



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Sanat Tarihi Anabilim Dalı

16. YÜZYIL OSMANLI KÜLTÜRÜNDE SAMEK AYYAR HİKÂYESİ VE MUSAVVER NÜSHALARI

Serpil AYHAN KARAASLAN

Doktora Tezi

Ankara, 2025

16. YÜZYIL OSMANLI KÜLTÜRÜNDE SAMEK AYYAR HİKÂYESİ VE
MUSAVVER NÜSHALARI

Serpil AYHAN KARAASLAN

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Doktora Tezi

Ankara, 2025

KABUL VE ONAY

Serpil AYHAN KARAASLAN tarafından hazırlanan “16. Yüzyıl Osmanlı Kültüründe Samek Ayyar Hikâyesi ve Musavver Nüshaları” başlıklı bu çalışma, 10.07.2025 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Murat Kocaaslan (Başkan)

Prof. Dr. Serpil Bağcı (Danışman)

Prof. Dr. E. Zeynep Yürekli Gökay (Üye)

Prof. Dr. Selim Sırrı Kuru (Üye)

Dr. Öğretim Üyesi Serhan Tuncer (Üye)

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Uğur ÖMÜRGÖNÜLŞEN

Enstitü Müdürü

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kağıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan “**Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge**” kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricince YÖK Ulusal Tez Merkezi / H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. ⁽¹⁾
- Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ay ertelenmiştir. ⁽²⁾
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. ⁽³⁾

10/07/2025

Serpil AYHAN KARAASLAN

“*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*”

- (1) Madde 6. 1. Lisansüstü tezle ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez **danışmanın**ın önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu** iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez **danışmanın**ın önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulunun** gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, **tezin yapıldığı kurum** tarafından verilir *. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, **ilgili kurum ve kuruluşun önerisi** ile **enstitü** veya **fakültenin** uygun görüşü üzerine **üniversite yönetim kurulu** tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.
Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince **enstitü** veya **fakülte** tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.
* Tez **danışmanın**ın önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu** tarafından karar verilir.

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında zgn olduğunu, **Prof. Dr. Serpil BAĞCI** danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığımı beyan ederim.

Serpil AYHAN KARAASLAN

TEŞEKKÜR

Bu tez çalışmasının tamamlanmasında emeği geçen kişi ve kurumların katkısı benim için çok değerli olmuştur. Öncelikle, doktora eğitimim boyunca burs imkânı sağlayarak bu süreci destekleyen Türk Tarih Kurumu'na teşekkür ederim. Çalışmam, hem ulusal hem de uluslararası çeşitli kurumlarda araştırma yapma imkânı sundu. Bu süreçte Almanya'daki araştırmalarımı destekleyen bir yıllık yurtdışı burs desteği için TÜBİTAK'a şükranlarımı sunarım. TÜBİTAK'ın desteği, tezimi tamamlama sürecinde önemli katkılar sağlamıştır.

Almanya'da geçirdiğim araştırma dönemi boyunca, proje danışmanım Prof. Dr. Ilse Sturkenboom'un nazik karşılaması ve katkıları, sürecin benim için en unutulmaz anlarından biri olmuştur. Kendisine, destekleri ve rehberliği için teşekkür ederim. Ayrıca Ludwig Maximilian Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü çalışanlarına ve kurumun bana sağladığı tüm olanaklar için teşekkürlerimi sunarım.

Çalışmam sırasında pek çok kütüphanede araştırma imkânı buldum. Öncelikle Bayerische Staatsbibliothek El Yazmaları Birimi'ndeki çalışanların yardımsever tutumları için teşekkür ederim. Özellikle çalışmak istediğim kitapları bana ulaştırmada her zaman yardımcı olan, kütüphanedeki el yazmalarından sorumlu uzman Dr. Sebastian Brenninger'e teşekkür ederim. Tez araştırmalarım sırasında gerçekleştirdiğim çalışmaların en önemli kısımlarından birini İngiltere'deki araştırmalarım oluşturmaktadır. British Library'deki araştırmalarım sırasında, her soruma yanıt veren ve el yazmalarına erişimimde bana sürekli destek olan Dr. Michael Erdman'a teşekkür ederim. Onun güler yüzlü ve nazik karşılamaları, Londra'daki çalışma günlerimi çok keyifli hâle getirdi. Ayrıca Oxford Bodleian Library'deki araştırmalarım sırasında benden desteklerini esirgemeyen ve tüm sorularımı içtenlikle yanıtlayan Alasdair Watson'a teşekkür ederim. Türkiye'deki araştırmalarım sırasında el yazmalarına ulaşmam konusunda bana yardımcı olan Mili Saraylar Araştırma Hizmetleri biriminde çalışan personellere teşekkür ederim. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Süleymaniye Kütüphanesi'nde çalışan ve her türlü sorularıma en hızlı şekilde cevap veren uzmanlara da ayrıca teşekkür ederim.

2015 yılında Hacettepe Üniversitesi Sanat Tarihi programında yüksek lisans eğitimime büyük bir heyecanla başlarken en büyük isteğim Prof. Dr. Serpil Bağcı ile çalışmaktı. İlk karşılaştığımdaki heyecan hâlâ aklımdadır. Bu süreçten itibaren onun bilgi ve birikiminin bende yarattığı heyecan ve etki tarif edilemez. Hocamın her zaman kanatları altında çok şey öğrendiğimi belirtmem gerekir. Burada yazacağım teşekkür, onun rehberliğini ve bende uyandırdığı duyguları ifade etmek için yeterli olmasa da, elimden gelenin en iyisini yapmaya çalıştım. Tez çalışmam boyunca bana yol gösteren, her soruma içtenlikle yanıt veren ve ne zaman desteğine ihtiyaç duysam yanımda olduğunu hissettiren hocam Prof. Dr. Serpil Bağcı'ya, engin bilgisi, sabrı ve yol göstericiliği için en içten teşekkürlerimi sunarım. Onun danışmanlığı ve katkıları, sadece bu çalışmayı tamamlamamı sağlamakla kalmadı, aynı zamanda akademik yolculuğumda bana ilham ve güven verdi.

Tez sürecim boyunca yanımda olan ve değerli katkılarıyla ufku açan tez jüri üyelerime minnettarlığımı ifade etmek isterim. Tez izleme komiteleri süresince bilgi birikimi ve rehberliğiyle bana yol gösteren Prof. Dr. Selim Sırrı Kuru'ya, Oxford'daki araştırmalarım sırasında beni yalnız bırakmayan, heyecanımı paylaşan ve sorularıyla bakış açımı zenginleştiren Prof. Dr. Zeynep Yürekli Görkay'a en içten şükranlarımı sunarım. Tez savunmam sırasında yapıcı görüşleriyle ve sorularıyla çalışmama önemli katkılar sağlayan Prof. Dr. Murat Kocaaslan ve Dr. Öğretim Üyesi Serhan Tuncer'e teşekkür ederim. Tez izleme komitelerim sırasındaki katkılarından dolayı Prof. Dr. Tülün Değirmenci Tural'a teşekkür ederim. Yüksek lisans ve doktora sürecimdeki katkılarından dolayı Doç. Dr. Pelin Şahin Tekinalp'e teşekkür ederim.

Görüşlerini cömertçe paylaşarak çalışmama zenginlik katan, önerileriyle ufku açan Prof. Dr. Zeren Tanındı'ya desteği için minnettarım. Ayrıca sorularına her zaman yanıt veren, yurtdışı araştırmalarımda beni cesaretlendiren Prof. Dr. Bahattin Yaman'a ve İngiltere'deki araştırmalarımda bana yol gösteren, doktora tez çalışmasını benimle paylaşan Dr. Günseli Gürel'e katkıları için teşekkür ederim.

Eğitim hayatım boyunca desteklerini daima yanımda hissettiğim babam Selami Ayhan ve annem Hacire Ayhan'a minnettarım. Arkamda her zaman güçlerini hissetmek benim için tarifsiz bir değer taşıyor. Doktora sürecim boyunca tüm heyecanımızı ve akademik serüvenimizi birlikte paylaştığımız, her zaman desteğini hissettiğim eşim Muzaffer

Karaaslan’a ayrıca teŖekkür ederim. Onun bana olan inancı ve güveni, bu alıŖmayı tamamlamamdaki en büyük motivasyon kaynağı oldu.

Bu süreçte her aradığımda telefonun ardında olduklarını bildiğim dostlarım Ferda Aydın, Fırat Ŗenol, Habibe alıŖkan, Dr. Damla inici, Dr. Mine Bican, Dr. İbrahim Özakman Asude Erdoğan, Erdinç Pınar ve Yasemin Pınar’a teŖekkür ederim. Onların destekleri akademik serüvenimi çok daha anlamlı kıldı.

ÖZET

AYHAN KARAASLAN, Serpil. *16. Yüzyıl Osmanlı Kültüründe Samek Ayyar Hikâyesi ve Musavver Nüshaları*, Doktora Tezi, Ankara, 2025.

Bu çalışma, III. Murad (1574-1595) ve III. Mehmed (1595-1603) dönemlerinde yoğunlaşan tercüme faaliyetleri içinde öne çıkan resimli hikâyelerin üretim ve tasarım süreçlerini incelemektedir. Bu bağlamda, Arap ve Fars edebiyatından Osmanlı kültürüne aktarılan anlatıların yazılması ve resimlenmesi sürecinde ortaya çıkan yaklaşımları anlamak amacıyla, bugün British Library Or. 3298 numarada kayıtlı *Kıssa-i Ferruhruz* el yazması çalışmanın ana eksenine alınmıştır. En erken 12. yüzyılda yazıya geçirildiği düşünülen, bir aşkın çevresinde yaşanan maceraları ve fantastik olayları anlatan *Samek Ayyar* hikâyesinin son bölümlerini temsil eden bu eser, Osmanlı dünyasındaki kökenleri, tercüme süreçleri, resimlenme biçimleri ve kodikoloji açısından ayrıntılı olarak değerlendirilmiştir. Çalışmada ayrıca, içerik ve tasarım bakımından söz konusu el yazmasının devamı niteliğinde olduğu anlaşılan İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi T. 9303 numarada kayıtlı *Kıssa-i Şehr-i Şatran* ile karşılaştırmalı bir analiz yapılmıştır.

Araştırma sürecinde, Osmanlı sahasında üretilmiş resimsiz nüshalar incelenerek eserin Osmanlı edebiyat ortamındaki yerinin anlaşılmasına yönelik araştırmalar yapılmıştır. Bu doğrultuda Münih Bayerische Staatsbibliothek, Cod.turc.202 numaraya kayıtlı *Dâsitân-ı Samek Ayyar* (Cod. Turc. 202) ile Süleymaniye Kütüphanesi'ndeki *Kitâb-ı Hurşid Şah* tespit edilerek içerikleri çözümlenmiştir. Böylece, hem resimli hem de resimsiz nüshalar üzerinden anlatının içeriği yeniden inşa edilmiştir. Bununla birlikte, 1330'larda İncü Hanedanı döneminde hazırlanmış ve Oxford Bodleian Library'de korunan Farsça *Kitâb-ı Samak Ayyar* ile Türkçe nüshalar arasında içerik ve görsel tasarım ilkeleri bakımından karşılaştırmalı analizler yapılmış, Osmanlı sanatçılarının hikâye kitaplarını üretirken başvurdukları kaynakların ortaya konması hedeflenmiştir. Farsça nüshanın kapsadığı üç cildin içeriğindeki eksikler tespit edilerek, hikâyenin metni Türkçe tercümelerle tamamlanmıştır.

Bu tez, *Samek Ayyar* hikâyesinin Osmanlı sarayında hazırlanmış resimli örneklerini hem tasarım ilkeleri, görsel stratejiler ve içerik bakımından ayrıntılı olarak analiz etmekte, hem de resimsiz nüshalarıyla birlikte bütüncül bir çerçevede ele almaktadır. Ayrıca dönem içinde üretilmiş tasarım ve içerik yönünden benzer eser gruplarıyla detaylı bir karşılaştırma sunarak, Osmanlı kültür-sanat ortamında bu türden anlatıların nasıl yeniden tasarlandığını ve resimlendiğini gösterirken, aşk, fantastik ve olağanüstü öğeler içeren hikâyelerin dönemin görsel kültüründe kazandığı işlevi de ortaya koymaktadır. Böylece, daha önce kapsamlı olarak ele alınmamış olan *Samek Ayyar* tercümeleri, 16. yüzyıl sonu ile 17. yüzyıl başında üretilmiş Osmanlı hikâye kitaplarının anlatı ve tasvir anlayışını çözümlmeye ve edebiyat tarihi, sanat tarihi ile tercüme çalışmaları için yeni değerlendirme imkânları sunmaya katkıda bulunmaktadır.

Anahtar Sözcükler

Osmanlı Edebiyatı, Musavver Hikâyeler, Dâsitân-ı Samek Ayyar, Kıssa-i Ferruhruz, Kıssa-i Şehr-i Şatran

ABSTRACT

AYHAN KARAASLAN, Serpil. *The Story of Samak Ayyar in 16th-Century Ottoman Culture and Its Illustrated Manuscripts*, Ph.D. Dissertation, Ankara, 2025.

This study examines the production and design processes of illustrated narratives that gained prominence during the intensified translation activities of the reigns of Murad III (1574-1595) and Mehmed III (1595-1603). In this context, the manuscript *Kıssa-i Ferruhruz* (British Library, Or. 3298), has been taken as the central focus of the research in order to understand the approaches that emerged in the writing and illustration of narratives transferred from Arabic and Persian literature into Ottoman culture. Representing the final sections of the *Samak Ayyar* story, which is thought to have been first committed to writing as early as the 12th century and recounting adventures and fantastic events surrounding a love affair, this work has been analyzed in detail with regard to its origins in the Ottoman world, its translation processes, modes of illustration and codicological features. The study also offers a comparative analysis with *Kıssa-i Şehr-i Şatran* (Istanbul University Library, T. 9303), which appears to serve as a continuation of the former manuscript in terms of both content and design.

During the research process, unillustrated copies produced in the Ottoman domain were examined in order to understand the place of the work within the Ottoman literary environment. To this end, *Dâsitân-ı Samak Ayyar* (Cod. Turc. 202) at the Bayerische Staatsbibliothek in Munich and *Kitâb-ı Hurşid Şah* at the Süleymaniye Library were identified and their contents have been analyzed. In this way, the narrative was reconstructed on the basis of both illustrated and unillustrated manuscripts. Furthermore, a comparative analysis was conducted between the Turkish copies and the Persian manuscript *Kitâb-ı Samak Ayyar*, produced during the Inju dynasty in the 1330s and preserved at the Oxford Bodleian Library, with particular attention to principles of content and visual design. The missing sections within the three volumes of the Persian version were identified and reconstructed through comparison with the Turkish translations.

This dissertation offers a detailed analysis of the illustrated Ottoman versions of the *Samak Ayyar* story in terms of design principles, visual strategies and content, while also situating them within a holistic framework together with the unillustrated manuscripts. In addition, by presenting a thorough comparison with similar groups of works produced in the same period in terms of both design and content, it demonstrates how such narratives were reconfigured and illustrated within the Ottoman cultural and artistic milieu, while also revealing the role that stories containing love, fantasy and supernatural elements played in the visual culture of the era. Thus, by examining the *Samak Ayyar* translations, which have not previously been studied comprehensively, this study contributes new perspectives to the analysis of narrative and illustrative practices in Ottoman storybooks produced between the late 16th and early 17th centuries and offers fresh insights for literary history, art history and translation studies.

Keywords

Ottoman Literature, Illustrated Stories, Dâsitan-ı Samek Ayyar, Kısas-i Ferruhruz, Kısas-i Şehr-i Şatran

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	ii
ETİK BEYAN.....	iii
TEŞEKKÜR	iv
ÖZET.....	vii
ABSTRACT	viii
İÇİNDEKİLER	x
RESİMLER DİZİNİ	xii
KISALTMALAR DİZİNİ	xix
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM OSMANLI EDEBİYATINDA MENSUR HİKÂYELER.....	14
2. BÖLÜM 16. YÜZYIL SONU 17. YÜZYIL BAŞINDA SARAY KÜLTÜRÜNDE RESİMLİ HİKÂYE KİTAPLARI	42
2.1. MUSAVVER HİKÂYE KİTAPLARI: ERKEN ÖRNEKLER	43
2.2. MUSAVVER FERRUHRUZ HİKÂYESİ VE BENZERLERİ.....	51
3. BÖLÜM KISSA-İ FERRUHRUZ (British Library Or.3298) VE KİTÂB-I SAMAK AYYAR (Oxford Bodleian Library Ouseley 379-380-381)	85
3.1.SAMEK AYYAR HİKÂYESİNİN OXFORD BODLEIAN KOPYASI: İÇERİK, TASARIM VE ÜSLUP	88
3.2. KISSA-İ FERRUHRUZ RESİMLİ HİKÂYESİ: İÇERİK, TASARIM VE ÜSLUP.....	102
4. BÖLÜM SAMEK AYYAR HİKÂYESİNİN OSMANLI KÜLTÜR-SANAT ORTAMINDAKİ İZLERİ: DÂSİTÂN-I SAMEK AYYAR VE KİTÂB-I HURŞİD ŞAH.....	116
5. BÖLÜM SAMEK AYYAR HİKÂYESİNİN RESMEDİLMESİ: 14. YÜZYILDAN 16. YÜZYIL SONUNA	129
6. BÖLÜM DEĞERLENDİRME	161
6.1. SAMEK AYYAR: FARS VE OSMANLI OKUMA-GÖRSEL KÜLTÜRLERİNDE ÇOK KATMANLI BİR ANLATI.....	162
6.1.1. Kimlik ve Dönüşüm: Samek Ayyar Hikâyesinde Kılık Değiştirme Teması	166
6.2. SAMEK AYYAR HİKÂYESİNİN OSMANLI EDEBİ KÜLTÜRÜNDE YENİDEN DOLAŞIMA GİRİŞİ.....	177

6.3. TÜRKÇE SAMEK AYYAR EL YAZMALARI VE RESİMLİ NÜSHALAR.....	184
6.4. SAMEK AYYAR HİKÂYESİNİN RESİMLİ NÜSHALARI: KISSA-İ FERRUHRUZ VE KISSA-İ ŞEHR-İ ŞATRAN	191
6.5. KISSA-İ FERRUHRUZ VE KISSA-İ ŞEHR-İ ŞATRAN EL YAZMALARINDA GÖRSEL SÜREKLİLİK: 16. YÜZYIL SONU OSMANLI HİKÂYE RESMİNDE ANLATI STRATEJİLERİ	204
6.6. SAMEK AYYAR'IN GÖRSEL SERÜVENİ: RESİMLİ EL YAZMALARINDA İLHAM, ETKİLEŞİM VE DÖNÜŞÜM	212
SONUÇ.....	225
KAYNAKÇA	236
EK 1. TÜRKÇE TERCÜMELERLE SAMEK AYYAR HİKÂYESİNİN KONUSU.....	249
EK 2. KISSA-İ FERRUHRUZ'UN RESİMLERİ: KONU VE TASVİR.....	292
EK 3. KİTÂB-I SÂMAK AYYAR VE TÜRKÇE TERCÜMELERİN KARŞILAŞTIRILMASI	359
EK 4. RESİMLİ SAMEK AYYAR HİKÂYESİNİN TÜRKÇE VE FARŞÇA NÜSHALARINDAKİ TASVİRLERİN KARŞILAŞTIRILMASI	372
EK.5. KONU VE BETİMLEMELERİ AÇISINDAN ÖRTÜŞEN TASVİRLER	380
EK.6. KISSA-İ FERRUHRUZ HİKÂYESİNİN KAHRAMANLARI	387
EK 7. ORJİNALLİK RAPORU	393
EK 8. ETİK KURUL MUAFİYET FORMU.....	395

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1: Arzularına yenik düşen yaşlı kadının genç erkeği öldürmeye kalkışması, <i>Hümâyunnâme</i> , BL Add. 15153, y.80b	22
Resim 2: Padişahın güvendiği seyis tarafından ihanete uğraması, <i>Hümâyunnâme</i> , BL. Add. 15153, y.146a.....	22
Resim 3: Kralın eşinin, üvey oğlunu baştan çıkarmaya çalışması, <i>Tuhfet'ül Ahyâr</i> , Walters Art Museum, W.662, y.24b	26
Resim 4: Yaşlı bir kadının genç kadını, ağlayan bir köpekle aldatması, <i>Tuhfet'ül Ahyâr</i> , Walters Art Museum, W.662, 76a	26
Resim 5: Cemşid'in Hurşid'i rüyasında görmesi, <i>Cemşid ü Hurşid</i> , Estonya Tartu Üniversitesi, Mscr 105,.....	27
Resim 6: Cemşid ve Hurşid'in meclisi, <i>Cemşid ü Hurşid</i> , Estonya Tartu Üniversitesi, Mscr 105, y.41a.....	27
Resim 7: Cemşid'in Hurşid'i görünce bayılması, <i>Cemşid ü Hurşid</i> , Estonya Tartu Üniversitesi, Mscr 105, y.31a	28
Resim 8: Sultan Süleyman'ın Janos Zigismond'u kabul etmesi, Ahmed Feridun, <i>Nüzhet-i Esrârü'l-ahbâr der-sefer-i Sigetvar</i> , 1569, TSMK, H. 1339, y. 16b.	28
Resim 9: Hurşid'in Cemşid'i kapatıldığı kaleye alması, <i>Cemşid ü Hurşid</i> , Estonya Tartu Üniversitesi, Mscr 105,y.85a	28
Resim 10: II. Selim'in babasının cenazesini karşılaması sahnesinden detay, 1569, TSMK, H. 1339, y. 107b-108a.....	28
Resim 11: İskender'in Saklabilerden biri ile mücadele etmesi, <i>Firasetnâme</i> , 1574, Bibliotheque Nationale de France, Turc 1055, y.14b-15a	30
Resim 12: Mikdad ibn Esved savaşta, 1594-95, Mustafa Darir, <i>Siyer-i Nebi</i> , DCBL, T419.....	32
Resim 13: Bedir Savaşı'nda (624) esir alınan Mekkeli Kureyşliler, 1594-95, Mustafa Darir, <i>Siyer-i Nebi</i> , DCBL, T419	32
Resim 14: Şah Cefekân'ın karısının şehzadeyi kandırmaya çalışması, <i>Kırk Vezir Hikâyeleri</i> , İÜK, T7415, y.6a	45
Resim 15: Şah Cefekân'ın karısının şehzadeyi kandırmaya çalışması, <i>Kırk Vezir Hikâyeleri</i> , UUL Vet.38, y.4b.....	45
Resim 16: Eserin kenar süslemelerinden detay, <i>Kelile ve Dimne</i> , BnF, Supplément turc. 1243, y.1a.....	49
Resim 17: Eserin kenar süslemelerinden detay, <i>Kelile ve Dimne</i> , BULAC MS. Turc. 205, y.6b	49
Resim 18: İki Papağan ve Hükümdar'ın Karısı, <i>Kelile ve Dimne</i> , BNF, Supplément.turc.1243, y.22a	50
Resim 19: Sadii <i>Gülistân</i> , 1565, WFGA, F. 1949.2,y.153b.....	50
Resim 20: <i>Tacir Karısı</i> , <i>Nakkaş ve Kul</i> , <i>Kelile ve Dimne</i> , BNF Supplément turc.1243, y.6b	50
Resim 21: Samek Ayyar'ın Hurşid Şah'a ulaşması, <i>Kıssa-i Ferruhruz</i> , BL. Or. 3298, y.71a	54
Resim 22: Samek Ayyar'ın Merzuban Şah'ı kurtarması, <i>Kıssa-i Şehr-i Şatran</i> , İÜK.T 9303	54
Resim 23: Ferruhruz ve Samek'in ayyar dostlarıyla buluşması, <i>Kıssa-i Ferruhruz</i> , BL. Or.3298, y.140b	55
Resim 24: Ruz Efsun'un Merdan Duht'u kurtarması <i>Kıssa-i Şehri Şatran</i> , İÜK. T.9303, y.68b	55

Resim 25: Ruz Efzun'un (sol üstte erkek kılığında) cariyeyi öldürmesi, <i>Kıssa-i Ferruhruz</i> , BL. Or.3298, y.222b	56
Resim 26: Samek ve Ruz Efzun'un (sağda erkek kılığında) Rubal'ı kaçırmaları, <i>Kıssa-i Şehri Şatran</i> , İÜK. T.9303, y.120a	56
Resim 27: <i>Tuhfet'ül Letaif</i> hikâyesinden yapraklar, 1593-94, Aga Khan Museum, AKM.280	58
Resim 28: Hürremabad Adası'nda buluşan Şah Ramin ve Mah Pervin'in taht sahnesi, <i>Tuhfet'ül Leta'if</i> , 1593-94, AKM.280.49, y.204a-b.....	59
Resim 29: Şah Ramin'in ordusu Demir Kale'ye saldırıyor, <i>Tuhfet'ül Letâ'if</i> , 1593-94, LACMA, M.85.237.41.....	59
Resim 30: Mah Pervin'in içinde bulunduğu sandığın denizden çıkarılması, <i>Tuhfet'ül Letâ'if</i> , AKM.280.4.,y. 10b.....	60
Resim 31: Şah Ramin ve Adamlarının Dar'ül Bekam şehrine ulaşmaları, <i>Tuhfet'ül Letâ'if</i> , AKM.280.40, y.144a-145b	61
Resim 32: Şah Ramin'in zehirli canavarı öldürmesi, <i>Tuhfet'ül Letâ'if</i> , AKM.280.43, Y.168b.....	62
Resim 33: 19. yüzyılda üretilmiş, <i>Dâsitân-ı Ferruh u Hüma</i> hikâyesinin tezhipli yaprağı, Staasbibliothek zu Berlin, ms.or.fol.4061, y.1b.....	64
Resim 34: Hîta memleketine ticaret için giden tüccarın Hüma'ya aşık olması ve suretini yaptırmaları, İÜK, T.1975, y.21a	66
Resim 35: Ferruh ve Hüma'nın ilk karşılaşmalarının ardından bayılmaları, <i>Dâsitân-ı Ferruh u Hüma</i> , İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, İÜK T.1975, y.30a	66
Resim 36: Hüma'nın babası Hümayun Şah'ın ordusu ile Erdeşir'in ordusunun karşılaşması, <i>Dâsitân-ı Ferruh u Hüma</i> , İÜK, T.1975, y.80a	66
Resim 37: Hüma ve Ferruh'un buluşması, <i>Dâsitân-ı Ferruh u Hüma</i> , İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, T.1975, y.163b	68
Resim 38: Hümayun Şah'ın elçinin sakalını kestirmesi, <i>Dâsitân-ı Ferruh u Hüma</i> , İÜK, T.1975, y.79a	69
Resim 39: Ferruh ve Hüma'nın ilk karşılaşmaları, <i>Dasitan-ı Ferruh u Hüma</i> , İÜK, T.1975, y.60a.....	70
Resim 40: Ferruhruz, Samek ayyar ve dostlarının Simab Şehri'nde buluşmaları <i>Kıssa-i Ferruhruz</i> , BL. Or.3298,y. 140b.....	71
Resim 41: Samek Ayyar'ın Zerend adlı casusu sorguya çekmesi, <i>Kıssa-i Şehri Şatran</i> , T.9303, İÜK. y.121b.....	71
Resim 42: Şah Ramin saray bahçesinde oturuyor, <i>Tuhfet'ül Letâ'if</i> , Aga Khan Museum, AKM 280, y.4a y.184	72
Resim 43: Giti Numa'nın Alem Efruz'u (Samek Ayyar) tuzağa düşürmeye çalışması, <i>Kıssa-i Ferruhruz</i> , BL.Or.3298, y.184b.....	72
Resim 44: Sehm Şah'ın Ferruhruz'u ağırlaması, <i>Dâsitân-ı Ferruh u Hüma</i> , İÜK. T.1975, y.122a.....	73
Resim 45: Eflatun ve öğrencisi, <i>Firasetnâme</i> ,BNF, suppl. Turc 1055, y.27b.....	75
Resim 46: Çarşebîn Ukkab kentinden gelen tüccarları cezalandırması, <i>Kıssa-i Ferruhruz</i> , BL. Or.3298, y.56b	75
Resim 47: Halid b. Velid'in oğlu Süleyman'la Hz. Ali'yi araması, Darir, 1594-5, <i>Siyer-i Nebi</i> , TSMK, H.1223, y.5b.....	77
Resim 48: Ferruhruz'un Giti numa'ya aldanıp Ruz Efzun'a saldırması (detay), <i>Kıssa-i Ferruhruz</i> , BL. Or 3298, y. 179b.....	78
Resim 49: Şah Ramin ve dosları Dar'ül Bekam sarayında (detay), <i>Tuhfet'ül Letâ'if</i> , AKM.280.42	78

Resim 50: Hz. Ali'nin kılıcı Zülfikarla Miskal'i öldürmesi Darir, 1594-5, <i>Siyer-i Nebi</i> , TSMK 1223, y.103a.....	79
Resim 51: Hurşid Şah ile Katus'un karşılaşması, <i>Kıssa-i Ferruhruz</i> , BL. Or.3198, y.241a.....	79
Resim 52: Nuh Peygamberin şeytan ile konuşması, Darir, <i>Siyer-i Nebi</i> , 1594-5, TSMK 1223, y.125b.....	80
Resim 53: Salih'in Mah Peyker'i gemiye alması, <i>Tuhfet'ül Letâ'if</i> , AKM.280.11, y.28b.....	80
Resim 54: İnsan suretinde şifalı heykeller, British Library Harleian 5500, y.23b.....	81
Resim 55: Padişah Bekr'inin bronz heykellerin tılsımını bozması, Harleian 5500, y.35a.....	82
Resim 56: Türkçe ve Farsça tercümelerin hikayedeki konumlarını gösteren tablo	87
Resim 57: Marina Gaillard'ın <i>Samek Ayyar</i> hikâyesinin döngüsel kurgu grafiğinin yeniden çizimi	91
Resim 58: Hurşid Şah'ın Mahperi ile ilk karşılaşması <i>Kitâb-ı Samak Ayyar</i> , Oxford Bodleian Library, Ouseley 379, y.6b	93
Resim 59: Samek'in işkence görmesi, <i>Kitâb-ı Samak Ayyar</i> , Oxford Bodleian Library, Ouseley 379, y.47b	93
Resim 60: Şogal ve Ruz Efsun, Şah Katus'un huzurunda, <i>Kitâb-ı Samak Ayyar</i> , Oxford Bodleian Library, Ouseley 380, y.238b	95
Resim 61: Samek'in Fağfur Şah'ı kurtarmaya çalışması, <i>Kitâb-ı Samak Ayyar</i> , Oxford Bodleian Library, Ouseley 380, y.315a	95
Resim 62: <i>Kitab-ı Samak Ayyar</i> kitabının tezhipli ilk yaprağı, Bodleian Library Ouseley 380, y.1b	97
Resim 63: Gülbuy ve Çekelmah'ın bir kalede hapsedilmesi, <i>Kitâb-ı Samak Ayyar</i> , Oxford Bodleian Library, Ouseley 381, y.31b	98
Resim 64: Samek'in dansçı kılığında Giti Numa'nın meclisinde, <i>Kitâb-ı Samak Ayyar</i> , Oxford Bodleian Library, Ouseley 381, y.46a.....	98
Resim 65: Y.179b'de yer alan Farsça şiirler ve Türkçe açıklaması, <i>Kıssa-i Ferruhruz</i> , BL. Or.3298, y.179b	101
Resim 66: Y.21b'de yer alan şiirler, <i>Kitâb-ı Samak Ayyar</i> , Oxford Bodleian Library Ouseley 381, y.21b	101
Resim 67: <i>Kıssa-i Ferruhruz</i> el yazmasının cildi, BL. Or.3298	103
Resim 68: <i>Zafername</i> el yazmasının cildi, 1579, Seyyid Lokman Chester Beatty Library T.413.....	103
Resim 69: <i>Kıssa-i Ferruhruz</i> el yazmasının cildinin iç kapağı, BL. Or.3298.....	104
Resim 70: <i>Zübdetüt't Tevarih</i> el yazmasının cildi, 1583, Seyyid Lokman, Dublin Chester Beatty Library T.414.....	104
Resim 71: <i>Kıssa-i Ferruhruz</i> el yazmasının başlık tezhibi, BL. Or.3298, y.1b	105
Resim 72: <i>Tuhfet'ül Letâ'if</i> , Aga Khan Museum, AKM280, y.1b.....	105
Resim 73: <i>Kıssa-i Ferruhruz</i> , BL. Or.3298 y.122b.....	110
Resim 74: y.122b'den detay.....	110
Resim 75: Tuti Şah'ın bir sandık içerisinde Samek tarafından kaçırılması, <i>Kıssa-i Ferruhruz</i> , BL. Or.3298, y. 82a.....	111
Resim 76: Giti Numa ve Dılam'ın Sinban üzerine altın saçması, <i>Kıssa-i Ferruhruz</i> , BL.Or.3298, y.187a	112
Resim 77: Alem Efruz'un Gülbuy kılığında Rayin'i öldürmesi, y.227a, <i>Kıssa-i Ferruhruz</i> , BL. Or 3298	113
Resim 78: <i>Dâsitân-ı Samek Ayyar</i> hikâyesinin ikinci bölümüne ait yaprak, y.229a, Bayerische Staatsbibliothek Cod.turc.202	117
Resim 79: Ön kapak (detay), <i>Dâsitân-ı Samek Ayyar</i> ,.....	118
Resim 80: Ön kapak (detay), <i>Siyer-i Nebi</i> , Darir, 1595, NYPL, Sepencer Coll.Turk.MS.3	118

Resim 81: <i>Dâsitân-ı Samek Ayyar</i> , BSB, Cod.turc.202, y.1a	119
Resim 82: Başlık Tezhibi, <i>Kitâb-ı Kısâ-i Midilli</i> , Uzun Firdevsi, 1552, Süleymaniye Kütüphanesi, Halet Efendi nr.643	119
Resim 83: Firdevsi Rumi, <i>Süleymânnâme</i> , TSMK H.1536.....	120
Resim 84: y.5a'dan detay, 16. yüzyıl, <i>Selimnâme</i> , İdris-i Bitlisi, University of Manchester, Persian Ms.4.....	120
Resim 85: y.21b'den detay, 16. yüzyıl, <i>Selimnâme</i> , İdris-i Bitlisi, University of Manchester, Persian Ms.47	121
Resim 86: Eserin yan kağıdında bulunan şiir, <i>Dâsitân-ı Samek Ayyar</i> , BSB, Cod.turc.202 ...	121
Resim 87: Sultan I. Mahmud'un mührünün bulunduğu yan kâğıt, <i>Kitab-ı Hurşid Şah</i> , Süleymaniye Kütüphanesi Fatih 03756	126
Resim 88: Hikayenin ilk yaprağı, <i>Kitâb-ı Hurşid Şah</i> ,	126
Resim 89: Ferruhruz, Kendman'ı öldürmek üzereyken Kavah'ın engel olması, <i>Kitâb-ı Samak Ayyar</i> , Oxford Bodleian Library, Ouseley 381, y.3a.....	130
Resim 90: Ferruhruz, Kendman'ı öldürmek üzereyken Kavah'ın engel olması, <i>Kısâ-i Ferruhruz</i> , British Library Or. 3298, y.152a	131
Resim 91: Ferruhruz ve Gülbuy'un kavuşması, <i>Kitab-ı Samak Ayyar</i> , Oxford Bodleian Library, Ouseley 381, y.13b	132
Resim 92: Ferruhruz ve Gülbuy'un Simabiye şehrinde buluşması,	132
Resim 93: Çekelmah ve Gülbuy'un Semavat kalesinde hapsedilmesi, <i>Kitâb-ı Samak Ayyar</i> , Oxford Bodleian Library, Ouseley 381, y.31b.....	133
Resim 94: Çekelmah ve Gülbuy'un Sandık İçinde Kaçırılması, <i>Kısâ-i Ferruhruz</i> , BL Or. 3298, y.174a.....	134
Resim 95: Nigîçeş savaş meydanında Cam Şah'ın askerlerini öldürürken, <i>Kitâb-ı Samak Ayyar</i> , Oxford Bodleian Library, Ouseley 381, y.68b.....	135
Resim 96: Nigîçeş'in CamŞah askerleri ile mücadelesi, <i>Kısâ-i Ferruhruz</i> , BL Or. 3298, y.203a.....	135
Resim 97: Şah Katus'un yemek meclisi, <i>Kitâb-ı Samak Ayyar</i> , Oxford Bodleian Library, Ouseley 381, y.331a.....	136
Resim 98: Cam Şah'ın kardeşi, Şah Katus'un ziyafet vermesi, <i>Kısâ-i Ferruhruz</i> , BL Or. 3298, y.230a.....	137
Resim 99: Şirvan Peşan ve Ferruhruz'un Garip Şah tarafından tutsak edilmesi, <i>Kitâb-ı Samak Ayyar</i> , Oxford Bodleian Library, Ouseley 381, y.94b	138
Resim 100: Garip Şah'ın Ferruhruz, Ruz Efun ve Şirvan Peşan'ı fark etmesi, <i>Kısâ-i Ferruhruz</i> , Or.3298, y.246b.....	138
Resim 101: Ferruhruz ve Şirvan'ın Garip Şah'ın tutsaklığından kurtulmaları, <i>Kitâb-ı Samek Ayyar</i> , Oxford Bodleian Library, Ouseley 381, y.106a.....	139
Resim 102: Alem Efruz'un Şirvan Peşin ve Ferruhruz'u Kurtarması, <i>Kısâ-i Ferruhruz</i> , BL Or.3298, y.254b	140
Resim 103: Demirci Sâd'ın Samek'e demir ayakkabı yapması, <i>Kitâb-ı Samak Ayyar</i> , Bodleian Library Ms. 381, y.114a	141
Resim 104: Demirci Sâd'ın Samek'e demir ayakkabı yapması, <i>Kısâ-i Şehr-i Şatran</i> , İÜK T9303, y.6a	142
Resim 105: Ferruhruz ile Merdan Duht arasındaki mücadele, <i>Kitâb-ı Samak Ayyar</i> , Oxford Bodleian Library, Ouseley 381, y.121a	143
Resim 106: Ferruhruz'un Merdan Duht'u yenilgiye uğratması, <i>Kısâ-i Şehr-i Şatran</i> , T.9303, y.22b	143
Resim 107: Samek'in insan başlı iki kuş ile karşılaşması, <i>Kitâb-ı Samak Ayyar</i> , Oxford Bodleian Library, Ouseley, 381, y.134a	145

Resim 108: Alem Efruz Merdan Duht'u ararken Pir Teyanguz Kuşları ile karşılaşması, <i>Kıssa-i Şehr-i Şatran</i> , T.9303, y.54b	145
Resim 109: Ferruhruz'un Gülbuy, Çekelmah, Giti Numa ve Şirvan Peşan ile evlenmesi, <i>Kitâb-ı Samak Ayyar</i> , Oxford Bodleian Library, Ouseley 381, y.140a	146
Resim 110: Ferruhruz ile Gülbuy'un evlenmesi, <i>Kıssa-i Şehr-i Şatran</i> , T.9303, y.60a.....	147
Resim 111: Mehlan'ın Ferruhruz önünde kırbaçlanması, <i>Kitâb-ı Samak Ayyar</i> , Oxford Bodleian Library, Ouseley 381, y.189a	148
Resim 112: Mehlan'ın Ferruhruz önünde kırbaçlanması, <i>Kıssa-i Şehr-i Şatran</i> , T.9303, y.96b	148
Resim 113: Hurşid Şah için matem tutanlar, <i>Kitâb-ı Samak Ayyar</i> , Oxford Bodleian Library, Ouseley 381, y.191b	149
Resim 114: Hurşid Şah için matem tutanlar, <i>Kıssa-i Şehr-i Şatran</i> , T.9303, y.103a,.....	150
Resim 115: Ferruhruz ve Merdan Duht'un evlenmesi, <i>Kitâb-ı Samak Ayyar</i> , y.201a, Oxford Bodleian Library Ouseley 381, y.201a.....	151
Resim 116: Ferruhruz ve Merdan Duht'un evlenmesi, <i>Kıssa-i Şehr-i Şatran</i> , T.9303, y.102b	151
Resim 117: Samek tarafından sorguya çekilen Zerrend adlı casusun annesinin feryad etmesi, <i>Kitâb-ı Samak Ayyar</i> , Oxford Bodleian Library, Ouseley 381, y.221b.....	152
Resim 118: Alem Efruz'un Zerend adlı casusu sorguya çekmesi, <i>Kıssa-i Şehr-i Şatran</i> , T.9303, y.121b	153
Resim 119: Huniler Deresi'nde, Casus Kaddere Mahus'un huzurunda, <i>Kitâb-ı Samak Ayyar</i> , Oxford Bodleian Library, Ouseley 381, y.268b	154
Resim 120: Alem Efruz'un Huniler Deresi'nden ayrılırken bir ziyafete katılması, <i>Kıssa-i Şehr-i Şatran</i> , İÜK, T.9303, y.149b	154
Resim 121: Tac Duht'un Ferruhruz'un eşlerini öldürmesi, <i>Kitâb-ı Samak Ayyar</i> , Oxford Bodleian Library, Ouseley 381, y.283b	155
Resim 122: Tac Duht'un Ferruhruz'un eşlerini öldürmesi, <i>Kıssa-i Şehr-i Şatran</i> , T.9303, y.155b	155
Resim 123: Ferruhruz'un cadının kızını işkenceyle konuşturması, y.302a, <i>Kitâb-ı Samak Ayyar</i> , Ouseley 381, y.302a	156
Resim 124: Ferruhruz'un cadının kızını işkenceyle konuşturması, <i>Kıssa-i Şehr-i Şatran</i> , T.9303, y.164b	157
Resim 125: Giti Numa ve Dilaram'ın Sinban Üzerine Altın Saçması, <i>Kıssa-i Ferruhruz</i> , BL.Or.3298, y.127a	158
Resim 126: Kalabalığın arasında kadın kılığında Samek y.127a'dan detay	158
Resim 127 : Gülbuy'un erkek kılığında Giti Numa ile görüşmesi, <i>Kıssa-i Ferruhruz</i> , BL. Or. 3298, y.109b	167
Resim 128: Hüma'nın Ferah Şehri'ne hükümdar olması, <i>Dâsitân-ı Ferruh u Hüma</i> , İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi,T.1975, y.205b.....	168
Resim 129: Ruz Efzun'un nöbetçi kılığında saraya girerek Lala Mesnus'u öldürmesi, <i>Kıssa-i Ferruhruz</i> , BL. Or.3298, y.18a.....	170
Resim 130: Ruz Efzun'un, çoban kılığındaki Samek ve Ebrek ile karşılaşması, <i>Kıssa-i Şehr-i Şatran</i> , İÜK T.9303, y.10b.....	170
Resim 131: Samek'in kadın kılığında kalabalığın arasına karışması, <i>Kıssa-i Ferruhruz</i> , BL. Or. 3298, y.187a.....	171
Resim 132: Samek'in kadın kılığında Rayin'i öldürmesi, <i>Kıssa-i Ferruhruz</i> , BL. Or. 3298, y.227a.....	174
Resim 133: Kabus Şah'ın kızı Şirvan Duht'un zahid kılığına bürünmüş <i>Samek Ayyar'ı</i> ziyaret etmesi, <i>Kıssa-i Şehr-i Şatran</i> , İÜK T.9303, y.146	175

Resim 134: Samek Ayyar karakterinin el yazması boyunca hakim olan tasviri, <i>Kıssa-i Ferruhruz</i> , BL. Or.3298, y.167a (detay).....	175
Resim 135: Çarseb ve Cengcu'nun kadın kılığında Tuti Şah'ın askerlerinden kaçmaya çalışmaları, <i>Kıssa-i Ferruhruz</i> , BL. Or.3298, y.67a.....	176
Resim 136: Osmanlı kahvehanesi, 17. yüzyıl, Albüm resmi, Chester Beatty Library,Dublin, T.439.9.....	178
Resim 137: Hikâye anlatıcısının yer aldığı albüm resminden (detay), Chester Beatty Library,Dublin, T.439.9.....	178
Resim 138: Garip Şah'ın ağaç arkasında gizlenen Ruz Ezun'u fark etmesi, <i>Kıssa-i Ferruhruz</i> , BL. Or. 3298, y.246b.....	193
Resim 139: y. 246b'den detay.....	193
Resim 140: Cam Şah'ın Şah Simab'a mektup göndermesi, <i>Kıssa-i Ferruhruz</i> , BL. Or. 3298, y.111b.....	194
Resim 141: Hurşid Şah'ın Tüccar Şah, Hürmüzkil ve Çarseb'i azarlaması, <i>Kıssa-i Ferruhruz</i> , BL. Or.3298, y.60a.....	195
Resim 142: Ferruhruz'un Tuti Şah sarayı önünde beklemesi <i>Kıssa-i Ferruhruz</i> , Or.3298, BL. Or. 3298, y.8b.....	195
Resim 143: Samek'in, Katus Şah'ın tutsağı olan Hurşid Şah'ı kurtarmaya çalışması, <i>Kıssa-i Şehr-i Şatran</i> , İÜK. T.9303, y.15b.....	196
Resim 144: Samek'in Gülbuy kılığında Rayin'i öldürmesi <i>Kıssa-i Ferruhruz</i> , BL. Or.3298, y.227a.....	197
Resim 145: Samek'in Kenkele'yi öldürmesi <i>Kıssa-i Ferruhruz</i> , BL. Or.3298, y.47b.....	197
Resim 146: Samek ve Ebek'in aşçı kılığında buluşmaları, <i>Kıssa-i Şehr-i Şatran</i> , İÜK. T.9303, y.153a.....	198
Resim 147: Saruhan ve Cinlerin, Şah Ramin'e karşı savaşmaları, <i>Tuhfet'ül Letâ'if</i> , AKM. 280, y.226b-227a.....	200
Resim 148: Mah Pervin ve Ruzbih'in insan başlı deniz canlıların ağzından inciler alması, <i>Tuhfet'ül Leta'if</i> , AKM. 280, y.177b.....	200
Resim 149: Çarseb'in Ukkab kentinden gelen iki kişiyi cezalandırması, <i>Kıssa-i Ferruhruz</i> , BL. Or.3298, y.56b.....	202
Resim 150: Ferruh'un babası Nu'man Şah ile kavuşmaları, <i>Dâsitân-ı Ferruh u Hü mâ</i> , T.1975, y.215a.....	203
Resim 151: Kassab Sehlu, Samek ve Ebek'in casusları tuzağa düşürmesi sahnesini sıralı olarak gösteren resim, BL. Or.3298, y.219b, sarı renk: Sehlu'nın tabladan zıplama ve tuzağa düşürme anı, kırmızı renk: düşme anı, mavi renk: Samek'in planladıkları gibi düşmanları öldürmeye başladığına işaret eder.	206
Resim 152: Kavah ve Kendman'ın Evlerinin Cam Şah'ın Askerleri Tarafından Ateşe Verilmesi, <i>Kıssa-i Ferruhruz</i> , BL. Or.3298, y.24b.....	207
Resim 153: Kabus Şah'ın kızı Şirvan Duht'tan haber alması, <i>Kıssa-i Şehr-i Şatran</i> , İÜK, T.9303, y.137b.....	208
Resim 154: Huruş'un Ferruhruz'a Gülbuy'dan haber getirmesi, <i>Kıssa-i Ferruhruz</i> , BL. Or.3298, y.119a.....	212
Resim 155: Ferruhruz ve Gülbuy'un buluşması, <i>Kıssa-i Ferruhruz</i> , BL. Or. 3298, y.167a ...	213
Resim 156: Ferruhruz ve Gülbuy'un buluşması, <i>Kitâb-ı Samak Ayyar</i> , Oxford Bodleian Library, Ouseley 381, y.13b.....	213
Resim 157: Ferruhruz Kendman'ı öldürmek üzereyken Kavah'ın engel olması <i>Kıssa-i Ferruhruz</i> , BL. Or. 3298, y.152a.....	216
Resim 158: Ferruhruz Kendman'ı öldürmek üzereyken, Kavah'ın engel olması, <i>Kitâb-ı Samak Ayyar</i> , Oxford Bodleian Library MS. Ouseley 381, y.3a.....	216

Resim 159: Samek'in demirciye ayakkabı yaptırması, <i>Kıssa-i Şehr-i Şatran</i> , İÜK, T.9303, y.6a.....	217
Resim 160: Samek'in demirciye ayakkabı yaptırması, <i>Kitab-ı Samak Ayyar</i> , Bodleian Library, Ouseley 380,y.114a.....	217
Resim 161: Ferruhruz'un Gülbuy'la evlenmesi <i>Kıssa-i Şehr-i Şatran</i> , T. 9303, İÜK, y.60a	219
Resim 162: Ferruhruz'un Gülbuy ve diğerleri ile evlenmesi <i>Kitâb-ı Samak Ayyar</i> , Bodleian Librariy, Ouseley 380, y.140a.....	219
Resim 163: Kassab Sehlü ve Samek Ayyar'ın Cam Şah'ın pehlivanlarını tuzağa düşürmesi, <i>Kıssa-i Ferruhruz</i> , BL. Or.3298, y.219b	220
Resim 164: Samek'in Şelmenek'in peşine düşmesi, <i>Kitâb-ı Samak Ayyar</i> , Oxford Bodleian Library, MS Ouseley 381, y.80b.....	220
Resim 165: Samek'in Peri Bektaş'ın oğulları, Şamat ve Şemut'u tutsak etmesi <i>Kıssa-i Şehr-i Şatran</i> , İÜK, T.9303, y.81b.....	221
Resim 166: Samek ve Şems, Şamat ve Şemut'u su altında dinlerken <i>Kitâb-ı Samak Ayyar</i> , Oxford Bodleian Library, y.166b.....	221
Resim 167: Şah Katus'un Cam Şah'ın askerlerine ziyafet vermesi, <i>Kıssa-i Ferruhruz</i> , BL. Or.3298, y.230a.....	223
Resim 168: Şah Katus'un ziyafet vermesi, <i>Kitâb-ı Samak Ayyar</i> , Oxford Bodleian Library,Ouseley 380, y.331a.....	223

KISALTMALAR DİZİNİ

AKM	: Aga Khan Museum
BL	: British Library
BnF	: Bibliothèque nationale de France
BSB	: Bayerische Staatsbibliothek
BULAC	: Bibliothèque universitaire des langues et civilisations
DCBL	: Dublin Chester Beatty Library
İÜK	: İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi
LACMA	: Los Angeles County Museum of Art
NYPL	: New York Public Library
SK	: Süleymaniye Kütüphanesi
TİEM	: Türk ve İslam Eserleri Müzesi
TSMK	: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi
UUL	: Uppsala University Library
WFGA	: Freer Gallery of Art (Smithsonian Institution, Washington, D.C.)

GİRİŞ

16. yüzyılın son çeyreğinde Osmanlı sarayındaki hamilik yapısında gözlemlenen dönüşüm, yalnızca edebî üretimin biçim ve içerik yönlerini değil, aynı zamanda metinlerin dolaşım biçimlerini ve hedef kitlesini de etkilemiştir. Bu dönemde klasik şiir geleneği varlığını sürdürmekle birlikte, hikâye, mesnevi ve destan gibi anlatı türleri daha görünür hâle gelmiş, bu anlatı türlerinin üretim ve tüketim alanları genişlemiştir. Walter G. Andrews ve Mehmet Kalpaklı, *Sevgililer Çağı* başlıklı kitaplarında bu süreci sadece bir çözülme evresi olarak değil, bununla birlikte yeni ifade biçimlerinin ve edebî pratiklerin ortaya çıktığı verimli bir geçiş dönemi olarak değerlendirirler. Yazarlar, 1580–1622 yılları arasını bir “*kırılma noktası*” olarak tanımlayarak, bu süreçte edebiyatın yalnızca estetik bir faaliyet olmaktan çıkarak toplumsal işlev, üretim ilişkileri ve temsil stratejileri bağlamında yeniden kurgulandığını vurgularlar (Kalpaklı ve Andrews, 2020, s. 343-435).

Bu bağlam içinden bakıldığında, 16. yüzyılın sonlarında hazırlanmış bir grup resimli hikâye kitabı, dönemin dönüşen kültürü çerçevesinde Osmanlı sanat ortamındaki yerlerini, üretim süreçlerini ve işlevlerini yeniden değerlendirme imkânı sunmaktadır. Konularını bir aşk hikâyesi etrafında gelişen olağanüstü, fantastik maceralardan alan *Kıssa-i Ferruhruz* (British Library Or.3298), *Kıssa-i Şehr-i Şatran* (İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, T.9303), *Tuhfetü'l Letâif* (Aga Khan Museum 280) ve *Dâsitân-ı Ferruh u Hüma* (İÜK T.1975) gibi anlatıların resimli nüshaları, 16. yüzyıl sonu ile 17. yüzyıl başında hem boyut ve tasarım, hem de içerik bakımından benzer ilkelerle üretilmiş olmaları açısından dikkat çekicidir. 1590–1600 yılları arasında adeta bir seri üretimin parçası gibi görünen söz konusu resimli el yazmaları, 15. yüzyılda Osmanlı edebiyat kültürüne dâhil edilmiş olmalarına rağmen uzun bir süre üretim sisteminden uzak kalmış, 16. yüzyılın sonunda ise yeniden gündeme gelmişlerdir. Saray çevresinde üretilen hikâyeler, yalnızca musavver biçimde, 16. yüzyılın görsel hareketliliği içerisinde tekrar canlanma imkânı bulmuşlardır. Bu dönüşüm sürecine ve söz konusu metinlerin Osmanlı edebiyat ortamına yeniden dâhil edilmesine ilişkin şimdiye dek bütüncül bir tartışma gerçekleştirilmemiştir. Bu tezde, bol resimlerle zenginleştirilmiş, tasarım ilkeleri ve görsel anlatım stratejileri açısından kesişen hikâye kitaplarının üretim sürecinde etkili

olan faktörlerin açıklığa kavuşturulması ve hikâye türünde eserlerin dönemin edebiyat ile görsel kültür anlayışı içerisindeki işlevlerinin belirlenmesi amaçlanmıştır.

Bu tez, merkezine 12. yüzyıl Fars edebiyatında yazıya geçirildiği düşünülen *Samek Ayyar* hikâyesinin Osmanlı sahasında üretilmiş resimli ve resimsiz Türkçe tercümelerini almaktadır. Hikâyenin bilinen en erken resimli örneği, 1330’lu yıllarda Şiraz’da, İncü Hanedanı himayesinde hazırlanmıştır. Bugün Oxford Bodleian Library’de üç cilt hâlinde (Ouseley 379-380-381) korunmaktadır. Osmanlı sarayında hazırlanmış ve günümüze ulaşmış resimli yegâne örnekler ise British Library Or. 3298 numarada kayıtlı *Kıssa-i Ferruhruz* ile İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi T. 9303 numaralı *Kıssa-i Şehr-i Şatran* nüshalarıdır. Çok katmanlı ve uzun soluklu bir anlatı evrenine sahip olan *Samek Ayyar* hikâyesinin Türkçe resimli nüshaları, anlatının yalnızca son bölümlerini kapsamaktadır.¹

Kıssa-i Ferruhruz el yazması, içerdiği resimler, tasarım ilkeleri ve metni bakımından ilk kez tez kapsamında ayrıntılı olarak tanıtılmaktadır. *Kıssa-i Ferruhruz*’un metninin devamını oluşturan *Kıssa-i Şehr-i Şatran* nüshasıyla kurduğu ilişkiler incelenerek, *Samek Ayyar* anlatısının 16. yüzyıl sonlarında Osmanlı kültür-sanat ortamında nasıl yeniden inşa edildiği, tasarlandığı ve resimlendiği sorusunun aydınlatılması da bu tezin ana tartışmalarından birini oluşturur. Bu bağlamda, söz konusu el yazmaları üzerinden, dönemin özellikle doğaüstü ve fantastik öğeler içeren hikâyelerinde öne çıkan resimleme stratejileri, tematik ilişkiler ve tasarım anlayışları karşılaştırmalı bir yaklaşımla değerlendirilmektedir. Böylece *Kıssa-i Ferruhruz* ve *Kıssa-i Şehr-i Şatran* kitapları üzerinden dönemin benzer temalarla üretilen el yazmalarının resimlenme ve tasarlanma sürecine dair ilişkilerin de ortaya konulması amaçlanmaktadır.

Tez kapsamında, resimli nüshalar dışında Münih Bayerische Staatsbibliothek’te cod. turc. 202 numarada kayıtlı *Dâstân-ı Samek Ayyar* ile Süleymaniye Kütüphanesi Fatih 03756 numaralı *Kitâb-ı Hurşid Şah* el yazmalarının içerikleri ilk kez incelenmiş, *Samek Ayyar* hikâyesinin Osmanlı edebiyatına ne zaman ve hangi bağlamda kazandırıldığına dair yeni bulgular ortaya konmuştur. Anlatılarda yer alan hikâyeler ve tasvirler, Farsça nüsha ile

¹ Bu çalışmada “çok katmanlı anlatı” ifadesiyle, hikâyenin yalnızca yüzeydeki olay örgüsünden ibaret olmadığı, bir aşk hikâyesi ekseninde ilerlerken farklı karakterlerin yaşadığı, birbirine bağlı ve iç içe geçmiş olaylar dizileri aracılığıyla derinlik kazandığı kastedilmektedir. Olayların sıralanışı, anlatıda odaklanılan karakterlerin çeşitliliği ve bu olay dizileri arasındaki ilişkilerin örülme biçimi, anlatıya çok katmanlı bir yapı kazandıran başlıca unsurlar arasında yer alır (Bal, 2017, s.6-8; s. 43-44).

karşılaştırmalı olarak değerlendirilerek, metnin yapısı, kapsamı ve temsil stratejileri üzerine daha bütünlüklü bir çerçeve sunulmuştur.

Bu tez, şimdiye dek akademik literatürde kapsamlı olarak ele alınmamış resimli ve resimsiz *Samek Ayyar* tercümelerini hem metinsel hem görsel boyutlarıyla birlikte inceleyerek, 16. yüzyıl sonu 17. yüzyıl başında üretilen Osmanlı hikâye kitaplarındaki anlatı ve tasvir pratiklerine ışık tutmayı, aynı zamanda sanat tarihi, edebiyat tarihi ve tercüme çalışmaları için yeni bir değerlendirme zemini oluşturmayı amaçlamaktadır.

YÖNTEM VE DÜZEN

Bu tez, 16. yüzyıl sonunda Osmanlı saray nakkaşhanesinde üretilen *Kıssa-i Ferruhruz* ve *Kıssa-i Şehr-i Şatran* el yazmalarını merkezine alır. *Samek Ayyar* anlatısını temsil eden söz konusu iki resimli nüshanın Osmanlı edebiyat ve sanat ortamındaki serüveni, hikâyenin ne zaman dolaşıma girdiği, el yazmalarının resimlenme biçimleri üzerine bugüne kadar sanat ve edebiyat tarihi çerçevesinde kapsamlı bir çalışma yapılmamıştır.

Bu bağlamda çalışma kapsamında ilk olarak British Library Or.3298 numaraya kayıtlı *Kıssa-i Ferruhruz* el yazmasının metni bütünüyle çözümlenmiş ve içerdiği 65 resim metin ile ilişkendirilerek tanımlanmıştır. El yazması kodikolojik açıdan incelenmiş, cildi, sayfa tasarımları, kompozisyon şemaları bakımından elde edilen veriler detaylı olarak kaydedilmiştir. Çalışmanın kapsamına alınan ve anlatının devamı niteliğinde olan İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi T.9303 numaraya kayıtlı *Kıssa-i Şehr-i Şatran* hikâyesi de içerik ve tasarım pratikleri açısından incelenmiş ve her iki el yazması arasındaki hem metinsel hem de tasarımsal ilişkiler saptanmıştır. El yazmasının içerdiği 64 resim, *Kıssa-i Ferruhruz* el yazması ile üslup ve tasarım bakımından karşılaştırmalı olarak irdelenmiştir.

Oldukça kapsamlı ve uzun bir anlatı olduğu anlaşılan *Samek Ayyar* hikâyesinin başka Türkçe tercümelerine ulaşmak amacıyla mevcut literatür taranmış, el yazması bakımından zengin koleksiyonlara sahip kütüphanelerin katalogları sistematik biçimde incelenmiştir. Bu doğrultuda Süleymaniye Kütüphanesi ve Münih Bayerische Staatsbibliothek'te bulunan Türkçe tercümeler saptanmış ve analiz edilmiştir. Hikâyenin Osmanlı edebiyat ortamındaki dolaşımını ve işlevini ortaya koymak amacıyla *Dâsitân-ı*

Samek Ayyar (Bayerische Staatsbibliothek cod. turc 202) ve *Kitâb-ı Hurşid Şah* (Süleymaniye Kütüphanesi, Fatih, 03756) adlı metinler çözümlenmiş, söz konusu el yazmaları, cilt özellikleri, sayfa tasarımları ve yazı türleri bakımından ayrıntılı biçimde incelenmiş ve tarihlendirme çalışmaları gerçekleştirilmiştir.

Farklı kütüphanelerde korunan *Kıssa-i Ferruhruz*, *Kıssa-i Şehr-i Şatran*, *Dâsitân-ı Samek Ayyar* ve *Kitâb-ı Hurşid Şah* el yazmalarında yer alan parçalı anlatılar bir arada değerlendirilmiş, böylece uzun soluklu ve katmanlı bir yapıya sahip olan *Samek Ayyar* hikâyesinin bütüncül yapısı Türkçe tercümelerle yeniden inşa edilmiştir. Bu yöntem sayesinde anlatının Osmanlı sahasındaki içeriği ortaya konmuştur.

Samek Ayyar hikâyesinin Oxford Bodleian Library’de bulunan resimli üç cildinin Farsça metni, Türkçe tercümelerle içerik bakımından karşılaştırılmıştır. Böylece Türkçe tercümelerin, anlatının Fars dünyasındaki kökleri ile ilişkileri saptanmış, elde edilen bulgular bir tablo halinde sunulmuştur. Bu yöntemle Türkçe tercümelerin orijinal metinle ilişkilerinin ortaya çıkması amaçlanmıştır. Ayrıca eksik olduğu bilinen Farsça nüshanın anlatım boşluklarının Türkçe tercümeler ile tamamlanması hedeflenmiştir.

Son olarak, 16. yüzyıl sonunda üretilen olağanüstü ve fantastik maceraların işlendiği resimli edebî eserler içerikleri ve tasarımlarıyla incelenmiş, *Kıssa-i Ferruhruz* ve *Kıssa-i Şehr-i Şatran* el yazmalarının görsel tasarım ilkeleri ve resimleme stratejileri bu eserlerle karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiştir. Bu çerçevede sanatçıların el yazmalarını oluştururken başvurdukları yöntemlerin belirlenmesi amaçlanmıştır. Bu bağlamda *Tuhfetü’l Letâif* (AKM 280), *Siyer-i Nebî* (Altıncı cilt, TSMK, H.1223) ve *Dâsitân-ı Ferruh u Hüma* (İÜK, T. 1975) gibi resimli el yazmaları seçilmiş, içerikleri ve tasvirleri karşılaştırmalı biçimde analiz edilmiştir.

Tez yedi ana başlıktan oluşmaktadır. Çalışmanın birinci bölümü olan “Osmanlı Edebiyatında Mensur Hikâyeler”, Osmanlı kültür-sanat ortamında mensur anlatıların ortaya çıkışını ve 16. yüzyıl sonuna dek gelişimini ele almaktadır. Bu çerçevede, erken dönemden itibaren gerçekleşen tercüme faaliyetlerine, hazırlanan el yazmalarına, görselleştirilen hikâyelere ve bu üretimlerin gerçekleştiği maddi/kültürel ortama dair değerlendirmeler yapılmıştır. Ayrıca, *Samek Ayyar* anlatısının bu tercüme ve

görselleştirme hareketi içindeki konumuna dair veriler sunulmuş, anlatının tarihsel bağlamı üzerine çıkarımlar yapılmıştır.

Çalışmanın ikinci bölümü “16. Yüzyıl Sonu 17. Yüzyıl Başı Saray Kültüründe Resimli Hikâyeler” başlığını taşımaktadır. Bu bölüm “Musavver Hikâye Kitapları: Erken Örnekler” ve “Musavver Ferruhruz Hikâyesi ve Benzerleri” başlıklarıyla iki alt bölümden oluşur. Burada 16. yüzyıl Osmanlı kültür ortamında üretilen resimli hikâyelere değinilmiştir. Öncelikle 16. yüzyıl başlarından ortalarına kadar erken örnekler tanıtılmış ve bu örneklerin içerikleri, tasarımları ve resimleme yöntemleri üzerine tartışmalar gerçekleştirilmiştir. Böylece 16. yüzyıl sonunda üretilen *Kıssa-i Ferruhruz* ve *Kıssa-i Şehr-i Şatran* hikâyelerinin öncüllerinin tanıtılması amaçlanmıştır. Ardından 16. yüzyıl sonunda üretilen ve *Kıssa-i Ferruhruz* hikâyesiyle benzer içerik ve tasarım ilkelerini paylaşan resimli el yazmaları paylaşılmıştır. Bu bölümde ele alınan *Kıssa-i Şehr-i Şatran* (İÜK, T.9303), *Tuhfet’ül Letâ’if* (AKM 280), *Siyer-i Nebi* (TSMK 1223) ve *Dâsitân-ı Ferruh ü Hüma* (İÜK, T.1975) gibi çağdaş resimli el yazmalarının kompozisyon şemaları, *Kıssa-i Ferruhruz* ile ilişkileri detaylı olarak tartışılmıştır. Böylece *Samek Ayyar* hikâyesini temsil eden resimli hikâyeler üzerinden dönemin sanatçılarının tasarım ve resimleme davranışları üzerine elde edilen bulgular paylaşılmıştır.

Tezin üçüncü ve dördüncü bölümleri, sırasıyla “*Kıssa-i Ferruhruz* ve *Kitâb-ı Samak Ayyar*” ile “*Samek Ayyar* Hikâyesinin Osmanlı Kültür-Sanat Ortamındaki İzleri: *Dâsitân-ı Samek Ayyâr* ve *Kitâb-ı Hurşid Şah*” başlıklarını taşımaktadır. Bu bölümlerde, Oxford Bodleian Library’de Ouseley 379-380-381 numarayla kayıtlı olan ve 1330 civarında Şiraz’da; hazırlanmış Farsça resimli *Kitâb-ı Samak Ayyâr* nüshası ile Osmanlı sahasında üretilmiş Türkçe tercümele arasındaki ilişkiler ele alınmaktadır.

Devamında, *Kitab-ı Samek Ayyâr* el yazmasının içeriğine ve resimlerine değinilmiştir. Ardından *Kıssa-i Ferruhruz* el yazması içerik, tasarım ve görsel program açısından ayrıntılı biçimde tanıtılmış, ardılı olan *Kıssa-i Şehr-i Şatran* ile yapısal ve anlatsal düzeydeki ilişkileri de değerlendirilmiştir.

Ayrıca *Samek Ayyâr* hikâyesinin Osmanlı sanat ortamına nasıl dâhil olduğuna odaklanılmakta, *Dâsitân-ı Samek Ayyar* (BSB Cod. turc.202) el yazmasının sunduğu metinsel ve fiziksel veriler ışığında bu süreç tartışılmaktadır. El yazması kodikolojik

bakımdan tanıtılmış, cilt bezemeleri ve tezhip süslemeleri detaylı olarak irdelenmiş ve elde edilen veriler ışığında el yazması tarihlendirilmiştir. Aynı zamanda, metnin içeriği incelenmiş, bu örnek üzerinden anlatının Osmanlı edebiyatında dolaşımı ve tercüme süreci değerlendirilmiştir.

Beşinci bölüm olan “Samek Ayyar Hikâyesinin Resmedilmesi: 14. Yüzyıldan 16. Yüzyıl Sonuna” başlıklı kısımda ise, Türkçe resimli nüshalar özgün Farsça eserle içerik ve resimleme stratejileri bakımından karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Bu bölümde farklı dönemlere ait el yazmalarının yapısal, tematik ve ikonografik ilişkileri analiz edilerek, anlatının Osmanlı görsel kültürü içinde yeniden inşası ve dönüşümü değerlendirilmiştir

Tezin altıncı bölümü, değerlendirme bölümünü oluşturmaktadır. Bu bölümde, resimli Türkçe *Samek Ayyar* nüshalarında anlatıyla paralel biçimde öne çıkan temaların görsel olarak nasıl temsil edildiği detaylı biçimde incelenmiştir. Aynı zamanda, hikâyenin Osmanlı dünyasında özellikle 16. yüzyıl sonunda yeniden üretilme nedenleri, çeviribilim alanında öne çıkan Itamar Even-Zohar, Theo Hermans ve André Lefevere gibi bilim insanlarının ortaya koyduğu kuramsal bakışın içerisinde yorumlanmıştır. Bu bağlamda, *Kıssa-i Ferruhruz* ve benzerlerinin dönemin sonunda adeta seri üretim denebilecek şekilde çoğaltılmış olması, edebî sistemin çevresinde yer alan türlerin tarihsel ve kültürel koşulların etkisiyle merkeze taşınması süreciyle ilişkilendirilmiştir. Ayrıca Türkçe nüshalarda benimsenen görsel anlatı stratejileri ve imgelerin, dönemin kültürel ifade biçimlerine nasıl uyarlanarak yeniden yapılandırıldığı analiz edilmiştir.

Son olarak, Farsça özgün nüsha ile Türkçe tercümeler arasında tematik bağlar ve görsel anlatımda kesişen noktalar karşılaştırmalı olarak ele alınmıştır. Böylece, Osmanlı ressamlarının hikâye kitaplarında benimsediği resimleme yöntemlerine dair yeni bir perspektif geliştirilmiş, metin-resim ilişkisinin dönemsel bağlam içindeki anlamı yeniden değerlendirilmiştir.

KONUyla İLGİLİ BİLİMSEL YAYINLAR

Samek Ayyar anlatısına dair bilimsel çalışmalar, öncelikli olarak Oxford Bodleian Library’de korunan Farsça nüsha üzerinden şekillenmiştir. El yazmasına dair ilk bibliyografik bilgiler, Eduard Sachau ve Hermann Ethé tarafından 1889 yılında

yayımlanan “*Catalogue of the Persian, Turkish, Hindûstanî and Pushtû Manuscripts in the Bodleian*” Library adlı kapsamlı katalog çalışmasında yer alır. Araştırmacılar burada, metnin aktarıcısı ya da müellifi olarak değerlendirilebilecek iki isme, Ebu’l-Kasım Şîrâzî ve Faramerz b. Hudadâd’a ilk kez atıfta bulunurlar. Aynı zamanda hikâyenin eksik bölümlerine ilişkin gözlemlerini de paylaşırlar.

Ivan Stchoukine, 1936 yılında hazırladığı “*La Peinture iranienne sous les derniers 'abbâsides et les Il-Khâns*” isimli çalışmasında el yazmasında yer alan imgeleri ilk kez İncu hanedanıyla ilişkilendirerek ele alır.

Ardından Basil Robinson “*A descriptive catalogue of the Persian paintings in the Bodleian Library*” başlıklı katalog çalışmasında el yazmasını resimleri, tezhipleri ve cildiyle çok daha yakından tanıtmış, Stchoukine’nin sınıflandırmasını sürdürerek el yazmasının İncu kitap sanatının tipik özelliklerini temsil ettiğinden bahsetmiştir.

Metnin içeriğine dair ilk sistematik çalışma ise Parviz Natel Hanlari tarafından gerçekleştirilmiştir. Hanlari, *Samak-e Ayyar* başlığıyla 1968–1974 yılları arasında metni beş cilt hâlinde yayımlamış, metnin çeşitli yerlerinde önemli anlatım boşluklarının bulunduğunu belirterek bu eksiklerin bir kısmını British Library Or. 3298 numarada yer alan Türkçe tercümeden faydalanarak tamamladığını ifade etmiştir. Hanlari, özellikle eserin üçüncü cildinde Türkçe nüshayı nasıl tespit ettiğini ve metne nasıl dâhil ettiğini açıklamaktadır. Aynı zamanda Farsça metnin yazarına ve el yazmasının tarihine ilişkin önemli bilgiler de sunmaktadır.

Ardından William Hanaway 1970 yılında yayınladığı “*Persian Popular Romances Before the Safavid Period*” başlıklı çalışmasında *Samek Ayyar* anlatısına yer verir. Hanaway, *Samek Ayyar* anlatısını Ortaçağ Fars edebiyatındaki popüler romans geleneği içinde değerlendirir ve bu türün klasik epik anlatılar ile halk arasında sözlü dolaşımı bulunan romanslar arasında melez bir konumda yer aldığını ileri sürer. Hanaway, *Dârâb-nâme*, *Hamzanâme*, *Ebû Muslim-nâme* ve *İskendernâme* gibi metinlerle birlikte *Samek Ayyar*’ı da ele alarak, bu tür anlatıların aristokratik edebî gelenekle halk anlatıcılığı pratikleri arasında bir köprü işlevi gördüğünü ortaya koyar.

Güner İnal, 1995 yılında yayımladığı “*Türk Minyatür Sanatı: Başlangıcından Osmanlılara Kadar*” adlı çalışmasında, İncü döneminde hazırlanmış resimli el yazmalarından bahsederken Oxford Bodleian Library’de bulunan *Kitab-ı Samek Ayyar* hikâye kitabına değinir.

1987 yılında Marina Gaillard, “*Le Livre Samak-e Ayyar: structure et idéologie du roman persan médiéval*” başlıklı doktora çalışmasında hikâyeyi yapısal ve tematik açıdan ele alır. Gaillard, anlatının döngüsel kurgusunu üç nesle yayılan bir aşk ve kahramanlık öyküsü olarak analiz eder. Aynı zamanda metni, Orta Çağ İran coğrafyasının gündelik yaşamına, inanç dünyasına ve kültürel değerlerine dair önemli veriler sunan bir belge niteliğinde değerlendirir. Özellikle metinde önce ayyar gruplarının hikâyedeki işlevlerini, konumlarını ortaya koymak açısından detaylı bir araştırma sunar.

Roxana Zenhari, 2014 yılında hazırladığı “*The Persian Romance Samak-e Ayyar: Analysis of an Illustrated Inju Manuscript*” adlı çalışmasında, *Samek Ayyar* adlı el yazmasının üç cildine ait resimleri ilk kez bütüncül bir yaklaşımla ele almıştır. Zenhari, bu el yazmasında yer alan görselleri ayrıntılı biçimde tanıtmış, resimlerin sayfa üzerindeki konumları, tasarım pratikleri ve sanatçılara özgü üretim stratejileri hakkında önemli bilgiler sunmuştur. Çalışma, anlatıda merkezi bir rol üstlenen ayyar topluluklarının tarihsel gelişimini ele almakla birlikte bu grupların anlatıdaki işlevlerini ve Orta Çağ İran’ındaki sosyo-kültürel konumlarını kapsamlı biçimde analiz etmektedir. Zenhari ayrıca, İncü dönemi resim üslubunu yansıtan bu tasvirleri, özellikle 1333 tarihli St. Petersburg Şehname’si (National Library of Russia Dorn 329) ile karşılaştırmalı olarak incelemiştir. Her iki el yazmasında sanatçıların tercih ettikleri renk paletleri, figür tasvir teknikleri ve kompozisyon kurma yaklaşımlarının büyük benzerlikler taşıdığını ortaya koymaktadır.

Hikâyenin Türkçe resimli nüshalarına yönelik en erken akademik yayınlardan biri, Charles Rieu tarafından 1888 yılında yayımlanan “*Catalogue of Turkish Manuscripts in the British Museum*” başlıklı çalışmada yer alır. Eser, katalogda “*Tales, Fables and Anecdotes*” başlığı altında sınıflandırılmış el yazmaları arasında değerlendirilmiştir. Rieu, burada *Kıssa-i Ferruhruz* el yazmasının yazarı, fiziksel özellikleri ve içeriğine dair temel bibliyografik bilgiler sunmuştur.

Norah Titley, 1981 tarihli “*Miniatures From Turkish Manuscripts: A Catalogue and Subject Index of Paintings in the British Library and British Museum*” isimli çalışmasında *Kıssa-i Ferruhruz* hikâyesinden ve üretildiği dönemden kısaca bahsederek, eserin içerisinde yer alan 65 tasviri çalışmasında detaylı olarak kataloglamıştır. Çalışmada resimleri konuları sıralanmış, ancak el yazmasındaki imgelerden yalnızca birkaçına yer vermiştir.

Norah Titley, 1983 tarihli “*Persian Miniature Painting and its Influence on the Art of Turkey and India: The British Library Collections*” isimli çalışmasında, British Library koleksiyonundaki 16. yüzyıl sonunda üretilmiş Osmanlı resimli el yazmalarına değinir. Yazar, Or. 7204 numaraya kayıtlı Şerif Âmidî tarafından kaleme alınan Türkçe *Şehnâme* nüshasındaki görsel anlatım diliyle *Kıssa-i Ferruhruz* el yazması arasında üslupsal bir paralellik kurar. Ayrıca anlatıya dair kısa bir özet sunarak, benzer resimsel üslubun *Kıssa-i Şehr-i Şatran* nüshasında da sürdürüldüğünü belirtir. Ancak bu iki el yazması arasındaki metinsel veya görsel bütünlük ilişkisine dair doğrudan bir değerlendirme sunmaz. *Kıssa-i Ferruhruz*’dan yalnızca sınırlı sayıda resim örneğine yer verir.

G. M. Meredith-Owens, 1989 yılında yayımlanan “*The Islamic World from Classical to Modern Times: Essays in Honor of Bernard Lewis*” başlıklı kitapta yer alan “*A Forgotten Ottoman Romance*” başlıklı makalesinde, III. Murad dönemine ait *Tuhfetü’l-Letâif* el yazmasını merkeze alır. Çalışmasında, bu eserin görsel ve tasarımsal özelliklerini detaylı biçimde analiz ederek, *Kıssa-i Ferruhruz* el yazmasıyla kurduğu benzerliklere dikkat çeker. Owens’in değerlendirmesi, Osmanlı görsel hikâye anlatımında belirli şemaların tekrarlandığını ve bu eserlerin ortak bir üretim çevresine bağlı olarak şekillendiğini göstermesi bakımından oldukça kıymetlidir. Özellikle el yazmaları arasında kurulmaya çalışılan görsel ilişkilerin ilk sistematik değerlendirmelerinden birini sunar.

Serpil Bağcı, Filiz Çağman, Günsel Renda ve Zeren Tanındı’nın hazırladığı ve ilk baskısı 2006 yılında yayımlanan “*Osmanlı Resim Sanatı*” adlı kapsamlı çalışmada da, *Kıssa-i Ferruhruz* ve *Kıssa-i Şehr-i Şatran* el yazmalarından bahsedilir. Yazarlar, bu el yazmalarını 16. yüzyıl sonlarında Osmanlı saray çevresinde üretilmiş, fantastik ve olağanüstü temalara odaklanan resimli hikâye kitapları arasında konumlandırırlar. Bu bağlamda, söz konusu eserlerin *Tuhfetü’l-Letâif* ve *Dâsitân-ı Ferruh u Hüma* gibi benzer

metinlerle içerik, tasarım ve görsel tasarım anlayışı bakımından paralellik gösterdiğini vurgularlar.

Arzu Mimiroğlu, 2011 yılında yazmış olduğu “*İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi’nde Bulunan Kıssa-i Şehr-i Şatran (İÜKT. 9303) Yazmasının Minyatürleri*” başlıklı yüksek lisans tez çalışmasında, hikâyeyi içeriği ve resimleriyle kapsamlı bir biçimde çalışmıştır. Yazar, *Kıssa-i Ferruhruz*’dan kısaca bahsederek, iki el yazmasında bulunan resimlerin benzerliklerine birkaç cümleyle dikkat çekmiştir.

Günseli Gürel, 2023 yılında tamamladığı “*Picturing Marvels, Magic and Monsters at the Late Sixteenth-Century Ottoman Court: Ms British Library, Harleian 5500*” başlıklı doktora tezinde, British Library’de Harleian 5500 numarada kayıtlı resimli yazmayı merkeze alarak, 16. yüzyıl sonu Osmanlı sarayında üretilen mucizevi ve fantastik temalı el yazmalarını incelemiştir. *Dâsitân-ı Ferruh u Hüma ve Tuhfetü’l-Letâif* gibi benzer dönem eserlerine de yer verdiği çalışmasında, Gürel’in sunduğu karşılaştırmalı analizler, *Kıssa-i Ferruhruz* gibi aynı üretim grubuna ait yazmaların değerlendirilmesine katkı sunar.

Samek Ayyar hikâyesinin Türkçe çeviri metnine dair edebiyat veya tercüme çalışmaları alanında bütüncül bir çalışma bugüne kadar gerçekleşmemiştir. Ancak anlatının varlığına ve içeriğine dair Osmanlı hikâye geleneği ve tercüme faaliyetleri kapsamında kısaca değinilmiştir. Hasan Kavruk, 1996 yılında yayımladığı *Türk Edebiyatında Mensur Hikâyeler* başlıklı kapsamlı çalışmasında, *Kıssa-i Şehr-i Şatran*’dan kısaca bahseder, ancak bu hikâyeyi Samek Ayyar hikâyesi olarak temellendirmez.

Hasan Ali Çelebi, 2011 yılında “*Bursalı Lâmiî Çelebi ve Dönemi*” başlıklı çalışmada yer alan “*Lâmiî Çelebi’nin Münşeât’ında Müellifin Kendisi ve Bursa ile İlgili Verdiği Bazı Bilgiler*” isimli makalesinde, Lamiî Çelebi’nin Samek Ayyar isimli hikâyeyi tercüme işini üstlendiğinden bahseder. Burada Lami Çelebi’nin aktardıklarına dayanarak hikâyenin kökenlerine dair bilgiler verir.

Cornell H. Fleischer ve Kaya Şahin’in “*On the Works of a Historical Nature in the Bayezid II Library Inventory*” başlıklı makalesi, *Treasures of Knowledge: An Inventory of the Ottoman Palace Library (1502/3–1503/4)* adlı iki ciltlik kapsamlı yayının içinde

yer almaktadır. Bu envanter, Osmanlı padişahı II. Bayezid tarafından 1502–3 yılında saray kütüphanecisi ‘Atufi’ye hazırlanmış ve 1503–4 yılında temiz bir nüsha olarak yazılmıştır. Orijinal el yazması, Macar Bilimler Akademisi Kütüphanesi’de (Oriental Collection of the Library of the Hungarian Academy of Sciences, MS Török F. 59) korunmaktadır. Oldukça değerli veriler içeren bu kaynak, ilk olarak İsmail Erünsal tarafından 1992 yılında yazılmış “*The Catalogue of Bayezid II’s Palace Library*” başlıklı makalesinde tanıtılmış ve Osmanlı saray kütüphanesinin yapısı, kitapların dağılımı ve içeriği hakkında önemli bilgiler sunmuştur. Erünsal, envanterin önsöz bölümleri ve Türk edebiyatına ilişkin kayıtlarına odaklanmış, bu benzersiz el yazmasının ileride daha ayrıntılı çalışmalarla incelenmesi gerektiğini vurgulamıştır.

Benzer şekilde, Miklós Maróth da 2003 yılında “*Irano-Turkic Cultural Contacts in the 11th-17th Centuries*” isimli çalışmada yayımladığı “*The Library of Sultan Bayazid II*” adlı makalesinde, özellikle kütüphane envanterinde yer alan tarih kitapları ve ilgili materyaller üzerine odaklanmıştır.

Fleischer ve Şahin’in makalesi, II. Bayezid dönemi saray kütüphanesinin 1502/3–1503/4 tarihli envanterinde yer alan tarih konulu yazmaları ele alır. Maróth, Fleischer ve Şahin çalışmalarında tarih konulu el yazmalarının içerisinde hikâye kitaplarının da yer aldığına değinirler. Bunların arasında *Samek Ayyar* anlatılarının varlığına ve hem Farsça hem Türkçe tercümelerinin bulunduğu dair önemli bilgiler sunmaktadır.

Tez çalışması sırasında Samek Ayyâr anlatısına dair, 2024 yılında “16. Yüzyıl Osmanlı Hikâye Kültüründe Samek Ayyar ve Münih Nüshası (Bayerische Staatsbibliothek Cod. Turc 202)” başlıklı bir makale yayımlanmıştır. Çalışmada, bugün Münih Bayerische Staatsbibliothek’te bulunan Türkçe *Dâsitân-ı Samek Ayyar* nüshası ilk kez tanıtılmış, eserin içeriği, sayfa düzeni, boyutları ve tasarım özellikleri üzerinden bir değerlendirme sunulmuştur. Giriş metninde yer alan bilgiler aracılığıyla eserin üretim bağlamına dair ipuçları ortaya konulmuştur. Anlatının, 16. yüzyıl sonunda Osmanlı sarayında tasarlanan *Kıssa-i Ferruhruz* ve *Kıssa-i Şehr-i Şatran* gibi resimli hikâyelerle içeriksel bağları tespit edilmiştir. Ayrıca makalede, Bodleian Library’de yer alan ve üç ciltlik Farsça resimli nüsha üzerinden anlatının yapısal özelliklerine değinilmiş, bu kapsamda Osmanlı edebiyatına hangi bölümlerinin nasıl aktarıldığına dair yeni sorular gündeme getirilmiştir.

Söz konusu çalışma, Farsça anlatının Osmanlı sahasındaki yeniden üretim sürecini anlamaya yönelik önemli bir ön adımdır. Bu tez çalışması, ilgili makalede ortaya konan ön bulguları genişleterek anlatının metinsel ve görsel yorumlarını karşılaştırmalı biçimde derinleştirmeyi amaçlamaktadır.

Literatürde bugüne kadar detaylı biçimde ele alınmamış Türkçe resimli ve resimsiz *Samek Ayyar* hikâyeleri, bu tez kapsamında hem edebî hem de görsel yönleriyle bütüncül bir yaklaşımla incelenmektedir. Bu yönüyle çalışma, Osmanlı dönemi hikâye kitaplarının üretim süreçlerine, görsel temsil pratiklerine ve anlatı yapılarına dair önemli bir boşluğu doldurmayı amaçlamaktadır. Özellikle 16. yüzyıl sonunda hazırlanmış *Kıssa-i Ferruhruz* ve *Kıssa-i Şehr-i Şatran* el yazmalarının içerikleri, tasarım ilkeleri ve görsel anlatım öğeleri ayrıntılı biçimde değerlendirilerek, söz konusu eserlerin dönemin kültürel ve sanatsal bağlamındaki yeri ortaya konmaktadır. Ayrıca sahneler arasındaki görsel diyaloglar üzerinden, Osmanlı hikâye kitaplarında uygulanan resimleme stratejilerine dair yeni bir bakış açısı geliştirilmektedir.

Bununla birlikte, söz konusu el yazmalarının 16. yüzyıl sonu Osmanlı kültür ve sanat ortamındaki konumu da bugüne dek tartışılmamıştır. Tez, bu eserlerin saray atölyelerinde resimli kitap üretim sürecine nasıl dâhil edildiklerini ve bu sürecin ardındaki estetik ve kültürel dinamikleri inceleyerek literatüre özgün katkılar sunmaktadır. Bu bağlamda anlatının kökenlerine inilmiş, Osmanlı kültür ortamında üretilen *Dâsitân-ı Samek Ayyar* ve *Kitâb-ı Hurşîd Şâh* gibi nüshaların incelenmesiyle, hikâyenin kaynakları, çeviri süreçleri ve Osmanlı edebiyatındaki konumu ile birlikte 16. yüzyıl sonunda musavver olarak gündeme gelmesi bütünlüklü bir çerçevede değerlendirilmiştir.

Samek Ayyar hikâyesi üzerine yapılan mevcut çalışmalar, şimdiye kadar yalnızca Oxford Bodleian Library’ye kayıtlı üç ciltlik Farsça nüsha üzerinden yürütülmüştür. Ancak bu Farsça metnin, Osmanlı edebiyatı ve sanatı çevresinde ortaya konan *Kıssa-i Ferruhruz* ve *Kıssa-i Şehr-i Şatran* gibi resimli el yazmalarıyla olan hem metin hem de görsel ilişkisine dikkat çekilmemiştir. Tez, 1330’lu yıllarda Şiraz’da hazırlanmış bir nüshanın 16. yüzyıl sonunda Osmanlı sanatçılarına ilham kaynağı olduğu fikrinden hareketle, kültürel aktarım süreçlerine dair yeni bir perspektif sunmaktadır. Bu çerçevede, Osmanlı sanatçılarının

farklı sanat gelenekleriyle kurdukları görsel ve anlatısal etkileşimler aracılığıyla hikâye resmini nasıl dönüştürdükleri analiz edilmektedir.

Bunun yanı sıra, tez çalışması 16. yüzyıl sonunda saray nakkaşhanesinde üretilmiş çağdaş resimli hikâyelerle *Samek Ayyar* el yazmaları arasındaki ilişkileri de değerlendirmektedir. Özellikle 15. yüzyıl Osmanlı edebiyat ortamında çevrildiği bilinen *Kıssa-i Ferruhruz*, *Kıssa-i Şehr-i Şatran*, *Tuhfetü'l-Letâif* ve *Dâsitân-ı Ferruh u Hü mâ* gibi metinlerin, 16. yüzyıl sonunda saray atölyelerinde musavver olarak yeniden üretilmesinin ardındaki edebî ve görsel dinamikler analiz edilmektedir. Bugüne kadar biçim, tasarım ve içerik açısından benzerlikleri üzerinden ele alınan bu anlatılar, bu çalışmada ilk kez edebî sistem içindeki işlevleri ve yeniden üretim süreçleri bağlamında bütüncül bir yaklaşımla değerlendirilmiştir. Böylece tez, Osmanlı resimli hikâye geleneğinde dönüşüm, süreklilik ve etkileşim ekseninde özgün bir katkı sunmaktadır.

1. BÖLÜM

OSMANLI EDEBİYATINDA MENSUR HİKÂYELER

Hikâye, sözlük anlamıyla bir olayı nakletmek, tekrar etmek anlamlarında kullanılır.² Kaynaklar, bir olay çevresinde gelişen olağanüstü olayları ve uzun anlatıları içermesi bakımından hikâye kavramının destan, menkıbe, masal, efsane, latife, halk hikâyesi gibi türlerle iç içe geçtiğine işaret eder.³ Böylesine geniş bir anlamı karşılayan hikâye en eski edebi türler arasında yerini alır. Bugün hikâye artık olağanüstü maceraların anlatımının azaldığı, olay örgüsü inşasının daraldığı bir tür olarak okuyucunun karşısına çıkar. Hüseyin Yazıcı, hikâyenin modern unsurlarını kazanana kadar yalnızca Doğu edebiyatında değil Batı edebiyatında da farklı tanımlarla ifade edildiğini belirtir. Örneğin Fransızca’da *conte* (masal), *récit* (anlatım), *histoire* (tarih) kavramlarının da tıpkı yukarıda değinildiği gibi hikâye kavramına karşılık olarak kullanıldığına işaret eder (Kavruk, 1998, s. 1-3; Yazıcı, s. 1998, s. 479-485).

Anadolu coğrafyasında İslam öncesi dönemlere kadar uzanan köklü bir hikâye anlatıcılığı geleneğinin bulunduğu kaynaklarda belirtilmektedir. Bu bölümde başlangıcından 16. yüzyıl sonuna kadar Osmanlı dünyasında Arap ve Fars edebiyatından devşirilen Türkçe mensur hikâyelerin üretilmesi ve okunması geleneği tartışılacaktır. Böylece mensur hikâyelerin Osmanlı edebi kültüründeki yeri, üretilmesi, okunması ve resimlenmesi sürecine genel bir bakış sunulacaktır.

14. yüzyıl Anadolu’nun siyasal ve toplumsal olarak karışık olduğu bir devirdir. Anadolu Selçuklu Devleti’nin yıkılmasıyla merkezi otorite dağılmış, yerini Aydınöğulları, Menteşeoğulları, Germiyanöğulları ve Osmanöğulları gibi beyliklere bırakmıştır.

² Şemseddin Sami *Kamus-i Türkî*’de (1317 [1901]) hikâye maddesini; nakl etme, bir olayı vak’a ve sergüzeşti sırasıyla anlatma olarak tanımlar; Muallim Naci’ye (1322 [1906]) göre hikâye; nakl, beyan, bir vak’ayı hikâye, bir hususun hikâyesi, bazı vukuatın hey’et-i mecmuası şeklindedir (Şemseddin Sami, 1317, s. 554; Muallim Naci, 1322, s. 358).

³ 14. yüzyıl şairlerinden Mes’ud bin Ahmed’in Türkçe tercümesi, *Süheyl ü Nevbahâr*’ın beyitlerine dikkatle bakıldığında hikâye ve destan kelimesinin aynı türü karşılayan iki kelime olarak kullanıldığı görülür. Örneğin; *Çavuşlar çağırıp didiler bilün/Ki şâh uş buyurdu ilerü gelün/ İşidün ‘aceb dâstân olduğın/ Cihânun içinde nişân kaldüğün/ Ki her kim işide bunu tanılaya/ Hikâyetde maşşûdı öküş anlaya* (Dilçin, 1991, s. 527).

Hasan Kavruk, Leylâ vü Mecnûn mesnevisinden de beyitler alıntılararak bu kavramların ilişkilerini örnekler. “*Leyli ve Mecnûn Acemde çoktur/ Etrâkde ol fesâne yokdur/ Takrîre getir bu destânı/ Kıl tâze bu eski bûstanı*” dizelerinde efsane ve destanın aynı kavramı karşılayacak şekilde kullanıldığına işaret eder (Kavruk, 1998, s. 7)

Kurulan beylikler kendinden önce gelen edebiyat, sanat anlayışını korumaya devam ettikleri gibi bulundukları bölgelerin çevresinde gelişen yeni bir kültür ve sanat hareketliliğinin oluşmasına neden olurlar. Anadolu beyleri, saraylarında sanatçıları ve edebiyatçıları himaye ederek dönemin şair ve yazarlarının çalışmalarını desteklemişlerdir. Özellikle Türkçe'nin edebi bir dil olarak gelişmesine katkı sunmak amacıyla, edebiyatçıları Türkçe eserler kaleme almaya teşvik etmişlerdir. Arapça ve Farsçadan aktarılan metinlerin Türkçeye tercüme edilmesi yönünde de yoğun çaba sarf edilmiştir. Bu teşvik ve destekler sayesinde hem manzum hem de mensur pek çok Türkçe eserin ortaya çıkmasına zemin hazırlanmıştır⁴ (Dilçin, 1991, s. 1-4).

Anadolu'da 14. yüzyıldan itibaren gözlemlenen tercüme faaliyetlerinde öne çıkan beyliklerden biri Aydınogulları'dır. Kurucu Mehmed Bey (hük. 1308–1334) ve onun ardından beyliğin başına geçen oğlu Umur Bey (hük. 1334–1348) zamanında kültürel faaliyetlere büyük önem verilmiştir. Bu süreçte, Türkçenin yazı ve edebiyat dili olarak gelişimini desteklemek amacıyla pek çok eserin Türkçeye tercüme edildiği görülmektedir. Beyliğin kültürel hamiliği, daha sonraki yıllarda Cüneyd Bey (ö. 1426) ve Şehzade İsa Çelebi (d.1380 – ö.1406) dönemlerinde de kesintisiz şekilde sürdürülmüştür. Umur Bey'in himayesiyle gerçekleştirilen tercümeler arasında Hoca Mes'ûd'un katkıları dikkat çekmektedir.⁵ Hoca Mes'ûd, aşknâme türündeki *Süheyl ü Nevbahâr* adlı eseri, *Kenzü'l-Bedâyi'* isimli Farsça kaynaktan Anadolu Türkçesine aktarmıştır.⁶ Ayrıca, İranlı şair Sâdî-i Şîrâzî'nin ünlü eseri *Bostân*'dan seçtiği şiirleri *Ferhengnâme-i Sâdî* adıyla Türkçeye çevirmiştir. Bununla birlikte, Ebû'l-Me'âlî Nasrullah'ın Farsça kaleme aldığı

⁴ Mecdut Mansuroğlu "The Rise and Development of Written Turkish in Anatolia" adlı makalesinde Türkçenin yazılı ve edebî bir dil olarak gelişimini ayrıntılı biçimde ele almaktadır. Yazar, 13. yüzyılda Anadolu ile Horasan ve çevresinde zengin bir Türkçe eser üretim ortamının mevcut olduğunu belirtir. Her ne kadar Selçuklular, İslamî kültür merkezlerine olan yakınlıkları nedeniyle Fars-İslam kültürünün etkisinde kalmış ve bu durum Türk edebiyatının Arap ve Fars edebiyatları karşısında görece geri planda kalmasına yol açmışsa da bu dönemde nitelikli Türkçe eserler ortaya konmuştur. 14. yüzyıla gelindiğinde ise, idari merkezin yıkılmasıyla birlikte farklı bir süreç yaşanmış, Anadolu Türkçesiyle yazılmış eserlerin sayısında önemli bir artış gözlemlenmiştir (Mansuroğlu, 1954, s. 250-264).

⁵ Hoca Mes'ud doğduğu ve öldüğü yıllara dair kesin bir bilgi bugüne ulaşmamıştır. Ancak Cem Dilçin, Hoca Mes'ud'un 1341-1501 yılları arasında Germiyan'da yaşamış, Süleyman Şah'ın (öl.1388) nişancısı ve defterdarı Şeyhoğlu Mustafa'nın, yazarın şakirtlerinden olduğuna işaret eder. Mes'ud'un *Süheyl-ü Nevbahâr*'ı yazdığı sıralarda yaşlı olduğuna değinir. 1350-1354 yılları arasında yazdığı bu eser ve diğer ipuçları dikkate alındığında Dilçin, şairi 1300-1370 yılları arasında yaşamış olabileceğine işaret eder (Dilçin, 1991, s. 9-16).

⁶ *Süheyl ü Nevbahâr*'ın resimli bir kopyası, konu üzerine çalışan edebiyat tarihçisi Cem Dilçin'in koleksiyonunda yer almaktadır. 22x133,5 cm olan kitapta 16 resim bulunur. Dilçin, el yazmasında bulunan resimleri çalışmasında paylaşmıştır. Resimler için bkz. Dilçin, 1991, s.676-686

Kelile ve Dimne adlı eserini de Umur Bey adına Türkçeye tercüme etmiştir. Hoca Mes'ûd, daha sonra bu çevirisini İsa Bey'in talebi üzerine nazma çevirerek I. Murad'a sunmuştur (Dilçin, 1991, s. 1–8; Yazar, 2011, s. 127; Yazar, 2020, s. 123–128).

Germiyanogulları Beyliği de özellikle Mehmed Bey ve onun ardından gelen Süleyman Şah (ö. 1387) dönemlerinde tercüme ve telif faaliyetlerine verdikleri destekle Osmanlı edebiyatının gelişimine önemli katkılarda bulunmuştur. Bu beyler, dönemin ilim ve sanat erbabını himaye etmiş, şair ve yazarları saray çevresinde toplayarak edebi üretimin gelişmesine uygun bir zemin hazırlamışlardır. Dönemin kültürel ortamında Şeyhoğlu Mustafa, Şeyhî, Ahmedî ve Ahmed-i Dâî gibi isimler yetişmiş, bu şair/yazarlar yaptıkları tercümeler ve telif eserlerle erken Osmanlı edebiyatının temelini oluşturan eserler sunmuşlardır. Germiyanogulları Beyliği'nin Osmanlı topraklarına katılmasının ardından, söz konusu edebiyatçılar Osmanlı sarayında himaye edilerek üretime devam etmişlerdir. Germiyanoglu Süleyman Şah'ın talebi üzerine Şeyhoğlu Mustafa (1341-1410) tarafından Türkçeye çevrilen *Hurşîdnâme* diğer adıyla *Hurşîd ü Ferahşâd* adlı eser, Süleyman Şah'ın vefatının ardından 1387 yılında tamamlanmış ve Yıldırım Bayezid'e sunulmuştur (Kut, 1989, s. 56–58; Yazar, 2020, s. 123–128).

Yukarıda verilen örnekler, 14. yüzyılda özellikle Türkçe nazım eserlerin üretiminde kayda değer bir hareketlilik yaşandığını gösterir. Bu dönemde yalnızca manzum eserler değil aynı zamanda Türkçe mensur metinler de kaleme alınmış ve yazılı anlatı geleneği güçlenmiştir. Fuad Köprülü, Evliya Çelebi'nin aktarımlarına dayanarak, Yıldırım Bayezid'in öfkelenildiği zamanlarda hikâyeler dinleyerek sakinleştiğini belirtir. Bu zamanda Kör Hasan isimli bir meddahın, sultana Keşiş Hikâyesi'ni sık sık naklettiğinden bahseder. Evliya Çelebi, Kör Hasan'ın soyundan gelen torunlarının kendi döneminde de hikâye anlatıcılığı geleneğini sürdürdüğünü ve bu kişiler arasında kıssahan Mehmed Çelebi'nin öne çıktığını ifade eder (Köprülü, 1966, s. 372-381; Nutku, 1997, s. 247-258).

Sultan I. Bayezid'in oğullarından Süleyman Çelebi (1377-1411) zamanında şair Ahmedî'nin kardeşi Hamzavî⁷ (öl.1412-13) tarafından, Hz. Hamza'nın hayatı etrafında

⁷ 16. yüzyılın ünlü tezkire yazarı Âşık Çelebi, *Meşâsirü'ş-şuarâ* adlı eserinde Hamzavî ve Ahmedî mahlasıyla bilinen iki kardeşten söz eder. Ahmedî'nin, *İskendernâme* adlı eserini Türkçe olarak remel vezniyle nazmettiğini, Hamzavî'nin ise *İskender* ve *Hamza* kıssalarını nesir hâlinde derleyip, bu metne yer yer kendi beyitlerini eklediğini belirtir. Her iki ismin de dönemin sohbet meclislerinde tanınan ve sevilen simalar olduğunu, eserlerinin zamanla halk arasında şöhret kazandığını aktarır. (Âşık Çelebi, 2018, s. 69).

şekillenen savaşları, mucizevi olayları anlatan *Hamzanâme* ilk defa yazıya geçirilmiştir. *Hamzanâme* hikâyesi zamanla yaygınlaşmış, kahvehanelerde, yeniçeri ocaklarında okunmuş ve meddah performanslarında kullanılmıştır. Bugüne ulaşan *Hamzanâme* kopyaları da anlatının yoğun bir şekilde dinlendiğini ve okunduğunu kanıtlar niteliktedir. Köprülü bu efsanenin sahaflardan kiralanarak çeşitli mekânlarda okunduğunu hatta hafızası kuvvetli insanların bu metinleri ezberleyerek insanlara aktardığına işaret eder⁸ (Köprülü, 1966, s. 372-381; Nutku, 1976, s. 95-96; Albayrak, 1997, s. 516-517; Mahir, 1998, s. 125-139; Değirmenci, 2015, s. 634-649).

Sultan I. Mehmed (Çelebi Mehmed) (hük.1403-1413) sonrasında tahta geçen Sultan II. Murad (1421-1444/1446-1451) döneminde sanat ve edebiyat alanında önemli gelişmeler yaşanmıştır. II. Murad hem sanatkârları himaye etmiş hem de edebî üretimi teşvik etmiştir.⁹ II. Murad devri, sadece nazım alanında değil aynı zamanda mensur hikâyelerin tercümesi ve telifi açısından da oldukça verimli bir dönem olarak tanımlanır. Sultan II. Murad, bu eserlerde Türkçenin kullanılmasına özel bir önem atfetmiş, eserlerin sade ve anlaşılır bir dille yazılması yönünde edebiyatçılara telkinde bulunmuş, böylece Türkçe tercüme eserlerin yaygınlaşmasına katkı sağlamıştır.¹⁰ Sultanın sarayında aynı zamanda ozanlar ve kıssahanların varlığından da söz edilir¹¹ (Köprülü, 1966, s. 376).

⁸ Banu Mahir, “*Resim Gösterim Amacıyla Hazırlanmış Bir Grup 17. Yüzyıl Osmanlı Minayürleri*” isimli çalışmasında Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesine kayıtlı, *Hamzanâme* anlatısının başkahramanı Hazreti Hamza’yı temsil eden büyük boyutlu resimler paylaşır. Yazar, söz konusu resimlerin 16. ve 17. yüzyılda popüler olan bu hikâyenin anlatımına eşlik ettiğine değinir (Mahir, 1998, s. 125-13).

⁹ Latifi (ö.1582), *Tezkiretü’ş Şuara*’sında Sultan II. Murad’ın haftada iki gün ulema ve şairleri meclisinde ağırlayarak sohbetler ettiğini ve onlara ihsanlarda bulunduğunu belirtir (Çelebioğlu, 1997, s.127, Erünsal, 2015, s.88).

¹⁰ Mercimek Ahmed (ö.1431-1432 ?) *Kâbüsnâme* çevirisinin önsözünde sultan II. Murad ile sohbetine yer verir. Mercimek Ahmed’e göre sultan *Kâbüsnâme*’nin daha önce yapılan çevirisini beğenmemiş ve ondan sade ve anlaşılır bir Türkçe ile yeniden kaleme almasını istemiştir: “...bir gün Filibe yolunda padişah hizmetine vardım, gördüm ki sultan-ı sahibkıran-ı zaman sultan ibn es-sultan sultan Murad ibn Muhammed Han ibn Bayezid ibn Murad Han ibn Orhan ibn Osman halledallahü mülkehu ve ebbede devletehu elinde bir kitap tutar. Bu zaif hastadil ol âli-cenabdan ne kitaptır deyu istida ettim. Ol lâfz-ı şekerbarından Kabusname’dir deyu cevap verdi ve ayıttı ki hoş kitaptır ve içinde çok faideler ve nasihatler vardır, ama Farsi dilince. Bir kişi Türkiye tercüme etmiş, veli ruşen değil, açık söylememiş. Eyle olsa hikâyetinden halavet bulmazız dedi. Ve lâkin bir kimse olsa ki bu kitabı açık tercüme etse ta ki mefhumundan gönüller haz olsa.” (Gökyay, 1966, s. 4).

¹¹ Köprülü, Bursalı şair ve nakkaş Sâfi’nin bir manzumesinden aktardığı bilgilere dayanarak, Sultan II. Murad devrinde Bursa’da Hacı Kıssahan adlı bir anlatıcının varlığından söz eder. Bu kişinin, dönemin sarayında görev yapan hikâye anlatıcıları arasında yer almış olabileceği ihtimali üzerinde durur. Ayrıca, II. Mehmed (hük.1444-1446;1451-1481) dönemine ait anlatıcılar arasında Mustafa adlı bir kıssahan ile Balaban-ı Lâl ve Ömer adlı hikâye anlatıcılarının da saray çevresinde etkin olduklarını belirtir (Köprülü, 1966, s. 376-375).

15. yüzyıl Osmanlı edebiyatı, Fars ve Arap kültürel mirasından aktarılan tıp, din, edebiyat alanlarında sanatsal eserlerin tercümeleriyle zenginleşen bir dönemdir. Özellikle II. Murad döneminden itibaren hikâye kitaplarının Türkçeye çevrilmesi, Osmanlı şair ve yazarlarının ilgi alanlarından biri hâline gelmiştir. Bu süreçte *Bahtiyarnâme*, *Kelile ve Dimne*, *Ferec Ba'd eş-Şidde*, *Hikâye-i Ucûbe ve Mahcûbe*, *Anternâme*, *Kırk Vezir Hikâyeleri*, *Kahramânnâme* gibi eserler, saray çevresinde ve edebî okur kitlesi arasında ilgiyle okunmuş, dönemin okuma kültüründe önemli bir yer edinmiştir (Yavuz, 1983, s. 27; Boratav, 1988, s. 16; Kavruk, 1998, s. 25–26, 58; Aksoy, 2005, s. 91; Ülken, 2009, s. 235; Yazar, 2011, s. 140).

II. Murad döneminden sonra Türkçe tercüme hikâyelerin üretimi devam etmiş, özellikle II. Bayezid'in (hük. 1481-1512) zamanında Fars ve Arap kökenli hikâyelerin de Türkçeye çevrildiği görülmektedir. II. Bayezid tarafından 1502–1503 yıllarında saray kütüphanecisi 'Atufi'ye hazırlattırılan ve 1503–1504 yıllarında temiz bir nüsha olarak yazılan önemli bir el yazması, günümüzde Macar Bilimler Akademisi Kütüphanesi'nin (Oriental Collection of the Library of the Hungarian Academy of Sciences, MS Török F. 59) envanterinde yer almaktadır. Miklós Maróth, bu kütüphane kaydı üzerinden yaptığı çalışmalarla II. Bayezid Kütüphanesi'nin ne denli zengin bir koleksiyona sahip olduğunu ortaya koymuştur. Maróth, kütüphane envanterinde Farsça, Arapça ve Türkçe çok sayıda hikâye kitabının bulunduğunu, ancak bu eserlerin tarih konulu el yazmalarıyla aynı başlık altında listelenerek ayrı bir tür olarak sınıflandırılmadığını belirtir. Ayrıca, Maróth bu dönemde çağdaş metinlere olan ilginin arttığını vurgulayarak, II. Bayezid döneminde kültürel üretim ve tercüme faaliyetlerinin yoğunlaştığına işaret eder. Bu bakımdan Bayezid dönemini kültürel hareketliliğin yaşandığı ve yeni kaynaklarla bilimin de merkezi haline gelmek üzere adımların atıldığı bir evre olarak tanımlar. Sultanın kütüphanesi özellikle Arapça ve Farsça kaynaklarla çok zengindir. Kütüphane kayıtları bu eserlerin aynı zamanda Türkçe tercümelerinin de olduğuna işaret eder. Bu durum 16. yüzyılın sonunda daha da öne çıkacak, çevirilerle şekillenen bir edebiyat kültürünü de yaratmanın ilk aşaması olarak görülür. Cornell H. Fleischer ve Kaya Şahin'in çalışmaları doğrultusunda, II. Bayezid'in kütüphane envanterinde hem resimli hem de resimsiz nüshalar halinde Farsça ve Türkçe hikâyelerin bulunduğu belirlenmiştir. Bu koleksiyon içerisinde *Kelile ve Dimne*, *Merzubannâme* ve *Kitâb-ı Samek Ayyar* gibi önemli hikâye kitapları yer almakta olup, bu durum dönemin kültürel zenginliğini ve hikâye geleneğine

verilen önemi göstermektedir. Ayrıca, Fleischer ve Şahin, bu eserlerin tarihî metinlerle aynı başlık altında listelenmiş olmasına rağmen, hem entelektüel ilgi hem de saray kütüphanesinin zenginliğine işaret eden önemli kaynaklar olarak değerlendirirler¹² (Maróth, 2003, s. 111-132; Fleischer ve Şahin, 2019, s. 558-569;).

Sultanın kütüphane envanterinde bu teze konu olan *Samek Ayyar* hikâyesinin hem Farsça aslıyla hem de Türkçe tercümesiyle muhafaza edilmiş olması, eserin tarihî ve kültürel değeri açısından son derece önemlidir. Şimdiye dek Türkçe tercümeleri üzerine herhangi bir akademik çalışma yapılmamış olan bu anlatıya dair ilk kesin kayıt, II. Bayezid'in kütüphane envanterinde tespit edilmiştir. Bu durum, *Samek Ayyar* hikâyesinin kökenlerinin, tıpkı *Kelile ve Dimne*, *Anternâme* ve *Hamzanâme* gibi klasik anlatılarda olduğu gibi, çok daha eski dönemlere uzandığını göstermektedir.

Günümüze ulaşan anlatıya dair bilinen tek örnek, 16. yüzyıl sonlarında saray nakkaşhanesinde hazırlanmış resimli iki nüshadan ibarettir. *Kıssa-i Ferruhruz* (BL. Or. 3298) ve *Kıssa-i Şehr-i Şatran* (İÜK, T.9303) resimli hikâyeleri bu çok katmanlı hikâyenin yalnızca son bölümlerini oluşturur. Ancak söz konusu envanter kaydı, hikâyenin Osmanlı edebiyat kültüründe yalnızca iki örnekle sınırlı olmadığını, aksine daha erken dönemlerde ve çok daha kapsamlı bir biçimde tercüme edilerek Osmanlı saray kütüphanelerinde yer aldığını ortaya koymaktadır.

II. Bayezid döneminde Türkçe hikâyelerin yer aldığı başka eserler de kaleme alınmıştır. Bugüne Nuruosmaniye Kütüphanesi'ndeki nüshasıyla (no. 3793) ulaşmış *Hikâye-i U'cûbe ve Mahcûbe*¹³ Sultan II. Bayezid'in şehzadesi Alemşah (öl.1512) için Sıdkı

¹² Cornell Fleischer ve Kaya Şahin II. Bayezid'in kütüphane listesinde yer alan hikâyelerin ayrı bir kategoride belirtilmediğini, tarih kitaplarıyla birlikte listelendiğini ifade ederler. Ayrıca çalışmalarında eserlerin hangi dilde olduğu hakkında bir de tablo paylaşırlar. Listede bulunan Farsça ve Türkçe *Samek Ayyar* hikâyeleri ve diğerlerinin yer aldığı liste için bkz. Fleischer ve Şahin, 2019, s. 569-596.

¹³ Eser Acem padişahı Şah Sammah'ın ülkesine gelen bir tüccardan Mısır azizinin haremünde *Ucûbe ve Mahcûbe* adında iki güzel kız olduğundan bahseder. Şah bu kızların güzelliğini, tüccardan dinler ve onlara âşık olur. Sonunda kızları kaçırmaya karar verir ve ülkesinde bilgin olarak anılan Taygur isimli birini yanlarına yanına gönderir. Taygur kızları alıp, Sammah'ın yanına getirmeyi başarır. Şah Sammah kızlardan çok etkilenir ve yanlarından ayrılamaz. Gece gündüz onların anlattığı hikâyeleri dinleyerek günlerini geçirir. Anlatı 18 hikâye içerir. 9 ayrı günde 9 ayrı konu anlatılır (Kavruk, 1998, s. 37).

Seyyid Ahmed bin Hasan Bâli tarafından Farsçadan Türkçeye tercüme edilmiştir (Kavruk, 1998, s. 35).¹⁴

Sultan I. Süleyman (hük.1520-1566) devrine gelindiğinde, sanatlı kitap üretiminin en olgun ve gelişmiş örneklerinin verildiği, kaynaklarda sıklıkla vurgulanmaktadır. Bu dönemde pek çok türde eser hem istinsah edilmiş hem de resimlenmiştir. Özellikle Sultan Süleyman, tarih yazımına özel bir önem atfetmiş, Osmanlı edebi kültürünün ilk dönemlerinden itibaren varlık gösteren tarih kitaplarının üretimini kurumsal bir yapıya kavuşturmuştur. Bu bağlamda, şehnâme yazarları ve nakkaşların bir araya getirildiği kolektif bir üretim ortamı oluşturulmuştur. Şehnâmecî Arif ile başlayan bu resmi tarih yazıcılığı geleneği, 17. yüzyıl sonlarına dek etkinliğini sürdürmüştür (Woodhead, 1983, s. 157-182; Fetvacı, 2000, s. 91-108; Bağcı ve diğerleri, 2006, s. 94-97)

El yazmalarının üretilmesi konusunda böylesine üretken bir dönemde mensur hikâyelerin tercüme edildiği ve üretildiği de görülür. Döneminin ünlü yazarlarından Edirneli Alaeddin Ali Çelebi (öl.1543), *Kelile ve Dimne* hikâyesini, *Hümâyunnâme* ismi ile tercüme eder. 16. yüzyılın önde gelen yazar ve şairlerinden Latîfî (öl. 1582), Ali Çelebi'nin şiirden ziyade düz yazıda çok başarılı olduğunu ve İranlı şair Hüseyin Vâiz-i Kâşîfî'nin *Envar-ı Süheyli* isimli eserini *Hümâyunnâme* olarak tercüme ettiğini, edebi olarak çok iyi bir iş çıkardığını belirtir. Ali Çelebi eserini Sultan I. Süleyman'a sunar. Gelibolulu Mustafa Ali, yazarın eseri 20 yılda tamamladığını ve üzerine çok çalıştığını belirtir. Ayrıca, ünlü tarihçi eserin başarısına vurgu yapmak için başlangıçta sultanın esere önyargılı olduğunu, ancak okuduktan sonra çok başarılı bulup Ali Çelebi'yi takdir ettiğini ve Çelebi'ye Bursa'da kadılık görevi verdiğini ifade eder.¹⁵ Ancak Ömer Faruk

¹⁴ El yazmasında yazar eserin Şehzade Alemşah için hazırladığını belirtir. Ayrıca eserin 9 bölümden oluştuğunu ve her bölümün iki hikâye içerdiğini söyleyerek başlığını da "... zeban-ı Mahcûbe diyü ad virilmiş" diye belirtir (*Hikâye-i U'cûbe ve Mahcûbe*, Nuruosmaniye Kütüphanesi, nr.3793, y.3a-3b).

¹⁵ "Bu hakire bir gün takrir ve Humâyun-Nâme mü'ellifi Mevlânâ 'Ali Çelebi'nun ser-güzeşt-i ğarîbini hikâyet ü ta'bir idüb didiler ki; fâzıl-ı muma-ileyh yigirmi yill temâm terceme-i kitâb-ı merkuma iştigâl-i tâmm idüb, nakl ü tesviidinin itmâmı ve cild ü yezhibinin ihtitâmın müyesser olduktan sonra ol târihde vezir-i a'zam ve isnâd-ı lutfile mu'anven olan vekil-i efram ki, Lutfi Paşa idi. İkinci Dîvânında ben hâzır ve defter emâneti hidmetiyle ba'zı umûr zuhuruna müterakkıb ü muntazır iken kâmil-i nâm-dâr iki cild kitâbla âşikâr olub, ri'âyet-i edeble destbûs ikdükteb sonra ayâğ üzre turdı. Ve yigirmi yıllık tevağğul u kûşîşini 'arz etmeğe yüz urdı ve getürdüğü kitâb, lâzime-i selâtinîn-i 'âli-cnâb ve düstûrül'l- 'amel ü düstûrân-ı kâm-yâb idüğünü icmâlen takrir idüb, bir nüshasını cenâb-ı pâdişâhîye irsâl kılınmasını ve nüsha-i âherikendüleriün hizâne-i 'âmirelerinde hıfz olunmasını recâ itdüklerinde vekil-i muhtâr, nush ü pend üslûbını ihtiyâr idüb, 'Hayf ü dirîğ ki, yigirmi yıllık 'ömrünü zâyî' itmişsin ve mesâ'il-i şer'iyyci koyub muzehrefât te'lifine tevağğul eylemişsin' deyü cevâb-ı nâ-savâb virdi... Fe-emmâ kitâb-ı mezbûr ki,

Akün'ün değerlendirmesine göre, Âlî'nin *Hümâyunnâme*'nin tercümesini yirmi yıl içinde tamamladığı iddiası tarihsel olarak tutarsızdır. *Hümâyunnâme* çevrildiği dönemden itibaren Osmanlı başkentinin sınırlarını aşarak farklı Osmanlı kentlerinde ilgi görmüş, üretilmiş ve resimlenmiştir. Kaynaklar 16. yüzyılın ortalarından itibaren Şam, Halep, Kahire, Bağdat, Tüster gibi şehirlerde üretilen çok sayıda *Hümâyunnâme* kopyaları olduğuna değinir. Sultan I. Süleyman'dan başlayarak, III. Murad ve III. Mehmed dönemlerinde de eser yoğun bir şekilde üretilir ve okunur. *Hümâyunnâme*'nin 19. yüzyıla kadar üretilmiş dört kopyası resimli olmak üzere 109 nüshası bulunmaktadır (İnal, 1976, s. 439-464; Akün, 1989, s. 315-318; Parlador, 2016, s. 93-131; Çelebi, 2018, s. 482; Latifi, 2018, s. 379).

Hümâyunnâme'nin resimli en erken tarihli kopyası 1567 yılında hattat Muhammed b. Muhsin b. Burhân tarafından Kahire'de, *Rumûzî* mahlasını taşıyan Defterdar Mustafa Paşa için istinsah edilmiştir. Bu nüsha otuz resim içerir ve günümüzde İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'ndedir (H.359). Bir diğer dikkat çeken resimli nüsha, 1589 yılında hazırlanmıştır.¹⁶ El yazmasının ilk sayfasında Mekke Kadısı Mehmed Emîn b. Veliyyüddîn'e ait bir not bulunmaktadır.¹⁷ Bu nüsha, 165 resimle *Hümâyunnâme*'nin en zengin resim programına sahip örneğidir ve şu anda British Library'de Add. 15153 numarasıyla korunur (İnal, 1976, s. 439-464; Akün, 1989, s. 315-318; Bağcı vd., 2006, s. 254-255; Parlador, 2016, s. 93-131). Farklı dönemlerde hazırlanmış bu örnekler, *Hümâyunnâme*'nin Osmanlı kültür-sanat ortamında tercüme edildiği andan itibaren özellikle okur-yazar çevreler tarafından ilgiyle karşılandığını ve söz konusu ilginin yalnızca metinsel değil, resimli nüsha üretimi bağlamında da sürdüğünü açıkça ortaya koymaktadır (Resim1-2).

merhum Sultân Süleyman Hân'un harem-i şeriflerine dâhil ve nazr-i iksir- eserleri şerifine vâsıl oldu. Üçüncü günü Mevlânâ-yı mezbûr tarîkinca Bursa Kazası virildi." (Gelibolulu Mustafa Âli, 2015, s.441-442)

¹⁶ Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Hazine 359 (TSMK H. 359) numaralı *Hümâyunnâme* nüshası, ilk kez Güner İnal tarafından ayrıntılı biçimde incelenmiş, eserin resim programı ile üslup özellikleri kapsamlı şekilde değerlendirilmiştir (bkz. İnal, 1976, s. 439-464).

¹⁷ Mehmed Emîn Efendi'nin kitap koleksiyonu ve entelektüel yönü hakkında daha fazla bilgi için bkz. Atbaş, 2013, s. 117-126.



Resim 1: Arzularına yenik düşen yaşlı kadının genç erkeği öldürmeye kalkışması, *Hümâyunnâme*, BL Add. 15153, y.80b



Resim 2: Padişahın güvendiği seys tarafından ihanete uğraması, *Hümâyunnâme*, BL. Add. 15153, y.146a

I. Süleyman döneminde tercüme edilen hikâyelerden bir diğeri de *Tutînâme* isimli eserdir.

¹⁸ Eserin Türkçe tercümelerinden bugün British Library Or.11160 numaraya kayıtlı olan el yazmasının unvan sayfasında “*Tercüme-i Sultan Süleyman Şah*” bilgisi el yazmasının hükümdar için üretildiğine işaret eder. Kitap 1537-38 tarihlerinde hazırlanmıştır.

¹⁸ *Tutînâme*, papağanın her gece anlattığı hikâyeler yoluyla kadın karakteri sadakatli olmaya ikna eden, içinde farklı coğrafyalardan, kültürlerden, sınıflardan karakterlerin yer aldığı, hikâye içinde hikâyelerden oluşan, katmanlı ve ahlaki mesajlarla örülü bir hikâyedir. Anlatıya göre, Şahsepend şehrinde çok zengin Hoca Said isminde bir tüccar vardır. Hiç çocuğu olmayan Hoca Said adaklar adar ve sonunda bir ihtiyarın da tavsiyesiyle bir erkek çocuğu sahibi olur. Said isimli bu çocuk yirmi yaşına geldiğinde Mahişeker isminde bir kadına âşık olur ve evlenirler. Babasının tavsiyeleri ile tüccar olmaya çalışan Said, bir gün pazardan papağan alır. Tûtî Kamil ismindeki bu papağanın akıllıca önerileri sayesinde kısa sürede zengin olur. Said, erkek tutinin yanına dostluk kursun diye bir de dişi papağan alır. Bir gün seyahat etmek üzere evden ayrılan Said, karısı Mahişeker’i tûtîlere emanet eder. Böylece o yokken karısını kontrol altında tutabilecektir. Bu sırada Mahişeker, komşusunun oğluna âşık olur izin almak ve halini anlatmak için dişi papağan ile konuşur. Ancak dişi papağan ona arzularıklarını söylemeyince, Mahişeker dayanamaz ve onu öldürür. Bu kez şansını Tuti Kamil’den yana denemek ister. Ancak tuti ona tüccar gelene kadar 52 gün 52 gece hikâyeler anlatır ve kadını evde tutmayı başarır. Böylece kadın kocasını aldatmaz ve mutlu mesut yaşarlar (Kavruk, 1998, s.43).

Tutînâme, Şeyh Ziyaeddin Nahşebi tarafından 1330 senesinde Farsça’ya tercüme edilen Sanskritçe Çukasaptati isimli esere dayanır. Eserin Farsça tercümesi daha önce yapılmışsa da, Nahşebi’nin tercümesi daha sanatlı ve anlaşılır bulunmuş ve tercih edilmiştir. Eser daha sonra 17. yüzyılda Ekber Şah’ın emriyle Muhammed Kadiri tarafından sadeleştirilerek yeniden yazılmıştır. Kadiri’nin tercümesi de daha sonra Türkçeye tercüme edilmiştir (Kavruk, 1998, s39).

Abdülbaki Gölpınarlı, Konya Mevlânâ Müzesi, 2256 numaralı *Tutnâme*'nin Eyybi¹⁹ tarafından Sultan I. Süleyman için hazırlamış olabileceğini ileri sürer. Gölpınarlı, *Mevlânâ Müzesi Yazmalar Kataloğu*'nda, I. Süleyman zamanında Firdevsi'nin *Şehname* isimli eserini Türkçe mensur olarak kaleme alan ve *Hatemnâme* adlı bir kitabı bulunan Eyybi'nin bu türden eserler yazmaya çok meyilli olduğunu ve tercümenin ona ait olabileceğini belirtir.²⁰ Ancak bu konuda kaynaklarda kesin bir bilgi bulunmaz (Kavruk, 1998, s. 40; Gölpınarlı, 1971, s. 280; Babinger, 1992, s. 72; Sona, 2012, s. 21-22).

Bu veriler hakkında bugün kesin bir şey söylenemese de *Tutnâme*'nin Sultan I. Süleyman devrinden itibaren okunduğu ve tüketildiği Mevlana Müzesi kopyasının 1b ve 2a numaralı yaprağında anlaşılır. Hikâyenin 17. yüzyılın meşhur şairi Nev'zâde Atâyi²¹ tarafından yapıldığı düşünülen ikinci bir Türkçe tercümesi de bulunur.²² Kaynaklar eserin II. Osman (hk.1618-1622) için hazırlanmaya başlandığını ancak daha sonra eseri II. Mustafa'ya (hk.1695-1703) sunduğunu belirtir. Atâyi tercümesinin kendinden önce gelen eserle ilişkilerini koruduğu yalnızca üslup açısından farklılıklar içerdiği söylenir. *Tutnâme* hikâyesi 19. yüzyılın sonlarında taşbaskı olarak da okunmaya devam eder. Taşbaskı eserlerin metni kaynak olarak Nev'zâde Atâyi'nin tercümesine dayanır.²³ Bu eserler genellikle hikâyenin konusu olan Tti Kamil isimli papağanın resmi ile başlar ve hikâyenin diğer karakteri Mahışeker'in papağan ile sohbetini gösteren resimle son bulur.²⁴ Kısacası *Tutnâme* hikâyesi Osmanlı hikâye kültüründe, farklı tercümeleriyle gerek el yazması gerekse matbu olarak uzun sreler okunmuştur (Kavruk, 1998, s. 39-40; Sona, 2012, s. 26-29).

¹⁹ Franz Babinger, Eyybi'nin I. Süleyman döneminde yaşadığını, gerçek adının bilinmediğini, mahlasının Eyybi olmasının nedenini İstanbul'da Eyüp semtinde yaşamasından kaynaklı olduğunu belirtir. Sultan I. Süleyman devrinde Firdevsi'nin *Şehname*'sini Türkçeye çevirdiğini söyler (Babinger, 1992, s. 72).

²⁰ Bkz. Gölpınarlı, 1971, s. 280.

²¹ 17. yüzyılın önemli şairlerinden Nev'zâde 991/1583 yılında İstanbul'da doğdu. 16. yüzyıl divan şiirinin önde gelen temsilcilerinden şair Nev'i'nin oğludur. Sonradan Nev'zâde Atâyi olarak şöhret kazanan şairin asıl adı Atâllah'tır (İpekten, 1991, s. 40-42).

²² İbrahim Sona, 17. yüzyıl kopyasına dayanan 17 nüsha olduğundan bahseder. alışmasında ikinci tercümeye dayanan İstanbul Üniversitesi T.7420 numaraya kayıtlı tercümeyi ele alarak, 16. yüzyılda hazırlanmış tercümeyle karşılaştırır (Sona, 2012, s. 22-23).

²³ İbrahim Sona *Tutnâme* zerine yaptığı kapsamlı çalışmasında Atâyi'nin tercümesini, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi 7420 numaraya kayıtlı el yazmasını, taşbaskı eserlerin metinleri ile karşılaştırır. Sona, 17. yüzyıl tercümesiyle matbu eserlerin içeriklerinin benzer olduğu sonucuna varır (Sona, 2012, s. 22-29).

²⁴ Resimli taş baskılara Konya Yusuf Ağa Kütüphanesi YB0000010078, Süleymaniye Kütüphanesi Hacı Mahmud Efendi nr. 06247 numaralarına kayıtlı kitapları örnek verilebilir.

Farklı yüzyıllarda belirli anlatıların tekrar gündeme gelmesi, söz konusu eserlerin Osmanlı saray halkı ve şehirli okur kitlesi arasında neden zaman zaman popüler olduğunu da sorgulamaya izin verir. Özellikle toplumsal düzen ve ahlak temalarına odaklanan benzer anlatıların yeniden çeviri ve yorumlarla dolaşıma sokulması, yalnızca edebi değil, aynı zamanda siyasi ve sosyo-kültürel düzlemde de anlamlar taşır. Atâyî'nin çalkantılı bir dönem olan II. Osman devrinde gerçekleştirdiği çeviri faaliyetleri, eserin hem saray hem de halk arasında nasıl bir karşılık bulduğunu sorgulamak açısından dikkate değerdir. Atâyî eserlerinde toplumsal eleştirilere sık sık yer verir. Şair *Sohbet'ül Ebkar* isimli mesnevisinde toplum düzenini, memurların rüşvetle olan ilişkilerini açıkça eleştirmiş, bu gibi tavırların toplumsal ahlakın çöküşüne sebep olduğu yönünde düşüncelerini dile getirmiştir. Özellikle onun yaşadığı dönemde, II. Osman'ın öldürülmesi ve yönetimde yaşanan boşluklar nedeniyle, her türlü makama yapılan atamaların yolunun rüşvetten geçtiğine işaret edilir. Haksızlıkla makama gelen kişilerin bilgisiz olduğunu, halkın iltimaslı memurlar yüzünden hak ettikleri davranışı göremediklerini, bu durumun halkı çöküşe sürüklediğini ifade eder²⁵ (Kortantamer, 1983, s. 61-105; Atâyî, 2017, s. 84; Doğu, 2022, s. 207).

Tûtînâme'nin Atâyî tarafından yapılmış yeni bir tercüme ile yeniden dolaşıma girmesi daha çok toplumsal düzenle doğrudan ilişkili bir gelişme olarak değerlendirilmelidir. Bu durum, okuyucuların yaşadıkları siyasi-toplumsal gerçeklik ile anlatılar arasında bir bağ kurduklarını düşündürmektedir.

I. Süleyman devrinde üretilen önemli eserlerden biri de *Sinbadnâme*'dir. Hint kökenli olduğu düşünülen bu anlatı, ahlaki dersler içeren kısa hikâyelerin bir araya gelmesiyle oluşur. Söz konusu eser, *Bahtiyârname*, *Tûtînâme* ve *Kırk Vezir Hikâyeleri* gibi benzer içeriklere sahip eserler için de kaynak teşkil etmiştir. *Sinbadnâme*, uzun süre erkek çocuk sahibi olamayan bir hükümdarın, nihayet bir oğul sahibi olmasıyla başlayan bir anlatıya sahiptir. Ancak çocuğun doğumuyla birlikte onun kaderinde büyük bir felaketin olduğu

²⁵ “Mürteşîye vire Hak derd ü belâ /Eyleye iki cihânda rüşvâ / Oldı 'âlemde garazla rüşvet /Kelef-i çehre-i dîn ü devlet/ İrtisâ virdi iki cânibe şeyn/ Sebeb-i la'net ü züill-i dâreyn /Ne revâ bir iki battal ü şakî/Mâl için eyleye ibtâl hakkı /Hâkim olan buna agâh gerek/ Dili uzun eli kûtâh gerek” (Atâyî, 2017, s. 84).

Atâyî'nin eserlerinde toplumsal düzene yapılan bu eleştiriler yalnızca bu 17. yüzyıl metniyle sınırlı kalmaz, 18. yüzyılda şairin Hamse'si çok kez resimlenir. Şairin eleştirel tutumu resimli yazmalarla çok daha güçlü bir biçimde vurgulanır. Atâyî'nin Hamse'sinin resimli nüshaları için bkz. Doğu, Akile. (2022), *Nevîzâde Atâyî'nin Hamse'si ve Resimleri*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

kehaneti ortaya çıkar. Şehzade büyüdüğünde, üvey annesinin iftirasına uğrayarak ölümle cezalandırılmak istenir. Bu noktada, şehzadenin hayatını kurtarabilmek amacıyla sarayın yedi veziri, hükümdara kadınların adaletine güvenilmemesi gerektiğini savunan yedi farklı hikâye anlatır. Buna karşılık sultanın karısı da kendi çıkarlarını korumak adına hükümdara karşı hikâyeler sunar. Bu biçimde, anlatılar üzerinden bir ikna mücadelesi kurulur (Renda, 2004, s. 311-322).

Sinbadnâme'nin Osmanlı dönemine ait önemli bir kopyası, *Tuhfetü'l-Ahyâr* adıyla, Muhammed Abdülkerim b. Muhammed tarafından şehzade Bayezid için tercüme edilmiştir. Altı adet resim içeren bu nüsha, günümüzde Walters Art Museum'da (W. 662) muhafaza edilmektedir. El yazmasında yer alan imgeler metinle uyumlu bir biçimde sade ve anlaşılır bir görsel anlatım diliyle hazırlanmış olup, Şiraz üslubuna yakın özellikler taşır. Günsel Renda, bu el yazmasının, Timurlu Sultanı Şahruh'un (hük.1404-1447) oğlu İbrahim Sultan (öl. 1444) için Şiraz valiliği döneminde hazırlatılan ve *Merzubannâme*, *Kelile ve Dimne* ile *Sinbadnâme*'yi içeren resimli nüshaya üslup bakımından yakın olduğunu belirtmektedir. Süleymaniye Kütüphanesi'nde (Fatih 3682) yer alan bir başka kopyanın ise I. Süleyman döneminde hazırlanmış bu nüshaya kaynaklık etmiş olabileceği ifade edilmektedir (Renda, 2004, s. 311-322).

Her ne kadar her iki yazma eser doğrudan aynı üslubu taşıyor olsa da, Walters Art Museum'daki nüshanın Osmanlı sanatçıları tarafından resimlenirken Süleymaniye nüshasından (Fatih 3682) etkilenmiş ve ilham almış olabilecekleri düşünülmektedir. Özellikle *Tuhfetü'l-Ahyâr*'daki altı resim, Osmanlı sanatçılarının hikâye kitaplarını resimleme konusunda kendilerine özgü yeni bir ifade biçimi geliştirdiklerini göstermektedir. Sanatçılar, Süleymaniye örneğinden farklı olarak yalnızca hikâyenin en kritik sahnelerini sade ve anlaşılır bir üslupla resmetmeyi tercih etmişlerdir (Resim 3-4). Bu tercihler, dönemin sanatçılarının anlatıları görselleştirme sürecinde gözleme dayalı ve seçici bir yöntem geliştirdiklerine işaret eder. 16. yüzyılın sonlarına doğru benzer anlatım biçiminin daha da belirginleşerek, Osmanlı hikâye kitaplarının resimlenmesi bağlamında kalıcı bir yer edindiği görülmektedir (Renda, 2004, s. 311-322).



Resim 3:Kralın eşinin, üvey oğlunu baştan çıkarmaya çalışması, *Tuhfet'ül Ahyâr*, Walters Art Museum, W.662, y.24b



Resim 4:Yaşlı bir kadının genç kadını, ağlayan bir köpekle aldatması, *Tuhfet'ül Ahyâr*, Walters Art Museum, W.662, 76a

16. yüzyıl tercüme faaliyetleri dikkate alındığında manzum ve mensur çift kahramanlı aşk hikâyelerinin anlatıldığı pek çok eserin Türkçe olarak kaleme alındığı dikkati çeker. Sadık Yazar, bu dönemde manzum olarak İranlı şairler Nizami ve Hatifi'nin *Leylâ vü Mecnûn*, Molla Cami'nin Farsça *Yûsuf u Züleyhâ* isimli eserlerinin Türkçeye tercüme edildiğini ve bu eserlerin üretilmesinin edebiyatçılar arasında popüler bir hale geldiğini belirtir. Sanatı ve sanatçıyı destekleyen ve şehzadelik yıllarından beri sarayında şairleri ve yazarları ağırlayan Sultan II. Selim (hük.1566-1584) döneminin ünlü şairlerinden Abdi tarafından Selmân-ı Sâvecî'nin²⁶ *Cemşid ü Hurşid*'i tercüme edilmiştir. Abdi, eseri 1558 yılında şehzade Selim'e sunar. Aynı eser II. Selim ve III. Murad dönemlerinde, sultanların yakınında bulunan ve yaşadığı zamanda büyük saygı gören Ayşe Hubbi tarafından da kaleme alınmıştır.²⁷ Hubbi'nin tercümesinin resimli bir nüshası bugün Estonya Tartu Üniversitesi, Otto Friedrich von Richter koleksiyonu Mscr 105 numaraya kayıtlıdır ve 33 resimle süslüdür (Resim 5-6). Eserin içeriği üzerine detaylı olarak çalışan Mücahit Kaçar,

²⁶ Selmân-ı Sâvecî (ö. 1376), 14. yüzyılda yaşamış tanınmış bir İran şairidir. Asıl adı Hâce Cemâlüddîn Selmân b. Hâce Alâeddîn Muhammed olup, günümüzde İran sınırları içinde yer alan Sâve şehrinde doğmuştur. Doğum yılı, kendi kaleme aldığı *Firâknâme* adlı eserine göre 1309'dur. Edebî hayatına, İlhanlı veziri Gıyâseddin Muhammed b. Reşîdüddin Fazlullah'ın koruması altında adım atan Selmân, bu vezire ithafen *Bedâiyü'l-Eş'âr* adlı bir kaside yazmıştır. İlhanlılar'ın yıkılışının ardından Celâyirîliler'in kurucusu Şeyh Hasan-ı Büzürg'ün hizmetine girmiş, burada "melikü's-şuarâ" unvanıyla tanınmıştır. Aynı zamanda Sultan Üveys'in eğitiminde de görev almıştır (Karaismailoğlu, 2009, s. 446-447).

²⁷ Âşık Çelebi *Meşa'irü's-şuara* isimli şairler tezkiresinde Ayşe Hubbi'den bahseder. Çelebi, kadınlar arasında şiirle uğraşanların fazla olduğundan, ancak Hubbi'nin şiirindeki zerafete, nazım güzelliğine ulaşının olmadığından bahseder. Çelebi onun yeteneğini "Erkek arslansa dişî de arslan, arslan değil mi?" sözleriyle vurgular (Âşık Çelebi, 2018,s.494; Kaçar ve Özden, 2020, s. 491-514).

Sevda Özden, Yasemin Karakuş ve Ömer Arslan el yazmasının tarihini 1552-53 olarak belirler (Kaçar ve Özden, 2020, s. 491-514).



Resim 5: Cemşid'in Hurşid'i rüyasında görmesi, *Cemşid ü Hurşid*, Estonya Tartu Üniversitesi, Mscr 105,



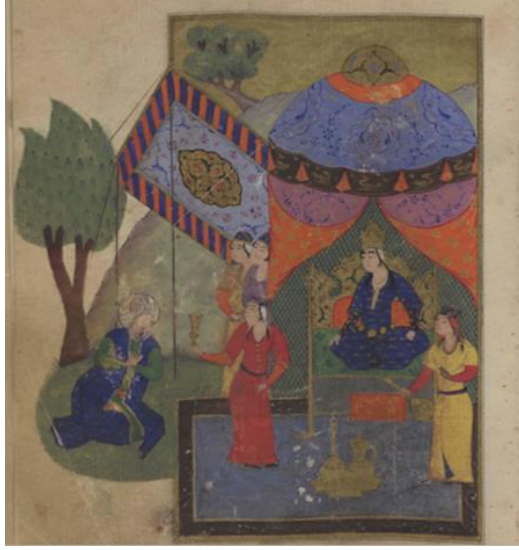
Resim 6: Cemşid ve Hurşid'in meclisi, *Cemşid ü Hurşid*, Estonya Tartu Üniversitesi, Mscr 105, y.41a

Kitabın resimleri II. Selim ve III. Murad dönemlerinde saray nakkaşhanesinin önde gelen sanatçısı Osman'ın üslubunun ortaya koyduğu resimsel dile yakın bir üslup taşır. Nakkaş Osman'a atfedilen resimli bir el yazması, Şerîf Âmidî'nin Türkçeye çevirdiği *Şehnâme-i Firdevsî* nüshalarından biridir. Bu nüsha, 1544 yılında Yeniçeri Ağası Ali Ağa'nın talimatıyla İstanbul'daki Darüsaade'de birçok kâtibin katılımıyla yazılmış, yazım süreci Şaban b. Abdullah tarafından tamamlanmıştır. Ketebe kaydındaki bilgiler el yazmasının üretildiği yıl içinde resimlenmediğine işaret eder. Tasvirlerin daha sonra yapılması planlanmış ve bu nedenle yerleri boş bırakılmıştır. Söz konusu sahnelerin, Nakkaş Osman tarafından yaklaşık 1565 yılı civarında, henüz saraydaki Şehname hazırlamakla görevli ekibe katılmadan önce resmedildiği tahmin edilmektedir.²⁸ Nakkaş Osman'ın resimsel üslubunu yansıtan bir diğer örnek, Sâdî'nin *Gülistân* adlı eserinin 1569 tarihli nüshasında yer alan resimlerdir.²⁹ Bu tasvirlerde yer alan mekân düzenlemeleri, figürlerin ele alınış

²⁸ Şerif, *Tercüme-i Şehnâme*, 1560 civ., TSMK H. 1522, bkz. Bağcı vd., 2006, s. 118-119.

²⁹ Sa'dî, *Gülistân*, 1565, Washington Freer Gallery of Art Collection, F. 1949.2, bkz. Bağcı vd., 2006, s. 118-119.

biçimi ve doğa tasvirleri Ayşe Hubbi'nin eserindeki imgelerle benzerlik göstermektedir. Ayrıca 1569'da resmedilen ve Zigetvar Seferi'nin anlatıldığı Ahmed Feridun'un *Nüzhet-i Esrârü'l-ahbâr der-sefer-i Sigetvar* isimli eserinde yer alan resimlerle benzer bir dilin hakim olduğu hemen anlaşılır. Özellikle çadırların, mimari öğelerin ve doğanın resmedilme biçimi çok yakındır. Figürlerin başlıkları, kostümleri ve kullanılan renk paletleri de yine Osman'ın üslubundan izler taşır (Resim 7-8)



Resim 7: Cemşid'in Hurşid'i görünce bayılması, *Cemşid ü Hurşid*, Estonya Tartu Üniversitesi, Mscr 105, y.31a



Resim 8: Sultan Süleyman'ın Janos Zigismond'u kabul etmesi, Ahmed Feridun, *Nüzhet-i Esrârü'l-ahbâr der-sefer-i Sigetvar* 1569, TSMK, H. 1339, y. 16b.



Resim 9: Hurşid'in Cemşid'i kapatıldığı kaleye alması, *Cemşid ü Hurşid*, Estonya Tartu Üniversitesi, Mscr 105,y.85a



Resim 10: II. Selim'in babasının cenazesini karşılaması sahnesinden detay, 1569, TSMK, H. 1339, y. 107b-108a

Sultan I. Süleyman döneminden itibaren sarayın baş nakkaşı olarak görev alan Nakkaş Osman'ın üslubunun izlerini taşıyan Hubbi'nin *Hurşid u Cemşid* 'inde yer alan resimler yüzyılın sonlarına doğru ressam Nakkaş Hasan Paşa'nın önderliğinde gelişecek hikâye resimleme geleneğinin de öncülü olması bakımından dikkate değer örneklerdir. Eserin içerisindeki imgeler tek yaprak halinde, sade ve anlaşılır kompozisyonlarla ele alınmıştır. Merkezde anlatıda temsil edilmesi istenen kahramanlar sade ve sakin bir mekânın veya doğanın içerisine yerleştirilmiştir. Anlatının en kritik anlarının resmedildiği el yazmasında gözlenen bu davranışlar 16. yüzyıl sonunda daha da belirgin olan resimleme anlayışının öncüsüdür. Söz konusu resimleme davranışlarının yüzyılın sonunda özellikle aşk, macera ve olağanüstü olayların anlatıldığı resimli hikâyelerde belirgin bir şekilde görüldüğünü belirtmek gerekir.

II. Selim'in oğlu III. Murad (hük. 1574-1595) şehzadelik zamanlarında tıpkı babası gibi Manisa'daki sarayında şairleri, sanatçıları ve âlimleri ağırlar ve onları üretimleri konusunda destekler. Bunların en başında tarihçi Gelibolulu Mustafa Ali gelir. II. Selim'in divan kâtipliğini yapan Gelibolulu Mustafa Ali, ardından III. Murad'ın Manisa sancağında bulunduğu sırada şehzadenin yanında yer alır. III. Murad'a sunduğu eserler *Mihr ü Vefâ* ve *Nâdirü'l-mehârib*'tir.³⁰ Şehzadenin emri ile *Rahatü'n-nüfus* isimli eseri tercüme etmiştir (Kütükoğlu, 1989, s. 414-416; Fleischer, 1996, s. 54).

III. Murad döneminde, saray tarihçisi Talikizade Mehmed el-Fenari tarafından, kişinin fiziksel özelliklerinden yola çıkarak karakter ve mizacını yorumlamayı amaçlayan bir eser kaleme alınmıştır. "Firaset ilmi"ne ilgi duyan padişah için hazırlanan bu *Firasetnâme*'nin, 16. yüzyılın sonlarına tarihlenen içinde 5 resim bulunan bir nüshası bugün Paris'teki Bibliothèque nationale de France koleksiyonundadır (Sup. Turc 1055). Talikizade Mehmed, III. Murad'ın şehzadelik döneminde Manisa Sarayı'nda katip olarak görev yapmış, padişahın cülusunun ardından da divan-ı hümayun katipliğine atanmıştır.

³⁰ Gelibolulu Âlî, *Mihr ü Vefâ* adlı eserini genç yaşta kaleme almıştır. Eseri, Manisa'da bulunan Şehzade Murad'a sunmuş, aynı zamanda hem III. Murad'a hem de babası II. Selim'e ithaf etmiştir. Şair, eserini manzum biçimde ve sade bir Türkçe ile yazmıştır. Hasan Kavruk, eserde yer yer Arapça ve Farsça kelimelere rastlansa da, metnin genel olarak anlaşılır olduğunu ifade eder. Kavruk, ayrıca, eserdeki anlatı motiflerinin Hoca Mes'ûd'un *Süheyl ü Nevbahâr*'ı ile 15. yüzyıl şairlerinden Mehmed'in *Işknâmesi* gibi kaynaklardan ilham alınarak oluşturulduğunu belirtmektedir.

Hikâye Kaygusuz Şah'ın oğlu Vefa'nın Mihr'e âşık olması ile başlar. Anlatı boyunca çeşitli sebeplerden ayrı düşen âşıklar uzun ve yorucu mücadelelerin ardından nihayet kavuşurlar (Fleischer, 1996, s.54; Kavruk, 1998, s.132)

III. Murad ve III. Mehmed dönemlerinde aktif görevde bulunan Talikizade'nin, dönemin önde gelen nakkaşlarından Hasan ile iş birliği içinde çalıştığı belgelenmiştir. Nitekim *Eğri Fetihnâmesi*'nde yer alan tasvirlerde Nakkaş Hasan'ın sanatına ve yeteneğine açıkça atıfta bulunmaktadır (Gürbüz ve Durmuş, 2017, s. 165-176; Bağcı vd., 2006, s. 145; Aral, 2021, s. 257-290).

El yazmasında yer alan resimler, III. Murad ve III. Mehmed dönemlerinde saray atölyelerinde egemen olan resim anlayışını yansıtmaları açısından dikkate değerdir (Resim 11). Özellikle 16. yüzyıl sonunda resimlenen pek çok Türkçe tercüme eser ve hikâye kitaplarındaki görsel unsurlar, aynı sanatçı çevresinin bu eserlerde de görev almış olabileceğini düşündürmektedir. Doğa unsurlarının, figürlerin, mekânların, kalabalık grupların resmediliş biçimi Nakkaş Hasan'ın ortaya koyduğu resimsel üslubun devamıdır (Tanındı, 2006, s. 329-330).



Resim 11: İskender'in Saklabilerden biri ile mücadele etmesi, Firasetnâme, 1574, Bibliotheque Nationale de France, Turc 1055, y.14b-15a

Kaynaklarda kitaplara olan ilgisiyle öne çıkan III. Murad'ın, tarih ve coğrafya gibi disiplinlerin yanı sıra tasavvuf, astronomi, hikâye kitapları ve acayip olayları içeren anlatılarla da yakından ilgilendiği belirtilir. Bu entelektüel merak, onun hükümdarlığı döneminde üretilen eserlerde açık bir biçimde gözlemlenmektedir. III. Murad, Arapça ve

Farsça birçok eserin Türkçeye tercüme edilmesini teşvik etmiş, bu çerçevede Arapça *Kitâbü'l-Bülhân* adlı eserin Türkçeye çevrilmesini sağlamıştır.³¹ Sultan, *Metâli 'ü's-sa'âde ve Menâbi 'ü's-siyâde* adıyla hazırlanan resimli el yazmalarını, muhtemelen 1582 yılında oğlu III. Mehmed'in sünnet düğünü sırasında kızları Ayşe ve Fatma Sultan'a hediye etmiştir. Söz konusu iki cilt, padişahın bir köşkte sipariş ettiği resimli yazmaları incelerken açılmaktadır. Her ne kadar iki el yazması prensesler için hazırlanmış olsa da, içerdikleri portreler III. Murad'ın gizli ilimlere ve kehanetlere olan ilgisinin bir göstergesi olarak değerlendirilmektedir (Bağcı vd., 2006, s. 190-191; Farhad ve Bağcı, 2009, s. 72).

Ayrıca, kaynaklar III. Murad'ın dindar bir hükümdar olduğuna da özellikle vurgu yapmaktadır.³² Bu dönemde üretilen 6 ciltlik resimli *Siyer-i Nebi*³³ projesi sultanın dini konulara ilgi gösterdiğini vurgular niteliktedir. Erzurumlu Mustafa Dârîr (ö. 1400'den sonra), Memlûk Sultanı Berkuk'un (ö. 1399) talebi üzerine, Hz. Muhammed'in hayatı, mucizeleri ve gazâlarını konu alan altı ciltlik kapsamlı bir eser kaleme almıştır. Sade bir Türkçe ile yazılan bu mensur siyer, kısa sürede Osmanlı saray çevresinde de ilgiyle karşılanmış, özellikle Çelebi Sultan Mehmed ve II. Murad dönemlerinde etkili bir bürokrat ve aynı zamanda kitap koleksiyoncusu olarak bilinen Umur Bey'in 1453 tarihli vakfiyesinde bulunan kitap listesinde eserin altı ciltlik bir nüshasına yer verilmiştir.³⁴

³¹ Eser III. Murad'ın emriyle şair Suûdi tarafından, Arapça astroloji, fal kitabından kimi eklemelerle Türkçeye çevrilmiştir. Suûdi eserin giriş bölümünde, sultanın ona tercüme etmesi için verdiği kitabın resimli olduğunu vurgular. Fatma Sultan için hazırlanan kitap bugün Paris Bibliothèque Nationale de France'da Mss. Or.Turc 202 numaraya kayıtlıdır. Ayşe Sultan için hazırlanan diğer resimli nüsha ise bugün Pierpont Morgan Library'de M.788 numaraya kayıtlıdır Orijinal Arapça eser, Arap gökbilimci Ebi Ma'sher el Belhi tarafından Celayirli Sultanı Ahmed (1385-1410) zamanında hazırlanmıştır. Özgün metin bugün Oxford Bodleian Library Or.133 numaraya kayıtlıdır (Schmitz,1997,s.71-84; Bağcı ve diğerleri, 2006, s.190-191; Carboni,2007, s.71; Yıldırım,2021,s.1-21).

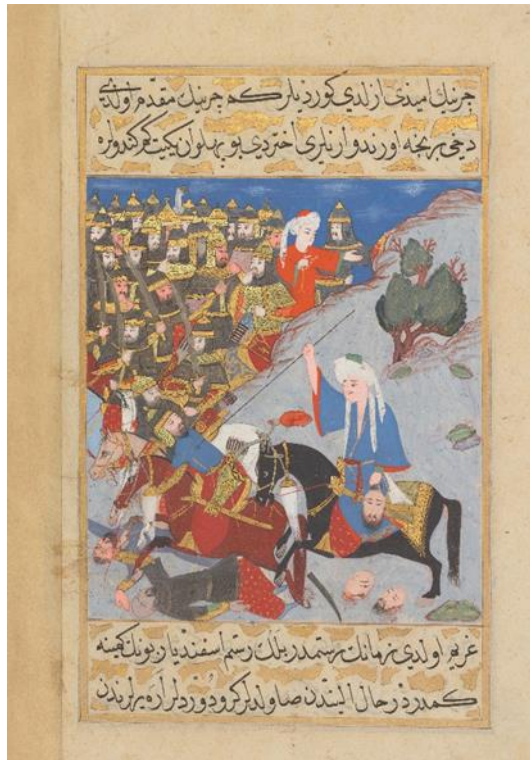
³² Gelibolulu Mustafa Ali, III. Murad'ın şehzadelik yıllarından beri Halvetiye tarikatının şeyhi Şüca'ya çok bağlı olduğundan bahseder. Ali Şeyh Şüca'nın sultan üzerindeki gücüne vurgu yapmak için, dönemin bürokratları Hoca Sadeddin, Üveys Paşa ve Şemsi Paşa ile işbirliği yaparak Sokollu Mehmed Paşa'yı gözden düşürme çabalarından bahseder (Fleischer, 1996, s. 308-310).

³³ Erzurumlu şair Mustafa Dariri'in Memlûk sultanı Berkuk'a sunmak üzere Türkçe olarak kaleme aldığı eser 15. yüzyıldan itibaren saray ve çevresinde okunur. Eser 16. yüzyılda altı ciltlik bir proje olarak hazırlanır. III. Murad'ın saltanatının son senelerinde hazırlanan eserin beş cildi bugüne ulaşır. Eserin tamamlanması III. Mehmed'in iktidarının ilk yıllarına denk gelir. *Siyer-i Nebi*, 1595 yılında III. Mehmed'e sunulur. Hz. Muhammed'in hayatını anlatan eser 814 resim içerecek şekilde hazırlanmıştır (Tanındı, 1984, s. 26-27).

³⁴ Zeren Tanındı *Siyer-i Nebi* resimli nüshaları üzerine yaptığı çalışma kapsamında, el yazmasının 15. yüzyıl Osmanlı kültür sanat ortamına nasıl taşınmış olabileceğine dair kıymetli ipuçları sunar (Tanındı, 1988, s. 26-30).

Osmanlı dünyasında Türkçe mensur eser üretiminin yaygınlaştığı bir dönemde ortaya çıkan bu siyer, el yazması olarak kültür ve sanat ortamında önemli bir yer edinmiştir. Bu kapsamlı anlatı, 16. yüzyılın sonlarında Sultan III. Murad'ın himayesinde, Nakkaş Hasan Paşa'nın önderliğinde büyük ölçekli bir resimli kitap projesine dönüştürülmüştür (Resim 12-13) (Tanındı, 1984, s. 26-30; Fleischer, 1996, s. 308-310; Fetvacı, 2000, s. 70-71; Erkan, 2009, s. 269-270).

Siyer-i Nebî'nin resimli nüshaları, aynı dönemde üretilmiş olan ve bu çalışmanın da konusu olan *Samek Ayyâr* anlatılarıyla hem tasarım anlayışı hem de olağanüstü ve mucizevi olayların görsel temsili açısından benzerlikler sergiler.³⁵ 16. yüzyılda saray atölyelerinde çalışan sanatçı ve edebiyatçılar arasında, benzer içeriklerin resimli biçimde hazırlanmasına yönelik bir eğilimin olduğunu belirtmek gerekir.



Resim 12: Mikdad ibn Esved savaşta, 1594-95, Mustafa Darir, *Siyer-i Nebi*, DCBL, T419



Resim 13: Bedir Savaşı'nda (624) esir alınan Mekkeli Kureyşliler, 1594-95, Mustafa Darir, *Siyer-i Nebi*, DCBL, T419

³⁵ G.M. Meredith-Owens *A Forgotten Ottoman Romance* isimli makalesinde 1593 civarlarında III. Murad için hazırlanmış bir başka aşk, macera ve olağanüstü olayları kapsayan *Tuhfet'ül Letâ'if* hikâyesiyle de, *Siyer-i Nebi* ve bu türden el yazmalarının ilişkilerini vurgular (Meredith-Owens, 1989, s. 577-589).

Alman gezgin Salomon Schwiegger, sultan ile ilgili bilgi verdiği seyahatnamesinde sultanın tarih kitaplarına da çok merak duyduğunu belirtir. Böylece kararlarını verirken atalarından ilham aldığını ve geçmiş olayları özümsemiş olduğunu söyler. Özellikle dini kitapları çok okuduğunu bunun yanında gökbilimine çok meraklı olduğunu anlatır (Schwiegger, 2004, s. 160).

Hükümdarlığının ilk yıllarında III. Murad'a sunulmak üzere yazılmış hikâye kitaplarından biri Bekayi³⁶ tarafından Farsçadan Türkçeye tercüme edilen ve 1574 yılında III. Murad'a sunulan *Hikâyet-i Şirvan Şah ve Şema'il Banu* adlı hikâye kitabıdır. Manisa'daki şehzadelik döneminde padişah için çeşitli eserler kaleme alan Bekayi'nin, cülus yılı olan 1574'te böyle bir tercümeyi sunması, III. Murad'ın edebi zevklerini ve hikâyelere olan ilgisini ortaya koyması bakımından dikkat çekicidir. Anlaşılan, bu edebi hediye padişahın beğenisini kazanmış, zira III. Murad, Bekayi'yi 40 akçe yevmiye ile İstanbul'daki Mürmüdiyye Medresesi'ne tayin etmiştir (Aksoy, 1996, s. 365; Atnur, 2011, s. 6; Öztürk, 2022, s. 29).

Köprülü'nün aktardığına göre, tasavvufila ilgilenen, olağanüstü olaylara inanan ve şeyhlere oldukça bağlı olan III. Murad meddahlar, kıssahanlar ve mukallitlere büyük ilgi duymaktaydı.³⁷ Pek çok tarihi kaynakta, sultanın sarayında La'lin Kaba (Bursalı Seyyid Mustafa), Şirvanlı Nutkî ve Meddah Eğlence isimli hikâye anlatıcılarının bulunduğu belirtilmektedir. Bu dönemde, şairliğiyle tanınan ancak mensur hikâyeler de kaleme alan Cinânî'den ayrıca bahsetmek gerekir (Köprülü, 1966, s. 384; Nutku, 1976, s. 97-98; Atâyî, 2017, s. 1084-1085).

16. yüzyıl şair ve yazarlarından İsmail Belîğ, *Güldeste-i Riyâz-ı İrfân* adlı eserinde, Cinânî'nin aynı hikâyeleri tekrar tekrar dinlemekten sıkılan III. Murad için yeni hikâyeler derlediğini ifade etmektedir.³⁸ Ancak anlatıya göre, sarayın meşhur meddahı Eğlence, bu durumu kıskanmış ve Cinânî'nin kaleme aldığı hikâyeleri sultana önceden birer birer

³⁶ Bekayi, 16. yüzyılda yaşamış divan şairidir. III. Murad'ın hocası Birgili İbrahim Efendi'den dersler almıştır. Şair İbrahim Efendi sayesinde Manisa'da sultan III. Murad ile yakın temaslar kurmuş ve sultana bu vesileyle çeşitli eserler sunmuştur (Aksoy, 1992, s. 365).

³⁷ Peçevi'nin aktardığına göre III. Murad kıssalar söyleyen, hüner sahibi olan ve insanları eğlendirmeyi bilen kişilere çok meraklıdır. Ünlü tarihçi sultanın, eğlenceli kişileri meclisinde bulundurduğundan ve onlara avuç avuç altınlar ihsan ettiğinden bahseder (Peçevi, 1968, s. 275).

³⁸ Bkz. Belîğ, İ. (1884). *Güldeste-i Riyâz-ı İrfân ve Vefeyat-ı Dânişverân-ı Nâdireâdan* (Süleymaniye Kütüphanesi, Sami Benli Koleksiyonu, Nr.00695, s. 459).

iletmiştir. Cinânî, çalışmasını tamamlayıp sultana sunduğunda, padişah bu hikâyelere önceden vakıf olduğu için fazla ilgi göstermemiştir. Bu durum üzerine dönemin Babüssaâde Ağası Gazanfer, büyük bir üzüntü duymuş ve Cinânî'nin gönlünü almak amacıyla ona küçük bir bağışta bulunmuştur³⁹ (Beliğ, 1884, s. 459; Köprülü, 1966, s. 384-385; Nutku, 1976, s. 25-28).

III. Murad'ın çevresindeki hikâye yazarları ve anlatıcılarından bir diğeri de Aşık Çelebi'nin *Meşâ'irü's-Şu'ara*'sında bahsettiği asıl adı Cafer olan ama Vahdi olarak anılan yazardır. Âşık Çelebi, 16. yüzyıl şairlerinden Cafer Çelebi'nin gözetimiyle sarayda divan kâtipliği yaptığından ve ikisinin yakın dostluğundan söz eder. Çelebi, Vahdi'nin meşhur mensur *Ana Bacı* hikâyesini yazdığının altını çizer. Latifi de *Tezkiretü's-Şu'arâ* 'sında Vahdi'yi anar ve onun mensur anlatımdaki gücüne vurgu yapar, ancak şair olarak edebiyat ortamında kendine pek yer edinemediğinden bahseder (Âşık Çelebi, 2018, s. 239; Latifi, 2018, s. 548).

Yukarıda örneklerle değinildiği gibi III. Murad dönemi hikâyelerin okunduğu ve dinlendiği bir dönem olarak öne çıkar. Bu dönemde *Kırk Vezir Hikâyeleri*, *Ana Bacı Hikâyesi*, *Hamzanâme*, *Kelile* ve *Dimne* gibi hikâyelerin kopyaları 16. yüzyılda üreilmeye devam eder ve okunur. Hikâye kitaplarının oluşturulmasına ve okunmasına yönelik hareketlilik III. Mehmed döneminde de sürdürülür. Babası gibi III. Mehmed'in de tasavvufa meraklı olduğu belirtilir.⁴⁰ Sultanın kıssalardan oluşan hikâyelere ilgi

³⁹ Nevi'zâde Atâyî, *Zeyl-i Şakayık* isimli eserinde bu olayı şöyle anlatır:

“Mervîdür ki merhûm Sultân Murâd Hân tevârîh ü âsâr ve nevâdir-i aḥbâr istimâ'ına mâ'il olmağın emr iderler ki “Nâ-şünide hikâyât ile bir mecmû'a-i ḥâtır-fırîb cem' ü tertîb eyle ki leyâl-i şitâda eglenmege kâbil 'iber ü 'acâ'ibi müştemil ola.” Cinânî Çelebi dahı mecmû'a-i ḥizâne-i ḥâfızası olan nevâdiri derc ve deryûze-i ḥürmen-i yârân itdüğinden mâ'adâ, sîmyâ-ḥâne-i ḥayâlden ḥarc idüp kitâbı itmâm itdükde Bedâ'i'u'l-âdâr diyü nâm vaz' idüp bir kâtib-i hoş-nüvise yazdurur ve cedvel için müzehhibe virür. Kışşah-ân-ı şâh-ı cihân olan Dervîş Eglence bu kışşadan âgâh olup müzehhib ile âşinâ olur ve her cüz' ki cedvel için gelür, bi-temâmiḥâ hikâyâtını ḥıfz idüp ḥuzûr-ı pâdişâhîde nakl ider. Bu vetîre üzere nakl-i hikâyât temâm olduḡda kitâb dahı ḥilye-i ḥitâm bulup ḥuzûr-ı pâdişâhîye 'arz olunur. Cinânî derdmen cevâ'iz-i bî-kerân ümmîdi ile bâb-ı âlîde nigerân iken pâdişâh-ı âlî-cenâb nigâh-efgen-i şafâḡât-ı kitâb olduḡda “Biz nâ-şünide hikâyât istedik. Bu ḥod bizüm Eglence 'nüñ meselleri ancak.” diyü iltifât buyurmazlar. Kapu Ağası Gazanfer Ağa cüz' i iḥsân ile ḥâtırını tatyîb idüp “Eglence'nüñ tekerlemelerine ḥil'at-i inşâ ile revnâk virmişsüz ve ol cevâhir-i ḡalîni silk-i 'ibârete çeküp ḡaylî zahmete girmişsüz.” didükde Cinânî münfa'il olup “Ol gül-i ḥod-rû şükûfe-i bâḡ-ı ibdâ'um ve nev-bâve-i naḡl-i ihtirâ'umdur.” diyü yemînler ider. Bi'l-âḡhire müzehhibüñ ḡadrı 'tyân ve bu naḡş-ı ḡarîb dillerde dâstân olmuş idi.” (Atâyî, 2017, s. 1084-1085).

⁴⁰ Kaynaklarda III. Mehmed'in Halveti tarikatı şeyhlerinden Aziz Mahmud Hüdai'nin müridlerinden olduğu söylenir. Atâyî'nin verdiği bilgilere göre Manisa'da 1541 yılında doğan Hüdai, II. Selim döneminden itibaren çeşitli devlet görevlerinde bulunan şeyh III. Murad ve Mehmed dönemlerinde oldukça aktiftir (Yılmaz, 1991, s.338-340; Atâyî, 2017, s. 1858).

duyduğu ve özellikle sade Anadolu Türkçesiyle hazırlanmış metinleri okumayı tercih ettiği söylenir. Gelibolulu Ali, tıpkı babası gibi III. Murad'ın açık ve anlaşılır metinlerden hoşlandığını, süslü bir dille yazılmış kitaplara mesafeli olduğunu belirtir (Fleischer, 1996, s. 278).

III. Mehmed döneminde hikâye kitaplarının mensur biçimde Türkçeye tercüme edilir. Dönemin önde gelen şairlerinden Şerif Mehmed Efendi'nin sultan için farklı metinleri tercüme ettiği bilinir. Özellikle devrin Babüsaade Ağası Gazanfer ile iş birliği içinde olan yazar, sultanın isteğiyle *Varka ve Gülşah*, *Dâsitân-ı Ferruh u Hü mâ* gibi eserleri hazırlamıştır. *Dâsitân-ı Ferruh u Hü mâ*, 14.-15. yüzyıllarda Mehmed isimli bir şair tarafından mesnevi şeklinde kaleme alınan *Işkname*'nin Türkçe mensur olarak hazırlanır.⁴¹ Hikâyenin bir resimli bir de müsvedde kopyası bugüne ulaşmıştır⁴². Her iki el yazmasının varlığı sanatçıların bir hikâye kitabını resimlerken izlediği yöntemleri anlamak açısından kıymetli veriler sağlar (Kavruk, 1998, s. 26; Yelten, 1999, s. 214-215; Yiğit, 2018, s. 37).

El yazması, çalışma kapsamında detaylı olarak ele alınacak 16. yüzyıl sonunda üretilen *Kıssa-i Ferruhruz*, *Kıssa-i Şehr-i Şatran* ve *Tuhfet'ül Letâ'if* hikâye kitapları gibi zengin resim programlarıyla dikkati çeker. Hem boyutları hem üslupları açısından yakın diyaloglar halinde olan eserler ayrıca tartışılacaktır. III. Murad ve III. Mehmed dönemlerinde hazırlanmış el yazmaları, yalnızca içerikleri ve görsel anlatımlarıyla değil, aynı zamanda 14. ve 15. yüzyıllarda Türkçeye kazandırılmış metinlerin, sonraki yüzyıllarda yeniden gündeme getirilmesi açısından da önemlidir. Bu durum, hikâye kitaplarına yönelik toplumsal ve kültürel talebin, dönemin sanat ve edebiyat ortamında nasıl yeniden değerlendirildiğini göstermesi bakımından dikkat çekicidir.

Osman Yiğit'in 16. yüzyıl sonu 17. yüzyıl başındaki saray harcamalarını gösteren Topkapı Sarayı Kütüphanesi'ne kayıtlı 34 Numaralı filori defteri 16. yüzyılın başında hazırlanan Türkçe hikâyelere dair de kayıtlar içerir. Bu kayda göre sarayda

⁴¹ Mehmet Gürbüz ve Tuğba Durmuş, *Dâsitân-ı Ferruh u Hü mâ*'nın, *Işknâme* ile olan ilişkisini ayrıntılı bir biçimde çalışmalarında ele almışlardır. Bkz. Gürbüz ve Durmuş, 2017, s. 34-73.

⁴² Topkapı Sarayı Müzesi Revan Kitaplığında bulunan 1484 müsvedde nüsha; İstanbul Nadir Eserler Kütüphanesi T 1975 eserin resimlenmiş ve tamamlanmış halidir.

Kahramannâme, Dâsitân-ı Kırân-ı Habeşi,⁴³ *Tûtinâme* gibi eserlerin hazırlandığı belirtilir (Yiğit, 2018, s. 37).

Şimdiye kadar yapılan araştırmalar 16. yüzyıl ortalarından itibaren saray ve çevrelerinin, el yazmaları üretimini desteklediklerini ve bu yolla güçlü konumlar elde etmeye ya da bulundukları pozisyonları pekiştirmeye çalıştıklarını detaylı bir şekilde tartışır. Bu bağlamda yukarıda değinilen örneklerde olduğu gibi pek çok bürokratin dönemin kültürel hareketliliğine uygun olarak din, tarih konulu kitapların yanında hikâye kitaplarının da üretimini destekledikleri görülür. Buradan yola çıkarak saray içerisinde kitap üretimi konusunda öne çıkan ve el yazmaları konusunda zengin bir koleksiyona sahip olduğu bilinen Sadrazam Hadım Hasan Paşa örneği, bürokratların değişen düzen içerisinde, kitap üretimini çok ciddiye aldıklarını gözler önüne serer. Enderun'da yetişen Hadım Hasan Paşa, Mısır'a Beylerbeyi olarak atanır. Ancak burada rüşvet aldığına dair söylentiler çıkar ve mallarına el konulur. Hasan Paşa, III. Murad'ın annesi Nurbanu Sultan'a olan yakınlığından dolayı, affedilir ve Anadolu Beylerbeyi olur. Sultan III. Mehmed, Eğri seferindeyken, İstanbul'a kaymakamlık görevine getirilir. Daha sonra, III. Mehmed'in annesi Safiye Sultan'ın korumasıyla, Damad İbrahim Paşa'nın yerine veziriazamlığa getirilir. Kaynaklarda Safiye Sultanla oldukça yakın olduğu belirtilen Hasan Paşa'nın, dönemin güçlü siyasi aktörü Gazanfer Ağa ile çekişmeler yaşadığı söylenir.⁴⁴ Hasan Paşa'nın sonu da Gazanfer Ağa'nın elinden olur ve onun şikâyet etmesiyle, Hasan Paşa Yedikule zindanlarına hapsedilir ve idam ettirilir⁴⁵. Saray içinde böylesine güçlü ilişkileri bulunan bir paşanın sahip olduğu kitaplara Emine Fetvacı, çalışmasında yakından bakar. Fetvacı, Hasan Paşa'nın, dini, ilmi, tarihi pek çok kitaba sahip olduğunu belirtir. Hasan Paşa'nın kitapları arasında *Kelile ve Dimne*, *Hümayunnâme* gibi hikâye kitaplarının yer aldığından bahseder. Paşanın Arapça ve Farsça eserlerin yanında, Türkçe mensur olarak

⁴³ Osman Yiğit, flori defterine H.1001 tarihinde kayıtlı olan bu el yazmasının, aynı tarihlere denk gelen ve British Library'de iki cilt olarak kayıtlı Or.18;886 ve 18;887 numaralara kayıtlı *Dâsitân-ı Kırân-ı Habeşi* nüshası ile aynı eser olduğunu söyler (Yiğit, 2018, s. 37).

⁴⁴ Jane Hataway, "Darüssaade Ağası: Osmanlı Sarayında Afrikalı Bir Güç" isimli çalışmasında, Gazanfer Ağa'nın, III. Murad'ın yakınında bulunan Darüsaade Ağası Habeşi Mehmed Ağa ile olan çekişmelerine dikkat çekerek, Gazanfer Ağa'nın Safiye Sultan'la ilişkilerini güçlü tutarak bürokrasiyle kurduğu etkili bağlara vurgu yapar (Hataway, 2022, s. 82-91).

⁴⁵ 16. yüzyılın sonu ile 17. yüzyılın başlarında, Gazanfer Ağa artan siyasi ve ekonomik nüfuzunu da arkasına alarak, pek çok sadrazamın tayininde ve azlinde etkili bir aktör olarak öne çıkar. 1598 yılında, yalnızca altı ay sadaret makamında kalan Hadım Hasan Paşa'nın idamında oynadığı rol, onun saray içindeki gücünü gözler önüne serer. Nitekim Venedik Balyosu Agostino Nani, 1600 tarihli raporunda her şeyi Gazanfer Ağa ve Safiye Sultan'ın yönettiğini vurgular (Hataway, 2022, s. 120-121).

üretilmiş eserlerden oluşan zengin bir koleksiyonu olduğunu söyler. Enderun'da yetişen bir bürokrat olarak Hasan Paşa'nın koleksiyonunda bulunan hikâyeler, Polonya asıllı bestekâr ve tercüman Ali Ufki Bey'in (ö.1675) (Alber Bobovi) Enderun ahalisinin okuma zevkleriyle ilgili verdiği bilgilerle de örtüşür⁴⁶ (Özcan, 1998, s. 5; Fetvacı, 2000, s. 78-89; Yiğit, 2018, s. 37; Atai, 2017, s. 1270, 1285; Hataway, 2022, s. 121).

16. yüzyıl sonlarına doğru, şiir odaklı eserlerin üretilmesine duyulan yakınlığın yanında, tarih ve tasavvuf ile ilgili, *aca'ib* olarak nitelenen hikâyeleri barındıran eserlerin üretimindeki yoğunluk dikkat çeker. Bu eserlerin genellikle Türkçe düz yazı biçiminde kaleme alınmış olması, bölümün başında değinilen 15. yüzyıldaki Türkçe eser üretimindeki artışı hatırlatır. Ancak 15. ve 16. yüzyıllarda gözlemlenen üretim hareketliliği benzer sonuçlar doğursa da, kökenleri bakımından farklı dinamiklere dayanır.

Selim Sırrı Kuru, Osmanlı edebiyatının şiir merkezli bir yapıya sahip olmasına rağmen, 15. yüzyılda Türkçeye yönelişin yalnızca edebî tercihlerle açıklanamayacağını ifade eder. Ona göre, bu yöneliş aynı zamanda 14. yüzyıldan itibaren güç kazanan Türk beylerinin merkezileşme politikalarıyla da doğrudan ilişkilidir. İstanbul'un fethinin ardından eğitim kurumlarının, vakıf sisteminin ve saray protokolünün yeniden yapılandırılmasıyla birlikte Türkçe, Arapça ve Farsçaya karşı daha güçlü ve prestijli bir konuma ulaşmıştır. Bu süreçte Türkçe, yalnızca halkın konuştuğu bir dil olmaktan çıkarak, kentli ve merkezî bir edebî üretim dili haline gelmiştir. İstanbul, edebî üretimin ana merkezine dönüşürken, taşradan merkeze doğru gerçekleşen kültürel akış da bu dönüşümün önemli bir boyutunu oluşturmuştur (Kuru, 2013, s. 550-560).

Ayrıca 16. yüzyılın sonlarına doğru Türkçenin, hem bürokratik hem de edebî bir araç olarak yeniden inşa edildiğini belirtir. Özellikle Anadolu kökenli şairler, klasik İslam dilleri olan Arapça ve Farsçayla rekabet eder biçimde, Türkçeyi yüksek, rafine ve zengin bir edebî dile dönüştürmüşlerdir. Bu bağlamda söz konusu hikâyeler de, Türkçenin bu

⁴⁶ Osmanlı sarayında askeri ve idari kadronun yetiştirilmesinde önemli bir eğitim kurumu olan Enderun ahalisinin de hikâye kitapları okudukları kaynaklarda belirtilir. 17. yüzyıl Osmanlı sarayında yaşayan müzisyen ve dilbilimci Alber Bobovi, Türkçe adıyla Santuri Ali Ufki Bey, Enderun'da yetişenlerin Türkçe, Arapça ve Farsça kelimelerin bir arada kullanıldığı, zarif bir nesir ile yazılmış hikâyeler okuduklarından bahseder. Bu hikâyeler: *Kırk Vezir Hikâyeleri*, *Kelile ve Dimne*, *Seyyid Battal* isimli eserlerdir (Bağcı vd., 2006, s. 208; Bobovius, 2002, s. 70-72).

gelişen edebî kimliği içinde konumlanır ve bu dönemde edebi himaye sistemindeki değişim ile ilişkili olarak yeniden öne çıkar (Kuru, 2013, s. 550-560).

C.Woodhead, Osmanlı tarih yazımında Farsça nazımdan Türkçe nesre geçiş sürecini resimli tarih kitapları/şehnâmelerin üretim süreci üzerinden kapsamlı bir şekilde ele alır. Ona göre, I. Süleyman döneminde kurumsallaşan şehnâmecilik makamı, 17. yüzyılın başlarına dek yalnızca resmî tarih yazımı açısından değil, aynı zamanda saray içindeki politik, edebî ve sanatsal dönüşümlerin de sembolik bir yansımasıdır (Woodhead, 1983, s. 157-182).

İlk iki şehnâmeci olan Ârif ve Eflatun, Safevî Şahı I. Tahmasb'ın kardeşi ve Şirvan Valisi Elkas Mirza'nın (öl.1550) hizmetindeyken, Elkas Mirza'nın kardeşine isyan ederek Osmanlı sarayına sığınması üzerine İstanbul'a gelmişlerdir. Onlarla birlikte saraya katılan edebiyatçılar arasında yer alan Ârif, Sultan Süleyman tarafından tıpkı Firdevsî'nin *Şehnâmesi* gibi Osmanlı tarihini anlatacak eserler kaleme almakla görevlendirilmiştir.⁴⁷ Onun ardından bu görevi Eflatun devralmıştır (Peçevi, 1968, s. 150; Emecen, 2010, s. 62-74; Gündüz, 2010, s. 413-415; Eryılmaz, 2010, s. 27-28).

III. Murad ve III. Mehmed dönemlerinde, şehnâmecilik görevini sırasıyla Seyyid Lokman ve Talikizâde Mehmed üstlenmiştir. Woodhead'e göre, bu süreçte dikkat çeken en önemli dönüşüm, şehnâmelerin Farsça ve nazım formundan uzaklaşarak Osmanlı Türkçesiyle ve nesir biçiminde kaleme alınmaya başlanmasıdır. Bu değişim, yalnızca bir dil ve üslup farklılığından ibaret olmayıp, aynı zamanda Osmanlı kültürel kimliğinin yeniden şekillendiği önemli bir evreyi temsil etmektedir. Yazar, Talikizâde'nin şehnamecilik kurumunun başına getirilmesini, III. Mehmed'in Türkçe eser üretimini teşvik eden bir padişah olarak değerlendirildiğinin bir göstergesi olarak yorumlar. Talikizâde'nin görevlendirilmesiyle birlikte, III. Mehmed'in özellikle sade ve anlaşılır bir Türkçe ile eserlerin kaleme alınmasını istediği de ifade edilmektedir (Woodhead, 1983, s. 157-182).

Değişen hamilik kültürü bağlamında, III. Murad ve III. Mehmed dönemlerinin kitap sanatlarının desteklenmesi konusunda en öne çıkan kişilerden biri kuşkusuz Babüsaade

⁴⁷ Peçevi'nin aktardığına göre, Elkas Mirza kadeşine isyan ettikten sonra Osmanlı sarayına gelir ve yanında kıymetli eşyalar, değerli mücevherlerin yanında birkaç güzel ciltli tefsir ve hadisler, değerli kitaplar, Şehname ve manzumelerden nakışlı ve müzehhep ciltli kitaplar getirmiştir (Peçevi, 1968, s. 150).

Ağası Gazanfer'dir. Gazanfer Ağa özellikle tercüme eserlerin üretimini destekleyen bir aracı olarak *Miftâh-ı cifrü'l câmi*⁴⁸, *Dâsitân-ı Ferruh u Hüma*⁴⁹ ve *Bahâristân*⁵⁰ gibi eserleri tercüme olarak ve resimli üretilmesini sağlar.⁵¹ Bu eserlerin girişlerinde onun el yazması üretimi konusunda cömert tavırları ve destekleri anlatılır. Gazanfer, Ağa saray ve çevresinde Farsça ve Arapça metinleri Türkçe olarak çevrilmesinin önünü açmış ve bu türden eserlerin sayıca artmasına olanak sağlamıştır (Fleischer, 1996, s. 115; Fetvacı, 2000, s. 301-303; Tanındı, 2002, s. 41-56; Bağcı vd., 2006, s. 208-213; Mahir, 2012, s. 98).

Bu dönemde, Osmanlı saray çevresinde kaleme alınan mensur Türkçe hikâyelerde, Osmanlı hikâye geleneği içerisinde yer almakla birlikte uzun süre edebî merkezin dışında kalmış, adeta edebiyat çemberinin periferisinde konumlanmış kimi anlatıların üretildiği gözlemlenir. Söz konusu hikâyeler, erken Osmanlı sanat ve edebiyat ortamında belli ölçüde yer bulmuş, ancak 16. yüzyılın sonlarına kadar edebî görünürlüğünü büyük ölçüde yitirmiştir. Bu bağlamda, Farsçadan Türkçeye çevrilen *Samek Ayyar* hikâyesi incelenmesi gereken eserlerden biri olarak öne çıkar. 16. yüzyılın sonlarında üretilen *Kıssa-i Ferruhruz* ve *Kıssa-i Şehr-i Şatran* hikâyelerinin kökenleri bugüne dek tartışılmamıştır. Her iki eser, tarihsel olarak 12. yüzyılda yazıya geçirildiği düşünülen *Samek Ayyar*

⁴⁸ Bahattin Yaman, *Osmanlı Resim Sanatında Kıyamet Alametleri: Tercüme-i Cifr'ül Câmi Nüshaları* isimli doktora çalışmasında, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi'ne kayıtlı TY 6624 numaralı nüshasının 3b ve 4a numaralı yapraklarına dayanarak, eserin müellifi Mehmed Şerif'in, ne zaman bir tercüme işi olsa Gazanfer Ağa'nın bu görevi mutlaka ona verdiğinden bahseder. Bir gün padişahın bir meclisinde, II. Murat döneminde Arapça olarak kaleme alan Bistâmî'nin *Cifr'ul Câmi* adlı eserinin tercüme edilmesi konusu gündeme gelir ve Gazanfer Ağa'nın görevi yine kendisine verdiğini söyler (Yaman, 202, s. 58).

⁴⁹ Mehmed Şerif, Gazanfer Ağa aracılığıyla, bu eserin III. Mehmed adına tercüme edilme görevinin getirildiğinden eserde bahseder. Şerif, III. Mehmed'i övdüğü gibi, kitap üretimi konusunda önemli bir aktör olarak öne çıkan Gazanfer Ağa'yı da övmeyi ihmal etmez (Gülbüz ve Durmuş, 2017, s. 21).

⁵⁰ *Bahâristân*'ın ilk yapraklarında da Gazanfer Ağa'ya açıkça övgüde bulunur. Onun cömert ve erdemli tarafları şu sözlerle ifade edilir;

“*Bir sahib-i fazilet menba-ı mürüvvet ağa-yı dârüsaâdetdir ki her mekânda sadaretde olduğundan nâm-ı şerif ve ism-i münîflerinin dâhil her bir harfı riyâset iktiza itmeğin nâm-ı şerîfleri tasrihan zikr olunmayub bir kaside-i müveşşah ile beyân olunmuşdur*” (Fetvacı, 2000, s. 303).

⁵¹ Cornell Fleischer, Gelibolulu Mustafa Âlî'nin kaleme aldığı *Nusretnâme* adlı eser çerçevesinde, dönemin önemli saray görevlilerinden olan Babüssaâde Ağası Gazanfer'in kitap üretim sürecindeki etkin rolünü ayrıntılı biçimde ele alır. Fleischer'e göre, söz konusu el yazmasının istinsahı, tezhibi ve resimlendirilmesi için hat, resim ve tezhip sanatlarında usta yirmi sanatçı görevlendirilmiş ve bu süreç Gazanfer Ağa'nın denetiminde bir yıl boyunca sürdürülmüştür. Bugün *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H. 1365* numarada kayıtlı bulunan bu yazma, zengin resim programı ile dikkat çeker. Aynı zamanda, eserde Gazanfer Ağa ile birlikte Darüssaâde Ağası Mehmed Ağa'nın (ö. 1590) portrelerine de yer verilmiş olması, Osmanlı sarayında resimli el yazması üretiminde görev alan bürokratik ve saray çevresine ait aktörlerin temsil edilmesi açısından önemlidir (Fleischer, 1996, s. 115; Bağcı vd., 2006, s. 169-170).

anlatısının yalnızca belli bir bölümünü temsil eden hikâyeler olarak saray atölyesinde çok sayıda resimlerle donatılarak üretilmişlerdir. *Dasitân-ı Ferruh u Hüma* ve *Tuhfetü'l-Letâif* adlı eserler de bu anlatılarla benzerlik gösteren, 16. yüzyıl sonu saray edebiyatında yeniden ilgi gören metinler arasında yer almaktadır. Söz konusu eserlerin Osmanlı hikâye geleneği içindeki yeri ve bu tür anlatıların etrafında şekillenen hikâye kitapları bağlamında konumları, mevcut literatürde yeterince tartışılmamıştır.

Bu çalışmada ayrıntılı olarak ele alınacak *Samek Ayyar* hikâyesinin, 16. yüzyıl saray ve kent hayatında gelişen okuma kültürü bağlamında, yeni edebî arayışlara karşılık olarak yeniden gündeme getirildiği düşüncesi, yukarıda anılan örneklerle desteklenmektedir. Özellikle Sultan III. Murad döneminde, saray çevresinde hikâye okuma etkinliklerine verilen önem ve bu tür anlatıların teşvik edilmesi, fanstatik olayların yer aldığı anlatılara ilginin artması *Samek Ayyar* hikâyesinin yeniden dolaşıma girmesinde belirleyici bir rol oynamış olmalıdır.

Bu anlatının yeniden ele alınışını değerlendirmek açısından, Osmanlı edebî kültüründe erken dönemlerden itibaren yaygınlık kazanan *Hamzanâme* geleneğiyle kurduğu tematik ilişkiler özellikle dikkat çekicidir. Burada *Hamzanâme*, yalnızca tarihsel bir bağlam sunan örnek olarak değil, aynı zamanda anlatı yapısı bakımından *Samek Ayyar* ile karşılaştırmaya imkân tanıyan bir model olarak ele alınmaktadır. Özellikle kahramanlık teması etrafında şekillenen olay örgüsü, döngüsel bir kurgu yapısına sahip olması ve anlatının tekrar eden yapısal motifler üzerinden ilerlemesi gibi unsurlar, her iki anlatının ortak anlatı dinamikleri açısından karşılaştırılmasını mümkün kılmaktadır.

Bu noktada, *Samek Ayyar* anlatısının, Osmanlı kültür evreninde erken dönemlerden itibaren yaygınlık kazanan *Hamzanâme* geleneğiyle kurduğu biçimsel ve tematik ilişkiler, dikkate değer bir bağlam sunar. *Hamzanâme*'nin, Emir Süleyman'ın şair dostu Ahmedî'nin kardeşi Hamzavî tarafından Türkçe mensur olarak kaleme alındığına yukarıda değinilmişti. Hz. Hamza'nın kahramanlıklarını konu alan, iç içe geçmiş, tekrar eden olay örgüleriyle örülü *Hamzanâme*, Osmanlı sahasında zamanla yayılmış ve 100'ü aşkın ciltle temsil edilen bir külliyyat hâline gelmiştir. Kaynaklar, bu anlatının zamanla yeni eklemelerle zenginleştiğini ve anlatının pek çok cildinin Osmanlı okurları arasında

dolaştığına işaret eder (Nutku, 1976, s.95-96; Köprülü, 1966, s. 380-381; Değirmenci, 2015, s. 634-649).

Evliya Çelebi de *Hamzanâme* anlatılarının popülerliğine dikkat çekerek, meddahlar tarafından *Anternâme* ve *Hamzanâme* gibi hikâyelerin 80'e yakın kişi tarafından farklı mekânlarda anlatıldığını, bu anlatıların yeniçeri ocaklarında, kahvehanelerde, konaklarda ve kale sınır boylarında yaygın biçimde okunduğunu aktarır. Ayrıca Hz. Hamza'nın devlerle mücadelesini betimleyen büyük boyutlu görsellerin de meddah anlatılarına eşlik ettiğini, bu anlatının görsel ve sözlü kültürde güçlü bir temsile sahip olduğunu ifade eder. Çelebi'nin *Hamzanâme* nüshalarının sayısını 360 olarak vermesi tarihsel açıdan tartışmalı olsa da anlatının geniş kitlelerce benimsendiğini göstermesi açısından önemlidir (Köprülü, 1966, s. 380-381; Sezen, 1988, s. 20-26; Evliya Çelebi, 2008, s. 482).

Tam da bu noktada, *Samek Ayyar* hikâyesinin, *Hamzanâme* gibi döngüsel, macera ve savaş odaklı anlatıların saray edebiyatındaki yansıması olduğu söylenebilir. 16. yüzyılın sonunda iki cilt hâlinde ve resimlendirilmiş olarak Osmanlı saray atölyesinde hazırlanan *Samek Ayyar* hikâyesi, Halep hükümdarı Merzuban Şah'ın oğlu Ferruh'un sevgilisi Gülbuy'u arama süreciyle başlar. Âşıkların mücadeleleri ve savaşları etrafında şekillenir. Hikâyenin merkezinde, kurnazlığıyla öne çıkan Samek'in sürekli olarak dostlarının yardımına koşması yer alır. Bugün elimizde bulunan nüshalar, bu anlatının çok daha geniş ve karmaşık bir yapı sunduğunu, sürekli tekrar eden maceralarıyla döngüsel bir kurguya sahip olduğunu açıkça ortaya koymaktadır.

Yukarıda bahsedilen tarihsel süreçler ve 16. yüzyıl sonunda üretilen Türkçe mensur hikâyelerin üretilmesi konusu bir arada değerlendirildiğinde *Samek Ayyar* hikâyesi, *Hamzanâme* gibi popüler anlatıların Osmanlı sahasında gördüğü büyük ilgiye paralel olarak sarayın da aynı beğeni ve talepler doğrultusunda benzer nitelikte yeni hikâyeler üretmeye yönelmesinin bir sonucu olarak görülebilir. Bu bağlamda, saray edebiyatının klasik metinlerin tekrarıyla sınırlı kalmayıp, halk anlatılarının etkisinde şekillenen yeni tür ve biçimlere açık olduğunu, *Samek Ayyar* gibi anlatıların da bu estetik ve kültürel geçişin ürünleri olduğunu söylemek mümkündür.

2. BÖLÜM

16. YÜZYIL SONU 17. YÜZYIL BAŞINDA SARAY KÜLTÜRÜNDE RESİMLİ HİKÂYE KİTAPLARI

Osmanlı kültür hayatında hikâye geleneği, özellikle 14. yüzyıldan itibaren tercümeler aracılığıyla zenginleşmeye başlamış, bu gelişim 15. yüzyılda saray ve çevresinin desteğiyle hız kazanmıştır. Erken dönem Osmanlı hükümdarlarının teşvik ettiği sade Türkçeye yazım ve tercüme faaliyetleri, zamanla edebî anlatımın biçimlenmesine katkı sağlamış; bu süreçte *Bahtiyarnâme*, *Kelile ve Dimne*, *Ferec Ba'd eş-Şidde*, *Hikâye-i Ucûbe ve Mahcûbe*, *Anternâme*, *Kırk Vezir Hikâyeleri*, *Kahramânnâme*, *Sameknâme* gibi eserler yazılı kültürde yer edinmiştir (Yavuz, 1983, s. 123; Dilçin, 1991, s. 1-8; Kavruk, 1998, s. 25-26; Yazar 2011, s. 123-125; 1998, s. 491-493).

16. yüzyıla gelindiğinde ise hikâye metinleri yalnızca içerikleriyle değil, musavver olarak üretilmeleriyle de dikkat çeker hale gelmiştir. Bu dönemde, özellikle I. Süleyman için hazırlanan eserlerde hikâye anlatımına eşlik eden resimlerle zengin el yazmalarının üretildiği görülür. *Kelile ve Dimne*'nin Ali Çelebi tarafından *Hümâyunnâme* adıyla yeniden tercüme edilmesi ve *Tûtînâme*, *Cevâmi'ü'l-hikâyât* ve *Levâmi'ü'r-rivâyât*, *Kıssa-i Firuzşah* gibi nasihat-nâme türü eserlerin Türkçeye kazandırılması, dönemin edebiyat, sanat ve saray çevresinde hikâye kitaplarına yönelik dikkate değer bir üretim ve ilgi artışına işaret etmektedir (Kavruk, 1998, s. 40; Gölpınarlı, 1971, s. 280; Babinger, 1992, s. 72; Sona, 2012, s. 21-22).

16. yüzyıl sonu ve 17. yüzyıl başında Osmanlı saray ve çevresinde Arapça ve Farsça eserlerin Türkçeye tercüme edilmesine karşı yeniden canlanan bir ilginin olduğu gözlemlenir. Bu dönemde sade ve anlaşılır bir üslupla üretilmiş tercüme eserlerin sayıca fazlalığı dönemin edebiyat zevklerinin belirgin değişimler yaşadığını ortaya koyar. Sultan III. Murad (1574-1595) ve III. Mehmed'in (1595-1603) tercüme faaliyetleri kapsamında üretilen el yazmalarını destekler tutumları da kuşkusuz dönemin edebiyat dinamiklerini derinden etkilemiştir. Bu yıllarda sultanların yanı sıra vezirler, saray ağaları, valide sultanların da kitap üretimi konusunda öne çıktıkları görülür. Sanat hamileri açık, anlaşılır bir üslupla genellikle nesir olarak üretilen hikâye kitaplarının üretimini desteklediği gibi bu beğenin saray duvarlarının dışına çıkarak kamusal alan faaliyetlerinin önemli bir parçası olması konusunda da önemli rol

oyunlar (Fetvacı, 2000, s. 302; Tanındı, 2002, s. 41-56; Bağcı vd., 2006, s. 208; Değirmenci, 2012, s. 39).

Bu üretim ortamında ortaya çıkan resimli hikâye kitaplarına dikkatle bakmak, el yazmalarının ardındaki üretim ve yaratım süreçlerini anlamaya ışık tutacaktır. Aşağıda, özellikle 16. yüzyılın sonlarına doğru musavver olarak üretilen bazı resimli hikâye yazmalarının yaratım süreçlerini daha iyi kavrayabilmek amacıyla, yüzyılın ortalarından sonlarına kadar üretilen hikâye resimlerine genel bir bakış sunulacaktır. Bu kapsamda, sanatçıların üretim biçimleri ve yazmalar arasındaki görsel ve anlatı ilişkileri karşılaştırmalı bir yaklaşımla ele alınacak, resimler aracılığıyla hikâye anlatımının nasıl şekillendiğine dair bütüncül bir bakış geliştirilecektir.

2.1. MUSAVVER HİKÂYE KİTAPLARI: ERKEN ÖRNEKLER

16. yüzyılın sonlarına doğru, özellikle III. Murad ve III. Mehmed dönemlerinde Türkçe tercüme resimli el yazmalarının üretiminin gündemde olduğu görülmektedir. Bu dönemde saray içinde gelişen hamilik ağı, farklı türlerdeki üretimleri desteklemiş ve kitap sanatlarının saray kültüründeki önemi belirgin biçimde artmıştır. Çalışmanın konusu olan *Samek Ayyar* anlatılarının resimli nüshaları *Kıssa-i Ferruhruz* (BL. Or.3298) ile *Kıssa-i Şehr-i Şatran* (İÜK T.9303)⁵² ve diğer resimli el yazmalarıyla birlikte, bir grup resimli hikâye kitabının üretimi özellikle dikkat çekmektedir. *Tuhfet'ül Letâ'if* (AKM280) ve *Dâsitân-ı Ferruh u Hüma* (İÜK T.1975) gibi bol resimli hikâyeler, hem edebî hem de görsel kültürde önemli bir yer tutmaktadır. Aşk, macera ve olağanüstü olayları konu alan bu hikâye kitaplarının boyutları, tasarımları ve üslupları arasında belirgin ortaklıklar bulunmaktadır. 16. yüzyılın sonları ile 17. yüzyılın başları, özellikle resimli el yazmalarının üretimi açısından oldukça hareketli bir dönem olup, saray atölyeleri bu eserlerin hazırlanmasında neredeyse seri üretim niteliğinde yoğun bir çalışma temposuna sahiptir.

Birbirine çok benzeyen, konuları ve resimlenme anlayışları açısından homojen bir grup oluşturan bu eserlere geçmeden önce III. Murad döneminin önde gelen sanatçılarından Nakkaş

⁵² Bu çalışmada *Samek Ayyar* anlatılarını temsil eden el yazmalarından, *Dasitan-ı Samek Ayyar* (BSB Cod.turc 202) Münih Nüshası (M), *Kitab-ı Hurşid Şah* (SK Fatih 03756) Süleymaniye nüshası (S), *Kıssa-i Ferruhruz* (BL.Or.3298), Londra Nüshası (L), *Kıssa-i Şehr-i Şatran* (İÜK T.9303) İstanbul nüshası (İ) olarak tanımlanacaktır.

Osman ve ekibinin üslubunu yansıtan ve Osmanlı okuma dünyasında geniş ölçüde tüketilen *Kırk Vezir Hikâyeleri*'ne değinmek yerinde olacaktır. Günümüzde İstanbul Üniversitesi ve Uppsala Üniversitesi koleksiyonlarında bulunan iki resimli nüsha, saray atölyesinin üretim süreçlerini ve tasarım yöntemlerini açıkça ortaya koymaktadır. Ayrıca, tercüme eserlerin 16. yüzyıl saray görsel kültüründeki varlığına dair önemli veriler sunmaktadır.

Çerçeve hikâye yapısına sahip olan ve kısa, öğretici nitelikte ders verici hikâyelerden oluşan *Kırk Vezir Hikâyeleri*, Doğu edebiyatının hikâye anlatma geleneği içinde önemli bir yere sahiptir. İran, Arap ve Hint kaynaklarında benzer örneklerine rastlanmakla birlikte, kökenleri hakkında kesin bir yargıya varılamamış, ancak metnin kaynaklarını *Sinbadnâme* hikâyesinden aldığı belirtilmektedir.⁵³ (Kızıltan, 1991, s. 1-5; Kızıltan, 2022, s. 473-474).

Osmanlı edebiyatında *Kırk Vezir Hikâyeleri*'nin ilk örneklerine 15. yüzyılda rastlanır. Ahmed-i Mısri tarafından 1446'da Arapçadan Türkçeye çevrilerek II. Murad'a sunulur. Ardından Şeyhzade tarafından yeniden düzenlenip Fatih Sultan Mehmed'e takdim edilir. Sade bir nesirle, ana anlatıya bağlı olarak derlenen kısa ve öğretici hikâyelerden oluşan *Kırk Vezir Hikâyeleri*, 16. yüzyılın ikinci yarısında görsel kültürde de kendine yer bulur.⁵⁴ (Kızıltan, 1991, s.1-5; Bağcı vd., 2006, s. 208; Aral, 2020, s. 205-243; Kızıltan, 2022, s. 473-474).

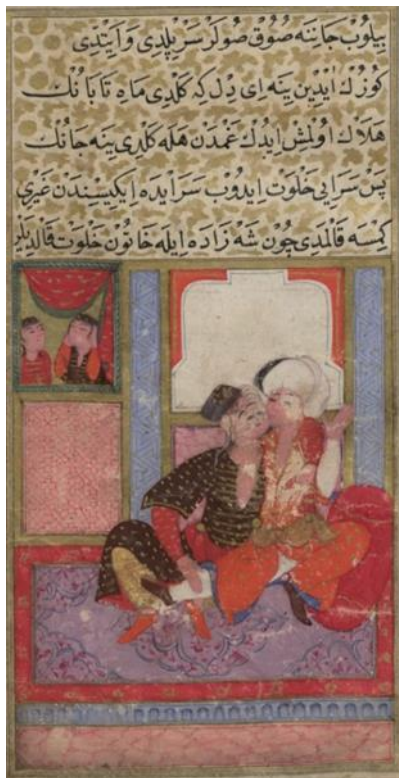
İstanbul Üniversitesi T.7415 ve Uppsala Üniversitesi Vet.38 numaraya kayıtlı *Kırk Vezir Hikâyeleri*⁵⁵ farklı zamanlarda hazırlanan ancak kompozisyon tasarımları olarak birbirini takip

⁵³ 1540'lı hazırlandığı düşünülen Walters Art Museum'da bulunan *Tuhfetü'l-ahyâr*'da benzer bir hikâye türü olarak hazırlanır. Şehzade Bayezid (öl.1561) için Türkçeye çevirilen eser, *Kırk Vezir Hikâyeleri*'nin Osmanlı okuma kültüründeki bilinen en erken resimli örneğidir. Bkz. Renda, 2004, s. 311-322; Ayrıca bkz. bu tezde s.22.

⁵⁴ Ali Ufki Bey'in aktardığına göre, 17. yüzyılda Enderun'da eğitim gören kişiler, *Kırk Vezir Hikâyeleri* anlatısı da dâhil olmak üzere, *Kelile ve Dimne*, *Binbir Gece Masalları* ve *Seyyid Battal* gibi hikâyeler okumaktaydı (Fetvacı, 2000, s. 55-56). Bu konuyla ilgili ayrıntılı tartışma için bkz. bu tezde s. 37, dipnot 46.

⁵⁵ Genel olarak hikâye şu şekildedir: Acem ülkesinin padişahı Şâh-ı Hâfıkayn'a Allah güzel bir oğul verir. Oğluna hendese, hey'et, hikmet gibi bilgileri öğretmesi için bir hoca tayin eden şah, karısı ölünce bir sultanın genç kızıyla evlenir. Saraya gelen genç kadın şehzâdeye âşık olur. Bir gün şehzadenin talihine bakan hocası, kırk gün sürecek bir uğursuzluk dönemi gördüğünden ona bu süre içinde konuşmamasını öğütler. Şah, hiç konuşmayan oğlunun bir derdi olduğunu düşünerek teselli etmesi için genç hatunun onunla ilgilenmesini ister. Hatun, şehzadeye olan aşkını ve şahı zehirleyip öldürerek ona kavuşmak için yaptığı planı açıklar. Şehzade hiçbir cevap vermez ve onun isteklerini de karşılıksız bırakır. Öfkelenen hatun üstünü başını paralayıp şaha gider, şehzadenin saldırısına uğradığını söyleyerek oğlunu öldürtmesi için onu ikna eder. Şahın bu kararını duyan kırk veziri şehzadeyi bağışlatmak için her gün sırayla kadınların düzenbaz olduklarını, onlara güvenilmemesi gerektiğini telkin ederken hatun da oğlunu öldürtmesi için kırk gece boyunca ona güvenmenin büyük bir hata olacağını hikâyelerle ispatlamaya çalışır. Kırkinci gün hocası tehlikenin geçtiğini haber verince şehzade başına gelenleri babasına anlatır. Olup biteni gören câriyelerin de şahitliğiyle oğlunun mâsum olduğu anlaşılır. Saçlarından bir aygırın kuyruğuna bağlanıp çöle salınan

eden iki resimli nüsha olarak hazırlanırlar. Nakkaş Osman'ın üslubunu takip eden İÜK kopyası 1580'lerde üretilmiş olmalıdır. Katib Muhammed b. Mustafa tarafından istinsah edilen ⁵⁶ UUL kopyası, söz konusu eseri takip eden yıllarda hazırlanmıştır. Her iki eserin resim üslupları birbirine oldukça yakın olmakla birlikte, figürlerin, mekânların ve doğa tasvirlerinin işleniş biçimleri farklı nakkaşlar tarafından hazırlandığını açıkça göstermektedir (Resim14-15). Her iki el yazması, III. Murad dönemi saray nakkaşhanesinin yoğun üretim ortamında daha önce üretilen eserlerin, kendinden sonraki resimli el yazmalarına örnek oluşturması bakımından önem taşır (Bağcı vd., 2006, s.208-209; Aral, 2020, s.205-243).



Resim 14: Şah Cefekân'ın karısının şehzadeyi kandırmaya çalışması, *Kırk Vezir Hikâyeleri*, İÜK, T7415, y.6a



Resim 15: Şah Cefekân'ın karısının şehzadeyi kandırmaya çalışması, *Kırk Vezir Hikâyeleri*, UUL, Vet.38, y.4b

16. yüzyıldaki canlı resimli kitap üretimi ortamında ardı ardına ortaya çıkan bu el yazmaları, dönemin artan talepleri ve üretim düzenliliğiyle bağlantılı bir sürekliliğe işaret

hatun parçalanarak ölür. Şah tahtını oğluna bırakır ve ikisi beraberce ölünceye kadar mutlu bir hayat sürerler (Kızıltan, 1991, s. 8-10).

⁵⁶ y.164a'da eserin son satırında eseri istinsah eden Muhamed b. Mustafa'nın adı geçer. Eser buradaki bilgilere göre 995 (1586-87) senesinde kopyalanmıştır (Zal, 2015, s. 1280).

“*Kitâb-ı Muhammed bin Mustafa-yi fi sene-i hams u tis'in tis'ma'it...*” şeklinde ifade edilmiştir (*Kitâb-ı Kırk Vezir*, Uppsala University, Vet.38, y.164a).

eder. Kitaplar arasındaki bu görsel etkileşim ve benzerlik, yüzyılın sonlarında hazırlanan el yazmalarında da devam eder. Aynı içeriğe sahip hikâye kitaplarında tasarlanan kompozisyonların, adeta bir tiyatro sahnesi gibi birbirini tekrar etmesi, dönemin üretim süreçlerindeki güçlü görsel ilişki ve devamlılığı ortaya koymaktadır.

Kırk Vezir Hikâyeleri gibi öğretici nitelikteki eserlerin, saray ve kentteki kıraat meclislerinde yüksek sesle okunduğu bilinmektedir. Bu tür eserlerin yanı sıra, kahramanlık ve aşk temalı hikâyelerin de yoğun ilgi gördüğü kaydedilir. (Sezen, 1988, s. 20-25; Fetvacı, 2000, s. 56-57; Evliya Çelebi, 2008, s. 482).⁵⁷ Osmanlı dünyasında büyük bir ilgiyle okunan bu metinlerin yeniden kopyalanması ve resimlenmesi, özellikle 16. yüzyılın sonlarında belirgin bir canlılık ve dönüşüm yaşandığını göstermektedir. Anlaşılır Türkçe ile yazılmış, güzel nesir örnekleri ve zengin görsel anlatımlarla süslenmiş hikâye kitapları, 16. yüzyıl Osmanlı kültür ve sanat ortamında önemli bir konuma sahip olmuştur. Bu dönemde, saray ve çevresinde *Kırk Vezir Hikâyeleri*'nin iki ayrı nüshasının ardışık olarak üretilmesi, söz konusu üretim sürecinin somut örnekleri arasında yer almaktadır.

Bu hikâyeler sesli okuma etkinliklerinin içerisinde performans nesneleri olarak kullanılıyor olmalıydı. Anlatıların içerisinde yer alan kimi ifadeler bu fikirleri destekler niteliktedir. Örneğin *Kırk Vezir Hikâyeleri*'nde her yeni hikâyeye geçilirken kırmızı renkle yazılmış geçiş cümleleri ile okuyucu uyarılır. Okuyucu veya dinleyici başka bir anlatıya geçildiğini farkeder ve kendini yenilerine hazırlar. Bunun yanında İÜK T.7415 numaralı eserin son yaprağı *Mısırlı Padişah ve Karısı* hikâyesinden sonra Firdevsi'nin *Şehnâmesi*'den beyitler yer alır. Şiirin hemen ardından anlatıcı okuyucuya tekrar Türkçe seslenir. Hikâye “*Eyüü eylikle yâd iderler/ yârâzdan kaçup feryad iderler*” cümlesi ile son bulur. Mısırlı Padişah ve Karısı hikâyesi, sultanın karısının ihaneti karşısında yaşadığı acıyı anlatır. Bu üzüntüden kurtulmaya çalışan sultanın üzüntüsü bir türlü dinmez. Anlatıcı bu hikâyenin sonunda öğütler verir. İyilik edenin iyilik bulduğundan ve eğer bir insan iyi olursa öldükten sonra dualarla anılacağından bahseder. Anlatılardaki bu detaylar okuyucunun yanında dinleyicinin de varlığının olası olduğunu düşündürür. Hikâyelerin içerisine sıklıkla yerleştirilen nazım parçaları anlatıcının veya okuyucunun

⁵⁷ Evliya Çelebi Seyahatnamesi'nde meddahlara da yer verir. Çelebi bu topluluğun, tahtirevanlar üzerinde ellerinde çevgânları, bellerinde mecmualarıyla dolaşarak kıssalar okuduğundan bahseder. Bkz. Evliya Çelebi, 2008, s. 482.

edebi gücünü ortaya koymak adına düzyazının aksine daha ağır bir üslupla yazılır. Hikâyelerdeki bu detaylar anlatıcının yeteneğini ve edebi gücünü ortaya koymanın bir yolu olarak görülebilir (Kavruk ve Pala, 1998, s. 491-493; Değirmenci, 2015, s. 635).

16. yüzyılda resimli hikâye kitaplarının tercüme edilmesi konusunda hareketli bir üretim ortamının olduğunu gösteren bir diğer örnek bugün Paris Bibliothèque nationale de France'da (BnF) bulunan Sup. turc. 1243 numaraya kayıtlı resimli *Hümâyunnâme* kopyasıdır. El yazması *Hümâyunnâme*'nin yalnızca belirli bir bölümünü oluşturduğundan bugüne kadar üzerine çalışılması güç olmuştur. Ancak Francis Richard 2022 yılında yayınlamış olduğu makalesinde eserin izlerini sürer.⁵⁸ Birbirinden ayrılmış bu el yazmasının diğer parçaları Bibliothèque universitaire des langues et civilisations (BULAC) Ms. 205 numaraya kayıtlı koleksiyonda bulunur. Richard, eserin yapraklarında bulunan pervaz süslemelerine dayanarak aynı atölyeden çıkmış olduğunu söyler. Kütüphane kayıtlarında da eserin BnF Sup.turc.1243 numaralı eserin bir parçası olduğu belirtilir. Her iki nüshanın da başı ve sonu eksiktir. 5 resim barındıran 35 yapraktan oluşan BnF kopyasının yan kağıdında Boulevard Hausmann'daki Cornuau kitapçısından 5 Şubat 1906'da satın alındığına dair bir bilgi yer alır. El yazması muhtemelen parçalara ayrılarak daha sonra Fransa'da ayrı ayrı kitapçılara satılmış olmalıdır (Yapıcı, 2020, s. 475-493; Richard, 2022, s. 375-371).

Edgar Blochet, *Catalogue des Manuscrits Turcs* isimli katalog çalışmasında, Paris'te bulunan nüshanın Ali Çelebi'nin *Hümâyunnâmesi*'nin⁵⁹ başka bir versiyonu olabileceğini yazar (Blochet, 1933, s. 209). Ancak metnin dilindeki sadelik tercümenin Hoca

⁵⁸ Bkz. Richard, 2022, s. 357-371.

⁵⁹ Kelile ve Dimne isimli öğüt verme amacı taşıyan hayvan masallarının bir Osmanlı versiyonu olan *Hümâyunnâme*, 16. yüzyılda Farsça Envâr-ı Süheylî'den Aleaddin Ali Çelebi tarafından Türkçe'ye tercüme edilir ve Sultan I. Süleyman'a sunulur. *Kelile ve Dimne* orijinalinde Sanskritce bir hikâye kitabı olup Sasani Şah'ı Anuşirvan zamanında (531-591) İran'a getirilip Pehleviceye çevirilir. Eser 750 civarında Abbasi Halifesi el-Mansur zamanında Abdullah ibn el-Mukaffa tarafından Arapçaya çevirilir. 1150 yılında *Kelile ve Dimne Hikâyesi* Nasrullah Şirazi tarafından Farsça'ya çevirilir ve Gazne sultanı Behram Şah'a ithaf edilir. Doğu edebiyat kültüründe oldukça sevilen Kelile ve Dimne 15. yüzyılın sonunda Hüseyin Vâiz-i Kâşifi tarafından Herat'ta Emîr Ahmed Süheylî'ye ithafen yeni bir üslûpta ve bazı ilâvelerle tekrar kaleme alınmıştır. Envâr-ı Süheylî adı verilen bu çalışma Nasrullah'ın eserini gölgede bırakacak derecede ilgi görmüş ve 19. yüzyılın başlarından itibaren özellikle Hindistan, İran ve Avrupa'da defalarca basılmıştır. Ayrıca pek çok mensur ve manzum Farsça tercümesi bulunan eserin ilki 16. yüzyıla ait olmak üzere birçok Türkçe çevirisi vardır. Bunların en ünlüsü, Vâsi' Alisi diye tanınan Alâeddin Ali Çelebi'nin Kâşifi'nin Farsça *Envâr-ı Süheylî*'sinden *Hümâyunnâme* adıyla yaptığı tercümedir (İnal, 1976, s. 439-466; Akün, 1989, s. 315-318; Karaismailoğlu, 2022, s. 210-212).

Mes'ud'un *Kelile ve Dimne*'sinin bir kopyası olabileceğini düşündürür.⁶⁰ Bu nedenle aşağıda tanıtılacak resimlerin alt yazıları *Kelile ve Dimne* olarak tanımlanacaktır.

Anlatı, oldukça sade ve anlaşılır bir Türkçe ile kaleme alınmıştır. Ancak, eserin yaprakları karışık durumdadır. Bu durum hikâyenin takip edilmesini güçleştirmektedir. Muhtemelen yapraklar ciltten çıkarılmış ve sonrasında yeniden bir araya getirilmiştir. BULAC nüshasında, 2b'den 13a'ya kadar yer alan *Aslan ile Öküz* hikâyesi okunabilmekte ancak anlatı burada sonlanmaktadır. Hikâyenin devamı ise BnF nüshasının ilk yapraklarında tekrar takip edilmektedir. BnF nüshasındaki *Tacir Karısı, Nakkaş ve Kul*⁶¹ hikâyesinin devamı eksik olup, bu anlatının tamamı için yeniden BULAC nüshasına başvurmak gerekmektedir. Bu durum, hikâyenin sayfalarının karıştığını ve yaprakların muhtemelen ciltten çıkarılıp tekrar birleştirildiğini göstermektedir (Yapıcı, 2020, s. 475-493).

BnF el yazmasının pervaz bezemeleri, 16. yüzyıl ortalarında yaygın olan kıvrımlı bitkisel motifler, hatayi süslemeler ve hançeri yapraklarla zenginleştirilmiştir. Benzer süslemeler aynı kitabın BULAC'da bulunan yapraklarında da gözlemlenmektedir (Resim 16-17). Eserin sade ve anlaşılır metnine uyumlu olarak, resimler de açık ve anlaşılır kompozisyonlarla, mekân ve doğa içinde konumlandırılmış figürlere odaklanarak, süslemeden uzak bir anlayışla ele alınmıştır. Ancak pervaz süslemeleri, genel resimleme yaklaşımının aksine, oldukça gösterişli ve zengin bir bezeme diliyle hazırlanmıştır. Bu

⁶⁰ Ali Çelebi'nin yazdığı *Hümâyunnâme* metninin transkripsiyonu için Bkz. Bülbül, T. (Ed.). (2017). *Hümâyûn-nâme* (Filibeli Alâaddîn Ali Çelebi). Türkiye Bilimler Akademisi Yayınları.

Hoca Mes'ud'un *Kelile ve Dimne*'sinin içeriği için Bkz. Toska, Z. (1989). *Türk edebiyatında Kelile ve Dimne çevirileri ve Kul Mesud çevirisi (2 cilt)* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı.

⁶¹ Anlatıya göre Keşmir şehrinde yaşayan bir tüccar vardır. Tüccarın güzel karısı onlara komşu olan nakkaşa âşık olur. Nakkaş ve kadın zaman içinde buluşmak isterler. Göze çarpmadan buluşmak için bir çare düşünürler. Bir gün tüccar birkaç günlük bir yolculuğa çıkar. Kadın fırsat bu fırsat deyip nakkaşı evine davet eder. Nakkaş, kadına beyaz ve siyah renkte bir kıyafet giyeceğini, bunun buluşmaları için bir işaret olacağı haberini gönderir. O sırada nakkaşın kulu iki sevgilinin bu hilesini duyar ve nakkaşın gelmediği bir gün beyaz ve siyah renkte kıyafetleri giyerek kadınla birlikte olur. Kul kıyafetlerle işi bitince, nakkaşın evine bırakır. Nakkaş zaman bulunca tekrar kıyafetleri giyer ve sevgilisinin yanına gider. Sevgilisi az önce evine geldiğini düşünerek hayrete düşer. Nakkaş bu durumun karşısında olanları anlar ve kıyafetleri yakar (Toska, 1989, s. 66).

dikkat çekici bezemeler, eserin saray ve çevresi gibi seçkin bir zümreye hitap edecek biçimde üretildiğini düşündürmektedir.



Resim 16: Eserin kenar süslemelerinden detay, *Kelile ve Dimne*, BnF, Supplément turc. 1243, y.1a



Resim 17: Eserin kenar süslemelerinden detay, *Kelile ve Dimne*, BULAC MS. Turc. 205, y.6b

El yazmasının tarihlenmesi konusunda bazı belirsizlikler söz konusudur. Kütüphane kayıtlarında resimlerin 17. yüzyıl başlarında üretildiği bilgisi yer alır. Ancak eserin sahip olduğu üslup Nakkaş Osman'ın stilini yansıtan ve 1560-70 yıllarına atfedilebilecek kimi resimlerle yakın bir dille sahiptir. Özellikle figürlerin işlenişi onun portre anlayışının bir yansımasıdır. Paris nüshasında yaprak 22b'de yer alan “*İki Papağan ve Hükümdar'ın Karısı*”⁶² hikâyesinin üslubu Nakkaş Osman'ın çalıştığı bilinen 1565'te tasarlanmış Sadi'nin *Gülistan* adlı eserindeki resimlere çok yakındır. Özellikle figürlerin ve doğa unsurlarının ele alınış biçimi onun yarattığı üslubun izlerin belirgin bir şekilde taşır (Resim 18-19).

⁶² Bir sınır beyi, karısı ve köleleriyle birlikte yaşar. Güçlü ve saygın biri olan beyin güzelliği herkesçe konuşulan bir de karısı vardır. Kötü niyetli bir köle karısına âşık olur. Bu köle, karısına zarar vermek için fırsat arar. Köle, bir plan yaparak sınır beyinin karısına iftira atmak amacıyla iki papağanı kullanmaya karar verir. Bu papağanlar, Belh dilinde konuşabilen ve etkili bir şekilde eğitilebilen kuşlardır. Köle, papağanları Belh dilinde konuşturacak ve hükümdarın karısına iftira atacak şekilde eğitmeye çalışır. Planlarına göre papağan karısının Bey'i aldattığı yalanını öğretecektir. Papağanlar, hükümdarın karısına yönelik oldukça kötü ve asılsız suçlamalarla konuşmaya başlar. Sınır beyi, karısına yapılan suçlamaların farkına varınca büyük bir öfkeye kapılır ve bunun ne kadar yanlış bir şey olduğunu anlamaya çalışır. Bir süre sonra, Belhliler, bu olayı duyduklarında şaşkınlıklarını gizleyemezler. Çünkü papağanlar, Belh dilinde yanlış yönlendirilmiş sözler söylemekte, karısının suçsuz olduğuna dair herhangi bir delil olmadan kötülük yapılmaktadır. Nihayetinde köle, yaptığı kötülüklerin ortaya çıkmasıyla cezalandırılır. Sınır beyi ve çevresi, karısına atılan bu iftirayı tamamen reddeder ve doğruyu ortaya çıkarırlar (Bülbül, 2017, s. 536-539).

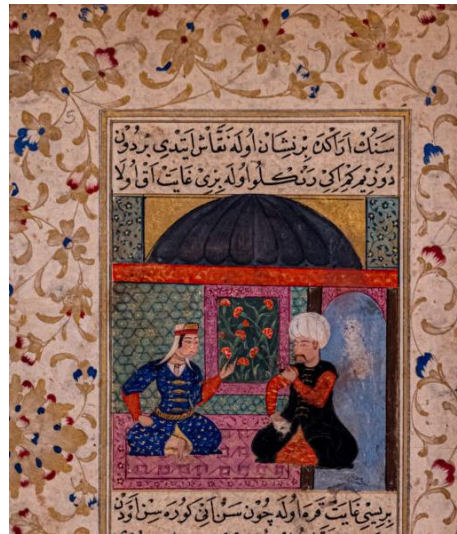
BULAC nüshasının resimleri de BnF kopyası ile uyum içindedir. Eserde yer alan “*Tacir Karısı, Nakkaş ve Kul*” hikâyesinde karşılıklı oturan bir kadın ve erkek figürü yer alır. Bu resim, kitapta yer alan diğer imgeden farklı bir sanatçının elinden çıkmış olmalıdır, Osmanlı saray nakkaşhanesinin nispeten daha az usta bir nakkaşına atfedilebilir (Resim 20). Bu durumda bugüne erişen bu eksik *Kelile ve Dimne* nüshasını müze kayıtlarında belirtildiğinden daha erken yıllara, 1560 ve sonrasına tarihlendirmek gerekir.



Resim 18: “İki Papağan ve Hükümdar’ın Karısı”, *Kelile ve Dimne*, BNF, Supplément.turc.1243, y.22a



Resim 19: Sadii *Gülistân*, 1565, WFGA, F. 1949.2,y.153b



Resim 20: *Tacir Karısı, Nakkaş ve Kul* *Kelile ve Dimne*, BNF Supplément turc.1243, y.6b

Erken dönemlerden itibaren sevilerek okunan *Kelile ve Dimne* hikâyesinin, hem Türk hem de dünya müzelerinin koleksiyonlarında yer alan çok sayıda resimli kopyası bulunmaktadır. Yukarıda da değinildiği üzere, Ali Çelebi tarafından yapılan *Hümâyûnnâme* tercümesi, yalnızca saray çevresinde değil, daha geniş bir kitapsever kesim arasında da rağbet görmüş, bu ilgi doğrultusunda eserin birçok musavver kopyası üretilmiştir.⁶³ Seçkin okuyucular için hazırlanan bu el yazmaları, süslü ciltleri ve tezhipleri, zengin resim programlarıyla dikkat çeker. Bu durum, söz konusu dönemde hikâyelerin yalnızca okunmakla kalmayıp, resimlenerek sunulmasının da Osmanlı görsel kültürünün önemli bir parçası haline geldiğini göstermektedir.

Özellikle 1560'lı yıllardan sonra üretildiği anlaşılan BnF ve BULAC'da dağınık halde bulunan söz konusu *Kelile ve Dimne* nüshası, 16. yüzyılın sonlarına doğru şekillenecek olan görsel ifade biçiminin öncüllerinden biri olarak öne çıkar. Bu el yazması, eserin yalnızca edebi değil, aynı zamanda görsel kültürdeki karşılığının da güçlü olduğunu ortaya koyar. Dolayısıyla, *Kelile ve Dimne*'nin bu dönemde hem metin hem de resim aracılığıyla nasıl yeniden üretildiği, anlatıların Osmanlı sanatında nasıl biçimlendiğine dair önemli ipuçları sunması bakımından dikkate değerdir. Yüzyılın sonlarına doğru, izleyiciyi resim aracılığıyla anlatıya daha aktif bir şekilde katılmaya teşvik eden yerleşik bir hikâye resimleme anlayışının geliştiği gözlemlenir. Sanatçılar, kompozisyonları hem daha anlaşılır kılmak hem de anlatının en dramatik anlarını öne çıkarmak amacıyla belirgin temalar ve ikonografik unsurlar kullanarak, önceki dönemlerden miras kalan görsel anlatım dilini daha da geliştirirler.

2.2. MUSAVVER FERRUHRUZ HİKÂYESİ VE BENZERLERİ

16. yüzyılın son çeyreğinden itibaren üretimi desteklenen bir grup resimli hikâye kitabı özellikle dikkatleri üzerine çeker. *Dâsitân-ı Ferruh u Hüma*, *Kıssa-i Şehr-i Şatran*, *Kıssa-i Ferruhruz*, *Tuhfet'ül Letâ'if* başlıklarını taşıyan eserler bir aşk macerasının çevresinde gelişen olayları, savaşları, mücadeleleri ve fantastik olayları içeren resimli tercüme hikâyelerdir. Sade bir Türkçe ile yazılmış bu eserler, uzun, içiçe geçmiş, karmaşık hikâyelerin ve bolca resimlerin yer aldığı yazmalardır. Boyutları, sayfa tasarımları ve resim diliyle pek çok açıdan

⁶³ *Hümâyûnnâme* el yazmalarının çeşitli resimli kopyalarına dair bilgi için bkz. Parladır, 2011, s. 27–55; İnal, 1976, s. 439–464.

ortak noktalar barındıran bu eserlerin kökleri Fars ve Arap edebiyatına dayanır (Kavruk, 1998, s. 26; Bağcı vd., 2000, s. 214; Fetvacı, 2000, s. 303).

Bu çalışmanın temel konusunu oluşturan resimli *Kıssa-i Ferruhruz* hikâyesi, 12. yüzyılda İran’da yazıya geçirildiği düşünülen *Samek Ayyar* anlatısının bir bölümünü temsil etmektedir. Hikâyenin hem içerik hem de görsel tasarım açısından devamı niteliğinde olan *Kıssa-i Şehr-i Şatran*, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi’nde T.9303 numarasıyla kayıtlıdır. İçerik ve tasarım bakımından birbirini tamamladığı anlaşılan bu iki el yazmasının ilişkileri mevcut literatürde karşılaştırmalı biçimde değerlendirilmemiştir. Bu bölümde, *Kıssa-i Ferruhruz* ile *Kıssa-i Şehr-i Şatran* arasındaki metinsel ve görsel bağlamlar tartışılacak, ayrıca aynı dönemde üretilmiş benzer nitelikteki *Tuhfetü’l Letâ’if* ve *Dâsitân-ı Ferruh ü Hüma* gibi resimli hikâyelere de kısaca değinilecektir. Böylece söz konusu el yazmaları, içerik, üslup ve kompozisyon anlayışı bakımından karşılaştırılarak 16. yüzyıl sonlarında hikâye kitabı üretiminde gözlemlenen anlatı ve tasarım yöntemleri bakımından bütünlüklü bir şekilde ortaya konulacaktır. Şimdiye dek yalnızca fiziksel benzerlikleri üzerinden değerlendirilen bu el yazmalarının, hikâye resimleme ilkeleri içindeki yerinin daha kapsamlı bir şekilde ortaya konması hedeflenmektedir. Ayrıca, 15. yüzyılda Osmanlı okuma kültürüne dâhil edilen bu edebi metinlerin, tercüme faaliyetleri bağlamında 16. yüzyıl sonlarında yeniden gündeme gelmesinin ardında yatan yaratıcı süreçler, kültürel ve sanatsal dinamiklerin anlaşılması amaçlanmaktadır.

Kıssa-i Ferruhruz ve *Kıssa-i Şehr-i Şatran*⁶⁴ el yazmaları yaklaşık 35x23 cm boyutlarındadır. Her iki eser, 23 satırdan oluşan sayfalarından oluşmakta ve okunaklı, anlaşılır bir nesih hat ile istinsah edilmiştir. Toplamda 129 resim içeren bu iki yazma, zengin bir görsel program sunar. Bu tezde ilerleyen bölümlerde ele alınacak olan Türkçe tercümeler *Dâsitân-ı Samek Ayyar* ve *Kitâb-ı Samek Ayyar* söz konusu anlatının katmanlı, çok yönlü ve olay örgüsü açısından oldukça karmaşık bir yapıya sahip olduğunu göstermektedir. Metin, birbirinden farklı olayları sürükleyici bir anlatımla bir araya getirerek okuyucu veya dinleyicinin ilgisini canlı tutmayı başaran dinamik bir kurguyla örülmüştür. *Kıssa-i Ferruhruz*, *Samek Ayyar* anlatısının ana karakteri Ferruhruz’un büyük aşkı Gülbuy’a kavuşma sürecinde yaşadığı serüvenleri uzun

⁶⁴ *Kıssa-i Şehr-i Şatran*, Arzu Mimiroğlu tarafından hem içerik hem de tasarım bakımından detaylı olarak çalışılmıştır. Eserin boyutu, cildi ve tasarımı için ayrıca bkz. Mimiroğlu, A. (2011). *İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi’nde bulunan Kıssa-i Şehr-i Şatran (İÜK. T.9303) yazmasının minyatürleri* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Konya.

soluklu ve ayrıntılı bir biçimde aktarır. *Kıssa-i Şehr-i Şatran* ise Ferruhruz'un Şatran şehrinde yaşadığı maceralarla başlar ve onun burada bir başka sevgilisi olan Şirvan Peşin ile mücadelelerini ele alır. El yazmasında, ana karakter Ferruhruz'un yakın dostu Samek ile birlikte karşılaştığı zorlu maceralar ve olağanüstü olaylar yer alır. Anlatının ilerleyen bölümlerinde ise Ferruhruz'un oğlu Merzuban'ın aşkı ve maceraları öne çıkar. Her iki metin de içerik açısından birbirini tamamlar niteliktedir.⁶⁵ Kahramanlar ve olaylar el yazmaları boyunca kronolojik bir bütünlük içerisinde aktarılmaktadır. Anlatılar, yoğun ve katmanlı bir olay örgüsüne sahiptir. Bu durum, resimlerin metinle kurduğu ilişkiyi anlamlandırmak açısından anlatıya hâkim olmayı zorunlu kılar. Zira sahnelerde betimlenen olayları ve karakterleri doğru şekilde ayırt edebilmek, ancak metnin içerdiği anlatı dizgesinin iyi kavranmasıyla mümkündür. Bu bağlamda, resimler metinden bağımsız olarak tek başlarına yeterli bir anlam üretmez. Görsel anlatım ancak yazılı içerikle birlikte değerlendirildiğinde anlamlı hale gelir.

Her iki el yazmasındaki resimlerin üslubu birbiriyle uyum içindedir. Resimler, konularını sade kompozisyonlarla yorumlayan bir anlatım dili yansıtır. Sanatçılar, kompozisyonları tasarlarken her iki cilt boyunca benzer renk paletlerini kullanmışlardır. Büyük ve sakin figürler, yüksek ufuk çizgileri ve genellikle anlatıya sadık kalan, aşırı ayrıntıya yer verilmemiş kompozisyonlar tercih edilmiştir.

Ressamlar, anlatı boyunca belirledikleri karakterlerin portrelerini iki cilt boyunca oldukça belirgin bir tutarlılıkla tasvir etmişlerdir. Bu sayede, izleyiciler hikâye boyunca kahramanları kolayca ayırt edebilir ve anlatımdaki sürekliliği takip edebilirler.⁶⁶ Örneğin, hikâyenin ana kahramanlarından Samek, kostümü ve portresiyle tanınır hale gelmiştir. Samek, Ferruhruz genç bir prensken ona hizmet eder. *Kıssa-i Ferruhruz* el yazmasında Samek daha genç bir figür olarak tasvir edilirken, *Kıssa-i Şehr-i Şatran* el yazmasında, Ferruhruz'un yaşlandığı evrelerde Samek'in de yaşlandığı nakkaşlar tarafından vurgulanmıştır (Resim 21-22). Bu

⁶⁵ *Kıssa-i Ferruhruz* ve *Kıssa-i Şehr-i Şatran* anlatıları, birbirini tamamlayan hikâyelerin tutarlı şekilde sürdürülmesiyle belirginleşir. Hikâyenin konusu *Samek Ayyar*'ın Türkçe tercümelerinden oluşturulmuştur. Hikâyenin konusu için bkz. EK1.

⁶⁶ *Kıssa-i Ferruhruz* hikâyesinde yer alan kahramanlar için bkz. EK 6; resimlerin temsil ettiği sahneler için bkz. EK 2.

detaylar, sanatçıların karakterlerin zaman içindeki değişimlerini görselleştirme konusundaki özenini ortaya koymaktadır.



Resim 21: Samek Ayyar'ın Hurşid Şah'a ulaşması,
Kıssa-i Ferruhruz, BL. Or. 3298 , y.71a

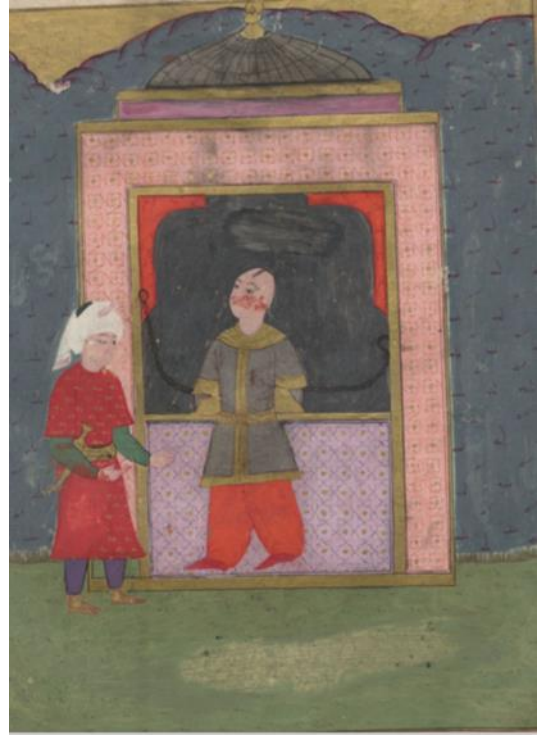


Resim 22: Samek Ayyar'ın Merzuban Şah'ı kurtarması,
Kıssa-i Şehr-i Şatran, İÜK.T 9303

El yazmaları boyunca anlatıda öne çıkan konular da dikkat çekicidir. Bu durum, hikâyenin içeriği hakkında ve eserlerin birbirini takip eden nüshalar olduğuna dair önemli ipuçları sunar. Örneğin, hikâye boyunca önemli kahramanlardan biri olan Samek'in resimlerde sıkça yer aldığını belirtmek gerekir. *Kıssa-i Ferruhruz* ve *Kıssa-i Şehr-i Şatran*'daki, Samek anlatıları, bu hikâyenin, resimleyenler ve okuyucular tarafından esasen kahraman Samek'in hikâyesi olarak algılandığını ve özellikle resimlerde vurgulandığını düşündürmektedir. Samek, sık sık kılık değiştiren ve ayyar gruplarının lideri olarak tasvir edilir. Onun en yakın ayyar dostu ve kız kardeşi olarak tanımlanan Ruz Efun ise kadın ayyar olarak Samek'ten geri kalmaz. O da zeki, kurnaz ve kılık değiştirme konusunda ustadır. Bu özellikler, resimlerde sıkça kendini gösterir. Her ne kadar hikâye Ferruhruz'un adıyla anılsa da resimli kompozisyonlarda Samek'in öne çıkışı, anlatının aslında onun maceralarını, hilelerini ve kahramanlıklarını kapsadığını ve izleyiciler ile okuyucular tarafından bu şekilde algılandığını ortaya koymaktadır. Tema olarak resimlerde benzer kahramanların vurgulanması da bu el yazmalarının birbirini takip eden ciltler olarak üretildiğini bir kez daha pekiştirir (Resim 23-24).

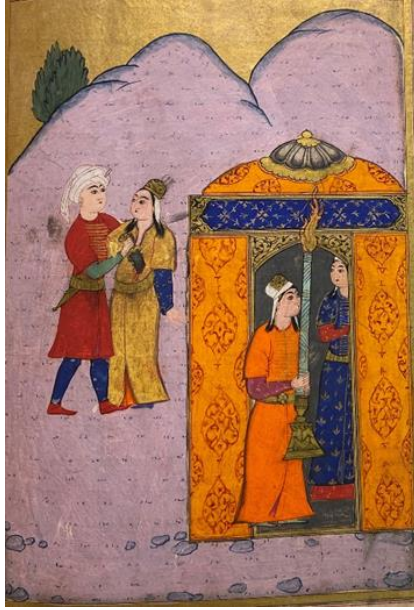


Resim 23: Ferruhruz ve Samek'in ayyar dostlarıyla buluşması, *Kissa-i Ferruhruz*, BL. Or.3298, y.140b



Resim 24: Ruz Efsun'un Merdan Duht'u kurtarması
Kissa-i Şehri Şatran, İÜK. T.9303, y.68b

Diğer yandan, kompozisyonlarda hâkim olan resimleme stratejilerinin de aynı tutarlılıkla sürdürüldüğü görülür. Örneğin hikâyenin en belirgin temalarından biri ayyar gruplarının kılık değiştirme konusundaki ustalıklarıdır. Metin okunduğunda bu durum daha da belirginleşir. Kahramanlar öyle yeteneklidir ki düşmanları onların kurduğu tuzakları asla fark edemez. Sanatçılar bu anlatıları resimlerde metne sadık kalarak yansıtmışlardır. Her iki el yazmasında da kılık değiştiren kahramanların gerçek kimlikleri tıpkı metinde olduğu gibi gizlenmiş, bu ifadeler Londra ve İstanbul nüshalarında aynı tutarlılıkla devam ettirilmiştir. Yani ilk bakışta izleyici metinden bağımsız kılık değiştirenin kim olduğunu anlayamaz. Örneğin kadın kahramanlardan Ruz Efsun anlatıda çoğu zaman erkek kılığındadır ve kadın kimliğini hep saklar. Düşman şahlar veya askerler onun bu dönüşümünü anlamazlar. Metinde Ruz Efsun'un vurgulanan bu güçlü yanı her iki resimde de benzer tutumlarla sürdürülür (Resim 25- 26).



Resim 25: Ruz Efun'un (sol üstte erkek kılığında) cariyeyi öldürmesi, *Kısas-i Ferruhruz*, BL. Or.3298, y.222b



Resim 26: Samek ve Ruz Efun'un (sağda erkek kılığında) Rubal'ı kaçırmaları, *Kısas-i Şehr-i Şatran*, İÜK. T.9303, y.120a

Tüm bu unsurlar, Londra ve İstanbul nüshalarının 16. yüzyıl sonunda birbirini takip eden resimli nüshalar olarak üretildiğine işaret etmektedir. Bu anlatılar birbirinden ayrı değil, birbirini tamamlayan içeriklere sahiptir. Londra nüshasında Şatran Şehri'nde başlayan yeni maceraların devamı İstanbul nüshasında okunmaktadır. Ayrıca, Londra nüshası olayların devam edeceğinin sinyallerini vererek, tamamlanmış bir son yerine açık bir bitiş sunmaktadır.⁶⁷ İstanbul nüshası ise Ferruhruz ve Samek'in Şatran Şehri'ndeki maceraları ile başlar. El yazmasının sonu ise tam bir bitişini temsil eder. Eserin son yaprağında anlatıcı bu aşk dolu hikâyeyi bitirmekten büyük mutluluk duyduğunu ve sultandan çok büyük

⁶⁷ Hikâye Ferruhruz'un Garip Şah'ın tutsaklığından kurtulmasıyla son bulur. Bu süreçte Samek ona yardım etmiştir. Kaçmayı başaran kahramanların düşmanları Cam Şah ve Şah Katus, Muhterikat Şehri'ne giderler ve yeni bir saldırı gerçekleştirme planlarına girişler. Hikâyenin son sayfasında Ferruhruz mücadelelerin ardından babasının yanına gelir ve ellerini öper ardından bir başka dostu Ebrek'e; "Ey Ebrek! Ne durursun? Âlem Efrûza (Samek Ayyar) var, gör ki niçün bu âna değin eğlendi kaldı. Gelir mi, yohsa biz anda varub getürmeğe ihtiyâc var mıdır? Bu hoş ahvâli ne olduğun sıhhati üzere tefahhus idüb haber getür dedi. Ebrek, bi-ser ü çeşm deyip taban (?) getürdü" diyerek dostu Samek'i getirmesini ister. Bu durum anlatının devamının geleceğine işaret eder. Samek bulunduktan sonra maceralara devam edilecektir. Samek Şatran şehrinde tutsak kalmıştır. *Kısas-i Şehr-i Şatran* buradan devam edecektir (*Kısas-i Ferruhruz*, Or. 3298, y.263b); Samek'in Şatran Şehri'nde devam eden maceralarının detayları için bkz. EK1, s.285-291.

ihsanlar beklediğini yazar.⁶⁸ Tüm bu ipuçları her iki el yazmasının birbirini izleyen nüshalar olarak tasarlandığını bir kez daha gözler önüne serer.

16. yüzyılın sonunda benzer içerikte el yazmalarının saray ve çevresinde yoğun bir şekilde ilgi gördüğü ve tasarlandığı bugüne gelen resimli hikâyelerle anlaşılır. *Kıssa-i Ferruhruz* resimli hikâyesiyle tasarım, boyutlar ve üslup açısından yakın ilişkiler barındıran bir diğer el yazması ise bugün Aga Khan Museum AKM.280 numaraya kayıtlı *Tuhfet'ül Leta'if*'dir. Dönemin üretim pratiklerini anlamak için *Tuhfet'ül Letâ'if* resimli hikâyesini yakından incelemek oldukça önemlidir.

Tuhfetü'l-Letâ'if, genç bir şehzade olan Şah Ramin ile sevgilisi Mah Pervin'in karada ve denizde yaşadıkları çeşitli maceraları ve düşmanlarını yenerek birbirlerine kavuşma öyküsünü anlatır. Eserin başlığı, hikâyede yer alan anlatıların daha önce var olan farklı hikâyelerden derlenmiş olabileceği düşüncesini uyandırır.⁶⁹ Hikâye, Şah Ramin ve Mah Pervin'in aşkı etrafında şekillenen olağanüstü olayları ve maceraları işler. Eserin bilinen tek nüshası Türkçe olup başka bir dilde örneği günümüze ulaşmamıştır. Meredith Owens, eserin Farsça bir metinden uyarlanıp uyarlanmadığına dair kesin bir bilgi bulunmadığını ifade eder. Bununla birlikte, benzer örnekler göz önüne alındığında hikâyenin Farsçadan Türkçeye aktarılmış olabileceğini vurgular (Owens, 1989, s. 527; Graves ve Ed, 2011, s. 146).

Sonuç olarak hikâyenin bugüne ulaşmış tek bir Türkçe nüshası bulunmaktadır. Eser, Ali b. Nakıb Hamza tarafından kaleme alınmıştır.⁷⁰ Ancak Ali Nakıb b. Hamza hakkında günümüze ulaşmış ayrıntılı bilgiler bulunmamaktadır. Metin içerisinde yazar, eseri oluşturma sürecine ve yaşına dair ipuçları sunar. El yazmasının 208a numaralı yaprağında aktarılanlara göre, yazar II. Murad için farklı metinler yazmıştır. Yazar, bu hikâyeyi II.

⁶⁸ *Bende-i hakîr mütercim bî-destgîr eydür kim Kerem-şâh Gazanfer-fer ü şehinşâh-ı vâlâ-güherden ümidvârım*” *Kıssa-i Şehr-i Şatran*, T.9303, y.216a

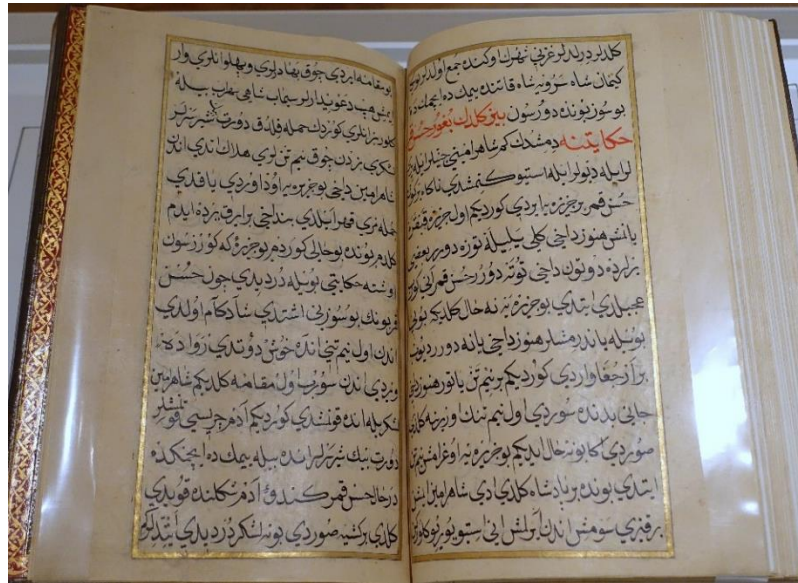
⁶⁹ Klasik Türk edebiyatında, nükteli, mizahi, güldürücü olduğu kadar düşündürücü ve ibret verici olayların kısa ve öz bir şekilde anlatıldığı hikâyelere "latife" denir. Bu tür hikâyelerin toplandığı eserlere ise "letaifname" veya "mecmaü'l-letaif" adı verilir. Ancak, bazı eserler "letaifname" olmamasına rağmen bu türün adıyla anılmaktadır

Fars ve Türk edebiyatında bir araya getirilen uzun hikâyelere de "letaif" ismi verilmiştir (Kavruk, 1998, s. 149; Altunel, 2003, s.109-110).

⁷⁰ *Tuhfet'ül Letâ'if* üzerine kapsamlı bir inceleme, 2017 yılında Musa Tılfarlıoğlu tarafından hazırlanan "Ali b. Nakîb Hamza ve *Tuhfet'ül-Leta'if*" başlıklı doktora çalışmasında sunulmuştur. Tılfarlıoğlu, eser üzerinde detaylı bir metin analizi yapmış ve müellif hakkında değerli bilgiler ortaya koymuştur. Detaylı bilgi için bkz. Tılfarlıoğlu, 2017.

Murad zamanında yazdığını ve ona sunduğunu ifade eder.⁷¹Aynı sayfada yer alan ifadeler, yazarın eseri hazırladığı sıralarda yaşının hayli ilerlemiş olduğunu da ortaya koyar.⁷²

Tuhfet'ül Letâ'if in resimli kopyası III. Murad için 1593-1594 yıllarında hazırlanır. El yazması 35,1x21 cm'dir. 227 yapraktan oluşur. Altın cedvelli metin bölümü 15 satır olarak tasarlanmıştır. Metinde başlıklar yer almaz. Hikâye geçişleri, kırmızı mürekkeple yazılmış cümlelerle ifade edilir (Resim 27). *Tuhfet'ül Letâ'if* benzerleri gibi resim programı bakımından oldukça zengindir. El yazmasının içerisinde 56 tek, 9 çift yaprak olarak tasarlanmış toplamda 64 resim bulunur (Resim 28). Eserin içerisinde bulunan resimlerin neredeyse tamamı bugün Aga Khan Museum'da yer alır. Meredith-Owens şu anda Los Angeles County Museum of Art'da çift sayfa bir kompozisyonun aynı el yazmasından çıkma olduğunu tespit etmiştir (Binney,1979,s.76; Welch, 1982, s. 38; Owens, 1989, s. 577-578; Graves ve Ed, 2011, s. 146) (Resim 29).



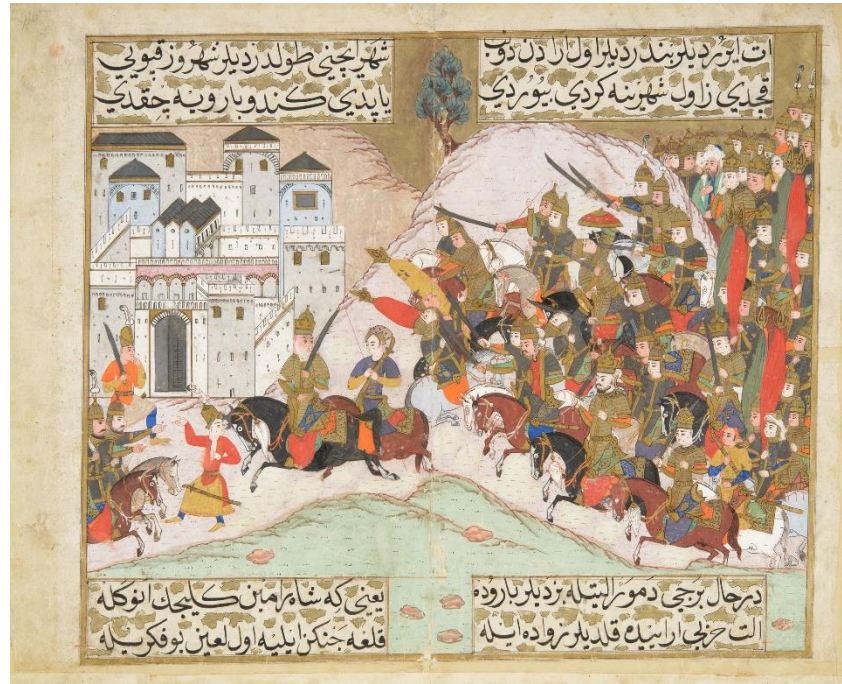
Resim 27: *Tuhfet'ül Letâ'if* hikâyesinden yapraklar, 1593-94, Aga Khan Museum, AKM.280

⁷¹ “Bâkî duâm budur Yâ Rabbe'l-âlemîn amîn. Tenri ol kula rahmet itsün kim bu kitabı okudukda Murâd Hân'a duâ kıla kim adl u insâfını padişâh-ı kerîm arturı vire. Bu kadar yeter bâkî hod malûmdur” (*Tuhfet'ül leta'if*, y. 208a). “Ammâ iba'd. Malûm ola ki bu kitâb ki ism-i şerîfi Tuhfetü'l-Letâ'if'dür. Murâd ibni Muhâmmed ibni Bâyezîd ibni Murâd ibni Orhân zamânında telîf olunmuşdur” (Tılfarlıoğlu, 2017, s.23).

⁷² “Pîr Nakîb oğlunun duâsını ilâhi sen kabûl eyle kim pîrlêrûn duâsı cûvânlar üzerine müstecâbdur. İcâbet-makrûn eyle leyl ü nehâr anun saltânatın arturgıl. Habîbullâh Muhammed ve Mussafâ mucizâtı hürmetiçûn dahı ashâb-ı güzînün himmeti anun üzerinden ayırmagıl. Bâkî duâm budur yâ rabbe'l-âlemîn. Âmîn. Tanrı ol kula rahmet itsün kim bu kitâbı okudukda Murâd Hân'a duâ kıla kim adl u insâfını anun padişâh-ı kerîm arturı vire. Bu kadar yeter bâkî hod malumdur.” (Tılfarlıoğlu, 2017,s.23). Bu konuda ayrıca bkz. Owens, 1989, s. 577-587.



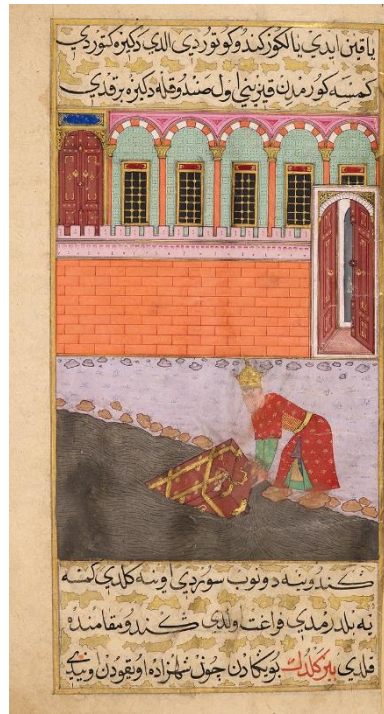
Resim 28: Hürremabad Adası'nda buluşan Şah Ramin ve Mah Pervin'in taht sahnesi, *Tuhfet'ül Letâ'if*, 1593-94, AKM.280.49, y.204a-b



Resim 29: Şah Ramin'in ordusu Demir Kale'ye saldırıyor, *Tuhfet'ül Letâ'if*, 1593-94, LACMA, M.85.237.41

Tuhfet'ül Letâ'if yukarıda sözü edilen benzerleri gibi uzun ve karmaşık bir olay örgüsüne sahiptir. Metin anlaşılır ve sade bir nesih hat ile yazılmıştır. Hikâye, Zavul ülkesinin kralı Şah Erdeşir'in oğlu Şah Ramin ve kralın veziri Şehrüz'un kızı Mah Peri ile karşılaşmaları ile başlar. Anlatıya göre Mahperi'nin güzelliği dillere destandır. Babası kızını

koruyabilmek için ona bir saray yaptırır ve sarayın dışına çıkmasına izin vermez. Bir gün Şah Ramin dolaşırken sarayın bahçıvanı ile karşılaşır. Bahçıvan onu içeri davet eder. Mahperi saray bahçesinde gezintiye çıkar ve Şah Ramin'i görür. İki genç birbirine âşık olur. Şah Ramin bir gün dayanamaz ve Mahperi'nin odasına tırmanır. Uzun uzun sohbet eden genç çiftin uykusu gelir ve yan yana uyurlar. Vezir gece kızını kontrol etmek için odaya girince iki sevgiliyi sarmaş dolaş görür ve çılgına döner. Vezir kızgınlıkla kızını bir sandığa kapatır ve denize salar (Resim 30). Şah Erdeşir oğlunun âşık olduğunu anlayınca, vezirden kızını ister. Ancak vezir korkusundan kızına yaptıklarını söyleyemez ve kızını gizlice aramaya başlar. Anlatı Şah Ramin'in ayrı düştüğü sevgilisini araması ile yaşadığı maceraları ve fantastik olayları ele alır. Şah Ramin'in anlatı boyunca en yakın dostu Hoca Salih'tir. Salih sayesinde genç çift anlatıda kimi zaman bir araya gelirler (Tılfarlıoğlu, 2017, s.33-103).



Resim 30: Mah Pervin'in içinde bulunduğu sandığın denizden çıkarılması, *Tuhfet'ül Letâ'if*, AKM.280.4.,y. 10b

Hikâye boyunca kahramanlar birbirilerine kavuşmak için mücadele ederken pek çok fantastik olayla karşılaşır. Çağdaşlarından farklı olarak *Tuhfet'ül Letâ'if* bu türden konuların resimlenmesi bakımından öne çıkar. Özellikle kalabalık savaş sahnelerinin, olağanüstü olayların anlatıyı karşılayacak şekilde ve hikâyeci bir tutumla resmedildiği görülür.

Örneğin Şah Ramin ve arkadaşları Kur'an'da adı geçen uzun süredir ortadan kaybolan Ad Kavmi'nin bir üyesi olan Şedid ibn Ad'ın inşa ettiği fantastik bir şehre giderler.⁷³ Şedid'in inşa ettiği şehrin yedi mil çapında olduğu ve içinde de terk edilmiş bir kalenin olduğu belirtilir. Kale kıymetli taşlarla bezelidir. Şah Ramin ve arkadaşları sarayın karşısında büyülenirler. Anlatıya göre kalenin dörtkenarında altından, gümüşten yapılmış heykeller bulunur. Heykellerin tümü Şah Ramin'e dönmüş olarak resmedilmiştir. Hikâyede Şah Ramin, Şedid ile karşılaşarak kaleye girmenin yollarını arar. Tılsımları çözmeye çalışan Ramin'in maceraları anlatılır (Graves, 2012, s. 146; Tılfarlıoğlu, 2017, s. 333-337).

Hikâyede anlatılan kale, tüm detaylarıyla çift sayfa kompozisyonunda yer alır. Sağ tarafta Ramin ve dostlarının İrem şehrine varış anları betimlenmiştir. Kalenin hikâyedeki geniş anlatımı, resimde de zengin bir şekilde yansıtılmıştır (Resim 30).



Resim 31: Şah Ramin ve Adamlarının Dar'ül Bekam şehrine ulaşmaları, *Tuhfet'ül Letâ'if*, AKM.280.40, y.144a-145b

Şah Ramin, Mahperi'ye kavuşma macerasında acayip yaratıklarla karşılaşır, bilinmeyen ülkelere doğru yola çıkar ve fantastik canlılarla mücadele eder. Şah Ramin yakın dostları

⁷³ Kur'anı Kerim'e göre Tanrı'ya karşı gelen Ad kavmi, kendilerine "İrem" adı verilen bir yerleşim yeri yaparlar. Anlatıya göre bu bölgede muhteşem bir saray, heykeller, bağlar ve bahçeler bulunur (Kırca, 1988, s.333-334).

Simab şehrinin kralı Şurab ve Hoca Salih ile yolculukları sırasında bir canavar ile karşılaşır. Bu canavarın başı kuşa, pençeleri aslana, dişleri domuza, kulağı eşeğe, ayağı deveye, kuyruğu ejderhaya benzer. Bu arada gökyüzünde Şah Ramin'e yardım eden Murg-i Şiran ve dostları dolaşır. Murg-i Şiran zehirli canavara saldırır. Ancak canavar pençeleri arasında sıkarak kuşu öldürür. Bu sırada Şah Ramin bir ok atar ve canavarı etkisiz hale getirir. Ardından kılıcıyla gövdesini parçalara ayırır (Resim 32) (Tılfarlıoğlu, 2017, s. 75).

Bu anlatıyı karşılayan tasvir hikâyeyi doğrudan aktarır. Tasvirde Şah Ramin'in dostları canavarın ürkütücülüğü karşısında korkuya kapılırlar. Şah Ramin anlatıda da belirtildiği gibi cesur ve güçlü bir hamle ile zehirli yaratığın gövdesini parçalara ayırır. Resmin arkasında Şah Ramin'i korumaya çalışan Murg-i Şiran'ın saldırıdan sonraki hali görülür. Tasvirler sanatçıların metne hâkim olduğunu açıkça gösterir. Ayrıca, nakkaşların tıpkı metindeki gibi, resimlerde de olayları tutarlı bir sırayla, ardışık biçimde sundukları dikkat çekicidir. Bu yaklaşım, özellikle 16. yüzyıl sonu ve 17. yüzyıl başında resimlenen hikâye kitaplarında hâkim bir resimleme yöntemi olarak görülür. Aşağıda, dönemin üretimlerinde yer alan resimler bu bağlamda detaylı olarak karşılaştırılacaktır.



Resim 32: Şah Ramin'in zehirli canavarı öldürmesi, *Tuhfet'ül Letâ'if*, AKM.280.43, y.168b

16. yüzyılın sonu 17. yüzyılın başında saray edebiyatçıları ve ressamlarını meşgul eden resimli hikâye kitaplarının hazırlanması, III. Mehmed döneminde de devam eder. Bu çalışmanın temel tartışma konusunu oluşturan *Kıssa-i Ferruhruz* adlı resimli hikâye kitabının üslup ve tasarım ilkelerini sürdüren saray atölyesinin diğer bir eseri ise *Dasitân-ı Ferruh u Hüma* adlı musavver hikâyedir.

Dâsitân-ı Ferruh u Hüma esas olarak manzum olarak hazırlanmış bir metnin nesre dönüştürülmüş halidir. Hikâyenin metnini detaylı olarak çalışan Mehmet Gürbüz ve Tuba Durmuş içeriğindeki küçük farklarla eserin kaynağını *Işknâme*'den aldığını belirtirler. *Işkname*, Mehmed adlı bir şair tarafından Anadolu Türkçesi ile yazılmış manzum bir eserdir. Yazar bu eseri 31 Aralık 1397 yılında şehzade Emir Süleyman'a (Çelebi) sunmuştur. Eserin tek nüshası Paris'teki Fransa Milli Kütüphanesi'nde Türkçe yazmalar arasında 604 numaraya kayıtlı olup Sedit Yüksel tarafından yayımlanmıştır⁷⁴ (Yelten, 1999, s. 214-215; Bağcı vd., 2006, s. 212-213).

Dâsitân-ı Ferruh u Hüma'nın müellifi Mehmed Şerif'in ifadelerine göre, III. Mehmed bir sohbet meclisinde Mehmed'in *Işkname*'sinin düz yazıya aktarılmasını istemiştir. Resimli hikâye kitaplarının üretimini destekleyen bir bürokrat olarak öne çıkan Bâbüsaâde Ağası Gazanfer Ağa, bu eserin çevrilme görevini daha önce saray için işler yapan Mehmed Şerif'e⁷⁵ vermeyi uygun görür.⁷⁶ Şerif, Şubat-Mart 1601 yılında eseri yazmaya başlamış, 10 Temmuz 1601 yılında da tamamlayarak III. Mehmed'e sunmuştur⁷⁷ (Fetvacı, 2000, s. 303-305; Bağcı vd., 2006, s. 212-213).

⁷⁴ Mehmet Gürbüz ve Tuğba Durmuş *Dâsitân-ı Ferruh u Hüma*'nın *Işknâme* ile olan ilişkisini ayrıntılı bir biçimde çalışmalarında ele almışlardır (bkz. Gürbüz ve Durmuş, 2017, s. 34-73).

⁷⁵ Özellikle III. Mehmed dönemindeki hizmetleri ile öne çıkan Şerif Mehmed'in, Nevizade Atâî, 1553 yılı civarında, Kâtip Çelebi 1557 yılında doğduğunu belirtir. Doğum yeri İstanbul olarak belirtilen yazar, Zeyniyye tarikatının Eğirdir kolu şeyhlerinden Kadı Burhaneddin'in (ö.1562) torunudur. Dedesinin dedesi, dedesi ve babası gibi ailenin pek çok üyesinin adının Mehmed olması nedeniyle kaynaklarda "Şerif" mahlası ile geçer. Şerif Mehmed'in *Dâsitân-ı Ferruh u Hüma*'da verdiği bilgilere de dayanarak saraya yakın olduğu, özellikle Gazanfer ağa ile işbirliği içinde olduğu anlaşılır (Yazar, 2007, s. 175-192; Yazar, 2019, s. 552-554; Gürbüz ve Durmuş, 2017, s. 15).

⁷⁶ Şerif'in saraya sunduğu ilk kitabı *Menâkıb-ı Şeyh Burhaneddin*'dir. Bu eser daha önce bahsedilen eserler gibi padişahın emri ile değil de yazarın Gazanfer Ağa aracılığıyla padişaha iletme beklentisiyle oluşturulmuştur. Gazanfer Ağa yazarın hazırladığı bu kitabı Safiye Sultan'a sunmuştur. Bu eser Safiye Sultan tarafından padişaha ulaşılmış olmalıdır ki Şerif daha sonra dört eser siparişi daha alır. Bu durum da Gazanfer Ağa'nın Safiye Sultan ile yakın ilişkiler kurduğu düşüncesini akla getirir (Gürbüz ve Durmuş, 2017, s. 22)

⁷⁷ Şerif eserin sipariş sürecini şu cümlelerle anlatır; "... *Ve bu esnâlarda ol sultân-ı felek- âşîyânun dergâh-ı semâsîmâsına vâsuta-i intisâb u ilticâ olup birkaç kitâb-ı müstetâb tercemesine işâret-i aliyyelerine sâ'ik*

Mehmed Şerif çeviri görevi kendisine verilince şu an Topkapı Sarayı Müzesi Revan Kitaplığında bulunan 1484 numaraya kayıtlı ve asıl eserin müsveddesi olan kitabı hazırlar, saray nakkaşhanesine teslim eder. Daha sonra saray hattatları tarafından temize çekilen eser resimlenerek son halini alır. Eserin musavver nüshası İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi T.1975 numaraya kayıtlıdır.⁷⁸ El yazmasının bunlardan başka muhtemelen 19. yüzyılda çoğaltılmış ve içerik olarak genişletilmiş iki nüshası daha bulunmaktadır. Bunlardan biri Sadberk Hanım Müzesi Kütüphanesi, Hüseyin Kocabaş Yazmaları no. 514' e kayıtlıdır. Diğeri ise Staatsbibliothek zu Berlin, ms. or. fol. 4061 numaraya kayıtlıdır (Resim 33) (Kavruk,1998,s.26; Gürbüz ve Durmuş, 2017, s. 13).



Resim 33: 19. yüzyılda üretilmiş *Ferruh u Hüma* hikâyesinin tezhipli yaprağı, Staatsbibliothek zu Berlin, ms.or.fol.4061, y.1b

İstanbul Üniversitesi T.1975 numaraya kayıtlı resimli *Dâsitân'ı Ferruh u Hüma*'nın cilt ölçüleri 29,6x19 cm'dir. Eser toplamda 34 resim içerir. Yapraklar 17 satır olarak tasarlanmış ve temiz, anlaşılır bir nesih hat ile yazılmıştır. El yazmasındaki hikâyeler

ü delil olmuşlardır. Bundan esbak takdir-i İlâhî ve lutf-ı Hak bir dâsitân-ı ışk u muhabbet ve hikâyet-i hüsn ü şecâ'ate müte'allık bir niçe kürrâs u esfâr rakam- zede-i kilik-i müşg-bâr oldukda hüsn-i vesâtetleriyle makrûn-ı nazar-ı hümayûn olıcak bu bende-i kemînenün riyâz-ı âmâline nesâim-i izz ü ikbâl vezân olup miyân-ı ahhâb u ahdânda mahsûd-ı akrân ve müşârûn ileyhi bi'l-benân olmuş ve fâ'iz-i in'am u ihsân oluğ kemâl-i ihlâs ile rütbe-i ihtisâsa vusul bulmuş idüm" (*Dâsitân-ı Ferruh u Hüma*, İstanbul Ünivesitesi Nadir Eserler Kütüphanesi T 1975, y.11b-12a).

⁷⁸ *Dâsitân-ı Ferruh u Hüma* üzerine yapılan akademik çalışmada müsvedde ve tamamlanmış nüsha detaylı olarak karşılaştırılır. Bu karşılaştırma özellikle saray nakkaşlarının çalışma pratiklerini ortaya koyması bakımından kıymetli veriler sunar. Bkz. Gürbüz ve Durmuş, 2017.

Kıssa-i Ferruhruz, Kıssa-i Şehr-i Şatran ve Tuhfet'ül Letâ'if kitaplarının aksine kırmızı, mavi mürekkeple veya altın yaldızla yazılmış başlıklarla ifade edilir. Anlatıda toplam 44 başlık bulunur. 13b numaralı yaprağın başında çerçeve içerisine, altın yaldızla yazılmış “*Agaz-ı Dâsitân-ı Dilsitân-ı Ferrûh u Hümâ*” başlığı bulunur. Yazar buradan itibaren hikâyeyi anlatmaya başlar.

Eser mutlu bir şekilde sonuçlanan bir aşk öyküsünü konu alır. Arap, Fars ve Türk edebiyatında üretilmiş hikâyelerde bir aşk serüveni ve bunun etrafında şekillenen olay örgüsü büyük oranda bu eserde de kurgulanmıştır. Hikâyede olayın ana kahramanlarından olan Numan Şah’ın oğlu Ferruh’un resmini görüp âşık olduğu, Hîta ülkesinin prensesi Hüma’yı araması ve onu bulduktan sonra dönüş yolculuklarında başlarından geçen olaylar anlatılır (Resim 34-35). Öyküde Ferruh ve Hüma dışında, vezir Hürrem’in de aşk ilişkileri büyük yer tutar. Kısacası temelde bir aşk hikâyesi üzerine kurgulanmış bu olay iç içe geçmiş birçok macera üzerine inşa edilmiştir. Anlatıda Ferruh ve Hüma’nın kavuşmasında en etkili isim Hürrem’dir. Ana kahramanlar Ferruh ve Hüma’nın yetenekleri, güçlü ve savaşçı kimlikleri hikâye boyunca vurgulanır. Ferruh’un anlatı boyunca pek çok düşmanı olur. Bu kişilerin genel olarak ortak özelliği Hüma’nın güzelliği karşısında büyülenmeleri ve ona âşık olmalarıdır. Ferruh sevgilisine kavuşmak için bu düşmanları alt etmelidir. Keşmir padişahı Rây-ı Azam’ın oğlu Alem Şah, Hindistan hükümdarı Erdeşir Şah’ın oğlu Şehla gibi düşmanlar hikâyede öne çıkar (Resim 36) (Gürbüz ve Durmuş, 2017, s. 73-94).



Resim 34: Hîta memleketine ticaret için giden tüccarın Hüma'ya aşık olması ve suretini yaptırması, *Dâsitân-ı Ferruh u Hüma*, İÜK, T.1975, y.21a



Resim 35: Ferruh ve Hüma'nın ilk karşılaşmalarının ardından bayılmaları, *Dâsitân-ı Ferruh u Hüma*, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, İÜK T.1975, y.30a



Resim 36: Hüma'nın babası Hümayun Şah'ın ordusu ile Erdeşir'in ordusunun karşılaşması, *Dâsitân-ı Ferruh u Hüma*, İÜK, T.1975, y.80a

Hikâyenin bugün Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi R.1484 numaraya kayıtlı bitmemiş bir nüshasının olması sanatçıların yaratım süreçlerine dair pek çok şey söyler. Özellikle aynı zamanlarda üretilen ve tasarım bakımından birbirine çok benzeyen *Kıssa-i*

Ferruhruz, *Kıssa-i Şehr-i Şatran* ve *Tuhfet'ül Letâ'if* resimli hikâyelerin üretim süreçlerini anlamaya da ortam oluşturur. Yukarıda da değinildiği gibi bu el yazmalarının boyutları, tasarımları, resimsel üslupları ve içerikleri bakımından pek çok ortak noktaları bulunur. *Dasitan-ı Ferruh u Hüma* el yazmasının müsvedde nüshası üzerinde durmak yakın zamanda üretilen resimli hikâyelerin tasarlanmasına, sanatçıların metin ile kurdukları bağlara ışık tutmak için kıymetlidir⁷⁹ (Owens, 1989, s.577-587; Bağcı ve diğerleri, 2006, s.212-213; Gürel, 2023, s.53-54).

Topkapı nüshası, 154 yapraktan oluşan bir el yazmasıdır ve bu nüshada resimlenmek üzere 31 adet boş alan bırakılmıştır. Sayfaların kenarlarında ve çerçevelerin içerisinde nakkaşlar için çeşitli talimatlar yer alır. Bu notların bir kısmı oldukça ayrıntılı şekilde açıklanmışken, bazıları ise sanatçıların metinle olan bağlarına güvenilerek daha muğlak ifadelerle belirtilmiştir. Örneğin, Ferruh ve Hüma'nın buluşma hikâyesinin resimlenmesi için Topkapı nüshasının 112a numaralı yaprağında şu not düşülmüştür: “*Ferruh ile Hüma'nun buluşduğudur. Kıssası okunup tasviri münasib ola.*” Burada resmin nasıl olması gerektiğine dair detaylar verilmemiştir.⁸⁰ Onun yerine nakkaşların metni okumaları ve kendi anlayışlarına göre kompozisyonu tasarlamaları beklenmiştir (Fetvacı, 2000, s.117; Gürbüz ve Durmuş, 2017, s. 32-33).

İstanbul Üniversitesi nüshasındaki kompozisyon incelendiğinde, resmin merkezinde Ferruh ve Hüma'nın sarmaş dolaş bir şekilde tasvir edildiği görülür. Anlatıya göre Ferah Şehri'nin hükümdarı olan Hüma, şehrin yıllarca Tus Şah'a haksız vergiler ödediğini öğrenir. Hüma, Tus Şah'ın tüm uyarılarına rağmen bu duruma karşı gelir ve iki taraf arasında bir savaş başlar. Zorlu mücadelelerin ardından Hüma savaşı kazanır. Zaferin sonrasında ise sevgilisi Ferruh ve dostu Hürrem ile savaş meydanında buluşur.

⁷⁹ Günseli Gürel, *Dâsitân-ı Ferruh u Hüma*'nın Topkapı Sarayı'nda bulunan müsvedde nüshasından (TSMK R.1484) yola çıkarak, Osmanlı sarayında resimli el yazması üretiminin çoğu zaman ön hazırlık aşaması içeren planlı bir süreç olduğunu ortaya koyar. Bu müsvedde nüshada yer alan resim açıklamaları ile nihai temsiller arasındaki birebir örtüşme, sanatçıların metinle doğrudan etkileşim içinde çalıştığını gösterir. Gürel, bu gözlemini yalnızca söz konusu metne özgü bir durum olarak değil, aynı üretim ortamında ortaya konmuş olan Harleian 5500 gibi resimli el yazmalarının üretim sürecine ışık tutan bir örnek olarak değerlendirir (Gürel, 2023, s. 54-60). Ayrıca, Fetvacı, Osmanlı sarayında el yazması üretiminin çok aşamalı, kolektif ve öncelikle müsveddeler üzerinden ilerleyen bir süreç olduğunu, görsel planlama ve onay mekanizmalarının bu sürecin ayrılmaz parçaları olduğunu vurgular. Bu yaklaşım, Gürel'in *Dâsitân-ı Ferruh u Hüma* müsveddesinin üretim bağlamını analiz etmesinde temel bir referans oluşturur. Bu konuda bkz. Fetvacı, 2009, s. 263-296.

⁸⁰ Hikâye resmi ve müsvedde nüshadaki notlar için ayrıca bkz. Gürbüz ve Durmuş, 2017, s. 436-437.

Kompozisyonun sağ ve sol üst köşelerinde görülen askerler, yakın geçmişte bir çatışmanın yaşandığını işaret eder. Metinde, sevgilisiyle buluşan Hüma'nın durumu şu şekilde ifade edilmiştir: “*Hürrem gördi ki Hüma yar-ı canın bulup asker gamın unuttı*”⁸¹ (Resim 37).



Resim 37: Hüma ve Ferruh'un buluşması, *Dâsitân-ı Ferruh u Hüma*, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, T.1975, y.163b

Bir diğer örnek, Hümayun Şah'ın, Erdeşir'in elçisinin sakalını kestiğini tasvir eden sahnedir (Resim 38). Topkapı nüshasında y.58a'da bu sahne için şu not düşülmüştür: “*Bu mahalle Hümayun Şahun divanında ilçünün sakalın kesdüğün tasvir olına.*” Buradaki talimat, sanatçıya pek detaylı bilgi sunmamaktadır.⁸² Osmanlı resim sanatında, özellikle hikâye kitaplarında taht sahnelerinin sıklıkla işlendiği bilinmektedir. Talimatı veren kişi, bu sahnede sanatçıların hem metinle olan bağlantılarına hem de sanatsal birikimlerine güvenerek ayrıntı vermeye gerek görmemiş olmalıdır. Anlatıya göre Erdeşir, oğlu Şehla için Hüma'yı ister. Hümayun Şah, kızını Şehla'ya vermeyi kesin bir dille reddeder. Bunun üzerine aralarında husumet gelişir. Hümayun Şah, Erdeşir'in elçisinin sakalını kestirtir. Şah'ın divanında bulunan hizmetliler elçiye hakaret ederek Erdeşir'e gönderirler. Kompozisyonun merkezinde Hümayun Şah ile veziri görülür. Sağ tarafta

⁸¹ *Dâsitân-ı Ferruh u Hüma*, y.163b

⁸² Hikâye resmi ve müsvedde nüshadaki notlar için ayrıca bkz. Gürbüz ve Durmuş, 2017, s.293-294.

hizmetlilerden biri elinde bıçağı ile elçinin sakalını kesmeye çalışır. Kompozisyon tam da metinde anlatıldığı gibi ele alınmıştır.



Resim 38: Hümayun Şah'ın elçinin sakalını kestirmesi, *Dâstân-ı Ferruh u Hümâ*, İÜK, T.1975, y.79a

Tamamlanmamış nüshada, anlatının önemli unsurlarının eklenmesi gerektiğine dair ayrıntılı notların da yer aldığı görülür. Örneğin, Ferruh ve Hüma'nın karşılaştıkları ilk anın tasvir edilmesi gerektiğini belirten bir not, tamamlanmamış nüshanın 45a numaralı yaprağının kenarında şu şekilde yer almaktadır: “*Bu mahalde Hümayı kasr bamında Ferruhı bağda birbirine arz-ı cemal idub bi huş oldukları tasvir oluna. Kasr iz'an olunıp muradca nakş kılın.*” Bu talimata göre, sanatçıların anlatıda önemli bir yere sahip olan köşkün tasvirine özel bir vurgu yapmaları istenmiştir.⁸³ Sanatçılar mekânları sade bir üslupla ele almakla birlikte, ikonografik yorum açısından önem vermişlerdir. Hikâyeye göre, Hüma'nın resmini görüp ona âşık olan Ferruh, dostu Hürrem ile birlikte Hüma'nın yaşadığı Hîta memleketine doğru yola çıkar. Başkent Hürremabad'a ulaşan genç prens, Hüma'ya ulaşmanın yollarını arar. Bu sırada Hürrem, Hüma'nın Ferruh'u fark etmesini sağlar. Bir gün kiliseye dua etmeye giden Hüma, duvarda Ferruh'un portresini görür ve âşık olur. Bu portre, kilisedeki nakkaşlara Hürrem tarafından yaptırılmıştır. Artık Hüma da Ferruh'a âşık olmuş ve onunla buluşmayı istemektedir. Hüma, Hürrem'e Ferruh'u bir

⁸³ Hikâye resmi ve müsvedde nüshadaki notlar için ayrıca bkz. Gürbüz ve Durmuş, 2017, s.259-260.

köşke getirmesini, kendisinin de orada bekleyeceğini söyler. Genç âşıklar, birbirlerini görür görmez bayılırlar. Metinden de anlaşıldığı üzere, Hüma ve Ferruh'un ayrı bir mekânda buluşması hikâyede önemli bir yer tutmaktadır. Bu nedenle, sanatçıların özellikle bir bağ içinde bir kasrı tasvir etmeleri istenmiş olmalıdır. Önceki örneklerden farklı olarak, burada sanatçıları yönlendirici bir tutumun da olduğu dikkat çekmektedir (Resim 39).



Resim 39: Ferruh ve Hüma'nın ilk karşılaşmaları, *Dâsitân-ı Ferruh u Hüma*, İÜK, T.1975, y.60a

Dâsitân-ı Ferruh u Hüma hikâyesinin Topkapı nüshasında yer alan notlar, İstanbul Üniversitesi'ndeki tamamlanmış resimli kopya ile karşılaştırıldığında, hikâye kitaplarının hazırlanma sürecine pek çok kişinin katkıda bulunduğunu ortaya koymaktadır. Ayrıca, ressamın metinle olan ilişkilerinin son derece güçlü olması gerektiği anlaşılmaktadır. Özellikle hikâye kitaplarının resimlendirilmesinde, tıpkı metinde olduğu gibi, anlatımın sıralı bir şekilde ve doğru bir biçimde betimlenmesinin önem taşıdığı görülmektedir. Sanatçılar, tasvirleri oluştururken bilgi birikimlerinden yararlandıkları gibi, metnin sunduğu zengin dünyanın hayal güçlerini beslemesine de izin vermişlerdir.

Bu bölümde sözü edilen dört el yazması, boyutları ve sayfa tasarımları açısından, belirli bir atölyenin benzer üretim pratiklerini tekrar tekrar uyguladığını açıkça göstermektedir. El yazmaları, yalnızca fiziksel özelliklerindeki benzerliklerle sınırlı kalmaz, aynı

zamanda resimlerin üslubu açısından da uyum içindedir. Diğerleri arasında *Kıssa-i Ferruhruz* ve *Kıssa-i Şehr-i Şatrân* başlıklı kitaplar aslında birbirini izleyen ciltler olarak üretilmiştir. Her iki el yazmasının hem metin hem de resimlerindeki diyalog, ciltler arasında açık bir şekilde fark edilmektedir. *Kıssa-i Şehr-i Şatrân* anlatı olarak *Kıssa-i Ferruhruz*'un kaldığı yerden devam eder. Resimlerin üslupları iki cilt boyunca aynı tutarlılıkla sürdürülür. Kahramanların resmediliş biçimi, iki el yazması boyunca süreklilik göstermektedir. Kompozisyonların ve mimari unsurların tasarımı ile benzer renk paletlerinin kullanılması, bu görüşü destekleyen unsurlar arasında yer almaktadır. Kompozisyonlardaki mekânlar tıpkı bir tiyatro dekoru gibi ayrı ciltlerde tekrar tekrar kullanılır (Resim 40-41).



Resim 40: Ferruhruz, Samek ayyar ve dostlarının Simab Şehri'nde buluşmaları, *Kıssa-i Ferruhruz*, BL. Or.3298,y. 140b



Resim 41: Samek Ayyar'ın Zerend adlı casusu sorguya çekmesi, *Kıssa-i Şehr-i Şatrân*, T.9303, İÜK. y.121b

Tuhfet'ül Letâ'if ve *Dâsitân-ı Ferruh u Hüma* el yazmalarında da mekânların ve mimari unsurların birbirini tekrar eden betimlemelerine sıkça rastlanır. Özellikle saray içindeki taht sahneleri ile iç ve dış mekân tasarımları, hikâye kitapları arasında, görsel açıdan bir diyalog olduğunu açıkça gösterir. Üç farklı el yazmasından seçilen sahneler, özellikle mekânların işleniş biçimini anlamak açısından önemlidir. Bu sahneler arasında Şah Ramin'in bir bahçe içinde yer alan mekânda oturması, Samek Ayyar'ın düşmanları Giti Numa'nın yaşadığı yere tüccar kılığında gitmesi ve son olarak Ferruh'un Sehm Şah ile yine bir bahçe içerisindeki köşkte eğlenmesi sahneleri dikkat çeker. Kompozisyonlardaki

mekânlara diagonal olarak yerleştirilmiş, mermer panellerle çevrili merdivenle çıkılır. Genellikle olaylar üst katta gelişir. Her ne kadar *Kıssa-i Ferruhruz* el yazmasında yer almasa da, diğer iki el yazmasında alt kata bir çeşme yerleştirildiği görülür. Ayrıca, yapının bir bağ ya da bahçe içinde bulunduğunu ifade eden ağaç motifleri, parmaklıklar ardında betimlenir. Ancak bu detay *Kıssa-i Ferruhruz*'da bulunmaz, çünkü bu hikâyede asıl vurgu Samek'in tüccar kılığında Giti Numa'ya yaklaşmasına yapılmıştır.

Mekânlarda yer alan saraylı figürler de dikkat çekicidir. Örneğin, *Tuhfet'ül Letâ'if*'te Şah Ramin, *Kıssa-i Ferruhruz*'da ise Cam Şah'ın kızı Giti Numa kompozisyonun sol üst köşesine yerleştirilmiştir. Saraylıların taçları ise benzer şekilde resmedilmiş, sanatçılar karakterleri kostümlerindeki bazı detaylar veya kompozisyondaki konumlandırma şekilleriyle ortak bir biçimde vurgulamışlardır (Resim 41-43-44).



Resim 42: Şah Ramin saray bahçesinde oturuyor, *Tuhfet'ül Letâ'if*, Aga Khan Museum, AKM 280, y.4a y.184



Resim 43: Giti Numa'nın Alem Efruz'u (Samek Ayyar) tuzağa düşürmeye çalışması, *Kıssa-i Ferruhruz*, BL.Or.3298, y.184b



Resim 44: Sehm Şah'ın Ferruhruz'u ağırlaması, *Dâsitân-ı Ferruh u Hü mâ*, İÜK. T.1975, y.122a

16. yüzyıl sonu ile 17. yüzyıl başında ortaya çıkan bu resimli hikâyelerde, mekânlar adeta birer sahne dekoru gibi, sanatçılar tarafından farklı kitaplar arasında taşınarak anlatının ritmine eşlik eder. Hikâyenin konusuna göre şekillenen bu mekânlar, izleyicinin belleğinde de anlatının akışına uygun şekilde yeniden biçimlenir. Bazen bir saraylının işret meclisine, bazen de olayların geçtiği farklı mekânlara dönüşerek anlatıya derinlik kazandırır. Zaman zaman bazı mekânların özel olarak farklı kılınmasının *Dâsitân-ı Ferruh u Hü mâ*'nın müsveddesindeki notlarda vurgulanması da üreticilerin mekân tasvirlerinin belli kalıpları izlediğinin farkında olduklarını gösterir.

16. yüzyıl sonlarında Nakkaş Osman ve ekibinden sonra farklı bir estetik anlayışla resimli kitapların üretildiği bilinir. Eserlerde bulunan imgeler, yüzyılın sonunda şehnameci Talikizade Suphi ile işbirliği içerisinde olan Nakkaş Hasan Paşa'nın ortaya koyduğu resimsel üslubu yansıtır (Fetvacı, 2000, s. 134; Bağcı vd., 2006, s. 212-213).

Nakkaş Hasan Paşa⁸⁴, ünvanından da anlaşıldığı üzere çeşitli devlet görevlerinde bulunur. Bürokratik görevlerinin yanında Osmanlı saray nakkaşhanesinde başta, 16. yüzyılın

⁸⁴ Hasan Paşa'nın hayatının ilk dönemlerine dair bilgiler bulunmaz. Zeren Tanındı, Nakkaş Hasan'ın Enderun'da yetiştiğini ve Harem-i Humayun'da hizmet verdiğini belirtir. III. Murad döneminde, 1581 yılında dönemin başnakkaşı Osman'ın yanında çalışanlar arasında bulunur. Daha sonra Harem'de anahtar oğlanı ve tülbent gulamı olarak görevler alır (Tanındı, 2006, s. 329-330).

meşhur ressamı Osman'ın yardımcısı olarak, daha sonra nakkaşhanenin başına gelerek çalışmalarını sürdürür. Nakkaş Hasan'ın üslubu III. Murad'ın iktidarının son evrelerinde ve III. Mehmed'in hükümdarlığının başında üretilen eserlerde belirgin olarak görülür. Hasan'ın ressamlıktaki ustalığından ilk bahseden kişi Talikizade'dir. Talikizade III. Mehmed'in Eğri Seferi'ni anlattığı eserinde onun nakkaşlığının Bihzad kadar iyi olduğunu söyler ⁸⁵ (Akalay, 1979, s. 608, Tanındı, 2006, s. 329-330; Bağcı vd., 2006, s.184-185).

Talikizade'nin, Seyyid Lokman'dan sonra başına getirildiği şehnamecilik kurumunun ilk işlerinden biri, Paris Bibliothèque nationale de France, T. 1055 numaralı *Firasetnâme* isimli resimli el yazmasıdır. ⁸⁶ Kişilerin dış görünüşlerine bakarak karakterlerini anlamaya ve çözümlemeye odaklanan bu eserin 1590'larda üretilmiş nüshasının resimleri, *Kıssa-i Ferruhruz* ve *Kıssa-i Şehr-i Şatran* başta olmak üzere diğer resimli hikâyelerdeki üslubun da bir yansımasıdır. Doğa unsurlarının ve figürlerin tasvir ediliş biçimleri, özellikle Nakkaş Hasan önderliğindeki aynı sanatçı grubunun elinden çıktığını açıkça göstermektedir. *Firasetnâme*'de yer alan, İlkçağ filozoflarından Eflatun'u ve *suretgar* olan öğrencisini gösteren resimdeki figüre dikkatle bakıldığında, özellikle öğrencinin *Kıssa-i Ferruhruz* el yazmasında bulunan pehlivanlardan Çarşeb'in portresiyle büyük benzerlik taşıdığı fark edilir (Resim 45-46).

⁸⁵ Zeren Tanındı'nın işaret ettiği üzere, *Eğri Fetihnamesi*'nde Hasan Paşa'nın sanatı ve etkisi şu sözlerle anlatılır: "Üstad Hasan adında, Behzad'a eş bir kişi vardır ki benim şiirlerime can verir, suretle süsler. Bir bezm sahnesi çizse âşıklar keyiflenir. Eğer bir pehlivan çizse görenler korkar. Eğer güneş çizse halka hararet verir. Çimen çizse tazelik yayar. Eğer bir kâğıda gül bahçesi çizse bülbül feryad eder. Eğer Leyla'yı düzgün boylu çizse nice âştığı Mecnun eder..." (TSMK H.1609, y.74a; Tanındı, 2006, s. 329-330).

⁸⁶ Paris Bibliothèque Nationale de France, T.1055 numaralı resimli *Firasetnâme* nüshası Hesna Aral tarafından resimleriyle tanıtılmıştır. Bkz. Aral, 2021, s. 257-290



Resim 45: Eflatun ve öğrencisi, *Firasetnâme*, BnF. T.1055, y.27b



Resim 46: Çarşebın Ukkab kentinden gelen tüccarları cezalandırması (detay), *Kısas-i Ferruhruz*, BL. Or.3298, y.56b

III. Murad ve III. Mehmed dönemlerinde hizmet veren Nakkaş Hasan, Hazreti Muhammed'in hayatının anlatıldığı altı ciltlik *Siyer-i Nebi* projesinin de yer aldığı pek çok resimli el yazmasının resimlenmesinde görev alır. Özellikle *Siyer-i Nebi* el yazmalarının resimli hikâye kitapları ile üslup bakımından yakın bir ilişki içinde olduğu görülür. Bu nedenle *Siyer-i Nebi* el yazmasının resimlerinin tasarım ve üslup ilkelerine yakından bakmak, resimli hikâyelerin yaratım sürecini anlamaya imkan tanıyacaktır.

Siyer-i Nebi projesinin yapımına III. Murad döneminde başlanır. Sultanın ölmesiyle altı ciltlik eser 16 Ağustos 1595 yılında oğlu III. Mehmed'e sunulur. Eserin birinci, ikinci ve altıncı cildi bugün Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde; üçüncü cildi New York Public Library'de; dördüncü cildi ise Dublin Chester Beatty Library koleksiyonunda yer alır (Tanındı, 1984, s. 33-35; Bağcı vd., 2006, s. 160-161; Mahir, 2012, s. 68-69).

Burada, *Kısas-i Ferruhruz*'daki resimlerle ortaklıklarını göstermek üzere, kitabın altıncı cildini oluşturan, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde H.1223 numarayla kayıtlı nüsha ele alınacaktır. El yazmasının boyutları 36,5x27 cm'dir. 420 yapraktan oluşan eser, sade ve okunaklı bir nesih hatla, 13 satır olarak yazılmıştır. Eser 125 resim içerir. Zeren Tanındı, *Siyer-i Nebi* üzerine yapmış olduğu kapsamlı çalışmasında eserin içerisinde bazı resimlerin eksik olduğunu belirtir. Eserin 1595-94 yıllarında hattat Ahmedü'l Nuri b. Mustafa tarafından temize çekilmesi tamamlanır. Bu ciltte Hz. Ali'nin maceralarına, Hz.

Muhammed'i taraftarı komutanların kabilelerle savaşına, Ka'be'nin fethine, Huneyn Savaşı'na, Hz. Muhammed'in hastalanmasına, peygamberin Azrail ve Cebrail ile konuşmasına ve vefatına değinilir (Tanındı, 1984, s. 35).

Kitabın tasvirleri, başta *Kıssa-i Ferruhruz* olmak üzere 16. yüzyıl sonu ve 17. yüzyıl başlarında üretilmiş hikâye kitaplarının resimlerinin üslubuyla çok yakın bir akrabalık yansıtır. *Kıssa-i Ferruhruz* hikâyesi ve devamı olan *Kıssa-i Şehr-i Şatran* kitaplarının sanatçılara dair bilgiler günümüze ulaşmamıştır. 16. yüzyıl sonu saray nakkaşhanesinin kolektif çalışma düzeninin en belirgin olduğu dönemdir. Resimli el yazmaları arasında özellikle üslup ve tasarım açısından yakın ilişkiler söz konusudur. Bu bağlamda, H.1223 numaralı nüsha, dönemin resimleme anlayışını, sanatçıların ve hamilerin ortak tercihlerini anlamak için karşılaştırmalı bir analiz yapmaya uygundur.

Eserin ilk görselleri Halid b. Velid'in⁸⁷ Hz. Muhammed'e ve İslam dinine biat etikten sonra kabilelerle mücadelelerini anlatır. Bu maceralar sırasında Hz. Ali ile ayrı düşerler. Eserin 5b numaralı yaprağında bulunan tasvirde Halid b. Velid ve oğlu Süleyman, Hz. Ali'yi aramak üzere yola çıkarlar. Resim üst ve alt yazılarına göre Halid b. Velid ve oğlu bir yol ayrımıyla karşılaşır. Bu durumda Halid b. Velid, Süleyman'a ayrılmasının daha doğru olacağını söyler. Anlatıya göre oğlunun Mekke, kendisinin de Şam yoluna doğru gitmesine karar verir. Tasvir iki kahramanın tam da bu yol ayrımıyla karşılaştıkları ve karar verme anını gösterir. At üzerinde tasvir edilen Halid ve Süleyman, sarp

⁸⁷ Hz. Muhammed'in Allah'ın kılıcı manasına gelen "*Seyfullah*" ünvanını verdiği meşhur kumandandır. Halid b. Velid Kureyş kabilesinin önde gelen ailelerine mensuptur. Başlangıçta mensup olduğu kabile üyeleri gibi, Hz. Muhammed'e ve İslamiyet'e karşı gelir. Bedir Savaşı'ndan (13 Mart 624) sonra kardeşi Velid b. Velid, Müslüman olmaya karar verir. Kardeşinden sonra kendisi de İslamiyeti seçer ve Hz. Muhammed'in ordusunun başkumandanı olarak görev alır. Müslüman olarak katıldığı ilk savaş 629 yılında Mute Savaşı'dır. Onun sayesinde İslam orduları, Bizans birliğine karşı güç de olsa zafer kazanır. Siyer'i Nebi anlatısında Hz. Ali birlikte kabilelere karşı verdiği mücadelelerle önce çıkar (Fayda, 1997, s. 289-292).

kayalıkların önünde, arkalarında üstünde yüklerinin olduğu bir deve ile betimlenir (Resim 47).



Resim 47: Halid b. Velid'in oğlu Süleyman'la Hz. Ali'yi araması, Darir, 1594-5, *Siyyer-i Nebi*, TSMK, H.1223, y.5b

Tasvir, *Kıssa-i Ferruhruz* adlı resimli el yazmasının görselleriyle büyük bir benzerlik gösterir. Doğanın betimleniş biçimi ve figürlerin tasarımı, her iki el yazmasının da aynı sanatçılar tarafından hazırlandığını düşündürür. Özellikle anlatıya bakıldığında, genç yaşlarda olduğu belirtilen Süleyman'ın, *Kıssa-i Ferruhruz*'un ana kahramanı genç prens Ferruhruz ile neredeyse aynı şekilde resmedildiği görülür. Ferruhruz, görsellerde genellikle askeri kıyafeti, sadağı ve kalkanıyla tasvir edilir. Savaşçı kimlikleri öne çıkarılan bu iki figür arasındaki benzerlik dikkat çekicidir. Diğer yandan, Velid karakteri de hikâye kitaplarındaki şahırların tasvirlerine oldukça benzer (Resim 48). Bu benzerlik, yalnızca uzun boylu, kalın kaşlı figürlerin, kostümlerin ve doğanın ortak görsel öğeleriyle sınırlı kalmayıp, kullanılan renklerin her iki el yazmasında uyumlu bir bütünlük oluşturmasıyla da kendini gösterir. Ayrıca, *Siyyer-i Nebi* nüshasının resimlerinin, *Tuhfet'ül Leta'if* el yazması ile de benzerlik taşıdığı dikkat çeker (Resim 49). 16. yüzyıl sonu ile 17. yüzyıl başlarında hazırlanan bu resimli hikâye kitaplarının, dönemin yoğun üretim mekanizması içinde kendine önemli bir yer edindiği açıktır. *Siyyer-i Nebi* gibi altı ciltlik büyük bir projede çalışan sanatçılar hikâye kitaplarının resimlenmesinde de roller üstlenmişlerdir.



Resim 48: Ferruhruz'un Giti numa'ya aldanıp Ruz Efsun'a saldırması (detay), *Kıssa-i Ferruhruz*, BL. Or. 3298, y.179b



Resim 49: Şah Ramin ve dosları Dar'ül Bekam sarayında (detay), *Tuhfet'ül Leta'if*, AKM.280.42

16. yüzyılın sonlarında yapılan hikâye resimlerinin kompozisyonlarında, iç ve dış mekânlar arasında doğrudan bir ilişki bulunduğu yukarıda ifade edilmişti. Bu resimlerde, mekânlar hikâyeler arasında dolaşır, yeni karakterlerle aynı mekânlar yeniden canlanır. Hikâye resimleri ile *Siyer-i Nebi* tasvirleri arasında kesin bir tasarım bağlantısı olduğunu söylemek mümkün olmasa da, özellikle savaş sahnelerinde figürlerin işleniş biçiminin uyum içinde olduğu açıkça fark edilir H.1223 numaralı nüshanın 103a numaralı yaprağında bulunan resme yakından bakıldığında hikâye resimleri ile üslup birliğine sahip olduğu fark edilir. *Siyer-i Nebi*'nin bu nüshasında özellikle Hz. Ali'nin mücadelelerine yer verilir. Hz. Ali, Hz. Muhammed'i korumak adına pek çok savaşta ön safta yer alır. 103a numaralı yaprakta kâfirlere karşı mücadele veren Hz. Ali, kılıcı Zülfikar ile Müslüman olmak istemeyen Miskal'i ortadan ikiye ayırır. Anlatıda Hz. Ali'nin askeri havaya fırlatıp döndürdüğü, keskin Zülfikar'ı ile Miskal'i taze bir meyve gibi kestiğini belirtir. Kompozisyonun merkezinde Ali ve Miskal görülür. Sağ ve sol köşelerde ellerinde sancakları ile askerler vardır. *Kıssa-i Ferruhruz* resimli el yazması da mücadelelerle dolu bir olay örgüsüne sahiptir. Bu nedenle benzer içerikler sık sık resimlenir. Özellikle savaş sahnelerindeki figürlerin kostümleri, hareketleri *Siyer-i*

Nebi'nin 103a numaralı yaprağındaki ve benzeri sahnelerde aynı biçimde ele alınır (Resim 50-51).



Resim 50: Hz. Ali'nin kılıcı Zülfikarla Miskal'i öldürmesi, Darir, 1594-5, *Siyer-i Nebi*, TSMK 1223, y.103a



Resim 51: Hurşid Şah ile Katus'un karşılaşması, *Kıssa-i Ferruhruz*, BL. Or.3198, y.241a

Siyer-i Nebi'nin altıncı cildinin 125b numaralı yaprağında yer alan başka bir resim, sanatçıların benzer temaları resimlemeyi tercih ettiğini açıkça gözler önüne serer. Tufan sonrasında Hz. Nuh ile şeytan arasında geçen diyalogun resmedildiği bu kompozisyonda, şeytan insanları saptırmak için başvurduğu cimrilik, kin, kibir, haset ve şehvet gibi zaafları sıralar. Söz konusu sahne, bireysel zayıflıklara ve ahlaki sorgulamalara dair bir temsil sunar. Hz. Nuh'un yarenleriyle yaptığı bu deniz yolculuğunu anlatan resim, Aga Khan Müzesi'nde bulunan *Tuhfet'ül Letâ'if* adlı resimli hikâyedeki bir kompozisyon ile dikkat çekici bir uyum içerisindedir. *Tuhfet'ül Letâ'if* hikâyesinde, Mah Pervin isimli genç bir kadın, babası tarafından cezalandırılarak bir sandığa kapatılır ve denize bırakılır. Bu sandık, hikâyenin önemli kahramanlarından biri olan Hoca Salih tarafından bulunur. Hem *Siyer-i Nebi*'de hem de *Tuhfet'ül Letâ'if*'te geçen deniz yolculukları, benzer temalarla ve aynı görsel üslupla resmedilmiştir. Bu durum, iki hikâyede de sanatçıların sahneleri yorumlama biçimlerindeki paralellikleri gözler önüne serer (Resim 52-53).



Resim 52: Nuh Peygamberin şeytan ile konuşması,
Darir, *Siyer-i Nebi*, 1594-5, TSMK 1223, y.125b



Resim 53: Salih'in Mah Peyker'i gemiye alması,
Tuhfet'ül Letâ'if, AKM.280.11, y.28b

Son olarak *Siyer-i Nebi*'nin altıncı nüshası gibi bugün British Library Harleian 5500'a kayıtlı bir resimli el yazması saray nakkaşhanesinin üretimine ışık tutması açısından önemlidir.⁸⁸ Çeşitli coğrafyalarda bulunan doğa harikalarını, acayip hikâyeleri anlatan eserin başı eksiktir. Doğrudan anlatıya geçen el yazmasının bir unvan sayfası olmamakla beraber yapraklar arasında kimi karışıklıklar söz konusudur. Ancak el yazması içerdiği resimlerle 16. yüzyıl sonu 17. yüzyıl başındaki saray üretimlerinin bir yansımasıdır. Eser özellikle bu zamanda hazırlanan hikâye resimleriyle üslup ve tasarım olarak yakın ilişkiler barındırır.

El yazmasında 172 yaprak bulunur. 90 resim içeren eserin ölçüleri yaklaşık 30x19 cm'dir. Eser 13 satır olarak güzel ve anlaşılır nesih hat ile yazılmıştır. Kitap birbirini takip

⁸⁸ British Library H.5500'i Günseli Gürel, 2023 yılında tamamlamış olduğu, “ *Marvels, Magic And Monsters at the Late Sixteenth-Century Ottoman Court: Ms British Library, Harleian 5500* ” isimli doktora çalışmasında detaylı olarak bilim dünyasına tanıtmıştır. Gürel, eserin içindeki anlatıları çözümlemiş, içerdiği resimleri 16. yüzyıl sonu 17. yüzyıl başı saray üretimleri ile birlikte değerlendirmiştir. Çalışmam sırasında tezini paylaştığı için Günseli Gürel'e teşekkür ederim.

etmeyen kısa, müstakil hikâyelerden oluşur. (Rieu, 1888, s. 104-105; Gürel, 2023, s. 5-7).

Uzak diyarlara ait hikâyeleri temsil eden resimler özellikle *Kıssa-i Ferruhruz*, *Kıssa-i Şehr-i Şatran* ve *Tuhfet'ül Letâ'if* resimli hikâyeleri ile benzer üretim süreçlerinden geçtiğine işaret eder. El yazmasının 23b numaralı yaprağında bulunan bir hikâye ve resmi oldukça ilginçtir. Anlatıya göre Rum'da, Haliç ve Konstantiniyye sınırlarında zengin bir ev bulunmaktadır. Bu evin içinde, insan suretinde ya da hayvan biçiminde heykeller yer alır. Kim bir dert ya da sıkıntı yaşarsa bu heykellerin yanına gelir ve onlara dokunur. Eğer dokunan kişi bir kadınsa heykel kadına, eğer bir erkekse heykel erkeğe dönüşür. Heykellere dokunanlar, Allah'ın izniyle şifa bulurlar. Ancak, anlatıcı bu durumun sebebinin ne olduğunu bilmediğini belirtir. Harleian 5500'deki hikâyelerde genellikle anlatıyı karşılayan bir imge bulunur. Bu hikâyenin tüm unsurları resimde dikkatlice betimlenmiştir (Resim 54).



Resim 54: İnsan suretinde şifalı heykeller, British Library Harleian 5500, y.23b

Harleian 5500 el yazması y. 35a'da bulunan bir başka hikâye ise şöyledir: Anlatıya göre, Endülüs'te her padişaha yasaklanmış gizemli bir yapı bulunmaktadır. Tahta çıkan her yeni hükümdar, seleflerinin vasiyeti doğrultusunda yapının kapısını kapalı tutmakla yükümlü sayılır. Ancak bir gün Bekr adında bir padişah tahta geçer ve kapının ardındaki sırrı öğrenme arzusuna karşı koyamaz. Uyarılara rağmen yapının kilidini açarak içeri girer. İçeride, geçmişte Endülüs'e saldırmış ve bir tılsım sonucunda bronz heykellere

dönüştürülmüş Arap süvarilerini temsil eden heykellerle karşılaşır. Anlatıya göre, bu tılsım yalnızca birinin bu heykellere bakması hâlinde bozulmakta ve heykeller yeniden canlı askerlere dönüşmektedir. Padişahın içeri girmesinden kısa bir süre sonra süvariler canlanır, şehre saldırır ve Bekr'i tahttan indirerek ülkeyi ele geçirirler (Resim 55). Hikâyenin tasviri tam da metinde anlatıldığı gibi ele alınmıştır. Sanatçılar sağ tarafta Bekr padişahı ve hizmetlilerini yerleştirmişlerdir. İçeriye giren padişah şaşkınlıkla heykellere bakar. Hikâyede geçen evin merkezinde kostümlerinden Arap olduğu anlaşılan bronz heykel süvariler yerleştirilmiştir.



Resim 55: Padişah Bekr'inin bronz heykellerin tılsımını bozması, Harleian 5500, y.35a

Harleian 5500'da bulunan figürler, mekânlar, renklerin kullanımı dönemin resimli kitaplarındaki yaygın beğeniye bir kez daha gözler önüne serer. Özellikle dönemin el yazmalarında anlaşılır, anlatıyı doğrudan karşılayan betimlemeler dikkat çeker. 16. yüzyıl sonu 17. yüzyıl başında üretilen ve burada konu edilen eserlerin bir diğer ortak özelliği de büyük boyutlu eserler olarak tasarlanmış olmalarıdır. Bu durum eserlerin sesli okuma kültürü içerisinde bir yeri olduğuna da işaret ediyor olabilir. Çünkü resimler izleyicilerin

takip edebileceği kadar büyük ve sakın, önemli detayları ele alacak kadar da dikkatli resmedilmiştir.

16. yüzyıl sonunda benzer resimlerle donanmış başka el yazmaları da bulunur. *Acaib 'ül Mahlûkat*⁸⁹, *Cifr-ül Cami*⁹⁰ gibi resimli kitapların içerdikleri görseller, *Kıssa-i Ferruhruz*, *Kıssa-i Şehr-i Şatran*, *Tuhfet'ül Letâ'if*, *Dâsitân-ı Ferruh u Hüma*'nın tasvirleriyle birlikte değerlendirildiğinde aynı atölyeden çıktığı anlaşılır. Ancak karşılaştırmalı analiz için seçilen eserler, yalnızca görsel anlatım bakımından değil, içerik açısından da resimli hikâyelerle sıkı bir ilişki içindedir. Örneğin, *Tuhfetü'l Letâ'if* ve Harleian 5500, içerik yönünden birbirine oldukça yakındır. Her iki eser, hem resimsel üslupları hem de fantastik anlatılarıyla ortak bir çizgide buluşmaktadır. Bu eserlerin resimleri, benzer bir yaratıcılıkla hazırlanmış görünmektedir. Karşılaştırılan eserlerin öne çıkan en önemli ortak özelliklerinden biri, resimlerinin de tıpkı metinler gibi hikâyeci bir yaklaşımla ele alınmış olmasıdır. Bu resimler, izleyiciye hikâyeleri kendi dünyasında canlandırma imkânı sunar ve böylece anlatıyı daha güçlü bir şekilde destekler.

Hikâye kitaplarının saray atölyesinde bilinçli bir tasarım ve planlama sürecinden geçtiği, yukarıda sunulan örnekler ve karşılaştırmalar aracılığıyla açıkça ortaya konulmaktadır. Bu bağlamda, çalışmanın merkezinde yer alan *Kıssa-i Ferruhruz* (BL.Or.3298) el yazması da söz konusu üretim mekanizmasının bir parçası olarak değerlendirilmelidir. 16. yüzyıl sonu ile 17. yüzyıl başına tarihlenen hikâye kitaplarının üretim bağlamında önemli bir örnek olarak öne çıkan bu eser, 65 kompozisyon içeren zengin resim programıyla dikkat çeker. El yazması, görsel ve metinsel unsurlarıyla bütüncül bir yaklaşımla aşağıda ayrıntılı biçimde ele alınacaktır. Ayrıca, bu eserin devamı niteliğinde hazırlandığı anlaşılan ve anlatıyı sürdüren *Kıssa-i Şehr-i Şatrân* (İÜK. T.9303) adlı hikâye de içerik ve görsel program bakımından *Kıssa-i Ferruhruz* ile karşılaştırmalı olarak incelenecektir. Bu iki el yazmasının tanıtımına geçmeden önce, kitapların içeriğini

⁸⁹ Kazvini'nin *Acaib 'ül Mahlûkat*'ı 14. yüzyıldan beri Osmanlı edebiyat ortamında Türkçe tercüme olarak hazırlanır. 16. yüzyıl sonunda tasarlanmış ve Nakkaş Hasan üslubunu yansıtan bir nüshanın da tasvirleri hikâyelerin üslubu ile benzer anlayışta resimlenmiştir. Eser bugün Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi A. 3632'ye kayıtlıdır (Bağcı ve diğerleri, 2006, s.207; Gürel, 2023, s. 46-51).

⁹⁰ Bugün Topkapı Sarayı Kütüphanesi B.373 numaraya kayıtlı *Cifr'ül Câmi*'nin Nakkaş Hasan üslubu ile yapılmış resimleri de tezin konusu olan hikâye kitapları ile benzer üslubu paylaşır. (Bağcı vd., 2006, s.201). Ayrıca Eserin detaylı incelemesi Bahattin Yaman tarafından detaylı olarak çalışılmıştır. Bkz. Yaman, B., (2002). *Osmanlı Resim Sanatında Kıyamet Alametleri: Tercüme-i Cifr'ül-Câmi ve Tasvirli Nüshaları*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

temsil eden *Samek Ayyar* hikâyesi ile hikâyenin en erken resimli nüshalarından Farsça *Kitâb-ı Samak Ayyar* (Oxford Bodleian Library, MS. Ouseley 379-380-381) el yazması kısaca tanıtılacak ve bu anlatının Türkçe nüshalarla olan ilişkisine de değinilecektir.

3. BÖLÜM

KISSA-İ FERRUHRUZ (British Library Or.3298) VE KİTÂB-I SAMAK AYYAR (Oxford Bodleian Library Ouseley 379-380-381)

Samek Ayyar hikâyesi, Halep kralı Merzuban'ın oğlu Hurşid'in aşk serüveniyle başlayan ve ardından oğlu Ferruhruz'un maceralarıyla devam eden çok katmanlı bir anlatıdır. Hikâye boyunca ön plana çıkan kahraman Samek'in, dostları Hurşid ve Ferruhruz'a yardım ederken yaşanan mucizevi ve fantastik olaylar anlatının ayrılmaz unsurlarını oluşturur. Samek, Ferruhruz'dan sonra onun oğlu Merzuban'ın mücadelesinde de yanında yer alır. Kurgusal olarak birbirini tekrar eden olay örgüsüyle dikkat çeken hikâye, üç kuşağın serüvenlerini aktarır. Anlatı boyunca değişmeyen ve süreklilik arz eden tek karakter, Samek ve onun ayyar dostlarıdır.

Yukarıda belirtildiği gibi 15. yüzyılda Farsçadan Türkçeye çevrilmiş olan bu anlatı, 16. yüzyılın sonlarında üretilen resimli iki yazma nüsha ile Osmanlı kültür ve sanat ortamında yeniden hayat bulur. El yazmalardan biri olan *Kıssa-i Ferruhruz*, Ferruhruz'un serüvenlerine odaklanırken, aynı sanatçı grubu tarafından benzer biçimsel ve tasarımsal ilkelerle hazırlanan devam niteliğindeki *Kıssa-i Şehr-i Şatran*, Ferruhruz ve oğlu Merzuban'ın maceralarını konu edinir.

Anlatının bilinen en erken görsel temsili, 14. yüzyılın ikinci çeyreğinde Şiraz'da, İncü Hanedanı himayesinde hazırlanmış olup, günümüzde Oxford Bodleian Kütüphanesi'nde Ouseley 379, 380 ve 381 numaralarıyla kayıtlı üç cilt hâlinde korunmaktadır. Bu erken nüsha, hikâyenin özgün yapısına dair önemli ipuçları sunmakla birlikte, özellikle 380 ile 381 numaralı ciltler arasında yer alan boşluk nedeniyle anlatının tamamı hakkında kesin bir çerçeve sunmaz.

Bu eksikliği gidermeye yönelik en kapsamlı tamamlayıcı örnekler, *Kıssa-i Ferruhruz* ve *Kıssa-i Şehr-i Şatran* yazmalarıdır. Bu iki yazma, Oxford nüshasıyla birlikte okunduğunda, anlatının bütününe dair kıymetli bilgiler sunar. Her ne kadar *Kıssa-i Ferruhruz*'un bu anlatı boşluğunu tamamladığı çeşitli kaynaklarda ifade edilmiş olsa da, *Kıssa-i Şehr-i Şatran*'ın hikâyenin son bölümlerine karşılık geldiği yönünde yeterli akademik değerlendirme yapılmamıştır. Oysa bu yazma, 381 numaralı cildin eksik kalan

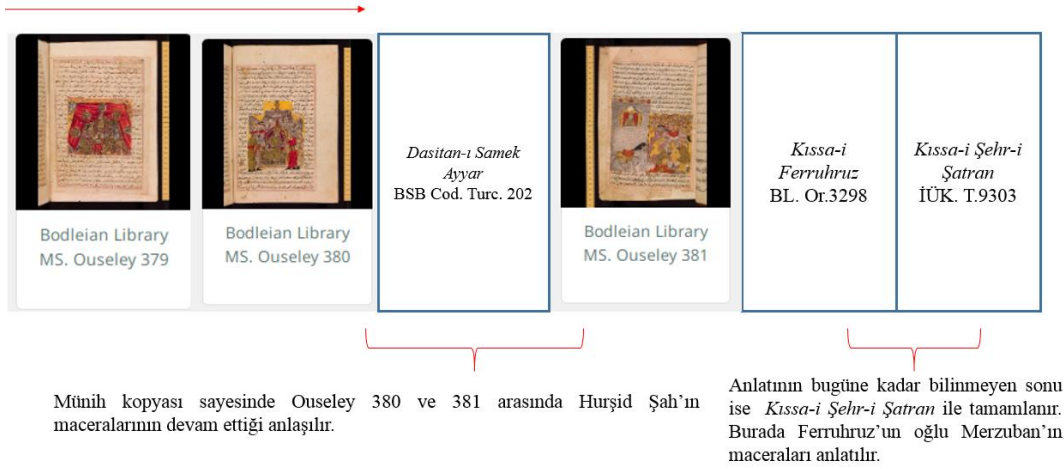
bölümlerinin devamını oluşturarak *Samek Ayyar* anlatısının beş ciltten oluşan bütünlüklü bir kurguya sahip olduğunu ortaya koymaktadır.

Oxford ve Londra nüshaları arasında örtüşen bazı bölümler dikkat çeker. Özellikle 380 numaralı cildin ardından Ferruhruz'un serüvenlerinin sürmesi beklenirken, bu anlatı Londra nüshasında devam eder ve 381 numaralı cildin 111a yaprağından itibaren iki yazma paralel bir çizgiyle ilerler. Ancak 381 numaralı cilt, Ferruhruz ile oğlunun kötü perilerden kurtuluşuyla aniden sona ermektedir. Buna karşılık, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'nde bulunan *Kıssa-i Şehr-i Şatran*, hikâyeyi Ferruhruz'un oğlu Merzuban'ın aşk ve maceralarıyla sürdürerek eksik kalan finali tamamlar. Böylece, anlatının son bölümleri bu yazma aracılığıyla tamamlanmış olur.

Öte yandan, bu çalışma kapsamında tespit edilen iki resimsiz Türkçe nüsha, *Samek Ayyar* anlatısının çok katmanlı yapısını gözler önüne sermektedir. Münih Bayerische Staatsbibliothek'te yer alan (Cod. turc. 202) *Dâsitân-ı Samek Ayyar*, hikâyenin başlangıcına, yani Hurşid Şah'ın Mahperi ile yaşadığı aşk serüvenlerine odaklanır. Bu hikâye büyük oranda Ouseley 379 numaralı ciltle paralellik gösterir. Ancak Münih nüshasının 227a yaprağında anlatı aniden kesintiye uğrar ve yeni bir bölüm başlar. Bu noktadan itibaren, Oxford nüshasıyla ilişki sona erer ve Hurşid Şah'a ait günümüze ulaşmamış yeni bir serüven anlatılır. Aynı anlatı, Süleymaniye Kütüphanesi'nde kayıtlı *Kitâb-ı Hurşid Şah* (Fatih 03756) yazmasında da izlenir

Bu resimsiz nüshalar, bugüne dek yeterince ele alınmamış Türkçe *Samek Ayyar* anlatısının Osmanlı dünyasındaki kökenlerine dair önemli ipuçları sunmakla kalmaz, aynı zamanda anlatının çok katmanlı yapısını da açığa çıkarır. Bu bağlamda Türkçe tercümeleler, hikâyenin bütününe Osmanlı kültür-sanat ortamında benimsendiğini ve aynı zamanda Farsça özgün metnin bugün kayıp olan bölümlerini anlamada önemli bir kaynak işlevi gördüğünü ortaya koyar. Farsça ve Türkçe nüshalar bir araya getirildiğinde el yazmaları sıralanması aşağıdaki gibidir (Resim 56).

Münih kopyası başından itibaren Oxford nüshası ile uyumlu ilerler. Ardından y.227a'da anlatı son bulur ve bilinmeyen bir hikaye anlatılmaya başlanır. Bu hikayenin aynısı Süleymaniye kopyasında da takip edilir.



Resim 56: Türkçe ve Farsça tercümelerin hikâyedeki konumlarını gösteren tablo

Çalışmada, Türkçe tercümelerin Farsça özgün nüsha arasında örtüşen ve örtüşmeyen hikâyeler ayrıca bir tablo aracılığıyla görselleştirilmiştir (Bkz. EK 3). Bu tabloda, metinler arasında çakışan bölümler ve yeni keşfedilen hikâyeler ayrıntılı biçimde işaretlenmiş, karşılaştırmalı bir yapı sunulmuştur. Bu bağlamda, günümüze ulaşan Türkçe nüshalar kronolojik ve içeriksel bütünlük temelinde değerlendirildiğinde, şu sırayla ele alınabilir: *Dâsitân-ı Samek Ayyar*, *Kitâb-ı Hurşid Şah*, *Kıssa-i Ferruhrûz* ve *Kıssa-i Şehr-i Şatran*. Bu sıralama, anlatının Türkçe tercümeler üzerinden yeniden inşasına olanak sağlamakta ve *Samek Ayyar* anlatısının metinler arası ilişkilerini açığa çıkarmaktadır.

Aşağıda öncelikle *Samek Ayyar* hikâyesinin genel çerçevesi ele alınacak, mevcut tüm nüshalar bir arada değerlendirildiğinde ortaya çıkan hikâyenin ana hatları ortaya konacaktır. Bu çerçevede, anlatının yapısal bütünlüğü, karakterler arası süreklilik ve hikâyenin nesiller boyu devam eden kurgusal örgüsü vurgulanacaktır.

Ardından, *Kıssa-i Ferruhrûz* yazmasının içeriği ayrıntılı olarak tanıtılacaktır. Hikâyenin özgün katkıları, içerdiği olay örgüsü ve karakter yapıları bağlamında değerlendirilecektir.

Devamında, *Dâsitân-ı Samek Ayyar* (Münih Nüshası) kodikolojik özellikleriyle ele alınacaktır. Cilt ve tezhip bezemeleri gibi fiziksel unsurlar ışığında yazmanın olası üretim tarihi tespit edilmeye çalışılacak, süslemeler karşılaştırmalı olarak tartışılacaktır. Bu yazma aynı zamanda hikâyenin Osmanlı edebiyat dünyasına nasıl dâhil olduğuna dair

önemli ipuçları sunmaktadır. Eserin ne zaman Türkçeye çevrildiği ve 16. yüzyılda nasıl yeniden dolaşıma girdiği sorunsalı bu çerçevede ele alınacaktır.

Son olarak, bir başka *Samek Ayyar* hikâyesini temsil eden resimsiz *Kitâb-ı Hurşid Şah* (Süleymaniye Nüshası) ile *Münih Nüshası* arasındaki metinsel ilişkiler değerlendirilecek, her iki yazmanın ortak ya da ayrışan yönleri üzerinden anlatının çok katmanlı yapısına ışık tutulacaktır.

3.1.SAMEK AYYAR HİKÂYESİNİN OXFORD BODLEIAN KOPYASI: İÇERİK, TASARIM VE ÜSLUP

Farsça Oxford nüshası, içerik ve resim programları bakımından Osmanlı dönemine ait nüshalarla karşılaştırmalı çalışmalara zemin hazırlayacak nitelikte önemli veriler sunmaktadır. Bu bölümde öncelikle söz konusu üç cilt, içerik yapıları ve tasarım ilkeleri bakımından tanıtılacak, ardından resimli *Kıssa-i Ferruhrûz* ve *Kıssa-i Şehr-i Şatran* ile olan ilişkilerine değinilecektir. Böylece, Osmanlı sanatçılarının *Samek Ayyar* hikâyesinin Farsça orijinaline dair doğrudan bilgi sahibi olup olmadıkları sorusuna ışık tutulması amaçlanmaktadır.

Samek Ayyar hikâyesi, ilk olarak 1889 yılında Eduard Sachau ve Hermann Ethé tarafından Bodleian Kütüphanesi'nin Farsça el yazmaları kataloğunda tanıtılmıştır. Araştırmacılar, özellikle Ouseley 380 ve 381 numaralı ciltler arasında anlatı bütünlüğünün kesintiye uğradığını ve bu iki cilt arasında doğrudan bir devamlılık bulunmadığını belirtmişlerdir. Ancak bu durum üzerine detaylı bir açıklama sunmamışlardır (Sachau ve Ethé, 1889, s. 421–423; Zenhari, 2014, s. 16).

1936 yılında Ivan Stchoukine, el yazmalarındaki resimlerin üslubunu İncü dönemi olarak sınıflandırmış, onu takiben 1953'te Douglass Barrett, Bodleian nüshasındaki resimleri daha kapsamlı şekilde inceleyerek bu resimlerin İncü sanatı özellikleri taşıdığını vurgulamıştır. Basil Robinson ise 1958 yılında el yazmasını Bodleian koleksiyonu bağlamında daha ayrıntılı biçimde tanıtmıştır.⁹¹ Aynı şekilde Oleg Grabar, Eleanor Sims

⁹¹ Basil Robinson, *A Descriptive Catalogue of the Persian Paintings in the Bodleian Library* isimli çalışmasında *Kitâb-ı Samak Ayyar* nüshasında bulunan 80 resmi tanıtmıştır. Detaylı için bilgi bkz. Robinson, 1958, s.1-8.

ve Robert Hillenbrand gibi araştırmacılar da doğrudan inceleme sunmasalar da, çalışmalarında esere yer vermiştir. Güner İnal, 1976 yılında yayınlanan kitabında, İncü dönemi resimlerinden bahsettiği bölümde *Kitâb-ı Samak Ayyar* el yazmasından bahsetmiş ve kitabı bu grupta değerlendirmiştir. Elaine Wright, İncü dönemi süsleme sanatını incelediği çalışmasında Oxford kopyasının tezhip süslemelerine değinerek, çağdaş eserlerle karşılaştırmalı olarak incelemiştir (Stchoukine, 1936, s. 93; Robinson, 1958, s. 2–7; İnal, 1995, s. 101; Hillenbrand, 2002, s. 141; Sims, 2002, s.261; Wright, 2013, s. 162-164; Zenhari, 2014, s. 16–17).

1970 yılında William Hanaway, doktora tezinde, *Darabnâme*, *İskendernâme*, *Firuzşahnâme*, *Hamzanâme* ve *Samek Ayyâr* anlatılarını biçim, motif ve dil açısından karşılaştırmalı olarak incelemiştir. Çalışmasında *Samek Ayyar* hikâyesine kapsamlı biçimde yer vermiş, anlatının içeriği üzerinden Ortaçağ İran coğrafyasının sosyal ve siyasal yapısına dair değerlendirmelerde bulunmuştur. Hanaway’a göre bu tür anlatılar, Ortaçağ İran’ının toplumsal tarihinin yeniden inşası açısından değerli kaynaklardır. Özellikle “*ayyar*” figürü üzerinde duran Hanaway, anlatılarda prens ve prenseslerin yanı sıra ayyar gruplarının da önemli bir yer tuttuğunu belirtir.⁹² Bu gruplar iyi ve kötü olarak ayrılmaktadır. İyi ayyarlar dostluk ve kardeşlik temaları çerçevesinde kahramanların yanında yer alarak onlara destek olmaktadır. Kılık değiştirme, entrika kurma ve zorlu görevleri başarma konusundaki yetkinlikleri ile öne çıkan ayyarlar, anlatının sürükleyici unsurlarındandır (Hanaway, 1970, s. 263–269).

Marina Gaillard da benzer şekilde, *Samek Ayyar* anlatısının her ne kadar İran dışındaki coğrafyalarda geçiyor gibi görünse de, Ortaçağ İran toplumunun ayrıntılı bir resmini sunduğunu ifade eder. Gaillard’a göre anlatı yalnızca halkın yaşamını değil, aynı zamanda kadın ve erkek ayyarların çevresi ile mesleki pratiklerine dair önemli bilgiler de içermektedir. Hikâyede yer alan kılık değiştirme, uyuşturucu ilaçların kullanımı, karmaşık planlar ve cüretkâr stratejiler bu bağlamda dikkat çeker. Gaillard, ayyarların,

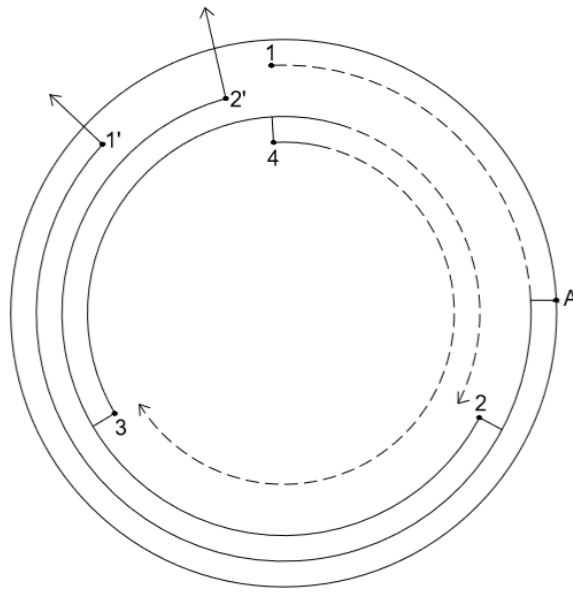
⁹² Ayyarlar, Orta Çağ İslam dünyasında, sosyal düzenin sınırlarını esneterek rakip çetelere ya da güç odaklarına karşı mücadele eden, çoğu zaman kılıktan kılığa giren, zekâ, yaramazlık ve kurnazlıkla tanımlanan genç erkek veya kadın gruplarıdır. Hem koruyucu hem de bazen muhalif bir karaktere sahip olan ayyârlar, şehri kötü niyetli gruplardan ve gaspçılardan savunur, aynı zamanda düzeni bozan aktörler olarak halkın hem dostu hem düşmanı olabilirler (Cahen ve Hanaway, 2016, s. 159-163).

ister iyi ister kötü olsunlar, Hanaway’ın de belirttiği gibi “*civanmertlik*”⁹³ ilkesine sadık kaldıklarını vurgular (Gaillard, 1987, s. 44-53; Gaillard, 2009).

Marina Gaillard, *Samek Ayyar* anlatısını döngüsel kurgusuna da dikkat çeker. Her ne kadar metin üç ayrı kahramanın aşk öykülerine odaklanıyor gibi görünse de özünde birbirini tekrar eden olay dizileri etrafında yapılandığı görülür. Gaillard, özellikle Oxford nüshasının birinci cildinde savaş sahnelerinin on dokuz kez tekrar ettiğini ve bu sahnelerin belirli anlatı kalıplarıyla aktarıldığını ifade eder. Metinde savaş sahneleri genellikle iki biçimde sunulur. Bunlardan ilki, hikâyenin ana kahramanının sahneye çıkışıyla başlayan çatışmalardır. Diğer ise güçleri önceden vurgulanan iki pehlivanın karşı karşıya geldiği mücadelelerdir. Bu çatışmalar, kimi zaman silahlı kimi zaman silahsız olarak uzun süre devam eder.⁹⁴ Sonunda kazanan taraf rakibini esir alır ve savaşın sona erdiğini bildiren davul çalınır. Bu yapısal unsurlar, anlatıdaki üç ana kahramanın öykülerinde de aynı biçimde tekrar eder. Sabit kalıplar, bir neslin ve onu takip eden kuşakların tarihini oluşturur ve bu tematik yapı her yeni karakterin anlatısında yeniden inşa edilir (Resim 57). Gaillard, zaman ve mekân içerisindeki hareketliliğin yalnızca çeşitlilik yanılması yarattığını, esasen anlatının döngüsel bir yapıya sahip olduğunu vurgular (Hanaway, 1970, s. 41; Gaillard, 1987, s. 96-97; Gaillard, 2009).

⁹³ Mert yaratılışlı, yiğit, yüce gönüllü kimse (Özcan, 1991, s. 496)

⁹⁴ Gaillard’ın işaret savaş temaları, Türkçe tercümelerden Hurşid Şah’ın maceralarını anlatan *Dâsitân-ı Samek Ayyar* adlı hikâyede de görülmektedir. Eserin konusu için bkz. EK 1; ayrıca hikâyenin devamı olan *Kıssa-i Ferruhruz*’da da benzer mücadele sahneleri mevcuttur. Bu metindeki resimlerde ana kahramanın çatışması (y.27a) ve ayyâr gruplarının karşılaşması (y.13a) gibi örnekler, anlatı boyunca yinelenen temaları yansıtır. Söz konusu görsel anlatımların ayrıntılı incelemesi için bkz. EK 2.



Resim 57: Marina Gaillard'ın *Samek Ayyar* hikâyesinin döngüsel kurgu grafiğinin yeniden çizimi

1: Merzuban Şah'ın varsayılan doğumu, A: Hikâyenin başlangıcı, 2: Hurşid Şah'ın (Menzuban Şah'ın oğlu) doğumu, 3: Ferruhruz'un (Hurşid Şah'ın oğlu), 1': Merzuban Şah'ın ölümü, 2': Hurşid Şah'ın ölümü, 4: Merzuban Şah'ın (Ferruhruz'un oğlu) doğumu, → Ferruhruz ve oğlu Merzuban'ın devam eden maceraları

El yazması, Parviz Natel Hanlari, William Hanaway ve Roxana Zenhari gibi araştırmacılar tarafından hem edebiyat hem de sanat tarihi bağlamında detaylı biçimde incelenmiştir. Hanaway anlatıyı İran'da gelişen hikâye geleneği çerçevesinde değerlendirirken, Zenhari ise eseri içerik, tasarım ve resimleme pratiği bakımından ele almıştır. Nüsha, ilk kez 1969-1974 yıllarında dört cilt olarak Parviz Natel Hanlari tarafından yayımlanmıştır. Hanlari, üç cildin de eksiklikler barındırdığını belirtmiş ve bu eksik bölümleri tamamlamak amacıyla III. Murad adına hazırlanmış Osmanlı Türkçesi tercümeden faydalandığını ifade etmiştir. Hanlari'nin de belirttiği gibi, nüsha bütünlüklü biçimde okunduğunda, anlatının merkezi karakterlerinden Ferruhruz'a dair bölümlerin eksik olduğu görülmektedir. Bu boşluk, Ferruhruz'un serüvenlerini anlatan *Kıssa-i Ferruhruz* (Londra nüshası) ile tamamlanmaktadır (Hanlari, 1969, s. 179–180; Gaillard, 1987, s. 100; Zenhari, 2014, s. 17).

Oxford nüshasının metninde hikâyenin derleyicileri, analiticileri ve yazarları olarak kimliği belirlenmemiş iki isim geçmektedir. Bunlardan birincisi Şirazlı Sadaka Ebu b. Ebu'l Kasım'dır. O da metin içinde hikâyeyi aldığı kişi olarak sık sık Famerz b. Hudadad'a atıfta bulunur. Bodleian nüshasında anlatıcı sık sık Famerz için dualar ister. Bazen de ikinci isim yer alır. Kaynaklar hikâyeyi anlatan ve son şeklini veren kişi olarak

Faramerz b. Hudadad'ı kabul eder. Hikâyeyi kimin tam olarak ortaya çıkardığı belli değildir. Ancak Hudadad'ın hikâyeyi aktarmada önemli bir rol üstlendiği açıktır (Hanlari, 1969, s. 1; Gaillard, 1987, s. 10; Zenhari, 2014, s. 18). Bu isimler bugüne gelmiş Türkçe Samek Ayyar anlatılarında da yer alır. Özellikle British Library nüshasının giriş metninde aktarıcı olarak Faramerz b. Hudadad'ın ismi geçer⁹⁵. Diğer taraftan *Dasitan-ı Samek Ayyar* (Münih Nüshası) kopyasının giriş metninde eserin Ebu'lfazl Sadaka b. Ebu'lkasım Hasan El-şirazi tarafından yazıldığı belirtilir⁹⁶. Metindeki bu isimleri tanımlamak güç olsa da derleyici ve anlatıcı olarak hikâyenin aktarılmasında etkili aktörler olduklarını söylemek gerekir.

El yazmasının kesin olarak oluşturulduğu tarih belli değildir. Kitabın üçüncü cildinin önsözünde 1189 tarihi bulunur. Ancak bu tarih sonradan hazırlandığı düşünülen cildin önsözünde yer aldığı için kesin kabul edilmez. 380 numaralı el yazmasının tezhipleri ve resimleri bakımından araştırmalara göre sonradan yapıldığı düşünülmektedir. Hanlari, Fahreddin Esad Gurgani tarafından yazılan 11.-12. yüzyıl İran dünyasından *Vis ve Ramin* isimli aşk destanından bazı beyitlerin, *Samek Ayyar* anlatısında yer almasına dayanarak hikâyenin 11-12. yüzyıl civarlarına tarihlenmesi gerektiğini belirtir. Ayrıca el yazmasında yer alan Kâtrân-ı Tebrîzî (ö.1089'dan sonra) ve Mes'ud-i Sâ'd-i Selman (ö.1121) gibi şairlere ait beyitlerin yer alması eserin 12. yüzyıl civarında oluşturulduğunu düşündürür. Gaillard anlatıda pek çok Türkçe ismin yer aldığını bu nedenle nüshanın Selçuklular devrinden önce yazıya geçirilmesinin mümkün olmadığını belirtir.⁹⁷ Nihayetinde eserin 12. yüzyıl civarında yazıya geçirildiğini ve en eski örnek olarak 1330'larda resimli olarak üretilmiş Oxford kopyasının bugüne ulaştığını söyler (Hanlari, 1969, s. 1-6; Gaillard, 1987, s. 12; Zenhari, 2014, s. 19-20).

Oxford nüshası toplam 785 yapraktan oluşur. Eserde 80 resim yer alır. Sırasıyla Ouseley 379'da 229 yaprak ve 20 resim; Ouseley 380'de 221 yaprak ve 21 resim; Ouseley 381 numarada 335 yaprak ve 39 resim bulunur. Ciltler sonradan kırmızı deri ile kaplanmış. Eserin ölçüsü yaklaşık 29,5x 21,5 cm'dir. Eserde kimi yapraklara bazı ekler yapılmıştır.

⁹⁵ *Kıssa-i Ferruhruz*, BL. Or. 3298, y.2b

⁹⁶ "...rivayet etmişler ki Ebulfazl Sadaka b. Ebu'lkasım Hasan El-şiraziden ki bu kitab-ı 'ibret-nüma ve ferehfeza-yı rivayet idüb Fars dilince beyaza (beyana) getirmiş..." (BSB, Cod.turc.202, y.2b).

⁹⁷ Gaillard ve Hanlari anlatıda Kazel Melek, Kral Gürhan, Sancar, Kımaz gibi Türkçe isimlerin varlığına dikkat çeker (Hanlari, 1969, s. 5; Gaillard, 1987, s.12).

Resimli ve bu tür yapraklar dışında, el yazması 27 satır olarak tasarlanmıştır. Hikâye boyunca metinler kırmızı cetvellerle sınırlandırılmıştır. 379 numaralı ciltte görseller genel olarak metin ortasına yerleştirilmiştir. Resimlerde kompozisyonların çevresi bir cetvelle sınırlandırılmıştır. Genellikle resimlerde kahramanların yanlarına isimleri not düşülmüştür (Resim 58- 59).



Resim 58: Hurşid Şah'ın Mahperi ile ilk karşılaşması
Kitâb-ı Samak Ayyar, Oxford Bosleian Library,
Ouseley 379, y.6b



Resim 59: Samek'in işkence görmesi, *Kitâb-ı Samak Ayyar*, Oxford Bodleian Library, Ouseley 379, y.47b

379 numaralı cilt, İncü dönemi süsleme sanatının karakteristik üslup ve motiflerini yansıtan bezemeli bir yaprakla açılmaktadır.⁹⁸ Tezhipli bir çerçeve içinde yer alan bu açılış yaprağı, doğrudan anlatının giriş bölümünü içermektedir. El yazmasının ilk yaprağında *Samak Ayyar* hikâyesinin derleyicisi olarak tanıtılan Faramerz, anlatıya şu ifadelerle başlamaktadır: “*Bu kitabın derleyicisi Faramerz şöyle diyor: Yirmi beş yaşındayken, Resûlullah'ın (sallâllâhu aleyhi ve sellem) doğumundan üç yüz yetmiş yıl önce, Halep şehrinde mükemmel, genç, güçlü bir servete ve kadere sahip bir kral*

⁹⁸ Elaine Wright, “The Look of the Book: Manuscript Production in Shiraz, 1303-1452” isimli çalışmasında İncü döneminde üretilmiş el yazmalarının bezeme unsurlarını detaylı bir şekilde inceler. Dönemin süslemelerinde altın yaldızın, zencirek benzeri geometrik süslemeler, iri, belirgin palmet ve rumi motifleriyle zenginleştirilmiş tezhip anlayışının hâkim olduğunu belirtir. Renk paletinde, altın yanında gri, koyu yeşil ve lacivert tonlarının dengeli kullanımının öne çıktığını söyler. Daha fazla örnek ve dönemin eserleri arasındaki karşılaştırmalar için bkz. Wright, 2013, s. 4–14. Ayrıca yazar, çalışmasının ilerleyen bölümünde İncü dönemi resim sanatına da değinmiş, bu çerçevede *Kitâb-ı Samak Ayyar* yazmasını hem resim dili hem de sayfa tasarımları bakımından çağdaş eserlerle karşılaştırmalı olarak ele almıştır. Bkz. Wright, 2013, s. 162–164.

hakkında hikâyeler duydum. Bu kralın adı Merzuban'dı, iyi ve başarılıydı ve her bakımdan mükemmeldi” Bu cümle, hikâyenin sözlü kültürden yazılı kültüre geçişine dair önemli ipuçları sunmakta ve anlatıyı tarihsel bir bağlama yerleştirmektedir.⁹⁹ Metin, okunması kolay, sade ve düzgün bir nesih hat ile istinsah edilmiştir (Hanlari, 1969, s. 1; Zenhari, 2014, s. 41).

Cilt, Halep Kralı Merzuban Şah'ın oğlu Hurşid Şah'ın doğumunun müjdelendiği sahne ile başlamaktadır. Anlatı, Hurşid Şah'ın Mahperi adlı bir kadına âşık olmasıyla birlikte içine düştüğü sıra dışı olaylar ve bu uğurda yaşadığı serüvenler etrafında şekillenir. Anlatının erken bir safhasında, ayyarların reisi Şogal'ın manevi oğlu Samek'in sahneye dâhil olması dikkat çeker. Bu noktadan itibaren Samek, Hurşid Şah'ın aşkına ulaşabilmesi için türlü tehlikeyi göze alan, sadakati ve cesaretiyle öne çıkan bir figür olarak anlatının merkezine yerleşir. Samek'in bu rolü, ayyar karakterinin yalnızca yardımcı bir unsur değil, aynı zamanda anlatının ilerleyişini belirleyen temel aktörlerden biri olduğunu da göstermektedir.

Hikâyede yeni anlatılara geçerken başlıklar kullanılmamıştır. Onun yerine kırmızı renkle yazılmış, “*Hikâyeyi aktaranlar der ki...*”, “*Biz geldik Hurşid Şah'ın hikâyesine...*” gibi geçiş cümleleri ile yeni olaylar anlatılır.

380 numaralı cilt birinci cilt ile benzer özellikler taşır. Her iki ciltte de resimler metnin ortasına yerleştirilir ve bir çerçeveye sınırlandırılmazlar. Metin tıpkı kendinden önceki el yazmasında olduğu gibi kırmızı cetvellerle sınırlandırılmıştır (Resim 60- 61). 380 numaralı ciltte Hurşid Şah'ın maceraları anlatılmaya devam eder. Hurşid Şah sevgilisi Mahperi'ye kavuşmuştur. Ancak düşmanları Ermen Şah ve oğlu Kazel Melek ile mücadeleleri devam eder. Bu sırada kendisine çok benzeyen kardeşi Ferruhruz, kimi zaman onunla yer değiştirir ve maceradan maceraya koşar. Hikâyeye göre Ferruhruz'un kaderinde ölüm vardır. Hurşid Şah ne kadar korumaya çalışsa da Ferruhruz, Kazel Melek tarafından öldürülür. Hurşid Şah'ın sevgilisi Mahperi ise hamiledir ve doğum sırasında bebeği ile birlikte vefat eder. Hurşid Şah ardından Aban Duht ile evlenir ve sonrasında kardeşi Ferruhruz'un ismini verdiği bir oğlu olur. Hurşid Şah ve Samek Ayyar bu kez

⁹⁹ *Kitab-ı Samak Ayyar*, MS Ouseley 379, y.1b.

Hindistan kralı Gürhan tarafından tutsak edilen Aban Duht'a ulaşmak için mücadele verirler. Uzun savaşların ve kaçışların ardından Ferruhruz'un anne ve babası kavuşur.



Resim 60: Şögal ve Ruz Efsun Şah Katus'un huzurunda, *Kitâb-ı Samak Ayyar*, Oxford Bodleian Library, Ouseley 380, y.238b



Resim 61: Samek'in Fağfur Şah'ı kurtarmaya çalışması, *Kitâb-ı Samak Ayyar*, Oxford Bodleian Library, Ouseley 380, y.315a

Anlatının bundan sonrasında Ferruhruz genç bir prens olur. Hikâyenin bu bölümü Farsça nüshada yer almaz Bu kısım British Library'deki *Kıssa-i Ferruhruz*'da takip edilir. Ferruhruz, Gülbuy'a âşık olur. İki âşık bir deniz yolcuğunda ayrı düşerler. Kral Tuti Şah da Gülbuy'a âşık olur ve onu sarayında hapseder. Ferruhruz ve Samek, Gülbuy'u kurtmak için pek çok maceraya atılır. Anlatının ilerleyen aşamalarında yeni düşmanları Cam Şah ile de mücadele ederler. Ferruhruz, Simabiye şehrine sığınır. Bu şehirdekiler Cam Şah'ın hükümdarlığı altındadır ve ona vergi verirler. Haksız vergilendirmenin altında ezilen Sibam hükümdarını cesaretlendiren Ferruhruz, Samek Ayyar ile birlikte Cam Şah'a karşı burada mücadele verir. Hikâyede Cam Şah'ın kızı Giti Numa' kaçırlılar ve Simabiye şehrine getirirler. 381 numaralı cilt buradan devam eder.

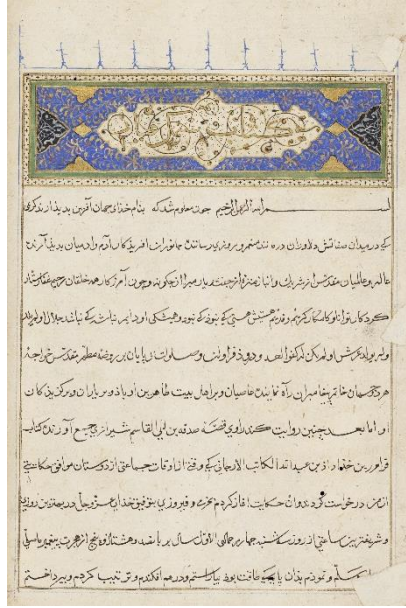
Anlatının bu bölümü hâlâ Londra nüshasında takip edilir (Garip Şah ile olan mücadelelere kadar). Bu aşamadan sonra kahramanlar Garip Şah tarafından tutsak edilir, ancak daha sonra kurtulmayı başarırlar. Söz konusu hikâye Farsça nüshanın 106a numaralı yaprağına karşılık gelmektedir. 381 numaralı cildin bu bölümden sonraki kısmının ise İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'nde yer alan *Kıssa-i Şehr-i Şatran*'da aktarıldığı, bu tez

araştırması sırasında tespit edilmiştir. Buradan itibaren anlatı, Farsça kopyanın son cildi ile aynı şekilde devam eder.

Oxford nüshasının 381 numaralı cildi Ferruhruz'un Simabiye şehrinde geçen maceralarıyla devam eder. Eserin ilk yaprağında (1b) bulunan tezhip mavi renk zemin üzerine altın yıldızlarla bezeli kıvrımlı bitkisel süslemeler yer alır. Tezhip süslemesinin tam ortasında bulunan krem renk zeminli kartuşun içerisinde altın yıldızla “ *Kitâb-ı Samak Ayyar*” yazısı okunur (Resim 61). Yazının etrafında siyah mürekkep ve altın yıldızla oluşturulmuş kıvrımlı bitkisel süslemeler yer alır. El yazması kendinden önce gelen iki ciltten farklı tasarlanmıştır. Tıpkı önceki ciltlerde olduğu gibi geçiş cümleleri bu el yazmasında da yer alır. Ancak öteki el yazmalarının aksine geçiş cümleleri kırmızı mürekkep yerine artık altın yıldızla yazılmıştır. Sayfaların düzenlenmesi de 379 ve 380 numaralı ciltlere göre farklıdır. 380 numaralı ciltte bulunan metnin çevresine iki şerit halinde kırmızı cetveller çekilmiştir.

Eserin ilk yaprağında, hikâyenin derleyicisi olarak Faramerz b. Hudadâd'dan söz edilmektedir. O da anlatının kaynağını Ebü'l-Fazl Sadaka b. Ebü'l-Kasım Hasan el-Şirazi'ye dayandırmaktadır. Anlatıya göre, bir dost meclisinde bulunan arkadaşları Faramerz'den bu aşk dolu hikâyeyi derlemesini rica ederler. Bu bilgiler, *Kıssa-i Ferruhruz*'un (Londra Nüshası) giriş kısmında da birebir tercümesiyle yer almaktadır.¹⁰⁰

¹⁰⁰ “...Faramerz bin Hudâdâd bin ‘Abdullah el-Kâtib er-Ercânî ider ki Bir zemânda dostlardan bir cemâat bu derdmend-i âvâreden tarz-ı garîb ve üslûb-ı acîb üzre tertîb ve bünyâd olunmuş bir hikâyet der-hâst ittiler ki, dostlar meclisinde rivâyet ve ashâb-ı devlet huzûrunda hikâyet olunmağa kâbil ola. Pes ben dahî sa’y ü himmet idüb esbâb-ı cihân ki ayine-i r’âz nihândur gâh vasl ü gâh hicr, gâh mehr ü gâh kîn, gâh gam ü gâh şâdî ve gâh haram-ı dil ü gâh dil-i nâ-murâdîden hâlî olmayub, âkile numûne-i hâl ve enmüzec-i makal olmak içün bu dastânı bast idüb, nitekim mücelled-i evvelde sözü bu makâm irâd itmîş idim ki Ferruhruz pederi Hurşîd Şâh huzuruna gelub etdi ki...” (Kıssa-i Ferruhruz, BL, Or. 3298, y.1b-2a).



Resim 62: *Kitâb-ı Samak Ayyar* kitabının tezhipli ilk yaprağı, Bodleian Library Ouseley 380, y.1b

Üçüncü el yazmasında bulunan resimlerin sayfa içerisine konumlandırılması da değişmiştir. Görseller öncekilerden farklı olarak kırmızı renk mürekkeple oluşturulmuş bir çerçevenin içinde, sayfanın altına gelecek şekilde konumlandırılmıştır (Resim 62-63). Resimler, mimari ve mekân tasarımları, figürlerin ifade ediliş biçimi açısından da diğer nüshalardan ayrılır. Roxana Zenhari, diğer ciltlerin 14. yüzyılda hazırlanmış olmasının muhtemel olduğunu söyler. Daha sonra hikâyenin bir biçimde tamamlanamadığını ve yeni sahibinin isteği üzerine diğer cildin 15. yüzyılda hazırlanmış olabileceğini öne sürer. El yazmasında İncü dönemi resimsel dilinin sürdürüldüğünü ve yazmalar arasında sürekliliğin sağlandığını söyler.¹⁰¹ Belki de bu üslubun devam ettirilmesini el yazmalarının hamisinin de bir talebi olabileceğini belirtir. Resimlerin bir çerçeve içine yerleştirilerek daha sistemli hazırlanması, sayfa içindeki konumlarının belirgin olması, farklı renk paletlerinin kullanılması eserin diğerlerinden farklı bir zamanda hazırlandığını düşündürür (Zenhari, 2014, s. 99-102).

¹⁰¹ Roxana Zenhari, *Kitâb-ı Samak Ayyâr* el yazmasındaki üslubu değerlendirirken, 1333 tarihli St. Petersburg Şehnâme'si (National Library of Russia, Dorn 329) ile karşılaştırmalı bir analiz yapar. Zenhari, her iki el yazması arasında özellikle kalabalık sahne tasarımları, figürlerin resmedilmesi, doğa unsurları ve kullanılan renk paletleri açısından dikkate değer benzerlikler bulunduğunu vurgular (Zenhari, 2014, s. 97-98).



Resim 63: Gülbuy ve Çekelmah'ın bir kalede hapsedilmesi, *Kitâb-ı Samak Ayyar*, Oxford Bodleian Library, Ouseley 381, y.31b



Resim 64: Samek'in dansçı kılığında Giti Numa'nın meclisinde, *Kitâb-ı Samak Ayyar*, Oxford Bodleian Library, Ouseley 381, y.46a

Yukarıda da belirtildiği gibi 381 numaralı cildin anlatımın aslında şu an Oxford kopyasında yer almayan bir hikâyeden devam ettiği görülür. Bu boşluk yukarıda da değinildiği üzere Londra nüshası ile tamamlanır. Londra nüshasında hikâyenin belirli bir bölümü ve İstanbul Üniversitesi nüshasındaki hikâyelerin bir kısmı üçüncü ciltte anlatılmaya devam eder. Burada Ferruhruz Simab kentinde Cam Şah ile mücadelelerine devam eder. Çeşitli mücadelelerin sonunda Ferruhruz, Gülbuy ile kavuşur. Ancak Ferruhruz'a âşık olan düşman Cam Şah'ın kızı Giti Numa, Gülbuy ve Ferruhruz'un diğer sevgilisi Çekilmah'ı kaçırrır. Kahramanlar yeniden ayrı düşerler. Hikâyenin ilerleyen aşamalarında Cam Şah'a bir de Şah Katus katılır. Savaşlar gittikçe daha zor hale gelir. Ferruhruz, Giti Numa'nın tutsağı olur. Bu sırada Samek kız kardeşi olarak tanımladığı Ruz Efun ile birlikte kahramanları kurtarmanın yolunu arar. Şah Katus'un sarayında tutsak olan Ferruhruz'a, hikâyede başta erkek kılığında olan aslında kız olan, Şah Katus'un kızı Şirvan âşık olur. Şirvan, Ferruhruz'un kaçmasına yardım eder ve birlikte Şatran şehrine doğru yola çıkarlar. Şehrinde yabancıları sevmeyen Garip Şah onları fark eder ve peşlerine düşer. Bu kez yeni bir düşman doğar. Garip Şah ile yeni mücadeleler başlar. Bu mücadeleler sırasında Şah Katus taraf değiştirir ve Ferruhruz'un yanında olmaya ikna olur. Birlikte Garip Şah'ı yenerler ve şehir ele geçirilir. Ferruhruz, Gülbuy, Çekilmah, Şirvan ve Giti Numa isimli dört gelinle büyük bir düğün yaparak evlenir. Hikâyenin bu aşamasında bir başka sevdiği kadın Merdan Duht, Kıbt Peri tarafından

kaçırılır ve yeni maceralar başlar. Ferruhruz eşlerinden ayrılarak sevgilisini aramak için yola koyulur. Samek bir yolunu bularak Merdan Duht'a ulaşır ve onu Ferruhruz'a götürür. Ancak yeni düşmanları Kâbus Şah ile savaşlar devam edecektir. Ferruhruz'un Gülbuy'dan bir oğlu olur. Büyükbabasının anısını yaşatmak için oğluna Merzuban adı verilir.

Ferruhrûz'un en yakın dostu Samek ile devam eden serüvenlerinde, Tac Duht adında bir düşman ortaya çıkar. Tac Duht, Ferruhrûz'un tüm eşlerini öldürerek başlarını keser ve oğlunu kaçıır. İyi perilerin yardımıyla Tac Duht bulunup öldürülür. Uzun arayışların sonunda ise Ferruhruz'un oğlu Merzuban, Samek Ayyar tarafından kurtarılır. Bu noktadan itibaren anlatı bir anda son bulur. Ancak buradan devam eden hikâye *Kıssa-i Şehr-i Şatran*'da takip edilir. Anlatının bundan sonrasında Merzuban Şah'ın maceralarına odaklanır.

Farsça ve Türkçe elyazmaların metinleri bir araya getirildiğinde, anlatının temelini bir hanedanın kuşaklar boyunca süren aşk maceralarının oluşturduğu görülür. Başlangıçta Merzuban Şah, ardından oğlu Hurşid Şah, onun oğlu Ferruhruz ve Ferruhruz'un oğlu Merzuban Şah'ın aşklarına kavuşma serüvenleri anlatıda yer alır. Merzuban'ın bir oğul sahibi olmasıyla birlikte ona dedesinin adı olan Hurşid'in verilmesi, anlatıda hem isim hem de kaderin döngüsel işleyişine işaret eder. Bu döngüsel yapı içerisinde her yeni kuşak, atalarının adını ve mirasını yaşatarak benzer aşk maceralarına atılır. Tüm bu olay örgüsünde ayyarların başı olan Samek, hem kahramanların sadık dostu hem de olayların seyrini değiştiren başat figür olarak hikâye boyunca aktif biçimde yer alır.

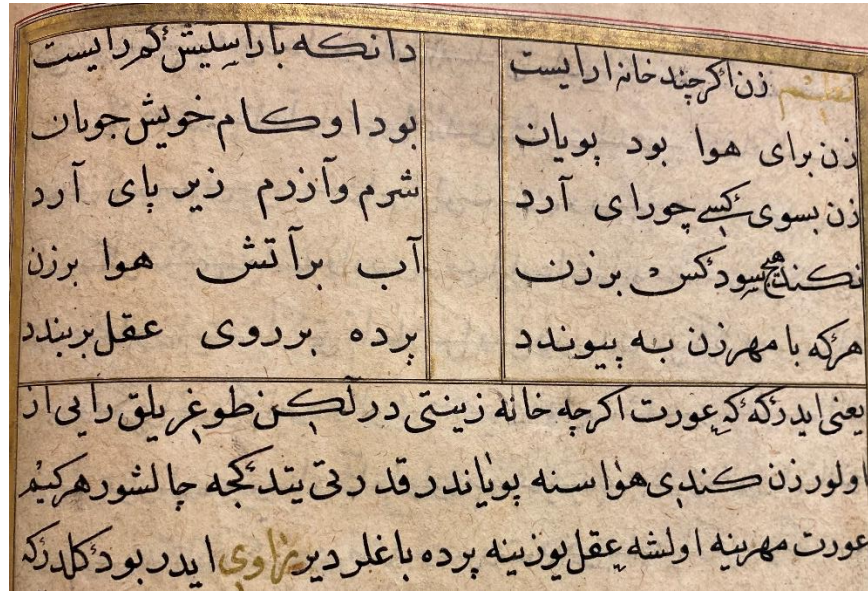
Bu anlatı zinciri Türkçe nüshalarda da korunmuş görünmektedir. Özellikle Osmanlı döneminde üretilen Türkçe tercüme ile Oxford nüshası karşılaştırıldığında, hem içerik hem de görsel unsurlar açısından güçlü bir paralellik olduğu tespit edilmiştir. Eserin metni Türkçeye doğrudan tercüme edilmekle kalmayıp, Oxford nüshasında anlatılan olaylar Osmanlı dünyasına herhangi bir değişikliğe uğramadan aktarılmıştır. Metinlerin örtüşen bölümlerinde kahramanların isimleri değişmeden korunarak devam etmektedir. Örneğin, anlatı boyunca yalnızca ana kahramanların değil, Samek'in kahramanlıkları ve kurnazlıklarıyla öne çıkan ayyar dostları Çarseb, Ebrek, Hürmüzkil, Kassab Sehlu gibi isimlerin Osmanlı tercümelerinde birebir korunduğu gözlemlenmiştir. Bu durum, hikâyenin Osmanlı dünyasına aktarımında yalnızca anlatı örgüsünün değil,

kahramanların uyarlanması da Farsça nüshada olduğu gibi muhafaza edildiğini göstermektedir.

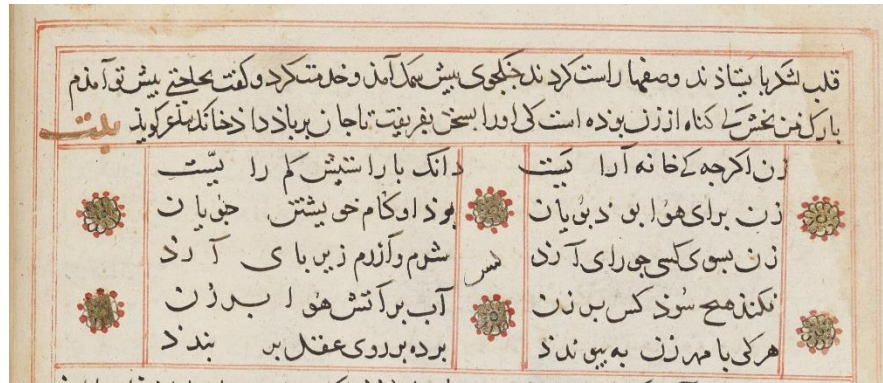
Metinler arasındaki en belirgin ilişki örneklerinden biri, hikâyede yer alan şiirlerin dahi aynı yerde ve biçimde vurgulanmasıdır. Şiirler Oxford nüshasında cetvel içinde ifade ediliyorsa Türkçe tercüme nüshada da bu şekilde sunulmuştur. Bununla birlikte, resimli Türkçe tercümelerde Farsça şiirlerin açıklamalarına da yer verilmiştir. Örneğin, Oxford nüshasında Ouseley 381’de 21b’de bulunan şiir ile Londra el yazmasında yaprak 179b’de yer alan beyitler, kadınların güzelliği ve tatlı dillerine aldanılmaması gerektiğini erkeklerin bu tuzağa düşmemesi gerektiği şeklinde yorumlanabilir.¹⁰² Bu şiirler, Ferruhruz’a âşık olan Cam Şah’ın kızı Giti Numa’nın, Ferruhruz’un diğer sevgilileri Giti Numa ve Çekelmah’ı kıskanarak kaçırmaması ve bundan doğan mücadelelerinin anlatıldığı yerde bulunmaktadır. Giti Numa’nın başına buyruk hareketleri ve yol açtığı sorunlar, metinde belirgin bir biçimde yansıtılmıştır. Dolayısıyla, metnin Farsça nüshadaki şiirlerle olan ilişkisi de olduğu gibi korunmuştur (Resim 65-66).

Bu metinler arası yakın ilişki, resimlerde de korundu mu sorusu, Osmanlı sanatçılarının yaratım dünyasını anlamak açısından büyük önem taşımaktadır. Türkçe tercümelerle yapılan karşılaştırmalar sonucunda, yalnızca metinlerin değil, resimlerin de Farsça nüsha ile ilişkilendirilebileceği sonucuna varılmıştır. Bu durum, tezin ilerleyen bölümlerinde ayrıntılı biçimde ele alınacaktır.

¹⁰² Londra nüshasında Farsça şiirlerin hemen ardından Türkçe açıklamalara yer verilir. Söz konusu Farsça şiirin Türkçe açıklaması şu şekildedir: “... yani eydür ki avrat eğer çe hane ziyneti dirliğin doğruluk re’yi az olur zen kendi havasına puyandır kudreti yettikçe çalışır her kim avrat mührüne ulaşa aklı yüzüne perde bağlaya dir” (Kıssa-i Ferruhruz, BL. Or.3298, y.179b).



Resim 65: Y.179b'de yer alan Farsça şiir ve Türkçe açıklaması, *Kissa-i Ferruhruz*, BL. Or.3298, y.179b



Resim 66: Y.21b'de yer alan şiir, *Kitâb-ı Samak Ayyar*, Oxford Bodleian Library Ouseley 381, y.21b

Yukarıda tüm ciltleriyle tanıtılan Oxford nüshası, içerik bakımından Osmanlı dünyasında üretilmiş nüshalarla birlikte ele alınmalıdır. Zira Türkçe tercümeler sayesinde hikâyenin bütünlüğü eksiksiz biçimde ortaya çıkmaktadır. Buna rağmen, Oxford nüshasının resimleri şimdiye dek Osmanlı nüshalarıyla sistemli biçimde karşılaştırılmamıştır. *Samek Ayyar* anlatısının Osmanlı coğrafyasında yüzyıllar sonra herhangi bir değişikliğe uğramadan yeniden gündeme gelmesi, görsel unsurlar arasında da benzer bir süreklilik olup olmadığı sorusunu gündeme getirmektedir. Bu düşüncenin ışığında aşağıda, Osmanlı kültür ve sanat ortamında üretilmiş resimli *Kissa-i Ferruhruz* ve *Kissa-i Şehr-i Şatran* hikâyelerinin, Oxford nüshasında yer alan imgelerle ilişkisi ayrıntılı biçimde incelenecektir. Böylece Osmanlı sanatçıların, tercüme edilmiş bir eserin görsel anlatım dilini ne ölçüde koruduklarına dair sorulara da yanıt aranacaktır. Bu tür karşılaştırmalı bir

analiz, özellikle 16. yüzyılın sonlarında gelişen hikâye resimleme davranışları üzerine yeni değerlendirmelerin yapılmasına da olanak sağlayacaktır.

3.2. KISSA-İ FERRUHRUZ RESİMLİ HİKÂYESİ: İÇERİK, TASARIM VE ÜSLUP

Londra British Library’de Or.3298 numarada kayıtlı olan resimli *Kıssa-i Ferruhruz* nüshası, 16. yüzyıl sonu Osmanlı kültür-sanat ortamında üretilmiş önemli örneklerden biridir. 533 yapraktan oluşan ve 65 resim içeren bu el yazması, 35x23 cm boyutlarındadır, kolay okunabilir bir nesih hatla, sayfada 23 satır olmak üzere istinsah edilmiştir. Anlatı, genç prens Ferruhruz’un sevgilisi Gülbuy’u bulmak üzere çıktığı arayış sırasında karşılaştığı olayları merkezine alır. Bu hikâye, yukarıda bahsedildiği gibi İran’da 12. yüzyılda kaleme alındığı düşünülen *Samek Ayyar* anlatısının bir parçası olup, üç kuşak boyunca aktarılan aşk serüvenleri ve olağanüstü olayların bir devamı niteliğindedir. Ferruhrûz’un öyküsü, Halep kralı Merzuban Şah’tan başlayarak Hurşid Şah’a ve oradan kendisine uzanan bir anlatı zincirinin son halkasını oluşturur. Osmanlı döneminde bol resimlerle yeniden üretilmiş bu nüsha, görsel anlatım ve edebi içerik açısından önemli veriler sağlar.

Eserin koyu kahve cildi, salbekli şemse, köşebentler ve pervazlarla süslüdür. Cildin merkezinde bulunan şemsenin ortası hançeri yapraklar, hatayiler, pençler, çin bulutları ve kıvrımlı dallarla bezelidir. Eserin köşebentlerinde yer alan süslemeler şemsedeki motifleri devam ettirir. Köşebentler hançeri yapraklar, kıvrımlı çin bulutları, pençler ve kıvrımlı dallarla süslüdür. Cildi çevreleyen bordürde çin bulutları daha baskındır ancak çevresi yine bitkisel süslemeler, hatayilerle bezelidir (Resim 67- 68).

El yazmasının cildi 16. yüzyıl sonlarında üretilen Osmanlı kitaplarında yaygın olarak kullanılan süsleme unsurlarını yansıtır. Benzer motifler dönem içinde üretilmiş pek çok kitapta görülür. Örneğin, Sokollu Mehmed Paşa gözetiminde, Şehnameci Seyyid Lokman ve Nakkaş Osman iş birliği ile 1579 yılında tamamlanan *Zafername*’nin cilt süslemeleri

Kıssa-i Ferruhrûz el yazması ile uyum içindedir.¹⁰³ Cildin tasarımı ve süslemeleri aynı üslubu yansıtır (Resim 74) (Fetvacı, 2000, s. 169; Bağcı vd., 2006, s. 122-125).



Resim 67: *Kısası-i Ferruhrûz* el yazmasının cildi, BL. Or.3298



Resim 68: *Zafername* el yazmasının cildi, 1579, Seyyid Lokman Chester Beatty Library T.413

Cildin iç kapağında da süslemeler yer alır. Merkezinde bulunan şemse altın yaldız üzerine hançeri yapraklar, hatayiler ve kıvrım dallarla süslüdür. Salbekin ortasında bir hatayı ve çevresinde hançeri yapraklar bulunur (Resim 69). Köşebentlerde de aynı bezeme dili sürdürülür. Zemin bezemesi farklı olmakla birlikte iç kapakta yer alan motiflerin kopyası Chester Beatty Library’de bulunan *Zübdetü’t Tevarih* el yazmasının cildinde görülür.¹⁰⁴ (Resim 70).

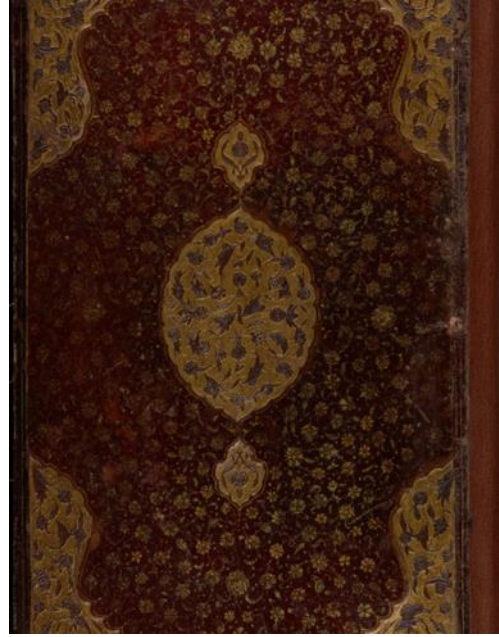
¹⁰³ 16. yüzyıl özellikle resimli tarih kitaplarının ve edebi eserlerin üretilmesi konusunda oldukça üretken bir devirdir. Özellikle sultanların yanında bürokratların, konumlarını güçlü kılmak ve politik duruşlarını pekiştirmek için el yazmalarını bir araç olarak kullandıkları söylenir. Sultanların yanında Sokollu Mehmed Paşa gibi pek çok bürokratin destekleriyle resimli el yazmaları tasarlanır. 16. yüzyılın yarısından sonra üretilen eserlerden biri de 1589 yılına tarihlenen *Hünernâme*’dir Eserin birinci cildinin dış ve iç kapağında bulunan süslemeler de *Kısası-i Ferruhrûz* cildine bir başka örnek olarak gösterilebilir (Tanındı, 2009, s. 853; Fetvacı, 2000, s. 177-182).

¹⁰⁴ Eserin Chester Beatty kütüphanesinde bulunan kopyası Darüsaâde Ağası Habeşi Mehmed Ağa’ya (ö.1590) sunulmuştur. Osmanlı saray tarihçisi Seyyid Lokman Aşuri tarafından kaleme alınan bu el yazması, daha önceki birçok kaynaktan derlenen kapsamlı bir tarih kitabıdır. Önsözde belirtildiğine göre, Lokman metnini resimlemesi için ressam Sun’i’yi görevlendirmiş ve tamamladığı eseri Topkapı Sarayı hadım ağalarının başı Habeşi Mehmed Ağa’ya (ö.1590) sunmuştur. Metin, evreni gözden geçirerek, cenneti, cehennemi ve yeryüzünün bölgelerini tanımlayarak başlar, Hazreti Adem’den, Muhammed Peygamber’e kadar İslam’ın peygamberlerine ve ardından Osmanlı sultanlarına yer verir. El yazmasında dönemin hükümdarı III. Murad’a (ö.1595) kadar olan 12 sultanın portresi yer alır.

Eserin üç resimli nüshası hazırlanır. Bunlardan biri III. Murad, biri Sadrazam Siyavuş Paşa ve biri de Habeşi Mehmed için hazırlanmıştır. Bunla sırasıyla TİEM, 1973; TSMK, H.1321; DCBL, 414, TİEM 1973



Resim 69: *Kısas-i Ferruhrûz* el yazmasının cildinin iç kapağı, BL. Or.3298



Resim 70: *Zübdetüt't Tevarih* el yazmasının cildi, 1583, Seyyid Lokman, Dublin Chester Beatty Library T.414

El yazmasının ilk yaprağında, lacivert zemin üzerine turuncu, mavi, beyaz ve mor renkli çiçekler, kıvrımlı dallar ve pençerle bezenmiş bir başlık tezhibi yer alır. Ortada, altın yaldızla kaplanmış bir kartuş bulunur. Kartuşun kenarındaki koltuk tezhipleri ise altın zemin üzerine hançeri yapraklar ve kıvrımlı dallarla süslenmiştir. Başlık tezhibinden zarif biçimde lacivert tığlar uzanır. Bu süsleme anlayışı, tıpkı dönemin ciltlerinde olduğu gibi çağdaş eserlerle yakın üslup ilişkileri gösterir (Resim 71). El yazmasındaki tezhipler, III. Murad'ın saltanatının son yıllarında üretilen çağdaş eserlerde rastlanan motiflerle benzerlik taşır

numaralara kayıtlıdır (Renda, 1991, s. 444; Fetvacı, 2000, s. 208; Bağcı vd., 2006, s. 134-135; Kazan, 2010, s. 117-136).



Resim 71: *Kısas-i Ferruhruz* el yazmasının başlık tezhibi, BL. Or. 3298, y.1b

Ortak süsleme anlayışı, Ali Nakib b. Hamza'nın *Tuhfetü'l-Letâ'if* adlı eserinde de açıkça görülür. Bugün Toronto Aga Khan Müzesi'nde bulunan nüshanın ilk sayfasındaki başlık süslemeleri, *Kısas-i Ferruhruz* el yazmasıyla yakın ilişkiler taşır (Resim 72). Her iki eserin serlevha bezemeleri lacivert zemin üzerine hançeri yapraklar, pençler, hatayiler ve kıvrım dallarla işlenmiştir. Bu süslemeler, üretildikleri dönemin motiflerini ve üslubunu ortak bir dilde yansıtır.



Resim 72: *Tuhfet'ül Letâ'if*, Aga Khan Museum, AKM280, y.1b

Kısas-i Ferruhruz hikâyesinin 1b-2a numaralı yaprakları altın yaldız ve kırmızı mürekkepli cetvelle çevrilidir. Devam eden yapraklar yine altın yaldız cetvellerle kuşatılmıştır. Kitabın yan kâğıdında, bir kütüphane kaydı veya resmî bir not yoktur. Yalnızca sayfanın üst bölümünde, iri harflerle yazılmış “*Saâdetlû Zeynep Sultan Hazretleri*” yazısı okunur. Charles Rue “*Catalogue of the Turkish Manuscript in the British Museum*” isimli çalışmasında eserin Zeynep Sultan adında bir prenses için

hazırlanmış olduğunu belirtir. Eser sahip olduğu süslemeler ve içerdiği resimlerin üslubu bakımından 16. yüzyıl sonunda hazırlanmıştır. Ancak burada ismi geçen Zeynep Sultan için hazırlanıp hazırlanmadığı konusunda kesin bir şey söylenemez. Hikâyenin III. Murad döneminin iktidarının sonlarına doğru hazırlandığı metin içindeki referanslardan anlaşılır.¹⁰⁵ Zeynep Sultan 16. yüzyılda saray kadınlarından biri miydi yoksa eserin sonraki sahiplerinden miydi soruları kesin olarak cevaplanamaz.

16. yüzyıl ve sonrasında el yazması kitapların saray içinde bürokratlar, aile mensupları arasında dolaştığı bilinir. 16. yüzyılın resimli yazma hamilikleri konusunda öne çıkan iki bürokrati Daarüssaâde Ağası Habeşi Mehmed Ağa ve Babüsaâde Ağası Gazanfer Ağa saraydaki kitap dolaşımları konusunda da etkili isimlerdir. Ayrıca III. Murad'ın saray içinde ve dışında el yazmalarının dolaşımına izin verdiği kaynaklarda aktarılır.¹⁰⁶ Örneğin Mustafa Âli, 1584 yılında III. Murad'ın tasavvufa olan merakına yönelik bir dizi eser sunar. Bunlardan ilki *Cami 'ül-kemalat* isimli eserdir. Âli, eserinde oniki sayısının sırlarını açıklamış ve sultana yüz yirmi yıl yaşayacağı müjdesini vermiştir. Musfata Âli, sultanın saray kütüphanesini kullanmasına izin vermesi halinde numeroloji üzerine daha fazla eser yazabileceğini söyler. Buradan da anlaşıldığı üzere kitaplara erişmek isteyenler için saray içinde el yazmalarına ulaşmak mümkün olmaktadır (Fleischer, 1996, s. 111, Fetvacı, 2000, s. 60; Öztürk, 2022, s. 93).

Sultanın musahiblerinden İsmail Ağa'nın da *Ferec bade's-şidde* isimli eseri saray haremine getirttiği belirtilir.¹⁰⁷ Eserin hangi dilde olduğu belli değildir. Ancak Osmanlı erken döneminden itibaren Türkçe nüshaları tüketilen eserin haremde sultan tarafından okunma ihtimali olduğu kadar kadınlar tarafından da tüketilmesi olasılıklar arasında görülmelidir. Harem kadınlarının tıpkı iç oğlanları gibi belli bir eğitimden geçtiği bilinir. Kadınların okuryazarlığı da kapsamak üzere detaylı bir kültürel eğitimden geçtiği belirtilir¹⁰⁸ (Peirce, 1993, s. 140-141).

¹⁰⁵ y. 36a'da anlatıcı dinleyicilerini Sultan Murad Han b. Selim'in salatanatının uzun sürmesi için duaya davet eder (*Kıssa-i Ferruhruz*, y.36a).

¹⁰⁶ Hazineden Kur'an-ı Kerim alan bürokratlardan Piyale Paşa (ö.1578), saray kitaplığından el yazması eserlerin alınmasına bir örnektir. Eser hazineye I. Süleyman tarafından hibe edilmiştir (Fetvacı, 2000, s.60).

¹⁰⁷ Arapçadan Farsçaya ve Türkçeye tercüme edilen bu eser üzüntüden sonra erişilen ferahlığın anlatıldığı hikâyeleri temsil eder. Eser 42 hikâyeden oluşur. Anlatının kahramanlıkları genellikle soylu kişilerdir. Kahramanlar yaşadıkları türlü sıkıntılar ve mücadelelerden sonra huzura erişir ve mutlu bir şekilde kalan ömürlerini tamamlarlar (Hazai ve Tietze, 2017 s.17).

¹⁰⁸ Leslie Peirce, *The Imperial Harem: Women and Sovereignty in the Ottoman Empire* isimli çalışmasında harem kadınlarının saray içinde diğer eğitim müesseseleri arasında önemli ölçüde benzerlikler olduğunu

III. Murad'ın kızları Ayşe ve Fatma Sultan'a *Metâli 'ü's-sa'âde* ve *Menâbi 'ü's-siyâde* yazmalarının birer tercümesini hediye etmesi, saray kadınlarının el yazmaları edinme ve himaye etme konusundaki etkinliğini gösteren önemli örneklerden biridir. Gizli ilimlere meraklı olan sultanın çevresinde, güç kazanan harem ağaları ve saray kadınlarının yükselişi, bu tür eserlerin üretilmesiyle paralel bir gelişim göstermiştir. Bu bağlamda, harem ağası Gazanfer Ağa ile haremdeki kadınların eğitiminden sorumlu olan harem kethüdası Canfeda Hatun'un (ö.1600), özellikle III. Murad'ın annesi Nurbanu Sultan (ö.1583) ile yakın ilişkiler içinde oldukları bilinmektedir. Haremdeki bu entelektüel ortam, sufilerle, özellikle Halveti şeyhleriyle temas hâlinde olup, dinî ve ezoterik içerikli eserlerin dolaşımını da desteklemiştir. Ayşe ve Fatma Sultan'ın bu çevreye mensup olmaları, onların hem okült ilimlere hem de el yazması eserlerin edinilmesine yönelik ilgilerini açıklamaktadır (İpşirli, 1993, s.150-151; Fetvacı, 2000, s.62; Farhad ve Bağcı, 2009, s. 72). Böylece, kadınların kitap üretimi ve sahiplenilmesi süreçlerinde saray içindeki görünür ve etkili konumu daha belirgin hâle gelmektedir.

Kadınların kitapları kullanmasıyla ilgili bir başka örnek ise bugün Chester Beatty Library'de yer alan *Siyer-i Nebi* nüshasında bulunan 1752 tarihli bir nottur. El yazmasında bulunan nottan, kitabın I. Abdühamit hareminden Baş Ruhşah Kadın'a ait olduğu belirtilir.¹⁰⁹ Emine Fetvacı, böylesine kapsamlı resimli bir el yazmasını haremde bir kadının edinmesinin anlamlı olduğunu yazar. Hazine kitaplarının kadınlar için de ulaşılabilir olduğunu bu örneklerle açıklar (Tanındı, 1984, s. 31-32; Schmitz, 1992, s. 243; Fetvacı, 2000, s.61-2; Bağcı vd, 2006, s. 161-162).

Yukarıdaki örnekler Topkapı Sarayı'nda devlet hizmetleri için yetiştirilen iç oğlanların, bürokratların yanında saray kadınlarının da hazine kitaplarından faydalandığını gösterir. Diğer taraftan kadınların kitapların üretiminde veya korunmasında önemli roller üstlendiği açıktır. Saray içindeki kitaplar belirli mevkilerdeki insanların ortak kültürünün bir parçası olarak her tabakadan insanın düşünsel zevklerinin ve estetik algılarının bir yansımasıdır. *Kıssa-i Ferruhruz* el yazması da tüm bu örneklerle bir arada

söyler. Burada kadınlara uygun görülen beceriler, okuma yazma ve müzik gibi eğitimler verildiğini belirtir. II. Mehmed'in kölesi, gezgin ve tüccar Venedikli Giovanni Maria Angiolello, *Historia Turchesca* isimli çalışmada harem kadınlarından bahsederken eğitilmiş ve kıdemli olan kadınların, yeni olanlara konuşmayı, okumayı öğrettiği ve onlara İslam dinine dair eğitimler verdiğinden bahseder (Peirce, 1993, s.140).

¹⁰⁹ "Saâdetlu Baş Ruhşah Kadın hazretleriniündür, her kim kıraat iderse hayır dua eyleyüb ve on dua şehzadeganları ile bile...sene1167" (Fetvacı, 2000, s. 62).

değerlendirildiğinde saraylı bir kadının himayesine girmiş olabilir. “Zeynep Sultan” 16. yüzyıl sonunda veya sonrasında eserin yeni kadın sahibi olmalıdır.

El yazmasının serlevha tezhibinde hikâyenin başlığı bulunmaz. 1b numaralı yaprağın ilk satırları dualarla başlar. Kitabın 1b numaralı yaprağında hikâyeyi düzenleyen hakkında bilgi bulunur. Metin dualarla başlar ve anlatıcı, bu acıklı ve hasret dolu hikâyenin Faramurz b. Hudadad b. Abdullah el Katib el-recani tarafından dost meclisindeki çevrelerin isteğiyle oluşturduğunu belirtir.¹¹⁰ Çok geçmeden 2a numaralı yapraktan itibaren Ferruhruz’un ayrı düştüğü sevgilisi Gülbuy’u aramak istemesi ile hikâye başlar.¹¹¹

El yazmasının içerisinde olayları ayıran başlıklar bulunmaz. Altın yaldızla yazılmış “*Ezîn cânib*”, “*Râvî eydür*”, “*Raviyani ahbar ve nakılanı asar şöyle rivayet kılmışlar ki...*” gibi geçiş cümleleri kullanılır.

Hikâyede genellikle dramatik olaylardan sonra Farsça şiirler yer alır. Şiirler genellikle ayrı bir çerçeve olarak metin içinde belirtilir. Şiirlerden sonra anlatıcı “*Yani musannif-i kitab bu beyitleri ol beyabanı ve sıfatında dimiştir ki mütercim hakir manasını beyan ider ki...*” diyerek Türkçe açıklamalara yer verir. Bu durum hikâyenin sesli okunduğu düşüncesini akla getirir. Eser bir mecliste kıraat edilirken nakkal, Farsça şiir okuma yeteneğini dinleyiciyi etkileme amacıyla kullanıyor olmalıdır. Anlatıcı sonrasında şiirin Türkçe açıklaması ile dinleyicileri bilgilendirerek hikâyeye devam eder.

Kıssa-i Ferruhruz resimli hikâyesi 16. yüzyıl sonu 17. yüzyıl başında Osmanlı dünyasında sıkça üretilmiş ve sade bir Türkçe ile kopyalanmış diğerleri gibi uzun olaylar dizisinin yer aldığı musavver bir eser olarak tasarlanmıştır. Eserde oldukça yoğun bir

¹¹⁰ “...yani bu derd-i firak ü hasret ü iştiyak kıssasına revnak veren Feramerz bin Haddad bin Abdullah el-Katib el-Ercani eyder ki: Bir zamanda dostlardan bir cemaat bu derdmend avareden tarz-ı garib ve üslub-ı acib üzre tertip ü bünyad olunmuş bir hikâyet der-hâst etdiler ki dostlar meclisinde rivayet ve eshab-ı devlet huzurunda hikâyet olunmağa kabil ola. Pes ben dahi sa’y-ı himmet idüp esbab-ı cihan ki ayine-i raz-ı cihandır gah vasl ü gah hicr, gah mihr ü gah kin, gah gam ü gah şadi ve gah hürrem-dil ü gah dil-i namuradiden hali olmayub âkile nümune-hal ve enmuzec-i makal olmak için bu dastan-ı bast idüp nite ki mücelled-i evvelde sözü bu makam irad etmiş idim ki..” (*Kıssa-i Ferruhruz*, BL.Or. 3298, y.1b)

¹¹¹ “*Ferruh Ruz pederi Hurşid Şah huzuruna gelüp eytdi ki: Ey şah-ı buzurgvar sözün rastı budur ki ben gül-buyun firakına niçe tahammül ederim? Elbet talebine giderim. Şah eytdi: Ey ferzend-i dil-bend ü peser-i ercümend, bu hususu görmeğe ve görüb haber getürmeğe adamlar gitmiştir. Bir iki gün sabr eyle ki ne haber gelur görelim...*” (*Kıssa-i Ferruhruz*, BL. Or. 3298,y.1b)

resim programı bulunur. Ancak resimler tek başına anlam ifade etmezler. Tasvirlerle bakıldığında Osmanlı resim dünyasında ve hikâye resimleme geleneğinde de sıkça işlenen savaş, av, işret ve mücadele sahneleri görülür. Ancak hikâyenin okunması, anlatının aktörlerini tanıtır ve kompozisyonların içeriğini anlaşılır kılar. Resimler metne sıkı sıkıya bağlıdır. Bu bağlılık anlatının okuma meclislerinde sesli okuma geleneğinin bir parçası olma ihtimalini güçlendirir. Okuyucular veya dinleyicilerin resmi anlamlandırmak için hikâyeyi bilmesi gerekir. Diğer taraftan eserin resimleri tıpkı metin gibi sade ve anlaşılırdır. Boyut açısından oldukça büyük tasarlanan bu sade kompozisyonlar okuyucuların yanında izleyicileri de düşünerek kurgulanmış olmalıdır.

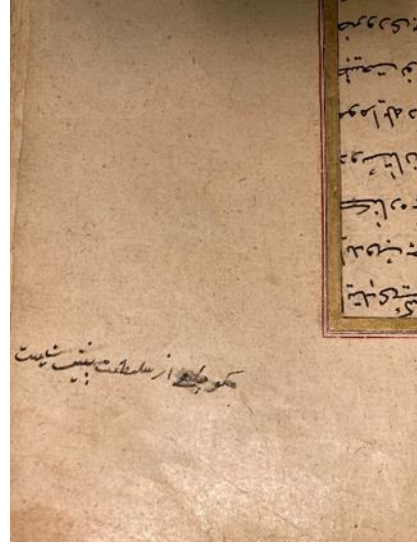
Hikâyenin yüksek sesle kıraat edilmesi üzerine Tülün Değirmenci *Hamzanâme* anlatısını temel alarak kamusal okuma geleneğini irdelediği çalışmada, Osmanlı okuma dünyasında yüksek sesle okuma kültüründe meddahların anlatımı güçlü kılmak, sözün gücünü arttırmak üzere tasvirlerle başvurduklarını belirtir. Çalışmaya göre *Hamzaname* anlatısının okuyuculardaki etkisi 18. ve 19. yüzyıl kopyalarında kimi der kenar notlarında kendini gösterir (Değirmenci, 2015, s. 634-649). *Kıssa-i Ferruhruz* anlatısında ise günümüze yalnızca tek bir der kenar notunun ulaşmış olması, bu metnin özellikle 16. yüzyıl sonu ile 17. yüzyıl başında, yüksek sesle okuma etkinliklerinde tüketildiğine dair önemli bir işaret olarak değerlendirilebilir.¹¹² Sadi'nin *Bostan* adlı eserinden alınan bu mısra, “*Adalet, Tedbir ve Fikir*” bölümünde yer alan şiirden alınmıştır. (Resim 73-74). Adaletli bir sultanın yapması gerekenleri anlatan beyitlerden seçilmiş bir yazının burada yer alması hikâyenin içeriği ile uyum içindedir. Sayfa tam da Ferruhruz'un zalim düşmanı Cam Şah'ın mücadelelerini anlatır. Bu yazı, sadece adaletin önemini vurgulamakla kalmayıp, aynı zamanda anlatının dramatik yapısına ve okuyucunun katılımına da işaret eder. Bu beyitin varlığı, sadece metnin içeriğine uygunluk açısından değil, aynı zamanda

¹¹² y.217b'nin sağ üst köşesinde Farsça مگو چاهی از سلطنت بیش نیس yazısı bulunur. Buradaki yazı Ferruhruz'un düşmanı ve Gülbuy'u kaçıran zalim sultan Cam Şah'ın anlatıldığı bölümde yer almaktadır. Yazı sultana tepki olarak yazılmış olmalıdır

metnin bireysel veya sesli okuma bağlamında etkileşimli bir biçimde algılanıp deneyimlendiğine dair kanıt olarak görülmelidir.



Resim 73: *Kısas-i Ferruhruz*, BL. Or.3298 y.122b

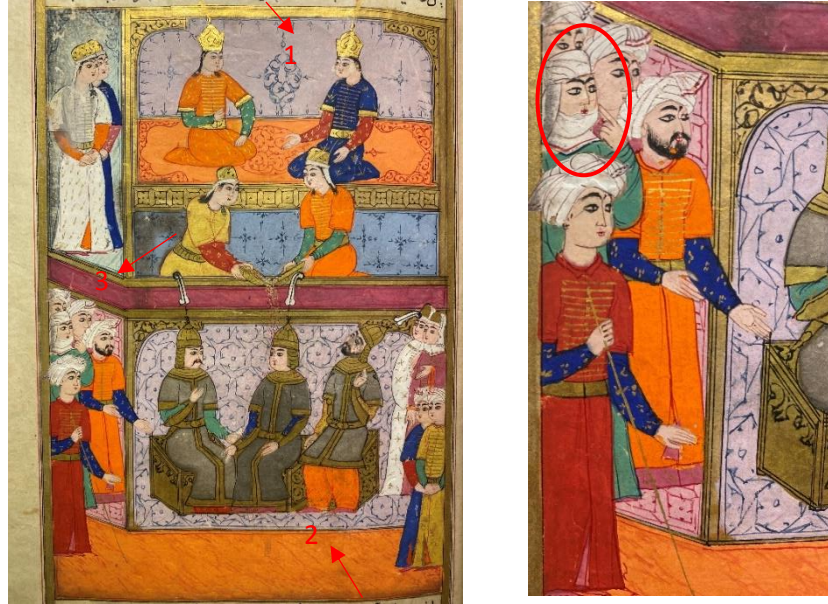


Resim 74: y.122b'den detay

Eserin resimlerinde, genellikle anlatıda yer alan kritik olaylar tasvir edilir. El yazmasındaki tasvirler maceraların son anlarını temsil eder. Sanatçılar resimleri ele alırken sade, anlaşılır kompozisyonlar tasarlamışlardır.

Oldukça katmanlı ve yoğun bir anlatım taşıyan *Kısas-i Ferruhruz* anlatısında, ressamın kısıtlı alanlara resim yapma koşullarının ortaya koyduğu bazı pratik çözümler sezilir. Hikâyenin devinimli anlatımına karşılık sanatçılar da kompozisyonu ele alırken metindeki gibi bir süreci anlatma eğilimi içerisinde görünürler. Tıpkı film kareleri gibi resimlerde de anlatının akıcılığı tasvirlerle yansıtılmaya çalışılır. İlk bakışta durağan gibi görünen imgelerin, metin ile birlikte değerlendirildiğinde süreklilik içinde, olayları sıralı bir şekilde yansıttığı gözlenir. Örneğin, Hikâyede önemli kahramanlardan biri olan Ferruhruz'un baş düşmanı Tuti Şah'ın kaçırılma olayında şahın bir sandık içinde kaçırıldığını, Samek Ayyar tarafından Tuti Şah'ın kolları bağlı Hurşid Şah'ın huzuruna çıkarıldığını ve Ferruhruz'un intikamını almak üzere babasından izin istediği okunur (Resim 75). Kompozisyona yakından bakıldığında nakkaşların birbirini takip eden olayları sıralı bir şekilde ifade etmeye özen gösterdikleri anlaşılır. Kimi yerlerde durağan sahneler yer alsa da genel olarak bu yöntemi benimsemiş görünürler.

Kadın kılığına girerek olayları gözlemlemeye çalışır. Samek kalabalığın içinden hemen seçilir. Sanatçı tüm olanları bir karede izleyiciye aktarır (Resim 76).



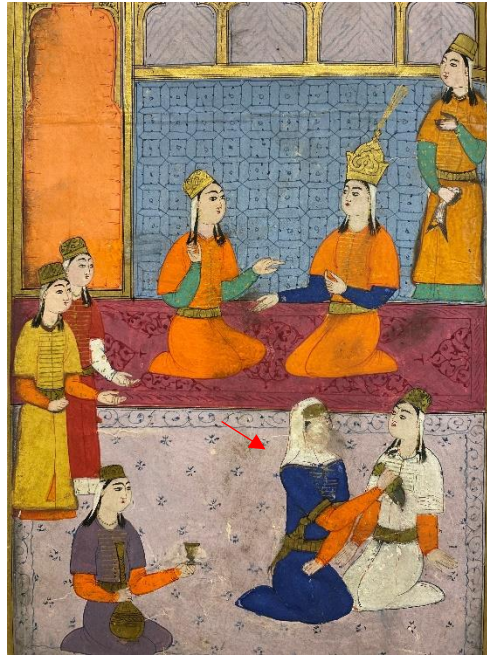
Resim 76: Giti Numa ve Dilaram'ın Sinban üzerine altın saçması, *Kıssa-i Ferruhruz*, BL.Or.3298, y.187a

Bu resimde de izlendiği gibi, *Kıssa-i Ferruhruz* resimli hikâyesinde ana karakterler sık sık kılık değiştirir. Kahramanlar bu yolla hem düşmanları alt ederler hem de yeni kimlikleri ile yeni şehirlerde kendilerini korurlar. Sanatçılar kılık değiştirme olaylarını da resimlerinde sıkça işlemişlerdir. Karakterlerin kimlik dönüşümü resimlerde belirgin bir şekilde kendini göstermez. İlk bakışta figürler kadın ve erkek olarak karşımıza çıkarlar. Ancak metin okundukça kimi kadın figürlerin aslında erkek kahramanlar olduğu anlaşılır. Ya da tam tersi, erkek olarak tanımladığımız kişi aslında kadındır.

Samek Ayyar ve kız kardeşi Ruz Efun kimliklerini gizleme konusunda ustadırlar. Bu ayyarlar, savaşçı kimliklerinin yanında, kurnaz ve oyunbazdırlar. Anlatıda amaçlarına ulaşmak için sık sık kılık değiştirip çeşitli şekillere girdikleri görülür. En yakın dostu Ferruhruz için Gülbuy'u kurtarmaya çalışan Samek kimi zaman kadın kılığına, kimi zaman da tüccar kılığına girer. Bazen de Gülbuy'un kendisi olur. Pehlivan Rayin

tarafından kaçırılan Gülbuy'u kurtarmak isterken Rayin'e ulaşmanın tek yolu Gülbuy olmaktan geçer. Samek kadın kılığına girerek Rayin'i kandırır ve haerler (Resim 77).

Kılık değiştirme unsurları dönemin kitapseverleri için heyecan uyandıran, şaşırtan konular arasında yer alıyor olmalıdır. Eserde bu konuların seçilmiş olması dönemin okuyucu veya dinleyici kitlesinin ilgisini, merakını uyandırmak için özellikle seçilmiş olduğunu düşündürür.



Resim 77: Alem Efruz'un Gülbuy kılığında Rayin'i öldürmesi, y.227a, *Kısası-i Ferruhrz*, BL. Or 3298

Kılık değiştirme teması, Osmanlı sanatçılarının bu tür sahneleri nasıl betimlediklerine dair önemli ipuçları da sunmaktadır. *Kısası-i Ferruhrz* hikyesinde yer alan yaklaşık 13 tasvir, doğrudan kimlik dönüşümüne odaklanmaktadır. Bu sayı, toplam 65 resim içinde oldukça dikkat çeker. Aynı anlatı motifi, *Kısası-i şehr-i şatran* hikyesindeki resimlerde de sıkça vurgulanmıştır. Kılık değiştirme teması, İslam kültürü hikye geleneğinde sıklıkla karşılaşılan bir motif olmakla birlikte¹¹³, 16. yüzyıl sonu Osmanlı hikye

¹¹³ İslam anlatı geleneğinde, özellikle erken dönem halk hikyeleri ve *Binbir Gece Masalları* gibi metinlerde, kadın karakterlerin erkek kılığına girerek kimlik değiştirmesi sık rastlanan bir motif olarak karşımıza çıkar. Sahar Amer'e göre, bu kılık değiştirme teması, toplumsal cinsiyet rollerini sorgulayan ve esneten zengin bir anlatı pratiği sunar. Amer, Orta ağ Avrupa'sında yazılmış olan *Yde et Olive* ile Arap edebiyatının önemli örneklerinden *Kamer-l zaman anlatısındaki* kimlik dönüşümlerini karşılaştırmalı olarak inceler ve bu iki kültürel anlatı geleneği arasındaki ilişkileri ortaya koyar (Amer, 2008, s. 62-96). Ayrıca kılık değiştirme motifi, Dede Korkut'tan itibaren halk hikyelerinde hem erkek hem de kadın kahramanlar üzerinden gelişen çeşitli anlatı kurgularında sıkça işlenir (Arslan, 2001, s. 1-10).

resimleme yöntemlerinde bu tür sahnelerin ikna edici bir görsellikle temsil edilmesi dikkate değerdir.

Her iki hikâyede de sanatçıların kılık değiştirme temasını resmederken kahramanları yalnızca farklı giysiler içinde değil, aynı zamanda yeni kimliklerine bürünmüş şekilde tasvir ettikleri gözlemlenir. *Samek Ayyar* anlatısında ise ayyarların kılık değiştirme konusundaki ustalıkları, düşmanlarından bu yolla kurtulmalarını sağlayan belirgin bir unsur olarak öne çıkar. Anlatıda bu yetenek çok güçlü bir şekilde vurgulanır. Karakterlerin önceki kimlikleri düşmanları tarafından ayırt edilemeyecek derecede gizlenmiştir. Bu bağlamda sanatçılar, metinde anlatıldığı biçimiyle kahramanları dönüştükleri kimliklerle yeniden temsil ederek, anlatının görsel yorumunu metinle bütünleştirirler.

Bu anlatıların görsel temsilleri yalnızca anlatı estetiğine katkı sunmakla kalmaz, aynı zamanda 16. yüzyıl sonu Osmanlı kültür-sanat ortamındaki hikâye resimleme pratiklerine dair önemli ipuçları da barındırır. Nitekim *Kıssa-i Ferruhruz* resimli hikâyesi, bu açıdan dikkate değer bir örnek teşkil eder. 16. yüzyıl sonunda üretilmiş resimli nüshalar değerlendirildiğinde, anlatının kapsamı ve görsel yoğunluğu göz önüne alındığında, bu hikâye kitaplarının büyük ölçekli ve planlı çalışmalar olarak tasarlanmış olması muhtemeldir. Daha önce de vurgulandığı üzere, 16. yüzyıl sonlarına doğru Osmanlı saray atölyeleri, geniş anlatılar içeren, resimlerle zenginleştirilmiş, macera ve olağanüstü olaylara odaklanan el yazmaları tasarlama konusunda öne çıkan bir üretim hareketliliğine sahiptir. Bugün elimizde yalnızca iki resimli nüsha bulunsa da, bu örneklerin öncülleri günümüze ulaşmış olsaydı, söz konusu temaların işlendiği daha fazla sayıda resimli sahneye ulaşmak mümkün olabilirdi.

Bu bağlamda, *Samek Ayyar* hikâyesinin resimli Türkçe tercümelere dışında, Osmanlı kültür-sanat ortamında üretilmiş diğer kopyalarının izini sürmek de bu çalışmanın temel araştırma konularından birini oluşturmaktadır. Bugüne dek yapılan araştırmalar

sonucunda Bayerische Staatsbibliothek Cod. turc. 202 numarada kayıtlı *Dâsitân-ı Samek Ayyar* adlı esere ulaşılmıştır.

Bu eser, Samek Ayyâr anlatısının Osmanlı edebiyat ortamındaki mevcudiyetine ilişkin son derece kıymetli veriler sunmaktadır. Bu bölümde söz konusu el yazması ayrıntılı olarak tanıtılacak, ardından hikâyenin İran coğrafyasından Osmanlı kültür çevresine uzanan yolculuğuna dair elde edilen bulgular ilk kez bu çalışma kapsamında ortaya konacaktır. Ardından aynı anlatıyı içeren bir başka el yazması *Kitâb-ı Hurşid Şah* (Süleymaniye Kütüphanesi Fatih 03756) içerik ve biçim bakımından tanıtılacaktır. Süleymaniye kopyası içerdiği farklı anlatım üslubuyla diğerlerinden ayrılrsa da aynı hikâyenin farklı tercümelerinin varlığını ortaya koyması bakımından dikkate değerdir.

4. BÖLÜM

SAMEK AYYAR HİKÂYESİNİN OSMANLI KÜLTÜR-SANAT ORTAMINDAKİ İZLERİ: DÂSİTÂN-I SAMEK AYYAR VE KİTÂB-I HURŞİD ŞAH

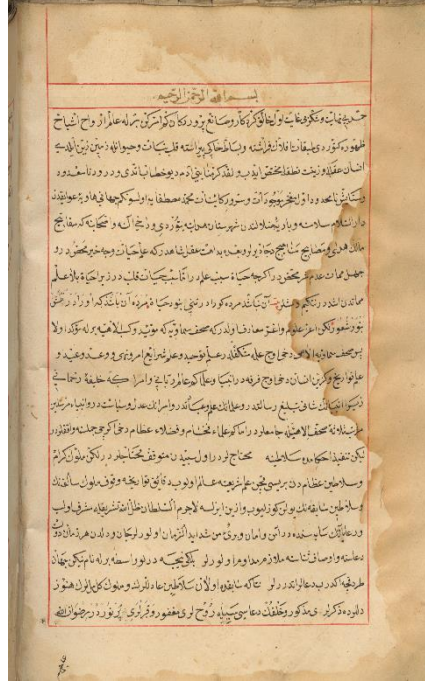
Bu bölümde, *Samek Ayyar* hikâyesinin Osmanlı edebiyat ortamında üretilmiş resimsiz nüshaları ele alınacaktır. Tez kapsamında incelenen *Dâsitân-ı Samek Ayyar* (BSB, Cod.turc.202) ve *Kitâb-ı Hurşid Şah*'ın (SK Fatih 03756) resimsiz nüshalarındaki anlatılar çözümlenmiştir. Söz konusu yazmalar, bugüne dek yalnızca resimli nüshaları bilinen bu hikâyenin kökenleri ve kapsamına ilişkin önemli veriler sunmaktadır. Elde edilen bulgular aşağıda ayrıntılı olarak tartışılacaktır.

Dâsitân-ı Samek Ayyar (Münih Nüshası) yazmasının ölçüleri 34x22,5 cm olup, toplamda 344 yapraktan meydana gelmektedir. Kitabın ilk iki sayfası, altın yaldızlı cetvellerle çevrelenmiştir. Devam eden yapraklarda, nesih hat ile yazılmış metnin çevresi kırmızı cetvellerle sınırlandırılmıştır. Anlatı boyunca hikâye geçişleri ayrı başlıklar halinde belirtilmemekle birlikte, metinde “*Ezin canib*”, “*Ravi eydür*” ve “*Biz geldik Hurşid Şah'ın hikâyesine...*” gibi ifadeler kırmızı mürekkeple yazılarak geçiş noktaları okuyucuya işaret edilmiştir. Ayrıca, şiirler de bu kırmızı geçiş cümleleriyle metin içerisinde ayrılmıştır. Yazının üslubu ise zaman zaman değişiklik göstermektedir. İlk sayfalarda daha özenli ve 21 satır olarak düzenlenen metin, ilerleyen sayfalarda satır sayısı 18-19'a düşmekte ve daha büyük harflerle yazılmaktadır. Metnin sonlarına doğru ise kırmızı mürekkeple yazılması gereken geçiş ifadeleri boş bırakılmıştır. Bu durum el yazmasının aceleyle hazırlandığı izlenimini vermektedir.

Münih nüshası, Hurşid Şah'ın maceralarına odaklanmakta ve hikâye, Oxford nüshasında olduğu gibi Halep kralı Merzuban Şah ile başlamaktadır. Hikâyenin başlangıcı, olayların sıralanışı ve karakter isimleri açısından her iki nüsha arasında uyum gözlenmektedir.¹¹⁴ El yazması, y. 227b'de sonlanır. Bu noktada Hurşid Şah, baş düşmanı Ermenşah ve oğlu

¹¹⁴ Oxford nüshasının ilk yaprağında 380 yıl önce yaşamış olan Halep Kralı Merzuban Şah'ın hikâyesinin anlatılacağı bilgisi verilir. Münih nüshası da bu şekilde başlar. Metinde geçen isimler hiç değişmeden Osmanlı tercümlerde de görülür. Ana karakterlerin yanında hikâyede sık sık bahsedilen Hüzmizkil, Çarseb, Semur, Şirvan, Şogal gibi pehlivan isimleri doğrudan aktarılmıştır.

Kazel Melek ile olan mücadelesi anlatılmaktadır. Bu mücadele sürecinde Kaim Sultan'ın kızları esir düşer ve anlatı, Samek'in sultanın kızlarını Kazel Melek'in elinden kurtarması ile tamamlanmaktadır. Takip eden sayfada (y. 229a) ise yeni bir bölüm açılır ve yaprağın en üst kısmında, altın yıldızlı kırmızı cetvel içerisinde “*Bismillahirrahmanirrahîm*” yazar (Resim 78). Bu aşamada eserde Hurşid Şah'ın maceraları tamamlanmaz ve yeni bir hikâyeye geçiş yapılır. Yeni anlatının da içeriği Hurşid Şah'ın maceralarıyla ilişkilidir.



Resim 78: *Dâsitân-ı Samek Ayyar* hikâyesinin ikinci bölümüne ait yaprak, y. 229a, BSB, Cod.turc.202

Cilt içindeki yeni bölümde anlatıcı öncelikle, tüm sultanların ruhuna dua edilmesini ister. Ardından, anlatıda oluşan boşluğu telafi etmek amacıyla, Hurşid Şah'ın Mahperi'ye duyduğu aşk nedeniyle Ermen Şah ve oğlu Kazel Melek ile olan mücadelesinin sürdüğünü belirterek anlatıya kısa bir özetle başlar.¹¹⁵ Bu kısımdan itibaren metin, Oxford nüshasında yer almayan yeni bir bölüme geçiş yapar. Görünüşe göre eseri hazırlayanlar, bu geçişi ayrıntılı biçimde aktaracak bir kaynak metne sahip olmadıklarından, aradaki

¹¹⁵ Oxford nüshasının 379 ve 380 numaralı ciltleri, Münih nüshasının y.226a yaprağına kadar uyumlu bir biçimde ilerler. Ancak bu noktadan itibaren anlatı aniden kesintiye uğrar. Yazar y.229a'da metne kısa bir özetle yeniden giriş yapar. Metne göre bu ifadeler şu şekildedir: “...*nâkilân-ı sühân ve âkilân-ı kühen ahbâr-ı ulemâdan haber-i garâib u evsâf-ı âdemden âsâr-ı acâib nakl idüb kıssa-i Sâmek pür-nemekden Haleb sultanı Merzûbân Şah oğlu Hurşîd Şah birle ki, sultan-ı Çin kızı Mahperi sebebiyle Şah oğlu Kazel Melek birle bu kadar husûmet idüb, âhir Kazel Melek sanub ki Maçin zabt olub, Kazel Melek atası Ermen Şah ve Şemran vezir deyu pehlivân birle ki, Hâvar Kavah sultan Zalzâl'e gelüp atı dahî zabt idüb...*” (*Dâsitân-ı Samek Ayyar*, BSB Cod. turc 202, y. 229a). Y.229a'dan devam eden hikayeler için bkz EK1, s.260-266.

olayları özetledikten sonra mevcut ellerindeki anlatıyı sürdürmeyi tercih etmişlerdir. Bu anlatının aynısı, bugün Süleymaniye Kütüphanesi Fatih 03756 numaraya kayıtlı el yazmasında da izlenir. Türkçe tercüme aracılığıyla tespit edilen bu yeni bölüm, büyük olasılıkla Oxford nüshasının Ouseley 380 numaralı cildinden sonra gelmesi gereken bir anlatıya aittir. Dolayısıyla, Türkçe tercümelerde yer alan bu hikâye, Hurşid Şah'ın maceralarının henüz tamamlanmadığını ortaya koymaktadır.

El yazmasının cildi koyu kahverengi deriyle kaplanmıştır. Cildin merkezinde yer alan şemse, kıvrımlı hançeri yapraklar, penç motifi ve hatayi bezemeleriyle zenginleştirilmiştir (Resim 79- 80). Bu bezeme öğeleri, 16. yüzyıl Osmanlı süsleme anlayışının karakteristik özelliklerini yansıtır. Benzer biçimde, New York Public Library'de bulunan *Siyer-i Nebi* el yazmasının (Spencer Coll. Turk. MS. 3) cildi de Münih nüshasıyla biçim ve üslup açısından benzerlik gösterir (Resim 87). Bu tür süsleme anlayışları, özellikle 16. yüzyıl sonlarında Osmanlı saray nakkaşhanesinde üretilen birçok ciltte yaygın biçimde görülmektedir (Schmitz, 1992, s. 238; Tanındı, 2009, s. 853-861).



Resim 79: Ön kapak (detay), *Dâsitân-ı Samek Ayyâr*, 34x22,5 cm, BSB, Cod.turc.202



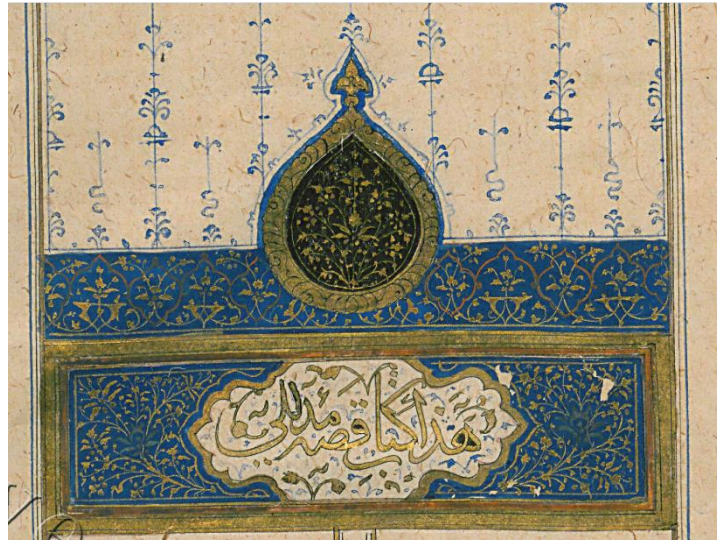
Resim 80: Ön kapak (detay), *Siyer-i Nebî*, Darir, 1595, NYPL, Sepencer Coll.Turk.MS.3

Münih nüshasının ilk yaprağında, 16. yüzyıl Osmanlı tezhip sanatının karakteristik üslubunu yansıtan dikkat çekici bir başlık tezhibi yer alır. Lacivert zemin üzerine uygulanmış iç içe geçmiş kıvrımlı bitkisel motifler, aynı dönemin çini ve seramik üretimlerinde de rastlanan süsleme anlayışına paralellik gösterir. Tezhibin merkezinde yer alan kartuşun içinde ise, altın yaldızla yazılmış “*Bismillahirrahmanirrahîm*” ve “*Âgâz-ı Dâsitân-ı Sâmek Ayyâr*” yazıları bulunur (Resim 81).



Resim 81: *Dâsitân-ı Samek Ayyâr*, BSB, Cod.turc.202, y.1a

Eserin başlık tezhibinde görülen bezeme anlayışı, 16. yüzyıl Osmanlı tezhip sanatının yaygın süsleme gelenekleriyle örtüşmektedir. Nitekim Süleymaniye Kütüphanesi, Halet Efendi nr. 643'te kayıtlı olan *Kitâb-ı Kıssa-i Midilli*'nin başlık tezhibi de *Dâsitân-ı Samek Ayyâr*'da yer alan motiflerle benzerlik göstermektedir (Resim 82). *Kitâb-ı Kıssa-i Midilli*, II. Bayezid devri (1481–1512) yazarlarından Uzun Firdevsî ya da Firdevsî-i Rûmî tarafından 1503 yılında kaleme alınmıştır.¹¹⁶ Süleymaniye kopyası 1552'de (H.909) Muhammed b. Resûl Sarayi tarafından istinsah edilmiştir (Köprülü, 1996, s. 127-129).

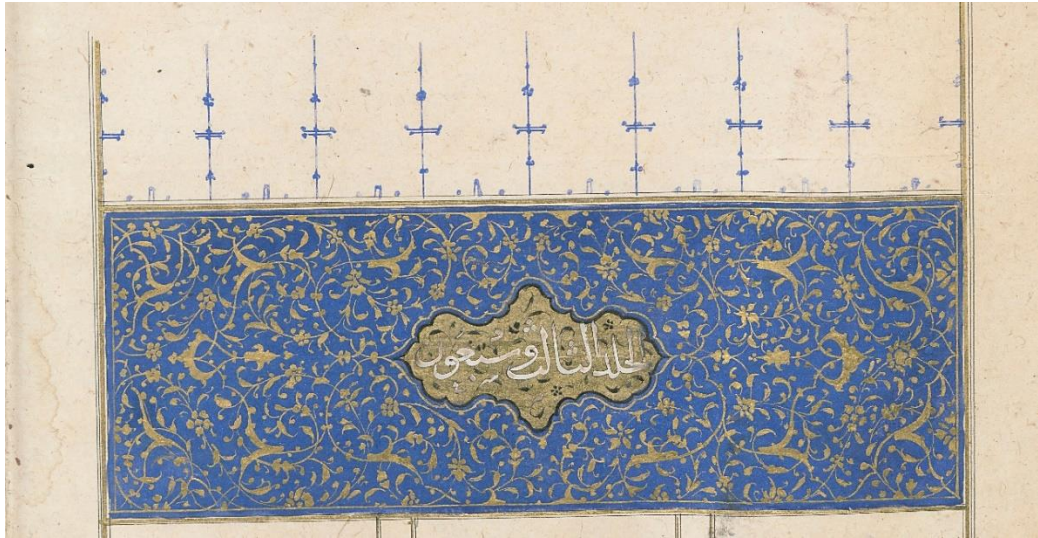


Resim 82: Başlık Tezhibi, *Kitâb-ı Kıssa-i Midilli*, Uzun Firdevsi, 1552, Süleymaniye Kütüphanesi, Halet Efendi nr.643

Benzer süsleme anlayışının farklı biçimlerde zenginleştirilmiş örneklerine, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H.1536 numarada kayıtlı *Süleymannâme* adlı eserin

¹¹⁶ Eser Venedik, Fransız ve İspanyol donanmalarının 1501 yılında Midilli Adası'na hücum etmesini konu alır. Tarihi gerçekliklere bağlı kalınarak anlatıda II. Bayezid, Şehzade Korkud ve Kemal Reis'in kahramanlıkları anlatılır (Köprülü, 1996, s. 127-129).

tezhiplerinde de rastlanmaktadır. Firdevsî-i Rûmî tarafından kaleme alınan eserin 1544–1545 tarihli kopyasının 73. cildinde yer alan başlık tezhibi, *Dâsitân-ı Samek Ayyar* nüshasında görülen bezemelerle biçimsel ve üslupsal açıdan paralellik göstermektedir (Resim 83) (Karatay, 1961, s. 290–292). Aynı dönemde üretilen bir diğer dikkat çekici örnek ise, II. Bayezid ve Yavuz Sultan Selim (1512–1520) dönemi şairlerinden İdrîs-i Bitlisî tarafından kaleme alınan *Selîmnâme*'dir (University of Manchester - Persian MS. 47). Eserin 16. yüzyıla tarihlenen bir kopyasında yer alan sayfa kenar süslemeleri, dönemin bezeme dilini yansıtmaları açısından dikkate değerdir. Metinlerin kenarında bulunan kıvrımlı bitkisel motifler, Münih nüshasında yer alan süsleme üslubuyla büyük ölçüde benzerlik gösterir (Resim 84- 85). Her ne kadar Münih nüshası kütüphane kataloglarında 15. yüzyıla tarihlendirilmiş olsa da, cilt ve başlık tezhibinde kullanılan süsleme özellikleri, el yazmasının 16. yüzyılda hazırlandığına işaret etmektedir.



Resim 83: Firdevsi Rumi, *Süleymânâme*, TSMK H.1536

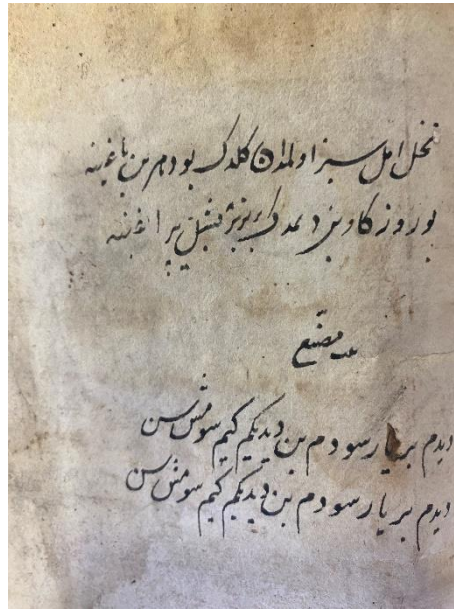


Resim 84: y.5a'dan detay, 16. yüzyıl, Selîmnâme, İdrîs-i Bitlisî, University of Manchester, Persian Ms.4



Resim 85: y.21b'den detay, 16. yüzyıl, *Selimnâme*, İdris-i Bitlisi, University of Manchester, Persian Ms.47

El yazmasının yan kâğıdında, anlatının içeriğiyle anlam bütünlüğü kuran bir şiir yer almaktadır.¹¹⁷ (Resim 86). Bu beyitlerin, 16. yüzyıl sonu ile 17. yüzyıl başlarında yaşamış olan Veysî Üskübi'ye ait olduğu tespit edilmiştir. Asıl adı Üveys b. Mehmed olan Veysî, özellikle nesir alanındaki başarısıyla tanınmakla birlikte, şiirleriyle de bilinir. Aşk, sevgili tasvirleri, tabiat ve tasavvuf temalarının yanı sıra, dönemin toplumsal yapısına yönelik eleştirel dizeler de şiirlerinde yer bulur. El yazmasında bulunan beyitlerde, şairin sevgiliye duyduğu yoğun aşkın yol açtığı ruhsal çöküntü ve perişanlık dile getirilir. Bu yönüyle beyitler, üç kuşağın birbirine bağlı aşk ve macera öykülerini konu alan *Samek Ayyar* anlatısının tematik yapısıyla anlamlı bir paralellik kurar (Toska, 1997, s. 27–28, 217; Kaya, 2013, s. 76–77).



Resim 86: Eserin yan kağıdında bulunan şiir, *Dâsitân-ı Samek Ayyâr*, BSB, Cod.turc.202

¹¹⁷ “Nahl-ı emel sebz olmadan geldik bu dehrin bâğına/ Bu rûzigârın değmedik biz bir yeşil yaprağına/ Beyt-i musanna’/Dedim bir yâr sevdim ben dedi kim kim sevmişsin/ Dedim bir yâr sevdim ben dedi kim kim sevmişsin”

16. yüzyıl Osmanlı kültür-sanat ortamında üretildiği anlaşılan el yazmasının ilk yaprağında hikâyenin Osmanlı dünyasına yolcuğuna dair ipuçları bulunur. Metin dualarla başlar ve ardından eserin Ebulfazl Şadağa bin Ebulkâsım Hasan eş-Şîrâzî tarafından yazıldığı belirtilir. Metne göre hikâye sultan II. Murad'ın isteği ile Farsçadan Türkçeye çevirilmiştir. Bu bilgilerin ardından anlatıcı hikâyeye doğru geçiş yapar.

“...Rıẓvānullāhi ‘aleyhim ecma ‘în. Ba ‘dehu rāviyān-ı pîşîn ve muḥaddiṣān-ı şāhibi yakîn rivāyet etmişler ki Ebulfazl Şadağa bin Ebulkâsım Hasan eş-Şîrâzî'den ki bu kitāb-ı ‘ibret-nümā ve feraḥfezā-yı rivāyet idüp Fars dilince beyāza (beyāna) getirmiş tā kim zamānile Rūm’a düşüp Sulṭān Murād Ḥān bin Muḥammed Ḥān için Türk diline tercüme olunup rāvi-i pîşînden rivāyet etmişler ki mevlid-i Resûlullāh’dan ‘aleyhisselām üç yüz seksen yıl evvel diyār-ı Haleb’de bir şāh-ı ‘ādil vardı ki...” (Dâsitân-ı Samek Ayyâr, Cod.turc.202, y.1b).

Yukarıda da belirtildiği üzere, *Dâsitân-ı Samek Ayyâr* Osmanlı entelektüel dünyasına ilk olarak 15. yüzyılda, II. Murad döneminde kazandırılmıştır. Bu dönem, Farsça ve Arapçadan yapılan edebî ve bilimsel tercümelerin yoğunlaştığı, Osmanlı Türkçesinin yazı dili olarak öne çıktığı kültürel bir ortam sunar. Özellikle hikâye türündeki eserlerin Türkçeye aktarılması, II. Murad devrinde ciddi bir ivme kazanır. Aynı dönemde *Bahtiyarnâme*, *Kelîle ve Dimne*, *Kırk Vezir Hikâyeleri*, *Kahramânnâme* ve *Sameknâme* gibi metinler sadece çevrilmekle kalmamış, aynı zamanda saray ve çevresinde okunan ve çoğaltılan eserler hâline gelir. (Yavuz, 1983, s. 27; Boratav, 1988, s. 16; Kavruk, 1998, s. 25-26,58; Aksoy, 2005, s. 91; Ülken, 2009, s. 235; Yazar, 2011, s. 140).

Bu çeviri ve üretim geleneği, 16. yüzyılda yeni bir canlılık kazanarak devam eder. Osmanlı sarayı, sadece tarihî ve ilmî metinlerin değil, aynı zamanda aşk, macera, gizli ilimler ve olağanüstü hikâyeleri içeren eserlerin hazırlanmasına da destek vermiştir. Saray nakkaşhânesi bu dönemde yalnızca tarih yazımı değil, aynı zamanda fantastik olaylarla örülü, dinleyici ve okuyucu üzerinde etkileyici bir atmosfer yaratan resimli hikâye kitaplarının da üretimi konusunda öne çıkar. *Dâsitân-ı Samek Ayyâr* gibi metinlerin, bu üretken ortamda yeniden resmedilerek çoğaltılması, Osmanlı’da hem görsel kültürün hem de edebi anlatım geleneğinin sürekliliğini göstermektedir (Kütükoğlu, 2020, s. 172-176; Fetvacı, 2000, s. 70-78; Bağcı vd., 2006, s. 191; Öztürk, 2022, s. 170).

Bu üretken ortam 16. yüzyılın sonu 17. yüzyılın başlarında, tıpkı erken Osmanlı döneminde olduğu gibi, Türkçe hikâye kitaplarının üretilmesi konusunda canlı bir atmosfer sunar.¹¹⁸ 16. yüzyılın sonunda Arap ve Fars Edebiyatının meşhur eserleri yeniden kopyalanır ve resimlenir.

Dâsitân-ı Samek Ayyar hikâyesi de böylesine hareketli bir ortamda hazırlanan eserler arasında kendine yer bulur. *Samek Ayyar* anlatısının bugüne kadar yalnızca Osmanlı saray atölyesinden resimli olarak üretilmiş *Kıssa-i Ferruhruz* ve *Kıssa-i Şehr-i Şatran* isimli nüshası bilinmekteydi. Yukarıda da değinildiği gibi resimli iki kopya *Samek ayyar* anlatısının Ferruhruz bölümünü içermektedir. *Samek Ayyar* hikâyesi yapılan araştırmalar ile anlaşıldığı üzere Merzuban Şah, Hurşid Şah ve Ferruhruz’un maceralarını, içeren bir hikâyedir. Münih nüshası ile birlikte hikâyenin Osmanlı edebiyat ortamına baştan sona aktarıldığı ortaya çıkar. Bu nedenle Münih kopyası *Samek Ayyar* hikâyesinin en başını, Türkçe olarak temsil etmesi bakımından kıymetlidir.

Münih nüshasının keşfi, metinler arası bağlantıların ortaya konması açısından büyük önem taşımaktadır. Özellikle *Kıssa-i Ferruhruz* metniyle ilgili olarak, eserin önceki bölümlerine dair ipuçları vermektedir. Anlatı içerisinde sıkça önceki olaylara yapılan atıflar bulunmaktadır. Hikâyenin evveliyatı Münih nüshası sayesinde daha net bir şekilde anlaşılmaktadır. Örneğin, *Kıssa-i Ferruhruz*’da Hurşid Şah’ın bir mecliste yakınlarıyla oturması ve zorlu bir serüvenden dönen *Samek Ayyar*’ı yanına çağırması ile başlayan bölümde, Hurşid Şah, meclistekilere *Samek*’in adını önceleri “Alem Efruz” olarak değiştirdiğinden bahseder.¹¹⁹ Hurşid Şah’ın *Samek*’i sadece kardeş olarak değil, ona “Alem Efruz” ismini vererek “ışık saçan, yol gösteren” anlamına sahip bir unvanla anması, anlatının önemli kısımlarından biridir ve bu, Londra nüshasında dinleyicilere

¹¹⁸ Burada tercüme faaliyetlerinin yoğun olarak gerçekleşmesinin ardında yatan dinamiklerin farklı olduğunu ayrıca belirtmek gerekir. Özellikle III. Murad (d.1546-ö.1595) ve III. Mehmed (d.1566-ö.1603) dönemlerinde hikâye kitaplarının üretiminin desteklenmesinde saray içi dengelerin değişmesi, kitap üretim alanının genişlemesi ve kişisel zevklerin öne çıkması gibi etkilere daha belirgindir. Erken dönem Osmanlı edebiyatındaki tercüme faaliyetlerine önem verilmesinin ardında özellikle Osmanlı Edebiyatının, Türkçenin gelişmesi ve zenginleşmesi gibi nedenler öne çıkar. Erken dönem edebiyatında Anadolu beyliklerinin Türkçeye verdikleri önem, bu beyliklerin topraklarında yaşayan şair ve yazarları harekete geçirmiş ve onları, eserlerini Türkçe yazmaya teşvik etmiştir.(Dilçin.1991, s. 1; Fetvacı, 2000, s. 302-305, İsen, 2003; Aksoy, 2005, s. 951;Yazar, 2020, s.17,123).

¹¹⁹ Bkz. EK. 1, s. 257.

hatırlatma amacıyla tekrarlanır.¹²⁰ Böylece Alem Efruz'un anlatıdaki rolü pekiştirilmiş olur.

Ayrıca, Münih nüshası anlatıdaki karakterlerin geçmişlerine dair önemli veriler de sunmaktadır. Nitekim Londra nüshasında, Ferruhruz'un kardeşi Cemşid anlatının merkezinde yer alan kişilerden biri olarak öne çıkar. Münih nüshasında ise Cemşid'in doğumuna ve annesinin kimliğine dair aktarılan bilgiler, Londra nüshasıyla yeniden bir bağ kurulmasını sağlamaktadır. Böylece, farklı nüshalar arasındaki bu iç bağlantılar, kahramanların anlatı içindeki konumlarının ve işlevlerinin daha net bir biçimde açıklanmasına olanak tanır.¹²¹

Münih nüshasının varlığı, 16. yüzyılın sonlarında hazırlanmış *Kıssa-i Ferruhruz* (BL Or.3298) ve *Kıssa-i Şehr-i Şatran* (İÜK, T.9303) adlı resimli el yazmaları üzerine yeniden değerlendirme yapılması gerekliliğini gündeme getirir. Bugüne kadar söz konusu nüshalar arasındaki ilişkiler üzerine yürütülen çalışmalar sınırlı kalmıştır. Boyut, sayfa düzeni ve üslup açısından birbirine yakın olan bu kopyalar, saray nakkaşhanesinde ardışık olarak tasarlanmış resimli ciltler olmalıdır. Bu resimli nüshalar, Oxford nüshasıyla karşılaştırıldığında, *Samek Ayyar* hikâyesinin son bölümlerini temsil ettiği anlaşılmaktadır. Sadece resimli nüshaların bilinmesi, hikâyenin başlangıcı hakkında yeterince bilgi edinilmesini engellemiştir. Münih nüshası ise, hikâyenin başından sonuna kadar Türkçeye aktarılmış olduğunu ve Osmanlı okuyucuları tarafından bütünüyle bilindiğini gözler önüne serer.

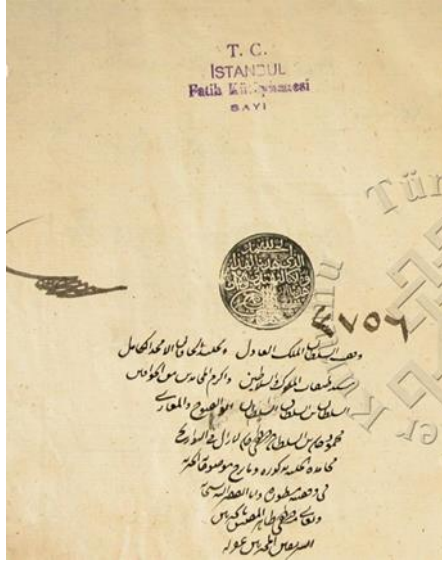
Resimli nüshalarda anlatı daha çok Hurşid Şah'ın oğlu Ferruhruz'un maceralarına odaklanırken, Oxford nüshası hikâyenin öncesine ışık tutar. *Dâsitân-ı Samek Ayyar*, resimli nüshalarda anlatılanların öncesini, yani başkarakter Ferruhruz'un babasının ve dedesinin zorlu mücadelelerini içerir. Bu açıdan Münih nüshası, Osmanlı okuyucusunun anlatının ne denli geniş bir kısmına vakıf olduğunu göstermesi bakımından önemlidir.

¹²⁰ Ayrıca *Kitâb-ı Samak Ayyar*, Oxford nüshasının 324a yaprağında Hurşid Şah, Samek Ayyar'ı hizmetlerinden dolayı yanına çağırarak adını Alem Efruz olarak değiştirir ve oğlu Ferruhruz'u ona emanet eder. Bkz. *Kitâb-ı Samak Ayyar*, Bodleian Libray, Ouseley 380, y.324a, 23. satır

¹²¹ Bu hikâyeye Cemşid'in aslında, Ferruhruz'un öz kardeşi olmadığı ve annesinin de Cihan Efruz olduğu anlaşılır. Anlatının detayları için bkz. EK.1, s. 262.

Günümüze ulaşan resimli ve resimsiz *Samek Ayyar* nüshaları, 16. yüzyıl Osmanlı okuma kültüründe eserin kendine yer bulduğunu açıkça ortaya koyar. Aynı zamanda Münih nüshası, bu dönemde saray ve çevresinin resimli veya resimsiz el yazmalarının üretimini bilinçli biçimde desteklediğine dair daha önceki değerlendirmeleri de destekler. Bu üretken ortamda hazırlanmış olan *Kıssa-i Ferruhruz* ve *Kıssa-i Şehr-i Şatran* gibi eserlerin, daha önceki ciltlerini içeren nüshaların henüz keşfedilmediği ya da günümüze ulaşmadığı düşüncesi güçlenmektedir. Sonuç olarak, Münih nüshası Osmanlı okuyucularının anlatıya ilişkin daha kapsamlı bilgiye sahip olduğunu kanıtlayan önemli bir belge olarak değerlendirilmelidir.

Bu tez kapsamında tespit edilen ve Münih nüshasıyla benzer anlatımı paylaşan bir diğer yazma, *Kitâb-ı Hurşid Şah*'tır. Yaklaşık $29,3 \times 19,5$ cm boyutlarında olan bu el yazması, 129 yapraktan oluşur ve her sayfa 27 satır halinde düzenlenmiştir. Eserin yan kâğıdında Sultan I. Mahmud'un (hük. 1730–1754) mührü yer almaktadır (Resim 87). El yazmasında resim veya tezhip süslemeleri bulunmaz. Kitap yalnızca kırmızı cetvellerle çerçevelenmiş sayfa düzenine sahiptir. 1b numaralı yaprağın en üst kısmında, kırmızı çerçeve içerisinde “*Bismirrahmanirahim*” ibaresi yer almakta; hemen altında ise “*Hazâ Kitâb-ı Hurşid Şah*” ifadesi okunmaktadır. Metin dili açısından diğer nüshalardan ayrılan bu yazma, Samek Ayyâr hikâyesinin farklı tercümelerinin varlığına işaret eder. Okunaklı bir nesih hat ile kaleme alınan eserde, geçiş cümleleri kırmızı renkle vurgulanmamış, bunun yerine, ana karakterlerin isimleri her sayfada kırmızı mürekkeple öne çıkarılmıştır (Resim 88). Eserde metni tercüme eden kişiye dair bilgi bulunmaz.



Resim 87: Sultan I. Mahmud'un mührünün bulunduğu yan kâğıt, *Kitâb-ı Hurşid Şah*, Süleymaniye Kütüphanesi Fatih 03756



Resim 88: Hikâyenin ilk yaprağı, *Kitâb-ı Hurşid Şah*, Süleymaniye Kütüphanesi Fatih 03756, y.1b

Samek Ayyâr hikâyesinin yoğun anlatı yapısı göz önüne alındığında, söz konusu el yazması içerik açısından sınırlı görünmektedir. Ancak metnin giriş kısmında yer alan ifadeler, bu nüshanın daha geniş bir anlatı zincirinin devamı olduğunu düşündürmektedir.¹²² Muhtemelen bu yazma, *Samek Ayyâr* hikâyesine ait parçalı olarak hazırlanmış serinin yalnızca bir bölümünü temsil etmektedir. Osmanlı edebî çevresinde üretilen ve *Samek Ayyar* tercümelerinin çoğunlukla başkahramanların adları ya da olayların geçtiği mekânlara atıfla adlandırılmıştır. Bu durum, söz konusu metinlerin izini sürmeyi ve tanımlamayı güçleştirmektedir. Bu bağlamda, Süleymaniye anlatısının öncülünü veya devamını içeren ya da seriye ait başka nüshaların da var olabileceği ihtimali kuvvetlidir. Sade bir dille ve gösterişli olmayan bir hatla kaleme alınmış bu nüsha, diğer örneklerin aksine daha mütevazı bir üretim sürecine işaret etmektedir.

Süleymaniye nüshası, içerik bakımından bu çalışmada incelenen Münih nüshasının içinde yer alan ikinci anlatıyla paralellik gösterir. Anlatı, Hurşid Şah'ın hikâyesinin, bugün Oxford nüshasında yer almayan bir bölümüne odaklanır. Bu bölümde, Hurşid Şah'ın, Şamşâh'ın elindeyken kızı Cihan Efruz ile birlikte olması, ardından Cemşid Şah adında bir çocuğun doğması ve sonrasında düşmanları Kazel Melek'e karşı verdikleri

¹²² "kıssa-i 'acâyiben ve hikâyet-i garîbenin nâkil ü râvîsi şöyle nakl idüb rivâyet eyler ki: Mücellid-i sâbiğda kelâmı bu makâma ve elfâzı bu mevzî'a getürmüşdik" (Süleymaniye Kütüphanesi, 03756, y.1b)

mücadeleler konu edilir. İçerik olarak Münih nüshasının y.229a'dan sonraki yaprağıyla uyum içerisinde ilerlese de metin dili tamamen farklıdır. Süleymaniye kopyası Samek Ayyar anlatısının farklı bir tercümesini temsil etmesi bakımından önemlidir. Bu durum hikâyenin farklı tercümelerinin de Osmanlı edebi kültüründe dolaşımda olduğuna işaret eder.

Metin, Hurşîd Şâh'ın Cihan Efruz'u da yanına alarak dostu Samek ile birlikte çıktığı, fantastik unsurlar barındıran uzun bir deniz yolculuğunu ayrıntılı biçimde anlatır. Hikâyenin ilerleyen bölümlerinde ise anlatı, Samek'in düşmanlarını aldatmaya yönelik planı üzerine yoğunlaşır. Samek, düşmanlarının sarayına tüccar kılığında girerek onların güvenini kazanır ve uzun bir süre dostlarıymış gibi davranır. Hikâyenin sonunda kimliği açığa çıksa da bu hile sayesinde düşmanlarını alt etmeyi başarır.¹²³

Süleymaniye ve Münih nüshaları, *Samek Ayyar* anlatılarının Osmanlı edebiyat ortamında çok daha geniş bir şekilde yer bulduğunu açıkça ortaya koymaktadır. Bugüne kadar yalnızca iki resimli nüshası bilinen bu hikâyenin kökenlerini ve yapısal içeriğini anlamak açısından söz konusu iki el yazması son derece değerli veriler sunar.

Bu bağlamda çalışmada daha önce bahsedilen II. Bayezid dönemine ait kütüphane envanteri, söz konusu verileri somut biçimde desteklemektedir.¹²⁴ Bu envanterde yer alan Farsça *Samek Ayyar* nüshalarının mevcudiyeti, 16. yüzyılın sonlarında hikâyenin resimli olarak yeniden hazırlanması sürecinde görev alan yazar ve sanatçıların, saray koleksiyonunda bulunan bu metinlerle doğrudan temas hâlinde olduklarını düşündürmektedir. Bu durum, anlatının daha önceki dönemlerde de kapsamlı biçimde saray kütüphanesinde yer aldığına işaret etmektedir. Bununla birlikte, Süleymaniye nüshasının ne zaman ve kim tarafından tercüme edildiğine dair kesin bir bilgi bulunmamaktadır. Söz konusu nüshanın içerik bakımından kütüphane kayıtlarında yer alan *Samek Ayyar* hikâyesiyle doğrudan ilişkisini bugün için kesin olarak saptamak mümkün değildir. Öte yandan, Münih ve Süleymaniye nüshalarında yer alan yeni hikâyeler, anlatının Osmanlı dünyasında daha ayrıntılı biçimde bilindiğine işaret etmektedir. Ayrıca Farsça nüshanın kapsamının da daha geniş olduğunu ortaya

¹²³ Süleymaniye ve Münih kopyasındaki ortak hikâyelerin detayları için bkz. EK. 1, s.260-266.

¹²⁴ 'Atufi'nin hazırladığı kayıtlara ilişkin bilgiler için bu çalışmada bkz. s. 16. Ayrıca belge üzerine yapılmış ayrıntılı çalışmalar için bkz. Fleischer ve Şahin, 2019, s. 558–569; Maróth, 2003, s. 111–132.

koymaktadır. Nitekim bugüne kadar Osmanlı dünyasında yalnızca resimli nüshaları bilinen bu eserin, Atufi'nin hazırladığı belge ile birlikte değerlendirildiğinde ve söz konusu iki nüshanın da işaret ettiği üzere, aslında çok daha geniş kapsamlı olduğu anlaşılmaktadır.

Şimdiye kadar Türkçe tercümelerin sunduğu veriler ışığında, bu metinlerin içerik açısından Farsça nüsha ile yakın bir ilişki içinde olduğu anlaşılmaktadır. Farsça ve Türkçe nüshalar arasındaki metinler arası ilişkinin, resimlerde de kendini gösterip göstermediği sorusu çalışmanın ana araştırma konularından biridir. Bu bağlamda, saray atölyesinde üretilen *Kıssa-i Ferruhruz* ve *Kıssa-i Şehr-i Şatran* adlı resimli el yazmalarının üretim sürecinde bu kaynaklardan yararlanılıp yararlanılmadığı sorusu gündeme gelmektedir. Farsça ve Türkçe nüshalar arasında gözlemlenen görsel program benzerlikleri ile hikâyelerin resmedilme biçimlerindeki paralellikler, aşağıda ayrıntılı biçimde ele alınacaktır.

5. BÖLÜM

SAMEK AYYAR HİKÂYESİNİN RESMEDİLMESİ: 14. YÜZYILDAN 16. YÜZYIL SONUNA

Samek Ayyar hikâyesinin Bodleian nüshası üzerine yapılan araştırmalar sonucunda, eserin 381 numaralı cildinde yer alan resimlerle *Kıssa-i Ferruhruz* ve *Kıssa-i Şehr-i Şatran*'ın görselleri arasında ortak bir ifade dilinin olduğu keşfedilmiştir. Osmanlı nüshalarının resimleri, Farsça nüshaya göre oldukça fazladır. Yani sanatçılar hikâyeyi resimlerken, görsel anlatımın gücünden faydalanmışlar ve bolca resim eklemişlerdir. Ancak orijinal nüshaya da sadık kaldıkları elde edilen bulgularla anlaşılır.

Yukarıda değinildiği üzere Oxford nüshasının 380 ve 381 numaralı ciltleri arasında eksik anlatımlar bulunur. Bu eksik kısımda Ferruhruz ve sevgilisi Gülbuy'un maceralarının olması gerekir. Ferruhruz'un, Simabiye Şehri'ne varması ve Cam Şah ile mücadelesi Londra nüshasında y. 132 a'dan sonra okunur. Oxford nüshasında, 381 numaralı cilt buradan başlar. Yani Ferruhruz'un, Simabiye Şehri'ne varışına kadar olan bölüm eksiktir. Bu bağlamda 381 numaralı el yazması *Kıssa-i Ferruhruz*'un bir bölümünü, ayrıca *Kıssa-i Şehr-i Şatran* el yazmasında yer alan anlatıların belirli kısımlarını kapsamaktadır. Aşağıda Farsça ve Türkçe resimli nüshaların çakışan imgeleri karşılaştırılacaktır.¹²⁵ 16. yüzyıl sonu 17. yüzyıl başı Osmanlı sanatçılarının tasvirlerle olan ilişkilerine dair yeni görüşler ortaya konulacaktır.

Farsça el yazması ile Türkçe nüshaların resimlenmesi ve tasarım anlayışlarının kesiştiği noktalar, yaklaşık yirmi tasvir üzerinden tespit edilebilmektedir. Oxford yazmasının 381 numaralı cildinde bulunan 39 tasvir göz önüne alındığında bu oldukça önemli bir tutarlılık olarak öne çıkar. Söz konusu tasvirler, kimi zaman doğrudan aynı sahnelerin resmedilmesi, kimi zaman ise birbirini izleyen sahnelerin farklı biçimlerde tasvir edilmesiyle ortaya çıkar. Bu durum, aşağıda tasvirler ve metinlerin karşılaştırılmasıyla detaylı bir biçimde ele alınacaktır. Böylece Osmanlı sanatçılarının Farsça nüsha ile kurdukları görsel ve anlatısal ilişkilere, dönemin hikâye kitabı tasarlama ve resimleme süreçlerine ışık tutulması amaçlanmaktadır.

¹²⁵ Örtüşen resimlerin tablo halinde karşılaştırmaları için bkz. EK.5.

Oxford nüshasının 381 numaralı cildinin ilk tasviri, Cam Şah'ın pehlivanı Kendman ve Ferruhruz'un mücadelesini içerir.¹²⁶ Londra nüshasında bu tasvir y.172a da bulunur. Resimler karşılaştırıldığında mücadele sahnesi arasında ortak bir anlatım dili vardır. Her iki kompozisyonun da sağ ve sol köşelerinde savaşçıların atları bulunur. Ferruhruz iki tasvirde de Kendman'ın üzerindedir ve hançeri saplamak üzeredir. Bu sırada Kavah'ın engel olduğu görülür. Oxford nüshasındaki kompozisyonda sol tarafta kale burcunun penceresinden bir kadın bakmaktadır. Anlatıya göre Cam Şah'ın kızı Giti Numa, Ferruhruz'u savaşırken görür ve ona âşık olur. Kale burcundan bakan karakter Giti Numa olmalıdır. Ancak bu bölüm Londra nüshasında resmedilmemiştir. Londra nüshasında tasvirde önceki yapraklarda, Giti Numa'nın, genç şehzadenin gücünden etkilenerek ona âşık olduğu belirtilir. Ardından mücadele sahnesine odaklanılır (Resim 89- 90).



Resim 89: Ferruhruz, Kendman'ı öldürmek üzereyken Kavah'ın engel olması, *Kitâb-ı Samak Ayyar*, Oxford Bodleian Library, Ouseley 381, y.3a

¹²⁶ Ferruhruz'un Kendman'ı öldürmek üzereyken Kavah'a engel olması hikâyesi için bkz. EK.1, s. 279.



Resim 90: Ferruhruz, Kendman'ı öldürmek üzereyken Kavah'ın engel olması, *Kıssa-i Ferruhruz*, British Library Or. 3298, y.152a

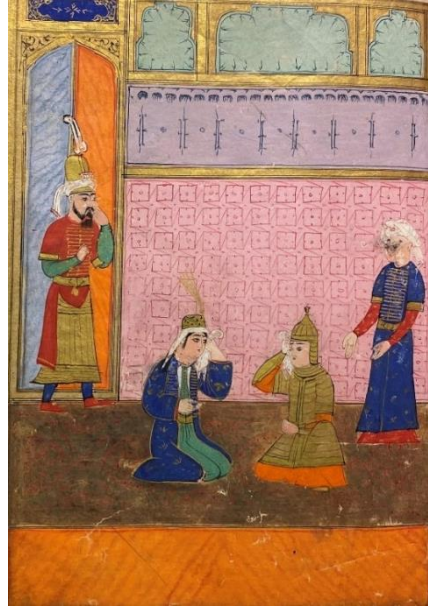
Farsça ve Türkçe nüshada örtüşen bir diğer tasvir Samek'in yardımlarıyla Simabiye şehrinde buluşan Ferruhruz ve Gülbuy'un kavuşma anını temsil eder.¹²⁷ El yazmalarındaki kompozisyonlar arasında küçük farklar olsa da Osmanlı sanatçıları tasarımlarında Oxford nüshasındaki betimlere yakın bir tutum sergilerler.

Her iki el yazmasının merkezinde ellerinde mendillerle, kavuşmanın mutluluğu ile ağlaşan Ferruhruz ve Gülbuy görülür. Bodleian nüshasında ana karakterlerin arkasında bulunan kişiler, Ferruhruz'un diğer sevgilisi Çekelmah ve Simabiye kralı Simab'ın kızı Zeroston'dur. Anlatıya göre Gülbuy ilk onları görür. Çekelmah ve Zereston, Gülbuy'un güzelliği karşısında büyülenirler. Londra nüshasında ise Gülbuy'u sevgilisine kavuşturmada büyük rol oynayan Samek ve Ruz Efsun bulunur. Osmanlı sanatçıları burada yalnızca onları resimlemeyi tercih etmişlerdir (Resim 91- 92).

¹²⁷ Ferruhruz ve Gülbuy'un Simabiye şehrinde kavuşmalarını anlatan hikâye için bkz. EK.1, s. 279.



Resim 91: Ferruhruz ve Gülbuy'un kavuşması, *Kitâb-ı Samak Ayyar*, Oxford Bodleian Library, Ouseley 381, y.13b



Resim 92: Ferruhruz ve Gülbuy'un Simabiye şehrinde buluşması, *Kissa-i Ferruhruz*, BL Or. 3298, y.167b

El yazmaları, yukarıda belirtilen görsellerde olduğu gibi, kimi zaman benzer kompozisyon şemalarını paylaşırlar da, çoğu durumda anlatının farklı aşamalarını temsil eden sahneleri yansıtır. Bu bağlamda, Oxford ve Londra nüshaları zaman zaman bu açıdan birbirinden ayrılır. Ancak olayların yalnızca biraz öncesini ya da sonrasını betimlemiş olmaları, Osmanlı sanatçılarının benzer olayları seçerek görselleştirdiğini açık biçimde ortaya koyar.

Ferruhruz'u kıskanan Giti Numa'nın Çekelmah ve Gülbuy'u kaçırmaları hikâyesi bu duruma anlamlı bir örnek oluşturur.¹²⁸ Giti Numa'nın babası Cam Şah, bu iki kızı ulaşılması son derece güç olan Semavat Kalesi'ne hapsedmeye karar verir. Kaleye ulaşım yalnızca, muhafızlar tarafından aşağıya sarkıtılan bir merdiven aracılığıyla mümkündür. Bu sahnede, Siyah-Çeşm adlı bir asker ile iki muhafız, Gülbuy ve Çekelmah'ı kaleye götürmekle görevlidir. Oxford nüshasında, olayın tam bu anı, kızların kaleye çıkarılma süreci görselleştirilmiştir (Resim 93- 94).

Buna karşılık, Londra nüshası aynı olayın hemen öncesine odaklanır. Tasvirde Gülbuy ve Çekelmah'ın sandık içinde Cam Şah'ın önüne çıkarılma sahnesi resmedilmiştir. Her iki kompozisyon, anlatının farklı anlarını tasvir etse de, sanatçılar temelde aynı olaya, Gülbuy ve Çekelmah'ın kaçırılmasına odaklanmış ve bu olayı farklı yönleriyle görselleştirmiştir.



Resim 93: Çekelmah ve Gülbuy'un Semavat kalesinde hapsedilmesi, *Kitâb-ı Samak Ayyar*, Oxford Bodleian Library, Ouseley 381, y.31b

¹²⁸ Giti Numa'nın Gülbuy ve Çekelmah'ı kaçırmaları hikâyesi için bkz. EK.1, s. 280.



Resim 94: Çekelmah ve Gülbay'un Sandık İçinde Kaçırılması, *Kıssa-i Ferruhruz*, BL Or. 3298, y.174a

Oxford ve Londra nüshalarının paylaştığı ortak kompozisyonlara bir diğer örnek, Giti Numa'nın entrikaları sonucunda babası Simab'ı kaybeden Nigîçehş'in intikamını konu alan tasvirdir.¹²⁹ Her iki yazmada da Nigîçehş'in savaşa katıldığı sahne benzer bir kompozisyon yapısıyla ele alınmıştır. Kompozisyonun sağ tarafında Nigîçehş, ordusuyla birlikte mücadele ederken betimlenir. Ancak yalnızca Oxford nüshası izleyiciye daha dramatik bir ayrıntı sunmaktadır. Burada Nigîçehş, askerlerden birinin boğazına bıçak saplarken tasvir edilmiştir. Anlatıda da aynı biçimde aktarılan bu savaş anı, hikâyenin kritik kırılma noktalarından birini oluşturur. Bu aşamadan itibaren Cam Şah'ın ordusu bozguna uğramaya başlamaktadır. Art arda alınan yenilgiler askerler arasında büyük bir

¹²⁹ Giti Numa'nın entrikaları sonucu babası Simab Şah'ı kaybeden Nigîçehş'in, Cam Şah'a karşı savaşması hikâyesi için bkz. EK. 1, s. 282.

moral çöküşüne neden olur. Gelişmelerin bu seyri üzerine, Cam Şah ilerleyen safhalarda kardeşi Şah Katus'tan yardım istemeye mecbur kalacaktır (Resim 95- 96).



Resim 95: Nigicehş savaş meydanında Cam Şah'ın askerlerini öldürürken, *Kitâb-ı Samak Ayyar*, Oxford Bodleian Library, Ouseley 381, y.68b



Resim 96: Nigicehş'in CamŞah askerleri ile mücadelesi, *Kıssa-i Ferruhruz*, BL Or. 3298, y.203a

Şah Katus'un ziyafet sahnesi de her iki el yazmasında betimlenmek üzere seçilen ortak sahnelerdendir.¹³⁰ Bu sahnede, Samek Ayyar yeni düşmanını tanımak üzere hizmetli kılığına girerek saraya gizlice sızar ve Katus'un sofrasına katılır. Her iki nüshada da Samek, Şah Katus'un sol tarafında otururken görselleştirilmiştir.

Hikâyeye göre oldukça iri yapılı bir adam olan Katus'un sofrasında, iki büyük kuzu bulunur. Bu detay, özellikle Londra nüshasında açık biçimde resmedilmiştir. Öte yandan, Oxford nüshasında Katus'un fiziksel gücünü ve heybetini vurgulayan bir tasvir tercih edilmiştir. Ancak dikkat çekici biçimde, Londra el yazmasında Şah Katus'un görsel temsili, anlatıdaki betimlemelerden farklı olarak, 16. yüzyıl sonu Osmanlı saray ikonografisinde yaygın olan ziyafet sahnelerine benzer biçimde ele alınmıştır (Resim 97-98).

Şah Katus'un hikâyeye dâhil olması, anlatının önemli kırılma noktalarından biridir. Onun gelişiyle birlikte, kahramanları çok daha zorlu mücadeleler ve çatışmalar beklemektedir. Her iki nüshada yer alan kompozisyonlar, yalnızca anlatının bir sahnesini resmetmekle kalmaz, aynı zamanda Şah Katus'u izleyiciye yeni ve etkili bir aktör olarak tanıtmayı da amaçlayan görseller olarak kurgulanmış görünmektedir.



Resim 97: Şah Katus'un yemek meclisi, *Kitâb-ı Samak Ayyar*, Oxford Bodleian Library, Ouseley 381, y.331a

¹³⁰ Cam Şah'ın yenilgisinin ardından Şah Katus'un kardeşine yardıma gelmesi hikâyesi için bkz. EK.1, s. 280.



Resim 98: Cam Şah'ın kardeşi, Şah Katus'un ziyafet vermesi, *Kıssa-i Ferruhruz*, BL. Or. 3298, y.230a

Oxford ve Londra nüshasının paylaştığı temalardan biri de Şah Katus'un kızı Şirvan Peşan'ın Ferruhruz'a âşık olarak Şatran Şehri'ne kaçmalarını konu edinir.¹³¹ Şehrinde yabancıları sevmeyen Garip Şah çok geçmeden, kentte saklanan iki aşığı fark eder ve tutsak eder. Her iki nüshada bu olayı anlatan sahneler yer alır. Yalnızca Oxford nüshası, iki sevgilinin tutsak edildiği anı betimlerken Londra kopyası tam da yakalanma anını temsil eder. Tasvirler anlatının farklı aşamalarını temsil etseler de Garip Şah'ın anlatıya dâhil olması, ana kahramanların tutsak edilmesi, sanatçıların resimlemek için benzer temaları özellikle tercih ettiklerini gösterir (Resim 99-100).

¹³¹ Ferruhruz ve Şirvan'ın kaçış hikâyesi için bkz. EK.1, s. 284.



Resim 99: Şirvan Peşan ve Ferruhruz'un Garip Şah tarafından tutsak edilmesi, *Kitāb-ı Samak Ayyar*, Oxford Bodleian Library, Ouseley 381, y.94b



Resim 100: Garip Şah'ın Ferruhruz, Ruz Efsun ve Şirvan Peşan'ı fark etmesi, *Kıssa-i Ferruhruz*, Or.3298, y.246b

Londra nüshası Samek ve kız kardeşi Ruz Efsun'un yardımıyla, Ferruhruz ve Şirvan Peşan'ın tutsaklıktan kurtulmaları ile son bulur.¹³² Londra kopyasında son tasvir olarak resimlenen bu an Oxford nüshasının 381 numaralı cildinin on dördüncü görseline denk

¹³² Ferruhruz ve Şirvan'ın, Garip Şah'ın tutsaklığından kurtarılmasını anlatan hikâye için bkz. EK. 1, s. 284.

gelir. Her iki el yazması tam da kurtarılmaya anını resmeder. Anlatıda kahramanların bir zindanda hapsedildiği yazar. Kahramanların yanında Samek ve Ruz Efsun vardır. Aynı zamanda onları Giti Numa ve Çekelmah da kahramanları beklemektedir. Her iki kompozisyonda Samek, Ferruhruz, Şirvan Peşan, Giti Numa ve Çekelmah görülür. Yalnızca Osmanlı kopyasında sanatçı kahramanları kurtarmada önemli rol üstlenen Ruz Efsun'u da ekler (Resim 101- 102).



Resim 101: Ferruhruz ve Şirvan'ın Garip Şah'ın tutsaklığından kurtulmaları, *Kitâb-ı Samak Ayyar*, Oxford Bodleian Library, Ouseley 381, y.106a



Resim 102: Alem Efruz'un Şirvan Peşin ve Ferruhruz'u Kurtarması, *Kıssa-i Ferruhruz*, BL. Or.3298, y.254 b

Yukarıda da değinildiği gibi 381 numaralı cilt *Kıssa-i Ferruhruz* el yazmasının son kısmını kapsamaktadır. Anlatı kahramanların Şatran şehrinden kurtulmaları ile son bulur. Oxford yazması anlatıma devam eder ve kahramanların tutsaklıktan sonra Şatran Şehri'ndeki maceralarına yoğunlaşır. Bu bölüm ise İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, T.9303 numaraya kayıtlı *Kıssa-i Şehr-i Şatran* el yazmasının anlatımı ile örtüşür.

Kıssa-i Şehr-i Şatran adlı eserde de yer alan görsel ifadelerin, bazı sahnelerde Oxford nüshasıyla benzerlik gösterdiği dikkat çekmektedir. Osmanlı el yazmaları, özellikle resim sayısı bakımından oldukça zengin olduğu burada bir kez daha vurgulanmalıdır. Sanatçılar, Oxford yazmasında yer almayan, bağımsız kompozisyonlar üretmişlerdir. Bu özgün sahneler, çalışmanın katalog bölümünde ayrıntılı biçimde tanıtılmış ve incelenmiştir. Ayrıca, Osmanlı ve Oxford nüshalarında örtüşen sahnelerle ilişkin grafiksel bir karşılaştırma da sunulmuştur (Bkz. EK.4). Bununla birlikte, özellikle Oxford nüshasının izlerine Londra ve İstanbul kopyalarında rastlanması, sanatçıların anlatıya ve örnek aldıkları görsellere yaklaşım tarzlarını anlamak açısından önemli ipuçları sunmaktadır. Farsça nüsha ile İstanbul yazması arasındaki görsel ve anlatısal ilişkiler, ilerleyen aşamalarda sunulmaya devam edecektir.

Kıssa-i Şehr-i Şatran hikâyesi, yeni düşman Garip Şah ile kahramanların mücadelelerini anlatmaya devam eder. Ferruhruz'un aşk maceralarını ve bu uğurdaki savaşları hikâyede anlatılır. Samek burada da kahramanın kurtarıcısı ve en yakın ortağı olarak olmaya devam eder.

Kıssa-i Şehr-i Şatran hikâyesinin ilk tasviri, Garip Şah'ın tuzağından kurtulmak için çözüm arayan Samek'in demirciye ayakkabı yaptırmasını konu alır.¹³³ Oxford yazmasında da demircinin Samek'e demir ayakkabı yaptığı sahne özellikle resimlenmiştir. Her iki sahnede birbiri ile uyum içindedir. Mekânın ortasında bulunan ateş, bir hizmetli tarafından körüklenir. Bu sırada Sâd, elindeki demiri döver. Sahnede, Alem Efruz (Samek), ayyar dostu Ruz Efun, hizmetliler ve Sâd görülür. Oxford nüshası bir fark ile Osmanlı kopyasından ayrılır. Resmin sağ alt köşesinde, şahın casusu Kinus görülür. Her iki anlatıda Kinus isimli bir casusun Samek'i takip ettiği ve olanları gizlice izlediği yazılıdır. Ancak Alem Efruz bunu fark eder ve onu hemen yakalar. İşte bu ayrıntı İran kopyasındaki resimde yer alır. Kinus kompozisyonun sağ alt köşesinde elleri bağlı bir biçimde görülür (Resim 103- 104).



Resim 103: Demirci Sâd'ın Samek'e demir ayakkabı yapması, *Kitâb-ı Samak Ayyar*, Oxford Bodleian Library, Ouseley 381, y.114a

¹³³ Samek'in demirciye ayakkabı yaptırdığını anlatan hikâye için bkz. EK.1, s. 285.



Resim 104: Demirci Sâd'ın Samek'e demir ayakkabı yapması,
Kıssa-i Şehr-i Şatran, İÜK T9303, y.6a

İstanbul kopyasının ilerleyen bölümlerinde, Şah Katus'un Merdan Duht isimli pehlivani öne çıkar. Güçlü ve cesur olarak tanımlanan bu kahraman, sık sık Ferruhruz ile mücadele eder. Hikâyenin bu bölümü hem İran kopyasında hem de Osmanlı nüshasında sıkça resimlenmiştir. Anlatının ilerleyen aşamalarında Merdan Duht, Ferruhruz'a âşık olacak ve saf değiştirecektir.

Oxford nüshasında y.121a'da kahramanların savaştığı an temsil edilir. Kompozisyonun merkezinde Ferruhruz ve Merdan Duht at üstünde, birbirilerine saldırırken tasvir edilir. Kahramanlar birbirlerinin kemerlerine sarılmış bir şekilde görülür. Bu onların anlatıya göre ikinci karşılaşmalarıdır. Çünkü ilk mücadelelerinde kazanan olmamıştır. İstanbul yazmasının 22b numaralı yaprağında ise bu mücadelenin sonu temsil edilir. Genç şehzadenin Merdan Duht'u yenilgiye uğrattığı an temsil edilmiştir. Kompozisyonun merkezinde Ferruhruz, Merdan Duht'un üzerindedir ve onu neredeyse öldürmek üzeredir. Hikâyeye göre savaş çok çetrefilli geçer. Osmanlı kopyasında atların bu kavganın sonunda bitap düştükleri görülür (Resim 105- 106).



Resim 105: Ferruhruz ile Merdan Duht arasındaki mücadele, *Kitāb-ı Samak Ayyar*, Oxford Bodleian Library, Ouseley 381, y.121a



Resim 106: Ferruhruz'un Merdan Duht'u yenilgiye uğratması, *Kısas-i Şehr-i Şatran*, T.9303, y.22b

Ferruhruz'u bir türlü alt edemeyen ve onun cesareti ile yiğitliğinden etkilenen Merdan Duht, zamanla taraf değiştirerek Ferruhruz'un yanında yer alır. Artık Merdan Duht şehzadenin başpehlivanı konumundadır. Bu gelişmeyle birlikte, Ferruhruz'un Cam Şah ve Şah Katus'a karşı yürüttüğü mücadelede üstünlük sağlanır. Yeni müttefikleriyle birlikte hareket eden Ferruhruz ve ordusu, Cam Şah ile Şah Katus'u yenilgiye uğratmayı başarır. Bu yenilgi üzerine Cam Şah, saf değiştirerek Hurşid Şah ve oğlunun tarafına geçmeye karar verir.

Bu süreçte Ferruhruz ile Merdan Duht arasında yeni bir aşk ilişkisi gelişmeye başlar. Ancak Merdan Duht'un periler tarafından kaçırılması, anlatının seyrinde yeni bir macera zincirini başlatır. Ferruhruz ve Alem Efruz (Samek), Merdan Duht'u bulmak amacıyla yola çıkar. Aynı göreve katılan Ruz Efzun ve Ebrek ile birlikte üç kahraman, perilerin izini sürmeye başlar.

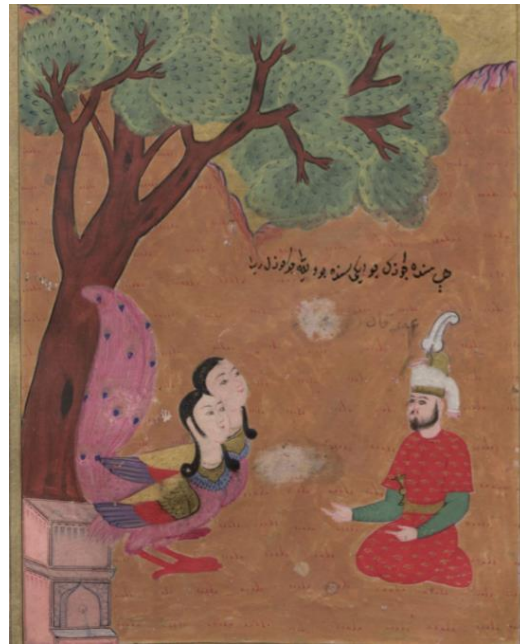
Yolculuk boyunca kahramanlar pek çok olağanüstü varlık ve olayla karşılaşır. Özellikle Samek'in karşılaştığı konuşan çakallar ve insan başlı kuşlar, anlatıda dikkat çekici bir yere sahiptir.¹³⁴ Kahramanlar, Merdan Duht'u arama sürecinde birbirlerinden ayrıldıklarında bu varlıkların yardımıyla iletişim kurarlar. Bu sahne, hem Osmanlı hem de Fars nüshalarında resimlenmek üzere seçilmiş temalardan biridir.

Oxford nüshası, söz konusu sahneyi tüm ayrıntılarıyla tek bir karede sunar. Ressamlar, hikâyede geçen hayvan sürülerini, insan başlı kuşları, Samek ve Ebrek'i aynı kompozisyon içerisinde betimleyerek uzun ve çok katmanlı fantastik macerayı tek bir tasvirde yoğunlaştırmışlardır. Buna karşılık Osmanlı nüshası, yalnızca Samek'in kuşlarla karşılaşma anını temsil eder. Ancak her iki kompozisyonda da Merdan Duht'u arama serüvenine ilişkin tasvirlerde ortak bir temanın paylaşıldığı görülmektedir. Osmanlı sanatçıları perileri arayan Alem Efruz (Samek)'u ve onun karşılaştığı mucizevi olayı resmetmeyi tercih etmiştir. Hem Oxford hem de İstanbul yazmasında bu olay resimlenmiştir. Hikâyede insan başlı kuşlar, bir çeşme ve bir ağacın varlığı anlatıda önemli detaylar olarak geçer. Sanatçılar bu ayrıntılara özenle yer vermişlerdir (Resim 107- 108).

¹³⁴ Samek'in, Merdan Duht'u ararken insan başlı kuşlarla karşılaşmasını anlatan hikâye için bkz. EK.1, s. 286.



Resim 107: Samek'in insan başlı iki kuş ile karşılaşması, *Kitâb-ı Samak Ayyar*, Oxford Bodleian Library, Ouseley, 381, y.134a



Resim 108: Alem Efruz Merdan Duht'u ararken Pir Teyanguz Kuşları ile karşılaşması, *Kıssa-i Şehr-i Şatran*, T.9303, y.54b

Oxford ve İstanbul nüshalarında yer alan bir başka sahne, iki el yazması arasındaki görsel ilişkilerin sürekliliğini bir kez daha ortaya koyar. Bu temsil Ferruhruz'un sevgilileri, Gülbuy, Çekelmah, Giti Numa ve Şirvan Peşan ile evliliğini tasvir eder.¹³⁵ Her iki nüshada da Ferruhruz'un özellikle Gülbuy ile evliliği temsilin merkezinde yer alır.

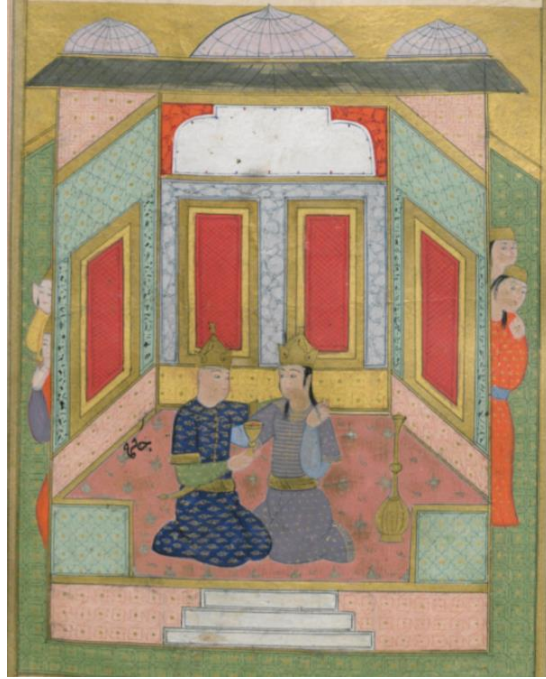
¹³⁵ Ferruhruz'un evlenmesi hikâyesi için bkz. EK.1 s. 286.

Hikâyeye göre, Ferruhruz dört kadınla evlenmesine rağmen, ilk geceyi Gülbuy ile geçirmeyi seçer. Diğer eşler, bu sırada sarayın farklı odalarında bekletilir. Gülbuy, saray görevlileri tarafından özenle süslenir ve mavi-yeşil tonlarda dekore edilmiş özel bir odaya götürülür. Oxford nüshası, bu sahneyi tek bir kompozisyon içinde çok katmanlı bir anlatım biçimiyle betimler. Mimari bir yapının merkezinde Ferruhruz ve Gülbuy birbirine sarılmış şekilde tasvir edilirken, çevre odalarda diğer eşler ve yine Gülbuy'un evliliğe hazırlık süreci resmedilmiştir. Böylece hazırlık, kavuşma ve birleşme anları, tek bir sahnede bütünlüklü olarak yansıtılmış olur.

İstanbul nüshasında ise sanatçılar bu çoklu anlatımı tercih etmemiş, yalnızca Gülbuy ile Ferruhruz'un sahnesine odaklanmışlardır. Kompozisyon yapılarındaki bu farklılara rağmen, kahramanın evliliği her iki nüshada da anlatının aynı noktasında temsil edilmektedir. Bu durum, metinler arası görsel sürekliliğin yanı sıra, Osmanlı sanatçılarının anlatıdan hangi unsurları görselleştirmeyi tercih ettiğini de ortaya koymaktadır (Resim 109- 110).



Resim 109: Ferruhruz'un Gülbuy, Çekelmah, Giti Numa ve Şirvan Peşan ile evlenmesi, *Kitâb-ı Samak* Ayyar, Oxford Bodleian Library, Ouseley 381, y.140a



Resim 110: Ferruhruz ile Gölbuy'un evlenmesi, *Kıssa-i Şehr-i Şatran*, T.9303, y.60a

Samek (Alem Efruz) ve Ruz Efun, türlü olağanüstü engelleri aşarak sonunda Merdan Duht'a ulaşmayı başarırlar. Onu Ferruhruz'a kavuşturmak üzere yola koyulurlar. Ancak bu kez Kabus Şah, Merdan Duht'u ele geçirmeyi arzular ve bu amaçla adamı Mehlan'ı görevlendirir. Fakat Mehlan, Samek tarafından fark edilerek yakalanır ve cezalandırılır. Mehlan'ın kırbaçlanma sahnesi, gerek Osmanlı gerekse Fars nüshalarında benzer bir ikonografik düzen içerisinde tasvir edilmiştir.¹³⁶ Hikâyeye göre doğada bir yerde duran kahramanlar, sanatçılar tarafından anlatıyı birebir temsil edecek şekilde betimlenir. Yalnızca Oxfod nüshasında sağda bir halı üzerinde duran Ferruhruz'un arkasında Merdan Duht ve saray görevlileri de görünür (Resim 111- 112).

¹³⁶ Mehlan'ın yakalanması hikâyesi için bkz. EK.1, s. 287.



Resim 111: Mehlan'ın Ferruhruz önünde kırbaçlanması, *Kitâb-ı Samak Ayyar*, Oxford Bodleian Library, Ouseley 381, y.189a



Resim 112: Mehlan'ın Ferruhruz önünde kırbaçlanması, *Kısas-i Şehr-i Şatran*, T.9303, y.96b

Oxford yazmasının 318 numaralı cildinde y.191b'de yer alan resim ile *Kısas-i Şehr-i Şatran* hikâyesinde y.103 a'da bulunan tasvir aynı kompozisyon şemasını paylaşırlar. Ferruhruz'un babası Hurşid Şah'ın, düşmanları Kabus Şah tarafından öldürülmesini anlatan sahne, hikâyenin en dramatik sahnelerinden biridir.¹³⁷ Samek Ayyar hikâyesi

¹³⁷ Hurşid Şah'ın öldürülmesini anlatan hikâye için bkz. EK.1, s. 287.

yukarıda da değinildiği gibi Hurşid şah'ın, sevgilisi Mahperi'yi arama serüveni ile başlar. Bu sahne anlatıda ana karakterlerden birinin ölümünü anlatması nedeniyle de ayrı bir yerde durur. Sanatçıların resimlemek için bu anı seçmesi hikâyede geçen kritik bir olayı anlattması açısından oldukça anlaşılır. Ancak kompozisyonların aynı anlatım mekanizmasını paylaşması, Osmanlı sanatçılarının orijinal eserin sadece metnine değil görsel anlatım yöntemlerine de hâkim olduğu fikrini uyandırır.

Her iki nüshada da törensel bir yas anı betimlenir. Hurşid Şah'ın başı altın bir kâse içerisinde, kanlar içindedir. Tahtın çevresinde toplanan kadınlar üzüntüden saçlarını yolmaktadır. Tahtın çevresinde toplanan görevliler de bu yas törenine katılırlar. Hikâyede adaletli bir kral olan Hurşid Şah'ın ölümüne dair dramatik bir anlatım yer alır. Anlatıcı böylesine güçlü ve dürüst bir kralın ölümünden sonra karanlık günlerin geleceğini söyler. Metne göre yenilmez olması ile bilinen Hurşid Şah'ın ölümü dünyanın gelip geçiciliğine işaret eden bir olaydır (Resim 113-114).



Resim 113: Hurşid Şah için matem tutanlar, *Kitâb-ı Samak Ayyar*, Oxford Bodleian Library, Ouseley 381, y.191b



Resim 114: Hurşid Şah için matem tutanlar, *Kıssa-i Şehr-i Şatranj*, T.9303, y.103a,

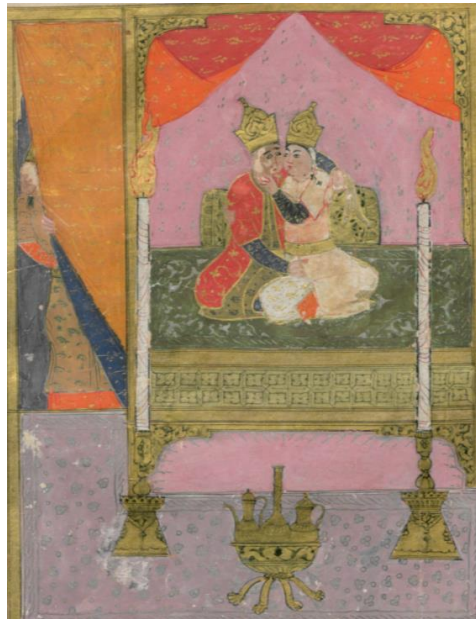
Ferruhruz, babasının ölümü ile ilgili büyük bir üzüntü yaşar. Genç prens acılarını atlattıktan sonra törenle tahta çıkar. Ferruhruz'un, Gülbuy'dan bir oğlu olur. Kahraman, oğluna aynı zamanda büyükbabasının adı olan Merzuban ismini verir. Alem Efruz'un önerisi ile Ferruhruz, başta düşmanı olan sonradan onun tarafına geçen Merdan Duht ile evlenmeye karar verir. Merdan Duht süslenir ve Ferruhruz'un diğer eşlerinin eşliğinde, genç krala getirilir. Geleneğe göre Merdan Duht'un babası Gurab, onlara odalarına kadar eşlik eder. Gurab kızını Ferruhruz'a teslim ettikten sonra odadan çıkar.¹³⁸

Her iki yazmada da Ferruhruz ve Merdan Duht'un ziffaf gecelerini tasvir edilmiştir. Odanın içinde yanan şamdanlar, gece vakti olduğuna işaret eder. İran kopyasında odanın içerisinde dört kadın ve bir bebek görülür. Bunlar Ferruhruz'un diğer dört eşi ve oğlu Merzuban olmalıdır. Bu açıdan resimler ayrılırlar. Ancak Osmanlı kopyası tam da metinde anlatıldığı gibi ele alınmıştır. Genç çift odalarında tek başınadır (Resim 115-116).

¹³⁸ Merdan Duht ve Ferruhruz'un evlenmesi hikâyesi için bkz. EK.1, s. 287.



Resim 115: Ferruhruz ve Merdan Duht'un evlenmesi, *Kitāb-ı Samak Ayyar*, y.201a, Oxford Bodleian Library Ouseley 381, y.201a



Resim 116: Ferruhruz ve Merdan Duht'un evlenmesi, *Kissa-i Şehr-i Şatran*, T.9303, y.102b

Kıssa-i Şehr-i Şatran'da Ferruhruz'un en güçlü düşmanlarından biri olan zeki ve güzel Tac Duht, kardeşinin katili Kerde Bazu'dan intikam almak için çeşitli kılıklara girerek planlar yapar. Ancak Alem Efruz (Samek), Tac Duht'un hilelerini fark ederek onun

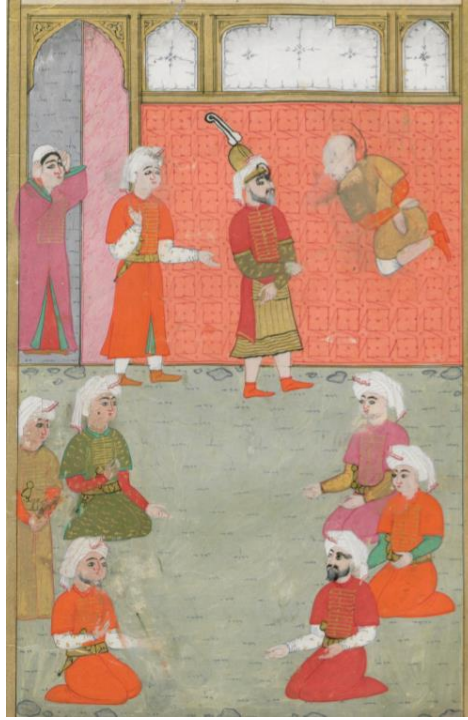
aracısı Zerend'i yakalar ve işkenceyle planlarını ortaya çıkarmaya çalışır. Tac Duht ise gelişmeleri öğrenmek için Zerend'in annesini Alem Efruz'un yanına gönderir.¹³⁹

Oxford ve İstanbul Üniversitesi kopyasında Zerend'in işkence gördüğü sahne ele alınmıştır. Tasvirler anlatıya sadık bir biçimde resimlenmiştir. Kompozisyonların merkezinde işkence gören Zerend ve onu konuşturmaya çalışan Alem Efruz görülür. Tıpkı metinde anlatıldığı gibi içeriye Zerend'in annesi gelmiştir ve endişeyle olanları anlamaya çalışır. Her iki kompozisyonda Alem Efruz'a eşlik eden diğer pehlivanlar da yer alır (Resim 117- 118).



Resim 117: Samek tarafından sorguya çekilen Zerrend adlı casusun annesinin feryad etmesi, *Kitâb-ı Samak Ayyar*, Oxford Bodleian Library, Ouseley 381, y.221b

¹³⁹ Zerend'in yakalanması hikâyesi için bkz. EK.1, s. 287.



Resim 118: Alem Efruz'un Zerend adlı casusus sorguya çekmesi, *Kıssa-i Şehr-i Şatran*, T.9303, y.121b

Samek Ayyar, düşmanı Kabus Şah'tan kaçarken Huniler Deresi'ne sığınır ve oradan ayrılırken derenin pehlivanı Mahus'la birlikte bir ziyafet sofrasına oturur.¹⁴⁰ Samek'in Mahus'a sığınması teması hem İran hem de Osmanlı nüshasında ele alınır. Her iki yazmada tasvirin merkezinde Samek ve Hümiyan Deresi'nin pehlivanı taht üstünde görülür. Kahramanların çevresinde hizmetliler bulunur. Yalnızca Bodleian nüshasında ziyafetten hemen öncesine vurgu yapılır. Burada kahramanların düşman Kabus'un gönderdiği casus Kaddere'nin yakalanma anına vurgu yapılır. Osmanlı nüshasında ise bu olayın hemen sonrasında gerçekleşen ziyafet resmedilmiştir. Resmin merkezinde ana kahramanlar ve çevresinde kalabalık bir hizmetli grubu vurgulanmıştır. Sanatçılar ziyafet sahnesini törensel bir hava içerisinde resmetmişlerdir. İki kompozisyon arasında kimi farklılıklar bulunmakla birlikte, kahramanların taht üzerinde oturmaları, tahtın çevresinde hizmetlilerin yer alması ve sahnenin doğa içerisine konumlandırılması, Osmanlı sanatçılarının Oxford nüshasında görülen şematik düzeni takip ettiğini göstermektedir. Osmanlı sanatçılarının resimlemek üzere seçtikleri temalar, Bodleian kopyasında bulunan sahnelerle büyük ölçüde örtüşmektedir. (Resim 119- 120).

¹⁴⁰ Samek'in Mahus'a sığınması hikâyesi için bkz. s. 288.



Resim 119: Huniler Deresi'nde Casus Kaddere, Mahus'un huzurunda *Kitāb-ı Samak Ayyar*, Oxford Bodleian Library, Ouseley 381, y.268b



Resim 120: Alem Efruz'un Huniler Deresi'nden ayrılırken bir ziyafete katılması, *Kissa-i Şehr-i Şatran*, İÜK, T.9303, y.149b

Bir diğer ortak konu ve ortak resim öğeleri, Tac Duht'un düzenlenen bir eğlence sırasında Ferruhruz'un eşleri ile oğluna yönelik suikast girişiminin betimlerinde karşımıza çıkar.¹⁴¹ Her iki yazmada da bu sahne, tıpkı Hurşid Şah için matem tutanlar sahnesi gibi, aynı kompozisyon şeması ile çizilmiştir. İran ve Osmanlı kopyasında resmin merkezinde eğlencenin yapıldığı çadır, sağda ise Ferruhruz'un başları kesilen dört eşi ve hizmetliler

¹⁴¹ Tac Duht'un Ferruhruz'un oğlu Merzuban'ı kaçırmayı hikâyesi için bkz. EK.1, s. 289.

görülür. Tac Duht kompozisyonun sol köşesindedir ve Merzuban'ı öldürmek üzere hançeri ile resimlenmiştir. Oxford nüshasında Tac Duht'un Merzuban'ı öldürme girişimi betimlenirken, İstanbul kopyasında öldürmekten vazgeçip, kaçırıldığı anı resmedilmiştir. Kompozisyonlar anlatım olarak küçük farklar barındırır. Ancak bütünü ile bakıldığında bu dramatik sahne Osmanlı sanatçıları tarafından İran orijinali ile hemen hemen aynı ikonografik yorumla resmedilmiştir (Resim 121- 122).



Resim 121: Tac Duht'un Ferruhruz'un eşlerini öldürmesi, *Kitâb-ı Samak Ayyar*, Oxford Bodleian Library, Ouseley 381, y.283b



Resim 122: Tac Duht'un Ferruhruz'un eşlerini öldürmesi, *Kısse-i Şehr-i Şatran*, T.9303, y.155b

Kıssa-i Şehr-i Şatran, Ferruhruz'un doğaüstü varlıklarla karşı karşıya geldiği çok sayıdaki sahneyle, anlatı çeşitliliği ve zenginliği bakımından dikkat çeker. Bu sahnelerden biri, düşman kral Kabus Şah'ın hizmetinde bulunan cadı Tiygu'nun gerçekleştirdiği büyü'nün çözümüne dair bilginin, kızının işkenceyle konuşturulması sonucunda elde edilmesiyle ilgilidir.¹⁴² Bu olay, hem Oxford hem de İstanbul nüshalarında, anlatıya uygun biçimde resmedilmiştir. Her iki el yazmasında da kompozisyonun merkezinde taht üzerinde oturan Ferruhruz yer alır. Ön planda ise iki taş arasında sıkıştırılmış halde Tiygu'nun kızı betimlenmiştir. Ancak nüshalar arasında bazı görsel farklar göze çarpar. Oxford nüshasında, sahnede Ferruhruz'un eşi Merdan Duht da yer alırken, Osmanlı nüshasında onun yerini perilerin lideri Taytun alır. Bu değişim, anlatının farklı versiyonlarında vurgulanan karakter önceliklerini de ortaya koymaktadır (Resim 123-124).

Her iki kompozisyon, genel tasarım dili açısından birbirine oldukça yakındır. Ancak Osmanlı sanatçılarının özgün tasvire bazı eklemeler yaparak sahneyi izleyici açısından daha anlaşılır ve ayrıntılı bir hale getirdikleri görülür. Özellikle Osmanlı kopyasında, anlatıdaki tüm önemli karakterler görsel olarak tek tek ayırt edilebilecek şekilde resmedilmiştir.



Resim 123: Ferruhruz'un cadının kızını işkenceyle konuşturması, y.302a, *Kitâb-ı Samak Ayyar*, Ouseley 381, y.302a

¹⁴² Ferruhruz'un Cadı Tiygu'nun kızını işkenceyle konuşturması hikayesi için bkz. EK.1, s. 290.



Resim 124: Ferruhruz'un cadının kızını işkenceyle konuşturması, *Kıssa-i Şehr-i Şatran*, T.9303, y.164b

Yukarıda Bodleian Library'de bulunan *Kitâb-ı Samak Ayyar* hikâyesinin 381 numaralı cildinde yer alan 39 tasvir *Kıssa-i Ferruhruz* ve *Kıssa-i Şehr-i Şatran* el yazmaları ile karşılaştırılmış, Fars ve Osmanlı nüshalarında yer alan resim programları ile ikonografik yorumlar arasındaki yakın bağlar ortaya konmuştur. Bu 39 resimden yaklaşık 20'sinde resim kompozisyonları benzer kurgular yansıtır. İki Osmanlı el yazmasının Farsça örnekten sayıca daha fazla resim içerdiği belirtilmişti. Sanatçılar olayları anlatırken resmin gücünden faydalanmışlardır. Özellikle sanatçıların kompozisyonlarda hikâyeci bir tutum izlediği görülür. Bu çalışmanın "Katalog" bölümünde de detaylı olarak değerlendirildiği gibi ressamın anlatılan hikâyelerin pek çok anını tıpkı bir film karesi gibi akıcı bir dille yansıtmışlardır.¹⁴³ Özellikle *Kıssa-i Ferruhruz* el yazmasında yer alan bir kompozisyon bu fikri güçlü bir şekilde destekler. Y.187a'da yer alan bir resim Cam Şah'ın Ferruhruz'un tutsaklığından kurtulması nedeniyle tüm şehirde gerçekleşen bir kutlamayı gösterir. Cam Şah'ı kurtaran Sinban adında bir pehlivandır. Şah'ın kızı Giti Numa ve arkadaşı Dilaram, Sinban'ı ödüllendirmek için başından aşağı paralar ve ödüller yağdırırlar (Resim 125) Buraya kadar resim durağan bir sahne gibi görülebilir. Bir köşk altında pehlivan Sinban üstte ise Giti Numa ve Dilaram görülür. Ancak kompozisyonda

¹⁴³ Katalog bölümü için bkz. EK 2

kullanılan kimi detaylar resme farklı bir anlatım katar. Köşkün sol tarafında bu kutlamanın tüm kentte yapıldığını gösteren kalabalık bir izleyici grubu merakla köşke bakmaktadır. Hikâyeye göre Samek kadın kılığına girer ve kalabalığın arasına karışarak düşmanlarının neyi kutladığına dair fikir edinmek ister (Resim 126) . Metni bilenler için Samek (Alem Efruz) kalabalığın içinde hemen ayırt edilir. Çünkü yalnızca erkeklerin olduğu kalabalık grubun içinde görülen tek kadın odur. Nakkaşlar sahneyi tasvir ederken olayın birkaç anını resimleyerek izleyicilerin de tıpkı metinde olduğu gibi akıcı ve heyecanlı bir sahne tasarlamayı düşünmüş olmalılardır.



Resim 125: Giti Numa ve Dilaram'ın Sinban Üzerine Altın Saçması, *Kıssa-i Ferruhruz*, BL.Or.3298, y.127a



Resim 126: Kalabalığın arasında kadın kılığında Samek y.127a'dan detay

Kıssa-i Ferruhruz içerdiği 65 resim ile Osmanlı sanatçıların tutumlarını anlamak için detaylı veriler sunar. Ancak bu tür örneklerin yanında sanatçıların bilinen tek Farsça nüshadan haberdar olduğunu gösteren kimi detaylar görülür. Yukarıda da tartışıldığı üzere *Kıssa-i Ferruhruz* ve hikâyenin devamı olan *Kıssa-i Şehr-i Şatran* İran kopyasındaki resimlerle uyum içindedir. Özellikle her iki eserde de resimlenen dramatik hikâyeler benzer kompozisyon şemaları ile ele alınmıştır. Bu durum Osmanlı

sanatçıların Oxford yazmasını görüp görmediği sorusunu akla getirir. Karşılaştırmalar sonucunda Osmanlı ressamının Oxford'daki örneği (veya ikisi arasında, bugüne ulaşmamış bir nüshadan) ilham aldıklarını söylemek yanlış olmayacaktır. Özellikle 16. yüzyıl gibi resimli tercüme kitaplarının üretimi konusunda oldukça verimli olan bir dönemde eserlerin tasarımı ile ilgili benzer tutumların sanatçılar tarafından sergilendiğini gösteren başka el yazmaları da bu fikri öne sürmek konusunda da cesaret verir.

III. Murad'ın emriyle şair ve müderris Sûdî (ö. 1591) tarafından tercüme edilip resimlenen *Metâli 'ü's-sa'âde ve menâbi 'ü's-siyâde*, 16. yüzyıl sonu Osmanlı resimli el yazması üretim pratiklerine dair önemli veriler sunmaktadır. Arap gökbilimci Ebû Ma'sher el-Belhî tarafından kaleme alınan *Kitâb 'ül-Bulhân*'ın kimi farklarla doğrudan tercümesi niteliğindeki bu eser, yalnızca metinsel açıdan değil, resim programı ve görsel unsurlar bakımından da özgün kaynakla birkaç örnek dışında birebir aynıdır. Sûdî, eserin hazırlanışı sürecinde faydalanmak üzere padişahın kendisine resimli bir kitap verdiğini özellikle belirtmektedir (Carboni, 1987, 149-186; Fetvacı, 2000, s.70; Bağcı vd., 2006, s. 194-195; Yıldırım, 2021, s.142-143). Bu bilgi, dönemin resimli el yazmalarının üretiminde izlenen yöntemlere dair oldukça değerli ipuçları sunarken, Londra ve İstanbul nüshalarının ressamının doğrudan Farsça bir nüshaya dayalı bir el yazmasından faydalanmış olabileceklerini göstermektedir.

Bununla birlikte, sanatçılar yalnızca mevcut görsellerden ilham almakla yetinmemiş, dönemin sanatsal üretim anlayışına uygun olarak özgün üsluplarını da korumuş görülmektedir. Dolayısıyla, burada ele alınan hikâyelerin de Sûdî'nin hazırladığı eser örneğinde olduğu gibi, mevcut resimli kaynaklardan yararlanılarak ve aynı zamanda özgün katkılarla yeniden üretilmiş olduğu söylenebilir.

Bu türden kopyalama yöntemine bir diğer örnek Abdurrahman b. Ali el-Bistami'nin, *Miftâh-ı Cifr'ül Câmi* isimli eserinin Mehmed Şerif tarafından yapılan Türkçe tercümesidir. Gazanfer Ağa'nın yönlendirmesiyle Mehmed Şerif ve Nakkaş Hasan ve ekibinin görevlendirildiği eserin üretiminde de yazar kaynak olarak saray hazinesinde bulunan bir musavver bir eserden faydalandığını belirtir (Yaman, 2000, s. 150-151; Bağcı vd., 2006, s. 200-201).

Kıssa-i Ferruhruz ve *Kıssa-i Şehr-i Şatran* el yazmaları 16. yüzyıl sonunda öne çıkan tercüme faaliyetlerine paralel bir eğilimle saray hazinesinde bulunan *Samek Ayyar* nüshalarını gören sanatçılar tarafından hazırlanmış olmalıdır. Hikâye kitaplarının üretilmesi konusunda doğrudan bir uyarlama yoluna gidildiğini söylemek yanlış olur. Çünkü bu kitaplar sanatçıların özgür tutumlarının varlığına işaret eden ipuçları içerir. Yukarıda da bahsedildiği üzere 16. yüzyıl sonunda üretilmiş *Dâsitân-ı Ferruh u Hüma* hikâyesinin resimlenmiş ve müsvedde kopyaları sanatçıların hikâye kitaplarını resimlerken izlediği yöntemleri ortaya koyması bakımından kıymetli veriler sunar.¹⁴⁴ İki el yazması karşılaştırıldığında sanatçıların metin ile olan ilişkilerini korumaya çalıştığı gibi anlatıyı daha güçlü kılmak için yeni yöntemler de edindikleri görülür (Gülbüz ve Durmuş, 2017, s.1-10).

Bu bağlamda 16. yüzyılda hikâye kitaplarının resimlenmesinde sanatçıların özgün tutumlarına rastlandığı gibi gelenekle ve metinle de ilişkilerini sıkı sıkıya koruduklarını söylemek gerekir. Sanatçıların Oxford nüshasından çalıştığını ne yazık ki kesin olarak öne sürmek mümkün değildir. Ancak *Kitâb-ı Samak Ayyar* anlatısının sadece metni ile değil resimleriyle de 16. yüzyıl Osmanlı sanat dünyasına taşındığı özellikle yazmalardaki resimlerin karşılaştırılması yoluyla belirlenebilmektedir. Resimlerdeki kimi ortak tutumlar sanatçıların Oxford yazmasını görmüş ve kendi yorumlarıyla yeniden üretmiş olabileceklerini düşündürür.

¹⁴⁴ *Dâsitân-ı Ferruh u Hüma* hakkında daha detaylı bilgi için bu tezde bkz. s. 63-65.

6.BÖLÜM

DEĞERLENDİRME

Fars edebiyatında doğup Osmanlı kültür ortamına taşınan *Samek Ayyar* hikâyesi, 16. yüzyılda hem resimli hem de resimsiz olarak yeniden üretilmiştir. Bu çalışmada, bugüne kadar Türkçe tercümeleriyle bütüncül biçimde ele alınmamış olan hikâyenin metni çözümlenmiş, farklı tercümeler üzerinden anlatının içeriği ortaya konmuştur. Ayrıca 16. yüzyıl sonunda üretilmiş *Kıssa-i Ferruhruz* ve *Kıssa-i Şehr-i Şatran* el yazmaları arasındaki ilişkiler saptanmış ve birbirini takip ettiği anlaşılan bu yazmalar karşılaştırmalı olarak tartışılmıştır. Bu çerçevede, söz konusu el yazmaları Osmanlı mensur hikâye geleneği içerisinde konumlandırılarak, üretildikleri dönemin sanatsal yaklaşımlarına dair bulgular ortaya konmuş, çağdaş eserlerle biçim, içerik ve kodikoloji açısından ilişkileri incelenmiştir.

Çalışmada ayrıca, günümüze ulaşan Farsça özgün metindeki boşluklar Türkçe tercümeler aracılığıyla yeniden değerlendirilmiştir. Resimli nüshaların hem metin hem de tasvir düzeyinde özgün metinle kurduğu bağlar ortaya konmuştur. Osmanlı yazmaları, çağdaş mensur resimli hikâye kitaplarının üretim süreçleriyle birlikte ele alınarak, metinler ve tasvirler arasındaki diyalog tasarım ve üretim bağlamında yeni yorumlarla tartışılmıştır.

Değerlendirme bölümünde, şimdiye kadar elde edilen bulgular ışığında öncelikle *Samek Ayyar*'ın Fars ve Osmanlı okuma-görsel kültürlerinde çok katmanlı bir anlatı olarak nasıl şekillendiği incelenecektir (6.1). Bu çerçevede, anlatıda öne çıkan ayyar figürleri ve onların hikâyedeki konumları değerlendirilecektir. Özellikle ayyarların en belirgin özelliklerinden biri olan kılık değiştirme motifleri üzerinde durulacaktır. Söz konusu motifin Osmanlı resmine nasıl yansıdığı ve ressamların bu sahneleri kurgularken geliştirdikleri yöntemler ayrıntılı biçimde ele alınarak, anlatıdan görsele uzanan dönüşüm süreci tartışılacaktır (6.1.1).

Ardından, hikâyenin 15. yüzyılda Osmanlı edebiyat kültürüne dâhil olduktan sonra uzun süre sessiz kaldığı, fakat 16. yüzyıl sonunda Osmanlı edebi sistemi içinde yeniden dolaşıma girdiği süreç üzerinde durulacaktır (6.2). Bu yeniden dolaşıma giriş, özellikle

16. yüzyıl sonu tercüme hareketi bağlamında ele alınacak ve metnin hatırlanma ile yeniden üretilme süreci çeviri bilim kuramları çevresinde tartışılacaktır.

Bunun devamında, Türkçe *Samek Ayyar* el yazmalarının kendi aralarındaki ilişkileri incelenecektir. Özellikle el yazmalarının *Kıssa-i Ferruhruz*, *Kıssa-i Şehr-i Şatran*, *Kitâb-ı Hurşid Şah* gibi mekan ve karakter odaklı farklı başlıklar taşıması, aslında hikâyenin alt kısımlarını temsil ettiklerine işaret etmektedir (6.3). Hikâyenin aslında çok daha geniş bir çerçeve sunduğu değerlendirilecektir. Böylece okurların, anlatıyı yalnızca bir şehzadenin aşk öyküsü olarak değil, esasen kurnaz ve hilebaz Samek'in maceraları üzerinden algıladığı vurgulanacaktır.

Bu bağlamda, 16. yüzyıl sonuna ait *Kıssa-i Ferruhruz* ve *Kıssa-i Şehr-i Şatran* resimli hikâyeleri tasarım ve üslup açısından karşılaştırmalı olarak ele alınacak, söz konusu yazmaların birbirini tamamlayan yapıları ortaya konacaktır (6.4). Ardından, resimli kitaplarda öne çıkan görsel süreklilik ve anlatı stratejileri değerlendirilecektir. 16. yüzyıl sonu Osmanlı hikâye resimleri bağlamında söz konusu stratejilerin nasıl bir bütünlük kurduğu tartışılacaktır. Bu noktada, sanatçıların tasvirleri betimleme tavırlarındaki farklılıkların izleyicinin aktif katılımını sağlayan unsurlar barındırdığı fikri ele alınacaktır. Ayrıca, el yazmalarının tasarım, resimleme biçimleri ve içerik özellikleri göz önüne alınarak sesli okuma performansına eşlik eden malzemeler olarak üretilmiş olabilecekleri düşüncesine yer verilecektir (6.5).

Son aşamada, *Samek Ayyar*'ın resimli el yazmalarındaki görsel serüveni, ilham kaynakları, kültürel etkileşimleri ve dönüştürücü boyutlarıyla birlikte ele alınarak Osmanlı resimli hikâye geleneğine katkısı değerlendirilecektir (6.6). Bu noktada, daha önce tartışılan Fars ve Osmanlı nüshalarındaki örtüşen imgeler arasındaki kimi farklılıkların nedenleri ve kaynakları da daha açık biçimde ortaya konacaktır.

6.1. SAMEK AYYAR: FARS VE OSMANLI OKUMA-GÖRSEL KÜLTÜRLERİNDE ÇOK KATMANLI BİR ANLATI

Samek Ayyar hikâyesi, 12. yüzyılda kaleme alındığı düşünülen, aşk temasını merkezine alan ve etrafında çeşitli maceralar, olaylar ve fantastik unsurlar barındıran kapsamlı bir

anlatıdır. İran edebiyatında ortaya çıkan bu hikâyenin bilinen tek resimli nüshası, 1810-12 yılları arasında İran’da yaşayan Sir William Ouseley (öl.1842) tarafından satın alınmış ve günümüzde Oxford Üniversitesi Bodleian Kütüphanesi’nde korunmaktadır.¹⁴⁵ Farsça üç cilt hâlinde muhafaza edilen bu eserin, Türkçe tercümeleriyle birlikte değerlendirildiğinde aslında çok daha geniş kapsamlı bir anlatıya sahip olduğu anlaşılmıştır.

Samek Ayyar hikâyesi, yalnız İran edebiyatında değil, Osmanlı edebi kültürü içinde de yer edinmiştir. Türkçe çevirileri, anlatının çok daha zengin, dallanıp budaklanan ve iç içe geçmiş öykülerden oluştuğunu ortaya koyması bakımından büyük önem taşımaktadır. Eseri ilk kez sistemli biçimde ele alan İranlı edebiyatçı Parviz Natel Hanlari, metni 1968 ve 1974 yılları arasında beş cilt hâlinde yayımlamıştır. Hanlari, Oxford Bodleian Library’de yer alan üç cildin eksik olduğunu, bu eksiklikleri tamamlamak için British Library’de bulunan Türkçe *Kıssa-i Ferruhruz* adlı metinden yararlandığını belirtmiştir. Bu tezde ise, bugüne ulaşan Türkçe tercümelerin hem resimleri hem de içeriği bakımından Farsça kopya ile çok yakın ilişkiler barındırdığı belirlenmiştir. Hikâyenin tam metnini ortaya koyabilmek için farklı Türkçe nüshaların da yol gösterici nitelikte olduğu anlaşılmıştır.

Bu bağlamda, ilk olarak bu tezde ele alınan ve “Münih kopyası” olarak adlandırılan *Dâsitân-ı Samek Ayyar*; Süleymaniye Kütüphanesi’nde yer alan *Kitâb-ı Hurşid Şah*, Londra British Library’deki *Kıssa-i Ferruhruz* ve İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi’ndeki *Kıssa-i Şehr-i Şatran* başlıklı metinler, *Samek Ayyar* anlatısının bütününe anlamaya katkı sağlayan önemli Türkçe tercümeler arasında yer almaktadır. Farsça nüshanın resimli ve resimsiz Türkçe tercümelerle olan yakın bağı, anlatının üretildikten sonra tasvirlerle donanmış kopyalarının dolaşımda olduğunu ve Osmanlı okuma dünyasına doğru bir yolculuğa çıktığını açıkça gösterir.

Samek Ayyar hikâyesi, yapısal olarak döngüsel bir kurguya sahiptir ve üç nesle yayılan bir aşk anlatısını merkezine alır. Hikâye, Halep hükümdarının oğlu Hurşid Şah ile başlar,

¹⁴⁵ Sir William Ouseley, İngiliz doğu bilimci, seyyah ve diplomatik görevlerde bulunmuş bir yazardır. William kardeşi Sir Gore Ouseley’in İran’a büyükelçi olarak atanmasıyla, onun özel sekreteri olarak İran’a gitmiştir. Bu görev sırasında İran’ın çeşitli bölgelerini gezmiş ve bu konudaki gözlemlerini *Travels in Various Countries of the East* isimli çalışmasında ele almıştır (Avery, 2018).

onun oğlu Ferruhruz'un sevgilisine kavuşma çabalarıyla devam eder ve nihayetinde Ferruhruz'un oğlu Merzuban'ın aşk hikâyesiyle sürer. Her nesilde farklı kahramanlar ön planda olsa da olaylar benzer şekilde gelişir: Önce âşık olunur, ardından sevgiliyi düşmanın elinden kurtarmak için mücadeleler yaşanır ve fantastik olaylar eşliğinde âşıklar kavuşur. Bu döngü, yeni bir kahramanın ortaya çıkmasıyla yeniden başlar. Tüm bu süreçte Samek Ayyar, ana karakterlerin yanında yer alan sabit bir figür olarak anlatının sürekliliğini sağlar.

Cameron Cross, sırasıyla 11. ve 12. yüzyılda İran'da ortaya çıkan *Vis ve Ramin* ile *Samek Ayyar* arasındaki ilişkilere dikkat çeker. Her iki anlatı da temelde bir aşk hikâyesi sunar, ancak *Vis ve Ramin*, saray çevresinde geçen bir yasak aşkı ve bundan doğan maceraları konu alırken, *Samek Ayyar*, saray sınırlarını aşarak kentli yaşamına ve halk anlatısı geleneğine yaklaşır. Cross, bu iki eserin, 12. yüzyıl Avrupa'sında ortaya çıkan *Tristan ve Isolde* romansı ile şaşırtıcı benzerlikler taşıdığını belirtir. Aşkın imkânsızlığı, olağanüstü olaylar ve maceralar gibi ortak temalar, bu anlatıların birbirinden uzak coğrafyalarda benzer anlatım şemalarına ulaşmasını sağlamıştır (Cross, 2023, s. 148).

Ayrıca bu hikâyelerdeki etik anlayış ve kahramanlık değerlerinde de paralellikler göze çarpar. Avrupa'da *şövalyelik* (*chivalry*) kavramı ön plandayken, İran geleneğinde buna karşılık gelen *pehlivanlık* veya *ayyar/ayyari* anlayışı, cesaret, sadakat ve toplumsal sorumluluğu yüceltir (Renard, 1993, s. 55-59). Bu benzerlikler, sadece edebi paralellik değil, aynı zamanda kültürel etkileşimlerin de bir göstergesi olarak değerlendirilmelidir.

Samek Ayyar ve benzeri eserler, farklı medeniyetlerde ortaya çıkmalarına rağmen, aşk ve kahramanlık gibi evrensel temalar üzerinden birbirine yaklaşır. Bu metinler, Orta Çağ edebiyatında kültürlerarası alışverişin önemli tanıkları olarak değerlendirilebilir.

Samek Ayyar anlatısı, temel olarak, kurnazlığı ve uyanıklığıyla öne çıkan kahraman Samek'in dostları uğruna verdiği mücadeleye odaklanır. Anlatı boyunca, *ayyar* olmanın taşıdığı etik ilkeler ve davranış kuralları vurgulanır. Hikâyede iyi ve kötü ayyar tipleri birbirinden ayrıştırılır. İyi ayyarlar zaman zaman hileye başvursalar da bunu adalet sağlamak, dostlarına yardım etmek veya doğru yolu göstermek amacıyla yaparlar. İslam anlatı geleneğinde *ayyar* figürü farklı roller üstlenebilir: Bazen mizahi yönü ağır basan bir karakter, bazen prenslerin ya da hükümdarların sadık danışmanı, kimi zaman sıra dışı

davranışlarıyla korkutucu bir büyücü ya da ihtiyatsız kardeşine yol gösteren akıllı bir ağabey veya üvey kardeş olarak karşımıza çıkar. Bu figürler asker sınıfına dâhil olmamakla birlikte sıklıkla kraliyet sarayını korumak, kentlilerin haklarını savunmak ya da adaletsizce ellerinden alınan mülkleri iade etmek üzere harekete geçerler. Ayyarlar, belirli bir kuruma ya da otoriteye bağlı olmaksızın, kent yaşamı içerisinde örgütlenen sivil topluluklar olarak öne çıkar. Özellikle *Samek Ayyar* anlatısında, bu gruplar içerisinde kadın ayyarların varlığı dikkat çekicidir. Kadın karakterler, güç, zekâ, cesaret ve kurnazlık bakımından son derece yetkin bir biçimde tasvir edilmiştir (Renard, 1993, s. 50-62).

Örneğin, Londra nüshasında, kahraman Samek, dostu Ferruhruz'u Giti Numa'nın elinden kurtarmak üzere ayrıntılı ve stratejik bir plan hazırlar. Bu plana göre, kadın ayyar yoldaşı Ruz Efzun ile birlikte şehirde hokkabazlık gösterileri sergileyeceklerdir. Samek, halkın ilgisini çekerek kısa sürede ün kazanmayı ve böylece saraya kadar ulaşmayı amaçlar. Anlatıya göre bu plan başarılı olur. Samek'in eğlenceli gösterileri sayesinde haberi saraya kadar yayılır ve nihayetinde Giti Numa, Samek'ı bir hokkabaz olarak sarayda gösteri yapmaya davet eder. Böylelikle Samek, düşmanını alt etmenin hem hileye dayalı hem de eğlenceli bir yolunu bulur. Bu sahne, ayyar karakterinin sadece cesur ve mücadeleci değil, aynı zamanda yaratıcı, esnek düşünen ve halkla ilişkiler kurma konusunda becerikli bir figür olarak da tasarlandığını gösterir. Ayrıca, kadın ayyar olan Ruz Efzun'un bu planda aktif rol alması, anlatıda kadın ayyarların da öne çıktığını gösteren örneklerden biri olarak kıymetlidir.¹⁴⁶

John Renard, İslam anlatılarındaki kahramanlık imgelerini incelediği eserinde, *ayyar* tipinin ilk örneklerinden birini Firdevsî'nin *Şehnâme*'sinde görünür olduğunu ifade eder. Ona göre, Demirci Kâva figürü, *ayyar* tipolojisinin erken ve belirleyici bir örneğini temsil eder. *Şehnâme*'de bilge ve kudretli bir kral olarak betimlenen Cemşîd, zamanla kibre kapılarak ilahî gücü kendine mal eder ve bu nedenle halkın desteğini kaybederek tahtını zalim Zahhâk'a bırakmak zorunda kalır. Zahhâk, şeytanın etkisiyle omuzlarında çıkan iki yılanı her gün insan beyniyle besleyerek ülkeye korku ve zulüm saçar. Bu baskı düzenine

¹⁴⁶ Bu anlatı Londra Nüshasının 188a numaralı yaprağında yer alır. Ayrıca bkz. EK 1, s.281; Anlatının Farsça nüshadaki temsili, eserin 381 numaralı cildinde y.46a'da bulunur. Bkz. *Kitâb-ı Samak Ayyar*, Oxford Bodleian Library, Ouseley 381, y.46a

karşı Demirci Kâva, cesaretle ayağa kalkar. Oğlunun Zakhkâk tarafından kurban edilmesine isyan eder ve halkı örgütleyerek önlüğünü bir bayrak haline getirip isyana öncülük eder. Bu direniş, sonunda Feridun önderliğinde Zakhkâk'ın devrilmesiyle sonuçlanır. Renard'a göre Kâva'nın anlatıdaki bu konumu, *ayyar* geleneğinin erken dönem örneklerinden biri olarak değerlendirilmelidir. Çünkü o da tıpkı Samek gibi, düzene karşı çıkan bir şehirli olarak öne çıkar (Titley, 1984, s. 15; Renard, 1993, s. 56).

6.1.1. KİMLİK VE DÖNÜŞÜM: SAMEK AYYAR HİKÂYESİNDE KILIK DEĞİŞTİRME TEMASI

Samek Ayyar anlatısındaki ayyar karakterleri kadın ve erkek olabilirler. Hikâyede kadın ayyarların erkek ayyarlara paralel organizasyonlarla bir araya geldiği görülür (Hanaway, 1970, s. 129-177). Bu kahramanlar yalnızca savaşmakta yetenekli değildir. Aynı zamanda kılık değiştirmekte ustadırlar. Özellikle defalarca tüccar kılığına girerek türlü olaylardan kurtulmanın yollarını bulurlar. Bu yöntem kalelere, düşman karargâhına girmenin en iyi yolu olarak görülür.¹⁴⁷ Anlatı boyunca Samek sık sık kadın kılığına girer. Kahraman bu yetenekte o kadar ustadır ki kimse onun gerçek kimliğini anlayamaz. Samek'in öğrencisi, başlangıçta düşman komutanının kızı olan ancak sonradan saf değiştiren Ruz Efsun, anlatının kadın ayyar olarak önde gelen kahramanlarından. Onun da anlatıda kılık değiştirme konusunda çok usta olduğu görülür. Hikâye boyunca Samek ve Ruz Efsun hünerlerini de sergileyerek sırasıyla dostları Hurşid Şah, Ferruhruz ve Merzuban'ın aşk mücadelelerinde onlara yardım ederler.

Samek Ayyar anlatısında da izlediğimiz, ayyarların kimliklerini gizlemek veya amaçlarına ulaşmak için başvurdukları kılık değiştirme, Ortaçağ İslam dünyasında gelişen anlatı geleneklerinde yalnızca dramatik gerilim ve kurgu araçları yaratmakla kalmaz, aynı zamanda cinsiyet, iktidar ve bilgiye erişim gibi temaları da işler. Samek Ayyar anlatısında sıkça karşılaşılan kılık değiştirme motifleri, çoğu zaman kahramanların toplumsal rollerin dışına çıkarak başka kimliklere bürünmeleri üzerinden şekillenir. Bu dönüşümler yalnızca bireysel kurtuluş ya da aşk stratejisi değil, aynı zamanda sosyo-

¹⁴⁷ Samek'in Süleymaniye kopyasında yer alan maceraları boyunca onun düşman şahları, tüccar kılığında nasıl kandırdığını ve dostluklarını kazandıklarına vurgu yapılır. Anlatının en önemli olayı olarak öne çıkan bu hikâye için bkz. EK 1, s.263.

kültürel yapılarla doğrudan ilişkilidir. Bu kimlik dönüşümleri aynı zamanda resimli nüshalarda görsel olarak da sıkça tasvir edilir. Resimler bu dönüşümün metinle ilişkisini ortaya koyduğu gibi sanatçıların bu türden motiflerin resimlenmesi karşısındaki tutumlarını ortaya koyması açısından değerli veriler sağlar. Bu anlatı motifini barındıran imgeler sanatçıların, 16. yüzyıl sonu Osmanlı okurlarına kılık değiştirme temasını nasıl sunduklarını göstermesi bakımından önemli ipuçları sunar.

Bu değiştirme etkinliğinin bir örneğinde *Kıssa-i Ferruhruz* hikâyesinin önemli karakterlerinden Gülbuy, bir deniz yolculuğu sonrasında dinlenmek üzere uğradığı Hamiye şehrinde, güvenliğini sağlamak amacıyla erkek tüccar kılığına girer ve bu kimlikle düşman hükümdar Cam Şah'ın kızı Giti Numa'yı kendine âşık eder (Resim 127). Gülbuy'un bu eylemi, yalnızca geçici bir cinsiyet dönüşümünü değil, aynı zamanda kadın kimliğiyle erişemeyeceği hareket özgürlüğüne, dolayısıyla hedeflerine ulaşabilmek için başvurduğu stratejik bir kimlik performansını ortaya koyar. Anlatıda güzelliğiyle dikkat çeken bir kadın olarak tasvir edilen Gülbuy, bu özelliğinin beraberinde getirdiği sınırlılıkları ve tehditleri aşmak adına kılık değiştirir.



Resim 127 : Gülbuy'un erkek kılığında Giti Numa ile görüşmesi, *Kıssa-i Ferruhruz*, BL. Or. 3298, y.109b

Bu temanın çağdaş Osmanlı resim sanatı ürünleri arasında başka temsilleri de görülür. Nitekim, 17. yüzyıl başlarında hazırlanan *Dâsitân-ı Ferruh u Hüma* anlatısının resimlerinde de karşımıza çıkar. Anlatının başkahramanı Hüma, sevgilisi Ferruh'a kavuşma arzusu doğrultusunda bilinmeyen diyarlara doğru uzun yolculuklara çıkar. Bir gün Adil Şah adlı bir hükümdarın şehrine varır. Güzelliğinden etkilenen hükümdar, Hüma ile evlenmek ister. Ancak Hüma, çeşitli aldatmacalarla Adil Şah'ı oyalayarak ondan kurtulmayı başarır ve bir deniz yolculuğuna çıkar. Bu yolculuk sırasında, güzelliği nedeniyle pek çok zorlukla karşılaşan Hüma, erkek kılığına girerek yoluna devam eder. Uzun süren deniz yolculuğunun ardından erkek kimliğinde Ferah şehrine ulaşır. Şehrin hükümdarı kısa süre önce ölmüştür ve ardında, hükümdarlığın, üç gün içinde denizden gelecek kişiler arasından seçilmesini öngören bir vasiyet bırakmıştır. Böylece Hüma, Ferah şehrinin hükümdarı olur ve dostlarıyla buluşuncaya kadar şehri erkek kimliğinde yönetir (Resim 128). Bu anlatı motifleri hem toplumsal cinsiyetin dayattığı engelleri geçici olarak bertaraf eder hem de kahramanlar sevgililerine güvenli bir biçimde ulaşma imkânını elde eder. Bu imgelerin gösterdiği gibi resimli hikâyeler yalnızca üslupları, içerikleri ve tasarımları açısından kesişmezler. Ayrıca kimlik dönüşümlerini ifade eden motiflerin resimlenmesi konusunda da ortak bir alanda buluşurlar.



Resim 128: Hüma'nın Ferah Şehri'ne hükümdar olması, *Dâsitân-ı Ferruh u Hüma*, İÜK, T.1975, y.205b

Gülbuy ve Hüma gibi saraylı kadınların kimlik dönüşümleri bu türden anlatılarda şaşırtıcı motifler değildir. *Şehnâme*, *Kıssa-i Hamza*, ve *Firuz-Şehnâme* gibi klasik Fars-İslam anlatılarında yer alan Gurdya, Cerîra, Mihr Nigâr ve Ayn al-Hayât gibi kadın karakterler, belirli bir anlatı geleneğinde benzer işlevler ve temsiller üstlenirler. Ancak *Samek Ayyar* hikâyesinde sıradan kadınların kahramanlık hikâyelerinin hem resimlerde hem de metinde çok daha öne çıktığı görülür. Bu kadın kahramanlar da ayyarlığın düzenbaz-hileci karakterlerine yaraşır bir biçimde kılık değiştirirler (Resim 129- 130). *Samek Ayyar* hikâyesi saraylı kadınların kahramanların anlatılarından çok daha resimlere yansımış olarak okuyucuya sunulur.¹⁴⁸ Bu durum Hanaway'ın de belirttiği üzere anlatıyı sıradan insanların maceralarına odaklanması bakımından ayrı bir yere koyar. Yani *Samek Ayyar* hikâyesi bir aşk hikâyesi gibi görünse de aslında belli ahlaki değerler çevresinde toplanan insanların maceralarına odaklanır (Hanaway, 1970, 26-29; Renard, 1993, s.56)

¹⁴⁸ *Kıssa-i Ferruhruz* el yazmasında resimlerde kılık değiştirme konusunun çok yoğun olduğu gözlenir. Ruz Efun'un maceraları, özellikle kılık değiştirme teması çerçevesinde sıkça betimlenmektedir. Türkçe *Samek Ayyar*'a ait resimli el yazmalarında kılık değiştirme, yalnızca ayyarlar tarafından değil, saraylı kadınlar tarafından da başvuru bir strateji olarak karşımıza çıkar. Ancak bu temanın görsel temsiliinde, kadın ayyarların en dikkat çekici figürlerinden biri olan Ruz Efun'un daha belirgin biçimde öne çıktığı görülmektedir. Ruz Efun'un kılık değiştirmeleri 18a, 148b ve 222b numaralı yapraklarda betimlenmiştir. *Kıssa-i Şehr-i Şatran* hikâyesinde de Ruz Efun'un kimlik dönüşümlerine metinde sık sık yer verilir. Resimlerden ise yazmanın 10b numaralı yaprağında Ruz Efun bir hizmetkâr erkek kılığında dolaşırken, dostları Ebek ve Samek Ayyar ile karşılaşması betimlenmiştir. Bu sahnede tüm karakterler kimliklerini gizlemek için farklı görünümündedirler. Birbirlerini ilk bakışta tanımazlar. Bu durum kimlik dönüşümlerinin ne kadar ikna edici olduğunu bir kez daha gözler önüne serer. Ressamlar, yarattıkları kahramanların görünümünü tıpkı metindeki gibi tüm detaylardan arındırarak resmeder. Okuyucu ilk bakışta bu kahramanların esas kişileri olduklarını anlayamaz.



Resim 129: Ruz Efsun'un nöbetçi kılığında saraya girerek Lala Mesnus'u öldürmesi, *Kıssa-i Ferruhruz*, BL. Or.3298, y.18a



Resim 130: Ruz Efsun'un, çoban kılığındaki Samek ve Ebek ile karşılaşması, *Kıssa-i Şehr-i Şatran*, T.9303, y.10b

Tekrar *Kıssa-i Ferruhruz* anlatısına dönülürse, kahraman Samek'in, kadın kılığına girerek düşman şehirde dolaşması, halkın arasına karışarak stratejik bilgi toplamaya çalışmasını gösteren resim sanatçıların kılık değiştirme motifini nasıl işlediklerine dair dikkate değer ipuçları içerir¹⁴⁹ (Resim 131). Resimde Samek'in bir kutlamayı izleyen şehirliler arasına karıştığı metnin yardımıyla anlaşılır. İlk bakışta topluluğun içinde bir kadın tasviri göze çarpar. Ancak bu kişinin Samek olduğu hemen anlaşılmaz. Anlatı, planlarını gerçekleştirmek üzere olan bu kişinin Samek olduğu bilgisini verir. Tüm bu örnekler, kılık değiştirmenin bilgi ve başarıya ulaşmada bir araç olarak kullanıldığını açıkça gösterir.

¹⁴⁹ Halk hikâyelerinde sevgiliye kavuşmak arzusuyla kılık değiştiren ana kahramanlara sık sık rastlanır. Bu anlatı motifi kaynaklarda, erkek kahramanın sevgilisinin düğününe kılık değiştirerek katılması, kadın kahramanın Arabızengi olarak savaşçı görünümüne bürünmesi, mücadelelere katılması ve kendisini yenecek güçte bir erkekle evlenmeyi arzulaması şeklinde sıralanır. Elif ile Mahmud hikâyesinde, Mahmud sevgilisini ararken, Arabızengi kılığıyla karşısına çıkan Zülfü Perişan'la karşılaşır. Zülfü Perişan ile yaptıkları çetin savaşın sonunda, Mahmud, Zülfü Perişan'ı yener. Ardından başını keseceği sırada peçesini açar ve onun bir kadın olduğunu anlar. Zülfü Perişan aradığı aşkı nihayet bulmuştur. Kimlik ve kılık değiştirme anlatıları Tahir ile Zühre, Dede Korkut Hikâyeleri gibi eserlerde de sık sık işlenen motiflerdir (Aslan, 2001, s. 1-10)



Resim 131: Samek'in kadın kılığında kalabalığın arasına karışması, *Kıssa-i Ferruhruz*, BL. Or. 3298, y.187a

Bu bağlamda, Natalie Zemon Davis erken modern Fransız anlatılarında da benzer temalara rastlandığını belirtir.¹⁵⁰ Davis, kadınların erkek kılığına girerek geçici olarak toplumsal rollerin dışına çıktıklarını, iktidarı kısa süreliğine ellerine aldıklarını ve sonunda geleneksel cinsiyet rollerine geri döndüklerini belirtir (Davis, 1975, s. 124-151). Gülbuy karakteri, tam da bu çerçevede değerlendirilebilir. Erkek kılığına girerek belirli bir düzeyde özgür hareket etme ve zaman kazanma olanaklarına sahip olan kahraman, yukarıda bahsedilen şekil değiştirme sonucunda eski düzenine yeniden dönmüş olur. Kılık değiştirme, anlatı boyunca toplumsal cinsiyet rollerine yönelik geçici bir başkaldırı sunsa da, anlatının sonunda bu potansiyel etkisizleştirilerek mevcut toplumsal düzene yeniden uydurulur. Benzer bir yapı, *Binbir Gece Masalları*'nda da görülür. Özellikle Ulrich Marzolph, kılık değiştirmenin anlatı boyunca kadınlar ve erkekler için nasıl farklı biçimlerde kullanıldığını detaylıca açıklar. Marzolph, örnek olarak *Kamer-ül Zaman* ve

¹⁵⁰ Ortaçağ Alman epik aşk destanlarından *Tristan ve İsolde*'de, kahramanların kimliklerini gizlemek amacıyla kıyafet değiştirmesi motifine rastlanır. Özellikle *Tristan*'ın şövalyelik nişanesini aldığı "kılıç kuşanma" töreni sırasında düzenlenen şarkı yarışmalarında bu tema belirgin biçimde öne çıkar. Bu yarışmalara dönemin önde gelen Avrupa şairleri de katılır. *Tristan* ve bazı şairler, gerçek kimliklerini saklamak ve farklı bir izlenim bırakmak amacıyla bu etkinliğe farklı kıyafetlerle, yani kılık değiştirerek katılım gösterir. Bu durum, anlatıda hem kimlik gizleme hem de sosyal rollerin sorgulanması açısından sembolik bir işlev üstlenir (Aslan, 2001, s. 1-10).

Budur hikâyesinde kadınların erkek kılığına girerek bilgi, güç ve aşka eriştiğini, ancak bu kimliklerin geçici olduğunu vurgular (Marlzolp, 2004, s.540-541).

11. yüzyılda Fahreddin Esad Gürgani tarafından yazılan *Vis ve Ramin* şiirinde de benzer eğilimlerin olduğunu belirtmek gerekir.¹⁵¹ Eser üzerinde detaylı çalışmalar yapan Cameron Cross, ana kahraman Ramin'in sık sık kadın kılığına girerek, türlü hilelere başvurduğunu, böylece kardeşi ve düşmanı Merv kralı Mobad'ı bu yolla kandırmayı amaçladığına değinir.¹⁵² Cross, benzer anlatı unsurlarının, *Darabnâme*, *Ebu Müslim Destanı* hikâyelerinde de geçtiğini vurgular (Cross, 2023, s. 177-178).

Samek Ayyar hikâyesindeki kılık değiştirme sahneleri, sadece entrika kurmak ya da gizlenmek amacıyla değil, aynı zamanda toplumsal cinsiyet rollerine dair geçici ve esnek bir alan yaratmak için kullanılır. Bu yönüyle, hem Avrupa erken modern anlatı geleneğiyle hem de İslam edebiyatı içindeki diğer örneklerle güçlü paralellikler gösterir. Ancak bu geçici iktidar ve kimlik dönüşümleri, her iki gelenekte de nihayetinde normatif toplumsal cinsiyet düzenine dönüşle sonuçlanır (Davis, 1975, s. 124-151; Marlzolp, 2004, s. 540-541).

Hikâyede anlatılan kılık değiştirme motifinin, yalnızca olay örgüsünü ileri taşıyan işlevsel bir unsur olmadığı, aynı zamanda yukarıda birkaç örneği tartışılan 16. yüzyıl sonu hikâye resimlerinde de güçlü bir temsil alanı bulduğu görülmektedir. *Kıssa-i Ferruhruz*, *Kıssa-i Şehr-i Şatran*, *Tuhfet'ül Letâ'if* ve *Dâsitân-ı Ferruh u Hüma* el yazmalarında kılık değiştirme motiflerinin resimlerde kendilerine sıkça yer bulduğu, ressamların bu temaları betimlerken benzer yolları izlediği açıkça gözlemlenir. 16. yüzyılın sonlarında hazırlanmış aynı anlatının parçaları olan resimli *Kıssa-i Ferruhruz* ve *Kıssa-i Şehr-i Şatran* nüshalarında, başta Samek olmak üzere çeşitli karakterlerin kimlik değiştirmeleri

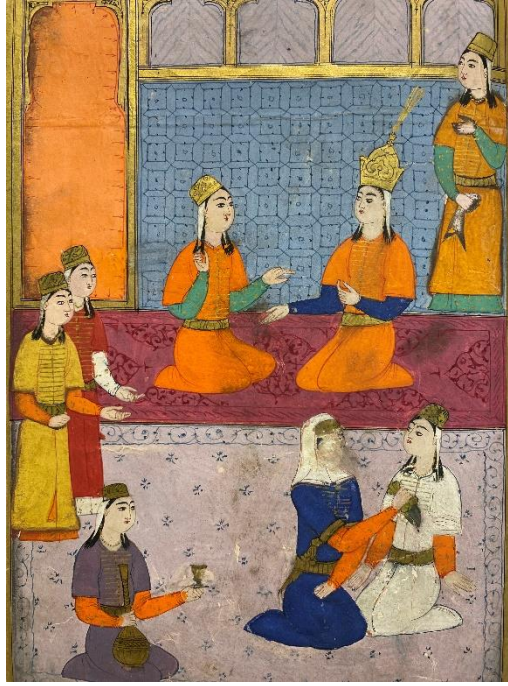
¹⁵¹ Vis, Marv ülkesinin güzel ve soylu bir kadındır. Gençliğinde Ramin adında yakışıklı bir delikanlıyla tanışır, fakat siyasi nedenlerle Sasani kralı Mobad ile evlendirilir. Ancak Vis ile Ramin birbirlerine âşıktır ve Mobad'a rağmen aşklarını sürdürürler. Zamanla, Vis ile Ramin'in gizli ilişkisi açığa çıkar. Ramin, hem aşkı hem de iktidar arzusu uğruna Mobad'a karşı çıkar. İkili birçok kez ayrılıp birleşir, türlü kılık değiştirme, kaçış ve entrikalarla aşklarını sürdürmeye çalışırlar. Ramin, sonunda Mobad'a karşı başarı kazanır ve Vis ile evlenir (Davis, 2025).

¹⁵² *Vis o Râmin* anlatısında, Ramin sevgilisi Vis ile kaçmak için bir plan yapar. Vis, tapınakta kurban kesme bahanesiyle saraydan ayrılırken, Ramin kadın kılığına girerek askerleriyle birlikte saraya sızar ve üvey kardeşi Zard'ı öldürür. Olayın ardından sevgilisiyle birlikte Daylam'a kaçır. Bu sahne, kılık değiştirmenin sadece romantik bir hile değil, aynı zamanda politik bir hamle olarak da işlev gördüğünü gösterir. Bkz. Cross, 2023, s. 226.

yalnızca metinde değil, resimlerde de belirgin biçimde yer alır. Samek'in kadın ya da tüccar kılığında betimlendiği sahnelerde, figürler o yeni kimlikleriyle doğrudan resmedilmiş, ressam kahramanın asıl kimliğine dair hiçbir işaret bırakmamıştır. Bu yönüyle görseller, anlatının sunduğu kılık değiştirme temasını tamamlayıcı değil, onunla eşdeğer bir anlatı düzlemi kurar.

Örneğin, Giti Numa'nın öfkesiyle tutsak edilen Gülbuy ve Çekelmah'ın kurtarılmasına yönelik sahnede, dostlarını kurtarmak isteyen Samek Ayyar kadın kılığına girerek harekete geçer. Sanatçı, Samek'i bir odada yer alan diğer kadın figürlerle aynı biçimde resmeder. Onu tanımlayan yegâne görsel unsur ise belindeki hançer ve anlatıya paralel olarak Rayin'e yönelik saldırı anıdır (Resim 132). Bu kompozisyon, kimlik dönüşümünün hem anlatı düzleminde işlevsel hem de görsel olarak ikna edici biçimde sunulduğunu göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Nitekim resme dikkatle bakıldığında, kadınların yer aldığı bir mecliste elinde hançerle saldırıya hazırlanan bir figür öne çıkar. Bu figür, kadın kılığına girmiş Samek'tir. Ancak metinden bağımsız olarak yalnızca görsele bakıldığında bu ayrımı yapmak oldukça güçtür. Zira tüm kahramanlar benzer biçimde tasvir edilmiştir. Bu durum, bir yandan kılık değiştirme konusunda usta olan kahramanın yeteneğine vurgu yaparken, diğer yandan kimlik dönüşümünün görsel düzeyde ne denli ikna edici olabildiğini de ortaya koyar.

Ayrıca yukarıda değinilen resimde kalabalığın içerisinde kadın kılığında bilgi toplamaya çalışan Samek'i de ilk bakışta ayırt etmek mümkün değildir. Kompozisyonda bulunan kent kalabalığının içinde sadece bir kadın bulunur. Ressam bu karakteri, yani Samek'i fiziksel özelliklerinden arındırarak doğrudan dönüştüğü kimlikle ele almıştır. Sadece metnin verdiği bilgiyle okuyucu kalabalığın içinde bulunan tek kadının Samek olduğunu anlayabilir.

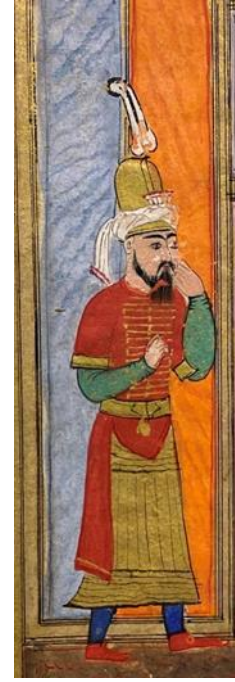


Resim 132: Samek'in kadın kılığında Rayin'i öldürmesi, *Kissa-i Ferruhruz*, BL. Or. 3298, y.227a

Ressamlar kılık değiştirme temasını *Kissa-i Şehr-i Şatran* el yazmasında da benzer biçimde sürdürür. Samek bu anlatılarda yalnızca kadın değil, tüccar veya pir kılıklarına da girer. Aynı davranışların bu karakterleri resmederken de sürdürüldüğü resimlerde açıkça görülür. Örneğin *Kissa-i Şehr-i Şatran*'da Samek Ayyar, Ferruhruz'un bir başka aşkı Merdan Duht'u kurtamak için zahid kılığına girer. Burada bir tekke içinde tasvir edilen kahraman, görsel anlatı boyunca sürdürülen karakter unsurlarından arındırılarak, bir din adamı olarak betimlenmiştir. Bu kimlik dönüşümlerini resimlemedeki belirgin tutumların aslında Samek'in ayırt edilebilir bir görsel süreklilikle ele alınmasıyla daha da ortaya çıktığını belirtmek gerekir. Londra ve İstanbul kopyalarında Samek Ayyar'ın bazı açık kodlarla resmedilmesi hem görsel sürekliliği sağlar. Hem de kahramanın kimlik dönüşümlerindeki farkı da anlamaya olanak tanır. El yazmalarındaki Samek, genellikle yüzünde uzun ucu düz kesilmiş sakalıyla, başındaki altın rengi başlığı ve çevresine sarılı kumaşıyla, kırmızı, sarı, yeşil renklerle boyanmış kıyafetiyle resimlenir. Ressamlar bu görsel sürekliliği İstanbul kopyasında da sürdürür. Yalnızca burada kahramanın yaşı biraz daha ilerlediği için sakallarına beyazlar eklenir (Resim 133- 134).



Resim 133: Kabus Şah'ın kızı Şirvan Duht'un zahid kılığına bürünmüş *Samek Ayyar*'ı ziyaret etmesi, *Kıssa-i Şehr-i Şatran*, T.9303, y.146a



Resim 134: Samek Ayyar karakterinin el yazması boyunca hâkim olan tasviri, *Kıssa-i Ferruhruz*, BL. Or.3298, y.167a (detay)

Kılık değiştirme anlatıda yalnızca Samek'e özgü değildir. Hikâyede başka ayyarların da bu yöntemle tehditlerden kurtulduğu anlatılır. Tuti Şah tarafından esir alınan Cengcu ve Çarseb pehlivanlar, kadın kılığına girerek düşmanlarının elinden kurtulurlar. Bu sahneler ait resimlerde de karakterler, tamamen kadın figürleri olarak resmedilir, kimliklerine dair hiçbir iz taşımazlar. Anlatıdan bağımsız olarak resme bakıldığında, bu kişilerin erkek olduklarını anlamak zordur. Bu yaklaşım, Osmanlı hikâye resimlerinde kimlik dönüşümünün görselleştirilmesinde izlenen yöntemleri göstermesi bakımından önemlidir (Resim 135).



Resim 135: Çarseb ve Cengcu'nun kadın kılığında Tuti Şah'ın askerlerinden kaçırmaya çalışmaları, *Kıssa-i Ferruhruz*, BL. Or.3298, y.67a

Dolayısıyla *Kıssa-i Ferruhruz* ve *Kıssa-i Şehr-i Şatran* resimli nüshaları, benzer hikâyelerde sıkça rastlanan kimlik değiştirme motifinin görsel anlatıdaki karşılığını da ortaya koyar. Figürlerin görünüş düzeyinde tümüyle dönüştürülmesi, kimliğin görsel ve anlatsal olarak yeniden üretildiği bir kurgu oluşturur. Bu da yalnızca metinsel değil, aynı zamanda ikna edici bir görsel gerçeklik yaratma amacı güdüldüğünü düşündürür.

Samek Ayyar metninde kimlik dönüşümlerinin ikna ediciliği sürekli vurgulanır. Kahramanlar bir olayı çözmek veya zor durumdan kurtulmak için kılık değiştiriyorlarsa genellikle onları ayırt etmek güçtür. Düşmanları mutlaka onlara inanır ve asla gerçek kimliklerine dair bir şüphe uyandırmazlar. Bu güçlü anlatı teması, Osmanlı ressamlarının da dikkatinden kaçmamış olmalıdır. Ressamların, metindeki kimlik dönüşümlerinin inandırıcılığını görsel anlatıya aktarma çabası, onların metinle kurdukları ilişkiyi ve resimleme süreçlerini yeniden düşünmeyi gerekli kılar. Sanatçılar, tıpkı metindeki gibi, kimlik dönüşümlerini görsel düzlemde de ayırt edilemeyecek kadar inandırıcı biçimde tasvir ederler. Bu yaklaşım, ressamların anlatıyı yüzeysel bir şekilde değil, bütüncül ve derinlemesine kavradıklarını ortaya koyar. Osmanlı hikâye resimlerinde sanatçılar yalnızca geleneksel kitap resimleme repertuarına ait görsel ifade biçimlerinden faydalanmakla yetinmezler. Aynı zamanda metnin sunduğu anlatsal imkânları da kullanarak, görsel dili daha güçlü ve inandırıcı bir düzeye taşımayı hedeflemiş olmalıdırlar.

6.2. SAMEK AYYAR HİKÂYESİNİN OSMANLI EDEBİ KÜLTÜRÜNDE YENİDEN DOLAŞIMA GİRİŞİ

16. yüzyıl sonu 17. yüzyıl başında saray nakkaşhanesinde üretilen resimli kitaplar arasında Türkçe tercüme hikâye kitaplarının neredeyse bir seri proje olarak ele alındığı görülür. *Kırk Vezir Hikâyeleri* (İÜK, T.7415; ULL Vet.38), *Dâsitân-ı Samek Ayyar* (BSB, Cod.turc.202), *Kıssa-i Ferruhruz* (BL, Or.3298), *Kıssa-i Şehr-i Şatran* (İÜK, T9303), *Tuhfet'ül Lata'if* (AKM.280), *Dasitan-ı Ferruh u Hüma* (İÜK, T.1975) gibi benzer tasarım ilkelerine ve içeriğe sahip eserler anlaşılır Türkçe ve sade bir yazı ile hazırlanır. Özellikle el yazmaları Fars ve Arap edebiyat dünyasından Osmanlı coğrafyasına ulaşan eserlerdir.

Osmanlı kültür ve edebiyat tarihinde II. Murad (hük.1421-1444; 1446-1451) döneminde de Türkçe tercüme eserler üretildiğine değinilmişti. Sultan, hükümdarlık sürecinde müzisyenleri, âlimleri, edebiyatçıları sarayında ağırlar ve onları ödüllendirir. II. Murad kendi devrinde Türkçe el yazmalarının üretimini desteklediği gibi Arap ve Fars edebiyatından gelen çeşitli eserleri tercüme ettirir. Sultan eserlerin sade ve anlaşılır bir Türkçe ile hazırlanması konusunu da ayrıca şarileri ve yazarları destekler (Azamat, 1996, s. 155; Yazar, 2011, s. 138).

Benzer bir eğilim, farklı dinamiklerle de olsa, 16. yüzyıl sonları ve 17. yüzyıl başlarında III. Murad ve III. Mehmed dönemlerinde yeniden ortaya çıkar.¹⁵³ Bu dönemde Türkçe telif ve tercüme eserlerde belirgin bir canlanma görüldüğü, özellikle resimli hikâye kitaplarının üretiminde saray çevresinin aktif rol oynadığı anlaşılmaktadır. Kaynaklar, III. Murad'ın eğlence meclislerinde hikâye anlatıcılarını ağırladığını ve farklı hikâyeler dinlediğini aktarır (Aksoy, 1992, s. 365; Atnur, 2011, s. 6; Öztürk, 2022, s. 29).

Bu eserler, kimi zaman öğretici nitelikte olmakla birlikte çoğunlukla aşk, macera, olağanüstü olaylar ve mücadeleleri konu almıştır. Bu canlanma, erken dönemlerden itibaren yoğun biçimde süren tercüme faaliyetlerinin 16. yüzyıl sonundaki edebi üretim ortamında yeniden önem kazandığını göstermektedir. Emine Fetvacı saray için hazırlanan

¹⁵³ Osmanlı edebiyat-kültür ortamında Türkçe mensur hikâyelerin tarihsel izleği için bkz. s. 24-42.

bu zengin üretimlerin ardında sultanların zevkleri kadar, bürokratların etkisi ve saray içindeki değişen dengelerin bulunduğunu vurgular (Fetvacı, 2000, s. 302-306).

Bununla birlikte 16. yüzyıl sonlarında benzer zevklerin şehirde de yükseldiği ve kahvehaneler, bekâr odaları, konaklar gibi sosyalleşme alanlarında hikâye kitaplarının yoğun bir biçimde okunduğuna da değinmek gerekir. Özellikle hikâye anlatıcılarının performatif bir gösteriye dönüşen anlatım etkinliklerinin kentliler tarafından sıkı sıkıya takip edildiği bugüne gelen kaynaklar doğrultusunda anlaşılır. Bugün Chester Beatty Library’de bulunan bir kahvehane resmi hikâye anlatıcılığının ve sesli okuma etkinliklerini takip eden şehir insanlarının canlı bir portresini sunar (Resim 136- 137). Tüm hareketliliği ile Osmanlı insanlarının yaşamından gündelik bir sahne sunan tasvirin sol köşesinde yüksek bir sandalyeye oturmaya hazırlanan meddahın hikâye anlatmak üzere olduğu görülür. Bu sırada anlatımı bekleyen kahve ahalisi oyunlarını oynar, şiirlerini okur ve kahvelerini içerler. Bu tezin konusunu oluşturan el yazmaları saray içi üretimler içerisinde değerlendirilse de metinlerinde özellikle sesli okuma performansına gönderme yapan pek çok kanıt barındırır (Değirmenci, 2015, s. 119-137).



Resim 136: Osmanlı kahvehanesi, 17. yüzyıl başı, Albüm resmi, Chester Beatty Library, T.439.9



Resim 137: Hikâye anlatıcısının yer aldığı albüm resminden (detay), Chester Beatty Library, T.439.9

16. yüzyılın meşhur şairlerinden Bursalı Lâmiî Çelebi'nin (ö.1532) *Münşeat*'ında yer alan mektuplardan birinde, bu çalışmanın da konusu olan *Samek Ayyar* hikâyesinin dönem

içindeki yerine dair kimi bilgiler bulunur. Şairin anlattığına göre ondan pek çok hikâyenin tercüme etmesi istenir. Bunların en başında *Vâmuk-ı Azrâ*¹⁵⁴ ve *Kitâb-ı Samek Ayyâr* gelir. Lamii eserleri Vezir Sani Ayaz Paşa'nın isteği üzerine çevirmeye başladığını, ancak tüm çabalarına rağmen ikisinin de tam ve eksiksiz bir nüshasını bulamadığını ifade eder. Buna rağmen, elinde mevcut olan kaynaklardan hareketle verilen görevi yerine getirmiş ve *Vâmuk u Azrâ*'nın bir nüshasını hazırlayarak Ayaz Paşa'nın huzuruna sunmuştur. Eserin henüz yeni tamamlanmış olması nedeniyle az sayıda kopyası olduğunu belirten Lâmii, eksikliklerinin bağışlanmasını ve eserinin, kendi şiirlerinde olduğu gibi, gözden uzak tutulmamasını rica etmiştir. Ayrıca kitabın değerinin Ayaz Paşa'nın takdirine bırakıldığını ifade etmiştir (Esir, 2011, s. 301-302).

Kitâb-ı Samek Ayyâr hakkında Lâmii, Farsça halk dilinde yazılmış ve 14. yüzyıla tarihlenen, yaklaşık 2000 sayfa uzunluğundaki bu eseri Bursa'da çok aradığını, ancak huzura sunmaya layık bir nüshasını bulamadığını aktarmıştır. Buna rağmen birkaç eksik parça içeren bir nüshayı mahcubiyetle arz ettiğini dile getirmiştir. Ayrıca, İstanbul'da Mütevellî Hamid Çelebi'nin elinde eserin mükemmel bir nüshasının bulunduğunu duyduğunu ve istendiği takdirde bu nüshanın sahibince huzura sunulabileceğini haber vermiştir (Esir, 2011, s. 301-302). Lamii Çelebi'nin mektubunda bahsettiği hikâyelerin tercüme edilmesi görevi dönemin okurlarının bir aşkın çevresinde gelişen maceraların anlatıldığı hikâye kitaplarının üretimi ile yakından ilgilendiğini bir kez daha gözler önüne serer.

17. yüzyılın başlarında Venedik elçisi olarak Osmanlı ülkesine gelen Ottoviano Bon Osmanlı saray yaşamına dair yazdığı kitabında Türklerin okuma yazma bilmeyen kesiminin çok fazla olduğundan ve okumayı bilenlerin kahvehanelerde kitap okuyup bahşişler topladığından bahseder. Ayrıca dinleyicilerin bu anlaşılır ve sürükleyici hikâyeleri dinlemekten büyük keyif aldığını söyler (Bon, 1996, s. 143-144).

¹⁵⁴ Kökenleri oldukça eskiye dayanan *Vamuk-ı Azra* hikâyesinin çeşitli kaynaklarda Yunancadan Süryaniceye, daha sonra Pehlevice ve Arapçaya çevrildiği belirtilir. Bugün elde bulunan en erken yazılı örneği Gazneli Mahmud (1039-40) için, baş şairi Unsuri tarafından Farsça kaleme alınmış örneğidir. Hikâye Çin kralının oğlu Vamuk ve Gazne sultanının kızı Azra'nın aşk serüvenini anlatır (Tokmak 2012, s.301-302). Agâh Sırrı Levend, Lamii Çelebi'nin çevirisi olan bir *Vamuk-ı Azra*'nın Bibliothèque nationale de France'da kayıtlı olduğunu belirtir (Ayan, 2012, s. 503-504).

Osmanlı imparatorluğunun erken devirlerinden beri okunduğu bilinen *Firuzşahname*, *Kahramanname*, *Hamzaname*, *Danışmendname* gibi epik eserler sesli olarak okunur ve zaman içinde şeklini sesli okuma performanslarına göre alır. Meddahların performanslarına eşlik eden bu metinler işitsel bir özellik kazanır aynı zamanda performansa eşlik eden bir malzeme olarak kullanılırlar (Aydınlı ve Schick, 2023, s.80)

Sözlü icranın ön planda olduğu bu metinlerde, ister sesli ister bireysel okuma bağlamında olsun, hikâyelerin kimin tarafından hazırlandığı genellikle belirtilmez. Onun yerine köklerine, ilk anlatıcılarına dualarla göndermeler yapılır ve devrin hükümdarının adı geçer. Diğer taraftan kimin olduğu belirsiz bu hikâyelerde genellikle okuyucuya seslenir bir biçimde “*râviyân-ı ahabâr*”, “*ezin cânib*”, “*nâkılân-ı âsâr*” şeklinde kalıplarla metin içinde farklı anlatımlara geçilir. Bazı kalıplar dinleyici hikâyeye doğrudan dâhil eder. Bu bağlamda “*Biz geldik şimdi şahın hikâyesine*” gibi ara geçiş cümleleri kullanılır. Bir çerçeve hikâye etrafında gelişen yoğun mücadele ve kahramanlık hikâyelerinin de dinleyicilerin ilgisini çeken anlatılar olması bakımından sesli okuma performanslarında özellikle tercih ediliyor olmalıydı (Aydoğan, 2021, s. 405-422).

Bir başka kaynak, Osmanlı dünyasının sesli okuma kültürünü canlı bir şekilde tasvir eder. 17. yüzyılın meşhur gezgini Evliya Çelebi, seyahatnamesinde sık sık kahvehanelerle ilgili hikâyelerden bahseder. Bursa, Manisa ve İstanbul'da gözlemlediği dansçıların, hikâye anlatıcılarını ve çeşitli performans gösterilerini anlatır. Halkın bu gösterilere katılmak için kahvehaneleri doldurduğunu, bazen kapının dışına taşıtığını söyler. Anlatılarının, evlerden kamusal alanlara taşan insanların eğlencelerine dair bakış açısı sunması bakımından önemlidir (Köprülü, 1966, s. 380-81; Evliya Çelebi, 2008, s. 29)

İsmail Erünsal “*Osmanlılarda Sahaflık ve Sahaflar*” isimli çalışmasında özellikle 16. yüzyıl sonu 17. yüzyıl başında yaşamış sahafların terekelerini inceleme fırsatı sunar. Bu belgelere göre sahafların ellerinde oldukça zengin sayıda hikâye kitapları bulunuyordu. Edirne’de bir sahafların terekesinde *Kırk Vezir Hikâyeleri*, *Kahramannâme*, *Kelile ve Dimne*, *Samekname* hikâyelerinin yer aldığını ve bunların düşük ücretler karşılığında şehir halkına kiralandığını belirtir (Erünsal, 2013,72-73). Peter Burke “*Yeniçağ Başında Avrupa Halk Kültürü*” isimli çalışmasında kentlilerin etki boyutunun ve nerelere ulaşabileceklerinin tahmin edilemez olduğunu söyler. Yani 16. yüzyıl sonu 17. yüzyıl başında Osmanlı okuma dünyasında eş zamanlı olarak hem saray hem kentte sevilerek

okunan veya dinlenen eserlerin saray ve şehir arasında bir transfer veya kültürel bir iletişim aracı olarak görmek doğru olacaktır. Ayrıca Roger Chartier, sesli okumanın sosyal çevrelerle bir bağ kurması konusunda bir araç olduğunu böylece muhabbete dayalı bir iletişim ağı oluşturmada önemli rol üstlendiğini belirtir. 16. yüzyıl Osmanlı saraylılarının ve kentlilerin özellikle hikâye kitapları konusunda ortak bir zevk alanında bulunduğu söylenebilir. Şehir ve sarayda gelişen muhabbetler birbirini besleyen ve hikâye üretimini ve yayılmasını destekleyen bir güce dönüşür. (Chartier, 1999, s.111; Burke, 1996, s. 109).

16. yüzyıl sonunda Samek Ayyar hikâyesinin Türkçe olarak sarayda yeniden resimli olarak üretilmesi bu kültürel bağlam içinde görülmelidir. Nitekim bunun yanında *Tuhfet'ül Letâ'if, Dâsitân-ı Ferruh u Hüma* gibi anlatıların da resimli olarak üretildiği görülür. Bu hikâyeleri içeren el yazmaları biçim, içerik ve boyular açısından ortak özellikler gösterir. Şimdiye kadar bu hikâyelerin neden 16. yüzyıl sonunda sarayda yeniden edebiyat ortamına dâhil edildiği tartışılmamıştır. Bu bağlamda, söz konusu eserlerin hikâye geleneği içerisinde 16. yüzyıl ortalarına dek çok sayıda tercüme edilen ve yaygın olarak çoğaltılan metinler arasında yer almadığı, dolayısıyla üretim sistemine ancak bu dönemden itibaren yeniden dâhil edildiği anlaşılmaktadır. *Samek Ayyar* hikâyesinin ilk kez II. Murad döneminde Türkçeye tercüme edildiği, hikâyenin II. Bayezid dönemi kütüphane kayıtlarında Farsça ve Türkçe ciltler olarak kaydedildiği yukarıda belirtilmişti.¹⁵⁵

Yukarıda da değinildiği gibi Lami Çelebi bu kitabı tercümeye niyetlenir. Ancak tercümelerin kopyasını bulmakta zorlandığını söyler. Bu ipuçları anlatının sistemde var olduğunu ancak edebiyat çemberinin merkezinde değil çevresinde konumlandığına açıkça işaret eder. III. Murad dönemi saray atölyesinde oldukça zengin bir proje olarak hazırlanan bu eser, tıpkı dönemin diğer popüler resimli eserleri gibi üretilir. Yukarıda da da değinildiği üzere el yazması, *Siyer-i Nebi* gibi Osmanlı okuma dünyasında oldukça sevilen, 16. yüzyıl sonu resimli kitapların görsel zevkine uygun olarak hazırlanır.

Çeviri bilimine dair kuramsal yaklaşımlar, bu tür el yazmalarının 16. yüzyıl sonu ve 17. yüzyıl başında Osmanlı saray atölyesinde yeniden üretilmesinin ardındaki nedenleri anlamak için önemli bağlamlar sunar. Bu alanda yapılan ilk çalışmalardan biri Itamar

¹⁵⁵ Kütüphane kaydı hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. bkz. s. 18.

Even-Zohar'ın 1970'li yıllarda geliştirdiği Çoğuldizge (Polysystem) kuramıdır. Even-Zohar, edebi sistemlerin sabit ve hiyerarşik yapılardan ibaret olmadığını, aksine çok katmanlı, dinamik ve birbirleriyle etkileşim içinde olan alt sistemlerden oluştuğunu ileri sürer. Ona göre, edebi sistemler yalnızca merkezdeki kanonlaşmış eserlerden değil, çeviri metinler ve popüler anlatılar gibi çevrede yer alan unsurlardan da oluşur. Zamanla bu unsurlar yer değiştirerek merkeze yükselebilir veya merkezdeki türler çevreye itilebilir. Başka bir deyişle, edebi sistemler durağan değil, sürekli dönüşüm hâlinde olan yapılardır (Even-Zohar, 1979, s. 287-310).

Itamar-Zohar özellikle merkez ve çevre arasındaki ilişkinin tek yönlü olmadığını, çevresel unsurların da merkezi dönüştürebilecek güce sahip olduğunu savunur. Ayrıca bu kuram, metinleri değerlendirirken onları yalnızca içeriksel değil, işlevsel konumlarıyla da ele almayı önerir. Bir metin ne olduğu kadar, sistemde hangi işlevi yerine getirdiğiyle de anlam kazanır. Bu durum uzun süre görünür olmayan *Samek Ayyar* tercümelerinin, dönemin dinamiklerine uygun olarak büyük boyutlu ve çok sayıda resim içeren bir eser olarak oluşturulmasını da açıklar. Yani dönemin resimli el yazmalarının üretim biçimine uygun olarak, *Samek Ayyar* el yazması da sürece dâhil edilir (Even-Zohar, 1979, s. 287-310).

Osmanlı edebiyat tarihinde yer alan *Samek Ayyar* hikâyesinin üretim ve dolaşıma girme süreci, Çoğuldizge kuramının merkez-çevre dinamiği ile açıklanabilir niteliktedir. Hikâye, 15. yüzyılın ilk yarısında II. Murad döneminde Farsçadan Osmanlı Türkçesine çevrilmiş ve saray çevresinde dolaşıma girmiştir. Yani başlangıçta doğrudan merkezî bir üretim alanında yer alır. Ancak bu ilk çeviri sürecinden sonra metin uzun bir süre sessiz kalır, yeniden yazımı yapılmaz, edebi dolaşımı oldukça sınırlı kalır. Bu durum, Even-Zohar'ın *merkez repertuarının donuklaşması* olarak tanımladığı olguyla örtüşür. Merkezî sistem, belli bir noktadan sonra yenilik üretme kabiliyetini kaybedebilir ve repertuarındaki kalıplar işlevini yitirebilir. Bu durumda sistem, ya çevreden yeni unsurları merkeze dâhil ederek repertuarını tazeler, ya da kendi geçmişinden seçtiği modelleri yeniden devreye sokar (Even-Zohar, 1979, s. 287-310).

Bununla birlikte Even-Zohar'ın ortaya koyduğu yaklaşım edebi dönüşümü büyük ölçüde yapısal bir mekanizma olarak ele alır. Tercüme sürecinde etkili olan bireysel aktörler ile

güç ilişkilerine dair kapsamlı bir açıklama sunmaz (Hermans, 1999, s.118)¹⁵⁶. Bu noktada André Lefevere ve eleştirel çeviribilim yaklaşımları devreye girer. Lefevere, çeviri metinlerin üretilme sürecini yalnızca dizgesel bir süreç olarak görmek yerine, metinlerin farklı kültürlerle taşınması sırasında yaşanan kırılmaları, edebi üretimin şekillenmesinde rol oynayan güç ilişkilerini ve belirleyici aktörlerin etkisini vurgular (Lefevere, 1992, s. 11-25; Tahir Gürçağlar, 2016, s. 54-58). Dolayısıyla Çoğuldizge Kuramı, *Samek Ayyar*’ın dolaşımını yapısal merkez-çevre ilişkisiyle açıklarken, Hermans’ın işaret ettiği eksiklikler ve Lefevere’nin vurguladığı ilişkiler, bu dönüşümün yalnızca edebi dizgelerle değil, toplumsal ve siyasi koşullarla da şekillendiğini gösterir.

Samek Ayyar örneği bu bağlamda daha bütünlüklü biçimde okunabilir. Hikâye saray çevresinde merkeze alınmış, ardından çevreye itilmiş, daha sonra 16. yüzyıl sonunda yeniden merkeze dönmüştür. Ancak Lefevere’nin işaret ettiği üzere, bu süreci yalnızca dizgesel bir döngü olarak görmek eksik kalır. 16. yüzyıl sonu ve 17. yüzyıl başında artan tercüme hareketliliğinde kültürel etkileşimlerin yanı sıra, siyasi aktörlerin güç ilişkilerinin de edebi üretimde belirleyici roller üstlendikleri unutulmamalıdır. Nitekim bu dönemde metinlerin üretiminde sultanların zevkleri kadar, bürokratların yönlendirmeleri ve himaye ilişkileri de etkin rol oynamıştır.¹⁵⁷

Walter Andrews ve Mehmet Kalpaklı, 16. yüzyıl sonları Osmanlı edebiyatını bir “kırılma noktası” olarak tanımlarlar. İstanbul başta olmak üzere büyük şehirlerde kentli okur profili çeşitlenmiş, hikâye anlatıcılığı, kitap kültürü, gazel ve şiir okumalarıyla birlikte gölge oyunu ve sözlü anlatı gibi popüler türler yaygınlık kazanmıştır. Kahvehaneler, bu çeşitliliğin beslendiği yeni kamusal alanlar olarak edebi üretim ve tüketimde önemli bir işlev üstlenmiştir (Kalpaklı ve Andrews, 2005, s. 88-90; 130-131). Bu bağlamdan

¹⁵⁶ Theo Hermans, Çoğuldizge Kuramı’nın çeviribilim açısından önemli bir açılım sağladığını, özellikle merkezde ve çevrede konumlanan metinleri birlikte inceleme imkânı vererek alanın sınırlarını genişlettiğini belirtir. Bununla birlikte, kuramın metin-odaklı kaldığını, siyasi ve toplumsal güç ilişkilerini, kurumların ve aktörlerin rolünü yeterince hesaba katmadığını vurgular (Hermans, 1999, s. 117-119).

¹⁵⁷ Resimli el yazmalarının üretiminde etkili olan siyasi etkenler pek çok çalışmada ele alınmıştır. Osmanlı sarayındaki ağaların resimli kitap üretiminde üstlendikleri roller üzerine ilk olarak Zeren Tanındı durur; bkz. Tanındı, 2002, s. 42-46. Emine Fetvacı 16. yüzyılda hamiliğin dönüşümü, kitap üretiminde etkili aktörler ve bu çevrede gelişen siyasi dengeleri kapsamlı biçimde inceler; bkz. Fetvacı, 2000, s. 195-214. Tülün Değirmenci, resimli kitapları yaptıran hamiler, bu kişilerin Osmanlı sarayındaki kariyerleri ve resimli kitap üretim sistemi çevresinde gelişen ilişki ağı ile politik tavırlara değinir. Özellikle 16. yüzyıl ortalarında ortaya çıkan resimli kitapların politik birer araç olarak kullanılmasının, II. Osman döneminde de imgelerde kendine yer bulduğunu vurgular; bkz. Değirmenci, 2012, s. 19-57.

bakıldığında edebiyat çemberinin çevresine konumlanmış hikâye metnlerinin yeniden gündeme gelmesi aynı zamanda toplumsal bağlam ve kültürel koşullarla iç içe işleyen dinamik bir sürecin ürünleri olarak da değerlendirilmelidir.

Osmanlı şehirlerinde özellikle kentli okuyucu profiline çeşitlendiği ve edebi tüketim alışkanlıklarının genişlediği bir dönemde hikâye anlatıcılığı, kitap kültürü, popüler hikâye anlatımları halk arasında yaygınlık kazanır. Saray çevresi bu gelişmeleri dışlayarak değil, dikkatle izleyerek karşılık verir. Aynı dönemde *Samek Ayyar* gibi daha önceki yüzyılda merkezde üretilmiş, ancak halkın beğenisine de hitap edebilecek nitelikte olan bir hikâyeyi yeniden dolaşıma sokması, çevresel kültürel taleplerin merkezî sistemi dönüştürdüğüne göstergesidir.

Bu bağlamda *Samek Ayyar*'ın yeniden gündeme gelişi, yalnızca estetik bir tercih ya da klasikleşmiş metne duyulan nostaljik bir bağlılıkla açıklanamaz. Aksine, kentli okuyucunun çeşitlenmiş okuma taleplerine uyum sağlama, merkezin kültürel liderliğini koruma çabası olarak da yorumlanabilir. Böylece saray edebiyatı, halk anlatı kültürüne doğrudan teslim olmadan, onun yönelimlerini merkeze taşıyacak metinler aracılığıyla yeniden yapılır.

Samek Ayyar hikâyesinin 16. yüzyıl sonunda saray çevresinde yeniden dolaşıma girmesi, merkezin repertuar yenileme, çevresel çeşitliliğe cevap verme ve edebi otoritesini sürdürme çabasının bir örneği olarak değerlendirilebilir. Bu durum, edebi metinlerin yalnızca tarihsel üretim koşullarıyla değil, sistem içindeki işlevsel konumları ve kültürel talepler karşısındaki konumlanışlarıyla da incelenmesi gerektiğini ortaya koyar.

6.3. TÜRKÇE SAMEK AYYAR EL YAZMALARI VE RESİMLİ NÜSHALAR

Kıssa-i Ferruhruz ve *Kıssa-i Şehr-i Şatran* arasındaki ilişkiler, birbirinin devamı oldukları bugüne dek ayrıntılı biçimde ele alınmamıştır. *Samek Ayyar* hikâyesinin başkahramanlarından biri olan Ferruhruz'un serüvenlerine odaklanan bu eserlerin, resimleri 16. yüzyıl sonu Osmanlı sarayının tasvir anlayışını yansıtmaktadır. Bu eserler,

macera ve fantastik olayların anlatımında kullanılan resimsel anlatım teknikleri bağlamında da değerli veriler sağlar.

Bu iki el yazması, aslında çok daha kapsamlı bir anlatı olarak öne çıkan Farsça *Samek Ayyar* hikâyesinin yalnızca son bölümlerini içeren Türkçe tercümeleridir. Osmanlı dünyasında dolaşımda olan söz konusu anlatının farklı tercümelerinin ve nüshalarının bulunması gerektiği sorusuyla yapılan araştırmalar sonucunda sadece Münih ve Süleymaniye olarak adlandırdığımız iki nüsha saptanabilmiştir. Bu Türkçe tercüme metinlerin ikisinden de hikâyenin erken safhalarına, yani Hurşid Şah'ın serüvenlerine ilişkin önemli veriler elde edilmiştir. Özellikle Süleymaniye nüshası, Farsça metinde yer almayan ayrıntıları içermesi bakımından dikkate değerdir. Farsça nüsha, bu çalışmada "Oxford nüshası" olarak tanımlanan ve üç ciltten oluşan eserin Ouseley 380 ve Ouseley 381 numaralı ciltler arasında anlatı kopuklukları içerdiği bilinir. Ayrıca, Ouseley 380 numaralı ciltten sonrası da eksiktir. Bu anlatı boşlukları, Türkçe tercüme sayesinde tamamlanmaktadır.

Araştırmacılar bugüne dek Ouseley 379 ve 380 numaralı Farsça el yazmaları arasında bulunan anlatı boşluklarını tamamlamak için genellikle British Library'de yer alan resimli *Kıssa-i Ferruhruz*'a başvurmuşlardır. Ancak bu çalışmada tanıtılan Süleymaniye kopyası, *Samek Ayyar* hikâyesinin ilk kahramanı Hurşid Şah'ın çok daha geniş ve ayrıntılı serüvenlerini kapsamaktadır. Süleymaniye nüshasının, dil ve üslup açısından Münih, Londra ve İstanbul kopyalarından ayrıldığı belirtilmelidir. Bugüne kadar Türkçe tercümeler arasında anlatının bütünüyle birbirini takip eden ciltlerine ne yazık ki rastlanmamıştır. Bu durum, anlatının hem birbirine bağlı hem de bağımsız okunabilir bir yapıya sahip olmasından kaynaklanıyor olmalıdır. Nitekim yalnızca Hurşid Şah ya da Ferruhruz gibi karakterlere odaklanan bölümler, Osmanlı okuyucusu için anlamlı ve yeterli bulunarak muhtemelen bağımsız bir şekilde okunmuştur. Ancak bu anlatıların temel eksenini, esasen *Samek*'in serüvenlerine dayanmaktadır. Anlatının sürekliliği, doğrudan *Samek* karakteri üzerinden sağlanır. Bu nedenle kitapların başlıkları belirli kahramanları ön plana çıkarıyor gibi görünse de, aslında okurun karşılaştığı anlatı, çoğunlukla *Samek*'in kurnazlıkları, kılık değiştirmeleri ve savaşları etrafında şekillenir.

Bununla birlikte, hikâyenin tekrar eden yapısı nedeniyle, metinlerde sürekli olarak hikâyenin temel eksenine yönelik göndermeler yer almaktadır. Dolayısıyla okuyucunun, metinleri okurken/dinlerken dostları için mücadele eden kahraman Samek'in hikâyesini genel hatlarıyla bildiği varsayılabilir. Bu bağlamda, hikâye bireysel aşk anlatılarından çok, Samek'in kesintisiz devam eden serüvenleri etrafında şekillenen ve onun stratejik zekâsını öne çıkaran bir yapı ortaya koymaktadır.

Süleymaniye kopyası (Fatih 03756), bugün için elimizde bulunan tek ciltlik yazmadır, gelecekte hikâyenin bu tercümesinin başka parçalarının da ortaya çıkabileceği göz önünde bulundurulmalıdır. El yazması, “*kışsa-i ‘acâyiben ve hikâyet-i garîbenin nâkil ü rāvîsi şöyle naql idüb rivâyet eyler ki: Mücellid-i sâbıkda kelâmı bu makâma ve elfâzı bu mevzî‘a getürmişdik*”¹⁵⁸ diye başlar. Buradan hikâyenin kendinden önce gelen ciltten devam ettiği anlaşılır. Yani eserin bu tercümeyi içeren farklı nüshalarının bulunduğu işaret eder. Hurşid Şah'ın mevcut Farsça nüshalarda bulunmayan başka maceralarının anlatıldığı hikâyelerin varlığı bu ciltle anlaşılır. Ayrıca, Münih kopyası ve Farsça nüshaların içeriği, bu metne zemin hazırlayan başka bir cildin de var olması gerektiğini ortaya koyar. Yani Süleymaniye Kütüphanesi'nde bulunan cildin farklı isimlerle kayıtlı birden fazla nüshası olabilir. Eserde hikâye, 128b numaralı yaprakta ani bir şekilde sona erer. Bu durum, anlatının devamının istinsahının planlandığını ancak eksik kaldığını ya da sonraki cildin şimdilik bilinmediğini göstermektedir. Ancak mevcut durumda, bu nüsha hikâyenin oldukça dinamik ve heyecanlı bir bölümünü, özellikle de Samek'in düşmanlarına karşı yürüttüğü hileli mücadelesini konu edinmektedir.

Süleymaniye yazmasının 126b numaralı yaprağında, Hurşid Şah'ın Samek'in değerine vurgu yaptığı şu ifade yer alır: “...*Samek benim canımdan ötedir.*” Bu vurgu, hikâyedeki kahramanın ne denli kıymetli bir figür olarak konumlandığını gösterir. Aynı bölümde, Samek'in düşman sarayına tüccar kılığında girerek günlerce onların güvenini kazandığı, bu süreçte dostluk kurduğu ve ardından düşmanlarını zekice planlarla alt ettiği anlatılmaktadır. Hikâyenin sonunda, düşmanlar maruz kaldıkları oyunu fark eder ve yaşadıkları hüsrân nedeniyle öfkeye kapılırlar. Hikâye, Samek'in hilesinin açığa çıkmasıyla sona erer. Bu örnek, Osmanlı okuyucusunun gözünde Samek Ayyar'ın sonu gelmeyen maceralarının bir halkasını oluşturur niteliktedir ve okurların hikâyeyi onun üzerinden anlamlandırdıklarına işaret eder.

¹⁵⁸ *Kitâb-ı Hurşid Şah*, Süleymaniye Kütüphanesi, Fatih 03756, y.1a

Türkçe tercümeleler, kurgusal bütünlüğü göz önünde bulundurularak sıralandığında, bazı eksikler ve çakışmalar bulunsa da anlatı şu şekilde düzenlenebilir: İlk sırada Münih kopyası, ardından Süleymaniye nüshası gelir. Bu iki metni *Kıssa-i Ferruhruz* ve *Kıssa-i Şehr-i Şatran* takip eder.¹⁵⁹ Bu kurgu dâhilinde Hurşid Şah'ın maceraları, ardından oğlu Ferruhruz'un ve nihayetinde torunu Merzuban'ın serüvenleri anlatılır.

Resimli nüshalara geçmeden önce, anlatının erken evrelerini temsil eden Münih ve Süleymaniye kopyaları arasındaki ilişkilere değinmek yerinde olacaktır. Bu iki metin, söz konusu hikâyenin Osmanlı okuma kültürü içinde sanılandan çok daha geniş bir çerçevede bulunduğunu açıkça ortaya koymaktadır. Başka bir ifadeyle, hikâyenin Londra ve İstanbul kopyalarında yer alan bölümlerden daha kapsamlı bir anlatı yapısı içerisinde Türkçeye çevrildiğini göstermektedir. Şimdiye dek resimli nüshalar üzerinden hikâyenin Osmanlı dünyasındaki yeri kesin biçimde tespit edilememiştir. Ancak eldeki bulgular, bu anlatının Osmanlı saray çevresinde erken dönemlerden itibaren ilgi gördüğünü ve dolaşımda olduğunu ortaya koymaktadır

Yukarıda da belirtildiği üzere, Münih kopyası, anlatının II. Murad döneminde Türkçeye tercüme edilerek edebi gelenek içerisine dâhil edildiğini göstermektedir. Hikâye okunduğunda, bu nüshanın Oxford nüshasının ilk iki cildiyle içerik ve tema açısından büyük ölçüde paralellik gösterdiği anlaşılmaktadır. EK 3 (Tablo)'de belirtildiği üzere, Münih kopyası 226a yaprağına kadar Oxford nüshasının ikinci cildinde y.307b'ye dek birebir örtüşecek şekilde ilerlemektedir. Ancak bu noktadan sonra Münih nüshasında anlatı ani bir şekilde son bulur ve anlatıcı hikâyeyi tamamlayarak kitap içerisinde yeni bir bölüme geçiş yapar.

Yaprak 229b'de başlayan bu yeni anlatı, Oxford nüshasının ikinci cildinde herhangi bir karşılığa sahip değildir. Münih kopyasında anlatıcı Farsça nüsha ile örtüşmeyen ve önceki olaylara dair kısa bir özet sunar¹⁶⁰, ardından yeni hikâyeye geçer. Bu bölümde, Hurşid Şah'ın Şamşah tarafından esir alınması ve sonrasında onun kızı Cihan Efruz ile evlenmesiyle başlayan yeni bir olay örgüsü sunulur. Bunu takiben, Hurşid Şah ile

¹⁵⁹ Türkçe tercümelemlerle inşa edilen hikâye için bkz. EK 1

¹⁶⁰ Muhtemelen eseri hazırlayan yazarın elinde eksik bir cilt vardı. Anlatıcı Farsça nüshada yer alan ancak kendinde bulunmayan bölümleri, bildiği veya duyduğu şekilde yeni bir özetle aktarır. Ardından bugün Oxford nüshasında bulunmayan yeni maceralarla devam eder. Detaylı bilgi için bkz. s. 117.

Samek'in uzun ve maceralı bir deniz yolculuğu anlatılır. Anlatının bu bölümü, Süleymaniye nüshası ile büyük ölçüde örtüşmektedir. Ancak daha önce de değinildiği üzere, Süleymaniye nüshası dil ve üslup bakımından Münih kopyasından belirgin biçimde ayrılmaktadır.

Her iki nüshada yer alan hikâyeler Oxford nüshasında yer almaz. Şimdiye dek araştırmalarda Ouseley 380 ve 381 numaralı ciltler arasında eksikler olduğuna değinilmiş ve bu eksikler Londra nüshası ile tamamlanmıştır.¹⁶¹ Münih ve Süleymaniye el yazmalarının keşfi bu karmaşık hikâyeyi aydınlatacak veriler içermesi bakımından kıymetlidir.¹⁶²

Kıssa-i Ferruhruz ve *Kıssa-i Şehr-i Şatran* hikâyeleri hem fiziksel yapısıyla hem de resimleriyle saray içinde üretilen eserler olarak öne çıkar. Her iki eser toplamda 129 resim içerir. Bu çalışmayla iki el yazmasının birbirini izleyen ciltler olarak üretildiği açıkça görülmüştür. İki eser de Samek Ayyar hikâyesinin önemli kahramanlarından biri olan Ferruhruz'un aşk maceralarına odaklanır. Böylesine kapsamlı bir anlatının sadece belirli bir kısmını içeren iki kitap, başka resimli nüshaların da hazırlanmış olduğu ihtimalini öngörmeye izin verir.

Yukarıda da belirtildiği üzere, Samek'in maceralarına odaklanan bu anlatı, yapısal olarak bölünebilir niteliktedir. Bu durum, anlatının farklı bölümlerinin birbirinden bağımsız biçimde de okunabilmesini mümkün kılar. Londra ve İstanbul el yazmaları, Ferruhruz'un maceralarına odaklanan ve birbirini takip eden anlatılar olarak iki cilt şeklinde hazırlanmış olabilir. Ancak metin içinde yer alan kimi referanslar ve resimlerinin Oxford nüshası ile olan ilişkileri bu resimli nüshaların öncesinin de olabileceği fikrini uyandırır. Bu konuda kesin bir şey söylenemese de saray için hazırlanan bu el yazmalarının başka resimli kopyaları tasarlanmış olabilir. *Samek Ayyar* anlatısının II. Bayezid dönemi kütüphane kayıtlarında *Samek Ayyar* hikâyesinin Farsça ve Türkçe ciltlerinin olduğuna değinilmişti. Eserin saray kütüphanesinde mevcut olması, yazarların ve ressamların anlatı için gerekli kaynaklara sahip olduklarını gösterir. Bu bağlamda, söz konusu hikâyenin

¹⁶¹ Parviz Natal Hanlari, Marian Gaillard ve Roxana Zenhari çalışmalarında Fasça nüshadaki anlatım boşluklarına detaylıca değinirler. Bu konuda detaylı bilgi için bu çalışmada bkz. s.82-94. Burada eksik olarak tanımlanan anlatılar, Hurşid Şah'ın aşk macerasının sonu ve oğlu Ferruhruz'un maceralarının başları şeklindedir.

¹⁶² M ve S nüshalarının kapsadığı, ancak Oxford nüshasında olmayan hikâyelerinin detayları için bkz. EK.3

yazımı, tasarımı ve resimlenmesinin büyük ölçekli bir proje olarak kurgulandığı, ancak bilinmeyen nedenlerle tamamlanamadan yarım kaldığı düşünülebilir. Yine de anlatının bütünüünün resimlenmesinin hedeflenmiş olması, 16. yüzyıl sonu ve 17. yüzyıl başı saray çevresindeki tercüme faaliyetleri çerçevesinde resimli el yazmalarının üretim zenginliği göz önünde bulundurulduğunda, oldukça güçlü bir olasılık olarak değerlendirilmelidir.¹⁶³ Aşağıda daha ayrıntılı biçimde ele alınacak olan Oxford nüshalarının, Osmanlı sanat ortamında üretilmiş resimli nüshalarla hem metin hem de görsel anlatım dili bakımından taşıdığı benzerlikler, Oxford nüshanın Osmanlı sarayına bir şekilde ulaşmış olabileceği ihtimalini düşündürür. El yazmaları arasındaki metinsel ve görsel düzeydeki etkileşimler, saray koleksiyonunda Farsça nüshanın bulunmuş olabileceğine işaret eder.

Kıssa-i Ferruhruz hikâyesinde anlatıcı metnin daha öncesi de olduğuna şu sözlerle gönderme yapar:

“...*Faramerz bin Hudâdâd bin ‘Abdullah el-Kâtib er-Ercânî ider ki Bir zemânda dostlardan bir cemâat bu derdmend-i âvâreden tarz-ı garîb ve üslûb-ı acîb üzre tertîb ve bünyâd olunmuş bir hikâyet der-hâst ittiler ki, dostlar meclisinde rivâyet ve ashâb-ı devlet huzûrunda hikâyet olunmağa kâbil ola. Pes ben dahî sa’y ü himmet idüb esbâb-ı cihân ki ayine-i r’âz nihândur gâh vasl ü gâh hicr, gâh mehr ü gâh kîn, gâh gam ü gâh şâdî ve gâh haram-ı dil ü gâh dil-i nâ-murâdîden hâlî olmayub, âkile numûne-i hâl ve enmüzec-i makal olmak içün bu dastânı bast idüb, nitekim mücelled-i evvelde sözü bu makâm irâd itmiş idim ki Ferruhruz pederi Hurşîd Şâh huzuruna gelub etdi ki...*” (BL, Or. 3298, y.1b-2a).

Metinde yazar, eserin derleyicisi olarak gösterdiği Faramerz b. Hudadad’dan bahseder. Ardından bu aşk, intikam, kin ve kavuşma dolu hikâyeyi yazıya döktüğünü ve önceki

¹⁶³ 16. yüzyıl sonu 17. yüzyıl başında sultanların yazarlara ve resamlara, yeniden tercüme edilmesini veya üretilmesini istediği metinlerin, saray kütüphanesinde bulunan resimli nüshaların örnek olarak verildiği kaynaklarda belirtilir. Örneğin II. Murad döneminde Abdurrahman b. Ali el-Bistâmî (ö. 1454) tarafından Arapça kaleme alınan *Cifrü’l-câmi*, kıyamet alametlerini konu edinir. Eser, 16. yüzyılın sonlarına doğru artan tercüme faaliyetleri çerçevesinde, Bâbüssaâde ağası Gazanfer Ağa’nın aracılığıyla Şerif b. Seyyid Muhammed tarafından *Tercüme-i Miftâh-ı Cifrü’l-câmi* adıyla III. Mehmed’e ithafen Türkçeye çevrilmiştir. Mütercim, çeviride “*Hazîne-i Âmire*”de yer alan resimli bir nüshadan yararlandığını belirtir. El yazmasında bulunan pek çok resimde bulunan ve Arapça örneğine gönderme yapan notlar, sanatçıların örnek bir kopyadan çalıştığına işaret eder (Yaman, 2002, s. 151; Bağcı ve vd., 2006, s. 198).

ciltten buraya getirdiğini anlatır. Bu durumda hikâyenin resimli başka ciltleri olduğu fikri daha da güçlenir.

Metin içi göndermeler de dikkate alındığında, özellikle *Kıssa-i Ferruhruz* el yazması, kendinden önce gelen anlatıların varlığına sıkça atıfta bulunur. Örneğin, anlatıda Hurşid Şah, bir mecliste, Samek’in kendisi için öz oğulları kadar kıymetli olduğunu belirtir ve onunla ilk karşılaştığında adının “Samek” olduğunu, zamanla kahramanın adını “Âlem Efruz” olarak değiştirdiğini dile getirir.¹⁶⁴ Hurşid Şah’ın burada aktardığı hikâye, anlatının daha önceki bölümlerinde ayrıntılı biçimde yer almaktadır. Ancak *Kıssa-i Ferruhruz* içinde yaşanan geçmiş olaylara yeniden atıfta bulunulması, metnin daha geniş ve süreklilik arz eden bir anlatı bütününe parçası olduğunu düşündürmektedir. Bu da, Osmanlı okur ya da dinleyicisinin, hikâyeyi önceden bilerek ve önceki bölümlerle bağ kurarak takip ettiğini ortaya koyar.

Kıssa-i Şehr-i Şatran hikâyesinde de benzer detaylar takip edilir. Örneğin Münih kopyası dikkate alındığında Samek ve karısı Sorhverd ayrı düşerler. Ancak *Kıssa-i Şehr-i Şatran* el yazmasının metninde tekrar kavuşurlar. Sorhverd kadın bir ayyar olarak aşçı kılığına girer ve kimliğini saklar. Daha sonra Samek onun kayıp karısı olduğunu anlayınca, Sorhverd başına gelenler hakkında kısa bir detay verir. Aslında Londra ve İstanbul kopyalarında olmayan bir olaydan kaynaklı ayrı düşmüşlerdir. Yani Samek’in karısından ayrılması bu iki ciltten önce gelen anlatılara dayanır.¹⁶⁵

Tüm bu ipuçları ve Osmanlı edebiyat ortamında anlatının tamamının saray kütüphanesinde yer alması, *Samek Ayyar* hikâyesinin uzun ve girift yapısıyla birlikte düşünüldüğünde, eserin yalnızca Ferruhruz’un maceralarına odaklanan bölümlerle sınırlı kalmaksızın beş ciltlik kapsamlı bir resimli proje olarak tasarlanmış olabileceğini düşündürmektedir. Ancak bu planlama, bugün bilinmeyen nedenlerle yalnızca anlatının son kahramanlarını merkeze alan bir versiyona indirgenmiş veya bugüne ulaşmamış

¹⁶⁴ Samek ve Hurşid Şah’ın bir araya gelme hikâyesi Münih kopyasında anlatılır. Zamanla bu dostluk kardeşliğe dönüşür. Yani, Londra nüshasında önceki anlatıların halâ metne etki ettiği ve anlatının devamlılığının sürdürüldüğü anlaşılır. Samek’in manevi babası ve ayyarların başı Şogal’ın yardımıyla, Hurşid Şah’a destek olmaya başladığı hikâye için bkz. EK 1, s.250.

¹⁶⁵ Uzun süredir kayıp olan Sorhverd aşçı olarak kılık değiştirdikten sonra sevgilisi Samek ile kavuşması hikâyesi *Kıssa-i Şehr-i Şatran* (İÜK. T.9303) el yazmasında y.168b’de anlatılır.

olabilir. Ne var ki bahsedilen düşüncelere dair doğrudan bir belge ya da kanıt günümüze ulaşmamıştır.

Anlatının hem Samek Ayyar’a hem de diğer *ayyar*ların serüvenlerine odaklanan yapısı, hikâyelerin birbirinden bağımsız olarak da okunabilmesini mümkün kılar. Bu bağlamda, Hurşid Şah’ın aşk hikâyesi ve oğlu Ferruhruz’un maceraları etrafında şekillenen bölümler, okuyucuların ilgisini çekecek yeterlilikte bir bütünlük arz eder. Dolayısıyla, 16. yüzyıl sonlarında sarayda hazırlanmış resimli iki el yazmasının yalnızca Ferruhruz’un maceralarını içeren bölümler üzerine yoğunlaşması bilinçli bir tercih sonucu da gelişmiş olabilir. Her iki koşulda da 16. yüzyıl ortalarından itibaren Osmanlı kültür ortamında üretilen Türkçe tercümeler ve Lamii Çelebi’nin aktardıkları hikâyenin yeni bir ilgiyle yeniden üretildiğini ortaya koyar ve 16. yüzyıl okur çevresinde *Samek Ayyar* hikâyesinin yeniden gündeme geldiğini açıkça gösterir.

6.4. SAMEK AYYAR HİKÂYESİNİN RESİMLİ NÜSHALARI: KISSA-İ FERRUHRUZ VE KISSA-İ ŞEHR-İ ŞATRAN

Bu bölümde, 16. yüzyıl Osmanlı kültür ortamında üretilmiş *Kıssa-i Ferruhruz* ve *Kıssa-i Şehr-i Şatran* resimli hikâyelerin içerikleri, kodikoloji ve kitap sanatları açısından ilişkilerine dair değerlendirmelere yer verilecektir. Söz konusu kıssalar, yalnızca edebi yönleriyle değil, aynı zamanda içerdikleri resimli sahneler aracılığıyla dönemin anlatı ve tasvir geleneğine ışık tutmaları açısından da önem taşımaktadır.

Londra ve İstanbul nüshaları 16. yüzyıl sonu 17. yüzyıl başı Osmanlı edebiyat ortamında resimli hikâye kitaplarının üretim sürecine dâhil edilmiş, dönemin saray ve çevresinde üretilen el yazmalarında olduğu gibi bol resimli olarak tasarlanmışlardır. Eserler tıpkı 16. yüzyıl sonlarında üretilen *Tuhfet’ül Letâ’if*, *Siyer-i Nebi* kitaplarında olduğu gibi çok zengin bir görsel program içerir. İki kitapta toplamda 129 resim bulunur. Bu durum kitaplarda resimlerin metin kadar güçlü birer anlatım aracına dönüştüğünü açıkça gözler önüne serer.

El yazmalarının, dönemin kültürel dinamiklerine uygun olarak resimli şekilde üretildiği ve eserlerde yer alan imgelerin üslup özelliklerinin, dönemin hâkim resim anlayışını

yansıttığı görülmektedir. Londra ve İstanbul nüshalarında egemen olan üslup, 16. yüzyıl sonunda Osmanlı sarayında üretilen resimli kitaplarda hâkim olan resim dilini, dönemin önde gelen sanatçılarından Nakkaş Hasan'ın üslubunu izler.

Nakkaş Hasan'ın özellikle sarayın kitap üretimi konusunda öne çıkan ismi Gazanfer Ağa ile işbirlikleri içerisinde olduğu bilinir. Hasan'ın tarihi ve edebi konulu pek çok eseri resimlediği ve bunların üretiminde rol aldığı belirtilir. Sanatçının resimlerinde hâkim olan uzun gövdeli, kalın kaşlı figürleri, uzun gövdeli ağaçlar ve birbirini kesen dağlar, tepeler, kırmızı, sarı, turuncu, yeşil, kızıl kahve renk tonlarının hâkim olduğu doğa ve mekânlar onun resimlerinin öne çıkan unsurlarıdır. Özellikle iç mekân tasarımlarında geniş, sade bir alan yaratmış, kahramanları merkeze alarak açık, sade ve anlaşılır kompozisyonlar tasarlamıştır (Akalay, 1979, s.607-626; Fetvacı, 2000, s.135-136; 320-322; Bağcı vd., 2006, s. 166-167). Sanatçı ve takipçileri bu dönemde tercüme metinlerde de hâkim olan açık ve sade anlatı dili gibi resimleri de sadece ana konuya odaklanan, kalabalıktan uzak bir biçimde ele alır.

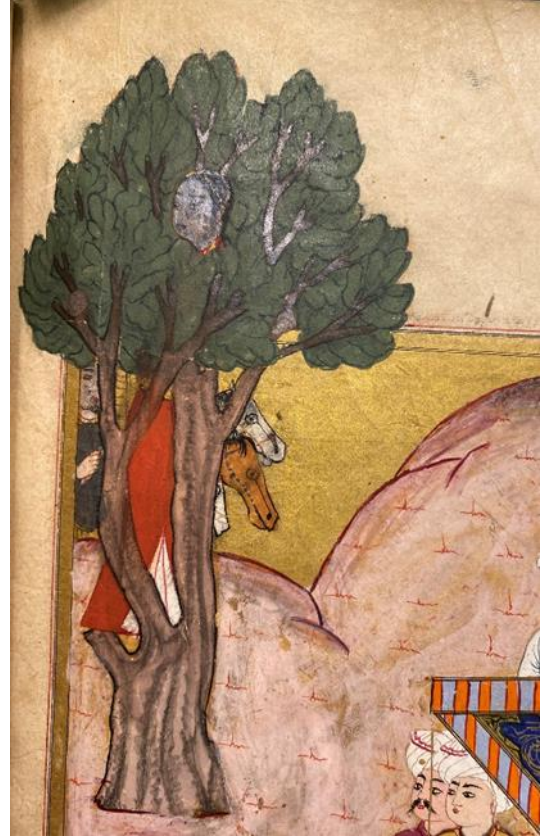
Londra ve İstanbul nüshaları, yukarıda belirtilen resimsel üslubu açıkça takip etmektedir. Anlatıda yer alan kompozisyonlar, her zaman hikâyenin temsil ettiği ana konuya odaklanmakta, detaylar ise, hikâyenin akışında taşıdığı önem doğrultusunda bilinçli şekilde eklenmektedir. Örneğin, Ruz Efzun'un arkadaşları Ferruhruz ve Şirvan Peşin ile birlikte kaçarken uğradıkları Şatran Şehri'nde, Garip Şah'ın yabancılara karşı olan düşmanlığına dikkat çekilir.¹⁶⁶ Bu nedenle kahramanlar, Şah ile karşılaşma tehlikesiyle karşı karşıya kaldıklarında bir ağacın arkasına saklanırlar. Bu anlatıyı temsil eden tasvirin sol üst köşesinde yer alan ağacın ardına gizlenmiş bir figürün başı, yaprakların yoğun dokusu arasından fark edilmektedir. Sanatçılar, kahramanların başına gelecekleri önemli ölçüde etkileyecek bu gizlenme detayını özellikle vurgulamışlardır (Resim 138- 139).

Bu durum, sanatçıların sade ve anlaşılır kompozisyon anlayışını korurken, hikâyenin akışında kritik öneme sahip detayları da göz ardı etmediklerini göstermektedir. Resimler, hikâyeyi destekleyen unsurlarla zenginleştirilmiş, ancak okuyucunun ve izleyicinin anlatımı açık ve kolayca kavrayabilmesi amacıyla sade ve açık bir şekilde tasarlanmıştır.

¹⁶⁶ Ferruh ve Şirvan'ın kaçış hikâyesi için bkz. EK.1, s. 284.



Resim 138: Garip Şah'ın ağaç arkasında gizlenen Ruz Ezun'u fark etmesi, *Kıssa-i Ferruhruz*, BL. Or. 3298, y.246b



Resim 139: y. 246b'den detay

Yukarıda değinilen örnek ayrıca sanatçı/sanatçıların metin ile ilişkilerine de ışık tutar. Londra ve İstanbul kopyalarında genel olarak resimler metne sadıktır, anlatıdaki ayrıntıları doğru bir şekilde yansıtmaya özen gösterilmiştir. Örneğin Samek Ayyar ve Ferruhruz zorlu bir deniz yolculuğu sonrasında Simabiye isimli bir şehre vardıkları bölümde anlatıya göre şehrin insanları savaşmaktan pek anlamazlar. At yerine öküz kullanırlar. Simabiye insanların boyları uzun, renkleri siyahtır. Şehrin hükümdarı Simab'ın ise kulakları hançer gibidir.¹⁶⁷ Ressamlar Simabiye yerlilerini burada anlattıkları gibi resimlemezler. Onun yerine anlatı boyunca hakim olan figür resimleme biçimlerini sürdürürler. Ancak hikayede at yerine öküz kullanmaları önemli bir detaydır ve bunu yansıtmayı seçmişlerdir. Anlatının ilerleyen aşamalarında Ferruhruz bu şehirde evcil at kullanılmamasının zorluğunu yaşayacak ve düşmanı Cam Şah'a karşı mücadele vermek için bir çözüm bulmak zorunda kalacaktır (Resim 140)

¹⁶⁷ Ferruhruz'un Simabiye Şehri'ne varış hikâyesi için bkz. EK.1, s. 275.



Resim 140: Cam Şah'ın Şah Simab'a mektup göndermesi, *Kıssa-i Ferruhruz*, BL. Or. 3298, y.111b

Bir diğer örnek, Hurşid Şah'ın, Gölbuy'un peşinden giden oğlu Ferruhruz'u aramak üzere Tüccar Şah'ın yanına ulaşmasını konu alır.¹⁶⁸ Bu sahnede ressam, Hurşid Şah'ın, bu tehlikeli yolculukta oğlunu destekleyen Tüccar Şah'a karşı öfkesini ve diğer karakterlerin bu öfke karşısındaki mahcubiyetlerini metindeki anlatıya sadık kalarak görselleştirmiştir (Resim 141). Hurşid Şah, deniz yolculuğunun ardından varır varmaz bir taht üzerine oturmuştur. Kaşlarının çatık olması ve yüz ifadesi, karşısında bulunan Tüccar Şah ile ayyarlara karşı öfkesini açıkça yansıtmaktadır. Kompozisyonun sağ alt köşesinde sıralanan ayyarların yüzlerine ise bu durum karşısındaki utanç ve sıkıntı açık şekilde yansıtılmıştır. Kompozisyon, 16. yüzyıl sonlarında üretilmiş hikâye resimlerinde sıkça rastlanan bazı karakteristik detayları da içermektedir. Örneğin, sol ya da sağ alt köşede yer alan ve çevredeki doğa ile mimari unsurlardan daha küçük ölçekte tasvir edilen kıyıya yanaşmış gemiler, resmin merkezine yerleştirilmiş taht üzerinde oturan bir hükümdar figürü ya da çadır gibi sahne elemanları, bu döneme ait resimlerde yaygın olarak kullanılan unsurlardır. Ressam, mekânı neredeyse bir dekor gibi kullanmakta, aynı mekânı farklı anlatılar arasında taşıyarak yeniden üretmektedir. El yazması içinde benzer

¹⁶⁸ Hurşid Şah'ın Tüccar Şah'ın yanına ulaştığını anlatan hikâye için bkz. EK. 1, s. 271.

şekilde tasvir edilen bir diğer sahne ise Ferruhruz'un sevgilisini kaçıran Tuti Şah'ın kapısına yanaştığını gösteren kompozisyonudur¹⁶⁹ (Resim 142). Ancak burada özellikle vurgulanması gereken nokta, Hurşid Şah'ın temsil edildiği sahnede sanatçının, tıpkı metinde anlatıldığı gibi, onun öfkesini etkileyici bir şekilde yansıtabilmiş olmasıdır.



Resim 141: Hurşid Şah'ın Tüccar Şah, Hüzmüzkil ve Çarşeb'i azarlaması, *Kıssa-i Ferruhruz*, BL. Or.3298, y.60a



Resim 142: Ferruhruz'un Tuti Şah sarayı önünde beklemesi *Kıssa-i Ferruhruz*, Or.3298, BL. Or. 3298, y.8b

Sanatçıların, metinde aktarılan olayları mümkün olduğunca açık ve sade bir biçimde resmetmeye çalıştıkları görülmektedir. Bu yaklaşım, İstanbul nüshasında da belirgin bir biçimde kendini gösterir. El yazmasının 15b numaralı yaprağında yer alan sahne, sanatçının anlatıyı önemli ayrıntılarıyla ele alarak yorumladığını açıkça ortaya koyar. Bu sahnede, Katus Şah'ın Hurşid Şah'ı tutuklayarak sarayına getirdiği an betimlenmiştir. Kompozisyonun merkezinde, Katus Şah ve kardeşi Cam Şah tahtta otururken, Hurşid Şah sol alt köşede, arkasında kılıç taşıyan bir cellatla birlikte tasvir edilmiştir. Anlatıya göre Samek, Hurşid Şah'ı kurtarmak için bir plan yapar. Şehirden temin ettiği bir ilaçla bedenini siyaha boyar ve Gülbuy'u da Katus Şah'a hediye olarak sunmayı planlar. Bu

¹⁶⁹ Ferruhruz'un Tuti Şah'ın sarayına vardığı hikâye için bkz. EK.1, s.267.

planı Gülbuy'la paylaşır ve olası bir tehlikeye karşı onun eline de bir ilaç verir. Resimde Hurşid Şah'ın karşısında duran siyah tenli adam Samek, yanındaki ise Gülbuy'dur (Resim 143). Kompozisyon, anlatının bu bölümünü birebir karşılayacak şekilde kurgulanmıştır. Sanatçıların olayda yer alan tüm detayları büyük bir titizlikle resme aktardıkları açıkça görülmektedir. Her ne kadar resimler, birbirini yineleyen figür ve mekânlar aracılığıyla seri bir üretim sürecinin ürünü izlenimi verse de, metindeki ayrıntıların resmin ikonografisine özenle yansıtılmış olması, hem eseri üreten sanatçının hem de eseri izleyen (okuyan ya da dinleyen) kişinin anlatıyla doğrudan bir diyalog kurduğuna işaret etmektedir.



Resim 143: Samek'in, Katus Şah'ın tutsağı olan Hurşid Şah'ı kurtarmaya çalışması, *Kıssa-i Şehr-i Şatran*, İÜK. T.9303, y.15b

El yazmaların bazı sahnelerinde, bilgi eksikliği ya da sanatçıların metne hâkimiyetlerinde kopukluklardan kaynaklandığı düşünülebilecek çeşitli hatalar göze çarpmaktadır. Örneğin, Londra nüshasında yer alan ve Samek'in, Gülbuy'u kurtarmak amacıyla Rayin adlı düşman askerlerinden birine saldırdığı sahneyi betimleyen resimde, Samek Gülbuy kılığına girmiş olarak tasvir edilir.¹⁷⁰ Bu kılık sayesinde Rayin'in meclisine sızmayı

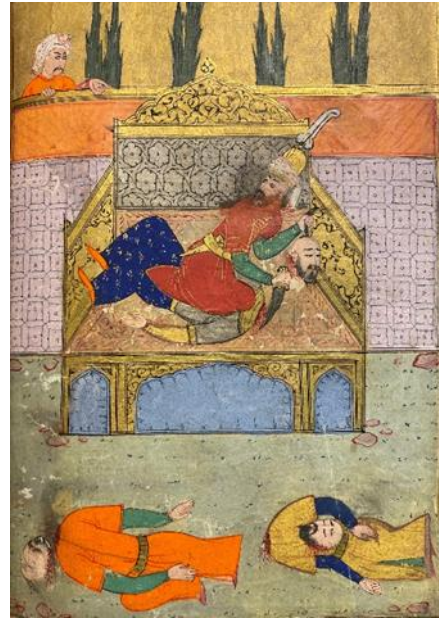
¹⁷⁰ Samek'in Gülbuy kılığına girerek Rayin'i öldürmeye çalıştığı sahne için bkz. EK.1, s.283.

başaran Samek'in, anlatıya göre öldürdüğü kişinin bir erkek olması gerekirken, resimde saldırdığı figür açıkça kadın olarak resmedilmiştir (Resim 144).

Bir diğer örnek, Saye Kaf hükümdarının şehrini korumayı amaçlayan Samek'in, Kenkele isimli komutanı öldürmesini konu alan tasvirdir.¹⁷¹ Resmin alt kısmında anlatıya uygun olarak yerde yatan ölü askerler yer alır. Arka planda ise Ruz Efsun, erkek kılığına girmiş şekilde gözcülük yaparken tasvir edilmiştir. Kompozisyonda Kenkele, anlatıya uygun biçimde iri yapılı olarak çizilmiştir, ancak metinde açıkça belirtilen siyah ten rengi görselleştirmede dikkate alınmamıştır. Bu durum, olayın akışı açısından ikincil düzeyde görülebilecek bazı detayların sanatçılar tarafından zaman zaman göz ardı edilebildiğini ortaya koyar. Burada vurgulanan esas nokta, Kenkele'nin korku salacak kadar güçlü bir figür olması ve Samek'in onu alt etmesidir (Resim 145).



Resim 144: Samek'in Gülbuy kılığında Rayin'i öldürmesi *Kısas-i Ferruhruz*, BL. Or.3298, y.227a



Resim 145: Samek'in Kenkele'yi öldürmesi *Kısas-i Ferruhruz*, BL. Or.3298, y.47b

Öte yandan, resim-metin ilişkisine dair dikkate değer başka unsurlar da bulunmaktadır. Özellikle kılık değiştirme motifinin görsel temsillerde sıkça işlendiği daha önce vurgulanmıştı. Sanatçıların bu tür sahneleri doğrudan, karakterlerin yeni kimlikleriyle betimlediği ve bu temsillerin anlatı bağlamında değerlendirildiği, “Kimlik ve Dönüşüm:

¹⁷¹ Samek'in Kenkele isimli komutanı tuzağa düşürmesi hikâyesi için bkz. EK.1, s. 270.

Samek Ayyar Hikâyesinde Kılık Değiştirme Teması” başlıklı bölümde detaylı biçimde tartışılmıştır.

Kılık değiştirme motifinin resimlerdeki yansıtılış biçimi, anlatıdan bağımsız olarak ele alındığında, sahnelerin anlamlandırılmasını güçleştirmektedir. Örneğin, İstanbul nüshasının 153a numaralı yaprağında yer alan sahnede, Kabus Şah’ın elinden kurtulmak amacıyla mutfak çalışanı kılığına giren Ebrek ve Samek’in kimliklerini, metne başvurmadan tespit etmek oldukça zordur.¹⁷² Mutfak çadırının önünde konuşan bu iki figür, Samek’in resimlerde betimlenen karakteristik özelliklerinden farklı bir şekilde resmedilmiştir. Bu durum, görsel anlatının metinsel bağlamdan ayrı bir biçimde değerlendirilmesini daha da güçleştirmektedir. Yani sanatçıların kimlik dönüşümlerini doğrudan yansıtması, kahramanları ayırmayı güçleştirir. Resimde tasvir edilen kişilerin kim olduklarını anlamak için mutlaka metne başvurmak gerekir. Bu durum kompozisyonların anlaşılır olması için metnin önemini bir kez daha vurgular (Resim 146)



Resim 146: Samek ve Ebrek’in aşçı kılığında buluşmaları, *Kıssa-i Şehr-i Şatran*, İÜK. T.9303, y.153a

¹⁷² Samek’in aşçı olarak kılık değiştirdiği hikâye için bkz. EK. 1, s. 289.

Osmanlı izleyicisinin, Samek Ayyar metnini bilmeden yalnızca görsel temsiller aracılığıyla anlamlandırmasının sınırlı olduğu söylenebilir. Bu durum, anlatı yapısı bakımından oldukça karmaşık olan *Tuhfet'ül Letâ'if* için de geçerlidir. Her ne kadar *Samek Ayyar* hikâyesi içerik açısından farklılaşsa da, resimleme açısından *Tuhfet'ül Letâif* el yazmasıyla benzerlik gösterir.

Samek Ayyar anlatısı, kahramanlarının sürekli değiştiği ve dinamik bir yapıya sahip olması bakımından daha karmaşıktır. Anlatı, Hurşid Şah ve Mahperi; Ferruhruz ve Gülbuy'un aşkı etrafında şekillenen kentli sivil örgütlerin (ayyarların) mücadelelerini konu alırken, *Tuhfet'ül Letâ'if* hikâyesi Şah Ramin, yardımcısı Hoca Salih ve Ramin'in aşkı Mahpervin çevresinde gelişir. Şah Ramin, gücü ve yetenekleriyle olayların üstesinden gelen bir kahraman olarak daha ön plana çıkarken, *Samek Ayyar*'ın prensleri, hata yapan ve bu hatalardan çoğunlukla Samek'in yardımıyla kurtulan, hatta kimi zaman onun yönlendirmeleri olmadan zorluklarla başa çıkamayan karakterlerdir.

Buna rağmen, *Samek Ayyar* anlatısı, içerik açısından farklılaşsa da, resimlerin tasarımı, bol görsel anlatı kullanımı ve fantastik-doğaüstü öğelerin temsili bakımından *Tuhfet'ül Letâif* ile kesişir. *Tuhfet'ül Letâ'if* el yazması da zengin resim programları ve olağanüstü olayların resmedilmesi gibi öne çıkan unsurlarla metinden bağımsız anlaşılması güç bir el yazması olarak değerlendirilebilir. Örneğin, *Tuhfet'ül Letâ'if* hikâyesinde, Ramin'in düşmanlarından Saruye'nin Cinler Şahı ile ittifak kurarak Şah Ramin'e karşı savaştığı sahne, metin olmadan tam olarak anlaşılması güçtür (Resim 147). İlk bakışta yalnızca bir karşılaşma sahnesi gibi görülebilecek bu tasvirin detayları, ancak metnin verdiği ipuçlarıyla anlam kazanır. Özellikle cinlerin sol üst köşede konumlandırılması gibi görsel tercihler, metne başvurulduğu zaman açıklık kazanır. Benzer şekilde, Ramin'in sevgilisi Mahpervin'nin gerçekleştirdiği fantastik yolculuklara işaret eden sahnelerde de anlatı ve görsel arasında sıkı bir ilişki söz konusudur. Örneğin, Mahpervin ve Ruzbih'in ¹⁷³ yer aldığı ve insan başlı deniz canlılarının ağızlarında mücevher sunduğu sahne, ancak metnin bağlamı içinde anlamlandırılabilir. Bu örnekler, benzer üretim süreçlerinden geçmiş el yazmalarındaki imgelerin metinle sürekli bir etkileşim içinde olduğunu göstermektedir.

¹⁷³ Anlatıda Ramin'e pek çok şahın ve prensin aşk serüvenünde yardımcı olduğu görülür. Ruzbih, Berber Şah'ı Bihrûz Şah'ın oğludur. Ruzbih'in Hüsn-i Kamer isimli sevgilisine kavuşma hikâyesi de bu anlatıda önemli bir yer tutar. Mah Pervin ve Ramin'in aşklarının yanında, farklı diyarların şahlarının da aşkları bu hikâyede anlatılır (Tılfarlıoğlu, 2017, s. 155).

Bu durum, okur ya da izleyicinin görsel temaları anlamlandırmasında metni takip etmenin ne kadar önemli olduğunu gözler önüne serer (Resim 148).



Resim 147: Saruhan ve Cinlerin, Şah Ramin'e karşı savaşmaları, *Tuhfet'ül Leta'if*, AKM. 280, y.226b-227a



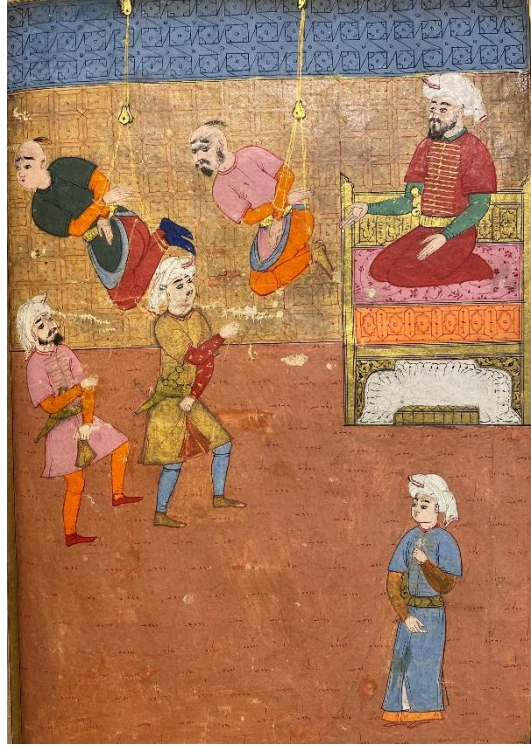
Resim 148: Mah Pervin ve Ruzbih'in insan başlı deniz canlıların ağzından inciler alması, *Tuhfet'ül Leta'if*, AKM. 280, y.177b

Londra ve İstanbul nüshalarında yer alan tasvirler, sanatçılar tarafından anlatıyı desteklemek amacıyla eklenmiş çeşitli detaylarla zenginleştirilmiştir. Ancak bu resimler,

metne dair bilgi olmaksızın bir araya getirildiğinde, izleyiciye sınırlı düzeyde bilgi sunar. Resimler topluca incelendiğinde, anlatının genel olarak aşk teması etrafında şekillendiği sezilse de, sahnelerde yer alan kavuşma, ayrılık, deniz yolculukları, savaş ve kavuşma gibi temalar yalnızca yüzeysel bir fikir verir. Oysa anlatının çok katmanlı içeriği ve bu içeriğe dair görsel ipuçları, ancak metne hâkimiyet yoluyla tam olarak anlaşılabilir. Bu bağlamda, el yazmalarındaki görseller, metnin anlam evrenine doğrudan erişim sağlamaktan ziyade, metinle kurulan bütünlüklü bir okuma deneyimi aracılığıyla anlam kazanır.

Samek Ayyar hikâyesinde bazı figürler yalnızca belirli sahnelerde kısa süreliğine öne çıkmasına rağmen resimlerde temsil edilmektedir. Özellikle ayyar grupları etrafında şekillenen kahramanların, anlatının görsel yorumlarında sıkça yer bulduğu dikkat çeker. Sürekli olarak yeni ayyarların hikâyeye dâhil olması, bu karakterlerin işlevlerini yalnızca görsel anlatı üzerinden takip etmeyi zorlaştırmaktadır. Ferruhruz'un pehlivanı Çarseb'in, Ukkab kentinden gelen iki kişiyi tavana asması sahnesi, metin ile görsel anlatı arasındaki ilişkinin değerlendirilmesinde çarpıcı bir örnek olarak öne çıkar.¹⁷⁴ Tasvirde, tahtında oturan Çarseb'in iki kişiyi tavana astığı açıkça görülmektedir. Bu sahne, metinden bağımsız olarak incelendiğinde farklı şekillerde yorumlanmaya açıktır. Ancak anlatı bütünlüğü içinde okunduğunda, cezalandırılan bu iki kişinin aslında kaçırılan Gülbuy'un yerini bildiklerini iddia ederek ödüllendirilmeyi bekleyen sahtekârlar olduğu anlaşılır. Yalanlarını fark eden Çarseb, bu kişileri cezalandırarak doğruyu öğrenmeye çalışmaktadır. Bu durum metinden bağımsız olarak yalnızca bir idam, işkence sahnesi olarak tanımlanabilir (Resim 149). Sahne ancak anlatının akışında metinle anlam kazanır. El yazmalarında bunun gibi pek çok örnek yer alır.

¹⁷⁴ Çarseb'in Ukkab kentinden gelenlerin yalanını ortaya çıkarak onları cezalandırması hikâyesi için bkz. EK.1, s. 271.



Resim 149: Çarşeb'in Ukkab kentinden gelen iki kişiyi cezalandırması, *Kıssa-i Ferruhruz*, BL. Or.3298, y.56b

Ancak bu noktada, *Samek Ayyar* ve *Tuhfet'ül Letâ'if* anlatılarının resimleme pratiklerini ayrı bir yere koyarak, *Dâsitân-ı Ferruh u Hüma'*'yı farklı bir konumda değerlendirmek daha isabetli olacaktır. Her ne kadar bu el yazmaları benzer anlatı ilkeleriyle yapılandırılmış olsa da, 34 tasvir içeren *Dâsitân-ı Ferruh u Hüma'*'nın resimlerine topluca bakıldığında, anlatıyı takip etmeye daha fazla imkân tanıyan bir görsel düzenin varlığı dikkat çeker.

Ferruh ve Hüma'nın aşkını anlatan eserin resimleri yan yana dizildiğinde, hikâyenin temel yapı taşları görsel olarak açık biçimde izlenebilir: resme âşık olma motifi, sevgililerin ilk kavuşma anı, ardından gelen ayrılık, bu ayrılığın doğurduğu çeşitli serüvenler, nihayetinde yeniden birleşmeleri ve son olarak Ferruh'un babasının yanına dönerek onun elini öptüğü sahne gibi olaylar ardışık bir anlatı bütünlüğü içinde sunulur (Resim 150). Bu görsel dizilim, izleyiciye metin olmaksızın bile hikâyenin genel akışı hakkında bütüncül bir okuma imkânı sağlar.

Samek Ayyar anlatısı ise bu yapıdan belirgin biçimde ayrılır. Bu hikâye yalnızca bir aşk ilişkisini merkezine almaz, aksine, aşk anlatısının çevresinde şekillenen, Samek'in ve diğer ayyarların zekâsını, becerilerini ve kimi zaman mizahi yönüyle ön plana çıkan

maceralarını konu edinir. Dolayısıyla, görsellerin işlevi burada doğrudan bir olay örgüsünü sıralamak yerine, parçalı ve epizodik anlatı yapısının görsel ifadesi olarak değerlendirilebilir.



Resim 150: Ferruh'un babası Nu'man Şah ile kavuşmaları, *Dâstân-ı Ferruh u Hüma*, T.1975, y.215a

Sonuç olarak, *Samek Ayyar* hikâyesinin resimli nüshaları, yoğun ve dikkatle yapılandırılmış bir resim programına sahiptir ve bu görseller, metne sıkı biçimde bağlı kalınarak oluşturulmuştur. Görsel imgeler ardışık bir biçimde sıralandığında anlatının genel akışı hakkında bir izlenim sunsa da, sahnelerin içerdiği zengin sembolik ve anlatısal detayların doğru biçimde anlaşılabilmesi için metnin rehberliğine mutlaka danışılmalıdır.

Bu yönüyle *Samek Ayyar*, dönem içinde benzer anlatı temalarına, tasarım anlayışına ve boyutsal özelliklere sahip olan *Tuhfet'ül Letâ'if* el yazmasıyla yakın bir ilişki içerisinde. Her iki eser de özellikle olağanüstü ve fantastik öğelerin yer aldığı sahnelerin resimlenmesiyle öne çıkar. Ancak bu tür sahnelerin taşıdığı anlamlar, tek başına görseller aracılığıyla kavranmakta yetersiz kalır. Söz konusu imgelerin anlam kazanması ancak metinle birlikte mümkün hale gelir. Bu durum, sözlü ve görsel anlatının bağlılığını ve el yazmalarının bütüncül bir anlatı estetiği sunduğunu açıkça ortaya koyar.

6.5. KISSA-İ FERRUHRUZ VE KISSA-İ ŞEHR-İ ŞATRAN EL YAZMALARINDA GÖRSEL SÜREKLİLİK: 16. YÜZYIL SONU OSMANLI HİKÂYE RESMİNDE ANLATI STRATEJİLERİ

Samek Ayyar hikâyesinin resimli Türkçe tercümeleri ile Farsça Oxford nüshası arasındaki ilişkiye beşinci bölümde “*Samek Ayyar Hikâyesinin Resmedilmesi: 14. Yüzyıldan 16. Yüzyıl Sonuna*” başlığı altında değinilmişti.¹⁷⁵ Resim programları bakımından Farsça nüshayla bağlantılı olduğu tespit edilen Türkçe el yazmalarının, 16. yüzyıl sonu Osmanlı saray atölyelerinde, dönemin özgün resimsel anlatım üslubuyla yeniden yapılandırıldığı anlaşılmaktadır. Bu süreçte sanatçıların, doğrudan Farsça metin ya da muhtemelen bu metne dayanan resimli bir örnek üzerinden çalıştıkları düşünülmektedir.

Osmanlı sanatçılarının kompozisyonları kurgularken Farsça nüshayla gösterdiği paralellikler ve metinle kurulan doğrudan ilişkiler, bu aktarım sürecini açık biçimde ortaya koyar. Ancak aynı zamanda, Osmanlı sanatçılarının görsel anlatım olanaklarını genişlettiği de görülür. Farsça nüshayla örtüşen anlatıları çoğunlukla daha fazla tasvirle zenginleştirmiş, böylece hikâyenin görsel boyutunu derinleştirmişlerdir.

Öte yandan, Farsça nüshada yer almayan ya da anlatımdan farklılaşan tasvirlerde, Osmanlı sanatçılarının özgün yorumlarını geliştirdikleri gözlemlenir. Bu bağlamda, ardışık olayları tek bir sahne içinde birleştiren, akıcı ve bütünlüklü bir betimleme anlayışı geliştirdikleri, böylece tek bir görsel kareye zamansal süreklilik kazandırdıkları anlaşılır. Bu yaklaşım, yalnızca bir uyarlama sürecinden ibaret olmayan, aynı zamanda Osmanlı sanatçılarının resimleri yorumlama davranışlarına dair yaratıcı süreçlerini de ortaya koyar.

Kıssa-i Ferruhruz ve *Kıssa-i Şehr-i Şatran* sahnelerinde sanatçılar yalnızca metni görselleştirmekle yetinmezler. Ressamların aynı zamanda olayların zamansal akışını, dramatik yoğunluğunu ve karakterler arasındaki etkileşimi tek bir kare içerisinde anlatma amacını güden görsel stratejiler geliştirdikleri görülür. El yazmaları, 16. yüzyıl sonunda

¹⁷⁵ Resimlerin karşılaştırmalarını gösteren tablo için ayrıca bkz. EK.5.

hazırlanmış resimli hikâyelerde anlatı sürekliliği (*continuous narrative*) işaretlerini taşıması bakımından kıymetli ipuçları sunar.

Sanatçının görsel anlatı temsilinde dikkate aldığı temel üç unsur; kahraman ya da kahramanlar, mekân ve zamandır. Bu unsurların resimsel düzlemde nasıl kurgulandığı, yalnızca anlatının içeriğini değil, aynı zamanda sanatçının anlatı stratejilerini ve izleyiciyle kurduğu etkileşimi de belirler. Bu bağlamda, resim yalnızca bir olayın temsili değil, aynı zamanda zaman ve mekânın yeniden yapılandırıldığı, anlatının kurgulandığı bir zemin olarak değerlendirilmelidir.

Vidya Dehejia, sürekli anlatı (*continuous narrative*) modelini tanımlarken özellikle bu üç unsurun tek bir kompozisyon içinde zamansal bir akışla nasıl bütünleştirildiğini açıklar.¹⁷⁶ Sürekli anlatımda, olayın farklı evreleri ya da farklı zaman dilimlerinde gerçekleşen sahneler, fiziksel sınırlarla (örneğin çerçeveler) ayrılmaksızın aynı görsel yüzey üzerinde ardışık biçimde sunulur. Zamansal süreklilik, sahneye dağıtılmış farklı kahramanların ardışık eylemler aracılığıyla temsil edilmesiyle kurulmuştur. Böylece olay örgüsündeki gelişim çerçevelere ayrılmadan tek bir kompozisyon içinde sunulur. Bu teknik, hem olaylar arasındaki bağın görsel olarak kurulmasına olanak tanır, hem de okuyucunun resimsel anlatı sürecine aktif katılımını teşvik eder (Dehejia, 1990, s. 374-391).

Bu bağlamda sanatçının anlatı tercihi, yalnızca teknik ya da estetik bir konu değil, aynı zamanda okuyucunun veya izleyicinin görsel anlam üretim sürecine nasıl dâhil edildiğiyle de ilgilidir. İzleyici, ardışık eylemler arasındaki zamansal ilişkiyi çözümleyerek sahneler arasında zihinsel geçişler kurar. Böylece görsel anlatı, durağan bir görüntü olmaktan çıkarak dinamik, çok katmanlı ve katılımcı bir okumaya imkân tanıyan bir yapıya dönüşür.

¹⁷⁶ Vidya Dehejia bu kavramsal çerçeveden, erken dönem Budist sanatındaki görsel anlatı stratejilerini incelemek üzere faydalanmıştır. Dehejia, görsel anlatım yöntemlerini beş başlık altında sınıflandırır: *continuous narrative* (sürekli anlatı), *monoscenic narrative* (tek sahneli anlatı), *synoptic narrative* (özetleyici anlatı), *conflated narrative* (iç içe geçmiş anlatı) ve *linear or sequential narrative* (doğrusal/ardışık anlatı). Bu çalışmada ise Dehejia'nın tanımladığı sürekli anlatı kavramı, 16. yüzyıl sonlarına tarihlenen Osmanlı hikâye kültüründe, resimleme stratejilerini çözümlemek amacıyla yeniden yorumlanmaktadır Bkz. Dehejia, 1990, s. 374-391.

Kassab Sehlu ve Samek'in onları izleyen casusları tuzağa düşürmesi sahnesi tam da bu resimsel anlatı yöntemine verilecek örnekler arasında görülebilir. Sehlu, Samek ve Ebrek'in birlikte hazırladıkları tuzaklar bir dizi ardışık olaydan oluşur. Kahramanlar, kendilerini takip eden düşmanları eğlence bahanesiyle kandırarak bataklık tabakasına çekerler. Sehlu tablanın kenarından zıplar, iki figür çamura düşer, ardından Samek düşmanlarının kafasını keser. Tüm bu olaylar metin düzeyinde ardışık biçimde, farklı eylemler olarak birkaç sayfaya yayılmıştır. Ancak resim, bu olayları tek bir kompozisyonda üst üste bindirerek verir. Sanatçılar bu limitli alanı ardışık zamanlar yoluyla çözer (Resim 151).

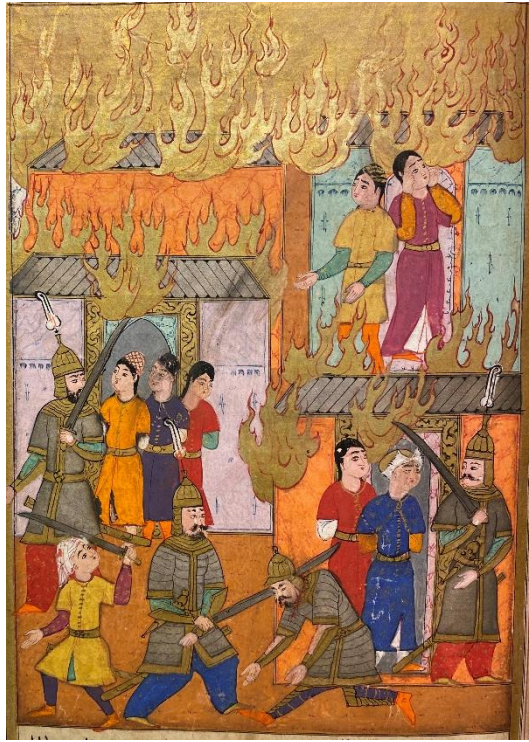


Resim 151: Kassab Sehlu, Samek ve Ebrek'in casusları tuzağa düşürmesi sahnesini sıralı olarak gösteren resim, BL. Or.3298, y.219b¹⁷⁷

Bu türden görsel anlatı stratejileri Londra ve İstanbul kopyalarında sanatçılar tarafından sıkça uygulanır. Bir diğer örnek ise Londra nüshasının 155a numaralı yaprağında yer alır. Samek Ayyar anlatısında sık sık işlenen taraf değiştirme anlatısı bu hikâyenin konularından biridir. Cam Şah'ın askerleri Kavah ve Kendman, Ferruhruz'un mücadelesinde onun haklılığına inanarak taraf değiştirirler. Bu durum, Cam Şah'ı çok sinirlendirir ve askerlerine emir vererek ihanet edenlerin evlerinin yakılmasını ve

¹⁷⁷ sarı renk: Sehlu'nun tabladan zıplama ve tuzağa düşürme anı, kırmızı renk: düşme anı, mavi renk: Samek'in planladıkları gibi düşmanları öldürmeye başladığına işaret eder.

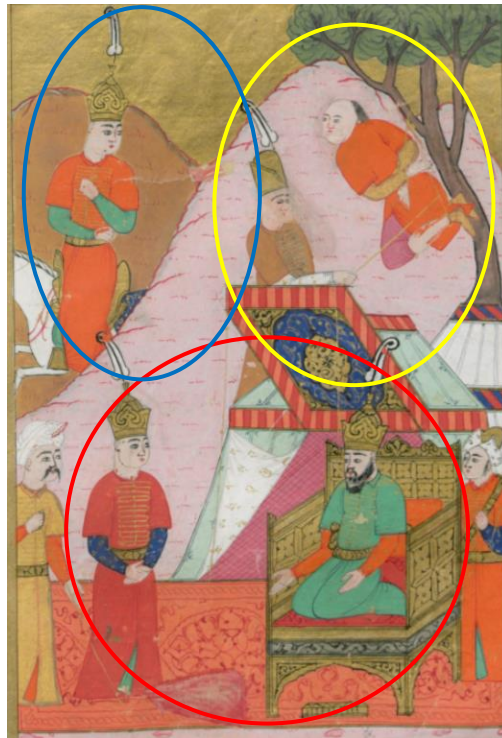
eşlerinin, çocuklarının esir edilmesini emreder. Resimsel anlatıda sanatçılar olayı olduğu gibi tüm canlılığıyla anlatırlar. Hikâyede oldukça dramatik olan bu sahnede olayların sıralı olarak ele alındığı görülür. Askerler evleri yakarlar, Kavah ve Kendman'ın evlerinden eşlerini ve çocuklarını alırlar. Anlatıda bu olay yaşanırken bir yandan askerlere karşı konulduğu da yazar. Ardından bu kişiler Cam Şah'ın sarayına getirilir. Sanatçılar görsel olarak tüm bu kahramanların saraya varış anını da temsil edebilirlerdi. Ancak olayın en dramatik ve heyecanlı tarafını tüm hareketliliğiyle okuyucuya sunmak istemiş olmalılardır (Resim 152).



Resim 152: Kavah ve Kendman'ın Evlerinin Cam Şah'ın Askerleri Tarafından Ateşe Verilmesi, *Kıssa-i Ferruhruz*, BL. Or.3298, y.24b

İstanbul nüshasında da sanatçıların benzer anlatı stratejilerini benimsedikleri görülmektedir. 137b numaralı yaprakta yer alan sahne, Kabus Şah'ın kızı Şirvan Peşin'den haber aldığı anı tasvir eder. Anlatıya göre Ferruhruz, Şirvan Duht'u sevgilisi Merdan Duht'un gözetiminde Kabus Şah'a gönderir. Bu sırada Kabus Şah, veziri Hendes'in Ferruhruz ile iş birliği yaparak kendisine tuzak kurduğunu anlar ve bu nedenle vezire işkence eder. Ardından bir müjdecî gelir ve Şirvan Duht'un sağ salim ulaştığı haberini verir (Resim 153).

Kompozisyon dikkatle incelendiğinde, anlatıdaki bu ardışık olayların tamamının tek bir görsel düzlemde, yani tek bir sahnede bütüncül olarak sunulduğu görülür. Arka planda sol üst köşede Merdan Duht, at üzerinde Kabus Şah'ın karargahına ulaşmış olarak görülür. Resmin sağ üst köşesinde, ihaneti ortaya çıkan vezir Hendes asılı hâlde tasvir edilmiştir. Merkezde ise Kabus Şah ile ona müjdeyi ileten figür yer almaktadır. Anlatıya göre, Merdan Duht birkaç söz söyledikten sonra oradan ayrılır. Resim tam da onun ayrılma anını yansıtır. Bu sırada Kabus Şah, onun gitmesini engelleyemediği için askerlerine öfke duyar. Bu sahne, metinde iki ayrı yaprağa yayılan ve ardışık şekilde gerçekleşen olayların, sanatçı tarafından tek bir kompozisyonda zaman sürekliliğiyle betimlenmesi bakımından dikkat çekicidir. Gerek bu örnekte gerekse *Kıssa-i Ferruhruz*'un diğer sahnelerinde görüldüğü gibi, Osmanlı sanatçıları ardışık zaman dilimlerini çerçevesiz bir biçimde tek bir resim alanında bir araya getirerek, sürekli anlatı (*continuous narrative*) yaklaşımını başarıyla uygularlar.



Resim 153: Kabus Şah'ın kızı Şirvan Duht'tan haber alması, *Kıssa-i Şehr-i Şatran*, İÜK, T.9303, y.137b

Dehejia'ya göre bu tür anlatılarda, kahraman birden fazla eylem içinde tekrar edilerek zamanın ilerleyişi, sahneler arasında çerçeveleme olmaksızın tek bir görsel düzlemde izleyiciye sunulur. Aynı figürün farklı pozisyonlarda, çeşitli eylemleri gerçekleştirmesi,

hem anlatının dramatik ritmini yoğunlaştırır hem de zamansal akışı tek bir sahne içerisinde temsil etme imkânı sağlar (Dehejia, 1990, s. 374-391).

16. yüzyıl sonu Osmanlı hikâye resimlerinde ise bu model, figür tekrarı şeklinde değil, daha çok olaylar dizisinin aynı kompozisyon içinde ardışık biçimde temsiliyle karşımıza çıkar. Kahramanların konumları sabit kalmakla birlikte, onların çevresinde gelişen olayların zamansal sıralanışı, sürekli anlatı kavramına karşılık gelecek biçimde kurgulanır. Bu durumda, anlatıdaki zamansal akış, figürlerin çoğaltılmasından çok, görsel mekânın içinde olayların evrelerinin birlikte sunulmasıyla sağlanır.

Osmanlı sanatçıları, bu tür sahnelerde sadece anlatıyı görselleştirmekle yetinmez, onu yeniden kurgular, yoğunlaştırır ve hatta dramatik bir doruk noktasına taşır. Yukarıdaki sahnede, Sehlü'nün zıplama anı, iki düşmanın düşüşü ve ardından gelen infazın tümü tek bir resim yüzeyinde yer almakla kalmaz, aynı zamanda aksiyonun akışı, yukarıdan aşağıya ya da sağdan sola, izleyiciyi olayların sırasını çözümlemeye yönlendirir. Bu durum, okuru veya izleyici anlatıya aktif biçimde katılmasını sağlar. Okurlar yalnızca bir olay dizisine tanıklık etmez, aynı zamanda görsel ipuçlarını çözerek anlatının iç ritmini yeniden inşa eder.

Mieke Bal, görsel kültürün nesnesine dair özcü yaklaşımları eleştirerek, görsel olanın yalnızca estetik ya da optik bir deneyimden ibaret olmadığını, aynı zamanda zamansal, anlatsal ve kültürel kodlarla örülü bir anlam üretim süreci olduğunu vurgular. Görselliğin durağan, evrensel ve kültürden bağımsız bir "*görsel gerçeklik*" olarak kavranmasına karşı çıkan Bal, bu tür yaklaşımların görsel kültürün çoğul doğasını göz ardı ettiğini ileri sürer. Görsel olanın, izleyiciyle kurduğu ilişki, üretildiği bağlam ve taşıdığı zamansallık üzerinden okunması gerektiğini belirtir (Bal, 2003, s. 5-32).

Bu bağlamda, 16. yüzyıl sonunda Osmanlı kültüründe üretilen hikâye resimleri özellikle tek karede çoklu anlatı anlarının bir arada sunulduğu kompozisyonlar, Bal'ın görsellik anlayışıyla verimli bir diyaloga girer. Bu anlatım biçimi, tek bir mekânsal düzlem içerisinde ardışık olayların gösterimini mümkün kılar. Böylece resim, yalnızca *anlık* bir görsel temsil olmaktan çıkar, zamansal bir akışı da içerir. Bu durum, Bal'ın önerdiği biçimiyle görsel olanın bir anlatı yapısı taşıdığı fikrini somutlaştırır. Dolayısıyla Osmanlı resmindeki bu görsel süreklilik, tasviri zamana açan bir yapı sunar. İzleyici ise bu çoklu

sahneler arasında gezinerek anlatıyı zihinsel olarak yeniden kurgulama imkânını elde eder. Bu da izleyiciyi pasif bir gözlemciden çıkararak aktif bir yorumlayıcı hâline getirir.

Londra ve İstanbul nüshalarında yer alan sahneler, Osmanlı hikâye resimlerinde sanatçıların görsel anlatı konusunda ne denli yaratıcı, kurguya ne kadar hâkim ve zamansal akışı ne kadar ustalıkla işleyebildiklerini gösterir. Bu yalnızca görsel bir temsil değil, anlatı zamanını görsel bir dile dönüştüren sanatsal bir stratejidir. Sanatçılar bu yöntemle, görsel malzemeyi yalnızca durağan bir temsil alanı olarak görmediklerini, aksine, anlatıya izleyici ya da okuyucunun aktif katılımını teşvik edecek biçimde kurguladıklarını ortaya koyarlar.

Boyutları ve sayfa tasarımları açısından birbirine çok yakın olan Londra ve İstanbul nüshaları, resimlere ayrılan geniş yapraklarla da Samek Ayyar'ın maceralarının sesli olarak bir meclis içerisinde okunduğunu düşündürür. Resimler yukarıda anlatılan anlatım stratejileriyle de belirli bir dinleyici kitlesine yönelik hazırlandığına işaret eder. Alain George, el- Hariri'nin *Makamat*'ının resimli bazı nüshaları üzerine yapmış olduğu kapsamlı çalışmasında, Makamat hikâyelerinin yalnızca bir yazılı metinler dizisi olmaktan çok, sözlü icra ve görsel performansla iç içe geçmiş bir kültüre ait olduğunu ortaya koyar.¹⁷⁸ Bu metinlerin en çarpıcı yönlerinden biri, yazılı metnin şekliyle sözlülüğün birlikteliği, dolayısıyla kitapların yalnızca okunacak değil, topluluk önünde seslendirilecek “performans nesneleri” olarak tasarlanmasıdır.

George, *Makamat*'ın resimli el yazmalarının, hem yazının hem de resimlerin topluluk önünde paylaşılmasına uygun olarak anlaşılır büyük harflerle, harekeli, net bir yazı karakteriyle ve kolay görülebilecek resimlerle donatıldığını belirtir. Resimler genellikle yarım sayfa ya da tam sayfa büyüklüğündedir. Bazen çift sayfayı kaplayan çok detaylı sahnelerle karşılaşılır. George, metinlerin okunması sırasında katılımcıların metni hem

¹⁷⁸ Makamat'ın sesli okuma performanslarına dair önemli kanıtlar, Kahire Ulusal Kütüphanesi'nde (Ms. Adab 105) muhafaza edilen bir yazmada bulunur. Bu yazma, yazarın kendi el yazmasından Ebu el-Muammer el-Ensari (1083–1155) tarafından kopyalanmıştır. Kitabın sonunda, metnin okumanın bizzat el-Hariri'nin huzurunda, 18 Şubat 1111 tarihinde tamamlandığı belirtilmiştir. Bu okuma Bağdat'ta, ünlü dilbilimci ve filolog Ebû'l-Fazl ibn Nâsir es-Selâmî (1075–1156) tarafından gerçekleştirilmiştir. Etkinlik bir ayı aşkın süreyle sürmüş, katılan 29 kişinin ve bazı kısımlara katılan 7 kişinin isimleri yazmaya not edilmiştir. Bu kişiler arasında dönemin tanınmış Bağdatlı âlimleri yer almaktadır. Okumanın sonunda yazar (el-Hariri), el yazmasının doğruluğunu onaylamış (icazet) ve dinleyicilere bu metni başkalarına aktarma yetkisi tanınmıştır (George, 2012 s. 11-37).

işitmelerini hem de görsel olarak deneyimlediklerine işaret eder. Ayrıca Makamat hikâyelerinin gösteri olarak icra edilmesine olanak sağlayan metinler olarak tasarlandığına da işaret eder. Ana karakter Ebu Zeyd'in farklı kılıklarda sahneye çıkıp topluluğu etkileyen söylevler vermesi, başlangıçta kimliğinin gizli kalması, daha sonra ifşa edilmesi gibi tiyatroya benzer bir yapısı olduğuna değinir. Bu metinlerde bir başlangıç, dramatik bir ortama girme, bir performans ve kapanış vardır (George, 2012, s. 11-37).

Edebi meclislerdeki bu performanslar sadece ciddi şekilde okunmakla sınırlı kalmaz, bütüncül bir edebiyat-eğlence eksenli bir etkileşim doğurur. Bazı anlatıcılar el, baş ve vücut hareketleriyle hikâyeyi canlandırır, ses taklitleri ve teatral hareketlerle izleyiciyi etkilerdi. Bu durum, Makamat'ın bazı el yazmalarında resimlerin mizahi ya da abartılı olarak sunulmasıyla desteklenmiştir. Böylelikle hem metin hem görsel anlatı, meclisteki izleyiciye hitap eden bir sahneye dönüşür (George, 2012, s. 11-37).

Alan George'un performans nesneleri olarak tanımladığı el yazmalarındaki unsurları Londra ve İstanbul nüshalarında takip etmek mümkündür. Metinlerin açık, anlaşılır nesih hatlarla yazılması, el yazmasının şiirlerle donatılması, içerdiği resimlerin uzaktan görülecek bir biçimde geniş kompozisyonlara, sade, anlaşılır bir biçimde yerleştirilmesi, eserin bir okuma meclisinde tüketildiğine işaret eden ipuçları olarak görülmelidir.

Metnin içinde şiirlerin yer alması, Samek Ayyar nüshasının en eski örneğinde de zaten yer alır. Ancak resimli Türkçe el yazmalarında bu şiirlerin mutlaka bir açıklaması bulunur. Resimsiz Münih kopyası ve Süleymaniye kopyasında bu durum görülmez. Bu kitapların daha kişisel okumalar için hazırlandığı düşünülebilir. Resimli nüshalardaki Farsça şiirlerin Türkçe açıklamaları muhtemelen sesli okunduğu sırada, performansın ardından dinleyici anlatının bağlamına dâhil etme çabasına işaret eder. Örneğin Londra nüshasının Ferruhruz haberci Huruş'tan sevgilisi Gülbuy'un haberini alır. Mektupla sağlanan bu kavuşmanın ardından Farsça bir şiirle¹⁷⁹ Ferruhruz duygularını ifade eder. Ardından anlatıcı Farsça şiirin açıklamasını şu sözlerle yapar:

¹⁷⁹ *Men ân kes râ çu çeşm hoş dârem*
Ke çeşmeş dîde bâşed rûy-i yârem (Kıssa-i Ferruhruz, BL Or.3298, y.119a).

“...yani Huruş’u gözlerinden öptü ki bu gözler yârimi görmüştür didi.”



Resim 154: Huruş’un Ferruhruz’a Gülbuy’dan haber getirmesi, *Kusa-i Ferruhruz*, BL. Or.3298, y.119a

Uzun süredir sevgilisine özlem duyan Ferruhruz’un duygularını yansıtan bu beyitler gibi, Londra ve İstanbul nüshalarında hikâyelerin en dramatik anlarında Farsça şiirlere sıkça yer verilir. Metin boyunca Farsça şiirler mutlaka Türkçe bir açıklama ile tamamlanır. Bu durum eserlerin sesli okunmak üzere tasarlanmış olduğu fikrini bir kez daha kanıtlar niteliktedir.

El yazmalarındaki resimler tıpkı Makamat’ın resimli nüshalarında olduğu gibi pek çok kılık değiştirme motifini içerir. Samek’in ve diğer ayyarların kurnazlıkları hikâyeyi dinleyenler için eğlenceli bir tema olmalıydı. George’un Makamat el yazmalarının resimleri için söylediği gibi 16.yüzyıl sonunda saray için üretilen bu el yazmaları edebiyat-eğlence ekseninde tüketiliyor olmalıydı.

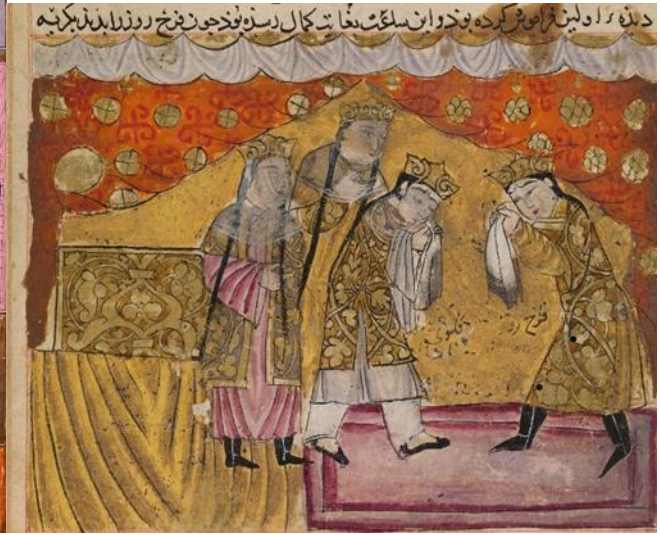
6.6. SAMEK AYYAR’IN GÖRSEL SERÜVENİ: RESİMLİ EL YAZMALARINDA İLHAM, ETKİLEŞİM VE DÖNÜŞÜM

Samek Ayyar hikâyesinin Farsça ve Türkçe nüshalarının hem metin hem de resimleri bakımından yakın ilişkiler barındırdığı daha önce beşinci bölümde belirtilmişti. Resimli

Londra ve İstanbul nüshalarının yalnızca metin açısından değil, içerdiği görseller bakımından da Oxford nüshasıyla güçlü bağlantılar taşıdığı görülmektedir. Her iki nüsha büyük oranda, Bodleian Library'deki Ouseley 381 numaralı ciltte yer alan anlatılarla örtüşmektedir.¹⁸⁰ Türkçe ve Farsça nüshalar karşılaştırıldığında, sanatçıların doğrudan Oxford kopyasından veya ona dayanan başka bir nüshadan faydalandığı düşünülmektedir. Nitekim Türkçe nüshalardaki bazı kompozisyonlar Oxford nüshasıyla birebir örtüşmektedir (Resim 155- 156).



Resim 155: Ferruhruz ve Gülbuy'un buluşması, *Kissa-i Ferruhruz*, BL. Or. 3298, y.167a



Resim 156: Ferruhruz ve Gülbuy'un buluşması, *Kitâb-ı Samak Ayyar*, Oxford Bodleian Library, Ouseley 381, y.13b

Bununla birlikte, Oxford nüshasının *Ferruhruz* hikâyesini içeren cildi dikkate alındığında, Londra ve İstanbul nüshalarının görsel açıdan daha zengin olduğu görülmektedir. Zira bu iki nüsha, Oxford nüshasına kıyasla daha fazla sayıda resim barındırmaktadır. Ancak, karşılaştırılan Türkçe el yazmalarında yer alan tüm görsellerin birebir karşılıkları bulunmamaktadır.¹⁸¹ Ayrıca, yalnızca Oxford nüshasında yer alıp diğer iki nüshada yer almayan bazı kompozisyonlar da mevcuttur. Bu durum, Türkçe nüshaların Oxford örneğiyle kimi zaman örtüştüğünü, kimi zaman ise farklılaştığını göstermektedir. Bununla birlikte, söz konusu nüshaların sadece doğrudan bir kopyalama

¹⁸⁰ Farsça ve Türkçe nüshalarda örtüşen hikâyelerin karşılaştırması için bu çalışmada bkz. EK3.

¹⁸¹ Farsça ve Türkçe nüshalarda örtüşen resimler bu çalışmada ayrıca bir tablo halinde sunulmuştur. Bkz. EK 5.

amacıyla değil, aynı zamanda özgün bir yorumla yeniden üretildiklerini ortaya koyar. Bu da, sanatçıların muhtemelen resimlenmiş bir nüshayı temel almakla birlikte, Osmanlı'da 16. yüzyıl sonunda saray nakkaşhanesinde hazırlanmış resimli elyazmalarında gözlenen eğilim ile koşut biçimde Londra ve İstanbul nüshalarını daha fazla görsel unsurla zenginleştirerek yeniden kurguladıklarını göstermektedir. Böylece, hem Oxford nüshası veya benzerleriyle olan görsel ve anlatımsal bağ korunmuş, hem de çağdaş Osmanlı sanat anlayışının estetik beklentileri-tercihleri doğrultusunda yeni bir yorum alanı açılmıştır.

Oxford'daki 381 numaralı ciltte toplam 39 tasvir yer alır, bunların yaklaşık 20 tanesi Türkçe tercüme nüshalarla doğrudan ilişkilidir. Bilindiği gibi bu cilt Ferruhruz'un tüm maceralarını içermemektedir. Bugüne kadar yapılan araştırmalar, Ouseley 380 ve 381 numaralı yazmalar arasında kayıp bir cildin daha bulunması gerektiğine işaret etmektedir. Eğer bu kayıp cilt günümüze ulaşabilmiş olsaydı, Londra ve İstanbul ciltleriyle daha fazla ortak sahnenin varlığı beklenebilirdi. Yine de mevcut kitaplar arasındaki görsel tema ve kompozisyon benzerlikleri, resimlerin tematik tercih ve yorumlarında Oxford nüshasının ya da arada başka bir taşıyıcı yazmanın ilhamını güçlü biçimde ortaya koymaktadır.

Oxford nüshasında anlatı, 327b yaprağında ani bir biçimde sona ermektedir. *Kıssa-i Şehr-i Şatrân*'ın (İstanbul nüshası) içeriği dikkate alındığında, hikâyenin Ferruhruz'un oğlu Merzuban'ın serüvenleriyle devam etmesi gerektiği anlaşılmaktadır. Bu bağlamda, nüshanın sonundaki eksiklik, anlatı sürekliliğinin kesintiye uğramasına ve resimler arası ilişkilerin takip edilememesine neden olmaktadır. Dolayısıyla, mevcut durum bu elyazmaları arasında muhtemelen var olmuş fakat günümüze ulaşmamış daha fazla örtüşen resimli kompozisyonun bulunabileceğini düşündürmektedir.

Ortak sahnelerdeki görsel farklılıklar da dikkat çekicidir. Oxford nüshasında sayfa tasarımında resimler daha küçük boyutlarda yerleştirilmiş ve metne daha çok yer ayrılmışken, Türkçe tercümelerde kompozisyonlar tam sayfa olarak planlanmış, yalnızca ikişer satırlık üst ve alt yazılarla çerçevelenmiştir. Bu tasarım tercihi, Türkçe nüshalarda resmin sayfa üzerinde daha baskın bir unsur hâline gelmesini sağlamakla birlikte, görsel betimlemelerin bazı anlatı detaylarından ayrıştırılarak sadeleştirilmesine yol açmıştır. Dolayısıyla, metindeki kimi ayrıntılar tasvirlerde yer bulamamıştır. Nitekim Londra ve İstanbul nüshalarında kompozisyonların çoğunlukla olayın en çarpıcı anına odaklandığı

görülmektedir. Sanatçılar metne genel olarak sadık kalmakla birlikte, bazı anlatı unsurlarını görselleştirme sürecinde dışarıda bırakmışlardır.

Yazmalardaki imgeler karşılaştırıldığında ilk bakışta Oxford nüshası daha detaylı bir görsel anlatım sunuyor gibi görünse de, bu fark büyük ölçüde sayfa tasarımı ve metin-resim ilişkisinden kaynaklanmaktadır. Farsça nüshada, daha küçük ölçekteki resimler nedeniyle resim üstü ve altı yazılar daha uzun tutulabilmiş, bu da anlatıya dair daha fazla detayın korunmasına imkân tanımıştır. Buna karşılık, Türkçe nüshalarda büyük boyutlu kompozisyonlara yer verilmesi, detayların metin içinde bırakılarak yalnızca olayın doruk noktasının resmedilmesine neden olmuştur.

Örneğin Oxford nüshası ve Londra nüshasının ortak paylaştığı kompozisyonlardan biri olan Ferruhruz'un Kavah'ı öldürmek üzereyken Kendman'ın buna engel olması sahnesi iki el yazmasındaki bu ilişkileri açıkça gösterir.¹⁸² Hikâyeye göre Ferruhruz Cam Şah'ın askeri Kavah ile meydanda karşılaşır. Bu karşılaşmayı Cam Şah'ın kızı Giti Numa kale burcundan izler. Oxford nüshasının resimli yaprağında bulunan anlatı, Londra nüshasının resimli kompozisyonundan hemen önce gelen yaprağın 15. satırından itibaren takip edilir.¹⁸³ Burada Giti Numa'nın, Ferruhruz'u kaleden izlediğini ve ona âşık olduğunu yazar. Resimli yaprakta böyle bir anlatım olmadığı için, resim üst ve alt yazılarına denk düşmesi bakımından, bu detay Londra nüshasında yer almaz. Doğrudan Kavah'ın öldürülmek üzereyken, Kendman'ın engel olması sahnesi resmedilmiştir. Çünkü resim üst ve alt yazıları tam olarak bu anı karşılar. Çekelmah'ın, Ferruhruz'un gücünden etkilenererek âşık olması teması bir önceki sayfada anlatılmıştır (Resim 157- 158).

¹⁸² Bu sahnenin karşılaştırması için bkz. s.130.

¹⁸³ *Kıssa-i Ferruhruz*, BL. Or.3298 , y.151b 15. satır.



Resim 157: Ferruhruz Kendman'ı öldürmek üzereyken Kavah'ın engel olması *Kıssa-i Ferruhruz*, Or. 3298, y.152a



Resim 158: Ferruhruz Kendman'ı öldürmek üzereyken, Kavah'ın engel olması, *Kitâb-ı Samak Ayyar*, Oxford Bodleian Library, MS. Ouseley 381, y.3a

Bir diğer dikkat çekici örnek, İstanbul nüshasında Samek Ayyar'ın düşmanı Garip Şah'ın kurduğu tuzaktan kurtulmak için bir demirciye demir ayakkabı yaptırdığı sahnedir. Bu sahnede, Samek'in demircide bulunduğu anlar tasvir edilmiştir.¹⁸⁴ Ancak, anlatının devamında geçen önemli bir olay olan casus Kinus'un fark edilip yakalanarak demircinin atölyesine getirilmesi detayı İstanbul nüshasında yer almaz. Buna karşın, Oxford nüshasında bu olay anlatıya uygun biçimde görselleştirilmiş ve Kinus'un da sahneye dâhil edildiği görülmüştür. Bu fark, el yazmalarındaki resimlerin fiziksel boyutlarıyla ve dolayısıyla metne ayrılan görsel alanla doğrudan ilişkilidir. Osmanlı sanatçısı, büyük olasılıkla anlatının temel yapısını karşılamaya çalışırken bazı sahne detaylarını dışarıda bırakmayı tercih etmiştir (Resim 159- 160).

Oxford nüshasındaki kompozisyonda, sahnenin merkezinde demirci ve yardımcısı ayakkabı yapmakla meşgul şekilde tasvir edilmiştir. İstanbul ve Londra nüshalarını resimleyen sanatçıların, doğrudan Oxford nüshasından ya da bu nüshaya dayanan başka bir görsel kaynaktan esinlendikleri açıktır. Oxford nüshasındaki kompozisyonda anlatıya doğrudan dâhil olmamasına rağmen, Samek'in Şatran Şehri'nde birlikte hareket ettiği

¹⁸⁴ Bu sahnenin karşılaştırması için bkz. s.141.

Ferruhruz'un sevgilileri Giti Numa, Çekelmah ve Şirvan Peşin'in de kompozisyona katıldığı görülmektedir. Bu hikaye özelinde bahsedilen karakterlere doğrudan yer verilmemiş olsa da, sanatçının bu figürleri sahneye dahil etme tercihi, onların anlatıdaki genel rolü ve Şatran Şehri'nden kaçış sürecinde kahramanların birlikte hareket etmeleriyle açıklanabilir.



Resim 159: Samek'in demirciye ayakkabı yaptırması, Kısai Şehr-i Şatran, İÜK, T.9303, y.6a



Resim 160: Samek'in demirciye ayakkabı yaptırması, *Kitab-ı Samak Ayyar*, Oxford Bodleian Library, Ouseley 381,y.114a

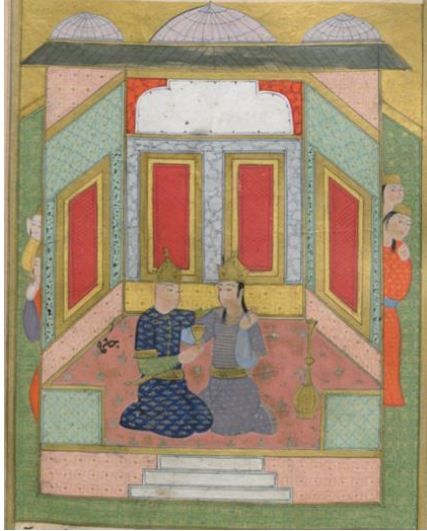
Bu yaklaşım, çakışan sahnelerin büyük bir kısmında kendini göstermektedir. Örneğin, yukarıda paylaşılan Ferruhruz ile Gülbuy'un buluşma sahnesi incelendiğinde, anlatı düzleminde bu kavuşma anında Çekelmah ve Zeraston'un da bulunduğu anlaşılmaktadır. Oxford nüshasında bu karakterlere dair detaylar, resimli yaprakta yer alan metin aracılığıyla okuyucuya aktarılmıştır. Buna karşılık, Osmanlı nüshasında bu figürler kompozisyonda yer almamakta, görsel anlatım yalnızca Ferruhruz ile Gülbuy'un buluşma anına odaklanmaktadır. Bu tercih, doğrudan resim üstü ve altı yazılarının kapsamıyla ilişkilidir. Zira bu yazılar yalnızca ana sahneye, yani kavuşma anına işaret etmektedir.

Osmanlı sanatçıların, büyük olasılıkla mevcut bir resimli şemaya dayalı olarak çalıştıkları, ancak 16. yüzyıl sonlarında Osmanlı hikâye resimleme kültürüne uygun olarak anlatı-resim ilişkisi doğrultusunda bu şemaları yeniden biçimlendirdikleri görülmektedir. Özellikle Oxford nüshasında karşılaşılan çok figürlü, ayrıntılı sahne

kurguları, Osmanlı nüshalarında yerini daha sade ve dramatik anlara odaklanan yeni kompozisyonlara bırakmıştır. Bu durum, yalnızca teknik ve estetik tercihlerle değil, aynı zamanda Osmanlı'daki görsel anlatı kültürüne uyum sağlama çabasıyla da ilişkilendirilebilir.

Bu durumu örnekleyen sahnelerden biri, Şirvan Peşin'in sevgilisi Ferruhruz ile evlenme arzusunun konu alır. Ancak Gülbuy, Ferruhruz'un daha önce kendisiyle evleneceğine dair söz verdiğini öne sürerek, nikâh kıyma sırasının kendisine ait olduğunu belirtir. Adnan Vezir'in önerisi üzerine Ferruhruz tüm sevgilileriyle nikâh kıyacaktır, fakat ilk geceyi Gülbuy ile geçirecektir. Bu bağlamda Gülbuy, Çekelmah, Giti Numa ve Şirvan Peşin özenle giydirilerek ayrı odalara yerleştirilir. Anlatı gereği nikâhlar kıyıldıktan sonra Ferruhruz, ilk geceyi Gülbuy ile geçirir.

İstanbul nüshasında bu sahne oldukça sadeleştirilmiş şekilde sunulmuş, yalnızca tek bir oda içerisinde Gülbuy ve Ferruhruz'un birlikte bulunduğu an betimlenmiştir. Oxford nüshasında, tüm eşlerin kendi odalarında olduğunu gösteren çok figürlü ve çok mekânlı bir mimari yapının yer aldığı kompozisyon tercih edilmiştir. Kompozisyonun merkezinde Ferruhruz ile Gülbuy birlikte resmedilmiştir. Burada, Oxford nüshasındaki tasvirin üst kısmında yer alan açıklayıcı metnin bu kompozisyonun biçimlenmesinde etkili olduğu vurgulanmalıdır. Nitekim bu metin, İstanbul nüshasına kıyasla okuyucuya daha fazla anlatı detayı sunmaktadır. Ancak Osmanlı nüshasının resimden önceki yaklaşık 15 satır bu olayı tüm detayları ile anlatır. Ressamlar gördükleri gibi resmetmek yerine olayın kritik anını betimlemeyi tercih etmiş olmalılardır. Resim üst ve alt yazılarının da kompozisyonu hazırlarken etkili olduğunu belirtmek gerekir. Sanatçıların resmi karşılayan yazıların dışına çıkmamaya çalıştıkları görülür. Osmanlı sanatçılarının tasvirlerinde anlatıyı karmaşık görsel ifadelerden arındırma yönünde bilinçli bir tercih yaptıkları açıktır. Bu sanatçılar, hikâyeyi destekleyen temel anlatı öğelerini ön plana çıkarmış, ancak metnin akışını doğrudan etkileyen anlatı unsurlarını göz ardı etmemiş, bunlara mutlaka yer vermeyi tercih etmişlerdir (Resim 161- 162).



Resim 161: Ferruhruz'un Gülbuy'la evlenmesi *Kıssa-i Şehr-i Şatran*, T. 9303, İÜK, y.60a



Resim 162: Ferruhruz'un Gülbuy ve diğerleri ile evlenmesi *Kitab-ı Samak Ayyar*, Oxford Bodleian Library, Ouseley 381, y.140a

Bu tez kapsamında karşılaştırma kapsamına alınan tasvirler, iki ana kategoride değerlendirilebilir: doğrudan örtüşen kompozisyonlar ve birbirini takip eden anlatı sahneleri. İlk grupta yer alan sahneler, Oxford nüshasındaki resimlerle içerik, düzenleme ve figür yerleşimi açısından doğrudan benzerlik gösteren kompozisyonlardır. Bu tür paralellik arz eden örnekler EK3'te ayrıntılı biçimde belgelenmiştir.

İkinci grubu ise anlatı sürekliliği çerçevesinde birbirini izleyen sahneler oluşturmaktadır. Bu kompozisyonlar Osmanlı sanatçılarına kompozisyon bakımından ilham olmaktan ziyade, aynı anlatı evreni içinde farklı olay anlarını görselleştirmeleriyle dikkat çeker. Osmanlı sanatçılarının kimi zaman Oxford nüshasında yer alan sahnelerin hemen öncesini ya da sonrasını resmettikleri görülmektedir. Bu durum, sanatçıların yalnızca mevcut görsel malzemeden faydalanmakla yetinmeyip, anlatının bütünlüğünü gözetten bilinçli tercihler yaptıklarını ve muhtemelen yine Oxford nüshası veya ondan türeyen el yazmalarını temel kaynak olarak kullandıklarını göstermektedir. Dolayısıyla bu kompozisyonlar, Osmanlı dönemi resimli yazmalarında metin ve imge arasındaki ilişkinin nasıl yeniden inşa edildiğini ortaya koyması bakımından önemli örnekler sunmaktadır.

Örneğin Samek Ayyar dostu Ebrek ile birlikte düşman askerlerinden kaçmaya çalışırken, şehirde Kassab Sehlu isminde biriyle karşılaşırlar ve onun evine sığınır. Ancak Cam Şah'ın casusu Şelmenek onları görür ve hemen padişaha haber verir. Türkçe tercüme

nüshada Kassab Sehlu'nun evinde Cam Şah'ın pehlivanları Şirin ve Şiran'ı tuzağa düşürüp öldürdükleri sahne görülür. Anlatıma göre bu olaydan hemen sonra Samek, Şelmenek'i öldürür. Metne göre bu iki olay arasında yalnızca bir yaprak fark eder. Ancak Osmanlı sanatçıları askerleri tuzağa düşürme sahnesini resmetmeyi seçmişlerdir. Oxford nüshasının sanatçıları ise Şelmenek'in öldürülmek üzere olduğu sahneyi ele almıştır(Resim 163- 164) Kompozisyonlar aynı anı temsil etmez. Ancak el yazmaları benzer hikâyelerin farklı anlarının resimlenmesiyle tekrar tekrar buluşurlar. Bu bağlamda, Londra nüshasında tercih edilen sahnelerin, anlatı içerisindeki dramatik yoğunluğu artıran, izleyicinin dikkatini çeken anlara odaklanması, kitabı tasarlayan sanatçıların ve ressamların görsel anlatıyı daha çarpıcı ve etkileyici biçimde kurgulama arzusunu yansıtır.



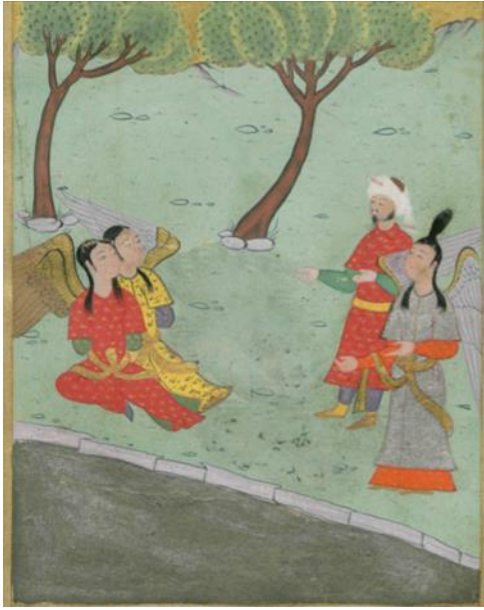
Resim 163: Kassab Sehlu ve Smek Ayyar'ın Cam Şah'ın pehlivanlarını tuzağa düşürmesi, *Kıssa-i Ferruhruz*, BL. Or.3298, y.219b



Resim 164: Samek'in Şelmenek'in peşine düşmesi *Kitâb-ı Samak Ayyar*, Oxford Bodleian Library, MS Ouseley 381, y.80b

İstanbul nüshasından bir diğer örnek ise y.81b'de, Samek ve Şems'ini düşmanları olan Kıbt Peri'nin yardımcısı, Peri Bektaş'ın oğulları Şamat ve Şemut'un konuşmalarına kulak misafiri olmalarını ve ardından onları tutsak etmelerini konu eder. Anlatıya göre bu iki peri, Ferruhruz'u kandırarak babaları Bektaş'ın ona büyü yapmasına yardım etmişlerdir. Kıbt Peri ve yardımcıları, Ferruhruz ile dostu Ruz Efun'u tutsak etmeyi başarmıştır. Bu gelişmeler üzerine, Samek arkadaşlarını kurtarmanın yollarını aramaya başlar. Bu aşamada, Kıbt Peri'nin veziri olan Şems ile birlikte, Şamat ve Şemut'u gafil avlamak amacıyla suyun altından onlara yaklaşırlar. Yüzme bilmeyen Samek, Şems'in ona doğru

efsun (büyülü söz) okuyarak üflemesi sayesinde su altında yüzme yetisi kazanır. Sonrasında, perilerin kanatlarını çıkardıkları anı fark ettiklerinde, onları tutsak ederler. Bu sahnede iki ayrı aşama dikkat çeker. Osmanlı sanatçıları, Samek'in Şamat ve Şemut'u yakaladığı anı resmetmiştir. Buna karşılık, öncesinde Şems ile birlikte su altında onların konuşmalarını dinledikleri sahne ise Oxford nüshasında görselleştirilmiştir. İstanbul nüshasında resimli kompozisyonundan önce gelen sayfanın yaklaşık 15. satırından itibaren, Şems ve Samek'in su altına giriş yaparak harekete geçtikleri anlatılmaktadır. Bu örnek İstanbul nüshasında da benzer tutumun sürdürüldüğünü gözler önüne serer. İmgeler doğrudan birbirilerini karşılamasalar da, Osmanlı sanatçıları aynı olayın farklı bir anını, en dramatik anını ele alır. Sanatçıların bu aşamada metni doğrudan karşılamaya çalışmış olmalılardır. Nitekim hikâyenin akışına işaret eden, Samek'in Şems ile birlikte yüzerek geldiği nehir resmin alt köşesinde vurgulanmıştır (Resim 165- 166).



Resim 165: Samek'in Peri Bektaş'ın oğulları, Şamat ve Şemut'u tutsak etmesi *Kıssa-i Şehr-i Şatran*, İÜK, T.9303, y.81b



Resim 166: Samek ve Şems, Şamat ve Şemut'u su altında dinlerken *Kitâb-ı Samak Ayyar*, Oxford Bodleian Library, MS. Ouseley 381, y.166b

Uyuşan sahnelerin yer aldığı bazı resimlerde, Osmanlı sanatçılarının mevcut görsel ifade dilinden, yani tasarım repertuvarından yararlandıkları görülmektedir. Bu durum, anlatı ile görsel temsil arasındaki ilişkinin nasıl kurulduğunu anlamak açısından önemlidir. Yukarıdaki örneklerde, sanatçıların bir model nüshadan hareket ettikleri düşünülmektedir. Ancak bazı sahnelerde, örneğin bir yemek ya da karşılaşma sahnesinde, betimlenen olaylar Oxford nüshasıyla örtüşse dahi, Osmanlı sanatçılarının kimi detayları vurgulamamayı tercih ettikleri görülmektedir.

Bu bağlamda, Şah Katus'un Cam Şah'a yardım etmek üzere sahneye dâhil olduğu bölüm, anlatı açısından dikkat çekicidir. Hikâyede Katus, sahip olduğu fiziksel güçle öne çıkar. Şahın bir oturuşta bir kuzu yiyebildiği ve her karşılaşmadan sonra mağlup ettiği kişilerin etini mutlaka yediği belirtilmektedir. Ayrıca, 18 arşın boyunda olduğu ifade edilerek olağanüstü bedensel gücü vurgulanmaktadır.¹⁸⁵

İlgili sahne Osmanlı nüshasında, geleneksel meclis tasvirlerine benzer bir şekilde resmedilmiştir. Sanatçılar, bu kompozisyonda Osmanlı resim repertuvarında yer alan tanıdık görsel şemalardan yararlanmışlardır. Bu nedenle, metinde yer alan olağanüstü nitelikler, görsel düzeyde daha sade ve alışılabilir bir biçimde aktarılmıştır. Öte yandan, aynı sahnenin Oxford nüshasındaki örneğinde Şah Katus, metindeki anlatıya sadık kalınarak, abartılı fiziksel özellikleriyle betimlenmiştir. Bu fark, Osmanlı sanatçıların mevcut örnekleri doğrudan kopyalamadıklarını, ancak bu örneklerden ilham alarak kompozisyonlarını şekillendirdiklerini düşündürmektedir. Burada kullanılan görsel şemanın doğrudan bir model olarak değil, daha çok karmaşık anlatının görselleştirilmesinde yönlendirici bir kaynak olarak işlev gördüğü anlaşılmaktadır.

Söz konusu anlatıda Şah Katus'un fiziksel özelliklerinin yanı sıra, Samek'in hizmetli kılığına girerek bu ziyafete katılma çabası da önemli bir unsurdur. Samek, olup biteni anlamak amacıyla Katus'un çadırına gizlice girerek bilgi toplamaya çalışmaktadır. Muhtemelen Osmanlı sanatçıları, anlatıdaki bu detayın daha öne çıkarılması gerektiğine kanaat getirerek, görsel temsilde bu yönü vurgulamayı tercih etmişlerdir. Nitekim sofrada oturanlar arasında sağ tarafta oturan ve konuşan kişi Samek olmalıdır. Yanındakinden Katus hakkında bilgi almaktadır. Ayrıca bu örnek, hikâyenin bir aşk temasından çok Samek'in maceralarına, kılık değiştirmelerine ve savaşlarına odaklanan bir anlatı olduğunu bir kez daha vurgular niteliktedir (Resim 167- 168).

¹⁸⁵ *Kıssa-i Ferruhruz*, y.229b; Ayrıca bkz. EK. 1, s.283.



Resim 167: Şah Katus'un Cam Şah'ın askerlerine ziyafet vermesi, *Kissa-i Ferruhruz*, BL. Or.3298, y.230a



Resim 168: Şah Katus'un ziyafet vermesi, *Kitab-ı Samak Ayyar*, Oxford Bodleian Library, Ouseley 380, y.331a

Londra ve İstanbul nüshalarını resimleyen sanatçıların, Oxford nüshasından ya da bu nüshadan türemiş bir başka el yazmasından faydalandıkları, yukarıda sunulan örnekler doğrultusunda güçlü bir ihtimal olarak ortaya çıkmaktadır. Osmanlı sarayında, bu resimli el yazmaları dışında benzer içerikte başka örneklerin bulunup bulunmadığına ilişkin günümüze ulaşmış kesin bir kanıt mevcut değildir. Her ne kadar söz konusu hikâyenin 15. yüzyıldan itibaren Osmanlı edebî geleneğine dâhil edildiği anlaşılmakta olsa da, bu döneme ait resimli bir nüshaya dair net bir bilgiye ulaşılamamaktadır. II. Bayezid'e ait kütüphane envanterlerinde hikâyenin Türkçe ve Farsça nüshaları kayıt altına alınmış olmakla birlikte, bu nüshaların musavver olup olmadıkları belirtilmemiştir.

Buna karşın, Türkçe tercümelerdeki metinlerin Oxford nüshasıyla büyük ölçüde örtüşmesi ve anlatı yapısının, karakterlerin ve olay sıralamasının değiştirilmeden aktarılması, metnin oldukça sadık bir biçimde çevrildiğini göstermektedir. Özellikle görsel açıdan değerlendirildiğinde, Oxford nüshasından çeşitlenen tasvirlerin Osmanlı sanatçıları üzerinde belirgin bir etki bıraktığı anlaşılmaktadır. Sanatçılar, sahneleri doğrudan kopyalamamış, bunun yerine, el yazmasının resim dili, 16. yüzyıl sonu Osmanlı resim sanatının estetik anlayışına uygun biçimde yeniden kurgulanmıştır.

Bununla birlikte, tematik benzerliklerin ve görsel sahnelerin aynı anlatı anlarına yerleştirilmesinin, Osmanlı sanatçılarının doğrudan örnek aldıkları ya da ilham kaynağı olarak benimsedikleri resimli bir el yazmasıyla temas hâlinde olduklarına işaret eder. Anlatı düzeyindeki paralellikler ile görsel kompozisyonlardaki yapısal örtüşmeler, bu

olasılığı güçlendirmektedir. Sanatçıların, el yazmalarında yer alan hikâyelerde Oxford nüshasıyla örtüşen anlatı bölümlerini seçmeleri ve aynı sahneleri resmetmeleri, yalnızca bu tercihlerin denk gelmesiyle veya ilginçliğiyle açıklanamaz. Yaklaşık üç yüzyıl sonra aynı anlatı anlarının tercih edilmesi, mutlaka öncülün ardıla model olmasıyla ilişkili olmalıdır.

Karşılaştırılan el yazmalarının, Samek Ayyâr anlatısını bütünüyle kapsayan ciltlerinin günümüze ulaşabilmiş olması hâlinde, resimli kompozisyonlar arasındaki ilişkilere dair çok sayıda örneğin ortaya çıkması olasılığı göz önünde bulundurulmalıdır. Londra ve İstanbul nüshaları, anlatının yalnızca son bölümlerini içermektedir. Bu nedenle, Oxford nüshasının yalnızca bir cildiyle (*Kitab-ı Samak Ayyar*, MS Ouseley 381) doğrudan karşılaştırma yapılabilmektedir. Oysa Oxford nüshasında, Ferruhruz'un anlatılarına ilişkin bölümler günümüze ulaşabilmiş olsaydı, Londra nüshasındaki tasvirler anlatının başından itibaren daha kapsamlı biçimde değerlendirmeye alınabilirdi. Benzer şekilde, *Kıssa-i Şehr-i Şatran*'ın Ferruhruz'un oğlu Merzuban'a dair hikâyeleri de Oxford nüshasında yer alsaydı, resimli sahneler arasında kurulabilecek bağlantıların sayısının artması beklenirdi.

SONUÇ

En erken 12. yüzyılda yazıya geçirildiği düşünülen *Samek Ayyar* hikâyesinin, günümüze ulaşan 1330 civarında muhtemelen Şiraz'da hazırlanmış resimli kopyası, Parviz Natal Hanlari, William Hanaway, Marina Gaillard ve Roxana Zenhari gibi araştırmacılar tarafından hem edebiyat hem de sanat tarihi bağlamında detaylı biçimde incelenmiştir. İncü dönemi (1325-1357) resim üslubunu yansıtan çok sayıda tasvirle bezenmiş olan, bugün Oxford Bodleian Library'de üç cilt hâlinde muhafaza edilen bu el yazması, döneminin resimli hikâye kitabı üretimine dair önemli bir örnek teşkil eder.

Samek Ayyar, Merzuban Şah'ın oğlu Hurşîd Şah'ın aşk maceralarıyla başlayan ve üç neslin aşk serüvenleri etrafında şekillenen bir anlatıdır. Yapısal olarak döngüsel bir kurguya sahip olan bu anlatının değişmeyen konusu ya da kahramanları ise ayyar topluluklarıdır. Ayyarların başı Şogal'ın oğlu yerine koyduğu Samek'in, Hurşîd Şah'a katılmasıyla birlikte fantastik öğelerle süslenmiş olay örgüsü başlar. Samek ile birlikte onun kadın ve erkek ayyar dostları da etkin bir şekilde hikâyede yer alır. Ayyarlar, hile yapma, kılık değiştirme ve çeşitli tehlikelerden kurtulma konusunda ustalık gösterirler. Bu kahramanlar sarayla ilişkili olmayıp, kendi kurallarını ortaya koyan bağımsız figürler olarak dikkat çekerler. Olağanüstü fiziksel güçlere sahip olmasalar da, stratejik zekâları ve kararlılıkları sayesinde başarı elde ederler. Güçlerinin yetmediği durumlarda ise hile ve aldatma gibi yöntemlere başvurarak üstünlük sağlarlar. Bu yönleriyle anlatının en dinamik ve heyecanlı sahnelerini oluştururlar.

Samek Ayyar hikâyesi oldukça uzun kapsamlı olmakla birlikte, tüm ciltlerinin günümüze ulaşmadığı ve bu nedenle içerik bakımından eksik olduğu bilinmektedir. Olasılıkla beş cilt olarak tasarlandığı anlaşılan hikâyenin, 16. yüzyıl sonlarında Osmanlı saray nakkaşhânesinde hazırlanan iki musavver kopyası *Kıssa-i Ferruhruz* (BL. Or.3298) ve *Kıssa-i Şehr-i Şatran* (İÜK, T.9303) hikâyenin iki farklı bölümünü içerir. Bu el yazmaları, anlatının Hurşîd Şah'ın oğlu Ferruhruz'un sevgilisi Gülbuy'la başlayan aşk maceraları çevresinde gelişen olaylara odaklanmaktadır.

Bu geniş anlatının Osmanlı edebi kültüründeki izlerinin anlaşılmasına tez araştırmaları sürecinde saptanarak irdelenen iki el yazmasının içeriği katkıda bulunmuştur. Münih

Bayerische Staatsbibliothek'te *Dâsitân-ı Samek Ayyar* (Cod. Turc. 202) ve Süleymaniye Kütüphanesi'nde bulunan (Fatih 03756) *Hikayet-i Hurşid Şah* kitapların metinleri bu tezde çözümlenmiş ve EK 2' detaylı olarak sunulmuştur. Söz konusu Türkçe tercüme, hikâyenin Osmanlı edebiyatı içerisinde kapsamlı bir biçimde benimsendiğini göstermektedir. Münih nüshasında, eserin II. Murad döneminde, tercüme faaliyetlerinin yoğunlaştığı bir dönemde, Türkçeye kazandırıldığı belirtilir. Bu durum, hikâyenin erken dönemlerden itibaren Osmanlı edebiyat kültürüne dâhil edildiğini göstermektedir. Her iki resimsiz el yazması, hem anlatının genel yapısını anlamak hem de Farsça nüshada eksik olan bölümleri tamamlamak bakımından oldukça kıymetlidir. Ayrıca Münih ve Süleymaniye kopyaları bugüne dek yalnızca iki resimli nüshasıyla bilinen bu anlatının daha geniş bir bölümünün, belki de tümünün Osmanlı edebiyat-kültür ortamında kendine yer bulduğunu kanıtlaması bakımından da dikkat edilmesi gereken eserlerdir.

Münih nüshası, içerik bakımından anlatının başlangıcını, yani Hurşid Şah'ın maceralarını kapsamaktadır. Başlık tezhibinde yer alan zarif motifler ve cildi dikkate alındığında, el yazmasının 16. yüzyıl ortalarında hazırlandığı anlaşılmaktadır. Bu nüsha, içerik olarak Oxford yazmalarının ilk iki cildiyle büyük ölçüde örtüşmektedir. Ancak kitabın içerisinde, Farsça nüshada yer almayan yeni bir bölümün yer aldığı tespit edilmiştir. Bu durum, Hurşid Şah ve Samek'in fantastik maceralarının Fars nüshası Ouseley 380 numaralı ciltte sona ermediğini, aksine anlatının daha geniş bir yapıya sahip olduğunu ortaya koymaktadır. Farsça nüshada bulunmayan bu yeni bölüm, Süleymaniye nüshasında da yer almaktadır. Her ne kadar içerik bakımından Münih örneğiyle örtüşse de, Süleymaniye nüshasının metni dil açısından farklılık göstermektedir. Bu farklılık *Samek Ayyar* hikâyesinin başka tercümelerinin de dolaşımında olduğunu kanıtlar. Herhangi bir bezemesi bulunmayan, sade, kırmızı cetvel içine çok da özenli olmayan bir nesih hatla yazılmış bu sıradan el yazmasının saray için üretilmediği açıktır.

Metin çerçevesinde resimli Londra ve İstanbul nüshalarının da anlatının bütününe anlaşılmasına katkısı vurgulanmalıdır. Mevcut akademik literatürde Londra nüshası anlatının Ferruhruz hikâyesini tamamlayan bir el yazması olarak kabul edilmektedir. Bu tezde, İstanbul nüshasının anlatının son bölümünü, yani Ferruhruz'un oğlu Merzuban'ın hikâyelerini içermesi açısından eksik kalan son bölümü tamamladığı ortaya konmuştur. Dolayısıyla Türkçe resimli ve resimsiz el yazmaları, Farsça özgün metnin günümüze

ulaşmamış bölümlerini tamamlamaları bakımından son derece önemli kaynaklardır. Bu durumda *Samek Ayyar* hikâyesinin bugün bilinenden çok daha geniş ve katmanlı bir anlatı evrenine sahip olduğu ortaya çıkar.

Samek Ayyar hikâyesinin erken dönemde Osmanlı kültür ortamına dâhil olduğuna ilişkin sonraki izler, Cornell H. Fleischer ve Kaya Şahin'in *On the Works of a Historical Nature in the Bayezid II Library Inventory* başlıklı makalesinde yer alır. Yazarlar, II. Bayezid dönemi saray kütüphanesi kayıtlarında bulunan tarihî nitelikteki eserleri kapsamlı biçimde analiz ederek, bu metinlerin içerdiği anlatı türleri ve tarihsel bağlamları ortaya koymaktadır. Bu envanter kaydı, hikâyenin hem Farsça hem de Türkçe nüshalarının Osmanlı saray kütüphanesinde bulunduğunu gösterir. Bu bulgu, özellikle tezin temel sorularından biri olan "16. yüzyıl sonunda hazırlanmış resimli nüshalara örnek teşkil edebilecek başka el yazmaları var mıydı?" sorusuna ışık tutması açısından önem taşımaktadır. Nitekim tez kapsamında yapılan karşılaştırmalar, Londra ve İstanbul nüshalarındaki resimlerin tematik açıdan Oxford nüshasında bulunan tasvirlerle güçlü bağlar taşıdığını ortaya koymuştur. Her ne kadar musavver oldukları konusunda kesin veriye sahip olmasak bile, II. Bayezid dönemine ait kütüphane kayıtlarında yer alan Farsça ve Türkçe *Samek Ayyar* yazmalarının varlığı, Osmanlı sanatçıların daha erken tarihli örneklerden yararlanmış olabilecekleri yönündeki görüşü önemli ölçüde destekler.

16. yüzyıl sonu ile 17. yüzyıl başlarında üretilen bazı resimli hikâye kitaplarının tasarım, içerik ve resimsel üslupları bakımından birbirleriyle ilişkili olduğu, mevcut kaynaklarda sıkça vurgulanmaktadır. Bu grup içerisinde yer alan *Tuhfet'ül Letâ'if*, *Dâsitân-ı Ferruh u Hüma*, *Kıssa-i Ferruhruz* ve *Kıssa-i Şehr-i Şatran* başlıklı el yazmaları dikkat çekmektedir. Bu eserler arasında *Kıssa-i Ferruhruz*, gerek anlatı içeriği gerekse tasarımı ve resim programı bakımından bugüne dek herhangi bir akademik çalışmanın merkezine alınmamıştır. Öte yandan, anlatının devamı niteliğinde olan *Kıssa-i Şehr-i Şatran* adlı resimli el yazmasının da içerik, biçim ve tasarım açısından Londra nüshasıyla olan ilişkisi üzerine bütünlüklü bir inceleme yapılmamıştır.

Bu çalışmada, *Samek Ayyar* hikâyesinin bir bölümü olan *Kıssa-i Ferruhruz*, metin, tasarım ve resimleri yönünden ayrıntılı olarak ele alınmış, söz konusu hikâyenin, devamı niteliğindeki *Kıssa-i Şehr-i Şatran* ile hem içerik hem de resimsel yapı bakımından ardışık

bir bütün oluşturduğu ortaya konmuştur. El yazmaların görsel üslubu, boyutları, sayfa düzeni ve içerikleri, iki eserin III. Murad'ın saltanatının sonlarında, muhtemelen 1590-95 yılları arasında, iki cilt hâlinde tasarlanmış olduğunu ortaya koyar.¹⁸⁶ Bu bağlamda, böylesine kapsamlı bir anlatının sadece iki cildinin tamamlanmış olması ardında yatan nedenler, bu çalışmanın irdelediği bir diğer konuyu oluşturmaktadır.

Nitekim Farsça nüshanın beş cilt olarak tasarlandığına dair bilgiler bu soruya ışık tutması oldukça önemlidir. Buna ek olarak, yukarıda belirtildiği gibi bu anlatının daha geniş haline Osmanlı edebiyat dünyasında aşinalık olduğunu gösteren yeni bulgular elde edilmiştir. Bu durum çalışmada iki ana varsayım üzerinden ele alınmıştır. Birinci varsayıma göre, söz konusu hikâyeler 16. yüzyıl sonu tercüme ve tasarım eğilimlerine uygun biçimde, tüm anlatıyı kapsayacak şekilde ardışık ciltler olarak tasarlanmış, ancak günümüze yalnızca son iki cildi ulaşabilmiştir. Bu görüşü destekleyen en önemli unsurlar metin içerisindeki çeşitli göndermeler ve anlatının öncesi olduğuna işaret eden ifadelerin varlığıdır. İkinci varsayıma göre ise, bu anlatılar beş ciltlik daha geniş bir yapının parçası olarak planlanmış olsa da, bilinmeyen nedenlerle yalnızca son iki cildi tamamlanabilmiştir. Her iki durumda da eldeki veriler, söz konusu anlatının 16. yüzyıl sonu Osmanlı saray atölyesinde büyük ölçekli, çok katmanlı bir hikâye projesi olarak tasarlandığına işaret etmektedir. Bu görüş 16. yüzyıl ortalarından itibaren öne çıkan tercüme faaliyetleri kapsamında üretilen el yazmalarının hazırlanma süreciyle de örtüşür. *Metâli'ü's-sa'ade* ve *Menâbi'ü's-siyâde*, *Tercüme-i Miftâh-ı Cifr'ül Câmi* gibi el yazmalarının hazırlanma süreci bu fikirleri öne sürmeye izin verir.¹⁸⁷

Bu çalışmada, *Samek Ayyar* hikâyesinin Osmanlı edebiyatına dâhil edilme süreci, 16. yüzyıl sonlarında ortaya çıkan resimli kopyalarının üretim nedenleri ve bu anlatının yeniden dolaşıma girmesi üzerine sorular yöneltilmiştir. Hikâyenin 15. yüzyılda Osmanlı saray çevresinde Farsçadan Türkçeye çevrilerek edebî alana kazandırılmasına rağmen, erken dönem Osmanlı edebiyatı içerisinde kendine yer bulan *Hamzanâme* gibi yaygın ve sürekli üretilen anlatılarla karşılaştırıldığında geniş bir dolaşıma girmediği fark edilir. Bu

¹⁸⁶ *Kıssa-i Şehr-i Şatran* hikâyesinin sonunda anlatıcı bu aşk ve acı dolu hikâyeyi tamamlamaktan ne kadar mutlu olduğunu ve sultanın hediyeler vereceğinden çok ümitli olduğunu söyler. Eseri 21 Mart 1590 tarihinde tamamladığını belirtir (*Kıssa-i Şehr-i Şatran*, İÜK, T.9303). Ayrıca bkz. Mimiroğlu, 2011, s.467.

¹⁸⁷ El yazmalarının örnek bir nüshadan hareketle hazırlanması sürecine dair tartışmalar için bu tezde bkz. s.146-147.

durumun ardında yatan kültürel, estetik dinamikler, bu çalışmanın odak noktalarından biridir.

Bu bağlamda, Itamar Even-Zohar, Theo Hermans ve André Lefevere gibi çeviri bilimcilerin geliştirdikleri kuramlar temel alınarak, hikâyenin 16. yüzyıl sonlarında saray edebiyatında yeniden gündeme gelmesi değerlendirilmiştir. Even-Zohar'ın merkez-çevre ilişkileri üzerinden sunduğu çerçeveye göre, bir metnin yeniden dolaşıma girmesi çoğunlukla merkezî sistemin repertuarında yaşanan donuklaşma ya da yenilik üretememe hâliyle bağlantılıdır. Bu durumda merkez, ya çevredeki üretimleri merkeze çekerek repertuarını günceller ya da geçmişte üretimi durmuş fakat yeniden işlevsel kılınabilecek metinleri devreye sokar. Hermans ve Lefevere ise bu sürecin yalnızca metinlerarası dinamiklerle açıklanamayacağını, tercüme faaliyetlerini çevreleyen ilişkiler ağının, özellikle de hamilik mekanizmasının da üretim sürecinde belirleyici rol oynadığını vurgularlar (Even-Zohar, 1979, s. 287-310; Lefevere, 1992, s.11-25; Hermans, 1999, s. 118). Dolayısıyla Samek Ayyar hikâyesinin saray edebiyatında yeniden gündeme gelmesi, yalnızca edebî bir tercih değil, saray üretim mekanizmasında etkili olan aktörlerin beğenileri, zevkleri ve güç ilişkileriyle birlikte, merkezin repertuarını tazeleme ve yenilik ihtiyacını karşılama çabalarıyla da yakından bağlantılıdır.

Samek Ayyar anlatısının bu tartışmalar ışığında değerlendirilmesi, onun yalnızca çeviri kökenli bir metin olmadığını, aynı zamanda dinamik bir edebiyat sistemi içinde yeniden işlev kazandığını ortaya koyar. Hikâyenin 16. yüzyıl sonlarında yeniden hatırlanması, salt nostaljik bir geri dönüş ya da estetik bir tercih değil, merkezî sistemin kendini yenileme ve kültürel çeşitliliğe cevap verme çabasının bir yansımasıdır. Bu süreçte *Samek Ayyar*, pasif bir edebî nesne olmaktan çıkıp, yeniden üretim ve görselleştirme yoluyla aktif bir metne dönüşmüş ve saray repertuarında yeniden yer bulmuştur.

Benzer bir durum, 14. ve 15. yüzyılda Osmanlı okuma dünyasına kazandırılan *Tuhfet'ül-Letâ'if* ve *Dâsitân-ı Ferruh u Hüma* gibi eserlerde de gözlemlenmektedir. Bu metinler, 16. yüzyılın sonlarında benzer tasarım ilkeleri ve görsel düzenlemeler doğrultusunda yeniden hatırlanarak dolaşıma sokulmuştur. Söz konusu örnekler, merkezi sistemin repertuarını güncelleyerek kendini yeniden yapılandırma eğilimini açık biçimde yansıtır. Bu el yazmaları yalnızca biçimsel benzerlik alanında buluşmazlar. Aynı zamanda 16.

yüzyıl sonu Osmanlı edebiyatındaki üretim sürecine tekrar hatırlanarak dâhil edilmeleri konusunda da kesişirler. Bu çalışma, söz konusu hikâye türündeki el yazmalarının yeniden üretim süreçleri ve edebî sistem içindeki işlevleri çerçevesinde değerlendirilmesinin gerekliliğini ortaya koymakta ve sanat eserlerinin üretim mekanizmasındaki yerlerinin bu bağlamda yeniden düşünülmesi gerektiğini göstermektedir.

Bu bağlamda, *Samek Ayyar* hikâyesi üzerinden yürütülen tartışma, Osmanlı edebiyat sisteminde metinlerin yalnızca üretildikleri tarihsel bağlamda değil, sistem içindeki işlevsel hareketliliği üzerinden değerlendirilmesi gerektiğini göstermektedir. Böylece hikâyenin 16. yüzyıl sonunda yeniden merkeze alınması, edebî sistemin iç dinamiklerinin ve kültürel taleplerin şekillendirdiği bir dönüşüm süreci olarak ele alınmalıdır.

Kıssa-i Ferruhruz ve *Kıssa-i Şehr-i Şatran* el yazmaları, 16. yüzyıl sonlarında üretilen fantastik ve macera temalı metinlerin resimleme pratiklerine ışık tutmaları bakımından önemli örneklerdir. “*Musavver Ferruhruz Hikâyesi ve Benzerleri*” başlıklı bölümde, sanatçıların bu tür anlatıları görselleştirirken benimsedikleri belirli resimleme stratejilerine dikkat çekilmiştir. Özellikle 1590’lı yıllardan itibaren etkin olan ve ressam Hasan Paşa’nın (ö.1622) üslubunu yansıtan *Siyer-i Nebî*, *Tuhfetü’l-Letâif* ve *Dâstân-ı Ferruh u Hüma* gibi el yazmalarındaki görsel anlatım tercihleri ile Londra ve İstanbul el yazmalarındaki tasvir anlayışları arasında benzer resimleme davranışlarının olduğu gözlemlenmektedir. Bu el yazmaları, yalnızca tasarım ve üslup özellikleri bakımından değil, aynı zamanda betimlenen temaların örtüşmesi ve bu temaların görselleştirilmesinde benimsenen resimleme stratejileri açısından da yakınlık göstermektedir.

Resimlerin karşılaştırmalı analizleri yazmalarda kullanılan resim programları, kompozisyon düzenlemeleri ile figür ve mekân tasvirlerine yönelik resimleme yaklaşımlarının anlaşılmasına katkıda bulunmuştur. Nakkaşların sahneleri yorumlama biçimleri, çoğunlukla bir tiyatro sahnesini andıran mekânsal kurgularla yapılandırılmış, belirli görsel kodlarla inşa edilen bu sahneler, farklı yazmalar arasında aktarılırken yeniden biçimlendirilmiştir. Bu bağlamda sanatçılar, yalnızca anlatıda yer alan olayları betimlemekle yetinmemiş, aynı zamanda hikâyenin anlam katmanlarını derinleştiren özgün sahne kurguları geliştirmiştir. Farklı metinlerde dolaşıma giren kahraman

meclisleri, deniz kazaları ve savaş sahneleri gibi temsil kalıpları, yeni bağlamlarında yeniden yorumlanarak özgün anlatı yapılarına dâhil edilmiştir Böylece hikâye resimleme için belirlenen benzer temsil sahneleri anlatının içeriğiyle bütünleşen yeni ve özgün görsel anlatım biçimlerine dönüşmüştür.

Londra ve İstanbul nüshalarında sanatçıların kompozisyonları tasarlarken belirli anlatım stratejileri benimsedikleri görülmektedir. Sanatçılar, böylesine uzun ve katmanlı bir anlatıyı resmederken, ellerindeki sınırlı alanları etkin bir şekilde değerlendirmişlerdir. Bu tezde “sürekli anlatı” (*continuous narrative*) kavramıyla açıklanan bu yaklaşım doğrultusunda, nakkaşlar bir olayı tasvir ederken ardışık zaman dilimlerini bir araya getirerek, izleyici veya okuyucuyu resmin anlamlandırılmasında aktif bir katılımcı konumuna davet ederler. Böylece izleyiciler, kompozisyonun yönelimini takip ederek, birbirini izleyen olayların anlatımını zihinlerinde yeniden inşa ederler.

Londra ve İstanbul yazmaları boyutları ve içeriği göz önüne alındığında, metinlerin saray ve çevresindeki meclislerde sesli olarak okunduğu düşüncesi ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda, metnin anlaşılır ve sade bir nesih hatla kaleme alınması, metnin içinde yer alan Farsça şiirlerin mutlaka Türkçe açıklamasına yer verilmesi, resimlerin oldukça büyük boyutlarda tek yaprak olarak tasarlanması, tasvirlerin ise olayların sadece dramatik anlarına odaklanan açık ve anlaşılır yapısı, el yazmalarının aynı zamanda sesli olarak okunan kitaplar olmak üzere üretildiği fikrini desteklemektedir. Ayrıca, daha önce değinilen okuyucu ya da dinleyici katılımının aktif olması fikri, bu düşüncüyü daha da güçlendirmektedir. Kompozisyonlar, yalnızca hikâyeyi ortaya koymak amacıyla değil, onu dinleyenlerin de katılımını gözeterek hazırlanmıştır.

Londra ve İstanbul nüshalarında toplam 129 resim yer almaktadır. El yazmalarında resimlerin metne sıkı sıkıya bağlı olduğu görülmektedir. Sanatçılar, resimlerin üst ve alt yazılarını dikkate alarak kompozisyonlarını tasarlamış ve detaylandırmışlardır. Görseller genellikle anlatılan olayların en dramatik anlarına odaklanmaktadır. Tasvirlerde, taht sahneleri, karşılaşmalar, savaşlar, kavuşma anları ve kılık değiştirme temaları öne çıkmaktadır. Kılık değiştirme, en baskın resimsel anlatı teması olarak dikkat çekmektedir. Bu durum, hikâyenin esasen bir aşk anlatısı olmaktan ziyade, Samek Ayyar ve

çevresindeki karakterlerin maceralarına, çatışmalarına ve düzenbazlıklarına yoğunlaştığını açıkça ortaya koymaktadır.

Resim analizlerinin görünür kıldığı bir diğer eğilim de metinde öne çıkan eylem, etkinlik ve kavramların tasvirlenmiş olmasıdır. Kılık değiştirme teması, metinde de sıkça işlenen önemli unsurlardan biridir. “Samek Ayyar: Fars ve Osmanlı Okuma ve Görsel Kültürlerinde Çok Katmanlı Bir Anlatı” başlıklı bölümde tartışıldığı üzere, bu motif İslam anlatı geleneğinde yaygın biçimde karşılaşılan bir temadır. Ancak *Samek Ayar* hikâyesinde William Hanaway’ın vurguladığı üzere sıradan insanların görünür olduğu bir anlatı dünyası sunar (Hanaway, 1970, s.145-146). Bu bağlamda hikâyede kadın ayyarların erkek kılığına, erkek ayyarların ise kadın kılığına girdikleri sahneler sıkça görülmektedir. Özellikle Samek’in “*kız kardeşim*” olarak tanıttığı kadın ayyar Ruz Efzun’un kimlik değişimlerine ilişkin heyecan verici sahneler resimlerde vurgulanmıştır. Bu çalışmada, 16. yüzyıl sonu ressamlarının bu kimlik dönüşümlerini metne paralel şekilde ne derece ikna edici biçimde yansıttıkları ortaya konulmuştur. Sanatçılar, kadın kimliğine dönüşen Samek’i anlatı boyunca hâkim olan ikonografik özelliklerinden arındırarak yeni bir görünümle tasvir etmeyi tercih etmişlerdir. Benzer şekilde, erkek kılığına giren Ruz Efzun da kadın olduğuna işaret eden tüm detaylardan arındırılarak ele almışlardır. Bu durum, her iki el yazması boyunca belirgin olan bir görsel anlatım dili olarak ortaya çıkmaktadır. Kahramanların resimlerdeki kimlik dönüşümlerini öylesine güçlü vurgulanmıştır ki, metin olmadan bu değişimleri anlamak zordur. Ressamların bu yaklaşımı, metin ve görsel arasında sıkı bir uyum sağlamaya yönelik bilinçli bir tercih olmalıdır. Ayrıca kimlik dönüşümlerini daha etkili ve ikna edici bir düzlemde aktarmayı amaçladıkları düşünülmelidir.

Bu tez, Londra ve İstanbul nüshalarının hem içerik hem de resim programları açısından Oxford nüshası ile oldukça yakın ilişkilere sahip olduğunu ortaya koymuştur. Oxford nüshasının Ouseley 381 numaralı cildinde yer alan, Ferruhruz ve dostu Samek’in maceralarını anlatan yaklaşık 20 görsel, Londra ve İstanbul nüshalarındaki resimlerle doğrudan örtüşmektedir. Bu çakışmalar iki ana grupta incelenmiştir: birinci grup doğrudan örtüşen imgelerden, ikincisi ise aynı hikâyenin farklı anlarını temsil eden tasvirlerden oluşur. Doğrudan örtüşen sahnelerde Fars ve Türkçe nüshalardaki tasarım farklarından dolayı el yazmaları resimlerin detaylandırılması konusunda kimi farklılıklar

gözlenir. Bu durum Samek Ayyâr'ın *Görsel Serüveni: Kıssa-i Ferruhruz ve Kıssa-i Şehr-i Şatran Resimli El Yazmalarında İlham, Etkileşim ve Dönüşüm* başlıklı bölümde detaylıca değerlendirilmiştir. Aynı olayın ardışık safhalarını resmetme durumunda ise Osmanlı sanatçıları genellikle anlatının en dramatik anlarına yoğunlaşmayı seçmiş olmalılardır.

Her iki durumda da Oxford nüshası veya ondan türeyen resimli örneklerin, 16. yüzyıl sonu Osmanlı saray sanatçılarına ilham kaynağı olduğu düşüncesi ortaya konulmuştur. Resimler arasındaki bu diyalog, Osmanlı sanatçılarının yaklaşık üç yüz yıl önce üretilmiş bir el yazmasının sunduğu görsel anlatı dünyasını nasıl yeniden yapılandırdıklarını ve 16. yüzyıl sonu anlatı ilkelerine uygun şekilde yorumladıklarını göstermesi açısından önem taşımaktadır. Osmanlı sanatçıları, söz konusu el yazmasını Oxford nüshasına kıyasla daha fazla resimle zenginleştirerek, hikâyeye yeni yorum ve anlatım alanları kazandırmışlardır.

Samek Ayyar hikâyesinin tez kapsamında incelenen Türkçe tercümeleri bir araya getirildiğinde, anlatının bütününe dair önemli ipuçları ortaya çıkmaktadır. Bu tercümeler, günümüzde Farsça orijinal nüshada eksik olan bazı bölümlerin tamamlanması açısından önem taşır. Zira bugüne kadar Münih ve Süleymaniye nüshalarında yer alan Hurşid Şah'ın maceralarının devamı ile *Kıssa-i Şehr-i Şatran* hikâyesinde geçen Ferruhruz'un oğlu Merzuban'ın serüvenleri bilinmemekteydi. Yapılan çalışma, metnin çok daha kapsamlı olduğunu göstermiş, ayrıca anlatının Osmanlı kültür ortamına ne zaman dâhil edildiğine dair ilk somut verileri sunmuştur. Özellikle çalışmayla ilk kez tanıtılan Münih nüshası, hikâyenin erken dönemlerden itibaren tüketildiğine işaret etmektedir. Bu bulgular, sadece sanat tarihi açısından değil, edebiyat tarihi ve tercüme çalışmaları açısından da büyük önem arz etmektedir.

Samek Ayyar hikâyesinin gün yüzüne çıkan nüshaları, metnin bölünebilir yapısını açıkça ortaya koymaktadır. Çalışmada da vurgulandığı gibi, hikâye ilk bakışta bir aşk öyküsü gibi görünse de aslında Samek Ayyar'ın maceralarına odaklanmaktadır. Londra, İstanbul ve Süleymaniye nüshalarının başlıklarının *Kıssa-i Ferruhruz*, *Kıssa-i Şehr-i Şatran* ve *Hikâyet-i Hurşid Şah* gibi karakter ve mekân temelli olması, bu anlatıların ayrı birer hikâye olarak değerlendirilmesine neden olmaktadır. Muhtemelen dönemin okuyucuları bu metinlerden Samek'in maceralarını takip edeceklerini biliyorlardı.

Hikâyenin farklı bölümlerinin ayrı ayrı günümüze ulaşması, temelde bu anlatıların Hurşid veya Ferruhruz'un değil, Samek'in kesintisiz maceralarını konu edinmesinden kaynaklanmaktadır. Nitekim Lâmi Çelebi, 1532 yılında yazdığı *Münşeat*'ında, *Samek Ayyar*'ın tercüme işini üstlendiğini belirtirken, el yazmasını eksiksiz bulamadığını, buna rağmen mevcut metni tercüme ettiğini ifade eder. Bu durum, hikâyelerin farklı nüshalar halinde varlığını sürdürmesinin de açıklaması niteliğindedir. Ayrıca hikâyenin eksik kopyaları da olsa döngüsel kurgusu sayesinde tüketilebilir olduğuna da işaret eder.

Münih nüshası ise başlığında doğrudan *Samek Ayyar* anlatısına işaret etmekle beraber yalnızca Hurşid Şah çevresindeki olayları içerdiği dikkate alınmalıdır. Yani bu nüsha, devam eden hikâyenin bir parçası olmasa da Hurşid Şah döneminde geçen Samek'in maceralarını anlatmaktadır. Bu bağlamda, yapısal olarak bağımsız okunabilen hikâyelerin farklı isimlerle anılan başka nüshalarının varlığı ihtimali de göz ardı edilmemelidir.

Resimli nüshalarda da özellikle Samek'in ön plana çıkarılması, hikâyenin içeriğine yönelik bilinçli bir vurgu olarak değerlendirilmelidir. İstanbul ve Londra nüshalarındaki görseller, anlatının temel odağını görsel olarak desteklemektedir. Sanatçılar, 16. yüzyılda resimli Türkçe tercüme eserlerin üretiminde etkin tasarım ve resimleme ilkelerine uygun olarak, mevcut öncül nüshalardan faydalanmalarına rağmen, birebir kopyalamayı tercih etmemişlerdir. Aksine, resimleme stratejilerini dönemin resimsel anlatı anlayışına uygun biçimde yeniden şekillendirerek, eseri çağdaş ve özgün bir görsel anlatımla sunmayı amaçlamışlardır.

Samek Ayyar hikâyesinin resimli nüshaları, 16. yüzyıl sonlarında Osmanlı sarayında hikâye kitaplarının üretiminde etkili olan edebi ve sanatsal dinamikleri anlamak açısından önemli ipuçları sunmaktadır. Bu denli karmaşık bir yapıya sahip anlatının 16. yüzyılın sonunda yeniden gündeme gelmesi, Osmanlı entelektüel çevrelerinin edebiyat ve kültür alanında nasıl yeni anlatı biçimlerine yöneldiğini göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Söz konusu el yazmaları, yalnızca zengin resim programlarıyla dönemin resimleme stratejilerine ışık tutmakla kalmaz, aynı zamanda fantastik unsurlarla örülü resimli edebiyat geleneğinin nasıl biçimlendiğini anlamak açısından da değerli veriler sunar. Bu nüshalar, resimleme pratiklerinin yanı sıra, İran edebiyatında hikâye türünün en eski örneklerinden biri olan Samek'in maceralarının Osmanlı kültür ortamında nasıl yeniden

kurgulandığını incelemek açısından da önem taşımaktadır. Bu çalışma kapsamında incelenen resimli ve resimsiz nüshalar, anlatının çok katmanlı yapısını çözümlemek ve bu yapının Osmanlı sanat üretiminde nasıl dönüştürüldüğünü ortaya koymak adına yol gösterici bir temel oluşturmuştur. Böylece, *Samek Ayyar* anlatısının 16. yüzyıl kopyaları, Osmanlı görsel ve yazılı kültürünün yeniden inşa edilen dinamik bir hafızaya sahip olduğuna da işaret etmektedir.

KAYNAKÇA

- Akalay, Z. (1979). *XVI. yüzyıl nakkaşlarından Hasan Paşa ve eserleri*. I. Milletlerarası Türkoloji Kongresi, 3: Türk sanatı tarihi (ss. 607–626). İstanbul.
- Aksoy, B. (2005). Translation activities in the Ottoman Empire. *Meta*, 50 (3), 949–959.
- Aksoy, H. (1992). Bekâyî. *TDV İslâm Ansiklopedisi C. 5* (s. 360). Türkiye Diyanet Vakfı.
- Akün, Ö. F. (1989). Alâeddîn Ali Çelebi. *TDV İslâm Ansiklopedisi C. 2* (ss. 315–318). Türkiye Diyanet Vakfı.
- Albayrak, N. (1997). Hamzanâme. *TDV İslâm Ansiklopedisi C. 15* (ss. 516–517). Türkiye Diyanet Vakfı.
- Altunel, İ. (2003). Latife. *TDV İslâm Ansiklopedisi C. 27* (ss. 109–110). Türkiye Diyanet Vakfı.
- Amer, S. (2008). *Crossing borders: Love between women in medieval French and Arabic literatures*. University of Pennsylvania Press.
- Andrews, W., & Kalpaklı, M. (2020). *Sevgililer çağı: Erken modern Osmanlı-Avrupa kültürü ve toplumunda aşk ve sevgili*. Yapı Kredi Yayınları.
- Aral, H. (2021). Osmanlı sanatında resimli bir firasetnâme. R. Şentürk, A. Süruri, R.T. Kalyoncu, M. Sürün, ve E. Morgül (Ed.), *İstanbul medeniyet bilimleri tarihi* (S. 1, ss. 257-290). İbn Haldun Üniversitesi Yayınları.
- Aslan, E. (2001). Halk hikâyelerinde kahramanların kıyafet değiştirme motifi ve Arabızengi tipi. *Türkbilig*, 2, 1–10.
- Âşık Çelebi. (2018). *Meşâ'irü's-şu'arâ* (F. Kılıç, Haz.). T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Atbaş, Z. (2013). Osmanlı aydını Mehmed Emin Efendi ve murakkaları. *14th International Congress of Turkish Art, 19–21 September 2011, Paris*, ss. 117–126.

- Atnur, G. (2011). *Türk edebiyatından halk edebiyatına geçişte bir eser: Hikâyet-i Şirvan Şah ve Şema'il Bânû hikâyesi*. Fenomen Yayınları.
- Avery, P. (2004/2018). Ouseley (1767–1842), officer and orientalist. *Encyclopaedia Iranica*, <https://iranicaonline.org/articles/ouseley-sir-william>
- Aydoğan, Z. (2021). Oral performance and text: Narrators, authors, and editors in the Anatolian Turkish warrior epics. In Redkollegiia (Ed.), *The written and the spoken in Central Asia / Mündlichkeit und Schriftlichkeit in Zentralasien: Festschrift for Ingeborg Baldauf* (pp. 405–422). Edition Tethys.
- Azamat, N. (1996). *II. Murad devri kültür hayatı* [Yayınlanmamış doktora tezi]. Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.
- Babinger, F. (1992). *Osmanlı tarih yazarları ve eserleri* (C. Üçok, Çev.). Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Bağcı, S., Çağman, F., Renda, G., & Tanındı, Z. (2006). *Osmanlı resim sanatı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Bal, M. (2003). Visual essentialism and the object of visual culture. *Journal of Visual Culture*, 2 (1), 5–32
- Bal, M. (2017). *Narratology: Introduction to the theory of narrative*. University of Toronto Press.
- Beliğ, İ. (1884). *Güldeste-i Riyâz-ı İrfân ve Vefeyât-ı Dânişverân-ı Nâdire'âzâd* (Süleymaniye Kütüphanesi, Sami Benli Koleksiyonu, Nr. 00695, s. 459).
- Binney, E. 3rd, & Denny, W. B. (1979). *Turkish treasures from the collection of Edwin Binney 3rd*. Portland, OR: Portland Art Museum.
- Bloch, E. (1932–1933). *Catalogue des manuscrits turcs* (Vols. 1–2). Paris: Bibliothèque Nationale.

- Bobovius, A. (2002). *Albertus Bobovius ya da Santuri Ali Ufki Bey'in anıları: Topkapı Sarayı'nda yaşam* (S. Yerasimos ve A. Berthier, Sunan ve notlayanlar; A. Berktaş, Çev.). Kitap Yayınevi.
- Boratav, P. N. (1988). *Halk hikâyeleri ve halk hikâyeciliği*. Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Bülbül, T. (Ed.). (2017). *Hümâyûn-nâme (Filibeli Alâaddîn Ali Çelebi)*. Türkiye Bilimler Akademisi Yayınları.
- Cahen, C. ve Hanaway, W. L., Jr. (1987/2016). 'Ayyār. *Encyclopaedia Iranica*, C. 3, Fasc. 2. Erişim adresi: <https://www.iranicaonline.org/articles/ayyar/>
- Carboni, S. (1987). Two fragments of a Jalayirid astrological treatise in the Keir Collection and in the Oriental Institute in Sarajevo. *Islamic Art*, 2, 149–186.
- Carboni, S. (2007). Description of the miniatures. M. Moleiro (Ed.), *The Book of Felicity* (ss.71–196). M. Moleiro Editor.
- Cornell, H. F. (1996). *Tarihçi Mustafa Âli: Bir Osmanlı bürokrati*. Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Cross, C. (2023). *Love at a crux: The new Persian romance in a global Middle Ages*.
- Değirmenci, T. (2011). Bir kitabı kaç kişi okur? Osmanlı'da okuma ve okuma biçimleri. *Tarih ve Toplum Yeni Yaklaşımlar*. İletişim Yayınları.
- Değirmenci, T. (2012). *İktidar oyunları ve resimli kitaplar: II. Osman Devrinde değişen güç simgeleri*. Kitap Yayınevi.
- Değirmenci, T. (2015). Söz bir nesnedir ki, zâil olmaz: Osmanlı İstanbul'unda Hamzanâme geleneğine göre kamusal okuma (hikâye-resim-kitap). *Antik Çağ'dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi* 7 (ss. 634-649). İBB Kültür.
- Dehejia, V. (1990). On modes of visual narration in early Buddhist art. *The Art Bulletin*, 72(3), 374–392.

- Dilçin, C. (1991). *Süheyl-ü Nevbahar: inceleme, metin, sözlük*. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Doğu, A. (2022). *Nevîzâde Atâyî'nin Hamse'si ve resimleri* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Emecen, F. (2003). III. Mehmed. *TDV İslam Ansiklopedisi C. 28* (ss. 407-413). Türkiye Diyanet Vakfı.
- Emecen, F. (2009). Süleyman I. *TDV İslâm Ansiklopedisi, C. 38* (ss. 62-74). Türkiye Diyanet Vakfı.
- Erkan, M. (2009). Sîretü'n-Nebî. *TDV İslâm Ansiklopedisi C. 37* (ss. 269-270). Türkiye Diyanet Vakfı.
- Erünsal, İ. (2013). *Osmanlılarda sahaflık ve sahaflar*. Timaş Yayıncılık.
- Eryılmaz Arenas-Vives, F. S. (2010). *The Shehnamecis of Sultan Süleyman: 'Arif and Eflatun and their dynastic project* [Yayımlanmamış doktora tezi]. University of Chicago, Department of Near Eastern Languages and Civilizations.
- Esir, H. A. (2011). Lamii Çelebi'nin Münşeât'ında müellifin kendisi ve Bursa ile ilgili verdiği bazı bilgiler. B. Kemikli & S. Eroğlu (Ed.), *Bursalı Lamii Çelebi ve Dönemi* (ss. 281–310). Bursa Kültür.
- Even-Zohar, I. (1979). Polysystem theory. *Poetics Today*, 1(1/2), 287–310.
- Evliyâ Çelebi (2008). *Günümüz Türkçesiyle Evliyâ Çelebi seyahatnâmesi: 1. cilt-2. kitap* (S. A. Kahraman ve Y. Dağlı, Haz.). Yapı Kredi Yayınları.
- Farâmarz Ibn Hüdâdâd Ibn 'Abdallâh al-Kâtib al-Arjânî. (t.y./12. yy). *Samak-i 'Aîyâr* (Parvîz Natal Hanlari, Haz.; 5 cilt, 1968–1974). İntişârât-ı Dânişgâh-ı Tahran.
- Farhad, M. ve Bağcı, S. (2009). *Falnama: The book of omens*. Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution

- Fayda, M. (1997). Hâlid b. Velîd. *TDV İslâm Ansiklopedisi C. 15* (ss. 289–292) Türkiye Diyanet Vakfı.
- Fetvacı, E. (2000). *Sarayın imgeleri: Osmanlı sarayının gözüyle resimli tarih*. Yapı Kredi Yayınları.
- Fetvacı, E. (2009). The production of the Şehnâme-i Selîm Hân. *Muqarnas*, 26, 263–315.
- Fleischer, C. H. (1996). *Tarihçi Mustafa Âli: Bir Osmanlı aydını ve bürokrati*. Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.
- Fleischer, C. & Şahin, K. (2019). On the works of a historical nature in the Bayezid II Library inventory. G. Necipoğlu (Haz.), *Treasures of knowledge: An inventory of the Ottoman Palace Library (1502/3–1503/4) C. 14/I* (ss. 569–596). Brill.
- Gaillard, M. (1987). *Le livre de Samak-e 'Ayyâr: Structure et idéologie du roman persan médiéval* (Travaux de l'Institut d'Études Iraniennes de l'Université de la Sorbonne Nouvelle, 12). Centre Nationale de la Recherche Scientifique & Association pour l'Avancement des Études Iraniennes.
- Gaillard, M. (2009). Samak-e 'Ayyâr. *Encyclopedia Iranica*. Erişim adresi: <https://www.iranicaonline.org/articles/samak-e-ayyar>
- Gelibolulu Mustafa Âli. (2015). *Nüshatü's-selâtîn: İnceleme – Sadeleştirme – Metin – Tıpkıbasım* (F. Çerçii Haz.). Büyüyen Ay Yayınları.
- George, A. (2012). Orality, writing and the image in the *Maqamat*: Arabic illustrated books in context. *Art History*, 35(1), 10–37.
- Gökyay, O. Ş. (1966). *Keykavus, Mercimek Ahmet, Kabusnâme*. Milli Eğitim Basımevi.
- Gölpınarlı, A. (1971). *Konya Mevlâna Müzesi yazmalar kataloğu Cilt 2*, (s. 280). Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Graves, M., & Junod, B. (Ed.). (2011). *Architecture in Islamic arts: Treasures of the Aga Khan Museum*. Aga Khan Trust for Culture.

- Gündüz, T. (2011). Tahmasb. *TDV İslâm Ansiklopedisi C. 39* (ss. 413-415). Türkiye Diyanet Vakfı.
- Gürbüz, M., & Durmuş, T. (2017). *Dâsıtân-ı Ferruh u Hüma: Mutlu sonla biten bir aşk serüveni*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Gürçağlar, Ş. T. (2016). *Çevirinin ABC'si*. İstanbul: Say Yayınları.
- Gürel, G. (2023). *Marvels, Magic And Monsters At The Late Sixteenth-Century Ottoman Court: Ms British Library, Harleyan 5500* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Balliol College, University of Oxford.
- Hanaway, W. L. (1970). *Persian popular romance before the Safavid period* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Columbia University.
- Hataway, J. (2022). *Darüsaade Ağası: Osmanlı Sarayında Afrikalı bir güç odağı*. Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Hazai, G, & Tietze, A. (2017). *Ferec Ba'd eş-Şidde: Zorluk sonrası ferahlık, sıkıntı sonrası rahatlık: Erken Osmanlı dönemi hikâye kitabı* (A.S. Ürgüplü, Çev.; A.Arslantürk, Ed.; 2 cilt). Türkiye Bilimler Akademisi.
- Hermans, T. (1999). *Translation in systems*. St. Jerome.
- Hillenbrand, R. (2002). The arts of the book in Ilkhanid Iran. L. Komaroff ve S. Carboni (Haz.), *The legacy of Genghis Khan: Courtly art and culture in Western Asia, 1256–1353* (ss. 134–167). New York.
- İnal, G. (1976). *Kahire'de yapılmış bir Hümayün-nâme'nin minyatürleri*. *Belleten*, 40(159), 439–466.
- İnal, G. (1995). *Türk minyatür sanatı: başlangıcından Osmanlılara kadar*. Atatürk Kültür Merkezi.
- İpekten, H. (1991). Atâî, Nev'îzâde. *TDV İslâm Ansiklopedisi C. 4* (ss. 40-42). Türkiye Diyanet Vakfı.

- İpşirli, M. (1993). Canfeda Hatun. *TDV İslam Ansiklopedisi C. 7* (ss. 150-151). Türkiye Diyanet Vakfı.
- İsen, M. (2003). Türkçe'nin yazı dili oluşumunda çevirilerin rolü. B. Yediyıldız (Ed.), *Dil, Kültür Ve Çağdaşlaşma* (ss. 116-137). Hacettepe Üniversitesi Yayınları.
- Kaçar, M. & Özden, S. (2020). Hubbî'nin kayıp Hurşîd u Cemşîd mesnevisinin minyatürlü bir nüshası. *Dîvân Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 25, 491–514.
- Karaismailoğlu, A. (2009). Selmân-ı Sâvecî. *TDV İslâm Ansiklopedisi C. 36* (ss. 446-447). Türkiye Diyanet Vakfı.
- Karaismailoğlu, A. (2022). Kelîle ve Dimne. *TDV İslam Ansiklopedisi C. 25* (ss. 210–212). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Karatay, F. E. (1961). *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Türkçe yazmalar kataloğu (Cilt 1–2)*. İstanbul.
- Kavruk, H. (1998). *Eski Türk edebiyatında mensur hikâyeler*. Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Kavruk, H. ve Pala, İ. (1998). Hikâye. *TDV İslâm Ansiklopedisi C.17*. (ss. 491-493). Türkiye Diyanet Vakfı.
- Kaya, B. A. (2013). Veysi. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 43, 76–77.
- Kazan, H. (2010). Farklı açıdan bir bakışla Şehnameci Seyyid Lokman'ın saray için hazırladığı eserler. *Osmanlı Araştırmaları/The Journal of Ottoman Studies*, 35, 117–136.
- Kırca, C. (1988). Âd. *TDV İslâm Ansiklopedisi C. 1* (ss. 333–334). Türkiye Diyanet Vakfı.
- Kızıltan, M. (1991). *Kırk vezir hikâyeleri I (İnceleme)* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kortantamer, T. (1983). 17. yüzyıl şâiri Atâyi'nin hamsesinde Osmanlı İmparatorluğu'nun görüntüsü. *Tarih İncelemeleri Dergisi*, 1(1), 61–105.

- Köprülü, M. F. (1966). *Edebiyat araştırmaları* (VII. Seri, Sayı 47). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Köprülü, O. F. (1996). Firdevsî, Uzun. *TDV İslam Ansiklopedisi C. 13* (ss. 127-129). Türkiye Diyanet Vakfı.
- Kuru, S. S. (2013). The literature of Rum: The making of a literary tradition (1450–1600). İçinde S. N. Faroqhi & K. Fleet (Haz.), *The Cambridge History of Turkey: The Ottoman Empire as a world power, 1453–1603 C. 2* (ss. 548–592). Cambridge University Press.
- Kut, G. (1989). Ahmed-i Dâ'î. *TDV İslam Ansiklopedisi C. 2* (ss. 56-58). Türkiye Diyanet Vakfı.
- Kütükoğlu, B. (1989). Âlî Mustafa Efendi. *TDV İslâm Ansiklopedisi C. 2* (ss. 416-421). Türkiye Diyanet Vakfı.
- Kütükoğlu, B. (2020). Murad III. *TDV İslam Ansiklopedisi C. 31* (ss. 172-176). Türkiye Diyanet Vakfı.
- Latîfî. (2018). *Tezkiretü 'ş-Şu'arâ ve Tabsıratü'n-Nuzamâ* (R. Canım, Haz.). T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Lefevere, A. (1992). *Translation, rewriting and the manipulation of literary fame*. Routledge.
- Mahir, B. (1998). Resim gösterim amacıyla hazırlanmış bir grup 17. yüzyıl Osmanlı minyatürleri. *17. Yüzyıl Kültür ve Sanatı: 19-20 Mart 1998 Sempozyum Bildirileri* (ss. 125-129). İstanbul.
- Mahir, B. (2012). *Osmanlı minyatür sanatı*. Kabalcı Yayınevi.
- Mansuroğlu, M. (1954). The rise and development of written Turkish in Anatolia. *Oriens*, 7(2), 250–264.

- Maróth, M. (2003). Irano-Turkic cultural contacts in the 11th–17th centuries. É. M. Jeremiás (Ed.), *The Library of Sultan Bayazit II* (ss. 111–132). The Avicenna Institute of Middle Eastern Studies.
- Marzolph, U., ve van Leeuwen, R. (2004). *The Arabian Nights Encyclopedia* (2 cilt). ABC-CLIO
- Meredith-Owens, G. M. (1989). A forgotten Ottoman romance. C. E. Bosworth, C. Issawi, et al. (Eds.), *Essays in Honor of Bernard Lewis: The Islamic World, From Classical to Modern Times* (ss. 577–587). Princeton University Press.
- Mimiroğlu, A. (2011). *İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'nde bulunan Kıssa-i Şehri Şatran (İÜK. T.9303) yazmasının minyatürleri* [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Muallim Naci. (1891/1308). *Lügat-ı Nâcî*. Mahmud Bey Matbaası.
- Nev'îzâde Atâyî. (1637 [?]/ 2017). *Hadâ'iku'l-Hakâ'ik fî Tekmîleti's-Şakâ'ik: Nev'îzâde Atâyî'nin Şakâ'ik Zeyli* (İnceleme – tenkitli metin, Haz. S. Donuk, Ed. D. Örs). Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları.
- Nevizâde Atâyî. (2012). *Hadâ'ikü'l-Hakâ'ik fî Tekmîleti's-Şakâ'ik* (S. Donuk, Ed.). Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları.
- Nutku, Ö. (1976). *Meddahlık ve meddah hikâyeleri*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Nutku, Ö. (1997). XIV. Yüzyıldan XIII. Yüzyıla kadar Bursalı Kıssahânlar ve Meddahlar. *V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi* (s. 245-258). Ankara.
- Özcan, A. (1991). Ayyar. *TDV İslam Ansiklopedisi C. 4* (s. 296). Türkiye Diyanet Vakfı.
- Özcan, A. (2000). *İdrîs-i Bitlisi*. *TDV İslam Ansiklopedisi C. 21* (ss. 485-488). Türkiye Diyanet Vakfı..
- Öztürk, U. (2022). *III. Murad dönemi yazılı kültürü* [Yayınlanmamış doktora tezi]. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Öztürk, Zehra (2003). Eğitim tarihimizde okuma toplantılarının yeri ve okunan kitaplar. *Değerler Eğitim Dergisi (Journal of Values Education)*, 131-155.
- Öztürk, Zehra (2007). Osmanlı döneminde kıraat meclislerinde okunan halk kitapları. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, Eski Türk Edebiyatı Tarihi I*, 401-445.
- Parladır, Ş. (2011). Ali Çelebi'nin Hümâyûnnâmesi: The British Library Add. 15153. *Sanat Tarihi Dergisi*, 20(1), 93-131.
- Peçevi, İ. (1968). *Peçevi Tarihi* (M. Urez, Çev.). Neşriyat Yurdu, Yeni Şark Maarif Kütüphanesi.
- Peirce, L. P. (1993). *The Imperial Harem: Women and Sovereignty in the Ottoman Empire* (Studies in Middle Eastern History). Oxford University Press.
- Renard, J. (1993). *Islam and the heroic image: Themes in literature and the visual arts*. University of South Carolina Press.
- Renda, G. (2004). Sindbadnama: An early Ottoman illustrated manuscript unique in iconography and style. D. Behrens-Abouseif & A. Contadini (Ed.), *Muqarnas: Essays in Honor of J. M. Rogers*, 21, 311-322.
- Richard, F. (2022). Une version illustrée de Kalīla wa-Dimna en turc ottoman. É. Brac de la Perrière, A. El Khiari, & A. Vernay-Nouri (Ed), *Les périples de Kalila et Dimna: Quand les fables voyagent dans la littérature et les arts du monde islamique* (ss.. 357-371). Brill.
- Rieu, C. (1888). *Catalogue of the Turkish manuscripts in the British Museum*. British Museum.
- Robinson, B. W. (1958). *Descriptive catalogue of Persian paintings in Bodleian Library*. Oxford University Press.
- Schmitz, B. (1992). *Islamic Manuscripts in the New York Public Library*. Oxford Press and New York Public Library.

- Schweigger, S. (2004). *Sultanlar kentine yolculuk (1578-1581)* (T. Noyan, Çev.). Kitap Yayınevi.
- Seyller, J. (2002). *The adventures of Hamza: painting and storytelling in Mughal India*. Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution.
- Sezer-Aydınlı, E., & Schick, İ. C. (2023). Osmanlı İstanbul’unda sese dönüşen kitaplar. *Zemin*, 5, 50–111.
- Sims, E., Marshak, B. I. & Grube, E. J. (2002). *Peerless images: Persian painting and its sources*. New Haven; Yale University Press.
- Sona, İ. (2012). *Türk edebiyatında Tuti-name hikâyeleri* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Stchoukine, I. (1936). *La peinture iranienne sous les derniers 'Abbasides et les Îl-Khâns*. Bruges: Imprimerie Ste. Catherine.
- Şemseddin Samî. (1317/1901). *Kamus-i Türki*. İstanbul: İkdâm Matbaası
- Tanırdı, Z. (1984). *Siyer-i Nebi: İslam tasvir sanatında Hz. Muhammed’in hayatı*. Hürriyet Vakfı Yayınları.
- Tanırdı, Z. (2002). Topkapı Sarayı’nın ağaları ve kitaplar. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 3(3), 41–56.
- Tanırdı, Z. (2009). Kitap ve tezhibi. H. İnalcık & G. Renda (Ed.), *Osmanlı uygarlığı C. 2*. (ss. 840–891). Kültür ve Turizm Bakanlığı
- Tılfarlıoğlu, M. (2017). *Ali Bin Nakib Hamza ve Tuhfetü’l-Letâ’if* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Titley, N. (1981). *Miniatures from Turkish manuscripts: A catalogue and subject index of paintings in the British Library and the British Museum*. The British Library Publishing Division.

- Titley, N. (1983). *Persian miniature painting and its influence on the art of Turkey and India: The British Library collections*. British Library.
- Toska, Z. (1989). *Türk edebiyatında Kelile ve Dimne çevirileri ve Kul Mesud çevirisi* [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Toska, Z. (1997). *Veysi Üskübi: Hayatı, eserleri, kişiliği* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ülken, H. Z. (2009). *Uyanış devirlerinde tercümenin rolü*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Welch, A., & Welch, S. C. (1982). *Arts of the Islamic books: The collection of Prince Sadruddin Aga Khan*. Ithaca-London.
- Woodhead, C. (1983). An experiment in official historiography: The post of şehnāmeçi in the Ottoman Empire, c. 1555–1605. *Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes*, 75, 157–182.
- Wright, E. J. (2013). *The look of the book: Manuscript production in Shiraz, 1303–1452*. Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution.
- Yaman, B. (2002). *Osmanlı resim sanatında kıyamet alametleri : Tercüme-i Cifr'l-Câmi ve tasvirli nüshaları* [Yayınlanmamış doktora tezi]. Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yapıcı, A. İ. (2020). Mütercimi bilinmeyen eksik bir Kelile ve Dimne tercümesi. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 21, 475–493.
- Yavuz, K. (1983). XIII-XVI. asır dil yadigârlarının Anadolu sahasında Türkçe yazılış sebepleri ve bu devir müelliflerinin Türkçe hakkındaki görüşleri. *Türk Dünyası Araştırmaları: Faruk Timurtaş'a Armağan*, 27(4), 957.
- Yazar, S. (2007). Fetihname-i Kıbrıs'ın müellifi olan “Şerîfi” kimdir? *Selçuk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Edebiyat Dergisi*, 18, 175–192.

- Yazar, S. (2019). Şerif Mehmed Efendi. *TDV İslâm Ansiklopedisi Ek-C.2* (ss.552-554). Türkiye Diyanet Vakfı.
- Yazar, S. (2011). *Anadolu sahası klasik Türk edebiyatında tecüme ve şerh geleneği* [Yayımlanmamış doktora tezi] İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yazar, S. (2020). Bakir bir araştırma sahası olarak Osmanlı tercüme geleneği. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 60(1), 153–178.
- Yazıcı, H. (1998). Hikâye. *TDV İslam Ansiklopedisi C. 17* (ss. 493–501). Türkiye Diyanet Vakfı.
- Yelten, M. (1999). Işkname. *TDV İslâm Ansiklopedisi C. 19* (ss. 214–215). Türkiye Diyanet Vakfı
- Yıldırım, Ö. N. (2021). *The twin books for two Ottoman princesses: An examination on the Maṭāli ‘ü’s-sa ‘āde manuscripts (1582)* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Boğaziçi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yılmaz, H. K. (1991). *Aziz Mahmud Hüdâyî. TDV İslâm Ansiklopedisi C. 4*, (ss. 338–340). Türkiye Diyanet Vakfı.
- Yiğit, O. (2018). *Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi 34 numaralı Filori defteri (değerlendirme-transkripsiyon)* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.
- Zal, Ü. (2015). Kirk vezir hikâyeleri’nin karşılaştırılması (Uppsala ve İstanbul metinleri). *Turkish Studies: International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 10(12), 1275–1318.
- Zenhari, R. (2014). *The Persian Romanca Samek-e ‘ayyar: Analysis of an Illustrated Inju Manuscript*. Verlag für Orientkunde.

EK 1. TÜRKÇE TERCÜMELERLE SAMEK AYYAR HİKÂYESİNİN KONUSU

Samek Ayyar hikâyesi, temelinde bir aşk anlatısını barındıran ve bu çerçevede gelişen olayları ele alan kapsamlı bir eserdir. Tez çerçevesinde incelenen Türkçe tercümelemler ile Oxford Bodleian Kütüphanesi'nde bulunan Farsça nüsha karşılaştırıldığında, anlatının yaklaşık beş cilde yayılan, uzun ve karmaşık bir yapıya sahip olduğu ortaya çıkmaktadır. Hikâye, Merzubân Şah ile başlayarak üç kuşağın aşk serüvenlerini, çeşitli maceralar ve olağanüstü olaylarla iç içe bir biçimde aktarmaktadır.

Bu çalışmada, Samek Ayyâr anlatısını içeren dört Türkçe tercüme esas alınmıştır. Hikâyelerin ortak noktalarını daha iyi açıklayabilmek adına, anlatının ilk bölümlerini temsil eden ve günümüzde Münih Bayerische Staatsbibliothek'te korunan, Hurşid Şah'ın aşk hikâyesini konu edinen *Dâstân-ı Samek Ayyar* el yazması “M” harfiyle; Hurşid Şah'ın maceralarının devamını anlatan ve Münih kopyasının son 115 yaprağı ile çakışan Süleymaniye Kütüphanesi, Fatih 03756 numaraya kayıtlı, *Kitab-ı Hurşid Şah* “S” harfiyle; Hurşid Şah'ın oğlu Ferruhruz'un maceralarını anlatan ve Londra British Library'de kayıtlı olan *Kıssa-i Ferruhruz* hikayesi “L” harfiyle; Ferruhruz'un Şatran Şehri'ndeki serüvenleri ile oğlu Merzuban'ın yaşadıklarını içeren ve İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'nde bulunan *Kıssa-i Şehr-i Şatran* el yazması ise “İ” harfiyle gösterilecektir. Bu bağlamda, *Samek Ayyar* anlatısının temaları ve Türkçe tercümelemler arasındaki bağlantıları aşağıda paylaşılacaktır.

Hikâye adaletli ve güçlü olmasıyla meşhur Halep Kralı Merzubân Şah ile başlar. Anlatıya göre Merzubân Şah bir erkek çocuğu olmadığı için üzgündür. Bu durumu fark eden vezir sultanın talihine baktırır ve ona geleceğinden haber verir. Talihine göre Merzuban Şah, Irak hükümdarı Samâruk Şah'ın kızı Gülnar Banu ile evlenecektir ve bir oğlu olacaktır. Merzuban Şah muhteşem bir düğünle evlenir ve çok geçmeden Gülnar Banu'dan Hurşid Şah adını verdiği bir oğlu olur. Gülnar Banu, Merzuban Şah'a önceki evliliğinden Ferruhruz adında bir oğlu olduğunu ve babası Samâruk'un çocuğuna el koyduğunu

söyler. Merzuban Şah, Ferruhruz'u yanına alır ve oğlu Hurşid Şah ile birlikte büyötmeye karar verir. Şah iki çocuğun, ayırt edilemeyecek kadar birbirine benzediğini fark eder.¹⁸⁸

Hurşid Şah on yedi yaşında genç bir prens olur. Bir gün şehzade askerlerle talim yaparken kendini gizemli bir şekilde çölde bulur. Çölün tam ortasında tek başına bir çadır olduğunu fark eder. Çadırın içine girmeye karar verir ve perdeyi araladığında taht üzerinde, güzelliğıyle büyüleyen, bir genç kadının oturduğunu fark eder. Bu kişi Çin Kralı'nın kızı Mahperi'dir.¹⁸⁹ Mahperi'nin cadı dadısı bu karşılaşmayı fark eder ve hemen engel olmak ister. Hurşid Şah'ı bir şekilde çadırdan uzak tutmayı başarır. Hurşid Şah, Mahperi'ye âşık olur ve Çin'e doğru bir yolculuğa çıkmaya karar verir. Hurşid Şah, Çin Kralı'nın sarayına varır ve kızını ister. Ancak Mahperi'nin dadısı, birleşmeleri için üç sınav uygulayacağını eğer başarılı olursa şehzadenin evlenebileceğini belirtir.¹⁹⁰ Cadı dadı aslında Mahperi'yi oğluyla evlendirmek istemektedir. Bu nedenle üçüncü bilmeceyi çözölemez bir bulmaca olarak sunar. Ancak Hurşid Şah'a bu serüveninde eşlik eden kardeşi Ferruhruz, şehzadenin yerine geçerek zorlu mücadeleleri atlatmak için yardım eder.¹⁹¹ Ferruhruz, Hurşid Şah sanılarak hapse atılır.

Kardeşinin hapsedilmesinden sonra şehirde çözüm arayan Hurşid Şah, Saman Pazarı'nda ayyarların başı Şoğal Pil-zur ile tanışır. Şoğal oğlu yerine koyduğu bir ayyardan bahseder. Bu kişi Samek Ayyar'dır ve anlatının bundan sonrasında Hurşid Şah'ın yakın dostu olarak mücadele eder. Samek Ayyar ve yarenlerinden Ruh Efza, Hurşid Şah'a kadın kıyafetleri giydirerek Mahperi'nin sarayına gizlice giderler. Burada dadıyı kaçıırırlar ve onun elinde tutsak olan Ferruhruz'u kurtarırlar. Anlatıya göre cadı dadı hapsedtiğı genç talipleri öldürmektedir. Samek daha önceden tutsak edilmiş, hücredeki diğer genç talipleri de serbest bırakır ve kötü dadıyı öldürür.¹⁹²

Çin Kralı'nın veziri Mehran, dadının öldürölmesinden sonra endişeye kapılır. Ayrıca Şoğal ve Samek'in başlarında olduğı ayyar gruplarının da tehlikeli olduğunu düşünerek önceleri Mahperi'ye aşık olan Kazel Melek ve babası Maçın kralı Ermenşah'a yardım etmeleri için bir mektup gönderir. Diğer taraftan Mehran'ın oğlu Faiz de Mahperi'ye

¹⁸⁸ M nüshası, y.4a

¹⁸⁹ M nüshası, y.4b

¹⁹⁰ M nüshası, y.10a-10b

¹⁹¹ M nüshası, y.12a

¹⁹² M nüshası, y.13a-20b

âşıktır. Faiz dadının ortadan kalkmasıyla sevgilisine kavuşacağını düşünür. Bunu öğrenen Çin Kralı'nın gözünden veziri Mehran düşer. Çünkü Çin Kralı, Hurşid Şah'ı sevmiş ve ona güvenmiştir. Bu durum Mehran'ın entrikalarını harekete geçirmesine neden olur ve ayyarların başı Şogal ve Samek'e bir saldırı düzenler. Samek bu saldırıdan ağır yaralanır ve ölü taklidi yaparak ellerinden kurtulmayı başarır.¹⁹³

Samek şehirde bir karı-kocanın evine sığınır. Samek'in ağır yaraları bir süre sonra iyileşir. Mehran'ın dolduruşuna gelen Çin Kralı Ferruhruz ve Hurşid Şah'ı hücrede tutsak etmiştir. Samek iyileştikten sonra iki şehzadeye kurtarır ve şehirde bir evde saklanırlar. Vezir Mehran, kahramanların saklandıkları yeri fark eder ve onlara saldırır. Mehran, Samek'i tutsak etmeyi başarır ve Çin Kralı'na gönderir. Ferruhruz ve Hurşid Şah, saldırıdan kaçmayı başarırlar. Mehran, Samek Ayyar'a ağır işkenceler yaparak, kahramanların yerini öğrenmeye çalışır.¹⁹⁴ Ancak başarılı olamaz. Bir süre sonra Mahperi'nin yardımıyla hücreden kurtulmayı başarır.

Vezir Mehran, bu kez önceleri mektup yolladığı Ermen Şah ve oğlu Kazel Melek ile yeni bir komplo kurmayı planlar. Anlatıya göre Kazel Melek, Mahperi'ye âşıktır ve onu babasından istemiştir. Ancak Çin Kralı, Kazel Melek'e kızını vermeyi reddetmiştir. Daha önce yaşadıkları bu olay ve Mehran'ın çağrısı, Maçin kralı Ermen Şah'ın, Çin'e saldırmasına neden olur. Çin Kralı, Ermen Şah'ın gücünden korkar ve kızını onlara vermeye razı olur. Samek Ayyar, yarenleri ve Hurşid Şah ile birlikte Mahperi'yi, Kazel Melek'e götüren birliklere saldırırlar. Ardından, prensesi bulundukları bölgede tanınan ve aynı zamanda bir civanmerd olan çoban Ergun'un tarifi ile buldukları bir kaleye saklarlar. Mahperi'yi kaleye bırakan Hurşid Şah sevgiliyle sohbet ettikten sonra ayrılırlar.¹⁹⁵

Çok geçmeden Çin Kralı, veziri Mehran'ın entrikalarını öğrenir ve ülkesini ErmenŞah'a karşı savaşmak üzere hazırlar. Çin Kralı, yeniden Hurşid Şah'a güvenir ve onu ordusunun komutanı olarak görevlendirir. Hurşid Şah kardeşi Ferruhruz ile birlikte düşman askerlerine karşı mücadele ederler. Samek türlü hilelerle, şehzadeleri korumaya çalışır. Bu aşamada, Ermen Şah'ın en güçlü askeri Katran pehlivanı tuzağa düşürmenin yollarını

¹⁹³ M nüshası, y.21a-26b

¹⁹⁴ M nüshası, y.34b

¹⁹⁵ M nüshası, y.39b-40b

arar. Bir gün Katran'ın casusu Ataşak ile karşılaşır ve kendi tarafına geçmesini sağlar. Ataşak'ın yardımıyla, Katran'ı sarhoşken yakalar ve bir beşik içinde Hurşid Şah'a sunar.¹⁹⁶

Ardından Samek Ayyar Mahperi'nin peşine düşer. Mahperi, yeniden kaçırılarak bu kez Şahak Kalesi'ne hapsedilir. Kale muhafızı, prensese aşık olan cadı dadının oğlu Makukar'dır. Samek ve Ataşak kılık değiştirerek kale görevlilerine bir akşam yemeği düzenlerler. Samek, Makukar ve diğerlerini ilaçlı şarapla bayıltır ve sonra da öldürür.¹⁹⁷

Ataşak, Maçin kralının özel müzisyeni Dilaram'a aşık olur. Samek'i de ikna ederek, Dilaram'ı istemek için Maçin'e doğru yola çıkarlar. Samek, Dilaram'ı kaçıtır. Ayrıca Maçin komutanı Kanun'un oğullarını da tuzağa düşürmek ister. Samek bir kadın kılığına girerek, kumandanın oğullarından birini, kuytu bir yere çeker ve tuzağa düşürür.¹⁹⁸ Ayrıca Kanun Şah'ın esiri olan ve Samek'in öğrencisi olmak isteyen Sorhverd adındaki bir civanmerdi de kurtarır.

Bu sırada Hurşid Şah, Ermen Şah ve oğlu Kazel Melek ile mücadelelerine devam eder. Merzuban Şah oğluna yardım edebilmek için Çin'e büyük bir ordu gönderir. İki ordunun savaşından Hurşid Şah ve askerleri galip gelir.¹⁹⁹

Hurşid Şah, kayıp olan Mahperi'yi aratmak için arkasından adamlarını gönderir. Şah, Mahperi'nin Kanun tarafından kaçırılıp bir kaleye hapsedildiğini öğrenir. Samek, Sorhverd ve dostları Niyal, prensesi kurtarmak için yola düşerler. Yolculukları sırasında Samek, hikâye boyunca erkek kılığında dolaşan Sorhverd'in kadın olduğunu öğrenir. Ardından ona evlenme teklif eder ve Sorhverd de kabul eder. Samek ve Sorhverd, Mahperi'yi bulup ona ulaşırlar ve bir kaçma planı yaparlar.²⁰⁰ Burada tanıştıkları arkadaşları Erhan'ın yardımıyla kaleyi işgal ederler ve kale komutanını surlardan aşağı atarlar.²⁰¹ Samek'in bu başarısının ardından, Çin ve Maçin arasında yapılan savaşlara bir süreliğine ara verilir. Bu sırada Samek'in karısı Sorhverd ve dostları Ataşak ve Niyal Maçin'de kaybolurlar. Samek savaşın komplocusu olan Mehran'ın bunu planladığını

¹⁹⁶ M nüshası, y.46b

¹⁹⁷ M nüshası, y.50a

¹⁹⁸ M nüshası, y.56a

¹⁹⁹ M nüshası, y.65b

²⁰⁰ M nüshası, y.84a

²⁰¹ M nüshası, y. 85a

düşünür. Bu nedenle Mehran'ı tuzağa düşürmek için planlar yapar. Samek, Mehran'ın hizmetkârı Ganber ile işbirliği yaparak, hizmetli kılığına girer ve onu kaçıır. Ardından, Mehran'ı Hurşid Şah'ın huzuruna getirir.²⁰² Mehran'ı işkenceyle konuşturmaya çalışırlar ancak Sorhverd ve diğerlerinin yerini bilmediğini söyler. Bu sırada Hurşid Şah, Mahperi ile düğün hazırlıklarını sürdürmektedir. Ancak Kanun'un adamları sarayın altından tahta kadar bir tünel kazmışlardır. Düğün gecesi, Hurşid Şah ve Mahperi'yi bağlayarak bu tünelden kaçırlar. Genç âşıklar Ermen Şah'ın sarayında hapsedilirler. Samek, Ganber ile birlikte kahramanların peşine düşer ve onlara ulaşır. Samek'in Ermenşah'ın elinden kurtulmaları için Hurşid Şah ve Mahperi'nin hemen birlikte olmalarını söyler. Böylece Kazel Melek, Mahperi artık Hurşid Şah'ın karısı olacağı için ondan vazgeçecek ve bu savaş bitecektir.²⁰³

Bu olaydan sonra Samek Ayyar ve dostları şehre inerler. Samek hala karısı ve dostlarının nerede olduğunu öğrenememiştir. Şehirde dolaşırken, çarşıda Maçın kralının hizmetinde olan Sorh Kafur ile tanışır. Samek, karısının Sorh Kafur tarafından tutsak edildiğini anlar. Sorh Kafur, Ermen Şah ile olan ortaklığından pişmanlık duyar ve Samek ile işbirliği yapmaya yanaşır. Sorh Kafur, Hurşid Şah ordusuna katılır ve ilk mücadelesini, Ermen Şah'ın ordusunun meşhur askerlerinden Sancak pehlivana karşı yapar ve onu öldürür.²⁰⁴

Samek Ayyar, yaşanan karmaşa sırasında Kanun'un kızlarını esir alır. Ancak bilinmeyen bir güç, kızları onun elinden kurtarır. Bir süre sonra Samek, bu kez Kanun'un oğlu tarafından tutsak edilir. Ancak onu da aynı gizemli kişi kurtarır. Samek Ayyar, bu kişinin, Hurşid Şah'ın hizmetine girmek isteyen bir civanmerd, yani cesur ve erdemli bir kişi olan Ruz Efzun olduğunu öğrenir. Ruz Efzun, başlangıçta kimliğini bir erkek olarak saklasa da gerçekte Kanun'un kızı olduğu ortaya çıkar. Samek Ayyar, Ruz Efzun'a güvenir ve onu kardeşliğe kabul ettiğini söyler. Babasına büyük bir öfke besleyen Ruz Efzun, Hurşid Şah'a olan sadakatini kanıtlamak adına, babasını şahın huzurunda idam eder.²⁰⁵

Samek, Sorhverd, Ataşak ve Niyal'in bir kalede hapsedildiğini öğrenir. Samek karısı ve dostlarını kurtarır, ancak kaleden şehre gidebilmek için geçilmesi çok zor olan bir vadiyi aşmaları gerekmektedir. Samek, burada düşman casuslarından Şamşah ile karşılaşır.

²⁰² M nüshası, y.95a

²⁰³ M nüshası y.97b

²⁰⁴ M nüshası y.113b

²⁰⁵ M nüshası y.121a-121b

Samek, Şamşah'a zarar vermeyeceğinin sözünü vererek, çıkış için yardım ister.²⁰⁶ Şamşah onlara yardım etmeyi kabul eder ve kahramanları vadinin sultanı Gur-e Kuhi'ye götürür. Samek ve dostları, Gur'un sarayına varırlar ve sahranın ortasında bir cennet gördüklerini sanırlar. Gur, kahramanları sarayına kabul eder ve onları Ermen Şah'a teslim etmeye yanaşmaz. Gur'un kardeşi ve on iki vadinin krallarından bir diğeri olan Kral Şahan, Ermen Şah'ın yanında olmaya karar verir ve vadinin diğeri hükümdarlarını bir araya getirerek toplantı yapar. Hurşid Şah, Gur'u desteklemek için otuz bin asker gönderir. Ancak, Ermenşah, Keykan isimli bir pehlivanını, Hurşid Şah'ın yanına göndermiş ve tüm planlarını öğrenmiştir. Düşman askerleri, Hurşid Şah'ın ordusunu dar bir yolda kısıtılarak ortadan kaldırır. Aralarından sadece Gur'un kardeşi Kuhiyar kurtulur.²⁰⁷ Bundan sonra Gur ve Ermen Şah arasında çekişmeler ev savaşlar devam eder. Özellikle Samek tarafından kardeşi öldürülen Gatuş ve Gur'un kardeşi Şahan bu savaşların sonunda başarılı olurlar. Gur'un kardeşlerinden birini de öldürürler. Samek bu duruma dayanamaz ve tenini siyaha boyayarak yola çıkar. Amacı Şahan'ı kaçırmak ve Gur'a getirmektir. Samek, Şahan'ı bir sandığa saklayarak Gur'un önüne getirir.²⁰⁸ Kardeşinin öldürülmesinden dolayı üzgün olan Gur, Samek'in ikna etmesiyle, Şahan'ı affeder.

Çin ve Maçin arasındaki savaşlar devam eder. Hurşid Şah'ın kardeşi Ferruhruz kardeşinin onayı ile meydana savaşmak ister. Hurşid Şah, gördüğü kötü bir rüya yüzünden buna izin vermez. Ferruhruz kaderinde olanları değiştiremeyeceğine inandığı için Ermen Şah'ın oğlu Kazel Melek'le teke tek dövüşmek için meydana gider. Kazel Melek, Ferruhruz'u yakalar ve kafasını keser. Ferruhruz'un ölümü Hurşid Şah ve çevresini derinden etkiler. Hurşid Şah ve dostları tarafından günlerce ağıtlar yakılır.²⁰⁹

Hurşid Şah intikam duygusuyla, Ermen Şah'ın güvenilir adamı ve Ferruhruz'un ölmeden önce tutsak ettiği Siyah Ebr'i ortadan kaldırır. Bu haberi duyan Ermen Şah çok üzülür ve Siyah Ebr'in kardeşi Dabur'a haber gönderir. Bu haberi duyan Dabur, karşılık vererek,

²⁰⁶ M nüshası, y.129b

²⁰⁷ M nüshası y.138a

²⁰⁸ M nüshası y.147a

²⁰⁹ M nüshası y.154a

Hurşid Şah'ın en gücendiği askeri Şirvan'ı savaş meydanında alt eder ve asmak üzere darağacına götürür. Ancak Hurşid Şah komutanını kurtarmayı başarır.²¹⁰

Bu kayıplardan sonra Gur, kararlarından pişmanlık duyar ve Ermen Şah'tan özür diler. Ermen Şah'ın affetmesine karşılık Samek'i teslim edeceğini belirtir. Başta affetmeyi düşünmeyen Ermen Şah, Samek'i ele geçireceğini anlayınca kabul eder. Gur, Samek'i bir hücrede saklamaktadır. Gatuş, Samek'i Gur'dan alıp Ermen Şah'a götürmek üzere yola çıkmıştır.²¹¹ Bu durumu fark eden ayyarların başı Şogal ve Ruz Efun, kılık değiştirerek bu gruba katılmayı başarır. Şogal ve Ruz Efun planlarında başarılı olurlar ve Samek Ayyar'ı kurtarırlar.²¹² Ancak Gur onları fark eder ve tekrar tutuklar. Gur Şogal ve Ruz Efun'u Ermen Şah'a götürmek isteyen bir guruba teslim eder. Hurşid Şah'ın ordusu bu gruba saldırır.²¹³ Samek Ayyar ise hala Gur'un esiridir.

Çin ve Maçin arasındaki savaşlar devam eder. Hurşid Şah meydanlarda askerleriyle birlikte mücadele eder. Hurşid Şah, Ermen Şah'ın en güçlü komutanlarından Dabur'a meydan okur. Dabur'un, güçlü ve yetenekli Rahş adında bir atı vardır. Dabur, Hurşid Şah'ın bu atı çok istediğini bilmektedir. Sahibinden başka kimsenin evcilleştiremeyeceğini bildiği atı Rahş'ın üzerine kendinden başka kimsenin binemeyeceğini söyler. Eğer Hurşid Şah bunu başarırsa at onun olacaktır. Bu meydan okumayı Hurşid Şah kazanır.²¹⁴

Samak, Gur sarayında tutsaktır ve onun bir sır sakladığını fark eder. Gur, Kral Şahan'a aşık olan kızı Aban Duht'u yıllarca bir hücrede tutmuştur.²¹⁵ Aban Duht, yıllar içinde yaşadığı aşkı unutmuştur. Samek ile birlikte tutsak olan Şahan duydukları karşısında çok üzülür ve ölür.

Samek Ayyar Aban Duht'u hücreden çıkarmayı başarır. Bu sırada Hurşid Şah'ın eşi Mahperi hamiledir ve doğum sırasında bebeği ile birlikte hayatını kaybeder. Samek Aban Duht'u, Hurşid Şah'a yeni bir eş olarak götürmeye karar verir. Ancak Ermen Şah'ın kızı

²¹⁰ M nüshası y.163b

²¹¹ Münih nüshası, Farsça Samek Ayyar kopyası ile karşılaştırıldığında Oxford Bodleian Library MS Ouseley 379-380 numaralı iki cildin anlatılarını içerir. Eser, y. 163b'den itibaren ikinci cildin anlatılarına kesintisiz devam eder.

²¹² M nüshası, y.170a

²¹³ M nüshası y.173a

²¹⁴ M nüshası, y.183b

²¹⁵ M nüshası y.186b

Mahane, Hurşid Şah’a âşıktır ve Aban Duht’un gelmesi ile aşklarının zarar göreceğini düşünür. Mahane bir plan yaparak Aban Duht’u kaçıır ve hapseder. Ermen Şah kızının bir şeyler sakladığını fark eder ve sütkardeşi Kımaz’ı tutuklayıp ondan gerçekleri öğrenmeye çalışır.²¹⁶ Aban Duht’un yerini bulurlar. Bu kez Ermen Şah’ın oğlu Kazel Malek, Aban Duht’a aşık olur. Çok geçemden Aban Duht’un imdadına dostları Ruz Efun ve Samek yetişir. Kahramanlar şehre kaçmayı başarırlar, ancak Kazel Melek, şehirde onları aramaktadır. Yolda yürüyen Samek ve diğerleri çalışmakta olan bir hamamı fark ederler ve burada saklanmaya karar verirler.²¹⁷ Aban Duht ve Ruz Efun müşteri gibi davranır ve hamamda yıkanmaya başlarlar. Aban Duht’u yıkayan hamam çalışanı onun güzelliğini farkına varır ve Kazel Melek’in aradığı kadın olduğunu düşünür. Çalışan kadın bekçiye haber verecekken, Samek fark eder ve onları ortadan kaldırır. Kahramanlar Hurşid Şah’ın yanına varmayı başarırlar. Hurşid Şah, Aban Duht’un güzelliği karşısında büyülenir ve evlenirler. Buna dayanamayan Mahane kendini öldürür.

Samek’in yakın dostu Niyal, Hurşid Şah tarafından sevilmez. Bu nedenle Niyal, Hurşid Şah’ın tutsağı olan Dabur’u serbest bırakmaya karar verir. Samek Ayyar haini bulmak için falcı kılığına girerek Dabur’a gider.²¹⁸ Ermen Şah’ın kızının öldürülmesi, Dabur’un tutsak edilmesi gibi nedenlerden savaşlar tekrar devam eder. Samek, Kaim Sultan ile tanışır ve birlik olurlar. Ermen Şah ise Havarkuh’un kralı Zalzal Şah’ın desteğini alır. Mücadeleler sırasında Ermen Şah, Mahperi’nin babası Fağfur Şah’ı esir alır.²¹⁹ Dabur da Kaim Sultan’ı esir alır. Dabur, Hurşid Şah’ta olan atı Rahş’ın derdine düşer ve onu tekrar yanına almanın yollarını arar. Sultan çadırında uyurken, Samek, Rahş’ın kışnemesini duyar ve onu kaçırmaya çalışanları öldürür.²²⁰

Münih kopyası Samek Ayyar’ın, müttefikleri Kaim Şah’ın, Kazel Melek tarafından tutsak edilen kızlarının serbest bırakılmasıyla y.226a’da son bulur. Eser “*Noksandır*” bilgisiyle bitirilir. y.226’a’dan itibaren Farsça nüsha ile ilişkisi kesintiye uğrar. Buradan itibaren yaklaşık 143 sayfa eksiktir ve bu nedenle eksik olan kısımlar Farsça nüshanın 380

²¹⁶ M nüshası y.194a

²¹⁷ M nüshası y.201a

²¹⁸ M nüshası y.210a

²¹⁹ M nüshası y.220b

²²⁰ M nüshası, y.226a

numaralı yaprağının y.307a numaralı yaprağından itibaren yer alan anlatımlarla tamamlanacaktır.

Samek Ayyar, önceleri düşman askerleri tarafından tutsak edilen Fağfur Şah'ı da hapsedildiği kuyudan kurtarmayı başarır ve onu serbest bırakır.²²¹ Bu sırada Aban Duht'un bir oğlu olur. Hurşid Şah, kaybettiği kardeşinin anısına ona Ferruhruz adını verir. Hurşid Şah, ona bu zorlu mücadelelerde yardım eden dostu Samek'e, dünyayı aydınlatan, ı ışık saçan anlamlarına gelen "*Alem Efruz*" adını verir.²²² Merzuban Şah, Hurşid Şah'ın mücadelelerine destek olmak için yola çıkar ve oğlunun yanına varır. Babasını karşılamaya giden Hurşid Şah'ın yokluğundan faydalanan düşman askerler, şehzadenin kamp alanına saldırırlar.²²³ Aban Duht ve oğlu Ferruhruz'u kaçıarak tutsak ederler. Alem Efruz (Samek) bu durumu fark eder ve onları bulmak için yeni bir maceraya atılır. Ruz Efun, Samek Ayyar'a yardım etmek ister ama Samek kabul etmez. Ruz Efun, dostunu dinlemez ve kılık değiştirerek onun peşinden gider. Bu sayede gizlice Samek'i türlü dertlerden kurtarır. Bu süreçte, düşman askerleri tarafından tutsak edilen Samek Ayyar'ı, kralın habercisi gibi davranarak kurtarmayı başarır.²²⁴

Ermen Şah, bu savaşta yeni bir müttefik olması için, önceden Aban Duht'a aşık olduğunu bildiği Gürhan Şah ile anlaşmak yapmak üzere, Aban Duht'u, Gürhan'a gönderir. Ermen Şah ayrıca bu savaşta yanlarında olması için bir büyücüyle de anlaşır. Olanları fark eden Ruz Efun ve Samek Ayyar, Ermen Şah'ın diğer müttefiki olan ve büyücülükte usta olan Zalzal Şah'ın kızı Mahdermah ile tanışırlar.²²⁵ Mahdermah, Hurşid Şah'ın gücünü ve erdemlerini daha önceden duymuş ve ona âşık olmuştur. Bu Süreçte Mahdermah, Samek Ayyar'a kötü büyücüye karşı onların yanında olacağına dair söz verir. Ancak zamanla Mahdermah, bu mücadelenin Hurşid Şah'ın karısı için yapıldığını anlayınca yardım etmekten vazgeçer. Zalzal Şah kızı Mahdermah'ı, Ermenşah'ın müttefiki olmaya ve askeri Dabur ile evlenmeye ikna eder. Mahdermah bu teklifi kabul eder. Bunu duyan Samek, Dabur'u tutsak eder ve atı Rahş'ı ele geçirirse tekrar yanlarında olmasını teklif der ve Mahdermah bu bahsi kabul eder. Samek, Hurşid Şah'tan yardım isteyerek asker

²²¹ Oxford Bodleian Library, MS Ouseley 380, y.307a

²²² Ouseley y.324a, 23. satırda bu anlar anlatılır.

²²³ MS Ouseley 380, y.328a

²²⁴ MS Ouseley 380, y.337a

²²⁵ MS Ouseley 380, y.347b

göndermesini bekler. Düşman kampına giren Samek, Dabur'u ve atını kolayca ele geçirir.²²⁶

Ardından Samek Ayyar, Gürhan Şah'ın elinde tutsak olan Aban Duht'u kurtarmanın yollarını arar. Sarayda görevli bir kadın olan Suzane ile işbirliği yaparak Aban Duht'u hücreden çıkarmayı başarırlar. Bunu fark eden Şah, bu işi Aban Duht'u görmek konusunda tek yetkili kişi olan Suzane'nin yaptığını anlar. Onu tutuklaması için evine bir asker gönderir. Asker, Suzane'yi kıyafetlerini bile giymesine izin vermeden saçlarından tutar ve sokakta sürükler. Bu durumu anlayan Alem Efruz (Samek), Aban Duht'un çarşafını üzerine geçirir. Samek kadın kılığında, askeri öldürmeyi ve Suzane'yi kurtarmayı başarır.²²⁷ Gürhan Şah bir kez daha Aban Duht'u tutsak eder. Bu kez Ruz Efun, hizmetli kılığında gizlice saraya girerek Aban Duht'a bir ilaç verir ve şaha yakın davranarak ona içirmesini ister.²²⁸ Gürhan Şah bayılır ve Alem Efruz (Samek), Ferruhruz'u da tutsaklıktan kurtararak hep beraber sarayın gizli hazine odasından kaçmaya çalışırlar. Yollarına devam ederlerken Ruz Efun, koynunda taşıdığı Ferruhruz'la birlikte bir çukura düşer. Bu çukurun gizli bir yolu vardır ve Ruz Efun yolu takip ederek garip bir diyara düşer. Çölleri aştıktan sonra kapısı kilitli bir saraya varır. Saray bir çayırın içindedir. Ruz Efun burada koyunlarını otlatan bir çobanla karşılaşır.²²⁹

Bu sırada Gürhan Şah'ın topraklarında savaş eder. Ermen Şah'ın oğlu Kazel Melek ve Hurşid Şah savaş meydanında karşılaşırlar. Bu mücadelede Hurşid Şah, Kazel Melek'in üstesinden gelmek üzereyken, vezir Şehran, Kazel Melek'i uzaklaştırmak için meydana askerler gönderir ve Hurşid Şah'ı kement atarak yakalarlar ve tutsak ederler.²³⁰ Ayrıca Mahdermah babası Zalzal'in yanına döner ve büyücülük yapmayacağına yemin eder. Zalzal kızının yanında durmasını ister, ama Mahdermah'ın gönlü Hurşid Şah'tadır.

Samek Ayyar, Sorhverd'le birlikte, kayıp olan Ruz Efun ve Ferruhruz'un peşine düşerler. Kahramanlar, Ruz Efun ve Ferruhruz'u yaşlı çobanın yanında bulurlar. Samek, yaşlı çobanın aslında bölgede bulunan sarayın hazinesinin nöbetçisi olduğunu anlar. Ruz Efun'la fikir birliği yaptıktan sonra, Samek hazine evine girmeye karar verir. İçeride

²²⁶ MS Ouseley y.358a

²²⁷ MS Ouseley y.368a

²²⁸ MS Ouseley y.377a

²²⁹ MS Ouseley y.387b

²³⁰ MS Ouseley, y.397b

çeşitli mücevherler, altınların ortasında bir kralın cesedinin yattığını görür. Kral, kendisini bulacak olan kişiler için ardından bir mesaj bırakır.²³¹ Bu mesaja göre, hazine evindeki büyüü yalnızca Ferruhruz adında bir çocuk bozabilecektir. Büyü bozulur ve Samek Ayyar, buradaki hazineleri gemiye yükleyerek, Hurşid Şah’a ulaştırmak için deniz yolculuğuna çıkar.

Daha sonra Ruz Efsun, Sorhverd ve Samek’in yareni Cengcuyi Kassab ile birlikte, Gürhan Şah’ın sarayında saklanırlar. Gürhan, hala Hurşid Şah’a âşık olan Mahdermah ile evlenmeye hazırlanmaktadır. Cengcuyi, Sorhverd ve Ruz Efsun prensese yardım ederler ve ona gizlice Gürhan’ı bayıtlması için ilaç verirler. Gürhan Şah, Mahdermah’ın güzelliğinden çok etkilenir ve şarabına ilaç konulduğunu farketmez. Kendinden geçen Gürhan’ın hizmetkârı bağırarak ister, ancak Ruz Efsun boynunu kırar ve onu öldürür.²³² Kahramanlar saraydan kurtulmayı başarırlar. Bu yenilginin karşısında Gürhan Şah, Hindistan Kralı Cıpal ve Kafaf’tan yardım ister. İki Şah, Hurşid Şah’ın babası Merzuban Şah’ın kaçırılmasını ve Hindistan’a getirilmesini emreder. Merzuban Şah, Cıpal’in 160 odalı sarayında bulunan turkuaz renkli bir odada tutsak edilir.²³³

Bu sırada gemi yolculuğu yapan Samek Ayyar’ın gemisi fırtınada dağılır ve batar. Samek, denizdeyken Simurg kuşu ile karşılaşır. Simurg, Samek’i kurtarır ve bir adaya bırakır. Samek Ayyar mahsur kaldığı bu adada, daha önce işittiği tuhaf, bacakları kemiksiz ve kıvrak olan yaratıklarla karşılaşır.²³⁴ Anlatı Ferruhruz’un annesi ve babasına kavuşmasıyla devam eder. Farsça nüsha kahramanların yeniden bir adaya düşmesi ile son bulur.

Buradan sonra hikâyenin devamı için tekrar Münih nüshasına dönmek gerekir. Eser y.229a’da Farsça nüshanın 380 numaralı cildinin 307b numaralı yaprağından ayrılarak, 380 ve 381 numaralı ciltler arasında olması gereken ve bugüne ulaşmamış yeni bir hikâyeye geçer. İkinci bölümün başında “*Bismirrahmanirahim*” yazısı okunur ve anlatıcı eksik olan bölümlerle bağlantı kurmak için kısa bir özetle yeni hikâyeye geçiş yapar.²³⁵ Bu özet yukarıda da anlatılan, Farsça nüshanın 380 numaralı cildinin

²³¹ MS Ouseley, y.402b

²³² MS Ouseley 380 y.417b

²³³ MS Ouseley 380, y.427b

²³⁴ MS Ouseley 380, y.433a

²³⁵ Anlatıcı, 229a’da yer alan özette Halep Şah’ı Merzuban’ın oğlu Hurşid Şah’ın, Çin Kralı Fağfur’un kızına âşık olması sebebiyle, Maçin Kralı’nın oğlu Kazel Melek ile husumet yaşadığını, bu nedenle Maçin’i

anlatılmayan y.307'b'den sonraki 143 yaprağıyla bir bağ kurmak için yazılmış olmalıdır. Ayrıca, Süleymaniye Kütüphanesi'ne kayıtlı *Kitab-ı Hurşid Şah*'ın içerdiği hikâyeler de Münih kopyasıyla çakışmaktadır. Her iki eser farklı tercümeleri içerir. Münih kopyası, Farsça nüshanın doğrudan tercümesidir. Süleymaniye kopyası ise hikâyelerin aynı olmasıyla birlikte farklı bir üslupla kaleme alınmıştır. Aşağıda Hurşid Şah'ın devam eden hikâyesi her iki el yazması dikkate alınarak anlatılmaya devam edecektir.

Merzuban Şah ve Hurşid Şah, önceki düşmanlarının yanında bu kez Hindistan Kralı Cipal'e karşı da mücadele vereceklerdir. Cipal ve Kafaf, akrabaları Şamşah'tan yardım dilerler. Şamşah, Hurşid Şah'ı tutsak eder. Ancak Şamşah'ın kızı, Cihan Efruz, Hurşid Şah'a âşık olur. Bu sırada Samek Ayyar, Hurşid Şah'ın yanına gelir ve tutsak olduğunu görüp yaşadıkları bunca acı için ağlaşırlar. Cihan Efruz'un dayesi Şehraray, prensesin aşkından Samek Ayyar'a bahseder. Samek Ayyar, Hurşid Şah'ı bir hamama götürüp hazırlar ve Şamşah'ın önüne getirir. Şamşah, Hurşid Şah'ın davranışlarından etkilenir ve onu beğenir. Samek, Cihan Efruz'un aşkından Hurşid Şah'a bahseder. Kızının aşkının farkında olan Şamşah onları bir mecliste bir araya getirir ve Hurşid Şah, Cihan Efruz'un güzelliğinden etkilenir ve ona âşık olur. Âşıklar üç gün üç gece birlikte olurlar²³⁶

Bu sırada, düşman askerlerinin hazinelerini ele geçirmeye çalışan Ruz Efun ve Kassab Cengcuyi, Merzuban Şah'ın önüne gelirler. Cipal Şah'ın adamları, Hurşid Şah'ın eşleri, Mahdermah ve Aban Duht'u zehirleyip ele geçirmek ister, ancak Ruz Efun iki kadını, dere kenarında baygın bulur ve onları Merzuban Şah'ın karargâhına getirir.²³⁷ Cipal ve diğerleriyle mücadeleler devam eder. Savaş meydanına Ruz Efun çıkar ve askerleri bir bir yener.

Samek Ayyar ve Hurşid Şah, Şamşah'ın sarayında vakit geçirirler. Ancak Hurşid Şah, Hindistan'da savaşta olan ailesini özlemiştir ve bir an önce dönmek ister. Şamşah'ın kırk günlük av seyahatini fırsat bilerek, Samek Ayyar, Hurşid Şah ve Cihan Efruz bir deniz yolculuğuna çıkarlar. Hurşid Şah bu seyahat sırasında yeşil ve ferah bir yer görüp dinlenmek ister. Avlanmak niyetinde olan Hurşid Şah, bir canavarla karşılaşır. Bu

işgal ettiklerini belirtir. Kazel Melek'in, babası Ermen Şah ve pehlivanı Dabur ile Zalzal Şah ile ittifak kurduklarını ve türlü maceralar ve ölümler sırasında yardım için Hindistan şahı Cipal'e gittiklerini belirtir. Cipal ve Kafaf, önceden akrabalıkları olan Şamşah'tan yardım isterler. Şamşah, Hurşid Şah'ı tutsak eder. Hikâye önceki olanlara verdiği kısa bir hatırlatmadan sonra buradan devam eder.

²³⁶ Münih nüshası, y.229b; S nüshası y.6a

²³⁷ Münih nüshası y.231b; S nüshası, y.9a

canavar, Hurşid Şah'ın gücünden etkilenir ve onu bir pire iletir. Pir güçten düşen Hurşid Şah'a buradan bir turunç yedirir ve kuvvetinin tekrar gelmesini sağlar.²³⁸ Hurşid Şah, pire Kafaf ve Cipal'in şehrine gideceğini ama yolu bilmediklerini söyler. Pir, kendisinin de yolu bilmediğini ama yolda çeşitli doğaüstü olaylarla karşılaşacaklarını ve tuzaklara düşmemelerini söyler.²³⁹ Ayrıca pir, kahramanlara yaraları iyileştiren su verir. Yolculuklarına devam eden kahramanlar, pirin de uyardığı gibi, konuşan başlarla dolu ağaçlar ve tuhaf yaratıklarla karşılaşır. Bunların üstesinden gelen kahramanlar her köşesi tılsımlı olan ve dört yanında taştan heykeller bulunan bir kaleye varırlar. Kalenin tılsımını çözerek bir hazineye erişirler. Bu hazinenin bir nöbetçisi vardır. Hurşid Şah ve Samek'ten etkilenmesi sonucunda, kahramanlar hazinedeki kıymetli şeyleri alıp gemiye yüklerler ve yollarına devam ederler. 20 günlük bir seyahatin ardından kahramanlar bir yere varırlar. Geldikleri yerde Samek bir canavarın saldırısına uğrar ve büyük yaralar alır. Samek öleceğini düşünürken, Hurşid Şah'ın aklına pirin verdiği su gelir ve ona içirir. Pirin de dediği gibi Samek'in yaraları iyileşir ve ayağa kalkar.²⁴⁰ Yollarına devam eden kahramanlar bu kez, Şamşah'ın pehlivanı Siyamak ile karşılaşır. Siyamak, Şamşah'ın haber vermeden ayrıldıkları çok kızgın olduğunu belirtir. Hurşid Şah, ailesini çok özlediğini, bu nedenle Şamşah sarayından ayrılmak zorunda kaldıklarını, niyetinin kötü olmadığını anlatır. Siyamak, ona inanır ve yanlarına katılmaya karar verir.

Deniz yolculuğuna devam eden kahramanların yolu Kuşlar ülkesinin hükümdarı Korkut Şah'ın şehrine düşer. Korkut Şah, şehrine gelen yabancıları, kızının cadı dadısıyla engellemek ister. Ancak Samek dayeyi öldürür. Bu durum Korkut'u kızdırır da, Samek Korkut Şah'ın kızı Garka'ya aşık olur ve onu şahtan ister. Korkut Şah kızını verir ama evlendikten sonra 8 gün şehirde kalmalarını ister. Bu şartı kabul eden Samek, zamanı geldiğinde, Garka'yı da alıp yollarına devam ederler. Şah onları yolda karşılaşacakları acayip varlıklara karşı uyarır.²⁴¹

Bu sırada Cipal Şah, müttefikleri Ermenşah, Kazel Melek ve Zalzal Şah ile, Merzuban Şah'a karşı mücadelelerine devam ederler. Savaşta Cipal Şah ve askerleri büyük yenilgiye uğrarlar. Savaşa ara verilir ve deniz tarafından bir geminin yanaştığı görülür. Gemidekiler

²³⁸ Münih nüshası, y.236a; S nüshası y.14 a

²³⁹ Pir çeşitli olayları sıralar. Örneğin bir ağaçla karşılaşacaklarını, bu ağacın insan başlarına benzeyen meyvelerle dolu olduğunu ve ağacın meyvesinden asla yememeleri gerektiğini söyler (M nüshası, y.236b).

²⁴⁰ Münih nüshası, y.242b, y.16b

²⁴¹ M nüshası, y.249b

Hurşid Şah, Samek Ayyar ve diğerleridir. Yolculukta Cihan Efruz ve Hurşid Şah'ın bir de oğlu olur. Hurşid Şah oğluna Samek Ayyar'ın isim vermesini ister ve adına Merzuban Şah'ın babasını adı olan Cemşid Şah koyarlar.²⁴² Merzuban Şah yaşadığı bu mutluluk sonrası, düşmanlarına barış istediğini anlatan bir mektup yazar ve Cıpal Şah'a gönderir. Ancak düşman şahlar barışı kabul etmezler. Hurşid Şah ve Samek'in dönmesi onları bu savaşta oldukça zorlar.

Daha sonra, düşman askerleri tarafından tehlike olarak görülen Samek, Adane isimli bir kadın tarafından tuzağa düşürülür. Kuyuya düşen Samek'i alması için, Cıpal'ın askeri Kerkeser'i çağırır ve onu alıp sarayda hapsederler. Sorhverd, yem satıcısı kılığında şehre gelir ve olanları anlamaya çalışır. Ardından, tutsak olduğunu anladığı Samek Ayyar'ı kurtarmanın yollarını arar. Adane'yi bulup yakalar ve Hurşid Şah'a teslim eder. Meğer Hurşid Şah, Adane'nin evinde tutsaktır ve Sorhverd onu kurtarır.

Samek Ayyar, Sorhverd ve Kassab Cengcuyi, hikayeye yeni dahil olan ve düşman şahlarla ittifak kuran Fur Şah'ın peşinden giderler. Fur Şah, Samek'in kız kardeşi olarak gördüğü Ruz Efun'u tutsak etmiştir. Şehre Samek ve diğerlerinin geldiğini duyan Ermenşah, Zalzal ve Kazel Melek, Fur'un yanında yer alırlar.²⁴³ Merzuban Şah, Fur'a oldukça sert bir dille mektup yazar. Fur'a esirleri bırakmasını, yoksa Zalzal ve Ermenşah gibi yurtsuz kalacağını söyler. Mektup düşman şahlara ulaşır ve Kazel Melek, mektuba sinirlenir ve yırtar. Kazel, mektubu onlara ulaştıran Dilem Kavah'a saldırır ve onu bağlar. Ruz Efun'u kurtarmak için sarayda gizlenen Samek Ayyar, arkadaşına yapılanlara dayanamaz, Kazel Melek'e saldırır ve onu öldürür.²⁴⁴ Ermenşah, oğlunun ölümü karşısında yıkılır. Samek hemen oradan kaçır, Ermenşah saray halkının onu yakalamasını emreder. Ancak herkes Samek'i tanır ve ona yol verir. Ermenşah bu olay karşısında Dilem Kavah'ı öldürmek ister. Ancak veziri ona engel olur ve bir elçiyi öldürmenin doğru olmayacağını, bu intikama karşılık Hurşid Şah'ı yakalayıp öldürmenin doğru olacağını söyler. Sorhverd, Samek Ayyar'ın yaptıklarını Hurşid Şah'a iletir. Ortadan kaybolan Samek'i ayyarların başı Şogal ve Sorhverd kurtarmak için yola koyulur. Bir dağ kenarına gelen kahramanlar mağarada ateş fark ederler ve orada bir piri ibadet ederken görürler. Şogal, Pire gidecek yerleri olmadığını oğlu ile birlikte mağarada kalıp kalamayacaklarını

²⁴² M nüshası y.252a

²⁴³ Münih nüshası, y.263b

²⁴⁴ M nüshası, y.265; S nüshası, y.62b

sorar. Bu pir, Fur Şah'ın yakın dostudur ve onun tarafından desteklenmektedir. Bunu anlayan Şogal piri öldürür ve onun kılığına girer.²⁴⁵

Şogal, pirin yerine geçerek Fur'un sarayına girer. Fur onun duasını alır ve akıl danışır. Şogal, savaşa girmesini ve sonunda başarılı olacağını söyler. Sarayda saklanan Samek, pir kılığındaki Şogal'ı farkeder ve hemen hilesini anlar. Savaşa giden Fur'un yokluğundan faydalanan Şogal ve Samek, Ruz Efzun'u zindanına giderler ve onu bir kuyuda bulurlar.²⁴⁶ Savaşlar devam eder Hurşid Şah'ın askeri Dilem Kavah ve Fur'un askeri Seylemen tarafından öldürülür. Mücadele devam eder Hurşid Şah meydana çıkar ve düşman asker Yekt ile karşılaşır. Ancak iki güçlü savaşçı sonuç alamaz ve savaşa bir süreliğine ara verilir. Bu sırada Samek Ayyar, Ruz Efzun'u hapsedildiği kuyudan çıkarmak için, kuyudan geçen akarsuya kendilerini bırakırlar. Bu tehlikeli yolculuğun sonunda Hurşid Şah'ın karargâhına varmayı başarılar.²⁴⁷

Savaşlar devam eder pehlivanlar bir bir meydana çıkar. Ruz Efzun, pehlivan Yekt ile karşılaşır. Yekt, Ruz Efzun'u at üzerinde yakalar ve onu bağlar. Tam öldürmek üzereyken Ruz Efzun, Yekt'i ikna eder ve kurtulur. Yekt onu elleri kolları bağlı bırakır. Samek Ayyar, Ruz Efzun'u bulur ve kendi çadırlarına getirir. Bu kez Fur Şah'ın şehrine girmek için bir plan yaparlar. Samek Ayyar ve Ruz Efzun kılık değiştirerek tüccar görünümüne bürünürler. Samek Ayyar ismini Kamecuy olarak değiştirir.²⁴⁸ Samek, Yekt'i tuzağa düşürmeyi planlar. Ancak Yekt hem çok güçlü hem de akıllı biridir. Bu sırada meydanda savaşlar devam eder. Hurşid Şah'ın askeri Turan ve Fur'un pehlivanı Yekt karşılaşır, ancak kimse Yekt'i yenemez. En sonunda Hurşid Şah meydana gelir ve Yekt'in onlara karşı olan düşmanlığının nedenini anlamaya çalışır. Yekt, sadece Samek'i teslim etmesini ister ve talebi yerine getirilirse savaştan çekileceğini söyler. Ancak Hurşid Şah kardeşi kadar sevdiği dostunu teslim etmeyi kabul etmez. Bu sırada Samek, tüccar kılığında şehirde bir dükkân açar ve orada kumaş satar.

Önceleri Cıpal'ın askeri olan ve sonradan saf değiştiren Kerkeser'in oğlu Pil Azami düşman karargâhına gelir ve onlara yardım edeceğini söyler. Pil Azami burada babasının taraf değiştirdiğini öğrenir. Ardından babası yanında olması için, Pil Azami'ye bir

²⁴⁵ M nüshası, y.266b; S nüshası, y.64b

²⁴⁶ M nüshası, y.267b; S nüshası y. 66b

²⁴⁷ M nüshası, y.269b; S nüshası, y.70a

²⁴⁸ M nüshası, y.273a; S nüshası, y.73a

mektup gönderir. Pil Azami mektuba rağmen babasını dinlemez ve Fur Şah'ın tarafında kalmayı seçer. Pil Azami kaçırılır ve Hurşid Şah'ın çadırına getirilir. Pil Azami babasına teslim edilir. Kerkeser üzülse de düşman askerlerle işbirliği yapmaması için oğlunu zincire vurur.²⁴⁹

Pil Azami babası ve Hurşid Şah'ın elinden kurtulmak için rol yapar ve onların yanında olmak istediğini söyler. Babasına hatasını anladığını ve doğru yolu seçtiğini söyler. Ancak babasının ve Hurşid Şah'ın yanından kaçmaya planlar. Bu sırada Ferruhruz'u farkeder ve onu kaçırmaya karar verir.²⁵⁰ Ferruhruz ile birlikte, Fur Şah'ın yanına gider, çocuğu öldürmek istediğini söyler. Ancak Şehran vezir buna izin vermez. Hurşid Şah'ın pehlivanları Heft Ayyar ve Kassab Cengcuyi, Ferruhruz'un peşine düşer. Fur Şah, Ferruhruz'u kaleye hapsedmek ister. Bunu duyan Heft Ayyar ve Cengcuyi kale görevlilerinin kılığına girip, oğlanı Fur Sarayı'ndan almaya giderler. Pehlivanlar kaleye varırlar ve bütün hizmetlilere ilaçlı helva yedirirler. Bütün görevliler bayılır ve Ferruhruz'u ellerinden kurtarıp, Hurşid Şah'a yetiştirirler.²⁵¹ Daha sonra Heft Ayyar oyunu bozmaz ve Fur Şah'ın sarayına kale görevlisi kılığında gider. Amacı Cıpal Şah'ın veziri Cihane'yi ortadan kaldırmaktır. Ferruhruz'u ziyaret etme bahanesiyle, saraydan kaleye doğru beraber giderler ve Cihane'yi tutsak eder.

Bu olayların sonucunda yeniden savaş meydanında düşmanlar karşılaşır. Heft Ayyar ve Pil Azami mücadele eder. Mücadeleyi kazanan Pil Azami, Heft Ayyar'ı tutsak eder. Daha sonra Kerkeser, oğluyla karşılaşmak ister. Ama baba-oğul oldukları için bu durumu kabul etmezler ve mücadeleye ara verilir.

Samek Ayyar, tutsakları görmeye gider. Samek ve Ruz Efun, sarayda olanları Hurşid Şah'a anlatmaya giderler. Ruz Efun zaten erkek kılığında dolaşırken bu şekilde tutsak olan Kohten Dilem ve Heft Ayyar'ı kurtarmaya gider. Ancak Pil Azami onu fark eder ve yakalar. Saraya giden tüccar kılığındaki Samek Ayyar, olanları anlamak için Pil Azami çadırına gider. Bu sırada şarap içmeye başlarlar ve Samek Ayyar şaraba gizlice ilaç koyar. Samek bu şekilde, Ruz Efun, Kohten Dilem ve Heft Ayyar'ı kurtarmayı başarır.²⁵² Samek, Pil Azami'yi de bağlayıp Hurşid Şah önüne getirir. Babası Kerkeser'in oğlu için

²⁴⁹ M nüshası, y. 277b; S nüshası, y.82b

²⁵⁰ M nüshası, y. 279b; S nüshası, y.85a

²⁵¹ M nüshası, y.283b; S nüshası, y.88b

²⁵² M nüshası, y.285b; S nüshası, y. 95a

bir karar vermesini isterler. Babası oğluna kıyamaz ve yaşamasını ister. Babasının bu tavrı karşısında Pil Azami pişman olur ve saf değiştirir.

Bu sırada Yekt pehlivanın Samek'e olan öfkesinin nedeni ortaya çıkar. Samek bu zamana kadar tüccar kılığında, Yekt'in dostluğunu kazanmış, onunla şarap içmiş ve meclislere katılmıştır. Yekt, Kabus'un oğludur. Kabus'un kardeşi Samek tarafından öldürülmüştür. Kabus Şah oğullarıyla birlikte Hindistan'a düşman karargahına doğru yola çıkarlar. Hindistan'a giderken gemi yolculuğu sırasında, olanları anlamak isteyen Heft Ayyar, Kabus'un gemisine gelir ve onu Samek Ayyar sanarak tutuklarlar. Heft Ayyar'ı Fur'un önüne Samek sanarak getirirler. Fur, daha önceden Ferruhruz'u kurtarmak için kale görevlileri öldürmesinden dolayı Heft Ayyar'ı yine de tutuklar.²⁵³

Bu arada karşılaşmalar yeniden başlar. Kâbus Şah, Pil Azami ile karşılaşır ve onu tutsak eder. Kerkeser oğlunun bu haline çok üzülür. Daha önceden tutuklu olan Heft Ayyar ve ardından gelen Pil Azami işbirliği yaparak, saraydan kaçma planları yaparlar. Pehlivanlar Ermenşah ve Zalzal Şah'ı uykularında bağlayıp kaçırlar. Daha önceden Fur'a ait kale Hurşid Şah'ın adamları tarafından feth edilmiştir ve kaçırılan şahları buraya hapsederler.²⁵⁴

Alem Efruz ve Ruz Efzun, Kabus'a ait, kıymetli hazinelerle dolu gemiyi kaçırlar. Kâbus'un babası Gusal Şah'ın sarayına varırlar. Ancak tüccar kılığında olan kahramanlar onu kandırmayı başarır ve sarayda bir süre beklerler. Bu sırada Kâbus'un dayesi Ateşsöz de savaş alanına gelir. Kabus dayesini gördüğü için çok memnun olur. Ancak Merzuban Şah kötülüğüyle bilinen dayenin gelmesinden huzursuz olur ve başlarına geleceklerden korkar. Savaş meydanında Ateşsöz ve Pil Azami karşılaşır. İzleyenler Ateşsöz'ün gücü karşısında korkuya kapılır.²⁵⁵

Kalenin feth edildiğini bilmeyen düşman şahları, Ateşsöz, kaleyi ve tutsakları görmeye gider. Hurşid Şah tarafından tutsaklar olduğu düşünülmektedir. Oysa Zalzal ve Ermenşah oradadır ve kalede Hurşid Şah'ın adamları bulunmaktadır. Daye buraya varır varmaz öldürülür. Bu sırada Zalzal ve Ermenşah başlarındaki nöbetçiler Kamun ve Razun'u uykudayken onları öldürür ve kaleden kurtulmayı başarırlar. Kaleden kaçmaya

²⁵³ M nüshası, y. 287b; S nüshası, y.106a

²⁵⁴ M nüshası, y. 288b; S nüshası y.112b

²⁵⁵ M nüshası, y. 291a; S nüshası y.116b

çalışırlarken Kassab Cengcuyi, Heft Ayyar'la birlikte kaleyi ziyaret ederler ve nöbetçilerin öldüğünü farkederler. Kalenin çevresine gizlenip Zalzal ve Ermenşah'ın çıkmasını beklerler ve sonunda ele geçirirler.²⁵⁶

Bunun üzerine yeniden savaş başlar. Sıkı bir meydan muharebesinden sonra Hurşid Şah'ın askerleri Kohten Dilem, Heft Ayyar ve Pil Azami tutsak edilir. Kabus, Merzuban Şah'a mektup gönderir. Niyeti bu kişilere karşı Samek Ayyar'ı almaktır. Tutsakları Gusal Saray'ına gönderirler. Samek Ayar, tüccar Kamecuy adında orada bulunur. Gasal'ın sarayında görevli Akut orada olmaktan mutsuzdur. Akut, Gusal'ın elinden kurtulmak ister. Samek, Kamecuy olarak, Akut'la sohbet ederken onu kurtarabileceğini ama bir sırrı olduğunu eğer açıklarsa ona yardım edeceğini söyler.²⁵⁷

Bu sırada mücadeleler devam eder. Merzuban Şah'a destek için Şehsuvar pehlivan gelir. Bunu duyan Fur Şah, Şir-i Çangal isimli güçlü bir pehlivana yardım için mektup gönderir. Çangal otuz bin askeriyle yardımı kabul eder. Cengcuyi ve Şir-i Çangal karşılaşırlar. Şir-i Çangal bu savaşta yaralanır.

Akut, Samek'in yanında olmayı kabul eder ve Ruz Efzun ile birlikte, Gusal sarayındaki tutsakları kurtarmayı başarırlar.

Hikaye Samek Ayyar ve dostlarının Hurşid Şah'ın yanına varmasıyla ve Samek'in hilesinin ortaya çıkmasıyla son bulur.²⁵⁸

Münih ve Süleymaniye kopyasının son yaprakları bir bitişi temsil etmez. Ancak Farsça nüshada olmayan mücadeleleri anlatması bakımından hikâyenin eksik kısımlarını tamamlar. Türkçe nüshalar Hurşid Şah'ın maceralarının bilinmeyen maceralarına ışık tutması bakımından önemlidir. Devam eden Türkçe tercümelerden *Kıssa-i Ferruhruz* el yazması, Hurşid Şah'ın oğlunun aşkını ve maceralarını içerir. Ardından Ferruhruz'un ve onun oğlu Merzuban'ın maceraları, resimli *Kıssa-i Şehr-i Şatran* hikâyesinde devam eder. Birbirini takip eden iki resimli el yazmasının özeti aşağıda paylaşılmaya devam edecektir.

Kıssa-i Ferruhruz, Hurşid Şah ve Aban Duht'un oğulları Ferruhruz'un sevgilisi Gülbuy'un Kirmend Kralı Tutışah tarafından kaçırılmasını ve çevresinde gelişen olayları

²⁵⁶ M nüshası, y. 291a; S nüshası y.116b

²⁵⁷ M nüshası, y. 294a; S nüshası, y.120a

²⁵⁸ M nüshası, y. 299b; S nüshası y.127b

anlatır. Tutişah'ın elinde tutsak olan Gülbuy'un kurtarılması için Hurşid Şah savaş ilan eder ve en güvenilir adamı Samek Ayyar'ı diğer adı ile Alem Efruz'u Kirmend'e gönderir. Hikâyenin en önemli başkahramanlarından biri olan Samek Ayyâr, Ferruhruz'un çocukluğundan beri en yakın dostu ve yardımcısıdır. Anlatıda Samek Ayyâr türlü olaylardan kurtulmayı başaran, kılık değiştirmekte ve düşmanlarını dize getirmekte usta bir ayyar²⁵⁹ olarak tanımlanır. Hikâyenin diğer önemli karakterleri arasında Samek Ayyâr'ın kız kardeşi Ruz Efun görölür. O da kardeşi gibi kılık değıştirme konusunda yeteneklidir. Anlatımda ve resimlerde karakter sık sık erkek kılığında olaylara dâhil olur.

Hikâyede Ebrek, Hürmizkil, Çarseb, Senkan gibi pehlivanlar Gülbuy'u arama serüveninde öne çıkan karakterler arasındadır. Ferruhruz ve babası Hurşid Şah'ın mücadele ettiği düşmanlar zaman içinde sürekli değışir. Sırasıyla; Kirmend hükümdarı Tutişah, Saye Kaf kralı Fıkran Şah, Hamiye ülkesinin hükümdarı Cam Şah ve kardeşi Şah Kâtus ve son olarak Şatran şehrinin kralı Garip Şah anlatım boyunca zorlu düşmanlar olarak Ferruhruz'un karşısında dururlar. Bu karşılaşmalar esnasında kimi zaman düşman askerleri saf değıştirir ve Ferruhruz'un tarafına geçmeye karar verirler.

Ferruhruz eşini aramak için çıktığı bu yolculukta birçok defa âşık olur. Anlatım boyunca Gülbuy'a ulaşmaya çalışan başkahraman ilerleyen aşamalarda Tutişah'ın kızı Çekelmah, Cam Şah'ın kızı Giti Numa, Şah Katus'un kızı Şirvan Peşin için de savaşıacaktır.

Kıssa-i Ferruhrûz Samek Ayyâr'dan haber bekleyen Ferruhruz'un babası Hurşid Şah'tan izin alarak Kirmend'e gitmek istemesi ile başlar.²⁶⁰ Babası gitmemesi gerektiğini düşünse de oğlunun ısrarlarına dayanamaz ve izin verir. Ferruhruz annesi Aban Duht ve güvendiği pehlivanlarla zorlu bir deniz yolculuğuna çıkar. Bu sırada Samek Ayyâr kız kardeşi Ruz Efun ile Gülbuy'u kurtarmaya çalışır ancak ilk denemede başarılı olamazlar ve Kirmend sarayında tutsak edilirler.

Ferruhruz askerleri ile birlikte Kirmend'e varır ve şehrin kapısına çadırlar kurdurur.²⁶¹ Tutişah'a askerleri Kilinkal ve Senkan aracılığı ile bir mektup yollar. Ancak hükümdar bu askerleri de tutsak ederek yeniden meydan okur. Samek Ayyâr ile hücrede buluşan pehlivanlar kaçmanın yollarını düşünürler. Bu sırada Ruz Efun tutsak edildiği hücrede

²⁵⁹ Arapça bir kelime olan ayyâr ‘’ çok gezip dolaşan, zeki, kurnaz, gözü pek ve atılgan kimse’’ anlamlarına gelir (Özcan, 1991, s.296).

²⁶⁰ L nüshası, y.2a

²⁶¹ L nüshası, y. 8a

kaçmayı başarır ve Tutişah'ın kızı Zeraston ile tanışır. Babasının zalim tavırlarına karşı duran Zeraston, Ruz Efzun ile birlikte işbirliği yapar. Ruz Efzun, Tutişah'ın sarayından ayrılır ve bir süre şehirde dolaşarak Gülbuy'u kurtarmanın yollarını düşünür.²⁶²

Diğer taraftan Ferruhruz güçlü askeri Çangal'ı savaş meydanına gönderir ve Tutişah ile aralarındaki mücadele böylece başlamış olur. Uzun karşılaşmaların sonunda Ferruhruz savaş alanına çıkar ve şaha meydan okur. Ancak hükümdar karşısına çıkmayı kabul etmez. Savaşta büyük bir yenilgi alan Tutişah sarayına dönmeye karar verir.²⁶³ Bu esnada Ruz Efzun, sarayda Gülbuy'u gözetlemekle görevli Lala Mesnus'u öldürür.²⁶⁴ Gülbuy, Tutişah'ın yedi geçidi aşarak ulaşılabilen gizli köşkünde tutsak edilmektedir. Saraya dönen hükümdar tahtının tam önünde Lala Mesnus'un cansız bedenini görür. Tüm bu olayların karşısında üzülen Tutişah, teselli olmak için Gülbuy'u görmek ister. Tuti Şah, çeşit çeşit meyve ağaçlarıyla, servilerle, türlü çiçeklerle bezeli gizli köşkünde Gülbuy ile taht üzerinde buluşur. Tutişah, yaşadığı yenilgiler karşısında ondan şefkat ister. Ancak Gülbuy buna yanaşmaz. Bu sırada Ruz Efzun gizli bahçeyi keşfeder ve bir ağacın arkasına gizlenerek Tutişah'ın gitmesini bekler.²⁶⁵ Sultanın ardından Gülbuy'un yanına gelir ve eline bir zehir tutuşturarak zehri uygun bir zamanda Tutişah'a koklatması gerektiğini söyler ve yanından ayrılır.

Samek Ayyâr ve Kilinkal tutsak edildikleri hücreden kaçmayı başarır ve şehre sığınır. Ferruhruz, Tutişah'ın denizden gelen elli bin askeri tarafından saldırıya uğrar ve on üç yerinden yaralanır.²⁶⁶ Kendini savaş meydanından bir kenara atan kahraman, pehlivanları Hürmüz, Kohten ve Şehsuvar'a annesi Aban Duht'u emanet edip hemen Kirmend'den ayrılmalarını söyler. Ardından Tutişah tarafından ele geçirilip tutsak edilir. Başlangıçta sultan Ferruhruz'un başını almak istese de veziri: ‘‘Halep ve Şam ve Azerbaycan ve Horasan sultanı ve Çin, Maçin ve Hindistan hükümdarı, periler sultanı, devler sultanı oğludur. Halep'ten Çin'e her yeri fethetmiş, cinler ve periler padişahıdır. Hiç kimse önünde duramaz. Eğer onu öldürürsek buraya da gelir ve bizi de yok eder’’ diyerek

²⁶² L nüshası y.10b

²⁶³ L nüshası, y.12b

²⁶⁴ L nüshası, y.17b

²⁶⁵ L nüshası y.20a

²⁶⁶ L nüshası, y.26b

hapsetmeye ikna eder. Ferruhruz'un bu durumu şehirde hemen yayılır ve Samek Ayyâr'ın kulağına gelir.

Tuti Şah'ın sarayında tutsak olan Gülbuy gördüğü bir rüya sayesinde saraydan gizli kaçış yolunu öğrenir ve bunu Ruz Efun'a anlatır. Zeraston'u ve hizmetlileri yanlarına alarak sarayın deniz kıyısına ulaşan gizli geçidinden kaçmayı başarırlar. Uzun bir deniz yolculuğuna çıkan Ruz Efun, Zeraston ve Gülbuy'un gemileri yolda fırtınaya kapılır ve paramparça olur.²⁶⁷ Gemiden yalnızca onlar sağ kurtulurlar.

Diğer taraftan Aban Duht, Senkan ve diğerleri Kirmend'den kaçmayı başarır ve zamanında Hurşid Şah ile dostlukları olan Tüccar Şah'ın yanına sığınır.²⁶⁸ Şah, Senkan ve Çarşeb'i Ferruhruz'dan haber almaları için tekrar Kirmend şehrine gönderir. Burada Samek Ayyâr ile karşılaşan pehlivanlar olanları anlatırlar. Birlikte plan yaparak Ferruhruz'un Tutişah'ın sarayından kurtulmasına yardımcı olurlar. Gülbuy'un saraydan kaçtığını anlayan kahramanlarımız onun peşine düşmesi için Samek Ayyâr'ı gönderirler. Samek gemiye biner ve Saye Kaf şehrinden Sameran ve Herdel adında iki tüccarla karşılaşır. Onlara Gülbuy, Zeraston ve Ruz Efun'dan bahseder. Eğer kaybolmuş üç kadınla karşılaşırlarsa Saye Kaf'a getirmelerini ister. Tüccarlar yardım edeceklerine söz verir ve yollarına devam ederler.²⁶⁹

Gülbuy ise diğerleri ile birlikte karaya çıkar. Burada karşılaştıkları tüccarlardan Semeran, Samek'in anlattıklarını hatırlayarak onların kaybolduğunu anlar ve Saye Kaf şehrine götürür. Bir süre Sameran'ın yanında kalan Gülbuy'un güzelliği şehrin hükümdarı Fıkran Şah'ın kulağına gider. Fıkran Şah, Gülbuy'a hilat verme bahanesiyle sarayına çağırır. Kaftan giydirilirken Gülbuy'u gizlice izleyen şah, aşık olur ve evlenmek üzere onu hücreye hapseder.

²⁶⁷ Deniz yolculuğuna çıktıkları L nüshası, y.29b; Yolculuk sırasında fırtınaya kapılmaları y.37'a, anlatıcı buradan sonra ara vererek *"Bu acıklı hikâyeyi devam ettirmeye gücü olan varsa buyursun devam etsin"* diyerek işinin ne kadar zor olduğunu anlatır. Ardından sultan III. Murad'a ve eserin müellifi Faramurz b. Hüdadad'a dua eder. Daha sonra hikâyeye kaldığı yerden devam eder.

²⁶⁸ L nüshası, y. 30b

²⁶⁹ L nüshası, y.37b

Samek'in Saye Kaf şehrinde olduğunu duyan Gülbuy, zaman kazanmak için şaha evlenmek istediğini ancak yorgunluktan helak olduğunu ve bir hafta dinlenmek için süre istediğini söyler. Amacı bir şekilde Samek Ayyar'a sarayda olduğunu duyurmaktır.²⁷⁰

Samek Ayyar şehirde dolaşırken kulağına Fıkran Şah'ın çok güzel bir kadınla evleneceği haberi gelir. Bu kişinin Gülbuy olduğunu hemen anlar. Düğün günü hizmetli kılığına girerek, geline hediyelerin sunulduğu sırada elinde bir tepsi meyve ile içeri girer. Gülbuy'a göz kırpar ve gizlice meyve tabağının içine zehir yerleştirdiğini söyler. Gülbuy gece Fıkran Şah'ı zehirler. Ardından Samek Ayyar ile birlikte şehirde yaşayan Kender adında bir tüccarın evine sığınır. Ruz Efzun ve Zeraston da buradadır. Ruz Efzun aktardan aldığı bir ilaçla Gülbuy'un tenini boyayarak onu siyah renge boyar. Böylece kimse onu tanıyamayacaktır.²⁷¹

Fıkran Şah'ın üzerinden ilacın etkisi geçer geçmez başına gelenleri anlar. Hemen adamlarını Gülbuy ve diğerlerinin peşinden gönderir. Uzun bir kovalamacanın ardından Samek ve kız kardeşi Ruz Efzun parasız kalırlar. Kahramanlar Fıkran Şah'ın saray hazinesine gizlice girerek altınları almaya çalışırlar. Ruz Efzun tüccar kılığındadır ve yakalanır. Ancak kurtulabilmek için saray hazinesinden sorumlu Reyhan adındaki görevliye iftira atar. Şah, Reyhan'ı çarpmıha gererek cezalandırır.²⁷² Fıkran Şah çok sonraları aslında hazineye girenin Ruz Efzun olduğunu anlar.

Bu sırada Halep'ten gelen Kenkele adında bir hükümdar yüz bin askeri ile birlikte Saye Kaf şehrine saldırır. Fıkran Şah ile yıllardır düşman olan Kenkele anlatımda çok iri, güçlü ve siyahi olarak tanımlanır. Şah'ın askeri gücü yetersiz olduğundan çaresizce bekler. Olanları duyan Samek, Fıkran Şah'a yardım etmeye karar verir. Böylece hem onun güvenini kazanacak hem de desteğini arkasına alacaktır. Kenkele'nin başını Fıkran Şah'a getiren Samek Ayyar, hükümdarın takdirini kazanır.²⁷³ Şah taraf değiştirerek bundan böyle her zaman Gülbuy ve onun yanında olacağını söyler. Kahramanlara gemiler, hizmetliler ve altınlar vererek şehirden gönderir.

Hurşid Şah, babası Merzuban Şah'ı ziyaret ederek yaşananları ayrıntılı bir şekilde anlatır. Bir süre babasıyla vakit geçirdikten sonra, oğlu Cemşid'i ve veziri Adnan'ı da yanına

²⁷⁰ L nüshası y.39b

²⁷¹ L nüshası, 42b

²⁷² L nüshası, y. 44a

²⁷³ L nüshası, y.47a

alarak, Merzuban Şah'ın izniyle öldü sandığı oğlu Ferruhruz'un izini sürmek için yola çıkar. Ancak, aradan bir hafta geçtikten sonra Merzuban Şah hastalanır ve hayatını kaybeder.²⁷⁴

Tutişah'ın elinden kurtulan Ferruhruz, Tüccar Şah'ın yanında olan annesinin ve adamlarının yanına sığınır. Ancak burada Gülbuy'un acısından bir türlü yüzü gülmez. Ferruhruz, Gülbuy'un hala Tutişah'ın tutsağı olduğunu düşünmektedir. Annesinden de izin alarak askerleri ile birlikte savaş meydanında yeniden şah ile karşı karşıya gelir. Hikâyenin bu bölümünde iki tarafın uzun uzun mücadelelerine yer verilir.

Ferruhruz'ın askeri tüccar Çarseb ise çadırda onu beklemektedir. Ukkab şehrinden geldiğini söyleyen iki tüccar Gülbuy'u gördüklerini, ondan haber getirdiklerini söyler. Çarseb bu kişilere güvenmez ve onları bir süre izler. Yalan söylediklerini anlar anlamaz onları çarmıha gerer ve doğruyu söylemelerini ister. Aslında bu iki tüccar Ferruhruz'dan hediyeler alabilmek için yalan söylemiştir. Tüccar Şah pehlivanları Hürmüzkil, Kohten ve Şehsuvar'ı işin aslını öğrenmeleri için Ukkab şehrine gönderir.²⁷⁵ Bu sırada Tutişah'ın pehlivanları ikiz kardeşler Gaşamun ve Dacan kılık değiştirerek Ferruhruz'un çadırına iki dost gibi girerler. Amaçları onu tuzağa düşürmektir. Ancak Çarseb'in gözü onları da tutmaz. Bir akşam, Ferruhruz ve arkadaşları birlikte şarap içerken, Gaşamun gizlice Ferruhruz'un içkisine ilaç katar. Bu durumu fark eden Çarseb, Ferruhruz'u uyarır. Ancak genç prens, Çarseb'in sözlerine inanmaz ve onu azarlayarak meclisten kovar. Kalbi kırılan Çarseb, öfkeyle çadırı terk eder. Bu fırsatı değerlendiren Gaşamun ve Dacan, Ferruhruz'u bayılarak Tutişah'ın huzuruna götürür.²⁷⁶

Oğlunu aramak için yola çıkan Hurşid Şah, Tüccar Şah'ın yanına varır. Burada Çarseb, Hürmüzkil ve Tüccar Şah'a Ferruhruz'un nerede olduğunu sorar. Onlar, “Samek ve Ruz Efun'un nerede olduğunu bilmiyoruz, ancak Ferruhruz'un Gülbuy'un acısıyla savaşmaya devam ettiğini biliyoruz,” derler. Hurşid Şah, tüm bu olanları öğrenince

²⁷⁴ Hikâyede bu bölüm oldukça duygusal bir biçimde anlatılır. Anlatıcı Merzuban Şah'ın ölümü için: “*Hangi baharı gördük ki sonu hicran olmasın*” der.

²⁷⁵ L Nüshası, y.56b

²⁷⁶ L nüshası, y.58a

Tüccar Şah'ı ve Çarseb'i sert bir şekilde azarlar. Neden oğlunu bu savaştan döndürmediklerini ve ona yardım ettiklerini sorgular.²⁷⁷

Bu sırada, Tutişah'ın sarayında hapsedilen Ferruhruz kendine gelir ve Gaşamun ile Dacan tarafından tuzağa düşürüldüğünü anlar. Onu gözetleyen Lala Kafur'a altın bir kemer hediye ederek yardım etmesini ister. Kafur, bu teklifi kabul eder ve saraydan haber getirir. Oğlunun kaçırıldığını öğrenen Hurşid Şah, Tutişah'a meydan okur. Bunu duyan Tutişah'ın veziri korkar ve Ferruhruz'un zarar görmemesi için emir verir.

Bu arada Çarseb ve Adnan Vezir, balık tüccarı kılığına girerek Kirmend sarayı yakınlarına gelirler.²⁷⁸ Orada saray için çalışan bir tüccarla karşılaşır. Tüccar, Ferruhruz'un sarayda tutsak olduğunu söyler. Çarseb, Lala Kafur'un yardımıyla Ferruhruz'a ulaşır. Aynı zamanda Adnan Vezir, Ferruhruz'u kurtarmak için Tutişah ile görüşmeye karar verir.²⁷⁹ Tutişah, başta ikna olur; ancak Asamun, Dacan, Tuman ve Elmiyar gibi pehlivanlar bu karara karşı çıkar. Askerler, "Ferruhruz kardeşimizi, oğlumuzu öldürdü. Bu karara razı değiliz!" diyerek itiraz ederler. Lala Kafur, Adnan Vezir'i görür ve Ferruhruz'a babasının Kirmend şehrinde olduğunu müjdeler.

Bu esnada Çarseb ve Cengcu pehlivanlar, Ferruhruz'u kurtarmanın yollarını ararken Tutişah'ın askerleriyle karşılaşır ve şehirde bir kovalamaca başlar. Pehlivanlar, şehirde yaşayan yaşlı bir kadının evine sığınır. Kadın, onları mahalle kadınlarına dönüştürerek kurtulmalarına yardımcı olur.²⁸⁰ Ancak bu olayların ardından Tutişah, Ferruhruz'u daha güvenli bir yer olan Afrin Kalesi'ne hapsetmeye karar verir. Lala Kafur'un Ferruhruz'a yardım ettiği anlaşılnca, Tutişah onu idam ettirir.

Diğer taraftan Samek Ayyar, Gülbuy, Ruz Efsun ve Zeraston, Saye Kaf'tan Fıkran Şah'ın güvenini kazanarak, hediyelerle şehirden ayrılırlar. Gemi yolculuğu esnasında türlü meyvelerin, çeşitli ağaçların olduğu güzel bir yerde durmaya karar verirler. Tabiatın güzelliğinden etkilenen Samek Ayyâr ağaç altında uykuya dalar, onun yokluğunu fark etmeyen gemi halkı yola devam eder. Böylece kahramanlar tekrar ayrı düşer. Samek

²⁷⁷ L nüshası, y.60a

²⁷⁸ L nüshası, y.61b

²⁷⁹ L nüshası, y.63b

²⁸⁰ L nüshası, y.67a

Ayyar uyanınca “Ey Allah’ım bundan başka daha neler göreceğiz? Bize iyi haller ihsan eyle.” diyerek on gün sabırla bekler.²⁸¹ Gelen giden olmayınca kendine ağaçlardan bir sal yapar ve içini meyvelerle doldurarak yola çıkar. Yolculuğu esnasında teknesi fırtınadan harap olur. Küçük bir tahta parçasına tutunurken korsanlar ile karşılaşır. Samek gemidekilere hizmet etmeyi teklif eder ve gemiye girmeyi başarır. Vardıkları bir adada kara casusları ile karşılaşır. Bunlar kendi aralarında Ferruhruz’un Afrin kalesine kapatıldığından bahsederler. Samek Ayyâr hemen kalenin yerini sorar ve casuslar iki gün uzaklıkta olduğunu söyler. Samek yanlarından ayrılır ve Ferruhruz’u bulmak üzere uzun bir yolculuğa çıkar.²⁸² Samek Ayyar sonunda Hurşid Şah’ın yanına ulaşır.²⁸³ Hükümdar onu hemen yanına oturtarak meclisindeki diğer kişilere “...Bilmiş olun ki bu kişi benim biraderimdir belki pederimdir. Gönlümde Ferruhruz ve Cemşid yerindedir. Padişahlık bana onun için gerek ne ki ben padişahlığı ondan tutarım hükmü bana ve oğullarıma revandır. Ben ondanım ol bendendir. Asıl adı Samek ben Alem Efruz koydum. Canımdır onu bilmeyenler bilsin.” diyerek tanıtır.

Tuti Şah ile mücadeleler devam eder. Savaş davulu çalınır ve pehlivanlar meydanda tekrar buluşur. Ok kullanmakta usta olan Hurşid Şah’ın pehlivanı Horden, Dacan ile karşılaşmak üzere meydana çıkar. Horden, Dacan’ı göğsünden vurur. Daha sonra kardeşi Gaşamun biraderinin ölümünü görünce öfkeyle savaş alanında yerini alır. Horden pehlivan onu da ağzından vurur. Çekişmeli karşılaşmaların ardından Samek Ayyâr, Hurşid Şah’ın çadırına gider ve Ferruhruz’u kurtarmak için izin ister. Ferruhruz, Tuti Şah tarafından Afrin kalesine haps edilmiştir. Samek, kumaş tüccarı kılığında Afrin kalesine gider ve hizmetlileri oyalayarak Ferruhruz’un hücreğine gitmenin bir yolunu bulur. Hücrede bir hizmetli görür ve arkasına yanaşarak boğazını keser. Ferruhruz Samek’i görünce çok mutlu olur. Kumaş sandıklarının içine saklanan pehlivanlar ortaya çıkarak Ferruhruz’u tahta oturturlar.²⁸⁴ Daha sonra Hurşid Şah’ın yanına gitmek üzere yola çıkarlar. Kardeşi Cemşid ve Adnan Vezir görür görmez yanına koşarlar ve eteğini öperler. Hurşid Şah ise oğlunu gözünden yüzünden öper. Ferruhruz’un kurtulduğunu anlayan Tutışah telaşla vezirini sulh için Hurşid Şah’ın huzuruna gönderir. Samek Ayyâr ile

²⁸¹ L nüshası, y.69a

²⁸² Müellif Samek’in bu yolculuğunu Farsça bir şiirle anlatır. Daha sonra Türkçe açıklamasına yer verir. Açıklamaya göre: “*Alem Efruz (Samek Ayyâr) derya gibi bir sahraya erişti ki melaikeden gayri kimse orayı geçmiş değildir. Otları aslan ağzı gibi havası beddir.*” (L Nüshası, y. 69b-70a).

²⁸³ L nüshası, y.71a

²⁸⁴ L nüshası, y.75a

görüşen vezirin barış isteği kabul edilmez ve savaş devam eder. Ferruhruz'un askeri Horden, Tufan pehlivan ile savaş meydanında karşılaşır.²⁸⁵ Tutişah ağır bir yenilgi alır. Bu fırsattan yararlanan Samek Ayyâr ve Cengcu gizlice saraya girerler.

Bu sırada vezir, Tutişah'a, kız kardeşi Çekelmah'tan yardım istemesi için bir mektup göndermeyi önerir. Ancak Tutişah, yirmi yıldır konuşmadığı kardeşinden böyle bir talepte bulunmaya yanaşmaz. Bu esnada saraya girmeyi başaran Samek, şahı ve veziri ilaç koklatarak bayıltır. Tutişah'ı bir sandığa yerleştirip Hurşid Şah'ın huzuruna götürür.²⁸⁶

Kirmend sarayında bu olay hızla duyulur. Pehlivanlar saraya girer ve veziri baygın halde bulurlar. Kendine gelen vezir, çaresiz bir şekilde Zaferan hükümdarı Çekelmah'a haber gönderir. Tuti Şah'ın kız kardeşi Çekelmah askerleri ile Kirmend şehrine gitmeye karar verir. Çekelmah, şehre varır varmaz adamı Aseman Nigar ile birlikte Hurşid Şah'a bir mektup gönderir.²⁸⁷ Samek Ayyâr, mektubu getiren görevliyi zehirler ve tekrar şehre yollar. Savaş bu kez Çekelmah ve Hurşid Şah arasında başlar. Davul vurulur ve savaş meydanına güçlü bir komutan olan Çekelmah çıkar. Onun karşısında Gülgün isimli atının üzerinde Ferruhruz yer alır. Çekelmah "Ey şehzade Çok söz kıssahanlar lisanında olur. Bu hüner meydanıdır. Er ve avrat olmaz. Bilesin." diyerek meydan okur. Ferruhruz, Çekelmah'ı kemerinden tuttuğu gibi havada döndürür. Bu sırada Çekelmah elindeki ilacı koklatarak Ferruhruz'un bayılmasını sağlar.²⁸⁸ Kahraman orada yığılır, askerleri onu savaş meydanından alırlar. Bu karşılaşmada Çekelmah genç prence âşık olur. Savaşta galip gelen Çekelmah, kardeşi Tutişah'ı kurtararak Kirmend sarayına götürür.

Bu kez Çekelmah sulh bahanesiyle bir araya geldiği Ferruhruz'a zehirli helva ikram ederek onu bayıltır ve Tuti Şah'ın sarayında tekrar tutsak eder. Ardından savaş meydanında Cemşid ile karşılaşan Çekelmah onu da zehirlemeye kalkışır ancak başarılı olamaz. Cemşid savaşı kazanır ve Çekelmah'ı Hurşid Şah'ın huzuruna getirir.²⁸⁹ Tutişah ise kardeşini kurtarmak için bir şey yapmaz, ona ihanet eder.²⁹⁰ Çekelmah kardeşinin bu tavrına karşılık Hurşid Şah'ın tarafına geçmeye karar verir. Çekelmah'ın Ferruhruz'a âşık

²⁸⁵ L nüshası, y.79b

²⁸⁶ L nüshası, y.82b

²⁸⁷ L nüshası, y.86b

²⁸⁸ L nüshası, y.90a

²⁸⁹ L nüshası, y.95a

²⁹⁰ L nüshası, y.99b

olması da kararını etkiler. Bir plan yaparak adamları ile Tutişah'a tuzak kurup onu öldürürler.²⁹¹

Çekelmah, Ferruhruz'a olan aşkını Hurşid Şah'ın huzuruna çıkarak itiraf eder ve Kirmend sarayını Hurşid Şah'a bırakmayı teklif eder. Tuti Şah'ın sarayında tutsak edilen Ferruhruz olanları bilmeden hücrelerinden kaçmıştır. Çekelmah Onun peşinden gideceğini ve kahramanı bulup getireceğini söyler. Şir-i Çangal, Hürmüzkil, Kohten ve diğer pehlivanlarla yola çıkar.

Hikâye tekrar Gülbuy'a döner. Samek'i deniz yolcuğundayken adada unutan Gülbuy bir ay üzüntüden helak olur. Ancak yolculuklarına devam ederler ve Hamiye şehrine varırlar. Şehirde uzun bir süre erkek kılığında Ruz Efsun ve Zeraston ile birlikte vakit geçirirler. Gülbuy şehrin hükümdarı Şah Cam'ın kızı Giti Numa ile karşılaşır. Dayesi Terence ile birlikte şehirde gezinen Giti Numa erkek kılığındaki Gülbuy'a aşık olur ve dayesine çare bulmasını söyler. Terence önce itiraz eder ve babası Cam Şah'ın yeğeniyle nişanlı olduklarını, böyle bir şeyin olamayacağını belirtir. Yine de Daye Giti Numa'nın ısrarına yenilir, Gülbuy'u soruşturarak yaşadığı yeri bulur. Gülbuy kendini tüccar, adını ise Kamecuylar olarak tanıtır ve haber yollayarak Giti Numa ile buluşmayı kabul eder.²⁹²

Diğer taraftan Samek Ayyar ve Ferruhruz Tutişah'ın gizli sarayından kaçmayı başarırlar ve bir deniz yolculuğuna çıkarlar. Yolda gemileri fırtınada harap olur. Ardından kahramanlar güzel bir köşkün olduğu bir yere varırlar. Köşkün içine girerler burada bir taht, taç, kemer ve defter bulurlar. Defterde “Yedi yüz yıl hayat yaşadım bu defter sana yol gösterecek. Ancak eğer yalnız değilsen taca ve kemere karışma.” yazılıdır. Samek ve Ferruhruz tılsımlı defteri alıp yola koyulurlar. Yolda köşke dönmeye, defteri bırakıp kemeri almaya karar verirler. Gemiye binip yola koyulurlar. Üç gün susuz kalan kahramanların karşısında, kemerin tılsımı sayesinde bir çeşme belirir ve buradan su içerek yollarına devam ederler. Zorlu zamanların ardından çok güzel bir şehre varan kahramanlar şehrin âdeti uyarınca denizden davullarla karşılanırlar. Karaya bastıkları şehrin adı Simabiye'dir. Bu şehrin insanların boyları uzun, renkleri siyah ve kulakları sivridir.

²⁹¹ L nüshası, y.103b

²⁹² L nüshası, y.107b

Şehrin hükümdarı Simab Şah adamlarıyla birlikte Samek ve Ferruhruz'u alması için iki öküz gönderir.²⁹³ Ancak kahramanlar bilmeden şehrin kapısından geçiş yaparak Siyah Saray'a ulaşırlar. Simab Şah'ın uzun boyu, siyah teni ve hançer gibi kulakları vardır. Ferruhruz sarayın şahı olduğunu anlayarak önüne gidip diz çöker. Simab Şah, Samek Ayyar ve Ferruhruz'u yemeklerle ve şaraplarla sarayında ağırlar.

Simab Şah'ın en büyük derdi Hamiye sultanı Şah Cam'ın her yıl onlardan aldığı zorunlu vergidir. Vergiyi yeterli bulmayan Şah Cam Simabiye'ye savaş açmaya karar verir. Samek bunu duyunca sevinir. Çünkü Gülbuy ve diğerleriyle ayrı düştüğü yer Hamiye şehrine çok yakındır. Belki de Gülbuy ve Ruz Efzun oradadır diye düşünür.

Ferruhruz Şah Cam'ın bu haksızlığına karşılık vermeyi ve onları korumayı teklif eder. Simab Şah yıllardır süren bu düzeni bozmaktan korkar. Çünkü askeri gücü zayıftır ve Simabiye insanları at binmeyi bilmezler. Ferruhruz hükümdarı bir şekilde ikna eder ve Cam Şah'ın haraç için yolladığı elçinin saçını yolup, burnunu yarıp geri gönderir. Cam Şah'ın askerleri elçiye yapılan karşısında kızgınlıkla Simabiye şehrini kuşatır. Şehir halkı haraç sistemine alışık olduklarından bu durum karşısında panikler. Ferruhruz sakin olmalarını kimsenin şehir kapısının dışına çıkmamasını söyler. Cam Şah'ın hakkından gelebileceğinin garantisini vererek halkı sakinleştirir. Ardından savaş meydanında Ferruhruz ile Cam Şah'ın pehlivanı Rezmzen karşılaşır. Ferruhruz herkesin hakkından gelir. Rezmzen savaşa bir günlük ara vermeyi önerir.²⁹⁴ Samek, Cam Şah'a name gönderir ve halkı rahat bırakmasını ister.

Cam Şah Ferruhruz'un savaş alanındaki kahramanlığından etkilenir ve pehlivanı Kavah ile mektup yollar. Kahramana Simabiye şehrinden çıkmasını ve ona hizmet etmesini teklif eder. Ancak Ferruhruz teklifi kabul etmez ve Simab Şah'ın yanında olmak istediğini söyler. Savaş meydanında hünerlerini gören Kavah bu teklifi tekrar iletir ama başarılı olamaz.

Bu sırada Giti Numa'nın nişanlı olduğu kuzeni Sumat'ın öldüğü haberi gelir. Terence bu haberi mutlu olacağını düşünerek hemen Gülbuy'a yetiştirir. Ayrıca Cam Şah'ın Ferruhruz adında bir pehlivan yüzünden de üzgün olduğunu söyler. Gülbuy kulaklarına inanamaz. Ferruhruz Hamiye şehrinin yakınlarına gelmiştir ve artık ona çok yakındır. Ruz

²⁹³ L nüshası, y.111a

²⁹⁴ L nüshası, y.114b-115a

Efzun ile birlikte mektup yazıp adamları Huruş ile Ferruhruz'a yollamaya karar verirler. Huruş Simabiye şehrinde Samek Ayyar'ı bulur ve kızlardan mektup getirdiğini söyler. Samek, Huruş'un ellerinden tuttuğu gibi onu Ferruhruz'un yanına götürür. Ferruhruz, Huruş'u gözlerinden öperek "Bu gözler yârimi görmüştür" der.²⁹⁵ Mutluluktan Gülbuy'u hemen yanına almak ister. Ancak Samek beklemesini, Simab Şah'a verdiği sözü tutması gerektiğini söyler ve beklemeye devam eder.

Samek Ayyar beklemeye dayanamaz ve kızları görmeye Hamiye şehrine gider. Terence, adamı Cağenk'i Gülbuy'u gözetlemesi için şehirde bırakmıştır. Samek ve Gülbuy'un buluşup ağlaştıkları anı görünce onun erkek değil de kadın olduğunu anlar ve hemen dayeye iletir. Terence bu olanları Giti Numa'ya hemen anlatmaz ve Gülbuy'u bir bahaneyle saraya davet ederek onu tuzağa düşürmeyi hedefler. Gülbuy'un kadın olduğunu anlayan Giti Numa öfkesinden deliye döner ve onun kulaklarını kesmeye kalkışır. Bu sırada babası Cam Şah içeri girer ve bu güzel yüzlü kadına neden eziyet ettiğini sorar.²⁹⁶ Giti Numa gerçeği babasına anlatamaz ve Ferruhruz'un karısı olduğunu bu nedenle ceza verdiğini söyler. Cam Şah Gülbuy'u hücreye kapatmalarını emreder. Cam Şah, Gülbuy'un güzelliğini bir türlü aklından çıkaramaz ve ona aşık olur. Dayeden yanına getirmesini ve akşam birlikte olmak istediğini söyler. Şahın huzuruna getirilen Gülbuy ağlamaktan bitap düşer. Bu durum hükümdarı çok kızdırır ve genç kadına saldırır. Sultan sakinleştikten sonra onun tekrar hücreye kapatılmasını emreder.

Ferruhruz Gülbuy'un başına gelenleri duyar duymaz Hamiye şehrine gitmeye karar verir. Ruz Efzun ve Zeraston şehirde Fulad isimli bir tüccarın evinde kalmaktadır. Ferruhruz, Fulad ile birlikte tüccar kılığına girerek Cam Şah'ın çadırının etrafında dolaşırlar. Bu sırada Cam Şah'ın askeri Kendman ile bir anlaşma yapmak üzere olduğunu anlarlar. Şah, Ferruhruz'un başını getirirse eğer, kızı Giti Numa'yı onunla evlendireceğini söyler.

Samek Ayyar'ın çadırın etrafında olduğunu fark eden Cam Şah onu da esir alır.²⁹⁷ Kötü koşullarda zincire vurulan Samek burada hastalanarak kendinden geçer. Bir süre sonra Ferruhruz onu tutsak olduğu çadırdan kurtarır. Onunla beraber şahın kızı Giti Numa'yı da kaçırarak Simabiye'ye doğru yola koyulurlar. Kızının kaçırıldığını öğrenen Cam Şah,

²⁹⁵ L nüshası, y.118b

²⁹⁶ L nüshası, y.123a-123b

²⁹⁷ L nüshası, y.127a

Simab Şah ve veziri ile bir anlaşma yapmak ister. Buna göre Ferruhruz'u tuzağa düşürüp ona göndermelerini ve kızını da Hamiye sarayına göndermelerini söyler. Simab Şah'ın veziri teklifi kabul etmesi gerektiğini, bu işin sonu kötü olursa hükümdarın onları yok edeceğini söyler.²⁹⁸

Diğer taraftan Samek, onları aramak üzere yola çıkmış olan Çekelmah ile karşılaşır. Samek aynı zamanda yolda Simab Şah'ın anlaşma gereği kızı ile birlikte Hamiye şehrine yolladığı Giti Numa'yı, Cam Şah'ın adamı Rahu ile kaçırmaya çalışırken görür ve onları tuzağa düşürerek bayıltır. Giti Numa'yı da yanlarına alarak, Çekelmah'la hep beraber Simabiye şehrine doğru giden kahramanlar Ferruhruz ile buluşurlar. Samek Ayyar, Gülbuy'a erişemedim hala ama sana Çekelmah'ı getirdim der.²⁹⁹ Bütün dostlar hikâyenin bu aşamasında nihayet bir araya gelir. Hep beraber sohbet ederler, şarap içerler, başlarından geçenleri uzun uzun konuşup kimi zaman gülüşür kimi zaman da ağlaşırlar.³⁰⁰ Cam Şah ile aralarında tekrar savaş başlar. Ferruhruz'un sevgilisi, savaşmakta usta Çekelmah tüm pehlivanlarını meydana gönderir ve karşılaşmanın bu aşamasında üstün gelirler.

Diğer taraftan Ruz Efzun, Huruş ve Fulad, Gülbuy'a ulaşmak üzere Hamiye'ye tekrar giderler. Cam Şah'ın sarayı çok büyüktür ve iyi korunmaktadır. Bu nedenle oraya ulaşabilmek için Daye Terence'yi Fulad'ın evinde tuzağa düşürürler. Daye yardım etmeyi kabul etmeyince Ruz Efzun bu kadını ortadan kaldırmak en doğrusudur der. Bu sırada Cam Şah'ın askerleri eve baskın yapar. Terence kurtulur ve Ruz Efzun'un diğerleri ile birlikte evin gizli yolundan kaçtıklarını söyler. Fulad'ı cezalandırmak için Cam Şah annesini şehir meydanında diri diri yakar.³⁰¹

Şehirde dolaşırlarken Fulad'ın arkadaşı Şatar ile karşılaşır. Şatar, şehirde Semavat adında bir dev olduğunu, şehirdeki tüm kadınlara saldırdığını, Cam Şah'ın bile ondan korktuğunu, eğer onu öldürmeyi başarırlarsa Şah Cam'ın sarayına girebileceklerini söyler. Cam Şah Ruz Efzun'u görmediğinden onu kandırmayı başarabilecektir. Ruz Efzun, Semavat'ın tüm güçlü yapısına rağmen onu hızlıca öldürür. Devin başı ile ertesi

²⁹⁸ L nüshası, y.137a

²⁹⁹ Anlatımda bu karşılaşma “İki aşık ikisi dahi maşuk/ İki taleb ikisi dahi matlub” şeklinde ifade edilir (L nüshası, y.139a).

³⁰⁰ L nüshası, y.140a

³⁰¹ L nüshası, y.144a

gün erkek kılığında Hamiye sarayına giderek kendini Şahmerd adında bir tüccar olarak tanıtır.³⁰²

Hikâyede karşılaşmalar da bir yandan devam eder. Ferruhruz, Cam Şah'ın askeri Kendman ile silahsız ve atsız bir biçimde mücadele eder.³⁰³ Karşılaşmayı Çekelmah ve Giti Numa da izlemektedir. Ferruhruz'un kahramanlığından etkilenen Giti Numa ona âşık olur. Savaşın sonunda Cam Şah askerleri Kavah ve Kendman Ferruhruz'dan çok etkilenir ve onun tarafına geçmeye karar verirler. Bunu duyan Cam Şah öfkelenerek adamlarına Kavak ve Kendman'ın şehirdeki evlerini yaktırır ve eşlerini, çocuklarını pehlivanı Bertas'ın evinde tutsak eder.³⁰⁴

Hamiye şehrine giden Samek, Semavat'ın kardeşi Saye Div ile karşılaşır. Etrafindakilere saldıran Saye Div kardeşinin intikamını almak için çevresindekileri öldürdürür. Anlatımda 12 arşın boyunda bir kadın olduğu belirtilen Saye Div'e, Samek hançer çeker. Amacı onun da yardımını alarak Kendman ve Kavah'ın ailelerini Bertas'ın sarayından kurtarmaktır.³⁰⁵ Saye Div, Samek'e yardım etmek ister ve Gülbuy'u kurtarmaya da söz verir. Ancak Hamiye sarayında Cam Şah'ın askerleri tarafından öldürülür.

Gülbuy'a gelince sarayda üzülmeye devam ederken daye Cevahir'e Cam Şah'ta gönlü varmış gibi davranarak onu zehirleyebileceğini ve kaçabileceğini söyler. Bir akşam Cam Şah ile bir araya gelir ve gönlü ondaymış gibi davranır. Ancak şah yakınlaşmaya kalkışınca, Gülbuy onu dövmeye başlar.³⁰⁶ Aşkından karşı koyamayan Cam Şah'ın yüzü gözü kanlar içinde kalınca veziri yardıma koşar. Cam Şah adamlarına Gülbuy'un kulağını kesmesi için emir verir. Gülbuy ağlayarak saray koridorlarında koşarken Ruz Efsun ile karşılaşır. Ruz Efsun vezirin kafasını kopartır ve Gülbuy'u da alarak birlikte saraydan kaçmayı başarırlar.

Hikâyenin başından beri ayrı olan Ferruhruz ve Gülbuy nihayet Simabiye şehrinde birbirlerine kavuşurlar. Başlarından geçenleri uzun uzun konuşup sarılıp ağlaşırlar.³⁰⁷ Bu sırada Ferruhruz'a âşık olan Cam Şah'ın kızı Giti Numa onları görünce çok kıskanır ve

³⁰² L nüshası, y.149a

³⁰³ L nüshası, y.152a

³⁰⁴ L nüshası, y.155a

³⁰⁵ L nüshası, y.159a

³⁰⁶ L nüshası, y.163a

³⁰⁷ L nüshası, y.167a

kahramanları ayırmak için planlar yapmaya başlar. Amacı Çekelmah ile Gülbuy'u ortadan kaldırıp Ferruhruz ile evlenmektir. İşbirliği yaptığı Bertas ve adamları ile birlikte kızları tuzağa düşürür. Onları bir sandık içerisinde Şah Cam sarayına getirirler.³⁰⁸ Giti Numa babasına Çekelmah ve Gülbuy'u, Semavat'ın kalesine hapsetmeyi önerir. Diğer taraftan Ferruhruz kızların kaçırıldığını fark edince çok üzülür ve Samek Ayyar'dan yardım ister. Samek, Çekelmah ve Gülbuy'u kale hücrelerinde bulur. Bu sırada Giti Numa kızları gözetlemek için kaleye gelir Samek onu hemen bağlar.³⁰⁹ Çekelmah ve Gülbuy'u da bir sandığın içine koyarak Giti Numa ile birlikte Simabiye şehrine doğru yola çıkarlar. Gece dinlenirlerken zamanında Giti Numa'nın umutlar verdiği Baran Siyah adından biri kızları kaçırp annesinin evinde Siyah Saray'da saklar.

Bunları duyan Cam Şah sinirlenir ve tekrar savaş davulunu çaldırarak meydana adamlarını yollar. Uzun savaş sahnelerinin yer aldığı bu bölümde iki tarafda sonuna kadar savaşır.

Diğer taraftan Baran Siyah'ın evinde Çekelmah ve Gülbuy'u esir alan Giti Numa, Samek'in elinden kurtulmayı başarmış olmanın mutluluğunu yaşamaktadır. Günlerden bir gün, Siyah Saray'ın penceresinden bir koku satıcısının yaklaştığını fark eder. Ancak tüccar yaklaştıkça, onun aslında Samek Ayyar olduğunu anlar. Hemen adamlarına, Samek'e gizlice saldırmaları için emir verir.³¹⁰ Samek, kendisine tuzak kurulduğunu fark edince plan başarısız olur. Bunun üzerine Samek, Giti Numa ve babası Cam Şah'ı esir alır. Giti Numa'nın gönlü aslında Ferruhruz'dadır, ancak Cam Şah ile yaşanan mücadeleler sırasında, Ferruhruz ve Samek tarafından tutsak edilir. Zamanla, Giti Numa, Ferruhruz'un sevgililerini kıskanarak onları da esir alır. Bu kıskançlık ve çekişme, Giti Numa'nın taraf değiştirip Ferruhruz'un safına geçmesine kadar devam eder.

Giti Numa ve babası Cam Şah, Ruyin adında güçlü bir pehlivanla iş birliği yaparak Ferruhruz'un sevgilileri Çekelmah, Gülbuy ve Ferruhruz'u esir almayı başarırlar. Ancak Sinban adlı bir başka pehlivan devreye girerek Cam Şah'ı ve Giti Numa'yı kurtarır. Giti Numa, kardeşi Dilaram ile birlikte şehirde bu zaferi kutlar. Kutlama sırasında, köşkün üzerinden Sinban'ın başına altın paralar saçarlar.³¹¹ Bu sırada Samek Ayyar, mahalle

³⁰⁸ L nüshası, y.174a

³⁰⁹ L nüshası, y.178a

³¹⁰ L nüshası, y.185a

³¹¹ L nüshası, y.187a

kadını kılığına girerek halkın arasına karışır ve olan biteni öğrenmeye çalışır. Sinban'ın bir diğer planı ise Samek'i ortadan kaldırmaktır. Ancak Samek, sarayda gece düzenlenen eğlencelere hokkabaz kılığında katılarak farklı bir yol izler. Gösteri sırasında, Giti Numa'ya mendil çıkarma numarası yapar ve onu zehirleyerek bayıltır.³¹² Ardından Giti Numa'yı bir sandığa koyar. Ferruhruz, Çekelmah ve Gülbuy'u da yanına alarak Simabiye şehrine, Hurşid Şah'ın huzuruna gitmek üzere yola çıkarlar. Bu durumu öğrenen Şah Cam, onların peşine adamı Şâf'ı gönderir. Şâf ile Samek Ayyar arasında büyük bir kavga çıkar. Ancak Şâf, Samek'e yenilir ve o da tutsak edilir. Yolculuklarına devam eden grup, sonunda Hurşid Şah'ın yanına ulaşır. Onları gören şah, mutluluktan gözyaşlarını tutamaz.

Cam Şah'ın adamı Ruyin, Çekelmah ve Gülbuy'u kaçıtır ve Siyah Saray'a hapseder. Savaş devam ederken Hurşid Şah ve Cam Şah'ın mücadelesinde ağır yaralanan Hurşid Şah'ın yarasını Samek Ayyar'a tâbi olan Ebek iyileştirir. Anlatımın bu aşamalarında hikâyeye dâhil olan Ebek bundan sonra Samek Ayyar ile ayrılmaz ikili olacaklardır. Birlikte Hamiye şehrini dolaşmak ve kızları bulmak üzere yola çıkarlar. Şehrin her tarafını Cam Şah'ın askerleri sarmıştır.

Bu sırada Hamiye şehrinin çevresine çadırlar kurduran Hurşid Şah'a kızan Ruyin, oğlu Zerrin Dereş'i savaşması için meydana gönderir. Zerrin Dereş'in karşısına Ferruhruz çıkar. Ferruhruz savaştan galip çıkar ve Zerrin Dereş'in başını keser. Bu haber Zerrin Dereş'in kızı Zerrin Giysu'nun kulağına gider ve üzüntüden feryad eder. O andan itibaren tek amacı Ferruh Ruz'dan intikam almak olacaktır. Hemen hazırlıklarını tamamlayan Zerrin Giysu, yola koyulur. Simab şehrine giderken yolda Ferruhruz ile karşılaşır. Bu karşılaşmayı bir fırsat olarak görür ve yalan bir hikâye uydurur. Babasının kendisini zorla Ruyin ile evlendirmek istediğini, Ruyin'den nefret ettiği için saraydan kaçtığını söyleyerek yardım ister. Ferruhruz, Zerrin Giysu'ya inanır ve onu annesi Aban Duht'a emanet eder. Bir süre sonra, Ruz Efun, Giti Numa'yı kontrol etmek için geldiğinde Zerrin Giysu'yu görür ve Aban Duht'a bu genç kızın kim olduğunu sorar. Aban Duht olanları anlatınca, Ruz Efun'un içinde şüphe uyanır. Bu durumu kardeşi Samek'e haber verir. Zerrin Giysu, aynı yalanları Samek Ayyar'a da anlatmaya çalışır.

³¹² L nüshası, y.189a

Ancak Samek, “Sana inanacak göz bende yok,” diyerek onun ellerini ve kollarını bağlar. Zerrin Giysu’yu da Giti Numa’nın yanına koyar.

Ardından Ferruhruz çadıra gelir Zerrin Giysu ben ne yaptım da beni bağladılar deyip ağlamaya başlar. Ferruhruz sözünün çiğnendiğini düşünerek Ruz Efsun ile kavgaya tutuşu ve kılıcıyla onu göğsünden yaralar.³¹³ Bunu gören Samek, Ferruhruz’a hem kırılır hem de sinirlenir ve kardeşi Ruz Efsun’u yanına alarak Ebrek ile birlikte şehre giderler. Bunu öğrenen Hurşid Şah Ferruhruz’u huzuruna çağırır ve oğluna: “Alem Efsun (Samek Ayyar)’a laf edilir mi? Bize sultanlık onun sayesinde vardır. Gerisi namdır. O seni ne zorluklardan, ne hapislerden kurtardı. Ne cadıların, perilerin elinden aldı. Yapılır mı bu? Bilsem nerede ben gider özür dilerim” diyerek sitem eder. Ferruhruz bu sözler üzerine dostunu kırdığına pişman olur.

Amacına ulaşan Zerrin Giysu önce Aban Duht’u ardından Cemşid Şah ve Simab Şah’ı yakarak öldürür. Ferruhruz üzüntüden helak olur ve Samek’in haklı olduğunu anlar. Hurşid Şah ise eşinin ve oğlunun acısından kendini dağlara, taşlara vurur. Zerrin Giysu, Giti Numa’nın onu koruyacağını düşünerek yanına gider. Giti Numa sevdiği adam, Ferruhruz’a zarar verdiği için onu zindana atar.

Diğer taraftan Cam Şah ve Hurşid Şah’ın askerleri arasında savaş meydanında karşılaşmalar devam eder. Simab Şah’ın kızı Nigicehş babasını görmek üzere Simabiye şehrine gelir. Babasının yanarak öldüğünü duyunca üzüntüden askerlerini toplayıp tüm hırsı ile Cam Şah askerlerine saldırarak bozguna uğratar. Ardından Hurşid Şah’ın pehlivanı Kalzam’ın oğlu Aytin gelir. O da babasının savaş meydanında öldürüldüğünü öğrenince Nigicehş ile ordularını birleştirip saldırmaya devam ederler.³¹⁴

Cam Şah, Ferruhruz’un üzüntüsünden faydalanarak onu tekrar esir eder. Bu durumu öğrenen Samek Ayyar, dostunu zor zamanında yalnız bırakmak istemez ve Ebrek ile birlikte Ferruhruz’u kurtarmaya karar verir. Bu sırada Cam Şah’ın kızı Giti Numa taraf değiştirir ve Samek Ayyar’a yardım etmeyi kabul eder. Zerrin Giysu’yu ele geçirip Hurşid Şah’ın huzuruna çıkararak cezalandırırlar. Samek ve Ebrek şehirde dolaşırken Şah Zenan adında bir kadınla karşılaşır. Şah Zenan, Zerrin Giysu’nun sırdaşı olduğunu ve Gülbay

³¹³ L nüshası, y. 198a

³¹⁴ L nüshası, y. 203a; Kalzam’ın oğlu Aytin’in gelişi L nüshası, y.207a

ile Çekelmah'ın yerini bildiğini söyler. Onun anlattığına göre kızlar, Cam Şah'ın sarayında, iki kapaklı demir bir kapıyla korunan bir zindanda tutulmaktadır. Kapının önünde ise Dinar Siyah adında bir dev nöbet tutmaktadır. Şah Zenan'ın rehberliği sayesinde hücreyi bulan kahramanlar, Dinar Siyah'ı alt ederek devin başını koparır ve kızları zindandan kurtarmayı başarır.³¹⁵

Şehirden gizlice kaçmaya çalışırken Cam Şah'ın pehlivanları Şirin ve Şiran bunları görürler. Pehlivanları fark eden Ebek, arkadaşı Kassab Sehlu'dan yardım ister. Sehlu, Samek'in namını çok duyduğunu seve seve onları sarayında ağırlayabileceğini söyler. Şirin ve Şiran, kahramanların Kassab Sehlu'da gizlendiğini anlayınca Kassab'ın evine giderler. Kassab Sehlu yemeğe davet etme bahanesi ile evine çağırır ve onları Samek Ayyar, Ebek ile birlikte sarayının bahçesindeki bataklığa gömerek öldürürler.³¹⁶

Samek, kurtardığı Gülbuy ve Çekelmah'ı Ruz Efsun'a emanet ederek Hurşid Şah'ın yanına gitmelerini tembihler. Yolda ilerlerken, Rayin adında bir pehlivan onlara yardım etmek üzere durur. Ancak Rayin, Gülbuy'u görür görmez ona âşık olur. Hızla bir plan yapan Rayin, Çekelmah'ı attan iter, Ruz Efsun'u yaralar ve Gülbuy'u alıp kaçar. Rayin, sevdiği kadını Cam Şah'ın pehlivanı Selmenek'in kardeşi olan Semane'nin sarayında tutsak eder. Samek, olan biteni öğrenir ve harekete geçer. Bir akşam, Semane'nin evine giderek Gülbuy'a seslenir ve onun kıyafetlerini giyer. Rayin, Gülbuy sandığı Samek'e yaklaşıp başını onun dizine koyar. Samek, bu fırsatı değerlendirerek Rayin'i kalbinden hançerler ve Gülbuy'u kurtarır.³¹⁷ Sonunda, Gülbuy'u sağ salım Hurşid Şah'ın yanına ulaştırmayı başarır. Bu esnada hikâyeye yeni bir aktör olarak Şah Cam'ın kardeşi Şah Katus dâhil olur. Uzun süredir araları bozuk olan kardeşlerden Şah Katus, Cam Şah'ın aldığı yenilgileri duyunca askerlerini toplayarak Hamiye şehrine gelir. Ferruhruz, hâlâ Cam Şah'ın elinde tutsaktır. Bir akşam yemek sırasında Şah Katus, Ferruhruz'u görmek istediğini söyler.³¹⁸ Ferruhruz, bu isteğe karşılık, “Babamın sizin gibi kapıcıları var, padişah oğlunu bu hale getirenlerin karşısında eğilmem,” diyerek hizmet etmeyi reddeder.

³¹⁵ L nüshası, y.215a

³¹⁶ L nüshası, y.219a

³¹⁷ L nüshası, y.227a

³¹⁸ L nüshası, y.230a

Bu sözler üzerine Şah Katus öfkeye kapılır ve Ferruhruz’a bir tokat atar. Ancak Şah Katus’un kızı Şirvan Peşin, babasını durdurarak, “Ben icabına bakarım,” der ve olayın seyrini değiştireceğinin işaretini verir

Bu sırada savaşlar yeniden alevlenir ve Hurşid Şah ile Şah Katus’un pehlivanları meydanlarda kozlarını paylaşır. Ardından şahlar bizzat karşı karşıya gelir, ancak bu çetin mücadeleden bir kazanan çıkmaz.³¹⁹ Diğer yandan, Samek ve Ebrek, Ferruhruz’u kurtarmak için bir plan yapar ve sarayın hüccresine sızmayı başarırlar. Ferruhruz ile Şirvan Peşin arasında bir aşk filizlenir. Şirvan Peşin, Ferruhruz’a diğer kadınlardan vazgeçip yalnızca onun olmasını ister.

Aşık çift, Şah Katus ile aralarında husumet bulunan Garib Şah’ın hüküm sürdüğü Şatran şehrine gitmeye karar verir. Ancak şehirde bir viranede sarmaş dolaş uyurken, Garib Şah’ın adamları tarafından yakalanırlar.³²⁰ Ferruhruz ve Şirvan Peşin’in yakalandığını duyan Samek, Ebrek ve Ruz Efzun hemen Şatran’a doğru yola çıkar. Orada Meşkbuyi adında bir dostlarına sığınrlar. Meşkbuyi, Garib Şah’ın sarayını avucunun içi gibi bilen biridir ve Ferruhruz ile Şirvan Peşin’in kapatıldığı hüccrenin yerini tarif eder.³²¹ Bu arada, Çekelmah, Giti Numa ve Gülbuy, Ferruhruz’un kendilerini aldattığını öğrenir ve öfkeyle Şatran şehrine gitmeye karar verirler. Ancak kırgın olan Gülbuy son anda vazgeçer, diğerleri yola çıkar. Şehre varan Çekelmah ve Giti Numa’yı gören Samek Ayyar, onlara kızar ve burada ne işleri olduğunu sorar. Ancak hızlıca bir plan yaparak, onları da kurtarma planına dâhil eder. Samek, Garib Şah’ı alt etmek için, Çekelmah ve Giti Numa’nın tenlerini siyaha boyayıp Garib Şah’a “hediye” olarak sunma bahanesiyle saraya girer.³²² Bu kurnaz plan işe yarar ve Samek, Ferruhruz ile Şirvan Peşin’i kurtarır. Ferruhruz, âşık olduğu diğer kadınları da orada görünce mutluluğu ikiye katlanır.³²³ Hikâyenin sonunda, bir araya gelen kahramanlar Hurşid Şah’ın yanına döner. Ancak yeni

³¹⁹ L nüshası, y.241a

³²⁰ L nüshası y.246a-246b

³²¹ L nüshası, y.250b

³²² L nüshası, y.254b

³²³ L nüshası, y.259b

bir düşmanları ortaya çıkmıştır. Bu kişi Garip Şah'tır. Hikâye, kahramanların Şatran şehrinin hükümdarı Garib Şah ile mücadele edeceklerinin sinyali vererek son bulur.³²⁴

Buradan sonra *Kıssa-i Şehr-i Şatran* el yazmasında hikâyenin devamı takip edilir. İstanbul Üniversitesi kopyası, Ferruhruz'un oğlu Merzuban'ın maceralarını da kapsar. Bu kısım, Oxford nüshasının 381 numaralı cildinde yer almaz. El yazması, Samek ve Ferruhruz'un kötü cadıları öldürmeleri ile aniden son bulur. Başka bir deyişle, Farsça birinci cilt gibi, ikinci cildin içeriği de tercümesinin katkısıyla tamamlanabilmektedir.

Samek Ayyâr, Ferruhruz ve sevgililerini Garip Şah'ın tutsaklığından kurtarır. Şehirde saklanmaya çalışırken Şirvan Peşin, Gülbuy'u görür ve güzelliğini çok kıskanır. Şirvan dayanamaz ve Garip Şah'a giderek Gülbuy'u ele verir. Gülbuy, Garip Şah tarafından yakalanır. Samek, Çekelmah ve Giti Numa kaçmayı başarırlar. Bu kaçış sırasında Samek Ayyâr, Garip'in ona tuzak kuracağını öğrenir ve demirciden kendine özel demir bir ayakkabı yaptırarak kurtulmayı başarır.³²⁵

Bu esnada Ferruhruz, sevgililerine ve dostuna yardım etmek için bir ordu gönderir. Ancak Şah Katus'a yeni katılan, Merdan Duht adında güçlü bir kadın ayyâr tarafından tuzağa düşürülür. Merdan Duht meydanlarda defalarca Ferruhruz ile karşı karşıya gelir. Anlatının başlarında bir düşman olarak kabul edilmesine rağmen Merdan Duht, aslında Gülbuy'u onu kıskanan Şirvan'dan korur. Ayrıca Ferruhruz'un cesaretinden ve gücünden çok etkilenen Merdan Duht ona aşık olur ve saf değiştirir.

Samek, Gülbuy'u bir kez daha kurtarmayı başarır ve Şirvan'ı esir alır. Ferruhruz, Şirvan'ın tehlikeli olduğuna dair aldığı tüm uyarılara rağmen onu serbest bırakır. Şirvan ise Hurşid Şah'ı kaçıır.³²⁶ Daha sonra Samek, türlü maceralar sonrasında Hurşid Şah'ı kurtarır. Ardından Samek, Ferruhruz'a Merdan Duht ile evlenmesini önerir. Ancak Merdan Duht'un babası Kürab, kızının evlenmesine karşılık, Heftad Deresi hükümdarı Kabus'un alt edilmesini ister. Bu gelişmelerle yeni mücadeleler başlar. Katus ve Kabus

³²⁴ y. 263b'nin son satırlarında ailesiyle bir araya gelen Ferruhruz, dostu Ebrek'e Alem Efruz'u sorar ve onu bulup getirmesini ister. Bu sırada Alem Efruz (Samek) Garip Şah'ın şehri Şatran'da bulunmaktadır. Bu durum hikâyenin devamının geleceğine işaret eder. Ebrek'in, Samek'in peşinden gitmesiyle yeni olaylar başlayacaktır.

³²⁵ İ nüshası, y.6a

³²⁶ İ nüshası, y.15b

ittifak kurarak Ferruhruz ve Hurşid Şah'a karşı güçlerini birleştirirler. Anlatının başında yer alan Garip Şah ise saf değiştirerek Hurşid Şah ve Ferruhruz'un tarafına geçer. Buradan itibaren yeni karşılaşmalar gelişir. Katus, Cam ve Kabus'un birlik olduğu savaşlarda kimi zaman kaybederler ve esir olurlar, kimi zamanda bu tutsaklıktan kurtulurlar. Cam Şah zamanla taraf değiştirir ve Hurşid Şah'ın yanında yer alır. Bunun ardından Katus yakalanır ve öldürülür. Katus Şah'ın memleketi Muhterikat kenti ele geçirilir.

Ferruhruz sevgilisi Gülbuy'a kavuşur ve Muhterikat kalesini ele geçirir.³²⁷ Bu kez Merdan Duht, kötü periler tarafından kaçırılır. Alem Efruz (Samek), Ruz Efun ve Ebrek, onu bulmak için yola çıkarlar. Bu yolculukta fantastik olaylar yaşayan kahramanlar, büyülenmiş hayvanlar ve insan başlı kuşların (Pir Teyanguz) olduğu bir diyara girerler. Alem Efruz, onlardan büyücülük diyarından haber getirmelerini ister ve liderleri Kıbt Peri'den yardım talep eder.

Samek Ayyâr bu olayları çözmeye çalışırken, Ferruhruz sevgilileri Gülbuy, Çekelmah, Giti Numa ve Şirvan ile evlenir.³²⁸ Ardından eşlerini bırakarak Alem Efruz'a yardıma gider.³²⁹ Merdan Duht'u tutsak eden Kıbt Peri Ferruhruz'a büyü yapar. Samek şehzadeyi kurtarmaya çalışırken Yezdan Perest adında bir pirle tanışır. Ancak Kıbt ve yardımcısı Şems, Samek'i yakalar ve Ferruhruz'un hapsedildiği yere gönderirler.³³⁰ Pir, bu kez Ruz Efun'a dostlarını bulması için yol gösterir. Pir tarafından arınan Şems'in yardımıyla, Ruz Efun, Merdan Duht'un serbest kalmasını sağlar.³³¹ Ancak Ferruhruz ve Samek'e yardım edemez. Nihayetinde Hızır ve İlyas peygamberler kahramanların büyülerini bozar.

Ferruhruz bu kez, Kıbt perinin veziri olmak isteyen Peri Bektaş'a tutsak olur. Şems ve Samek şehzadeyi kurtarmaya çalışırlar. Bir çayırda dolaşırken Kıbt Peri'nin oğulları Şamat ve Şemut ile karşılaşır. Kahramanlar onları gafil avlamak için suyun altına gizlenmeye karar verirler. Ancak Samek yüzme bilmiyordur. Şems, Samek'e efsun

³²⁷ İ nüshası, y.58a

³²⁸ İ nüshası, y.60a

³²⁹ İ nüshası, y.63a

³³⁰ İ nüshası, y.65b

³³¹ İ nüshası, y.68b

(büyülü söz) okuyarak suyun altında kalmasını sağlar. Böylece perilerin kanatlarını çalarak onların yardım etmelerini sağlayacaklardır.³³²

Samek ve Merdan Duht, şehzadenin tılsımını çözmek için Zulamat adında gizemli bir yere giderler. Burada tılsım bir ineğin karnındadır. Amaçları onu alarak Ferruhruz'a yardım etmektir. Elde ettikleri tılsım sayesinde Ferruhruz ve Ruz Efun serbest kalır. Bir araya gelen kahramanlar Hurşid Şah'ın yanına geri dönmek istediklerinde, yolda Kabus Şah'ın pehlivanı Mehlan ile karşılaşılır. Mehlan, Merdan Duht'u yakalayıp Kabus'a teslim etmek üzere söz vermiştir. Ancak Ferruhruz ve Samek, Mehlan'ın amacını anlar ve onu tutsak ederek kırbaçlar.³³³

Bu sırada mücadeleler devam eder. Kabus Şah, Katus'un kardeşi Kerinos ile ittifaklarını sürdürür ve Hurşid Şah'ı tutsak ederek öldürürler.³³⁴ Bu durumdan dolayı büyük üzüntü duyan Ferruhruz uzun süre yas tutar. Gülbuy bir oğul doğurur. Ferruhruz büyükbabasının anısına oğluna Merzuban adını verir. Ardından Ferruhruz tahta çıkar ve Merdan Duht ile evlenir.³³⁵

Babası Hurşid Şah'ın intikamını almak isteyen Ferruhruz'un bu isteğine karşılık olarak, Samek, Kerinos'u bir sandığa kapatarak Ferruhruz'a getirir. Ferruhruz, Kerinos'un başını keser ve cesedi Kabus Şah'ın pehlivanı Burin'e teslim eder. Dönüş yolunda Ferruhruz'un pehlivanı Kerde Bazu ve çarşı halkı tarafından Burin öldürülür.³³⁶ Bu haberi alan Burin'in kız kardeşi Tac Duht intikam almak ister. Müzisyen kılığında Muhterikat şehrine gelerek Ferruhruz'un güvenini kazanır. Samek ve Ruz Efun, Tac Duht'un niyetini en başından anlarlar ve onun hilesini ortaya çıkarmaya çalışırlar. Tac Duht, Zerend adında genç bir adamı baştan çıkararak, Kerde Bazu'yu öldürmeye çalışır. Zerend, Samek tarafından yakalanır ve itiraf etmesi için işkence görür. Ancak bu sırada Zerend'in annesi gelir ve oğlunun affedilmesi için yalvarır.³³⁷ Tac Duht ellerinden kaçmayı başarır.

³³² İ nüshası, y.81b

³³³ İ nüshası, y.96b

³³⁴ İ nüshası, y. 99b

³³⁵ İ nüshası, y.102b

³³⁶ İ nüshası, y.108b

³³⁷ İ nüshası, y.121b

Kabus Şah, Ferruhruz'a bir elçi gönderir amacı savaşı durdurmak ve Ferruhruz'un ülkesine dönmesini sağlamaktır. Ancak Ferruhruz kabul etmez ve iki ordu arasında savaş devam eder. Bu sırada defalarca kaçmayı başaran Tac Duht, planlarını sürdürmeye devam eder. Tac Duht falcı kılığına girerek, saraydan Ferruhruz'un eşlerini ve çocuklarını kaçıtır. Ardından Samek, Ruz Efzun ve Merdan Duht, Kabus Şah'ın veziri Hendes'in yardımlarıyla eşleri kurtarır.³³⁸

Samek'in anlatı boyunca en yakın dostu Ebrek, Heftad Dere'nin kumandanlarından Keyl tarafından tutsak edilmiştir. Samek, dostunu kurtarmak üzere yola çıkar. Bu sırada Ebrek kurtulabilmek için, Kabus Şah'ın kızı Şirvan Duht'u görür. Ferruhruz'un ona âşık olduğuna inandırdıktan sonra Şirvan Duht, Keyl ve Keylek, Samek ile birlikte Ferruhruz'a götürürler. Şirvan Duht kandırıldıklarını anlayınca Keyl ve Keylek de Ferruhruz'un yanında olmaya karar verirler. Ancak Şirvan Duht, babasının yanına dönmek ister ve Ferruhruz da bunu onaylar. Şirvan Duht'un yolculuğuna Merdan Duht eşlik eder ve onu babasına ulaştırır. Kabus Şah, kızını getiren Merdan Duht'u affeder ve öldürmek yerine hapseder. Ancak ona ihanet eden ve önce Ferruhruz'a yardımcı olan vezir Hendes'i idam ettirir.³³⁹

Samek ve dostu Ruz Efzun, Merdan Duht'u kapatıldığı yerden kurtarmak için harekete geçerler. Ancak Şirvan Duht, onlardan önce davranır ve Merdan Duht'u kurtarır. Bu durumdan habersiz olan Samek, pir kılığına girerek Merdan Duht'u kurtarmanın yollarını aramaktadır.³⁴⁰ Bir gün Şirvan Duht, dadısıyla birlikte pir görünümündeki Samek'i ziyarete gider. Samek burada olanları anlar ve Merdan Duht'u serbest bırakarak babasına karşı gelen Şirvan Duht'a yardım etmeye karar verir.

Samek, Şirvan Duht'u, güvenli olduğunu bildiği ve daha önce dostluk kurduğu Huniler Deresi'nin hükümdarı Mahus'a emanet eder. Mahus sığınmacılara ev sahipliği yapmasıyla tanınır. Mahus, Samek'i kabul eder ve onu vadisinde ağırlayarak ziyafet verir.³⁴¹ Bu sırada Kabus Şah, Samek'e tuzak kurmak için Kaddere isimli casusunu Mahus'un yanına gönderir. Fakat hileleri hemen anlaşılır. Daha sonra kahraman,

³³⁸ İ nüshası, y.131b

³³⁹ İ nüshası, y.137b

³⁴⁰ İ nüshası, y.146b

³⁴¹ İ nüshası, y.149b

Ferruhruz'un yanına gitmek için buradan ayrılır. Yolculuğu sırasında Kabus Şah'ın adamlarıyla karşılaşır ve kendini korumak için aşçı kılığına girerek bir süre hizmetlerinde çalışır.³⁴² Burada Samek, Tac Duht'u bir tuzağa düşürür ve Ferruhruz'a gönderir.

Kabus Şah, kızı Şirvan Duht'un Ferruhruz'da olduğunu anlayınca adamlarını onu kaçırmak üzere gönderir. Kaçırıldığı anlaşılan Şirvan Duht kurtarılır ve tekrar Ferruhruz'un yanına getirilir. Şirvan Duht, artık tek çarenin ya ölmek ya da evlenmek olduğunu söyler. Ferruhruz bu durumu Samek'e danışması gerektiğini ifade eder.

Bu sırada, Samek tarafından yakalanan Tac Duht'a, Ferruhruz'un askerlerinden Lal aşıktır. Lal, Ferruhruz'dan aşkı uğruna Tac Duht'u serbest bırakmasını ve onu affetmesini ister. Ferruhruz dayanamaz ve bu isteği kabul eder. Ancak Tac Duht'un serbest kalmasıyla birlikte Ferruhruz'u çok kötü günler beklemektedir. Bir gün, Gülbuy, iki yaşına gelen oğlu Merzuban için bir eğlence düzenlemek ister. Sadece kadınlara özel olan bu eğlenceye müzisyen olarak Tac Duht davet edilir. Eğlencede Ferruhruz Şirvan Duht ve Merdan Duht bulunmaz. Tac Duht bu fırsatı değerlendirerek Ferruhruz'un eşlerinin içkilerine ilaç katar ve onları bayıltır. Ardından Gülbuy, Çekelmah, Şirvan Peşin ve Giti Numa'nın başlarını keserek onları öldürür. Ancak Merzuban çok küçük olduğu için ona kıyamaz ve onu da yanına alarak götürür.³⁴³ Tac Duht, Kabus Şah'ın yanına giderek şehzadeyi ona emanet eder. Ancak Kabus Şah'ın müttefiki Cadı Tiygu şehzadeyi kendi büyötmek ister ve bu konuda ısrar eder. Şah izin verir ve şehzade Cadı Tiygu ile gönderilir.

Bu sırada Samek ve Ruz Efzun, intikam almak üzere Tac Duht'un peşine düşer ve onu yakalarlar. Ferruhruz'un emriyle Tac Duht öldürölür. Cadı Tiygu ile Kabus Şah, Ferruhruz ile işbirliği teklif ederler. Bunun karşılığında Merzuban Şah'a Şirvan Duht'un verilmesini talep ederler. Ferruhruz bu teklifi kabul etmez ve yeni savaşlar başlar. Savaşlar sırasında Cadı Tiygu'nun büyöleri, ejder başlı atlar ve aslanlarla mücadele eden Ferruhruz'u zora sokar. Bu zorlu mücadelelerde Hz. Hızır'ın yardımıyla kurtulmayı başarır. Tiygu'nun sihirlerine karşı zorluk yaşayan Ferruhruz, cadının adamı Kacan'la işbirliği yaparak sihirleri bozmanın bir yolunu arar. Sonunda Samek Ayyâr, Tiygu'nun

³⁴² İ nüshası, y.153a

³⁴³ İ nüshası, y.155b

kızını kaçırarak Ferruhruz'a getirir. Ferruhruz, cadının kızını iki taş arasında sıkıştırarak sihrin bozulması için gerekli tılsımları söylemesini sağlar. Ardından Cadı Tiugu savaştan çekilir.³⁴⁴

Diğer taraftan Samek Ayyâr, hâlâ tutsak olan Merzuban'ı kurtarmaya çalışır. Kahraman zenci kılığına girerek, Tiugu Deresi'ne gider cadıyı ve kızını öldürür. Ayrıca uzun zamandır ayrı kaldığı eşi Sorhverd'i bulur ve kavuşurlar.³⁴⁵ Ardından Merzuban Şah'ı kurtararak, Huniler Deresi'ndeki dostu Mahus'un yanına getirir.³⁴⁶

Daha sonra Samek, Kabus Şah'ı yakalamak üzere yola çıkar. Mahus ise pehlivan Sorhverd ve Merzuban'ı Ferruhruz'a ulaştırır. Samek, Kabus Şah'ın veziri Cemcaş'ı öldürür ve Piltan Deresi'ne gider. Burada, derenin yöneticisi Piltan ile yetmiş dere amirinin Ferruhruz'un emrine geçmesini sağlar. Ardından Cam Şah da büyük bir orduyla Ferruhruz'un yanında yer alır. Bu ittifak, Kabus'u korkutur ve kaçmasına neden olur.

Hikâyede öne çıkan ayyar kadınlar Ruz Efzun ve Sorhverd, Cadı Tiugu ve kızının kılığına girerek Kabus Şah'ı tuzağa düşürürler. Bu esnada Samek Ayyar, Kabus'un adamı Ahber'in tutsağı olur. Sorhverd ve Ruz Efsun, demir bir kafese tutsak edilen Samek'i kurtarmayı başarırlar.³⁴⁷ Kaçmayı başaran Kabus bu kez Sorhverd ve Ruz Efzun'u ele geçirir. Samek kızları kurtarmak için şah ve çevresindekileri bir ilaçla bayıltır ve onları Ferruhruz'a götürür. Sonunda Kabus yenilgiyi kabul eder ve Ferruhruz'un yanına geçer. Bu gelişmeden sonra Ferruhruz şahın kızı Şirvan Duht ile evlenir.

Tüm bu gelişmelerin ardından Merdan Duht, Ferruhruz'a kırılır ve kaçar. Merdan Duht, Cevher isimli kalede tutsak düşer ve Ferruhruz'a bir mektup yazarak başına gelenleri anlatır. Ferruhruz, dostu Samek ile birlikte kaleyi fetheder.³⁴⁸ Ferruhruz, kalenin komutanı Lal'ın kızı Semenruh ile evlenir.

Daha sonra İskenderiye hükümdarı Kıtâl, Ferruhruz'un eşi Şirvan Duht'u kaçarır. Bu gelişmeyle birlikte yeni mücadeleler başlar. İki ordu arasında yaşanan bu çatışmalarda,

³⁴⁴ İ nüshası, y.164b

³⁴⁵ Ouseley 381 numaralı cilt burada son bulur. Ardından gelen hikâyeler *Kıssa-i Şehr-i Şatran* hikâyesinden takip edilir. Böylece hikâyenin sonu bu eserle tamamlanmış olur.

³⁴⁶ İ nüshası y.167a

³⁴⁷ İ nüshası, y.176a

³⁴⁸ İ nüshası, y.182a

Merdan Duht, Ferruhruz'a duyduğu öfke nedeniyle Kıtıl Şah'ın yanında yer almayı seçer. Bu mücadelelerde Kıtıl'ın kardeşi Nukre'nin kızı Semenber öne çıkar. Anlatıya göre Semenber çok güçlü bir kadındır ve Ferruhruz'un oğlu Merzuban ile karşılaşır.³⁴⁹ Semenber, Merzuban'dan çok etkilenir ve iki kahraman evlenir.

Savaşların ardından Ferruhruz, oğlu Merzuban, gelini Semenber, Ruz Efzun, Sorhverd ve Ferruhruz'un diğer eşleriyle birlikte bir deniz yolculuğuna çıkar. Bu zorlu yolculuk sırasında bir fırtına sonucunda birbirlerinden ayrılırlar. Ferruhruz, Hüryan adında bir şehre ulaşır ve burada dostları Ruz Efzun ile Sorhverd'in ölüm haberini alır.

Buradan sonra hikâyede Merzuban'ın mücadeleleri konu edilir. Babasından ayrılan kahraman bir şehre düşer. Burada yaşanan savaşlar ve aşkları anlatılır. Türü fantastik olayların ardından, Merzuban babasını arayarak Ferruhruz'un bulunduğu Ukkab Şehri'ne ulaşır.

Anlatının sonunda kahramanlar bir araya gelerek kavuşurlar. Bir süre sonra Samek Ayyâr hastalanarak ölür ve Ruz Efzun ile Sorhverd'in yanına gömülür. Ferruhruz, tahtını oğlu Merzuban'a bırakır ve altı yıl sonra o da vefat eder.³⁵⁰

³⁴⁹ İ nüshası, y.189a

³⁵⁰ İ nüshası, y. 215b

EK 2. KISSA-İ FERRUHRUZ'UN RESİMLERİ: KONU VE TASVİR

y.2b: Ferruhruz'un Gülbuy'u Aramak İçin Babasından İzin İstemesi

Ölçü: 15x21,8 cm

Kıssa-i Ferruhruz hikâyesi ana karakter Ferruhruz'un, Kirmend kralı Tuti Şah tarafından kaçırılan sevgilisi Gülbuy'u araması ile başlar. Eserde yer alan ilk resim ayrılık acısına dayanamayan Ferruhruz'un, babası Hurşid Şah'tan, sevgilisini aramak üzere yola çıkmak için izin istemesini tasvir eder. Metindeki anlatıma uygun olarak resmin merkezinde Hurşid Şah bir çadırın altında taht üstünde oturur. Sol yanında veziri, sağ yanında ise oğlu bulunur. Ferruhruz'un haline herkesin üzüldüğü resimde açıkça gösterilmiştir. Kompozisyonun sağ alt tarafında bulunan askerler ona yolculuğu sırasında eşlik edecek pehlivanlardır. Çerçevenin alt ve üst yazıları tasviri tam olarak karşılamaz. Resim bir önceki yaprakta yer alan anlatımın tasvirini içerir. Yaprak 2b'de bulunan yazılar ise Ferruhruz'un adamları ve annesi Aban Duht ile birlikte Kirmend şehrine doğru yola çıktıklarını yazar.



Resme Dair Düşünceler: Hikâye kitabının ilk resmi, ana karakterleri tanıtan bir yapıda ele alınmıştır. Tahtın sağ tarafında başkarakter Ferruhruz, karşısında babası Hurşid Şah, tahtın sağ yanında Adnan Vezir, kompozisyonun sağ alt köşesinde güçlü askerler (pehlivanlar) tek tek çizilmiştir. Bir yandan da anlatım boyunca karşımıza çıkacak bu karakterler okuyucuya veya izleyiciye tanıtılır. Tasvir tıpkı bir fotoğraf karesi gibi tek bir anı gösterir.

y.5b: Samek Ayyar (Alem Efruz)’ın Gülbuy’u Kurtarmaya Çalışması

Ölçü: 14,5x21 cm

Resimde Tuti Şah’ın emri ile askerler, Gülbuy’u saklamak üzere şahın mutribi Kilk’in sarayına götürmeye çalışırlar. Bu sırada Kirmend şehrinde olan Alem Efruz (Samek Ayyar)³⁵¹ askerleri ile birlikte düşmanların önünü keser. Anlatıya göre şehrin bir noktasında gizlice bekleyen Alem Efruz ve askerleri ellerinde hançerlerle bir anda ortaya çıkarlar. Nakkaş tasviri tam da hikâyede anlatıldığı gibi yansıtmıştır. Çerçeve yer alan alt ve üst yazılar resimsel anlatımla denk düşer.



³⁵¹ Samek Ayyar’ın ismi Hurşid Şah tarafından önceki anlatılarda Alem Efruz olarak değiştirildiğine değinilmişti. Bkz. s.123. Bu bölümde Alem Efruz olarak anılan kişi Samek Ayyar’dır. Bu bölümde Samek, Alem Efruz ismiyle anılacaktır. Kahraman, Londra ve İstanbul nüshaları boyunca çoğunlukla bu ismiyle anlatıda yerini alır.

Resme Dair Düşünceler: Hikâyenin ikinci resmi, y.2a'daki gibi benzer bir davranışla ele alınmıştır. Nakkaş öyküde diğer ana karakterleri tanıtmaya devam eder. Anlatımın Ferruhruz'dan sonra gelen en önemli karakterleri Gülbuy ve Samek Ayyar'dır. Başlangıçta Tuti Şah tarafından kaçırıldığını anlaşılan Gülbuy, Ferruhruz'un daima aradığı aşkı olarak hikâyenin en önemli kişisidir. Samek ise Ferruhruz'un en yakın dostudur. Samek Ayyar ve Gülbuy tasvirin ana konusudur. Öte yandan anlatımın başında Samek'in önceden Kirmend şehrine gittiğini ve çözüm üretmek için Hurşid Şah tarafından görevlendirildiğini okunur. Tasvir buna dair de bilgi verme amacı taşıyor olabilir. Kısacası resim hem karakterleri tanıtmaya hem de onların halinden habervermesi bakımından okuyucu ve izleyici için önemli olmalıdır. Bu nedenle nakkaş burada da tek bir anı resme konu etmeyi tercih etmiş olmalıdır.

y.8b: Ferruhruz'un Tuti Şah Sarayı Önünde Beklemesi

Ölçü: 14,8x21,5 cm

Babasından ayrılan Ferruhruz zorlu ve uzun bir deniz yolcuğundan sonra Kirmend şehrine varır. Resim kahramanın şehir kapısına varış anını ve askerleri ile birlikte yerleşmesini gösterir. Anlatıya göre Ferruhruz'un çadırı ve tahtı büyük bir gürültü ile kurulur. Bu durum ise hisarın ardından olanları izleyen Tuti Şah ve adamlarına korku salar. Tasvir bütün anlatımı karşılar. Resme ayrıntılı bakıldığında sol altta Ferruhruz'un yolculuk yaptığı gemiler kıyıda durur. Askerler ise tahtta oturan şehzadenin önünde emir almayı beklerler. Kompozisyonun sağ üst köşesinde Tuti Şah ve askerleri kale hisarından olanları seyrederek. Resmin alt ve üst yazıları nakkaşın anlatımı ile örtüşür.



Resme Dair Düşünceler: Tasvir hikâyede anlatıldığı gibi ele alınmıştır. Burada Tuti Şah'ı ilk kez görülür. Nakkaş hem bu ilk karşılaşma anını izleyiciye gösterir hem de Ferruhruz'un zorlu deniz yolculuğunun bittiğini kıyıya yanaşan gemiler ile okuyucuya anlatır. Kompozisyon aslında anlatının birkaç anını temsil eder. Aslında tek bir karede gördüğümüz anlatımlar birbirini izleyen olayların yansımasıdır. Yani anlatıma göre gemi şehir kapısının yakınlarındaki kıyıya yanaşır. Ardından büyük bir gürültü ve hareketlilikle Ferruhruz'un çadırı kurulur. Hisardan olanları izleyen Tuti Şah ise korkuya kapılır. Nakkaş tek bir karede izleyiciye resme kadar okuduklarını göstermeye çalışmıştır. Hikâyede resimsel anlatımının birkaç farklı yolla le alındığını söylemek yanlış olmaz. Sanatçılar izleyiciye olayın sonunda yer alan resmi daha anlaşılır kılmak için birbirini izleyen örgeleri tek bir karede ele almayı tercih ederler.

y.13a: Pehlivan Çangal'ın Tuti Şah'ın Adamlarını Öldürmesi

Ölçü: 14,5x21.5 cm

Kirmend şehrinin kapısında bekleyen Ferruhruz'un tüm uyarılarına rağmen Tuti Şah âşık olduğu Gülbay'u serbest bırakmaz. Bu nedenle genç prens düşmanına karşı savaşmaya karar verir ve askerlerini meydana yollar. Resimde Ferruhruz'un en güçlü pehlivanlarından Şir-i Çangal'ın Tuti Şah askerlerini bozguna uğrattığı an temsil edilir. Anlatıda bahseildiği gibi Çangal, heybetli ve güçlü bir biçimde tasvir edilmiştir. Düşman askerlerinin kesilmiş başları ve gövdeleri yerde görülür. Kalanlar ise korkuyla kaçmak

üzeredirler. Resmin sağ üst köşesinde tepelerin ardından Tuti Şah bu karşılaşmayı hisardan endişe ile izler. Sol üst köşede ise Ferruhruz'un askerleri görülür. Resim, sayfalarca anlatılan savaşın son aşamasını temsil eder. Tasvirin üst ve alt yazıları resimsel anlatıyı tam olarak karşılamaz. Burada Çangal'ın gücü ve başarısından övgü ile bahsedilir. Tasvirin konusu önceki sayfada yer alır.



Resme Dair Düşünceler: Tasvir sayfalarca anlatılan savaşın son aşamasını temsil eder. Sahne, anlatımı tam olarak karşılayacak bir biçimde ele alınmıştır. Oldukça hareketli geçen bu sahnede nakkaş, Çangal pehlivanının gücünü, heybetini anlatmak için karakteri tüm askerlerden iri çizmiştir Hikâyede pehlivanlar büyük oranda yer tutar. Nakkaşların pehlivanların fiziksel görünümelerini özenle, hikâyedeki söylemleri destekleyecek biçimde ele almaları resmi izleyenlerde heyecan uyandırmak için önemli bir yol olmalıdır.

y.18a: Ruz Efsun'un Lala Mesnus'u Öldürmesi

Ölçü: 14,5x21,5 cm

Ferruhruz, Tuti Şah ile mücadele ederken en yakın dostları Samek Ayyar ve Ruz Efsun, Kirmend şehrinde Gülbuy'u aramanın yollarını bulmaya çalışırlar. Ruz Efsun, Gülbuy'u hapsediği yerden kurtarabilmek için nöbetçi kılığında Tuti Şah sarayına girer. Lala Mesnus, şah tarafından şüpheli kişileri kontrol etmek ve cezalandırmakla görevlendirilmiştir. Çok dikkatli biri olan Mesnus, Ruz Efsun'u kısa bir süre sonra fark eder ve aralarında bir kovalamaca başlar. Tasvir, Ruz Efsun'un Lala Mesnus'u öldürüp tavana astıktan sonra Gülbuy'u aramak için saray içine girme anını gösterir. Tasvirin üst ve alt yazıları resimsel anlatım ile örtüşür.



Resme Dair Düşünceler: Ressam, hikâyede ardı ardına anlatılan olayları tek bir karede ele almıştır. Anlatıya göre kılık değiştirme konusunda çok usta olan Ruz Efsun saraya nöbetçi kılığında girer. Gizlendiği sırada bir anda hapsirani Ruz Efsun'u Lala Mesnus fark eder. Aralarında bir kovalamaca başlar. Sonunda Ruz Efsun, Mesnus'u öldürür. Başını keser ve Tuti Şah'ın tahtı önünde ayaklarından tavana asar. Bir yandan amacı da şahın bu sahneyi görüp korkmasını sağlamaktır. Hemen ardından Gülbuy'u bulmak üzere sarayın hücrelerine açılan kapıya yönelir ve kapıyı çalar. Orada saraydan edindiği bir arkadaşı kapıyı açmak üzere arkada onu beklemektedir. Kompozisyon metin ile düşünüldüğünde bir süreci temsil eder. Sanatçı daha önceki resimlerde de görülen sinematik anlatım dilini

burada da kullanmayı seçmiştir. Ayrıca ilk kez Ruz Efsun ile bu resimde karşılaşılır. Özellikle kılık değiştirdiği anın resimlenmek için tercih edilmiş olması, Ruz Efsun'un bu yeteneğine vurgu yapmak için seçilmiş olmalıdır. Sonraki resimlerde de birçok kez kılık değiştiren Ruz Efsun'u görülür.

y.21a: Tuti Şah'ın Gülbuy ile Buluşması

Ölçü: 14,5x21,5 cm

Ferruhruz'un güçlü ordusuna karşı mücadele etmekte zorlanan Tuti Şah, mutlu olmak ve aşkını anlatmak için Gülbuy'u görmeye karar verir. Çeşit çeşit çiçeklerle, türlü meyve ağaçlarıyla donatılmış küçük bir sarayda tutsak edilen Gülbuy, şah önüne getirilir. Tasvir, Tuti Şah ve Gülbuy'u taht üzerinde gösterir. Resmin sağ köşesinde buluşmalarını sağlayan daye bulunur. Sol köşesinde babasını haksız bulan ve her zaman Gülbuy'un yanında olan Tuti Şah'ın kızı Zeraston vardır. Anlatıma göre bir servi ağacının arkasında cariyeler giysileri ile Ruz Efsun gizlenir. Resme dikkatli bakıldığında sol üst köşede bulunan ağaca gizlenmiş bir kadın resmi görülür. Gülbuy'a ulaşmayı başaran Ruz Efsun sessizce bekler. Resmin üst ve alt metinlerinde Tuti Şah'ın beklediği karşılığı bulamadan üzgün bir biçimde oradan ayrıldığı ve Gülbuy'un Ruz Efsun'u ağaç arkasında fark ettiği yazılır. Tasvir önceki yapıtlarda yer alan anlatımı temsil eder ve yazı ile denk düşmez.



Resme Dair Düşünceler: Ressamın burada kompozisyonu durağan bir biçimde ele aldığı görülür Aynı zamanda tasvirde anlatıma dâhil olan yeni karakterleri de tanıtmayı düşünmüş olmalıdır. Sol köşede ayakta duran Tuti Şah'ın kızı Zeraston ve sağ köşede bulunan daye anlatım boyunca Gülbay'un destekçisi olacaklardır. Resim, yeni karakterleri tanıtırken aynı zamanda gizli saraya varmayı başaran Ruz Efzun'u ağaç arkasında resmederek onu da hatırlatır. Kompozisyonda yer alan kadınlar aynı zamanda ileride anlatılacak kaçış öyküsünün de başkarakterleridir.

y.24b: Kilinkal'ın Tuti Şah'ın Askerlerini Ateşe Vermesi

Ölçü: 15,5x21,5 cm

Ferruhruz'un en kuvvetli ve sadık askerlerinden Kilinkal, düşman askerleri ile savaşırken Tuti Şah tarafından tutsak edilir. Şah'ın elinden kaçmayı başaran güçlü asker Kirmend şehrinde gizlenir. Tuti Şah onu bulana ödülleri vaat eder. Şehirde yaşayan bir hamamcı Kilinkal'ı gördüğünü söyleyince şah hemen askerlerini peşinden gönderir. Tasvir, Tuti Şah askerleri tarafından bir mahallede köşeye sıkıştırılmış Kilinkal'ı gösterir. O sırada silahsız olan pehlivan çevresinde bulduğu bir meşaleyi eline aldığı gibi düşman askerlerini ateşe verir. Resmin üst ve alt yazıları askerlerin ateşten bir dağ parçasına döndüğünü belirterek olay anını anlatır. Yazı ve resim anlatımı denk düşer. Nakkaş askerlerin yarattığı kargaşanın ortasında kalan Kilinkal'ı heybetli bir biçimde çizerek anlatıma sadık kalmıştır.



Resme Dair Düşünceler: Tasvirdeki anlatım metin ile beraber değerlendirildiğinde olayın son anını temsil eder. Askerleri ateşe veren Kilinkal tıpkı metinde anlatıldığı gibi iri yarı çizilmiştir. Ressam okurlara veya resmi izleyenlere onu tanıtmış ve gücünü göstermiştir. Sanatçı resimde anlatıma oldukça bağlı kalmıştır.

y.27a: Ferruhruz'un Tuti Şah Askerleri ile Mücadelesi

Ölçü: 14,5x21,5 cm

Savaş meydanında mücadeleler devam ederken Ferruhruz, Tuti Şah'a meydan okur. Şah, en kuvvetli askerlerini Ferruhruz'un üzerine salar. Ancak genç prens öylesine güçlüdür ki askerlerin birini kaptığı gibi havada döndürüp düşman askerlerinin üstüne atar. Resim Ferruhruz'u savaş alanında Tuti Şah askerlerine karşı mücadele ederken gösterir. Tasvirin sağ üst köşesinde kale görülür. Kalenin önünde askerlerin tümü Ferruhruz'a karşı sıraya girmişlerdir. Kimileri savaşılmaya hazırlanırken kimileri de atlarının üzerinde kaçmaya çalışırlar. Resimde de tasvir edildiği gibi Tuti Şah, Ferruhruz'un üstüne sayısız asker gönderir. Bu bölümün sonunda genç prens çok ağır yaralar alır. Tasvirin üst ve alt yazıları resmi karşılamaz. Resim hikâyedeki savaş anını temsil eder.



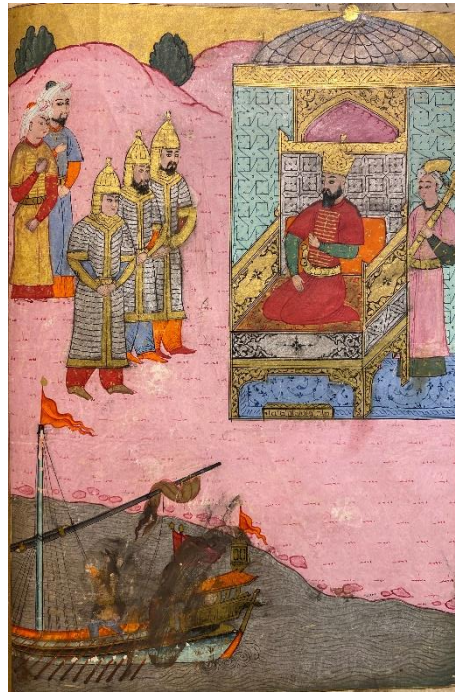
Resme Dair Düşünceler: İlk bakışta ressam durağan bir savaş sahnesi ele almış gibi görünse de aslında anlatımı bir süreç halinde kompozisyona yansıtmaya çalışmıştır. Resim, Ferruhruz'un gücünü göstermesi bakımından izleyiciye pek çok şey söyler. Ancak

anlatıma göre bu karşılaşmada Tuti Şah genç prensin üstüne oldukça fazla asker gönderir. Sonunda da bu kalabalığa karşı başarısız olur. Tasvirde kale önüne dikkatli bakıldığında Tuti Şah'ın emrettiği gibi kalabalık bir asker grubu meydana doğru yürümektedir. Bir grup asker de önünde sıralanmış savaşılmaya hazırlanmaktadır. Resim hikâyedeki gibi olayları sıralı bir şekilde ifade eder.

y.30a: Aban Duht, Senkan ve Diğerlerinin Bir Gemi Yolculuğu Sonrasında Tüccar Şah'a Sığınmaları

Ölçü: 14,5x21,4 cm

Ferruhruz yaralandıktan sonra Tuti Şah tarafından tutsak edilir. Askerler annesi Aban Duht'u yanlarına alarak kaçarlar. Amaçları yardım bulup Ferruhruz'u kurtarmaktır. Uzun bir deniz yolculuğunun ardından, metinde cömert ve iyiliksever olduğu belirtilen Tüccar Şah'a sığınır. Resim bir taht üzerinde oturan Tüccar Şah'ın karşısına gelen Ferruhruz pehlivanlarından Senkan, Hüzmüzkil ve Cengçu'yu gösterir. Ellerini önlerinde bağlayan askerler kendilerini tanıtır. Resmin sol at köşesinde seyahat ettikleri gemi kıyıda durur. Aban Duht resimde tasvir edilmemiştir. Nakkaş resmi üst ve alt yazılara uygun düşecek bir biçimde ele almıştır.

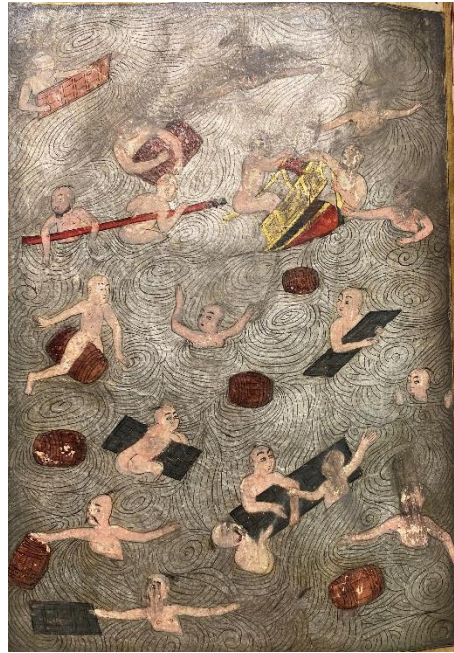


Resme Dair Düşünceler: Sanatçı kompozisyonda olayın tek bir anını ele almayı tercih etmiş olmalıdır. Burada hikâyeye ilk kez dâhil olan Tüccar Şah'ı ve Ferruhruz pehlivanlarını izleyiciye tanıtmayı amaçlamış olmalıdır. Resme bakıldığında deniz yolculuğundan geldikleri anlaşılan karakterlerin gemileri kıyıda bekler. Tasvir izleyicileri, tanıtıcı ve anlatıma dair ipuçları barındıran bir imge olarak karşılar.

y.36a: Tuti Şah'tan kaçan Gülbay ve Ruz Efsun'un Gemilerinin Fırtınada Dağılması

Ölçü: 15,2x21,5 cm

Gülbay'a ulaşan Ruz Efsun onu gizli saraydan çıkarmayı başarır. Yanlarına Zerastonu, dayeyi ve birkaç hizmetliyi de alarak buldukları bir gemi ile deniz yolculuğuna çıkarlar. Tuti Şah'tan kurtulmayı başarsalar da yolculuk sırasında kuvvetli bir fırtına gemilerini yerle bir eder. Tasvirde gemide bulunan hizmetlilerin kimileri denizde boğulurken kimileri de tahta parçalarına sarılmaya çalışırlar. Kompozisyonda ana karakterler tasvir edilmemiştir. Tasvirin alt ve üst yazıları resimsel anlatımla denk düşmez.



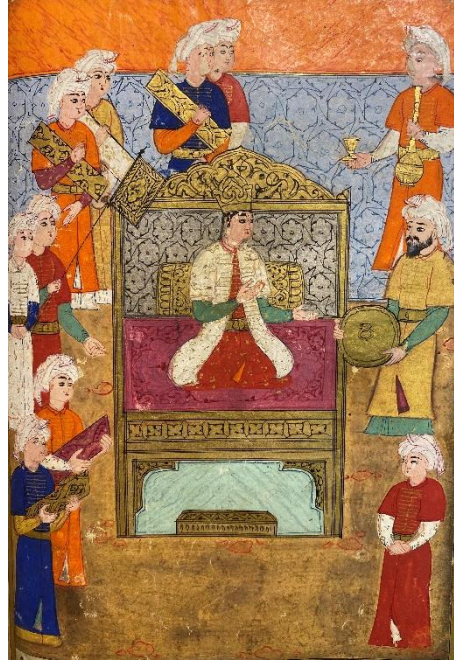
Resme Dair Düşünceler: Sanatçı kompozisyonda, gemileri denizde dağıldıktan sonra boğulmak üzere olan hizmetlileri resimlemiştir. Tasvirin üst ve alt yazılarında rüzgârın etkisiyle geminin parçalandığına dair bir anlatım vardır. Ancak resim geminin parçalandıktan sonraki anını temsil eder. Yani resimsel anlatımın karşılığı ilerleyen

sayfalarda yer alır. Olaydan bir kesit yansıtmayı tercih eden ressam kompozisyonda ana karakterlere yer vermemiştir. Diğer taraftan metinde, boğulan görevlilerin feryat ettiği ve tahta parçalarına sarılarak kurtulmaya çalıştıkları dramatik bir biçimde anlatılmıştır. Resme dikkatli bakıldığında ressam bu anlatımı metne bağlı bir biçimde ele almaya çalışmış olmalıdır. (*Dasitan- Ferruh u Hüma'da* çok benzer bir kompozisyon ele alınmıştır. Nakkaş hikâye kitabı resimleme pratikleri içerisinde bu tip kompozisyonları görmeye aşina olmalıdır.)

y.40a: Samek Ayyar (Alem Efruz)'ın Hizmetli Kılığında Gülbuy'u Kurtarmaya Gelmesi

Ölçü: 14,5x21,2 cm

Gülbuy bu kez Saye Kaf ülkesinin hükümdarı Fıkran Şah'ın eline düşer. Şah görür görmez ona aşık olur ve evlenmek ister. Gülbuy talihine üzülse de Fıkran Şah'ı oyalamak ve elinden kurtulmak için teklifini kabul eder. Düğün hazırlıklarını bahane ederek zaman ister. Gülbuy içine düştüğü durumun onu arayan Alem Efruz'un kulağına gideceğinden emindir. Tasvir evlenmek üzere olan genç kadının yanına hizmetli kılığında gelen Alem Efruz'u gösterir. Bir taht üstünde oturan genç kadına şahın düğün hediyeleri sunulur. Tahtın etrafında ellerinde Fıkran Şah'ın armağanlarını taşıyan görevliler yer alır. Alem Efruz da tıpkı onlar gibi elinde tepsi, içinde mücevher ile tahta yanaşır. Gülbuy onu görür görmez tanır. Resmin üst ve alt yazılarında hediyelerin sunulma anına dair bir anlatım vardır. Bu nedenle metin resmi karşılamaz. Nakkaş sonraki sayfalarda yer alan karşılaşma anını resmetmeyi tercih etmiştir.



Resme Dair Düşünceler: Sanatçı bu kompozisyonda anlatıları birleştirerek anlatmayı tercih etmiştir. Hikâyeye göre armağanlarla içeriye giren hizmetlilerin ardından Alem Efruz da görevli kılığında elinde tepsi ile odaya girer. Hediye sunmasından bir süre sonra yüzü şeffaf bir peçe ile kapalı Gülbay, Alem Efruz'u farkederek işaretler. Tepside bulunan mücevherin yanında zehir bulunur. Böylece Tuti Şah'ı zehirleyip kurtulabilecektir. Nakkaş anlatımdaki birbirini izleyen olayları tek seferde anlatmayı tercih etmiştir. Resmi izleyenler için Alem Efruz Gülbay'a ulaşır, elinde genç kadının kurtuluşunu sağlayacak mücevherle odada bulunur ve ona planlarını devreye sokması için gizlice işaret verir.

y.44a: Ruz Efzun'un Suçlaması ile Bekçinin Saye Kaf Hükümdarı Tarafından Cezalandırılması

Ölçü: 14,5x21 cm

Ruz Efzun Saye Kaf ülkesinde Samek Ayyar ile bir araya gelir. Gülbay'u kurtardıktan sonra ülkeden kaçmak için paraya ihtiyaçları olur. Ruz Efzun şehirli bir tüccar kılığında Saye Kaf hükümdarı Fıkran Şah'ın sarayına girerek hazineye girmeyi planlar. Saraya varmayı başaran Ruz Efzun ceplerini doldurduktan sonra hazineden para kaçırıldığını hemen anlaşırlar. Ruz Efzun ne yapacağını bilemez ve saray bekçisine iftira atar. Tasvir Ruz Efzun'un tahtta oturan hükümdara bekçiyi şikâyet etmesinden sonra Fıkran Şah'ın

görevliyi cezalandırmasını gösterir. İmgenin üst ve alt yazıları resimsel anlatı ile denk düşer.

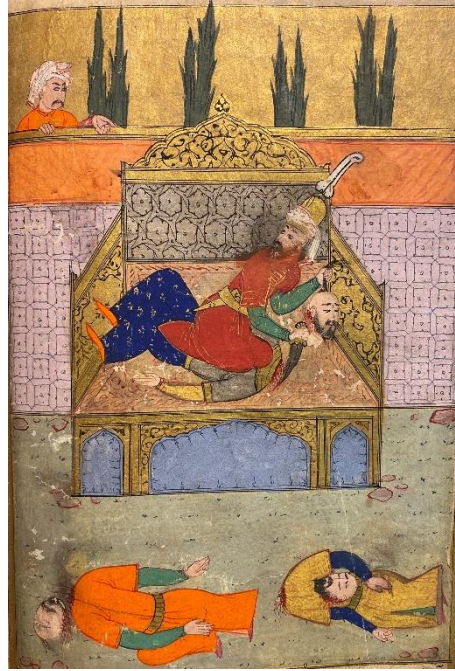


Resme Dair Düşünceler: Resme ilk bakışta Fıkran Şah'ın bir adamı tavana astırdığı görülür. Ancak hikâyede yer alan anlatım dikkate alındığında nakkaşın bir olayın birkaç anını birleştirdiği, bir süreci anlattığı fark edilir. Aslında Ruz Efzun'un şikâyetinden sonra bekçi çarmıha gerilir. Ancak burada her iki olay da bir arada resmedilmiştir.

y.47b: Samek Ayyar'ın Kenkele'nşn Başını Kesmesi

Ölçü: 14,5x21 cm

Fıkran Şah'ın ülkesine saldırmak üzere, Halep'ten gelen Kenkele adında güçlü bir komutan yüz bin askeri ile yola çıkar. Şahın güvenini kazanmak için Âlem Efruz Kenkele'yi ortadan kaldırmaya karar verir. Tasvir Âlem Efruz'un Kenkele'yi ve adamlarını öldürme anını temsil eder. Resmin sol üst köşesinde Ruz Efzun erkek kılığında gözcülük yapar. Tasvirin üst yazısı resmi tam olarak karşılar. Alt yazısı olayın hemen sonrasına dair bilgi içerir. Resim anlatımla uyum içindedir.

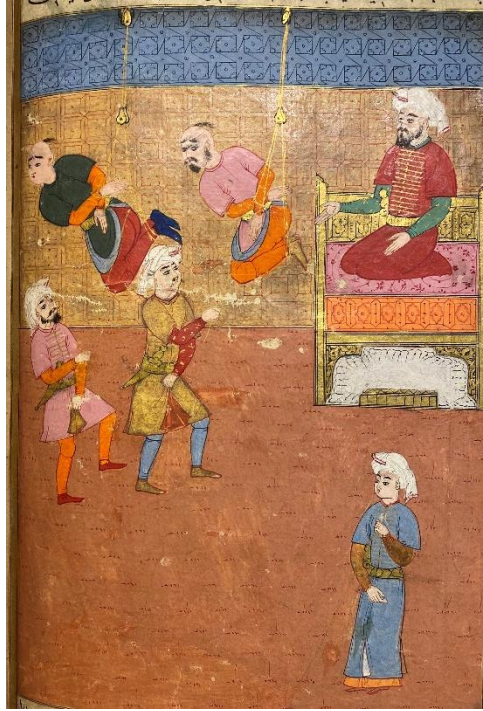


Resme Dair Düşünceler: Ressam öyküde geçen olayın tek bir anını resimlemeyi tercih etmiştir. Alem Efruz metinde iri ve zenci olduğundan söz edilen Kenkele'yi tuzağa düşürmüş ve öldürmüştür. Kompozisyonda Kenkele iri çizilmiştir. Fakat siyahî olarak resmedilmemiştir. Hikâyede Samek'in önce Kenkele'nin adamlarına saldırdığı yazar. Kompozisyonun altında öldürülen askerlerin vücutları ve kopmuş başları görülür

y.56b: Çarseb'in Ukkab Kentinden Gelen Tüccarları Tavana Asması

Ölçü: 14,5x21,1 cm

Ferruhruz'un önde gelen pehlivanlarından Çarseb bezirgânın adamları Ukkab kentinden gelen iki tüccarın Gölbuy'dan haber getirdiklerini söylerler. Çarseb, bu kişileri Ferruhruz'a iletmeden önce çadırına ister ve sorular sorar. Tüccarlar yalan söylemektedir ve esas amaçları da bu yolla para almaktır. Bunu anlayan Çarseb adamlarına emir verir ve ziyaretçileri tavana asmalarını söyler. Tasvir, asıldıktan sonra tüccarların sorgulanma anını temsil eder. Tasvirin üst ve alt yazıları resimsel anlatımı karşılar.



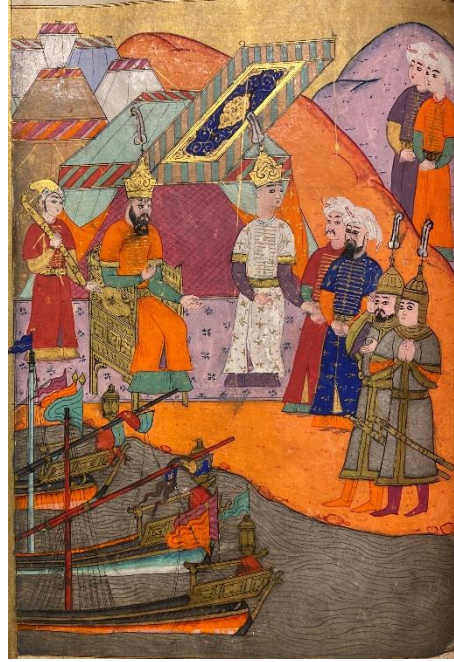
Resme Dair Düşünceler: Tasvir olayın belirli bir anını temsil eder. Ferruhruz'un sadık adamlarından Çarseb'i tanıtan bir sahne olduğu söylenebilir. Hikâyenin başlarında Çarseb Tuti Şah için hizmet ederken daha sonra Ferruhruz'un yanında yer alır. Resim onun güvenilir bir pehlivan olduğunu pekiştirir niteliktedir. Bununla beraber Ferruhruz ilerleyen aşamalarda Çarseb'in güvenilirliğinden şüphe edecek ve araları bozulacaktır. Okuyucu veya resmi izleyenler için bu karakterin bu şekilde tanıtılıyor olması ayrıca önem taşıyor olabilir.

y.60a: Hurşid Şah'ın Tüccar Şah, Çarseb ve Hürmüzkil'i Azarlaması

Ölçü: 14x4x 21,1 cm

Hurşid Şah, oğlunun ve askerlerinin başına gelenleri duyunca Tüccar Şah'ın bulunduğu bölgeye gemileriyle yanaşır. Onu Çarseb ve Hürmüzkil karşılar. Üç asker Gülbuy'u arama sürecinde Ferruhruz'a yardım ettiklerini ve Tüccar Şah'ın kendi askerleri ile destek olduğunu anlatır. Bu anlatılanlar Hurşid Şah'ı kızdırır. Çünkü ne kadar öğüt verse de oğlu onu dinlememiş ve aşkının peşinden gitmiştir. Sonunda da düşman tarafından tutsak edilmiştir. Tasvir tahtta oturan Hurşid Şah'ın Tüccar Şah'a ve askerlere sitem ettiği anı temsil eder. Resimde anlatımda yer aldığı gibi Hurşid Şah'ın askerleri tarafından büyük çadırlar kurulmuştur. Sol alt köşede çadırlar kurulmadan önce indikleri gemileri bulunur.

Sanatçı anlatımdaki tüm detayları tasvire yansıtmıştır. Resmin üst ve alt yazıları resimsel anlatıyı karşılamaz. Resim bir sonraki yaprakta yer alan anlatımı içerir.

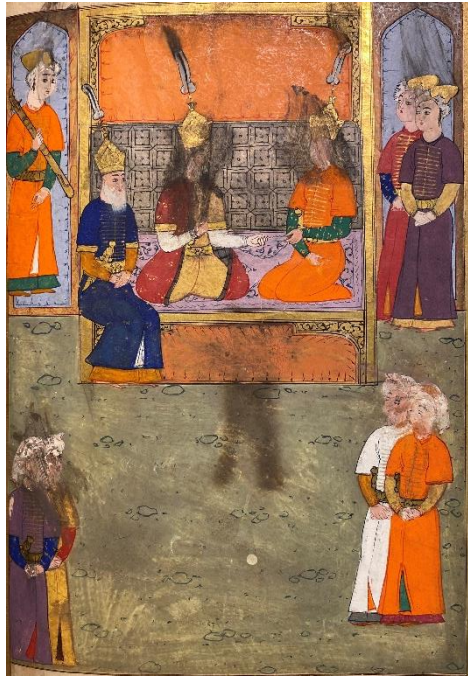


Resme Dair Düşünceler: Tasvir Hurşid Şah'ın gemilerle Tüccar Şah'ın mekanına yanaştıktan sonraki anı temsil eder. Anlatıma göre gemiler yanaşır ve büyük bir hareketlilikle süslü çadırlar kurulur, altın sandalyeler ile etraf bezenir. Hurşid Şah'ın kızgın olduğu yüzüne açıkça yansıtılmıştır. Nakkaş kitapta bu tip sahnelerde daima aynı anlatım dilini benimser. Solda gemiler, sağda yolculuğun sonunu temsil eden bir alan bulunur. Sahne, bu gelenekten beslenen benzer resimsel anlatımlarla uyum içindedir. Bugün Aga Khan Museum koleksiyonunda bulunan *Tuhfet'ül Leta'if* ve İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'nde bulunan *Kıssa-i Şehr-i Şatran* resimli hikâye kitaplarında da bu tip sahneler aynı biçimde tasarlanmıştır. Tasvir durağan bir anı temsil eder. Resimde birbirini izleyen olayların tek bir karede anlatımı görülmez.

y.63b: Hurşid Şah'ın veziri Adnan'ın Tuti Şah ile Görüşmesi

Ölçü: 14,5x 21,1 cm

Adnan vezir, Ferruhruz'u serbest bırakması için Tuti Şah ile görüşmeye gelir. Tasvirde Tuti Şah ve Adnan vezir yan yana bir taht üzerinde konuşurken resmedilmiştir. Tuti Şah'ın yanında oturan veziri, elleri önünde bağlı bir şekilde, onları dinler. Kompozisyonun sağ ve sol köşelerinde saray görevlileri toplantıyı izlerler. Tasvirin üst ve alt yazıları resimsel anlatıyı karşılar. Resimle anlatım uyum içindedir.



Resme Dair Düşünceler: Anlatıma göre tasvir bir görüşme anını temsil eder. Resimsel anlatım hikâyeyi olduğu gibi karşılar. Sanatçı üst ve alt yazılarda yer alan anlatımları doğrudan karşılayacak bir kompozisyon tasarlamıştır. Resim durağandır. Aslında hikâyede de bu bölümün yavaş bir biçimde anlatıldığı söylenebilir.

y.67a: Cengcu ve Çarseb'in Kadın Kılığına Girerek Şehirdeki Karmaşadan Kurtulmaya Çalışmaları

Ölçü: 14,7x 21,5 cm

Ferruhruz ile birlikte sarayda tutsak edilen Cengcu ve Çarseb, Lala Kafur'un yardımıyla kaçmayı başarırlar. Bu durumu fark eden Tuti Şah adamlarını peşlerinden gönderir. Şehirde bir evde sıkışıp kalan iki pehlivan kadın kılığına girmeye karar verirler. Tasvir,

kılık değiştiren pehlivanların Tuti şah askerlerinin elinden kurtuluş anını gösterir. Tasvirin st ve alt yazıları resimsel anlatımı karşılar. Resimle anlatım uyum içindedir.



Resme Dair Düşünceler: Anlatıma göre Cengcu ve Çarseb pehlivanlar, sarayda onları gözetmekle görevli Lala Kafur'un yardımıyla kaçarlar. Tuti şah'ın askerleri peşlerindedir. Onlardan kurtulmak için kadın kılığına girseler de düşman askerleri bir an için şüphelenirler. arseb hızlıca bir plan yapar ve Cengcu'nun hasta taklidi yaparak Ayyar Giran ile ortalarına geçmesini söyler. Resim tam da planlarını tasarladıkları anı gösterir. Tasvir durağandır. Ressam kompozisyonu tam da hikyede geçtiği gibi ele almıştır.

y.71a: Alem Efruz'un Hurşid şah'a Ulaşması:

l: 14,5x 21,2 cm

Alem Efruz, Gülbuy, Zeraston ve Ruz Efun ile Saye Kaf ülkesinden ayrılırlar. Yolculukları sırasında dinlenmek için durdukları yerde tekrar ayrı düşerler. Alem Efruz yoluna devam eder ve Hurşid şah'ın yanına varmayı başarır. Tasvir, Alem Efruz'u Hurşid şah'ın huzurunda taht üstünde gösterir. Tahtın solunda Adnan vezir, sağında ise askerler görülür. Resmin st ve alt yazıları resimsel anlatıyı karşılar.



Resme Dair Düşünceler: Anlatıma göre Alem Efruz Hurşid Şah'ın önüne gelir. Birbirlerini gördükleri an selamlaşıp, dua ederler. Sanatçı tam da bu anı resimlemiştir. Hikâyenin tek bir anını gösteren resmin dili durağandır. Öte yandan söz konusu karşılaşma metinde dramatik bir biçimde şiirlerle uzun uzun anlatılır. Hurşid Şah hem hüznü hem de mutlu bir şekilde Alem Efruz'un ne kadar yiğit, fedakar biri olduğunu tüm meclistekilere söyler. Anlatımda önemli olan bu sahneyi ressam özellikle resimlemeyi tercih etmiş olmalıdır.

y.75b: Alem Efruz ve Askerlerinin Ferruhruz'a Biat Etmeleri:

Ölçü: 14,5x 21,2 cm

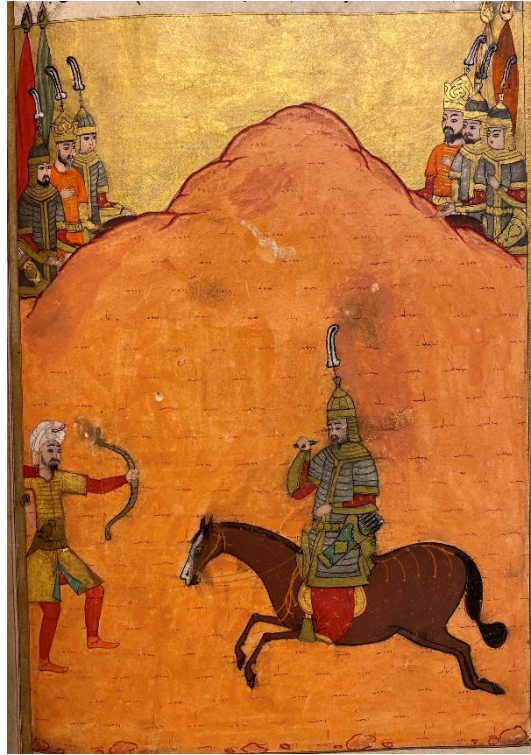
Alem Efruz, Tuti Şah'ın sarayında tutsak olan Ferruhruz'u kurtarır. Ardından çadırlarına getirdiği genç prensi taht üzerine oturtur. Tasvir, Alem Efruz ve askerlerinin Ferruhruz'a biat ettiği anı gösterir. Kompozisyonun merkezinde tahtta oturan Ferruhruz ve karşısında Alem Efruz görülür. Tahtın önünde askerler hizmet etmektedirler. Resmin alt ve üst yazıları resimsel anlatıyı karşılar.



Resme Dair Düşünceler: Nakkaş, kompozisyonu tıpkı anlatımda olduğu gibi ele almıştır. Uzun ve hareketli bir kurtuluş öyküsünün son evresi olan biat sahnesi, tüm detayları ile işlenmiştir. Alem Efruz'un Ferruhruz'u tahta oturtması, askerlerin diz çökmesi, hizmetlilerin taht etrafında dizilmeleri, tam da metindeki gibidir. Nakkaş bu sahnede yaşanan anları sıra sıra resme yerleştirmiştir. Anlatıdaki sıralı olaylar kompozisyona yansıtılmaya çalışılmıştır.

y.79b: Horden Pehlivanın Tufan Pehlivanı Öldürmesi:

Tuti Şah'ın barış talebini kabul etmeyen Hurşid Şah savaş başlatır ve meydana askerlerini yollar. Tasvirde Hurşid Şah'ın askeri Horden ve Tuti Şah'ın askeri Tufan'ın karşılaşma anı görülür. Resmin sol köşesinde Horden pehlivan oku ile Tufan'a saldırmıştır. Tufan ise atı üstünde durmaktadır. Kompozisyonun sağ üst köşesinde Tuti Şah, sol üst köşesinde Hurşid Şah askerleri ile karşılaşmayı izlemektedir. Resmin üst ve alt yazıları resimsel anlatıyı karşılar.



Resme Dair Düşünceler: Ressam okçulukta usta olan Horden'in tam da Tufan pehlivan'ı vurma anını gösterir. Resim diğer kompozisyonlarda olduğu gibi birkaç anı göstermez. Ancak olayın en heyecanlı ve dramatik anını temsil eder. El yazmasını tasarlayanlar güçlü pehlivan Tufan'ın yeniliş anını tasvir etmeyi tercih etmişlerdir. Eserde savaş sahneleri genellikle durağan ele alınmış ve olayların en dramatik anını temsil etmek üzere tasarlanmıştır.

y.82 b: Tuti Şah'ın Bir Sandık İçinde Alem Efruz Tarafından Kaçırılması:

Ölçü: 14,6x 21,3 cm

Tuti Şah'ın askerleri karşılaşmanın ardından yenilgiye uğrarlar. Bu sırada Tuti Şah'ın elinde tutsak olan pehlivan Cengcu, saray ve çevresinde dolaşan Alem Efruz tarafından kurtarılır. Şehre giden iki pehlivan yeni planlar yaparlar ve yeniden Tuti Şah'ın sarayının yolunu tutarlar. Burada saray hazinesine girmeyi başarırlar. İki pehlivan sultanı ilaç koklatarak bayıltırlar ve buldukları sandığın içine yerleştirip, Hurşid Şah'ın bârgâhının yolunu tutarlar. Resim Alem Efruz'un Tuti Şah'ı Hurşid Şah'a takdim ederken gösterir. Kompozisyonun tam ortasında tutsak edildiği sandık durur. Tahtın üstünde Hurşid Şah ve Ferruh Ruz sağında ise Alem Efruz yer alır. Tasvirin üst ve alt yazıları resimsel anlatımı tam olarak karşılar.



Resme Dair Düşünceler: Resimsel anlatıma yakından bakıldığında nakkaş anlatımda birbirini izleyen olayları sırasıyla ele almaya çalışmıştır. Kompozisyonun üst ve alt yazılarına göre Alem Efruz Tuti Şah'ı Hurşid Şah'a takdim eder. İlk bakışta gördüğümüz sahne tek bir anı temsil ediyor gibidir. Ancak ilerleyen yapraklarda Ferruh Ruz intikam almak için babasından, Tuti Şah'ı ona teslim etmesi için izin istediği. Kompozisyonda ressam bu anı da temsil etmiştir. Sanatçı anlatımın birkaç anını resme yansıtmayı tercih etmiş olmalıdır.

y.86 b: Çekelmah'ın Adamı Aseman Nigar'ın Hurşid Şah ile Görüşmesi

Ölçü: 14,5x 21,6 cm

Burada anlatı ile resim arasında bir uyumsuzluk söz konusu olduğundan resim anlatıyı karşılamıyor. Muhtemelen planlama sorunlarından kaynaklı kompozisyon çok daha ilerideki anlatımları temsil ediyor. Anlatıya göre Hurşid Şah'ın tutsaklığından sonra kardeşi Çekelmah yardım etmeye gelir. Ardından Çekelmah hizmetlisi Aseman Nigar ile haber gönderir ve kardeşinin serbest kalmasını ister. Ancak Hurşid Şah'tan olumlu bir cevap alamaz. Kompozisyonun merkezinde Hurşid Şah taht üzerinde görülür. Resmin sağ alt köşesinde görülen Aseman Nigar önce şahın askeri ile iletişime geçer. Daha sonra Hurşid Şah'ın huzuruna çıkar. Hikâyedeki bu sıralı anlar tek bir karede gösterilir.



y.90a: Ferruhruz ile Çekelmah'ın Karşılaşması

Ölçü: 14,4x 21,6 cm

Tuti Şah'ı kurtarmak isteyen veziri, sultanın kız kardeşi Çekelmah'tan yardım talep etmeye karar verir. Çekelmah kabul eder ve askerleri ile birlikte Kirmend'e doğru yola çıkarlar. Çekelmah şehre varır varmaz Hurşid Şah'a karşı savaş başlatır. Önce savaş meydanında pehlivanlar karşılaşır. Ardından Çekelmah ve Ferruh Ruz karşı karşıya gelirler. Resim tam da bu mücadele anını temsil eder. Kompozisyonun merkezinde atı üstünde duran Ferruh Ruz, Çekelmah'ın kemerinden tuttuğu gibi havaya kaldırmıştır. Kompozisyon yalnızca üst yazıyı karşılamaktadır. Alt yazı da Çekelmah'ın Ferruh Ruz'a ilaç koklatarak mücadeleyi kazandığı bilgisi yer alır.



Resme Dair Düşünceler: Kıssa-i Ferruhruz hikâyesinde önceki resimlerde de olduğu gibi karşılaşma sahneleri tek tip ele alınmıştır. Nakkaşlar anlatının içerisinde kritik olan tek bir anı, yani mücadele sahnesini, ele almayı tercih etmişlerdir. Sanatçıların dönemin yoğun üretim anlayışı içerisinde tıpkı tiyatro dekorları gibi benzer manzaraları sık sık işledikleri görülür.

y.95a: Cemşid ile Çekelmah'ın Karşılaşması

Ölçü: 14,4x 21,5 cm

Ferruhruz'dan sonra savaş meydanına kardeşi Cemşid çıkar. Resim, Cemşid ve Çekelmah'ın karşılaşma anını temsil eder. Nakkaş resmi bir önceki mücadele sahnesi ile benzer bir biçimde ele almıştır. Kompozisyonun merkezinde Cemşid Çekelmah'ı kemerinden tutmuş havada döndürmektedir. Çekelmah, tıpkı Ferruhruz'a yaptığı gibi, kesesindeki ilacı Cemşid'e de koklatmaya çalışır. Ancak bu kez Alem Efruz'un müdahalesi ile başarısız olur. Çekelmah mücadeleyi kaybeder ve tutsak edilir. Resmin üst ve alt yazıları resimsel anlatıyı tam olarak karşılar.



y.99b: Tuti Şah'ın Kardeşi Çekelmah'ı Öldürmeye Çalışması

Ölçü: 14,5x 21,4 cm

Çekelmah tutsak edildikten sonra Hurşid Şah ve askerlerinin yanında olmaya karar verir. Ferruhruz Ruz yeniden Tuti Şah tarafından tutsak edilir. Aynı zamanda Ferruh Ruz'a aşık olan Çekelmah kardeşinin haksız olduğunu düşünerek onunla konuşmaya karar verir ve Hurşid Şah'tan izin alarak Tuti Şah'ın sarayına gider. Kardeşinin saf değiştirdiğini gören Tuti Şah içki meclisi sırasında Çekelmah'ın şarabına zehir koyar. Kendinden geçen kardeşini kılıçla öldürecekken Çekelmah'ın hizmetlisi Kıfan kendini önüne atar. Resim Tuti Şah'ın kardeşi Çekelmah'ı öldürmeye çalıştığı anı temsil eder. Resmin üst ve alt yazıları kompozisyonu tam olarak karşılar.



Resme Dair Düşünceler: Kompozisyonun en ilgi çekici yanı olayı tüm detayları ile ele almış olmasıdır. Resmin altında elinde içki şişesi ve kadehle duran saki, sol tarafında Tuti Şah'ın veziri bulunur. Kompozisyonun üstünde Tuti Şah kardeşini öldürmek üzereyken hizmetli Kıfan kendini Çekelmah'ın önüne atar. Anlatımın en dramatik ve heyecanlı sahnesi resimlenmek için seçilmiş olmalıdır. Bu sahneden sonra Tuti Şah'ı çok daha zor günler bekler.

y.101a: Tuti Şah'ın Hizmetlisinin Zehirlenerek Ölmesi

Ölçü: 14,3x 21,4 cm

Çekelmah kardeşi Tuti Şah'ın haklılığından şüphe eder ve onu bu savaştan vazgeçirmek ister. Ayrıca Çekelmah, Ferruhruz'a da aşık olmuştur. Bu nedenle anlatıda Çekelmah ve Tuti Şah arasında bir mücadele başlar. Tuti Şah tüm bu sıkıntılarla bir gün tahtında otururken bir saki ona içki ikram eder. Ancak içkinin zehirli olmasından şüphe eden hükümdar, içkisini önce sakinin içmesini emreder. Saki şarabı içer içmez bayılır. Tuti Şah bu tuzağı kimin planladığını etrafa sorunca, Ferruhruz'un yandaşlarından Cengcuyi'nin işi olduğunu anlar.



y.103b: Tuti Şah'ın Çekelmah ve Askerleri Tarafından Öldürülmesi

Aralarında çıkan anlaşmazlıklardan sonra Çekelmah ve adamları Hurşid Şah ile ittifak kurarlar. Tuti Şah'a tuzak kurup, onu, vezirini ve adamlarını öldürürler. Kompozisyonda Hurşid Şah adamlarından Cengcu Kassap Tuti Şah'ı öldürürken, Çekelmah da solda duran veziri öldürür. Ardından Hurşid Şah olanları Kirmend halkına duyurur ve tahta oturur. Resmin üst ve alt yazıları resimsel anlatıyı tam olarak karşılar.



Resme Dair Düşünceler: Kompozisyon olayın en dramatik anını ele alır. Çekelmah'ın kardeşi Tuti Şah'ı öldürmesi hikâyenin akışını değiştirecek ve kahramanları yeni maceralara sürükleyecektir. Artık kahramanları yeni düşmanlar beklemektedir.

Kompozisyon oldukça hareketli bir biçimde ele alınmıştır. Tıpkı hikâyedeki gibi olayların sıralı olarak ele alınmıştır. Çekelmah'ın askerleri sırayla içeri girerler ve önce Tuti Şah'ın hizmetlilerini kılıçtan geçirirler. Şahın vezirinin sakalını keserler. Ardından Çekelmah'ın askerlerinden biri, Hürşid Şah'ın kalbine bir hançer saplanır. Sanatçıların kompozisyonu anlatımdaki gibi tüm detayları ve heyecanı ile almışlardır.

y.109b: Gülbuy ve Giti Numa'nın Buluşması

Ölçü: 14,6x 21,3 cm

Gülbuy, Samek Ayyar ve diğerleriyle bir deniz yolculuğuna çıkar. Dinlenmek için durdukları bir noktada Samek Ayyar'ı unuturlar. Üzüntü içerisinde bir ay boyunca yolculuk yapan Gülbuy Hamiye isminde bir şehre varır. Burada erkek kılığında şehirde vakit geçiren Gülbuy'u, Hamiye'nin hükümdarı Cam Şah'ın kızı Giti Numa görür ve aşık olur. Bu konuyu dayesine açan Giti Numa buluşmak istediğini söyler. Kendini Kamecuy olarak tanıtan Gülbuy, Giti Numa ile görüşmeyi kabul eder. Kompozisyon Gülbuy ve Giti

Numa'nın buluşma anını temsil eder. Resmin üst ve alt yazıları resimsel anlatıyı tam olarak karşılar.



Resme Dair Düşünceler: Erkek kılığında Hamiye şehrinde kurtarılmayı bekleyen Gülbuy, dikkat çekmemek için Giti Numa ile buluşmayı kabul eder. Anlatıma göre Giti Numayı karşılar, onunla sohbetler eder ve ona yemekler sunar. Sahne tam da anlatımdaki gibi ele alınmıştır. Merkezde Giti Numa ve Gülbuy, sol tarafta Giti Numa'nın dayesi görülür. Arkada da Gülbuy'un hizmetlileri görülür. Kompozisyon Osmanlı hikâye resimleme geleneğinde sıkça gördüğümüz iç mekanda buluşma sahnelerine benzer biçimde ele alınmıştır. Sahne durağandır. Hikâyenin ilerleyen aşamalarında anlatımın yönünü değiştirmeye neden olacak bu kritik sahne özellikle resimlenmiş olmalıdır.

y.111b: Şah Simab'a Cam Şah'ın Mektup Göndermesi

Ölçü: 14,3x 21 cm

Ferruhruz ve Alem Efruz buluşurlar. Zorlu bir deniz yolculuğu sonrasında Simabiye isminde güzel bir şehre varırlar. Simabiye şehrinin şahı Alem Efruz ve Ferruhruz'u sarayında ağırlamak için adamlarını gönderir. Şah Simab onları karşılar, yedirir, içirir. Ancak bir gün öküzler üzerinde şehrin dışında gezdikleri sırada bir mektup gelir. Şah mektubu vezirine okutturur. Buna göre, Hamiye şahı Cam her yıl haraç kestiği Simab

şehrine saldıracaktır. Şah Simab bu haberi üzüntü ile karşılar. Kompozisyon Simab Şah'ın haberi alma anını temsil eder. Kompozisyonun üst ve alt yazıları resimsel anlatıyı tam olarak karşılar.



Resme Dair Düşünceler: Kompozisyon yukarıda da değinildiği gibi Simab Şah'ın, Cam Şah'ın adamlarından mektup aldığı anı temsil eder. Sanatçılar kompozisyonu durağan bir biçimde ele almışlardır. Resimde sanatçılar anlatıda geçen kimi detaylara dikkat etmiş kimi detayları ise göz ardı etmişlerdir. Örneğin bu şehirde yaşayanlar at yerine öküz kullanıyorlardır. Bunu olduğu gibi aktarmışlardır. Ancak anlatıya göre şehirde yaşayanlar ‘...Boyları uzun renkleri siyahtır...’ şeklinde tanımlanır. Şah Simab ise ‘... Uzun, siyah, kulakları hançer gibi...’ olarak betimlenir. Karakterlere yakından bakıldığında böyle bir aktarım tercih edilmemiştir. Sanatçılar diğer hükümdarları resmettikleri gibi, Şah Simab'ı da alışık oldukları şekilde ele almışlardır. Hikâye boyunca kimi kompozisyonlar nakkaşların metne hâkim olduklarına işaret ediyor. Bu nedenle burada nakkaşlar bilmedikleri için değil de bu şekilde yapmayı uygun görmüş olmalılardır.

y.115a: Cam Şah'ın Askeri Seku'nun Ferruhruz ile Karşılaşması:

Ölçü: 14,5x 21 cm

Şah Simab'a destek vermeye karar veren Ferruhruz, Cam Şah'a mektup gönderir ve ona meydan okur. Bunun üzerine Cam Şah, Simab Şehri'ni ve binlerce askeri Ferruhruz'a hediye etmeyi teklif eder. Ancak Ferruhruz kabul etmez ve savaş başlar. Ferruhruz'u tarmak için önce askerleri Sehlü'yu meydana gönderirler. Ferruhruz Sehlü'yu atının üzerinden alır ve bacaklarından tutup ikiye ayırır. Kompozisyon karşılaşma anını temsil eder. Resmin sağ ve sol üst köşelerine mücadeleyi izleyen askerler yerleştirilmiştir. Kompozisyonun üst ve alt yazıları anlatımı doğrudan karşılar.



Resme Dair Düşünceler: Resim hikâye boyunca ele alınan karşılaşma sahneleri gibi ele alınmıştır. Kompozisyon Cam Şah ve Ferruhruz arasında başlayan gerilimin de habercisidir. Bu nedenle resimlenmiş olması yalnızca mücadeleyi göstermek için değil aynı zamanda hikâyenin akışında kritik bir olayı temsil etmesi bakımından da önemlidir. Aynı zamanda Cam Şah'ın şehri Hamiye'de bulunan Gülbuy ve Simabiye'de bulunan Ferruhruz'un da birbirine yaklaştığının habercisidir.

y.118b: Huruş'un, Ferruhruz ve Alem Efruz'a Gülbuy'dan Mektup Getirmesi

Ölçü: 15,5x21 cm

Ferruhruz Cam Şah'ın askerleri ile olan mücadeleleri kazanır. Bu haber Hamiye şehrine ulaşır. Gülbuy, Giti Numa'nın dayesi ile bulunduğu bir günde Ferruhruz'un Cam Şah'a meydan okuduğunu duyar. Gülbuy ve Ruz Efsun Hamiye'de olduklarına dair bir mektup yazıp adamları Huruş ile birlikte Simabiye şehrine gönderirler. Huruş şehre varır varmaz Alem Efruz ve Ferruhruz'u bulur ve mektubu iletir. Kompozisyon Huruş'un Ferruhruz'a mektubu teslim ettiği anı temsil eder. Resmin üst ve alt yazıları kompozisyonu tam olarak karşılar.



Resme Dair Düşünceler: Kompozisyon hikâyedeki akıcılığı yansıtmak için bir biçimde ele alınmıştır. Anlatıya göre Huruş'u önce Alem Efruz karşılar. Ardından hemen Ferruhruz'un yanına getirir ve olanları aktarır. Resimde solda Alem Efruz oturduğu yerden açıklama yapmaktadır. Huruş bu sırada mektubu tahtta oturan Ferruhruz'a teslim eder. Anlatının en önemli anlarından birini temsil eden bu sahne sanatçılar tarafından özellikle tercih edilmiş olmalıdır.

y.125a: Hamiye Şehri'nin Baş Hâcibinin (Muhafız) Kesik Başlı Cesedinin Getirilmesi

Cam Şah'ın saray kapısının önünde başı olmayan bir ceset bulunur. Ceset Hamiye şehrinin baş muhafızına aittir. Alem Efruz ve Gülbuy'a Hamiye şehrinde yardım eden Fulad tarafından öldürülmüştür. Fulad bu kişiyi öldürerek kardeşinin intikamını almıştır. Cesedi Cam Şah huzuruna hizmetli kılığında Alem Efruz ve Fulad getirir. Cam Şah cesedin usule uygun olarak gömülmesini ve çocuklarının saraya getirilmesini emreder. Kompozisyon tam da bu anı temsil eder. Resmin üst ve alt yazıları kompozisyonu tam olarak karşılamaz. Görsel, bir sonraki sayfada yer alan anlatıyı karşılar.



Resme Dair Düşünceler: Kompozisyon ilk bakışta hikâyenin akışında pek de kritik olmayan bir anı temsil ediyor gibidir. Ancak metin ile beraber değerlendirildiğinde, resmin merkezinde cesedi taşıyanların Alem Efruz ve arkadaşı Fulad oldukları anlaşılır. İki pehlivan saraya girmenin bir yolunu bulmuştur.

Hikâyenin akışında Gülbuy'un kadın olduğu Giti Numa'nın dayesi tarafından anlaşılır. Daye, Gülbuy'u Cam Şah'ın huzuruna getirir. Güzelliği karşısında adeta kendinden geçen

sultan, G lb y'u tutsak eder. Alem Efruz ve Fulad'ın saraya girmeleri G lb y'a ulaşabilmeleri için önemlidir.

y.129a: Zeccac ile Ferruhruz'un Karşılaşması

 l  : 14,5x 21,5 cm

Cam şah, askeri Zeccac'ı hediyelerle Ferruhruz'a gönderir. Zeccac savaştan vazgeçmesini, sultanın onu refah içinde yaşatacağını söyler. Ferruhruz Cam şah'ın bu teklifini kabul etmez ve bu kez Zeccac ile karşı karşıya gelir. Ellerinde g rzleriyle savaş meydanında mücadele ederler. Kompozisyon iki pehlivanın savaş meydanında karşılaşma anını temsil eder. Resmin  st ve alt yazıları resimsel anlatıyı tam olarak karşılar.



Resme Dair Düşünceler: Kompozisyon hik ye boyunca ele alınan karşılaşma sahneleri gibi ele alınmıştır. Resimde iki pehlivanın ellerinde g rzleri ile mücadele etmeleri, hik yede önemli bir detay olarak karşımıza çıkar. Zeccac ve Ferruhruz gürz kullanma konusunda çok h nerlidirler. Öyle ki onlar savaştıklarında yer gök inlemiştir. Nakkaşlar kahramanları ellerinde g rzleriyle çizerek metne gönderme yapmışlardır.

y.132a: Ferruhruz, Huruş ve Fulad'ın Tüccar Kılığında Cam Şah'ın Sarayına Girmeleri

Ölçü: 14,5x 21,5 cm

Simabiye şehrinde savaştan Ferruhruz, Cam Şah'ın sarayında tutsak olan Gülbuy'a ulaşmak ister. Ferruhruz adamları Fulad ve Huruş ile birlikte tüccar kılığına girerek saraya girmenin bir yolunu bulurlar. Cam Şah'a ulaşan kahramanlar, sultanı tahtında askeri ile konuşurken görürler. Kompozisyon bu anı temsil eder. Tahtta askeri ile sohbet eden Cam Şah'ın önünde tüccar kılığında Ferruhruz ve hizmetlileri bulunur. Resmin üst ve alt yazıları resimsel anlatıyı tam olarak karşılar.



Resme Dair Düşünceler: Resimde hikâyedeki anlatımı karşılayan bir akış söz konusudur. Ferruhruz, Fulad ve Huruş, Gülbuy için Cam Şah'ın sarayına tüccar kılığında girerler. Bu sırada Cam Şah'ın sohbetine denk gelirler. Cam Şah askeri Kendman ile Ferruhruz hakkında konuşur. Eğer Kendman Ferruhruz'un başını getirirse, Cam Şah, kızı Giti Numa'yı Kendman ile evlendirecektir. Tam bu konuşma anında sultan su içecekken eli titrer ve sürahiyi düşürür. Şah üzerinde nazar olduğunu, bu olayın da buna işaret ettiğini söyler. Kompozisyonda bu olayı sanatçı detayları ile ele almıştır. Resim, metin ile uyum içerisindedir.

y.137a: Simab Şah'ın Veziri ile Ferruhruz Hakkında Görüşmeleri

Ölçü: 14,6x 21,2 cm

Simab Şah'ın kızı Cam Şah'ın elindedir. Bu sırada Ferruhruz da Cam Şah'ın kızı Giti Numa'yı kaçırmış ve Simab Şah'ın sarayına getirmiştir. Cam Şah Simabiye sarayına bir mektup yollar ve işbirliği yapmak ister. Sultanın veziri bir plan yapar ve Cam Şah'ın yanında olmasının en doğrusu olduğunu söyler. Böylece Simab Şah hem kızını kurtaracaktır hem de Cam Şah'ın güvenini kazanacaktır. Kompozisyon bu anı temsil eder. Merkezde sultan ve mektubu okuyan veziri bulunur. Resmin alt ve üst yazıları resimsel anlatıyı tam olarak karşılamaz. Kompozisyon bir önceki yaprakta yer alan anlatıyı karşılar



Resme Dair Düşünceler: Kompozisyonun üst ve alt yazılarına göre Simab Şah ile veziri, Cam Şah'ın mektubunu okumak üzere Giti Numa'yı yanlarına çağırılmışlardır. Ancak resim bu buluşmadan öncesini gösterir. Resim ve yazı planlama hatası nedeniyle de denk düşmemiş olabilir. Bununla birlikte resim Ferruhruz'un gidişatını belirleyecek kritik bir anı da gösterir. Simab Şah'ın vereceği karar, uzun zamandır ona yardım eden, Ferruhruz'a da bir ihanet olarak yorumlanabilir. Başka bir yönden bakıldığında bu aşamanın resimlenmesi hikâyenin akışı içerisinde önemli görülmüş olabilir.

y.140b: Ferruhruz, Alem Efruz ve Yarenlerinin Simab Şehrinde Buluşmaları

Ölçü: 14,5x 21,5 cm

Bu bölümde tüm kahramanlar Simab şehrinde bir araya gelir. Tuti Şah'ı öldüren ve Ferruhruz'u aramaya çıkan Çekelmah, Simab şehrini koruyan Ferruhruz ve Alem Efruz ve onlara yardım eden pehlivanlar toplanıp sohbet ederler. Kahramanlar başlarından geçenleri birbirlerine anlatırlar. Kompozisyon bu kavuşma anını temsil eder. Resmin yalnızca üst yazısı anlatımı karşılar. Alt yazısı yeni bir anlatıma geçer.



Resme Dair Düşünceler: Anlatımın kırılma noktalarından birini temsil eden bu sahnede, Gülbuy ve Ruz Efun hariç, tüm karakterler bir araya gelmiştir. Ancak planladıkları şey Gülbuy'u tutsak olduğu Cam Şah'ın sarayından kurtarmaktır. Kompozisyonun üst yazısında kavuşma anlarına dair şöyle bir anlatım geçer: '... Cem olup söyleştiler gah ağladılar gah güldüler ve neylemek gerek deyu tedbir ittiler ve sözü bir araya ilettiler ki müşaverete oturdular...' Sanatçı metinde geçen bu ifadeyi resme tüm detayları ile yansıtmıştır. Karakterlerin kavuşma coşkusu hissedildiği gibi ciddi bir toplantı havasına da bürünmeye hazırlandıklarına işaret ediyor gibidir.

y.144b: Fulad ve Rezmen'in Annelerinin Cam Şah'ın Askerleri Tarafından Yakılması

Ölçü: 14,5x 21,5

Ruz Efzun, Fulad ve Rezmen işbirliği yaparak Hamiye'de Cam Şah'ın sarayında tutsak olan Gülbuy'u kurtarmak üzere harekete geçerler. Bunu fark eden Cam Şah arkalarından pehlivanlarını gönderir. Tüm bu olup bitenlerin karşısında sinirlenen Cam Şah, askerlerine Rezmen ve Fulad'ın annelerini yakma emri verir. Askerler meydanda ateş yakıp Ferruhruz'un pehlivanlarının annelerini ateşe verirler. Kompozisyon bu anı temsil eder. Resmin üst yazısı resimsel anlatıyı karşılar. Alt yazısı ise hikâyeye devam eder.



Resme Dair Düşünceler: Kompozisyon tıpkı metin gibi süreklilik içerisinde ele alınmıştır. Cam Şah'ın emri ile birlikte meydanda bir ateş yakılır. Resmin merkezinde alevler içerisinde Fulad ve Rezmen'in anneleri görülür. Sol altta Cam Şah'ın adamlarından biri ateşi odunlarla besler. Sol üstte olayın izleyen şehir kalabalığı görülür. Ressam metne sadık kalmıştır.

y.148b: Ruz Efsun ve Cam Şah'ın Görüşmesi

Ölçü: 14,5x 21,4 cm

Ruz Efsun, Gölbuy için planlar yapmaya devam eder. Sultanın dikkatini çekerek saraya rahat girmeyi planlar. Bunun üzerine Cam Şah'ın uzun zamandır korktuğu bir pehlivan olan Semavat'ı öldürmeye karar verir. Ruz Efsun, Semavatı öldürür ve düşündüğü gibi Cam Şah'ın dikkatini çeker. Sultan onu sarayına çağırır ve kim olduğunu sorar. Ruz Efsun erkek kılığındadır ve kendisini Şahmerd adında gezici bir tüccar olarak tanıtır. Kompozisyon bu görüşme anını temsil eder. Resmin üst ve alt yazıları resimsel anlatıyı karşılar.



Resme Dair Düşünceler: Kompozisyon durağan bir biçimde ele alınmış ve olayın tek bir anı resimlenmiştir. Hikâyede sık sık kılık değiştiren Alem Efruz'un kız kardeşi Ruz Efsun bu kez de tüccar olarak saraya girmeyi başarır. Gölbuy'a bir adım daha yaklaşan kahramanın bu sahnesinin resimlenmesi anlatımda önemli bir yöne sahiptir. Resim, Gölbuy'un kurtarılacağına habercisidir. Nakkaş anlatıma sadık kalmıştır. Tıpkı hikâyede anlatıldığı gibi Cam Şah, Ruz Efsun'u huzuruna çağırır ve onu sorguya tutmuştur. Semavat'ı öldürmesinden dolayı mutlu olmuş, Ruz Efsun'a güvenmiştir.

y.152a: Ferruhruz'un Kendman'ı Öldürmek Üzereyken Kavah'ın Engel Olması

Ölçü: 15,7x 21,7 cm

Cam Şah'ın askerlerinden Kendman, Ferruhruz'u yenmek üzere Simabiye şehrine gelir. Ferruhruz'a silahsız düello teklif eder. İki kahraman savaş meydanında buluşurlar. Mücadelenin sonunda Ferruhruz Kendman'ı öldürmek ister. Ancak Kavah buna engel olur. Eski dost olan Kavah ve Kendman Cam Şah'ın askerleridir. Ancak zaman içinde Kavah saf değiştirir ve Ferruhruz'un yanında olur. Kompozisyon Kavah'ın, Ferruhruz'u ikna etmeye çalıştığı anları gösterir. Resmin üst ve alt yazıları resimsel anlatıyı tam olarak karşılar.



Resme Dair Düşünceler: Resim tam da metinde anlatıldığı gibi ele alınmıştır. İlk bakışta hikâye boyunca hakim olan tipik bir karşılaşma sahnesi gibi görülür. Metin ile değerlendirildiğinde bir süreci yansıttığı anlaşılır. Ferruhruz'un Kendman'ı hançerle öldürmeye çalışması, Kavah'ın kolundan tutup, onu vazgeçirmeye çalışması ressamın anlatıma sadık kalarak resmi ele almaya çalıştığını kanıtlar.

y.155a: Kavah ve Kendman'ın Evlerinin Cam Şah'ın Askerleri Tarafından Ateşe Verilmesi

Ölçü: 14,5x 21,2 cm

Kendman, Ferruhruz ile mücadelelerinin ardından, saf değiştirir ve Simabiye şehrinde kalır. Kavah ile birlikte Ferruhruz'un yanında savaşmaya karar verirler. Bu durumu gören Cam Şah'ın askerleri, sultana olanları anlatırlar. Şah öfkeyle pehlivanlarına Kendman ve Kavah'ın evinin yakılmasını, eşlerinin ve çocuklarının da esir edilmesini emir eder. Kompozisyon iki pehlivanın evinin ateşe verilmesini ve ailelerinin esir alınmalarını temsil eder. Resmin üst ve alt yazıları resimsel anlatıyı karşılar.



Resme Dair Düşünceler: Kompozisyon hikâyenin birkaç anını temsil eder. Sanatçı tıpkı metinde olduğu gibi görsel anlatım motiflerini art arda sıralar. Cam Şah'ın askerleri önce evleri yakarlar, ardından Kavah ve Kendman'ın eşlerini ve oğullarını esir ederler. Sanatçı resmi tıpkı hikâyede anlatıldığı gibi tüm detayları ile resimlemiştir.

y.158b: Alem Efruz'un Saye Div'e Bıçak Çekmesi

Ölçü: 14,5x 21 cm

Semavat'ın kardeşi Saye Div, ölen kardeşinin intikamını almak için Ruz Efzun'a saldırır. Alem Efruz onu alt eder ve hançerini boynuna dayar. Amacı Saye Div'in yardımını alarak saraya ulaşıp Gülbuy'u kurtarmaktır. Kompozisyon bu mücadeleyi temsil eder. Tasvirin üst ve alt yazıları resimsel anlatımı karşılar



Resme Dair Düşünceler: Kompozisyon tek bir anı gösterir. Metinde Saye Div, '...12 arş kametlu bir avrattır...' şeklinde tanımlanır. Sanatçı Saye Div'i tam da anlatıldığı gibi oldukça uzun boylu bir kadın olarak resimlemiştir. Resim metin ile uyum içindedir. Anlatıma göre Alem Efruz, Saye Div'i yere sermeyi başarır ve göğsüne oturarak onunla bir anlaşmaya varır. Sanatçı anlatıma sadık kalmıştır. Bununla birlikte bu mücadele Gülbuy'a ulaşabilmek için önemlidir. Saye Div, Alem Efruz ve Ruz Efzun'un saraya girmelerini sağlayacaktır.

y.163a: Gülbuy'un Cam Şah ile Mücadelesi

Ölçü: 14,5x 21,5 cm

Saye Div, Alem Efruz ile yaptığı anlaşma gereği sarayda Gülbuy'a ulaşmaya çalışır. Ancak Cam Şah tüm olanları fark eder ve Saye Div'i öldürür. Bu sırada şahın veziri, sultanın sakinleşebilmesi için Gülbuy'u gönderir. Şah ve Gülbuy sarayda şarap içmek üzere buluşurlar. Gülbuy, Cam Şah'a sıcak davranarak ondan kurtulmanın yollarını düşünür. Ancak sultan daha da ileri gitmek isteyince Gülbuy sinirlenir ve Cam Şah'ı dövmeye başlar. Kompozisyon bu mücadele anını temsil eder. Resmin üst ve alt yazıları resimsel anlatıyı karşılar.



Resme Dair Düşünceler: Kompozisyon olayın tek bir anını ele alır. Sanatçı resmi oldukça sade bir biçimde ele almıştır. Merkezde sadece Gülbuy ve Cam Şah görülür. Oysa metne göre onlar için şarap meclisi kurulmuştur.

y.167a: Ferruhruz ve Gülbuy'un Simabiye Őhrinde Kavuşması

Ölçü: 14,5x21,5 cm

Gülbuy, Cam Şah'ı yaralar ve ceza olarak hücresine gönderilir. Bu sırada saray koridorlarında Alem Efruz ve Ruz Efun'la karşılaşırlar. Bir araya gelen kahramanlar, kendilerini siyah renge boyayarak Simabiye Őhrine doğru yola çıkarlar. Şehre varan Gülbuy Ferruhruz'a ulaştırılır. Kompozisyon iki aşığın kavuşma anını temsil eder. Resmin st ve alt yazıları resimsel anlatıyı karşılar.



Resme Dair Düşünceler: Kompozisyon Ferruhruz ve Gülbuy'un bir araya geldikten sonraki duygularını yansıtır. Karşılıklı ağlaşan sevgililer, başlarına gelen olayları bir bir anlatırlar. Arkada onların buluşmasını sağlayan Alem Efruz ve Ruz Efun görülür. Ayrı düşen ana kahramanların tekrar bir araya geldiğini gösteren bu resim hikâyenin en dramatik ve önemli sahnelerindendir.

y.171a: Bertas ve Kavah'ın Karşılaşması

Ölçü: 14,5x 21,5 cm

Cam Şah, Gülbuy'un kaçırlılmasından sonra, pehlivanları Bertas ve Yunas'ı Simabiye Őhrine gönderir. Tekrardan iki tarafın da askerleri savaşı meydanında buluşurlar. Ferruhruz'un askerlerinden Kavah savaşı alanında karşıısına çıkan askerleri alt eder. Ardından Bertas, Kavah'a meydan okur. Savaşıta kazanan olmaz ama yaralananlar çok

olur. Kompozisyon iki güçlü pehlivanın karşılaşma anını ele alır. Resmin üst ve alt yazıları metni karşılar.



Resme Dair Düşünceler: Kompozisyon hikâye boyunca ele alınan karşılaşma sahneleri gibi ele alınmıştır. Sanatçı metinde anlatıldığı üzere, resimde Bertas ve Kavah'ın karşılaşmadan önceki anlarına da işaret eden detaylara yer vermiştir. Kavah'ın öldürdüğü askerlerin bedenleri de yerde durur.

y.174a: Çekelmah ve Gülbuy'un Sandık İçinde Kaçırılması

Ölçü: 14,4x 21,3 cm

Cam Şah'ın pehlivanlarından Kendman, Ferruhruz tarafından kaçırılan Cam Şah'ın kızı Giti Numa ile işbirliği yapar. Plana göre bir gece Çekelmah ve Gülbuy'u kaçırıp Cam Şah'ın sarayına götüreceklerdir. Giti Numa Ferruhruz'a aşık olmuştur. Amacı Ferruhruz'un sevdiği diğer kadınları ortadan kaldırmaktır. Kompozisyon sandık içinde kaçırılan Çekelmah ve Gülbuy'u, Cam Şah'ın huzurunda resmeder. Resmin yalnızca üst yazısı resimsel anlatıyı karşılar.



Resme Dair Düşünceler: Kompozisyon olayın tek bir anını ele alır. Gülbuy ve Çekelmah'ın sultanın isteği ile sandıktan çıkarılma anı resmedilmiştir. Anlatımda Giti Numa da daha sonra babasının huzuruna gelecek ve Çekelmah ile Gülbuy'u Semavat'ın kalesine hapsedmeyi önerecektir. Ancak sanatçı kompozisyona Giti Numa'yı eklemeyi tercih etmemiştir.

y.177b: Alem Efruz'un Çekelmah ve Gülbuy'u Giti Numa'nın Elinden Kurtarması

Alem Efruz ve kız kardeşi Ruz Efun, Çekelmah ve Gülbuy'un kaçırıldığını fark ederler. Semavat'ın kalesinde olduklarını keşfeden Alem Efruz, gizlice kaleye girer. Bu sırada Giti Numa, elleri bağlanmış bir biçimde duran kızların başında bekler. Alem Efruz bir anda içeri girer ve Giti Numa'yı etkisiz hale getirir. Kompozisyon bu sahneyi temsil eder. Resmin üst ve alt yazıları metni karşılar.



Resme Dair Düşünceler: Kompozisyon olayın tek bir anını ele alır. Olayın sonunda Giti Numa'nın elinde olan kadınları kurtarmaya gelen Alem Efruz'un odaya elinde hançerle girdiği an resmedilmiştir. Bundan kahramanlar Cam Şah ile çok daha zorlu mücadelelere girecektir.

y.181b: Cam Şah ve Ferruhruz Askerlerinin Karşı Karşıya Gelmesi

Ölçü: 14,5x 21 cm

Alem Efruz, Gülbuy ve Çekelmah'ı kurtarır. Giti Numa'yı da tekrar sandığa saklayarak kaçıır. Bunu fark eden Cam Şah, Ferruhruz'a saldırmaları için Simabiye şehrine askerlerini gönderir. Ferruhruz'un askerleri Horden ve Kavah meydana savaşır. Ancak Kavah, düşman askerlerinin eline düşer. Cam Şah meydana darağacı dikilmesini ve asılmasını ister. Bu sırada Ferruhruz'un dört yüzden fazla askeri, karşı tarafa ok yağdırmaya başlar. Kompozisyon Kavah'ın darağacına götürülme ve Ferruhruz'un pehlivanlarının saldırma anını temsil eder. Resmin yalnızca üst yazısı kompozisyonu karşılar. Alt yazısı ise Kavah'ın kurtulduğunu bildirir.



Resme Dair Düşünceler: Kompozisyon başta tipik bir karşılaşma sahnesi gibi görülür. Ancak metin ile birlikte değerlendirildiğinde, anlatının sıralı olaylarının bir bir kompozisyonda işlendiği anlaşılır. Kavah'ın savaş meydanında düşman askerlerine esir düşmesi, darağacının dikilmesi, asmak üzere at üstünde götürülmesi ve Ferruhruz'un askerlerinin, Kavah'ı kurtarmak için ok saldırısında bulunmaları, resimsel anlatıda yer verilmiş sıraları olaylardır.

y.184b: Giti Numa'nın Alem Efruz'u Tuzağa Düşürmeye Çalışması

Ölçü: 14,5x21,2 cm

Çekelmah ve Giti Numa bu kez Baran Siyah adında biri tarafından kaçırlır. Giti Numa'nın umutlar vererek kandırdığı bu kişi annesinin evinde kızları saklamaya razı olur. Bunu anlayan Alem Efruz, koku satan bir tüccar kılığına bürünerek evin önüne gelir. Pencereden izleyen Giti Numa çok geçmeden satıcının Alem Efruz olduğunu anlar ve hizmetlisine işaret eder. Bunu gören Alem Efruz tuzağa düşürüleceğini anlar ve panikle merdivenlerden düşer. Kompozisyon bu anı temsil eder. Resmin üst ve alt yazıları resimsel anlatıyı karşılar.



Resme Dair Düşünceler: Kompozisyonlar üst ve alt yazılara sadık kalınarak hazırlanmıştır. Burada yer alan sıralı olaylar resimsel anlatıya da yansıtılmıştır. Giti Numa'nın kadın hizmetli ile işaretleşmesi, Alem Efruz'un bunu fark edip elindeki koku tablasını düşürmesi ve dengesini kaybetmesi kompozisyonda da sırasıyla ele alınmıştır.

y.187a: Giti Numa ve Dilaram'ın Sinban Üzerine Altın Saçması

Ölçü: 14,4x 21,5 cm

Bu mücadeleler sırasında Cam Şah da Ferruhruz'un tutsağı olur. Sinban adından bir pehlivan Cam Şah'ı hapsediği yerden kurtarır. Bu haber tüm şehre yayılır. Giti Numa ve Cam Şah'ın başpehlivanı Ruyin'in kızı Dilaram, Sinban'ı ödüllendirirler ve köşk üstünden altın para saçarlar. Köşkte oturan kızları ve Sinban'ı şehirden insanlar da izlemeye gelmiştir. Olanları duyan Alem Efruz da kadın kılığında bu kalabalığın içine karışır. Kompozisyon Giti Numa ve Dilaram'ın altın saçma törenini tüm detayları ile temsil eder. Resmin üst ve alt yazıları resimsel anlatıyı karşılar.



Resme Dair Düşünceler: Sanatçı tıpkı metindeki anlatım gibi olayları sırasıyla resimlemiştir. Eserdeki en zengin ifade diline sahip bu resimde, Cam Şah'ı kurtaran Sinban'ın ödüllendirilmesi, köşk üzerinden Giti Numa ve Dilaram'ın altın para saçırması, köşkün altında şehir insanlarının da izlediği bu töreni kalabalığın arasına karışmış Alem Efruz'un da izlemesi, metinde tüm detayları ile anlatılmıştır. Ressam resimsel anlatımı da metin gibi detaylı bir biçimde işlemiştir.

y.194b: Alem Efruz'un Kadese Cazu'yu Öldürmesi

Ölçü: 14,5x 21,2 cm

Cam Şah ve Ferruhruz arasında çekişmeler devam eder. Çekelmah ve Gülbuy, Cam Şah tarafından tekrar tutsak edilmişlerdir. Cam Şah'ın askeri Ruyin'in oğlu Zerrin Dereş anlatıma dahil olur. Zerrin Dereş savaş sırasında Ferruhruz tarafından öldürülür. Bunun üzerine kız kardeşi Zerrin Giysu intikam yemini eder ve babası Ruyin'den savaşmak üzere izin ister. Diğer taraftan Cam Şah için çalışan Kadese Cazu elçi kılığında Hurşid Şah'ın bargahına girerek onları tuzağa düşürmek ister. Ancak bunu farkeden Alem Efruz Kadese Cazu'yu sırtından bıçaklar. Alem Efruz, Hurşid Şah'a, Kadese Cazu'nun bin

Ferruhruz'a bedel olduğunu, ortadan kaldırmazsa bütün orduyu öldüreceğini söyler. Kompozisyon bu anı temsil eder. Resmin üst ve alt yazıları resimsel anlatıyı karşılar.

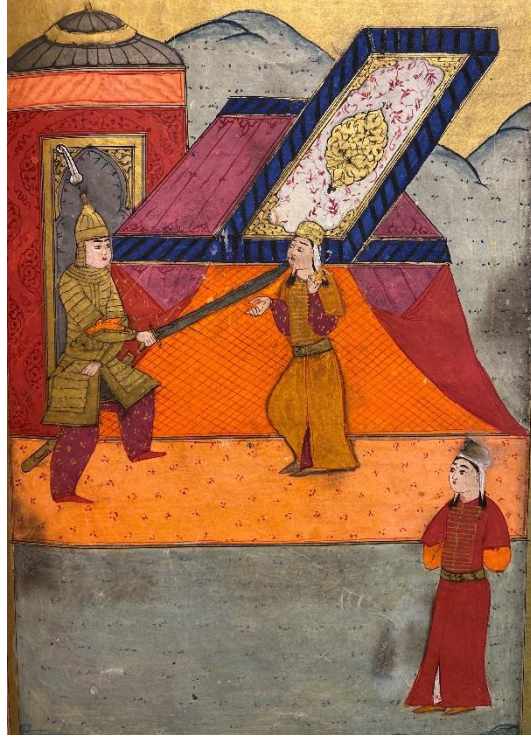


Resme Dair Düşünceler: Kompozisyon olayın tek bir anını ele alır. Anlatımın sonunda yer alan Alem Efruz'un Kadese Cazu'yu gizlice sırtından bıçakladığı anlar resimlenmek için tercih edilmiştir. Kompozisyon resimli hikâye kitaplarında sıkça ele alınan taht ve elçi kabul sahnelerine benzer biçimde tasarlanmıştır.

y.197b: Ferruhruz'un Zerrin Giysu'ya Aldanıp Ruz Efzun'u Yaralaması

Ölçü: 14,6x 21,3 cm

Ruyin'in kızı Zerrin Giysu intikam almak üzere Ferruhruz'un yanına gider. Alem Efruz niyetini anlar ve onu tutsak eder. Zerrin Giysu, Ferruhruz'u kendine aşık eder ve tutsak olduğu yerden kurtarması için onu ikna eder. Ferruhruz zincilerini çözer ve bu sırada Ruz Efzun ile karşılaşır. Ruz Efzun kardeşi Alem Efruz'un kararlarına karşı çıkamayacağını bu nedenle Zerrin Giysu'yu serbest bırakamayacağını söyler. Ferruhruz ona karşı geldiği için sinirlenir ve Ruz Efzun'a kılıcıyla saldırır. Kompozisyon bu anı temsil eder. Resmin üst ve alt yazıları resimsel anlatıyı karşılar.



Resme Dair Düşünceler: Kompozisyon olayın tek bir anını ele alır. Ferruhruz'un Ruz Efun'a saldırması anlatımın kırılma noktalarından biridir. Hikâyenin en zorlu düşmanlarından Zerrin Giysu, Ferruhruz'u kendine aşık ederek onları ortadan kaldırmayı planlar. Bunun farkında olan Ruz Efun, Ferruhruz'u vazgeçirmeye çalışır. Ancak ona inanmaz ve kılıcı ile saldırır. Anlatımın başından beri omuz omuza savaşan dostların arası bozulur ve Zerrin Giysu amacına ulaşır.

y.203a: Nigîçehş Askerlerinin Cam Şah Askerleri ile Mücadelesi

Ölçü: 14,5x 21,5 cm

Zerrin Giysu intikamın almak üzere Ferruhruz'un yanında duran kardeşi Cemşid, annesi Aban Duht, Şah Simab ve onun oğlunu ateşe verir. Bu durum karşısında iyice yorulan Hurşid Şah ve Ferruhruz'un gücü tükenir. Şah Simab'ın kızı Nigîçehş babasını görmek ve yardım etmek üzere anlatıya dahil olur. Babasının yakıldığını öğrenir ve öfkeyle Cam Şah'ın askerlerine karşı durmaya karar verir. Kompozisyon savaş meydanında Nigîçehş ve Cam Şah'ın askerlerinin karşılaştığı anı ele alır. Resmin üst ve alt yazıları resimsel anlatıyı karşılar.



Resme Dair Düşünceler: Sanatçı kompozisyonu tıpkı metinde anlatıldığı gibi ele almıştır. Solda Nigîcehş'in ok atmakta usta olan askerleri Cam Şah'ın askerlerine saldırırlar.

y.207a: Şah Kalzam'ın Oğlu Aytin'in Hurşid Şah'ın Huzuruna Gelmesi

Ölçü: 14,5x 21,2 cm

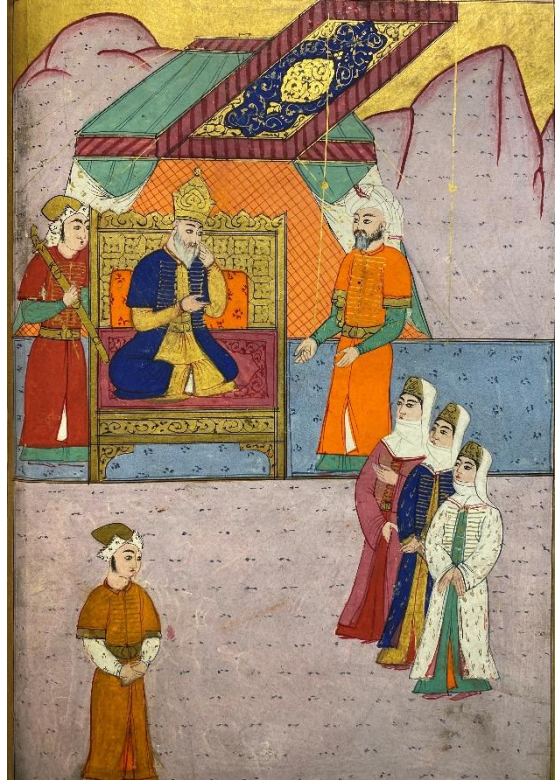
Cam Şah ile yapılan mücadelede Hurşid Şah'a yardım eden Kalzam da savaş meydanında ölür. Şah Kalzam'ın oğlu Aytin bu durumdan habersiz ordusunu toplar ve Ferruhruz'a yardıma gelir. Simabiye şehrine varır varmaz Hurşid Şah'ın huzuruna çıkar. Şah tahtta yanına oturttuğu Aytin'e babasının öldüğünü söyler. Kompozisyon bu anı temsil eder. Resmin üst ve alt yazıları resimsel anlatıyı karşılar.



y.210b: Sebseker'in Ruyin'in Huzuruna Giti Numa, Zerrin Giysu ve Simine'yi Getirmesi

Ölçü: 14,5x 21,4 cm

Ruyin'in kızı Zerrin Giysu yaptıklarından sonra Hurşid Şah tarafından tutsak edilir. Cam Şah'ın kızı Giti Numa ise Ferruhruz'a aşık olduğundan artık onun tarafındadır ister. Ruyin kızının hasretine dayanamaz ve adamı Sebseker'i Simabiye'ye, Hurşid Şah'ın çadırlarının olduğu bölgeye gönderir. Sebseker akşam gizlice Zerrin Giysu'yu, Giti Numa'yı ve daye Simine'yi alır ve Ruyin'in huzuruna getirir. Kompozisyon bu anı temsil eder. Resmin üst ve alt yazıları resimsel anlatıyı karşılar.



y.215a: Alem Efruz ve Ebrek'in Dinar Siyah'ı Öldürmesi

Ölçü: 14,3x 22,2 cm

Cam Şah Gülbuy ve Çekelmah'ı kimsenin bilmediği bir yerde tutsak eder. Giti Numa'nın sırdaşı Şah Zenan isminde bir kadın, Alem Efruz ve Ebrek'e, kızların yerlerini bildiğini ve yardım edebileceğini söyler. Çekelmah ve Gülbuy'un kapatıldığı yerin önünde bir demir kapı vardır. Burada Dinar Siyah adında bir dev nöbet tutar. Önce Ebrek gider dikkatini dağıtır. Alem Efruz'da saldırır Dinar Siyah'ı öldürür. Kompozisyon devin öldürülme anını temsil eder. Tasvirde bulunan üst yazı resimsel anlatımı karşılar.



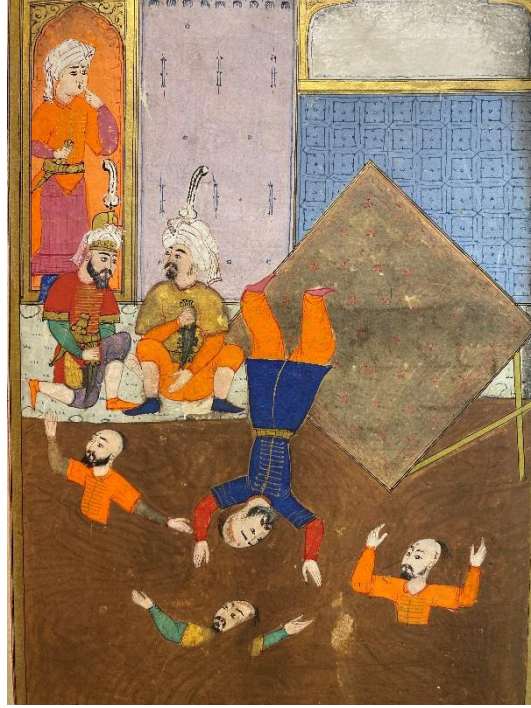
Resme Dair Düşünceler: Sanatçı olayın sonunda gerçekleşen tek bir anı resimlemiştir. Kompozisyon Dinar Siyah'ın öldürülmesinden sonra Alem Efruz ve yakın dostu Ebek'in kuyudan aşağı, Çekelmah ve Gülbuy'a seslerini duyurmaya çalıştığı anı temsil eder. Anlatıma göre demir kapının önünde nöbet tutan Dinar Siyah çok güçlü ve yenilmez bir devdir. Ayrıca bir kümbet, ortasında da bir kuyu, kuyunun ağzında bir taş bulunduğu söylenir. Sanatçı anlatımdaki tüm detayları resme yansıtmaya çalışmıştır.

y.219b: Alem Efruz, Ebek ve Kassab Sehlu'nun, Ruyin'in Adamlarını Tuzağa Düşürmesi

Ölçü: 14,7x 21 cm

Gülbuy ve Çekelmah'ı kurtaran Alem Efruz ve Ebek kılık değiştirmiş bir şekilde, çarşıdan geçmeye çalışırlar. Bu sırada Ruyin'in adamı Sebkeser ile karşılaşan kahramanlar, onu öldürürler. Sebseker'in çocukları Şirin ve Şiran bu olayı duyar ve Ruyin'in de emri ile peşlerine düşerler. Onlardan kaçan Alem Efruz ve Ebek yolda Kassab Sehlu adında biri ile karşılaşırlar. Sehlu onları hemen evine alır ve korur. Bu sırada Ebek, Sehlu ve Alem Efruz bir plan yaparlar ve sarayda görevli Samu adında bir bekçiye yemeğe davet ederler. Bunu duyan Şirin ve Şiran bekçinin peşine takılır. Alem Efruz ve adamlarını yakaladıklarını sanırlar. Oysa onlar da bir tuzak hazırlar, Şirin, Şiran ve Samu'yu altı boş bir tabla üzerine oturturlar. Sehlu tabladan sıçrar ve üçü birden

bataklığa düşer. Kimisi boğularak ölür kimisi de bıçakla öldürülür. Kompozisyon Alem Efruz ve yardımcılarının düşman askerlerini tuzağa düşürdüğü anları gösterir. Resmin üst ve alt yazıları resimsel anlatıyı karşılar.

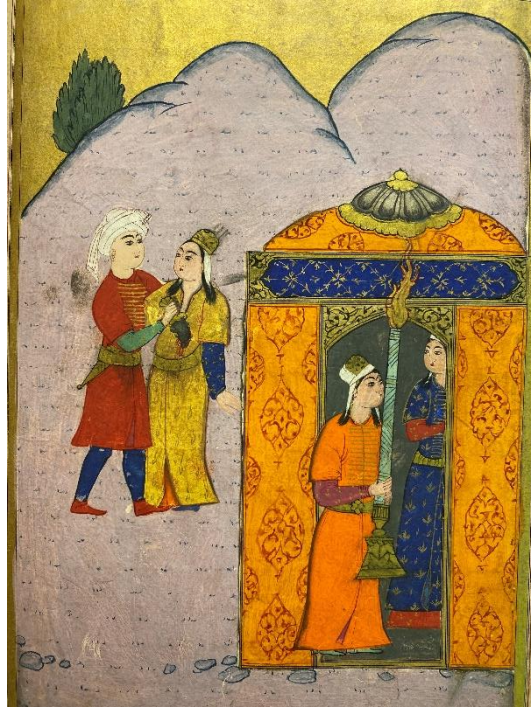


Resme Dair Düşünceler: Kompozisyon bir olayın birkaç anını gösterir. Resimsel anlatım, tıpkı metinde olduğu gibi bir süreci ifade eder. Alem Efruz ve Ebrek'in, Sehlu'nun evine gelmesi, Sehlu'nun Cam Şah'ın adamlarını evine davet etmesi, ardından onları bataklık üzerinde duran bir tablanın üzerine yerleştirip tuzağa düşürmesi, metinde birbirini izleyen anlatımlardır. Ressam tek bir karede olayı bütünüyle yansıtmaya çalışmıştır.

y.222b: Ruz Efun'un Cariyeyi Öldürmesi

Ölçü: 14,5x 21,1 cm

Zerrin Giysu ve Dilaram işbirliği yaparak Çekelmah ve Gülbuy'u tutsak ederler. Alem Efruz'un kız kardeşi Ruz Efun, Dilaram'ın çadırını girebilmek için, meşale taşıyan iki cariyeden birini öldürür. Planı cariyenin kostümlerini giyerek Dilaram'ı ortadan kaldırmaktır. Kompozisyon Ruz Efun'un cariyeyi öldürdüğü anları gösterir. Tasvirin üst yazısı resimsel anlatıyı karşılar.



Resme Dair Düşünceler: Kompozisyon anlatımdaki tek bir anı ele alır. Ruz Efun'un iki cariyeden arkada kalanı gizlice öldürmesi anlatımın en kritik anlarından biridir. Bundan sonra öldürdüğü cariyenin kostümünü giyerek zalim Dılam'ı ve Zerrin Giysu'yu ortadan kaldırmaya çalışacaktır. Böylece Çekelmah ve Gülbay'u kurtarmaya bir adım daha yaklaşacaktır.

y.227a: Alem Efruz'un Gülbay Kılığında Rayin'i Öldürmesi

Ölçü: 14,4x 21 cm

Ruz Efun, Gülbay ve Çekelmah'a ulaşır. Onları düşman bargâhından götürmek üzere Kassab Sehlü'dan yardım ister. Hurşid Şah, Sehlü ile birlikte yanına Rayin adında bir asker verir. Rayin kızları karşılamak üzere bekler ve Gülbay'u görür görmez aşık olur. Yolculuk sırasında Gülbay'u kaçırmaya karar verir. Çekelmah'ı ve Ruz Efun'u bayılttıktan sonra Gülbay'u Hamiye şehrine götürür ve orada saklar. Bu sırada Alem Efruz ve Ebrek, şehirde Gülbay'u ararlar ve bir sarayda bulurlar. Burada bir sürü kadının olduğu bir odada zincire bağlanmış bir şekilde görürler. Alem Efruz Gülbay'un hemen zincirlerini çözer ve kostümlerini ister. Amacı Gülbay kılığına bürünüp Rayin'i kandırmaktır. Rayin genç kadını sevmek üzere yanına yanaşır yanaşmaz Alem Efruz hançeri göğsüne saplar. Kompozisyon bu anları temsil eder. Tasvirin üst yazısı resimsel anlatıyı karşılar.



Resme Dair Düşünceler: Kompozisyon olayın tek bir anını ele alır. Resim Alem Efruz'un, Gulbuy'u kaçıran Rayin'i öldürdüğü anı temsil eder. Ancak kimi yerlerde metin ile uyumsuzluk gözlemlenir. Gulbuy kadınlarla dolu bir saraya hapsedilmiştir. Sanatçı bu kısmı metindeki gibi aktarmıştır. Ancak Alem Efruz, pehlivan Rayin yerine bir kadını öldürmektedir. Kompozisyonda Rayin'e işaret eden başka bir kişi de görülmez.

y.230a: Şah Katus'un Cam Şah'ın Askerlerine Ziyafet Vermesi

Ölçü: 14,5x 23,2 cm

Hikâyenin bu aşamasında anlatıma dâhil olan Şah Katus, Cam Şah'ın kardeşidir ve ona yardım etmek üzere Hamiye şehrine gelir. Şah Katus şehre varır varmaz saray ve çevresindekilere bir ziyafet verir. Kompozisyon bu toplanma anını temsil eder. Resmin merkezinde Şah, devlet görevlileri ile şehrin ve ellerinde tutsak olan Ferruhruz'un durumunu konuşur. Sultanın hemen solunda çocuğu Şirvan Peşin bulunur. Resimde sadece alt yazı bulunur. Burada ilerleyen aşamalarda hikâyenin akışını değiştirecek Şirvan Peşin betimlenmiştir.



Resme Dair Düşünceler: Kompozisyon durağan bir biçimde ele alınmıştır. Olayın tek bir anını resimlemeyi tercih eden sanatçılar, aynı zamanda hikâyeye yeni eklenen karakterleri de tanıtıyor gibidir. Anlatım boyunca yeni kişilerin okuyucuya sunulduğu anlarda daha sakin ve belirli kompozisyonların ele alındığı ve tasvirlerine odaklanıldığı görülür. Örneğin resimde Şirvan Peşin'in metin içinde betimlendiği yere resmin yerleştirilmesi bu duruma işaret eder. Hikâyenin son bölümlerinde Ferruhruz, Şirvan Peşin'e aşık olacak ve birlikte zorlu maceralara atılacaklardır.

y.234a: Ruz Efzun'un Erkam Şah'ı Kurtarması

Ölçü: 14,6x 21,1 cm

Şah Katus'un da gelmesi ile Hürşid Şah ile mücadeleler devam eder. Hurşid Şah'ın adamlarından Şemşah da mücadelede yerini alır. Savaş meydanına Şemşah'ın oğlu Erkam Şah çıkar. Ancak Erkam, Şah Katus'un askerleri karşısında yenilir ve tutsak edilir. Bir asker tarafından öldürülmek üzereyken Ruz Efzun, Erkam Şah'ı kurtarır. Kompozisyon Ruz Efzun'un Şah Katus'un askerine saldırdığı anları gösterir. Tasvirin üst ve alt yazıları resimsel analıtyı karşılar.



Resme Dair Düşünceler: Kompozisyon mücadelenin son anlarını temsil eder. Resimsel anlatımlarda Ruz Efsun bu tür maceraların içinde sık sık işlenir. Sanatçı hikâye resimleme geleneği içinde yoğun bir biçimde görülen karşılaşma sahneleri gibi, tıpkı bir tiyatro dekoru gibi, doğayı bir mekan olarak belirler ve merkezine savaşan kahramanları yerleştirir.

y.241a: Hurşid Şah ile Şah Katus'un Karşılaşması

Şah Katus ve Hurşid Şah arasında mücadeleler devam eder. Bu kez meydana iki sultan karşı karşıya gelir. Kompozisyon Hurşid Şah'ın, Şah Katus'u kolundan yaraladığı anları temsil eder. Mücadelenin son anlarını gösteren tasvirde resim üst ve alt yazıları yer almaz.



Resme Dair Düşünceler: Kompozisyon mücadelenin son anını temsil eder. Hurşid Şah'ın meydana çıkması ve kazanması anlatımda önemli bir yer tutar. Hikâyenin sonuna yaklaşıırken Ferruhruz ve Hurşid Şah'ın mücadele edeceği kişiler de değişecektir.

y.246b: Garip Şah'ın Ağaç Arkasında Gizlenen Ruz Efun'u Farketmesi

Şah Katus'un kızı Şirvan Peşin, Ferruhruz'a âşık olur ve onu korumak adına bir kaleye gönderir. Tusak olan Ferruhruz'un buradan kurtulabilmesi için Alem Efruz, Ebrek ve Şirvan Peşin işbirliği yapar. Şirvan Peşin'in amacı Ferruhruz ile birlikte Şatran şehrine kaçmaktır. Kahramanlar Ruz Efun'un da yardımı ile Şatran şehrine doğru yola çıkarlar. Ancak sultan Garip Şah av için şehrin dışına çadırlar kurdurmuştur. Şahı dinlenirken gören Ruz Efun, arkadaşları ile birlikte sazlıkların arkasına saklanır. Garip Şah Ruz Efun'u fark eder ve huzuruna çağırır. Kompozisyonlar sultanın Ruz Efun'u fark ettiği anları gösterir. Resimde üst ve alt yazılar bulunmaz.

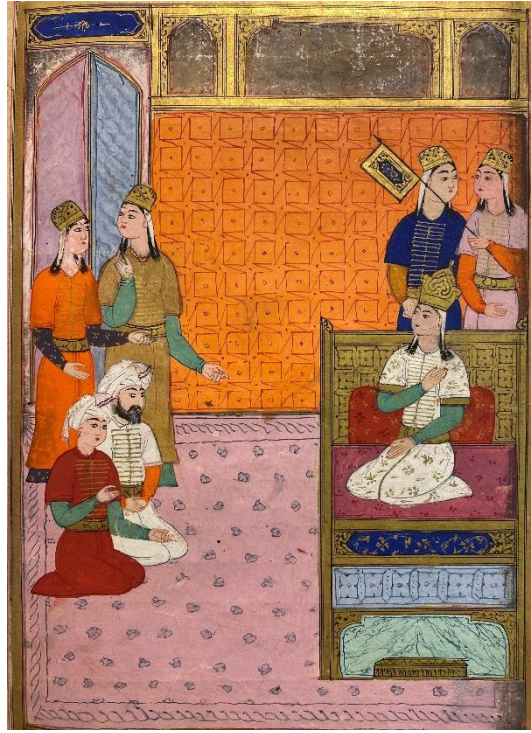


Resme Dair Düşünceler: Kompozisyon hikâyeye yeni dahil olan ve *Kıssa-i Şehr-i Şatran* hikâye kitabının baş karakteri Garip Şah'ı gösterir. Sultanı tahtında dinlenirken gösteren resmin arka planı çadırlar ve çevresinde duran hizmetlilerle donatılmıştır. Öykünün sonlarına doğru Garip Şah'ın resmedilmesi, devam eden anlatılar arasında sürekliliğin sağlanabilmesi için özellikle tercih edilmiş olmalıdır. Bundan sonraki resimlerde artık Şatran şehrinde mücadeleler devam edecektir.

y.250b: Alem Efruz ve Ebrek'in Meşkbuyi'den Yardım İstemeleri

Ölçü: 14,7x 25,4 cm

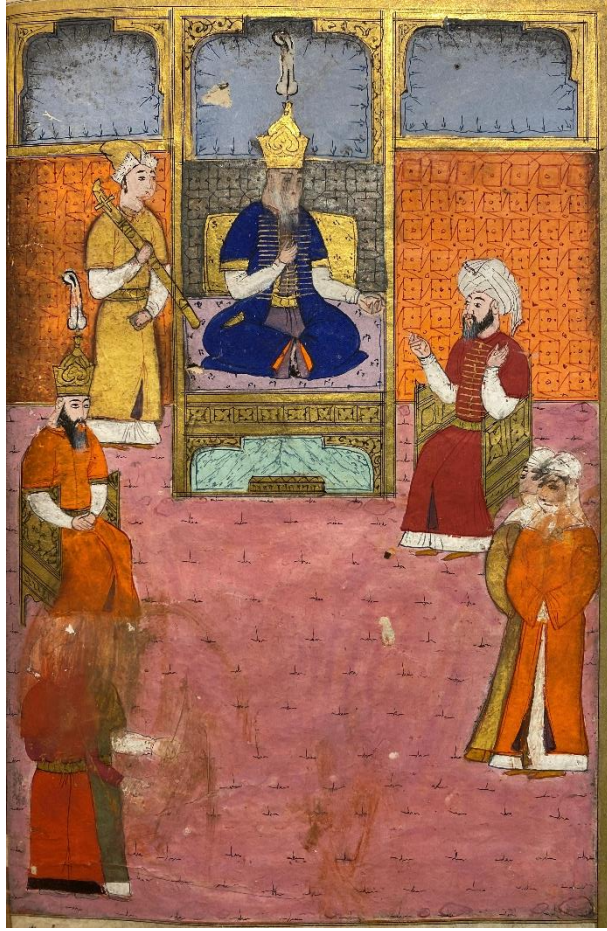
Ruz Efun, Garip Şah'ın elinden kurtulur. Ancak sultan, Şirvan Peşin ve Ferruhruz'u yakalayıp tutsak eder. Ruz Efun, Şatran şehrinde yaşayan Meşkbuyi adında bir kadından yardım ister ve huzuruna Alem Efruz ve Ebrek'i gönderir. Meşkbuyi, Ferruhruz ve Şirvan Peşin'in kapatıldığı zindanı bildiğini, oraya girmenin mümkün olmadığını söyler. Ancak yine de yardım etmeyi kabul eder. Kompozisyon üç kahramanın konuştuğu anları tasvir eder. Tasvirde yalnızca alt yazılar bulunur. Metin resimsel anlatıyı karşılar.



Resme Dair Düşünceler: Kompozisyonda Alem Efruz ve Ebrek tahtta oturan Meşkbuyi'nin karşısında diz çökmüş yardım isterler. Resim anlatımın tek bir anını temsil eder. Meşkbuyi burada zindanın ne kadar büyük ve girilmesi zor bir yer olduğunu, Keyümers ve Cemşid zamanından beri bu zindanın kullanıldığını söyler.

y.254b: Alem Efruz'un Çekelmah ve Giti Numa'yı Garip Şah'a Sunması

Ferruhruz'un Şirvan Peşin ile kaçtığını duyan Çekelmah ve Giti Numa kahramanın yanına, Şatran şehrine gitmeyi planlarlar. Şehre vardıklarında Alem Efruz ile karşılaşılır. Alem Efruz, Garip Şah'a ulaşabilmek için kızların ten renklerini siyaha dönüştürür ve kadın pazarına götürür. Amacı sarayın kızları satın almasıdır. Böylece Ferruhruz'a ulaşabilecektir. Kompozisyon Alem Efruz'un Çekelmah ve Giti Numa'yı sultana sunarken göster. Tasvirde yalnızca alt yazı bulunur ve resimsel anlatıyı karşılar.



Resme Dair Düşünceler: Tasvir olayın tek bir anını temsil eder. Alem Efruz'un Giti Numa ve Çekelmah'ı Garip Şah'a sunduğu anları gösterir.

y.259b: Alem Efruz'un Şirvan Peşin ve Ferruhruz'u Kurtarması

Şah Cam, Çekelmah ve Giti Numa'yı sarayına alır ve yanlarına hizmetliler verir. Alem Efruz saraya girmenin yolunu bulmuştur. Kızlara yarenlik eden dayenin de yardımı ile Ferruhruz ve Şirvan Peşin'e ulaşmanın yolunu bulur. Hikâyenin son tasviri kahramanların kurtuluş ve kavuşma anlarını gösterir. Resimde yalnızca alt yazı bulunur. Metin tasviri karşılar.



Resme Dair Düşünceler: Hikâyenin son tasvirinde Gülbuy hariç tüm kahramanlar bir araya gelmiştir. Kompozisyon olayın son anını ele alır. Anlatımda Gülbuy’u, Şirvan Peşin’in ardından gittiği için, Ferruhruz’a kırgın olduğunu okuruz. Ancak Ferruhruz Simabiye şehrine dönecek ve Gülbuy’un da gönlünü alacaktır. Hikâye Ferruhruz’un sevdiği kadınlarla birlikte yeni maceralara atılacağının sinyalini vererek biter. Artık yeni düşmanları Şatran şehrinin hükümdarı Şah Garip’tir.

EK 3. KİTÂB-I SÂMAK AYYAR VE TÜRKÇE TERCÜMELERİN KARŞILAŞTIRILMASI

Bu çalışma kapsamında, *Sâmek Ayyâr* hikâyesinin Türkçe tercümeleri, *Kitâb-ı Sâmek Ayyâr* (Oxford Nüshası) el yazmasıyla karşılaştırmalı olarak ele alınacaktır. İncelemeye konu olan Türkçe tercümeler; Bayerische Staatsbibliothek'te, Cod. turc. 202 numaraya kayıtlı resimsiz *Dâstân-ı Sâmek Ayyâr*, British Library'de Or.3298 numaraya kayıtlı *Kıssa-i Ferruhruz* ve İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'nde T. 9303 numaraya kayıtlı *Kıssa-i Şehr-i Şatrân* adlı yazmalardır. Çalışmada, söz konusu Türkçe tercümeler ile Farsça orijinal metin arasındaki ilişkiler, ayrışan ve örtüşen yönleriyle tablolar halinde sunulacaktır. Böylece Türkçe çevirilerin, Farsça kaynak metinle olan bağlantıları daha açık bir şekilde ortaya konulması amaçlanmaktadır.

Türkçe ve Farsça Eserlerin Örtüşen Yaprak Aralıkları		
<i>Dasitan-ı Samek Ayyar</i> , Bayerische Staatsbibliothek, Cod. turc. 202	<i>Kitab-ı Samek Ayyar</i> , Oxford Bodleian Library, Ouseley 379	Hikâyeler
4b	6b	Hurşid Şah ve Mahperi'nin bir çadırda karşılaşması
26b	37a	Fağfur Şah'ın veziri Mehran'ın Şoğal, Samek ve diğerlerine saldırması.
34b	47b	Mehran'ın Samek'i işkenceyle konuşturmaya çalışması
40a-39b	61b	Mahperi'nin Şahak kalesine kapatılması ve Samek'in ona ulaşması
46b	68b	Ermenşah'ın adamı Katran'ın yakalanması ve bir beşik içinde Hurşid Şah'a sunulması
50a	79b	Samek'in kale muhafızını şarapla zehirleyip öldürmesi
56a	89a	Samek'in kadın kılığında Kanun Şah'ın oğullarını tuzağa düşürmesi

65a	109a	Merzuban Şah'ın Hurşid Şah'a ordu göndermesi
84a	119a	Samek'in sevgilisi Sorhverd ile Mahperi'nin tutsak olduğu kaleye gitmesi ve kaçış planı yapmaları
85a	127a	Samek'in kale komutanını surlardan aşağı atması
95a	139a	Mehran'ın yakalandıktan sonra Hurşid Şah'ın önüne getirilmesi
97b	142a	Mahperi ve Hurşid Şah'ın kavuşmaları
113b	159b	Hurşid Şah'ın tarafına geçen Sorhkafur'un Ermen Şah ordusuna karşı mücadelesi
121a-121b	169b	Ruz Efzun'un babası Kanun Şah'ı öldürmesi
129b	179a	Samek'in, tutsak olan Sorhverd ve arkadaşlarını kurtarması ve ıssız bir vadide Şahşam ile karşılaşmaları
131b	189b	Oniki vadi hükümdarlarından Kral Şahak'ın vadi halkı ile toplantı yapması
140a	196b	Oniki vadi hükümdarı Gur'un kardeşi Kuhiyar'ın savaş sırasında kaçması
147a	209a	Samek'in Şahak'ı kaçırması ve bir sandık içinde Gur Kuhi'ye sunması
154a	217b	Hurşid Şah'ın kardeşi Ferruhruz'un öldürülmesi ve ardından ağıt yakılması
163b	229b	Ermanşah'ın askeri Dabur'un Hurşid Şah'ın pehlivanı Şirvan'ı savaş meydanında asmak istemesi

170a	238b	Şogal ve Ruz Efzun'un, Şah Katus'un tutsak ettiği, Samek'i kılık değiştirerek kurtarmaya çalışmaları
Dasitan-ı Samek Ayyar, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. turc. 202	Kitab-ı Samek Ayyar, Oxford Bodleian Library, Ouseley 380	
173a-173b	243b	Hurşid Şah ve Gur-e Kuhi ordularının savaşı
183b	257a	Hurşid Şah'ın, komutan Dabur'un atı Rahş'i evcillemesi
194a	269a	Ermənşah'ın kızı Mahane'nin sütkardeşi Kımaz'ın işkence ile konuşturulması
201a	277a	Aban Duht, Ruz Efzun, Samane ve Samek'in, Kazel Melek'ten kaçarken hamamda saklanmaları
210a	286a	Samek'in falcı kılığına girerek Dabur'un çadırına girmesi
220b	298b	Ermənşah'ın Fağfur Şah'ı esir alması
226a	307b	Dabur'un adamlarının, atı Rahş'ı, Hurşid Şah'tan kaçırmaya çalışmaları
--	315a	Samek'in Fağfur Şah'ı kurtarması
--	328a	Hurşid Şah ve Merzuban Şah'ın buluşması
--	337a	Ruz Efzun'un kralın habercisi gibi davranarak Samek'i kurtarmaya çalışması
--	347b	Samek Ayyar ve Ruz Efzun'un, Kral Zalsal'ın kızı ve büyücü Mahdermah ile tanışmaları

--	358a	Mehdermah'ın Samek ile işbirliği yaparak Dabur'u tuzağa düşürmeye çalışmaları
--	368a	Samek'in tutsak olan Aban Duht'u kurtarmak için Kral Gürhan'ın askerinin annesi Suzane'den yardım istemesi ve kadının fark edilip cezalandırılması
--	377a	Samek ve Ruz Efsun'un, Kral Gürhan'ın sarayında tutsak olan Aban Duht'u kurtarmaya çalışmaları
--	387b	Ruz Efsun ve Samek'in tutsak olan Aban Duht ve oğlu Ferruhruz'u kurtarmaları ve garip bir diyara düşmeleri
--	397b	Hurşid Şah'ın Kazel Melek ile savaşırken tutsak düşmesi
--	402b	Samek, Ruz Efsun ve Ferruhruz'un, bir hazine odasında ölü bir kral ile karşılaşmaları ve Ferruhruz'un büyüü bozması
--	433a	Bir gemi kazasında Simurg tarafından kurtarılan Samek'in tuhaf yaratıklarla dolu bir adaya bırakılması
<i>*Dasitan-ı Samek Ayyar</i> hikâyesinin Farsça nüsha ile ilişkisi y.227a'da son bulur. Daha sonra yeni bir bölüm başlar ve y.229'a'dan sonra, Farsça nüshada bugün bulunmayan yeni bir hikâye anlatılır. Bu anlatı, Süleymaniye Kütüphanesi, Fatih 03756 numaraya kayıtlı, <i>Kitâb-ı Hurşid Şah</i> ile de çakışır. İki eserde yer alan hikâyeler, Farsça nüshanın MS 380 ve 381 numaralı ciltleri arasında ayrıca bir cilt olarak yer alıyor olmalıydı.		
<i>Dasitan-ı Samek Ayyar,</i> Bayerische Staatsbibliothek, Cod. turc. 202	<i>Kitab-ı Hurşid Şah</i> Süleymaniye Kütüphanesi, Fatih 03756	
y.229a	y.6a	Hurşid Şah'ın, Şamşah'ın kızı Cihan Efsun'a âşık olması ve evlenmeleri

y.231b	y.9a	Ruz Efun'un, Hurşid Şah'ın eşleri Aban Duht ve Mahdermah'ı, dere kenarında baygın bulması
y.236a	y.14a	Samek Ayyar, Hurşid Şah ve Cihan Efruz'un deniz yolculuğu sırasında bir pirle karşılaşmaları
y.242b	y.16b	Samek Ayyar'ın canavarla mücadele ettikten sonra yaralanması ve şifalı suyla iyileşmesi
y.249b	?	Samek Ayyar'ın Korkut Şah'ın kızı Garka ile evlenmesi
y.252a	?	Hurşid Şah ve Cihan Efruz'un, oğulları Cemşid Şah ile birlikte Merzuban Şah'ın yanına varmaları
y.263b	?	Fur Şah, Zalzal Şah, Ermen Şah ve Cıpal'ın, Hurşid Şah'a karşı ittifak kurması
y.265a	y.62b	Kazel Melek'in Samek Ayyar tarafından öldürülmesi
y.266b	y.64b	Şogal'ın pir kılığına girmesi
y.267b	y.66b	Samek'in Ruz Efun'u kuyuda bulması
y.269b	y.70a	Samek ve Ruz Efun'un Hurşid Şah'ın yanına varması
y.273a	y.73a	Samek'in Kamecuy isimli bir tüccara dönüşmesi
y.277b	y.82b	Kerkeser'in oğlu Pil Azami'yi zincire vurması
y.279b	y.85a	Pil Azami'nin Ferruhruz'u kaçırmaması
y.283b	y.88b	Ferruhruz'un Heft Ayyar tarafından kurtarılması
y.285b	y.95a	Samek'in Ruz Efun'u, Kohten Dilem ve Heft Ayyar'ı kurtarması

y.287b	y.106a	Fur Şah'ın Heft Ayyar'ı tutuklaması
y.288b	y.112b	Zalzal ve Ermenşah'ın Hurşid Şah tarafından kaleye hapsedilmesi
y.291a	y.116b	Heft Ayyar'ın ve Kassab Cengcuyi'nin, Zalzal ve Ermenşah'ı kaçırmaya çalışırken yakalamaları
y.294	y.120a	Samek ve Gusal Şah'ın hizmetlisi Akut'un işbirliği yapması
y.299b	y.127b	Samek Ayyar ve dostlarının Gusal sarayından kaçıp Hurşid Şah'a varmaları
Kıssa-i Ferruhruz, British Library, Or.3298	Kitab-ı Samek Ayyar, Oxford Bodleian Library, Ouseley 381	
1b-2b	--	Hurşid Şah'ın oğlu Ferruhruz'un kayıp sevgilisi Gülbuy'u aramak için yola çıkmak istemesi
5b	--	Tuti Şah tarafından kaçırılan Gülbuy'u Samek'in kurtarmaya çalışması
8b	--	Ferruhruz'un Tuti Şah'ın sarayının önüne varması ve savaş ilan etmesi
13a	--	Ferruhruz'un askeri Pehlivan Çangal'ın Tuti Şah'ın askerini öldürmesi
18a	--	Ruz Efzun'un Lala Mesnus'u öldürmesi
21a	--	Tuti Şah'ın, gizli sarayında Gülbuy ile buluşması
24b	--	Ferruhruz'un askeri Kilinkal'ın, Tuti Şah askerlerini ateşe vermesi
27a	--	Ferruhruz'un Tuti Şah'ın askerleri ile mücadelesi
30a	--	Aban Duht, Senkan ve diğerlerinin bir gemi yolculuğu sonrasında Tüccar Şah'a sığınmaları
36a	--	Tuti Şah'tan kaçan Gülbuy ve Ruz Efzun'un gemilerinin fırtınada dağılması
40a	--	Samek'in hizmetli kılığında, Fıkran Şah ile evlenmek üzere olan Gülbuy'u kurtarmaya gelmesi

44a	--	Ruz Efun'un suçlamasıyla bekçinin Fıkran Şah tarafından cezalandırılması
47b	--	Fıkran Şah'ın askeri Kenkele'nin başının Samek tarafından kesilmesi
56b	--	Pehlivan Çarseb'in Ukkab kentinden gelen iki tüccarı yalan söyledikleri için tavana asması
60a	--	Hurşid Şah'ın Tüccar Şah, ÇArseb ve Hürmüzkil'i, Ferruhruz'a sahip çıkmadıkları için azarlaması
63b	--	Hurşid Şah'ın veziri Adnan'ın Tuti Şah ile görüşmesi
67a	--	Cengcu ve Çarseb'in kadın kılığına girerek şehirdeki karmaşadan kurtulmaya çalışmaları
71a	--	Samek Ayyar, Ruz Efun ve Gülbuy ile Fıkran Şah'ın ülkesinden kurtulmayı başarırlar. Tekrar ayrı düşen kahramanlardan Samek'in Hurşid Şah'a ulaşması
75b	--	Samek Ayyar ve askerlerinin Ferruhruz'a biat etmeleri
79b	--	Hurşid Şah'ın askeri Horden'in, Tuti Şah'ın pehlivanı Tufan'ı öldürmesi
82b	--	Tuti Şah'ın, Samek Ayyar tarafından bir sandık içerisinde kaçırılması
86b	--	Çekelmah'ın adamı Aseman Nigar'ın Hurşid Şah ile görüşmesi
90a	--	Ferruhruz'un Tuti Şah'ın kız kardeşi Çekelmah ile savaş meydanında karşılaşması
95a	--	Ferruhruz'un kardeşi Cemşid'in savaş meydanında Çekelmah ile karşılaşması
99b	--	Tuti Şah'ın kardeşi Çekelmah'ı öldürmeye çalışması
101a	--	Tuti Şah'ın hizmetkârının zehirlenerek öldürülmesi

103b	--	Tuti Şah'ın Çekelmah'ın askerleri tarafından öldürülmesi
109b	--	Cam Şah'ın kızı Giti Numa'nın, erkek kılığındaki Gülbuy'a âşık olması ve buluşmaları
111b	--	Cam Şah'ın Simab Şah'a mektup göndermesi
115a	--	Cam Şah'ın askeri Seku'nun Ferruhruz ile karşılaşması
118b	--	Huruş'un, Ferruhruz ve Samek Ayyar'a Gülbuy'dan mektup getirmesi
125a	--	Hacep Şehri'nden kesik başlı cenazenin Cam Şah'ın önüne getirilmesi
129a	--	Cam Şah'ın askeri Zeccac ile Ferruhruz'un karşılaşması
132a	--	Ferruhruz, Huruş ve Fulad'ın Cam Şah'ın sarayına tüccar kılığında girmeleri
137a		Sibam Şah'ın, Veziri ile Ferruhruz hakkında görüşmeleri
140b		Ferruhruz, Samek Ayyar ve yarenlerinin Simabiye şehrinde görüşmeleri
144b		Fulad ve Rezmen'in annelerinin Cam Şah'ın askerleri tarafından meydanda yakılmaları
148b		Ruz Efsun ve Cam Şah'ın görüşmesi
149b-152a	1b-3a	Ferruhruz'un Kendman ile karşılaşması, bu sırada kale burcundan olanları izleyen Giti Numa'nın Ferruhruz'a âşık olması
152b-155a	6a	Ferruhruz'un tarafına geçen Kavah ve Kendman'ın evlerinin Cam Şah tarafından yakılması
y.155b-158b	8a	Samek Ayyar tarafından öldürülen bir dev olan Semavat'ın kardeşi Saye Div'in, Samek'ten intikam almak istemesi
163a	10b	Gülbuy ve Cam Şah'ın mücadelesi

167a	13a	Samek'in yardımıyla Simabiye Şehri'nde buluşan Gülbuy ve Ferruhruz aşklarından dolayı ağlaşırlar.
171a	15a	Cam Şah askeri Bertas ve Ferruhruz pehlivanı Kavah'ın karşılaşması
177b	19a-19b	Çekelmah ve Gülbuy'un sandık içinde kaçırılması ve Giti Numa gözetiminde Semavat kalesine hapsedilmesi
181b	22b	Cam Şah ve Ferruhruz askerlerinin tekrar karşı karşıya gelmesi
184b	31b	Çekelmah ve Gülbuy'un, Giti Numa'ya aşık Baran Siyah'ın evinde hapsedilmesi
186a	39b	Hurşid Şah'ın oğlu Cemşid'in Cam Şah'ın güçlü askeri Ruyin ile karşılaşması
188a	46a	Samek Ayyar'ın şehirde hokkabaz kılağında ün yapması ve bu sayede Giti Numa'nın sarayına girmesi
187a	42a	Giti Numa ve Dilaram'ın Sinban üzerine altın saçması
194b	57a	Samek Ayyar'ın Kadese Cazu'yu öldürmesi
193b	53a	Ferruhruz'un babası Hurşid Şah'ın Zerrin Dereş tarafından ağır yaralanması
199b	61a	Hurşid'in ordusunun Zerrin Giysu'nun anlaştığı bir büyücü tarafından ateşe verilmesi
203a	68b	Tüm ordunun yakılmasından sonra ölen Sibam Şah'ın kızı Nigicehş'in Hurşid Şah'a yardıma gelmesi
210b	80b	Sebseker'in, Ruyin'in huzuruna Giri Numa, Zerrin Giysu ve Simine'yi getirmesi
230a	331a	Şah Katus'un Cam Şah askerlerine ziyafet vermesi
241a	89a	Hurşid Şah ile Şah Katus'un karşılaşması

246b	94b	Garip Şah'ın, Şatran şehrinde saklanan Şirvan Peşan ve Ferruhruz'u fark etmesi ve hücreye hapsedmesi
250b	97a	Samek Ayyar ve Ebek'in Meşkbuyi'den yardım istemeleri
254b	98b	Samek Ayyar'ın, Garip Şah'a Giti Numa ve Çekelmah'ı sunması
259b	106a	Samek'in Şirvan Peşan ve Ferruhruz'u, Garip Şah'tan kurtarması
<i>Kıssa-i Şehr-i Şatran, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, T.9303</i>	<i>Kitab-ı Samek Ayyar, Oxford Bodleian Library, Ouseley 381</i>	
6a	114a	Samek Ayyar'ın, Garip Şah'ın tuzağından kurtulabilmek için demir ayakkabı yaptırması
10b	119b	Ruz Efsun'un, Samek Ayyar ve Ebek ile koyunları otlatırken karşılaşması
13a	121a	Ferruhruz ile Aban Duht'un karşılaşması
15b	125b	Şirvan Peşan'ın, Hurşid Şah'ı tuzağa düşürmesi ve Şah Katus sarayında hapsedmesi
20a	128b	Katus Şah'ın adamlarının Ebek'i Samek Ayyar zannederek idam etmek istemeleri
22b	Anlatı kesintiye uğrar y.129b	Ferruhruz'u Katus'un pehlivanı Merdan Duht ile karşılaşması
26b	--	Garip Şah'ın kardeşi Garab'ın, Şah Katus askerleri tarafından yakalanması
30b	--	Merdan Duht'un babası Kürab'ın Hurşid Şah huzuruna getirilmesi
35a	--	Samek Ayyar'ın, Şah Katus'un casusu Şemame'yi oyuna getirmesi
38b	--	Ferruhruz'ın, Kabus Şah'ın askerleri Karn ve Kurum ile mücadelesi
42a	--	Samek Ayyar'ın Katus Şah'ı kaçırmaması
45b	--	Cam Şah'ın Ebek'i sorguya çekmesi

51a	--	Samek Ayyar'ın Cam Şah askerlerini oyuna getirerek ilaçla bayılması
54b	Anlatı devam eder 134a	Ebrek ve Samek'in bir büyücü tarafından kaçırılan Merdan Duht'u ararken bir çayırda insan başlı konuşan kuşlarla karşılaşması
58a	137b	Ferruhruz'un Muhterikat Şehri'ni ele geçirmesi ve babası Hurşid Şah ile şehre girmeleri
60a	140a	Ferruhruz'un Gülbay ve diğer sevgilileri ile evlenmesi
63a	144b	Ferruhruz'un Kıbt Peri tarafından kaçırılan sevgilisi Merdan Duht'u aramak için yola çıkması ve bir yaban atına rastlaması
65b	148a	Samek Ayyar'ın Kıbt Peri ile karşılaşması ve tutsak edilmesi
68b	151a	Ferruhruz ve Samek'in tutsaklığının ardından Ruz Efzun'un Merdan Duht'u Kıbt Peri'nin sarayında bulması
72b	?	Merdan Duht'un Kabus ve Kerinos'la mücadelesi
75a	?	Merdan Duht'n, düşman pehlivanlarından Gurmend ile mücadelesi
77b	?	Şah Cam'ın askeri Kamkam'ın Ad ve Goncan ile mücadelesi
81b	166b	Samek Ayyar ve Şems'in, Peri Bektaş'ın oğullarını bulması
84b	170a	Merdan Duht'un Kamkam ile karşılaşması
89a	?	Merdan Duht'un pehlivan Kamkam'ı yenmesi
91b	?	Kabus Şah'ın adamı Mehlan'ın Ebrek'i yakalaması
93b	?	Ferruhruz ve Merdan Duht'un savaş meydanında karşı karşıya gelmesi
96b	189a	Kabus Şah'ın pehlivanı Mehlan'ın Ferruhruz tarafından kırbaçlanması
99b	191b	Hurşid Şah'ın idam ettirilmesi ve ardından ağıt yakılması
102b	201a	Merdan Duht ve Ferruhruz'un evlenmesi ve düğün gecesi

106a	?	Samek Ayyar'ın Hurşid Şah'ı öldürenin Kabus Şah ve Kerinos olduğunu öğrenmesi ve kılık değiştirerek yanlarına gitmesi
108b	?	Karde Bazu'nun Hurşid Şah'ın ölümünde rol oynayan Burin'i öldürmesi
111a	?	Merdan Duht ile Gernek'in karşılaşması
120a	?	Büyücü Tac Duht'un kocası Ruhal'ın Samek Ayyar tarafından kaçırılması
121b	221b	Samek Ayyar'ı casus Zerend'i ve annesini sorguya çekmesi
124b	?	Ferruhruz'un düşman askerlerinden Peylan ve Peylev'i idam ettirmesi
131b	241a	Merdan Duht'un Kabus Şah'ın elinde olan Ferruhruz'un eşlerini kurtarması
134b	?	Ebrek'in Kabus Şah'ın adamlarından Keyl ile görüşmesi
137b	251a	Ferruhruz ile işbirliği yapan Kabus Şah veziri Hendes'in işkence görmesi ve Kabus'un kızı Şirvan Duht'a kavuşması
140a	?	Kabus Şah'ın Merdan Duht'u öldürmek istemesi
143b	261a	Keylek ve Tomar pehlivanların karşılaşması
146b	?	Samek Ayyar'ın din adamı kılığına girmesi ve Şirvan Duht'un onu ziyaret etmesi
149b	268b	Samek Ayyar'ın Heftad Derre vadisinin hükümdarı Mahus pehlivana sığınması ve birlikte Huniler Deresi kenarında yemek yemeleri
153a	?	Samek Ayyar'ın aşçı kılığına girerek Kabus Şah'ın mutfağında çalışması ve burada Ebrek ile buluşmaları
155b	283b	Büyücü Tac Duht'un Ferruhruz'un eşlerini öldürerek oğlu Merzuban'ı kaçırmaları

164b	302a	Ferruhruz'un cadı Tigu'nun kızını işkence ile konuşturmaya çalışması
167a	--	Samek Ayyar'ın Merzuban'ı kurtarması
169b	--	Samek'in Kabus Şah'a baskın yaparak tutsak olan pehlivanları kurtarması
173a	--	Heft Dere'nin pehlivanlarının Ferruhruz'a biat etmeleri
176a	--	Kabus'un pehlivanı Ahber'in Samek'i yakalayarak demir bir kafese hapsetmesi
179a	--	Ferruhruz'un Kabus Şah'ın askeri Zerhmihr'i öldürmesi
182a	--	Samek'in Cevher Kalesi'ni fethetmesi
184b	--	Samek'in çoban kılığında İskenderiye Şahı'nın odasına girmesi
187a	--	Merdan Duht ve İskenderiye Şahı'nın pehlivanı Kıtıl'ın karşılaşması
189a	--	Kıtıl Şahın yanında yer alan Nukre Şahın kızı Semenber'in, Ferruhruz'un oğlu Merzuban ile karşılaşması
194a	--	Semenber'in, Semran ve Semür pehlivanları öldürmesi
198b	--	Merzuban'ın ejderhayı öldürmesi
204b	--	Ailesinden ayrı düşen Ferruhruz'un kızı Ferruh Duht'un bir deniz yolculuğu sırasında halkı zenci olan bir adaya varması
208b	--	Kamer Mah ile zenci Engelen'in buluşması
210b	--	Pehlivanların Engelen'i öldürmesi
214b	--	Merzuban'ın devlerle savaşı

**EK 4. RESİMLİ SAMEK AYYAR HİKÂYESİNİN TÜRKÇE VE
FARSÇA NÜSHALARINDAKİ TASVİRLERİN
KARŞILAŞTIRILMASI**

Hikâyenin Konusu	<i>Kıssa-i Ferruhruz,</i> British Library, Or.3298	<i>Kitab-ı Samak Ayyar,</i> Oxford Bodleian Library, Ouseley MS. 381
Ferruhruz Kendman'ı öldürmek üzereyken Kavah'ın engel olması	y.152a	y.3a
Kavah ve Kendman'ın evlerinin yakılarak ateşe verilmesi	y.155a	x
Alem Efruz (Samek)'un Saye Div'e bıçak çekmesi	y.158b	x
Gülbuy'un Cam Şah ile mücadelesi	y.163a	x
Ferruhruz ve Gülbuy'un Simabiye şehrinde kavuşması	y.167a	y.13b
Bertas ve Kavah'ın Karşılaşması	y.171a	x
Çekelmah ve Gülbuy'un sandık içerisinde kaçırılması	y.174a	x
Alem Efruz (Samek)'un, tüccar kılığında Semavat kalesinde muhafızla görüşmesi	x	19b
Alem Efruz (Samek)'un, Çekelmah ve Gülbuy'u Giti Numa'nın elinden kurtarması	y.177a	x
Cam Şah ve Ferruhruz askerlerinin karşı karşıya gelmesi	y.181b	x

Giti Numa'nın, Çekelmah ve Giti Numa'yı kaleye tekrar hapsetmesi	X	31b
Giti Numa'nın Alem Efruz (Samek)'u tuzağa düşürmeye çalışması	y.184b	X
Hurşid Şah'ın oğlu Cemşid'in Ruyin'e karşı savaşıması	X	y.39b
Giti Numa ve Dilaram'ın, Sinban'ın üzerine altın saçması	y.187a	X
Alem Efruz (Samek)'un dansçı kılığında Giti Numa ve Ferruhruz'un önünde gösteri yapması	X	y.46a
Hurşid Şah'ın, Ruyin'in oğlu Zerrin Dereş tarafından yaralanması	X	y.53a
Alem Efruz (Samek)'un Kadese Cazu'yu öldürmesi	194b	X
Ferruhruz'un Zerrin Giysu'ya aldanıp Ruz Efzun'u yaralaması	197b	--
Kadese Cazu'nun oğlu ve tüm büyücülerin bir araya gelerek Hurşid Şah'ın ordusunu ateşe vermesi	X	y.61a
Nigicehş ve Cam Şah askerlerinin karşı karşı karşıya gelmesi	y.203a	y.68b
Şah Kalzam'ın oğlu Hurşid Şah'ın Huzuruna Gelmesi	y.207a	X

Sebseker'in Ruyin'in huzuruna Giti Numa, Zerrin Giysu ve Simine'yi getirmesi	y.210b	X
Alem Efruz (Samek) ve Ebrek'in Dinar Siyah'ı öldürmesi	y.215a	X
Alem Efruz (Samek), Ebrek ve Kassab Sehlu'nun, Ruyin'in adamlarını tuzağa düşürmesi	y.219b	X
Alem Efruz (Samek) ve Ebrek'in, Casus Şelmenek'i tuzağa düşürmesi	X	80b
Ruz Efzun'un, cariyeyi öldürmesi	222b	X
Alem Efruz (Samek)'un Gülbuy kılığında Rayin'i öldürmesi	227a	X
Şah Katus'un sarayında ziyafet vermesi	y.230a	y.331a
Ruz Efzun'un Erkam Şah'ı kurtarması	y.234a	X
Hurşid Şah ile Şah Katus'un karşılaşması	y.241a	y.89a
Garip Şah'ın ağaç arkasında gizlenen Ruz Efzun'u fark etmesi	246b	X
Garip Şah'ın bir viranede gizlenen Şirvan Peşin ve Ferruhruz'u yakalatması	X	y.94b

Alem Efruz (Samek) ve Ebrek'in, Meşkbuyi'den yardım istemeleri	y.250b	X
Alem Efruz (Samek)'un Giti Numa ve Çekelmah'ı Garip Şah'a sunması	y.254b	X
Alem Efruz (Samek)'un Şirvan ve Ferruhruz'u kurtarması	y.259b	y.106a
	<i>Kıssa-i Şehr-i Şatran,</i> İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, T9303	<i>Kitab-ı Samak Ayyar,</i> Oxford Bodleian Library
Alem Efruz (Samek)'un demirciye ayakkabı yaptırması	y.6a	y.114a
Ruz Efun'un, Samek Ayyar ve Ebrek ile koyunları otlatırken karşılaşması	y.10b	X
Şirvan Peşan'ın, Hurşid Şah'ı tuzağa düşürmesi ve Şah Katus sarayında hapsedmesi	y.15b	X
Katus Şah'ın adamlarının Ebrek'i Samek Ayyar zannederek idam etmek istemeleri	y.20a	X
Ferruhruz'u Katus'un pehlivanı Merdan Duht ile karşılaşması	y.22b	X
Garip Şah'ın kardeşi Garab'ın, Şah Katus askerleri tarafından yakalanması	y.26b	X
Merdan Duht'un babası Kürab'ın Hurşid Şah huzuruna getirilmesi	y.30b	X
Samek Ayyar'ın, Şah Katus'un casusu Şemame'yi oyuna getirmesi	y.35a	X
Ferruhruz'ın, Kabus Şah'ın askerleri Karn ve Kurum ile mücadelesi	38b	X

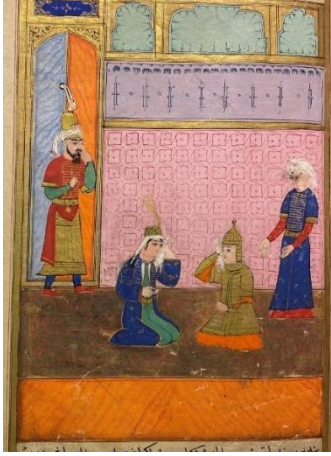
Samek Ayyar'ın Katus Şah'ı kaçırmaması	y.42a	X
Cam Şah'ın Ebrek'i sorguya çekmesi	y.45b	X
Samek Ayyar'ın Cam Şah askerlerini oyuna getirerek ilaçla bayılması	y.51b	X
Alem Efruz (Samek)'un Merdan Duht'u ararken insan başlı kuşlarla karşılaşması	y.54b	y.134a
Ferruhruz'un Muhterikat Şehri'ni ele geçirmesi ve babası Hurşid Şah ile şehre girmeleri	y.58a	X
Ferruhruz ile Gülbay'un evlenmesi	y.60a	y.140a
Ferruhruz'un Kıbt Peri tarafından kaçırılan sevgilisi Merdan Duht'u aramak için yola çıkması ve bir yaban atına rastlaması	y.63a	X
Alem Efruz (Samek)'un Kıbt Peri ile konuşması ve ardından peri tarafından tutsak edilmesi	y.65b	y.148a
Ferruhruz ve Samek'in tutsaklığının ardından Ruz Efun'un Merdan Duht'u Kıbt Peri'nin sarayında bulması	y.68b	X
Merdan Duht'un Kabus ve Kerinos'la mücadelesi	y.72b	X
Merdan Duht'n, düşman pehlivanlarından Gurmend ile mücadelesi	y.75a	X
Şah Cam'ın askeri Kamkam'ın Ad ve Goncan ile mücadelesi	y.77b	X
Alem Efruz (Samek)'un dostu Şems'le nehir kıyısında peri Bektaş'ın oğulları Samut ve Şamat arasındaki sohbeti dinleyip ardından onları tutuklaması	y.81b	y.166b

Merdan Duht'un Kamkam ile karşılaşması	y.84b	X
Merdan Duht'un pehlivan Kamkam'ı yenmesi	y.89a	X
Kabus Şah'ın adamı Mehlan'ın Ebrek'i yakalaması	y.91b	X
Ferruhruz ve Merdan Duht'un savaş meydanında karşı karşıya gelmesi	y.93b	X
Kabus Şah'ın pehlivanı Mehlan'ın Ferruhruz tarafından kırbaçlanması	y.96b	X
Hurşid Şah'ın Kerinos tarafından öldürülmesi	y.99b	X
Hurşid Şah için matem tutanlar	y.103a	y.191b
Ferruhruz ve Merdan Duht'un evlenmesi	y.102b	y.201a
Samek Ayyar'ın Hurşid Şah'ı öldürenin Kabus Şah ve Kerinos olduğunu öğrenmesi ve kılık değiştirerek yanlarına gitmesi	y.106a	X
Karde Bazu'nun Hurşid Şah'ın ölümünde rol oynayan Burin'i öldürmesi	y.108b	X
Merdan Duht ile Gernek'in karşılaşması	y.111a	X
Büyücü Tac Duht'un kocası Ruhal'ın Samek Ayyar tarafından kaçırılması	y.120a	X
Samek tarafından sorguya çekilen Zerand adlı casusun işkence görmesi ve annesinin isyanı	y.121b	y.221b
Ferruhruz'un düşman askerlerinden Peylan ve Peylev'i idam ettirmesi		

	y.124b	X
Merdan Duht'un Kabus Şah'ın elinde olan Ferruhruz'un eşlerini kurtarması	y.131b	y.241a
Ebrek'in Kabus Şah'ın adamlarından Keyl ile görüşmesi	y.134b	X
Ferruhruz ile işbirliği yapan Kabus Şah veziri Hendes'in işkence görmesi ve Kabus'un kızı Şirvan Duht'a kavuşması	y.137b	y.251a
Kabus Şah'ın Merdan Duht'u öldürmek istemesi	y.140a	X
Kılak ve Tomar pehlivanların karşılaşması	y.143b	X
Samek Ayyar'ın din adamı kılığına girmesi ve Şirvan Duht'un onu ziyaret etmesi	y.146b	X
Alem Efruz'un Heftad Dere'de bulunan Huniler Vadisi'nin komutanı Mahus'a sığınması ve onunla dost olması	y.149b	y.268b
Samek Ayyar'ın aşçı kılığına girerek Kabus Şah'ın mutfağında çalışması ve burada Ebrek ile buluşmaları	y.153a	X
Tac Duht'un Ferruhruz'un eşlerini öldürmesi ve oğlu Merzuban'ı kaçırmaması	y.115b	y.283b
Ferruhruz ve Zenek'in mücadelesi	y.159a	X
Nisnas'ın Huniler Deresi'ne gitmesi	y.162b	X

Ferruhruz ve periler atası Tiyyu'nun kızını Alem Efruz ve Kacan'ın işkenceyle konuşturmayaya çalışması	y.164b	y.302a
Samek Ayyar'ın Merzuban'ı kurtarması	y.167a	X
Samek'in Kabus Şah'a baskın yaparak tutsak olan pehlivanları kurtarması	y.169b	X
Heft Dere'nin pehlivanlarının Ferruhruz'a biat etmeleri	y.173a	X
Kabus'un pehlivanı Ahber'in Samek'i yakalayarak demir bir kafese hapsetmesi	y.176a	X
Ferruhruz'un Kabus Şah'ın askeri Zerhmihr'i öldürmesi	y.179a	X
Samek'in Cevher Kalesi'ni fethetmesi	y.182a	X
Samek'in çoban kılığında İskendiye Şahı'nın odasına girmesi	y.184b	X
Merdan Duht ve İskenderiye Şahı'nın pehlivanı Kıtıl'ın karşılaşması	y.187a	X
Kıtıl Şahın yanında yer alan Nukre Şah'ın kızı Semenber'in, Ferruhruz'un oğlu Merzuban ile karşılaşması	y.189a	X
Semenber'in, Semran ve Semür pehlivanları öldürmesi	y.194a	X
Merzuban'ın ejderhayı öldürmesi	y.198b	X
Ailesinden ayrı düşen Ferruhruz'un kızı Ferruh Duht'un bir deniz yolculuğu sırasında halkı zenci olan bir adaya varması	y.204b	X
Kamer Mah ile zenci Engelen'in buluşması	y.208b	X
Pehlivanların Engelen'i öldürmesi	y.210b	X
Merzuban'ın devlerle savaşı	y.214b	X

EK.5. KONU VE BETİMLEMELERİ AÇISINDAN ÖRTÜŞEN TASVİRLER

<i>Kıssa-i Ferruhruz,</i> British Library, Or.3298	<i>Kitab-ı Samak Ayyar,</i> Oxford Bodleian Library, Ouseley MS. 381
 y.152a	 y.3a
 y.167a	 y.13b



y.203a



y.68b



y.230a



y.331a



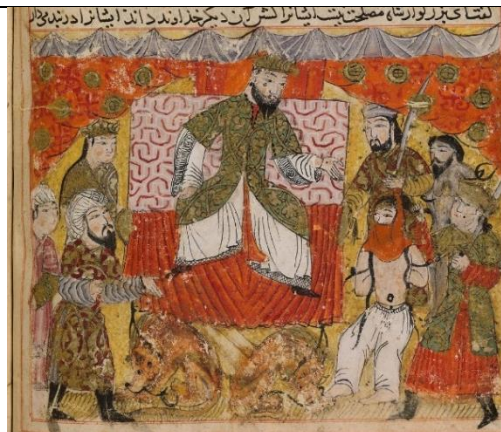
y.41a



y.89a



y.246b



y.94b



y.259a



y.106a

Kıssa-i Şehr-i Şatran
İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi,
T.9303

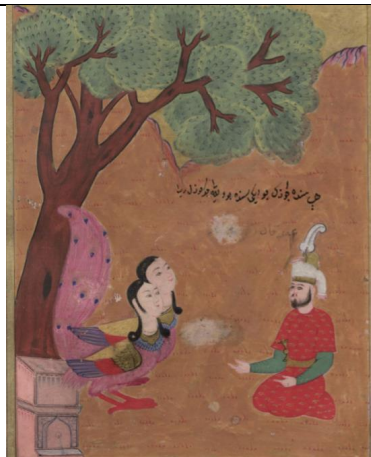


y.6a

Kitab-ı Samak Ayyar,
Oxford Bodleian Library, Ouseley MS. 381



y.114a



y.134a



y.54a



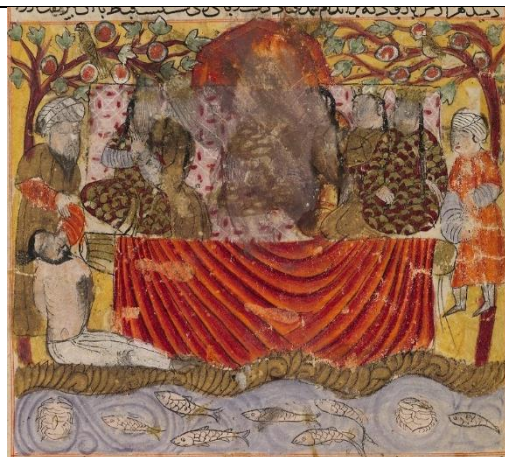
y.60a



y.140a



y.65a



y.148a



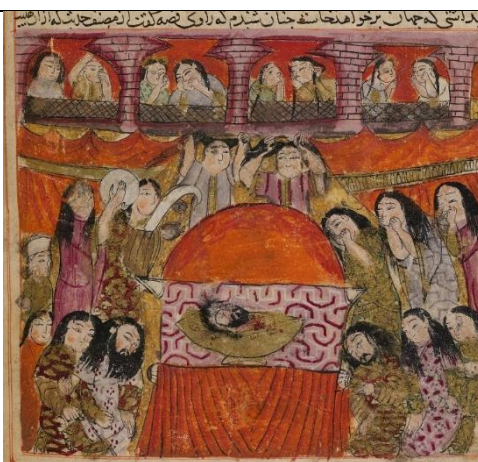
y.81b



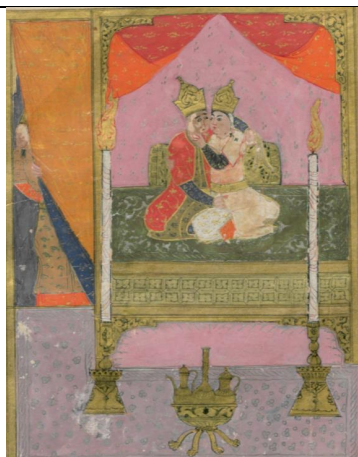
y.166b



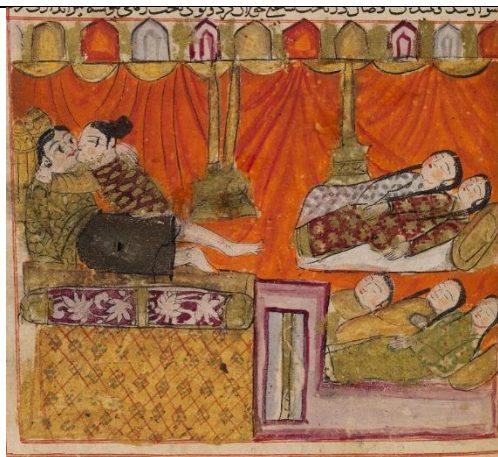
y.103a



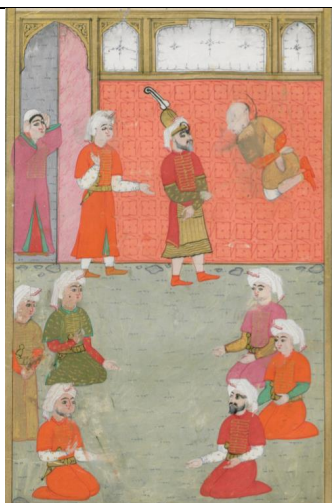
y.191b



y.102b



y.201a



y.121b



y.221b



y.131b



y.241a



y.137b



y.251a



y.149b



y.268b



y.155b



y.283b

EK.6. KISSA-İ FERRUHRUZ HİKÂYESİNİN KAHRAMANLARI

	Ferruhruz: Kısas-i Ferruhruz ve Kısas-i Şehr-i Şatran hikâyesinin ana kahramanıdır. Halep hükümdarı Hurşid Şah'ın oğludur. Bir deniz yolculuğunda sevgilisi Gülbuy ile ayrı düşerler. Anlatı boyunca aşkına kavuşmak için mücadele eden kahramanın en yakın dostları Samek Ayyâr (Alem Efrûz), Ruz Efzun ve Ebrek'tir.
	Gülbuy: Ferruhrûz'un sevgilisidir. Ferruhrûz ile ayrı düştükten sonra Hamiye şehrinin kralı Tuti Şah tarafından tutsak edilir. Gülbuy güzelliği ile herkesi büyüler. Tuti Şah ona olan aşkıdan dolayı sarayının içindeki gizli köşkte Gülbuy'u uzun süre tutsak eder.
	Samek Ayyar (Alem Efruz): Hikâyenin en önemli karakterlerinden biridir. Ayyarların başı Şogal'ın oğludur. Samek başta Hurşid Şah'a, ardından oğlu Ferruhruz'a hizmet eder. Hikâyede uyanık ve yetenekli bir pehlivan olarak anlatılır. Asıl adı Samek olan kahramana anlatının ilerleyen aşamalarında Hurşid Şah, ılık saçan anlamına gelen Alem Efruz adını verir. Samek ana kahramanları türlü tehlikelerden korur ve onların daima yanındadır.

	Hurşid Şah: <i>Kıssa-i Ferruhruz</i> anlatısının ana karakterlerindendir. Halep hükümdarı olarak geçen Hurşid Şah, Ferruhruz'un babasıdır. Ferruhruz'a mücadelesi sırasında yardım eder. Ferruhruz sevgilisine kavuştuktan sonra düşmanı Kâbus Şah tarafından öldürülür.
	Adnan Vezir: Hurşid Şah'ın veziridir. Hikâyede şahın ve Ferruhruz'un doğru kararlar almasında etkilidir. Anlatı boyunca Hurşid Şah'ın yanında yer alır.
	Ruz Efzun: Samek Ayyar'ın kız kardeşim diye tanımladığı dostudur. Kadın ayyarları temsil etmesi bakımından hikâyede önemli roller üstlenir. Savaşmakta, hile yapmakta ve kılık değiştirmekte yeteneklidir. Ferruhruz'un sevdiği kadınlara ulaşmasında önemli roller üstlenir. Samek'in aynı zamanda sağ koludur.

	Tuti Şah: Hikâyede Ferruhruz'un ilk düşmanlarındandır. Tuti Şah, Gülbuy'un güzelliğini görünce ona âşık olur. Bu aşk yüzünden Hurşid Şah ve Ferruhruz'u karşısına alır. Savaş sürecinde çok yıpranan Tuti Şah kız kardeşi Çekelmah'tan yardım ister. Ancak uzun mücadeleler sonucunda, kız kardeşinin ihanetiyle Âlem Efruz tarafından öldürülür.
	Cam Şah: Hamiye ülkesinin hükümdarıdır. Cam Şah, Gülbuy'a âşık olur. Tuti Şah'tan sonra Ferruhruz ve adamlarının en güçlü düşmanlarından biridir. Hikâyenin sonuna kadar mücadeleleri sürer. Anlatının sonlarına doğru kardeşi Şah Katus'tan destek ister. Kızı Giti Numa, Ferruhruz'a âşık olur ve mücadeleler onun için daha önemli hale gelir.
	Şah Katus: Cam Şah'ın kardeşidir. Ferruhruz ile olan mücadelede kardeşine yardım etmek için gelir. Onun da dâhil olmasıyla Cam Şah daha da güçlenir. Anlatıda araları bozuk olan iki kardeş, Hurşid Şah'a karşı gelmek için ittifak kurarlar. Simabiye Şehri'nden haksız vergi alması, Sibam Şah'ın ve kentlilerin isyanı ile zorlu süreçler yaşar.

	Fıkran Şah: Saye Kaf ülkesinin hükümdarıdır. Tuti Şah'tan kaçan Gülbuy'un yolu Saye Kaf ülkesine düşer. Hükümdar Fıkran Şah, Gülnuy'un güzelliğinden büyülenir ve ona aşık olur. Ancak zamanla hatasını anlar ve Ferruhruz tarafına geçer. Anlatıda kimi düşmanlar sık sık saf değiştirir ve Ferruhruz'un yanında yer alır.
	Garip Şah: Şatran şehrinin hükümdarıdır. Ferruhruz Şah Katus'un kızı Şirvan Peşan ile kaçarken bu şehirde tutsak edilir. Garip Şah şehrine gelen yabancıları asla sevmez. Ferruhruz ve Şirvan Peşan'ın elinden kurtulmasıyla kahramanlara düşman olur. Kıssa-i Ferruhruz onun intikam almak istemesi ile son bulur. Garip Şah'ın savaşı Kıssa-i Şehr-i Şatran hikâyesinde devam eder.
	Giti Numa: Cam Şah'ın kızıdır. Giti Numa, hikâyeye dâhil olduğu zaman tüccar kılığına giren Gülbuy'a âşık olur. Ancak kadın olduğunu anlayınca öfkelenir ve Ferruhruz'a düşman olur. Ancak hikâyenin sonlarına doğru o da Ferruhruz'a âşık olur ve onun tarafına geçer.

	Çekelmah: Tuti Şah'ın kız kardeşidir. Başlangıçta ona yardım etmek için hikâyeye dâhil olur. Ancak daha sonra Ferruhruz'a aşık olur ve onun tarafına geçer. Anlatıda güzel olmasının yanında güçlü ve savaşmakta yetenekli bir kadın pehlivan olarak ifade edilir.
	Şirvan Peşin: Şah Katus'un kızıdır. Hikâyeye dâhil olduğu zaman kendini erkek olarak tanıtır. Ardından kadın olduğu anlaşılır. Ferruhruz'a âşık olur ve birlikte Şatran şehrine kaçarlar.
	Zerrin Giysu: Cam Şah'ın adamı Ruyin'in kızıdır. Kardeşini öldüren Ferruhruz'dan intikam almak için elinden geleni yapar. Hurşid Şah'ın eşlerini öldürür. Hurşid Şah'ın oğlu Cemşid Şah'a komplo kurar ve yanmasına neden olur. Zerrin Giysu yaptıklarıyla hikâyenin akışının büyük oranda değişmesine neden olur.

	Ebrek: Samek Ayyar'ın en yakın yardımcısıdır. Anlatı boyunca, Samek'in yanında olur Ebrek, hikâyeye eğlenceli unsurlar katan eğlenceli bir karakterdir.
	Kassab Sehlu: Samek, Ebrek ve Ruz Efzun'un Şah Katus'tan kaçmalarına yardım eder. Anlatıda onları takip eden düşman askerlere tuzak kurması ve kahramanların yeni maceralara atılmasına yardımcı olur.
	Pehlivanlar (Ayyarlar): Hikâyede ayyarlar resimlere sık sık konu olurlar. İyi ve kötü olarak ayrılan karakterler savaşmakta ve hile yapmakta ustadırlar. Anlatıda genel olarak Ferruhruz'un yanında olan ayyarlar sahip olduğu özellikleri iyiye kullanan pehlivanlardır. Ancak düşman kralların yanında olan ayyarların her türlü kötülük için hileye başvuran karakterler olarak tanıtılırlar.

EK 7. ORJİNALLİK RAPORU

	HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ	Doküman Kodu Form No.	FRM-DR-21
		Yayın Tarihi Date of Pub.	04.01.2023
	FRM-DR-21 Doktora Tezi Orjinallik Raporu <i>PhD Thesis Dissertation Originality Report</i>	Revizyon No Rev. No.	02
		Revizyon Tarihi Rev. Date	25.01.2024

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞINA
Tarih: 25/08/2025
Tez Başlığı (Türkçe): 16. Yüzyıl Osmanlı Kültüründe Samek Ayyar Hikâyesi ve Musavver Nüshaları Tez Başlığı (Almanca/Fransızca)*:.....
Yukarıda başlığı verilen tezin a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 414 sayfalık kısmına ilişkin, 25/08/2025 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda işaretlenmiş filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orjinallik raporuna göre, tezin benzerlik oranı % 5 'dir.
Uygulanan filtrelemeler**: 1. ☐ Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç 2. ☒ Kaynakça hariç 3. ☐ Alıntılar hariç 4. ☒ Alıntılar dâhil 5. ☒ 5 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç
Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orjinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tezin herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumlarda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.
Gereğini saygılarımla arz ederim.
Serpil AYHAN KARAASLAN

Öğrenci Bilgileri	Ad-Soyad	Serpil AYHAN KARAASLAN	
	Öğrenci No	N18241935	
	Enstitü Anabilim Dalı	Sanat Tarihi	
	Programı	Sanat Tarihi	
	Statüsü	Doktora ☒	Lisans Derecesi ile (Bütünleşik) Dr ☐

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.
Prof. Dr. Serpil Bağcı

*Tez Almanca veya Fransızca yazılıyor ise bu kısımda tez başlığı **Tez Yazım Dilinde** yazılmalıdır.

**Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orjinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları ikinci bölüm madde (4)/3'te de belirtildiği üzere: Kaynakça hariç, Alıntılar hariç/dahil, 5 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç (Limit match size to 5 words) filtreleme yapılmalıdır.

	HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ	Doküman Kodu Form No.	FRM-DR-21
		Yayın Tarihi Date of Pub.	04.01.2023
	FRM-DR-21 Doktora Tezi Orijinallik Raporu <i>PhD Thesis Dissertation Originality Report</i>	Revizyon No Rev. No.	02
		Revizyon Tarihi Rev. Date	25.01.2024

TO HACETTEPE UNIVERSITY GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES DEPARTMENT OF ART HISTORY	
Date: 25/08/2025	
Thesis Title (In English): The Story of Samak Ayyar in 16th-Century Ottoman Culture and Its Illustrated Manuscripts	
According to the originality report obtained by myself/my thesis advisor by using the Turnitin plagiarism detection software and by applying the filtering options checked below on 25/08/2025 for the total of 414 pages including the a) Title Page, b) Introduction, c) Main Chapters, and d) Conclusion sections of my thesis entitled above, the similarity index of my thesis is 5 %.	
Filtering options applied**: ☐ Approval and Declaration sections excluded ☒ References cited excluded ☐ Quotes excluded ☒ Quotes included ☒ Match size up to 5 words excluded	
I hereby declare that I have carefully read Hacettepe University Graduate School of Social Sciences Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports that according to the maximum similarity index values specified in the Guidelines, my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge.	
I respectfully submit this for approval.	
Serpil AYHAN KARAASLAN	

Student Information	Name-Surname	Serpil AYHAN KARAASLAN	
	Student Number	N18241935	
	Department	Art History	
	Programme	Art History	
	Status	PhD ☒	Combined MA/MSc-PhD ☐

SUPERVISOR'S APPROVAL

APPROVED
Prof Dr. Serpil Bağcı

**As mentioned in the second part [article (4)/3] of the Thesis Dissertation Originality Report's Codes of Practice of Hacettepe University Graduate School of Social Sciences, filtering should be done as following: excluding reference, quotation excluded/included, Match size up to 5 words excluded.

EK 8. ETİK KURUL MUAFİYET FORMU

	HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ	Doküman Kodu Form No.	FRM-DR-12
		Yayın Tarihi Date of Pub.	22.11.2023
	FRM-DR-12 Doktora Tezi Etik Kurul Muafiyeti Formu <i>Ethics Board Form for PhD Thesis</i>	Revizyon No Rev. No.	02
		Revizyon Tarihi Rev. Date	25.01.2024

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞINA
Tarih: 10/07/2025
Tez Başlığı 16. Yüzyıl Osmanlı Kültüründe Samek Ayyar Hikâyesi ve Musavver Nüshaları Tez Başlığı (Almanca/Fransızca)*:..... Yukarıda başlığı verilen tez çalışmam: 1. İnsan ve hayvan üzerinde deney niteliği taşımamaktadır. 2. Biyolojik materyal (kan, idrar vb. biyolojik sıvılar ve numuneler) kullanılmasını gerektirmemektedir. 3. Beden bütünlüğüne veya ruh sağlığına müdahale içermemektedir. 4. Anket, ölçek (test), mülakat, odak grup çalışması, gözlem, deney, görüşme gibi teknikler kullanılarak katılımcılardan veri toplanmasını gerektiren nitel ya da nicel yaklaşımlarla yürütülen araştırma niteliğinde değildir. 5. Diğer kişi ve kurumlardan temin edilen veri kullanımını (kitap, belge vs.) gerektirmektedir. Ancak bu kullanım, diğer kişi ve kurumların izin verdiği ölçüde Kişisel Bilgilerin Korunması Kanuna riayet edilerek gerçekleştirilecektir. Hacettepe Üniversitesi Etik Kurullarının Yönergelerini inceledim ve bunlara göre çalışmamın yürütülebilmesi için herhangi bir Etik Kuruldan izin alınmasına gerek olmadığını; aksi durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. Gereğini saygılarımla arz ederim. Serpil AYHAN KARAASLAN

Öğrenci Bilgileri	Ad-Soyad	Serpil AYHAN KARAASLAN	
	Öğrenci No	N18241935	
	Enstitü Anabilim Dalı	Sanat Tarihi	
	Programı	Sanat Tarihi	
	Statüsü	Doktora ☒	Lisans Derecesi ile (Bütünleşik) Dr ☐

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.
Prof. Dr. Serpil Bağcı

* Tez Almanca veya Fransızca yazılıyor ise bu kısımda tez başlığı **Tez Yazım Dilinde** yazılmalıdır.

	HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ	Doküman Kodu <i>Form No.</i>	FRM-DR-12
		Yayın Tarihi <i>Date of Pub.</i>	22.11.2023
	FRM-DR-12 Doktora Tezi Etik Kurul Muafiyeti Formu <i>Ethics Board Form for PhD Thesis</i>	Revizyon No <i>Rev. No.</i>	02
		Revizyon Tarihi <i>Rev. Date</i>	25.01.2024

HACETTEPE UNIVERSITY GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES DEPARTMENT OF ART HISTORY	
Date: 10/07/2025	
Thesis Title (In English): The Story of Samak Ayyar in 16th-Century Ottoman Culture and Its Illustrated Manuscripts	
My thesis work with the title given above: - Does not perform experimentation on people or animals. - Does not necessitate the use of biological material (blood, urine, biological fluids and samples, etc.). - Does not involve any interference of the body's integrity. - Is not a research conducted with qualitative or quantitative approaches that require data collection from the participants by using techniques such as survey, scale (test), interview, focus group work, observation, experiment, interview. - Requires the use of data (books, documents, etc.) obtained from other people and institutions. However, this use will be carried out in accordance with the Personal Information Protection Law to the extent permitted by other persons and institutions.	
I hereby declare that I reviewed the Directives of Ethics Boards of Hacettepe University and in regard to these directives it is not necessary to obtain permission from any Ethics Board in order to carry out my thesis study; I accept all legal responsibilities that may arise in any infringement of the directives and that the information I have given above is correct.	
I respectfully submit this for approval.	
Serpil AYHAN KARAASLAN	

Student Information	Name-Surname	Serpil AYHAN KARAASLAN	
	Student Number	N18241935	
	Department	Art History	
	Programme	Art history	
	Status	PhD ☒	Combined MA/MSc-PhD ☐

SUPERVISOR'S APPROVAL

APPROVED
Prof. Dr. Serpil Bağcı