

İbrahim Sultan Şahnamesindeki Rüstem Figürlerinin Kompozisyon ve Tasarım Analizi*

An Analysis of Composition and Design of the Rustam Figures in Ibrahim Sultan's Shahnama

Eda Erzurumluoğlu Tülek, 0000-0002-0583-6128

Şehnaz Biçer, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü, 0000-0003-0155-8762

Özet

Bodleian Kütüphanesi'nde korunan MS. Ouseley Add. 176 envanter numaralı İbrahim Sultan Şehnâmesi, 15. yüzyıl başlarında Şiraz'da üretilmiş Timurlu kitap sanatının en önemli örneklerinden biridir. Yazmada yer alan Rüstem sahneleri; figür tipolojisi, kostüm detayları, mekân düzenlemesi ve ikonografik öğeler açısından dikkat çekici bir çeşitlilik sunmaktadır. Ancak literatürde, bu yazmadaki Rüstem tasvirlerini doğrudan ve sistematik biçimde ele alan kapsamlı ikonografik-üslupsal analizlerin sınırlı olduğu görülmektedir. Bu bağlamda, söz konusu eksikliği gidermeyi amaçlayan makalede, Rüstem sahneleri ikonografi, üslup ve tasarım bağlamlarında ele alınmış; minyatürlerdeki kompozisyon anlayışı, figür yerleşimleri, renk paletleri ve mekân betimlemeleri ayrıntılı biçimde analiz edilmiştir. Ayrıca, ilgili bölümlerde Baysungur Şehnâmesi gibi eşzamanlı Timurlu dönemi yazmalarına yer verilerek dönem estetiğine dair genel bir karşılaştırma zemini kurulmuştur. İbrahim Sultan Şehnâmesi'ndeki Rüstem sahneleri, yalnızca Timurlu dönemi minyatür sanatındaki bireyselleştirilmiş kahramanlık anlatısının değil, aynı zamanda Şiraz ekolünün deneysel ve etkileyici üslubunun da önemli göstergelerindendir. Bu çalışma, Timurlu kitap sanatındaki üslup çeşitliliğini ve görsel temsil stratejilerini anlamaya yönelik yeni bir bakış açısı sunmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Sözcükler: İbrahim Sultan, şehnâme, Rüstem, Timurlu sanatı, şiraz ekolü, minyatür.

Akademik Disiplin(ler)/Alan(lar): Geleneksel Türk sanatları, minyatür sanatı, sanat tarihi, yazma eser çalışmaları.

Abstract

The Shahnama manuscript of Ibrahim Sultan (MS. Ouseley Add. 176), preserved in the Bodleian Library, is one of the most significant examples of Timurid book art produced in early 15th-century Shiraz. The Rustam scenes in the manuscript display a remarkable variety in figure typology, costume details, spatial arrangement, and iconographic elements. Nevertheless, existing scholarship reveals a lack of comprehensive and systematic iconographic-stylistic analyses specifically devoted to these depictions. To address this gap, the article examines the Rustam scenes through the lenses of iconography, style, and design. Detailed attention is given to compositional structure, figure placement, color palettes, and the representation of architectural and natural settings. Furthermore, while not offering an extensive comparative study, reference is occasionally made to contemporaneous Timurid manuscripts such as the Baysunghur Shahnama, in order to situate the work within the broader aesthetic context of the period. The depictions of Rustam in Ibrahim Sultan's Shahnama are not only expressions of an individualized heroic narrative within Timurid painting but also key indicators of the experimental and compelling style of the Shiraz school. This article thus offers a fresh perspective on the stylistic diversity and visual strategies of representation in Timurid book art.

Keywords: Ibrahim Sultan, shahnama, Rustam figure, Timurid art, shiraz school, miniature.

Academical Disciplines/Fields: Traditional Turkish arts, miniature painting, art history, manuscript studies.

* Bu makale, Eda Erzurumluoğlu Tülek'in Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları Programı'nda, Doç. Dr. Şehnaz Biçer danışmanlığında devam eden 'Timur Devri İbrahim Sultan Dönemi Minyatürlü Yazmaların Tasarım Analizi' başlıklı sanatta yeterlik tez çalışmasından üretilmiştir.

- **Sorumlu Yazar:** Eda Erzurumluoğlu Tülek.
- **Adres:** Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Acıbadem/İstanbul.
- **E-posta:** edaerz@gmail.com
- **Çevrimiçi yayın tarihi:** 19.01.2026
- **doi:** 10.17484/yedi.1800500

Geliş tarihi: 09.10.2025/ **Kabul tarihi:** 07.01.2026

1. Giriş

Şehnâme, yalnızca edebî bir başyapıt değil; aynı zamanda İran kültüründe ulusal kimliğin inşası, hanedan meşruiyetinin pekiştirilmesi ve toplumsal değerlerin aktarımı açısından merkezi bir rol üstlenmiştir. Firdevsî'nin 10. yüzyılın sonlarında kaleme aldığı eser, İslamiyet öncesi İran tarihini efsanevi kahramanlık hikâyeleri, mitolojik figürler ve destansı mücadeleler aracılığıyla aktarırken; İran-Turan karşıtlığı etrafında şekillenen kolektif bir bellek de inşa eder (Kanar, 1996, s. 126; Lugal, 2009, s. 32). Yaklaşık 60.000 beyitten oluşan bu destan yalnızca Pişdadîler, Keyanîler, Eşkanîler ve Sasanîler gibi hanedanların tarihini yansıtmakla kalmaz; aşk, ihanet, kahramanlık ve ölüm gibi evrensel temalar aracılığıyla toplumun ahlaki değerlerini de işler (İnal, 1995, s. 102; Yıldırım, 2018, s. 19). Bu yönüyle Şehnâme, İran tarihinin ve kültürünün en önemli hafıza metinlerinden biri olarak değerlendirilmelidir. Dolayısıyla eserin görsel yorumları da yalnızca estetik birer üretim değil, aynı zamanda siyasi temsil stratejileri ve kültürel kimlik aktarımının araçlarıdır.

Şehnâme hikâyelerinin görsel temsili, erken dönemlerde farklı materyaller üzerinde de görülmektedir. Taht-ı Süleyman Sarayı'ndan çıkarılan seramik parçaları ya da Freer Art Gallery'deki Minai tekniğiyle bezenmiş kupa gibi 12. ve 13. yüzyıla tarihlenen eserler, bu anlatım geleneğinin erken örneklerini oluşturur (Simpson, 2013, s. 74-76, 79; Brend ve Melville, 2010, s. 83). Erken örneklerden itibaren gelişen görsel temsil geleneği, 14. yüzyıldan itibaren resimli Şehnâme nüshalarının üretilmesiyle kurumsallaşmış; özellikle Timurlu dönemi Şiraz atölyelerinde estetik ve ikonografik açıdan belirgin bir olgunluk ve yoğunluk düzeyine ulaşmıştır. Bu süreçte metin ile görsel anlatım arasındaki ilişki hem siyasi iktidarın sembolik gücünü hem de İran kültürel kimliğinin sanatsal ifadesini yansıtan çok katmanlı bir yapıya dönüşmüştür (Simpson, 1979, s. 5; Wright, 2012, s. 179-181).

Kitap resimleme geleneğinde minyatürler çoğunlukla metne bağlı olarak üretilse de, bu ilişki her zaman birebir örtüşmez. Nakkaşlar, izleyiciler tarafından kolaylıkla anlaşılabilen ancak günümüz araştırmacıları için yoruma açık sembolik anlatım araçlarına da yer verirler. Tekrarlayan görsel kalıplar ve anlatı şemaları, bu eserlerde çok katmanlı bir temsil stratejisinin benimsendiğini gösterir (Bağcı, 1995, s. 35-45). Simpson (2013) ve Sims (1992) gibi araştırmacılar, bazı Şehnâme sahnelerinin zamanla metinden kısmen bağımsızlaşarak siyasi ve ideolojik mesajlar taşıyan temsillere dönüştüğünü belirtmiştir. Soucek'in (2000) ifade ettiği üzere, sanatçılar kimi zaman yazılı anlatımın sınırlarını aşarak sahnelere özgün görsel anlamlar kazandırmışlardır. Bu bağlamda, Şehnâme sahnelerinin belirli kahraman figürleri etrafında nasıl yapılandırıldığı ve bu figürlerin dönemsel ideolojik söylemlerle nasıl ilişkilendirildiği sorusu, resimli yazmaların çözümlenmesinde temel bir araştırma alanı oluşturmaktadır; bu tür eserlerin sağlıklı biçimde değerlendirilebilmesi için yalnızca metinle yetinilmeyip, resim dili ile tarihsel bağlamın birlikte ele alınması gerekmektedir.

Timurlu dönemi, Şehnâme resimlemesinin en üretken evrelerinden biridir. Özellikle Şiraz ve Herat merkezlerinde hazırlanan resimli nüshalar, hem sanatsal hem de siyasal söylemleri yansıtan belge niteliğindedir (Soucek, 2000, s. 268). Bu bağlamda, İbrahim Sultan'ın 1430'lu yıllarda Şiraz'da hazırlattığı Bodleian Library, MS. Ouseley Add. 176 numaralı Şehnâme yazması, Timurlu sanat anlayışını temsil eden ve dönemin ideolojik söylemlerini yansıtan önemli bir örnek olarak değerlendirilir.

Bu çalışmanın temel amacı, söz konusu yazmada yer alan Rüstem sahnelerini sistematik biçimde analiz ederek, Timurlu görsel kültüründe kahramanlık imgesinin nasıl kurgulandığını ortaya koymaktır. Literatürde bu yazmaya ilişkin üslupsal değerlendirmeler bulunmakla birlikte, Rüstem figürleri üzerine odaklanan kapsamlı ikonografik ve görsel analizlerin sınırlı olması, çalışmanın özgünlüğünü ve önemini artırmaktadır. Araştırma, nitel bir yöntem çerçevesinde yürütülmüş; minyatürler ikonografik çözümleme ve üslup analizi yoluyla incelenmiş, betimleyici görsel bulgular ile tarihsel bağlama dayalı yorumlar analitik olarak birbirinden ayrılarak değerlendirilmiştir.

Yazmada yer alan toplam 56 minyatürün 20'sinin Rüstem'in kahramanlık anlatılarına ayrılmış olması dikkat çekicidir. Wright'ın belirttiği üzere, bu oran dönemin diğer resimli Şehnâme nüshalarıyla karşılaştırıldığında olağanüstü yüksek olup, İbrahim Sultan'ın minyatür programını bilinçli biçimde yönlendirdiğine işaret etmektedir (Wright, 2012, s. 198). Rüstem'e ayrılan bu yoğun görsel alan, kahramanlık temasının yalnızca epik anlatının doğal bir sonucu olarak değil; bireysel kahraman figürü üzerinden Timurlu dönemi hükümdarlık ideolojisi ve temsil anlayışıyla ilişkilendirilen bilinçli bir görsel tercih olarak değerlendirilmesine olanak tanır. Yazmada yer alan bu sahneler, Rüstem-Sührâb anlatısı, Rüstem'in Efrâsiyâb ile mücadelesi ve Rüstem'in Yedi İmtihanı olarak bilinen epizodik kahramanlık anlatılarına ait minyatürlerden oluşmaktadır. Çalışmada bu sahneler, varak numaraları ve anlatı içerikleri temel alınarak sistematik biçimde incelenmiştir.

Bu doğrultuda çalışma, yazmadaki Rüstem figürlerini ayrıntılı biçimde değerlendirerek şu sorulara odaklanmaktadır: Rüstem figürleri hangi ikonografik öğelerle betimlenmiştir? Bu figürler, Timurlu Şiraz ekolünün estetik ve üslupsal özelliklerini nasıl yansıtmaktadır? İbrahim Sultan döneminde Rüstem'in kahramanlık imgesi, Timurlu hanedan ideolojisi, hükümdarlık temsilleri ve Şiraz'daki atölye üretim pratikleri bağlamında nasıl yeniden anlamlandırılabilir? Bu sorulara yanıt aranırken, minyatürlerin ikonografik yapısı ile üslup özellikleri birlikte ele alınmış; görsel temsilin metin, tarihsel bağlam ve estetik düzlemdeki çok katmanlı ilişkileri incelenmiştir.

2. Şiraz'da Yönetici, Hattat ve Sanat Hamisi Olarak İbrahim Sultan

Timur'un torunu ve Şahruh'un oğlu olan İbrahim Sultan (1394-1435), Timurlu hanedanının hem siyasî hem de kültürel yaşamında önemli bir figür olarak öne çıkmıştır. 26 Ağustos 1394'te Kars'ta doğan İbrahim Sultan, çocukluk yıllarını Semerkant'ta geçirmiş; Timur'un seferlerine katılarak genç yaşta askerî deneyim kazanmıştır. Babası Şahruh'un 1409'da iktidarı ele geçirmesinin ardından önce Belh valiliğine, 1414'ten itibaren ise Şiraz valiliğine atanmış ve burada yirmi yıl boyunca görev yapmıştır (Aka, 2012, s. 177-180).

İbrahim Sultan'ın kültürel kimliği, yalnızca bir devlet adamı olmakla sınırlı kalmamış; hat sanatı, kitap koleksiyonculuğu ve sanat hamiliği alanlarında da onu döneminin seçkin entelektüel şahsiyetlerinden biri hâline getirmiştir. Özellikle sülüs ve nesih hatlarındaki ustalığıyla tanınan İbrahim Sultan, bizzat istinsah ettiği Kur'an-ı Kerim nüshaları ve edebî metinlerle hat sanatına kalıcı katkılarda bulunmuştur (Sims, 2000, s. 119; Uluç, 2006, s. 63). Ayrıca iki medrese inşa ettirmiş, bu yapılara ait kitabeleri hazırlamış ve mimari bezemelere doğrudan katkı sunmuştur. Dinî, edebî, tarihî ve bilimsel içerikli metinlerden oluşan geniş kitap koleksiyonu sayesinde Şiraz'ı yalnızca siyasî değil, aynı zamanda parlak bir kültürel merkez olarak konumlandırmıştır (Blair, 2006, s. 167).

İbrahim Sultan'ın sanata olan ilgisi ve hamiliği, Şiraz minyatür ekolünün 15. yüzyılda ulaştığı estetik olgunlukta belirleyici rol oynamıştır. Onun kişisel desteğiyle Şiraz, yalnızca idarî değil; İran minyatür sanatında üslup belirleyici bir merkez hâline gelmiştir. Sarayında hazırlatılan Şehnâme, Berlin Baysungur Antolojisi ve Zafernâme gibi minyatürlü yazmalar, dönemin estetik ideallerini ve siyasî vizyonunu görsel düzlemde yansıtan başlıca örnekler olarak öne çıkar (Sims, 1991, s. 185). Bu eserler, özellikle büyük boyutlu kompozisyonları, parlak renk paletleri ve detaycı anlatımlarıyla Timurlu ihtişamını görsel biçimde temsil etmiştir.

Elaine Wright'ın (2012) belirttiği gibi, İbrahim Sultan'ın himayesinde üretilen bu yazmalar, metin ile görsel anlatı arasındaki dinamik ilişkiyi vurgular. Wright, bu eserlerde kullanılan figür tipolojilerinin ve sahne düzenlemelerinin yalnızca estetik tercihler olmadığını; aynı zamanda Timurlu saray ideallerinin, toplumsal hiyerarşilerin ve kültürel kimliğin yeniden kurgulanmasında işlevsel birer araç olduğunu ifade eder.

2.1. 15. Yüzyılda Şiraz minyatür ekolü: Üslup ve gelişim

Timurlu dönemi İran minyatür sanatının özgün ve etkili merkezlerinden biri olarak öne çıkan Şiraz, yalnızca üretim yoğunluğu açısından değil; geliştirdiği stilize görsel anlatım diliyle de dikkat çeker. Bu ekolün kökenleri, İlhanlı sonrası siyasi parçalanma sürecinde görece bir istikrar ortamı yakalayan İncü (1325-1357) ve Muzafferî (1357-1393) hanedanlıklarına kadar uzanır. Özellikle 1335'te İlhanlıların merkezi otoritesinin çökmesinden sonra Şiraz'ın Moğol istilalarından görece az etkilenmiş olması, resimli yazma üretimi için elverişli bir kültürel ve sanatsal ortam yaratmıştır.

İncûlar dönemine ait erken Şehnâme nüshaları, sade sayfa düzenleri ve küçük boyutlarıyla dikkat çeker. Minyatürler genellikle basit dikdörtgen ya da basamaklı çerçeveler içerisine yerleştirilmiş; metin düzeni ise altı sütundan dört sütuna indirgenerek sonraki dönemler için biçimsel bir standart oluşturmuştur (Sims, 1992, s. 48; Wright, 2012, s. 49-53). Bu erken örneklerde anlatı, sınırlı figür sayısı ve yalın sahne kurgusu ile aktarılmış; minyatürler metni destekleyen tamamlayıcı görsel unsurlar olarak konumlandırılmıştır.

14. yüzyılın sonlarına gelindiğinde, Muzafferîler döneminde üretilen minyatürlerde kompozisyon kurgusu, figür yerleşimi ve anlatının sahne merkezli organizasyonu açısından belirgin bir dönüşüm gözlemlenir. Bu dönüşüm, teknik bir ilerlemeden ziyade, anlatı yoğunluğunun artırılması ve dramatik vurguya dayalı görsel stratejilerin güçlenmesi ile ilişkilidir. Kompozisyonlarda ufuk çizgisi ve gökyüzü gibi mekânsal unsurlar daha belirgin hâle gelirken; figürler köşeli, ince yapılı ve abartılı kıvrımlarla betimlenerek sahnedeki merkezi eylemleri öne çıkaran bir anlatım dili geliştirilmiştir. Bu dönemde sahne merkezli kurguların ve dramatik anlatımın güçlenmesi, Şiraz resminde anlatının görsel olarak yoğunlaştırıldığı bir evreye işaret eder. Timur'un Fars'ı fethinden kısa süre sonra, 1393-1394 yıllarında hazırlanan bir Şehnâme nüshası, bu

dönüşümün zirvesi ve erken Timurlu temsil stratejilerinin görsel bir ifadesi olarak değerlendirilmiştir (Grube, 1963, s. 285).

Timurlu egemenliğinin ardından, özellikle İbrahim Sultan'ın 1414–1435 yılları arasında Şiraz valiliği yaptığı dönemde, şehirdeki minyatür üretimi estetik açıdan olgunluk evresine ulaşmıştır. Bu dönemde hazırlanan yazmalar, metin aralarına serpiştirilmiş küçük resimlerden ziyade, tüm sayfayı kaplayan, sahne etkisi güçlü kompozisyonlarla tanımlanır. Bodleian Library'de korunan MS. Ouseley Add. 176 numaralı İbrahim Sultan Şehnâmesi, figür düzeni, renk anlayışı ve kompozisyon kurgusu bakımından Şiraz ekolünün bu olgunluk aşamasını temsil eden çarpıcı bir örnektir (Sims, 1992, s. 52; Bağcı, 1995, s. 76).

Elaine Wright (2012, s. 178–182), bu dönemde Şiraz üslubunun Herat merkezli Baysungur atölyesinden belirgin biçimde ayrıştığını vurgular. Herat merkezli üretimde, anlatının görsel olarak daha gerçekçi bir yaklaşımla, sahnede derinlik ve uzamsal ilişki hissini güçlendiren düzenlemelerle kurgulandığı görülürken; Şirazlı sanatçılar bilinçli bir biçimde stilizasyonu tercih ederek, Batı resminde tanımlanan anlamda uzamsal perspektiften ziyade, yüzeysel düzen, desen ritmi ve simgesel anlatım üzerine kurulu bir görsel evren oluşturmuştur. Bu tercih, teknik bir yetersizlikten değil; anlatıyı zamandan ve mekândan bağımsızlaştırmayı amaçlayan bilinçli bir estetik yönelimden kaynaklanmaktadır.

Bu dönemin görsel dili üç temel biçimsel özellik etrafında şekillenir. İlk olarak, figürler belirgin biçimde stilize edilmiştir. İnsan ve hayvan tasvirlerinde doğallıktan uzak, şematik yapılar ve keskin hatlar tercih edilmiş; diz, dirsek ve uzuvlardaki bükülmeler abartılı biçimde vurgulanarak donuk bir hareket etkisi yaratılmıştır (Sims, 1992, s. 51). İkinci olarak, sahne düzenlemeleri belirli bir ritim ve görsel netlik doğrultusunda kurgulanmıştır. Her figür kendi alanını belirgin biçimde işgal eder; düz zeminler üzerinde konumlandırılan figür grupları sahne bütünlüğünü bozmayacak şekilde düzenlenmiştir. Özellikle at figürlerinin çerçeveye kesişmesi, mekân algısını güçlendiren bir görsel strateji olarak dikkat çeker (Grube, 1963, s. 844). Üçüncü olarak, desen temelli kompozisyon anlayışı sahnelerle hâkimdir. Figürler simetrik ya da paralel düzlemlerde konumlandırılmış; kayalıklar, tepeler ve doğal unsurlar ritmik tekrarlarla sahneye dâhil edilmiştir. Bu düzenleme, minyatürlerin yalnızca bezeme unsuru olarak değil, anlatıyı yapılandıran ve sahne kurgusunu yönlendiren grafik ve temsili bir dil içinde ele alınmasına olanak tanımıştır. Mızraklar, at dizginleri ve kılıçlar gibi öğeler ise görsel akışı pekiştiren çizgisel unsurlar olarak kullanılmıştır. Renk paleti sınırlı ancak yoğun tonlamalarla kurgulanmış; altın, kırmızı, lacivert ve yeşil gibi baskın renkler aracılığıyla sahnelere görkemli bir atmosfer kazandırılmıştır (Robinson, 1967, s. 95; Titley, 1983, s. 66; Atılğan, 2000, s. 64).

1414 yılında İbrahim Sultan'ın Şiraz valiliğine atanması, şehirdeki resim üretimini doğrudan etkileyen önemli bir dönüm noktasıdır. Öncesinde İskender Sultan'ın himayesinde gelişen sanat ortamı, sanatçıların şehirden ayrılmasıyla bir süre durağanlaşmış olsa da İbrahim Sultan'ın kitap yapımına ve hat sanatına olan kişisel ilgisi sayesinde kısa sürede yeniden canlanmıştır (Aydın, 2020, s. 84). Muhtemelen Muzafferîler döneminde etkin olan bazı yerel sanatçılar, bu yeni kültürel ortamda tekrar üretime katılmış; erken Timurlu üslubu temsil eden sanatkarlarla etkileşim içine girmiştir. Böylece yerel Şiraz geleneği ile Timurlu görsel estetiği arasında özgün bir sentez gelişmiştir. Bu yeni anlatı dili, literatürde *İbrahim Sultan Saray Üslubu* olarak tanımlanmakta ve zamanla sade yerel özelliklerden evrilerek bağımsız bir karakter kazanmaktadır (Aydın, 2020, s. 85; Atılğan, 2012, s. 352; Sims, 1992, s. 180–210).

Bu üslubun erken örneklerinden biri, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde bulunan, 1413 tarihli ve hattat Yusuf Amiri tarafından istinsah edilen Kelile ve Dimne yazmasıdır. Eserdeki minyatürler, Muzafferî gelenekle güçlü benzerlikler taşımakla birlikte, Şiraz'da Celâyirli etkiler barındıran sanatçılar ile yerli ustaların birlikte çalıştığını göstermesi bakımından önemlidir (Aydın, 2020, s. 86).

Şiraz minyatürleri, 15. yüzyılda pek çok ortak estetik unsur paylaşmasına rağmen, özellikle Baysungur dönemi Herat üslubundan belirgin biçimde ayrılır. Heratlı sanatçılar anlatıyı daha gerçekçi bir mekânsal ilişki düzeni içinde kurgulamaya yönelirken; Şirazlı sanatçılar bilinçli biçimde stilizasyonu tercih ederek sembolik, desen merkezli ve zamandan arındırılmış bir görsel anlatım dili geliştirmiştir. Bu farklılık, teknik bir sınırlılıktan değil; estetik ve ideolojik bir tercih olarak değerlendirilmelidir (Sims, 1992, s. 54; Soucek, 2000, s. 268; Wright, 2012, s. 156–157).

15. yüzyılda Şiraz minyatür ekolü; İncü döneminin mütevazı anlatı yapısından, Muzafferîlerin dramatik sahne kurgularına ve nihayet İbrahim Sultan'ın sarayında olgunlaşan anıtsal temsil diline doğru evrilmiştir. Figür anlayışı, renk kullanımı ve kompozisyon organizasyonu bakımından giderek yetkinleşen bu görsel gelenek, İbrahim Sultan'ın hattat, koleksiyoner ve sanat hamisi kimliğiyle birleşerek Şiraz'ı yalnızca bir üretim merkezi değil; Timurlu sanatı içinde estetik normların yeniden tanımlandığı seçkin bir yaratıcı odak hâline getirmiştir. Bu değerlendirme, minyatürleri teknik gerçekçilik ölçütleriyle değil; anlatı dili,

kompozisyon kurgusu ve temsil stratejileri üzerinden ele alan nitel ve görsel-analitik bir yöntem çerçevesinde yapılmıştır.

3. İbrahim Sultan Şehnâmesi (Bodleian Kütüphanesi, MS. Ouseley Add. 176)

Oxford'daki Bodleian Kütüphanesi'nde muhafaza edilen MS. Ouseley Add. 176, Timurlu valilerinden İbrahim Sultan (1394–1435) adına 1430'lu yıllarda Şiraz'da hazırlanmış görkemli bir Şehnâme nüshasıdır. Yazma, 468 varak (936 sayfa) ve 28,8 x 19,8 cm boyutlarındadır ve toplam 56 minyatür içerir (Sims, 1992, s. 58; Robinson, 1991, s. 6–7). Zengin tezhipleri, yüksek kaliteli kâğıdı, özenli hattı ve özgün resimleriyle bu eser, hem Şiraz minyatür ekolünün hem de İbrahim Sultan'ın kişisel sanat hamiliğinin seçkin örneklerinden biri olarak değerlendirilir. Yazmanın İbrahim Sultan adına hazırlandığı, baş sayfadaki tezhipli şemse içinde yer alan temellük kaydından anlaşılmaktadır (v. 12a). Buradaki *Âlemlerin yardımcısı, dinin ve dünyanın destekçisi, en adil ve yiğit hükümdar, Ebü'l-Feth İbrahim Sultan* ifadesi, hem ithaf satırlarında hem de ön sayfalardaki desenlerde tekrar edilerek eserin hami kimliğini vurgular (Sims, 1992, s. 50).

Yazmada tarih içeren bir kolofon bulunmamasıyla birlikte, sanat tarihçileri eseri üslup özelliklerinden hareketle önce 1420'lere, ardından 1425 civarına tarihlendirmiştir. Ancak Baysungur için Herat'ta hazırlanan 1430 tarihli Şehnâme ile olan üslup benzerlikleri, bazı araştırmacıların yazmayı 1430–1435 arasına tarihlemelerine yol açmıştır. Bu görüşü destekleyen bir diğer unsur, Baysungur nüshasında yer alan ünlü Baysungurî Mukaddime'nin, İbrahim Sultan yazmasında da bulunduğu yönündeki iddiadır (Simpson, 2013, s. 47). Ne var ki sonraki paleografik incelemeler, Bodleian nüshasında aslında Ebû Mansûr Mukaddimesi'nin yer aldığını ortaya koymuş ve yazmanın kesin tarihi belirsizliğini korumuştur (Titley, 1983, s. 93).

Yazmadaki 56 minyatürün 42'si doğrudan Firdevsî'nin Şehnâme'sinden sahneleri resmederken, beşi metin dışı kurgulara aittir. Bu beş sahneden biri, Firdevsî ve Gazneli şairleri betimleyen yarım sayfalık bir tasvirdir. Diğer dört minyatür ise çift sayfa düzenindedir; üçü giriş bölümünde, biri ise yazmanın ortasında yer alır. Söz konusu sahnelerde taht, savaş ve av ikonografileri dikkat çeker. Özellikle v.239b–240a'daki sahne, bir yüzünde tahtta oturan hükümdar, diğerinde pencereden bakan bir kadın ve aşağıda yer alan bir bahçıvan figürüyle katmanlı bir anlatı sunar. Tasvir edilen hükümdarın İbrahim Sultan olduğu görüşü, tekrar eden görsel temalar ve içerik bağlamı dikkate alındığında araştırmacılar arasında yaygın olarak kabul görmektedir (Sims, 2000, s. 119).

Dikkat çekici biçimde, bu giriş minyatürlerinin arka yüzlerinde altınla yapılmış çizimler yer alır. Bu tür uygulamalar minyatür geleneğinde oldukça nadir görülür. Bahsi geçen çizimlerin, İskender Sultan'ın atölyesinden getirilen ve değerli sayılan önceki işlerden arta kalan sahneler olduğu düşünülmektedir. Bu görsellerin yazmaya bilinçli biçimde eklenmesi, yalnızca esere görsel zenginlik ve prestij kazandırmakla kalmaz; aynı zamanda İbrahim Sultan'ın kendisinden önceki Timurlu sanat mirasını sahiplenme ve bu mirası kendi iktidar vizyonu doğrultusunda yeniden tanımlama arzusunu da yansıtır. Nitekim bu çizimlerin, 1429 yılında kazanılan Salmas zaferinin ardından yazmanın yeniden düzenlenmesiyle bağlantılı olduğu ve İbrahim Sultan'ın siyasal meşruiyetini sanat aracılığıyla güçlendirme çabasını yansıttığı düşünülmektedir (Sims, 1992, s. 38; Abdullaeva ve Melville, 2008).

Bu yazmanın, Baysungur'un 1430 tarihli Şehnâmesi'ne görsel bir yanıt olarak üretildiği bazı araştırmacılar tarafından öne sürülmektedir. Basil Robinson'a göre, özellikle girişte yer alan minyatürler, Baysungur'un atölyesinde geliştirilen resim anlayışına karşı bilinçli bir estetik söylem oluşturur ve İbrahim Sultan'ın nüshası bu anlamda doğrudan bir görsel etkileşim hâlinindedir (Robinson, 1958, s. 92). Her ne kadar İbrahim Sultan'ın kardeşi Baysungur'un yazmasını doğrudan görmüş olduğuna dair kesin bir bilgi bulunmasa da, iki kardeşin kültürel ve sanatsal meseleleri mektuplaşarak tartıştıkları bilinmektedir. Bu bağlamda, İbrahim Sultan'ın söz konusu üslubu yalnızca teknik bir benzeşimle değil, bilinçli bir estetik tercih olarak benimsediği düşünülmektedir (Sims, 1992, s. 40; Wright, 2012, s. 195).

Minyatürlerin metin içerisindeki dağılımı, yapısal olarak dikkat çekici bir dengesizlik göstermektedir. Şehnâme'nin yalnızca %5'ini kapsayan mitolojik dönem, minyatürlerin %17'sini içerirken; metnin %55'lik bölümünü oluşturan kahramanlık dönemi, görsellerin %74'ünü barındırır. Buna karşılık, yaklaşık %40'lık bir hacme sahip olan tarihi dönem, yalnızca %10'luk bir görsel temsil oranına sahiptir (Sims, 1992, s. 66; Wright, 2012, s. 223). Bu dengesizliğin rastlantısal bir sonuç değil, bilinçli bir tercihin ürünü olduğu düşünülmektedir. Elaine Wright'a (2012, s. 224) göre, özellikle Rüstem anlatılarının hem metinsel hacmi hem de ideolojik işlevi nedeniyle görsel anlatı düzeninde öncelikli olarak temsil edilmesi, Timurlu saray ideolojisiyle özdeşleşen kahramanlık temasını vurgulamak amacı taşır. Bu bağlamda minyatürler, yalnızca

anlatıyı destekleyen unsurlar olarak değil; aynı zamanda siyasal kimliğin ve hanedansal meşruiyetin görsel düzlemde ifadesi olarak işlev görmektedir.

Yazmanın minyatürleri yalnızca sayıca değil, aynı zamanda konu seçimi ve görsel üslup açısından da özgünlük taşır. Bazı sahneler daha önceki Şehnâme nüshalarında hiç görülmemiş anlatı anlarını betimler. Örneğin Suhrab'ın Hujir'i ele geçirmesi ya da Mazandaran kralının kendini kayaya dönüştürmesi gibi sahneler, İbrahim Sultan yazmasına özgüdür. Bunun yanında, bilinen konuların farklı anlatı anlarının tercih edildiği örnekler de vardır; Tur'un kardeşi İrec'i öldürmesi ya da Rüstem'in av sonrası dinlenmesi gibi. Bu sahne tercihleri, yalnızca geleneksel ikonografiyi sürdürme çabası değil, aynı zamanda yeni bir görsel anlatı dili oluşturma arzusunun da göstergesidir (Sims, 1992, s. 51).

Sayfa düzeni açısından metin, siyah ve altın cetveli çerçeve içinde dört sütun ve otuz bir satır olarak düzenlenmiştir. Ancak minyatürlerin yer aldığı sahifelerde, görsel alanların metin bloklarıyla örtüşmesi nedeniyle yerleşimde kaymalar meydana gelmiş; kimi sayfalarda metnin doğrudan resmin üzerine yazıldığı gözlemlenmiştir. Bu durum, bazı sahnelerde resimlerin metinden önce hazırlanmış olabileceğine işaret eder (Wright, 2012, s. 191).

Minyatürlerin büyük bölümü yazmanın ilk yarısında yer alır. İlk 236 varakta otuz dört minyatür bulunurken, sonraki 232 varakta yalnızca sekiz sahne yer almaktadır. Bu dengesizlik, üretim sürecinde plan değişikliği ya da kaynak yetersizliğiyle açıklanabileceği gibi, resimleme planının baştan bilinçli olarak bu şekilde yapılandırıldığına da işaret edebilir. Wright (2012), bu tercihin sahnelerin dramatik etkisini artırmak ve özellikle Rüstem'in görsel temsiline ağırlık vermek amacıyla yapılmış olabileceğini belirtir. Bununla birlikte, Rüstem'in ölümünün ya da Afrasiyab'ın idamının sahnelenmemiş olması, yalnızca anlatının eksik bırakılması değil; aynı zamanda Timurlu siyasi bağlamda rahatsızlık yaratabilecek bölümlerin bilinçli olarak dışarıda bırakılması olarak da yorumlanabilir (Sims, 1992; Titley, 1983; Wright, 2012).

Bu yazmanın etkisi, yalnızca hazırlandığı döneme değil, sonraki yıllara da uzanır. Özellikle 1440'larda İbrahim Sultan'ın küçük kardeşi Muhammed Cukî için hazırlanan Şehnâme'de bu yazmadaki sahne düzenlerinin doğrudan tekrarlandığı görülür. Ayrıca 15. yüzyılın ikinci yarısında üretilen çok sayıda Şehnâme nüshasında, İbrahim Sultan yazmasındaki ikonografik tercihler örneğin Mazandaran kralının kayaya dönüşmesi, Tahmine'nin Rüstem'in odasına gelişi veya Rüstem ile Sohrab'ın mücadelesi gibi sahneler çeşitli biçimlerde yeniden işlenmiştir. Aynı dönemde Baysungur'un hazırlattığı yazmanın sonraki üretimler üzerindeki etkisi daha sınırlı kalmıştır. Bu durum, İbrahim Sultan Şehnâmesi'nin yalnızca üslup açısından değil; görsel repertuar oluşturma bakımından da çok daha etkili bir model sunduğunu göstermektedir (Robinson, 1967, s. 95; Sims, 1992, s. 54).

MS. Ouseley Add. 176 numaralı İbrahim Sultan Şehnâmesi, Timurlu dönemi resimli yazmaları arasında yalnızca teknik ve estetik kalitesiyle değil; aynı zamanda politik temsil biçimleri, sahne seçimleri ve ikonografik cesaretiyle öne çıkan özgün bir eserdir. Hamisi olan İbrahim Sultan'ın kişisel kültürel vizyonunu yansıtan bu yazma, dönemin görsel dilini hem temsil eden hem de dönüştüren bir örnek olarak Timurlu minyatür sanatı tarihinde ayrıcalıklı bir yere sahiptir.

3.1. Rüstem sahneleri: Konular, konum ve görsel öncelik

Rüstem figürü, Şehnâme minyatürlerinde yalnızca epik anlatının değil; aynı zamanda Timurlu siyasal vizyonunun görsel taşıyıcısı olarak merkeze yerleştirilmiştir. Toplam 56 minyatürden 20'sinin doğrudan Rüstem'e ayrılması, karakterin hem metin içindeki ağırlığını hem de Timurlu görsel ideolojisindeki merkezi konumunu ortaya koyar.

Minyatürler, Firdevsî'nin anlatımı doğrultusunda büyük oranda kronolojik bir akış izler. Rüstem'in Rahş'ı Yakalaması (v. 62a) sahnesiyle başlayan seri, kahramanın hem atıyla kurduğu simgesel bağ hem de bireysel yolculuğunun başlangıcını temsil eder. Ardından gelen Afrasiyab'ı Kemerinden Kaldırması (v. 63b), fiziksel kudretin güçlü bir görsel ifadesidir. Yedi Görev anlatısı ise doğaüstü kötülüklerle mücadelenin sırasıyla minyatürleştirildiği bir dizidir: ejderha (v. 68b), cadı (v. 69a), Arzhang (v. 70a), Beyaz Dîv (v. 71a) ve Mazenderan Kralı'nın kayaya dönüşmesi (v. 73a). Bu sahneler yalnızca bireysel kahramanlığı değil; İran'ın kozmik düzenini tehdit eden unsurların bertaraf edilmesini de simgeler.

Minyatürlerde yalnızca savaş sahneleri yer almaz; Rüstem'in özel hayatına dair sahneler de anlatıya duygusal ve bireysel bir derinlik kazandırır. Av Sonrası Dinlenme (v. 81a) ya da Tahmine'nin Odasına Girişi (v. 82a) gibi sahneler, kahramanın insanî yönlerini öne çıkarır. Kahramanlık anlatısının en trajik noktası olan Rüstem ile Suhrab'ın Karşılaşması (v. 89b) ve Suhrab'ın Ölümcül Yaralanışı (v. 92a), kaderin kaçınılmazlığı ve kimliğin bilinmezliği temalarını güçlü bir görsel anlatımla işler.

Rüstem'in kahramanlık serüveni, düşmanlarla mücadele sahneleriyle genişletilir: Aşkabus'un öldürülmesi (v. 156b), Çin Hakani'nın esir alınması (v. 164a), Puladvand ile güreşi (v. 170a) ve deniz canavarıyla çatışması (v. 172a) gibi sahneler, yalnızca fiziksel güç değil, stratejik zekâyı da vurgular. Bizhan'ın kurtarılması (v. 186a), Zal ile danışmanlık yapması (v. 232b) ve Bahman'ın ittiği kayayı savurması (v. 272b) gibi kompozisyonlar ise kahramanı akil bir rehber konumuna taşır. Anlatının doruk noktasını oluşturan İsfendiyâr ile mücadele (v. 280b-282b), yalnızca kahramanlık değil; ahlaki ve siyasal ikilemleri de yansıtır.

Dikkat çekici biçimde, Rüstem'in ölümü ya da Afrasiyab'ın infazı gibi sahneler yazmada yer almaz. Bu yokluk, yalnızca estetik tercihlerle değil; muhtemelen yazmanın üretildiği siyasal bağlamla da ilişkilidir. Seçici görsel kurgu, İbrahim Sultan'ın Şehnâme'yi yalnızca destansı bir anlatı olarak değil; aynı zamanda hanedanın siyasal kimliğini ve ideolojik değerlerini görsel olarak kurgulamak için kullandığını gösterir.

4. Mitolojik Kahraman Olarak Rüstem'in Temsili

Rüstem, Şehnâme'nin en güçlü kahramanı olmasının ötesinde; siyasal otoritenin, toplumsal düzenin ve kültürel kimliğin görsel temsilcisidir. Eski Farsçadaki Tehem (cesur) ve Reuze (güçlü) sözcükleriyle ilişkilendirilen adı, karakterine dair temel nitelikleri açık biçimde yansıtır (Yıldırım, 2008, s. 295). Doğuştan gelen fiziksel gücü ve savaş becerileriyle Rüstem, sıradan bir savaşçıdan ziyade hanedanın koruyucusu ve ideal yönetici modeli olarak kurgulanmıştır.

Sistan Döngüsü¹ içinde yer alan Rüstem anlatıları, kahramanlık öykülerinin yanı sıra; onun hükümdarları dengeleyen, siyasal düzeni sağlayan ve toplumsal adaleti koruyan bir figür olarak konumlandırıldığını gösterir. Sührâb'ı tanımadan öldürmesi gibi trajik anlatılar, karakterin yalnızca yüceltilmiş bir mitolojik figür değil; aynı zamanda insani zaaflara sahip çok katmanlı bir kahraman olarak ele alındığını ortaya koyar. Bu çok yönlü kimlik, Timurlu dönemi yazmalarında hem metinsel hem de görsel düzlemde temsile kavuşmuştur (Sims, 1992, s. 91-92; Yıldırım, 2020, s. 17).

Yazmadaki tasvirlerde Rüstem, abartılı anatomik özellikleri, geniş omuzları, iri gövdesi ve güçlü uzuvlarıyla fiziksel kudretin somutlaşmış bir temsili olarak betimlenir (Görsel 3-4-5). Devlerle çatışma, ejderha öldürme ve Rahş ile birlikte tasvir edildiği sahnelerde, bu fiziksel güç yalnızca epik bir anlatım unsuru olarak değil; ideal yöneticilik ve koruyucu kahramanlık kavramlarıyla ilişkilendirilir. Bununla birlikte anlatı, yalnızca savaş ve mücadele sahneleriyle sınırlı değildir. Av Sonrası Dinlenme ve Tahmîne'nin Odasına Girişi gibi sahnelerde Rüstem figürü, içsel duygular ve bireysel deneyimlerle yüklü bir anlatı bağlamında ele alınır (Görsel 9). Bu sahnelerde tercih edilen pastel tonlar, doğa betimleri ve sakin kompozisyon kurguları, kahramanın insani ve duygusal yönlerini öne çıkaran bir görsel anlatım dili oluşturur.

Rüstem'in kıyafetleri ve zırhı da kimliğinin görsel inşasında belirleyici unsurlar arasındadır. Özellikle babr-i bayan² zırhı, Rüstem'in fiziksel gücünü vurgulayan abartılı anatomik yapıyla birlikte ele alınmış; yalnızca savaşta koruyucu bir donanım olarak değil, doğa, güç ve kutsallıkla ilişkilendirilen mitolojik bir sembol olarak resmedilmiştir (Görsel 6 ve 8; Omidşalar, 1990, s. 132). Zerdüştî gelenekte doğa ve kozmik güçlerle ilişkilendirilen bu zırh, Rüstem'in ideolojik temsilini güçlendiren önemli bir ikonografik öge hâline gelmiştir. Demon başlı miğfer ise şeytani güçlerin alt edilmesini simgeleyerek, kahramanın kutsal destekle donatılmış savaşçı kimliğini pekiştirir. Timurlu sanatçıların bu unsurları estetik tercihin ötesinde, siyasal meşruiyet ve hanedan ideolojisini görselleştiren semboller olarak kullandıkları anlaşılmaktadır (Yıldırım, 2020, s. 88-89). Bu ikonografik ayrıntılar aracılığıyla Rüstem figürü, yalnızca İran mitolojik hafızasının değil; aynı zamanda Timurlu hanedan kimliğinin ve hükümdarlık ideolojisinin de görsel taşıyıcısı hâline gelmiştir.

4.1. Görsel inceleme: Kompozisyon ve tasarım

Bodleian Kütüphanesi'ndeki MS. Ouseley Add. 176 envanter numaralı İbrahim Sultan Şehnâmesi toplam 56 minyatür içerir; bunların 20'si destanın merkez kahramanı Rüstem'e ayrılmıştır. Rüstem'in sahneleri, içerik ve tasarım özellikleri bakımından dört ana grupta değerlendirilebilir:

1 Sistan (Sistân), günümüzde bir bölümü İran'ın doğusunda, bir bölümü ise Afganistan sınırları içerisinde yer alan tarihî bir coğrafyadır. Antik dönemde Zâbulistân olarak da bilinen bu bölge, Şehnâme'de Rüstem ve ailesinin memleketi olarak anılır ve kahramanın kimliğinin şekillendiği temel mekân işlevi görür. (O. Özgüdenli, 2009, s. 274-276)

2 Babr-i bayan (İng. Babr-e Bayân), Şehnâme'de Rüstem'e atfedilen efsanevi bir zırhtır. *Beyân kaplanı* anlamına gelen bu zırhın, Rüstem'in öldürdüğü olağanüstü bir canavarın derisinden yapıldığına inanılır ve kahramanın simgesel kimliğinin ayrılmaz bir parçası olarak değerlendirilir (Omidşalar, 1990, s. 132; Khaleghi-Motlagh, D., 2016, s. 324-325).

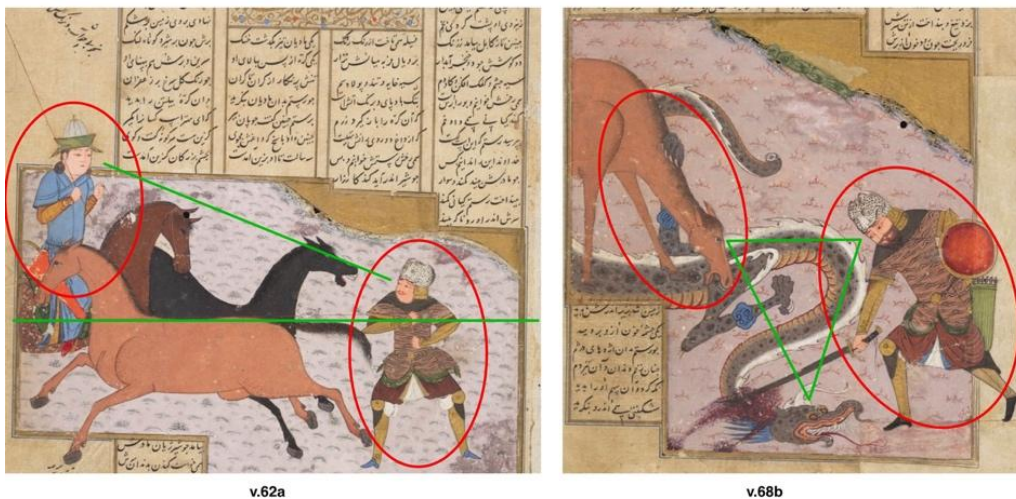
Mücadele sahneleri: Kahramanın doğaüstü yaratıklar ve hayvanlarla bireysel karşılaşmalarını konu edinir (v. 62a, 68b, 69a, 70a, 71a, 172a; Görsel 1-2-3). Güçlü figür karşıtlıkları ve sert yönelimler üzerinden kurulan kompozisyonlar, düzen-kaos çatışmasını görselleştirir.

Savaş (çarpışma) sahneleri: Rüstem'in bire bir ya da ordusal bağlamda rakipleriyle karşılaşmalarını içerir (v. 63b, 89b, 92a, 164a, 170a; Görsel 4-5-6). Genellikle simetrik bir kurgu tercih edilir; dinamik figür hareketleri dramatik gerilimi artırır. Kahramanlık, yalnızca bireysel kudret olarak değil, aynı zamanda Timurlu siyasi ideolojisinin görsel bir metaforu olarak sunulur.

Durağan anlatı sahneleri: Doğrudan mücadele veya savaş eylemi içermez; temsili sahne düzenleriyle Rüstem'in insani, ailevi ve bilge yönlerini öne çıkarır (v. 73a, 81a, 82a, 156b, 232b, , 282b; Görsel 7-8-9). Av sonrası dinlenme, Tahmîne'nin odaya gelişi ya da Kay Hüsrev'e danışmanlık gibi örneklerde kahraman, çok katmanlı kimliğiyle temsil edilir.

İki Düzlemli Sayfa Kurgusuna Dayalı Anlatı Sahneleri: Doğrudan savaş ya da bireysel mücadele eylemi içermeyen; anlatının figürler arası ilişkiler, mekânsal katmanlaşma ve metin-tasvir birlikteliği üzerinden yapılandırıldığı kompozisyonlardan oluşur (v. 186a, 272b, 280b; bkz. Görsel 10). Bu sahnelerde görsel anlatının odağında tekil bir kahramanlık eyleminden ziyade, sayfa yüzeyinin bilinçli biçimde bölümlendirilmesiyle kurulan anlatı düzeni yer alır. Metin blokları ile resim alanı arasındaki ilişki, sahneyi yatay ya da dikey olarak iki anlatı düzlemine ayırarak izleyici bakışını yönlendiren belirleyici bir tasarım unsuru hâline gelir. Bu gruptaki sahnelerde Rüstem'in kahramanlığı, fiziksel güç gösterisinden çok bilgelik, vakar ve denetim kavramları üzerinden temsil edilir. Rüstem'in Bican ile kuyudaki konuşması, Bahman'ın yuvarladığı kayayı tekmeleyişi ve İsfendiyâr ile ilk çatışmadan geri çekilişi gibi anlatılar, dramatik doruk anlarına odaklanmak yerine sahnenin katmanlı kurgusu ve figürler arası hiyerarşik ilişkiler aracılığıyla anlam kazanır.

Mücadele sahneleri, Rüstem'in doğaüstü yaratıklar ya da hayvanlarla bireysel karşılaşmalarını konu edinmektedir. Bu sahnelerde kompozisyon çoğunlukla kahraman ile karşısındaki varlık arasındaki gerilime odaklanır; figürlerin hareket yönleri, beden dili ve mekânsal yerleşimi aracılığıyla anlatı güçlendirilir. Kompozisyon düzeni, hareketin görsel yoğunluğunu ön plana çıkaracak şekilde kurgulanmıştır. Figürler genellikle diagonal ya da karşıt yönlerde konumlandırılarak sahneye etkili bir gerilim kazandırılmıştır. Arka plan düzenlemeleri de mücadele sahnelerinin karakterine göre farklılaşmaktadır: Ejderha sahnesinde yalın kayalıklar tercih edilirken, Div Akvân sahnesinde dalgalı deniz formları kullanılmıştır. Böylece her karşılaşmaya özgü bir atmosfer yaratılmıştır.



Görsel 1. Rüstem Rahş'i Yakalaması, v. 62a (14,3 x 17,9 cm), Rüstem'in Üçüncü Görevi: Ejderhayı Öldürmesi, v. 68b (15,5 x 16,3 cm) MS Ouseley Add. 176.

Bu gruptaki ilk örnek, Rüstem Rahş'i yakalama sahnesidir (v.62a, Görsel 1). Figürlerin karşıt yönlü konumlanması anlatının mücadele boyutunu vurgular. Rüstem, kompozisyonun merkezine yakın fakat sağ tarafa kaydırılmıştır; sağ elinde kementi çekme hareketi, beden diliyle uyumlu bir şekilde aktarılmıştır. İzleyici bakışı, kementin yönüyle birlikte doğrudan sahnenin merkezine çekilmektedir.

İkinci örnek, Rüstem'in üçüncü görevi, ejderhayı öldürme sahnesidir (v. 68b, Görsel 1). Ejderha kıvrımlı gövdesiyle kaosu simgeler; Rüstem ve atı Rahş ile birlikte ters üçgen düzeninde yerleştirilmiştir. Rüstem'in öne eğilen bedeni ve kılıcını indirerek yaptığı hamle sahnenin odak noktasını oluşturur. Rahş'in ejderhayı ısırması, mücadelenin yoğunluğunu artırırken; Rüstem'in kalkanı ve bacağına cetvel sınırını aşması, minyatüre hem hacim hem de merkezilik duygusu katmıştır. Burada diagonal kılıç-gövde hareketleri zamanın dramatik bir an üzerinde yoğunlaştırıldığını hissettirir.



Görsel 2. Rüstem'in Dördüncü Görevi: Cadıyı Öldürmesi, v. 69a (11 x 14,3 cm), Rüstem'in Altıncı Görevi: Arzhang'i Öldürmesi, v. 70a (12,9 x 14,3 cm), MS Ouseley Add. 176

Benzer bir düzenleme Rüstem'in dördüncü görevi, cadıyı öldürme sahnesinde görülmektedir (v. 69a, Görsel 2). Ziyafet sofrası önünde lavta çalıp şarap içen Rüstem'in yanına güzel bir kız kılığında yaklaşan cadı, Tanrı'nın adını duyduğunda eski hâline döner (Abdullaeva ve Melville, 2008, s.76). Rüstem bu sırada dizleri üzerine oturmuş, sol elinde kementi cadıya savurmuş sağ elinde kılıcıyla sahnenin etkisini pekiştirecek şekilde tasvir edilmiştir. Figürlerin diagonal yerleşimi, Rüstem'in kementi çekme anını güçlendirerek kompozisyonun gerilimini artırmaktadır.

Sıradışı örneklerden biri, Rüstem'in altıncı görevi, Arzhang'i öldürme sahnesidir (v. 70a, Görsel 2). Bu konu diğer görevler kadar sık işlenmemiştir. Minyatürde Rüstem, çadırının önünde Arzhang ile karşılaşır; Rahş'a hücum emri verir ve devin boynuzlarından tutarak başını koparır. Atın koşar durumda resmedilen ayakları hareketin şiddetini vurgularken, merkezde dikey eksenle hizalanan Rüstem ve Arzhang figürleri, yatay düzlemde betimlenen Rahş ile birleşerek bakışı sahnenin merkezine yönlendirir. Bu düzenleme, izleyiciyi doğrudan hareketin merkezine çeker.

Mücadele sahnelerinin doruk noktasını, Rüstem'in yedinci görevi olan Beyaz Dev'i öldürme sahnesi oluşturmaktadır. (v. 71a, Görsel 3). Beyaz Dev yere serilmiş ve çaresiz bir şekilde resmedilmiştir. Rüstem sol eliyle devı kavrarken, sağ elinde hançeri kaldırmış, son darbeyi indirmek üzeredir. Beyaz Dev figürü ile koyu zemin arasındaki kontrast sahneyi merkezileştirir; izleyici bakışı doğrudan bu karşıtlık üzerine odaklanır. Kenarda ağaca bağlı Ulat figürü ise ana anlatıdan ayrılarak ikincil bir odak noktası yaratır.



Görsel 3. Rüstem'in Yedinci Görevi: Beyaz Div'i Öldürmesi, v. 71a (18,1x18,2 cm). Rüstem'in Deniz Canavarı ile Mücadelesi, v. 172a (14,4 × 17,5 cm), MS Ouseley Add. 176.

Son örnek, Rüstem'in Deniz Canavarı ile Mücadele sahnesidir (v. 172a, Görsel 3). Anlatıya göre Rüstem, Dev Akvân tarafından bulunduğu toprak parçasıyla birlikte denize atılır. Minyatürde kahraman, suyun içinde kılıcıyla mücadele ederken betimlenmiştir. Dalgalı deniz formları ve çevresini saran korkutucu yaratıklar sahneyi kuşatır. Odak noktası, geleneksel tasvirlerde olduğu gibi dev değil, Rüstem'in hayatta kalma çabasıdır. Sağ elindeki kılıçla oluşturduğu çapraz eksen, paralelinde yer alan testere balığı figürüyle denge sağlar. Sol tarafta kayalıkların cetvel sınırını aşması ve Dev'in kısmen kayaya gizlenmiş biçimde yerleştirilmesi, sahneye derinlik katmıştır.

Rüstem'in yer aldığı savaş ve çarpışma sahneleri, yalnızca epik kahramanlık anlarını değil, aynı zamanda Timurlu dönemi resim sanatının kompozisyon ve ikonografi anlayışını da yansıtır. Bu sahnelerde düzen-kaos karşıtlığı, simetri ve karşıtlık üzerine kurulu yerleşimlerle dengelenir. Kılıç, kement ve hançer gibi silahların diagonal hatlarla kullanımı, hareket ve gerilim duygusunu güçlendirirken; figürlerin beden dili ve mekânsal konumları dramatik yoğunluğu pekiştirir. Arka planlar ise sahnelere farklı işlevler kazandırır: kimi zaman kalabalık figür gruplarıyla (Afrâsiyâb ve Çin hakanı sahneleri), kimi zaman da boşluk ve altın gökyüzüyle (Suhrâb sahneleri) anlatının etkisi yoğunlaştırılmıştır. Renk kontrastları da özellikle güç ilişkilerini görünür kılan bir unsur olarak öne çıkar.



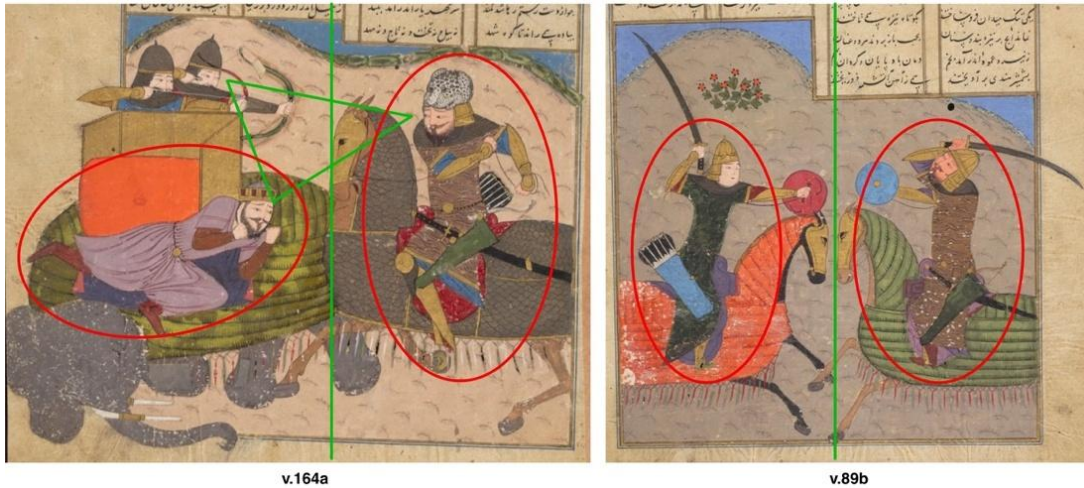
v.63b

Görsel 4. Rüstem Afrasiyab'ı Kemerinden Kaldırıyor, MS Ouseley Add. 176, v. 63b (25,4 x 16,3 cm).

Yazmadaki ilk tam sayfa minyatür, Rüstem Afrâsiyâb'ı kemerinden kaldırma sahnesidir (v. 63b, Görsel 4). Sayfanın tamamına yayılan kompozisyon, dikey eksenli ve kalabalık figür düzenine sahiptir. İki ana figür merkezde karşılıklı yerleştirilmiştir: Atının üzerinde yükselen Rüstem, sağ eliyle Afrâsiyâb'ı kemerinden kavrayarak yukarı kaldırırken; Afrâsiyâb, yarı eğilmiş duruşu ve çaresiz yüz ifadesiyle mağlup konumda resmedilmiştir. Karşıt figür yerleşimi sahneye simetrik bir denge kazandırırken, her iki tarafta konumlanan askerlerin zıt yönlerde tuttukları oklar izleyicinin bakışını merkeze yönlendirir. Bu sahnede ayrıca figür yoğunluğu ile arka planda bırakılan boş alan arasındaki karşıtlık, hiyerarşik düzeni vurgulayan bilinçli bir tercih olarak dikkat çekmektedir.

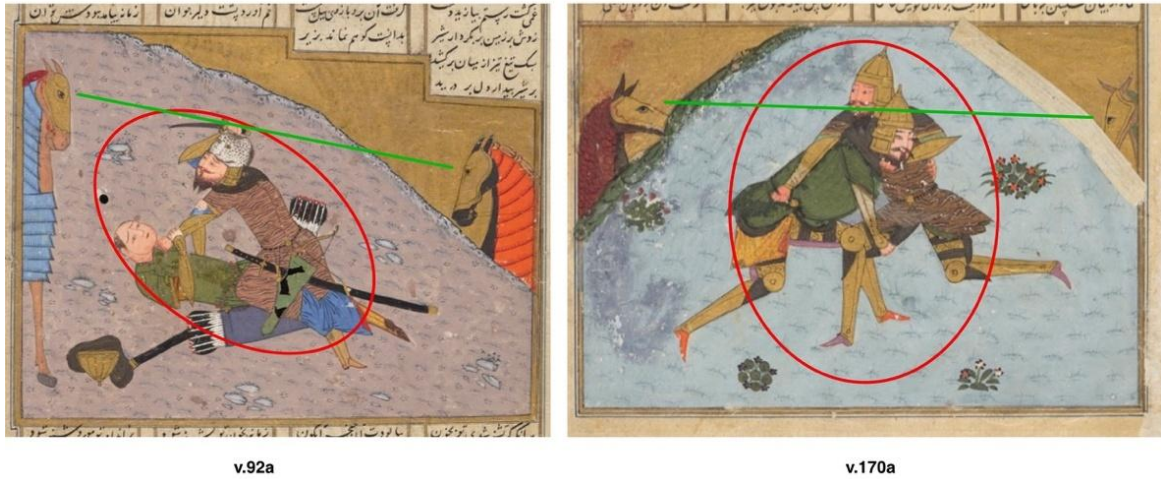
Bir diğer örnek, Rüstem'in Çin Hakanını filin üzerinden çektiği sahnesidir (v. 164a, Görsel 5). Firdevsî'nin anlatısında Rüstem, Afrâsiyâb'ın müttefiklerini yendikten sonra Çin hakanıyla karşılaşır ve kement atarak onu filin üzerinden indirir. İbrahim Sultan Şehnâmesi'ndeki tasvir, önceki nüshalardan farklı olarak savaş anının fiziksel yoğunluğunu vurgular. Rüstem'in atı filin üzerine yüklenmiş, fil ise cetvel sınırlarını aşarak sayfanın kenarına kadar taşmıştır. Çin hakanı neredeyse bedensizleşmiş bir silüet olarak resmedilmiş; bu çözülme, Rüstem'in bedenindeki gerilim ve kementi çekişiyle zıtlık kurarak sahnenin etkisini güçlendirmiştir.

Rüstem ve Suhrâb'ın İlk Karşılaşma sahnesi (v. 89b, Görsel 5), baba-oğul düellosunun ilk safhasını konu alan en erken görsel temsillerden biridir. Figürler ve atlar karşılıklı yerleştirilmiş, kalkanların konumlarıyla simetrik bir düzen oluşturulmuştur. Ancak kılıçların farklı açılarda betimlenmesi ve atların öne atılan ayakları, bu simetriyi kırarak sahneye hareket kazandırır. Rahş'ın ayaklarının diğer atın üzerine konumlandırılması, Rüstem'in üstünlüğünü görsel olarak pekiştirir.



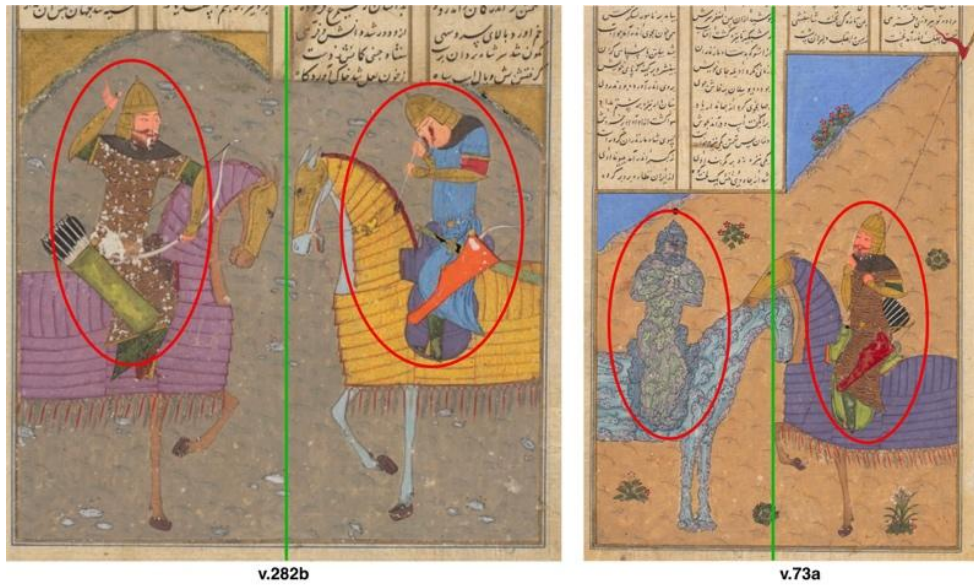
Görsel 5. Rüstem, Çin Hakanını Filden Çeker, v.164a (13,7 × 18 cm), Rüstem ve Suhrâb'ın İlk Karşılaşması, v. 89b (14,6 x 16 cm), MS Ouseley Add. 176.

Çarpışma sahnelerinin güçlü yoğunluğunu en açık şekilde ortaya koyan örnekler arasında, Rüstem Suhrâb'ı ölümcül biçimde yaralaması (v. 92a, Görsel 6) ve Rüstem Puladvand ile güreşme sahneleri yer alır (v. 170a, Görsel 6). Her iki minyatürde de merkezde Rüstem ve rakibi, iki yanda ise at başları simetrik bir düzenle yerleştirilmiştir. Suhrâb sahnesinde Rüstem, oğlunun boğazını kavrayıp hançerini kaldırırken, yerde yatan Suhrâb yenilmiş ifadesiyle tasvir edilmiştir. Puladvand sahnesinde ise iki figürün gövdeleri birbirine dolanarak izleyiciyi doğrudan fiziksel mücadelenin merkezine çeker. Kompozisyon simetrik görünse de Rüstem'in başının üste yerleştirilmesi onun üstünlüğünü görsel olarak vurgular. Ayrıca, Puladvand sahnesinde mücadelenin sonucunun belirsiz bırakılması, eserin geleneksel ikonografiden ayrılan özgün yaklaşımını ortaya koyar.



Görsel 6. Rüstem, Suhrâb'ı Ölümçül Biçimde Yaralar, v. 92a (10,7 x 14,3 cm), Rüstem, Puladvand ile Güreşiyor, v.170a (9,7 x 14,2 cm), MS Ouseley Add. 176.

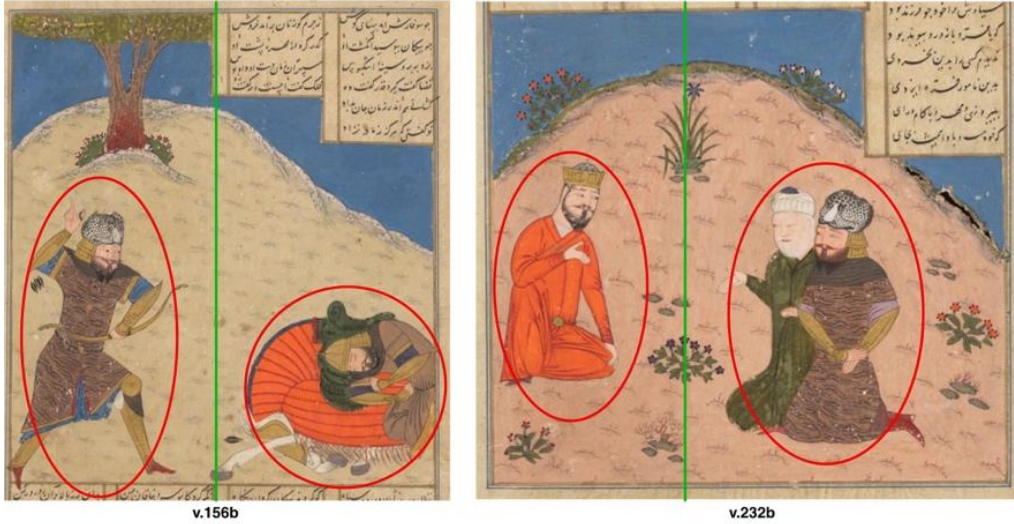
İbrahim Sultan Şehnâmesi'ndeki durağan anlatı sahneleri, Rüstem'in yalnızca savaşçı kimliğini değil; insani, ailevi ve bilge yönlerini de öne çıkaran tasvirlerdir. Bu sahneler, simetri ve durağanlık üzerine kurulu kompozisyonlarıyla denge ve dinginlik yaratırken; figürlerin jestleri, bakış yönleri ve mekânsal konumlanışları anlatıya dramatik bir derinlik kazandırır. Bu bağlamda Rüstem'in İsfendiyâr'ı gözlerinden vurduğu sahne, kahramanlıkla trajedi arasındaki ince çizgiyi vurgularken; Mazenderan Kralı'nın kayaya dönüşmesi olağanüstü olan ile gerçek arasındaki geçişi yansıtır. Av sonrası dinlenme veya Tahmîne ile buluşma gibi örnekler ise kahramanın insani boyutunu ön plana çıkarır.



Görsel 7. Rüstem'in Çatal Uçlu Okla İsfendiyâr'ın Gözlerini Vurması v. 282b (14 x14,5 cm). Mazenderan Kralı'nın Kayaya Dönüşmesi, v. 73a (20,7 x 14,4 cm), MS Ouseley Add. 176.

İlk örnek, Rüstem'in çatal uçlu okla İsfendiyâr'ın gözlerini vurma sahnesidir (v.282b, Görsel 7). Simurg'un yardımıyla iyileşen Rüstem ve atı Rahş, ertesi gün savaş alanına dönerek İsfendiyâr'ı gözlerinden vuracak olan ılgın ağacından yapılmış çift uçlu oku hazırlar (Abdullaeva ve Melville, 2008, s. 114). Tasvirde, Rüstem ve İsfendiyâr karşılıklı konumlandırılarak simetrik bir düzen oluşturulmuştur. İsfendiyâr, gözünden giren oku tutarken başını öne eğmiş şekilde resmedilir; karşısında Rüstem sağ eliyle yayı tutarken sol eli havada betimlenmiştir. Atların arka bacaklarının gösterilmemesi ve ön ayakların öne doğru uzatılması, sahnenin dramatik anını belirginleştirir.

Benzer bir simetrik kurgu, Mazenderan Kralı'nın kayaya dönüşme sahnesinde de görülür (v.73a, Görsel 7). Firdevsî'nin anlatısında Rüstem, Keykâvus'u kurtardıktan sonra Mazenderan'ı fetheder ve bölgeyi Ulat'a bırakmaya karar verir. Çatışma sonunda kral kendini devasa bir kayaya dönüştürür; ancak İran kampına taşındığında eski hâline dönmek zorunda kalır ve esir edilir. İbrahim Sultan nüshasında kral ve atı, yosunlu kaya formunda betimlenmiştir. İki atın başlarının birbirine kilitlenmiş biçimde konumlandırılması sahnenin merkezinde dikkat çekici bir simetri oluşturur. Rüstem'in şaşkınlığını parmağını ağzına götürerek ifade etmesi ikonografik açıdan dikkate değerdir. Sağ tarafta, atı üzerinde belirgin bir duruşla resmedilen Rüstem'in karşısında, kaya formuna dönüşmüş kral figürü yer almaktadır. Rahş'ın ön sol ayağının yukarı kaldırılması simetriyi kırarak sahneye hareket katarken, kaya formlarının mavi tonları Rüstem'in merkezî konumunu daha da vurgulamaktadır.

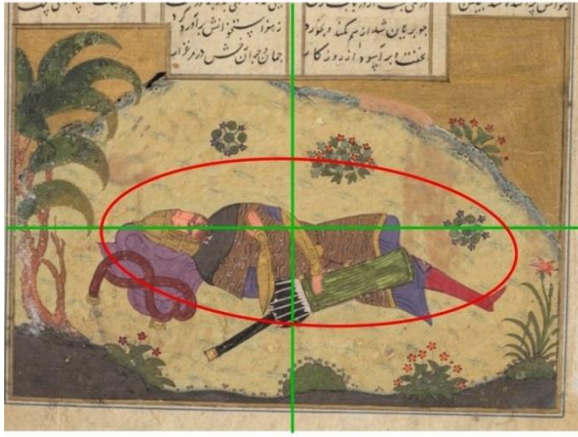


Görsel 8. Rüstem, Aşkâbûs'u ve Atını Öldürüyor, v.156b (16,2 x 14,5 cm), Zâl ve Rüstem, Keyhüsrev'e Öğüt Veriyor, v. 232b (13,2 x 14,3 cm), MS Ouseley Add. 176.

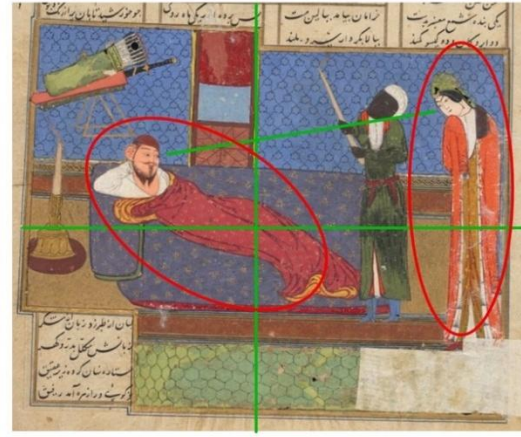
Rüstem, Aşkâbûs'u ve atını öldürdüğü sahne (v.156b, Görsel 8), anlatısında savaşın şiddetini betimlemesine rağmen minyatürde dingin bir atmosfer öne çıkar. Turanlı savaşçı Aşkâbûs'u iki okla kısa sürede alt eder. Aşkâbûs ve atı, cenin pozisyonunu andıran iç içe geçmiş bir düzenle sahnenin sağına yerleştirilmiştir. Rüstem ise sol tarafta ayakta, oku sol elinde, sağ eli yukarı kalkmış biçimde gösterilmiştir. Kompozisyonun durağan yapısı, yalnızca atın ileriye uzanan bacağı ve Rüstem'in cetvel sınırını aşan ayağıyla hafif bir hareket kazanır.

Bilgelik temasını öne çıkaran sahnelerden biri Zâl ve Rüstem'in Keyhüsrev'e öğüt vermesidir (v.232b, Görsel 8). Keyhüsrev'in tahttan çekilmeye karar verdiği bu an, sade ve simetrik bir düzenle yansıtılmıştır. Rüstem kaplan postu desenli başlığıyla, Zâl ise uzun beyaz sakalıyla yan yana otururken; Keyhüsrev karşılarında konumlandırılmıştır. Figürlerin aynı düzlemde ve simetrik biçimde yerleştirilmesi, kompozisyona ölçülü bir denge kazandırır.

Durağan anlatı kurgusunu en yalın biçimde yansıtan sahne, Turan sınırında Rüstem'in av sonrası dinlenişidir (v.81a, Görsel 9). Yalın bir düzen içinde yere uzanmış Rüstem figür, uykuda dahi tetikte oluşunu vurgular. Sol eli tirkeşinde, sağ eli göğsünde; başının yanında kemeri yerleştirilmiştir. Bu sadelik, kahramanın sürekli savaşmaya hazır kimliğini sembolize eder.



v.81a



v.82a

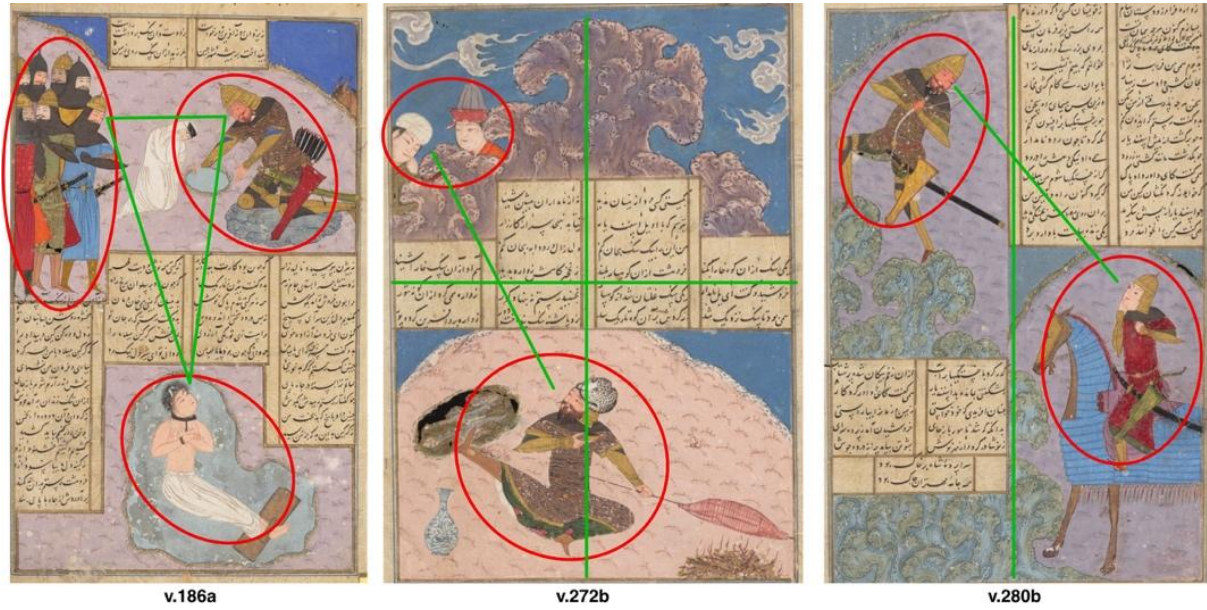
Görsel 9. Turan Sınırında Rüstem'in Av Sonrası Dinlenişi, v. 81a (10,2 x 14,3 cm). Tahmîne'nin Rüstem'in Odasına Gelişi, v. 82a (11,9 x 14,8 cm), MS Ouseley Add. 176 .

Rüstem'in sahneleri içinde tek iç mekânda geçen örnek, Tahmîne'nin Rüstem'in odasına gelişidir (v.82a, Görsel 9). Samangan hükümdarının kızı Tahmîne, gece gizlice Rüstem'in odasına gelerek çocuk sahibi olma isteğini dile getirir. Karşılık olarak da kaybolan atı Rahş'ın bulunmasına yardım etmeyi teklif etmiştir. Kompozisyonda Rüstem merkezde, sağ dirseğine yaslanmış ve başını eline dayamış rahat bir pozda yatarken betimlenmiştir. Tahmîne, uzun boylu silueti ve elini ağzına götüren jestiyle anlatıya duygusal bir derinlik katar. Kahramanın miğfersiz ve savaşçı kıyafetlerinden arındırılmış biçimde resmedilmesi sahneyi istisnai kılar; kılıcı ve tirkeşi ise başının ucuna asılmış olarak gösterilmiştir.

İki Düzlemli Sayfa Kurgusuna Dayalı Anlatı Sahneleri, İbrahim Sultan Şehnâmesi'nde olay örgüsünden bağımsız olarak sayfa düzeni ve yerleşim mantığıyla öne çıkan örneklerdir. Bu sahnelerde Rüstem'in kahramanlık imgesi doğrudan çatışma üzerinden değil; bilgelik, vakar ve fiziksel kudret gibi niteliklerin görsel düzen aracılığıyla vurgulanmasıyla pekiştirilir. İki katmanlı anlatı kurgusu, figürler arası jestler ve mekânsal yerleşim sahnelere özgün bir karakter kazandırır; böylece yazma, yalnızca epik bir hikâye aktarımı değil, aynı zamanda çok katmanlı bir tasarım kurgusu sunar.

İlk örnek, Rüstem'in Bîcan ile kuyudaki konuşma sahnesidir (v. 186a, Görsel 10). Gürğin'in ihaneti sonucu Afrâsiyâb'ın sarayına düşen ve Menije ile ilişkisi nedeniyle cezalandırılarak kuyuya kapatılan Bîcan'ın kurtuluşunu konu edinir. Keyhüsrev'in talimatı üzerine harekete geçen Rüstem, kuyunun ağzını örten taşı kaldırır ve Bîcan'ı ancak Gürğin'i affetmesi koşuluyla serbest bırakacağını bildirir. (Abdullaeva ve Melville, 2008, s. 105). Şehnâme geleneğinde sık rastlanan bu temada, nakkaş Menije'nin yaktığı ateşi resmetmek yerine, taşı kaldırma ve diyalog anına odaklanmıştır. Böylece sahne, özgün bir temsil niteliği kazanır.

Kompozisyon, metin bloklarının yardımıyla iki anlatı düzlemine ayrılmıştır; üst bölümde taşı kaldıran Rüstem, alt bölümde ise kuyudaki Bîcan betimlenmiştir. Metin alanlarının Bîcan figürünü çevrelemesi, sahneye mimari bir etki kazandırır. Bu düzenleme, sayfada yatay ekseninde iki anlatı düzlemi oluşturarak sahnenin üç ayrı odak etrafında yapılandırılmasına imkân tanımaktadır. Üst bölümdeki Rüstem sağ tarafta kaldırdığı kayanın üstünde kuyuya doğru eğilmiş Bîcan'a doğru bakmaktadır. Ayrıca, sayfanın sol kısmında figürlerin ayak hizasında kalan yarım beyit, metin düzenlemesinde küçük bir hesaplama sapmasına işaret etmektedir.



Görsel 10. Sırasıyla; Rüstem'in Bîcan ile Kuyudaki Konuşması, v. 186a (23,2 x 14,4 cm), Rüstem, Bahman'ın Yuvarladığı Kayayı Tekmeleyerek Kenara Atıyor, v. 272b (20,9 x 14,6 cm), Rüstem'in İsfendiyâr ile İlk Çatışmadan Geri Çekilişi, v. 280b (22,2 x 14,4 cm), MS Ouseley Add. 176.

Benzer bir düzen, Rüstem, Bahman'ın yuvarladığı kayayı tekmeleyerek kenara atma sahnesinde de görülür (v. 272b, Görsel 10). Burada, Gushtâsp, tahtı isteyen oğlu İsfendiyâr'ı uzaklaştırmak amacıyla onu Rüstem'i zincirli şekilde getirmesi için Sistan'a gönderir. Asıl amacı, Rüstem'in bu aşağılamayı reddetmesiyle aralarında bir çatışma çıkarmaktır. İsfendiyâr bu görev için oğlu Bahman'ı yollar. Kaynaklarda aktarıldığı üzere Bahman, avdan dönen Rüstem'i açık alanda yemek hazırlığı yaparken bulur; Rüstem'in heybeti karşısında dehşete kapılan Bahman gizlice bir kaya yuvarlamaya teşebbüs eder. Ancak tehlikeyi Rüstem'in kardeşi Zevâre fark eder ve durumu Rüstem'e bildirir. Rüstem, herhangi bir telaş göstermeksizin kayayı tekmeleyerek savurur ve günlük faaliyetini sürdürür (Abdullaeva ve Melville, 2008, s. 112). Minyatürde bu anlatı, metin bloğu ile yatay biçimde bölünmüş iki anlatı düzlemi aracılığıyla görselleştirilmiştir. Alt bölümde Rüstem, sakin bir duruşla eylemini sürdürürken sağ ayağıyla kayayı savurur; üst bölümde ise Bahman, kayalıkların arasında, cetvel sınırına yakın bir konumda betimlenmiştir. Figürlerin çapraz yerleşime dayalı bir bakış diyalogu kurulmuştur. Bahman'ın şaşkınlığını parmağını ağzına götürme jestiyle ifade etmesi, ikonografik açıdan dikkate değer bir ayrıntıdır.

Son örnek, Rüstem'in İsfendiyâr ile ilk çatışmadan geri çekildiği sahnedir (v. 280b; bkz. Görsel 10). Şehnâme anlatısına göre Gushtâsp'ın zincirli teslimiyet talebini reddeden Rüstem, İsfendiyâr ile karşı karşıya gelir; ancak ağır yaralanarak geri çekilmek zorunda kalır (Abdullaeva ve Melville, 2008, s. 114). Minyatürde kompozisyon, metin blokları ile görsel alan arasındaki keskin ayrım aracılığıyla iki katmanlı dikey bir yapı hâline getirilmiştir. Sol tarafta yer alan kayalık kütle ve figürlerin bakış doğrultuları, sahnenin odak noktasını belirler. Kayalıkların önünde geri çekilen Rüstem, başını geriye çevirmiş biçimde resmedilirken; karşısında atı üzerinde duran İsfendiyâr, şaşkın bir yüz ifadesiyle sol elini ağzına götürmektedir.

5. Değerlendirme ve Sonuç

Bu çalışma, İbrahim Sultan Şehnâmesi'nde yer alan Rüstem figürlerinin yalnızca Firdevsî'nin epik anlatısını görselleştirmekle sınırlı kalmadığını; aksine Timurlu dönemi siyasal söylemi, kahramanlık ideolojisi ve estetik tercihleriyle doğrudan ilişkili, bilinçli biçimde kurgulanmış bir görsel temsil sistemi sunduğunu ortaya koymuştur. İncelenen minyatürler, Rüstem'in Timurlu saray kültürüne uygun biçimde hem fiziksel kudreti hem de ahlaki duruşu temsil eden çok katmanlı bir kahraman modeli olarak kurgulandığını göstermektedir.

Yazmadaki Rüstem tasvirleri, v.62a ile v.282b arasındaki sahnelerde tekrar eden ikonografik unsurlar ve benzer biçimsel özellikler aracılığıyla görsel bir süreklilik sergiler. Bu süreklilik, figürün kıyafet repertuarı, silah donanımı ve kompozisyon içindeki merkezi konumunun sahneler arasında büyük ölçüde korunmasıyla sağlanmaktadır. Zırhlı kıyafetler, demon başlı miğfer, babr-i bayân gibi mitolojik öğeler,

kahramanın yalnızca fiziksel gücünü değil; düzen kurucu, koruyucu ve meşruiyeti destekleyen ideolojik rolünü de pekiştiren simgesel araçlar olarak kullanılmıştır ve sahneler arasında figürün temsili kimliğini sabitleyen görsel göstergeler işlevi görmüştür. Bununla birlikte bazı sahnelerde (v.81a, v.82a; Görsel 9) dinlenen, düşünen ya da duygusal yönleriyle betimlenen bir Rüstem figürüyle karşılaşılması, kahramanlığın yalnızca savaşçı kimlikle sınırlanmadığını; bilgelik ve insani dengeyle tanımlanan çok yönlü bir temsil anlayışının benimsendiğini ortaya koymaktadır.

Minyatürlerdeki yüz tipi, ten rengi ve fizyonomik ayrıntıların karşılaştırmalı incelenmesi, yazmada en az iki farklı çizim yaklaşımının varlığına işaret etmektedir. Kaplan başlı miğferle betimlenen sahnelerde Rüstem'in genellikle açık tenli ve yuvarlak yüzlü olarak resmedilmesi (v.62a, v.63b, v.68b, v.70a, v.71a, v.92a, v.156b, v.164a, v.232b, v.272b; bkz. Görsel 11); buna karşılık savaşçı miğferiyle betimlenen sahnelerde koyu tenli ve daha ince yüz hatlarına sahip bir figürün tercih edilmesi (v.69a, v.73a, v.81a, v.89b, v.170a, v.172a, v.186a, v.280b, v.282b; bkz. Görsel 12), yazmanın birden fazla nakkaşın katkısıyla üretildiğini ve atölye bünyesinde belirli bir işbölümünün uygulandığını düşündürmektedir. Aynı yazma içerisinde gözlemlenen bu üslupsal farklılıklar, Timurlu dönem kitap üretim pratiği açısından olağan kabul edilmelidir.



Görsel 11. MS Ouseley Add. 176, İbrahim Sultan Şehnamesi Rüstem figür detayı



Görsel 12. MS Ouseley Add. 176, İbrahim Sultan Şehnamesi Rüstem figür detayı

Buna karşın söz konusu fizyonomik çeşitliliğe rağmen, Rüstem figürünün kıyafet detaylarında dikkat çekici bir ikonografik süreklilik göze çarpar. Zırh desenli tunikler, yay, ok, kılıç ve kalkan gibi unsurlar çoğu sahnede benzer biçimde tekrar eder; kahverengi, bordo, hardal ve lacivert tonlarının hâkim olduğu renk paleti ile miğfer ve kalpak gibi başlıklar figürün sahneler arasında tanınırlığını artırır. Rüstem, hem savaş sahnelerinde (ör. v.89b) hem de durağan anlatı sahnelerinde (ör. v.81a, v.82a) biçimsel açıdan tutarlı bir görünüm sergiler. Özellikle v.82a, Rüstem'in miğfersiz ve savaşçı donanımından arındırılmış biçimde resmedildiği tek sahne olması bakımından istisnai bir örnek teşkil eder. Genel olarak yüz ifadeleri sahne bağlamına göre değişse de, v.172a dışındaki minyatürlerde belirgin mimik kullanımının sınırlı tutulması, figürün bireysel duygulanımdan ziyade temsili bir kahraman olarak ele alındığını düşündürmektedir.

Bu temsil anlayışını destekleyen temel etkenlerden biri, Şiraz üslubuna özgü yalın ve dengeli kompozisyon yaklaşımıdır. Karmaşık arka planlardan kaçınılarak kurgulanan sahnelerde figürler belirgin duruşlarla konumlandırılmış; renkler ölçülü ve uyumlu biçimde kullanılmıştır. Bu sade yaklaşım, izleyicinin dikkatini doğrudan figürün temsil ettiği anlam katmanına odaklar ve sahnelere anlatı derinliği kazandırır.

Rüstem sahnelerinin kompozisyonel tasnifi, yazmanın ideolojik kurgusunu da görünür kılmaktadır. Mücadele sahnelerinde kahramanın doğaüstü varlıklar ve hayvanlar karşısındaki mutlak üstünlüğü vurgulanırken; diagonal ve karşıt yönlü figür yerleşimleri dramatik gerilimi artırmış, arka planlarda kullanılan kayalıklar ve dalgalı deniz formlarıyla her sahneye özgü atmosferler oluşturulmuştur. Savaş ve çarpışma sahnelerinde bire bir düellolar ya da ordusal karşılaşmalar üzerinden Rüstem'in kahramanlığı, Timurlu siyasal ideolojisi bağlamında meşruiyet ve üstünlük imgesinin görsel bir metaforu hâline getirilmiştir. Durağan anlatı sahneleri ise doğrudan çatışma içermemekle birlikte, simetri, jestler ve bakış yönleri aracılığıyla Rüstem'in insani, ailevi ve bilge yönlerini ön plana çıkarmıştır. Çok katmanlı sahne kurgusuna sahip örneklerde ise metin-görsel entegrasyonu ve mimari nitelik kazanan metin bloklarıyla anlatı, olay örgüsünün ötesinde derinleştirilmiştir.

Tüm bu bulgular birlikte değerlendirildiğinde, İbrahim Sultan'ın yalnızca bir sanat hamisi değil; aynı zamanda yazı ve resim üretim süreçlerinde belirleyici rol üstlenen bir hattat ve tasarımcı olduğu anlaşılmaktadır. Onun yönlendirmesiyle hazırlanan bu yazma, Şiraz minyatür geleneğinin yalın kompozisyon anlayışını, Celâyirli Bağdat üslubunun anlatı gücüyle birleştiren özgün bir üretim olarak öne çıkar. Rüstem figürü üzerinden kurgulanan bu görsel temsil sistemi, yalnızca mitolojik bir kahraman anlatısını değil; Timurlu iktidarının düzen kurucu, adalet sağlayıcı ve meşru yönetici ideallerini tarihsel bir figür aracılığıyla görselleştiren sembolik bir temsil olarak işlev görmektedir. Bu temsil anlayışı, Timurlu dönemi siyasal meşruiyet söylemini ve ideal kahraman modelini çok katmanlı bir görsel dil aracılığıyla yansıtmaktadır. Üslupsal tutarlılığı, sahneler arası çeşitliliği ve kompozisyonel yenilikleriyle İbrahim Sultan Şehnâmesi, Timurlu resimli yazmaları arasında ideolojik ve estetik açıdan ayırt edici bir konuma sahip olup, dönemin görsel temsil stratejilerini anlamak açısından nitelikli bir örnek teşkil etmektedir.

Kaynakça

- Abdullaeva, F., & Melville, C. (2008). *The Persian book of kings: Ibrahim Sultan's Shahnama*. University of Oxford.
- Aka, İ. (2012). *Timurlular*. Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, 41, 117–180.
- Atılğan, S. (2000). *15. yüzyıl Karakoyunlu Türkmen minyatürleri* (Tez No: 99843) (Doktora tezi). Mimar Sinan Üniversitesi. YÖK Ulusal Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/>
- Atılğan, S. (2012). XV. yüzyılda İran ve çevresinde gelişen minyatür üslupları ve sorunları üzerine bir etüt. 38. ICANAS (Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi Bildirileri, Cilt I, 352).
- Aydın, D. (2020). Bir el yazma üretim merkezi olarak Şiraz ve resim üslubunun Türkmen dönemindeki dönüşümü. *Artuklu İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 5(1), 82–89. <https://doi.org/10.46628/itbhssj.736765>
- Bağcı, S. (1995). Kitap resimciliğinin kaynakları: Dolaşan imgeler. *Anadolu Sanat Dergisi*, 3, 35.
- Blair, S. (2006). Calligraphers, illuminators and painters in the Ilkhanid scriptorium. In L. Komaroff (Ed.), *Beyond the legacy of Genghis Khan* (ss. 167–183). Brill.
- Brend, B., ve Melville, C. (2010). *The epic of the Persian kings: The art of Ferdowsi's Shahnameh*. I.B. Tauris.
- Firdevsî. (2009). *Şehnâme* (N. Lugal, Çev.). Kabalcı Yayınları.

- Grube, E. (1963). The miniatures of Shiraz. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series*, 21(9), 285–295.
- İnal, G. (1995). *Türk minyatür sanatı (başlangıçtan Osmanlılara kadar)*. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Kanar, M. (1996). Firdevsî. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, 13, 125–127.
- Khaleghi-Motlagh, D. (2016, 17 Ekim). Babr-e Bayân (or babr). *Encyclopaedia Iranica*.
<https://www.iranicaonline.org/articles/babr-e-bayan-or-babr/>
- Omidşalar, M. (1990). The beast babr-e bayân: Contributions to Iranian folklore and etymology. *Iranian Studies*, 23(2–3), 123–139.
- Özgüdenli, O. (2009). Sistan. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, 37, 274–276.
- Robinson, B. W. (1958). *A descriptive catalogue of the Persian paintings in the Bodleian Library*. Clarendon Press.
- Robinson, B. W. (1967). *Persian miniature painting from collections in the British Isles*. Her Majesty's Stationery Office.
- Robinson, B. W. (1991). *Fifteenth-century Persian painting: Problems and issues*. New York University Press.
- Simpson, M. S. (1979). *The illustration of an epic: The earliest Shahnama manuscripts*. Garland Publishing.
- Simpson, M. S. (2013). *Shahnama images and Shahnama setting in medieval Iran*. In O. M. Davidson & M. S. Simpson (Eds.), *Ferdowsi's Shahnamah: Millennial perspectives*. Harvard University Press.
- Sims, E. (1991). Ibrahim Sultan's illustrated Zafer-nameh of 839/1436. *Islamic Art*, 4, 175–217.
- Sims, E. (1992). The illustrated manuscripts of Firdausi's Shahnama commissioned by princes of the house of Timür. *Ars Orientalis*, 22, 43–68.
- Sims, E. (2000). The hundred and one paintings of Ibrahim-Sultan. In R. Hillenbrand (Ed.), *Persian painting from the Mongols to the Qajars: Studies in honour of Basil W. Robinson* (ss. 119–127).
- Soucek, P. P. (2000). The Ann Arbor Shahnama and its importance. In R. Hillenbrand (Ed.), *Persian painting from the Mongols to the Qajars: Studies in honour of Basil W. Robinson* (ss. 267–283).
- Titley, N. M. (1983). *Persian miniature painting: Its influence on the art of Turkey and India: The British Library collections*. British Library.
- Uluç, L. (2006). *Türkmen valiler, Şirazlı ustalar, Osmanlı okurlar*. İş Bankası Yayınları.
- Wright, E. J. (2012). *The look of the book: Manuscript production in Shiraz, 1303–1452*. Washington University Press.
- Yıldırım, N. (2008). Rüstem-i Zal. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, 35, 294–295.
- Yıldırım, N. (2018). *İran mitolojisi*. Pinhan Yayıncılık.
- Yıldırım, N. (2020). *Firdevsî, Zaloğlu Rüstem*. Kapı Yayınları.