

Art-Sanat

Araştırma Makalesi | Research Article

 Açık Erişim | Open Access

Sultan III. Murad'ın Emriyle Hazırlanan *İbretnâme*'nin Minyatürleri

The Illustrated *Ibratnama*: A Didactic Manuscript Commissioned by Sultan Murad III



Hesna Haral¹  

¹ İstanbul, Türkiye

Öz

Bu makalede, Lâmiî Çelebi'nin kâleme aldığı tasavvufî menkıbeler ve ahlakî hikâyelerden oluşan *İbretnâme* isimli eserin bugün Dallas Sanat Müzesinde [Dallas Museum of Art The Keir Collection of Islamic Art, K.1.2014.38] yer alan bir nüshasındaki tasvirler, metin-minyatür ilişkisi gözetilerek değerlendirilmiştir. Makale, yazma eserde yer alan minyatürlerin ikonografilerinin ve üslup özelliklerinin tespitini amaçlamaktadır. 1587 tarihli, tasvirli *İbretnâme* nüshası, ketebesindeki kayda göre Sultan III. Murad'ın emriyle hazırlanmıştır. Makalenin giriş kısmında yazma eserin fiziksel bazı temel niteliklerine kısaca değinilmiş, ardından kitap içerisindeki yirmi bir minyatür, ayrıntılı olarak incelenmiştir. Minyatürler, Nakkaş Osman veya onun yolunda çalışan sanatçıların ve Nakkaş Hasan'ın üslubunu yansıtmaktadır.

Eser içerisindeki tasvirler, metin-minyatür ilişkisi gözetildiğinde ikonografik açıdan dört temel gruba ayrılmaktadır. İlk grupta yer alan Rodos, Belgrad Kaleleri ve Budin Kızılma Kilisesi'ni gösteren tasvirler, tarih konulu ikonografinin örneklerindendir. İkinci grupta Abdülkadir-i Geylânî, Pir Bakka, İbnü'l-Fârîz, Evhadüddîn-i Kirmânî gibi meşhur sufilerin ve Sekizinci İmam Rıza'nın keramet tasvirleri yer almaktadır. Üçüncü grupta tasavvufî anlayışın inşa ettiği "hakikat arzı" denilen bahçeleri gösteren sahneler mevcuttur. Son grupta ise şehzade ve bezirgânzade gibi karakterlerin "hayal âlemi"ndeki yolculuklarında karşılarına çıkan devler, cinler ve acayip yaratıklarla giriştikleri maceralar betimlenmiştir.

Abstract

This article tries to evaluate the paintings of Lami Chalabi's *Ibratnama* housed in the Dallas Museum of Art [Dallas Museum of Art The Keir Collection of Islamic Art [K.1.2014.38]. The manuscript, dated 1587, prepared by the order of Sultan Murad III. The 21 paintings in *Ibratnamathat* reflect the style of Nakkash Osman or the artists who worked under his guidance and Nakkash Hasan were evaluated in terms of iconography and painting style.

When the relationship between text and miniature is considered, the paintings can be divided into four main groups. In the first group, the depictions of the Castles of Rhodes and Belgrade and the conversion of Kızılma Church of Budin into a mosque present a rare historical iconography. The second group includes depictions of karamat about the famous sufis such as Abd al-Qadir al-Jilani, Pir Bakka, Ibn al-Farid, Awhad al-Din Kirmani and also the Eight Imam Rida. In the third group, there are scenes depicting the gardens of the "realm of truth". The last group depicts the adventures of characters such as a sultan, a prince and a son of a merchant together with giants, jinns and strange creatures they encounter on their journeys in the "realm of imagination (Khayal)."

Anahtar Kelimeler Resimli · *İbretnâme* · Lâmiî Çelebi · Minyatür · İkonografi · Nakkaş Hasan · Nakkaş Osman Üslubu

Keywords Illustrated · *Ibratnama* · Lami Chalabi · Miniature Painting · The Style of Nakkash Osman · Nakkash Hasan



“ Atıf | Citation: Haral, Hesna . "Sultan III. Murad'ın emriyle hazırlanan *İbretnâme*'nin minyatürleri". *Art-Sanat*, 24 (2025): 206–253. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2025.24.0016>

 This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License. 

 2025. Haral, H.

 Sorumlu Yazar | Corresponding author: Hesna Haral hesna2013@gmail.com



Art-Sanat

<https://art-sanat.istanbul.edu.tr/>

e-ISSN: 2148-3582

Extended Summary

Lami Chalabi's *Ibratnama* [Dallas Museum of Art The Keir Collection of Islamic Art, K.1.2014.38], which is an illustrated copy, dated 1587 and prepared by the order of Sultan Murad III (1574-1595), reflects the artistic richness of the Ottoman miniature painting with its 21 miniatures. *Ibratnama* written by Lami Chalabi of Bursa, who was one of the Ottoman prominent writers, was written to celebrate the conquests of Sultan Murad III's grandfather, Sultan Suleiman the Magnificent. It is an example of the maviza (guidance) genre within the literary tradition of advice. The author reported that he wrote this work in his own mansion in Bursa in 1526. The stories in *Ibratnama* consist of two parts. In the first part of the manuscript, the manaqibs of the saints and some of the twelve imams were mentioned. The second part tells the stories of the sultans, princes, and merchants. With manaqibs and stories, it is intended to provide advice. According to Lami Chalabi, *Ibratnama*'s first part is about the talismans of the "realm of imagination (Khayal)" and the second is about the talismans of the "world of dreams". The first one, which describes the miracles (karamat) of the saints and some of the twelve imams, refers to the mystical stories related to the realm of Khayal. The second one is devoted to extraordinary events and rare stories of people such as sultans, princes and bezirgânzades.

On the last page of *Ibratnama*, it was stated that the work was written by the calligrapher Hüseyin in Üsküdar on March 1587, with the order of Sultan Murad III. The manuscript was generally written in black ink, but also red ink was used for the titles and some lines and words that were intended to be highlighted. The binding of the manuscript must have been changed in a period later than the 16th century.

This illustrated copy of the *Ibratnama* was in the collection of Edmund Robert Anthony de Unger (1918-2011) at Keir House in London. We have no clear information about how the manuscript prepared for Sultan Murad III came into the hands of the collector. There is a depiction of the Church of the Virgin Mary (the Church of Kızılalma) in Budin (Hungary), which may explain why the Hungarian-born Edmund de Unger was interested in the manuscript. After his death, the manuscript came to the Dallas Museum of Art in Texas.

All paintings of *Ibratnama* could be evaluated iconographically under four main groups.

The first two miniatures of the manuscript, one depicting the castles of Belgrade and Rhodes and the second depicting the conversion of the Church of Kızılalma into a mosque in Budin, present a rare historical iconography. This is the first group.

The second group includes depictions of karamats (miracles) about famous sufis such as Abd al-Qadir al-Jilani, Pir Bakka, Ibn al-Farid, Awhad al-Din Kirmani and Imam Rida. In *Ibratnama*, the most frequently depicted sufi is Abd al-Qadir al-Jilani, the founder of the Qadiriyya sect. The paintings devoted to Abd al-Qadir al-Jilani, such as giving guidance and help to the dervishes and the revelation of hidden knowledge (gayb), are iconographic scenes of karamat. Famous sufis such as Awhad al-Din Kirmani, Pir Bakka and Ibn al-Farid and the Imam Rida -eight of the twelve imams- are also depicted in miniatures. These scenes are the illustrations of karamat motifs such as knowing the hidden/unseen things and traveling long distances in a short time.

Among the miniatures of the manuscript, the most numerous group is devoted to karamat scenes. The main karamat motifs illustrated in the manuscript are first about stating the unknown (gayb) which God only reveals to his saintly servants and second about the saints' help to his disciples or loved ones. The miniatures in *Ibratnama* contribute to the richness of the karamat iconography in Ottoman painting. Karamat paintings are iconographically similar to a group of miniatures in illustrated sufi manakibnamas such as *Tercüme-i Sevâkıb-ı Menâkıb* [TSMK R. 1479] and *Nefehâtü'l-Üns* [DCBL Turk 474].

Among *Ibratnama*'s miniatures, the third group consists of three paintings. The illustrations are about a story told with reference to Ibn Arabi. These are the depictions of the "Realm of Haqiqa". These miniatures showing the gardens in which only "arifs" can enter with their souls and not with their bodies are rare examples not just for Ottoman painting but also in Islamic painting.

The fourth and last iconographical group of the paintings of *Ibratnama* are about events and extraordinary creatures that happen to heroes such as a sultan, a son of a merchant and a prince who are traveling around in the different layers of imagination. One of the remarkable scenes is the journey of a sultan in Khorasan, which begins in a basket swinging from the dome of a bathhouse in the city of "Medhushan". This bizarre journey ends in a rose garden at the end of the heavens. Another interesting painting is the assembly of "Banu," who was the head of the fairy-faced

creatures. Although at first glance, this assembly with its music and singing be a scene of entertainment, it is in fact an environment full of strangeness. Likewise, the two miniatures depict the cannibalistic “zengi” (black) that a prince living in Damascus encounters in his layered adventure that begins under the water with the karamat of a sheikh.

In the fourth group, two miniatures are allocated for the story of two young men called Beşir and Nezir. The first of these miniatures depicts the assembly of giant jinns, while the second depicts Beşir putting his face to the feet of Khidr, who stands out as a guide in the sufi tradition at the mysterious place where two seas meet (Majma Ul-Bahrain). Actually, Khidr appears in two miniatures of the manuscript such as a helpful guide and saint.

The largest number of miniatures in the fourth group is devoted to the story of the Nine Domed Bath and a place of alchemy (Simyahane). The stories chosen to depict are related to a son of a merchant who is contemplating the heavens inside a bath and his strange adventures in the different “realms of khayal”. The painting, which is about the son of a merchant's intercourse with a jinn disguised as a young girl, is very noteworthy like the other one, which is about the conversation of a young merchant named Mahan with the jinn, which is in human form.

In *Ibratnama*, the moral stories ended with advice and some mystic themes were shaped in the imagination of Ottoman artists and reflected in the paintings in unique ways. Ottoman court painters enriched the depictions by adding elements beyond the texts of the stories. Scenes depicting adventures in extraordinary gatherings of the imaginary world, whose members include giants, jinn, and creatures, offer cautionary moral and mystical advice were shaped by the imagination of Ottoman artists and reflected in their paintings.

The illustrated copy of *Ibratnama* contains 21 miniatures. The miniatures reflect the style of Nakkash Hasan and Nakkash Osman or the artist who worked in Nakkash Osman's path. In the paintings reflecting the Nakkash Osman style, various shades of pink, lavender, orange, yellow, red, green, and blue are predominantly used. Nakkash Osman is known to have depicted his figures with expressive faces using soft brushstrokes. In miniatures attributed to his style, the delicate figures' beards, combed with a fine brush, and their facial expressions are evident. In interior scenes, figures such as the saint and the administrator who host the gathering are centrally located in the center, while in interior depictions, they are generally illustrated seated in front of a window framed by an arch.

The second group of miniatures within the *Ibratnama* exhibits Nakkash Hasan's stylistic characteristics. It is plausible that Nakkash Hasan, as one of the Ottoman royal painters, worked on this copy of the manuscript. The colors used in the miniatures attributable to Nakkash Hasan's style are predominantly lavender, aqua green, pink, blue, red, and eggplant purple. However, the color of eggplant purple, not used by the other artist in the manuscript, appears only in miniatures that bear traces of Nakkash Hasan's style, particularly in the dresses of saints. In the scenes carrying the stylistic characteristics of Hasan, the broad faces, the steep chin protrusion starting from below the ear, the small red lips on the faces of all the figures and the facial expressions that are quite successful in expressing emotions such as sadness and surprise are striking.

Beyond the Nakkash Osman style and Nakkash Hasan's hand, another artist's descriptive characteristics are also evident. This artist maintains similar stylistic features to the others, including the geometric decoration of interior surfaces, the placement of the main characters under an arch in the assembly scenes, and the lavender hills bordered by dark contour lines in the nature scenes. However, the third artist's facial depictions are quite characteristic. The figures' narrow chins are connected to the ears by a wide curve on either side of the face. The facial features and the depiction of the eyes are unique characteristics of him. However, in all the illustrations of *Ibratnama*, the general characteristics of the Ottoman classical painting are observed, both in terms of architectural elements, the physical characteristics of the figures and the colors.

Giriş

İbretnâme, Lâmiî Çelebi'nin (öl.1532) tasavvufî menkıbeler ve ahlakî hikâyelerden oluşan bir eserdir. Şair eserine *İbretnâme* adını vermesine rağmen, bazı yazma ve matbu nüshalarda eserin ismi *İbretnümâ* [İbret gösteren] olarak kaydedilmiştir.¹ Osmanlı kültürünün öne çıkan ediplerinden Lâmiî, Bursalıdır.² Aşık Çelebi'ye göre, evvela Ahaveyn ve Fenarîzade'nin hizmetinde bulunmuş daha sonra Nakşibendî tarikinden Emir Efendi'ye bağlanmıştır.³ Abdurrahman Câmî'nin (1414-1492) kitaplarına hayranlık besleyen Lâmiî'nin⁴ Câmî'yi örnek alması ve Câmî'nin eserlerini tercüme etmesi sebebiyle "Câmî-i Rum" olarak isimlendirildiği düşünülmektedir.⁵ Bu iki şairden Câmî, sufilerin menkıbelerini içeren *Nefehâtü'l-Üns* (1478)⁶ simli eseri yazmış, Lâmiî ise bu eseri Osmanlı Türkçesine çevirmiştir. Lâmiî'ye, Câmî-i Rûm sıfatını kazandıranın da bu eser olduğu düşünülmektedir.⁷

İbretnâme, Lâmiî'nin Kanuni Sultan Süleyman için kâleme aldığı bir eserdir.⁸ Yazar, 932 [1526] senesinde Bursa'da kendi kaşânesinde bu eseri yazdığını bildirmiştir.⁹ *İbretnâme*'deki hikâyeler, ilki velîlerin ve on iki imamın menkıbeleri, diğeri padişah, şehzade ve bezirgân hikâyeleri olmak üzere iki kısımdan oluşmaktadır. Günay Kut, nefsi ıslah amacına yönelik hikâyelerden oluştuğu için bu eserin "mev'iza" türünün bir örneği olduğunu belirtmektedir.¹⁰ Mev'iza, İslami kaynaklarda vaaz kelimesinin yerine de kullanılmaktadır. Eski toplumların başından geçen ibret verici olayların anlatılarak nasihat verilmesi manasındadır.¹¹

Şeyh Abdülkadir-i Geylânî, Şeyh Muhyiddin Arabî ve Hoca Bahaüddin Nakşibendî gibi meşhur sufiler ve Şeyh Abdullah Yafi, Şeyh İbn Sekine, İbn Faris, Seyyid Ahmed bin Hasan ve Şeyh Müferrih gibi tasavvuf erbabından nakledilen hikâyeler, eserin birinci babını oluşturmaktadır. Bu babda ayrıca on iki imamın bir kısmından nakledilen menkıbeler de mevcuttur. İkinci babda padişah, şehzade ve bezirgân gibi kişilerin başından geçen olağanüstü olaylar anlatılmaktadır. Lâmiî Çelebi, bu eseri yazma maksadını "*misal âleminin acayıpliklerinden ve hayalin garip mertebelerinden bahseden ibret dolu ve hayrette bırakacak nadir hikâyeler inşa etmek*"¹² olarak tarif etmektedir.

Tasavvuf sahasında misal âlemi, maddî dünya ile ruhlar dünyası arasında bulunan, her iki âlemin özelliklerini taşıyan ve her iki âlemi kuşatan bir ara âlem olarak düşünülmüştür. Bu âlem ne sadece maddî ne de sadece rûhânîdir. Süleyman Uludağ, eşyanın suretlerinin ve örneklerinin (modellerinin) bulunduğu âlemin gerçek âlem olarak kabul edildiğini ve bu suretlere "suver-i misaliye" dendiğini, maddî suretlerin ise bu suretlerin gölgeleri olduğunu ifade etmektedir. Ona göre misal âlemi, halis ruhlar âlemiyle maddî âlem arasındaki ara âlem olarak tarif edilir.¹³ Hayalde canlanan şekiller, rüyadaki vakalar, suya akseden nesneler,

¹Günay Kut, "İbretnâme," *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 21 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2000), 370.

²Rıdvan Canım, *Latîfî Tezkiretü's-Şuarâ ve Tabsiratü'n-Nuzamâ İnceleme Metin* (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, 2000), 475.

³Aşık Çelebi, *Meşairü's-Şuara İnceleme-Metin II*, haz. Filiz Kılıç (İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü, 2010), 745.

⁴Abdülkadir Karahan, "Lâmiî," *İslam Ansiklopedisi*, c. 7 (Ankara: Milli Eğitim Basımevi, 1987), 10-15.

⁵Nuran Tezcan, "Câmî-i Rûm Olarak Lâmiî Çelebi," *TUBA Journal of Turkish Studies* 33/2 (2009), 172.

⁶Abdurrahman Câmî'nin 1478 senesinde Ali Şîr Nevâî'nin isteği üzerine Farsça olarak telif ettiği eserdir. Kitabın giriş bölümünde sufilerin davranışlarının anlaşılabilmesi için velî, velâyet, keramet ve tasavvuf gibi kavramlar açıklandıktan sonra ve altı yüzü geçecek sayıda sufinin biyografisine yer vermiştir. Bk. Süleyman Uludağ, "Nefehâtü'l- Üns," *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 32 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2006), 521.

⁷Tezcan, "Câmî-i Rûm Olarak Lâmiî Çelebi," 174.

⁸Salih Gülerer, "Bursalı Lâmiî Çelebi İbret-nüma İnceleme Metin" (Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, 1988), 8.

⁹Lâmiî Çelebi, *İbretnâme*, The Keir Collection of Islamic Art on loan to the Dallas Museum of Art, K.1.2014.38, 2a-2b.

¹⁰Kut, "İbretnâme," 371.

¹¹Hasan Cirit, "Vaaz," *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 42 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2012), 404.

¹²Lâmiî Çelebi, *İbretnâme*, The Keir Collection of Islamic Art on loan to the Dallas of Art, K. 1.2014.38, 10b.

¹³Süleyman Uludağ, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü* (İstanbul: Kalcı Yayıncılık, 2012), 251.



ışıkta oluşan gölgeler misal âlemi ile ilişkilendirilmiştir. Misal âlemindeki varlıkları idrak etmenin aracı olarak da göz ve kulak gibi duyu organları değil “hayal” öne çıkmaktadır.¹⁴ Lâmiî Çelebi'ye göre *İbretnâme*, biri misal âleminin diğeri ise hayal âleminin tılsımları olmak üzere iki bab olarak taksim edilmiştir.¹⁵ Eserde ilk babda sufilerin ve on iki imamdandır bir kısmının kerametleri; ikinci babda ise şehzade ve bezirgân gibi şahısların başından geçen olağanüstü olaylar ve nadir hikâyeler mevcuttur.

Lâmiî Çelebi'nin 1520 senesinde yazdığı *İbretnâme*'nin bu makaleye konu olan tasvirli nüshası, bugün Texas'taki Dallas Sanat Müzesinde [Dallas Museum of Art The Keir Collection of Islamic Art, K.1.2014.38] yer almaktadır.¹⁶ Bu yazma nüsha Lâmiî Çelebi tarafından telif edilen *İbretnâme*'nin Sultan III. Murad'ın isteği üzerine hazırlanmış tasvirli bir nüshasıdır.¹⁷ III. Murad genel itibarıyla tasavvuf çevrelerine yakındır. Halvetî şeyhi Şaban Efendi'nin halifesi olan Şeyh Şücâa'ya intisap ettiği ve rüyalarını gönderip düzenli olarak yorumlattığı¹⁸ ve Şeyh Şaban ile de teması olduğu bilinmektedir.¹⁹ Hatta sultanın Nakşibendî Şeyhi Ahmed Sadık Taşkendi'nin müridi olduğu ve bu şeyhin vefatında da onun emri ile divan işlerinin üç gün ertelendiği bildirilmektedir.²⁰

İbretnâme 5.72 × 27.94 × 19.05 cm ölçülerine sahiptir. Müzenin sayfasında hatalı olarak 1586 (994 Hicri) senesinde tarihlendirilmiştir.²¹ Fakat hatime sayfasında (**Görsel 1**) eserin 1587 senesinin Mart ayında Üsküdar'da Sultan III. Murad'ın emriyle Hasan oğlu Hüseyin tarafından yazıldığı belirtilmektedir. Eserin son sayfasında (**Görsel 1**) etrafı lacivert sarmal dallar ve gösterişli rumiler ile bezenmiş bir madalyon yer almaktadır. Madalyonun içerisinde “Allah'ın kullarının en zayıfı hakir, fakir Hasan oğlu Hüseyin; sultan oğlu sultan Sultan Selim Han oğlu Sultan Murad Han için (mizan gününe kadar Allah onun mülkünü ve devletini ebedi kılsın), 995 senesinin Rebiü'l Ahir ayının ilk on gününde (evail), Üsküdar'da (Mahmiye-i Üsküdar) yazdı. Allah mülk sahibi ve bağışlayıcıdır”²² ifadeleri yer almaktadır.

¹⁴Büşra Arslan Meçin, “Tasavvuf Düşünce Sisteminde Misal Âlemi” (Doktora Tezi, Dicle Üniversitesi, 2020), 1.

¹⁵Lamiî Çelebi, *İbretnâme*, The Keir Collection of Islamic Art on loan to the Dallas of Art, K. 1.2014.38, 10b.

¹⁶Uğur Öztürk, “Kitaplar ve Hazine: III. Murad'ın Kütüphanesi İçin Hazırlanmış Bazı Madalyonlu Eserler,” *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi* 27 (2021), 670.

¹⁷Öztürk, “Kitaplar ve Hazine: III. Murad'ın Kütüphanesi İçin Hazırlanmış Bazı Madalyonlu Eserler,” *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi* 27 (2021), 670.

¹⁸Özgen Felek, *Kitabü'l-Menâmât Sultan III. Murad'ın Rüya Mektupları* (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2014), 1.

¹⁹Bekir Kütükoğlu, “Murad III,” *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 31 (Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2020), 172.

²⁰Dina Le Gall, *Bir Sûfî Kültürü Olarak Nakşibendilik* (İstanbul: Litera Yayıncılık, 2016), 88-89.

²¹*İbretnâme*, Dallas Museum of Art, erişim 14 Nisan 2023 <https://dma.org/art/collection/object/5340987>.

²²Lamiî Çelebi, *İbretnâme*, The Keir Collection of Islamic Art on loan to the Dallas of Art, K. 1.2014.38, 169b.



Kaynak: The Keir Collection of Islamic Art on loan to the Dallas Museum of Art, K.1.2014.38.Photo © The Dallas Museum of Art.

Görsel 1: Hatime sayfası, *İbretnâme*, 1587, 169b.

Hatime sayfasının kenarına vurulmuş mührün içindeki (**Görsel 1**) müracaat ve teftiş ibaresinden bu mührün bir sayım esnasında kullanıldığı düşünülebilirse de mühür ile ilgili kesin bir yargıya varmak pek de mümkün gözükmemektedir. Bu mühür, resimlerin olduğu her sayfada mevcuttur.

Eserin mevcut künyesinde yer alan “Keir Koleksiyonu” ibaresi, Macar asıllı Edmund Robert Anthony de Unger'in (1918- 2011) Londra'da II. Dünya Savaşı sonrası Keir House'da kurduğu koleksiyonunun ismidir. Edmund de Unger'in ölümünden sonra bu koleksiyon, ailesinin kararıyla Dallas Sanat Müzesine verildiğinden²³ *İbretnâme* nüshası da koleksiyonla birlikte Dallas Sanat Müzesine ulaşmış olmalıdır. Eserin minyatürleri içinde Budin'deki (Macaristan) Meryem Ana Kilisesi'nin (Kızılelma Kilisesi'nin) bir tasvirinin (**Görsel 11**) yer alması, Macar asıllı Edmund de Unger'in esere olan ilgisini bir nebze de olsa açıklayabilir. Fakat Sultan III. Murad için hazırlanan eserin Edmund de Unger'in eline nasıl geçtiği bilinmemektedir.

Eser genel olarak siyah mürekkep ile yazılmış, başlıklarda ve dikkat çekilmek istenen birtakım satır ve kelimelerde ise kırmızı mürekkep kullanılmıştır. Mesela, müellifin eserini Bursa'da kendi kâşânesinde hicretin dokuzyüz otuz iki senesinde (1525-1526) telif ettiğine ilişkin bilginin başında yer alan (**Görsel 2**) “daha sonra” ibaresi kırmızı mürekkeple yazılarak okuyucunun dikkati bu yöne çekilmiştir.

Metnin içerisindeki ayetler, yeni bir hikâyeye geçildiğini gösteren “hikâyet” ibaresi ve *İbretnâme*'nin ithaf edildiği Sultan I. Süleyman'ın ismi de eser içinde kırmızı mürekkeple yazılan (**Görsel 3**) cümlelerden biridir.

²³Tuba Diri Apaydın, “Keir Koleksiyonu'ndaki Osmanlı İzleri,” *TÜBA-KED Türkiye Bilimler Akademisi Kültür Envanteri Dergisi* 23 (2021), 163.



Kaynak: The Keir Collection of Islamic Art on loan to the Dallas Museum of Art, K1.2014.38. Photo © The Dallas Museum of Art.

Görsel 2: Lâmiî Çelebi'nin İbretnâme'yi Bursa'daki evinde kâleme alındığını gösteren sayfalar, İbretnâme, 1587, 2a-2b.



Kaynak: The Keir Collection of Islamic Art on loan to the Dallas Museum of Art, K1.2014.38. Photo © The Dallas Museum of Art.

Görsel 3: İbretnâme'nin Sultan I. Süleyman için yazıldığını gösteren satırlar, İbretnâme, 1587, 4a.

İbretnâme'nin cildi, eserin hazırlandığı 16. yüzyıldan daha sonraki bir dönemde değiştirilmiş olmalıdır. Üst kapın (**Görsel 4a**) kenarları, bordo renkli deridir. Bu deri kısım, açık kahverengi bir dokumayı çevrelemektedir. Bez ve derinin birlikte kullanıldığı cildin üzeri gümüş (sim) iplerle işlenmiştir. Bezin kenarlarında geniş bir bordür içinde asma yaprakları ve bu yapraklara dolanmış kıvrık ince dallar ve tomurcuklar dikkat çekmektedir.

Üst kapın ortasında (**Görsel 4a**) bir zilli def ve onun çevresinde, bir keman, bir tambur, bir nota defteri, arp ve hafif eğik biçimde yerleştirilmiş bir topuz yer almaktadır. Armayı andıran bu form, buketlerle çevrelenmiştir. Alt kap da (**Görsel 4b**) benzer biçimde bezenmiştir. Sadece burada müzik aletleri farklılaşmaktadır. Ud ve arpa benzeyen bir alet merkezde olmak üzere borazan ve zurnalar görülmektedir.



Kaynak: The Keir Collection of Islamic Art on loan to the Dallas Museum of Art, K.1.2014.38. Photo © The Dallas Museum of Art.

Görsel 4: a) *İbretnâme*'nin cildi üst kap, b) *İbretnâme*'nin cildi alt kap



Kaynak: The Keir Collection of Islamic Art on loan to the Dallas Museum of Art, K.1.2014.38. Photo © The Dallas Museum of Art

Görsel 5: *İbretnâme* ilk yaprak ön yüz, *İbretnâme*, 1587, 1a.

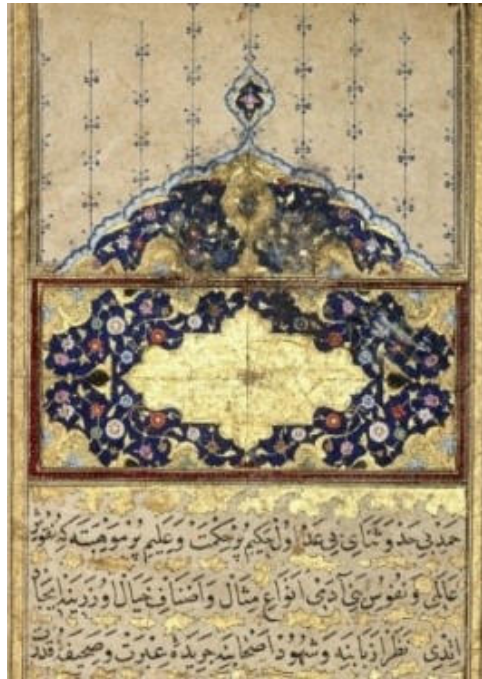
Yazma eserin ilk sayfasındaki (**Görsel 5**) bazı kayıtların daha sonradan siyah mürekkep ile üstünün çizildiği anlaşılmaktadır. İlk sayfada eserin ismi *İbretnümâ* olarak kaydedilmiştir. Eserin yan kağıtları da (**Görsel 6a**, **Görsel 6b**) cildin değiştirilmesi esnasında yenilenmiş olmalıdır.



Kaynak: The Keir Collection of Islamic Art on loan to the Dallas Museum of Art, K1.2014.38. Photo © The Dallas Museum of Art.

Görsel 6: a) *İbretnâme* bezemeli yan kağıdı, b) *İbretnâme* alt kap yan kağıdı

Yazma eserin ünvan tezhibinin (**Görsel 7**) genel tasarımı dikdörtgen bir kartuş, bir mihrabiye ve zarif tığlardan oluşmaktadır. Lacivert zeminli kartuşun içinde rûmîlerle bezenmiş sarmal dallar üzerinde pembe, yeşil, mavi ve kırmızı pençler, farklı renklerdeki hatâyîler ve eflatun tomurcuklar parlamaktadır. Tezhipte dilimli mihrabiye bir salbek ile zenginleştirilmiştir.



Kaynak: The Keir Collection of Islamic Art on loan to the Dallas Museum of Art, K1.2014.38. Photo © The Dallas Museum of Art.

Görsel 7: *İbretnâme*'nin ünvan tezhibi, 1587, 1b.

1. *İbretnâme*'nin Minyatürleri

Yazma eserde, Osmanlı klasik dönem resim üslubunu yansıtan yirmi bir minyatür yer almaktadır. Bu tasvirler tam sayfa değildir. *İbretnâme*'deki ilk minyatür (**Görsel 8**), Rodos ve Engürüs Belgradı Kalesi'ni göstermektedir.

Lâmi Çelebi'ye göre, Rodos ve Engürüs Belgradı Kaleleri'nin fetihleri zamanın nadir olaylarından ve acayip menkıbelerinden biridir. Gökyüzüne uzanan binalara sahip bu kalelerin zemini su üzerindedir. Her birinin hisarları yücedir ve burçları da yıldızları seyretmektedir. Fakat biri denizden biri yerden olan bu kalelerin şerhleri İslam diyarına ulaşmıştır. Büyük sultanlardan ve hakanlardan niceleri, bu kaleleri almayı dilemiş ama bu dik başlı kaleleri almaya kimsenin kudreti yetmemiştir. Süleyman haşmetine, İskender rütbesine ve kahraman hüviyetine sahip olanın [Kanunî Sultan Süleyman] zamanına kadar bu kaleler hasretle beklemiştir.²⁴ Müellife göre, 932 senesinde [1525-1526] gerçekleşen hiçbir fetih, o toplu fethine denk değildir.²⁵

Eserin metninde bahsedilen Kale-i Belgrad-ı Üngürüs, bugün Sırbistan'ın başkenti olan Belgrad'dır. 1521 senesinde fethedilen bu şehir, Osmanlı tarafından diğer Belgradlardan ayırt edilebilmesi maksadıyla, Tuna Belgradı veya Üngürüs Belgradı olarak anılmıştır.²⁶ Hikâyede zikredilen Rodos Kalesi ise zorlu çarpışmalar neticesinde Kanuni Sultan Süleyman tarafından 20 Aralık 1522 senesinde fethedilmiştir.²⁷ Lâmi Çelebi bu fetihleri, eserini kâleme aldığı, 1526 senesinden önce gerçekleşmiş benzeri olmayan büyük fetihler olarak nitelemektedir. Fetihleri kutlamak maksadıyla yazılan *İbretnâme*'nin ilk minyatürü de bu sebebe binaen, iki büyük fethin sembolik yapıları olan (**Görsel 8**) Rodos ve Belgrad Kaleleri'nin tasvirlerine ayrılmış olmalıdır.



Kaynak: The Keir Collection of Islamic Art on loan to the Dallas Museum of Art, K.1.2014.38. Photo © The Dallas Museum of Art.

Görsel 8: Belgrad ve Rodos Kalelerinin tasviri, *İbretnâme*, 1587, 8a.

²⁴Lami Çelebi, *İbretnâme*, The Keir Collection of Islamic Art on loan to the Dallas of Art, K. 1.2014.38, 7a-8b.

²⁵Lami Çelebi, *İbretnâme*, The Keir Collection of Islamic Art on loan to the Dallas of Art, K. 1.2014.38, 8b. Lami Çelebi'nin Hicri 932 senesini belirtme sebebi bu tarihin *İbretnâme*'yi yazdığı zamana tekabül etmesidir.

²⁶Dvna Djuric-Zamolo, "Belgrad," *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 5 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1992), 407-409.

²⁷Machiel Kiel, "Rodos," *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 35 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2008), 155-158.

Akdeniz üzerinde yer alan Rodos Kalesi ve Balkan Yarımadası içindeki Belgrad Kalesi gerçekte birbirinden oldukça uzak ve farklı coğrafyalarda yer almaktadır. Fakat bu iki kale tasvirde (**Görsel 8**) yan yana betimlenmiştir. Kalelerin ardında uzanan açık mavi zemin sudur. Metinde bu iki kalenin zeminlerinin su içindeki arza oturduğu, burçlarının ise göğe yükseldiği anlatılmaktadır. Minyatürde kaleler suyun önünde resim alanına hâkim olacak vaziyette ve detaylı biçimde gösterilmiştir. Dikkatle bakıldığında sağ ve soldaki kalelerin burçlarının ve kale dışlarının birbirinden farklı olduğu anlaşılmaktadır. Buna rağmen hangi kalenin Rodos, hangisinin Belgrad olduğunu söylemek güçtür. Fakat sur duvarları içindeki yapı topluluğunun fazlalığı ve kalenin büyüklüğüne göre minyatürde solda yer alan yapı Belgrad, sağdaki ise Rodos olabilir.

16. yüzyılın resimli tarih eserlerinden *Süleymannâme*'nin [TSMK H. 1517] minyatürleri içerisinde Belgrad ve Rodos Kaleleri'ni gösteren tasvirler, *İbretnâme* minyatüründeki kaleleri tanımak hususunda bir fikir verebilir. Arifî Fethullah Çelebi'nin *Şahname-i Ali Osman* isimli eserinin beşinci cildi olan 1558 tarihli *Süleymannâme*'de [TSMK, H. 1517, 108b-109a] Belgrad Kalesi, içinde bir kule ve kırma çatılı binaları bulunan büyük bir yapı olarak resmedilmiştir.²⁸ *İbretnâme* minyatüründe de (**Görsel 8**) soldaki kalede bir kule ve kırma çatılı binalar vardır. Bu mimarî benzerlik, *İbretnâme*'de solda yer alan geniş ve büyük kalenin Belgrad Kalesi olma ihtimalini güçlendirmektedir. *Süleymannâme*'de Rodos Kuşatmasını konu edinen üç minyatür yer almaktadır. Fakat Rodos Kalesi [TSMK, H. 1517, 143a, 149a, 154b]²⁹ eserde bezemeci bir tutumla ele alındığından *İbretnâme*'deki Rodos Kalesi ile bu tasvirler arasında kıyas yapmak pek de mümkün değildir.

İbretnâme'de Rodos ve Belgrad Kalelerini gösteren minyatür (**Görsel 8**), fetihleri kutlamak amacıyla telif edilen eserin tarihî ikonografiye ilişkin iki sahnesinden biridir. Tasvir ikonografik açıdan Osmanlı minyatürünün kuşatma veya savaş sahnelerine benzememektedir. Fakat resim, 16. yüzyılın Akdeniz ve Balkan coğrafyası için stratejik öneme sahip Rodos ve Belgrad Kaleleri'ni minyatürün odağına taşıyarak sultana ve kitabın okurlarına sunmaktadır. I. Süleyman zamanındaki fetihlerin büyüklüğünü temsil eden bu iki kalenin (**Görsel 8**) çevresinde insan olmaksızın yalın biçimde yakın plandan tasvir edilmesi, bu kalelere ve onların fethine yapılan övgünün resim diliyle ifadesi gibidir.

İbretnâme'de yer alan ikinci minyatürün konusu (**Görsel 9**) Üngürüs'teki (Budin) Kızıl Elma Kilisesi ve onun camiye çevrilmesi hakkındadır. Türk tarihinde Engürüs veya Üngürüs şeklinde anılan yer, Osmanlılar Rumeli topraklarına geçtikten sonra en büyük rakiplerinden biri olan Macaristan'dır. Osmanlı ordusu seneler içinde Tuna boyundaki birçok kaleyi zaptetmiş, 1526 tarihli Mohaç zaferinden sonra da ordu Budin'i almıştır.³⁰ Üngürüs veya Diyar-ı Üngürüs "kızıl elma" yerine kullanılan bir tabirdir.³¹ Engürüs/Ungarus Kızılelmasının Budin, ikinci Engürüs Kızılelmasının ise İstonibelgrad (Székesfehérvár) olduğu düşünülmektedir.³² Evliya Çelebi "kızıl elma" tabirini kullanan yazarların başında gelmektedir. Evliya'da yer alan "Budin Kızılelması" ve "Kızılelma Kilisesi" tabirleri ise Macaristan ile ilgilidir.³³ *Seyahâtmâme*'de Budin'den yer yer Budin Kızılelması olarak bahsedildiği ve hatta burada bir Kızıl Elma Cami ve Kızıl Elma Sarayı'nın anlatıldığı tespit edilmiştir.³⁴

²⁸Esin Atıl, *Süleymannâme: the Illustrated History of Suleyman Magnificent* (New York: National Gallery of Art, 1986), 112-113.

²⁹Atıl, *Süleymannâme*, 118-123.

³⁰Ahmet Çolak, "Bahârî Fethinâme-i Üngürüs Adlı Eseri ve Bu Eserden Hareketle Macaristan Fethinin Edebî-Tarihî Üslupla Anlatılışı," *International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* Volume 10/4 (2015), 378.

³¹Orhan Şaik Gökay, "Kızılelma," *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 25 (Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2022), 559-560.

³²İsmail Hami Danişmend, *Türklük Meselesi* (İstanbul: İstanbul Kitabevi, 1983), 122.

³³Muhsin Kadioğlu, "According to Evliya Celebi The Turks' Philosophy of World Domination: Golden Apple," *Eurasian Academy of Sciences Eurasian Studies /Avrasya Çalışmaları* 8 (2018), 2.

³⁴Yasin Şen, "Klasik Türk Şiirinde Kızılelma," *Littera Turca* 3/4 (2017), 200.



Kaynak: The Keir Collection of Islamic Art on loan to the Dallas Museum of Art, K.1.2014.38. Photo © The Dallas Museum of Art.

Görsel 9: Budin Kızıl Elma Kilisesi ve kilisenin camiye çevrilmesi, İbretnâme, 1587, 10b.

İbretnâme’de minyatürle (Görsel 9) bağlantılı metne göre, daha önce küfür diyarı olan Diyar-ı Engürüs’te yirmiyeye yakın kale vardır. Engürüs’ün kötü fiilli bir kralı ve iki yüz bine yakın askeri mevcuttur.³⁵ “Allah yolunda öldürülenleri ölü saymayınız bilakis onlar diridirler”³⁶ deyip yola çıkan mücahitler, onların üzerine hücum etmiş ve bu sapkınlık içindeki kavmi esir etmiştir. Onlar da “aslandan korkup kaçan yaban eşekleri gibi”³⁷ hükmü uyarınca, Tuna suyuna gark olup Tuna cehennemine gönderilmiştir.³⁸ Minyatürün (Görsel 9) bulunduğu sayfada Lamiî Çelebi, Engürüs’ün yenik kralı ve askerlerinin durumunu “Böylece zulmeden halkın kökü kurudu. Âlemlerin rabbi olan Allah’a hamd olsun”³⁹ anlamındaki bir ayetle tasvir etmektedir. Ardından Kızıl Elma Kilisesi’nin öneminden bahsetmektedir. Yazara göre, Kızıl Elma olarak bilinen meşhur künişt⁴⁰ mamur bir cennet, âlemin hazinelerinin mahzeni ve ademoğlunun değerli definelerin gömülü olduğu bir defin yeri, cihanda süse ve şöhrete sahip, misli olmayan bir kubbe olmuştur. Hem onun fatihi olan sahipkırın hem de Mustafa’nun kutlu hadislerinde söylendiği üzere onun mirasçıları en faziletli gazilerdir. Kilisenin fethi ise mücahitlerin sultanı padişahın ciddi gayreti ile olur. Bu fetih, Müslüman sultanların ve ümmetlerin hakanlarının baş sohbet konusu olmuştur.⁴¹ Osmanlının Balkan topraklarındaki fetihlerinde şehirlere yeni hüviyetini kazandıran fiillerinden biri, en büyük ibadet mekânının camiye çevrilmesidir.

³⁵Gülerer, “Bursalı Lamiî Çelebi İbret-nüma İnceleme Metin,” 12; Lamiî Çelebi, İbretnâme, The Keir Collection of Islamic Art on loan to the Dallas of Art, K. 1.2014.38, 18a-20a.

³⁶Âl-i İmrân Suresi 3/169

³⁷Müdesir Suresi 74/50-51.

³⁸Lamiî Çelebi, İbretnâme, The Keir Collection of Islamic Art on loan to the Dallas of Art, K. 1.2014.38, 10b.

³⁹En’âm Suresi 6/45.

⁴⁰Künişt kelimesi burada kilise anlamında kullanılmış olmalıdır. Kilise karşılığında Osmanlıda daha fazla kullanılan “kenise”, aynı zamanda “havra” ve “tapınak” manalarına da gelmektedir. Bu kelimenin aslının Aramice künişt (toplantı yeri), Grekçe ekklesia (toplantı, meclis) veya Farsça künişt/kenest (ateşgede) olduğu ileri sürülmektedir. Abdülkadir Erkal. “Klasik Türk Şiirinde Mazmunlaşan Mekânlar: Puthaneler,” *Uluslararası Anadolu Sosyal Bilimler Dergisi* 5/3 (2021), 1099.

⁴¹Lamiî Çelebi, İbretnâme, The Keir Collection of Islamic Art on loan to the Dallas of Art, K. 1.2014.38, 19a.

İbretnâme'nin ikinci minyatüründe (**Görsel 9**) metinle bağlantılı olarak Üngürüs (Budin) fethinin meyvesi olan Kızılma Kilisesi ve onun camiye dönüştürülmesi tasvir edilmiştir. Kızılma Künişti yani Kızılma Kilisesi resimde (**Görsel 9**) sağ tarafta, üstü kırmızı kiremitlerle kapatılmış kırma çatılı yapıdır. Osmanlı nakkaşı kilise binasını hem iç hem fasat hem de çatısını gösterebilecek biçimde aynı anda birçok cepheden betimlemiştir. Kilisenin içindeki fresklerde kalabalık bir figür topluluğu görülmektedir. Bu figürler, başlarındaki haleler ve vücut hatları altınla boyanarak belirgin hâle getirilmiştir. Hristiyan ikonografisine ait bu imgeleri tek tek tanımlamak mümkün değildir. Evliya Çelebi'ye göre, Süleyman Han öneminde Budin'de camiye çevrilen yapı, Kızılma Kilisesi'dir.⁴² . Süleyman Han'ın fetihden hemen sonra, küfür ve şirkin kirinden pasından arındırarak Müslüman mabedine çevirdiği Budin'deki bu yapıya Süleyman Han Camii adı verilmiştir.⁴³ Süleyman Han Camii veya Cami-i Kebir olarak adlandırılan bu binanın ilk ismi ise Meryem Ana Kilisesi'dir.⁴⁴ Minyatürde (**Görsel 9**) Kızılma Kilisesi'nin sadece iç mekânı değil, ön cephesinde de tasvirler mevcuttur. Balazs Sudar, 1555 tarihli *Derschwam Seyahatnâmesi*'nden alıntılanarak Türklerin Budin Kalesi'ndeki Büyük Meryem Ana Kilisesi'ni baş mescide dönüştürdüğünü, içinden sunağı ve mezar taşlarını boşaltarak birçok şeyi duvarla örttüğünü nakletmektedir.⁴⁵ *İbretnâme*'nin minyatürle bağlantılı metninde geçen "defîn yeri" ibaresi de Budin'deki bu mabedin camiye dönüştürülen Meryem Ana Kilisesi olma ihtimalini kuvvetlendirmektedir. Tasvirde kilise ile ilgili en ilginç unsur, yapının ön cephesinde (**Görsel 10**) kanatlarını açmış büyük kuş imgesidir.



Kaynak: The Keir Collection of Islamic Art on loan to the Dallas Museum of Art, K.1.2014.38. Photo © The Dallas Museum of Art.

Görsel 10: *Görsel 9*'dan detay, Kızıl Elma Kilisesi'nin ön cephesinde yer alan kanat açmış Tuğrul Kuşu, Budin Kızılma Kilisesi ve kilisenin camiye çevrilmesi, *İbretnâme*, 1587, 10b.

Kilisenin ön cephesinde yer alan bu büyük kuş imgesi, Meryem Ana Kilisesi'nin cami olmadan önceki sahiplerinin yani Macar krallarının sembolü olabilir. Tuğrul Kuşu⁴⁶ olarak nitelendirilebilecek geniş kanatlı bu kuş, Macar tarihi ve kültürü ile yakından ilgili bir imgedir. *Turul monda* (Tuğrul Kuşu) Macar hanedan ailesi ve aile hakkında anlatılan efsane ile yakından bağlantılıdır. Tuğrul, Macarların kraliyet sembolüdür.⁴⁷ Atilla'nın arması olan tuğrul kuşu, Macarlarda taçlı bir şekilde kraliyet arması olarak kullanılmaya devam etmiştir.⁴⁸

⁴²Evliya Çelebi, *Evliya Çelebi Seyahatnâmesi 6. Kitap*. Haz. Yücel Dağlı ve Seyit Ali Kahraman (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002), 131.

⁴³Evliya Çelebi, *Evliya Çelebi Seyahatnâmesi 6. Kitap*, 144.

⁴⁴Sudar Balazs, "Osmanlı Macaristan'ında Câmîye Çevrilen Kiliseler," *Güney-Doğu Avrupa Araştırmaları Dergisi* 25 (2014), 63-64.

⁴⁵Sudar, "Osmanlı Macaristan'ında Câmîye Çevrilen Kiliseler," 64.

⁴⁶"Tuğrul" kelimesi Türkçe (*Toğrul*, *Turgul*: Yırtıcı doğan/şahin) kökenlidir ve seçkin özelliklere sahip bir kuştur. Hunlara ait armalarda, Avar kayışlarının uç kısımlarında ve Macar krallarının ilk armalarında tasvirleri yapılan kuş olarak kabul edilmektedir. Bk. Emine Mediha Ulutan, "Macar Halk Masalları ve Söylenceleriyle İslamiyet Öncesi Türk Destanlarındaki Ortak Motifler" (Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, 2017), 101.

⁴⁷Ulutan, "Macar Halk Masalları ve Söylenceleriyle İslamiyet Öncesi Türk Destanlarındaki Ortak Motifler," 101.

⁴⁸Ulutan, "Macar Halk Masalları ve Söylenceleriyle İslamiyet Öncesi Türk Destanlarındaki Ortak Motifler," 107.

İbretnâme'nin metninde sadece Kızıl Elma Kilisesi ifadesi geçmektedir fakat yapı hakkında başka bir bilgiye yer verilmemektedir. Nakkaşın kilisenin ön cephesindeki en yüksek noktaya kanat açmış tuğrul kuşunu betimlemesi, metnin dışında bir unsur resme eklediğinin kanıtıdır. Bu durum sanatçının Budin ve Macarlar ile ilgili tarihî hafızayı, bir kuş sembolü üzerinden kitabın okuyucusuna sunduğunu düşündürmektedir. Kızıl Elma Kilisesi'nin önünde (Görsel 9), elinde taşıdığı kalın kitabı, siyah başlığı ve siyah giysileri içinde bir Hristiyan din adamı kiliseye doğru yürümektedir. Bu figür iki bina arasındadır. Rahibin solunda, yüksek kasnağı altıgen çinilerle bezeli, kubbeleri kurşunla kaplanmış ve tüm duvar yüzleri mavi renk çinilerle süslenmiş oldukça görkemli bir yapı bulunmaktadır.

Lamiî Çelebi, Kızıl Elma Kilisesi'nin fetihten sonra cihanda benzeri olmayan süslere sahip bir kubbe olduğunu söylerken, bu kilisenin camiye çevrilmesini kastetmiş olabilir. Nakkaş bu satırları resmin diline aktarırken, kilise ile kubbeli bir yapıyı yan yana tasvir etmiştir. Bu kubbeli yapıda dikkat çekici noktalardan biri, destek payandalarıdır. Bu görüntüsü ile yapı, Ayasofya'yı (İstanbul) hatırlatmaktadır. Nakkaşın, Doğu Hristiyanlığı açısından büyük önem taşıyan Ayasofya'nın fetihten sonra camiye çevrilmesi ile Budin Kızıl Elma Kilisesi'nin fethin ardından camiye dönüştürülmesi arasında bir paralellik kurmuş olması muhtemeldir. Çünkü İstanbul da bir süre Türkler için kızıl elma olarak algılanmıştır.⁴⁹ Bu ilişkinin kurulmasında Ayasofya'nın önünde bir sütun üzerinde, elinde bir küre tutan Justinianus heykeli önemli görülmüş, imparatorun elindeki altın kürenin (kızıl elmanın) yere düşmesi Bizans dâhil birçok ülkenin Türkler tarafından ele geçirilmesine ve imparatorluğun çöküşüne işaret sayılmıştır.⁵⁰ Budin'in fethinden yaklaşık altmış sene sonra Kızıl Elma Kilisesi'ni tasvir eden nakkaşın bu kilisenin camiye çevrildiğini bilmesi tabiidir. Bu sebeple nakkaş sağ tarafta bu sembolik kiliseyi, sol tarafta ise kiliseden dönüştürülen camiye temsilen üzeri kubbeli ve çinilerle bezeli bir yapıyı tasvir etmiş olabilir.

Eserde yer alan üçüncü minyatürün konusu (Görsel 11) Evhadüddîn-i Kirmânî'nin anlattığı İbnü'l-Arabî'nin *el-Fütûhât*⁵¹ isimli eserinin sekizinci bölümünde yer alan bir hikâyeye dayanmaktadır.⁵² Lamiî Çelebi'nin İbnü'l-Arabî'den naklettiğine göre Allah bir susam tanesinden (simsiden) geniş bir arz ve feza yaratmıştır. Tanrının âlimleri nazarında arz-ı hakikat⁵³ denen bu geniş arzda, Hakk birçok acayip ve şaşılacak şeyler var etmiştir. İrfan ve şühûd⁵⁴ ehlinde o mukaddes arza girmek isteyenler için o arzın sayısız kapısı, her kapıda bir naibi ve mutemetleri vardır. Onlar insan ve cinlerden oraya girmek isteyenleri karşılayıp hilat giydiren onlara arzı seyrettirip misafir etmektedirler. Dâhil olan kişi de Allah'ın sanatını seyrederken, onun kudretinin acayipliklerine hayran olmaktadır. Evhadüddîn-i Kirmânî'nin⁵⁵ ariflerinden biri bu arza girdikten sonra bir yer görmüştür. Burada her şey misk kokuludur. Daha sonra her yeri kızıl altın olan başka bir yer daha fark etmiştir. Ağaçlar ve gökyüzü altındır. Onun kokusu ve lezzetinin letafetini tarif etmeye sıfatlar yetmez. Meyveleri o kadar büyüktür ki onlardan birini yer ile gök arasına koysalar, dünya ehli gökyüzünü göremez.⁵⁶

⁴⁹Yasin Şen, "Klasik Türk Şiirinde Kızıl Elma," *Littera Turca* 3/4 (2017), 198.

⁵⁰Şen, "Klasik Türk Şiirinde Kızıl Elma," 559.

⁵¹Kısa ismi ile *el-Fütûhât* olarak da anılan eserin tam adı *el-Fütûhâtü'l-Mekkiyye fî ma'rifeti'l-esrâri'l-mâlikiyye ve'l-mülkiyye*'dir. Muhyiddin İbnü'l-Arabî'nin (öl. 1240) tasavvufî görüşlerini en geniş biçimde açıkladığı eseridir. Bk. Mahmud Erol Kılıç, "el-Fütûhâtü'l-Mekkiyye," *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 13 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1996), 251.

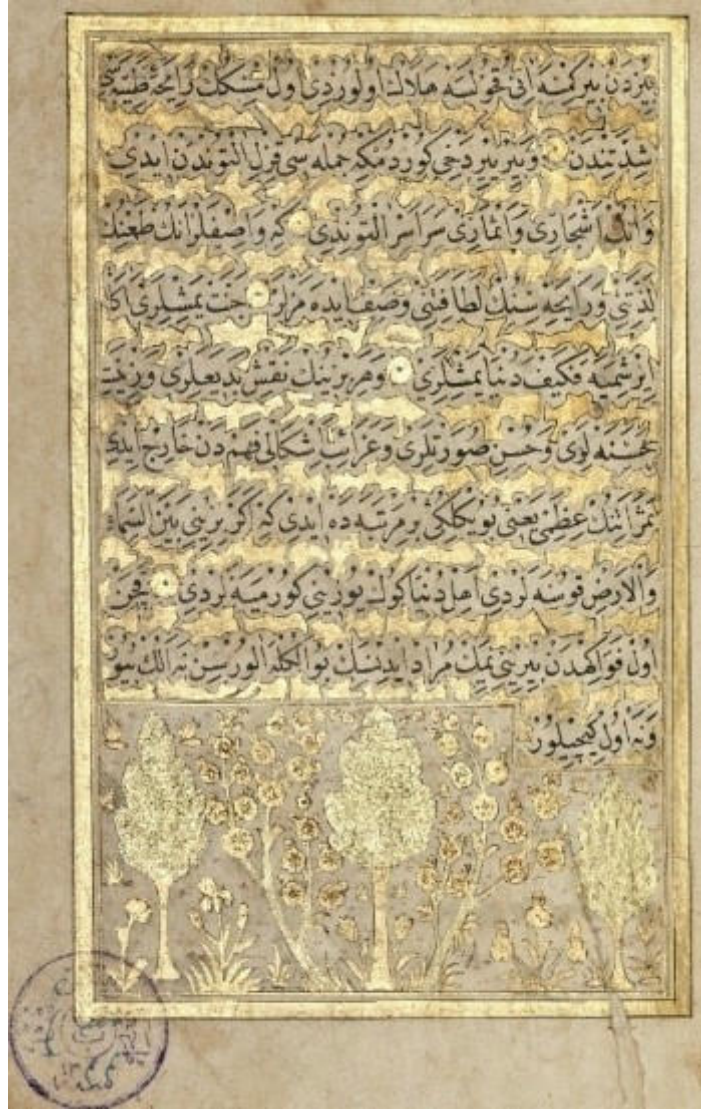
⁵²Gülerer, "Bursalı Lamiî Çelebi İbret-nüma İnceleme Metin," 24-26.

⁵³Hakikat arzı, kendi âlemi ve özellikle bize ait ruhlar âleminin dışında, beşerî doğadaki doğal cisimlerden hiçbir şeyi kabul etmemektedir. Arifler oraya bedenleri ile değil ruhlarıyla girmektedir. Beden heykelini bu dünyada bırakıp soyutlanarak oraya girmektedirler. Bk. İbnü'l-Arabî, *Futuhât-ı Mekkiyye I*, çev. Ekrem Demirli (İstanbul: Litera Yayıncılık, 2006), 367.

⁵⁴Şühûd görme, müşahade ve temaşa anlamlarına gelmektedir. İlahi tecellileri seyretmek manasındadır. Şühûd ehli, Hakkı şühûd ve zevkle taniyan, onu her mazharda gören, hep Hakla birlikte bulunan, onu her görünende temaşa eden anlamındadır. Uludağ, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, 337.

⁵⁵Evhadüddîn-i Kirmânî (öl. 1238), İran'ın Kirman bölgesinde doğan bir mutasavvıf şairidir. Anadolu'ya gelen şair Konya, Kayseri, Malatya ve Kayseri'de kalmıştır. Nihat Azamat, "Evhadüddîn-i Kirmânî," *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 11 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1995), 518.

⁵⁶Lamiî Çelebi, *İbretnâme*, The Keir Collection of Islamic Art on loan to the Dallas of Art, K. 1.2014.38, 59a-61a.



Kaynak: The Keir Collection of Islamic Art on loan to the Dallas Museum of Art, K1.2014.38. Photo © The Dallas Museum of Art.

Görsel 11: Ariflerin ve şuhûd ehlinin seyredebileceği kızıl altından gökyüzüne ve tabiata sahip arz, İbretnâme, 1587, 19b.

Lamiî Çelebi'nin alıntıladığı bu hikâye, genel olarak hakikat arzının toprağı ve meyveleri hakkındadır.⁵⁷ Minyatürde de (Görsel 11) ariflerin bedenleri ile değil, ruhları ile girebilecekleri hakikat arzı ismi verilen altından bahçe tasvir edilmiştir. Resimde altın renginin açık ve koyu tonlarıyla oluşturulmuş bir tabiat parçası vardır. Görünen her şeyde Hakk'ı seyredenlerin girebileceği bu arzın ortasında, geniş yapraklı bir ağaç ve onun her iki tarafında da farklı türden ağaçlar yükselmektedir. Zeminde yeşeren otlar ve çiçekler bile altındandır. Minyatürde ağaçların üzerindeki çiçeklerin kızıl rengi, nakkaşın metinle uyumlu bir tasvir yapmaya gayret ettiğini göstermektedir. Resimde hem kızıl ve hem de sarı tonları ağır basan altın ağaçlardan oluşan, altın bir bahçe resmedilmiştir.

İbretnâme'nin sıradaki iki minyatürü de Evhadüddîn-i Kirmânî'nin ariflerinden olan bu kişinin hakikat arzını temasına devam etmesiyle ilgilidir. Müridin karşısına hakikat âleminde bu kez gümüşten bir tabiat parçası çıkmıştır. Eserin dördüncü minyatüründe (Görsel 12) bu gümüş arz betimlenmiştir.

⁵⁷İbnü'l-Arabî, *Futuhât-ı Mekkiyye* I, 369.



Kaynak: The Keir Collection of Islamic Art on loan to the Dallas Museum of Art, K1.2014.38. Photo © The Dallas Museum of Art.

Görsel 12: Ariflerin ve şuhûd ehlinin temaşa edebileceği hakikat arzında gümüş bir bahçe, *İbretnâme*, 1587, 21b.

Hikâyeye göre bu arzın meyveleri, ağaçları, taşları, nehirleri, denizleri velhasıl bütün unsurları gümüş-tendir. Tasvir de metinle uyumludur. Simetrik bir kompozisyon anlayışına sahip minyatürün tam ortasında gümüş bir ağaç yer almaktadır. Ağacın her iki tarafında zambaklar, onların yanında da çiçek açmış bahar ağaçları, en sağda ise pençlerin süslediği çiçek öbekleri bulunmaktadır. Nakkaş sadece bahçeyi değil, bahçenin yer aldığı kitap sayfasının satır aralarını da gümüşle bezemiştir. Bu durum, nakkaşın Osmanlı sultanı başta olmak üzere yazma eserin sayfalarını çeviren her okuyucu için hakikat âlemi denilen evrenin acayipliklerini ve güzelliklerini daha yoğun hissettirip, hikâye ile resim birlikteliğinden estetik bir deneyim elde etmek istediğini düşündürmektedir.

Hakikat âleminin bahçelerinin sonuncusu (**Görsel 13**) hikâyeye göre sınırsız madenlerle süslü bir bahçedir. Evhadüddîn-i Kirmânî' ye intisab eden arif, önce baştan ayağa ak kâfur [ağacı] ile donanmış bir mekâna varmış, daha sonra da halis safrandan olan başka bir yer görmüştür. Bu yerin halkı güleryüzlü ve ferahdır. Misafirine saygı göstermektedir. Burası, yemişlerinden biri koparıldığında yerine yenisi biten acayip bir yerdir. Hatunları huriden güzel, meşrubatı süttten halis, binekleri kişi nasıl diliyorsa öyledir. Orada altın ve gümüş dışında sınırsız maden vardır. Safa ve aydınlığı tarifsiz bu yerde, şehirlerin kapıları üzerine yakut taşı konulup türlü türlü silahlar asılmıştır. Burada su gibi akan, topraktan bir deniz ve direkler üzerinde yükselen şehirler vardır.⁵⁸

Minyatürdeki (**Görsel 13**) mekân renkli bir bahçedir. Resmin merkezinde beyaz zemini ve mavi konturları ile iki servi ağacı yer almaktadır. Servilerin ortasında beyaz bir zambak yükselmektedir. Zambağın sapı

⁵⁸Gülerer, "Bursalı Lâmiî Çelebi İbret-nüma İnceleme Metin," 26-29.

altın, kontörleri ise diğer ağaçlarda olduğu gibi mavidir. Servilerin sağ ve soluna simetrik olacak şekilde yerleştirilmiş çiçekli bahar dalları ve ağaçlar, kıvrık dallarıyla bir devinim içerisindedir. Çiçek açmış bitkiler ve pembe renkli pençler, tabiat sahnesini zenginleştiren unsurlardır.

Arifin gezdiği hakikat âlemindeki bu mekân (**Görsel 13**), hikâye metnine uygun olacak şekilde aydınlıktır. Bu arzın ferah olduğunu resim diliyle anlatabilmek için olsa gerek, nakkaş ağaçların ve bitkilerin gövdelelerinde beyaz rengi bolca kullanmıştır. Saf altından (**Görsel 11**), gümüşten (**Görsel 12**) ve değerli taşlardan oluşan (**Görsel 13**) bu bahçeler gerçek hayatta mümkün olamayacak acayipliklerle doludur. Bu üç minyatür, ikonografik açıdan Osmanlı resminde hakikat âleminin bahçelerini gösteren nadir sahnelerdendir.



Kaynak: The Keir Collection of Islamic Art on loan to the Dallas Museum of Art, K1.2014.38. Photo © The Dallas Museum of Art.

Görsel 13: Ariflerin ve şuhûd ehlinin temaşa edebileceği hakikat arzında değerli taşlarla süslü bahçe, *İbretnâme*, 1587, 22a.

Eserde yer alan altıncı minyatürün (**Görsel 14**) konusu Kadiriyye tarikatının kurucusu Şeyh Abdülkadir-i Geylânî'nin (öl. 1166) bir kerametidir. Abdülkadir-i Geylânî, daha hayatta iken hakkında birçok kerameti nakledilen bir sufidir. "Kün" ilâhî kelimesine mazhar olduğu için bolca kerameti olduğu düşünülmüştür.⁵⁹ Geylânî, Bağdat'ta eğitim görmüş ve burada mutasavvıflarla yakın dostluklar kurmuş ve tasavvufa intisap etmiştir. Tasavvuf anlayışı dinin hükümlerine titizlikle bağlı kalma esasına dayanmaktadır. Henüz hayatta iken kendisinden birçok keramet nakledilerek kişiliği menkıbeleştirilmiştir.⁶⁰ Lâmiî Çelebi *İbretnâme*'de Abdülkadir-i Geylânî'nin bir sufi olarak yüceliği yanında onun kerametlerinden de bahsetmektedir.

Minyatürle (**Görsel 14**) bağlantılı hikâyeye göre Bağdat'ta şeyhlere ve fakirlere hizmet etmiş Ebu'l Meali isminde bir tüccar yaşamaktadır. Abdülkadir-i Geylânî Bağdat Camii'nde minberde kalabalık bir halk topluluğuna vaaz verirken Ebu'l Meali de minbere yakın oturmuştur. Ebu'l Meali'nin haceti gelir. Halk etrafını sarmıştır. Ebü'l Meali gönlünden şeyhten "istigase"⁶¹ ederek yardım ister. O anda şeyh minberden iner ve şeyhin ardından tamamen şeyhe benzeyen bir adam zahir olur. Şeyh minberden tamamen ayrıldığında, o

⁵⁹Süleyman Uludağ, "Abdülkadir-i-i Geylânî," *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. I (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1988), 234-239.

⁶⁰Uludağ, "Abdülkadir-i Geylânî," 234-239.

⁶¹Tasavvuf geleneğinde "gavs" adı verilen büyük velîlerin mânevî yardımda bulunma gücüne sahip olduğuna inanılmaktadır. Dervişin ağlayarak yardım isteme fiili için istigâse kelimesi kullanılmaktadır. İstimdad tabiri de tasavvufta "peygamber ve velîlere sığınıp bir dileğin gerçekleşmesi için onlardan yardım istemek" anlamında kullanılmıştır. Bk. Yusuf Şevki Yavuz, "İstimdad," *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 23 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2001), 363.

şahıs şeyhin yerine geçerek vaaza devam eder. Şeyh Geylânî, Ebu'l Meali'nin başını mîzeriyle [peştamal] örter. Ebu'l Meali gözünü açtığı anda kendini sahrada görür. Sahrada bir ırmak akmaktadır. İleri gidip hacetini görür, ırmakta taharet edip abdest alır, iki rekât şükür namazı kılar. Şeyh, mîzerini onun başından çekince, Ebu'l Meali kendini camide, yine şeyhin yanında bulur.⁶²



Kaynak: The Keir Collection of Islamic Art on loan to the Dallas Museum of Art, K.1.2014.38. Photo © The Dallas Museum of Art.

Görsel 14: Şeyh Abdülkadir-i Geylânî'nin muhibbine istimdad ederek, müridini peştamali ile seyahat ettirmesi, *İbretnâme*, 1587, 24b.

Minyatürde mekân (Görsel 14), duvarları çinilerle ve üst katı zarif sütunlarla çevrili bir camidir. Ortasında görkemli bir minberin yer aldığı bu cami, Bağdat Camii'dir. Minberde ayakta vaaz veren kişi ise Şeyh Abdülkadir-i Geylânî'dir. Meclisin müdavimlerinde dikkat çeken ortak özellik, omuzlarından sarkıttıkları beyaz ridalardır. Hepsinin dikkati minberdeki Geylânî'ye yönelmiştir. Hikâyeye göre hem minberdeki kişi hem de meclisin ortasında elindeki peştamal ile muhibbinin başını örten kişi, Şeyh Abdülkadir-i Geylânî'dir. Nakkaş, her iki figürün aynı kişi olduğunu, aynı başlık ve aynı renk hırka ile betimleyerek göstermiştir. Tasavvuf literatüründe aynı anda iki yerde bulunabilme velîlerin bir kerametidir. Abdülkadir-i Geylânî aynı anda hem minberde hem de kendinden yardım isteyen (medet-istimdad) muhibbinin yanında tasvir edilmiştir. Ayrıca çok kısa zamanda çok büyük mesafelerin aşılması tayy-i mekân kerameti⁶³ olarak nitelendirilmektedir. Meşhur sufî, vaaz esnasında tayy-i mekân kerameti ile zor durumdaki tüccarı camiden bir nehir kenarına yollamıştır.

Osmanlı minyatüründe keramet sahneleri, dinî-tasavvufî konular arasında ikonografik açıdan müstakil bir grup teşkil etmektedir.⁶⁴ *İbretnâme*'deki bu minyatürde nakkaş, şeyhin gösterdiği bu kerametın sadece kendisinden yardım dileyen tüccar muhibbine ulaştırıldığını, ustalıkla betimlemiştir. Çünkü mecliste başı peştemalle kapatılan yeşil hırkalı muhib dışında, hiç kimse durumun farkında değildir. Hatta Ebu'l Meali'nin yanında oturan eflatun hırkalı dervişin bile dikkati sadece kürsüdeki Abdülkadir-i Geylânî'ye yöneliktir.

⁶²Lamiî Çelebi, *İbretnâme*, The Keir Collection of Islamic Art on loan to the Dallas of Art, K. 1.2014.38, 65a.

⁶³Tayy-i mekân, yerin dürülmesi, mesafenin kısalması suretiyle gerçekleşen keramettir. Uludağ, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, 340.

⁶⁴Bk. Hesna Haral, "Osmanlı Minyatüründe Mevlânâ'nın Yaşam Öyküsü: Menâkıb'ül Arifin ve Tercüme-i Sevâkıb-ı Menâkıb Nüshaları" (Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2014), 355-410.

Hikâyeye göre şeyh, muhibbini hacetini gidermesi için bir nehir kenarına seyahat ettirmiştir. Minyatür, Allah dostlarının kendisini sevenlere ne derece yardım edebileceğine ilişkin menkıbevi ve tasavvufî anlayışın da tasviridir.

Eserdeki yedinci minyatürün (**Görsel 15**) konusu, Lâmiî Çelebi'nin *Fütûhât*'ın sekizinci babından aldığını belirttiği Şeyh Evhadüddîn-i Kirmânî ile ilgili bir hikâyeye dayanmaktadır. Hikâyeye göre Kirmânî, civanlık âleminde şeyhine hizmet etmektedir. Zehirlendiği için şeyhinin karnı çok ağrıyaktadır. Buna rağmen Kirmânî ve şeyhi yolculuğa devam etmektedir. Kirmânî, ilaç getirmek maksadıyla şeyhinden izin ister ve ilaç almaya bir emirin huzuruna gider. Emir, bir çadır içerisinde oturmakta ve mülazımlar da huzurda ayaküstü durmaktadır. Emir, Evhadüddîn-i Kirmânî'yi görünce yerinden kalkarak onun yanına gelir. Elinden tutup hacetini söylemesini ister. Kirmânî, şeyhinin hastalığını anlatır. Emir, Kirmânî'ye bir ilaç verir. Kirmânî, şeyhinin huzuruna döner ve emirden gördüğü ikramı ve lütufları tek tek anlatır. Bunun üzerine şeyh, duyduğu şefkat ve merhamet sebebiyle ilaç bulmak için gitmesine izin verdiğini fakat emirin iltifat etmeyip onu utandırabileceğini düşündüğünden kendi heykelinden soyunup emirin suretine girdiğini, o huzura geldiğinde ona ikramda bulunduktan sonra kendi heykeline tekrar girdiğini aslında devaya da ihtiyacı olmadığını anlatır.⁶⁵



Kaynak: The Keir Collection of Islamic Art on loan to the Dallas Museum of Art.K.1.2014.38. Photo © The Dallas Museum of Art.

Görsel 15: Kerametiyle emirin kılığına giren şeyh ile onun müridi Evhadüddîn Kirmânî'nin bu durumu bilmeksizin sohbet etmesi, *İbretnâme*, 1587, 26b.

Minyatürde (**Görsel 15**) merkezde oturan kişi emirin suretine girmiş olan bir şeyhtir. Hikâyede ismi veril-meyen bu kişi, Evhadüddîn-i Kirmânî'nin şeyhidir. Beyaz bir çadırın içerisinde genişçe bir tahtın üzerinde oturmaktadır. Taht, çin bulutları ve köşe paftaları içinde hatayî grubu motifler ve rumî bezemeler içeren bir halı üzerine kurulmuştur. Hazırlanan ilaç, emirin huzurunda diz çöken Evhadüddîn-i Kirmânî'nin önündedir. Hikâyeye göre bu şahıs, emir değil, kendi bedeninden çıkıp emirin suretine bürünen şeyhtir. Altın renkli gökyüzü ve iki ağacın temsil ettiği tabiatın içine kurulmuş çadırın önünde gerçekleşen bu sahne, ikonografik açıdan bir keramet tasviridir. Bu minyatür eser içerisinde, Allah dostlarının başkasının kılığına girebilme kerametinin betimlendiği tek sahnedir.

⁶⁵Lamiî Çelebi, *İbretnâme*, The Keir Collection of Islamic Art on loan to the Dallas of Art, K. 1.2014.38, 25b-26b.

Eserde yer alan sekizinci minyatürün (Görsel 16) konusu, kırk erenden birinin cezalandırılması ve tövbesi hakkındadır.



Kaynak: The Keir Collection of Islamic Art on loan to the Dallas Museum of Art, K.1.2014.38. Photo © The Dallas Museum of Art.

Görsel 16: Şeyh Tayem Seyyid Ahmed'in müridlerinden Seyyid Ahmed Er-Rıfai'nin yeğeni Ebu'l Hasan Ali'nin kırklardan bir kişiyi sürüklemesi. İbretnâme, 1587, 35a.

Menkıbeye göre bir gün, Seyyid Hasan Er-Rıfai'nin kızkardeşinin oğlu Ebu'l Hasan Ali, Şeyh Tayem (Taim) Seyyid Ahmed'in halvet kapısına gelir. İçeriye baktığında bir kimsenin şeyhin önünde oturduğunu görür. Oturan kişi bir müddet sonra halvet duvarındaki pencereden çıkıp gider. Ebu'l Hasan Ali, şeyhin huzuruna girerek bu kişinin kim olduğunu sorar. Şeyh, o kişinin rical-i erbainden⁶⁶ biri olduğunu söyler. Okyanus üzerine muhafız tayin edildiği için okyanusun uzak adalarından birinde oturduğunu belirtir. Şeyhin anlattığına göre kırklardan biri olan bu erenin yaşadığı yerde üç gün üç gece yağmur yağmıştır. Eren de keşke bu yağmur, mâmur olan yerlere de yağsa diye içinden geçirmiştir. Hemen sonra hatırlarından geçen bu şey için tövbe etmesine rağmen adasından ayrı düşmüştür. Fakat erenin Allah'ın onu niçin adadan uzaklaştırdığına dair bilgisi yoktur. Ebu'l Hasan Ali şeyhin müsadesi ile erene bu ayrılığın sebebinin açıklamak ister. Şeyh bunun üzerine Ebu'l Hasan Ali'den yakasını başına çekmesini söyler ve böylece Ebu'l Hasan Ali kendisini bir anda erenin yanında bulur. Eren, hatırlarından geçen bu yanlış düşüncenin cezası olarak hırkasının boynuna takılarak yeryüzünde sürüklenmek istediğini söyler. Ebu'l Hasan Ali ereni sürüklemek için hırkayı erenin boğazına geçirdiğinde gaipten bir ses, onu bırakmasını ve gökteki meleklerin onun için ağladığını ve Hakk'ın da ondan hoşnut olduğunu bildirir. Gökten gelen o sesi işittikten sonra Ebu'l Hasan Ali kendini Şeyh Tayem Seyyid Ahmed'in önünde bulur.⁶⁷

Minyatürde (Görsel 16) gümüş renkli suyun ortasında bir ada yer almaktadır. Ağaç öbekleri ve taşlar, adanın tabiatını temsil etmektedir. Nakkaşın eflatun bir zemin üzerine taşlarla bezediği ada, okyanus muhafızının yaşadığı adadır. Minyatürde yerlerde sürüklenen kişi ise okyanusu muhafaza etmekle görevli kırklardan bir erendir. Yeşil gömleği üzerinde kahverengi bir elbise vardır. Ereni boynundan sürükleyen derviş, Seyyid Hasan Er-Rıfai'nin yeğeni Ebu'l Hasan Ali'dir. Dervişin bakışları resimde sağ üst köşeye

⁶⁶Kırklar da denen bu velîler "ricâlu'l-gayb" veya gayb erenlerinden kırk velî manasındadır. Bk. Uludağ, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, 213.

⁶⁷Gülerer, "Bursalı Lâmiî Çelebi İbret-nüma İnceleme Metin," 40-42.

yönelmiştir. Nakkaş hikâyenin metni ile oldukça uyumlu bir tasvir sunmuştur. Hikâyeye göre, Ebu'l Hasan Ali gaipten bir ses duyarak ereni sürüklemeyi bırakmıştır. Gökyüzündeki meleklerin bile affedilmesi için niyazda bulunduğu erenin yüzünde, affını umduğu Tanrı'ya teslim olma ifadesi görülmektedir. Kollarını iki yana açmış, bakışlarını gökyüzüne yöneltmiştir. Bu betimleme, Allah'ın işlerindeki hikmeti anlayamayıp edebi aşan kişinin kırıklardan biri dahi olsa, cezalandırılabileceği ve bu cezadan tövbeyle ve ancak Tanrı'nın izniyle kurtulabileceğine dair ahlakî ve tasavvufî bir öğüdün tasviridir.

İbretnâme'deki dokuzuncu minyatürün (**Görsel 17**) konusu yine Şeyh Abdülkadir-i Geylânî ile ilgilidir. Hikâyeye göre Geylânî'nin müridi, şeyhi için bir hizmet gerekir diye geceleri uyanık kalmaktadır. Bir gece şeyh hücrelerinden dışarı çıkar ve medrese kapısına doğru yürür. Kapı kendiliğinden açılır ve şeyh çıkar. Müridi de şeyhin ardına düşer. Bağdat Kapısı'na erişirler. Şeyh, içinde altı kişinin bulunduğu bir ribâta⁶⁸ gelir. Ribâttakiler, şeyhe selam verirler. Mürid, gizlenir ve ribâtın derinlerinden bir inilti duyar. Bir zaman sonra ses kesilir. Meclisten bir kişi iniltinin olduğu yere yönelir ve omzunda bir ölü ile döner. Ölüyü ribâtın bir köşesine bırakır. O esnada bir şahıs içeri girer. Başı üryan, bıyıkları uzamış bu kişi, şeyhin önüne oturur. Abdülkadir-i Geylânî ona şehadet kelimelerini telkin eder. Başının kıllarını ve bıyığını keser. Başına takke giydirir ve adını Muhammed koyar ve veda edip gider. Müridi de şeyhin arkasından çıkar. Medreseye ulaşırlar. Sabah olunca mürit, şeyhten o geceyi sorar. Şeyh, Nihavend şehrindeki o ribâttaki altı abdal⁶⁹ içinde abdalların en büyüğünün vefat ettiğini, Hızır Aleyhisselam'ın da ölüyü erkeklik organı gözükecek şekilde dışarıya çıkardığını anlatır. Kelime-i şehadet getirerek Müslümanlığı kabul eden kişinin ise Konstantiniyye'den bir Hristiyan olduğunu söyler. Geylânî İslam'a giren bu kişiyi abdallardan biri olarak tayin etme vazifesini yerine getirdiğini bildirir.⁷⁰



Kaynak: The Keir Collection of Islamic Art on loan to the Dallas Museum of Art, K.1.2014.38. Photo © The Dallas Museum of Art.

Görsel 17: Şeyh Abdülkadir-i Geylânî'nin bir Hristiyanı kelime-i şehadet telkin etmesi ve onu abdallardan biri olarak görevlendirmesi, *İbretnâme*, 1587, 36a.

⁶⁸Ribat tasavvuf terminolojisinde farklı manalarda kullanılmaktadır. İslam ülkesini savunmak için sınır boylarındaki savaşçı (gazi, mücahit) dervişler için inşa edilen zaviyeler anlamı yanında genellikle tekkelere ribat denmiştir. Bk. Uludağ, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, 296.

⁶⁹Dünya ilgilerinden vazgeçip kendini Allah yoluna adayan ve "ricâl'ül-gayb" diye adlandırılan evliya zümresi içinde yer alan sufi veya erenler için "abdal" kelimesi kullanılmaktadır. Abdallar hakkında Allah'ın yedi iklimi, yedi abdal vasıtasıyla koruduğu, haftanın yedi gününde olacak olayların yedi iklim ve yedi peygamber vasıtasıyla abdalların tasarrufuna verildiği gibi İbnü'l-Arabî kaynaklı bazı görüşler mevcuttur. Yaygın görüşe göre abdallar insanların imdadına koşarak belaları kaldırma, sıkıntıları giderme gücü ve görevini taşıdıkları için "abdâlân-ı Hızır" olarak adlandırılmıştır. Bk. Süleyman Uludağ, "Abdal," *TDV İslam Ansiklopedisi*, c.I (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1988), 59-61.

⁷⁰Gülerer, "Bursalı Lâmiî Çelebi İbret-nüma İnceleme Metin," 43.

Minyatürde (**Görsel 17**) mekân bir ribattır. Bursa kemerli pencere önünde başköşede kırmızı halı üzerinde oturan kişi, Şeyh Abdülkadir-i Geylânî'dir. Yeşil bir iç elbise üzerine kahverengi hırka giymiş şeyhin bakışları, ölüyü sırtında taşıyan Hz. Hızır'a yönelmiştir. Ölünün bedeni cansızlığına işaret olarak soluk ve kahverengi renktedir. Hızır ise İslam resim geleneğine uygun olarak yeşil hırka ile tasvir edilmiştir. Mecliste bulunan altı abdalın kimi Abdülkadir-i Geylânî'nin huzurunda oturmakta kimi de ayakta beklemektedir. Nakkaş da metinle uyumlu olacak şekilde bu abdalı meclisin dışındaki bir mekâna yönelmiş olarak göstermiştir. Ölen abdalın yerine bedel olan tersâ, meclistikilerden farklı olarak siyah bir kıyafet giymiştir. Abdülkadir-i Geylânî'nin elinde tersânın saç ve sakalından bir tutam kesmek için kullandığı bir alet yer almaktadır. Minyatürde (**Görsel 17**), Müslüman olmuş kişinin şehadet getirme anı betimlenmiştir. Şehadetine delil olarak tek elinin işaret parmağını kaldırmıştır.

Minyatüre (**Görsel 17**) sonradan müdahale edilmiştir. Siyah bir mürekkep ile figürlerin kaşları kalınlaştırılmış ve Hz. Hızır'ın sırtındaki ölünün mahrem yeri de mürekkeple kapatılmıştır. Bu minyatür ikonografik açıdan bir velînin tasavvufî makamının yüceliğini gösteren bir keramet sahnesi olarak değerlendirilebilir. Çünkü Konstantiniyye'den gelen bir Hristiyan, şeyhin huzurunda Müslüman olmuştur. Abdülkadir-i Geylânî metne göre, vefat eden yedi abdalın birinin yerine geçecek kişiyi atamakla yükümlü, Tanrı tarafından görevlendirilmiş bir velîdir. Bu açıdan minyatür, Şeyh Abdülkadir-i Geylânî'nin ululuğunu vurgulayan bir anlam da içermektedir.

Eserde yer alan onuncu minyatür (**Görsel 18**), "Sultanü'l-âşikîn" olarak anılan ve şiirlerinde ilahî aşkı dile getiren mutasavvıf şair İbnü'l- Fârız'ın (öl. 1235)⁷¹, tasavvufta istediği noktaya nasıl geldiğini anlatan hikâye ile ilgilidir. Hikâyeye göre İbnü'l- Fârız atasının vefatından sonra tecrit ve seyahat ile hakikat yoluna kendini adar fakat bu yolda ilerleyemez. Bir gün Mısır medreselerinden birinin kapısında Pir Bakkal, sıralamaya riayet etmeksizin abdest almaktadır. Önce kollarını ve ayaklarını yıkar, sonra dönüp başına mesheder, sonra da yüzünü yıkar. İbnü'l-Fârız, bu yaşlı kişi bu kadar zamandır İslam diyarında, medrese kapısında, ulemanın nazarı altında olmasına rağmen, tertip üzere abdest almayı bilmiyor diye içinden geçirir. Pir bunu anlar, başını kaldırır ve ona, Mısır'da elde etmek istediği şeyi Hicaz ve Mekke'de bulması için dua eder. İbnü'l-Fârız, bu kişinin Allah'ın dostlarından olduğunu ve kendinin bu hâlini örtmek ve gizlemek için o şekilde abdest aldığını anlar. İbnü'l-Fârız şu an Mısır'da olduklarını ve hac mevsimi olmadığını pire hatırlatınca pir eliyle bir işaret eder. İbnü'l-Fârız onun işaret ettiği noktaya baktığında Kâbe'yi önünde görür. Kâbe'ye yönelir. Kâbe, onun gözünün önünden kaybolmaz. Kâbe'ye varınca saadet kapıları açılmaya ve inâyet yelleri esmeye başlar. Gönlü ve canı safa ile dolar. Mekke'nin vadilerinde, dağlarında seyahat eder. Bir vadide konaklar. Bu yer, Kâbe'ye on günlük mesafededir. Beş vakit namazını Harem-i Şerif'de kılar.⁷²

⁷¹Süleyman Uludağ, "İbnü'l-Fârız," *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 21 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2000), 40.

⁷²Gülerer, "Bursalı Lâmiî Çelebi İbret-nüma İnceleme Metin," 36-37.



Kaynak: The Keir Collection of Islamic Art on loan to the Dallas Museum of Art, K.1.2014.38. Photo © The Dallas Museum of Art.

Görsel 18: Pir Bakkal'ın İbnü'l-Fârız'a kerameti ile Kâbe'yi göstermesi ve tayy-i mekân kerameti ile onu Kâbe'ye göndermesi, İbretnâme, 1587, 37a.

Minyatür (**Görsel 18**), nakkaşın tasvir yeteneğinin aşikâr olduğu sahnelerden biridir. Birbirini takip eden iki olay, aynı sahnede tasvir edilmiştir. Minyatürün sağ tarafındaki mekân Mısır'da bir medresenin önüdür. Medresenin bezemeli ahşap kapısı önünde duran genç adam, İbnü'l-Fârız'dır. Mor renkli elbisesinin omuzlarına aldığı beyaz ridâ⁷³ sufilerle ilişkisinin bir nişanesidir. Elbisesinin yeni içinde saklı duran elini hayret içerecek şekilde ağzına götürmüştür. Diğer eli konuşma işareti olarak yaşlı pire yönelmiştir. Medrese duvarına bitişik bir çeşmenin duvarına kırmızı renkli hırkasını asmış abdest alan kişi ise Allah dostu Pir Bakkal'dır. Hikâyede, velî olduğunu gizlemek için abdestin erkânına uymadığı söylenmiştir. Nakkaş oldukça ustalıkla okuyucuya bu hâli göstermiştir. Pir, aynı anda hem ayağını hem kolunu yıkamakta ve aynı zamanda başına mesh etmektedir. Mor renginde iç astarlı yeşil hırkası, başındaki büyük beyaz sarığı ve bembeyaz sakalları ile oldukça dikkat çekici bir imgedir.

Tasvirde (**Görsel 18**), Pirin hemen arkasında Kâbe ve 16. yüzyılda Kâbe'nin etrafını çevreleyen Osmanlı yapısı revaklar görülmektedir. Siyah kisveyle örtülmüş Kâbe'nin yanında yine altın bir çerçeve ile çevrilmiş zemzem kuyusu yer almaktadır. Allah dostunun arkasında görünen Kâbe, elbette Mısır'da değildir. Fakat velî olan Pir Bakkal kerameti ile İbnü'l-Fârız'a Kâbe'yi göstermiş, hatta hikâyeye göre, onu bir anda Mekke'ye göndererek uzun süre orada konaklatmıştır. Tasavvuf geleneğinde bu olağanüstü hâl, tayy-i mekân kerameti olarak isimlendirilmektedir. Minyatür hem bir keramet sahnesini hem de meşhur sufi Pir Bakkal'ın bir Allah dostu olarak velâyetinin gücünü göstermektedir. Tasvir, eser içerisinde keramet ikonografyasına dâhil betimlemelerden biridir.

İbretnâme'de yer alan on birinci minyatürde (**Görsel 19**) sekizinci imam kabul edilen Rıza ile Halife Me'mûn'un sohbet anı tasvir edilmiştir. Hikâyeye göre İmam Rıza Ebu Salt-ı Herevî'den Harun Reşid'in kabrinin olduğu yere varmasını ve onun dört tarafından toprak getirmesini ister. Herevî toprağı getirir. İmam Rıza, o toprağı koklayıp yere bırakır ve (ölüm) vaktinin yaklaştığını söyleyip burada bir kabir kazmalarını ister. Herevî'ye (Halife) Me'mûn kendisini davet ettiğini söyler. Memun'dan çıktığı zaman başı bir nesne

⁷³Ridâ, Arapça örtü ve şal manasına gelmektedir. Bk. Uludağ, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, 296.

ile örtülü değilse kendisiyle konuşmasını, başı örtülü ise söz söylememesini talep eder. Halife Me'mûn'un davetinde, halifenin önünde tabaklar dolusu yemiş vardır. Halife, bir salkım üzüm yemektedir. İmam Rıza'yı karşılar ve iki gözünün ortasından öper. Tahtının üzerine geçirip yanına alır ve elindeki üzümü ona teklif eder. İmam Rıza'ya bundan daha güzel bir üzüm görüp görmediğini sorar. İmam Rıza da güzel üzümün cennetten olduğunu söyler. Halife üzümü teklif eder fakat İmam Rıza reddeder. Halife yeniden teklif edince İmam Rıza salkımı alıp birkaç tane yer ve hemen yerinden kalkıp yola koyulur. İmam Rıza, sarayına döndükten sonra kapıların bağlanmasını ister ve daha sonra vefat eder.⁷⁴



Kaynak: The Keir Collection of Islamic Art on loan to the Dallas Museum of Art, K.1.2014.38. Photo © The Dallas Museum of Art.

Görsel 19: İmam Rıza'nın Halife Memun huzurunda kendisinin ölümünü bilmesi (gaybı bilme) kerameti, İbretnâme, 1587, 41b.

Minyatürde (Görsel 19) Bursa kemerli bir bahçe köşkünün ortasına kurulmuş altın renkli tahtta oturan kişi, Halife Me'mûn'dur. Bağdaş kurarak oturan halifenin elinde üzüm salkımı betimlenmemiştir. Fakat elini, yanında oturan İmam Rıza'ya bir şey sunar vaziyette kaldırmıştır. İmam Rıza'nın avucu da verdiği nesneyi almak amacıyla halifeye uzanmış ve açıktır. İmamın siyah uzun saçları omuzlarından göğsüne sarmaktadır. İmam Rıza'nın kahverengi hırkası içindeki elbise, genellikle Osmanlı resminde Hz. Peygamber soyundan gelenler için kullanılan yeşil renktedir. Halife Memun'da olduğu gibi sarığının sol tarafa bırakılmış taylasanı dikkat çekmektedir.

Tarihî kaynaklar, İmam Rıza ile Halife Memun'un tanışıklığını doğrulamaktadır. Kılavuz, İmam Rıza'nın ölüm (818) sebebine dair çeşitli rivayetleri toplamıştır. Bir rivayete göre İmam Rıza, hizmetçinin hazırladığı ve bizzat halifenin sunduğu zehirli nar suyunu içtiğinden, başka bir görüşe göre de fazla üzüm yediğinden dolayı vefat etmiştir. Şîî kaynaklarına göre ise İmam, Ali bin Hişam tarafından verilen zehirli bir narı yemesi sebebiyle vefat etmiştir. İmam Rıza'nın ölümüne Halife Me'mûn'un çok üzüldüğü, cenaze namazını bizzat kılarak onu babası Halife Harun Reşid'in yanına defnettiği bildirilmektedir.⁷⁵

Lâmiî Çelebi, İmam Rıza'nın vefatı gibi tarihî bir olayı tasavvufî bir boyut katarak anlatmıştır. Ona göre İmam Rıza, velâyetinin gücüyle kendi ölümünü hissetmiştir. Hikâyede aktarılan Harun Reşid'in türbesinden

⁷⁴Gülerer, "Bursalı Lâmiî Çelebi İbret-nüma İnceleme Metin," 46-48.

⁷⁵Ahmet Saim Kılavuz, "Ali er-Rıza," TDV İslam Ansiklopedisi, c. 2 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1989) 436-438.

toprak getirilmesini istemesi ise sadece ölümünü değil nereye defnedileceğini de velayetiyle bildirdiğinin işaretidir. Yine hikâyeye göre, halifenin kendisine sunduğu üzümü güzel üzüm cennettendir diyerek kabul etmesi, İmam Rıza'nın kerameti ile ölümünü hissettiğine işarettir. Tasavvuf geleneği içerisinde bu tarz bir bilme eylemi, gaybı⁷⁶ bilme kerameti olarak tasnif edilmektedir ve bu velîlerden zuhur eden olağanüstü hâllerden biridir. Bu minyatür, ikonografik açıdan bir peygamber soyundan geldiği kabul edilen Allah dostu İmam Rıza'nın gaybı bilme kerametinin⁷⁷ tasviridir.

İbretnâme'de yer alan on ikinci minyatürün (Görsel 20) konusu, Abdülkadir-i Geylânî'nin oğlu Şeyh Safiyüddin Abdülvahhab tarafından nakledilen bir hikâyedir. Metne göre aylar, yeni ay olmadan evvel Abdülkadir-i Geylânî'nin huzuruna gelmektedir. Eğer o ayda şiddet ve şer fazla ise yeni ay nahoş surette eğer o ayda nimet ve ferahlık mukadder ise yeni ay ahsen (güzel) suretinde gelir. Hicret'in 560 senesinde cemâziyelâhir ayının onuncu gününde Abdülkadir-i Geylânî, şeyhlerden oluşan bir cemaatle sohbet etmektedir. Güzel yüzlü bir civan içeri girerek kendisinin Recep ayı olduğunu ve bu ayda yaramazlık ve şiddet olmadığını halk için iyilik takdir edildiğini söyler. Ardından bakışında gözyaşı olan başka bir şahıs çıkagelir. O da kendisinin Şaban ayı olduğunu ve taziye gelindiğini çünkü Şaban ayında Bağdat'ta ölüm ve fenalık, Hicaz'da kızıllık, Horasan'da katl ve mücadele mukadder olduğunu söyler. Şaban ayı gelip ne dediyse hepsi gerçekleşir. Şeyh de Şaban ayında birkaç gün hasta olur.⁷⁸

Minyatür (Görsel 20), Abdülkadir-i Geylânî'nin huzuruna genç erkekler suretinde gelen Recep ve Şaban aylarının şeyhe gayb hakkında bilgi verdikleri anın tasviridir. Bir bahçe köşkünde kırmızı bir halı üzerinde oturan kişi, Abdülkadir-i Geylânî'dir. Üzerinde yeşil astarlı mor bir hırka vardır. Bembeyaz sakallarıyla oldukça yaşlı gözükken şeyh bir yastığa dayanmıştır. Destarı ve boynundan omuzlarına sarkıttığı ridası bembeyazdır. Yanağını mendil tuttuğu eline yaslamıştır. Bakışları, başında gümüş renkli bir hilal taşıyan Recep ayına yönelmiştir. Hikâyede bahsedildiği üzere yüzü oldukça ferah olan Recep ayı, şeyhin huzurunda ellerini hürmetle bağlamış sohbet etmektedir. Recep ayının tam karşısında aynı saygılı duruş içerisinde Şaban ayı görülür. Onun başında da hilal şeklinde bir ay vardır. Fakat Şaban ayında gerçekleşecek şiddet ve zorluklar nedeniyle o gözlerini hüznle yere indirmiştir.

⁷⁶Gayb, kelime anlamı olarak görünmeyen, örtülü ve gizli manasındadır. Uludağ, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, 144.

⁷⁷Lâmiî Çelebi'nin kendine örnek aldığı ve eserlerini tercüme ettiği ve Abdurrahman Câmî'nin 1478 seneinde tamamladığı eseri *Nefahâtü'l-üns min Hazarâtü'l-kuds*'da on dokuz ayrı velî kerametinden bahsedilmektedir. Bu kerametler; ölüyü diriltmek, diriye öldürmek, yoku var etmek, varı yok etmek, gizli bir şeyi açığa çıkarmak, açıkta olanları gizlemek, duanın kabul edilmesi, uzak mesafeleri kısa sürede kat etmek, belli bir zamanda birden çok yerde bulunmak, hayvanların sözlerini işitmek, bitkilerin, cansız maddelerin tespihlerini işitmek, ihtiyaç zamanı yenecek ve içilecek şeyler hazırlamak, su üzerinde yürümek, havada seyahat etmek, tabiattan alınan her maddenin gıda olması, vahşi hayvanları tesir ve itaat altına almak ve bedenlerde fevkalade kuvvetler meydana getirmek ve son olarak gayba ait meselelere kalben vakıf olmak ve bunları haber vermektir. Bk. Abdurrahman Câmî, *Terceme-i Nefahâtü'l-üns: Evliyâ Menkıbeleri*, tercüme ve şerh Lâmiî Çelebi, haz. Süleyman Uludağ ve Mustafa Kara (İstanbul: Marifet Yayınları, 1995), 81.

⁷⁸Lâmiî Çelebi, *İbretnâme*, The Keir Collection of Islamic Art on loan to the Dallas of Art, K. 1.2014.38, 48a.



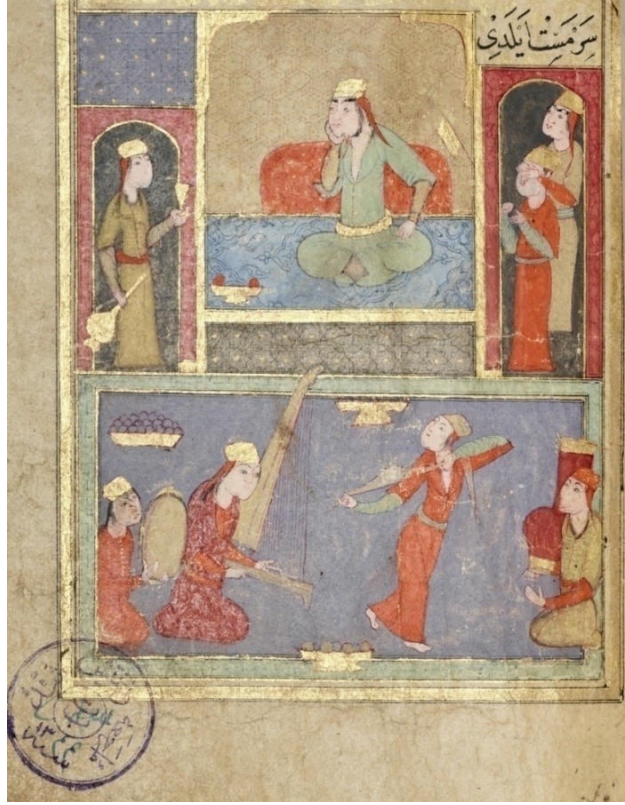


Kaynak: The Keir Collection of Islamic Art on loan to the Dallas Museum of Art, K1.2014.38. Photo © The Dallas Museum of Art.

Görsel 20: Şeyh Abdülkadir-i Geylânî'nin huzuruna genç erkekler kılığında gelen Recep ve Şaban aylarının şeyhe kendilerinde gerçekleştirecek iyi ve kötü olaylardan haber vermesi, *İbretnâme*, 1587, 48a.

Minyatürde (**Görsel 20**) Nakkaşın esenlik ve sıkıntı gibi birbirine zıt iki farklı hâli, Recep ve Şaban aylarını temsil eden iki gencin ayrışan mimikleri üzerinden yansıtmayı, onun tasvir sanatındaki ustalığının delilidir. Yeni doğacak (gelecek) ayları temsilen gençlerin başına hilal yerleştirmesi de nakkaşın yetkinliğini gösteren bir diğer betimleme unsurudur. Betimlemede şeyhin önünde halka olan yaşlı ve genç adamların hepsinin omzunda ridaları vardır. Halının tam ortasında duran sehpa üzerindeki kitaplar, bu meclisin bir ilim meclisi olduğunu gösteren detaylardır. Abdülkadir-i Geylânî'nin gelecekte neler olacağına dair bir bilgiyi bizzat Recep ayı ve Şaban ayından alması, tasavvuf geleneğinde bu sufinin yüceliğini vurgulayan bir unsurdur. Ayrıca gaybın bilinmesi ve bildirilmesi, velîlerin kerametlerinden biridir. İkonografik açıdan minyatür, gaybın haber verilmesi gibi olağanüstü bir olayın tasviridir.

İbretnâme'de yer alan on üçüncü minyatür (**Görsel 21**) ile birlikte eserin ikinci bölümü olan şehzade, bezirgânzade (tüccaroğlu) gibi karakterlerin başlarından geçen ibret dolu acayip hikâyelerin tasvirleri başlamaktadır. İlk ibretli hikâye, uzak diyarların öyküsünü dinlemeye çok düşkün olan Horasan'daki bir padişahın, feleklerin üstündeki bir âlemde kurulmuş bir meclise gizlice konuk olması ile ilgilidir.



Kaynak: The Keir Collection of Islamic Art on loan to the Dallas Museum of Art, K. 1.2014.38. Photo © The Dallas Museum of Art.

Görsel 21: Gökyüzünde feleklerin ötesinde bir yerde eğlenen ay yüzlü, yasemin göğüslü güzel dilberlerin şahı Banu'nun meclisi, İbretnâme, 1587, 57a.

Hikâyeye göre padişah bir gün çıkıp gider, kimse nerede olduğunu ve nereye gittiğini bilmemektedir. Bir zaman sonra baştan ayağa siyahlar giymiş ve üzgün hâlde döner. Dünyadan el çeker. Padişahın bu hâlinin sebebi, bir dervişin bahsettiği olağanüstü bir şehir ile ilgilidir. Bu derviş, Çin vilayetinde Medhuşan isimli bir şehre gittiğini, buranın halkına siyahlar giyinenler dendiğini ve bu acayip hâli anlamak istiyorsa bir zembile girmesi gerektiğini söyler. İçine ateş düşen padişah, Medhuşan şehrine varır ve bir yiğit ile birlikte şehirden çıkıp bir viraneye ulaşır. Bir kubbenin içine girerler. O kubbenin orta yerinde zincire asılmış bir zembil vardır. Yiğit, padişaha zembilin içine girirse bu sırra vakıf olabileceğini söyler. Padişah zembile girince kendini havada kanat vurur hâlde ve feleklerin ucuna erişmiş olarak bulur. Burada bir bir gülistanın ortasında bir havuz ve atlastan örtülerle süslenmiş altın taht vardır. Akşam olunca o bahçenin bir köşesinden güzel yüzlü dilberler, peri yüzlü yasemin göğüslü, bin türlü saz ve sözle gelirler. O peri yüzlüler, bir afet-i devranın etrafında toplanırlar. Bezm ehlinden bazı kişiler çalgıcılık edip meclistikileri coşturur. Her biri eline bir saz alıp, melekleri sermest eder. Güzellerin şahı, yasemin göğüslülerden birine namahremlerden birinin burada olduğunu söyler ve bu kişinin bulunmasını emreder. Padişah huzura getirilir. Güzellerin şahı Banu, onu güzel sözlerle tahtının üzerine çıkarır. Kendi elinden kadeh teklif eder. Sazlara çalmalarını emreder. Sakiler, iki koldan altın kadehlerle şarapları dolandırmaya başlar. Ay yüzlüler kalkıp dönmeye başlarlar.⁷⁹

Minyatür (Görsel 21), dünya ehlinden gören kişiyi deli divane eden, gökyüzündeki bir eğlence meclisinin tasviridir. Minyatürle bağlantılı hikâyeden anlaşılan durum, bu meclisin dünyanın bir nokta kadar görüldüğü feleklerin uzak bir noktasında kurulduğudur. Bu tasvir, Lâmiî Çelebi'nin *hayalin garip mertebelerinden hayretengiz nadir hikâyeler* olarak zikrettiği ikinci kısma dâhildir. Konu sufiler, dervişler veya velîlerle ilgili olmaktan ziyade, bir kubbeye asılı zembilde başlayan feleklerin ötesindeki bir ülkeye giden bir padişahın

⁷⁹Gülerer, "Bursalı Lâmiî Çelebi İbret-nüma İnceleme Metin," 59-61.

peri yüzlü güzel kadınlarla çevrili bir meclisi izlemesidir. Meclisin sahibi Banu isimli güzel kadın, minyatürde başköşede oturmaktadır. Bağdaş kurma biçimi ve yüksek tahtı onun dilberlerin başı olduğunu resim diliyle vurgulayan unsurlardır. Altın kemeri, onu diğer dilberlerden ayırmaktadır. Fakat kıyafetleri genel itibarıyla meclisteki diğer güzellerin elbiselerine benzemektedir. Banu'nun bakışları, kadeh uzatan sakiye yönelmiştir. Çeşitli meyve tabaklarıyla donanmış zeminde, elindeki mendille dans eden bir çengi ve ona eşlik eden sazlar görülmektedir. Çeng, def ve tulum benzeri üflemeli bir çalgı çalan üç müzisyen kadın dikkat çekmektedir. Banu'nun sağında bir kemerin altında bekleyen hizmetkârlardan biri yelpaze tutmakta diğeri ise onun gözlerini kapatarak eğlenmektedir.

İbretnâme'de yer alan on dördüncü ve on beşinci minyatürler (**Görsel 22**, **Görsel 23**) yine hayal âleminin mertebeleriyle ilgili bir hikâyeye ayrılmıştır. Her iki minyatürde de Şam'da yaşayan ve günlerini avlanarak geçiren bir şehzadenin başından geçen olağanüstü olaylar tasvir edilmiştir.



Kaynak: The Keir Collection of Islamic Art on loan to the Dallas Museum of Art, K.1.2014.38. Photo © The Dallas Museum of Art.

Görsel 22: Suyun içinde açılan olağanüstü bir sahrada şehzadenin yamyam zengîlerle karşılaşması, *İbretnâme*, 1587, 71b.

Hikâyeye göre şehzade ava çıkar. Av esnasında vahşilerle gezen esrarengiz bir adama rastlar. Ona nasıl bu vahşilerle bir arada olabildiğini sorar. Adam, onu Yemen tarafında deniz kenarında bir şehirde hikmet sahibi bir pire gönderir. Şehzade, şeyhe bu işin sırrını sorduğunda şeyh, onun deryadan abdest almasını ister. Onu hakkın kudretini temaşa edip ibretler alacağı halvete sokmak istediğini de belirtir. Şehzade, gusül abdesti almak için deryaya birkaç kez dalar. Gözünü açtığında kendini derin bir kuyu içerisinde bulur. Kuyudan çıkınca uykuya dalar. Uyandığında kafile gitmiştir. Gece sahrada yürürken uzakta bir ateş görür. Ateşe yaklaşıncı cine benzeyen iki siyah zengîyi⁸⁰ fark eder. Zengîlerin boyu çınar gibi, gözleri kan alıcı tas gibi, yüzleri sahranın cinlerini bile irkiltecek hâlde, burunları tabut gibi ve ölü çehreleri ise görenlerin ödünü patlatacak gibidir. Zengîler, şehzadeyi kimin yiyeceği hususunda aralarında kavgaya tutuşur. Sinelerine hançerler saplayarak birbirlerini parçalayıp helak ederler. Şehzade kaçmaya başlayınca iki zengî

⁸⁰Farsçadan Türkçeye geçmiş zengî kelimesi sözlükte "siyahî", "zenci" anlamına gelmektedir. "Zengî", Luggat, erişim 13 Nisan 2025, <https://www.luggat.com/index.php#ceviri>. *İbretnâme*'nin bu öyküsünde zengî kelimesinin korkunç görünümü, insan yiyen, ölü gibi çehrelere sahip olağanüstü acayip yaratıklar için kullanıldığı görülmektedir.

kadın, kocalarının şehzade yüzünden *helak olduğunu söyleyerek* şehzadeyi kovalarlar. Her biri, şehzadenin bir kolundan tutup çekmeye başlar. İki zengî kadın kavgaya tutuşur, birbirlerinin yüzünü yırtarlar, saçlarını yolarlar. Dövüşten yorgun düşerler. Şehzade kaçmaya niyetlenir ve bir anda kuyrukları çember gibi, pençeleri hançer gibi iki aslanın naralar attığını duyar. Aslanların tırnağı, elmas bir çengel gibidir. Şehzade, aslanların her birinin önüne birer zengî kadını verir ve izlemeye başlar. Aslanlar kadınları yer.⁸¹

Şehzadenin deryanın içinde önüne açılan acayip bir âlemde yaşadığı bu katmanlı maceranın (**Görsel 22**) bir tarafında ürkütücü, korkunç ve yamyam zengîler, diğer tarafında ise abdest bahanesi ile şehzadeyi olağanüstü seyahate çıkarabilme gücüne sahip isimsiz bir şeyh yer almaktadır. Fakat nakkaş, şeyh ile şehzadenin karşılaşmasını değil, şeyhin onu soktuğu olağanüstü bir âlemin garip olayları ve yaratıklarıyla dolu bu âlemdeki maceralarını tasvir etmiştir.

Bu konuya ayrılmış minyatürlerden ilkinde (**Görsel 22**), şehzadenin ürkütücü zengîleri izlemesi betimlenmiştir. Minyatürün odağında alevli bir ateşin etrafında oturmuş iki yamyam zengî yer almaktadır. Eflatun renkli kayaların önünde tartışan zengîler düzgün olmayan kafatasları, uzun yüzleri ve iri vücutları ile ürkütücüdür. Oturuş biçimleri ve iri elleri onların korkunç yaratıklar olduğu imajını güçlendiren diğer unsurlardır. Bedenlerinin küçük bir kısmını örten elbiselerinden görünen tenleri siyahtır. Sağdaki zengî, gözleri seçilemeyecek derecede koyu tenlidir. Uzun kılıçlarının altın kabzaları dikkat çekicidir. Mavi-lacivert gökyüzündeki altın renkli yıldızlar gece olduğunu göstermektedir. Zengîleri izleyen şehzade ise bir kayanın dibindedir. Bedeni, zengîlerin iriliğine oranla oldukça küçüktür. Ellerini yanaklarına götürmüş, dehşet içinde zengîleri seyretmektedir. Metinde şehzadenin zengîlerle gece vakti karşılaştığı ve yaşadığı korku aşikârdır. Şehzadenin duygularını gösteren mimikleri de dâhil birçok açıdan minyatür, metin ile uyumludur.

Şehzade ve zengîler arasındaki maceranın ikinci kısmında, şehzadeyi öldürmek isteyen zengîlerin eşleri devreye girmektedir. Bu hikâyeye ayrılmış ikinci minyatürde ise (**Görsel 23**) şehzadenin zengî kadınları aslanlara yem etmesi tasvir edilmiştir.



Kaynak: The Keir Collection of Islamic Art on loan to the Dallas Museum of Art, K.1.2014.38. Photo © The Dallas Museum of Art.

Görsel 23: Aslanların yamyam zengî kadınlarını parçalaması, İbretnâme, 1587, 74a.

⁸¹Gülerer, "Bursalı Lâmiî Çelebi İbret-nüma İnceleme Metin," 80-84.

Minyatürde (**Görsel 23**) altından gökyüzü, eflatun tepeler, yeşil çimenler ve ağaçlar ile temsil edilen tabiatın ortasında iki vahşi aslan, zengî kadınlara saldırırken betimlenmiştir. Aslanlardan büyük olanı, beyaz elbiseli zengîyi yere yatırmış ve yüzünü yemek üzeredir. Altın renkli gözlerindeki yabanilik, beyaz dişleri, zengî kadının karnına batmış kanlı pençeleri ve kuyruğunun kıvrımı sahnedeki vahşetin ana unsurlarındandır. Ön planda yer alan aslan, gövdece daha küçüktür. Aslanın zengînin çenesine bastığı pençesi, kadının kurtulma çabası ve aslanın arka ayaklarındaki iri tırnaklar, nakkaşın oldukça canlı bir mücadele sahnesi sunduğunu göstermektedir. Hayvanların bedenlerinin ve hareketlerinin betimlenmesindeki ustalık fark edilmektedir. Nakkaş, olup biteni gizlendiği yerden izleyen şehzadeyi, tepenin ardında oldukça şaşkın ve üzgün hâlde betimlemiştir.

İbretnâme'de olağanüstü olaylar ve yaratıklara ayrılan bir diğer hikâye Beşir ve Nezir isimli iki arkadaşın başından geçenlerle ilgilidir. Hikâyeye göre Beşir, bir sahrada ayaklarına kara sular inecek kadar yürüdüktan sonra uykuya dalar. Gözünü açtığı anda kendini cinlerin bile ödünü koparacak büyük bir devin üstünde bulur. Dev, Beşir'e onu devlerin beyine peşkeş çekeceğini, boğazlayıp kebab yapacağını söyler. Hunhar dev, sahrayı dolaşıp bir derya kenarına varır. Burası devlerin makamıdır. Bir grup şeytan halka olup oturmuştur. Kütükleri bir yere toplayıp büyük bir ateş yakmışlar ve yeşil-kızıl tütünler yerden göğ'e kadar direk olmuştur. Kir ve katran kaynatmaktadırlar. Denizler gürler, ateşler yanar. Bölük bölük cinler, bir âdemi demire sarıp çevirmektedir. Başka insanları da kazanlara koyup kendi yağlarıyla kavurmaktadırlar. Dev, Beşir'i boynundan indirip devlerin padişahı önünde yüzünü toprağa sürer. Padişahın ateşten daha parlak gözleri, cehennem zebanisinin yakıcı ateşiyle dolar. Beşir onun haşmetinden dağların birbirine dokunduğunu ve göklerin yıkılıp yere indiğini sanır. Padişah, Beşir'i getiren deve üç gündür dışarda gezinmesine rağmen Beşir gibi birini getirdiği için çok kızar. O zaman dev, öfkeyle Beşir'i kolundan tutup sonsuz ummana atar. Beşir, havada döner ve bir deryaya düşerek devlerden kurtulur.⁸²

Eserin on altıncı minyatürü (**Görsel 24**) Beşir öyküsündeki insan yiyen zebani ve cin benzeri devlerin yukarıda detaylarıyla anlatılan meclisine ayrılmıştır. Tasvirde devler, insan kızartmak da dâhil olmak üzere farklı işler yaparken tasvir edilmiştir. Devlerin padişahı, sol tarafta meclisin başköşesinde çömelmiş vaziyettedir. Belinden aşağısını örten küçük bir örtü dışında çıplaktır. Diğer devler gibi kolları, ayak bilekleri ve pazularında altın halkalar vardır. Bu beyaz devin boynuzları, diğerlerinden daha büyüktür. Elinde tuttuğu çatallı bir sopanın ucunda insan gövdesinden büyük parçaları kaynatmaktadır.

Kazanın içinde bir insan kafası ve başkaca parçalar yer almaktadır. Kazanın başındaki yeşil dev, elindeki sopayla kazandakileri karıştırmaktadır. Aşağı planda ise iki dev bir kişiyi kebab yapmaktadır. Tepesinden ve ayaklarından şişe geçirilmiş çıplak insan bedenini pişiren ateş oldukça büyüktür. Ateşin başında gözleri alevden ve başında da saç yerine bir alev tutamı taşıyan bir dev elindeki sopayla alevleri harlamaktadır. İnsan kebabının başındaki pembe renkli diğer dev, şişi çevirmekle meşguldür. En sağdaki devin el işaretlerinden ve devlerin padişahına yönelmiş bakışlarından onun Beşir'i getiren dev olduğunu düşünmek mümkündür. Beşir ise sahnede yoktur.

⁸²Gülerer, "Bursalı Lâmiî Çelebi İbret-nüma İnceleme Metin," 92-93.



Kaynak: The Keir Collection of Islamic Art on loan to the Dallas Museum of Art, K.1.2014.38. Photo © The Dallas Museum of Art.

Görsel 24: Beşir öyküsünde yamyam devlerin padişahı ve devlerin meclisi, İbretnâme, 1587, 84a.

İbretnâme içerisinde Beşir'in hikâyesine ayrılmış ikinci minyatür, (Görsel 25) Beşir'in Hz. Hızır ile karşılaşmasını konu edinmektedir. Beşir, türlü belalardan sonra kendini bir kuşun kanadında feleklerin bir katında bulur, kendinden geçer. Uyandığında bir dağ başında bir kuşun yuvasındadır. Bir vakit yürür ve bir sahraya gelir. Otları zencefil, suları sel sebil gibi yeşil bir cennete varır. Hakk'a hamd eder ve yüzünü yerlere sürer. Meyvelerinden yer ve uykuya dalar. Safa ile gözünü açtığında başucunda yeşiller giyinmiş bir pir görür. Cemali gün gibi aydınlıktır. Onu görür görmez yerinden kalkıp ayağına başını koyar ve ağlar. Pir, lütuf ve kerem ile Beşir'in başını yerden kaldırır ve teselliler verir. Ona gönlünü gamdan azad etmesini söyler. Hüda'nın hidâyetinin ulaştığını, filan ağacın dibinde ab-ı kevsere benzer bir çeşmeden guslederse ebedî safâya ve sıhhate erişeceğini söyler. Bu çeşmenin yeri karanlıktır. İçi yakutla ve lal ile doludur. O çeşmeden guslettikten sonra birkaç kez suya dalmasını ve içindeki cevherlerden de istediği kadar almasını söyler. Beşir, pirin dediklerini yapar ve daha sonra pirin ayağına gelip başını koyar. Pir, sırtından bir yeşil cübbe çıkarıp ona giydirebilir. Gönlündeki istek ve arzular için tövbe ettirip ve zikir telkin eder. Kendisinin ilm-i ledün⁸³ sahibi Hızır olduğunu ve bu yerin de Mecmaü'l- Bahreyn⁸⁴ olduğunu söyler. Beşir'in vatanı buradan on senelik bir uzaklıkta olmasına rağmen, Hakk'ın kudreti ile oraya bir saatlik yol olduğunu söyler. Beşir'den gözlerini yummasını ister Beşir gözlerini açtığında, kendini evinde bulur ve çok sevinir.⁸⁵ Bu hikâye ile bağlantılı minyatürde (Görsel 25) metinde geçen iki farklı mekân birbiriyle ilişkili biçimde aynı sahnede betimlenmiştir. Hikâyeye göre çerçeve mekân, Beşir'in Hz. Hızır ile karşılaştığı çimenlerle kaplı cennet gibi bir mekândır. Altın renkli gökyüzü, yeşil yapraklı ağaçlar ve çimenlik minyatürde bu mekânı temsil etmektedir.

⁸³Allah'ın katından gelen bilgi manasındadır. Aracısız olarak doğrudan Hak'tan geldiği için ilhama ilm-i ledün denmektedir. Bu ilim kişiye özgü ve mahrem bir bilgi olarak kabul edilmektedir. Bk. Uludağ, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, 185.

⁸⁴Mecmaü'l-Bahreyn, kelime anlamı olarak iki denizin buluştuğu yer manasına gelir. Hızır ile Musa'nın buluşma yeri için kullanılmaktadır. Uludağ, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, 239.

⁸⁵Gülerer, "Bursalı Lâmiî Çelebi İbret-nüma İnceleme Metin," 93-96.



Kaynak: The Keir Collection of Islamic Art on loan to the Dallas Museum of Art, K.1.2014.38. Photo © The Dallas Museum of Art

Görsel 25: Beşir'in Hz. Hızır ile karşılaşması, *İbretnâme*, 1587, 86b.

Resmin (**Görsel 25**) sol tarafında işlemeli tuğla bir duvara oyulmuş mihrap nişinin önünde, ayakta betimlenmiş figür, Hz. Hızır'dır. Tüm vücudunu örten yeşil hırkası ve başındaki alevli hale İslam resminde bilinen bir ikonografi üzerine betimlendiğini göstermektedir. Boynuna doladığı uzun ridası ise hikâyede pir olarak belirtilen mürşit⁸⁶ imgesine bir vurgudur. Onun önünde diz çöken genç adam, abdest almak için girdiği suda şeyhinin kerametiyle hayal âlemine daldırılan genç Beşir'dir. Beşir, Hızır'ın ayağına baş koymuştur. Hikâyede ikilinin karşılaştığı mekânın tabiat özellikleri ayrıntılı olarak anlatılmasına rağmen, herhangi bir binadan bahsedilmemiştir. Fakat nakkaş, Hz. Hızır'ı beyaz bir mihrap nişinin önünde resmetmiştir. Resmin sağ tarafında, altın renkli bahçe kapısının hemen dibinde bir çeşme tasvir edilmiştir. Beyaz mermerden altın lüleli bu çeşme, Hızır'ın Beşir'i sıhhat ve safâ bulması için gönderdiği kevser gibi suyu olan çeşmedir. Nakkaş, çeşmenin kenarına metinde geçen cevherlere bir gönderme olarak iki altın kap yerleştirmiştir. Çeşmenin suyu bir dere gibidir. Kıvrıla kıvrıla akan su, resmin iki planını birbirine bağlamaktadır. Beşir'in Hz. Hızır'ın ayağına baş koyduğu bu yer, Hızır ile Musa'nın bulunduğu Mecmau'l Bahreyn isimli mekân olmalıdır. Nakkaş, bu mekânın kutsallığını belirtmek üzere bir mihrap nişi betimlemiştir. Hz. Hızır'ın bu mihrabın önünde başında hale ile beklemesi de mekânın kutsallığına bir vurgudur. Bu minyatür eser içerisinde, Hızır'ın betimlendiği ikinci sahnedir. İlk minyatürde (**Görsel 17**) Hızır, vefat eden kırklardan bir ereni taşıması sebebiyle bulunduğu meclisi yücelten bir figürdür. Burada ise (**Görsel 25**) Hızır, bir insanın zorluk anında ihtiyaçlarını gideren, ona yardım eden bir mürşit ve şeyh vazifesindedir.

İbretnâme'nin on sekizinci minyatürü (**Görsel 26**) bir tüccaroğlunun simyahane olarak tavsif edilen olağanüstü bir hamam içinde başlayan, felekleri ve yıldızları izleyerek devam ettiği ve acayip yolculuğunun sonunda vardığı bir müzik meclisinin tasviridir. Hikâyenin ismi, *hikâyet-i hamam* ve *nuhtak* olarak geçmektedir. Dokuz kubbeli bu hamam, tılsım-ı simya⁸⁷ üzere bir hamamdır. Hikâyeye göre Yunan diyarında bir

⁸⁶Mürşit "rehber, eren, kılavuz, yol gösteren" gibi anlamlarının yanında, "şeyh, er, eren, pir" anlamına da gelmektedir. Uludağ, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, 263.

⁸⁷Bugün "Simya" daha ziyade ham maddelerin altına dönüştürülmesiyle elde edilen hileli bir kazanç kapısı olarak anlaşılmaktadır. Fakat İslam geleneğinde geçmişte bir insanın yalnızca dürüst bir ehil kişi yardımı ve temiz bir kalp ile tatbik edebileceği tanrısal bir sanat, tanrının en yüksek lütfu olarak da tanımlanmaktadır. Bk. Martin Sean, *Simya ve Simyacılar*, çev. Eylem Çağdaş Babaoğlu (İstanbul: Kalkedon Yayınları, 2006), 11. Titus Burckhardt'a göre simya, nefsi dönüşüme sanatı olarak adlandırılabilir. İnsanı kendi ezeli varlığının bilgisine götüren bir yol

tüccarın oğlu, şehre gelen misafirleri davet edip gece ve gündüzü eğlence ve sohbet ile geçirmektedir. Birgün misafirhanesinde bir civan, Frenk diyarında yer alan muazzam bir şehir hakkında bir hikâye anlatır. Anlattığına göre bir şehirde bir hamam varmış. Her kim soyunup o hamama girer ve o hamamın temasına gönül verirse o kişi hayattan el çekermiş. Senelar boyu onun temasından ve seyranından bin hayret içerisinde kalıp, sayısız acayıplıklara ve garipliklere vakıf olur, on sene boyunca hasta olup sessizliğe bürünür. Tüccaroğlu misafirden o simyahane için kendisine kılavuzluk etmesini ister. Bir süre sonra ikisi dokuz kubbeli hamama varırlar. Külhanında bir zerre ateş olmamasına rağmen, külhan parıldamaktadır. Tüccaroğlu kubbeleri, sofaları ve garip dehlizleri ile hamamın içerisindeki âlemde felekleri seyrederek, yıldızları ibret ve hayretle seyrederek. İnayet ve hidâyet erişince dışarıya çıkar. Kendini bir bostanda görür ve buradaki gülistan cennete benzer. Bir amber tak ve bir mesken revaka varır. Hücreden hücreye gezer ve tabaka tabaka temaşa eder. Bir tarafta kopuzlar boyunları vurulmuş, neylerin sineleri, şeştaların [altı telli tambur] bağrırları delinmiştir. Fakat kimsecikler yoktur. Bu şahane tertibe ve ancak padişahlarda olabilecek bu meclise hayran olur ve kendinin sohbet bezmini ve eğlencesini hatırlar. Bu nimetlerin mutlaka biri için hazırlanmış olacağını düşünerek sofranın bir köşesine oturur.⁸⁸



Kaynak: The Keir Collection of Islamic Art on loan to the Dallas Museum of Art, K1.2014.38. Photo © The Dallas Museum of Art.

Görsel 26: Dokuz kubbeli bir hamam içinde felekler seyreden ve burada bir gülistana giren tüccaroğlu, *İbretnâme*, 1587, 103b.

olarak simya, mistisizmle kıyaslanabilir. Simyevi ifadelerin Hristiyan ve daha çok İslam mistisizmi tarafından benimsenmesi de buna işarettir. Mistisizmin hedefi, Tanrı ile birliktir. Simya bundan bahsetmemesine rağmen, mistik yol ile ilgili olan şey insan tabiatının başlangıcındaki soyluluğu yeniden kazanmaya yönelik olan simyevi araçtır. Manevi olarak, kurşunun altına dönüştürülmesi, insani tabiatın başlangıçtaki asaletini yeniden kazanmasıdır. Bk. Titus Burckhardt, *Astroloji ve Simya* (İstanbul: Verka Yayınları, 1999), 29-32.

⁸⁸Gülerer, "Bursalı Lâmiî Çelebi İbret-nüma İnceleme Metin," 103-108.

Minyatürde (**Görsel 26**), mecliste tüccaroğlu dışında hiç kimse yoktur. Ağaçlarla çevrili bir bahçe köşkünü tabiattan ayıran çevre avlu duvarları arasındaki sahipsiz bir meclisin tek üyesi olan tüccaroğlunun yüz ifadeleri ve el işaretleri, şaşkınlığını yansıtmaktadır. Duvara asılmış, biri zilli diğeri zilsiz iki def, bezemeli çekmeceye dayanmış rebap ve köşkün duvarına yaslanmış şeşta müzisyenlerini beklemektedir. Tüccaroğlunun birazdan oturacağı sofranın altın kapları, zemine dizilmiştir. Bahçe köşkü önündeki bu mekân, sıradan bir sofraya gibi gözükebilir de hayal âleminde tabaka tabaka temaşa edilen olağanüstü bir bahçenin tasviridir. İnsan nefsinin bulunduğu hâlden daha yüce bir hâle geçmesine aracılık eden bir nevi simyahane olan hamamı tasvir etmek yerine nakkaş hayal âleminin bir bahçesindeki musiki meclisini betimlemiştir.

İbretnâme içerisinde aynı hikâyeye tahsis edilen ikinci resim (**Görsel 27**), tüccaroğlunun hayal âlemindeki acayip diyarlardan birinde kartalların saldırısına uğramasını konu edinmektedir. Hikâyeye göre, bu gencin hayal âleminde yaşadığı acayiplikler türlü türdür. Olağanüstü yolculuğunda bir kartal, kanat büküp iner ve onu bir serçe gibi pençesine alıp hanesine doğu yola koyulur. Tüccaroğlu, kartalın yavrularına lokma olmak için gönderildiğini anlar. Tüccaroğlu, kartalların işkencelerinden kurtulur ve bir mağaranın içine girer. Bir zaman sonra cehennem gibi mağaranın dibine iner. Balçıkta aklı başından gider. Balçıktan zahmetle çıkıp bir köşeye doğru gider. Köşeden gelen ışığa yöneldiğinde dışarısının aydınlık olduğunu görür. Allah'ın yardımı neticesinde mağaranın içerisindeki bataklıktan kurtulur. Sinesi neşe ile dolar ve yolu bir vadiye iner.⁸⁹

Minyatürde (**Görsel 27**), tüccaroğlu eflatun renkli dağların ortasındaki bir mağaranın girişindedir. Tepesinde dolanan iri kartallardan biri, mağaranın girişindeki gencin tepesine saldırı hâlinindedir. Tüccaroğlunun başında halka olmuş biçimde dolanan yırtıcıların ateş kızılı kanatları ve ona saldıran kuşun altın kanatları, bu âlemin olağanüstü bir âlem olduğunun resim diliyle ifadesidir. Bu unsurlar, metinde yer almayan fakat nakkaşın hayal gücünü gösteren unsurlardır. Tüccaroğlunun birazdan içine gireceği mağaranın ağzı bir kapı görünümündedir. Kırmızı elbisesi ve kırmızı başlık giymiş tüccarzadenin tüysüz yüzü, metinle uyumlu olacak biçimde gençliğini vurgulamaktadır. Nakkaş, Lamiî Çelebi'nin sözünü ettiği hayal âlemindeki bir insanla yırtıcı kuşların mücadelesini resmetmiştir.



Kaynak: The Keir Collection of Islamic Art on loan to the Dallas Museum of Art, K.1.2014.38. Photo © The Dallas Museum of Art.

Görsel 27: Tüccaroğlunun hayal âleminde kartalların saldırısına uğraması, *İbretnâme*, 1587, 117b.

⁸⁹Gülerer, "Bursalı Lamiî Çelebi İbret-nüma İnceleme Metin," 123-125.

Tüccaroğlunun başka bir macerasına ayrılmış üçüncü minyatür (**Görsel 28**), eserdeki yirminci resimdir. Bu tasvirde, tüccaroğlunun yedi iklimin padişahlarının birinin kızı ile işreti betimlenmiştir. Minyatürle bağlantılı hikâyeye göre, tüccaroğlu mağaradan kurtulduktan sonra yolu bir hisara düşer. Hisarın dışında bir müddet bekler. Hisardan çıkan adamlar, padişahları öldükten sonra kapıyı açıp buldukları ilk kişiyi başına altın bir taç koyup hisarın şahı yaptıklarını söyleyerek tüccaroğlunu bir saraya götürürler. Cennet gibi bir bahçede yasemin göğüslü ve beyaz inci gibi dilberler onun karşısına gelirler. Bunların arasında yedi iklimin padişahlarının kızları da vardır. Her biri, bir gece sarayda, sabaha dek, yeni padişah ile halvet eder. Nöbet yedinci dilberin işretine erişince, padişaha gelen bir görevli eski padişahlarının bu perdeyi⁹⁰ açmayıp edebeniyet ettiğini söyler. Tüccaroğlunun perdeye merakı arttığından ipek perdeyi açar. Bir güzel görür. Kadın türlü işveler yapar. Şehzade kadına sahip olmak ister. Fakat kadın ona, dinin kuralları üzere hamama girip yıkanmasını söyler. Kadın da onunla hamama girer. Tüccaroğlu dayanamaz ona sıkıca sarılıp öper. Kadın, hamamın görünürde yüce fakat gerçekte karanlık, yalan ve zulmet dolu bir yer olduğunu anlatır. Cinlerin mekânının hamam ve hamam demiri olduğunu da ekler. Tüccaroğlu dinlemez ve kollarını kadının boynuna dolar, tam muradına erecekken, kadın aşağıdan yukarıya doğru bir "üf" der ve onun hayatının mumuna üfler. O nefes burnuna girince tüccaroğlunun aklı gider. Bir vakit sonra kendine gelir ve karşı odada bir ateş şulesi görür. Oraya yürüdüğünde onun bir cin olduğunu fark eder. Cin, ağzından ateşler saçmaktadır. Tüccaroğlu hamamdan kendini güçlükle dışarıya atar.⁹¹



Kaynak: The Keir Collection of Islamic Art on loan to the Dallas Museum of Art, K1.2014.38. Photo © The Dallas Museum of Art.

Görsel 28: *Tüccaroğlunun hayal âlemindeki yolculuğunda genç bir dilber sandığı bir cinle halveti, İbretnâme, 1587, 122a.*

Minyatürde (**Görsel 28**), tüccaroğlunun hayal âlemindeki halveti tasvir edilmiştir. Sağda kırmızı elbiseli tüccaroğlu tüysüz yüzü ile oldukça gençtir. Hikâyeye göre, ona sarılan genç kadın gerçekte cintir. Fakat tüccaroğlu ile tam halvet olmadan bu hâli ortaya çıkmamıştır. Nakkaş tasvirde, bu gerçeğin aşikâr olma anını değil de şehzadenin güçlü arzusuyla ulaşmak istediği halvet zamanını tasvir etmiştir. Solda oturan dilber, lacivert elbisesi ve aynı renkteki başlığıyla pembe örtü, gömlek ve pembe kuşağı ile özenle betimlenmiş bir dış görünüş içindedir. Siyah saçlarındaki kurdeleler de bu özenin başka göstergesidir. Bir eliyle şehzadeye sarılmış, diğeriyle de onun elbisesini kavramıştır. Tüccaroğlu ise onu öpmektedir. Nakkaşın halvet anını betimlerken oldukça yaratıcı bir yol tuttuğu görülmektedir. Bu iki gencin bedeni, neredeyse bütünleşmiş tek beden gibidir. Bağdaş kurarak oturan her iki gencin belden aşağısı bir bütündür. Erkekteki yeşil kuşak

⁹⁰Bir tasavvuf terimi olarak perde geniş bir kavramdır. Hak ile kulu arasındaki zulmetten (karanlıktan) ve nurdan (ışıkta) binlerce perde olduğu kabul edilmektedir. Maddi menfaat, mal, mülk, nefis ve şehvet karanlık perdeler olup Hakk'ı görmeye ve ona ulaşmaya engeldir. Bk. Süleyman Uludağ, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Kabcacı Yayıncılık, 2012, 281.

⁹¹Gülerer, "Bursalı Lâmiî Çelebi İbret-nüma İnceleme Metin," 134.

ile kadının pembe kuşağı birleştirilmiş ve her ikisinin tek bacağı gizlenerek bedenleri bağdaş kuran tek bir bedene dönüştürülmüştür. Nakkaş, bezirgânzadenin başına işler açacak güçlü şehvetini dikkatle bakıldığında fark edilebilecek özgün ayrıntılarla tasvir etmiştir. Metinden bağımsız düşünüldüğünde bu minyatür (Görsel 28), bir birleşme anı olarak görülebilir. Fakat metinde, bezirgânzadenin kötü son hususunda iki farklı yerde uyarıldığını anlatılmaktadır. Önce kapı görevlisi tarafından perdeyi açmaması hususunda uyarılan tüccaroğlu, ikinci olarak hamamın zulmet yeri olduğu konusunda görünürde prenses olan cin tarafından ikaz edilmiştir. Tasavvuf literatüründe karanlık perdelerden biri şehvettir. Tüccaroğlu şehveti sebebiyle hikâyenin sonunda cin ile karşılaşmıştır. Bu yüzden minyatür, halvet tasvirinin ötesinde perdeye riayet etmek gibi ahlakî ve tasavvufî bir öğüdü hatırlatmaktadır.

İbretnâme'de yer alan son minyatürün (Görsel 29) konusu, Mahan isimli bir tüccar ve onun arkadaşı Mahyar ile ilgilidir. Hikâyeye göre Ahmim şehrinde güzel yüzlü, tüccar bir civan vardır. İsmi Mahan'dır ve gece gündüz işret ve sohbet etmektedir. Bir gün akranı olan hocazadelerden biri onu bağına davet eder. Bağda erguvani şarap içilen bir eğlence vardır. Mecliste ticaret için gittiği Hint ve Çin'den yeni dönmüş, Mahyar isimli bir genç de vardır. Mahan ona yolcularını ve ticaret işlerini sorar. Sohbetten sonra da Mahyar'ın ardına düşüp yola çıkar. Bağlar ikisinin arkalarında kalır. Mahan'ın gönlüne evhamlar ve hayaller dolmaya başlar. Mahyar, bir anda, Mahan'ın gözü önünde havaya uçup gözden kaybolur. Çok yorulan Mahan, bir kayanın kovuğuna girer ve uykuya dalar. Uyanınca yine yola düşer. Akşam olunca bir mağara bulur. Mağaradan çıkıp baktığında bir kadın ve bir erkeği sohbet ederken görür. Bu kişiler, Mahan'a bu sahranın devlerle ve cinlerle dolu olduğunu söylerler. Mahan, gecenin içinden birinin hem tüccar hem sohbet arkadaşı olarak geldiğini ve o kişinin çeşitli haberler verdiğini ve cennet gibi bir diyardan onu bu vahşi yere getirdiğini söyler. Çift onu buralara sürükleyen kişinin aslında bir gul⁹² olduğunu, adının Habil-i Beyâbâni olduğunu ve yüzü temiz olanları efsun ve destanla kendine hayran edip helak ettiğini bildirir.⁹³



Kaynak: The Keir Collection of Islamic Art on loan to the Dallas Museum of Art, K1.2014.38. Photo © The Dallas Museum of Art.

Görsel 29: Bir eğlence meclisinde tüccar Mahan'ın genç bir tüccar suretindeki cin Habil-i Beyâbâni ile sohbet etmesi, İbretnâme, 1587, 145a.

⁹²"Gul" kelimesi boş ve virane yerlerde bulunan ve helak edici olan bir cin taifesi, cin, hortlak anlamına gelmektedir. "Gul," Luggat, erişim 15 Mart 2025 <https://www.luggat.com/index.php#ceviri>

⁹³Gülerer, "Bursalı Lâmiî Çelebi İbret-nüma İnceleme Metin," 152-155.

İbretnâme içerisindeki son minyatür (**Görsel 29**), Mısırlı bir tüccar olan Mahan'ın arkadaşlarının düzenlediği bir içki meclisinde Mahyar ismiyle kendini gizleyen bir çöl iblisi ile sohbet etmesini konu edinmektedir. Yemekli ve içkili bu mecliste ön planda kopuz ve zilli def çalan üç müzisyen yer almaktadır. Müzisyenlerin ilgisi tamamen yaptıkları iş üzerinedir. Önlerindeki ağız kapalı ikram kapları ve sazların kılıfları dikkat çekmektedir. Nakkaş, bir musiki meclisinin doğallığını yansıtmıştır. Üstte, meclisin diğer üyelerinin önündeki sahanlarda pembe kırmızı meyveler yer almaktadır. Üç gençten ortada oturan Mahan olmalıdır. Beyaz bir başlık giymiş Mahan tek kolunu uzatmış, Mahyar ile sohbet etmektedir. Hikâyeye göre Mahyar, masum gençleri kandıran bir çöl cinidir fakat bir genç tüccar suretindedir. Mahan orta eksendedir. Onun solunda kalan ve elinde içki sürahi tutan genç adam ise meclisin sahibi olmalıdır. Sağ tarafta ise turuncu elbisesi ve mavi başlığı ile Mahyar vardır. Meclisteki genç erkeklerin hepsi uzun saçlıdır. Başlıklarının altından çıkan saçlar ve yüzlerinin tüysüz oluşu hepsinde ortaktır. Sahne bu hâliyle sıradan bir musiki meclisi gibi görünmektedir fakat hikâyeye göre bu sahne, Hâbil-i Beyâbâni isimli cinin tüccar kılığına girip genç Mahan'ı arkadaş olarak kandırma anıdır. Minyatür, ikonografik olarak *İbretnâme* içerisinde cin ve yamyam gibi olağanüstü varlıklarla ilgili son sahnedir.

2. *İbretnâme* Minyatürlerinde Üslup

İbretnâme içerisindeki yirmi bir minyatür, üslup açısından değerlendirildiğinde üç farklı nakkaşın eli seçilebilmektedir. Fakat tüm resimlerde gerek mimarinin ele alınışı gerek figür anlayışı ve iç ve dış mekânda figürlerin yerleştirilmesi gerekse de renk anlayışı açısından Osmanlı klasik dönem minyatürünün genel özellikleri izlenmektedir. 16. Yüzyıl ve özellikle bu yüzyılın ikinci yarısı, edebî eserlerin çeşitlilik kazandığı bir dönemdir.⁹⁴ Kitaplara ilgisi ile bilinen Sultan III. Murad döneminde, farklı türlerden edebî eserler tasvir edilmiştir. *İbretnâme* de bu sultan devrinde hazırlanmış edebî-tasavvufî eserler arasındadır. Eser içerisinde, Osmanlı klasik dönem minyatürüne etki eden Nakkaş Osman ve Nakkaş Hasan'ın üslup özelliklerini yansıtan minyatürler mevcuttur.

Nakkaş Osman, Osmanlı resim sanatının üretkenlikte zirve olarak kabul edilebilecek Sultan II. Selim ve özellikle Sultan III. Murad devirlerine damgasını vuran sanatçıdır.⁹⁵ 1587 tarihli *İbretnâme* Sultan III. Murad'ın emriyle hazırlandığından, bu nüshada Osmanlı saray nakkaşı Osman'ın üslubunun veya Nakkaş Osman yolunda çalışan bir ressamın varlığı şaşırtıcı değildir. Nakkaş Osman üslubunu yansıtan minyatürlerde (**Görsel 15**, **Görsel 17**, **Görsel 19**), ağırlıklı olarak pembe, eflatun, turuncu, sarı, kırmızı, yeşil, mavi, renkleri çeşitli tonlarda kullanılmıştır. Nakkaş Osman'ın figürlerini yumuşak fırça darbeleri ile ifadeli çehrelere sahip olarak tasvir ettiği bilinmektedir.⁹⁶ *İbretnâme*'de Nakkaş Osman üslubuna atfedilebilecek minyatürlerde, narin figürlerin ince bir fırça ile taranmış sakalları ve yüz ifadeleri belirgindir. İç mekân sahnelerinde meclisin sahibi olan sufi ve yönetici gibi figürler merkezde (**Görsel 30**), genelde Bursa kemerinin çerçevelediği bir pencere önünde otururken (**Görsel 31**, **Görsel 32**) tasvir edilmiştir.

⁹⁴Banu Mahir, *Osmanlı Minyatür Sanatı* (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2005), 90.

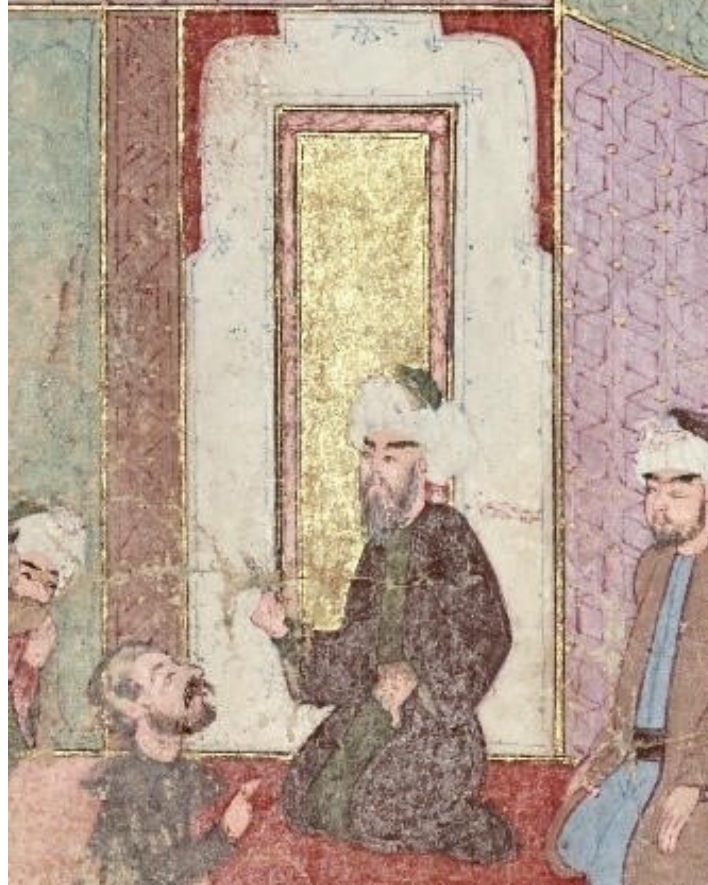
⁹⁵Serpil Bağcı, Filiz Çağman, Günsel Renda ve Zeren Tanındı, *Osmanlı Resim Sanatı* (İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2019), 116.

⁹⁶Mahir, *Osmanlı Minyatür Sanatı*, 167.



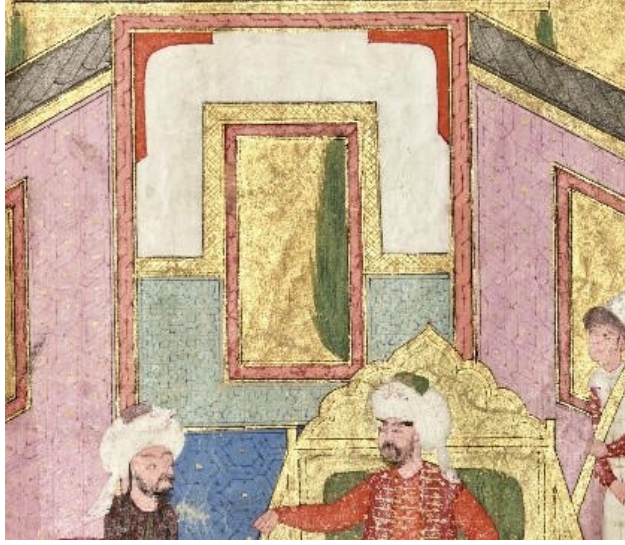
Kaynak: The Keir Collection of Islamic Art on loan to the Dallas Museum of Art, K.1.2014.38. Photo © The Dallas Museum of Art.

Görsel 30: *Görsel 15'ten detay, kerametiyle emirin kılığına giren şeyh ile onun müridi Evhadüddîn-i Kirmânî'nin bu durumu bilmeksizin sohbet etmesi, İbretnâme, 1587, 26b.*



Kaynak: The Keir Collection of Islamic Art on loan to the Dallas Museum of Art, K.1.2014.38. Photo © The Dallas Museum of Art.

Görsel 31: *Görsel 17'den detay, Şeyh Abdülkadir-i Geylânî'nin bir Hristiyana kelime-i şهادet telkin etmesi ve onu abdalardan biri olarak görevlendirmesi, İbretnâme, 1587, 36a.*



Kaynak: The Keir Collection of Islamic Art on loan to the Dallas Museum of Art, K1.2014.38. Photo © The Dallas Museum of Art.

Görsel 32: *Görsel 19'dan detay, İmam Rıza'nın Halife Memun huzurunda kendisinin ölümünü bilmesi (gaybı bilme) kerameti, İbretnâme, 1587, 41b.*

İbretnâme içerisinde ikinci grup minyatürlerde ise Nakkaş Hasan'nın üslup özelliklerine rastlanmaktadır. Nakkaş Hasan, 1581 senesinde, III. Murad dönemi nakkaşlarından Nakkaş Osman'ın yanında çalışanlar arasındadır.⁹⁷ İbretnâme'nin bu nüshasında da Osmanlı saray nakkaşlarından biri olarak Nakkaş Hasan'ın çalışmış olması akla yatkındır. Nakkaş Hasan'ın üslubuna atfedilebilecek minyatürlerde (Görsel 14, Görsel 18, Görsel 20, Görsel 23, Görsel 26) kullanılan renkler, ağırlıklı olarak eflatun, su yeşili, pembe, mavi, kırmızı ve bordodur.

Fakat İbretnâme'nin diğer nakkaşlarının kullanmadığı patlıcan moru denebilecek bir renk sadece Nakkaş Hasan'ın üslubunun izlerini taşıyan minyatürlerde, özellikle sufilerin hırkalarında (Görsel 33, Görsel 34, Görsel 35) kullanılmıştır. Bu sanatçının üslup özelliklerini taşıyan minyatürlerde; geniş çehreler, sakallı erkek figürlerinde kulak altından başlayan dik çene çıkıntısı, tüm figürlerin yüzlerindeki küçük kırmızı dudaklar (Görsel 36, Görsel 37), üzgünlük ve şaşkınlık gibi duyguları ifade etmekte oldukça başarılı mimik ifadeleri dikkat çekicidir.



Kaynak: The Keir Collection of Islamic Art on loan to the Dallas Museum of Art, K1.2014.38. Photo © The Dallas Museum of Art.

Görsel 33: *Görsel 14'ten detay, Şeyh Abdülkadir-i Geylânî'nin muhibbine istimdad ederek, müridini peştamali ile seyahat ettirmesi, İbretnâme, 1587, 24b.*

⁹⁷Zeren Tanındı, "Nakkaş Hasan Paşa," TDV İslam Ansiklopedisi, c. 32 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. 2006), 329-330.



Kaynak: The Keir Collection of Islamic Art on loan to the Dallas Museum of Art, K.1.2014.38. Photo © The Dallas Museum of Art.

Görsel 34: *Görsel 18'den detay, Pir Bakka'nın İbnü'l-Fârız'a kerameti ile Kâbe'yi göstermesi ve tayy-i mekân kerameti ile onu Kâbe'ye göndermesi, İbretnâme, 1587, 37a.*



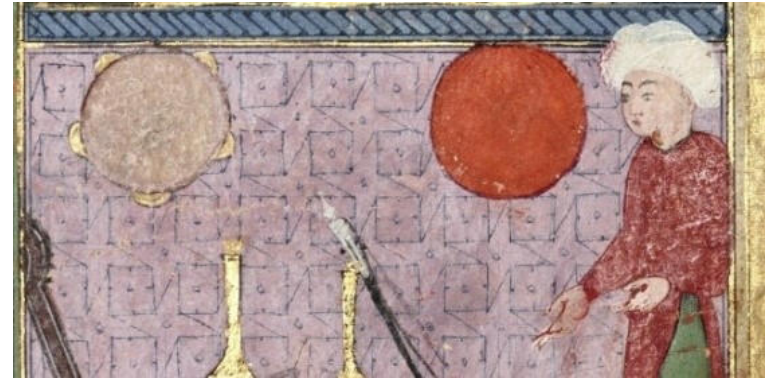
Kaynak: The Keir Collection of Islamic Art on loan to the Dallas Museum of Art, K.1.2014.38. Photo © The Dallas Museum of Art.

Görsel 35: *Görsel 20'den detay, Şeyh Abdülkadir-i Geylânî'nin huzuruna genç erkekler kılığında gelen Recep ve Şaban aylarının şeyhe kendilerinde gerçekleşecek iyi ve kötü olaylardan haber vermesi, İbretnâme, 1587, 48a.*



Kaynak: The Keir Collection of Islamic Art on loan to the Dallas Museum of Art, K.1.2014.38. Photo © The Dallas Museum of Art.

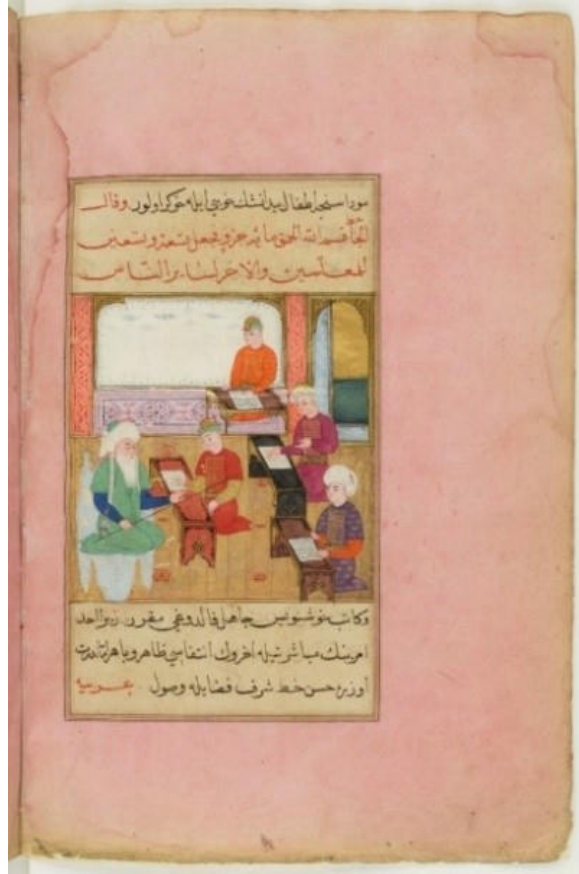
Görsel 36: *Görsel 23'ten detay, Aslanların yamyam zengî kadınlarını parçalaması, İbretnâme, 1587, 74a. Kaynak: The Keir Collection of Islamic Art on loan to the Dallas Museum of Art, K.1.2014.38. Photo © The Dallas Museum of Art.*



Kaynak: The Keir Collection of Islamic Art on loan to the Dallas Museum of Art, K.1.2014.38. Photo © The Dallas Museum of Art.

Görsel 37: *Görsel 26'dan detay, Dokuz kubbeli bir hamam içinde felekler seyreden ve burada bir gülistana giren bezirgânzade, İbretnâme, 1587, 103b.*

Nakkaş Hasan'a ait olması muhtemel bu resimlerdeki (Görsel 14, Görsel 18, Görsel 20, Görsel 23, Görsel 26) figürlerin tipleri, yüzlerin betimlenişi ve renk anlayışı gibi üslup özellikleri, yaklaşık olarak 1585-1595 seneleri arasına tarihlenebileceği düşünülen bir *Firâsetnâme* nüshasının minyatürleri ile benzerlik taşımaktadır. Tâlikîzâde Mehmed Suphî'nin yazdığı ve Sultan III. Murad'a sunduğu *Firâsetnâme*'nin tarih kaydı taşımayan tasvirli bir nüshasındaki [Bibliothèque Nationale de France PBNF Supplement Turc. Nr. 1055] minyatürlerin Nakkaş Hasan'ın üslubuna çok yakın olduğu tespit edilmiştir.⁹⁸ *Firâsetnâme* minyatürlerinden bir medresenin betimlendiği minyatür (Görsel 38) ve Aristo'nun bulunduğu sahnede (Görsel 39), figürlerin küçük dudakları, gençlerin yuvarlak yüzleri ve yaşlı erkeklerin sakal ve çene hat özellikleri *İbrenâme* içinde Nakkaş Hasan'a atfedilen yüzlerin fiziki özellikleri (Görsel 34, Görsel 37) benzerlik taşımaktadır.



Kaynak: Haral, "Osmanlı Sanatında Resimli Bir Firâsetnâme," Görsel 14.

Görsel 38: Muallimlerin ahmaklığı, *Firâsetnâme* [PBNF, Suppl. Turc 1055, 42b].

⁹⁸ Hesna Haral, "Osmanlı Sanatında Resimli Bir Firâsetnâme," *İslamda Medeniyet Bilimleri Tarihi II* (İstanbul: İbn Haldun Üniversitesi Yayınları, 2021), 257.



Kaynak: Bağcı vd., Osmanlı Resim Sanatı, Görsel 15.

Görsel 39: Aristo'ya taleberinden birinin ilm-i firâset öğrenmek isteyen bir hâkimin resmini göstermesi, *Firasetname*, [PBNF, Suppl. Turc 1055, 27b].

Nefsi ıslah etmeye yönelik hikâyeler içeren *İbretnâme* ile nasihatnâme türündeki *Kırk Vezir Hikâyeleri* arasındaki bazı hikâyeler ortaktır. M. Kızıltan, iki eser arasındaki ortak hikâyeleri belirlemiştir.⁹⁹ *İbretnâme*'nin ikinci babındaki hikâyelerden “Eflatun-ı İlahî” ve “Mahan ve Fitne-i Gilan” dışındakiler *Kırk Vezir Hikâyeleri*'nde de yer bulmuştur.¹⁰⁰ *Kırk Vezir Hikâyeleri* isimli eserde bilgeliği ve hilebazlığı temsil eden karakterlerin savaşını anlatan bir çerçeve hikâye ve bu çerçeve hikâye içerisinde daha küçük hikâyeler yer almaktadır. *Kırk Vezir Hikâyeleri*'nin 1586-1587 senelerine tarihlenen Uppsala Üniversitesi nüshasında, Nakkaş Osman yolunda çalıştığı düşünülen bir ressamın, İbn-i Sina'nın sıçanları efsunlayarak şehirden çıkarmasını gösteren minyatürde¹⁰¹, Konstantiniyye Surları'nın dışlarının üzerindeki desenler ve yeşil sur duvarlarında, silmelerin altında görülen koyu renkli tonlama, *İbretnâme*'de Rodos Kalesi'nin (Görsel 8) detayları ile benzerlik arz etmektedir. Bu durum neredeyse aynı sene resimlenen bu iki eserin klasik dönem Osmanlı saray nakkaşlarının üslup özelliklerini taşıdığını göstermektedir.

İbretnâme içerisinde Nakkaş Osman üslubu ve Nakkaş Hasan'nın eli dışında üçüncü grup minyatürlerde (Görsel 21, Görsel 22, Görsel 24, Görsel 27, Görsel 28) farklı bir sanatçının betimleme özellikleri fark edilir. Bu nakkaş da iç mekân yüzeylerinin geometrik bezemelerle süslenmesi, meclis sahnelerinde ana karakterlerin bir Bursa kemeri altına yerleştirilmesi, tabiat sahnelerinde koyu kontür çizgileri ile sınırlanan eflatun renkli

⁹⁹Mübeccel Kızıltan, “Kırk Vezir Hikâyeleri,” (Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 1991), 240, 248, 272, 286, 290. Şekil Değiştiren Şah ve Veziri, Zembil Hikâyesi, Dokuz Kubbeli Hamam, Acuze Yiğit ve Şahın Güzel Karısı, Beşir ve Nezir Hikâyeleri, *Kırk Vezir Hikâyeleri* ve *İbretnâme*'de yer alan ortak hikâyelerdir.

¹⁰⁰Kut, “İbretnâme,” 370- 371.

¹⁰¹Hesna Haral, “Kırk Vezir Hikâyeleri Minyatürleri Üzerine Bir İnceleme,” *Art-Sanat* 13 (2020), 205. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2020.13.0009>

tepeler gibi hususlar açısından eserin diğer nakkaşları ile benzer üslup özelliklerini sürdürmektedir. Fakat bu nakkaşın yüz tasvirleri oldukça karakteristiktir. Figürlerin dar çeneleri yüzün iki yanına doğru geniş bir bombe yaparak kulaklara bağlanmaktadır. Çift çene veya gıdı görüntüsü veren yüz hatları ve gözlerin betimlenişi bu sanatçının ayırtedici vasfıdır. Bu nakkaş, eserin diğer nakkaşlarına göre daha az yetkin bir ele sahip görünmektedir.



Kaynak: The Keir Collection of Islamic Art on loan to the Dallas Museum of Art, K.1.2014.38. Photo © The Dallas Museum of Art.

Görsel 40: *Görsel 21'den detay, gökyüzünde feleklerin ötesinde bir yerde eğlenen ay yüzlü, yasemin göğüslü güzel dilberlerin şahı Banu'nun meclisi, İbretnâme, 1587, 57a.*



Kaynak: The Keir Collection of Islamic Art on loan to the Dallas Museum of Art, K.1.2014.38. Photo © The Dallas Museum of Art.

Görsel 41: *Görsel 22'den detay, suyun içinde açılan olağanüstü bir sahrada şehzadenin yamyam zengîlerle karşılaşması, İbretnâme, 1587, 71b.*



Kaynak: The Keir Collection of Islamic Art on loan to the Dallas Museum of Art, K.1.2014.38. Photo © The Dallas Museum of Art.

Görsel 42: *Görsel 27'den detay, tüccaroğlunun hayal âleminde kartalların saldırısına uğraması, İbretnâme, 1587, 117b.*



Kaynak: The Keir Collection of Islamic Art on loan to the Dallas Museum of Art, K.1.2014.38. Photo © The Dallas Museum of Art.

Görsel 43: *Görsel 28'den detay, tüccaroğlunun hayal âlemindeki yolculuğunda genç bir dilber sandığı bir cinle halveti, İbretnâme, 1587, 122a.*

3. *İbretnâme* Minyatürleri Hakkında İkonografik Değerlendirme

İbretnâme minyatürleri, ikonografik açıdan dört farklı grupta incelenebilir. İlk grupta tarih konulu minyatürler yer almaktadır. Kanunî Sultan Süleyman dönemi fetihleri içinde öne çıkan iki stratejik savunma yapısı olan Belgrad ve Rodos Kalesi'nin (**Görsel 8**) yakın plandan yanyana ve yalın biçimde tasvir edilmesi, nakkaşın özgün yaklaşımının sonucudur. Bu durum ayrıca bu iki fethin büyüklüğü karşısında duyulan övüncün resim diliyle ifadesidir. İkinci minyatür (**Görsel 9**) Budin'de (Üngürüs) bulunan Kızılma Elma Kilisesi'nin (Büyük Meryem Ana Kilisesi) camiye çevrilmesini konu edinmektedir. Kilisenin ön cephesinde en üstte Macar krallarının sembolü olan kanat açmış tuğrul kuşu ayrıntısı (**Görsel 10**), sanatçının Budin ve Macarlar ile ilgili tarihi hafızadan haberdar olduğunu ve bunu dikkatli gözlerle sunduğunu düşündürmektedir.

İbretnâme resimleri arasında ikonografik açıdan keramet sahneleri ikinci grupta yer almaktadır. Eserde Abdülkadir-i Geylânî, Pir Bakka, İbnü'l-Fârız, Evhadüddîn-i Kirmânî, Seyyid Hasan Er-Rıfâî'nin yeğeni derviş Ebu'l-Hasan Ali ve on iki imamın sekizincisi olan İmam Rıza'nın kerametleri betimlenmiştir. Osmanlı sanatında, resimli sufi tezkireleri, tabakat kitapları ve menâkıbnâmelerin minyatürleri içerisinde velîlerin çeşitli türden kerametlerini içeren betimlemeler bulunmaktadır. Bu açıdan *İbretnâme* içerisindeki keramet sahnelerinin (**Görsel 14**, **Görsel 15**, **Görsel 16**, **Görsel 17**, **Görsel 18**, **Görsel 19**) tespit edilmesi, Osmanlı resim sanatındaki keramet ikonografyasının zenginliğinin fark edilmesine bir katkı sunmaktadır. *İbretnâme* içerisinde tasvir edilen keramet motiflerinin başında, Tanrı'nın ancak velî kullarına bildirdiği gaybî bilginin bilinmesi ve böylece velînin müridlerine veya sevenlerine yardım etmesi (**Görsel 14**) gelmektedir. Bu keramet motifi sadece *İbretnâme*'de değil resimli menâkıbnâmelerde de karşılaşılan bir ikonografıdır.

Osmanlı minyatür sanatında Mevlânâ ve onu takip eden pirlerin kerametlerinin tasvir edildiği *Tercüme-i Sevâkıb-ı Menâkıb* isimli eserin III. Murad dönemine ait olduğu düşünülen bir nüshasında [NPML, M. 466]¹⁰² ve 1599 tarihli ikinci bir kopyasında [TSMK R. 1479], gizli bilgilerin velî tarafından bilinebileceğini gösteren tasvirler yer almaktadır. Örneğin eserin ikinci nüshasında [TSMK R. 1479] Mevlânâ'nın torunu Arif Çelebi'nin, Ahi Muhammed Divâne isimli Sivas ahîlerinden ünlü bir şahsın zihninden geçenleri okuyabilmesi¹⁰³ ikonografik açıdan bir keramet betimlemesidir.

Velîlerden sadır olan kerametler içerisinde bir diğer ikonografik grup hidâyet temalı sahnelerdir. *İbretnâme*'de şeyh Abdülkadir-i Geylânî'nin Konstantiniyye'den gelen bir Hristiyana kelime-i şehâdet telkin

¹⁰²Haral, "Osmanlı Minyatüründe Mevlânâ'nın Yaşam Öyküsü: Menâkıb'ül Arifin ve Tercüme-i Sevâkıb-ı Menâkıb Nüshaları," 413.

¹⁰³Haral, "Osmanlı Minyatüründe Mevlânâ'nın Yaşam Öyküsü: Menâkıb'ül Arifin ve Tercüme-i Sevâkıb-ı Menâkıb Nüshaları," 255.

ederek sonrasında onu abdallardan biri olarak görevlendirmesi (**Görsel 17**) hidâyet kerameti motifine ait önemli sahnelerden biridir. Dublin Chester Beatty Kütüphanesinde Turk. No. 474'te kayıtlı Abdurrahman Câmî'nin *Nefehâtü'l-Üns* isimli eserinin 1595 tarihli Osmanlı eyalet üslubunda hazırlanan bir nüshasında¹⁰⁴ yer alan bir tasvirde hidâyet konulu bir keramet sahnesi mevcuttur. Cüneyd-i Bağdadî isimli meşhur sufînin vaazı esnasında hazır bulunan bir gencin Hristiyan olduğunu keşfederek onu İslam'a döndürmesi, velîlerden sadır olan bu türden bir keramettir.¹⁰⁵ *İbretnâme* içerisinde tasvir edilen üçüncü keramet motifi, tasavvuf literatüründe "tayy-i mekân" olarak tabir edilen bir velînin veya velînin müridinin uzak mekânlara yolculuk ettirilmesi (**Görsel 16, Görsel 18**) temasını işaret emektedir. *İbretnâme* minyatürlerinde ikonografik açıdan üçüncü grubu temsil eden minyatürler (**Görsel 11, Görsel 12, Görsel 13**), Osmanlı resmi içinde oldukça nadir olan bir ikonografyaya aittir. Bu resimlerde tasavvufî anlayışın inşa ettiği hakikat arzının üç farklı bahçesi resimlenmiştir.

İbretnâme minyatürlerinin dördüncü ve son grubunda ise şehzade, tüccaroğlu gibi gençlerin bir şeyh tarafından çıkarıldıkları hayal âlemindeki olağanüstü yolculukları ve bu esnada karşılaştıkları devler ve cinler gibi acayip yaratıklarla olan maceraları (**Görsel 21 Görsel 29**) tasvir edilmiştir. Buradaki tasvirlerde, Lamiî Çelebi'nin hayal âlemi olarak ifade ettiği, kimi zaman bir ırmağın içinde açılan gizemli diyarlarda, kimi zaman feleklerin üstündeki gökyüzü bahçelerinde kimi zaman da bir hamam odasında açılan olağanüstü diyarlardaki macera dolu yolculuklar tasvir edilmiştir.

Sonuç

Lamiî Çelebi'nin Sultan III. Murad'ın emriyle hazırlanan 1587 tarihli *İbretnâme* [DMA İslam Sanatı Keir Koleksiyonu K.1.2014.38] isimli eseri, özgün ikonografileri içeren yirmi bir minyatürü ile Osmanlı resim sanatının klasik devrinin sanatsal zenginliğinin yansımasıdır. Sultan III. Murad'ın dedesi Kanunî Sultan Süleyman'ın fetihlerini kutlamak amacıyla Lamiî Çelebi'nin ibret dolu hikâyeleri bir araya getirerek oluşturduğu bu eser, nasihat geleneği içerisinde "mev'iza" türünün bir örneğidir. Osmanlı klasik minyatürünü temsil eden Nakkaş Osman veya onun yolunda çalışan sanatçıların ve Nakkaş Hasan'ın üslubunu yansıtan *İbretnâme*'nin minyatürleri, Osmanlı saray nakkaşhanesinde hazırlanmış olmalıdır.

Tasvirli bu *İbretnâme* nüshası Edmund Robert Anthony de Unger'in Londra'da Keir House'da kurduğu koleksiyondayken, onun ölümünden sonra Dallas Sanat Müzesine gönderilmiştir. Sultan III. Murad için hazırlanan bu yazma eserin Edmund de Unger'in eline geçmeden önce nerelerde bulunduğu da bilinmemektedir. Fakat kitabın minyatürleri içinde Budin'deki (Macaristan) Meryem Ana Kilisesi'nin (Kızıl Elma Kilisesi'nin) tasvirinin yer alması, Macar asıllı bu koleksiyonerin esere olan ilgisini açıklayabilir.

İbretnâme içerisinde yer alan, Belgrad ve Rodos Kaleleri'ni tasvir eden bir minyatür ve Budin Kalesi içerisindeki Kızıl Elma Kilisesi'nin camiye çevrilmesini anlatan ikinci bir minyatür dışında diğer tüm minyatürler, tasavvufî ve ahlakî öğüt içeren hikâyeleri konu edinmektedir. Eserde İbnü'l-Arabî kaynak gösterilerek anlatılan bir hikâyeye ait üç tasvir ise olağanüstü bir âlemi betimlemektedir. Ariflerin bedenleri ile değil de ancak ruhları ile dâhil olabilecekleri bir âlemin, tasavvufî tabir ile "hakikat arzının" bahçelerini gösteren bu minyatürler, sadece Osmanlı resim sanatı için değil, İslam resmi için de özgün örneklerdir.

Yazma eserin minyatürleri içinde sayıca en kalabalık grup, meşhur sufîlerin kerametleri ve tasavvufî hallerini anlatan ibret dolu menkıbevî hikâyelere ayrılmıştır. Tasavvufî menkıbeleri betimleyen bu tasvirler, Osmanlı sanatının *Tercüme-i Sevâkıb-ı Menâkıb* [TSMK R. 1479] ve *Nefahâtü'l-Üns* [DCBL Turk 474] gibi resimli sufî menâkıbnâmelerinde yer alan keramet sahneleri ile ikonografik açıdan ortaklıklar taşımaktadır.

¹⁰⁴Rachel Milstein, *Miniature Paintings in Ottoman Baghdad* (Costa Mesa, Mazda Yayıncılık, 1990), 105.

¹⁰⁵Haral, "Osmanlı Minyatüründe Mevlânâ'nın Yaşam Öyküsü: Menâkıb'ülArifin ve Tercüme-i Sevâkıb-ı Menâkıb Nüshaları," 366, Resim 94.

Eserde en sık tasvir edilen sufi, Kadiriyye tarikatı kurucusu Abdülkadir-i Geylânî'dir. Menâkıbnâme gele- neği içinde oldukça fazla sayıda keramet atfedilen Geylânî'nin hidâyet konulu ve gaybî bilginin bildirilmesi gibi olağanüstü hâllerine ayrılmış resimleri, ikonografik açıdan keramet sahneleri olarak değerlendirilme- lidir. Evhadüddîn-i Kirmânî, Pir Bakkal ve İbnü'l-Fâriz gibi meşhur sufiler ve son olarak Sekizinci İmam Rıza'nın yer aldığı minyatürlerde de gaybî bilmek ve kısa sürede uzun mesafeleri kat etmek (tayy-i mekân) gibi keramet motifleri tasvir edilmiştir.

Eserin ikinci babındaki hikâyelerin minyatürlerinde hayalin garip mertebelerinde dolaştırılan padişah, tüccaroğlu, şehzade gibi kahramanların başından geçen olağanüstü olaylar, devler ve cinler gibi olağanüstü yaratıklar tasvir edilmiştir. Horasan'daki bir padişahın Medhuşan şehrinde bir hamamın kubbesine asılmış zembilde başlayan ve feleklerin ucundaki bir gülistanda biten yolculuğu ve burada konuk olduğu peri yüzlü- lerin başı Banu'nun meclisi, dikkat çekici sahnelerdir. Sazlı sözlü bu meclis ilk bakışta bir eğlence sahnesi gibi gözükse de aslında acayıplıklar dolu bir mecradır. Aynı şekilde Şam'da yaşayan bir şehzadenin bir şeyhin kerametiyle deryanın suyu altında başlayan katmanlı macerasında karşılaştığı yamyam zengîler ve bu zengîlerin karılarının vahşi hayvanlara yem olmasını gösteren iki minyatürde de, bu acayip diyarların korku salan ev sahipleri tasvir edilmiştir.

Beşir ve Nezir Hikâyesi için iki minyatür tahsis edilmiştir. Bu minyatürlerin ilkinde devlerin meclisi konu edilirken, ikincisinde Beşir'in iki denizin bulunduğu yerde Hz. Hızır'ın ayağına yüz sürmesi betimlenmiştir. Tasavvuf geleneğinde yol gösterici hüviyeti ile öne çıkan Hızır, eserin iki minyatüründe görülmektedir.

İbretnâme'nin ikinci kısmındaki en fazla sayıda minyatür, bir simya mekânı olan "Dokuz Kubbeli Hamam"ın hikâyesine ayrılmıştır. Hamam içinde felekleri seyreden bir tüccaroğlunun müzikli bir meclise konuk olması, hayal âleminin farklı diyarlarından birinde kartalların saldırısına uğraması ve son olarak da genç bir dilber kılığındaki bir cin ile münasebeti, tasvir için seçilen ana hikâye içindeki hikâyeciklerdir. Eserin son minyatürü ise Mahan isimli genç tüccarın, insan kılığındaki cin ile sohbetine ayrılmıştır.

İbretnâme'deki keramet minyatürleri, resimli menâkıbnâmelerdeki keramet sahneleri ile ikonografik ortaklıklar taşımanın yanında, 16. yüzyıl Osmanlı edebiyat yazmalarının tasvirleri arasında özgün bir yere de sahiptir. Abdülkadir-i Geylânî'nin, Evhadüddîn-i Kirmânî'nin, meşhur sufi İbnü'l-Fâriz ve Sekizinci İmam Rıza'nın betimlendiği sahneler, Osmanlı resminde dinî tasavvufi ikonografyayı zenginleştirmiştir. Mensupları devler, cinler ve yaratıklar olan hayal âleminin olağanüstü meclislerindeki maceraları gösteren sahnelerde ise ibret dolu ahlakî ve tasavvufi öğütler, Osmanlı nakkaşlarının hayal gücünde şekillenerek resme yansı- mıştır.



Hakem Değerlendirmesi	Dış bağımsız.
Çıkar Çatışması	Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek	Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.
Teşekkür	Bu makaleye konu olan <i>İbretnâme</i> nüshasının minyatürlerini ve bazı sayfaları künye bilgisi ile [The Keir Collection of Islamic Art on loan to the Dallas Museum of Art, K.1.2014.38.Photo © The Dallas Museum of Art] paylaşmama ve yayınlamama izin veren Dallas Sanat Müzesine teşekkür ederim.

Peer Review	Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest	The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support	The author declared that this study has received no financial support.
Acknowledgement	I would like thank to Dallas Museum of Art allowing me to publish the copies of the pages and paintings from <i>Ibratnama</i> with the citation information like The Keir Collection of Islamic Art on loan to the Dallas Museum of Art, K.1.2014.38.Photo © The Dallas Museum of Art.



Kaynakça | References

- Abdurrahman Câmî. *Terceme-i Nefahâtü'l üns Evliyâ Menkıbeleri*. Tercüme ve Şerh Lamîî Çelebi. Haz. Süleyman Uludağ ve Mustafa Kara. İstanbul: Marifet Yayınları, 1995.
- Apaydın Diri, Tuba. "Keir Koleksiyonu'ndaki Osmanlı İzleri." *TÜBA-KED* 23 (2021): 161-175. Erişim 14 Nisan 2025. [10.22520/tubaked2021.23.008](https://doi.org/10.22520/tubaked2021.23.008)
- Aşık Çelebi. *Meşairü's-Şuara İnceleme-Metin II*. Haz. Filiz Kılıç. İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü, 2010.
- Atıl, Esin. *Süleymanname: The Illustrated History of Suleyman Magnificent*. New York: National Gallery of Art, 1986.
- Azamat, Nihat. "Evhadüddîn-i Kirmânî." *TDV İslam Ansiklopedisi*. 11. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1995, 518-520.
- Bağcı, Serpil, Filiz Çağman, Günsel Renda ve Zeren Tanındı. *Osmanlı Resim Sanatı*. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2019.
- Balazs, Sudar. "Osmanlı Macaristan'ında Camiye Çevrilen Kiliseler." *Güney-Doğu Avrupa Araştırmaları Dergisi* 25 (2014): 55-78.
- Burckhardt, Titus. *Astroloji ve Simya*. İstanbul: Verka Yayınları, 1999.
- Canım, Rıdvan. *Latîfî Tezkiretüş-Şuarâ ve Tabsiratü'n-Nuzamâ İnceleme Metin*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, 2000.
- Cirit, Hasan. "Vaaz." *TDV İslam Ansiklopedisi*. 42. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2012, 404-407.
- Çolak, Ahmet. "Bahârî Fetihnâme-i Üngürüs Adlı Eseri ve Bu Eserden Hareketle Macaristan Fethinin Edebî-Tarihî Üslupla Anlatılışı." *International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume* 10/4 (2015): 373-408. Erişim 14 Nisan 2025. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.7896>
- Dallas Sanat Müzesi (Dijital Koleksiyon). "İbretnâme". Erişim 07 Mart 2023. <https://collections.dma.org/artwork/5340987>
- Danışmend, İsmail Hamî. *Türklük Meselesi*. İstanbul: İstanbul Kitabevi, 1983.
- Djuric-Zamolo, Dvna. "Belgrad." *TDV İslam Ansiklopedisi*. 25. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1992, 407-409.
- Erkal, Abdülkadir. "Klasik Türk Şiirinde Mazmunlaşan Mekânlar: Puthaneler." *Uluslararası Anadolu Sosyal Bilimler Dergisi* 5/3 (2021): 1094-1108.
- Evliya Çelebi. *Evliya Çelebi Seyahatnâmesi*. 6. Kitap. Der. Yücel Dağlı ve Seyit Ali Kahraman. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002.
- Felek, Özgen. *Kitabü'l-Menâmât Sultan III. Murad'ın Rüya Mektupları*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2014.
- Gökay, Orhan Şaik. "Kızılelma." *TDV İslam Ansiklopedisi*. 5. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2022, 559-560.
- Gülerer, Salih. "Bursalı Lâmiî Çelebi İbret-nüma İnceleme Metin." Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, 1988.
- Haral, Hesna. "Osmanlı Minyatüründe Mevlânâ'nın Yaşam Öyküsü: Menâkıb'ül Arifîn ve Tercüme-i Sevâkıb-ı Menâkıb Nüshaları." Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2014.
- Haral, Hesna. "Kırk Vezir Hikâyeleri Minyatürleri Üzerine Bir İnceleme." *Art-Sanat* 13 (2020): 205-243. Erişim 14 Nisan 2025. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2020.13.0009>
- Haral, Hesna. "Osmanlı Sanatında Resimli Bir Firasetnâme," *İslamda Medeniyet Bilimleri Tarihi II*. İstanbul: İbn Haldun Üniversitesi Yayınları, 2021, 257-290.
- İbnü'l-Arabî. *Futuhat-ı Mekkiyye I*. Çev. Ekrem Demirli. İstanbul: Litera Yayıncılık, 2006.
- Kadioğlu, Muhsin. "Accordingto Evliya Celebi The Turks' Philosophy of World Domination: Golden Apple." *Eurasian Academy of Sciences Eurasian Studies /Avrasya Çalışmaları* 8 (2018): 1-14.
- Karahan, Abdülkadir. "Lâmiî." *İslam Ansiklopedisi*. 7. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı, 1987, 10-15.
- Kılavuz, Ahmet Saim. "Ali er-Rıza." *TDV İslam Ansiklopedisi*. 2. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1989, 436-438.
- Kılıç, Mahmud Erol. "el-Fütûhâtü'l-Mekkiyye." *TDV İslam Ansiklopedisi*. 13. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1996, 251-258.
- Kızıltan, Mübcecel. "Kırk Vezir Hikâyeleri." Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 1991.
- Kiel, Machiel. "Rodas." *TDV İslam Ansiklopedisi*. 35. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2008, 155-158.
- Kut, Günay. "Lâmiî Çelebi." *TDV İslam Ansiklopedisi*. 27. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2003, 96-97.
- Kut, Günay. "İbretnâme." *TDV İslam Ansiklopedisi*. 21. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2000, 370- 371.
- Kütükoğlu, Bekir. "Murad III." *TDV İslam Ansiklopedisi*. 31. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2020, 172-176.

- Lamiî Çelebi. *İbretnâme*. Dallas Sanat Müzesi, The Keir Collection of Islamic Art on loan to the Dallas Museum of Art, K.1.2014.38. Photo © The Dallas Museum of Art, Kopyalanma Tarihi Evail Rebiü'l Ahir 995 [Mart 1587].
- Le Gall, Dina. *Bir Süfî Kültürü Olarak Nakşibendilik*. Çev. İrfan Kelkitli. İstanbul: Litera Yayıncılık, 2016.
- Luggat. Erişim 15 Mart 2023. <http://luggat.com>
- Mahir, Banu. *Osmanlı Minyatür Sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2005.
- Martin, Sean. *Simya ve Simyacılar*. Çev. Eylem Çağdaş Babaoğlu. İstanbul: Kalkedon Yayınları, 2006.
- Meçin, Arslan Büşra. "Tasavvuf Düşünce Sisteminde Misal Âlemi." Doktora Tezi, Dicle Üniversitesi, 2020.
- Milstein, Rache. *Miniature Paintings in Ottoman Baghdad*. Costa Mesa: Mazda Yayıncılık, 1990.
- Öztürk, Uğur. "Kitaplar ve Hazinele: III. Murad'ın Kütüphanesi İçin Hazırlanmış Bazı Madalyonlu Eserler." *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi* 27 (2021): 609-687.
- Şen, Yasin. "Klasik Türk Şiirinde Kızılma." *Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature* (2017): 197-218.
- Tanırdı, Zeren. "Nakkaş Hasan Paşa." *TDV İslam Ansiklopedisi*. 32. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2006. 329-330.
- Tezcan, Nuran. "Câmî-i Rûm Olarak Lâmi Çelebi." *TUBA Journal of Turkish Studies* 33/2 (2009): 159-179.
- Uludağ, Süleyman. *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık, 2012.
- Uludağ, Süleyman. "Abdülkadir-i-i Geylânî." *TDV İslam Ansiklopedisi*. 1. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1988, 234-239.
- Uludağ, Süleyman. "Abdal." *TDV İslam Ansiklopedisi*. 1. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1988, 59-61.
- Uludağ, Süleyman. "Nefehâtü'l- Üns." *TDV İslam Ansiklopedisi*. 32. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2006, 521-522.
- Uludağ, Süleyman. "İbnü'l-Fârız", *TDV İslam Ansiklopedisi*. 21 İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2000, 40-43.
- Ulutun, Emine Mediha. "Macar Halk Masalları ve Söylenceleriyle İslamiyet Öncesi Türk Destanlarındaki Ortak Motifler." Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, 2017.
- Yavuz, Yusuf Şevki. "İstimdad." *TDV İslam Ansiklopedisi*. 23. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2001, 363-364.