

ARİFİ SÜLEYMANNÂMESİ'NDE KAFTAN TASVİRLERİ: KANUNİ DÖNEMİ DOKUMALARI HAKKINDA BİR DEĞERLENDİRME**CAFTAN DEPICTIONS IN SULEYMANNÂME BY ARIFI: AN EVALUATION ON WEAVING AT THE TIME OF KANUNI***Başak Burcu TEKİN****Özet:**

Arifi tarafından yazılmış beş ciltlik *Şahname-i Al-i Osman* Kanuni Sultan Süleyman döneminin önemli eserlerinden biridir. *Süleymanname* ismini alan beşinci cildindeki resimler Kanuni dönemini bire bir aktaran görsel belge niteliğindedir. Bu çalışmada, *Süleymanname* resimlerindeki kaftan tasvirleri ele alınmaktadır. *Süleymanname*'deki kaftan tasvirleri ile günümüze ulaşan kaftan örnekleri arasında paralellikler kurulmuş ve bu tasvirler, sanat tarihi merkezinde Osmanlı siyasi ve sosyo-kültürel yaşamı gözetilerek değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Arifi, Kanuni, Süleymanname, Osmanlı, İpek, Minyatür, 16.yüzyıl, Ehl-i Hiref.

167

Abstract:

Five volume *Şahname-i Al-i Osman* written by Arifi is an important work of the Kanuni Sultan Süleyman period. The fifth volume entitled *Süleymanname* and the paintings inside this work are visual documents that effectively relay the period of Kanuni. In this work, the caftan depictions in *Süleymanname* paintings are studied. The caftans in *Süleymanname* have been examined by drawing analogies with those that have survived until today paying regard to the Ottoman political and socio-cultural life.

Key words: Arifi, Kanuni, Suleymanname, Ottoman, , Silk, Miniature, 16th century, Ehl-i Hiref.

Giriş

Osmanlı İmparatorluğu'nun sanat ortamı için "klasik" nitelendirmesi Kanuni Sultan Süleyman'ın saltanatı ile eşleşir. Arifi'nin, Sultan Süleyman için kaleme aldığı, beş ciltlik *Şahname-i Al-i Osman* isimli eseri de bahsi

* Yrd. Doç. Dr., Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Eğitim Bilimleri Bölümü - Kayseri btekin@erciyes.edu.tr

geçen klasik dönemin ürünlerindedir. *Şahname-i Al-i Osman*'ın beşinci cildi *Süleymannâme*'de¹, Kanuni Sultan Süleyman'ın 1520'de tahta çıkışından 1555'e kadar ki dönem anlatılmaktadır. Yazılı anlatım, dönemin nakkaşları tarafından gerçeklik algısı korunarak yapılmış 69 adet resim ile desteklenmiştir. *Süleymannâme* içindeki tasvirler görsel belge niteliğindedir (Bakırer, 1999: 125).

Süleymannâme'nin resimleri Esin Atıl tarafından çalışılmış ve tıpkı basım şeklinde yayımlanmıştır (1986). Birçok araştırmacı sonrasında *Süleymannâme*'nin resimlerini farklı açılardan incelemiştir. Reha Günay (1992: 56-159)'ın, *Süleymannâme* resimlerindeki mekân ve anlatım teknikleri üzerine yaptığı araştırma bu açıdan öncü bir çalışmadır. Ömür Bakırer (1999:123-141), *Süleymannâme*'deki pencere tasvirlerini 16. yüzyıl cam tasarımları beğenisine ışık tutmak amacıyla incelemiştir. Filiz Adıgüzel Toprak (2007), el yazması içindeki resimleri saltanata ilişkin simgeler açısından araştırmıştır. Fatma Sinem Eryılmaz Arenas-Vives (2010) ise, *Süleymannâme* içindeki ağaç ve su ile ilgili tasvirlerin ikonografik anlamları üzerinde durmuş; Kanuni'nin başının arkasındaki şemse motifinin hale kaygısı ile yapılmış olabileceği ile ilgili değerlendirmeler de bulunmuştur. Bu çalışmada ise , Arifi'nin *Süleymannâmesi* içindeki resimler kaftan tasvirleri açısından incelenecektir.

1.Arifi ve *Süleymannâme* : *Şahnameyi Osmanlılaştırmak*

Şahname-i Al-i Osman'ın müellifi Fetullah Çelebi (Arifi), esasen Safavili bir şair ve âlimdir. Eryılmaz Arenas-Vives (2010: 24), farklı kaynaklardan derlediği bilgilerde annesinin ünlü Sufi şeyh ve ilim adamı İbrahim Gülşenî'nin kızı olduğunu aktarmaktadır. Arifi'nin Osmanlı topraklarına nasıl ve ne zaman geldiği ise tartışmalıdır. Bazı araştırmacılar, 1547'de Elkas Mirza'nın, kardeşi Şah Tahmasp'a karşı başarısız isyanı sonrası Osmanlıya sığındığını ve mahiyetindekilerden birinin de Arifi olduğu belirtilmektedir (Atıl, 1986: 55; Woodhead, 1983: 159). Cornell Fleischer, Başbakanlık Osmanlı Arşivi'ndeki 31 Ekim 1545 tarihli maaş defterinde Arifi'nin isminin geçtiğini (Maliyeden Müdevver 17881), bu sebeple Arifi'nin Elkas Mirza ile birlikte gelmediğini dile getiren ilk araştırmacı olmuştur (Eryılmaz Arenas-Vives, 2010: 26)². Tahsin Yazıcı (1993: 71) ise, *Menâkıb-ı İbrâhim-i Gülşenî* adlı eserde, Arifi'nin 1546 yılında davetli olduğu vezir ve kapı ağası Haydar Ağa'nın evinde görüldüğüne ilişkin bilgiler bulunduğunu ve bu yüzden kendisinin Elkas Mirza'dan daha önce İstanbul'a geldiğini kabul etmek gerektiğini belirtmektedir.

¹ *Süleymannâmeler* adı altında müellifi belli olan ve olmayan çok sayıda eser bulunur; bu eserlerde Kanuni Sultan Süleyman'ın (1520-1566) tahta çıkışından, vefatına kadar olan olaylar anlatılmaktadır (Severcan, 1999: 302).

² Daha detaylı bilgi için bk. (Fleischer, 1986: 30, dipnot 46).

Asıl önemli olan, Arifi'nin Osmanlı sarayında yeteneklerinin takdir görmüş olması ve *Şahname-i Al-i Osman*'ı kendisinden istenildiği şekilde, Firdevsi'nin *Şahname* eseri modelinde yazmasıdır.³ Firdevsi (D.934/Ö.1020) *Şahname* isimli eserinde anlatım üslubu ile ön plan çıkmış, şiirsel ve sembolik anlatımı çok sevilmiştir. Sonrasında bu tarzda kaleme alınan tüm eserler şahname olarak anılır olmuştur. Arifi, başlangıçta yarı edebî yarı tarihî mesnevi tarzında İran şahnamelerinden yola çıkmış gibi gözükse de onun eserinde Osmanlı şahnameciliği gerçek olayları tespit eden bir tarza bürünmüştür (Atasoy, 1999: 213)⁴. Arifi *Süleymannamesi* içinde yazıya dökülenler görsel belge niteliğindeki resimlerle desteklenmiştir.⁵ Bu açıdan beş ciltlik *Şahname-i Al-i Osman*, tarihi konulu resimli eserler içinde önemli bir yere sahiptir.⁶

Beşinci cild *Süleymanname*, *Şahnâme-i Al-i Osman*'ın diğer dört cildine göre orijinal yeri olan Topkapı Sarayı Hazine koleksiyonunda kalmış tek cilttir (TSM. H.1517). Arifi eserin metin kısmını tümünden tamamlayarak Kanuni'yi sunmak yerine bölümleri yazdıkça sunmayı tercih etmiştir (Eryılmaz Arenas-Vives, 2010: 38). Kanuni Sultan Süleyman, *Şahname-i Al-i Osman* adlı eserden öyle hoşnut kalır ki özel hattat ve nakkaşlardan oluşan bir ekibi projeye dâhil ederek şahnameci ve ekibi için Topkapı'da yeni bir yapının inşa edilmesi emrini vermiştir (Atıl, 1986: 55; Tanındı, 1996: 26). Şahnameci Arifi, ekip hâlinde çalışan sanatçıların önderliğini de üstlenmiştir (Eryılmaz Arenas-Vives, 2010: 23). Arifi'nin konumu⁷, kendi eserine destek çıkacak resimler için saray sanatçılarına tematik ve üslupsal olarak yönlendirecek seviyede olmuştur ki dönem tarihçileri Gelibolulu Mustafa Ali ve Aşık Çelebi'nin yazdıklarından Arifi'nin statüsü takip edilebilmektedir (Eryılmaz Arenas-Vives, 2010: 38). *Süleymanname* kolofonunda, Ali bin Emir Bey Şirvanî'nin hattı ile 965 yılı Ramazan'ın ortasında (Haziran sonu, Temmuz başı 1558) tamamlandığı yazılıdır (Atıl, 1986: 56; Çağman, 1989: 36).

³ Osmanlı öncesi Anadolu'da şahname üslubunda eserler yazılmıştır. XIII. yüzyılın ilk yarısında Emir Ahmet Kâni'i tarafından bir Selçuklu *Şahnâmesi* kaleme alınmıştır (Yazıcı, 1994: 207). Karamoğlu Beyliği döneminde de yine şahname geleneğinde yazılmış tarihî konulu eserler bulunmaktadır (Çiftçiöğlü, 2002: 59-64).

⁴ Anadolu'da Osmanlı tarihinin 14. yüzyılından bahseden eserler 15. yüzyıldan itibaren yazılmaya başlanmış ve bu dönemde yazılan tarihçelerde Osmanlı'nın beylik olmaktan çıkarak devlet olduğu bir dönemde geçişini nasıl görmek istediği ifade edilmiştir (Gündüz, 2009: 211).

⁵ Osmanlı resim sanatında tarihî konulu resimli yazmalar 16. yüzyılın ilk yarısında Kanuni devrinde ortaya çıkmakta ve Osmanlı minyatür sanatının karakteristik bir özelliğini teşkil eden bu gelenek 17. yüzyıl ilk yarısına kadar devam etmektedir (Akalay, 1966-68: 102).

⁶ Birinci cildi Âdem peygamberden Nuh peygambere kadar peygamberler tarihini konu alan *Enbiyanâme*'dir (Tanındı, 1996: 26). İkinci cildinde İslamiyet'in yayılışı ve yükselişi, üçüncü cildinde ilk Türk hükümdarları ve Selçuklular anlatılmaktadır (Toprak, 2007: 45). *Osmannâme* adını alan dördüncü cilt Osman'ın tahta geçişi ile başlayıp Ankara Savaşı ile bitmektedir (Atıl, 1986: 56).

⁷ Arifi'ye ödenen maaş, dönemin hassa mimarı Sinan'ın aldığından fazladır (Eryılmaz Arenas-Vives, 2010: 38-39).

Süleymannâme resimlerinin üslupsal özelliklerinde farklılıklar, eserin resimlenmesinde birden fazla nakkaşın görev aldığı gerçeğini ortaya koyar. Esin Atıl (1986: 72-74), üslupsal farklılıklara göre nakkaşları A,B,C, D ve E olarak nitelendirilmiştir. Zeren Tanındı (1996: 28) ise, karşılaştırmalı üslup analizinden hareketle *Süleymannâme*'yi resimleyen Nakkaş Osman olabileceğini düşünmektedir. Balkanlar'daki şehir tasvirleri ve Macar askerleri figürlerinde Batı sanatı ile ilintili özellikler görülmektedir (Atasoy, 1999: 165). Nurhan Atasoy (1969-1970: 195), özellikleri açısından bu türden resimleri ancak o dünya içinde yaşamış bir sanatkârın yapabileceğini; eserin hazırlandığı tarihlerdeki maaş defterlerinde nakkaş olarak ücret almış Macar Pervane'nin *Süleymannâme* 'de görev almış olabileceğini belirtir.

2. Süleymannâme ve Ehl-i Hiref: Tek Saray Tek Sanat

Arifi'nin *Süleymannâme* projesindeki sorumluluğu, farklı alanlardan çok çeşitli sanatçıların görev alışı, kolektif çalışma ile başarılı bir eserin ortaya çıkışı Osmanlı ehl-i hiref teşkilatının karakterine uygun düşer. Ehl-i hiref, esasen el sanatlarıyla uğraşan kimseler anlamına gelmektedir (Uzunçarşılı, 1981-1986: 23). Çeşitli bölüklerden oluşan ehl-i hiref adı altında toplanan ulufeli yani aylıklı bu sanatçı ve zanaatçılar Saray örgütünün birün (kapıkulu) halkındandır (Çağman, 1988: 11). Tıpkı Timurlu kitabhanesinde olduğu gibi Osmanlı sarayında farklı bölgelerden gelen çok çeşitli alanlarda faaliyet gösteren sanatçılar ve zanaatçıların saray içinde istihdamı sağlanmış, saray denetiminde bir sanat kimliği gelişimi sağlanmıştır. Şüphesiz Osmanlı Sarayı'nda ehl-i hiref teşkilatlanması ile bu sistem daha da organize ve kuramsal bir hâle dönüştürülmüştür (Necipoglu, 1992: 204). İstanbul'da sanatkârlar topluluğu ehl-i hiref Sultan II.Bayezid ile birlikte kurumsallaşmaya başlamıştır (Tezcan, 2002: 90).⁸ Topkapı Sarayındaki ehl-i hiref teşkilatına bağlı sanatçılar ve hassa kuruluşları Osmanlı üslubunun oluşmasında etkin olmuşlardır ki kolektif eylem içerisinde eserlerin özgün yapımcılarını belirlemek, sanatçının kişisel tasarım ve yaratı üslubunu dönemlerin kolektif üslubundan ayırmak zordur (Yenişehirlioğlu, 1999: 20). 1545 tarihli ehl-i hiref defterine göre teşkilat içinde, 452 sanatkâr 324 talebe ile toplam 776 kişi görev almaktadır (Yaman, 2008: 530). Ehl-i hiref atölyelerinde çalışan sanatkârların sayısı 1609 yılına geldiğinde 947'e ulaşmıştır (İnalçık, 2005: 90).

Ehl-i hiref içindeki en önemli yere sahip bölüklerden biri nakkaşlardır. Nakkaşlar kitap sanatları dışında taşınabilir eşyanın bezenmesi, çadır, kumaş ve çini gibi eserlere de desen hazırlanması alanlarında da görev almışlardır (Çağman, 1989: 35). Bahattin Yaman (2008: 531)'ın incelediği 1545 tarihli

⁸ Zeren Tanındı (1988: 277-294), araştırmalarında 15. yüzyılın ilk yarısında Çelebi Mehmed ve Sultan II.Murad dönemlerinde Bursa'daki saray atölyeleri ve çalışma sistemi ile ilgili verileri sunarak, ehl-i hiref kuruluşunun daha erken dönemlere çekilebileceğine işaret eden saptamalarda bulunmaktadır.

ehl-i hiref defterinde en kalabalık bölüm 80 kişilik kuyumculardan sonra 75 kişi ile nakkaşlardır. Üç ayda bir verilen yevmiye miktarı da ehl-i hiref içinde nakkaşların önemini göstermektedir. Kuyumculardan 506,5 akçe ile ilk sırayı alsalar da 421,5 akçe ile ikinci sırada nakkaşlar bulunur (Yaman, 2008: 532). Kanuni Sultan Süleyman döneminde saray nakkaşhanesinde, Rumiyan (Anadolu ve Rumeli'den gelenler), Acemiyan (İmparatorluk toprakları dışından, İran ve Avrupa'dan gelenler) olarak iki grup bulunmaktadır. Rumiyan yirmi beş nakkaştan oluşurken, Acemiyan yedi İranlı (çoğunlukla Tebrizli), iki Avrupalı (Frenk) ve bir Macar nakkaştan oluşmaktadır (Atıl, 1986: 70-71). Kanuni döneminin ekol yaratan ünlü nakkaşları, Acemiyan grubundan gelen Şah Kulu ile onun öğrencisi olan Rumiyan grubundan gelen Kara Memi'dir. Tebriz'den gelen Şah Kulu 1557-58 yılına kadar Osmanlı sarayında nakkaşbaşı olarak görev almış ve Osmanlı sanatında "saz yolu" denen üslubun yaratıcısı olmuştur (Mahir, 1986: 116). Çeşitli stilize çiçeklerin ve hançerî yaprakların arasında ejderha, orman dünyasına ait hayvanlar, atlı avcılar ve perilerin oluşturduğu kompozisyonları tek bir kelimeyle ifade edebilmek için "Saz" denilmiş olmalıdır (Mahir, 1987: 123; 1988: 28). 1557-58 yıllarında ise nakkaşbaşı mevkisine öğrencisi Kara Memi gelecektir (Demiriz, 1986: 384). Kara Memi, ustasından daha farklı olarak yarı natüralist üslubun yaratıcısı olacaktır. Doğadakine çok yakın çiçek görünüşleri süsleme dağarcığına katılmış, özellikle kumaşlarda devrin çini süslemeleri ile yarışacak kompozisyonlar kullanılmıştır (Öney, 1993: 334). Şah Kulu, Kara Memi, Üstad Osman gibi, Osmanlı süsleme sanatının motif dağarcığını ve tasvir üsluplarını yaratanlar ehl-i hiref üyesi sanatçılar Osmanlı sanatına diğer çevrelerden ayırt edici özellikler kazandırmışlardır (Bağcı vd., 2006: 17).

Ehl-i hiref içinde belirtildiği üzere, nakkaşlar sadece resim yapmayı, dokuma ve çini gibi ürünlere tasarımlar da üretmişlerdir. Sultan'ın kitap bezemelerinden seçtiği desenler, kaftanlar ya da taht odasını köşkünün döşeyecek mefruşatta kullanılmıştır (Tezcan, 2002: 92). Nakşbendân-ı hassa ya da nakşbendân-ı kemhâbâfân üyeleri de kaftanlar için özel tasarımlar üretmiştir (Necipoğlu, 1992: 201). Nakşbendân-ı kemhâbâfân yalnız desenin kumaşa doğru geçirilmesinden değil, dokuma için hazırlanan çözgü ipeğine, dokumada kullanılacak altın telin hazırlanışına kadar bütün detaylardan sorumludur (Tezcan, 2002: 93). Kemhacılar (kemhabafan), desen bağlayan kemhacılar (nakşbendan-ı kemhabafan), kadifeciler ve abacılar (abâ-yi bafan) dokumadan sorumlu diğer gruplardır (Tezcan, 1995: 321). Ehl-i hiref defterlerinde de nakkaşlar sonrasında 59 çalışan üçüncü sıradaki bölüm kemhacılarıdır ve nakkaşlardan sonra 305 akçe ile en yüksek üçüncü yevmiye onlara ödenmektedir (Yaman, 2008: 532): Sarayın kemha dokuyucusunun görevi büyüktür, çünkü desenlerin ölçekli kâğıt üzerinde kumaşın enine ve boyuna denk gelecek şekilde hazırlanması gereklidir; ayrıca saray terzisinin de dokunan kumaşın dikeceği kaftana uygun olmasını vermesi gereklidir

(Tezcan, 2002: 92).⁹ Sayısal artış içinde 1568 yılında Gülru Necipoğlu (1992: 199)'nun yayınladığı saray tekstil imalathanesinin planında, merkezde yer alan havuzun çevresindeki mekânlardan en büyüğü kemhacılar kârhanesi, daha küçük olanı kadifeciler kârhanesi, bir odanın nakşbendler yani tasarım için ayrıldığı, bir deponun ipek mahzeni, bir başka bir odanın ise ipek ipliğin eğrildiği dolabhane olduğu görülür ki planda tam olarak işlevi çözülememiş birçok küçük odada yer almaktadır. Tekstil ile ilgili olarak, ehl-i hiref içinde hayyatın-i hilat ve hayyatın-i hassa denilen saray terzileri de yer almaktadır (Uğurlu, 2001: 21). Hil'at, kaftan, ferâce ve başka elbise diken sanatkârların sayısında 16. yüzyıldan itibaren büyük bir artış olmuş ve 1670'lerde sayıları 949 kişiye varmıştır (İnalcık, 2008: 255).

3.Osmanlı ve İpek: Ekonomiyi Döndüren Çark Moda

Osmanlı ekonomisinin ana gelir kalemlerinden biri de hem iç hem de dış piyasalar için üretilen ipekli dokumalar olmuştur. Türk ipekli dokumaları üretimi ve pazarlamasının geçmişi Osmanlı öncesine dayanmaktadır.¹⁰ Özellikle 1300-1600 yılları arasında Anadolu ürünleri Balkanlar'a, Karadeniz'in kuzeyine ve Batı ülkelerine ihraç eden, tekstil üretim bölgesi olmuştur (İnalcık, 2002: 207; 2000: 269).

Osmanlıda önceleri Amasya, Bursa, İstanbul, Mardin ve Diyarbakır'deki ipekli dokuma sanayileri, İran'dan gelen ham ipeği işlenmiştir (İnalcık, 2000: 270). Bursa'daki gelişen ipek sanayinde ise, kadife, kemha, saten gibi her çeşit ipekli kumaş dokunmuştur (İnalcık, 1996: 63). Avrupa'da Türk kumaşı "etoffe de brousse" "velour de Brousse" kelimeleri ile ifade edilmektedir (Öz, 1996: 211). İpekli kumaş üretiminde Bursa ipekçilerinin Polonya Kraliyet ailesinden İran şahlarına kadar uzanan bir müşteri zümresi mevcuttu (Çizakça, 1996: 70).

Osmanlı ipekli dokuma üretim merkezi, 16. yüzyılda Bursa'dan ağırlıklı olarak İstanbul'a kaymıştır (Öz, 1950). 16. yüzyıl başında saray için ipekli okuma üretimi için kârhane-i hassa kurulmuştur. Seraser, zerbaft gibi kumaşlarda kullanılan kıymetli altın ve gümüş tellerin israfını önlemesi ile ilgili kanunlar çıkarılmış, kumaşların kalitesinin koruması için saraydan memur görevlendirilmiş ve kanuna göre dokunan kumaşlar arşınıcı da kalite kontrolünden geçtikten sonra piyasaya sürülmüştür (Tezcan, 2000: 515). Saray'ın İstanbul'da kendine ait dokuma atölyesi olması, dışarıya sipariş vermesini engellememiş; gerek İstanbul, gerekse Bursa atölyelerinde devamlı olarak kumaş sipariş edildiği gibi yurt dışından özellikle

⁹ Sekiz bin çözü teliyle dört veya daha çok renkli iplikle dokunan ipekli kumaşın serbest elle çizilmiş bir desenle dokunması mümkün değildir (Tezcan, 2002: 92; 1995: 323).

¹⁰ Selçuklu brokar parçası 13.yüzyıl başlarında Anadolu'da gelişmiş bir ipekli sanayinin bulunduğu konusunda kuşkuya yer bırakmaz (İnalcık, 2002: 208). Çin'den dönerken Anadolu'dan geçen Marco Polo, 13.yüzyıl'da Anadolu'da Selçuklu kumaşlarını övmektedir (Gürsu, 1988: 29). Selçuklu Devleti'nin parçalanmasından sonra, 14. yüzyıl Beylikler döneminde de, ipekli kumaş dokunup ihraç edilmiştir (Öney, 1993: 330).

ipeklileriyle ünlü Venedik'e saray adına siparişler yapılmıştır (Tezcan, 1995: 322).

Osmanlı dünyasında ipekli dokumalar Osmanlı saray hayatında önemli bir yere sahiptir. Hans Dernshwarm, 1553-1555 yılları arasında yaptığı Osmanlı ziyareti sonrasında Türklerin biraz para bulduğunda bunu giysiye harcadığını nakletmektedir (Karababa, 2006: 83). Topkapı Sarayı'nda 1582 tarihli hediye defterinde bir sünnet düğününde hediye edilen kumaşların listesi ipekli dokumalara atfedilen önem dışında dokumalardaki çeşitliliği de göstermektedir. (Vaghefi, 1994: 14). Bu çeşitlilik içinde ipek kumaş türlerinin gruplanmasını araştırmacılar farklı şekilde yapmaktadır. Osmanlı ipekli kumaşlarının dokuma tekniğine kadife (çatma), sırmalı (seraser), ve kemhâ olarak üç ana tipe ayrılabilir (İnalçık, 2008: 246). Bunlar dışında canfes, gezi, hatayi, kutnu, atlas gibi kumaş türleri de vardır.

Çatma, kadifenin bir türü olmasına karşın farkı kumaş zemininin hav yüksekliğinden az olmasıdır. Zemini genellikle klaptan iplik ile desen ise yüksek hav ile ipek yün malzemeyle dokunmuştur (Uğurlu, 2001: 28). Seraser, çözgüsü ipek, atkısı ise ipek üzerine sarılmış gümüş veya altın tel veya doğrudan doğruya gümüş, altın tel olan kumaştır (Altay, 1979: 14). Fiyat ayarlamalarını tespit eden narh defterleri seraserin oldukça değerli bir kumaş olduğunu göstermektedir. (Atasoy, 2002: 762). Kemha, çözgüsü ve atkısı ipek, üst atkısından ayrıca altın alaşımli gümüş veya doğrudan gümüşlü klaptanla dokunmuş ipekli kumaştır ve seraserden farklı tel yerine klaptanla¹¹ dokunmasıdır ki, renk ve desen açısından daha zengin görünümlüdür (Altay, 1979:14). Kemha dokuma, kemha, zerbaft ve serenk şeklinde gruplandırılmaktadır (Atasoy vd., 2001:217). Seraser, kemha gibi kumaşlar altın ve gümüş kullanılmasında kaliteyi düşürmemek ve israfi önlemek için sıkı kontrol edilmiştir (İnalçık, 2008: 256). Serenk, 16. yüzyıldan sonra rastlanan kaftan yapımında tel yerine sarı ipek kullanılan kalın desenli bir kumaştır. Benekli, çiçekli ya da düz oluşuna göre farklı isimler almaktadır. Zerbaft ise, 16. yüzyıl ikinci yarısından sonra sırmalı altın telle ya da kıymetli metal teller ile dokunmuş desenli bir kumaştır (Uğurlu, 2001: 28). Bu kumaşın atkısı ve çözgüsü altın sırmadan olduğu için kumaşlar arasında en pahalı ve ağır olanıdır.

Ehl-i hiref üretimi kaftanlar ile yine ehl-i hiref üretimi resimlerin yer aldığı *Süleymanname* el yazmasından Kanuni döneminde kaftanlar ile ilgili sayısız bilgi edinilebilmektedir. Tasvirlerde özellikle, kaftanların Osmanlı saray yaşamındaki yeri, önemi ; ne zaman, ne amaçla ve nasıl kullanıldıkları bire bir aktarılmıştır.

¹¹ Klaptan ipek ip üzerine altın ya da gümüş tel sarılmasıyla elde edilen ipliklidir.

4.Süleymannâme Kaftanları: Gerçekliğin Tasviri

4.1. Cülus, 1520 M., y.17b-18a. Nakkaş A, (Atıl, 1986: 91).

Süleymannâme el yazması içindeki ilk resim çift sayfa düzenlenmiş olan Sultan Süleyman'ın cülus sahnesidir. Sağ sayfada (y.17b) Kanuni tahtta oturur şekilde gösterilmiştir. Üzerindeki lacivert renkli kaftan, hatailer ve yaprakların yer aldığı saz üslubunda bezeme ile kaplıdır (Foto 1). Kanuni Sultan Süleyman'ın bu kaftan tasviri ile uyuşan örnek, 16. yüzyılın ortalarında dokunmuş olan kemha bir kaftandır. Altın ve gümüş klaptanın hâkim olduğu bu kemha, en pahalı kumaşlar arasında yer almaktadır ve ayrıntılı hatailer ile birlikte yaprak deseni kullanılmıştır (Benaki Müzesi, Atina Env.No. 3897) (Atasoy vd., 2001: 72-73) (Foto 2).

Sultan'ın önünde diz çökmüş vezirin kaftanı stilize çin bulutları ve çintemani ile süslüdür (Foto 1). Bu kaftanın desen özelliklerine sahip çok sayıda dokuma günümüze ulaşmıştır. Metropolitan Müzesi'nde bulunan çatma kaftan örnek olarak verilebilir (Foto 3). Tahtın hemen yanında ayakta duran vezir-i azam Piri Mehmed Paşa ise kırmızı renkli kolsuz kaftan giymiş şekilde tasvir edilmiştir. Kaftanda aralıklı dizilmiş büyük boyutlu şemseler bulunmaktadır. (Foto 1) Topkapı Sarayı Müzesi'ndeki 16. yüzyıla ait çocuk kaftanında, benzer şekilde iri şemselerin dizilimi ile oluşturulmuş bir kompozisyon kullanılmıştır (TSM Env. No. 13/266) (Atasoy, 1992: 179) (Foto 4).Tahtın sol alt tarafında, sırasıyla Şeyhülislam Zenbilli Ali Efendi, Rumeli ve Anadolu kazaskerleri resmedilmiştir. Cülus sahnesinde sade kaftan giyen sadece bu üç figürdür.



Foto 1: Cülus, 1520 M., y.18a. Nakkaş A (Atıl, 1986: 91).



Foto 2: Kemha Kaftan, Atina Benaki Müzesi (Env.No. 3897) (Atasoy vd. 2001: 73).



Foto 3: Çatma Kaftan, Metropolitan Müzesi (Env. No. 08.109.23)
<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/08.109.23> (E.T: 02.07.2012).



Foto 4: Osmanlı Kaftan, 16. Yüzyıl, Topkapı Sarayı Müzesi (Env. No. 13/266)
(Atasoy, 1992: 179).

4.2.Divan toplantısı, 1520 M.(?),y.37b-38a, Nakkaş A (Atıl, 1986:97).

Divan toplantısının resmi çift sayfa olarak düzenlenmiştir. Bu sahnede sarayda çok sayıda üst düzey görevli çarpıcı kaftanları ile birlikte tasvir

edilmiştir. Sağ yaprak y.37b'de kubbe altında sol üst tarafta oturan üç vezirin kaftanları örnek alınabilir. Sol baştaki vezirin kaftanı üzerinde saz üslubunda iri hatailer ile hançeri yapraklar birlikte kullanılmıştır (Foto 5). Bu kaftan tasvirine en yakın örnek, Metropolitan Müzesi koleksiyonundaki 16. yüzyıla ait kemha kaftandır (Foto 6). Ortadaki vezirin siyah renkli kaftanı Çin bulutları, dal ve yapraklar ile bezelidir (Foto 5). Tasvirdeki kaftana en yakın kemha dokumada şaşırtmalı düzende Çin bulutları ile bitkisel motiflerin birlikte kullanılmıştır ve bu dokuma 16. yüzyılın son otuz yılına tarihlenmektedir (Musée Historique des Tissus, Lyon Env.No. 23.033) (Atasoy vd., 2001: 270) (Foto 7). Sağ baştaki vezirin bordo renkli kaftanı ise *Süleymanname* resimlerinde sıklıkla karşımıza çıkan figürlü bezemeli kaftan örneklerindedir (Foto 5). Burada kaftanın üzerine uçar vaziyette zümrüd-ü anka kuşu işlenmiştir. İleride de daha detaylı değinileceği üzere, iri boyutlu figürlerin ipek halı ve kaftanlar üzerinde kullanımı Safavi eserlerinde karşımıza çıkmaktadır. (Foto 8)



Foto 5: Divan toplantısı, 1520 M., y.37b, Nakkaş A (Atıl, 1986: 97).



Foto 6: Kemha Kaftan, 16. Yüzyıl(?), Metropolitan Müzesi
<http://rugrabbit.com/content/ottoman-silk-textiles-metropolitan-museum-art> (E.T: 02.07.2012).



Foto 7: Kemha Kaftan, 16. yüzyılın son otuz yılı, Musée Historique des Tissus, Lion (Env.No. 23.033) (Atasoy vd., 2001: 270).



Foto 8: Safevi kadife kaftan (Stockholm Kraliyet Savaş Müzesi, Inv.No. 3414.)
<http://www.galerie-creation.com/tapisseries-de-musee-k-1159.htm?page=4> (E.T: 02.07.2012).

4.3. Safevi Elçisi'nin Kabulü, 1532 M, y.332a, Nakkaş A (Atıl, 1986: 160)

Arz Odası'nda tahta oturan Kanuni lacivert renkli kaftan giyerken gösterilmiştir. Kaftanın üzerinde şemse dizileri yer alır. Şemseler çevresindeki çizgiler ile birbirlerine bağlanmıştır (Foto 9). Bu tarz süsleme kompozisyonuna benzeyen çok sayıda kaftan günümüze ulaşmıştır. İçlerinden, 1500-1600 arasına tarihlenen birbirine bağlı şemse düzeni içinde daha küçük şemselerin kullanıldığı kemha dokuma örnek olarak verilebilir (Victoira Albert Müzesi, Env. 763-1900) (Foto 10).



Foto 9: Safevi Elçisi'nin Kabulü, 1532 M,y.332a, Nakkaş A. (Atıl, 1986: 160)



Foto 10: Kemha Kumaş, Victoira Albert Müzesi (Env. 763-1900)
<http://collections.vam.ac.uk/item/O93548/woven-silk-unknown/> (E.T: 02.07.2012).

4.4. Avusturya Elçisinin Kabulü,1532 M, y.337a, Nakkaş B (Atıl 1986: 163)

Kabul sahnesi açık alanda gerçekleşmektedir. Tahtta oturan Kanuni, bezemesiz bir kaftan giyer şekilde gösterilmiştir. İçteki uzun kollu kaftanı turkuvaz dıştaki kısa kollu kaftanı acı sarı renktedir (Foto 11). Tasvirdeki düz dokumalar açısından Kanuni Sultan Süleyman'a ait bal rengindeki düz atlas kaftan iyi bir örnektir (TSM Env.No. 13/100) (Anonim, 1994: 92, 233) (Foto 12).



Foto 11: Avusturya Elçisinin Kabulü, 1532 M, y.337a, Nakkaş B (Atıl, 1986: 163).



Foto 12: Kanuni'ye ait Atlas Kaftan (TSM Env.No. 13/100) (Anonim 1994: 92, 233).

4.5. Kanuni'ye Cam-ı Cemşid'in Sunumu, y.557a, Nakkaş A. (Atıl, 1986: 217)

Bu resimde, Nahçıvan Seferi'nden (1553-55) sonra İstanbul'a getirilmiş olan Cam-ı Cemşid'in Sultan Süleyman'a sunuluş anı tasvir edilmiştir. Kanuni tahtta oturur şekilde gösterilmiştir. Kolsuz dış kaftanı üzeri dolaşmalı düzende hatiler ile bezelidir (Foto 13). Dış kaftanın hatai bezemelerine en yakın uygulama, Topkapı Sarayı'ndaki 16. yüzyıla ait güvezi renk zeminli kemha kaftan parçalarında karşımıza çıkar (TSM Env.No.13/1667-68) (Sözen, 1999: 200-201) (Foto 14). İçteki yeşil kaftanı üzerinde ise çarpıcı büyüklükte figürler bulunur (Foto 13). İleride daha detaylı değinileceği üzere Kanuni'nin figürlü kaftanı Safevi üretimi Şahname'de yer alan Hüşeng ile ejder hikayesinin tasvir edildiği özellikli bir kaftandır (Foto 15).



Foto 13: Kanuni'ye Cam-ı Cemşid'in Sunumu, y.557a, Nakkaş A. (Atıl, 1986: 217).



Foto 14: Kemha kaftan, Topkapı Sarayı Müzesi (TSM Env.No.13/1667-68) (Sözen, 1999: 200-201).



Foto 15: Safevi Kemha Kaftan, 16.yy üçüncü çeyreği, Moskova Savaş Müzesi (Env. 25668) (Lassikova, 2010: 30).

5.Değerlendirmeler

5.1.Ehl-i Hiref ve Dokumalar

Ehl-i hiref teşkilatının yapılanması içinde nakkaşlar ile dokuma ürünlerinden sorumlu bölüklerin birlikte çalışmış olmaları önemlidir. Bu açıdan, *Süleymanname* içindeki kaftan tasvirlerinde ehl-i hirefin ve nakkaşhanenin etkinliği izlenebilmektedir. Kaftan tasvirlerinde Şah Kulu'nun saz üslubu tasarımında çok sayıda kaftan bulunurken Kara Memi'nin naturalist üslubunda motifli hemen hemen hiç kaftan yoktur.

Süleymanname yazmasının içerdiği olaylar 1555'e kadardır ve eser tamamlanarak Sultan Süleyman'a Ramazan 965/ Haziran sonu Temmuz başı gibi 1558 yılında tamamlanarak sunulmuştur. Nakkaşbaşı Şah Kulu'nun vefatı için 1555-1556, öğrencisi Kara Memi'nin nakkaşbaşı ünvanı alışı için de 1557-1558 tarihleri verilir. Bu noktada *Süleymanname* içindeki resimlerin ve de kaftanlar için tasarımların Şah Kulu ile Kara Memi arasındaki geçiş döneminde yapıldığı görülüyor. Eserin, tezhipleri Kara Memi üslubunun izlerini taşımaktadır (Atıl, 1986: 64; Tanındı, 2002: 882).Ancak, nakkaşların resimleri daha önceden yaptığı tezhibin ise kitabın teslim süresine yakın bir zamanda gerçekleştiği bilinmektedir (Atıl, 1986: 75). Ayrıca tam anlamıyla Kara Memi üslubunun dokuma alanında kabul gören bir beğeni halini alışı için 1560'lara kadar beklemek gerekecektir (Atasoy vd., 2001: 230-233). Tüm bu sebepler hesaba katıldığında *Süleymanname*'deki kaftan tasvirlerinde Kara Memi üslubunun görülmeyişi şaşırtıcı olmamaktadır.

Esin Atıl (1986), *Süleymanname* resimlerinin üsluplarında hareketle nakkaşhaneden birden fazla sanatçının bu eserde görev aldığı belirtilir ve nakkaşları üsluplarına göre A,B,C,D ve E olarak nitelendirmektedir. Kaftan tasvirleri de bu üslupsal ayırımı destekler niteliktedir. "A" olarak nitelendirilen nakkaşın kaftan bezemelerinde daha detaycı davranarak farklı bezemeli kaftanları resmettiği gözlemlenir.. Oysa "B" ve "C" olarak anılan nakkaşlar, çift pelenk, küçük kuğ figürleri ve çintemani gibi bilindik süsleme kalıplarının yer aldığı kaftanları resmetmeyi tercih etmişlerdir Nakkaş A'nın resim sanatındaki üstatlığı kaftan tasvirleri ile bir kez daha ortaya çıkmaktadır.

Süleymanname içindeki kaftan tasvirlerinden, kaftanların türlerini anlayabilmek zor olsa da tasarımlardan hareketle kemha ve çatma kaftanların daha sık resmedildiği söylenebilir. Çintemani bezemeli günümüze ulaşan dokuma örneklerin yoğunlukla çatma oluşu tasvirlerdeki çintemanili kaftan tasvirlerinin de çatma olabileceği fikrini uyandırmaktadır.

Osmanlı resim sanatında seraser kaftanlar beyaz renkte yapılarak gösterilmektedir (Atasoy vd., 2001: 171). Bu açıdan bakıldığında *Süleymanname* içinde, Kanuni'nin giydiği kaftanlar arasında herhangi bir seraser tasviri bulunmaz. Saray'ın Bursa'dan talep ettiği 1555 tarihli kumaş

listesinde, Süleymaniye Cami'nin tamamlandığı 1558 yılında tutulmuş bir defterde, Sultan III. Murad tarafından çıkarılmış olan 1577'de fermenda seraser dokumalardan söz edilirken 1550'lere ait belgelerde seraser ismi dokumalar içinde yer almaz (Atasoy vd., 2001: 165,169,171). *Süleymannâme* içindeki kaftan tasvirlerinin de yardımıyla, seraserin popülaritesinin eserin tamamlandığı 1558 yılı sonrasında arttırdığı düşünülebilir. 16.yüzyıl sonunda resimlendirilen Seyyid Lokman'ın *Hünernâme*'sinde (1587-1588) Kanuni'nin (y.25b); *Şehinşehname*'sinde (1592) ise III.Murad'ın (y.159b) beyaz kaftan ile gösterilişi, seraserin 16. yüzyıl sonlarında daha popüler bir kumaş haline geldiğini doğrular niteliktedir.

5.2.Saray Protokolü

Osmanlı saray protokolünde ipekli dokumaların önemli bir yeri bulunmaktadır. Ziyaret eden büyükelçilere padişahın huzuruna kabul edilmeden önce birer hil'ât verilirdi ve bu hil'âtların yüksek kaliteli olması Sultan huzuruna iyi niyetle kabulün göstergesi iken beklenenden daha düşük kalitedeki giysi herkes açısından memnuniyetsizliğin ifadesi anlamında idi (Atasoy vd., 2001: 32-33). Transilvanya elçisi Borsos 1618 yılındaki ziyaretini “ Sultan'a veda etmeğe gittik ancak saygıyla karşılanmadık. Bize çok düşük kalitede kaftanlar verildi ve yemek ikram edilmedi. Padişah da kötü bir kaftan giymişti.” şeklindeki nakletmektedir (Atasoy vd., 2001: 33). *Süleymannâme*'deki “Safevi elçisi kabulü” sahnesinde (y. 332a) (Foto 9) Kanuni'nin ihtişamlı kaftan ile tasvir edilirken hemen sonrasında “Avusturya elçisi kabulü” (y. 337a) (Foto 11) resminde sade kıyafetler içinde gösterilmesi Osmanlı diplomasisinde kaftanların sembolizmini doğrular. Her iki elçi kabulü de 1532 tarihlidir. Osmanlı Devleti, 1532 tarihinde Avusturya ile Günz Savaşı'nda iken Safavi-Avusturya ittifakını önlemek adına Safavi ile daha ılımlı bir ilişki içindedir (Ágoston, 2007:88,100-101). Osmanlı protokolünde Avusturya ile Safevi elçilerine karşı olan farklı tutumunun sonrasında da devam ettiğini Habsburg (Avusturya) elçisi Busbecq hatıratından da takip edebilmekteyiz. Busbecq 1555 tarihinde, Safevi elçilerine kendilerinden daha iyi davranıldığını ve Türklerin dostlarına ikram ederken hiçbir şeyi noksan bırakmadıkları gibi düşmanlarını da hor görüp alay ederken en gaddar tavrı takındıklarını belirtmektedir (2004: 46). Kanuni'nin sade kaftan ile savaş halindeki Avusturya elçisi ile görüşmesi ve bezemeli kaftan ile de Safevi Elçisi'ni kabul edişi tesadüften öte Osmanlı protokolünün bir aktarımıdır.

5.3.Kanuni'nin Renk ve Dokuma Tercihi

Osmanlı saray yaşamında törenler ne kadar önemliyse bu törenlerde giyilen ya da kullanılan kumaşlar da o derece önemlidir. Cülus yani tahta çıkış da bu törenlerden biridir. Sultan'ın tahta çıkışları, cülus aslında selefinin cenaze töreni ile denk gelen bir törendir ve sultanların cülus

tasvirlerinde koyu mavi ve lacivert şeklinde yas kıyafetleri giyer şekilde gösterilmesinin nedeni bu şekilde açıklanabilir (Atasoy vd., 2001: 24). Türk-İslam dünyasında matem rengi olarak koyu renkler kullanılmıştır (Bağcı, 1996: 166). Bubeçq (2004: 39), hatıratlarında, “Türkler siyah rengi hiç sevmezler...Türkiye’de siyah renkli elbise ile sokağa çıkan hiç kimse bulamazsınız. Ancak, mühim bir para kaybına veya ağır bir felakete uğramış olanlar müstensa...” demektedir.

Yıldıray Özbek (2004: 155), Şükrî-i Bitlisî *Selimnâme*’sinde (TSK H.1597-98). Sultan II.Bayezid’in cenazesinin İstanbul’a doğru götürülüşü sahnesinde (y.62a) Sultan’ın tabutunu taşıyan figürlerin giysi ve özellikle sarıklarının matem göstermek amacıyla mavi, siyah ve mor renkte resmedildiğini belirtmektedir. Çalışmada atlanan, ancak tespitleri doğrulayan bir başka tasvir aynı eserdeki Yavuz Sultan Selim’in ölümü ile ilgili olandır (y.267a) (Özbek, 2004: 178). Yavuz’un yanında ayakta duran kişilerin sarıkları koyu yeşil, siyah ve mavi renktedir ve Yavuz’un üzerine koyu mavi örtü örülmüştür. Ayrıca, Şükrî-i Bitlisî *Selimnâme*’sinde bu iki cenaze sahnesi dışında koyu renkli sarıklı kişi tasviri yoktur hepsi beyaz sarıklı yapılmıştır.

Süleymanname’deki cülus sahnesinde, tüm açıklamaları doğrulayacak şekilde, Kanuni, koyu mavi zeminli kaftan giyerken gösterilmiştir (Foto1).¹² Şehzade Mustafa’nın boğdurulması ve diğer oğlu Cihangir’in vefatı sonrasında Şehzade Selim ile av sahnesinde, Kanuni’nin giydiği kaftan yine koyu mavi renktedir (y.576a). Kanuni’nin üzüntüsü, nakkaşlar tarafından Kanuni’nin gözleri çevresindeki detaylandırma ile görselleştirilmiştir. Hayatının son bölümünde Kanuni Sultan Süleyman’ın giydiği sade kaftanlarında yeşil dışında koyu mavi rengi tercih etmesinin oğullarını öldürtmenin verdiği acının bir göstergesi olarak yorumlanmaktadır (Atasoy vd., 2001: 22).

Gülru Necipoğlu (1992: 198), Kanuni Sultan Süleyman’ın son yıllarında kendisini değiştirdiğini ve erken dönemlerindeki altın ve mücevherler içindeki lüks yaşamının yerini sade yeşil cübbe giyimi ve seramik kaplardan yemek yeme alışkanlıklarına bıraktığını belirtmektedir. Bu açıdan Busbecq’in hatıralarındaki anlatımlar ile 1559’da Melchior Lorchs tarafından ve az zaman sonra da Nigari tarafından yapılmış Kanuni portrelerinde Sultan’ın sade kaftan ile tasvir edilmesini örnek gösterir (Necipoğlu, 1989: 423) (Foto 16). Busbecq, Sultan Süleyman’ın melankoli ve kasvetli hali nedeniyle devlet törenleri dışında Hz.Muhammed’in giydiği şekilde yeşil sof giyindiğini mektuplarında yazmaktadır (Forster- Daniell,

¹² İpek isimli araştırmada, *Süleymanname*’deki cülus tasvirinde Kanuni Sultan Süleyman’ın daha uğurlu renkler içinde resmedildiği şekilde gözden kaçan bilgi bulunur (Atasoy vd., 2001: 24). 24 numaralı dip nottaki Kanuni’nin altın bezemeli ipekten kaftan içinde gösterildiği şeklindeki açıklama (Atasoy vd., 2001: 343) *Süleymanname* cülus sahnesindeki Kanuni kaftan tasviri ile uyumsuzdur.

1881: 144). Busbecq'in Kanuni'nin sade kaftan giyme tercihi ile ilgili yorumlarına temkinli yaklaşmak gerekir. Çünkü Kanuni'nin son döneminde yine benzer ruh hali ile sofulaştığı ve bu yüzden müzik aletlerini yaktırdığını anlatmaktadır (Busbecq, 2004: 118). Gerçekte Busbecq kendisinin görmediği bir olayı hem de yanlış yorumlamayla aktarmaktadır. Mahmut Ragıp Gazimihal, Fransa Kralı I.Francois tarafından 1543 yılında imzalanan anlaşma nedeniyle müzisyenlerden oluşan bir grubun Osmanlıya gönderildiğini; Kanuni'nin müzisyenleri beğenmekle birlikte nizamsızlık doğurabileceği nedeniyle müzik aletlerini yaktırdığını ve müzisyenlerin iadesini emrettiğini ancak kendilerini teselli etmek için ikram ve iltifatlarda bulunduğunu nakletmektedir (Alaner, 2011: 11). Busbecq'in Kanuni'nin son dönemi ile ilgili yorumlamalarında, Avusturya elçisi sübjektifliğine dayanan bir tavrı olabileceğini atlamamak gerekir. Kanuni'nin giysi tercihinde bir değişim olduğu muhakkaktır Kanuni'nin giyim zevkinin sadeleştiği son döneminin ne zaman başladığı ile ilgili olarak *Süleymanname* içindeki kaftan tasvirleri fikir verebilir. Çünkü resimlerde Kanuni nerede, ne zaman, ne tarz bir kaftan giymişse öyle resmedilmiştir. Gülru Necipoğlu'nun görsel ve yazılı kaynakları 1558 yılı ve sonrasına işaret etmektedir. *Süleymanname*'nin metni daha öncede belirtildiği gibi 1555 yılındaki olaylarla son bulmaktadır. Resimlerin tamamlanması ve eserin Kanuni Sultan Süleyman'a sunulması 1558 yılıdır. Bu nedenle, Kanuni'nin giysilerinde sadeliği tercih etmeye başlamasının 1555'den önce olmadığı şeklinde bir tarihlendirme önerilebilir. Kanuni'nin giyinmesindeki değişime, Şeyhülislam Ebu Suud Efendi'nin yaklaşımları da neden olarak gösterilmektedir (Necipoğlu, 1992: 198). Tasvirlerden hareketle, 1545 yılında Şeyhülislam olan Ebu Suud Efendi'nin sade giyim ile ilgili görüşlerinden etkilenmek için Kanuni'nin neden 15 yıl beklediği şeklinde bir soru ortaya çıkmaktadır.

Ayrıca, *Süleymanname*'de Şeyhülislam Zenbilli Ali Efendi, Rumeli ve Anadolu Beylerbeyi gibi her daim sade kaftan giyen ulema dışında, Barbaros Hayrettin'in gibi (y.360a), belli bir yaşı geçen kimseler de sade kaftan giyerken gösterilmiştir. Kanuni'nin sade kaftan tercihinde sadece matem duygusunun değil, yaşı ilerleyen kişilerin daha sade giyinmesi şeklindeki geleneğin de etkili olduğu düşünülebilir.



Foto 16: Nigari'nin Kanuni Portresi, 1560'lar, Topkapı Sarayı Kütüphanesi (H.2134/8) [http://www.e-marineeducation.com/tr/denizci-ressamlar-haydar-reis-nakkas-nigari/\(E.T: 02.07.2012\).](http://www.e-marineeducation.com/tr/denizci-ressamlar-haydar-reis-nakkas-nigari/(E.T: 02.07.2012).)

5.4.Safavi Üretimi Figürlü Kaftanlar

Süleymanname içinde çok sayıdaki sahnede, Kanuni Sultan Süleyman da dâhil olmak üzere, farklı statüdeki kişiler figürlü kaftan giyerken gösterilmiştir. Hem hayvan hem de insan figürü bulunan kaftanların Safevi üretimi olduğu ve Osmanlı dünyasına ithal edildiği kabul edilir (Atasoy vd., 2001: 18). Osmanlı üretimi çok az sayıda bu tarz kaftan günümüze ulaşabilmiştir (Atasoy vd., 2001: 271). Bunlardan biri de iki geyik tasvirinin bulunduğu dokuma parçasıdır. Oysa, Safevi kültürünün Osmanlı kültüründen farklı olarak figürlü kaftanları daha çok beğendikleri kaynaklarda anlatılmaktadır Kutsal Roman İmparatorluğu'ndan gelen elçi Reinhold Lubenau 1587-1589 yılları arasında çeşitli figürlü resim ve dokumalara düşün Safevilerin tersine Osmanlıların bu konuda daha çekingen bir tutum izlediklerini nakleder (Necipoğlu, 1992: 202). Dünya müzelerinin koleksiyonlarında çok sayıda Safevi üretimi hayvan ve insan figürlü kaftan bulunmaktadır. Safevi dönemi figürlü dokumaları çoğunluğu kadife türündedir ve 8 ile 12 arası değişen canlı renklerle dokunmuşlardır (Paşayeva, 2006: 119). Safevi saray atölyelerinde dokunan figürlü dokumaları 16.ve 17.yüzyıllarda diplomatik hediye olarak da gönderilmiştir ki Osmanlı tarihçisi Gelibolulu Mustafa Ali, Sultan III. Murad'ın oğlu Şehzade Mehmed'in 1582'deki sünnet düğününde İran Şah'ından gelen hediyeler arasında resimli dokumalardan söz etmektedir (Değirmenci, 2002: 206). Bu açıdan, *Süleymanname* resimleri, ister diplomatik hediye olsun ister satın alınmış olsun Safavi figürlü kaftanların Osmanlı Sarayı'nda beğenilerek giyildiğini göstermektedir.

5.5.Cam-ı Cemşid'den Kaftana Sembolik Tavır

Süleymannâme içinde Kanuni'nin giydiği kaftanlar içinde sembolik anlamlı olanlarından biri de Cam-ı Cemşid¹³, in Kanuni'ye sunulmasının konu edinildiği sahnedir. Safevilerle olan savaşta Osmanlı galibiyetinin nişanesi olarak edinilen cam-ı cemşid basit bir ganimet değildir. Cemşid'in kadehi hangi hükümdarın elinde ise, kadehin güçlerine sahip olma ayrıcalığı o hükümdara geçmektedir (Renard, 1999: 102,223). Dolayısıyla burada Osmanlı sultanı olarak Kanuni, cam-ı cemşid güçlerinin gerçek sahibi olarak resmedilmiştir. *Süleymannâme*'deki bu tasvirde Safevi-Osmanlı çekişmesine ciddi bir gönderme yapılmaktadır. Kanuni'nin giydiği kaftan da rast gele seçilmiş bir kaftan değildir.

Kanuni, gene *Şahname*'de söz edilen Hüşeng¹⁴ ile ejder öyküsünün yer aldığı figürlü Safevi kemha bir kaftan giymektedir. Bu öykü Safevi ipekli dokumlarında sıklıkla resmedilmiştir. En önemli örneklerden biri de Moskova Savaş Müzesi'nde bulunan (Env. No. 25668), Safeviler tarafından Rus Çarı Korkunç IV.İvan'a (1530-1584) hediye olarak gönderilmiş kemha kaftandır (Lassikova, 2010: 30-31) (Foto 15). Kaftan üzerinde konunun tipik anlatımına ait dağlık bir alanda başının üzerine kadar kaldırdığı kaya ile avcı, ağzından alev çıkan ejder ve ağaç üstünde olaya karşı gagası açık şekilde tepki içinde büyük bir simurg işlenmiştir (Lassikova, 2010: 33). Konu seçimi diplomatik hediyelerdeki sembolizm ile ilintilidir çünkü burada kötü güçlerin temsilcisi ejderha, iyi tarafın temsilcisi ise simurg olmakta ve ejderle mücadele içindeki hükümdar iynin savunucusudur (Lassikova , 2010: 33-35, 38-41). Bu konu en çok Şah Tahmasp döneminde işlenmiştir ve Safevi algısına göre, kötülüğün sembolü ejder Osmanlılar, simurg sembolizmindeki iyilik adına mücadele eden avcı hükümdar Hüşeng Şah Tahmasp olmaktadır (Lassikova, 2010: 42).

Osmanlının Safevi için görüşü de pek farklı değildir. Ebu Suud Efendi fetvasında, Süleyman'ı ehl-i İslam, Safevileri ise bâgî (asi) olarak tanımlamakta ve Süleyman'ın evrensel bir hükümlanlık hakkına sahip olduğunu belirtmektedir (Imber, 1998: 154). Safevilerin şer ve fesaları alıp kendilerince yorumlayarak küfür içinde oldukları ve onlarla mücadelenin

¹³ Cem ile ilgili *Şahname*'de çok sayıda efsane anlatılmaktadır. Cem güneşin Koç (Hamel) burcuna girdiği 21 Mart günü Azarbeycan'a gelmiş ve doğu yönünde yüksekçe bir yere tahtını kurdurarak oturmuş ve güneş vurduğunda tahtı ve tacındaki mücevherlerin parlaması nedeniyle kendisine halk "Şid" unvanını vermiştir. Bir gün havada yaklarına yılan dolanmış kuş görmüş ve askerlerine kuşa zarar vermeden yılanı öldürmelerini emretmiş ve kuş da teşekkür etmek için kendisine tohum getirmiştir. Bu tohumlardan üzüm elde edilmiş; Cemşid bu üzümlerden şarap yapmış ve bu şarabı da yedi köşeli cam-ı cemşid olarak anılan kadehten içmiştir. Daha detaylı bilgi için bakınız (Firdevsi, 2009).

¹⁴ Firdevsi *Şahname*'sinde Hüşeng ikinci imparatorudur ve büyük bir yılan ile karşılaşır. Yılanı öldürmek için eline kaya alarak fırlatır kayalar çarpınca ateş çıkar. Bu anlatımda simurg olmasa da tasvirlerde öykü simurg ile birlikte resmedilmiştir.

kötülük ile mücadele olduğu şeklindeki fetvasında ise, Osmanlı- Safevi çekişmesinin, iyi-kötü mücadelesine getirilişi izlenebilmektedir.¹⁵

Safevi de Osmanlı da kendisini iyi, karşı tarafı kötü taraf addettiği ironik siyasete sahiptir. Cam-ı Cemşid'in sunumu tasvirindeki dokumalar bu siyasetin izlerini taşımaktadır. Kanuni'nin Safevi'den ganimet kaftanındaki anlatılan Hûşeng öyküsünde iyi tarafın Safevi'nin söyleminin tersine Safevi değil Osmanlı olduğu, bu nedenle savaşı kazandığı ve cam-ı cemşid ganimeti ile de iktidar gücünün teyit edildiği gibi bir sembolizm geliştirilmiş olabilir.¹⁶ Kanuni'nin oturduğu yerdeki çintemanili örtüler de bu sembolizmi destekler. Sembolik geçmişi Asya'ya kadar uzanan çintemani iktidar gücünü koruyan bir tılsım olarak saltanat ile ilgili eserlerde sıkça kullanılmıştır (Tekin, 2006: 431-416) Kanuni döneminde çintemani ile saltanat gücü arasında bir bağ kurulmuştur. Bu bağın bir örneği Süleymaniye Cami'nde karşımıza çıkmaktadır. Süleymaniye'de hünkar mahfili cami içinde doğu kanattadır. Son cemaat bölümü doğu duvarında çintemani işlenmişken batı duvarda çintemani bulunmamaktadır (Tekin, 2011: 114). Tıpkı Süleymaniye Cami'nde kullanıldığı gibi, bu tasvirde de mutlak ve haklı iktidar gücünün Osmanlı olduğu çintemani kullanılarak sağlanmıştır. Bu tasvirde, Kanuni'nin kaftanı sembolik anlatımın merkezi konumundadır.

Sonuç

Süleymanname'deki kaftan tasvirleri ile günümüze ulaşan örneklerin karşılaştırmaları da göstermektedir ki, nakkaşlar gelişi güzel hayali çizimler yapmamıştır. O dönemde sarayda kim, nerede ve ne tarz bir kaftan giymişse o şekilde resmedilmiştir. Bu açıdan da *Süleymanname* kaftan tasvirleri bizlere 16. yüzyıl Osmanlı dokumalarının türleri ve ehl-i hiref işleyişi, dönemin beğenisi, alışkanlıkları ve kaftanların sembolik kullanımları ile ilgili bilgi aktarmaktadır. Kısacası Arifi *Süleymanname*'si sanatsal anlatım ile arşiv belgesi niteliğini kusursuz olarak harmanlamış bir eser olarak karşımızda durmaktadır.

¹⁵ Ertuğrul Düzdağ'ın derlemiş olduğu Ebu Suus Efendi'nin fetvalarından 481 numaralı olanın da: "Şi'adan değil, "yetmiş üç fırka ki, içinde ehl-i sünnet fırkasından gayri nârdadır" deyu hasreti Resul (sallallâhu aleyhi ve sellem) tasrih buyurmuşlardır, bu taife ol yetmiş üç firkanın hâlis birinden değildir. Her birinden bir miktar şer ve fesad alıp, kendiler hevâlarınca ihtiyar ettikleri küfr ü bid'atlere ilhak edip, bir mezhebi küfr ü dalâlet ihtira' eylemişlerdir. Dahi durup gün günden artırmak üzerinedirler....." şeklinde açıklama bulunur (1983: 110-11).

¹⁶ Şahname'deki ejder avcısı hikayesinin Osmanlı dünyasında da beğenildiği anlaşılmaktadır. Osmanlı Sarayı'nda Safevi'den ganimet olarak bu konunun işlendiği bir başka dokuma ise kadife çadır parçasıdır. Bu çadır parçası önceleri Sultan Süleyman'ın çadırında süs olarak kullanılmış sonrasında 1683 Viyana kuşatması zamanı Kara Mustafa Paşa'nın çadırının parçası iken Polonya prensi Sanguszko'nun eline geçmiştir (Bier, 1987: 199).

KAYNAKLAR

- Adıgüzel Toprak, Filiz. (2007). *Arifi'nin Süleymannâme'sindeki Resimlerde Saltanata İlişkin Simgeler*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınları.
- Ágoston,Gábor. (2007). Information, Ideology anıperial policy: Ottoman Grand Strategy In The Context of Ottoamn-Habsburg Rivalry. *The Early Modern Ottomans: Remapping the Empire*. ed. Virginia H. Aksan-Daniel Goffman.Cambridge: Cambridge University Press,s.75-103.
- Akalay, Zeren. (1966-68). Tarihi Konuda İlk Osmanlı Minyatürleri. *Sanat Tarihi Yıllığı*, II,s.102-115.
- Alaner, Bülent A. (2011). *Osmanlı İmparatorluğu Batılılaşma Hareketleri İçerisinde Müzik, Müzik Yayınları-Yayıncıları ve Piyano İçin Yazılmış 14 Eser*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Altay, Fikret. (1979). *Kaftanlar*. İstanbul.
- Anonim. (1994). *Kanuni Sultan Süleyman ve Çağı*. Budapeşte: Macar Nemzeti Müzesi.
- Atasoy, Nurhan. (1969-70). 1558 Tarihli Süleymannâme ve Macar Nakkaş Pervane. *Sanat Tarihi Yıllığı*, S. III , s.167-196.
- Atasoy, Nurhan. (1992). *Splendors of the Ottoman Sultans*. Memphis: Wonders.
- Atasoy, Nurhan. (1999).Tarih Konulu Resimlerin Usta Nakkaşı Osman. *Sanat Dünyamız* (Yaratıcı Osmanlılar), S.73, s. 213–221.
- Atasoy, Nurhan. (2002). Osmanlı İpekli Kumaşlar. *Osmanlı Uygarlığı 2*. (yay.haz. Halil İnalcık- Günsel Renda). İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları, s. 761-787.
- Atasoy, Nurhan, Walter B. Denny, Louise W. Mackie, Hülya Tezcan. (2001). *İpek*. Londra: TEB İletişim ve Yayıncılık adına Azimuth Edition.
- Atıl, Esin. (1986). *Süleymannâme The Illustrated History of Süleyman the Magnificent*. Washington D.C.: National Gallery of Art.
- Bağcı, Serpil. (1996). İslam Toplumlarında Matemi Simgeleyen Renkler: Mavi, Mor ve Siyah. *İslâm Dünyasında Mezarlıklar ve Defin Gelenekleri II*. Ankara, s. 166-168.
- Bağcı, Serpil, Filiz Çağman, Günsel Renda, Zeren Tanındı. (2006). *Osmanlı Resim Sanatı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Bakırer, Ömür. (1999). The Paintings of the “Süleymannâme”: A Source for The Study of Sixteenth Century Ottoman Windows and Architectural Glass”. *Abdullah Kuran İçin Yazılar-Essays in Honour Of Aptullah Kuran*. ed. Çiğdem Kafesçioğlu-Lucienne Thys-Şenocak. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 123-141.
- Bier, Carol. (1987). *Woven from the Soul, Spun from the Heart*, Washington.
- Busbecq, Ogier Chiselin. (2004). *Türkiye'yi Böyle Gördüm*. İstanbul: Elips Yayınevi.
- Çağman, Filiz. (1988). Kanuni Dönemi Osmanlı Saray Sanatçıları Örgütü Ehl-i Hıref. *Türkiyemiz* , S. 54, s. 11-17.
- Çağman, Filiz.(1989). “Saray Nakkaşhanesinin Yeri Üzerine Düşünceler”. *Sanat Tarihinde Doğudan Batıya Ünsal Yücel Anısına Sempozyum Bildirileri*. İstanbul: Sandoz Yayınları, s. 35-46.
- Çiftçioğlu, İsmail. (2002). Karamanlı Dönemi Şehnâme Yazarları ve Eserleri Üzerine. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(2), s. 57-66.

- Çizakça, Murat. (1996). XIV.-XIX. Yüzyıllar arasında Bursa İpekçiliği. ed. Engin Yenel. *Bir Masaldı Bursa*. İstanbul: YKY, s. 69-81.
- Demiriz, Yıldız. (1986). *Osmanlı Kitap Sanatında Naturalist Üslupta Çiçekler*. İstanbul: İstanbul Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Değirmenci, Tülün. (2002). Kağıtlardan Tezgahlara Taşınan İmgeler: Resimli Safavi Dokumaları. *Ortaçağ'da Anadolu Prof.Dr.Aynur DURUKAN'a ARMAĞAN*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, s. 201-218.
- Düzdağ, M. Eruğrul. (1983). Şeyhülislâm Ebussud Efendi Fetvaları Işığında 16. Asır Türk Hayatı. İstanbul: Enderun Kitabevi.
- Eryılmaz Arenas-Vives, Fatma Sinem. (2010). The shehnamecis of Sultan Suleyman: `Arif and Eflatun And Their Dynastic Project, Yayınlanmamış Doktora Tezi. Chicago Üniversitesi.
- Firdevsi. (2009). *Şahname*. çev. ve haz. Necati Lugal. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Fleischer, Cornell H. (1986). *Bureaucrat and Intellectual in the Ottoman Empire: The Historian Mustafa Ali (1541-1600)*. Princeton: Princeton University Press.
- Forster, C.T.- B. Daniell. (1881). *The Life and Letters of Ogier Ghiselin de Busbecq*. Londra.
- Günay, Reha. (1992). Süleymannâme Resimlerinde Mekan ve Anlatım Teknikleri. *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık 5*, s. 56-159.
- Gündüz, Sema. (2009). Tarihi Kaynaklardan Selçuklu-Osmanlı Bağlantısı. *Uludağ Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 17 , s. 199-216
- Gürsu, Nevber. (1988). *Türk Dokumacılık Sanatı Çağlar Boyunca Desenleri*. İstanbul.
- Imber, Colin. (2002). "Erken Osmanlı Tarihinde İdealler ve Meşruiyet". Kanuni ve Çağı, Yeniçağda Osmanlı Dünyası. ed. Metin Kunt- Christine Woodhead. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, s. 138-154.
- İnalcık, Halil. (1996). Türkiye Tekstil Tarihçesi Üzerine Notlar. ed. Engin Yenel. *Bir Masaldı Bursa*. İstanbul: YKY, s. 61-67.
- İnalcık, Halil. (2000). *Osmanlı İmparatorluğu'nun Ekonomik ve Sosyal Tarihi, 1300-1600*, İstanbul: Eren Yayıncılık.
- İnalcık, Halil. (2002). Osmanlı Tarihinde Dönemler: Devlet-Toplum-Ekonomi. *Osmanlı Uygarlığı 1*. yay.haz. Halil İnalcık- Günsel Renda. İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları, s. 30-235.
- İnalcık, Halil. (2005). *Osmanlı İmparatorluğu Klasik Çağ 1300-1600*. çev. Ruşen Sezer. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- İnalcık, Halil. (2008). *Türkiye Tekstil Tarihi Üzerine Araştırmalar*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- İpşirli, Mehmet. (1999). Osmanlı Tarih Yazıcılığı. *Osmanlı*. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları Ankara, C. 8, s. 247-256.
- Karababa, Eminegül. (2006). Origins Of A Consumer Culture In An Early Modern Context: Ottoman Bursa, yayımlanmamış doktora tezi. Bilkent Üniversitesi.
- Lassikova, Galina. (2010). Hushang the Dragon-slayer: Fire and Firearms in Safavid Artand Diplomacy. *Iranian Studies*, S.43 (1), s. 29-50.
- Mahir, Banu. (1984). Osmanlı Resim Sanatında "Saz" Üslubu, Yayınlanmamış doktora tezi. İstanbul Üniversitesi.
- Mahir, Banu. (1986). Saray Nakkashanesinin Ünlü Ressamı Şah Kulu ve Eserleri. *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık*, s. 113-130.

- Mahir, Banu. (1987).Osmanlı Sanatında Saz Üslubundan Anlaşılan. *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık 2*, s. 123-140.
- Mahir, Banu. (1988).Saz Yolu. *Türkiyemiz*, S. 54, s. 28-37.
- Necipoğlu, Gülru. (1989).Süleyman the Magnificent and the Representation of Power in the Context of Ottoman-Hapsburg-Papal Rivalry. *The Art Bulletin* 71-3, s. 401-427.
- Necipoğlu, Gülru. (1992). A Kânun for the State, a Canon for the Arts: Conceptualizing the Classical Synthesis of Ottoman Arts and Architecture. *Soliman Le Maginifique Et Son Temps Actes du Colloque de Paris Galeries Nationales du Grand Palais 7-10 Mars 1990*. ed. Gilles Veinstein. Paris, s. 195-216.
- Öney, Gönül. (1993). Türk Kumaş Sanatı. *Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı*. Ankara, s. 330-345.
- Öz, Tahsin. (1950). *Türk Kumaş ve Kadifeleri*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Öz, Tahsin. (1996). Bursa Kumaşları. *Bir Masaldı Bursa*. ed. Engin Yenal. İstanbul: YKY.
- Özbek, Yıldırım.(2004). Şükrî-i Bitlisî Selimnâmesi Resimleri. Erciyes Üniversitesi *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S. 17 (2), s. 151-193.
- Paşayeva,Valide. (2006). Safevi Dönemi Figüratif Kompozisyonlu Azerbaycan Kadife Kumaşlarının Kompozisyon Özellikleri. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, S.10, s. 95-120.
- Renard, John (1999). Islam And The Heroic Image: Themes In Literature And The Visual Arts. Macon, Ga. : Mercer University Press.
- Severcan,Şefaettin.(1999). Süleymannâmeler. *Osmanlı*. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları C. 8, s. 301-317.
- Sözen, Metin. (1999). *Turkish Decorative Arts*. İstanbul: Hürriyet.
- Tanırdı, Zeren. (1996). *Türk Resim Sanatı*. Ankara: Türkiye İş Bankası.
- Tanırdı, Zeren. (2002). Kitap ve Tezhibi. *Osmanlı Uygarlığı 2*. yay.haz. Halil İnalçık- Günsel Renda. İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları, s. 865-891.
- Tekin, Başak Burcu.(2006). Anadolu'da Hindu ve Budist Kökenli Motifler. *Sanatta Anadolu Asya İlişkileri Prof.Dr. Beyhan Karamağaralı'ya Armağan*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları, s. 413-429.
- Tekin, Başak Burcu. (2011). Çintemani Üç Noktanın Asya'dan Osmanlı Sanatına Yolculuğu. *Antik dekor*, S.127, s. 108-114.
- Tezcan, Hülya. (1995). Saray Nakkaşhanesinin Erken Resim Programına Göre Hazırlanmış Türk Kumaş İşlemeleri. 9. *Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi,C. III*. İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları, s. 321-330.
- Tezcan, Hülya. (2000). Padişah Kaftanları, Kumaşlar, Halılar Ve Kutsal Örtüler. *Topkapı Sarayı*. İstanbul: Akbank Yayınları, s. 284-311.
- Tezcan, Hülya. (2002).Osmanlı Saray Dokumalarının Ve Çinilerin Kesişen Ve Ayrılan Yolları. *Antik Dekor*,S. 73,s.90-96.
- Uğurlu, S.Senem (Başarır). (2001). Klasik Osmanlı Dönemi (16. yüzyıl-17. yüzyıl) Saray Dokumalarının Motif Gelişimleri ve Kompozisyon Sistematiği, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. İstanbul Mimarsinan Üniversitesi.
- Uzunçarşılı, İsmail Hakkı. (1981-1986). Osmanlı Sarayında Ehl-i Hiref (Sanatkârlar) Defteri. *Belgeler: Türk Tarihi Belgeler Dergisi*, S. 11, s. 23-76.

- Vaghefi, Azar. (1994). 16. Yüzyıl Osmanlı Saray Dokumaları ve Dokumacılık Sanatında Tasarımcının Rolü, yayınlanmamış yüksek lisans tezi. İstanbul Mimar Sinan Üniversitesi.
- Woodhead, Christine. (1983). An Experiment in Official Historiography: The Post of Şehnameci in the Ottoman Empire c. 1555-1605. *Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes* 75, s. 157-182.
- Yaman, Bahattin. (2008). 1545 Yılı Osmanlı Saray Sanatkârları. *Belleten*, LXXII (264),s. 501-534.
- Yazıcı, Tahsin. (1993). Arifi. *Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C.2., s. 371-373.
- Yazıcı, Tahsin. (1994). Fars Edebiyatında Destan. *Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C. 9, s. 207.
- Yenişehirlioğlu, Filiz. (1999). Saltanat İdeolojisi ve Osmanlı Sanatı. *Osmanlı*. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, C. 9, s. 18-28.