

ARİFİ'NİN SÜLEYMANNÂME'SİNDEKİ TAHT TASVİRLERİ

Meryem CANSEVEN

Haziran 2018

DENİZLİ

ARİFİ'NİN SÜLEYMANNÂME'SİNDEKİ TAHT TASVİRLERİ

Pamukkale Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Yüksek Lisans Tezi

Meryem CANSEVEN

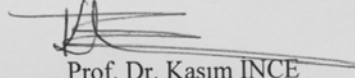
Doç. Dr. Mustafa BEYAZIT

Haziran 2018

DENİZLİ

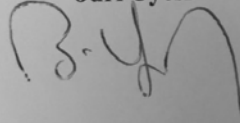
YÜKSEK LİSANS TEZİ ONAY FORMU

Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Sanat Tarihi Dalı öğrencisi Meryem CANSEVEN tarafından Doç. Dr. Mustafa BEYAZIT yönetiminde hazırlanan "Arifi'nin Süleymanname'sindeki Taht Tasvirleri" başlıklı tez aşağıdaki jüri üyeleri tarafından 18.07.2018 tarihinde yapılan tez savunma sınavında başarılı bulunmuş ve Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.


Prof. Dr. Kasım INCE
Jüri Başkanı

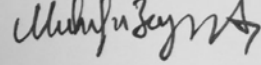
Prof. Dr. Bahattin YAMAN

Jüri Üyesi



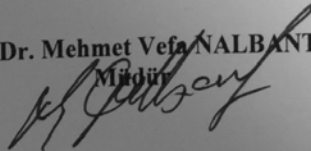
Doç. Dr. Mustafa BEYAZIT

Jüri Üyesi (Danışman)



Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu'nun
01/08/2018..tarih ve 32/06.. sayılı kararıyla onaylanmıştır.

Prof. Dr. Mehmet Vefa NALBANT


Müdür

BİLİMSEL ETİK SAYFASI

Bu tezin tasarımı, hazırlanması, yürütülmesi, araştırmalarının yapılması ve bulgularının analizlerinde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini; bu çalışmanın doğrudan birincil ürünü olmayan bulguların, verilerin ve materyallerin bilimsel etiğe uygun olarak kaynak gösterildiğini ve alıntı yapılan çalışmalara atıfta bulunulduğunu beyan ederim.

İmza

Meryem CANSEVEN

ÖN SÖZ

Kanuni Sultan Süleyman tarafından ilk resmi saray şehnâmecisi olarak atanan Fethullah Arifi tarafından kaleme alınan Şehnâme-i Al-i Osman'ın beşinci cildi olan *Süleymannâme*'de yirmi beş adet taht tasviri tespit edilmiştir. Bunlar kendi içerisinde form açısından beş, konu açısından yine beş gruba ayrılır. Osmanlı tahtlarının gelişim çizgisi içerisinde *Süleymannâme*'de yer alan taht tasvirleri önemli bir yere sahiptir. *Süleymannâme*'deki tahtlar, formları, arkalıkları ve bezemeleri ile kendisinden önceki dönemlerde el yazması eserlerde tasvir edilmiş tahtlardan ayrılırken kendisinden sonra tasvir edilmiş tahtlar için de birer örnek teşkil ederler.

“Arifi'nin Süleymannâmesi'ndeki Taht Tasvirleri” adlı bu çalışmada bana yol gösteren ve her daim yardımlarını benden esirgemeyen değerli danışman hocam Doç. Dr. Mustafa BEYAZIT'a teşekkür ederim. Bu tezin konusunu seçmemde bana fikir veren ve yardımlarını benden esirgemeyen Doç. Dr. Yasemin BEYAZIT'a teşekkürü bir borç bilirim. Ayrıca tezimin her aşamasında yanımda olan, eğitim hayatım boyunca maddi ve manevi desteklerini benden esirgemeyen sevgili aileme sonsuz şükranlarımı sunuyorum.

Tezime maddi desteği sağlayan Pamukkale Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi'ne teşekkür ederim.

ÖZET

ARİFİ’NİN SÜLEYMANNÂME’SİNDEKİ TAHT TASVİRLERİ

CANSEVEN Meryem

Yüksek Lisans Tezi

Sanat Tarihi ABD

Sanat Tarihi Programı

Tez Yöneticisi: Doç. Dr. Mustafa BEYAZIT

Haziran 2018, 210 sayfa

Osmanlı Devleti’nde 15. yüzyıldan itibaren Firdevsî’nin Şehnâme’sine ilginin artması sonucu Osmanlı padişahları kendi tarihlerini Firdevsî’nin Şehnâmesi tarzında anlatan eserlerin hazırlanması için genellikle Farsça’yı iyi bilen şairler görevlendirmişlerdir. Fakat bu işlemin resmiyet kazanması Kanuni Sultan Süleyman döneminde olmuştur. Kanuni Sultan Süleyman tarafından ilk resmi saray şehnâmecisi olarak atanan Fethullah Arifi’nin kaleme aldığı Şehnâme-i Al-i Osman’ın beşinci cildi olan *Süleymannâme*’de, Kanuni’nin saltanatının 1520 - 1555 arasındaki olaylarını kronolojik bir sıra ile anlatılır. Arifi’nin eserinin bilinen tek nüshası vardır. Sultanın kütüphanesine konulmak üzere hazırlanan eser hiçbir zaman çoğaltılmamıştır.

Topkapı Sarayı Müzesi Hazine 1517’de yer alan *Süleymannâme*’de toplamda altmış dokuz adet minyatür yer alır. Bu tezin asıl konusunu sultanın saltanatını simgeleyen belki de en önemli obje olan taht tasvirleri oluşturmaktadır. *Süleymannâme*’de yirmi beş adet taht tasviri bulunmaktadır. Bu çalışmanın yapılmasının nedeni daha önce *Süleymannâme*’deki taht tasvirlerinin yer aldığı müstakil bir çalışmanın olmamasıdır. Bu tezde *Süleymannâme*’deki tahtlar ayrıntılı olarak incelenip kataloglanmış, çizimleri yapılmış, diğer el yazması eserlerdeki tasvirleri ve Topkapı Sarayı Müzesi’nde sergilenen tahtlar ile karşılaştırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Şehnâmecilik, Fethullah Arifi, Süleymannâme, Taht Tasvirleri

ABSTRACT

DEPICTIONS OF THRONES IN THE ARİFİ'S SÜLEYMANNÂME

CANSEVEN Meryem

Master Thesis

Art History Department

Art History Programme

Adviser of Thesis: Doç. Dr. Mustafa BEYAZIT

June 2018, 210Pages

The Ottoman Sultans generally employed poets who knew Persian well in order to record accounts of their history in the fashion of Firdausi's *Şehnâme* (poetical history depictions) as the result of the increasing interest towards it from the 15th century onwards in the Ottoman State. This practice, however, became official during Kanuni Sultan Süleyman's era. The events that transpired during Kanuni's Reign between 1520 – 1555 have been narrated in a chronological order in the *Süleymannâme*, the fifth volume of *Şehnâme-i Al-i Osman* written by Fethullah Arifi, the first official court poet (*şehnâmecî*) appointed by Kanuni Sultan Süleyman. There is just one known copy of Arifi's work. The book which had been prepared to be placed in the Sultan's library was never reproduced.

Located in the Topkapı Palace Museum Imperial Treasury 1517, *Süleymannâme* contains sixty-nine miniatures. The actual topic of this thesis consists of the depictions of thrones which may be the most important object symbolizing the sultanate of the sultan. *Süleymannâme* contains twenty-five throne depictions. The reason for this study is due to the lack of any independent study that contain throne depictions. This thesis has studied, catalogued and illustrated the thrones found in the *Süleymannâme* as well as compared them to the throne depictions found in other manuscripts and thrones displayed in the Topkapı Palace Museum.

Key Words: Art of Şehnâme, Fethullah Arifi, Süleymannâme, Depictions of Thrones

İÇİNDEKİLER

ÖN SÖZ	IV
ÖZET	V
ABSTRACT	VI
İÇİNDEKİLER	VII
KISALTMALAR	IX
GİRİŞ	1

I. BÖLÜM

1.1-OSMANLILARDA ERKEN DÖNEM TARİH YAZIMI VE ŞEHNÂMECİLİK KURUMU	4
1.1.1-Osmanlılarda Erken Dönem Tarih Yazıcılığı	4
1.2.1- Hayatı.....	23
1.2.2- Eserleri.....	25
1.3.1- Eser Hakkında Genel Bilgi	28

II. BÖLÜM

2.1-TAHT KELİMESİ.....	39
2.1.1-Türklerin İslamiyet Öncesi Taht Kelimesi ile Eş Anlamlı Olarak Kullandıkları Sözcükler.....	40
2.1.2-İslamiyet'in Kabulünden Sonra Türklerin Taht ile Eş Anlamlı Olarak Kullandıkları Sözcükler	41
2.2-GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE TAHT	47
2.2.1- İslamiyet Öncesinde Tahtlar	47
2.2.2- İslamiyet'ten Sonra Tahtlar	55
2.3.1- Sedir Biçimli Taht	101
2.3.2- İki Tekerlekli Araba Biçimli Tahtlar	101
2.3.3- Aslanlı Taht	102
2.3.4- Üç Ayaklı Taht	102
2.3.5- Altıgen Taht	102
2.3.6-Koltuk Tipinde Tahtlar	103
2.3.7-Baldakenli Tahtlar	103

III. BÖLÜM

3.1-SÜLEYMANNÂME'DE YER ALAN TAHT TASVİRLERİ.....	104
3.1.1- Kanuni Sultan Süleyman'ın Cülûsu.....	104
3.1.2- Canberdi Gazali'nin Elçisinin Öldürülmesi.....	109
3.1.3- Padişahın Edirne Sarayında Eğlencesi.....	112
3.1.4- Esirlerin Filin Ayakları Altına Atılarak Öldürülmesi.....	116

3.1.5- Belgrad'ın Kuşatılması	119
3.1.6-Komutanların Huzura Kabulü.....	123
3.1.7- Macar Kralı Layoş ve Otağı	126
3.1.8:- İbrahim Paşa'nın Padişahın Huzuruna Gelip Etek Öpmesi	129
3.1.9- Budin Savaşı Sonunda Esirlerin Huzura Getirilmesi.....	132
3.1.10- Macar Tacının Kanuni Sultan Süleyman'a Verilmesi	135
3.1.11- Padişahın Sarayda Sohbeti.....	138
3.1.12- Safevi Elçisinin Huzura Kabulü	141
3.1.13- Avusturya Elçisinin Huzura Kabulü	145
3.1.14- Fransız Elçisinin Huzura Kabulü.....	148
3.1.15- Barbaros Hayretti Paşa'nın Huzura Kabulü.....	151
3.1.16- Şehzade Bayezid ve Cihangir'in Sünnet Düğünleri	154
3.1.17- Macar Kralı Bebek Yanoş ile Kraliçe Isabella'nın Huzura Kabulü	158
3.1.18- Elkas Mirza'nın Padişahın Huzuruna Gelmesi	161
3.1.19- Hicaz Elçisinin Kabulü	164
3.1.20- Devlet Giray Han'ın Huzura Kabulü	167
3.1.21- Yakut Kasenin Kanuni Sultan Süleyman'a Sunulması.....	170
3.1.22- Padişahın Şehzade Bayezid İle Konuşması	173
3.1.23- Padişahın Huzurunda Okçuların Hüner Göstermeleri	176
3.1.24- Safevi Devleti Elçisinin Kabulü	179
3.1.25- Safevi Elçisi Ferahrad'ın Huzura Kabulü.....	182

IV. BÖLÜM

KARŞILAŞTIRMA VE DEĞERLENDİRME	185
SONUÇ	202
KAYNAKÇA.....	205
ÖZ GEÇMİŞ	211

KISALTMALAR

ABD	:Anabilim Dalı
age.	:Adı Geçen Eser
agm.	:Adı Geçen Makale
Bkz.	:Bakınız
C.	:Cilt
Çev.	:Çeviren
DİA.	:Diyanet İslam Ansiklopedisi
H.	:Hicri
Haz.	:Hazırlayan
İA.	:İslam Ansiklopedisi
M.	:Miladi
S.	:Sayı
s.	:Sayfa
TSMK.	:Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi
yy.	:Yüzyıl
vb.	:Ve benzeri
vd.	:Ve diğerleri
Vr.	:Varak

GİRİŞ

Osmanlı Devleti'nde tarih yazımı alanındaki ilk çalışmalar devletin kuruluşundan bir asır sonra ortaya çıkar¹. Osmanlı tarih yazıcılığı 14. ve 15. yüzyıllarda daha çok yöneticilerin hayatını, siyasi ve askeri başarılarını konu alan eserler şeklinde devam eder². Kuruluş dönemi tarihçiliği tam bir tarih yazmaktan ziyade, okuyanları eğlendirmeye ve eğitime yöneliktir³. Ayrıca Osmanlı Devleti'nde 15. yüzyıldan itibaren Firdevsî'nin Şehnâme'sine ilginin arttığı görülür⁴. Osmanlı padişahları kendi tarihlerini Firdevsî'nin Şehnâmesi tarzında anlatan eserlerin hazırlanması için genellikle Farsça'yı iyi bilen şairler görevlendirmişlerdir. Fakat bu işlemin resmiyet kazanması Kanuni Sultan Süleyman döneminde olmuştur⁵.

Kanuni Sultan Süleyman tarafından ilk resmi saray şehnâmecisi olarak atanan Fethullah Arifi'nin kaleme aldığı Şehnâme-i Al-i Osman'ın beşinci cildi olan *Süleymannâme*'de, Kanuni'nin saltanatının 1520 - 1555 arasındaki olaylarını kronolojik bir sıra ile anlatılır⁶. Topkapı Sarayı Müzesi 1517 numaralı hazinede yer alan ve başka kopyası olmayan *Süleymannâme*'de toplamda altmış dokuz adet minyatür yer alır. Bu tezin asıl konusunu sultanın saltanatını simgeleyen belki de en önemli obje olan taht tasvirleri oluşturmaktadır. Taht çeşitli kaynaklarda *hükümdar koltuğu*, *hükümdarın oturduğu büyük koltuk*, *padişahın oturması için özel olarak yapılan süslü ve görkemli koltuk* şeklinde tanımlanır⁷. Tahtın tanımlarından da anlaşılacağı üzere taht saltanat ve hükümdarlık alametlerindedir.

Süleymannâme'de yer alan taht tasvirlerinin değerlendirilebilmesi için tek nüsha olarak sergilendiği Topkapı Sarayı Müze Müdürlüğü'ne yapılan başvuru sonucunda

¹Uğur Akbulut, "Kuruluş Dönemi Osmanlı Tarihçiliği ve Tarih Yazma Gereçekleri", *Atatürk Üniversitesi KKEF Dergisi*, Sayı 15, 2007, s. 357.

² Samet Arıker, "Osmanlı Tarih Yazıcılığı", *Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı 8, 2015, s. 202.

³Ahmet Aydın, "Osmanlılarda Tarih Yazıcılığı", *Türkler Ansiklopedisi*, Cilt 11, Ankara 2002, s. 775.

⁴Serpil Bağcı, Filiz Çağman, Günsel Renda, Zeren Tanındı, *Osmanlı Resim Sanatı*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul 2006, s.93.

⁵S. Bağcı vd., *age.*, s. 93-94.

⁶Banu Mahir, *Osmanlı Minyatür Sanatı*, Kabalcı Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 56.

⁷Mehmet Zeki Pakalın, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, Cilt II, İstanbul 1993, s. 620; Ferit Develioğlu, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Ankara 2000, s. 1022; İsmail Parlatır, *Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*, Yargı Yayınevi, Ankara 2006, s. 1185; Erdoğan Merçil, "Taht", *DİA*, Cilt XXXIX, Ankara 2010, s. 434; Doğan Hasol, *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*, Yem Yayın, İstanbul 2010, s. 447; Metin Sözen, Uğur Tanyeli, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitapevi, İstanbul 2011, s. 301; Mehmet Kanar, *Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*, İstanbul 2011, s. 447.

ünik bir eser olan Süleymannâme'nin taht tasvirli sayfaları alınmıştır. Ayrıca eserde yer alan tahtların dönemindeki ya da sonraki dönemlerdeki tahtlar ile benzer ve farklı yönlerinin ortaya konulabilmesi için Topkapı Sarayı'nda sergilenen tahtlar incelenmiştir.

Bu çalışmanın yapılmasının nedeni daha önce *Süleymannâme*'deki taht tasvirlerinin yer aldığı müstakil bir çalışmanın olmamasıdır. *Süleymannâme*'deki tahtlardan Filiz Adıgüzel Toprak tarafından yüksek lisans tezi olarak hazırlanan "*Arifi'nin Süleymannâmesi'deki Minyatürlerde Saltanata İlişkin Simgeler*" adlı çalışmada saltanat simgesi olarak bahsedildiği görülür. Fakat *Süleymannâme*'de yer alan tahtların ayrıntılı olarak incelenip kataloglandığı, çizimlerinin yapıldığı, diğer el yazması eserlerde yer alan taht tasvirleri ve Topkapı Sarayı Müzesi'nde sergilenen tahtlar ile karşılaştırıldığı bir çalışmanın olmayışı bu alana yönelmemize sebep olmuştur.

Tez çalışmamız sırasında öncelikle kaynak taraması yapılmış, erken dönem tarih yazımı, şehnamecilik, Fethullah Arifi, *Süleymannâme*, taht kelimesi, taht tasvirleri gibi konu başlıklarının yazılabilmesi için kitap, tez, makale ve çeşitli sözlüklerden yararlanılmıştır.

Tez dört bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde Osmanlılarda erken dönem tarih yazımı ve şehnamecilik kurumu ele alınmış, Fethullah Arifi'nin hayatı ve eserleri incelenmiş ve *Süleymannâme* hakkında bilgi verilmiştir.

İkinci bölümde taht kelimesi üzerinde durulmuş, taht ile eş anlamlı kullanılan kelimeler değerlendirilmiş, geçmişten günümüze tahtın gelişimi incelenmiş ve son olarak Türklerin tarihte kullandıkları taht tipleri anlatılmıştır.

Üçüncü bölümde *Süleymannâme*'de yer alan taht tasvirleri kataloglanmış, tahtların çizimleri Auto CAD üzerinde yapılmıştır. Katalog bölümünde taht tasvirleri, *Süleymannâme* metninde yer alan kronolojik sıralamaya uyularak numaralandırılmıştır. Bu bölümde ilk önce taht tasvirinin yer aldığı kompozisyon genel olarak tanımlanmış, tasvirin konusuna ilişkin bilgi verilmeye çalışılmıştır. Genel tanımdan sonra tahtın tanımı ve taht üzerinde yer alan bezemelerin tanımları yapılmış, şekil ve süsleme açısından değerlendirilmiştir.

“Karşılaştırma ve değerlendirme” bölümüne dördüncü bölümde yer verilmiştir. Bu bölümde tasvirlerde yer alan tahtlar Kanuni Sultan Süleyman döneminden önce ve sonraki dönemde yazılan el yazma eserlerde tasvir edilmiş olan tahtlar ile biçim ve süsleme açısından karşılaştırılmıştır. *Süleymanâme*'de yirmi beş adet taht tasviri bulunmaktadır. Taht tasvirleri kendi içerisinde cülûs sahnesindeki tahtlar, kabul törenlerindeki tahtlar, eğlence ve sohbetlerdeki tahtlar, savaş ve kuşatma konulu sahnelerde yer alan tahtlar ve düğün sahnesinde yer alan tahtlar olarak ayrılmıştır. Ayrıca tahtlar Topkapı Sarayı Müzesi'nde sergilenen tahtlar ile karşılaştırılarak benzer ve farklı yönleri ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Sonuç bölümünde *Süleymanâme*'de tasvir edilmiş olan tahtların geçmişten günümüze taht tasvirlerinin gelişim çizgisi içerisindeki yerleri ortaya konulmaya çalışılmıştır. Son olarak kaynakça bölümünde bu tezin yazılmasında yararlanılan kaynaklar alfabetik bir sıra ile verilmiştir.

I. BÖLÜM

1.1-OSMANLILARDA ERKEN DÖNEM TARİH YAZIMI VE ŞEHNÂMECİLİK KURUMU

1.1.1- Osmanlılarda Erken Dönem Tarih Yazıcılığı

Osmanlı tarih yazıcılığı, köken olarak Arap ve Fars kroniklerine, muhteva olarak Ortadoğu devlet ve toplumlarındaki nasihatnâme geleneğine bağlanır⁸. 13. yüzyılın sonu 14. yüzyılın başlarında kurulan Osmanlı Devleti'nin tarih yazıcılığı sahasındaki ilk ürünler ancak devletin kuruluşundan bir asır sonra yazılmaya başlanmıştır⁹. Osmanlı tarih yazıcılığının geç başlaması, Anadolu'da Osmanlılardan önce Türkçe tarih yazıcılığının gelişmemesi ile bağlantılıdır. Anadolu Selçuklu ve Beylikler döneminde Anadolu'da daha çok Arapça ve Farsça eserlerin yazıldığı görülmektedir¹⁰. 13. yüzyılın sonlarına doğru Anadolu'nun kuzeybatısında, kurulan Osmanlı Beyliği'nin dili, küçük bir parçası üzerinde kurulduğu Anadolu Selçuklu Devleti'ndeki Arapça ve Farsça'nın yoğunluğunun aksine tamamıyla sade idi. Osmanlı'nın ilk döneminde Türkçe eserler yazılmasının nedeni, bu dönemde Türkçe'nin dışında dil bilen kişi sayısının çok az olmasıdır. Devlet büyüdükçe dil de yavaş yavaş Arapça ve Farsça kelimeler olarak zenginleşmiştir. Buna paralel olarak kuruluş döneminde tarihçiliğin tam bir kronik tarih yazmaktan ziyade, okuyanları eğlendirmeye ve eğitime yönelik olduğu açıktır¹¹.

Yıldırım Bayezid'in oğlu Süleyman Çelebi'nin maiyetinde bulunan Şair Ahmedî ilk Osmanlı tarihçisi kabul edilir¹². Aslında büyük bir şair olan Ahmedî'nin Süleyman Şah namına hazırladığı *İskendernâme*'sinin sonuna eklediği "*Dasitan-ı Tevarih-i Mülûk-i Al-i Osman*" en eski Osmanlı tarihidir¹³. Ahmedî, eserinin sonuna 15. yüzyıl başlarında, Yıldırım Bayezid devrine kadar gelen olayları anlatan bir bölüm eklemiştir. Eserin sonuna eklenen bu bölüm aynı zamanda Osmanlı tarihi hakkında bilgi veren ilk Türkçe eser olarak kabul edilmektedir¹⁴.

⁸ İlber Ortaylı, *Tarih Yazıcılık Üzerine*, Cedit Neşriyat, Ankara 2011, s. 85.

⁹ U. Akbulut, agm., s. 357.

¹⁰ Fehmeddin Başar, "İlk Osmanlı Tarihçileri", *Türkler Ansiklopedisi*, Cilt 11, Ankara 2002, s. 759.

¹¹ A. Aydın, agm., s. 775.

¹² Şehabettin Tekindağ, "Tarih Yazıcılığı", *Belleten*, Sayı XXXV/140, 1971, s. 656-657.

¹³ A. Aydın, agm., s. 775.

¹⁴ F. Başar, agm., s. 759.

Osmanlı tarih yazıcılığı 14.-15. yüzyıllarda daha çok yöneticilerin hayatını, siyasi ve askeri başarılarını konu etmesi şeklinde sürdürülmüştür¹⁵. Osmanlı Devleti'nin ilk dönemine ait bilgi veren kaynaklar 15. yüzyıldan itibaren yazılmaya başlanmıştır¹⁶. Ahmedî'nin manzum eserinden başka II. Murad devrine kadar yazılmış herhangi bir tarih eseri bilinmemektedir¹⁷. Bu bakımdan 15. yüzyılın ikinci yarısı, özellikle II. Murad dönemi Osmanlı tarihçiliğinin başlangıcı kabul edilir¹⁸. Osmanlı Devleti'nin ilk özgün tarih kaynakları II. Murad devrinde görülmeye başlar¹⁹. Özellikle Yazıcıoğlu Ali'nin İbn Bibi'den ilavelerle yaptığı ve *Tevarih-i Al-i Selçuk* adını verdiği tercüme bu alanda bir ilk olmuştur²⁰. Eser daha sonra yazılan *Tevarih-i Al-i Osman*lara örnek teşkil etmiştir. İlk Osmanlı tarihleri olarak "Tevarih-i Al-i Osman" adı altında müellifi bilinmeyen veya bilinen çok sayıda eser yazılmıştır. *Tevarih-i Al-i Osman* isimi o kadar benimsenmiştir ki *Heşt Bihişt*, *Kitab-ı Cihannüma*, *Tacü't-tevarih* vb. gibi özel adları bulunan eserler bile bu isim altında toplanmıştır²¹. Osmanlı tarihi hakkında bilgi veren ilk kronikler olan *Tevarih-i Al-i Osman*lar, II. Murad'dan sonraki devirlerde, Özellikle Fatih Sultan Mehmed ve II. Bayezid döneminde de devam etmiş, hatta bu gelenek Kanuni Sultan Süleyman devrine kadar sürmüştür²². *Tevarih-i Al-i Osman*ların kim tarafından ve nasıl yazıldığını tespit etmek güçtür. 15. yüzyıl Anadolu insanının kullandığı Türkçe ile yazılmış olan bu eserlere daha sonra bazı ilaveler yapıldığı anlaşılmaktadır²³. Bu ilaveler eserlerin son kısmına derleyenler tarafından yapılan ilavelerdir. Örneğin Oruç b. Adil, Hadidi, Kemalpaşazade ve Sadrazam Lütfi Paşa gibi müellifler anonim *Tevarih-i Al-i Osman*lara ilaveler yapmışlardır²⁴. Süleyman Şah ve Ertuğrul Gazi'nin Anadolu'ya gelişi ile başlayan bu anonim *Tevarih-i Al-i Osman*ların sona erdikleri yıl ve hadiselerin anlatısı farklıdır²⁵. Anonim *Tevarih-i Al-i Osman*lara dair ilk ciddi çalışmayı yapan Friedrich Giese bu eserleri manzum parçaları olanlar ve olmayanlar diye iki gruba ayırmıştır. Ona göre ilk gruba girenlerin hiçbirinde telif tarihi

¹⁵ S. Arıker, agm., s. 202.

¹⁶ S. Arıker, agm., s. 204.

¹⁷ F. Başar, agm., s. 260.

¹⁸ S. Arıker, agm., s. 204.

¹⁹ Abdülkadir Özcan, "Tevarih-i Al-i Osman", *DİA*, Cilt XL, İstanbul 2011, s. 579-580.

²⁰ Ş. Tekindağ, agm., s. 657.

²¹ A. Özcan, agm., s. 579-580.

²² Nihat Azamat, *Anonim Tevarih-i Al-i Osman*, F. Giese Neşri, Marmara Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1992; A. Özcan, agm., 2011.

²³ A. Özcan, agm., s. 579-580.; N. Azamat, *age.*, s. XI-XXIX.

²⁴ A. Özcan, agm., s. 580.

²⁵ N. Azamat, *age.*, s. XIII.

yer almamakla birlikte genelde II. Bayezid devrinde yazıldıkları kabul edilmektedir²⁶. Bu eserlerin telifinde muhtemelen gaza ve cihat ruhunu canlı tutmak, halkı gazaya teşvik etmek gibi kutsal bir sebep söz konusudur. Zira bunlarda gaza ideali canlı şekilde anlatılmış, eski Oğuznâmelerde görüldüğü gibi alplik, yiğitlik, cesaret ve kahramanlık temaları üzerine fazlaca durulmuştur. O dönem popüler tarihçiliğinin bir ürünü sayılabilecek Tevarih-i Al-i Osman yazma geleneğinin 16. yüzyıl ortalarına kadar, hatta 17. yüzyılda da devam ettiği söylenebilirse de yeni fetihlerin gerçekleşmemesi dolayısıyla Tevarih-i Al-i Osmanların telifine de son verilmiştir²⁷. Bununla birlikte II. Murad devrinde bizzat sultan için telif edilen ve kendisine takdim edilen, özellikle Farsça yazılmış olan eserlerin sayısının fazla olduğu dikkat çekmektedir²⁸.

Fatih Sultan Mehmed döneminde Osmanlı Rönesansı yaşanmış, her alanda olduğu gibi tarihçilik alanında da yeni yapılanmalar meydana getirilmiştir. Eski eserlerin tercümelerinin yanı sıra Fatih ve İstanbul'un fethiyle ilgili birçok yeni eser kaleme alınmıştır. Tursun Bey'in "*Tarih-i Ebu'l-Feth*" adlı eseri, Ebu'l Hayr'ın "*Fetihnâme*" ve ayrıca birçok anonim eser bu devirde meydana getirilmiştir²⁹. Yarı resmi nitelikte sayılabilecek ve bir nevi saray tarihçiliği olan şehnâmecilik de Fatih devrinde başlamıştır. Aslında daha önceki İslami Türk devletlerinde örnekleri bulunan gazanâme ve gazavatnâme türünün devamı sayılabilecek şehnâmelerin bazı örnekleri günümüze kadar ulaşmıştır³⁰. Mualî'nin *Hünkarnâme*'si, Kaşîfi'nin *Gazanâme-i Rum*'u ve Mehmed b. Hacı Halil el-Konevi'nin *Tarih-i Al-i Osman*'ı günümüze ulaşan bazı örneklerdir³¹. Fetih sonrasında İstanbul'a gelen birçok Acem asıllı şair Sultan Mehmed tarafında saraya alınmış ve yazdıkları eser karşılığında kendilerine ücretler verilmiştir³². İran Şehnâmeciliğinin tesirinde kalarak devrin padişahını öven bu şairler, Osmanlı Devleti'nde bu türün ilk örneklerini vermişlerdir³³. Fatih döneminde tarih yazımındaki bu gelişmelerin önemli bir sebebi de, özellikle İstanbul'un fethiyle birlikte Anadolu ve Balkanların birleştirilmesi ile sürekli kazanılan zaferler dolayısıyla hanedana karşı duyulan ilginin artmasıdır. Bunun bir sonucu olarak halk, Osmanlı hanedanına karşı

²⁶ N. Azamat, *age.*, s. XXIV.

²⁷ A. Özcan, *agm.*, s. 579-580.

²⁸ F. Başar, *agm.*, s. 761.

²⁹ A. Aydın, *agm.*, s. 777; Ş. Tekindağ, *agm.*, s. 657.

³⁰ Abdülkadir Özcan, "Fatih Devri Tarih Yazıcılığı ve Literatürü", *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, İstanbul'un Fethinin 550. Yılı Özel Sayısı, Sayı 14, 2013, Kayseri s. 58.

³¹ Christine Woodhead, "Şehnâmecî", *DİA*, Cilt XXXVIII, İstanbul 2010, s. 456.

³² A. Özcan, *Fatih Devri Tarih Yazıcılığı...*, s. 58.

³³ Abdülkadir Özcan, "Osmanlı Tarihçiliğine ve Tarih Kaynaklarına Genel Bir Bakış", *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, Sayı 1, İstanbul 2013, s. 274.

derin ve köklü bir hayranlık duymuş, bu hanedanın kahramanlıklarını dinlemek istemiştir. Hükümdarlar da kendi atalarını geçmişlerini öğrenmek istemişlerdir. Bu durum ise ilk müstakil tarih eserlerinin yazımına neden olmuştur³⁴. Fatih devrinin bir başka özelliği, o zamana kadar yürürlükte olan örfi kanunların ilk kez derlenmesidir. Ayrıca diplomasi tarihinin önemli kaynaklarından olan münşeat³⁵ mecmuaları da Fatih döneminde oluşturulmaya başlanmıştır³⁶.

Tarih yazıcılığı alanındaki gelişme, Fatih'ten sonraki Osmanlı hükümdarları zamanında daha da çoğalmıştır. Özellikle II. Bayezid'in ilim adamlarını himaye ve teşvik etmesi sonucunda bu dönemde, günümüze ulaşan pek çok tarihi eser kaleme alınmıştır³⁷. II. Bayezid devri Osmanlı tarih yazıcılığında ayrı bir yeri vardır. İlk standart Osmanlı tarihlerinin müellifleri olan Aşıkpaşazade, Neşri, İdris-i Bitlisi ve Kemalpaşazade eserlerini bu dönemde yazmışlardır. Bunların dışında birçok tarihçi ya Osmanlı'nın ilk devirlerinden başlayan ya da sadece kendi dönemlerinin olaylarını veren eserler kaleme almışlardır. Birçok anonim *Tevarih-i Al-i Osman*'ın da telif edildiği II. Bayezid döneminde bu artışın başlıca sebebi, bu padişahın müelliflere gösterdiği ilgi ve yaptığı teşviklerde aranmalıdır. Gerçekten daha önceleri umumi İslam tarihi çerçevesi içinde mütevazı bir yere sahip olan Osmanlı Devleti'nin tarihi bu dönemde daha geniş ve müstakil olarak ele alınmıştır³⁸. II. Bayezid devrinin asıl ünlü tarihçisi olan 14. yüzyıl sonlarında Amasya'da doğmuş, bir asra yakın yaşamış ve 1480'li yılların ortalarında ölmüş olan Aşıkpaşazade Derviş Ahmed Aşıkî³⁹'dir⁴⁰. II.

³⁴ U. Akbulut, agm., s.360.

³⁵ Münşeat: Münşiler tarafından yazılıp bir araya toplanan yazı örnekleri mecmualarına verilen addır. Bkz., Mehmet Zeki Pakalın, *age.*, s. 620.

³⁶ A. Özcan, *Osmanlı Tarihçiliğine ve Tarih Kaynaklarına...*, s. 274.

³⁷ F. Başar, agm., s. 264.

³⁸ Abdülkadir Özcan, "II. Bayezid Devri Tarihçiliği Ve İlk Standart Osmanlı Tarihleri", *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, Sayı 2, İstanbul 2013, s. 143-145.

³⁹ *Garibnâme* müellifi olan Aşık Paşa'nın torunu olan Derviş Ahmed iyi bir tekke eğitimi almış, çok gezmiş, birçok savaşa katılmış, kuruluş ve gelişme devirlerinin önemli olaylarına şahit olmuştur. 1476'dan sonra adeta inzivaya çekilmiş, yapılan teklif üzerine bildiklerini yazmaya başlamıştır. *Tevarih-i Al-i Osman* adlı eserinin Yıldırım Bayezid'e kadar gelen kısmı için varlığı meçhul *Yahşi Fakih Menâkıbnâme*'sinden yaralanmış, bazı olayları şifahi kaynaklardan nakletmiş, Ahmedî'nin manzum *Dasitan*'ından nakillerde bulunmuş II. Murad ve sonrası içinde genellikle kendi gözlemlerine yer vermiştir. İlk standart Osmanlı tarihlerinden sayılan eser, daha yazıldığı devirde Neşri'nin ve İbn Kemal'in kaynaklarından olmuş, fakat tarih yazıcılığında İran ve Arap ekollerinin tesiriyle hafife alınarak uzun süre unutulmuş ve 19. yüzyılda Hammer'den sonra kaynak değeri tekrar takdir edilmiştir. Konuşma diline yakın bir Türkçe ile ve özellikle askeri zümreler arasında okunmak üzere soru-cevap şeklinde yazılmış halk destanı niteliğinde bir eser olan *Tevarih-i Al-i Osman Anadolu'nun Türkleşmesinde büyük rol oynayan Ahiyan-ı Rum, Gaziyan-ı Rum, Abdalan-ı Rum* gibi yarı askeri sivil toplum kuruluşları hakkında kıymetli bilgiler veren yegâne kaynak durumundadır. Aşıkpaşazade başta Fatih Sultan Mehmed olmak üzere gerektiğinde padişahları ve devlet büyüklerini eleştirmekten çekinmemiştir. Bkz., A. Özcan, *II. Bayezid Devri Tarihçiliği...*, s. 146-147.

Bayezid devrinde doğrudan padişahın emriyle yazılmış iki tarih, bazı yönleriyle diğerlerinden ayrılır. Bunlardan İdris-i Bitlisi'nin *Heşt Bihişt* adlı eseri Osmanlı tarih yazıcılığında bir dönüm noktası kabul edilebilir. Akkoyunlu sarayında bir münşi⁴¹ olan Bitlisi, buradan gönderdiği mektuplarıyla Osmanlı padişahlarının dikkatini çekmiştir. Bu devletin Safevi istilasına maruz kalması ve yıkılması üzerine padişahın davetini kabul ederek 1502 yılında Osmanlı Devleti'ne iltica eden İdris, II. Bayezid'in, herkesin rağbet edeceği, mükemmel, belagatli⁴², zarif ve latif bir tarih yazmasını emretmesi üzerine Farsça olarak kaleme aldığı *Heşt Bihişt*'i otuz ayda 1506 yılında tamamlanmıştır. "*Ketibe*" başlığı altında ilk sekiz Osmanlı padişahının dönemlerini konu alan eserde Osmanlı saray ve devlet teşkilatının da bulunması önemli bir özelliğidir. Ancak padişahı bulamayan müellif hacca gitmiş, buradan gönderdiği şikâyetnâmesinde "*haksızlığa uğradığını ve kendisine vaat edilenlerin verilmediğini*" belirterek İstanbul'a dönmemiştir. Bu arada eserin dibace⁴³ ve sonuç kısımlarını kasıtlı olarak eksik bırakmış, hatta buralarda gerçekleri herkese açıklayacağı tehdidinde bulunmuştur. Yavuz Sultan Selim zamanında, onun özel daveti ve iltifatlarıyla İstanbul'a dönen Bitlisi, eksik bölümleri tamamlayarak Yavuz Sultan Selim'e sunmuştur⁴⁴. II. Bayezid devrinde vekayinâme tarzında ve sadece bir olaya dair monografik eserler ile gazanâme ve fetihnâmeler de yazılmıştır. Müellifi belli olmayan *Menakıb-ı Sultan Bayezid* bunlardan biridir⁴⁵. Kaynaklarda Uzun Firdevsî olarak geçen şair *Süleymannâme* manzum eserini II. Bayezid'e takdim etmiştir. Esas olarak Süleyman Peygamber'in hayatını konu alan eserini Fatih döneminde yazmaya başlayan ve Sultan Bayezid zamanında bitiren Firdevsî'nin asıl tarihi *Kutbnâme* adını taşır ve Haçlı donanmasının 1501 yılında Midilli adasına saldırısını konu alır⁴⁶. II. Bayezid devrinde Cem Sultan adına yazılmış *Cam-ı Cem-ayin*'den de söz etmek gerekir. Müellifi Bayati Hasan hakkında bilinenler çok azdır. Hac sırasında Şehzade Cem ile tanışan Bayati, onun emriyle *Oğuznâme*'den özetlediği günümüze ulaşmamış olan eserini Cem Sultan'a ithaf etmiştir. Osmanlıların soyu hakkında bilgi veren bir

⁴⁰ A. Özcan, agm., *II. Bayezid Devri Tarihçiliği...*, s. 146-147.

⁴¹Münşi: Bir nesir eseri kaleme almasını bilen, muharrir, kâtip, yaratan, vücuda getiren. Bkz., İsmail Parlatır, *age.*, s. 1185.

⁴² Belagat: İyi, güzel, pürüzsüz söz söyleme. Sözün düzgün, kusursuz, yerinde ve adamına göre söylenmesini öğreten ilimin adı. Bkz., F. Devellioğlu, *age.*, s. 82.

⁴³ Dibace: Kitabın başına yazılan önsöz yerinde kullanılır bir tabirdir. Bunun yerine mukaddime ve başlangıç diyenlerde olmuştur. Bkz., Mehmet Zeki Pakalın, *age.*, s.449.

⁴⁴ Abdülkadir Özcan, "Heşt Bihişt", *DİA*, Cilt XVII, İstanbul 1998, s. 271-273.

⁴⁵ A. Özcan, *II. Bayezid Devri Tarihçiliği...*, s. 150.

⁴⁶ Orhan F. Köprülü, "Firdevsî, Uzun", *DİA*, Cilt XIII, İstanbul 1996.s.128-129.

Silsilenâme olan bu eser Şükrullah tarafından kaynak olarak kullanılmıştır. Osman Gazi'ye ait sikkeden ilk söz eden de büyük ihtimalle Hasan Bayati olmalıdır⁴⁷.

Yavuz döneminin gazavatnâme örneklerine Selimnâmeler denilmiştir⁴⁸. İlki, Yavuz döneminde İdris-i Bitlisi tarafından yazılan bu türün yirmi civarında örneği mevcut olup, hatta Yavuz Sultan Selim'in ölümünden sonra da yazımına devam edilmiştir⁴⁹. Selimnâmelerin daha çok Kanuni devrinde yazıldığı görülür. Bunun çeşitli sebepleri vardır. Bu sebeplerden ilki; tarihçilik Fatih devrinde başlayıp tam zirveye ulaşmıştır. Devlet madden çok gelişmiş ve bütün memleketten âlimler İstanbul'a toplanmıştır. Her âlim hanedana bir şeyler vermek çabasıdadır⁵⁰. Diğer bir sebebi ise, 16. yüzyılda Mısır ve Suriye'nin fethinden sonra yavaş yavaş Arap tarihçiliği Osmanlı ülkesine girmiştir. Yavuz Sultan Selim divanını Farsça şiirler ile doldurmuştur. Bu tutum doğal olarak devrin yazarlarını ve şairlerini de etkilemiştir. İşte Mısır ve Arap tarihçiliğinin etkisine giren Osmanlı müellifleri de bu nedenle Selimnâmeler yazmaya başlamışlardır⁵¹. Yavuz Sultan Selim'in Trabzon'daki valiliği zamanından başlayarak, önce Gürcülerle, sonra da babası ve kardeşleriyle olan mücadelelerinden nihayet tahta geçip Safevi ve Memlûkle girdiği savaşıardan bahseden müstakil eserler olan Selimnâmeler⁵², Kanuni Sultan Süleyman ve II. Selim'den sonra birkaç istisna dışında sürdürülmemiştir⁵³. Selimnâmeler genelde Türkçe, Arapça ve Farsça olarak kaleme alınmıştır. Türkçe olarak yazılanlar; İshak Çelebi (Üsküplü), Keşfi Mehmed Çelebi, Kalkandelenli Sücudi, Muhyi Çelebi, Celalzade Koca Nişancı, Hoca Sadüddin, Bitlisli Şükrü, İbn-i Kemal, Yusuf, Şair Senai, Hayati, Şuhûdi, Sadi ibn Abdülmüteal, Süheyli, Şiri, Seyyid Muhammed ibn Seyyid Ali İznik, Ebu'l Fazıl Muhammed Efendi'nin (İdris-i Bitlisi'nin oğlu) Selimnâmeleri ve *Tarihü's-Sultan Selim Han*'dır. Arapça yazılanlar; Eş-Şeyh el Muhaddis Carullah b. Fahdil-Mekki, Ali Muhammed el-Lahmi'nin Selimnâmeleridir. Farsça yazılanlar ise; *Heşt Behişt*, *Risaleyi Siyasiye*, *Risaleyi İhtilacat*, *Divan-ı Selimi*, *Muhtagi-i Şerif* adlı selimnâmeler ve Fethullah Arifi Çelebinin manzum şehnâmesidir⁵⁴. Ayrıca Feridun Bey'in "*Münşe'atü's Selatin*" ve Yavuz Sultan Selim'in hayatını anlatan "*Ruznâme*" bu devrin önemli

⁴⁷ Abdülkadir Özcan, "Cam-ı Cem-Ayin", *DİA*, Cilt VII, İstanbul 1993, s. 43.

⁴⁸ A. Özcan, *Osmanlı Tarihçiliğine ve Tarih Kaynaklarına...*, s. 276.

⁴⁹ A. Özcan, *Osmanlı Tarihçiliğine ve Tarih Kaynaklarına...*, s. 276.

⁵⁰ Ahmet Uğur, "Selimnâmeler", *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Sayı XXII, 1978, s.369-379.

⁵¹ A. Aydın, agm., s 779.

⁵² Şehabeddin Tekindağ, "Selimnâmeler", *Tarih Enstitüsü Dergisi*, Sayı 1, İstanbul 1970, s. 197-230.

⁵³ Ahmet Uğur, "Selimnâme", *DİA*, Cilt XXXVI, İstanbul 2009, s. 440-441.

⁵⁴ A. Aydın, agm., s 779-780.

kaynaklarından⁵⁵. Selimnâmeler arasında çok rağbet görenlerden birisi İdris-i Bitlisi tarafından yazılan *Selimnâme*'dir. İdris-i Bitlisi Farsça yazdığı eserini Yavuz Sultan Selim'in emri üzerine yazmış, onun doğumundan 1518 yılına kadar geçen dönemi ele almıştır. Eser bitirilememiş, müsvedde halindeki notlar kısmen kaybolmuş, eksikler Kanuni Sultan Süleyman'ın emriyle müellifin oğlu Ebülfazl Mehmed Efendi tarafından 1567'de tamamlanmıştır. Bir diğer Selimnâme Şükri-i Bitlisi⁵⁶ tarafından yazılmıştır⁵⁷. Eserinin bir başka adı da *Fütühatü's-Selimiye* dir. Çok uzun bir şekilde mesnevi tarzında Azeri lehçesiyle yazılan eser, geniş bir girişten sonra Yavuz Sultan Selim'in Trabzon'da valiliği ile başlar ve Kanuni'nin tahta çıkması ile son bulur⁵⁸.

Saltanatı yarım asra yaklaşan Kanuni Sultan Süleyman devrinde (1520-1560) de çeşitli türlerde tarihler kaleme alınmıştır. Eski geleneğin devamı olarak Osmanlı tarihini umumi dünya ve İslam tarihinin devamı tarzında ele alan eserler yanında, kuruluştan başlayan *Tevarih-i Al-i Osman*'lar da yazılmış, Yavuz devrinin Selimnâmelerinin yerini bu dönemde Süleymannâmeler almıştır⁵⁹. Yine bu yüzyılda kökleri Fatih dönemine kadar uzanan Şehnâmecilik geleneği Kanuni Sultan Süleyman döneminde resmi bir memuriyet haline gelmiştir⁶⁰.

⁵⁵ Franz Babinger, *Osmanlı Tarih Yazarları ve Eserleri*, çev. Coşkun Üçok, Ankara 1982, s.57.

⁵⁶ Doğu Anadolu'da mahalli Kürt beylerinden olan Şükri-i Bitlisi Yavuz Sultan Selim'in İran ve Mısır seferlerine katılmış, mensup olduğu Şahsüvaroğlu Ali Bey'in teşviki ve onun verdiği bilgilerle 5829 beyitlik Türkçe Selimnâme'sini kaleme almıştır. Şahsüvaroğlu'nun öldürülmesinden sonra yerine geçen Halil oğlu Koçi Bey'e intisab eden Şükri, eserini tekrar gözden geçirmiş ve Kanuniye takdim etmiştir. Selim'in Trabzon valiliğiyle başlayan eserde Çaldıran ve diğer meydan savaşları hakkında geniş bilgi verilmiştir. Bkz.,A. Uğur, agm., s. 440-441.

⁵⁷ A. Uğur, agm., s. 440-441.

⁵⁸ Ahmet Uğur, "Şükri-i Bitlisi ve Selim-Nâmesi", *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, XXXV, Ankara 1982, s.325.

⁵⁹ A. Özcan, *Osmanlı Tarihçiliğine ve Tarih Kaynaklarına...*, s. 276.

⁶⁰ Necdet Öztürk, "Osmanlılarda Tarih Yazıcılığı Üzerine", *Osmanlı*, VIII, 1999, s. 257-261.

1.1.2- Osmanlıda Şehnâmecilik Kurumu ve Şehnâmeciler

Konusu hükümdarların hayat hikâyeleri ve kahramanlık maceraları olan, genellikle manzum mesnevi bazen de nesir tarzında yazılmış eserlere *Şahnâme* veya *Şehnâme* denilmektedir. *Hudaynâme* ve *Siyeru'l-müluk* da denilen bu nazım türü, İslami doğu edebiyatı içinde ve ilk olarak İran'da doğmuştur⁶¹.

Şahnâme tarzı kahramanlık konusu ilk olarak Samani devri şairi Ebu'l Mu'eyyed el- Belhi mensur olarak denemiştir⁶². Fakat Ebu'l Mu'eyyed el- Belhi'nin eseri günümüze kadar ulaşmamıştır⁶³. Yine aynı yüzyıl içinde yaşamış Samani şairi Dakiki-i Tusi Samani hükümdarı Nuh b. Mansur'un emriyle yeni bir Şahnâme⁶⁴ yazmaya başlamış, fakat bitiremeden ölmüştür. Ondaki yaklaşık bir asır sonra gelen İranlı şair Firdevsî, yazdığı Şahnâmesi ile bu türde bir zirve olmuş ve kendisinden sonra gelen birçok şairin ulaşmak için çabaladıkları bir hedef olarak kalmıştır⁶⁵. Firdevsî *Şehnâme*'yi yazarken Dakiki'nin beyitlerini de kullanmak suretiyle bütün İran milli destanlarından toplu halde bahsetmiştir⁶⁶.

Fidevsi, *Şahnâme*'si doğunun en tanınmış destanlarından biri sayılır. Avesta'dan İslam'ın ortaya çıkışına kadar olan zaman periyodunu kapsar. Tarih ile menkıbenin karışık olarak verildiği eserde, Firdevsî halk arasında yaygın halde bulunan mitolojik bilgilere tam bağlılık gösterir. Olaylar arasındaki küçük boşlukları doldururken ise kendi hayallerine başvurur⁶⁷. İlk insanın (Keyûmers) yaratılışından başlayan *Şahnâme*, İran'da Arapların egemen olduğu döneme kadar geçen zaman sürecindeki İran'ın destansı tarihiyle gerçek bilgileri harmanlayarak verir. Eserin kaynaklarını 9. yüzyıl sözlü gelenekleriyle mensur ve manzum şehnâmeler oluşturur. *Şahnâme* ilk defa 12. yüzyılda Eyyübi'ler devri edip ve tarihçisi Bündari tarafından Arapça 'ya çevrilmiştir⁶⁸. Firdevsî'nin *Şahnâmesi* konu edindiği olayları masal ve tarih arası bir üslup içinde verir. Kahramanların karakterleri, zamanlarının bir odak noktası halinde yaşatılmaları; hayat, toplum ve olayları düşünüş ve kavrayış tarzındaki basitlik ve birlik; İran'ın her şeyini

⁶¹ Ahmet Faruk Çelik, *Fethullah Arifi Çelebi'nin "Şehnâme-i Al-i Osman"ından Süleymannâme*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara 2009, s. 1.

⁶² Mehmet Kanar, "Fars Edebiyatı", *DİA*, Cilt XXXIII, Ankara 2007, s. 8.

⁶³ A. F. Çelik, *age.*, s. 1.

⁶⁴ Dakiki Güştasname isimli şehnâmesini bin beyit kadar yazdıktan sonra öldüğü için eser yarım kalmıştır. Bkz., Tahsin Yazıcı, "Fars Edebiyatında Destan", *DİA*, Cilt IX, Ankara 1994, s. 207.

⁶⁵ A. F. Çelik, *age.*, s. 1.

⁶⁶ T. Yazıcı, *agm.*, s. 207.

⁶⁷ İskender Pala, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, Ankara 2004, s. 424.

⁶⁸ Mehmet Kanar, "Şahnâme", *DİA*, Cilt XXXVIII, Ankara 2010, s. 289-290.

yeryüzündeki her şeyden üstün tutan bir milli ruh ile hareket etmesi v.s. yönleri ile tam bir destan niteliği gösterir. Firdevsî, eserinde kronolojik bir sıra içinde her şaha bir bölüm ayırmıştır⁶⁹. İranlıların Efrasiyab adını verdikleri Alp Er Tunga'nın savaşları da *Şahnâme*'de büyük bir yer tutar. Ağızdan ağza söylenip gelen ve halk arasında dolaşan rivayetleri ve eski gelenek mecmualarını çok iyi bilen Firdevsî, yaşadığı Gazne sarayında Türk kahramanlarına ait menkıbeleri öğrenmiştir. Bu nedenle eski Türk destanının canlandırılmasında Şehnâme önemli bir kaynaktır⁷⁰.

Eserinin ilk bölümünü tamamladıktan sonra Firdevsî, eserini ithaf edeceği bir hükümdar arayışına girmiştir⁷¹. O zamana kadar Gazne hükümdarı Sultan Mahmud ile tanışma fırsatı bulamadığından hükümdarın kardeşi Nasr b. Sebük Tegin ile Vezir Ebü'l-Abbas Fazl b. Ahmed el-İsferayini sultanla tanışmasını sağlamıştır⁷².

Şehnâme dünya destan edebiyatı içinde başköşede yer almış ve bir yazı anıtı olmuştur. Özgün *Şehnâme* metni bazı çevrelerde değiştirilmiş, yeni öyküler eklenerek genişletilmiştir. Günümüze ulaşan en erken tarihli resimli *Şehnâme* kitapları Moğol yöneticilerinin istekleri doğrultusunda yapılmıştır⁷³. Bu eserler 14. yüzyılın ilk yarısında genellikle Tebriz, Bağdat ve Şiraz'da hazırlanmıştır. Bu tarihten sonra resimli nüshaları

⁶⁹İ. Pala. *age.*, s. 424.

⁷⁰ Türklerin en eski kahramanı Alp Er Tunga'nın etrafında şekillenmiş olan destanın bazı parçaları günümüze ulaşmıştır. Bununla birlikte Firdevsî eserinde Alp Er Tunga'nın savaşlarına bolca yer vermiştir. Bu nedenle Firdevsî'nin *Şehnâme*'si bizim için önemli bir kaynaktır. Bkz., Orhan Şaik Gökyay, *Destursuz Bağa Girenler*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2007, s. 43.

⁷¹ M. Kanar, agm., s.289. Ayrıca bkz., *Şahnâme*'yi 990 yılında yazmaya başlayan Firdevsî'yi kimin veya kimlerin desteklediği bilinmemektedir. Bazı *Şahnâme* nüshalarında, onu himaye edenler arasında Horasan Kumandanı ve Tus Valisi Ebu Mansur Muhammed b. Abdülrezzak ile yine Tus Valisi Huyeyy-i Kuteybe (Hüseyin Kuteybe) adlı bir kişinin adı geçmektedir. Bunlardan birincisi *Şahnâme*'nin yazılışından yirmi yıl önce öldüğüne göre ancak ikincisinin yardımlarından söz edilebilir. Firdevsî, parça parça yazmaya başladığı destanlar arasında bağlantıları sağlayacak ilaveleri de ekleyip 1003-1004 yıllarında ilk redaksiyonunu tamamladı. Eserini bitirdiği yıl otuz yedi yaşındaki oğlunu kaybetti. *Şahnâme*'yi büyük bir hükümdara ithaf etmek isteyen Firdevsî, dönemin en büyük hükümdarlarından olan Gazneli Sultan Mahmud'la henüz tanışmamıştı. Sultan Mahmud'la tanışmasını Ganeli Mahmud'un veziri Ebü'l-Abbas Fazl b. Ahmed el-İsferayini ile sultanın kardeşi Sebük Tegin sağlamıştır. Bkz., Mehmet Kanar, "Firdevsî", *DİA*, Cilt XIII, Ankara 1996, s. 126.

⁷² Muhtemelen sultanın veziri ve kardeşinin teşvikiyle eserin ikinci redaksiyonunu tamamladı. Ancak *Şahnâme*'yi Sultan Mahmud'a sunacağı sırada hamisi Ebü'l- Abbas Fazl öldü (1014). Bir rivayete göre Firdevsî bunun üzerine Gazne'ye giderek eserini Sultan Mahmud'a bizzat sunmuş, ancak hükümdar yeni veziri Ahmed b. Hasan-ı Meymendi'nin de etkisiyle Firdevsî'ye eserinin değerine layık bir ödül vermemiştir. Firdevsî'nin, kendisine verilen altmış bin dirhemin yirmi binini Sultan Mahmud'un gözdesi Ayaz'a, yirmi binini hamamcıya yirmi binini de hamamcının yanındaki bozacıya veya meyhaneciye dağıttığı ve Sultan Mahmud için bir hicviye yazdığı rivayet edilir. Diğer bir rivayete göre ise eseri okuyan sultan, destan kahramanı Rüstem için "*Benim ordumda ondan daha güçlü birçokları vardır*" demiş, Firdevsî de "*Ama Tanrı Rüstem gibisini bir daha yaratmadı*" diye cevap verince Sultan Mahmud kızarak onu öldürtmek istemiştir. Firdevsî de Herat'a giderek ölümden kurtulmuş ve sultanı hicveden yüz beyitlik bir manzume yazmıştır. Bkz., M. Kanar, agm., s. 126.

⁷³ S. Bağcı vd., *age.*, s. 93.

giderek çoğalmış, sayısız örnekleri günümüze ulaşmış, bir kahramanlık ve savaş-zafer kitabı olarak *Şehnâme* tasvirleri İslam görsel kültürünün ayrılmaz bir parçası olmuştur. Firdevsî'nin *Şehnâme* adlı eseri Osmanlı seçkinleri arasında beğeniyle okunmuştur⁷⁴.

Şahnâme ilk defa II. Murad'ın emriyle Türkçe'ye çevrilmiştir⁷⁵. Mensur olan bu tercüme, eserin ikinci bölümünü ihtiva etmektedir. *Şahnâme*'nin tamamı Memlûk Sultanı Kansu Gavri'nin isteği üzerine Şerifi-i Amidi tarafından manzum olarak Türkçe'ye çevrilip hükümdara sunulmuştur⁷⁶. Eserin, Yavuz Sultan Selim'in Mısır

⁷⁴ S. Bağcı vd., *age.*, s. 93.; Ayrıca bkz., Firdevsî'nin yalnız klasik edebiyatımız üzerinde değil, halk edebiyatımız üzerinde de önemli bir etkisi vardır. *Şehnâme* yazıldıktan sonra birçok şair ve nesirci bunun tesiri altında kalarak eski İran geleneğini aksettiren birçok eserin yazılmasına neden olmuştur. Saraylarda ve halkın toplandığı yerlerde bu eserleri okuyan bir sınıf ortaya çıkmıştır. Bunlara *Şehnâmehan* denilir. Daha sonra *Kıssahan* kelimesi ile aynı anlamda kullanılmaya başlanmıştır. Eserin İran'da uyandırdığı tesir bizim hikâyeciliğimizde de görülmüştür. Meclislerde, kahvehanelerde okunan eserler arasında *Şehnâmelerin* ayrı bir yeri olmuştur. Evliya Çelebi, Firdevsî'nin *Şehnâme*'sini okuduğu zaman Firdevs meleklerini hayran bırakan bir *Şehnâme*'den bahseder. *Şehnâme*'nin halk edebiyatımızdaki bu önemli yerinden dolayı onun, halk arasında, kahvehanelerde, toplantılarda *şehnâmehanlar* tarafından okunmak için yapılmış tercümesi vardır. Eksik olan bu tercüme üç cilt olup *Şehnâme*'nin başından İskender'in doğumuna kadar olan kısmı içermektedir. Bu nüsha üç cilt halinde bin yedi yüz yetmiş sekiz yapaktır. Bu hacim bize, eserin ne kadar genişletilerek, halkın merak ve alakasını çekecek daha nice vakalar ve teferruat ilavesiyle, cinler, periler, devler, tılsımlar ve daha başka masal ve destan unsurlarıyla beslenerek tercüme edildiğini gösterir. Bu tercüme halk hikâyelerinin üslubuna uygun olarak "*raviyan-ı güzün ve nakılan-ı suhançin, eday-ı şirin ve elfaz-ı sükkerin dibaçe-i şehnâme böyle nakl ü beyan eylemiştir ki*" diye başlıyor, söz başlarında "*üstat öyle nakl ü beyan eder ki...*", "*raviler öyle rivayet ederler ki...*" şeklinde mevcut ifadeler bu tercümede Firdevsî'nin eseri esas tutulmakla beraber, daha başka rivayetlerden faydalandığını gösterir. Nitekim sonunda "*bu şehnâme bu mahalde tamam olup bu zuhurat-ı kevnîyyeden olan mevâtıl nece dürlü ve nece üstadlar dilinden nakl ü beyan olundu*" kaydı bu durumu daha iyi açıklamaktadır. *Şehnâme* sadece sarayda bilinen, yöneticilerin okuduğu, dinlediği ve dersler çıkardığı bir kitap değildi. Sürükleyici hikâyeleri ile Osmanlı halkının da en sevdiği, en çok bildiği eserlerden biriydi. Tıpkı diğer Ortadoğu toplumlarında olduğu gibi. Kanuni Sultan Süleyman devrinde *Şehnâme*'yi Türkçe'ye tercüme eden Eyyübi, çevirisinin başında bu işi yapma nedenini anlatırken *Şehnâme*'yi Rum'da seyyahların ve meddahların dilinden dinlediğini ve bu hikâyeleri yazıya geçirmek istediğini belirtir. Mütercim amacının ekâbir arasında çok okunan bu eseri Farsça bilmeyenlerin hizmetine sunarak okuyanların kıssadan hisse çıkarmalarını sağlamak olduğunu söyler. Eyyübi'nin ifadesi *Şehnâme*'nin halk arasında da sadece eğlence amaçlı okunmadığını bir nevi nasihat kitabı olarak kabul edildiğini gösterir. Ancak, *Şehnâme* her okurun beklentilerini karşılayabilecek kadar zengin bir imgeler dünyası sunar. Bu nedenle de kimileri dinlediği, okuduğu öykülerden dersler çıkarırken kimileri de bu hikâyeler eşliğinde kahvehanelerde hoş vakit geçirirler kimileri için ise okudukça, dinledikçe cesaretlerini artıran bir kahramanlık kitabıydı. Naima savaş zamanlarında halkın toplu bulunduğu yerlerde cesaretlerini artırmak için *Şehnâme*'den hikâyeler anlatılması gerektiğini söyleyerek *Şehnâme*'nin aynı zamanda bir savaş kitabı olarak algılandığını gösterir. Bkz., O. Ş. Gökyay, *age.*, s. 43-44; Tülün Değirmenci, *İktidar Oyunları ve Resimli Kitaplar II. Osman Devrinde Değişen Güç Simgeleri*, Kitapyayınevi, İstanbul 2012, s. 89-90.

⁷⁵ Eserin II. Murad'ın emriyle tercüme edildiği sonundaki "*Resûlullah hazretinin hicretinden sekiz yüz elli dördüncü yılda Sultan Murad Han emriyle Türkçe'ye tercüme olundu vesselam*" kaydından anlaşılmaktadır. Bkz., O. Ş. Gökyay, *age.*, s. 42.

⁷⁶ Tevhid, münacat, na't, Hulefa-yi Raşidin'e dua ile tercüme sebebi ve Kansu Gavri'ye övgüye ayrılan ilk dört yüz yirmi iki beyitle Firdevsî'nin Gazneli Sultan Mahmud'la ve yanındaki sanatkarlarla tanışması, eseri yazmaya başlaması, Sultan Mahmud'a gücenip memleketine dönmesi gibi olayların anlatıldığı son kısımlardaki mensur bölüm Şerifi tarafından ilave edilmiştir. Eserde altmış bir adet minyatür bulunmaktadır. Bkz., Zuhâl Kültürel, "Şahmame", *DİA*, Cilt XXXVIII, İstanbul 2010, s. 291.

seferi dönüşünde İstanbul'a getirildiği düşünülen iki ciltlik nüshası elli altı bin beş yüz elli altı beyitten oluşur⁷⁷.

Aslında Osmanlıda Şehnâme yazma işi, Fatih Sultan Mehmed ve II. Bayezid dönemlerinde görülür⁷⁸. Bu eserler, Osmanlı padişahlarının kahramanlıklarını Farsça olarak ve mesnevi tarzında Firdevsî Şehnâmesi gibi destansı bir üslupla anlatır. Bu da İstanbul'a gelen ve padişahın himayesine girmek isteyen İranlı şairlerin getirdiği bir edebi tarzdır⁷⁹.

15. yüzyılda Timurlu ve Akkoyunlu Türkmen saray çevrelerinde istinsah edilen *Şehnâme* nüshalarının resimli örneklerinin hazırlanmaya başlandığı bir dönemde onlarla politik ve kültürel ilişkiler kuran Osmanlı sarayında da 15. yüzyıldan başlayarak Firdevsî'nin *Şehnâmesi*'ne ilginin arttığı⁸⁰ ve Osmanlı padişahlarının kendi tarihlerini ölümsüzleştirecek *Şehnâme* benzeri eserler hazırlatma girişiminde buldukları anlaşılmaktadır⁸¹. Kimi kaynakların Sultan II. Mehmed döneminde Şehdi'nin *Şehnâme* tarzında bir *Tevarih-i Al-i Osman*⁸² yazmakla görevlendirildiğini belirtmelerine rağmen böyle bir eser ve onun resimli örneği bilinmemektedir. Osmanlı sultanlarının tarihlerini *Şehnâme* vezninde, Fars dilini iyi bilen bir şaire yazdırma, bu eserleri ihtişamlı ciltle kaplama, zarif tezhiplerle⁸³ süsleme ve sözleri görsel dile aktarma, dolayısı ile sözü edilen etkinliğe resmiyet kazandırma geleneğinin başlangıcı Kanuni Sultan Süleyman'ın saltanatının ortalarına rastlar⁸⁴.

1501-1511 yılları arasında Memlûk Sultanı Kansu Gavri'nin emriyle Şerif Amidi tarafından Türkçe'ye tercüme edilen ve içindeki altmış iki resmi ile 16. yüzyıl Memlûk sanatının en zengin külliyyatını barındıran yegâne Memlûk nüshası 1517 de Yavuz Sultan Selim'in Kahire'yi almasından sonra diğer ganimetlerle birlikte saray

⁷⁷ Z. Kültürel, agm., s. 290-291.

⁷⁸ A. Özcan, *Fatih Devri Tarih Yazıcılığı...*, s. 58; A. Özcan, *II. Bayezid Devri Tarihçiliği...*, s. 142-143.

⁷⁹ C. Woodhead, *Şehnâmecî...*, s. 456.

⁸⁰ İslam çevrelerinde Firdevsî'nin destanına en özel ilgiyi gösterenlerin başında Osmanlı sarayının geldiğini ileri sürmek çok da iddialı bir düşünce olmaz. Nitekim Osmanlılar sadece *Şehnâme*'yi kendi dillerine tercüme etmezler, kendi tarihlerini *Şehnâme* dilinde ve vezninde yazdırarak hatta bu işi verdikleri resmi saray tarihçilerine şehnâmecî diyerek Firdevsî'nin destanına duydukları ilgiyi gösterirler. Bir yandan da Osmanlılar kendi dillerinde *Şehnâmeler* yazdırarak adeta Firdevsî'nin metnini kendi eserleri haline getirirler. Bkz., T. Değirmenci, *age.*, s. 90.

⁸¹ S. Bağcı vd., *age.*, s. 93-94.

⁸² Aşık Çelebi bir Türkmen şair olan Şehdi'nin Fatih döneminde kaleme aldığı fakat tamamlayamadığı *Şehnâme* tarzında bir çalışmadan bahseder. Bkz., C. Woodhead, *Şehnâmecî...*, s. 456.

⁸³ Tezhip: Yaldız ve boya kullanılarak kâğıt üzerine yapılan her tür bezeme işi. Özellikle geçmişte yazma kitapları bezemek amacıyla uygulanırdı. Bkz., Metin Sözen, Uğur Tanyeli, *age.*, s.301.

⁸⁴ S. Bağcı vd., *age.*, s. 93-94.

hazinesine girmiş olmalıdır⁸⁵. 1545 yılı civarında, büyük olasılıkla Osmanlı sülalesinin Adem Peygamber'den başlayarak dönemin Osmanlı sultanına kadar güncellenerek yazılıp resimlenmesi projesi hazırlıklarının bir parçası olarak Memlük hazinesinden gelmiş olan Şerif'in *Şehnâme-i Türki*'sinin bugün en azından altı örneğini tanıdığımız kopyaları, belli ki aynı anda yapılmıştır. Birden fazla kâtibin çalışmasıyla acele olarak bitirilen Memlük örneğiyle yakın boyutlardaki bu yazmalar, adeta birer müsvedde niteliğindedir. Yazı kaliteleri çok üstün değildir, kâğıtları da Osmanlı saray nakkaşhanesinde hazırlanan diğer kitaplarla karşılaştırıldığında çok ince kalır. Resim yerleri tümüyle orijinalin resim programını izleyen bir şekilde sonradan yapılmak üzere boş bırakılmıştır⁸⁶.

Büyük olasılıkla 1540'lı yıllarda, Osmanlı hanedanının manzum ve resimli tarihi, Farsça olarak yazılmaya başlanmıştır. Bu projenin gerçekleştirilmesi için, Osmanlı saray teşkilatında önemli bir görev olan saray *Şehnâme* yazarlığı ortaya çıkmıştır. Bu resimli Farsça manzum tarihlerin yazımından sorumlu bir Şehnâmecî atanır⁸⁷. Sözlükte "*sultanın kitabını yazan kimse*" anlamına gelen şehnâmecî, Osmanlı literatüründe 16. yüzyıl saray tarihçileri için kullanılmıştır. Şehnâmecî kelimesinin üç farklı türevi mevcuttur. bunlar Şehnâme-gûy⁸⁸, Şehnâme-nüvis⁸⁹ ve Şehnâme-han⁹⁰dır⁹¹. Tarih ve edebiyat bilgisiyle donanmış, Farsça ve Arapça'ya hakim, yetkin bir şair olan şehnâmecî, Firdevsî'nin Şehnâme'sinin vezniyle, manzum, methiye tarzında bir Osmanlı Tarihi yazmakla görevlidir⁹².

Şehnâmecîlik makamı Kanuni Sultan Süleyman zamanında, 1550 yılı civarında kurulmuştur. Daimi ve maaşlı bir memur olan şehnâmecînin başlıca görevi, o dönemi veya Osmanlı tarihinin yakın geçmişini edebi şekilde tasvir veya rapor etmektir. Bu mevkiye elli yıl boyunca beş müellif getirildiği bilinir ve bu göreve daimi surette tayin 1601 yılından sonra sona erer. Erken dönem saray tarihçisi olarak şehnâmecî

⁸⁵ S. Bağcı vd., *age.*, s. 94.

⁸⁶ S. Bağcı vd., *age.*, s. 94-95.

⁸⁷ S. Bağcı vd., *age.*, s. 97.

⁸⁸ Şehnâme-guy: Şehnâmecî ile aynı anlama gelir. 16. yüzyılda farklı bir kullanım şekli olup devrin başlarına ait resmi belgelerde ve Aşık Çelebi, Kınalızade Ali Mustafa Efendi tarafından tercih edilmiştir. Bkz., C. Woodhead, *Şehnâmecî...*, s. 456.

⁸⁹ Şehnâme-nüvis: Daha sık rastlanan "vak'anüvis" kelimesine benzetilerek türetilmiştir ve nispeten daha geç eserlerde geçer. Bkz., C. Woodhead, *Şehnâmecî...*, s. 456.

⁹⁰ Şehnâme-han 16. yüzyıl müellifleri tarafından özellikle Firdevsî'nin *Şahnâme*'sini ezbere okuyan ve saraydaki tarih yazıcılığı ilgisi olmayan kişileri ifade eder. Bkz., C. Woodhead, *Şehnâmecî...*, s. 456.

⁹¹ C. Woodhead, *Şehnâmecî...*, s. 456.

⁹² C. Woodhead, *Şehnâmecî...*, s. 456-458.

vak'anüvisten bir asırdan fazla bir süre önce ortaya çıkmıştır. Bu iki görev arasında açık bir bağ bulunmamaktadır⁹³.

Kanuni Sultan Süleyman'ın resmi tarihçileri için şehnâmecî terimini kullanması, İran geleneğinin 15. ve 16. yüzyıllarda gelişen Osmanlı saray edebiyatı üzerindeki etkisini yansıtır. Kanuni Sultan Süleyman muhtelif şairleri şehnâme tarzında çalışmalar yapmakla görevlendirmiştir. Daimî şehnâmecî makamı ilk defa şair Arifi Fethullah Çelebi için tesis edilmiştir. Bunun aşamalı bir süreç sonunda gerçekleştiği görülmektedir. Arifi'nin ilk şiirleri Kanuni tarafından beğenilince kendisine günlük yirmi beş akçe ödenmeye başlanmış, bunun üzerine Osmanlı hanedanının tarihini Şahnâme'yi örnek alıp yazmakla görevlendirilmiştir. Padişahın eserlerini beğenmesiyle Arifi'nin günlük ücreti giderek artmış ve yetmiş akçeyi bulmuştur⁹⁴.

Arifi'nin şehnâmesi yirmi bin veya otuz bin beyite ulaştıktan sonra padişah, yazmanın resimlendirilmesi ve çoğaltılması amacıyla bir grup hattat ve ressamın görevlendirilmesini emretmiş, böylece şehnâmenin hazırlanmasında yeni bir görev ortaya çıkmıştır⁹⁵. Bu resimli Osmanlı hanedan tarihinin hazırlanması etkinliği yaklaşık yetmiş yıl saray nakkaşhanesini meşgul eden işlerin başında gelmiştir. Bu işler için görevlendirilen mücellidler⁹⁶, müzehhibler⁹⁷, nakkaşlar, farklı türlerde yazılara vakıf hattatlar, sanat işlerini devlet yönetiminin bir parçası olarak gören imparatorluk merkezinde çalışmışlardır⁹⁸. Üretilen bu tarih kitapları sadece içeriği öne çıkaran metinler olarak değil, birer sanat eseri olarak tasarlanıp bitirilmiştir. Bir kaç örnek dışında her biri tek nüsha olarak, saray hazinesine konmak üzere hazırlanmışlar; bu hazineye layık biçimde, sadece resim sanatının değil Osmanlı kitap sanatının tüm dallarının en üstün ve özgün yapılarını oluşturmuşlardır⁹⁹.

⁹³ C. Woodhead, *Şehnâmecî...*, s. 456.

⁹⁴ C. Woodhead, *Şehnâmecî...*, s. 456.

⁹⁵ Şehnâmeye yapılan harcamalar 1556 tarihli bir listede özetlenir: 1552'den 1556'ya kadar olan dört yıl boyunca kırktan fazla kâtip ve nakkaşın maaşları ile kâğıt ve boya alımı için toplam yirmi bir bin elli altı akçe ödenmiştir. Aşık Çelebiye göre şehnâmecinin yardımcıları Topkapı Sarayı'nda özel olarak inşa edilen binalarda oturuyordu. Bkz., C. Woodhead, *Şehnâmecî...*, s. 456-457.

⁹⁶ Mücellid: Kitap ciltleyen, ciltçi.F. Devellioğlu, *age.*, s. 704.

⁹⁷ Müzehhip: Tezhip denilen kitap bezeme işi ile uğraşan meslek adamı. Bkz., M. Sözen, U. Tanyeli, *age.*, s.219.

⁹⁸ S. Bağcı vd., *age.*, s. 97; Mustafa Ali hikaye anlatımı ile tarih yazıcılığının birbirine karıştırılmasına karşı çıkar Ayrıca Şehnâmeler için "büyük bir ressam ve yazıcı sürüsünün" seferber edilmesini gereksiz bulur. Bkz., C. Woodhead, *Şehnâmecî...*, s. 457.

⁹⁹ S. Bağcı vd., *age.*, s. 97.

Arifi'nin ölümünden sonra 1561'de yerine Eflatun-i Şirvani'nin şehnâmecî tayin edilmesiyle şehnâmecîliğin daimî bir müesseseye haline geldiği kabul edilir. Eflatun hakkında Ahdi'nin tezkiresindeki kısa bilgi dışında malumat yoktur¹⁰⁰. Osmanlılara sığınmış olan Safevî şehzadesi, Şirvan valisi Elkas Mirza'nın kitapları olarak İstanbul'a gelen Şirvanlı Eflatun nestalik¹⁰¹ yazı, tezhip ve tasvir sanatında yeteneklidir¹⁰². Eflatun hiçbir şehnâme çalışmasını tamamlayamamıştır¹⁰³. Eflatun'un bazı metinleri yazmaya başladığı ve bunların kendisinden sonraki şehnâmecî Seyyid Lokman tarafından yeniden ele alındığı bilinmektedir¹⁰⁴.

Üçüncü şehnâmecî Seyyid Lokman, Eflatun'un ölümünden azledildiği 1595 yılına kadar bu makamı işgal etmiştir¹⁰⁵. Sultan II. Selim döneminde saray şehnâmecîliğine atanan Seyyid Lokman, emrindeki ekibin başında bulunan Nakkaş Osman ile birlikte Osmanlı resim sanatının başyapıtlarının oluşumunu sağlamıştır¹⁰⁶. Eserlerinde künyesini *Seyyid Lokman b. Seyyid Hüseyin el-Aşuri el-Hüseyinî el-Urmevi* olarak verir. Buradan hareketle Azerbaycan'ın Urmiye/Urmiye kasabasından olduğu anlaşılmaktadır. Osmanlı hizmetine ne zaman ve nasıl girdiği bilinmemektedir¹⁰⁷. Şehnâmecîlik görevini elde etmesinde Sokullu Mehmed Paşa'nın himayesinde bulunması rol oynamıştır. Tayini karşılığında kendisine çoğu Urmiye ve Nusaybin'den sağlanan otuz bin akçe zeamet bağlanmıştır. 1575'de divana başvurarak selefi Arifi gibi aynı zamanda müteferrika olmak istediğini arz etmiştir¹⁰⁸. Lokman'ın geliri düzenli biçimde artmış, bunun yanında tamamladığı her eser karşılığında özel hediyeler almıştır¹⁰⁹. Şehnâmecînin dairesinde çalışan görevliler muhtemelen elinde bulunan işin hacmine göre değişmekte idi. 1589'da *Hünernâme*'nin II. cildi için çalışan ve Lokman aracılığıyla ücret ve terfî alan sanatçı, hattat, müzehhip vb. kimselerin sayısının altmış

¹⁰⁰ C. Woodhead, agm.,2010a, s. 457.

¹⁰¹ Talik yazının okuma ve yazma güçlüklerinin, harf bünyelerinde görülen aşırı girift çizgilerin ortadan kaldırılıp nesih yazısı ile birleştirilmesinden doğan bir yazı çeşididir. Ayrıntılı bilgi için bkz., Ali Alparslan, "Nesta'lik", *DİA*, Cilt XXXIII, Ankara 2007, s. 11-15.

¹⁰² S. Bağcı vd., *age.*, s. 111.

¹⁰³ C. Woodhead, agm.,2010a, s. 457.

¹⁰⁴ S. Bağcı vd., *age.*, s. 111.

¹⁰⁵ C. Woodhead, Şehnâmecî..., s. 457.

¹⁰⁶ S. Bağcı vd., *age.*, s. 111.

¹⁰⁷ Bekir Kütükoğlu, "Lokman b. Hüseyin", *DİA*, Cilt XXVII, İstanbul 2003, s. 208.

¹⁰⁸ C. Woodhead, Şehnâmecî..., s. 457.

¹⁰⁹ B. Kütükoğlu, agm., s. 208.

dokuzu bulması faaliyetlerin seviyesi hakkında bilgi verir. Aynı kayda göre Lokman defterdar rütbesi almıştır¹¹⁰.

Seyyid Lokman, şehnâmecî olduğu yıllardan beri tanıdığı Nakkaş Osman ile birlikte Sultan II. Selim ve III. Murad dönemlerinde veziriazam Sokullu Mehmed Paşa'nın emriyle çalışmalarını sürdürmüştür. Seyyid Lokman ile Nakkaş Osman'ın birlikte çalıştıkları Farsça ve manzum eserlere bakmak gerekirse: Bunlardan ilki Arifi'nin *Süleymannâme* adlı eserini tamamlamak amacıyla kaleme aldığı Kanuni Sultan Süleyman'ın saltanatının son yıllarını ve ölümünü anlatan *Zafernâme*¹¹¹, Sultan II. Selim'in hükümdarlığını konu alan *Şehnâme-i Selim Han*¹¹² ve Sultan III. Murad'ın 1574 yılında tahta çıkışından 1579'a kadar olan olayları kapsayan *Şehinşahnâme*¹¹³ adlı eserler örnek olarak verilebilir. *Şehnâme-i Selim Han*'ın mukaddimesinde, Lokman, yazması gereken şehnâmeler konusunda tavsiye almak için Şeyh Ebu Said tarafından Şemseddin Ahmed Karabaği'ye gönderilmiştir. Sokullu Mehmed Paşa'nın İstanbul Kadırğa ve Lüleburgaz'daki medreselerinde müderrislik yapan Karabaği, divan kâtibi Ahmed Feridun Bey'i ve onun emrindeki nakkaşı, yani Üstad Osman'ı, huzuruna çağırarak bir toplantı yapmıştır. Söz konusu toplantıda Lokman'a Kanuni Sultan Süleyman'ın *Zigetvar* seferine ilişkin notlar gösterilmiş ve bu yılların tarihinin şehnâme tarzında yazılması önerilmiştir. Eserde toplantıyla ilgili Nakkaş Osman tarafından yapılmış bir tasvirde bulunmaktadır. Lokman bu toplantıdaki tavsiyeden sonra Kanuni Sultan Süleyman'ın saltanatının son yıllarını konu alan şehnâmesini yazmaya başlamış ve bu esere *Zafernâme* adını vermiştir. Lokman'ın *Zafernâme*'yi yazdığı sırada, bir

¹¹⁰ C. Woodhead, *Şehnâmecî...*, s. 457.

¹¹¹ Feridun Bey'in Sigetvar seferiyle ilgili eserinin şehnâme tarzında nazma geçirilmiş şeklidir. 1578 yılında tamamlanan bu eserde Şehzade Bayezid isyanının bastırılması, Malta, Sakız ve Sigetvar seferleriyle Kanuni Sultan Süleyman'ın ölümü ve II. Selim'in cülûsu konuları yer alır. Bkz., B. Kütükoğlu, agm., s 208.

¹¹² II. Selim devri olaylarını içeren eser, 12 Ocak 1581 de tamamlanmıştır. Tam bir müsveddesi Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Revan 1537'da bulunan eserin III. Murad'a takdim edilen esas nüshası ise Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, III. Ahmed nr. 3595'dedir. Eserde kırk dört minyatür bulunmaktadır. Başbakanlık arşivindeki kayda göre eseri hazırlayan sanatçılar şunlardır:

Nakkaşlar: Nakkaş Üstad Osman ve Ali'dir. Bunun yanı sıra Kâtiplere, mücellidlere ve çıraklara da terakki verilmiştir. Belgelerde Üstad Osman ve Ali'den başka isim verilmediği için ekibin tamamının kaç kişi olduğu bilinmemektedir. Bkz., Hilal Kazan , "Farklı Açıdan Bir Bakışla Şehnâmecî Seyyid Lokman'ın Saray İçin Hazırladığı Eserler" , *Osmanlı Araştırmaları*, Sayı 35, 2010, s.120.

¹¹³ 1574-1580 yılları arasındaki Sultan III. Murad devrine ait olayların yer aldığı eser iki ciltten oluşmaktadır. Birinci cilt 1581 yılında tamamlanmış ve elli sekiz minyatür içermektedir. İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, FY. 1404 de kayıtlıdır. 1581 tarihli arşiv kaydına göre eseri hazırlayan sanatçı sayısı yirmi iki kişidir. Eserin II. cildi Kasım 1592 sonunda tamamlanmıştır. Bu cilt Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Bağdad nr. 200'de kayıtlıdır. Koca Sinan Paşa'nın İran seferi, Ferhad Paşa'nın Revan seferi, Özdemiroğlu Osman Paşa'nın İran'daki mücadelesi ve veziriazamlığı ve Şehzade Mehmed'in sünnet düğününü anlatmaktadır. Eserde doksan beş minyatür vardır. Bkz.,H. Kazan , agm., s. 120-122.

yandan da II. Selim dönemini konu alan *Şehnâme-i Selim Han* yine Farsça ve manzum eserini kaleme almaya başladığı anlaşılır. *Şehnâme-i Selim Han* adlı eserini tamamladıktan dokuz ay sonra 1581 yılında *Şehinşahnâme* adlı eserini de tamamlamıştır. Bu yıllar Lokman için son derece yoğun ve başarılı geçmiştir. II. Selim döneminde 1570'li yıllarda çalışmalar başlamış, Sultan III. Murad'ın saltanatının ilk yedi senesinde yoğun olarak sürmüş ve yukarıda sözü edilen resimli üç şehnâme 1579-81 yılları arasında sultana sunulmak üzere tamamlanmıştır¹¹⁴. III. Mehmed'in cülûsundan sonra şehnâmecilik görevinden alınmıştır¹¹⁵.

Bu üç şehnâme dışında Seyyid Lokman'ın başka eserleri de bulunmaktadır. Bunlar; *Hünernâme*, *Zübdetü't-Tevarih*, *Kıyafetü'l-İnsaniye ve Şemali'l-Osmaniye*, *Sûr-ı Hümayunnâme*, *Oğuznâme* dir¹¹⁶.

Gelibolulu Mustafa Ali'ye göre şehnâmeciliğinin son yılında Lokman'ın iki yardımcısı vardı. Bunlardan ilki Nutki adında bir Acem Türkmeni idi. III. Murad'ın nedimlerinden bir kıssahan olan Nutki muhtemelen Firdevsî'nin *Şahnâme*'sini okuma konusunda uzmanlaşmıştır¹¹⁷. Dönemin diğer kaynaklarında Nutki zikredilmez ve onun adıyla hazırlanmış bir şehnâme de bulunmaz. Lokmanın öteki yardımcısı Talikizade Mehmed Subhi uzun süre Divan-ı Hümayun üyeliği ve divan kâtipliği görevinde bulunmasının ardından Şehnâmeciliğe getirilmiştir. Bir arşiv belgesine göre Türkçe vekayi yazması için vekayinüvis tayin edilmesinden bir süre sonra 1591'de Türkçe mensur şehnâme telif etmekle görevlendirilmiştir. Farsça şehnâme yazma görevini yürüten Lokman'ın azli üzerine 1594' de tek şehnâmeci olarak kalmıştır¹¹⁸.

1540 yılında Aydın'da dünyaya gelen Talikizade 1390'lardan itibaren Osmanlı ilmiye sınıfında önemli kişilerle temsil edilen Fenari ailesine mensuptur. Lakabından hareketle babasının talikte¹¹⁹ icazet sahibi bir hattat olduğu söylenebilir. 1562'de Manisa sancak beyliği görevine gönderilen Şehzade Murad'ın hizmetine girmiştir. Bu görevde on iki yıl kaldıktan sonra 1574 yılında III. Murad'ın tahta çıkması üzerine

¹¹⁴ S. Bağcı vd., *age.*, s. 116- 117-118.

¹¹⁵ B. Kütükoğlu, *agm.*, s. 208.

¹¹⁶ H. Kazan, *agm.*, s.122-131.

¹¹⁷ C. Woodhead, *Şehnâmecî...*, s. 457.

¹¹⁸ C. Woodhead, *Şehnâmecî...*, s. 457.

¹¹⁹ Talik: Sözlükte "asılmak, askıya alınmak" anlamlarındaki ta'lik İran'da tevki' ve rika' yazılarından geliştirilmiş bir yazı çeşididir. Bu yazı genelde harflerin geniş kavisli asılmış gibi görünüşü sebebiyle bu ismi almıştır. Hatta tavki' ve rika' yazılarının arasında muallakta kaldığı için bu yazıya talik denildiğini söyleyenlerde vardır. Ayrıntılı bilgi için Bkz., M. Uğur Derman, "Ta'lik", *DİA*, Cilt XXXIX, Ankara 2010, s. 507-508.

İstanbul'a gittiği bilinir. Divan-ı Hümayun'da kâtiplik görevine tayin edildi ve ölümüne kadar bu görevini sürdürdü. Bunun yanı sıra bazı eyaletlerin tahrir kâtipliği, 1583'de Revan seferinde Serdar Ferhad Paşa'nın ve 1585'de İran seferinde Özdemiroğlu Osman Paşa'nın sefer kâtipliği görevinde bulunmuştur. Bu sırada Tebriz Fetihnâmesi'ni kaleme aldı. Tebriz seferinden döndükten sonra divan kâtipliğine devam ederken Türkçe hümayunnâme tarzında bir eser yazmak isteyince vekayi'nüvis sıfatıyla görevlendirilerek 1591 yılında Türkçe mensur şehnâme yazmak için şehnâmecî tayin edilmiştir. 1594'de Yanıkkale'nin fethiyle sonuçlanacak sefere katılmış olup seferden dönmesinin ardından Farsça şehnâme yazmak üzere görevlendirilen Lokman'ın azledilmesi üzerine tek şehnâmecî olarak kalmıştır. III. Mehmed'in yanında 1596'da Eğri Kale'sinin fethiyle neticelenen sefere katılarak bu sefere dair kaleme aldığı şehnâmeyi 1598'de Sultana takdim etmiştir.. 1601 yılında şehnâmecilikten azledilip yerine Hasan Hükmi Efendi getirilmişse de daha sonra herhangi bir göreve tayin edilip edilmediği bilinmemektedir. Talikizade'nin ölüm tarihi belli olmayıp bazı kaynaklarda zikredilen 1599-1600 ve 1604-1605 tarihleri doğru görülmemektedir. Vefatı üzerine tasarrufundaki kırklı Divan-ı Hümayun gediği 1606 yılında Fi Mustafa'ya verildiğine göre Talikizade'nin ölümü bu tarihte veya bundan önceki bir tarihte olmalıdır¹²⁰.

Talikizade Mehmed Subhi'nin azledilmesinden sonra yerine Hasan Hükmi şehnâmecî olarak atanmıştır. Hasan Hükmi'nin hayatı hakkında fazla bilgi yoktur. Oldukça genç bir yaşta Divan-ı Hümayun katipleri zümresine dahil olduğu ve kırk yıldan fazla burada görev yaptığı bilinmektedir. Hükmi lakabının hüküm yazmadaki kabiliyetinden gelmiş olması muhtemeldir. 1597-1598 yıllarında divanın kırk kıdemli kâtibinden biri olan Hasan Hükmi, aynı zamanda Veziriazam Hadım Hasan Paşa'nın tezkireciliğini de yapmaktaydı. 1604-1605'te reisülküttap makamına vekalet etmiştir. Hemen ardından 1606'da önce reisülküttaplığa, birkaç ay sonra da nişancılığa getirildiği bilir. 1614 yılında tekrar reisülküttaplığa yükseltilen Hükmi, sonraki yıllarda çeşitli kitabet görevlerinde bulunmuştur. 1638'de sipahi mukabelecisi iken son defa reisülküttaplığa getirilmiştir. Ölüm tarihi kesin olarak bilinmemektedir. Hasan Hükmi, 17. yüzyılın ilk yarısının meşhur Osmanlı münşilerinden biri sayılır. 1601'de divan kâtipliğini sürdürürken aynı zamanda bir önceki şehnâmecî olan Lokman'ın ricasıyla Talikizade Mehmed Subhi'nin yerine şehnâmecî olarak atanmıştır. Hükmi, Cigalazade Sinan Paşa'nın 1604-1605 İran seferine şehnâmecî olarak katılmışsa da gerek bu olaylar

¹²⁰ Christine Woodhead, "Talikizade Mehmed Subhi", *DİA*, Cilt XXXIX, İstanbul 2010b, s. 510.

gerekse başka konular hakkında herhangi bir şehnâme veya inşa eseri meydana getirmemiştir¹²¹.

Bu tarihlerden sonra şehnâmecilik önemini kaybetmeye başlamıştır. Fakat bu dönemde de padişahlar şehnâme türü eserler hazırlatmak için geçici komisyonlar oluşturulmasını emretmiştir. II. Osman'ın arzusu üzerine eski kazasker ve münşi Ganizade Mehmed Nadiri, Türkçe manzum bir şehnâme kaleme almıştır. IV. Murad kendi hükümdarlığı hakkında şair İbrahim Mühlhemi'ye bir şehnâme hazırlanmasını emretmiş, ayrıca kadı ve münşi olan Nergisi'den Revan seferine dair bir eser yazılmasını istemiştir. Ancak Nergisi, Revan'a yola çıkmaya hazırlanırken vefat etmiştir¹²².

Arifi, Lokman ve Talikizade en az on beş eser yazmışlardır (resmi görevde bulunmadıkları süre içinde hazırladıkları eserler bu sayıya dahil değildir). Bu eserler şekil, tarz ve içerik bakımından farklılıklar arz etmektedir. En dikkat çekici iki gelişme, Lokman'ın görevde olduğu müddet zarfında Farsça yerine Türkçe'nin kullanılması ve nazımın yerini giderek nesrin almasıdır. Lokman'ın ilk şehnâmeleri genellikle Farsçadır. 1538'den itibaren Türkçe'nin ve şekil olarak nesrin tercih edilmeye başlandığı görülür. III. Mehmed'in Talikizade'ye Farsça değil Türkçe yazmasını emretmesinden böyle bir değişimin arzulandığı sonucu çıkarılabilir. Nitekim Talikizade'nin kaleme aldığı şehnâmelerin biri hariç (*Eğri Fetih Tarihi*) hepsi mensur olarak hazırlanmış ve Türkçe yazılmıştır¹²³.

Padişah için sipariş edilen şehnâmeler çok sayıda minyatürle bezenmiştir. Bu eserlerin resimlendirilmesi, III. Murad zamanında doruk noktasına ulaşan Osmanlı minyatür sanatının gelişimine önemli katkı sağlamıştır. Nakkaş Osman ve Nakkaş Hasan dahil olmak üzere ileri gelen saray ressamıları şehnâmecilikle sıkı bir ilişki içerisinde çalışmıştır. III. Murad devrinde şehnâmeler içindeki resimlerin en az metin kadar önemli hale geldiği, hatta bazı durumlarda bir eserin derlenmesinde başlıca sebebin bu resimler olduğu anlaşılmaktadır¹²⁴.

Şehnâmecilerin asıl görevleri sultanın ve hanedanın özel tasvirini yapmaktır. Nazım veya nesir şeklinde kaleme alınmış, zengin biçimde resimlendirilmiş ve görkemli

¹²¹ Christine Woodhead, "Hasan Hükmi", *DİA*, Cilt XVI, İstanbul 1997, s. 324.

¹²² C. Woodhead, *Şehnâmeciler...*, s. 457.

¹²³ C. Woodhead, *Şehnâmeciler...*, s. 457.

¹²⁴ C. Woodhead, *Şehnâmeciler...*, s. 457.

bir cilt içinde sunulan bu eserler 16. yüzyıl sultanlarının ihtişamını yansıtır. Ayrıca sultanların bu tür eserlerin büyük masraflarını karşılamaya muktedir olduklarını gösterir. Bu bakımdan şehnâmecilerin amaçları sonraki yıllarda ortaya çıkan ve Naima'ya göre eserleri sadrazam ve ileri gelen devlet adamlarına ne yapmaları gerektiğini gösteren bir rehber niteliğindeki vak'anüvislerden oldukça farklıdır. Şehnâmelerin maksadı ne gelecek için bir rehber olmak ne de hadiseleri olduğu gibi kaydetmektir. Bununla beraber şehnâmeler tarihi kaynak niteliği taşımaktadır. Zira ele aldıkları konu dönemin tarihiyle ilgilidir ve kişisel not yahut belgeler gibi birinci el bilgilere dayanır. Talikizade'nin iki şehnâmesi 1594 ve 1596'daki Macaristan seferleri hakkında ayrıntılı bilgiler aktarmakta ve bu bilgiler Peçevi örneğinde görüldüğü gibi bazı müellifler tarafından kullanılmıştır¹²⁵.

1600 yılından itibaren şehnâmecilik edebi bir mevki olmaktan çıkmış, kâtiplik sınıfının bir unsuru haline gelmiştir. Bu iki faaliyet arasındaki farkın kaybolmasının sebeplerinden biri bu tarihten sonra şehnâmeciliğin eski önemini kaybetmeye başlamasıdır. Diğer faktörler arasında bu tür metinler üretmenin çok masraflı olması, I. Ahmed'in resimli tarih kitaplarına III. Mehmed ve özellikle III. Murad'dan daha az merak duyması sayılabilir. Şehnâmelerin çoğu tek nüsha halinde mevcuttur ve sonraki Osmanlı tarihçileri tarafından kaynak olarak kullanıldıklarına dair pek az işaret vardır¹²⁶.

¹²⁵ C. Woodhead, Şehnâmecî..., s. 457.

¹²⁶ C. Woodhead, Şehnâmecî..., s. 458.

1.2-FETHULLAH ARİFİ ÇELEBİ HAYATI VE ESERLERİ

1.2.1- Hayatı

Asıl adı Fethullah olup şiirlerinde Arif ve Arifi mahlasını kullanmıştır. Çağdaş kaynaklarda babası Derviş Mehmed Çelebi'dir ve Acemdir¹²⁷. Annesi ise Şeyh İbrahim Gülşeni'nin kızıdır¹²⁸. Yine çağdaş kaynaklarda annesinin Arap olduğundan bahsedilmesine rağmen kendisini Oğuz Ata'nın soyundan getirecek kadar Türklüğünü göstermeye çalışan Şeyh İbrahim Gülşeni'nin kızı olan annesinin de Arap olması mümkün değildir. Buradaki Acem ve Arap kelimeleri kavim olarak değil birer ülke anlamında kullanılmıştır. Ayrıca Arapça konuşulduğu için Mısır da Arabistan'a dahil edilmiş olmalıdır. Kaynaklarda "*Elkas Mirza'nın nişancısı olmuştur*" veya "*oldu*" ifadelerine bakılarak Arifi'nin Elkas Mirza ile birlikte İstanbul'a geldiğini ileri sürülürse de bu da doğru değildir. Zira onun, Elkas Mirza'nın geldiği 1547 tarihinden önce İstanbul'da bulunduğunu gösteren kayıtlar vardır. Nitekim Muhyi-i Gülşeni 1546 yılında davetli bulunduğu, sonradan vezir de olan kapı ağası Haydar Ağa'nın evinde Arifi Çelebi'yi gördüğünü kaydetmektedir. Aynı şekilde 24 Şaban 952 tarihli bir arşiv vesikasında da kendilerine para ödenenler arasında Arifi'nin adı geçmektedir¹²⁹.

Arifi'nin babası ile birlikte İstanbul'a gelişi, hadiselerde nazarı itibara alındığında Sadrazam İbrahim Paşa'nın tavsiyesi üzerine padişahın İbrahim Gülşeni'yi 1528 de Mısır'dan İstanbul'a daveti sırasında dedesi ile birlikte ya da dedesinin bu tarihten itibaren İstanbul'a yerleşmesinden sonraki bir zamanda gerçekleşmiş olmalıdır¹³⁰. Babasının da yine devlet hizmetinde çalışan bir kişi olduğu, elçi olarak Elkas Mirza'ya gönderilmiş olduğu anlaşılmaktadır. Babası Derviş Mehmed Çelebi'nin İbrahim Gülşeni'nin kızı ile Tebriz veya Mısır'da evlendiğine dair kesin bir kayıt bulunmamasıyla birlikte baba ve oğulun Yavuz Sultan Selim'in Mısır'ı fethinden hemen sonra İstanbul'a gelmedikleri söylenebilir. Çünkü Muhyi-i Gülşeni I. Selim'in arkasından Mısır'dan İstanbul'a gönderilenler arasında Arifi'nin bulunduğu dair bir açıklamada bulunmaz. İstanbul'a gönderilmemeleri konusunda şefaatte bulunması için İbrahim Gülşeni'ye başvurulardan söz edilirken de Arifi'nin adı geçmez. Bütün bunlardan Arifi'nin babası ile birlikte sonradan İstanbul'a geldiği, yazdığı kasideler

¹²⁷ Tahsin Yazıcı, "Arifi Fethullah Çelebi", *DİA*, Cilt III, İstanbul 1991, s. 371.

¹²⁸ Mehmed Süreyya, *Sicill-i Osmani*, Cilt 2, İstanbul 1996, s. 523.

¹²⁹ T. Yazıcı, agm., s. 371-372.

¹³⁰ A. F. Çelik, *age.*, s. 17.

sayesinde Kanuni Sultan Süleyman'la tanışma fırsatı bulması ve onun tarafından Osmanlı hanedanı hakkında şehname yazmakla görevlendirilmesinden başka, bir süre de İstanbul'a gelen Elkas Mirza'nın nişancılığına tayin edildiği anlaşılmaktadır¹³¹. Nişancılığın yanı sıra şair de olan Fethullah Arifi Çelebi, Kanununin takdirini kazandıktan sonra saray şehnameciliği görevine atanmış ve kendisinden Osmanlı padişahlarının tarihlerini manzum olarak kaleme alması istenmiştir. Emrine saray nakkaşları ve ressamlar verilen Arifi, *Şehnâme-i Al-i Osman* adlı eseri beş cilt halinde hazırlamıştır. Birinci cilt Adem'den Nuh peygambere kadar peygamberler tarihini anlatan *Enbiyanâme*, eserin İkinci ve üçüncü ciltlerinin ise nerede olduğu bilinmemektedir¹³². Kayıp olan bu ciltlerden ikincisinin İslam tarihini, üçüncüsünün ise eski Türk devletleri ve Selçukluları anlattığı düşünülmektedir¹³³. *Osmannâme* adını taşıyan dördüncü ciltte Osman Gazi'den Yıldırım Bayezid'e kadar hüküm sürmüş padişahların saltanat yıllarındaki önemli olaylar anlatılır. *Süleymannâme* adındaki son cilt ise Kanuni'nin saltanatının 1520-55 yılları arasındaki olaylarını ele alır. Bu son cilt Arifi'nin hemşerisi Şirvanlı Ali b. Emir hattıyla yazılmıştır¹³⁴.

Günlük yirmi beş akçe ile şehname yazma görevine başlayan Arifi, eserinin yirmi bin veya otuz bin beyiti tamamlayınca günlüğü yetmiş akçeye çıkarılmış ve yazılanları resimlemek içinde evinde bir minyatür atölyesi (nakkaşhane) kurulmuştur. Bu atölyede çalışmak üzere nakkaşlar tayin edildiği bilinmektedir. Tamamının altmış bin beyit tuttuğundan söz edilen *Şehnâme*'nin en büyük bölümü yaklaşık otuz altı bin beyitten oluşan *Süleymannâme*'dir¹³⁵.

Bölüm bölüm yazarak hükümdara gönderdiğinde bol ihsana kavuşan Arifi başta, sonradan halefi olacak Eflatun-i Şirvan olmak üzere Nakkaşbaşı Şahkulu tarafından kıskanıldı ve hükümdara kötü bir şair olarak tanıtılmaya çalışıldı ise de bir sonuç elde edilememiştir. Çünkü Aşık Çelebi'nin de dediği gibi, bu altmış bin beyitin on bin hatta yirmi bin beyiti kötü olsa geri kalan elli bin veya kırk bin beyit Arifi'nin iyi bir sanatkar olduğunu göstermeye kafidir¹³⁶.

¹³¹ T. Yazıcı, agm., s. 372.

¹³² B. Mahir, age., s. 56.

¹³³ T. Yazıcı, agm., s. 372.

¹³⁴ B. Mahir, age., s. 56.

¹³⁵ T. Yazıcı, agm., s. 372.

¹³⁶ T. Yazıcı, agm., s. 372.

Muhtemelen II. Selim'den babası Kanuni'den gördüğü ilgiyi göremeyen Arifi'nin 966'da (1558-59) sıla için Mısır'a gittiği ve üç yıl sonra orada öldüğü anlaşılmaktadır¹³⁷. Arifi'nin neden Mısır'a gittiğini *Süleymannâme*'de Veziriazam Rüstem Paşa'ya hitaben yazdığı şu beyitlerinden kolayca anlıyoruz:

"Ey benzersiz *Asaf*! İsterim ki, hakir karıncadan gözetlemeni eksiltmeyişi"

"Bir karıncanın muradını almaması ile Süleyman kasrına kusur gelmesi yakışık almaz"

"Çok şükür Allah'a ki ey milletin ulusu, senin devrinde sözü sona erdirdim"

"Ölmedim, senin zamanına eriştim. İncilerimi senin Umman'ına yetiştirdim"

"Biliyorsun, bundan sonra benim işim yoktur. Cevher için Denizden daha iyi alıcı yoktur"

"*Biliyorsun, bundan sonra benim işim yoktur. Cevher için Denizden daha iyi alıcı yoktur*" beyitinden anlaşıldığına göre Arifi, Rüstem Paşa'nın son defa sadrazamlığa getirildiği yıl olan 1555 senesinde, *Süleymannâme*'yi tamamlayıp kendi isteği ile olmadan Şehnâmecilik görevinden ayrılmış veya azledilmiştir. Bu yüzden Rüstem Paşa'dan onun himayesini diliyor, ondan iş ve yardım talebinde bulunuyordu. Fakat İstanbul'u terk ederek Mısır'a gitmesinden anlaşılıyor ki, Rüstem Paşa onun bu isteğine olumlu cevap vermemiştir¹³⁸.

1.2.2- Eserleri

1.2.2.1-Şehnâme-i Al-i Osman

Arif tarafından yazılan eser beş ciltten oluşmaktadır. İlk cildin adı *Enbiyanâme* olup Adem ve Havva'dan başlayarak peygamberlere ayrılmıştır¹³⁹. Eser 1558 yılında Heratlı hattat Yusuf tarafından istinsah¹⁴⁰ edilmiştir. İçinde on adet resim bulunur. Peygamberler tarihinin ilk görsel örnekleri olan bu resimler ne çağdaşı, ne de önceki

¹³⁷ T. Yazıcı, agm., 1991, s. 372.

¹³⁸ A. F. Çelik, *age.*, s. 18-19.

¹³⁹ Metin And, *Osmanlı Tasvir Sanatları 1: Minyatür*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2014, s.218.

¹⁴⁰ İstinsah etmek: Bir şeye bakarak aynısını yazma, kopya etme. Bkz., İsmail Parlatır, *age.*, s. 781.

dönemlerde İslam ülkelerinde üretilen benzer konuların yerleşik modellerini tekrarlamazlar, aksine Arifi'nin metnine ressamın yaptığı özgün yorumlardır¹⁴¹.

Şehnâme-i Al-i Osman'ın ikinci ve üçüncü ciltleri kayıptır¹⁴². Kayıp olan bu ciltlerden ikinci cilt İslam tarihi, üçüncü cilt ise eski Türk devletleri ve Selçukluları anlatıyordu¹⁴³.

Osmannâme adını taşıyan dördüncü cilt Osman Gazi'den başlayıp Yıldırım Bayezid'e kadar olan dönemi anlatmaktadır¹⁴⁴. Kâtip Mirza Huyi Şirazi tarafından istinsah edilen *Osmannâme* bu gün İtalya'da özel bir koleksiyonda bulunmaktadır. Kuruluşundan 1402 yılında I Bayezid'in Timur ile yaptığı Ankara Savaşına kadar Osmanlı tarihini içeren eserin son kısmı eksiktir (Eksik olan sayfalarda 1402-1520 yılları arasındaki olayların yazılmış olması gerekir). Kitabın hepsi aynı sanatçının elinden çıkmış 34 adet minyatürü bulunmaktadır. Osmanlı hanedanının I. Bayezid'e kadar üyeleri de ilk kez bu eserde bu kadar çok resimle göz önüne getirilmiştir. Osman Bey'i, karısı Malhun Hatun ile I. Bayezid'i karısı Sırp kralının kardeşi Olivera ile I. Murad'ı kızı Nefise ile gösteren resimlerde olduğu gibi, sultanların eşleri ve kızları ilk kez bu eserde tasvir edilir¹⁴⁵.

Süleymannâme adındaki son cilt ise Kanuni'nin saltanatının 1520-55 yılları arasındaki olaylarını ele alır. Son cilt Arifi'nin hemşerisi Şirvanlı Ali b. Emir hattıyla yazılmıştır¹⁴⁶. Arifi'nin altmış bin beyitten oluşan şehnâmesinin en büyük bölümünü *Süleymannâme* oluşturmaktadır. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde bulunan eser on beşer satırlık dört sütun halinde güzel bir nesta'likle yazılmış ve altmış dokuz adet minyatürle süslenmiştir¹⁴⁷. Şehnâme-i Al-i Osman serisinin birinci ve beşinci ciltlerinin tamamı günümüze ulaşmış, bunun haricinde dördüncü cilt son bölümü eksik olarak, ikinci ciltten sadece birkaç minyatür gelebilmiş, üçüncü cilt ise günümüze ulaşamamıştır¹⁴⁸.

¹⁴¹ S. Bağcı vd., *age.*, s. 97-98.

¹⁴² M. And, *age.*, s.218.

¹⁴³ T. Yazıcı, *agm.*, s. 372.

¹⁴⁴ M. And, *age.*, s.218.

¹⁴⁵ S. Bağcı vd., *age.*, s. 99-100.

¹⁴⁶ B. Mahir, *age.*, s. 56.

¹⁴⁷ T. Yazıcı, *agm.*, s. 372.

¹⁴⁸ T. Yazıcı, *agm.*, s. 372.

1.2.2.2-Vekayi-i Sultan Bayezid ma'a Selim Han

Arifi'nin Şehnâme-i Al-i Osman ile aynı vezinde yazdığı eser 1559'da II. Selim ile kardeşi Bayezid arasındaki savaşı konu alır. Eserin bir nüshası Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Kütüphanesi'nde bir diğer nüshası Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'ndedir¹⁴⁹.

1.2.2.3-Fütûhat-ı Cemile

Eser vezir Sokullu Mehmed ve Ahmed Paşaların 1543'te Peç, 1551'de Lipva, 1552'de Tımışvar ve Eğri kalelerinin fetih ve kuşatmasından bahseden eseridir. Eserde Arifi'nin adı herhangi bir şekilde geçmemektedir. Ancak kitabın konusunun *Süleymannâme*'nin ilgili bölümü ile benzerliği ve kitabın *Süleymannâme*'yi süsleyen Ebu Turab el-Hasan el-Hüseyni tarafından resimlenmiş olması, *Fütûhat-ı Cemile*'nin de Arifi'ye ait olduğunu göstermektedir. Eserin bilinen tek nüshası Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde bulunmaktadır¹⁵⁰.

Arifi bu eserlerden başka günümüze ulaşamamış olan ve içinde Osmanlı Hanedanının, özellikle I. Selim'in kahramanlıklarını anlattığı sekiz bin (bazılarını göre altı bin) beyitlik Farsça bir şahnâme yazmıştır. Mustafa Ali'nin verdiği bilgiye göre Arifi'nin, sadrazam Hadım Süleyman Paşa'nın 1538'de Hindistan'a yaptığı seferi anlatan fakat günümüze ulaşamamış iki bin beyitlik bir de destanı vardır¹⁵¹. Destani nitelikteki bu eserleri dışında Arifi'nin edebiyatla ilgili eserleri de bulunmaktadır. Aşık Çelebi'ye göre Hakani'ye, Mustafa Ali'ye göre ise İmam Razi'nin bir kasidesine naziresi; insanın organlarıyla ilgili *Şanem'ül-hayal*, atın organları ile ilgili *Feresü'ül-hayal*, adlarında iki manzumesi ve muamma sanatına dair *Risale fi'l mu'amma* adlı eseri vardır. Ancak hepsinin de Farsça olduğu düşünülen bu eserlerin hiçbiri günümüze ulaşmamıştır¹⁵².

¹⁴⁹ T. Yazıcı, agm., s. 372.

¹⁵⁰ T. Yazıcı, agm., s. 372.

¹⁵¹ F. Babinger, age., s. 97.

¹⁵² T. Yazıcı, agm., s. 372.

1.3-SÜLEYMANNÂME

1.3.1- Eser Hakkında Genel Bilgi

Kanuni Sultan Süleyman döneminde yazılmış ve çoğunlukla Kanuni döneminin olaylarından bahseden eserler genellikle *Süleymannâme* adı altında toplanmıştır¹⁵³. Kanuni Sultan Süleyman'ın tahta geçtiği 1520 yılından itibaren uzun süren saltanatı boyunca seferlerini ve dönemin diğer olaylarını anlatmak için yazılan eserler özel bir ad taşıyan veya taşımasın genellikle *Süleymannâme* diye anılmıştır¹⁵⁴. *Süleymannâme* yazma geleneği, Selimnâme yazma geleneğinin bir devamı şeklinde ortaya çıkmıştır. Hatta Kanuni'nin tahta çıkışıyla ilgili bilgiler kendisine takdim edilen bazı Selimnâmelerde yer almıştır¹⁵⁵. Kazanılan zaferlerle birlikte yazılmaya başlayan Süleymannâmelerin bir kısmı, müellifleri tarafından zaman içerisinde yeni seferleri ve olayları da içine alacak şekilde tekrar ele alınıp ilavelerle genişletilmiştir. Bunun en güzel örneği Bostan Çelebi'nin *Süleymannâme*'sidir. Bir diğer Süleymannâme çeşidi Matrakçı Nasuh'un *Süleymannâmesi*'nde¹⁵⁶ olduğu gibi birbirini takip eden seferlerin farklı isim ve cüzler halinde kaydedildiği Süleymannâmelerdir. Son olarak ise Kanuni'nin saltanatının sonuna doğru yazılan ve geçen sürede yazılmış tarihlerden ve diğer resmi belgelerden faydalanılarak bir araya getirilen Süleymannâmelerdir. Arifi'nin *Süleymannâmesi* son gruba dahildir¹⁵⁷. Şehnâmecî Fethullah Arifi Çelebi tarafından kaleme alınan beş ciltlik *Şehnâme-i Al-i Osman*'ın beşinci cildi olan *Süleymannâme Kanuni Sultan Süleyman'ın saltanatının 1520-1555 yılları arasındaki dönemini anlatır*¹⁵⁸. *Süleymannâme* toplam otuz iki bin yedi yüz elli dokuz (32.759) beyittir. Başlangıç kısmındaki sayfa başlarında yazılan iki ayet de sayılırsa bu sayı otuz iki bin yedi yüz altmış bir beyit olur. Eser Fe'ülûn/ Fe'ülûn/ Fe'ülûn/ Fe'ül vezni ile yazılmış olup, " Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Hazine Bölümü, Farsça Yazma Eserler, Nr. 1517" de kayıtlıdır. Arifi'nin *Süleymannâmesi*'nin bunun dışında bilinen bir nüshası yoktur¹⁵⁹. Münacatı takiben gelen giriş bölümünde arifane ve hakimane bazı nükteli sözler edilmiş, bundan sonra eserde olabilecek hatalar için özür ve mazeret talebinde

¹⁵³ Abdülkadir Özcan, "Kanuni Sultan Süleyman Devri Tarih Yazıcılığı ve Literatürü", *Prof. Dr. Mübahat S. Kütükoğlu'na Armağan*, İstanbul 2006, s. 124-125.

¹⁵⁴ Abdurrahman Sağırılı, "Süleymannâme", *DİA*, Cilt XXXVIII, Ankara 2010, s. 124.

¹⁵⁵ A. Sağırılı, agm., s. 124.

¹⁵⁶ Bkz., Davut Erkan, *Matrakçı Nasuh'un Süleyman-Nâmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2005.

¹⁵⁷ A. Sağırılı, agm., s. 124-125.

¹⁵⁸ B. Mahir, *age.*, s. 56

¹⁵⁹ A. F. Çelik, *age.*, s. 24.

bulunmuş, daha sonra da medih¹⁶⁰ kısmında padişahı övme faslına geçilmiştir. Bu münacat ve başlangıç kısmı on varaktan ibarettir¹⁶¹. Esin Atıl'a göre *Süleymannâme*'nin metni, Firdevsî'nin Şehnâmesindeki nazım ölçüsü ile yazılmıştır. Eserde Hz. Süleyman ve Kanuni Sultan Süleyman arasında bir ilişki kurulmuştur¹⁶².

Kitabın konuları esas itibarıyla 10^a numaralı varaktan başlar ve son sayfası olan 671^b numaralı varakla son bulur. Bu kısım "*Sahibkiran'ın Manisa sancakbeyi iken, babası Selim'in vefat haberini öğrenmesi*", "*Manisa'dan İstanbul'a gizlice gelmesi*", "*Sahibkiran'ın tahta cülûsu*", konuları ile başlayıp, on ikinci Sefer-i Hümayun'un anlatımı ve Rüstem Paşa'nın 1555 yılında ikinci defa sadaret makamına getirilmesine kadar olan Kanuni devri olaylarının anlatımı ile son bulur¹⁶³.

Bunlardan başka, eserin asıl konuları arasına sıkıştırılmış konular vardır. Bu konular arasında "*Süleyman Peygamber ve karınca hikâyesi*", "*Dünyanın fani olduğu hakkında nasihat*", "*kış, bahar ve yaz mevsimi tavsifi*", "*Padişah Kanuni Sultan Süleyman'ın sohbet şeklinin tavsifi*", "*Tatar hanı'nın tavsifi*", "*akşam tavsifi*", "*Ziyafet*", "*Sünnet merasimi ve eğlence tavsifi*", "*mancınık*", "*av merasimi ve partisi tavsifi*" gibi konular vardır. Bunlardan başka her yeni konuya başlangıç zaman içinde konu ile bağlantılı nasihat ve hikmetli sözlerin söylendiği çok sayıda "matla"¹⁶⁴ vardır.¹⁶⁵

Eserin Osmanlı işi cildi, vişneçürüğü bordo renk meşin kaplıdır. Cilt miklepli¹⁶⁶, cetveli¹⁶⁷, tezhipli zencerekli¹⁶⁸, köşebentli¹⁶⁹, şemseli¹⁷⁰ ve salbeklidir. Üzerinde kabartma ve yıldız şemse vardır. Köşelikli ve geniş bordürlüdür. Kapakların içi de aynı

¹⁶⁰ Övme, iyiliklerinin sayarak övgüde bulunma. Bkz., İsmail Parlatur, *age.*, s. 1036.

¹⁶¹ A. F. Çelik, *age.*, s. 24.

¹⁶² Esin Atıl, *Süleymannâme, The Illustrated History of Süleyman the Magnificent*, National Gallery of Art, Washington, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, New York, 1986.

¹⁶³ A. F. Çelik, *age.*, s. 24.

¹⁶⁴ Kaside veya gazelin ilk kendi arasında kafiyeli olan ilk beyiti, musarra. Bkz., İsmail Parlatur, *age.*, s. 1022.

¹⁶⁵ A. F. Çelik, *age.*, s. 24.

¹⁶⁶ Miklep: Eski Türk ve İslam cilt sanatına ait ürünlerde cildin son kapağının ileriye doğru uzanan katlanabilir, ucu üçgenimsi uzantısı. Katlandığında cildi, bir kutu haline getirerek tozdan korur ve ayrıca, gerektiğinde okuyanın kaldığı sayfayı işaret etmesine yarar. Bkz., M. Sözen, U. Tanyeli, *age.*, 2011, s. 209.

¹⁶⁷ Cetvel: Eski yazma kitaplarda sayfaların kenarına çizilen çerçeve. Bkz., M. Sözen, U. Tanyeli, *age.*, s. 67.

¹⁶⁸ Zencerek: Yazma eserlerde sayfaların yazılı bölümünün çevresini dolanan zincire benzer bezeme ögesi. Aynı ögenin cilt kapaklarında da kullanıldığı görülür. Bkz., M. Sözen, U. Tanyeli, *age.*, s. 330.

¹⁶⁹ Köşebent: Cilt kapağının açılan kenarlarındaki köşelere, sağlamlaştırmak amacı ile geçirilen üçgen biçiminde deri. Cilt kapağını köşelerine yapılan süsleme. Türk ciltlerinde çoğunlukla şemse ile köşebent arası boş bırakılır. 16. yüzyıldan kalma kimi örneklerde bu bölümlerin süslendiği görülür. Bkz., Anonim, "Köşebent", *Büyük Larousse sözlük ve Ansiklopedi*, Cilt 14, İstanbul 1986, s. 7067.

¹⁷⁰ Şemse: Osmanlı deri cilt kapaklarının dışında yer alan, bezemeli, iki ucu sivri, eliptik biçimde ve madalyona benzer örge. Bkz., M. Sözen, U. Tanyeli, *age.*, s.289.

şekilde şemseli köşeliktir. On beş satır, dört sütun halinde çok güzel bir talik ile yazılı serlevhalıdır. Eser, altı yüz on yedi varak olup her varakta bulunan cetvel ve sütun çizgileri altın suyu ile tezhip edilmiştir. Konu başlıklarının yazıldığı sözbaşları, yıldız, kırmızı ve mavi ile yazılmış, renkli çiçek motifleri ile süslenmiş ve etrafı altın yıldız ile çevrelenmiştir. Kâğıdı aharlı olup zerefşandır¹⁷¹ ve pembe boya ile renklendirilmiştir. Eserde tezhipli iki zahriye¹⁷², iki unvan sayfası ve Osmanlı üslubunda 69 adet minyatür bulunmaktadır. Kitabın elli beş sayfası levha şeklinde tezin edilmiş ve metin levha içerisine yazılmıştır¹⁷³.

Ön kapağın hemen altındaki sayfanın baş kısmında Arap harfleri ile "*fi't tevarih*" yazısı vardır¹⁷⁴.

Birinci elden bir kaynak olan *Süleymannâme*'nin önemi, kaleme alındığı tarihler arasında başka tarih kitabı telif edilmemiş olmasından ileri gelir. Şairin eserini kısım kısım tamamladıkça yazdıklarını padişaha sunması ve yazdıkları için onun onayını almış olması da ayrıca önemlidir¹⁷⁵.

Arifi, hadiseleri bir destanda olabilecek gerçeğe en uygun biçimde ve kronolojik sıra içinde ele alır. Esatiri¹⁷⁶ şehnâmelerden farklı olarak, şahıs ve olayları hayal gücünün yardımı ile tasavvurların (hayallerin) dışına çıkarak değil de gayet intizamlı¹⁷⁷ ve insicamlı¹⁷⁸ bir şekilde şairane bir üslupla anlatır. Firdevsî'nin, hadiseler arasındaki kopuk kısımları, kendi hayalinde doldurması gibi bir durum Arifi'nin *Süleymannâmesi* için söz konusu değildir¹⁷⁹.

Kronolojiye dikkat etmesi ve olayları birbirine karıştırmadan anlatması, *Süleymannâme*'yi müracaat edilecek tarihi kaynak eserler arasına taşıyan başka bir

¹⁷¹ Zerefşan: Tezhip sanatında kâğıt üzerine püskürtme tekniğiyle uygulanan bir tür altın bezeme. Bkz., M. Sözen, U. Tanyeli, *age.*, s. 330.

¹⁷²Zahriye: El yazması eserlerde birinci sayfa ya da cilt kapağının iç kısmına zahriye denir. Bkz., İ. Pala, *age.*, 2004, s. 488.

¹⁷³ A. F. Çelik, *age.*, s. 25.

¹⁷⁴ A. F. Çelik, *age.*, s. 25.

¹⁷⁵ A. F. Çelik, *age.*, s. 28.

¹⁷⁶ Masal ve efsaneler kabilinden rivayet ve hikâyeler hakkında kullanılır tabir. Bkz., Mehmet Zeki Pakalın, *age.*, s. 547.

¹⁷⁷Düzgün, düzenli. Bkz., İ. Parlatur, *age.*, s. 752.

¹⁷⁸Düzgün, tutarlı Bkz., İ. Parlatur, *age.*, s. 748.

¹⁷⁹ A. F. Çelik, *age.*, s. 28.

sebeptir. Çünkü *Süleymannâme* metod olarak, tamamen kronolojik anlatıma dayalıdır¹⁸⁰.

Süleymannâme Sultan'ın özel kütüphanesine konmuş ve hiçbir zaman daha geniş bir çevreye ulaşmak üzere çoğaltılmamıştır. Eserin hazırlanması için yapılan çalışma, Sultan'ın görevlendirmesiyle ve belirli oranda kontrolü altında yapılmış bir çalışmadır. İcra ettiği vazife ve üstlendiği rol bakımından, gazanâmeler hakkında söylenenleri *Süleymannâme* için de söylemek mümkündür. Diğer tevarih, destan ve şahnâmelerde olduğu gibi *Süleymannâme*'de de, klasik Osmanlı ideolojisinin gazi sultan, adil hükümdar, İslam'ın savunucusu ve kültürün hamisi gibi bütün unsurları mevcuttur. Fazladan olarak da "Cihan Hakimi", "Feleğin Hükümdarı", "Evrenin Sultanı" gibi daha yüksek ve bütün mülkleri kuşatıcı bir kuvvet ve kudret imgesi de eklenmiş, Kanuni Sultan Süleyman temsil ettiği kudret ve azametine yaraşır biçimde, bir efsane kahramanı olarak takdim edilmiştir. Esasen bu efsanevilik vasfı, gerçek hayatta bizzat yaşanmakta olan bir durumdu ve Avrupalılar ona Muhteşem Süleyman (*Süleyman the Magnificent*) ünvanını bu yüzden veriyorlardı¹⁸¹.

Cildi, tezhipleri, resimleri kuyumcu titizliği ile yapılmış eserin altmış dokuz minyatüründe Kanuni Sultan Süleyman'ın saltanatının 1520-1555 yılları arasındaki olayları; Sultanın cülûsu, savaşları, avlanmaları, sefere giden ordu, Macar ordusu ve ordugâhı, Safevi Şahı Tahmasp'ın ve Sultan Süleyman'ın elçi kabul törenleri, Sultan Süleyman'ın eğlence meclisi gibi konular eseri resimlemekle görevli dört ve beş musavvir¹⁸² tarafından tasvir edilmiştir¹⁸³.

¹⁸⁰ A. F. Çelik, *age.*, s. 28.

¹⁸¹ A. F. Çelik, *age.*, s. 30.

¹⁸² Musavvir: Osmanlı resim sanatında manzara ve özellikle insan resmi yapan sanatçı. Bkz., M. Sözen, U. Tanyeli, *age.*, s. 217.

¹⁸³ S. Bağcı vd., *age.*, s. 100.

1.3.2-Süleymannâme Minyatürleri

Fethullah Arifi tarafından kaleme alınan eserde toplamda altmış dokuz minyatür yer alır. Bunlar konuları bakımından farklı gruplara ayrılabilir. Bu tasvirlerde Kanununin cülûsu, savaşları, elçi kabulleri, sohbet meclisleri, sultanın av sahneleri, divan toplantısı, şehzadelerin sünnet düğünleri, şehzadelerin sancağa çıkmaları gibi Kanuni Sultan Süleyman ile doğrudan bağlantılı konuların yanı sıra Kanuni döneminde yaşanmış fakat sultanı dolaylı olarak da olsa ilgilendiren konular (Canberdi Gazali'nin elçisinin öldürülmesi, Canberdi Gazali'nin öldürülmesi, Mısır'da Ahmet Paşa'nın başının kesilmesi, Macar Kralı Layoş'un otağı, Behram Paşa'nın Savaşı, Kalender'in isyanı ve öldürülmesi, İran Şahı'nın otağı, Ahmet Paşa'nın Gürcülerle savaşı vb.) yer alır. Bunun haricinde *Süleymannâme*'de konusu bakımından tek örnek olan devşirme çocukların toplanması konulu tasvir dikkat çeker. Bu konuda yapılmış tek tasvir olması bakımından önemlidir.

Süleymannâme'de, minyatürlerden dördü çift sayfa diğerleri tek sayfa halinde düzenlenmiştir. Esin Atıl *Süleymannâme*'de yer alan tasvirleri yapan sanatçıları üsluplarına göre beş gruba ayırmıştır. Bu nakkaşların isimleri bilinmediği için Esin Atıl nakkaşları kullandıkları üsluplara göre Nakkaş A, Nakkaş B, Nakkaş C, Nakkaş D, Nakkaş E şeklinde tanımlamıştır. Nakkaş A kırk bir adet, Nakkaş B yirmi bir adet, Nakkaş C iki adet, minyatür resimlemiştir. Nakkaş D, Nakkaş A ile üç tasvirde çalışmıştır. Nakkaş E ise yine Nakkaş A ile iki farklı sahnede çalışmıştır¹⁸⁴.

Süleymannâme'nin bir grup tasviri, Arifi'nin *Osmannâme* isimli eserinin resimlerinde olduğu gibi, nakışçı üslupta çalışan sanatçıların elinden çıkmadır. Bazıları ise Safevi Tebriz-Kazvin geleneğine bağlı bir saray musavviri tarafından yapılmıştır. Resimlerden birinde Sultan Süleyman'ın sefer sırasında konaklanan Güney Moldavya'da avlanması (Fot. 1) tasvir edilir. Bu tasvirde nakışçı üslup görülmektedir. Kitabın nakışçı-Horosani üslupta yapılmış bir başka resmi Sultan Süleyman'ın 1547 yılında Osmanlılara sığınan Safevi şahı Tahmasp'ın kardeşi Elkas Mirza'yı Topkapı Sarayı'nda Arz Odası'nda kabulünü tasvir eden resimdir (Fot. 2). Resimde üstte Arz Odası'nda tahtında oturan Sultan, bir iskemleye oturduğu Elkas Mirza'ya doğru başını çevirmiştir. Has Odalı üç ağa, dört vezir onları izlemektedir. Resmin alt kısmında Babüssaade ve revaklar önünde saraylı görevliler görülür. Nakışçı üslubun görüldüğü

¹⁸⁴E. Atıl, *age.*,1982.

bu resimlerde, doğada, mimari cephelerde yoğun bir süslemenin hakim olduğu, resim alanlarının süsleme öğeleriyle sıkıca doldurulduğu görülür. Masalımsı kahramanlık ve romantik aşk öykülerini çizmeye alışık bu sanatçıların tasarımları dağ sıraları, ağaçlar, çiçekler, mimari, giysiler, renkler, farklı resim tarzlarıyla ilişkili olsa da, sanatçılar, bu üslupları Osmanlıya özgü bir biçimde yorumlamış ve *Süleymannâme* resimlerine taşımışlardır¹⁸⁵.



Fot. 1: Sultan Süleyman Avda, Fot. 2:Elkas Mirza Sultan Süleyman'ın Huzurunda, *Süleymannâme*,1558, TSM, H.. 1517, y 403 *Süleymannâme*, 1558, TM, H. 1517, y 471b
Serpil Bağcı vd., *Osmanlı Resim Sanatı*, s. 100.

Sanatçılardan bir diğeri derin gözleme dayanan, tarihi kaynak değeri bakımından önemli çizimler ortaya koymuştur. Bu sanatçının tasvirlerinden biri Sultan Süleyman'ın tahta çıkış törenini gösterir (Fot. 3). Padişahın ölümü ve tahttan feragat etmesi halinde

¹⁸⁵ S. Bağcı vd., *age.*, s. 100-101.

başa geçecek olan şehzadenin saltanat merkezinde tahta cülûs etmesi halinde padişahlığı ilan edilmiş olur ve protokol kurallarına göre bir tören¹⁸⁶ yapılırdı. Sultan Süleyman'ın tahta çıkışı, yani cülûs töreni gelenek doğrultusunda, Babüssaade önünde yapılmıştır. Sultan Süleyman 30 Eylül 1520 günü babasının ölüm haberini alınca valilik yaptığı Manisa'dan İstanbul'a gelir ve geldiğinin ertesi günü Babüssaade önünde kurulan altın tahta oturur. Tören için süslü kaftanlar ve başlıklar giymiş görevliler sarayın birinci ve ikinci avlularını doldurmuştur. Protokol gereği sırasıyla şeyhülislam, veziriazam diğer vezirler ve çeşitli kademelerden devlet erkânı yeni sultana biat törenindeki yerlerini almıştır. Çift sayfa tasarlanan bu resimde solda iki katlı Bab-ı Hümayun önünde, çeşitli yaşlarda, atlı, yaya bekleyen halk ve görevliler, arkada sarayın ikinci avlusunu dolduran askerler, siviller ve Babüselam görülür. Sarayın dışında ve birinci avlusundaki bu heyecanlı, kırıltılı kalabalık, sağ sayfada yerini ağırbaşlı ciddi bir tören ortamına bırakır. Burada, Sultan Babüssaade önünde kurulan altın tahtında oturmaktadır. Üzerine matemi simgeleyen mavi kaftan giymiştir. Tahtın hemen sağında veziriazam Piri Mehmed Paşa, onun yanında vezirler Mustafa, Ferhad ve Kasım Paşalar görülür. Vezirlerin önünde duran, biri beyaz diğer ikisi mavi giysili üç yaşlı kişiden birinin şeyhülislam, diğer ikisinin Anadolu ve Rumeli kazaskerleri olduğu sanılır. Tahtın solunda Has Odalı gençler durur. Devlet yönetiminin üst düzey bürokratlarından biri tahtın önünde eğilerek tebriklerini bildirirken diğer zevat (kişiler) resmin alt kısmında belli bir düzende sıralanmışlardır. Resimde, bu çok önemli törene katılan Birun teşkilatına bağlı devlet erkânı, sayıları azaltılarak, ancak törenin kalabalıklığını ifade etmeye yetecek sayıda kişiyle temsil edilmiştir¹⁸⁷.

¹⁸⁶ Osmanlı devlet törenleri içerisinde en önemlisi devletin yapısını ve iktidar anlayışını işaret eden cülûs törenidir. Tahta çıkış törenleri olan cülûs törenleri en eski Türk devletlerinden itibaren her devirde yapıldığı gibi Osmanlı Devletinde de kuruluşundan başlayarak her devire çeşitli şekillerde kutlanmıştır. Ölüm ve hall gibi sebeplerle boşalan tahtın en kısa zamanda doldurulması yani herhangi bir iktidar boşluğunun yaşanmaması için cülûs töreninin mümkün olan en kısa zamanda yapılması esastır. Bkz., Ebru Baykal, *Osmanlılarda Törenler*, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Edirne 2008, s. 13.

¹⁸⁷ S. Bağcı vd., *age.*, s. 101-102.



Fot. 3: Sultan Süleyman'ın Cülûs Töreni, *Süleymannâme*, 1558, TSM, H. 1517, y. 17b-18a.

Cülûs resminde olduğu gibi, aynı sanatçının gözleme dayanan ayrıntılı temsil dilini gösteren resimlerinden biri de devşirme çocukların ailelerinden alınmasını gösterir (Fot. 4). Padişahın cülûsundan sonra gelen ikinci resmin Osmanlı sarayının güçlü idarecilerinin yetiştiği devşirme sisteminin can alıcı anını göstermesi, büyük olasılıkla bu sınıfın devletin bekasındaki rolünün vurgulanmasıyla bağlantılı olmalıdır. Konu imparatorluğun batı topraklarında Hıristiyan nüfusun yoğun olduğu bir kentte geçmektedir. Kendilerine verilen kırmızı yeni giysilerini giymiş, torbalarını omuzlarına almış çocuklar, yolluklarını almak ve kimliklerini kaydettirmek üzere resmin solunda kırmızı halı üzerinde oturan iki Osmanlı görevlisine doğru yürürler. Çocukların aileleri, din adamları olayı heyecanla üzüntüyle izler ve bir yeniçeri onları yatıştırmaya çalışır. Arka planda ağaçlar arasında bir batı kentinin evi yükselir¹⁸⁸.

¹⁸⁸ S. Bağcı vd., *age.*, s. 102-103.



Fot. 4: Devşirmelerin Toplanması, *Süleymanname*, 1558, TSM, H. 1517, y. 31b. Serpil Bağcı vd., *Osmanlı Resim Sanatı*, s. 102.



Fot. 5: Macar Kralı II. Layoş'un Otağı, *Süleymanname*, 1558, TSM, H. 1517, y. 200a.

Mohaç Savaşı öncesinde Macar ordugâhında Macar kralı II. Layoş ve kumandanlarının toplantısını gösteren tasvir, kitabın doğrudan gözleme dayalı olarak yapılmış resimlerinden bir diğeridir (Fot. 5). 26 Ağustos 1526 tarihinde yapılan savaş öncesi Macar kralı Budin'i terk ederek savaş alanı olan Mohaç Ovası'na gelir. Bu resimde Macar kralı başında tacı, üzerinde süslü giysileri olduğu halde Mohaç Ovası'nda kurulu çadırı önünde oturmaktadır. Karşısında dizilen ve her biri farklı giysiler içinde, kimisi taçlı soylu kumandanlar kendisini dinler. Arka plânda çadırlar, askerler, fiçılara şarap boşaltan bir hizmetli ve daha geride tepeler ve bir kale görülür. Resimde her türlü ayrıntının özenle seyredene aktarılması, bu resmin, bu yöreyi ve insanların tanıyan bir ressamın elinden çıktığını düşündürmektedir¹⁸⁹.

Süleymanname'nin tarihi değer taşıyan minyatürlerinden bir diğerinde de Sultan Süleyman'ın Barbaros Hayreddin'i kabulü tasvir edilmiştir (Fot. 6). 1533 yılı Aralık ayında yapılan bu görüşme Topkapı Sarayı'nda Has Oda'nın önündeki Mermer Sofa'da gerçekleşmektedir. Sultan üzeri taşlarla süslü tahtında, profilden betimlenen yaşlı

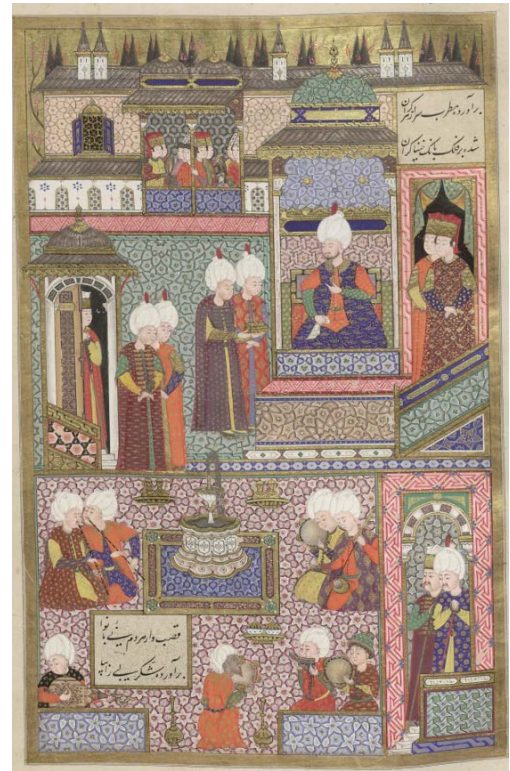
¹⁸⁹ S. Bağcı vd., *age.*, s. 103.

Barbaros alçak, sade bir iskemlede oturur. Has Odalı ağalar, silahdar ve çuhadar onları saygıyla izler. Resimde vezirler gibi başka saraylıların olmaması, bu buluşmanın baş başa yapılan bir görüşme olduğunu ima eder. Resmin aşağısında Barbaros Hayreddin'in geldiği yol güzergâhındaki kapı ve görevliler bulunur¹⁹⁰.

Sanatçının figür ressamlığında ustalaşmış birisi olduğunu kanıtlayan minyatürlerden biri, şehzade Bayezid ve Cihangir'in 1539 yılı Kasım ayında yapılan sünnet düğünü dolayısı ile gelen bir hediyein takdimini gösterir (Fot. 7). Sultan Süleyman Topkapı Sarayı'nda Has Oda'da Şadırvanlı Sofa'da sayebanlı¹⁹¹ bir tahtta oturur. Karşısındaki iki Has Odalı gençten biri mücevherli bir kutuyu sultana doğru uzatır. Geride gözüken Mermer Sofa'nın revaklarında ellerinde doğan kuşu tutan Has Odalılar görülür. Önde havuzun çevresinde toplanan müzisyenler türlü türlü çalgılar çalar, siyah tenli def çalan bir hanende de şarkı söyler¹⁹².



Fot. 6: Barbaros Hayreddin Sultan Süleyman'ın Huzurunda, *Süleymannâme*, 1558, TSM, H. 1517, y. 360a.



Fot.7: Şehzade Bayezid ve Cihangir'in Sünnet Düğünü Dolayısıyla Hediye Sunulması, *Süleymannâme*, 1558, TSM, H. 1517, y. 412a.

¹⁹⁰ S. Bağcı vd., *age.*, s. 103.

¹⁹¹ Sayeban: Gölgelek, üstü yaprak ile örtülü çardak, tente. Bkz., İ. Parlatur, *age.*, s. 1466.

¹⁹² S. Bağcı vd., *age.*, s. 103-104.

Süleymannâme'nin bu üsluptaki resimleri Osmanlı resminde ilk kez böylesine gözlemlenmiş bir kesiti yansıtmayı amaçlayan gerçekçilikle, ayrıntısıyla gözü büyüleyen, yerleşik bir disiplini görselleştiren düzende tasarlanmıştır¹⁹³. Eserin İslam resmi için özel değeri de başta bu musavvirin özelliklerinden gelir. *Süleymannâme*'nin sözü edilen sanatçısının figür ressamlığında da bir çığır açtığı söylenebilir. Sultan Süleyman'ın, Barbaros Hayreddin Paşa'nın, müzisyenlerin, Macar soylularının portrelerinde olduğu gibi onun çizdiği insan figürlerinde kültürel kimlik ayrılığı vurgulanır, bireysellik kazandırma çabası sezilir, hareket eden, duran figürler renk tonlamalarıyla hacim kazanır. Bu tür hacimli görüşler kumaş kıvrımlarında, mimaride, mimari ve manzara ayrıntılarında da vardır. Kimi zaman zemine sürülen altın yıldız, üzeri türlü türlü desenlerle bezenmiş rengârenk giysiler, mimari yüzeyleri kaplayan ve çini izlenimi veren duvar süsleri sarayın cıvıl cıvıl şatafatını, lüksünü ve zenginliğini göze hoş gelen bu çizimlerle seyredene aktarırken, Osmanlı törenlerinin sessiz, ciddi, ağırbaşlı görkemini de yansıtır. Arifi'nin manzum tarihini resimlemeyi üstlenen nakkaş grubunun başı olduğu sanılan ve ismi henüz saptanamayan bu musavvir ve yardımcıları tarihçiye ve toplum bilimciye değer biçilemez belgeler vermiştir. Onun üslubu, sadeleşerek, dingin ve ağır başlı düzende devam edecek ve 16. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı resmine özgü özellikleri belirleyen Nakkaş Osman'la zirveye ulaşacaktır¹⁹⁴.

Süleymannâme, çağdaşı İslam ülkelerinde yaygın olduğu gibi geçmişteki bir sultanın yüceltilmiş masalımsı kahramanlıklarını değil, yaşayan sultanın, henüz belleklerde taptaze olan sözel tanımlamalarının, aynı tazelikte imgeye dönüştürülmüş örneklerini içerir. *Süleymannâme*, yazarı, hattatı, cildi, tezhipleri ve resimleriyle bir bütün olarak, Osmanlı resminin yabancı sanat dürtülerine açık, katıkları bir imparatorluk sanatı olduğunu vurgulayan, gücün ve zenginliğin kitap sanatına da yansıdığını gösteren değer biçilmez bir sanat yapıtıdır¹⁹⁵.

¹⁹³ S. Bağcı vd., *age.*, s. 104.

¹⁹⁴ S. Bağcı vd., *age.*, s. 104-106.

¹⁹⁵ S. Bağcı vd., *age.*, s. 106.

II. BÖLÜM

2.1-TAHT KELİMESİ

Taht kelimesi, çeşitli kaynaklarda "yatmak veya oturmak amacıyla hazırlanmış zeminden yüksek yer", "hükümdar için yapılmış özel tören koltuğu", "hükümdarlık koltuğu ya da orunu", "hükümdarlık, hükümdarın koltuğu ve makamı", "hükümdarın oturduğu büyük koltuk", "hükümdarın makamı", "saltanat koltuğu", "saltanat makamı", "padişahın oturması için özel olarak yapılan süslü ve görkemli koltuk, serir", "Padişahların merasim günlerinde üstüne oturdukları sandalye veya süslü sedir" gibi anlamlara gelmektedir¹⁹⁶. Sözlüklerdeki anlamları doğrultusunda taht hükümdarlık ve saltanat alametidir¹⁹⁷. Bu kelimenin aslı Farsça olup Türkçe'ye geçmiştir¹⁹⁸. Dihhuda düzenlediği *Lugatnâme*'de Anandraj'dan aktararak taht kelimesinin Arapça "arikat" ile eş anlam taşıdığını ve padişahın tahta çıkışında bulunduğu yer olarak izah etmekte, ayrıca Dakiki veya Firdevsî gibi eski şairlerin eserlerden yola çıkarak taht kelimesinin İran'da çok eski zamanlardan beri kullanıldığı anlaşılmaktadır¹⁹⁹. Bunun yanı sıra yine Farsça kökenli "evreng" kelimesinin birincil anlamının taht manasına geldiği bilinmektedir²⁰⁰. Kitab-ı Mukaddes'te "kralın tahtı, Allah'ın tahtı" ifadeleri yer alır. Davud ve Süleyman peygamberlerle Firavun'un tahtlarına arş adı verilir²⁰¹. Kur'an-ı Kerim'de Yusuf Sûresi'nde Hz. Yusuf'un tahtından, Neml ve Sad Sûrelerinde ise Hz. Süleyman ve Sebe Melikesi Belkıs'ın tahtlarından bahsedilirken kürsi ve arş kelimeleri kullanılmıştır²⁰². Bakara Sûresi'nde yer alan Âyetü'l Kürsî diye bilinen ayette "O'nun kürsisinin gökleri ve kaplamıştır" ifadesi geçmektedir²⁰³. Hadislerde, Resûl-i Ekrem'in Cebrail'i ilk defa Hira Dağında, gökle yer arasında bütün ufku kaplamış bir taht üzerinde otururken gördüğü belirtilir²⁰⁴. İbn Haldun Mukaddime'de hükümdarların simgelerinden biri olan tahttan bahsederken taht için şöyle der; "Serir, minber, taht ve

¹⁹⁶ M. Sözen, U. Tanyeli, *age.*, s. 292; Doğan Hasol, *age.*, s. 447; Erdoğan Merçil, *agm.*, s. 434; Ferit Develioğlu, *age.*, s. 1022; Mehmet Kanar, *age.*, s. 447; İ. Parlatur, *age.*, s. 1616; M. Z. Pakalın, *age.*, s. 379-380.

¹⁹⁷ E. Merçil, *agm.*, s. 434.

¹⁹⁸ Minako Mizuno Yamanlar, *İslam Sanatında Taht Sahneleri, Taht Sahnelerini Oluşturan Öğeler Üzerine İncelemeler*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 1994, s. 1.

¹⁹⁹ M. M. Yamanlar, *age.*, s. 1.

²⁰⁰ Ahmet Çaycı, *Selçuklularda Egemenlik Sembolleri*, İz Yayıncılık, İstanbul 2008, s. 75.

²⁰¹ E. Merçil, *agm.*, s. 434.

²⁰² Emalılı Muhammed Hamdi Yazır, *Kur'an-ı Kerim ve Yüce Meali*, sadeleştiren: Arif Pamuk, Pamuk Yayıncılık, s. 248-380-381.

²⁰³ E. M. H. Yazır, *age.*, s.43.

²⁰⁴ E. Merçil, *agm.*, s. 434.

kürsü, gibi şeylere gelince, bunlar üzerine sultanın oturması için dikilmiş bir takım ağaçlar veya muntazam bir şekilde yapılmış koltuklardır. Meclisinde bulunan zevatla aynı seviyede olmaması için sultanın onlardan yüksek bir şekilde oturmasını temin eder"²⁰⁵.

2.1.1-Türklerin İslamiyet Öncesi Taht Kelimesi ile Eş Anlamlı Olarak Kullandıkları Sözcükler

İslamiyet öncesi dönemde Türklerin taht karşılığında kullandıkları sözcüklerin durumu karanlıktır²⁰⁶. Günümüze gelebilmiş yazılı kaynaklarda tahta çıkmak deyiminin yalnızca oturmak anlamına gelen "*olurmak*" sözcüğü ile karşılanmıştır²⁰⁷. Taht karşılığı kullanılan anlamdaş sözcüklerin ise tek başına bu anlamı yüklenmedikleri görülür. Üzerinde en çok tartışılan anlamdaş sözcük, *böddür*. Bilge Kağan yazıtında kullanılan bu sözcük taht diye çevrilmiştir²⁰⁸. Bahaeddin Ögel'e göre bu sözcük "*Böd*" değil "*bu öd*" şeklinde okunmalı ve anlamı "*taht*" değil "*bu zaman*" olmalıdır²⁰⁹. Kültegin yazıtının güney tarafında yer alan "*...bödke körüğme beğler gü yanılacağısiz...*" sözleri "*.....tahta sadakat (ve) itaat eden beyler! siz mi yanılacaksınız?....*" diye çevrilmiştir²¹⁰. Taht yerine zaman sözcüğü kullanılırsa çeviri anlamsız olmaktadır. Taht karşılığı kullanılan sözcüklerden bir başkası da *örgin* ya da *örgün* dür. Hüseyin Namık Orkun, Şine Usu yazıtında geçen bu sözcüğü *karargâh*, *saray*, *konak* diye çevirmiştir²¹¹. Aynı sözcük Irk Bitig yazmasında taht olarak geçer²¹². Tahtı niteleyen bir başka sözcük ise *orun* dur. *Orun* sözü Türkçe'de "*devlet içinde veya törenlerde, herkesin alacağı ve oturacağı yeri*" belirten, önemli bir deyim idi ve aynı zamanda bir "*şeref yeri ve mevki*"

²⁰⁵ İbn Haldun, *Mukaddime*, Dergah Yayınları, İstanbul 2018, s. 512.

²⁰⁶ Simge Özer Pınarbaşı, *Çağlar Boyu Tahtın Simgesel Anlamları Işığında Türk Tahtları*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2004, s. 14.

²⁰⁷ "*...üze kağan olurttum. olurtukuma ölçeçe sakınıgma Türk beğler budun eğirip sebinip tontamış közi yügerü körti. bödke özüm olurup bunça ağır törüğ tört bulundaki budun....ittim...*"(*Üstüne hakan [olarak tahta] oturdum. Oturduğumda ölecek gibi meyus olan Türk beyleri, kavmi egirüp sevinip aşağıya eğilmiş gözleri yukarıyı gördü. Bu zamanda ben [tahta] oturup bunca mühim kanunları dört taraftaki kavmevazettim.*) Bkz., Hüseyin Namık Orkun, *Eski Türk Yazıtları*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2011.

²⁰⁸ S. Özer Pınarbaşı, *age.*, s. 14.

²⁰⁹ Bilge Kağan "*bu ödke olurttum*" derken "*bu zamanda tahta oturdum demek istiyordu*" çünkü Çin'de de her imparatorun "*saltanat sürdüğü zaman*" onun en belirgin sembolü ve özelliği idi. Bkz., B. Ögel, *age.*, s. 687.

²¹⁰ H. N. Orkun, *age.*, 26-27.

²¹¹ H. N. Orkun, *age.*, s. 170-172-182.

²¹² "*ten-: si :men : yarın : kece : altun . örgin : üze : olurupan : menileyür : men : ança : bilinler : edgü : ol: "(Ben Tensiyim! Sabah akşam atlın taht üzerinde oturup mutlu bir şekilde yaşarım).* Bkz., Fikret Yıldırım, Erhan Aydın, Risbek Alimov, *Yenisey-Kırgızistan yazıtları ve Irk Bitig*, Ankara 2013, s. 363.

anlamlarına geliyordu²¹³. Bu sebeple Uygurlar, taht için orunlug yani "orunlu yer" deyimini kullanmışlardır. Cengiz Han döneminde Moğollar da Uygurlardan aldıkları orun sözcüğünü oron biçiminde kullanmışlardır²¹⁴. *Divanü Lûgat it Türk*'de de orun kelimesi yer, mekân, mevki diye çevrilmiştir²¹⁵. Türklerde taht karşılığı kullanılan sözcüklerden biriside "*tör*" dür. Tör aslında, evde veya çadırda bulunan, "*şeref yeri*" için kullanılan bir sözdür²¹⁶. *Divanü Lûgat-it Türk*'de üzerine oturuş kerevet, dükkân, seki diye çevrilmiş olup yüksek kişi ve yer anlamına geldiği de belirtilmiştir²¹⁷. Tahta *gümüş kürsü*, *tabçak* ya da *tabçan* diyen Türkler de vardı²¹⁸. *Divanü Lûgat-it Türk*'de *tapçan* ve *tapçanğ* olarak geçen kelime "*erişilemeyen üzüm salkımlarını kesmek için toplayanın üzerine çıktığı üç ayaklı sofraya biçiminde bir nesne*" olarak geçer, ancak taht ve sedir anlamında geldiği de belirtilmektedir²¹⁹. *Divanü Lûgat-it Türk*'de Çiğilce olan "*şın*" sözcüğünün de taht anlamına geldiği söylenmektedir²²⁰. İslamlaşmanın kabulünden önce Türklerin taht karşılığı kullandıkları sözcüklerin ikincil anlamda olduğu görülmektedir. Şeref yeri ve yüksek mevki anlamını taşıyan bu sözcükler, taht yerinde de kullanılmıştır. Zaman anlamına gelen öd sözcüğünün ise taht zamanını nitelemesi olası gözükmeyle birlikte, bir anlam dönüşümüne uğradığı da kabul edilebilir²²¹.

2.1.2-İslamiyet'in Kabulünden Sonra Türklerin Taht ile Eş Anlamlı Olarak Kullandıkları Sözcükler

İslamlaşmanın kabulünden önce Kutadgu Bilig'de geçen, Türklerin taht karşılığı kullandıkları sözcüklerden biri olan *kürsi* sözcüğü, İslamlaşmanın kabulünden sonraki dönemde de kullanılmaya devam etmiştir. Arapçadan alınan bu sözcük "*camilerde, medreselerde vaiz ve müderrislerin oturmasına mahsus, üzerine birkaç basamaklı merdiven ile çıkılır, iğreti sedirin adıdır. Bunların üstü oymalarla süslü ağaçtan taht gibi yapılmış olan yerlerine minder konulur.*" şeklinde açıklanır²²². Fakat bu kelime,

²¹³ Bahaeddin Ögel, *Türk Kültürünün Gelişme Çağları*, İstanbul 2001, s. 688.

²¹⁴ B. Ögel, *age.*, s. 688.

²¹⁵ Kâşgarlı Mahmud, *Divanü Lûgat-it Türk*, çev. Besim Atalay, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2013, s. 442.

²¹⁶ Harezmi-Şah'lar çağında bile hala "*ev töri*" yani "*ev şeref yeri*" deyimini geçiyordu. Fakat bunun yanında bir de "*il töri*" yani "*devletin şeref yeri*" görülmeye başlamıştı ki bu da tahttan başka bir şey olmasa gerekirdi. Bkz., B. Ögel, *age.*, s. 688.

²¹⁷ S. Özer Pınarbaşı, *age.*, s. 14.

²¹⁸ B. Ögel, *age.*, s. 688.

²¹⁹ K. Mahmud, *age.*, s. 573.

²²⁰ K. Mahmud, *age.*, s. 557.

²²¹ S. Özer Pınarbaşı, *age.*, s. 15.

²²² Mehmet Zeki Pakalın, *age.*, s. 344.

merkez, makam yerinde de kullanılmış, *kürs-i hükümet, kürs-i idare* denilmiştir²²³. Kürsü kelimesi Kur'an'da ikinci sûre olan Bakara ve otuz sekizinci sûre olan Sad Sûresi'nde geçmektedir. İkinci sûrede Allah'tan bahsederken şöyle denir;

*"kürsi" gökleri ve yeri kaplamıştır, onların gözetilmesi O'na ağır gelmez. O yücedir, büyüktür*²²⁴.

Diğer ayet ise Hz. Süleyman'ın tahtı ile ilgilidir;

*and olsun ki Süleyman'ı denedik, kürsi'ni*²²⁵ *zayıf düşürdük; sonra eski haline döndü*²²⁶.

İman ile ilgili hadislerde, Hz. Peygamber'in ahirette hesabın başlaması için Allah'ın nezdinde tevessülde bulunurken O'nu kürsinin üzerinde göreceği ve önünde secdeye kapanacağı, Allah için birini seven müminlere nurdan kürsiler verileceği, ayrıca Resûl-i Ekrem'in Cebrail'i ufukta bir kürsi üzerinde gördüğü belirtilir²²⁷.

Kürsü kelimesinin asıl anlamının, Alamice'deki taht anlamını içeren "*kurseya*" dan alındığı ve dört köşe bir şekil olduğunun da belirtilmesi gerekir. Çünkü kürsü kelimesi Kur'an'ın dışında, gündelik hayatta kullanılan muhtelif eşyalar içinde geçerlidir. Özellikle cami ve medreselerdeki vaiz ve müderrislerin oturma yeri olan bir kaç basamaklı ve arkalıklı sedire de kürsü adı tabir edilmekte ve bu tür kürsüler taht şekline benzer öğeler göstermektedir. Kürsü, sonra ayrıca bahsedilecek olan minber ile de hem şekil hem de kullanım açısından ortak noktalara sahiptir²²⁸. Kürsü, değişik çağlarda ve çeşitli Müslüman milletlerde az çok farklı fakat birbiri ile ilişkili manalarda kullanılmıştır. Mesela Kâbe'nin kapısındaki üst basamağı eşiğe denk gelen hareketli merdivene, üç veya dört ayaklı tabureye, örekeye (doğum iskemlesi), arkalıklı sıra ve küçük masa gibi eşyalara kürsü denilirken rahle, usturlap kereveti, müzehhip tezgâhı, yüzük kaşı (taş oturtulan yer), muska mahfazası, çakmaklı tüfeklerin levha kısmı, tuğrada padişah isminin yazıldığı yer, ayrıca payitaht kürsü olarak anılmıştır²²⁹.

²²³ Mehmet Zeki Pakalın, *age.*, s. 344.

²²⁴ E. M. H. Yazır, *age.*, s. 43. (*Bakara Sûresi 225. ayet*)

²²⁵ Burada geçen kürsi kelimesinin bazı tefsirciler Hz. Süleyman'ın tahtı önünde ayaklarını dayadığı iskemle olduğunu ileri sürmektedirler. Bkz., CL. Huart, "Kürsü", *İA*, Cilt 6, İstanbul 1967, s. 1089.

²²⁶ E. M. H. Yazır, *age.*, s. 456. (*Sad Sûresi 34. ayet*)

²²⁷ Yusuf Şevki Yavuz, "Kürsi", *DİA*, Cilt XXVI, Ankara 2002, s. 572-573.

²²⁸ M. M. Yamanlar, *age.*, s. 3.

²²⁹ Yaşar Çoruhlu, "Kürsü", *DİA*, Cilt XXVI, Ankara 2002, s. 573.

Taht kelimesi ile eş anlamlı olarak kullanılan kelimelerden biriside "arş" kelimesidir. Arş, Allah'ın dokuzuncu kat gökte tasavvur olunan tahtı manasında kullanılan bir kelimedir²³⁰. Arş kelimesi Arapça bir kelimedir ve lügat manası taht, çardak, tavan ve kubbe anlamlarına gelir²³¹.

Esasen Allah'ın kendisi gibi Allah'ın arşı²³²da şekli olmayan, tamamıyla tasavvur olunan bir şeydir. Ancak Kur'an'da ki Allah'ın arşlarının bazılarında somut ifadelerle bahsedilmektedir. Bunların hükümdarların taht anlayışına az da olsa tesir etme ihtimali düşünülebilir. Mesela meleklerin arş etrafında toplanıp Allah'ı övme fiilleri hükümdar taht sahnelerine de kavram olarak geçmiştir²³³. Bu konu ile ilgili Kur'an'daki örnekler şunlardır;

Meleklerin de Rablerini hamd ile tesbih ederek arşın etrafını kuşattıklarını görürsün ²³⁴.

Arşı taşıyan ve bir de Arş'in çevresinde bulunan melekler, Rablerini hamd ile tesbih ederler; O'na iman ederler ²³⁵.

Ayrıca arş sadece Allah'ın tahtı için kullanılmıyor, Kur'an'da Hz. Yusuf ve Sebe Melikesi Belkıs'ın tahtlarından bahsedilirken de arş kelimesi kullanılmaktadır²³⁶.

(Yusuf) Ana babasını tahtın üzerine çıkardı, hepsi ona kavuştukları için secdeye kapandılar ²³⁷.

*Çünkü Sebeli'lere hükümdarlık eden, kendisine her şey verilmiş ve azametli tahtı olan bir kadınla karşılaştım*²³⁸

Yukarıdaki örneklerden anlaşılacağı gibi Allah'ın ulu, büyük, muhteşem ve sonsuz tahtı olan arş, Kur'an'da ne kadar mecazen ifade edilmiş ise de insan imgesine

²³⁰ Mehmet Zeki Pakalın, *age.*, s. 87.

²³¹ Mehmet Zeki Pakalın, *age.*, s. 87.

²³² Allah'ın Arşı derken tasavvur olunan taht Allah'ın kudret ve azametinin tecellisinden bir kinayedir. Yoksa hakikatte böyle bir yer mevcut değildir. Çünkü bu takdirde Allah için mekân ispat edilmiş olur. Allah ise mekândan münezzehtir. Bu makamda "Arş ür-Rahman", "Arş-ı Âlâ" tabirleri kullanılırdı. Bkz., Mehmet Zeki Pakalın, *age.*, s. 87.

²³³ M. M. Yamanlar, *age.*, s. 1-2.

²³⁴ E. M. H. Yazır, *age.*, s. 468. (*Zümer Sûresi 75. ayet*)

²³⁵ E. M. H. Yazır, *age.*, s. 468. (*Mü'min Sûresi 7. ayet*)

²³⁶ E. M. H. Yazır, *age.*, s. 248-380-381.

²³⁷ E. M. H. Yazır, *age.*, s. 248. (*Yusuf Sûresi 100. ayet*)

²³⁸ E. M. H. Yazır, *age.*, s. 380. (*Neml Sûresi 23. ayet*)

ilham kaynağı olabilecek şekilde anlatılmıştır. Kur'an'ın muhtelif yerlerinde bahsedilen diğer arşlar da aşağı yukarı örneklerde gösterildiği şekilde ifade edilmektedir²³⁹.

Taht kelimesinin Arapça karşılığı olarak "*arş*" ile birlikte "*serirü'l-mülk*" kelimesi tercih edilmiştir²⁴⁰. Hükümdarların oturdukları taht, sandalye, oturulacak mükellef yer, yüksek yatak, karyola anlamlarına gelen Serir kelimesi, oturanın şerefi ve yüksekliği itibari ile bu manayı almıştır²⁴¹.

Taht karşılığı kullanılan sözcüklerden olan *erike* ise Arapça olup, taht, serir, gelin odasına özel olarak yapılan sedir anlamlarını taşımaktadır²⁴².

Bazı edebi kaynaklarda ise taht karşılığı olarak, yine Farsça *evreng*, *evrenk* sözcüğünün kullanıldığı görülür²⁴³. *Evreng* kelimesinin birincil olarak taht manasına geldiği ve bu kelimedden "*evreng-nişin*" (tahta oturan hükümdar) kelimesinin türetildiği bilinmektedir²⁴⁴. Örneğin Cevri dizelerinde hem *serir* hem *evreng* sözcüklerini bir arada kullanmıştır: "...*Serir-i sim kubbe mesned-i vala-yı sultani/ Mu'alla kadr ü a'la-paye evreng-i Süleymani...*"²⁴⁵. *Evreng* sözcüğünün değişik anlamları hakkında Devellioğlu, bu sözcüğün taht, şeref, süs, akıl ve irfan, halin hoşluğu, ağaç kurdu, yakışıklılık ve hile gibi anlamlar geldiğini belirtmektedir²⁴⁶.

Türklerin İslamiyet'in kabulünden sonra taht anlamında kullandıkları sözcüklerden birisi de *minber*dir. Minber, bu gün camilerde mihrabın sağ yanında bulunan ve Peygamber'in vaaz etmesini simgeleyerek hatibin hutbe okuduğu yer olarak belirlenir²⁴⁷. Ancak İslamiyet'in ilk dönemlerinde minber daha geniş anlamlar taşır. Peygamber'in birkaç basmaktan oluşan minberi kullanarak vaaz ettiği ve hitap ettiği rivayetlerde söylenmekte ise de minberin üzerinde namaz kıldıktan sonra secde için minberden aşağıya inişi, bu tür minberlerin kürsü veya taht şekillerine daha yakın olduğu tahmin edilmektedir²⁴⁸. Ayrıca Peygamber'in ölümünden sonra Ebu Bekir'in

²³⁹ M. M. Yamanlar, *age.*, s. 2.

²⁴⁰ A. Çaycı, *age.*, s. 75.

²⁴¹ Mehmet Zeki Pakalın, *age.*, s. 186.

²⁴² İ. Parlatır, *age.*, s. 409.

²⁴³ S. Özer Pınarbaşı, *age.*, s. 15.

²⁴⁴ F. Devellioğlu, *age.*, s. 289.

²⁴⁵ S. Özer Pınarbaşı, *age.*, s. 15.

²⁴⁶ F. Devellioğlu, *age.*, s. 242.

²⁴⁷ M. M. Yamanlar, *age.*, s. 3.

²⁴⁸ M. M. Yamanlar, *age.*, s. 3; Ayrıca Bkz., Önceleri hurma kütüğüne yaslanarak konuşan Hz. Peygamber için hicretin 7 veya 8. yılında ılgın ağacından iki basamak ve oturma yerinden ibaret bir minber yapılmıştır. Yaklaşık bir metre yüksekliğindeki bu minberin oturma yerinin ön taraf köşelerinde

halifeliğini kabullendiği sırada Peygamber'in minberine çıkmış olması²⁴⁹ ve sonraki halifelerin bu ananeye uymuş olmaları, bir de hakimlerin minber veya sarır gibi yüksek yerlerde oturup hitap veya emir vermiş olmaları İslamiyet'in erken dönemlerinde minberin bir şeref ve yücelik ifadesi dolayısı ile taht kavramına yakın bir şekilde kullanılmış olduğunu gösterir²⁵⁰. Başlangıçta kürsü veya tahttan pek farkı olmayan minber ibadetin cemaat halinde gelişmesi ile birlikte, yavaş yavaş ibadette bir rol oynamaya başlamıştır. Becker'e göre minberin hükümdar veya hakim kürsüsü vaziyetinden alelade minber haline gelmesi Emevi devrinin son zamanlarına rastlar²⁵¹. Henüz yerde oturma adetinin hakim olduğu Arap toplumları arasında yüksek bir şeref yeri olarak düşünülen kürsünün ve minberin taht ile olan benzerlikleri sadece fikir ve kullanım tarzlarında değil ikonografik bakımdan da mevcuttur. Basamaklarının oluşu, sabit olmayışı, taşınabilme özelliği, kapısının mevcut olması, üstünün örtülmesi gibi taht ile ortak yanları söz konusudur²⁵².

Günümüzde kullandığımız taht sözcüğü ise Farsçadan alınmıştır. Hükümdarın oturduğu özel sandalye, koltuk ve makam anlamını taşımaktadır. Osmanlı kaynaklarında tahttan söz edilirken taht-ı şerif, taht-ı hümayun gibi nitelemeler yapıldığı görülür. Hazine sayım defterlerinde bile tahttan taht-ı şerif diye söz edilmektedir. Şerif sözcüğünün "*kutsal, soylu ve Peygamber soyundan olan*" anlamlarını taşıması tahtlara verilen önemi gösterir²⁵³. Ayrıca tahtın bulunduğu yere pay-taht (başşehir) denir²⁵⁴.

muhtemelen uçları topuzlu iki dikme bulunuyordu. Bkz., Nebi Bozkurt, "Minber", *DİA*, Cilt XXX, Ankara 2005, s. 101.

²⁴⁹ Hz. Ebu Bekir halife olunca Resul-i Ekrem'e hürmeten minberin ikinci basamağına, Hz. Ömer birinci basamağına, Hz. Osman ise altı yıl birinci basamağına ve ardından mak'adına oturmuştur. Bkz., N. Bozkurt, agm., s. 101.

²⁵⁰ M. M. Yamanlar, *age.*, s. 3.

²⁵¹ Ernst Diez, "mescid", *İA*. Cilt 8, Maarif Basımevi, İstanbul 1960, s. 335.

²⁵² Sanat eserlerinde taht sahnelerinin çok sayıda ortaya çıkmaya başladığı 14. ve 15. yüzyıllarda birkaç basamaklı yüksek taht örneklerine rastlanır. 1382 yılı civarında Bağdat'ta yapıldığı tahmin edilen taht sahnesinde geniş tahtın önüne konulan basamak görülmektedir. 1430 yılında Baysungur Mirza için yapılmış Şehnâme'de yine iki basamaklı taht tasvir edilmiştir. Bu tahtlarda görülen tahtın yüksekliği yani iki basamakla çıkılabilecek yüksekliğin o dönemdeki tahtlarda standart olduğu diğer eserlerdeki benzer tahtlardan da anlaşılmaktadır. Tahtın yüksek oluşu yazılı kaynaklarda da görülmektedir. Örneğin *abû-l farac tarihi*'nde Abû'l Farac, 1237 senesinde Alaeddin'in ölümü hadisesinden bahsederken kendisinin verdiği ziyafet sırasında yüksek bir taht üzerinde oturduğunu söylemektedir. Ayrıca 1245 yılında Moğolistan'a giden Carpini'ye refakat eden Papaz Venedik'e göre Moğol Hanı Kuyu'nun üstü örtülü olan, altın ve gümüş ile süslenen yüksek bir tahta oturuyordu ve tahtın önünde Han için, yan taraflarında yüksek devlet adamları için ve arka tarafında annesi ile zevceleri için ayrı ayrı merdivenler bulunuyordu. Böylelikle Selçuklularda olsun, Moğollarda olsun o dönemlerde yüksek tahtların yaygın olduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla o dönemdeki tahtların, yükseklik açısından kürsü ve minberlerden pek farklı olmadığı açıktır. Bkz., M. M. Yamanlar, *age.*, s. 4.

²⁵³ S. Özer Pınarbaşı, *age.*, s. 15.

²⁵⁴ E. Merçil, agm., s. 434.

Türklerin İslamiyet'i kabulünden sonra, taht karşılığı olarak kullandıkları sözcüklerin, Arapça ve Farsçadan alınan sözcükler olduğu anlaşılmaktadır. Yeni bir dinin kabulüyle birlikte, yeni bir kültür çevresinin etkileri söz konusu olmuştur²⁵⁵.

²⁵⁵ S. Özer Pınarbaşı, *age.*, s. 15.

2.2-GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE TAHT

2.2.1- İslamiyet Öncesinde Tahtlar

Tahtın betimlerde görülen en erken örnekleri prehistorik döneme, insanların göçebe yaşamı bırakıp, yerleşik yaşama geçtikleri neolitik çağa aittir. Çatalhöyük kazılarında bulunmuş ana tanrıça heykelciğinde aslanlı tahtların prototipiyle karşılaşılmaktadır (Fot. 8)²⁵⁶. Günümüze gelebilmiş en eski taht örneği ise Antik Mısır kültürüne ait olup, M.Ö. 1347-1337 yıllarına tarihlenen bu örnek, incelikli formu ve süslemeleriyle tahtın daha o dönemde bir sanat eseri halinde geldiğini gösterir (Fot. 9)²⁵⁷. Mobilya sanatının önemli bir parçası olan tahtlar, çeşitli kültürlerde değişik özellikler gösterir. Değişik taht tiplerinin ortaya çıkmasına, kültürler arasındaki farklılıklar yol açmıştır. Taht tiplerinin çeşitliliğine, toplumların oturma biçimlerinin farklılığı gibi bazı pratik gereksinimlerin yanı sıra, anlaşılması çok daha karmaşık olan dinsel inançlardan kaynaklanan bazı etkenlerin de neden olduğu anlaşılmaktadır²⁵⁸.



Fot. 8: Ana Tanrıça Heykelciği, M.Ö. 6. Binyıl İlk Yarısı²⁵⁹



Fot. 9: Tuthankamon'un Tahtı, M. Ö. 1347-1337²⁶⁰

²⁵⁶ S. Özer Pınarbaşı, *age.*, s. 19.

²⁵⁷ S. Özer Pınarbaşı, *age.*, s. 19.

²⁵⁸ S. Özer Pınarbaşı, *age.*, s. 19.

²⁵⁹ (<https://www.flickr.com/photos/caner/4158075473>).

²⁶⁰ (<https://nereye.com.tr/wp-content/uploads/2017/04/tutankamon-taht%C4%B1.jpg>).

Gerek çok tanrılı gerekse tek tanrılı dinlere inanan toplumlarda tanrı veya tanrıların, peygamberlerin, havarilerin, azizlerin ve diğer kutsal kişilerin tahta oturdukları kabul edilir. Böylece tahtlar da kutsal, dinsel bir anlam kazanır²⁶¹.

Hz. Yusuf'la ilgili Kurtubi şu bilgileri aktarmaktadır; emirliği talep edildiği zaman kendisine taç giydirildi ve altından bir taht hazırlandı. Bu taht aynı zamanda, inci ve yakutlarla süslü idi. Tahtın uzunluğu otuz zira ve eni on zira idi²⁶². Değişik kültürler tarafından benimsenen tahtların efsaneleşmiş hükümdarlara ait olduğu görülür. Eski Ahid'de bir kral olarak kabul edilen Hz. Süleyman'ın on iki aslanlı tahtı, hem Hristiyan hem de İslam dünyasında benimsenmiştir²⁶³. İmam Kutbi'ye göre, adı geçen tahtın etrafında hayvan figürleri yerleştirilmiştir ve bu hayvanlar Hz. Süleyman'a hizmet etmektedir: *"...tahtının alt tarafında iki aslan, üst tarafında da iki kartal sureti yapmıştır. Tahtına çıkmak istedi mi aslanlar önünde ön kollarını yere yayar. Oturduğu vakit de kartal kanatlarını açardı"*²⁶⁴. Hz. Süleyman'ın tahtının fildişi, yakut gibi maddelerle bezendiği ifadesi ayetlerde yer almaktadır²⁶⁵. Kur'an-ı Kerim'de Hz. Süleyman ve Sebe Melikesi arasında geçen olaylarda arş kelimesi geçmektedir²⁶⁶.

Çok tanrılı dinlere inanan antik kültürlerle baktığımız zaman, baş tanrının ve diğer tanrıların, mitolojik kahramanların tahta oturduklarının düşünülüdür. İlginç olan bir durum ise, tanrılar panteonunun başındaki tanrının diğer "tanrıların kralı" olarak nitelendirilmesidir. Böylece tanrılaşan kralların aksine tanrıların krallaşması söz konusu olmaktadır. Bu anlayış ile dile getirilen eski bir Sümer şiirinde baş tanrı Enlil'in göksel tahtından ve krallığından söz edilmektedir;

*"...Senin beyin saygı değerdir; kral An ile göksel tahtta oturur, Senin kralın, büyük dağ, baba Enlil'dir..."*²⁶⁷

Sümerliler ait Ur'da bulunmuş olan bir panoda zafer kutlamaları konusu işlenmiştir. Panonun üst bölümünde aynı biçimdeki taburelere oturmuş altı figür ve karşılarında yine onlarınine benzer bir taburede oturan kral yer alır (Fot. 10-10a)²⁶⁸.

²⁶¹ S. Özer Pınarbaşı, *age.*, s. 25.

²⁶² A. Çaycı, *age.*, s. 76.

²⁶³ S. Özer Pınarbaşı, *age.*, s. 19.

²⁶⁴ A. Çaycı, *age.*, s. 77.

²⁶⁵ A. Çaycı, *age.*, s. 76-77.

²⁶⁶ E. M. H. Yazır, *age.*, s. 378-386.

²⁶⁷ S. Özer Pınarbaşı, *age.*, s. 26.

²⁶⁸ S. Özer Pınarbaşı, *age.*, s. 26.



Fot. 10: Sümerlilere Ait Ur'da Bulunmuş Olan Pano (Pınarbaşı)

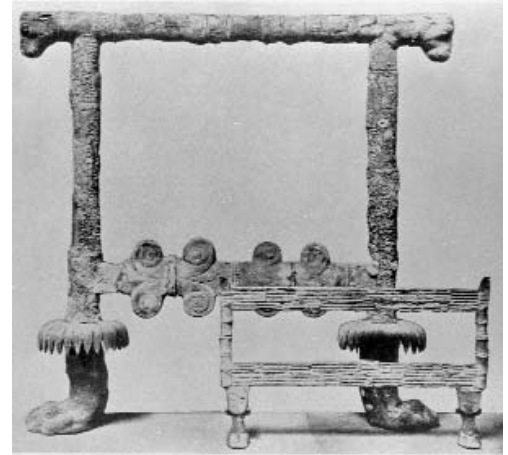


Fot. 10a: Sümerlilere Ait Ur'da Bulunmuş Olan Pano Detay²⁶⁹

Betimlerde de tahta oturmuş tanrı ve tanrıçalar görülmektedir. Libasyon konulu bir levhada yarım arkalıklı bir taht üzerinde oturan tanrı görülmektedir (Fot.11)²⁷⁰.



Fot. 11: "Lagaş Kralı Ur-Nanşi" Kabartma, M.Ö. 2550-2500²⁷¹



Fot. 12: Asurlulara Ait Taht Parçaları, M.Ö. 800 (Pınarbaşı)

Asurlular döneminden günümüze M.Ö. 800 tarihlenen taht parçaları ulaşmıştır. Bu tahtın yan parçasında ayakların aslan ayağı biçiminde olduğu dikkat çeker. İki ayağın birleştiği kayıttaki spiral kıvrımlı süslemeler görülür. Oturacak yerin iki yanında ise dışa taşkın biçimde plastik olarak işlenmiş birer öküz ya da boğa başı yer alır (Fot. 12)²⁷². Bu tahta çok benzeyen bir örnek de, Zincirli'de bulunmuş olan m.ö. 8. yüzyıl ortalarına ait bir ortostad üzerinde görülen Kral Bar Rakab'ın tahtıdır (Fot. 13). Aynı

²⁶⁹ (<https://i.ytimg.com/vi/Vj9ZAsKgO0c/maxresdefault.jpg>)

²⁷⁰ S. Özer Pınarbaşı, *age.*, s. 26.

²⁷¹ (<http://islamvetarih.blogcu.com/sumerler/6216860>)

²⁷² S. Özer Pınarbaşı, *age.*, s. 47-48.

döneme tarihlenen bu örnekte de oturma yerinin iki yanında birer boğa başı görülür. Ancak ayaklar aslan ayağı değil çam kozalağı biçimindedir²⁷³.

Babilliler de krallara yetki veren tanrı Marduk'un tanrıların kralı olduğuna inanıyorlardı. Babil yaratılış efsanesinde Marduk'un öteki tanrılar tarafından kral seçilmesi ve tahtta oturtulması anlatılmıştır. Tanrılar ondan üstlendiği işi yürütebilecek güce sahip olduğunu gösterecek kanıt istemişlerdir. *"...Ortalarına bir örtü yaydılar (gece göğünün yıldızlı örtüsü) senin sözünle dediler, yok olsun, gene senin sözünle görünsün, (güneşin geçmesi ile gece göğü gibi) Marduk konuşunca, örtü yok oldu, ve sonra gene göründü ve tanrılar bunu, işaretin yerini bulması sayınca hoşnut oldular, biat ettiler ve açıkladılar,"Kral Marduk'tur". Tanrılar bundan sonra Marduk'a asa, taht, soylu krallık ve karşı konulmaz fırtına ihsan ettiler..."*²⁷⁴.

Betimlerde Babil'de ilk dönemlerden beri önemini koruyan Güneş Tanrı Şamaş tahtta otururken gösterilmiştir. Tabure biçimli olan tahtın sütun formundaki bacaklarını destekleyen iki boğa-adam dikkat çeker. Tahtın bir sütuna oturan baldaken benzeri birde çatısı vardır (Fot. 14)²⁷⁵.



Fot. 13: Kral Bar Rakab'ın Tahtı, 8. Yüzyıl (Pınarbaşı) Fot. 14: Güneş Tanrı Şamaş, M.Ö. 870²⁷⁶.

Sasani döneminde ait örneklerde, bir taht üzerinde oturan ve dizleri yanlara gergin vaziyette ve ayakları yere basar durumda hükümdar betimlemeleri verilmiştir. Sasani döneminin hükümdar betimlemelerinin sadece kaya kabartmaları üzerinde yer

²⁷³ S. Özer Pınarbaşı, *age.*, s. 48.

²⁷⁴ S. Özer Pınarbaşı, *age.*, s. 26,48.

²⁷⁵ S. Özer Pınarbaşı, *age.*, s. 26.

²⁷⁶ (<https://divinecoders.files.wordpress.com/2014/04/sumerian.jpg>)

almadığı, minyatürlü örneklerde de uygulandığı, Mes'udi tarafından aktarılmaktadır. Mes'udi'ye göre, krallar vefat ettikten sonra kâğıt üzerine portreleri yapılarak saklanır ve daha sonra tahta geçecek kralların bunları tanınması ve okuması sağlanmış olurdu. Yine Mes'udi'nin ifadesine göre, Emevi Halifesi Hişam (724-743) böyle bir katalogun Arapça'ya çevrilmesi için talimat verilmiştir²⁷⁷.

Antik Yunan mitolojisinde de aynı inanç görülmektedir²⁷⁸. Baş tanrı Zeus, Uranos ile Kronos soylarından sonra egemenliği ele geçirdikten sonra Olympos'da taht kurar ve oğlu demirci tanrı Hephaistos'un yaptığı krallık esasını eline alır ve "insanların ve tanrıların babası" olarak yönetimini sürdürür²⁷⁹.

Hititler dönemine gelindiğinde de tahtın bazı özel törenlerde kutsandığı görülür. Örneğin ilkbaharda kutlanan soğan bayramında rahip kurban eti parçalarını tahtın önüne koyar ve kaldırır, ayrıca kral, tahta huppar kabından içki saçardı²⁸⁰.

Budizm'de ise daha ilginç bir durum görülür. Soylu bir prens olan Buda, krallık nimetlerini terk ederek bir din kurduğu halde betimlerde tahtta otururken gösterilmiştir (Fot.15).

Buda'nın yedi günlük süreler boyunca tahtta oturarak birçok biçimlere girdiği anlatılır. *"...Tanrılar gökten çiçekler attılar ve Buda, taht üstünde, bir palmye ağacının yedi kat yüksekliğine kadar yükseldi...üçüncü yedi günde gözleri kapalı oturdu. Yedi günlük dördüncü sürede tahtında dikiliyor ve birçok biçime giriyordu..."*²⁸¹.

Budist düşünceye göre, iyi kullara da mükâfat olarak taht verildiği görülmektedir. *"...En yüksek kategoride, tüm yaşamı boyunca gerçek sevecenliği (karuna) uygulamış, kimseyi incitmemiş ve bütün ahlaki kuralları tam olarak yerine getirmiş biri öldüğünde Amitabha iki yanında iki büyük Bodhisattvayla parlak bir ışık olarak görünür; ona solunda Avalokiteşvara, sağında Mahasthama vardır. Sayısız tarihsel Buda her yanda şarkılar söylemektedir; keşişler, dindarlar, sayısız tanrılar ve birçok mücevherden saray vardır. İki büyük Bodhisattva müteveffaya (ölen kişi, ölü) elmas bir taht sunarlar; Herkes hoşgeldin demek için elini uzatır; Buda Amitabha*

²⁷⁷ A. Çaycı, *age.*, 2008, s. 77.

²⁷⁸ S. Özer Pınarbaşı, *age.*, s. 27.

²⁷⁹ Azra Erhat, *Mitoloji Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2011, s. 294.

²⁸⁰ S. Özer Pınarbaşı, *age.*, s. 39-40.

²⁸¹ S. Özer Pınarbaşı, *age.*, s. 28.

ışıklardan gövdesini gönderir ve bütün bunları gören ve neşeyle kendisini elmas tahta bırakan müteveffa büyük bir alayla Kutsama Ülkesine götürülür..."²⁸².

Buda, Şakya Klanının aslanı olarak adlandırılır ve aslanlı tahtında oturur (Fot. 16). Hindistan'da "simhasana" adı verilen aslanlı tahtlar krallara özgüdür²⁸³.



Fot. 15: Tahtta Oturan Buda, 650 (Pınarbaşı).

Fot. 16: Buda'nın Aslanlı Tahtı (Pınarbaşı).

Hıristiyanlıkta da taht Tanrı'ya, İsa'ya, kutsal kişilere ve yüksek rütbeli din adamlarına özgü bir nesne olarak ele alınmıştır. Hem İncil'de hem de betimlerde tahta oturan kişiler betimlenmiştir. Hıristiyanlıkta Tanrı'yı tahtta otururken gösteren betimlemelerin nadir olmasına karşılık Hz. İsa'yı ve Hz. Meryem'i tahtta otururken gösteren tasvirler oldukça fazladır(Fot. 17-18-19)²⁸⁴.

²⁸² S. Özer Pınarbaşı, *age.*, s. 28.

²⁸³ S. Özer Pınarbaşı, *age.*, s. 51.

²⁸⁴ S. Özer Pınarbaşı, *age.*, s. 29-30.



Fot. 17: Tahtta Oturan İsa²⁸⁵



Fot. 18: Tahtta Oturan Meryem²⁸⁶

İslam öncesinde Arap, Türk, Roma ve Sasani hükümdarların saraylarında altın ve mücevherlerle süslü, genellikle ahşaptan yapılmış tahtları vardı²⁸⁷.

Tarih boyunca birçok imparatorluk kurmuş olan Türklerin de tahtı bir hükümdarlık simgesi olarak gördükleri, hükümdarlarını tahta çıkarırken özel törenler yaptıkları hem yazılı kaynaklardan hem de günümüze gelen betimlemeler ve tahtlardan anlaşılmaktadır²⁸⁸.

Öteki kültürlerde olduğu gibi Türkler de tahtta oturan tanrı ve tanrıçalarını betimlemişlerdir²⁸⁹. Beşinci Pazırık kurganında bulunmuş olan bir keçe örtüsünde tekrar edilen kompozisyonda bir atlı figür ile karşısında duran tahtta oturmuş elinde hayat ağacı tutan bir figür görülür(Fot. 20-20a). Tahtta oturan figürün bir ana tanrıça ana olduğu düşünülmektedir²⁹⁰.

²⁸⁵ (<https://nalanyilmaz.blogspot.com/2013/06/ayasofya-mozaikleri.html>).

²⁸⁶ (<https://nalanyilmaz.blogspot.com/2013/06/ayasofya-mozaikleri.html>).

²⁸⁷ E. Merçil, agm., s. 434.

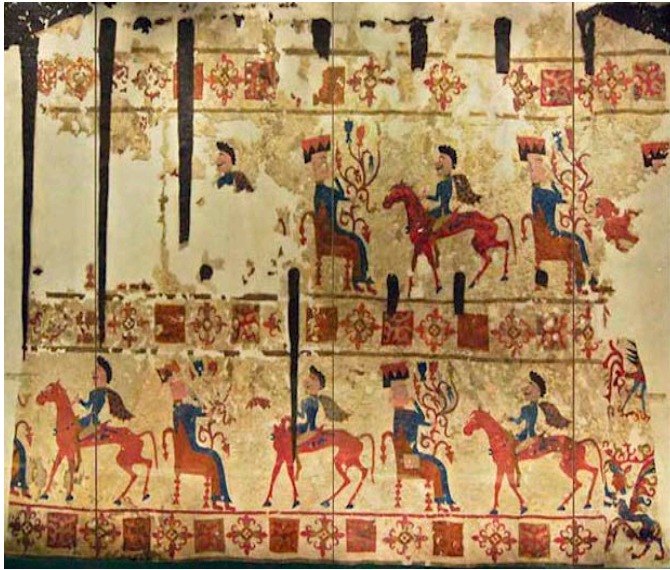
²⁸⁸ S. Özer Pınarbaşı, *age.*, s. 19.

²⁸⁹ S. Özer Pınarbaşı, *age.*, s. 27-28.

²⁹⁰ Yaşar Çoruhlu, *Eski Türklerin Kutsal Mezarları Kurganlar*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2016, s. 143.



Fot. 19: Tahtta Oturan İsa



Fot. 20: Pazırık Örtüsü, M.Ö. 200-100



Fot. 20a: Pazırık Örtüsü Detay²⁹¹

Türklerde taht ve saray birbirlerini tamamlayan iki önemli devlet sembolü idi. Kağanın tahtının bulunduğu her yer bir başkent sayılmalı idi. Göktürk kağanlarının “altın tahtı” Ak-dağ’da bulundu²⁹². 576’da Batı Göktürk kağanı İstemi Kağanı ziyaret

²⁹¹ (<http://www.arkeolojisanat.com/upload/data/images/paz5.jpg>).

²⁹² Bahaeddin Ögel, *Türk Kültür Tarihine Giriş*, Cilt 1, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2000, s. 271.

eden Bizans elçisi Zemarhos "*Kağanın altıtahtından*" söz eder²⁹³. "*Bu taht, altından dört aslan üzerine oturtulmuştu. Türk Kağanları, çoğu zaman taht üzerine konmuş ipekli bir döşek üzerinde otururlardı*". Uygur tahtları da aslanlı idiler. Turfan Uygurları'nın Hanları da uzun zaman "Aslan Han" lakabını kullanmışlardır²⁹⁴. Uygurların Budizm dinini benimsemeleri sonucu Uygur hakanlarının tahtlarının zaman zaman Buda'nın tahtına benzetilmiştir²⁹⁵.

2.2.2- İslamiyet'ten Sonra Tahtlar

İslamîlikta da tahtın Tanrı'ya özgü bir kavram olduğunu görülmektedir²⁹⁶. Bakara sûresinde yer alan ve Ayet'ül Kürsi olarak bilinen ayette "*kürsi*" gökleri ve yeri kaplamıştır, onların gözetilmesi O'na ağır gelmez. O yücedir, büyüktür" denmektedir²⁹⁷. Bu ayetin ilahi saltanatının ve hükümdarlığın son derece açık ve özet bir anlatımı olduğu ileri sürülmüştür. Ancak buradaki kürsi sözcüğü bir oturma yeri ya da taht olarak değil, "göklerde ve yerde görünen bütün maddelerin, kuvvetlerin kaynaşıp durduğu mutlak bir boyut" olarak düşünülmüştür²⁹⁸. Kürsi sözcüğü Kur'an-ı Kerim'de başka sûrelerde de geçmektedir. Örneğin; Sad sûresinde "*...And olsun ki Süleyman'ı imtihan ettik ve tahtının üzerine bir ceset bıraktık. Sonra tekrar tövbe ile önceki haline döndü...*" diye çevrilen ayette taht sözcüğünün kürsi ile karşılandığı görülür²⁹⁹.

Tanrı'nın tahtından söz edilirken kullanılan bir başka sözcük de arş sözcüğüdür³⁰⁰. A'raf Sûresinde "*... Rabbiniz Allah, gökleri ve yeri altı günde yaratan ve sonra Arş'a hükmeden; geceyi, durmadan kovalayan gündüzün üzerine bürüyen; güneşi, ayı ve yıldızları hepsinin buyruğuna baş eğdirerek var eden Allah'tır...*" denilmiştir³⁰¹. Burada geçen arş sözcüğünün taht anlamının dışında daha geniş bir anlamda ele alınması gerektiği tefsircilerce ileri sürülmektedir³⁰². Buruc Sûresinde de "*O, çok bağışlayandır, sevgi doludur. Arşın sahibi O'dur, şanı çok büyüktür...*" denilmiştir³⁰³. Hud Sûresinin yedinci ayetinde de "*...O öyle bir Allah'dır ki, Hanginizin*

²⁹³B. Ögel, *age.*, s. 689.

²⁹⁴B. Ögel, *age.*, s. 689.

²⁹⁵B. Ögel, *age.*, s. 688.

²⁹⁶S. Özer Pınarbaşı, *age.*, s. 34.

²⁹⁷E. M. H. Yazır, *age.*, s. 43.

²⁹⁸S. Özer Pınarbaşı, *age.*, s. 34.

²⁹⁹S. Özer Pınarbaşı, *age.*, s. 34; E. M. H. Yazır, *age.*, s. 456.

³⁰⁰S. Özer Pınarbaşı, *age.*, s. 34.

³⁰¹E. M. H. Yazır, *age.*, s. 158.

³⁰²S. Özer Pınarbaşı, *age.*, s. 34.

³⁰³E. H. M. Yazır, *age.*, s. 592.

daha güzel amel işleyeceğini imtihan etmek için gökleri ve yeri altı günde yarattı. Arşı da su üstündeydi...". ifadeleri ile Allah'ın tahtından daha somut bir şekilde bahsedildiği görülür³⁰⁴. Mü'min Sûresi'nin yedinci ayetinde "*...Arşı taşıyan ve bir de Arş'ın çevresinde bulunan melekler, Rablerini hamd ile tesbih ederler; O'na iman ederler...*" denilmektedir³⁰⁵.

Kur'an'da taht ayrıca bir cennet mükâfatı olarak karşımıza çıkmaktadır³⁰⁶. Saffat Sûresi'nde "*Naîm cennetlerinde, karşılıklı tahtlar üzerinde (iken) kendilerine kaynağından doldurulmuş kadehler sunulur*"³⁰⁷ şeklinde ifadeler yer alır. Tur Sûresi'nde de "*...sıra sıra dizilmiş en güzel koltuklara yaslanırlar...*" ifadeleri yer almaktadır³⁰⁸. Vakıa Sûresi'nde "*Mücevheratla işlenmiş tahtlar üzerinde karşı karşıya kurulmuşlar*" şeklinde söz edilmiştir³⁰⁹. Ayrıca yine Kur'an-ı Kerim'de Yasin Sûresi'nde "*Şüphesiz bu gün cennetlik olanlar pek güzel bir zevk ve eğlence içindedirler. Kendileri de hanımları da cennet gölgelerinde, tahtların üzerine kurulmuşlardır.*"³¹⁰, Mutaffin Sûresi'ne "*...Şüphesiz i iyiler Naîm cenneti içindedirler. Tahtlar üzerinde oturup (kendilerine sunulan nimetleri) seyrederek...*"³¹¹, "*...İşte bugün de müminler, kâfirler yaptıklarıyla cezalandırıldı mı diye tahtlar üzerinde onları seyrederek gülerler*" ifadeleri yer alır³¹².

Kur'an-ı Kerim'de ayrıca Neml Sûresi'nde Hüdhüd kuşunun Hz. Süleyman'a Sebe Melikesi'nin azametli bir tahta sahip olduğunu haber verdiği anlatılır. Yine aynı sûrede Hz. Süleyman'ın Melike'nin tahtını getirttiği ve onu değiştirerek Melikeye "*Senin tahtın da böyle mi*" dediği ve onun da "*Tıpkı o! Zaten bize daha önce bilgi verilmiş ve biz teslimiyet göstermiştik*" dediği anlatılır³¹³.

Kur'an-ı Kerim'de İncil'de olduğu gibi Peygamber'in tahtta oturduğundan söz edilmez. Ancak daha sonraları yazılan dinsel eserlerde örneğin Mevlid'de Hz. Muhammed'den "*Sultan*", "*Şah*", "*Padişah*", diye söz edildiği görülür. İslam dünyasında

³⁰⁴ S. Özer Pınarbaşı, *age.*, s. 34; E. H. M. Yazır, *age.*, s. 223.

³⁰⁵ E. H. M. Yazır, *age.*, s. 468.

³⁰⁶ S. Özer Pınarbaşı, *age.*, s. 34.

³⁰⁷ E. H. M. Yazır, *age.*, s. 448.

³⁰⁸ E. H. M. Yazır, *age.*, s. 525.

³⁰⁹ E. H. M. Yazır, *age.*, s. 535.

³¹⁰ E. H. M. Yazır, *age.*, s. 445.

³¹¹ E. H. M. Yazır, *age.*, s. 589.

³¹² E. H. M. Yazır, *age.*, s. 590.

³¹³ E. H. M. Yazır, *age.*, s. 378-386.

görülen bu simgesel anlatımlar, Peygamber'in yaşadığı dönemde değil, ama daha sonra bir hükümdar kimliği kazandığını gösterir³¹⁴.

Peygamber ve halifeler döneminde (622-661) hükümdarlığı simgeleyen bir taht, tam anlamda ortaya çıkmamıştır. Ancak anlayış olarak tahta yakın anlamlar taşıyan şerefli oturma yerleri ise rivayetlerde görülür³¹⁵. Ancak bu erken dönemlerdeki şerefli oturma yerleri ne eşya olarak bugüne ulaşmış, ne de sanat eserlerinde tasvir edilmiştir³¹⁶. Bu nedenle bu dönemdeki şerefli oturma yerlerinin nasıl olduğu konusunda pek fikir sahibi olunamamaktadır³¹⁷. Erken İslam dönemi için minberin işlevi önemlidir³¹⁸. Bu Peygamber'in kullandığı ilk dönemde minberin iki basamağı ve bir de oturacak yeri (makad) olduğu bilinir. Diez'e göre bu bilgileri dikkate alındığında minber başlangıçta bir taht işlevi ile kullanılmıştır³¹⁹. Nitekim Muaviye b. Süfyan Peygamber'in minberini hakimiyetini güçlendirmek amacıyla Şam'a taşımak istemiştir³²⁰. Yine Diez'e göre minberin eski dönemlerde ibadetle ilişkisi yoktu, divan toplantılarında hükümdar buraya çıkar otururdu³²¹. Hz. Peygamber'in minberi, mescidin devlet yönetiminin merkezi olduğu ilk dönemlerde hutbe okunma işlevinden öte bir takım fonksiyonlar üstlenmişti. Halifeler bu minber üzerinde bi'at alıyor, kadılar da özellikle lian³²² gibi bazı davalara, yemin veya şahitlik edecek kişilerin ondan etkilenerek yalan söylemekten çekinecekleri düşüncesiyle bu minberin önünde bakıyorlardı³²³. İbni Haldun, Mukaddime'de, ilk defa Mısır'da Amr bin El As' ın minber yaptırdığını ve Hz. Ömer'in durumdan haberdar olunca ona "*Allah'a hamd,*

³¹⁴ S. Özer Pınarbaşı, *age.*, s. 35

³¹⁵ "Peygamber, Tamin adlı bir kişi kendisini görmeye geldiği zaman kürsüye oturmuş ve ona buradan hitap etmiştir.", "Peygamber'in ölümünü takip eden sabah, Ebu Bekir, hararetle bir müzakereden sonra, cemaat içinde merasimle, Peygamberin minberine çıktı. Cemaat orada kendisine müttefikan bi'at etti. Sonraki halifeler bu an'aneye uydular; valiler de vazifeye başladıkları ve ayrıldıkları zamanlar minbere çıkmayı adet edindiler. Bkz., M. M. Yamanlar, *age.*, s. 8; E. Diez, *age.*, s. 335.

³¹⁶ M. M. Yamanlar, *age.*, s. 8.

³¹⁷ M. M. Yamanlar, *age.*, s. 8.

³¹⁸ N. Bozkurt, *agm.*, s. 101.

³¹⁹ E. Diez, *age.*, s. 335.

³²⁰ E. Diez, *age.*, s. 335.

³²¹ Muaviye, bu minberi Şam'a taşımak istediğinde, Medine Valisi Mervan b. Hakem'e bir mektup yazmıştı. Ancak marangoz minberi sökmeye başlayınca güneş tutulmuş ve gündüz vakti yıldızlar görünmüştü. Bundan korkuya kapılan Mervan, Muaviye'nin halka sesini daha iyi duyurmak için kendisinden minberin yükseltilmesini istediğini söyleyerek ona altı basamak daha ilave ettirmiştir. Bkz., N. Bozkurt, *agm.*, s. 101.

³²² E. Diez, *age.*, s. 335.

³²³ Arapça lanetleşmek demek olan bu kelime ıstılah olarak zina isnat veya çocuğu inkar ederek karısına kazfeden kimse ile karısının hakim huzurunda usulüne uygun olarak dörder defa şahadet ettikten sonra nefislerine lanet ve yalan şahadetleri takdirinde Allah'ın gazabını üstlerine davet etmek yerinde kullanılır. Bkz., Mehmet Zeki Pakalın, *age.*, s. 366.

³²⁴ N. Bozkurt, *agm.*, s. 101.

Resulüne salat ve selâmdan sonra derim ki: bana ulaşan haberlere göre bir minber yaptırmışsın. O vasıta ile Müslümanların boyunlarından daha yüksek bir durumda oluyormuşsun. Önde ayakta durman, Müslümanların da peşinden topuğunun altında ve ardında durmaları sana kâfi gelmiyor mu? Yaptığın minberi ya parçalarsın veya oraya varırım" diye mektup yazdığını aktarır³²⁴. Mısırda Hicri 132 yılında tüm eyalet camilerine birer minber konulmuş, öteki İslam ülkelerinde de aynı zamanlarda camilere minber konulmuştur³²⁵.

Minberin erken dönemlerde taht gibi statü belirten bir simge olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca bugünkü merdivenli minberin tipolojik olarak basamaklarla çıkılan taht biçimlerine benzer olduğu düşünülebilir. Minberin bölümlerinden birinin taht olarak adlandırılması da minber-taht ilişkisinin varlığına işaret eder³²⁶.

İbni Haldun Mukaddime’de, İslam’da ilk taht edinen ve kullanan kişinin Emevi Halifesi Muaviye olduğunu söyler. İbni Haldun ayrıca Muaviye’nin tahtı kullanma konusunda halktan müsaade istediğini gerekçe olarak da " Ben şişmanlamış bulunuyorum" dediğini aktarır³²⁷. Taht kullanan Muaviye’ye bu hususta diğer İslam hükümdarları da tabi olmuş, bu suretle taht ihtişama meyletme şeklinde ortaya çıkmıştır. Bundan sonra Abbasilerde, Fatımilerde batı ve doğudaki diğer İslam hükümdarlarında, İran kisralarından ve Bizans kayserlerinden kalan tahtlar, minberler ve kürsüler mevcut olmuştur³²⁸. Ancak bu dönem için de o zamanki taht şeklinden bu güne intikal eden eserler kalmamıştır. Mışatta veya Hırbet el Mefcer gibi çölde inşa edilen saraylarda taht odalarının mevcut olduğu anlaşıldığı halde tahtın kendisinden hiç bir iz kalmadığı görülür³²⁹. Her ne kadar Muaviye taht kullanmaya başlamış ve sonraki ve sonraki Halifeler de bu âdeti devam ettirmiş iseler de Emevi devrinden kalan taht ile ilgili eserler bazı örneklerin dışında mevcut değildir³³⁰.

Abbasi devrinde Bağdat’taki Halifelerin saraylarında çok ihtişamlı ve görkemli tahtların bulunduğu yazılı kaynaklarda yer almaktadır³³¹. Hatib’in Bağdat Tarihi’ne göre 917 senesinde Bizans İmparatoru’nun elçileri, Bağdat’ı ziyarete geldiklerinde çok muhteşem saray ve köşklere geçip nihayet el- Muktedir’in taht odasının olduğu Kasr

³²⁴ İbni Haldun, *age.*, s. 527.

³²⁵ E. Diez, *age.*, s. 335.

³²⁶ S. Özer Pınarbaşı, *age.*, s. 35.

³²⁷ İbni Haldun, *age.*, s. 512.

³²⁸ İbni Haldun, *age.*, s. 5 12.

³²⁹ M. M. Yamanlar, *age.*, s. 9.

³³⁰ M. M. Yamanlar, *age.*, s. 9.

³³¹ M. M. Yamanlar, *age.*, s. 10.

at-Taj'a varır ve orada tahtta oturan el- Muktedir'in önüne getirilir. Bu olayı Hatib şöyle anlatmaktadır; " *Sonunda elçiler Dicle kıyısındaki Taç Sarayı'da bulunan Halife Muktedir'in huzuruna vardılar. Halifenin giysisi altın işlemeli Dabik kumaşındandı. Aynı Dabik kumaşı ile örtülü abanozdan yapılmış tahtta oturuyordu. Halifenin başında Kalensüve diye adlandırılan yüksek bir başlık vardı. Tahtın sağ başında tesbih boncuğuna benzer taşlardan yapılma, dokuz tane gerdanlık asılıydı, sol yanında ise hepsi değerli, en irisi gün ışığını solduracak denli parıltılar saçan taşlardan yapılmış, yedi gerdanlık daha asılı idi. Halifenin önü sıra, üçü sağda, ikisi solda olmak üzere, beş oğlu duruyordu. Sonra elçiler ve mütercimleri, Muktedir'in önüne gelip durdular ve kollarını önlerinde kavuşturup, boyunlarını büktüler*³³². Bu kaynaktan o dönemdeki Halife tahtlarının ne kadar görkemli olduğu anlaşılmaktadır³³³. Abu'l Farac, ise Sultan Tuğrul'un Halife tarafından kabulünü şöyle anlatır; "...Kölelerin perdeleri açmaları üzerine sultan da iç sahanlığa doğru yürüdü. Daha sonra başka bir perde açıldı, o da içeri girdi ve halifenin yeryüzünden yedi arşın yükseklikteki taht üzerinde oturduğunu gördü. Başında siyah bir sarık vardı. Abası da siyahtı. Arapların Bağdat'ta giydikleri elbise bu idi. Fakat Hilafetin Mısır'a geçmesi üzerine halifeler beyaz elbiseler giyiyorlardı. Halifenin elinde altından bir asa bulunuyor ve iki tarafında iki harem ağası duruyordu. Sultan Halifeyi görünce yere doğru eğildi ve Halifeyi birkaç kere selamladı. Halifenin emir vermesi üzerine köleler sultanı bir diğer tahta yükselttiler. Bu taht Halifenin tahtı kadar yüksek değildi ve bir adam boyunda idi"³³⁴. Bu bilgidен halife tahtlarının sultanların tahtlarından daha yüksek olduğunu öğreniyoruz ³³⁵. Abbasi Halifeleri bayramlarda kılıcı yarısına kadar kınından çıkmış bir şekilde bezenmiş tahta oturup tebrikleri kabul ederlerdi. Tahtın bir tarafında ok ve yay bulunurdu ³³⁶. Halife sefere katıldığı zaman da otağının önüne merdivenli bir köşk konur ve buna kasr-ı adil adı verilirdi³³⁷. Abbasi tahtlarından günümüze ulaşan örnek yoktur³³⁸. Fakat Abbasi devrinde az da olsa taht sahnelerinin izleri takip edilebilir³³⁹. Taht sahnelerinden bahsederken ilk olarak sikkeler üzerinde yer alan padişah portrelerinden bahsetmek

³³² Oleg Grabar, *İslam Sanatının Oluşumu*, .çev. Nuran Yavuz, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1998, 161-162.

³³³ M. M. Yamanlar, *age.*, s. 10.

³³⁴ S. Özer Pınarbaşı, *age.*, s. 35-36.

³³⁵ S. Özer Pınarbaşı, *age.*, s. 35-36.

³³⁶ S. Özer Pınarbaşı, *age.*, s. 37.

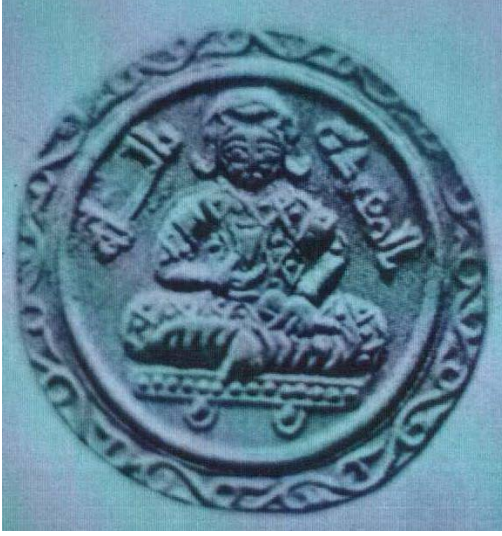
³³⁷ S. Özer Pınarbaşı, *age.*, s. 37.

³³⁸ S. Özer Pınarbaşı, *age.*, s. 37.

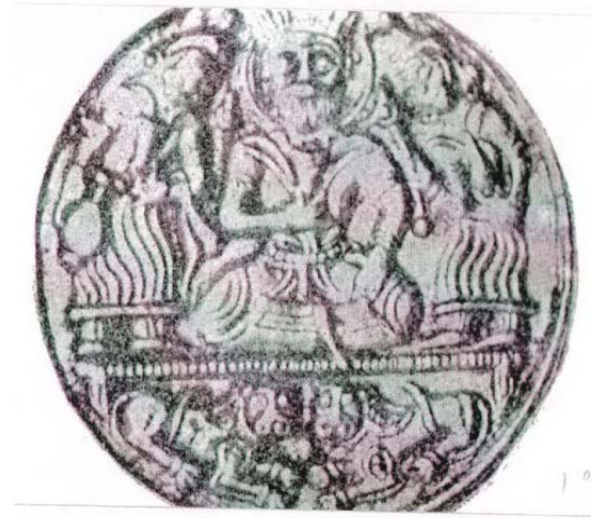
³³⁹ M. M. Yamanlar, *age.*, s. 9.

gerekir³⁴⁰. Kendi sikkesini bastırmak da, tahtta oturmak, hutbe okumak, hilat giydirmek gibi hükümdarlık simgelerinden biri sayılmaktadır³⁴¹.

Bazı İslam halifelerinin kendi sikkeleri üzerine portrelerini ve kendi taht sahnelerini tasvir ettirdikleri görülmektedir. Halife Muktedir'in sikkesinin bir yüzünde kendi taht sahnesi, öbür yüzünde ise elinde müzik aleti ile oturan kendi portresi yer alır (Fot. 21) ³⁴².Halife Muktedir'in taht sahnesinde, alçak ve arkalıksız basit bir taht tasvir edilmiştir³⁴³.



Fot. 21: Halife el- Muktedir Sikkesi,
908-932 (Yamanlar)



Fot. 22: Bir Taht Sahnesi, Altın Madalyon
10.yy.(Yamanlar)

İran ve civarında 9. ve 10. yüzyıllarda yapıldığı tahmin edilen gümüş tabaklar ve madalyonlarda da taht sahneleri bulunmaktadır. Bu tür eserlerde İran'daki Sasani sanatının geleneklerinin daha ağır basmış olmasına karşılık İslam döneminin yeni özellikleri de mevcuttur³⁴⁴. Freer Gallery of Art'ta bulunan bir madalyonda bir taht sahnesi yer alır (Fot. 22). Madalyonda yer alan taht sahnesi, tahtın kendisi, sağ elindeki kadehin ve sol elindeki kemer ya da mendile benzeyen şeyin tutuş tarzıyla ikonografik açıdan Halife Muktedirin sikkesinde bulunan taht sahnesi ile çok benzerdir³⁴⁵.

Hermitage Müzesi'nde bulunan, 10. yüzyılda Buyid Hanedanlığı döneminde Irak ve İran'da yapıldığı tahmin edilen gümüş tabak (Fot. 23), Sasani ikonografilerini

³⁴⁰ M. M. Yamanlar, *age.*, s. 9.

³⁴¹ A. Çaycı, *age.*, s.49-51, 58-64.

³⁴² M. M. Yamanlar, *age.*, s. 10.

³⁴³ M. M. Yamanlar, *age.*, s. 10.

³⁴⁴ M. M. Yamanlar, *age.*, s. 11.

³⁴⁵ M. M. Yamanlar, *age.*, s. 11.

daha açıkça göstererek aynı zamanda sonraki İslam taht sahnelerinde de devam edecek özellikleri taşımaktadır³⁴⁶. İki aslan tarafından taşınan tahtın sol arkasında Sasani taht ikonografisinde yaygın görülen kat kat minderler bulunur. Ancak hükümdarın bağdaş kurarak oturuşu, sağ elinde kadeh, sol elinde mendilin tutuluş tarzı gibi ortak öğeler artık İslam'daki taht sahnelerinin ikonografik yönden belirli bir seviyeye ulaştığını gösterir³⁴⁷.



Fot. 23: Bir Taht Sahnesi, Gümüş Tabak, 9.yy Başları (Yamanlar)



Fot. 24: El-Hariri Makamat, 1237, Bağdat (Yamanlar)

Çok tanınmış bir yazma eser olan Hariri'nin 1237 tarihli Makamat'ında çeşitli taht sahneleri bulunmaktadır. Bunların Abbasi devrinin en son yıllarında genel olarak kullanılmış olduğu tahmin edilir³⁴⁸. Makamat'ta yer alan sahnelerin ilkinde, ortada taht basamakların üçüncüsünde kurulmakta ve tahtın kendisi oldukça basit şekildedir (Fot. 24). Sikkelerde görüldüğü gibi tahtın üzerine ve iki yan kenarına sivri uçlu olan beyzi bir minder konulmuştur. Ancak bu tür basit tahta yuvarlak bir arkalık konularak yeni bir stil yaratılmıştır. Ayrıca bu arkalığın önüne büyük bir minder de konulmuştur. Minderin köşe uçlukları çok sivri bir şekilde olup altın işlemlerle süslenmiştir. Taht üzerindeki beyzi³⁴⁹ minderin altında altın işlemeli bir şerit ile süslenmiş bir kumaş sarmaktadır. Tahtı kıymetli güzel kumaşlarla süslemek ve zenginleştirmek bu dönemin taht

³⁴⁶ M. M. Yamanlar, *age.*, s. 11.

³⁴⁷ M. M. Yamanlar, *age.*, s. 11.

³⁴⁸ M. M. Yamanlar, *age.*, s. 12.

³⁴⁹ Yumurta biçiminde, oval Bkz., Doğan Hasol, *age.*, s. 82.

sahnelerinin özelliklerinden biri sayılır. Ayrıca bu minderin iki yanını tutarak ayakta duran iki genç refakatçi yer alır³⁵⁰.



Fot. 25: Bir Taht Sahnesi, Makamat, 1237, Bağdat (Yamanlar).

Aynı yazma içerisinde ikonografik bakımdan daha gelişmiş bir taht sahnesi de yer alır (Fot.25). Bir binanın ikinci katında oturan hükümdar yerde beyzi bir minderin üzerinde oturmakta, arkasında yuvarlak bir arkalık kurulmuş olup önünde daha önceki sahnede görülen büyük bir minder yer almaktadır. Minder kumaşının deseninde ise o dönemlerin ahşap oymacılığı veya taş oymacılığında çok tutulmuş olan rumi motifleri görülür. Minderin iki ucundaki altın işlemeli süslemeler de bir önceki taht sahnesinin neredeyse aynısıdır. Bu taht sahnesinde en çok dikkati çeken kısım ise tahtın iki yanında silahlarla ayakta duran gençlerdir. Bu sahnede daha serbest tarzda tasvir edilen silahlı refakatçiler sonraki dönemde iki silahtar olarak belirli bir ikonografi ile tasvir edilecektir³⁵¹.

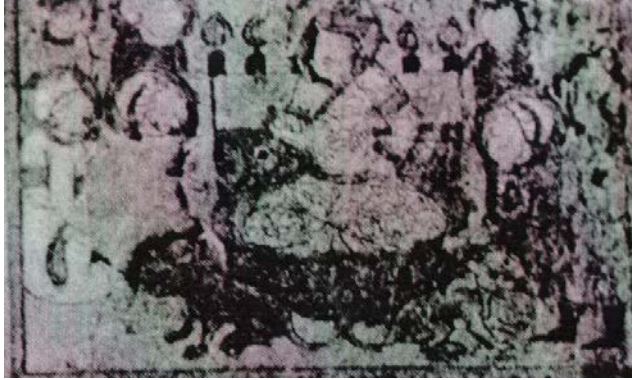
Taht sahneleri Gazneliler döneminde de görülmeye devam eder. 1150 senesi civarında Gazneli hanedanında yaptırıldığı düşünülen Bidpai masallarında tasvir edilen taht sahneleri, Abbasi devrinin ikinci yarısına ait tasvir edilen taht sahnelerine nazaran biraz daha süslü ve zenginleşmiştir³⁵². Tahtta oturan İran kralı Hüsrev Enuşirven saray mensupları ile çevrelenmiştir. Bidpai kitabının aslı olan Hindi Bidpai kendisine sunulmaktadır. Hüsrev Enuşirven'in üzerinde oturduğu taht dört ayaklı olup dört direğin

³⁵⁰ M. M. Yamanlar, *age.*, s. 12.

³⁵¹ M. M. Yamanlar, *age.*, s. 12.

³⁵² M. M. Yamanlar, *age.*, s. 13.

başında ucu sivri olan top gibi süsler bulunmakta ve tahtın üzerinde ise kalın bir minder, altında iki aslan görülmektedir (Fot. 26)³⁵³.



Fot. 26: Tahtta Oturan İran kralı Hüsrev Enuşirven (Yamanlar)



Fot. 27: Hint Kralı Dabshalim'in Brahman Bidpai ile Sohbeti (Yamanlar)

Yine Gazneli dönemine ait bir başka sahnede Hint kralı Dabshalim'in Brahman Bidpai ile sohbeti tasvir edilmiştir(Fot. 27). Dabshalim uzun enli arkalıklı bir tahtta oturmaktadır. Bu özgün taht arkılığı, ince desenli kumaş ile örtülüdür. Tahtın üzerine konan minder de beyzi bir şekilde ve iki yanı özgü uçluklar ile süslüdür. Bu tür taht şekli ve süsleniş tarzı sonraki tahtlarda daha da geliştirilecektir. Tahtı örten çeşitli kumaşlar o zaman ki kumaş zenginliğini gösterir. Bu devrin kumaş zenginliğini gösteren bir başka örneği, 1222 senesinde Bağdat'ta yapılan Dioskorides'in Materia Medica'sında görülür (Fot. 28). Bu resimde tasvir edilmiş eşya bir taht olmayıp bir Yunan hekimin oturduğu basit bir iskemledir. Fakat iskemlenin üzerindeki örtü, hekimin dayandığı minderin kılıfı ve bir de hekimin giydiği elbise o dönemin kumaş zenginliğini göstermektedir. Özellikle iskemle örtüsü üzerinde görülen kare içinde X şeklindeki desen, Hint kralı Dabshalim'in Brahman Bidpai ile sohbeti sahnesindeki taht arkalığının örtüsüne çok benzemektedir³⁵⁴.

Abbasi ve Gazneli sanatlarında 12. yüzyıldan sonra gelişmiş taht sahne ikonografisinin paralelleri ve daha da gelişmiş olanları Büyük Selçuklu ve Anadolu Selçuklu devirlerinde ya da Atabekler devrinde görülecektir³⁵⁵.

³⁵³ M. M. Yamanlar, *age.*, s. 13.

³⁵⁴ M. M. Yamanlar, *age.*, s. 13.

³⁵⁵ M. M. Yamanlar, *age.*, s. 13.



Fot. 28: Dioskorides, *Materia Medica*, 1222, Bağdat³⁵⁶

Abbasi ve Gaznelilerin eserlerindeki taht sahneleri İran ve Anadolu'da kurulmuş Selçuklu hanedanlarında da gelişerek devam eder³⁵⁷. Taht sahnelerinin gelişimi bu dönemin sanat faaliyetlerinin canlılığı ile ilgilidir. Özellikle resim ve seramik sanatlarının gelişmiş olmaları taht sahnelerinde de bol örnekler bırakmıştır³⁵⁸.

1195 senesinde yapılan stuk panelde II. Tuğrul'un taht sahnesi tasvir edilmiştir (Fot. 29). Oldukça yüksek bir taht üzerinde oturan II. Tuğrul sağ elinde bir kadehle, sol elini sol dizinin üzerine koyarak bağdaş kurmuş vaziyette tasvir edilmiştir³⁵⁹.



Fot. 29: II. Tuğrul'un Taht Sahnesi (Arthur Upam Pope, s. 517).

³⁵⁶ (<https://fineartamerica.com/featured/page-from-dioscoridess-de-materia-medica-science-source.html>).

³⁵⁷ M. M. Yamanlar, *age.*, s. 15.

³⁵⁸ M. M. Yamanlar, *age.*, s. 15.

³⁵⁹ M. M. Yamanlar, *age.*, s. 15.

Tahtın arkalığı iki direkli olup görünüye gayet sağlam ve ihtişamlı bir hava vermektedir. Tahtın iki yanında refakatçiler yer alır. Tahtın altında bir nevi rumi motifler konup tahtın yüksekliği vurgulanmıştır. Rumilerin aralarında üzerine meyveler yerleştirilmiş tabaklar ve en altta yerde tahtın ortasına doğru karşılıklı yerleştirilmiş iki fil yer alır. Tahtın iki yanında dörder saray mensubu veya ziyaretçi görülür³⁶⁰. Tuğrul Bey Büveyhi hanedanını yıktıktan sonra Bağdat'ta kendilerine ait oturma meskenleri yaptırdığında Halife'nin de ona bir taht armağan ettiği ve Tuğrul Bey de o tahtta oturarak kumandanlarını, devlet adamlarını ve ziyaretçilerini orada kabul ettiği kaydedilmektedir³⁶¹. Tuğrul Bey'in taht sahnesinin, Tuğrul'un gerçek tahtına ve saray mensupları ile oluşan alay ya da tören sahnelerine çok yakın olduğu tahmin edilebilir. Ayrıca Tuğrul Bey'in taht sahnesi ikonografik açıdan da Abbasi ve Gazneli taht sahneleri ile karşılaştırıldığında oldukça ilerlemeler gösterir³⁶². Taht sahnelerine özgü hükümdarın ve refakatçilerin pozları, tahtın kendisi ve bütün bu öğeleri belirli kurullarla düzenleyen özel kompozisyon açıkça ortaya konulmuřtur³⁶³. Böylelikle yavaş yavaş İşlam'a özgü taht sahne ikonografisi oluřturulmuřtur³⁶⁴.

İran Selçukluları devrinde çok gelişmiş sanat dallarından biri olan seramiklerde de çeşitli taht sahnelerine rastlanır. Bu sahnelerde sanki resimlerde tasvir edilmişçesine ayrıntılı ifadeler bulunmaktadır³⁶⁵. 12. yüzyılın sonu veya 13. yüzyılın başlarında yapıldığı düşünölen Freer Gallery'de bulunan bir kadehte bu döneme ait tipik bir taht tasvir edilmiştir (Fot. 30a,b). Uzun gövdesi üç şeride bölünmüş şehnâme'den Bihzan ile Menizha hikâyesinin tasvir edildiği bu kadehte üst ve ikinci şeritlerde üç taht bulunmakta ve üçü de aşağı yukarı aynı şekli göstermektedir. Üst şeritteki Keyhüsrev'in ziyafeti sahnesinde görölen taht 1150 yılında tasvir edilen Bidpai masallarını anlatan sahnede Hüsrev Enuşirven'in üzerinde oturduğu taht (Bkz., Fot. 26) ile aynı tiptedir. Dört direkli olan arkalığa yine büyük bir minder konulmuştur. Minderin üzerindeki iki uç 1237 seneli Makamat'ta görölen minder (Bkz.,Fot. 25) gibi sivri uçludur. Arkalıktaki direklerin uçları burada da topuz şeklini almıştır ancak topuzun uçları Makamat'taki

³⁶⁰ M. M. Yamanlar, *age.*, s. 15.

³⁶¹ M. M. Yamanlar, *age.*, s. 15.

³⁶² M. M. Yamanlar, *age.*, s. 15.

³⁶³ M. M. Yamanlar, *age.*, s. 15.

³⁶⁴ M. M. Yamanlar, *age.*, s. 15.

³⁶⁵ M. M. Yamanlar, *age.*, s. 15-16.

topuzlardan daha sivri uçludur. Taht alçak olup üzerinde uzun bir minder yer alır. Hükümdar bu minderin üzerinde bağdaş kurmuştur.³⁶⁶



Fot. 30a: Kadeh, Taht Tasviri ³⁶⁷



Fot. 30b: Kadeh Ayrıntı

Bidpai’de görülen değişik şekillerdeki başka bir taht, yani arkalığın üstü düz ve geniş enli olan bir tipi 13. yüzyılın başlarına tarihlendirilen seramik bir kasede görülmektedir (Fot. 31). Ancak bu örnekte Bidpai’deki arkalıktan sarkan kumaş görülmez. Fakat onun yerine iki ucu sivri minder yer almaktadır. Tahtın üzerinde yine uzun bir minder yer alır. Bu minderin altından sarkan yarım daire kumaşın altı ise sivri şekilde daha da vurgulanmıştır³⁶⁸.

Victoria & Albert Müzesinde bulunan minai tekniğinde yapılmış tabakta İslam taht sahnelerine sonradan ilave edilen kuş motifi bulunmaktadır (Fot. 32). Bu sahnede taht, dört direkli olup üzerine sivri topuzlar konan o dönemin tipik tahtı olarak gösterilebilir. Artık kuşlarında ilave edilmesi taht sahnelerine artık mecazi ifadelerinde katıldığını gösterir³⁶⁹.

³⁶⁶ M. M. Yamanlar, *age.*, s. 16.

³⁶⁷ (<https://i.pinimg.com/originals/69/aa/db/69aadb84e9c508f55f35c1d3eb77a1.jpg>)

³⁶⁸ M. M. Yamanlar, *age.*, s. 16.

³⁶⁹ M. M. Yamanlar, *age.*, s. 16.



Fot. 31: Seramik Kase, Taht Tasviri, 12. yy.³⁷⁰.



Fot. 32: Taht Sahnesi, Minai Tabak, İran (Büyük Selçuklu Mirası).

İran'da 12. yüzyılda yapılmış bir seramik kase üzerinde tahtta oturan bir sultan ve maiyeti tasvir edilmiştir. Burada tasvir edilen taht iki direkli olup daha önceki taht örneklerinde görülen bağdaş kurmaya olanak sağlayan bir genişliğe sahiptir. Yerden yüksekliği çok olmayan tahtın ahşap olduğu anlaşılan iskeletinde oyma tekniğinde yapılmış olan bezemelerin yer aldığı görülür(Fot. 33).



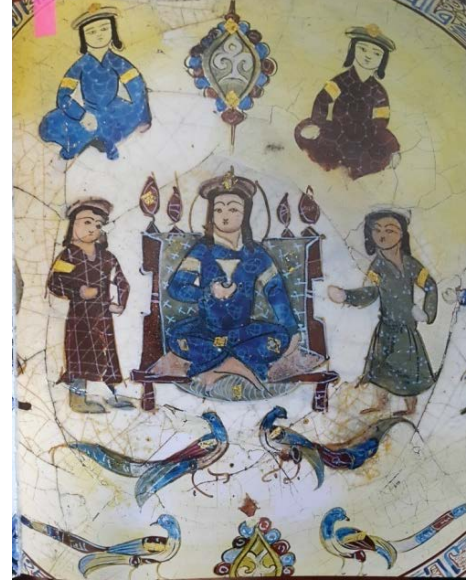
Fot. 33: Minai Kase, İran, 12. yy.(Büyük Selçuklu Mirası).

³⁷⁰ (<http://dergipark.gov.tr/download/article-file/152375>).

Bir diğer kase ise yine İnan'da 12. ve 13. yuzyillara tarihlenen seramik kase uzerinde elinde kadeh tutan, bağdaş kurarak tahtta oturan bir sultan tasvir edilmiştir. Sultanın oturduğu taht, dord direkli bir tahttır. Tahtın ahşap olduğu anlaşılan ana iskeleti ve uzerinde yerleştirilen kumaşı ile daha once seramik kadeh uzerinde yer alan tahta benzemektedir (Fot. 34-34a).



Fot. 34: Minai Kase, İnan, 12-13. yy.(Biyuk Selcuklu Mirası)



Fot. 34a: Minai Kase Detay ,(Biyuk Selcuklu Mirası)



Fot. 35: Minai Kase, İnan 12.-13. yy.(Biyuk Selcuklu Mirası).

12.-13. yüzyıllar tarihlenen minai kaseinin ortasında tahtta oturan ve elinde kadeh tutan bir hükümdar tasvir edilmiştir. Tasvirde görülen taht dört direkli bir tahttır. Bir önceki örnekten farklı olarak tahtın dört direği fazla çıkıntılı tasarlanmıştır. Yerden yüksekliği fazla olmayan tahtın ön kısmından yarım daire formlu bir kumaş sarkmaktadır (Fot. 35).

12. ve 13. yıllarda İran'da yapıldığı düşünülen seramik tabağın ortasında iki yanında birer refakatçi bulunan ve bir taht üzerinde oturan hükümdar tasviri yer alır (Fot. 36). Tasvir edilen taht iki direkli ve yerden yüksekliği fazla olmayan bir tahttır. Yine 12. ve 13. yüzyıllara tarihlenen bir başka seramik kasede yerden yüksekliği fazla olmayan dört direkli bir taht tasvir edilmiştir (Fot. 37).



Fot. 36: Minai Kase, İran, 12.-13. yy.
(Büyük Selçuklu Mirası)



Fot. 37: Minai Kase, 12.-13. yy. (Büyük Selçuklu Mirası)

Büyük Selçukluların sanatlarının paralelleri olan Anadolu Selçuklular ve Atabeklerin sanat yapıtlarında taht sahnelerinin durumları aynıdır. Bu üç devirdeki taht sahneleri ana fikirde aynı olmakla beraber ayrıntılarda yöresel özellikler taşırlar³⁷¹.

Konya Alaaddin (Kılıç Aslan) köşkünde bulunan sekiz köşeli yıldız biçiminde bir çini parçası üzerinde bir taht sahnesi yer alır (Fot. 38). Bu sahnede taht, iki direkli olup üzerine sivri topuzlar konulmuştur. İki direkli taht örneği Tuğrul Bey'in taht sahnesinde de görülmüştü. Hükümdarın iki yanında refakatçiler yer alır.

³⁷¹ M. M. Yamanlar, *age.*, s. 17.

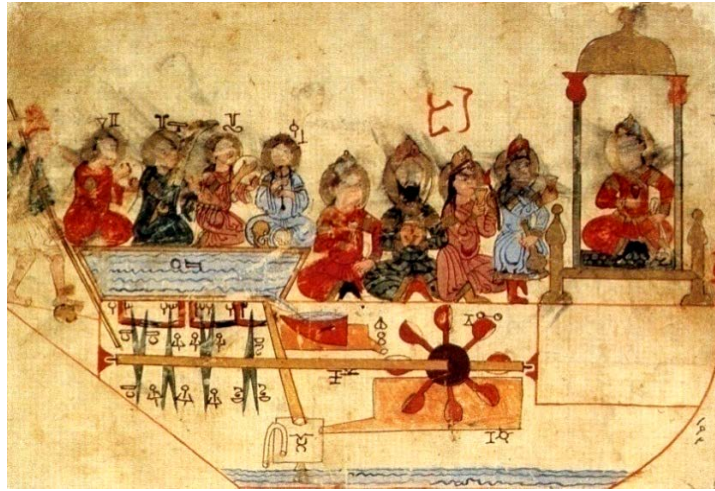
Anadolu Selçuklu döneminden günümüze gelebilen bir taht bu gün Ankara Etnografya Müze'sinde bulunmaktadır (Fot. 39). Bu taht geniş arkalıklı sedir tipindedir. Bu taht Selçuklu Sultanı İzzeddin Keykavus'un beylerbeyi olan Kızıl Bey'e ait Ankara'daki Kızılbey Cami'sinden müzeye getirilmiştir. Kitabesinden anlaşıldığı üzere taht Sultan III. Keyhüsrev'e aittir³⁷².



Fot. 38: Taht Sahnesi, Sekiz Kollu Yıldız Biçimli Çini



Fot. 39: Selçuklu Tahtı, Ankara Etnografya Müzesi³⁷³



Fot. 40: El Cezeri, Otomata, Baldakenli Taht³⁷⁴

Anadolu Selçuklu döneminde tahtın tasvir edildiği eserlerden birisi El Cezeri'nin Otomata adlı kitabıdır. Eserde bir eğlence gemisi betimlenmiştir(Fot. 40). Sahnenin sağ tarafında elinde mendil tutarak bir hükümdar pozunda oturan figürün tahtı baldakenli tipin yalın örneği olarak kabul edilebilir.

³⁷² Oktay Çınar, *Ankara Etnografya Müzesinin Teşhirindeki Ahşap Eserler*, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kayseri 2011, s. 82-84.

³⁷³ (<http://wowturkey.com>)

³⁷⁴ (<https://www.wannart.com/wp-content/uploads/2017/10/WhatsApp-Image-2017-10-07-at-22.40.37-900x580.jpeg>)

Anadolu Selçuklu devrindeki taht sahnelerinin zenginliğine Varka ile Gülşah ve Kelile ve Dimne minyatürlerinin içinde rastlanır. Bu iki eserde taht şekli olarak Gazneli ve İran Selçuklu sanatlarında yaygın olan iki tip hakimdir. Bu tiplerden ilki uzun enli arkalıklı ve sivri uçlu büyük minderli, diğeri ise direkli tahtlardır. Topkapı sarayındaki Varka ile Gülşah'ın s. 55b' sinde Gülşah'ın üzerinde uzandığı büyük ve süslü bir yatak bulunmaktadır (Fot. 41). Üzerinde ortası kırmızı çizgili bir kumaş, iç şeridi mavi ve dış şeridi altın renginde yuvarlak ve çok süslü bir örtü yer alır. Gülşah'ın yaslandığı yastık ise yine pembe ve altın şeritli zengin malzemelerden yapılmış uzun bir yastıktır. Arkalıklı büyük kare minder ise açık yeşil renginde ince geometrik desenli kumaş ile kılıflanmıştır. Üst tarafı sivri, iki ucu altın rengi ile işlemelidir. Bu örnekteki yatak dönemin standart tahtlarını andırır (zaten tahtın tanımı yapılırken, "yatmak veya oturmak amacıyla hazırlanmış zeminden yüksek yer" denilir). Ayrıca bu yatak tahtların yapısını daha iyi anlamamız açısından önemlidir.³⁷⁵



Fot. 41 Taht Sahnesi, Varka ile Gülşah, 13. Yüzyıl (Orhan Doğru)

Minder süslemesi ile ilgili olarak başka bir yenilik de arkalığın üstündeki yatay sapa veya minderin iki ucuna konan püsküllerdir (Fot. 42-43). İlk örnekte (Fot. 43) minderin üstündeki sivri kısımlar düğümlemiş olup uçları aşağıya doğru sarkmaktadır. Bu örnekte görülen tahtın arkalık ve minderinin birleştiği bir yapısal özellik taşınması ve arkalık önüne minder konulması ile ifade edilmiş basit tahtlara oranla daha gelişmeler kaydettiği görülmektedir³⁷⁶. İkinci örnekte ise püskülleri minder uçlarından ayrı olarak, bir süs olarak bağlanmış gibi gözükmemektedir. Püsküllerin bir süsleme ögesi olarak kullanıldığı başka bir örnekte yine Varka ile Gülşah'ın minyatürlerinde arasında yer alır

³⁷⁵ M. M. Yamanlar, *age.*, s. 18.

³⁷⁶ M. M. Yamanlar, *age.*, s. 18.

(Fot. 44). Püsküller bu eserde kıyafet ve çanta gibi eşyaların süsleme öğelerinden biri olarak kullanılmıştır³⁷⁷.



Fot.42: Taht Sahnesi, Varka ile Gülşah, 13. yy. (Orhan Doğru)



Fot. 43: Taht Sahnesi, Varka ile Gülşah, 13. yy. (Orhan Doğru)



Fot. 44: Taht Sahnesi, Varka ile Gülşah, 13. yy.(Orhan Doğru)

Varka ile Gülşah eserindeki diğer taht tipi de direkli olanlardır (Fot. 45-46). Bu eserde bulunan direkli tahtın direği ikilidir. İki direkli tahtın örneği daha önce Tuğrul

³⁷⁷ M. M. Yamanlar, *age.*, s. 18.

Bey'in taht sahnesinde ve Konya Alaaddin Köşkünde bulunan sekiz kollu yıldız biçimindeki çinide görülmüştü. Fot. 45, 46'deki gibi direklerin ayak kısımlarında bileklerinde ve üst uçlarında girintili kısımlar bulunmaktadır. Buna benzer ayak kısmındaki oymalı girintiler Materia Medica'daki basit bir sedirde bulunmaktadır (Fot. 28). Direklerin uçları ise ucu sivri olan topuz şeklindedir. Fot. 45'daki taht, üzerindeki altın işlemeli ve çok lüks minder ile süslenmiştir. Fot. 46'daki taht ise biraz daha basit bir hava hissettirir, ancak direklerin altın renginde olması ve üzerindeki kırmızıya boyanmış süsleme motifleri tahta yine ihtişamlı bir hava vermektedir. Bir de taht arkasına asılan geometrik desenli kumaş da tahta zenginlik kazandırmıştır. Varka ile Gülşah'taki tahtlar için belki de İslam'da erken dönemlerden itibaren devam eden ve zamanla gelişim kazanıp kendi özelliklerini ortaya koymuş geleneksel taht stillerinin en zirvedeki görüntüleri diyebiliriz³⁷⁸.



Fot.45: Taht Sahnesi, Varka ile Gülşah, 13. yy. (Orhan Doğru)



Fot. 46: Taht Sahnesi, Varka ile Gülşah, 13. yy. (Orhan Doğru)

³⁷⁸ M. M. Yamanlar, *age.*, s. 18-19.

Varka ile Gülşah'taki taht sahnelerinden başka onunla neredeyse aynı dönemlerde yapıldığı düşünülen Topkapı Sarayı Müzesi H. 363 numaralı Kelile ve Dimne 'de de birkaç taht sahnesi yer almaktadır. Bu eserdeki taht tipleri de yine iki tiptir. Birinci tip üstü yatay ve kare şeklinde minderli tip (Fot. 47), diğeri ise dört direkli tiptir (Fot. 48). Bu eserdeki tahtlar Varka ile Gülşah'taki kadar ihtişamlı değildir. Ancak Fot. 47'de yer alan tahtın iki tarafında arkılığı tutan refakatçilerin ve silah taşıyan silahtarların bulunması ve de taht önüne kadeh ve sürahilerin konması, bu resmin de o dönemin tipik taht sahne ikonografisi kaidelerine uyulmuş olduğunu göstermektedir³⁷⁹.



Fot. 47: Kelile ve Dimne, Taht Sahnesi, 13. yy. (Yamanlar)

Fot. 48: Kelile ve Dimne, Taht Sahnesi, 13. yy. (Yamanlar)

İran ve Anadolu Selçuklularının geliştirmiş oldukları taht sahnelerinin benzerleri 12. ve 13. yüzyıllarda Musul'daki resim sanatlarında da görülür. Zengiler de Musul Atabekleri de her alanda Selçuklular ile ilişkide bulunmaktaydılar. Dolayısı ile bu dönemdeki sanatlara Selçuklu sanatlarının etkileri yansımıştır. Ancak Musul'da yapıldığı tahmin edilen eserlerin taht sahneleri, ikonografik bakımdan Selçuklulara nazaran daha gelişme göstermiştir³⁸⁰.

1199 senesinde Musul'da yapıldığı tahmin edilen Kitap at Tiryak'daki bir sahnede köşkün üst katında saray erkânı ile oturan hükümdar tasvir edilmiştir (Fot. 49). Sağ elinde bir kadeh tutan ve sol elini dizi üzerine koyan hükümdar iki direkli bir taht üzerinde bağdaş kurarak oturmaktadır. Tahtın iki yanında ise iki refakatçi ile beraber iki sıra halinde saray mensupları bulunmaktadır.

Yine aynı eserde taht sahnelerinin daha da gelişmiş örneği ile karşılaşılmaktadır. Eserin takdim sayfasında düğümlenmiş bir çift ejderin oluşturduğu daire içinde

³⁷⁹ M. M. Yamanlar, *age.*, s. 19.

³⁸⁰ M. M. Yamanlar, *age.*, s. 19.

yuvarlak hilali iki eli ile kaldıran bir figür tasvir edilmiştir (Fot 50). Bağdaş kurarak uzun bir minderin üzerinde oturan figürün arkası ve altındaki taht görülmez, fakat figürün elinde tuttuğu hilal, yanındaki refakatçiler sanki tahtın arkalığını tutarmış gibi resmedilmiştir³⁸¹. Minderin üzerinde ise kare şeklinde olan bir kumaş ve yarım daire şeklinde bir örtü bulunur. Yarı yuvarlak örtü Varka ve Gülşah'taki taht üzerine konmuş olan örtüye benzemektedir. Hilale takılmış uzun mendil ise hükümdarın önemli simgelerinden birisidir. Ayrıca meleklerin ortadaki figürün etrafında uçuşu ve ejderin yerleştirilme şekli, daha sonraki, İlhanlı döneminde taht sahnelerinin önemli ikonografik öğelerini oluşturan motiflerdir³⁸².



Fot. 49: Taht Sahnesi, Kitap at Tiryak, 1199³⁸³.



Fot. 50: Takdim Sayfası, Kitap at Tiryak, 1199³⁸⁴.

Musul'da 1218-1219 civarında yapıldığı tahmin edilen Kitap al Aghani'nin 17. cildinde bulunan Bedreddin Lulu'nun taht sahnesi de bir yandan geleneksel taht sahnelerinin ikonografik özelliklerini taşıırken bir yandan da yeni öğeler de ilave edilerek tasvir edilmiştir (Fot. 51). Şimdiye kadar gördüğümüz taht sahneleri ile mukayese edildiğinde bazı noktalarda farklılıklar görülmektedir. İlk göze çarpan farklılık tahtın kendisidir. Görünüş olarak portatif bir tabureyi andıran bu tür iskemle diğer taht sahnelerinde pek görülmeyen bir tiptir. Tahtın arkalığı yoktur. Ancak hükümdar Lulu'nun iki yanında iki sıra halinde refakatçiler ve saray mensuplarının yerleştirilmesi, meyve veya çiçek gibi

³⁸¹ M. M. Yamanlar, *age.*, s. 19-20.

³⁸² M. M. Yamanlar, *age.*, s. 20.

³⁸³ (<https://i.pinimg.com/originals/ef/18/06/ef1806137f59f667321c4b74570a8839.jpg>).

³⁸⁴ (<https://twitter.com/sanatntarihi/status/862304835600871425>).

nesnelerin vazo veya kapların içinde sunulması İran ve Anadolu Selçuklularda da yaygın olarak kullanılmış geleneksel İslam taht sahne ikonografisinin öğeleridir³⁸⁵. Lulu'nu taht sahnesinde uçan iki meleğin yer alması kainattaki din ve mecazi anlamları taht sahnelerine kazandırmak bakımından dikkat çeker³⁸⁶.



Fot. 51: Bedreddin Lulu'nun Taht Sahnesi, Kitab at-Aghani, 1218-1219³⁸⁷

13. yüzyılın ortasında Musul'da yapıldığı tahmin edilen Kitab at- Tiryak'ın takdim sayfasında orta şeritte sarayın içerisinde oturan hükümdar tasvir edilmiştir (Fot. 52a,b). Hükümdar sol elinde kadeh sağ elinde mendil tutarak İslam'daki geleneksel taht sahne ikonografisine dayanarak tasvir edilmiştir. Tahtın kendisinde pek fazla özellik

³⁸⁵ M. M. Yamanlar, *age.*, s. 20.

³⁸⁶ M. M. Yamanlar, *age.*, s. 20-21.

³⁸⁷ (<https://i.pinimg.com/originals/af/7d/80/af7d80a4b40c5d9aad795e00addc3721.jpg>)

bulunmamakla beraber tahttan sarkan yarım daire şeklindeki örtü ve arkalıktaki minder, altın şeritler ile donatılarak lüks bir hava verilmiştir. Tahtın arkasında kılıç tutan refakatçiler de Kelile ve Dimne (Bkz.,Fot. 47) ve Makamat (Bkz., Fot. 25) eserlerinde görülen silahtar tiplerindedir. İran, Anadolu Selçuklu ve Musul Atabekleri dönemlerinde taht sahnelerinde üç tür refakatçi yer alır. Birinci tür, hiçbir vazifesi yokmuş gibi sadece hükümdarın yanında bulunanlar, ikincisi tahtın arkalığını tutarcasına duranlar ve üçüncüsü ise silah taşıyanlardır³⁸⁸.



Fot. 52 b: Taht Sahnesi, Kitab at- Tiryak Takdim Sayfası, 13. yy. Ortaları



Fot. 52 a: Taht Sahnesi, Kitab at- Tiryak Takdim Sayfası, 13. yy. Ortaları

Abbasiler, Gazneliler, İran ve Anadolu Selçukluları ve Musul Atabeklerine kadar yani 12. yüzyıldan 13. yüzyıla kadar İslam sanatlarındaki taht sahneleri, Hükümdarlığı simgeleyen çeşitli öğelerin ilave edilmesiyle zenginleşmiştir. Bu dönemlerde oluşan gelişimler Moğolların İslam dünyasına girmeleri ile daha da büyük gelişme ve değişimlere uğrayarak devam etmiştir³⁸⁹.

Moğolların İslam dünyasına girmesi, İslam'daki kültür ve sanat alanlarına çeşitli yenilikler getirdiği, özellikle resim sanatına büyük etkiler bıraktığı bilinmektedir. Taht sahnelerinde de aynı durum görülmektedir. Resim sanatının canlanması ve çok sayıda resim yapılması taht sahnelerinin de çok sayıda ortaya çıkmasını sağlamıştır. Moğollardan önceki taht sahnelerinin gelişimleri İslam dünyasının içerisinde yavaş

³⁸⁸ M. M. Yamanlar, *age.*, s. 21.

³⁸⁹ M. M. Yamanlar, *age.*, s. 21.

yavaş oluşturulmuştur. İnanlıların ve Türklerin ya da İslam olmayan ulusların etkileri de ikonografik öğelerin içine girmiş, ancak bu öğelerle birleşip ve karışıp İslam'a özgü taht sahne tarzını meydana çıkarmıştır. Moğollar devrinde ise dışarıdan, özellikle Orta Asya veya Çin'den gelen tesirler İslam taht sahneleri ile kaynaşmadan doğrudan doğruya ikonografik öğeler olarak girmiştir. Bu hızlı ve etkileyici tesirler de zamanla İslam dünyasının müşterek taht sahne ikonografisi içerisine kaynaşacaktır³⁹⁰.

Moğolların yapmış olduğu en erken taht sahnelerinden biri olarak Topkapı Sarayı Müzesinde bulunan Saray Albümü'nden bir tasviri gösterebiliriz. 1300 civarında yapıldığı tahmin edilen taht sahnesinde geleneksel İslam sahne ikonografisine dayanarak bir hükümdar tasvir edilmiştir (Fot. 53). Sağ elinde kadeh tutup sol elini sol dizi üzerine koyan hükümdarın oturuşu İslam'daki geleneksel taht sahnelerinde yer alan hükümdarların oturuşunun ayısıdır. Hükümdarın üzerinde oturduğu tahtın ana yapısı 12. ve 13. yüzyıllarda yaygın, alçak ve kare minderli arkalıklı olanlardandır. Tahtın arklığının iki yanında birer ejder başı bulunmakta ve arkalığın üst kısmında hatayi motifi ile süslenmiş kıvrık kenarlı üçgen şeklinde bir plaka bulunmaktadır. Çok lüks ve o zamana kadar görülmemiş ince bir teknikle süslenen bu taht, ancak iyice bakıldığında ana hatları ile 12. ve 13. yüzyıllarda İslam dünyasında yaygın olarak görülen taht stiline dayanılarak yapıldığı anlaşılır. Ancak süslemelere bakıldığında yabancı unsurların girdiği görülmektedir. Özellikle tahtta ejderha motifinin yerleştirilmesi doğrudan doğruya Çin'deki taht ikonografisinden etkilenildiğini gösterir³⁹¹.

Bir önceki örnekte geleneksel İslam taht sahnesine Moğol üsluplarının ilave edilmiş örneği görülmüştü. İslam dünyasının geleneksel taht sahnelerinden daha değişik olan ve Moğollara özgü taht sahneleri de bu dönemde mevcuttur. Topkapı Sarayı Müzesinde bulunan bir albüme, bir Moğol hükümdarının eşi ile birlikte tahtta oturuşu tasvir edilmiştir (Fot. 54). Tahtın kendisi şimdiye kadar görülen taht türlerinden tamamıyla farklıdır. Buradaki taht Moğolların Çin'den getirdikleri tahmin edilen bir tahttır. Tahtın arkalığının iki yanında yan kısımlar yer almaktadır. Minder ise artık bu tahtta görülmez. Bu sahnede İslam taht sahne ikonografisini yansıtan tek öğe ise sağ elinde kadeh sol elinde mendil tutan hükümdarın oturuşudur³⁹².

³⁹⁰M. M. Yamanlar, *age.*, s. 21-22.

³⁹¹M. M. Yamanlar, *age.*, s. 22.

³⁹²M. M. Yamanlar, *age.*, s. 23.



Fot. 53: Taht Sahnesi, Saray Albümü, 1300,
Topkapı Sarayı Müzesi(Yamanlar)



Fot. 54: Bir Moğol Hükümdarı İle Eşi
Tahtta, Topkapı Sarayı Müzesi
(Yamanlar)

Cami üt-Tevarih ve Demotte Şehnâmesi'nde yer alan taht tasvirleri bu dönemdeki tahtların yapısını görmemiz açısından önemli eserlerdir. Bu eserlerdeki tahtlarda tahtın açık yapısı açıkça görülmektedir (Fot. 55-56). Tahtın direklerinin ek yerleri, arkalık ve iki yanlardaki kanatlarının eğri kenarlarının dekoratif şekilleri ve ayak kısmının temel yapıları gayet gerçekçi ifadelerle resimlenmiştir. Tahtın plaka kısımları ise hatayi motifleri ile doldurulmuştur. Tahtın arkılığında ejderha başlarının bulunması da bu devrin özelliklerindedir³⁹³.

³⁹³ M. M. Yamanlar, *age.*, s. 26.



Fot. 55: Taht Tasviri, Cami üt-Tevarih (Yamanlar)



Fot. 56: Taht Tasviri, Demotte Şehnâmesi (Yamanlar)

Demotte Şehnâme'sinde Behram Gur'un tasvir edildiği sahnede 12. ve 13. yüzyılda İslam sanatında çokça karşımıza çıkan minderli taht tipi görülmektedir (Fot. 57). Bu taht yapı olarak daha önce Makamat'ta yer alan tahtlara (Bkz., Fot. 24-25) benzemektedir. Ayrıca bu sahnede taht sahne ikonografisi açısından bir yenilik de söz konusudur. Bu yenilik tahtın arkasında yarı açılmış pencerenin olmasıdır. Bu sahnede tahtın, odanın iç mekânı ile olan ilişkisi belirtilmektedir. Kitap al-Tiryak'daki taht

tasvirlerinde (Bkz., Fot.,49-50), tahtlar oda içerisinde kurulmuştu ama oda mekânı ile olan ilişkileri belli değildi. Tahtın arkasında bir pencerenin bulundurulması bundan sonraki taht sahne ikonografisinde önemli öğelerden birisi olacaktır³⁹⁴.

İlhanlı devrindeki taht sahnelerinin sayıları fazladır. İslam dünyasında erken dönemlerden itibaren yavaş yavaş kendine özgü tarzlar ile oluşturulmuş olan taht sahnelerinin bu devirde Doğu'dan gelen yeni üsluplar ile birden büyük bir değişime uğradığı görülmektedir³⁹⁵.

Timurlular devrinde resim sanatı çok büyük gelime göstermiştir. İlhanlı devrinde Doğu'dan alınmış olan etkiler bu devirde yavaş yavaş İslam üslubuna dönüştürülmüştür. Çok keskin Çin ve Orta Asya üslupları İslam anlayış ve zevkine göre değiştirilmiş, bu dönemde İslam'a ait, İslam'a özgü resim üslupları ortaya çıkmıştır. Tam manası ile İslam tarzı denilebilecek bu resim tarzı sonraki Osmanlı ve Safevi devirlerinde de devam edecektir³⁹⁶.

Resim sanatında görülen bu yeni akım taht sahneleri içinde geçerlidir. Taht bezemeleri artık Çin etkisinde değil, Timurlulara ait tekniklerle ve motiflerle yapılmaya başlanmıştır. Artık bu dönemde değişik taht tipleri de ortaya çıkmıştır³⁹⁷. İlhanlılar devrinde görülen taht ile mekân ilişkisi, Timurlular devrinde de görülür. Timurlular devrinde taht sahneleri kompozisyon olarak daha geniş bir mekân içine yerleştirilir. Sahnede yer alan mekân ise odanın içi ve dışı olarak iki türdür. Odanın içindeki taht sahneleri önceki devirlerdeki gibi kısmi olarak değil, odayı bütün mekân ile bağlantı içine koyarak tasvir edilmiştir. Açık havada geçen taht sahneleri ise bu devirden itibaren belirli üsluplarla tasvir edilmiştir³⁹⁸. Timurlu devri taht sahnelerinde ziyafet sahnesi olanlar çok sayıdadır. İlhanlı devrindeki ciddi cülûs ya da resmi kabul törenlerini gösteren taht sahneleri Timurlular döneminde azalmaya başlamıştır³⁹⁹.

İlhanlı devrinden Timurlu devrine geçiş döneminde, 1396 da Celayiriler devrinde Bağdat'ta yapılmış Hoca Kirmani'nin Hamsesi'nde yer alan Hümay'ın Çin Sarayı'ndaki taht sahnesi bir devirden öbürüne geçişi hissettiren bir eserdir (Fot. 58). Bu sahnede bir saray odası, çok ince ayrıntılarına kadar tasvir edilmiştir. Sol tarafta kapıdan

³⁹⁴ M. M. Yamanlar, *age.*, s. 27.

³⁹⁵ M. M. Yamanlar, *age.*, s. 28.

³⁹⁶ M. M. Yamanlar, *age.*, s. 28.

³⁹⁷ M. M. Yamanlar, *age.*, s. 28.

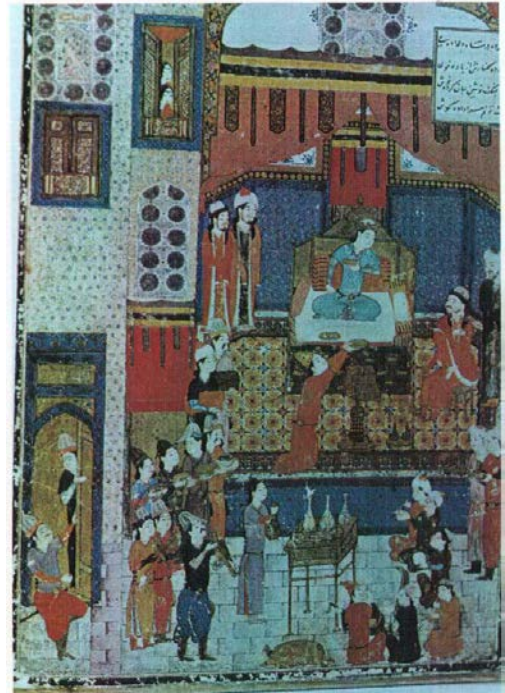
³⁹⁸ M. M. Yamanlar, *age.*, s. 28-29.

³⁹⁹ M. M. Yamanlar, *age.*, s. 28-29.

içeriye girilince, odalar arası avlu ve arkadaki tahtın konulduğu oda gayet geniş bir mekândır. Odadan odaya konulan geçişler, perdeler, pencereler ve vitraylar gibi mimari unsurların yanında çok ince ayrıntıları ile ele alınan çiniler, halılar, perde desenleri ve duvar resimleri bu odanın mekân genişliğini ve odaya organik bağlantılı mekâmı ortaya çıkarmaktadır. Odanın en arkasındaki taht artık geniş bir odanın çeşitli unsurlarından sadece bir tanesi kabul edilebilir. Artık taht sahnelerinde taht pek vurgulanmamaya başlar. Böyle bir mekân içinde kurulmuş taht artık sadece bir eşya olarak kendisi çok vurgulanmadan tasvir edilmeye başlanır⁴⁰⁰.



Fot. 57: Behram Gur'un Tahtı, Demotte Şehnâmesi (Yamanlar)



Fot. 58: Hümay Çin Sarayında, Hoca Kirmani, Hamse (Yamanlar)

Baysungur Mirza için 1430 yılında Herat'ta yapılmış Firdevsî'nin Şehnâme'sinde Luhrasp'ın oturduğu taht yine bir mekân içerisine yerleştirilmiştir (Fot. 59). Bu sahnede tasvir edilen taht, iki kanatlı geniş bir tahttır⁴⁰¹.

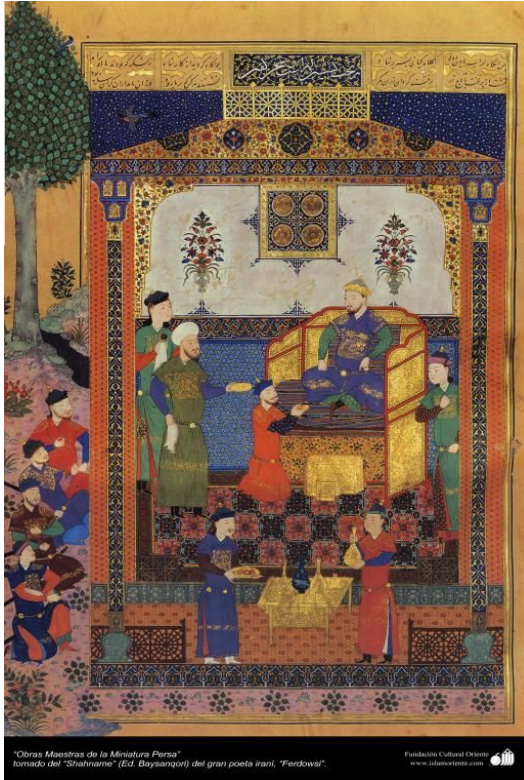
Timurlular devrinde taht sahnelerinde görülen en belirgin özellik de tahtın bahçede kurulmasıdır. Saraydaki odada ve yahut çadırda düzenlenmiş resmi törenlerin, alayların ve ziyafetlerin bu dönemde sarayın bahçesinde yapılması tercih edilmiştir.

⁴⁰⁰ M. M. Yamanlar, *age.*, s. 29-30.

⁴⁰¹ M. M. Yamanlar, *age.*, s. 30.

Timur devri minyatürlerinde de bahçe sayısız denebilecek kadar çok sayıda tasvir edilmiştir⁴⁰².

Bahçelerdeki taht sahnelerinin örneklerinden biri, Gülistan Müzesi'nde yer alan Baysungur için 1430 senesinde hazırlanmış Şehnâme'de Keykavus'un taht sahnesinde görülür (Fot. 60). Bu sahnede bahçede bir ziyafet tasvir edilmiştir. Kompozisyon olarak Timurlu devrinin bahçe ziyafetlerinin tipik örneklerinden biri denilebilir. Taht üç plakadan, yani bir arkalık ve iki yan kanattan oluşur⁴⁰³.



Fot. 59: Luhrasp'ın Tahtı, Şehnâme, 1430, Herat



Fot. 60: Keykavus'un Ziyafeti, Şehnâme, 1430 (Yamanlar)

Şerafeddin Yezdi'nin 1468 yılında yapılmış olan Zafernâme'sinde Timur çok güzel bir çadırın önünde kurulmuş bir taht üzerinde oturarak ziyaretçileri kabul etmektedir (Fot. 61). Buradaki tahtın şekli öncekilerle mukayese edildiğinde çok değişmiştir. Tahtın yüksekliği azaltılmış, arkalık kısmı da kısaltılmıştır. Kanatlar

⁴⁰² M. M. Yamanlar, *age.*, s. 32.

⁴⁰³ M. M. Yamanlar, *age.*, s. 33.

kaldırılıp onların yerine tahtın etrafı alçak bir lambri ile donatılmıştır. Bu eserdeki lambri Timur devrinde yaygın olan ahşap işçiliği ile süslenmiştir. Bunun gibi alçak lambrili taht tipi Timurlular devrinin ikinci yarısında çok görülen bir taht tipidir⁴⁰⁴.



Fot. 61: Timur'un Cülûsu, Zafernâme, 1468

Timurlular devrinde çok gelişim gösteren taht sahneleri, bundan sonra Safevilerde ve Osmanlılarda geleneklerini sürdürür⁴⁰⁵.

Safeviler devrinde Timurlu taht sahnelerinin daha da süslü daha da gösterişli olduğu görülür. Bu durum Safevi minyatürlerinin çok dekoratif olması ile ilgilidir. Safevi devri taht sahnelerine örnek olarak Nizami'nin Hamse'sinden bir taht sahnesi gösterilebilir (Fot. 62). Nakkaş Aka Mirak'ın eseri olan bu tasvirde son derece süslü bir taht görülmektedir.

⁴⁰⁴ M. M. Yamanlar, *age.*, s. 35.

⁴⁰⁵ M. M. Yamanlar, *age.*, s. 37.



Fot. 62: Taht Sahnesi, Nizami, Hamse (Yamanlar)

Osmanlı devrine gelindiğinde taht sahnelerinin Safevi döneminde olduğu gibi Timurlu devrinin üsluplarını devam ettirdiği görülür. Hükümdarın oturuşu ya da refakatçilerin duruşu gibi öğeler İslam'ın geleneksel ikonografilerine çok bağlıdır. Ancak bu devirde yeni bir taht şekli göze çarpar. Bu yeni tip koltuk şeklindeki tahtlardır⁴⁰⁶.

Osmanlı devrine gelindiğinde erken dönemden günümüze gelebilmiş taht örneği yoktur⁴⁰⁷. Fakat taht ile ilgili betimlemelere dönemin el yazması kitaplarında rastlanır. Osmanlı döneminde taht sahnelerinin ilk örneklerini Ahmedi'nin İskendernâme'sinde görürüz. İskenderin Tamgac'ı yendiği için yapılan kutlamada İskender bir taht üzerinde oturmaktadır (Fot. 63). Burada tasvir edilen taht daha önce Tuğrul Beyin taht sahnesinde (Bkz., Fot. 29), Varka ile Gülşah'ta (Bkz., Fot. 46) ve Kitab at Tiryak'da (Bkz., Fot. 49) görülen iki direkli tahtlar grubundandır. İskender'in oturuş şekli ve tahtın alt kısmından sarkan kumaşlar daha önce görülen İslam taht sahnelerinin aynısıdır. Ahmedi'nin eserinde görülen taht tasvirlerinden bir diğeri de I. Bayezid'in cülûsunu gösteren sahnede yer alır (Fot. 64). Bu sahnede tasvir edilen tahtın yan kanatları kaldırılmış ve arkalığının tepeliği üç dilimli şekilde düzenlenmiştir.

⁴⁰⁶ M. M. Yamanlar, *age.*, s. 37.

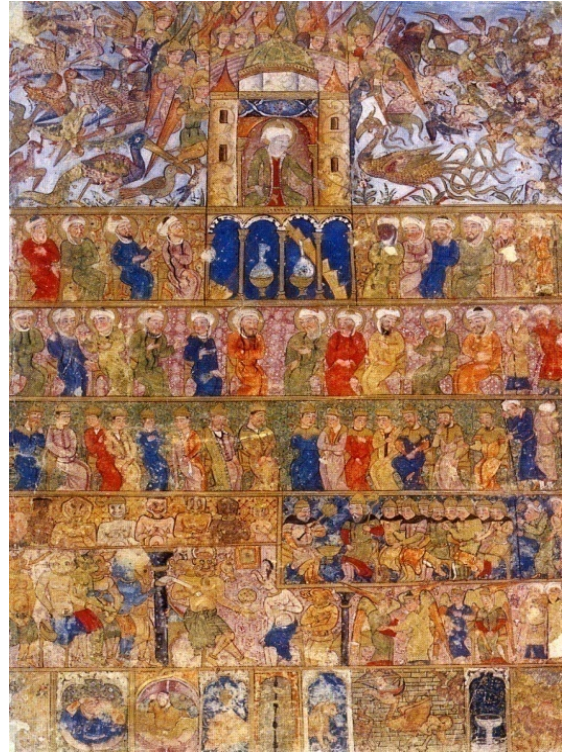
⁴⁰⁷ S. Özer Pınarbaşı, *age.*, s. 89.



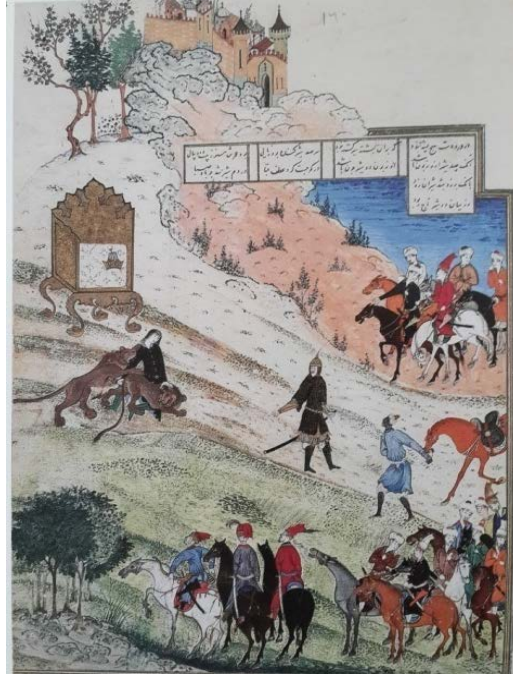
Fot. 63: İskenderin Tamgaç'ı Yenmesini Kutlaması, Ahmedî, İskendernâme (Serpil Bağcı vd.)

Fot. 64: I. Bayezid'in Cülûsu, Ahmedî, İskendernâme, (Serpil Bağcı vd.)

II. Bayezid devrinde ise taht sahneleri görülmeye devam eder. Uzun Firdevsî tarafından II. Bayezid için hazırlanan *Süleymannâme*'nin çift sayfa olarak hazırlanmış takdim resminde Süleyman Peygamber Saba Melikesi Belkıs birer taht üzerinde gösterilmiştir (Fot. 65). Melikenin tahtından Kur'an-ı Kerim'de de bahsedilir. Burada tasvir edilen tahtlar daha çok bir köşk şeklindedir.



Fot. 65: Süleyman ve Belkıs, Takdim Sayfası, Uzun Firdevsî, Süleymannâme (Serpil Bağcı vd.)



Fot. 66: Behram'ın Tacını ve Tahtını Kurtarması, Nizami, Hamse (Serpil Bağcı vd.)

II. Bayezid döneminde taht tasvirinin yer aldığı bir başka eserde Topkapı Sarayı'nda bulunan Nizami Hamse'sindir(Fot. 66). Eserde yer alan Behram'ın tacını ve tahtının aslanlarla mücadele ederek kurtardığı sahnede tasvir edilen taht, ayaklarında aslan başları olan ve arkalık kısmının tepeliği süslemeli bir tahttır.



Fot. 67: Yusuf Peygamber'i Yaşlı Bir Kadının Satın Almak İstemesi, Mantıku't-Tayr (Serpil Bağcı vd.)

Yavuz Sultan Selim'in Şah İsmail'i yenmesinden sonra Tebrizli sanatçıların Osmanlı saray nakkaşhanesinde çalıştıkları görülür. Tebrizli sanatçıların elinden çıkmış eserlerden biri 1515 de resimlenen Mantıku't-tayr'dır. Eserde yer alan Yusuf Peygamber'i yaşlı bir kadının eğirdiği iplikler karşılığında satın almak istediği sahnede bir taht tasviri yer alır(Fot. 67). Buradaki taht altıgen bir forma sahiptir. Tahtın arkalığı yüksektir ve tepeliği bezemelidir. Timurlu döneminde olduğu gibi tahtın yan kanatlar kaldırılıp onların yerine tahtın etrafı alçak bir lambri ile donatılmıştır. Tahtta yer alan figürün oturuşu İslam taht sahnelerinde görülen tipik oturuş şeklidir.

Kanuni Sultan Süleyman dönemine bakıldığında, Kanuni'nin saltanatının ilk on beş yılında görülen nakışçı üslup taht sahnelerinde de görülür. 1520'de Osmanlı saray nakkaşhanesinde resimlenen tercüme Şehnâme'de Keyhümers'i tasvir eden sahnede bir taht yer alır (Fot. 68). Buradaki taht altıgen formludur ve dönemin bezemeci üslubu ile paralel olarak bezenmiştir. Keyhümers'in oturuşu İslam hükümdarlarının oturuş tarzını yansıtır.

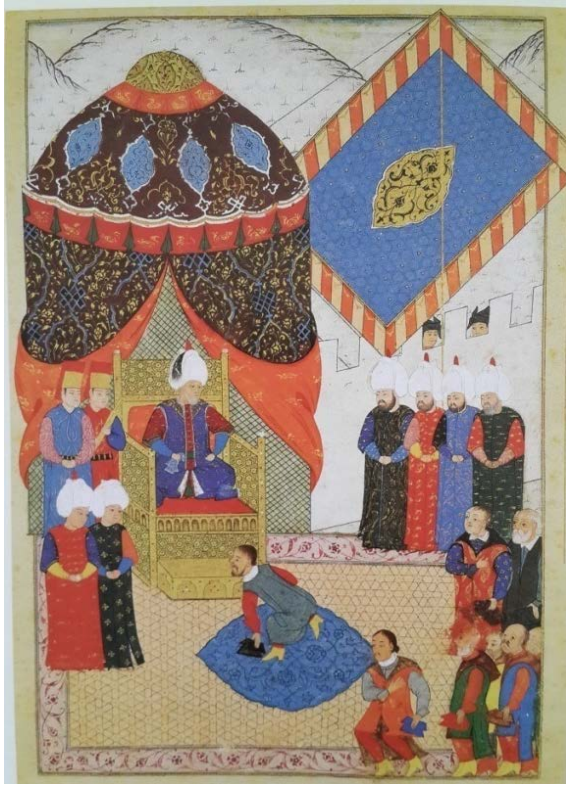


Fot. 68: Keyhümers, Şahnâme (Serpil Bağcı vd.).

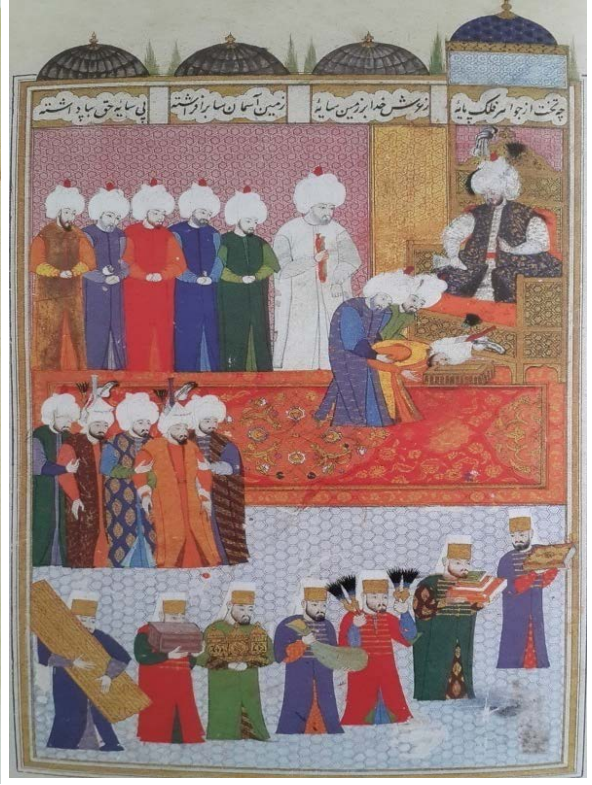
Kanuni Sultan Süleyman taht sahnelerinin en fazla görüldüğü eserlerden biride bu tezinde konusu olan *Süleymannâme*'dir. *Süleymannâme*'de yer alan taht tasvirleri bir sonraki bölümde ayrıntılı olarak inceleneceği için burada bahsedilmeyecektir.

Kanuni döneminde Feridun Ahmed tarafından yazılan ve Nakkaş Osman tarafından resimlenen *Nüzhet-i Esraru'l-ahbar der-sefer-i Sigetvar* adlı Kanuni'nin Zigismond'u karargâhında kabul ettiği sahnede Kanuni bir taht üzerinde tasvir edilmiştir (Fot. 69). Bu sahnede tasvir edilen taht koltuk tipi tahtlar grubundandır. Yan kanatları ve arkılığı yüksek tutulmuştur.

Saray şehnâmecisi Seyyid Lokman tarafından yazılan ve Nakkaş Osman tarafından resimlenen *Şehinşahnâme*'de III. Murad'ın cülûsunu gösteren sahnede III. Murad oturduğu taht Kanuninin Zigismond'u karargâhında kabul ettiği sahnede oturduğu tahta benzer fakat ondan daha geniştir (Fot. 70). Tahtı arkılığı çok yüksek tutulmuştur. Yine bir önceki örnekte olduğu gibi yan taraflarında kanatları mevcuttur.



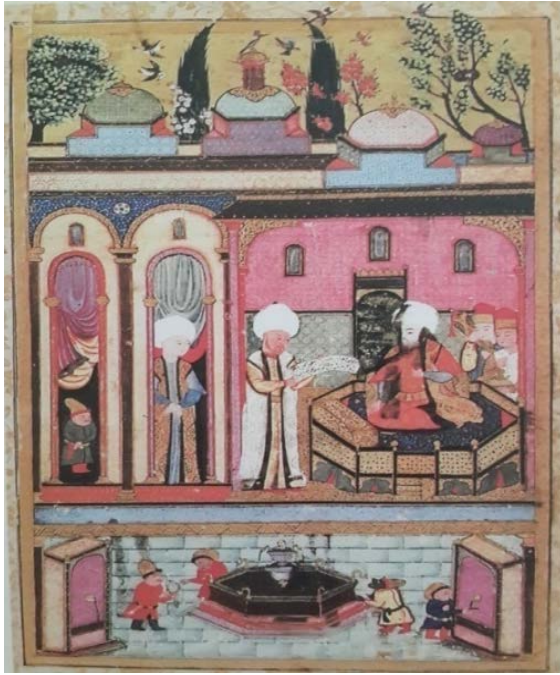
Fot. 69: Kanuni'nin Zigismond'u Karargahında Kabulü (Serpil Bağcı vd.)



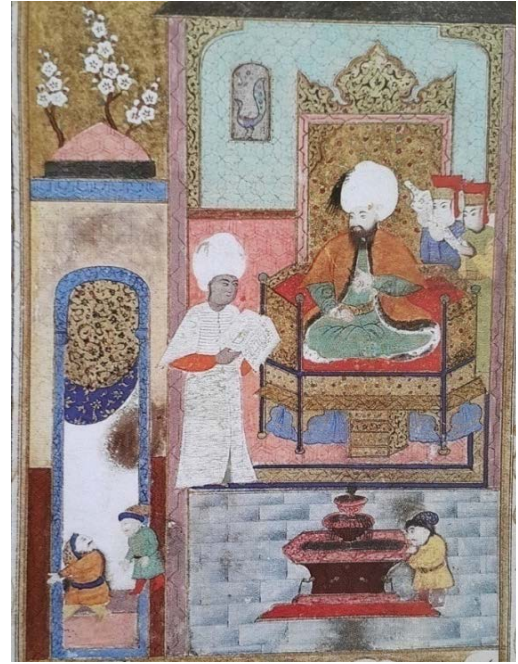
Fot. 70: III. Murad'ın Cülûsu, Şehinşahnâme (Serpil Bağcı vd.)

Âsâfi tarafından 1578-85 yıllarında yazılan *Şecaatnâme* adlı eserde Osman Paşa'yı III. Murad'ın huzurunda gösteren tasvirde III. Murad üzeri taşlarla süslü altıgen formu bir tahtta otururken gösterilmiştir (Fot. 71). Tahtı incelediğimizde tahtın etrafı alçak bir lambri ile donatılmıştır ve arkalık kısmı yoktur.

Rahimizade İbrahim Çavuş tarafında yazılan ve Osmanlı-Safevi savaşlarının serdarlarından biri olan Ferhad Paşa'nın bu savaşlar sırasında çevresinde gelişen olayları konu alan *Gencine-i Feth-i Gence*⁴⁰⁸ adlı eserde darüssaade ağası Habeşi Mehmed Ağanın, Sultan III. Murad'a Gence Fetihnâmesi'ni sunmasını tasvir eden sahnede Sultan taşlarla bezenmiş altıgen formlu bir taht üzerinde oturmaktadır (Fot. 72). Tahtın arkalığı fazlaca yükseltilmiş, yan taraflarına ise kanatlar eklenmiştir. III. Murad'ın tahtında bağdaş kurarak oturuşu İslam hükümdarlarının tipik oturuş tarzını yansıtır.



Fot. 71: Osman Paşa III. Murad'ın Huzurunda, Şecaatnâme (Serpil Bağcı vd.)



Fot. 72: Habeşi Mehmed ağa III. Murad'a kitap sunuyor, *Gencine-i Feth-i Gence*, TSMK, 1590, y. 8b. (Serpil Bağcı vd.)

⁴⁰⁸ S. Bağcı vd., age., s. 172.



Fot. 73: Topkapı Sarayı Arz Odası Tahtı, Topkapı Sarayı Müzesi



Fot. 74: I. Ahmed Tahtı, Topkapı Sarayı Müzesi



Fot. 75: Bayram Tahtı, Topkapı Sarayı Müzesi

Osmanlı döneminde taht tasvirlerinin yanında günümüze ulaşmış taht örnekleride mevcuttur. Topkapı Sarayı'nda Arz Odası'nda yer alan taht kitabesine göre

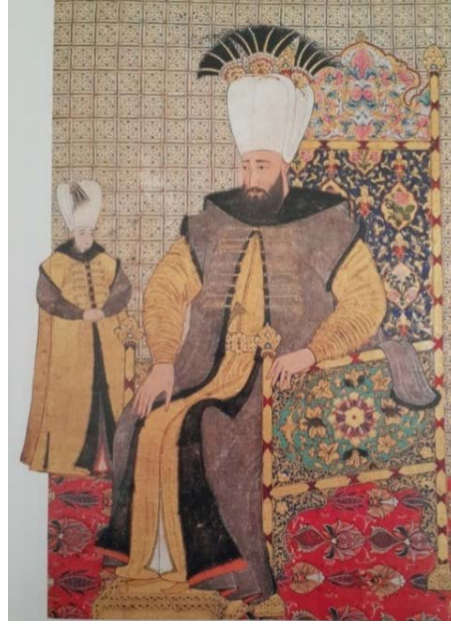
1597-98 yılında yaptırılmıştır⁴⁰⁹. Taht ahşaptan yapılmış, dört sütun üzerinde tonozla örtülü bir çatısı olan baldakenli tipte bir tahttır (Fot. 73)⁴¹⁰.

Topkapı Sarayında 1625 te Sultan I. Ahmed tarafından yaptırılan ahşap üzerine sedef kakma bir taht mevcuttur (Fot. 74). Taht dört sütun üzerine oturan kubbe ile kapatılmış baldakenli tahtlar grubundandır. Tahtın kitabesinde;

"...İlahi mübarek eyle bu tahtı ol şaha kim serir-i saltanatın verdin ona...

Bu tahta dense aceb mi felekte Buruc-u Eset ki kıldı gün gibi can kararı Han Ahmet..."⁴¹¹ ifadeleri yer alır.

Osmanlı döneminden kalan bir başka taht da Topkapı Sarayı'nda yer alan ahşap üzerine altın kaplama olan "Bayram Tahtı" olarak adlandırılan tahttır (Fot. 75). Taht yine sedir tipindedir ve arkalıği bir tepelik ile sonlanır.



Fot. 76: III. Ahmed, Kebir Musavver Silsilenâme, 1710-20, TSM, H. 2164, y. 17b. (Metin And)

Nakkaş Levni tarafından yapılan III. Ahmed portresinde sultan, Bir taht üzerinde otururken gösterilmiştir (Fot. 76). Padişahın oturduğu yüksek arkalıklı ve ayrıntılı bezemeli tahtta, lale, sümbül, gül gibi dönemin sevilen motifleri yer alır⁴¹². Tahtın

⁴⁰⁹S. Özer Pınarbaşı, *age.*, s. 96.

⁴¹⁰S. Özer Pınarbaşı, *age.*, s. 124.

⁴¹¹S. Özer Pınarbaşı, *age.*, s. 100.

⁴¹² S. Bağcı vd., *age.*, s. 262-263.

yanlarında kanatları mevcuttur. Sultan III. Ahmed'in oturuşu bir önceki örnekte olduğu gibi ayaklarını tahtın altındaki basmağa koymak suretiyle adeta bir koltukta oturuyor gibidir.



Fot. 77a: Mustafa Ağa *Şehnâme-i Türkî*'yi II. Osman'a Sunuyor, Mehdi, *Şehnâme-i Türkî*, y. 1b-2a. (Serpil Bağcı vd.)



Fot. 77b: II. Osman Taht Üzerinde (Detay)

II. Osman döneminin şairlerinden Mehdi Sultan için darüssaade ağası Mustafa Ağa'nın isteği üzerine Firdevsî'nin *Şehnâme*'sinin Türkçe'ye manzum bir çevirisi yapılmıştır⁴¹³. Bu tercümenin ressam Nakşi tarafından yapılan tasvirlerinden birisinde Sulatan II. Osman taht üzerinde otururken tasvir edilmiştir (Fot. 77a-77b). Sultanın oturduğu taht sandalye tipini andırır ve Tahtın arkalığı fazlaca yükseltilmiştir. Yanlardaki kanatlar burada görülmez. Sultanın ayakları altına konulan iki basamaklı merdiven tahtın yerden yüksekliğini görmemiz açısından önemlidir. Ayrıca II. Osman'ın oturuşu İslam hükümdarlarının tipik oturuş tarzlarından farklıdır. Sultan bağdaş kurarak oturmak yerine ayaklarını tahtın altında duran basamaklara koyarak oturmuştur.

⁴¹³ S. Bağcı vd., *age.*, s. 218-219.



Fot. 78: IV. Murad Tahtı, Topkapı Sarayı Müzesi



Fot. 79: Has Oda Tahtı, Topkapı Sarayı Müzesi

17. yüzyıla gelindiğinde bu dönemden taht örnekleri günümüze ulaşmıştır. Topkapı Sarayında 2879 Hazine numaralı taht (Fot. 78) IV. Murad tarafından (1622-1640) Bağdat seferinde kullanıldığı için yanlış olarak IV. Murad tahtı olarak bilinir. Taht sedir tipi tahtlar grubundandır. Arkalığı bir tepelik ile sonlanır.

Topkapı Sarayı'nda Kutsal Emanetler Dairesi'nde bulunan Has Oda Tahtı bir başka taht örneğidir (Fot. 79). Taht baldakenli bir tahttır. Aynalı tonoz şeklinde bir tavanı dört sütun taşımaktadır⁴¹⁴. Taht Sultan IV. Murad tarafından yaptırılmıştır.



Fot. 80: Harem Tahtı: Topkapı Sarayı Müzesi

Yine Topkapı Sarayı'nda baldaken tarzında bir taht yer alır (Fot. 80). Sarayın Harem bölümünde bulunan taht dört sütun tarafından taşınır. Üzeri tonozla örtülüdür.

⁴¹⁴ S. Özer Pınarbaşı, *age.*, s. 99.



Fot.81: Hintkari Taht, Topkapı Sarayı Müzesi

Topkapı Sarayı'nda sergilenen bir başka taht örneği de Hintkari tahttır (Fot. 81). Bu taht da üstünde bağdaş kurmaya elverişli genişlikte, ancak dikdörtgen değil yuvarlağa yakın bir formda olup, üç kenarında alçak bir korkuluk vardır⁴¹⁵.

18. yüzyılda Osmanlı hanedanını görselleştirmeyi amaç edinen padişahların Avrupa görsel geleneklerini benimsedikleri açıktır⁴¹⁶. 18. yüzyılın ikinci yarısında yenilikçi sultanlar, Padişah portreciliğine ivme kazandırmış, yerli ve yabancı ustalara portrelerini sipariş etmişlerdir. Artık resimler yalnız el yazması kitaplarda ya da albümlerde değil, asılmak üzere de yapılmıştır⁴¹⁷.

⁴¹⁵S. Özer Pınarbaşı, *age.*, s. 92.

⁴¹⁶ S. Bağcı vd., *age.*, s. 281.

⁴¹⁷ S. Bağcı vd., *age.*, s. 281.



Fot.82: III. Mustafa Portresi, *Kebir Musaver Silsilenâme* (Serpil Bağcı vd.)

Bu dönemde Rafael Manasi'nin Levni'nin eseri *Kebir Musaver Silsilenâme*'ye yaptığı eklemeye resimlediği III. Mustafa portresinde, III. Mustafa bir taht üzerinde gösterilmiştir (Fot. 82). Bu sahnede tasvir edilen taht koltuk tipi tahtlar grubundandır. Sultan II. Osman ve III. Ahmed'in taht tasvirlerinde olduğu gibi bağdaş kurarak oturmaz, ayaklarını tahtın önünde yer alan basamağa koyup bir koltukta oturur gibi

tasvir edilmiştir. Tahtın iki yan kanadı ile bir arkılığı mevcuttur ve tahtın üzerinde minder yer almaz.

III. Mustafa bir başka tasvirinde altın bayram tahtıyla büyük bir yapı içerisinde görülür(Fot. 83)⁴¹⁸. III. Mustafa'nın oturduğu taht sedir biçiminde olup gayet süslüdür. Tahtın arkılığı giderek yükselen bir tepelik ile son bulur. Tahtın yan kanatları yüksek tutulmuştur. Tahtın oturma yeri gayet geniş olmasına rağmen sultan bağdaş kurarak oturmak yerine bir koltuğa oturur gibi ayaklarını basamak üzerine koymuştur.

Osmanlı sultanlarının bazı portreleri de rulo biçiminde yapılmıştır. Bu tomarların üzerinde ya da altında padişahın adı ve saltanat tarihi yazar. Bu tomarlardan birisinde Sultan II. Mahmud tahtında otururken tasvir edilmiştir (Fot. 84). Sultanın oturduğu tahtın arkılığı ve yan kanatları yükseltilmiştir. Taht dört köşesinde birer direk taşıyan baldaken şeklinde bir gölgeleme sahiptir. Sultan ayaklarını tahtın önündeki basamak üzerine koymuş bir şekilde cepheden tasvir edilmiştir.



Fot. 83: III. Mustafa Portresi (Serpil Bağcı vd.)



Fot. 84: II. Mahmud Portresi (Serpil Bağcı vd.)

I. Abdülhamid'in Araz Odası'nda elçi kabullerinin tasvir edildiği tablolar mevcuttur (Fot. 85, 86). Bu tablolarda I. Abdülhamid, Arz Odası'nda dört sütun tarafından taşınan çatı ile kapatılmış baldaken bir taht üzerinde oturur. Tasvir edilen tahtlar taşınamayan, mekâna bağlı tahtlar olarak tasarlanmıştır.

⁴¹⁸ S. Bağcı vd., *age.*, s. 287.



Fot. 85: Abdülhamit'in Arz Odasında Bir Elçiyi Kabulünü Gösteren Bir Tablo⁴¹⁹.

Arz Odası'nda elçi kabulleri konulu bu tasvirlerde I. Abdülhamid'in oturduğu tahtlar bu gün Topkapı Sarayı Müzesi'nde Arz Odası'nda yer alan tahta çok benzerdir. Fakat Arz Odası tahtından daha büyük boyutlu olan bu tahtların üzerinde kubbe bulunmaz.

II. Abdülhamid'in Cuma selamlığı sırasında ve elçi kabullerinde kullandığı tahtı günümüze ulaştırmıştır (Fot. 87). Adeta bir koltuk şeklinde tasarlanmış olan taht bu yönü ile daha önceki Osmanlı tahtları ile benzerlik göstermez. Arkalığı yükseltilmiş iki yanında ise yan kanatlar tamamen kalmış onun yerine iki küçük kolçak yerleştirilmiştir.

⁴¹⁹(<http://www.ilimvemedeniyyet.com/wpcontent/uploads/2016/11/OSMANLID%C4%B0PLOMAS%C4%B0S%C4%B0.jpg>)



Fot. 86: Abdülhamit'in Arz Odasında Bir Elçiyi Kabulünü Gösteren Bir Tablo⁴²⁰ Fot. 87: II. Abdülhamit Tahtı⁴²¹

Osmanlıların son padişahı olan Vahdeddin'in cülûsunu gösteren bir fotoğrafta Vahdeddin'in oturduğu taht, Osmanlı sultanlarının bayram tebriklerinde ve cülûs törenlerinde kullandıkları bayram tahtıdır (Fot.88).



Fot. 88: Vahdeddin'in Cülûsu⁴²².

⁴²⁰ (<https://osmanlitorenleri.wordpress.com/category/genel/>)

⁴²¹ (http://www.mustafacambaz.com/data/media/201/taht_kanepe_1.jpg)

⁴²² (<http://www.pressmedya.com/resim/250x190/2014/08/29/vahdettin.jpg>).

2.3-TÜRKLERİN KULLANDIKLARI TAHT TİPLERİ

İslamiyet öncesinde Türklerin kullandıkları taht tipleri altı gruba ayırır (sedir biçimli taht, iki tekerlekli araba biçiminde tahtlar, aslanlı taht, üç ayaklı taht, altıgen taht, koltuk biçiminde tahtlar)⁴²³. İslamiyet'in kabulünden sonra da taht tiplerinin birçoğu kullanılmaya devam edilmiştir. Bunun yanında yeni taht tipleri de (baldakenli tahtlar) kullanılmaya başlanmıştır.

2.3.1- Sedir Biçimli Taht

Sedir biçimli olarak tanımlanan tahtlar, arkalıklı ve kolçaksız, üzerinde bağdaş kurmaya ya da uzanmaya olanak verecek genişlikte olan tahtlardır. Türklerin bağdaş kurarak oturma geleneği, bu tipte tahtların sıklıkla kullanılmasına yol açmıştır. Yabancı gezginlerin bu tipteki Türk tahtlarını tanımlarken genellikle yatak olarak niteledikleri görülür⁴²⁴. Türkler bu taht tipini her dönemde kullanmışlardır.

2.3.2- İki Tekerlekli Araba Biçimli Tahtlar

Bizans elçisi Zemarkhos'un gördüğü tahtlardan biri gerektiğinde atlar tarafından çekilebilecek, iki tekerlekli ve altından yapılmış bir tahtı⁴²⁵.Çin astrolojisinde kutup yıldızının etrafındaki yıldızlar hükümdarın ailesi ve etrafındakilere benzetiliyordu. Türkçe'de Yitiken (yedi hanlar) denilen Büyükayı yıldız takımının, hükümdarın arabası sayılıp, kutup yıldızına bağlı olarak mevsimler boyunca gökyüzünde dairesel şekilde hareket ettiği ve takvimi belirlediği kaydedilmiştir. Güneş ve ay tanrılarının da arabayla döndüğü sanılırdı. Göktürk kağanları da, Çin'de hükümdar ve tanrılara özgü sayılan ve kanglı (kağrı) denen iki tekerlekli arabalara binerlerdi⁴²⁶. Bu taht tipi İslamiyet sonrası dönemde görülmez.

⁴²³ S. Özer Pınarbaşı, *age.*, s. 57-64.

⁴²⁴ S. Özer Pınarbaşı, *age.*, s. 57-58.

⁴²⁵ S. Özer Pınarbaşı, *age.*, s. 58-59.

⁴²⁶ Emel Esin, *Türk Kozmolojisine Giriş*, Kocabalı Yayınevi, İstanbul 2001, s. 41-42.

2.3.3- Aslanlı Taht

Aslanlı tahtların uzun bir geçmişi vardır. Neolitik çağdan başlayarak, Antik Mısır, Asur, Pers, Hint, Yunan, Roma ve Bizans kültürlerinde aslan bazen tam olarak bazen de yalnızca ayaklarıyla tahtlarda yer alan bir hayvandır⁴²⁷. Türkler Uygurlar döneminden başlayarak aslanı simgesel olarak kullanmışlardır. Tek tanrılı dinlerin kabul edilmesiyle de Hz. Süleyman'ın aslanlı tahtının etkisiyle bu simge yeni bir anlam kazanır. Büyük Selçuklu ve Anadolu Selçuklu sanatlarında da aslan sık kullanılan bir simgedir. Osmanlılarda aslanlı taht kullanıldığına dair bir kanıt bulunmamaktadır⁴²⁸.

2.3.4- Üç Ayaklı Taht

Kutadgu Bilig'de üç ayaklı gümüş bir kürsü hakkında bir bölüm vardır. Üç ayağı ayrı duran bir gümüş kürsü üzerine oturan Hükümdar Kün-Toğdı'ya veziri Ay-Toldı bu kürsünün anlamını sorar. Hükümdar ise şöyle cevap verir;

"...Bak, bu üzerinde oturduğum tahtın üç ayağı vardır; ey gönlümü doyuran. Üç ayak üzerinde olan hiçbir şey bir tarafa meyletmez; her üçü düz durdukça, taht sallanmaz."Eğer üç ayaktan biri yana yatarsa, diğer ikisi de kayar ve üzerinde oturan yuvarlanır..."

Fakat burada sözü edilen kürsü simgesel bir taht motifi olup Türklerin gerçekte kullandıkları tahtlar ile bir ilişkisi yoktur⁴²⁹.

2.3.5- Altıgen Taht

Bu bölümde çokgen formun kozmik kavramlarla ilişkili olabileceği konusu üzerinde durularak dört esas yön ile zedit veya nadir denen iki yönün altı yönü oluşturduğu düşünülmektedir⁴³⁰. Özellikle Osmanlı döneminde altıgen tahtların fazlaca kullanıldığı günümüze ulaşan tasvirlerden anlaşılmaktadır.

⁴²⁷ S. Özer Pınarbaşı, *age.*, s. 59-61.

⁴²⁸ S. Özer Pınarbaşı, *age.*, s. 94-95.

⁴²⁹ S. Özer Pınarbaşı, *age.*, s. 61.

⁴³⁰ S. Özer Pınarbaşı, *age.*, s. 61-63.

2.3.6-Koltuk Tipinde Tahtlar

Kolçaklı veya kolçaksız bir koltuğa benzeyen bu tip tahtların erken tarihli örneği Pazırık kurganlarının beşincisinde bulunan bir örtü üzerinde görülmektedir (Bkz., Fot.13-13a)⁴³¹. Fakat bu tip tahtların Türkler tarafından kullanıldığına ilişkin betimler yoktur. Bu nedenle İslamiyet'in kabulünden önceki dönemde bu tip tahtların sık kullanılmadığı anlaşılmaktadır. Ayrıca bağdaş kurarak oturma alışkanlığındaki Türkler için bu tipte tahtlar elverişli değildir⁴³². Osmanlı döneminde ise 16. yüzyıldan sonra koltuk tipi tahtların yaygınlaştığı görülür.

2.3.7-Baldakenli Tahtlar

Tahtın üzerinin kubbe, tonoz gibi bir örtü elemanı ile kapatılması, değişik bir taht formunun oluşmasına yol açmıştır. "Baldakenli" diye adlandırılan bu tipin Osmanlı dönemine ait örnekleri günümüze ulaşmıştır. Osmanlı tahtlarında karşımıza çıkan bu üzeri kapalı taht tipi, o dönemde sayeban veya sayepuş denilen, güneşten koruyucu, gölge verici bir örtü işlevi taşıdığını düşündürür. Ancak ilginç olan durum, bu tipte tahtların kapalı mekânlarda da kullanılmış olmasıdır⁴³³.

⁴³¹ S. Özer Pınarbaşı, *age.*, s.63-64.

⁴³² S. Özer Pınarbaşı, *age.*, s.104.

⁴³³ Pınarbaşı, baldakenli taht düşüncesinin nasıl oluştuğu hakkında bazı düşünceler öne sürer; Taht sahnelerinde cepheden gösterilen hükümdarın başının kemer ya da kubbe biçiminde bir çatı ya da bir güneşlik ile vurgulanması çeşitli kültürlerde alışık olunan bir görünümdür. Bu görünümün baldakenin öncüsü olduğu düşünülebilir. Ancak bu görünümün çok çeşitli kültürlerde karşımıza çıkması, taht sahnesinin ana figürünü belirtmeye yarayan, dikkati ona yöneltmeye yarayan ortak bir anlatım olduğunu gösterir. Örneğin; Orta Asya Budist duvar resimlerinde de ana figürün başının üzerinde bir güneşlik yer alması, İslam sanatlarında görülen taht sahnelerinde örneğin; Hz. Süleyman'ın başının üzerinde bir kemer yer alması, Hıristiyan sanatında Hz. İsa'nın bir niş içinde veya bir kemer altında gösterilmesi, taht sahnelerinde kullanılan betimleme dilinin ortak olduğunu gösterir. Bkz., S. Özer Pınarbaşı, *age.*, s. 95.

III. BÖLÜM

3.1-SÜLEYMANNÂME'DE YER ALAN TAHT TASVİRLERİ

Bu bölümde *Süleymannâme*'de bulunan tahtlar üzerinde durulmuştur. *Süleymannâme*'de yer alan minyatür sayısı toplamda altmış dokuzdur. Bu altmış dokuz adet minyatür arasında sadece yirmi beş taht tasviri yer alır. Tasvirlerdeki tahtlar şekil ve süsleme açısından değerlendirilerek renkli ve siyah-beyaz çizimleri yapılmıştır. Çizimler yapılırken tasviri yapan nakkaşların perspektifi ve günümüze ulaşamayan taht örnekleri yüzünden bazı tahtların şekillerinden tam olarak emin olunamadığı için bu tahtların olası şekilleri tasvirde kopmadan çizilmiştir. Bazı tahtların bezeme detayları resimlerde görülemediği için

3.1.1- Kanuni Sultan Süleyman'ın Cülûsu

Katalog no: 1

Yeri: 17b-18a

Tarihi: 1550-58

Nakkaş: Nakkaş A

Konu: Kanuni Sultan Süleyman'ın Cülûsu

Genel Tanım: İki sayfadan oluşan bir sahnedir. Sol sayfada iki katlı Bab-ı Hümayun önünde Çeşitli yaşlarda, atlı ve yaya bekleyen halk ve görevliler, arkada sarayın ikinci avlusunu dolduran askerler, siviller ve Babüselam görülür. Sarayın dışında ve birinci avludaki heyecanlı kalabalık sağ sayfada yerini ağırbaşlı ciddi bir tören⁴³⁴ ortamına

⁴³⁴ Osmanlı devlet törenleri içerisinde en önemlisi devletin yapısını ve iktidar anlayışını işaret eden cülûs törenidir. Tahta çıkış törenleri olan cülûs törenleri en eski Türk devletlerinden itibaren her devirde yapıldığı dibi Osmanlı Devletinde de kuruluşta başlayarak her devirde çeşitli şekillerde icra edilmiştir. Ölüm veya hall gibi sebeplerle boşalan tahtın en kısa zamanda doldurulması yani herhangi bir iktidar boşluğunun yaşanmaması için cülûs töreninin mümkün olan en kısa zamanda yapılması esastır. Normal şartlar içinde sarayda ölen bir padişahın yerine geçecek olan veliahd şehzade en kısa zamanda hazırlanır, ölen padişahın cenazesi hazırlanmadan önce devlet erkânı, ordu temsilcileri ve ulemanın katılımıyla derhal cülûs merasimi yapılırdı. Padişah, sefer veya göç nedeniyle başka bir yerde ölmüşse cülûs töreni payitahtta veya ölen padişahın olduğu yere yapılırdı.

Yeni padişahın cülûsu, gün ve saati teşrifatçı tarafından merasime iştirak edecek olanlara derhal bildirilirdi. Padişahın tahtı Babüssaade denilen Ak Ağalar kapısının önüne kurulurdu. Merasimde bulunacak olanların sıraları teşrifatçı vasıtasıyla bir deftere kaydedilirdi. Padişah bir koltuğunda Darüssaade ağası ve diğer koltuğunda bir zamanlar Babüssaade ağası daha sonraları silahdarağa olduğu halde biat mahalline geldiğinde meydana bulunan divan-ı hümayun çavuşları hep bir ağızdan ve ritmik bir sesle iyi dilek ve dua cümleleri söylerlerdi ki buna lakış tutmak denir. Müneccim başının tayin ettiği

bırakır. Burada padişah, sahnenin üst kısmında revakların önünde altın tahtta oturmaktadır. Üzerine matemi simgeleyen mavi renk kaftan giymiştir. Tahtın sağında veziriazam Piri Mehmed Paşa ve vezirler Mustafa, Ferhad ve Kasım Paşalar görülür. Vezirlerin önünde duran, biri beyaz diğer ikisi mavi giysili üç yaşlı kişiden birinin şeyhülislam, diğer ikisinin Anadolu ve Rumeli kazaskerleri olduğu sanılır. Tahtın solunda Has Odalı gençler⁴³⁵ durur. Devlet yönetiminin üst düzey bürokratlarından biri tahtın önünde eğilerek tebriklerini bildirirken diğer kişiler (zevat) resmin alt kısmında daire şeması çizecek şekilde sıralanmıştır. Resimde bu çok önemli törene katılan devlet Birun teşkilatına bağlı devlet erkânı, sayıları azaltılarak, ancak törenin kalabalıklığını ifade etmeye yetecek sayıda kişi ile temsil edilmiştir (Fot. 89)⁴³⁶.

Sultan I. Selim'in Çorlu yakınlarında öldüğü (22 Eylül 1520) sırada rakipsiz şehzade Süleyman, Manisa sancağı valisi olarak görev yapmaktaydı. Padişahın ölümü üzerine en yetkili makam olan Piri Paşa ordudan ve halktan gizli olarak Silahdarlar Kethüdası Süleyman Ağa'yı Şehzade Süleyman'a gönderdi. Haber aldığı gün ertesi gün hemen yola çıkan Şehzade Süleyman, 17 şevval'de Üsküdar'a ulaşır 18 Şevval'de cülûs etti. Bazı kaynaklar ise cülûs tarihini 17 Şevval olarak verir. Şehzade Süleyman'ın İstanbul'a ulaşmasının ertesi günü seher vaktinde herkes sarayda toplanmıştı. Cülûs töreni için gelenler babüssaâdeden bab-ı hümâyûna kadar iki avluyu doldurmuşlardı. Babüssaâde önüne serilen zerrinkâr (altın işlemeli) kaliçe üzerine yine altın bir taht kurulmuştu. Sultan Süleyman üzerinde matem elbiseleri olduğu halde içeriden çıkıp, tahta oturmuştu. Ağa ve kethüdalarıyla birlikte yeniçeriler, solaklar, peykler, şatırlar başlarında çeşitli sorguçları, süslü elbiseleri ile gruplar halinde avluyu doldurmuşlardır. Altı bölüğün hepsi hazır olup önce sipahi oğlanları sonra silahdarlar, sağ ulûfeciler, sol ulûfeciler, sağ garipler, sol garipler ağaları kethüdaları ile birlikte ellerinde silahları

saat-ı muhtar denilen uğurlu bir anda tahta otururdu. Nakibül eşrafın dua etmesiyle başlayan merasime vezirler, divan üyeleri olarak kazaskerler, defterdar, nişancı ve diğer yüksek rütbeli memur varsa Kırım Hanları yeniçeri ağası ve dört bölük ağaları, İstanbul kadısı, ulema, meşayih, çarşıgırlar, müteferrikalar ve diğer birun halkı şayet İstanbul'da ise kaptan paşa katılırdı. Merasimde kaptan paşa ve yeniçeri ağası vezaret rütbesinde iseler vezirlerin arasında dururlardı. Sefer veya özel durumlar sebebiyle bu kişilerden bazılarının olmadığı durumlarda padişahın sonraki en yetkili kişi olarak sadrazamın varlığı törenin gerçekleşmesi için yeterli olabiliyordu. Cülûs törenlerinin en önemli tarafı hükümdarlığın idare edilenler tarafından tek tek onaylanması demek olan biat etmektir. Biat el öpmek, etek öpmek, tahta yüz sürmek şeklinde ifade edilirdi. Bkz., Zeynep Tarım Ertuğ, *XVI. Yüzyıl Osmanlı Devletinde Cülûs ve Cenaze Törenleri*, Ankara 1999; Ebru Baykal, *age.* s. 13-16.

⁴³⁵ 16. yüzyıl kaynaklarında cülûs törenleri anlatılırken belki de varlıkları çok tabii karşılandığı için kendilerinden söz edilmeyen, fakat bütün cülûs minyatürlerinde daimi şahitler olarak tasvir edilen has odalılar denilen saray mensuplarıdır. Tahtın sağında ve solunda, biraz arkasında göz alıcı kıyafetleriyle iki veya üç kişi olarak tasvir edilen hasodalılar bütün padişah tasvirlerinde özellikle alaylarda, törenlerde padişahın hemen arkasında görülürler. Bkz., Z. T. Ertuğ, *age.*, s. 140.

⁴³⁶ Ayrıntılı bilgi için bakınız.; S. Bağcı vd., *age.*, s. 100-106.

olduğu halde tören için giyinmiş olarak destar ve kaftanları ile kol kol saflar oluşturmuşlardı. Kaptan-ı derya ve diğer denizciler mağribî Őeb külahları, sultanî tolga ve davudi zırhlarla alay halinde dururken diğer taraftan da Rumeli Beylerbeyi'nin mülazımları adamları ile beraber pelenkî libasları, Rüstemi külahları etrafa karanlık ve korku veriyorlardı. Dergâh-ı âli müteferrikaları, beylerbeyiler, defterdarlar, tımar ve zeamet sahipleri ise el öpmeye hazırlanıyorlardı. Babüssaâdeden birinci kapıya kadar iki avlu da tamamen dolmuştu. Önce Şeyhülislam ve ilim adamları Fatiha ile el öpmüş sonra, Piri Paşa, müşiran, kazaskerler, defterdarlar, reisülküttab ve defter emini biat etmişlerdir. Daha sonra cülüs töreninde bulunan herkes sırayla biat etmişlerdir⁴³⁷.

⁴³⁷ Z. T. Ertuğ, *age.*, s. 30, 47-52.



Fot. 89: Sultan Süleyman'ın Cülüs Töreni, *Süleymannâme*, 1558, TSM, H. 1517, y. 17b-18a.



Fot. 89a: Sultan Süleyman'ın Cülûs Töreni, *Süleymanname*, 1558, TSM, H. 1517, y. 17b-18a.

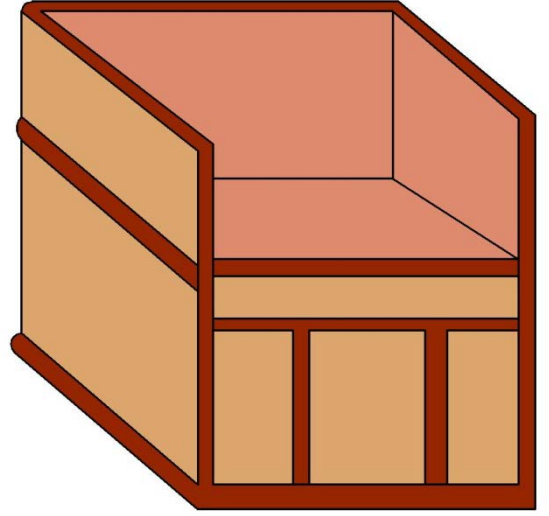
Tahtın Tanımı:

Tasvirde yer alan taht koltuk tipi tahtlar grubundandır. Tahtın genişliği bağdaş kurmaya elverişli değildir. Tahtın yan kanatları ve arkılığı alçak bırakılmıştır.

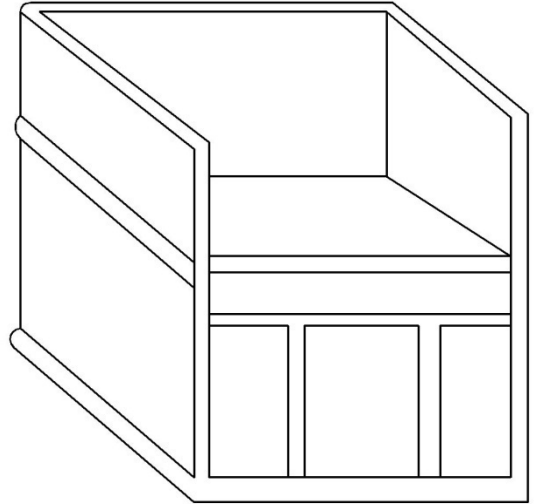
Tahtın ön kısmı üç bölümlü tasarlanmıştır (Fot. 89a, Çiz. 1-2).

Tahtın Süslemesi:

Tasvirde anlaşıldığı kadarıyla taht murassa bir tahttır. Üzerinde değerli taşlarla yapılan süslemeler mevcuttur. Bunun haricinde ön kısmın üç bölümlü düzenlenmesi tahta genel olarak bir hareketlilik katmıştır.



Çizim 1: Katalog 1'deki Tahtın Çizimi



Çizim 2: Katalog 1'deki Tahtın Çizimi

3.1.2- Canberdi Gazali'nin Elçisinin Öldürülmesi

Katalog no: 2

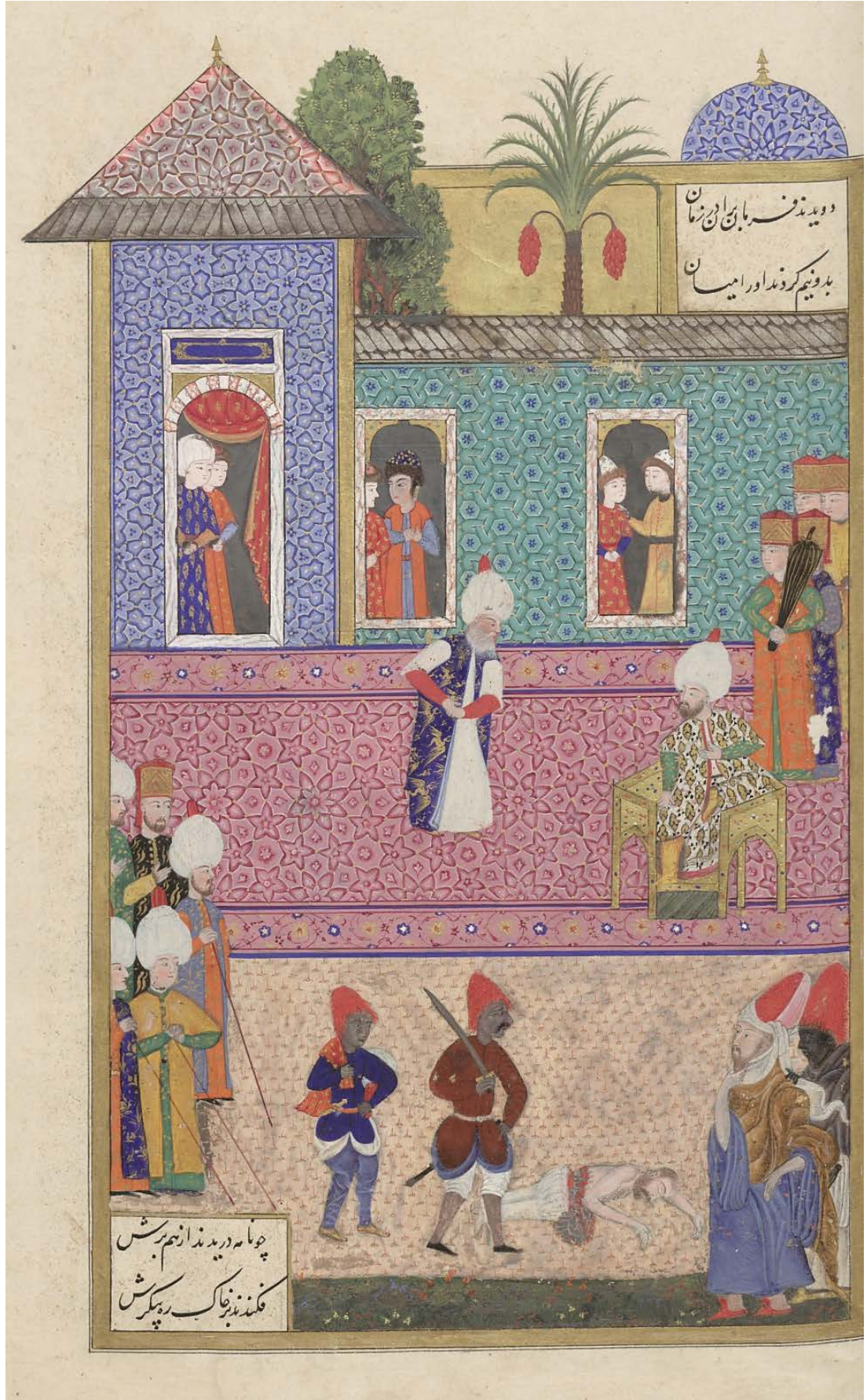
Yeri: 56a

Tarihi: 1550-58

Nakkaş: Nakkaş A

Konu: Canberdi Gazali'nin Elçisinin Öldürülmesi

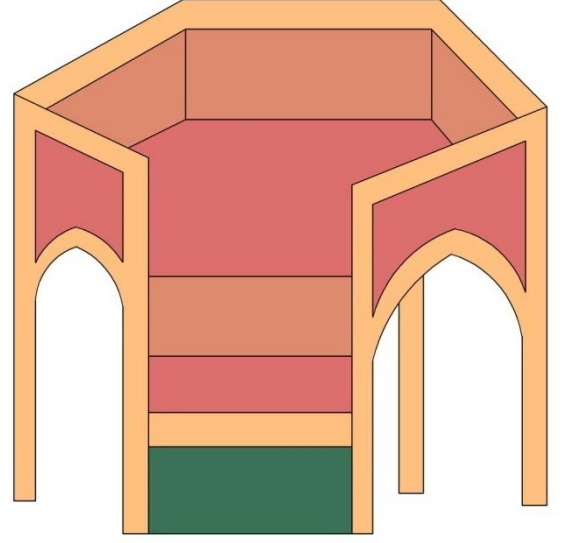
Genel Tanım: Mısır hakiminin sahnenin sağında çokgen formlu bir taht üzerinde oturmaktadır. Hakimin arkasında silahdarları vardır. Tahtın önünde hakime doğru hafifçe eğilmiş olan bir yaşlı figür dikkat çekmektedir. Sahnenin gerisinde kapı ve pencere açıklıklarından olayı izleyen kişiler vardır. Sahnenin alt kısmında solda bol kıyafetleriyle mekânda bulunan kimseye benzemeyen bol kıyafetli iki figür yer alır. Yine sahnenin alt kısmında ortada yerde yatan bir ceset ve başında kılıcı ile bekleyen muhtemelen cellat olan iki kişi görülür. Cellatların arkasında, sahnenin sağında ayakta duran kaftan giyimli figürler yer almaktadır (Fot. 90).



Fot. 90: Canberdi Gazali'nin elçisinin öldürülmesi, *Süleymanname*, 1558, TSM, H. 1517, y. 56a.



Fot. 90a: Canberdi Gazali'nin Elçisinin Öldürülmesi, Süleymanname, 1558, TSM, H. 1517, y. 56a.



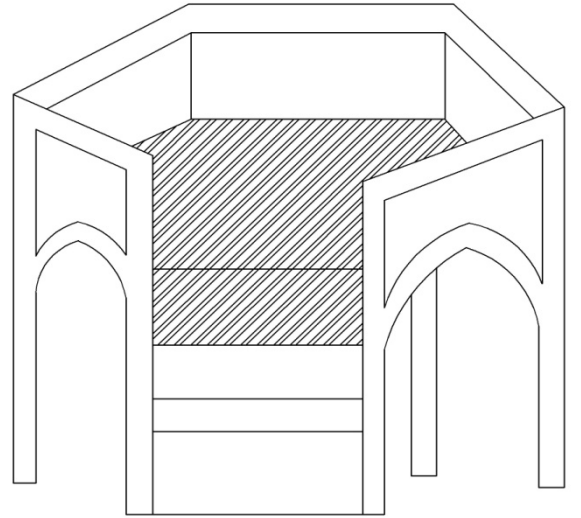
Çizim 2: Katalog 2'deki Tahtın Çizimi

Tahtın Tanımı:

Tasvirde yer alan taht altıgen tahtlar grubundandır. Taht altı ahşap ayak üzerinde yükselmektedir. Ön kısmında basamaklı bir bölüm yer alır. Ön kısım hariç tahtın çevresi az yükseltilmiş bir korkuluk ile çevrelenmiştir (Fot. 90a, Çiz. 3-4).

Tahtın Süslemesi:

Tahtın üzerinde değerli taşlarla yapılmış bezemeler görülmektedir.



Çizim 3: Katalog 2'deki Tahtın Çizimi

3.1.3- Padişahın Edirne Sarayında Eğlencesi

Katalog no: 3

Yeri: 71a

Tarihi: 1550-58

Nakkaş: Nakkaş A

Konu: Padişahın Edirne Sarayı'nda Eğlencesi

Genel Tanım: Olay kapalı bir Edirne Sarayı'nda geçmektedir. Sultan duvarları ve zemini süslü bir mekânda, mekân ile tam uyum içerisinde süslemeli bir taht üzerinde oturur. Sultanın solunda kemerli bir açıklığın önünde iki silahdarı yer almaktadır. Sultan sağında ayakta duran kişi ile konuşmaktadır. Tahtın önünde karşılıklı oturan altı müzisyen ve dans eden iki adet rakkase görülmektedir⁴³⁸. Müzisyenlerden soldakiler sırasıyla kanun⁴³⁹, ud⁴⁴⁰ ve çeng⁴⁴¹ sağdakiler ise def ve kemençe icra etmektedirler.

⁴³⁸ Tahtın önünde sağda ve solda üçlü gruplar halinde diyagonal olarak sıralanmış ve bağdaş kurarak yere oturmuş olan erkek müzisyenler, arkadan öne doğru ters 'V' şeklinde giderek açılmışlardır. Bu sahne düzeni erken Osmanlı dönemi taht sahnelerinde görmüş olduğumuz sahne düzeninden oldukça farklıdır. Ayrıca müzisyenlerin bu dönem taht sahnelerinde daha düzenli olarak sıralandıkları dikkat çekmektedir. Figürlerin çalgıları ile birlikte daha ayrıntılı olarak tasvir edilmesine olanak sağlayan bu şematik düzen sahnede bir derinlik oluşturmaktadır. Müzisyenler serpuşlu ve farklı giysiler içindedir. Saz takımının önünde dans eden iki rakkasenin varlığı eğlence ile ilgili taht sahnelerinde dansında eğlencenin bir parçası olduğuna işaret eder. Ancak dans eden rakkase figürleri taht sahnelerinde çok nadir olarak karşımıza çıkmaktadır. Müzisyenlerden, solda kanuni (kanun icracısı), onun arkasında udi ve onun arkasında da çengi bulunmaktadır. Sağda ise başta deffafı onun arkasında hanende en sonda ise kemençe çalan kemani yer alır. Deffaf ile kemani arasında, profesyonel olduğu düşünülen yaşlı bir hanende figürü saz takımı içerisinde özellikle dikkati çekmektedir. Taht sahnelerinde görülen profesyonel hanende figürünün ilk örneği, Boston Güzel Sanatlar Müzesinde bulunan Büyük Selçuklulara ait pirinç şamdan üzerindeki taht sahnelerinden birisinde karşımıza çıkar. Süleymannâme'de görülen bu yaşlı hanendenin müziğin havasına sesiyle eşlik ettiği anlaşılmaktadır. Bkz., Semih Altınlıoğlu, *XV. Yüzyıldan XVIII. Yüzyılın İkinci Yarısına Kadar Osmanlı Minyatürlerinde Müzik İle İlgili Sahnelerin Kurgu Düzeni*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 1999, s. 35-36.

⁴³⁹ Bu çalgının Farabi tarafından icad edildiği hakkındaki söylenti ancak bir efsane mahiyetindedir. Aslında kanun, menşe bakımından antik devre, eski Mısır'a ve Sümerlere kadar götürülebilir. Kanun 16. yüzyıl Osmanlı minyatürlerinde çok nadir olarak tasvir edilmiştir. Süleymannâme'deki bu tasvirde kanunun biçimi trapezoidal (yamuk) şeklinde olup, iki elle çalınmaktadır. Tellerin üzerinden geçtiği köprü ve köprünün bir deri parçasına oturduğu alan belli değildir. Bkz., S. Altınlıoğlu, *age.*, s. 96.

⁴⁴⁰ Yüzyıllardan beri İslam müziğinin en gözde çalgıları arasında yerini korumuştur. İslam öncesi devirlerde Araplar ve İranlılar tarafından bilinen Semerkand bölgesi barbat'ından birdenbire ortaya çıkmış olan bu kısa saplı lut'un kökeni İrandır. 14. yüzyıl Anadolu Türk edebiyatının ünlü şairi Ahmed-i Da'i'nin "*Çengnâme*" adlı eserinin şairlerinden birinde de ud adı geçmektedir. Udların perdeli ve perdesiz olmak üzere iki türü vardır. Osmanlı minyatürlerinde tasvir edilmiş udlar genellikle perdesizdir. 16. yüzyıl sonlarına doğru aynı tip çalgıların bazılarında sap üzerinde perdelerin görülmesine karşın bazılarında görülmemektedir. 16. yüzyıl yazmalarının minyatürlerinde ud çok sık tasvir edilmiştir. Buradan udun bu yüzyılda çok gözde bir çalgı olduğu anlaşılmaktadır. Bkz., S. Altınlıoğlu, *age.*, s. 92-93.

Def⁴⁴² ve kemançe⁴⁴³ çalan müzisyenlerin arasında bir de hanende yer almaktadır. Sol altta yemek getiren iki hizmetkâr ellerinde içki ve yemek kapları ile görülür. Hizmetkârların üst tarafında yer alan iki pencereden yeşil bir doğa ve ağaçlar görülmektedir (Fot. 91).

⁴⁴¹ Harpa benzeyen telli, dik tutularak çalınan küçük musiki aleti. Türk musikisinde çeng, 18. yüzyıla kadar yaygın olarak kullanılan daha sonra ise terk edilen bir çalgıdır. Çeng harpın ilkel şeklidir. Mısırlılar'da, İbraniler'de, Yunanlılar'da, Romalılar'da, Arap ve İranlılar'da çok eski çağlarda çeng tipinde çalgılar kullanılmıştır. Bkz., Anonim, "Çeng", *Meydan Larousse*, Cilt III, Meydan Yayıncılık, İstanbul 1970, s. 194.

⁴⁴² Küçük ölçekli tek derili vurmalı bir çalgıdır. Orta Asya'da "daire", Batıda "tamburin" ve İslav halklarında "buben" adı ile tanınmaktadır. XVII. Yüzyılda daire ve def ayrı isimlerde biliniyordu. Meninski'ye göre daire çingiraklı, def, ise zil ile çalınırdı. Defin çapı 40 cm., çember şeklinde olan kasağı ise ağaçtandır. Çemberin üzerine, Türkçe'de kursak adı verilen bir deri yapıştırılmıştır; bunun üzerine enlemesine eşit uzaklıkta ve kafi genişlikte açılan beş çift deliklere usul vurulurken birbirine çarpıp ses çıkaran on adet pirinç zil takılır. Bkz., S. Altıölçek, *age.*, s. 115.

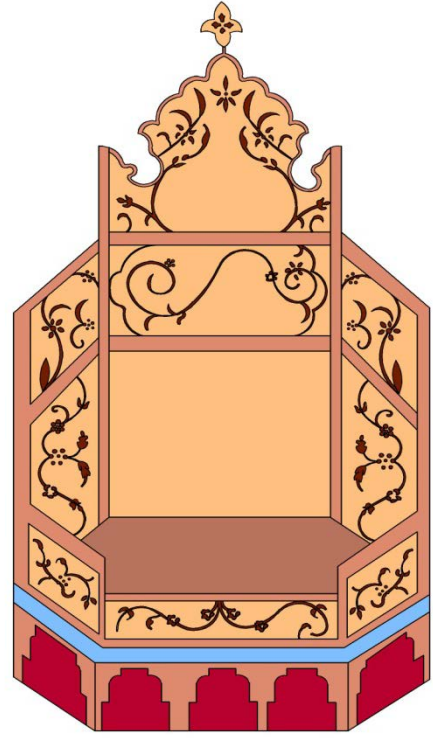
⁴⁴³ Osmanlı müziği tarihinde ve dolayısıyla Osmanlı sarayında 18. yüzyıla kadar mevcut olan tek yaylı çalgı kemançedir. Uygurlar döneminden beri Türkler tarafından kullanıldığı bilinen ve Türk müziğinde *ıklğ*, *rebab* gibi farklı isimlerle anılan bu çalgı aynı zamanda çeşitli örnekleri ile birlikte yüzyıllar boyu Orta Asya ve Ortadoğu müziklerinin de en çok kullanılan yaylı çalgısı olmuş ve günümüze kadar varlığını sürdürmüştür. Hindistan cevizi, ağaç veya kabaktan genellikle küre şeklinde bir tekneye ve ona üst tarafından madeni bir çubukla eklenen tahta bir sapa sahip olan kemançenin tekne göğsü deri ile kaplıdır. 15. yüzyılda iki telli olan kemançe daha sonra Türk müziğinde hep üç telli olarak kullanılmıştır. Kemançeler at kılı takılmış bir yayla ve genellikle oturup teknenin altındaki ayağı yere dayayarak, bazen de ayakta çalınmaktaydı. Bkz., M. Emin Soydaş, Ş. Şehvar Beşiroğlu, "Osmanlı Saray Müziğinde Yaylı Çalgılar" *İTÜ Sosyal Bilimler Estitüsü Dergisi*, Cilt 4, Sayı 1, İstanbul 2007, s. 5.



Fot. 91: Padişahın Edirne Sarayında Eğlencesi, *Süleymanname*, 1558, TSM, H. 1517, y. 71a.



Fot. 91a: Padişahın Edirne Sarayında Eğlencesi, *Süleymanname*, 1558, TSM, H. 1517, y. 71a.



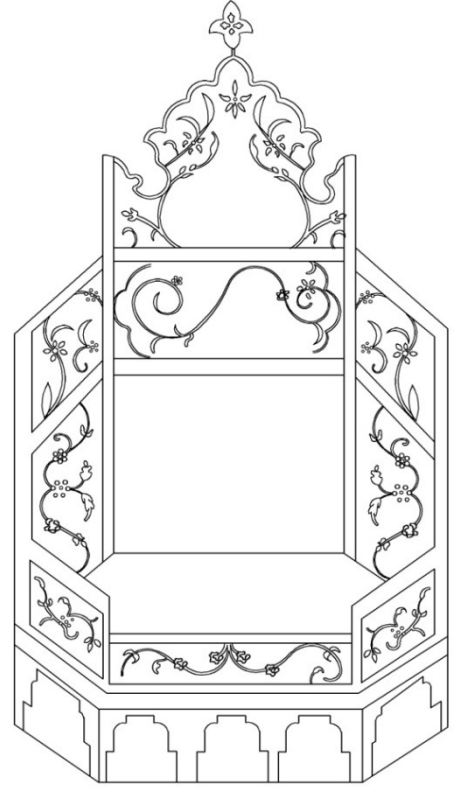
Çizim 4: Katalog 3'deki Tahtın Çizimi

Tahtın Tanımı:

Tasvirde yer alan taht altıgen tahtlar grubundandır. Tahtın yerden yüksekliği fazla değildir. Arkalığı yüksek tutulmuş ve bir tepelik ile sonlanır. Tahtın tepeliği yarım şemse şeklindedir. Arkalık tahtın altıgen formundan dolayı üç parçalı şekilde tasarlanmıştır. Tahtın ön kısmında orta kısım açık bırakılmıştır ve iki yanında iki küçük korkuluk yer alır (Fot. 91a, Çiz. 5-6).

Tahtın Süslemesi:

Taht tasvirinden anlaşıldığı kadarıyla taht üzerinde kıvrım dallar ve bitkiselardan oluşan bir bezeme söz konusudur. Ayrıca tahtın tepelik kısmı da tahtın bezenmesi için yapılmış bir öge olarak kabul edilebilir.



Çizim 5: Katalog 3'deki Tahtın Çizimi

3.1.4- Esirlerin Filin Ayakları Altına Atılarak Öldürülmesi

Katalog no: 4

Yeri: 98a

Tarihi: 1550-58

Nakkaş: Nakkaş A

Konu: Esirlerin Filin Ayakları Altına Atılarak Öldürülmesi

Genel Tanım: Olay açık havada geçer. Padişahın çadırı sahnenin ortasında tasvir edilmiştir. Padişah süslü kumaşlardan yapılmış çadırın önünde tahtında oturmaktadır. Padişah, sağında bulunan, ellerini saygı ile önde birleştirmiş iki genç figür ile konuşmaktadır. Padişahın gerisinde börk⁴⁴⁴ başlıklı ve kaftanlı iki silahtarı ve padişahınkine oranla daha küçük bir çadır içerisinde iki genç figür yer alır. Sahnenin alt kısmında ortada bir fil vardır. Filin üstünde iki zenci görülmektedir. Filin ayakları altında yerde yatan bir esir görülmektedir. Filin önünde farklı başlığı ile dikkat çeken figür muhtemelen filin sürücüsüdür. Sahnenin altında sağda başlıkları çıkartılmış ve elleri arkadan bağlanmış esirler bulunmaktadır. Yine filin sağında ve solunda çeşitli saray görevlileri görülür. Sahnenin gerisinde bir tepe ve arkasında atları üzerinde miğferli ve sancak taşıyan askerler yer alır (Fot. 92).

⁴⁴⁴ Börk: Yeniçeri subaşı ve bölükbaşlarının serhaddeki ve merasimlerde giydikleri serpuşlardır. Acemioğlanı olarak devşirme usulüyle kapıkulu teşkilatından yetişmiş olanların subay olduktan sonra giydikleri başlıktır. Kışlada günlük hayatta giyilen bir başlık değildir. Bkz., H. Necdet İşli, *Osmanlı Serpuşları*, Ebru Matbaacılık, İstanbul 2009, s. 124.



Fot. 92: Esirlerin Filin Ayakları Altına Atılarak Öldürülmesi, *Süleymanname*, 1558, TSM, H. 1517, y. 98a.



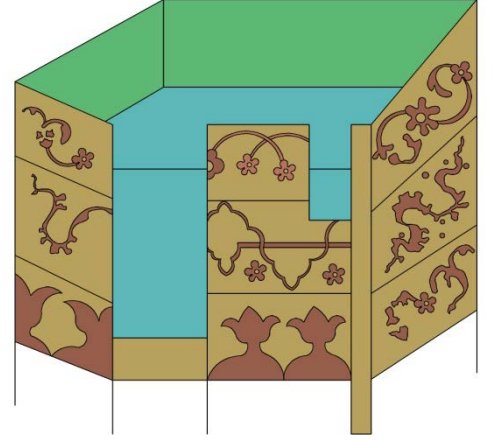
Fot. 92a: Esirlerin Filin Ayakları Altına Atılarak Öldürülmesi, *Süleymanname*, 1558, TSM, H. 1517, y. 98a.

Tahtın Tanımı:

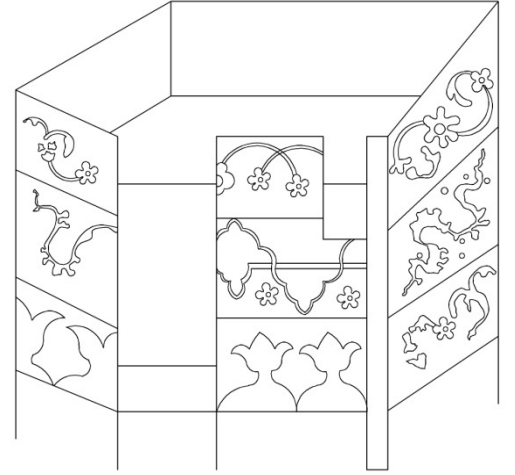
Tasvirde yer alan taht altıgen tahtlar grubundandır. Tahtın etrafı alçak bir korkuluk ile çevrelenmiştir. Tahtın ön kısmında ayakların konulması için bırakılmış bir açıklık bulunur (Fot. 92a, Çiz. 7-8).

Tahtın Süslemesi:

Taht yatay olarak üç şeride bölünmüştür. En alt şeritte ters ve düz palmet motifleri ve kıvrım dallardan oluşan bir bezeme şeridi, orta şeritte kıvrımlardan oluşan motifler yer alır. En üst şerit ise kıvrım dallar ve bitkisel motifler ile bezenmiştir.



Çizim 6: Katalog 4'deki Tahtın Çizimi



Çizim 7: Katalog 4'deki Tahtın Çizimi

3.1.5- Belgrad'ın Kuşatılması

Katalog no: 5

Yeri: 108b-109a

Tarihi: 1550-58

Nakkaş: Nakkaş A

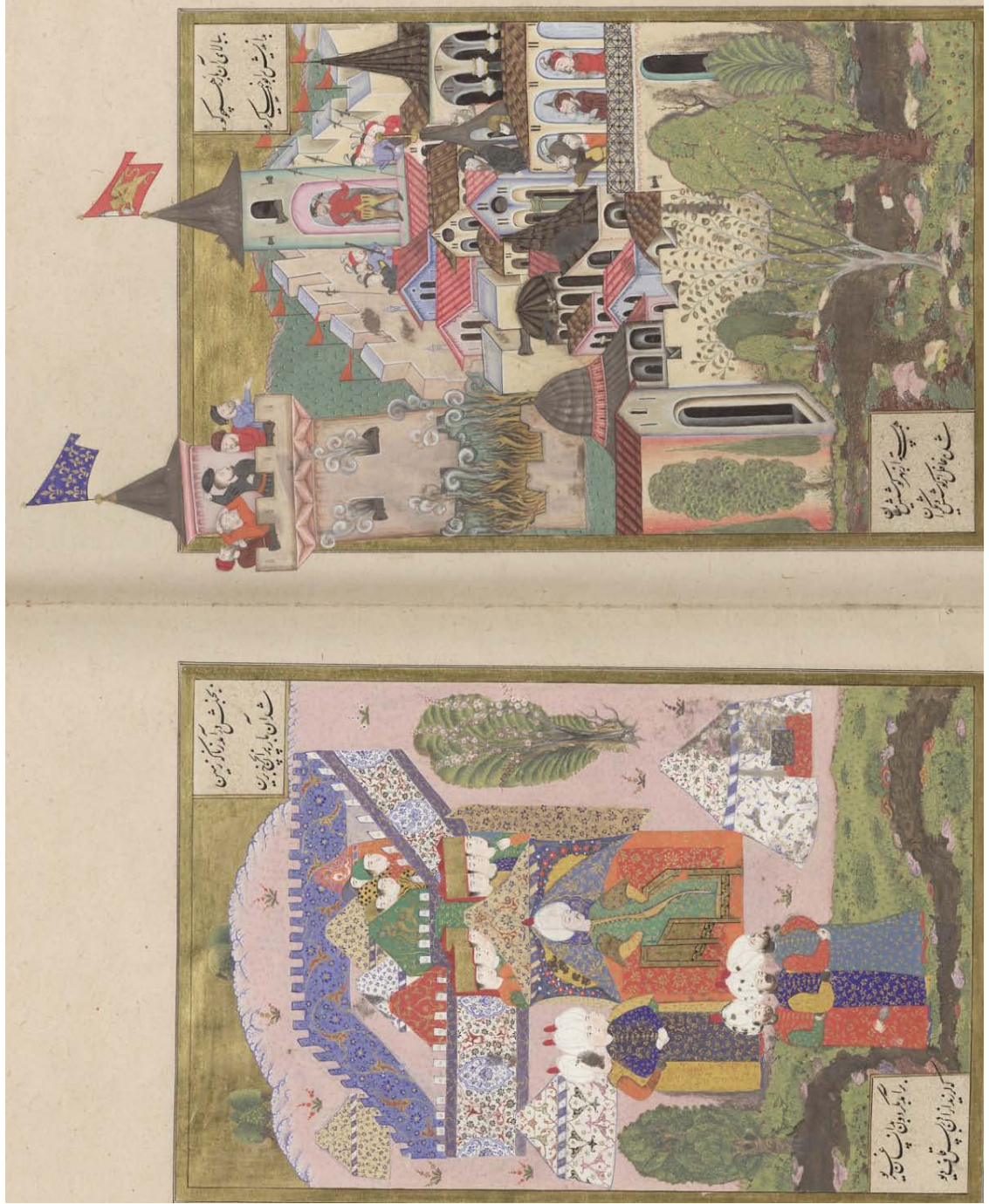
Konu: Belgrad'ın Kuşatılması

Genel Tanım: İki sayfadan oluşan bir kompozisyon söz konusudur. Sağ sayfada kale, sahneyi tamamen kaplar. Kalenin burçlarından biri yanmakta, içeride yer alan düşman askerleri telaş içerisinde bağıırken ve ellerini telaşla başlarına götürmüş halde tasvir edilmişlerdir. Kale içinde evler, mimari form açısından kırma çatıları ve ikiz kemerleri ile olayın bir Avrupa kentinde geçtiğini seyirciye yansıtmaktadır. Yine kalede bir başka burçta diğerlerine oranla daha büyük çizilmiş, muhtemelen kalenin komutanı ve düşman askerleri görünmektedir. Kalede askerlerin dışında siyah giysili bir din adamı tasvir edilmiştir. Kale dışında bol ağaçlı bir doğa dikkat çekmektedir. Sol sayfada ise Sultanın otağı bulunmaktadır. Sultan bir gölgelik altında tahtında oturmuş, divan mensuplarıyla birlikte olayı izlemektedir. Sultanın arkasında konakladığı otağ-ı hümayun⁴⁴⁵ yer

⁴⁴⁵ Otağ-ı hümayun'un anlamı genellikle sözlüklerde "*padişaha ait büyük çadırlar*" olarak açıklanır. Sözlük otağ için, "*padişahlara vezirlere mahsus çadırlara verilen addır. Padişahlarınkine Otağ-ı Hümayun, sadrazamunkine Otağ-ı Asafi denilirdi. Otağın alelade çadırdan farkı, büyük, etekli ve süslü idi...*" açıklamasını yapar. Hayme yani çadır mehterlerinin önceden konaklanacak yere gidip otağı kurarak padişah geldiğinde hazır olmasını sağladıkları bilinir. İsmail Hakkı Uzunçarşılı seferlerde otağ-ı hümayun'un iki takım olduğu ve padişah birinde otururken diğerinin gidileceği yere bir gün öncesinden gönderilip hazır edildiğini bildirmektedir. Avrupa'ya sefere çıkılacağı zaman otağ-ı hümayun ilk hareket noktası olan Davutpaşa Kışlası'na rikap ağaları ve şeyhlerin zikirleriyle getirilir, yeniçeri çadırları ile yeniçeri ağasının nezareti altında develerle otakçıbaşı, çadır mehterbaşı ve dört yüz ya da yedi yüz mehter ile götürülürdü. Celal Esad Arseven, otağ-ı hümayunların saray ile ilişkisine kendisi değinmemiş fakat Ahmed Rasim'in *Osmanlı Tarihi* adlı eserinde çadırlar hakkında yazdıklarını aktarmıştır. Buna göre: "*Çadır Osmanlıların ilk hanesi, ilk sarayı, ilk tahtgahıdır*". Padişahlara ait çadırların gayet geniş bir balkon niteliği taşıdığını, çok direkli olup içinin perdelerle bölmelere ayrıldığını ve içiçe iki çadıra benzediğini anlatır. Bulunduğu yerin etrafına çadır bezinden perdeler (zokak) gerilerek, içeri girilmesi yasak olan bir meydan şekli verildiğini açıklar. Lamartine, otağ-ı hümayunla Topkapı Sarayı arasındaki yakınlığa bir başka yönden bakmıştır. Topkapı Sarayı'nı çadıra, daha doğrusu otağ-ı hümayuna benzetmiş ve yaldızlı tahtadan bir çadır gibi olduğunu belirtmiştir. Bunun tam karşıtı olarak, otağ-ı saraya benzeten görüşlerde vardır. Prof. Dr. Hedda Reindl da sadece tarihi kaynaklara ve belgelere dayanarak otağ-ı hümayunu "gezer saray" olarak nitelemiştir. Kimi eski yayınlarda ve Osmanlı kaynaklarında, bu benzerliğe değinildiği görülmektedir. Topkapı Sarayı yapılarının yerleşme düzeniyle otağ-ı hümayunlar arasındaki ilişkiyi ilk kez bilimsel açıdan ele alan, Gülru Necipoğlu olmuştur. 15. ve 16. yüzyıllardaki Topkapı Sarayı'nı çeşitli yönleriyle son derece başarılı bir şekilde inceleyen Gülru Necipoğlu, çok zengin

almaktadır. Bir zokak (kumaştan yapılmış duvar) ile çevrelenmiş olan otağ-ı hümayunda son derece süslü kumaşlarla yapılmış Sultan'ın çadırları görülmektedir. Ayrıca muhtemelen Sultan'ın hizmeti ile görevli kişiler zokak ile çevrili bu alandan kuşatmayı seyretmektedirler (Fot. 93).

yerli ve yabancı kaynaklar ile belgelere dayanan kitabının başından sonuna kadar, Topkapı Sarayı plan düzeniyle Osmanlı ordugâhları ve otağ-ı hümayunlardaki çadır düzeni arasındaki benzerliği vurgulayan ana görüşünü, sarayın çeşitli yapı ve fonksiyonlarında göstermiştir. Necipoğlu bu çok kapsamlı çalışmasında, çadırların birbirleri ile olan ilişkisini inceleyerek, daha önceden bilinen bir yerleşme düzenine -Fatih Sultan Mehmed devri tarihçilerinden Tursun Bey'in deyişleriyle Osmanlı düzenine- göre yer aldıklarını ve Topkapı Sarayı'ndaki binaların da buna benzer bir yerleşim düzeni gösterdiklerini belirtir. Topkapı Sarayı'nın mimarisiyle otağ-ı hümayunların ve ordugâhların düzeninin Osmanlı dünyasında imparatorluk kudretinin ifadesi olduğunu açıklar. Ayrıca bu düzen yakınlığından bahsederken, Moğol-Timurlu geleneğinden farkına dikkat çekerek, Osmanlıların sarayla bunu tam bir yerleşik düzene oturttuklarını, ordugâh ve otağ-ı hümayunlarla da gezici örneğini yaşatmaya devam ettiklerine işaret eder. Osmanlı saraylarının birer küçük kopyası olan otağ-ı hümayunlar, sarayın önemli bütün yapılarının çadır şeklinde birer örneğine sahipti. Hem de mimari süslemelerin işlemelerle kumaşa geçirilmiş zenginliği ile günümüze ulaşan Türk çadır koleksiyonlarının incelenmesi, mimari-çadır ilişkisini açık seçik ortaya koymaktadır. Osmanlı hükümdarlarının otağ-ı hümayunları, Aynı sarayları gibi, hem içinde yaşadıkları evleri, hem de devleti ve askeri hareketi idare ettikleri yer olmuştur. Topkapı Sarayı'nda önünde törenler yapılan ve Ağalar Kapısı diye tanınan üçüncü kapının yerini, otağ-ı hümayunun etrafını saran zokak almaktadır. Zokağın ayrıca bir kapısı yoktur, hemen arkasına sayebanlı bir çadır yerleştirilmiştir. Zokak revakların, sayeban sundurmanın ve çadırın kendisi de arz odasının fonksiyonunu yüklenmiştir. Zokaklar genellikle kemer dizileriyle süslenmişti; bu da, zokakla çevrilmiş otağ-ı hümayun çadırlarına, sanki etrafı revaklarla sarılıymış havası veriyordu. Bkz., Nurhan Atasoy, *Otağ-ı Hümayun Osmanlı Çadırları*, Koç Kültür Sanat Tanıtım, İstanbul 2002, s. 55-56; Gülru Necipoğlu, *15. ve 16. Yüzyılda Topkapı Sarayı Mimar, Tören ve İktidar*, çev. Ruşen Sezer, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2007, s. 59-60.



Fot. 93: Belgrad'ın Kuşatılması, Süleymanname, 1558, TSM, H. 1517, y. 108b-109a.



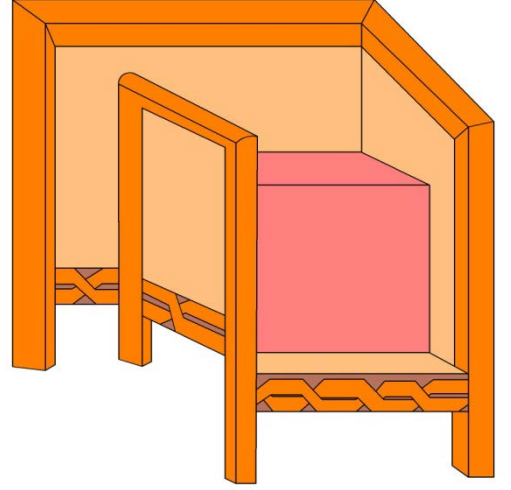
Fot. 93a: Belgrad'ın Kuşatılması, *Süleymanname*, 1558, TSM, H. 1517, y. 108b-109a

Tahtın Tanımı:

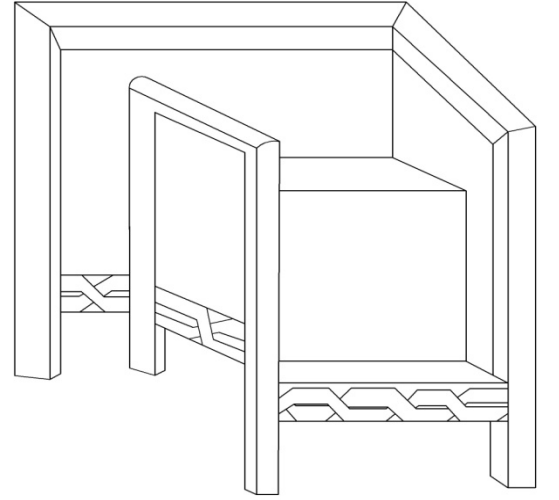
Tasvirde görülen taht koltuk tipi tahtlar grubundandır. Altı ayak tarafından taşınan tahtın arkılığı tahtın diğer bölümlerine göre daha geniş ve yüksektir. Yan kanatları yüksek değildir ve tahtın önünde ayakların konulması için küçük bir bölüm yer alır (Fot. 93a, Çiz. 9-10).

Tahtın Süslemesi:

Tasvirde anlaşıldığı kadarıyla değerli taşlarla bezenmiş bir tahttır. Tahtın en altında örgü motifinden oluşan bir şerit bulunur.



Çizim 9: Katalog 5'deki Tahtın Çizimi



Çizim 10: Katalog 5'deki Tahtın Çizimi

3.1.6-Komutanların Huzura Kabulü

Katalog no: 6

Yeri: 189b

Tarihi:1550-58

Nakkaş: Nakkaş A

Konu:Komutanların Huzura Kabulü

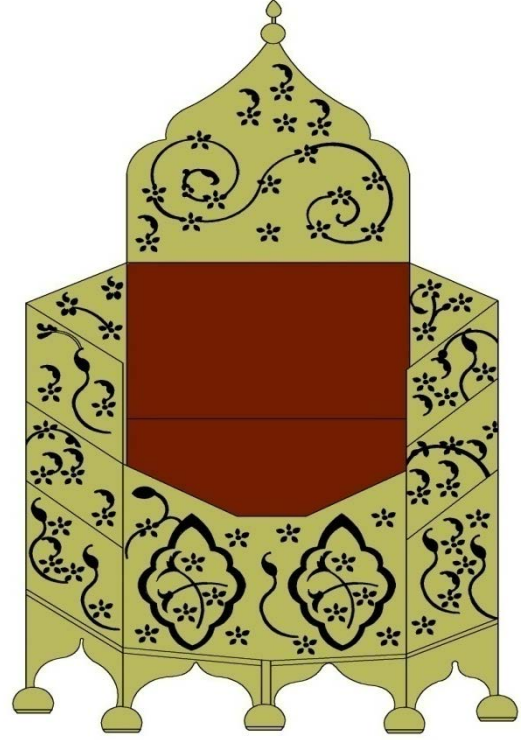
Genel Tanım:Sahnenin ortasında padişahın gölgelikli otağı yer alır. Padişah otağın önünde bezemeli bir taht üzerinde oturmaktadır. Tahtın önünde bir figür etek öper. Padişahın sağında ikisi sarıklı, ikisi börekli dört figür bulunur. Padişahın solunda ellerini saygı ile önde birleştirmiş üç figür tasvir edilmiştir. Sahnenin altında tek sıra halinde dizilmiş, başlıkları tıpkı etek öpen komutanın başlığı ile aynı olan askerler görülmektedir. Sahnenin gerisindeki tepe arkasında miğferli ve sarıklı, ellerinde sancak taşıyan atlı askerler yer alır (Fot. 94).



Fot. 94: Komutanların Huzura Kabulü, *Süleymanname*, 1558, TSM, H. 1517, y. 189b.



Fot. 94a: Komutanların Huzura Kabulü, Süleymanname, 1558, TSM, H. 1517, y. 189b.



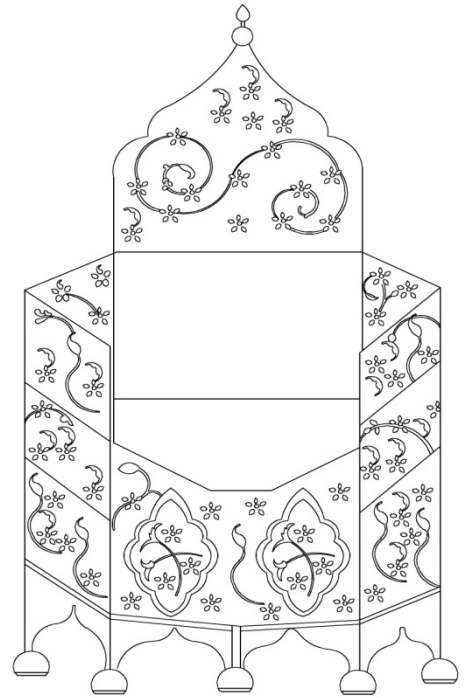
Çizim 11: Katalog 6'daki Tahtın Çizimi

Tahtın Tanımı:

Tasvirde yer alan taht altıgen tahtlar grubundandır. Tahtın arkalığı yükseltilmiştir ve üç dilimli bir tepelik ile sonlanır. Tahtın yan kanatları altıgen formundan dolayı iki bölümlü düzenlenmiştir. Yan kanatlar yükseltilmiş, ön kısımda ise bir açıklık bırakılmıştır (Fot. 94a, Çiz. 11-12).

Tahtın Süslemesi:

Taht genel itibariyle yoğun olarak bezenmiş bir tahttır. Tahtın üzerinde yoğun olarak bitkiseller vardır. Ayrıca arkalık bölümünde bordo renginde bir kumaş üzerine altın rengi ile yapılmış bezemeler görülür. Tahtın ön kısmında iki adet madalyon yer alır.



Çizim 12: Katalog 6'daki Tahtın Çizimi

3.1.7- Macar Kralı Layoş ve Otağı

Katalog no: 7

Yeri: 200a

Tarihi:1550-58

Nakkaş: Nakkaş A ve E

Konu:Macar Kralı Layoş ve Otağı

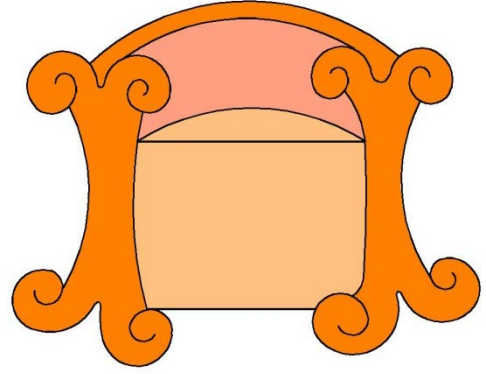
Genel Tanım:Macar ordugâhını tasvir eden resimde üzerinde güneş motifleri yer alan otağların önünde Macar kralı Layoş bir taht üzerinde oturmaktadır. Layoş'un önünde yarım daire şeklinde sıralanmış çeşitli başlıklar takan kişiler, hayvan motifli sandalyeler üzerinde tasvir edilmişlerdir. Sahnenin sağında bir kişi tulumdan küplere şarap boşaltmaktadır. Sahnenin solunda ise zırlı kıyafetleri ve miğferleri ile komutanlar görülür. Sahnenin gerisinde miğferli askerler ve bir tepe vardır (Fot. 95).



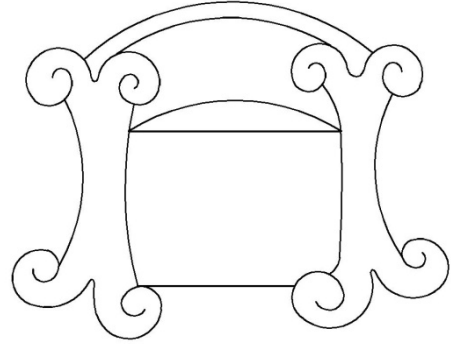
Fot. 95: Macar Kralı Layoş ve Otağı, *Süleymanname*, 1558, TSM, H. 1517, y. 200a.



Fot. 95a: Macar Kralı Layoş ve Otağı, *Süleymanname*, 1558, TSM, H. 1517, y. 200a.



Çizim 13: Katalog 7'deki Tahtın Çizimi



Çizim 14: Katalog 7'deki Tahtın Çizimi

Tahtın Tanımı:

Tasvirde taht tam manası ile görülmez fakat olası şekli tahmini olarak çizilmiştir. Taht koltuk tipi tahtlar grubuna dahil edilebilir. Tahtın görünen kısmında alt ve üstleri ikişer volüt ile sonlanan iki sütun yer alır. Macar kralının tahtı tasvirde anlaşıldığı kadarıyla altın bir tahttır. Ayrıca tasvir savaş alanındaki bir anı konu aldığı için bu taht çok abartılı değil aksine daha mütevazı bir taht olmalıdır (Fot. 95a, Çiz. 13-14).

Tahtın Süslemesi:

Tahtın üzerinde bezemenin olup olmadığı bilinmemektedir. Fakat ön kısımda yer alan volütler tahtın bezenmesi için yapılmış birer unsur olarak düşünülebilir.

3.1.8-: İbrahim Paşa'nın Padişahın Huzuruna Gelip Etek Öpmesi

Katalog no: 8

Yeri: 260a

Tarihi: 1550-58

Nakkaş: Nakkaş A

Konu: İbrahim Paşa'nın Padişahın Huzuruna Gelip Etek Öpmesi

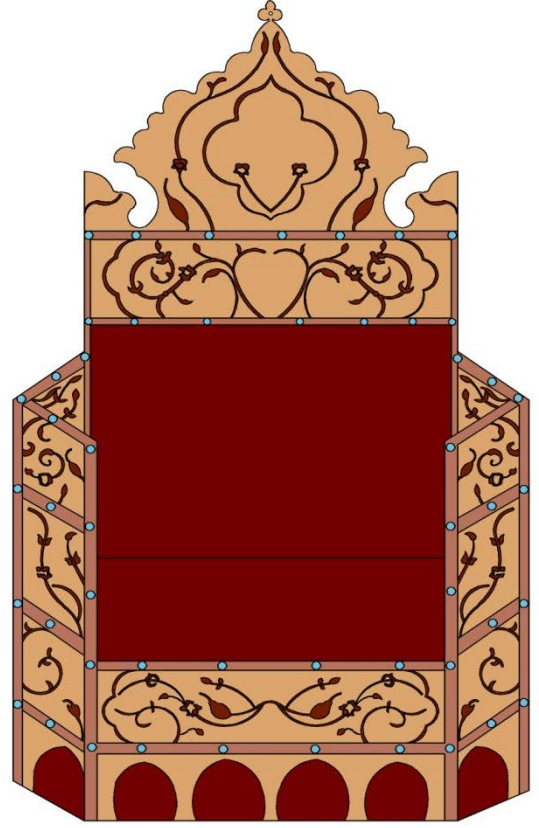
Genel Tanım: Olay köşk benzeri bir mimari yapı içerisinde geçer. Padişah mekânın ortasında tahtında oturmaktadır. Padişahın solunda sarıklı ve kaftanlı iki genç figür yer alır. Bu genç figürlerin arkasında börk başlıklı iki silahtar görülür. Tahtın önünde İbrahim Paşa etek öpmektedir. Padişahın sağında ellerini saygıyla önde birleştirmiş sarıklı ve kaftan giyimli iki figür tasvir edilmiştir. Sahnenin altında bir bahçe tasviri vardır. Bahçenin ortasında kare formlu fiskiyeli bir havuz ve havuzun solunda ellerinde sopaları ile iki kapıcı görülür. Sahnenin gerisinde bahçede servi ağaçları vardır (Fot. 96).



Fot. 96: İbrahim Paşa'nın Padişahın Huzuruna Gelip Etek Öpmesi, Süleymanname, 1558, TSM, H. 1517, y. 260a.



Fot. 96a: İbrahim Paşa'nın Padişahın Huzuruna Gelip Etek Öpmesi, *Süleymanname*, 1558, TSM, H. 1517, y. 260a.



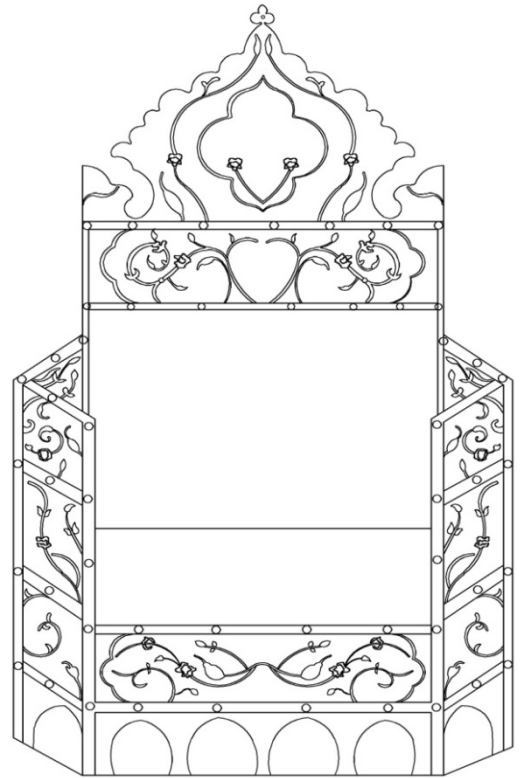
Çizim 15: Katalog 8'deki Tahtın Çizimi

Tahtın Tanımı:

Tasvirdeki taht altıgen tahtlar grubundandır. Tahtın yerden yüksekliği fazla değildir. Tahtın arkılığı yüksektir ve tepelikle sonlanır. Yan kanatları iki kısımdan oluşur. Tahtın ön kısmı ise tamamen açık bırakılmıştır (Fot. 96a, Çiz. 15-16).

Tahtın Süslemesi:

Tahtın üzerinde kıvrım dallar ve bitkisel bezemeler bulunur. Tahtın tepeliği yoğun bezemelidir.



Çizim 16: Katalog 8'deki Tahtın Çizimi

3.1.9- Budin Savaşı Sonunda Esirlerin Huzura Getirilmesi

Katalog no: 9

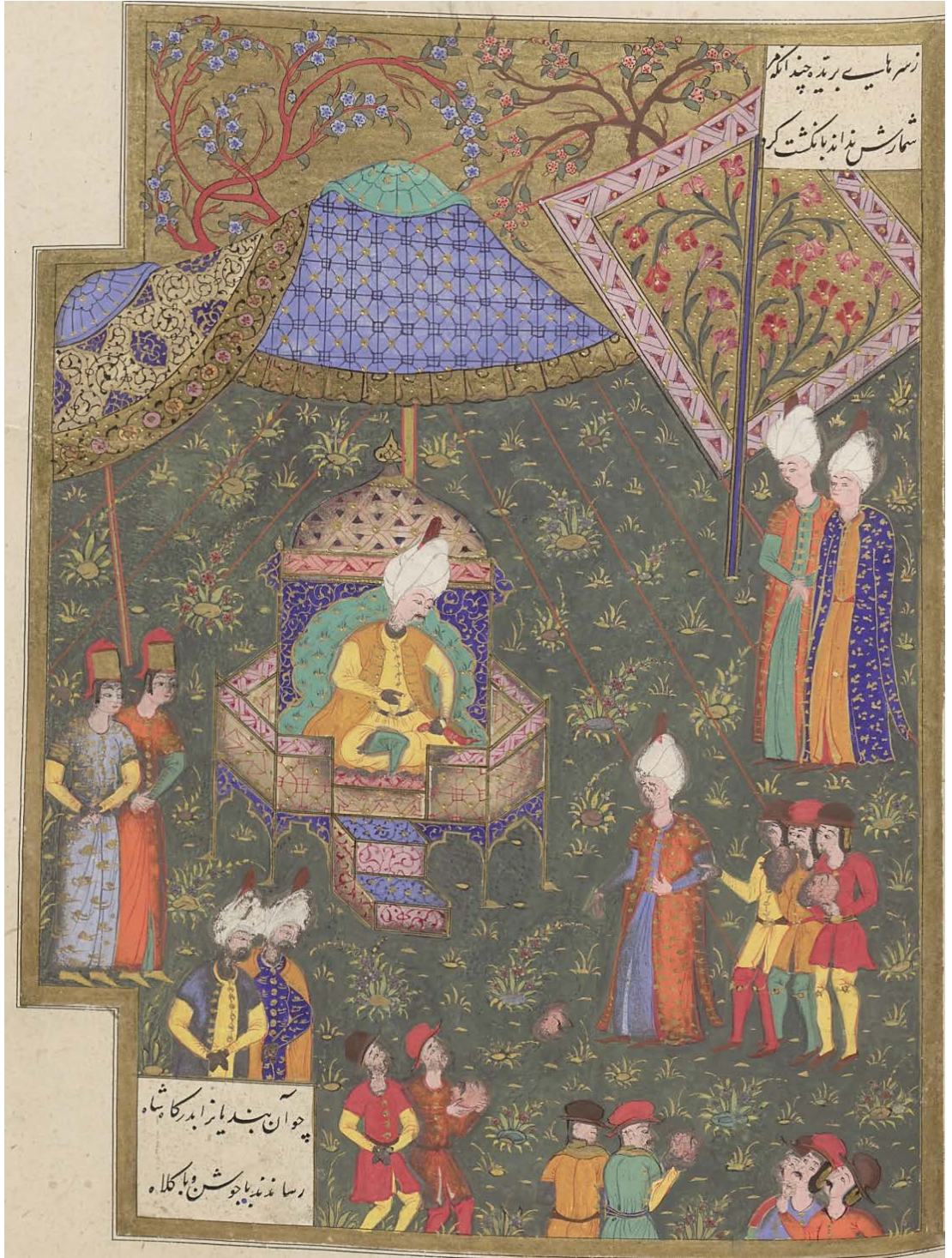
Yeri: 297a

Tarihi: 1550-58

Nakkaş: Nakkaş B

Konu: Budin Savaşı Sonunda Esirlerin Huzura Getirilmesi

Genel Tanım: Yeşil bir zemin üzerinde sahnenin ortasında padişah gölgelik altında çokgen formlu bir taht üzerinde oturmaktadır. Padişahın sağında börk başlıklı iki genç figür yer alır. Padişahın solunda sarıklı ve kaftan giyimli genç figürler görülmektedir. Tahtın önünde başlıkları ve kıyafetleri ile Avrupalı oldukları görülen esirler ellerinde kesik başlar taşımaktadırlar. Sahnenin gerisinde çiçek açmış ağaçlar tasvir edilmiştir. (Fot. 97).



Fot. 97: Budin Savaşı Sonunda Esirlerin Huzura Getirilmesi, *Süleymanname*, 1558, TSM, H. 1517, y. 297a.



Fot. 97a: Budin Savaşı Sonunda Esirlerin Huzura Getirilmesi, *Süleymanname*, 1558, TSM, H. 1517, y. 297a.

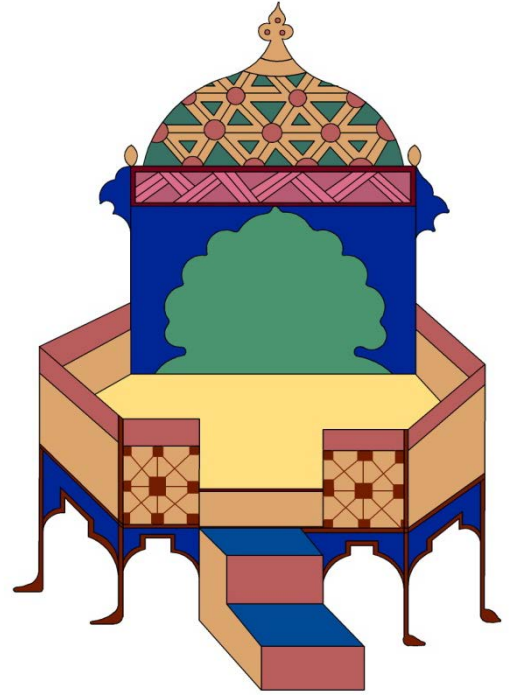
Tahtın Tanımı:

Tasvirdeki taht altı ayak üzerinde yükselen altıgen bir tahttır. Ön kısmında iki basamaklı bir merdiven yer almaktadır. Tahtın arkalığı fazlaca yükseltilmiştir ve armudi kubbe benzeri bir tepelik ile sonlanır. Ön kısım hariç yan kenarlar alçak bir korkuluk ile çevrenmiştir (Fot. 97a, Çiz. 17-18).

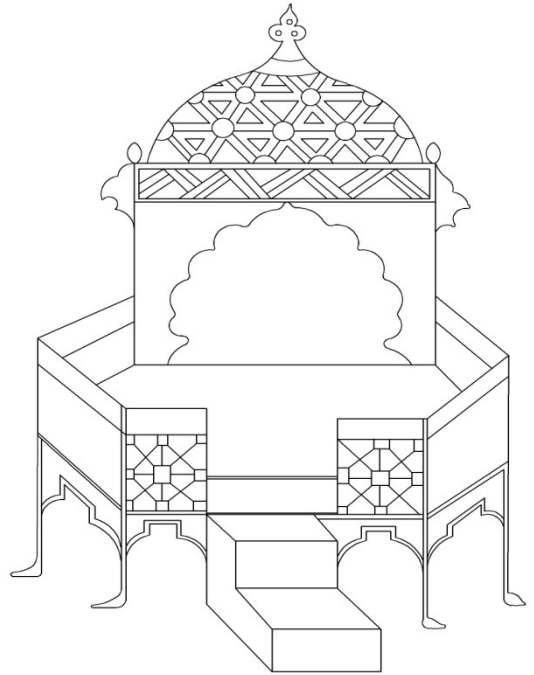
Tahtın Süslemesi:

Tahtın etrafını çevreleyen korkuluklarda geometrik bezemeler vardır. Tahtı taşıyan ayakların korkuluklarla birleştiği köşelik kısımlarında bitkisel bezemeler yer alır.

Tahtın en bezemeli yeri olan arkalık bölümünde kıvrım dallar ve bitkisellerden oluşan bezeme unsurları görülür. Tepelik kısmında ise geometrik desenler hakimdir.



Çizim 17: Katalog 9'daki Tahtın Çizimi



Çizim 18: Katalog 9'daki Tahtın Çizimi

3.1.10- Macar Tacının Kanuni Sultan Süleyman'a Verilmesi

Katalog no: 10

Yeri: 309a

Tarihi: 1550-58

Nakkaş: Nakkaş A

Konu: Macar Tacının Kanuni Sultan Süleyman'a Verilmesi

Genel Tanım: Bir tepe önünde padişahın gölgelikli çadırı görülmektedir. Padişah çadırında tabure benzeri bir taht üzerinde sağ ayağını kıvrımış şekilde oturmaktadır. Padişahın solunda kıyafetleri ile hiçte Osmanlı olmayan bir figür elindeki tacı sultana uzatmaktadır. Tacı padişaha uzatan bu kişinin hemen arkasında yine onun gibi kıyafetleri ile Avrupalı olduğu açık olan figür daha alçak bir taburede oturmaktadır. Sahnenin en sağında ise kaftan ve börk giyimli iki kişi tasvir edilmiştir. Padişahın sağında yine börk başlıklı dört kişi yer alır. Sahnenin gerisinde tepenin arkasında miğferli ve sarıklı atlı askerler vardır (Fot. 98).



Fot. 98: Macar Tacının Kanuni Sultan Süleyman'a Verilmesi, *Süleymannâme*, 1558, TSM, H. 1517, y. 309a.



Fot. 98a: Macar Tacının Kanuni Sultan Süleyman'a Verilmesi, *Süleymannâme*, 1558, TSM, H. 1517, y. 309a.

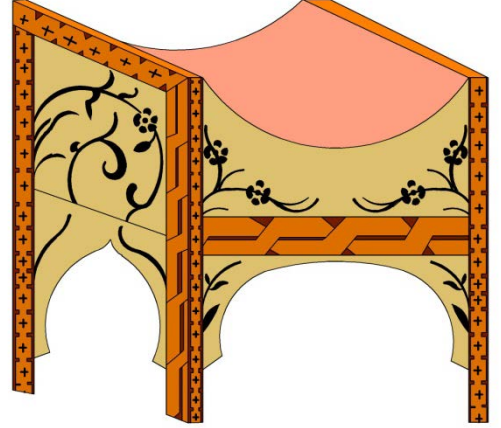
Tahtın Tanımı:

Tasvirdeki taht tabure tipindedir.

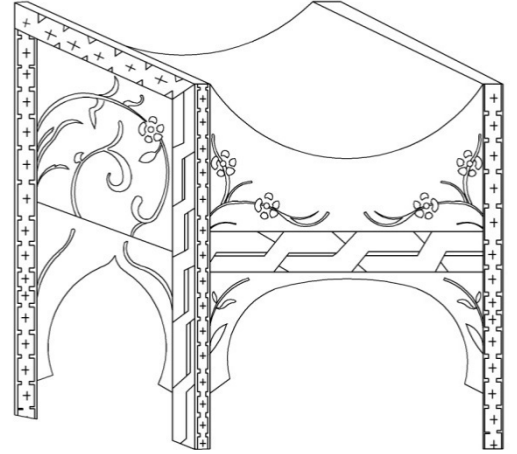
Oldukça küçük boyutlarda kolay taşınan bir tahttır
(Fot. 98a, Çiz. 19-20).

Tahtın Süslemesi:

Tahtın yüzeyi bitkisel ve geometrik bezemelidir.



Çizim 19: Katalog 10'daki Tahtın Çizimi



Çizim 8: Katalog 10'daki Tahtın Çizimi

3.1.11- Padişahın Sarayda Sohbeti

Katalog no: 11

Yeri: 321b

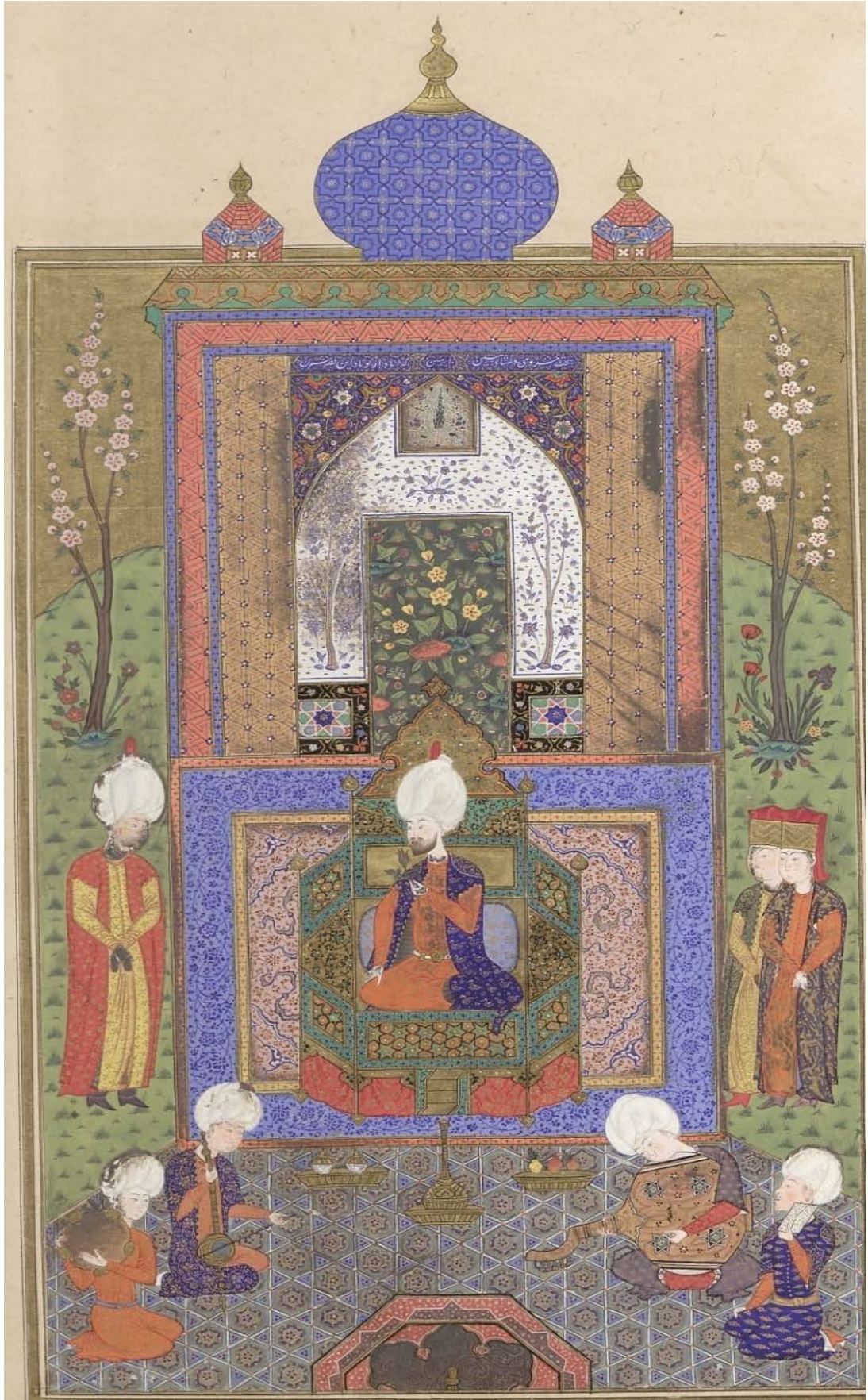
Tarihi: 1550-58

Nakkaş: Nakkaş C

Konu: Padişahın Sarayda Sohbeti

Genel Tanım: Padişah sahnenin ortasında bir köşk içerisinde son derece bezemeli bir tahtta oturmakta ve bir gül koklamaktadır. Padişahın solunda börk başlıklı iki silahtar vardır. Padişahın sağında ellerini saygı ile önde birleştirmiş, sarık ve kaftan giyimli bir genç figür görülür. Tahtın önünde padişah meclislerinde görülen çeşitli yemek ve içki kapları ile müzisyenler⁴⁴⁶ yer alır (Fot. 99).

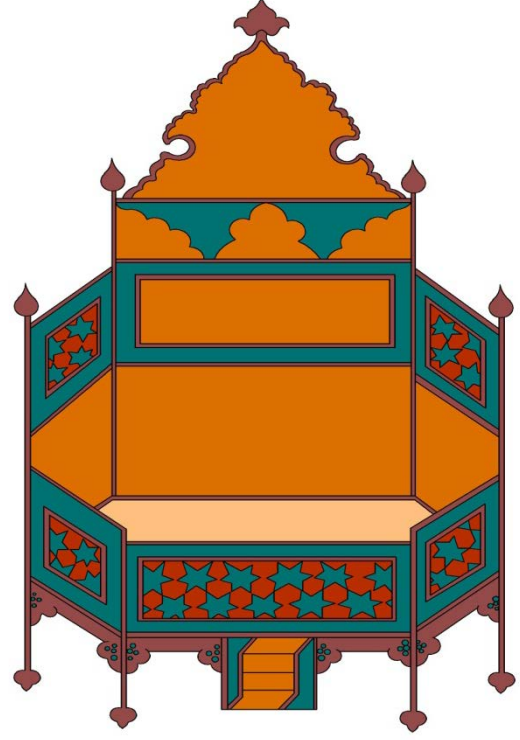
⁴⁴⁶ Müzisyenler tahtın önünde dizleri üzerine yere oturmuş, çift gruplar halinde tahtın sağında ve solunda diyagonal olarak sıralanmışlardır. Sol sırada deffaf ile onun yanında, tahtın yakınında bulunan bir kemani (kemençe çalan), sağ sıranın başında ise profesyonel olduğu düşünülen bir erkek hanende ile onun yanında bir udi bulunmaktadır. *Süleymannâme*'nin diğer sahnelerinde görülen genç müzisyenler gibi buradakilerin de genç erkekler olduğu görülmektedir. Sahnede tasviri görülen udun tipolojik özellikleri nedeniyle yabancı olduğu ve bu tür udların Tebriz'de yapıldığı tahmin edilmektedir. Bkz., S. Altıölçek, *age.*, s. 36.



Fot. 99: Padişahın Sarayda Sohbeti, *Süleymanname*, 1558, TSM, H. 1517, y. 321b.



Fot. 99a: Padişahın Sarayda Sohbeti, *Süleymanname*, 1558, TSM, H. 1517, y. 321b.



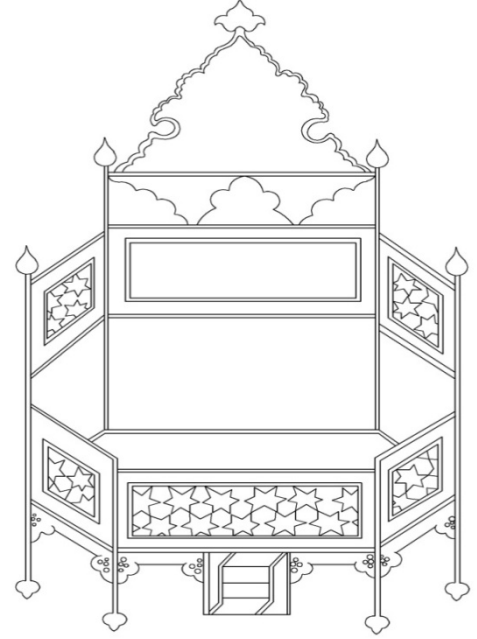
Çizim 21: Katalog 11'deki Tahtın Çizimi

Tahtın Tanımı:

Tasvirdeki taht altıgendir. Altı ayak tarafından taşınan tahtın yerden yüksekliği fazla değildir. Tahtın ön kısmında dört basamaktan oluşan bir merdiven yer alır. Arkalık kısmı ve iki yanındaki kanatlar yüksek, ön kısımda yer alan üç kanat ise daha alçak tasarlanmıştır. Tahtın arkılığı yarım şemse motifi şeklinde bir tepelikle sonlanır (Fot. 99a, Çiz. 21-22).

Tahtın Süslemesi:

Tahtın korkulukları geometrik ve bitkisel bezemelidir. Tahtın ayaklarının korkuluklar ile birleştiği kısımlarda dört dilimli geometrik şekilli motifler bulunur. Tahtın yarım şemse motifi şeklindeki tepeliği ve ayakların birer uzantısı olan damla motifleri tahtın bezeme unsurlarından biridir.



Çizim 22: Katalog 11'deki Tahtın Çizimi

3.1.12- Safevi Elçisinin Huzura Kabulü

Katalog no: 12

Yeri: 332a

Tarihi: 1550-58

Nakkaş: Nakkaş A

Konu: Safevi Elçisinin Huzura Kabulü

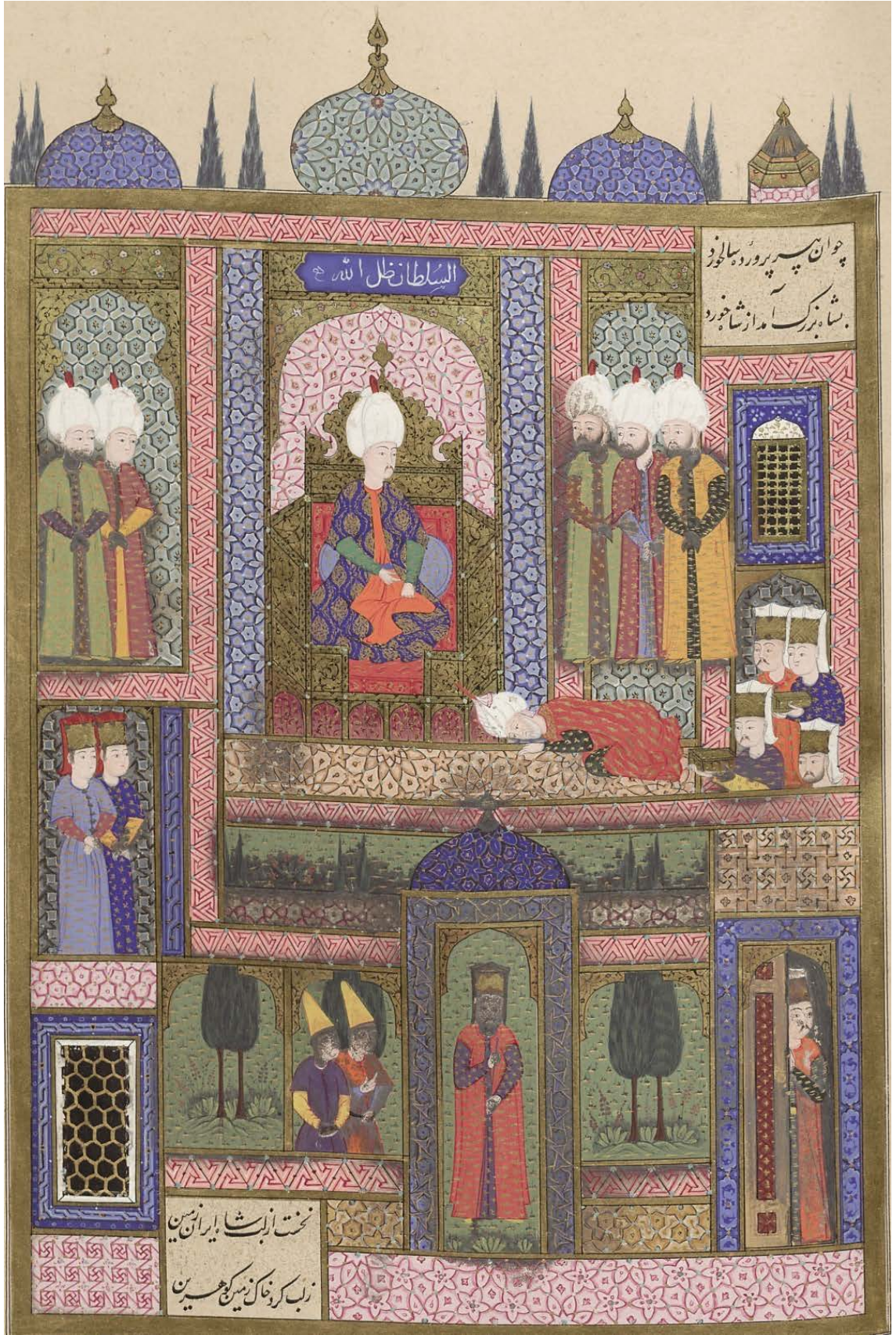
Genel Tanım:Olay bir mekân içerisinde geçmektedir. Padişah sahnenin üst kısmında zemini ve duvarları geometrik desenlerle bezenmiş mekânda taht üzerinde oturmaktadır. Tasvirin konusu elçi kabulü⁴⁴⁷ olduğu için tahtın önünde saygı ile eğilen elçi görülmektedir. Elçinin gerisinde ellerinde hediyeler taşıyan yeniçeriler vardır. Padişahın solunda ellerini saygıyla önde birleştirmiş, sarıklı ve kaftan giyimli üç kişi yer alır. Padişahın sağında sarık ve kaftan giyimli iki genç figür ve onların altında börk başlıklı iki silahtar görülmektedir. Sahnenin altında bahçede ellerinde sopaları ile kapıcılar tasvir edilmiştir (Fot. 100).

Bunun yanında Safevi Devleti elçisinin kabul edilmesinden dolayı sahnenin siyasal önemini artıran bir diğer öge de, tahtın kemerinin üst kısmındaki enine

⁴⁴⁷ Kanuni Sultan Süleyman'ın kırk sekiz yıllık saltanatı süresince dünyanın her tarafından çeşitli maksat ve görevlerle İstanbul'a birçok sefir geldiği halde pek azı huzurda, ayakta durma şerefine nail olabilmiş diğerleri sadrazamlarla görüşebilmişlerdir. Osmanlı Devletine gönderilen bir elçi devletin sırlarından içeri geçer geçmez kendisini İstanbul'a getirmek üzere bir mihmandar gönderilir ve Türklere has misafirperverlik göstergesi olarak yol ve yiyecek masrafı hükümetçe karşılanırdı. Gelen elçiye yapılan masraflar devletin büyük küçük oluşuna göre değişirdi. Her elçinin İstanbul'a gelişinde ayrı ayrı karşılama törenleri yapılırdı. Elçilerin huzura kabul edilebilmesi için bazı şartlara ve adaba riayet etmeleri gerekirdi. Mesela sefirler kılıçla padişahın huzuruna giremezlerdi. 1667'de İstanbul'a gelen bir Avusturya elçisi padişahın huzurunda yeterli derece eğilmeyince arkasında bulunan padişahın yakınlarından biri elçiyi ensesinden hızlıca itmiş, sefir yere düşerek alını zedelenmiştir. Elçi yanında sayılı adamları ve iki tarafında da ikişer kapıcı olduğu halde Divan tercümanı ile birlikte arz odasına alınır ve padişahın huzuruna götürülüp yer öptürülürdü. Getirdiği hediyeler kapıcılar tarafından Arz Odası'nın penceresinin önünden geçirilip iç hazine adamlarına teslim edilirdi. Padişahın huzurunda hükümdara en yakın olarak sadrazam, onun alt tarafında derece sırasıyla diğer vezirler dururlardı. Eğer elçiye mektup verilecekse, padişahın, işareti üzerine taht üzerinde bulunan padişahın mektubu sadrazam tarafından alınarak ikinci vezire, o da üçüncü vezire uzatır ve mektup böylelikle en son vezire giderdi. Miralem ağa mektubu son vezirin elinden alarak elçiye verir, elçi de mektubu alır ve öperdi. Padişah izin deyince elçiye yer öptürülüp maiyeti ile beraber dışarı çıkar ve Has fırın önünde sadrazamın gidiş alayını görüp selamladıktan sonra geldiği tertip üzere sefarethanesine götürülürdü. Padişahın tahta çıkışını tebrike gelen veya kral ya da imparatoru tarafından nadir hediyeler getiren elçilere daha fazla ikramda bulunulurdu. Bu ikramlar gösterişle karışık olarak yapılırdı. Bkz.,E. Baykal, *age.*, s.35-42. Ayrıca Bkz., İbrahim Yıldırım, *Osmanlı Devleti'nde Elçi Kabulleri*, Kitap Yayınevi, İstanbul, 2014, s. 62-114.

dikdörtgen formlu kartuşun yüzeyinde yer alan yazıdır: "*es-sultan zıllullah-sultan Allah'ın gölgesidir*". Bu yazı Safevilerde gergin ilişkiler yaşayan Osmanlı'nın, Müslüman dünyanın tek hakimi olduğunu vurgulayan ve egemenlik simgesi tahtın hemen üzerinde yer alması açısından önemli bir güç göstergesidir ve tahtın yerini vurgulaması açısından da kompozisyona yerleştirilmesi bilinçlidir⁴⁴⁸.

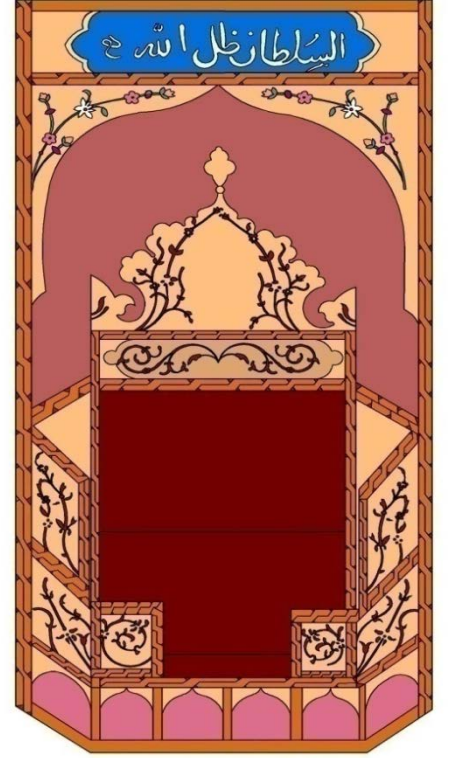
⁴⁴⁸ Filiz Adıgüzel Toprak, *Arifi'nin Süleymannâme'sindeki Minyatürlerde Saltanata İlişkin Simgeler*, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, İzmir, 2007,s. 171.



Fot. 100: Safevi Elçisinin Huzura Kabulü, *Süleymanname*, 1558, TSM, H. 1517, y. 332a.



Fot. 100a: Safevi Elçisinin Huzura Kabulü, *Süleymannâme*, 1558, TSM, H. 1517, y. 332a.



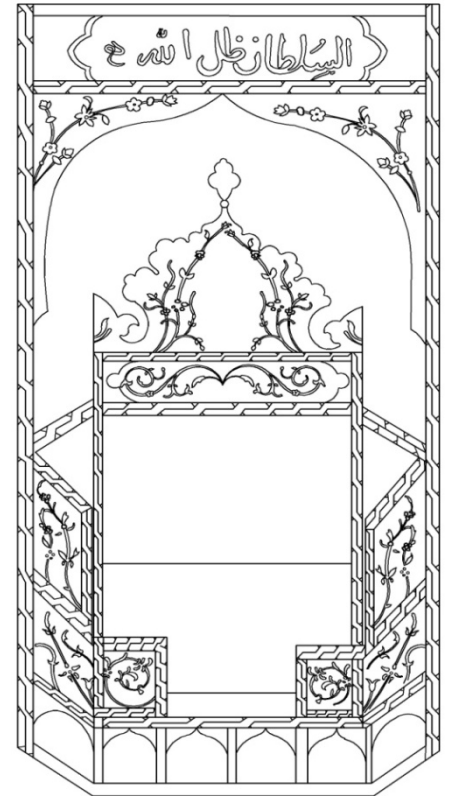
Çizim 23: Katalog 12'deki Tahtın Çizimi

Tahtın Tanımı:

Tasvirdeki taht altıgen bir tahttır. Tahtın arkalık bölümü çok fazla yüksektir ve en üstte bir kartuş içerisinde "*essultan zıllullah (Sultan Allah'ın gölgesidir.)*" ifadesi yer alır. Ön kısım hariç diğer kenarlar yüksek bir korkuluk ile çevrelenmiştir (Fot. 100a, Çiz. 23-24).

Tahtın Süslemesi:

Tahtın üzerinde kıvrım dallar ve bitkisellerden oluşan bezemeler vardır. Tahtın arkılığında tepelik kısmı ile kartuş arasında kalan kısımda geometrik desenlerin olduğu bir bölüm yer almaktadır.



Çizim 24: Katalog 12'deki Tahtın Çizimi

3.1.13- Avusturya Elçisinin Huzura Kabulü

Katalog no: 13

Yeri: 337a

Tarihi: 1550-58

Nakkaş: Nakkaş B

Konu: Avusturya Elçisinin Huzura Kabulü

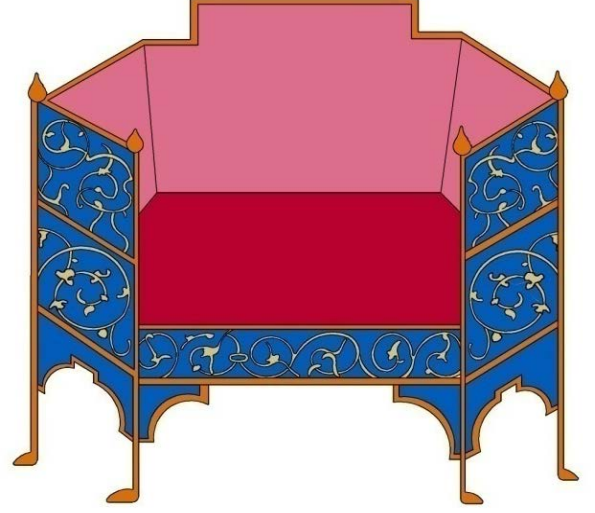
Genel Tanım: Padişah sahnenin üst kısmında çokgen formlu bir tahtta oturmaktadır. Padişahın sağında iki silahtar yer alır. Solunda ise kıyafetleri Avrupalı olduğu anlaşılan bir figür dizleri üzerine eğilmiştir. Sahnenin en sağında kemerli bir açıklığın önünde ellerini önde birleştirmiş, sarık ve kaftan giyimli dört figür görülür. Sahnenin alt kısmında bir bahçe tasviri vardır. Bu kısımda servi ağaçları ve yer yer kır çiçekleri görülür. Bahçede ellerinde sopaları ile kapıcılar, Sarıklı ve kaftanlı saray erkânı ve kıyafetleri ve başlıkları ile Avrupalı olduğu anlaşılan elçinin maiyeti tasvir edilmiştir. (Fot. 101).



Fot. 101: Avusturya elçisinin Huzura Kabulü, *Süleymanname*, 1558, TSM, H. 1517, y. 337a.



Fot. 101a: Avusturya Elçisinin Huzura Kabulü, *Süleymanname*, 1558, TSM, H. 1517, y. 337a.



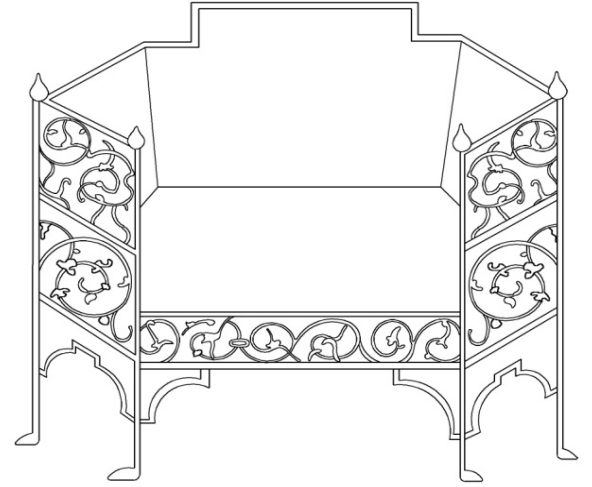
Çizim 25: Katalog 13'deki Tahtın Çizimi

Tahtın Tanımı:

Tasvirdeki taht altıgen bir forma sahiptir. Altı ayak tarafından taşınan tahtın ön kısmında iki basamaklı bir merdiven yer alır. Arkalık bölümü diğer kenarlardan çok az da olsa yüksek tutularak vurgulanmıştır. Ön kısım hariç diğer kenarlar yüksek bir korkuluk ile çevrelenmiştir (Fot. 101a, Çiz. 25-26).

Tahtın Süslemesi:

Tahtın üzerinde kıvrım dallar ve bitkisellerden oluşan bezemeler vardır. Bunun haricinde tahtın önünde yer alan merdiven üzerinde geometrik desenler yer alır.



Çizim 26: Katalog 13'deki Tahtın Çizimi

3.1.14- Fransız Elçisinin Huzura Kabulü

Katalog no: 14

Yeri: 346a

Tarihi: 1550-58

Nakkaş: Nakkaş A

Konu: Fransız Elçisinin Huzura Kabulü

Genel Tanım:Sahnenin ortasında Padişahın otağ-ı hümayunu bulunur. Padişah, gölgelikli çadırında tahtında oturmaktadır. Padişahın sağında iki genç figür, solunda bir gölgelik altında ellerini önde birleştirmiş, sarıklı ve kaftanlı üç kişi görülür. Tahtın önünde başlığı çıkartılmış elçi eğilmiştir. Elçinin hemen arkasında maiyeti yer almaktadır. Sahnenin altında ellerinde sopaları ile kapıcılar, ellerinde yayları ve üsküf başlıkları ile yeniçeriler, sahenin sağında ise börk başlıkları ile tüfekli yeniçeriler vardır. Sahnenin gerisinde tepe arkasında sarıklı, börklü ve miğferli Osmanlı askerleri ellerinde sancaklar ile atları üzerinde görülür sahenin solunda ise başlıkları ve kıyafetleri ile muhtemelen Fransız askerleri tasvir edilmiştir (Fot. 102).



Fot. 102: Fransız Elçisinin Huzura Kabulü, *Süleymanname*, 1558, TSM, H. 1517, y. 346a.



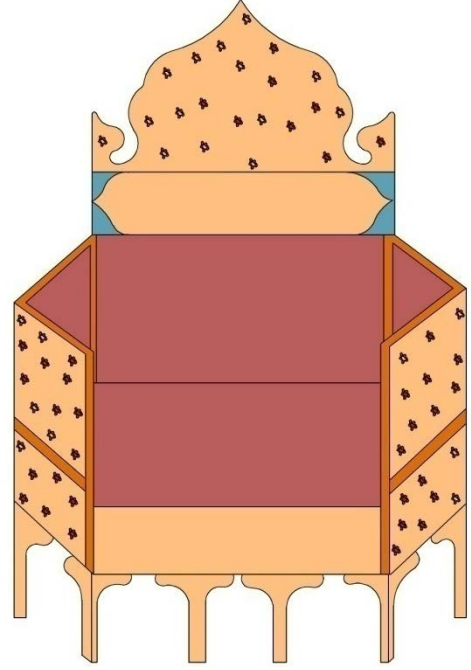
Fot. 102a: Fransız Elçisinin Huzura Kabulü, *Süleymanname*, 1558, TSM, H. 1517, y. 346a.

Tahtın Tanımı:

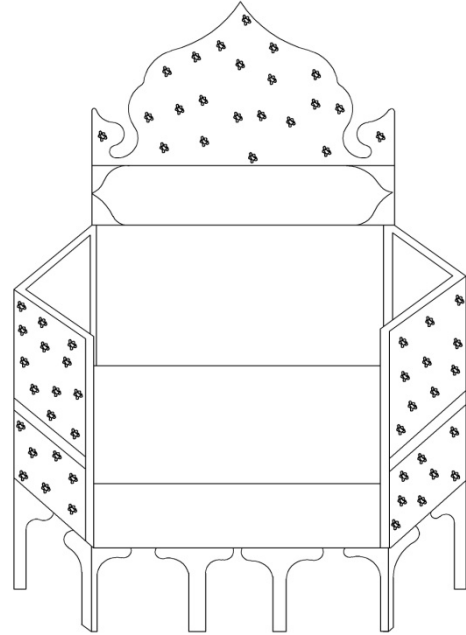
Ayaklar üzerinde yükselen taht altıgen tahtlar grubundandır. Tahtın arklık bölümü yüksektir ve yarım madalyon şeklinde sonlanır. Yüksek olan yan kanatlar iki bölümlüdür (Fot. 102a, Çiz. 27-28).

Tahtın Süslemesi:

Tahtı yüzeyinde bitkisel bezemeler yer alır. Tahtın yarım madalyon şeklinde tepeliği tahtın bezemesinde önemli bir unsurdur.



Çizim 27: Katalog 14'deki Tahtın Çizimi



Çizim 28: Katalog 14'deki Tahtın Çizimi

3.1.15- Barbaros Hayretti Paşa'nın Huzura Kabulü

Katalog no: 15

Yeri: 360a

Tarihi: 1550-58

Nakkaş: Nakkaş A

Konu: Barbaros Hayretti Paşanın Huzura Kabulü

Genel Tanım: Sahnenin üst kısmında üç kemerli revaklı bir bölümde padişah tahtında oturmaktadır. Padişahın arkasında iki silahtar yer alır. Padişahın karşısında alçak bir taburede oturan yaşlı Barbaros görülür. Barbaros'un arkasında sarıklı ve kaftan giyimli üç figür yer alır. Sahnenin alt kısmında bir bahçe ve bahçeye girilen kapı vardır. Bahçenin içerisinde ağaçlar tasvir edilmiştir. Bahçe kapısının önünde ellerinde sopaları ile kapıcılar tasvir edilmiştir (Fot. 103).



Fot. 103: Barbaros Hayreddin Paşa'nın Huzura Kabulü, Süleymannâme, 1558, TSM, H. 1517, y. 360a.



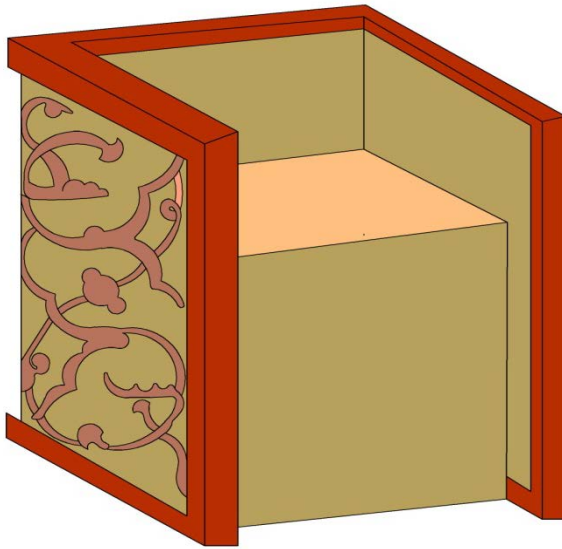
Tahtın Tanımı:

Tasvirdeki taht koltuk tipi tahtlar grubundandır. Taht üç kenarda fazla yüksek olmayan bir korkuluk ile çevrelenmiştir (Fot. 103a, Çiz. 29-30).

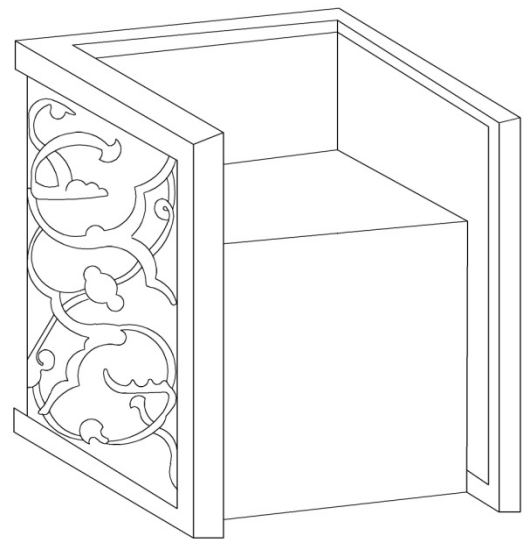
Tahtın Süslemesi:

Taht değerli taşlarla bezenmiştir. Ayrıca tahtın üzerinde rumi motiflerinden oluşan bezemeler yer alır.

Fot. 103a:Barbaros Hayreddin Paşa'nın Huzura Kabulü, *Süleymanname*, 1558, TSM, H. 1517, y. 360a.



Çizim 29: Katalog 15'deki Tahtın Çizimi



Çizim 30: Katalog 15'deki Tahtın Çizimi

3.1.16- Şehzade Bayezid ve Cihangir'in Sünnet Düğünleri

Katalog no: 16

Yeri: 412a

Tarihi: 1550-58

Nakkaş: Nakkaş A

Konu: Şehzade Bayezid ve Cihangir'in Sünnet Düğünleri

Genel Tanım: Olay bir mekân içerisinde geçmektedir. Mekânın zemini ve duvarları geometrik desenli motiflerle bezenmiştir. Sahnenin üst kısmında sağda padişah kubbeli yükseltilmiş bir taht üzerinde bağdaş kurarak oturmuştur ve sağ elinde bir mendil tutmaktadır. Padişah sağındaki iki genç figür ile konuşmaktadır. Bu genç figürlerden birisinin elinde padişaha sunmak üzere elinde tuttuğu küçük bir kutu vardır. Yine sahnenin sağında iki genç figür ve onların arkasında bir kapı açıklığından olayı izleyen bir kapıcı görülür. Padişahın solunda perdeli bir kapı açıklığı önünde iki silahtar yer alır. Arka fonda sarayın pencere açıklıkları ve bir terastan olayı izleyen saray görevlileri vardır. Tahtın önünde sahnenin alt kısmında ortada fiskiyeli bir havuz ve etrafında müzisyenler⁴⁴⁹ tasvir edilmiştir. Müzisyenlerden soldaki ikili ney, sağdaki üstteki ikili

⁴⁴⁹ Tahtın önünde fiskiyeli havuzun çevresinde ikili ancak dağınık bir düzende, bağdaş kurarak oturmuş olan saz takımı, Kanuni'ye bakan uç açık olmak üzere sahnede bir "U" düzeni oluşturmuştur. Fiskiyeli havuzun solunda yer alan iki sazende oldukça zarif, ince ve uzun ney çalmaktadır. Katibi külliyyatında görmüş olduğumuz neyzenler çalgıyı şakuli tutukları halde, burada görülen neyzenlerden biri çalgıyı klasik tarzda, yana doğru tutarak üfleemektedir. 15. yüzyıl erken Osmanlı dönemi taht sahnelerinde ayakta görülen neyzenler, 16. yüzyılın ilk yarısına ait sahnelerde oturmuş olarak karşımıza çıkmaktadır. Sahnede tasviri görülen zarif, uzun ve çok ince başparesiz (ağızlık) neylerin tipolojik özellikleri nedeniyle İran'a özgü oldukları anlaşılmaktadır. Kamışı kalın Osmanlı neylerinin üflenen baş kısmında ise abanozdan yapılmış bir başpare bulunmaktadır. Sahnede, fiskiyeli havuzun sağında görülen iki müzisyenden biri beş zilli def, yanındaki müzisyen ise kemançe çalmaktadır. Bu kemançe Fatih dönemi Mehmed Siyah Kalem'in minyatürlerinden birindeki kemançe ile büyük benzerlik gösterir. Ancak burada görülen çalgının teknesi daha küresel, deri kaplı yüzeyi ve yayı daha küçüktür. Sol alt köşede gruptan ayrı duran genç erkek müzisyenlerden biri ud çalmaktadır. Diğerlerinden farklı olarak bu figür cepheden tasvir edilmiştir. Sağ elin tutuş şekline göre çalgının mızrap ile çalındığı anlaşılmaktadır. Tını tablası üzerinde paralel çizgiler ve Süleyman mührü motifi bulunan çalgının burguluğu kavislidir. Sağ köşede oturan müzisyenlerden öndeki miskal (musikar) çalmaktadır. Gerçekçi bir anlayışla tasvir edilmiş olan miskali iki deffafın arasında bulunmaktadır. Miskal çalan müzisyenlerin sahnelerde daima deffafların yanında tasvir edilmiş oldukları gözlenmektedir. Miskal çalan kişi ile birlikte görülen ve küçük ölçüde def çalan müzisyenin giyim başlık ve küpelerinden genç bir kadın olduğu anlaşılmaktadır. Bu ayrıntı, 16. yüzyılın başlarında saray saz takımlarında kadın müzisyenlerin de varlığına işaret etmektedir. Bunların ortasında ise yine küçük ölçüde zilli def çalan, topluluğu yönetmekte olduğu düşünülen yaşlı ve esmer tenli bir müzisyen görülür. Bu müzisyenin ifadesinden takım içinde hanendelik görevini üstlenmiş olduğu

tef ve iklig, sağ alttaki ikili miskal⁴⁵⁰ ve tef ve alttaki müzisyenlerde ut ve tef çalmaktadır. Müzisyenlerin bulunduğu bu kısımda çeşitli kap formları vardır. Sahnenin alt kısmında en sağda kemerli bir kapı açıklığından iki kapıcı görülmektedir. Ayrıca sahnenin sağ üst ve sol alt kısmında ikişer satırlık beyitler yer alır (Fot. 104)⁴⁵¹.

anlaşılır. Sağ üst köşede def ve kemençe çalan iki müzisyen diğer müzisyenlerle etkileşim halindedir. Bkz., S. Altıölçek, *age.*, s. 34-35.

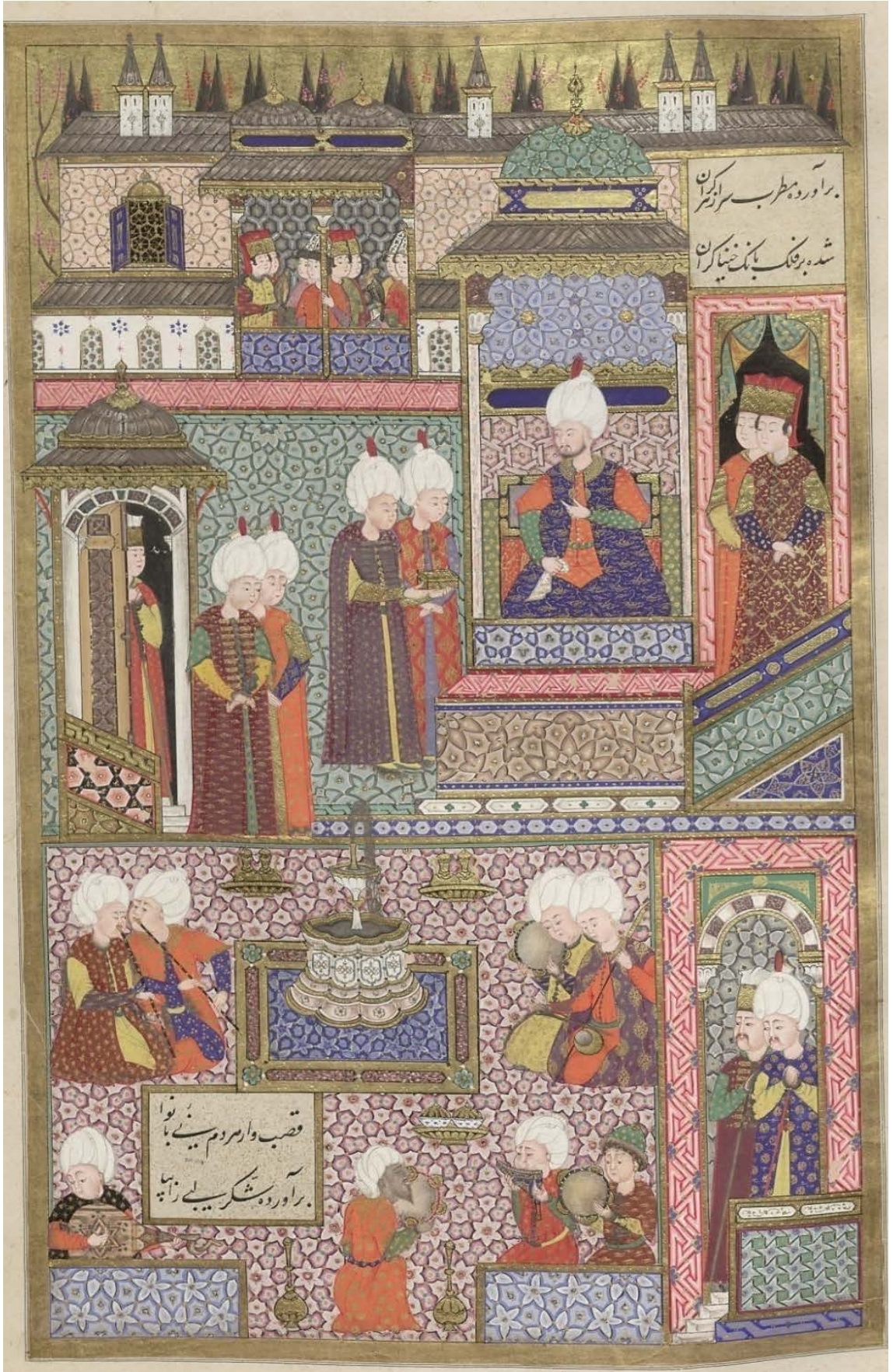
⁴⁵⁰ Abdülkadir Meragi "Cami'ül-Elhan " adlı eserinde farklı uzunluktaki kamışların boy sırasına göre yanyana getirilmesiyle yapılmış bir çalgıdan söz eder. Bu çalgıya "musikar" veya "musikar-ı acem" adını verir. Kökeni antik dönem medeniyetlerine kadar uzanan bu çalgı çok yaygınlık kazanmıştır. Uygurlara ait freskolar üzerinde de musikar çok sık tasvir edilmiştir. Bkz., S. Altıölçek, *age.*, s. 106.

⁴⁵¹ Sahnenin altında ve üstünde yer alan beyitlerde şunlar okunmaktadır;

"Ber averde mutrıp ser-efraz ser-geran-şude ber felek hang-ı hunyageran"

"Kasab var her dem ney-i ba-neva ber averde şekker-lebi ra beb-ga"

Bu beyit sadeleştirildiğinde; *"Hanendenin sinesinden çıkan ateş alevi gibi perişan nağmeler semaya yükselir. Ney kamışı her zaman dudu kuşu gibi tatlı ses verir"*. Bkz., S. Altıölçek, *age.*, s. 34.



Fot. 104: Şehzade Bayezid ve Cihangir'in Sünnet Düğünleri, *Süleymanname*, 1558, TSM, H. 1517, y. 412a.



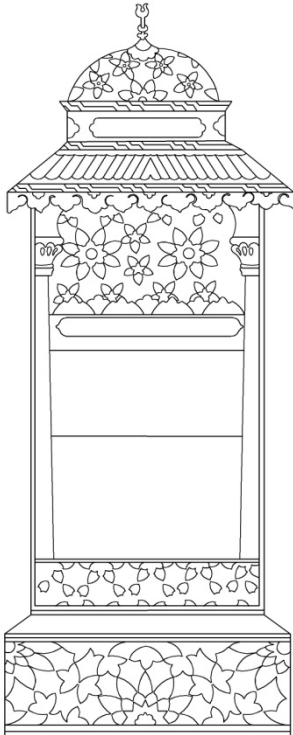
Tahtın Tanımı:

Tasvirdeki taht baldakenli tahtlar grubundandır. Taht bir kaide üzerinde yükselir. Tasvirden anlaşıldığı kadarıyla taht önde iki sütun, arka tarafta ise duvar tarafından taşınan kubbe ile kapatılmıştır. Kubbe iki kademeli şekilde tasarlanmıştır ve en üst kısmında bir alem yer alır (Fot. 104a, Çiz. 31-32).

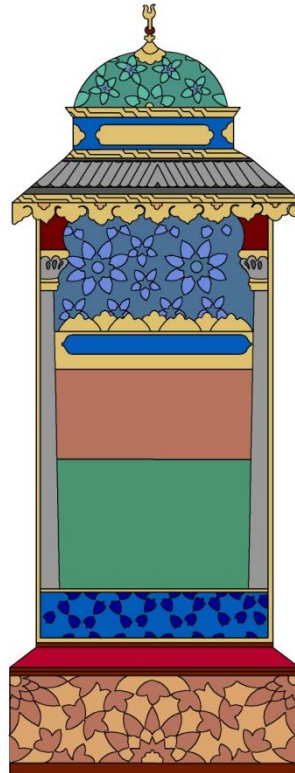
Tahtın Süslemesi:

Tahtın kaidesinde, arkılığında ve kubbesinde geometrik bezemeler yer alır. Kubbeyi taşıyan iki sütunda akantus yaprakları benzeri sütun başlıkları vardır. Kubbenin saçaklarında dilimli sarkıtlar bulunmaktadır.

Fot.104a: Şehzade Bayezid ve Cihangir'in Sünnet Düğünleri, *Süleymannâme*, 1558, TSM, H. 1517, y. 412a.



Çizim 31: Katalog 16'daki Tahtın Çizimi



Çizim 32: Katalog 16'daki Tahtın Çizimi

3.1.17- Macar Kralı Bebek Yanoş ile Kraliçe Isabella'nın Huzura Kabulü

Katalog no: 17

Yeri: 441a

Tarihi: 1550-58

Nakkaş: Nakkaş A

Konu: Macar Kralı Bebek Yanoş ile Kraliçe Isabella'nın Huzura Kabulü

Genel Tanım: Sahnenin ortasında Padişahın otağ-ı hümayunu görülmektedir. Padişahın çadırları ve bu çadırların gölgeliklerinde kullanılan kumaşların son derece süslemelidir. Padişah sağ kenarda otağın önünde tahtta oturur. Padişahın solunda ellerini saygı ile önde birleştirmiş iki genç figür, sağında ise genç bir kadın ve kucağında bir bebek dikkat çekmektedir. Kadın figürünün hemen arkasında sarıklı ve kaftanlı iki figür ve bunların aşağısında ellerinde sopaları ile kapıcılar vardır. Sahnenin altında sol köşede Macar kralının maiyeti görülür. Sahnenin sağında ise Osmanlı sarayından kişiler yer alır. Sahnenin gerisinde tepe arkasında Ellerinde sancak taşıyan atlı dört figür görülmektedir (Fot. 105).



Fot. 105: Macar Kralı Bebek Yanoş ile Kraliçe Isabella'nın Huzura Kabulü, *Süleymanname*, 1558, TSM, H. 1517, y. 441a.



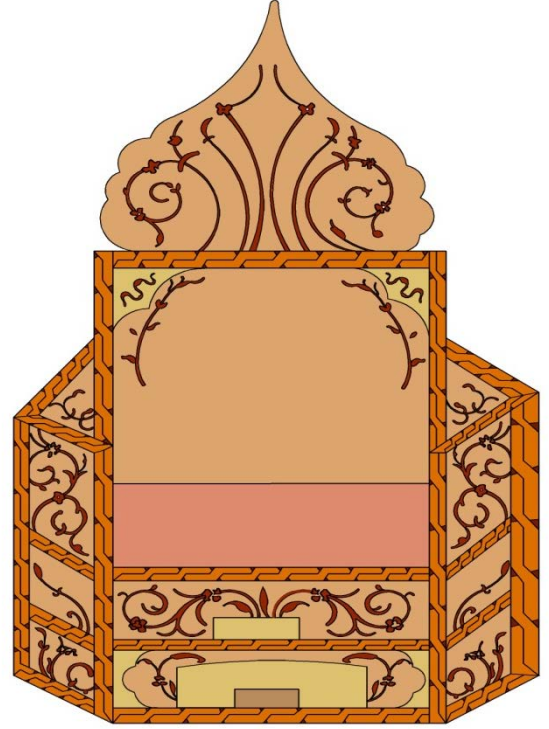
Fot. 105a:Macar Kralı Bebek Yanoş ile Kraliçe Isabella'nın Huzura Kabulü, *Süleymanname*, 1558, TSM, H. 1517, y. 441a.

Tahtın Tanımı:

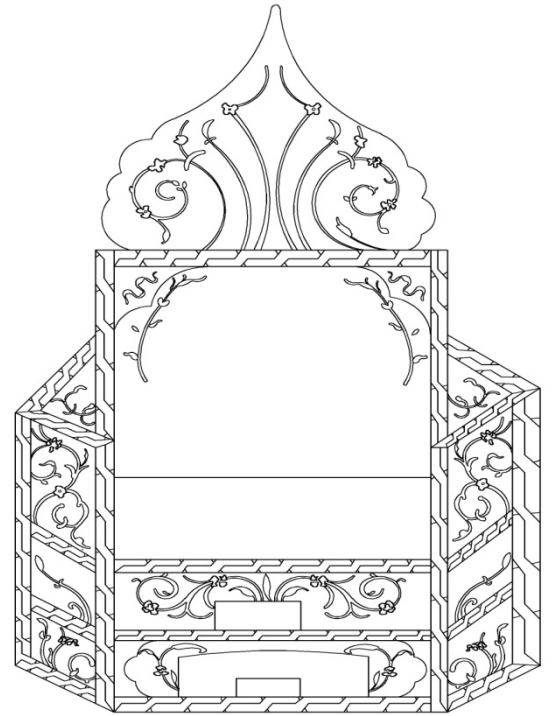
Tasvirdeki taht altıgen formludur. Arkalık bölümü tepelik ile sonlanır. Yan kanatlar iki kısımdan oluşur (Fot. 105a, Çiz. 33-34).

Tahtın Süslemesi:

Tahtın üzerinde kıvrım dallar ve bitkisel bezemeler yer alır. Tahtın tepelik bölümü de şekil itibariyle tahtın bezeme unsurlarından birisi olarak kabul edilebilir.



Çizim 33: Katalog 17'deki Tahtın Çizimi



Çizim 34: Katalog 17'deki Tahtın Çizimi

3.1.18- Elkas Mirza'nın Padişahın Huzuruna Gelmesi

Katalog no: 18

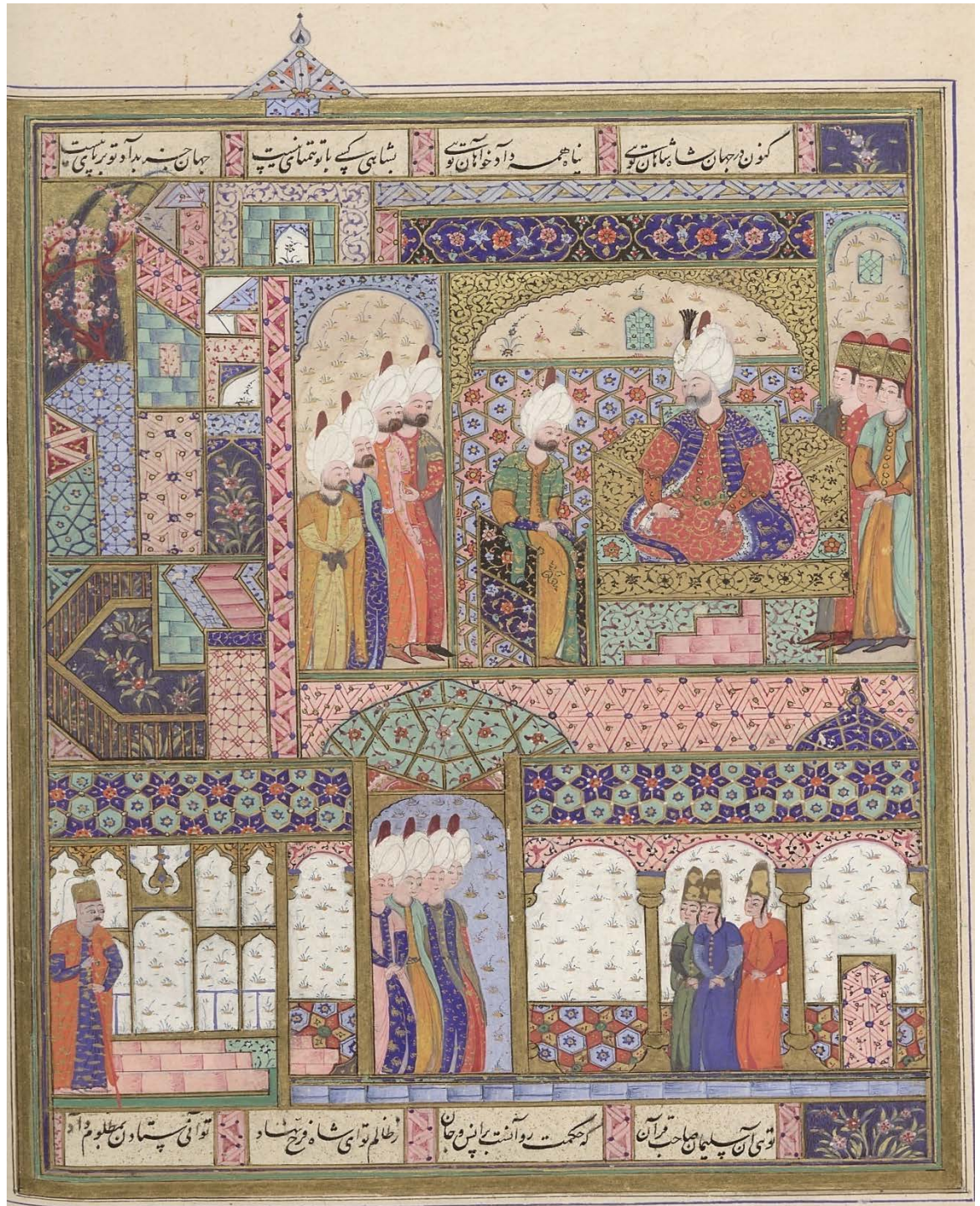
Yeri: 471b

Tarihi: 1550-58

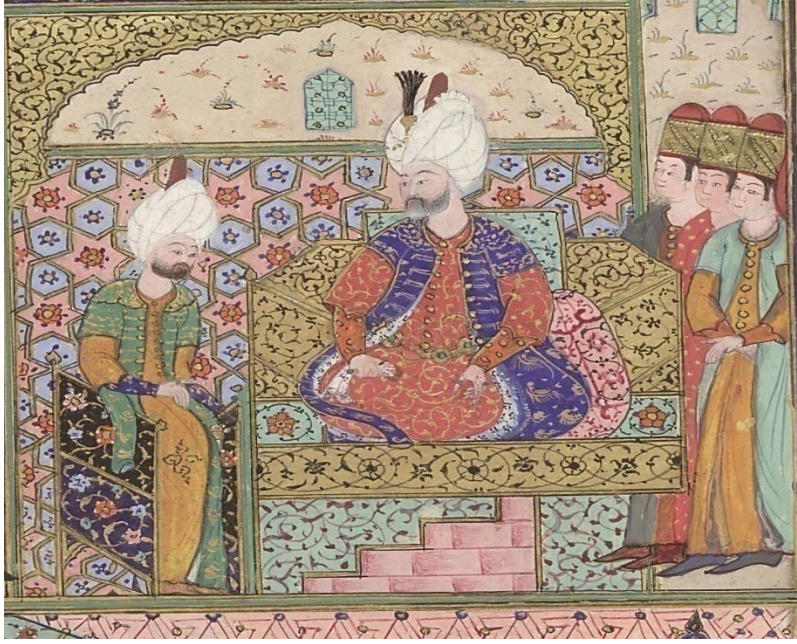
Nakkaş: Nakkaş B

Konu: Elkas Mirza'nın Padişahın Huzuruna Gelmesi

Genel Tanım: Olay saray olması muhtemel bir mekânda geçer. Mekân son derece süslemelidir. Padişah sahnenin üst kısmında sağda dört basamakla yükseltilmiş bir taht üzerinde bağdaş kurarak oturur. Padişahın başında sorguçlu bir sarık vardır. Sahnenin solunda padişahınkine oranla daha küçük boyutlu ve daha alçak olan bir tahtta Elkas Mirza görülmektedir. Elkas Mirza'nın arkasında bir kemer açıklığında sarıklı ve kaftanlı dört figür tasvir edilmiştir. Padişahın solunda üç genç figür vardır. Sahnenin alt kısmında solda elinde bir sopa tutan kapıcı yer alır. Altta sahnenin ortasında sarıklı dört genç figür, sahnenin sağında revaklı bölümde ise zülüflü genç figürler dikkat çekmektedir (Fot. 106).



Fot. 106: Elkas Mirza'nın Padişahın Huzuruna Gelmesi, Süleymannâme, 1558, TSM, H. 1517, y. 471b.



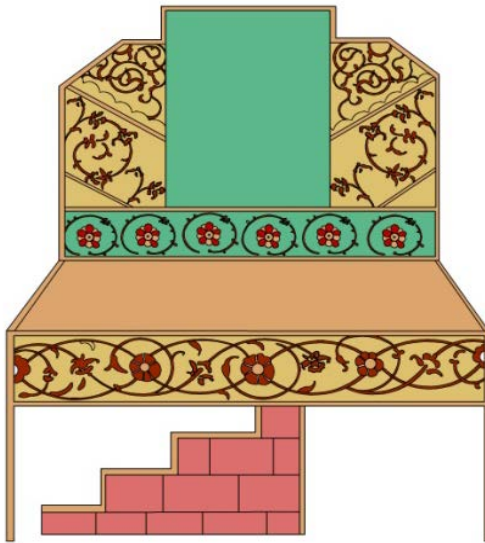
Fot. 106a: Elkas Mirza'nın Padişahın Huzuruna Gelmesi, *Süleymannâme*, 1558, TSM, H. 1517, y. 471b.

Tahtın Tanımı:

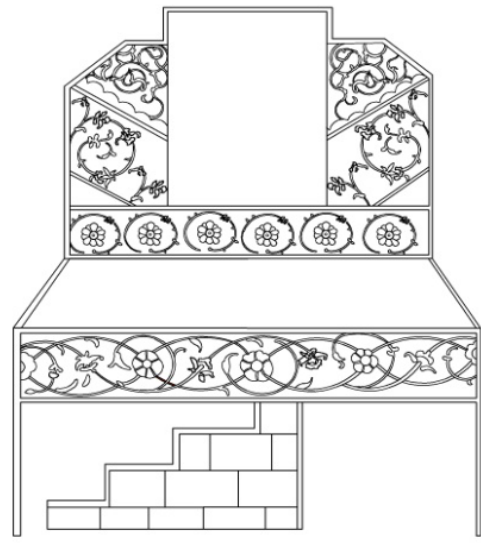
Tasvirde yer alan taht sedir tipi tahtlar grubundandır. Tasvirde görüldüğü kadarıyla ahşap olduğu anlaşılan tahtın yan kanatları bulunmaz. Tahtı arkası iki kademelidir (Fot. 106a, Çiz. 35-36).

Tahtın Süslemesi:

Tahtın bütün yüzeyleri kıvrım dallar ve bitkisel ile bezenmiştir.



Çizim 35: Katalog 18'deki Tahtın Çizimi



Çizim 36: Katalog 18'deki Tahtın Çizimi

3.1.19- Hicaz Elçisinin Kabulü

Katalog no: 19

Yeri: 503a

Tarihi: 1550-58

Nakkaş: Nakkaş A

Konu: Hicaz Elçisinin Kabulü

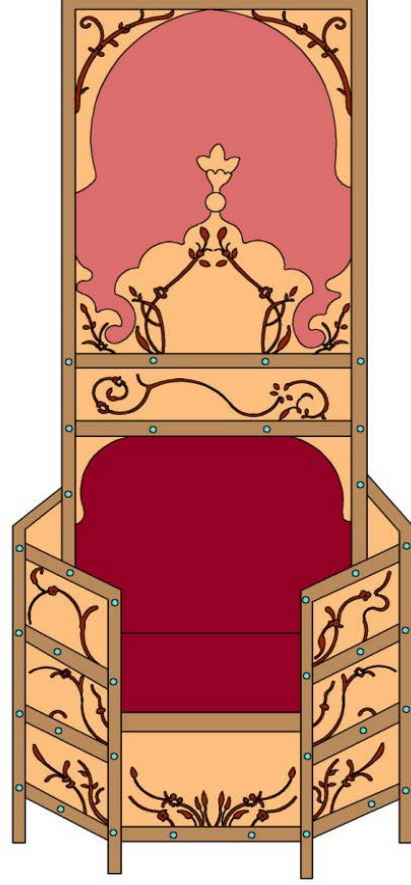
Genel Tanım: Olay bir mekân içerisinde geçer. Mekân iki bölümlü tasarlanmıştır. Sahnenin üst kısmında padişah tahtında oturur. Padişahın sağında sarık ve kaftan giyimli iki genç figür görülür. Tahtın solunda elçi saygı ile eğilmiştir. Elçinin arkasında sarıklı ve kaftan giyimli dört figür ve ellerinde hediyeleri taşıyan yeniçeriler yer alır. Sahnenin alt kısmında, ortada bir kapı açıklığı ve elinde sopası ile bir kapıcı görülür. Kapını solunda elinde sopa tutan iki kapıcı, kapının solunda sarık ve kaftan giyimli iki kişi bulunmaktadır. Sahnenin en sağında ise kapı bir kapı açıklığından dışarıyı seyreden iki figür vardır. Sahnenin en altında ortada bir havuz ve etrafında üç kişi tasvir edilmiştir (Fot. 107).



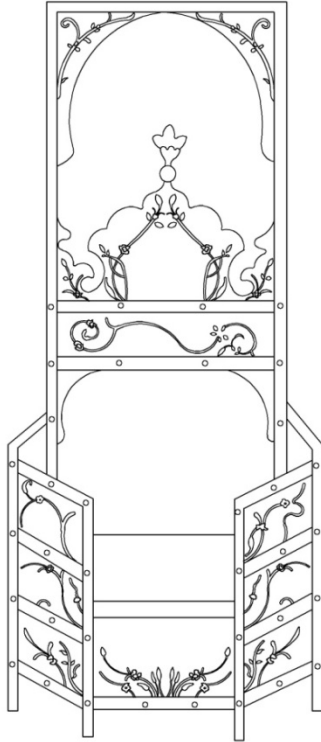
Fot. 107: Hicaz Elçisinin Kabulü, *Süleymanname*, 1558, TSM, H. 1517, y. 503a.



Fot. 107a: Hicaz Elçisinin Kabulü, *Süleymannâme*, 1558, TSM, H. 1517, y. 503a.



Çizim 37: Katalog 19'daki Tahtın Çizimi



Çizim 38: Katalog 19'daki Tahtın Çizimi

Tahtın Tanımı:

Tasvirdeki taht altıgen formludur. Altı küçük ayak tarafından taşınan tahtın arkalık kısmı çok yüksek tasarlanmıştır. İki bölümlü tasarlanmış olan yan kanatlar yüksektir (Fot. 107a, Çiz. 37-38).

Tahtın Süslemesi:

Tahtın yüzeyi kıvrım dallar ve bitkiseliler ile bezenmiş, tahtın bezemesinde ayrıca değerli taşlarda kullanılmıştır. Tahtın arkalık bölümünde ise geometrik bezemelere yer verilmiştir.

3.1.20- Devlet Giray Han'ın Huzura Kabulü

Katalog no: 20

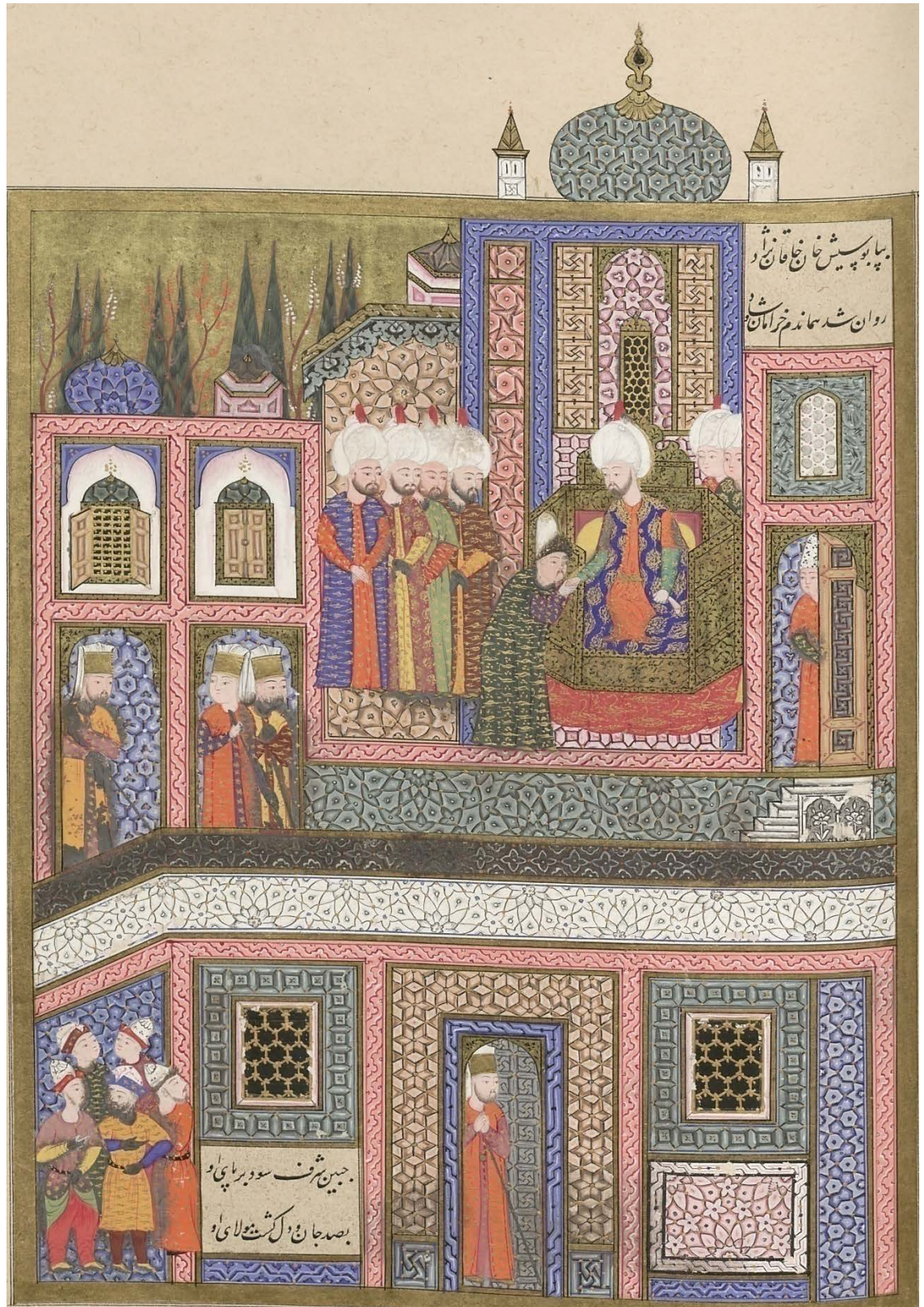
Yeri: 519a

Tarihi: 1550-58

Nakkaş: Nakkaş A

Konu: Devlet Giray Han'ın Huzura Kabulü

Genel Tanım: Olay bir mekân içerisinde geçmektedir. Mekânın içi ve dışı geometrik bezemeler ile süslenmiştir. Sahnenin üst kısmında sağda padişah tahtında oturur. Tahtın arkasında iki genç figür vardır. Tahtın önünde Giray Han Padişah'ın elini öpmektedir. Tahtın sağında ellerini saygı ile önde birleştirmiş, kaftan ve sarık giyimli dört figür yer alır. Tahtın solunda ve sağında olayı izleyen bir figürler yer alır. Sahnenin alt kısmında mekânın dışı tasvir edilmiştir. Bu kısımda elinde sopa tutan bir kapıcı görülür. Kapıcının sağında başlıkları ve giyimleri ile Osmanlı olamayan figürler muhtemelen Giray Han'nın maiyetidir (Fot. 108).



Fot. 108: Devlet Giray Han'ın Huzura Kabulü, *Süleymanname*, 1558, TSM, H. 1517, y. 519a.



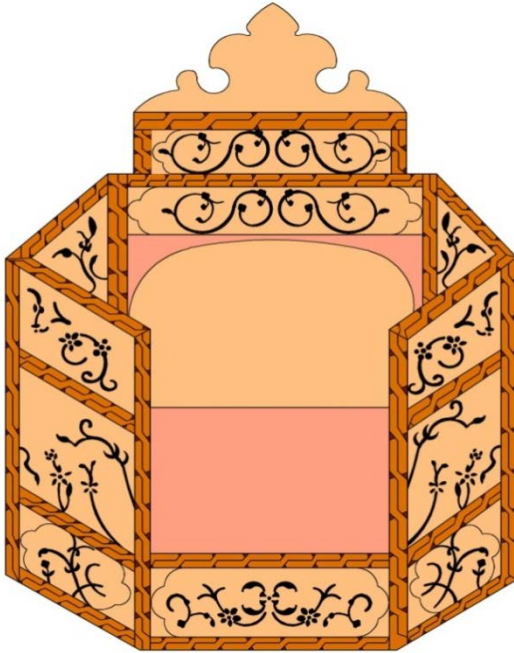
Fot. 108a: Devlet Giray Han'ın Huzura Kabulü, *Süleymannâme*, 1558, TSM, H. 1517, y. 519a.

Tahtın Tanımı:

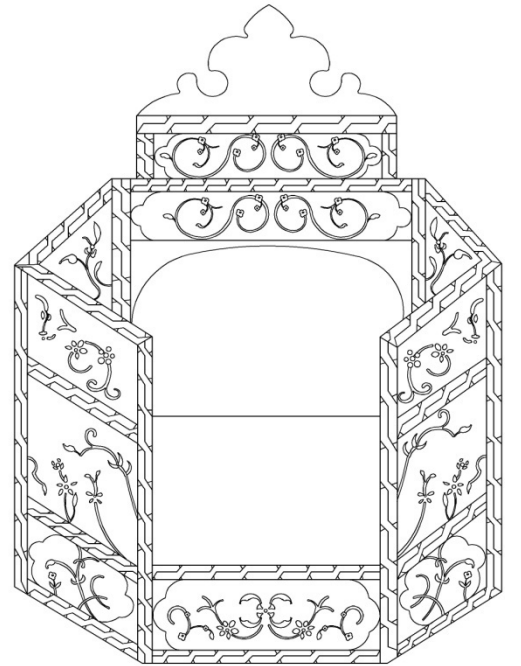
Tasvirde yer alan taht altıgen formludur. Arkalığı dilimli bir tepelik ile sonlanır. Yükseltilmiş olan yan kanatlar iki kısımdan oluşur (Fot. 108a, Çiz. 39-40).

Tahtın Süslemesi:

Tahtın bezemesinde bolca bitkisel motifler kullanılmıştır. Tahtın tepeliği de tahtın bezeme unsurlarından biridir.



Çizim 39: Katalog 20'deki Tahtın Çizimi



Çizim 40: Katalog 20'deki Tahtın Çizimi

3.1.21- Yakut Kasenin Kanuni Sultan Süleyman'a Sunulması

Katalog no: 21

Yeri: 557a

Tarihi: 1550-58

Nakkaş: Nakkaş A

Konu: Yakut Kasenin Kanuni Sultan Süleyman'a Sunulması

Genel Tanım: Padişah sahnenin ortasında ahşap tahtında, çintemani desenli bir minder üzerinde oturur. Padişah sağ elinde Şam-ı Cihannüma adı verilen kaseyi tutmaktadır. Padişahın solundaki kemerli bir açıklıktan iki silahtar görülmektedir. Padişah sağında revak benzeri bir mekânın önünde kaftan ve sarık giyimli dört figür vardır. Padişahın tahtının önünde bir havuz yer alır. Sağda en altta kapı önünde bir kapıcı görülür. Arka fonda ise kubbeli bir mimari dikkat çekmektedir. Mekânın ikiz kemerli açıklıklarından iki kişi olayı seyretmektedir (Fot. 109).



Fot. 109: Yakut Kasenin Kanuni Sultan Süleyman'a Sunulması, *Süleymannâme*, 1558, TSM, H. 1517, y. 557a.



Fot. 109a: Yakut Kasezin Kanuni Sultan Süleyman'a Sunulması, *Süleymanname*, 1558, TSM, H. 1517, y. 557a.

Tahtın Tanımı:

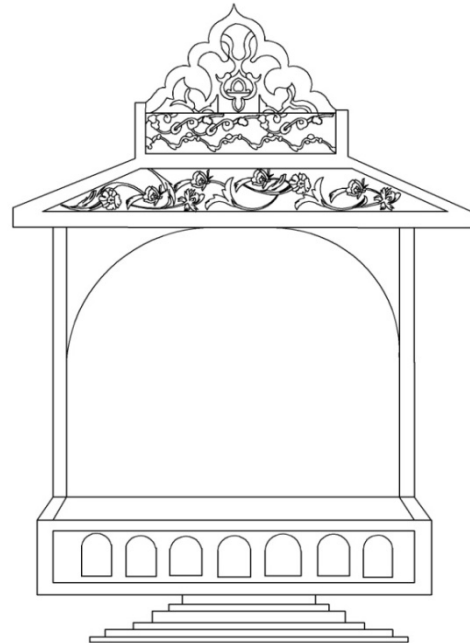
Tasvirdeki taht sedir biçimli tahtlar grubundandır. Tahtın genişliği tıpkı diğer sedir biçimli tahtlarda olduğu gibi padişahın bağdaş kurarak oturabileceği genişliktedir. Tahtın yan kanalları mevcut değildir. Arklığı ise yükseltilmiştir ve yarım madalyon şeklinde bir tepelik ile sonlanmıştır. Tahtın ön kısmında yer alan altı basamaklı merdiven tahtın yerden yüksek olduğu izlenimi vermektedir (Fot. 109a, Çiz. 41-42).

109a, Çiz. 41-42).

Tahtın Süslemesi: Tasvirde anlaşıldığı kadarıyla ahşap olduğu anlaşılan tahtın tepelik bölümünün üzerinde hatayiler, hançeri yapraklar ve rumilerden oluşan bitkisel motifler yer alır. Ayrıca yarım madalyon şeklindeki tepeliğinden de tahtın bezeme unsurlarından birisi olarak bahsedilebilir.



Çizim 41: Katalog 21'deki Tahtın Çizimi



Çizim 42: Katalog 21'deki Tahtın Çizimi

3.1.22- Padişahın şehzade Bayezid İle Konuşması

Katalog no: 22

Yeri: 570a

Tarihi: 1550-58

Nakkaş: Nakkaş A

Konu: Padişahın şehzade Bayezid İle Konuşması

Genel Tanım:Padişahın gölgelikli otağı sahenin ortasındadır. Çadırdaki tahtında oturan padişah sağındaki şehzadesiyle konuşur. şehzade padişaha göre alçakta kalan bir koltuk üzerinde oturur. adının dışında solda ellerini saygıyla önde birleştirmiş  figür tasvir edilmiştir. Arka fonda bir tepe ve arkasında askerler yer alır (Fot. 110).



Fot. 110: Padişahın Şehzade Bayezid ile Konuşması, *Süleymanname*, 1558, TSM, H. 1517, y. 570a.



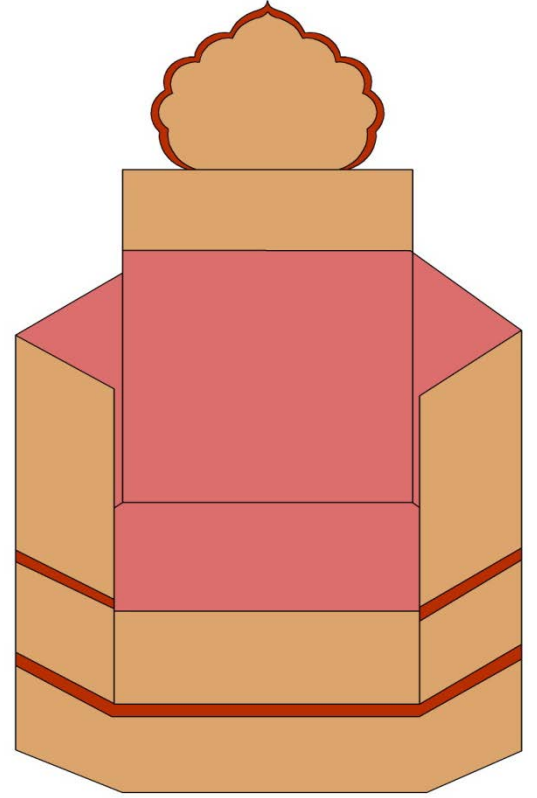
Fot. 110a: Padişahın Şehzade Bayezid ile Konuşması, *Süleymanname*, 1558, TSM, H. 1517, y. 570a.

Tahtın Tanımı:

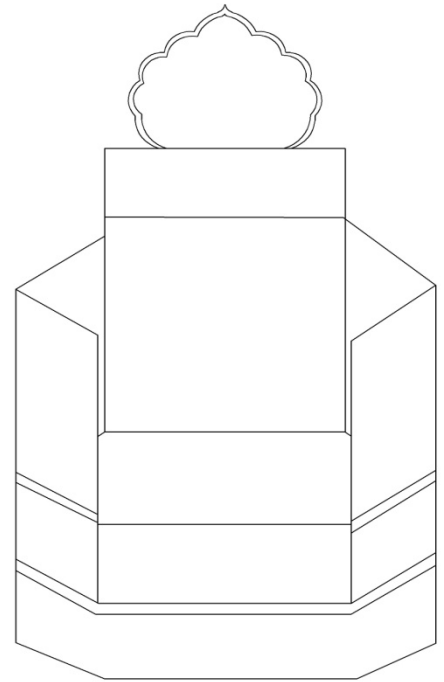
Tasvirdeki taht altıgen formludur. Tahtın arkılığı diğer kenarlara göre yüksek tutulmuştur ve damla motifi şeklinde bir tepelik ile sonlanır. Tahtın yan kanatları iki bölümlüdür (Fot. 110a, Çiz. 43-44).

Tahtın Süslemesi:

Tahtın yüzeyinde değerli taşlara yapılan bezemeler, tahtın tepeliğinde bitkisel motifler yer alır.



Çizim 43: Katalog 22'deki Tahtın Çizimi



Çizim 44: Katalog 22'deki Tahtın Çizimi

3.1.23- Padişahın Huzurunda Okçuların Hüner Göstermeleri

Katalog no: 23

Yeri: 588a

Tarihi: 1550-58

Nakkaş: Nakkaş A

Konu: Padişahın Huzurunda Okçuların Hüner Göstermeleri

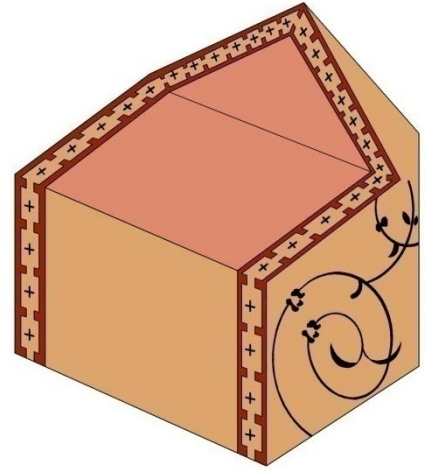
Genel Tanım: Olay açık havada geçmektedir. Padişahın sayebanlı otağı sağ kenardadır. Son derece süslü kumaşlardan yapılmış olan otağın içinde Padişah bir tabure üzerinde oturmuştur. Çadırın içinde muhtemelen altından yapılmış olan kap formları görülür. Padişahın sağında ellerinin önde birleştirmiş, kaftan ve sarık giyimli üç kişi dikkat çekmektedir. Bu üç kişinin hemen arkasında atları üzerinde miğferli üç kişi yer alır. Padişahın solunda iki silahtar tasvir edilmiştir. Sahnenin alt kısmında tek sıra olmuş, miğferli dört adet atlı figür ellerindeki ok ve yay ile atış yaparken tasvir edilmiştir. Tepe gerisinde üç atlı vardır (Fot. 111).



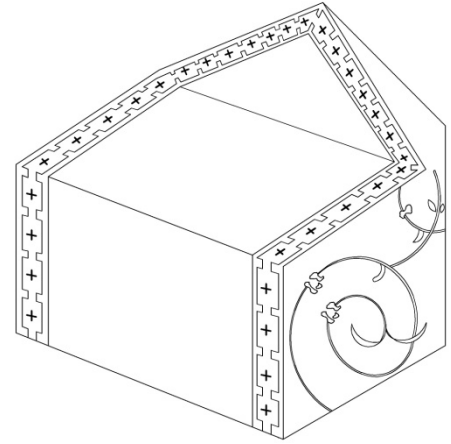
Fot. 111: Padişahın Huzurunda Okçuların Hünler Göstermeleri, *Süleymanname*, 1558, TSM, H. 1517, y. 588a.



Fot. 111a: Padişahın Huzurunda Okçuların Hüner Göstermeleri, *Süleymanname*, 1558, TSM, H. 1517, y. 588a.



Çizim 45: Katalog 23'deki Tahtın Çizimi



Çizim 46: Katalog 23'deki Tahtın Çizimi

Tahtın Tanımı:

Tasvirde görülen taht küçük boyutlu olup koltuk tipi diye adlandırılan tahtlar grubundandır. Tasvirde anlaşıldığı kadarıyla tahtın arkılığı çok az yükseltilmiş olup üçgen şeklinde sonlanır. Tahtın yan kanatları mevcut değildir (Fot. 111a, Çiz. 45-46).

Tahtın Süslemesi:

Tahtın üzerinde kıvrım dallar ve bitkiselardan oluşan bezemeler yer alır.

3.1.24- Safevi Devleti Elçisinin Kabulü

Katalog no: 24

Yeri:600a

Tarihi:1550-58

Nakkaş: Nakkaş A

Konu: Safevi Devleti Elçisinin Kabulü

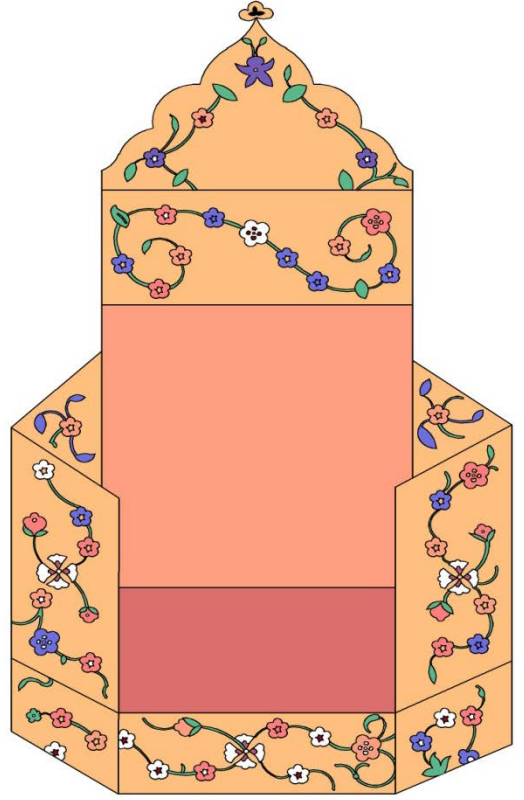
Genel Tanım:Olay açık havada geçmektedir. Padişah sahnenin ortasında kurulan sayebanlı otağında bir tahtta oturur. Otağ önünde bir kişi eğilmiştir. Padişahın sağında ellerini önde birleştirmiş, başlarında sarık olan kaftan giyimli dört kişi tasvir edilmiştir. Padişahın solunda bulunan dört kişiden ikisi silahtarlar, diğerler ise yine ellerini önde birleştirmiş kaftan giyimli ve sarıklı kişilerdir. Arka fonda ise tepelerin arkasında at üstünde sarıklı kişiler ve ellerinde sancaklar tutan miğferli askerler görülmektedir (Fot. 112).



Fot. 112: Safevi Devleti Elçisi'nin Kabulü, *Süleymanname*, 1558, TSM, H. 1517, y. 600a.



Fot. 112a: Safevi Devleti Elçisinin Kabulü, *Süleymanname*, 1558, TSM, H. 1517, y. 600a.



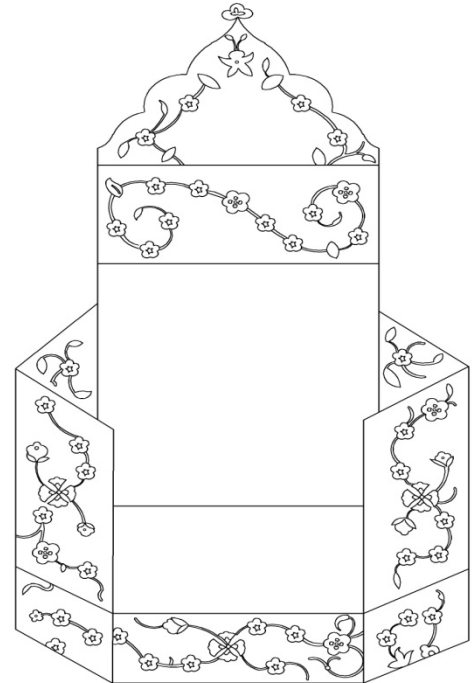
Çizim 47: Katalog 24'deki Tahtın Çizimi

Tahtın Tanımı:

Tasvirde yer alan taht altıgen formlu bir tahttır. Tahtın yerden yüksekliği fazla değildir. Arkalığı yükseltilmiş ve beş dilimli bir tepelik ile sonlanır. Yan kanatlar iki bölümlüdür (Fot. 112a, Çiz. 47-48).

Tahtın Süslemesi:

Tahtın yüzeyinde bitkisellerden oluşan bezemeler yer alır. Tahtın tepeliği de bezeme açısından önemlidir.



Çizim 48: Katalog 24'deki Tahtın Çizimi

3.1.25- Safevi Elçisi Ferahrad'ın Huzura Kabulü

Katalog no: 25

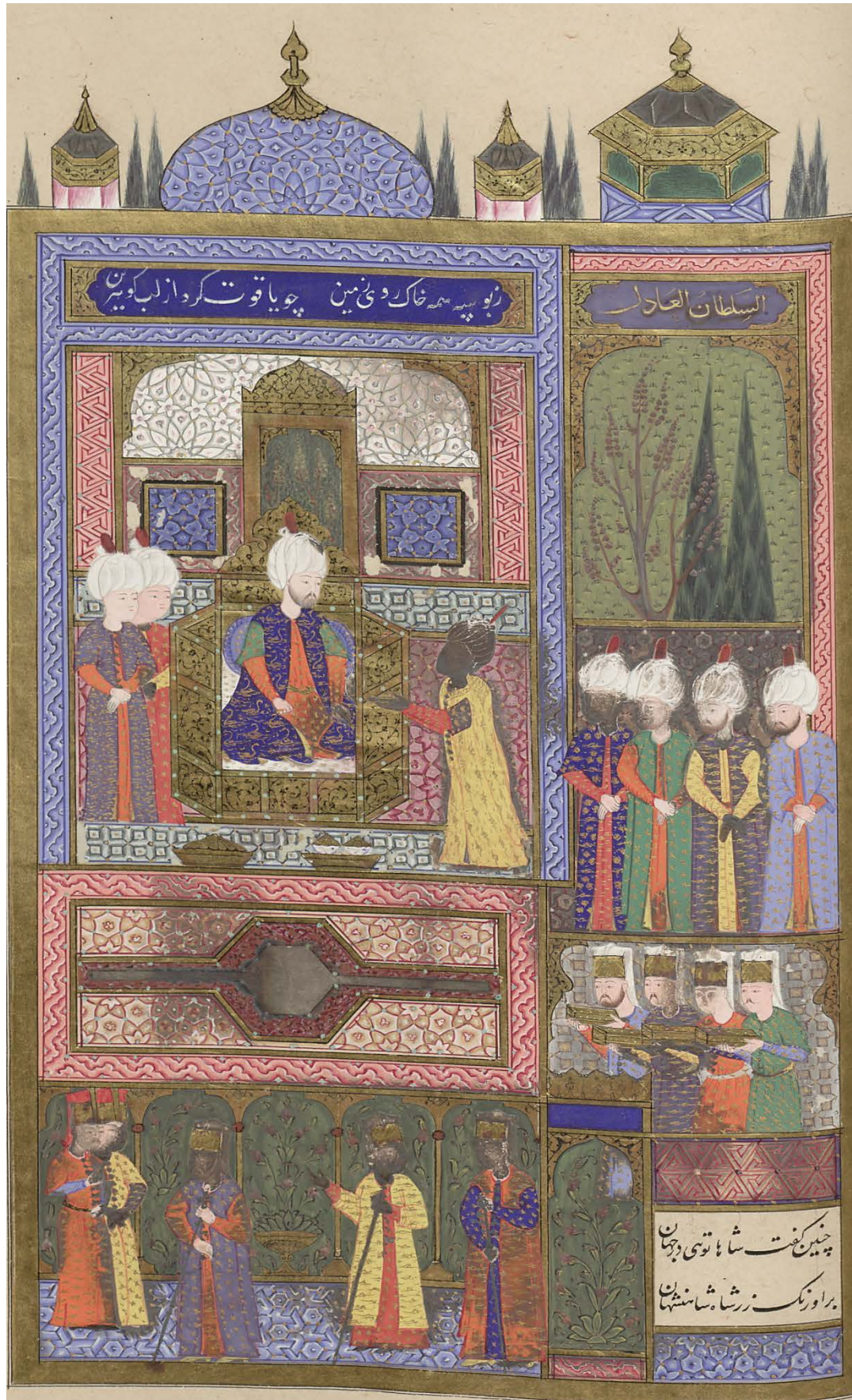
Yeri: 603a

Tarihi: 1550-58

Nakkaş: Nakkaş A

Konu: Safevi Elçisi Ferahrad'ın Huzura Kabulü

Genel Tanım:Sahne iki bölümden oluşan bir mekân vardır. Padişah mekânın sol üst kısmında tahtında oturur. Mekânın zemini, duvarları ve padişahın oturduğu taht son derece bezemelidir. Sağında iki genç figür yer alır. Tahtın önünde elini ileri uzatmış siyahı bir figür yer alır Bu figür İran elçisidir. Mekânın sağında ellerini önde birleştirmiş, kaftanlı ve sarıklı dört figür tasvir edilmiştir.. Sağ altta yeniçeriler ellerinde hediyeleri taşımaktadır. Sahnenin en altında ise revaklı avluda kapıcılar görülür (Fot. 113).



Fot. 113: Safevi Elçisi Ferahrad'ın Huzura Kabulü, *Süleymannâme*, 1558, TSM, H. 1517, y. 603a.



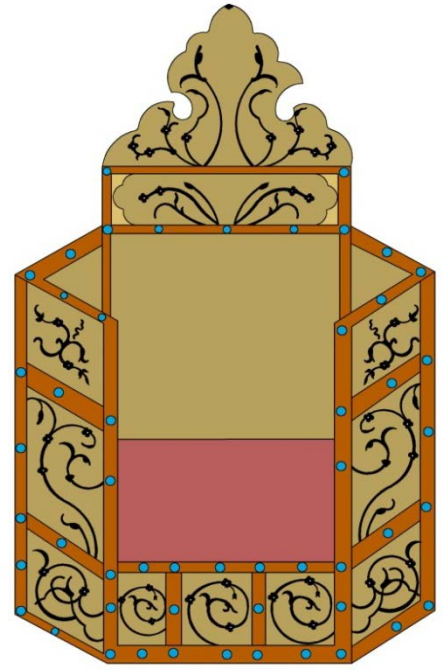
Fot. 113a: Safevi Elçisi Ferahrad'ın Huzura Kabulü, *Süleymanname*, 1558, TSM, H. 1517, y. 603a.

Tahtın Tanımı:

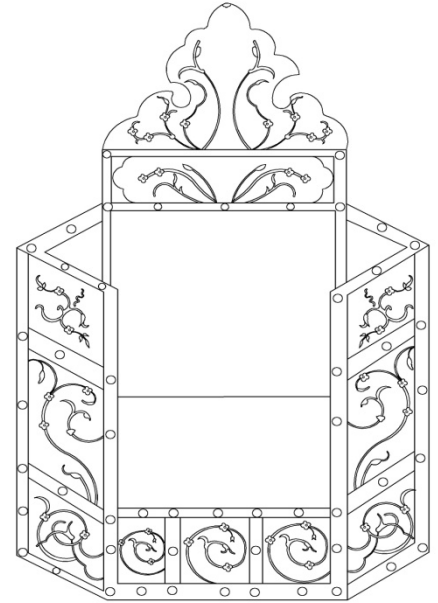
Tasvirde yer alan taht altıgen formlu bir tahttır. Genel olarak tahtın yerden yüksekliği fazla değildir. Arkalığı yükseltilmiş ve yarım madalyon şeklinde bir tepelik ile sonlanmaktadır. İki bölümden oluşan yan kanatlar yükseltilmiştir (Fot. 113a, Çiz. 49-50).

Tahtın Süslemesi:

Tahtın yüzeyinde kıvrım dallardan oluşan bezemeler yer alır. Ayrıca tasvirde anlaşıldığı kadarıyla taht yer yer değerli taşlarla bezenmiştir. Tahtın tepeliği şekil itibari ile önemli bir bezeme unsurudur.



Çizim 49: Katalog 25'deki Tahtın Çizimi



Çizim 50: Katalog 25'deki Tahtın Çizimi

IV. BÖLÜM

KARŞILAŞTIRMA VE DEĞERLENDİRME

Osmanlı Devleti'nde tarih yazımı alanındaki ilk çalışmaların 15. yüzyılda başladığı bilinmektedir. Bu dönemde yazılan eserler daha çok yöneticilerin hayatlarını ve başarılarını anlatan eserlerdir. Osmanlı Sarayı'nda 15. yüzyıldan itibaren Firdevsî'nin Şehnâmesi'ne ilginin arttığı görülür. Osmanlı sultanları, kendi dönemlerini Şehnâme tarzında anlatması için Farsçayı iyi bilen şairler görevlendirmişlerdir. Kanuni Sultan Süleyman döneminde pek çok alanda olduğu gibi tarih yazımı alanında da önemli eserler verilmiştir. Fatih Sultan Mehmed devrine kadar indirilen şehnâmecilik Kanuni Sultan Süleyman döneminde resmiyet kazanmıştır. Bu dönemde Osmanlı sarayına resmi şehnâmeciler atanmış, yazılan eserin resimlenmesi için nakkaşlar, sayfaların tezhiplenmesi için müzehhipler ciltlenmesi için ise mücellitler görevlendirilmiştir.

Kanuni Sultan Süleyman tarafından ilk resmi saray şehnâmecisi olarak atanan Fethullah Arifi'nin kaleme aldığı Şehnâme-i Al-i Osman'ın beşinci cildi olan *Süleymannâme*, Kanuni'nin saltanatının 1520 - 1555 yılları arasındaki olayları kronolojik bir sıra içerisinde verir. Eserde yer alan toplamda altmış dokuz adet minyatürde Kanuni'nin saltanatında yaşanan ve sultanı doğrudan ve dolaylı olarak ilgilendiren olaylar görsel dile aktarılmıştır. Esin Atıl tarafından beş farklı nakkaş tarafından hazırlandığı öne sürülen resimlerin bazılarında nakışçı üslup görülürken bazılarında ise daha gerçekçi tasvirler bulunur.

Taht, insanların algısında ve sözlüklerde de tanımlandığı şekli ile bir hükümdarlık alametidir. Taht kelimesi eş anlamlı olarak kullanılan diğer kelimeler ile birlikte hükümdarların oturduğu bir yeri ya da bir nesneyi işaret eder. Tarih boyunca pek çok kültür tarafından kullanılan taht aynı zamanda devletlere hükmetmiş çeşitli sultanların tasvir edildiği sahnelerin pek çoğunda davardır. Geçmiş medeniyetlerden günümüze ulaşmış olan taht örnekleri sınırlı sayıdadır. Fakat M.Ö. altıncı bin yıla tarihlenen ana tanrıça heykelciği bir taht üzerinde tasvir edilmiştir. Burada tahtın yer alması çok erken tarihlerden itibaren tahtların kullanıldığını göstermektedir. Pek çok dinde ve kültürde tahtlar günümüze ulaşmamış fakat tasvir edilmiştir. Çok tanrılı

dinlerde tanrı-tanrıça tasvirlerinde ve kralların tasvirlerinde tek tanrılı dinlerde peygamber ve kutsal kişi tasvirlerinde taht tasvirleri ile karşılaşılmaktadır.

Diğer kültürlerde olduğu gibi Türklerin de tahtları tasvir ettikleri bilinmektedir. İslamiyet öncesinde tanrı ve tanrıçalarını taht üzerinde tasvir eden Türklerin İslamiyet'i kabulünden sonra da tahtı kullandıkları günümüze ulaşan tasvirlerden anlaşılmaktadır. Erken İslam dönemlerinden kalan sikkeler üzerinde ve el yazması eserlerde tasvir edilmiş olan hükümdarların taht üzerinde oturdukları görülmektedir. Bu dönemde tasvir edilmiş olan tahtlar birer arkalık ile vurgulanmış basit oturma yerleri olarak tasvir edilmişlerdir. Sırası ile Büyük Selçuklu ve Anadolu Selçuklu devirlerinde Türklerin erken İslam döneminde görülen üslubu devam ettirdikleri görülür. Bu dönemlerden kalan minai kaselerde tasvir edilmiş olan taht sahnelerinde tasvir edilen tahtlar erken İslam dönemlerinde taht tasvirlerindeki üslubu devam ettirir. Bu sahnelerde görülen tahtlar, oturanların bağdaş kurup oturabilecekleri genişlikte tahtlar olup yerden yükseklikleri fazla olmayan düz ya da direklerle taşınan bir arkalığa sahip tahtlardır.

Taht tasvirlerinin asıl gelişimi ise Moğolların Anadolu'ya gelmeleri ile olmuştur. Büyük bir coğrafyayı etkileri altına alan Moğollar, pek çok kültürün kaynaşmasını sağlamıştır. Artık bu dönemden sonra taht tasvirlerinde bir değişim göze çarpar. Tasvirlerde yer alan tahtlar üç boyutlu bir hal almış, tüm cephelerden gösterilmeye çalışılmıştır. Tahtların formları ve boyutları değişmiştir. Örneğin erken İslam tasvirlerinde oturan sultanın arkasından çok az görülen arkalıkların yerine daha büyük boyutlu, şekil olarak farklılaşmış ve bezenmiş arkalıklar tasvir edilmiştir. Bu dönemde tahtların yerden yükseklikleri artmış ve bezemeleri daha yoğunlaşmıştır. Moğolların taht tasvirlerine kazandırdıkları yeni formların yanında erken İslam tasvirlerinden beri bilinen taht tipinin de yeni yorumlar ile tasvirine devam edilmiştir. Örneğin Makamat tasvirlerindeki taht formu (Bkz., Fot. 24-25) İlhanlılar devrinde yazılmış olan Demotte Şehnâmesi'nde (Bkz., Fot. 57) Behram Gur'un oturduğu tahtta da görülür. Fakat Demotte Şehnâmesi'deki taht artık üç boyutlu bir forma sahiptir. Tahtın yüksekliği artmış, arkalığı ve oturma yeri daha net olarak görünür hale gelmiştir.

Osmanlı'nın ilk dönemlerine tasvir edilen tahtlar tıpkı erken İslam tasvirlerinde olduğu gibi basitçe tasvir edilmiş oturma yerleridir. Tasvirlerde görülen tahtlar sadece arkalık bölümleri ile vurgulanmış basit tahtlardır. 16. yüzyılda Osmanlı resim sanatına giren nakışçı üslubun etkisi ile bu dönemde tasvir edilen tahtlarda yoğun olarak

bezenmişlerdir. Kanuni Sultan Süleyman devrinde Osmanlı sarayı için hazırlanan tarih kitaplarında yer alan taht tasvirlerinin artık Osmanlı taht tasvirlerinin klasik örnekleri oldukları görülür. Tasvir edilen tahtlar şekil açısından üçüncü bir boyut kazanmıştır. Tahtlar oturma yerleri, arkalıkları, yan katları ve hatta bezemeleri ile birer obje olarak tasvirlerde yer alırlar. Kanuni ve sonraki padişahlar döneminde artık taht tasvirleri kompozisyon olarak belli bir düzende devam eder.

Süleymannâme'de yer alan toplamda altmış dokuz minyatürden yirmi beş tanesinde taht tasvirleri bulunmaktadır. Bu tahtlar, sedir tipinde tahtlar (katalog no: 18,21), koltuk tipinde tahtlar (Katalog no: 1, 5, 7, 15, 23) altıgen tahtlar (Katalog no: 2, 3, 4, 6, 8, 9, 11, 12, 13, 14, 17, 19, 20, 22, 24, 25), baldakenli tahtlar (Katalog no: 16) ve tabure biçimli (Katalog no: 10) tahtlar şeklinde beş gruba ayrılır.

Süleymannâme'deki tahtların sayısı olarak (16) çoğunluğunu altıgen tahtlar oluşturmaktadır. *Süleymannâme*'de yer alan altıgen tahtları kendi içerisinde iki alt gruba ayırmak mümkündür. Bunlardan ilki arkalık bölümü yarım madalyon ya da geometrik şekilli tepelik ile sonlanan tahtlar ve tepeliksiz arkalıklı tahtlardır. *Süleymannâme*'de bu sayıca en fazla taht grubu olmalarına rağmen altıgen tahtların günümüze ulaşmış bir örneği yoktur.

Süleymannâme'de sedir tipi tahtların sadece iki örneği vardır. Topkapı sarayında sergilenen sedir tipi tahtlardan olan Bayram Tahtı ve IV. Murad tahtı ile sedir tipi olmaları yönünden benzerlik gösterir fakat form olarak benzerlik söz konusu değildir.

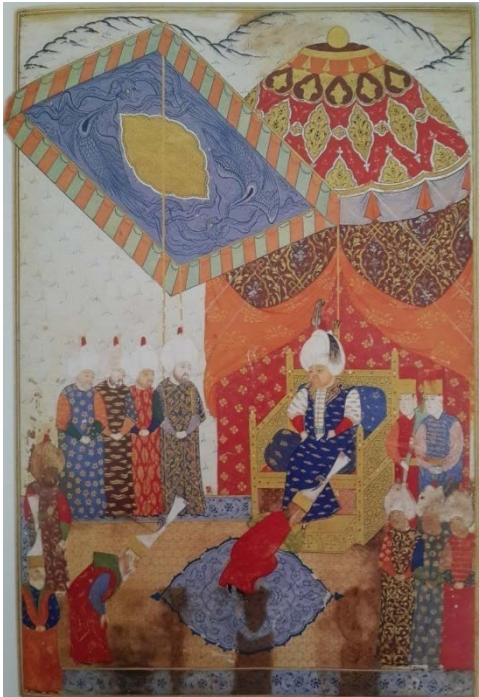
Taht tasvirleri konuları bakımından genel olarak beş gruba ayrılır. Bunlar cülûs sahnesindeki taht(Katalog no: 1), kabul törenlerindeki tahtlar(Katalog no: 2,8,12,13,14,15,17,18,19,20,21,22,24,25), Eğlence ve sohbetlerdeki tahtlar(Katalog no:



3,11,23), savaş ve kuşatma konulu sahnelerde yer alan tahtlar(Katalog no: 4,5,6,7,9,10) ve düğün sahnesinde yer alan tahtlardır(Katalog no: 16).

Fot. 114: Kanuni Sultan Süleyman'ın Cülûsu, Hünernâme II, 1587-88, TSM, y. 25b-26a. (Emine Fetvacı, s. 334)

Cülûs sahnesindeki taht bu eserde konusu bakımından tek örnek olduğu için kendisinden önce ve sonraki dönemlerde cülûs sahnelerinde yer alan tahtlar ile karşılaştırılmıştır. Kanuni'nin cülûsunun tasvir edildiği bir başka eser *Hünernâme*'dir (Fot.114). *Hünernâme*'deki tasvir yine *Süleymannâme*'de olduğu gibi iki sayfa olarak düzenlenmiştir ve tarihi kaynaklarda anlatılan cülûs törenini canlandırır şekilde kalabalık bir sahne tasvir edilmiştir. Tasvirde yer alan taht, *Süleymannâme*'deki tahta göre şekil ve bezeme açısından daha gösterişli bir tahttır. Tahtın arkalık bölümü yükseltilmiştir ve koltuk tipi tahtlar grubundandır. Tasvirde anlaşıldığı kadarıyla taht, altın bir tahttır. *Süleymannâme*'deki taht gibi değerli taşlar ile bezenmiştir.



Fot. 115: II. Selim'in Cülûsu, *Nüzhet-i Esraru'l Ahbar der- sefer-i Sigetvar*, TSM, 1569.

Süleymannâme'deki cülûs tahtı, koltuk tipi tahtlar grubundan olup Üzerinde pek fazla bezeme yer almaz (Bkz., Fot. 84). Feridun Ahmed tarafından yazılmış olan *Nüzhet-i Esraru'l Ahbar der- Sefer-i Sigetvar* adlı eserde II. Selim'in cülûsunun tasvir edildiği sahnede Sultan'ın oturduğu taht koltuk tipi tahtlar grubundan olması bakımından *Süleymannâme*, de yer alan cülûs tahtına benzemektedir (Fot. 115). Fakat II. Selim'in oturduğu tahtın arkalığı yüksektir ve *Süleymannâme*'deki tahta göre boyut olarak daha büyüktür. II. Selim'in cülûsunun tasvir edildiği bir başka eser olan *Şehnâme-i Selim Han*'da tasvir edilmiş taht *Süleymannâme*'deki tahta göre çok daha görkemli bir tahttır (Fot. 116). Tahtın arkalığı ve yan kanatları *Süleymannâme*'deki tahtın aksine fazlaca yükseltilmiştir ve arkalık bölümü bir tepelik ile sonlanır. Tahtın yüzeyi ise *Süleymannâme*'deki tahtın aksine bezenmiştir.

Cülûs tasvirlerinin bolca görüldüğü eserlerden bir diğeri de *Süleymannâme*'den yaklaşık otuz yıl sonra hazırlanmış olan ve Osmanlı sultanlarının yeteneklerinin anlatıldığı *Hünernâme*'dir. *Hünernâme*'nin I. cildinde yer alan II. Mehmed'in cülûsu konulu tasvirde (Fot.117) yer alan taht koltuk tipi tahtlar grubundan olması bakımından



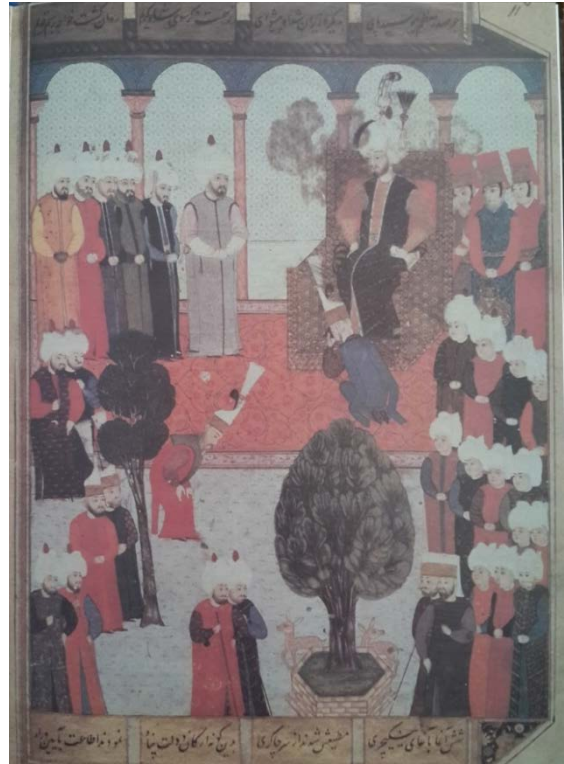
Fot. 116: II. Selim'in Belgrad'da Cülûsu, Şehnâme-i Selim Hân, 1581, (TSM. A. 3595), 26b.

Süleymannâme'de yer alan cülûs tahtı ile benzer olmasına karşın yan kanatları ve arkalık bölümü daha yüksektir.

Bir başka cülûs tasviri ise *Şehiştahnâme* adlı eserde tasvir edilmiş olan III. Murad'ın cülûsudur (Fot.118). Tasvirde yer alan taht *Süleymannâme*'de cülûs tasvirinde olduğu gibi koltuk tipi tahtlar grubundandır. Farklı olarak ise arkalık kısmı fazlaca yükseltilmiş ve daha yoğun bezenmiş bir yüzeye sahiptir.



Fot. 117: Sultan II. Mehmed'in Edirne Cülûsu, Hünername I. Cilt, 1584 (TSM. H.1523), 178a.



Fot. 118: III. Murad'ın Cülûsu, Şehiştahnâme, y. 11b-12a.

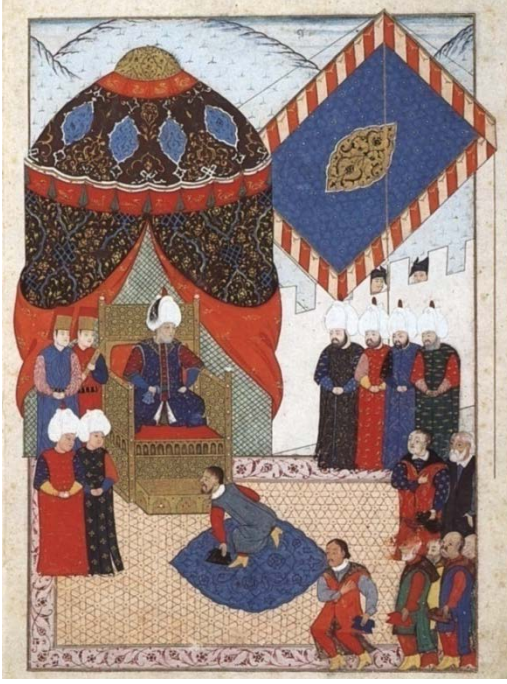
Kabul sahnelerine genel olarak bakıldığında bu sahnelerde tasvir edilen tahtların genellikle gösterişli tahtlar olduğu görülür. Kabul sahnelerini kendi içerisinde iki gruba ayırmak mümkündür. Bunlardan ilki yabancı elçilerin ya da yöneticilerin kabul edildiği sahnelerdir. İkincisi ise sultanın kendi maiyetindeki paşaları ve şehzadesini kabul ettiği sahnelerdir. Sultanın yabancı elçileri ya da yöneticileri kabul ettiği sahnelerdeki taht

tipleri de olayın geçtiği mekâna göre farklılık gösterir. Sultanın yabancı heyeti sarayında kabul ettiği tasvirlerdeki tahtlar şekil ve süsleme açısından genellikle gösterişli tahtlardır. Sultanının yabancı heyeti otağında ya da saray dışında başka bir yerde kabul ettiği tasvirlerdeki tahtlar ise saraydaki kabullere göre daha gösterişsiz tahtlardır. Padişahın kendi maiyetindeki paşaları ya da şehzadesini kabul ettiği sahnelerdeki taht tasvirlerine baktığımızda ise yine olayın geçtiği mekâna orantılı olarak tahtlarında gösterişli ya da daha az gösterişli oldukları görülür.

Kabul sahnelerinde tasvir edilen tahtlar *Süleymannâme*'deki en gösterişli tahtlar olup bu sahnelerde tasvir edilen tahtlar genellikle altıgendir. Sultanın kendi gücünü ve ihtişamını adeta gelen elçilere göstermek istercesine özellikle yabancı elçilerin kabul edildiği sahnelerde yer alan tahtlar görkemli ve gösterişlidir. Safevi elçisinin huzura kabulü konulu sahnede (Katalog 12, Bkz., Fot. 100-100a) görülen taht ve tahtın üzerindeki yazı, her ikisi de İslam'ın güçlü savunucusu olduğunu iddia eden Safeviler ile Osmanlıların bu doğrultudaki çekişmelerinin kanıtlar niteliktedir. Kanuni'nin burada oturduğu taht *Süleymannâme*'de yer alan en ihtişamlı tahtlardan biridir. Muhtemelen altın olduğu düşünülen taht, üzerindeki yoğun bezemeleri ve görkemli şekli ile Sultanın gücünü gelen elçiye ve temsilcisi olduğu devlete gösterir niteliktedir. *Süleymannâme*'de Safevilerden gelen elçinin kabulünü gösteren bir diğer tasvir ise Şah Tahmasb'ın elçisi Ferahrad'ın kabul edildiği sahnedir (Katalog 113, Bkz., Fot. 113-113a). Bu sahnede görülen taht yine tamamen bezenmiş yüzeyi, yarım şemse motifi şeklinde tepeliği, altıgen formu ile adeta Sultan'ın güç gösterisine eşlik eder.

Osmanlı Sultan'ı gücünü yalnızca İslam'ın savunuculuğu konusunda çekişme içerisinde olduğu İran'a karşı göstermez. Kanuni'nin daha genel bir tabirle de Osmanlı'nın fetih politikasının genel olarak Avrupa'ya yönelik olduğu düşünülürse Sultanın yöneticiliğinin ve zaferlerinin anlatıldığı, onun hükümdarlık yönünün vurgulandığı bu eserde Avrupa'ya sağlanan üstünlük çeşitli Avrupa devletlerini temsil eden elçilerin kabul edildiği tasvirlerde görülür. *Süleymannâme*'de yer alan kabul tasvirlerinden birisi de Avusturya elçisini kabulüdür (Katalog 13, Bkz., Fot. 101-101a). Sultanın tahtı açık bir alanda kurulmuş taşınabilir tahtlardan olmasına rağmen şekil, süsleme ve kullanılan renkler bakımından önemlidir. *Süleymannâme*'deki canlı renklerin kullanıldığı nadir tahtlardan birisidir. Bu bakımdan *Süleymannâme*'de tasvir edilmiş tahtlar içerisinde önemli bir yere sahiptir. Fransız elçisinin kabulünün tasvir edildiği sahne *Süleymannâme*'deki kabul tasvirlerinden bir başkasıdır (Katalog14, Bkz.,

Fot. 102-102a). Tasvirdeki taht bir otağ içerindedir. Saray dışında yapılan bir kabul



Fot. 119: Kanuni Sultan Süleyman'ın Zigismond'u Karargahında Kabul, *Nüzhet-i Esrâru'l ahbâr der-sefer-i Sigetvar*, 1569



Fot. 120: Sultan II. Selim, Avusturya İmparatorluğu Elçisini Kabul Ediyor, *Nüzhet-i Esrâru'l ahbâr der-sefer-i Sigetvar*, 1569.

töreninde dahi bu derece bezenmiş bir tahtın kullanılması, sefer esnasında ya da saray dışında gerçekleşen elçi kabullerinde dahi Sultanın otağında kurulan tahtların neredeyse saraydaki tahtlar kadar görkemli ve bezemeli tahtlar olduklarını gösterir. Hicaz Sultanı'nın gönderdiği hediyelerin ve Hicaz elçisinin kabulünün tasvir edildiği sahnede yer alan taht yine *Süleymannâme*'deki önemli tahtlardan biridir (Katalog 19, Bkz., Fot. 107-107a). Söz konusu kabul sarayda gerçekleştiği için taht saraya yakışan bir görkem ve gösterişe

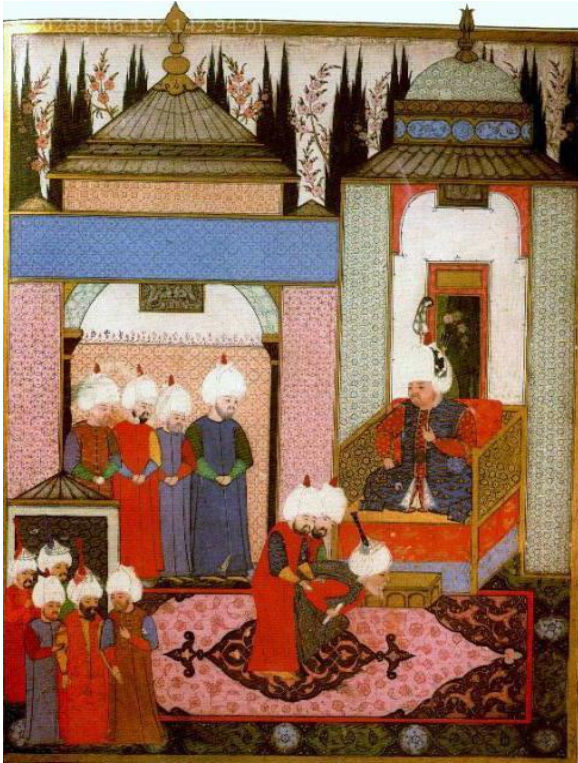
sahiptir. Taht bezemeleri, boyutu, yükseltilmiş arkılığı ile *Süleymannâme*'de

tasvir edilmiş olan tahtlar içerisinde önemli bir yere sahiptir.

Süleymannâme'de kabullerdeki taht tasvirlerinin diğer el yazması eserlerdeki benzerlerine baktığımızda *Nüzhet-i Esrâru'l ahbâr der-sefer-i Sigetvar* adlı eserde Kanuni Sultan Süleyman'ın Zigismond'u karargâhında kabul ettiği sahnede taht *Süleymannâme*'deki yabancı elçilerin kabul edildiği tahtlara göre daha az gösterişlidir (Fot. 119). Boyut olarak *Süleymannâme*'deki tahtlar ile neredeyse aynı boyutta olmasına rağmen *Süleymannâme*'de yabancı elçilerin kabulünde yer alan tahtlar şekil ve bezeme açısından daha görkemli ve gösterişlidir.

Nüzhet-i Esrâru'l ahbâr der-sefer-i Sigetvar'da Sultan II. Selim'in Avusturya İmparatorluğu elçisini kabulü konulu tasvirde II. Selim koltuk tipi bir tahtta oturmaktadır (Fot. 120). Taht yine boyut olarak *Süleymannâme*'deki tahtlar ile benzerdir fakat şekil ve bezeme açısından *Süleymannâme*'de yabancı elçi kabullerinde görülen tahtlar daha gelişmiş bir kompozisyon gösterirler. II. Selim'in Safevi elçisini kabulünü (Fot. 121) gösteren tasvire baktığımızda *Süleymannâme*'de Safevi elçilerinin kabul edildiği tahtlara göre çok daha sade ve mütevazı olduğu görülür.

II. Selim'in Safevi elçisini kabulünü gösteren bir başka tasvir Şehnâme-i Selim Han adlı eserde yer alır (Fot.122). Eserde görülen taht sedir tipi tahtlar grubundan olup boyut olarak elçi kabul sahnelerinde görülen tahtlar ortak özelliğini yansıtabilecek şekilde büyük boyutlu bir tahttır. Fakat detaylara baktığımızda tahtın yüzeyinin *Süleymannâme*'deki tahtlar kadar bezenmediği görülür. *Süleymannâme*'de elçi kabullerinde yer alan tahtlar altıgen olmaları, yüzeylerinde kıvrım dallar ve yoğun bitkisel desenlerin yer alması ile daha görkemli tahtlardır.



Fot. 121: Sultan II. Selim, Safevi Elçisini Kabul Ediyor, *Nüzhet-i Esrâru'l ahbâr der-sefer-i Sigetvar*, 1569.



Fot.122: Sultan II. Selim'in Safevî Elçisini Huzuruna Kabulü, *Şehnâme-i Selim Hân*, 1581 (TSM. A. 3595), 53b.

Süleymannâme'deki alan kabul konulu tasvirlerden bir diğer grup da Sultan'ın maiyetini kabulü konulu tasvirlerdir. *Süleymannâme*'de sultanının maiyetini kabulünün tasvir edildiği dört adet tasvir görülür. İbrahim Paşa'nın huzura gelip etek öpmesi konulu sahnede tasvir edilen taht, altıgen formlu olup arkalık bölümü yarım madalyon şeklinde sonlanır (Katalog 8, Bkz., Fot. 96-96a). Sultanın kendi maiyetini kabulü konulu tasvirlerin içerisinde en görkemli taht tasvirlerinden birisidir.

Sultanın şehzadesi Bayezid'i huzuruna kabul ettiği tasvirdeki taht ise yine altıgen formludur ve arkalık bölümü tepelik ile sonlanır (Katalog 22, Bkz., Fot. 110-110a). Elçi kabullerinde tasvir edilmiş tahtlara göre oldukça mütevazı olduğu görülen tahtın yüzeyinde yoğun olmayan fakat değerli taşlarla yapılmış bezemeler vardır. Söz konusu taht saray dışında bir otağda tasvir edildiği için saraydakilere göre oldukça sadedir.

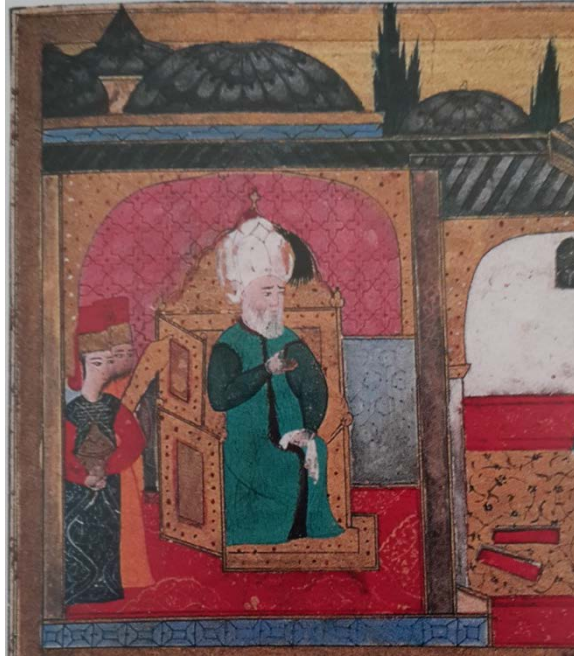
Katalog no 15'de Sultan'ın Barbaros Hayreddin Paşa'yı kabulü konulu tasvirdeki taht yine yabancı elçi kabullerindeki tahtlara göre çok daha gösterişsizdir. Koltuk tipinde olan tahtın boyutlarının küçük olmasına rağmen yüzeyindeki bezemeler tahtın daha görkemli olmasını sağlamıştır. Söz konusu kabul sarayda geçmesine rağmen tasvir edilen taht saray kabullerindeki diğer tahtların aksine daha sade ve mütevazıdır. Bunun nedeni muhtemelen kabul edilen kişinin Sultan'ın maiyetinden olması ve gücünü ve ihtişamını göstermesini gerektirecek bir durumun söz konusu olmamasındandır.

Süleymannâme'de sultanın maiyetini kabulü konulu sahnelerin sonuncusu olan Yakut Kase'nin Kanuni Sulan Süleyman'a Sunulması konulu sahnede tasvir edilen taht *Süleymannâme*'deki eşsiz tahtlardan biridir (Katalog 21, Bkz., Fot. 109-109a). Taht sedir tipi bir tahttır. Fakat onu benzersiz kılan özelliği ise tahtın tepeliği ve formudur. Tepelik iki bölümlü düzenlenmiş olup, alt kısım yukarı doğru daralan bir üçgen formunda, üst kısım ise yarım madalyon şeklindedir. Tahtın en bezenmiş yeri yine tepelik kısmıdır. Söz konusu tahtın *Süleymannâme*'de başka benzeri yoktur.

Kanuni'nin maiyetin kabulünün tasvir edildiği başka el yazması eserlerde mevcuttur. *Hünernâme*'nin II. cildinde, Kanuni Sultan Süleyman'ın Sadrazam Ali Paşa ile vezirleri Arz Odası'nda kabulü tasvir edilmiştir. Kanuni'nin oturduğu taht *Süleymannâme*'deki tahtlara göre daha sadedir (Fot.123-123a).



Fot. 123: Kanuni Sultan Süleyman'ın Sadrazam Ali Paşa ile Vezirleri Arz Odası'nda Kabulü, Hünernâme II. cilt, TSM, H. 1524



Fot. 124: Kanuni Sultan Süleyman'ın Sadrazam Ali Paşa İle Vezirleri Arz Odası'nda Kabulünü Detay

Kanuninin maiyetini kabul ettiği bir başka tasvir yine Hünernâme'nin II. cildindeki Kanuni Sultan Süleyman'ın bilgilerle toplantısı konulu tasvirdir (Fot. 124). Sahnede yer alan taht sedir tipi tahtlar grubundandır ve yarım madalyon şeklinde bir tepelik ile sonlanır. Bezeme açısından yoğun bezenmiş olan taht form açısından ise *Süleymannâme*'deki tahtlar kadar gelişmiş değildir.

Kanuni'nin maiyetini kabul ettiği bir başka tasvir ise *Nusretnâme*'de yer alır(Fot. 125). Topkapı Sarayı ikinci avluda Sokullu Mehmed Paşa'yı huzuruna kabul ettiği sahnede Sultanın oturduğu taht koltuk tipi bir taht olup arkalık bölümü fazlaca yükseltilmiştir.Tahtın yüzeyi bezenmemiştir. *Süleymannâme*'de Barbaros Hayreddin Paşa'nın Sultan'ın huzuruna kabulünü gösteren sahnede yer alan koltuk tipi taht ile karşılaştırıldığında *Süleymannâme*'deki taht form açısından daha basit olmasına rağmen bezeme açısından daha gelişmiş bir kompozisyon gösterir.



Fot. 125: Kanuni Bilgilerle Toplantıda, Hünernâme II, TSM, H. 1524



Fot. 126: Kanuni Topkapı Sarayı İkinci Avluda, Nusretnâme, TSM, H. 1365.



Fot. 123: Emir Osman'ın Saraylılarla Sohbeti, Arifi, Osmannâme, 1558, y. 56b

Süleymannâme'de eğlence ve sohbet sahnelerinde yer alan taht tasvirleri üç örnekte görülür. Bunlardan ikisi (Katalog no: 3, 11, Bkz., Fot. 91-99) Sultanın sarayda sohbetlerini konu alır. Sarayda sohbet sahnelerindeki taht tasvirleri hem şekil hem de bezeme açısından oldukça gösterişli tahtlardır. Üçüncü örneğimiz (Katalog no: 23, Bkz., Fot. 111) ise, sultanın huzurunda düzenlenen bir gösteriyi izlediği tasvirde yer alır. Burada tasvir edilmiş taht koltuk tipi tahtlar grubuna dahil edilebilir. Diğer iki örneğin aksine gösteriştense uzak basit bir tahttır.

Sultanın eğlence ve sohbetlerini konu alan sahnelerdeki tahtlar tıpkı elçi kabullerinde görüldüğü gibi altıgen forma sahiptirler ve yüzeyleri yoğun şekilde bezenmiştir. Bu sahnelerdeki tahtlarda yine elçi kabullerinde görüldüğü gibi *Süleymannâme*'deki en görkemli ve gösterişli tahtlardandır. *Sultanın Edirne Sarayı'nda eğlencesini* konu alan

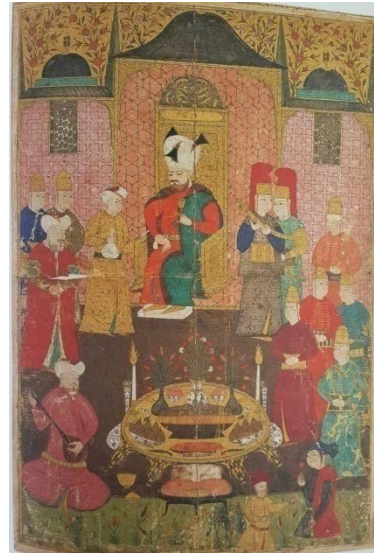
tasvirdeki taht altıgen tahtlar grubundan olup yüzeyi yoğun bitkisel tezyinatlıdır. (Katalog 3, Bkz., Fot. 91-91a). Yine bir başka eğlence ve sohbet konulu sahne olan *padişah'ın sarayda sohbeti* konulu tasvirde bir köşk içerisinde kurulmuş olan taht altıgen formlu olup, yüzeyinde bitkisel ve geometrik bezemeler vardır.(Katalog 11, Bkz., Fot. 99-99a). Eğlence konulu sahnelerdeki taht örneklerinin sonuncusu olan padişahın huzurunda okçuların hüner gösterdikleri sahnedeki taht diğer tahtlara göre çok daha mütevazı bir tahttır (Katalog 23, Bkz., 111-111a). Sahnede gösterişli bir otağ ile vurgulanan taht, küçük boyutlu olup yüzeyi bitkisel bezemelidir.

Süleymannâme'deki eğlence ve sohbet konulu tasvirlerde yer alan tahtları, diğer el yazması eserlerdeki benzer konulu tasvirler ile karşılaştığımızda, Fethullah Arifi Çelebi tarafından yazılan *Şehnâme-i Al-i Osman*'ın dördüncü cildi olan *Osmannâme*'de Emir Osman'ın saraylılarla sohbeti konulu sahnede tasvir edilmiş olan taht (Fot. 126) yine altıgen bir forma sahip olmasına rağmen *Süleymannâme*'deki eğlence ve sohbet tasvirlerindeki tahtlara göre çok daha basittir.

III. Mehmed'in sarayda eğlencesinin tasvir edildiği Nadiri Divanı'nda III. Mehmed'in oturduğu taht (Fot. 127)*Süleymannâme*'de tasvir edilmiş tahtlar kadar bezenmiştir. Form olarak sedir tipi tahtlar grubundandır. Fakat *Süleymannâme*'de yer alan tahtlar oturma yerleri, arkalıkları, yan katları ve hatta bezemeleri ile kompozisyon açısından daha gelişmiştir.



Fot. 128: III. Mehmed'in Saray Cüceleri İle Eğlencesi, Divan-ı Nadiri, TSM, 1603-1617, y. 8b



Fot.129: Sultan IV. Murad'ın Eğlencesi, Albüm, TSM, H. 1248

Sultan IV. Murad'ın eğlencesinin tasvir edildiği bir albümde IV. Murad'ın oturduğu taht koltuk tipi bir taht olup arkalıği fazlaca yükseltilmiştir(Fot. 128). *Süleymannâme*'de yer alan eğlence ve sohbet konulu sahnelerdeki tahtlar bu tahta göre bezeme ve şekil açısından gelişmiş bir kompozisyon gösterir.



Fot. 130: Kanuni Sultan Süleyman At Yarışlarını İzliyor, *Hünernâme II*, TSM, H. 1524.

Süleymannâme'de eğlence ve sohbet konulu sahnelerde yer alan tahtlar grubuna dahil ettiğimiz Sultan'ın huzurunda düzenlenen bir gösteriyi izlemesinin tasvir edildiği sahnedeki taht (Katalog 23, Bkz., Fot. 111), eğlence ve sohbet tasvirlerindeki diğer iki tahta göre daha basit kalır. Kanuni'nin huzurunda gerçekleşen bir gösteriyi izlediği bir başka tasvir ise *Hünernâme*'nin II. cildindedir (Fot. 129). Tasvirde görülen taht *Süleymannâme*'de yer alan aynı konulu tasvirdeki taht gibi basit ve sadedir (Katalog 23, Bkz., Fot. 111-111a). Fakat *Süleymannâme*'deki taht gerek

bezeme gerekse form açısından daha düzenli ve bezemelidir.

Savaş ve kuşatma konulu sahnelerde⁴⁵² yer alan taht tasvirlerine bakıldığında bu tahtların bir otağ ya da bir sayeban(gölgelik) ile vurgulandıkları görülür. Bu tahtlar iki örnek haricinde koltuk tipi ya da tabure tipi diye adlandırdığımız tahtlar grubundandır ve diğer tahtlara oranla daha küçük boyutlu, daha gösterişsiz tahtlardır. Katalog 6 ve 9'daki tahtlar ise altıgen tahtlar grubundandır ve savaş ve kuşatma konulu tasvirlerdeki diğer tahtlara göre şekil ve süsleme açısından daha gösterişlidirler.

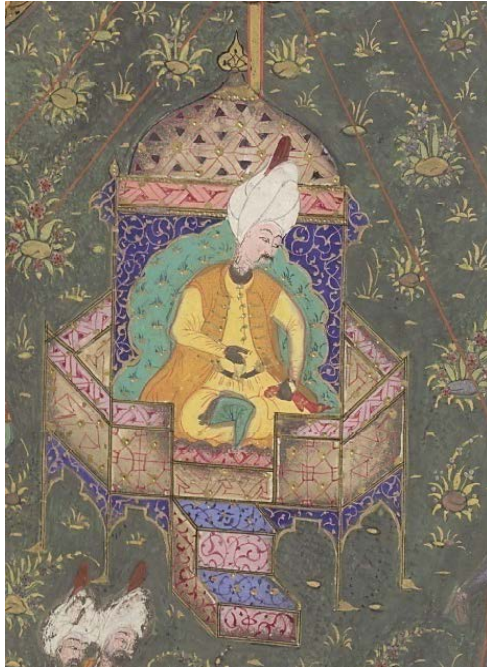
Katalog no 4'de Belgrad'ın kuşatılması sırasında esirlerin huzura getirilmesi ve sonrasında esirlerin filin ayakları altına atılmasını anlatan sahnede yer alan taht, koltuk tipi tahtlar grubundandır (Katalog 4, Bkz., Fot. 92-92a). Kuşatma sahnelerinde görülen tahtların genel özelliği olarak küçük boyutlu, kolayca taşınabilen ve bir gölgelik ile vurgulanmış bir tahttır. Tahtın yüzeyi ise boyutu ile tezat oluşturacak derece bezenmiştir.

⁴⁵² Burada savaş ve kuşatma sahnelerinden kasıt aynı zamanda söz konusu savaş sonrasında esirlerin huzura getirildiği sahneler, sultanların otağlarının tasvir edildiği sahneleri de kapsamaktadır.

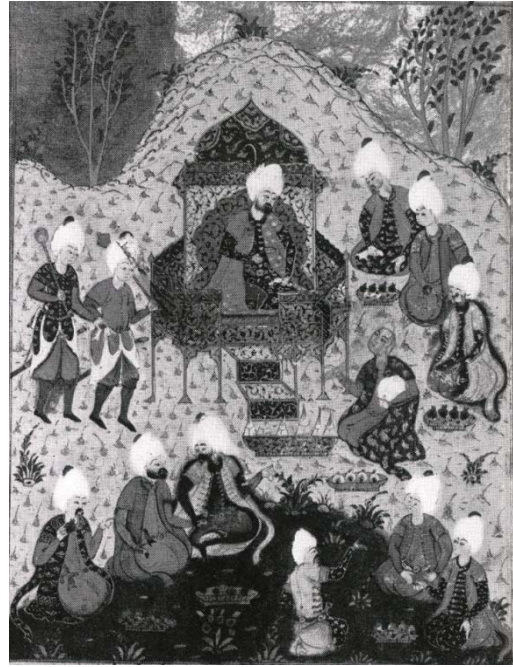
Süleymannâme'de yer alan savaş ve kuşatma konulu bir başka tasvir ise Belgrad Kalesi'nin kuşatılmasının tasvir edildiği sahnedir (Katalog5, Bkz., Fot. 93-93a). Tasvirdeki taht koltuk tipinde bir taht olup şekil açısından diğer koltuk tipi tahtlara (Katalog no: 1, 7,15, 23) göre farklıdır. Taht bir önceki örnekte görüldüğü gibi yine küçük boyutlu, kolay taşınabilir ve bir gölgelik ile vurgulanmıştır.

Katalog no 6'daki taht ise savaş ve kuşatma konulu tahtlar içerisinde altıgen olması ve yoğun bitkisel tezyinat nedeniyle ayrı bir yere sahiptir (Katalog 6, Bkz., Fot. 94-94a). Bir otağ içerisinde yer almasına rağmen taht kompozisyon açısından önemlidir.

Savaş ve kuşatma konulu sahnelerden bir diğeri olan katalog no 9'dadır. Taht arkalığının şekli ile *Süleymannâme*'deki diğer tahtlardan farklıdır. Şekil olarak altıgen formu bir tahttır. Arkalık bölümünde yarım madalyon şeklinde bir tepelik yerine armudi bir kubbeyi andıran geometrik şekilli bir tepelik yer alır(Fot. 130). Burada tasvir edilen tahtın benzeri *Süleymannâme*'nin bir parçası olduğu Şehnâme-i Al-i Osman' ın dördüncü cildi olan *Osmannâme*'de görülür (Fot. 131). *Osmannâme*'nin 45b'sinde yer alan *Köse Mihal'in Müslümanlığı kabul ettiğini ilanı* konulu tasvirdeki taht şekil ve düzenleme açısından *Budin Savaşı sonunda esirlerin huzura getirilmesi* adlı tasvirdeki taht ile çok benzerdir.



Fot. 131: Budin Savaşı Sonunda Esirlerin Huzura Getirilmesi, *Süleymannâme*, 1558, TSM, H. 1517, y. 297a.



Fot. 132: Köse Mihal'in Müslümanlığı Kabul Ettiğini İlanı, Arifi, *Osmannâme*, 1558, y. 45b.

Savaş ve kuşatma konulu sahnelerden bir diğeri de katalog no 10'da yer alan Macar tacının Kanuni Sultan Süleyman'averilmesi adlı tasviridir (Katalog 10, Bkz., Fot. 98-98a). Tasvirde görülen taht tabure tipi olarak adlandırdığımız tahtlar grubundandır. Savaş ve kuşatma konulu tasvirlerde görülen tahtların ortak özelliği olarak küçük boyutlu, taşınabilen ve bir gölgelik ile vurgulanmış bir tahttır.



Fot. 133: III. Ahmed,
Sûrnâme-i Vehbi, 1720, TSM,
y. 20b (Atasoy)

Süleymannâme'de düğün tasvirinin yer aldığı sadece bir örnek görülür. Şehzade Bayezid ve Cihangir'in sünnet düğünlerinin tasvir edildiği sahnede tasvir edilen taht *Süleymannâme*'de baldakenli tahtların tek örneğidir (Katalog 16, Bkz., Fot.104-104a). Tasvirdeki taht, bir kaide üzerinde yükselir ve ön kısımda iki sütun tarafından, arka kısımda ise duvar tarafından taşınan bir kubbe ile kapatılmıştır. Şehzade Bayezid ve Cihangir'in sünnet düğünlerinde Kanuni Sultan Süleyman'ın oturduğu bu taht 1582'de III. Murad'ın oğlu Şehzade Mehmed'in sünneti için düzenlenen şenliği konu alan *Sûrnâme-i Hümayûn* ile 1720'de III. Ahmed'in şehzadelerinin sünnet düğünlerini anlatan *Sûrnâme-i Vehbi*'de yer alan tahtlar ile karşılaştırıldığında, *Süleymannâme*'de olayın gerçekleştiği mekân saray vb. bir alan olduğu için sultanın oturduğu taht taşınmayan, bir mekâna bağlı olarak düzenlenmiş bir tahttır. *Sûrnâme-i Vehbi*'de gerçekleşen düğün, saray yerine Haliç ve Ok Meydanı'nda kurulan çadırlarda gerçekleştiği için III. Ahmed'in üzerinde oturduğu tahtlar taşınabilir nitelikli tahtlardır

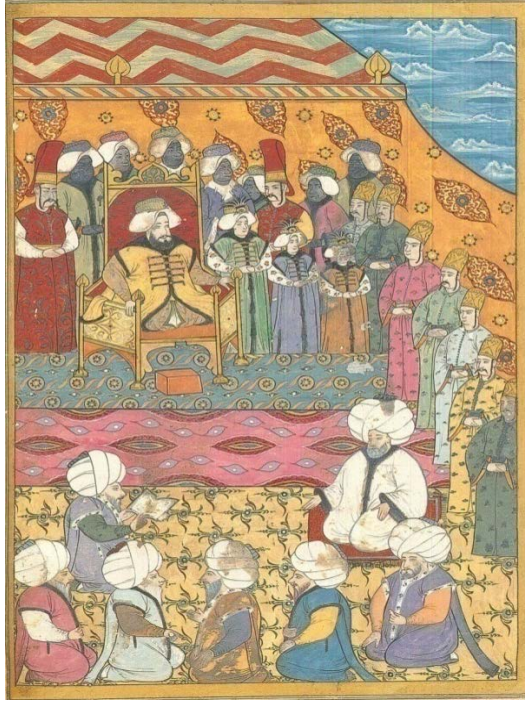


Fot. 134: Hattat ve Nakkaş Osman III. Murad'ın Huzurunda, İntizami Sünnâme-i Hümayun

(Fot. 133-135-136). *Sünnâme-i Hümayun*'da Nakkaş Osman'ı III. Murad'ın huzurunda gösteren sahnedeki taht ise yine taşınabilir bir taht olup her hangi bir mekâna bağlı değildir (Fot. 134). *Süleymannâme*'de düğün tasvirindeki taht bezeme ve şekil açısından *Süleymannâme*'de yer alan birçok tahta göre daha görkemli ve gösterişlidir. Fakat *Sünnâme-i Vehbi*'de yer alan tahtların bezeme

açısından daha zengin oldukları görülür. Fotoğraf

133'deki taht taşınabilir taht olmasına rağmen yükseltilmiş arkılığı, bezemeli tepeliği ve tahtı taşıyan ayakları ile bezeme açısından *Süleymannâme*'de sünnet düğününde tasvir edilmiş olan tahttan daha bezemeli olmasına rağmen *Süleymannâme*'de düğün sahnesinde tasvir edilmiş olan taht baldaken olması ve boyutunun büyüklüğü ile daha görkemlidir. Baldakenli tahtların *Süleymannâme*'deki tek örneği olan bu tahtı Topkapı Sarayı Müzesi'nde sergilenen günümüze ulaşabilen tahtlar ile karşılaştığımızda ise Topkapı Sarayı'nda Arz Odası'nda yer alan 1597-1598 tarihli baldaken taht (Bkz., Fot. 73), Topkapı Sarayı'nda 1625'de Sultan I. Ahmed tarafından yaptırılan sedef kakma taht (Bkz.,Fot. 74), Topkapı Sarayı'nda Kutsal Emanetler Dairesi'nde bulunan Has Oda tahtı (Bkz., Fot. 79), Topkapı Sarayı Harem bölümünde bulunan taht (Bkz., Fot. 80)ile baldaken olması yönünden benzerlik gösterir. Fakat mekâna bağımlı olması ve ön kısımda iki sütun arka kısımda duvara bağımlı olması yönüyle Kutsal Emanetler Dairesi'nde bulunan Has Oda tahtı ve Harem bölümünde bulunan taht ile benzerlik gösterir. *Süleymannâme*'de yer alan taht alem ile sonlanan bir kubbe ile örtülmesi yönünden ise 1625 tarihli I. Ahmed tahtı ile benzerlik göstermektedir.



Fot. 135:III. Ahmed, Sünnâme-i Vehbi, 1720, TSM, (Atasoy)



Fot. 136: III. Ahmed, Sünnâme-i Vehbi, 1720, TSM, (Atasoy)

Süleymannâme'deki tasvirlerde Kanuninin cülûsu, savaşları, elçi kabulleri, sohbet meclisleri, sultanın av sahneleri, divan toplantısı, şehzadelerin sünnet düğünleri, şehzadelerin sancağa çıkmaları gibi Kanuni Sultan Süleyman ile doğrudan bağlantılı konuların yanı sıra Kanuni döneminde yaşanmış fakat sultanı dolaylı olarak da olsa ilgilendiren konular yer aldığı için eserde tasvir edilen tahtların tamamı Kanuni Sultan Süleyman'ın tasvir edildiği sahnelerde yer almaz. Eserde Kanuni Sultan Süleyman'ın oturduğu tahtların haricinde *Canberdi Gazali'nin elçisinin öldürülmesi* konulu tasvirde Mısır Hakimi'nin oturduğu taht (Katalog 2, Bkz., Fot. 90-90a), Macar Kralı Layoş'un otağının tasvir edildiği sahnede Layoş'un oturduğu taht (Katalog 7, Bkz., Fot. 95-95a) gibi iki örnek Kanuni Sultan Süleyman'ın tahtları haricinde *Süleymannâme*'de yer alan taht tasvirleridir. Macar tahtının bir benzeri ile şimdilik karşılaşılmamıştır. Dönemin Macar krallarının bu tip tahtlar kullanıp kullanmadıkları ya da Osmanlı sanatçısının hayal ürünü mü olarak mı ortaya çıktığı şimdilik bilinmemektedir.

SONUÇ

Arifi'nin Süleymannâme'sindeki taht tasvirleri adlı tez çalışmasında *Süleymannâme*'deki taht tasvirlerinin ayrıntılı olarak incelenmiştir. Bu tezde *Süleymannâme*'de yer alan tahtlar kataloglanmış, daha önce hiçbir çalışmada *Süleymannâme*'deki tahtların çizimleri yer almadığı için tahtların çizimleri yapılmış, tahtlar form ve bezeme açısından incelenerek, Osmanlı tahtlarının görsel karşılığı olan tasvirlerde nasıl bir gelişim izlediği ortaya konulmaya çalışılmış, diğer el yazması eserlerde yer alan taht tasvirleri ve Topkapı Sarayı Müzesi'nde sergilenen tahtlar ile karşılaştırılmıştır. Bu çalışma kapsamında *Süleymannâme*'de tasvir edilmiş olan tahtların geçmişten günümüze taht tasvirlerinin gelişim çizgisi içerisindeki yerleri ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Tahtın ilk defa nerede ve kim tarafından da hükümdarlarca bir saltanat objesi olarak ilk ne zaman kullanıldığı bilinmemektedir. Fakat taht hakkında emin olunan konu, tahtın çeşitli kültürlerde hükümdarlık alameti olarak kullanılmasıdır. Birçok kültürde olduğu gibi Türklerde tahtı bir güç simgesi olarak görmüşlerdir.

İslami dönemlerde tahtın ilk olarak Halife Muaviye tarafından kullanıldığı ve onu takip eden dönemlerde diğer İslam hükümdarlarının taht kullanımına devam ettikleri bilinir. Fakat bu dönemlerden günümüze taht örnekleri ulaşmamıştır. İslam dönemlerinden kalan minai kaselerde ve el yazma eserlerde tasvir edilmiş tahtlara genel olarak bakıldığında bunların basit bir arkalık ile vurgulanmış oturma yerleri ya da biraz daha geliştirerek iki direkli şekilde tasarlanmış oldukları görülür. Tahtların asıl gelişimi ise Moğolların Anadolu'ya gelmeleri ile olmuştur. Orta Asya'dan yola çıkan Moğollar bir çok kültürün karışmasını ve bir senteze uğramalarını sağlamıştır. Moğolların etkisiyle mimaride ve tasvirdeki bu değişim, tahtların şekillerinde de takip edilir. Bildiğimiz manadaki taht tasvirleri, Moğolların gelişinden sonra ortaya çıkmışlardır. Artık tahtlar arkalıkları ve iki yanında kanatları ile asıl şekline kavuşmuştur. Moğolları takip eden dönemlerde Timurlular, Osmanlılar ve Safeviler dönemlerinde de tahtların klasikleşmiş şekilleri ile karşılaşılacaktır.

Osmanlı'nın ilk dönemlerinde tasvir edilen tahtlar, basitçe tasvir edilmiş oturma yerleridir. Bu dönemde tasvirlerde yer alan tahtlar, tıpkı erken İslam tasvirlerindeki tahtlar gibi sadece arkalık bölümleri ile vurgulanmış basit tahtlardır. 16. yüzyılda Yavuz Sultan Selim'in Safevileri yenmesi sonucu, Osmanlı topraklarına gelen Tebrizli

sanatçıların etkisi ile Osmanlı resim sanatına giren nakışçı üslup bu dönemde tahtların bezemelerinde de görülür. Bu dönemde tasvir dilen tahtlar nakış gibi süslenmiştir. Kanuni Sultan Süleyman dönemine gelindiğinde, Osmanlı sarayı için hazırlanan tarih kitaplarında yer alan taht tasvirleri artık Osmanlı taht tasvirlerinin klasikleşmiş örnekleridir. Tasvir edilen tahtların şekil açısından üçüncü bir boyut kazanmış oldukları görülür. Tahtlar oturma yerleri, arkalıkları, yan katları ve hatta bezemeleri ile oturmuş birer obje olarak tasvirlerde yer alırlar. Kanuni ve sonraki padişahlar döneminde artık taht tasvirleri kompozisyon olarak belli bir düzende devam eder.

Osmanlı tahtlarının gelişim çizgisi içerisinde *Süleymannâme*'deki taht tasvirleri önemli bir yere sahiptir. *Süleymannâme*'de tasvir edilmiş olan tahtlar kendisinden önce tasvir edilmiş olan tahtlarla karşılaştırıldığında kompozisyon açısından daha gelişmiştir. *Süleymannâme*'deki tahtlar, formları, arkalıkları ve bezemeleri ile kendisinden önceki dönemlerde el yazması eserlerde tasvir edilmiş tahtlardan ayrılırken kendisinden sonra tasvir edilmiş tahtlar için de birer örnek niteliği taşırlar.

Süleymannâme'de tasvir edilmiş tahtlar konuları bakımından beş gruba ayrılır. Cülûs sahnesindeki taht, kabul törenlerindeki tahtlar, eğlence ve sohbet sahnelerindeki tahtlar, savaş ve kuşatma konulu sahnelerdeki tahtlar ve düğün tasvirindeki taht şeklinde gruplandırılabilir. Tahtlar konularına göre belirli bir form göstermezler, fakat bezeme ve şekil açısından gösterişli olan tahtların kabul sahneleri ile eğlence ve sohbet konulu sahnelerde yer aldıkları görülür. Bunun haricinde savaş ve kuşatma konulu sahnelerde genellikle kolay taşınabilen ve bir gölgelik ya da otağ ile vurgulanmış tahtlar kullanılmıştır. *Süleymannâme*'de cülûs ve düğün konulu tasvirlerdeki tahtlar ise konuları bakımından tek örnektir.

Tasvirlerdeki tahtlar iki örnek haricinde Kanuni Sultan Süleyman'ın tasvir edildiği sahnelerde yer alırlar. Tasvirlerde Sultan genellikle sahnenin ortasındadır. Söz konusu tahtlar Kanuni'nin etrafında gelişen olaylar silsilesine göre farklı şekiller almaktadır. Tasvir edilmiş olan sahne Sultan'ın eğlence ve sohbetlerini konu alıyorsa tahtlar olay ile paralellik oluşturacak şekilde görkemli ve yoğun bezenmiş, eğer sahne Sultanın seferlerini konu alıyorsa küçük boyutlu ve kolay taşınır niteliktedir. Tahtlar arasındaki bu ayrım sadece farklı konulu tasvirlerde değil ortak konulu tasvirlerde de görülür. Kabul konulu tasvirlerdeki tahtlar olayın geçtiği yere göre farklılaşır. Örneğin

söz konusu kabul sarayda geçiyorsa tahtlar hem biçim hem de bezeme açısından görkemlidir. Kabul saray dışında herhangi bir yerde ise tasvir edilen tahtlar saray kabullerine göre daha az gösterişlidir.

Şekil açısından beş ana gruba ayrılan tahtların en fazla örneğini altıgen tahtlar oluşturur. Altıgen tahtlar *Süleymannâme*'de yer alan en gelişmiş kompozisyona sahip tahtlar olmalarına rağmen bu tahtların Osmanlı döneminden günümüze ulaşmış olan bir örneği bilinmemektedir. *Süleymannâme*'de sırası ile sayısal çoğunluk açısından koltuk tipi tahtlar, sedir tipi tahtlar, baldakenli tahtlar ve tabure biçimli tahtlar yer alır. Sedir tipi tahtlar, koltuk tipi tahtlar ve baldakenli tahtların Osmanlı döneminden kalan günümüze ulaşmış örnekleri mevcuttur. Fakat tabure tipi diye adlandırılan tahtların günümüze ulaşmış örnekleri mevcut değildir.

Osmanlı resim geleneğinde tahtların izini sürmek onların biçimsel ve sembolik gelişimini değişimini anlayabilmek bakımından önemlidir.

KAYNAKÇA

- Adıgüzel, Toprak Filiz (2007). *Arifi'nin Süleymannâme'sindeki Minyatürlerde Saltanata İlişkin Simgeler*, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, İzmir.
- Afyoncu, Erhan (2001). "Talikizade Mehmed Subhi'nin Hayatı Hakkında Notlar", *Osmanlı Araştırmaları*, Sayı XXI, İstanbul, s. 285-306.
- Akbulut Uğur (2007). "Kuruluş Dönemi Osmanlı Tarihçiliği ve Tarih Yazma Gerekçeleri", *Atatürk Üniversitesi KKEF Dergisi*, Sayı 15, s. 356-371.
- Altınölçek Semih (1999). *XV. Yüzyıldan XVIII. Yüzyılın İkinci Yarısına Kadar Osmanlı Minyatürlerinde Müzik İle İlgili Sahnelerin Kurgu Düzeni*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul.
- And, Metin (2014). *Osmanlı Tasvir Sanatları: 1, Minyatür*, Türkiye İş Bank. Yay., İstanbul.
- Anonim (1970). "Çeng", *Meydan Larousse*, Cilt III, Meydan Yayıncılık, İstanbul.
- Anonim (1986) "Köşebent", *Büyük Larousse sözlük ve Ansiklopedi*, Cilt 14, İstanbul, s. 7067.
- Arıker Samet (2015). "Osmanlı Tarih Yazıcılığı", *Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı 8, s. 199-217.
- Atasoy, Nurhan (2002). *Otağ-ı Hümayun, Osmanlı Çadırları*, Koç Kültür Sanat Tanıtım, İstanbul.
- Atıl, Esin (1986). *Süleymannâme, The Illustrated History of Süleyman the Magnificent (Süleymannâme, Muhtesem Süleyman'ın Resimli Tarihi)*, National Gallery of Art, Washington, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, New York.
- Atıl, Esin (1987). *The Age of Sultan Süleyman The Magnificent (Muhtesem Süleyman Çağı)*, Harry and Abrams Inc., New York.
- Aydın Ahmet (2002). "Osmanlılarda Tarih Yazıcılığı", *Türkler Ansiklopedisi*, Cilt 11, Ankara, s. 775-790.
- Azamat Nihat (1992). *Anonim Tevarih-i Al-i Osman, F.Giese Neşri*, İstanbul.

- Babinger, Franz (1982). *Osmanlı Tarih Yazarları ve Eserleri*, çev. Coşkun Üçok
Ankara.
- Bağcı Serpil, Çağman Filiz, Renda Günsel, Tanındı Zeren (2006). *Osmanlı Resim
Sanatı*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- Başar Fehameddin (2002). "İlk Osmanlı Tarihçileri", *Türkler Ansiklopedisi*, Cilt 11,
Ankara, s. 759-774.
- Baykal Ebru (2008). *Osmanlılarda Törenler*, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler
Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Edirne.
- Bozkurt Nebi (2005). "Minber", *DİA*, Cilt XXX, Ankara, s. 101-103.
- Çaycı Ahmet (2008). *Selçuklularda Egemenlik Sembolleri*, İz Yayıncılık, İstanbul.
- Çelik Ahmet Faruk (2009). *Fethullah Arifi Çelebi'nin "Şehnâme-i Al-i Osman"ından
Süleymannâme*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış
Doktora Tezi, Ankara.
- Çınar Oktay (2011). *Ankara Etnografya Müzesinin Teşhirindeki Ahşap Eserler*, Erciyes
Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi,
Kayseri.
- Çoruhlu Yaşar (2002). "Kürsü", *DİA*, Cilt XXVI, Ankara, s. 573-574.
- Çoruhlu Yaşar (2016). *Eski Türklerin Kutsal Mezarları Kurganlar*, Ötüken Neşriyat,
İstanbul.
- Değirmenci Tülün (2012). *İktidar Oyunları ve Resimli Kitaplar II. Osman Devrinde
Değişen Güç Simgeleri*, Kitapyayınevi, İstanbul.
- Derman Uğur (2010). "Ta'lik", *DİA*, Cilt XXXIX, Ankara, s. 507-508.
- Devellioğlu, Ferit (2000). *Osmanlıca-Türkçe Ans. Lugat*, Doğus Ltd. Matbaası, Ankara.
- Diez Ernst (1960). "mescid", *İA*. Cilt 8, Maarif Basımevi, İstanbul, s. 335.

- Doğru Orhan (2015). *Varka İle Gülşah Minyatürlerinde Figür yorumları*, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Eravşar Osman, Karpuz Haşim (2013). *Büyük Selçuklu Mirası*, C. I-II, Cumhurbaşkanlığı Yayınları, İstanbul.
- Erhat Azra (2011). *Mitoloji Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Erkan Davut (2005). *Matrakçı Nasuh'un Süleyman-Nâmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Ertuğ, Zeynep T. (1999). *16. yüzyıl Osmanlı Devleti'nde Cülûs ve Cenaze Törenleri*, T.C. Kültür Bak. Yay., Ankara.
- Esin Emel (2001). *Türk Kozmolojisine Giriş*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Esin, Emel (2004). *Orta Asya'dan Osmanlı'ya Türk Sanatında İkonografik Motifler*, Kabalcı Yay., İstanbul.
- Fetullah Arifi, *Süleymannâme*, Topkapı Sarayı Kütüphanesi, H. 1517.
- Fetvacı Emine (2013). *Sarayın İmgeleri Osmanlı Sarayının Gözüyle Resimli Tarih*, Yapı kredi Yayınları, İstanbul.
- Grabar Oleg (1998). *İslam Sanatının Oluşumu*, çev. Nuran Yavuz, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Gökyay Orhan Şaik (2007). *Destursuz Bağa Girenler*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Hasol Doğan (2010). *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*, Yem Yayın, İstanbul.
- İbn Haldun (2018). *Mukaddime*, Dergah Yayınları, İstanbul.
- İşli H. Necdet (2009). *Osmanlı Serpuşları*, Ebru Matbaacılık, İstanbul.
- Kanar Mehmet (1996). "Firdevsî", *DİA*, Cilt XIII, Ankara, s. 125-127.
- Kanar Mehmet (2007). "Fars Edebiyatı", *DİA*, Cilt XXXIII, Ankara, s. 8-9.
- Kanar Mehmet (2010). "Şahnâme", *DİA*, Cilt XXXVIII, Ankara, s. 289-290.

- Kanar Mehmet (2011). *Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*, İstanbul.
- Kâşgarlı Mahmud (2013). *Divanü Lûgat-it Türk*, çev. Besim Atalay, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Kazan, Hilal (2010). “Farklı Açıdan Bir Bakışla Şehnâmecî Seyyid Lokman'ın Saray İçin Hazırladığı Eserler”, *Osmanlı Araştırmaları*, Sayı: XXXV, s. 117-136.
- Köprülü, Orhan F.(1996).“Firdevsî, Uzun ”, *DİA*, Cilt XIII, İstanbul, s. 127-129.
- Kültürel Zuhal (2010). "Şahname", *DİA*, Cilt XXXVIII, İstanbul, s. 290-292.
- Kütükoğlu Bekir (2003). "Lokman b. Hüseyin",*DİA*, Cilt XXVII, İstanbul, s. 208-209
- Mahir, Banu (2012). *Osmanlı Minyatür Sanatı*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Merçil Erdoğan (2010). "Taht", *DİA* Cilt XXXIX, Ankara, s. 434-436.
- Necipoğlu Gülru (2007). *15. ve 16. Yüzyılda Topkapı Sarayı Mimar, Tören ve İktidar*, çev. Ruşen Sezer, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Orkun Hüseyin Namık (2011). *Eski Türk Yazıtları*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Ortaylı İlber (2011). *Tarih Yazıcılık Üzerine*, Cedit Neşriyat, Ankara.
- Ögel Bahaeddin (2000). *Türk Kültür Tarihine Giriş*, Cilt 1,Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Ögel Bahaeddin (2001). *Türk Kültürünün Gelişme Çağları*, İstanbul.
- Özcan Abdülkadir (1993). "Cam-ı Cem-Ayin", *DİA*, Cilt VII, İstanbul, s. 43.
- Özcan, Abdülkadir (1998). “Heşt Bihişt”, *DİA*,Cilt: XVII, İstanbul, s. 271-273.
- Özcan, Abdülkadir (2006). “Kanuni Sultan Süleyman Devî Tarih Yazıcılığı ve Literatürü”, *Prof. Dr. Mübahat S. Kütükoğlu'na Armağan*, İstanbul, s. 113-154.
- Özcan, Abdülkadir (2011). “Tevârîh-i Âl-i Osman”, *DİA*,Cilt:XL, İstanbul, s. 579-581.

- Özcan Abdülkadir (2013). "Fatih Devri Tarih Yazıcılığı ve Literatürü", *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, İstanbul'un Fethinin 550. Yılı Özel Sayısı, Sayı 14, Kayseri, s. 55-62.
- Özcan, Abdülkadir (2013). "Osmanlı Tarihçiliğine ve Tarih Kaynaklarına Genel Bir Bakış", *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, Sayı: I, İstanbul, s. 271-293.
- Özcan Abdülkadir (2013). "II. Bayezid Devri Tarihçiliği Ve İlk Standart Osmanlı Tarihleri", *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, Sayı 2, İstanbul, s. 141-153.
- Özer Pınarbaşı Simge (2004). *Çağlar Boyu Tahtın Simgesel Anlamları Işığında Türk Tahtları*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Pakalın Mehmet Zeki (1993). *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, Cilt I-II-III, İstanbul.
- Pala İskender (2004). *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, Ankara.
- Parlatır İsmail (2006). *Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*, Yargı Yayınevi, Ankara.
- Pope, Upam Arthur (1938). *A Survey Of Persian Art*, Volume 5, London and New York.
- Sağırılı, Abdurrahman (2010). "Süleymannâme", *DİA*, Cilt:XXXVIII, İstanbul, s. 124-127.
- Soydaş M. Emin, Beşiroğlu Ş. Şehvar (2007). "Osmanlı Saray Müziğinde Yaylı Çalgılar" *İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt 4, Sayı 1, İstanbul, s. 3-12.
- Sözen Metin, Tanyeli Uğur (2011). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitapevi, İstanbul.
- Süreyya Mehmed (1996). *Sicill-i Osmani*, Cilt 2, İstanbul.
- Tekindağ Şehabeddin (1970). "Selimnâmeler", *Tarih Enstitüsü Dergisi*, Sayı 1, İstanbul, s. 197-230.
- Tekindağ Şehabettin (1971). "Tarih Yazıcılığı", *Belleten*, Sayı XXXV/140, s. 655-663.

- Uğur Ahmet (1978). "Selimnâmeler", *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Sayı XXII, Ankara, s. 367-379.
- Uğur Ahmet (1982). "Şükri-i Bitlisi ve Selim-Nâmesi", *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, XXXV, Ankara, s. 325-348.
- Uğur Ahmet (2009). "Selimnâme", *DİA*, Cilt XXXVI, İstanbul, s. 440-441.
- Woodhead Christine (1997). "Hasan Hükmi", *DİA*, Cilt XVI, İstanbul, s. 324-325.
- Woodhead, Christine (2010). "Şehnâmeçi", *DİA*, Cilt: XXXVIII, İstanbul, s. 456-458.
- Woodhead Christine (2010). "Talikizade Mehmed Subhi", *DİA*, Cilt XXXIX, İstanbul, s. 510-511.
- Yamanlar Minako Mizuno (1994). *İslam Sanatında Taht Sahneleri, Taht Sahnelerini Oluşturan Öğeler Üzerine İncelemeler*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul.
- Yavuz Yusuf Şevki (2002). "Kürsi", *DİA*, Cilt XXVI, Ankara, s. 572-573.
- Yazıcı Tahsin (1991). "Arifi Fethullah Çelebi", *DİA*, Cilt III, İstanbul, s. 371-373.
- Yazıcı Tahsin (1994). "Fars Edebiyatında Destan", *DİA*, Cilt IX, Ankara, s. 205-208.
- Yıldırım Fikret, Aydın Erhan (2013). *Risbek Alimov, Yenisey-Kırgızistan yazıtları ve Irk Bitig*, Ankara.
- Yıldırım İbrahim (2014). *Osmanlı Devleti'nde Elçi Kabulleri*, Kitap Yayınevi, İstanbul.

ÖZ GEÇMİŞ

KİMLİK BİLGİLERİ

Adı Soyadı : Meryem CANSEVEN
Doğum Yeri : Honaz/ DENİZLİ
Doğum Tarihi : 16.02.1992
E-posta : meryemcanseven@gmail.com

EĞİTİM BİLGİLERİ

Lise : İl Özel İdaresi 75. Yıl Tekstil ve Meslek Lisesi
Lisans : Pamukkale Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü
Yüksek Lisans : Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Bölümü
Doktora :
Yabancı Dil ve Düzeyi:

İŞ DENEYİMİ :2012- 2014 Aizanoi Kazısı
2014-2018 Kale-i Tavas (Tabae Antik Kenti) Ören Yeri ve Kale-i Tavas Mezarlığı Kazısı

ARAŞTIRMA ALANLARI: Türk- İslam Sanatı, Minyatür

TEZDEN ÜRETİLEN TEBLİĞ VE YAYINLAR: