iri çiçek demeti ve zemine fon teşkil eden pastel renkler dışında mekâna ilişkin bir ayrıntı yoktur. LBL nüshasında ağacın sol, İTSMK nüshasında sağ yanında kadı ve maiyeti yer alır. Diğer yanda ise halk şaşkınlıkla, ağaçtan başını çıkarmış ihtiyara bakmaktadır. LBL nakkaşı betimlemede İTSMK nüshasından farklı olarak ağaç dalları üzerinde ötüşen rengârenk kuşlara yer verirken İTSMK nakkaşı sayfa kenarını halkâri teknikte ağaçlar, çiçek demetleri ve bunlar arasına yerleştirilmiş zarif bir ceylan figürü ile bezer[304].

Bahçıvan

Hümâyûnnâme'de "Bahçıvan" hikâyesi eserin İTSMK H.359, LBL Add.15153 ve İTSMK R.843 numarada kayıtlı nüshalarında görsel bir karşılık bulur (Resim 500, 501, 502). Minyatür H.359 numaralı nüshada bahçıvan ile arkadaş olan ayının bahçıvanın başına konan sinekleri öldürmek için bir taş alarak köylünün başını

[303] Hikâyenin ayrıntısı için bu çalışmada "Sözelden Görsele: İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi R.843 Numarada Kayıtlı *Hümâyûnnâme*'nin Resimsel Öyküsü" başlıklı bölüme bkz. s.295-296, 299.
[304] İTSMK R.843'de Tizhûş ve Hazım Adlı İki Arkadaş hikâyesinin başka aşamalarından birinin daha resimlendiği görülür. Bu resmin konusu Tizhûş ve Hazım adlı iki arkadaşın altınları almak üzere ağacın başına gelmesidir (vr.118b).

paramparça ettiğini dile getiren satırların arasındadır[305]. Minyatür Add.15153 numaralı nüshada da aynı satır aralıklarında yer alır. R.843 numaralı nüshada yer alan betimleme ise bahçıvan ile arkadaş olan ayının onun bahçesine geldiğini ve bahçıvan uyurken ona sinek kovuculuk yaptığını vurgulayan satırlar arasındadır. Her üç eserde de metindeki olayın cennet gibi bir bahçede geçtiğini dile getiren cümleler ile örtüşen rengârenk çiçekler, çimenlikler ve bahar dalları, meyve ağaçları ile bezemeli bir doğa betimi yaratan nakkaşlar Add.15153 ve R.843 numaralı nüshalarda ayıyı bahçıvanın başındaki sinekleri kovalamak üzere büyükçe bir taşı havaya kaldırmış, yerde bir eli başının altında uyuyan köylünün kafasına indirmek üzereyken resmederler. H.359 numaralı nüshada ayı taşı bahçıvanın başına indirmiş onu izlerken, bahçıvan elini acıyla yüzüne kapatmıştır ve yüzünden aşağı kanlar süzülmektedir. Her üç betimlemede de nakkaşlar yerde yatan köylünün bahçıvan olduğunu simgeleyen bir kazma ya da küreği yanı başına yerleştirir.

Rikabdar

Hümâyûnnâme'de "Rikabdar" hikâyesi eserin LBL Add.15153 ve İTSMK R.843 numarada kayıtlı nüshalarında görselleştirilir (Resim 503, 504). Minyatür LBL nüshasında bir gün bir padişah ve hizmetindekilerin avlanmak için gökyüzünün çeşitli kuşlarla, etrafın türlü vahşi hayvanlarla dolu olduğu yemyeşil bir ovaya gittiğini dile getiren satırlar arasındadır[306]. İTSMK nüshasında minyatür aynı cümlelerle başlayan ve maiyeti av ile meşgul olduğu sırada padişahın rikabdarına "Gel seninle atlarımıza dizgin vurup açılalım" diye teklifte bulunduğunu belirten satırlar arasındadır. Bu nedenle minyatür LBL nüshasında arasında bulunduğu satırlara uygun olarak padişah ve maiyetini yemyeşil bir ovada etrafta koşuşan aslan, ceylan, tilki, dağ keçisi gibi çeşit çeşit hayvanları ve gökyüzünde uçuşan ördekleri avlamaya çalışırken canlandırır. İTSMK nüshasında ise nakkaş sahnenin ön düzlemine maiyetinden ayrılıp, konuşmak için bir köşeye çekilen padişah ve rikabdarını yerleştirir. Sahnenin arka düzleminde yine metne uygun şekilde maiyet gökyüzünde uçuşan kuşları avlarken resmedilir. Ön ve arka

[305] Hikâyenin ayrıntısı için bu çalışmada "Sözelden Görsele: İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi R.843 Numarada Kayıtlı *Hümâyûnnâme*'nin Resimsel Öyküsü" başlıklı bölüme bkz. s.300-301.

[306] Hikâyenin ayrıntısı için bu çalışmada "Sözelden Görsele: İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi R.843 Numarada Kayıtlı *Hümâyûnnâme*'nin Resimsel Öyküsü" başlıklı bölüme bkz. s.304-305.

planda etrafta koşuşan birkaç ceylan onların bu ovada başka türlü hayvanları da avladıklarını dile getiren cümleleri simgelerken resim LBL nüshası örneği kadar hareketli, dinamik bir av sahnesi sunmaz.

İçi Aydınlık Zahid

Hümâyûnnâme'de "İçi Aydınlık Zahid" hikâyesi eserin İTSMK H.359 ve LBL Add.15153 numarada kayıtlı nüshalarında görsel bir karşılık bulur (Resim 505, 506). Minyatür İTSMK nüshasında dervişin cezalandırılmak üzere eli kesilecekken şeyhin büyükçe bir eşek üzerinde çıkıp gelerek dervişin onun tekkesinin dervişlerinden olduğunu ve suçsuz olduğunu söyleyerek onu kurtardığını dillendiren satırların arasındadır[307]. Minyatür LBL nüshasında ise dervişin onu hırsız zanneden zaptiye memuru tarafından yakalandığını ve tam eli kesilecekken şeyhin Hızır gibi yetiştiğini vurgulayan satırlar arasındadır. Dolayısıyla metnin içinde birbirine yakın yerlere yerleştirilmiş bu minyatürler şeyhin, tam dervişin eli kesilecekken ansızın belirdiği anı canlandırır. Her iki betimlemede de bir açık hava sahnesi içinde sunulan kompozisyonda derviş sahnenin bir köşesine, bir direğe bağlanmış olarak resmedilir ve yanı başındaki cellât dervişin elini kavramış kesmek üzeredir. Bir diğer yanında ise dervişin diğer kolunu sıkıca yakalamış tutan bir başka figür yine her iki betimlemede de görülür. Sahnenin sol yanında eşeği üzerinde cellâda doğru ilerleyen şeyh okuyuculara, metinde bu ana dair anlatılanları kâğıda bir fotoğraf gibi yansıtan bir görünüm sunar. Her iki betimlemede de şeyhin bir maiyet ile birlikte olay yerine yaklaştığı ve nakkaşların resme metinde belirtilmese de bir izleyici grubu dahil ettiği görülür. İTSMK nüshasında şeyhin hemen karşısında duran ve elinde uzun bir asa tutan figür, şeyhin eli kesilecek dervişin suçsuz olduğu konusunda diyaloga girdiği zaptiye memuru olmalıdır. LBL nüshasında ise nakkaş bu kişiyi olayı izleyen grup arasına yerleştirir ve şeyh gibi sağ eli havada çizerek aralarında bir diyalog yaşandığını jestlerle yansıtır. Bunun yanı sıra İTSMK nüshası nakkaşı da izleyici grubundan bir kısmını birbirine korku içinde sarmaşmış ve böylece bir daire olmuş şekilde resmederek hem dervişin elinin

[307] Hikâyenin ayrıntısı için bu çalışmada "Sözelden Görsele: İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi R.843 Numarada Kayıtlı *Hümâyûnnâme*'nin Resimsel Öyküsü" başlıklı bölüme bkz. s.308.

kesilmesinden hemen önce yaşanan dehşeti, hem de o anda şeyhin gelmesiyle duyulan heyecanı resme aktarır[308].

Üç Hasetçi

Hümâyûnnâme'de "Üç Hasetçi" hikâyesi eserin LBL Add.15153 ve İTSMK R.843 numarada kayıtlı nüshalarında görsel bir karşılık bulur (Resim 507, 508). Minyatür LBL nüshasında padişahın yolda rastladığı üç kişiyi kıskançlıkları nedeniyle birini çıplak çöllere atılmak, diğerini başını vurdurmak, üçüncüsünü ise türlü işkencelerden sonra öldürülmek üzere cezalandırdığını belirten satırların arasındadır[309]. İTSMK nüshasında ise padişahın hasetçilere verdiği cezaların anlatıldığı cümlelerin ardından gelen, "Hasedin uğursuzluğu ile bu üç kişi mezar tuzağına tutuldular." diye devam eden ve bir şiirle sonlanan satırların arasındadır. Dolayısıyla her iki eserde de minyatürler bu üç hasetçinin cezalandırılma anını canlandırır. Her iki minyatürde de metinde olayın bir çölde geçtiği belirtilmesine rağmen nakkaşlar yemyeşil çimenlikler, ağaçlar, rengârenk çiçekler, akarsular ile bir doğa manzarası yaratır. Yine her iki minyatürde de padişah maiyeti ile bu cezalandırma anına tanıklık etmektedir. LBL minyatüründe sorguçlu ve altın yaldız siperlikli başlığından padişah olduğu anlaşılan figürün eldiven geçmiş kolu üzerinde duran bir şahin ya da doğan, metinde padişahın bu üç hasetçiye bir av yolculuğu sırasında rastladığını dile getiren satırları simgeler niteliktedir. Nakkaşlar minyatürlerde hasetçilerden birinin başının kesildiğini ve diğerinin çıplak, aç, susuz çöllere salındığını vurgulayan satırları görselleştirmekle birlikte üçüncü hasetçinin türlü türlü işkencelerden sonra öldürüldüğünü belirten satırları LBL nakkaşı figürü ortadan ikiye kılıçla bölünmüş, Topkapı Sarayı nakkaşı ise darağacına asılmış şekilde çizerek yorumlar[310].

Cahil Doktor

Hümâyûnnâme'de "Cahil Doktor" hikâyesi, eserin LBL Add.15153 ve İTSMK R.843 numarada kayıtlı nüshalarında görsel bir karşılık bulur (Resim 509, 510).

[308] İTSMK R.843'de İçi Aydınlık Zahid hikâyesinin başka aşamalarından birinin daha resimlendiği görülür. Bu resmin konusu dervişin şeyhin tekkesini ziyaret etmesidir (vr.146a).

[309] Hikâyenin ayrıntısı için bu çalışmada "Sözelden Görsele: İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi R.843 Numarada Kayıtlı *Hümâyûnnâme*'nin Resimsel Öyküsü" başlıklı bölüme bkz. s.311-312, 313.

[310] İTSMK R.843'de Üç Hasetçi hikâyesinin başka aşamalarından birinin daha resimlendiği görülür. Bu resmin konusu padişahın üç hasetçi ile karşılaşmasıdır (vr.155a).

Minyatür LBL nüshasında padişahın kızına cahil doktor tarafından yanlışlıkla zehir içirilmesi üzerine kızın vefat ettiğini ve padişahın da cahil doktoru aynı zehri içmekle cezalandırdığını dile getiren satırların arasındadır[311]. İTSMK nüshasında ise hikâyenin bu bölümünden sonra gelen ve "cahillik zeminine ekilen her iş bir murat vermez; çıplak yaydan atılan kaza oku doğru hedefe varmaz." diye sonlanan cümlelerin arasında yer alır. Birbirine yakın satır aralıklarına yerleştirilen bu minyatürler, dolayısıyla padişahın kızının ölüm anını canlandırır. Her iki minyatürde de bir iç mekân düzenlemesi içinde sunulan kompozisyonda arka planda padişahın kızı yer almaktadır. LBL nüshasında zehri içip ölen kız bir yatakta uzanırken İTSMK nüshasında nedimesinin kolları arasında kendinden geçmiş halde görülür. Diğer nedimeler işaret parmakları ağızlarında şaşkınlıkla birbirine bakarken kıza zehri içeren cahil doktor da hastanın elini tutmuş neler olduğunu anlamaya çalışmaktadır. Onun hemen yanı başında ise aslında kızı kurtaracak doğru ilacı tarif eden akıllı doktor oturur. Padişah sarayın sağ yanındaki iki katlı mekân kuruluşunun üst katından olanları izlemektedir. LBL nüshasının nakkaşı padişahı kızının hemen yanı başına bağdaş kurarak oturmuş olarak resmederken nedimelerden birini de yine kızın başında ağlarken ve gözyaşlarını mendille silerken betimler. Bir diğeri ise elbisesinin yakasını paralamış feryat eder gibi görünür. Ayrıca sahnenin ön planında padişahın emri üzerine, hazırladığı zehirli ilaç kendisine de içirilen cahil doktor sarığı başından düşmüş, derbeder halde uzanır. Dolayısıyla LBL betimlemesi olayın vahimliğini ve dramatikliğini izleyenlere daha iyi hissettiren bir görünüm sunarken İTSMK betimlemesinde padişahın olayı mekânın girişinin üst katından izlemesi, girişe yerleştirilen kapıcı başı figürü ve sahnenin ön düzleminde işleriyle meşgul olan saraylılar ile birlikte olayın dramatikliğine karşın sarayın resmiyetini koruyan bir görünüm sergiler[312].

Müzevir Kuşçu

Hümâyûnnâme'de "Müzevir Kuşçu" hikâyesi, eserin İTSMK H.359, R.843 ve H.357 numarada kayıtlı nüshalarında görsel bir karşılık bulur (Resim 511, 512, 513).

---

[311] Hikâyenin ayrıntısı için bu çalışmada "Sözelden Görsele: İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi R.843 Numarada Kayıtlı *Hümâyûnnâme*'nin Resimsel Öyküsü" başlıklı bölüme bkz. s.314, 315-316.

[312] İTSMK R.843'de Cahil Doktor hikâyesinin başka aşamalarından birinin daha resimlendiği görülür. Bu resmin konusu padişahın kızının zifaf ziyafetidir (vr.162a).

Minyatür H.359 numaralı nüshada papağanların Belh dilinde beylerbeyinin karısını kapıcıbaşı ile gördüm anlamına gelen sözlerini duyan misafirlerin şaşırıp bakıştıklarını, sonra utanç içinde başlarını öne eğdiklerini ve bir şeylerin ters gittiğini anlayan beylerbeyinin ısrarı üzerine papağanların söylediklerinin anlamını beylerbeyine açıkladıklarını dile getiren satırların arasındadır[313]. Minyatür R.843 numaralı nüshada beylerbeyinin kendisine doğancı başı tarafından hediye edilen papağanlara duyduğu düşkünlüğü vurgulayan satırların arasındadır. Bu cümlelerin hemen ardından Belhli misafirlerin beylerbeyine konuk olduğunu belirten satırlar gelir. Minyatür H.357 numaralı nüshada ise beylerbeyinin papağanlara düşkünlüğünü dillendiren ve Belhli misafirlerin beylerbeyinin düzenlediği mecliste papağanların sözlerini duyarak şaşırdıklarını, utandıklarını belirten satırlar arasındadır. Görüldüğü üzere metinde birbirine yakın satır aralıklarına yerleştirilen bu minyatürler padişahın Belhli misafirlerine düzenlediği toplantıyı canlandırır. H.359 ve R.843 numaralı nüshalarda konu bir iç mekân betimlemesi içinde sunulurken H.357 numaralı nüshada bir açık hava tasviri içinde, bir kır eğlencesi şeklinde verilir. Her üç betimlemede de hikâyenin ana figürlerinden biri olan papağanlar sahnenin arka planında bir kafes içinde yer alır. H.359 numaralı nüshanın nakkaşı papağanları ayrı ayrı kafesler içinde, karşılıklı bir şekilde kompozisyona yerleştirmeyi tercih eder. R.843 ve H.357 numaralı nüshalarda yine hikâyenin ana kahramanlarından olan doğancı başı sahnenin sağ üst kenarında ayakta dururken belirir. H.357 numaralı nüshada nakkaş bu figürü sol eline eldiven geçirmiş bir doğanı tutarken betimleyerek onun kimliğini daha da belirginleştirir. Yine R.843 ve H.357 numaralı nüshalarda birinde üç, diğerinde iki kişi olarak resmedilen Belhli misafirler ile beylerbeyinin belirgin jestlerle betimlenişi misafirlerin papağanların sözlerini beylerbeyine tercüme ettiği anı yansıtır gibidir. H.359 numaralı nüshada nakkaş sahnenin sol kenarına yerleştirdiği Belhli misafirleri endişeli bir yüz ifadesi ile betimleyerek metinde misafirlerin sözleri duydukları anda yaşadıkları şaşkınlık ve utancı izleyenlere hissettirir. Bunun yanı sıra her üç betimlemede de yerde görülen

[313] Hikâyenin ayrıntısı için bu çalışmada "Sözelden Görsele: İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi R.843 Numarada Kayıtlı *Hümâyûnnâme*'nin Resimsel Öyküsü" başlıklı bölüme bkz. s.317-318.

meyve tabakları, konuklara sunulmak üzere kadehlere muhtemel içki dolduran hizmetliler bu toplantının bir işret meclisi olduğu izlenimi uyandırır[314].

Karga, Fare, Güvercin ve Ceylan: Karga, Zeyrek Adlı Fare, Kaplumbağa ve Ceylanın Sohbeti

Hümâyûnnâme'de "Karga, Fare, Güvercin ve Ceylan" hikâyesinin görsel karşılıklarından biri yazmanın LBL Add.15153, İTSMK R.843 ve H.357 numaralı nüshalarında yer alır (Resim 514, 515, 516). Minyatür her üç nüshada da Matuka adlı bir güvercin sayesinde arkadaş olan bir fare ve karganın, karganın bir başka arkadaşı olan kaplumbağanın yanına göç ettiklerini ve aralarında koyu bir sohbete başladıklarını belirten satırlar arasındadır[315]. Dolayısıyla her üç minyatür de bu üçlünün sohbet anını canlandırır. Her üç betimlemede de olayın geçtiği mekân metinde buranın yeşillik ve sulak olduğunu vurgulayan cümlelerle örtüşen bir görünüm sunar. Her üç betimlemede de nakkaşlar kaplumbağa, fare ve kargayı sahnenin bir köşesine üçgen bir kompozisyon oluşturacak biçimde yerleştirerek aralarında bir diyalog yaşandığı hissini izleyenlere yansıtır. Add.15153 ve H.357 numaralı *Hümâyûnnâme*'nin nakkaşları sahnenin ön planında yer alan göle birkaç balık figürünü dahil ederken Add.15153 numaralı nüshanın nakkaşı ayrıca bir yılan, H.357 numaralı nüshanın nakkaşı ise göl kenarında balık avlamaya çalışan bir kuşu da resme ekler. R.843 numaralı nüshanın nakkaşı ise resmi, sayfa kenarına halkâri teknikte yaptığı çiçek demetleri, Çin bulutları ve bunlar arasında uçuşan bir kuş motifi ile zenginleştirir.

Karga, Fare, Güvercin ve Ceylan: Ceylanın Kaplumbağayı Kurtarmak İçin Avcıya Yaralı Numarası Yapması, Karganın ise Yaralı Ceylanın Gözünü Oyuyormuş Gibi Görünmesi

Hümâyûnnâme'de "Karga, Fare, Güvercin ve Ceylan" hikâyesinin görsel karşılıklarından bir diğeri yazmanın İTSMK H.359 ve LBL Add.15153 numaralı nüshalarında yer alır (Resim 517, 518). Minyatür İTSMK ve LBL nüshasında farenin planına göre hareket eden ceylanın avcının önüne çıkarak yaralı numarası yaptığını,

[314] LBL Add.15153'de Müzevir Kuşçu hikâyesinin başka aşamalarının da resimlendiği görülür. Bu resimlerin konusu beylerbeyi ve karısının aşkı ve kadına iftira atan doğancının cezalandırılmasıdır (vr.176a, 177a).

[315] Hikâyenin ayrıntısı için bu çalışmada "Sözelden Görsele: İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi R.843 Numarada Kayıtlı *Hümâyûnnâme*'nin Resimsel Öyküsü" başlıklı bölüme bkz. s.319-320, 324-325.

karganın onun gözünü oymak istermiş gibi başının etrafında dolaştığını, avcının ceylanı avlamak sevdasıyla torbayı yere bırakması üzerine farenin torbanın bağını kemirerek içindeki kaplumbağayı kurtardığını, avcının geri döndüğünde torbayı kesilmiş, kaplumbağayı da ortadan kaybolmuş görünce bu yerin perilerin ve cinlerin yatağı olduğunu düşünerek kaçtığını dile getiren satırların arasındadır. Dolayısıyla her iki minyatür de avcının ceylanı ve onun başına konmuş gözünü oymaya çalışıyormuş gibi görünen kargayı gördüğü anı canlandırır. Her iki betimlemede de avcının hemen arkasında farenin, torba içindeki arkadaşı kaplumbağayı torbanın bağını kemirerek kurtarmaya çalıştığı an göze çarpar. Böylece her iki nakkaş da metnin arasında kendileri için ayrılan alana bunun hemen öncesindeki ve sonrasındaki satırlarda anlatılanları o anın fotoğrafını çeker gibi aktarır[316].

Deveci ve Yılan: Devecinin Yangının Ortasında Kalmış Bir Yılanı Kurtarması

Hümâyûnnâme'de "Deveci ve Yılan" hikâyesinin görsel karşılıklarından biri yazmanın LBL Add.15153 ve İTSMK R.843 numaralı nüshalarında yer alır (Resim 519, 520). Minyatür İTSMK nüshasında hikâyenin hemen başlangıç satırları olan ve bir devecinin kervanların konakladığı bir çöle vardığını, kervanın burada yaktıkları ateşi bırakıp gittiğini ve alevlerin rüzgârın etkisiyle yayılıp etraftaki çalı çırpıyı, ağaçlığı tutuşturduğunu ve bir yılanı hale dairesi gibi kuşattığını belirten satırlar arasındadır[317]. LBL nüshasında ise devecinin yılanı, ucuna torba bağladığı bir kargı uzatarak kurtardığını ve sonra ona böyle bir tehlikeden kurtulduğu için şükür olarak bundan böyle kimseyi incitmemesi ve zarar vermemesi için nasihatte bulunduğunu dile getiren satırlar arasındadır. Minyatürler farklı satır aralıklarında olmasına rağmen her iki betimleme de devecinin alevler arasında kalan yılanı ucuna torba bağladığı kargıyı ona doğru uzatarak kurtardığı anı canlandırır. Adam mesleğine uygun olarak bir deve

[316] *Hümâyûnnâme*'nin LBL Add.15153, İTSMK R.843 ve H.357numaralı nüshalarında Karga, Fare, Güvercin ve Ceylan Hikâyesinin başka aşamalarının da resimlendiği görülür. Matuka adlı güvercin ve arkadaşlarının tuzaktan kurtulması (vr.182a), farenin bu tuzağı kemirerek güvercinlerin kurtulmasına yardım etmesi (vr.185b), farenin ceylanı ayaklarının bağlı olduğu halatı kemirerek kurtarması (vr.211b) (LBL Add.15153); avcı bir ağacın dibine tuzak kurup üzerine tane serperken karganın onu izlemesi (vr.176a), ceylanın avcının tuzağına yakalanması (vr.210a) (İTSMK R.843); Matuka adlı güvercin ve arkadaşlarının bir tuzağa yakalanması (vr.127b) (İTSMK H.357) bu resimlerin konularıdır.

[317] Hikâyenin ayrıntısı için bu çalışmada "Sözelden Görsele: İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi R.843 Numarada Kayıtlı *Hümâyûnnâme*'nin Resimsel Öyküsü" başlıklı bölüme bkz. s.322-323.

üzerinde çizilerek görselleştirilir. Ancak İTSMK nüshasında deveci olayın bir çölde geçtiğini vurgulayan cümlelerle örtüşen, Bedevi kıyafetleri içinde olması nedeniyle metne daha sadık bir görünüm sergiler. Fakat her iki betimlemede de nakkaşlar metinde bir çöl olduğu vurgulanan bu alanı ağaçlar, çimenlikler ve iri çiçek kümeleri ile bezer.

Deveci ve Yılan: Yılanın Sığabildiğini Tilkiye Kanıtlamak İçin Yeniden Torbaya Girmesi

Hümâyûnnâme'de "Deveci ve Yılan" hikâyesinin görsel karşılıklarından bir diğeri yazmanın İTSMK H.359 ve LBL Add.15153 numaralı nüshalarında yer alır (Resim 521, 522). Minyatür İTSMK nüshasında tilkinin yılanın bir torbaya girerek kurtulduğuna inanmaması üzerine yılanın sığabileceğini tilkiye göstermek üzere torbaya girdiğini ve tilkinin deveciye "Ey genç! Düşmanını zindanda görünce ve hasmını can tehlikesinde bulunca fırsatı ganimet bil, fırsat verme ve işini bitir." diye öğüt verdiği satırların arasındadır. LBL nüshasında ise tilkinin deveciye "Ey genç! diyerek nasihat etmeye başladığını ve devecinin bu nasihate uyup torbayı sert bir taşa hızla vurarak yılanı öldürdüğünü dile getiren satırlar arasındadır. Minyatürler aralarında bulundukları satırlara uygun olarak İTSMK nüshasında yılanın devecinin tuttuğu torbaya girdiği, LBL nüshasında ise devecinin tilkinin tavsiyesine uyarak torba içindeki yılanı tutup taşa çarptığı anı gözler önüne serer. Her iki minyatürde de adamın hemen arkasında mesleğine ilişkin görsel bir dille vurgu yapan deve figürü yer alır. Sahnenin sol üst köşesinde ise bu ana şahitlik eden tilki olayı bir tepeden izlemektedir[318].

Hırslı Kurt

Hümâyûnnâme'de "Hırslı Kurt" hikâyesi eserin LBL Add.15153, İTSMK R.843 ve H.357 numaralı nüshalarında görsel bir karşılık bulur (Resim 523, 524, 525). Minyatür Add.15153 numaralı nüshada domuzun ok yarasının acısıyla azı dişlerini avcının karnına batırarak adamın ölümüne sebep olduğunu, bu sırada olay yerine gelen bir kurdun ceylan, domuz ve avcının ölüsüyle karşılaştığını, ancak bunları gelecek günler için saklamak üzere bir yere gömmeye düşünerek o günlük karnını avcının yayının kirişi ile doyurmaya karar verdiğini dile getiren satırlar arasındadır[319]. R.843

[318] LBL Add.15153'de Deveci ve Yılan hikâyesinin başka aşamalarının da resimlendiği görülür. Bu resimlerin konusu deveci ve yılanın bir inek ve ağaca danışmasıdır (vr.193b, 194a).
[319] Hikâyenin ayrıntısı için bu çalışmada "Sözelden Görsele: İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi R.843 Numarada Kayıtlı *Hümâyûnnâme*'nin Resimsel Öyküsü" başlıklı bölüme bkz. s.326.

numaralı nüshada kurdun ölüleri gömmeye karar vererek yayın kirişini ağzına alıp dişleri ile çekiştirmeye başladığını vurgulayan satırlar arasındadır. H.357 numaralı nüshada ise avcının ceylanı avladıktan sonra sırtına alıp neşe içinde yola koyulduğunu, bu sırada rastladığı domuzu avlamaya çalışırken hayvanın avcının ölümüne neden olduğunu ve oradan tesadüfen geçen bir kurdun bu üç ölüyle karşılaştığını dillendiren satırlar arasındadır. Dolayısıyla metin içinde birbirinden farklı fakat yakın satır aralıklarına yerleştirilen bu minyatürler hikâyenin en çarpıcı anını, yani avcı, domuz, ceylan ve kurdu metinde belirtildiği üzere bir dağ eteğinde can vermiş, yerde yatar halde izleyenlere yansıtır. Tüm betimlemelerde kirişi kurdun boğazına takılarak ölümüne neden olan yay ya hayvanın ağzında ya da hemen yanı başındadır. Her üç betimlemede de avcı başından sarığı düşmüş, derbeder halde kompozisyonun merkezinde uzanırken H.357 numaralı nüshanın nakkaşı avcıyı sırtında ceylanla can vermiş vaziyette betimleyerek metinde avcının ceylanı avladıktan sonra sırtına alıp neşe içinde yola koyulduğunu belirten satırlara işaret eden bir görünüm yaratır.

Hırslı Kedi

Hümâyûnnâme'de "Hırslı Kedi" hikâyesi, eserin İTSMK H.359 ve LBL Add.15153 numarada kayıtlı nüshalarında görsel bir karşılık bulur (Resim 526, 527). Minyatür İTSMK nüshasında bir adamın güzel bir kedisi olduğunu ve onu türlü yiyeceklerle beslemesine rağmen hırslı kedinin buna kanaat etmeyip daha fazlasını istediğini dile getiren satırlar arasındadır [320]. LBL nüshasında ise minyatür bir güvercinliğe saldıran kedinin güvercinlerin sahibi tarafından yakalanıp öldürüldüğünü, adamın kedinin "başını tenden üzüp, postunu bedenden yüzdüğünü", içine saman doldurularak diğer kedilere ibret olsun diye güvercinliğin kapısına astığını, bunu gören kedinin sahibinin elindekine kanaat etmediği için hayvanın bu hale düştüğünü söylediğini dile getiren satırlar arasındadır. Minyatürler farklı satır aralıklarında yer almasına rağmen her iki nüshada da kedinin sahibinin hayvanı güvercinliğin kapısına asılı halde gördüğü anı canlandırır. Her iki minyatürde de nakkaşlar mekânın çatısına, işlevine uygun olarak tünemiş güvercinleri yerleştirir. İTSMK nüshasında sahnenin sol

[320] Hırslı Kedi hikâyesi *Hümâyûnnâme*'nin İTSMK R.843 numarada kayıtlı nüshasında resimlenmediği için metni bu çalışmada "Sözelden Görsele: İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi R.843 Numarada Kayıtlı *Hümâyûnnâme*'nin Resimsel Öyküsü" başlıklı bölümde yer almamaktadır. Hikâyenin ayrıntısı için bkz. Midhat, *a.g.e*, s.149-150; Bülbül, *a.g.t*., s.85-86, 683-684.

ön kenarında kedinin sahibi adam, hayvana elini şaşkınlıkla sakallarına götürmüş bakarken görülmektedir. LBL nüshasının nakkaşı ise sahnenin aynı bölümüne yerleştirdiği kedinin sahibini yaşlı bir kadın olarak yorumlamış ve güvercinlerin sahibini de elinde sopayla başını çatıdan yukarı uzatmış kuşları kovalarken resme dahil etmiştir. İTSMK nüshasında dikkati çeken nakkaşın metinde güvercinlerin sahibinin kedinin "başını tenden üzüp, postunu bedenden yüzdüğü" söylenen cümleleri canlandırır şekilde kedinin başı vücudundan ayrılmış, ayakları kesilmiş bedenini, güvercinliğin kapısına asılı postu yanına, yere serilmiş olarak çizerek olayı dramatize etmesidir. Böylece nakkaş elindekine kanaat etmeyerek hırs peşinde koşanlara başlarına gelebileceklere dair resim dili ile etkileyici bir mesaj vermek istemiş olmalıdır.

Kargalar ve Baykuşlar: Baykuşların Kargalar Tarafından Mağarada Ateşe Verilmesi

Hümâyûnnâme'de "Kargalar ve Baykuşlar" hikâyesi eserin LBL Add.15153, İTSMK R.843 numaralı nüshalarında resimlenmiştir (Resim 528, 529). Minyatür LBL ve İTSMK nüshalarında, can düşmanları baykuşların arasına sızan kargalar vezirinin onları mahvetmek için yaptığı planı padişahlarına anlattığı satırların arasındadır[321]. Dolayısıyla tasvirler her iki nüshada da baykuşları girişi ateşe verilmiş mağaradan kaçmaya çalışırken canlandırır. LBL nüshasında nakkaşın hikâyeyi yorumlama biçimi İTSMK nüshasının nakkaşına göre oldukça yalındır. Nakkaş sahnenin ön düzlemini kaplayan mağaranın girişine odun yığınlarının tutuşması sonucu oluşmuş küçük bir alev kümesi ve bunun içinde yanmakta olan iki baykuş yerleştirir. Mağaranın içinden onları izleyen birkaç baykuş da bu olay karşısında yaşanan çaresizliği resme bakanlara hissettirir. Nakkaşın mağaranın girişinin sol üst kenarına baykuşların bu halini seyrederken yerleştirdiği karga figürü ise bu haince planı düzenleyen kargalar vezirini simgeliyor olmalıdır. İTSMK nüshasında ise nakkaş olayı LBL nüshasına göre daha zengin, güçlü ve ifadeci bir yorumla izleyenlere aktarır[322].

[321] Hikâyenin ayrıntısı için bu çalışmada "Sözelden Görsele: İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi R.843 Numarada Kayıtlı *Hümâyûnnâme*'nin Resimsel Öyküsü" başlıklı bölüme bkz. s.331, 343-344, 347-348.

[322] *Hümâyûnnâme*'nin LBL Add.15153, İTSMK R.843 numaralı nüshalarında Kargalar ve Baykuşlar hikâyesinin başka aşamalarının da resimlendiği görülür. Kargaların yuvalarındaki yaşamları (vr.214b), kargalarla baykuşların eski düşmanlığı (vr.225), baykuşların içine bir casus olarak sızan kargaların beşinci vezirinin baykuşlar padişahı Şehabenk ve onun vezirleri ile sohbeti (vr.260a) (İTSMK R.843);

Kedinin Hakemliği: Keklik ve Dağ Kuşu Kedinin Huzurunda

Hümâyûnnâme'de "Kedinin Hakemliği" hikâyesinin görsel karşılıklarından biri yazmanın LBL Add.15153 ve İTSMK H.357 numaralı nüshalarında yer alır (Resim 530, 531). Minyatür LBL ve İTSMK nüshasında keklik ve dağ kuşunun hakemlik edecek adil bir hakime danışmaya karar vererek, civardaki zahid huylu, her daim oruçlu, namazında niyazında, doğru sözlü bir kediyi hakem seçtiklerini ve onun huzuruna vardıklarını dile getiren satırlar arasındadır[323]. Dolayısıyla aynı satır aralıklarına yerleştirilen bu iki minyatür keklik ve dağ kuşunu kedinin huzurunda canlandırır. Her iki minyatürde de bir açık hava betimi içinde sunulan sahnede keklik, dağ kuşu ve kedi üçgen bir kompozisyon oluşturacak biçimde karşılıklı konuşurken betimlenir. LBL nüshası nakkaşı metinde zahid huylu olduğu söylenen kediyi boynunda, *Hümâyûnnâme* minyatürlerindeki derviş ve zahid figürlerinin vazgeçilmez aksesuarı beyaz bir şalla resimler. İTSMK nüshası nakkaşı ise benzer bir ikonografik yorum sergilemekle birlikte kedinin zahid huylu olma özelliğine simgesel bir vurgu yapmayı tercih eder. Bunu da sahnenin ön planına elinde tespih, omzunda şal ile seccade üzerinde oturan bir zahid figürü yerleştirerek gerçekleştirir. Her iki minyatürde de sahnenin sol kenarında hikâyenin anlatıcısı ve metinde olaya bizzat şahitlik ettiği vurgulanan karga figürü belirir. Bunun yanı sıra İTSMK nüshası nakkaşı ağaçlar üzerine konmuş ya da gökyüzünde uçuşan kuşlar ile tepelerin ardından başını uzatmış bir tavşanı olayın geçtiği ormanda yaşaması muhtemel hayvanlar olarak resme dahil eder.

Kedinin Hakemliği: Kedinin Keklik ve Dağ Kuşuna Saldırması

Hümâyûnnâme'de "Kedinin Hakemliği" hikâyesinin görsel karşılıklarından bir diğeri yazmanın İTSMK H.359 ve LBL Add.15153 ve numaralı nüshalarında yer alır (Resim 532, 533). Minyatürler her iki yazmada da keklik ve dağ kuşu arasındaki anlaşmazlığı dinleyen kedinin onlara nasihatte bulunduğunu ve kuşları hile ile yanına çekip bir anda üzerlerine saldırarak onları paraladığını dile getiren satırlar arasındadır.

---

baykuşların kargalara düzenlediği gece baskını (vr.215a), baykuşların kargaları ağaçlarındaki yuvalarından sürmeleri (vr.239a), bir hain olduğu düşünülen kargaların beşinci vezirinin diğer kargalar tarafından dövülerek bir ağaç altına atılması (vr.239b) (LBL Add.15153) bu resimlerin konularıdır.

[323] Kedinin Hakemliği hikâyesi *Hümâyûnnâme*'nin İTSMK R.843 numarada kayıtlı nüshasında resimlenmediği için metni bu çalışmada "Sözelden Görsele: İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi R.843 Numarada Kayıtlı *Hümâyûnnâme*'nin Resimsel Öyküsü" başlıklı bölümde yer almamaktadır. Hikâyenin ayrıntısı için bkz. Midhat, *a.g.e*, s.164-165; Bülbül, *a.g.t*., s.92, 735-739/741-743.

Dolayısıyla her iki minyatür de kedinin keklik ve dağ kuşuna saldırdığı anı görselleştirir. Her iki tasvirde de kedi dağ kuşunu ağzı ile, kekliği ise pençeleri ile yakalamış vaziyettedir ve her iki nüshanın nakkaşının bir önceki betimleme de kedinin zahid ruhuna simgesel bir gönderme yaparken, bu betimlemede onu bu özelliğinden arındırdığı görülür. Bunun nedeni nakkaşların, hikâyenin sonunda şalı[324] uzun, derviş görünümlü nice insanların eline fırsat geçtiğinde birçok fesatlık edebileceğini dillendiren bir şiire gönderme yaparcasına kuşlara böyle bir kötülükte bulunan kedinin bir zahid ruhu taşıyamayacağını yine simgesel bir yolla izleyenlere aktarmayı amaçlamaları olmalıdır[325]. LBL nüshasının nakkaşı sahnenin sağ yanında, önceki satırlarda da belirtildiği üzere keklik ve dağ kuşu ile birlikte kedinin yanına giden karga figürünü başını geriye döndürmüş, son bir kez kuşları yakalamış kediye bakıp olay yerinden kaçmak üzereyken betimleyerek kedinin görünüşünün altında yatan habis ruhunun ortaya çıkışını daha da vurgulayan bir tablo ortaya koyar[326].

Hilekâr Haydutlar

Hümâyûnnâme'de "Hilekâr Haydutlar" hikâyesi eserin İTSMK H.359 ve LBL Add.15153 numaralı nüshalarında betimlenmiştir (Resim 534, 535). Minyatür İTSMK nüshasında kurban için koç satın alan zahidi gören haydutların her birinin yolda zahidin karşısına çıkarak: - Bu köpeği nereye götürüyorsun? tarzında sorular sorduğunu, zahidin sonunda koçu aldığı satıcının bir sihirbaz olduğuna ve hayvanı kendisine bir koç gibi gösterdiğine inanarak salıverdiğini ve bunu gören haydutların koçu alıp götürdüğünü dile getiren satırlar arasındadır[327]. LBL nüshasında ise haydutların zahide onu koçun bir köpek olduğuna inandırmaya çalışan sorular sorduklarını ve zahidin hayvanı kendisine satan satıcının bir sihirbaz olduğuna ve koçu ona köpek suretinde gösterdiğine kanaat

[324] Şal kelimesi şiirde aşağıdaki dipnotta görüleceği gibi taylesan olarak ifade edilir ve başa sarılan sarığın omuzlar üzerine salıverilen ucu, başa ve boyna sarılan şal anlamına gelir. Bkz. Ferit Devellioğlu, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Aydın Kitabevi Yayınları, Ankara, 2002, s.1042.

[325] Ey niçe ādemį-vār ehl-i nemāz/Śūretā śūfį taylesānı dırāz/ Žāhir itā'ate muvāfıḳdur/Lıḳ bātındaki münāfıḳdur/ Seri üstinde tācı ḳubbe ḳadar/Bitmez įmān dilinde habbe ḳadar/Taylasānı lisān-ı kizb-i durūġ/Yoḳ derūnında zerre deñlü fürūġ/Eline 'āsįlıḳ asa olmış/Boynı üzre ridā riyā olmış/ Halḳ içinde śalāhı ad eyler/Fursat el virse çoḳ fesād eyler. Şiir için bkz. Bülbül, *a.g.t.*, s.742-743.

[326] LBL Add.15153'de Kedinin Hakemliği hikâyesinin başka bir aşamasının da resimlendiği görülür. Yuvasını terk eden kekliğin evine bir dağ kuşunun yerleşmesi bu minyatürün konusudur (vr.231a).

[327] Hilekâr Haydutlar hikâyesi *Hümâyûnnâme*'nin İTSMK R.843 numarada kayıtlı nüshasında resimlenmediği için metni bu çalışmada "Sözelden Görsele: İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi R.843 Numarada Kayıtlı *Hümâyûnnâme*'nin Resimsel Öyküsü" başlıklı bölümde yer almamaktadır. Hikâyenin ayrıntısı için bkz. Midhat, *a.g.e*, s.166; Bülbül, *a.g.t.*, s.93, 749-750.

getirdiğini belirten satırlar arasındadır. İTSMK nüshasında minyatür hikâyenin son satırlarını, yani koçun bir köpek olduğuna inanan zahid koyunu bırakıp arkasını dönmüş giderken zahidin ardından bakan haydutlardan birinin koyunu sırtladığı anı canlandırır. Metinden yedi kişi olduğu anlaşılan haydutlar İTSMK nüshasında beş kişidir. LBL nüshasında ise minyatür haydutların soruları ile zahidi koçun köpek olduğuna ikna etmeye çalıştığını dillendiren satırları canlandırır. Nakkaş burada haydutları sekiz kişi olarak resmeder ve figürleri belirgin jestlerle betimleyerek bir diyalog içerisinde olduklarını izleyenlere görsel bir dille yansıtır.

Hayırlı Hırsız

Hümâyûnnâme'de "Hayırlı Hırsız" hikâyesi eserin LBL Add.15153, İTSMK R.843 numaralı nüshalarında görsel bir karşılık bulur (Resim 536, 537). Minyatür LBL nüshasında kötü huylu ve çirkin suratlı bir bezirgânın güzel huylu ve yüzlü karısının adamdan nefret ettiğini ve onu hiçbir surette yanına yaklaştırmadığını, ancak bir gece eve hırsız girince kadının çaresizlik ve korku içinde kocasını kucakladığını ve ansızın uyanan bezirgânın bu durum karşısında büyük bir sevinç yaşadığını belirten satırlar arasındadır [328] . İTSMK nüshasında ise hikâyenin sonunda bu hikâyeyi baykuşlar padişahı Şehabenk'e aktaran baykuşların üçüncü vezirinin padişaha nasihatte bulunduğu satırlar arasındadır. Dolayısıyla metin içinde farklı fakat birbirine yakın satır aralıklarına yerleştirilen her iki tasvir de bezirgânın karısının adama yatakta korkudan sarıldığı anı canlandırır. LBL nüshasında nakkaş sahnenin ön düzlemine konuya uygun bir hırsız figürünü odadaki eşyalardan birini çalarken yerleştirir. İTSMK nüshasının nakkaşı ise hikâyenin sonunda bezirgânın, karısına kavuşmasına vesile olan hırsıza malının ona anasının sütü kadar helal olduğunu ve istediği kadar alabileceğini söylediği satırlara istinaden sahneye hırsızın malları evden taşımasına yardım eden bir başka figür daha yerleştirir ve kompozisyonun sağ yanındaki iki katlı mekân kuruluşunun üst penceresinden eşyaların evden çıktığını görüp iki elini havaya kaldırmış feryat eden bir figür daha betimleyerek resme metinde anlatılmayan fakat bu olay anına yakışan bir hareketlilik kazandırır[329].

[328] Hikâyenin ayrıntısı için bu çalışmada "Sözelden Görsele: İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi R.843 Numarada Kayıtlı *Hümâyûnnâme*'nin Resimsel Öyküsü" başlıklı bölüme bkz. s.337, 338-339.

[329] İTSMK R.843'de Hayırlı Hırsız hikâyesinin başka bir aşamasının da resimlendiği görülür. Çirkin bezirgânın kendisini istemeyen güzel karısına yaklaşmaya çalışması bu minyatürün konusudur (vr.244a).

Maymunlar Padişahının Fedakâr Veziri: Meymun Adlı Maymunlar Veziri Ayılar Padişahının Huzurunda

Hümâyûnnâme'de "Maymunlar Padişahının Fedakâr Veziri" hikâyesinin görsel karşılıklarından biri yazmanın LBL Add.15153 ve İTSMK R.843 numaralı nüshalarında yer alır (Resim 538, 539). Minyatür LBL nüshasında ayılar padişahının sabah Horasan şahı gibi etrafı dolaşırken Meymun'u gördüğünü ve ondan bu halinin sebebini anlatmasını istediğini belirten satırlar arasındadır[330]. İTSMK nüshasında ise ayıların maymunlara saldırıp onları sindirdikten sonra maymunların yaşadığı ormanın cennete benzer ve çeşitli nimetlerle dolu olduğunu gördüklerini, hemen buraya yerleşerek bir ayıyı kendilerine başkan seçtiklerini dillendiren satırlar arasındadır. İTSMK nüshasında minyatürün içinde yer aldığı metin aralığı LBL nüshasının minyatürünün içinde yer aldığı satır aralığından çok önceki bir bölümü, yani hikâyenin başlangıç kısmını içermekle birlikte her iki betimleme de ayılar padişahının Meymun adlı maymunlar vezirini yaralı halde buldukları anı canlandırır. Her iki minyatürde de Meymun'un metinde kulakları koparılmış, organları parçalanmış olduğu söylenen halinden uzak, sağlıklı bir görünüm içinde durumunu ayılar padişahına izah ederken betimlendiği görülür. Nakkaş LBL nüshası minyatüründe, metinde ayılar padişahının Horasan şahı gibi etrafta dolaşırken Meymun'a rastladığını vurgulayan satırlara işaret eder şekilde padişahı yanı başında onu güneşten koruyan bir şemsiye taşıyan bir hizmetliyle resimler. Her iki resimde de sahnede padişahın yanında bulunması olası maiyeti yer alır.

Maymunlar Padişahının Fedakâr Veziri: Meymun Tarafından Kandırılan Ayılar Padişahı ve Maiyetinin Çöle Doğru Yola Koyulması

Hümâyûnnâme'de "Maymunlar Padişahının Fedakâr Veziri" hikâyesinin görsel karşılıklarından bir diğeri yazmanın İTSMK H.359 ve LBL Add.15153 ve numaralı nüshalarında yer alır (Resim 540, 541). Minyatür İTSMK ve LBL nüshasında Meymun adlı maymunlar vezirini aralarına alan ayıların onun tarafından kandırılarak helak edilmek üzere Merdazmay çölüne doğru yola çıkarıldığını belirten ve çölün fiziksel özeliklerini dillendiren satırlar arasındadır. Her iki eserde de minyatürler Meymun'u metinde belirtildiği üzere bir ayının sırtında ve onlara önderlik eder şekilde resme

[330] Hikâyenin ayrıntısı için bu çalışmada "Sözelden Görsele: İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi R.843 Numarada Kayıtlı *Hümâyûnnâme*'nin Resimsel Öyküsü" başlıklı bölüme bkz. s.340, 342-343.

yerleştirir. Ancak LBL nüshasının nakkaşı bu yolculukta bulunan ayılar padişahını yanı başında gölgelik oluşturacak bir şemsiye taşıyan bir ayı ile birlikte resmeder ve Meymun'un hemen önüne yerleştirerek betimlemede hiyerarşik bir sıra, bir vurgu oluşturur[331].

Sabırlı Yılan

Hümâyûnnâme'de "Sabırlı Yılan" hikâyesi eserin LBL Add.15153 ve İTSMK R.843 numaralı nüshalarında betimlenir (Resim 542, 543). Minyatür LBL nüshasında yaşlılıktan zayıf düşüp avlanamaz hale gelmiş bir yılanın bir gün sayısız kurbağanın ve padişahlarının yaşadığı bir su kenarına vardığını ve onu üzgün halde gören kurbağaların padişahlarına bu durumu aktardığını ve kurbağalar padişahının gelip yılan ile sıkıntısının sebebi hakkında sohbete başladığını belirten satırlar arasındadır[332]. İTSMK nüshasında ise yılanın kurbağalar padişahına başından geçen bir olayı yani bir gün bir kurbağayı avlamaya çalıştığı sırada hayvanın bir zahidin evine kaçarak sığındığını, onun peşi sıra zahidin evine girdiğini ve o sırada uyuyan zahidin oğlunun başparmağını kurbağa zannederek ısırdığını ve çocuğun ölümüne sebep olduğunu anlattığı satırlar arasındadır. Minyatür LBL nüshasında yılanın kurbağalar padişahı ile sohbet ettiği anı canlandırır. İTSMK nüshasının nakkaşı ise sahnenin sağ kenarına bu sohbet anını resmetmekle birlikte minyatürün kurbağalar padişahına başından geçen bir olayı, yani zahidin oğlunun parmağını ısırması olayını anlattığı satırların arasında yer almasına bağlı olarak bu anı da sahnenin sol kenarına yerleştirir. Ayrıca yılanın kurbağalar padişahı ile sohbet ettiği anı belgeleyen bölümde başka kurbağalar da resmederek metinde burada sayısız kurbağanın yaşadığını vurgulayan satırlara bağlı kalır[333].

---

[331] LBL Add.15153 ve İTSMK R.843'de Maymunlar Padişahının Fedakar Veziri hikâyesinin başka aşamalarının da resimlendiği görülür. Maymunların bolluk içindeki yaşantılarını kıskanan bir ayının, huzurlarını kaçırmak için onlarla dövüşmesi (vr.242b), ayılar padişahı (vr.250b), maymunlar padişahı (vr.251a), ayıların Merdazmay çölünde helak olması (vr.255b) (LBL Add.15153); ayılarla maymunların savaşı (vr.252a) (İTSMK R.843) bu resimlerin konularıdır.

[332] Hikâyenin ayrıntısı için bu çalışmada "Sözelden Görsele: İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi R.843 Numarada Kayıtlı *Hümâyûnnâme*'nin Resimsel Öyküsü" başlıklı bölüme bkz. s.348-349.

[333] LBL Add.15153'de Sabırlı Yılan hikâyesinin başka bir aşamasının da resimlendiği görülür. Kurbağalar padişahının yılanın onu sırtında dolaştırması karşılığında yılana yemesi için günde iki kurbağa vermesi bu minyatürün konusudur (vr.263b).

Maymun ve Kaplumbağa

Hümâyûnnâme'de "Maymun ve Kaplumbağa" hikâyesi eserin İTSMK H.359, LBL Add.15153 ve İTSMK R.843 numaralı nüshalarında görsel bir karşılık bulur (Resim 544, 545, 546). Minyatür H.359 numaralı nüshada bir kaplumbağanın bir maymun ile yakın arkadaş olduğunu, kaplumbağanın, karısının ancak bir maymun kalbi ile iyileşebileceğini öğrenmesi üzerine maymunu yaşadığı adaya götürmek üzere ikna etmeye çalıştığını belirtilen ve sonunda kaplumbağa ile gitmeye karar veren maymunun denizi geçmek için kaplumbağanın sırtına binerek yola koyulduğunu dile getiren satırlar arasındadır[334]. Add.15153 numaralı nüshada kaplumbağanın maymunu sırtına alıp ada tarafına yönelerek göğsünü suya bıraktığı ve denizin ortasına varınca arkadaşını öldürmekten duyacağı pişmanlık üzerine iç sesiyle konuştuğu satırlar arasındadır. R.843 numaralı nüshada ise kaplumbağanın maymunu en iyi şekilde ağırlayıp onun yaptığı iyiliklerin hakkını ödemek üzere evine, yani yaşadığı adaya davet etmesi üzerine maymunun ona yakın dostların birbirine zahmet vermemesi gerektiği konusunda nasihatte bulunduğu satırlar arasındadır. Farklı satır aralıklarında olmalarına rağmen minyatürler her üç nüshada da maymunu kaplumbağanın sırtında denizi geçerken canlandırır. LBL nüshasının nakkaşı resme maymun ve kaplumbağanın etrafında yüzen iki balığı, İTSMK nüshası nakkaşı ise çeşit çeşit balıklarla birlikte yüzen yılanları, bir tilki yada köpeği ve sahil kıyısında durmuş onları izleyen bir leyleği de dahil eder[335].

Akılsız Dost Akıllı Düşman

Hümâyûnnâme'de "Akılsız Dost Akıllı Düşman" hikâyesi eserin LBL Add.15153 ve İTSMK R.843 numaralı nüshalarında görsel bir karşılık bulur (Resim 547, 548). Minyatür LBL nüshasında odanın tavanından padişahın göğsüne düşen karıncıların onu rahatsız ettiğini gören maymunun bu duruma müdahale etmek için elindeki hançeri padişahın göğsüne vurmaya niyetlendiğini ve hırsızın feryat edip sıçrayarak maymunun elini sıkıca kavradığını, hırsızın narası ile uyanan padişahın ona

[334] Hikâyenin ayrıntısı için bu çalışmada "Sözelden Görsele: İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi R.843 Numarada Kayıtlı *Hümâyûnnâme*'nin Resimsel Öyküsü" başlıklı bölüme bkz. s.354-355, 356.

[335] LBL Add.15153 ve İTSMK R.843'de Maymun ve Kaplumbağa hikâyesinin başka aşamalarının da resimlendiği görülür. Maymun ve kaplumbağanın sohbeti (vr.272b) (LBL Add.15153); kaplumbağanın maymunu yaşadığı adaya götürmek için ikna etmeye çalışması (vr.287a) (İTSMK R.843) bu minyatürlerin konularıdır.

kim olduğunu sorunca hırsızın: "Ben senin akıllı düşmanınım. Buraya mal almak için geldim." dediğini dile getiren satırlar arasındadır[336]. İTSMK nüshasında ise padişahın odasına giren hırsızın onun yatağı başında bekleyen maymunu gördüğünü ve şaşkınlık içinde düşünceye dalmışken birkaç karıncanın odanın tavanından padişahın göğsüne düştüğünü dillendiren satırlar arasındadır. Satır aralıkları farklı olmasına rağmen minyatürler her iki nüshada da hırsızın padişahın göğsündeki karıncıları öldürmek niyetiyle elindeki hançeri onun göğsüne saplayacak olan maymuna müdahale ettiği anı canlandırır. Her iki resimde de padişah metinde belirtildiği gibi altın bir yatak üzerinde yatıyorken resmedilir ve nakkaşlar metne sadık kalarak odayı büyük şamdanlı mumlar ve başka değerli eşyalarla donatır. İTSMK nüshasının nakkaşı metinde bir tünel kazarak odaya ulaştığı belirtilen hırsızı mekânın duvarını yıkmış içeri girerken resmeder ve maymunun hançeri padişahın göğsüne saplamak üzere olduğunu görünce iki elini "Dur, yapma!" der gibi havaya kaldırmış ve adeta duvarda açılan delikten hayvanın üzerine sıçrar şekilde resmeder. Ayrıca adamın silahlara bürünmüş ve yüzünü bir örtüyle gizlemiş hali onun bir hırsız olduğunu izleyenlere resim dili ile aktarır. LBL nüshası nakkaşı ise ne adamın odaya illegal bir şekilde girdiğini resme yansıtır, ne de onun giyim tarzı ile bir hırsız olduğunu izleyenlere hissettirir. Hırsız resimde maymunu yakalayıp iki elini arkada bağlamış ve elinde kılıçla onu tehdit ederken adeta suçluyu yakalamış bir kanun adamı edasındadır[337].

Tilki ve Eşek: Eşeğin Tilki Tarafından Aslanın Huzuruna Getirilişi

Hümâyûnnâme'de "Tilki ve Eşek" hikâyesinin görsel karşılıklarından biri yazmanın LBL Add.15153 ve İTSMK R.843 numaralı nüshalarında yer alır (Resim 549, 550). Minyatür LBL ve İTSMK nüshalarında eşeğin yanına giden tilkinin onu cennete benzer bir ormana götürmek vaadiyle kandırarak aslanın yanına getirdiğini, aslanın açgözlülükle birden eşeğe saldırması üzerine hayvanın kaçıp gittiğini dile getiren satırlar arasındadır[338]. Her iki nüshada da minyatür aslanı ağzını kocaman açmış eşeğe

[336] Hikâyenin ayrıntısı için bu çalışmada "Sözelden Görsele: İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi R.843 Numarada Kayıtlı *Hümâyûnnâme*'nin Resimsel Öyküsü" başlıklı bölüme bkz. s.351-352.
[337] LBL Add.15153'de Akılsız Dost Akıllı Düşman hikâyesinin başka aşamalarının da resimlendiği görülür. Akılsız hırsız bekçiye yakalanırken akıllı hırsızın kaçıp saklanması (vr.274a), akıllı hırsızın padişahın yatak odasına girmesi (vr.257a) bu minyatürlerin konusudur.
[338] Hikâyenin ayrıntısı için bu çalışmada "Sözelden Görsele: İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi R.843 Numarada Kayıtlı *Hümâyûnnâme*'nin Resimsel Öyküsü" başlıklı bölüme bkz. s.356-357.

bakarken, eşeği de başı geride dörtnala koşarak aslandan kaçarken canlandırır. Yine her iki resimde tilki olayı sahnenin sağ üst köşesinden sukunet içinde izlemektedir. Bir açık hava betimi içinde sunulan kompozisyonlarda İTSMK nüshası nakkaşı resmi çerçeve dışına taşırarak zengin ve metinde cennete benzer bir yer olduğu belirtilen satırlara uygun bir doğa manzarası yaratır.

Tilki ve Eşek: Aslanın Saldırısına Uğrayıp Kaçan Eşeğin, Tilki Tarafından Aslanın Bir Tılsım Olduğuna İnandırılarak Yeniden Onun Huzuruna Getirilişi

Hümâyûnnâme'de "Tilki ve Eşek" hikâyesinin resimlerinden bir diğeri yazmanın İTSMK H.359 ve H.357 numaralı nüshalarında yer alır (Resim 551, 552). Minyatür her iki nüshada da aslana eşeğin geldiğini haber veren tilkinin ona bu defa aceleci davranmayarak doğru anı yakalayana kadar hareketsiz yerinde durmasını öğütlediğini, eşeği güya tılsım olan aslanın yanına çağırarak onun hareketsiz ve cansız bir varlık olduğuna inandırdığını ve artık bu tılsımdan bir zarar gelmeyeceğine inanan eşeğin huzur içinde aslanın etrafında dolaştığını, otladığını ve uyuduğunu dile getiren satırlar arasındadır. Dolayısıyla minyatürler her iki nüshada da tilkinin eşeği aslanın yanına getirerek onun zararsız bir tılsım olduğunu eşeğe anlattığı anı canlandırır. H.359 numaralı nüshada tilki peşinden gelen eşeğe başını çevirmiş onu aslanın masumiyeti konusunda ikna etmeye çalışıyor gibi görünmektedir. Hareketsiz ve donuk bir şekilde onlara bakan aslan ise metinde anlatılanlarla örtüşen, heykelimsi bir görünüm sergiler. H.357 numaralı nüshada eşek rahat rahat otlarken tilki başında beklemekte, aslan H.359 numaralı nüshadaki kadar inandırıcı olmasa da yerinde hareketsiz durmaktadır. Ayrıca H.357 numaralı nüshada nakkaş resme bir başka tilki ve ağaçta tüneyen bir kargayı da dahil ederek ormanın doğasına uygun, daha kalabalık bir kompozisyon yaratır[339].

Akıllı Fare: Kedinin Tuzağa Yakalanması

Hümâyûnnâme'de "Akıllı Fare" hikâyesinin tasvirlerinden biri yazmanın LBL Add.15153, İTSMK R.843 ve H.357 numaralı nüshalarında yer alır (Resim 553, 554, 555). Minyatür Add.15153 numaralı nüshada kedinin tuzağa yakalandığını, bu sırada yiyecek aramak için delikten çıkıp ihtiyatla etrafına bakan farenin kediyi görünce

[339] LBL Add.15153'de Tilki ve Eşek hikâyesinin başka aşamalarının da resimlendiği görülür. Tilkinin eşeği getirmek için yola çıkışı (vr.287a), aslanın eşeği öldürmesi (vr.290b) bu minyatürlerin konusudur.

başlangıçta tedirgin olduğunu, sonra onun tuzağa yakalanmış olduğunu anlayarak rahatladığını ancak bu defa da kendisi için tehdit oluşturan bir gelincikle göz göze geldiğini dile getiren satırlar arasındadır[340]. R.843 numaralı nüshada farenin delikten çıkarak kediyi gördüğünü ve korkuya kapıldığını vurgulayan satırlar arasındadır. H.357 numaralı nüshada ise farenin önce kediyi, sonra gelinciği, sonra da ağacın üstüne konmuş ve kendisini avlamaya niyetlenmiş bir kargayı görerek dehşete kapıldığını ve bu bela tuzağından kurtulmak için ne yapması gerektiği konusunda kendi iç sesiyle hesaplaştığını dillendiren satırlar arasındadır. Farklı satır aralıklarında olmalarına rağmen minyatürler her üç nüshada da deliğinden çıkan farenin kedi ile karşılaştığı anı canlandırır. Ancak ayrıntılarda nakkaşların farklı ikonografik yorumlar sergilediği, örneğin kedinin tuzağa yakalanma şeklini her üç nakkaşın da farklı bir şekilde betimlediği izlenir. Add.15153 numaralı nüshada kedinin üzeri bir ağla örtülmüş, H.357 numaralı nüshada boynundan bir ip ile bağlanmış, R.843 numaralı nüshada ise bir çukura düşmüştür. R.843 numaralı nüshanın nakkaşı yine metinden tamamen farklı bir yorumla çukura düşen kediyi kendisinden önce bu tuzağa yakalanmış bir kuşu yerken, bunu gören avcıyı da elinde sopayla kediyi kovalarken canlandırır. H.357 numaralı nüshanın nakkaşı da avcıyı resme dahil etmekle birlikte adamı sahnenin gerisinde bir izleyici olarak resmederek ona pasif bir rol yükler. Add.15153 numaralı nüshada ağaç dallarında kediyi tehdit eden karga, R.843 numaralı nüshada hem karga, hem gelincik, H.359 numaralı nüshada ise karga ve gelincik ile birlikte kedi için zarar teşkil etmeyen iki kuş daha yer alır.

Akıllı Fare: Farenin Tuzağı Kemirmesi Üzerine Kurtulan Kedinin Ağaca Çıkması

Hümâyûnnâme'de "Akıllı Fare" hikâyesinin resimlerinden bir diğeri yazmanın LBL Add.15153 ve İTSMK R.843 numaralı nüshalarında yer alır (Resim 556, 557). Minyatür her iki nüshada da tuzağına yakalanmış avı almak için gelen avcının uzaktan görünmesi üzerine farenin kedinin tuzağını kemirmeye başladığını, avcı iyice yaklaşınca son düğümü kemirdiğini, kedinin can havliyle kendisini ağacın üst dallarına, farenin ise yuvasına attığını ve tuzağın iplerini ve düğümlerini kesilmiş bulan avcının üzerine bir

[340] Hikâyenin ayrıntısı için bu çalışmada "Sözelden Görsele: İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi R.843 Numarada Kayıtlı *Hümâyûnnâme*'nin Resimsel Öyküsü" başlıklı bölüme bkz. s.360, 361-362.

dehşet ve hayret çöktüğünü dile getiren satırlar arasındadır. Minyatür her iki nüshada da fare sayesinde tuzaktan kurtulan kedinin ağaca çıktığı anı canlandırır. LBL nüshasında nakkaş, kediyi tehdit eden hayvanlardan biri olan kargayı bir başka ağaç dalı üzerinde betimleyerek resme dahil ederken, metinde tuzağın iplerini kesilmiş bulunca şaşırdığı söylenen avcıyı da baş parmağını hayretle ağzına götürmüş olarak tasvir eder. İTSMK nüshasının nakkaşı ise bir önceki resimde bir çukur olarak yorumladığı tuzağı burada metni uygun olarak bir ipe dönüştürür ve tuzağın iplerini kesilmiş bulan avcıyı da LBL nüshası nakkaşı gibi resme dahil eder. Ancak İTSMK nüshasında bir önceki resimde olduğu gibi elinde sopa tutan avcı burada LBL resminin tersine yalnız değildir. Şaşkınlığını başını "Burada neler olmuş?" der gibi geriye döndürmüş, arkasında işaret parmağını hayretle ağzına götürmüş duran genç bir erkek figürü ile paylaşır. Ayrıca nakkaş sayfanın kenar boşluklarını Çin bulutları, çiçek demetleri arasında uçuşan, koşuşan bir kuş ve ceylan ile halkâr şeklinde bezeyerek betimlemeyi zenginleştirir[341].

Fare ile Kurbağa

Hümâyûnnâme'de "Fare ile Kurbağa" hikâyesi eserin İTSMK H.359 ve LBL Add.15153 numaralı nüshalarında görsel bir karşılık bulur (Resim 558, 559). Hikâye su kenarını vatan tutmuş bir farenin, bu suda yaşayan bir kurbağanın vakvakları ile eğlenip başı ve kuyruğu ile ona tempo tutarak eşlik ettiğini ve bu münasebetle aralarında bir dostluk ve sohbet meclisi oluştuğunu belirten satırlarla başlar[342]. Minyatür İTSMK nüshasında iki arkadaşın birbirleri ile haberleşmek üzere ayak bileklerine bir ip bağlamaya, böylece biri diğerini çağırmak istediğinde bu ipi çekmek suretiyle onu uyarmaya karar verdiklerini dile getiren satırlar arasındadır. LBL nüshasında ise bir gün sohbet ettikleri sırada bir karganın fareyi kapıp havalandığını ve ona ayağından iple bağlı olan kurbağanın da fare ile birlikte uçmaya başladığını, bunu görenlerin karganın bir kurbağayı yakalamasını şaşkınlıkla karşıladıklarını vurgulayan satırlar arasındadır. Minyatür her iki nüshada da bir fare ve kurbağayı yakalamış uçan kargayı gören

[341] İTSMK H.359'da Akıllı Fare hikâyesinin başka bir aşamasının da resimlendiği görülür. Kedi ve farenin işbirliği yapmak için uzlaşmaya çalışması bu resmin konusudur (vr.288b).

[342] Fare ile Kurbağa hikâyesi *Hümâyûnnâme*'nin İTSMK R.843 numarada kayıtlı nüshasında resimlenmediği için metni bu çalışmada "Sözelden Görsele: İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi R.843 Numarada Kayıtlı *Hümâyûnnâme*'nin Resimsel Öyküsü" başlıklı bölümde yer almamaktadır. Bu nedenle burada hikâyenin başlangıç satırlarının kısa bir özeti ile cümleye başlanmıştır. Hikâyenin ayrıntısı için ayrıca bkz. Midhat, *a.g.e*, s.215-216; Bülbül, *a.g.t.*, s.118-119, 917-920.

insanların hayret içinde kaldıkları anı canlandırır. Her iki nüshada da başları yukarıda, ellerini havaya kaldırmış ya da işaret parmaklarını ağızlarına götürmüş figürler bu şaşkınlık anını izleyenlere yansıtır. Her iki nüshada da ağaçlar ve iri çiçek demetlerinden oluşan bir doğa betimi içinde sunulan sahneye İTSMK nüshasında iki yana eğimli kiremit çatılı ve küçücük pencereli evler de eklenerek bir şehir dokusu yaratılır.

Dânâdil Adlı Derviş ve Haramiler: Haramilerle Karşılaşan Dânâdil'in Onlar Tarafından Katledilmesi

Hümâyûnnâme'de "Dânâdil Adlı Derviş ve Haramiler" hikâyesinin görsel karşılıklarından biri yazmanın LBL Add.15153 ve İTSMK R.843 numaralı nüshalarında yer alır (Resim 560, 561). Minyatür LBL nüshasında haramilerin dervişi katlettiklerini ve neyi var neyi yoksa alıp gittiklerini, dervişin öldüğünü duyan ahalinin büyük üzüntü yaşadığını ve katillerini bulmaya ant içtiklerini ve olayın üzerinden uzun bir zaman geçtikten sonra bir bayram günü halkın namaz meydanında toplandığını ve katillerin de burada olduğunu belirten satırlar arasındadır [343] . İTSMK nüshasında ise çölde, haramilerle karşılaşan Dânâdil'in bunların niyetinin kendisini öldürmek olduğunu anlayınca onlara dünya malından hac yolu masrafına yetecek kadarından fazlasına sahip olmadığını söylediğini, bu miktarı alıp onu serbest bırakmalarını ve Harem-i Şerif'e yüz sürmesine izin vermelerini istediğini vurgulayan satırlar arasındadır. Birbirinden farklı fakat yakın satır aralıklarında bulunan bu minyatürlerin İTSMK nüshası nakkaşı haramilerin Dânâdil'i öldürmeden hemen önce üzerini yokladıkları anı canlandırırken LBL nüshası nakkaşı onu boynuna bağladıkları bir ipi iki yandan çekiştirerek boğdukları anı canlandırır. İTSMK nüshasında metinde olayın bir çölde geçtiğini vurgulayan satırlara uygun, yani başlarına sardıkları bir örtü ve kısa elbiselerle betimlenen haramilerden birinin sahnenin ön planında elindeki büyük bir hançeri kaldırmış Dânâdil'e doğru hamle yapar biçimde betimlenişi, nakkaşın dervişin sonunu bıçaklanarak öldürüleceği şeklinde hazırlandığını izleyenlere yansıtır.

[343] Hikâyenin ayrıntısı için bu çalışmada "Sözelden Görsele: İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi R.843 Numarada Kayıtlı *Hümâyûnnâme*'nin Resimsel Öyküsü" başlıklı bölüme bkz. s.365-366, 367.

Dânâdil Adlı Derviş ve Haramiler: Dânâdil'i Öldüren Haramilerin Yakalanması

Hümâyûnnâme'de "Dânâdil Adlı Derviş ve Haramiler" hikâyesinin tasvirlerinden bir diğeri yine yazmanın LBL Add.15153 ve İTSMK R.843 numaralı nüshalarında yer alır (Resim 562, 563). Minyatür LBL nüshasında haramilerin bayram yerinde bulunduğu sırada kalabalık bir turna grubunun onların başı üzerinde yüksek sesle bağrışarak uçtuklarını ve böylece Dânâdil'in katili olduklarının anlaşıldığını, zabıta, bekçi ve bütün halkın saldırarak haramileri tuttuklarını belirten satırlar arasındadır. İTSMK nüshasında ise durumun hâkime bildirildiğini ve yakalanan haramilerin kısas kanununa göre cezalandırıldıklarını dile getiren satırlar arasındadır. Farklı fakat birbirine yakın satır aralıklarında bulunan minyatürler her iki nüshada da haramilerin halk ve zabıtalar tarafından yakalandıkları anı canlandırır. Nakkaşlar haramilerin yakalanmasına yardım eden turnaları gökyüzünde uçarken betimleyerek resme dahil eder. LBL nüshasının nakkaşı sahnenin arka planına namaz kılan iki figür yerleştirerek önceki satırlarda halkın bu meydanda namaz kılmak için toplandıklarını vurgulayan satırlara görsel dille bir vurgu yapar. Ayrıca bir önceki resimde haramilerin dervişi boğarak öldürdüklerini betimleyen sahneye uyarak, halkı da haramileri boğarak öldürürken betimler ve böylece metinde haramilerin kısas kanuna göre cezalandırıldıklarını dile getiren satırlara sadık kalır. İTSMK nüshası nakkaşı ise halkı haramileri darp ederken canlandırır. Sahnenin ön planında belirgin jest ve mimiklerle aralarında tartışan, şaşkınlıkla olanları izleyen figürler olayın hararetli yanını izleyenlere belirgin bir biçimde yansıtır.

Mehisti ve Annesi

Hümâyûnnâme'de "Mehisti ve Annesi" hikâyesi eserin LBL Add.15153 ve İTSMK R.843 numaralı nüshalarında görsel bir karşılık bulur (Resim 564, 565). Minyatür LBL ve İTSMK nüshalarında kadının her gün Allah'a kızı yerine kendi canını alması için dua ettiğini, ihtiyarın siyah öküzünün bir gün ovadan gelip mutfağa daldığını ve başını her yere sokup ne bulduysa yediğini, ancak sonunda dar bir kazandan kafasını çıkaramayınca kendisini mutfaktan dışarı atarak oradan oraya koştuğunu ve kadının bu

sırada korkunç bir ses duyduğunu dile getiren satırlar arasındadır[344]. Dolayısıyla minyatürler her iki nüshada da yaşlı kadının başına kazan geçmiş öküzü gördüğü anı canlandırır. Her iki minyatürde de metinde belirtildiği üzere Mehisti'nin yaşlı bir kadın görünümünde olan annesi, İTSMK nüshasında hikâyenin başlangıç satırlarına sadık kalınarak örtüsünün kenarından yanağına dökülen beyaz saçlarla betimlenir ve böylece izleyenlere onu tanımlayan cümleleri birebir yansıtan bir görünüm sunar. Kadının her iki tasvirde de iki eli havada ve ağzı hayretle açılmış vaziyette resimlenişi öküzü o halde görünce yaşadığı korkuyu okuyuculara hissettirir. Bitkisel duvar bezemeleri ve çeşitli mutfak eşyaları ile donatılan mekânda Mehisti sahnenin arka planında bir yatakta uzanır vaziyettedir. Kızın, İTSMK nüshası minyatüründe gülümseyen bir ifade ile olayı izlerken resimlenmesine karşın, LBL nüshasında olaya ilgisiz bir şekilde yatarken betimlenişi onun hastalığının ciddiyetini daha belirgin kılar. Bunun yanı sıra İTSMK nakkaşı mekânın sağ kenarına yerleştirdiği çift katlı mekân kuruluşunun üst kat penceresinden işaret parmağını hayretle ağzına götürmüş olanları seyreden bir figür ekleyerek hikâyenin en çarpıcı anını daha da vurgulayan bir görünüm oluşturur.

Zahid ve Kurt

Hümâyûnnâme'de "Zahid ve Kurt" hikâyesi eserin LBL Add.15153 ve İTSMK R.843 numaralı nüshalarında resimlendirilmiştir (Resim 566, 567). Minyatür her iki nüshada da bir zahidin bir gün çölde giderken zalim bir kurda rastladığını ve ona canlılara eziyet etmemesi, zarar vermemesi ve hırsa meyletmemesi, halkın koyunlarına saldırmaması konusunda nasihat ettiğini, bu davranışların ahret azabıyla cezalandırılacağını söylediğini belirten satırlar arasındadır[345]. Dolayısıyla minyatür her iki nüshada da zahid ve kurdun karşılaştığı anı canlandırır. Zahid LBL nüshasında boynunda, İTSMK nüshasında ise omzunda zahidliğinin işareti olan bir şal taşır. Ayrıca İTSMK nüshasında nakkaş sahnenin arka planında zahidin kurda saldırmamasını öğütlediği bir koyun sürüsü resmeder ve başlarına da kaval çalan bir çoban yerleştirir.

---

[344] Hikâyenin ayrıntısı için bu çalışmada "Sözelden Görsele: İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi R.843 Numarada Kayıtlı *Hümâyûnnâme*'nin Resimsel Öyküsü" başlıklı bölüme bkz. s.368.

[345] Hikâyenin ayrıntısı için bu çalışmada "Sözelden Görsele: İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi R.843 Numarada Kayıtlı *Hümâyûnnâme*'nin Resimsel Öyküsü" başlıklı bölüme bkz. s.369-370.

Aslan ve Çakal

Hümâyûnnâme'de "Aslan ve Çakal" hikâyesi eserin LBL Add.15153 ve İTSMK H.357 numaralı nüshalarında görsel bir karşılık bulur (Resim 568, 56). Minyatür LBL nüshasında Ferise adında dünya nimetlerinden elini eteğini ç9ekmiş, derviş ruhlu bir çakalın arkadaşları ile dünyanın faniliği hakkında konuştuğunu ve Ferise'nin doğruluğunun ve dürüstlüğünün ününün yakınlarındaki bir ormana kadar ulaştığını belirten satırlar arasındadır[346]. İTSMK nüshasında ise fezası geniş, suyu ve havası hoş bu ormanın tabiatları birbirine aykırı her çeşit hayvanın yuvası olduğunu, bunlara Kâmcûy adında bir aslanın padişahlık ettiğini, bir gün aslanın devlet erkânı ile sohbeti sırasında sözün Ferise'ye geldiğini ve onun hakkında anlatılanlardan çok etkilenen aslanın Ferise'yi huzuruna çağırarak ona tüm saygı şartlarını gösterdiğini dile getiren satırlar arasındadır. Her iki nüshada da minyatürler Ferise'yi aslanın huzurunda canlandırır. Nakkaş LBL nüshasında ormanlar kralı aslanı çokgen bir taht üzerine yerleştirerek onun konumuna resim dili ile vurgu yapar. Aslanın hemen arkasında tahtta oturan bir diğer aslan ise onun devlet erkânından biri olmalıdır. Nakkaş ayrıca Ferise adlı çakalı boynunda kırmızı bir şalla betimleyerek onun derviş ruhlu yönüne simgesel bir vurgu yapar. Bunun yanı sıra her iki nüshanın nakkaşı da Ferise'nin etrafında türlü türlü hayvanlar betimleyerek metinde bu ormanın tabiatları birbirine aykırı her çeşit hayvanın yuvası olduğunu belirten cümleleri görselleştirir[347].

Bağdat Sultanı ve Sevgilisi: Kâbe Yolculuğu Dönüşü Bağdat Sultanını Ziyaret Eden Çinli Şehzadenin Sultana Bir Cariye Sunması

Hümâyûnnâme'de "Bağdat Sultanı ve Sevgilisi" hikâyesinin görsel karşılıklarından biri yazmanın LBL Add.15153 ve İTSMK R.843 numaralı nüshalarında yer alır (Resim 570, 571). Minyatür LBL nüshasında cariyenin akıl almaz güzelliğini tanımlayan, sonra da sultanın bu güzellik karşısında şaşkına düştüğünü dile getiren

---

[346] Hikâyenin ayrıntısı için bu çalışmada "Sözelden Görsele: İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi R.843 Numarada Kayıtlı *Hümâyûnnâme*'nin Resimsel Öyküsü" başlıklı bölüme bkz. s.372-372, 375-376.

[347] LBL Add.15153 ve İTSMK R.843'de Aslan ve Çakal hikâyesinin başka aşamalarının da resimlendiği görülür. Ferise ve hemcinslerinin sohbeti (vr.359a), aslanın orman ahalisiyle, kuşluk vakti yemeği olan eti çalmakla suçlanan Ferise hakkında konuşması (vr.368a) (İTSMK R.843); aslan ve Ferise'nin sohbeti (vr.338a), Ferise'nin yuvasına saklanan etin ortaya çıkarılması (vr.343b), aslanın, annesi ile huzurlarındaki Ferise'ye verilecek ceza hakkında konuşması (vr.354a) (LBL Add.15153) bu minyatürlerin konularıdır.

satırlar arasındadır[348]. İTSMK nüshasında ise hikâyenin hemen başlangıç satırları olan ve Çin diyarında yaşayan çok adil bir padişahın melek gibi güzel yüzlü bir oğlu olduğunu vurgulayan cümleler arasında yer alır. Farklı satır aralıklarında olmalarına rağmen minyatürler her iki nüshada da Çin prensini maiyeti ile Bağdat sultanına bir cariye hediye ederken canlandırır. LBL nüshasında bir iç mekân düzenlemesi içinde sunulan olay, İTSMK nüshasında ardında uçsuz bucaksız çimenlikler, serviler, güllerle bezemeli bir manzara barındıran bir terasta geçer. LBL ve İTSMK nüshasında sahnenin bir kenarında çokgen formlu tahtında oturan sultanın hemen yanında LBL nüshasında ellerini önde kavuşturmuş bekleyen bir saray görevlisi yer alır. İTSMK nüshasında ise sultanın hükümdarlık simgesi sağ elinde taşıdığı bir mendildir. İTSMK nüshasında Çinli prens ve maiyeti kültürel kimliklerini yansıtan bir fiziki görünüm ve giysiler içinde sultanın tahtı etrafında otururlar. Sultana hediye olarak sunulan Çinli cariye ise tahtın hemen yanı başında ayaktadır. LBL nüshası nakkaşı Çinli prens, maiyeti ve cariyeyi sultanın karşısında, ayakta ve kültürel kimliklerini yansıtan bir görünümden uzak betimler. Cariyenin ve maiyetten birinin elinde sultana verilmek üzere başka hediyelerin de yer aldığı görülür.

Bağdat Sultanı ve Sevgilisi: Bağdat Sultanının Cariyeyi Dicle Nehrine Atması

Hümâyûnnâme'de "Bağdat Sultanı ve Sevgilisi" hikâyesinin görsel karşılıklarından bir diğeri yazmanın İTSMK H.359 ve LBL Add.15153 numaralı nüshalarında yer alır (Resim 572, 573). Minyatür her iki nüshada da sultanın bir gün saray kapısı üzerinden Dicle'yi seyrederken cariyeyi geçen gemileri seyretmek bahanesiyle yanına çağırıp suya ittiğini, ardından da sanki kadın kendisi düşmüş gibi feryat ettiğini ve dalgıçlara emir verip cariyeyi sudan çıkarttırdıktan sonra onun misk kokulu gül suları ile yıkanıp amber kokulu kefenlere sarıldığını dile getiren satırlar arasındadır. Dolayısıyla minyatürler her iki nüshada da sultanı sarayın korkuluklu balkonundan Dicle nehrine düşen cariyeyi izlerken betimler. LBL nüshası nakkaşı metinde sultanın cariyeyi geçen gemileri izlemek bahanesiyle yanına çağırdığını belirten satırları belgelercesine nehre iki gemi yerleştirir. Sultan bu gemilerin hemen

[348] Hikâyenin ayrıntısı için bu çalışmada "Sözelden Görsele: İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi R.843 Numarada Kayıtlı *Hümâyûnnâme*'nin Resimsel Öyküsü" başlıklı bölüme bkz. s.377.

yanında çırpınan cariyeyi çaresizlik içinde seyrederken iki saray hizmetlisi kadın da ellerini havaya kaldırıp iki yana açmış dövünmektedir. İTSMK nüshası nakkaşı metinde sultanın dalgıçlara, cariyeyi sudan çıkartmaları için emir verdiğini vurgulayan satırlara işaret eder biçimde dört dalgıcı azgın sularla boğuşurken resmeder ve içlerinden biri kendinden geçmiş cariyeyi kucaklamış, kenardan kendisine uzatılan ipi kavramış halde görülür. Böylece nakkaş olay anının heyecanını, telaşını izleyenlere etkili bir resim diliyle yansıtır[349].

Zalim Aslan

Hümâyûnnâme'de "Zalim Aslan" hikâyesi eserin LBL Add.15153 ve İTSMK R.843 numaralı nüshalarında görsel bir karşılık bulur (Resim 574, 575). Minyatürler her iki nüshada da karakulağın bir farenin bir ağacın köklerini kemirdiğine, fareyi ansızın ağacın kökünden çıkan bir yılanın yuttuğuna, yılanın karnı tok, uykuya daldığı bir sırada bir kirpi tarafından kuyruğundan yakalandığına, hayvanın acıdan yay gibi kıvrılıp vücudunu kirpinin dikenlerine sapladığına şahit olduğunu dile getiren satırlar arasındadır[350]. Dolayısıyla minyatürler de her iki nüshada karakulağın bu olaylar silsilesine şahit olduğu anı betimler. LBL nüshasında nakkaş fareyi yüzü zarar verdiği ağaca dönük bir şekilde yılanın ağzında, yılanı ise kirpinin ağzında çizerek her birinin yaptığı kötülüklerin cezasını bulduğunu yani hikâyenin sonunda verilen ne ekersen onu biçersin mesajını resim diliyle izleyenlere aktarır. Ayrıca sahnenin sağ üst kenarına karakulağı başını geriye çevirmiş, ardından ağzını kocaman açmış ona bakan bir aslandan kaçarken betimler. Böylece hikâyenin arasında bulunduğu satırlardan önceki cümlelerde, onun aslanın zulmünden kaçarak yollara düştüğünü de görsel bir dille vurgulamış olur. İTSMK nüshası nakkaşı ise karakulağı sahnenin sağ üst köşesinde dikkatle olanları izlerken betimler. İTSMK nakkaşının yorumuna göre fare resimde kemirerek köküne zarar verdiği ağacın hemen dibinde beklerken, yılan metinde belirtildiği üzere vücudunu kirpinin dikenlerine saplayarak can vermiştir. Yine onun

[349] LBL Add.15153'de Bağdat Sultanı ve Sevgilisi hikâyesinin farklı bir aşamasının daha resimlendiği görülür. Sultanın haremde cariye tarafından eğlendirilmesi bu minyatürün konusudur (vr.347b).

[350] Hikâyenin ayrıntısı için bu çalışmada "Sözelden Görsele: İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi R.843 Numarada Kayıtlı *Hümâyûnnâme*'nin Resimsel Öyküsü" başlıklı bölüme bkz. s.380-381.

resminde sahnenin sağ alt köşesinde yer alan ve hikâyenin ilerleyen satırlarında kirpiyi avladığı vurgulanan tilki avını sinsice beklemektedir[351].

Zalim Oduncu

Hümâyûnnâme'de "Zalim Oduncu" hikâyesi eserin LBL Add.15153 ve İTSMK R.843 numaralı nüshalarında görsel bir karşılık bulur (Resim 576, 577). Minyatür LBL nüshasında dervişin oduncuyu yaptığının zulüm olduğu konusunda uyardığını, adamın bu sözlere aldırmadığını, o gece adamın odun deposunun, ardından da evinin yandığını, seher vakti dervişin onu akrabalarına bu felaketin başına neden geldiği konusunda söylenirken gördüğünü dile getiren satırlar arasındadır[352]. İTSMK nüshasında ise minyatür dervişin oduncuya nasihatte bulunduğunu ve adamın buna aldırmadığını vurgulayan satırlar arasında yer alır. Birbirinden farklı fakat yakın satır aralıklarında yer alan minyatürler her iki nüshada da oduncunun odun deposunu ya da evini yanarken canlandırır. LBL nüshası nakkaşı, metinde zalim oduncunun yangın felaketi ile karşı karşıya kalınca bunun neden onun başına geldiği konusunda akrabalarına dert yandığı ve dervişin bu ana şahit olduğu söylense de oduncunun elleri ile yangını göstererek dervişe dert yandığı bir kompozisyon çizer. İTSMK nakkaşı ise metne sadık kalarak oduncuyu akrabaları olabilecek insanlarla hararetli bir diyalog halinde betimler. Sahnenin arka planındaki tepelerin ardından başını uzatmış ve işaret parmağını hayretle ağzına götürerek yangını izleyen bir figür ise meraklı çevre halkı ya da komşuları temsil ediyor olmalıdır.

Hırslı Turna

Hümâyûnnâme'de "Hırslı Turna" hikâyesi eserin İTSMK H.359, LBL Add.15153 ve İTSMK R.843 numaralı nüshalarında görsel bir karşılık bulur (Resim 578, 579, 580). Minyatür LBL nüshasında turnanın bir güvercini avlamaya çalıştığı sırada suya düşüp balçığa bulandığını ve çırpındıkça battığını, buna şahit olan çamaşırcının onu yakaladığını ve sevinç içinde eve dönerken rastladığı ve bunun ne olduğunu soran bir arkadaşına kuşun ava giderken avlandığını, yani atmacanın işine heves ederek

[351] LBL Add.15153'de Zalim Aslan hikâyesinin başka aşamalarının da resimlendiği görülür. Karakulağın zalim aslanın bir ceylanın yavrularını öldürmesine şahit olması (vr.366b), bir avcının zalim aslanın yavrularını öldürmesi (vr.367a) bu minyatürlerin konularıdır.

[352] Hikâyenin ayrıntısı için bu çalışmada "Sözelden Görsele: İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi R.843 Numarada Kayıtlı *Hümâyûnnâme*'nin Resimsel Öyküsü" başlıklı bölüme bkz. s.382.

kendisinin de av tuzağına düştüğünü söylediğini vurgulayan satırlar arasındadır[353]. İTSMK nüshalarında ise minyatürler çamaşırcının yolda bir arkadaşına rast geldiğini dile getiren cümlelerle başlayan ve hikâyenin ana temasını yani herkesin usta olduğu işi yapması gerektiğini okuyuculara aktaran son satırlar arasındadır. Farklı fakat birbirine yakın satır aralıklarında yer alan minyatürler H.359 ve Add.15513 numaralı nüshalarda çamaşırcının balçığa bulanmış turnayı tutup yakaladığı anı canlandırır. Nakkaşlar hikâyenin ilk satırlarında adı geçen Dicle nehrinin kenarına serilmiş çamaşırlar resmederek adamın mesleğine görsel bir dille vurgu yaparlar. R.843 numaralı nüshada nakkaş çamaşırcıyı turnayı boynundan yakalamış eve götürürken resmeder ve metinde yolda karşısına çıktığı söylenen arkadaşı ile karşılaşma anını da betimler. Ancak R.843 numaralı nüshanın nakkaşının resminde çamaşırcının arkadaşı yalnız değildir ve o çamaşırcı ile konuşurken işaret parmağını hayretle ağzına götürmüş bir figür de çamaşırcının anlattıklarını dikkatle dinler. Bunun yanı sıra nehrin kıyısına serilmiş ya da ağaç dallarına asılmış çamaşırlar resmederek adamın mesleğini diğer nüshaların nakkaşları gibi görsel bir dille vurgulayan sanatçı diğerlerinden farklı olarak resme nehrin kenarında taşın üzerine serdiği bir çamaşırı sabun sürterek yıkayan genç bir figür ekler.

Öğrenci Avcı: Avcının Medrese Öğrencileri ile Sohbeti

Hümâyûnnâme'de "Öğrenci Avcı" hikâyesinin görsel karşılıklarından biri yazmanın LBL Add.15153 ve İTSMK R.843 numaralı nüshalarında yer alır (Resim 581, 582). Minyatür her iki nüshada avcı dervişin öğrencilere sessiz olmaları için yalvardığını, öğrencilerin de ona ancak kendilerini de ava dahil edip her birine birer kuş verirse bu isteğini yerine getirebileceklerini söylediklerini dile getirilen satırlar arasındadır[354]. Dolayısıyla minyatürler her iki nüshada da avcının medrese öğrencileri ile konuşma anını canlandırır. Her iki nüshada da öğrencilerin eline okullu olduklarını simgeleyen birer ciltli kitap yerleştirilir. LBL nüshasında avcı tuzağına yakalanmış olan üç kuştan birini kendisine almış, diğer ikisini de medrese öğrencilerine vermiştir.

[353] Hikâyenin ayrıntısı için bu çalışmada "Sözelden Görsele: İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi R.843 Numarada Kayıtlı *Hümâyûnnâme*'nin Resimsel Öyküsü" başlıklı bölüme bkz. s.385.

[354] Hikâyenin ayrıntısı için bu çalışmada "Sözelden Görsele: İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi R.843 Numarada Kayıtlı *Hümâyûnnâme*'nin Resimsel Öyküsü" başlıklı bölüme bkz. s.387-388.

İTSMK nüshasında ise henüz aralarındaki pazarlık sürmekte, ağa bir kuş yakalanmış ve diğer ikisi de yakalanmak üzere görülmektedir.

Öğrenci Avcı: Avcının Yakaladığı Acayip Balığı Padişaha Sunması

Hümâyûnnâme'de "Öğrenci Avcı" hikâyesinin görsel karşılıklarından bir diğeri yazmanın İTSMK H.359 ve LBL Add.15153 numaralı nüshalarında yer alır (Resim 583, 584). Minyatür her iki nüshada da avcının getirdiği balığı beğenen padişahın ona bin dinar ödül verilmesini emrettiğini, vezirlerden birinin ise padişahı bir balığa bu kadar para verirse buna hazine dayanmayacağı konusunda uyardığını dile getiren satırlar arasındadır. Dolayısıyla minyatürler her iki nüshada da avcının yakaladığı acayip balığı sultana sunma anını canlandırır. Ayrıntılarda minyatürlerin aralarında bulunduğu satırlardan önceki cümlelerin yansımaları görülür. Örneğin İTSMK nüshasında padişah metinde bahsedildiği üzere kendisi için yaptırdığı havuzda has adamları ile bindiği hilal şeklinde bir kayıkla dolaşmaktadır ve elinde saltanat simgesi bir mendil taşır. Avcı da metinde belirtildiği gibi bir kaba koyduğu balığı sultana sunarken görülür ve sahnenin sağ üst köşesine yerleştirilen bir figür uzaktan bu ana tanıklık eder. LBL nüshasında ise nakkaş metinde padişahın havuzunun sarayın has bahçesinde olduğunu vurgulayan satırlara işaret eder biçimde sultanı bir bahçede, bir çardak içinde yanı başında iki saray görevlisi, bağdaş kurmuş otururken resmeder. Bu çardağın hemen önündeki çokgen havuz padişahın maiyeti ile gezinti yapabileceği kadar büyük olmamakla birlikte içinde metinde bahsi geçen hilal şeklindeki kayığı barındırır. Avcı yine metne bağlı olarak bir kaba koyduğu balığı sultana sunarken sahnede saz çalan, padişaha hizmet eden görevliler ve onun meclisinde bulunan misafirlerle nakkaş bu takdim anını bir saray eğlencesine dönüştürür.

Taklitçi Karga

Hümâyûnnâme'de "Taklitçi Karga" hikâyesi eserin LBL Add.15153 ve İTSMK R.843 numaralı nüshalarında görsel bir karşılık bulur (Resim 585, 586). Minyatür LBL nüshasında bir karganın bir kekliğin salına salına ve ahenkli gidişini görerek hayranlık duyduğunu, bir gün kekliğin karganın kendisinin yürüyüşünü taklit ettiğine şahit olduğunu, kargaya bunun sebebini sorunca onun bu hüneri kazanarak diğer kargalar arasında parmakla gösterilen biri olmayı umduğunu söylediğini ve bunun üzerine kekliğin kargaya herkesin yaratılıştan gelen özelliklere sahip olduğunu hatırlattığını

belirten satırlar arasındadır[355]. İTSMK nüshasında ise karganın kendisini taklit ettiğini gören kekliğin ona bunun sebebini sormasını ve karşılığında aldığı cevabı kapsayan satırlar arasındadır. Farklı fakat birbirine yakın satır aralıklarında yer alan minyatürler her iki nüshada da sekerek yürüyen kekliği, başını ardında duran kargaya çevirmiş onunla sohbet ederken canlandırır. Yani kekliğin, peşinden gelen karganın kendisini taklit ettiğini anladığı an görsel bir dile dönüşür. Nehirler, iri çiçek demetleri, bahar dalları, tepeler ve rengârenk taşlarla bezenen sahneye İTSMK nüshasında Çin bulutları ve gökte uçan bir kuş katılır.

Hint Padişahı Heylar: Heylar'ın Rüyası

Hümâyûnnâme'de "Hint Padişahı Heylar" hikâyesinin tasvirlerinden biri yazmanın LBL Add.15153 ve İTSMK R.843 numaralı nüshalarında yer alır (Resim 587, 588). Minyatür LBL nüshasında padişahın bir gece rüyasında bir yılanın odasının tavanında halhal gibi halka olduğunu, baştan ayağa kanlara bulandığını, beyaz bir ata binip doğu tarafına yöneldiğini ve arkasına her baktığında iki hizmetlisinin onun peşinden gittiğini gördüğünü dile getiren satırlar arasındadır[356]. İTSMK nüshasında ise padişahın rüyasında ayrıca ışıltıları ile göz kamaştıran iki balığın kuyrukları üzerinde durup kendisine selam verdiğini, iki büyük ördek ve uzun boyunlu bir kazın göğün yükseklerinde uçtuğunu gördüğünü vurgulayan satırlar arasındadır. Farklı fakat birbirine yakın satır aralıklarında yer alan minyatürler her iki nüshada da Heylar'ın rüyasını canlandırır. Her iki nüshada da sağ elini başının altına koymuş uyuyan Heylar karşısında kuyrukları üzerinde duran iki iri balık, gökte uçuşan iki ördek ve uzun boyunlu bir kaz görür. Kazlar İTSMK nüshasında masmavi gökyüzünde yer alan altın yaldız Çin bulutları arasında uçuşurken, nakkaş LBL nüshasında metinde Heylar'ın odanın tavanında gördüğü söylenen yılanı karyolanın bir ayağına dolanmış olarak resmeder.

---

[355] Hikâyenin ayrıntısı için bu çalışmada "Sözelden Görsele: İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi R.843 Numarada Kayıtlı *Hümâyûnnâme*'nin Resimsel Öyküsü" başlıklı bölüme bkz. s.388-389.

[356] Hikâyenin ayrıntısı için bu çalışmada "Sözelden Görsele: İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi R.843 Numarada Kayıtlı *Hümâyûnnâme*'nin Resimsel Öyküsü" başlıklı bölüme bkz. s.389, 390-391.

Hint Padişahı Heylar: Kâridûn adlı Filozofun Heylar'ın Rüyasını Yorumlaması

Hümâyûnnâme'de "Hint Padişahı Heylar" hikâyesinin görsel karşılıklarından bir diğeri yine yazmanın LBL Add.15153 ve İTSMK R.843 numaralı nüshalarında yer alır (Resim 589, 590). Minyatür LBL nüshasında Kâridûn adlı filozofun tacı Seylan padişahının haraç olarak ona sunacağını, bir dosttan kısa bir süre ayrı kalacağını ancak bunun da sonunun hayırlı olacağını, elçilerin yedi defa hediyelerle padişahın sarayına geleceğini bildirdiğini, padişaha bir daha bilmediği kimselerle sırrını paylaşmamasını öğütlediğini, sarayına dönen ve makamına oturan padişaha bir hafta içinde yedi iklimden elçilerin hediyelerle geldiğini vurgulayan satırlar arasındadır. İTSMK nüshasında ise filozofun padişaha tacı Seylan hükümdarından alacağını, bir dostla kısa süreli bir ayrılık yaşayacağını ancak bu ayrılığın tatlılıkla bağlanacağını söylediğini belirten satırlar arasındadır. Minyatür LBL nüshasında sahnenin ortasında tahtında oturan Heylar'ın yedi iklimden hediyelerle gelen elçilerin saraya yaklaşmalarına tanıklık ettiği anı canlandırır. Çift sayfa halinde düzenlenen resimde sahnenin sol kenarında küçük bir halı üzerinde oturan iki genç figür Heylar'ın oğulları, sağdakiler ise veziri ve katibi olmalıdır. Elçilerin minyatürün arasında bulunduğu satır aralığından önceki cümlelerde bahsi geçen iki güzel at, şanlı bir katır, cevher nakışlı, ateş tesirli bir kılıç, beyaz bir fil, mücevherli bir taç ile geldikleri görülür. Elçi heyetinden ikisinin elinde bulunan mücevher işlemeli filler metinde elçilerin iki büyük fil yüküyle değerli taşlar getireceğine ilişkin cümlelere nakkaşın farklı yorumunu yansıtır. Yine elçi heyetinden birinin elinde taşıdığı kutuda metinde bahsi geçen değerli taşlar ve işlemelerle süslü bir kaftan yer alıyor olmalıdır. İTSMK nakkaşı ise metinde Heylar'ın Kâridûn'un yaşadığı mağaraya giderek rüyasını yorumlattığı söylense de padişahı sarayında ve tahtında otururken resmeder, Kâridûn'u ise onun huzuruna gelmiş ve ayakları dibine diz çökerek rüyayı yorumlarken betimler. Bu sırada Hintli sürücüsü ile beyaz bir fil önde elçi heyetinin başkanı ile saraya girer ve bir saray görevlisi tarafından karşılanır. Arkada sultana sunulmak üzere getirilen bir katır ve bir at saraya doğru seyisleri ile birlikte yol almaktadır[357].

[357] LBL Add.15153'de Hint Padişahı Heylar hikâyesinin başka aşamalarının da resimlendiği görülür. Hint padişahı Heylar, karısı İranduht, şehzadeleri ve maiyeti (vr.387b), Heylar'ın son derece düşkün olduğu üç

Zür-Rikâ Padişahı: Yemen Padişahının Av Sırasında Geyik Postu Giymiş Yatan Bir Oduncuyu Gerçek Zannederek Vurması

Hümâyûnnâme'de "Zür-Rikâ Padişahı" hikâyesinin görsel karşılıklarından biri yazmanın İTSMK H.359, LBL Add.15153 ve İTSMK R.843 numaralı nüshalarında yer alır (Resim 591, 592, 593). Minyatür H.359 ve Add.15153 numaralı nüshalarda Yemen padişahının bir gün av sırasında yoksulluktan geyik postuna bürünmüş yatan bir fakiri ceylan zannederek ok ile yaraladığını ve bundan büyük üzüntü duyduğunu belirten satırlar arasındadır[358]. R.843 numaralı nüshada ise padişahın adama özür karşılığı olarak bin dinar verdikten sonra saltanat başkentine döndüğünü ve burada yaşayan bir zahide giderek ahrette suçlarının kefareti olacak dua ve nasihatler istediğini dile getiren satırlar arasındadır. H.359 ve Add.15153 numaralı nüshaların nakkaşları minyatürlerin arasında bulunduğu satır aralıklarına sadık kalarak Yemen padişahının geyik postuna bürünmüş fakiri gerçek zannederek ok ile yaraladığı anı canlandırır. Her iki nüshada da at üzerindeki padişah metinde avda olduğunu vurgulayan cümlelere uygun şekilde belinde bir sadakla betimlenir. Yine her iki nüshada da nakkaşlar tepelerin ardına padişahın maiyetini yan yana sıralanmış vaziyette resimler. Ancak Add.15153 numaralı nüshanın nakkaşı bu maiyetten birini elinde yay, bir diğerini doğan ile betimleyerek metinde olayın bir av sırasında geçtiğini belirten cümleleri pekiştirir. Ayrıca nakkaş fakir adamı geyik postundan bir elbise giymiş olarak resimleyerek metne daha da sadık kalır. Bunun yanı sıra nakkaş padişahın hemen ardına sağ elinde maşrapa taşıyan atlı bir figür yerleştirir. R.843 numaralı nüshanın nakkaşı ise minyatürün arasında bulunduğu satırlara bağlı olarak Yemen padişahını zahidin huzurunda canlandırırken, sahnenin arka planına metnin önceki satırlarını, yani H.359 ve Add.15153 numaralı

---

fili, iki devesi ve atı (vr.388a), Heylar'ın rüyası (391a), İranduht'un Heylar'a Brahmanlar'ın rüyasını yanlış yorumlayarak padişahın değer verdiği her şeyi yok etmeye çalıştıklarını anlatması (vr.399a), Heylar'ın filozof Karidun'u rüyasını yorumlatmak için ziyareti (vr.402a), rüya yorumunda yedi iklimden geleceği ve hediyeler getireceği söylenen elçilerin gerçekten de hediyelerle saraya gelişi (vr.404a), kendisine, gelen hediyeler arasından bir taç seçen İranduht'un padişah Heylar'ın bu tacın cariyesi Bezm-i efruz'a daha çok yakışacağını söylemesi üzerine elindeki altın tabakta bulunan pelteyi padişahın başına dökmesi (vr.406a), bu davranışı üzerine İranduht'un ölümle cezalandırılmasını isteyen Heylar'ın bir süre sonra pişman olması, bu sırada karısının ölmediğini ve veziri tarafından saklandığını öğrenerek sevinmesi (vr.415b) bu minyatürlerin konularıdır.

[358] Hikâyenin ayrıntısı için bu çalışmada "Sözelden Görsele: İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi R.843 Numarada Kayıtlı *Hümâyûnnâme*'nin Resimsel Öyküsü" başlıklı bölüme bkz. s.392-393.

*Hümâyûnnâme*lerin minyatürlerinin arasında bulunduğu satırları resmeder. Burada fakir adam yerde yaralandığı oktan bir eser taşımadan yerde uzanırken, yanı başında padişahın atlı adamlarından biri parmağını hayretle ağzına götürmüş onu izler. Nakkaş Add.15153 numaralı nüshanın nakkaşı gibi adama bir geyik postu giydirmese de, sahnenin arka planında uzanan tepelerin ardına yerleştirdiği ve başını geriye döndürmüş yerde yatan adama bakan bir ceylan figürü ile metne simgesel bir gönderme yapar.

Zür-Rikâ Padişahı: Cariyenin Boynundaki Benleri Silmeye Çalışan Kölenin Ansızın Uyanan Padişaha Yakalanması

Hümâyûnnâme'de "Zür-Rikâ Padişahı" hikâyesinin tasvirlerinden bir diğeri yazmanın İTSMK H.359 ve LBL Add.15153 numaralı nüshalarında yer alır (Resim 594, 595). Minyatür İTSMK ve LBL nüshasında padişahın karısının ve saray berberinin planını öğrenen bir saray görevlisinin gece padişahla cariyenin yatak odasına girerek gömleğinin bir köşesiyle kadının benini sildiğini ve birdenbire uyanan padişahın köleyi görünce hiddetlendiğini ve kaçan kölenin ardından hançerini alıp koştuğunu, has adamlarından birinin ise padişaha öfkelenmemesi gerektiğini hatırlatan kağıtları gösterdiğini ve padişahın böylece sakinleştiğini dile getiren satırlar arasındadır. İTSMK nüshasında tasvir sultan ve cariyenin yatak odasına giren saray görevlisinin cariyenin boynundaki beni yeninin bir köşesi ile silmek üzereyken padişahın uyandığı anı canlandırır. LBL nüshasında ise cariye uyanarak yatakta doğrulmuş, padişah elinde hançerle kaçan köleyi kovalar vaziyettedir ve bu sırada padişahın has adamlarından biri ona öfkesini yenmesi gerektiğini hatırlatan sözler okur. Odaya açılan pencereden içeriyi izleyen bir kadın figürü ile birlikte nakkaş metinde bahsi geçen olayı bir fotoğraf gibi izleyenlere yansıtan ve o anın heyecanını hissettiren bir tablo oluşturur[359].

Şehzade ve Ayakkabıcı

Hümâyûnnâme'de "Şehzade ve Ayakkabıcı" hikâyesi eserin LBL Add.15153 ve İTSMK R.843 numaralı nüshalarında görsel bir karşılık bulur (Resim 596, 597). Minyatür her iki nüshada da cellâdın sözde köle olan şehzadenin elbisesini çıkarmasıyla padişahın, omzundaki lekeyi görerek onun ayakkabıcı tarafından kaçırılan oğlu

[359] LBL Add.15153'de Zür-Rikâ padişahı hikâyesinin başka bir aşamasının da resimlendiği görülür. Yemen padişahının kölesinin, padişahı zehirlemek için saray berberi tarafından cariyesinin boynuna zehirli ben çizilmesine şahit olması (vr.409b) bu minyatürün konusudur.

olduğunu anladığını dile getiren satırlar arasındadır[360]. İşte her iki minyatür babanın oğlunu tanıması anını canlandırır. LBL nüshasında bir açık hava betimi içinde sunulan sahnede üzerini çıkarmış şehzadenin oğlu olduğunu anlayan padişah iki elini açmış ona doğru yönelmişken cellâdın işaret parmağını hayretle ağzına götürmüş elindeki kılıcı havaya kaldırmış onlara baktığı görülür. Yine sahnenin sağ kenarında ayakta duran bir başka saray görevlisi de bu ana tanıklık eder. İTSMK nüshasında manzaralı bir terasta vuku bulan olay LBL nüshasına yakın bir anlatımla izleyenlere sunulur. Padişah şehzadenin giysisini üzerinden çıkaran kılıcı havadaki cellâdı kolundan tutarak durdurur ve İTSMK nüshasında bu olayın görgü tanığı bir yerine üçtür[361].

3.8.1:İkonografik Öykü ve Resimli *Hümâyûnnâme*ler Üzerine Düşünceler ile Resimlenen Konuların Yazmalardaki Dağılımını Gösterir Tablo

Hümâyûnnâme'nin resimli nüshalarının bu ikonografik değerlendirmesi öncelikle en fazla ortak konuyu ele alan minyatürlerin LBL Add.15153 ve İTSMK R.843 numaralı nüshalarda yer aldığını ortaya koyar. Öyle ki çözümlemesi yapılan altmış bir minyatürden kırk biri, bu iki nüshada resimsel bir öyküye dönüşen ortak konulu örneklerdir. Bu minyatürlerden dokuz tanesinde LBL Add.15153 ve İTSMK R.843 numaralı nüshalara İTSMK H.359 ve H.357 numaralı nüshalar da ortaklık eder. Yani H.359 numaralı *Hümâyûnnâme*'nin resimlerinden altısı, H.357 numaralı *Hümâyûnnâme*'nin resimlerinden ise üçü hem eserin LBL, hem de İTSMK R.843 numaralı nüshaları ile aynı konuyu canlandırır. Bunun yanı sıra LBL nüshası tek başına H.359 ve H.357 numaralı nüshalarla da ortak konulu minyatürler taşır. Bu on sekiz resimden on dördü LBL ve H.359, üçü LBL ve H.357, biri ise her üç nüshanın da ortak konulu görsel sunumlarıdır. İTSMK R.843 numaralı *Hümâyûnnâme* ise H.359 ve H.357 numaralı *Hümâyûnnâme*lerle bir ortak konulu resim içerir. Ayrıca İTSMKH.359 ve 357 numaralı *Hümâyûnnâme*ler de ortak konulu bir minyatüre sahiptir. LBL Add.15153 ve İTSMK R.843 numaralı nüshaların bu kadar çok sayıda ortak konulu minyatüre sahip olması, bu iki nüshanın resimli *Hümâyûnnâme*ler arasında yüz altmış beş ve seksen yedi

[360] Hikâyenin ayrıntısı için bu çalışmada "Sözelden Görsele: İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi R.843 Numarada Kayıtlı *Hümâyûnnâme*'nin Resimsel Öyküsü" başlıklı bölüme bkz. s.395-396.

[361] LBL Add.15153'de Şehzade ve Ayakkabıcı hikâyesinin başka bir aşamasının da resimlendiği görülür. Padişah ve yeni doğan oğlu (421a), beş yaşına gelen şehzadenin ayakkabıcı tarafından kaçırılması (vr.423b) bu minyatürlerin konularıdır.

minyatürle en zengin resim programına sahip örnek olmalarından kaynaklanıyor olmalıdır. Bu sayısal dağılımın tabloya yansıması aşağıdaki gibidir:

Nüshalar	Ortak Konulu Minyatür Sayıları
LBL Add.15153 ve İTSMK R.843	32
İTSMK H.359, LBL Add.15153 ve İTSMK R.843	6
LBL Add.15513, İTSMK R.843 ve İTSMK H.357	3
İTSMK H.359, LBL Add.15153 ve İTSMK H.357	1
İTSMK H.359 ve LBL Add.15153	14
LBL Add.15153 ve İTSMK H.357	3
İTSMK H.359, İTSMK R.843 ve İTSMK H.357	1
İTSMK H.359 ve İTSMK H.357	1

Hümâyûnnâme'nin LBL ve İTSMK R.843 numarada kayıtlı nüshalarının hikâyenin aynı anını canlandıran otuz iki minyatüründen yaklaşık on beşi metin içinde aynı satır aralıklarına yerleştirilmiştir. Dolayısıyla bu minyatürler birbirlerine yakın bir ikonografik yorum sergiler. Ancak nakkaşların zaman zaman hikâyenin ana hatlarına bağlı kalmakla birlikte ayrıntılarda kendi yorumlarını da resme kattıkları görülür. Örneğin Nevâzende ve Bâzende adlı iki güvercini yuvalarında yüzleri birbirine dönük, karşılıklı sohbet ederken canlandıran minyatürler aynı satır aralıklarında yer almaları bakımından ortak bir resim dilini de yansıtır (Resim 467, 468). Ancak İTSMK R.843 numaralı nüshanın nakkaşının LBL nüshası resminden farklı olarak sahnenin bir kenarına ağzını kocaman açmış Bâzende'ye bakan bir tilki figürü yerleştirmesi daha önce de değinildiği gibi güvercinin yolculuk sırasında karşılaşabileceği zorlukları simgesel bir anlatımla resme yansıtma çabasını hissettirir ki bu nakkaş tilki figürünü *Hümâyûnnâme*'nin R.843 numaralı nüshasının başka resimlerinde de aynı amaçla kullanır. "Kaplumbağa ve Akrep" hikâyesinin minyatüründe metinde bahsi geçmese de

tilki figürlerinin yer aldığı görülür (Resim 489). Bunun nedeni nakkaşın eserin İslâm dünyasındaki diğer resimli kopyalarından çoğuna adına veren ve yazmada geniş bir yer tutan Kelile ve Dimne hikâyelerinin kahramanlarını simgesel bir anlatım aracı olarak kullanmak istemesi olmalıdır. Çünkü Dimne eserde kötülüğün, Kelile iyiliğin ve dürüstlüğün sembolüdür ve nakkaş ne zaman bu iki kişisel özelliğe görsel bir dille vurgu yapmak istese resminde bir tilki ya da çakal figürüne yer verir. LBL ve İTSMK nüshalarında aynı satır aralıklarına yerleştirilen minyatürlerin birbirine yakın bir görünüm sergilemeleri doğal olmakla birlikte ayrıntılardaki bazı benzerlikler dikkat çekicidir. Örneğin "Hırslı Avcı" hikâyesinin LBL Add.15153 ve İTSMK R.843 numarada yer alan görsel karşılıkları (Resim 492, 493) dikkatli bir gözle incelendiğinde üzerine kaplan saldıran avcının başından düşen sarığın bir ucu açılmış vaziyette yere savruluşu, tilkinin her iki resimde de olayı sahnenin sol üst köşesinden başını geriye döndürmüş izleyişi bu iki resmin birbirinin çalışmalarını örnek alan nakkaşlar tarafından çizildiğini düşündürür. Bu noktada hangi nakkaşın hangi resmi model aldığı akla gelir ve bu iki nüshada farklı satır aralıklarında yer almalarına rağmen aynı anı canlandıran minyatürler bu soru işaretlerine bir nebze ışık tutar. Örneğin *Hümâyûnnâme*'nin LBL (Add.15153) ve İTSMK nüshalarında (R.843) Hint Padişahı Heylar'ın rüyasını canlandıran minyatürler (Resim 587, 588) LBL nüshasında İTSMK nüshasından farklı bir satır aralığında yer alırken İTSMK nüshası minyatürü gibi hikâyenin aynı anını canlandırır yani Heylar'ın rüyasında kuyrukları üzerine durmuş üç balık, iki ördek ve uzun boyunlu bir kaz gördüğü anı görselleştirir. Resimlerde padişahın bitkisel bezemeli çokgen bir karyolada başının altına çapraz yerleştirilmiş büyükçe bir yastık ve yine sağ eli başının altında yatarken betimlenişi, balıkların ve kuşların sahneye yerleştiriliş biçimi ve odanın yerde duran ince boyunlu sürahilerle tefriş edilişi bu resimlerin yine birbirinin çalışmalarını gören nakkaşların üretimleri olduğunu düşündürür ve eğer LBL nüshası nakkaşı hikâyenin İTSMK nüshasının satır aralığında anlatılanları resimlemeyi tercih ettiyse bu nüshasının resmini model almış olmalıdır fikrini akla getirir. Ancak her iki nüshada Meymun adlı maymunlar vezirini ayılar padişahının huzurunda gösteren minyatürün (Resim 538, 539) ve Kabe yolculuğu dönüşü Bağdat sultanını ziyaret eden Çinli şehzadenin sultana bir cariye sunmasını canlandıran minyatürün (Resim 570, 571) İTSMK nüshasında hikâyenin hemen

başlangıç satırları arasında yer almalarına rağmen hikâyenin LBL nüshası minyatürünün yer aldığı satır aralıklarını canlandırmaları ve hikâyenin resimlerde benzer bir yorumla ele alınışı bu savı tersine döndürür.

Aynı şekilde LBL (Add.15153) ve İTSMK (R.843) nüshalarının *Hümâyûnnâme*'nin en erken yani 1567 tarihli örneği ile (İTSMK H.359) ortak tasvirler içermeleri acaba bu erken tarihli nüshanın resimleri diğer iki nüshaya örnek olmuş mudur? sorusunu akla getirir. Çünkü LBL ve İTSMK (R.843) nüshası nakkaşları bazı resimlerde H.359 numaralı *Hümâyûnnâme*'nin minyatürünün satır aralıklarında anlatılanları canlandırmayı seçerler. "Kaplumbağa ve Akrep" (Resim 487, 488, 489) ve "Bahçıvan" hikâyeleri bunlara örnektir (Resim 500, 501, 502). Ancak resimler dikkatle incelendiğinde bunların ana hatları ile benzer olmakla birlikte ayrıntılarda LBL ve İTSMK R.843 numaralı *Hümâyûnnâme*'nin minyatürlerinin birleştikleri görülür. Örneğin "Kaplumbağa ve Akrep" hikâyesinin minyatüründe İTSMK H.359 numaralı nüshanın nakkaşı resimlerinin çoğunda olduğu gibi sahneye bir şehir dokusu yerleştirirken, LBL ve İTSMK R.843 numaralı *Hümâyûnnâme*lerin nakkaşlarının sırtına aldığı akrebi nehrin diğer tarafına taşıyan kaplumbağanın çevresine onlarla birlikte yüzen iri balıklar ve kırmızı bir yılan yerleştirirler. Bahçıvan hikâyesinin minyatüründe H.359 numaralı nüshanın nakkaşı ayının bahçıvanın kafasına taş vurarak öldürdüğü anı resimlemeyi tercih ederken, LBL ve R.843 numaralı nüshaların nakkaşlarının ayının taşı kaldırmış bahçıvanı öldürmek üzere olduğu anı benzer bir anlatımla belgelerler. H.359 numaralı İTSMK nüshası ile tek başına ortak on dört tasvir içeren LBL nüshasında "Geveze Kaplumbağa" hikâyesini canlandıran minyatür (Resim 496, 497) aynı satır aralıklarında olmalarına rağmen nakkaşın İTSMK nüshasından farklı olarak kaplumbağayı konuştuğu için ağzıyla tuttuğu sopadan düşerken değil de sopanın üzerinde otururken canlandırması açısından bir anlamda İTSMK nüshasının birebir model alınmadığını gösterir. Ya da nakkaş bu nüshayı model almış olsa bile kendi yorumunu da resme katmak istemiştir. Örneğin her iki eserde de görsel bir karşılık bulan "Maymun ve Marangoz" hikâyesinin minyatüründe (Resim 481, 482) maymunu yaptığı işi taklit ederken yakalayan marangozu metinden ve H.359 numaralı nüshanın resminden farklı bir şekilde maymunu sopayla kovalarken betimlemesi LBL nakkaşının özgün yanını belirgin kılar.

Hümâyûnnâme'nin İTSMK H.357 numaralı nüshasının LBL Add.15153 ve İTSMK R.843 numaralı nüshalarla ortak bir anı canlandıran üç resminin bunlarla yakın benzerliği de dikkat çekicidir. Karga, Zeyrek adlı fare ve kaplumbağa ve ceylanın sohbetini canlandıran betimleme (Resim 514, 515, 516) ile akıllı fare hikâyesinin görsel karşılıkları (Resim 553, 554, 555) her üç eserde de aynı satır aralıklarında yer almaları bakımından benzerdir. Ancak üç eserde de farklı satır aralıklarına yerleştirilen "Hırslı Kurt" hikâyesinin yine üç nüshada da çok yakın bir ikonografik yorumla ele alınması (Resim 523, 524, 525) H.357 numaralı *Hümâyûnnâme*'nin nakkaşının LBL ya da R.843 numaralı İTSMK nüshasını model aldığını düşündürür. H.359 ve H.357 numaralı İTSMK nüshaları ile LBL nüshasında ortak olan ve Bâzende adlı güvercinin bir kuş tuzağına yakalanmasını canlandıran minyatürler incelendiğinde (Resim 469, 470, 471) her üç nüshada da aynı satır aralıklarında yer alan resimlerin farklı ikonografik yorumu, özellikle H.357 numaralı nüshanın nakkaşının sahnenin ön planında Bâzende'nin tuzağa yakalanışını canlandırırken üst kesimde hikâyenin bir önceki bölümünde güvercinin başından geçen bir başka olaya, yani onu avlamaya kast eden bir şahinin bir kartalla mücadeleye girişmesine yer vermesi resmi LBL nüshası örneğinden uzaklaştırır ve H.357 numaralı *Hümâyûnnâme*'nin nakkaşının önceki satırlarda bahsi geçen "Hırslı Kurt" hikâyesinde LBL nüshası nakkaşını değil de R.843 numaralı İTSMK nüshası nakkaşını model almış olabileceğini akla getirir. R.843 ve H.357 numaralı *Hümâyûnnâme*'de "Müzevir Kuşçu" hikâyesini canlandıran minyatürlerin (Resim 512, 513) taşıdığı benzerlik de bu yargıyı destekler niteliktedir. Biri iç, diğeri dış mekânda geçmesine rağmen beylerbeyi ve misafirlerinin sahnenin üst kesiminde bir halı üzerinde oturuşu, beylerbeyinin yanı başında kafesteki papağanların ve doğancı başısının yer alması ve sahnenin ön düzleminde misafirlere ikramda bulunan hizmetlilerin bulunuşu iki resmin resimlenmek üzere seçilen figürler ve bunların sahneye yerleştiriliş düzeni açısından benzerliğini ortaya koyar.

Tüm bunlar *Hümâyûnnâme*'nin LBL ve R.843 numaralı İTSMK nüshasının birbirinin çalışmalarını gören, model alan nakkaşların çalışmaları olduğunu, dolayısıyla bu eserlerin yakın bir çevrede üretildiğini ortaya koyar. LBL nüshası tarihli olmakla birlikte (997/1589) R.843 numaralı nüshanın tarihsiz oluşu hangi eserin hangisine modellik etmiş olabileceğini kesin bir yargıya ulaştırmamızı engeller. Eserlerin üslup

özelliklerini ele alan bölümlerde belirtildiği üzere R.843 numaralı nüsha Bağdat'ta üretilmiş gibi görünür ve muhtemelen LBL nüshası da bu bölgeye yakın, gezer bir sanatçının ürünü olmalıdır. 1013/1604 tarihli İTSMK H.357 numaralı *Hümâyûnnâme* daha önce yine üslup özellikleri bölümünde vurgulandığı gibi ikonografik yaklaşımıyla da R.843 numaralı *Hümâyûnnâme*'yi örnek alan bir çalışma olduğunu, dolayısıyla Bağdat'ta üretilmiş olabileceğini kanıtlar. *Hümâyûnnâme*'nin en erken tarihli (974/1567) örneği olan İTSMK H.359 numaralı *Hümâyûnnâme* ise zaten ketebe kaydında üretim yerinin Kahire olduğunu bildirir. Kesin olmamakla birlikte bu çalışma da *Hümâyûnnâme*'nin LBL Add.15153 numarada kayıtlı nüshasına model olmuş olabilir. Kahire ketebeli bu *Hümâyûnnâme*'nin sahibi Rumûzî Efendi'nin eserin bitiş tarihi olan 974/1567'den önce Mısır ve Yemen defterdarı olduğu düşünüldüğünde kendisi için hazırlattığı eseri bu yörelerin seçkin hamileri ile paylaştığı ve sanatçıların örnek almaları için beğenisine sunduğu düşünülebilir. Rumûzî'nin Mısır ve Yemen defterdarlığı görevlerinden sonra nerede bulunduğu bilinmemektedir. Ancak *Hümâyûnnâme*'nin sahiplerinin ele alındığı bölümde de değinildiği gibi, Rumûzî'nin medrese öğrencisi arkadaşları arasında yer alan Mustafa Âli 975/1568'de, yani H.359 numaralı *Hümâyûnnâme*'nin tamamlanmasından kısa bir süre sonra Mısır'dadır. Kendisi de 970-971/1563'de Şam kadısı ve nasihatnâme türünde bir çalışma olan *Ahlâk-ı Ala*'i'nin yazarı Kınalızâde Ali Çelebi'nin yönlendirmesiyle *Hümâyûnnâme*'yi örnek alan bir çalışma olan *Enisü'l-Kulub*'ü yazan Mustafa Âli, Mısır'da bulunduğu sırada ilgileri doğrultusunda arkadaşı Rumûzî'nin hazırlattığı bu çalışmayı, yani H.359 numaralı *Hümâyûnnâme*'yi görmüş olmalıdır. Eğer Add.15153 numaralı *Hümâyûnnâme*'nin Bağdat'ta hazırlandığını ve H.359 numaralı *Hümâyûnnâme*'nin R.843 numaralı nüsha gibi Add.15153'e model olduğunu kabul edersek eserin Kahire'den Bağdat'a uzanan yolculuğunun öyküsünü çözmek biraz zorlaşır. Çünkü Rumûzî'nin 990/1582 yılındaki ölümü ve eserin bir aidiyet kaydı içermemesi yazmaya onun ölümünden sonra kimin sahip olduğuna ilişkin soruları yanıtsız bırakır. Ancak yazmanın 1a yaprağında yer alan III.Selim'e ait iki mühür eserin muhtemel onun saltanat döneminin başlangıcı olan 1789'dan kısa bir süre önce Osmanlı Sarayı'na ulaştığını gösterir. Bunun yanı sıra Mustafa Âli'nin 993-994/1585-1586'da yani 997/1589 tarihli LBL nüshasının tamamlanmasından kısa bir süre önce Bağdat'ta

defterdar olarak bulunduğu bilinir. Bu durumda akla ilk gelen Âli'nin çalışması devam eden ya da yeni başlayan LBL nüshasının hazırlanma aşamasına da şahit olmuş olabileceğidir. Akla gelen bir diğer olasılık ise H.359 numaralı *Hümâyûnâme*'yi görmüş olması muhtemel Âli'nin yörenin seçkin hamilerine bu eserden övgüyle bahsederek eserin üretimine ya da H.359 numaralı nüshayı, eseri hazırlayan sanatçı ekibinin görmesine vesile olmuş olabileceğidir. Âli'nin 989/1581'de Halep'in minyatür ve tezhip ustalarına masraflarını kendisi karşılamak suretiyle eseri *Nusretname*'nin tezhipli ve resimli bir nüshasını hazırlattığı düşünüldüğünde, onun el yazma eser üretimine duyduğu ilgi ve bu çevrelerin sanatçıları ile yakın ilişkileri açıkça belirir ve bundan beş yıl sonra hat, minyatür ve tezhip ustalarının tarihini ve yaşamlarını incelediği *Menakıb'ı Hünerveran*'ı yazması bu ilgiyi daha da belirgin kılar. Ancak Âli'nin *Nushat*'ta da belirttiği ve eleştirdiği gibi Bağdat'ta bulunduğu süre içinde (993-994/1585-1586) bu şehir ve Osmanlı yönetimindeki diğer eyaletlerde yaşanan Osmanlı atama sistemine ilişkin sıkıntılar, sürekli el değiştiren makamlar, buralarda görev yapan bürokratların ilişkilerini ve dolayısıyla aralarında el yazma eser üretimine ilişkin yaşanmış olabilecek bağlantıları belirlemeyi güçleştirir[362]. Ancak Add.15153 numaralı nüshanın Bağdat'ta hazırlanmış olabileceği kabul edilirse 994/1586'da burada vali olarak görev yapan Cağalazâde Sinan Paşa'nın eserin hamisi olup olamayacağı sorusu akla gelir[363]. Çünkü 997/1589 tarihli *Hümâyûnnâme*'den önce, 990/1582'de Bağdat'ta, dergâh-ı âlî ve Cağalazâde Sinan Paşa'nın ser çavuşlarından Hasan Çavuş'un kendisi için sultani nitelikte bir unvan tezhibi ile bezenmiş bir *Hûmâyûnnâme* hazırlattığı düşünüldüğünde, Sinan Paşa'nın böyle bir eserin varlığından haberdar olduğu ve emrinde çalışan bir dergâh-ı âlî çavuşunun hazırlattığından daha özenli ve resimli bir çalışmayı kendisi için sipariş ettiği düşünülebilir. Ancak ileride yapılacak olan araştırmalarda ortaya çıkabilecek kesin belgeler bu yargıları desteklemedikçe burada söylenenler yalnızca çıkarım olmaktan öteye geçemeyecektir.

[362] Mustafa Âli'nin *Nushat*'ta yer verdiği Osmanlı atama sistemine ilişkin eleştirileri için bkz. Fleischer, *a.g.e.*, s.124-127.
[363] Cağalazâde Sinan Paşa'nın 994/1586'da Bağdat'ta vali olduğu hakkında bkz. İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Tarihi*, C.III, I.Kısım, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1983, s.62.

3.8.2.Resimlenen Konuların Yazmalardaki Dağılımını Gösterir Tablo

RESİMLENEN KONULAR	KOPYALAR				
	Hikâye Numarası*	**İTSMK H.359**	**LBL Add.15153**	**İTSMK R.843**	**İTSMK H.357**
Çin hükümdarı Hümâyûn Fal'ın avlanması	Ana Çerçeve Hikâye		vr.13b		
Hümâyûn Fal'ın av dönüşü bir dağda konaklaması	Ana Çerçeve Hikâye		vr.22b		
Doğu tarafına yönelen Dâbşelîm'in, önünde yaşlı bir adamın oturduğu bir mağaraya ulaşması	Ana Çerçeve Hikâye		vr.24b		
Dâbşelîm'in Meclisi	Ana Çerçeve Hikâye			vr.22a	
Nevâzende ve Bâzende adlı iki güvercin yuvalarında	1		vr.30b	vr.29a	
Kendisini avlamaya niyetlenen bir şahin ve kartal mücadele ederken Bâzende'nin onları izlemesi	1		vr.34a		
Bâzende'nin bir kuş tuzağına yakalanması	1	vr.33a	vr.35a		vr.25a
Ekin tarlasında bekçilik yapan bir çocuk tarafından sapanla vurulan Bâzende'nin kuyuya düşmesi	1		vr.36b		
Karganın, yuvasından düşen yavru doğanı kurtarması	2			vr.34b	
Karganın doğan yavrusunu kendi yuvasına götürmesi	2		vr.38b		
Büyüyen yavru doğanın bir av seferi esnasında bir başka doğana üstün gelmesi	2		vr.45b		
Cılız kedinin, sahibi fakir ve yaşlı kadınla konuşması	3			vr.38a	
Cılız kedinin sarayda yemek çalarken okçular tarafından vurulması	3		vr.42b		
"Kılıç Çeken" lakaplı çocuğun babası ile sohbeti	4			vr.41a	
Kaplan yavrusu	5		vr.47b	vr.44b	
Dâbşelîm'in Beydepây'ı ziyareti	Ana Çerçeve Hikâye		vr.51b	vr.48a	
Padişah ve iki oğlu	6		vr.55a	vr.51a	
Yavru kuzgunu et ile besleyen doğanın bir derviş tarafından izlenmesi	7	vr.53a	vr.59b	vr.54b	
Farenin tahıl ambarına delik açması	8		vr.61a		
Farenin yuvasına delikten buğday dolduğunu duyan diğer farelerin onunla dost olması	8			vr.56a	

RESİMLENEN KONULAR	KOPYALAR				
	Hikâye Numarası	**İTSMK H.359**	**LBL Add.15153**	**İTSMK R.843**	**İTSMK H.357**
Bataklığa saplanan Şetrebe adlı öküzün sahibi tarafından kaderine terk edilmesi	1.Çerçeve Hik		vr.63b		
Maymun ve Marangoz	9	vr.58b	vr.65a		
Sâlim ve Ganim adlı iki arkadaşın yolda, üzerinde tılsımlı sözler yazılı bir mermere rastlaması	10			vr.61b	
Mermerde yazılı tılsımı yerine getirdikten sonra padişah olan Ganim'e biat edilmesi	10		vr.69a		
Davulu av zanneden gafil tilki	11		vr.74b	vr.68a	
Şetrebe'nin Dimne tarafından aslana takdim edilmesi	1. Çerçeve Hikâye	vr.69b			
Padişahın bir zahide hediye ettiği kaftanın zahidin bir müridi tarafından çalınması	12		vr.78b		
Kaftanını ve hırsızı aramak için şehre giden zahidin yolda, dövüşen iki dağ keçisinden akan kanları yalamaya çalışan bir tilkinin onların boynuzları arasında sıkışarak ölmesine şahit oluşu	12			vr.72a	
Zahidin şehirde kaldığı ve ahlâk dışı ilişkilerin yaşandığı evin yaşlı sahibesi, cariyesi ve cariyesini ayarttığı için yaşlı kadının öldürmek istediği genç çocuk	12		vr.79b		
Cariyesinin sevgilisini öldürmek isterken yaşlı kadının kendi canından olması	12		vr.80b		
Serçelerin yavrularını yiyen doğanın yuvasının semender tarafından ateşe verilmesi	13		vr.84b		
Yılanın karga yavrularını yuvalarında tehdit etmesi	15		vr.88b		
Aç bir kurt ile karşılaşan tavşanın kurdu kendisi yerine semiz bir tilkiyi yemeğe ikna etmek için dil dökmesi	17			vr.84a	
Kurdu tilkinin yuvasına götüren tavşanın tilkinin kazdığı çukura kurt ile birlikte düşerek ona yem olması	17		vr.91b		vr.63b
Aslanın tavşana aldanıp, avını alıkoyduğuna ve bir kuyuya saklandığına inandığı bir başka aslanı yakalamak için kuyunun başına gitmesi ve suda kendi aksini görmesi	18	vr.87a			
Suda aksini gören aslanın bunu avını alıkoyan aslan zannedip kuyuya atlayarak can vermesi	18		vr.95b		
Üç Balık	19			vr.90b	
Kaplumbağanın sırtında nehri geçen akrep	20	vr.92a	vr.100a	vr.92b	
Şahin ile horoz	22		vr.107a	vr.100a	

RESİMLENEN KONULAR	KOPYALAR				
	Hikâye Numarası	**İTSMK H.359**	**LBL Add.15153**	**İTSMK R.843**	**İTSMK H.357**
Güllerine zarar veren bülbülü gören bahçıvan	23			vr.102a	
Bahçıvanın güllerine zarar verdiği için bülbülü kafese hapsetmesi	23		vr.109a		
Hırslı avcı	24		vr.112b	vr.105a	
Aslanın bir fil ile mücadelesi	25		vr.114a		
Devenin kurt, karga ve çakalın saldırısına maruz kalması	25	vr.107a	vr.117a		
Titos kuşları ve deniz	26				
Geveze kaplumbağa	27	vr.110b	vr.120b		
Nasihat kabul etmeyen kuş	28		vr.126b		
Tizhuş ve Hazım'ın buldukları ve bir ağacın dibine gömdükleri dinarları almak için gelmeleri	29			vr.118b	
Tizhuş'un, babasını ikna ederek dinarları gömdükleri ağacın kavuğuna saklaması ve yaşlı adamın buradan dinarları Hazım'ın çaldığını söyleyerek sözüm ona ağacın dile gelip bu olaya şahitlik ettiğine inandırmaya çalıştığı kadı tarafından ağacın ateşe verilmesi sonucunda yakalanması	29		vr.130b	vr.121b	
Yılanın kurbağanın yavrularını yemesi	30		vr.129a		
Kurbağanın, komşusu yengecin yanına gelerek yılanın yavrularını yemesinden duyduğu üzüntüyü paylaşması	30			vr.120a	
Ayının sinekleri öldürmek için zavallı bahçıvanın başına taşla vurarak onu öldürmesi	31	vr.123a	vr.134b	vr.125a	
Bir deri parçası bulan tilkinin az sonra semiz tavukları ve onlara koruyuculuk yapan Zeyrek adlı çocuğu görmesi	33			vr.130a	
Bu sırada çıkagelen çakalın tilkiye, tavukları elde etmesinin mümkün olmadığı, elindeki deri parçası ile yetinmesi konusunda nasihat etmesi	33		vr.139b		
Çakalı dinlemeyip tavukların içine dalan tilkinin onları elde edemediği gibi daha önce bulduğu deri parçasını bir kargaya kaptırması	33		vr.141a		
Kendisine kuyruk ararken kulağından olan eşek	34	vr.129a			
Rikabdar	35		vr.146a	vr.136b	
Suçu anlaşılan yani Şetrebe'nin ölümünü hazırlayan kişi olduğu fark edilen Dimne aslanın ve divanın huzurunda	1. Çerçeve Hikâye		vr.149a		

RESİMLENEN KONULAR	KOPYALAR				
	Hikâye Numarası	**İTSMK H.359**	**LBL Add.15153**	**İTSMK R.843**	**İTSMK H.357**
Dünya sevgisine kapılan zahid	36			vr.141a	
Yılanı kamçı sanan kör	37		vr.153b		
Bir zahidin şeyhin tekkesini ziyaret etmesi	38			146a	
Şeyhin iftiraya uğrayan zahidin elini kesilmekten kurtarması	38	vr.143b	vr.156a		
Dimne zindanda	1. Çerçeve Hikâye		vr.162a		
Aşırı aşk	39			vr.151a	
Yolda bir kese altın bulan üç hasetçinin avlanmak niyetiyle sahraya giden padişah ile tesadüfen karşılaşmaları	40			vr.155a	
Bir kese altını paylaşmak konusunda tartışmaya düşen üç hasetçinin padişah tarafından cezalandırılması	40		vr.164b	vr.156b	
Padişahın kızının zifaf ziyafeti	41			vr.162a	
Doğum sırasında bir problem yaşayan padişahın kızına cahil bir doktor tarafından yanlış ilaç içirilmesi	41		vr.170b	vr.163b	
Dimne divanın huzurunda	1. Çerçeve Hikâye		vr.172a		
Bir bey papağanları, doğancısı ve Belhli misafirleri ile birlikte	42	vr.163b		vr.170a	vr.122b
Bey karısı ile birlikte	42		vr.176a		
Beyin karısına iftira atan doğancının cezalandırılması	42		vr.177a		
Avcı bir ağacın dibine tuzak kurup üzerine tane serperken karganın onu izlemesi	2. Çerçeve Hikâye			vr.176a	
Matuka adlı güvercin ve arkadaşlarının tuzağa yakalanması	2. Çerçeve Hikâye				vr.127b
Matuka adlı güvercin ve arkadaşlarının tuzaktan kurtulması	2. Çerçeve Hikâye		vr.182a		
Zeyrek adlı farenin tuzağı kemirerek güvercinleri kurtarması	2. Çerçeve Hikâye		vr.185b		

RESİMLENEN KONULAR	KOPYALAR				
	Hikâye Numarası	**İTSMK H.359**	**LBL Add.15153**	**İTSMK R.843**	**İTSMK H.357**
Karga, Zeyrek adlı fare, kaplumbağa ve ceylanın sohbeti	2. Çerçeve Hikâye		vr.198b	vr.194b	vr.141b
Karga ve Zeyrek adlı fare sohbet ederken ceylanın bir köşede ayakları bağlı yatması	2. Çerçeve Hikâye			vr.210a	
Zeyrek adlı farenin ceylanı halatı kemirerek kurtarması	2. Çerçeve Hikâye		vr.211b		
Ceylanın kaplumbağayı kurtarmak için avcıya yaralı numarası yapması, karganın ise yaralı ceylanın gözünü oyuyormuş gibi görünmesi	2. Çerçeve Hikâye	vr.201b	vr.213a		
Keklik ile arkadaş olan doğanın kekliği öldürmesi	43		vr.189b		
Devecinin yangının ortasında kalmış bir yılanı kurtarması	44		vr.192a	vr.187b	
Deveci ve yılanın bir ineğe danışması	44		vr.193b		
Deveci ve yılanın bir ağaca danışması	44		vr.194a		
Yılanın sığabildiğini tilkiye kanıtlamak için yeniden torbaya girmesi	44	vr.182a	vr.195b		
Hırslı kurt	46		vr.201a	vr.198a	vr.143b
Kabuksuz susamı kabuklusu ile değiştiren kadın	45			vr.199b	
Hırslı kedi	47	vr.195b	vr.208a		
Kargalar yuvalarında	3. Çerçeve Hikâye			vr.214b	
Baykuşların kargalara düzenlediği gece baskını	3. Çerçeve Hikâye		vr.215a		
Kargalarla baykuşların eski düşmanlığı	49			vr.225b	
Baykuşların kargaları ağaçlarındaki yuvalarından sürmesi	3. Çerçeve Hikâye		vr.239a		
Bir hain olduğu düşünülen kargaların beşinci vezirinin diğer kargalar tarafından dövülerek bir ağaç altına atılması	3. Çerçeve Hikâye		vr.239b		
Baykuşların içine bir casus olarak sızan kargaların beşinci vezirinin baykuşlar padişahı Şehabenk ve onun vezirleri ile sohbeti	3. Çerçeve Hikâye			vr.260a	

RESİMLENEN KONULAR	KOPYALAR				
	Hikâye Numarası	**İTSMK H.359**	**LBL Add.15153**	**İTSMK R.843**	**İTSMK H.357**
Baykuşların kargalar tarafından mağarada ateşe verilmesi	3. Çerçeve Hikâye		vr.261a	vr.264a	
Keşmir Şahı ve veziri	48		vr.222a		
Zinbadden adasında yaşayan ve susuzluk nedeniyle tavşanların bulundukları bölgeye göç eden fillerin yanlışlıkla tavşanları ezmesi	50		vr.225b		
Tavşanlar durumu anlatmak için padişahlarının huzurunda	50		vr.226b	vr.229a	
Tavşanlar ve fillerin konuşması	50		vr.230a		
Yuvasını terk eden kekliğin evine bir dağ kuşunun yerleşmesi	51		vr.231a		
Kekliğin geri dönmesi üzerine yuvayı paylaşamayan keklik ve dağ kuşunun bir kedinin hakemliğine başvurması	51		vr.232a		vr.169b
Kedinin keklik ve dağ kuşuna saldırması	51	vr.222b	vr.234a		
Bir koyun satın alan zahidin yolda hırsızlarla karşılaşması, hırsızların zahidi koyunun bir köpek olduğuna ikna ederek hayvanı çalmaları	53	vr.226a	vr.238a		
Çirkin bezirgânın kendisini istemeyen güzel karısına yaklaşmaya çalışması	54			vr.244a	
Eve hırsız girdiğini gören güzel kadının korkudan bezirgâna sarılması	54		vr.249b	vr.245b	
Hırsız ve şeytanın muhalefetleri	55		vr.244a		
Ahmak koca	56		vr.246b		
Maymunların bolluk içindeki yaşantılarını kıskanan bir ayının, huzurlarını kaçırmak için onlarla dövüşmesi	57		vr.242b		
Ayılar padişahı	57		vr.250b		
Maymunlar padişahı	57		vr.251a		
Ayılarla maymunların savaşı	57			vr.252a	
Meymun adlı maymunlar veziri ayılar padişahının huzurunda	57		vr.253a	vr.253b	
Meymun tarafından kandırılan ayılar padişahı ve maiyetinin çöle doğru yola koyulması	57	vr.240a	vr.254b		
Ayıların Merdazmay çölünde helak olması	57		vr.255b		
Karganın, avladığı fare yavrusunu gagasından ırmak kenarında oturan zahidin önüne düşürmesi	58		vr.258a		

RESİMLENEN KONULAR	KOPYALAR				
	Hikâye Numarası	**İTSMK H.359**	**LBL Add.15153**	**İTSMK R.843**	**İTSMK H.357**
Zahidin, kızını evlenmesi için güneşe teklif etmesi	58		vr.258b		
Zahidin, kızını evlenmesi için buluta teklif etmesi	58		vr.259a		
Zahidin, kızını evlenmesi için dağa teklif etmesi	58		vr.259b		
Zahidin, kızını evlenmesi için bir fareye teklif etmesi	58		vr.260a		
Güçsüzlükten avlanamaz hale gelen yaşlı bir yılanın sayısız kurbağanın ve bunların padişahlarının yaşadığı bir su kenarına gelerek içinde bulunduğu durumu kurbağalar padişahına anlatması	59		vr.263a	vr.268b	
Kurbağalar padişahının yılanın onu sırtında dolaştırması karşılığında yılana yemesi için günde iki kurbağa vermesi	59		vr.263b		
Yılanın yavru serçeleri yemesi	60		vr.266b		
Serçenin, yavrularını yiyen ve yuvada uyuyup kalan yılanı ateşe vermesi, yangını söndürmeye çalışan ev sahibinin yılanı öldürmesi	60			vr.271a	
Yaşlanan Kardan adlı maymun yerine bir başkasının padişah olması	4. Çerçeve Hikâye		vr.270a		
Kardan'ın ağaçtan aşağıdaki kaplumbağaya incir atması	4. Çerçeve Hikâye		vr.272a		
Maymun ve kaplumbağanın sohbeti	4. Çerçeve Hikâye		vr.272b		
Kaplumbağanın maymunu yaşadığı adaya götürmek için ikna etmeye çalışması.	4. Çerçeve Hikâye			vr.287a	
Kardan'ın kaplumbağanın sırtında nehri geçerek kaplumbağanın yaşadığı adaya doğru yolculuğu	4. Çerçeve Hikâye	vr.265a	vr.282a	vr.288b	
Akılsız hırsız bekçiye yakalanırken akıllı hırsızın kaçıp saklanması	61		vr.274a		
Akıllı hırsızın bir padişahın yatak odasına girmesi	61		vr.257a		
Akıllı hırsızın, padişahın göğsündeki karıncaları kovalamak için onu bıçaklayacak olan maymuna müdahale etmesi	61		vr.275b	vr.281a	
Tilkinin, aslanla konuştuktan sonra eşeği getirmek için yola çıkışı	62		vr.286a, 287a		
Aslanın, tilki tarafından kandırılarak huzuruna getirilen eşeğe saldırması	62		vr.288b	vr.297a	

RESİMLENEN KONULAR	KOPYALAR				
	Hikâye Numarası	**İTSMK H.359**	**LBL Add.15153**	**İTSMK R.843**	**İTSMK H.357**
Tilkinin, aslanın saldırısı üzerine kaçan eşeği aslanın bir tılsım olduğuna inandırarak yeniden ormana, aslanın yanına getirmesi	62	vr.273b			vr.214a
Aslanın eşeği öldürmesi	62		vr.290b		
Aceleci zahid	5. Çerçeve Hikâye	vr.281a			
Saf derviş	63			vr.306a	
Kedinin tuzağa yakalanması	6. Çerçeve Hikâye		vr.297b	vr.313a	vr.224b
Kedi ve farenin işbirliği yapmak için uzlaşmaya varmaya çalışması	6. Çerçeve Hikâye	vr.288b			
Farenin tuzağı kemirmesi üzerine kurtulan kedinin ağaca çıkması	6. Çerçeve Hikâye		vr.309b	vr.327a	
İş bulmak için eşiyle yola koyulan yaşlı çiftçinin genç ve güzel karısının konakladıkları yerde genç ve yakışıklı bir şehzadeye rastlaması	65		vr.303b		
Genç şehzade ve çiftçinin güzel karısının kaçışları	65	vr.293a			
Kadının şehzade ile konakladıkları yerde bir aslanın saldırısına uğraması	65		vr.306b		
Fare ile kurbağa	66	vr.299b	vr.312a		
İbn-i Medyen adlı padişah ve papağanı Kabre	7. Çerçeve Hikâye			vr.333b	
Şehzadenin Kabre isimli papağanın yavrusunu öldürmesi	7. Çerçeve Hikâye		vr.316a		
Kabre'nin intikam için şehzadenin gözlerini oyması	7. Çerçeve Hikâye		vr.317a		
Kabre'nin saraydan uçup gitmesi	7. Çerçeve Hikâye		vr.332b		
Dânâdil isimli dervişin Kâbe'yi ziyaret yolunda haramiler ile karşılaşması	67		vr.319a	vr.337b	
Dânâdil'i öldüren haramilerin yakalanması	67		vr.319b	vr.339a	
Mehisti ve annesi	68		vr.321b	vr.341b	
Karın ağrısına göz ilacı veren doktor	70		vr.324b		

RESİMLENEN KONULAR	KOPYALAR				
	Hikâye Numarası	**İTSMK H.359**	**LBL Add.15153**	**İTSMK R.843**	**İTSMK H.357**
Padişah ve veziri	71		vr.325b		
Zahid ve kurt	72		vr.329b	vr.329b	
Arap ve çörekçi	73			vr.353a	
Ferise adlı bilge çakal hemcinsleri ile bir arada	8. Çerçeve Hikâye			vr.359a	
Ferise'nin ününü duyan aslanın onunla tanışmak için çakalı huzuruna çağırması	8. Çerçeve Hikâye		vr.337a		vr.257a
Aslanın orman ahalisiyle, kuşluk vakti yemeği olan eti çalmakla suçlanan Ferise hakkında konuşması	8. Çerçeve Hikâye			vr.368a	
Aslan ve Ferise	8. Çerçeve Hikâye		vr.338a		
Ferise'nin yuvasına saklanan etin ortaya çıkarılması	8. Çerçeve Hikâye		vr.343b		
Aslanın, annesi ile huzurlarındaki Ferise'ye verilecek ceza hakkında konuşması	8. Çerçeve Hikâye		vr.354a		
Hırslı sinekler	74			vr.363b	
Kâbe yolculuğu dönüşü Bağdat sultanını ziyaret eden Çinli şehzadenin sultana bir cariye sunması	75		vr.346a	vr.370b	
Sultanın haremde cariye tarafından eğlendirilmesi	75		vr.347b		
Sultanın cariyeyi Dicle nehrine atması	75	vr.335b	vr.348b		
Veli olduğuna inanılan adamın zaviyesinin ziyaret edilmesi	76			vr.377b	
Veli olduğuna inanılan adamı kıskanan komşusunun onu zor durumda bırakmak için kendisini kölesine adamın damında öldürtmesi	76		vr.353a		
Kovulan muhafızın padişahın düzenlediği ziyafete gizlice katılması	77		vr.358a		
Ertesi yıl bu ziyafete tekrar katılan muhafızın padişahla geçen yıl çaldığı altın tabak hakkında konuşması	77			vr.386b	
Zalim bir aslanın zulmünden kaçan karakulağın bir farenin ağacın köklerini kemirirken bir yılan tarafından yakalanıp yutulduğuna, yılanın ise bir kirpi tarafından öldürüldüğüne şahit olması	9. Çerçeve Hikâye		vr.363b	vr.393a	

RESİMLENEN KONULAR	KOPYALAR				
	Hikâye Numarası	**İTSMK H.359**	**LBL Add.15153**	**İTSMK R.843**	**İTSMK H.357**
Karakulağın kirpiyi yiyen tilkinin bir köpek tarafından, köpeğin bir kaplan tarafından, kaplanın bir avcı tarafından, avcının bir atlı tarafından öldürüldüğüne, atlının ise attan düşerek can verdiğine şahit olması	9. Çerçeve Hikâye		vr.364a		
Karakulağın zalim aslanın bir ceylanın yavrularını öldürmesine şahit olması	9. Çerçeve Hikâye		vr.366b		
Bir avcının zalim aslanın yavrularını öldürmesi	9. Çerçeve Hikâye		vr.367a		
Zalim oduncu	78		vr.369a	vr.399a	
Yaban domuzunun maymunun silkelediği ağaçtan düşen incirleri yemesi	79			vr.402b	
Ağaca çıkmaya çalışan domuzun baş üstü düşüp ölmesi	79		vr.372a		
Bir Frenk'in bir zahidin evine misafir olması	10. Çerçeve Hikâye		vr.374b		
Frenk'in çiftçi bir arkadaşının bağına konuk olması	10. Çerçeve Hikâye			vr.407a	
Hırslı turna	80	vr.364a	vr.376b	vr.409b	
İki karılı bir adamın siyah sakallarının adam genç karısına daha yaşlı görünsün diye yaşlı karısı tarafından o uyurken yolunması	81		vr.377b		
İki karılı bir adamın beyaz sakallarının adam daha genç görünüp yaşlı karısına yüz vermesin diye genç karısı tarafından o uyurken yolunması	81		vr.378a		
Birkaç kişinin adamın sakallarının dedikodusunu yapması	81			vr.411b	
Avcının, kurduğu tuzağa yakalanmak üzere olan üç kuşu ürkütmemeleri için oradan yüksek sesle tartışarak geçen iki medrese öğrencisine susmaları için ricada bulunması, öğrencilerin bunun karşılığında avdan pay istemesi	82		vr.380b	vr.414b	
Avcının yakaladığı acayip balığı padişaha sunması	82	vr.369b	vr.382a		
Taklitçi karga	83		vr.384a	vr.418b	
Hint padişahı Heylar, karısı İranduht, şehzadeleri ve maiyeti	11. Çerçeve Hikâye		vr.387b		
Heylar'ın son derece düşkün olduğu üç fili, iki devesi ve atı	11. Çerçeve Hikâye		vr.388a		

RESİMLENEN KONULAR	KOPYALAR				
	Hikâye Numarası	**İTSMK H.359**	**LBL Add.15153**	**İTSMK R.843**	**İTSMK H.357**
Heylar'ın rüyası	11. Çerçeve Hikâye		vr.390b	vr.425b	
Heylar'ın rüyası	11. Çerçeve Hikâye		vr.391a		
İranduht'un vezir Bilar ile konuşması			vr.398a		
İranduht'un Heylar'a Brahmanlar'ın rüyasını yanlış yorumlayarak padişahın değer verdiği her şeyi yok etmeye çalıştıklarını anlatması	11. Çerçeve Hikâye		vr.399a		
Heylar'ın filozof Karidun'u rüyasını yorumlatmak için ziyareti	11. Çerçeve Hikâye		vr.402a		
Karidun'un rüyayı yorumlaması	11. Çerçeve Hikâye		vr.403b-404a	vr.440b	
Rüya yorumunda yedi iklimden geleceği ve hediyeler getireceği söylenen elçilerin gerçekten de hediyelerle saraya gelişi	11. Çerçeve Hikâye		vr.404a		
Kendisine, gelen hediyeler arasından bir taç seçen İranduht'un padişah Heylar'ın bu tacın cariyesi Bezm-i efruz'a daha çok yakışacağını söylemesi üzerine elindeki altın tabakta bulunan pelteyi padişahın başına dökmesi	11. Çerçeve Hikâye		vr.406a		
Bu davranışı üzerine İranduht'un ölümle cezalandırılmasını isteyen Heylar'ın bir süre sonra pişman olması, bu sırada karısının ölmediğini ve veziri tarafından saklandığını öğrenerek sevinmesi	11. Çerçeve Hikâye		vr.415b		
Hz.Süleyman ve Balıkçıl	84		vr.394a		
Yemen padişahının av sırasında ceylan postu giymiş yatan bir oduncuyu gerçek zannederek vurması	85	vr.396b	vr.407b	vr.445b	
Yemen padişahının kölesinin, padişahı zehirlemek için saray berberi tarafından cariyesinin boynuna zehirli ben çizilmesine şahit olması	85		vr.409b		
Cariyenin boynundaki benleri silmeye çalışan kölenin ansızın uyanan padişaha yakalanması	85	vr.399a	vr.410a		
Erkek güvercinin biriktirdikleri taneleri yediğini zannerek eşini öldürmesi	86		vr.412a		
Vezirin Heylar'a pişman güvercin hikâyesini anlatması	11. Çerçeve Hikâye			vr.450b	

RESİMLENEN KONULAR	KOPYALAR				
	Hikâye Numarası	**İTSMK H.359**	**LBL Add.15153**	**İTSMK R.843**	**İTSMK H.357**
Halep padişahı ve kızı	12. Çerçeve Hikâye		vr.418b		
Halep padişahının kızına yapılacak taç için ihtiyaç duyulan büyük ve değerli taşlara sahip olan tüccarın kızına taşları vermesi için işkence edilmesi	12. Çerçeve Hikâye		vr.427b		
Seyyahın bir çukura düşen kaplan, maymun, yılan ve kuyumcuyu kurtarması	12. Çerçeve Hikâye		vr.428b		
Hırsızların saldırısına uğrayan seyyahın maymun tarafından kurtarılması ve maymunun seyyahın çalınan mallarını bulması	12. Çerçeve Hikâye		vr.430a		
Maymunun seyyaha olanları anlatması	12. Çerçeve Hikâye			vr.473a	
Bir padişah yeni doğan oğlu ile birlikte	87		vr.421a		
Beş yaşına gelen şehzadenin bir ayakkabıcı tarafından kaçırılması	87		vr.423b		
Bir tüccara köle olarak satılan ancak tüccar tarafından padişaha hediye edilen şehzadenin bir yanlış anlaşılma sonucunda ölüme mahkûm edilmesi, fakat tam idam edileceği sırada padişahın onun omzundaki beni görerek oğlu olduğunu anlaması	87		vr.426a	vr.466b	
Tevekkül eden padişah oğlu	13. Çerçeve Hikâye			vr.479a	

***** Bu tabloda verilen hikâye numaraları çalışmada "*Hümâyûnnâme*'de Babların ve Hikâyelerin Dağılımını Gösterir Tablo" başlıklı bölümde verilen hikâye numaralarıdır. Dolayısıyla burada numarası verilen hikâyenin konu başlığını saptamak için bkz. s.54 vd.

4.Sözelden Görsele: İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi R.843 Numarada Kayıtlı *Hümâyûnnâme*'nin Resimsel Öyküsü

4.1. Dâbşelîm'in Meclisi vr.22a, Resim 290

Metne göre Hint hükümdarı Dâbşelîm ülkede adaleti sağlayıp ferah bir ortam yarattıktan sonra keyfine bakmaya ve bütün vakitlerini içki meclislerinde geçirmeye başlar. Bu meclisler faziletleriyle meşhur filozofların hazır bulunduğu, güzel sohbet toplantılarının yapıldığı, kültür yağan, bilgi saçan toplantılardır. Padişah Dâbşelîm bir gün tahtında oturup zengin bir ziyafet verir. Ziyafette içki sunan cariyeler, sakiler, güzel sesli çalgıcılar vardır. Daha sonra padişah filozoflardan ve faziletli devlet adamlarından güzel özelliklerin ve ahlak güzelliklerinin ayrıntıları hakkında bilgi alır ve sohbet bu yönde koyulaşır. Sonunda cömertliğin iyi özelliklerin en güzeli ve ahlakın en şereflisi olduğu konusunda birleşilir. Bu konuşmalardan etkilenen Dâbşelîm hazinesini bütün halka dağıtır ve o günün akşamı rüyasında, nur yüzlü bir pir görür. Bu kişi ona ülkenin Doğu tarafına yönelmesi halinde bir hazine ele geçireceğini müjdeler[364].

Bu hikâyenin görsel tanımlaması, Hint hükümdarı Dâbşelîm'in meclisini gözler önüne serer. Sahnede, sağ yanda Dâbşelîm bezemeli tahtında bağdaş kurarak oturur. Tahtın sağında padişahın silahdarları, solunda ise beyaz sarığı, uzun beyaz sakalları ve bilge görünüşü ile diğerleri arasında göze çarpan bir figür yer almaktadır. Sahnenin alt kesiminde ise ortada sırtı seyirciye dönük, bağdaş kurmuş yerde oturan bir figür ve bunun sol yanında, elindeki asasıyla Osmanlı sarayındaki kapıcıbaşıları andıran ve bir elinde kitap, diğer eliyle onunla el sıkışıyormuş izlenimi yaratan başka iki figür daha görülür. Nakkaş geometrik duvar bezemeleri, halılar ve nişlerle zengin bir iç mekân düzenlemiştir.

Hümâyûnnâme'de bu minyatür Dâbşelîm'in ülkesinin yüzünü adalet ve siyasetle bezeyip eyaletlerini devlet düşmanlarından ve vilayetlerini asilerden temizledikten sonra artık keyfine bakarak bütün vakitlerini içki meclislerinde mutlu olup sevinç ve bahtiyarlık içinde geçirmeye başladığını belirten satırları görselleştirir. Dâbşelîm metinde söylendiği gibi minyatürde de tahtında oturup zengin bir ziyafet vermektedir. Betimlemede halının üzerinde yer alan nar ve portakal gibi meyvelerle süslü kâse, yine

[364] *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843), vr.20b-23b.

büyükçe bir kâse içerisine yerleştirilmiş üç sürahi ve kapaklı bir yemek kabı nakkaşın bu ziyafetin zenginliğine görsel dille yaptığı vurgudur. Dâbşelîm'in bu mecliste bulunan filozoflardan ve devlet adamlarından güzel özelliklerin teferruatını ve ahlak güzelliklerini soruşturup açıklama istemesi üzerine Ali Çelebi'nin deyimiyle "söz atı cömertlik ve eli açıklık meydanına girmiş ve söz sanatları bu konuda dallanıp budaklanmıştır". İşte nakkaş konunun ateşlendiği, dallanıp budaklandığı bu anı yansıtmak istermişçesine tahtında oturan Dâbşelîm'i, karşısında ayakta duran ve halının üzerinde yine kendisine doğru bağdaş kurarak oturan bilge kişileri ya da filozofları belirgin jestlerle betimlemiştir. Ayrıca sahnenin sol alt kesiminde bir kapıcı başı tarafından karşılanan ve elinde bir kitapla tasvirlenen bir diğer kişiyi resme ekleyerek bu meclisin kültür yağan ve bilgin saçan bir meclis olduğunu, burada hikmet sahibi dostların ve faziletiyle meşhur filozofların hazır bulunduğunu vurgulamak istemiştir.

Metinde bu mecliste şarkı söyleyen kadınlar, şarap sunan cariyeler ve içki veren sakilerin de yer aldığı, kibirli padişahın saz vuruşları ve güzel sesli çalgıcıların namelerinden zevkin tadını çıkardığı, ayrıca güzellerin, Zühre alınlı ay yüzlü dilberlerin de bulunduğu söylense de nakkaş tasvirde bunların hiçbirine yer vermemiş, padişahın bunları seyretmekten feragat edip mecliste bulunan bilge kişilerin görüşlerinden faydalanmayı tercih ettiğini söyleyen satırları görsel dile aktarmayı seçmiştir. Sanatçı bunu yaparken metinde belirtilmeyen kapıcı başı, padişahın silahdarları gibi saray görevlilerini de resme ekleyerek sahneye sarayın resmiyetini yansıtan, saray sahnelerinde hafızalarda yer etmiş bir görünüm kazandırmayı uygun görmüş olmalıdır. Tasvirde dikkat çeken bir diğer özellik padişahın karşısında ayakta duran ve diğerlerinden oldukça büyük çizilen yüzü ile hemen fark edilen aksakallı ihtiyardır. Bu kişi metinde padişahın filozofların cömertlik hakkında söylediklerinden etkilenerek hazinesini halka dağıttıktan sonra rüyasına girerek ona bir hazine ele geçireceğini müjdelediği belirtilen nur yüzlü pir olmalıdır. Nakkaş bu aksakallı ihtiyarı sanki o nur yüzlü pir ile özdeşleştirerek padişahın meclisini ve bu mecliste yapılan bir konuşmanın ardından gördüğü rüyayı aynı sahnede birleştirmek istemiş gibi görünmektedir. Bunda hattatın betimleme için ayrılan boşluğu Ali Çelebi'nin "Hayal sanatkârı misal âleminde şu resmi yaptı: Simasında kurtuluş ve alnında keramet alameti görünen bir pir-i nurani geldi ve Dâbşelîm'e övgüler söyleyip dedi ki:" diye dillendirdiği satırların hemen altına

yerleştirmesi de etkili olmalıdır. Böylece nakkaş satırların arasından belirlediği ayrıntıları ve hattatın resim için uygun gördüğü boşluktan hemen önceki ifadeleri aynı karede yansıtarak eserin üretimine katkıda bulanan hattın da seçimini dikkate almıştır. Bunun yanı sıra metinde olayın geçtiği mekânın görünümüne ilişkin bir tanımlama yapılmasa da nakkaş imgeleminde yarattığı bir iç mekân düzenlemesi içinde anlatılanları canlandırır. Böylece okuyucuları aynı zamanda bir izleyiciye, metni de onlar için görsel bir şölene dönüştürür.

4.2. İki Güvercin vr.29a, Resim 291

Metne göre bir yuvada Bâzende ve Nevâzende isimli iki güvercin yaşamaktadır. Her zaman ahenkli nağmeler ve cana can katan sözlerle konuşan bu iki dert ortağından Bâzende'nin gönlüne bir gün yolculuk sevdası düşer ve bunu Nevâzende'ye açar. Nevâzende ona yolculuğun meşakkati ve gurbetin zorluğuna dair uzun uzun nasihat etse de dinletemez. Bâzende cihanın güzelliklerini görmenin iç açıcı ve can rahatlatıcı olduğunu söyleyerek arkadaşına sarılır ve gözyaşları içinde vedalaşırlar. Büyük bir heves ve sevgiyle havada uçup âlemi dolaşmaya başlayan Bâzende yüksek dağlar ve cennete benzer bağlarda gezinirken doruğu gökyüzüne kadar ulaşan bir dağa konar. Burada tuba misali bir ağaç üzerinde iken şiddetli bir yağmur ve doluya yakalanır. O gece parlak güneşin ilk ışıkları doğana kadar binlerce sıkıntı ve tasa çeker. Ardından yolculuğunu eve doğrumu yoksa başka diyarlara doğru mu sürdürmesi gerektiği konusunda tereddüt içinde uçarken bir şahin Bâzende'yi avlamaya kasteder ancak güvercin bu tehlikeden de kurtulur. Yoluna devam ederken ansızın kuşların bulunduğu bir yerin kenarında önüne birkaç tane dökülmüş, etrafına binlerce tohum ekilmiş bir güvercin görür. "Vücut ülkesini açlık askeri istila eden" ve hemcinsini fark eden Bâzende düşünmeden onunla sohbet etmek ve birkaç tane yemek niyetiyle güvercinin yanına gider. Henüz bir iki tane almamışken "boynunda bela tuzağının bağını" hisseder. Ah edip inleyerek güvercini onu neden uyarmadığı konusunda azarlar. Ancak güvercin kendisinin de bu hileye kanarak bu bela tuzağına tutulduğunu ve kurtuluş yolu bulamadığını anlatır. Bunun üzerine Bâzende el, ayak ve kanatlarını hareket ettirip deprenmeye ve bütün gücüyle uçmaya çalışır. Zamanla yıpranmış tuzağın ipi kopar ve güvercin uçup vatanına doğru yönelir. Bu sırada tesadüfen bir köye varır. Biraz dinlenmek için bir tarlaya bitişik duvar kenarına konar. Bu ekin tarlasında bekçilik

yapan bir çocuk tarlanın etrafını dolaşırken gözü Bâzende'ye ilişir ve hemen elindeki boncuğu olukla yaya koyup onu vurmaya çalışır. Güvercin, kanadına gelen boncuk darbesiyle baş aşağı duvar kenarındaki karanlık kuyuya düşer. Bir gün bir gece bu hasta gönül ve kırık kanatla burada kalır. Sabah bin zorluk ve inleyişle uçup kuşluk vakti yuvasına ulaşır. Bâzende'nin kanat çırpışını işitip onu karşılamak için dışarı çıkan Nevâzen'de onu son derece zayıf ve bitkin bulup nedenini sorunca güvercin başından geçenleri anlatır ve bir daha hayatta olduğu sürece yolculuğa niyet etmeyeceğine, bir gereklilik olmadıkça yuvadan dışarı çıkmayacağına ve isteyerek ayrılık mihnetini dost ve arkadaşları görme devletine değişmeyeceğine söz verir[365].

Hikâyenin *Hümâyûnnâme*'deki görsel karşılığı iki güvercini yüz yüze sohbet ediyorlarmış izlenimi yaratan bir görünümle izleyenlere aktarır. Nakkaş sahnenin ortasına bir simetri ekseni oluşturan, üst kesimi yarıda kesilerek resmedilmeyen, koyu yeşil yuvarlak hatlı, açık yeşil iri yapraklı, koyu kahve renkte uzun gövdeli bir ağaç yerleştirir. Sahnenin ön düzleminde koyu yeşil zemin üzerine sarı ve kırmızı renkte çiçekler, gelincikler, açık yeşil iri yapraklı bitkisel motifler ve büyük taş parçaları ile renkli bir doğa görünümü yaratılmış, ağacın kökünden çıkıp iki yana ayrılarak akan gümüş renkli su da bu görüntüye katılmıştır. Bunun yanı sıra altın yaldız gökyüzü ve bunun bir köşesine yerleştirilen gri ve turuncu renkte bir çin bulutu da minyatürdeki doğa görünümüne ait diğer ayrıntılar olarak göze çarpmaktadır. Ayrıca sahnenin gerisindeki mor tepelerin bir kenarında yer alan yuvasından başını çıkarmış, yukarı doğru kuşlara iştahla bakan bir tilki de minyatürde görülen bir diğer ayrıntıdır.

Görüldüğü gibi Bâzende, arkadaşı Nevâzende'nin sözünü dinlemeyerek çıktığı bu uzun yolculukta dört farklı yere giderek her birinde başka başka zorluklar ve tehlikelerle karşılaşır. Metnin orijinalinde uzun diyaloglar ve anlatımlarla zenginleştirilen bu hikâyenin görsele dönüşen bölümü, hikâyenin başında Nevâzende'nin arkadaşına yolculuğun zorluklarına ilişkin nasihat ettiğini vurgulayan satırladır. Nitekim minyatür de bu satırların arasında yer alır ve tam bu anı belgelercesine iki güvercini karşılıklı konuşurlarken betimler. Metinde olayın geçtiği mekân hakkında ayrıntılı bir tanımlama yapılmamıştır. Ancak Nevâzende ve Bâzende arasında geçen konuşmalarda, Bâzende'nin cihanın güzelliklerini görme konusundaki

[365] *Aynı eser*, vr.28a-34a.

özlemi vurgulanmış, "gezdiği gönül açan ve ferahlık veren diğer yerlerde yüksek dağlar, cennete benzer bağlar, cennet bahçesinden daha gönül açıcı, mine rengi korusu olan bir kuş cenneti, binlerce gül açmış, uyanık yeşilliği uyumuş, her tarafa renk renk çiçekler yayılmış bir ova" gördüğü dile getirilmiştir. İşte nakkaş belki de bu tanımlamalardan yola çıkarak olayın geçtiği mekânı renk renk çiçeklerle bezenmiş, yemyeşil ve içinden sular akan bir yer olarak betimlemiştir. Tasvirde dikkati çeken bir nokta, arka planda yer alan mor renkli tepelerin bir kenarından başını çıkarıp yukarı doğru Bâzende'ye ağzını açmış, iştahla bakan tilki figürüdür. Ne bu olayı dillendiren satırlarda, ne de güvercinin gezdiği diğer yerleri anlatan bölümlerde onun bir tilki tarafından yakalanma tehlikesi ile karşı karşıya geldiğinden bahsedilmemiş, dolayısıyla bu figür minyatüre nakkaşın tercihi doğrultusunda eklenmiştir. Figür, Nevâzende'nin nasihat ettiği gibi, Bâzende'nin yolculuğu esnasında yüz yüze gelebileceği tehlikeleri ve zorlukları simgeliyor olmalıdır.

4.3. Doğan Yavrusu vr.34b, Resim 292

Metne göre "cihan kartalının yüksek uçuşla tepesine eremediği ve batı yıldızının (uçan kartalın) yüksek uçuşla zirvesinin zerresini göremediği bir dağın tepesinde yuva kuran" iki doğanın bir yavruları olur. Bunlar her gün "ciğer köşelerine" gıda bulmaya giderler, çeşit çeşit yiyecekler getirip yedirirler. Yavruları kısa zamanda iyice güçlenir, kuvvet bulur. Bu nedenle bir gün onu yalnız bırakırlar, her biri bir tarafa gider ve gelmeleri hayli gecikir. Yavru doğan bir o yana bir bu yana yönelip debelenirken yuvanın kenarına varır ve ansızın oradan düşer. Bu sırada yavrularına yiyecek bulmak için yuvasının köşesine çıkıp, dağın tümseğinde av gözetleyen bir karga bunu bir karganın pençesinden düşen bir fare zannederek hücum edip yere düşmeden yakalar ve yuvasına götürür. Aynı cinsten olmaları nedeniyle ona karşı içinde bir şefkat duygusu beliren karga, eğer orada olmasaydı bu çaresiz hayvanın yere düşüp parça parça olacağını, kemiklerinin ufalanacağını, ilahi kazanın onu bu kuşun hayatta kalma sebebi olarak seçtiğini, bu yüzden en uygun düşenin doğan yavrusunu kendi yavrularıyla birlikte büyütmek olduğunu düşünür. Ancak doğan büyüdükçe şekil ve huyunun diğerlerinden başka olduğunun farkına varır, bu nedenle hüzünlenir ve durgunlaşır. Karga doğana bunun sebebini sorunca doğan içinde hüzün izleri gördüğünü, ama nedenini bilip açıklayamadığını, durumun düzelmesi için cihanın her tarafını gezmek için kendisinden izin istediğini dile getirir. Karga yolculuk sevdasına düşmenin

zorlukları hakkında oğluna uzun nasihat etse de dinletemez, doğan annesine veda eder ve mutluluğu bulmak için göklere doğru uçar[366].

Hikâyenin *Hümâyûnnâme*'deki görsel tanımlaması doğan yavrusunu karganın ağzında, doğanı da onlara bir köşeden bakarken canlandırır. Nakkaş betimlemeyi yemyeşil çimenlikler üzerine serpiştirilmiş kırmızı çiçekler, sahnenin ön düzleminde incecik akan koyu renkte bir akarsu, gövdesi eğik iri yeşil ya da hançeri yapraklı ağaçlar, altın yaldız bir gökyüzü ile zenginleştirir. Minyatür sayfanın üst kenar boşluğunda, cetvel dışına taşarak devam eder. Burada kalın konturlarla belirlenmiş mavi ve mor renkte sarp kayalıklar, bu kayalıklar arasından fışkıran koyu kahve kısa gövdeli, koyu yeşil iri yapraklı bitkisel motifler, gelincikler ve mavi mine çiçekleri yer alır. Sarp kayalığın bir ucunda ise içinde küçük bir doğanın bulunduğu yuva görülür.

Metnin görsel karşılığı hikâyenin başını, yani doğan yavrusunun karga tarafından kurtarılmasını yansıtır. Zaten resim *Hümâyûnnâme*'de hikâyenin ilk satırlarından hemen önce yer alır. Metinde iki doğanın, "cihan kartalının yüksek uçuşla tepesine eremediği ve batı yıldızının (uçan kartalın) yine bu yüksek uçuşla zirvesinin zerresini göremediği bir dağın tepesinde" olduğu belirtilen yuvaları, minyatürde bu tanımlamaya uygun, yükseklik izlenimi veren bir görünüm yaratmayı amaçlar biçimde sayfanın üst kenarına, metni çevreleyen cetvelin dışına yerleştirilmiştir. Yuvanın metinde bir dağın zirvesinde yer aldığı söylense de nakkaş bu dağları resme sarp kayalıklar biçiminde yansıtmıştır. Minyatürün metnin arasına yerleştirilen bölümünde ön planda metinde bahsi geçen, karganın yuvasından düşen doğan yavrusunu kurtarışı olayına yer verilmiştir. Doğan yavrusunun *Hümâyûnnâme*'de ansızın yuvasından düşüp yere varacağı sırada karganın hücum etmesiyle kurtulduğu belirtilmiş, minyatürde de yavru, karganın ağzında, neredeyse yere çakılmadan saniyeler önce yakalandığı o anı belgeler nitelikte resimlenmiştir. Yavrunun, karganın ağzında kanatlarını iki yana açmış, başı geriye doğru sırt üstü yatar vaziyette verilişi, karganın, "eğer o yerde olmasaydı bu çaresizin havadan yere düşüp parça parça olacağı, kemiklerinin meşakkat taşının vuruşu ile hurdadaş olup toz toprak gibi yokluk rüzgârıyla savrulacağı" konusunda metinde dile getirdiği endişelerini gözler önüne serer gibidir. Metinde doğan yavrusunun kuvvet bulup güçsüzlüğünün gittiği ve az zamanda iyice güçlendiği bir dönemde olduğu

[366] *Aynı eser*, vr.34b-37a.

belirtilmiş, bu nedenle nakkaş yavrunun büyümeye yüz tutmuş bir halde olduğunu göstermek istermişçesine hayvanı kendisini ağzıyla yakalayan kargaya yakın bir boyutta betimlemiştir. Metinde karganın yavrularına yiyecek bulmak için yuvasının köşesinden çıkıp dağın tümseğinde av gözetleyip dururken doğan yavrusunun düşüşüne şahit olduğu söylense de resimde karganın yuvası görülmez. Bunun yanı sıra nakkaş, metinde göze çarpan "Allah'ın yardımı onlara bir yavru bağışladı", "ciğer köşeleri için çeşit çeşit yiyecekler getirip yedirirlerdi" gibi ibarelerden yalnızca bir tane olduğu anlaşılan doğan yavrusuna bir diğerini daha ekleyerek kayalıkların bir ucunda yer alan yuvaya yerleştirmiştir. Ayrıca metinde "bir gün yine onu yalnız bırakıp her biri bir tarafa gitmiş, gelmeleri vakti hayli gecikmişti" gibi cümlelerle doğan yavrusunun yuvadan düşüşü esnasında anne ve babasının onun yanında olmadığı belirtilmiş, buna karşın nakkaş bir doğanı resmin bir köşesine olaya hüzünlü bir ifadeyle şahitlik eder vaziyette yerleştirmiştir. Metinde olayın geçtiği mekâna ilişkin bir tanımlama yer almasa da nakkaş hayal gücüne dayanan zengin bir doğa görünümü içerisinde olayı izleyiciye aktarmıştır.

4.4. Hırslı Kedi vr.38a, Resim 293

Metne göre zayıf yapılı, kürdan gibi ince ihtiyar bir kadının "cimrilerin elinden dar ve cahillerin kalbinden karanlık bir kulübesi, hayal aynasında ve rüyasında asla bir ekmek şekli görmemiş, zaman zaman bir delikten fare kokusu duymakla ya da toprakta onun ayak izlerini görmekle cihanı gören gözü aydınlanan, bazen baht uygun olur, talih yardım eder de bir zavallı fare avlarsa büyük sevinç ve sonsuz ferahlık içinde nice gün ve ay sevinip duran, son derece zayıflıktan şekli hayal, endamı kürdan ve boynu hilal gibi görünen" bir kedisi vardır. Bu kedi bir gün bitkin bir halde zar zor damın tepesine çıkıp etrafa bakınırken bitişik bir duvarın üzerinde "aslan yapılı, kaplan gibi güçlü, gözü şule saçan, tüyü ipek benzeri ve samur kürkü gibi ışıltılı, nazla salına salına yürüyüp öfkeli aslan gibi feryad ve figan eden, et ve yağ çokluğundan hızla harekete gücü yetmeyen" bir kedi görür. Ona bu tazeliğinin ve bu letafet ve kuvvetinin sebebini sorunca komşu kedi sultanın sofra atıklarıyla beslendiğini, her sabah padişahın sarayının kapısında bekleyip divan salonunun sofrası birçok nimetlerle bezenince atılıp o semiz et ve ekmeklerden birkaç lokma kaptığını anlatır. Zayıf kedi bunları duyunca ömründe

koca karının tuzlu çorbasından ve fare etinden başka bir şey görmediğini, işitmediğini dile getirir. Şişman kedi azar ve alay karışık:

- Bundan dolayı yakışıklısın demek, boynun değneğe, endamın saz teline, bedenin kurumuş, tozlanmış örümceğe dönmüş, der. Ardından eğer sen padişahın sarayında bulunsaydın, yemek ve yiyecek kokuları ile canın aklını kokulamış olsaydın taze hayat bulman mümkündü diye sözlerine ekler. Zayıf kedi bu öğretici, heveslendirici, ayıplayıcı sözleri işitince hırs damarı harekete geçer ve şişman kediye saraya bir daha ki gidişinde onu da götürmesi için yalvarır. Ondan aldığı söz üzerine damdan inip durumu ayrıntılarıyla ihtiyar kadına anlatır. Kadın kediye hırsın ve kanaat etmemenin zararları hakkında uzun uzun nasihat etse de dinletemez. Belirlenen vakit ve sözleşilen saatte komşu kediyle buluşup saraya giden zayıf kedi, sarayda feryad ve figanlarıyla çıkardıkları huzursuzluk ve kargaşadan dolayı rahatsız olan padişahın o günkü fermanı üzerine saltanat sofrasına saldıran kedileri öldürmek için bir köşeye gizlenen okçuların hedefi olur[367].

Hikâyenin *Hümâyûnnâme*'deki görsel karşılığı bir odanın ortasında yün eğiren yaşlı kadını karşısındaki cılız ve çelimsiz kedi ile konuşurken canlandırır. Nakkaş geometrik ve bitkisel duvar bezemeleri, nişler, bu nişlerin her birinde yer alan ve buraya bir mutfak görünümü kazandıran hasır bir sepet içinde tabaklar, çift kulplu sürahiler, şişkin gövdeli ve kısa boyunlu büyükçe bir küp, kısa ayaklı ve geniş ağızlı bir kâse ve lacivert kırmızı çiçekli halı ile zengin bir iç mekân yaratır.

Hikâyenin *Hümâyûnnâme*'de karşılık bulan görsel tanımlamasının metin ile uyumu incelendiğinde, hikâyenin ilk satırlarında bahsedilen ihtiyar kadının, onun kedisinin ve kulübe olarak adlandırılan evinin resmin ana unsurlarını oluşturduğu görülür. Nitekim resim kadının, kedinin ve evin özelliklerinin anlatıldığı satırların arasında yer alır. Kadının metinde çizilen portresi ihtiyar, son derece zayıf, kürdan gibi biri olduğu şeklindedir. Onun resimde eserin nakkaşı tarafından çizilen portresi beyaz saçları, profilden verilen yüzündeki derin çizgileri ve açık kocaman ağzından görülen bir kısmı dökülmüş çürük dişleri ile kadını bu satırlara uygun olarak ihtiyar bir görünümle izleyiciye sunar. Ancak nakkaş onu bol ve dökümlü bir kaftanla yerde oturmuş yün eğirir vaziyette resmederek metinde "zayıflık ve arılıktan kürdan gibi ince

[367] *Aynı eser*, vr.38a-40a.

bir halde" olduğu şeklindeki tanımlamaya uzak bir görünüm yaratır. Bununla birlikte kedinin açlıktan endamının kürdan ya da saz teline benzediği, bedeninin kurumuş, tozlanmış örümceğe döndüğü, boynunun kürdan ya da değnek gibi olduğu şeklindeki tanımlamalara yaraşır bir biçimde sıska ve çelimsiz bir görünüm sergilediği dikkat çeker. Kadının metinde cimrilerin elinden dar ve cahillerin kalbinden karanlık olduğu söylenen kulübesi ise resmin arka planına yerleştirilen kemerli ve üç gözlü birer niş ve yerdeki bir halıyla görenlerin gözünde küçücük bir mekânmış izlenimi yaratsa da nakkaş burayı çevreleyen rengârenk geometrik bezemeli yatay ve dikey şeritler, nişlere yerleştirdiği bitkisel ve geometrik desenli rengârenk objeler, nişlerin kemerlerini ve zeminini bezeyen bitkisel süslemeler ve yine sahnenin ön planına yerleştirdiği bitkisel desenli bir halı ile mekânı metinde cahillerin kalbinden karanlık olduğu belirtilen görünümünden kurtarır. Ancak nakkaş kedinin komşu kediye söylediği: "- Ben ömrümde koca karının tuzlu çorbası ve fare etinden başka bir şey görmedim ve işitmedim" sözlerini dikkate almış olmalıdır ki, sahnenin arka planında yer alan üç kemer gözlü nişlerden en soldakine bir sepet içerisinde bir çok çorba kâsesi yerleştirmiştir.

Hikâyede yaşlı kadının kedisinin bir gün damın tepesine çıkıp etrafa bakınırken sultanın sofra atıkları ile beslenen aslan yapılı, kaplan gibi güçlü bir kedi ile karşılaştığı belirtilse de resimde bu olaya yer verilmez. Resim zayıf kedi ile bu şişman komşu kedi arasında geçen diyalogdan sonra, zayıf kedinin hırs ve tamah damarının harekete geçmesi sonucunda, diğer kedi gibi padişahın sarayının divan salonunun sofrasından nasiplenmeye karar vermesi ve komşu kediden bu nimet sofrasında onsuz bulunmayacağına dair söz alması üzerine, durumu ayrıntıları ile ihtiyar kadına anlattığı ve onun da hırs ve tamahın zararları hakkında kedisine nasihat verdiği anı canlandırır. Hikâyenin sonunda, kedinin metinde belirtildiği gibi hırs ve tamah şarabı ile sarhoş bir halde saltanat sofrasına atılarak köşede gizlenen bir grup okçunun attığı oklardan biriyle can vermesi olayı ise okuyucunun hayal gücüne bırakılmıştır.

4.5. Kılıç Çeken vr.41a, Resim 294

Metne göre eski zamanda kazancı ekmek ve tuz almaya bile yetmeyen fakir bir derviş yaşamaktadır. Bu dervişin bir oğlu olur ve onun dünyaya gelişinin bereketiyle kazancı gün gün fazlalaşır Adam elinden geldiğince çocuğunun eğitimi ile ilgilenir ancak çocuk daha çok küçükken kılıç çekmek, ok atmak gibi uğraşlara büyük düşkünlük

duymaya başlar. Bir başka deyişle henüz beşikte iken yay ve okla oynar avunur, süt çocuğu iken kalkan ve kılıç ile sevinir. Çocuk ergenlik çağına ulaşınca bir gün babası onu kendilerine denk ve köklü bir aileden bir kızla evlendirmek istediğini belirtir ve bu konuda onun da fikrini alır. Çocuk evleneceği zaman düğün masraflarını kendisinin karşılamak istediğini belirtir. Adam oğluna parayı nasıl bulacağını, şanına uygun bedeli nasıl ödeyeceğini sorunca çocuk birden yerinden kalkar, içeriye girip "güzellerin gamzesinden yüz kere daha kan dökücü ve akik dudakların dişlerinden bin derece daha parıldayan" bir kılıç getirir ve şöyle der:

- Ey baba, bilmiş ol ki, ben memleket geliniyle nişanlanmalı, saltanat dilberiyle evlenmeliyim. Ona keskin kılıçtan değerli mehir, kan saçan hançerden asil bir nişan olabilir mi?

Bütün çaba ve gayreti saltanatı elde etmeye kilitlenmiş bu çocuk kısa zamanda "memleket topraklarının gelininin idare kabzasının tahtında görünmesini sağlar" yani o mülkün padişahı olur[368].

Hikâyenin *Hümâyûnnâme*'deki görsel karşılığı "Kılıç Çeken" lakaplı genç ile babasını karşılıklı diz çökmüş oturup konuşurken canlandırır. Olayı bir açık hava betimlemesi içinde sunan nakkaş sahneyi kalın konturlarla belirlenmiş mavi ve mor renkli sivri tepeler, yemyeşil bir çimenlik ve ağaçlar, etrafa serpiştirilmiş rengârenk çiçekler ve ince yeşil küçük otlar, yatay bir şerit halinde uzanan ve etrafına rengârenk taşlar sıralanmış bir dere, altın yaldız gökyüzü ile zenginleştirir.

Bu hikâyenin *Hümâyûnnâme*'de resim diline nasıl aktarıldığı incelendiğinde öncelikle dikkati çeken tasvirin, metinde belirtildiği gibi oğlanın çocukluk yaşından ergenlik çağına ulaştığı bir dönemde, bir gün babası ile arasında geçen bir konuşma anını izleyiciye sunmasıdır. Nitekim minyatür çocuk ve babasının diyaloglarının başladığı satırların arasında yer alır. Çocuk resimde metinde söz edildiği gibi ergenlik çağında bir delikanlı görünümü yansıtmakta, çocuğun doğumundan sonra kazancının gün gün fazlalaştığı dile getirilen baba da bu anlatıma uygun, düzgün giysiler içinde resimdeki yerini almaktadır. Hatta önü altın sırmalı ince şeritlerle süslü kaftanını altına alarak oturuşu, elinde İslâm tasvir sanatında saltanat simgesi olarak kullanılan bir mendil tutuşu, onun yaşam seviyesindeki bu yükselişi vurgular niteliktedir. Bunun yanı

[368] *Aynı eser*, vr.40b-41b.

sıra nakkaş, metinde henüz beşikte iken yay ve okla oynayıp avunduğu, süt çocuğu iken kalkan ve kılıç ile sevindiği söylenen genç delikanlıyı sol elinin başparmağında bir zehgir ve belinde iki ince hançer ile betimleyerek onun okçuluk ve savaşçılığa duyduğu ilgiyi görsel bir dile dönüştürmüştür. Yalnız resmin metin ile uyumsuzluk oluşturan bir yanı, olayın geçtiği mekânın betimlenişinde kendini gösterir. Metinde bu konuşma esnasında oğlanın birden yerinden kalkıp içeriye gittiğini ve keskin bir kılıç getirdiğini vurgulayan satırlar, olayın bir iç mekânda meydana geldiğini düşündürse de nakkaş "içeriye" sözünü iç mekânın bir başka odası olarak değil, mekânın bütünü olarak değerlendirmiş olmalıdır ki bu konuşma anını izleyiciye "dışarıda" yansıtır. Ayrıca oğlanın içeriye gidişinden kısa bir zaman önce, babasına, nikâhlanacağı kız ve düğün masrafları için ödeyeceği mehir parasını kendi çabalarıyla elde etmek istediğini söylediği anı betimlemiş olmalıdır ki oğlanı iki eli havada, belirgin jestlerle izleyiciye sunar. Bunun yanı sıra elinde böyle bir kılıcın yer almayışı da sahnenin, oğlanın içeriye gidip kılıcı babasına getirmeden önceki anı belgelediğini düşündürür.

4.6. Kaplan Yavrusu vr.44b, Resim 295

Metne göre Basra civarında havası son derece hoş bir yer vardır. "Bu adada hoşluk ve safa dolu, güzel çeşmeleri her taraftan akan, cana can katan yelleri her yandan esen, rengârenk çiçekleriyle her tarafı renkli, her çeşitten ağaçlarla her köşesi süslü olan bir koruluk bulunmaktadır." Havasının hoşluğu ve fezasının temizliği nedeniyle buraya ferahlık ormanı denilmektedir. Bu ormanı timsah gibi bir kaplan işgal eder ve onun korkusu, hışım ve heybetinden, kudurmuş aslan bu bölgeye adım atamaz, yırtıcı ve vahşi hayvanlar bu ormanı akıllarının köşesine getirmez. Kaplan uzun zaman bu korulukta zevk ve sefa içinde, mutlu bir hayat sürer. Onun göz bebeği bir oğlu vardır ve kaplan, büyüyünce yönetimi oğluna bırakmak ve bir köşeye çekilip dinlenmek niyetindedir. Ancak Allah'ın takdiri buna izin vermez ve "arzu fidanında emel yaprağı henüz açılmadan ecelin hazan rüzgârı hayatın şimşek ve yağmurunu yağmalar." Bunun üzerine yırtıcı hayvanlar arasında büyük kavgalar olur ve bir aslan baskın çıkarak hükümdarlığı ele geçirir. Çocuk kaplan bu duruma dayanamayacağını düşünerek vatanını terk etmeyi seçer. Dağ ve çöllerde başıboş dolaşarak sonunda bir ormana varır ve buradaki yırtıcılara başından geçenleri anlatır. Onlar da kaplana bu aslanla mücadele etmenin mümkün olmadığını, kendisinin onun cömertliğine ve himayesine sığınmasının

en doğru şey olacağını nasihat ederler. Bunu dinleyen kaplan yavrusu, aslanın hizmetine girer ve her türlü zorluğa katlanarak canla başla çalışır. Sonunda aslanın büyük güvenini kazanır ve aslan bu ormanın eyaletini onun emrine verip miras kalan mülkünü ona bağışlar[369].

Hikâyenin *Hümâyûnnâme*'deki görsel karşılığı resmin konusunun ana figürü olan kaplan yavrusunu beyaz üzerine siyah benekli vücudu ile başını yukarı kaldırmış, dili dışarıda, üstünde uzanan daldan bir şey yemek istiyormuş izlenimi veren bir görünümle izleyiciye sunar. Nakkaş sahneyi pembe bahar çiçekleri ve iri yeşil yapraklarla bezenmiş bir ağaç, ağacın dalları üzerine konmuş kırmızı, mavi, mor ve sarı renkli iki kuş, yemyeşil bir çimenlik, kalın konturlarla belirlenmiş mavi ve mor renkli kayalıklar, incecik akan bir dere etrafına sıralanmış taşlar ve bunlar arasından fışkıran iri yeşil yapraklı, kırmızı, sarıçiçekler ve turuncu gökyüzü ile zenginleştirir.

Kaplan yavrusu hikâyesinin görsel dile dönüşümünün metin ile uyumu incelendiğinde, öncelikle hikâyenin geçtiği ve metinde Basra yakınlarında olduğu söylenen yerin, anlatılan özellikleri yansıtır biçimde resmedildiği dikkat çekmektedir. Metinde buranın fiziki özellikleri son derece hoş, güzel çeşmeleri her taraftan akan, rengârenk çiçekleriyle her tarafı renkli, her çeşitten ağaçlarla her köşesi süslü, fezası temiz olarak tanımlanmıştır. Nakkaş, kendisine ayrılan küçücük resim alanında, her köşesi her çeşit ağaçlarla süslü bir koruluk yaratamasa da, yakın bir görüş açısıyla ele aldığı sahnenin bir kenarına yerleştirdiği pembe bahar çiçekleri ile süslü büyükçe bir ağacı, dallarını sağ yanda cetvel dışına taşırarak, diğer yanda sahnenin üst kesiminin tamamını kaplayacak şekilde cetvelin sol kenarına kadar uzatarak çizmiş, böylece tek bir çeşit ağaçla da olsa her köşesi ağaçlarla süslü ifadesine yakın bir görünüm oluşturmuştur. Sanatçı sahnenin ön kesimine yerleştirdiği kırmızı ve sarı renkte çeşit çeşit çiçekler ve bunlar arasından süzülen küçük bir dere ile her tarafı rengârenk çiçeklerle bezeli olduğu ve güzel çeşmelerinin her taraftan aktığı söylenen bu yeri satırlardan kâğıda taşımıştır. Kompozisyonun ortasında ise metinde, bu ormanı işgal ettiği söylenen "timsah gibi bir kaplanın" yavrusu göze çarpmaktadır. Nakkaş, metinde bu kaplanın göz bebeği olduğu belirtilen ve babasının ölümünden sonra, bölgeyi ele geçiren bir başka kaplan karşısında gösterdiği sabır ve ona verdiği güvenle bu ferahlık

[369] *Aynı eser*, vr.44a-47a.

ormanının hâkimiyetini elde eden kaplan yavrusunu, hikâyenin başkahramanı olduğu için resmin ana konusu haline getirmiş olmalıdır. Nitekim betimleme kaplan yavrusundan ve babasının onun hakkındaki planlarından bahseden satırların arasında yer alır. Bunun yanı sıra sahnede, kaplan yavrusu dışında sadece rengârenk iki kuşa yer verilmesi, nakkaşın, bu yavrunun babasının döneminde hiçbir yırtıcı ve vahşi hayvanın bu bölgeye adım atamadığını belirten cümleleri dikkate almış olduğunu düşündürmektedir.

4.7. Dâbşelîm'in Beydepây'ı Ziyareti vr.48a, Resim 296

Metne göre daha önce de değinildiği gibi filozofların ve faziletli devlet adamlarının bulunduğu meclislerinde, onlardan cömertliğin iyi özelliklerin en güzeli olduğunu öğrenen Hint padişahı Dâbşelîm hazinesini bütün halka dağıtır ve o günün akşamı rüyasında, nur yüzlü bir pir görür. Bu kişi ona ülkenin Doğu tarafına yönelmesi halinde bir hazine ele geçireceğini müjdeler. Padişah da böyle yapar ve hazineye ulaşır. Bu hazinede içinde ipek üzerine İbranice yazılmış on dört öğüdün bulunduğu bir sandık bulunur. Metinde Huşenk adlı padişahın bu paraları ve cevherleri Hint hükümdarı Dâbşelîm için buraya gömdüğü belirtilir ve öğütlerin sonunda bu on dört vasiyetin hükümlerini açıklayan birer hikâye ve efsanenin olduğu, Dâbşelîm'in bunları öğrenmek istemesi halinde Serendib Dağı'na doğru seyahat etmesi gerektiği söylenir. Öğütlerin etkisiyle bulduğu hazineye hiçbir ehemmiyet vermeyen Dâbşelîm bunu da halka dağıtır ve Serendib'e gitme arzusu içine düşer.

Vezirlerinin yolculuğun zorlukları konusunda verdikleri nasihatlere ve bunlara misal olarak anlattıkları hikâyelere aldırmayan Dâbşelîm memleket işlerinin yönetimini güvenilir bir kimsenin eline teslim ettikten sonra bazı özel ve mahrem dostlarıyla, maiyet memurları ve hizmetlileri ile Serendib'e doğru yola koyulur. Uzun bir yolculuğun ardından Serendib çevresi görünür ve "padişahın gönül burnu bu diyarın meyve ve çiçek kokularıyla ıtırlanır." Padişah ve maiyeti birkaç gün Serendib'te kalıp dinlendikten sonra padişah, kendine yakın birkaç adamla dağ tarafına yönelir. Dâbşelîm dağın eteğine varınca "başını yukarı dikmiş, eteğinin gölgesi göğün başına gölge, kılıcının dili Merih hançeri ile aynı dili konuşan" bir tepe görür. Bu tepenin her tarafı çimenliktir ve rengârenk çiçekler, gül ve fesleğenlerle bezelidir. Dağın etrafını dolaşan Dâbşelîm mübarek makamları ziyaret eder ve bu esnada gözü bir mağaraya ilişir.

Mağaranın "içinin karanlığı gözün beyazından aydınlık, nur içinde nurdur." Soruşturarak bu mağaranın, adı şefkatli doktor anlamına gelen Beydepây denilen büyük bir filozofun evi olduğunu öğrenir. Bu filozofla görüşme arzusuyla mağaranın dışında bir müddet durur, "hal diliyle o kemal sahibinin ruhundan ziyaret izni ister." İhtiyar gayb ilhamı ile mağaranın içinden "Oraya esenlikle ve güven içinde girin"[370] sedasını padişahın kulağına ulaştırır. İçeri giren padişah "soyutlama ayağı ile dünyadan geçmiş, keşif ve keramet bayrağını melekût ve ilâhî âlemin zirvesine çıkarmış, insanlık simasında meleklik yeteneği açıkça belli, bedeninin zayıflığı ruhunun hoşluğuna açık delil olan bir Brahman görür." Onu selamlar ve selamı alıp ikram merasimini tamamlayan Brahman padişahın oturmasını emreder. Yol sıkıntısı ve sefer zahmeti üzerine bir süre konuştuktan sonra Dâbşelîm rüya ve define olayını Brahman'a etraflıca anlatır. "Dâbşelîm konuşma esnasında Huşenk vasiyetnamesini hatırlayıp vasiyetleri bir bir filozofa arz eder. Brahman da büyük efendiye o bölüme uygun nasihatleri söyler. Dâbşelîm hayal kalemi ve fikir yaygısıyla hafıza gücü levhasına kaydeder."[371]

Hikâyenin *Hümâyûnnâme*'deki görsel karşılığı Dâbşelîm'in Serendip yolculuğu sırasında filozof Beydepây ile karşılaşmasını canlandırır. Sahneyi kalın siyah konturlarla belirlenmiş mavi ve mor renkte sivri tepeler ve bunun eteğinde yer alan bir mağara doldurur. Mağaranın ağzında yine siyah kalın konturlarla belirlenmiş mavi ve mor renkte büyükçe bir taş üzerinde diz çökmüş oturan Beydepây, karşısında ise saygıyla iki elini önünde birleştirmiş ayakta duran Dâbşelîm göze çarpmaktadır. Sahnenin sol yanında, cetvelin dışına taşmış sivri tepelerin ardından başlarını uzatmış dört figürden üçü, kendi aralarında bir şey tartışıyormuş izlenimi sunan bir görünüm yaratırken içlerinden biri meraklı bakışlarla Dâbşelîm ve Beydepây arasında geçen konuşmaya tanıklık etmektedir. Nakkaş sahneyi yemyeşil bir çimenlik, rengârenk çiçekler, yuvarlak hatlı ve iri yeşil yapraklı bir ağaç, küçük bir su birikintisi etrafında yatay bir şerit halinde sıralanan siyah konturlarla belirlenmiş mavi ve mor renkli taşlar ve altın yaldız gökyüzü ile zenginleştirir. Resimde dikkat çeken bir diğer unsur, içi simsiyah boyanan mağaranın bir köşesinde havada duruyormuş gibi görünen kahverengi bir kâsedir.

---

[370] Hıcr 15/46
[371] *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843), vr.47a-48a.

Hümâyûnnâme'de Dâbşelîm ve Beydepây hikâyesinin devamının satırlardan kâğıda nasıl aktarıldığı incelendiğinde, nakkaşın metinde Dâbşelîm'in zorlu bir yolculuğun ardından Serendip'e ulaştığı, burada nice günler kaldıktan sonra Beydepây'ın yaşadığı mağaraya rastladığı belirtilen cümleleri canlandırdığı görülür. Metinde Dâbşelîm'in, maiyetindekilerden kendine yakın olan birkaç adamla dağ tarafına yöneldiği ve dağın etrafını dolaşırken içinin karanlığı gözün beyazından aydınlık bu mağarayı gördüğü söylenir. Nakkaş sahnenin sol köşesine, tepeler ardından başlarını uzatıp Beydepây ve Debşelim'i izleyen dört figürü yerleştirerek hükümdarın bu yolculuk esnasında yalnız olmadığını izleyiciye hissettirir. Ancak mağaranın içini siyaha boyayarak, karanlığının bile gözün beyazından aydınlık 'nur içinde nur' olduğu vurgulanan bu mekânın anlatımda yaratılmak istenen o mistik havasını yansıtmaktan uzak kalır. Metinde insanlık simasında meleklik yeteneğinin açıkça belli olduğu ve bedeninin zayıflığının ruhunun hoşluğuna açık delil teşkil ettiği söylenen Beydepây'ı uzun, beyaz saç ve sakallar, gösterişsiz bir giyim tarzı ve çıplak ayaklar ile resmederek, onun *Hümâyûnnâme*'de belirtilen dünyadan geçmiş ve keramet sahibi halini gözler önüne serer. Yine metinde Brahman'a yaklaşınca selamlama şartlarını ve hizmet gereklerini yerine getirdiği söylenen Dâbşelîm, Beydepây'ın karşısında iki elini önünde bağlamış saygı ve vakar içinde ayakta dururken resmedilir. Metinde söylenmese de nakkaş Dâbşelîm'i sorguçlu bir başlık, kuşağından sarkan bir mendil, yakası işlemeli bir kaftan ve ucu kaftanının bir köşesinden çıkmış yaldızlı kını ile betimleyerek onun hükümdarlık yönünü vurgulamak istemiş olmalıdır. Metinde Brahman'ın selamı alıp ikram merasimini tamamladıktan sonra Dâbşelîm'in oturmasını işaret ettiği dile getirilmektedir. İşte filozof tam da bu anlatıma uygun şekilde bir eli havada Dâbşelîm'e oturması için yer gösterir gibidir. Resimde mağaranın içinde havada duruyormuş gibi görülen kâse keşkül-i fukura olarak adlandırılan derviş dilenme tası olmalıdır. Bunun yanı sıra nakkaş metinde her tarafı çimenlik, her yanı gülistanlarla bezeli bir gezinti yeri olarak tanımlanan bir dağda yer aldığı söylenen bu mağaranın çevresini, açık yeşil zemine kırmızı, sarı ve beyaz, rengârenk çiçeklerle bezeyerek bu anlatıma uygun bir görünüm yaratmaya çalışmış, sahnenin sol yanına ve sağ arka köşeye yerleştirdiği birer ağaç motifi ve altın yaldız gökyüzü ile bu görünümü zenginleştirmiştir.

4.8. Padişah ve İki Oğlu vr.51a, Resim 297

Metne göre Halep şehrinde güçlü ve dediği dedik, zamanın, gece ve gündüzlerin değişmelerini görüp geçirmiş büyük bir padişah ve iki oğlu vardır. Gençler makam ve büyüklük duygusuyla şımarık, baba hazinesiyle mağrur gönül eğlendirmektedir ve kendilerini gece gündüz içkiye vermişlerdir. Saz ve def vurmalarından şu nağmeleri dinlemektedirler:

Yürüt peymânın ey serv-i sehî tîz	Getir ol bâde-i gülfâmi sâkî
Cihandan çünki tîz gitsek gerek biz	Çû kalmaz bu cihanda kimse bâkî
Geçer çûn göz yumup açınca devran	Gülelim gül gibi bir dem olup şâd
Göz açtırma bize bâdeyle bir ân	Kılıp bülbül gibi Elhan ü feryâd

Yiğit, akıllı, aydın, güngörmüş ve üstat bir kişi olan ve büyük bir hazinesi bulunan padişah, oğullarının bu halini görünce bin bir zahmetle ve azapla elde edilen bu zengin hazinenin "telef olma okuna hedef olmasından ve israf rüzgârlarıyla darmadağın edilmesinden korkar." Padişah bütün hazinelerini toplayıp büyük güven duyduğu ve sonsuz kerametine inandığı bir zahidin zaviyesine gömer. Zahide, ölümünden sonra oğullarının parasız ve mülksüz kalması, fakir ve muhtaç duruma düşmesi halinde onları bu hazineden haberdar etmelerini söyler. Çok geçmeden padişah ve zahid birbiri ardınca ölür. Büyük kardeş diğeri ile savaşarak iktidarı ele geçirir, küçük kardeş şehri terk edip ölen zahidin zaviyesine sığınır. Günün birinde zaviyenin kuyusu kuruyunca küçük şehzade su çıkarmak için kuyunun dibine iner. Etrafı incelerken gözü bir oyuğa takılır ve su buraya gittiği için kuyunun dolmadığını fark eder. Deliğin ne tarafa gittiğini ve nereden çıktığını keşfetmek için onu genişletince zahidin ve babasının buraya sakladığı hazineye ulaşır. Böylece tevekkül ve kanaat yolundan sapmamak gerektiğini anlar. Bu sırada ansızın bir düşman peyda olup büyük şehzadenin ülkesine saldırır. Savaşta her ikisi de hayatını kaybedince padişahsız kalan her iki taraf tahttan ayrılmış küçük şehzadeye biat ederler. Böylece küçük şehzadeye hem padişahlık, hem de babasının hazinesi nasip olur[372].

Hikâyenin *Hümâyûnnâme*'deki görsel tanımlaması padişahın iki oğlunu bir eğlence meclisinde canlandırır. Nakkaş geometrik ve bitkisel duvar bezemeleri, yer

[372] *Aynı eser*, vr.50b-54a.

döşemleri, halılar, bahar çiçeklerinin görüldüğü kaş kemerli bir pencere ile zengin bir iç mekân yaratır.

Hümâyûnnâme'de padişah ve iki oğlu ile ilgili olarak anlatılanların görsel dilde nasıl karşılık bulduğu incelendiğinde nakkaşın, hikâyenin ilk satırlarında bu şehzadelerin gönül eğlendirdiklerini ve gece gündüz kendilerini içkiye verdiklerini belirten hallerini resmin ana konusu olarak seçtiği görülür. Sahnenin ortasında diz çökmüş oturan bir hizmetli, onun elinde tuttuğu sürahi ve önünde bir kâse içine sıralanmış üç sürahi daha nakkaşın metinde yer alan bir şiir ve Mesnevîde geçen şu satırları resme aktardığını ortaya koymaktadır: "Getir o gül renkli şarabı sâkî", "Göz açtırma bize şarapla bir an." Nitekim betimleme bu şehzadelerin eğlence meclisinden söz eden satırların ve bunun hemen ardından gelen şiir ve Mesnevînin arasında yer alır. Nakkaş metinde belirtilmese de, bu mecliste ziyafetler de verildiğini düşünmüş olmalıdır ki sahneye meyve dolu iki kâse ve kapaklı bir yemek kabı yerleştirmiştir. Yine metinde bahsedilmese de, sahnenin sağ yanında yer verdiği bağdaş kurarak yüzü şehzadelere dönük oturmuş figür, sol elinin işaret parmağı havada onlarla sohbet ediyormuş izlenimi veren bir görünüm içerisinde izleyiciye sunulmuştur. Nakkaş sahnenin sol yanında ise saz ve def çalan iki figür resmederek, metinde şehzadelerin bu çalgılardan çıkan nağmeleri dinlediklerini dile getirilen satırları kâğıda taşımıştır. Sahne genel olarak, bu nağmelerden yükselen ve dünyanın faniliğine, göz yumup açıncaya kadar geçen zamana işaret eden ve bu nedenle vakti gülerek, içip eğlenerek değerlendirmek gerektiğini belirten cümleleri yansıtır bir görünüm ortaya koymaktadır.

4.9. Doğan ile Kuzgun vr.54b, Resim 298

Metne göre bir derviş Allah'ın rahmetinin eserlerini, kudretinin güzelliklerini seyrederek bir ormanda yürürken ansızın iri bir doğanın gagasında bir miktar et parçasıyla bir ağaç etrafında uçtuğunu, bir yuvanın çevresinde şefkatli sesler çıkararak döndüğünü görür. Son derece şaşırarak bir süre onu seyre dalar. Doğanın gagasındaki eti küçük parçalar haline getirip kanatsız ve bitkin vaziyette yuvada yatan bir kuzgunu bununla beslediğine şahit olur. Allah'ın ilahi yardım ve sonsuz rahmetle gagasının kuvveti ve pençesinin tırnağı olmayan bir kuzgunu yuvasının köşesinde azıksız bırakmadığını, bu yüzden kendisinin de kazanç ve rızık talebinde bulunmaması, hırs dünyasında boğulmaması gerektiğini düşünür. Bu davranışının inanç zayıflığı ve güven

noksanlığından ileri geldiğine, Allah'a tam bir tevekkül ile bağlanması halinde Cenab'ı Hakkın ona da bir rızık göndereceğine kanaat ederek bir köşeye oturur, üç gün üç gece hiçbir şey yapmadan zaviyesinde kalır. Fakat açlıktan ve zayıflıktan ibadet vazifesini yerine getiremeyecek hale gelir. Bunun üzerine Yüce Hak ona o zamanın peygamberini göndererek dervişi iyice azarlar. Cihanın yapısını sebepler ve çalışıp kazanma esası üzerine kurduğunu bildirir[373].

Hikâyenin *Hümâyûnnâme*'deki görsel karşılığı dervişin doğanın kuzgunu beslemesine şahit olduğu anı canlandırır. Nakkaş sahneyi sağ yanda sayfa kenarına taşan ve üst kanara doğru uzanan büyük bir çınar ağacı, bahar dalları, iri yeşil yapraklı ya da yuvarlak hatlı ağaçlar, meyve ağaçları, yemyeşil çimenlikler üzerine serpiştirilmiş rengârenk çiçekler, taşlar, arka planda pembe bir ufuk hattı ile bütünleşmiş tepeler ve mavi bir Çin bulutu ile bezer.

Hikâyenin eserde resim diline nasıl dönüştüğü incelendiğinde nakkaşın, ilk satırlarda belirtildiği gibi bir dervişi bir orman içinde betimlediği görülür. Nakkaş ardından metinde, dervişin ansızın iri bir doğanın, gagasında bir parça etle bir ağaç etrafında uçtuğunu ve bu eti yuvada bitkin vaziyette yatan kanatsız bir kuzgunun ağzına koyduğunu gördüğü belirtilen cümleleri o anın fotoğrafını çekmiş gibi izleyiciye aktarır. Hikâyede dervişin bu durum karşısında son derece şaşırdığı vurgulanır. Nakkaş da bu vurguyu resim diline, dervişi hayretten sol elinin başparmağını ısırır vaziyette betimleyerek yansıtır. Metinde bu olayın yaşandığı varsayılan ormanın fiziksel görünüşüne ilişkin bir tanımlama yapılmasa da nakkaş, dervişin ormanda Allah'ın rahmetinin eserlerini ve kudretinin güzelliklerini seyrederek yürüdüğü belirtilen cümleleri dikkate alarak bu kadar güzel bir doğa betimlemesi yaratmış olmalıdır. Nakkaşın sahnenin sağ yanında yer verdiği çınar ağacını cetvelin dışına, hatta sayfa kenarlarının dışına taşırarak resmetmesi, bu ağaçta yuvası bulunan bir yavru kuzgunun, kendi cinsinden olmayan doğan tarafından beslenerek rızıklanmasını gören ve dünya işlerinden elini eteğini çekip açlıktan ölecek duruma düşen dervişi bu kadar etkileyen ve okuyucuların kendilerine ders çıkarabilecekleri bir nasihatle sonlanan bu olayı öne çıkarmak istemesinin bir sonucu gibi düşünülebilir. Çünkü onun eserde uzun uzadıya anlatılan hikâyeleri kendisine ayrılan küçücük bir resim alanında en etkili ve anlaşılır

[373] *Aynı eser*, vr.54a-55b.

biçimde görsele dönüştürmesi, hikâyelerin ana temalarını vurgulayan ya da başka bir deyişle ana temaların ortaya çıkmasında önemli rol oynayan olayları öne çıkarması ile mümkün gibi görünmektedir.

4.10. Müsrif Fare vr.56a, Resim 299

Metne göre bir çiftçi, ambarında kıtlık zamanlarında kullanmak için bir miktar tahıl saklar. Aç gözlü bir fare de onun ambarının yakınlarında kendisine bir yuva yapar ve yer altında "demir çekiç gibi dişleriyle" devamlı çukur açmaya, "mermeri delen azı dişleriyle" etrafı oymaya başlar. Bir gün aniden tahıl ambarının ortasına ulaşır ve "yuvanın tavanından buğday taneleri gökyüzünden göktaşlarının aktığı gibi dökülür." Çok geçmeden mahallenin fareleri durumdan haberdar olur ve bu "cömertlik evinin" kapısına üşüşürler. Fare de bu ambarın tahılı hiç azalmayacak, buğday taneleri devamlı bu delikten kum gibi akacak zannederek her gün bundan dostlarına az ya da çok sarf eder, yarınını düşünmez. Onlar bu yalnızlık köşesinde yeme ve içmeyle meşgul olurlarken insanlar kıtlık ve darlıktan kötü günler geçirmeye, bir parça ekmeğe ev ve barklarını satmaya başlarlar. Çiftçi bıçak kemiğe dayanınca ambarın kapısını açar, tahılın hayli azalmış olduğunu görünce üzülür ve kalan tahılı toplayıp başka bir yere nakleder. Bu sırada ev sahibi fare gaflet şarabıyla sarhoş, diğer fareler de coşkunluk ve şamata içinde olduklarından çiftçinin ayak sesini ve gelip gitme gürültüsünü duymazlar. Ancak içlerinden biri duruma vakıf olup işin aslını iyice anlamak için çatının üzerine çıkıp bir delikten bakınca ambarın boş olduğunu görür. Hemen arkadaşlarına haber verir ve hep birlikte bu mahalli terk ederler. Sarhoş fare gaflet uykusundan ayılıp da etrafına bakınınca ne dostlarından ne de tahıldan bir tane görür. Bunun üzerine başını taş ve toprağa o kadar vurur ki beyni perişan olur, kendini helak uçurumuna atar[374].

Hikâyenin *Hümâyûnnâme*'deki görsel karşılığı çiftçiyi tahıl ambarında, fareleri de bu ambarın altındaki yuvada izleyenlere sunar. Nakkaş mekânı geometrik duvar bezemeleri ve konturları kırmızı ile belirlenmiş çiçek motifleri ile zenginleştirir.

Hikâyede anlatılanların eserde görsel olarak nasıl canlandırıldığı incelendiğinde, sanatçının metinde görünümüne ilişkin bir tanımlama bulunmayan ambarı, yuvarlak kemerli girişi olan, alçak duvarlı bir avlu biçiminde tasarladığı ve mekânın zeminine çiçekler yerleştirerek olayı bir açık hava sahnesi içinde izleyiciye sunduğu dikkat çeker.

[374] *Aynı eser*, vr.55b-59b.

Nakkaş bu mekânın bir köşesine, metinde çiftçinin ihtiyaç ve kıtlık zamanları için sakladığı söylenen bir miktar tahılı yığın biçiminde yerleştirir. Tahıl yığınının altında, metinde bu ambarın civarında ev kurduğu belirtilen farenin yuvası görülür. Nakkaş metinde, farenin yeraltında "demir çekiç gibi dişleriyle" devamlı çukur açtığı ve "mermeri delen azı dişleriyle" etrafı oyduğu sırada, aniden tahıl ambarı ortasında beliren gizli deliği ve "yuvanın tavanından gökyüzünden göktaşlarının aktığı gibi döküldüğü" söylenen buğday tanelerini de sözel dile uygun biçimde görsel dile dönüştürür. Yuvada, metinde çok geçmeden durumdan haberdar olup bu "cömertlik evinin" kapısına üşüştüğü söylenen fareler de yer alır. Nakkaş bu farelerden birini, diğerlerinden farklı olarak buğdayların altın renginde boyayarak müsrif fareyi resimde vurgulamak istemiş olmalıdır. Sanatçı, metinde onlar bu yalnızlık köşesinde yeme içmeyle meşgul olurken kıtlık ve darlık soğuğunun elinin bütün insanları kötü duruma düşürdüğü bir sırada, bıçak kemiğe dayanınca çaresiz ambarın kapısını açtığı belirtilen çiftçiyi de bu sahneye ekleyerek farenin yani hikâyenin sonunu getirecek ana olayı resim dilene aktarır. Zaten betimleme de olayın bu bölümünü dile getiren satırların arasında yer alır. Resme yansıyan bu anın ardından tahılın azaldığını gören çiftçi, kalan tahılı başka bir yere nakledecek ve kötü günler için kendisine bir buğday tanesi bile ayırmayan fare hem rızkını, hem dostlarını, hem de pişmanlıktan başını taşlara vurarak canını kaybedecektir. Böylece nakkaş bir kez daha hikâyenin sonunu değil, onu hazırlayan sebepleri izleyiciye yansıtır.

4.11. Sâlim ve Gânim Adlı İki Arkadaş vr.61b, Resim 300

Metne göre Sâlim ve Gânim adlı iki arkadaş yolda giderlerken birden önlerine "doruğu göğün tepesiyle aynı hizada, yamacı bulutlarla bir seviyede" olan bir dağ çıkar. Dağın eteğinde "saflıkta genç yüzlerin yanağını ve tatlılıkta şeker sözlü ve şirin dudakları kıskandıracak" bir çeşme görürler. Çeşmenin önünde büyük bir havuz vardır, etrafı rengârenk çiçeklerle bezenmiştir ve çevresine baştanbaşa servi, çam, çınar ve ardıç ağaçları dizilidir. İki arkadaş burada biraz dinlendikten sonra havuzun yanında beyaz bir mermer olduğunu fark ederler. Mermerin üzerinde yeşil renkli bir yazı ile şu sözler yazılıdır:

"Ey bu mekânı şerefli bir gelişle şereflendiren yolcu! Bilmiş ol ki, biz misafirimizin yerini en yüksek derecede hazırlamışızdır. Ancak şu şartla ki, serden

geçip bu çeşmeye ayak basmayacaksın, girdap korkusu ve boğulma tehlikesinden endişe etmeyip kendini, gücün yeten her ne yol ise onunla kenara yetiştireceksin. Bu dağın dibine konulmuş olan, taştan yontulmuş aslanı omuzlayıp hiç düşünmeden dağın tepesine bir hamlede çıkaracaksın. Karşına gelen can alıcı yırtıcıların korkusu, ayağına dolaşan gönül yaralayıcı dikenler yüzünden işinden kalmayacaksın. Bu şart tamam olup son bulunca yazının ne ifade ettiğini görecek ve anlamına vakıf olacaksın."

Gânim Sâlim'e bu tılsımın gerçeğini anlamak için çalışıp çabalamayı teklif etse de, Sâlim doğruluğu kesin olmayan bir yazı ile hareket etmenin büyük bir hata olacağını savunur. Ardından bir an bile beklemeden eşya ve yüklerini bineğine yükler, arkadaşına veda eder ve yola koyulur. Gânim ise tehlikeyi göze almanın devlet ve saadet alameti olduğunu söyleyerek "derya gibi" olan çeşmenin başına gelir. Yüzerek suyun karşı kenarına varır. Biraz dinlendikten sonra taş aslanı sırtlanarak bir hamlede dağın tepesine ulaşır. Dağın arkasında büyük bir şehir görür ve o sırada taş aslan öyle bir kükrer ki "şiddetinden dağa deprem ve sahraya bir velvele düşer." Bu ses şehre ulaşır ve kalabalık bir grup dağ tarafına yönelir. Onu sıkıca tutup "rüzgâr gidişli bir ata" bindirirler ve şehre götürürler. "Servi gibi bedenini gül suyuyla temizleyip, amberle kokulayıp padişah elbiseleri giydirirler, izzet ve ikram ile o vilayeti, saltanat dizginini onun eline teslim ederler."[375]

Hikâyenin *Hümâyûnnâme*'deki görsel karşılığı Sâlim ve Gânim'i belirgin jestler ve mimiklerle, aralarında ateşli bir tartışma yaşanıyormuş izlenimi yaratan bir görünümle izleyenlere sunar. Sahnenin arka planında, bir köşede Çin bulutuyla bezenmiş altın yaldız gökyüzü, doruğu cetvelin üst kesimine yerleştirilmiş, etrafı kalın konturlarla belirlenmiş mavi ve mor renkli sarp dağlar dikkat çeker. Dağların bir kenarından kısa ve kalın gövdeli, açık yeşil renkte yuvarlak hatlı ya da koyu yeşil iri yapraklı ağaçlar fışkırır. Ayrıca dağların her yanı ve sahnenin koyu yeşil ön düzlemi kırmızı ve mavi renkte çiçeklerle bezemelidir. Bunun yanı sıra ön düzlemde etrafı iri taşlarla çevrelenmiş, içinde balıklar ve bir yılan yüzen kahve renkte bir göl yer alır. Bu gölün ortasına doğru, üzerinde bir aslan resmi bulunan büyük, beyaz bir kaya uzanmaktadır.

[375] *Aynı eser*, vr.61a-68a.

Hikâyenin sözelden görsele nasıl dönüştüğü incelendiğinde, öncelikle metinde, hikâyenin iki kahramanının yolda giderlerken birden karşılarına çıktığı söylenen, doruğu göğün tepesiyle aynı hizada, yamacı bulutlarla bir seviyede olan dağın önünde resmedildikleri görülür. Nakkaş bu satırlarda geçen "doruğu göğün tepesiyle aynı hizada" sözüne uygun şekilde, dağın doruğunu cetvelin üst kesimine yerleştirmiş, böylece dağın yüksekliğine resim diliyle vurgu yapmıştır. Metinde bu dağın eteğinde derya gibi bir çeşme bulunduğu belirtilse de nakkaş bunu resimlememiş ancak çeşmenin önünde yer aldığı söylenen havuzu betimlemeye aktarmıştır. Nakkaşın resimde yer vermediği bir diğer ayrıntı, metinde havuzun çevresinde baştanbaşa dizildiği söylenen servi, çam, çınar ve ardıç ağaçlarıdır. Sanatçı muhtemelen resim alanının darlığı nedeniyle bu ayrıntıyı atlamış ancak havuzun etrafının çiçek renkleriyle ve çeşitli ağaçlarla süslenmiş olduğunu belirten satırları görsel dile dönüştürmüştür. Nakkaş metinde bu iki arkadaşın havuzun kenarında, su geçidinin yanında gördükleri söylenen, üzerinde yeşil renkli bir yazı bulunan beyaz bir mermeri kâğıda aktarmasa da, bu taş üzerinde yazılanları resme taşımıştır. Bunlardan biri dağın dibine konulduğu belirtilen taştan yontulmuş aslandır. Bir diğeri ise girdap korkusu ve boğulma tehlikesinden endişe duymadan havuzun karşı yakasına geçilmesi gerektiğini vurgulayan cümledir. Ancak nakkaş havuzda bir girdap görüntüsü yaratarak bu cümleyi resme birebir yansıtamamakla birlikte havuza iki balık ve zehirli dilini iki arkadaşa doğru çıkarmış bir yılan çizerek bunların suya girmeleri halinde bir tehlike ile karşılaşabileceklerini bir başka şekilde işaret etmiştir. Resim mermer üzerinde yazan bu aşamaları okuduktan sonra Gânim'in Sâlim'e bunları tecrübe etmeyi teklif ettiği cümlenin hemen sonuna yerleştirilmiştir. Daha önceki minyatürlerde olduğu gibi hikâyenin başında anlatılanları resmetmeyi tercih eden nakkaş hikâyenin geri kalanını okuyucuların hayal gücüne bırakmıştır.

4.12. Gafil Tilki vr.68a, Resim 301

Metne göre açlık ıstırabı ile yiyecek araştıran bir tilki ormanda ilerlerken üzerinde davul asılı bir ağacın yanına gelir. Rüzgârın etkisiyle hareket eden bir dal davula dokunmakta ve bundan korkunç bir ses çıkmaktadır. Tilki bu sırada "başında kâvus tacı, sırtında tavus elbisesi" olan bir horozun çimenlikte bin nazla, kibirli kibirli ve salınarak gezdiğini görür. Gizlenip onu avlamak için gözlemeye başlar ve bu esnada

davulun sesini işitir. Herhalde bunun eti ve postu sesine uygun olmalı diye düşünerek çimenlikteki pusudan çıkar ve ağaca tırmanır. Hırsla davulu parçalar ancak içinde havadan, üstünde ise çer çöp ve perişan bir posttan başka bir şey bulamaz. Gözlerinden pişmanlık yaşları boşalır ve bu manasız surete aldanarak olmayacak bir hayalle avını elden kaçırdığı için kendi kendine hayıflanır[376].

Hikâyenin *Hümâyûnnâme*'deki görsel karşılığı tilkiyi ağacın üzerindeki davula ön ayakları ile abanmış, onu parçalamaya çalışırken canlandırır. Ağacın altında ise başını tilkiye çevirmiş bakan horoz görülür. Nakkaş sahneyi solda bir kolu cetvelin dışına taşarak sayfa kenarına doğru uzanan, bir kolu rüzgârdan savruluyormuşçasına eğilerek sağ yandaki cetvele kadar ulaşan iri yeşil yapraklı ve pembe bahar çiçekleri açmış bir ağaç, önde koyu koyu yeşil zemine kırmızı, sarı ve mor renkte çiçekler ve iri taşlar ile bezemiş, arka planda yüksekçe tuttuğu ufuk hattını açık mavi renge boyamıştır. Gökyüzünün en üst sınırında belli belirsiz mor ve beyaz renkli bulutlar ve sağ köşede de altın yaldız bir alev topunu andıran bir bulut göze çarpmaktadır.

Resmin sözelden görsele metne ne derece bağlı kalınarak dönüştürüldüğü incelendiğinde, olayın gerçekleştiği mekânda, yani bir orman içerisinde izleyiciye aktarıldığı görülür. Metinde tilkinin, açlık ıstırabıyla etrafı dolaşıp yiyecek ararken fark ettiği söylenen "başında kâvus tacı, sırtında tavus elbisesi olan" bir horozu nakkaşın bu anlatıma uygun şekilde rengârenk boyayarak ve bir tavus kuşunun kuyruğunu andırır biçimde bir kuyrukla betimleyerek resme kattığı gözlenir. Bunu takip eden satırlarda tilkinin, bin bir meşakkatle ağacın üzerine çıkarak burada asılı olan ve rüzgârın etkisiyle dallardan birinin çarparak korkunç bir ses çıkarmasına neden olan davulu, eti ve postu sesine uygun bir hayvan zannederek hırsla parçaladığı söylenir. İşte nakkaş tam da bu anı canlandırır şekilde rüzgârdan savruluyormuşçasına bir dalı sağa doğru eğilmiş bir ağaç üzerinde davulu ve onu parçalamaya çalışan tilkiyi resme ekleyerek sözeli görsele dönüştürür. Nitekim betimleme tilkinin üzerinde davul asılı bir ağacın yanına geldiğini vurgulayan cümlelerin arasında yer alır.

[376] *Aynı eser*, vr.68a-71b.

4.13. İyi Kalpli Zahid vr.72a, Resim 302

Metne göre padişahlardan biri bir zahide güzel bir kaftan hediye eder. Kurnaz, hileci bir hırsız bunu duyunca kaftanı ele geçirme sevdasına düşer. Bu nedenle zahidin halvethanesine varıp hizmetine girerek güvenini kazanır ve sonunda kaftanı çalarak kayıplara karışır. Kaftanı ve hırsızı bulmak niyetiyle şehre doğru yola çıkan zahid yolda, dövüşen iki dağ keçisinden akan kanları yalamaya çalışan bir tilkinin bunların boynuzları arasına sıkışarak ölmesine şahit olur. Gece vakti şehre vardığında, avareliğinden onun garip biri olduğunu anlayan bir kadın zahidi evine davet eder. Fakat burası ahlak dışı ilişkilerin yaşandığı bir evdir. Kadının hizmetinde çalışan cariyelerin en güzeli bir gence aşık olmuştur. Kadın kızı aşığından uzaklaştırmak için, kızla uyudukları bir sırada gencin ağzına zehir üfleyerek onu öldürmeye çalışır. Ancak oğlanın ansızın aksırması ile zehir kadının boğazına kaçar ve kendisi ölür. Bu olaya da şahit olan zahid hemen evden uzaklaşır. Bu defa şehirde kendi müritlerinden bir kunduracı ile karşılaşır ve adam onu evinde misafir etmek ister. Bu kunduracının karısının bir sevgilisi vardır ve aralarındaki haberleşmeyi bir hacamatçının karısı sağlamaktadır. Kunduracı daha önce birçok kereler evinin etrafında bir erkeğin dolaştığını duymuştur. Zahidin evine misafir olduğu gün de bu genci kapısının önünde görünce sinirlenir ve eve girip karısını döverek bir direğe bağlar. Kendisi de uykuya dalar. Bu sırada hacamatçının karısı bu genci niye bu kadar bekletiyorsun diye kunduracının karısına bağırarak seslenir. Onu hazin bir sesle yanına çağıran kadın, hacamatçının karısına bir süreliğine kendi yerine direğe bağlanması ve kendisinin bu arada gidip sevgilisiyle görüşmesi için teklifte bulunur. Hacamatçının karısı bunu kabul eder. Bir müddet sonra kunduracı yattığı yerden, direğe bağlamış olduğu karısına seslenir. Ancak hacamatçının karısı durumun ortaya çıkmaması için ses vermez. Bunun üzerine yine sinirlenen adam uyku sersemliği ile karısı olmadığını fark edemediği hacamatçının karısının burnunu neşterle kesip eline verir. Kunduracının karısı aşığı ile görüşüp eve döndüğünde durumu görünce işbirlikçisi kadından özür diler ve kendini yeniden direğe bağlar. Bir saat geçince "hile ve düzen elini dua kıblesine açıp" kocasının haksız yere ona iftira ettiğini, onu işlemediği bir günah sebebiyle cezalandırdığını söyleyerek kesik burnunu ona geri vermesi için Allah'a yalvarır. Bunu duyan kocası onun gibi bir günahkârın duasının nasıl kabul olunacağını söylerken

karısının burnunun gerçekten yerinde olduğunu görünce günahsızlığına inanır ve ondan özür diler. Diğer taraftan kesik burnu ile eve dönen hacamatçının karısı durumu kocasına nasıl açıklayacağını düşünürken, kocası uyanıp kesici aletlerini kendisine getirmesini ister. Kadın hacamatçıya usturayı götürüp yalnızca bunu bulabildiğini söyler. Bunun üzerine sinirlenen kocası usturayı bir yere fırlatınca kadın "Vay burnum" diye öyle bir feryada başlar ki konu komşu, hısım akraba eve doluşur. Kadının burnunun kocasının attığı ustura ile kesildiğine kanaat getirerek adamı kadıya götürürler. Bu sırada çalınan kaftanı dolayısıyla tesadüfen orada bulunan zahid kefaret olarak hacamatçının da burnunun kesileceğini duyunca şahit olduğu tüm gerçekleri anlatarak der ki:

-Eğer bende mürid toplamak sevdası olmasa bu hırsızın saçma sözlerine aldanmazdım ve bu hilekâr fırsat bulup benim kaftanımı almazdı. Eğer tilki hırslanmayıp kan yalamaktan feragat etseydi dağ keçilerinin belâsıyla helak olmazdı. Eğer kötü kadın gafil genci öldürücü zehir ile helake niyet etmeseydi şirin canını kaybetmezdi. Eğer hacamatçının karısı o haram işten medet ummasaydı, kunduracı ona bir şey yapmazdı. Kötülük yapan ihsan beklememeli. Kim şeker kamışı istiyorsa Ebucehil karpuzu tohumu ekmemeli[377].

Hikâyenin *Hümâyûnnâme*'deki görsel karşılığı zahidi, kahverengi, uzun kollu bir iç kaftan üzerine giydiği lacivert kaftanı, sol omzuna attığı mavi bir örtü ve iri beyaz kavuğu ile canlandırır. Beyaz sakallı ve bıyıklı bu derviş elinde tuttuğu ince uzun bir sopaya dayanmış, sağ eli sakalında dalgın bir ifadeyle ve konumuna uygun bir görünümle izleyiciye sunulur. Zahidin bulunduğu iç mekân geometrik ve bitkisel duvar bezemeleri, halılar ile zenginleştirilir. Duvarın sol yanında içinde sarı, kırmızı ve lacivert renkte, şemseli ve köşebentli, ya da düğümlü geçme motifleriyle bezemeli ciltleri olan kitaplarla doldurulmuş, üst kesiminde ise havada duruyormuş izlenimi yaratan çift kulplu ve kapaklı bir sürahi bulunan kemerli bir niş dikkat çeker. Dervişin önünde yere düşüyormuş izlenimi yaratan iki kitap ve küçük bir mürekkep hokkası dikkat çeker.

Minyatür solda, sayfa kenarında bir açık hava betimlemesi ile devam etmektedir. Arkada kalın konturlarla belirlenmiş yuvarlak hatlı, mavi alçak tepeler üzerinde gövdesi

[377] *Aynı eser*, vr.61b-83b.

ve dalları kıvrımlı, iri yeşil yapraklı ve küçük kırmızı meyveli bir ağaç yer alır. Bu ağacın önünde boynuzlarını tokuşturan iki keçi arasında can vermiş, kanlar içinde bir tilki göze çarpar.

Resmin metindeki bilgilere ne derece sadık kalınarak oluşturulduğu incelendiğinde, nakkaşın yalnızca zahidin şahit olduğu ilk olayı, yani bir tilkinin iki keçinin boynuzları arasında can vermesini resmine konu olarak seçtiği görülür. Nitekim betimleme de hikâyenin bu olayı aktaran bölümünden hemen önce yer alır. Hikâyenin ilk satırlarında, padişahın zahide güzel bir kaftan hediye ettiğini duyan bir hırsızın, kaftanı elde etme hayaliyle onun halvethanesine varıp güvenini kazanarak yakın müridi olduğu ve bir gece fırsat bulup kaftanı çaldığı belirtilir. Nakkaş muhtemelen bu cümlelerden yola çıkarak metinde görünümüne ilişkin bir tanımlama yer almasa da zahidi hayal gücüyle yarattığı bu mekânın yani halvethanenin içinde yalnız betimler. Nakkaş mekânın arka duvarında yer alan nişe ve zahidin önüne bu nişten düşen çeşitli kitaplar ve bir mürekkep hokkası çizerek mekânın işlevine, yani bir halvethane olduğuna görsel dille vurgu yapar. Zahidin kahve renkte, sade uzun kollu iç kaftanı üzerinde yer alan içi kırmızı astarlı lacivert dış kaftanı muhtemelen padişahın ona hediye ettiği kaftan olmalıdır. Metinde, zahidin, kaftanını çalan müridini aramak için şehre yönelip giderken yukarıda belirtilen olaya şahit olduğu belirtilse de nakkaş, zahidi ön duvarı kaldırarak bir kesit biçiminde sunduğu halvetinden bunu izlerken betimler. Resimde metinde belirtildiği gibi iki dağ keçisinin birbirleriyle kavga ettikleri, tos vurup birbirlerini yaraladıkları görülür. Ayrıca bu dövüş sırasında her birinin azasından aktığı ve tilkinin yaladığı söylenen kanlar da keçilerin üzerlerinden yere akmış olarak betimlenmiştir. Nakkaş resimde tilkinin kanları yaladığı anı değil, keçiler tokuşup dururken arada kalarak iki taraftan aldığı esaslı darbelerle kanlar içinde can verdiği anı izleyiciye sunmuş, böylece hikâyenin ana temasını yani kolay yoldan bir şeyler elde etmeye çalışanların sonunu resim diliyle aktarmaya çalışmıştır. Zahid de metinde dile getirildiği gibi şahit olduğu olay karşısında duyduğu şaşkınlığı ve aldığı ibreti yansıtır bir ifade içinde resmedilmiştir. Nakkaş hikâyenin devamında zahidin başından geçen diğer olayların görsel karşılığını izleyenlerin hayal gücüne bırakmıştır.

4.14. Aldanan Tavşan vr.84a, Resim 303

Hikâyeye göre aç bir kurt kır bir bölgede bir lokma sevdasıyla ilerlemektedir. Birden çerçöp gölgesinde yatmış, uyku ordusu bütün vücudunu sarmış bir tavşan görür ve bu nimeti ganimet bilerek yavaş yavaş onun yanına doğru ilerler. Kurdun heybetinden dehşete düşen tavşan ona yem olacağını anlayınca kaçma yolunu seçer, başaramayınca da türlü dilbazlıklar eder, yalvarmaya ve ağlamaya başlar, çok zayıf olduğu için kendisinden ona azıcık gıda çıkacağını bunun için kurdu tanıdığı semiz bir tilkiye götürebileceğini söyler. Tilkinin şişmanlıktan, et ve yağ çokluğundan hareket edemediğini, adımını atamadığını, etinin hoşlukta abıhayata denk, yağının tatlılıkta nebat şerbeti gibi olduğunu sözlerine ekler. Bunun üzerine birlikte yola koyulurlar. Tilkinin inine vardıklarında tavşan içeriye girerek mübarek bir şahsın bu diyarı şereflendirdiğini ve kendisinin böyle kişilerden feyiz almaya meraklı olduğunu bildiği için görüşmek üzere onu buraya getirdiğini anlatır. Durumdan şüphelenen tilki bu mübarek şahsı içeriye almadan önce evini temizlemesi gerektiğini belirterek tavşanı dışarı yollar. Kapısının iç tarafına bir tedbir olsun diye önceden kazdığı çukuru düzenler ve dışarıdaki kurt ve tavşanı "Buyurun" diye seslenerek içeriye davet eder. Ancak her ikisi de tilkinin açtığı çukura düşer ve tilkiyi aldatmaya çalışan tavşan kurda yem olurken tilki inin diğer kapısından kaçarak kurtulur[378].

Hikâyenin *Hümâyûnnâme*'deki görsel karşılığı tavşanı ve ağzını kocaman açmış kurdu karşılıklı, tilkiyi de gerideki küçük bir yükseltinin ardından onları izlerken canlandırır. Sahnenin büyük bir bölümü koyu pembe kalın konturlarla belirlenmiş mavi bir tepe ile kaplayan nakkaş zemini kırmızı ve pembe renkli iri taşlar arasından fışkıran kırmızı, sarı ve pembe renkli çiçekler ile bezemiştir. Sahnenin arka planında üst kesimi resmi metinden ayıran altın yaldız ince cetvel ile yarıda kesilmiş, gövdesi kıvrımlı, koyu yeşil, yuvarlak hatlı bir ağaç ile altın yaldız gökyüzü göze çarpmaktadır.

Resmin *Hümâyûnnâme*'de sözelden görsele dönüşümünün hikâyesi incelendiğinde, ilk bakışta nakkaşın hikâyenin başlangıç satırlarında dile getirilen aç bir kurdun çerçöp içerisinde yatmış uyuyan bir tavşanı görmesini ve daha sonra ikisi arasında geçen diyalog anını resim diline dönüştürdüğü düşünülür. Çünkü kurt resimde,

[378] *Aynı eser*, vr.83b-90a.

metinde belirtildiği gibi kaçma yolunu seçen tavşanı karşılayıp konuşmaya başlamış bir haldedir. Nitekim betimleme de olayın bu bölümünü anlatan satırların arasında yer alır. Kurdun heybetinden dehşete düşüp ona yalvarmaya ve ağlamaya başladığı ve bir lokma kadar olan zayıf cüssesinden kurda gıda olmayacağını dile getirdiği söylenen tavşan ise kurtla aynı boyda çizilmesi nedeniyle tanımlandığı görünümde değildir. Bu bağlamda kurtta, söylenen heybeti yansıtır nitelikte verilmemiştir. Ancak tavşanın kulaklarını dikmiş olarak kurdun karşısında duruşu onun duyduğu dehşeti ve korkuyu, kurdun ağzını kocaman açmış ve dili dışarıda resimlenişi metinde tavşanın dile getirdiği söylenen "Bilirim ki yırtıcılar kralının açlık ateşi alevlenmiş ve nefs-i emmaresi iştah gailesi ile mustariptir" cümlelerini görsel dile aktarır gibidir. Olayın geçtiği mekânın tasviri ise, kurdun kır bir bölgede giderken tavşana rastladığını belirten cümle ile örtüşür bir görünümdedir.

Hikâyenin ilerleyen bölümlerine göz atıldığında ve anlatılanlar resim ile karşılaştırıldığında bu defa nakkaşın sanki, tavşanın kurdu civarda şişmanlıktan, et ve yağ çokluğundan hareket edemeyen, adımını atamayan bir tilkinin olduğuna ikna ederek onu tilkinin yuvasına getirdiği söylenen satırları resim diline dönüştürmüş olduğu düşünülür. Çünkü sahnenin arka planında tavşanın anlattığı kadar semiz görünmese de bir tilki belirir. Metinde tavşanın tilki ininin kapısına gelince kurdu dışarıda bırakarak içeriye girdiği ve ona ziyaretine aziz bir kişiyi getirdiğini söylediği belirtilir. Bunda bir tuzak sezen tilki, bu aziz kişiye yaraşır hazırlıklar yapmak gerekçesiyle tavşanı dışarı gönderir ve daha önce ihtiyatlı davranarak inin ortasına kazdığı çukurun üzerini örten çerçöpü düzelterek içeriden onlara seslenir. Görüldüğü gibi hikâyede tilki sürekli ininde bulunsa da nakkaş onu sahnenin gerisindeki küçük bir tepe ardından kurt ve tavşanı izlerken, dış mekânda betimler. Tavşan da o anda metinde belirtildiği gibi olup biteni etraflıca kurda anlatırken resimlenir. Metinde ayrıca tavşanın bu konuşma esnasında tilkinin et ve yağını kurda yeniden tarif ettiği, hoşluk ve tazeliğini vurguladığı dile getirilir. Bunun üzerine açlıktan safrası bulanan kurdun ağzı sulanır. İşte kurt resimde tam da bu cümlelere uygun biçimde ağzını kocaman açmış, iştahla tavşanı dinlerken betimlenmiştir.

4.15. Üç Balık vr.90b, Resim 304

Metne göre "yoldan uzak, geçenlerin saldırı gözünden saklı, suyu sofuların itikadı gibi saf, seyrinin sefası tam abıhayat susamışlarına uygun çok güzel bir göl vardır. Bu derya misali gölün, gök balığının kıskançlıktan haset kabında kebap olduğu bu derin suyun bir dereye bağlantısı bulunmaktadır." Biri çok akıllı, biri akıllı ve biri aciz üç balık burayı vatan edinmiştir. Bir gün tesadüfen bir grup balık avcısı civarda gezinirken bu havuza rast gelir ve üç balığı görürler. Onları avlamaya niyetlenip sözleşir ve av malzemelerini getirmeye giderler. Durumdan haberdar olan üç ablıktan akıllı ve kâmil olanı "mavi göğün derinliğinde yıldız balıkları harekete geçince" dostlarına danışmadan kaçıp gölün ırmağa bitişik tarafından akıntıya kapılıp gider. Avcılar sabah erkenden gelerek gölün iki tarafını kapatır. Daha az akıllı olan balık bunu görünce ihmalinden, gafletinden dolayı büyük pişmanlık duyar. Ancak ölü taklidi yapmayı akıl ederek kendisini su yüzüne bırakır, bin bir zorlukla kendisini ırmağa ulaştırır ve avcıların elinden kurtulur. Sonunu düşünmeyip tehlikelere karşı önlem almada geç kalan aciz balık ise şaşkınlıktan bir sağa bir sola giderken avcıların tuzağına yakalanır[379].

Hikâyenin *Hümâyûnnâme*'deki görsel karşılığı üç büyük balığı sahnenin merkezine yerleştirilmiş kahverengi bir su birikintisi içinde yüzerken canlandırır. Gölün hemen yanında ise üç balık avcısı görülür. Nakkaş konturlarını dalgalı hatlarla belirlediği su birikintisinin çevresini yine aynı hatlara uygun, dalgalı, koyu yeşil zemine, mor ve mavi renkli iri taşlar arasından fışkıran kırmızı, sarı ve beyaz çiçeklerle bezemeli bir alan ile çevrelemiş ve bu alanının bir köşesine kesik gövdesinin iki yanından hançer yapraklı birer dal çıkmış bir ağaç yerleştirmiştir. Alçak tutulan ufuk hattı pembe renge boyanmış ve bu bölüm sahnenin sağ yanında cetvel dışına taşan kalın konturlarla belirlenmiş yüksek, sivri pembe tepeler ile bütünleştirilmiştir. Tepelerin üzerinden kırmızı ve sarı renkli küçük rozet çiçekler, ardından ise kesik gövdeli, yeşil yapraklı ya da koyu yeşil yuvarlak hatlı ağaçlar fışkırmaktadır. Sanatçının, bu tepelerin en üst noktasına yerleştirdiği altın yaldız bir Çin bulutu ile ufuk hattını yükselttiği gözlenmektedir.

Hikâyenin görsel dile aktarımı sırasında metne ne derece bağlı kalındığı incelendiğinde nakkaşın, metinde yoldan uzak, geçenlerin saldırı gözünden saklı bir

[379] *Aynı eser*, vr.90a-92b.

yerde olduğunu belirttiği gölü sahnenin ortasına, anlatıma uygun ıssız bir mekân yaratarak yerleştirdiği görülmektedir. Nakkaş muhtemelen kendisine ayrılan resim alanının darlığı nedeniyle gölü metinde bir deryayı andırır büyüklükte olduğunu belirten ifadelere uygun çizememiştir. Ayrıca resimde bu gölün bağlı olduğu dere de yer almamıştır. Ancak nakkaş hikâyenin konusunu oluşturan üç balığı, küçücük çizdiği gölün içini dolduracak büyüklükte betimleyerek sahneye katmış, böylece onların hikâyenin ana fikrini, bu hikâyeden çıkarılması gereken dersi belirleyen kahramanlar olduklarını resim dili ile vurgulamıştır. Sanatçı, metinde civarı gezerken bu havuza rast geldikleri ve bu üç balığı gördükleri söylenen bir grup balık avcısını da resimde ete, kana büründürmüştür. Zaten betimleme de metinde bu cümlenin hemen bitimine yerleştirilmiştir. Balıkçılardan birinin başını geriye doğru çevirip arkasında kendi aralarında konuşuyormuş izlenimi sunan iki figüre balıkları işaret edişi onların metinde balıkları gördüklerini belirten o anı gözler önüne sermektedir. Metinde bundan sonra balıkçıların hırs damarlarının harekete geçtiği, balıkları avlamayı istedikleri ve birbirleriyle sözleşip av malzemelerini getirmeye gittikleri söylense de, nakkaş onların balıkçı olduklarına dikkat çekmek için içlerinden birini sırtına balık ağlarını yüklenmiş olarak resmetmeyi tercih etmiş olmalıdır. Metinde kendilerinin fark edildiğini anlayan balıklardan birinin "mavi göğün derinliğinde yıldız balıkları harekete geçince" yani gece olunca gölün ırmağa bitişik tarafından akıp gittiği belirtilmektedir. Ancak nakkaş gökyüzünü metinde söylenen renge değil, kendi hayal gücü olan pembeye boyamayı tercih etmiştir. Nakkaş resimde balıkçıların balıkları gördüğü ilk anı resmetse de, balıklardan birini, balıkçıların ertesi gün onları avlamak için geldiklerinde ölü taklidi yaparak kurtulmaya çalıştığı görünümü verir şekilde, gözleri kapalı, kuyruğu aşağıda, baygın bir halde yatarken çizerek bu anı da resme eklemek istemiş olmalıdır.

4.16. Kaplumbağa ve Akrep vr.92b, Resim 305

Metne göre bir kaplumbağa ve akrep arkadaş olurlar ve zaman onları bulundukları yeri terk etmeye zorlar. Yolları büyük bir nehre rast gelir ancak akrebin buradan geçmesi mümkün olmadığı için şaşırıp kalır. Bunun üzerine kaplumbağa akrebe onu külfet ve zahmet olmadan sırtının gemisiyle sudan geçirebileceğini, göğsünü belâ okuna hedef kılıp bu girdaptan kenara ulaştırabileceğini söyler. Sonunda kaplumbağa akrebi sırtına alır ve köpük gibi suda yüzerken birden kulağına garip bir ses

gelir. Bu sesin ne olduğunu sorunca akrep iğnesinin mızrağını kaplumbağanın vücudunun zırhında denediğini dile getirir. O zahmet çekerken akrebin minnet etmediğini, eski sohbet hakkına itibar göstermediğini düşünen kaplumbağa hiddetlenerek ona, sırtına tesir etmeyeceğini bildiği halde neden bu iğneyi vurduğunu sorar. Akrebin bu hareketin onun tabiatı gereği olduğunu söylemesi üzerine kaplumbağa ona filozofların, hasis ve kötü kişiye iyilik etmenin, eteğinde diken ve yakasında yılan yetiştirmek olduğunu vurgulayan sözünü hatırlatır[380].

Hikâyenin *Hümâyûnnâme*'deki görsel karşılığı kaplumbağayı sırtında akreple nehrin karşı yakasına yüzerken canlandırır. Sanatçı sahneyi sağ yanda sayfanın kenarına taşan pembe renkli sivri tepeler, yemyeşil bir çimenlik, rengârenk çiçekler, rüzgârda savruluyormuş izlenimi yaratan yuvarlak hatlı ve dilimli konturlu açık yeşil ağaçlar ve simetri ekseninde bir çınar ağacı, altın yaldız gökyüzü ve mavi renkli bir Çin bulutu ile zenginleştirir. Çınar ağacının iki yanında karşılıklı duran birer tilki, nehirde kaplumbağanın çevresinde yüzen balıklar ve kırmızı renkli bir yılan dikkat çekicidir.

Hikâyenin ilk satırları arasına yerleştirilen resmin sözelden görsele nasıl dönüştüğü incelendiğinde, nakkaşın metinde, zorunlu olarak bulundukları yeri terk etmeleri gereken kaplumbağa ve akrebin yollarına büyük bir nehir çıkması üzerine, kaplumbağanın akrebi sırtına alarak karşı kıyıya ulaştırmaya çalıştığı söylenen satırları canlandırdığı görülmektedir. Kaplumbağa metinde belirtildiği üzere köpük gibi ve girdaplı bir suda yüzmektedir. Nakkaş kahverengiye boyadığı suya dalgalı beyaz çizgiler ve kancalı köpük motifleri ekleyerek bu etkiyi yaratmaya çalışmış gibi görülmektedir. Nakkaş metinde büyük olduğu söylenen nehri sahnenin gerisinde, sayfanın sağ kenarına taşan pembe tepelerin eteğinden, yani uzaklardan doğurup sahnenin ön düzlemine kadar uzatarak çizmiş, böylece sözeli görsele dönüştüren bir görünüm ortaya koymuştur. Bunun yanı sıra uzaklardan incecik akarak süzülen nehri sahnenin ön düzleminde iki yana doğru genişleterek hem bir perspektif yaratmış, hem de kaplumbağanın nehrin karşı kıyısına ulaşmak için kat ettiği yolun zorluğunu vurgulamıştır. Suda kaplumbağanın hemen yanında, başını ona doğru uzatmış kırmızı renkli yılan, nehri geçerken sırtına bindiği kaplumbağanın, arkasına iğnesini vuran akrebe kızarak ona hatırlattığı, hasis ve kötü kişilere iyilik etmenin eteğinde diken,

[380] *Aynı eser*, vr.92b-98a.

yakasında yılan yetiştirmek olduğu sözündeki yılanı yani hasis ve kötü kişileri simgeliyor olmalıdır. Ancak nakkaşın resme metinde bahsedilmeyen fakat onun nehirde bulunmuş olabileceğini düşündüğü dört balığı ve nehrin kıyısında karşılıklı duran iki çakalı eklediği de dikkat çekmektedir. Bu iki çakal eserin orijinaline adını veren Kelile ve Dimne olmalıdır. Nakkaş iyiliği simgeleyen Kelile'yi ve kötülüğün simgesi olan Dimne'yi resmederek hikâyenin işaret ettiği eğri mizaç, kötü yaradılış ve bunun zıddı kavramları vurgulamak istemiş gibi görünmektedir.

4.17. Şahin ile Horoz vr.100a, Resim 306

Metne göre hızlı uçuşlu bir şahin ile tiz sesli bir horoz karşılıklı konuşmaya başlarlar. Şahin horoza çıkışarak onların türünün nankör olduğunu, sahiplerinin tüm ilgi ve alakalarına rağmen efendileri çağırdığı zaman kaçtıklarını söyler. Kendilerinin ise vahşi yaradılışlı olmalarına rağmen sahiplerinin güler yüzü hatırına kolları ya da parmakları üzerinde oturarak yakaladıkları avları onlara sunduklarını, göğün bir katında bulunsalar bile çağırdıkları zaman hemen yanlarına gittiklerini anlatır. Bunun üzerine horoz şahine, kendi cinslerini hiç tavada görüp görmediklerini sorar. Şahinin hayır cevabı vermesi üzerine bu durumu, kendilerinin hemcinslerini hep ya bir tava içinde kızarmış ya da şiş kebap olmuş bir halde gördükleri için sahiplerine tam güven duyamamaları ile açıklar[381].

Hikâyenin *Hümâyûnnâme*'deki görsel karşılığı şahin ve horozu sahnenin ortasında bir simetri ekseni oluşturan, koyu yeşil yuvarlak hatlı, açık yeşil hançeri yapraklı ve yine açık yeşil küçük yaprakların meydana getirdiği top şekilli bitkisel motiflerle bezemeli bir ağacın iki yanında karşılıklı sohbet ederken canlandırır. Nakkaş resmi kalın konturlarla belirlenmiş, yuvarlak hatlı açık yeşil bir tepe, rengârenk çiçekler, taşlar, açık mavi gökyüzü ve Çin bulutları ile zenginleştirir.

Resmin sözelden görsele dönüşümünün hikâyesi incelendiğinde, nakkaşın metinde hızlı uçuşlu bir şahin ile tiz sesli bir horozun karşılıklı konuşmaya başladıklarını vurgulayan satırları resme aktardığı görülür. Zaten betimleme de bu iki hayvan arasında geçen diyalogların arasında yer alır. Şahini doğadaki renklerine yakın boyayan sanatçı metinde bir gönderme yer almasa da horozu pembe, kırmızı, sarı, lacivert, gri gibi canlı renklerle, doğasına aykırı bir görünüm içinde sunarak resme

[381] *Aynı eser*, vr.99b-101b.

canlılık katar. Bunun yanı sıra sanatçının metinde olayın geçtiği mekâna ilişkin bir tanımlama yer almadığı için hikâyenin iki kahramanını açık havada, güzel bir doğa betimlemesi eşliğinde izleyiciye sunmayı tercih ettiği görülür.

4.18. Bülbül ve Bahçıvan vr.102a, Resim 307

Metne göre "bir bahçıvanın çok güzel ve gönül açıcı bir bağı, irem gülistanını kıskandıran bir bahçesi vardır. Buranın su ve havasının saflığı bahar rüzgârına uygunluk vermekte, cana can katan reyhan kokusu can dimağına koku saçmaktadır. Çimenliğin köşesinde tûbâ ağacından uzun, sidretü'l-müntehâ dalından daha yüksek olan bir gülfidanı vardır ve her seherde bu gülfidanı üstünde yanak renkli bir gül, Çin Türklerinin gonca dudağı gibi açmakta, Zühre alınlı ay yüzlülerin yanağının teri gibi şebnem damlaları üstüne inciler saçmaktadır." Bahçıvan bu parlak güle sevgi gösterisinde bulunmakta, "gönül doğanı çılgın bülbül gibi gülün güneşli havasında uçmaktadır." Bahçıvan bir gün âdeti üzere gülfidanını seyretmeye gelir ve bir bülbülün gülün yapraklarını perişan edip hazan yaprağı gibi toprağın üstüne döktüğünü görür. İşte minyatür olayın bu anını anlatan satırların arasında yer alır. İkinci ve üçüncü defa aynı manzara ile karşılaşınca bıçak kemiğe dayanır ve bülbülü "aldatma tuzağı" ve "tane hilesi" ile avlayarak bir kafese hapseder. Bülbül bahçıvana kendisine bir gülü perişan ettiği için bu cezayı reva gördüğünü, ancak bahçıvanın bu hareketi ile bir gönül perişan ettiğini söyleyince adam bülbülü serbest bırakır. Bunun üzerine bülbül bahçıvana bahçedeki bir ağacın dibinde içi altın ve gümüş dolu bir testi gömülü olduğunu müjdeler. Belirtilen yeri kazan bahçıvan hazineye ulaşır ve bülbüle torağın altındaki testiyi gördüğü halde çalı çırpının altındaki tuzağı niye göremediğini sorar. Bülbül bu soruyu "Kaza gelince göz kör olur ve kader gelince sakınmak batıl olur. İlâhî kaza gelince ne basiret gözünde nur kalır, ne de akıl tedbiri fayda verir." diye cevaplar[382].

Hikâyenin *Hümâyûnnâme*'deki görsel karşılığı bahçıvanı gülfidanına konmuş bülbülü seyrederken canlandırır. Nakkaş sahneyi yemyeşil bir çimenlik, etrafına taşlar dizilmiş, kıvrım yaparak resmin sol alt köşesine kadar ulaşan incecik akan bir dere, yeşil yapraklı pembe gül dalları ve pembe bahar çiçekleri açmış bir ağaç, kırmızı ve lacivert renkli iki çiçek ve Çin bulutları ile zenginleştirir.

[382] *Aynı eser*, vr.101b-104b.

Nakkaşın hikâyeyi satırlardan kendisine ayrılan resim alanına metne ne derece bağlı kalarak aktardığı incelendiğinde, öncelikle sanatçının metinde bahçıvanın çok güzel ve gönül açıcı olduğu söylenen bağını ve irem gülistanını kıskandıran bahçesini yansıtan bir ortam yaratarak anlatılanları izleyiciye sunduğu gözlenmektedir. Nakkaş suyunun ve havasının saflığının bahar rüzgârına uygunluk verdiği söylenen bu yeri, sahneye bir uçtan bir uca kıvrılarak akan bir nehir yerleştirerek görselleştirmiştir. Sanatçı metinde çimenliğin köşesinde var olduğu söylenen ve tûbâ ağacından uzun, sidretü'l-müntehâ dalından daha yüksek olduğu vurgulanan, üzerinde yanak renkli bir gül açmış fidanı tam da tanımlandığı gibi yeşil renge boyadığı, böylece çimenlik görünümü verdiği zeminin sol üst köşesine yerleştirerek yine sözele uyun bir görünüm yaratmıştır. Nakkaşın bu fidanın iki yanında kalan boşluklara birer Çin bulutu yerleştirmesi ise kaynaklarda, cennette Sidre'de bulunan ve dalları bütün cenneti gölgeleyen ilahi bir ağaç olarak tanımlanan tûbâ ve arşın sağ yanında bulunan ve ötesine hiçbir mahlûkun geçemediği bir ağaç olarak anlatılan sidretü'l-müntehâdan daha yüksek olduğu belirtilen gülfidanının bu özelliğine resim diliyle vurgu yapmak istemesinin bir sonucu olmalıdır[383]. Böylece nakkaş fidanın gökyüzüne kadar ulaştığı izlenimi sunan bir görünüm ortaya koymuş ve bu fidanın üstüne metinde yanak renkli olduğu söylenen pembe güller yerleştirerek sözele uygun bir ayrıntı daha yaratmıştır. Bunun yanı sıra nakkaşın resme, metinde bir gün, âdeti üzere gül ve fidanını seyretmeye geldiği söylenen bahçıvanı ve bu sırada gülün yapraklarını perişan edip hazan yaprağı gibi toprak yüzüne döktüğünü gördüğü bülbülü de eklediği görülmektedir. Metinde bahçıvanın bu manzara ile karşılaştığı üçüncü gün canına tak ederek aldatma tuzağı ile bülbülü yakaladığı dile getirilmektedir. Resimde bahçıvanın sol elinde yer alan ince, uzun bir sopa ucundaki ağ şeklinde tuzak, bahçıvanın bülbülü yakalamasından hemen önceki anı izleyicinin gözünde canlandırmasına yardımcı olan bir sahne ortaya koymaktadır.

[383] Tûba ve sidretü'l-müntehâ ağacı hakkındaki bu tanımlamalar için bkz. Devellioğlu, *a.g.e.*, s.951, 1111.

4.19. Hırslı Avcı vr.105a, Resim 308

Metne göre bir avcı kırlık bir alanda bir tilkinin oynar gibi salınarak gezdiğini görür. Hayvanın kürküne sevdalanır ve içinde onu avlama isteği belirir. Tilkiyi takip edip yuvasının yakınında bir çukur kazar, üzerine çer çöp yığar ve bir leş yerleştirir. Pusuya yatarak beklemeye başlar. Leşin kokusunu duyan tilki yuvasından çıkarak çukurun yanına gelir, ancak leşin çalı çırpı üzerine yerleştirilişinden bir hile sezerek geri döner. Bu esnada yiyecek arayan aç bir kaplan dağdan iner ve leşin kokusunu takip ederek kendini çukurda bulur. Sesi duyan avcı tilkinin tuzağa yakalandığını zannederek hiç düşünmeden kendisini çukura atar ancak onun leşi yemesine engel olacağını sanan kaplan tarafından karnı ve vücudu enine boyuna parça parça edilir. Böylece tamahkâr avcı hırsının tuzağına düşer, kanaatkâr tilki ise bela uçurumundan kurtulur[384].

Hikâyenin *Hümâyûnnâme*'deki görsel karşılığı avcıyı büyükçe bir çukurun içinde kaplana yem olurken canlandırır. Tilki de bir köşeden onları izlerken betimlenir. Nakkaş sahneyi kalın konturlarla belirlenmiş açık yeşil sarp tepeler, gövdesi bir yana eğik iri yeşil yapraklı ağaçlar, rengârenk çiçekler ve pembe bir fonla zenginleştirir.

Resmin metin ile ilişkisi ele alındığında, nakkaşın öncelikle hikâyenin ilk satırlarında, bir gün bir avcının kırlık bir alanda oynar gibi salınarak gezen bir tilki gördüğünü dile getiren ifadeleri resim diline dönüştürdüğü görülür. Resmin sol üst köşesinde yer alan tilki ve onu gören avcının kompozisyonda bulunması bunu izleyiciye yansıtır. Ardından nakkaşın metinde, avcının bu tilkinin peşine düşerek ininin yakınında kazdığı belirtilen çukuru ve bu çukuru örttüğü çerçöp üzerine yerleştirdiği leşi resimde görselleştirdiği dikkat çeker. Daha sonra nakkaş hikâyenin ilerleyen bölümlerinde tilkinin bu tuzağa düşmediğini ancak aç bir kaplanın bir lokma sevdasıyla dağ tepesinden inerek leşin kokusuyla kendisini çukura bıraktığını belirten satırları resme taşır. Metne göre avın sesini duyan avcı tilki sanıp hırsının şiddetiyle hiç düşünmeden kendini çukura atar. Kaplan da onun leşi yemesine engel olacağını düşünerek hemen sıçrayıp karnını, vücudunu enine boyuna parça parça eder. İşte nakkaş bu anın fotoğrafını çekmiş gibi olanları ve yaşanan dehşeti izleyiciye aktarır. Zaten resim de olayın bu bölümünü dile getiren satırların arasında yer alır. Resimde kaplan, metinde vurgulandığı gibi avcının üzerine sıçramış, onu boynundan ısırırken görülmektedir.

[384] *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843), vr.104b-109b.

Avcının başlığının resimde bir yana savrulmuş olarak betimlenişi ve kolları, bacakları iki yanda, gözleri kapalı baygın bir halde verilişi bu sıçrayışın, saldırının şiddetini ve avcının yaşadığı çaresiz teslimiyeti izleyiciye aktarır gibidir. Avcının boynundan akan kanlar ve bu kanlarla yüzü gözü bulanmış kaplan metinde onun avcıyı parça parça ettiğini belirten ifadelerin az sonra gerçekleşeceğini hissettirir. Resimde dikkati çeken bir nokta metinde, avcının çer çöp ile örtülü çukurun üzerine bir leş yerleştirerek hazırladığı tuzağa kanmayarak selamet yönünü tercih edip gittiği söylenen tilkinin, avcının hazırladığı tuzağa kendisinin düşüşüne şahitlik ederken betimlenişidir. Bunun nedeni nakkaşın resmin ana fikrini yansıtan olayı resmederken hikâyenin kahramanlarından biri olan tilkiyi de resme katmak, izleyiciye sunmak istemesi olmalıdır. Böylece tilkinin kurtuluşu, avcının da tuzağa düşüşü aynı karede yer alır ve hırsından vazgeçenle ona yenik düşenin sonu görsel bir dille vurgulanmış olur.

4.20. Tizhuş ve Hazım Adlı İki Arkadaş: Tizhuş ve Hazım'ın Buldukları ve Bir Ağacın Dibine Gömdükleri Dinarları Almak İçin Gelmeleri vr.118b, Resim 309

Metne göre Tizhuş ve Hazım adında iki arkadaş vardır ve bunlardan biri akıllı, diğeri ise gafildir. İki arkadaş bir gün ticaret sevdası ile yollara düşerler ve birçok yer ve konak geçtikten sonra tesadüfen bir kese halis ve tam ayar dinar bulurlar. Bunun üzerine geri dönüp şehre yakın bir yere gelirler. Gafil arkadaş parayı bölüşmeyi teklif eder ancak diğeri ihtiyaçları kadar olanını alıp kalanı bir yerde saklamanın daha uygun olacağını söyler. Neticede parayı bir ağaç dibine gömerler ve birlikte şehre dönerler. Ancak akıllı olan ağacın yanına gelerek tüm hazineyi ele geçirir. Bu durumdan habersiz gafil arkadaş ise elindeki parayı bitirince Tizhuş'a defineden pay almak için teklifte bulunur. Birlikte malum yere varırlar ancak tüm araştırmalarına rağmen hazineden eser bulamazlar. Hazım'ı sıkıca tutup bağırmaya başlayan ve hırsızlıkla suçlayan Tizhuş onu kadıya götürür. Ganim hırsızlık iddiasını reddedince Tizhuş kadıya ağacın şahitliğine başvurmayı önerir. Kadı bu söze şaşırsa da ertesi sabah gidip ağacın şahitliği doğrultusunda hareket etmeyi kararlaştırırlar. Tizhuş hemen eve gidip babasına olanları anlatır. Bu hastalıklı ağacın içinin bir insanın sığabileceği kadar boş olduğunu, babasının bu gece gidip ağacın içine girmesi ve ertesi sabah kadı gelip ağaçtan şahitlik

istediğinde bu görevi gereği gibi yerine getirmesi gerektiğini vurgular. Bunun üzerine babası Tizhuş'a hile ile bir yere varılamayacağını açıklayan bir hikâye anlatır…[385]

İki arkadaşın başından geçenlerin öyküsünün bu bölümünün *Hümâyûnnâme*'deki görsel karşılığı Tizhuş ve Hazım'ı ağacın başında tartışırken canlandırır. Sanatçı sahneyi ağacın kökünden çıkan ön düzlemde iki yana doğru ayrılan koyu renkte, incecik akan bir dere, etrafına sıralanmış renkli iri taşlar, yemyeşil çimenler üzerine serpiştirilmiş rengârenk çiçekler, pembe çiçekli ve iri yeşil yapraklı bir dal, açık mavi gökyüzü ve pembe bir Çin bulutu ile zenginleştirir.

Hikâyenin eserdeki bu ilk görsel tanımlaması, metinde ticaret sevdasıyla yola düştükleri belirtilen Tizhûş ve Hâzım'ın, bu yolculuk esnasında tesadüfen bir kese dinar bulmaları üzerine bunu büyük ganimet ve kâfi bir nimet bilip geri dönmelerinin ardından, şehre yakın bir yerde Tizhûş'un teklifiyle ihtiyaçları kadarını aldıktan sonra paranın geri kalanını bir ağacın dibine gömdükleri söylenen satırları canlandırıyor olmalıdır. Çünkü Tizhûş ve Hâzım resimde metinde vurgulandığı gibi şehrin dışında, kırlık bir alanda yer alan bir ağacın başında görülmektedir. Ancak resim, hikâyenin ilerleyen satırlarında, Hâzım'ın, Tizhûş'un hazinenin tamamını ele geçirmesinden habersiz onun yanına varıp harçlığının bittiğini ve defineden harç için hisse almak istediğini söylemesi üzerine ikisinin malum yere, yani parayı gömdükleri ağacın yanına gelip tüm araştırmalarına rağmen hazineden bir eser göremediklerini vurgulayan cümlelerle de örtüşmektedir. Çünkü metinde, aslında parayı kendisi almış olan Tizhûş'un, Hazım'ı sıkıca tutup bağırmaya başladığı belirtilmekte, resimde ise iki arkadaşın belirgin jestlerle karşılıklı konuşurken betimlenişi metinde söylendiği şiddette olmasa da aralarında bir tartışma yaşandığı izlenimini izleyiciye sunmaktadır. Zaten betimleme de olayın bu anını anlatan satırların arasında yer alır. Sonuçta nakkaş hikâyede bahsedilen olayın hangi zaman aralığını canlandırırsa canlandırsın metne bağlı kalmış ve okuduklarının ona çizdiği çerçeveden resmi izleyiciye aktarmıştır.

4.21. Kurbağa ile Keler vr.120a, Resim 310

Metne göre bir kurbağa, bir yılanın civarında oturmakta ve yılan sürekli kurbağanın yavrularını yemektedir. Kurbağa bu durumu bir gün yakın dostu yengecin yanına giderek anlatır. Yengecin ne yapması gerektiği konusunda kendisine fikir

[385] *Aynı eser*, vr.117b-119b.

vermesini, zira "kaldığı bu ferahlık veren çimenlikten, mine renkli cennet bahçesinden, ruh açıcı çeşmelikten, rüzgârı hurilerin zülfü gibi amber ve ıtır kokulu bu yerden" vazgeçemeyeceğini söyler. Bu sırada kaplumbağa söze atılarak yengecin "bu konuda hile kitabından hatırladığı hangi meseleler olduğunu, bu kötü niyetli hasmın defedilmesi konusunda ne düşündüğünü sorar." Yengeç falan yerde ejderhaya benzeyen ve yılan yiyen bir kelerin bulunduğunu, kurbağanın birkaç balık tutup kelerin deliğinden yılanın yuvasına kadar bunları dizmesi gerektiğini, kelerin balıkları birer birer yerken yılanı da ortadan kaldıracağını anlatır. Kurbağa hoşuna giden bu öneri ile yılanı yok eder. Ancak iki üç gün geçince içinde tekrar balık yeme arzusu uyanan keler daha önce ilerlediği yolda yürür, yılan ve balıktan eser bulamayınca bu defa kurbağayı ve bütün yavrularını yer[386].

Hikâyenin *Hümâyûnnâme*'deki görsel karşılığı kurbağa ve yengeci sayfanın bir kenarından diğer kenarına doğru kıvrılarak akan, çevresi sarı renkte konturlarla belirlenmiş siyaha yakın renkte bir nehrin başında konuşurlarken canlandırır. Kompozisyonun ortasında iki selvi, bunlara dolanmış kırmızı ve mor çiçekli bahar dalları ile iri yeşil yapraklı ve gövdesi kıvrımlı bir ağaç yatay bir eksen oluşturur. Selvilerin ve bahar dalının yarıda kesilen tepeleri, iki satırlık metnin altından geçerek sayfanın üst kenarındaki boşluğa ulaşıyormuş izlenimi uyandırır. Yemyeşil bir çimenlik, üzerine serpiştirilen rengârenk çiçekler, taşlar ve ince küçük ot kümeleri ile zenginleştirilen sahnede bir maymun, bahar dalları üzerine konmuş rengârenk bir kuş, suda yüzen kırmızı bir yılan ve balıklar da dikkat çeker. Nakkaş sınırları altın yaldız cetvellerle belirlenmiş resim ve metin alanının dışına taşarak, sayfa kenarlarını iri taşlar arasından fışkıran çiçek motifleri, gövdesi kıvrımlı, iri yapraklı bir ağaç, bir keler, kaldırdığı büyükçe bir taşı ona fırlatıyormuş gibi görünen bir ayı, biri Çin bulutları arasında uçuşan, diğeri selvinin tepesine oturmuş iki kuş, neşe içinde koşan bir tilki figürü ile çepeçevre halkârla bezemiştir. Halkâr bezemede yer alan ayı motifinin, "Kurbağa ile Keler" hikâyesinin ardından gelen ve bir bahçıvan ile bir ayının hikâyesini canlandıran minyatürde de kullanılışı dikkat çekicidir (bkz. Resim 23).

Resmin sözel dilden görsel dile aktarımının metin ile ilişkisi incelendiğinde, öncelikle metinde hikâyenin ana kahramanlarından biri olan ve bir yılanın civarında

[386] *Aynı eser*, vr.119b-120b.

oturduğu söylenen kurbağanın bir gün komşusu yengecin yanına gelerek yılanın yavrularını yemesinden duyduğu üzüntüyü paylaştığı anın izleyiciye yansıtıldığı görülür. Nakkaş nehrin kıyısına yanaşmış kurbağa ile konuşan yengeci kocaman çizerek gözü bu konuşma anına odaklar. Nehrin içinde, yengecin sol yanında kıvrılarak kıyıya doğru yüzen kırmızı bir yılan hikâyenin diğer kahramanı olarak resimde yer alır. Hikâyenin ilerleyen satırları ve resim karşılaştırıldığında, nakkaşın kurbağanın yaşadığı yer hakkında yaptığı ferahlık veren bir çimenlik, cennet gibi bir bahçe, ruh açıcı ve çeşmelik tanımlamalarını yansıtan bir görünüm ortaya koyduğu dikkat çeker. Zira resmin zemininin tamamen yeşile boyanarak metinde yapılan tanımlamaya uygun bir çimenlik yaratıldığı ve bu çimenliğin selviler, bahar dalları, rengârenk taşlar ve çiçekler ve bir akarsu ile bezenerek cennet gibi bir bahçe, ruh açıcı ve çeşmelik tanımlamalarına da karşılayan bir tablo çizildiği görülür. Zaten betimleme de olayın geçtiği yere ilişkin yapılan sözlü tasvirin hemen bitiminde yer alır. Satırlar takip edilmeye devam edildiğinde bir kaplumbağanın, kurbağa ve yengeç arasında geçen konuşmaya eşlik ettiği, sözlü olarak katıldığı anlaşılır. Nitekim nakkaş kurbağa ve yengecin hemen yanı başında olmasa da nehrin karşı kıyısında bir kaplumbağa resmederek sözeli görsele dönüştürür. Ardından nakkaşın, yengecin kurbağaya onu yılandan kurtaracak kişi olarak bahsettiği ve ejderhaya benzediğini söylediği bir keleri yani kertenkeleyi ağzını kocaman açmış, dili dışarıda, tıpkı ateşler saçan bir ejderha izlenimi uyandıracak şekilde sayfa kenarında yer alan halkârlı betimlemelerin içine yerleştirdiği görülür. Nakkaş nehrin içine, yengecin kurbağaya, kelerin deliğinden yılanın yuvasına kadar yerleştirmesini tavsiye ettiği balıkları da çizerek hikâyede bahsi geçen tüm ayrıntıları resme aktarır. Ancak nakkaş bu hikâyede var olmayan, söz edilmeyen bir maymunu, rengârenk bir kuşu, metni ve resmi çevreleyen cetvelin dışında kalan sayfa kenarı boşluklarına çeşitli doğa motifleri arasında iki kuşu, neşeyle koşan bir tilkiyi ve bu hikâyeden sonra gelen ve bir bahçıvan ve bir ayının hikâyesinin görsel sunumu olan bir minyatürde kullandığı kocaman bir taşı havaya kaldırmış fırlatmaya çalışan bir ayıyı sahneye ekleyerek metnin ona çizdiği çerçeveden bağımsız betimlemeler de ortaya koyar.

4.22. Tizhuş ve Hazım Adlı İki Arkadaş: Tizhuş'un Bir Ağaç Gövdesine Sakladığı Babasının Kadı Tarafından Yakalanması vr.121b, Resim 311

Metne göre Tizhuş babasını ikna eder ve ihtiyar, karanlık gecede ağacın yanına giderek ortasındaki boşluğu saklanır. Sabah olunca kadı ve şehrin diğer yetkilileri ağacın dibinde hazır bulunurlar. Halk kalabalığı grup grup saf bağlayıp şaşkınlık içinde bakar. Kadı ağaca hitap edip davalının iddia ve davacının inkâr ettiği olayın nasıl gerçekleştiğini sorunca ağaçtan parayı Hazım'ın aldığını söyleyen bir ses gelir. Şaşırıp kalan kadı bir süre düşünür ve ağacın ortasında bir kişinin gizlendiğine karar verir. Çok miktarda odun yığılmasını ve ateş yakılmasını emreder. Bir müddet sabreden hırslı ihtiyar bıçak kemiğe dayanınca aman diler ve dışarı çıkar. Kadının gerçeği sorması üzerine yarı yanmış vaziyette olanları anlatır. Gerçeği öğrenen kadı durumu halka açıklarken hileci ihtiyar utancından can verir. Cevheri bozuk oğul ölmüş babasını omzuna alıp şehre götürür. Her gören olayı bir diğerinin kulağına ulaştırır. Hazım ise doğruluğu, dürüstlüğü ile paradan payını alarak işlerine koyulur[387].

Hikâyenin *Hümâyûnnâme*'deki görsel karşılığı kadıyı, şehrin diğer yetkililerini ve halkı ağacın başında toplanmış olarak canlandırır. Zemini açık pembeye boyayan nakkaş sahneyi rengârenk çiçekler ve Çin bulutları ile zenginleştirir. Sanatçı bunun yanı sıra resmi ve metni çevreleyen altın yaldız cetvelin dışında kalan sayfa kenarı boşluklarını bir önceki minyatürde olduğu gibi haklârla bezemiştir. Bu bezemeler küçük tepecikler üzerinde yer alan çiçekli ve yapraklı dallardan, taşlar arasından fışkıran çeşitli çiçek motifleri ve ince otlardan, kompozisyonun sol üst köşesine yerleştirilen küçük bir Çin bulutundan ve zarif bir ceylan motifinden oluşmaktadır.

Resmin metin ile ilişkisi değerlendirildiğinde, nakkaşın metinde bir gece öncesinden ağacın yanına giderek ortasındaki boşluğun içine girdiği söylenen Tizhûş'un babasını buna uygun biçimde bir ağacın kavuğuna gizlenmiş olarak betimlediği görülür. Ardından metinde ertesi sabah ağacın dibinde hazır olduğu belirtilen kadı ve şehrin diğer yetkileri resimde tam da vurgulandığı gibi ağacın dibinde beklerken gözlenir. Ancak metinde bu sırada grup grup saf bağlayıp şaşkınlık içinde olanları izlediği dile getirilen halk grubu muhtemelen resim alanının darlığı nedeniyle ağacın sol yanında yan yana duran iki genç oğlan betimlemesi ile temsil edilir. Ancak bunların meraklı gözlerle

[387] *Aynı eser*, vr.121a-124a.

birbirlerine bakışları ve jestleri metinde yaşadıkları belirtilen şaşkınlığı yansıtır biçimdedir. Nakkaşın resme yansıttığı bir diğer ayrıntı ağacın ortasında bir kişinin gizlendiğini anlayan ve onu çıkarmak için çok miktarda odun yığmalarını ve ateş yakmalarını emreden kadının sözleridir. Resimde ağacın dibine metinde vurgulandığı gibi çok miktarda odun yığıldığı ve büyük bir ateş yakıldığı görülmektedir. Nakkaş bu durum karşısında bir zaman gayret ettikten sonra canına tak edip aman dilediği söylenen ihtiyarı ağacın kovuğundan başını çıkarmış olarak betimleyerek o anı izleyiciye görsel bir sunumla yaşatır. Zaten resim de olayın bu dakikalarının sözel tasvirinin bitiminde yer alır. Sahnenin sol alt köşesinde ellerini önünde kavuşturmuş duran figürün yüzündeki endişeli ve tedirgin ifadeden az sonra yalanı ortaya çıkacak olan Tizhûş olduğu anlaşılmaktadır. Onun hemen yanında bir eliyle tuttuğu bir odunu ateşe iteklerken diğeriyle elini kaldırmış kadıya "İşte görüyor musunuz?" der gibi ağaçtan başını çıkarmış ihtiyar adamı işaret eden figür de suçsuzluğu kanıtlanan Hazım olmalıdır. Nitekim bu figür iki arkadaşın buldukları parayı ağaç altına gömmesini canlandıran minyatürde (bkz. Resim 20) ağacın başında karşılıklı konuşan figürlerden sağdaki ile görsel bakımdan da bağdaşmaktadır. Çünkü her iki figür de profilden verilmiş yüzlerinden fırlayan irice burunları, sivri sakalları ve bıyıkları ile bir karikatürü andırır. Nakkaş böylece hikâyede bahsi geçen olayı ve bunun kahramanlarını kendisine ayrılan resim alanının el verdiği ölçüde görsel dile aktarır. Sanatçının sayfa kenarı boşluklarını metne ilişkin her hangi bir ayrıntı içermeyen doğa betimlemeleri ve zarif bir ceylan figüründen oluşan halkârla çepeçevre betimlemesi onun süslemeci ve nakışçı zevkinin bir ürünü olmalıdır.

4.23. Bahçıvan vr.125a, Resim 312

Metne göre eski zamanlarda ömrünü bağ ve bahçe imarına harcamış, var gücünü gül ve gülistana adamış bir bahçıvan vardır. Bu bahçıvanın "ağaçlarının güzelliği İrem bağının gözüne hasret toprağı saçmış, çiçeklerinin hoşluğu Muvernak'ın[388] bağına kıskançlık damgası vurmuş, ömrünün meyvesi, Firdevs misali bir bahçesi" bulunmaktadır. Çiftçi her ağaca o kadar bağlanmıştı ki kalbinden baba, kadın ve oğul sevgisi kaybolmuş, tüm vaktini bu bahçede geçirir olmuştur. Ancak sonunda yalnızlık canına tak eder ve gönlü yorgun, hatırı kırık, ovaya doğru yürür. Bir dağın alabildiğine

[388] Behram Gur için yapılan harika köşkün bağı

geniş eteğinde gezinirken, yalnızlıktan dolayı dağın yokuşundan ovaya yönelmiş kötü görünüşlü, çirkin suratlı, pis yaratılışlı, nahoş yüzlü bir ayı ile karşılaşır. Aralarında hemen bir dostluk başlar ve köylüden sevgi ve yaltaklanma gören ayı ona bağlanarak adamın küçük bir işaretiyle ardına düşer ve bu cennet gibi bahçeye varırlar. Bahçıvanın misafirine güzel meyveler ikram etmesi üzerine aralarındaki muhabbet bağı sağlamlaşır. Adam ne zaman bir ağaç gölgesinde istirahata çekilse ayı aşırı sevgi ve şefkatinden onu başı ucunda durup sinekleri kovalar. Bir gün bahçıvan âdeti üzere uykuya dalar ve ayı sinek kovuculuğa başlar. Ancak o kovaladıkça sinekler öbür taraftan gelip hücum ederler. Ayı sonunda sinirlenir ve sinek öldürmek için bir taşı kaldırıp zavallı köylünün başına vurur. Sineklere bir zarar gelmez ancak bahçıvanın başı perişan olur[389].

Hikâyenin *Hümâyûnnâme*'deki görsel karşılığı bir ağaç altında istirahata çekilmiş bahçıvanın başındaki sinekleri öldürmek isteyen ayıyı adamın hemen yanı başında, büyükçe bir taş parçasını iki eliyle havaya kaldırmış halde canlandırır. Sahnede koyu yeşile boyanan zemin, yeşil yapraklı ve kırmızı meyveli ağaçlar ve pembe bahar dalları, ön düzlemde iki yanına rengârenk taşlar sıralanmış, koyu renkli, incecik bir akarsu ile bezemelidir. Altın yaldıza boyanan ve üst kesimde beyaz renkte ince fırça vuruşlarıyla oluşturulan beyaz bulutlarla süslü ufuk hattı ise düz bir çizgi ile zeminden ayrılmıştır.

Resmin metindeki bilgilere ne derece sadık kalınarak oluşturulduğu incelendiğinde, nakkaşın öncelikle metinde bahçıvanın "ömür sermayesini imarına harcadığı, ağaçlarının güzelliği İrem bağının gözüne hasret toprağı saçmış, çiçeklerinin hoşluğu Muvernak'ın bağına kıskançlık damgası vurmuş, güllük gülistanlık bir yer" olarak tanımlanan bahçesini anlatılanlara sadık kalan bir betimlemeyle izleyiciye sunduğu görülür. Zira nakkaş sahneyi pembe bahar dalları, kırmızı meyveli ağaçlar ve renk renk çiçeklerle bezeyerek Behram Gur için yapılan harika köşkün bağını bile kıskandıracak güzellikte olduğu söylenen bu bağı satırlardan kâğıda aktarır. Ardından nakkaş yalnızlıktan sıkılan bahçıvanın bir dağın eteğinde dolaşmaya çıktığı bir sırada rastladığı ve metinde çirkin suratlı, pis yaratılışlı, nahoş yüzlü olarak tanımlanan ayıyı izleyenlerin gözünde canlandırır. Metinde bahçıvandan gördüğü sevgi ve yaltaklanma sonucunda ona bağlanarak, bu köylünün küçük bir işaretiyle ardına düşüp bu cennet gibi

[389] *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843), vr.124a-126a.

bağa geldiği söylenen ayı daha önce de değinildiği gibi nakkaşın betimlemeye çalıştığı bu bağda yani olayın geçtiği mekân içinde belirir. Metne göre bahçıvan "'Misafirlerinize ikram ediniz' emri uyarınca bu şerefli sohbet arkadaşına, bu zarif misafirine güzel meyveler ikram etmiş", nakkaş sahnenin ön düzlemine yerleştirdiği bir elma ya da nar ağacı ile bu bağda meyveler de yetiştiğine işaret etmiştir. Zaten resim de adamın misafirine ikramda bulunduğunu vurgulayan bu cümlelerin hemen bitimine yerleştirilmiştir. Bunun yanı sıra metinde bahçıvanın üzerine ne zaman bir gevşeklik gelse bir ağaç gölgesinde istirahata çekildiği, ayının da onun başı ucunda sinekleri kovaladığı belirtilir. Nakkaş resimde bahçıvanı tam da bu cümleye uygun bir biçimde, bir ağaç gölgesine uzanmış olarak betimler. Metinde bahçıvanın uyduğu sırada, her zamanki gibi sinekleri kovalamakla meşgul olan ayının, sonunda sinirlenip bir taşı kaldırarak sinekleri öldürmek için zavallı köylünün başına vurduğu dile getirilir. İşte nakkaş bu hazin olaydan hemen önceki, yani ayının sinekleri öldürmek için taşı kaldırdığı o saniyeleri fotoğraf çeker gibi resme aktarır. Nakkaş ayının elindeki taşı kocaman çizerek ve metinde uyuduğu söylenen bahçıvanı endişeli gözlerle ayıya bakarken betimleyerek zavallı adamın sonunu, yani başının perişan ve hak ile yeksan olduğu söylenen satırları resim diline dönüştürür. Sanatçı metinde övgülerle bahsedilen bu bağın içinden sular akan bir yer olduğunu düşünmüş olmalıdır ki metinde dile getirilmese de sahnenin ön düzlemine kıvrılarak incecik akan bir dere eklemiştir. Köylünün sağ yanında yerde duran kürek de nakkaşın onun bahçıvan oluşuna işaret etmek istemesinin bir sonucu olmalıdır.

4.24. Mahrum Tilki vr.130a, Resim 313

Metne göre aç bir tilki yiyecek bulmak için ininden çıkar, kırlığın etrafını dolaşır, bir lokma elde etmek için çölün çevresini hırs ve tamah adımlarıyla tavaf eder. O sırada burnuna bir koku ulaşır ve o tarafa yönelince vahşi bir hayvanın av artığı bir post görür. Bu deri parçasını kapıp yuvasına doğru yol almaya başlar. Bir köy kenarına gelir ve burada semiz tavukların cennet tavusları gibi boş alanda ve ovanın yüksekçe bir yerinde cilvelendiğini, Zeyrek adındaki bir oğlan çocuğunun ise onlara özenle koruyuculuk yaptığını görür. İştahı kabaran tilki post parçasını unutur. Bu sırada bir çakal çıkagelir ve tilkiye selam verir. Tilkinin üzerindeki hayret alametini görünce nedenini sorar, tilki de Allah'ın ona bir post parçası bağışladığını, ancak bu keklik gibi salınarak yürüyen

tavukları görünce bunlardan birisini pençesinin tuzağına alma ve kanı şerbetiyle tatmin olma sevdası düştüğünü dile getirir. Bu sözleri duyan çakal uzun zamandır bu kuşları avlamak için uğraştığını, ancak Zeyrek adlı oğlanın onları koruma konusunda çok ciddi ve özenli davrandığını anlatır. Ardından yorulmadan ve alın teri dökmeden ele geçirdiği bu postu ganimet bilmesini, bu faydasız sevda ve ham arzudan vazgeçmesini öğütler. Tilki bu sözlere kulak asmayarak tavukların içine dalar ve Zeyrek'in attığı taşla yaralanır. Mahrum ve perişan halde geri dönerek bırakmış olduğu deri parçasını arasa da bir karga bunu kapıp götürmüştür. Böylece kederinden ve başındaki yaranın etkisinden helak olup gider[390].

Hikâyenin *Hümâyûnnâme*'deki görsel karşılığı ağzında bulduğu deri parçasıyla ilerleyen tilkinin Zeyrek'in koruduğu tavuk ve horozları görmesini canlandırır. Nakkaş ön düzlemin ortasına, tepelerden birinin iki ucuna ve sahnenin sayfa kenarına taşan bölümüne eserdeki doğa betimlemelerinin vazgeçilmez bir parçası olan, kıvrımlı gövdeli, yuvarlak hatlı, dilimli konturlu ya da yapraklı ağaçları yerleştirir. Sayfa kenarında bulunan ağaç buz mavisi gövdesi ve sararmış yaprakları ile sonbahardan, ya da kıştan kalmış bir görünüm sunarken diğer üç ağacın ortasının koyu yeşile boyandığı, konturlarının açık yeşil ile belirlendiği görülür. Nakkaş ufuk hattını altın yaldıza boyamış, ön düzlemi koyu yeşil zemine mavi, pembe, sarı renkli taşlar arasından fışkıran kırmızı çiçekler ve ince yeşil otlarla bezemiştir. Tepeler üzerinde de çiçek betimlemelerine yer verdiği gözlenen sanatçı, yine doğa betimlemelerinin vazgeçilmez elemanlarından biri olan koyu renkli ve kıvrılarak süzülen ince bir akarsuyu sahnenin ön düzlemine yatay bir biçimde çizmiştir.

Hümâyûnnâme'de hattatın eliyle satırlara bir nakış gibi işlenen hikâyenin nakkaşın eliyle, kendisine ayrılan alanda nasıl bir görsel yoruma dönüştüğü ve nasıl bir şekil aldığı incelendiğinde, sanatçının metinde karnı aç bir halde yiyecek bulmak için dolaşırken bir deri parçasına rastladığı ve bunu kapıp yuvasına doğru yöneldiği söylenen tilkiyi ağzında bu postla resmin bir köşesine yerleştirdiği görülür. Minyatür de tilkinin gözünün bir deri parçasına iliştiğini dile getiren satırların hemen bitiminde yer alır. Metinde tilkinin yolu üzerindeki bir köy kenarına geldiği vurgulanır ve nakkaş tilkiyi bu köy ortamında betimleyerek olayın geçtiği yere sadık kalır. Semiz tavukların

[390] *Aynı eser*, vr.129b-131b.

cennet tavusları gibi boşluk alanda ve ovanın yüksekçe bir yerinde cilvelendiği belirtilen bu mevki resme tıpkı metinde anlatıldığı gibi düzlük ve tepelik bölgelerinde rengârenk tavukların dolaşıp yemlendiği bir mekân olarak yansır. Nakkaş yazarın tavukları cennet tavusları olarak tanımlayarak yaptığı benzetmeyi resme bunların aralarına rengârenk, kuyruğu bir tavus kuşu kadar zarif ve görkemli bir horoz çizerek taşır. Hayvanların başına metinde onlara özenle koruyuculuk yaptığı söylenen Zeyrek adındaki oğlan çocuğunu da ekleyerek sözeli görselle buluşturan bir resim ortaya koyar. Fiziki özellikleri açısından izleyicide bir çocuk olduğu izlenimi uyandıran bir görünümle betimlediği bu oğlanın eline bir sopa yerleştirmesi, metinde onun koruma hususunda gösterdiği söylenen ciddiyet ve özene resim diliyle yapmak istediği vurgunun sonucu olmalıdır. Nakkaş metinde olayın geçtiği mekânın yani köyün görünüşü hakkında fazla tanımlama yer almaması nedeniyle burayı kendi hayal gücü dahilinde izleyiciye aktarır. Hikâyenin ilerleyen satırlarında, tavukları gören tilkinin iştah damarının harekete geçtiği sırada çıkageldiği ve ona selam verdiği söylenen çakal ise nakkaşın resim programının dışında kalır. Çünkü sanatçı eserin diğer birçok minyatüründe olduğu gibi hikâyenin başını resimlemeyi tercih ettiğinden, olaya sonradan katılan kahraman ve hikâyenin ilerleyen satırları izleyicinin hayal gücüne bırakılır.

4.25. Rikâbdâr vr.136b, Resim 314

Metne göre geçmiş zamanda ünlü bir padişah vardır. Bir gün avlanmak niyetiyle yeşil bir alana gider. "Burada gök yuvası çeşitli kuşlarla dolu, ovanın yüzü türlü vahşi hayvanlarla sanki Arasat görünümündedir. Padişahın hizmetindeki görevlilerin her biri yayılıp toplanma, koşma ve yarışma, koparma ve saldırma, yaralama ve kan dökme gibi işlerle meşgul olur." Bu sırada padişah rikabdarına atlarına dizgin vurup, bunlardan hangisinin daha hızlı olduğunu ölçmek için uzaklara açılmayı teklif eder. Padişah av yerinden biraz uzaklaşınca atın dizginini çekip rikabdarına aslında bir sırrını ona açıklamak için böyle bir bahane uydurduğunu söyler. Ardından biraderinin saltanat sevdasına düştüğünü ve onu helak etme niyetinde olduğunu, bu nedenle ondan bir zarar gelmeden kendisini ortadan kaldırmak istediğini anlatır. Bu durumda rikabdara düşenin daima şehzadeyi gözlemek ve padişahı korumak olduğunu dile getirir. Padişaha bağlılığını bildiren rikabdar görevi kabul eder ancak daha yerlerine geri dönmeden bir

fırsatını bulup padişahın kardeşine her şeyi olduğu gibi aktarır. Minnettar olan şehzade rikabdara birçok şeyler vaat eder, doğru tedbirler alarak kendisini tehlikeden kurtarır. Ancak kısa bir zaman sonra padişah ölür ve şehzade saltanat makamına ayak basınca ilk iş olarak rikabdarın öldürülmesini ferman buyurur. Rikabdar yalvarma ve şikâyet diliyle neden bu cezanın kendisine reva görüldüğünü sorunca yeni padişah hizmetkârların en büyük suçunun sırları ifşa etmek olduğunu dile getirir. Adam ne kadar af dileyip ağlasa da bundan sonra kendisine itimat edemeyeceğini, onun samimiyetine güvenemeyeceğini söyleyerek rikabdarı idam ettirir[391].

Hikâyenin *Hümâyûnnâme*'deki görsel karşılığı rikabdar ve padişahı av meydanının bir köşesinde birer at üzerinde karşılıklı konuşurken canlandırır. Kompozisyonun sağ yanda sayfa kenarına taşan bölümünde sarıklı üç saray görevlisi at üzerinde, bellerinde sadakları, ellerinde okları, altın yaldız ve pembe Çin bulutları ile bezenmiş gökyüzünde uçuşan rengârenk kuşları avlamaya çalışırken görülür. Sahnenin ön düzleminde ve mavi tepeler ardında ceylanlar kaçışmaktadır. Sanatçı resmi yemyeşil bir çimenlik, rengârenk çiçekler, kısa gövdeli, yuvarlak hatlı, iri ya da hançeri yapraklı ağaçlar, ince, yeşil, küçük ot kümeleri, sol üst köşede pembeye boyanmış gökyüzü ile zenginleştirir.

Resmin metin ile ilişkisi ele alındığında, nakkaşın metinde bir gün ava niyet ederek yeşil bir alana gittiği söylenen geçmiş zamanın ünlü bir padişahını zemini koyu yeşile boyanmış, ağaçlık, çiçeklerle bezeli bir ortam yaratarak tanımlanan görünüm içinde izleyiciye sunduğu dikkat çeker. Ardından gök yuvası çeşitli kuşlarla dolu, yüzü vahşi hayvanlarla sanki Arasat yani mahşer yeri görünümünde olduğu söylenen bu bölgeyi gökyüzünde uçuşan rengârenk kuşlarla bezeyerek izleyenlerin gözünde canlandırır. Ancak muhtemelen resim alanının darlığı nedeniyle, ovanın vahşi hayvanlarla dolu olduğu, mahşer yerini andırdığı belirtilen cümleleri yalnızca çevrede kaçışan birkaç ceylanla yansıtır. Metinde her biri yayılıp toplanma, koşma ve yarışma, koparma ve saldırma, yaralama ve kan dökme gibi işlerle meşgul olduğu söylenen padişahın hizmetindeki görevlileri resmin sayfa kenarı boşluğuna, gökyüzünde uçuşan kuşları avlamakla uğraşan üç hizmetliyle resme taşır. Hikâyenin ilerleyen satırlarında, padişahın bu sırada rikabdarına seslenerek bindikleri atlara dizgin vurup açılma

[391] *Aynı eser*, vr.136b-138b.

teklifinde bulunduğu dile getirilir. Zaten betimleme de bu cümlelerin hemen bitiminde yer alır. İşte nakkaş sahnenin ön düzleminde, padişahın av yerinden biraz ayrılınca ateş parçası atının dizginini çekip rikabdarına bir sır vereceğini açıkladığı anı gözler önüne sererek olayı izleyiciye aktarır. Hikâyenin bu konuşma anından sonraki gelişmeleri yine izleyicinin hayal gücüne bırakılır.

4.26. Dünya Sevgisine Kapılan Zahid vr.141a, Resim 315

Hikâyeye göre nefis isteklerinden bir köşe ve biraz azıkla vazgeçen, arpa ekmeği ve yün hırka ile kanaat eden bir zahid vardır. Bu kişi o kadar ermiştir ki, dini bütünlüğünün ünü herkesin kulağına ulaşır, bunun üzerine etraftan birçok insan onun kapısına gelir. Bu ülkenin derviş huylu, şah suretli, peygamber ahlaklı ve evliya tavırlı padişahı da şöhreti kulaktan kulağa yayılan bu zahidi "Fakirin kapısındaki emir ne iyi bir kimsedir" diyerek ziyaret eder. Sohbetleri bir defa ile sınırlı kalmayarak bundan sonra sık sık bir araya gelirler. Bu sohbetlerden biri esnasında adalet isteyen büyük bir topluluğun feryatları gökyüzüne ulaşır. Zahid bu hali görünce onları huzuruna davet eder, her birinin halini iyice sorup öğrenir ve padişaha onların sorunlarına uygun hükümleri telkin eder. Padişah bundan çok hoşlanır ve bazı vakitlerde mahkemenin onun önünde yapılmasını önerir. Zamanla ülkenin önemli işleri, hatta saltanatın en önemli meseleleri bu keramet sahibi ihtiyarın eline bırakılır. Bunun sonucunda zahid dünya sevgisine kapılarak maneviyattan uzaklaşır ve maddiyata yaklaşır. Bir gün eski bir derviş onu ziyarete gelir. İhtiyarın tavır ve hareketlerini öncekine göre farklı görünce son derece şaşırır ve onu dünyası için ahireti satmış olduğu konusunda uyarır. Bu sözlerden etkilenen zahid ertesi gün eski hayatına dönme kararı alsa da sabah olunca sahip olduğu imkânlardan vazgeçemeyeceğini anlar. Bu arada hükümet işlerinde adaleti de terk etmesi üzerine padişahın emriyle şeriat hükümlerine göre yargılanır ve idam edilir[392].

Hikâyenin *Hümâyûnnâme*'deki görsel karşılığı padişahı zahidin huzurunda gösterir. Sanatçı resmi geometrik ve bitkisel duvar bezemeleri ile zenginleştirir. Duvarın ortasında içinden iki selvi ve bahar çiçekleri açmış bir dal görünen pencere motifi yer alır. Bu selvilerin ve bahar dallarının tepesi, resmin üst kesiminde yer alan iki satırlık

[392] *Aynı eser*, vr.140b-143a.

metnin ve yavruağzı geometrik motiflerle bezeli dar bir şerit ile belirlenmiş çatının altından geçerek sayfanın üst kenar boşluğuna ulaşır. Nakkaş buraya iki Çin bulutu yerleştirerek bir gökyüzü görünümü oluşturur. Sanatçı sahnenin ön düzleminde ise açık yeşil zemine sarı ince otlarla bezemeli alan bir bahçe görünümü yaratır ve bu alanı dört köşede kitap ciltlerini andırır biçimde altın yaldız üzerine siyah, kıvrımlı bitkisel motifli köşebentler ile süsler. Ortada altın yaldız bir kâse içinde bulanan çift kulplu, şişkin gövdeli sürahiden ve kâseden ince yeşil yapraklı, beyaz çiçekler fışkırır.

Resmin sözelden görsele dönüşümünün hikâyesi ele alındığında nakkaşın, metinde zahitten haberdar olup "Fakirin kapısındaki emir ne iyi bir kimsedir" diyerek onu ziyaret ettiği vurgulanan padişahı buna uygun olarak zahidin huzurunda betimlediği görülmektedir. Zaten minyatür de bu ziyarete ilişkin anlatımların bitiminde yer almaktadır. Metinde nefis isteklerinden bir köşe ve biraz azıkla vazgeçtiği, arpa ekmeği ve yün hırka ile kanaat ettiği söylenen zahidin yine anlatılanlara uygun bir şekilde bir köşede gösterişten uzak giysiler içinde çizildiği dikkat çekmektedir. Metinde ülkenin şah suretli, derviş gidişli, peygamber ahlaklı ve evliya tavırlı olduğu, Allah rızasını istemeyi padişahlık arzusunun önünde tuttuğu söylenen padişahının dervişin karşısında diz çökmüş, ellerini önünde kavuşturmuş, huşu içindeki duruşu, hakkında yapılan tanımlamalara sadık bir portre çizerken, nakkaşın padişah ve dervişi birbirine çok benzer bir şekilde çehrelerini sıkıca saran uzun sakallar ve aşağı doğru sarkan bıyıklar ile betimleyişi, padişahın derviş gidişli olduğunu belirten satırlara görsel dille bir vurgu yapmak istemesinin sonucu olmalıdır. Ancak nakkaş dervişin sakallarının uçlarını beyazlamış olarak çizerek yine de onun yaşına ve bilgeliğine ayrı bir vurgu yapmak istemiş gibi görülmektedir. Bunun yanı sıra sanatçı padişahı konumuna yakışır giysiler içinde betimleyerek ve önüne saltanat simgesi bir mendil çizerek onu resimde faklı bir yere yerleştirmiştir. Nakkaş nefis isteklerinden bir köşe ile ve biraz azıkla vazgeçtiği, yün hırka ile kanaat ettiği söylenen zahidin yaşadığı mekânı bir halıdan ibaret olarak betimleyerek bunu görsel dile aktarmış, sahnenin ön düzlemine altın yaldız üzerine kıvrımlı bitkisel bezemelerle süslü, çift kulplu, şişkin gövdeli ve içinden ve üzerinde bulunduğu kâseden beyaz çiçekler fışkıran bir sürahi ile kapaklı bir yemek kabı yerleştirerek biraz azıkla ve arpa ekmeği ile kanaat ettiği söylenen zahidin bu yanına işaret etmek istemiş olmalıdır.

4.27. İçi Aydınlık Zahid vr.146a, Resim 316

Metne göre İran'da kerametinin ünü Rum, Şam ve Halep taraflarına yayılmış, makamının debdebesi Türk, Acem ve Arap bölgelerinde meşhur olmuş bir şeyh yaşamaktadır. Bir derviş onu ziyaret için Semerkant'tan büyük zorluk ve acı veren belalarla İran'a gelir. Şeyhin tekkesinin toprağını öper ve kapısının halkasını çalar. Tekkenin hizmetlisi çıkıp şeyhin sultanın yanına gittiğini söyler. Bunu duyan derviş padişahlarla dostluk havasına kapılıp ilahi ibadethaneyi terk eden ve padişah sarayının hizmetine giden bir şeyhten kendisine bir fayda gelmeyeceğini düşünür ve tekkeden çıkarak pazara doğru yürür. Pazarda gezinirken ansızın şehrin zaptiyesinin gözü dervişe rast gelir. Onu bir gece önce zindandan kaçmış bir hırsıza benzeterek yakalar ve cezaevine götürür. Derviş suçsuzluğu konusunda ne kadar dil dökse de dinletemez ve acımasız cellât bıçağı dervişin eli üzerine koyar. Çekinmeden kesecekken şeyh büyük bir merkep ile Hızır gibi yetişir ve zaptiyeye adamın tekkenin dervişlerinden biri olduğunu, isnad edilen suçtan habersizliğini bildirir. Böylece derviş şeyhin kerameti ile cellâdın elinden kurtulur. Şeyh elini onun omzuna koyarak adama bir dervişin diğerlerine kötü zanda bulunmasının uygun olmadığı konusunda nasihat eder ve: "Eğer dervişler sultana yakın olmayı göze almasalardı, senin gibi mazlumlar zalimler elinden kurtulamazlardı." der[393].

Hikâyenin *Hümâyûnnâme*'deki görsel karşılığı dervişi şeyhin zaviyesi önünde, buranın hizmetlisi ile konuşurken canlandırır. Sanatçı resmi geometrik ve bitkisel duvar bezemeleri, halılar, nişler, soğanvari kubbeler ile süslü bir iç mekân ile zenginleştirir. Sahnenin sol yanında görülen doğa betimlemesini ise kalın konturlarla belirlenmiş mavi dağlar, altı yaldız gökyüzü, pembe bahar çiçekleri açmış bir ağaç, yemyeşil bir çimenlik üzerine serpiştirdiği rengârenk çiçekler, etrafına renkli iri taşlar sıralanmış koyu renkte ince bir akarsu ile oluşturur.

Resmin metne ne derece sadık kalınarak izleyiciye aktarıldığı incelendiğinde, nakkaşın eserin diğer minyatürlerinin çoğunda olduğu gibi yine hikâyenin başlangıç satırlarını resim diline dönüştürmeyi tercih ettiği görülür. Bu bağlamda nakkaş metinde kerametinin ününün Rum, Şam ve Halep taraflarına yayıldığı ve makamlarının debdebesinin Türk, Acem ve Arap bölgelerinde meşhur olduğu belirtilen pîr-i Rûşen-

[393] *Aynı eser*, vr.145b-150b.

zamîr lakaplı bir zahidin İran'daki harimini, Maveraünnehir'den ziyarete gelen bir dervişi resmin ana kahramanlarından biri haline getirir. Metinde dervişin, istek eliyle keramet sahibi şeyhin kapısının halkasını çaldığı ve tekkenin hizmetlisinin çıkıp ona şeyhin sultanın yanına gittiğini söylediği belirtilir. İşte nakkaş bu anı belgeler nitelikte tekke görevlisini kapıdan çıkmış, iki eli havada, karşısında, kapının önünde duran dervişe durumu açıklıyormuş izlenimi veren bir görünüm içinde resme aktardığı fark edilmektedir. Zaten betimleme de olayın bu anını aktaran satırların hemen bitiminde yer alır. Metinde dervişin görünüşüne ilişkin bir tanımlama bulunmasa da nakkaş gerek kılığı kıyafeti, gerekse dış görünüşü ile onun farklı bir milletten olduğunu resim dili ile vurgulamıştır. Çünkü derviş gülümserken betimlenen ağzından görülen iri dişleri, dolgun dudakları, açık ve dışa doğru çıkık alnı, küçük çekik gözleri, kısa küt burnu, keçisakalı ve kaytan bıyıkları ile metinde dervişin, şeyhin tekkesinin kapı halkasını çaldıktan sonra dışarı çıktığı ve ona şeyhin sultanın yanına gittiğini söylediği belirtilen tekke görevlisinden ayrılır. Tekke görevlisi uzun ve dolgun yüzünü sıkıca saran siyah sakalları, aşağı doğru sarkan bıyıkları, iri çekik gözleri ve yay kaşları ile farklı bir portre ortaya koymaktadır. Derviş kısa beyaz pantolonu, uzun kollu iç gömlek üzerine giydiği kısa elbisesi, sırtına attığı postu ve farklı bir biçimde şekillendirilmiş beyaz sarığı ile uzun kollu turuncu bir iç elbise üzerine yakası, kolları ve tüm kenarları kürklü bir kaftan giymiş ve başına iri beyaz bir sarık takmış tekke görevlisinden ayrı bir görünüm oluşturur. Metinde tekkenin ya da olayın geçtiği dış mekânın görünüşüne ilişkin bir tanımlama yer almamakta ve nakkaş bunlara kendi hayal gücünün çizdiği çerçevede şekil vermektedir. Hikâyenin ilerleyen satırlarında gelişen olayları da izleyicinin hayal gücüne bırakır.

4.28. Aşırı Aşk vr.151a, Resim 317

Metne göre Keşmir'de mal ve mülkünün çokluğu, serveti ve varlığı ile ün yapmış bir tüccar vardır. Bu tüccarın karısı güneş ve ayna yüzlü, genç kız görünüşlü, yanağı kavuşma günü gibi ışıklı ve kıvrımlı zülfü ayrılık gecesi gibi sonsuz, inci dişli, gerdanı ay, gül dudakları şeker gibi biridir. Mahzun servi onun boyuna bosuna kurban olur. Kadın tüccarın evinin civarında oturan elinin çabukluğuyla parmak ısırtan, dünyanın ikinci Manisi denilebilecek bir ressamla aşk yaşamaktadır. Kadın bir gün sevgilisine nice zamandır evini değerli huzurunla şereflendirdiğini, âlemi süsleyen

cemalinle süslediğini, ancak bu gidiş gelişlerin şüphe uyandırabileceğini dile getirir. Bunun üzerine ressam, kadına zamanın sanatçılarının bir benzerini daha göremeyeceği iki renkli bir örtü edineceğini, kadının onu bu işaret ile görünce evinden bir zahmet gelebileceğini anlatır. Bu sırada ressamın öğrencilerinden biri buna kulak misafiri olur. Bir gün ressamın uzun sürecek bir iş için evinden ayrıldığı sırada öğrenci örtüye bürünüp sözleşilen yere varır. Örtüyü gören kadın sevgilisinin geldiğini zannederek dışarı çıkar, "yar ve ağyarı ayırt edemeyip yabancıyı tanıdıktan ayıramaz." Çırak bundan istifade edip isteğine kavuşur ve işi bitince örtüyü yerine koyar. Gittiği yerden geri dönen ressam sevgilisini görme arzusuyla örtüye bürünüp kadına görünür. Kadın onu karşılayıp cilvelenerek: "Ey sevgili dost! Daha yeni gittin, acaba niye bu kadar çabuk kavuşma isteği duydun?" deyince ressam vaziyeti anlar ve bir bahane uydurup geri döner. Örtüyü hemen ateşe atar, çırağını kovar ve sevgilisini terk eder. Sonuçta kadın aceleciliği yüzünden sevdiğinden olur[394].

Hikâyenin *Hümâyûnnâme*'deki görsel tanımlaması iki sevgiliyi biri bağdaş kurmuş, diğeri bir dizini büküp ötekini altına almış şekilde karşılıklı otururken canlandırır. Nakkaş geometrik ve bitkisel duvar bezemeleri, 16.yüzyıl deri cilt kapaklarının tasarımını andıran bir görünümde ve nakış gibi işlenmiş bir halı, nişler, perdeler ile zengin bir iç mekân yaratır. Sanatçı sahnenin ön düzlemine ise altın yaldız genişçe bir kase içinde iki karpuz ve kavun yerleştirmiştir.

Nakkaşın metni nasıl yorumlayarak bu resmi oluşturduğu incelendiğinde, hikâyenin iki kahramanı olan tüccarın karısı ve ressam aşığını metinde belirtildiği gibi bir buluşma anında betimlediği görülür. Metinde tüccarın karısının aşığına söylediği "Nice zamandır değerli huzurunla şereflendiriyorsun, evimizi âlemi süsleyen cemalinle süslüyorsun", "Ey sevgili dost! Daha yeni gittin" ya da gencin tüccarın karısına söylediği "Sen beni o işaret ile görünce evinden bir zahmet edip gelirsin" cümleleri, bu buluşmanın zaman zaman ressamın evinde, zaman zaman da kadının evinde yaşandığı izlenimini uyandırır. Nakkaş metinde mal ve mülkünün çokluğundan bahsedilen, servet ve varlığı ile ün yapmış olduğu söylenen tüccarın, ya da yetenekte dünya işyerinin ikinci Manisi olarak tanımlanan ressamın altın sırmalı perdelerle, ince ince nakış gibi işlenmiş değerli halılarla döşeli ve yine duvarları nakışlı güzel bir evde yaşadığını

[394] *Aynı eser*, vr.151a-154a.

düşlemiş olmalıdır ki, aşıkların buluşma adresi olan bu mekânı izleyicinin gözünde bu şekilde canlandırır. Ayrıca nakkaş sevgililerin bu buluşma esnasında birbirlerine ikramda bulunduklarını düşünmüş olmalıdır ki, metinde belirtilmese de sahnenin ön düzlemine kâse içinde iki kavun ve karpuz yerleştirmiştir. Metinde tüccarın karısının portresi, yazarın kalemiyle güneş ve ayna yüzlü, genç kız görünüşlü, yanağı kavuşma günü gibi ışıklı ve kıvrımlı zülfü ayrılık gecesi gibi sonsuz, inci dişli, boylu boslu, gerdanı ay, gül dudakları şeker gibi tanımlamalarla çizilmiştir. Nakkaş metinde yazı diliyle çizilen bu porteyi resim diline, kadını söylendiği gibi bir güneş kadar yuvarlak yüzlü, genç kız görünüşlü ve kıvrımlı zülüfleri yüzünün iki yanından aşağı dökülür biçimde çizerek aktarmıştır. Kadın oturur pozda betimlense de ince uzun bedeni, kolları ve birini büküp diğerini altına aldığı uzun bacakları ile metinde mahzun servinin boyuna bosuna kurban olduğu şeklindeki tanımlamalara uygun bir görüm sergiler. Metinde görünüşüne ilişkin bir tarif yer almasa da genç olduğu vurgulanan ressam resimde gerçekten de genç bir oğlan görünümündedir. Aşıkların sağ elleri yürekleri üzerinde betimlenişi ise nakkaşın metinde bu iki gencin birbirlerine duydukları söylenen büyük aşkı görsel yolla ifade etme isteğinin bir sonucu olmalıdır. Onların birbirlerine, gülümseyen yüzlerle bakışları da izleyenlerde bu etkiyi uyandırır. Zaten betimleme eserin orijinal metninde iki aşığın birbirlerine duydukları büyük sevgiyi uzun uzun anlatan satırların arasında yer alır. Bu bağlamda yine hikâyenin başlangıç bölümünü sözelden görsele dönüştürmeyi tercih eden nakkaş, olayın gelişmelerinin ve sonunun imgelemini okuyuculara bırakır.

4.29. Üç Hasetçi: Yolda Bir Kese Altın Bulan Üç Hasetçinin Avlanmak Niyetiyle Sahraya Giden Padişah ile Tesadüfen Karşılaşmaları vr.155a, Resim 318

Metne göre üç arkadaş dikenli bir çölde ilerler. Yolda içlerinden biri yerlerini terk etmelerinin sebebini sorgulayınca üçü de çevrelerindeki insanları aşırı derecede kıskandıkları ve başlarını alıp bir taraflara giderek herkesten uzak kalmayı istedikleri için vatanlarından ayrılmayı evde oturmanın rahatlığına tercih ettiklerini birbirlerine itiraf ederler. Gerçeği öğrenince de bu ortak benzerlikten mutlu olurlar, güzel bir sohbet eşliğinde yollarına devam ederler. Bir gün yol ortasında tesadüfen bir kese altın bulurlar, bu nimet ve ganimet ile sevinirler. Ancak iş altınları eşit olarak paylaşmaya

gelince kıskançlık damarları harekete geçer, bir gün bir gece çöl ortasında şaşkın ve avare bir halde oturup bir karara varamazlar. Avlanmak niyetiyle sahraya çıkan o bölgenin padişahı tesadüfen bu üç kişiyi yol ortasında görür, vaziyetlerinden bir şaşkınlık sezerek ne olup bittiğini sorar. Onlar da olayı olduğu gibi arz ederler. Bunun üzerine padişah üç arkadaştan haset ve hırslarının derecesini açıklamalarını, parayı bu dereceye göre aralarında taksim edeceğini bildirir. Birinci hasetçi kıskançlığından dolayı hiçbir kişiye iyilik etmediğini, ikinci hasetçi bir kişinin bir başkasına yaptığı iyiliği kıskandığını, üçüncü hasetçi ise kendisine yapılan iyiliği bile kıskandığını dile getirir. Hikâye böylece devam eder[395].

Hikâyenin bu bölümünün *Hümâyûnnâme*'deki görsel karşılığı padişahın yolda üç hasetçi ile karşılaşmasını canlandırır. Sahnenin gerisinde kalın konturlarla belirlenmiş büyük mavi bir tepe ufuk hattına yer verilmeksizin tüm alanı kaplamakta ve resmin sol yanında sayfa kenarı boşluğuna kadar taşmaktadır. Sahnenin ön düzlemini koyu yeşile boyayarak bir çimenlik görünümü yaratan nakkaş, resmi gövdesi kıvrımlı, iri yeşil yapraklı ve yuvarlak hatlı ağaçlar, rengârenk taşlar arasından fışkıran çiçekler, ince yeşil ot kümeleri ile zenginleştirir. Resmin sayfa kenarı boşluğuna taşan bölümünde ise halkâr bezemeli Çin bulutları, kuş motifleri ve taşlar arasından çıkan iri çiçek motiflerine yer verir.

Resmin satırlardan kâğıda görsel aktarımının hikâyesi incelendiğinde, nakkaşın metinde avlanmak niyetiyle yola koyulan bir padişahın, buldukları bir kese altını paylaşmak konusunda kararsızlık içinde kalan üç arkadaşa rastladığını ve onların vaziyetlerinden bir şaşkınlık durumu sezip ne olup bittiğini bu üç hasetçiye sorduğunu vurgulayan cümleleri izleyiciye sunduğu görülür. İşte minyatür de eserde padişahın bu üç hasetçiye hallerinin sebebini sorduğunu belirten cümlenin bitiminde yer alır ve sanatçı bu satırları, üç arkadaşı karşılarında, at üzerinde duran padişaha odaklanmış bakışlar ve belirgin jestlerle çizerek, böylece aralarında bir diyalog yaşanıyormuş izlenimi yaratarak resme yansıtır. Nakkaş bu konuşma anına sebep hazırlayan ve metinde üç hasetçinin yol ortasında buldukları söylenen bir kese tam ayar halis altını da bu anlatıma uygun biçimde kırmızı bir kese içerisinde sahnenin ön düzlemine yerleştirir. Metinde o sırada padişahın yanında bulunan saray görevlilerine ilişkin bir bahis yer

[395] *Aynı eser*, vr.154a-156a.

almasa da, nakkaş bu av yolculuğunda mutlaka bir rikabdarın padişaha eşlik etmiş olabileceğini düşünerek onu resmin kahramanlarından biri haline getirir. Ancak metinden bu olayın dikenli bir çölde geçtiği anlaşılsa da, nakkaş resmi zengin bir doğa betimlemesi içinde izleyicilere aktarır.

4.30. Üç Hasetçi: Üç Hasetçinin Cezalandırılması vr.156b, Resim 319

Metne göre üç hasetçinin konuşmalarını dinleyen padişah "hayret parmağını ibret dişiyle ısırır." Fetvalarıyla bu helal malı kendilerine haram kıldıklarını, her birine günahlarına uygun cezanın verilmesi gerektiğini söyler. Üç hasetçiden ilkinin nesi var ise alınıp, baştan ayağa çıplak, susuz ve aç vaziyette çöle salıverilmesini, ikincisinin başının acımasızlık kılıcı ile bedeninden ayrılmasını, üçüncüsünün ise çeşitli cezalar ile eziyet edildikten sonra öldürülmesini emreder[396].

Hikâyenin *Hümayuname*'deki görsel karşılığı üç hasetçinin cezalandırılma anını canlandırır. Nakkaş sahneyi kalın konturlarla belirlenmiş pembe ve yeşil tepeler, çimenlikler, ağaçlar, rengârenk taşlar ve çiçekler, incecik akan siyah bir dere, ince yeşil ot kümeleri, altın yaldız gökyüzü, Çin bulutları ile bezeyerek zengin bir dış mekân görünümü yaratır.

Hikâyenin görsel sunumunun anlatılanlarla ne derece bağdaştığı incelendiğinde, nakkaşın üç arkadaşın hasetlerinin derecesi hakkında söyledikleri karşısında hayrete düşen padişahın, buldukları altın dolu keseyi onlara haram kılarak her birine günahlarına uygun cezalar verilmesini emrettiği vurgulanan satırları resim diline dönüştürdüğü görülür. Nakkaş resimde üç hasetçiden birini başı kesilmiş bir halde yüz üstü yere kapaklanmış olarak izleyenlere yansıtır. Metinde çırılçıplak soyularak aç ve susuz vaziyette çöle bırakılma cezası alan bir diğer hasetçinin ise yalnızca beyaz, uzun paçalı bir iç çamaşırı ile padişaha bir şeyler söylüyormuş izlenimi veren bir görünüm içerisinde resimde yer aldığı görülür. Nakkaş bu kişinin aldığı ceza karşısında padişahtan af dileyip, dil döktüğünü düşünmüş olmalıdır ki onu böyle belirgin jestlerle padişaha bir şeyler anlatırken betimler. Metinde bir diğer hasetçinin çeşitli cezalar ve eziyetlerden sonra işinin bitirilmesi konusunda padişahın emir verdiği vurgulanan satırları, nakkaşın bu kişinin asılarak öldürülmüş olabileceğini hayal ederek resme kattığı düşünülür. Sanatçı üçüncü hasetçiyi resmin ortasına yerleştirdiği bir darağacında,

[396] *Aynı eser*, vr.156a-156b.

bembeyaz giysiler içinde can vermiş olarak çizerek bu dramatik anı görselleştirir. Resim üç hasetçinin ölümüyle sonlanan hikâyenin hemen bitiminde yer alır. Sanatçı ayrıca bu ölüm emirlerini veren padişahı, o anda padişahın yanında bulunduğunu düşündüğü iki saray görevlisini ve metinde acımasızlık kılıcı ile başının bedeninden ayrıldığı belirtilen hasetçiyi katleden cellâdı elinde kılıcıyla resmin bir köşesine yerleştirir. Resimde birkaç ayrıntı dikkat çekicidir. Bunlardan biri nakkaşın, bir önceki tasvirde aynı olayın bir diğer anını canlandıran sahnede yer alan padişahı neredeyse aynı kıyafetler ve sima ile resimlerken, yine diğer tasvirde oldukça genç, sakalsız, bıyıksız erkekler olarak betimlediği üç hasetçiyi burada bıyıklı, sakallı, içlerinden birini simsiyah uzun saçlarla, farklı simalar ve daha olgun yaştaki bir görünüm içinde izleyiciye sunmasıdır. Bir diğeri ise nakkaşın metinde, yine bir çölde geçtiği yinelenen bu olayı daha önceki betimlemede olduğu gibi renkli ve zengin bir doğa görünümü içinde aktararak metinden bağımsız hareket etmesidir.

4.31. Cahil Doktor: Padişahın Kızının Zifaf Ziyafeti vr.162a, Resim 320

Metne göre "tecrübe ziyneti, bilgi ve dirayet sermayesi olmayan bir doktor vardır." Adam beden hastalıklarının teşhisinde o kadar bilgisizdir ki, baş ağrısı ve gutu birbirine karıştırır. Macun hazırlamada panzehir ile öldürücü zehri fark edemeyecek kadar cahildir. Fakat buna rağmen zamanın önemli bir kentinde dükkân açar, "insanların tedavi tarlasına helak tohumu saçar." O şehirde bir de hünerli, tedavide usta, "nefesi İsa nefesi gibi can verici, ayağı Hızır ayağı gibi gönül çekici" akıllı bir doktor vardır. Gerilemeye yüz tutan bu yüzyılın Calinos'u ve zamanın Hipokrat'ı sayılabilecek bu doktorun ters giden talihi gören gözlerini görmez eder ve adam köşesine çekilir. Meydanı ustalardan boş bulan hilekâr doktor tıp sanatında ustalık taslamaya başlar. Az zamanda şehirde saygıdeğer bir doktor haline gelir, hakkında etrafa yalancı bir şöhret yayılır. Şehrin padişahının güneş gibi, zülfü misk saçan, servi boylu bir kızı vardır ve padişah onu kardeşinin oğluna nişanlayıp padişahlara yaraşır şekilde nikâhlar, ardından zifaf ziyafeti yapılmasını emreder…[397]

Hikâyenin *Hümâyûnnâme*'deki görsel karşılığı, padişahın kızının düğününü gözler önüne serer. Nakkaş resmi geometrik ve bitkisel duvar bezemeleri, halılar, nişler ile nakış gibi işleyerek dekoratif bir iç mekân yaratır.

[397] *Aynı eser*, vr.161a-162b.

Hikâyenin bu bölümünün nasıl bir görsel yorumla yazıdan resme aktarıldığı incelendiğinde ise, nakkaşın metinde şehrin padişahının kızını kendi kardeşinin oğluna nişanlayıp, padişahlara yaraşır şekilde nikâhladığı ve zifaf ziyafeti yapılmasını emrettiği söylenen satırları izleyenlerin gözünde canlandırdığı görülür. Zaten minyatür de bu satırlardan hemen önce yer alır. Padişahın kızı metinde güneş gibi, zülfü misk saçan, servi boylu gibi tanımlamalarla anlatılmış, nakkaş oturur vaziyette betimlediği bu figürü ince uzun bir beden, bacak ve kollar, eller ve ayaklarla çizerek servi boylu tanımlamasına uygun bir görünüm yaratmaya çalışmıştır. Kızın eşi tarafından kavranan yuvarlak yüzü ve yanağının bir tarafına incecik dökülen siyah zülfü, nakkaşın metinde onun güneş gibi olduğunu ve zülfünün misk saçtığını belirten ifadeleri görsele dönüştürme çabalarının sonucu olmalıdır. Sanatçı, metinde kızın düğünündeki giyim tarzına ilişkin bir bahis yer almasa da onu zarif bitkisel desenlerle işlemeli bir gömlek, altın sırmalı bir kaftan içinde, başında kırmızı bir örtü, mücevherli bir taç ve kulağında ucundan değerli taşlar sarkan küpelerle resmederek bir geline yaraşır görünümde izleyicilere yansıtır. Tasvirde düğünün kahramanları gelin ve damadı başköşeye, birbirlerine sarılmış oturur bir vaziyette yerleştiren nakkaş metinde söz edilmese de onların birbirlerine karşı büyük bir aşk beslediklerini anlatmaya çalışır gibidir. Metinde resmedilen bu ortamın bir zifaf ziyafeti olduğu vurgulanmakta, nakkaş mekânın zeminine yerleştirdiği bitkisel motiflerle ve bordürlerle bezeli iki halı üzerine çeşitli meyvelerle dolu üç kâse serpiştirerek bu ziyafeti gözler önüne sermektedir. Sahnenin ön planında resmettiği üç çalgıcı ve raks eden bir çengi metinde bahsedilmediği halde nakkaşın bu ziyafet meclisinde bulunmuş olabileceğini düşünerek resme kattığı ayrıntılardır.

4.32. Cahil Doktor: Cahil Doktorun Yanlış İlaç Vererek Padişahın Kızını Öldürmesi vr.163b, Resim 321

Metne göre padişahın kızının, amcasının oğluyla evliliğinin ardından "rahim sedefinde şahlara lâyık bir cevher oluşur." Kadın doğum sırasında bir problem yaşar ve usta doktor saraya davet edilir. Adam hastanın tedavisine uygun ilacı belirledikten sonra yapımını tarif eder ve ilacın içine katılacak nadir bulunan bir maddenin sarayın şerbet hanesinde, ham gümüşten bir zarf içerisine konulduğunu, ona da halis altından bir kilit vurulduğunu anlatır. Ardından görme zayıflığı nedeniyle bu ilacı bulmasının mümkün

olmadığını sözlerine ekler. Bu sırada cahil doktor da orada hazır bulunmaktadır. Padişahın fermanı üzerine şerbet haneye gider, adı geçen kutuyu araştırır, ancak birbirine benzer birçok kutu bulunduğu için belirtilen ilacı ayırt etmede aciz kalır. Kutulardan birini rast gele alır. Fakat bu mihran denilen ilaç değil, öldürücü bir zehirdir. Kutuyu açıp içindeki zehri diğer maddeler ile karıştırır, tarife göre şerbet haline getirip hastaya verir. Bu acı zehri içen kadın canından olur. Bu hali gören padişah kalan şerbetin cahil doktora içirilmesini emreder[398].

Hikâyenin *Hümâyûnnâme*'deki görsel karşılığı cahil doktorun verdiği yanlış ilacı içen padişahın kızını nedimesinin kollarında can vermiş olarak canlandırır. Nakkaş sahneyi geometrik ve bitkisel duvar bezemeleri, halılar, nişler, mekânın arka duvarındaki pencereden görülen ve sayfanın üst kenar boşluğuna kadar uzanan serviler, bahar dalları ve iri yeşil yapraklı ağaçlardan oluşan bir bahçe ile zenginleştirir.

Resimde, hikâyenin devamında anlatılanların ne derece hayat bulduğu incelendiğinde, nakkaşın öncelikle metinde padişahın kızının hastalanması üzerine saraya davet edildiği söylenen bilgin doktoru ve o sırada orada hazır bulunduğu belirtilen cahil doktoru tasvirin ana figürlerinden biri haline getirdiği görülür. Bilgin doktor koyu renk kaftanının bir omzundan diğerine attığı sarı kuşağı, çehresini sıkıca saran uzun kahverengi sakalları ve aşağı doğru sarkan bıyıkları ile temiz ve bilgisini yansıtır bir ifade taşırken cahil doktor ince uzun yüzü, keçisakalı ve bıyıkları ve oldukça kemerli burnu ile bilgisizliğini ve cehaletini yansıtır bir görünüm sergiler. Yani nakkaş onların hikâyede bahsi geçen özelliklerini resim dili ile ifadelerine taşır. Ayrıca nakkaş resimde, metinde cahil doktorun, padişahın kızına yanlış bir ilaç hazırlayarak kızın ölümüne sebep olduğunu dillendiren satırları belgeler biçimde cahil doktoru elindeki küçük kaptan kıza ilacı içirmiş olarak betimler. Kız ise resimde, metinde bu acı zehri içince onun "şirin canından el yuduğunu, dünyayı seyretmekten göz kapayıp cihanın kavgasını unuttuğunu" vurgulayan satırları canlandırır biçimde nedimesinin kollarında gözlerini yummuş, başı yana düşmüş, yığılmış vaziyette durur. Metinde ilacı cahil doktorun kutuyu açıp, içindeki zehri diğer maddelerle karıştırarak tarife göre şerbet haline getirdiği belirtilse de, nakkaş sahnenin ön düzlemine şişeden bir kaba boşalttığı sıvıyı karıştıran bir kadın figürü yerleştirerek bu hazırlıkların sanki saray hizmetlileri

[398] *Aynı eser*, vr.162b-163b.

tarafından yapıldığı izlenimini uyandırır. Bu kadının hemen karşısında ayakta, elinde bir başka kap tutan figür ve yerde, halının üzerinde duran çeşitli formlardaki şişeler bu hazırlığın diğer ayrıntıları olarak resme yansır. Metinde minyatür padişahın, kızının öldüğünü görünce, "ayrılık ateşiyle yanmanın etkisiyle ah şulesini göğün boşluğuna ulaştırdığını", kalan şerbeti bu cahil doktora içirmelerini emrettiğini vurgulayan satırların bitiminde yer alır. Nakkaş sahnenin sağ yanında oluşturduğu iki katlı mekân kuruluşunun üst katındaki pencereden, padişahı olanları izlerken resmederek onu metindeki gibi tasvire de konu eder. Ancak metinde belirtilmese de iki doktorun hemen arkasına, şaşkınlıkla birbirlerine bakan ve hayretle parmağını ısıran iki nedime ve iki katlı mekân kuruluşunun girişine bir kapıcı başıyı ekleyerek sahnede başka görgü tanıkları daha yaratır. Metinde olayın geçtiği sarayın görünümüne ilişkin bir tanımlama yer almasa da, nakkaş ön duvarı kaldırarak bir iç mekân kurgusu içinde sunduğu sahnede geometrik motiflerle ve bitkisel desenli kalem işleriyle bezeli rengârenk duvarlar, bir kitap kabı görünümünde işlenmiş, zarif bitkisel motiflerle bezenmiş salbekli modalyon ve köşebentli halılar ve servili, bahar çiçekleri açmış dallarla bezemeli bir arka bahçe çizerek saraylara yaraşır bir görünüm ortaya koyar.

4.33. Müzevir Kuşçu vr.170a, Resim 322

Metne göre şerefli ve iyi özellikleri ile bilinen bir beylerbeyinin çok güzel ve iffetli bir karısı vardır. Beylerbeyinin bir de Belhli bir doğancı başısı bulunmaktadır. Köle beylerbeyinin karısına aşık olur ancak kadından yüz bulamayınca bir avcıdan iki papağan satın alır. Belh diliyle birine: "Ben evin hanımı ile kapıcıyı beraber gördüm.", öbürüne de "Ben de gördüm, kıskançlıktan helak oldum." demeyi öğretir. Bir gün beylerbeyi bir şarap toplantısı tertip edip bu işret meclisinde oturur. Doğancı başı gelip papağanları hediye olarak getirir. Papağanlar öğrendikleri cümleleri tekrar etmeye başlarlar ancak beylerbeyi Belh dilini bilmediğinden bu sözleri anlamaz, onların güzel sesleri ve hoş sözlerinden zevk alır. Daha sonra papağanları haremine gönderir ve karısına onların bakımları ile ilgilenmesini tembih eder. Bir zaman sonra Belhli bir grup beylerbeyinin evine misafir olur. Beylerbeyi onlar için özel bir toplantı düzenler ve papağanları da oraya getirtir. Kuşlar Belhli kölenin öğrettiği o iki cümleyi söylemeye başlarlar. Misafirler bu sözleri işitince şaşırıp bakışırlar, sonra bu hali garipseyip utançlarından başlarını eğerler. Ters giden bir şeyler olduğunu anlayan beylerbeyi bu

durgunluklarının nedenini sorar ancak yanıt alamaz. Uzun ısrarlar sonucunda misafirler papağanların sözlerinin anlamını beylerbeyine açıklarlar. Beylerbeyi durumdan şimdiye kadar haberdar olmadığını dile getirip özür diler, bu konuşma esnasında doğancı söze atılıp papağanlarının sözlerinin doğruluğuna şahitlik ettiğini belirtir. Meclisten ayrılan beylerbeyi hemen karısının katlini ferman eder. Kadın kocasına suçsuz olduğu, acele karar vermemesi gerektiği konusunda elçi gönderir. Bunun üzerine beylerbeyi kadını çağırtır ve kadın papağanların Belh dilinde bu iki cümleden başka bir şey bilip bilmediklerinin araştırılmasını önerir. Adam misafirlerden rica eder, misafirler bir hafta daha orada kalırlar. Ancak bu süre zarfında ne kadar uğraşsalar da papağanların dilinden bu iki cümleden başka bir harf bile duyamazlar. Böylece kadının suçsuzluğu ve doğancı başının şahitliğinin iftiradan ibaret olduğu anlaşılır. Beylerbeyi doğancıbaşının huzuruna getirilmesini emreder. Ödüllendirileceği ümidiyle beylerbeyinin huzuruna gelen köle kadını karşısında bulur. Kadın köleyi gerçekleri söylemesi konusunda ikna etmeye çalışsa da adam daha önce attığı iftirayı yineler. Söz bitince elindeki doğan sıçrayıp adamın gözünü çıkartır. Bunun üzerine kadın Behli köleye kötülüğün karşılığının benzeri bir kötülük olacağını nasihat eder. Beylerbeyi ise kölenin idamını ve bunun herkese ibret olmasını ferman buyurur[399].

Hikâyenin *Hümâyûnnâme*'deki görsel karşılığı beylerbeyini papağanların da ona eşlik ettiği bir mecliste canlandırır. Nakkaş sahneyi yine geometrik ve bitkisel duvar bezemeleri, halılar, ve nişler ile zenginleştirir.

Resmin hikâyede anlatılanlarla ne derece örtüşen bir görsel tanımlama ile izleyiciye sunulduğu incelendiğinde, öncelikle nakkaşın metinde Belhli'lerden bir grubun, beylerbeyinin evine misafir olduğunu belirten ifadeleri belgeleyen bir tasvir ortaya koyduğu görülmektedir. Hemen ardından nakkaşın, metinde beylerbeyinin bu toplantıya, Belhli kölesinin ona hediye ettiği iki papağını getirttiği söylenen satırları, bu iki papağanı, mekânın tavanına asılmış bir kafes içinde betimleyerek sözeli görsele dönüştüren bir başka yaklaşım sergilediği dikkat çekmektedir. Minyatür eserde beylerbeyinin kendisine doğancı başı tarafından hediye edilen papağanlara duyduğu düşkünlüğü vurgulayan satırların arasındadır. Metinde Belhli kölenin kuşlara, beylerbeyinin karısını kapıcı başı ile gördüklerini belirten ifadeleri Belh dilinde

[399] *Aynı eser*, vr.169a-172b.

ezberlettiği ve kuşların, bu toplantıda öğrendikleri bu cümleleri tekrar edip durdukları belirtilmektedir. Metne göre misafirler duydukları karşısında şaşırıp birbirlerine bakışmışlar, utançlarından başlarını eğip bu hali garipsemişler, beylerbeyinin ısrarı üzerine de papağanların sözlerinin anlamını ona açıklamışlardır. İşte nakkaş betimlemede beylerbeyinin karşısına belirgin jestlerle ona bir şeyler anlatıyormuş izlenimi yaratan üç figür çizerek o itiraf anını canlandıran bir görünüm ortaya koymuştur. Sanatçı metinde bu konuşma esnasında orada bulunduğu ve papağanların sözlerinin gerçeğe uygun olduğunu söylediği belirtilen Belhli köleyi de, beylerbeyinin hemen karşısında oturan iki figürün arkasında, ayakta, ellerini kavuşturmuş olarak resmederek anlatımı resimsel bir öyküye dönüştürmüştür. Metinde beylerbeyinin Belhli misafirleri için düzenlediği özel toplantıda onlara bir ikramda bulunduğuna ilişkin ifadeler yer almasa da nakkaş, figürlerin ortalarına bir kâse içinde çeşitli meyveler, konuklardan ya da hizmetlilerden birinin eline bir nar ve şişe, beylerbeyinin eline de küçük bir içki kâsesi çizerek bu meclisi bir ziyafet ortamı içerisinde izleyicilere sunmuştur. Nakkaş hikâyenin ilerleyen satırlarında anlatılanları yine okuyucuların hayal gücüne bırakmıştır.

4.34. Karga, Fare, Güvercin ve Ceylan: Avcı Bir Ağacın Dibine Tuzak Kurup Üzerine Tane Serperken Karganın Onu İzlemesi vr.176a, Resim 323

Metne göre Keşmir şehrinde bir benzeri olmayan, gönül okşayan kaynakları bulunan bir çimenlik vardır. Bu çimenlik rengârenk çiçekler, parlak fesleğenler, laleler, raks eden ağaçlar ile süslüdür ve çeşmeler abıhayat gibi her tarafa akar. Çok sayıda av hayvanı bulunduğu için burası avcıların uğrak yeridir. Bu dağ havalisinde dert ve endişe bilmez bir karga tuba misali bir ağaç üzerinde yuva kurmuştur. Bir gün ağaca çıkmış aşağı yukarı bakıp sağı solu seyrederken birden bir avcının elinde tuzak, belinde torba, sırtında tane, aceleyle o ağaca doğru yönelmiş geldiğini görür. Endişelenerek avcıyı gözetlemeye başlar. Adam ağacın dibine gelir, tuzak kurar, tuzağın üzerine tane döküp gider. Birkaç saat sonra birkaç güvercin gelip tuzağın çevresine iner. Onların Matuka adında, olgun, zeki bir liderleri bulunmaktadır. Tuzağın altındaki taneler güvercinlerin iştahlarını kabartır ancak Matuka onları düşünerek hareket etme ve sonuçları kavrama konusunda uyarır. Güvercinler buna rağmen iradelerine yenik düşerler, büyük bir hırsla tanelere üşüşürler ve sonunda tuzağa yakalanırlar. Matuka kendilerini acele ve tez

canlılığın sonu haraptır diye uyardığı konusunda güvercinlere feryat eder. O sırada avcı saklandığı yerden çıkar, heyecandan titremeye başlayan güvercinler kendilerini kurtarmak için kanat çırpmaya başlarlar. Matuka'nın tavsiyesi ile ortak hareket edince tuzakla birlikte havalanırlar. Bu durumu gören karga ve avcı güvercinleri takibe başlarlar. Avcı bir süre sonra pes eder, güvercinler ise Matuka'nın arkadaşı olan Zeyrek adlı bir farenin yuvasının önünde dururlar. Arkadaşının sesini duyunca dışarı çıkan fare tuzağı kemirerek onları kurtarır, özgürlüklerine kavuşan güvercinler kanat çırpıp yuvalarına dönerler. Bu olaya şehitlik eden karga bela zamanında arkadaşlarına yardımcı olan bu farenin dostluk ve sevgisini arzulayarak onun kapısını çalar. Kendisi ile arkadaşlık isteğini dile getirir ancak fare aralarında yaradılıştan gelen bir düşmanlık olduğunu söyleyerek bunu reddeder…[400]

Hikâyenin *Hümâyûnnâme*'deki görsel karşılığı avcıyı tuzak kuracağı ağacın dibinde, kargayı da ağaçtan onu izlerken canlandırır. Bu sırada güvercinler gökyüzünde uçuşmaktadır. Nakkaş sahneyi yemyeşil bir çimenlik, rengârenk çiçekler, incecik akan bir dere, pespembe bir gökyüzü, mavi bir Çin bulutu ile zenginleştirir. Sayfa kenarları ayrıca halkârlı kuşlar, Çin bulutları ve hançeri yapraklı bir ağaç ile bezemelidir.

Resmin metin ile ilişkisi incelendiğinde, nakkaşın kitabın daha önceki betimlemelerinde olduğu gibi hikâyenin ilk satırlarını görsel bir tanımlama ile izleyiciye sunduğu görülür. Bu bağlamda sanatçı, öncelikle sahnenin ön düzleminde, metinde Keşmir şehrinde bir benzeri olmadığı ve gönül okşayan kaynakları bulunduğu söylenen çimenliği canlandırır. Ardından metinde bu çimenliğin çeşit çeşit ve rengârenk çiçeklerle dolu olduğunu belirten ifadeleri koyu yeşil bir zemine boyadığı bu alanı rengârenk ve çeşit çeşit çiçeklerle bezeyerek resme taşır. Metinde bu çimenliğin çeşmelerinin abıhayat gibi her tarafa aktığı vurgulansa da nakkaş betimlemede bir çeşmeye yer vermez. Ancak çimenliğin ortasına yerleştirdiği içinde balıklar yüzen bir akarsu metinde bu alanın gönül okşadığı söylenen kaynaklarını gözler önüne serer. Ayrıca metinde bir karganın yuva kurduğu söylenen tûbâ misali ağacı bu ifadelerle örtüşür biçimde sahnenin sol yanına yerleştirir. Metinde karganın bir gün bir avcının elinde tuzak, belinde torba, sırtında tane, aceleyle ağaca yönelmiş geldiğini gördüğünü dile getiren satırların ardından gelen minyatür bu anın bir fotoğrafı gibidir. Metinde

[400] *Aynı eser*, vr.175b-182b.

ayrıca avcının ağacın dibine bir tuzak kurup üzerine tane serptiği, bir saat geçmeden Matuka adlı serdarları eşliğinde birkaç güvercinin gelip tuzak çevresine indiği belirtilir. Nakkaş betimlemede, karganın avcının ağaca yönelmiş geldiğini gördüğü anla, bu avcının ağaç dibine tuzak kurması üzerine güvercinlerin bir saat geçmeden o bölgede belirdiği anı gökyüzünde ağaca doğru yönelmiş uçuşan ve ağacın dalları üzerinde ötüşen güvercinler çizerek birleştirir. Betimlemede dikkati çeken bir nokta, metinde bu çimenlikte çok sayıda av hayvanı bulunduğunun belirtilmesine rağmen nakkaşın bunları resme dahil etmemesidir. Bunun nedeni nakkaşın, karga, fare, güvercin ve bir ceylanın başından geçenlerin anlatıldığı bu hikâyenin yalnızca ana kahramanlarını resme katmak istemesi olmalıdır. Bu nedenle hikâyenin başında bahsi geçen karga ve güvercinlere betimlemede yer vermiş, hikâyenin ilerleyen satırlarını ve bu satırlarda olaya dahil olan diğer kahramanları eserdeki başka betimlemelerde izleyicinin gözünde canlandırmıştır.

4.35. Keklik ile Doğan Hikâyesi vr.182b, Resim 324

Metne göre bir keklik dağ eteğinde salınarak gezmekte, kahkaha ve gürültüsü "dünyanın kulağını ve göğün kubbesini inletmektedir." Tesadüfen o havaliden geçen bir doğanın gözü kekliğin salınmasına ilişir, kahkahası kulağına ulaşır. "Doğanın hayal levhasına onun dostluk resmi çizilir ve neticede can ve gönülden onunla ilişki kurmaya meyleder." Yavaşça onun tarafına uçar. Keklik doğanı görünce bir taş oyuğuna gizlenir. Bu oyuğun yakınına inen doğan arkadaş olma, yuvasında onu misafir etme istediğini kekliğe bildirir ve ikna etmek için ona uzun uzun dil döker. Doğanın çabaları sonuç verir, keklik yuvasından çıkar ve iki dost kucaklaşırlar. Birlikte doğanın yuvasına giderler. Birkaç gün çok iyi geçinirler. Ancak doğandan itibar gören keklik küstahça hareketler sergilemeye, uygunsuz konuşmaya, münasebetsiz kahkahalara başlar. Doğan her ne kadar kekliğin bu hareketlerine göz yumsa da "kin kılıcı sinesinin kınında yer tutar, öfke fidanı kalbinin zemininde iyice yerleşir." Bir gün doğanın üzerine bir zayıflık çöker, avlanmak için yuvasından ayrılamaz. Gece olunca açlıktan yırtıcılık nefsi harekete geçer, "kekliğin kanını dökmeye ve etiyle kursağını doldurmaya bahane arar." Kekliğe, kendisi güneşin sıcağında yanarken onun gölgede rahat olduğunu dile getirerek kızar. Kekliğin gece olduğunu, güneş yokken doğanın bu şikâyetinin yersizliğini

vurgulaması üzerine doğan onu nasıl yalancılıkla suçlayabileceğini söyleyerek kekliğin göğsünü parçalar[401].

Hikâyenin *Hümâyûnnâme*'deki görsel karşılığı kekliği, geriye çevirdiği başını gökyüzüne kaldırmış, gökte uçan doğana bakarken canlandırır. Nakkaş sahneyi kalın konturlarla belirlenmiş sivri, pembe renkli tepeler, yemyeşil bir çimenlik, pembe ve kırmızı çiçekler, ağaçlar, koyu renkte bir akarsu, altın yaldız gökyüzü, pembe mavi bir Çin bulutu ile zenginleştirir. Sağ yandaki sayfa kenarı boşluğunu halkârlı Çin bulutları ve bir çiçek motifi ile bezer.

Resmin hikâyede anlatılanları ne derece yansıttığı incelendiğinde, metinde bir kekliğin dağ eteğinde salınarak gezerken, tesadüfen o havaliden geçen bir doğanın gözünün ona takıldığını belirten ifadelerin görsel dile dönüştürülerek izleyiciye sunulduğu görülür. Zaten minyatür de olayın bu anını dillendiren satırların arasında yer alır. Metinde daha sonra doğanın yavaşça keklik tarafına uçtuğu ve güçsüz kekliğin onu görerek bir taş oyuğuna gizlendiği belirtilir. İşte nakkaş resimde tam da bu dakikaları belgeler biçimde kekliği bir ayağı havada çizerek metinde salınarak gezdiğini vurgulayan ifadeleri ve başını geriye doğru çevirmiş gökyüzünde ona doğru uçan doğana bakarken resmederek onun doğanı görünce bir taş oyuğuna gizlendiğini dile getiren ifadelerden hemen önceki zamanı resimsel bir öyküye dönüştürür.

4.36. Deveci ve Yılan Hikâyesi vr.187b, Resim 325

Metne göre bir deveci sefer esnasında kervanların konakladığı bir yere varır. Kervan yaktığı ateşi söndürmeden bırakıp gitmiş, esen rüzgâr ateşi kuvvetlendirmiş ve oradan uçan şerareler kırlığın etrafındaki çalı çırpıya sıçrayıp havalideki ağaçlığı tamamen tutuşturmuştur. Sahranın her köşesi bir lale bahçesi görünümüne bürünmüştür. O çölde yaşayan bir yılan, ateş etrafını bir hale dairesi ve şule çemberi gibi kuşatınca aciz ve çaresiz ortada kalır. Deveciyi görünce ağlayıp yalvarmaya başlar, yılanın alevlerin şiddetinden kıl gibi kıvrıldığına şahit olan deveci yanındaki torbayı elindeki kargının ucuna bağlayıp yılanın tarafına uzatır. Yılan düşünmeden kendisini torbanın içine atar. Deveci yılanı torbadan çıkarır ve böyle bir felaketten kurtulduğu için bundan sonra incitme ve zarar verme güdüsünden vazgeçmesi konusunda ona nasihat eder. Ancak yılan deveciyi susması için uyarır, onu kendisini ısırmakla tehdit eder. Deveci

[401] *Aynı eser*, vr.182b-186a.

yılana ona minnettar kalmak yerine canına kast etmesinin nedenini sorunca yılan insanoğlunun da bu yaradılışta olduğunu, iyiliğe kötülükle karşılık verdiğini söyler. Bunun üzerine yılanın davasını adil şahitlerle ispatlamaya karar verirler. Önce bir inek ve ağaca danışırlar. İnek ve ağaç insanoğlunun, onlara sağladıkları imkânlar karşılığında kendilerine kötülük ettiğini örneklerle açıklayıp yılana hak verince deveci çaresiz kalır. Ardından karşılarına çıkan bir tilkinin hükmüne müracaat ederler. Deveci tilkiye yılanı nasıl kurtardığını, bunun karşılığında da kötülük gördüğünü anlatır. Tilki devecinin yılanı kurtarma hikâyesine şaşırmış görünür, bu kadar büyük bir yılanın küçücük torbaya sığamayacağını dile getirir. Yılan bunu tilkiye kanıtlamak için yeniden torbaya girince deveci tilkinin önerisiyle torbayı tutup sert bir taşa çalar. Ödü patlayan yılan öldürücü zehrinin kurbanı olur. Böylece insanlar onun şerrinin ateşinden ve zehrinin zararından kurtulur, yeryüzü onun gibi bir pislikten temizlenir[402].

Hikâyenin *Hümâyûnnâme*'deki görsel karşılığı devecinin yılanı kurtarma anını gözler önüne serer. Nakkaş sahneyi açık yeşil, sarı ve pembe tonlarda bir tepelik, çiçekler, çeşit çeşit ağaçlar, halkârlı Çin bulutları ile zenginleştirir.

Metnin resmin oluşumda nakkaşa nasıl bir çerçeve çizdiği incelendiğinde, sanatçının öncelikle, hikâyede kervanların ateş yakıp bırakıp gittiği bir yerde, rüzgârın etkisiyle dağılan alevlerin ortasında kaldığı belirtilen yılanı sahnenin ortasına yerleştirdiği görülür. Alevlerin şiddetinden kıl gibi kıvrıldığı söylenen yılan resimde tam da bu anlatıma uygun biçimde vücudu "S" şeklinde kıvrımlanmış olarak verilir. Metinde çalı çırpıya yetişerek o havalide olan ağaçlığı tamamen tutuşturduğu ve yılanın etrafını bir hale dairesi ve şule çemberi gibi çevirdiği vurgulanan alevler resimde yine bu cümleleri görsel bir dile dönüştürür şekilde, sahnenin ön düzlemindeki kesik bir ağaç gövdesini tutuşturmuş ve yılanı bir çember gibi kuşatmış olarak betimlenir. Böylece minyatürün metinde arasında yer aldığı ve yılanın aciz ve çaresiz kalıp hiçbir yöne yol bulamadığını, baktığı hiçbir yerde çıkış yolu göremediğini dile getiren ifadeler de görsel bir karşılık bulmuş olur. Ardından nakkaş, metinde bir devecinin sefer esnasında kervanların indiği bu yere vardığını belirten ifadeleri, sahnenin sağ yanındaki tepelikler arasından devesi üzerinde beliren bir figür çizerek resimsel bir öyküye dönüştürür. Metinde yılanın alevler arasında kaldığını gören devecinin, yanındaki torbayı elindeki

[402] *Aynı eser*, vr.187b-191a.

kargının ucuna bağlayıp yılanın tarafına uzattığı belirtilir. İşte nakkaş resimde deveciyi elindeki upuzun beyaz kargının ucuna bağladığı kırmızı bir torbayı yılana uzatmış bir şekilde betimleyerek bu anı belgeleyen bir görünüm oluşturur. Nakkaş metinde kâh kırlık ve ağaçlık, kâh bir çöl olarak tanımlanan ve yılanın insan mezhebinde iyi ve kötü, kötülük ve ihsanın bir arada olduğunu kanıtlamak için başvurduğu şahitlerden ağacın dile gelerek söylediği "bu sahrada gölgeli bir ağacım" sözleriyle çöl olduğu vurgulanan olayın geçtiği yeri, zemini çimenlik, yemyeşil ağaçlar ve rengârenk çiçekler ile bezeli bir alan olarak çizerek izleyenlerin gözünde güzel bir doğa betimlemesi yaratır.

4.37. Karga, Fare, Güvercin ve Ceylan: Karga, Zeyrek Adlı Fare, Kaplumbağa ve Ceylanın Sohbeti vr.194b, Resim 326

Metne göre karga konuşmaları ile fareyi dost olmaya ikna eder. Fare karganın onun yanında kalmasını önerir ancak karga havası, suyu güzel, sahası ferah ve geniş bu yeri kervan ve yolcuların konakladığı bir bölge olması nedeniyle güvenli bulmadığını belirtir. Ona "yolcuların taarruzundan uzak, yeşil bir alan, berrak ve saflıkta huri boyunları gibi aydınlık, İrem bahçesi gibi huzur ve sevinç yeri" olarak tanımladığı bölgeye gitmeyi teklif eder. Bunun yanı sıra buranın ırmak kenarının baştan başa taze yeşillik ve çimen olduğunu, rüzgârın çiçek kokularıyla ıtırlandığını, yine bu çimenliğin kenarının sümbül ve güllerle, başta başa karanfillerle dolu olduğunu belirtir. Ayrıca bu havalide rızık ve gıdanın bolluğundan, fitne elinin bu cennet gibi mekândan uzak olduğundan da bahseder. Bütün bunlara ek olarak dostlarından bir kaplumbağanın tarif ettiği bu yerde oturduğunu sözlerine ekler. Fare zaten kaldığı bu bölgenin asıl vatanı olmadığını, zamanın cilvesinin onu buralara sürüklediğini söyler ve başından geçenleri gidecekleri yerde, müsait bir zamanda anlatacağını bildirir. Konuşmaları tamamlanınca fare karganın kuyruğundan tutar ve birlikte uçmaya başlarlar. Kaplumbağanın yanına vardıklarında o bu yeşillik alanda bulunan çeşmenin yakınından geçmektedir, uzaktan kargayı görünce korkuya kapılıp hemen suya dalar. Ancak gelenin arkadaşı olduğunu anlayınca onu karşılar, öpüşüp koklaşırlar. Karga başından geçenleri, fare ile tanışmasının macerasını ona bir bir anlatır. Dinlenip yol yorgunluğunu atınca karga fareden de hikâyesini anlatmasını ister. Fare daha önce Hindistan'da Marut şehrinde bir zahidin zaviyesinde yaşadığını söyleyerek sözlerine başlar. Fare burada zahidin yemek sofrasının artıkları ile beslendiğini, kalanını da arkadaşlarına dağıttığını anlatır. Bir gece

zahidin zaviyesine bir azizin misafir olduğunu, yenilen yemeğin ardından sofranın bir kenara çekildiğini, sohbete başlandığını, zahidin konuşma esnasında zaman zaman ellerini birbirine vurarak kendisini sofradan uzak tutmaya çalıştığını aktarır. Bunu saygısızlık addeden misafir alınınca zahid ona bu davranışının nedenini anlatır. Bunun üzerine misafir sofraya saldırıyı hep aynı farenin mi gerçekleştirdiğini sorar. Zahid bunu hep aynı farenin yaptığını söyleyince misafir farenin bu cüretinin bir sebebi olması gerektiğini vurgular…[403]

Hikâyenin *Hümâyûnnâme*'deki görsel karşılığı karga, fare ve kaplumbağayı sohbet ederken canlandırır. Sahnenin arka planını turuncu renkte bir tepe ile dolduran nakkaş, betimlemede yer verdiği rengârenk çiçekler, hançeri yapraklı ağaçlar, sayfa kenarını dolduran halkâr bezemeli çiçekler, Çin bulutu ve kuş motifi ile göz zevkini okşayan bir doğa görünümü yaratmıştır.

Resmin eserde anlatılan hikâye ile uyumu incelendiğinde, nakkaşın metinde karganın fareyi tatlı diliyle yuvasından çıkarıp onunla dost olmaya ikna ettikten sonra, ona birlikte bir başka yere taşınmak konusunda söylediği sözleri ve bu sırada bu yer hakkında yaptığı tanımlamaları resme yansıttığı görülür. Karga fareye birlikte gitmelerini tavsiye ettikleri bu yeri yolcuların taarruzundan uzak, yeşil bir alan, berrak ve saflıkta huri boyunları gibi aydınlık, İrem bahçesi gibi huzur ve sevinç yeri olarak tanımlar. Bunun yanı sıra bu yerin ırmak kenarının baştanbaşa taze yeşillik ve çimen olduğu, rüzgârın çiçek kokularıyla ıtırlandığı, yine bu çimenliğin kenarının sümbül ve güllerle, başta başa karanfillerle dolu olduğu belirtilir. Ayrıca bu bölgede rızık ve gıdanın bolluğundan, fitne elinin bu cennet gibi mekândan uzak olduğundan da bahsedilir. İşte nakkaş resimde tam da metindeki bu tanımlamalara uygun şekilde su kenarı baştanbaşa yeşillik ve çimenlik, metinde adı geçen gül, sümbül, karanfillerle olmasa da rengârenk başka çiçeklerle bezeli, insan eli değmemiş bir doğa görünümü yaratır. Bunun yanı sıra metinde bahsi geçmese de sahnenin arka planına yerleştirdiği turuncu bir tepe, bu tepenin bir kenarında yer alan hançeri yapraklı bir ağaç ve simetri ekseni oluşturan, gövdesi resmi metinden ayıran ince cetvel ile yarıda kesilmiş yuvarlak hatlı bir ağaç, sayfanın sağ kenar boşluğunda kanatlarını açmış uçan halkâr bezemeli bir kuş ve Çin bulutu ile bu doğa parçasını daha da zenginleştirir. Böylece görenlerin

[403] *Aynı eser*, vr.191a-196b.

gözünde metinde belirtildiği gibi bir huzur ve sevinç yeri yaratır. Metinde bu yerde karganın arkadaşı bir kaplumbağanın oturduğu, bir karganın farenin kuyruğundan tutmuş uçtuğunu gören kaplumbağanın korkuya kapılıp hemen suya daldığı, karganın fareyi yavaşça havadan indirip kaplumbağaya seslendiği belirtilir ve aralarında geçen diyalog verilir. Ancak nakkaş resimde tıpkı metinde belirtildiği gibi suyun içinde çizdiği kaplumbağanın karga ile konuştuğu anı değil de, farenin karganın teşvikiyle başından geçenleri kaplumbağaya hitaben anlattığı anı resim diline dönüştürür. Böylece daha çok hikâyelerin ilk satırlarında anlatılanları resme aktarmayı tercih eden nakkaş, burada hikâyenin bir ara hikâye ile bölünmesinden önceki son anı fotoğraf çeker gibi belgeleyen bir sahne oluşturur.

4.38. Hırslı Kurt Hikâyesi vr.198a, Resim 327

Metne göre usta bir avcı bir gün tesadüfen tuzağını bir dağ eteğine kurar. Hayvanların korku duyduğu ok ve yayını alıp pusuya yatar. Ansızın bir ceylan bu tuzağa tutulur ancak can havliyle onu kırarak ovaya doğru kaçmaya başlar. Tedbirli avcı vakit geçirmeden elindeki oku ceylana fırlatır, okun temreni hayvanın ayağını parçalar. Avını sırtına alan adam sevinç ve neşe içinde yola koyulur. Avcı ansızın yolunu şaşırmış bir domuza rastlayınca hırslanır, elindeki oku domuza fırlatır, hayvan karnından vurulur. Domuz da ok yarasının acısıyla avcının karnını "parlak azı dişinin kılıcıyla" deşer. Her ikisi oldukları yerde ölürler. Bu sırada aç bir kurt bu yere gelir, bu üç ölüyü görünce sevinir. Ancak avları israf ve telef etmemek düşüncesiyle kötü günler için bir yere gömmeyi, şimdilik avcının yayının kirişi ile yetinmeyi uygun görür. Neticede kurt aşırı hırsından yayın kirişini ağzına götürür, açgözlülük dişiyle çekiştirmeye başlar. Dişinin sivri ucuyla kırılan kiriş kuvvetle kurdun kalbine saplanır. Akılsız hayvan oracıkta can verir[404].

Hikâyenin *Hümâyûnnâme*'deki görsel karşılığı kendisi ve başlığı bir yana savrulmuş avcıyı ve etrafında helak olmuş domuzu, ceylanı ve kurdu kompozisyonun ana motifleri halinde izleyiciye sunar. Arka planda yer alan kalın konturlarla belirlenmiş pembe bir tepe, taşlar arasından fışkıran rengârenk çiçekler, ağaçlar ve bir Çin bulutu ile bezeli altın yaldız gökyüzü ise olayın geçtiği mekânı oluşturan doğa ayrıntılarıdır.

[404] *Aynı eser*, vr.197a-198b.

Resmin metin ile uyumu incelendiğinde nakkaşın hikâyenin satırlarını adım adım takip ederek anlatılanları görselleştirdiği görülür. Bu bağlamda sanatçı metinde çok hünerli, avlanma sanatında benzersiz, üstat olduğu vurgulanan avcıyı sahnenin bir köşesine yerleştirerek onu satırlardan resme taşır. Metinde hayvanların onun okunun endişesinden korku duydukları vurgulanır ve sanatçı bu okları bir sadak içinde avcının beline tutturulmuş olarak betimler. Adamın sol başparmağındaki zehgir ise sanatçının onun avcılık yönüne resim diliyle yapmak istediği vurgunun göstergesi olarak resimlenmiş olmalıdır. Metinde ilerleyen satırlarda avcının bir gün tesadüfen tuzağını bir dağ eteğine kurduğu ve bu tuzağa yakalandıktan sonra kaçan bir ceylanı oku ile ayağından yaraladığı belirtilir. İşte olayı tam da metinde belirtildiği gibi bir dağ eteğinde canlandıran sanatçı ceylanı yine metinde söylendiği gibi bacağından ok ile vurulmuş, yerde yatarken resimleyerek sözeli görsele dönüştürür. Ardından metinde ceylanı sırtına alıp neşe ve sevinç içinde yoluna koyulduğu söylenen avcının, rastladığı bir domuzu ok ile karnından vurduğu dile getirilir. Sanatçı resimde yine metinde vurgulandığı gibi karnına ok saplanmış bir domuz çizerek olayı resimsel bir öyküye dönüştürür. Metinde domuzun zehirli ok yarasının acısıyla, parlak azı dişi kılıcıyla avcının karnını deştiği ve her ikisinin anında kan ve toprağa bulaşıp oldukları yerde öldükleri söylenir. Resimde domuzun ağzından çıkan kocaman bir dişle betimlenişi, avcının ve domuzun karnından akan kanların verilişi nakkaşın bu satırları dikkate aldığını gösterir niteliktedir. Sahnenin sağ üst kesiminde bu olay sırasında o mevkie geldiği belirtilen aç kurt belirir. Metinde kurdun bu üç ölüyü hazine bildiği ve onları zor günler için saklamaya karar vererek yayın kirişiyle yetindiği, onu dişiyle çekiştirirken kirişin kırılıp kurdun kalbine saplandığı ve hayvanın oracıkta öldüğü dile getirilir. Kurdu yayın kirişi ağzında resimleyen nakkaş metinde az sonra onun başına geleceklerden bizi haberdar eden satırlardan hemen önceki anı belgeliyor gibidir. Zaten minyatür de olayın bu bölümünü anlatan cümlelerin arasında yer alır. Böylece genellikle hikâyelerin ilk satırlarında dile getirilenleri resim diline dönüştürmeyi tercih eden nakkaş, burada belki de hikâyenin diğerlerine oranla kısa oluşu nedeniyle daha önce de değinildiği gibi neredeyse her satırı adım adım görsel bir şölene dönüştürür. Metinde dile gelmeyen ancak resme yansıyan doğa ayrıntıları ise nakkaşın resme kattığı yorumlardır.

4.39. Kabuksuz Susamı Kabuklusu ile Değiştiren Kadın vr.199b, Resim 328

Metne göre karga, fare, güvercin ve ceylan hikâyesinde adı geçen zahidin misafiri, daha önce de değinildiği gibi tek bir farenin sürekli sofraya saldırma cüretinin altında bir şey yattığını söyler ve zahide bunu örneklemek için başından geçen bir olayı anlatır. Buna göre misafir geliş yolunda gece vakti filan köyde bir tanıdığının hanesine gider. Akşam yemeği yenilince onun için bir yatak sererler. Misafir uykuya dalmadan ev sahibi eşinin yanına yaklaşarak onunla konuşmaya başlar. Misafir ile onların arasındaki sınır bir hasırdan ibaret olduğu için adam bu sohbete kulak misafiri olur. Ev sahibi, kadına ertesi gün obanın ulularını davet edip bu aziz misafir huzurunda toplamak ve onlara bir ziyafet vermek istediğini aktarır. Kadın maddi durumlarının kötülüğünü vurgulayarak bunu reddeder. Adam karısına mal toplamanın sonunun vebal, yığma ve ihtikârın sonunun da sapıklık olduğunu söyleyerek ona yukarıda bahsi geçen hırslı kurt hikâyesini anlatır. Bu hikmet dolu sözleri dinleyen kadın kocasına kilerde bir miktar pirinç ve susam sakladığını, sabahleyin on kişiye yetecek yemek hazırlayacağını, kimi isterse davet edebileceğini belirtir. Neticede kadın sabah susamın kabuğunu çıkarıp yıkar, kurusun diye güneşe koyar. Kendisi başka bir işle meşgul olur ve kocasına karınca ya da kuşların zararından susamı korumasını tembih eder. Ancak bu sırada adam uykuya dalar ve bir köpek gelip salyasıyla bu susamı kirletir. Durumu gören kadın bundan yemek hazırlamaya çekinerek susamı pazara götürür. Misafirin de pazarda önemli bir işi olduğu için kadının ardına takılır. Kadının bir susamcı dükkânına girip onu aynı miktar kabuklu susamla değiştirmek istediğini görür. Bu alışverişte bir erkek durup: "Ey kadın! Bu işlemde bir incelik var, bu değişimde bir hile olduğu muhakkak. Sen kabuksuz susamı kabuklusu ile aynı ölçüde değiştiriyorsun."diye feryat eder[405].

Hikâyenin *Hümâyûnnâme*'deki görsel karşılığı sahnenin ön düzleminde kabuksuz susamı değiştirmeye çalışan kadın ve susamı terazi ile tartan satıcıyı sergiler. Nakkaş geometrik motifli şeritlerle çevrelediği ve zemine kesme taş görünümü kazandırdığı kompozisyonda, arka plana yerleştirdiği rafları çeşitli yiyecekler ve değişik formlardaki kaplar ile bezer.

Resmin hikâyeye ne derece bağlı kalınarak oluşturulduğu incelendiğinde, nakkaşın minyatürde, kendisi için ayrılan resim alanından hemen önce gelen ve kadının

[405] *Aynı eser*, vr.196b-197a, 198b-199b.

bir susamcı dükkânına girip onu aynı miktarda kabuklu susamla değiştirdiğini vurgulayan satırları gözler önüne serdiği görülür. Resimde kadın bir çuvala doldurduğu kabuksuz susamı satıcının tuttuğu teraziye doldurmakta, böylece nakkaş kadının bunu aynı miktarda kabuklu susamla değiştirmek istediğini belirten cümleyi görsel bir dille izleyicilere aktarmaktadır. Kadına bunun karşılığında verilecek kabuklu susam da sahnenin ön düzleminde yığın halinde yer alır. Sanatçı sahnenin arka düzlemindeki raflara tabaklar içinde çeşitli yiyecekler, tavana asılı kurutulmuş gıdalar yerleştirerek izleyenlere metinde de vurgulandığı gibi olayın bir dükkanda geçtiğini hissettirir, ancak ne bu olaya şahitlik eden misafiri, ne de bu alışverişe itiraz eden bir diğer müşteriyi resme dahil etmez.

4.40. Karga, Fare, Güvercin ve Ceylan: Karga ve Zeyrek Adlı Fare Sohbet Ederken Ceylanın Bir Köşede Ayakları Bağlı Yatması vr.210a, Resim 329

Metne göre aralarında bir sohbet meclisi oluşan karga, fare, güvercin, ceylan ve kaplumbağa, yazarın deyimiyle "gönül çeken ve ferahlık veren" bir yerde toplanmaya ve birbirlerine hikâyeler ve başlarından geçenleri anlatmaya başlarlar. Fakat bir gün ceylanın buluşma yerine gelmemesi nedeniyle önce çimenliğin etrafını ararlar, ardından da kargayı bölgeyi havadan keşfetmesi için gönderirler. Karga, ceylanı bir kenarda bağlı vaziyette görüp dostlarına haber verir, hep birlikte olay yerine giderler. Fare tuzağın ipini keserek ceylanı kurtarır. Tam bu sırada avcı uzaktan görünür ve kaplumbağa dışında diğer hayvanların her biri bir yana kaçışır. Avcı gelip tuzağı kesilmiş bulunca sağa sola bakınır ve gözü kaplumbağaya ilişir. Eli boş dönmenin uğursuzluk sayılacağı inancına dayanarak onu torbasına atar ve evinin yolunu tutar. Bunun üzerine dostları kaplumbağayı kurtarmak için bir plan yaparlar. Buna göre ceylan uçar gibi koşturarak avcının önüne çıkacak, kendini hasta ve yaralı gibi gösterecektir. Karga da etrafında, ya da gözünü oymak ister gibi başının üstünde dolaşacaktır. Böylece avcının eşyalarını bir yana bırakıp ceylanı yakalamaya girişmesini sağlayacaklar, bu sırada fare torbadaki kaplumbağayı kurtaracaktır. Nitekim bunu uygularlar ve plan başarı ile sonuçlanır. Avcı ceylanın ve kaplumbağanın kendi kendilerine kurtuluşunu, bu yerin perilerin ve cinlerin yatağı olduğuna bağlar. Metinde bir sahra ve çöl kelimeleriyle tanımlanan bu yeri terk eder ve diğer avcılara da buralarda dolaşmaması için nasihatler vereceğini adar. Böylece dostlar sevinç, rahatlık ve güven içinde evlerine dönerler ve Ali Çelebi'nin deyimiyle

“Bundan sonra onların zaman eteğine ne afet eli dokunur, ne de korku tırnağı hal ve gidişlerinin yüzünü tırmalar.”[406]

Bu hikâyenin görsel tanımlaması karga, fare ve ceylanı gözler önüne serer. Karga ve fare açık yeşil zemine rengârenk çiçekler, pembe bir Çin bulutu ve küçük bir su birikintisi ile bezemeli bir yerde karşılıklı konuşur. Ceylan ise sahnenin ön kesiminde, üzerinde kırmızı meyveli bir ağaç yer alan, pembe bir tepede ayakları bağlı, sırt üstü yatar vaziyettedir. Solda çerçeve dışına taşan ağacın üst ve alt bölümü Çin bulutları ve çiçek motifleriyle halkâr bezemelidir.

Metinde bu resim ile ilgili olarak anlatılanların eserde nasıl bir görsel karşılık bulduğu incelendiğinde, nakkaşın hayvanların buluşma anlarından birini gözler önüne serdiği fark edilir. Nitekim resim, Ali Çelebi’nin “Aralarında devamlı bir sohbet meclisi oluştu, gönül çeken ve ferahlık veren bir yerde bir araya gelip toplanmaya başladılar. Birbirlerini kollayarak ve şakalaşarak hikâyeler ve başlarından geçenleri anlatıyorlardı.” diye dillendirdiği satırların arasına yerleştirilmiştir. Böylece nakkaş hikâyenin ilk satırlarında söylenen ve arasında hattat tarafından boşluk bırakılan bu olayı hem metne, hem de hattatın seçimine sadık kalarak belgelemiştir. Ancak metinden bu toplantıda var olduğu anlaşılan kaplumbağaya yer vermemiş, yalnızca karga ve fareyi karşılıklı sohbet ederken betimlemiştir. Bu toplantıya katılmayan ceylan da metinde belirtildiği gibi bir kenarda bağlı vaziyette çizilmiştir. Metne göre fare ve kaplumbağa, ceylanın bu durumundan karganın uçarak bölgeyi keşfi sayesinde haberdar olmuşlardır. İşte nakkaş ceylanı sahnenin ön düzlemine, karga ve farenin görüş alanından uzak, yüksekçe bir kayalığın üzerine yerleştirerek onların kaybolan arkadaşlarının akıbetinden bihaber oldukları anı vurgulamış, ancak izleyiciyi ceylanın gidişatından haberdar etmiştir. Metinde olayın geçtiği mekân “gönül çeken, ferahlık veren, çimenlik” bir yer olarak tanımlanmış, nakkaş zemini açık yeşile boyayarak çimenlik sözüne, etrafı rengârenk çiçekler, Çin bulutları, ağaçlar ve küçük bir su birikintisi ile bezeyerek gönül çeken ve ferahlık veren bir yer tanımlamalarına uygun bir görünüm yaratmıştır. Sanatçı hikâyenin gelişim ve sonuç bölümünde anlatılanları ise izleyicinin hayal gücüne bırakmıştır.

[406] *Aynı eser*, vr.210a-213a.

4.41. Kargalar ve Baykuşlar: Kargalar Yuvalarında vr.214b, Resim 330

Metne göre Çin vilayetlerinden birinde "yükseklik ve sarplığından ışık oklarının gözünün, eteğinin yanına çıkıncaya kadar çok zahmet çektiği, vehim bekçisinin onun yükseklik çatısına hayal merdiveni ile çıktığı" ulu bir dağ vardır. Bu yüksek dağda sidre ağacına benzer, dalları gökyüzüne ulaşmış, hatta onu geçmiş, her vakit yeşil bir elbiseye bürünmüş, balta yarası yememiş, dalları ve yaprakları çiftçiler tarafından yere dökülmemiş bir ağaç bulunmaktadır. Bu ağacın dallarında sonsuz sayıda karga yuvası yer almaktadır. Bir gece kargalar, baykuşların baskınına uğrar ve metinde söylendiğine göre "yüz bin karakarga yok edici kavga ve savaş ateşinde kebap olur". Bunun üzerine kargaların kralı Piruz bütün askerlerini toplar ve onlardan bu tehlikeden kurtulmak için alınabilecek uygun tedbirleri düşünmelerini ister. İçlerinden bu topluluk arasında görüş üstünlüğüne, akıl ve anlayış kuvvetine, fikir sağlamlığına sahip beş tanesi kralın huzuruna gelip yazarın deyimiyle "içlerinde gizlemiş oldukları her cevheri beyan ipliğine dizer ve sunma tabağına koyarlar". Buna göre bir tanesi bulundukları yerden göçmeyi, ikincisi baykuşlarla savaşmayı, üçüncüsü onların saldırılarından haraç vererek kurtulmayı, dördüncüsü ise beklemeyi önerir. Sıra beşinciye geldiğinde bu karga fikrini kral ile baş başa kalmaları şartıyla söyleyeceğini belirtir. Hikâye böylece devam eder[407].

Eserde bu anlatılanların görsel tanımlaması sağda çerçeve dışına çıkarak sayfa kenarına taşan ve sayfa boyunca yükselen büyük bir çınar ağacı, ağacın dalları üzerindeki kargalar ve onların yuvaları ile oluşturulmuştur. Ağacın altına ve sol üst yanına halkâr bezemeli küçük birer ağaç motifi daha yerleştiren sanatçı, metnin arasında kalın konturlarla belirlenmiş sarp kayalıklar, sahnenin ön düzleminde bu kayalıkların arasından süzülerek rengârenk çiçeklerle bezemeli koyu yeşil çimenliğe dökülen bir akarsu, arka planda turuncu renge boyanmış gökyüzü, yuvarlak hatlı bir ağaç ve ağacın dibindeki otları yiyen iki dağ keçisi ile güzel bir doğa görünümü yaratmıştır.

Metinde anlatılanların eserde nasıl bir görsel karşılık bulduğu incelendiğinde, nakkaşın öncelikle bahsi geçen ulu dağı ve bu dağda bulunduğu belirtilen ağacı gözler önüne serdiği fark edilmektedir. Ancak nakkaş metinde yükseklik ve sarplığı mübalağlı bir şekilde vurgulanan dağı anlatılanlara uygun biçimde resmetmek yerine, yazarın dallarının gökyüzüne ulaştığını söylediği ağacın yüksekliğini resim diliyle vurgulamayı

[407] *Aynı eser*, vr.214b-220b.

tercih etmiştir. Sanatçı ayrıca ağacın her vakit yeşil olduğu, yapraklarının yere dökülmediği gibi ifadeleri ağacı açıklı koyulu, iri yeşil yapraklarla betimleyerek görsele dönüştürmüştür. Ayrıca ağacın dalları üzerine metinde sonsuz sayıda oldukları dile getirilen karga yuvalarını da yerleştirerek tasvire metni tamamlayıcı bir özellik kazandırmıştır. Nitekim resim de yazarın dağ ve ağaç ile ilgili tanımlamalarından sonra "bu ağacın dalı köşkünde sonsuz sayıda karga yuvası vardı" dediği satırlar arasında yer almaktadır. Metinde sadece karga yuvalarından bahsedilse de nakkaş ağacın dalları üzerine çok sayıda karga çizmiştir. Bunun nedeni metnin ilerleyen satırlarında yüz bin karganın bir gece baykuşların saldırısına uğrayarak helak olduklarının belirtilmesi olmalıdır. Bunun sonucunda sanatçı kendisine bu ağaçta çok sayıda karganın yaşadığının ipucunu veren bu ifadeleri resme taşımış gibi görülmektedir. Metinde kargaların bulunduğu çevrenin görünümüne ilişkin bir tanımlama yer almasa da sanatçı çimenlikler üzerinde rengârenk çiçekler, akarsular, turuncu gökyüzü ve başka ağaç motifleri ile izleyicilere doğadan bir parça sunmuş, ayrıca betimlemeye metinde bahsi geçmeyen iki dağ keçisi ekleyerek belki de ağacın yer aldığı dağın yüksekliğine simgesel bir vurgu yapmayı amaçlamıştır. Yine hikâyenin ilk satırlarında anlatılanları, hattatın bu satırlar arasına yerleştirdiği boşlukta görsel dile aktarmayı tercih eden sanatçı ilerleyen bölümleri izleyicinin hayal gücüne bırakmıştır.

4.42. Kargalarla Baykuşların Eski Düşmanlığı vr.225b, Resim 331

Metne göre Piruz ile baş başa kalan beşinci karga, ona baykuşlar ve kargalar arasındaki düşmanlığın eski bir olaya dayandığını söyleyerek bunu hikâye eder. Hz.Süleyman'dan sonra çeşitli kuş türleri bir araya gelerek kendilerine bir emir, başbuğ seçmeye karar verirler. Her cins oyunu bir başka cinsin namına kullanır. Sıra baykuşa gelince bir grup onun başkan olmasını teklif eder ve aralarında büyük bir tartışma yaşanır. Sonunda bu toplantıda bulunmayan bir kimsenin hükmünü kabul etmeyi uygun bulurlar. Bu sırada tesadüfen uzaktan bir karga görünür. Bu konuda ondan doğru bir çözüm bulmasını isterler. Karga bir süre düşündükten sonra doğan, tavus, hüma kuşu, karakuş, anka gibi ünlü kuşlar dururken uğursuz baykuşun başkanlığa layık olmadığını

belirtir. Ardından baykuşlar hakkında hakaret dolu sözler söyler. Hikâye böylece devam eder[408].

Metnin eserde görsele dönüşen bölümü açık yeşil zemine ince otlar, renkli taşlar ve üst kesimde Çin bulutu ile bezemeli bir alanda yer alan rengârenk ve çeşit çeşit kuşlardan oluşur. Betimleme sağ yanda sayfa kenarına taşarak Çin bulutları ve çiçek demetleri arasında uçuşan, gezinen halkâr bezemeli kuş motifleri ile devam eder.

Eserde hikâye edilenlerin konuyu canlandıran tasvire nasıl yansıdığı incelendiğinde, nakkaşın Hz. Süleyman'dan sonra çeşitli kuş türlerinin bir araya gelerek kendilerine bir başkan seçmeye çalıştıklarını vurgulayan satırları resimsel bir öyküye dönüştürdüğü görülür. Sanatçı metinde bu seçim sırasında yapılan oylamada lider olmasının teklif edildiği söylenen baykuşu merkeze, diğer kuşları da etrafına dairesel bir düzende yerleştirerek hikâyenin ana kahramanlarından birini resmin odağı haline dönüştürür. Böylece sözeli görsel bir vurguyla izleyenlere aktarır. Metinde baykuşun liderliği teklifine bu toplantıda bulunmayan tarafsız bir karganın hakemlik ettiği belirtilse de nakkaş karganın topluluğa katılmasından hemen önceki tartışma anını betimlemiş olmalıdır ki resimde ona yer vermemiştir. Ancak karganın hakemliğine başvurulduğunda onun tavus, anka, karakuş gibi hemcinslerini başkanlığa aday gösterdiğini belirten satırları resimde bu kuşlara yer vererek canlandırmıştır. Ancak sanatçının betimlemeye papağan, ördek, keklik, horoz, ağaçkakan gibi kuşları da eklediği görülmektedir. Bunun nedeni hattatın resim için ayırdığı boşluğun metinde "Sonunda her cins, başkanlık kurasını kuşlardan bir cinsin namına kullandı ve diğerinin batıl olduğuna delil getirdi." diye ifade edilen satırların arasında yer alması olmalıdır. Böylece nakkaş kendisi için belirlenen resim alanına metinde her cins kuşun burada bulunduğunu belirten cümleleri olabildiğince çeşitli kuş türleri çizerek yansıtmaya çalışmıştır. Sanatçının olayın geçtiği yeri sadece açık yeşil zemine ince otlar ve bir Çin bulutu ile bezemesinin nedeni de resme olabildiğince kuş cinsi ekleyerek hikâyenin konusunu resmin de ana konusu haline getirmek istemesi olmalıdır. Zaten metinde de olayın geçtiği yer hakkında bir tanımlama ya da bilgi bulunmamaktadır.

[408] *Aynı eser*, vr.225b-227a.

4.43. Bihruz Adlı Tavşan: Tavşanlar Durumu Anlatmak İçin Padişahlarının Huzurunda vr.229a, Resim 332

Metne göre hakem seçilen karga diğer kuşlara, hile ile korkulu bir belayı kendi toplumundan uzaklaştıran tavşan gibi bir başkan tayin etmelerini tavsiye eder ve bu olayı onlara anlatır. Zinbadden adasında yaşayan filler bir yıl bölgeye yağmur yağmaması üzerine susuz kalır. Padişahlarının emriyle yaptıkları araştırma sonucunda çölde kuyusu derin, suyu çok tatlı bir çeşmeye rast gelirler. Fillerin padişahı tüm hizmetlileri ve halkı ile koşarak buraya gider. Ancak bu çeşme havalisinde gaflet uykusuyla kendilerinden geçerek yatan, sayısız tavşan yaşamaktadır ve birçoğu fillerin coşkusundan şaşkınlık içinde kalıp ayakları altında can verir. Sağ kalanlar ertesi gün toplanarak padişahlarının huzuruna çıkar ve ona uğradıkları zulmü anlatırlar. Padişah bunun üzerine zekâ ve idrak sahibi, olgun kişilerin yanına gelmesini, bu konuda tartışarak bir fikir birliğine varmalarını önerir. İçlerinden Bihruz isimli bir tavşan padişahtan fillere elçi olarak gönderilmeyi ister. Padişah ona elçilik hakkında uzun uzun bilgiler verdikten ve elçilik adabından bahsettikten sonra Bihruz yola koyulur. Hikâye böylece devam eder[409].

Hikâyenin bu bölümünün görsel tanımlaması tavşanları padişahlarının huzurunda gösterir. Sahneyi turuncu, mavi, pembe ve sarı renkli sarp dağlar ile dolduran nakkaş bunların arasına yer yer cetvel dışına taşan iri yeşil ya da hançeri yapraklı ağaçlar, rengârenk çiçekler yerleştirir. Sahnenin ön düzleminde koyu yeşil bir çimelik ve küçük bir su birikintisi oluşturan sanatçı arka düzlemi altın yaldıza boyayarak buraya pembe bir Çin bulutu ekler.

Anlatılanların bu konuyu canlandıran tasvire nasıl yansıdığı incelendiğinde nakkaşın, Ali Çelebi'nin "Ertesi gün fillerin kan dehşeti ve ayak vurmasından canını kurtaranların düşe kalka padişahları makamına varıp, ateş tesirli feryad borusunu gökyüzüne ulaştırdıklarını, bu kötü yaradılışlı ve karanlık tabiatlıların baskı ve taşkınlıklarından zulüm altında olduklarını belirttiklerini" ifade eden cümlelerini görselleştirdiği dikkat çeker. Metne göre padişahın huzuruna çıkan tavşanlardan Bihruz fillere elçi olarak gönderilmeyi ister. İşte nakkaş sahneyi kaplayan dağların en uç noktasına diğerlerinden büyük ve onlara meydan okuyan bir duruşla tavşanlar

[409] *Aynı eser*, vr.227a-230b.

padişahını, onun hemen karşısına ise sağ patisi ve başı yukarıda padişaha bir şeyler anlatıyormuş izlenimi uyandıran Bihruz'u çizerek bu anı izleyenlere aktarır. Nitekim betimleme Bihruz'un padişahtan fillere elçi olarak gönderilmek istediğini ifade eden satırların ardından, padişahın ona uzun uzun elçilik özelliklerini anlattığı, bazı padişahların akıl ve faziletlerine itimat etmediklerinde elçiliğe bizzat kendilerinin gittiğini, bu kapıyı ilk vuran ve krallık giysisini sırtından çıkarıp elçiliğe bizzat gidenin doğu ve batının filozofu İskender-i Zülkarneyn olduğunu söylediği cümlelerin sonuna yerleştirilmiştir. Padişah daha sonra Bihruz'a elçilik özelliklerini ve adabını uzun uzun anlatmaya devam etmiştir. İşte nakkaşın betimlemede Bihruz'un padişahtan elçilik istediği anın öne çıkarılmasının nedeni, hattatın resim için ayırdığı boşluğun padişahın elçilik ile ilgili sözlerinin yoğunlaştığı bölümde yer alması olmalıdır. Padişahın iki yanında bir kısmı sıraya dizilmiş, saygıyla adeta hazır olda yan yana duran ve sahnede padişahla birlikte üçgen bir kompozisyon oluşturan diğer tavşanlar da muhtemelen metinde bu toplantıda oldukları söylenen zekâ ve idrak sahibi, olgun kişileri temsil eder. Nakkaş sahnenin ön düzlemine, uzanmış bu toplantı anını seyreden bir tavşan ve resmin çerçeve dışına taşmış sol yanına patisi ile gözlerini kapatmış uyuyan bir başka tavşan çizerek metinde fillerin bölgeye hücumu sırasında gaflet uykusuyla kendilerinden geçmiş yatan sayısız tavşan bulunduğunu dile getiren satırları da resme taşımıştır. Metinde fillerin çöl olarak tanımlanan bu bölgeye, burada yaşadıkları su sıkıntısını giderecek kuyusu derin, suyu çok tatlı bir çeşme buldukları için geldikleri belirtilir. Nakkaş bu çeşmeyi sahnenin ön düzleminde koyu renkte, küçük bir su birikintisi şeklinde betimler. Bunun yanı sıra bölge için yapılan çöl tanımlamasını dikkate almayarak sahneyi rengârenk çiçekler, yeşil çimenlikler ve iri yeşil ya da hançeri yapraklı ağaçlarla doldurur.

4.44. Bihruz Adlı Tavşan: Bihruz Adlı Tavşanın Filler Padişahının Huzuruna Giderek Ona Ay'ın Sudaki Yansımasını Göstermesi vr.230a, Resim 333

Metne göre Bihruz padişahın elçilik hakkındaki sözlerini dinledikten sonra yanından ayrılır. Göz açıp kapayıncaya kadar bir gece vakti fillerin bölgesine ulaşır. Korunaklı bir yere çıkarak fillerin padişahına uzaktan seslenir ve Ay'ın elçisi olduğunu belirtir. Ardından filler padişahının, ordusu ile bu bölgeye gelmesinden ve suyu

bulandırıp vücutlarının çerçöpüyle bu çeşmeyi kirletmelerinden Ay'ın büyük rahatsızlık duyduğunu bu nedenle pılı pırtılarını toplayıp bu havaliden gitmelerini istediğini iletir. Bu sözler üzerine süratle pınar yönüne yürüyen filler padişahı Ali Çelebi'nin deyimiyle "Gelir gelmez pınar yüzüne bakar ve ayın şeklini su aynasında olduğu gibi görür." Bihruz filler padişahına bu sudan abdest almasını, dua ve ibadetle meşgul olmasını tavsiye eder. Dediklerini yaparsa Ay'ın merhamete gelip onun tövbe ve duasını kabul edebileceğini söyler. Bunun üzerine fil uzun hortumunu pınara uzatır ve nefesinin suya vurmasından oluşan titreşimi Ay'ın kımıldaması ve titremesi olarak algılayarak onu kızdırdığını düşünür. Filler padişahı bu düşüncesini Bihruz'la paylaşır ve tavşan ona Ay'ın kızgınlığının yatışması için kendisinin tövbe ve duada acele etmesi gerektiğini belirtir. Sonuçta filler padişahı bundan sonra buraya gelmeyeceğine ve ordusunu bölgeden çıkaracağına söz verip yemin eder. Bihruz hemen bu sevinçli haberi padişahlarına iletir ve hile ile tavşanları bu beladan kurtarmış olur[410].

Hikâyenin eserdeki görsel tanımlaması Bihruz'u filler padişahının huzurunda gösterir. Nakkaş sahneyi sol yanda cetvel dışına taşarak sayfa kenarı boyunca devam eden bir çınar ağacı, kalın konturlarla belirlenmiş mavi ve pembe tepeler, yemyeşil çimenlikler, rengârenk taşlar ve bunlar arasından fışkıran çiçekler, koyu renkte bir su birikintisi, sayfanın sol köşesinde görülen altın yaldız gökyüzü ve bunu sağ yana kıvrılarak örten yuvarlak hatlı bir ağaç ile zenginleştirmiştir. Bunun yanı sıra sayfanın üst kenarına bir dolunay yerleştirdiği fark edilmektedir.

Resmin metin ile uyumu incelendiğinde öncelikle nakkaşın, metinde Bihruz'un filler padişahına Ay'ın elçisi olduğunu söylediği ve onun şikâyetlerini ilettiği belirtilen satırlardan sonra, filler padişahının pınarın başına gelerek Ay'ın sudaki aksini gördüğünü vurgulayan cümleleri görsel bir dile dönüştürdüğü dikkati çeker. Metinde Bihruz'un ihtiyatlı davranarak filler padişahı ile korunaklı bir tepeden, uzaktan konuştuğu belirtilse de nakkaş Bihruz'u fillerin tam karşısında, onlarla çok yakın bir mesafeden konuşurken çizer. Bir önceki tasvirde nakkaş tavşanlar padişahını diğerlerinden daha büyük, onlara meydan okuyan bir duruş içinde betimlese de burada filler padişahını ayırt edici bir görünüş ya da duruş özelliği yaratmamış, fillerin her birini farklı renklerde betimlemesi de bu ayırt ediciliği ortadan kaldırmıştır. Zaten

[410] *Aynı eser*, vr.230b-232b.

metinde bu konuşmanın ya da buluşma anının yalnızca Bihruz ve filler padişahı arasında yaşandığı vurgulanmış ancak nakkaş metinde Ay'ın, filler padişahının ve ordusunun bu bölgede bulunmasından duyduğu rahatsızlığı dile getiren ifadeleri ya da filler padişahının Ay'ın kızgınlığını gidermek için ordusu ile birlikte burayı terk edeceğini ve bir daha gelmeyeceğini söylediğini vurgulayan ifadeleri dikkate alarak resimde onu ordusunu temsilen birkaç fille birlikte resimlemek istemiş olmalıdır. Nakkaş, bu konu ile ilgili bir önceki betimlemenin metninde olayın geçtiği mekânın çöl olarak tanımlanmasına aldırmayarak betimlemeyi zengin doğa elamanları ile renklendirmiştir. Dikkati çeken bir diğer nokta tasvirin bir önceki betimlemede olduğu gibi, tavşanlar padişahının Bihruz'a elçilik hakkında bilgi vermeye devam ettiği satırların arasına yerleştirilmesidir. Bundan sonra Bihruz'un filler padişahının yanına doğru yola çıkışını ve sonrasını dillendiren satırlar gelir. Resim Bihruz adlı tavşan hikâyesinin bu bölümünde anlatılan neredeyse tüm detayları içinde barındırsa da, hattatın tavşanlar padişahının elçilik özelliklerinin vurgulandığı sözlerin arasına iki resim boşluğu bırakması ve buralara çizilen betimlemelerin Bihruz'un elçilik anlarını yansıtması, nakkaşın hattatın seçimine gösterdiği bağlığı bir kez daha gözler önüne sermektedir.

4.45. Hayırlı Hırsız: Çirkin Bezirganın Kendisini İstemeyen Güzel Karısına Yaklaşmaya Çalışması vr.244a, Resim 334

Metne göre zengin fakat bir o kadar da çirkin ve kötü huylu bir bezirgân vardır. Adam güzel yüzlü ve iyi huylu bir kadınla evlidir. Kadın o kadar güzeldir ki Ali Çelebi'nin deyimiyle "Güneş benzeri yanağının parıltısı ışığının nurlu dolunayı, bulanık geceyi aydınlık gündüz haline getirir; göğün dokuz revakı takının kandili olan güneşin cihanı aydınlatan çırası, onun gönlü süsleyen yüzünün mum ışığı yanında yok olur." Yüzü ay gibi, alnı süslüdür. Bezirgân karısına kavuşmak için can atsa da kadın onun kendisine yaklaşmasından nefret etmekte, tatlı diline ve sihirli sözlerine aldanmamakta ve sürekli ondan kaçmaktadır. Yine Ali Çelebi'nin deyimiyle adam "Ne hatırı dağılmadan arzu eliyle zülfünün sümbülüne ulaşabilmekte, ne de mihnet dikeni batmadan yüzünün gül bahçesinden bir gül öpücüğü alabilmektedir…"[411]

[411] *Aynı eser*, vr.244a-245a.

Hikâyenin *Hümâyûnnâme*'deki bu bölümünün görsel karşılığı bezirgânı karısı ile birlikte bir iç mekân düzenlemesi içinde izleyenlere sunar. Bezirgân karısına içtenlikle sarılmaya çalışırken kadının yüzünü çevirdiği ve bir eliyle kocasını ittirdiği görülür. Önlerinde çeşitli meyvelerle dolu bir kâse durur. Nakkaş geometrik duvar bezemeleri, halılar, nişler ile zengin bir iç mekân düzenlemiştir. Sanatçının ayrıca arka plana bahar dalları, serviler, meyve ağaçları ve rengârenk çiçekler görülen iki pencere yerleştirerek mekâna bir derinlik kazandırmış, bu zengin bahçeyi ve mekânın kubbeli üst örtüsünü sayfanın üst kenarına taşımıştır.

Hikâyede anlatılanların metne ne derece sadık kalınarak resme aktarıldığı incelendiğinde nakkaşın, tam da vurgulandığı gibi bezirgânı karısına kavuşmak için istekli, kadını ise onu reddeden bir tavırla betimlediği görülür. Metinde bezirgânın çirkin ve kötü huylu olduğu belirtilir. Minyatür bu satırların ve onun karısının güzelliğini vurgulayarak devam eden cümlelerin arasında yer alır. Nakkaş adamı profilden kocaman bir burun, ince uzun bir yüz ile resmederek onun metinde dile gelen çirkinliğini yansıtır gibidir. Kadını ise iri badem gözler, yay gibi kaşlar, küçük bir burun ve ağız, yuvarlak bir yüz ile çizerek metinde çehresinin ay gibi ve güzel olduğunu belirten ifadeler ile örtüşen bir görünüm oluşturur. Ayrıca kadın etrafına arkaya doğru sarkan bir eşarp doladığı, önü taçlandırılmış başlığı ile metindeki alnı süslü tanımlamasına uyan bir görüntü sergiler. Kadınının metinde bahsedilen zülüfleri ile betimlenmesi nakkaşın hikâyedeki tanımlamalara olan bağlılığını bir kez daha ortaya koyar. Nakkaşın olayı dekoratif bir iç mekân düzenlemesi içinde sunuşu, karı kocanın önüne çeşitli meyvelerle dolu bir tabak çizişi ve bezirgânın hemen yanına altın sırmalı, yakası kürklü bir kaftan yerleştirişi adamın metinde bahsedilen zenginliğine resim diliyle bir vurgu yapmak istediğini düşündürür.

4.46. Hayırlı Hırsız: Eve Hırsız Girdiğini Gören Güzel Kadının Korkudan Kocasına Sarılması vr.245b, Resim 335

Metne göre bir gece bezirgânın evine hırsız girer. O sırada adam uyumakta, kadın ise uyanıktır. Kadın hırsızın varlığını hissedince korkuya kapılır ve nazlanmayı unutup ister istemez kocasına sarılır. Bezirgân uyanır ve karısının ona sarılmış olmasından büyük sevinç duyar. Etrafına bakınca hırsızı görür ve şöyle der:

-Ey ayağı mübarek ve talihi kutlu kişi! Malım mülküm sana anan sütü gibi helal olsun. Hiç sıkıntı çekme. İstediğin kadar al. Ayağın bereketiyle bu cefakeş ve vefasız, sevecen ve şefkatli oldu[412].

Metnin görsel tanımlaması kadını kocasına sarılmış olarak sunar. Bunların yataklarının yanı başında yüzünü bir kumaş parçası ile kapatmış, eli bıçaklı hırsız ve onun çaldıklarını sarmalayıp bağladığı üç bohça görülür. Sağda iki katlı bir mekân kuruluşunun üst penceresinde ellerini iki yana açmış, "Hırsız var!" diye bağırıyormuş izlenimi uyandıran bir figür yer alır. Alt katta ise iple bağladığı yüklüce bir eşyayı sırtlanmış kapıdan çıkan bir başka hırsız dikkati çeker. Nakkaşın geometrik duvar bezemeleri, bitkisel desenli halılar ve nişler ile zengin bir iç mekân düzenlediği, sahnenin ön düzleminde yere meyve dolu bir kâse, arka düzlemindeki nişe ise çeşitli formlarda kaplar yerleştirdiği görülür.

Resmin metinde anlatılanlara ne derece sadık kalınarak yapıldığı incelendiğinde nakkaşın, hırsızı gören kadının korkuya kapılarak ister istemez kocasına sarıldığını belirten ifadeleri görselleştirdiği görülür. Metinde hırsızın görünümüne ilişkin bilgiler verilmese de nakkaş hayal dünyasında yüzü bir haydut gibi örtülü, eli bıçaklı bir hırsız canlandırmış olmalıdır ki onu resme böyle yansıtır. Ayrıca metinde yalnızca bir hırsızın varlığından söz edilse de sanatçı sırtına yüklediği bir eşya ile kapıdan çıkan bir başka hırsızı da betimlemeye katar. Bunun yanı sıra onun kapıdan çıkışını pencereden görerek iki ellerini kaldırmış feryat eden kişiyi de muhtemelen evdeki hizmetlilerin ya da diğer kişilerin bu hırsızlık olayına şahit olmuş olabileceğini düşünerek resme ekler. Böylece ana hatlarıyla metne bağlı, fakat ayrıntılarda kendi izlerini taşıyan, hayal dünyasını yansıtan bir betimleme ortaya koyar. Metinde olayın geçtiği mekânın görünümüne ilişkin bir tanımlama yer almasa da sanatçının resimde geometrik duvar bezemeleri, bitkisel süslemeli halılar ve nişler ile zengin bir mekân yaratması, odada yatağın hemen yanı başında meyve dolu bir kâseye ve arka düzlemdeki nişlerden birinde çeşitli formlarda zarif bezemeli, altın ve porselen kaplara yer vermesi hikâyenin ilk bölümünde bezirgânın zengin olduğunu dile getiren cümleleri resme yansıtma çabalarının sonucu gibi görülmektedir. Ayrıca odanın içinde yer alan, hırsızların çaldıklarını toplayıp dürdükleri üç bohça ve sırtına yüklediği eşyayla kapıdan çıkan bir diğer hırsız

[412] *Aynı eser*, vr.245a-245b.

bezirgânın hayırlı bir işe vesile olduğu için hırsıza malına mülkünü helal ettiğini, istediği kadar alabileceğini söylediğini belirten satırları görsel dile dönüştüren ayrıntılardır. Betimleme metinde hikâyenin bu bitiş satırlarından hemen sonra yer almaktadır.

4.47. Maymunlar Padişahının Fedakâr Veziri: Ayılarla Maymunların Savaşı vr.252a, Resim 336

Metne göre büyük bir maymun grubu meyvesi bol, suyu hoş, havası mizaçlarına uygun bir adada yaşamaktadır. Bir gün bu topluluğun büyüklerinden oluşan bir cemaat bir ağacın gölgesinde oturmuş çeşit çeşit meyvelerin lezzetinden bahsederken, oradan geçen çirkin bir ayı onların sohbetine kulak misafiri olur. Kendisi aç ve muhtaç haldeyken, güç bela bir kemik ele geçirse bunu nimet ve ganimet bilirken maymunların bu yeşil alanda, bu irem bağını kıskandıran mutluluk çayırında taze meyveler yiyerek oturmalarının, ipek gibi çimenler, yaban gülleri, yaseminler üzerinde yatmalarının reva olmadığını düşünür. Huzurlarını kaçırmak ve bu cennete benzer yeri ellerinden almak için maymunlarla dövüşe girişir. Sonunda onların pençe ve taş darbeleri ile yaralanır. Maymunların elinden zar zor kaçıp dağlık bölgeye yürür, feryad figan edince başına sayısız ayı üşüşür. Ayı başından geçenleri onlara ayrıntısıyla anlatır. Ardından bu utanç ve hakareti sineye çekip öç almazlarsa kıyamete kadar kötü bir namla anılacaklarını dile getirir. Sonra da elbirliği ile maymunlara bir baskın düzenlemeyi ve onların hayatlarını karartmayı önerir. Bunun üzerine "güneşin altın pençeli aslanı gök ormanından çeşmelik sularına batıp ta büyük ve küçük ayı kuzey kutbu çevresinde harekete geçince" bu dağlık bölgedeki sayısız ayı savaş mızraklarıyla maymunlar adasına varır. O sırada maymunlar padişahı yakın adamlarından oluşan bir grupla çölde avdadır, diğer hizmetli ve görevliler ise yerlerinde dinlenmektedir. Ansızın ayılar ordusunun baskınına uğrarlar ve Ali Çelebi'nin deyimiyle "Maymunların çoğu ölüm okuna hedef ve yokluk kılıcına yem olup yeryüzüne veda ederler. Kılıç artıkları sakat ve yaralı bin bir zorlukla bu hunhar tehlikeden kenara çekilir[413]."

Bu metnin görsel tanımlaması yemyeşil ağaçlarla bezemeli turuncu renkte sarp dağlar, yine yemyeşil çimenler üzerine rengârenk çiçekler, bahar dalları ve hançeri yapraklı ağaçlar ile süslü bir alanda, çok sayıda maymun ve ayının kıyasıya

[413] *Aynı eser*, vr.251b-253b.

mücadelesinden oluşur. Gökyüzünü altın yaldıza boyayan nakkaş betimlemeyi cetvel dışına taşırarak sayfanın sol ve üst kenar boşluğunda da devam ettirir.

Hikâyede anlatılanların bu görsel tanımlamada ne ölçüde karşılık bulduğu incelendiğinde, betimlemenin metinde ayının maymunların mutluluğunu ve güzel yaşam şartlarını kıskanıp onlarla tek başına giriştiği dövüşte yaralandığını dile getiren satırların arasında yer aldığı, ancak nakkaşın hikâyenin ilerleyen satırlarında maymunlarla giriştiği mücadelede yaralanan bir ayının, hemcinslerini kışkırtması üzerine, ayıların maymunlara düzenledikleri belirtilen baskını gözler önüne serdiği anlaşılır. Metinde sayısız ayının büyük bir maymun grubunun yaşadığı adaya savaş mızraklarıyla vardığı söylenir. Nakkaş sahneye olabildiğince çok sayıda ayı ve maymun yerleştirerek bu ifadeleri görselleştirir. Sahnenin sağ üst köşesinde bir ayının omuzları üzerinde dehşet saçan bakışlarla ve haykırırcasına bağırıyormuş izlenimi yaratan bir görünümle izleyiciye sunulan bir diğer ayının elindeki ince uzun kırmızı sopa, ayıların adaya savaş mızrakları ile vardığını vurgulayan cümlelerin resim diliyle aktarımı gibidir. Metinde bu saldırı öncesinde tek başına maymunlarla mücadeleye girişen ayı için çirkin tanımlaması kullanılmış, nakkaş muhtemelen buradan yola çıkarak bu toplu saldırıyı gerçekleştiren ayı grubunu yapılan tanımlamaya uygun şekilde iri patlak gözler, kocaman sivri dişler ile bir ayıdan çok canavarı andırır biçimde betimlemiştir. Metinde bu saldırı sonucunda maymunların çoğunun öldüğü, yaralıların güçlükle bu hunhar tehlikeden kaçtığı dile getirilir. İşte nakkaş sahnede kanlar içinde yerde yatan, ayılar tarafından ısırılan, kaçmaya çalışırken ayaklarından yakalanıp yerde sürüklenen, ağaca tırmanarak kurtulmak isterken kuyruğundan yakalanıp aşağı çekilen maymunlar çizerek bu olayı hunharca diye tanımlayan kelimeyi tam anlamıyla karşılayan bir dehşet anını izleyenlere sunar. Sahnenin sol yanında kan revan içinde kendilerini kovalayan ayılardan kaçan maymunlar grubu metinde kılıç artıkları olarak adlandırılan ve bu tehlikeden kendilerini kurtarmaya çalıştıkları belirtilenler olmalıdır. Metinde maymunların yaşadıkları bu ada ipek gibi çimenler, yaban gülleri, yaseminlerle kaplı, cennete benzer bir yer olarak tanımlanmış, nakkaş sahnenin ön düzlemine yerleştirdiği yeşil çimenlik, rengârenk çiçekler, bahar dalları ve çeşitli ağaçlarla gerçekten cennet gibi bir doğa görünümü oluşturmuştur.

4.48. Maymunlar Padişahının Fedakâr Veziri: Meymun Adlı Maymunlar Veziri Ayılar Padişahının Huzurunda vr.253b, Resim 337

Metne göre ayılar maymunları helak ettikten sonra "bu cennete benzer ormana, türlü nimetlerle dolu ve bayındır adaya" yerleşirler. Bu sırada maymunlar padişahı her şeyden habersiz avlanarak adaya doğru gelmektedir. Yolda bu bela girdabından kurtulmuş bir grup maymuna rast gelir ve olanları öğrenir. Padişahın hizmetinde bulunan ordunun diğer kısmı mal, mülk, aile ve çocukları için ağlayıp inlemeye başlar. İçlerinden Meymun adlı biri padişaha ayılardan intikamlarını nasıl alabilecekleri ile ilgili bir öneride bulunur. Buna göre padişahın cellâtları Meymun'un el ve ayaklarını kesip onu ormanda bir köşeye bırakacaklardır. Padişah subayları ve bozguna uğramışlardan işe yarayanlarla bir yerde bekleyecek, bir süre sonra adaya dönüp rahat ve huzur içinde yaşamaya devam edeceklerdir. Padişahın emriyle Meymun'a türlü eziyetler edilip, maymun ormanda düşmana yakın bir köşeye atılır. Ayıların padişahı sabahleyin etrafı dolaşırken birden onun can yakıcı inlemelerini işitir. Sesin geldiği tarafa yönelince Meymun'u görür. Acıyarak içinde bulunduğu durumun sebebini sorar. Meymun maymunlar padişahının veziri olduğunu, ayıların saldırıları sırasında padişah ile avda bulunduğunu, ertesi gün hezimete uğramışların gelip kendilerini olanlardan haberdar ettiğini anlatır. Padişahın onun fikrine çok önem verdiğini ve bu işe bir çare önermesini istediğini sözlerine ekler. Bunun üzerine ona ayılar padişahına itaat etmeleri ve bağlılıklarını bildirmelerini söylediğini belirtir. Ancak maymunlar padişahının onun bu sözleriyle çılgına döndüğünü ve kendisine bu cezayı uygun gördüğünü aktarır. Meymun'un başından geçenleri duyan ayılar padişahı duygulanarak ve merhamete gelerek gözyaşlarına boğulur. Ondan maymunların Merdazmay denilen çöle sığındıklarını, orada asker toplayıp ayılara ansızın büyük bir baskın yapmayı planladıklarını öğrenir. Bunun üzerine kendilerini maymunların bulunduğu yere götürmesini ister. Böylece hep birlikte yola koyulurlar ve bir süre sonra çöle varırlar. Çölde acele ile durmadan ilerlemelerine rağmen maymunlardan bir eser bulamazlar. Bu sırada çölün öldürücü sam yeli esmeye başlar. Ayılar padişahı Meymun'a bunun ne olduğunu sorunca maymun sam yelinin ölümün habercisi olduğunu, bu rüzgârla cümlesinin küle dönüşeceğini, maymunların mal ve evlerine vurdukları zulüm ateşi ile yanacaklarını belirtir. Nitekim onlar bunları konuşurken sam yeli erişir ve hiç birinin

kurtuluşu mümkün olmaz. Aynı anda maymunlar padişahı bütün hizmetlileri ve halkı ile adaya geri döner[414].

Anlatılanların *Hümâyûnnâme*'deki görsel karşılığı Meymun'u ayılar padişahının huzurunda gösterir. Nakkaş olayı kalın konturlarla belirlenmiş sarp dağlar, bahar dalları ve ağaçlar, yemyeşil çimenler üzerinde rengârenk çiçekler ve akarsular, altın yaldız gökyüzünden oluşan bir doğa betimlemesi içinde izleyenlere sunar.

Resmin metindeki bilgilere ne derece sadık kalınarak yapıldığı incelendiğinde, Meymun'un ayılar padişahı ile aralarında geçen konuşma anının canlandırıldığı görülür. Meymun'un belirgin jestleri, maymunun başından geçenleri padişaha uzun uzun anlattığı satırları izleyenlerin gözünde canlandırır gibidir. Metinde Meymun'un kulaklarının diğer maymunların sivri dişleriyle kopartıldığı, organlarının parçalandığı, bedenine sayısız ve hesapsız darbeler vurulduğu, el ve ayaklarının kesildiği belirtilse de nakkaş maymunu bu vahşice muameleye uğramamış gibi sağlıklı bir görünümde betimler. Bunun yanı sıra metinde ayılar padişahının yalnız başına gezintiye çıktığı sırada Meymun'a rastladığı dile getirilse de, sanatçı bir ağaç dalının üzerine oturmuş onları izleyen ya da çevrelerine sıralanmış bu konuşmaya şahitlik eden birkaç ayıyı daha tasvire ekler. Bunun nedeni minyatürün ayıların maymunları helak ettikten sonra bu cennete benzer ormana, türlü nimetlerle dolu bayındır adaya yerleştiklerini belirten satırların arasında yer alması olmalıdır. Böylece nakkaş betimlemede birden fazla ayıya yer vererek onların adaya yerleşmiş olduklarını vurgulayan satırları da resme taşımak istemiş gibi görülmektedir. Sanatçının resimde yarattığı doğa görünümü de ayıların yaşamaya başladıkları ada hakkında metinde yapılan cennet gibi tanımlamalarını karşılar niteliktedir.

4.49. Kargalar ve Baykuşlar: Baykuşların İçine Bir Casus Olarak Sızan Kargaların Beşinci Vezirinin Baykuşlar Padişahı Şehabenk ve Onun Vezirleri ile Sohbeti vr.260a, Resim 338

Metne göre daha önce de belirtildiği gibi bir gece kargalar baykuşların saldırısına uğrar ve birçoğu helak olur. Bunun üzerine kargalar kralı Piruz beş vezirini toplar ve onlardan bu tehlikeden kurtulmak için öneriler alır. Padişahla yalnız kalmaları şartıyla fikrini açıklayacağını söyleyen beşinci vezir padişaha kargalar ve baykuşlar

[414] *Aynı eser*, vr.253b-258b.

arasındaki eski düşmanlığın nedenini anlatır. Hikâyenin devamında ise vezir baykuşlardan intikam almak için yaptığı planı kargalar padişahına aktarır. Buna göre kargalar, beşinci veziri dövüp bir ağaç altına atacak, padişah maiyeti ile birlikte belirledikleri bir yere gidip orada beşinci veziri bekleyeceklerdir. Plan uygulamaya koyulur ve gece olunca karga cinsinin kökünü kazımaya kararlı bir şekilde gelen baykuşlar beşinci veziri bulur. Ona bu halinin nedenini sorarlar. Vezir, kargalara baykuşlar ile savaşacak güçte olmadıklarını ve onlara teslim olmaları gerektiğini söylediği için bu halde olduğunu belirtir. Baykuşlar padişahı Şehabenk, kargalar vezirinin bu sözleri karşısında ne düşündüklerini baykuş vezirlerine sorunca içlerinden biri onun öldürülmesi gerektiğini dile getirir. Buna karşı çıkan bir başka vezir bazı durumlarda düşmanın insana fayda sağlayabileceğini savunarak yukarıda aktarılan "Hayırlı Hırsız" hikâyesini anlatır. Buna karşın birinci vezir kişinin milleti için kendini feda edebileceğini belirterek yine yukarıda aktarılan "Maymunlar Padişahının fedakâr Veziri" hikâyesi ile bu durumu örnekler. Ancak baykuşlar padişahı bu nasihat verici hikâyeye kulak asmayarak kargayı ikram ve saygı ile götürüp hizmetine getirmelerini buyurur ve karga zamanla padişahın itimat ettiği ve sırlarını açtığı biri haline gelir. Bir gün Şehabenk'e ait olduğu türden bıktığını, kendisini baykuşa çevirmesi için gece gündüz Allah'a yakardığını bildirir. Şehabenk, orada bulunan ve ısrarla karganın öldürülmesini isteyen vezire bu söz karşısında ne düşündüğünü sorar. Vezir "Bu da hokkabazlığın bir çeşidi, iki yüzlülükle karışık bir hiledir." diye cevap verir. Hikâye böylece devam eder[415].

Bu hikâyenin *Hümâyûnnâme*'deki görsel karşılığı etrafı baykuşlar padişahı Şehabenk ve onun vezirleri tarafından kuşatılmış kargalar vezirini onlara bir şeyler anlatırken canlandırır. Nakkaş betimlemede kalın konturlarla belirlenmiş pembe ve mavi dağlar, yemyeşil çimenlikler ve ağaçlar, rengârenk çiçekler ve altın yaldız gökyüzü ile zengin bir doğa görünümü oluşturmuştur.

Metinde anlatılanların bu hikâyeyi canlandıran betimlemede nasıl ya da ne derece kullanıldığı incelendiğinde ilk bakışta nakkaşın, baykuşların kargalar vezirini bir ağaç altında yaralı bulduklarını ve ona bu halinin nedenini sorduklarını belirten satırları resim diline dönüştürdüğü düşünülür. Çünkü betimlemede baykuşlar padişahı ve onun

[415] *Aynı eser*, vr.258b-260b.

vezirleri tarafından çevrelenmiş karganın onlara başından geçenleri anlatıyormuş izlenimi veren bir görünümle izleyiciye sunulduğu dikkati çeker. Metinde bu sırada karganın yaralı olduğu belirtilse de betimlemede onun bu haline ilişkin bir görsel aktarım belirmez. Gerçi nakkaş bir önceki tasvirde de hemcinsleri tarafından perişan edilip bir köşeye atılan maymunlar vezirini ayıların huzurunda sapasağlam resmeder.

Hikâyenin ilerleyen satırlarında karganın baykuşlar padişahının emriyle onun hizmetine getirildiği, zamanla padişahın ülke danışmanı ve saltanat yörüngesi olduğu belirtilir. Ardından karganın bir gün Şehabenk'e "Bu karga suretini benden mahvedip yok etsin ve sizin giysinizin şeklini bağışlayıp beni baykuş haline getirsin" diye Allah'a dua ettiğini söylediği vurgulanır. Bunun üzerine orada bulunan bir vezirine karganın bu sözü karşısında ne düşündüğünü soran baykuşlar padişahı "Bu da hokkabazlığın bir çeşidi, iki yüzlülükle karışık bir hiledir." cevabını alır. İşte bu cevabın kalem diliyle bittiği satırların hemen sonuna yerleştirilen bu betimleme muhtemelen bu anı canlandırıyor olmalıdır. Eğer böyleyse nakkaş bu toplantıda bulunduğunu düşündüğü üç baykuş vezirini daha resme eklemiş ve metinde olayın geçtiği mekâna ilişkin bir tanımlama yer almasa da hayalinde canlandırdığı bir doğa betimlemesi içinde bu anı izleyenlere aktarmıştır.

4.50. Kılık Değiştiren Fare vr.261b, Resim 339

Metne göre bir zahid ırmak kenarında otururken bir karga avladığı fare yavrusunu gagasından onun önüne düşürür. Fareyi görünce ona şefkat ve sevgi besleyen zahid yavruyu hırkasına sarıp eve götürür. Müritlerinden birine onu bir oğul gibi eğitmesini söylese de o anda bunun ziyankâr bir hayvan olduğu, evdekilere zarar verebileceği aklına gelir. Bunun üzerine Allah'a fare yavrusunu bir kıza dönüştürmesi için dua eder. Yazarın deyimiyle "Zahidin duasının oku kabul hedefine ulaşır ve takdirin tarağı onu bir kız şeklinde tasvir eder." Fare servi boylu, güzel yapılı, aydınlık yüzlü, dağınık saçlı, yanağının ateşinin nuru Ay'ı bile kıskandıran, zülfü mis kokulu, melek tabiatlı, peri yüzlü bir kız oluverir. Kız ergenlik çağına gelince zahid onun nasıl biriyle evlenmek istediği konusunda fikrini alır. Kız kahredici bir gücü, görülür bir kuvveti olan, yüce ve ulu, seçkin bir kişi ile evlenmek ister. Bu nedenle zahid ona en uygun koca adayının Güneş olduğunu düşünür. Güneşe gidip kızını teklif eder. Ancak Güneş kendisinin bulut tarafından gölgelendiğini, bunun için bulutun kızına daha layık

bir koca olduğunu söyler. Bunun üzerine zahid kızını buluta teklif eder. Bulut da rüzgâra karşı aciz olduğunu, o ne taraftan eserse onu o tarafa sürüklediğini belirtince zahid ve kızı rüzgârın daha uygun bir koca adayı olduğuna kanaat eder. Durumu rüzgâra anlattıklarında o kendisine dayanan tek kuvvetin dağ olduğunu dile getirir. Teklifi dağa ilettiklerinde ise dağ dıştan sağlam göründüğünü, ancak yumruk kadar bir farenin dibini delip geçtiğini ve kendisine mesken tuttuğunu belirtir. Bunun üzerine kızın yaradılıştan gelen damarı harekete geçer ve onunla evlenmeye herkesten çok bir farenin uygun olduğuna karar verir. Zahid durumu bir fareye araz eder. Fare, kendi cinsinden başka biriyle evlenemeyeceğini, bu nedenle kızın da fare olması gerektiğini söyler. Kızın fare olmayı insan olmaya tercih etmesi üzerine zahid onun tekrar aslına dönüştürmesi için Allah'a dua eder ve kızını dağ faresine verir[416].

Hikâyenin *Hümâyûnnâme*'deki görsel tanımlaması zahid ve kızı bahçeye açılan bir eyvanda karşılıklı oturmuş konuşurken canlandırır. Mekânı geometrik duvar bezemeleri, bitkisel ve hayvan figürlü duvar resimleri, halılar ile dekore eden nakkaş eyvanın arka duvarına yerleştirdiği serviler, rengârenk çiçekler ve bir akarsu görülen pencere ile buraya bir derinlik kazandırır. Penceren görülen bu arka bahçe sayfanın üst kenarında serviler, bahar dalları, iri yeşil yapraklı ağaçlarla zenginleşir. Eyvanın açıldığı ön bahçe ise açık yeşil zemine bahar dalları, kırmızı çiçekler, etrafına iri taşlar sıralanmış incecik bir akarsu ile bezemelidir. Sahnenin arka planında, sağ yanda bu bahçeye açılan bir pencereden genç bir erkek çocuk elini ağzına götürmüş hayretle zahidi ve kızı izlemektedir.

Nakkaşın bu betimlemeyi çizerken metinde verilen bilgilere ne derece sadık kaldığı incelendiğinde zahidin kızdan nasıl biriyle evlenmek istediği konusunda fikir aldığı anı izleyicilere aktardığı görülür. Nitekim betimleme zahidin kıza "Ey canım! Canımdan tatlı kızım. Servi boyun uzadı ve boy verdi. Göğüslerin nar meyvesine, kolun ve pazun çınar dalına döndü. Bundan sonra temiz cevherini bir koca ile evlilik sırasına dahil etmen lazım. Bunu senin isteğine bıraktım. Sen bu konuda ne dersin? İnsanoğlu, peri hatta ulvi ve süfli varlıklardan kimi istersin?" dediği satırların arasında yer alır. Kız resimde metinde tanımlandığı gibi servi boylu, güzel yapılı, dağınık saçlı, zülüflü ve aydınlık yüzlüdür. Sanatçı zahidi cüppeli, sarıklı, aksakallı bir ihtiyar olarak

[416] *Aynı eser*, vr.260b-263b.

betimleyerek onun konumuna uygun bir görünüm yaratır. Ayrıca önündeki kitap ve elindeki tespih yine sanatçının bu kişinin metinde belirtilen konumuna görsel dille yaptığı bir vurgu niteliğindedir. Metinde zahidin önceden bir fare yavrusu olan ve onun duasıyla bir insana dönüşen bu kıza bir ırmak kenarında otururken, karganın ağzından önüne düşmesi sonucunda kavuştuğu belirtilir. İşte nakkaş o anı izleyenlere aktarmasa da kız ve zahidi bir ırmak kenarında otururken betimleyerek onları yıllar sonra aynı ırmak başında buluşturur. Önlerine de metinde bahsi geçmeyen bir meyve tabağı yerleştirir. Sanatçı metinde olayın geçtiği mekâna ilişkin bir tanımlama yer almasa da sahneyi geometrik, hayvan figürlü ve bitkisel bezemeler, serviler, bahar dalları, rengârenk çiçekler ve yemyeşil çimenlikler ile süsleyerek görsel açıdan zengin bir betimleme oluşturur. Bunun yanı sıra metinde belirtilmese de sahnenin sağ üst bölümünde yer alan bir pencereden zahid ve kızı izleyen ve muhtemelen onların konuşmalarına kulak misafiri olan genç bir erkek figürünü betimlemeye ekler. Genç erkeğin işaret parmağını hayretle ağzına götürüşü metni okuyanların farenin insana dönüşmesini ya da bir insanın güneş, bulut, rüzgâr, dağ gibi doğa elemanları ile evlenebileceği fikri karşısında duyduğu şaşkınlığa tercüman olur gibidir.

4.51. Kargalar ve Baykuşlar: Baykuşların Kargalar Tarafından Mağarada Ateşe Verilmesi vr.264a, Resim 340

Daha önce de değinildiği gibi baykuşlar padişahının özel adamı olan, onun tüm sırlarını bilen kargalar veziri bir gün fırsat bulup kaçarak kargalar padişahının yanına gelir. Onu sağ salim gördüğüne sevinen kargalar padişahı, vezirine bu işi nasıl başardığını sorar. O da padişahın emrinde lütuf ve hile ile beyinlerine girdiğini, istek ve amacına ulaştığını anlatır. Ardından hemen hazır olmaları gerektiğini, şimdi tam intikam kılıcını kınından çekme zamanı olduğunu sözlerine ekler. Kargalar padişahı durumdan kısaca bahsetmesini isteyince planı şu şekilde aktarır. Buna göre kargalar, dağdaki bir mağarada yaşayan baykuşlar gece olup da mağaraya gizlendiklerinde civarda bol olan çer çöpü pençe ve gagalarıyla mağaranın kapısına yığacaklar, kargalar veziri de çevredeki çobanlardan bir parça ateş getirip bu odunları tutuşturacaktır. Bu sırada kargalar kanatlarıyla ateşi harmanlamaya çalışacaktır. Böylece mağaradan çıkan her baykuş bu ateşte yanacak, çıkmayıp içeride kalanlar ise dumandan boğulacaktır.

Padişahın bu fikri makul karşılaması üzerine kargalar bu planı uygular ve bütün baykuşlar yok olurlar[417].

Hikâyenin *Hümâyûnnâme*'deki görsel karşılığı baykuşları gizlendikleri mağaranın önünde kargalar tarafından yakılan ateşten kaçmaya çalışırken betimler. Tasvirde fazla doğa ayrıntısına yer vermeyen nakkaş, baykuşların yaşadığı mağaranın bulunduğu dağı turuncuya boyayarak altın yaldız alevlerle yarattığı büyük yangını daha da belirginleştirir. Sahnenin arka planında yer alan yüksek ufuk hattını ise koyu yeşile boyar. Dağın tepesinde aynı yeşil tonuyla boyadığı dilimli hatlı, kıvrımlı iki küçük ağaç sahnedeki tek doğa elemanıdır.

Resmin metin ile uyumu incelendiğinde nakkaşın, kargalar vezirinin padişaha söylediği şu sözleri resim diline dönüştürdüğü görülür: "Padişah ferman etsin, kargalar kanatlarıyla ateşi harmanlamakla uğraşsınlar. Mağaradan çıkan her baykuş pervane gibi yok edici ateşte yansın. Çıkmayıp içeride kalanlar mahvedici ateş dumanında boğulsun." Nitekim betimleme bu satırların devamında bu tedbiri makul gören padişahın yol ve göç hazırlıklarına başladığını belirten cümleden sonra yer alır. Tasvirde kargalar tıpkı metinde vurgulandığı gibi ateşi kanatlarıyla harmanlarken görülmekte, mağaradan çıkan her baykuş da pervane gibi yok edici ateşte yanmaktadır. Metinde belirtilmese de nakkaş alevlerden kaçan iki baykuşu gagasıyla yakalamış öldüren kargalar çizerek onların baykuşlara duyduğu nefreti resim diliyle vurgular gibidir. Altın yaldız alevlerin sayfa kenarına ve satırlar üzerine taşması, bu alevlerden kaçan bir baykuşun sayfanın sağ at kenarından sanki kitabın dışına çıkmak istermiş gibi kanat çırpışı metinde ateşin yok ediciliğini dile getiren satırları ve baykuşların bu durum karşısındaki çaresizliğini en iyi şekilde izleyenlere yansıtır.

4.52. Sabırlı Yılan vr.268b, Resim 341

Metne göre bir yılan yaşlılıktan zayıf düşüp güçsüzlükten avlanamaz hale gelir. Bir gün sayısız kurbağanın ve bunların padişahlarının yaşadığı bir su kenarına varır. Bu kadar çok kurbağayı görünce bunlardan bazısını avlamaya niyetlenir, "matem tutanlar gibi sinesini paralamış ve musibete uğramışlar gibi kederli yol üzerine kendisini bırakır." Tesadüfen bir kurbağa onu bu halde görür, yanına gelip hatırını sorunca yılan, hayatının esası kurbağa avlamaya bağlıyken bu duruma düştüğünü, artık bir kurbağa

[417] *Aynı eser*, vr.263b-266b.

avlamanın ona haram olduğunu belirtir. Ardından inleyip ağlaması "bütün kurbağaları firkat ateşiyle dağlar." Bunun üzerine o kurbağa, padişahlarına haber verir ve padişah durumunu sormak için yılanın yanına gelir. Yılan bir gün bir kurbağayı avlamaya niyetlenip onun peşine düştüğünü, hayvanın kaçıp kendisini bir zahidin evine attığını anlatır. Ardından kendisinin de hırs belasına kapılarak zahidin evine girdiğini aktarır. Bu sırada zahidin oğlunun uykuda olduğunu ve ev dar olduğu için oğlanın ayak başparmağını kurbağa sanıp ısırdığını, çocuğun olduğu yerde öldüğünü sözlerine ekler. Zahidin, oğlundan ayrılmanın acısıyla ona saldırdığını, kendisinin çöl yolunu tutup kaçtığını anlatır. Zahidin arkasına düşüp yakalayamayınca Allah'a onu hor ve itibarsız kılması, kurbağalar padişahının bineği etmesi ve bir daha kurbağa avlayamaması için dua ettiğini aktarır. Bu nedenle kurbağalar padişahı ona binsin ve akran arasında bu şeref ve itibar ile ayrıcalık ve şöhret kazansın diye geldiğini sözlerine ekler. Kurbağalar padişahı uzun süre yılana binip civardaki sulak yerleri gezer. Ancak bir gün yılan onu taşımaktan mecalsiz ve gıdasız kaldığını, bu hizmeti daha fazla göremeyeceğini söyler. Bunun üzerine padişah her gün yılanın sabah ve akşam yiyeceği olacak iki kurbağa tayin edilmesini emreder. Böylece yılan muradına erer[418].

Hikâyenin *Hümâyûnnâme*'deki görsel tanımlaması solda yılanı dervişin oğlunun ayağını ısırırken, sağda ise kurbağalar padişahı ile konuşurken betimler. Yılanın çocuğun ayağını ısırması olayı bir iç mekân düzenlemesiyle sunulur. Sanatçı geometrik ve bitkisel duvar bezemeleri, bitkisel desenli halılar, kumaşlar ile mekânı görsel açıdan zenginleştirir. Yılanın kurbağalar padişahı ile konuşması ise mor tepeler, yemyeşil bir ağaç ve çimenler, rengârenk çiçekler ve taşlar, gümüş rengi bir akarsu ve altın yaldız gökyüzünden oluşan bir doğa betimlemesi içinde izleyenlere aktarılır.

Hikâyenin *Hümâyûnnâme*'de resimsel bir öyküye dönüşümünün metin ile olan ilişkisi incelendiğinde, nakkaşın sahnenin sağ yanında yaşlı yılanın bir gün sayısız kurbağanın ve bunların padişahının yaşadığı bir su kenarına vardığını dile getiren cümleleri canlandırdığı görülür. Bir su kenarında birçok kurbağa tasvir eden sanatçı, metinde kendisini perişan bir halde yol üstüne bıraktığı söylenen yılanı bir ağacın kökünden çıkıp iki ayrı kola bölünen bir ırmağın içinde betimler. Ağaç kökünün hemen yanı başında yer alan bir taşın üzerine çıkmış kurbağa da yılanın durumundan haberdar

[418] *Aynı eser*, vr.266b-270a.

olup bu halinin nedenini sormak için gelen padişah olmalıdır. Metinde ona kendisini nehirde sırtında gezdirmeyi teklif ettiği söylenen yılan betimlemede sanki bu düşüncelerini kurbağaya aktardığı ve "Hadi sırtıma bin" der gibi gövdesini su üzerinde kabarttığı an içinde resmedilmiştir. Sahnenin sol yanında ise yılanın tek besin kaynağı olan kurbağaları avlayamaz hale gelişinin hikâyesini kurbağalar padişahına aktardığı satırlar canlandırılmıştır. Resimde zahidin oğlu metinde belirtildiği gibi uykudadır ve ev yine metinde vurgulandığı gibi dardır. Metinde yılanın çocuğun ayak başparmağını kurbağa zannederek ısırdığı söylenmiş, resimde tam bu an betimlenmiştir. Zaten tasvir de bu olayın, yani yılanın çocuğun ayak başparmağını ısırdığının anlatıldığı satırların arasına yerleştirilmiştir. Metinde yılan kurbağaya, çocuğu ısırdıktan sonra oğlanın zehrin tesiriyle yüzünün sarardığını ve olduğu yerde öldüğünü anlatmıştır. Betimlemede çocuğun yüzüne dikkatle bakıldığında nakkaşın bu solgun görüntüyü figürün yüzüne vermeye çalıştığı görülmektedir. Çocuğun hemen yanı başında metinde oğlunun ölümünün acısıyla yılana saldırdığı ve onu kovaladığı belirtilen zahid göze çarpmaktadır. Adamın hayretle elini azına götürüşü ve bir eliyle yılanı işaret edişi hem duyduğu heyecanı yansıtmakta hem de izleyicinin gözünü hikâyenin ana kahramanı olan yılana odaklamaktadır. Metinde belirtilmese de nakkaş sahnenin arka planına meyve dolu bir kâse, ön plana ise kapaklı bir kap yerleştirerek buranın bir ev olduğunu vurgulamıştır. Ayrıca mekânı geometrik ve bitkisel duvar bezemeleri, halılar, döşemeler ve kumaşlarla zenginleştirmiştir. Tasvirin sağ yanındaki doğa betimlemesinde olayın geçtiği mekâna ilişkin metinde yalnızca bir ırmak kenarı tanımlaması yer alsa da nakkaş burayı yine mor renkli tepeler, yemyeşil bir ağaç ve çimenler, rengârenk çiçekler ve altın yaldız gökyüzü ile bezemeli bir doğa parçası halinde izleyenlere sunmuştur.

4.53. Serçe ve Yılan vr.271a, Resim 342

Metne göre bir evin çatısında yuva kurmuş iki serçenin bir müddet sonra bir kaç yavrusu olur. Yavrularına yiyecek bulmak için yuvadan ayrıldıkları bir sırada bir yılan gelip bütün yavruları yer ve yuvada yatıp uyur. Erkek serçe eve dönünce olanları dişisinden öğrenir ve çok sinirlenir. O esnada yağ ile dolu bir fitili tutup ateş yakmaya çalışan ev sahibinin elinden bunu kapıp yuvasına bırakır. Ev sahibi ateşin tavana yayılmasını önlemek için dama çıkar ve ateşe kazma ile vurmaya başlar. Önünde ateş

kıvılcımını, üstünde kazmanın sesini hisseden yılan tavan tarafındaki delikten başını çıkarınca başı kazma ile ezilir[419].

Hikâyenin *Hümâyûnnâme*'deki görsel karşılığı sayfanın üst kenar boşluğunda ev sahibinin ateşi söndüreyim derken yılanın başını kazma ile ezişini ve erkek serçenin buna şahitlik edişini canlandırır. Minyatürün metin arasında kalan bölümü ise evin diğer sakinlerinin çatıdaki alevlere evin içinden müdahale edişini gözler önüne serer. Dişi serçe buradan yukarıda olanları izler. Nakkaş bir iç mekân düzenlemesi içinde sunduğu sahneyi geometrik ve bitkisel duvar bezemeleri, bitkisel havyan figürlü halılar ile bezer.

Hikâyenin *Hümâyûnnâme*'deki bu görsel karşılığının metin ile ne derece uyumlu olduğu incelendiğinde, nakkaşın bir çatı gibi düzenlediği sayfanın üst kenar boşluğuna, yılanın yavrularını yemesinden duyduğu acıyla ev sahibinin elindeki ateşi kapıp yuvasına bırakan serçeyi ve ateşin tavana yayılmasını önlemek için dama çıkıp kazmayla müdahale ederken yılanın başını ezen ev sahibini yerleştirdiği görülür. Metinde bu kazma "demir gaga" olarak tanımlanır ve nakkaş kazmayı buna uygun biçimde bir gaga gibi görselleştirir. Betimlemenin metin arasında kalan bölümü ise metinde bahsedilmese de evin diğer sakinleri gibi görünen bir kadın ve çocuğun tavanın tutuşması karşısında duyduğu heyecan ve endişeyi canlandırır. Çocuk gözü tavandaki alevlerde, kollarını iki yana açmış, elindeki ince bir sopayla ateşi söndürmeye çalışır gibi verilirken kadın şaşkınlıkla elini ağzına götürür. Nakkaş dişi serçeyi buradan başını kaldırmış yukarıda olanları seyrederken betimler ve yerdeki bitkisel desenli halının ortasında yer alan bir hayvanı da sanki bu desenin bir parçasıymış gibi ancak aynı zamanda başı yukarıdaki alevlere dönük, olayla iletişim halinde resimler. Sanatçının mekânı yine bitkisel ve geometrik duvar süslemeleri, nişler ve bordürlerle zenginleştirdiği görülür. İki bölümden oluşan bu betimlemenin bulunduğu sayfada yılanın serçe yavrularını yiyip yuvada uyuduğunu belirten ve o esnada ev sahibinin ateş yakmaya çalıştığı ile devam eden satırlar yer alır.

4.54. Akılsız Dost, Akıllı Düşman vr.281a, Resim 343

Metne göre Keşmir şehrinde hazinesini yüklenmeye ulu bir dağın bile takat edemeyeceği, ordusunun sayısını hesaplamaya rakamların yetmeyeceği bir padişah vardır. Bu padişahın tehlikeli durumlardan onu korumak üzere eğitilmiş, her gece parlak

[419] *Aynı eser*, vr.270b-271b.

bir hançer ve bir mum ile onun başucunda sabaha kadar bekleyen bir maymunu bulunmaktadır. Bir gün Babil şehrinden akıllı bir hırsız Keşmir'e gelir ve bir gece kıyafet değiştirip şehrin mahallerini keşif için gezerken bir başka hırsızla karşılaşır. Tanıştığı hırsızın teşvikiyle şehrin reisinin ahırındaki semiz eşeği çalıp, çarşı başındaki camcı dükkânından alacakları eşyaları buna yükleyip iş sermayesi olarak kullanmaya karar verirler. Ancak bu esnada ansızın karşıdan bir bekçi belirir. Akıllı hırsız bir duvar arkasına kaçıp saklanırken diğeri bekçiye yakalanır ve planı olduğu gibi anlatır. Bekçi hırsıza alayla karışık, bir eşek ve biraz cam parçası için kendini tehlikeye atacağına, padişahın hazinesini soymaya kalkışmasının daha akıllıca olacağını söyler ve ardından onu zindana götürür. Bu sözleri duyan akıllı hırsız padişahın köşküne gidip yapıyı çelik süngü ile kazmaya başlar. Sonuçta padişahın yatak odasının duvarını delip başını bu yerden çıkarır. Padişahın altın bir taht üzerinde uyuduğunu, odada çeşitli şık ve hoş eşyaların bulunduğunu, değerli taşların ve çiçeklerin şahın yatağının kenarına saçılmış olduğunu, mumların "sarhoş sevgiler yanağı gibi kızarmış, gül gül olmuş" olduğunu görür. Etrafına iyice bakınınca bir maymunun padişahın başı ucunda elinde parlak bir hançer, omzuna taktığı parlak bir kılıçla sağı solu gözlediğini fark ederek şaşırır. Bu sırada odanın tavanından birkaç karınca "uyku deryasında boğulmuş" padişahın göğsüne düşer. Padişah rahatsız olup elini göğsüne vurunca maymun öfkelenir ve "elindeki parlak hançeri padişahın göğsüne vurmaya, böylece karıncaların toplum harmanını savurup yokluk rüzgârına vermeye niyetlenir." Bunu gören hırsız feryat edip sıçrayarak maymunun elini sıkıca tutar. Hırsızın narası ile uyanan padişah ona kim olduğunu sorar. Hırsız padişahın akıllı düşmanı olduğunu ve buraya mal almak için geldiğini dile getirir. Ardından bir an bile kendisini korumada tereddüt etmediğini, bunu yapmasaydı maymunun onun harem dairesini kanla doldurmuş olacağını sözlerine ekler. Duruma vakıf olan padişah hırsıza çok yakını olma şerefini verirken maymunu zincire vurdurup ahıra gönderir[420].

Hikâyenin *Hümâyûnnâme*'deki görsel karşılığı maymunu padişahın göğsüne düşen karıncaları öldürmek için hançerini çekerken ve hırsızı onu durdurmaya çalışırken canlandırır. Sanatçı geometrik ve bitkisel duvar bezemeleri, nişler, perdeler, halılar, taht, mumlar ve çeşitli objelerle mekânı zenginleştirir.

[420] *Aynı eser*, vr.279a-282a.

Nakkaşın bu resimde sözeli görselle birleştiren yaklaşımı ele alındığında öncelikle hırsızın metinde kılık değiştirip bu işe çıktığını belirten ifadelere uygun biçimde yüzü bir kumaş parçası ile kapalı, siyah bir gömlek ve yeşil bir şalvar ile betimlendiği görülür. Hırsız metinde belirtildiği gibi resimde sarayın duvarını çelik bir süngü ile yıkmış padişahın odasına girmektedir. Metinde vurgulanmasa da nakkaş adamın sarayın duvarını çelik bir süngü ile deldiğini belirten cümlelerden hareketle sırtına bir yay ve oklar, beline ise bir hançer yerleştirmiştir. Resimde padişah metinde söylendiği gibi altın bir taht üzerinde yatmakta, nakkaş tahtın kenarına değerli taşların ve çiçeklerin saçılmış olduğunu belirten ifadeleri tahtın dış ve iç kenarlarını kıvrımlı bitkisel motifler ve kırmızı, yeşil, iri beyaz taşlarla bezeyerek görselleştirmektedir. Sahnenin ön düzleminde yerde bulunan altın bir kâse içindeki kapaklı porselen kap, altın bir kaşık, yine altın kapaklı büyükçe bir yemek kabı metinde hırsızın odada bulunduğunu gördüğü söylenen çeşitli şık ve hoş eşyaları, ayrıca padişahın zenginliğini temsil eden ayrıntılardır. Sahnenin iki yanında yer alan altın ve nakışlı iki şamdan hem bu zenginliği temsil eden objelere eşlik etmekte, hem de bunların içinde bulunan yanar vaziyetteki iki büyük mum metinde bunların sarhoş sevgililerin yanağı gibi kızardığını belirten ifadeler ile örtüşen bir görünüm sunmaktadır. Metinde hırsızın odaya iyice baktıktan sonra padişahın yatağı başında elinde hançer, omzunda kılıç bekleyen bir maymun gördüğü ve onun padişahın göğsüne düşen karıncaları telef etmek için hançeri çektiği, bunun üzerine hırsızın feryat ederek: "Ey cüretkâr namert ve ey pis nankör! Elini çek. Cihanın koruyucusunu helak ettin ve cihanın canını kan ve toprağa bulaştırdın." dediği, hemen sıçrayıp maymunun elini sıkıca tuttuğu belirtilir. İşte betimleme maymunu elindeki hançeri kaldırıp padişahın göğsüne doğru doğrultmuş, hırsızı "Dur yapma" der gibi veren el hareketleri ile duvardan içeri atlarken göstererek bu anı bir fotoğraf karesi gibi gözler önüne serer. Nitekim tasvir hırsızın maymunu padişahın yanı başında gördüğünü vurgulayan satırlardan hemen sonra gelir. Maymun metinde söylendiği gibi omzunda parlak bir kılıç, hikâyenin ilk satırlarında dile getirildiği gibi elinde bir mum taşımasa da hikâyenin genel hatlarına uyan bir görünüm sergiler. Ayrıca resimde padişahın uyanık oluşu metinde hırsızın narasıyla "uyku şarabının başından gittiğini" belirten satırları gözler önüne serer. Nakkaş olayın geçtiği

mekânı eserin resim programında kullandığı bitkisel ve geometrik motifli bezemlerle zenginleştirir.

4.55. Maymun ve Kaplumbağa: Kaplumbağanın Maymunu Yaşadığı Adaya Götürmek İçin İkna Etmeye Çalışması vr.287a, Resim 344

Metne göre Yeşil denizde, yeryüzünde benzeri olmayan bir yarımadada çok sayıda maymun yaşamaktadır ve bunların Kârdan adlı bir padişahları vardır. Kârdan'ın yaşlanması üzerine maymunlar onu tahtan indirip yerine akrabasından bir delikanlıyı bu makama getirirler. Bu durumu hazmedemeyen Kârdan vatanını terk ederek sahilde ağaçları ve nehirleri bol, meyve ve çiçekleri sayısız bir yarımadaya göç eder. Birgün deniz kenarında her zaman gelip meyvesini yediği ve topladığı bir incir ağacının üzerinde iken incirlerden bir tanesini suya düşürür ve bu sırada çıkan ses maymunun çok hoşuna gider. Bunun üzerine devamlı olarak birini yemeye, diğerini de denize atmaya başlar. Oradan geçen bir kaplumbağa biraz soluklanmak ve birkaç gün vakit geçirmek üzere ağacın altına gelir ve suya düşen incirleri ganimet bilip iştahla yemeye başlar. Ayrıca bu hali maymunun cömertliğine ve ona ziyafet çektiğine yorar. Sonunda maymunla dostluk kurmaya karar verip nilüfer gibi başını sudan çıkarır, ona yumuşak bir şekilde seslenir ve selam verir. Böylece aralarında başlayan hoş bir sohbet sonunda maymun ağaçtan aşağı iner, kaplumbağa da denizden çıkar ve aralarındaki muhabbet bağlarını sağlamlaştırarak dost olurlar. Kaplumbağa ve maymunun günden güne artan samimiyeti ve dostluğu kaplumbağanın çoluk çocuğunu, ev barkını unutmasına neden olur. Bu ayrılığın uzamasından büyük üzüntü duyan ve hasret çeken kaplumbağanın eşi derdini bir arkadaşı ile paylaşır. Arkadaşı, kaplumbağanın evine dönmede gecikmesinin bir maymun ile arasında oluşan sağlam bir dostluk bağından kaynaklandığını, maymunun cemalini onun hayalinden güzel bulduğunu eşine aktarır. "Bu acı veren haberi işitince kıskançlık duygusunun buharı beynine çıkan" kaplumbağanın eşi aynı zamanda büyük bir endişe duyar. Bunun üzerine ona bu haberi veren arkadaşı ile hile içeren bir plan yaparlar. Buna göre dişi kaplumbağa yalandan hastalanıp yataklara düşer, erkek kaplumbağaya karısının durumunu haber vermek için birini gönderirler. Eşinin hasta olduğunu öğrenen kaplumbağa onu görmek için evine gider. Arkadaşından eşinin amansız bir derde yakalandığını, iyileşmesinin ancak maymun kalbinden yapılan bir ilaçla mümkün olabileceğini öğrenir. Uzun düşüncelere dalar ve sonunda en yakın

arkadaşı maymunu öldürmekten başka çare bulamaz. Bu niyetle maymunun bulunduğu yere geri döner ve onu evine, yaşadığı adaya davet eder. Türlü diller döktükten sonra onu bu konuda ikna eder[421].

Hikâyenin *Hümâyûnnâme*'deki görsel karşılığı maymun ve kaplumbağayı incir ağacının dibinde karşılıklı sohbet ederken canlandırır. Nakkaş sahnede yuvarlak hatlı koyu yeşil bir çimenlik üzerinde iri çiçek demetleri, parlak turuncuya boyanmış ufuk hattı ve yine yuvarlak bir hatla sonlanan kancalı köpük motifleri ile bezemeli denizle cıvıl cıvıl bir doğa görünümü yaratır. Bunun yanı sıra sahneyi denize yerleştirdiği ördek, balık, yılan ve tilki figürleri ile zenginleştirir.

Resmin metin ile uyumu incelendiğinde nakkaşın metinde kaplumbağanın maymunu yaşadığı adaya götürmek için ikna etmeye çalıştığını vurgulayan satırları görselleştirdiği görülür. Nitekim minyatür metinde kaplumbağanın evinden, maymunun yanına geri döndüğünü, onu gören maymunun büyük bir sevinç duyduğunu ve kaplumbağanın hatırını, çocuk ve yakınlarının durumunu sorduğunu belirten satırlar arasındadır. Ardından kaplumbağanın maymunu uzun ikna çabalarını yansıtan satırlar gelir. Nakkaş bu iki hayvanı metinde maymunun her gün üzerine çıkarak denize meyvelerini attığı söylenen incir ağacının dibinde karşılıklı sohbet ederken betimleyerek dostluklarının başlamasına neden olan unsuru sahneye yerleştirir. Ayrıca ağacın bitimine bir deniz resmederek bu ağacın deniz kenarında olduğunu vurgulayan cümleleri görsel dile dönüştürür. Deniz kenarını iri çiçek demetleri ile bezemesi metinde buranın çiçekleri bol bir yer olduğunu vurgulayan satırları yansıtsa da sanatçı muhtemel resim alanın darlığı nedeniyle metinde belirtilen bol ağaçları, nehirleri betimleyemez. Bunun yanı sıra resmini denize metinde bahsi geçmeyen ördekler, balıklar, bir yılan ve tilki çizerek zenginleştirir.

4.56. Maymun ve Kaplumbağa: Kardan Adlı Maymunun Kaplumbağanın Sırtında Nehri Geçerek Kaplumbağanın Yaşadığı Adaya Doğru Yolculuğu
vr.288b, Resim 345

Hikâyenin devamında kaplumbağa maymunu sırtına alır ve suda adaya doğru yönelirler. Yolda kaplumbağanın sessizliği ve tedirgin hali maymunun dikkatini çeker. Israrla bu durumunun nedenini sorması üzerine kaplumbağa eşinin hastalığının

[421] *Aynı eser*, vr.279a-287a.

iyileşmesinin ancak bir maymun kalbi ile mümkün olabileceğini söyler. Bunu duyan maymun çok endişelense de hiç belli etmez ve kaplumbağaya maymunların kalpsiz de yaşabilme yeteneğinin olduğunu, kalbi gam ve tasa ile dolu olduğu için, ondan uzak olmak arzusuyla kalbini yanında getirmediğini belirtir. Geri dönüp kalbi almaları gerektiğini sözlerine ekler. Böyle yaparlar ancak maymun karaya ayak basar basmaz bir ağacın üstüne çıkar ve kaplumbağanın tüm ısrarlarına rağmen hatanın bir kere yapılabileceğini söyleyerek onu reddeder. Kaplumbağa da elde etmiş olduğu bu değerli dostluğu muhafaza edememenin üzüntüsüyle evine döner[422].

Hikâyenin *Hümâyûnnâme*'deki görsel karşılığı maymunu kaplumbağanın sırtında balıklar, yılanlar ve bir tilki eşliğinde adaya doğru yol alırken canlandırır. Sahnenin arka planında yuvarlak hatlı, iri yeşil yapraklı bir meyve ağacı ile kıvrılarak birbirine dolanmış pembe çiçekli bahar dalları, rengârenk çiçekler ve yemyeşil bir çimenlik ile güzel bir doğa görünümü yaratan nakkaş, yüksek ufuk hattını masmavi gökyüzü ve üst kesimde düz bir çizgi ile bu mavilikten ayrılan altın yaldız ve kızıl bulutlar ile belirler. Suyun kenarında yer alan bir leylek de dikkat çeker.

Resmin, onun oluşumuna ilham kaynağı olan hikâyeye ne derece sadık kalınarak çizildiği incelendiğinde nakkaşın maymunu metinde belirtildiği gibi kaplumbağanın sırtında onun yaşadığı adaya doğru yolculuk ederken canlandırdığı görülür. Minyatür ise kaplumbağanın maymunu en iyi şekilde ağırlayıp onun yaptığı iyiliklerin hakkını ödemek üzere evine, yani yaşadığı adaya davet etmesi üzerine maymunun ona yakın dostların birbirine zahmet vermemesi gerektiği konusunda nasihatte bulunduğu satırlar arasındadır. Nakkaş aynı hikâyenin bir başka anını canlandıran bir önceki betimlemeye sadık kalarak yine deniz kenarında ağaçlar, iri çiçek demetleri ve metinde bahsi geçmeyen hayvanlarla benzer bir kompozisyon düzeni yaratır.

4.57. Tilki ve Eşek Hikâyesi vr.297a, Resim 346

Metne göre uyuz hastalığına yakalanan bir aslanın gücü günden güne düşer ve hayvan, avlanamaz hale gelir. Sarayında onun çanak yalayıcısı olan bir tilki bulunmaktadır ve aslanın durumu nedeniyle o da aç kalır. Aslana hastalığına bir çare bulması konusunda akıl verirken mecliste bulunan bir doktor uyuzun tek ilacının uzun kulak ve eşek kalbi olduğunu belirtir. Bunun üzerine tilki istenilen avı kendi ayağıyla

[422] *Aynı eser*, vr.288a-294a.

ormana getirmeyi teklif eder. Aslan bunu uygun görünce tilki ormana yakın, suyunun bolluğu okyanus kadar olan bir kaynağa varır. Buraya her gün bir çamaşırcı bez yıkamak için gelmekte ve bunun yük taşıyan bir eşeği bulunmaktadır. Tilki eşeğin yanına giderek onu selamlar ve niçin böyle hasta ve zayıf göründüğünü sorar. Eşeğin, sahibinin ona devamlı iş yaptırmasından, ağır yükler yüklemesinden ve yiyecek vermemesinden şikâyet etmesini fırsat bilen tilki hayvana onu "zemini kuyumcular dükkânı gibi çeşitli renkteki çiçeklerin nurları ile süslü ve havası ıtriyatçıların tablası gibi, güzel kokuları misk ve amber rüzgârıyla kokulanmış bir çimenliğe" götürmeyi teklif eder. Eşeğin bunu makul karşılaması üzerine aslanın yaşadığı bu bölgeye varırlar ancak eşeği görünce iştahından ağzı sulanan aslan açgözlülükten sabredemeyip eşeğe saldırır. Aslan zayıf ve yorgun olduğundan hayvan onun pençesinden kurtulup kaçar. Tilkinin acele etmesi yüzünden onu kınaması üzerine öfkelenen aslan tilkiye eşeği tekrar getirmesi için bir çare bulmasını emreder. Böylece yine eşeğin yanına varan tilki ona gördüğünün bir aslan değil, bir heykel olduğunu, bir tılsım taşıdığını ve ormana gelen hayvanları ürküterek burayı koruduğunu anlatır. Tilkinin bu sözlerine kanan eşek soluğu bir kez daha ormanda alır ve ormanın bir köşesinde cansız bir tılsım gibi ayakta duran aslanın etrafında otlamaya ve uyumaya koyulur. Onun bu gaflet anından yararlanan aslan eşeğin üzerine sıçrayıp karnını yarar. Sonra da tilkiye kendisi gusül alana kadar hayvanın başında beklemesini tembihler. Ancak tilki aslan gider gitmez eşeğin en leziz organları olan yüreğini ve kulağını yer. Aslanın dönüp bu iki organa ne olduğunu sorması üzerine tilki eşeğin kulağı ve yüreğinin olmadığını söyler. Ardından eğer kalbi olsaydı onun hilesine kanmayacağını, kulağı olsaydı aslanın saldırısını gördükten sonra onun masal ve yalanlarını duyacağını, hakkı batıldan ayırıp onun fitneci nefesinle bu bela tuzağına düşmeyeceğini belirtir[423].

Hikâyenin *Hümâyûnnâme*'deki görsel karşılığı aslanı eşeğe saldırmadan az önce canlandırır. Sahnenin sağ üst köşesinde duran tilki de bu olaya şahitlik eder. Nakkaş sayfanın sol yanında cetvel dışına taşarak sayfa kenarını dolduran betimlemede mor, mavi, sarı renkte sarp tepeler, yemyeşil çimenlikler, ağaçlar, rengârenk ya da halkâr bezemeli çiçekler, bir Çin bulutu ile zengin bir doğa görünümü yaratır.

[423] *Aynı eser*, vr.294b-299a.

Resmin metinde anlatılanlarla ne derece örtüşen bir uyum sergilediği incelendiğinde, öncelikle nakkaşın tilkinin kandırarak aslanın bulunduğu bölgeye getirdiği eşeğin aslanın saldırısına uğradığı ve kaçtığı anı belgelediği görülür. Nitekim resim olayın bu bölümünü anlatan satırların hemen bitiminde yer alır. Metinde eşeğin hasta ve zayıf görünüşlü olduğu belirtilse de nakkaş resimde hayvanı böyle bir görünüş içinde betimlemez. Yine metinde "uyuz illetinden saçkıran olup derisi tabaklanmış deriye, şekli ve yüzü buruşuk karıya dönmüş, zayıflıktan bedeni kamışa, tüysüz teni şala benzemiş, vücut ve endamından, yüzü şeklinin yüzsuyu olan kılları dökülmüş, vücut güzelliği, azamet ve heybeti azalmış" olarak tanımlanan aslanın görünüşü tam olarak bu anlatımları karşılamaz. Nakkaş hayvanın yelesini, boynunun altındaki ve karnındaki beyaz tüyleri belirgin bir biçimde çizerek, irice başını kaldırmış, ağzını kocaman açmış kükrer izlenimi yaratan bir görünümle eşeğe doğru bakarken resmederek görenlerin gözünde metinde söylenenin aksine bir azamet ve heybet havası uyandıran bir görünüm sergiler. Sanatçı hikâyenin bir diğer kahramanı olan tilkiyi de bu anın izleyicisi olarak sahnenin bir köşesine yerleştirir. Metinde olayın geçtiği mekân çimenlik, renk renk çiçeklerle ve haddi hesabı olmayan çeşitli meyvelerle dolu, içinden akarsuların aktığı cennet gibi bir orman diye anlatılır. Sanatçı resmi çimenlik bir alan, rengârenk çiçekler ve çeşitli ağaçlarla bezeyerek izleyicilere bu anlatıma yakın bir doğa görünümü sunsa da bu mekânın çeşitli meyvelerle dolu ve içinden akarsular akan bir yer olduğunu yansıtmaktan uzak kalır.

4.58. Saf Derviş vr.306a, Resim 347

Metne göre dervişin biri bal ve yağ ticareti ile uğraşan ve bu işten iyi bir kazanç sağlayan bir tüccarın himayesine sığınır. Tüccar zaman zaman hayır amacıyla zahide biraz yağ ve bal gönderir. Bunun bir kısmını ihtiyaçları için kullanan zahid geri kalanı bir testide biriktirir. Zahid bir süre sonra bu sermayeden kazanç sevdasına düşer ve testiye bakıp hayaller kurmaya başlar. Tahminen on batman olan bu yağ ve balı on dinara satıp on koyun almayı, bunların her birinin altı ayda ikişer yavru doğuracağını ve zamanla bir sürüye kavuşacağını ve bunların bir kısmını satıp zengin olabileceğini düşünür. Ardından zengin bir kızla evlenip bir oğlan evladına sahip olacağını, ona ilim ve edep öğreteceğini, ancak oğlan yetişkin olunca onun buyruğundan çıkıp da serkeşlik ederse onu terbiye edeceğini hayal eder. Derviş bu sırada hayal dünyasına öyle dalmıştır

ki, bu edepsiz ve asi oğlanı önünde tasavvur ederek elindeki sopayı kapı üstündeki kemerde duran testiye kuvvetle vurur. Bu darbenin etkisiyle ortadan kırılan testinin altında ona karşı oturan dervişin saçı ve sakalı yağ ve bal içinde kalır. Tabi böylece hayalleri de yıkılmış olur[424].

Hikâyenin *Hümâyûnnâme*'deki görsel karşılığı dervişi elindeki sopayla testiyi kırmış olarak canlandırır. Nakkaş geometrik ve bitkisel duvar bezemeleri, halılar, minderler ve nişler ile zengin bir iç mekân yaratmıştır.

Dervişin biriktirdiği yağ ve balı satarak elde etmeyi düşündüğü sermaye üzerinden kurmaya başladığı hayallerin anlatıldığı satırlar arasında yer alan bu betimlemenin, onun konusunu oluşturan hikâyenin ayrıntılarına ne derece sadık kalınarak çizildiği incelendiğinde nakkaşın, dervişin hayal dünyasına dalıp daha evli bile olmadığı halde doğduğunu ve büyüyüp ona isyan ettiğini düşündüğü oğlunu karşısında tasavvur ederek, elindeki sopayla bal ve yağ dolu testiyi kırdığı anı canlandırdığı görülür. Metinde testinin kapı üzerindeki bir kemerde durduğu belirtilir ve nakkaş kapı üstünde değil bir duvarın üst seviyesinde yer alsa da testiyi söylendiği gibi sivri kemerli bir niş içine yerleştirir. Bunun iki yanında yer alan ikişer nişe de çift kulplu ve kapaklı porselen sürahiler, altın yaldız ve porselen kâseler, altın yaldız ve bezemeli armudi kaplar ile bir kutu ekler. Metinde zahidin sopasının darbesiyle ortadan kırıldığı söylenen testinin resimde de tam ortadan kırılmış olduğu ve içindeki yağ ve balın döküldüğü görülür. Nakkaş bu darbeyle raftaki birkaç eşyanın daha zarar görmüş olabileceğini düşünerek zahidin ayağının dibine düşmek üzere olan bir testiyi daha resme katar. Metinde zahidin bu sırada kırılan testinin altında ona karşı oturduğu söylense de nakkaş zahidi testinin bulunduğu kemerin altında, fakat ayakta, yüzü seyirciye dönük ve elindeki sopayı havaya kaldırmış olarak betimler. Dikkati çeken bir nokta da adamın giysileri, sakal ve bıyıkları ile bir dervişe uyan bir görünüm içerisinde resmedilişidir. Hikâyede dervişin saçının ve sakalının kırılan testiden akan yağ ve ballar ile bulandığının belirtilişi onun sakallı olarak betimlenmesine etki etmiş olsa da nakkaş dervişi başında bir sarıkla betimlenmiş ve kırılan testiden akan yağ ve balı henüz havada, dervişin üzerine dökülmeden az önce resimlemiştir. Metinde olayın geçtiği mekân

[424] *Aynı eser*, vr.305a-306b.

ilişkin bir tanımlama yer almasa da nakkaş geometrik ve bitkisel duvar bezemleri, halılar, minderle ile zengin bir iç mekân yaratmıştır.

4.59. Akıllı Fare: Kedinin Tuzağa Yakalanması vr.313a, Resim 348

Metne göre Bürû ormanında Tuba ağacından daha uzun, dallarının çokluğu ve köklerinin sağlamlığı açısından Sidretü'l müntehadan daha gösterişli, balta yarası ve testere sızısı görmemiş bir ağaç vardır. Ağacın altında çok akıllı ve kıvrak zekâlı, hileci, bilgiç bir fare yaşamaktadır. Bir gün bir avcı bu ağacın dibine tuzak kurar ve tuzağın altına bir parça et yerleştirir. O havaliyi vatan tutan bir çöl kedisi boynunu bu tuzağın halkasına kaptırır. O esnada fare yiyecek aramak için delikten çıkıp etrafı gözleyince tuzağa tutulmuş kediyi fark eder. Etrafı biraz daha kolaçan edince bir gelinciğin gözlerini ona dikmiş ve "istek yayını onu avlamak için kurmuş" olduğunu görür. Aynı zamanda ağacın üstündeki bir karganın da "göz ışıkları mızrağını onu avlamaya doğrulttuğunu" gözler. Bunlardan nasıl kurtulacağını düşünür ve kedi ile bir sulh anlaşması yapmanın daha uygun olacağına karar verir. Hikâye böylece devam eder[425].

Hikâyenin *Hümâyûnnâme*'deki görsel karşılığı kediyi ağacın altındaki tuzağa yakalanmış olarak canlandırır. Fare, yuvasından çıkmış ağaçtaki kargayı gözlerken çakal ağacın arkasından ona sinsice yaklaşır. Avcı ise tuzağına düşürdüğü kediye elindeki sopayı havaya kaldırmış olarak ilerlemektedir. Sahnenin zeminini açık pembe renge boyayan nakkaş betimlemeyi sayfanın sol kenarında cetvel dışına taşırarak buraya pembe, yeşil, sarı ve mavi renkte sarp kayalıklar, açık ve koyu yeşil renkte iri yapraklı ve halkâr bezemeli birer ağaç, yine halkârlı Çin bulutları ve taşlar arasından fışkıran çiçekler yerleştirmiştir. Sanatçı ayrıca sahnenin zeminine de rengârenk çiçekler ve gelincikler serpiştirmiştir.

Nakkaşın bu resmi çizerken metinde verilen bilgileri ne derece kullandığı incelendiğinde sanatçının öncelikle betimlemenin ortasına bir simetri ekseni oluşturacak biçimde metinde cennette her yeri gölgelediğine inanılan Tuba ağacından daha uzun ve arşın sağ yanında bulunduğu düşünülen Sidretü'l müntehadan daha gösterişli oluğu belirtilen bir ağacı yerleştirdiği görülür. Ağacın sayfanın üst kenarında cetvel dışına taşarak devam edişi, iri hançeri yapraklarla betimlenişi ve köklerinin belirginliği metinde onun uzunluğuna, dallarının çokluğuna, köklerinin sağlamlığına ve balta

[425] *Aynı eser*, vr.312b-315b.

değmemişliğine yapılan vurgunun görsel dildeki bir karşılığı gibidir. Nakkaş ağacın hemen dibine metinde farenin burada bulunduğu söylenen yuvasını yerleştirmiş, hayvan yine metinde dile getirildiği gibi delikten çıkmış etrafı gözetlerken resmedilmiştir. Bu sırada ağacın üzerinde bir karga ve farenin karşısında bir çakal metinde aktarıldığı gibi onu avlamaya meyil etmiş bir duruşla beklemektedir. Sanatçı sahnenin ön düzleminde metinde bir kedinin bir avcının kurduğu tuzağa yakalandığını belirten ifadeleri belgelemiştir ancak metinde onun boynunun bela tuzağına bağlandığını dile getiren ifadelere uygun bir görünüm yaratmak yerine sanki hayvanı derin bir çukurun içine düşmüş gibi betimlemiştir. Metinde avcının tuzağı ağacın dibine kurduğu ve altına bir parça et yerleştirdiği söylenir. Nakkaş tuzağı ağacın dibine olabildiğince yakın çizerek metne bağlı bir görünüm oluştururken kediyi bir kuşu tutmuş yerken canlandırarak avcının tuzağın altına koyduğu söylenen et parçasını da resme taşımış olur. Ancak hikâyenin bu bölümünde henüz avcının kedi ile karşılaşmasından bahsedilmezken nakkaş hikâyenin daha sonraki satırlarında kaba saba olarak tanımlanan avcıyı bir çocuk görünümünde resme ekler. Ayrıca elinde bir sopa ile kediye doğru yaklaşması da sanatçının hayal gücüne dayanarak betimlediği bir andır. Sanatçı metinde bir orman olarak tanımlanan bu bölgeyi rengârenk çiçekler, ağaçlar ve Çin bulutları ile donatarak bir orman kadar zengin olmasa da renkli bir doğa görünümü çizer.

4.60. Akıllı Fare: Farenin Tuzağa Kemirmesi Üzerine Kurtulan Kedinin Ağaca Çıkması vr.327a, Resim 349

Metne göre kedinin yanına gelen fare onunla bir anlaşma yapar. Buna göre fare selam üzere gelip kedinin bağlarını kesip onu tuzaktan kurtaracak, kedi ise fareyi saygıyla karşılayıp karga ve gelinciğin, farenin kedinin himayesinde olduğunu düşünmelerini sağlayacaktır. Böylece bu iki hayvan fareyi avlamaktan vazgeçecek, hem kedinin hem de farenin hayatı kurtulmuş olacaktır. Nitekim böyle yaparlar ve karga ile gelincik, fare ve kedinin samimiyetini görünce umudu kesip, fareyi avlamaktan vazgeçip evlerine döner. Ancak fare kedinin ipini kemirirken birden duraksar ve kedinin bağlarından kurtulduktan sonra ona bir zarar verebileceğinden şüphelenir. Bunun üzerine ihtiyatlı davranmaya, kendisini koruma altına almaya, bu nedenle de kedinin esas kurtuluşunu sağlayacak düğümü en sona bırakarak kedinin onu avlamaktan aciz kaldığı bir anda bunu çözmeye karar verir. Yazarın deyimiyle "Altın kanatlı tavus

gökyüzünde görünüp titremeye, sema yuvasının doğanı nur saçan kanadıyla boşluğun ufkunda uçmaya başladığı zaman" kaba saba avcı uzaktan görünür. Avcı yaklaşınca fare kalan düğümü de çözer ve kedi can havliyle kaçıp ağaca çıkar. Fare de bu karışıklıkta kurtulup deliğine girer. Tuzağın iplerini ve düğümlerini kesilmiş bulan avcı şaşırarak bu durumun sebebini araştırsa da bir iz bulamaz ve avdan mahrum bir halde evine döner. Bir süre sonra fare deliğinden başını çıkartır ve kedi onunla dost olmak için fareye uzun uzun dil döker. Ancak fare aralarındaki zıtlığın ve karşıtlığın buna izin vermeyeceğini söyleyerek kedinin dostluk teklifini kesin bir dille reddeder[426].

Hikâyenin *Hümâyûnnâme*'deki görsel tanımlaması kediyi ağaç üzerinde, fareyi de deliğinden çıkmış onu izlerken canlandırır. Ağacın hemen dibinde avcı yine elinde bir sopayla, tuzağın iplerinin kopuşundan duyduğu şaşkınlığı yanındaki kişiyle paylaşırken görülür. Sanatçı ufuk hattını pembeye boyadığı sahneyi yeşil çimenlikler, rengârenk çiçekler, mavi tepeler, pembe bahar dalları ile zenginleştirir. Sol yanda cetvel dışına taşan betimlemenin sayfa kenarları tavus kuşu, ceylan gibi hayvan figürleri, Çin bulutları ve çiçekler ile halkâr bezemelidir.

Resmin eserde metin temel alınarak sözelden görsele nasıl dönüştüğü incelendiğinde, nakkaşın hikâyenin birinci bölümünde Tuba ağacından daha yüksek ve Sidretü'l müntehadan daha gösterişli olduğu söylenen ağacı yine bir simetri ekseni oluşturacak şekilde resmin ortasına yerleştirdiği görülür. Sanatçı hikâyenin birinci bölümünü canlandıran betimlemede ağacın yüksekliğini vurgulamak için gövdesini sayfanın üst kenarında cetvel dışına yerleştirse de burada aynı yöntemi kullanmaz ve ağacın üst kesimi cetvelle yarıda kesilir. Ancak kavuğunun uzunluğu ve dallarının çokluğu metinde ağaç hakkında yapılan tanımlamaları karşılar niteliktedir. Sanatçı cennette ya da arşın sağ yanında bulunduğuna inanılan Tuba ya da Sidretü'l münteha ile karşılaştırılarak onlardan daha üstün özellikleri olduğu vurgulanan bu ağacın arasına yarısı lacivert, yarısı kırmızı ya da yeşil yapraklar serpiştirerek yani onu doğadaki görünümünden farklı, alışılmışın dışında renklerle betimleyerek ağacı doğaüstü varlıklarla kıyaslayan ifadelere görsel dille bir vurgu yapar gibidir. Resimde kedinin, metinde söylendiği gibi avcının gelişiyle farenin onun kalan son düğümünü çözmesi üzerine can havliyle ağaca çıktığı an gözler önüne serilir. Hikâyenin birinci bölümünde

[426] *Aynı eser*, vr.315b-318a/324a-328b.

avcının ağacın hemen dibine kurduğu söylenen tuzak resimde, belirtilen yerdedir ve metinden anlaşıldığına göre hayvanları iple yakalamayı amaçlayan bir düzenek şeklindedir. Nakkaş ince, kısa bir sopanın ucuna düğümleniş bir bağ çizerek resimde bu anlatıma da uygun bir görünüm yaratmıştır. Metinde avcının kurduğu tuzağın başına gelişinin güneşin doğuşuyla eş zamanlı olduğu dile getirilmiş, güneşin doğuşu ise altın kanatlı tavusun gökyüzünde görünüp titremeye başladığı şeklinde tanımlanmıştır. İşte nakkaş sahnenin sol yanında, sayfa kenarına ağacın dalları üzerine konmuş halkâr bezemeli bir tavus kuşu çizerek güneşin doğuşunu metindeki ifadelere uygun sembolik bir anlatımla izleyicilere sunmuştur. Metinde kaba saba olduğu söylenen avcı bir önceki betimlemede bir çocuk görünümünde betimlenirken burada aşağı doğru sarkan bıyıkları ve çehreyi sıkıca saran sakalları ile daha olgun ancak kaba saba tanımlamasından uzak bir görünüş sergilemektedir ve elinde bir önceki betimlemede de bulunan kırmızı sopası yer almaktadır. Metinde avcının tuzağın iplerini kesilmiş olarak bulunca şaşırdığı belirtilir. İşte betimleme kedinin tuzaktan kurtulunca ağaca kaçtığını ve avcının tuzağın iplerini kesilmiş bulduğunu vurgulayan satırların arasında yer alır. Nakkaş adamın hemen arkasına metinde dile getirilmese de genç bir erkek figürü yerleştirir ve bu figürün hayretle parmağını ağzına götürüşü avcının da arkasını dönüp ona bakışı metinde duyulduğu ifade edilen şaşkınlığı izleyenlere yansıtır. Metinde farenin avcının gelişiyle kedinin tutulduğu tuzağın son düğümünü keserek deliğine girdiği, hikâyenin ilerleyen satırlarında avcı gittikten sonra deliğinden başını çıkardığı söylense de nakkaş fareyi hikâyenin ilk bölümünde ağacın dibinde olduğu söylenen yuvasından çıkmış kediye bakarken betimleyerek bu anı aynı sahnede birleştirir. Sanatçı metinde olayın geçtiği mekâna ilişkin ayrıntılı bir tanımlama yer almasa da rengârenk çiçekler, tepeler, gökyüzü, bahar dalları, yemyeşil çimenlikler ve sayfa kenarındaki halkâr bezemeler ile zengin bir doğa görünümü yaratır.

4.61. İbn-i Medyen ve Kabre vr.333b, Resim 350

Hikâyeye göre Yemen'de padişah olan, "saltanatının sarayı ulu mimarın gayretiyle göğe ulaşmış" İbn-i Medyen'in, Kabre adında bir papağanı vardır. Güzel görünüşlü Kabre tatlı dilli bir hayvan olduğu için padişah daima onunla söyleşerek eğlenir. Tesadüfen Kabre ve padişah aynı günde birer evlat sahibi olurlar. Zamanla yavrular büyür. Padişah Kabre'nin yavrusunu, Kabre de şehzadeyi kendi yavrusu gibi

sever. Hatta Kabre "her gün gök gibi yüksek dağlar ve Firdevs gibi bağlara gidip el ermeyen ve insanoğlunun görmediği" meyvelerden iki tane getirerek birini yavrusuna, diğerini de şehzadeye verir. Bu hizmeti nedeniyle gün geçtikçe Kabre'nin yeri, yakınlık ve makamı yükselir. Bu şekilde nice vakit geçer. "Zaman beyaz ve siyah defteri, gece ve gündüzü nice kere açıp kapar". Kabre'nin yine meyve toplamaya gittiği günlerden birinde şehzadenin yanında olan yavrusu bir ara şaka yollu pençesiyle şehzadenin elini yırtar. Onun bu yaptığından çok öfkelenen şehzade papağanı ayağından tuttuğu gibi yere çarparak öldürür. Kabre döndüğünde yavrusunun öldüğünü öğrenince çok üzülür ve intikam lezzetiyle teselli bulmayı ister. "Bir gün çekinmeden şehzadenin yüzüne sıçrar, kan alıcı gagasıyla saltanatın bu gözbebeğinin gözünü çıkarır. Sonra uçup padişahın semaya benzer sarayının çıkıntısına konar." Bu haber padişaha ulaşınca sultan çocuğunun gözü için bir zaman ağlayıp inler, sonra da bu zeki kuşun karşısına gelip onu hile ve aldatma ile saraya geri dönmesi konusunda ikna etmeye çalışır. Ancak Kabre kendisi için doğru olanın padişaha hizmetten uzak durmak olduğunu söyleyerek kanat açarak uçar gider[427].

Hikâyenin *Hümâyûnnâme*'deki görsel karşılığı Kabre'yi padişahın sarayında betimler. Bir iç ve dış mekân düzenlemesini aynı sahnede birleştiren sanatçı resme birçok figür ekleyerek, iç mekânı geometrik ve bitkisel duvar bezemeleri, halılar, çeşitli formda kâseler ve sürahilerle, dış mekânı ise yemyeşil çimenlikler, rengârenk çiçekler, serviler ve pembe, mavi bahar dalları ile süsleyerek zenginleştirir.

Resmin hikâyeyle ne derece örtüşen bir görünüm sergilediği incelendiğinde nakkaşın metinde güzel görünüşlü olduğu söylenen Kabre'yi yeşil, kırmızı, mavi ve siyah renklerde boyayarak papağanlara yakışır bir görsellikle resmettiği görülür. Metinde padişahın vaktini bu tatlı dilli hayvanla söyleşerek geçirdiği ve papağanın padişah yanındaki yerinin, yakınlığının ve makamının gün be gün arttığı belirtilir. İşte sanatçı kuşun padişah nezdindeki yerini vurgulayan bu cümleleri papağanı padişahın meclisinde, onun hemen yanı başında betimleyerek izleyenlere aktarır. Nitekim minyatür hikâyenin hemen başında padişahtan, onun sarayından ve Kabre'den bahseden satırların arasında yer alır. Sanatçı metinde bahsi geçmese de hatta Kabre'nin şehzadenin gözünü çıkardıktan sonra uçup sarayın çıkıntısına konması üzerine padişahla

[427] *Aynı eser*, vr.333b-337a/339b-340b.

aralarında geçen uzun konuşmada "bundan sonra bu evi tavaf etmem mümkün değildir" dediği cümlelerden anlaşıldığı üzere sarayda serbest dolaştığı vurgulansa da onu bir kafes içinde betimlemiştir. Ayrıca resimde bağdaş kurmuş oturan padişahın karşısına metinde bahsi geçmeyen bir figür yerleştirerek bunları bir sohbet anında canlandırmıştır. Böylece metinde padişahın "şeker sözlü, dili gönül açan" papağanın renkli ve şirin hikâyeleri ile zaman geçirdiğini vurgulayan ifadeleri onu Kabre ile sohbet halinde resmedemese de karşısına yerleştirdiği bir figürle belirgin jestlerle konuşurken betimleyerek, başka bir biçimde resme taşımıştır. Metinde söylenmese de sanatçı bu sohbet meclisine saray hizmetlileri ve bir ziyafet sofrası da yerleştirmiştir. Ayrıca resmin sağ yanında bir açık hava betimlemesi biçiminde sunduğu saray bahçesine de bir kapıcıbaşı ve başka saray görevlileri eklemiş, bunlardan birini pembe bahar çiçekleri açmış bir ağacın dalına asılmış, onu kırmak istiyormuş gibi bir izlenimle çizmesi resme sarayın günlük yaşamından bir ayrıntının da katılmasını sağlamıştır. Bunun yanı sıra sanatçı metinde bu sarayın özelliklerine ilişkin olarak göklere kadar uzandığı söylenen ifadeleri görsel dile aktaramasa da mekânı geometrik ve bitkisel duvar bezemeleri, ince bir zevkin ürünü olan halılarla süsleyerek saraylara yaraşır bir görünüm yaratmaya çalışmıştır. Bununla birlikte odanın arka planında yer alan pencereden ve sahnenin sağ yanında görülen arka bahçede yer alan servilerin ve bahar dallarının cetvel dışına taşıp sayfanın üst kenarına ulaşmaları bir yükseklik hissi uyandırmış, böylece bir anlamda sarayın göğe ulaştığını vurgulayan ifadeler resimde yine başka bir biçimde karşılık bulmuştur.

4.62. Dânâdil ve Haramiler: Dânâdil İsimli Dervişin Kâbe'yi Ziyaret Yolunda Haramiler ile Karşılaşması vr.337b, Resim 351

Metne göre Rakka şehrinde fakir takımından, hırka sahibi bir derviş vardır. Fazilet bilgisine ve olgunluğuna sahip olduğu için ona Dânâdil adı verilmiştir. Şehrin ahalisi onu canı gönülden sevmektedir. Günlerden bir gün Kâbe'yi ziyarete niyet eden derviş kendi başına çöllere düşer. Yolda karşısına birkaç kanlı harami çıkar ve malını soyarak onu öldürmeye niyetlenirler. Derviş haramilere olanca malını almalarını ancak hac vazifesini yerine getirmeden ölmek istemediği için canını bağışlamalarını söyler. Ancak acımasız haramiler onu canlı bırakmaktan korkup kin kılıcı ile öldürmeye girişirler. Bu sırada bu ıssız vadide ve korku dolu çölde nefes alan bir tek canlıya

rastlayamayan dervişin gözüne "dalgalı derya gibi yükseklerde uçan" bir turna topluluğu takılır. Derviş kuşlara onun kanını ve hakkını yerde bırakmayıp intikamını almaları için feryat eder. Onun bu sözünü işitince alay ederek gülüşen haramiler dervişi kuşlarla konuşulamayacağından gafil olduğu için cahillik ve akılsızlıkla suçlar. Ardından akıl ziyneti ile süslü olmayan birini öldürmenin de bir günah taşımadığını, katilinin çok fazla ceza görmeyeceğini söyleyerek fakir ihtiyarı öldürürler. Hikâye böylece devam eder[428].

Hikâyenin *Hümâyûnnâme*'deki görsel karşılığı haramileri dervişin yolunu kesmiş onu gasp ederken canlandırır. Sanatçı sahneyi kalın konturlarla belirlenmiş mor ve kahverengi tepeler, bu tepeler ve yemyeşil çimenlikler üzerine serpiştirilmiş rengârenk çiçekler, açık yeşile boyanmış yuvarlak hatlı ve gövdesi kıvrımlı bir ağacın arasından fışkıran iri yeşil yapraklı dallar ya da kısa gövdeli hançeri yapraklı bir ağaç, altın yaldız gökyüzü ve ince fırça darbeleri oluşturulmuş beyaz bulutlar ile bezeyerek zenginleştirir.

Resmin sözelden görsele dönüşümünün hikâyesi ele alındığında nakkaşın metinde Dânâdil'in hac görevini yerine getirmek için Kâbe'ye doğru giderken yolda karşısına haramilerin çıktığını vurgulayan satırları betimlemeye aktardığı görülür. Sanatçı metinde kanlı haramilerin onun canına ve malına kast ettiğini dile getiren satırları ise haramileri ok, yay, mızrak, kanca, hançer, sopa gibi silahlarla donatılmış ve içlerinden birini dervişin beline asılı küçük çantasını açmış kurcalarken resimleyerek tasvire taşır. Nitekim betimleme metinde, dervişin haramilere hac yolu rızkına yetecek kadar malı olduğunu ve bu miktar kendilerine yetiyorsa neyi varsa alabileceklerini söylediğini, yalnız canını bağışlayıp onun hac görevini yerine getirmesine izin vermelerini istediğini belirten satırların arasında yer alır. Sanatçı tasvirde dervişi ve haramileri konumlarına uygun kıyafetler içinde izleyiciye yansıtarak onların, hikâyenin metinini okumasalar bile olayı görsel dille okumalarını sağlar. Bunun yanı sıra sanatçı metinde dervişin haramilerin canına kast etmesi üzerine civarda nefes alan tek bir canlıya bile rastlayamadığını ancak o sırada gökte uçan bir turna sürüsünü görerek onlara feryat ettiğini vurgulayan ifadeleri tasvire bir turna sürüsü yerleştirmese de sahnenin sağ yanında duran ağaç üzerine çizdiği yuvasında oturan rengârenk bir kuşla,

[428] *Aynı eser*, vr.337a-338b.

bir başka biçimde görselleştirdiği görülür. Ayrıca metinde olayın geçtiği mekân bir çöl olarak tanımlansa da sanatçı resmi dağlar, tepeler, yemyeşil ağaçlar ve çimenlikler, rengârenk çiçeklerle süsleyerek zengin bir doğa görünümü yaratır.

4.63. Dânâdil ve Haramiler: Dânâdil'i Öldüren Haramilerin Yakalanması vr.339a, Resim 352

Metne göre dervişin ölüm haberi şehir ahalisine ulaşır ve halk matem tutup onun katillerini bulmaya karar verir. Uzun bir zaman sonra bir bayram günü şehirlilerin çoğu namaz meydanında toplanırlar ve Dânâdil'in katilleri de bu topluluğun içinde bir köşede otururlar. Bu sırada bir turna sürüsü haramilerin başı üzerinde bağrışarak dolaşmaya başlar. Haramilerden biri bu hale şaşırıp alay yolu gülümseyerek yoldaşlarına "Yoksa bunlar Dânâdil'in kanını mı istiyor?" der. Onların civarından olan şehir halkından biri tesadüfen bu sözü işitir ve o anda durumu hâkime açıklar. Hemen bütün ahali, zabıta ve bekçi saldırarak kaçmalarına fırsat vermeyip haramilerin hepsini tutarlar. Durum iyice anlaşılınca haramiler kanuni kısasla cezalandırılır[429].

Hikâyenin *Hümâyûnnâme*'deki görsel karşılığı şehir halkının haramileri yakaladığı anı betimler. Sanatçı olayı kalın konturlarla belirlenmiş ve sahnenin sol yanında cetvel dışına taşmış pembe ve mavi dik tepeler, yemyeşil çimenlikler ve ağaçlar, rengârenk çiçekler ve altın yaldız gökyüzü ile oluşturduğu bir doğa tasviri içinde sunar. Sayfanın üst kenar boşluğuna ise altın yaldız, pembe ve gri Çin bulutları arasında uçuşan rengârenk turnaları yerleştirir.

Resmin hikâyede anlatılanlara ne derece sadık kalınarak oluşturulduğu incelendiğinde, minyatürün metinde bir bayram günü namaz kılmak için meydanda toplanan halkın aralarında bulunan haramilerin sevdikleri bir derviş olan Dânâdil'i öldürdüklerini öğrenmeleri üzerine onları tuttuklarını belirten satırların arasına yerleştirildiği ve bu satırları belgelediği anlaşılır. Resimde şehir halkının haramileri tıpkı metinde vurgulandığı gibi elinden, kolundan, omzundan tutarak kaçmalarına fırsat vermemeye çalıştıkları yansıtılır. Hatta içlerinden biri metinde söylenmese de sağ elini havaya kaldırmış, karşısında yüzü ona dönük duran haramilerden birini tokatlamak üzere gibi görülür. Harami iki elini havaya kaldırmış sanki teslim olduğunu belirten bir duruş içindedir. Sayfanın sol alt köşesinde başı kel, vücudu çıplak bir başka figürde

[429] *Aynı eser*, vr.338b-339b.

ellerini kaldırmış aynı teslimiyeti yansıtan bir görünüm sergilemektedir. Etrafta parmağını ağzına götürmüş hayretle olanları izleyen yan yana iki figür o anın şaşkınlığını ve karmaşıklığını izleyiciye aktarır gibidir. Çoğu sarıklı olan bu kalabalık figür grubunun içinde farklı başlıklara sahip iki adam dikkat çekmekte, nakkaşın bu figürleri farklı başlık biçimleri ile betimlemesi ve bunların belirgin jestlerle ahali ile tartışmaları ve sahnenin üst kesiminde yer alan bir tanesinin haramiye tokat atan adama müdahale eder içindeki tavırları nakkaşın metinde bu toplulukta bir bekçi ve zabıtanın da bulunduğunu dile getiren satırları resme yansıtmak istemesinin bir sonucu gibi görülmektedir. Sanatçı sayfanın üst kenar boşluğuna bayram namazı sırasında haramilerin başında bağırarak uçuştukları söylenen turnaları da ekleyerek metni resimsel bir öyküye dönüşmüştür. Sanatçı olayın geçtiği mekâna ilişkin metinde sadece bir meydan olduğu kaydı yer alsa da burayı çeşitli doğa öğeleri ile bezeyerek görsel açıdan zengin bir alan yaratmıştır.

4.64. Mehisti ve Annesi vr.341b, Resim 353

Metne göre saçları ağarmış ve hayli yıpranmış yaşlı bir kadının Mehisti adında güzel bir kızı vardır. Bu kızın yüzü Dolunaydan daha ışıltılı, yanağı güneşten daha parlaktır. Bir gün bu selvi boylu ve gül yanaklı kız hastalanır, yanağının rengi ve parlaklığı söner, bitap hale gelir. İhtiyar kadın her gün Allah'a kendi canını alıp kızınınkini bağışlaması için dua eder. Bir vakit kadının siyah öküzü ovadan gelip mutfağa girer. Başını içindeki yemeğin kokusunu aldığı kazana sokar ve ne bulduysa yer. Sonra da bu dar kazandan kafasını çıkaramaz ve mutfaktan ayrılıp kendisini bu köşeden o köşeye vurmaya başlar. Bu korkunç sesi duyan ve garip bir şekil gören kadının hayal gücü harekete geçer ve öküzü Mehisti'nin ruhunu almak için geldiğini düşündüğü Azrail zannederek feryat ve figana başlar. Yalvararak şöyle der: "Ey ölüm meleği ve ey Allah'ın elçisi! Terahhum kıl ki hasta ben değilim. Mehisti'dir şikeste ben değilim. Esendir dahi bu pir köhne-sâl. Mehisti hastadır canın onun al.[430]"

Hikâyenin *Hümâyûnnâme*'deki görsel karşılığı hasta kızı bir köşede yatarken, yün eğiren yaşlı kadının, başında kazanla odaya giren öküzü görerek feryat etmesini canlandırır. Nakkaş betimlemede geometrik, bitkisel ve hayvan figürlü duvar

[430] *Aynı eser*, vr.341a-342a.

bezemeleri, halılar, döşemeler, kumaşlar, değişik formda kaplar ve sürahiler ile zengin bir iç mekân yaratır.

Nakkaşın sözeli görselle birleştirirken sergilediği yaklaşım ele alındığında, minyatürün metinde siyah öküzün, başında kazanla mutfaktan çıktığını belirten satırların arasında yer aldığı, sanatçının bu satırları belgelediği görülür ve öküz metinde vurgulandığı üzere resimde de siyahtır. Metinde ayrıca, öküzü gören kadının saçları ağarmış ve hayli yıpranmış bir ihtiyar olduğu vurgulanmış, nakkaş da kadını bu tanımlamalara uygun biçimde ak saçlı, aynı zamanda dişleri dökülmüş ve çürümüş olarak betimleyerek onun hikâyenin satırlarında dile gelen yıpranmışlığını görsel dile aktarmıştır. Hikâyede kadının garip bir şekil olarak algıladığı öküzü hasta kızının canını almaya gelen Azrail zannederek feryat ve figan ettiği, hep kızının yerine kendi canını alması için Allah'a yalvarırken bu defa Azrail sandığı öküze kızının canını alması için yalvardığı belirtilir. İşte nakkaş metinde yüzünün Ay ve Güneş gibi parlak, yanağının gül gibi olduğu, ancak hastalığının etkisiyle renginin ve parlaklığının sönerek bitap düştüğü söylenen kızı, sahnenin arka planında bir döşekte yatarken çizerek onun hasta ve bitap halini izleyenlere yansıtır. Resimde yaşlı kadının ellerini iki yana açmış korku ve dehşetle başına kazan geçmiş öküze bakışı, sol elinin işaret parmağıyla hasta yatağında yatan kızını işaret edişi onun Azrail zannettiği öküze kızının canını alması için sarf ettiği sözleri, yalvarışlarını sessiz bir sinema gibi okuyuculara aktarır. Nakkaş metinde söz edilmese de kadını o anda yün eğirirken canlandırır. Ayrıca yine metinde bahsi geçmese de kompozisyona, sahnenin sağ yanında düzenlediği iki katlı bir mekân kuruluşunun üst kat penceresinden, parmağını ağzına götürmüş olaya şaşkınlıkla şahitlik eden genç bir erkek figürü yerleştirir. Resimde mekânın geometrik, bitkisel ve hayvan figürlü duvar bezemeleri, halılar, bir rafa sıralanmış çini, porselen ve altın yaldız görünümlü, bitkisel motiflerle süslü değişik formlarda kase ve sürahiler, yerde duran bir kupa ve kase ile betimlenişi, metinde olayın geçtiği yerin görünümüne ilişkin yer almayan, ancak nakkaşın resme eklediği ayrıntılardır.

4.65. Zahid ve Kurt vr.329b, Resim 354

Metne göre bir zahid ve ibadete düşkün bir zat çölde giderken aç bir kurda rastlarlar. Kurdun "alnının sayfasında eziyet ve zulüm resmini gören" zahid ona canlılara zarar vermemesi, zulüm etmemesi, halkın koyunlarına saldırmaması

konusunda uzun uzun nasihat eder. Ancak kurt zahidin bu öğütlerine şöyle karşılık verir: "Hutbeyi uzatmak cahiliye dönemi âdetlerindendir. Ey nasihat minberinin hatibi! Bu vaaz konusunda kısa konuşmayı tercih et. Zira şu tepenin ardından bir sürü geçiyor. Korkarım fırsat elden kaçıp ümit eli maksadın beline ulaşmayacak, emeğin zayi olup zahmet ve meşakkat tohumundan bir üzüntü ve yerinmeden başka bir nesne ele geçmeyecek[431]."

Hikâyenin *Hümâyûnnâme*'deki görsel karşılığı zahidi kurtla konuşurken canlandırır. Onların bulunduğu tepenin hemen ardında bir koyun ve keçi sürüsü yer almakta, başlarındaki çoban da onlara kaval çalmaktadır. Sanatçı olayın geçtiği mekânı yeşil ve mor tepeler üzerine serpiştirilmiş rengârenk çiçekler, koyu yeşil yuvarlak hatlı ve açık yeşil iri yapraklı bir ağaç ve altın yaldız gökyüzü ile zenginleştirir.

Metinde bir zahidin bir gün çölde giderken zalim bir kurda rastladığını ve ona canlılara eziyet etmemesi, zarar vermemesi ve hırsa meyletmemesi, halkın koyunlarına saldırmaması konusunda nasihat ettiğini, bu davranışların ahret azabıyla cezalandırılacağını söylediğini belirten satırlar arasında yer alan bu minyatürün eserde nasıl bir görsel yorumla izleyiciye aktarıldığı incelendiğinde, nakkaşın bir zahidin aç bir kurda rastladığı anı canlandırdığı görülür. Oysa metinde bu sırada zahidin yanında ibadete düşkün bir başka zatın da bulunduğu belirtilir. Zahidi aksakallı, sırtında hırka, elinde tesbih, başında sarık gezen bir ihtiyar olarak resmeden sanatçı onun metinde belirtilen konumuna uygun bir görünüm yaratır. Metinde zahidin, alnının sayfasında eziyet ve zulüm resmi gördüğü kurda canlılara zarar vermemesi konusunda nasihat ettiğini dile getiren satırlar, sanatçının zahidi belirgin jestlerle, kurdu da yolda ilerlerken ona öğüt vermeye başlayan ihtiyara başını çevirmiş dinlerken resmetmesiyle o anın bir fotoğrafına dönüşür. Kurdun görünüşü de metinde vurgulanan zalimliğini ve zulmünü yansıtır niteliktedir. Sahnenin arka planında metinde söylendiği gibi zahid ve kurdun bulunduğu tepenin ardından geçen sürü görülmektedir. Nakkaş metinde söz edilmese de bu sürünün başında bulunduğunu düşündüğü bir çobanı sayfanın sol kenarına taşmış tepelerin ardına yerleştirmiş ve onu sürüye kaval çalarken izleyenlere aktarmıştır. Metinde olayın geçtiği mekân bir çöl olarak tanımlansa da sanatçı sahneyi yine renkli

[431] *Aynı eser*, vr.350b-351a.

tepeler, rengârenk çiçekler ve bir keçinin yapraklarını yediği bir ağaç ile bezeyerek zengin bir doğa görünümü yaratmıştır.

4.66. Arap ve Çörekçi vr.353a, Resim 355

Metne göre bedevi bir Arap Bağdat şehrine gelir ve bir ekmek fırını görür. Fırında ay yuvarlağı gibi yufkalar, çörekler, gözlemeler, küçük ve beyaz simitler bulunmaktadır. Burnuna ekmek kokusu gelince iştahı kabaran bedevi fırıncıya ekmeklerden doyasıya yemek için ne kadar para ödemesi gerektiğini sorar. Fırıncı adamın olsa olsa beş yufka yiyebileceğini düşünerek üçte bir dinar vermesi halinde ekmeklerden dilediği kadar yiyebileceğini söyler. Parayı veren bedevi Dicle kenarına oturur ve fırıncının getirdiği ekmekleri suya batırıp yemeye başlar. Sonunda yediklerinin parası verdiğini geçerek bir dinara ulaşır. Ekmekçi dayanamayıp daha ne kadar yiyeceğini sorunca da şöyle cevap verir: "Efendi sabırsızlanma. Midenin tenceresi iştah ateşiyle öyle kaynamaktadır ki, bu akan nehir aktıkça benim ekmek yemekten vazgeçmem mümkün değildir[432]."

Hikâyenin *Hümâyûnnâme*'deki görsel karşılığı bedeviyi fırının başında ekmekçi ile konuşurken canlandırır. Fırını geometrik ve hayvan figürlü duvar bezemeleri, Bursa kemerli bir niş ile görsel olarak zenginleştiren sanatçı olayın geçtiği dış mekânı da hurma ağaçları, açık mavi zemine serpiştirilmiş ince yeşil otlar, kırmızı çiçekler, altın yaldız gökyüzü ve bir nehir ile süsler.

Resmin, onun konusunu belirleyen hikâyeye ne derece bağlı bir görünüm sergilediği incelendiğinde, nakkaşın metinde bedevi bir Arap'ın Bağdat şehrine geldiğinde bir fırın gördüğünü belirten ifadeleri canlandırdığı görülür. Nakkaş bedevi Arap'ı onun ırksal özeliklerine bağlı olarak koyu bir ten rengiyle ve yine kültürüne uygun kıyafetler içinde izleyenlere yansıtır. Metinde fırında bulunduğu söylenen ay yuvarlığı gibi yufkalar, çörekler, gözlemeler, küçük ve beyaz simitler resimde fırının tezgâhı üzerinde görünüşlerine ilişkin tanımlamalara uygun biçimde durur. Resimde bedevi Arap ve fırıncının belirgin jestlerle betimlenişi Arap'ın fırıncıya ekmeklerden doyasıya yemek için ne kadar para ödemesi gerektiğini sorduğu ve cevabını aldığı anı belgeler niteliktedir. Zaten betimleme de Arap ve fırıncı arasında geçen konuşmaların satırları içinde yer alır. Metinde bahsi geçmese de nakkaş içinden alevler çıkan ocağın

[432] *Aynı eser*, vr.352b-353a.

başına bir fırıncı çırağı, tezgâhın önüne de iki müşteri daha eklemiştir. Sahnenin arka planında bedevi Arap'ın kıyısına gidip oturduğu ve ekmekleri suyuna batırarak yediği söylenen Dicle nehri köpük köpük akarken görülür. Sanatçı nehrin kıyısına metinde söz edilmese de hurma ağaçları yerleştirir. Bu da nakkaşın Bağdat'ın iklim özelliklerini, buna bağlı olarak burada yetişen ürünleri ve bunların görünümlerini bilen ve tanıyan biri olduğunu düşündürür. Sanatçı metinde olayın geçtiği mekânın görünümüne ilişkin bilgi yer almasa da fırını geometrik ve hayvan figürlü duvar bezemeleri, açık hava mekânını da ince yeşil ot kümeleri, kırmız çiçekler ve altın yaldız bir gökyüzü ile zenginleştirir.

4.67. Aslan ve Çakal: Ferise Adlı Bilge Çakal Hemcinsleri ile Bir Arada vr.359a, Resim 356

Metne göre Hindistan'da Ferise adında bir çakal yaşamaktadır. Kendi cinsinden olanlarla sohbet eden, onların aralarına karışan bu çakal yine de yalnızlığı tercih etmekte, kan akıtmak, yağ yemek gibi cinsinin ayrılmaz özelliği olan davranışlardan uzak durmaktadır. Kısacası fani dünyanın malından yüz çevirmiştir. Ancak zamanla arkadaşları ona karşı çıkmaya, dünya lezzetlerinden nasibini alması gerektiği konusunda Ferise'yi ikna etmeye çalışırlar. Fakat Ferise onlara dünyanın ahiretin ekin tarlası olduğunu, bunun için de isteklerden ve fani dünya ilgilerinden vazgeçilmesi gerektiğini bildirir. Arkadaşları onun görüşünde ısrarlı olduğunu anlayınca pişman olup Ferise'den önceden söyledikleri için özür dilerler. Az zamanda Ferise'nin kerametinin şöhreti o bölgede iyice yayılır. Ferise'nin yaşadığı yere yakın bir orman vardır. Burası nehirleri, kaynakları bol, çeşit çeşit ağaçlarla dolu bir yerdir. Ormanın içinde bir de öyle gönül açıcı bir çimenlik vardır ki "İrem bahçesi onun güzellik ve hoşluğuna olan kıskançlığından yüzüne gizlilik örtüsü çekmiş, doğu rüzgârı onun sürme kokulu toprağı hasretinden gözüne toz ve toprak saçmıştır. Fezasının genişliği, su ve havasının hoşluğu ile bu ova çeşitli vahşi ve yırtıcıların dinlenme yeri, tabiatları birbirinden farklı hayvanların mekânı olmuştur. Onların reisi son derece korkunç ve heybet sahibi, dehşet verici ve saldırgan bir aslandır." Bir gün Ferise'nin ünü Kamcuy adındaki bu aslana da ulaşır. Gönlünde onunla görüşme arzusu beliren aslan, çakalın huzuruna getirilmesini emreder. O da kralın fermanına itaat edip huzurunda hazır bulunur. Aslan Ferise'yi "fazilet incileri ve yüce fikirlerle dolu uçsuz bucaksız bir deniz ve yüksek nitelik

cevherleriyle dolu bir hazine" olarak görür ve ona memleket işlerini ve saltanatın önemli görevlerini üstlenmeyi teklif eder. Ancak çakal "Adalete önem veren sultanlara münasip hatta farz ve vacip olan, halkın işlerinin yerine getirilmesi için iş bilir ve bilgili yardımcılar seçmeleri ve mevkileri uygun kimselere vermeleri, bir işi kabulde bir ferdi zorlamamaları, talip olmayanlara ısrar etmemeleridir." diyerek bu görevi reddeder. Ardından da devlet işleriyle uğraşmanın iki taifeye ihsan edileceğini sözlerine ekler. Bunlardan biri asık suratlı ve akıllı kimselerdir ki bunlar, hile ve deha, fikir ve zekâsıyla kendi hedefini elde ederler. İkincisi zayıf görüşlü, gafil kimselerdir ki bunlar, aşağılanmaya alışıktır[433]…

Hikâyenin *Hümâyûnnâme*'deki görsel karşılığı Ferise'yi diğer çakallarla bir arada canlandırır. Nakkaş olayı yemyeşil bir çimenlik, kalın konturlarla belirenmiş mor renkli kayalıklar, bunlar arasından akan küçük bir şelale ve bunun oluşturduğu küçük bir su birikintisi, rengârenk çiçekler, ağaçlar ve altın yaldız gökyüzü ile bezemeli bir doğa görünümü içinde verir.

Resmin anlatılan hikâye ile ne derece örtüşen bir görünüm sergilediği incelendiğinde, nakkaşın metinde Ferise'nin kendi cinsinden olanlarla sohbet eden, onların arasına karışan bir çakal olduğunu vurgulayan bir kompozisyon yarattığı fark edilir. Çakalların kimini çimenliğin üzerine uzanmış, kimini kaynaktan su içerken betimleyen bu sahne onların Ferise'yi dünya nimetlerinden faydalanma konusunda ikna etmeye çalıştıkları anı yansıtıyor olmalıdır. Çünkü çimenlikte yatan çakalların yüzleri birbirine dönük, bir daire oluşturur vaziyette yerleştirilişi resme bakanların gözünde bir toplantı izlenimi yaratmaktadır. Nitekim betimleme de Ferise'yi bu ikna çabalarının anlatıldığı satırların arasında yer alır. Metinde Ferise'nin yaşadığı yere yakın bir ormanda Kamcuy adında bir aslanın var olduğu ve çakalın ününün ona da ulaştığı söylenir. Bu orman nehirleri, kaynakları bol, çeşit çeşit ağaçlarla dolu, çimenlik, fezası geniş bir yer olarak tanımlanır ve buranın çeşitli vahşi, yırtıcı ve tabiatları birbirinden farklı hayvanların mekânı olduğu dile getirilir. İşte sanatçı resimde yemyeşil bir çimenlik, sahnenin ön düzlemindeki kayalıklardan doğarak aşağı süzülen ve burada suyu köpük köpük bir göl oluşturan bir kaynak, kocaman bir çınar ağacı ve sol alt köşede yuvarlak hatlı kısa gövdeli bir ağaç, altın yaldıza boyanmış yüksek bir ufuk hattı

[433] *Aynı eser*, vr.358b-362b.

ile bu tanımlamalara uyan bir görünüm yaratır. Metinde belirtilmese de mekânı eserin diğer açık hava betimlemelerinden alışılageldiği gibi rengârenk çiçekler ile donatır. Sahnenin sağ kenarına, kayalıklar üzerine bir tavşan yerleştirerek ormanın birbirinden farklı tabiatta hayvanlarla dolu olduğunu vurgulayan cümleyi resme taşır. Metinde ormanda çeşitli vahşi ve yırtıcı hayvanların çokluğundan bahsedilse de sanatçı kendisine ayrılan küçücük çalışma alanında bu ayrıntıya yer verememiş, sadece bir tavşan figürü ile ormandaki hayvan çeşitliliğini vurgulamaya çalışmıştır.

4.68. Hırslı Sinekler vr.363b, Resim 357

Metne göre bir sofi pazarda gezerken onun sohbetini arzulayan bir helvacı derviş bu azizi dükkânına davet eder. Sofi davete icabet gösterince adam onu ağırlamak için bir tas saf balı önüne getirir. Sinekler, karınca ve eşek arıları gibi bal tasına üşüşürler. Bazıları tasın kenarına konar, bazıları da balın içine düşerler. Tatlıcı bunu görünce yelpazeyi eline alıp sinekleri kovalamaya başlar. Tasın kenarındakiler kendilerini kolayca kurtarırken içindekilerin ayakları balda takılıp kalır, uçmaya çalıştıkça kanatları da bala bulaşır. Onların bu halini gören sofinin üzerine bir hal gelir ve sarhoş gibi naralar atmaya başlar. Sakinleşince helvacının ısrarı üzerine olanları anlatır. Gaypten bir sesin kendisine bu tası dünya, içindeki balı onun nimetleri, sinekleri de dünya ehli olarak düşünmesini söylediğini bildirir. Tasın kenarında kalanların fakirler olduğunu, bunların dünya sofrasında az fayda ile kanaat ettiklerini, kendilerini tasın içine atanların ise dünya pisliğine boğazlarına kadar batmış olan hırs ve arzu erbabı olduğunu aktarır. "Bunlar '*rızık taksim edilmiştir*' sözünün anlamından gafil olan akılsızlardır. Azrail '*Haydi göçe!*' yelpazesini sallamaya başladığında dünya tasının kenarında olanlar kolaylıkla '*Muktedir melikin (Allah'ın) yanında cennet*' yuvasına kanat açarlar. Dünyanın zehirli balına bulaşmış olanlar kanat çırptıkça cehennemin dibine yönelir, kötü akıbetleri mutsuzluk ve bahtsızlık şeklinde tamam olur[434]."

Hikâyenin *Hümâyûnnâme*'deki görsel karşılığı sofiyi, helvacı dervişin dükkânında betimler. Nakkaş sahneyi geometrik ve bitkisel duvar bezemeleri, nişler ile zenginleştirir.

Metinde bal ile dolu tasın kenarına ve içine konmuş sineklerin, tatlıcının yelpaze ile kovalaması üzerine kaçtığını ya da balın içine daha da gömüldüğünü belirten

[434] *Aynı eser*, vr.363a-364b.

satırların arasında yer alan bu betimlemenin, pazarda gezen sofiyi onun sohbetini arzulayan helvacı dervişin dükkânında canlandırdığı görülür. Sofi resimde bir sofranın başında bağdaş kurmuş oturmakta, dükkân sahibi derviş de yanı başında diz çökmüş oturarak ona eşlik etmektedir. Dervişe göre daha iri çizilen sofi çehresini sıkıca saran uzun gür sakalları, aşağı doğru sarkan bıyıkları, sarığı ve giyim tarzı ile konumunu yansıtır bir görünüm sergilemekte, nakkaş figürün sağ eline tutuşturduğu beyaz bir tespih ve sol yanına yerleştirdiği cildi lacivert renkte, altın yaldız salbekli şemse ve zencirek bordürlü bir kitap ile izleyiciye onun hikâyedeki rolünü resim diliyle vurgulayan ayrıntılar sunmaktadır. Resimde sofranın üzerinde dükkân sahibi dervişin sofinin önüne getirdiği söylenen bir tas bal görülmekte, derviş metinde belirtildiği gibi elindeki yelpaze ile bala konan sinekleri kovalamaktadır. Dervişin gözü sofide, sol elinin işaret parmağı ile bal dolu tası işaret edişi, sofinin sol eli yanağında düşünceli bir halde betimlenişi hikâyede bu bir tas bala konan sineklerin sofinin üzerinde dünya ve ahiret hayatına ilişkin yarattığı ruh halini ve bu ruh halinin dervişte uyandırdığı merakı yansıtır gibidir. Metinde hikâyenin dervişin pazardaki helvacı dükkânında geçtiği dile getirilmiş, nakkaş resimde büyük tepsiler içine sıralanmış çeşitli yiyecekler, bunları elindeki yelpaze ile sineklerden ve diğer haşerattan koruyan bir satıcı ve belirgin jestlerle onunla alışverişte bulunmaya çalışan iki müşteri çizerek bu pazarı izleyenlerin gözünde küçük bir karede de olsa canlandırmıştır. Sanatçı resmin sağ alt köşesine gözünü satıcıya çevirmiş, dükkândaki yiyeceklerden nasiplenmeye çalışan bir kedi ekleyerek bir pazar yeri için alışılageldik bir görüntü ortaya koymuştur.

4.69. Aslan ve Çakal: Aslanın Orman Ahalisiyle, Kuşluk Vakti Yemeği Olan Eti Çalmakla Suçlanan Ferise Hakkında Konuşması vr.368a, Resim 358

Metne göre Kamcuy isimli aslan Ferise'yi huzurunda görev alma konusunda ikna eder. Ancak Ferise aslanla, kendisini kıskanıp ona iftira atmaya çalışan diğer saray erkânına kulak asmaması konusunda da bir anlaşma yapar. Ona bu konuda söz verip yeminler eden aslan tüm ülke sorunları, devlet sırları hakkında sadece Ferise'ye danışır olur. Çakal ve aslan birbirlerine giderek kaynaşırlar, samimiyetleri artar. Bu durum diğer devlet erkânı arasında kıskançlığa neden olur, bunlar birleşerek Ferise'nin defedilmesini sağlayacak bir plan yaparlar. Buna göre Ferise önemli bir iş için bir yere gittiği sırada aslanın kuşluk vakti için hazırlanan eti çakalın yuvasına atarlar. Sonra da

padişahın huzurunda hazır bulunurlar. Kuşluk vakti gelip aslanın açlık heyecanından yırtıcılık iştahı harekete geçince yemeği olan eti bulamadıklarını, bunu Ferise'nin almış olabileceğini öne sürerler. Bu konuda aslanla aralarında uzun konuşmalar geçer ve ikinci vezir onları iftira atmanın kendilerine verebileceği zarar konusunda uyarır. Sonunda aslan Ferise'yi huzuruna çağırır, yemeğe ne olduğu hakkında ona hesap sorar. Çakal yemeğin kuşluk vakti padişahın sofrasına getirilmesi için saray mutfağı görevlilerine teslim olduğunu söyleyince mutfak emini bunu inkâr eder. Bunun üzerine aslan Ferise'nin evinin aranması için güvenilir kimselerden bir grubu gönderir. Bunlar da sakladıkları eti ortaya çıkarıp Kamcuy'un huzuruna getirirler. Daha önce Ferise'nin aleyhine tek bir söz bile söylemeyen vezirlerden bir kurt ortaya atılarak çakalın ölümle cezalandırılması gerektiğini vurgular. Düşmanların planı sonucunda çakal gözetim altına alınır. Aslan ne karar vereceği konusunda düşüncelere dalar. Sonunda çakalın idamına karar verir. Ancak aslanın annesi bunun doğru olmadığı, Ferise'nin düşmanlarının iftirasına uğradığı konusunda oğlunu uyarır. Annesinin öğütleri doğrultusunda hareket eden aslan Ferise'nin beratına karar verdiğini bildirir. Aslan böyle yapınca haset sahipleri suçsuz olduklarını belirtir, kabahati birbirlerinin üzerine atarlar. Böylece gerçekler ortaya çıkar[435].

Hikâyenin *Hümâyûnnâme*'deki görsel karşılığı Ferise'yi, aslanın kuşluk vakti yemeğini çalmakla suçlayanları aslanın huzurunda canlandırır. Nakkaş mor renkli tepeler, yemyeşil çimenlikler, rengârenk çiçekler, ince yeşil ot kümeleri, ağaçlar ve altın yaldız gökyüzü ile zengin bir dış mekân yaratmıştır.

Metinde ikinci vezirin, Ferise'yi suçlayanlara iftira atmanın yanlış bir davranış olduğu konusunda nasihat ettiği sözler arasında yer alan bu minyatür devlet erkânını aslanın huzurunda canlandırır. Onların hemen yanı başında konuşmalara kulak kabartmış duran bir tavşan ve sahnenin arka planında, bir ağacın iki yanında yer alan birer tavşan daha metinde türü vurgulanmayan ancak bahsi geçen diğer orman ahalisin, devlet erkânını simgeliyor olmalıdır. Nakkaş sahneyi çeşitli doğa elemanları ile bezeyerek metinde olayın bir ormanda yaşandığını vurgulayan cümleleri resme taşır.

[435] *Aynı eser*, vr.364b-370a.

4.70. Bağdat Sultanı ve Sevgilisi vr.370b, Resim 359

Metne göre Çin'de çok adil bir padişahın melek gibi güzel yüzlü bir oğlu vardır. Şehzadenin gönlüne bir gün Kâbe'yi ziyaret etme istediği düşer. Babasının izin vermesi üzerine gemiyle yola açılır, kısa zamanda Mekke'ye varır ve hac görevini yerine getirir. Sonra Horasan kafilesi ile Bağdat tarafına yönelirler. Şehzadenin gelişinden haberdar olan Bağdat sultanı hemen ikram ve saygı gereklerini, karşılama kurallarını yerine getirir. Ona padişahlara yaraşır bir konak hazırlayarak şehzadeyi birkaç gün burada misafir eder. Şehzade Bağdat'tan ayrılırken teşekkür olarak sultanın haremine Çinli bir cariye gönderir. Bağdat sultanı bu cariyenin güzelliği karşısında o kadar büyülenir ki tüm vaktini onunla geçirir, halkın durumunu, ülkenin işlerini, saltanatın sorunlarını unutur. Devlet erkânı ve ayanının padişahın düzelmesi için ettiği dualar kabul olur, sultan bir gece rüyasında bir ihtiyar görür. Adam onu gafletten uyanması yoksa devlet ve saltanatın yakında başkalarının eline geçeceği konusunda uyarır. Korkuyla uyanan padişah cariyeyi bir daha görmeme kararı alır, yeniden devlet işlerine yönelir. Ancak sultanın hasretine dayanamayan kadın bir gece yine onun yatak odasına gelir, böylece padişah bir süre daha dünya kavgasını unutur. Bir kez daha gayp âlemi habercilerinin sultanı doğru yola davet etmesi üzerine padişah kapıcıyı çağırarak cariyenin öldürülmesini emreder. Ama padişahın bir müddet sonra pişman olup sevgilisini isteyebileceğini düşünen kapıcıbaşı kadını evinde saklamaya karar verir. Nitekim olaylar kapıcıbaşının tahmin ettiği gibi gelişir, cariye sultanın sarayına geri getirilir. Neticede sultan üç defa daha cariyenin katline ferman buyurur, muhafız sonucun ne olacağını düşünerek bu işi yapmaktan geri durur. Ancak ülke işleri bütünüyle bozulup işler çıkmaza girince sultan bu beladan ancak kendi başına kurtulabileceğine karar verir. Bir gece dolunayda Dicle'yi seyrederlerken cariyeyi geçen bir gemiyi izlemek bahanesiyle yanına çağırır ve onu nehre atar. Böylece dünya ve insanların selameti için kendi canını kendi elleriyle ortadan kaldırmış olur[436].

Hikâyenin *Hümâyûnnâme*'deki görsel karşılığı Çinli şehzadeyi Bağdat sultanının huzurunda canlandırır. Nakkaş sahneyi geometrik duvar bezemeleri, halılar, yemyeşil bir çimenlik, ağaçlar ve çiçekler ile donatır.

[436] *Aynı eser*, vr.370a-377a.

Resmin hikâye ile ne derece örtüşen bir görünüm sergilediği incelendiğinde nakkaşın, metinde hac görevini yerine getirdikten sonra Bağdat'a yöneldiği söylenen Çin prensini Bağdat sultanının huzurunda betimlediği görülür. Resim hikâyede şehzadenin varlığından ve onun Kâbe'yi ziyaret isteğinden bahseden satırların arasında yer alır. Metinde şehzadenin gelişinden haberdar olunca hemen ikram ve saygı gereklerini ve karşılama kurallarını gerçekleştirdiği belirtilen Bağdat sultanı resimde işlemeli altın yaldız tahtında sağ elinde bir mendil, bağdaş kurmuş oturur vaziyettedir. Şehzade tahtın hemen yanı başında diz çökmüş belirgin jestlerle padişaha bir şeyler anlatıyor gibidir. Metinde kullanılan çoğul eklerinden şehzadenin bu yolculuğa tek başına çıkmadığı anlaşılmakta, nakkaşın bunu yansıtır biçimde şehzadeyi Bağdat padişahının huzurunda maiyeti ile birlikte betimlediği görülmektedir. Bunun yanı sıra maiyetin çevresi kürklü başlıkları, küçük çekik gözleri ile milliyetlerini yansıtır bir görünüm içinde olmaları da dikkat çekicidir. Ayrıca sanatçı padişahı ve şehzadeyi aynı başlıklarla betimleyerek onların benzer ve ayrıcalıklı konumlarına da işaret eder gibidir. Hikâyenin ilerleyen satırlarında şehzadenin, misafirperverliği için Bağdat sultanına teşekkürler ederek şehirden ayrıldığı ve minnettarlığını belirtmek için de sultanın haremine Çinli bir cariye gönderdiği belirtilir. İşte muhtemelen bu veda anını canlandıran betimleme de nakkaş cariyeyi padişahın tahtının sol yanında ellerini saygıyla önünde kavuşturmuş ayakta beklerken canlandırır. Metinde olayın geçtiği mekâna ilişkin bir tanımlama yer almaz ve sanatçı burayı bitkisel desenli bir halı, geride geometrik formlarla bezemeli alçak bir duvar ve bunun ardından yükselen serviler, güller, iri yeşil yapraklı ağaçlar ve altın yaldız gökyüzü ile süsleyerek izleyenlerin gözünde bir teras biçiminde canlandırır.

4.71. Kıskanç Hoca vr.377b, Resim 360

Metne göre Bağdat'ta aşırı kıskanç bir hoca ve onun dünya işlerinden elini eteğini çekmiş, günlerini devamlı oruç ve ibadetle geçiren bir komşusu vardır. Bağdat ahalisi onun veli olduğun inanır, himmet ve inayetinden yardım dileyip zaviyesine gelir gider. Servet sahipleri ve zenginler ise onun ayağının tozuna dinar ve dirhem saçar. Bu yönleri sebebiyle kıskanç hocanın gözünü hırs bürür ve bir köle satın alarak ona kendisini bu zahid komşusunun damında öldürmesini emreder. Böylece onun iyi özellikleri nedeniyle bulduğu şöhreti alaşağı edeceğini, halkın zahid hakkındaki

itikadını bozacağını ummaktadır. Köle ne kadar dil dökse de adamı bu fikrinden vazgeçiremez ve bir gece zahidin evinin damı üzerinde kıskanç hocanın başını keser. Cesedi orada bırakır, hocanın ona verdiği azat belgesi ve para ile Isfahan'a kaçar. Sabah ahali hocanın cansız bedenini zahidin damı üzerinde bulunca onu suçlarlar ve adam zindana atılır. Nice zaman sonra tanınmış tüccarlardan biri Isfahan'da köleyle karşılaşır. Köle tüccara zahidin durumunu sorunca zindanda olduğunu öğrenir ve dayanamayarak kıskanç hocayı öldürenin zahid değil, kendisi olduğunu itiraf eder. Olayın iç yüzü ile ilgili birçok şahit tutan tüccar Bağdat'a gelip olayı kadıya anlatınca zahid tutsaklıktan kurtulur. Kıskanç hoca ise ettiğiyle kalır[437].

Hikâyenin *Hümâyûnnâme*'deki görsel karşılığı zahidi zaviyesinde ziyaretçileri ile birlikte canlandırır. Nakkaş iç mekânı geometrik formlu çiniler ve karolar ile bezer.

Metinde anlatılanların resimde nasıl görselleştirildiği incelendiğinde nakkaşın sahnenin bir köşesine cübbesi, omzunda şalı ve elinde tesbihiyle konumuna uygun bir görünüşte zahidi yerleştirdiği görülür. Zahidin etrafında ise metinde onun zaviyesini sık sık ziyaret ettiği söylenen Bağdat ahalisinden birkaç kişi yer alır. Nitekim minyatür de ahalinin onun zaviyesine gelip gittiğini vurgulayan satırlar arasındadır. Resimde zahidin hemen karşısında sırtında sırmalı kaftanıyla seçkin bir ziyaretçi vardır ve sahnenin sol alt köşesinde muhtemel bir zaviye hizmetlisi zahide doğru uzattığı tabak içinde bir şey sunmaktadır. İşte bu seçkin misafir metinde bahsi geçen ve zahidi ziyaret ettikleri söylenen servet sahibi zenginlerden biri olmalıdır. Hizmetlinin tabak içinde sunduğu şey ise bu zenginlerin her vakit zahidin ayağı tozuna dinar ve dirhem saçtığını belirten cümleleri simgeliyor olmalıdır. Kompozisyonun arka planında yer alan pencereden, işaret parmağı ağzında içeriyi seyreden figür muhtemelen kıskanç hoca, yanındaki ise kölesidir.

4.72. Padişah ve Muhafızı vr.386b, Resim 361

Metne göre Yemen'de adil bir padişah vardır. Birgün bir muhafızına kızıp onu saraydan kovar. Bir süre sonra muhafız mal ve mülkünün azalması nedeniyle geçim sıkıntısı yaşamaya başlar. Padişahın büyük ziyafet verip genel kabul töreni düzenlediği bir vakitte dostlarından iyi bir at ve elbise ödünç alarak davete katılır. Kapıcılar onun padişahın fermanıyla geldiğini düşünerek saraya girmesine izin verirler. Kendisini gören

[437] *Aynı eser*, vr.377b-380a.

padişahın olumsuz bir tepki vermemesi üzerine muhafız davette canla başla çalışarak eski hizmetlerini yerine getirir. Bir fırsatını bulunca da bin miskal ağırlığındaki bir altın tabağı eteğinin altına atar. Onun bu hareketini gören padişah ses çıkarmaz, cüretinin sebebinin muhtaçlık ve yoksulluk olduğunu düşünür. Muhafız bir yıl bu tabağın geliriyle geçinir. Ertesi yıl bir yolunu bulup padişahın kabul törenine tekrar katılır. Padişah onu görünce yanına çağırıp: -Öyle anlaşılıyor ki elindeki altın tabaktan kazandığın para bitmiş der. Bunun üzerine muhafız özürler dileyerek tabağı çaresizlikten çaldığını dile getirir. Hatasını anlayan padişah muhafıza eski rütbesini ve makamını geri verir[438].

Hikâyenin *Hümâyûnnâme*'deki görsel sunumu muhafızı saray görevlileri ile birlikte padişahın huzurunda canlandırır. Nakkaş iç mekân duvarlarını pastel renkte geometrik formlu çiniler, zemini dikdörtgen karolarla bezer.

Metinde anlatılanların resme nasıl yansıdığı incelendiğinde, nakkaşın muhafızı elinde metinde bahsi geçen altın tabakla padişahın huzurunda betimlediği görülür. Nitekim minyatür de muhafızın padişahtan özürler dileyerek ona tabağı çalma nedenlerini açıkladığı satırlar arasındadır. Nakkaş sahnenin sağ kenarına metinde muhafızı padişahın davetlisi zannederek saraya aldıkları vurgulanan kapıcıbaşıları da görevlerini resim diliyle vurgular şekilde ellerinde asalarıyla yerleştirir. Yine sahnenin sağ ve sol yanında ellerini önde kavuşturmuş saygıyla duran iki figür diğer saray görevlileri olmalıdır ve onların bu duruşları saray meclislerinin resmiyetini yansıtır. Bunun yanı sıra sahnenin ön planında yerde duran bir başka obje muhafızın padişahın ertesi yıl düzenlediği davete katılarak çalmayı planladığı diğer altın tabağı simgeliyor olmalıdır.

4.73. Zalim Aslan vr.393a, Resim 362

Metne göre Halep'te göl ve nehirlerle dolu, çiçek ve ağaçları sayısız bir ormanda zalim bir aslan yaşamaktadır. Onun hizmetlileri arasında bulunan bir karakulak aslanın zulmünden kaçıp bir köşede yalnız yaşamaya karar verir. Bu düşünceyle sahraya yönelir ve bir orman kenarına gelir. Burada bir farenin, yalvarışlarına aldırış etmeden bir ağacın köklerini kemirdiğini görür. Bu esnada ansızın bir yılan belirir ve fareyi yer. Biraz sonra bir ağaç altında dinlenmeye koyulan yılan bir kirpi tarafından kuyruğundan yakalanır ve

[438] *Aynı eser*, vr.385a-387a.

yılan acıdan yay gibi kıvrılarak "vücut siperini onun diken oklarına vurur." O sırada civarda dolaşan aç bir tilki top gibi kıvrılıp yatan kirpiyi görünce başını koparıp öldürür. Tilki henüz işini bitirmeden bir köpek, yırtıcı bir kurt gibi köşeden koşarak çıkagelir ve tilkiyi avlayıp parça parça eder. Derken yırtıcı bir kaplan belirir ve köpeği katleder. Kaplanı ise izini süren bir avcı tuzağına düşürür ve süratle başını kesip kürkünü yüzer. Bu sırada bir atlı belirir ve avcı ile kaplanın postunu ona vermesi konusunda mücadeleye girişir. Sonunda parlak kılıcıyla avcının başını bedeninden ayırır ve kaplan postunu alıp yola koyulur. Henüz bir fersah gitmemişken attan düşüp can verir. Tüm bu şahit olduğu olaylar karakulağa yapılan kötülüğün mutlaka karşılığını bulacağını öğretir. Geri dönüp aslana zulmünden vazgeçmesi için türlü türlü nasihatler verir ve gördüklerini bir bir anlatır. Ancak aslan onun sözlerine kulak asmayınca karakulak bir kez daha aslanın yanından ayrılır. Karakulağın bu hareketinden öfkelenen aslan onun peşine düşer ve karakulak kendisini bir dikenlik içine gizler. Bu sırada bir ahu ve yavruları ile karşılaşan aslan ahunun yalvarışlarına aldırış etmeden yavrularını yer. O ahu yavruları ile meşgulken bir avcı da aslanın yavrularını katleder. Aslan o bölgeden ormana dönünce yavrularını başları bedenlerinden ayrılmış ve postları yüzülmüş vaziyette bularak feryad eder. Ağlayıp inlemeleri tüm ormana yayılır ve aslanın dünya işlerinden elini eteğini çekmiş komşusu bir çakal ona taziyeye gelir. Aslan: -Acaba bu bela neden benim yavrularımın başına geldi? diye sorunca çakal aslana ettiğini bulduğunu, bu belanın kendi yaptıklarının karşılığı olduğunu belirtir[439].

Hikâyenin *Hümâyûnnâme*'deki görsel karşılığı, karakulağın ormanda şahit olduğu bir dizi olayı canlandırır. Nakkaş sahneyi açık yeşil bir zemin üzerine iri çiçek kümeleri, ağaçlar ile bezer. Altın yaldıza boyanan ufuk hattı ise mavi bir Çin bulutu ile süslemelidir.

Hikâyede anlatılanların resimde nasıl betimlendiği incelendiğinde, nakkaşın karakulağın farenin, yılanın ve kirpinin ölümüne şahit olduğu satırları görselleştirdiği görülür. Nitekim betimleme metinde yılanın kirpi tarafından nasıl öldürüldüğünün anlatıldığı satırlar arasındadır. Nakkaş karakulağı sahnenin sol üst köşesine yerleştirerek onun olayların dışında bir izleyici olduğunu resme yansıtır. Sahnenin ön planında kuyruğu kirpi tarafından kavranmış yılan, tam da metinde anlatıldığı gibi bedenini

[439] *Aynı eser*, vr.392a-398b.

acıdan kirpinin dikenlerine saplamış vaziyette görülür. Metinde bu olayın hemen öncesinde yılanın bir ağacın köklerini kemiren bir fareyi avladığı belirtilse de nakkaş, bu ağacın dibinde fareyi resmederek bu zincirleme olaylar silsilesini izleyenin gözünde canlandırır. Sahnenin sağ alt köşesine ise az sonra yılanı yiyen kirpiyi avlayacak olan tilkiyi yerleştirerek bu zincirin halkasını yine görsel bir dille tamamlar. Ayrıca olayın geçtiği mekânı ağaçlar, çiçekler, çimenlikler ile bezeyerek metinde buranın bir orman kenarı olduğunu vurgulayan cümleleri görselleştirir.

4.74. Zalim Oduncu vr.399a, Resim 363

Metne göre zalim bir adam yaz mevsiminde fukaranın odununu zulüm ederek, zorla alır ve nice zaman sonra onlara odunların ancak yarı fiyatını verirdi. Kış mevsimi gelince de zenginlere tehdit yoluyla kat kat pahalıya satardı. Bir gün bu bölgeye bir derviş geldi ve durumu öğrenerek zalim oduncuya böyle davranmaması için nasihatlerde bulundu. Ancak adam dervişin sözlerine kulak asmayarak yüzünü ekşitti. Dervişte onun yanından içi rahatsız ve sıkılmış halde ayrılarak evine gitti. O gece oduncunun odun deposı tutuştu, alevler sarayına atladı ve neyi var neyi yoksa yanıp kül oldu. Ona nasihat eden derviş seher vakti oradan geçerken adamı küller üzerine oturmuş, akrabalarına bu felaketin neden onun başına geldiğini sorarken gördü. Derviş adama ektiği bela tohumlarını biçtiğini söyleyince adam nadim olup başını önüne eğdi[440].

Hikâyenin *Hümâyûnnâme*'deki görsel karşılığı zalim oduncunun odun deposunda çıkan yangını canlandırır. Nakkaş sahneyi olaya şahit olan birkaç izleyici ile zenginleştirir.

Metnin resim ile ilişkisi incelendiğinde, sahnenin sol kenarında metinde zalim oduncunun bir gece tutuştuğu söylenen odun deposundan yükselen altın yaldız alevlerle yangının görsel bir dile dönüştüğü görülür. Metinde adamın yanan mallarının külleri üzerine oturup akrabalarına dert yandığı söylense de nakkaş adamı henüz yanmaya başlamış odun deposunun yanında resmeder. Ayrıca onu kocaman eller, yanaklar, kaytan bıyıklar ve iri beyaz bir sarık ile betimleyerek resimde hem onu vurgulayan, hem de kişiliğini yani zalimliğini yansıtan bir görünüm oluşturur. Oduncunun karşısında koyu kahve kısa kaftanlı, külahlı ve belinde çantasıyla duran figür adama zalimce davranmaması konusunda nasihatte bulunan derviş olmalıdır. Nitekim minyatür de

[440] *Aynı eser*, vr.398b-400a.

dervişin bu öğüt dolu sözlerinin arasında yer alır. Ancak resimde canlandırılan, dervişin, bu durumun neden başına geldiği konusunda akrabalarına sızlanan oduncuya ektiğini biçtiğini söylediği an olmalıdır. Bunun yanı sıra derviş figürünün yanındaki kişi oduncunun derdini paylaştığı akrabalarını simgeliyor olmalıdır. Ayrıca nakkaş sahnenin arka planında yer alan bir tepenin ardına metinde bahis geçmese de işaret parmağını ağzına götürmüş şaşkınlıkla yangını seyreden bir izleyici yerleştirir.

4.75. Maymun ve Yaban Domuzu vr.402b, Resim 364

Metne göre bir maymun birçok incir ağacının yer aldığı bir ormanda yaşamaktadır. İncirlerle karnını doyuran maymun bu nimetin bir gün azalacağını düşünerek her gün bir ağacı silkmeye, düşen meyvelerden birazını yiyip geri kalanını kurutup saklamaya başlar. Bir gün bir incir ağacına çıkıp bu usul üzerine incir toplarken bir avcının ok darbesinden korkarak kaçan bir domuz çıkagelir ve maymunu selamlar. Maymun domuzun varlığından rahatsız olsa da selamını alır ve hayvanın ricası üzerine incir ağacını sallamaya başlar. Domuz büyük bir iştahla düşen incirleri yiyip o ağacın meyvelerini bitirir. Sonra bir diğeri, bir diğeri derken maymun isyan eder: -Bu sana döktüğüm benim bir aylık yiyeceğimdir, der. Bunu duyan domuz öfkeden köpürür ve: -Bu orman bir müddet senin tasarrufundaydı. Bundan sonra bize ait olsun, der. Maymun başkasının mülkünü zorla gasp etmenin uğursuzluk olduğunu, aza kanaat etmesi gerektiğini belirtse de domuz onu dinlemez ve maymundan intikam almak için ağaca çıkmaya kalkışır. Ancak daha ilk dala adım atar atmaz dal kırılır ve domuz başı üstü düşerek can verir[441].

Hikâye *Hümâyûnnâme*'de ağaçlar, çimenlikler, iri çiçek demetleri, pastel renge boyanmış tepeler ve altın yaldız ufuk hattıyla bezenmiş bir doğa görünümü içinde görsel bir karşılık bulur.

Sözelin görsele nasıl dönüştüğü incelendiğinde nakkaşın metinde bahsi geçen incir ağaçları ile dolu ormanı sahnenin ortasına büyükçe bir incir ağacı yerleştirerek görselleştirdiği görülür. Bu ağacın üzerinde bir dalı iki eliyle kavramış maymun, onu sarsarak altında bekleyen domuzun yemesi için incirleri dökmeye çalışken betimlenir. Nitekim minyatür maymunun incir ağacını sallamaya başladığını ve domuzun düşen incirleri büyük bir iştahla yemeye başladığını dillendiren satırlar arasındadır. Bunun

[441] *Aynı eser*, vr.401b-403b.

yanı sıra nakkaş sahnenin arka planında yer alan tepenin ardına metinde domuzun ok darbelerinden korkarak kaçtığı söylenen avcıyı omzuna yayını asmış, işaret parmağını ağzına götürmüş hayretle olanları izlerken yerleştirir.

4.76. Heveskâr Frenk vr.407a, Resim 365

Metne göre Kannuç ülkesinde yaşayan gayet dindar, iyiliksever, herkese ikramda bulunan bir zahid vardır. Bir gün zaviyesine bir misafir gelir. Adet üzere güler yüz gösterilip yemek ikram edildikten sonra misafir ve zahid sohbete koyulur. Zahid adamın kim olduğunu ve nereden geldiğini sorunca şu an Türkistan'da ikamet ettiğini ancak asıl vatanının Frengistan olduğunu öğrenir. Adam başından çok şeyler geçtiğini söyleyerek anlatmaya başlar. Memleketinde fırıncı olduğundan, çiftçilikle uğraşan bir dostunun bir gün onu bağına davet edip ziyafet verdiğinden, sohbet esnasında dostunun çiftçilikten çok para kazandığını öğrenince ziraate heves edip fırıncılığı bırakmaya karar verdiğinden bahseder. Ardından bunu duyan komşusu bir dervişin, insanın hırsla kendi kudretinin haricinde işlere girişmesinin tehlikeli olduğunu söylediğini dile getirir. Ancak onun nasihatine uymayarak çiftçiliğe atıldığını, varını yoğunu satıp bir miktar tohum ektiğini, mahsul alana kadar bir süre fırıncılığa devam ettiğini, her iki işe birden yetişemeyince bir adam tuttuğunu, adamın hırsız çıkarak onu iflasa uğrattığını, mahsul zamanı yaklaştığında da birkaç afetin ekinlerini berbat ettiğini sözlerine ekler. Daha sonra memleket memleket gezdiğini ve her yerde cömertliği seven birine rastlayarak yiyip içtiğini, geçimini böylece sağladığını sözlerine ekler. Kendisine merhamet eden zahid, adama istediği kadar zaviyede kalma izni verir. Zaviyede kaldığı süre içinde zahidin, kullarının ileri gelenleri ile İbranice konuştuğunu duyan Avrupalı bu dili öğrenmeye heveslenir. Durumu zahide söyleyince zahid bu dilin çok zor olduğunu, öğrenmek için çok çalışması gerektiğini, her şeyin erbabına göre olduğunu, fırıncı iken çiftçiliğe heves ederek bunu beceremediğini, İbranice gibi zor bir dili öğreneyim derken kendi dilini de unutabileceğini adama anlatır. Ama yine de fayda etmez ve derse başlarlar. Ancak Avrupalı uzun süre olanca gücüyle çalışsa da İbranice'yi öğrenemez. Üstelik az çok bildiği Türk dilini tamamıyla, kendi ana dilini ise epeyce unutmaya başlayınca uslanarak vazgeçer[442].

[442] *Aynı eser*, vr.405b-420a.

Hikâye *Hümâyûnnâme*'de yemyeşil çimenlikler, türlü türlü ağaçlar, çiçekler ve altın yaldız bir ufuk hattından oluşan bir doğa betimi içinde görsele dönüşür. Nakkaş sahneyi birkaç figür ile zenginleştirir.

Metnin nasıl resimsel bir öyküye dönüştüğü incelendiğinde, nakkaşın betimlemenin arasında yer aldığı satırlara bağlı kalarak heveskâr Frenk'i çiftçi arkadaşının bağında resmettiği görülür. Yine nakkaş metinde çiftçinin bağında Frenk'e bir ziyafet verdiğini vurgulayan satırları iki dostu türlü türlü yiyeceklerle donatılmış bir yer sofrasının başında betimleyerek canlandırır. Sanatçı metinde bahsi geçmese de sahnenin sol kenarına konuğa sunulmak üzere bir başka yiyecek kabı taşıyan bir hizmetli yerleştirir. Bunun nedeni nakkaşın çiftçinin metinde vurgulanan zenginliğine, hizmetçileri bile olduğunu düşleyerek resim dili ile de vurgu yapmak istemesi olmalıdır. Bunun yanı sıra nakkaş sahneyi yemyeşil çimenlikler, ağaçlar, çiçekler ile bezeyerek çiftçinin bağını izleyenlerin gözünde güzel bir doğa manzarası ile canlandırır.

4.77. Hırslı Turna vr.409b, Resim 366

Metne göre bir Bedevi Dicle kenarında çamaşır yıkayıcılıkla uğraşmaktadır. Her gün bir turnanın su kenarında gezip bulduğu haşeratı avladığını, sabahtan akşama dek bununla kanaat edip akşam olunca yuvasına gittiğini görür. Bir gün bir atmaca semiz bir güvercin avlar. Buna şahit olan turna, bu kuş küçücük cüssesiyle güvercin avlayabildiğine göre ben bu boy posumla, bu gaga ve pençemle neden azıcık şeye kanaat ediyorum diye düşünür. Haşere avlamayı terk eder, çil kuşu ve güvercin avlamaya niyetlenir. Birden havada bir güvercin belirir. Bu sırada çamaşırcı da olanları izlemektedir. Turna havalanır, uçarken birden su kenarına düşer. Ancak burası balçık olduğu için ayağı çamura saplanır. Kurtulmaya çalıştıkça daha da batar. Çamaşırcı hemen gelip onu yakalar. Sevinç içinde evine giderken bir tanıdığı onu görüp bu nedir diye sorar. Adam: -Ava giderken avlandı. Yani bu turna atmacanın işine heves etti, kendi de av tuzağına düştü, diye cevap verir[443].

Hikâyenin *Hümâyûnnâme*'deki görsel karşılığı çamaşırcıyı ağaçlar, çiçek demetleri, pastel tonda boyanmış tepelerle bezenmiş bir doğa görünümü içinde turna ile birlikte canlandırır. Nakkaş betimlemeyi birkaç figürle daha zenginleştirir.

[443] *Aynı eser*, vr.408b-409b.

Metinde anlatılanların resimde nasıl görselleştirildiği incelendiğinde, nakkaşın metinde turnayı yakalayan çamaşırcının sevinç içinde eve dönerken bir tanıdığına rastladığını belirten satırları betimlediği görülür. Nitekim minyatür çamaşırcıya bu nedir diye soran arkadaşına onun verdiği cevapla ilgili satırların arasında yer alır. Ancak metinde çamaşırcının bir kişi ile karşılaştığı belirtilse de nakkaş adamın yanına bir figür daha ekler ve adam belirgin jestlerle sorusunu sorarken o da işaret parmağını şaşkınlıkla ağzına götürmüş çamaşırcı ve elindeki turnayı izler vaziyette görülür. Bunun yanı sıra nakkaş sahnenin ön planına çamaşırcının mesleğine görsel dille vurgu yapar şekilde yere serilmiş, ağaç dallarına asılmış çamaşırlar yerleştirir. Ayrıca metinde bahsi geçmese de adamın bir yardımcıya sahip olduğunu hayal ederek metinde adı geçen Dicle kenarında bu yardımcıyı çamaşır yıkarken betimler.

4.78. İki Karılı Adam vr.411b, Resim 367

Metne göre bir adamın iki karısı vardır. Biri çok zayıf, diğeri gül yaprağı gibi tazedir. Adam karılarının haklarına riayet eder ve bir gece birisine, bir gece diğerine gider. Sabahları kalkıp elini yüzünü yıkadıktan sonra başını karılarının dizine koyup uyumak âdetidir. Bir gün ihtiyar karısının dizinde uyuyakalmışken kadının gözü adamın sakalındaki siyah kıllara takılır. Bunları yolar ve böylece adamın genç karısının onu geriye kalan beyaz sakalları ile görüp yaşlı bulmasını ve adamdan vazgeçmesini amaçlar. Ertesi gün adam genç karısının evine gider ve âdeti üzere onun dizlerinde uykuya dalınca kadının gözüne ihtiyar kadının makasından kurtulmuş birkaç siyah kıl takılır. O da adamın beyaz sakallarını yolarak onun genç görünmesini ve böylece ihtiyar karısından soğumasını sağlamayı hedefler. Bir gün adam birkaç kişinin konuşarak gittiklerini görür ve bunların onun sakalının dedikodusunu yaptığını anlar. Bunun aslı nedir diyer elini yüzüne götürür ve hiç sakalının kalmamış olduğunu fark eder. Sonra ne kadar feryad etse de fayda etmez[444].

Hikâyenin *Hümâyûnnâme*'deki görsel karşılığı adamı yaşlı ve genç karısı ile betimler. Nakkaş sahneyi birkaç figürle daha zenginleştirir.

Hikâyede anlatılan ayrıntıların resimde nasıl canlandırıldığı incelendiğinde, öncelikle nakkaşın adamın metinde bir gece bir karısının bir gece diğerinin evine

[444] *Aynı eser*, vr.410b-411b.

gittiğini vurgulayan satırları sahnenin iki yanına iki ayrı ev çizerek görsel bir dile dönüştürdüğü görülür. Sonra nakkaş bu evlerden birisinin penceresine yüzü kırışmış, kocaman ağızlı, burnu kemerli, başörtülü ve saçları beyazlaşmış bir kadın yerleştirerek metinde adamın karılarından birisinin yaşlı olduğunu belirten cümleleri resim diline aktarır. Bunun yanı sıra diğer evin penceresine elindeki aynada kendisini seyreden genç ve güzel bir kadın yerleştirerek metinde adamın diğer karısının bir gül yaprağı kadar taze olduğunu dile getiren cümleleri görselleştirir. Adam ise ihtiyar karısının evinin penceresinde, kadının yanında belirir. Nakkaş adamı sakalsız, bıyıksız genç bir delikanlı gibi betimleyerek metinde karılarının onun sakallarını yolduğunu ve yüzünde kıldan eser bırakmadıklarını dillendiren cümleleri canlandırır. Bunun yanı sıra yoldan geçen iki kişiden birinin diğerinin omzuna dokunarak işaret parmağıyla adamı göstermesi metinde adamın birkaç kişinin konuşarak giderken sakalından bahsettiklerini anladığını belirten cümleleri resim diline dönüştürür. Adamın eli yüzünde betimlenmesi ise metinde kendisi hakkında konuşanları görünce onun elini yüzüne götürdüğünü ve hiç sakalının kalmadığını fark ettiğini vurgulayan cümleleri resimsel bir öyküye dönüştürür. Nitekim minyatür de adamın bunun aslı nedir diye yüzünü yokladığını belirten cümleyle başlayan ve "Gördü asla kalmamış rûyunda mûydan eser, Harmen-i rîşi tamam olmuş yerinde yel eser" diye bir beytle sonlanan satırlar arasındadır. Bunun yanı sıra nakkaş sahneye yoldan her şeyden habersiz geçen derviş kılıklı bir figür ile adamın evinin dibinde işaret parmağını ağzına şaşkınlıkla götürmüş duran bir çocuk figürü ekleyerek kompozisyonu zenginleştirir.

4.79. Öğrenci Avcı vr.414b, Resim 368

Metne göre bir avcı kuş avlamak için tuzak kurar ve beklemek üzere bir yere gizlenir. Tam üç kuş tuzağa yakalanacağı sırada adam kavgaya benzer bir ses işitir. Kuşlar bu sesten ürkecekler diye gizlendiği yerden çıkar ve iki medrese öğrencisinin ilmi bir tartışma yaptıklarını görür. Öğrencilerden avların kaçmaması için bir süre sessiz kalmalarını rica eder. Onlar da eğer kendilerini de ava ortak edip her birine birer kuş verirse susacaklarını söylerler. Avcı tek geçiminin bu olduğunu belirtir, insaf etmelerini ister. Ancak öğrencileri vazgeçiremez. Avcı çaresiz şartı kabul edip tuzağın ipini çeker, kuşların üçünü de avlar. Kuşları kendi ve iki öğrenci arasında eşit olarak taksim eder. Bunun karşılığında tartıştıkları sözleri ona da öğretmelerini ister, belki günün birinde

bunların faydasını görebileceğini sözlerine ekler. Öğrenciler avcıya muhannes ve hunsa sözünün anlamını öğretirler. Muhannes ne erkek ne kadın olan kimse, hunsa cinsiyetsiz demektir derler. Avcı bu kelimelerin anlamını ezberler. Ertesi gün balık avına çıkar ve o güne kadar görülmemiş güzellikte bir balık yakalar. Balığı bir su kabına koyup padişaha götürür. Padişah balığı çok beğenir ve avcıya bin dinar ödül verilmesini emreder. Ancak padişahın vezirlerinden biri onu uyararak bu paranın bir balık için çok fazla olduğunu söyler. Padişah artık geri dönmenin mümkün olmayacağını belirtince vezir avcıya balığın cinsiyetinin sorulmasını, erkek derse dişisinin, dişi derse erkeğinin istenmesini önerir. Böyle yaparlar ancak avcı bu balık muhannestir yani erkek ne de dişidir diye cevap verir. Avcının yanıtı padişahın çok hoşuna gider, ödülünü ikibin dinara çıkarır ve avcıyı nedimleri arasına katar[445].

Hikâyenin *Hümâyûnnâme*'deki görsel karşılığı ağaçlar, çiçekler ile bezenmiş bir doğa betimi içinde avcıyı medrese öğrencileri ile sohbet ederken canlandırır.

Metinde anlatılanların resme nasıl yansıdığı incelendiğinde, nakkaşın avcının medrese öğrencileri ile suslamaları karşılığında avı paylaşmaları konusunda tartıştığı anı canlandırır. Nitekim betimleme öğrencilerin avcıdan pay istedikleri satırların arasında yer alır. Nakkaş öğrencileri ellerinde ciltli birer kitap ile betimleyerek onların ilim ile uğraştıklarına resim dili ile vurgu yapar. Öğrencilerin ve karşılarındaki avcının belirgin jestlerle tasvir edilişi onların hararetli bir tartışma anında olduklarını izleyenlere yansıtır. Bunun yanı sıra sahnenin ön planında metinde bahsi geçen üç kuştan biri tuzağa yakalanmış olarak görülür. Diğer ikisi de az sonra tuzağa yakalanmak üzeredir.

4.80. Taklitçi Karga vr.418b, Resim 369

Metne göre bir gün bir karga bir bahçe kenarında bir kekliğin salına salına gittiğini, bu ahenkli gidişiyle bakanları kendisine hayran bıraktığını görür. Keklik bir gün bakar ki karga arkasına düşmüş onun salınışını bozuk hareketler ve düzensiz duruşlarla taklit etmektedir. Kargaya bundan maksadının ne olduğunu sorar. Karga kekliğin yürüyüşünü öğrenerek akranları arasında parmakla gösterilen biri olmayı ümit ettiğini söyler. Keklik bu sözü işitince salınmasının yaradılıştan gelen bir özellik olduğunu, sonradan kazanılamayacağını belirtir. Karga ise amacına ulaşmadan bu işten vazgeçmeyeceğini dile getirir. Ancak ne kadar uğraşsa da kekliğin yürüyüşünü

[445] *Aynı eser*, vr.414a-416b.

öğrenemediği gibi kendi yürüyüşünü de unutur. Hiçbir zaman esas yürüyüşüne de dönemez[446].

Minyatür *Hümâyûnnâme*'de keklik ve kargayı bir doğa betimi içinde sunar.

Metnin resimde nasıl bir görsel karşılık bulduğu incelendiğinde nakkaşın kekliğin arkasından gelen karganın kendisini taklit ettiğini fark ettiği anı canlandırır. Nitekim minyatür amacının ne olduğunu soran kekliğe karganın verdiği cevabı kapsayan satırlar arasındadır. Nakkaş sahneyi yemyeşil çimenlikler, incecik akan bir dere, bahar çiçekleri açmış dallar, rengârenk iri çiçek demetleri, pastel tonda boyanmış bir tepe, altın yaldız ufuk hattı, Çin bulutları ve gökte uçan bir kuş ile bezeyerek metinde olayın bir bahçe içinde geçtiğini vurgulayan cümleleri görselleştirir.

4.81. Hint Padişahı Heylar: Heylar'ın Rüyası vr.425b, Resim 370

Metne göre Hindistan'da hazine ve defineleri sınırsız, mal ve mülkü sonsuz Heylar adında bir padişah vardır. O iki oğluna, karısına, veziri Bilâr'a, sır kâtibine, beyaz filine, iki yırtıcı filine, iki devesine, atına, nakışlı kılıcına son derece bağlı ve düşkündür. Bu bölgede Brahmanlardan sapkın bir grup yaşamakta, halkın inançlarını bozmaktadır. Padişah onları bundan vazgeçirmek için ne yaptıysa fayda etmez. Sonunda sapkın Brahmanların bir kısmını kılıçtan geçirtir, evlerini ateşe verir, kadın ve çocuklarını esir eder. İçlerinden dört yüz kadar kişi padişaha sığınır ve saray hizmetine alınırlar. Ancak aralarında gizliden gizliye intikam yemini ederler. Padişah bir gece yatağına uzanmış istirahat ederken tuhaf rüyalara dalar. Uykusunda ay gibi parlak iki balığın kuyrukları üzerinde durmuş kendisine selam verdiğini, iki büyük ördeğin ve uzun boyunlu bir kazın yükseklerde uçtuğunu, ejderha gibi üstü yeşil çizgili, siyah beneklerle süslü bir yılanın halhal gibi tavanda halka olduğunu, baştan ayağa al kanlara boyandığını, beyaz bir katıra binip doğu tarafına yöneldiğini ve iki piyadenin onu takip ettiğini, başında ateş yandığını ve aydınlığının cihanın her tarafına yayıldığını, bir kuşun başı üstünde durup kafasını gagaladığını görür. Korkuyla uyanır ve "hayal odasının gersinden görünen bu oyuncaklardan çok mahzun ve üzgün olur."[447]

Hikâyenin *Hümâyûnnâme*'deki görsel karşılığı Hint padişahı Heylar'ı yatağında rüya görürken canlandırır.

---

[446] *Aynı eser*, vr.418b-419b.
[447] *Aynı eser*, vr.422b-426b.

Metinde anlatılanların resme nasıl yansıdığı incelendiğinde, nakkaşın Heylar'ı metinde söylendiği gibi yatağına uzanmış istirahat ederken betimlediği görülür. Sanatçı onu altın yaldız siperlikli dilimli bir başlık ile resmederek hükümdar olma özelliğini görsel dille vurgular. Padişahın karşısında iki balık metinde anlatıldığı gibi kuyrukları üzerinde durmuş padişaha selam verirken görülür. Gökyüzünde ise metinde bahsi geçen iki ördek ve ortada uzun boyunlu bir kaz nakkaşın hayal dünyasını süsleyen renklerle boyanmış, uçarken betimlenir. Ancak metinde padişahın rüyasında gördüğü söylenen diğer ayrıntılar resimde yer almaz. Zaten minyatür de padişahın balıkları ve kuşları gördüğü anı tanımlayan cümlelerin arasındadır.

4.82. Hint Padişahı Heylar: Karidun'un Rüyayı Yorumlaması vr.440b, Resim 371

Metne göre Heylar gördüğü rüyaları yorumlatmaya karar verir. Bunun için de sarayındaki Brahmanlara danışır. Brahmanlar padişahın rüyasını kötüye yorarlar ve gördüğü her şeyin padişah için bir tehdit teşkil ettiğini söylerler. Buna göre kuyrukları üzerinde duran iki balık padişahın oğulları, yılan karısı, iki ördek iki fili, kaz beyaz fili, iki yaya hizmetçi iki devesi, ateş veziri Bilar, başını gagalayan kuş kâtibidir. Padişahın kanlara bulanması ise nakışlı kılıcına ve rüyada gördüğü kişilerden kendisine bir zarar geleceğine işaret eder. Bunun için de hayvanlar dahil hepsinin kılıçtan geçirilmesi ve kanlarının bir yerde toplanması, padişahın ise bu kanda yıkanması gerekmektedir. Heylar bu duydukları karşısında dehşete kapılır ve sevdiklerinden nasıl vazgeçeceği konusunda derin düşüncelere dalar. Onun bu halinden kaygı duyan veziri Bilar, Heylar'ın karısına ağzını araması için ricada bulunur. Kadın büyük ısrarlar sonucunda Brahmanların padişaha söylediklerini öğrenir ve bir kere de Karidun adlı filozofa danışmasını tavsiye eder, eğer o da rüyayı aynı şekilde yorumlarsa onun uğrunda can vermeye hazır olduğunu belirtir. Heylar karısının tavsiyesine uyar ve hemen atına atlayıp o sırada bir dağdaki mağarada inzivaya çekilmiş filozofu ziyaret eder, tevazu gereklerini yerine getirir. Karidun padişahın onun ayağına gelmesinin kendisini utandırdığını belirtir ve "padişah ferman buyursaydı bizzat cihanın sığınağı saraya yüz sürerdim der." Ardından "edebe ve padişahların şanına uygun olan budur" diye sözlerine ekler. Heylar rüyalarını ve Brahmanların tabirlerini etraflıca filozofa açıklar.

Karidun duyduklarını hayretle karşılar ve sonra padişahın sırrını Brahmanlarla paylaşarak büyük bir hata yaptığını vurgular. Rüyayı ise şöyle yorumlar: Kuyrukları üzerinde duran iki balık Serendip tarafından gelecek elçilerdir. İki fil yüküyle nar kırmızısı yakut getireceklerdir. İki ördek, iki güzel attır. Kaz, şanlı bir katırdır. Bunları Dehli şahı hediye olarak padişahın ahırına gönderecektir. Padişahın ayağına dolanan yılan, cevher nakışlı, ateş tesirli parlak bir kılıçtır. Bedenine bulaşmış kan altın, inci ve cevherlerle işlenmiş erguvan renkli bir kaftandır ki bu da Gazne başkentinden armağan olarak şahın sarayına gelecektir. Padişahın bindiği beyaz katır, Şam ve Kahire sultanı tarafından saray ahırına gönderilecek beyaz, heykel gibi, ürkütücü, cüsseli bir fildir. Padişahın başı üzerinde parlayan ateş, Seylan padişahı tarafından haraç olarak Heylar'a sunulacak mücevherli bir taçtır. Padişahın başını gagalayan kuş ise bir dosttan bir süre ayrı kalınacağını, bunun da sonunun hayırlı olacağını anlatır. Bu yorumları dinleyince rahatlayan padişah sarayına döner ve bir hafta içinde yetkin filozofun buyurduğu şekilde yedi iklimden elçiler birbiri ardınca gelir. Yedinci gün padişah vezirini, oğullarını ve karısını huzuruna çağırır ve hediyelerden kendilerine pay almalarını ister. Karısı tacı, bir cariyesi ise erguvan renkli kaftanı seçer. Karısı tacı takıp içi pelte dolu altın bir tabakla Heylar'a ikramda bulunurken padişahın gözü erguvan kaftanıyla önünden geçen cariyesine takılır ve birden tacın cariyesine daha çok yakışacağını söyler. Karısı kıskançlıkla pelte dolu altın tabağı padişahın başına boca eder. Bu davranış üzerine çok sinirlenen Heylar vezirini çağırarak karısının öldürülmesini emreder. Ancak vezir bunun öfkeyle verilmiş ani bir karar olduğunu düşünerek kadını sarayında saklar. Nitekim Heylar pişman olur ve hatta vezirini kendisine engel olmamakla suçlar. Bunun üzerine vezir karısının ölmediğini padişaha açıklar. Kadın Heylar'ın huzuruna getirilir ve özürlerini kabul eder. Bundan sonra ömürlerinin geri kalanını zevk ve sefa içinde geçirirler[448].

Hikâyenin *Hümâyûnnâme*'deki görsel sunumu Hint padişahı Heylar'ı ve filozof Karidun'u sohbet anında canlandırır.

Metinde anlatılanların nasıl bir resimsel öyküye dönüştüğü incelendiğinde, nakkaşın Karidun'un Heylar'a rüyayı yorumladığı anı betimlediği görülür. Ancak

[448] *Aynı eser*, vr.427a-444b.

nakkaş metinde vurgulandığı gibi padişahı filozofun huzurunda değil, filozofu onun huzurunda canlandırır. Bunun nedeni metinde filozofun padişaha aslında kendisinin saraya gelmesinin daha uygun olacağını, bunun padişahların şanına daha yaraşır olduğunu belirten satırları nakkaşın da desteklemesi olmalıdır. Sonuçta sanatçı, Heylar'ı doğru olduğunu düşündüğü şekilde sarayda tahtında otururken resmeder. Altın yaldız siperlikli, sorguçlu bir başlık ve sol elinde taşıdığı mendil gibi padişahlık alametleri ile ona padişahlara yaraşır bir görünüm de kazandırır. Karidun'u ise Heylar'ın tahtının dibinde diz çökmüş otururken betimleyerek padişahın ondan üstün bir konumda olduğuna işaret eden, yani Karidun'un deyimiyle padişahın şanına yaraşır bir tablo oluşturur. Bunun yanı sıra metinde Karidun'un padişaha hediye edileceğini söylediği beyaz bir fili, iki atı ve elçileri sahneye yerleştirir. Nitekim minyatür filozofun padişaha rüyada gördüklerini yorumladığı satırlar arasındadır.

4.83. Zür-Rikâ Padişahı vr.445b, Resim 372

Metne göre Yemen'in başkentinde şanı yüksek, şahlar şahı bir padişah vardır. Bu padişah avdan çok hoşlanmaktadır ve yine avda olduğu bir gün etrafında hiçbir hayvandan eser göremeyince çok şaşırır, bütün neşesi kaçar. Bu esnada yoksulluktan, geyik postundan bir elbiseye bürünmüş bir fakir çölde diken sökmekle meşguldür. Bir ara yorgunluktan takati kesilir ve uyku her tarafını sarmış halde bir köşeye uzanır. Bu fakire rastlayan padişah onu ahu zannederek oku adamın vücudunun ortasına nişan alıp atar. Padişah avın üzerine gidip biçareyi göğsü yaralı, kanlar içinde görünce çok üzülür. Diken sökücüden özürler dileyip ona tam ayar bin dinar yardımda bulunur. Sonra saltanat başkentine doğru yola koyulur, iffet ve ibâdetiyle meşhur, irşat ve yol göstermeyle anılır bir zahidin tekkesine uğrayarak zahitten dünyada güç ve makam çokluğu, ahrette suçlarının kefareti olacak dua ve nasihatler ister. Zahit ona dünya ve ahret saâdeti için en gerekli şeyin öfkeye yenilme durumunda hilim tarafına yönelmek olduğunu öğütler. Padişah bir türlü bunu başaramadığını söyleyince zahit üç parça kâğıda padişahın öfkesini yenmesi gerektiğini hatırlatan sözler yazar ve bu kâğıtları en yakın adamlarından birine emanet etmesini ve öfke anında adamın bu kâğıtları ona tek tek göstermesini tavsiye eder. Padişah zahide veda edip memleketine döner. Meclisinde her zaman, özellikle öfkelendiğinde bu kâğıt parçaları ona gösterilir. Bu nedenle ona "zü'r-rikâ" yani kâğıt parçaları sahibi denmeye başlanır. Padişahın çok değer verdiği bir

cariyesi vardır. Bu nedenle onu kıskanan karısı saray hareminin kuaförü ile padişaha bir tuzak kurar. Onun en çok cariyenin çenesinden öpmeyi sevdiğini bildiği için saray kuaförü cariyeyi süslemek bahanesiyle buraya zehirli bir ben çizer. Böylece padişah cariyeyi öptüğü anda can verecektir. Tesadüf padişahın sadık bir kölesi bu hain plana şahit olur ancak ne cariyeyi ne de padişahı uyarmak için fırsat yakalayamaz. Sonunda padişah, âdeti üzere cariyenin yatak odasına varıp yanına uzanır, içtiği şarabın etkisiyle uykuya dalar. Odaya giren köle yavaş yavaş cariyenin yanına yaklaşır ve yeninin köşesiyle boynundaki zehirli beni siler. O anda uyanıp köleyi cariyenin yanı başında yakalayan padişah hışımla kalkar ve hançerini alıp kaçan köleyi kovalar. Ancak padişahın has adamı gelip ona teker teker kâğıt parçalarını gösterince öfkesi yatışır, güler yüzle köleyi huzuruna davet eder. Köle olup biteni olduğu gibi açıklar ve saray kuaförünün cariyenin boynuna çizdiği zehirli benden arta kalan maddenin şu an kuaförün odasında bulunduğunu bildirir. Padişahın buyruğuyla kuaförü hokkasıyla huzura getirirler ve ona zehirden bir parça tattırırlar. Kadın zehir ağzına girdiği anda can verir. Gerçekleri öğrenen padişah köleyi azad eder ve ülkenin bazı bölgelerinin emirliğini ona verir[449].

Hikâyenin *Hümâyûnnâme*'deki görsel sunumu, diken sökücünün vuruluşunu ve padişahın zahidin huzuruna varışını canlandırır.

Metinde anlatılanların yazmada nasıl bir resimsel öyküye dönüştüğü incelendiğinde nakkaşın hikâyenin farklı anlarını aynı sahnede birleştiren bir kompozisyon ortaya koyduğu görülür. Arka planda metinde çöl olduğu vurgulanan ancak resimde ağaçlar, çiçeklerle bezenmiş bir ormanlıkta diken sökücünün metinde söylendiği gibi yerde uzanmış yattığı görülür. Metinde adamın geyik postundan bir elbise giydiği söylense de figür kısa pantalonu ve beli kuşaklı uzun kollu gömleği ile gündelik, mütevazı giysiler içindedir. Ayrıca adam endişeli bir yüz ifadesi dışında vücudunda metinde bahsi geçen yaralanma belirtilerini taşımaz. Adamın yanı başında parmağını şaşkınlıkla ağzına götürmüş duran atlı figür, metinde ava yaklaşınca adamı vurduğunu görüp üzüldüğü belirtilen padişah ya da onu maiyeti olmalıdır. Çünkü figür kılık kıyafeti ve başlığı ile bir padişaha yaraşır görünümden uzaktır. Metinde padişahın bölgede hiç av hayvanına rastlayamadığı, sonra diken sökücüyü görüp av zannederek

[449] *Aynı eser*, vr.445a-448b.

vurduğu belirtilse de nakkaş sahnenin arka planına, tepenin ardına bir ceylan yerleştirerek olayın bir av gezisi sırasında cereyan ettiğini resim dili ile vurgular. Sahnenin ön planında ise padişah memlekete dönüş sırasında ziyaret ettiği zahidin huzurunda görülür. Nitekim minyatür zahidin padişaha öfkesine yenilmemesi konusunda nasihatlerde bulunduğu satırlar arasındadır. Zahidi düz renkte mütezavi kaftanı, boynundaki şalı ve elinde tesbihi ile görsel dile aktaran nakkaş, padişahı da sorguçlu bir başlık ve kürklü kaftan ile betimleyerek resim dili ile vurgular. Bunun yanı sıra metinde bahsi geçmese de padişahın bu ziyareti maiyeti ile gerçekleştirmiş olacağını düşünerek onu dışarıda bekleyen rikabdarı ve yanı başında duran iki silahdarı ile betimler. Ayrıca sahneyi iki figürle daha zenginleştirir.

4.84. Pişman Güvercin vr.450b, Resim 373

Metne göre iki güvercin yaz mevsiminin başında birkaç tane toplayıp kışın azık olsun diye bir köşeye koyar. Yaz mevisimi son bulunca önceden nemli olan taneler kurur ve göze daha az görünür. Bu sırada yuvadan uzak olan erkek güvercin dönüpte taneleri azalmış görünce hırslanır ve onları yediğini düşünen eşine kızar. Dişi güvercin ne kadar tanelere dokunmadığını söylese de erkek onu inkârlarına dayanamayıp gaga, pençe ve kanatlarıyla vura vura dişi kuşu öldürür. Kış mevsiminde kar ve yağmurun bastırmasıyla taneler nemden şişer ve erkek güvercin hatasını anlayarak ah edip inlemeye başlar. Kendi kendine son pişmanlığın fayda vermemesinin dost ve arkadaş ayrılığından daha zor olduğunu düşünür[450].

Hikâye *Hümâyûnnâme*'de duvarları ve zemini geometrik formlu çiniler ile bezemeli, ardında yemyeşil çimenlikler, altın yaldız bir ufuk hattı ve büyükçe bir çınar ağacı uzanan bir terasta hikâyeyi Hint padişahı Heylar'a anlatan vezir Bilar ve padişahın maiyeti eşliğinde canlandırılır.

Metinde anlatılanların resimde nasıl bir görsel karşılık bulduğu incelendiğinde, nakkaşın hikâyenin kahramanları olan iki güvercini sahnenin sağ kenarında bulunan kapının üst kesimindeki nişe yerleştirerek betimlediği görülür. Yuvadaki dişi kuş başını yukarı kaldırmış muhtemel metinde belirtildiği üzere evine geri dönen eşine bakmaktadır. Ancak yuvada metinde bahsi geçen taneler yer almaz. Nakkaş kompozisyonun merkezine bu hikâyeyi karısını düşünmeden ölüme gönderen Hint

[450] *Aynı eser*, vr.450a-450b.

padişahı Heylar'a son pişmanlığın fayda etmeyeceğini vurgulamak için anlatan vezir Bilar'ı padişah ile birlikte yerleştirir. Zaten minyatür de metinde "Pişman Güvercin" hikâyesinin ardından gelen ve Bilar'ın padişaha pişmanlık üzerine tavsiyelerde bulunduğu satırların arasındadır. Nakkaş, Bilar'ı resimde padişaha sol eliyle güvercinleri işaret ederken betimleyerek adeta bu ara hikâyenin kahramanlarını resim dili ile vurgular. Bunun yanı sıra sahneye o anda bu mecliste bulunduklarını düşündüğü bir silahtarı, elinde asasıyla bir kapıcı başıyı ve iki misafiri yerleştirir.

3.7.85- Şehzade ve Ayakkabıcı vr.466b, Resim 374

Metne göre Fars diyarında iyi tabiatlı ve temiz kalpli bir padişah vardır. Onun dürüstlük ve soyluluk alametleri alnında görülen, yücelik ve saadet nurları yüzünden okunan bir oğlu olur. Bu şehzadenin omzunda el içi kadar siyah bir ben vardır. Padişah bu beni görünce perişan olur ve zamanın filozoflarına bunun neye işaret olduğunu sorar. Filozoflar şehzadenin ömrünün en güzel döneminde çok belalara uğrayacağını, fakat sonunda meşhur bir padişah olacağını söylerler. Padişah bu müjdeden memnun olur ve şehzadenin terbiyesi için çok gayret sarf eder. Padişahın sarayı civarında utanmaz, korkusuz, vefasız ve bir pis bir ayakkabıcı vardır. Padişah komşu hakkına ve çevreye iyilik esasına riayet ederek ona belli bir maaş yardımı yapılmasını emreder. Şehzade beş yaşına gelince tabiatı oyuna meyleder ve ayakkabıcının hücresine gelip gitmeye, onun kulübesinde oyun ve eğlenceyle meşgul olmaya başlar. Vezir durumdan haberdar olunca ayakkabıcıyla şehzadenini dostluğunun engellenmesi için padişaha tavsiyede bulunur. Ancak padişah bir müddet daha beklenmesini, şehzade boy pos atıp serpilince, hayır ve şerri ayırt edecek duruma gelince müdahale edilmesini ister. Bunun yanı sıra aykkabıcı ve şehzadenin samimiyeti günden güne ilerler, ayakkabıcı şehzadeyi teklifsiz saraydan alıp kulübesine götürmeye, hatta bazı geceler yanında yatırmaya başlar. Padişahın uzun bir sefere çıktığı sırada şehzade, padişahın şehrin kenarında bulunan bağına gitmeye meyleder ve hizmetinde olan birkaç köle ile bahçe tarafına yürür. Ayakkabıcı şehzadenin başında altın bir taç, mücevherli bir kaftan ve cevherlerle bezenmiş bir kemer olduğunu görünce çocuğu Maveraünnehir'e götürmeyi, ziynet ve elbiselerini, hatta kendisini yüksek bir fiyata satıp ömrünün geri kalanını refah içinde geçirmeyi planlar. Nitekim böyle de yapar. Ayakkabıcı ve şehzade uzun zaman ortalıkta görünmeyince durumdan önce melike, sonra da çölde gezen bir posta aracılığı ile

padişah haberdar edilir. Uçar gibi geri dönen padişah çaresiz sabır içinde oğlunun bulunmasını beklemeye başlar. Aradan uzun bir zaman geçer ve şehzade on yıl boyunca bir tüccara köle olarak hizmet eder. Büyüyüp serpilince tüccar şehzadeyi Fars padişahına hediye olarak gönderir. Yani şehzade tesadüfen yine ait olduğu yere geri döner ve sarayda padişahın özel hizmetlilerinden biri olur. Şehzade bu defa da sarayın sarrafıyla samimi bir ilişki kurar. Sarraf bu yakınlıktan yararlanıp padişahın özel yüzüğünü şehzadeye getirtip hazinenin mührünü bozmayı ve buradaki kıymetli mücevherleri ele geçirmeyi planlar. Şehzadeye, padişahın mübarek yüzüğünde Süleyman'ın mühründe olan bir ismin işli olduğunu, bu yüzüğe sahip olan kişilerin tüm dileklerinin gerçekleşeceğini söyler. Ardından padişah uyurken yüzüğü yavaşça parmağından alıp ona getirmesini ister, bu mührün bir kopyasını şehzadeye şans getirmesi için hazırlayabileceğini belirtir. Şehzade sarrafın bu isteğini yerine getirirken padişah uyanır, çok sinirlenir ve cellâdı çağırarak onun katlini emreder. Cellâdın şehzadenin üstünden elbisesini çıkarmasıyla padişah omzundaki siyah beni görür ve bihoş olur. Cellât da padişahın bu halini görünce öldürmekten vazgeçer. Padişah kendine gelince oğlunu gözlerinden öper ve : -Ey gözümün nuru. Pis ayakkabıcının dostluğu beni bu ayrılık girdabına attı der. Şehzade özürler dileyip sarrafın teşvikiyle bu küstahlığı işlediğini söyleyince padişah sarrafın katlini emreder. Şehzadeye de geçmişten ibret alıp gelecekte kötü asıllı ve bayağı kimselerle dostluktan kaçınmasını nasihat eder[451].

Hikâyenin *Hümâyûnnâme*'deki betimi duvarları ve zemini geometrik formlu çinilerle kaplı, ardında ağaçlar, yemyeşil çimenlikler, altın yaldız bir ufuk hattı uzanan bir terasta şehzadenin idam edilmek üzere olduğu anı canlandırır.

Metinde anlatılanların resimde nasıl bir görsel karşılık bulduğu incelendiğinde, nakkaşın metinde bahsi geçtiği gibi cellâdı şehzadenin giysilerini üzerinden çıkarmış olarak betimlediği görülür. Metinde padişahın şehzadenin omzundaki beni görünce bihoş olduğu, onun bu halini gören cellâdın şehzadeyi öldürmekten vazgeçtiği söylense de nakkaş gösterişli başlığı, kaftanı ile resim dili ile vurguladığı padişahı cellâdın kolundan tutmuş durdurmaya çalışırken resmeder. Bunun yanı sıra nakkaş sahneyi şaşkınlıkla olay anını izleyen, muhtemel saray görevlileri ile zenginleştirir. Betimleme

[451] *Aynı eser*, vr.461b-467a.

resimlediği ana bağlı olarak padişahın, oğlu olduğunu anlayınca şehzadeye: -Ey gözümün nuru. Pis ayakkabıcının dostluğu beni bu ayrılık girdabına attı, diye seslendiği satırların arasında yer alır.

3.7.86- Padişah, Kuyumcu ve Seyyah vr.473a, Resim 375

Metne göre Halep'te büyüklük ve adaleti ile ün salmış bir padişah vardır. Padişahın bir de namus ve güzellik açısından dünyada bir eşi daha bulunmayan bir kızı vardır ki padişah bu güneş yüzlü kız için deli divane olmaktadır. Kızın bir sürü süs eşyası bulunmakla birlikte babası onu bir takım öteberi ile daha süslemek istediğinden kıza halhal, bilezik, yüzük, küpe, gerdanlık gibi şeyler yapacak bir kuyumcu aranır. Sonunda yalnız Halep'te değil, Batlamyus'un ayırdığı dünyanın yedi bölgesinde bir benzeri daha olmayan usta bir kuyumcu bulunur. Padişah kuyumcunun yaptığı eserleri getirtip incelediğinde insan eliyle değil de periler eliyle yapıldığı hissine kapılır. Sonuçta kuyumcuyu harem dairesine çağırır ve sultan için ne gibi süsler yapılacağı konusunda müzakereye başlarlar. Padişah bu müzakere sırasında kuyumcunun ifade düzgünlüğünü ve tavırlarını çok beğenir. Süsler yapılmaya başlandığında onu bu vesile ile sık sık görüp kuyumcu hakkındaki fikirlerini pekiştirdikçe ona karşı sevgisi daha da artar. Zamanla kuyumcu padişahın adeta has bir sohbet arkadaşı olur. Diğer taraftan padişahın kızı da kuyumcuyu perde arkasından görmüş olmasına rağmen güzelliği ve tavırlarından etkilenerek ona meyl etmeye başlar. Padişahın bir kuyumcu ile senli benli ilişkisinden rahatsızlık duyan veziri, padişahın hükümdarlık geleneğine uymayan bu davranışı karşısında onu uyarmaya karar verir. Vezir ayrıca bu kuyumcunun samimiyetine de inanmamaktadır. Nitekim padişahın huzuruna çıkar ve görüşlerini ona bildirir. Ancak padişah vezirin kuyumcu aleyhindeki kötü düşüncelerini reddeder. Bir gün padişahın kızının tacı için bir çeşit mücevhere ihtiyaç duyulur. Kuyumcu, bir tüccarın kızında bu mücevherden çok sayıda bulunduğunu haber alır. Mücevherleri istemek üzere birini gönderir ancak kız bunların varlığını inkâr edince zorla saraya getirilir ve padişahın kızına haber verilir. Bu melikenin emriyle kızı konuşturmak için ona türlü türlü işkenceler edilir fakat kız buna dayanamayarak ölür. Kızının böyle bir cinayet işlediğinden haberdar olmayan padişah, halkın bu olaya lanetler okuması sonucunda durumu vezirinden öğrenir ve onu annesi ve dadısı ile bağına gönderir. Kuyumcu da padişahın intikamı korkusudan firar edip terki diyar eder. Kuyumcu bir

gün padişahın kızının bağda olduğunu haber alarak yanına gider. Ancak kız başına gelenlerin sorumlusu olarak gördüğü kuyumcuyu kovar. Adam bu üzüntü ile kendini çöllere atar ve bir akşam vahşi hayvanları avlamak için kazılan, üzeri çer çöple örtülü bir kuyuya düşer. Kuyuda bir leopar, bir maymun ve yılan bulunmaktadır. Aynı kaderi paylaştıkları için birbirlerine zarar vermeden beklerler. Bir ara seyyahın biri kuyunun başına gelip içinde üç hayvan ve bir insan olduğunu görünce kuyuya kuyumcunun tutunup çıkması için uzun bir ip uzatır. Ancak maymun, yılan ve leopar ondan daha önce davranarak yukarıya ulaşır. Seyyaha dualar edip oradan ayrılırlarken kuyumcunun kötü niyetli olduğunu söyleyerek onu kuyudan çıkarmaması için nasihatte bulunurlar. Lakin seyyah onların sözüne iltifat etmeyip kuyumcuyu kurtarır. Kuyumcu seyyahtan özür dileyip padişahın ondan uzak durması ve nefretinden, kendisinin ondan korkusundan biraz bahseder ve bir gün bir yerde karşılaşırlarsa ettiği iyiliğin mükâfatını vereceğini söyler, her biri kendi yoluna gider. Kuyumcu şehre gelip bir köşede gözden uzak kalır. Seyyah ise nice yollar kat eder, birçok yerler görür ve bu müddet içinde üç yüz adet tam ayar halis altın ele geçirir. Sonunda vatanına geri dönmek için yola koyulur. Yolda karşısına çıkan iki hırsız neyi var neyi yoksa alarak onu bir vadiye bağlı ve yaralı olarak bırakırlar. Seher vakti adamın feryadları göklere ulaştığı sırada yanına kuyudan kurtardığı maymun gelir. Hemen iplerini çözer, evine götürür ve seyyaha bir ziyafet çektikten sonra haramilerin ardına düşer. Haramileri bir çeşme başında uykuya dalmış bulunca altınları ve seyyahın değerli bazı başka eşyalarını alıp bir yere gömer. Haramiler uyandıklarında bunun cin peri işi olduğunu düşünerek süratle savuşurlar. Maymun döner ve olanları eksiksiz seyyaha anlatır. Sabah olunca maymun seyyahı çeşme başına götürür, hırsızlardan kurtardığı malını ve parasını verir. Seyyah maymuna veda edip şehir tarafına yönelir ve yolu bu defa kuyudan çıkmasına yardım ettiği leoparın yaşadığı ormana düşer. Uzaktan korkunç bir aslan gibi kükreyen leopar görünür. Başlangıçta ondan korkan seyyah, leopar koşup yanına gelince ve dostluk davranışları sergileyince rahatlar. Leopar seyyahdan bir saat yanında kalmasını rica ederek oradan ayrılır ve misafiri için bir ikram arayışı içindeyken yolu padişahın katil kızının yaşadığı bağa düşer. Kız havuz kenarında oturmaktadır ve boynunda işlemeli, değerli bir mücevher vardır. Leopar atılıp bir pençe ile onu helak eder ve boynundaki ziyneti alıp seyyaha getirir. Bunu alan seyyah leopara veda edip şehrin yolunu tutar ve

yolda kuyudan kurtardığı kuyumcunun kendisinin gelişinden haberdar olsa onu ne kadar misafirperverlikle karşılaşacağını düşünür. Seyyah daha şehre varmadan padişahın kızının ölüm haberi etrafa yayılır. Kuyumcu da haberi araştırmak için köşesinden çıkar ve şehirde seyyaha rast gelir. Ona son derece samimi davranarak padişahın gözünden düştüğünü, yanından uzaklaştırıldığını, birçok mal mülk kaybettiğini anlatır. Bunun üzerine iyiliksever seyyah bütün malını durumu düzeldikten sonra kendisine iade etmek şartıyla kuyumcuya verir. Bunların arasında padişahın kızının gerdanlığını görünce gözleri fal taşı gibi açılan kuyumcu mücevheri padişaha gösterip kızının katilinin seyyah olduğunu söyleyerek padişah yanındaki itibarını yeniden kazanmayı planlar. Hemen saraya giderek durumu tasarladığı gibi padişaha arz eder. Derhal çavuşlar gönderilerek seyyah padişahın huzuruna getirilir. Sorgulanmadan bir eşeğe ters bindirilerek bütün şehri dolaştırılır. Sonra da ertesi gün idam edilmek üzere zindana atılır. Biçare seyyah şehirde dolaştırıldığı sırada onu kalenin üzerinden gören yılan ardına düşüp zindana gelir. Onun başına bu belayı açanın kuyumcu olduğunu öğrenince bu habisi kuyudan çıkarmaması için verdikleri nasihati dinlemediğinden seyyahı azarlar. Sonra da dün padişahın annesini soktuğunu, onu kurtaracak ilacın kendisinde bulunan bir ot olduğunu, kadını kurtarırsa padişahın da onu affedeceğini bildirir. Yılan seherde padişahın sarayı damına çıkıp padişahın annesinin iyileşmesi için gereken ve az bulunan bir otun seyyahta bulunduğunu haykırır. Bu ses padişahın kulağına ulaşınca sahibinin kim olduğunu araştırmak için sarayın damına muhafızlar gönderir. Ancak burada kimseye rastlanamayınca sesin gayptan geldiğine inanır. Seyyahı zindandan çıkarıp saraya götürürler ve adam padişahın isteğiyle başından geçenleri olduğu gibi anlatır. Sonra otu süt ile karıştırarak padişahın annesine içirir ve kadın o dakika iyileşme alametleri gösterir. Kuyumcu seyyahın idam edileceğini, altınlarının kendisine kalacağını ve padişahın takdirini yeniden kazanacağını beklerken kendisi idam edilir[452].

Hikâye *Hümâyûnnâme*'de yemyeşil çimenlikler, bahar çiçekleri açmış dallar, iri çiçek demetleri ve altın yaldız bir ufuk hattıyla oluşturulmuş bir doğa betimi içinde maymun ve seyyahı sohbet ederken canlandırır.

Metinde anlatılanların resimde görsel dile nasıl aktarıldığı incelendiğinde betimlemede, metinde maymunun seyyahın altınlarını ve mallarını hırsızların elinden

[452] *Aynı eser*, vr.457b-476b.

kurtarıp bir yere gömdüğü ve geri dönüp olanları seyyaha eskizsiz anlattığı belirtilen satırların ya da maymunun sabah olunca seyyahı çeşme başına getirip altınlarını ve mallarını ona geri verdiğini vurgulayan satırların canlandırıldığı görülür. Nitekim resim de maymunun olanları seyyaha anlattığını ve onu çeşme başına getirip mallarını verdiğini dile getiren satırlar arasındadır. Nakkaş resimde maymunu ve seyyahı belirgin jestlerle betimleyerek daha çok aralarında sohbet ediyorlarmış izlenimi uyandıran bir görünüm yaratır. Sahnenin arka planına ise başını geriye çevirmiş ve ön ayakları ile ileri hamle yapmış bir leopar yerleştirerek hikâyenin ilerleyen satırlarında maymunun yanından ayrılan seyyahın ormanda korkunç bir aslan gibi kükreyen leoparı gördüğünü dillendiren satırları görselleştirir.

3.7.87- Tevekkül Eden Padişah Oğlu vr.479a, Resim 376

Metne göre Rum ülkelerinden birinde üstün bir hükümdar ve namlı bir cihangir vardır. Bu padişahın akıl ve hünerle, adalet ve insafla süslü iki oğlu bulunmaktadır. Padişah ölünce tacını ve tahtını iki oğlundan büyük olanı zorla ele geçirir. Küçük kardeş kurtulmak için kaçmaktan başka çare bulamaz. Şehzade kendi başına uzak mesafeler kat eder ve bu sırada "taze yüzlü, kıvırcık saçlı, benzersiz güzellikte, gönül açıcı letafette bir genç ona yol arkadaşı olur. Bu gençlik çimeninin iki yasemini ve arzular bahçesinin iki fidanı birbiriyle hoşça vakit geçirip elem dolu çölü İrem gülistanı gibi görürler ve meşakkat ve mihnet dikenliğini cennet gezinti yeri hayal edip giderler." Yolda bu defa bir tüccar ve çiftçi oğlu onlara katılır. Uzun mesafeler kat ettikten sonra Nestur şehrine varırlar. Şehrin kenarında biraz dinlenip rahatlamak için uygun bir yer seçerler. Ancak hepsinin yiyecekleri bitmiş, paraları tükenmiştir. İçlerinden biri her birinin sahip olduğu yeteneği kullanarak şehirde birkaç gün rahatça kalmalarını sağlayacak parayı kazanmalarını teklif eder. Bunun üzerine şehzade çalışma ve gayretin faydalı bir şey olduğunu kabul etmekle birlikte, başarıya ulaşmanın Allah'ın iradesine bağlı olduğunu, insanın yalnız marifet ve gayretine güvenerek bunu gerçekleştiremeyeceğini savunur. Yakışıklı genç mal mülk kazanmanın yolunun güzellik ve yakışıklılıktan geçtiğini iddia eder. Tüccar oğlu bunun ancak doğru görüşlülük ve dürüst düşünmek ile mümkün olabileceğini belirtir. Çiftçi oğlu ise kazancın yetenekle elde edilebileceğini dile getirir. Bulundukları şehir kenarında bu sohbeti ettikten sonra dört arkadaştan her gün biri şehre giderek gücü yettiği şekilde kimi aklıyla, kimi çalışkanlığıyla kimi ise güzelliğiyle azık

ve yiyecek tedarik eder. Sıra şehzadeye geldiğinde o da kalkıp şehre gider. Ancak padişah soyundan geldiği için arkadaşlarının yaptığı işlerden hiç birisine muktedir olamayacağını bilerek işini Allah'a havale eder. O gün şehrin padişahı ölmüştür ve halk onun taziye ve matemi ile meşguldür. Şehzade de padişahın sarayına çıkıp bir köşede sessiz durur. Halk feryad figan içindeyken onun duruma kayıtsız kalması bir muhafızın dikkatini çeker. Padişahın cenazesi kaldırılıp shalk saraydan çekilince şehzade orada kalıp sarayın etrafını gözetlemeye devam eder. Bunu gören muhafız onun bir casus olduğunu düşünerek şehzadeyi yakalatır ve zindana attırır. Diğer taraftan şehrin ahalisi vefat eden padişahın hiç çocuğu olmadığından taht boş kaldığı için kendilerine bir padişah seçmeye kalkarlar. Vezirler ve diğer devlet erkânı büyük bir meclis oluşturup toplandıkları sırada muhafız öne çıkarak konunun daha sonra tartışılmasını, dün bir casus yakaladığını, bugün de bu casusun bir arkadaşının onun durumunu araştırmak için sarayda bulunabileceğini söyler. Şehzade kim olduğu anlaşılmak üzere divana getirilir. O da bütün başından geçenleri anlatır. Mecliste bulunan birkaç kişi önceden şehzadenin babasının divanında bulundukları için şehzadeyi görünce tanırlar ve devlet erkânına onun atalarının saltanatının görkeminden, ülkelerinin genişliğinden bahsederler. Bunun üzerine hazır elde böyle bir padişah oğlu var iken onu kendilerine hükümdar etmeye oy birliği ile karar verilir. Şehzade padişah olduktan sonra üç arkadaşını saraya getirtir. Akıllı olanı kendisine vezir, çalışkan olanı ise özel mülkleri üzerine nazır tayin eder. Güzelliğe sahip köleye gelince ona birçok mal ihsan ederek bu şehirden gitmesini ister. Onun hüneri saçı uzun aklı kısa kadınları güzelliği ile aldatmak olduğu için bunun fitne ve fesada neden olacağını söyler. Tahta çıkışı takip eden bir gün yeni padişah devlet erkânını toplayarak onlara Allah'ın takdirine boyun eğmek konusunda nasihatlerde bulunur. Devlet erkânından her biri padişahın sözlerini tasdik eden hikmetli sözler söylemeye başlarlar. İçlerinden biri padişaha dualarla söze girerek başından geçen bir olayı hikâye eder. Buna göre ihtiyar devlet erkânı, genç iken dünya perest bir insandır. Sonra dünya gözü açılır ve gönlünü Allah'a çevirir. Bir gün pazarda bir avcının erkekli dişili bir çift ibibik kuşunu kafese koyarak sattığını görür. Kuşların hüzün verici hallerine acıyarak bunları satın almaya ve azad etmeye karar verir. Avcı kuşlar için çok büyük para istese de adam olanca malını vererek onları alır. Şehir dışına çıkıp boş bir yerde Allah'ı hoşnut etmek için kuşlar özgür bırakır. Hayvanlar yıkık bir duvar üzerine

çıkarak yaptığı iyiliğe karşılık vermek için ona duvarın dibinde değerli taşlarla dolu bir sandık olduğunu söylerler. Adam avcının onları yakalamak için kurduğu tuzağı göremedikleri halde yer altındaki sandığı nasıl görebildiklerini sorar. Bunun üzerine kuşlar avcının tuzağına düşmelerinin de, hazineyi görerek onu haberdar etmelerinin de Allah'ın takdiri olduğunu anlatırlar. Adam kuşların dediği yeri kazarak sandığı çıkarır. İhtiyar devlet erkânı bu hikâyeyi anlattıktan sonra bu serveti padişaha takdim eder. Ancak şehzade adama, verdiği nasihatin kâfi olduğunu, servetin onun gayretinin ve yardımının mükâfatı olarak kendisine layık olduğunu söyleyerek mücevherleri yine bu devlet erkânına bahşeder[453].

Hikâyenin *Hümâyûnnâme*'deki görsel karşılığı şehzadeyi ve üç arkadaşını pastel tonda boyanmış zemine ağaçlar, çiçek demetleri ile bezemeli, altın yaldıza boyanmış bir ufuk hattıyla sonlanan bir doğa manzarası içerisinde canlandırır.

Metinde anlatılanların resme nasıl aktarıldığı incelendiğinde resmin, metinde şehzadenin genç ve yakışıklı bir delikanlı ile karşılaşarak önlerine çıkan çölü İrem gülistanı gibi görüp ve cennet bahçesi gibi hayal edip yollarına devam ettiğini vurgulayan satırların arasında yer aldığı görülür. Ancak nakkaş bunların tüccar ve çiftçi oğullarıyla karşılaşma anını da aynı karede birleştirir. Metinde bahsi geçmese de şehzade ve yakışıklı delikanlı birer at üzerindedir ve figürlerin hepsi metinde belirtildiği gibi genç birer delikanlı görünümündedir. Nakkaş sahnenin arka planına yerleştirdiği figürü omzuna attığı kürekle betimleyerek onun metinde bahsi geçen çiftçi oğlu olduğunu resim dili ile vurgular. Ayrıca sanatçı olayın geçtiği mekânı metinde belirtildiği gibi bir çöl olarak değil, ağaçlar ve çiçekler ile bezeyerek, şehzade ve yakışıklı delikanlının hayal ettiği gibi bir cennet bahçesi gibi betimler. Sahnenin bir köşesine ise başını geriye çevirmiş bir tavşanı, yine başını geriye döndürmüş çiftçi oğlu ile bakışırken betimler. Bunun nedeni hikâyenin sonunda kazanan tevekkül etmenin başarıyı getireceğini düşünen padişah oğlu olsa da nakkaşın İslam resim sanatında şansı simgeleyen tavşanı çiftçi oğlu ile bakıştırarak onun başarının ancak çalışmayla edilebileceği inancını görsel dille de vurgulamak istemesi olmalıdır. Yani aslında şans tevekkül edenden yana değil, çalışandan yanadır.

[453] *Aynı eser*, vr.478b-496a.

5.SONUÇ

Hükümdarlara iyi yönetim konusunda hayvanların dilinden hikâyelerle öğütler aktaran bir nasihat kitabı niteliğindeki *Kelile ve Dimne*'nin İslâm dünyasında bulduğu yankı anlaşılan 16.yüzyılda yaşayan müderris, hattat ve şair Ali Çelebi'nin de kulağına çalınır. Yazarın eserinin ön sözünde *Kelile ve Dimne*'nin "bukalemun renkleri gibi çeşit çeşit giysilerle yüz gösterip Hint, Pehlevi, Arap ve Fars dillerine çevirilerinin yapılmasına rağmen, henüz Türk dibası ile donatılmadığını" belirtmesi onun eserin İslâm dünyasında yapılan tercümelerinden haberdar olduğunu gösterir. Ancak yazar esere "Arap sarığı kalemiyle Türkçe elbise giydirmek için" Kâşifî'nin Farsça eseri *Envâr-ı Süheylî*'yi tercih eder çünkü ona göre eser önceki çeviri nüshaları "eski din kitapları gibi hükümsüz bırakır". Bu çeviriyi yaparken halkın ve seçkinlerin eserin benzersiz faydalarından nasiplenmesini amaçladığını vurgulayan Ali Çelebi Edirne'deki Yeni Cami civarında bulunan Eski Medrese'ye atandıktan sonra, tatil zamanlarında bu işi gerçekleştirir. Tercümeyi yapmaya bir sultanın ya da üst düzey bir devlet görevlisinin siparişi ile değil, kendi iradesiyle karar veren Ali Çelebi, çalışmasını tamamladıktan sonra Kanuni Sultan Süleyman'a sunar. Rivayete göre padişah eseri büyük bir ilgiyle karşılayarak onu Bursa kadılığına atar ve bundan sonra *Hümâyûnnâme*'yi her gece okuduğu iddia edilir.

17.yüzyılda İstanbul Sarayı'nda, Enderun'da eğitim gören bir devşirme olan Ali Ufki Bey'in anılarında, *Hümâyûnnâme*'nin ve *Kelile ve Dimne*'nin içoğlanların eğitiminde kullanıldığını belirtmesi esere olan ilginin bu yüzyılda da devam ettiğini göstermekle birlikte, Ali Çelebi'nin eserin çevirisini yaparken hedeflediği amaca, yani halkın ve seçkinlerin eserin benzersiz faydalarından nasiplenmesi arzusuna bir ölçüde ulaştığını gösterir. *Hümâyûnnâme* ayrıca gerek yazıldığı dönemde, gerekse daha sonra edebiyat tarihi ve tarih yazarlarının eserlerinde övgüyle bahsettiği çalışmalar arasında yer alır. Batı kültürünün de dikkatini cezbeden *Hümâyûnnâme* yabancı yazarlar tarafından da eserlerine konu edilir. Bunun yanı sıra eserin 17.yüzyıldan itibaren Avrupa dillerine pek çok çevirisi yapılır. Ağır bir dille yazıldığı için eleştirilen yazmanın okuyan herkes anlayabilsin diye 16.yüzyıldan başlayarak 19.yüzyıla kadar sadeleştirilmiş özetleri yapılır. Tüm bunlar Ali Çelebi'nin bilinen tek eseri ile Türk ve

dünya edebiyatı alanında seçkin bir örnek meydana getirdiğini ortaya koyar. D'Herbelot gibi oryantalistlerin *Hümâyûnnâme* adını eserin orijinali *Kelile ve Dimne*'nin adı yerine onun Farsça'daki genel ismi olarak kullanması eserin başarısının ve şöhretinin önemli bir kanıtıdır.

Hümâyûnnâme'nin bugün yurt içi ve yurt dışı kütüphanelerde tespit edilebilen ve 959/1551'den 1232/1816'ya kadar uzanan bir tarih aralığına yayılan yüz altı nüshası, yazmanın yazıldığı dönemden 19.yüzyıla kadar beğeniyle karşılandığını ve kopyalarının hazırlandığını gösterir. Ketebe kayıtlarının bir kısmında hazırlandıkları yere ilişkin bilgiler sunan bu nüshaların dördü Kahire'de, yedisi Şam'da, ikisi Bağdat'ta ve biri Halep'te 16.yüzyılın ikinci yarısında üretilmiştir. Biri Edirne ketebeli, diğer üçü İstanbul'da üretildiği düşünülen toplam dört nüsha ise eserin yine 16.yüzyılın ikinci yarısında Anadolu topraklarında hazırlanmış kopyalarına örnek oluşturur. Üretildiği yere ilişkin bir kayıt taşımasa da tarihli nüshalar *Hümâyûnnâme*'nin kopyalarının hazırlanma işinin 16.yüzyılın sonlarında ağırlık kazandığını gösterir. İşte bu tarihlerde hattat Dervîş Muhammed Ahlakî'nin beşi Şam'da olmak üzere yedi tane *Hümâyûnnâme* istinsah etmesi, Muhammed el-Muhsinî'nin adına ise Kahire'de üretilen üç nüshada rastlanması bu hattatların 16.yüzyıl sonları, 17.yüzyıl başlarında Osmanlı yönetimindeki eyaletlerde ticari amaçlarla *Hümâyûnnâme* istinsah ettiklerini, geçimlerini bu yolla sağladıklarını düşündürür. *Hümâyûnnâme*'nin Şam, Kahire ve Bağdat ketebeli örneklerinin bir kısmı ile Anadolu'da hazırlanmış örnekleri sultani nitelikte tezhiplerle bezelidir. *Hümâyûnnâme*'nin Anadolu dışındaki topraklarda hazırlanmış sultani nitelikte tezhiplerle bezeli bu örneklerinin kimi mülkiyet kaydı ve ketebesinde hami ismi içerir. Bu da Osmanlı yönetimindeki eyaletlerde esere ilgi duyan seçkin bir alıcı ve okuyucu kitlesi olduğunu akla getirir.

Hümâyûnnâme'nin yine seçkin bir kitle için hazırlandığı düşünülen resimli dört nüshası günümüze gelmiştir. Bunlardan en erken tarihli olanı 974 senesi Şevval ayının başında/1 Nisan 1567'de hattat Muhammed b. Muhsin b. Burhan tarafından Kahire'de Rumûzî mahlaslı defterdar Mustafa Paşa için üretilmiş ve otuz minyatürle bezenmiştir (İTSMK H.359). Zilhicce 997/Ekim-Kasım 1589 tarihli ve vr. 1a'da Mekke kadısı Muhammed Emîn b. Veliyyüddîn'e ait bir mülkiyet kaydı taşıyan bir diğer nüsha yüz

altmış beş minyatür ile en zengin resim programına sahiptir (LBL Add.15153). Ketebe kaydı bulunmayan seksen yedi minyatürlü nüsha III.Mustafa'ya ait bir mühür ile I.Abdülhamid'e ait bir tuğra taşır. Eserin metninin hat karakteri açısından Dervîş Muhammed Ahlakî tarafından istinsah edilen eserlerinki ile benzerliği bu yazmanın da onun eliyle hazırlandığını düşündürür (İTSMK R.843). *Hümâyûnnâme*'nin Dervîş Muhammed Ahlakî tarafından istinsah edilen ve on minyatürle görselleştirilen bir diğer nüshası ketebe kaydına göre 1013 senesi Cemazîü'l-evvel başlarında/1-10 Eylül 1604'te tamamlanmıştır. Yazma vr.1a yaprağında yer alan bir kayda göre tıpkı eserin LBL Add.15153 numarada kayıtlı nüshası gibi 1805-6'da Veliyyüddîn Efendi'nin oğlu Muhammed Emîn'in kitaplığındadır. H.359 numaralı nüsha dışında hazırlandıkları yere ilişkin bir kayıt taşımayan bu resimli nüshalardan R.843 ve H.357 numaralı olanların Bağdat'ta, Add.15153 numaralı nüshanın ise Şam, Kahire ya da Bağdat gibi şehirlerde hazırlandığı düşünülür. Böylece Şam ketebeli yedi *Hümâyûnnâme*'ye imzasını atan Dervîş Muhammed Ahlakî'nin yeni bir alıcı kitlesi için Bağdat'a geldiği ve R.843 ile H.357 numaralı *Hümâyûnnâme*'yi seçkin kitapseverler için istinsah ettiği anlaşılır. Ya da Şam'da yedi tane *Hümâyûnnâme* istinsah ettiği bilinen Dervîş Muhammed Ahlakî belki de R.843 ve H.357 numaralı *Hümâyûnnâme*leri de Şam'da yazmış ve bu kopyalar Bağdat üslubunda çalışan nakkaşlar tarafından Şam nakkaşhanelerinde resimlenmiştir.

Hümâyûnnâme'nin ketebe kaydında Rumûzî mahlaslı Defterdar Mustafa için hazırlandığı bildirilen otuz minyatürle bezenmiş H.359 numaralı nüshası dışında, 979/1571'de Şam'da ve 990/1582'de Bağdat'ta üretilen sultani nitelikte tezhiplerle süslü iki nüshası daha ketebe kayıtlarında yazmaların Aydınzâde diye bilinen Muhammed Çelebi ve Cağalazâde Sinan Paşa'nın ser çavuşlarından Hasan isimli iki dergâh-ı âlî çavuşu için hazırlandıklarını bildirir. Eserin LBL Add.15153 ve İTSMK H.357 numarada kayıtlı ve 1a yaprağında Veliyyüddîn Efendi'nin oğlu Muhammed Emîn'in kitaplığında olduğu vurgulanan nüshaları dışında Şam, Kahire, Bağdat gibi şehirlerde hazırlanmış sultani nitelikte tezhiplerle bezenmiş örnekleri yine aynı yapraklardan eserlerin sahipleri olarak Ragıp Mehmed'in, Çelebizâde İsmail Asım'ın, Seyyid Hafiz Muhammed'in, İsmail Selima'nın, Nureddînzâde Sâid Ahmed Raşid'in, Latif b.İbrahim Hanif'in isimlerini duyurur. *Hümâyûnnâme*'ye sipariş yoluyla ya da sonradan satın alma, hediye gibi yollarla sahip olan bu kitapseverlerin biyografileri

bunların genellikle üst düzey devlet görevlerinde yer alan seçkin bir grup olduğunu ortaya koyar. Kimliklerini ketebe kayıtlarından duyuran hamiler yazmaları Şam, Bağdat ve Kahire'de görevli oldukları dönemlerde bu yörelerin yerli sanatçılarına hazırlatmış olmalıdır. *Hümâyûnnâme*'nin Osmanlı yönetimindeki Şam ve Bağdat gibi eyaletlerde, burada görevli beylerbeyi gibi üst düzey yöneticilerin hizmetinde bulunan iki dergâh-ı alî çavuşu için hazırlanması, Osmanlı kitap sanatı hamilik geleneğinin yalnızca padişahlar, kızları, damatları ya da üst düzey saray görevlilerinin tekelinde olmadığını, maddi güçleri doğrultusunda devlet görevinde bulunan her sınıfın kendileri için el yazma eser sipariş edebileceğini gösterir. Bunun yanı sıra *Hümâyûnnâme*'nin diğer sahiplerinin bir vakanüvis, şair, hattat ve kütüphane sahibi olarak entelektüel yönleri, zaman zaman aynı eserleri tercüme etmeleri, onların ortak ilgi alanlarını ve bu bağlamda *Hümâyûnnâme*'ye sahip olma nedenlerini ortaya koyar. Ayrıca H.359 numaralı *Hümâyûnnâme*'nin sahibi Rumûzî Efendi'nin geçmişte Mustafa Âli ile hem medrese hem de şiir meclislerinde geçirdiği ortak zamanlar, yıllar sonra bu iki arkadaşı birinin kendisi için eserin resimli bir kopyasını hazırlatması, diğerinin ise bu eseri örnek alan *Enisü'l Kulûb* ve *Nushatü's Selatin* adında iki eser yazması ile yine ortak bir noktada buluşturur. Yine *Hümâyûnnâme* sahipleri Çelebizâde İsmail Âsım ve Veliyyüddîn Efendi'nin sanatçıları himaye eden Nevşehirli Damad İbrahim Paşa'ya intisap etmesi, ona intisap edenler arasında *Hümâyûnnâme*'nin 18.yüzyılda sadeleştirilmiş bir özetini yapan Osmanzâde Tâib'in de bulunması, bu kitapseverlerin birbirine yakın bir çevrenin mensubu olduklarını anlatır. Belki de bu kişiler eserin tercümesini yapan Osmanzâde Tâib aracılığıyla bu dost meclislerinde yazmanın edebi değerinin farkına varmışlar ve Veliyyüddîn Efendi eserin resimli iki kopyasına birden sahip olurken, Çelebizâde İsmail Âsım özenli bir unvan tezhiple bezenmiş bir nüshayı satın almıştır. Anlaşılan İsmail Âsım, Koca Ragıp Paşa'nın kendisini getirdiği önemli görevlerin karşılığı olarak sonradan bu nüshayı ona hediye etmiştir. Bu kitapseverlerin aynı sevgiyi çocuklarına da aşıladıkları aşikârdır. Çünkü Hacı Selim Ağa ve Veliyyüddîn Efendi'nin aynı adı taşıyan çocukları Mehmed Emîn Efendilerin babalarının geriye bıraktıkları kitap hazinelerini değerli kitaplarla zenginleştirmesi bunun en güzel kanıtıdır. Nitekim LBL Add.15153 ve İTSMK H.357 numaralı

*Hümâyûnnâme*lerin Veliyyüddîn Efendi'nin oğlunun metrukatından günümüze ulaşması onun babasının mirasına bağlılığını açık bir şekilde ortaya koyar.

Resimli nüshalar üzerinde yapılan üslup incelemeleri ve benzer örnekler ile yapılan karşılaştırmalar bunların üretim yerleri ile ilgili şu sonuçları verir. H.359 numaralı *Hümâyûnnâme* ketebe kaydında zaten eserin Kahire üretimi olduğunu bildirir. Ancak ketebe kaydında bu şehirde hazırlandığı belirtilen başka eserlerin yok denecek kadar az oluşu, bu şehrin adı ile anılacak bir üsluptan söz edilmesini imkânsız kılar. Nitekim Kahire'de üretilmiş eserlerin bilinen ilk örneği olan 927/1520-21'de Kanuni Sultan Süleyman'ın hazinesi için hazırlanmış bir *Acâ'ibül-Mahlûkât* (İTSMK H.408) ile H.359'un ortak bir üslup birliğinden uzak oluşu 16.yüzyıl boyunca Osmanlı yönetimindeki Kahire'de el yazma eser üretimi için özgün bir ruhla çalışan bir avuç sanatçının varlığını düşündürür. Ayrıca H.359 numaralı *Hümâyûnnâme*'de yer alan "Geveze Kaplumbağa" hikâyesinin betiminin, Boston Museum of Fine Arts'da bulunan ve bir *Hümâyûnnâme*'ye ait olduğu ileri sürülen aynı konulu minyatür ile şaşılacak derecede benzerliği Kahire'de usta çırak ilişkisi bağlamında çalışan, buradaki Osmanlı yöneticilerinin isteği doğrultusunda *Hümâyûnnâme* ya da *Kelile ve Dimne*'nin resimli kopyalarını hazırlayan bir atölyenin varlığını akla getirir.

Add.15153 numaralı *Hümâyûnnâme* ketebe kaydında üretim yerine ilişkin bir kayıt taşımamakla birlikte resimlerinin Çağman ve Tanındı'nın 1575-1585 yılları arasında Tebriz, Kazvin, Bağdat'ta veya Horasan bölgesindeki şehirlerde Osmanlı okurlar için resimlenmiş olabileceğini ileri sürdükleri *Kısasü'l-Enbiyâ*, *Tezkiretü'l-evliya* (İTİEM 1966) ve *Acâibü'l-Mahlûkat* (İTİEM 2013) gibi eserlerin bazı minyatürleri ile doğa tasvirlerini oluşturan öğelerin sahneye yerleştirilişi, bitkilerin betimlenişi, resimlerde kullanılan renklerin tonları, iç mekânda arka planın düzeni, mimari kurguların resmedilişi, kadın figürlerinin pozları ve eşarpları açısından sergilediği ortak üslup birliği *Hümâyûnnâme*'nin de bu topraklarda resimlenmiş olabileceğini akla getirir. Ayrıca *Hümâyûnnâme* bu eserlerin tezhipleri ile de bezeme programlarını oluşturan motifler ve renkler açısından ortak bir üslubu paylaşır. Bunun yanı sıra *Hümâyûnnâme*'nin 16.yüzyılın ikinci yarısında Safavî resim üslubunun Osmanlı saray nakkaşhanesine yansımalarının örneklerini sunan *Şecâatnâme* (İÜK

T.6043), *Hünernâme*'nin ikinci cildi (İTSMK H.1524) ve *Gence Fethi Tarihi*'nin (İTSMK R.1296) tezhiplerinin tasarımı, bezeme programı ve renkleri, resimlerinden bazıları ile insan ve hayvan figürlerinin betimlenişi, resim kurgusu ve resimlenen hikâyelerin konusu açısından taşıdığı benzerlik dikkat çekicidir. Bu durum *Hümâyûnnâme*'nin de bu kitaplar gibi Kazvin, Horasan ya da Tebriz'den İstanbul'a göç eden bir Safavî sanatçısı tarafından resimlenmiş olabileceğini akla getirir. Nitekim eserin resimlerinden birinin köşesinde göze çarpan 990/1582 tarihi ve Veli ibaresi yazmadaki birkaç özenli kadın figürünün betiminde onun dokunuşunu hissettirse de bu kadar küçük bir işaretten yola çıkarak *Hümâyûnnâme*'nin resimlerini ona atfetmek imkânsızdır. Ayrıca Add.15153'ün 1a yaprağında eserin 1182/1768'de Mekke kadısı Veliyyüddîn Efendi'nin oğlu Muhammed Emîn'in kitaplığında olduğunu vurgulayan bir kayıt taşıdığı göz önünde bulundurulduğunda ve Veliyyüddîn Efendi'nin 1729-30 yılları arasında Halep kadılığı, bunu takip eden yıllarda ise Kahire ve Medine kadılığı yaptığı düşünüldüğünde, bu seçkin kitapseverin *Hümâyûnnâme*'yi bu ve komşu çevrelerde elde etmiş olma olasılığı ağırlık kazanır. *Hümâyûnnâme*'nin resimli nüshalarından birinin Kahire'de üretildiği, diğer ikisinin Bağdat'ta hazırlandığı ve sultani nitelikte tezhiplerle bezeli örneklerinin üretiminin Kahire, Şam, Bağdat gibi şehirlerde yoğunlaştığı düşünüldüğünde Add.15153 numaralı *Hümâyûnnâme*'nin de bu çevrelerde üretilmiş olabileceği fikri açıklık kazanır.

Hümâyûnnâme'nin R.843 numaralı tarihsiz ve üretildiği yer konusunda bir kayıt taşımayan nüshasının tasvirlerinin, ketebelerinden Bağdat'ta hazırlandığı düşünülen *Beng-u Bâde* (DSL Eb.362), *Hadîkatü's-süedâ* (NYBM No.70.143) ve *Câmîü's-Siyer* (İTSMK H.1230) gibi eserlerin resimleri ile taşıdığı üslup birliği, bu yazmanın da Bağdat'ta üretildiğini ortaya koyar. Ayrıca eserin ketebelerinde bir kayıt taşımamakla birlikte üslup özellikleri dolayısıyla Bağdat'a bağlanan *Sevâkıb-ı Menâkıb*'ın iki nüshasının (İTSMK R.1479, NML M.466) ve bir Firdevsî *Şehnâme*si'nin bazı resimleri ile ayrıntılara varan şaşırtıcı benzerliği *Şehnâme*'nin ve resimleri birden fazla nakkaşın elinden çıkan *Sevâkıb-ı Menâkıb* nüshalarının kimi resimlerinin de R.843 nakkaşının elinden çıktığını düşündürür. Bu bağlamda bunlar içinde tarihli tek nüsha olan İTSMK R.1479 numaralı *Sevâkıb-ı Menâkıb*'ın 1008/1599'da tamamlanmış olması, *Hümâyûnnâme*'nin de bu tarihlerde ya da buna yakın bir zamanda resimlenmiş

olabileceğini akla getirir. *Hümâyûnnâme*'nin çerçeve dışına taşan, kimi zaman halkâr bezemeli, rüzgârda savruluyormuş etkisi uyandıran badem şekilli ağaçlar ve pastel tonlardan oluşan yüksek katmanlı tepelerle donatılmış doğa betimleri ile 16.yüzyıl sonu Safavî resim üslubunun titreşimlerini taşıyan tasvirleri, belki de bu asrın sonuna doğru hamisiz kalarak Bağdat'a göç eden bir Safavî sanatçı ile birlikte çalışan yerel bir sanatçının ürünüdür. Onun Bağdat'ta birden fazla elyazmanın hazırlanmasında çalışmış olması ve *Hümâyûnnâme* gibi zengin resim programına sahip bir eserin nakkaşı oluşu bu yörede aranan, çalışkan bir sanatçı olduğunu akla getirir.

Hümâyûnnâme'nin yine üretim yeri konusunda bir kayıt taşımayan fakat R.843 numaralı *Hümâyûnnâme*'nin resimleri ile taşıdığı ortak üslup birliğinden Bağdat'ta üretildiği anlaşılan H.357 numaralı nüshası tek bir sanatçının elinden çıkan on minyatür ile bezelidir. Ancak ayrıntılarda beliren bazı farklılıklar bu nüshanın R.843 nakkaşı tarafından değil, bir başka yerel nakkaşın eliyle resimlendiğini düşündürür.

Boston Museum of Fine Arts'da bulunan ve bazı araştırmacılar tarafından bir *Hümâyûnnâme*'ye ait olduğu düşünülen beş resim ise içlerinden bir tanesinin *Hümâyûnnâme*'de yer almayan "Köpek ve "Kemik" hikâyesini canlandırması nedeniyle bu esere ait bir nüshaya ait olma olasılıklarını yitirir. Ancak bu hikâyenin *Kelile ve Dimne*'nin başka çeviri nüshalarında yer alması ve tek yaprak halindeki resimlerden önceki satırlarda bahsi geçen "Geveze Kaplumbağa" hikâyesinin Kahire *Hümâyûnnâme*'sinde aynı konuyu canlandıran betimleme ile birebir benzerliği bu resimlerin muhtemel 16.yüzyıl sonlarında Kahire'de üretilmiş bir *Kelile ve Dimne* nüshasına ait olabileceğini akla getirir.

Nakkaşların *Hümâyûnnâme* hikâyelerinden hangilerini görsel bir dile dönüştüreceğini hangi şartların belirlediği ise bir başka tartışma konusudur. Buna göre *Hümâyûnnâme*lerde padişahlara öğütler veren hikâyelerin resimleri ağırlıktadır. Bu durum eserin yazılma amacını, yani hükümdarlara iyi yönetim konusunda nasihatler verme kaygısını görsel bir dille de yansıttığı fikrini uyandırsa da, padişahlara öğütler veren hikâyelerin resimlerinin ağırlıkta oluşunu, bu mesajları içeren çerçeve hikâyelerin eserde genişçe bir yer tutması ve resimlemek için çokça malzeme sunması ile de açıklamak mümkündür. Bu bağlamda resimlenecek hikâyelerin seçilme nedenleri

hakkında kesin bir öneri getirmenin olanaksız olduğu, neredeyse her nüshanın kendi başına bir örnek oluşturduğu söylenebilir.

Hümâyûnnâme'nin resimli nüshaları üzerinde yapılan ikonografik değerlendirmeler, en fazla ortak konulu minyatürlerin LBL ve R.843 numaralı *Hümâyûnnâme*'de yer aldığını ortaya koyar. Ele alınan altmış minyatürden kırk biri her iki nüshada da resimsel bir öyküye dönüşür. Bu kırk bir minyatürden dokuzuna H.359 ve H.357 numaralı *Hümâyûnnâme*ler de eşlik eder. Bunun yanı sıra Add.15153 ve R.843 numaralı *Hümâyûnnâme*ler tek başlarına H.359 ve H.357 numaralı nüshalar ile ortak tasvirler içerirler. Add.15153 ve R.843 numaralı *Hümâyûnnâme*lerin ortak tasvirlerinin büyük bir kısmı aynı satır aralıklarında yer aldığı için benzer bir ikonografik yaklaşım sergilerler. Ancak bazı resimlerde bu benzerliklerin ince ayrıntılara varışı bunların birbirlerini örnek alan nakkaşların elinden çıkan çalışmalar olduğunu düşündürür. Farklı satır aralıklarında yer almalarına rağmen bazı resimlerin her iki eserde de aynı anı aynı ayrıntılarla aktarması ise bu olasılığı daha da belirgin kılar. Fakat R.843 numaralı nüshanın tarihsiz oluşu hangisinin diğerine model olduğu konusunda kesin bir çıkarım yapılmasını güçleştirir. Bununla birlikte Add.15153 ve R.843 numaralı nüshaların nakkaşlarının bazı resimlerde H.359 numaralı *Hümâyûnnâme*'nin minyatürlerinin satır aralıklarını resimlemeyi tercih etmeleri, bu iki nakkaşın *Hümâyûnnâme*'nin bu en erken tarihli nüshasını model almış olup olamayacağı sorusunu akla getirir. Ancak R.843 ve Add.15153 numaralı nüshaların nakkaşlarının resimlere kattığı özgün yorumlar H.359'un model alınmış olmakla birlikte bunun birebir bir örnek alış olmadığı söylenebilir. *Hümâyûnnâme*'nin H.357 numaralı nüshasının Add.15153 ve R.843 numaralı nüshalarla ortak bir anı canlandıran minyatürlerinin bunlarla yakın benzerliği de dikkat çekicidir. Ancak ayrıntılar H.357'yi R.843 minyatürlerine daha yaklaştırır ve nakkaşın bu nüshayı örnek almış olma olasılığı ağırlık kazanır. Bunun yanı sıra belirtmek gerekir ki hemen her nüshada nakkaşların resimlere metinden bağımsız olarak yaptığı eklemeler, örneğin ağaçlarla bezenmiş bir doğa betimi içinde sunulan bir hikayeye kuşları, hikaye bir göl ya da nehirde geçiyorsa balıkları, ördekleri eklemeleri onların özgür, özgün yanlarını ortaya koyar. R.843 nakkaşının metinde bahsi geçmese de bazı sahnelere sembolik olarak iyiliği ve kötülüğü simgeleyen Kelile ve Dimne adlı çakalları yerletirmesi onun özgür ruhunu daha da

belirgin kılar. Buna karşın nakkaşların metinde bahsi geçmese de bir padişah meclisine elinde asasıyla kapıda beliren bir kapıcı başı ya da beylerbeyi, padişah gibi figürlerin yanı başına birer saray görevlisi eklemeleri onların görsel geleneği yansıtan eğilimlerinin de bir göstergesidir. Şunu da belirtmek gerekir ki Add.15153 ve R.843 numaralı *Hümâyûnnâme*'nin nakkaşları metne *Kelile ve Dimne* hikâyelerinin metin ve resim geleneğini göz ardı edecek kadar da bağlıdırlar. Örneğin Add.15153 ve R.843 numaralı *Hümâyûnnâme*lerde görsel bir karşılık bulan "Gafil Tilki" hikâyesinde metinde söz edilen horoz *Kelile ve Dimne* hikayelerinde yer almaz. Ancak *Hümâyûnnâme* nakkaşları resimlerine, bağlı oldukları metinde bahsi geçen horoz figürünü yerleştirerek *Hümâyûnnâme* hikâyelerinin *Kelile ve Dimne* hikâyelerine üstün geldiği bir görsel yaklaşım ortaya koyarlar. Ayrıca resimlerde nakkaşların metinde geçen ayrıntıları resme yansıtmakla birlikte hikâye kahramanlarını ön plana çıkarma eğiliminde oldukları gözlenir. Aynı hikâyenin farklı anlarının resimlendiği örneklerde de durum böyledir. Bunu ise hikâye kahramanlarını sahnenin ön düzlemine ya da merkeze, bazen diğerlerinden daha büyük çizerek yani izleyicinin odak noktası haline getirerek yaparlar. Ancak H.357 numaralı nüshanın nakkaşının zaman zaman bu eğilimden saparak bazen hikâyenin belli bir anını, bazen de hikaye kahramanlarından birinin özelliklerini ortaya koyan sembolik bir anlatımı hikâye kahramanlarının betiminden daha ön plana çıkardığı izlenir. Örneğin H.357'de Bâzende adlı güvercinin bir tuzağa yakalanmasını anlatan satırların arasına yerleştirilen minyatürde nakkaş sahnenin ön düzlemine bu anı küçücük yerleştirse de, kompozisyonun üst kesiminde Bâzende'nin bu olaydan hemen önce güvercinin ona av olmaktan kurtulduğu kartalı bir şahinle mücadele ederken kocaman resmederek olayın bu anını ön plana çıkarır, resmin arasına yerleştirildiği satırları canlandıran bölümü sönük kalır (Resim 471). Aynı şekilde H.357'de "Kedinin Hakemliği" hikayesini canlandıran minyatürde, sahnenin arka planına yerleştirilen bir yuvayı paylaşamayan keklik ve dağ kuşunun bir kedinin hakemliğine başvurması anı, sahnenin ön düzlemine kedinin metinde bahsi geçen derviş ruhunu yansıtmak için yerleştirilen irice bir zahid figürünün gölgesinde kalır (Resim 531).

İkonografik değerlendirmeler sonucunda *Hümâyûnnâme*lerin birbirlerinin çalışmalarını örnek alan nakkaşların üretimleri olduklarını anlatan veriler, eserlerin

birbirine yakın çevrelerde üretilmiş olduklarını ortaya koyar. Önceki satırlarda da vurgulandığı üzere Add.15153 numaralı nüsha 997/1589 tarihini taşımakla birlikte R.843 tarihsizdir. Üslup özellikleri üzerine yapılan incelemeler yazmanın Bağdat'ta üretilmiş olduğunu gösterir. Muhtemel Add.15153 numaralı nüsha da bu çevreye yakın gezer bir sanatçının ürünü olmalıdır. 1013/1604 tarihli H.357 numaralı *Hümâyûnnâme* hem ikonografik yaklaşımı hem de üslup özellikleri ile R.843 gibi Bağdat üretimi olduğunu kanıtlar. 974/1567 tarihli en erken örnek olan H.359 numaralı *Hümâyûnnâme* ise zaten ketebesinde Kahire'de hazırlanmış olduğu kaydını taşır. Kesin olmamakla birlikte bu çalışmanın Add.15153'e modellik etmiş olabileceği önceki satırlarda vurgulanmıştır. Bu bağlamda eserin Mısır'dan Bağdat'a yolculuğunun öyküsü şöyle açıklanabilir. 1567'den önce Mısır ve Yemen defterdarı olan H.359'un hamisi Rumûzî Efendi'nin bu tarihten sonra nerede görev yaptığı bilinmez. Ancak önceden de değinildiği üzere Rumûzî'nin medrese ve sohbet meclislerinde arkadaşlık ettiği Gelibolulu Mustafa Âli 1568'de Mısır'dadır ve ilgileri doğrultusunda onun da *Hümâyûnnâme*'yi örnek alan eserler kaleme aldığı bilinir. Âli'nin Mısır'da bulunduğu süre içinde arkadaşı Rumûzî'nin hazırlattığı bu çalışmadan haberdar olması muhtemeldir ve eğer Add.15153'ün de Bağdat'ta hazırlandığı kabul edilirse H.359'un ününün 1585-86'da Bağdat'ta bulunan Mustafa Âli aracılığıyla yörenin seçkin hamilerinin beğenisine sunduğu düşünülebilir. Bu tarihlerde burada vali olarak görev yapan Cağalazâde Sinan Paşa'nın ser çavuşlarından Hasan'ın 990/1582'de Bağdat'ta kendisi için özenli bir başlık tezhiple bezenmiş bir *Hümâyûnnâme* hazırlattığı düşünüldüğünde Âli'nin bu valiyi kendisi için daha özenli ve resimli bir *Hümâyûnnâme* hazırlatmak için teşvik etmiş olabileceği akla gelir.

Bu çalışmada yalnızca *Hümâyûnnâme*'nin R.843 numarada kayıtlı nüshasının metin ve resim ilişkisi irdelenmiştir. Buna göre nakkaş genel hatlarıyla, bağlı olduğu metne sadık bir yaklaşımla hikâyeleri sözelden görsele aktarır. Metinde tanımlanan mekânlar, figürlerin dış görünüşleri, doğa betimlerini oluşturan ayrıntılar çoğunlukla *Hümâyûnnâme* minyatürlerinde metne bağlı olarak canlandırılır. Ancak nakkaş zaman zaman metinde bahsi geçmeyen figürleri sembolik bir anlatım dili oluşturmak için kullanır. Ya da örneğin hikâye kahramanı bir şehzade veya beylerbeyi ise yanı başına birer saray görevlisi, bir köşeye elinde asasıyla bir kapıcı başı yerleştirir. Eğer

resmedeceği bir meclis sahnesi ise yine etrafta içecek ve yiyecek hazırlıkları ile ilgilenen hizmetliler belirir. Hele yazmadaki sayfa kenarını dolaşan birkaç halkâr bezeme, nakkaşın bazen hikâye kahramanlarından birer figüre yer vermekle birlikte metinden bağımsız, serbestçe kullandığı figürler ve doğa betimleri ile dekoratif ve çerçeve içindeki resimle bütünleşen bir tablo sunar. İşte nakkaş izleyenlere sunduğu bu masalsı görünümler ile *Hümâyûnnâme* nakkaşları içinde özel ve önemli bir yere sahiptir.

Hümâyûnnâme'nin minyatürlü nüshalarının 16.yüzyıl sonlarında Kahire'den Bağdat'a uzanan bu yolculuğu Osmanlı resim sanatının Anadolu dışında, Osmanlı yönetimindeki eyaletlerde, buralarda görevli devlet adamlarının desteğinde devam eden üretiminin güzel örneklerini sunar. Osmanlı Saray nakkaşhanesinin resmi, ağırbaşlı üslubundan farklı, bir o kadar sıcak ve samimi bir üslup yaratan yerel sanatçılar, göçer Safavî nakkaşlarla *Hümâyûnnâme* gibi okuyanı eğlendiren, zaman zaman düşündüren hikâyelerle dolu bir esere yakışır, cıvıl cıvıl minyatürlerle eserleri donatırlar. Bu çalışma, yolu sonuçta muhallefat geleneğiyle Osmanlı Saray'ının kitap hazinesine düşen ya da bir şekilde yurt dışı kütüphanelere ulaşan *Hümâyûnnâme*lerin resimli nüshalarını ve sultani nitelikte tezhiplerle bezenmiş resimsiz örneklerini kodikolojik bir yaklaşımla irdeleyerek kitap sanatı açısından taşıdıkları değeri ortaya koyar. Bu kodikolojik incelemeler sonucunda, eserlerin ketebe ve 1a yapraklarında ulaşılan hami isimlerinin değerlendirilmesi *Hümâyûnnâme*'nin üst düzey devlet görevlerinde yer alan seçkin ve aynı zamanda birbirleri ile ilişki içinde olan bir kitlenin ilgi odağında olduğunu gözler önüne serer. Anlaşılan eğlenceli hikâyeleri ile dinleyicilere hoş vakit geçirten *Hümâyûnnâme,* 16.yüzyıl sonlarından 18.yüzyılın ilk yarısına kadar dost meclislerinde okunan, birbirine tavsiye edilen ve zaman zaman da hediye olarak sunulan bir kitaptır. Onun cilt, tezhip ve hat karakteri bakımından özenli olmayan çok sayıdaki kopyası eserin belki de medreselerde eğitim amacıyla okutulmak üzere çoğaltılan bir kitap olduğunu da düşündürür. *Hümâyûnnâme*'nin üretim yerlerine ilişkin bir kayıt taşımayan resimli nüshaları üzerinde yapılan üslup incemeleri ve benzer örnekler ile yapılan karşılaştırmalar, eserin resimlenmek üzere seçildiği şehirleri ve sanatçıların bu şehirlerde ürettikleri başka yapıtların varlığını ortaya koymada bir nebze ışık tutmuştur. *Hümâyûnnâme*'nin resimli kopyaları üzerinde yapılan ikonografik değerlendirmeler de eserlerin üretim yerleri konusunda yapılan çıkarımları destekleyen veriler ortaya koyar.

Hümâyûnnâme'nin İTSMK R.843 numarada kayıtlı nüshasının metin ve resim ilişkisinin değerlendirilmesi ise *Hümâyûnnâme*'nin Ahmet Midhat Efendi tarafından yapılan sadeleştirilmiş özetin transkripsiyonu dışında günümüz Türkçesi ile dillendirilmeyen metninin kolay anlaşılmasını mümkün kılar ve Osmanlı resim sanatı geleneği içinde nakkaşların metni yorumla, ele alma biçimini gözler önüne seren bir yol çizer. Aynı şekilde Ali Çelebi'nin eserinin önsözünün günümüz Türkçesi ile ilk kez verilişi, yazarın *Hümâyûnnâme*'yi başta tercüme sebebini ve eserin hazırlanış sürecini aydınlatan veriler sunar. İşte Ali Çelebi'nin *Hümâyûnnâme*sinin resimli ve sultani nitelikte tezhiplerle bezenmiş resimsiz kopyalarını irdeleyen bu çalışma, bir tek eser üzerinden Osmanlı kitap sanatı geleneğini anlamaya, çözümlemeye yönelik küçük bir katkı niteliğindedir.

6.KAYNAKLAR

Abou-El-Haj, Rıfa'at Ali, "The Expression of Ottoman Political Culture in the Literature of Advice to Princes (Nasihatnâmeler) Sixteenth to Twentieth Centuries", *Sociology in the Rubric of Social Science. Professor Ramkrishna Mukherjee Felicitation Volume*, Eds. R.K. Bhattacharya and A.K. Ghosh, 1995, s.282-292.

Abou-El-Haj, Rıfa'at Ali, *Modern Devletin Doğası. 16. Yüzyıldan 18. Yüzyıla Osmanlı İmparatorluğu*, Çev. Oktay Özel, Canay Şahin; İmge Kitabevi, İstabul, 2000.

Abdünnafi İffet Efendi (b. Muhammed Said el-Adanavi), *Nâfiü'l-âsar Nevbâve-i Simârü'l-esmâr*, Matbaa-i Amire, İstanbul, 1268/1852 (İSK H.Hayri Abdullah Efendi 136).

Ahmet Rıfat Efendi, *Devhatü'n-Nükebâ*, İstanbul, 1283.

Ahmet Eflâki, *Ariflerin Menkıbeleri*, C. I-II, Çev. Tahsin Yazıcı, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1964-1966.

Ahmet Midhat, *Hulâsa-i Hümâyunnâme*, Haz. M. Ata Çatıkkaş, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1999.

Akalay (Tanındı), Zeren, *Osmanlı Tarihi ile İlgili Minyatürlü Yazmalar, Şehnâmeler ve Gazanameler*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk ve İslam Sanatı Kürsüsü

Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 1972.

Aksan, Virginia H., "Ottoman Political Writing, 1768-1808", *Internetional Journal of Middle East Studies*, Vol.25, No.1, Cambridge University Press, February 1993, s.53-69.

Akün, Ömer Faruk, "Alâeddin Ali Çelebi", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C.2, İstanbul, 1989, s.315-318.

Akün, Ömer Faruk, "Vasi Alisi", *İslam Ansiklopedisi*, C.13, Eskişehir, 1997, s.226-230.

Albertus Bobovius ya da Santuri Ali Ufki Bey'in Anıları. Topkapı Sarayı'nda Yaşam. Sunan ve Notlayanlar: Stephanos Yerasimos ve Annie Berthier, Çev. Ali Berktay, Kitap Yayınevi, İstanbul, 2002.

Ali Çelebi, *Hûmayûnnâme* (İTSMK R.843).

Anafarta, Nigar, *HünernâmeMinyatürleri ve Sanatçıları*, İstanbul, 1969.

And, Metin, *Osmanlı Tasvir Sanatları: 1 Minyatür*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2004.

Aşkar, Mustafa, *Tasavvuf Tarihi Literatürü*, İz Yayıncılık, İstanbul, 2006.

Atasoy, Nurhan ve Çağman, Filiz, *Turkish Miniature Painting*, İstanbul, 1974.

Atasoy, Nurhan, "Persian Miniatures of the Süleymaniye Library İstanbul", *Akten des VII. Internationalen Kongresses für Iranische*

Kunst und Archaologie München, 7-10 September 1976, Berlin, 1979, s.425-430.

Atıl, Esin, *The Age of Sultan Süleyman the Magnificent*, New York, 1986.

Atılgan, Sevay, "Karakoyunlu ve Akkoyunlu Minyatür Sanatı", *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı (Mimarlık ve Sanat)*, 2, Ed.Ali Uzay Peker, Kenan Bilici, Ankara, 2006, s.587-599.

Ayvansarâyî, Hüseyin, *Vefeyât*, Süleymâniye-Es'ad Efendi Kütüphanesi, No.1375.

Ayvansarâyî, Hâfız, Hüseyin, *Mecmuâ-i Tevârih*, Haz. Fahri Ç. Derin – Vahid Çabuk, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1985.

Ayvansarâyî, Hüseyin ve Diğerleri, *Hadikatü'l-Cevami. İstanbul Câmîleri ve Diğer Dini-Sivil Mimari Yapılar*, Haz. Ahmed Nezih Galitekin, İstanbul, 2001.

Babinger, Franz, *Osmanlı Tarih Yazarları ve Eserleri*, Çev.Coşkun Üçok, Ankara, 1982.

Bâdi, Ahmet, *Riyâz-ı Belde-i Edirne –Edirne Şehri Bahçeleri – (Edine Şehri Tarihi)*, C.I, Çev. Ratip Kazancıgil, İstanbul, 2000.

Bağcı, Serpil, *Minyatürlü Ahmedi İskendernâmeleri: İkonografik bir Deneme*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji ve Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara, 1989.

Bağcı, Serpil, "Osmanlı Dünyasında Efsanevi Yönetici İmgesi Olarak Büyük İskender ve Osmanlı İskendernâmesi", *Humana. Bozkurt Güvenç'e Armağan*, Yay. Haz. N.S.Altuntek, S.Aydın, İ.H. Demirdöven, Ankara, 1994, s.111-131.

Bağcı, Serpil, "Ankara Etnoğrafya Müzesi'ndeki Gümüş Kapı", *Dokuzuncu Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi*, Ankara, 1995, s.225-238.

Bağcı, Serpil, "An Eighteenth Century Patron & The Reuse and Transformation of Older Images", *11th International Congress of Turkish Art/11.Uluslararası Türk Sanatları Kongresi*, Utrecht-The Netherlands, 23-28 August, 1999.

Bağcı, Serpil, "Adem'den III.Mehmed'e: Silsilename", *Padişahın Portresi. Tesâvir-i Âl-i Osman*, İstanbul, 2000, s.188-201.

Bağcı, Serpil, "From Translated Word to Translated Image: The Illustrated Şehnâme-i Türkî Copies", *Muqarnas*, Vol. 17, Leiden, Brill, 2000, s.162-176.

Bağcı, Serpil ve Diğerleri, *Osmanlı Resim Sanatı*, İstanbul, 2006.

Baltacı, Cahid, *XV-XVI. Asırlarda Osmanlı Medreseleri. Teşkilât. Tarih*, İrfan Matbaası, İstanbul, 1976.

Banarlı, Nihad Sâmi, *Resimli Türk Edebiyâtı Târihi. Destanlar Devrinden Zamanımıza Kadar*, II, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1998.

Basmadjian, K.J., *Essai Sur L'Histoire de la Littérature Ottomane*, 1910.

Bayani, Manijeh, "Kalilah ve Dimnah Themes in Persian Literature", *A Mirror of Princes from India: Illustrated Versions of the Kalilah wa Dimnah, Anvar-i Suhayli, Iyar-i Danish and Humayun Nameh*, Ed. Ernst J. Grube, Bombay, 1991, s.124-127.

Baykal, Özgün, "Mevlânâ'nın Mesnevî'sinde Hayvan Hikâyeleri", *Erdem*, C.1, S.3, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1985, s.601-620.

Baysun, M. Cavid, "Osmanlılar Devrinde Bağdad", *İslam Ansiklopedisi*, C.2, İstanbul, 1961, s.203-211.

Baysun, M. Cavid, "Çelebi-zâde İsmail Âsım Efendi", *İslam Ansiklopedisi*, C.3, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1977, s.370-375.

Beach, Milo Cleveland, "The Padshahnama and Mughal Historical Manuscripts", *King of the World. The Padshahnama and Imperial Mughal Manuscript from the Royal Library, Windsor Castle*. Milo Cleveland Beach & Ebba Koch with new translations by Wheeler Thackston, London, 1997, s.115-129.

Beyâni Mustafa bin Carullah, *Tezkiretü'ş-şuarâ*, Haz. İbrahim Kutluk, Ankara, 1997.

Binyon, Laurence ve Diğerleri *Persian Miniature Painting. Including A Critical and Descriptive Catalogue of the Miniatures Exhibited at Burlington House January-March, 1931*, Dover Publications, New York, 1971.

Blochet, E., *Catalogue des Manuscrits Turcs*, I-II, Paris Bibliothèque Nationale, 1932.

Blois, François de, "Burzoy's/Burzuyah's Voyage to India", *A Mirror of Princes from India: Illustrated Versions of the Kalilah wa Dimnah, Anvar-i Suhayli, Iyar-i Danish and Humayun Nameh*, Ed. Ernst J. Grube Bombay, 1991, s.8-9.

Blois, François de,, "The Pancatantra: From India to the West and Back", *A Mirror of Princes from India: Illustrated Versions of the Kalilah wa Dimnah, Anvar-i Suhayli, Iyar-i Danish and Humayun Nameh*, Ed. Ernst J. Grube Bombay, 1991, s.10-15.

Blois, François de, "Burzoy's Voyage to India and the Origin of the Book of Kalilah wa Dimnah, *Journal of the Royal Asiatic Society*, Third Series, Vol. 2, No. 1, April, 1992, s.85-87.

Brend, Barbara, "European and Other Influences in the Illustations of the British Library's 'Sharaf al-Insān' ('Şeref ül-İnsân') of Lāmi'i", Thirteenth International Congress of

Turkish Art, Eds. Géza David and Ibolya Gerelyes, Hungarian National Museum, Budapest, 2009, s.125-134.

Brockelmann, C., "Kelile ve Dimne", *İslam Ansiklopedisi*, C.6, Eskişehir, 1997, s.552-558.

Buchthal, Hugo, "Early Islamic Miniatures from Baghdad", *The Journal of the Walters Art Gallery*, Vol. 5, 1942, s. 18-39.

Burrill, Kathleen R.F., "Wāsi 'Alisi", *The Encyclopaedia of Islam*, V.XI, Leiden Brill, Netherlands, 2002, s.162.

Bursalı Mehmed TâhirBey, *Osmanlı Müellifleri*, C.2, Haz. Fikri Yavuz-İsmail Özen, Meral Yayınevi, İstanbul, 1972.

Bursalı Mehmed Tâhir Bey, *Osmanlı Müellifleri*, C.3, Haz. İsmail Özen, Meral Yayınevi, İstanbul, 1975.

Bursalı Mehmed Tahir bin Rıf'at, *Ahlâk Kitaplarımız*, Çev. Mahmut Kaplan, Malatya, 2002.

Bülbül, Tuncay, *Hümâyûn-nâme (İnceleme-Tenkitli Metin)*, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Eski Türk Edebiyatı Bilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara, 2009.

Câmî, *Bahâristân*, Çev. M. Nuri Gençosman, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1985.

Canby, Sheila R., *The Rebellious Reformer. The Drawings and Paintings of Rıza-yı Abbasi of Isfahan*, London, 1996.

Cemâleddin, Mehmed, *Osmanlı Tarih ve Müverrihleri (Âyîne-i Zurefâ)*, Haz. Mehmed Arslan, İstanbul, 2003.

Chauvin, Victor, *Bibliographie des ouvrages Arabes ou relatif aux Arabes*, II, Liége, 1897.

Coomaraswamy, Ananda, "Miniatures from Turkish and Persian Books of Fables", *Bulletin of the Museum of Fine Arts*, Vol. 26, No.157, Museum of Fine Arts, Boston, October, 1928, s.89-91.

Cunbur, Müjgan, "Vakfiyelere Göre Eski Türk Kütüphanelerinin Yönetimi", *Türk Kütüphaneciler Derneği Bülteni,* C.11, S.1-2, 1962, s.9-17.

Cunbur, Müjgan, "Ragıp Paşa Kütüphanesi Hakkında Yabancıların Görüşleri", *Türk Kütüphaneciler Derneği Bülteni,* C.12, S.1-2, 1963, s.17-26.

Cunbur, Müjgan, "Şeyhülislam VeliyyüddînEfendi Vakıfları ve Kütüphanesi", *Necati Lugal Armağanı*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1968, s.165-189.

Cunbur, Müjgan ve Diğerleri, *Türk Dil Kurumu Kütüphanesi Yazma Eserler Kataloğu*, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları: 724, Ankara, 1999.

Çağdaş, Kemal, *Pançatantra Masalları*, Ankara Üniversitesi Basımevi, 1962.

Çağman, Filiz, "Şehname-i Selim Han ve Minyatürleri", *Sanat Tarihi Yıllığı*,. C.V, İstanbul 1973, s.411-443.

Çağman, Filiz, "Illustrated Stories from a Turkish Version of Jami's Bahâristân", *Turkish Treasures*, 2, 1978, s.21-27.

Çağman, Filiz, "The Miniatures of the Divan-ı Hüseyni and the Influence of Their Style", *Fifth International Congress of Turkish Art*, Ed.G. Féher, Budapest, 1978, s.231-259.

Çağman, Filiz, "XVI.yüzyıl Sonlarında Mevlevi Dergahlarında Gelişen Bir Minyatür Okulu", *I.Milletlerarası Türkoloji Kongresi, 3.Türk Sanat Tarihi*, İstanbul, 1979, s.651-677.

Çağman, Filiz ve Tanındı, Zeren, *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi İslam Minyatürleri*, İstanbul, 1979.

Çağman, Filiz ve Tanındı, Zeren, *The Topkapı Saray Museum. The Albums and Illustrated Manuscripts*, Ed.J.M. Rogers, London: Thames and Hudson, 1986.

Çağman, Filiz ve Tanındı, Zeren, "Osmanlı-Safavî İlişkileri (1578-1612) Çerçevesinde Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Resimli El Yazmalarına Bakış", *Aslanapa Armağanı*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 1996, s.37-62.

Çağman, Filiz ve Tanındı, Zeren, "Tarikatlarda Resim ve Kitap Sanatı", *Osmanlı Toplumunda Tasavvuf ve Sufiler. Kaynaklar-Doktrin-Ayin ve Erkan-Tarikatlar-Edebiyat-Mimari-İkonografi-*

Modernizm, Haz. Ahmet Yaşar Ocak, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları XXX.Dizi, S.3, Ankara, 2005, s.505-529.

Çağman, Filiz ve Tanındı, Zeren, "Firdevsî'nin Şahnâmesi'nde Geleneğin Değişimi", *Türklük Bilgisi Araştırmaları. Şinasi Tekin Hatıra Sayısı III*, C.32/I, Harvard Üniversitesi, 2008, s.143-167.

Çakar, Enver, *XVI. Yüzyılda Halep Sancağı*, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi, Elazığ, 1998.

Çakım, Burhanettin, "Ali Çelebi (Filibeli, Vâsi Alisi)", *Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi*, C.1, Yapı Kredi Kültür ve Sanat Yayınları, İstanbul, 2008, s.202-203.

Çamalan, Ahmet, *Osmanlı Siyasetnamelerine Göre Sonun Başlangıcı. Sebepler ve Çözümler*, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih (Yeniçağ Tarihi) Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2006.

Çelebioğlu, Amil, *Kanuni Sultan Süleyman Devri Türk Edebiyatı*, İstanbul, 1994.

Çelik Atbaş, Zeynep, *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'ndeki H.2155 Numaralı Murakka*, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2003.

Çığ, Kemal, "Türk ve İslâm Eserleri Müzesi'ndeki Minyatürlü Kitapların Kataloğu", *Şarkiyat Mecmuası III*, Edebiyat Fakültesi Basımevi, İstanbul, 1959, s.51-90.

Çubukçu, İbrahim Agâh, "İhvân as-Safâ ve Ahlâk Görüşleri", *İlahiyat Fakültesi Dergisi*, C.XII, Ankara Üniversitesi Basımevi, 1964, s.43-49.

D'Istria, Dora *Osmanlı'da Şiir*, Çev. Semay Taneri, Havass Yayınları, İstanbul, 1982.

Danişmend, İsmail Hami, *İzahlı Osmanlı Tarihi Kronolojisi*, C.4, Türkiye Yayınevi Tarih Serisi, 1961.

Danişmend, İsmail Hami, *Osmanlı Devlet Erkânı*, Türkiye Yayınevi, İstanbul, 1971.

Davids, Arthur Lumley, *Grammaire Turke*, London, 1836.

Değirmenci, Tülün, *Resmedilen Siyaset: II.Osman Devri (1618-1622) Resimli Elyazmalarında Değişen İktidar Sembolleri*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara, 2007.

Devellioğlu, Ferit, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Aydın Kitabevi Yayınları, Ankara, 2002.

Diez, Heinrich Friedrich von, Über Inhalt und Vortrag, Entstehungund Schicksale des königlichen Buchs, eines Werks von der Regierungskunst, als Ankündigung einer Vebersetzung nebst Probe aus dem Türkisch-Persisch-Arabischen des Waassi Aly Dschelebi, Berlin, 1811.

Dimand, Maurice, *Persian Miniature Paintings*, New York: Crown Publishers, 1967.

Doğrul, Ömer Rıza, *Kelile ve Dimne*, İstanbul, 1941.

Duda, Dorothea, *Islamische Handschriften II*, Wien, 2008.

Eastwick, Edward B., *The Anvár-ı Suhaili or the Lights of Canopus Being the Persian Version of the Fables of Pilpay, the Book "Kalilah and Damnah" Rendered into Persian by Husain Vá'ız U'l-Káshifi*, Hertford, 1854.

Edgerton, Franklin, *The Panchatantra Reconstructed*, 2 vols., New Haven, 1924.

Emsen, Semim, "Osmanlı İmparatorluğu Devrinde Türkiye Kütüphanelerinin Tarihçesi II", *Türk Kütüphaneciler Derneği Bülteni*, C.9, S.3-4, 1960, s.120-126.

Erkmen, Aslıhan, *Türk ve İslam Eserleri Müzesi'ndeki Tezkiretü'l-Evliya'nın Minyatürleri*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü Bitirme Projesi, İstanbul, 2007.

Ersoy, Osman, *XVIII. ve XIX. Yüzyıllarda Türkiye'de Kağıt*, Ankara Üniversitesi Basımevi, 1963.

Erünsal, İsmail E., *Türk Kütüphaneleri Tarihi II. Kuruluşundan Tanzimat'a Kadar Osmanlı Vakıf Kütüphaneleri*, Ankara, 1988.

Erünsal, İsmail E., "Hacı Selim Ağa Kütüphanesi" *Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C.14, İstanbul, 1996, s.498.

Erünsal, İsmail E., *Osmanlı Vakıf Kütüphaneleri. Tarihi Gelişimi ve Organizasyonu*, Ankara, 2008.

Ettinghausen, Richard, *Treasures of Asia. Arab Painting*, Rizzoli International Publications, New York, 1977.

Evliya Çelebi, *Evliya Çelebi Seyahatnamesi. Topkapı Sarayı Bağdat 304 Yazmasının Transkripsiyonu – Dizini*, Haz. Zekeriya Kurşun – Seyit Ali Kahraman – Yücel Dağlı, C.II, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Mart 1999.

Farah, Caesar E. ve Farah, Irmgard E., "Depicting Art of Fortification in Yemen. A Contrast between the Real and Imagined", *Frauen, Bilder und Gelehrte. Studien zu Gesellschaft und Künsten im Osmanischen Reich. Arts, Women and Scholars. Studies in Ottoman Society and Culture. Festschrift Hans Georg Majer. Ed. S. Prator, C.K. Neumann)*, İstanbul, 2002, s.491-512.

Farhad, Massumeh ve Bağcı, Serpil, *Falnama. The Book of Omens*. Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution, Washington, D.C., 2009.

Farooqi, Anis, *Art of India and Persia*, Kamla Nagar, Delhi, 1979.

Feridüddin Attar, *Kuşdili. Mantıku't-tayr*, Çev. Yaşar Keçeci, Kırkambar Yayınları, İstanbul, 1998.

Fetvacı, Emine Fatma, *Viziers to Eunuchs: Transitions in Ottoman Manuscript Patronage, 1566-1617*, Harvard Üniversitesi, Sanat Tarihi ve Mimarlık

Bölümü Yayınlanmamış Doktora Tezi, Cambridge, 2005.

Fetvacı, Emine, "The Production of the Şehnâme-i Selim Hân", *Muqarnas*, Volume 26, Leiden, Boston, 2009, s.263-315.

Firdevsî, *Şehnâme*, Çev. Necati Lugal, C.I-IV, İstanbul 1945.

Fleischer, Cornell H., "From Şehzade Korkut to Mustafa Ali: Cultural Origins of the Ottoman Nasihatnâme", IIIrd *Congress on the Social and Economic History of Turkey (Princeton University 24-26 August 1983),* Ed. Heath W. Lowry and Ralph S. Hattox, İstanbul, 1990, s.67-77.

Fleischer, Cornell H., *Tarihçi Mustafa Âli. Bir Osmanlı Aydın ve Bürokratı*, Çev.Ayla Ortaç, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 2009.

Fleming, Barbara, *Türkische Handschriften*, Teil I, Wiesbaden, 1968, Verzeichnis der Orientalischen Handschriften in Deutschland.

Fodor, Pal, "15.-17. Yüzyıl Osmanlı Hükümdar Aynalarında Devlet ve Toplum, Kriz ve Reform", *Tarih İncelemeleri Dergisi*, XIV, İzmir, 1999, s.281-302.

Galland, Antoine, *Les Contes et Fables Indiennes de Bidpai et de Lokman, Traduites d'Ali Tchelebi ben Saleh, Auter Turc,* Paris, 1724.

Galland, Antoine, *İstanbul'a Ait Günlük Anılar (1672-1673)*, Yay. Charles Schefer, Çev. Nahid Sırrı Örik, II.Cilt, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1987.

Gaznevî, Senâî, *Hadîkatü'l-Hakîka ve Şerîatü't-Tarîka*, Arapça'ya Çev. İ. ed-Dusûkî Şita, Kahire, 1995.

Gelibolulu Mustafa Âli, *Künhü'l-Ahbâr'ın Tezkire Kısmı*, Haz. Mustafa İsen, Ankara, 1994.

Gibb, E.J. Wilkinson, *Osmanlı Şiir Tarihi*, III-IV-V, Çev. Ali Çavuşoğlu, Akçağ Yayınları, Ankara, 1999.

Golombek, Lisa, "Early Illustrated Manuscripts of Kashifi's Akhlaq-i Muhsini", *Iranian Studies*, Vol.36, 2003, s.615-643.

Gökbilgin, M.Tayyib, "Hasan Paşa, Sokullu-Zade", *İslam Ansiklopedisi*, C.5, İstanbul, 1964, s.325-329.

Gönültaş, Güler, *Manisa İl Halk Kütüphanesi Türkçe El Yazmaları Kataloğu*, Türk Kütüphaneciler Derneği Manisa Şubesi Yayınları I, Manisa, 1986.

Göyünç, Nejat, "Osmanlı Devletinde Taşra Teşkilatı (Tanzimata Kadar)", *Osmanlı*, C.6, Ankara, 1999, s.77-88.

Grabar, Oleg, *Illustrations of the Maqamat*, London, Chicago, 1984.

Grabar, Oleg, *Mostly Miniatures. An Introduction to Persian Painting*, Princeton University Press, Princeton and Oxford, 2000.

Gray, Basil, *Persian Painting. From Miniatures of the XIII.-XVI. Centuries*, 1974.

Grube, Ernst, J., "Prolegomena for a Corpus Publication of Illustrated Kalilah wa Dimnah Manuscripts", *Islamic Art IV*, 1990-1991, s.301-481.

Grube, Ernst J., "15th Century Kalilah wa Dimnah Manuscripts", *A Mirror of Princes from India: Illustrated Versions of the Kalilah wa Dimnah, Anvar-i Suhayli, Iyar-i Danish and Humayun Nameh*, Ed. Ernst J. Grube, Bombay, 1991, s.78-97.

Grube, Ernst, J., "Some Observations Concerning the Ottoman Illustrated Manuscripts of the Kalilah wa Dimnah: Ali Çelebi's Humayun-name", *9.Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi*, C.2, Ankara, 1995, s.195-205.

Grube, Ernst J., "Ibrahim-Sultan's Anthology of Prose Texts", *Persian Painting from the Mongols to the Qajars*, London, 2001, s.101-117.

Gülcü, Erdinç, *Osmanlı İdaresinde Bağdat (1534-1623)*, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi, Elazığ, 1999.

Halaçoğlu, Yusuf, "Bağdat Osmanlı Dönemi", *Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C.4, İstanbul, 1991, s.433-437.

Haldane, Duncan, *Mamluk Painting*, England, 1978.

Hammer, *Büyük Osmanlı Tarihi*, 3 (Beşinci Cilt), Yay. Haz. Mümin Çevik-Erol Kılıç, Medya Ofset.

Hariri, *Makamat*, Çev. Sabri Sevsevil, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1952.

Hertel, J., *Das Pancatantra. Seine Geschichte und seine Verbreitung*, Leipzig and Berlin, 1914.

Howard, Douglas A., "Ottoman Historiography and the Literature of 'Decline' of the Sixteenth and Seventeenth Centuries", *Journal of Asian History*, Vol.22, No:1, 1988, s.52-56.

http://www.divinity.ankara.edu.tr/tr/indir/yazmalar.pdf

http://www.mfa.org/collections/search_art.asp?recview=true&id=13847&coll_keywords=humayunnama&coll_accession=&coll_name=&coll_artist=&coll_place=&coll_medium=&coll_culture=&coll_classification=&coll_credit=&coll_provenance=&coll_location=&coll_has_images=&coll_on_view=&coll_sort=0&coll_sort_order=0&coll_view=0&coll_package=0&coll_start=1

https://www.yazmalar.gov.tr/detay_goster.php?k=189304

Husain Vā'iz Kāshifi *Anvār-i suhaili*, Tehran, 1362/1983.

Islamische Kunst. The Arts of Islam. Meisterwerke aus dem Metropolitan Museum of Art New York. Masterpieces from the Metropolitan Museum of Art New York, Ed.Richard Ettinghausen, Berlin:

Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, 1981.

İlyasoğlu Mercimek Ahmed, *Kâbusnâme*, Haz. Atilla Özkırımlı, C.1-2, Tercüman 1001 Temel Eser.

İnal, Güner, "Kahire'de Yapılmış Bir Hümâyünnâme'nin Minyatürleri", *Belleten*, XL, 1976, s.439-464.

İnal, Güner, "The Influence of the Kazvin Style on Ottoman Miniature Painting", *Fifth International Congres of Turkish Art*, Ed. G. Feher, Budapest,, 1978, s.457-476.

İnal, Güner, "Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesindeki Bazı Şah Abbas Dönemi Şehnâmelerinin Minyatürleri", *Hacettepe Beşeri Bilimler Dergisi*, C.10, S.3, Haziran 1980, s.12-51.

İpşirli, Mehmet, "Lütfi Paşa", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C.27, Ankara 2003, s.234-236.

Karabulut, Ali Rıza, *Kayseri Râşid Efendi Eski Eserler Kütüphanesindeki Türkçe, Farsça, Arapça Yazmalar Kataloğu I-II*, Mektebe Yayınları, Ankara, 1995.

Karatay, Fehmi Edhem, *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Farsça Yazmalar Kataloğu*, İstanbul, 1961.

Karatay, Fehmi Edhem, *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Türkçe Yazmalar Kataloğu*, C.I-II, İstanbul, 1961.

Karavelioğlu, Murat A., "İsmail Asım Efendi (Küçük Çelebizade)", *Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar*

Ansiklopedisi, C.1, Yapı Kredi Kültür ve Sanat Yayınları, İstanbul, 2008, s.661.

Kâtib Çelebi, *Sullam al-vusūl ilā tabakāt al-fuhūl*, Süleymaniye-Şehid Ali Paşa Kütüphanesi, No.1887.

Kâtip Çelebi, *Keşfü'z-Zunûn*, C.3, Çev. Rüştü Balcı, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, Kasım 2007.

Kavas, Ahmet ve Diğerleri, "VeliyyüddînEfendi", *Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi*, C.2, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul, 2008, s.658-659.

Kavruk, Hasan, *Eski Türk Edebiyatında Mensur Hikâyeler*, Ankara, 1988.

Kaya, Gönül, *Resimli Bir Osmanlı Tarihi: Âsafî Paşa'nın Şecâatnâmesi*, Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bursa, 2006.

Kazvini, Mirza Muhammed, *The Marzubān-nāme. A Book of Fables Originally Compiled in the Dialect of Tabaristan*, Leyden, 1909.

Khandalavala, Karl-Desai, Kalpana, "Indian Illustrated Manuscripts of the Kalilah wa Dimnah, Anvar-i Suhayli and Iyar-i Danish", *A Mirror of Princes from India: Illustrated Versions of the Kalilah wa Dimnah, Anvar-i Suhayli, Iyar-i Danish and Humayun Nameh*, Ed. Ernst J. Grube, Bombay, 1991, s.128-144.

Kılıç, Filiz, "Kültür Tarihimizde Filibe ve Filibeli Divan Şairleri", *Hacı Bektaş Veli Dergisi,* Yıl 2007, S. 43, s.67-80.

Kınalı-zâde Hasan Çelebi, *Tezkiretü'ş-şuarâ*, C.II, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1989.

Kızıltan, Mübeccel, *Kırk Vezir Hikâyeleri*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Eski Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 1991.

Koç, Havva, "Ragıb Paşa (Koca)", *Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi*, C.2, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul, 2008, s.443-445.

Kortantamer, Tunca, "17. Yüzyıl Şairi Atayi'nin Hamsesi'nde Osmanlı İmparatorluğu'nun Görüntüsü", *Tarih İncelemeleri Dergisi*, I, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İzmir, 1983, s.61-105.

Kortantamer, Tunca, *Nevî-zâde Atâyî ve Hamse'si*, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İzmir, 1997.

Köprülü, M. Fuad, *Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul, 1980, s.391.

Köprülüzade, Mehmet Fuad, "Anadolu'da Türk Dil ve Edebiyatının Tekâmülüne Umumî Bir Bakış", *Yeni Türk Mecmuası*, S.7, Nisan, 1933, İstanbul, 1933, s.535-553.

Kramers, J.H., "Merzüban", *İslam Ansiklopedisi*, C.7, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1972, s.787-788.

Krimsky, *Istoria Turçii i eya Literaturi*, Moskova, 1910.

Kundak, Ali Nihat, *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesindeki H.2135 Numaralı Murakka*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2004.

Kunt, İ. Metin, *Sancaktan Eyalete (1550-1560 Arasında Osmanlı Ümerası ve İl İdaresi)*, İstanbul, 1978.

Kut, Günay ve Bayraktar Nimet, *Yazma Eserlerde Vakıf Mühürleri*, Ankara, 1984.

Kut, Günay, "Atasözleri ve Deyimlere Ait Manzum ve Minyatürlü Yazma bir Eser", *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Yıllık 1*, İstanbul, 1986, s.73-112.

Kut, Günay, "Hint Edebiyatından Türk Hikâyelerine", *Türklük Araştırmaları Dergisi. Mehmet Akalın Armağanı*, S.8, İstanbul, 1997, s.357-377.

Kutluk, İbrahim, "Sindbâdnâme", *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, C.3, S.3-4, İstanbul, 1949, s.351-367.

Kütükoğlu, Bekir, *Osmanlı İran Siyasi Münasebetleri (1578-1590)*, I, İstanbul, 1962.

Lambton, Ann K. S., "Islamic Mirrors for Princes", *Atti Del Convegno Internazionale Sul Tema: La Persia Nel Medioevo (Roma 31 Marzo-5 Aprile 1970)*, Roma 1971, s.419-442.

Latîfî, *Tezkire*, Haz. Mustafa İsen, Kültür Bakanlığı Yayınları / 1120, 1000 Temel Eser Dizisi / 149, Ankara, 1990.

Levend, Agâh Sırrı, "Siyasetnameler", *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten* 1962, (2.baskı Ankara1988), s.167-194.

Levend, Agâh Sırrı, "Ümmet Çağında Ahlâk Kitaplarımız", *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten* 1963, (2.baskı Ankara 1988), s.89-115.

Mahir, Banu, *Osmanlı Minyatür Sanatı*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2004.

Martin, F.R., *The Miniature Painting and Painters of Persia India and Turkey from the 8th to the 18th Century*, London, 2005.

Meisami, Julie Scott, "The Shah-Name as Mirror for Princes: A Study in Reception", Pand-o Sokhan, Melanges Offerts a Charles-Henri de Fouchecour, Ed. Christophe Balay, Claire Kappler and Zhiva Vesel, Tehran, 1995, s.265-273.

Melikian-Chirvani, Assadullah Souren, *Sulwan al-Muta fi Udwan al-Atba, A Rediscovered Masterpiece of Arab Literature and Painting*, Kuwait, 1985.

Meredith-Owens, G.M., *Turkish Miniatures*, London, 1963.

Meredith-Owens, G.M., "A Persian Manuscript of the Reign of Bayezid II with Ottoman Miniatures", *Bulletin of the Prince of Wales Museum of Western India*, 10, 1967, s.27-31.

Meredith-Owens, G.M., *Persian Illustrated Manuscripts*, The Trustees of the British Museum, London, 1973.

Mesara Gülbün ve Can, Şeyda, "Müzehhip Karamemi", *Art Decor*, S.49, Nisan, 1997, s.108-116.

Mesara, Gülbün, "Kanuni Sultan Süleyman'ın Sernakkaşı Karamemi", *Hat ve Tezhip Sanatı*, Ed. Ali Rıza Özcan, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2009, s.361-377.

Meşā 'ir üş-şu 'arā or Tezkere of 'Āşık Çelebi, by G.M. Meredith-Owens, London, 1971.

Mevlânâ, *Mesnevî*, Çev. Veled İzbudak, C.I-VI, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1960.

Mısır Milli Kütüphanesi Türkçe Yazmalar Kataloğu (1870-1980), C.1-4, 1987-1992, The General Egyptian Book Organization, Dar'ul-Kütüb El-Kavmiye, Kısm'ul Feharis El-Şarkiye.

Milli Kütüphane Yazmalar Kataloğu, Ankara, 1988.

Milstein, Rachel ve Diğerleri, *Stories of the Prophets. Illustrated Manuscripts of Qisas al-Anbiya*, Mazda Publishers, California, 1999.

Milstein, Rachel, *The Religious Painting of the Dancing Dervishes According to the Illustrated M.466 in the Pierpont Morgan Library.* Hebrew Üniversitesi Yayınlanmamış Doktora Tezi, Kudüs, 1979.

Milstein, Rachel, *Miniature Painting in Ottoman Baghdad*, Costa Mesa, 1990.

Milstein, Rachel, "From South India to the Ottoman Empire Passages in 16th Century Miniature Painting", *9.Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi*, C.2, Ankara, 1995, s.497-506.

Minorsky, Vladimir (with an introduction by the late J.V.S. Wilkinson), *The Chester Beatty Library. A Catalogue of the Turkish Manuscripts and Miniatures*, Dublin, 1958.

Minorsky, Vladimir (Çev.), *Calligraphers and Painters a Treatise by Qadi Ahmad, Son of Mir-Munshi (circa A.H. 1015 / A.D. 1606)*, Washington, 1959.

Minorsky, Vladimir, "The Older Preface to the Shâh-Nâma", *Iranica. Twenty Articles*, Hertford: Stephen Austin, 1964, s.260-273.

Muhammed b. Ali az-Zâhirî as-Semerkandî, *Sindbad-name*, Çev. Ahmet Ateş, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1946.

Mukhtarovna, Ashrafi-Aini, Mukaddema, "The School of Bukhara to c.1550", *The Arts of the Book in Central Asia 14th-16th Centuries*, Ed. Basil Gray, 1979, s.249-272.

Mutlu, İbrahim, "Ragıp Paşa Kütüphanesi 200 Yaşında", *Türk Kütüphaneciler Derneği Bülteni*, C.XII, S.1-2, 1963, s.1-16.

Müstakim-zâde Süleyman, *Tuhfe-i Hattâtîn*, İstanbul Devlet Matbaası, 1928.

Müstakim-zâde Süleyman, *Devhat ül-Meşayıh. Osmanlı Şeyhülislamlarının Biyografileri*, İstanbul, 1978.

Müstakim-zâde Süleyman, *Macallat al-nisāb*, Süleymaniye-Hâlet Efendi Kütüphanesi, No.628.

Necatigil, Behçet, *Tûtînâme*, Can Yayınları, İstanbul, 2009.

Necmi, İbrahim, *Tarih-i Edebiyat Dersleri*, Matbaa-i Amire, İstanbul, 1338.

Nizâmî Gencevi, *Mahzen-i Esrar*, Çev. M. Nuri Gencosman, Milli Eğitim Basımevi, Ankara, 1960.

Nizâmî Gencevi, *İskendernâme*, Bakü: Azerbaycan SSR Elmler Akademiyası Neşriyyatı, 1967.

O'Kane, Bernard, *Early Persian Painting, Kalila and Dimna Manuscripts of the Late Fourteenth Century*, I.B. Tauris, London, New York 2003.

Özcan, Abdülkadir, "Âsım Efendi, Çelebizâde", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C.3, İstanbul, 1991, s.477-478.

Özvar, Erol, "Osmanlı Tarihini Dönemlendirme Meselesi ve Osmanlı Nasihat Literatürü", *Dîvân. İlmî Araştırmalar*, 1999/2, Yıl 4, S.7, s.135-151.

Peçevi İbrahim Efendi, *Peçevi Tarihi I,* Haz. Bekir Sıtkı Baykal, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1999.

Pètis de la Croix, *Le Mille et en Jours*, Paris, 1671.

Raby, Julian, "The Earliest Illustrations to Kalilah wa Dimnah", *A Mirror of Princes from India: Illustrated Versions of the Kalilah wa Dimnah, Anvar-i Suhayli, Iyar-i Danish and Humayun Nameh*, Ed. Ernst J. Grube, Bombay, 1991, s.16-32.

Renda, Günsel, "İstanbul Türk ve İslâm Eserleri Müzesi'ndeki Zübdet-üt Tevarih'in Minyatürleri", *Sanat*, Yıl 3, S.6, Haziran, 1977, s.58-67.

Renda, Günsel, "18.Yüzyıl Osmanlı Minyatüründe Yeni Konular: Topkapı Sarayı'ndaki Hamse-i Atayi'nin Minyatürleri", *Bedrettin Cömert'e Armağan*, Ankara, 1980, s.481-495.

Renda, Günsel, "Sindbadnama: An Early Ottoman Illustrated Manuscript Unique in Iconography and Style", *Muqarnas. Essays in Honor of G.M. Rogers*, guest Ed. Doris Behrens-Abouseif-Anna Contadini, Vol.21, Leiden Brill-2004, s.311-321.

Reşat, Faik, *Eslâf. Eski Bilginler, Düşünürler ve Şairler*, Haz. Şemsettin Kutlu, Tercüman 1001 Temel Eser.

Rice, David Talbot, *Islamic Painting. A Survey*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1971.

Richard, Francis, *Splendeurs Persanes. Manuscrits du XIIe au XVIIe siècle*, Bibliothèque Nationale de France, Paris, 1997.

Rieu, Charles, *Catalogue of the Turkish Manuscripts in the British Museum*, London, 1888.

Robinson, B.W., *Victoria and Albert Museum. Persian Paintings*, London, 1965.

Robinson, B.W., "Two Persian Manuscripts in the Library of the Marquess of Bute, Part II Anwár i Suhayli, 1593 (Bute MS 347)", *Oriental Art*, Vol. XVIII, No.1, Spring, 1972, s.1-7.

Robinson, B.W. ve diğerleri (Introduction by Ivan Stchoukine), *Islamic Painting and the Arts of the Book. The Keir Collection*, Ed. B.W. Robinson, London, 1976.

Royer, Adrien, "Fragments Du Humaioun-namèh", *Journal Asiatique*, Quatrième Série, Tome, XIII, Paris, Avril-Mai, 1849, s.415-455.

Ruben, W., "Hint-Türk Masal Münasebetleri", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, C.I, S.I, Ankara, 1942, s.49-62.

Rührdanz, Karin, "Zwanzig Jahre Bagdader Buchillustation-zu Voraussetzungen und Spezifik Eines Zwieges der Turkischen Miniaturmalerei", *Mittelalterlische Malerei im Orient*, XXII, 1982, s.143-162.

Ryder, A.W., *The Panchatantra*, Chicago, 1925.

Sacy, Silvestre de *Calila et Dimna ou Fables de Bidpai*, Paris, 1816, s.51.

Sa'dî *Gülistan*, Çev. Hikmet İlaydın, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1966.

Sakaoğlu, Saim, "Mesnevî'deki Hikâyelerin Kaynakları ve Tesirleri", *Selçuk Üniversitesi 1.Milli Mevlânâ Kongresi, Tebliğler (3-5 Mayıs 1985)*, Konya, 1986, s.105-113.

Sâlim Efendi, *Tezkiretü'ş-şu'arâ*, Haz. Adnan İnce, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara, 2005.

Schmitz, Barbara (with contributions by Latif Khayyat, Svat Soucek, Massoud Pourfarrokh), *Islamic Manuscripts in the New York Public Library*, Oxford University Press, New York, 1992.

Selânikî Mustafa Efendi, *Tarih-i Selâniki*, Haz. Mehmet İpşirli, C.1-2, İstanbul 1989.

Seyhan, Nezihe, *Süleymaniye Kütüphanesi'ndeki Minyatürlü Yazmaların Kataloğu*, Boğaziçi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1991.

Seyyid Muhammed es-Seyyid Mahmud, *XVI. Asırda Mısır Eyaleti*, İstanbul, 1990.

Shahnama. The Visual Language of the Persian Book of Kings, Ed. Robert

Hillenbrand, Varie Occasional Papers II, Edinburgh, 2004.

Simpson, Marianna Shreve (with contributions by Massumeh Farhad), *Sultan Ibrahim Mirza's Haft Awrang. A Princely Manuscript from Sixteenth Century Iran*, London, 1997.

Simpson, Marianna Shreve, "The Production and Patronage of the Haft Aurang by Jami in the Freer Gallery of Art", *Ars Orientalis* 13 (1982), s.93-119.

Sims, Eleanor, "16th-Century Persian and Turkish Manuscripts of Animal Fables in Persia, Transoxiana and Ottoman Turkey", *A Mirror of Princes from India: Illustrated Versions of the Kalilah wa Dimnah, Anvar-i Suhayli, Iyar-i Danish and Humayun Nameh*, Ed. Ernst J. Grube, Bombay, 1991, s.98-123.

Sims, Eleanor, "The Hundred and One Paintings of Ibrahim-Sultan", *Persian Painting from the Mongols to the Qajars*, London, 2001, s.119-127.

Sims, Eleanor ve Diğerleri, *Peerless Images. Persian Painting and Its Sources*, Yale University Press, New Haven and London, 2002.

Skelton, Robert, "Imperial Symbolism in Mughal Painting", *Content and Context of Visual Arts in the Islamic World,* Ed.Lucy Freeman and Isabelle Hyman, London, 1988, s.177-191.

Soudavar, Abolala, "The Age of Muhammadi", *Muqarnas*, XVII, 2000, s.53-72.

Stchoukine, Ivan, *Les Peintures des Manuscrits Timurides*, Paris 1954.

Stchoukine, Ivan, *La Peinture Turque d'aprés les Manuscrits Illustrés, I.re partie: de Sulaymān Ier a'Osman II (1520-1622)*, Paris, 1966.

Sugny, M. Edouard Servan de, *La Muse Ottomane*, Paris, 1853.

Süreyya, Mehmed, *Sicill-i Osmanî*, Çev. Seyit Ali Kahraman, C.2, İstanbul, 1996.

Süreyya, Mehmed, *Sicill-i Osmanî*, Çev. Seyit Ali Kahraman, C.3, İstanbul, 1996.

Süreyya, Mehmed, *Sicill-i Osmanî*, Çev. Seyit Ali Kahraman, C.5, İstanbul, 1996.

Şemsettin Sami, *Kâmûsu'l-a'lâm,* C.4, Ankara, 1996.

Şirazlı Şeyh Sa'di, *Bustan (Bostan)*, Çev. Yakup Kenan Necefzade, 1965.

T.C. Kültür Bakanlığı Milli Kütüphane Başkanlığı Türkiye Basmaları Toplu Kataloğu. Arap Harfli Türkçe Eserler (1729-1928), Haz. Müjgan Cunbur ve Dursun Kaya, C.2 (B-Ç), Milli Kütüphane Basımevi, Ankara, 1990.

Tanındı, Zeren, "The Miniatures of Hünarname Volume II, in the Light of a Newly Discovered Document", *Yayınlanmamış Bildiri. VII. Uluslar arası Türk Sanatları Kongresi*, Varşova, 20-25 Eylül 1983.

Tanındı, Zeren, "15th Century Ottoman Manuscripts and Bindings in Bursa Libraries", *Islamic Art*, IV, 1990-1991, s.143-174.

Tanındı, Zeren, "Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde Veli Can İmzalı Resimler", *Türklük Bilgisi Araştırmaları. Fahir İz Armağanı II*, C.15, 1991, s.287-313.

Tanındı, Zeren, "Osmanlı Yönetimindeki Eyaletlerde Kitap Sanatı", *Ortadoğu'da Osmanlı Dönemi Kültür İzleri Uluslar arası Bilgi Şöleni Bildirileri (25-27 Ekim 2000, Hatay)*, C.II, Ankara, 2001, s.501-508.

Tanındı, Zeren, "Topkapı Sarayı'nın Ağaları ve Kitaplar", *U.Ü. Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Yıl 3, S.3, 2002, s.41-56.

Tanındı, Zeren, "Transformation of Words to Images: Portraits of Ottoman Courtiers in the Diwans of Baki and Nadiri", *Res. Anthropology and Aesthetics*, 43, Spring, 2003, s.131-145.

Tanındı, Zeren, "Sultanlar, Şairler ve İmgeler: Şehnâme-i Firdevsî'nin Mukaddimesinin Resimleri", *U.Ü. Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Yıl 9, S.15, 2008/2, s.267-296.

Taşköprülüzâde, *Eş-Şakâiku'n-nu'maniyye fî Ulemâi'd-Devleti'l-Osmâniyye. Osmanlı Bilginleri*, Çev. Muharrem Tan, İz Yayıncılık, İstanbul, 2007.

Tilbe, Haydar, *Mahzenü'l-Esrar*, Çev.Avni Gözütok, Fenomen Yayıncılık, İstanbul, 2008.

Titley, Norah, *Miniatures from Persian Manuscripts. A Catalogue and Subject Index of Paintings from Persia, India and Turkey in the British Library and the British Museum*, London, 1977.

Titley, Norah, *Miniatures from Turkish Manuscripts: A Catalogue and Subject Index of Paintings in the British Library and the British Museum*, London, 1981.

Togan, Zeki Velidi, *On the Miniatures in Istanbul Libraries*, Baha Matbaası, İstanbul, 1963

Tornberg, C.J., *Codices Arabici, Persici et Turcici Biblioyheca Regia Universitatis Upsaliensis*, Impensis Reg. Universitatis Upsaliensis, 1849.

Tuman, Mehmet Nâil, *Tuhfe-i Nâilî*, Divân Şairlerinin Muhtasar Biyografileri, II, Haz. Cemal Kurnaz – Mustafa Tatcı, Bizim Büro Yayınları, Ankara, 2001.

Tutcalı, Müge, *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesinde Bulunan Revan 843 Numaralı Resimli Hümâyunnâme Nüshası*, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü Lisans Tezi, Ankara, 2002.

Tümer, Günay, "Yeni Bir Humâyun-nâme Nüshası", *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi*

Dergisi, C.XIX, Ankara Üniversitesi Basımevi, 1973, s.253-256.
Türk Ansiklopedisi, C.II, İstanbul Milli Eğitim Basımevi, 1966.

Türkdoğan, Melike Gökcan, "Siyasetnameler ve Bir Siyasetnâme Örneği olarak Ahmedî'nin İskendernâmesi", *Uluslar Arası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C.3, S.12, 2010, 418-430.

Uğur, Ahmet, *Osmanlı Siyâset-nâmeleri*, Kayseri, 1988.

Uluç, Lale, "Late Sixteenth Century Manuscript Production in Shiraz", *Muqarnas*, Vol.17, 2000, s.73-96.

Uluç, Lale, *Türkmen Valiler Şirazlı Ustalar Osmanlı Okurlar, XVI.yüzyıl Şiraz Elyazmaları*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2006.

Uluskan, Murat, *Divân-ı Hümâyun Çavuşları*, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türk Tarihi Anabilim Dalı, Yeniçağ Tarihi Bilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 2004.

Umur, Suha, *Osmanlı Padişah Tuğraları*, İstanbul, 1980.

Unan, Fahri, *İdeal Cemiyet İdeal Devlet, İdeal Hükümdar. Kınalı-zâde Ali'nin Medîne-i Fâzıla'sı*, Lotus Yayınevi, Ankara, 2004.

Uzunçarşılı, İsmail Hakkı, *Osmanlı Devletinin İlmiye Teşkilatı*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1988

Uzunçarşılı, İsmail Hakkı, *Osmanlı Devletinin Merkez ve Bahriye Teşkilatı*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1988.

Uzunçarşılı, İsmail Hakkı, *Osmanlı Tarihi*, C.II, Ankara 1983.

Uzunçarşılı, İsmail Hakkı, *Osmanlı Tarihi*, C.III, I.Kısım, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1983.

Uzunçarşılı, İsmail Hakkı, *Osmanlı Tarihi*, C.IV, 2.Kısım, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1983.

Ülker, Necmi ve Günay, Vehbi, "Bursa Halk Kültürü Unsurlarından Mezar Kitâbeleri I: Emir Sultan Câmii Hazîresi", *Bursa Halk Kültürü, Uludağ Üniversitesi I. Bursa Halk Kültürü Sempozyumu (4-6 Nisan 2002) Bildiri Kitabı*, C. I, Haz. Y. Oğuzoğlu-K. Üstünova, Bursa 2002, 315-342.

Ünal, Mehmet Ali, "Osmanlı Devletinde Merkezi Otorite ve Taşra Teşkilatı", *Osmanlı*, C. 6, Ankara, 1999, s.111-122.

Ünver, Süheyl, *Müzehhip Karamemi*, İstanbul, 1951.

Ünver, Süheyl, "VeliyyüddînEfendi'nin Çiçek ve Lale Merakı", *Türk Kütüphaneciler Derneği Bülteni,* C.13, S.3-4, 1964, s.8-9.

Ünver, Süheyl, "XVII.Yüzyıl Sonunda Padişaha Bir Lahiya", *Belleten*, C.XXXIII, Sayı, 129, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1969, s.21-34.

Ünver, Süheyl, *Sevâkıb-ı Menâkıb, Mevlânâ'dan Hatıralar*, İşaret Yayınları, İstanbul, 2006.

Wollaston, A.N., *The Anvār-i Suhailî or Lights of Canopus, commonly know as Kalilah and Dimnah, being an adaptation by mullā Husain el-Wā'iz al-Kāshifi of the Fables of Bidpai,* London, 1877; Husain Vā'iz Kāshifi, *Anvār-i suhaili*, Tehran, 1362/1983.

Yağcı, Şerife, *Süheylî'nin Acâibü'l-mea'sir ve Garâibü'n-nevâdir'i: Metin ve Küçük Hikâye Üzerine Teorik bir İnceleme*, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir, 2001.

Yavuz, Hulusi, *Yemen'de Osmanlı İdaresi ve Rumûzi Tarihi* (923-1012/1517-1604), C.I, Ankara, 2003.

Yavuz, Hulusi, "Rumûzî", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C.35, İstanbul, 2008, s.244.

Yayın Kurulu, "Mustafa (Rumûzî)", *Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi*, C.2, İstanbul, 2008, s.282.

Yazıcı, Tahsin, "Hümayûn", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C.18, İstanbul, 1998, s.479-480.

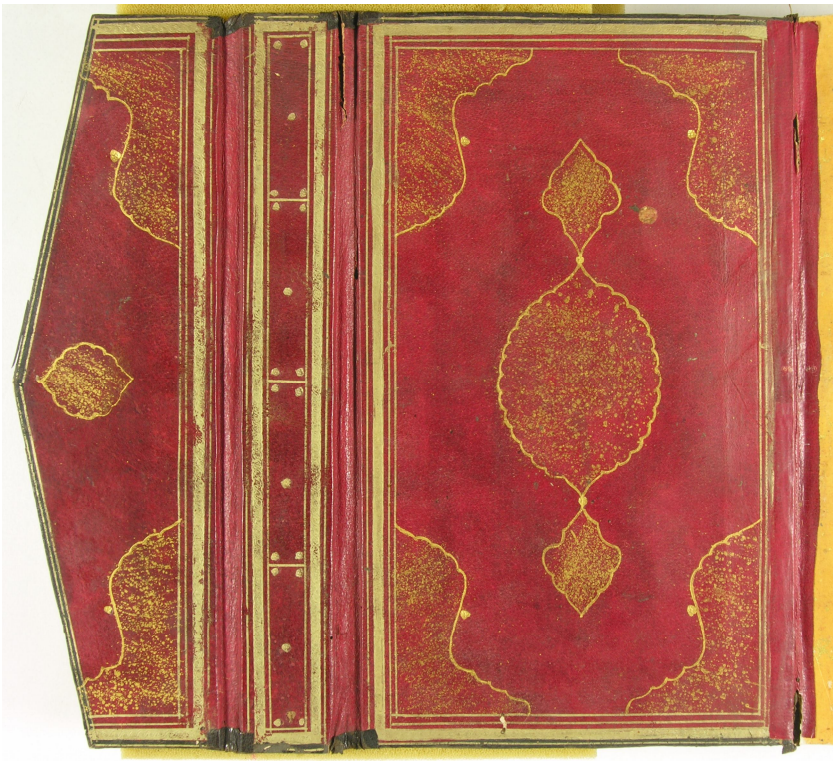
Yıldırım, Nimet, *Fars Edebiyatında Kaynaklar*, Erzurum, 2000.

Yusufoğlu, M., "Gümüş Kapı", *Anıt*, 1949, s.4-6.

Zettersteen, K.V., *Die Arabischen, Persischen und Turkischen Handschriften der Universitatsbibliothek zu Uppsala*, Uppsala, 1930.

7. RESİMLER

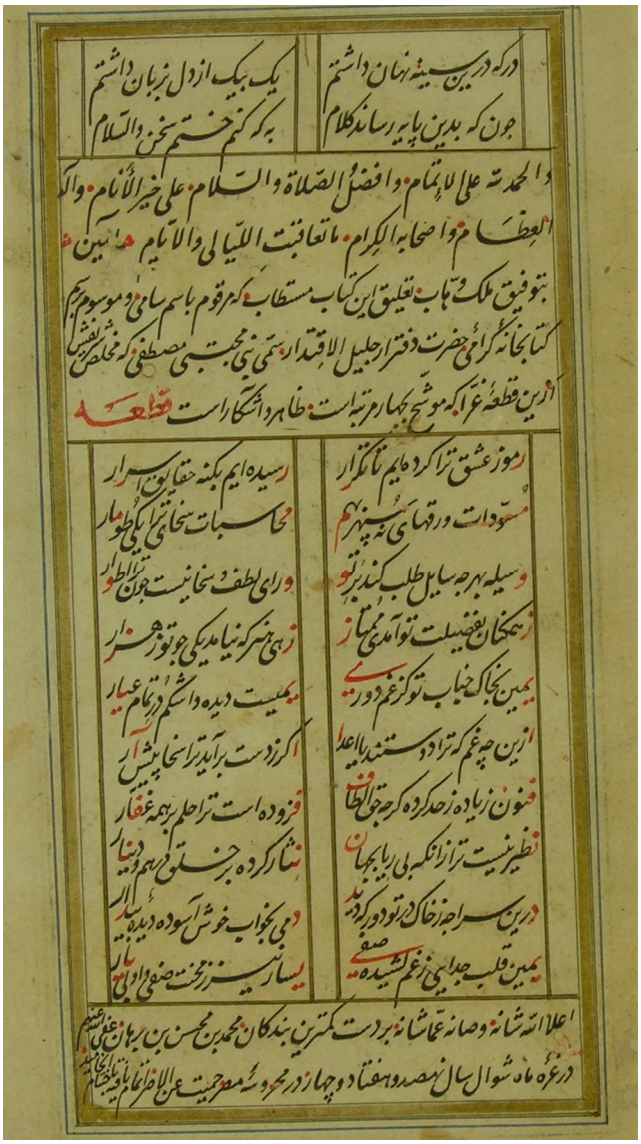
Resim 1- Cildin Dış kapakları. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359).



Resim 2- Cildin İç Kapakları. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359).

Resim 3- Unvan Tezhibi. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.1b).

Resim 4- Unvan Tezhibi ve Çerçeve Biçiminde Halkârlar. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.1b, 2a).



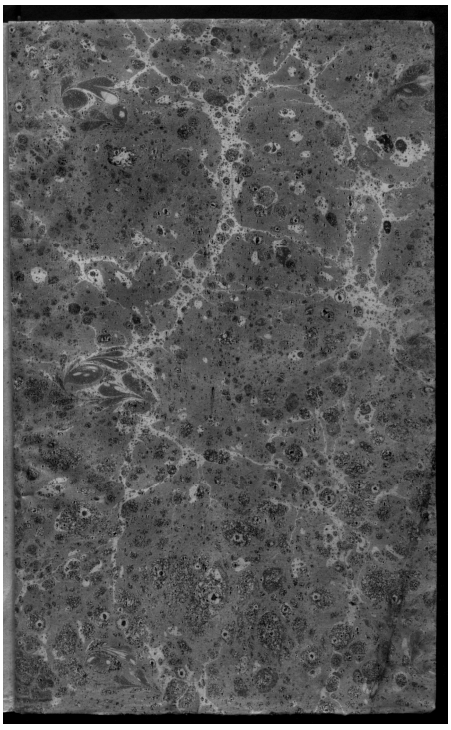
Resim 5- Ketebe Kaydı. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.443a).

Resim 6- Sultan III.Selim'in (1789-1807) Mührü. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.1a).

Resim 7- Sultan III.Selim'in (1789-1807) Tuğra Şeklinde Mührü. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.1a).

Resim 8- Cildin Dış Kapakları. *Hümâyûnnâme* (LBL Add.15153)

Resim 9- Cildin İç Kapakları. *Hümâyûnnâme* (LBL Add.15153)

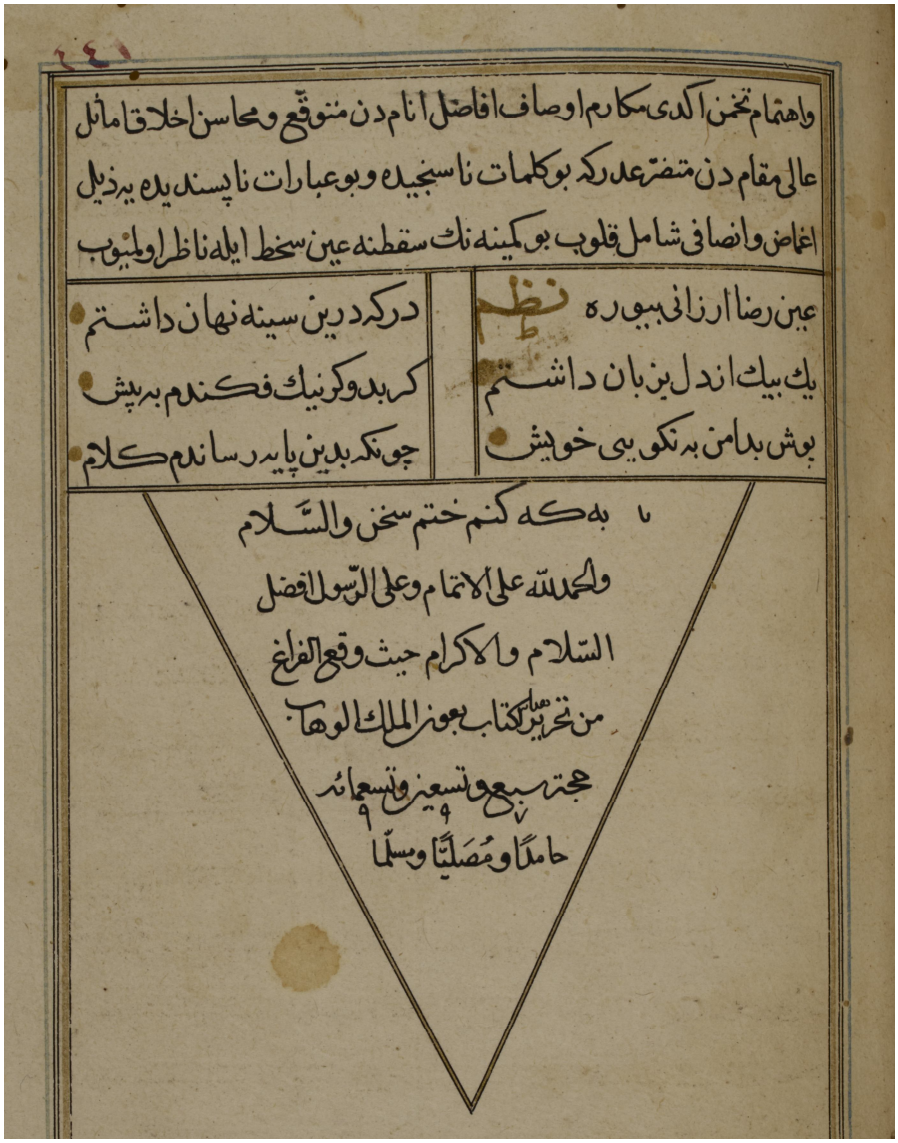


Resim 10, 11- Cildin Ön Yan Kâğıdı ve Cilde Bitişik Arka Yaprak. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153).

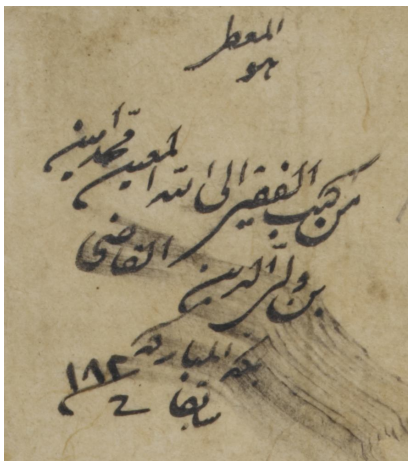
Resim 12- Unvan Tezhibi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153 vr.1b).

Resim 13, 14- Koltuk Tezhipleri. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153 vr.137b, 178b).

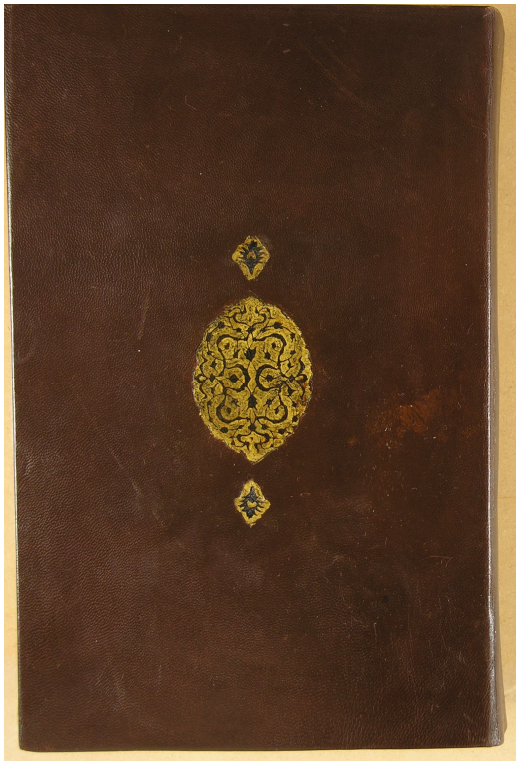
Resim 15- Tezhipli Metin Altı Boşluğu. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr.73a).



Resim 16- Ketebe Kaydı. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr.443a).

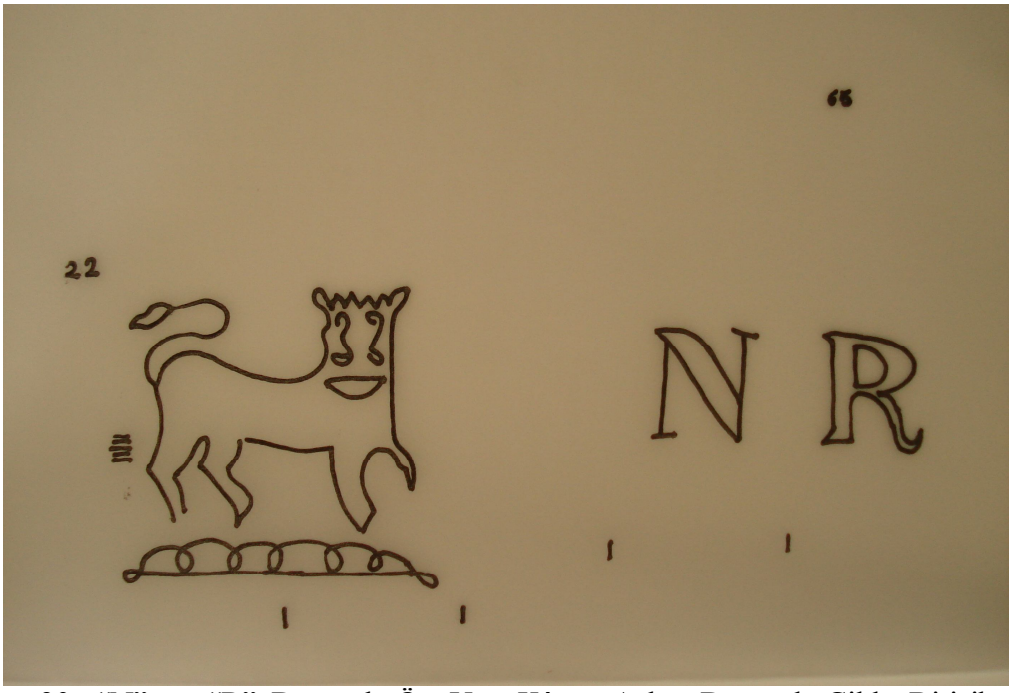


Resim 17- vr.1a'da Yer Alan ve Eserin Mekke Kadısı Veliyyüddîn Efendi'nin Oğlu Muhammed Emîn'in Kitaplarından Olduğunu Gösteren Kayıt. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153).



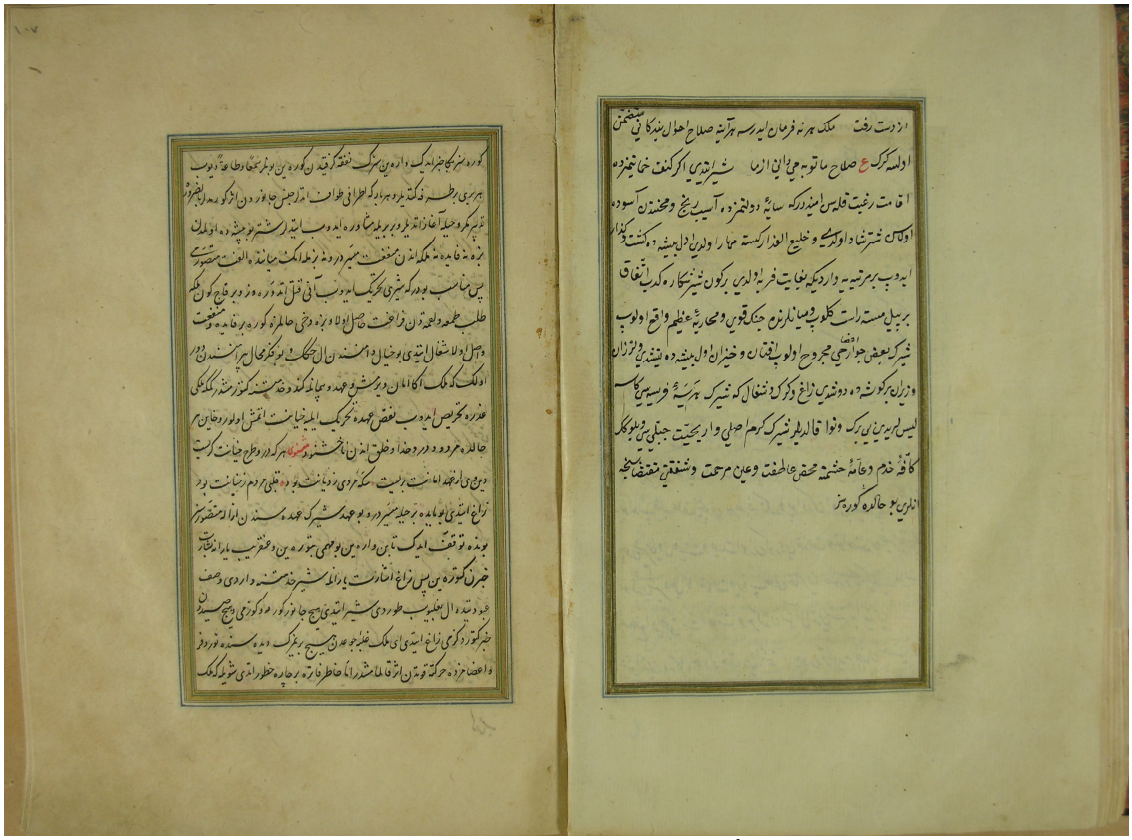
Resim 18- Cildin Dış Kapakları. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843).

Resim 19- Cildin İç Kapakları. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843).



Resim 20- "N" ve "R" Damgalı Ön Yan Kâğıt, Aslan Damgalı Cilde Bitişik Arka Yaprak. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843). Ersoy, 1963, Şekil 22.

Resim 21- Unvan Tezhibi. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843).

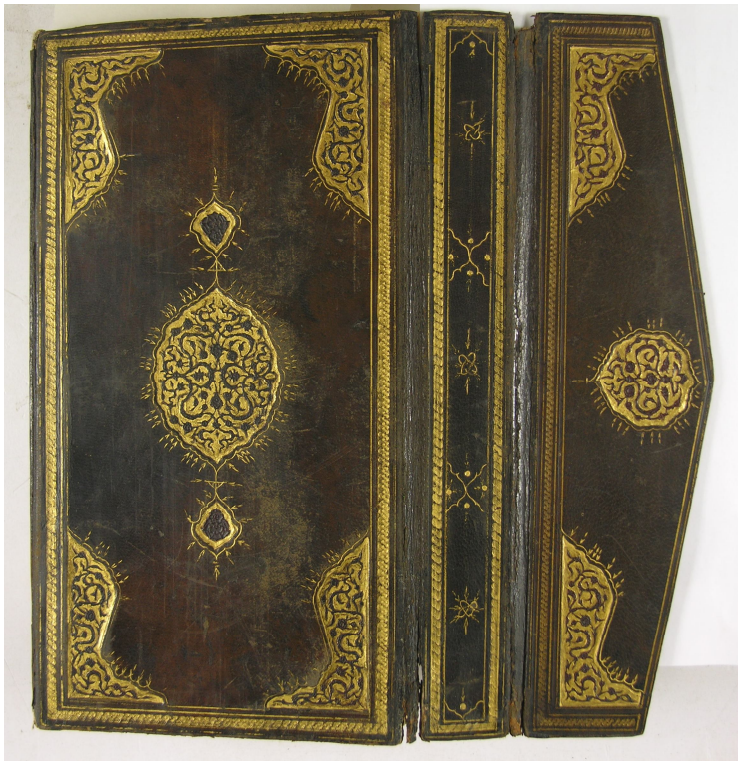


Resim 22- Değişen Kâğıt Rengi ve Hat. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 106b-107a).

Resim 23- Sultan I.Abdülhamit'in (1774-1789) Tuğrası. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr.1a).

Resim 24- Sultan III.Mustafa'nın (1757-1774) Mührü. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr.1a).

Resim 25- vr.497a'da Yer Alan Kayıtlar. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843).

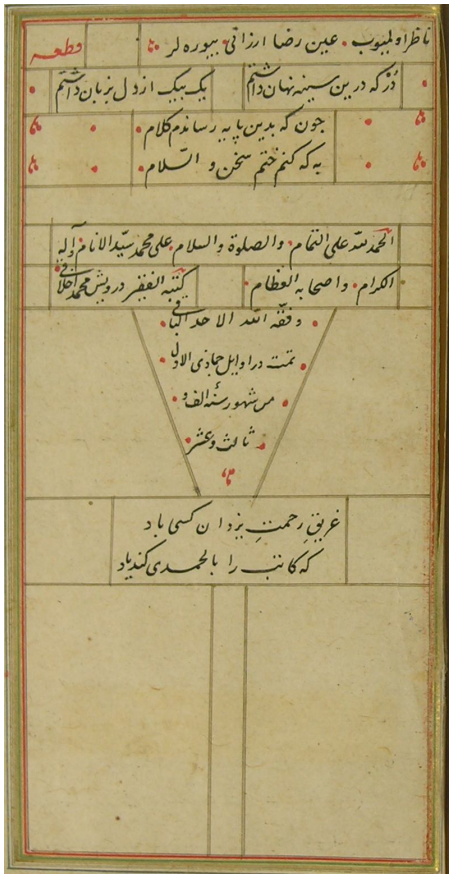


Resim 26- Cildin Dış Kapakları. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.357).

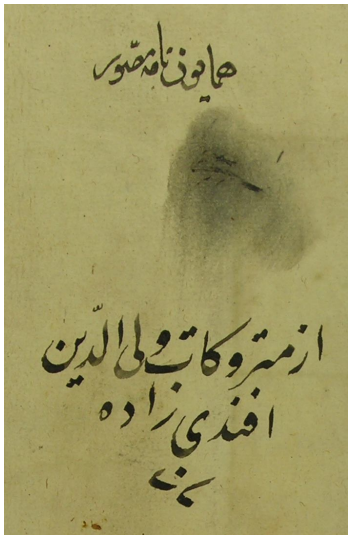
Resim 27- Cildin İç Kapakları ve Ön Yan Kâğıdı. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.357).

Resim 28- Unvan Tezhibi. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.357, vr.1b).

Resim 29- Beyne's-sütûr Tezhip. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.357, vr.1b-2a).

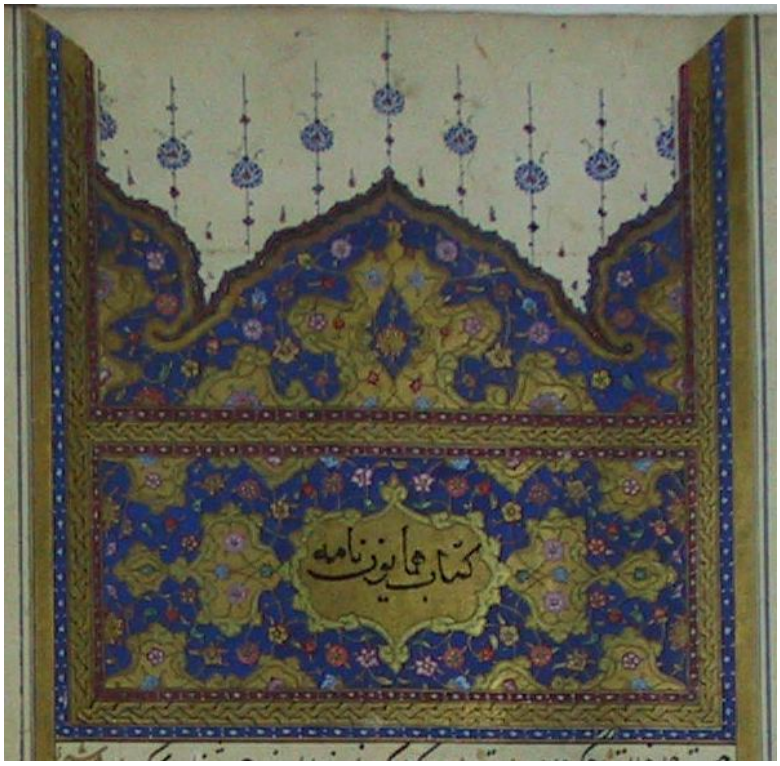


Resim 30- Ketebe Kaydı. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.357, vr.354a.



Resim 31- vr.1a'da Yer Alan ve Eserin Mekke Kadısı Veliyyüddîn Efendi'nin Oğlu Muhammed Emîn'in Kitaplarından Olduğunu Gösteren Kayıt. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.357).

Resim 32- Unvan tezhibi. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.358, vr.1b).



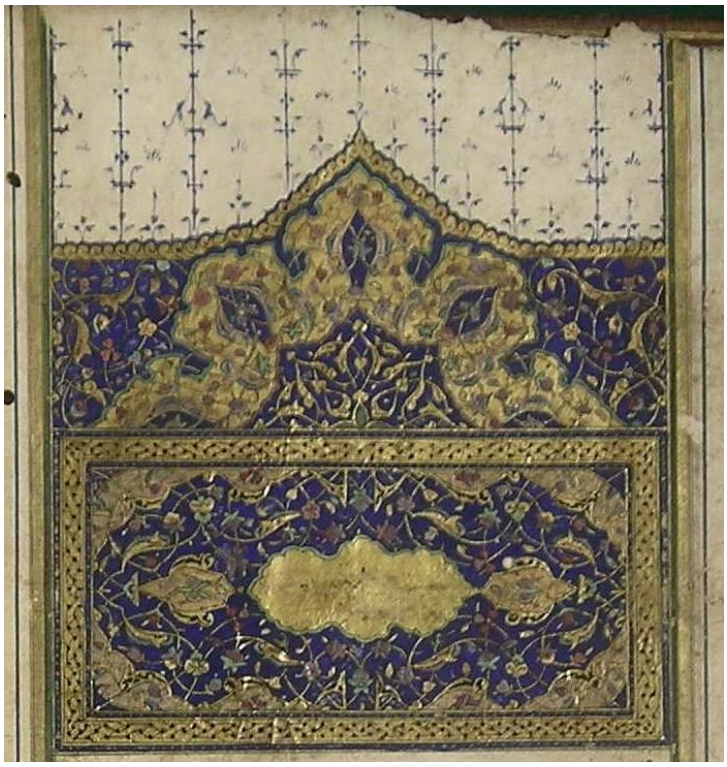
Resim 33- Unvan Tezhibi. *Hümâyûnnâme* (İSK Ragıp Paşa 1221, vr.1b).

Resim 34- Unvan Tezhibi. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.365, vr.1b).

Resim 35- Unvan Tezhibi ve Çerçeve Biçimde Düzenlemiş Halkâr Bezeme. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.365, vr.1b, 2a).

Resim 36- Madalyon Tezhip. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.365, vr.1a).

Resim 37- Unvan Tezhibi. *Hümâyûnnâme* (MK A.587, vr.1b).



Resim 38- Unvan Tezhibi. *Hümâyûnnâme* (İSK Hacı Selim Ağa 1006, vr.1b).

Resim 39- Unvan Tezhibi. *Hümâyûnnâme* (İTSMK B.184, vr.1b).

Resim 40- Unvan Tezhibi. *Hümâyûnnâme* (İAM No.196, vr.1b).

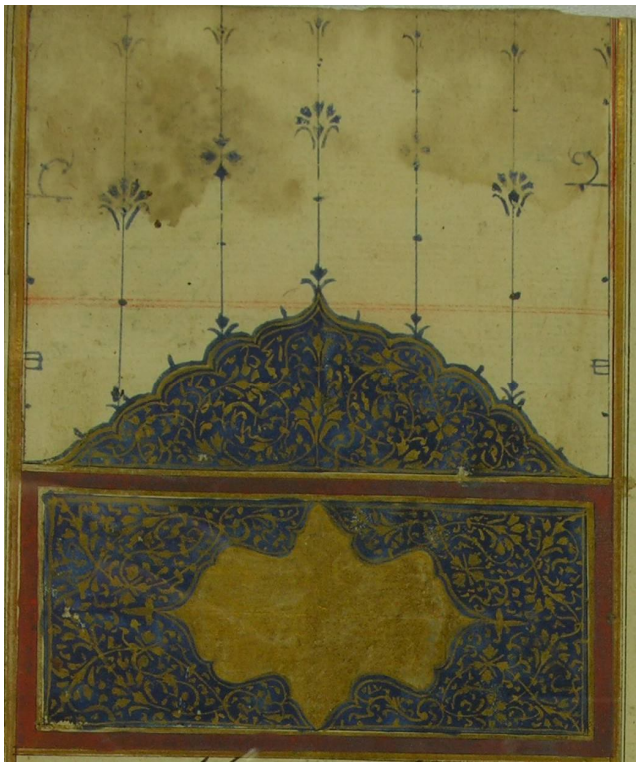
Resim 41- Unvan Tezhibi. *Hümâyûnnâme* (İAM No.198, vr.1b).

Resim 42- Unvan Tezhibi. *Hümâyûnnâme* (İÜK T.1571, vr.1b).

Resim 43- Unvan Tezhibi ve Çerçeve Biçimde Düzenlenmiş Halkâr Bezeme. *Hümâyûnnâme* (İÜK T.1571, vr.1b, 2a).

Resim 44- Unvan Tezhibi. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.845, vr.1b).

Resim 45- Unvan tezhibi ve Çerçeve Biçimde Düzenlenmiş Halkâr Bezeme. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.845, vr.1b, 2a).

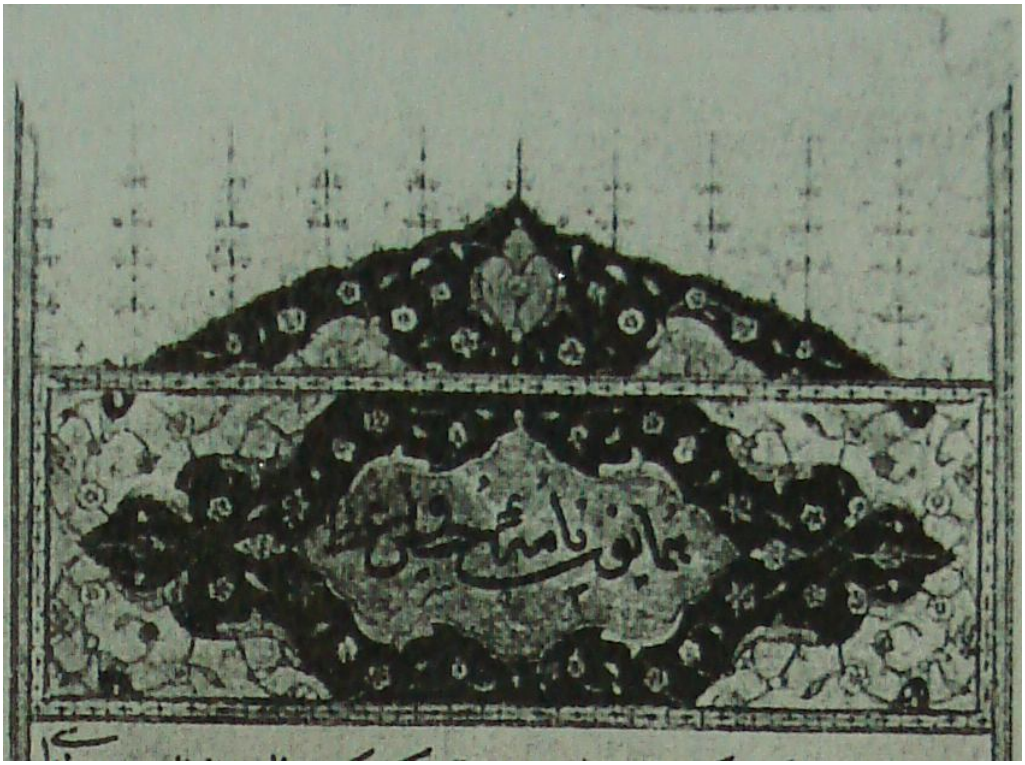


Resim 46- Unvan Tezhibi. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.846, vr.1a).

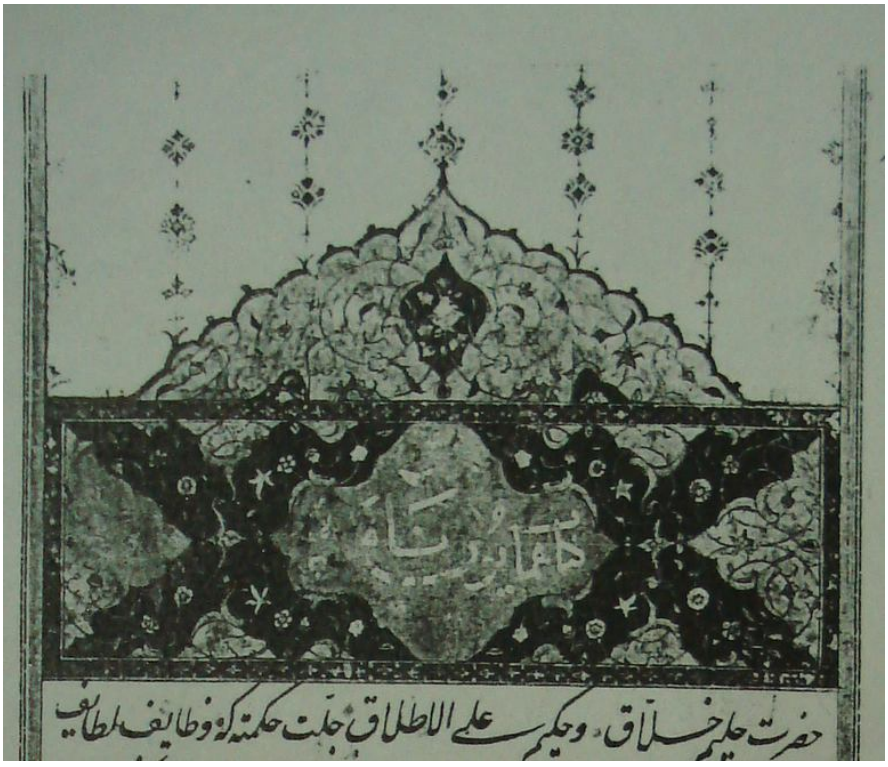
Resim 47- Unvan Tezhibi. *Hümâyûnnâme* (İTSMK A.2657, vr.1b).

Resim 48- Unvan Tezhibi. *Hümâyûnnâme* (İAM No.199, vr.1b).

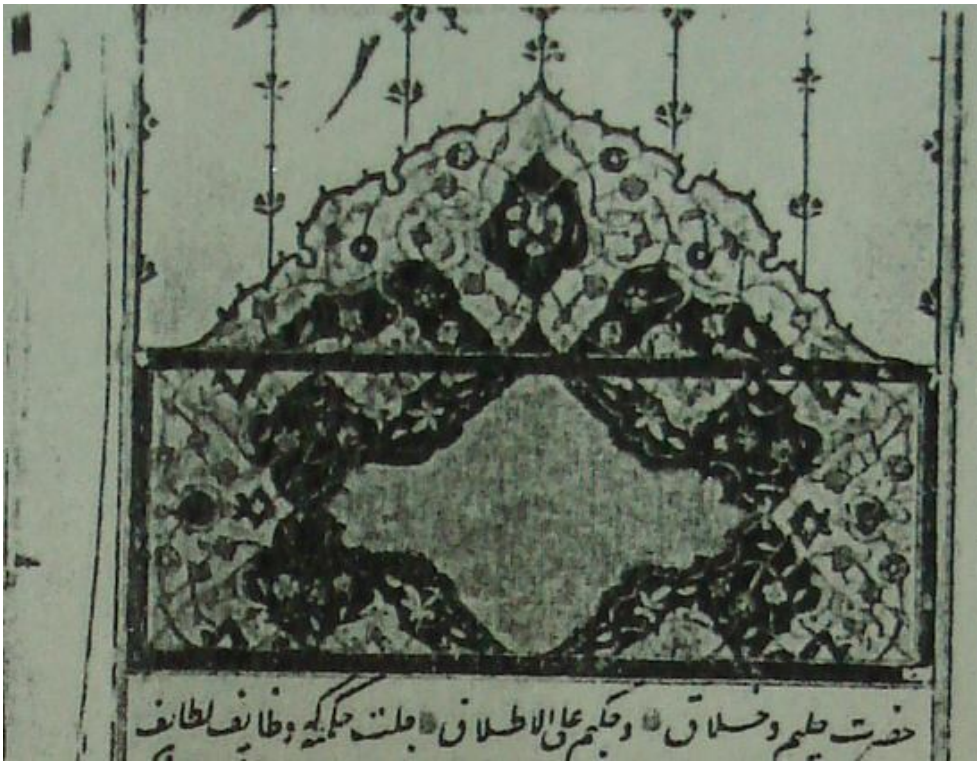
Resim 49- Unvan Tezhibi. *Hümâyûnnâme* (İSK Nur-u Osmaniye 4368, vr.1b).



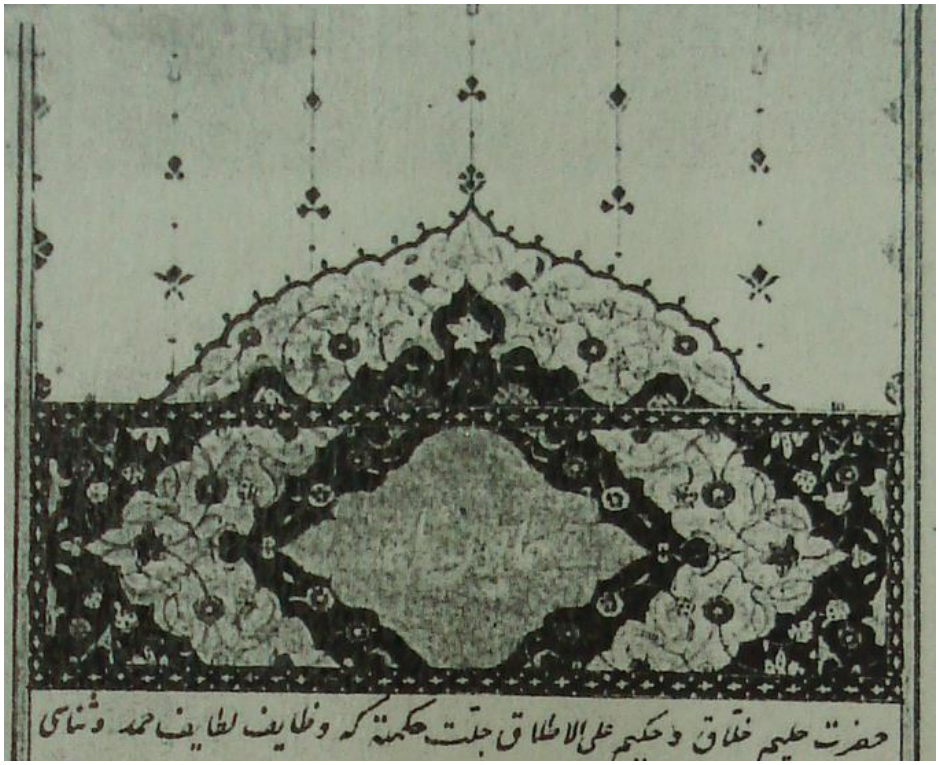
Resim 50- Unvan Tezhibi. *Hümâyûnnâme* (ÖN A.F. 102, vr.1b).



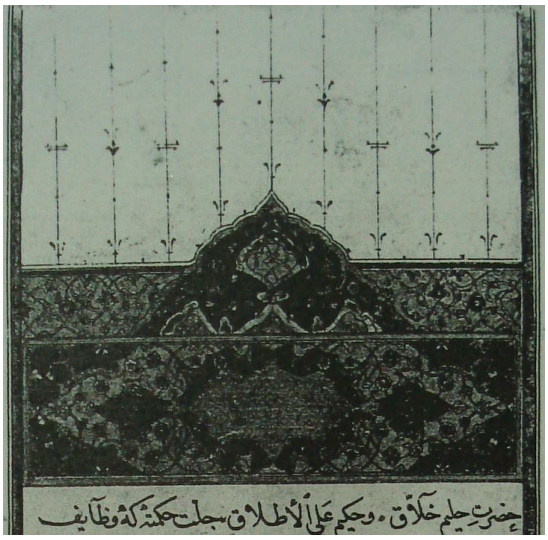
Resim 51- Unvan Tezhibi. *Hümâyûnnâme* (ÖN Mixt.228, vr.1b).



Resim 52- Unvan Tezhibi. *Hümâyûnnâme* (ÖN Mixt. 681, vr.1b).



Resim 53- Unvan Tezhibi. *Hümâyûnnâme* (ÖN A.F.65, vr.1b).



Resim 54- Unvan Tezhibi. *Hümâyûnnâme* (ÖN A.F.153, vr.1b).

Resim 55- İki Güvercin. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.33a).

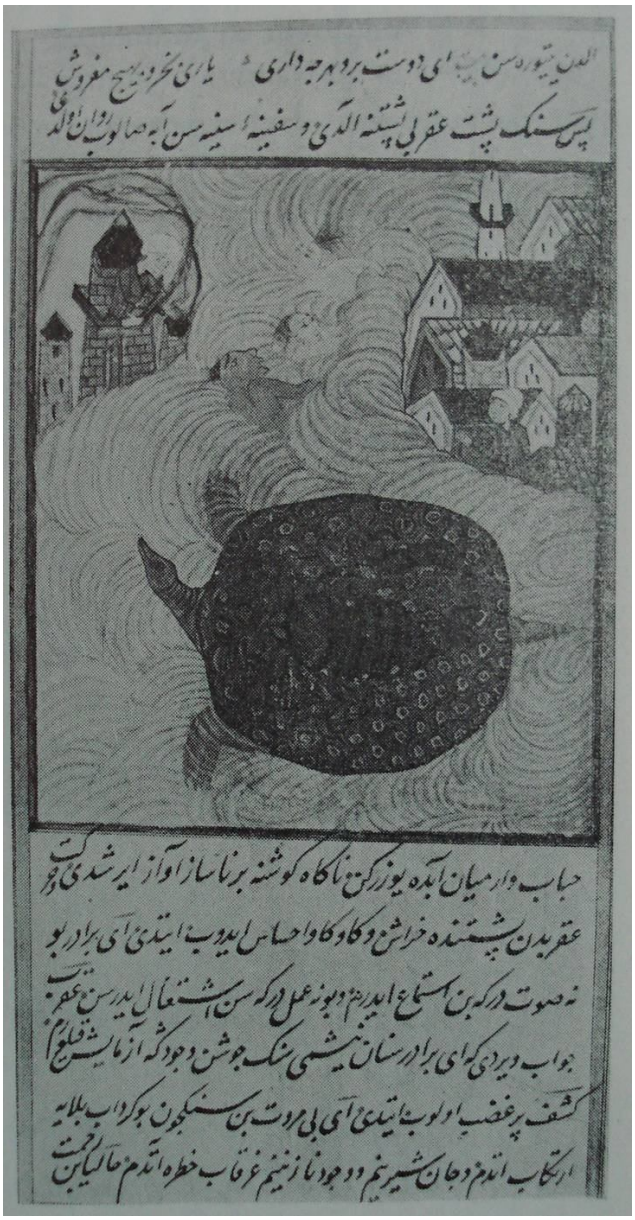
Resim 56- Doğan ile Kuzgun. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.53a).

Resim57- Maymun ile Marangoz. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.58b). İnal, 1976, Resim I.

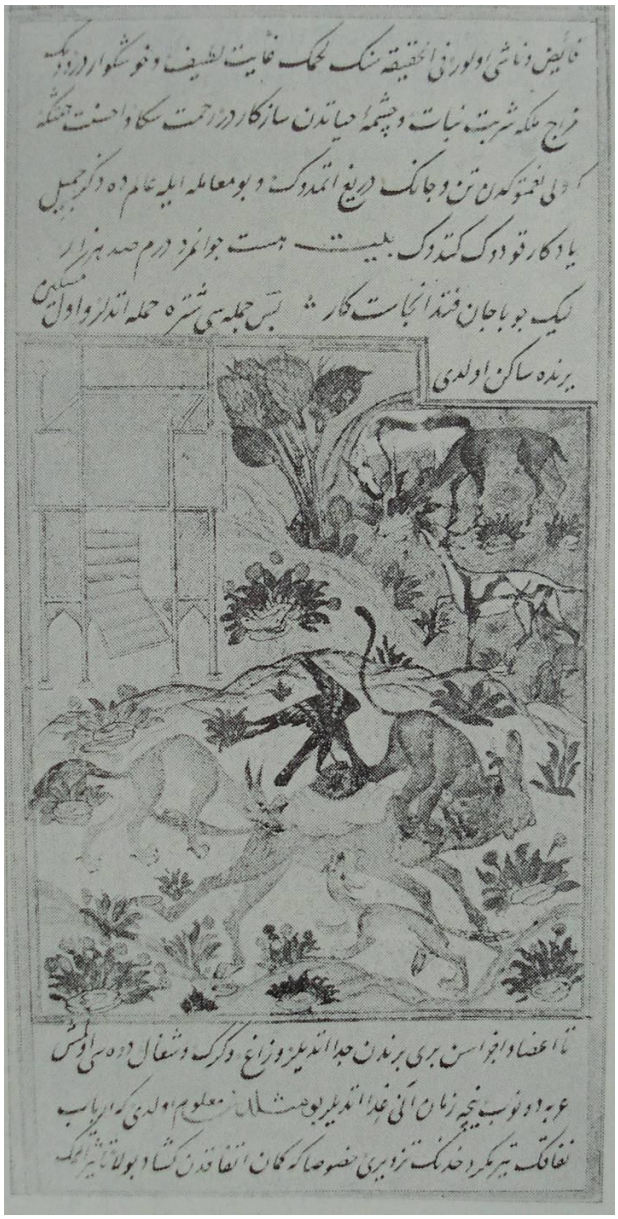
Resim 58- Şetrebe'nin Aslana Takdim Edilmesi. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.69b). İnal, 1976, Resim 2.

Resim 59- Olaylardan İbret Alan Padişah. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.79a).

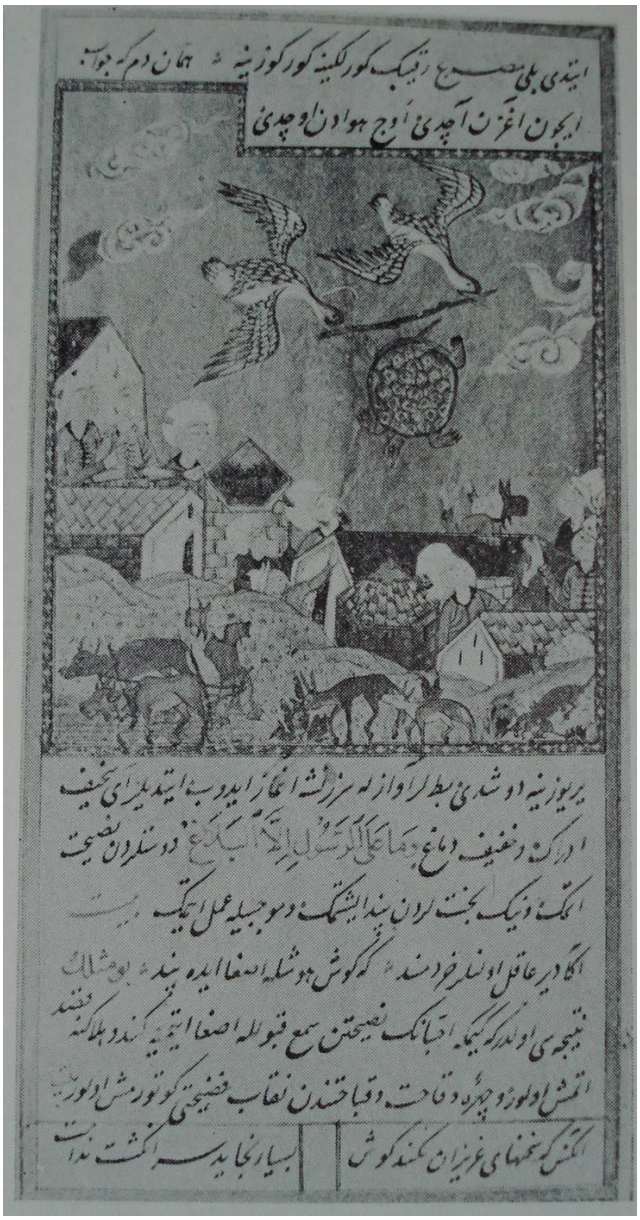
Resim 60- Aldatan Tavşan. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.87a). İnal, 1976, Resim 3.



Resim 61- Kaplumbağa ve Akrep. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.92a). İnal, 1976, Resim 4.



Resim 62- Kurt, Karga ve Çakalın Deveye Karşı İttifakı. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.107a). İnal, 1976, Resim 5.



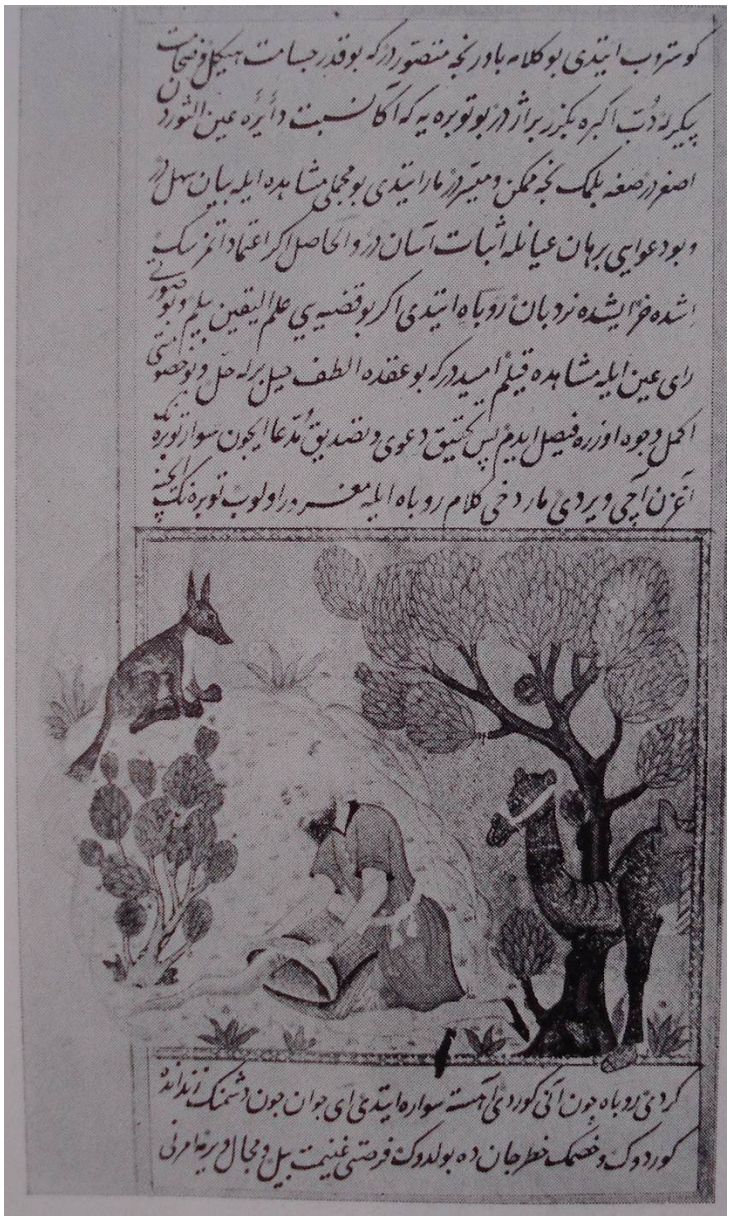
Resim 63- Geveze Kaplumbağa. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.110b). İnal, 1976, Resim 6.

Resim 64- Bahçıvan ile Ayı. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.123a).

Resim 65- Kendisine Kuyruk Ararken Kulağından Olan Eşek. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.129a). İnal, 1976, Resim 7.

Resim 66- İçi Aydınlık Zahid. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.143b).

Resim 67- Müzevir Kuşçu. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.163b). İnal, 1976, Resim 8.



Resim 68- Deveci ve Yılan. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.182a). İnal, 1976, Resim 9.

Resim 69- Hırslı Kedi. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.195b). İnal, 1976, Resim 10.

Resim 70- Karga, Fare, Güvercin ve Ceylan. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.201b). İnal, 1976, Resim 11.

Resim 71- Kedinin Hakemliği. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.222b). İnal, 1976, Resim 12.

Resim 72- Beş Hilekâr. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.226a). İnal, 1976, Resim 13.

Resim 73- Maymunlar Padişahının Fedakâr Veziri. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.240a).

Resim 74- Maymun ve Kaplumbağa. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.265a). İnal, 1976, Resim 14.

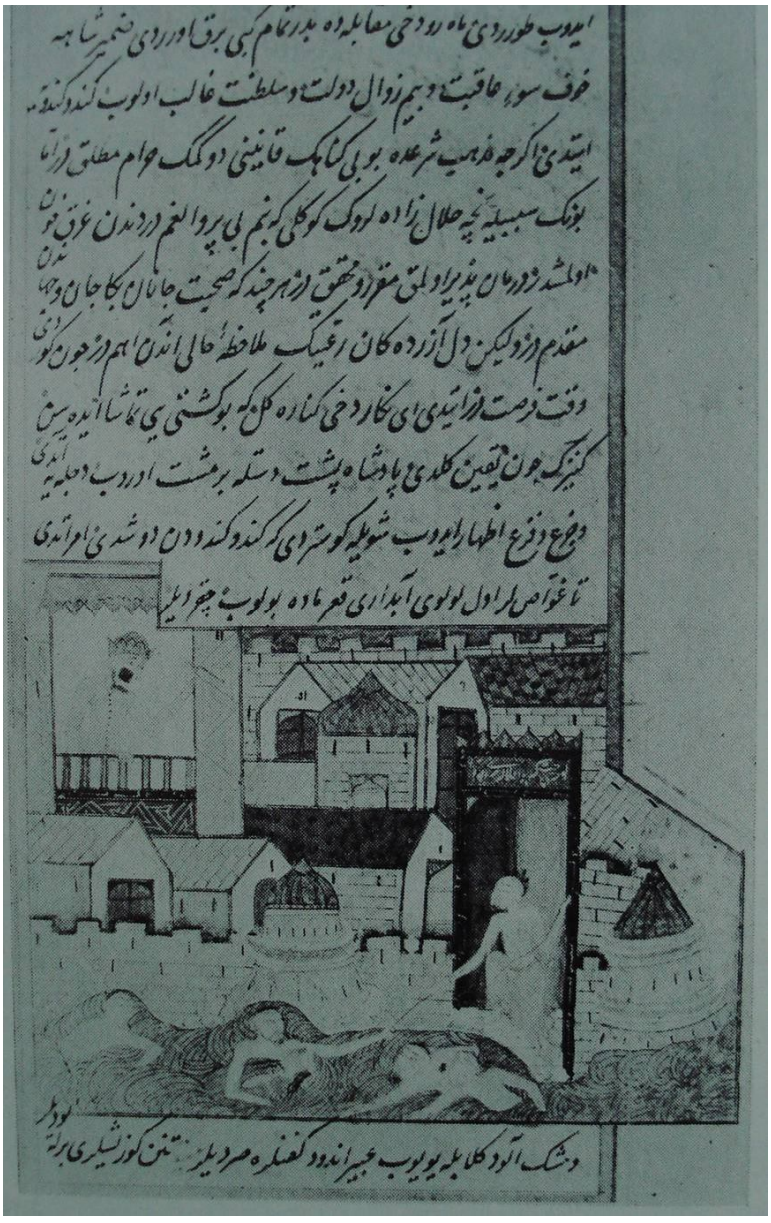
Resim 75- Tilki ile Eşek. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.273b).

Resim 76- Aceleci Zahid. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.281a). İnal, 1976, Resim 15.

Resim 77- Akıllı Fare. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.288b). İnal, 1976, Resim 16.

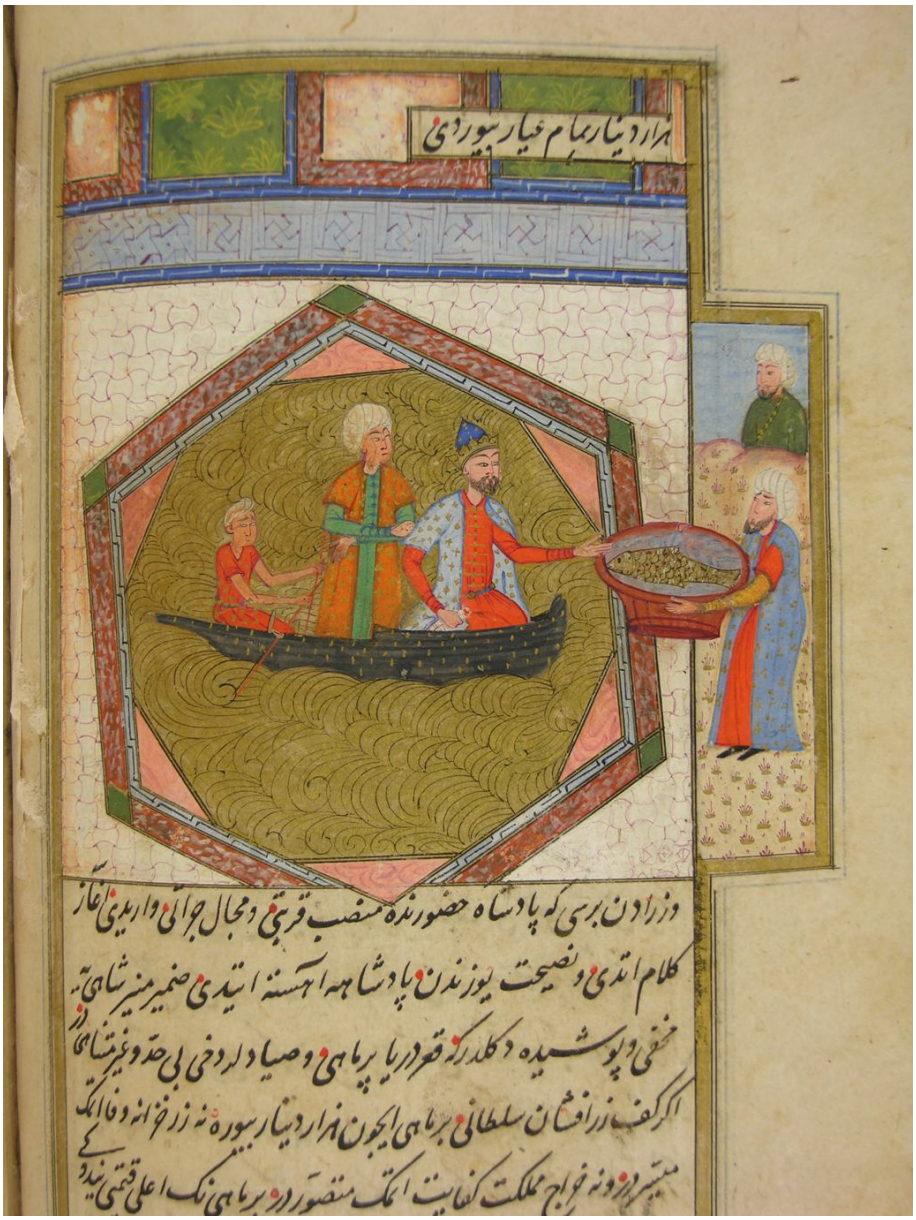
Resim 78- Vefasız Kadın. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.293a). İnal, 1976, Resim 17.

Resim 79- Fare ile Kurbağa. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.299b). İnal, 1976, Resim 18.



Resim 80- Bağdat Padişahı ve Sevgilisi. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.335b). İnal, 1976, Resim 19.

Resim 81- Hırslı Turna. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.364a).



Resim 82- Öğrenci Avcı. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.369b).

Resim 83- Zür-Rikâ Padişahı: Yemen Padişahının Av Sırasında Ceylan Postu Giymiş Yatan Bir Oduncuyu Gerçek Zannederek Vurması. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.396b).

Resim 84- Zür-Rikâ Padişahı: Cariyenin Boynundaki Benleri Silmeye Çalışan Kölenin Ansızın Uyanan Padişaha Yakalanması. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.399a).

Resim 85- Merih. *Acâ'ibü'l-Mahlûkât* (İTSMK H.408, vr.17b). Bağcı ve diğerleri, 2006, Resim 206.

Resim 86- Şems. *Acâ'ibü'l-Mahlûkât* (İTSMK H.408, vr.18a). Bağcı ve diğerleri, 2006, Resim 207.

Resim 87- Zühre. *Acâ'ibü'l-Mahlûkât* (İTSMK H.408, vr.17b). Bağcı ve diğerleri, 2006, Resim 205.

Resim 88- Geveze Kaplumbağa. BMFA (14.554). http://www.mfa.org/collections/search_art.asp?recview=true&id=13847&coll_keywords=humayunnama&coll_accession=&coll_name=&coll_artist=&coll_place=&coll_medium=&coll_culture=&coll_classification=&coll_credit=&coll_provenance=&coll_location=&coll_has_images=&coll_on_view=&coll_sort=0&coll_sort_order=0&coll_view=0&coll_package=0&coll_start=1

Resim 89- Geveze Kaplumbağa. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.110b). İnal, 1976, Resim 6.

Resim 90- Çin Hükümdarı Hûmâyun Fâl'ın Avlanması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add.15153, vr.13b).

Resim 91- Çin Hükümdarı Hûmâyun Fâl'ın Av Dönüşü Bir Dağda Konaklaması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153 vr.22b).

Resim 92- Doğu Tarafına Yönelen Dâbşelîm'in, Önünde Yaşlı Bir Adamın Oturduğu Bir Mağaraya Ulaşması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 24b).

Resim 93- İki Güvercin: Nevâzende ve Bâzende Adlı İki Güvercin Yuvalarında. *Hümâyûnnâme* (LBL Add.15153, vr. 30b).

Resim 94- İki Güvercin: Kendisini Avlamaya Niyetlenen Bir Şahin ve Kartal Mücadele Ederken Bâzende'nin Onları İzlemesi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 34a).

Resim 95- İki Güvercin: Bâzende'nin Bir Kuş Tuzağına Yakalanması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr.35a).

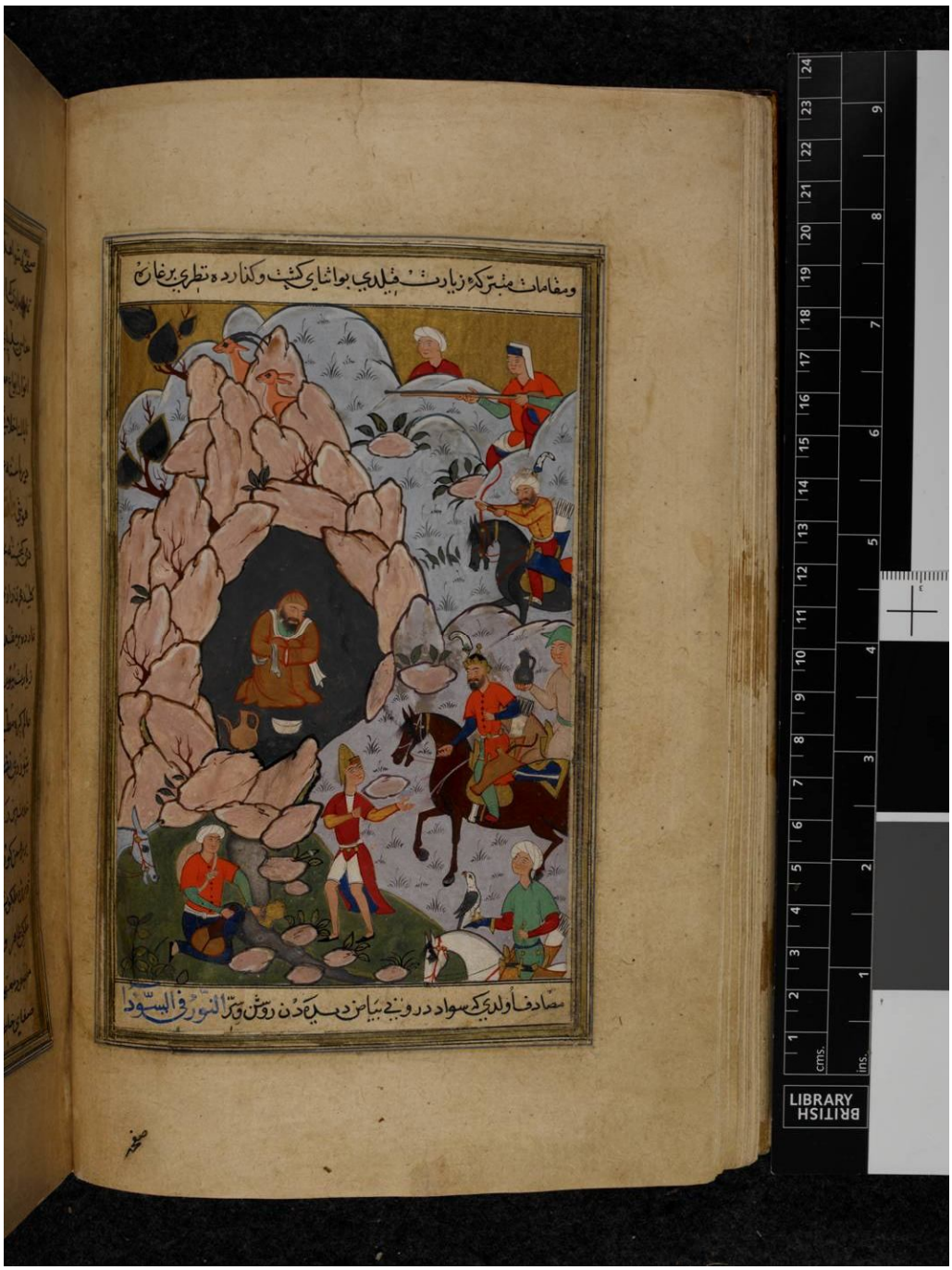
Resim 96- İki Güvercin: Ekin Tarlasında Bekçilik Yapan Bir Çocuk Tarafından Sapanla Vurulan Bâzende'nin Kuyuya Düşmesi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 36b).

Resim 97- Doğan Yavrusu: Karganın Doğan Yavrusunu Kendi Yuvasına Götürmesi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 38b).

Resim 98- Cılız Kedinin Sarayda Yemek Çalarken Okçular Tarafından Vurulması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 42b).

Resim 99- Doğan Yavrusu: Büyüyen Yavru Doğanın Bir Av Seferi Esnasında Bir Başka Doğana Üstün Gelmesi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 45b).

Resim 100- Kaplan Yavrusu. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 47b).

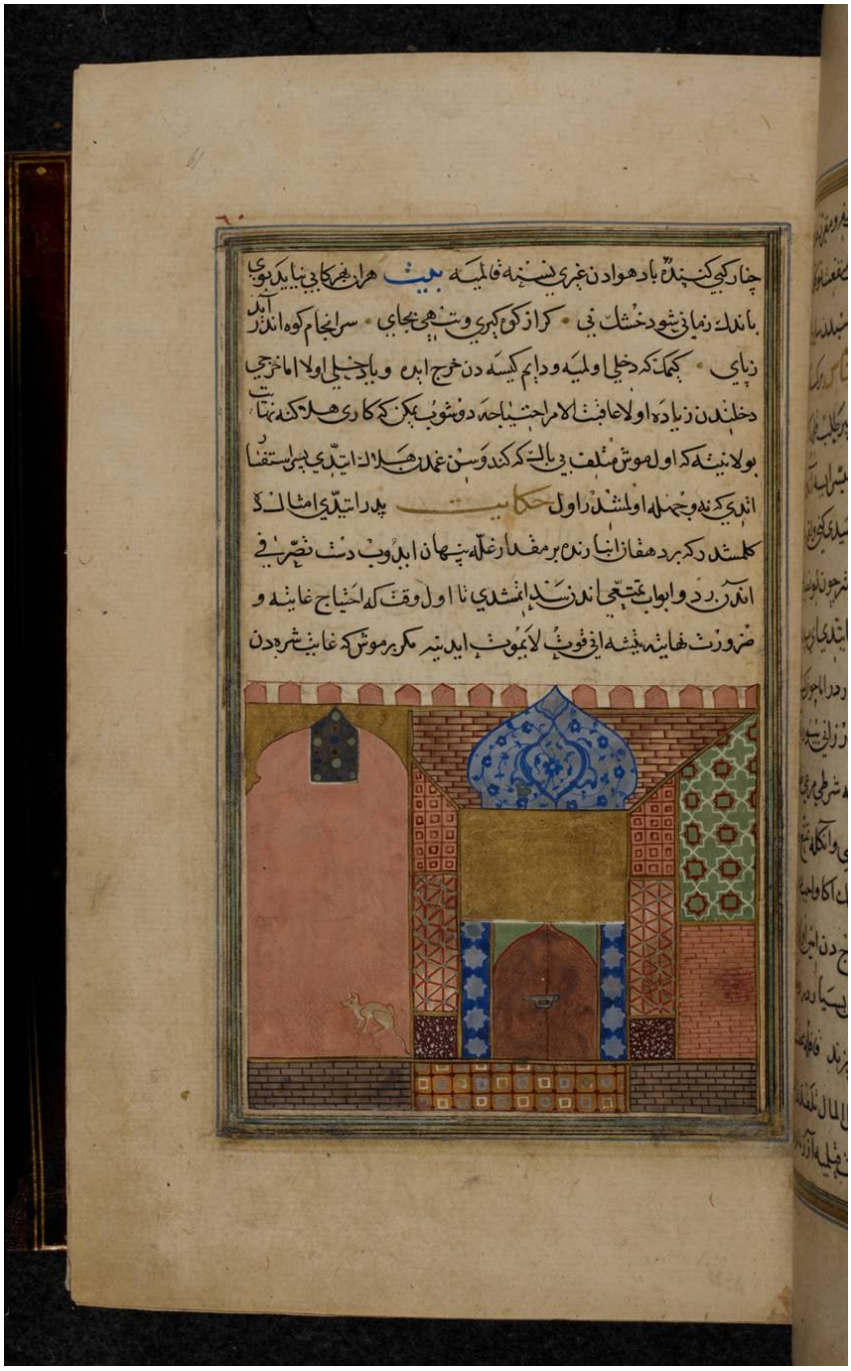


Resim 101- Dâbşelîm'in Beydepây'ı Ziyareti. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 51b).

Resim 102- Padişah ve İki Oğlu. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr.55a).

Resim 103- Padişah ve İki Oğlu: Şehzadelerin Savaşı. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr.57b-58a).

Resim 104- Doğan ile Kuzgun. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr.59b).



Resim 105- Müsrif Fare. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 61a).

Resim 106- Tüccar ve İki Oğlu: Bataklığa Saplanan Şetrebe Adlı Öküzün Sahibi Tarafından Kaderine Terk Edilmesi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 63b).

Resim 107- Maymun ve Marangoz. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 65a).

Resim 108- Sâlim ve Gânim Adlı İki Arkadaş. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 69a).

Resim 109- Gafil Tilki. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 74b).

Resim 110- İyi Kalpli Zahid: Padişahın Bir Zahide Hediye Ettiği Kaftanın Zahidin Bir Müridi Tarafından Çalınması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 78b).

Resim 111- İyi Kalpli Zahid: Zahidin Şehirde Kaldığı ve Ahlâk Dışı İlişkilerin Yaşandığı Evin Yaşlı Sahibesi, Cariyesi ve Cariyesini Ayarttığı İçin Yaşlı Kadının Öldürmek İstediği Genç Çocuk. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 79b).

Resim 112- İyi Kalpli Zahid: Cariyesinin Sevgilisini Öldürmek İsterken Yaşlı Kadının Kendi Canından Olması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 80b).

Resim 113- Serçelerin İntikamı. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 84b).

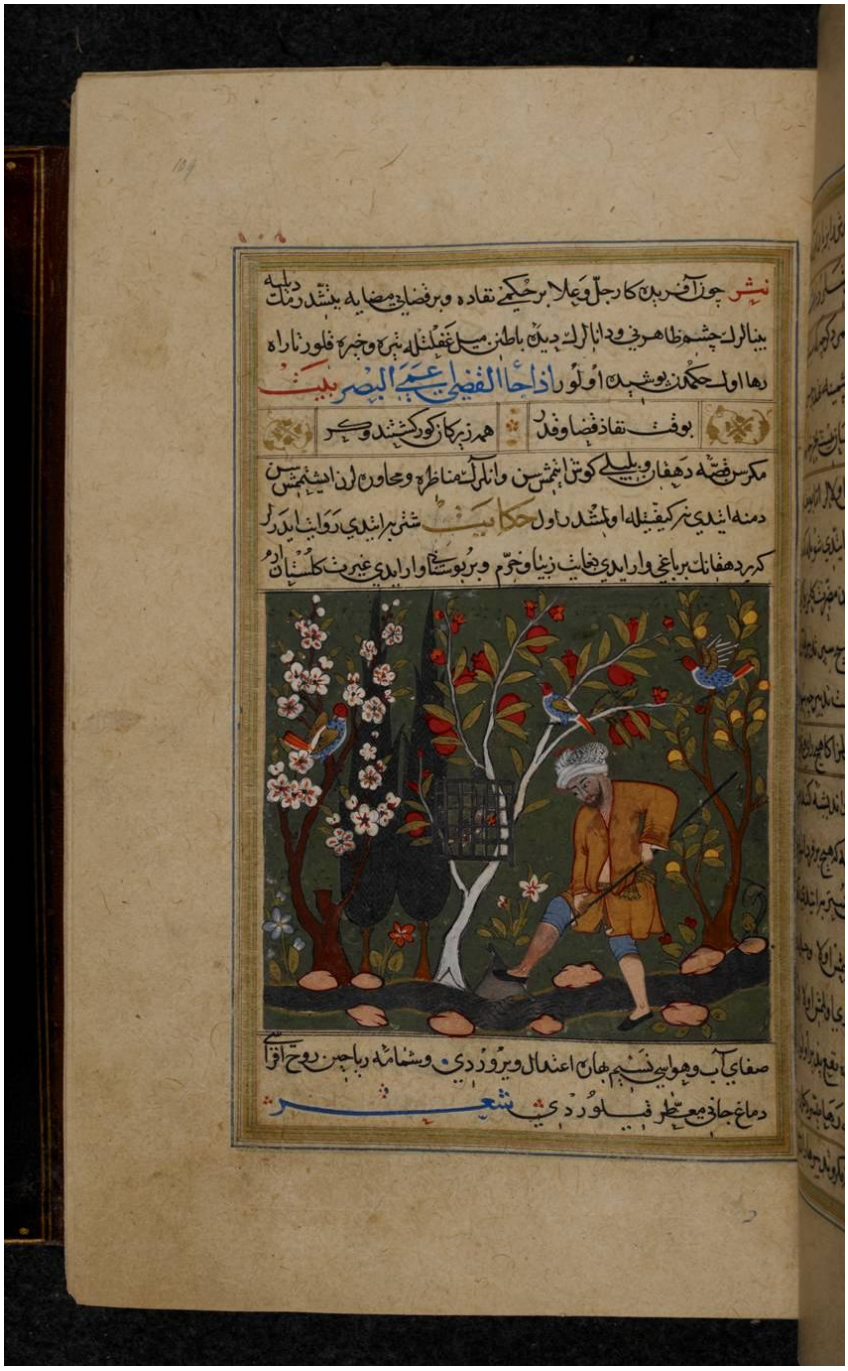
Resim 114- Karga ile Yılan. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 88b).

Resim 115- Aldanan Tavşan. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 91b).

Resim 116- Aldatan Tavşan. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 95b).

Resim 117- Kaplumbağa ve Akrep. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153,vr. 100a).

Resim 118- Şahin ile Horoz. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 107a).



Resim 119- Bülbül ve Bahçıvan. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 109a).

Resim 120- Hırslı Avcı. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 112b).

Resim 121- Kurt, Karga ve Çakalın Deveye Karşı İttifakı: Aslanın Bir Fil ile Mücadelesi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 114a).

Resim 122- Kurt, Karga ve Çakalın Deveye Karşı İttifakı: Devenin Kurt, Karga ve Çakalın Saldırısına Maruz Kalması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 117a).

Resim 123- Geveze Kaplumbağa. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 120b).

Resim 124- Nasihat Kabul Etmeyen Kuş. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 126b).

Resim 125- Kurbağa ile Keler. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 129a).

Resim 126- Tizhuş ve Hazım Adlı İki Arkadaş. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 130b).

Resim 127- Bahçıvan. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 134b).

Resim 128- Mahrum Tilki: Çakalın Tilkiye, Tavukları Elde Etmesinin Mümkün Olmadığı, Elindeki Deri Parçası ile Yetinmesi Konusunda Nasihat Etmesi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 139b).

Resim 129- Mahrum Tilki: Çakalı Dinlemeyip Tavukların İçine Dalan Tilkinin Onları Elde Edemediği Gibi Daha Önce Bulduğu Deri Parçasını Bir Kargaya Kaptırması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 141a).

Resim 130- Rikabdar. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 146a).

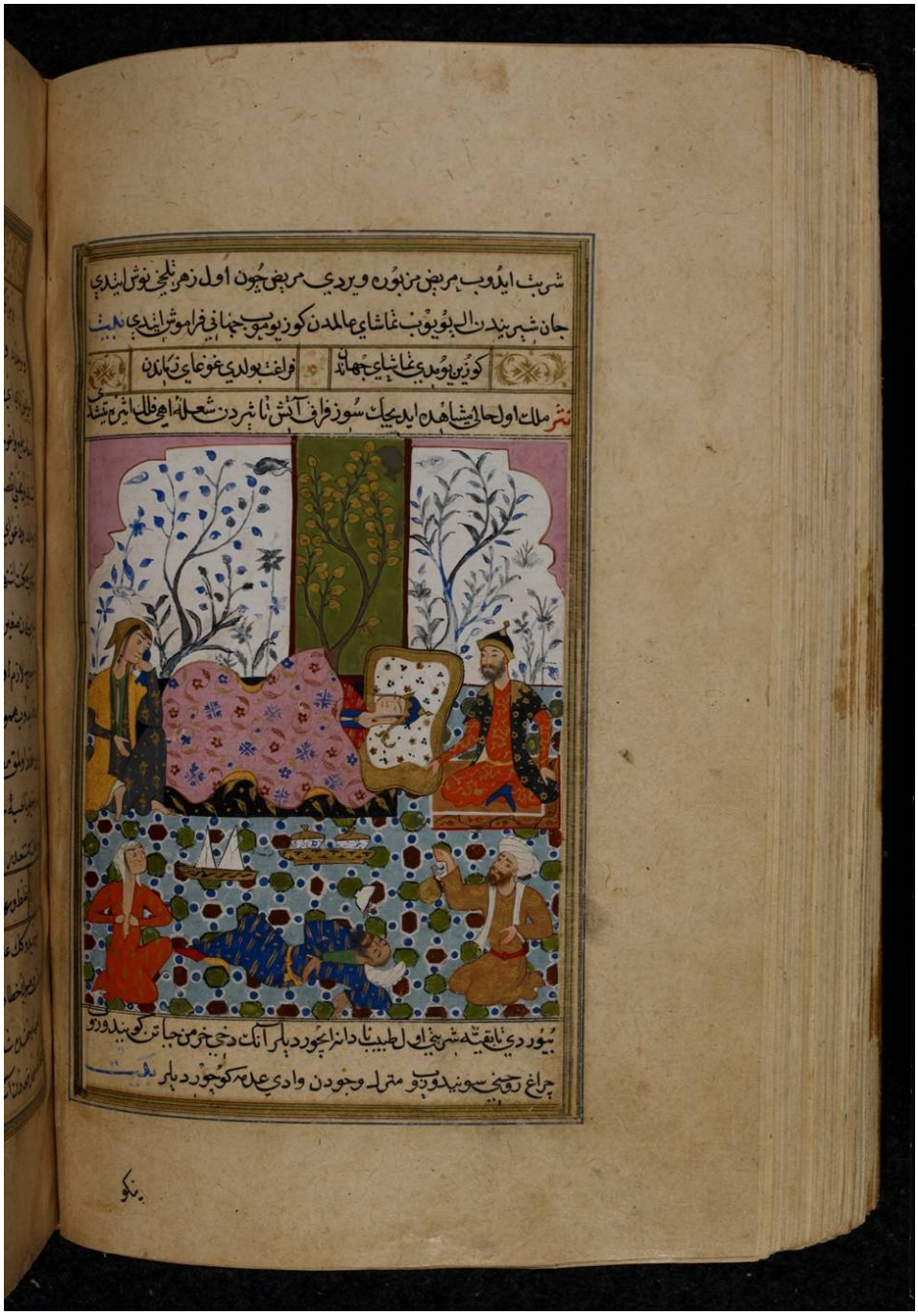
Resim 131- Tüccar ve İki Oğlu: Suçu Anlaşılan Yani Şetrebe'nin Ölümünü Hazırlayan Kişi Olduğu Fark Edilen Dimne Aslanın ve Divanın Huzurunda. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 149a).

Resim 132- Yılanı Kamçı Sanan Kör. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 153b).

Resim 133- İçi Aydınlık Zahid. *Hümâyûnnâme* (LBL Add.15153, vr. 156a).

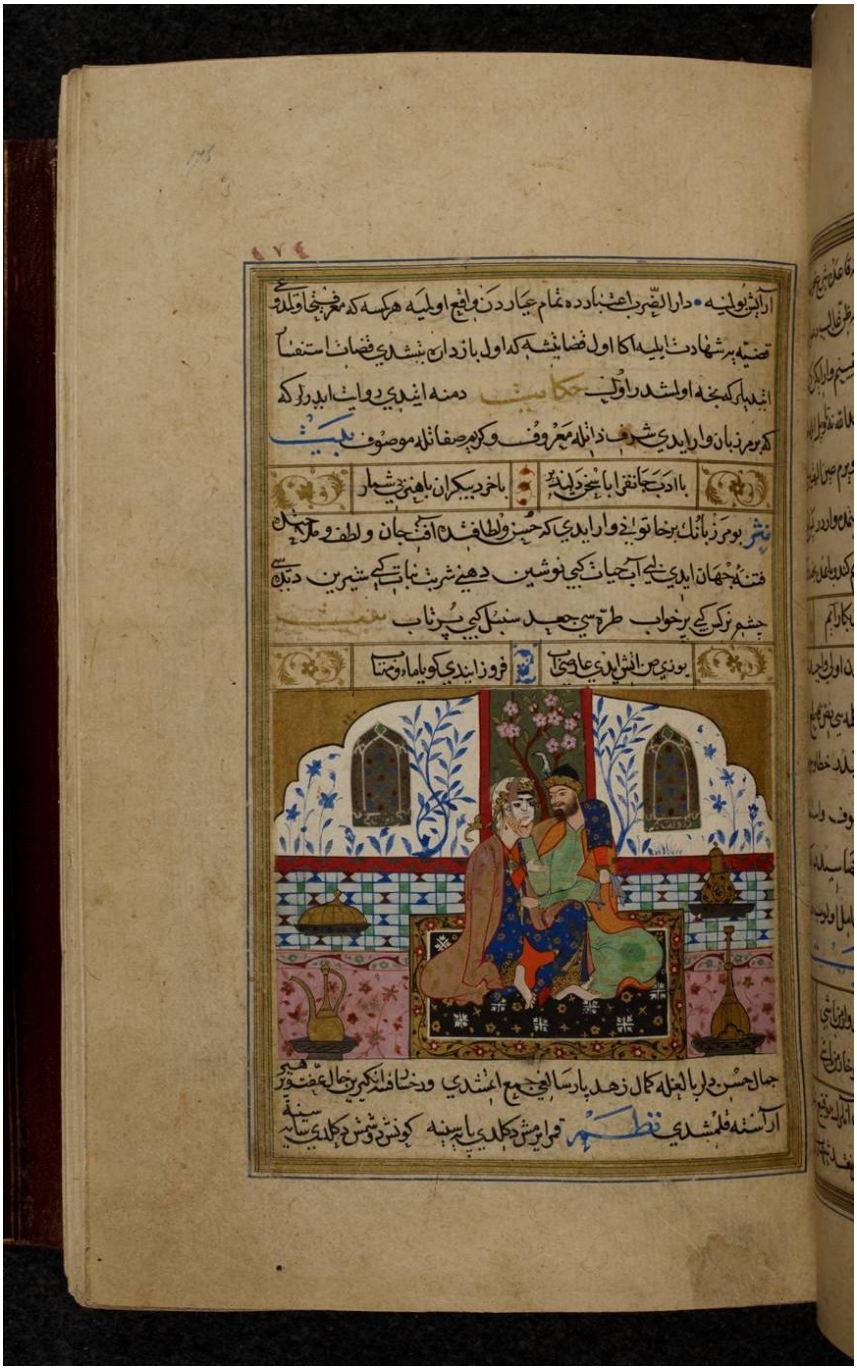
Resim 134- Tüccar ve İki Oğlu: Dimne Zindanda. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 162a).

Resim 135- Üç Hasetçi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 164b).

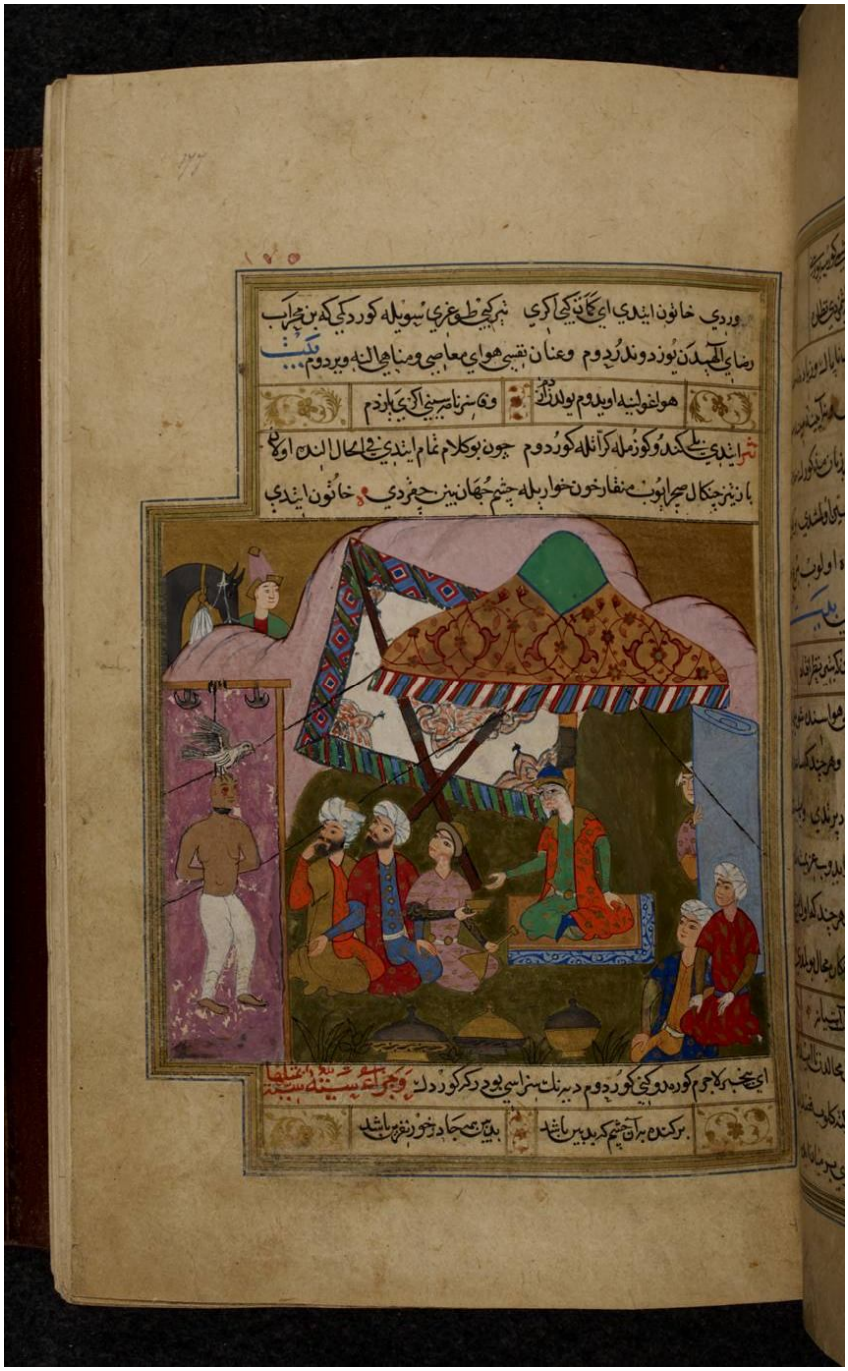


Resim 136- Cahil Doktor. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 170b).

Resim 137- Tüccar ve İki Oğlu: Dimne Divanın Huzurunda. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 172a).



Resim 138- Müzevir Kuşçu: Bey Karısı ile Birlikte. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 176a).

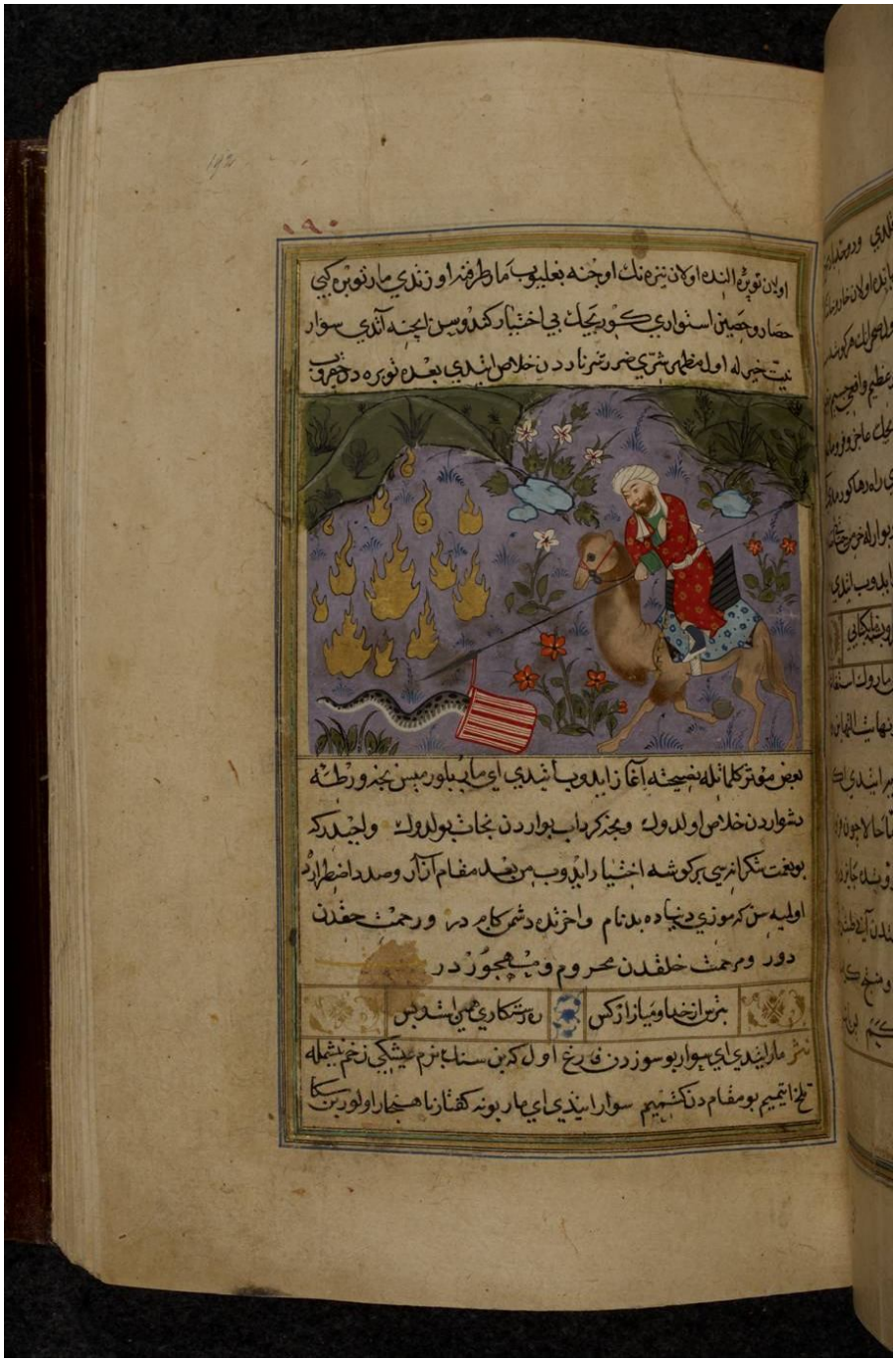


Resim 139- Müzevir Kuşçu: Beyin Karısına İftira Atan Doğancının Cezalandırılması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 177a).

Resim 140- Karga, Fare, Güvercin ve Ceylan: Matuka Adlı Güvercin ve Arkadaşlarının Tuzaktan Kurtulması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 182a).

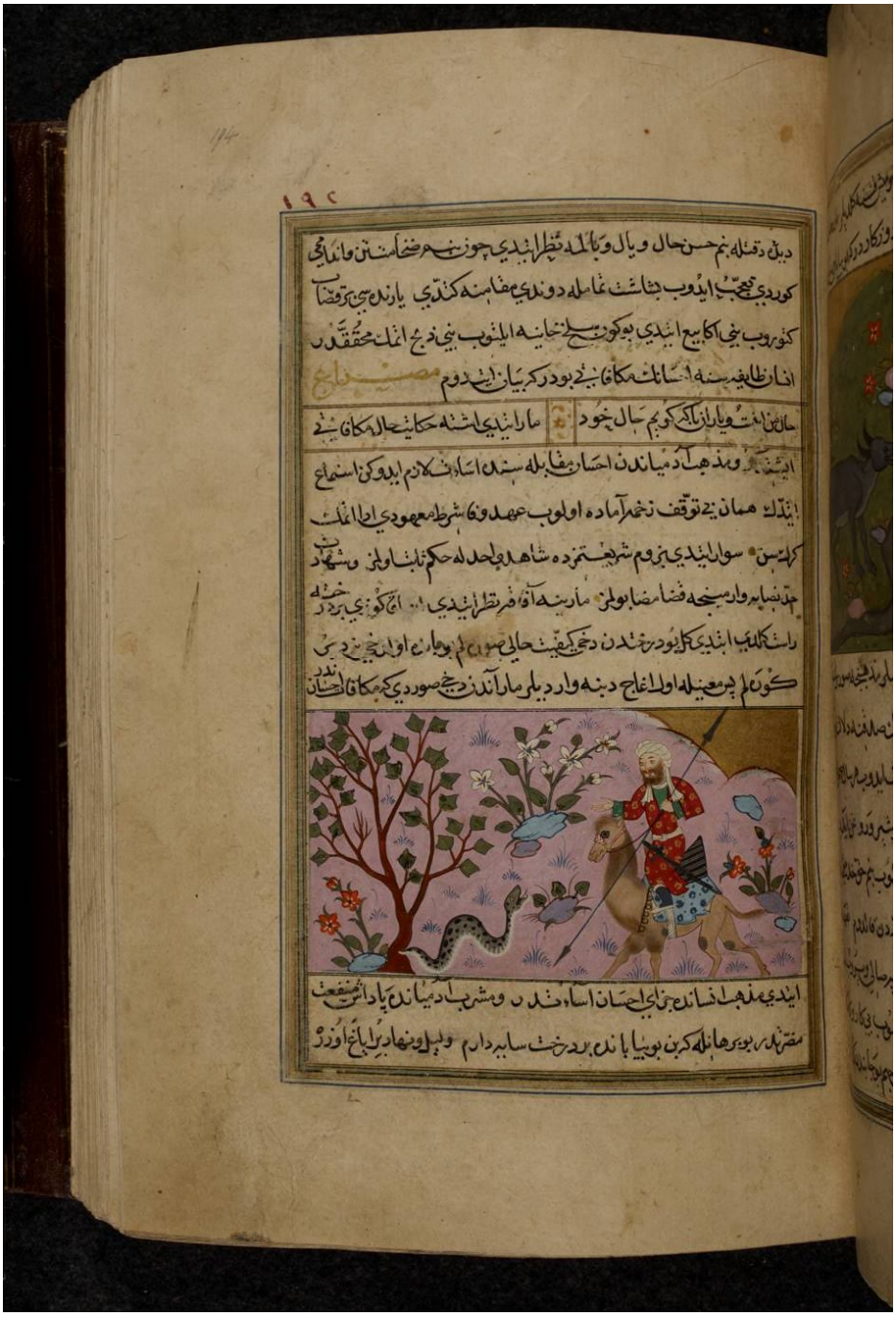
Resim 141- Karga, Fare, Güvercin ve Ceylan: Zeyrek Adlı Farenin Tuzağı Kemirerek Güvercinleri Kurtarması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 185b).

Resim 142- Keklik ile Doğan. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 189b).



Resim 143- Deveci ve Yılan: Devecinin Yangının Ortasında Kalmış Bir Yılanı Kurtarması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 192a).

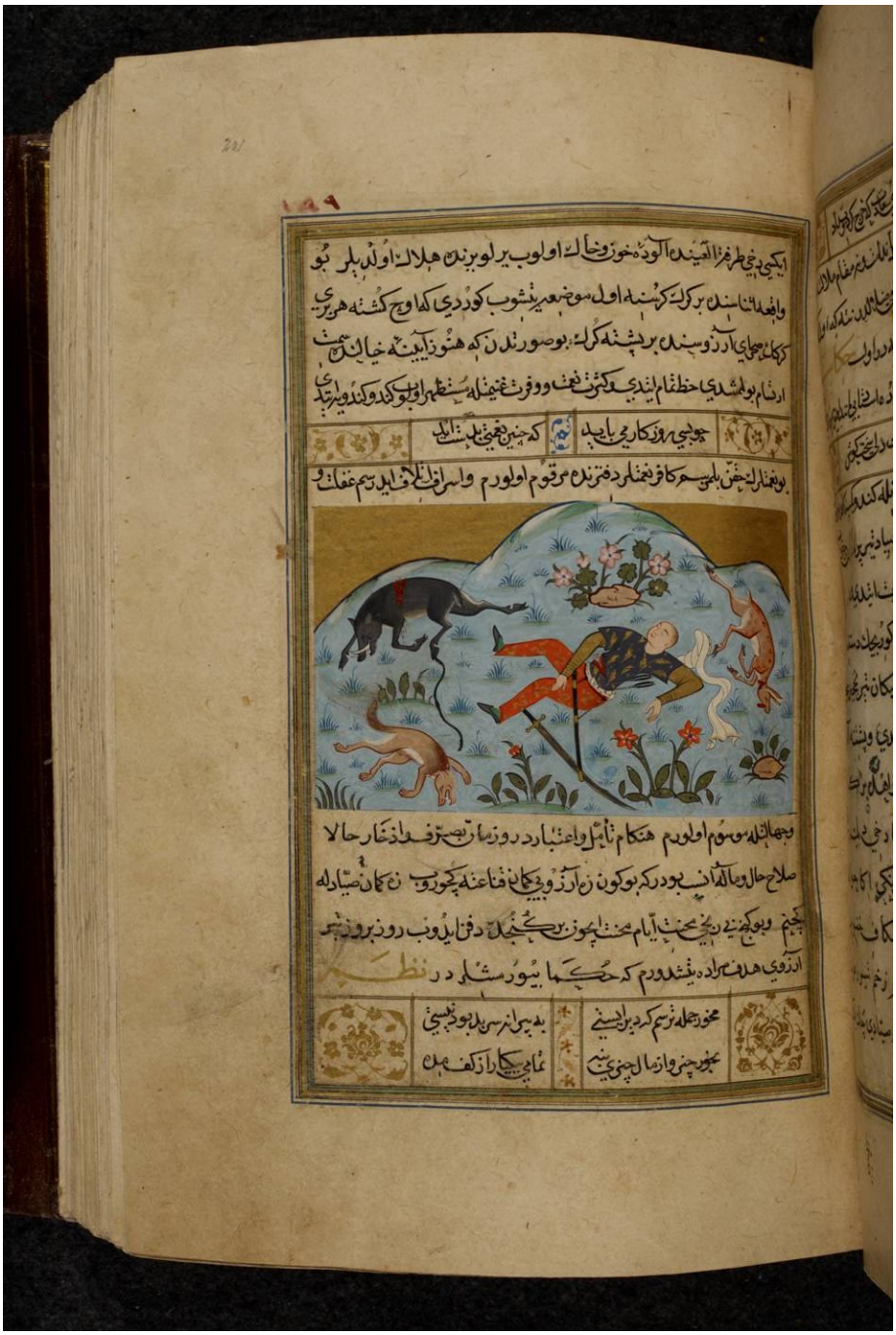
Resim 144- Deveci ve Yılan: Deveci ve Yılanın Bir İneğe Danışması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 193b).



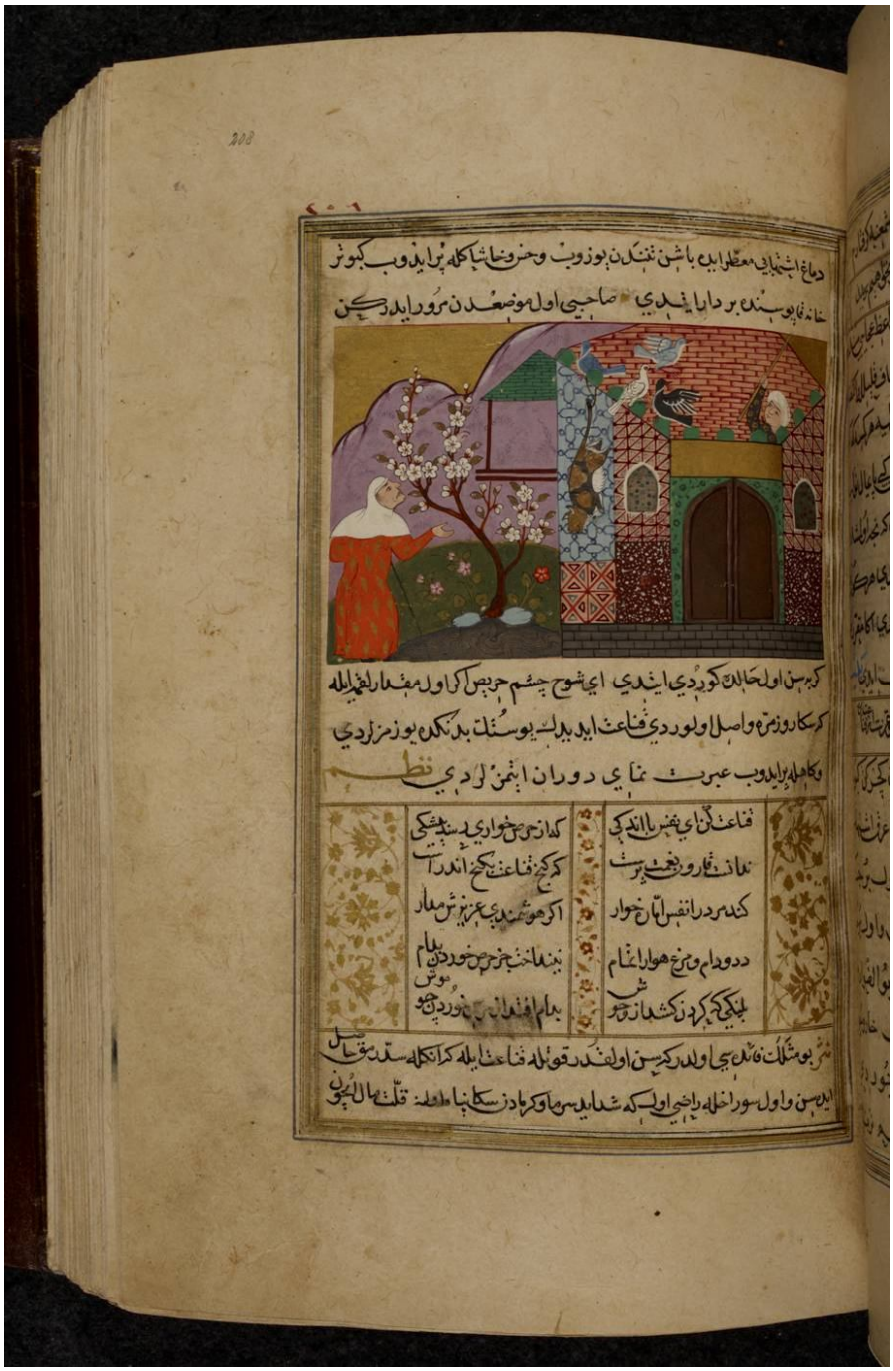
Resim 145- Deveci ve Yılan: Deveci ve Yılanın Bir Ağaca Danışması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 194a).

Resim 146- Deveci ve Yılan: Yılanın Sığabildiğini Tilkiye Kanıtlamak İçin Yeniden Torbaya Girmesi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 195b).

Resim 147- Karga, Fare, Güvercin ve Ceylan: Karga, Zeyrek Adlı Fare, Kaplumbağa ve Ceylanın Sohbeti. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 198b).



Resim 148- Hırslı Kurt. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 201a).

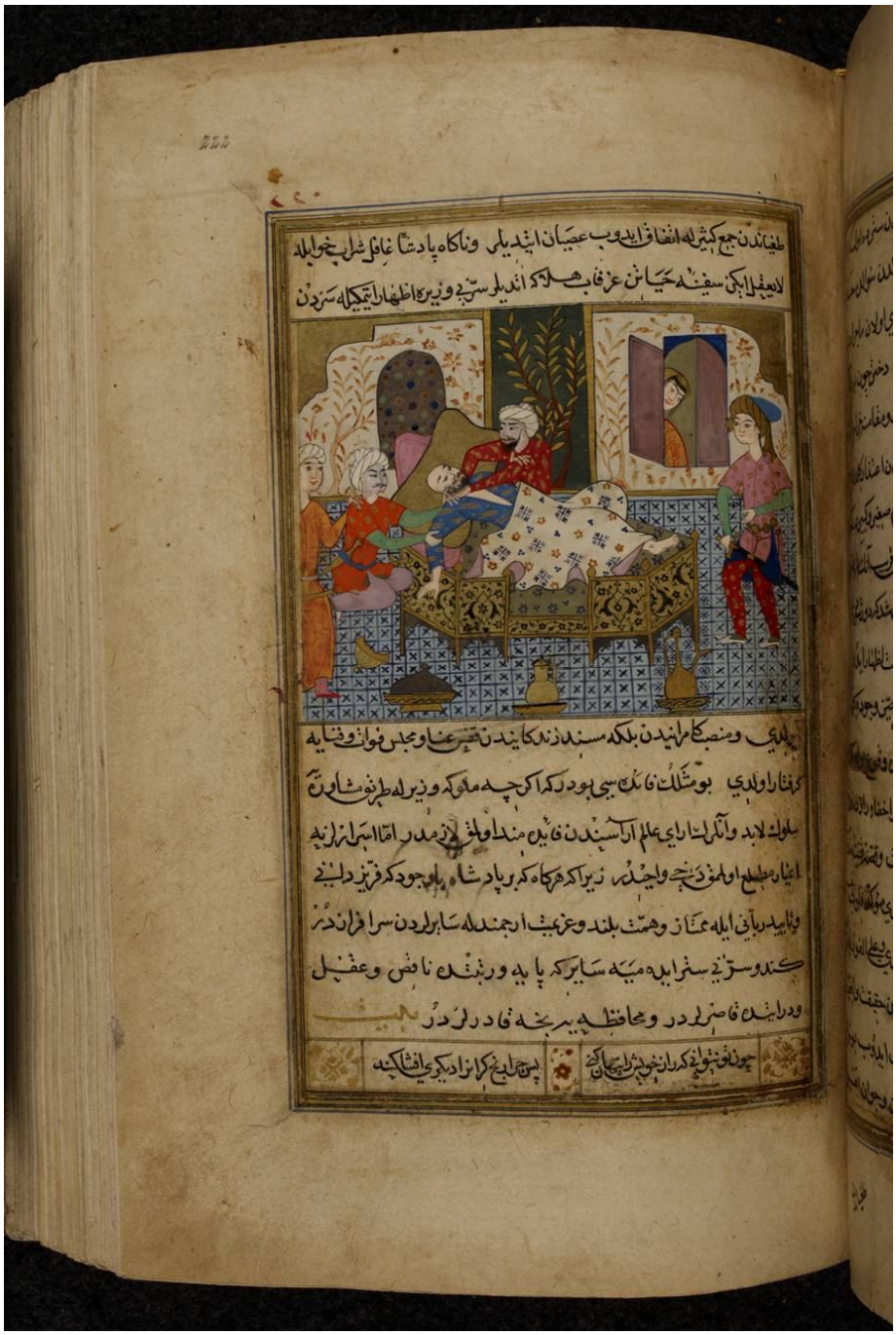


Resim 149- Hırslı Kedi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 208a).

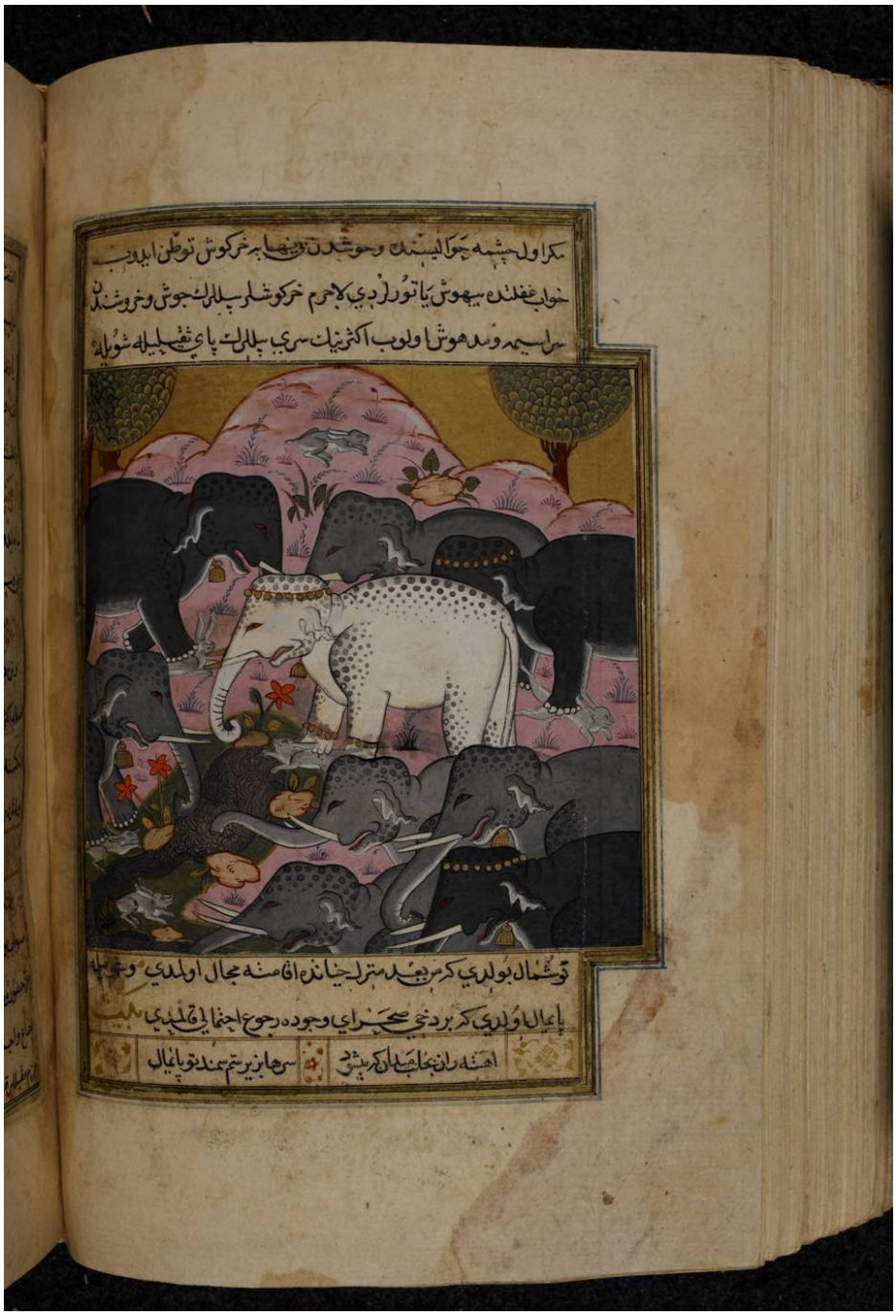
Resim 150- Karga, Fare, Güvercin ve Ceylan: Zeyrek Adlı Farenin Ceylanı Halatı Kemirerek Kurtarması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 211b).

Resim 151- Karga, Fare, Güvercin ve Ceylan: Ceylanın Kaplumbağayı Kurtarmak İçin Avcıya Yaralı Numarası Yapması, Karganın ise Yaralı Ceylanın Gözünü Oyuyormuş Gibi Görünmesi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 213a).

Resim 152- Kargalar ve Baykuşlar: Baykuşların Kargalara Düzenlediği Gece Baskını. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 215a).



Resim 153- Keşmir Şahı ve Veziri. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 222a).



Resim 154- Bihruz Adlı Tavşan: Zinbadden Adasında Yaşayan ve Susuzluk Nedeniyle Tavşanların Bulundukları Bölgeye Göç Eden Fillerin Yanlışlıkla Tavşanları Ezmesi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 225b).

Resim 155- Bihruz Adlı Tavşan: Tavşanlar ve Fillerin Konuşması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 226b).

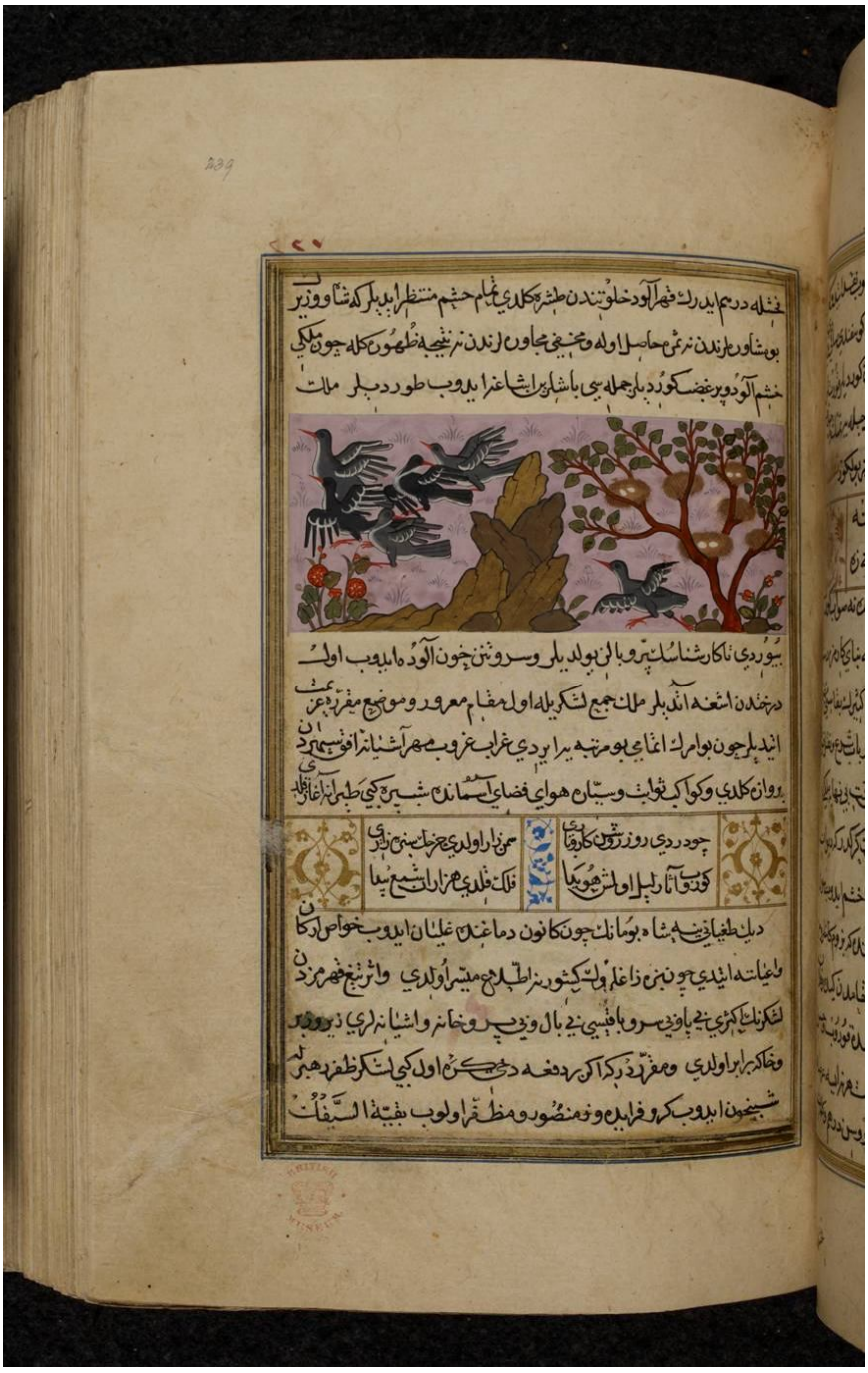
Resim 156- Bihruz Adlı Tavşan: Tavşanlar ve Fillerin Konuşması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 230a).

Resim 157- Kedinin Hakemliği: Yuvasını Terk Eden Kekliğin Evine Bir Dağ Kuşunun Yerleşmesi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 231a).

Resim 158- Kedinin Hakemliği: Kekliğin Geri Dönmesi Üzerine Yuvayı Paylaşamayan Keklik ve Dağ Kuşunun Bir Kedinin Hakemliğine Başvurması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 232a).

Resim 159- Kedinin Hakemliği: Kedinin Keklik ve Dağ Kuşuna Saldırması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 234a).

Resim 160- Beş Hilekâr. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 238a).



Resim 161- Kargalar ve Baykuşlar: Baykuşların Kargaları Ağaçlarındaki Yuvalarından Sürmesi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 239a).

Resim 162- Kargalar ve Baykuşlar: Bir Hain Olduğu Düşünülen Kargaların Beşinci Vezirinin Diğer Kargalar Tarafından Dövülerek Bir Ağaç Altına Atılması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 239b).

Resim 163- Maymunlar Padişahının Fedakâr Veziri: Maymunların Bolluk İçindeki Yaşantılarını Kıskanan Bir Ayının, Huzurlarını Kaçırmak İçin Onlarla Dövüşmesi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 242b).

Resim 164- Hırsız ve Şeytanın Muhalefetleri. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 244a).

Resim 165- Ahmak Koca. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 246b).

Resim 166- Hayırlı Hırsız. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 249b).

Resim 167- Maymunlar Padişahının Fedakâr Veziri: Ayılar Padişahı. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 250b).

Resim 168- Maymunlar Padişahının Fedakâr Veziri: Maymunlar Padişahı. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 251a).

Resim 169- Maymunlar Padişahının Fedakâr Veziri: Meymun Adlı Maymunlar Veziri Ayılar Padişahının Huzurunda. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 253a).

Resim 170- Maymunlar Padişahının Fedakâr Veziri: Meymun Tarafından Kandırılan Ayılar Padişahı ve Maiyetinin Çöle Doğru Yola Koyulması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 254b).

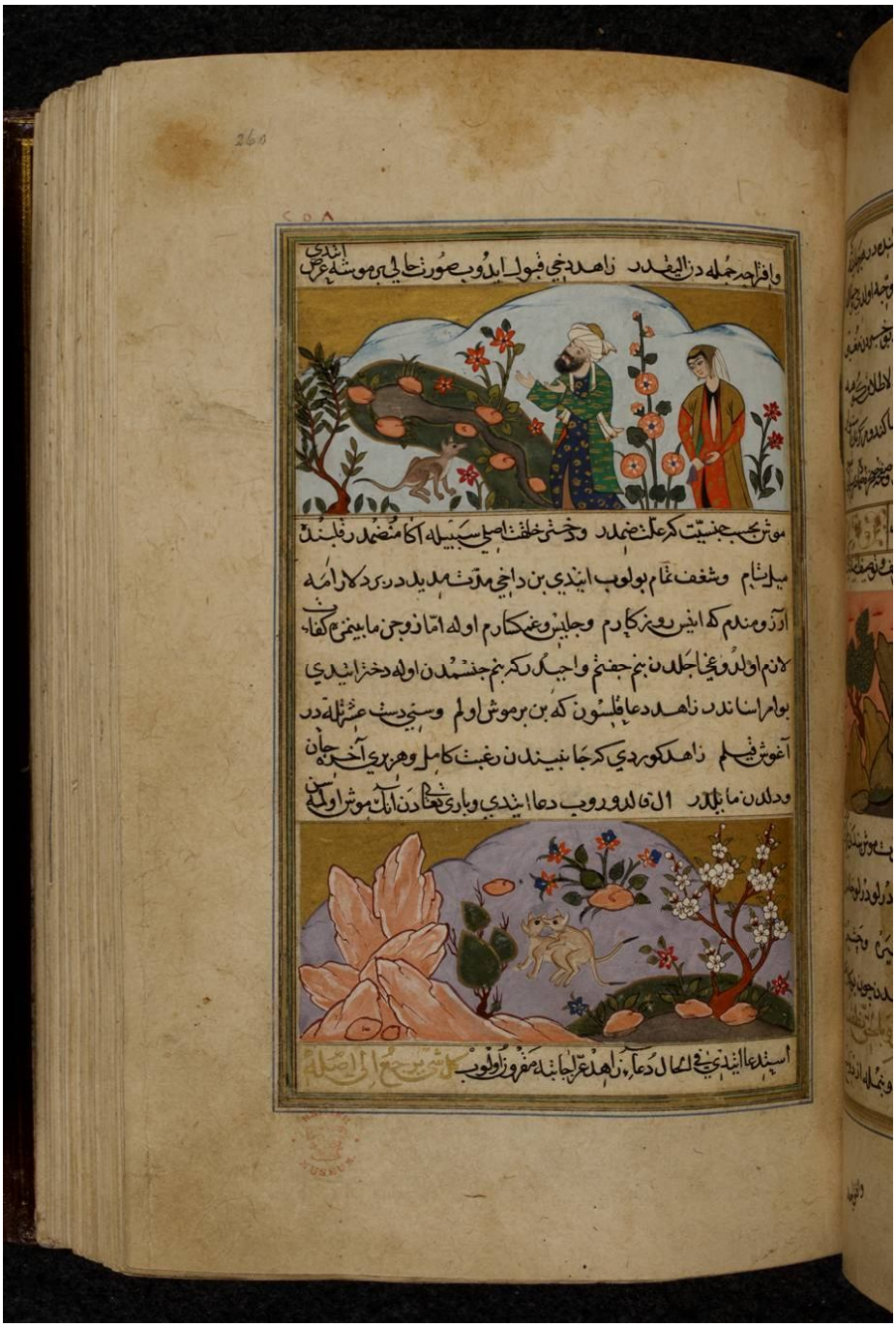
Resim 171- Maymunlar Padişahının Fedakâr Veziri: Ayıların Merdazmay Çölünde Helak Olması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 255b).

Resim 172- Kılık Değiştiren Fare: Karganın, Avladığı Fare Yavrusunu Gagasından Irmak Kenarında Oturan Zahidin Önüne Düşürmesi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 258a).

Resim 173- Kılık Değiştiren Fare: Zahidin, Kızını Evlenmesi İçin Güneşe Teklif Etmesi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 258b).

Resim 174- Kılık Değiştiren Fare: Zahidin, Kızını Evlenmesi İçin Buluta Teklif Etmesi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 259a).

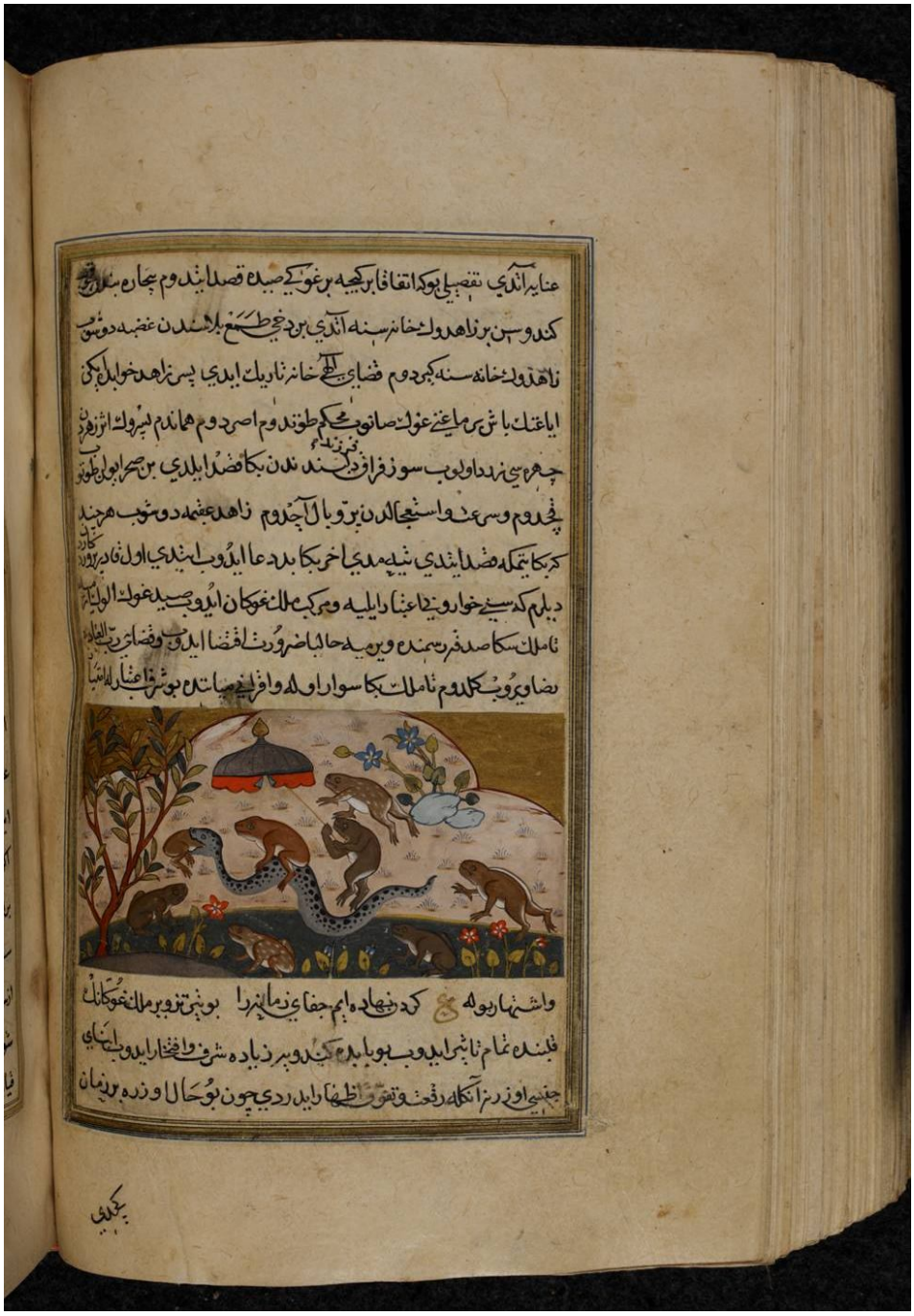
Resim 175- Kılık Değiştiren Fare: Zahidin, Kızını Evlenmesi İçin Dağa Teklif Etmesi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 259b).



Resim 176-177- Kılık Değiştiren Fare: Zahidin, Kızını Evlenmesi İçin Bir Fareye Teklif Etmesi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 260a).

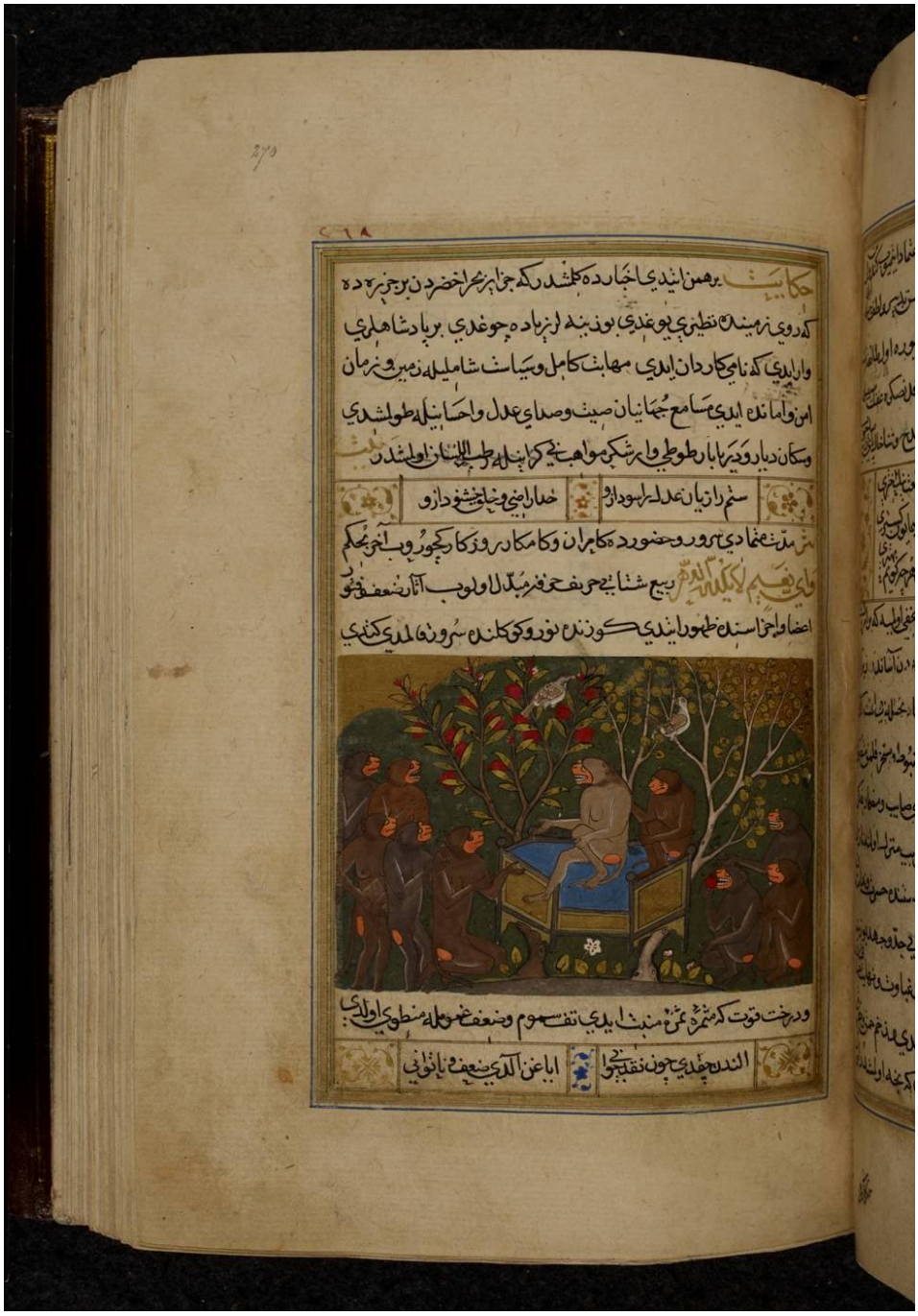
Resim 178- Kargalar ve Baykuşlar: Baykuşların Kargalar Tarafından Mağarada Ateşe Verilmesi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 261a).

Resim 179- Sabırlı Yılan: Güçsüzlükten Avlanamaz Hale Gelen Yaşlı Bir Yılanın Sayısız Kurbağanın ve Bunların Padişahlarının Yaşadığı Bir Su Kenarına Gelerek İçinde Bulunduğu Durumu Kurbağalar Padişahına Anlatması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 263a).



Resim 180- Sabırlı Yılan: Kurbağalar Padişahının Yılanın Onu Sırtında Dolaştırması Karşılığında Yılana Yemesi İçin Günde İki Kurbağa Vermesi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 263b).

Resim 181- Serçe ve Yılan. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 266b).



Resim 182- Maymun ve Kaplumbağa: Yaşlanan Kardan Adlı Maymun Yerine Bir Başkasının Padişah Olması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 270a).

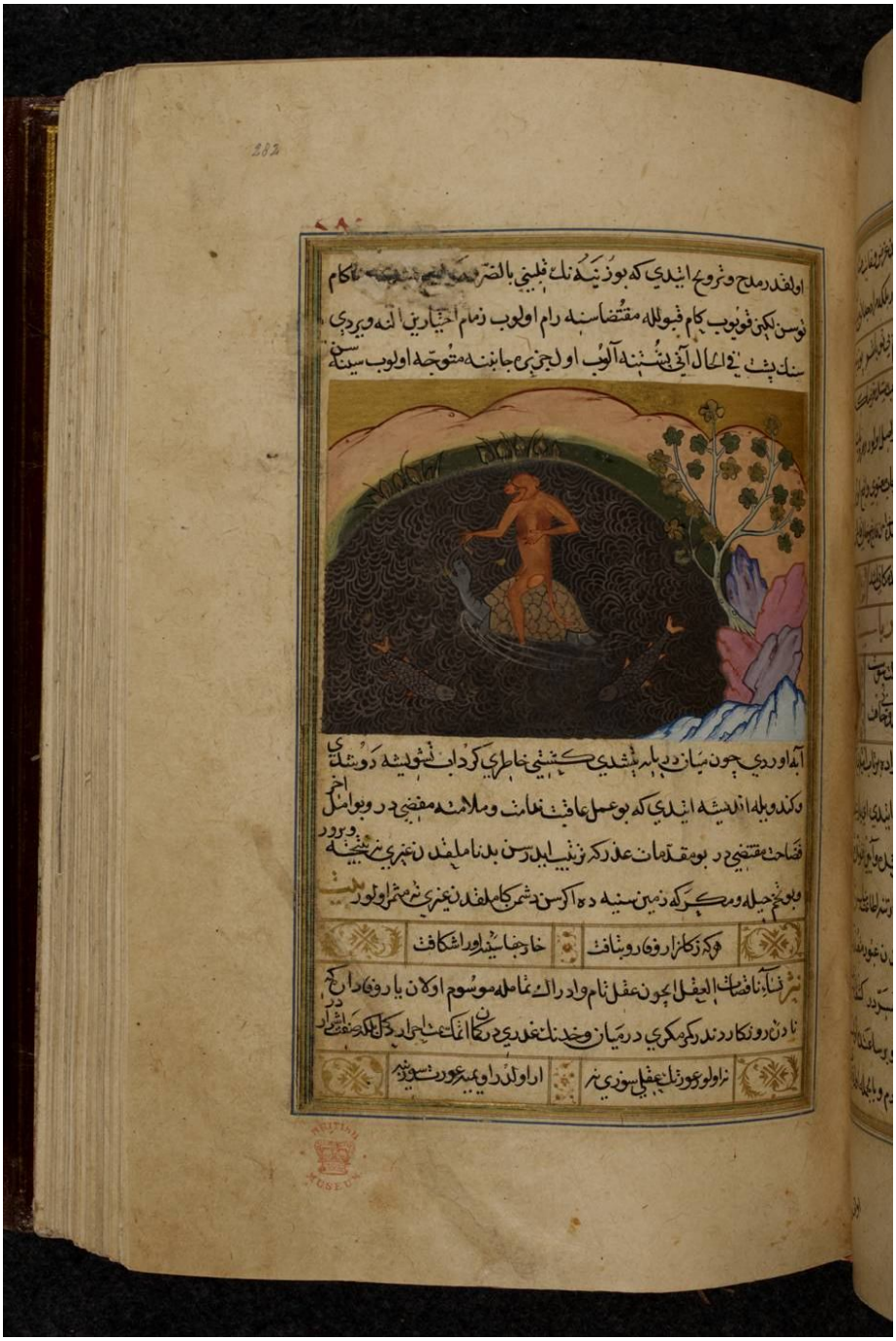
Resim 183- Maymun ve Kaplumbağa: Kardan'ın Ağaçtan Aşağıdaki Kaplumbağaya İncir Atması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 272a).

Resim 184- Maymun ve Kaplumbağa: Maymun ve Kaplumbağanın Sohbeti. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 272b).

Resim 185- Akılsız Dost, Akıllı Düşman: Akılsız Hırsız Bekçiye Yakalanırken Akıllı Hırsızın Kaçıp Saklanması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 274a).

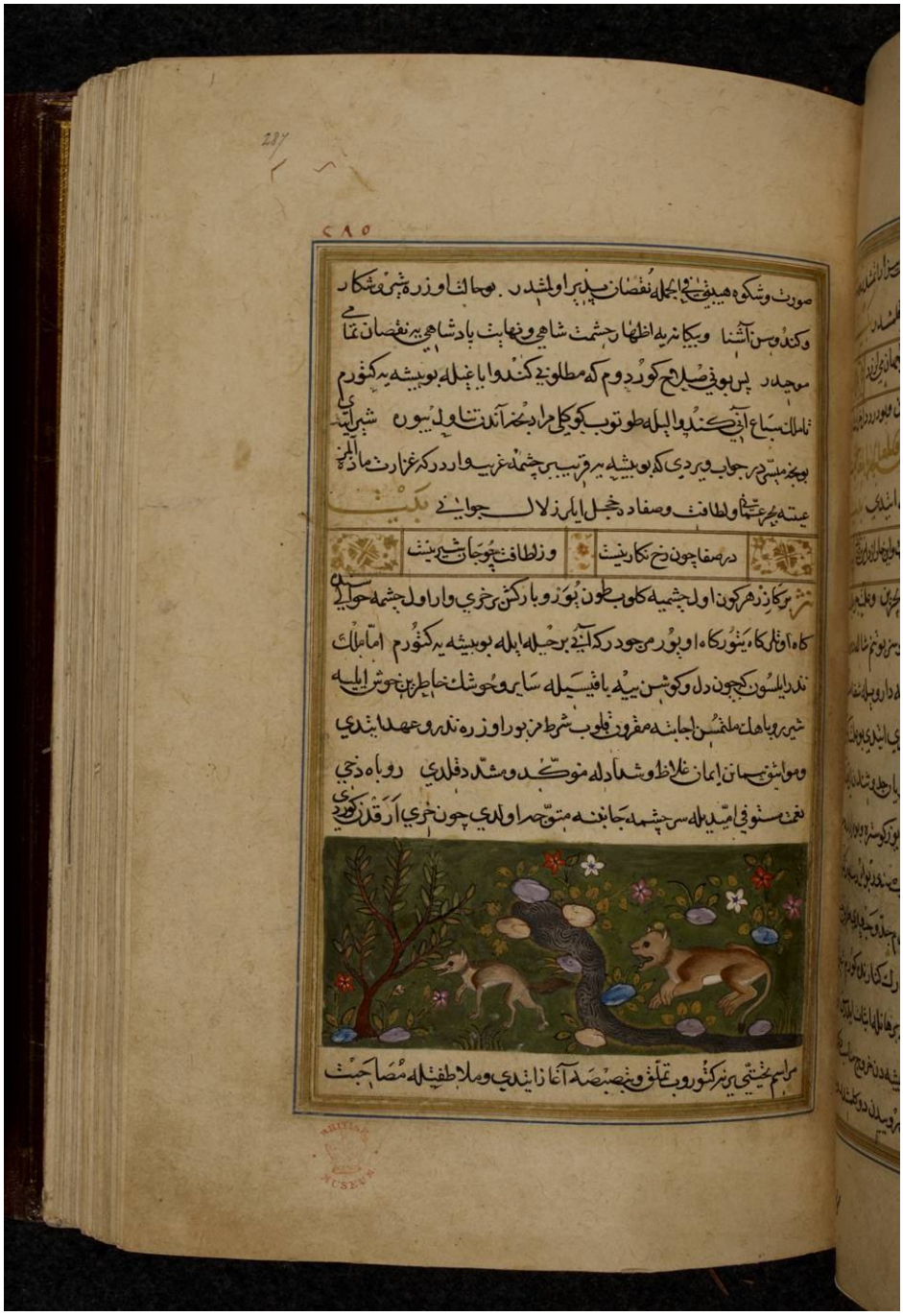
Resim 186- Akılsız Dost, Akıllı Düşman: Akıllı Hırsızın Bir Padişahın Yatak Odasına Girmesi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr.275a).

Resim 187- Akılsız Dost, Akıllı Düşman: Akıllı Hırsızın, Padişahın Göğsündeki Karıncaları Kovalamak İçin Onu Bıçaklayacak Olan Maymuna Müdahale Etmesi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 275b).



Resim 188- Maymun ve Kaplumbağa: Kardan'ın Kaplumbağanın Sırtında Nehri Geçerek Kaplumbağanın Yaşadığı Adaya Doğru Yolculuğu. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 282a).

Resim 189- Tilki ve Eşek: Tilkinin Aslanla Konuşması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 286a).



Resim 190- Tilki ve Eşek: Tilkinin Eşeği Getirmek İçin Yolan Çıkışı. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 287a).

Resim 191- Tilki ve Eşek: Aslanın, Tilki Tarafından Kandırılarak Huzuruna Getirilen Eşeğe Saldırması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 288b).

Resim 192- Tilki ve Eşek: Aslanın Eşeği Öldürmesi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 290b).

Resim 193- Akıllı Fare: Kedinin Tuzağa Yakalanması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 297b).

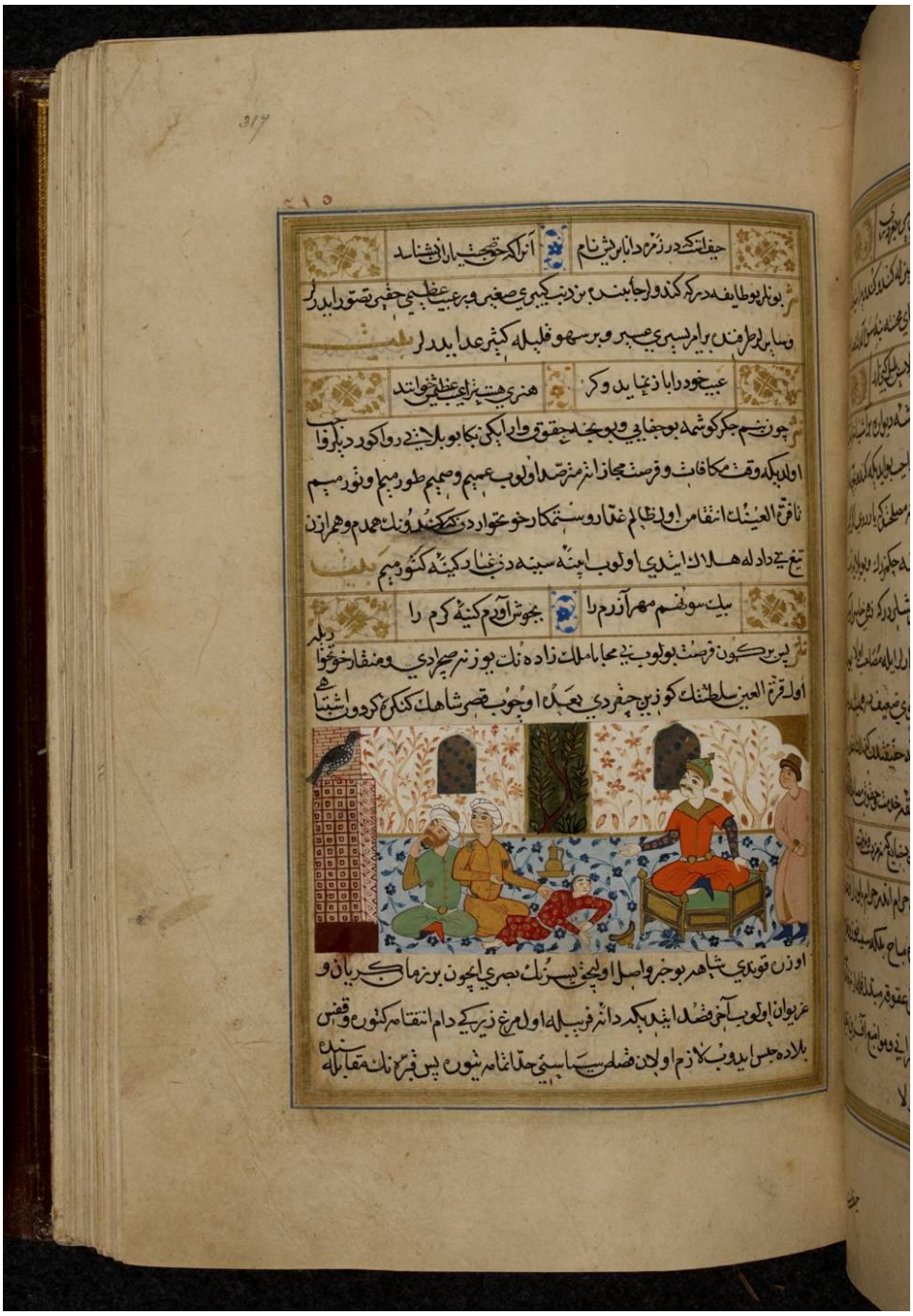
Resim 194- Vefasız Kadın: İş Bulmak İçin Eşiyle Yola Koyulan Yaşlı Çiftçinin Genç ve Güzel Karısının Konakladıkları Yerde Genç ve Yakışıklı Bir Şehzadeye Rastlaması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 303b).

Resim 195- Vefasız Kadın: Kadının Şehzade ile Konakladıkları Yerde Bir Aslanın Saldırısına Uğraması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 306b).

Resim 196- Akıllı Fare: Farenin Tuzağı Kemirmesi Üzerine Kurtulan Kedinin Ağaca Çıkması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 309b).

Resim 197- Fare ile Kurbağa. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 312a).

Resim 198- İbn-i Meyden İsimli Padişah ve Papağanı Kabre: Şehzadenin Kabre İsimli Papağanın Yavrusunu Öldürmesi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, Vr. 316a).

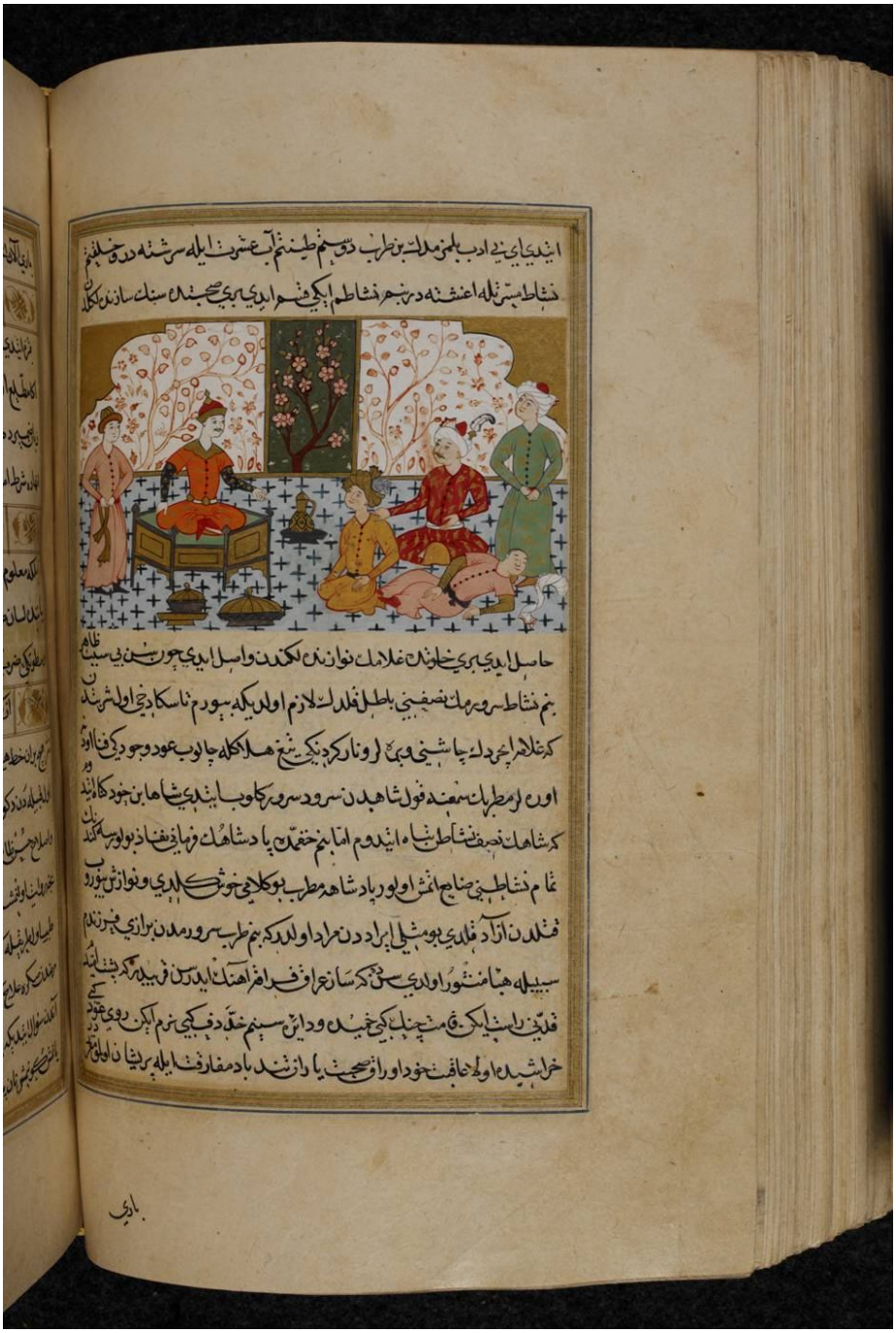


Resim 199- İbn-i Meyden İsimli Padişah ve Papağanı Kabre: Kabre'nin İntikam İçin Şehzadenin Gözlerini Oyması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr.317a).

Resim 200- Danadil Adlı Derviş ve Haramiler: Danadil İsimli Dervişin Kâbe'yi Ziyaret Yolunda Haramiler ile Karşılaşması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 319a).

Resim 201- Danadil Adlı Derviş ve Haramiler: Danadil'i Öldüren Haramilerin Yakalanması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 319b).

Resim 202- Mehisti ve Annesi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 321b).



Resim 203- Padişah ve Şarkıcısı. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 323b).

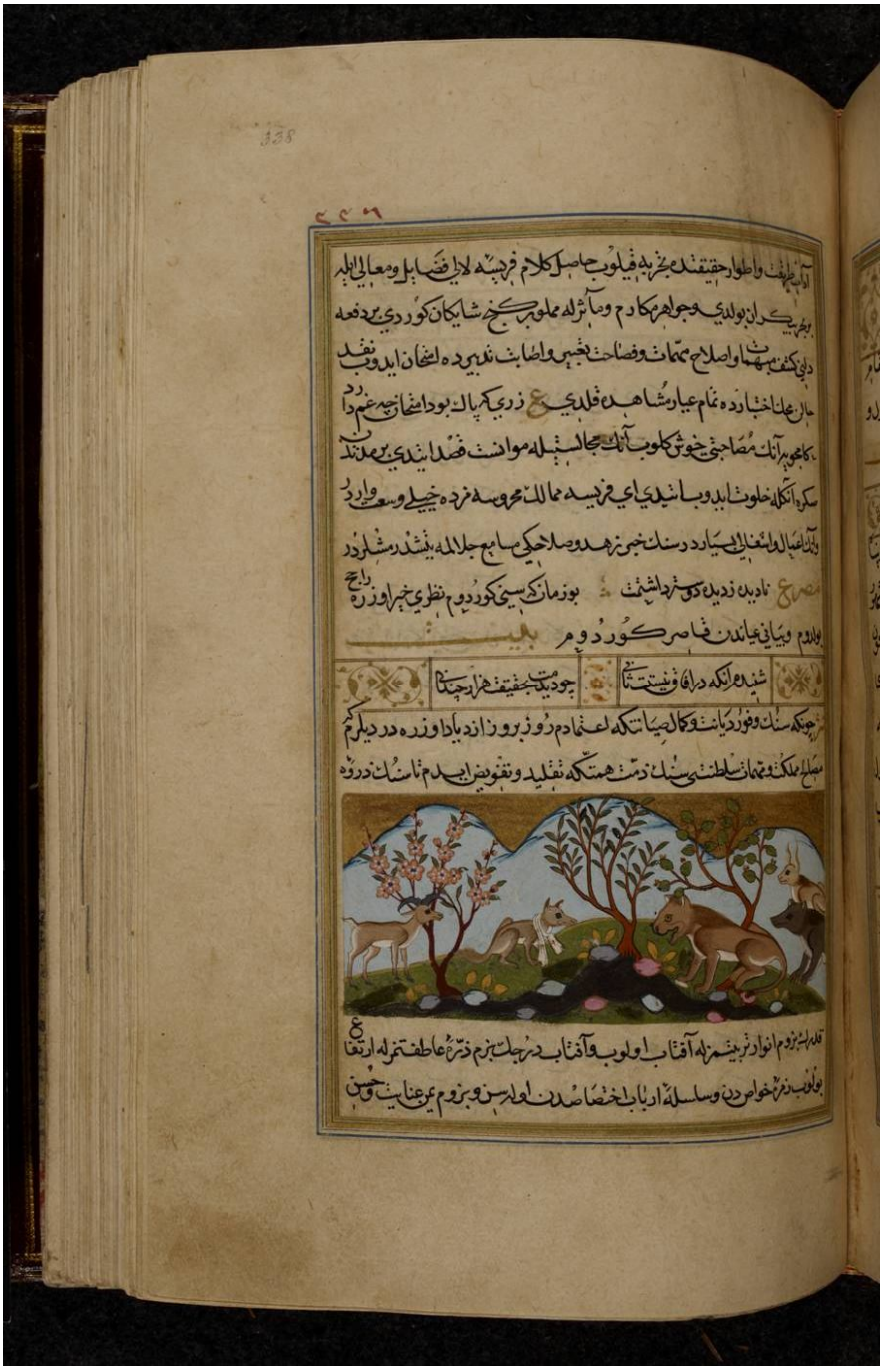
Resim 204- Karın Ağrısına Göz İlacı veren Doktor. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 324b).

Resim 205- Padişah ve Veziri. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 325b).

Resim 206- Zahid ve Kurt. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 329b).

Resim 207- İbn-i Meyden İsimli Padişah ve Papağanı Kabre: Kabre'nin Saraydan Uçup Gitmesi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 332b).

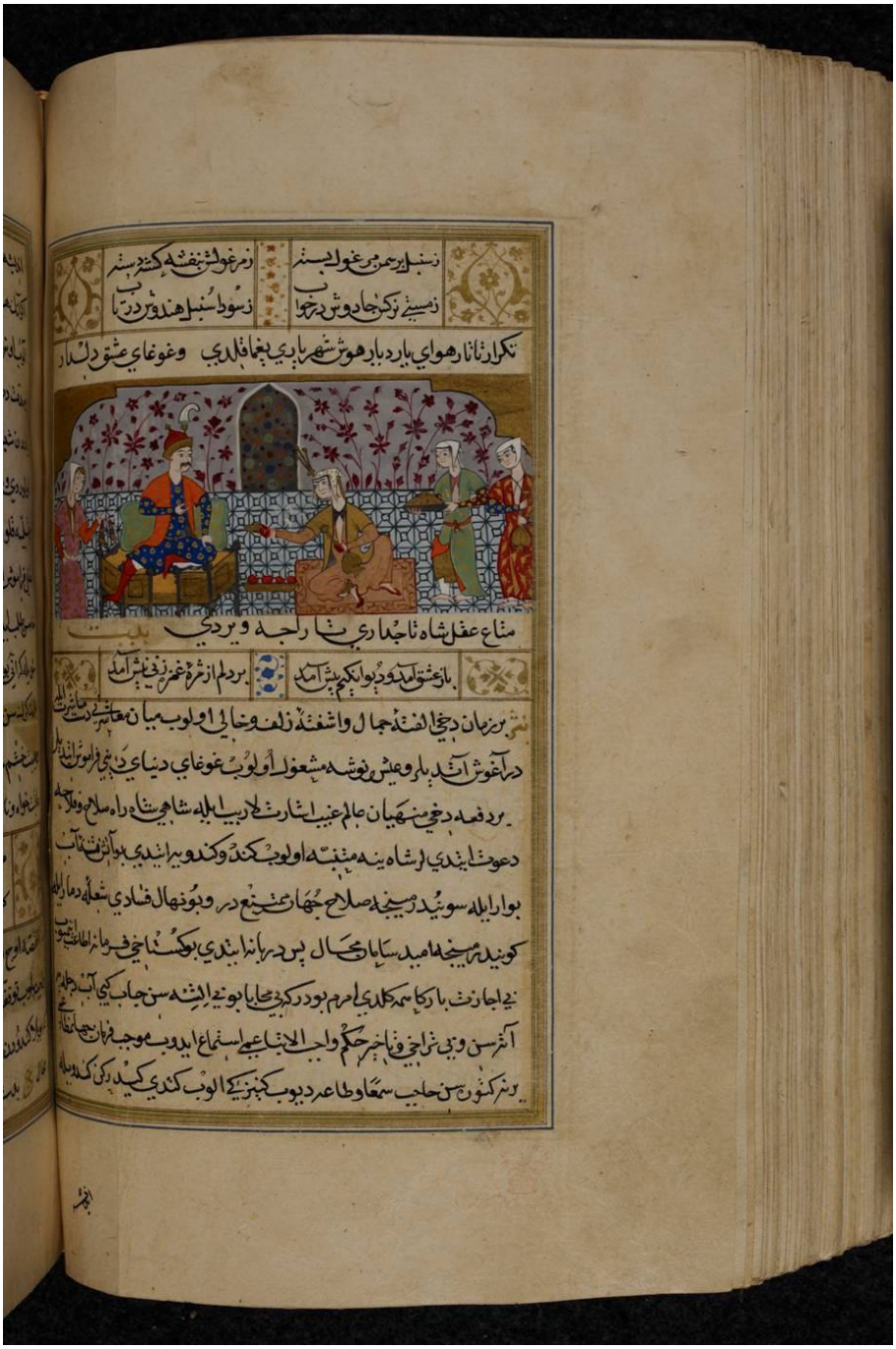
Resim 208- Aslan ve Çakal: Ferise'nin Ününü Duyan Aslanın Onunla Tanışmak İçin Çakalı Huzuruna Çağırması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 337a).



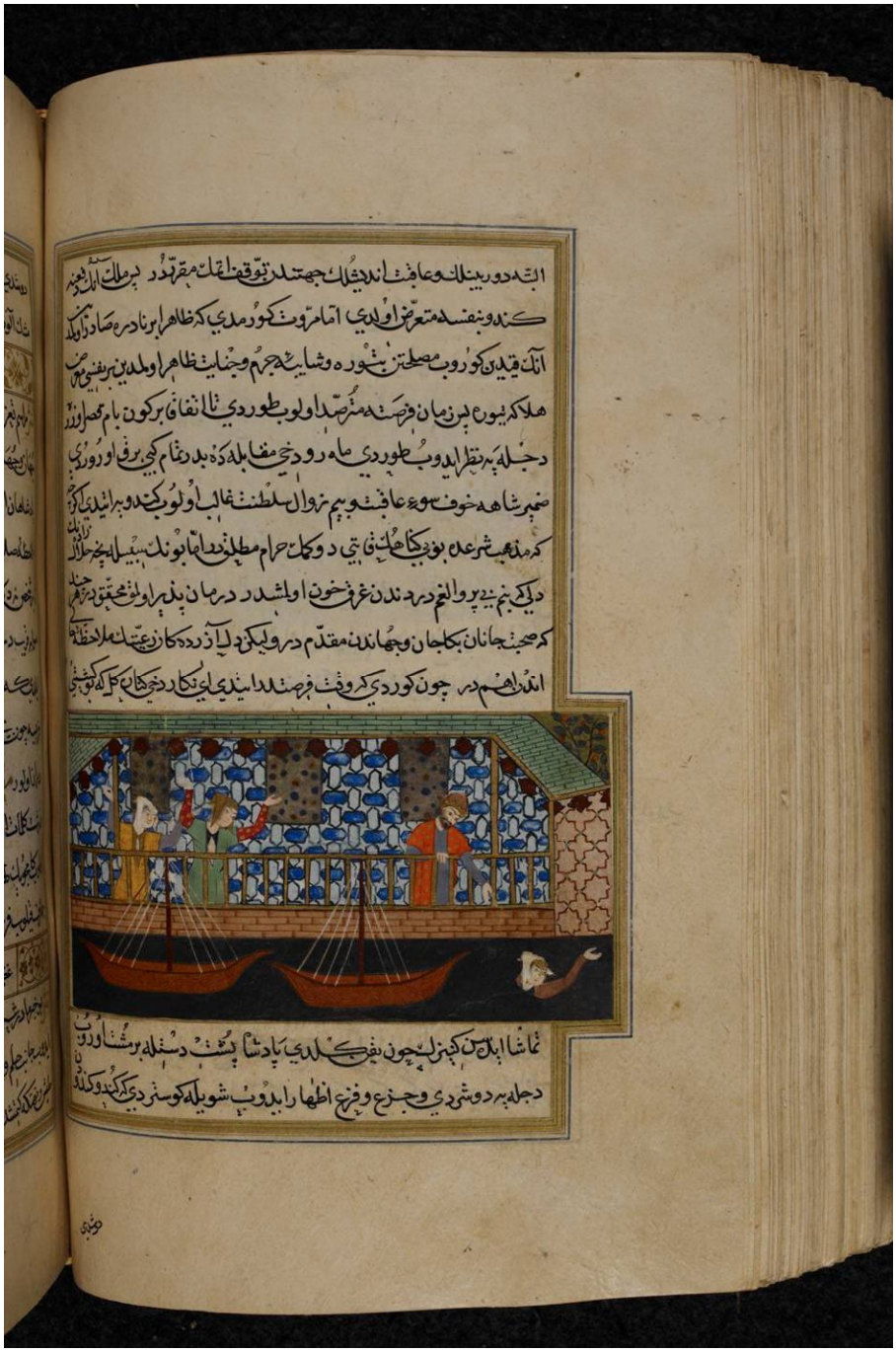
Resim 209- Aslan ve Çakal: Aslan ve Ferise. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 338a).

Resim 210- Aslan ve Çakal: Ferise'nin Yuvasına Saklanan Etin Ortaya Çıkarılması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 343b).

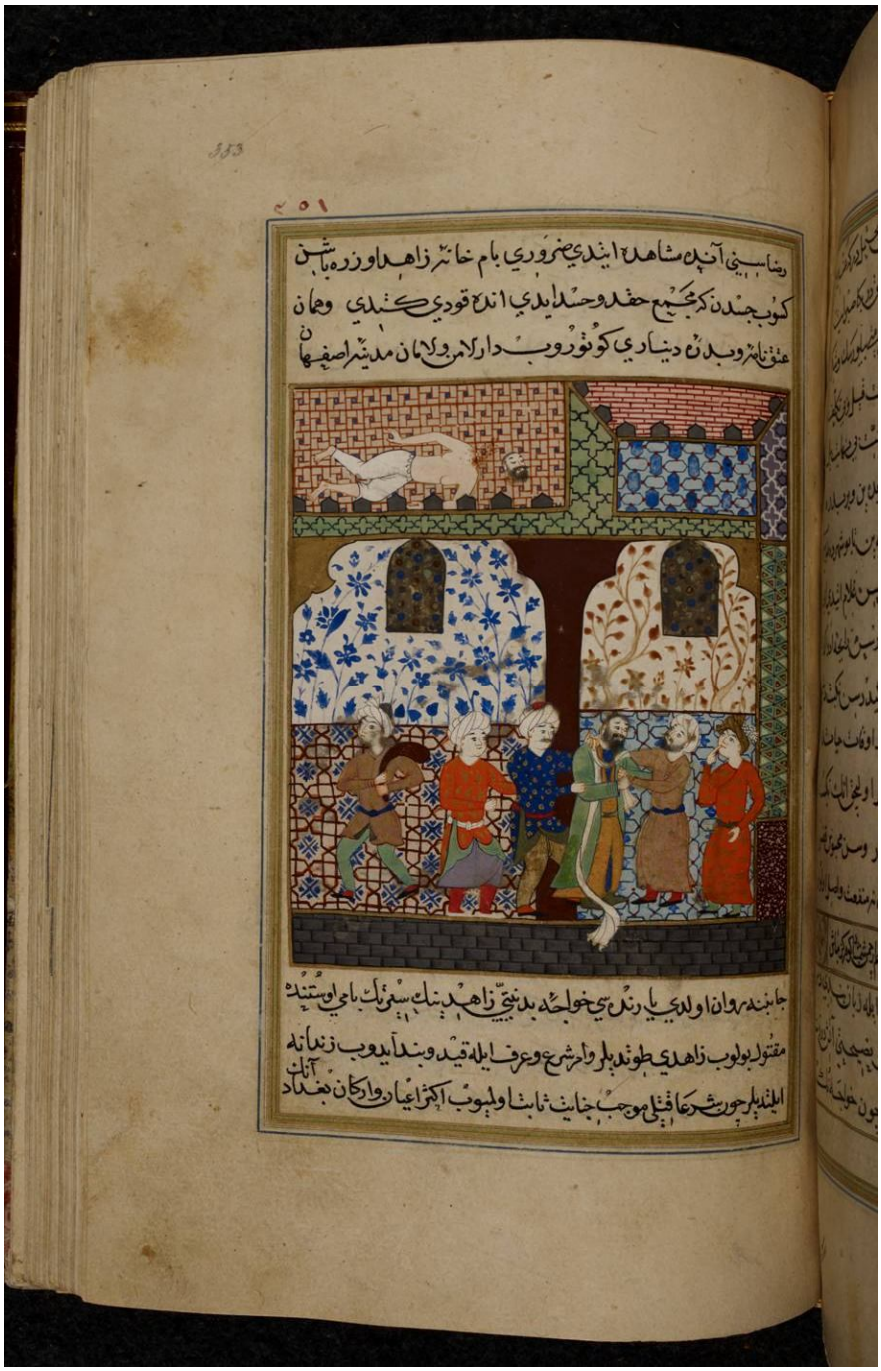
Resim 211- Bağdat Padişahı ve Sevgilisi: Kâbe Yolculuğu Dönüşü Bağdat Sultanını Ziyaret Eden Çinli Şehzadenin Sultana Bir Cariye Sunması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 346a).



Resim 212- Bağdat Padişahı ve Sevgilisi: Sultanın Haremde Cariye Tarafından Eğlendirilmesi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 347b).



Resim 213- Bağdat Padişahı ve Sevgilisi: Sultanın Cariyeyi Dicle Nehrine Atması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 348b).



Resim 214- Kıskanç Hoca. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 353a).

Resim 215- Aslan ve Çakal: Aslanın, Annesi ile Huzurlarındaki Ferise'ye Verilecek Ceza Hakkında Konuşması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 354a).

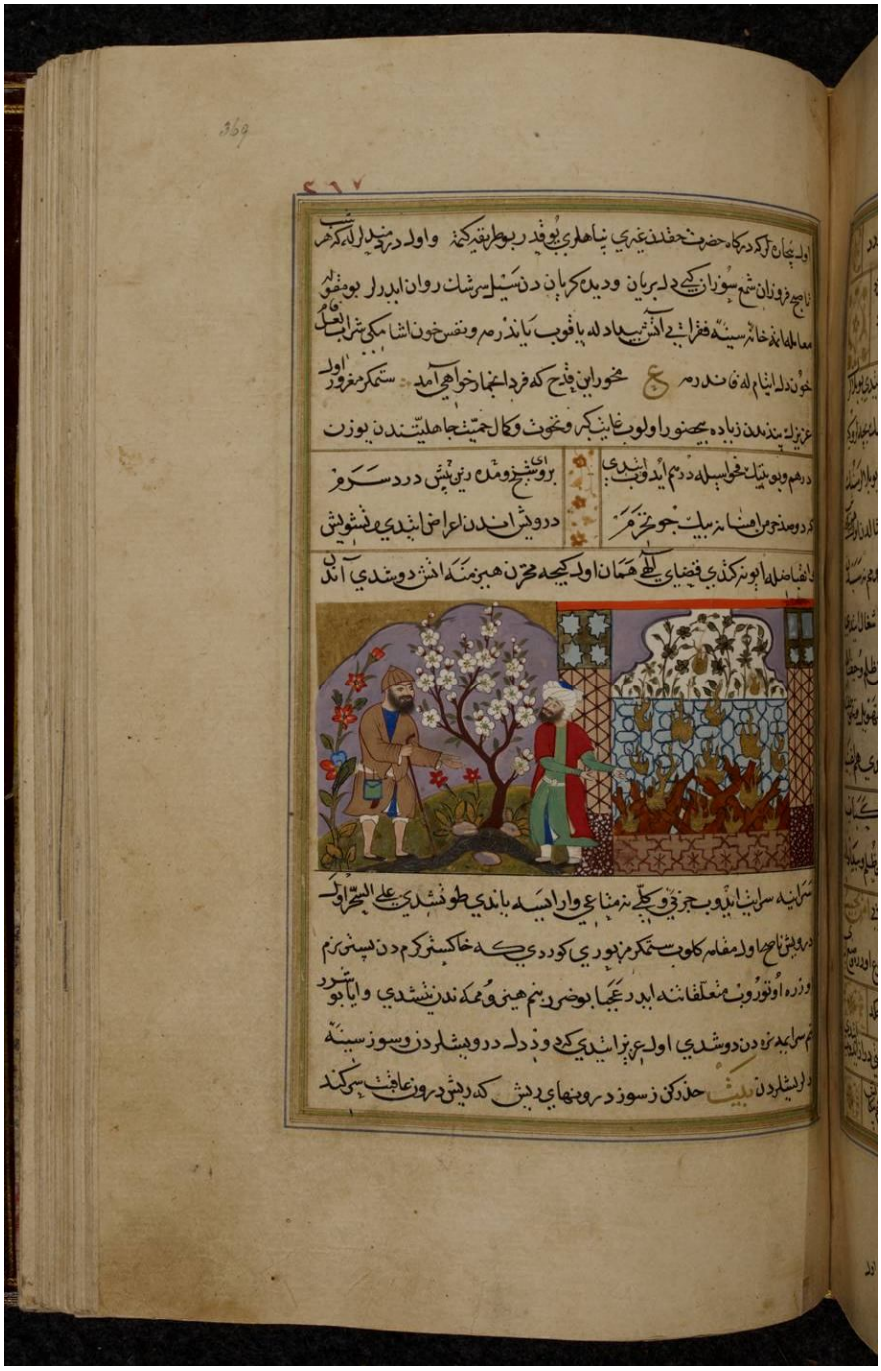
Resim 216- Padişah ve Muhafızı. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 358a).

Resim 217- Zalim Aslan: Zalim Bir Aslanın Zulmünden Kaçan Karakulağın Bir Farenin Ağacın Köklerini Kemirirken Bir Yılan Tarafından Yakalanıp Yutulduğuna, Yılanın ise Bir Kirpi Tarafından Öldürüldüğüne Şahit Olması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 363b).

Resim 218- Zalim Aslan: Karakulağın Kirpiyi Yiyen Tilkinin Bir Köpek Tarafından, Köpeğin Bir Kaplan Tarafından, Kaplanın Bir Avcı Tarafından, Avcının Bir Atlı Tarafından Öldürüldüğüne, Atlının ise Attan Düşerek Can Verdiğine Şahit Olması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 364a).

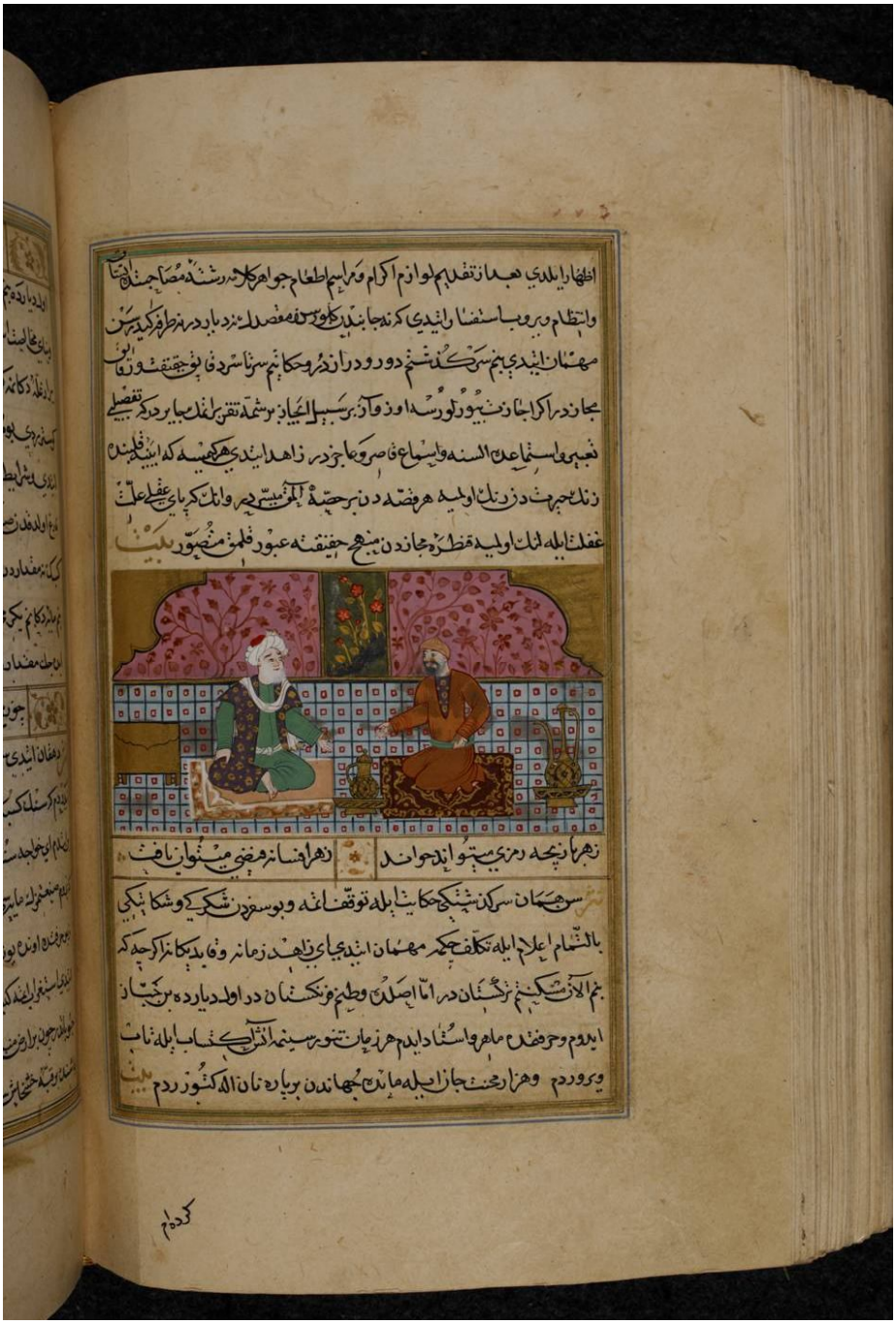
Resim 219- Zalim Aslan: Karakulağın Zalim Aslanın Bir Ceylanın Yavrularını Öldürmesine Şahit Olması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 366b).

Resim 220- Zalim Aslan: Bir Avcının Zalim Aslanın Yavrularını Öldürmesi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 367a).



Resim 221- Zalim Oduncu. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 369a).

Resim 222- Maymun ve Yaban Domuzu. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr.372a).



Resim 223- Heveskâr Frenk. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 374b).

Resim 224- Hırslı Turna. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 376b).

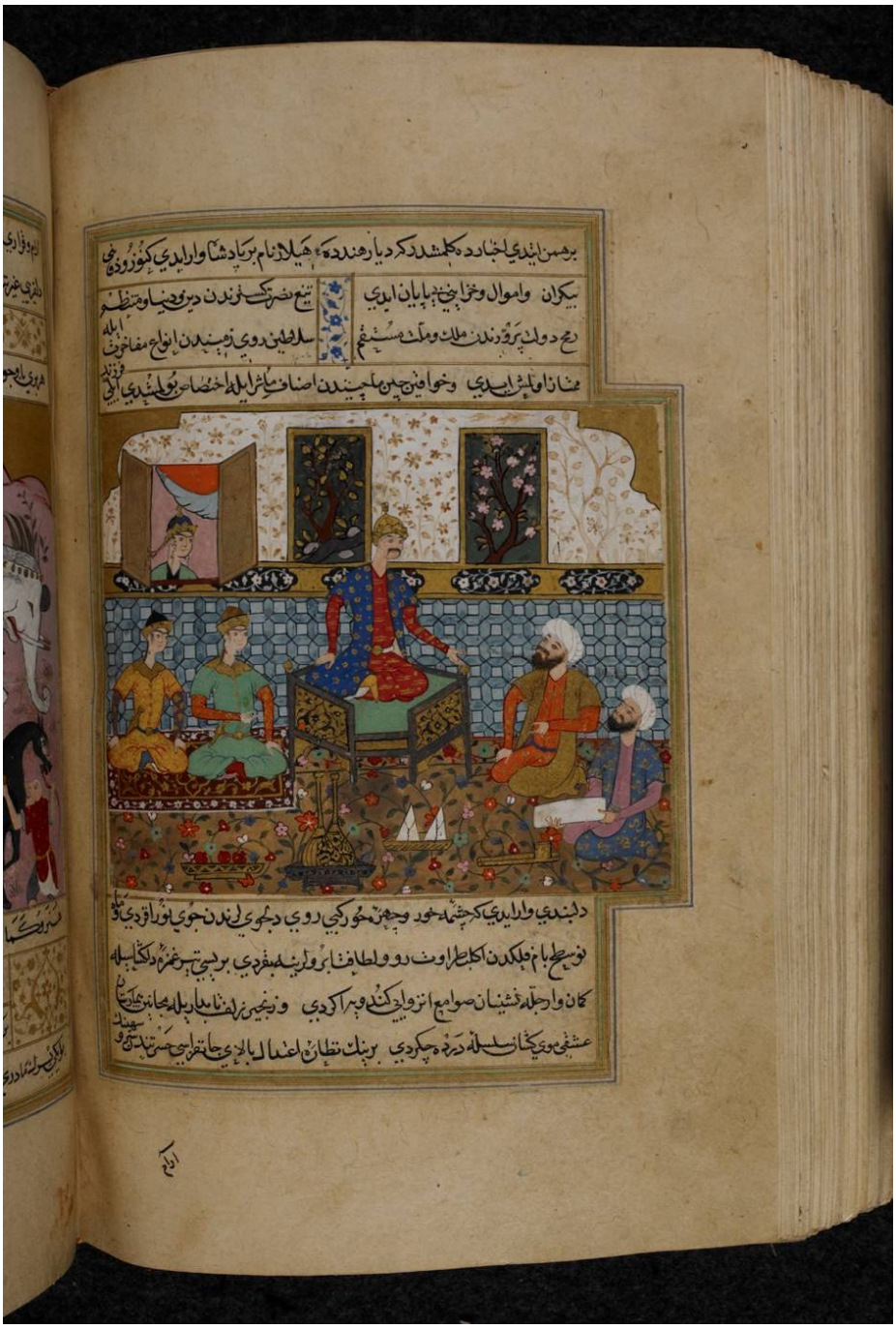
Resim 225- İki Karılı Adam: İki Karılı Bir Adamın Siyah Sakallarının Adam Genç Karısına Daha Yaşlı Görünsün Diye Yaşlı Karısı Tarafından O Uyurken Yolunması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 377b).

Resim 226- İki Karılı Adam: İki Karılı Bir Adamın Beyaz Sakallarının Adam Daha Genç Görünüp Yaşlı Karısına Yüz Vermesin Diye Genç Karısı Tarafından O Uyurken Yolunması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 378a).

Resim 227- Öğrenci Avcı: Avcının, Kurduğu Tuzağa Yakalanmak Üzere Olan Üç Kuşu Ürkütmemeleri İçin Oradan Yüksek Sesle Tartışarak Geçen İki Medrese Öğrencisine Susmaları İçin Ricada Bulunması, Öğrencilerin Bunun Karşılığında Avdan Pay İstemesi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 380b).

Resim 228- Öğrenci Avcı: Avcının Yakaladığı Acayip Balığı Padişaha Sunması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 382a).

Resim 229- Taklitçi Karga. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 384a).



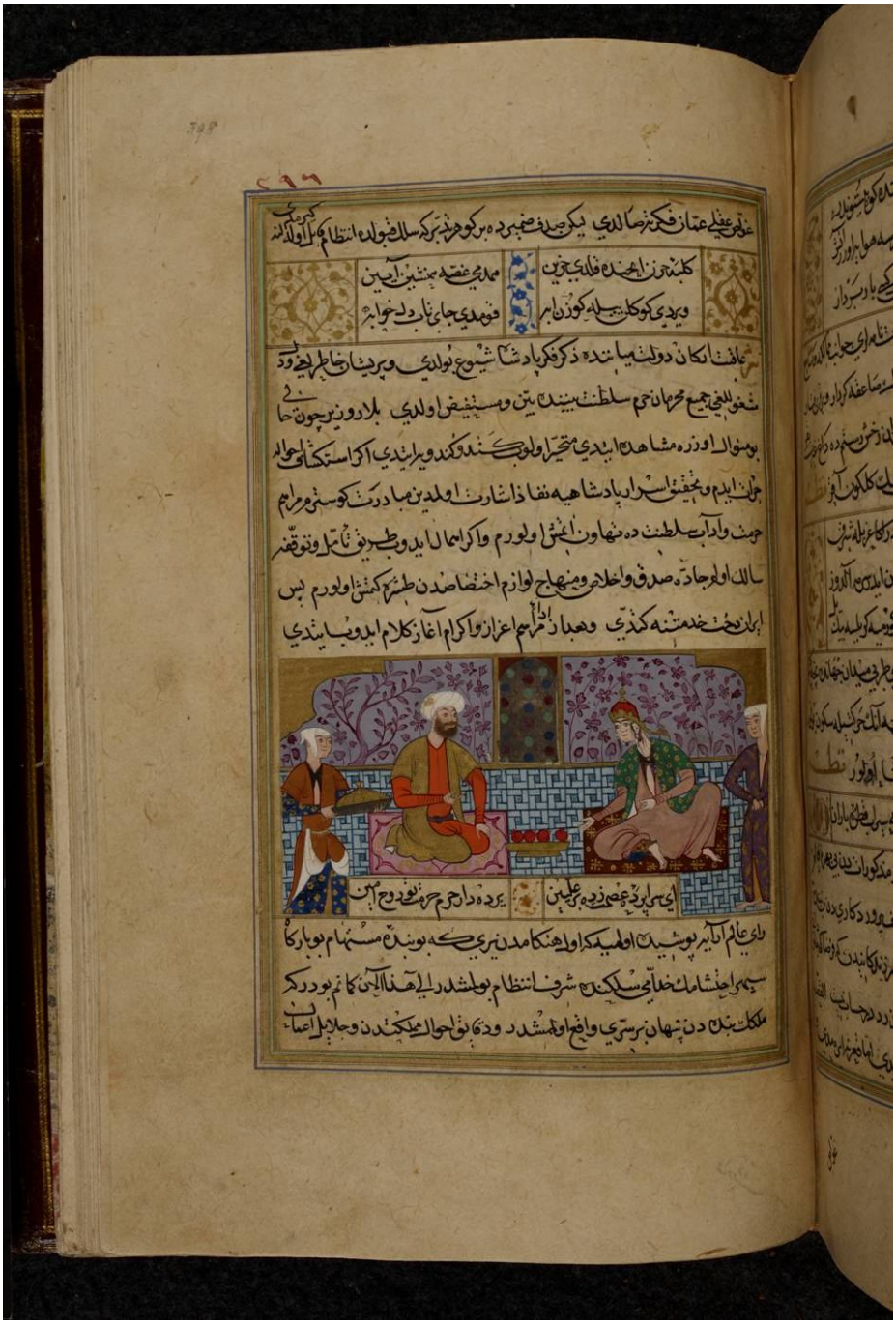
Resim 230- Hint Padişahı Heylar: Hint Padişahı Heylar, Karısı İranduht, Şehzadeleri ve Maiyeti. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 387b).

Resim 231- Hint Padişahı Heylar: Heylar'ın Son Derece Düşkün Olduğu Üç Fili, İki Devesi ve Atı. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 388a).

Resim 232- Hint Padişahı Heylar: Heylar'ın Rüyası. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 390b).

Resim 233- Hint Padişahı Heylar: Heylar'ın Rüyası. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr.391a).

Resim 234- Hz. Süleyman ve Balıkçıl. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 394a).



Resim 235- Hint Padişahı Heylar: İranduht'un Vezir Bilar ile Konuşması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr.398a).

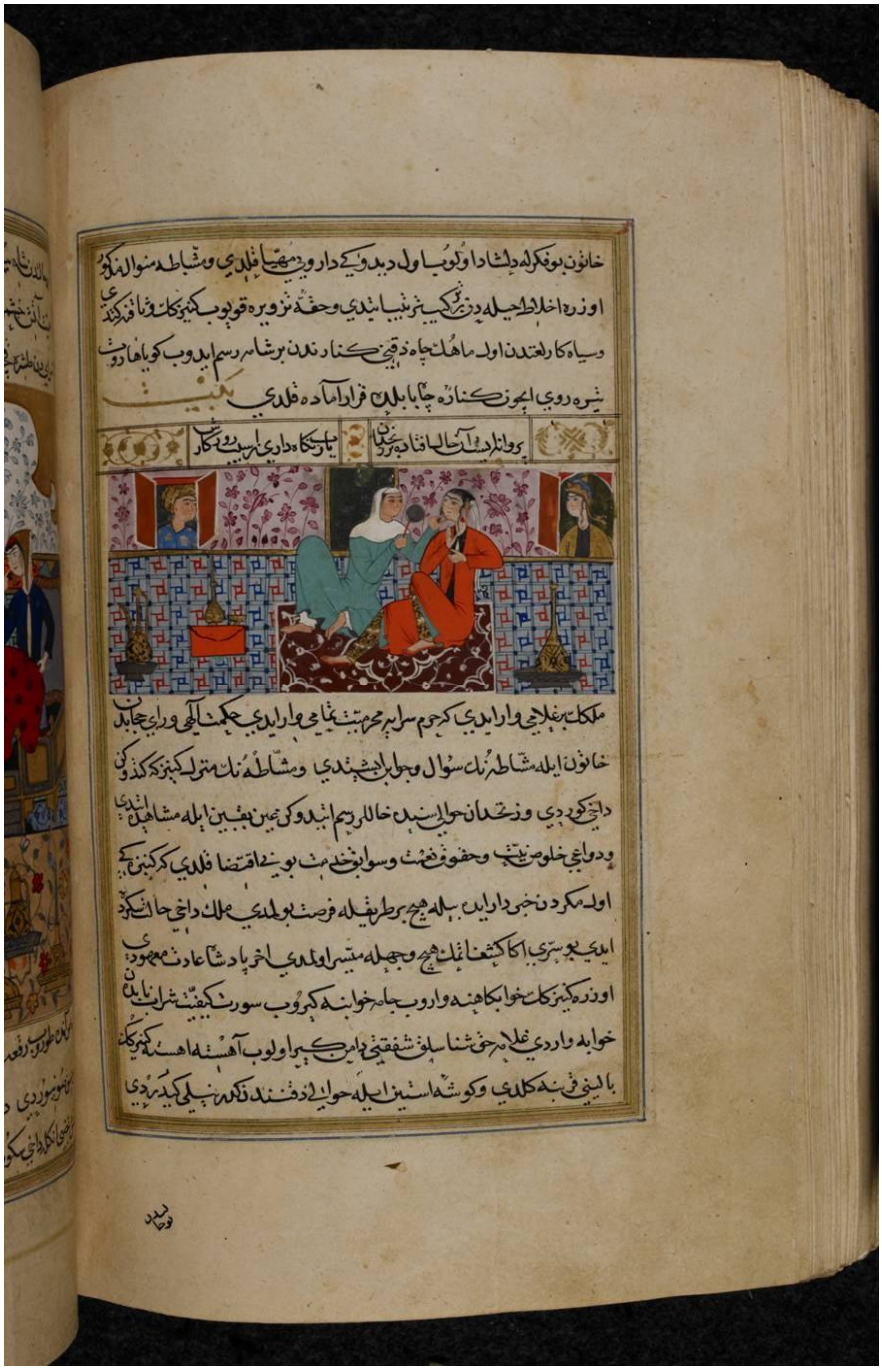
Resim 236- Hint Padişahı Heylar: İranduht'un Heylar'a Brahmanlar'ın Rüyasını Yanlış Yorumlayarak Padişahın Değer Verdiği Her Şeyi Yok Etmeye Çalıştıklarını Anlatması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 399a).

Resim 237- Hint Padişahı Heylar: Heylar'ın Filozof Karidun'u Rüyasını Yorumlatmak İçin Ziyareti. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 402a).

Resim 238- Hint Padişahı Heylar: Karidun'un Rüya Yorumunda Söylediği Gibi Yedi İklimden Elçilerin Hediyelerle Saraya Gelişi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 403b, 404a).

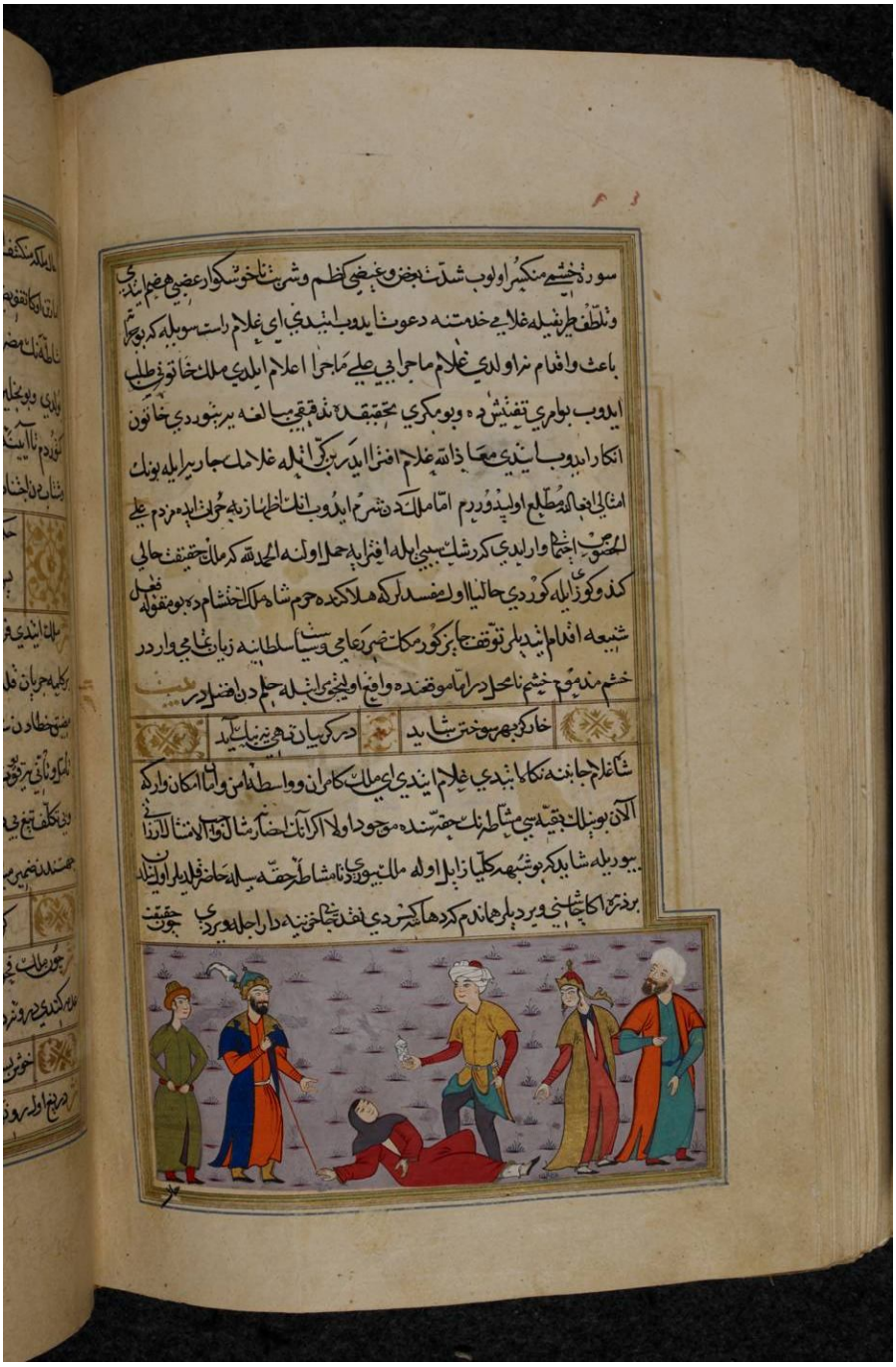
Resim 239- Hint Padişahı Heylar: Kendisine, Gelen Hediyeler Arasından Bir Taç Seçen İranduht'un Padişah Heylar'ın Bu Tacın Cariyesi Bezm-i Efruz'a Daha Çok Yakışacağını Söylemesi Üzerine Elindeki Altın Tabakta Bulunan Pelteyi Padişahın Başına Dökmesi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr.406a).

Resim 240- Zür-Rikâ Padişahı: Yemen Padişahının Av Sırasında Ceylan Postu Giymiş Yatan Bir Oduncuyu Gerçek Zannederek Vurması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr.407b).

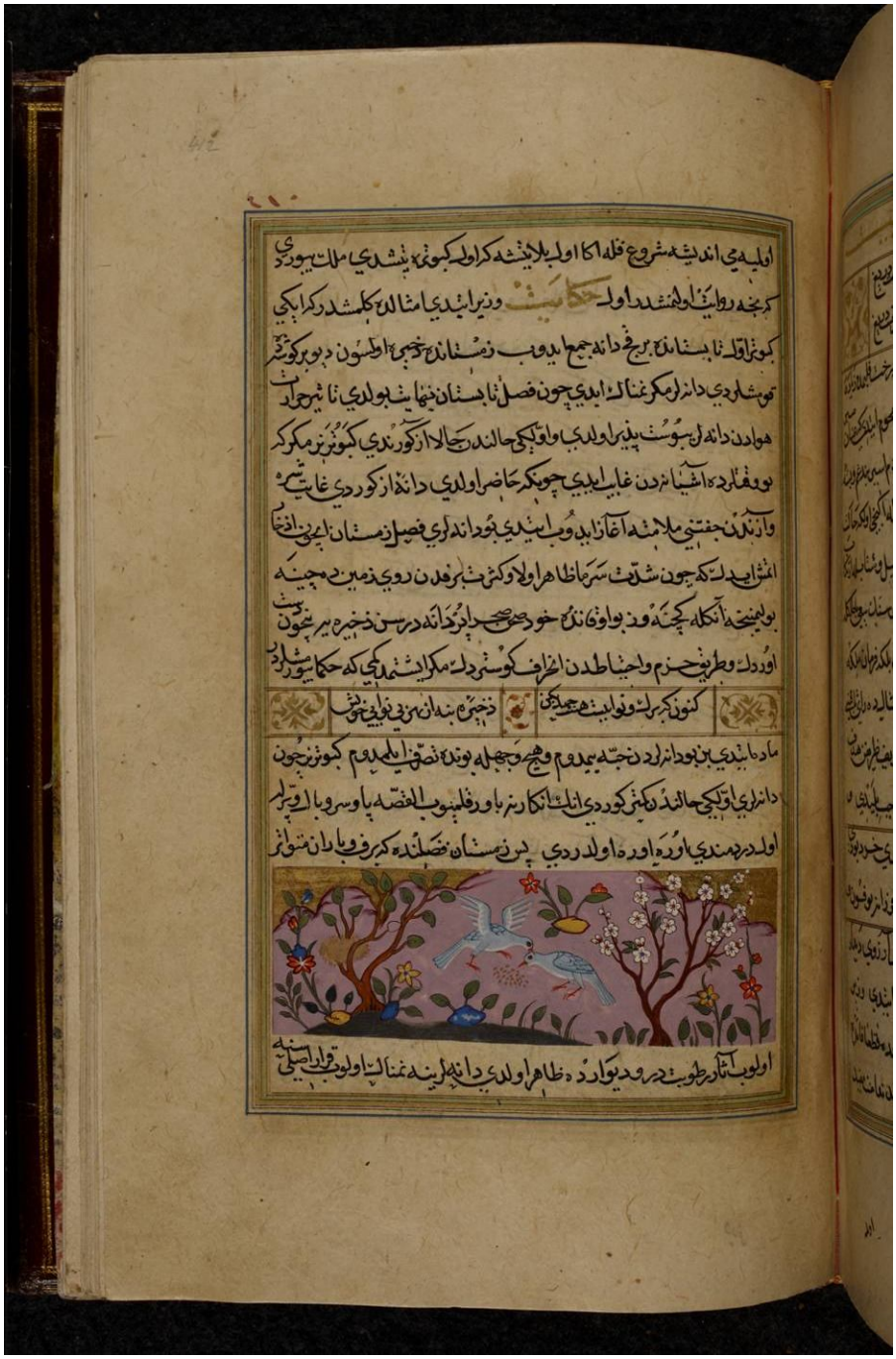


Resim 241- Zür-Rikâ Padişahı: Yemen Padişahının Kölesinin, Padişahı Zehirlemek İçin Saray Berberi Tarafından Cariyesinin Boynuna Zehirli Ben Çizilmesine Şahit Olması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr.409b).

Resim 242- Zür-Rikâ Padişahı: Cariyenin Boynundaki Benleri Silmeye Çalışan Kölenin Ansızın Uyanan Padişaha Yakalanması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr.410a).



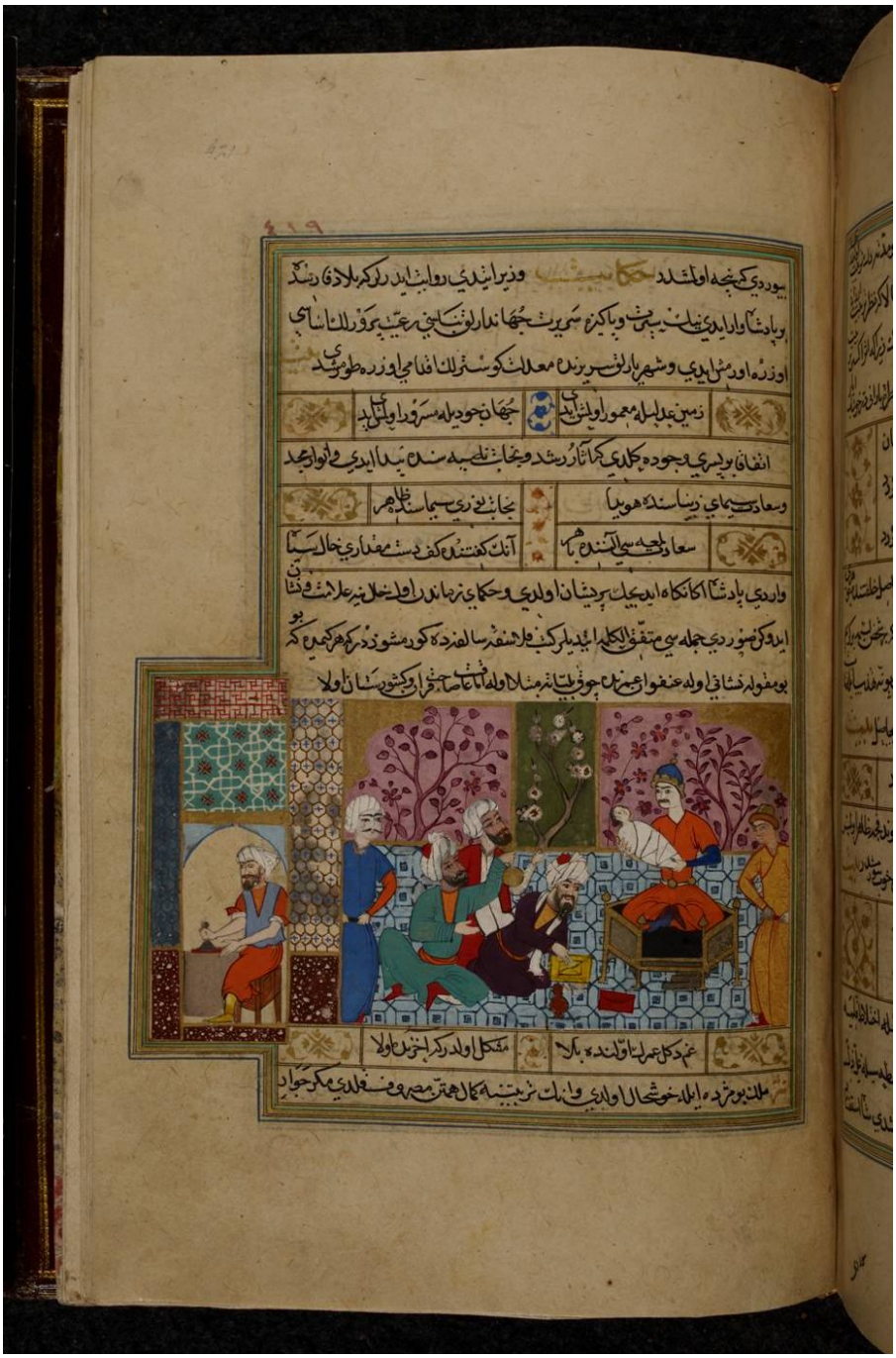
Resim 243- Zür-Rikâ Padişahı: Saray Berberine Padişahı Öldürmek İçin Hazırladığı Zehrin İçirilmesi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr.410b).



Resim 244- Pişman Güvercin. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 412a).

Resim 245- Hint Padişahı Heylar: İranduht'un Ölümle Cezalandırılmasını İsteyen Heylar'ın Bir Süre Sonra Pişman Olması, Bu Sırada Karısının Ölmediğini ve Veziri Tarafından Saklandığını Öğrenerek Sevinmesi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 415b).

Resim 246- Padişah, Kuyumcu ve Seyyah: Halep padişahı ve Kızı. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 418b).



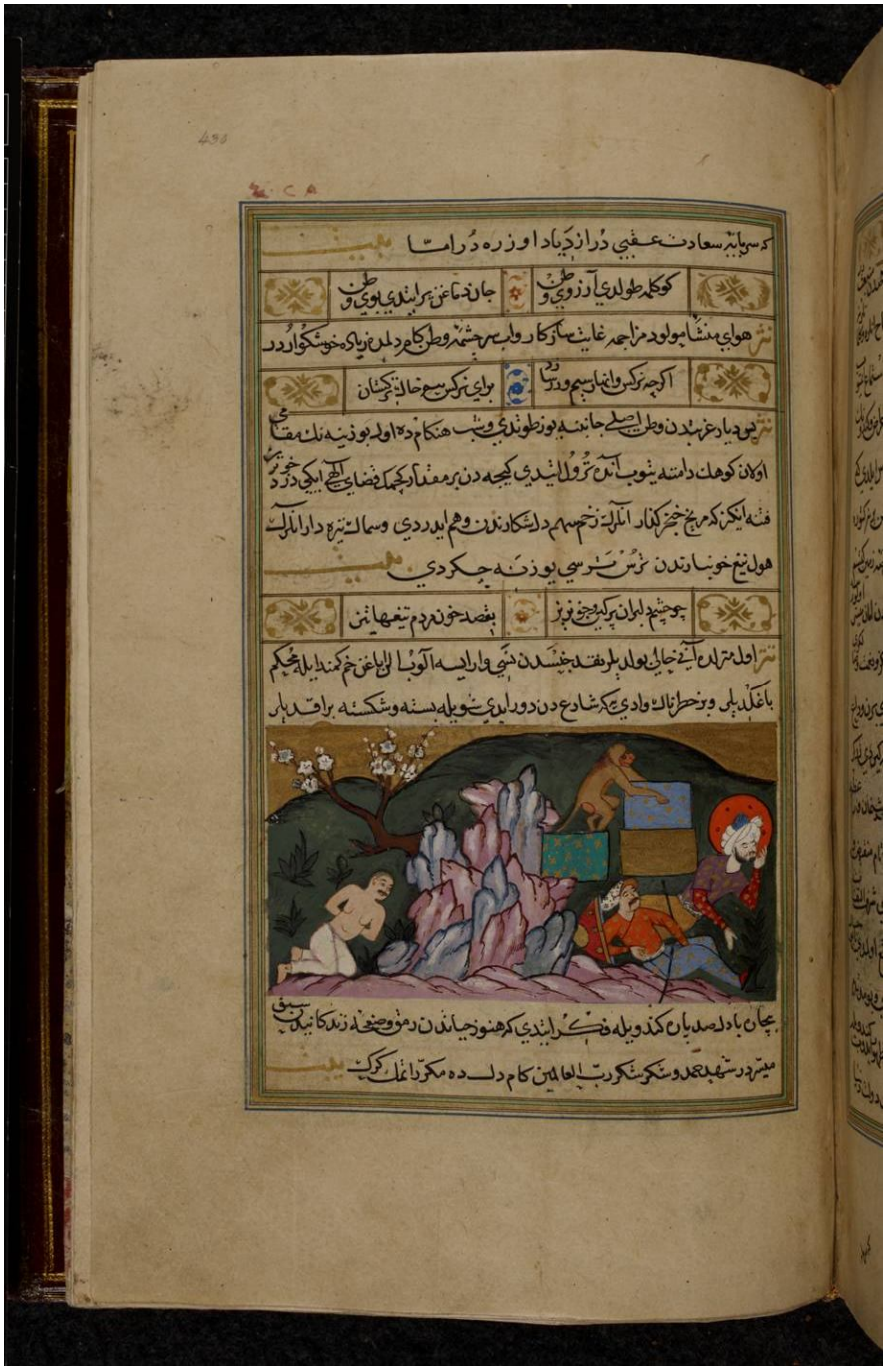
Resim 247- Şehzade ve Ayakkabıcı: Bir Padişah Yeni Doğan Oğlu İle Birlikte. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 421a).

Resim 248- Şehzade ve Ayakkabıcı: Beş Yaşına Gelen Şehzadenin Bir Ayakkabıcı Tarafından Kaçırılması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 423b).

Resim 249- Şehzade ve Ayakkabıcı: Bir Tüccara Köle Olarak Satılan Ancak Tüccar Tarafından Padişaha Hediye Edilen Şehzadenin Bir Yanlış Anlaşılma Sonucunda Ölüme Mahkûm Edilmesi, fakat Tam İdam Edileceği Sırada Padişahın Onun Omzundaki Beni Görerek Oğlu Olduğunu Anlaması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 426a).

Resim 250- Padişah, Kuyumcu ve Seyyah: Halep Padişahının Kızına Yapılacak Taç İçin İhtiyaç Duyulan Büyük ve Değerli Taşlara Sahip Olan Tüccarın Kızına Taşları Vermesi İçin İşkence Edilmesi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 427b).

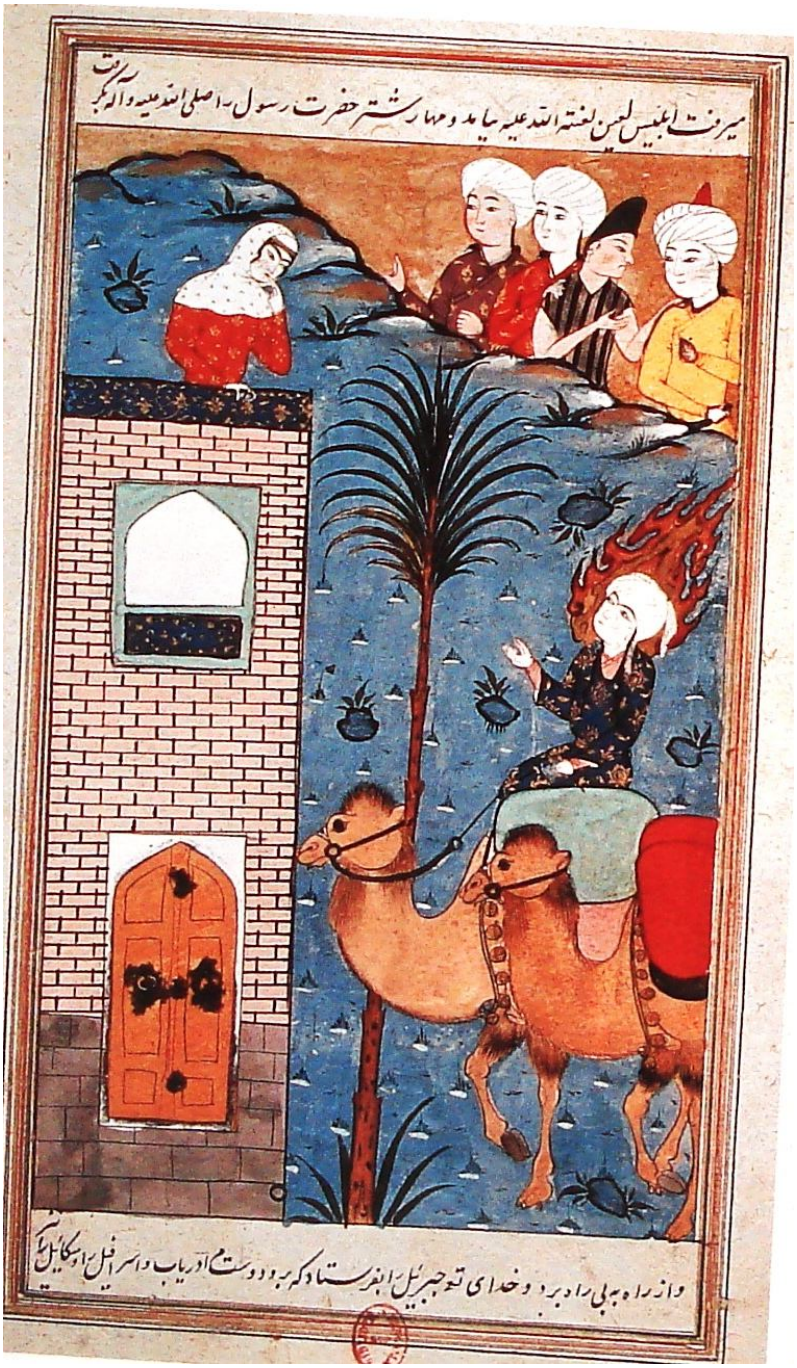
Resim 251- Padişah, Kuyumcu ve Seyyah: Seyyahın Bir Çukura Düşen Kaplan, Maymun, Yılan ve Kuyumcuyu Kurtarması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 428b).



Resim 252- Padişah, Kuyumcu ve Seyyah: Hırsızların Saldırısına Uğrayan Seyyahın Maymun Tarafından Kurtarılması ve Maymunun Seyyahın Çalınan Mallarını Bulması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 430a).

Resim 253- Bir Karganın Kabil'e Kardeşini Nasıl Gömeceğini Öğretmesi. *Kısasü'l-Enbiyâ* (DCB ms. Pers. 231). Milstein ve diğerleri, 1999, Resim VI.

Resim 254- Hz. İbrahim'in Oğlunu Kurban Etmesi. *Kısasü'l-Enbiyâ* (NPL Spencer, Pers ms. 46). Milstein ve diğerleri, 1999, Resim XV.



Resim 255- Hz. Hatice'nin Hz. Muhammed'e Teklifi. *Kısasü'l-Enbiyâ* (PBN Pers 54). Milstein ve diğerleri, 1999, Resim XXI.

Resim 256- Hz. İbrahim ve İsmail'in Kabe'nin İnşasından Sonra Dua Etmesi. *Kısasü'l-Enbiyâ* (NPL Spencer Pers. ms. 1). Milstein ve diğerleri, 1999, Resim VIII.

Resim 257- Hz. Yusuf'u gören Mısırlı Kadınların Meyve Soyarken Ellerini Kesmeleri. *Kısasü'l-Enbiyâ* (NPL Spencer, Pers ms.46). Milstein ve diğerleri, 1999, Resim XLVI.

Resim 258- Hasan Basri Bir Çocuk, Bir Kadın, Bir Sarhoş ve Bir Eşcinsel ile Birlikte. *Tezkiretü'l-evliya* (İTİEM 1966, vr.19a).

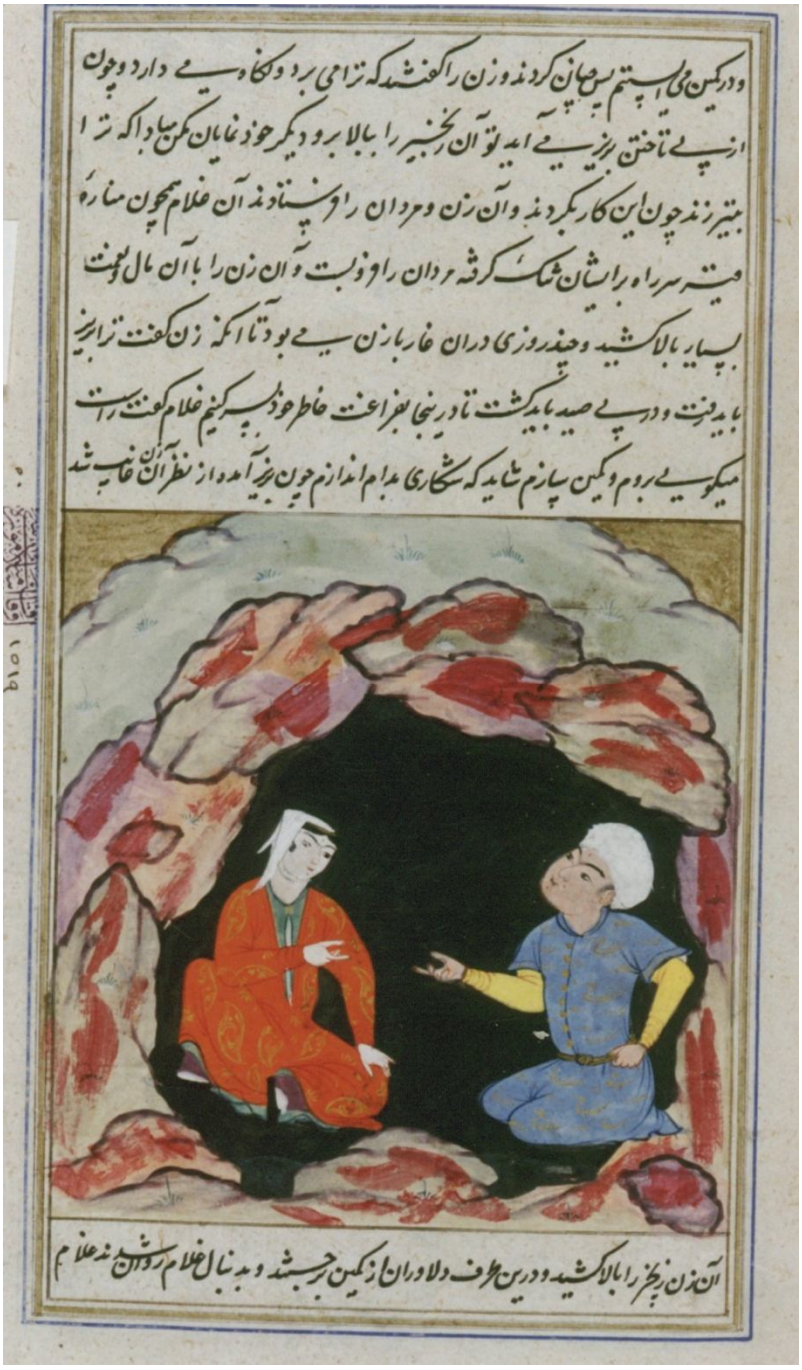
Resim 259- Bayezid Bistami'nin Yolda Kuru Bir İnsan Kafası Bulması. *Tezkiretü'l-evliya* (İTİEM 1966, vr.76a).

Resim 260- Hatem Asamm'ın Meclisinde Vaaz Vermesi. *Tezkiretü'l-evliya* (İTİEM 1966, vr.143a).

Resim 261- Ebu Hamza, Rakkâm, ŞiLBLî, Ebu Hüseyn Nuri ve Cüneyd'in Halifenin Önünde İdam Edilmeyi Beklemesi. *Tezkiretü'l-evliya* (İTİEM 1966, vr.222a).

Resim 262- Zerdüşt Lideri Hediyelerle Padişahın Huzurunda. *Acâibü'l-Mahlûkât* (İTİEM 2013, vr.82b).

Resim 263- Belkıs ve Börk Giymiş Kadınlar. *Acâibü'l-Mahlûkât* (İTİEM 2013, vr.109a).



Resim 264- Mağarada Köle ve Kadın. *Acâibü'l-Mahlûkât* (İTİEM 2013, vr.64a).

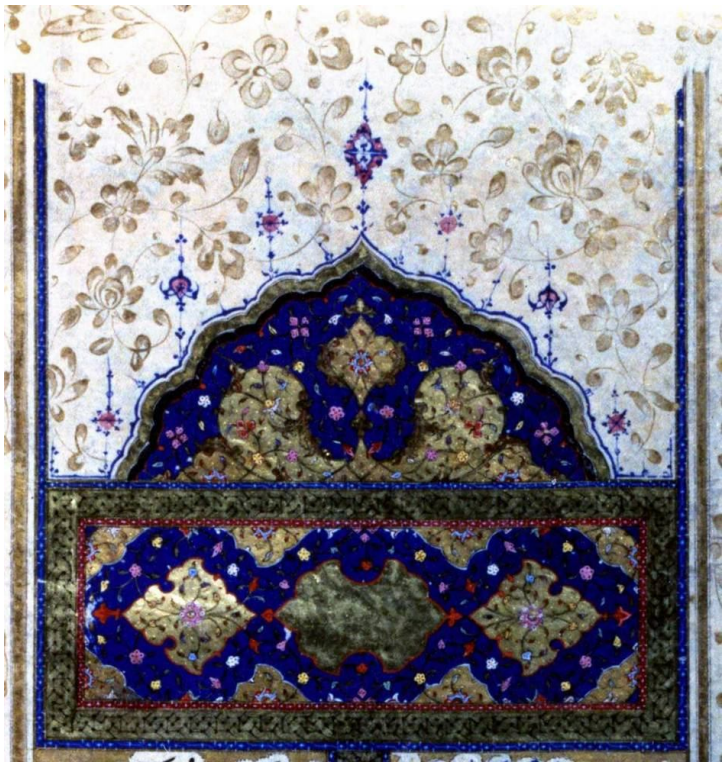
Resim 265- *Kısasü'l-Enbiyâ* (BDS ms. Diez A Fol.3). Milstein ve diğerleri, 1999, Resim I.

Resim 266- *Kısasü'l-Enbiyâ* (İTSMK B.249). Milstein ve diğerleri, 1999, Resim XXIV.

Resim 267- *Tezkiretü'l-evliya* (İTİEM 1966, vr.3b-4a).

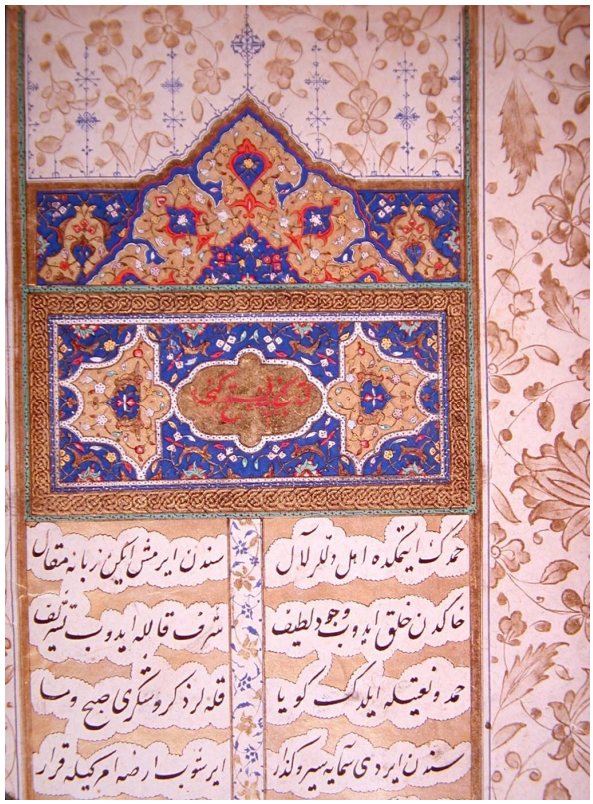
Resim 268- *Acâibü'l-Mahlûkât* (İTİEM 2013, vr. 2b-3a).

Resim 269- *Acâibü'l-Mahlûkât* (İTİEM 2013, vr.3b).

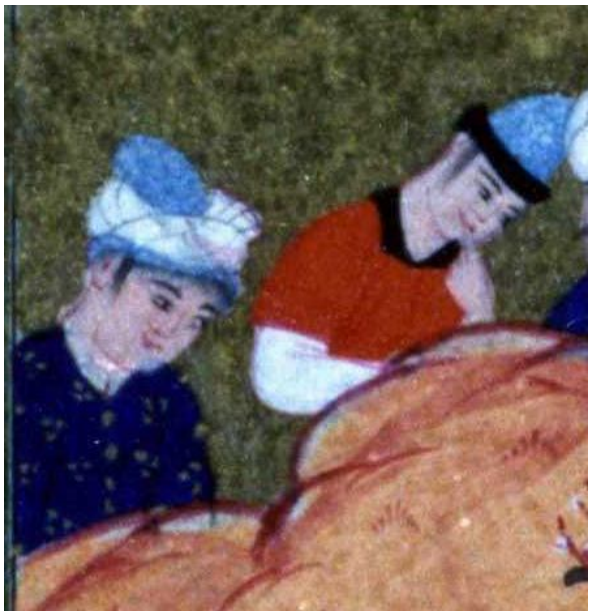


Resim 270- *Şecâatnâme* (İÜK T.6043, vr.10b).

Resim 271- *Şecâatnâme* (İÜK T.6043, vr.9b-10a).



Resim 272- *Gence Fethi Tarihi* (İTSMK R.1296, vr.1b).



Resim 273- İskender'in Dara'nın Elçisini Kabulü. Detay. *Şecâatnâme* (İÜK T.6043, vr.221a).

Resim 274, 275- Keşmir Şahı ve Veziri, Beş Hilekar. Detay. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 222a, 283a.

Resim 276- Hint Padişahı Heylar. Detay. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 387b).

Resim 277- İskender'in Dara'nın Elçisini Kabulü. *Şecâatnâme* (İÜK T.6043, vr.221a).

Resim 278- Kediler ve Papağanlar. *Şecâatnâme* (İÜK T.6043, vr. 49b).

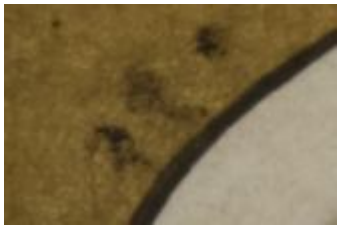
Resim 279- İki Kızgın Devenin Denizde, Bir Buz Parçası Üzerinde Bir Hafta Kalmaları. *Şecâatnâme* (İÜK T.6043, vr. 198a).

Resim 280- Kurt, Karga ve Çakalın Deveye Karşı İttifakı. Detay. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr.117a).

Resim 281- Tilki ve Eşek. *Şecâatnâme* (İÜK T.6043, vr. 201b).

Resim 282- Kurt, Karga ve Çakalın Deveye Karşı İttifakı. Detay. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr.117a).

Resim 283- Müzevir Kuşçu. Detay. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr.176a).



Resim 284- Müzevir Kuşçu. Detay. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr.176a).

Resim 285- Veli Can İmzalı Peri Resmi. *Albüm* (İTSMK H.2162, vr. 8b). Tanındı, 1991, Resim 5.

Resim 286- Veli Can İmzalı Peri Resmi. *Albüm* (İTSMK H.2162, vr. 10b). Tanındı, 1991, Resim 6.

Resim 287- Ahmak Koca. Detay. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr.246b).

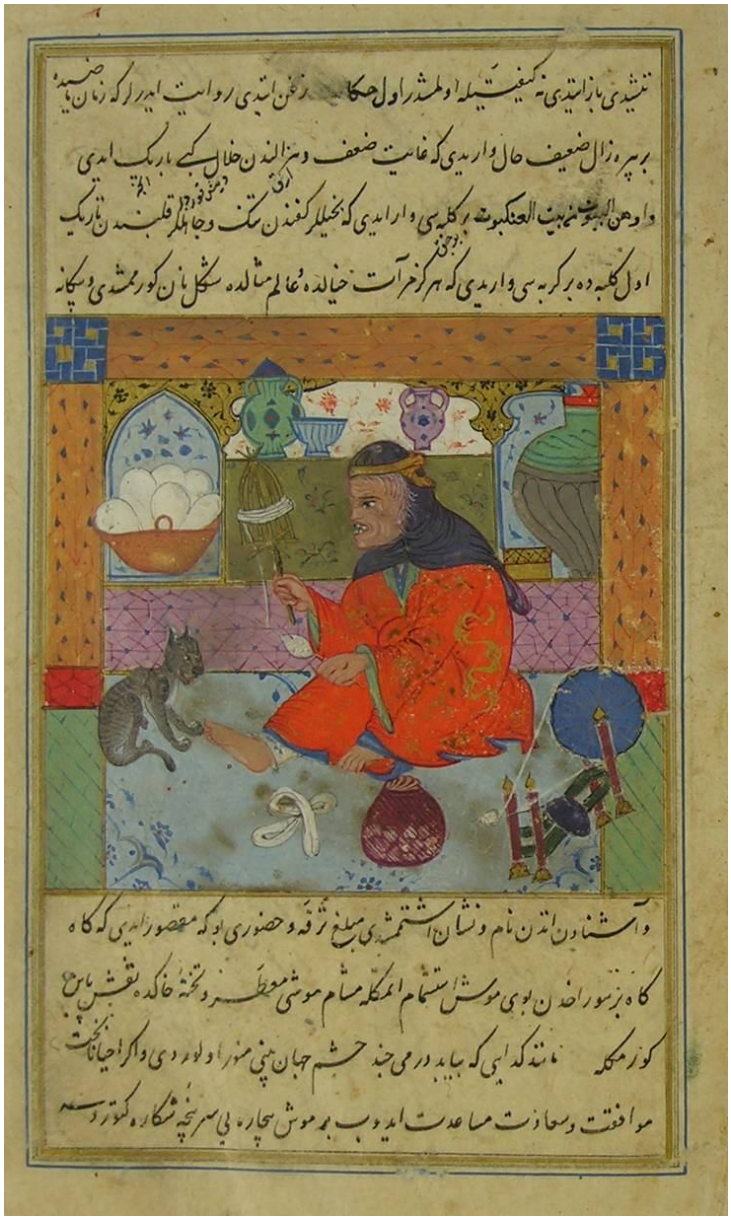
Resim 288- Hayırlı Hırsız. Detay. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr.249b).

Resim 289- Vefasız Kadın. Detay. *Hümâyûnnâme*(LBL Add. 15153, vr.303b).

Resim 290- Dâbşelîm'in Meclisi. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 22a).

Resim 291- İki Güvercin. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 29a).

Resim 292- Doğan Yavrusu. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 34b).



Resim 293- Hırslı Kedi. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 38a).

Resim 294- Kılıç Çeken. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 41a).

Resim 295- Kaplan Yavrusu. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 44b).

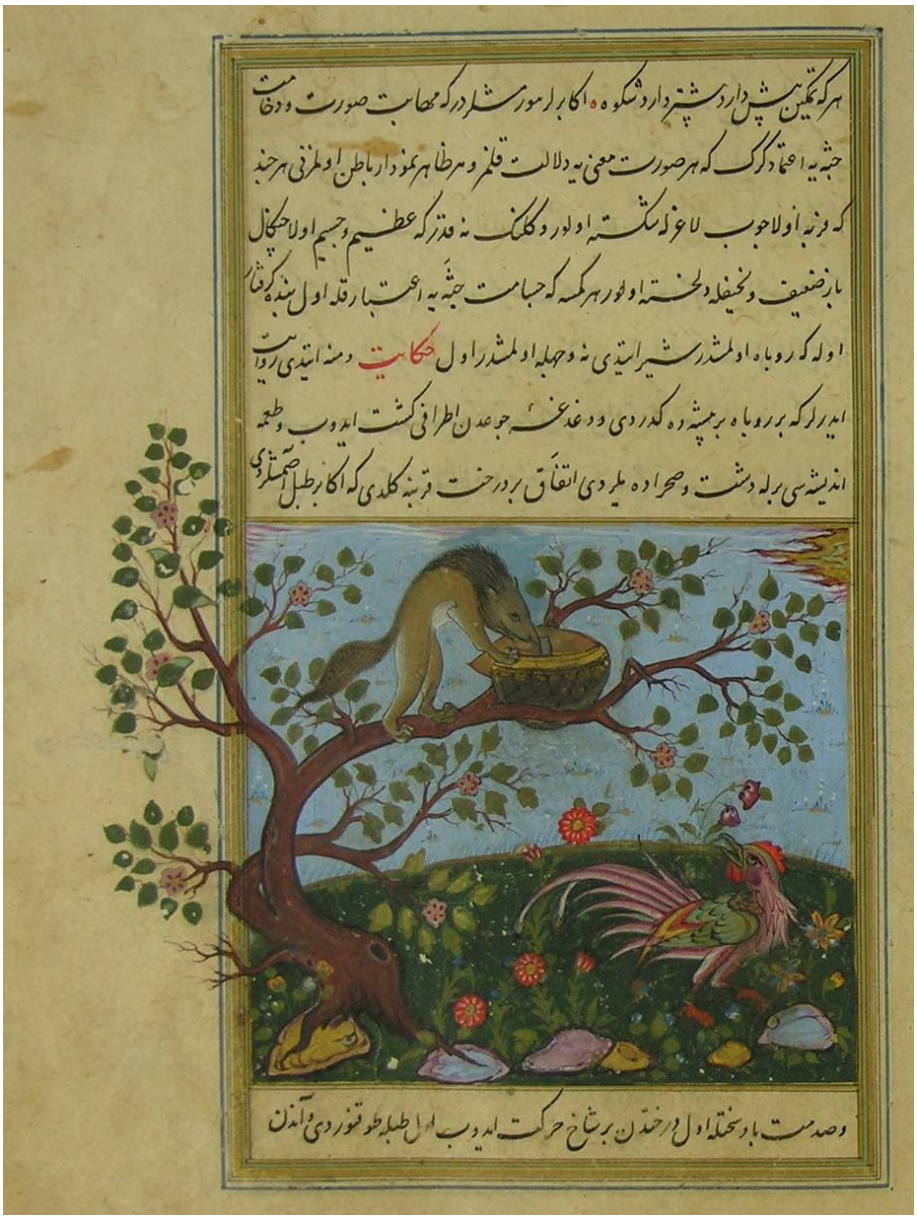
Resim 296- Dâbşelîm'in Beydepây'ı Ziyareti. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 48a).

Resim 297- Padişah ve İki Oğlu. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 51a).

Resim 298- Doğan ile Kuzgun. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 54b).

Resim 299- Müsrif Fare. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 56a).

Resim 300- Sâlim ve Gânim Adlı İki Arkadaş. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 61b).



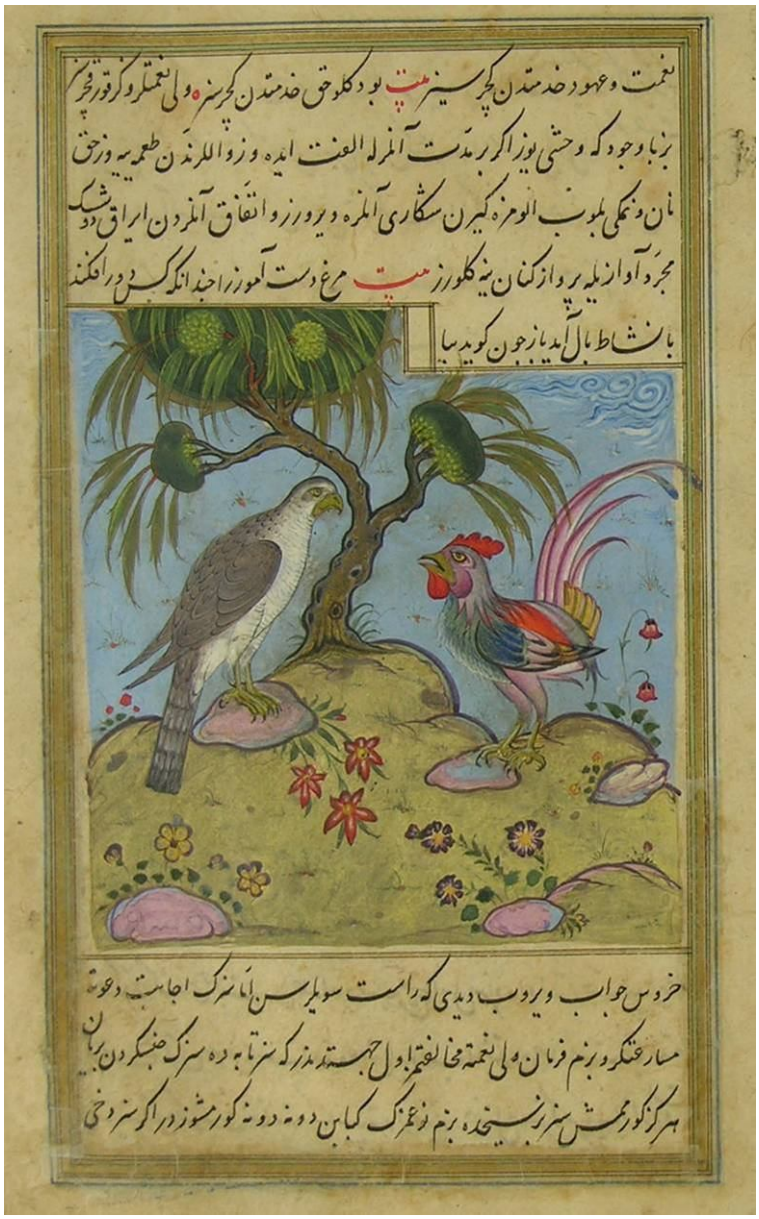
Resim 301- Gafil Tilki. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 68a).

Resim 302- İyi Kalpli Zahid. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 72a).

Resim 303- Aldanan Tavşan. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 84a).

Resim 304- Üç Balık. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 90b).

Resim 305- Kaplumbağa ve Akrep. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 92b).



Resim 306- Şahin ile Horoz. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 100a).

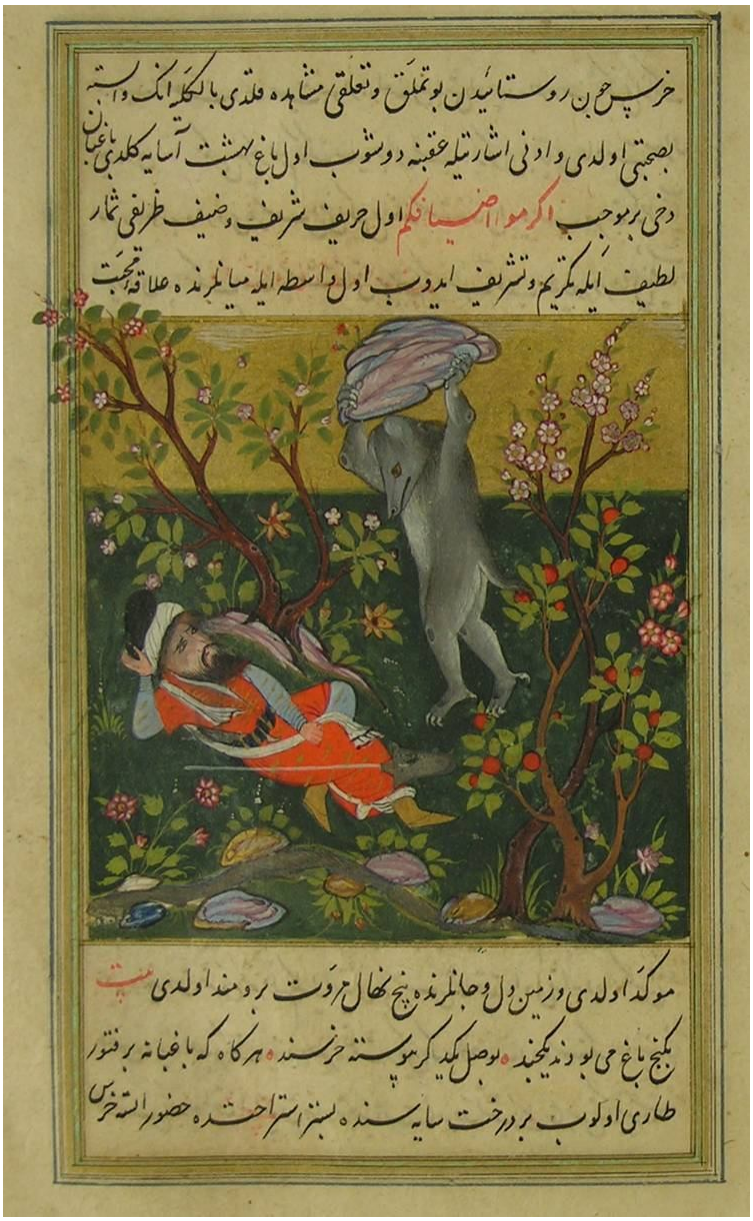
Resim 307- Bülbül ve Bahçıvan. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 102a).

Resim 308- Hırslı Avcı. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 105a).

Resim 309- Tizhuş ve Hazım Adlı İki Arkadaş: Tizhuş ve Hazım'ın Buldukları ve Bir Ağacın Dibine Gömdükleri Dinarları Almak İçin Gelmeleri. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 118b).

Resim 310- Kurbağa ile Keler. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 120a).

Resim 311- Tizhuş ve Hazım Adlı İki Arkadaş: Tizhuş'un Bir Ağaç Gövdesine Sakladığı Babasının Kadı Tarafından Yakalanması. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 121b).



Resim 312- Bahçıvan. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 125a).

Resim 313- Mahrum Tilki. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 130a).

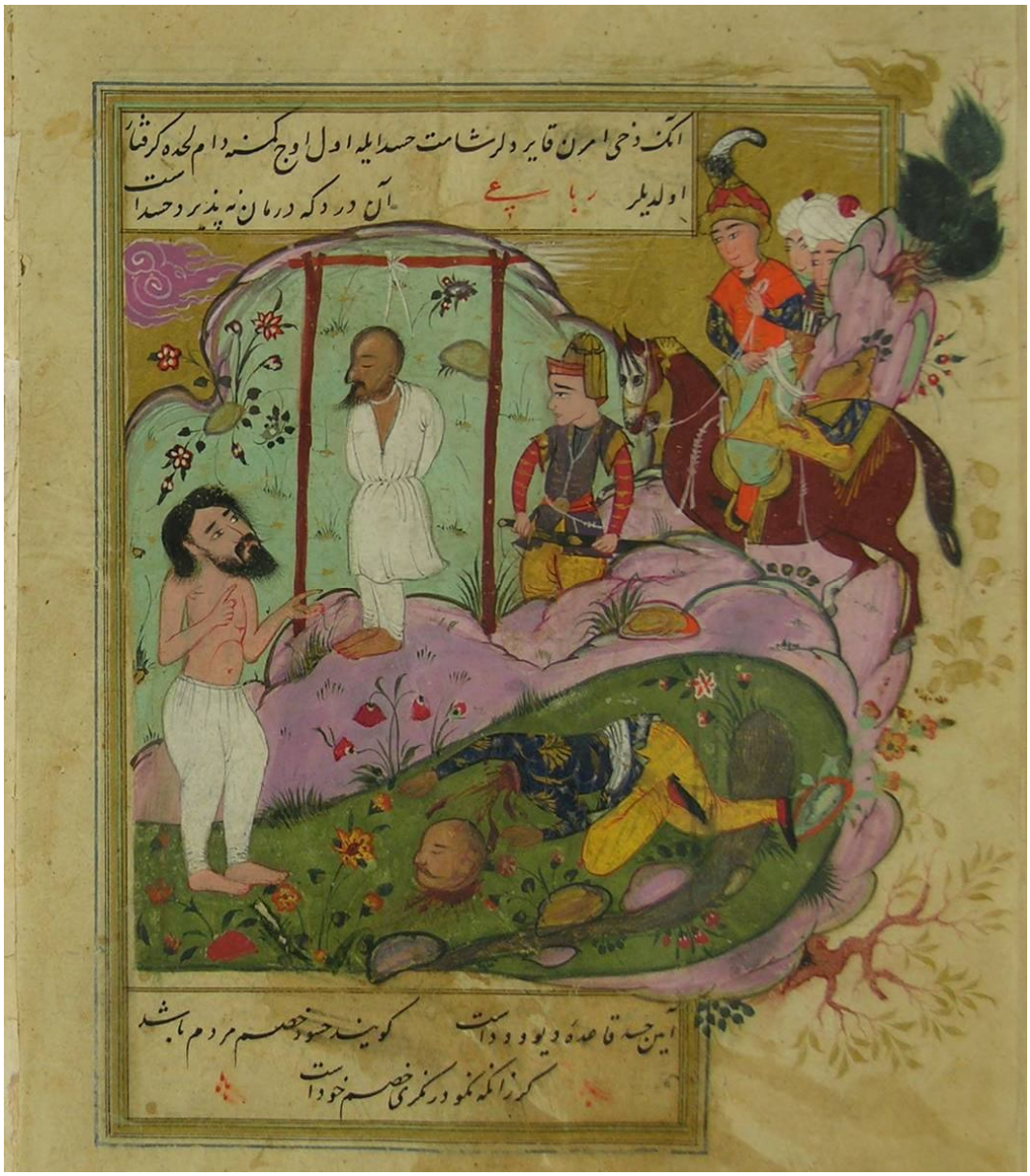
Resim 314- Rikabdar. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 136b).

Resim 315- Dünya Sevgisine Kapılan Zahid. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 141a).

Resim 316- İçi Aydınlık Zahid. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 146a).

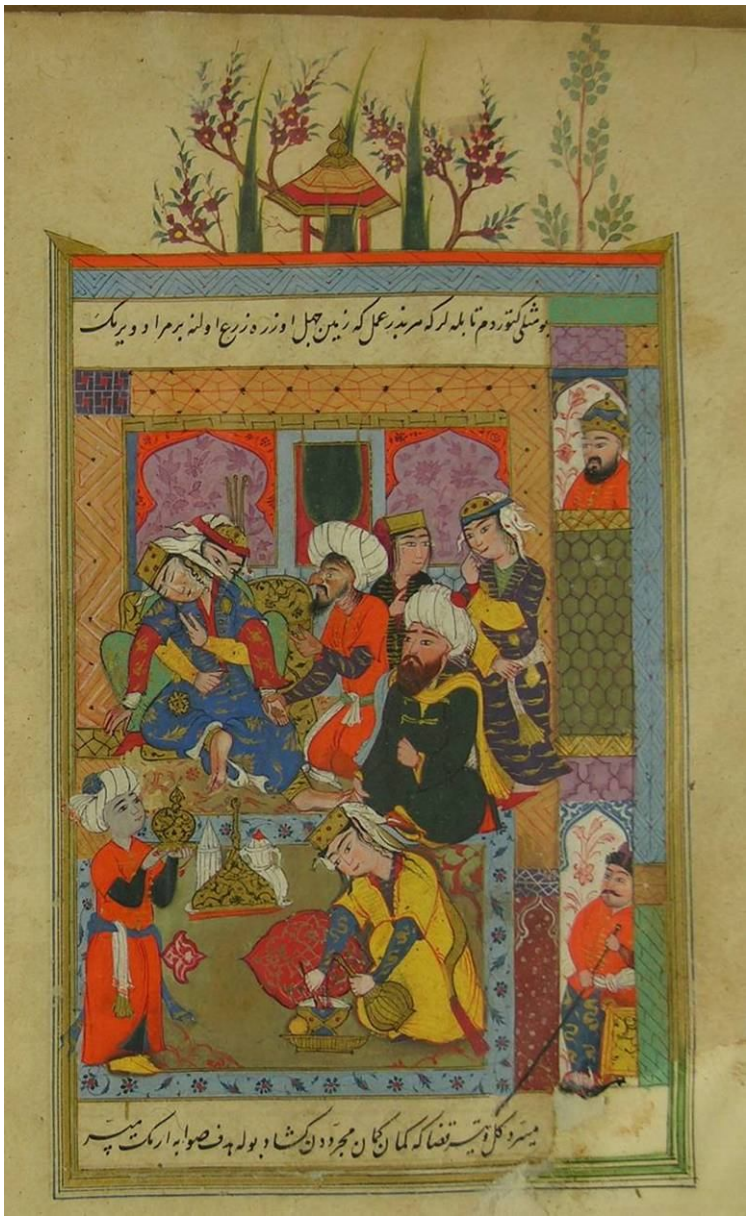
Resim 317- Aşırı Aşk. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 151a).

Resim 318- Üç Hasetçi: Yolda Bir Kese Altın Bulan Üç Hasetçinin Avlanmak Niyetiyle Sahraya Giden Padişah ile Tesadüfen Karşılaşmaları. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 155a).



Resim 319- Üç Hasetçi: Üç Hasetçinin Cezalandırılması. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 156b).

Resim 320- Cahil Doktor: Padişahın Kızının Zifaf Ziyafeti. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 162a).



Resim 321- Cahil Doktor: Cahil Doktorun Yanlış İlaç Vererek Padişahın Kızını Öldürmesi. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 163b).

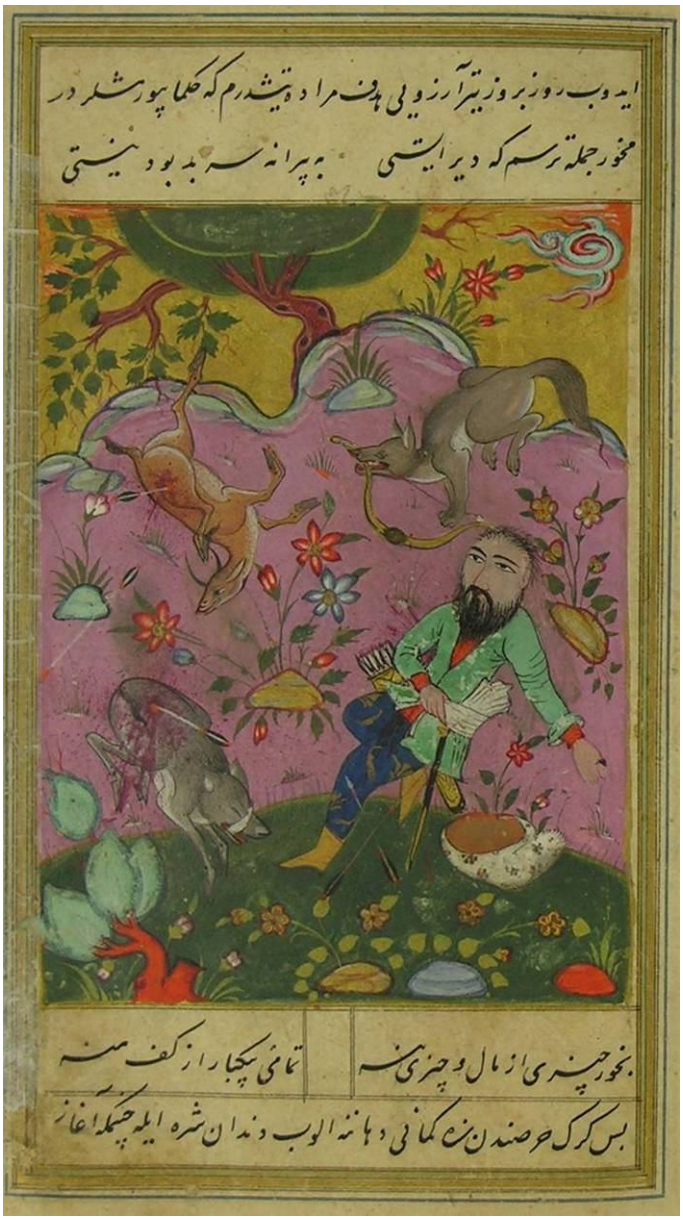
Resim 322- Müzevir Kuşçu. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 170a).

Resim 323- Karga, Fare, Güvercin ve Ceylan: Avcı Bir Ağacın Dibine Tuzak Kurup Üzerine Tane Serperken Karganın Onu İzlemesi. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 176a).

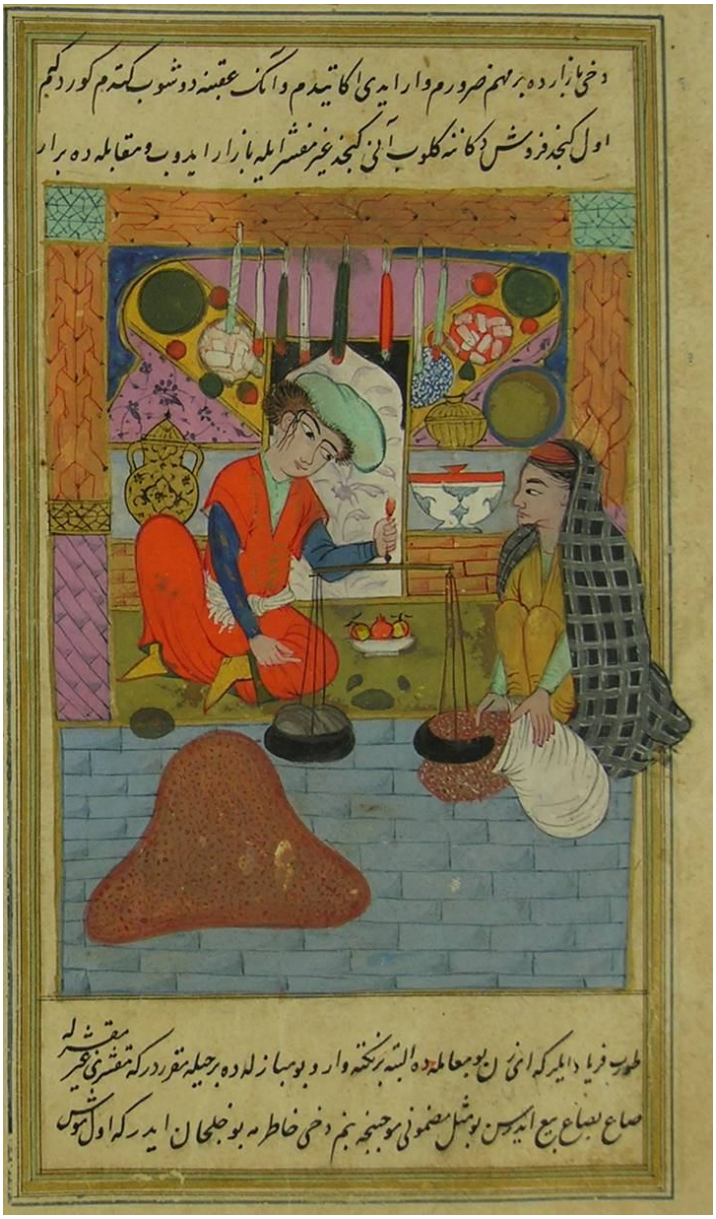
Resim 324- Keklik ile Doğan. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 182b).

Resim 325- Deveci ve Yılan. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 187b).

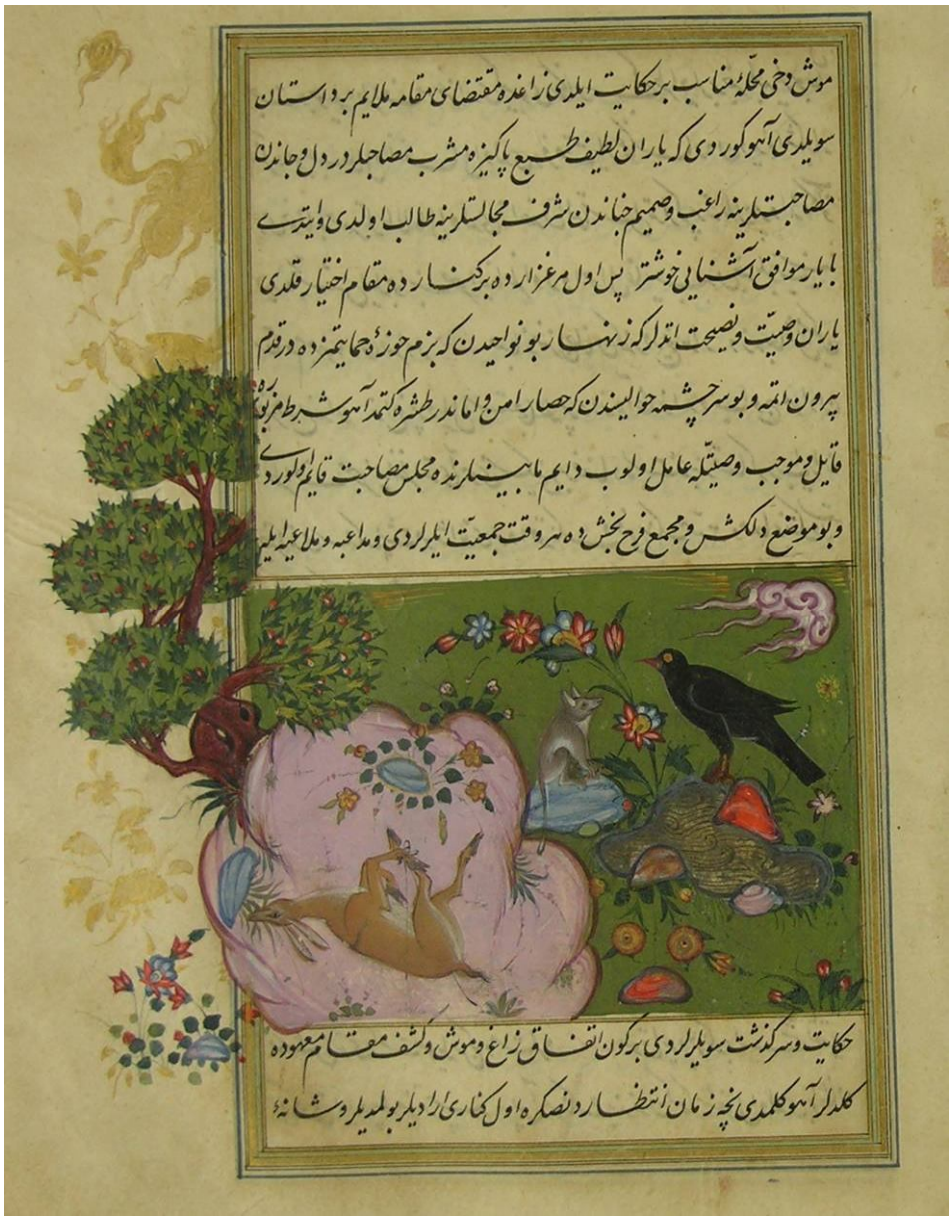
Resim 326- Karga, Fare, Güvercin ve Ceylan: Karga, Zeyrek Adlı Fare, Kaplumbağa ve Ceylanın Sohbeti. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 194b).



Resim 327-Hırslı Kurt. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 198a).



Resim 328- Kabuksuz Susamı Kabuklusu ile Değiştiren Kadın. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 199b).



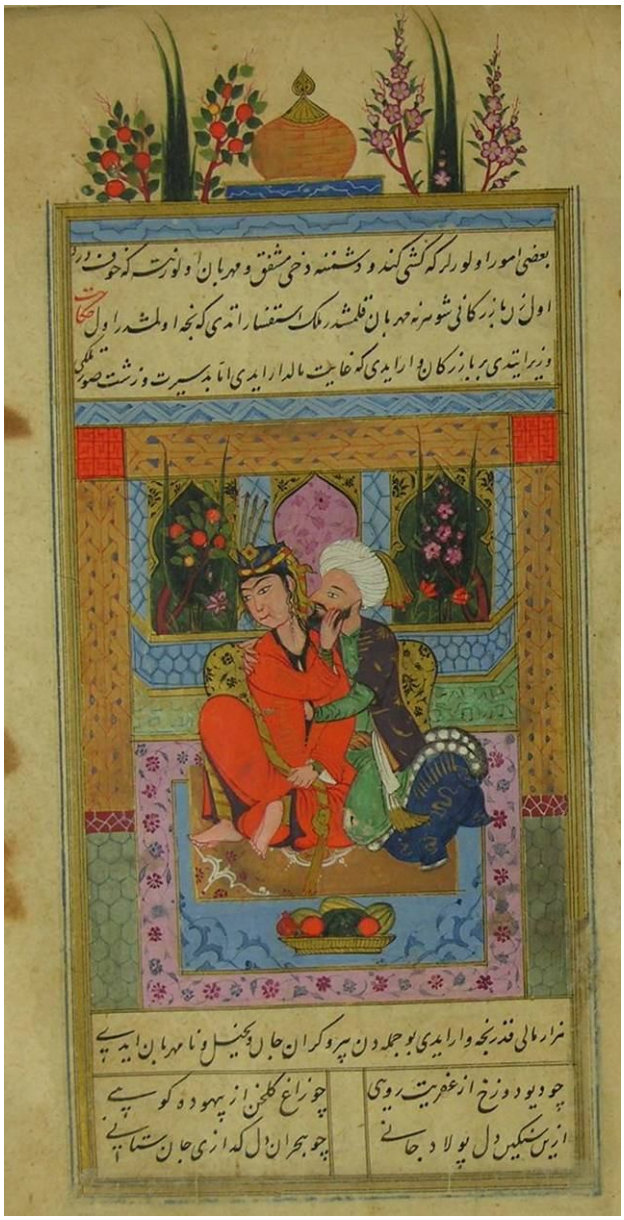
Resim 329- Karga, Fare, Güvercin ve Ceylan: Karga ve Zeyrek adlı fare sohbet ederken ceylanın bir köşede ayakları bağlı yatması. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 210a).

Resim 330- Kargalar ve Baykuşlar: Kargalar Yuvalarında. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 214b).

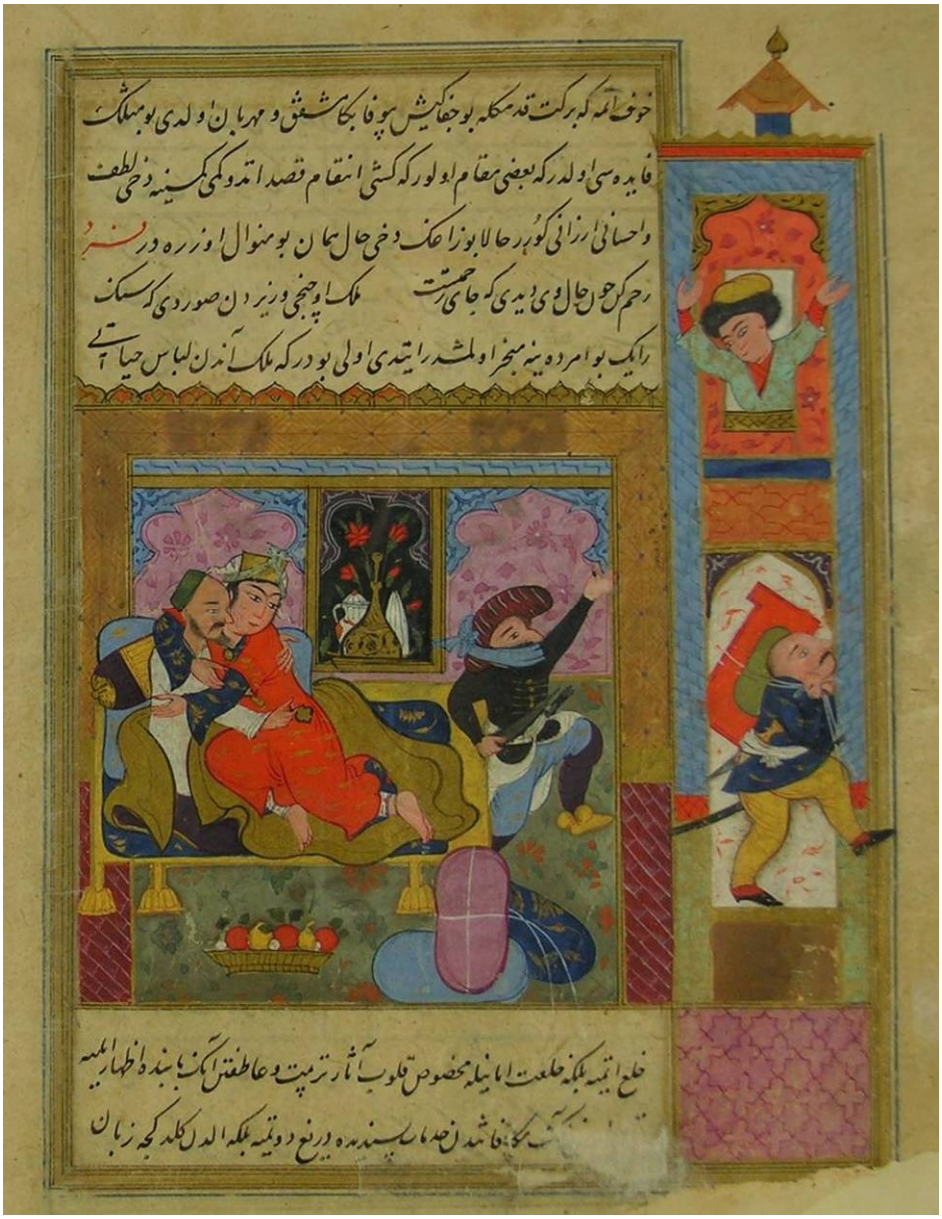
Resim 331- Kargalarla Baykuşların Eski Düşmanlığı. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 225b).

Resim 332- Bihruz Adlı Tavşan: Tavşanlar Durumu Anlatmak İçin Padişahlarının Huzurunda. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 229a).

Resim 333- Bihruz Adlı Tavşan: Bihruz Adlı Tavşanın Filler Padişahının Huzuruna Giderek Ona Ay'ın Sudaki Yansımasını Göstermesi. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 230a).



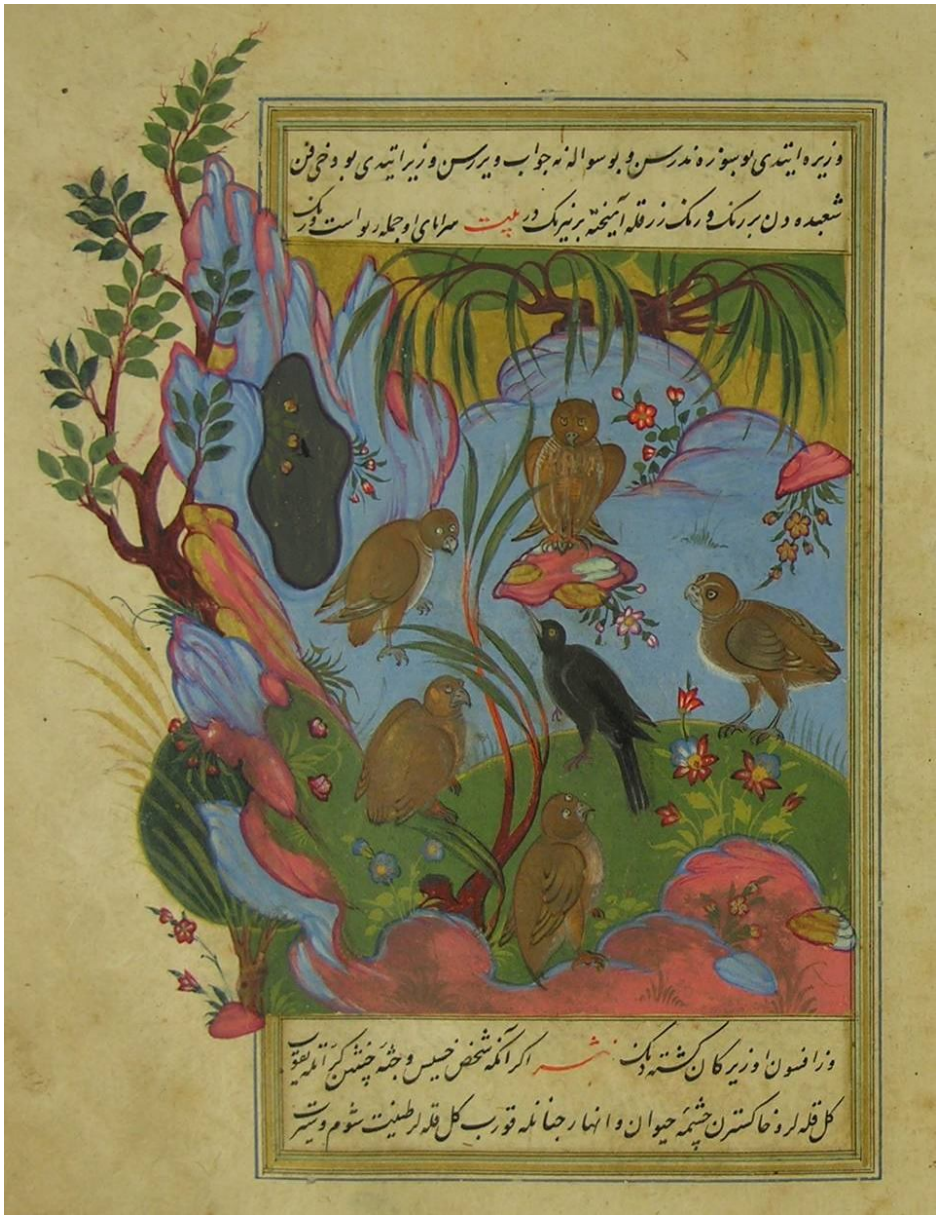
Resim 334- Hayırlı Hırsız: Çirkin Bezirganın Kendisini İstemeyen Güzel Karısına Yaklaşmaya Çalışması. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 244a).



Resim 335- Hayırlı Hırsız: Eve Hırsız Girdiğini Gören Güzel Kadının Korkudan Kocasına Sarılması. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 245b).

Resim 336- Maymunlar Padişahının Fedakâr Veziri: Ayılarla Maymunların Savaşı. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 252a).

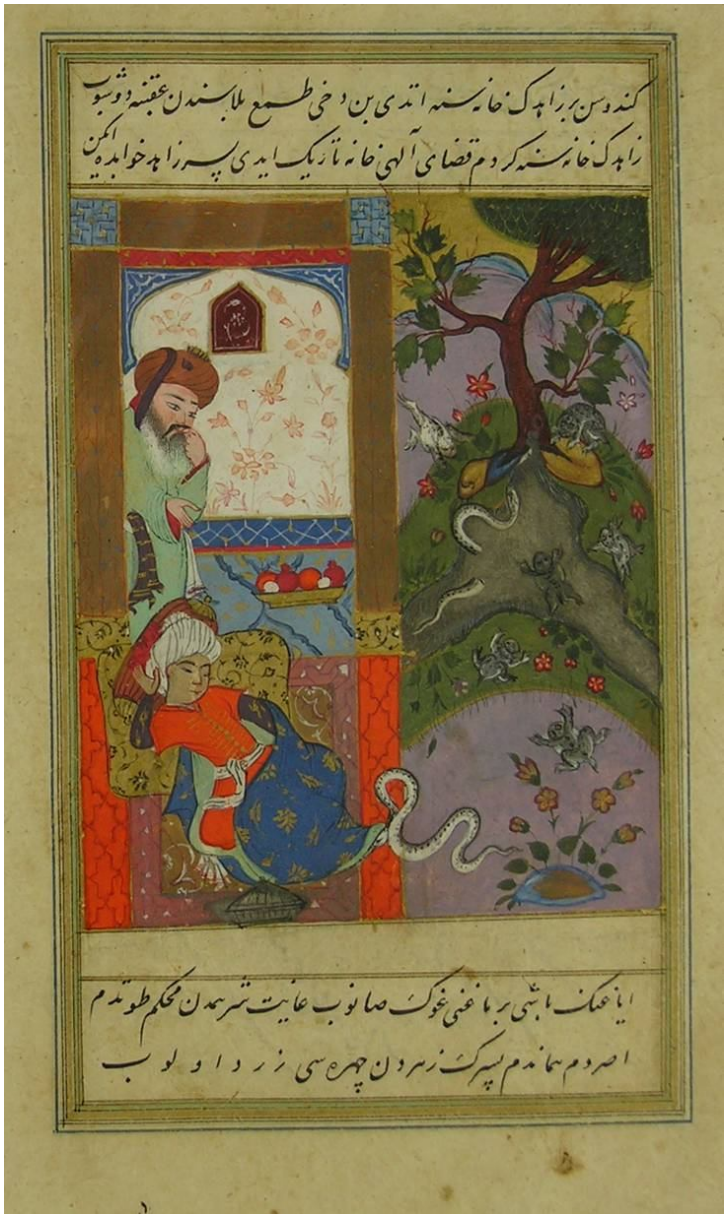
Resim 337- Maymunlar Padişahının Fedakâr Veziri: Meymun Adlı Maymunlar Veziri Ayılar Padişahının Huzurunda. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 253b).



Resim 338- Kargalar ve Baykuşlar: Baykuşların içine bir casus olarak sızan kargaların beşinci vezirinin baykuşlar padişahı Şehabenk ve onun vezirleri ile sohbeti. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 260a).

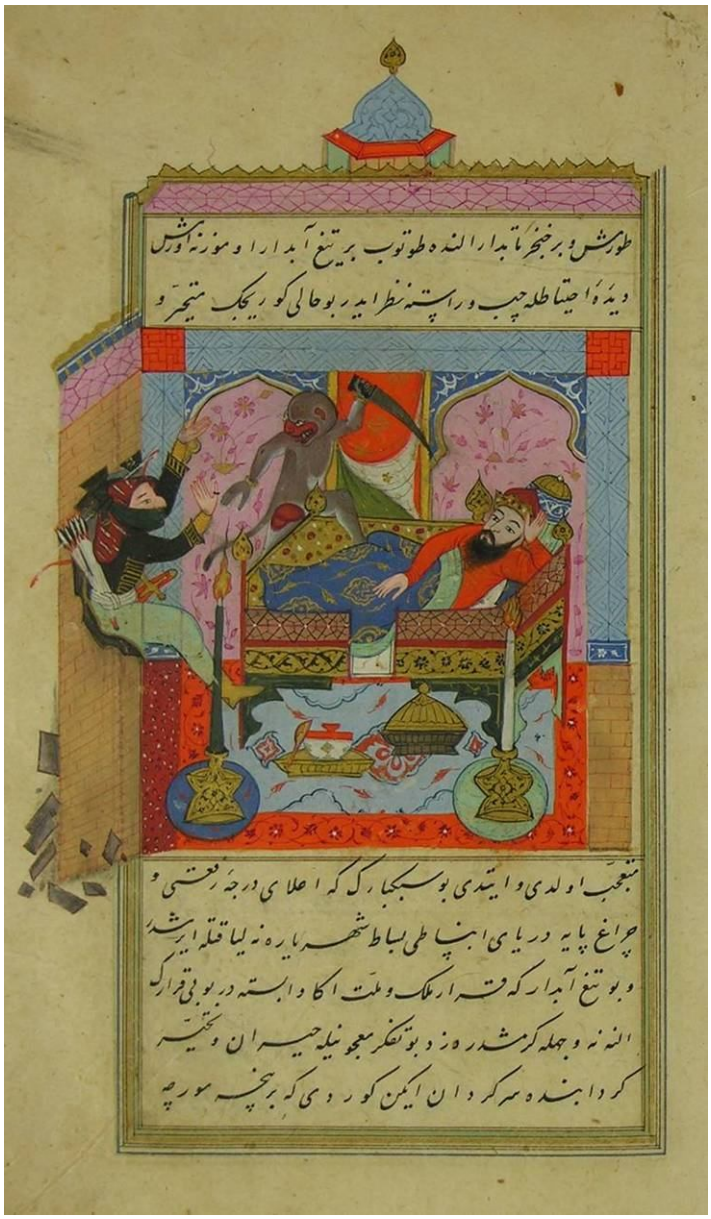
Resim 339- Kılık Değiştiren Fare. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 261b).

Resim 340- Kargalar ve Baykuşlar: Baykuşların Kargalar Tarafından Mağarada Ateşe Verilmesi. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 264a).

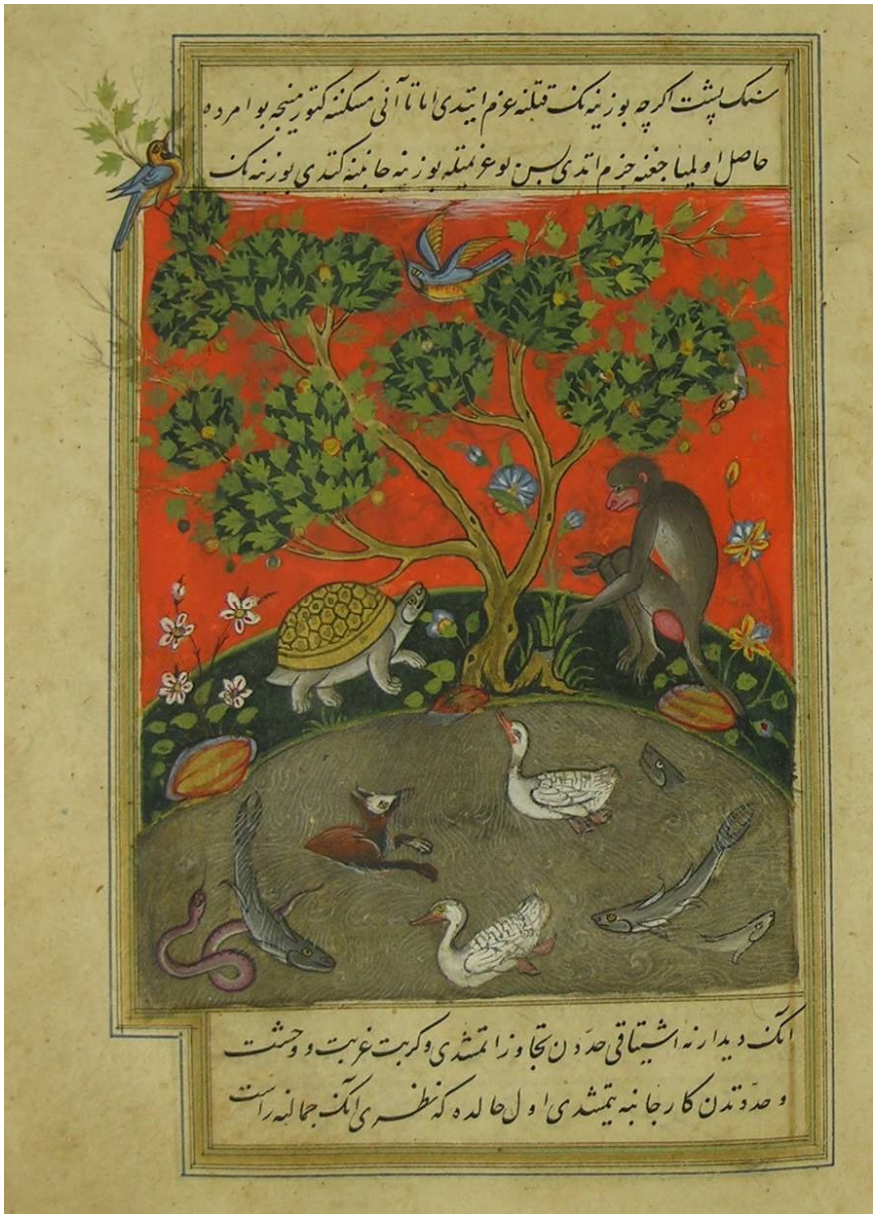


Resim 341- Sabırlı Yılan. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 268b).

Resim 342- Serçe ve Yılan. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 271a).



Resim 343- Akılsız Dost, Akıllı Düşman. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 281a).

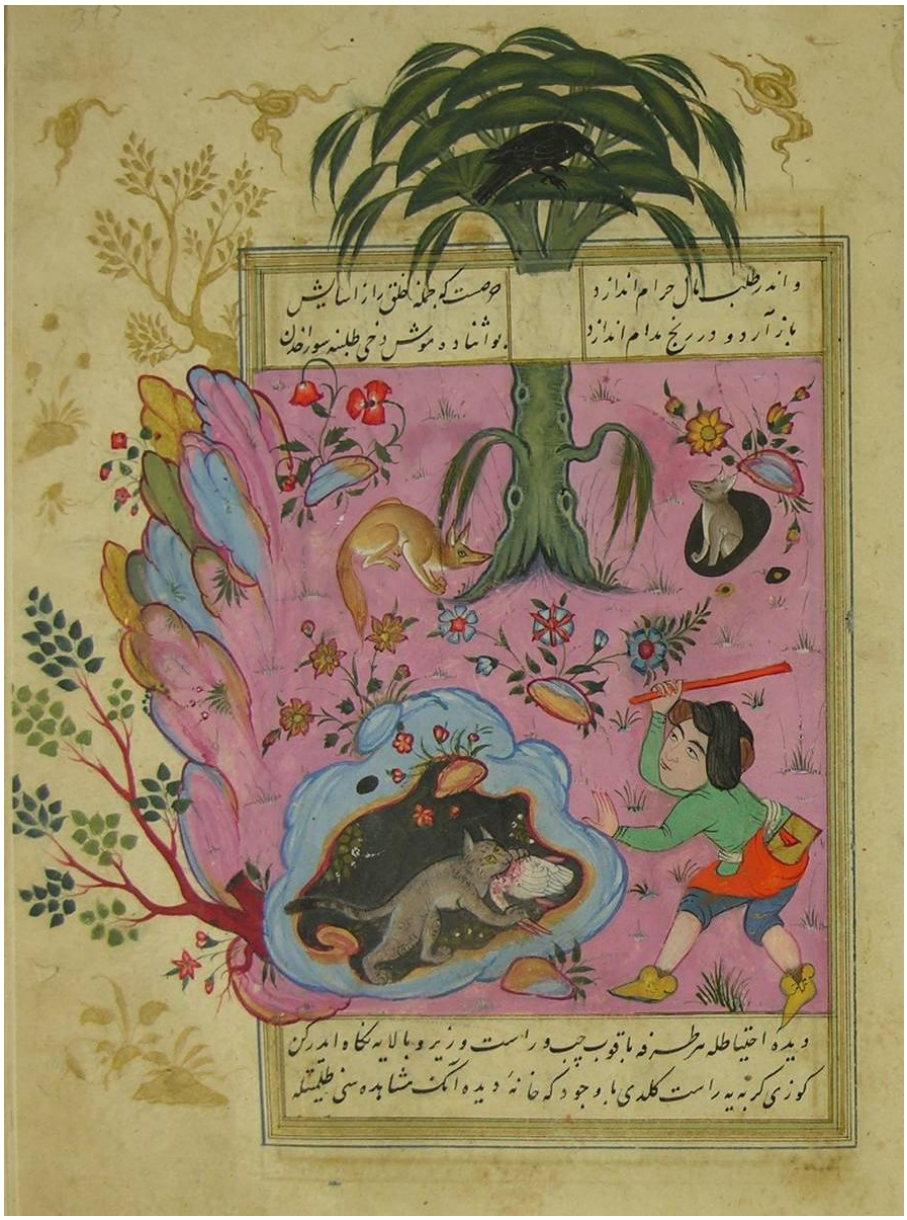


Resim 344- Maymun ve Kaplumbağa: Kaplumbağanın Maymunu Yaşadığı Adaya Götürmek İçin İkna Etmeye Çalışması. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 287a).

Resim 345- Maymun ve Kaplumbağa: Kardan Adlı Maymunun Kaplumbağanın Sırtında Nehri Geçerek Kaplumbağanın Yaşadığı Adaya Doğru Yolculuğu. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 288b).

Resim 346- Tilki ve Eşek. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 297a).

Resim 347- Saf Derviş. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 306a).



Resim 348- Akıllı Fare: Kedinin Tuzağa Yakalanması. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 313a).

Resim 349- Akıllı Fare: Farenin Tuzağa Kemirmesi Üzerine Kurtulan Kedinin Ağaca Çıkması. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 327a).

Resim 350- İbn-i Medyen ve Kabre. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 333b).

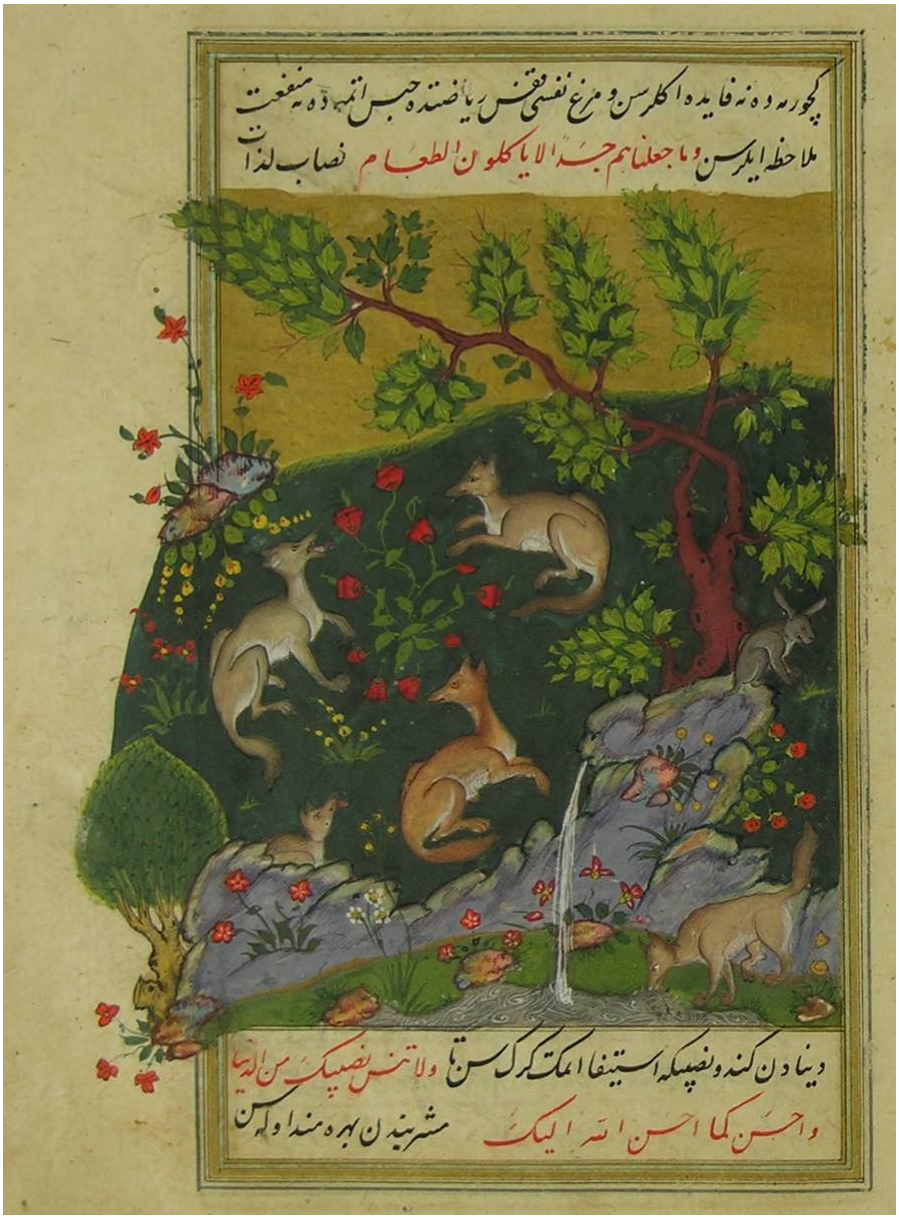
Resim 351- Danadil ve Haramiler: Danadil İsimli Dervişin Kabe'yi Ziyaret Yolunda Haramiler ile Karşılaşması. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 337b).

Resim 352- Danadil ve Haramiler: Danadil'i Öldüren Haramilerin Yakalanması. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr.339a).

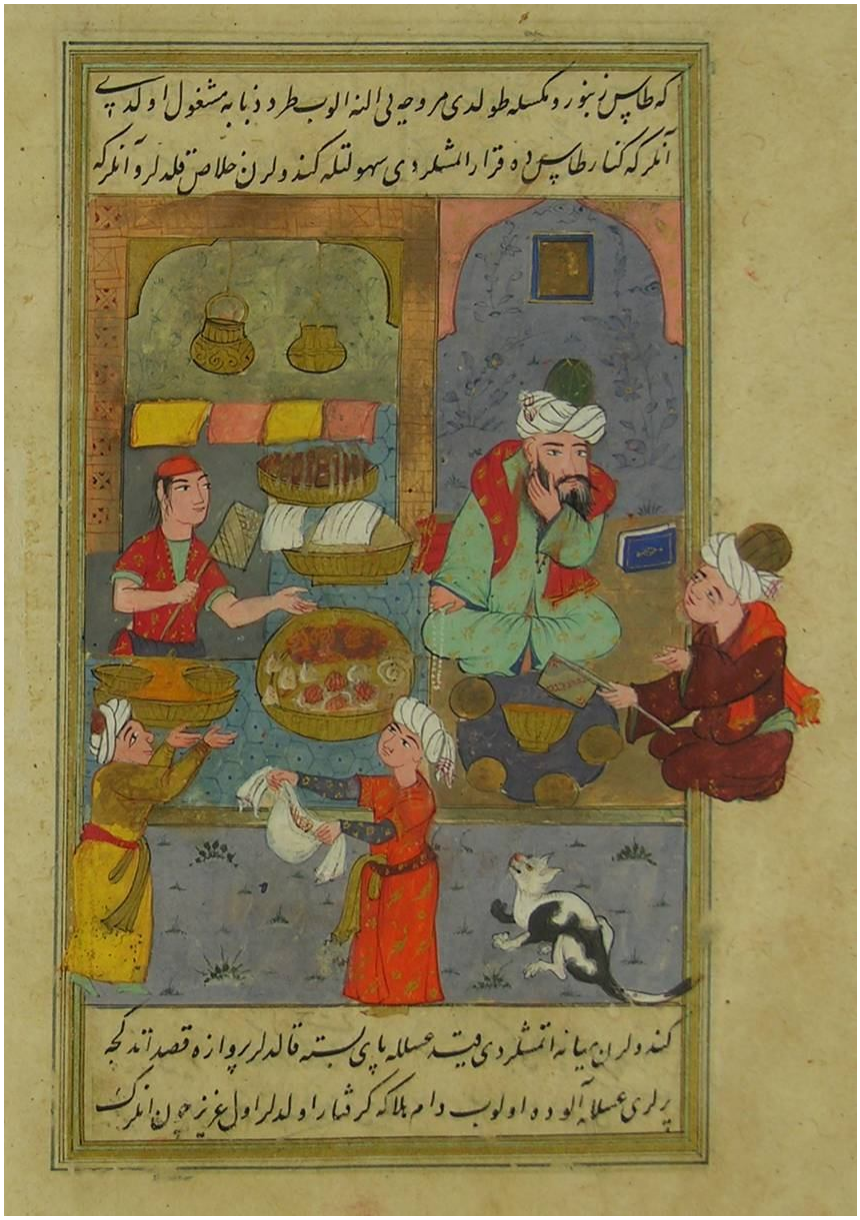
Resim 353- Mehisti ve Annesi. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 341b).

Resim 354- Zahid ve Kurt. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 329b).

Resim 355- Arap ve Çörekçi. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr.353a).

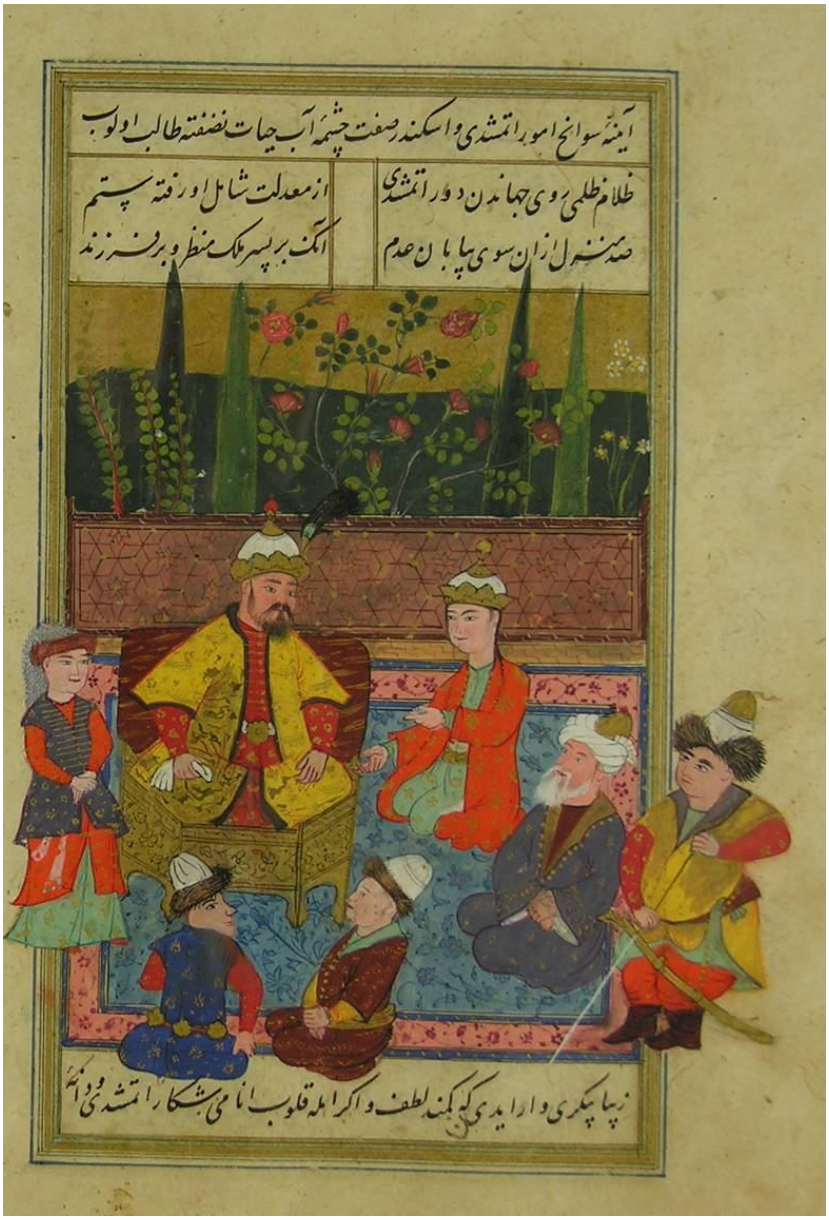


Resim 356- Aslan ve Çakal: Ferise Adlı Bilge Çakal Hemcinsleri ile Bir Arada *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 359a).

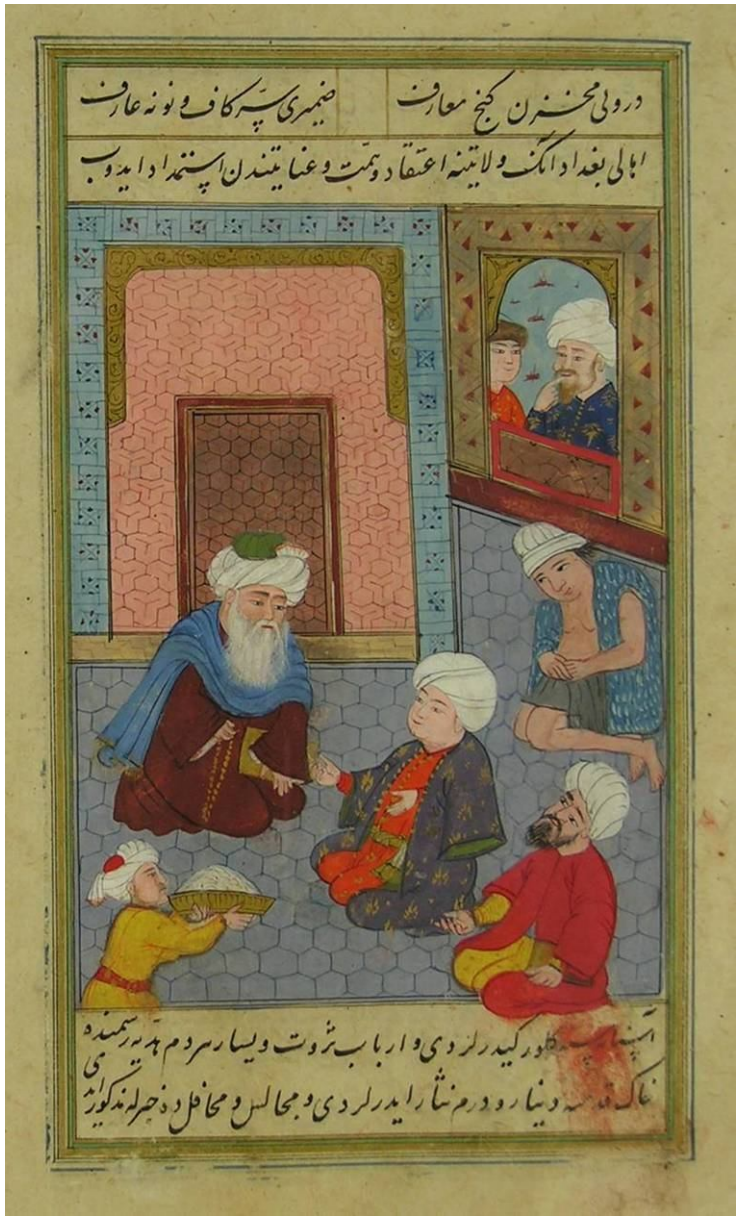


Resim 357- Hırslı Sinekler. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 363b).

Resim 358- Aslan ve Çakal: Aslanın Orman Ahalisiyle, Kuşluk Vakti Yemeği Olan Eti Çalmakla Suçlanan Ferise Hakkında Konuşması. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 368a).

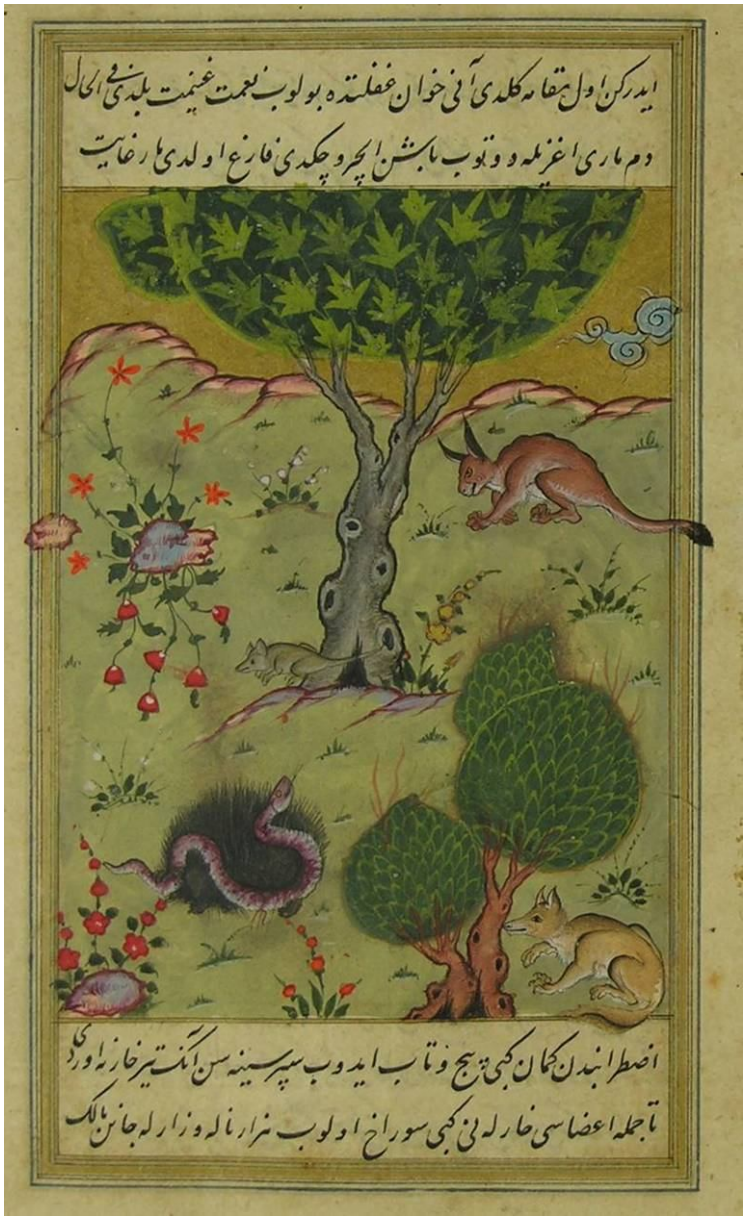


Resim 359- Bağdat Sultanı ve Sevgilisi. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 370b).



Resim 360- Kıskanç Hoca. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 377b).

Resim 361- Padişah ve Muhafızı. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 386b).



Resim 362- Zalim Aslan. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 393a).

Resim 363- Zalim Oduncu. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr.399a).

Resim 364- Maymun ve Yaban Domuzu. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 402b).

Resim 365- Heveskâr Frenk. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 407a).

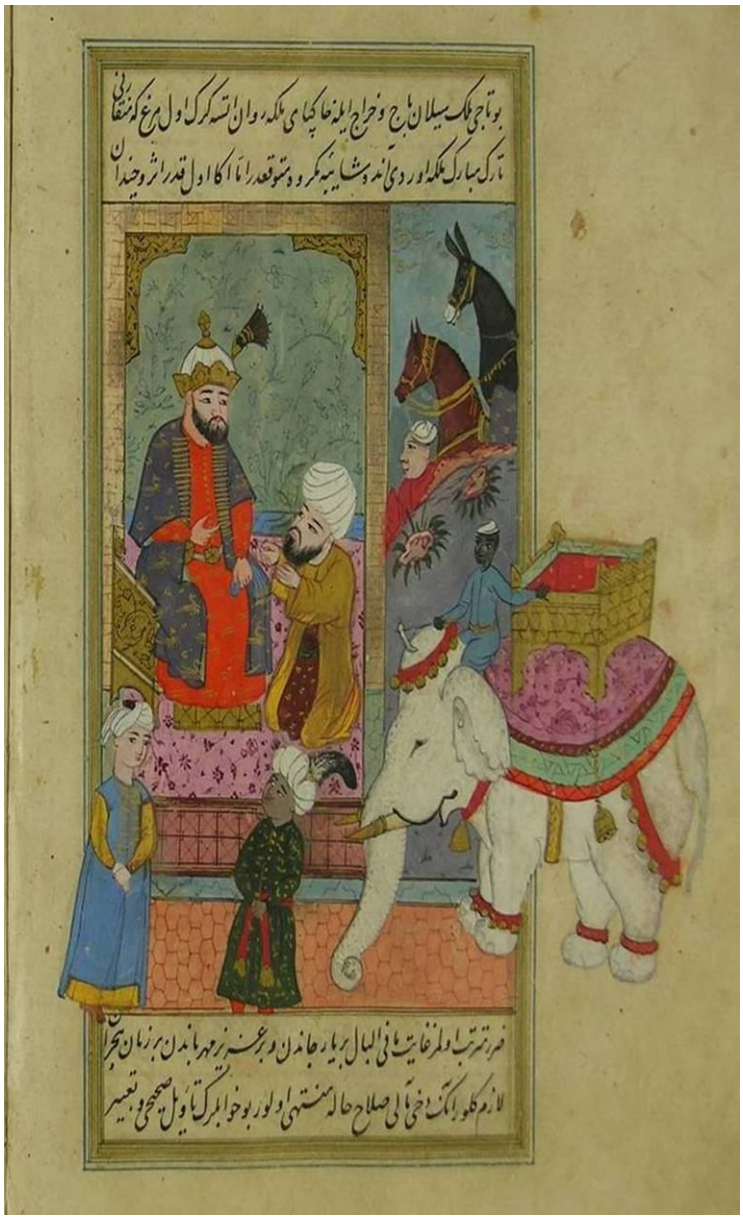
Resim 366- Hırslı Turna. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 409b).

Resim 367- İki Karılı Adam. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 411b).

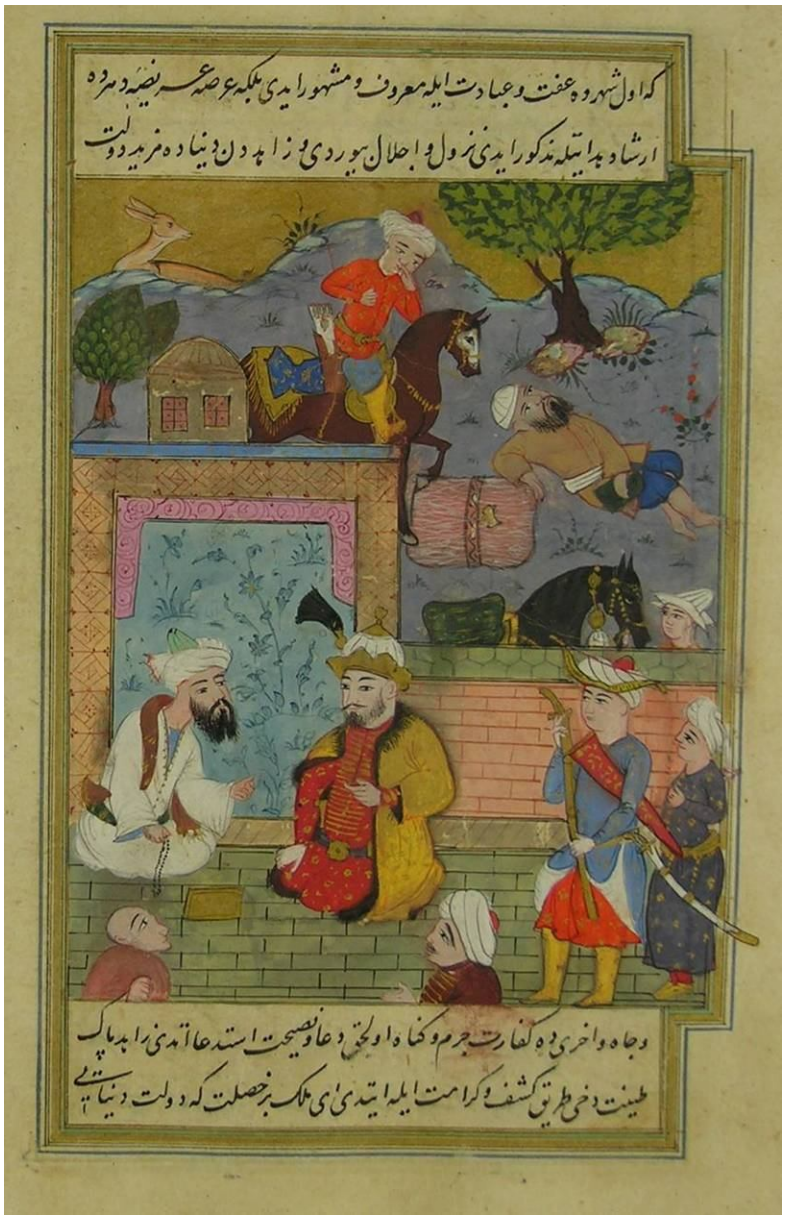
Resim 368- Öğrenci Avcı. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 414b).

Resim 369- Taklitçi Karga. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 418b).

Resim 370- Hint Padişahı Heylar: Heylar'ın Rüyası *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 425b).

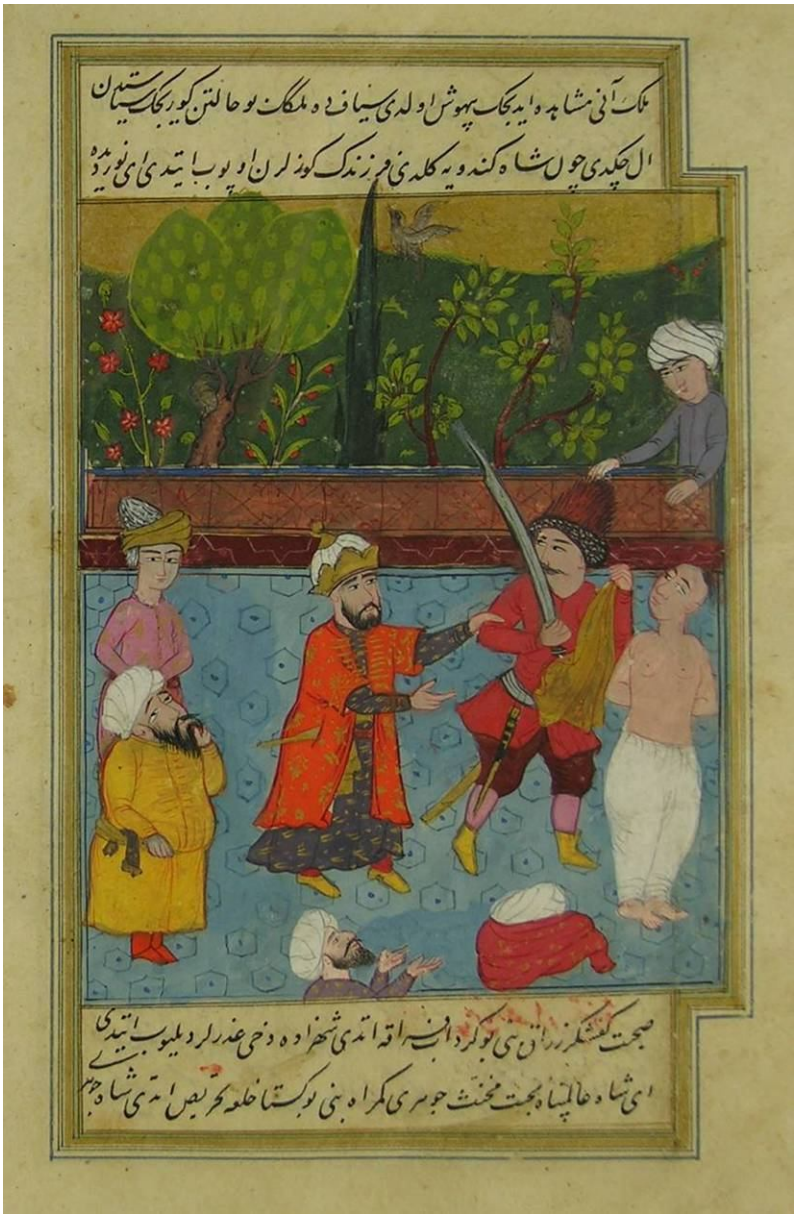


Resim 371- Hint Padişahı Heylar: Karidun'un Rüyayı Yorumlaması. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr.440b).



Resim 372- Zür-Rikâ Padişahı. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 445b).

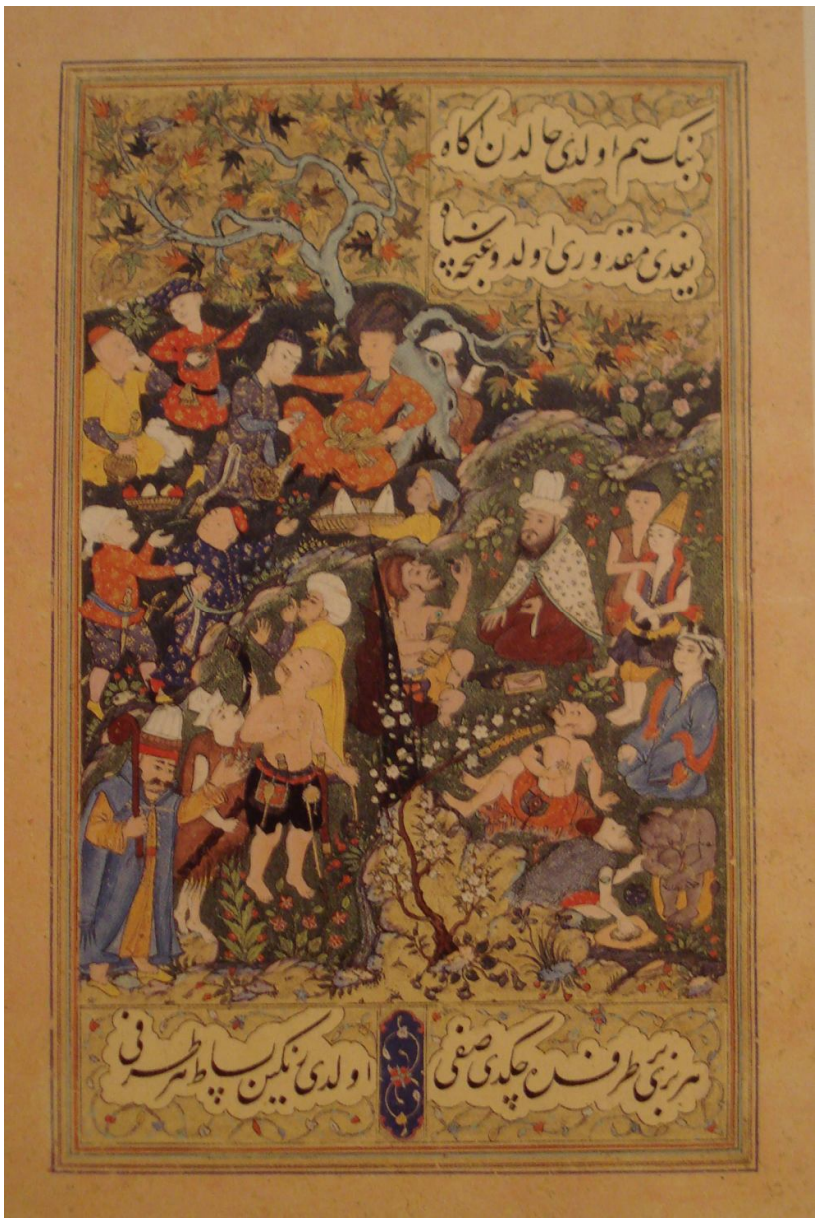
Resim 373- Pişman Güvercin. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 450b).



Resim 374- Şehzade ve Ayakkabıcı. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 466b).

Resim 375- Padişah, Kuyumcu ve Seyyah. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 473a).

Resim 376- Tevekkül Eden Padişah Oğlu. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 479a).



Resim 377- İçki Meclisi. *Beng-u Bâde* (DSL Eb.362, vr.25a.). Bağcı ve diğerleri, 2006, s.249.

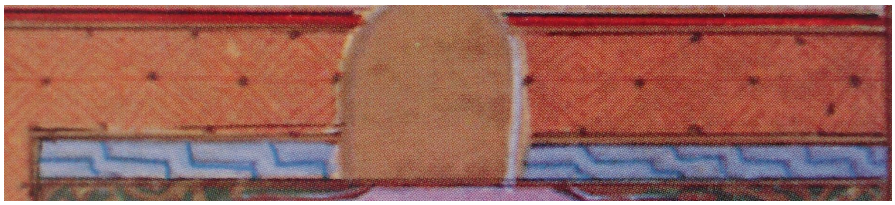
Resim 378-Peygamber Ölümünden Önce. *Hadikatü's-süedâ* (NYBM No.70.143, vr.73a). Milstein, 1990, Resim 22.

Resim 379-Yahya b.Halid Bermaki'nin Meclisi. *Camiü's-Siyer* (İTSMK H.1230, vr.33a). Milstein, 1990, Resim XIV.

Resim 380-Eşkıya ve Bir Sufi Şeyhi. *Camiü's-Siyer* (İTSMK H.1230, vr.107b). Milstein, 1990, Resim XVI.

Resim 381- Mevlâna'nın Babası Sultan-ül Ulema'nın Konya'da Şehir Mezarlığı Yakınında Bir Hutbe Vermesi. *Sevâkıb-ı Menâkıb* (İTSMK R.1479, vr. 14b). Ünver, 2006, s.9.

Resim 382- Hayırlı Hırsız, Detay. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 245b).



Resim 383- Mevlâna'nın Babası Sultan-ül Ulema'nın Konya'da Şehir Mezarlığı Yakınında Bir Hutbe Vermesi, Detay. *Sevâkıb-ı Menâkıb* (İTSMK R.1479, vr. 14b). Ünver, 2006, s.9.

Resim 384- Serçe ve Yılan, Detay. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr.271a)

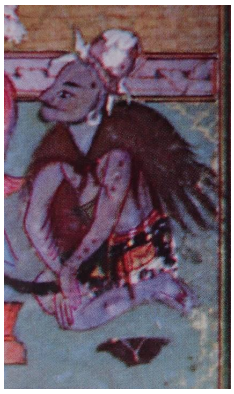
Resim 385- Mevlâna'nın Babası Sultan-ül Ulema'nın Konya'da Şehir Mezarlığı Yakınında Bir Hutbe Vermesi, Detay. *Sevâkıb-ı Menâkıb* (İTSMK R.1479, vr. 14b). Ünver, 2006, s.9.

Resim 386- Mevlâna'nın Babası Sultan-ül Ulema'nın Konya'da Şehir Mezarlığı Yakınında Bir Hutbe Vermesi. Detay. *Sevâkıb-ı Menâkıb* (İTSMK R.1479, vr. 14b). Ünver, 2006, s.9.

Resim 387- Dâbşelîm'in Beydepay'ı Ziyareti. Detay. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 48a).

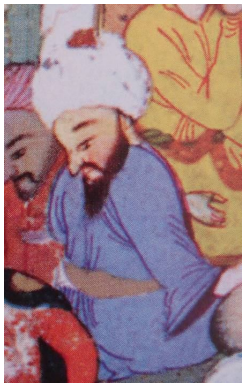
Resim 388- Mevlana'nın Babası Sultan-ül Ulema'nın Konya'da Şehir Mezarlığı Yakınında Bir Hutbe Vermesi, Detay. *Sevâkıb-ı Menâkıb* (İTSMK R.1479, vr. 14b). Ünver, 2006, s.9.

Resim 389- Tizhuş ve Hazım Adlı İki Arkadaş. Detay. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 121b).



Resim 390- Mevlâna'nın Babası Sultan-ül Ulema'nın Konya'da Şehir Mezarlığı Yakınında Bir Hutbe Vermesi, Detay. *Sevâkıb-ı Menâkıb* (İTSMK R.1479, vr. 14b). Ünver, 2006, s.9.

Resim 391- Tizhuş ve Hazım Adlı İki Arkadaş. Detay. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 121b).



Resim 392- Mevlâna'nın Babası Sultan-ül Ulema'nın Konya'da Şehir Mezarlığı Yakınında Bir Hutbe Vermesi, Detay. *Sevâkıb-ı Menâkıb* (İTSMK R.1479, vr. 14b). Ünver, 2006, s.9.

Resim 393- Hayırlı Hırsız, Detay. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 244a).

Resim 394- Mevlâna'nın Babası Sultan-ül Ulema'nın Konya'da Şehir Mezarlığı Yakınında Bir Hutbe Vermesi, Detay. *Sevâkıb-ı Menâkıb* (İTSMK R.1479, vr. 14b). Ünver, 2006, s.9.

Resim 395- Danadil ve Haramiler, Detay. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr.339a).

Resim 396- Mevlâna ve Su Canavarı. *Sevâkıb-ı Menâkıb* (İTSMK R.1479, vr. 114a). Ünver, 2006, s.25.

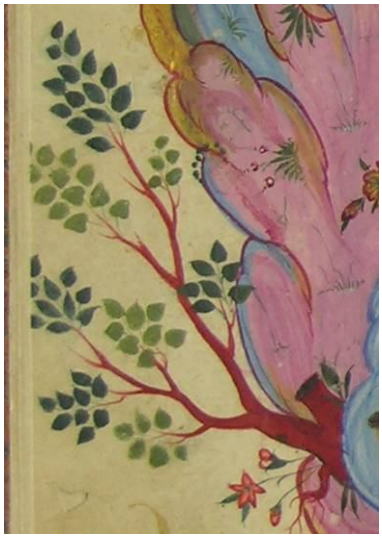
Resim 397- Mevlâna ve Su Canavarı, Detay. *Sevâkıb-ı Menâkıb* (İTSMK R.1479, vr. 114a). Ünver, 2006, s.25.

Resim 398- Kardan Adlı Maymunun Kaplumbağanın Sırtında Nehri Geçerek Kaplumbağanın Yaşadığı Adaya Doğru Yolculuğu, Detay. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 288b).

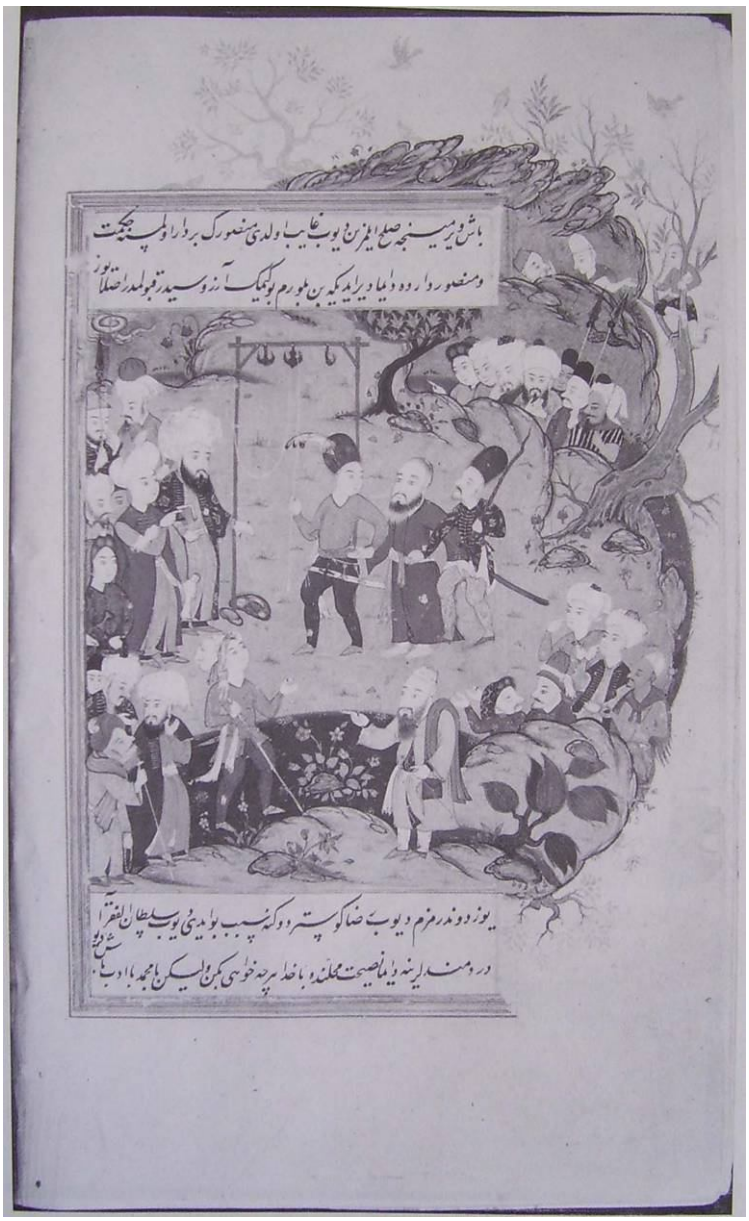
Resim 399- Mevlâna ve Su Canavarı, Detay. *Sevâkıb-ı Menâkıb* (İTSMK R.1479, vr. 114a). Ünver, 2006, s.25.

Resim 400- Akıllı Fare, Detay. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 313a).

Resim 401- Mevlana ve Su Canavarı, Detay. *Sevâkıb-ı Menâkıb* (İTSMK R.1479, vr. 114a). Ünver, 2006, s.25.



Resim 402- Akıllı Fare, Detay. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 313a).



Resim 403- El Hallac'ın İdamı. *Sevâkıb-ı Menâkıb* (NML M.466, vr. 20b). Milstein, 1990, Resim 4.

Resim 404- El Hallac'ın İdamı, Detay. *Sevâkıb-ı Menâkıb* (NML M.466, vr. 20b). Milstein, 1990, Resim 4.

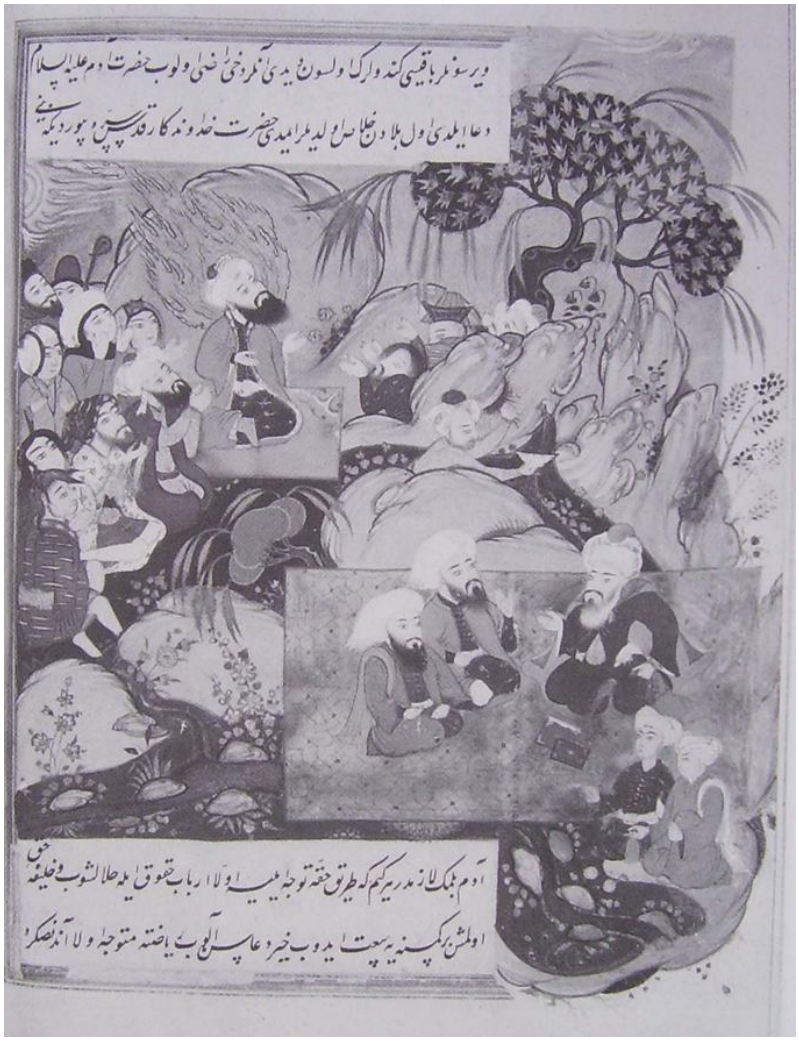
Resim 405- Üç Hasetçinin Cezalandırılması, Detay. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 156b).

Resim 406- El Hallac'ın İdamı, Detay. *Sevâkıb-ı Menâkıb* (NML M.466, vr.20b). Milstein, 1990, Resim 4.

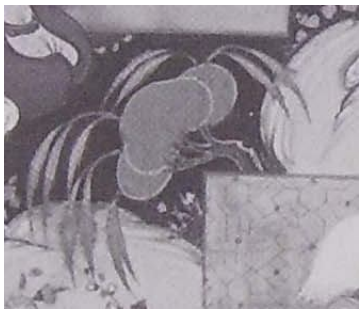
Resim 407- Kaplumbağa ve Akrep. Detay. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 92b).

Resim 408- El Hallac'ın İdamı, Detay. *Sevâkıb-ı Menâkıb* (NML M.466, vr.20b). Milstein, 1990, Resim 4.

Resim 409- Kılıç Çeken, Detay. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 41a).

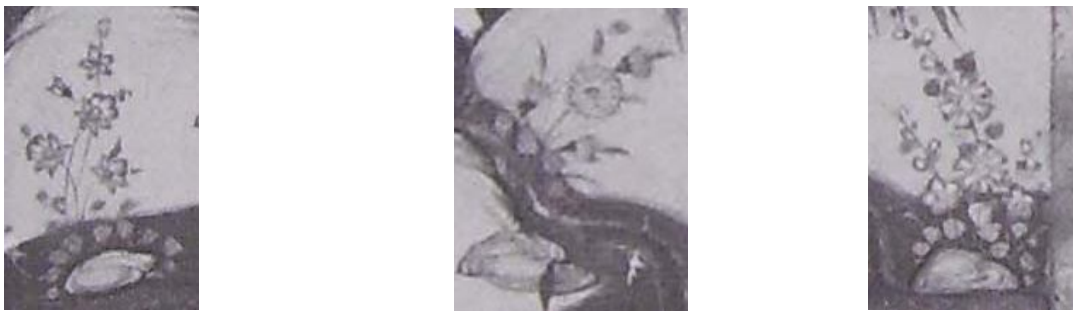


Resim 410- Şit Peygamber. *Sevâkıb-ı Menâkıb* (NML M.466, vr. 109b). Milstein, 1990, Resim 5.



Resim 411- Şit Peygamber. Detay. *Sevâkıb-ı Menâkıb* (NML M.466, vr.109b). Milstein, 1990, Resim 5.

Resim 412- Kılıç Çeken, Detay. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 41a).



Resim 413- Şit Peygamber. Detay. *Sevâkıb-ı Menâkıb* (NML M.466, vr. 109b). Milstein, 1990, Resim 5.

Resim 414- Karga, Fare, Güvercin ve Ceylan. Detay. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 176a).

Resim 415- Şahin ile Horoz, Detay. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 100a).

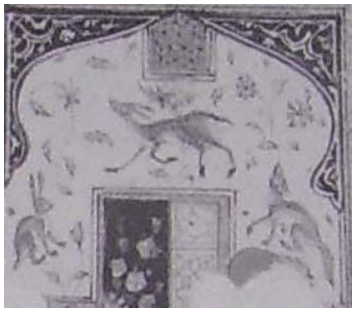
Resim 416- Mevlâna ve Bir Kadının Tartışması. *Sevâkıb-ı Menâkıb* (NML M.466, vr. 140b). Milstein, 1990, Resim 6.

Resim 417- Mevlâna ve Bir Kadının Tartışması, Detay. *Sevâkıb-ı Menâkıb* (NML M.466, vr. 140b). Milstein, 1990, Resim 6.

Resim 418- Tizhuş'un Bir Ağaç Gövdesine Sakladığı Babasının Kadı Tarafından Yakalanması, Detay. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 121b).

Resim 419- Mevlâna ve Bir Kadının Tartışması, Detay. *Sevâkıb-ı Menâkıb* (NML M.466, vr. 140b). Milstein, 1990, Resim 6.

Resim 420- Farenin Tuzağa Kemirmesi Üzerine Kurtulan Kedinin Ağaca Çıkması, Detay. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 327a).



Resim 421- Mevlâna ve Bir Kadının Tartışması, Detay. *Sevâkıb-ı Menâkıb* (NML M.466, vr. 140b). Milstein, 1990, Resim 6.

Resim 422- Kılık Değiştiren Fare, Detay. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 261b).

Resim 423- İskender'in Ölümü. *Şehname-i Firdevsi* (İTSMK H.1486). Çağman ve Tanındı, 1979, Resim 60.

Resim 424- İskender'in Ölümü, Detay. *Şehname-i Firdevsi* (İTSMK H.1486). Çağman ve Tanındı, 1979, Resim 60.

Resim 425- Aldanan Tavşan, Detay. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 84a).

Resim 426- Kargalar ve Baykuşlar, Detay. *Hümâyûnnâme*(İTSMK R.843, vr. 214b).

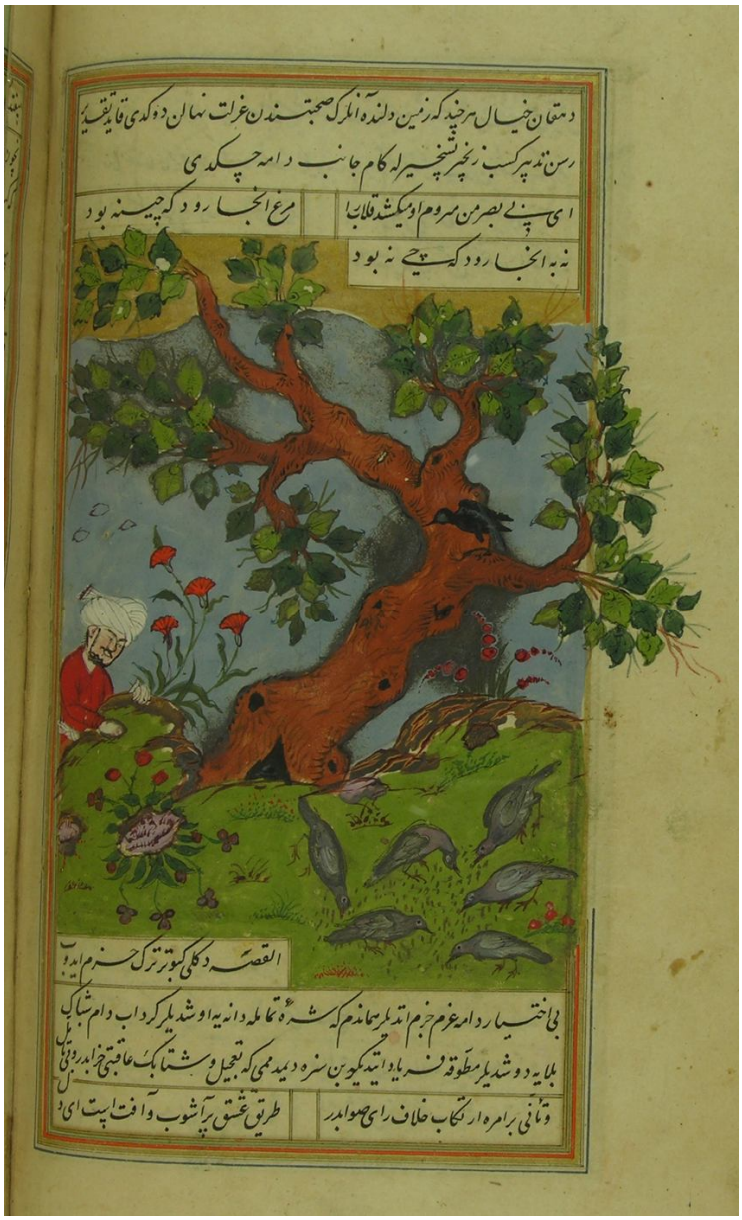
Resim 427- İskender'in Ölümü, Detay. *Şehname-i Firdevsi* (İTSMK H.1486).Çağman ve Tanındı, 1979, Resim 60.

Resim 428- Bülbül ve Bahçıvan, Detay. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 102a).

Resim 429- İki Güvercin. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.357, vr.25a).

Resim 430- Aldanan Tavşan. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.357, vr.63b).

Resim 431- Müzevir Kuşçu. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.357, vr.122b).



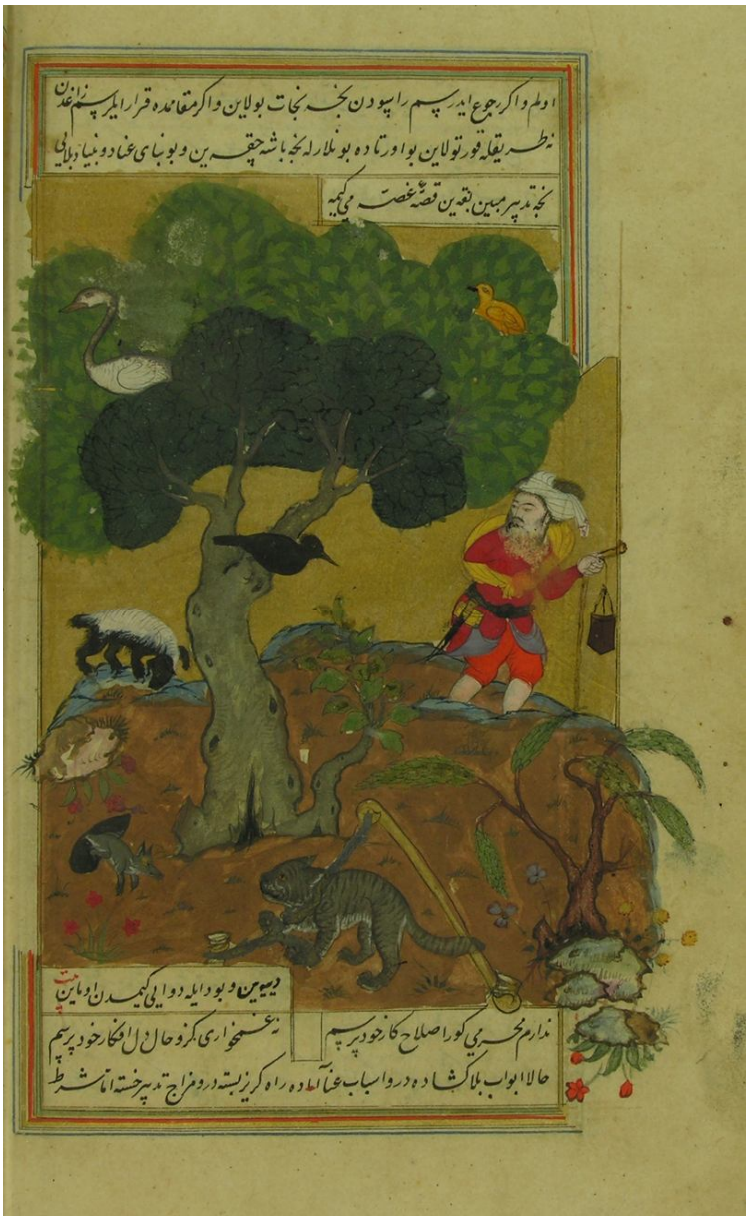
Resim 432- Karga, Fare, Güvercin ve Ceylan: Matuka Adlı Güvercin ve Arkadaşlarının Tuzağa Yakalanması. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.357, vr.127b).

Resim 433- Karga, Fare, Güvercin ve Ceylan: Karga, Zeyrek Adlı Fare, Kaplumbağa ve Ceylanın Sohbeti. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.357, vr.141b).

Resim 434- Hırslı Kurt. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.357, vr.143b).

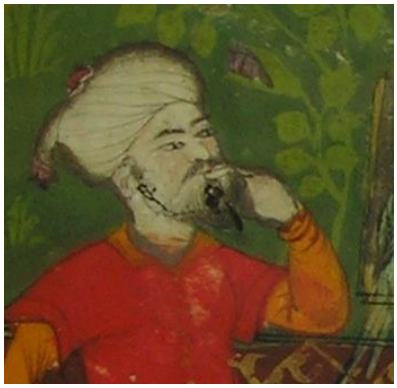
Resim 435- Kedinin Hakemliği. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.357, vr.169b).

Resim 436- Tilki ve Eşek. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.357, vr.214a).



Resim 437- Akıllı Fare. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.357, vr.224b).

Resim 438- Aslan ile Çakal. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.357, vr.257a).



Resim 439- Müzevir Kuşçu. Detay. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.357, vr.122b).

Resim 440- Dâbşelîm'in Meclisi. Detay. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr.22a).

Resim 441- Müzevir Kuşçu. Detay. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.357, vr.122b).

Resim 442- Dâbşelîm'in Meclisi. Detay. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr.22a).

Resim 443- Müzevir Kuşçu. Detay. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.357, vr.122b).

Resim 444- Dâbşelîm'in Meclisi. Detay. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr.22a).

Resim 445- Padişah ve İki Oğlu. Detay. *Hümayunnname* (İTSMK R.843, vr.51a).

Resim 446- Müzevir Kuşçu. Detay. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.357, vr.122b).

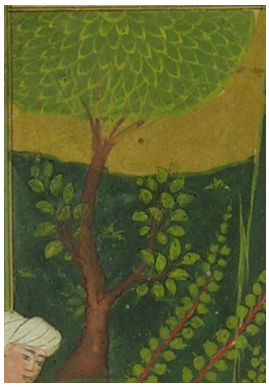
Resim 447- Müzevir Kuşçu. Detay. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.357, vr.122b).

Resim 448- Pişman Güvercin. Detay. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr.450b).

Resim 449- Karga, Fare, Güvercin ve Ceylan. Detay. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.357, vr.127b).

Resim 450- Doğan Yavrusu. Detay. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr.34b).

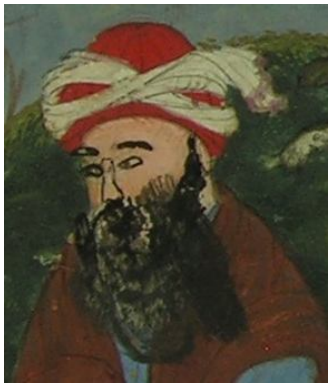
Resim 451- Tilki ve Eşek. Detay. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.357, vr.214a).



Resim 452- HeveİSKâr Avrupalı. Detay. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr.407a).

Resim 454- Müzevir Kuşçu. Detay. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.357, vr.122b).

Resim 455- Karga, Fare, Güvercin ve Ceylan. Detay. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.357, vr.127b).



Resim 456- Kedinin Hakemliği. Detay. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.357, vr.169b).

Resim 457- Karga, Fare, Güvercin ve Ceylan. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.357, vr.127b).

Resim 458- Müzevir Kuşçu. Detay. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.357, vr.122b).

Resim 459- Kılıç Çeken. Detay. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr.41a).

Resim 460- Müzevir Kuşçu. Detay. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.357, vr.122b).

Resim 461- Kılıç Çeken. Detay. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr.41a).

Resim 462- Geveze Kaplumbağa (BMFA 14.554) (http://www.mfa.org/collections/search_art.asp?recview=true&id=13847&coll_keywords=humayunnama&coll_accession=&coll_name=&coll_artist=&coll_place=&coll_medium=&coll_culture=&coll_classification=&coll_credit=&coll_provenance=&coll_location=&coll_has_images=&coll_on_view=&coll_sort=0&coll_sort_order=0&coll_view=0&coll_package=0&coll_start=1)

Resim 463- Kargalarla Baykuşların Eski Düşmanlığı (BMFA 14.555) (http://www.mfa.org/collections/search_art.asp?recview=true&id=13847&coll_keywords=humayunnama&coll_accession=&coll_name=&coll_artist=&coll_place=&coll_medium=&coll_culture=&coll_classification=&coll_credit=&coll_provenance=&coll_location=&coll_has_images=&coll_on_view=&coll_sort=0&coll_sort_order=0&coll_view=0&coll_package=0&coll_start=1)

Resim 464- Tizhuş ve Hazım Adlı İki Arkadaş (BMFA 14.556) (http://www.mfa.org/collections/search_art.asp?recview=true&id=13847&coll_keywords=humayunnama&coll_accession=&coll_name=&coll_artist=&coll_place=&coll_medium=&coll_culture=&coll_classification=&coll_credit=&coll_provenance=&coll_location=&coll_has_images=&coll_on_view=&coll_sort=0&coll_sort_order=0&coll_view=0&coll_package=0&coll_start=1)

Resim 465, 466- Köpek ve Kemik, Titos Kuşları ve Deniz (BMFA 14.557) (BMFA 14.558) (http://www.mfa.org/collections/search_art.asp?recview=true&id=13847&coll_keywords=humayunnama&coll_accession=&coll_name=&coll_artist=&coll_place=&coll_medium=&coll_culture=&coll_classification=&coll_credit=&coll_provenance=&coll_location=&coll_has_images=&coll_on_view=&coll_sort=0&coll_sort_order=0&coll_view=0&coll_package=0&coll_start=1)

Resim 467- İki Güvercin: Nevâzende ve Bâzende yuvalarında. *Hümâyûnnâme* (LBL Add.15153, vr.30b).

Resim 468- İki Güvercin: Nevâzende ve Bâzende yuvalarında. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr.29a).

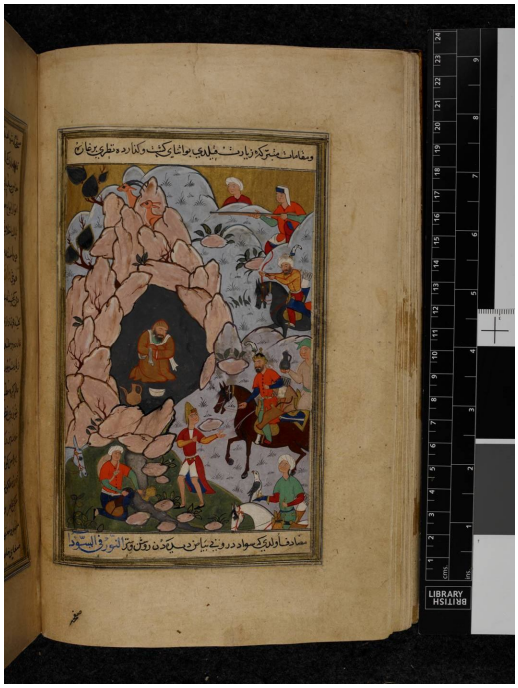
Resim 469- İki Güvercin: Bâzende'nin Bir Kuş Tuzağına Yakalanması. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.33a).

Resim 470- İki Güvercin: Bâzende'nin Bir Kuş Tuzağına Yakalanması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add.15153, vr.35a).

Resim 471- İki Güvercin: Bâzende'nin Bir Kuş Tuzağına Yakalanması. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.357, vr.25a).

Resim 472- Kaplan Yavrusu. *Hümâyûnnâme* (LBL Add.15153, vr.47b).

Resim 473- Kaplan Yavrusu. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr.44b).



Resim 474- Dâbşelîm'in Beydepay'ı ziyareti. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 51b).

Resim 475- Dâbşelîm'in Beydepay'ı Ziyareti. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 48a).

Resim 476- Padişah ve İki Oğlu. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr.55a).

Resim 477- Padişah ve İki Oğlu. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 51a).

Resim 478- Doğan ile Kuzgun. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.53a).

Resim 479- Doğan ile Kuzgun. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr.59b).

Resim 480- Doğan ile Kuzgun. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 54b).

Resim 481- Maymun ile Marangoz. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.58b). İnal, 1976, Resim I.

Resim 482- Maymun ve Marangoz. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 65a).

Resim 483- Gafil Tilki. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 74b).

Resim 484- Gafil Tilki. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 68a).

Resim 485- Aldanan Tavşan. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 91b).

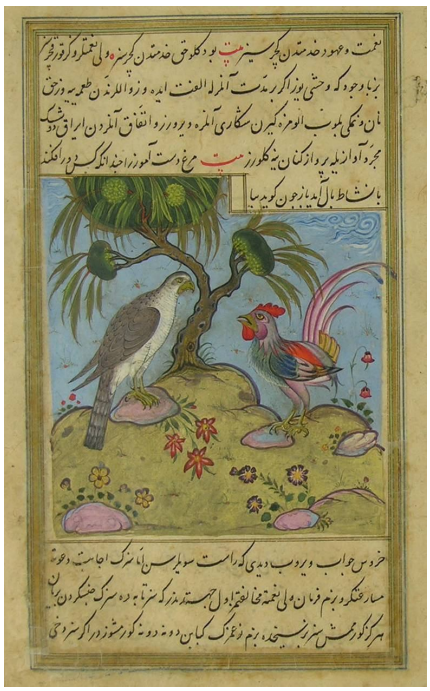
Resim 486- Aldanan Tavşan. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.357, vr.63b).

Resim 487- Kaplumbağa ve Akrep. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr. 92a). İnal, 1976, Resim 4.

Resim 488- Kaplumbağa ve Akrep. *Hümâyûnnâme* (LBL Add.15153, vr.100a).

Resim 489- Kaplumbağa ve Akrep. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 92b).

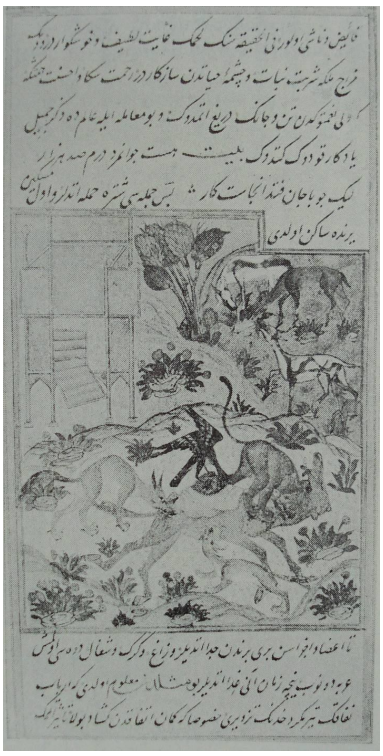
Resim 490- Şahin ile Horoz. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 107a).



Resim 491- Şahin ile Horoz. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 100a).

Resim 492- Hırslı Avcı. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 112b).

Resim 493- Hırslı Avcı. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 105a).



Resim 494- Kurt, Karga ve Çakalın Deveye Karşı İttifakı. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.107a). İnal, 1976, Resim 5.

Resim 495- Kurt, Karga ve Çakalın Deveye Karşı İttifakı. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 117a).

Resim 496- Geveze Kaplumbağa. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.110b). İnal, 1976, Resim 6.

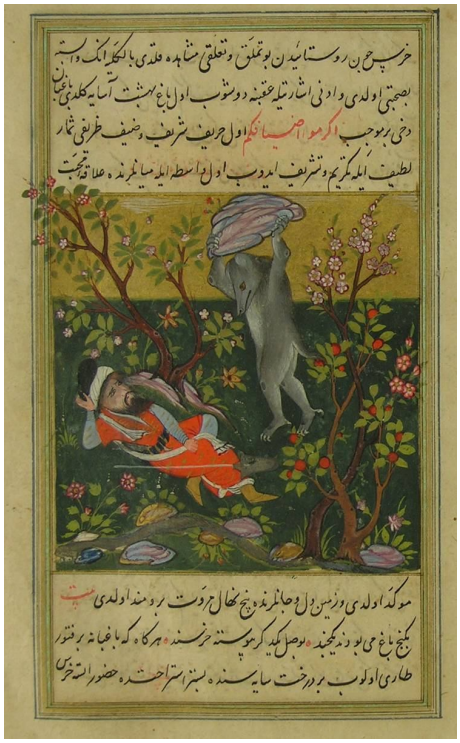
Resim 497- Geveze Kaplumbağa. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 120b).

Resim 498- Tizhuş ve Hazım Adlı İki Arkadaş: Tizhuş'un Bir Ağaç Gövdesine Sakladığı Babasının Kadı Tarafından Yakalanması *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 130b).

Resim 499- Tizhuş ve Hazım Adlı İki Arkadaş: Tizhuş'un Bir Ağaç Gövdesine Sakladığı Babasının Kadı Tarafından Yakalanması. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 121b).

Resim 500- Bahçıvan. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.123a).

Resim 501- Bahçıvan. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 134b).



Resim 502- Bahçıvan. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 125a).

Resim 503- Rikabdar. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 146a).

Resim 504- Rikabdar. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 136b).

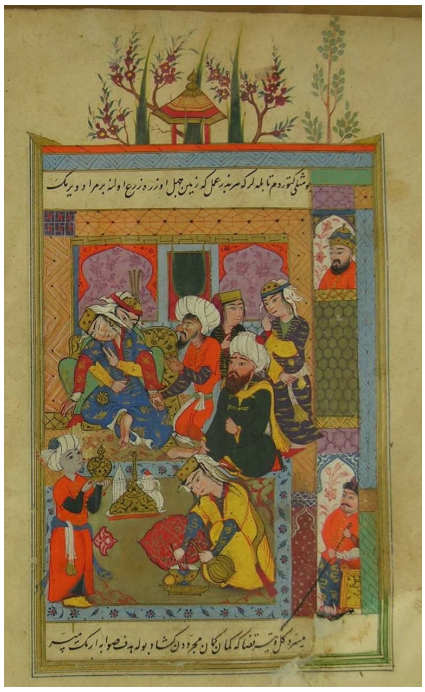
Resim 505- İçi Aydınlık Zahid. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.143b).

Resim 506- İçi Aydınlık Zahid. *Hümâyûnnâme* (LBL Add.15153, vr. 156a).

Resim 507- Üç Hasetçinin Cezalandırılması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 164b).

Resim 508- Üç Hasetçinin Cezalandırılması. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 156b).

Resim 509- Cahil Doktorun Yanlış İlaç Vererek Padişahın Kızını Öldürmesi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 170b).



Resim 510- Cahil Doktorun Yanlış İlaç Vererek Padişahın Kızını Öldürmesi. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 163b).

Resim 511- Müzevir Kuşçu. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.163b). İnal, 1976, Resim 8.

Resim 512- Müzevir Kuşçu. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 170a).

Resim 513- Müzevir Kuşçu. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.357, vr.122b).

Resim 514- Karga, Fare, Güvercin ve Ceylan: Karga, Zeyrek Adlı Fare, Kaplumbağa ve Ceylanın Sohbeti. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 198b).

Resim 515- Karga, Fare, Güvercin ve Ceylan: Karga, Zeyrek Adlı Fare, Kaplumbağa ve Ceylanın Sohbeti *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 194b).

Resim 516- Karga, Fare, Güvercin ve Ceylan: Karga, Zeyrek Adlı Fare, Kaplumbağa ve Ceylanın Sohbeti *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.357, vr.141b).

Resim 517- Karga, Fare, Güvercin ve Ceylan: Ceylanın Kaplumbağayı Kurtarmak İçin Avcıya Yaralı Numarası Yapması, Karganın ise Yaralı Ceylanın Gözünü Oyuyormuş Gibi Görünmesi. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.201b). İnal, 1976, Resim 11.

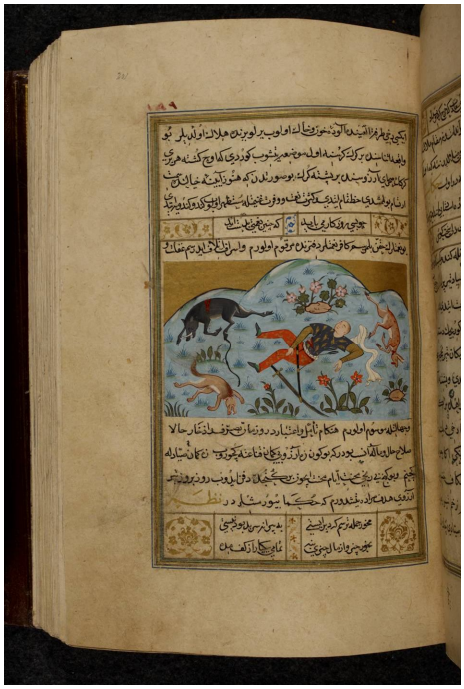
Resim 518- Karga, Fare, Güvercin ve Ceylan: Ceylanın Kaplumbağayı Kurtarmak İçin Avcıya Yaralı Numarası Yapması, Karganın ise Yaralı Ceylanın Gözünü Oyuyormuş Gibi Görünmesi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 213a).

Resim 519- Deveci ve Yılan: Devecinin Yangının Ortasında Kalmış Bir Yılanı Kurtarması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 192a).

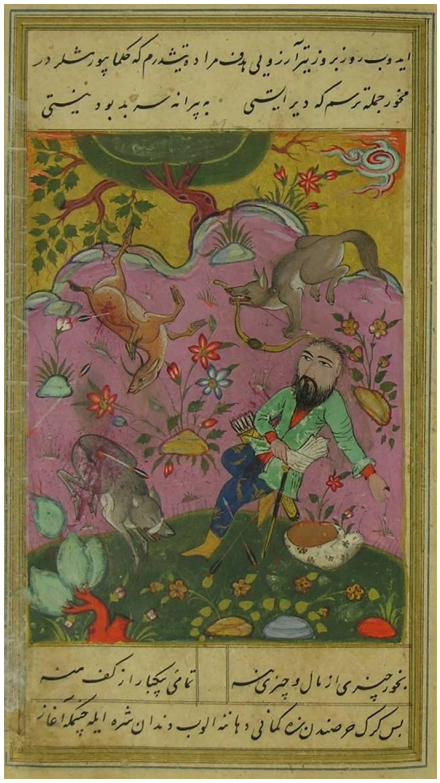
Resim 520- Deveci ve Yılan: Devecinin Yangının Ortasında Kalmış Bir Yılanı Kurtarması *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 187b).

Resim 521- Deveci ve Yılan: Devecinin Yangının Ortasında Kalmış Bir Yılanı Kurtarması, *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.182a). İnal, 1976, Resim 9.

Resim 522- Deveci ve Yılan: Yılanın Sığabildiğini Tilkiye Kanıtlamak İçin Yeniden Torbaya Girmesi, *Hümâyûnnâme* (LBL Add.15153, vr.195b).



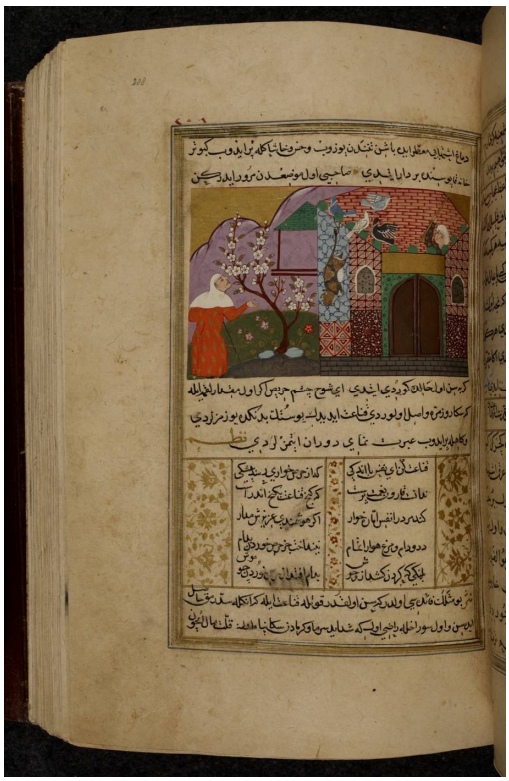
Resim 523- Hırslı Kurt. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 201a).



Resim 524- Hırslı Kurt. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 198a).

Resim 525- Hırslı Kurt. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.357, vr.143b).

Resim 526- Hırslı Kedi. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.195b). İnal, 1976, Resim 10.



Resim 527- Hırslı Kedi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 208a).

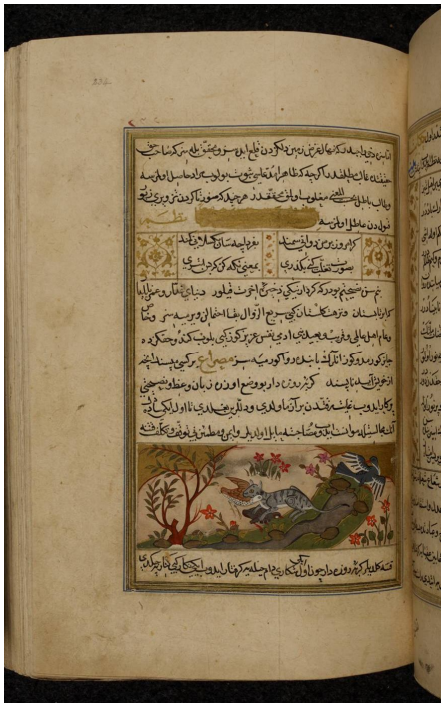
Resim 528- Kargalar ve Baykuşlar: Baykuşların Kargalar Tarafından Mağarada Ateşe Verilmesi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 261a).

Resim 529- Kargalar ve Baykuşlar: Baykuşların Kargalar Tarafından Mağarada Ateşe Verilmesi. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 264a).

Resim 530- Kedinin Hakemliği: Kekliğin Geri Dönmesi Üzerine Yuvayı Paylaşamayan Keklik ve Dağ Kuşunun Bir Kedinin Hakemliğine Başvurması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 232a).

Resim 531- Kedinin Hakemliği: Kekliğin Geri Dönmesi Üzerine Yuvayı Paylaşamayan Keklik ve Dağ Kuşunun Bir Kedinin Hakemliğine Başvurması. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.357, vr.169b).

Resim 532- Kedinin Hakemliği: Kedinin Keklik ve Dağ Kuşuna Saldırması. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.222b). İnal, 1976, Resim 12.

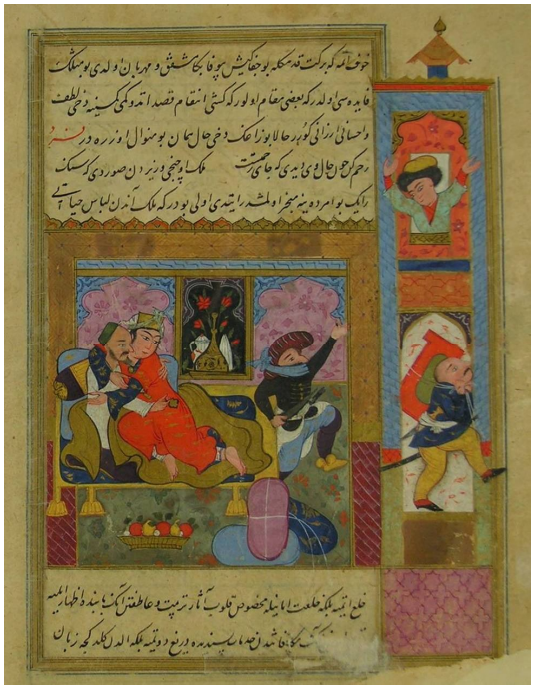


Resim 533- Kedinin Hakemliği: Kedinin Keklik ve Dağ Kuşuna Saldırması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 234a).

Resim 534- Beş Hilekar. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.226a). İnal, 1976, Resim 13.

Resim 535- Beş Hilekar. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 238a).

Resim 536- Hayırlı Hırsız. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 249b).



Resim 537- Hayırlı Hırsız. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 245b).

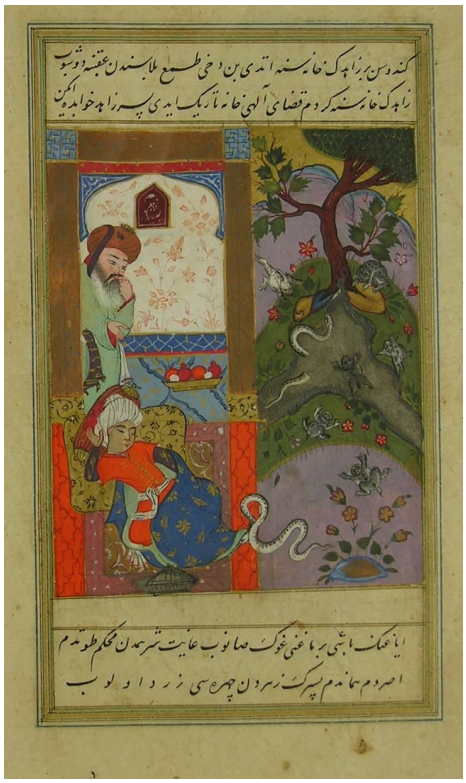
Resim 538- Maymunlar Padişahının Fedakar Veziri: Meymun Adlı Maymunlar Veziri Ayılar Padişahının Huzurunda. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 253a).

Resim 539- Maymunlar Padişahının Fedakar Veziri: Meymun Adlı Maymunlar Veziri Ayılar Padişahının Huzurunda. *Hûmâyunnâme.* (İTSMK R.843, vr. 253b).

Resim 540- Maymunlar Padişahının Fedakar Veziri: Meymun Tarafından Kandırılan Ayılar Padişahı ve Maiyetinin Çöle Doğru Yola Koyulması. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.240a).

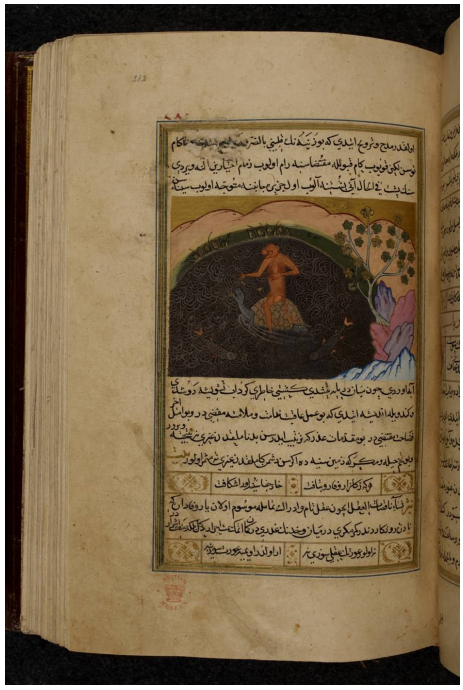
Resim 541- Maymunlar Padişahının Fedakar Veziri: Meymun Tarafından Kandırılan Ayılar Padişahı ve Maiyetinin Çöle Doğru Yola Koyulması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 254b).

Resim 542- Sabırlı Yılan. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 263a).



Resim 543- Sabırlı Yılan. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 268b).

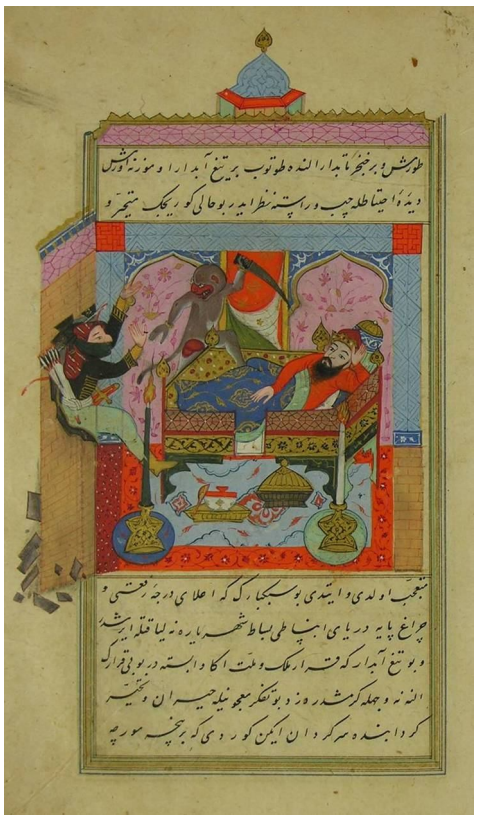
Resim 544- Maymun ve Kaplumbağa: Kardan'ın Kaplumbağanın Sırtında Nehri Geçerek Kaplumbağanın Yaşadığı Adaya Doğru Yolculuğu. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.265a). İnal, 1976, Resim 14.



Resim 545- Maymun ve Kaplumbağa: Kardan'ın Kaplumbağanın Sırtında Nehri Geçerek Kaplumbağanın Yaşadığı Adaya Doğru Yolculuğu. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 282a).

Resim 546- Maymun ve Kaplumbağa: Kardan'ın Kaplumbağanın Sırtında Nehri Geçerek Kaplumbağanın Yaşadığı Adaya Doğru Yolculuğu. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 288b).

Resim 547- Akılsız Dost, Akıllı Düşman. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 275b).



Resim 548- Akılsız Dost, Akıllı Düşman. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 281a).

Resim 549- Tilki ve Eşek: Eşeğin Tilki Tarafından Aslanın Huzuruna Getirilişi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 1515, vr. 288b).

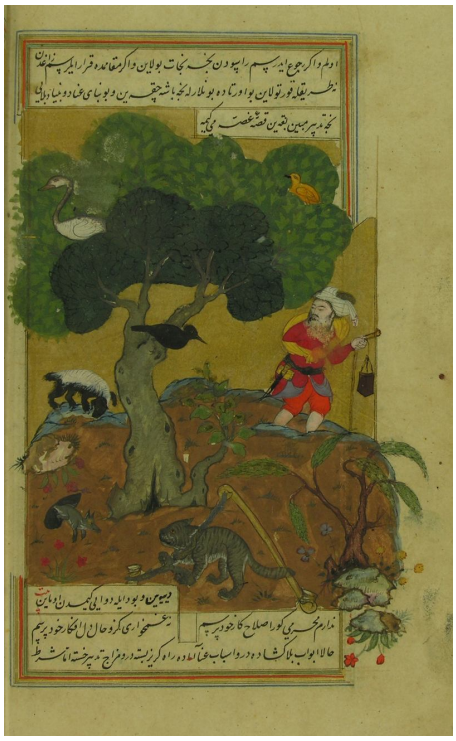
Resim 550- Tilki ve Eşek: Eşeğin Tilki Tarafından Aslanın Huzuruna Getirilişi *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 297a).

Resim 551- Tilki ve Eşek: Aslanın Saldırısına Uğrayıp Kaçan Eşeğin, Tilki Tarafından Aslanın Bir Tılsım Olduğuna İnandırılarak Yeniden Onun Huzuruna Getirilişi. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.273b).

Resim 552- Tilki ve Eşek: Aslanın Saldırısına Uğrayıp Kaçan Eşeğin, Tilki Tarafından Aslanın Bir Tılsım Olduğuna İnandırılarak Yeniden Onun Huzuruna Getirilişi. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.357, vr.214a).

Resim 553- Akıllı Fare: Kedinin Tuzağa Yakalanması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 297b).

Resim 554- Akıllı Fare: Kedinin Tuzağa Yakalanması. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 313a).



Resim 555- Akıllı Fare: Kedinin Tuzağa Yakalanması. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.357, vr.224b).

Resim 556- Akıllı Fare: Farenin Tuzağa Kemirmesi Üzerine Kurtulan Kedinin Ağaca Çıkması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 309b).

Resim 557- Akıllı Fare: Farenin Tuzağa Kemirmesi Üzerine Kurtulan Kedinin Ağaca Çıkması. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 327a).

Resim 558- Fare ile Kurbağa. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.299b). İnal, 1976, Resim 18.

Resim 559- Fare ile Kurbağa. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 312a).

Resim 560- Danadil Adlı Derviş ve Haramiler: Haramilerle Karşılaşan Danadil'in Onlar Tarafından Katledilmesi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 319a).

Resim 561- Danadil Adlı Derviş ve Haramiler: Haramilerle Karşılaşan Danadil'in Onlar Tarafından Katledilmesi. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 337b).

Resim 562- Danadil Adlı Derviş ve Haramiler: Danadil'i Öldüren Haramilerin Yakalanması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 319b).

Resim 563- Danadil Adlı Derviş ve Haramiler: Danadil'i Öldüren Haramilerin Yakalanması. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr.339a).

Resim 564- Mehisti ve Annesi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 321b).

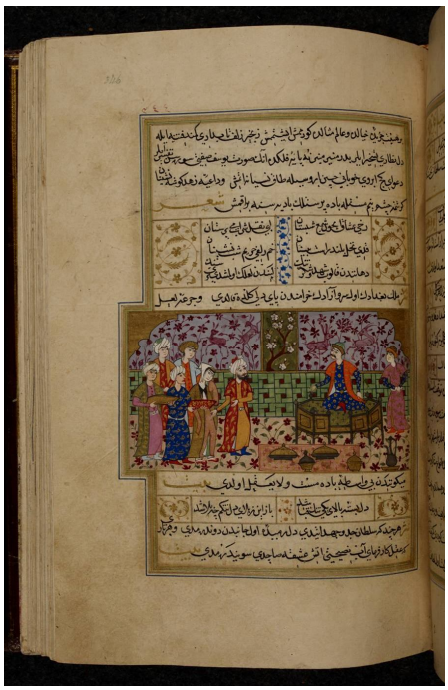
Resim 565- Mehisti ve Annesi. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 341b).

Resim 566- Zahid ve Kurt. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 329b).

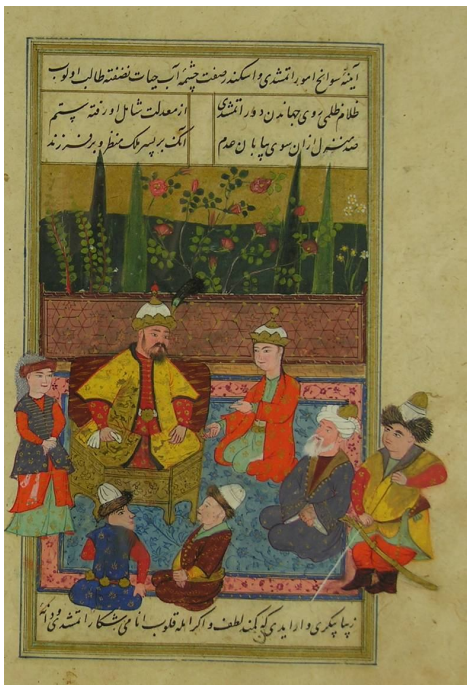
Resim 567- Zahid ve Kurt. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 329b).

Resim 568- Aslan ve Çakal. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 337a).

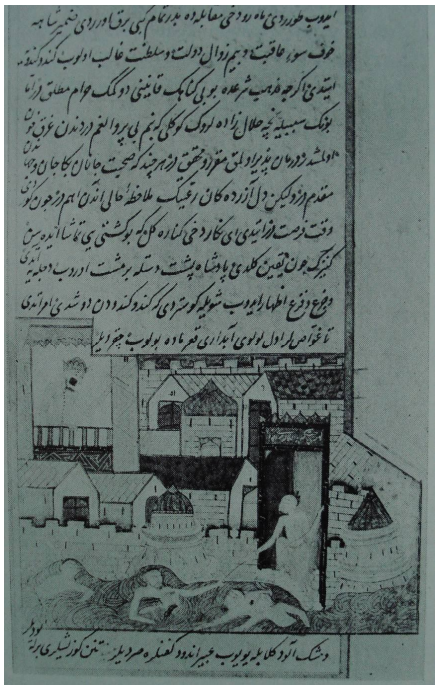
Resim 569- Aslan ile Çakal. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.357, vr.257a).



Resim 570- Bağdat Sultanı ve Sevgilisi: Kabe Ziyareti Dönüşü Bağdat Sultanını Ziyaret Eden Çinli Şehzadenin Sultana Bir Cariye Sunması *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 346a).



Resim 571- Bağdat Sultanı ve Sevgilisi: Kabe Ziyareti Dönüşü Bağdat Sultanını Ziyaret Eden Çinli Şehzadenin Sultana Bir Cariye Sunması *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 370b).

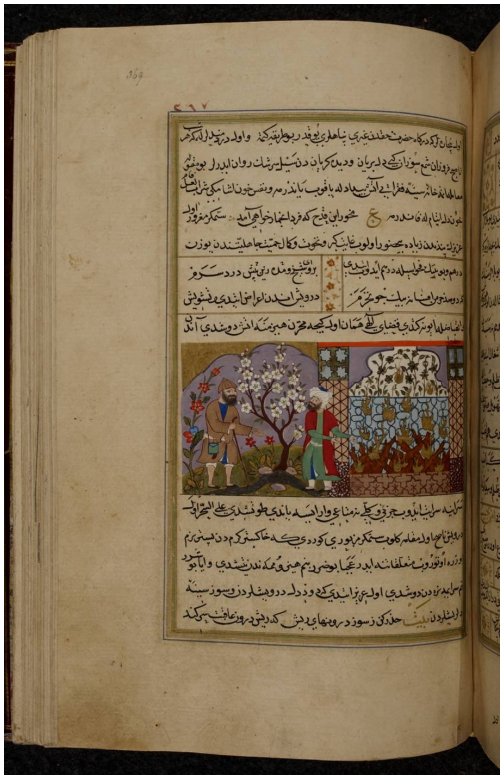


Resim 572- Bağdat Padişahı ve Sevgilisi: Sultanın Cariyeyi Dicle Nehrine Atması. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.335b). İnal, 1976, Resim 19.

Resim 573- Bağdat Padişahı ve Sevgilisi: Sultanın Cariyeyi Dicle Nehrine Atması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 348b).

Resim 574- Zalim Aslan. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 363b).

Resim 575- Zalim Aslan. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 393a).

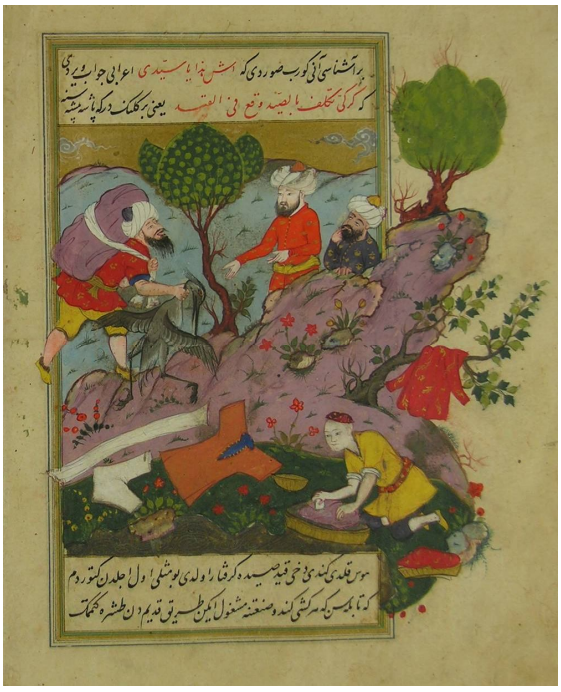


Resim 576- Zalim Oduncu. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 369a).

Resim 577- Zalim Oduncu. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr.399a).

Resim 578- Hırslı Turna. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.364a).

Resim 579- Hırslı Turna. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 376b).



Resim 580- Hırslı Turna. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 409b).

Resim 581- Öğrenci Avcı: Avcının, Kurduğu Tuzağa Yakalanmak Üzere Olan Üç Kuşu Ürkütmemeleri İçin Oradan Yüksek Sesle Tartışarak Geçen İki Medrese Öğrencisine Susmaları İçin Ricada Bulunması, Öğrencilerin Bunun Karşılığında Avdan Pay İstemesi. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 380b).

Resim 582- Öğrenci Avcı: Avcının, Kurduğu Tuzağa Yakalanmak Üzere Olan Üç Kuşu Ürkütmemeleri İçin Oradan Yüksek Sesle Tartışarak Geçen İki Medrese Öğrencisine Susmaları İçin Ricada Bulunması, Öğrencilerin Bunun Karşılığında Avdan Pay İstemesi. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 414b).

Resim 583- Öğrenci Avcı: Avcının Yakaladığı Acayip Balığı Padişaha Sunması. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.369b).

Resim 584- Öğrenci Avcı: Avcının Yakaladığı Acayip Balığı Padişaha Sunması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 382a).

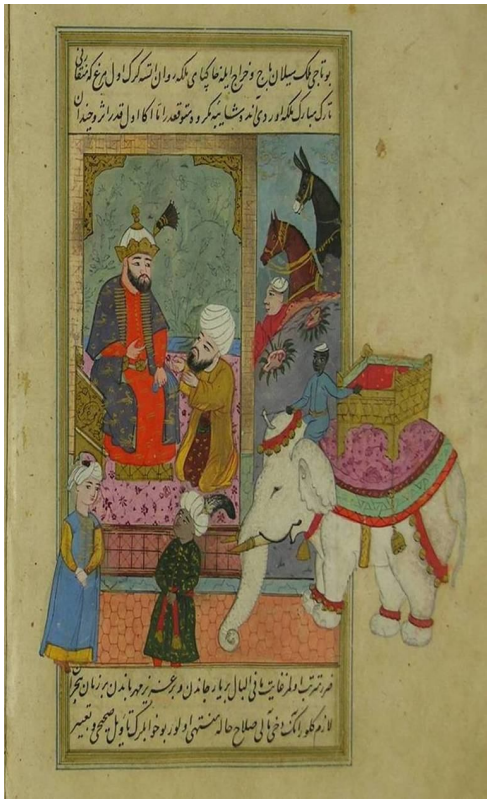
Resim 585- Taklitçi Karga. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 384a).

Resim 586- Taklitçi Karga. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 418b).

Resim 587- Hint Padişahı Heylar: Heylar'ın Rüyası. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 390b).

Resim 588- Hint Padişahı Heylar: Heylar'ın Rüyası. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 425b).

Resim 589- Hint Padişahı Heylar: Karidun'un Rüyayı Yorumlaması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 403b, 404a).



Resim 590- Hint Padişahı Heylar: Karidun'un Rüyayı Yorumlaması. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr.440b).

Resim 591- Zür-Rikâ Padişahı: Yemen Padişahının Av Sırasında Ceylan Postu Giymiş Yatan Bir Oduncuyu Gerçek Zannederek Vurması. *Hümâyûnnâme* (İTSMK H.359, vr.396b).

Resim 592- Zür-Rikâ Padişahı: Yemen Padişahının Av Sırasında Ceylan Postu Giymiş Yatan Bir Oduncuyu Gerçek Zannederek Vurması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr.407b).

Resim 593- Zür-Rikâ Padişahı: Yemen Padişahının Av Sırasında Ceylan Postu Giymiş Yatan Bir Oduncuyu Gerçek Zannederek Vurması. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 445b).

Resim 594- Zür-Rikâ Padişahı: Cariyenin Boynundaki Benleri Silmeye Çalışan Kölenin Ansızın Uyanan Padişaha Yakalanması. *Hümâyûnnâme* (İTSMK

Resim 595- Zür-Rikâ Padişahı: Cariyenin Boynundaki Benleri Silmeye Çalışan Kölenin Ansızın Uyanan Padişaha Yakalanması. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr.410a).

Resim 596- Şehzade ve Ayakkabıcı. *Hümâyûnnâme* (LBL Add. 15153, vr. 426a).

Resim 597- Şehzade ve Ayakkabıcı. *Hümâyûnnâme* (İTSMK R.843, vr. 466b).

ARŞ. GÖR. DR. ŞEBNEM PARLADIR

Doğum Tarihi ve Yeri	İzmir - 17.03.1978
Öğrenim	**Doktora,** Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, 2011. **Yüksek Lisans,** Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, 2005. **Lisans**, Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, 2000. **Orta Öğrenim,** Suphi Koyuncuoğlu Lisesi, İzmir. **İlköğrenim,** Kars İlkokulu, İzmir.
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Medeni Durumu	Evli
Çalışma Yaşamı	**Arş.Gör.,** E.Ü. Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü. 09.01.2002'den bu yana.

BİLİMSEL VE MESLEKİ FAALİYETLER

Temmuz 2003: Topkapı Sarayı Müzesi depolarında bulunan çinilerin belgelenmesi projesi, İstanbul (Prof. Dr. Filiz Yenişehirlioğlu başkanlığında).

YAYIN LİSTESİ

Bildiriler

1- "Sigetvarname Minyatürlerinde Metin Resim İlişkisi", Dr.Filiz Çağman'a Armağan Uluslararası Sempozyum: Topkapı Sarayı ve Osmanlı Sanatı / International Symposium in Honor of. Dr.Filiz Çağman: Topkapı Sarayı and Ottoman Art (07-11 Şubat 2005 / 7th-11th February 2005).

2- “Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H.1339 No.da Kayıtlı Bulunan Sigetvar Seferi Tarihinin Tasvirleri”, Sanat Tarihinde Gençler 2005 Semineri (14-17 Aralık 2005).

Konferanslar

1- "Osmanlı Minyatür Sanatı”, E.Ü. Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü (12.05.2008)

Makaleler

1- “Sigetvar Seferi Tarihi ve Nakkaş Osman”, Sanat Tarihi Dergisi, S.XVI/1, Nisan 2007, İzmir 2008, s.67-108.
2- “Surname-i Hümayun / Book of the Imperial Circumcision Festival”, Museum With No Frontiers / Discover Islamic Art Virtual Museum / www.discoverislamicart.org / Türkiye Bölümü, 2006.

TÜRKÇE ABSTRAKT (en fazla 250 sözcük):

Hümâyûnnâme 16.yüzyılda yaşamış şair, hattat ve müderris Ali Çelebi'nin (ö.1550?), Hüseyin Vâiz-i Kâşifî'nin (ö.1505) *Envâr-ı Süheylî*sine dayanarak Farsça'dan Türkçe'ye tercüme ettiği bir nasihat kitabıdır. Çalışmasını 1543 yılında tamamlayarak Kanuni Sultan Süleyman'a sunan Ali Çelebi'nin *Hümâyûnnâme*sinin günümüze ulaşabilen resimli dört kopyası mevcuttur. Bunlardan en erken tarihli olanı 974 senesi Şevval ayının başında/1 Nisan 1567'de hattat Muhammed b. Muhsin Burhan tarafından Kahire'de defterdar Mustafa Paşa (ö.1582'den önce) için hazırlanmıştır. Yazma otuz minyatür ile görselleştirilmiştir (İTSMK H.359). *Hümâyûnnâme*'nin Zilhicce 997/Ekim-Kasım 1589 tarihli ve ön kaydına göre Mekke Kadısı Muhammed Emîn b. Veliyyüddîn'in (ö.1768) mülkü olan bir diğer nüshası yüz altmış beş minyatür ile en zengin resim programına sahiptir (LBL Add. 15153). Eserin tarihsiz ve seksen yedi minyatür ile bezenmiş bir diğer nüshası zengin bir resim programına sahip ikinci örnektir (İTSMK R.843). Dervîş Muhammed Ahlakî tarafından 1013 senesi Cemazîü'l-evvel başları/1-10 Eylül 1604'de istinsah edilen bir diğer nüsha ise on minyatür ile görsel dile dönüştürülmüştür (İTSMK H.357). Ayrıca Boston Museum of Fine Arts'da bir *Hümâyûnnâme* nüshasına ait olduğu ileri sürülen dağınık yapraklar halinde beş resim yer alır (BMFA No.14.554-14.558).

ABSTRACT

Hümâyûnnâme is a masterpiece of Ali Chelebi (d. 1550?) who was a 16th century scholar and calligrapher. This masterpiece was held on the basis of the translation of Hüseyin Vâiz-i Kâşifî's (d.1505) Persian nasihatname, *Envâr-ı Süheylî*, into Turkish by Ali Chelebi. He accomplished *Hümâyûnnâme* and devoted it to Sultan Suleyman I in 1543. Contemporarily there four illustrated copies of *Hümâyûnnâme* exist. The earliest one among them is dated to April 1, 1567 (974 Şevval AH.) and was produced for Mustafa Pasha, the treasurer of Cairo (d. before 1582) by calligrapher Muhammed b. Muhsin Burhan and was illustrated with 30 miniatures (İTSMK H.359). Another copy of *Hümâyûnnâme* dated to October-November 1589 (Zilhicce 997 AH.), which appears to be the property of Muhammed Emîn b. Veliyyüddîn (d. 1768) the Kadi of Mecca according to the record in the book, with 165 miniatures has the richest illustration programme (LBL Add. 15153). Another dateless copy of *Hümâyûnnâme* which contains 87 miniatures also has a rich illustration programme (İTSMK R.843). A third copy of *Hümâyûnnâme* which was accomplished by Dervîş Muhammed Ahlakî in September 1-10, 1604 (Cemazîü'l-evvel 1013 AH.) contains 10 miniatures (İTSMK H.357). Lastly there are 5 fragmented illustrations that claimed to be the parts of another *Hümâyûnnâme* in Boston Museum of Fine Arts (BMFA No.14.554-14.558).