T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI ANASANAT DALI

CÂMİU'T-TEVÂRÎH'TEKİ İLHANLI MİNYATÜRLERİNİN TAHT SAHNELERİ ANALİZİ (TSMK H.1653)

Yüksek Lisans Tezi

ZEYNEP BATO

İstanbul, 2020

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI ANASANAT DALI

CÂMİU'T-TEVÂRÎH'TEKİ İLHANLI MİNYATÜRLERİNİN TAHT SAHNELERİ ANALİZİ (TSMK H.1653)

Yüksek Lisans Tezi

ZEYNEP BATO

Danışman: DOÇ.DR. ŞEHNAZ BİÇER

İstanbul, 2020

GENEL BİLGİLER

İsim ve Soyadı : Zeynep Bato
Ana Sanat Dalı : Geleneksel Türk Sanatları
Programı : Tezhip- Minyatür
Tez Danışmanı : Doç.Dr. Şehnaz Biçer
Tez Türü ve Tarihi : Yüksek Lisan- Haziran 2020
Anahtar Kelimeler :Orta Asya, İlhanlı Sanatı, Moğol Üslubu, Reşîddüddin Fazlullah-ı Hemedânî, Câmiu't-Tevârîh,Tebriz, Rab'-ı Reşîdî

ÖZET

CÂMİU'T-TEVÂRÎH'TEKİ İLHANLI MİNYATÜRLERİNİN TAHT SAHNELERİ ANALİZİ (TSMK H.1653)

Orta Asya'da zamanla büyüyen bir topluluk olan Moğol İmparatorluğu, sahip olduğu zaferler sonrası tek bir merkezden yönetilemeyecek duruma gelmişti. Bunun sonucunda İmparatorluk, Cengiz Han'ın oğulları arasında paylaştırılmış ve geniş coğrafi bölgelere yayılmıştır.

Orta Asya'dan Yakın Doğu'ya uzanan bu fetihler sonrası İmparatorluğun bir kolu olan Hülagü komutasındaki İlhanlılar, İran'da hüküm sürmeye başlamış, İslam kültür tarihinde yeni bir dönem başlamıştır. Oluşan bu yeni dönem ile birlikte, form dilinde İslam özelliği görülmeyen ancak üslubuyla Orta Asya ve Uzak Doğu resim geleneklerine bağlı Moğol üslubu adı altında yeni bir stil gelişir.

Siyasî ve kültürel alanda önemli başarılara imza atan İlhanlı sarayının baş veziri Reşîddüddin Fazlullah-ı Hemedânî, Gazan Han'ın isteği üzerine Moğol Tarihi'ni konu alan Câmiu't-Tevârîh adlı eserini yazmıştır. Bu eser modern anlamda ilk dünya tarihi olarak kabul edilmiştir.

Bu eserin ikinci cildine ait olan TSMK H.1653 nüshasının Selçuklu Tarihini içeren bu bölümünün minyatürleri tezimizin ana konusudur. Bu çalışmanın amacı; farklı coğrafyalarda yaşamış toplulukların kültürleri bakımından birbirlerinden nasıl etkilendiklerinin analizi yapılarak, araştırması yapılan konunun sanat tarihi alanında yapılan çalışmalar paralelinde görsel sanatlara da bir ışık tutması ve sonraki dönemler için bir kaynak oluşturmasıdır.

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname : Zeynep Bato

Field : Traditional Turkish Arts

Programme : Illuminated Manuscript- Miniature Illustration

Supervisor : Assoc. Prof. Dr. Sehnaz Bicer

Degree Awarded and Date : Master of Fine Arts- June 2020

Key Words : Central Asia, Ilkhanid Art, Mongol Style, Rashid al-Din Hemedani, Jami' al-Tawarikh, Tabriz, Rab-ı Rashidi.

ABSTRACT

ANALYSIS OF THRONE SCENES OF ILKHANID MINIATURES IN JAMI'AL-TAWARIKH (TSMK H.1653)

Mongol Empire which grew rapidly in Central Asia, after its victories became unmanageable from a single center of power. As a result, the Empire was shared among the sons of Genghis Khan and spread out to wider geographic regions.

After these conquests from Central Asia to the Near East, the Ilkhanids, which had been under the command of Hulagu a branch of the Empire, started to reign in Iran. As a result a new era started in the History of Islamic culture. With this new period, a new style developed under the name Mongol Style, which does not show Islamic features in form language, but is connected to Central Asian and Far Eastern painting traditions.

Rashid al-Din Hemedani, the chief vizier of the Ilkhanid Palace, had achieved significant success in politics and culture. At the request of Gazan Khan he wrote his book named Jami' al-Tawarikh that deals with Mongolian History. This work has been accepted as the first world history in a modern sense. Miniatures in the copy of TSMK H.1653, which belongs to the second volume of this work, is the main subject of our

thesis. The purpose of this study is to analyze how the communities that lived in different geographies are affected by each other in terms of their cultures. The subject of the research sheds light on visual arts in line with the studies in the field of art history and creates a resource fort the next periods.

ÖNSÖZ

Reşîddüddin Fazlullah-ı Hemedânî'nin Câmiu't-Tevârîh'in ikinci cildinde bir çok devletin tarihine tarafsız bir şekilde yer vermesi ve bunun modern anlamda ilk dünya tarihi olması, kendisinden sonra gelen dönemleri de etkilemiştir. Kurmuş olduğu Rab'-ı Reşîdî atölyesinde eğitim faaliyetlerini destekleyerek İmparatorluğa en parlak dönemini yaşatmıştır.

Tezimin konusu olan "Câmiu't-Tevârîh'deki İlhanlı Minyatürlerinin Taht Sahneleri Analizi (TSMK H.1653)", dönemin üslubunu, eğitim ve kültür faaliyetleri çerçevesinde yorumlayarak yeni sözler söylememiz için bir başlangıç oluşturacaktır.

Başlangıcından itibaren her sayfasında, akademik ve sanatsal anlamda yeni kazanımlar edindiğim önemli bir süreç olan bu çalışmanın, ileride gerçekleştirmeyi planladığım çalışmalarım için ilham verici bir kaynak olmasını dilerim.

Tezimin araştırılması, planlanması ve yürütülmesinde ilgi ve desteğini hiç bir zaman esirgemeyen, sanat ve akademi alanındaki geniş ve modern bakış açısı ile benim için bir rol model olan sayın hocam Doç.Dr.Şehnaz Biçer'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Tarihi alanındaki çalışmaları ile tezime büyük katkısı olan hocam Doç.Dr.Abdullah Sinan Güler'e, kaynak erişimi için Sabancı Müzesi Arşiv ve Araştırma Alanı Yöneticisi Osman Serhat Karaman'a, tezimin şekillenmesinde büyük ölçüde faydalandığım kaynaklara ulaşmamda yardımcı olan Boğaziçi Üniv. Kütüphane Hizmet Birimi'ne ve sanat tarihi alanında; makale,bildiri,tez ve kitaplarından faydalandığım bir çok bilim insanına şükranlarımı sunarım.

İstanbul, 2020 *Zeynep BATO*

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

ÖZET i

ABSTRACT iii

ÖNSÖZ v

RESİM/ ÇİZİM LİSTESİ viii

TABLO/ HARİTA LİSTESİ xi

KISALTMALAR xiii

1. GİRİŞ 1

1.1. Konunun Çerçevesi 3

1.2. Kaynak ve Araştırmalar 5

1.3. Yöntem 10

1.4. Terminoloji 11

2. MOĞOL DEVLETİ SİYASİ YAPILANMASI

2.1. Kültürel Ortamı ve İnanç Sistemleri 21

3. İLHANLI DEVLETİ SİYASİ YAPILANMASI

3.1. Kültürel Ortamı ve İnanç Sistemleri 31

3.1.1. Mimari 36

3.1.2. Kitap Sanatları 41

3.1.2.1. Dönemin Üslubu ve Eğitim Faaliyetleri 47

3.1.3. Dönemin Minyatürlü Yazmaları ve Sanatkârları 53

3.1.3.1. Minyatür Özellikleri 61

4. CÂMİU'T-TEVÂRÎH VE NÜSHALARI

4.1. TSMK'da Bulunan H.1653 Numaralı Câmiu't-Tevârîh (II.Cilt).... 77

4.1.1. Reşîdüddin Fazlullah-ı Hemedânî 83

4.1.1.1. Rab-Reşidi 84

4.1.1.2. Eserleri..... 86

5. KATALOG..... 91

5.1. Hükümdarlar ve Taht Desenleri..... 165

5.1.1. H.1653'deki Tahtların Edinburgh Nüshasındaki Bir Kaç Taht Sahnesiyle Mukayesesi 172

5.2. Figür Tipleri..... 176

5.2.1. Oturan Figürler..... 176

5.2.2. İzleyici Figürler..... 178

5.2.3. Koruyucu Figürler..... 179

5.3. Başlık Çeşitleri..... 180

5.4. Kompozisyonda Mekân..... 184

5.4.1. Dış Mekân..... 185

5.4.2. İç Mekân..... 186

5.4.2.1. Perdeler..... 187

5.4.2.2. Sütunlar..... 188

5.4.2.3. Kapılar..... 190

5.5. Kompozisyonda Renk ve Çizgi..... 191

6. SONUÇ..... 196

KAYNAKÇA..... 200

EKLER..... 214

ÖZGEÇMİŞ..... 223

RESİM/ ÇİZİM LİSTESİ

Sayfa No.

Resim 1: Cengiz Han'ın Portresi..... 14
Resim 2: Moğolların Bağdat'ı Ele Geçirişi..... 19
Resim 3: Moğol Hanedanlığı Soy Ağacı..... 20
Resim 4: Bir Moğol hükümdarının Tahta Çıkışı 22
Resim 5: Gazan Mahmud Han Sikkesi..... 29
Resim 6: İlhanlı Hanedanlığı Soy Ağacı 30
Resim 7: Abaka Han Sikkesi..... 33
Resim 8: Gazan Han'ın Papa VIII.Boniface'ye Mektubu..... 35
Resim 9: Taht-ı Süleyman'daki Saraya Ait Bezemeler..... 36
Resim 10/ detay : Veramin Camii..... 38
Resim 11/detay 1/detay 2/detay 3: Sultan Olcaytu Han Türbesi..... 39
Resim 12/detay 1/detay 2: Isfahan Cuma Camii / Olcaytu Mihrabı Detayı... 39
Resim 13/detay 1/detay 2: Yâkutiye Medresesi..... 40
Resim 14: Yâkût el-Mûsta'sımî'nin Hattı..... 41
Resim 15: İbrâhim el-Âmidî'nin Zahriye Tezhibi..... 43
Resim 16: Kur'an Yazması..... 44
Resim 17: Kur'an-ı Kerim/ y.9a Zahriye Tezhibİ..... 45
Resim 18: Kur'an Cüzü..... 45
Resim 19: Kur'an Cüzü..... 46
Resim 20: Câmiu'l –Kırâat Cilt Örneği..... 47
Resim 21: Lider'in Zaferi..... 48
Resim 22: Henoiochus, Astronomi Bilim Eser Örneği..... 50
Resim 23: Şenb-i Gazan Minyatürü..... 52
Resim 24: Menâfi el-hayvan, İki Aslan..... 55
Resim 25: Menâfi el-hayvan, Adem ile Havva..... 56
Resim 26: Menâfi el-hayvan, At Tasvirleri..... 57
Resim 27: el-Asâr el-Bâkiya Minyatür 58
Resim 28: el-Asâr el-Bâkiya Minyatür 59
Resim 29: Rüstem ile Zâl Keyküsrev ile Birlikte..... 60

Resim 30: Derviş (Siddha)/ Bezeklik Duvar Resmi..... 62
Resim 31: Pranidhi Sahnesi/ Bezeklik Duvar Resmi..... 64
Resim 32: Gazan Han'ın Bebekliği Minyatürü..... 70
Resim 33: Hülagü Han ve Bayram Eğlencesi..... 71
Resim 34: Minucihr Taht Sahnesi / Edinburh Univ. Lib. Or.MS.20 f.6v..... 72
Resim 35: Firuzşah Ölüm Sahnesi Edinburh Univ. Lib. Or.MS.20 f.27r 73
Resim 36: TSMK H.1653.fol. 23a..... 75
Resim 37: TSMK H.1653. fol.66a..... 75
Resim 38: TSMK H.1653. fol.26a..... 76
Resim 39: Şah Ruh Kütüphanesi Mührü/ TSMK H.1653 fol.1a..... 77
Resim 40: Hâfız Ebru Macma'al-Tevarikh Ana Künye / fol.148..... 78
Resim 41: H.1653 fol.421b..... 78
Resim 42: Bedr Savaşı/ H.1653 fol.169b..... 80
Resim 43: İlak Kağan ve Mahmud'un Ceyhun'da Karşılaşması/
TSMK H.1653/3 fol.291b..... 80
Resim 44: Ebu Abd Allah Da'i Fil Üzerinde/ H.1653 fol. 296a..... 81
Resim 45: Nuh Peygamber/ Berlin Diez fol.72/2..... 82
Resim 46: Gazneli Mahmud ve Hintli Grubun Karşılaşması /
Berlin Diez Albümü fol .70/9..... 82
Resim 47: Rab-ı Reşidî Site Planı..... 85
Resim 48: Tansûknâme-i İlhân'dan Bir Sayfa/ Env. Ayasofya 3596..... 87
Resim 49: Kağan ve Hatun Eğlence Sahnesi/ Berlin Diez fol. 70.1..... 102
Resim 50: Bir Şehzadenin Doğumu/ Berlin Diez.A.y. 70, s.8..... 137
Resim 51: Keşmir'in Soylularının Yashaskara'yı Kral Olarak Kabul Etmesi/ MSS.727
fol.28b..... 142
Resim 52: Kağan ve Hatun Eğlence Sahnesi / Berlin Diez A.fol. 72.52..... 156
Resim 53: Sultan Sencer Taht Detayı/ H.1653 fol.362a..... 168
Resim 54: Lord Buddha 170
Resim 55: St.Francis of Asisi..... 170
Resim 56: Buda'nın eli 171
Resim 57: Kim Hanedanlıpı figürü..... 171

Resim 58: Amita Buddha..... 172
Resim 59: Hristiyan Mozaiği..... 172
Resim 60: Sicilya Kralı II.Roger..... 181
Resim 61: H.1653/ fol. 376b..... 182
Resim 62: Canon Table/ f.2v. illuminated canon table, (seq.8)..... 189

ÇİZİM LİSTESİ

Sayfa No.

Çizim 1: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H.1653/ Env. 268b..... 93
Çizim 2: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H.1653/ Env. 277b..... 98
Çizim 3: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H.1653/ Env.280b..... 105
Çizim 4: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H.1653/ Env.301a..... 109
Çizim 5: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H.1653/ Env.303b..... 113
Çizim 6: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H.1653/ Env.304b..... 117
Çizim 7: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H.1653/ Env.306a..... 121
Çizim 8: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H.1653/ Env.308b..... 125
Çizim 9: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H.1653/ Env.310a 128
Çizim 10: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H.1653/ Env.311b..... 131
Çizim 11: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H.1653/ Env.313a..... 136
Çizim 12: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H.1653/ Env.316a..... 141
Çizim 13: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H.1653/ Env.317a..... 146
Çizim 14: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H.1653/ Env.320a..... 150
Çizim 15: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H.1653/ Env.322b..... 154
Çizim 16: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H.1653/ Env.323a..... 159
Çizim 17: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H.1653/ Env.325b..... 162

TABLO/ HARİTA LİSTESİ

Sayfa No.

Tablo 1: 1A/1B Sayfası Tahmini Üslup Paftası..... 6

Tablo 2: 2A/2B Sayfası Tahmini Üslup Paftas..... 7

Tablo 3: 3A/3B Sayfası Tahmini Üslup Paftası 7

Tablo 4: 4A/4B Sayfası Tahmini Üslup Paftası..... 8

Tablo 5: Camiu't- Tevârih Nüshaları Genel Tablo..... 69

Tablo 6: Katalog 1'e Ait Taht Desen Detayları Tablosu..... 95

Tablo 7: Katalog 2'ye Ait Taht Desen Detayları Tablosu..... 100

Tablo 8: Katalog 3'e Ait Taht Desen Detayları Tablosu..... 107

Tablo 9: Hükümdarlar Tablosu..... 165

Tablo 10: Taht Desenlerine Ait Geometrik Motifler Tablosu 166

Tablo 11: Taht Desenlerine Ait Bitkisel Motifler Tablosu..... 167

Tablo 12: Taht Desenlerine Ait Hayvansal Motifler Tablosu..... 167

Tablo 13: Hükümdarlara Ait Aktif El Duruşları 170

Tablo 14: Abhaya Mudra Karşılaştırma Tablosu..... 170

Tablo 15: Karana Mudra Karşılaştırma Tablosu 171

Tablo 16: Ardhapataka Mudra Karşılaştırma Tablosu..... 172

Tablo 17: Edinburgh Univ. Lib. Nüshasına Ait Taht Detayı Tablosu .. 172

Tablo 18: Edinburgh Univ. Lib. Nüshasına Ait Taht Detayı Tablosu... 173

Tablo 19: H.1653 ve Edinburgh Univ. Lib. Taht Karşılaştırma Tablosu. 173

Tablo 20: Edinburgh Univ. Lib Nüshasına Ait Taht Detayı Tablosu..... 174

Tablo 21: H.1653 Nüshası Hayvansal Motif Taht Desenleri Tablosu..... 175

Tablo 22: TSMK ve Edinburgh Univ. Lib. Taht Karşılaştırma Tablosu... 175

Tablo 23: Oturan Figürler Tablosu..... 177

Tablo 24: İzleyici Figürler Tablosu..... 179

Tablo 25: Koruyucu Figürler Tablosu..... 180

Tablo 26: Başlık Çeşitleri ve Renkleri Tablosu..... 183

Tablo 27: Dış Mekan Elemanları Tablosu 185

Tablo 28: İç Mekan- Perdeler Tablosu..... 187

Tablo 29: İç Mekan- Sütunlar Tablosu 188

Tablo 30: İç Mekan- Kapılar Tablosu..... 191

Tablo 31: Renk Tablosu Dağılım Tablosu..... 195

HARİTA LİSTESİ

Sayfa No.

Harita 1: 12.yy Sonuna Kadar Moğolistan ve Komşuları 15
Harita 2: Karahıtay İmparatorluğu ve Harezm Savaşı 16
Harita 3: 13.yy Moğol Devleti 18
Harita 4: Mengü Zamanında Batı ve Doğu Seferleri 27

KISALTMALAR

a.g.d.t.	Adı geçen doktora tezi
a.g.e.	Adı geçen eser
a.g.m.	Adı geçen makale
a.g.t.	Adı geçen tez
AKM	Atatürk Kültür Merkezi
Bkz.	Bakınız
C.	Cilt
cm.	Santimetre
Çev.	Çeviren
DİA	Diyanet İslam Ansiklopedisi
Ed.	Editör
Fak.	Fakülte
fol.	Folio
H.	Hazine
ICANAS	International Congress of Asia and North African Studies
İ.Ü.	İstanbul Üniversitesi
Lib.	Library
mm.	Milimetre
M.S.	Milattan Sonra
nr.	Numara
Or. Ms.	Oriental Manuscript
p.	Page
pers.	Persian
PhD	Doctor of Philosophy
r.	Recto (sağ sayfa)
s.	Sayfa
S.	Sayı
S.B.E.	Sosyal Bilimler Enstitüsü
SSM	Sakıp Sabancı Müzesi
St.	Saint

TDV	Türkiye Diyanet Vakfı
terc.	Tercüme
TSMK	Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi
UK	United Kingdom
Univ.	University
Üniv.	Üniversite
v.	Varak
Vol.	Volume
v.s.	Versus
yy.	Yüzyıl

1.GİRİŞ

Asya kıtası, coğrafî alan açısından büyük yüz ölçümüne sahiptir. Bozkır yaşantısındaki bu alan üzerinde bir çok kabile yaşamını sürdürmüştür. İklim açısından sert ve zorlu özellikler taşıyan bu kıta, siyasi açıdan bir çok olaya şahit olmuş ve bu olaylar da bir çok topluluğu sosyal ve kültürel açıdan etkilemiştir. Gelişen topluluklar, Orta Asya steplerinden Yakın Doğu'ya yayılmayı sürdürmüştür.

Ligeti, Asya kıtasını 5 büyük coğrafi parçaya ayırmaktadır. *Kuzey-Asya*, bugün Sibirya adını alır. *Doğu-Asya*, düşünüldüğünden daha dar bir bölgeyi kapsar. Çin, Çin'lilerin istilâ ettikleri topraklar hariç- Japonya ve Japon adaları, Kora, Mancurya ve bir de Amur vâdisi ile Kamçatka'ya girerler. *Güney-Asya* Hindistan'ı, Çin Hindi'ni ve Doğu-Hint adalarını (Malaya) içerir. Coğrafi anlamıyla alınan İran, diğer adıyla Acemistan, Afganistan, Ermenistan, Anadolu, Arabistan, Suriye ve Mezopotamya, yani Irak ise Ön Asya'yı teşkil ederler. Bu dört büyük parça beşinci parçayı, İç-Asya olarak bilinen merkezi kısmı üç tarafından sarar. [1]

Batı Moğolistan'ın Altaylara kadar uzanan çevresi; Türk tarihinin, gelenek ve göreneklerinin, yüksek kültürünün ana yurdu sayılır. Türkler, Moğolistan'ın başlangıcından geçerek tarih sahnesine buradan çıkmışlar, İç Asya'nın geniş topraklarının içindeki bozkır imparatorluklarını, Asya'nın kalbi sayılan bu alanda kurmuşlardır. Türk soyunun en eski yurdu, Moğolistan'ın kuzeybatı yöresi, doğuda Baykal Gölü ve Kerulen Nehriyle buradan batıya Yenisey (Kem) Nehri'ne kadar uzanan ve Altay Dağları'nı (Altun-Yış), Tuva ve Abakan bozkırlarını da içine alan geniş alandır.[2] Türkler hakkında en eski kaynaklar, Çin tarihleri[3], Milâddan önceki üçüncü asırda yaşayan ve tarih sahnesine Türk olarak çıkmış bir kaç boy[4] üzerinde bilgi vermektedir. Bu Türk boyları, Çin'in kuzeyinden batıya doğru, Aral gölüne kadar

---

[1] Lagos Ligeti, ***Bilinmeyen İç Asya***, Saadettin Karatay(çev.) Ankara:Türk Dil Kurumu Yayınları,1986, s.13-15
[2] Nejat Diyarbekirli, ***Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı***, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları,1993.
[3] Göktürklerle ilgili Çin kaynakları hakkında Bkz. Ahmet Taşağıl, ***Gök-Türkler, I-II-III*** Ankara : Türk Tarihi Kurumu, 2012, s.319-321
[4] Bu boylar, Basmıl'lar, Kırgızlar, Uygurlar ve Çinlilerin Ting-ling, T'ieh-le gibi adlar ile andıkları, kağnı sahibi kabileler..Bkz. Emel Esin, ***Türk Kültür Tarihi İç Asya'daki Erken Safhalar***, Ankara : Türk Kültüründen Görüntüler Dizisi, AKM, 1985, S.3, s.2-4

yayılan bir kuşak boyunca kurulmuş devletler olarak tanıtılmaktadır.[5] Esin'e göre, erken dönemdeki Türkler, kuzey Asya kıtasında yaygın, çeşitli ırklardan *(europid ve mongolid[6])* boylar çevresindendiler.

Sosyal anlamda birbirine yakın coğrafyalarda yaşayan bu topluluklar, kültürel anlamda da birbirlerine benzemektedir. Batı Türkistan'daki Aşkabat yakınlarında bulunan Anav bölgesi, İç Asya'nın en eski kültürünü oluşturmuş ve dört döneme ayrılmıştır. Başlangıç tarihi olarak M.Ö 4500 yılları olarak bilinen bu bölgede yapılan araştırmalar, insanlığın uygarlık alanında gelişmeye başladığını gösteren ilk örneklerin basamağını oluşturmuştur.[7] Bu kültürlerin insanlar arasındaki bağlantıyı güçlendirmesi, kendi sanatının oluşmasına da ortam hazırlar. Oluşan bu sanat ortamı birbirini besleyerek yeni üsluplar ortaya koyar. Uygarlık düzeyi arttıkça, toplumun istekleri değişir, sanatın türleri artar, sanat alanında yeni düzenlemeler, renkler ve biçimler gelişir, yaygınlaşır ve süreklilik kazanır.[8]

Birbirlerinden etkilenen bu topluluklar içerisinde gelişen birçok figür ve motif, realist ve betimleyici bir anlatım dili oluşturmuş, üslupları da bu çerçevede şekillenmiştir.

Tezin ana konusunu oluşturan "***Câmiu't-Tevârîh'deki İlhanlı Minyatürlerinin Taht Sahneleri Analizi (TSMK H.1653)"***, İlhanlı Devri ve üslubunu, çeşitli toplulukların var olduğu Orta Asya'dan başlayarak ve Yakın Doğu'ya kadar gelen Moğol-İlhanlı Devletinin minyatürlerini inceleyerek, bu kültürü konu alır.

---

[5] Esin, ***Türk Kültür Tarihi İç Asya'daki Erken Safhalar***, s.2-4

[6] Doğu Asya'da bugünkü Moğollar, Tibetliler ve Tunguzlara benzeyen ve bu nedenle ***Mongoloid*** olarak anılan; kısa boylu, kuvvetli yapılı, kimisi geniş, diğerleri dar yüzlü, ezikçe burunlu, çekik gözlü, az kıllı boylardır. bkz. Emel Esin, İç Asya'da Milattan Önceki Bin Yılda Türklerin Atalarına Atfedilen Kültürler, ***Türkler***, C.1, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları 2002 ,s.726

[7] Ahmet Eycil ve Ünzile Us, İslamiyet Öncesi Türk Tarihinde Sanatı Etkileyen Unsurlar, ***Asia Minor Studies Journal,*** Araştırma Makalesi, C.7, S.1, 2019, s.81-94

[8] Selçuk Mülayim, ***Plastik Sanatlarda Anlatım Biçimleri ve Üslup***, Sanat Tarihi Dergisi, C.3, İstanbul 1984, s.97-114

1.1.Konunun Çerçevesi

Büyük Selçuklu idaresi ve kültürü sonrası Moğol istilası ile bugünkü İran bölgesinde başlayan bu yeni kültür ortamı yalnızca politik çevreyi değiştirmek ile kalmamış, bölgedeki minyatür resminde de köklü bir değişik yapmış ve yeni sentezlerin meydana getirilmesine ortam sağlamıştır. [9]

Tezimizin konusunu oluşturan "***Câmiu't-Tevârîh'deki İlhanlı Minyatürlerinin Taht Sahneleri Analizi (TSMK H.1653)"***, Reşîdüddin Fazlullah-ı Hemedânî tarafından yazılan Dünya Tarihi'nin ikinci cildinin minyatürlerini kapsar. 142 minyatüre sahip bu cildin, 17 adet taht sahnesi; kompozisyon, renk, desen ve figür açısından analiz edilmiş ve Edinburgh nüshasında[10] bulunan bir kaç taht sahnesi ile mukayese edilmiştir.

İlhanlı Devleti hükümdarı Gazan Han'ın veziri Reşîdüddin'in kurmuş olduğu Rab'ı Reşidî atölyesinde üretilmiş bu eserin, Uzak Doğu, Çin resim özellikleri ve Selçuklu Yakın Doğu resim üslubu ile sentez oluşturup yeni bir üslup ortaya çıkarmış olması, bu üslubun araştırılmasında etkili olmuştur. *Moğol üslubu* olarak ortaya çıkan bu üslup, konusu ve kapsadığı alan itibariyle sanat tarihinde plastik sanatlar[11] alanında önemli bir yere sahiptir.

Bugüne kadar gerek tarih gerekse sanat tarihi alanları çerçevesinde çeşitli alanlarda çalışılmış bu konunun, yaptığımız tez çalışmasıyla birlikte , güzel sanatlar alanındaki çalışmalar için de minyatürlerin tasarım analizi açısından kaynak teşkil edecek ve bu alandaki çalışmalara ışık tutacaktır.

Araştırmamızın Giriş Bölümü'nde, konu ile ilgili olarak kısa bir bilgiye yer verilirken; Konunun Çerçevesi, Kaynak ve Araştırmalar, Yöntem ve Terminoloji

---

[9] Seval Atılgan, XV.Yüzyılda İran ve Çevresinde Gelişen Mnyatür Üslupları ve Sorunları Üzerine Bir Etüt, ***Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi, ICANAS 38 (International Congress of Asia and North African Studies)*,** Ankara: 10-19 Eylül 2007, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu,s.347-359

[10] Edinburgh Nüshası için kullanılan envanter numaraları; f.2r, f.2v,f.14v, f.34r,f.121r,f.143r

[11] **Plastik Sanatlar**: Kalıplanabilen veya şekil verilebilen boya, kil, alçı, gibi malzemelerin uygulanmasıyla oluşturulan resim,heykel, çizim, vb. sanat dallarının tümüne verilen genel addır. Bu kavram günümüzde görsel kültür olarak da kullanılmaktadır. Hartmann'a göre sanat dalları dörde ayrılır; Grafik,Yazı Sanatı,Resim,Heykel.

kısımlarına yer verilmiştir. İkinci bölümde, Moğol Döneminin siyasî yapısından, kültürel ortamı ve inanç yapılarından bahsedilirken, sözü edilecek asıl konunun ortaya çıktığı kısım araştırılmıştır.

Üçüncü bölümde, Moğolların bir kolu olan, Yakın Doğu'ya gelerek İran'ı ele geçiren ve bu sahada yeni bir devlet oluşturarak büyüyen İlhanlıların siyasi oluşumu üzerinde durulmuştur. Bu siyasi ortamın, batı ile sürekli bir etkileşim içinde olması ve İran'ın ticari yollar üzerinde bulunması, kültürel ve inanç sistemlerinin oluşmasına ortam hazırlamıştır. Kültürel ortamın alt başlıkları içerisinde incelediğimiz; mimarî, kitap sanatları, dönemin üslubu ve eğitim faaliyetleri, dönemin minyatürlü yazmaları, sanatkârları ve minyatür özellikleri de konu içinde araştırılarak görseller ile desteklenmiştir. Dördüncü bölümde araştırmamızın konusu olan *Câmiu't-Tevârîh* adlı eserin farklı nüshalarına yer verilmiş, yazarın hayatıyla birlikte kurduğu en büyük atölyesi Rab'-ı Reşîdî incelenmiş ve burada ürettiği eserleri ile ilgili bilgilere değinilmiştir.

Beşinci bölüm, katalogda incelenen 17 eserin ve detaylarının daha iyi anlaşılabilmesi için teknik çizimleri içerirken, figürler duruşlarına ve tiplerine göre kendi içinde kategorize edilmiş, taht desenleri arasındaki benzerlikler ve mekân içindeki nesneler perspektif açısından incelenmiştir. Ayrıca bu taht sahneleri, bir nüshası Edinburgh Üniversitesi Or.Ms.20'de bulunan taht sahnelerindeki desen ve kompozisyonlarıyla karşılaştırılmıştır. Görsellerin detaylarına sıkça değindiğimiz bu çalışmada; ana hatları ile kullanılan renkler ve taht desenleri, bu desenlerin ortaya çıkışı, dönem, üslup benzerlik ve farklılıkları konunun temelini oluşturmuştur.

1.2.Kaynak ve Araştırmalar

Araştırma öncelikli olarak, *Erken Devir Türk Sanatı*, *Moğol-İlhanlı Dönemi Tarihi ve Kültürü* ile birlikte *Dönemin üslubu* konularının işlendiği tez, makale, bildiri ve bilimsel çalışmaların araştırılmasıyla birlikte, özellikle alanında uzman yabancı ve türk sanat tarihçilerinin çalışmaları incelenmiştir.

Sakıp Sabancı Müzesi'nin 2006 yılında gerçekleştirdiği Cengiz Han ve Mirasçıları adlı sergisi sonrası basılan katalogdan, Moğol Tarihini geniş çapta öğrenmek için faydalanılmıştır. Farklı ülkelerde de nüshaları bulunan bu eser ile ilgili olarak, 1965 yılında Michigan Üniversitesi'nde Şara Güner İnal tarafından yazılmış olan doktora tezi[12], tezimizi oluşturmadaki en büyük kaynak ve yol gösterici olmuştur.

Bu alandaki bir çok çalışmasıyla ön planda olan sanat tarihçisi Emel Esin'in makaleleri çalışmamızda yararlandığımız bir diğer materyaldir. Yabancı sanat tarihçilerinden; Richard Ettinghausen[13], Andrew John Boyle[14], Karl Jahn[15], Ernst Kühnel[16], Sheila Blair[17] gibi uzmanların bu alandaki çalışmaları da tezimizin şekillenmesine ve detayların oluşturulmasına katkı sağlamıştır.

Katalog kısmı için görsel doküman, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi çalışanları ile iletişime geçilerek talep edilmiş ve en kısa zamanda tarafımıza ulaşılması sağlanmıştır. Teknik çizimler, orijinalin görselleri referans alınarak çizilmiştir. Döküman alındıktan sonra, her bir sayfa tek tek incelenmiş ve sayfa numalararı çıkartılmıştır. Oluşturulan bu sayfa numaraları sonrası sayfalar, metinli sayfalar ve

[12] Şara Güner İnal, The Fourteenth- Century Miniatures of The Jâmi' Al-Tavârîkh In The Topkapı Museum In Istanbul, Hazine Library No.1653, **Ph. D**, The University of Michigan Fine Arts, 1965
[13]Richard Ettinghausen, An İlluminated Manuscript of Hâfız-ı Abrû In Istanbul Part.1, ***Kunst des Orientelis***, Vol.2,October 1955
[14] Andrew John Boyle, The Evolution of Iran as National State, ***Belleten***, Vol.38, Ekim 1975.Andrew John Boyle, Rashīd al-Dīn: The First World Historian**,** ***Journal of British Institute of Persian Studies*****,** Taylor& Francis Ltd., Vol.9, Iran 1971
[15]Karl Jahn,Cihan Tarihçisi Olarak Reşîdüddin**,** ***İslam Tetkikleri Enstitüsü Dergisi***, C.3, S.3-4, İstanbul 1966
[16]Ernst Kühnel,***Doğu İslâm Memleketlerinde Minyatür***, Suut Kemal Yetkin- Melahât Özgü (çev.),Ankara:Türk Tarih Kurumu Basımevi,1952
[17]Sheila Blair, Ilkhanid Architecture and Society: An Analyzis of the Endowment Deed Of the Rab'-i Rashîd, ***British Institute of Persian Studies***,Taylor& Francis Ltd, Vol.22, Iran 1984

minyatürlü sayfalar olmak üzere gruplandırılmıştır. Eser içinde, eksik veya kopmuş sayfalar olabileceği de düşünülmektedir.

Buna göre, gruplandırma sonucunda 142 minyatüre sahip olan bu cildin tezhipli sayfaları da dahil olmak üzere farklı tarzda üsluplar ile karşılaşılmıştır. Güner İnal'ın tezinde değindiği bu sahnelerdeki Moğol üslubu ile Ettinghausen'ın makalesinde değindiği sayfalarla ilgili Timur Devri üslubundan yola çıkılarak, tahmini bir üslup tablosu oluşturulmuştur. Bu tablo şu şekildedir:

TSMK H.1653 Minyatürlü Sayfalar

1A/1B PAFTASI

Tablo 1

1A/1B Sayfası Tahmini Üslup Paftası

A SAYFASI	TAHMİNİ DÖNEM / AÇIKLAMALAR	B SAYFASI	TAHMİNİ DÖNEM / AÇIKLAMALAR
1a	Madalyon Tezhibi	2b	Ünvan Sayfası-Timur Erken Örnek olabilir
9a	Timur Üslubu	7b	Ünvan Sayfası- Osmanlı Dönemi olabilir
12a	Timur Üslubu	14b	Timur Üslubu
19a	Timur Üslubu	18b	Timur Üslubu
26a	Timur Üslubu	22b	Timur Üslubu
27a	Timur Üslubu	24b	Timur Üslubu
	Eksik sayfalar olabilir	32b	Timur Üslubu
62a	Timur Üslubu	36b	Timur Üslubu
71a	Timur Üslubu	39b	Timur Üslubu
77a	Timur Üslubu	42b	Timur Üslubu
81a	Timur Üslubu	59b	Timur Üslubu
90a	Timur Üslubu	60	Timur Üslubu
104a	Timur Üslubu	75b	Timur Üslubu
121a	Timur Üslubu	80b	Timur Üslubu
122a	Timur Üslubu	92b	Timur Üslubu
126a	Timur Üslubu	111b	Timur Üslubu
		116b	Timur Üslubu
		119b	Timur Üslubu
		121b	Timur Üslubu
		126b	Timur Üslubu
		148b	Bitiş

2A / 2B PAFTASI

Tablo 2

2A/2B Sayfası Tahmini Üslup Paftası

A SAYFASI	TAHMİNİ DÖNEM / AÇIKLAMALAR	B SAYFASI	TAHMİNİ DÖNEM / AÇIKLAMALAR
2A		**2B**	
149a	Başlangıç Sayfası	161b	Timur Üslubu
154a	Timur Üslubu	162b	Timur Üslubu
167a	İlhanlı Üslubu	166b	İlhanlı Üslubu
169a	İlhanlı (Uhud Savaşı) Üslubu	171b	İlhanlı Üslubu
		266b	Bitiş

3A/3B PAFTASI

Tablo 3

3A/3B Sayfası Tahmini Üslup Paftası

A SAYFASI	TAHMİNİ DÖNEM / AÇIKLAMALAR	B SAYFASI	TAHMİNİ DÖNEM / AÇIKLAMALAR
276a	İlhanlı Üslubu	267b	Başlar
277a	İlhanlı Üslubu	269b	İlhanlı Üslubu
280a	İlhanlı Üslubu	270b	İlhanlı Üslubu
282a	İlhanlı Üslubu	272b	İlhanlı Üslubu
283a	İlhanlı Üslubu	274b	İlhanlı Üslubu
287a	İlhanlı Üslubu	277b	İlhanlı Üslubu
288a	İlhanlı Üslubu	280b	İlhanlı Üslubu
289a	İlhanlı Üslubu	284b	İlhanlı Üslubu
296a	İlhanlı Üslubu	285b	Timur Üslubu
300a	İlhanlı Üslubu	290b	İlhanlı Üslubu
301a	İlhanlı Üslubu	291b	İlhanlı Üslubu
306a	İlhanlı Üslubu	298b	İlhanlı Üslubu
308a	İlhanlı Üslubu	299b	İlhanlı Üslubu
310a	İlhanlı Üslubu	303b	İlhanlı Üslubu
313a	İlhanlı Üslubu	304b	İlhanlı Üslubu
315a	İlhanlı Üslubu	311b	İlhanlı Üslubu
316a	İlhanlı Üslubu	322b	İlhanlı Üslubu
317a	İlhanlı Üslubu	325b	İlhanlı Üslubu
320a	İlhanlı Üslubu	326b	Tezhip ve Minyatür izleri var-bakılacak
321a	İlhanlı Üslubu	332b	Timur Üslubu

323a	İlhanlı Üslubu	337b	Timur Üslubu
330a	Timur Üslubu	341b	Bitiş
335a	İlhanlı Üslubu		
336a	İlhanlı Üslubu		

4A / 4B PAFTASI

Tablo 4

4A/4B Sayfası Tahmini Üslup Paftası

A SAYFASI	TAHMİNİ DÖNEM / AÇIKLAMALAR
342a	Başlar timur
347a	İlhanlı Üslubu
348a	İlhanlı Üslubu
356a	İlhanlı Üslubu
362a	İlhanlı Üslubu
363a	İlhanlı
369a	İlhanlı ? Timur Üslubu
370a	İlhanlı ? Timur Üslubu
373a	İlhanlı ? Üslubu
374a	İlhanlı ? Üslubu
376a	İlhanlı ? Üslubu
377a	Timur Üslubu
382a	Timur Üslubu
384a	İlhanlı ? Timur Üslubu
387a	Timur Üslubu
391a	Tezhip İzleri
392a	Tezhip İzleri
395a	Figürler
396a	Timur Üslubu gibi
397a	Savaşçı Figür
399a	Savaşçı Figür
400a	Savaşçı Figür
401a	Savaşçı Figür
402a	Savaşçı Figür
404a	Savaşçı Figür
405a	Savaşçı Figür
406a	Savaşçı Figür
407a	Savaşçı Figür
408a	Savaşçı Figür
409a	Savaşçı Figür
416a	Timur Üslubu

422a	Küfi Hat - Eskiz
435a	Bitiş

Tahmini olarak oluşturulan bu tablo sonrası taht sahnelerinde analiz yapmaya karar verilmiştir. Analizi yapılan görsel dokümanın envanter numaraları şu şekildedir: 268b, 277b, 280b, 301a, 303b, 304b, 306a, 308a , 310a, 311b, 313a, 316a, 317a, 320a, 322b, 323a, 325b.

1.3. Yöntem

Gerekli araştırmalar yapılıp, konunun çerçevesi belirlendikten sonra Orta Asya inanç sistemleri incelenmiş, bu kültürlerde görülen ifade biçimlerinin ortaya çıkış şekilleri araştırılmıştır.

TSMK[18]'dan alınan dijital arşiv[19] sonrası bu minyatürler; savaş sahneleri, taht sahneleri, tek figürlü sayfalar şeklinde gruplara ayrılmıştır.Envanter numaraları belirlenen sayfalardan taht sahnesi olan sayfalar bir bütün halinde analizin yapıldığı sayfalara yerleştirilmiş ve Katalog 1'den Katalog 17'ye kadar numaralandırılmıştır. Bu sahneler, teknolojik araçlar ile (çizim tableti ve kalemi) çizilmiştir. Bu çizimleri yapmak için AutoDesk Sketchook, Procreate, Adobe Photoshop ve Adobe İllustrator programlarından yararlanılmıştır. Genel sahne çizimleri yapıldıktan sonra, katalog ve çizimlerden detay görüntüleri alınarak tez içinde net ve anlaşılırlığın kolay olması hedeflenmiştir.

Katalog kısmı kendi içerisinde; *Hükümdarlar ve Taht Desenleri, Tahtların Edinburgh Nüshasındaki Bir Kaç Taht Sahnesiyle Mukayesesi ,Figür Tipleri, Başlık Çeşitleri, Kompozisyonda Mekân, Kompozisyonda Renk ve Çizgi* şeklinde 6 alt başlık altında toplanmıştır.

Uzun uğraş ve görüşmelere rağmen, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, eserin orijinalini çıplak gözle görmemize yardımcı olmamış, bu yüzden eserin orijinal renkleri, minyatürlerin ölçüleri ve kağıdın dokusu çalışmanın gidişatı sırasında anlaşılamamıştır. Dijital arşiv paylaşımını de düşük çözünürlükte yapan Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nin bu konudaki yaklaşımı, tezin yazımı konusunda yazarı oldukça mağdur etmiştir. Oluşan bu mağduriyete rağmen çalışma her koşulda devam etmiş, Türkçe ve yabancı kaynakların bu alandaki fazlalığı, çalışmaya büyük ölçüde katkı sağlamıştır.

[18] Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi.
[19] H.1653 ve H.654 numaralı eserlerin dijital arşiv kopyaları alınmıştır. Bu kopyalardan, H.1653 numaralı kısım tezin ana konusunu teşkil eder.

1.4.Terminoloji

Anvelop: Bir kumaşın iki yanının üst üste getirilerek kapatılmasıdır.
Bezeme: Herhangi bir yüzeyi süslemek için; üzerine boyalı, boyasız, düz ya da kabartma olarak yapılan güzel biçimlere denir.
Budist: Budizm dininden olan kimse.
Câmi'ut-Tevârih: Reşîdüddin Fazlullah-ı Hemedânî'nin (ö.718-1318) tarafsız bir şekilde yazmış olduğu modern anlamdaki ilk dünya tarihi olarak kabul edilen Farsça eseridir.
Darüşşifa: Eski zamanlarda halkın sağlığı için kurulan sağlık yurdu
Drape: Fransızcadan alınmış bir kelimedir. Kıvrımları güzel düşürmek anlamına gelir. Kumaş özelliğine göre (kumaşın yapısı, dokusu) yapılan pililerin vücudu sararak dökülüşüne denir.
Form: Biçim, şekil.
Greko: Yunanistana ait.
Hatayi: Çin ve Orta Asya etkisinde çoğu kez kökenleri belli olmayacak derecede stilize edilmiş çiçek motifleridir. Çoğu kez simetrik tarzda çizilir.
Hat: Arap yazısını estetik ölçülere bağlı kalarak güzel şekilde yazma sanatı. *Hüsn-i hat* olarak da kullanılır.
Helezon: Sarmal, kıvrımlı biçim.
Kontür: Resimde; biçimlerin, figürlerin, desenlerin kenarlarını belirleyen çerçeve çizgisi.
Kûfi: Arap yazısının dik,sert ve köşeli çizgilerle yazılan bir biçimi.
Manicilik: Yeryüzünü, yaşamı iyilikle kötülüğün yönettiğini söyleyen, III.yy da yaşamış ünlü düşünür Mani'nin öğretisi.
Mongoloid: Turanid Irk. Türklerin ve Macarların antropolojik ırkı olarak da bilinir.
Motif: Kendi başlarına bir bütün, bir birlik olan ve yan yana gelince bir bezek, süs oluşturan süsleme öğelerinden her biri.
Murakka: Bir kaç tabaka kağıt bir tahta üzerine dört kenarından yapıştırılır ve her tarafı yapışmak üzere ne kadar kalın istenilirse o kadar tabak kağıt konulup vücuda getirilen bir mukavvadır.

Nakkaşhane: Süsleme sanatçılarının toplu halde bulundukları atölyeler grubu, bir tür iş hanı.

Nesih hat: Yumuşak köşeleri yuvarlaklaşmış bir yazı çeşididir.

Pagan: Çok tanrılı.

Palmet: Bir sapın etrafında simetrik olarak sıralanmış uzunca yapraklardan oluşan üsluplandırılmış bezeme öğresi.

Perspektif: Eşyaların ve nesnelerin uzaktan görünüşü.

Plastik Sanatlar: Kalıplanabilen veya şekil verilebilen boya, kil, alçı gibi malzemelerin uygulanmasıyla oluşturulan resim, heykel, çizim, vb. sanat dallarının tümü.

Proporsiyon: Soyut olarak iki büyüklük arasındaki sayısal bağıntı ya da bütünle onu oluşturan parçalar arasındaki oransal ilişkiler anlamına gelmektedir.

Rab-ı Reşidî: Reşîdüddin Fazlullah-ı Hemedânî tarafından kurulan akademi.

Rasathâne: Gözlemevi.

Realistik: İngilizce kökenli olan bu kelime, Türkçe'de gerçekçi, gerçeğe uygun anlamına gelir.

Rumi: Anadolu Selçuklularına özgü olan, filiz, yaprak ve hayvan motiflerinden oluşan süsleme.

Şamanizm: Paleolitik çağdan günümüze Sibirya ve Orta Asya topluluklarında varlığını sürdüren inanış ve merasimlere verilen ad.

Şemse: Çeşitli görsel sanatlarda kullanılan ışınlı ve ışınsız güneş biçiminde süsleme motifi.

Şenb-i Gazan: 14.yy'da Tebriz'de kurulmuş olan bir hayır ve kültür kurumu.

Tun-Huang: Orta Asya ve çin kültürlerinin kaynaştığı bir yerleşim bölgesidir.

Üslup: Anlatma biçimi, deyiş ya da yapış biçimi.

Tezhip: Altın ile süsleme, yaldızlama

2.MOĞOL DEVLETİ SİYASİ YAPILANMASI

İnsanoğlu geçmişinde avcılık ve toplayıcılık ile hayatını sürdürdükten bir süre sonra yerleşik hayata geçmiş, tarım ve hayvancılık ile uğraşmayı yaşam şekillerinin bir parçası haline getirmiştir. Bozkır devletleri için bu yaşam şekli, gündelik hayatlarının yanı sıra, kültürlerinin oluşmasına da ortam hazırlamıştır.

Moğollar, Cengiz Han'dan önce Moğolistan'ın Kuzeydoğusunda Onon ve Kerulen nehirleri kıyısında yaşamlarını sürdüren küçük kabileler halindeki topluluklardı. Bu topluluklar; Türk, Mançu ve diğer küçük kabileler ile komşuydular. Tuna nehri, bazı Türk kabilelerinin doğusunda yer alan bu Moğol kabileleri ile sınır oluşturmaktaydı. [20] Batı'da İran'dan, kuzeyde Rusya'ya, oradan Çin ve Doğu Türkistan'a kadar sınırlarını genişletecek olan bu bozkır topluluğu, bölgenin iklimi ve zorlu şartları altında hayatlarına devam eden göçebe bir topluluktu.

Arslan'a göre, Moğolların ülkesinin eni ve boyu yedi aylık bir yoldan fazladır. Doğusunda Hıtay, batısında Uygur, kuzeyinde Kırgız ve Selengay, güneyinde ise Tankut ve Tibet bulunmaktadır.[21]

Moğolistan'ı fizikî açıdan üçe ayırmak mümkündür. Kuzeybatıdaki dağlık bölgeler, Orta kısım ve Gobi bölgesi, Güneydoğu Moğolistan. *Kuzeybatı dağlık bölgeler,* yer yer havzalar ve ırmaklara sahiptir ve aynı zamanda Orta Asya'nın en önemli ve en uzun sıradağlarından biri olan Altay sıradağları güney-güneydoğu yönünde 1500 km boyunca bu bölgede uzanır. *Orta kesim ve Gobi bölgesi*, en alçak ve en düz ovaların bulunduğu kısımdır. Bu yüzden sert rüzgarlara maruz kalmaktadır. Denize kıyısı olmayan bu bölgede iklim sürekli değişiklik göstermektedir. Kuraklık ve sıcaklık farkları fazladır. Yazın yüksek nemli rüzgarlar eser, kışın Sibirya'dan gelen sert yağışlar Gobi Çölüne gelene kadar hafifler. Fakat Çin'e doğru tekrar artış gösterir. Kışları sıcaklık genelde -25 'in altına düşmektedir.[22] Sıradağların arkasında kalan ve

[20] Osman G. Özgüdenli, Moğollar,***İslam Ansiklopedisi***, C.30 İstanbul : Türk Diyanet Vakfı Yayınları, 2005, s.225
[21] İhsan Arslan, ***Moğollar Arasında İslamiyet'in Yayılışı,*** 2.Basım, İstanbul: Onur Akademi, 2014, s.23
[22] Allan H. Mogensen, Moğolistan, ***Büyük Lugat ve Ansiklopedisi*** Meydan- Larousse, C.8 ,Meydan Yayınevi,s.866

daha alçak olan *Güneydoğu Moğolistan bölgesi*, Moğolistan'ın iktisadî bakımdan en canlı yeridir.[23]

Bu şartlar altında göçebe bir hayat süren Moğol kabileleri, kuraklık nedeniyle sürekli olarak, su kaynağına yakın bölgelere göç etmek zorunda kalmışlardır.

Arslan'ın ifade ettiği gibi:

"Çinli Çan- Çun ise Gobi çölünü ve Moğol kabilelerini manzum olarak şöyle tasvir etmektedir''... Yerde ağaçlar bitmez, biten şey yalnız yabâni otlardır; Tanrı burada dağlar değil, yalnız tepecikler yaratmıştır; burada ekin yetişmez; sütle beslenirler; deriden dikilmiş elbise giyerler; keçe çadırda yaşarlar, bununla beraber şen ve neşelidirler.'' Eserin başka bir yerinde şöyle der:''...ve onlar bütün ömürlerini kaygusuz geçirirler, kendi kendilerinden memnun olarak yaşarlar."[24]

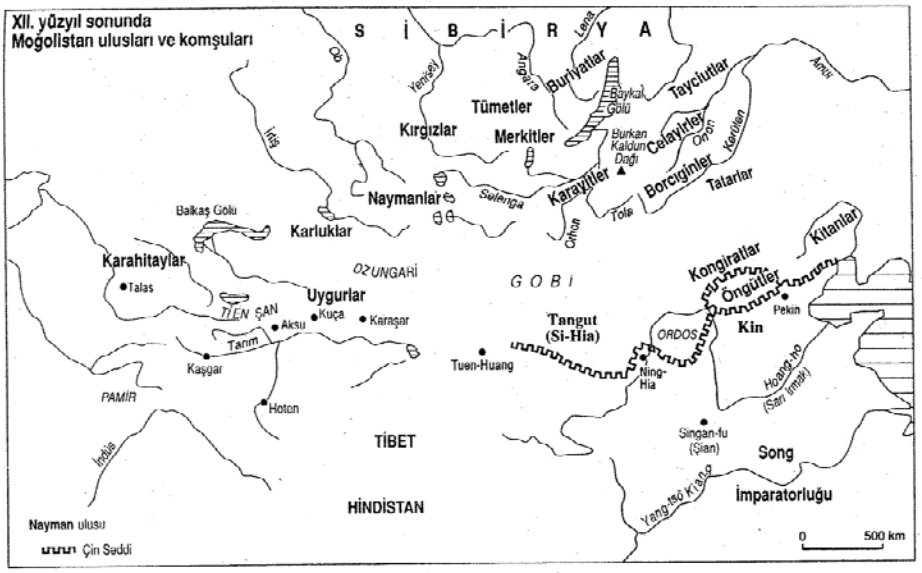
Yaşayış tarzlarının yanı sıra, dillerinin Altay dil ailesi kolundan *Mançu-Tunguzca* dil yapısına sahip olduğu, gramer ve kelime yapısı olarak da *Türkçe-Korece* dilleri ile ilişkili olduğu bilinmektedir. Adlarının kaynaklarda , ***"****Meng-wu"* ve *"Meng-wa"*[25] şeklinde küçük ve önemsiz bir kabile olarak geçen Moğollar, 6. yüzyıldan sonra Göktürk ve Uygur hakimiyetine girerek, Türklerin gelenek-göreneklerine, kültürlerine ve yaşam biçimlerine hızlı bir şekilde ayak uydurmuşlardır. Bu durum, kültürlerinin oluşmasında büyük bir etken oluşturmuştur.



Resim 1:Cengiz Han portresi (Wang Yao-t'ing, Yuan Hanedanı dönemi Çin resminde Moğol hükümdarlarının tasvirleri)

[23] Mogensen,s.866
[24] Arslan,s.25
[25] Özgüdenli, ***Moğollar***, s.225

Kaynak: Samih Rıfat (Ed.) ***Cengiz Han ve Mirasçıları*** içinde,SSM, İstanbul: Mas Matbaacılık, 2006, s.470-471



Harita 1: 12. yüzyıl sonunda Moğolistan ve komşuları

Kaynak: Jean-Paul Roux, ***Moğol İmparatorluğu Tarihi***, Aykut Kazancıgil ve Ayşe Bereket (çev.), 1.Basım, İstanbul:Dergah Yayınları, 2018, s. 37

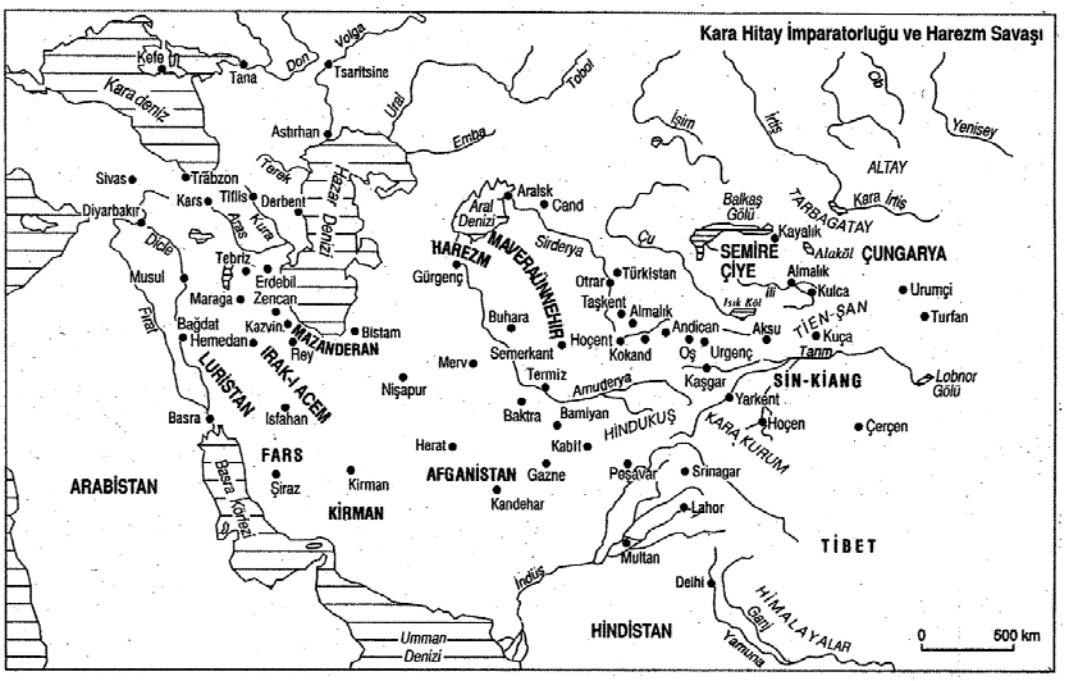
Cengiz Han, Moğolistan'ın kuzeydoğusunda Onon ırmağı boyunun Deligün Boydak ilinde Timuçin adıyla dünyaya gelmiştir. Babası Yesugay Batur , Boricigin kavminden boy beyi, annesi ise Olhunlar kavminden Högelün Hatun'dur.[26]

Temir, 12. Yüzyılda Moğolistan ve civarında yaşayan başlıca boyları şu şeklide ifade eder:

"İrtiş ile Orhon arasında ve Altay dağlarının kuzeyinde olmak üzere en batıda Naymanlar, onların doğusunda Orhon civarında Kereyitler, onların kuzeyinde, Selenge nehrinin orta ve aşağı mecrasında Merkitler, onların batısında ve Naymanların kuzeyinde olmak üzere Oyratlar, Büyür gölü civarında Tatarlar ve ilk zamanlarda fazla kuvvetli ve tanınmış olmamakla beraber, Cengiz Han tarafından bütün boyların

[26] Chuluun Dalai, "Büyük Moğol İmparatorluğu'nun Kurucusu Olarak Cengiz Han'ın Tarihsel Rolü", ***Cengiz Han ve Mirasçıları*** içinde, s.16

birleştirilmesinden sonra adları umumî bir millî isim haline getirilen Moğollar (Manghol) bunların başlıcalarıydı. Naymanlar ve Kereyitler, Uygur Türklerinin komşusu olmakla kültür bakımından onların tesiri altında kalmışlar, yazı ile birlikte birçok medeniyet ve kültür unsurlarını Uygurlardan alan Moğol boylarından bilhassa Naymanlar, diğer komşularına nazaran üstün bir seviyede bulunuyorlardı. X. yüzyılda Moğolistan'da siyasî faaliyetin hızlandığını, Kırgızların batıya, Yenisey civarına püskürtüldüğünü ve Kuzey Çin'e yerleşen Hıtay'ların, Liao adında bir sülâle kurduğunu görüyoruz. Liao Devleti 1225'te yıkılmış ve onların bir kısmı batıya göçerek, Tarım ve Fergana vadisinde, yüzyıl kadar yaşayan Kara Hıtay Devleti'ni kurmuşlardır."[27] (Harita 1)



Harita 2: Kara Hıtay İmparatorluğu ve Harezm Savaşı

Kaynak: Roux, s.184

Moğolların eski düşmanı olan Kara Hıtaylılara karşı sefer düzenlenerek, bu topraklar da Moğol topraklarına katılmıştır. Kara Hıtay'ın ele geçirilmesi, Moğolları Harzemşahlara komşu yapmıştır. Kısa bir aradan sonra Harzemşahlara sefer

[27] Ahmet Temir, Moğol(veya Türk- Moğol Hanlığı), ***Türkler***, C.8, s.417

düzenlenmiş ve bozguna uğratılmıştır. (Harita 2)

Timuçin'in babası Yesügey, bozkır boylarını tek bir çatı altında toplamak istemiş, Tatarlar tarafından zehirlenerek öldürülünce bu görevi Timuçin üstlenmiştir. Moğolların başına geçen Timuçin ilk olarak Kereyitlerin yardımıyla Tatarlarla savaşa girmiş ve bu savaşı kazanmıştır. Bunun üzerine Cengiz Han dokuz parçalı ak-tuğ diktirmiş ve 1206 yılında Moğollar tarafında *"kağan"* ilan edilerek, Moğolların başına geçmiştir. Büyük Han olduktan sonra da en büyük düşmanı Naymanları da yenerek bozkırın en güçlü imparatoru olmuştur.[28]

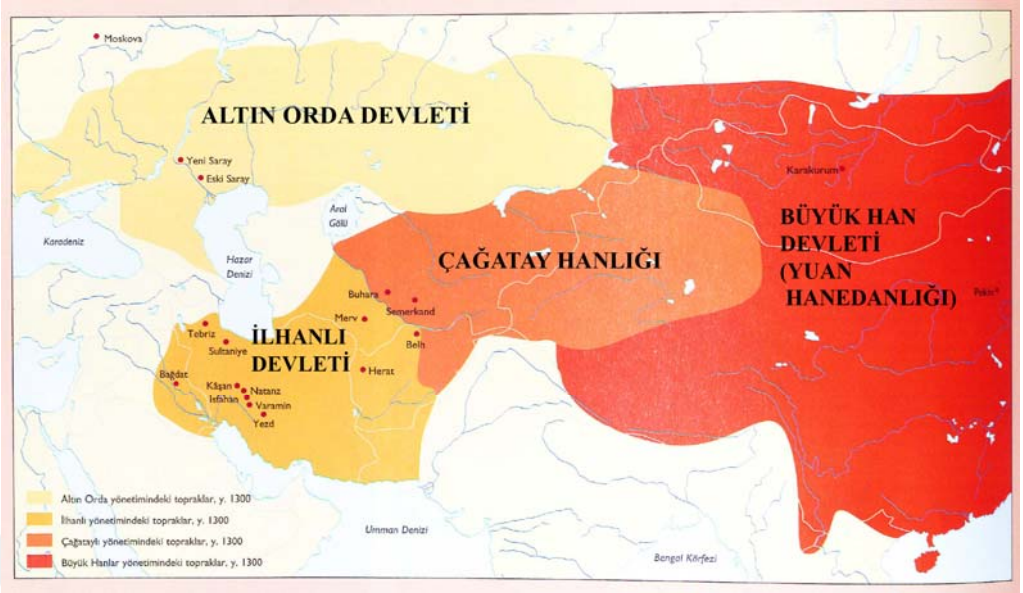
Roux'a göre, *"Çingis"* adının çok güçlü bir ifadesi vardır. Bu ad, kaynaklarda *"okyanus"* anlamına gelir. Türkçe'de *"tengiz"*, *"su-deniz"* anlamını taşımaktadır. Bu anlamlar, su kadar sonsuz ve okyanus kadar geniş olan Cengiz Han'ın bilgeliğini anımsatır.[29]

Cengiz Han çok iyi bir askerî teşkilata ve birleştirici dehaya sahipti. Devletin temellerini dini hoşgörü üzerine kuran Cengiz Han, İmparatorluğun iç işleri ile ilgilendikten sonra hiç zaman kaybetmeden dış siyasete de ağırlık vermiştir. Bu, diğer ülkeler tarafından Cengiz Han'ın ***"fetih politikası"*** [30] olarak tanımlanır. Bozkır devletlerini himayesi altına aldıktan sonra, Çin'i ele geçirme planı Cengiz'in fetih politikasının en önemli örneğidir. Mack'e göre, Marco Polo, Moğolları çok iyi kılıçlara sahip, dünyanın en azgın savaşçıları ve en iyi okçuları şeklinde ifade etmiştir.[31]

Cengiz Han, on yıldan kısa sure içinde otuzdan fazla savaşa girmiştir. Hanedanlığın kurulduğu Karakurum kentinden başlayıp, Çin Denizi üzerinden Avrasya'nın tamamına yayılmacı bir politika ile hakim olan Cengiz Han,1227 yılında çıktığı bir sefer sırasında ölmüştür. Ölmeden önce topraklarını dört oğlu arasında paylaştırmış, sürüleri ve halefleri için onlara otlak alanları (yurt) vermiştir.[32] (Harita 3)[33]

---

[28]Mogensen, s. 870
[29] Roux, s.100
[30] Dalai, ***Cengiz Han ve Mirasçıları*** içinde,s.19
[31] Rosamond E. Mack, ***Doğu Malı Batı Sanatı (İslam Ülkeleriyle Ticaret ve İtalyan Sanatı 1300-1600),*** Ali Özdamar (çev.), 1.Basım, İstanbul: Kitap Yayınevi, 2005,s.248
[32] Seyfi Başkan, ***Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar Türklerde Resim*****,** Ankara: AKM, 2009, s.388
[33] Harita 3: 13.yy Moğol Devleti. Bkz.Başkan, ***a.g.e.*****,** s.390



Harita 3: 13.yy Moğol Devleti

Kaynak: Başkan, ***a.g.e.*****,** s.390

Bozkır geleneğine göre en uzak otlaklar en büyük oğula verilirdi. Buna göre en büyük oğul Cuci; Güney Rusya'dan Harezm'e uzanan Batı Sibirya ve Kıpçak topraklarına sahip olmuştur. Fakat Cuci'nin babasından önce vefat etmesi toprakların Cuci'nin oğulları arasında paylaşılmasına neden olmuştur. En büyük oğul Orda, Batı Sibirya'yı, küçük oğul ise Güney Rusya'yı almış, ve bu topraklar daha sonra ***Altın Orda Devleti*** olarak ayrılmıştır.[34] Altın Orda Devleti ve Anadolu arasında ticarî ilişkilerin kuvvetli olması, Anadolu toprakları üzerinden Mısır ve Suriye'nin hükümdarlarına köle ticaretini sağlamıştır.

Cengiz'in 2.oğlu Çağatay (1227-1241), Maveraünnehir kuzeyindeki bütün Orta Asya topraklarına hakim olmuştur. Oğlu Algu ise, bu hanlığın asıl kurucusu sayılmaktadır. Moğol devletlerinin kendi iç çekişmelerinden yararlanan Algu; Harezmî, Batı Türkistan ve Afganistan'ı da topraklarına katarak bu yönde bir ilerleme sağlamıştır. Diğer Moğol Hanlıklarına bakıldığında göçebe ve kabile özelliğini en iyi şekilde koruyan hanlık olmuştur. Altın Orda'daki gibi ***Çağatay Hanlığı***'nda bazı hükümdarlar islamı benimserken bazıları ise kabul etmemiş ve devletin iç yapısında çatlaklar

[34] Başkan, ***a.g.e.*****,** s.388

oluşmaya başlamıştır. 1363'de Timur'un eline geçen Çağatay Hanlığı çok geçmeden kısa süre içinde yıkılmıştır.[35]



Resim 2: Moğolların Bağdatı ele geçirişi

Kaynak: Câmiu't-Tevârih,Tebriz, 1310-18 ,Diez A fol, 70, p.4.

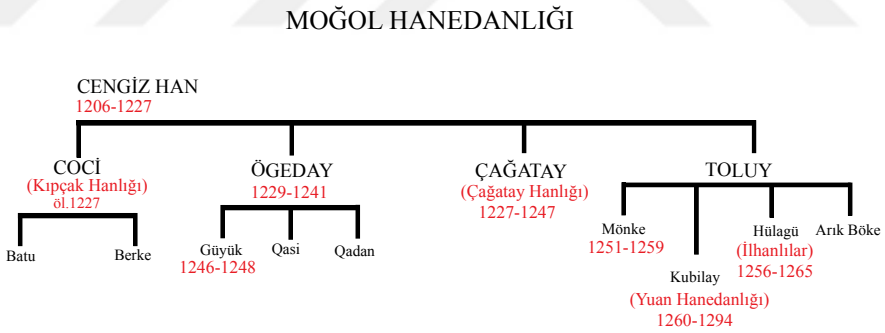
3.oğul Ögedey, Cengiz Han'ın çocukları arasındaki en gözde çocuktu. 1229 yılında Büyük Han seçilerek, batıya seferler düzenlenmeye devam etmiş, (1227-1241) İran ve Azerbeycan'da Moğol hakimiyetini güçlendirmiştir. Büyük Hanlık çok geçmeden 4.ve en küçük oğul Tuluy'a geçmiş ve anayurt olan Moğolistan'a hakim olmuştur. Tuluy'un oğulları Möngke (1251-1260) ve Kubilay (1260-1294)'da daha sonradan *Büyük Han* sıfatıyla başa gelerek devleti yönetmişlerdir. Bu dönemde Möngke, kardeşi Kubilay'ı devletin ana merkezi olan Karakurum'dan, Pekin'e göndermiştir. Cengiz Han zamanında başlatılan doğuda Çin istilası Kubilay tarafından sürdürülmüştür. Devletin bir kolu olan bu hanlık, Çin'i tamamen ele geçirerek ***Yuan Hanedanlığı*** adını almıştır.

Möngke, diğer kardeşi Hülagü'yu ise ***"il-han"*** yaparak İran'a göndermiştir. Hülagü başa geldikten sonra 1256'da önce Alamut'u ele geçirmiş (Resim 2) ve İsmâilî halkına son vermiştir. Daha sonra 1258 yılında Bağdat'a girerek, Abbasi Halifeliği'ne

[35] Başkan, ***a.g.e.,*** s.389-390

son vermiştir. İran'da tam anlamıyla bir İlhanlı Devleti kurulmuş ve Tebriz başkent olmuştur.

Hülagü, ***"bağlı-han"*** ünvanını alarak Çin'deki Yuan Hanedanı ile bağlarını güçlendirmiştir. Fakat Hülâgü'nün torunu Gazan, kardeşi ve ardılı Olcaytu Muhammed Hüdabende (1304-1316) ve onun oğlu Ebu Said (1316-1335) İlhanlı Devleti'ne en parlak dönemini yaşatmalarına rağmen islamı kabul ettikleri için budist bir anlayışla yönetilen Yuan Hanedanlığı ile aralarının bozulmalarına engel olamamışlardır. İslamı kabul etmiş olmaları bir taraftan İran halkı ile olan bağları güçlendirmiştir. Her ne kadar dış siyasette başarılı bir politika gösterseler de içeride hanlıkların birbiri ile sorunları devleti; vergi, malî, askerî açıdan yavaş yavaş zayıflatmaya başlamıştır. Başlangıçta ana yasa olan *"**bağlılık ve koruma**"*[36] git gide çöküntüye uğramış ve ortak bir sistem devam ettirilememiştir.(Resim 3)



Resim 3: Moğol Hanedanlığı Soy Ağacı

Kaynak: Çizen: Zeynep Bato

[36] Micheal Weiers, "Bağlılık ve Koruma: Cengiz Han, Ardılları ve 1260'a kadar İmparatorluğun Öyküsü", ***Cengiz Han ve Mirasçıları*** içinde,s.127

2.1.Kültürel Ortam ve İnanç Sistemleri

Kültürlerin oluşumunda coğrafya ve iklim şartlarının önemi büyüktür. İnsan, biyolojik uyum gücüne paralel olarak kültürüyle de dünyaya egemen olmuş, varlığını kültürüyle sürdürmüştür. Türk Dil Kurumu sözlüğüne göre *kültür;* "tarihsel, toplumsal gelişme süreci içinde yaratılan bütün maddi ve manevi değerler ile bunları yaratmada, sonraki nesillere iletmede kullanılan, insanın doğal ve toplumsal çevresine egemenliğinin ölçüsünü gösteren araçların bütünü"[37] olarak ifade edilir.

Onay[38]'a göre; Hun, Göktürk ve Uygur devletleri olarak bildiğimiz Orta Asya devletleri, kültürel ve maddi anlamda bir takım benzerlikler sergilemiştir. Bakıldığında her biri kendinden önceki devletin kültürel mirası üzerinde yükselmiştir. Bir kısım tarihçi, Cengiz Han'ın Türk kültüründen faydalandığı ve etkilendiği konusunda hem fikir olmuştur. Bu fikirlere bakılarak, Cengiz Han Devleti Moğol Devleti olarak değil, *Moğol-Türk Devleti* olarak adlandırılmıştır.

İlk etapta Moğolların bozkırlarda değil de, ormanlık alanlarda ortaya çıktığı söylenmektedir. Tahtadan yaptıkları arabalar ve kayın ağacından yaptıkları evlerde yaşamışlardır. Türkler ise, bozkırlarda kurdukları keçe çadırlarda yaşamışlardır. Moğolların Türklerle etkileşime girerek bozkır yaşantısına dahil olmalarıyla birlikte, göçebe yaşama ayak uyurmuşlardır. Aynı zamanda Orta Asya'da yaşayan Moğollar, Uygur kültüründen büyük ölçüde etkilenmiş ve bu kültürü benimsemişlerdir.

Moğol halkları devamlı bir ilerleyiş ve diğer kabileler ile iletişim halindeydi. Moğolların oluşturduğu en küçük aile birimine *"yasun (kemik)"* denilirdi. Moğollar eğer aynı kabileden ise, aynı atadan geldiklerine inanırlar ve kabile içinde evlenmelere izin verilmez, akraba sayılırlardı. Yücel, *"Boy içerisinde herkes akraba "uruğ (uruk)" dışında kalanlar ise yabancı "jad (yad)" olarak kabul edildiğini"* ifade eder.[39]

[37] TDK, ***Kültür,*** https://sozluk.gov.tr/, (18.04.2020)
[38] İbrahim Onay, Cengiz Han'ın Devletinde Türk Kültürünün Etkisi ve Katkısı, ***Turkish Studies- International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic***, Vol. 7/4, Ankara (Fall 2012), s. 2441-2455
[39] Muallâ Uydu Yücel, ***Moğollar Tarihi,*** İstanbul Üniv. Açık ve Uzaktan Eğitim Programı, Tarih Lisans Programı,Ders Notları,s.279

Moğollarda baba öldükten sonra tüm çocuklar öz anne dışında babalarının diğer eşleri ile evlenebilirdi. Ayrıca kardeşlerden biri öldüğünde, kalan kardeşler ölen kardeşin eşiyle evlenebilme özgürlüğüne sahipti. Aslında bunun nedeni daha çok miras bölünmesini içeride tutmak içindir. Her boyun kendi içinde *Noyan* adını verdikleri reisleri bulunurdu. Bu boy reisleri içerde huzuru ve düzeni sağlardı.

Ayrıca Moğollarda farklı boylardan yakın hissettikleri kişilerle kan kardeşi olma durumu söz konusudur. Bu durum, insanların toplumdaki yerlerini sağlamlaştırmak için yaptıkları bir yöntemdir. Roux,*"Türkçe, "kan kardeşi" ayinsel niteliği vurguladığını, Moğollar buna, "yeminli kardeşler"(anda sözcüğü yemin anlamına gelen ant sözcüğünden türemektedir.) demek olduğunu ve böylece daha çok ahlâkî niteliği üzerinde durduklarını*" ifade eder.[40] Örneğin; Cengiz Han ve Camuka'nın birbiri ile kan kardeşi olması gibi.



Resim 4: Bir Moğol hükümdarının tahta çıkış töreni

Kaynak: Berlin Devlet K. Prusya Kültür Varlıkları,Doğu Bölümü Env. Diez A y. 70 s.10, Bkz. ***Cengiz Han ve Mirasçıları*** içinde, s.346

Devlet yönetiminde başta bulunan kişilere *"han, kağan"* (Resim 4) denilirdi ve bu kişiler *"kurultay"* tarafından seçilirdi. Devlet yönetimi babadan oğula geçerken,

[40] Roux,s.59

bunu yanı sıra her zaman için en büyük ve en güçlü oğul hükümdar olarak seçilmiştir. Kurultayda ise, önemli kararlar konuşulup karara bağlanmıştır.

Cengiz Han başa geldikten sonra devlet içinde ***"Cengiz Yasaları"*** adı altında yasalar belirlenmiş ve uymayanlar çok sert şekilde cezalandırılmıştır. Bu yasalar imparatorluk içinde ahlak ve disiplini belirleyen yasalardı. ***Büyük Yasa***, Moğolca dilinde yazılan ilk Moğol yasasıydı.

Cengiz Han'ın İmparatorluğa yaptığı en büyük katkı Moğol yazı dilini devletin resmî dili olarak kabul etmesi olmuştur.

Dalai:

"Bu yasayla; Han'ın seçilmesi, yabancı devletlerle kurulacak ilişkilere ilişkin kurallar, Büyük Kurultay'ın toplanmasının kuralları, uyrukların devlete karşı görevleri, devlet görevlerinden bağışlanmayı gerektiren durumlar, askerî yapı, sürek avı, vergi ve harçların toplanması, aile sorunları, miras hukuku, ekonomi ve bunların yanı sıra ceza ve yurttaşlık hukukunu ilgilendiren konular düzenlenmiştir."[41]

Moğollar, Cengiz Han döneminden itibaren Moğolcayı resmî dil olarak kullanmışlar, Türklerle etkileşimde bulundukça onların kültür ve geleneklerinden etkilenmişlerdir. Kısa bir zaman sonra da Türkçeyi öğrenmişlerdir. Türkçe ve kısmen Moğolcanın birleşmesi ile Çağatayca Lehçesi oluşmuş, Orta Asya ve Ön Asya'da anlaşılan bir dil haline gelmiştir.

Cengiz Yasalarında yerin ve göğün yaratıcısı olan bir tanrının varlığına inanmak birinci kuraldı.[42] Tanrı inancının yanı sıra; Şamanist simgeler, Atalar Kültü, Yer-Su Kültü gibi unsurlar Moğol öncesinde var olduğu gibi Cengiz Han döneminde de var olmuştur. Moğol Devletini ziyaret eden Plan Carpin, (Moğolistan'ı 1246 yılında Ögedey'in oğlu ve Büyük Han Güyük'ün tahta çıktığı zamanda ziyaret etmiş)

[41] Dalai, ***Cengiz Han ve Mirasçıları*** içinde ,s.19
[42] Kemal Ramazan Haykıran, İlhanlılar Zamanında Kültür ve Eğitim**,** ***Doktora Tezi***, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2015. s.3-4

seyahatnamesinde o dönemde Orta Asya topluluklarının dinini *Şamanizm* olarak belirtmiştir.[43]

Şamanizm sözcüğü, Tunguzcadaki *şaman* isminden gelmektedir. Bu sözcük Rus bilim adamları aracılığı ile bilim terminolojisine girmiştir.[44] Şamanizm, eski çağlarda ortaya çıkmış, erken devir Türkleri ve onların komşularını daha sonradan etkilemiştir. Bunula ilgili bazı araştırmacılar, şamanizmin 4.5. Yüzyıllardan önce Orta Asya halkları tarafından bilinmediğini savunmaktadır.[45]

Çoruhlu, Ebû Reyhân el-Birûnî'nin el-Asârü'l-Bâkiye an el-Kurûnü'l-Hâliye adlı eserinde şamanizmin, Budanın varlığından önce daha eski devirlerde ortaya çıktığını anlatan metnini şu şekilde paylaşmıştır:

"Şeriatlar meydana gelmeden ve Buda (Budâsif) ortaya çıkmadan önce yeryüzünün doğusunda yaşayan insanlar şamaniyyûh idiler. Bunlar putperesttiler. Bunların kalıntıları bugün Hindistan, Çin, Tuguzguz ülkesinde bulunmaktadır. Horasan halkı bunlara şemnân der... Bunlar zamanın ebediyetine, ruhların tenasûûûne, feleğin sonsuz bir boşlukta düşmekte olduğuna inanırlar."[46]

Moğollar dinî anlamda da Uygurlardan etkilenmiştir. Uygur kaynaklarından bahsedilen bazı kısımlarda, Moğollarda buna benzer uygulamaların olduğuna işaret edilir. 13.yy da Moğol istilaları çağında en büyük Şaman *Beki*'dir. Noyan olmuş kişinin ***Beki*** (Şaman) olma hakkı vardı ve bu *Beki*' ler eski nesillerden seçiliyordu.[47] Şamanların; falcılık, büyü, kehanet, tababet gibi özel yetenekleri vardı. Moğollar, önemli bir işe başlamadan önce müneccim ve Kamanlara danışırlar, bunu yapmadan bir işe başlamazlardı.

[43] Onay,s.2445
[44] Yaşar Çoruhlu, ***Türk Mitolojisinin Ana Hatları***, 4.Baskı ,İstanbul :Kabalcı Yayıncılık, 2011, s.15
[45] Çoruhlu, ***a.g.e***., s.16
[46] Çoruhlu, ***Türk Mitolojisinin Ana Hatları*****,** s.16
[47] Onay, s.2445

Budizm de Moğolların kabul ettiği bir başka dindi. Moğollarda budizm, Cengiz Han ile birlikte ön plana çıkmıştır. Moğollar, batıya, güneye ve doğuya yaptıkları seferler sayesinde bu dinle tanışmışlardı. Moğollar batıda 1206 yılında Cengiz Han'ın egemenliği altına giren Uygurlar ile tanıştıktan sonra budizmi öğrenmeye başladılar.[48] Uygurlar çok gelişmiş bir kültüre sahipti ve çeşitli dinlere inanıyorlardı. Bunlar: Manicilik, Budizm ve Nesturi Hristiyanlıktı. Moğollar, Uygurların dinini benimsemeleri ile birlikte aynı zamanda onların dillerini de benimsediler. Orta Asya Budizm'i de böylelikle benimsenmiş oldu. Moğol Budizm'inin kendi içindeki uygulanışı şu şekilde açıklanabilir:

"Yeniden doğuşların acı dolu döngüsünde, şaşkınlık içinde sürüklenen tüm canlılar arasında insan, varoluş biçimleri arasında uygun bir konumdadır; çünkü insan, özel bir biçimde, Buda'dan, öğretisinden ve kesişler cemaatinden oluşan üç kurtuluş aracıyla bir araya gelme olanağına sahiptir. Kim bu "Üç Mücevher"'e sığınırsa, Budist olur. Üç Mücevher, acının kaybolduğu yola, Nirvana'ya gitmeye yardımcı olan üç aracı temsil eder. Beden, söz ve ruh. Acının ortadan kalktığı noktaya erişen noktaya erişen aydınlanmış varlık Buda, acının aşılabileceğinin de kanıtıdır ve bedeni temsil eder. Buda'nın öğretisi onun sözüdür. Ruhani cemaat, Buda'nın ruhunu, onun bedensel ölümünün ötesinde muhafaza eder. Beden, söz ve ruh, insanın da kendi dinsel amacına ulaşmak için kullanabileceği araçlardır. Bunu yapabilmek için önemli olan, insan olarak varoluşunu mümkün olduğunca uzun bir süre bireyin kullanımında kalabilmesidir."[49]

Genel olarak Cengiz Han, bütün dinlere hoşgörülü yaklaşmaktaydı. Karakurum'da iki cami, bir kilise ve bir budist tapınağı bulunması, Moğolların farklı dinlere karşı olan tutumunu göstermede iyi bir örnek teşkil eder.[50]

[48] Klaus Sagaster, "Moğol Budizmi: Öğreti", ***Cengiz Han ve Mirasçıları*** içinde, s.522-523
[49] Klaus Sagaster,***Cengiz Han ve Mirasçıları*** içinde, s.518
[50] Haykıran, ***İlhanlılar Zamanında Kültür ve Eğitim*****,**s.3-4

3.İLHANLI DEVLETİ SİYASİ YAPILANMASI

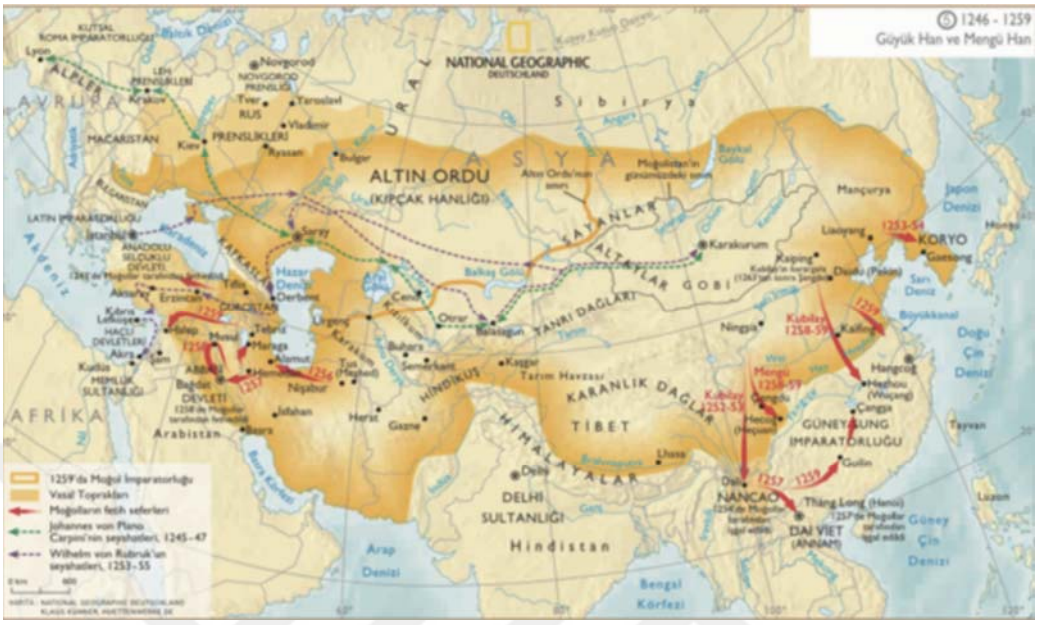
Büyük Han Mengü'nün devlet içindeki problemleri sonlandırması için gerçekleştirmesi gerektiği iki planı vardı: birincisi Orta Doğu'ya seyahat etmek, ikincisi de bu yol üzerinden Çin'i fethetmekti.[51] Bu amaçlar doğrultusunda Hülagü, Mengü tarafından kurultay kararı ile 1253 yılında, batıda *il-han (bölge hükümdarı)* adıyla göreve getirildi. Böylece batıda; İran, Irak, Suriye, Mısır, Kafkasya ve Anadolu topraklarının yönetiminden sorumlu oldu. Aynı zamanda, Cengiz Han'ın kurallarından ayrılmayarak Ceyhun'dan Mısır'ın sınırına kadar fethetmesi gereken topraklar için görevlendirilen Hülagü için bu en akıllıca planlarlardan biridir.[52]

Alamut İsmaîlilerin önemli bir merkeziydi. Hülagü'nün ilk hedefi, o zamana kadar Melikşah ve Hârizmşah hükümdarlarının alamadığı Alamut Kalesi'ni, 130.000 kişilik ordusuyla zapt ederek Abbasi Halifeliği'ne son vermek olmuştur. Hülagü, 1256'da fethin ardından kendi adına bastırdığı paralarla İlhanlı Devleti'ni tüm dünyaya duyurdu.[53] Bağdat'ı ele geçirdikten sonra 1258'de Irak, Azerbeycan ve Suriye'yi de ele geçirdi. İlhanlılar, Kösedağ Savaşı (1243) ile Moğollar'ın Anadolu'daki hakimiyetini güçlendirdi. Fakat ağabeyi Mengü'nün ölümü üzerine Karakurum'a giden Hülagü, yolda Aynıcâlût Savaşı sonrası Memlûklülere yenik düşmüştür. Bu savaş sonucunda İlhanlıların batı sınırının ana hatları belli olmuştu.

Fırat Nehri iki devlet arasındaki sınırı belirlemişti. Kuzey Suriye'nin Memlûk ve Moğollar tarafından farklı zamanlarda el değiştirmesine rağmen, bu topraklar Memlûklerde kalmıştır. Batıda uzun yıllar hüküm süren bu siyasî çalkantılar ve Moğolların olaylara daha yakından hakim olma isteği, Hülagü'nün Ön Asya'ya gönderilmesinde etkili olan faktörlerden biri olmuştur.[54] Bu nedenlerden ikincisi ise, merkez Karakurum'un diğer Ön Asya devletlerine uzakta olması ve Moğol askerî valilerini merkezden idare etmenin zor olmasıdır.Aynı zamanda batıda var olan İsmaîliler ve halifeliği ortadan kaldırılmadan batıdaki denizlere ulaşamayacağını

[51] David Morgan, ***The Mongols***, Oxford UK: Basil Blackwell Inc.,2007, s.147
[52] Norah M.Titley, ***Persian Miniature Painting and Its Influence on the Art of Turkey and India*****,** London: University of Texas Press, The British Library 1984,s.17
[53] Beksaç A.Engin ve Ahmet Vefa Çobanoğlu, İlhanlılar, ***İslam Ansiklopedisi***, C.22, İstanbul: Türk Diyanet Vakfı Yayınları, 2000, s.103
[54] Abdülkadir Yuvalı, ***İlhanlılar Tarihi-I Kuruluş Devri*****,** No:77, Kayseri :Erciyes Üniv. Yayınları,1994, s.52

düşünen Mengü, Hülagü'yü batıya göndererek zekice bir karara varmıştır.



Harita 4: Mengü Han zamanında Batı ve
Doğu Seferleri (İlhanlı Devleti Kuruluşu ve Akınları)

Kaynak: Klaus Sagaster, "Ölümsüz Cengiz": Cengiz Han ve tarihe vurduğu damga", ***Cengiz Han ve Mirasçıları*** içinde,s .42-43

İlhanlı Devleti batıda Tebriz'i başkent yaptığında, toprakların hâkimiyetini 13. ve 14.yüzyıllarda Irak ve Orta Anadolu'ya kadar genişletmişti. [55] Selçuklu Türklerinin de Azerbeycan'a yapmış olduğu göçler sonucu Azerbeycan'ın Türkleşme süreci İlhanlılar zamanında hız kazanmıştır.

Hülagü öldüğünde İlhanlı Devleti'nin sınırları Amuderya'dan Fırat'a ve Kafkasya'dan Belûcistan'a kadar yayılmış, Anadolu Selçuklu Sultanlığı ile küçük Ermenistan Krallığı da bağımlı devletleri haline gelmişti.(1265)[56] (Harita 4)

Hülagü'nün ölümü sonrası kurultay tarafından yerine büyük oğlu Abaka seçildi. Abaka, babası gibi budistti. Bunun üzerine siyasî düşüncelerle hristiyan dünyası ile ilişkilerini geliştirdi ve bu mücadelesini doğuda Çağatay, batıda ise Altın Orda ve

[55] Cihat Aydoğmuşoğlu, Tarihte Tebriz, ***Yüksek Lisans Tezi***, Ankara Üniv. S.B.E.,Ankara 2007, s.45
[56] Beksaç- Çobanoğlu, s.103

Memlûk devletleriyle devam ettirdi. Bu mücadelelerin yanı sıra Abaka, İlhanlı devlet teşkilatının kurulması ve geliştirilmesinde büyük rol oynamıştır. Tebriz, Abaka Han devrinde (1265-1282) resmi başkent ilan edilmiş ve Olcaytu'nun hükümdarlığına kadar halefleri döneminde de bu durum korunmuştur.[57]

Bu dönemde Altın Orda ile yaşanan mücadeleler sonucunda Bizans Devleti ile yakınlaşmalar olmuştur. İhanlılar'ın kuzeyden aldığı tehditler, Bizans ile stratejik olarak yakınlaşmalarını sağlamıştır. Bizans'ın amacı ise bir ticaret yolu olarak kullandığı Ön Asya yolunu kendisi için sağlam ve güvende tutmaktı.

Abaka'nın 1282 yılında ölümünden sonra başa kardeşi Ahmed Teküder geçmiş, bu dönemde devlet daha çok dış siyasete ağırlık vermiştir. İslamlığı kabul eden Teküder, Sultan ünvanıyla görevine devam ettmiştir. Fakat islamlığı kabul etmesi onu hem dış hem iç siyasette başarısız göstermiştir. Tahta çıkmasından kısa bir sure sonra kendisine hırs ve öfkeyle dolu olan Abaka'nın büyük oğlu Argun tarafından tahttan indirilerek öldürülmüştür. Argun Han, başa geçtikten sonra yapmış olduğu sınırsız harcamalar ve müsriflikler sonucu İlhanlı Devletini ekonomik anlamda bir parça zarara uğratmıştır. Aynı zamanda Avrupa ile yakın ilişkiler kurmuştur. Genç yaşta ölümü sonrası kurultay tarafından kardeşi Geyhatu göreve getirilmiştir.[58]

Geyhatu'nun devlet adına yapmış olduğu önemli politikalardan biri Anadolu'daki İlhanlı ayaklanmasını bastırmaktı. Başta Karamanoğulları olmak üzere, Türkmenler ve Germiyanoğulları ile büyük mücadeleler yaşanmış, ve büyük darbeler sonucu İlhanlı ayaklanmaları bastırılmıştır. Bu dönemde, İlhanlı-Memlûk mücadelesi devam etmiştir. Geyhatu, zevk ve eğlence düşkünü bir hükümdar olması sonucu devletin malî gücü gün geçtikte zayıflamış ve İlhanlı ekonomisi güç kaybetmiştir. Bunun üzerine Çin örnek alınarak kağıt paralar bastırılmış fakat halk tarafından kabul edilmeyince bu uygulama dört ay sonra kaldırılmıştır. Hülagü'nün torunlarından Baydu, Geyhatuyu öldürerek tahta geçmiş fakat çok kısa bir süre sonra Argun'un oğlu Gazan tarafından öldürülmüştür.

[57] Aydoğmuşoğlu, s. 47
[58] Beksaç- Çobanoğlu, s.103-104

Gazan Han, İmparatorluğun başına gelir gelmez içerde yaşanan bu karışıkları düzeltme yoluna gitmiştir. Bu iç karışıklıklar, İlhanlı Devleti'ni çok fazla güçsüzleştirmiştir. Güçsüzleşme sonucu reform süreci başlatılmış ve bu süreç İlhanlı Devleti'nin tam anlamıyla Moğol Devleti'nden kopmasını sağlamıştır. Gazan Han başa geldiği sırada yaşanan en büyük reform, din alanında islamiyetin tam anlamı ile devletin kalıcı dinî haline gelmesi ile olmuştur. Devlete mâli ve askerî düzenlemelerde de büyük gelişmeler yaşatan Gazan, kendi adına hutbe okutup bara bastırmıştır.(Resim 5)[59] Özellikle iktisâdi alanda büyük reformlara gitmiş, vergilere yeni düzenlemeler getirmiştir. Büyük tarih yazıcısı ve devlet adamı olan veziri Reşîdüddin Fazlullah-ı Hemedânî İlhanlı'da yapılan bu reformlarda kuşkusuz Gazan Han'ın en büyük destekçisi olmuştu.



Resim 5: Gazan Mahmud Han tarafından Bağdatta adına bastırılan gümüş sikkeler (1302)
Kaynak: Stefan Heidemann, "Moğol İmparatorluğunun politik, ekonomik ve kültürel belgeleri olarak sikkeler, *Cengiz Han ve Mirasçıları* içinde, s.289

Gazan Han'ın 1304 yılındaki ölümünün ardından[60] yerini kardeşi Olcaytu aldı. Olcaytu, kardeşinin kurduğu sistem üzerinden ülkeyi yönetmeye devam ederek bir düzen içinde ilerlemesini sağlamıştır. Memlûk düşmanlığı devam ederken bir yandan Avrupa ile yakınlaşarak dış ilişkileri sıcak tutmaya çalışan Olcaytu, Anadolu'daki Selçuklu Devleti'nin yerini alan Türkmenleri bitirmek için Bizans ile iş birliği yapmış

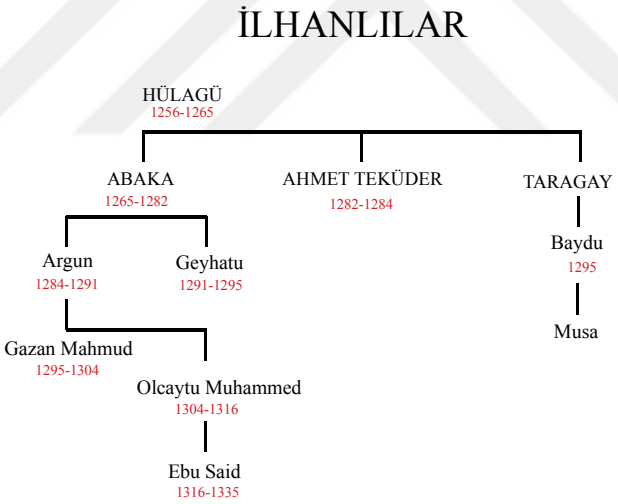
[59] Resim 5: Gazan Mahmud Han tarafından Bağdatta adına bastırılan gümüş sikkeler (1302). Bkz. Stefan Heidemann, "Moğol İmparatorluğunun politik, ekonomik ve kültürel belgeleri olarak sikkeler, ***Cengiz Han ve Mirasçıları*** içinde, s.289

[60] Gazan Han, 17 Mayıs 1304'de henüz 33 yaşında iken Kazvîn yakınlarında vefat etmiştir. Ölüm haberinin duyulmasıyla birlikte halk ve devlet üyeleri büyük bir yasa boğulmuş, her tarafta çığlık ve feryat sesleri yankılanmıştır.Matem elbiseleri giyilip atların yeleleri kesilmiş, fillerin kulakları delinmiş ve bayraklar aşağı çekilmiştir. Yıkanan na'aşı kefenlenmiş ve altın bir tahta koyularak Tebriz'e götürülmüştür. Bkz. Osman G.Özgüdenli, XIV.Yüzyılda Tebriz'de bir Hayır ve Kültür Kurumu: Şenb-i Gâzân (Gâzâniyye), ***Tarih Dergisi***, S.37, s.258

ve II.Andronikos Palaiologos'un kızı ile evlenmiştir. [61]

Olcaytu bu dönemde Kazvin ile Tebriz arasında bulunan Sultâniye'yi devletin merkezi ilan etmiş, burada mimarî ve sanat alanındaki faaliyetlerini ilerletmiştir.

1316 yılında Sultan Olcaytu'nun ölümünden sonra tahta çocuk yaşta başa gelen oğlu Ebû Said Bahadır Han çıkmıştır. (Resim 6) Deneyimsiz ve tecrübesiz olduğundan dolayı devletin idaresi vezirler tarafından yönetilmiştir. Bu dönemde, Memlûklerle olan savaşlar ve anlaşmazlıklara 1323'te yapılan bir anltlaşmayla son verilmiştir. Ebû Said devletin resmi dini haline gelen islamiyeti devam ettirmiştir. Ebû Said varis bırakmadan öldüğü için İlhanlı toprakları parçalanmış ve bu belirsizlik için hazır bekleyen bir kaç küçük hânedanlık tarafından paylaşılmıştır. Bu hânedanlıklar, Celâyirliler, Karakoyunlular, Muzafferîler, Horosan ve Eratnaoğulları gibi hânedanlıklardır.



Resim 6: İlhanlı Hanedanlığı Soy Ağacı

Kaynak: Çizen: Zeynep Bato

[61] Beksaç- Çobanoğlu,s.103

3.1.Kültürel Ortamı ve İnanç Sistemleri

İlhanlılar, Cengiz Han'ın kurduğu devletin bütün özelliklerini taşımış ve sistemi en düzenli şekilde devam ettirmeye çalışmıştır. Hülagü zamanında İlhanlılar, ana devlete olan bağlılığını açık bir şekilde gösterse de bu özelliğini zamanla kaybetmiştir. Fakat kurulan bu devlet; Türk, İran ve Arap kültürlerinin çoğunlukta olduğu bir coğrafya üzerinden kurulduğundan, kendine ait yeni bir karakter oluşturabilmeyi de başarmıştır. Abbasi Devleti'ne son verdikten sonra Anadolu Selçuklularını egemenliği altına alan İlhanlılar, Anadolu'da ticaretin gerilemesine neden olmuştur. Türkler de bu yüzden Batı ve Orta Anadolu'ya ilerlemek zorunda kalmıştır.

İdâri faaliyetlerinin yanı sıra, imar ve kültürel faaliyetlere büyük önem veren Hülagü, Ön Asya'da ünlü ilim ve sanat adamlarını tek bir çatı altında toplamış ve onların çalışmalarına destek olmuştur. Nâsireddin Tusi'ye, Uzakdoğu'dan Çinli heyet âlimlerini, Halepte ele geçirdiği Endülüslü Arap astronomi bilimcilerini, Muhyiddin al Magribî'yi yardımcı olarak himayesine vermiş ve dünyanın en uzak noktasında bile yetişen bilginleri kendi yönetimi altında birleştirerek, o güne kadar çok da göz önünde olmayan Meraga gibi bir Azerbeycan şehrini, dünyanın ilim merkezi haline getirmeyi amaçlamıştır.[62]

Hülagü, Ön Asya'ya gelmeden önce bağlı olduğu töre ve coğrafî alandaki kültürel etkileşimleri sayesinde, Uygur Türklerinden edindiği; matematik, astronomi, coğrafya ve tarih hakkında da bir çok bilgiye sahipti. Onun bu denli bilgili ve kültürlü bir devlet adamı oluşu, hükümdarlığı her adımda ileri taşınmasında bir etken olmuştur. Yuvalı'nın verdiği bilgiye göre, Hülagü felsefeye karşı farklı bir ilgi duyar, bu bilim dalı ile uğraşan kişileri korur, zaman zaman onlarla tartışır ve onları hediyelerle memnun ederdi.[63]

Bilimin yanı sıra, İlhanlılar zamanında başkent yapılan Tebriz'de, bütün dünyadan gelen kültür seviyesi yüksek diplomatik temsilciler bulunuyordu. Bu kişiler, Tebriz'in kültürel hayatına katkıda bulunmuş, bunun sonucunda doğu-batı arasında bir

---

[62] Zeki Velidi Togan, ***Umumi Türk Tarihine Giriş***, 3.baskı, C.1,İstanbul:İstanbul Üniv. Edebiyat Fakültesi Yayınları,1981, s.223 B.4.
[63] Yuvalı, s. 169

köprü görevi gören Tebriz, ticari ve kültürel hayat bakımından büyük önem kazanmıştır.

Azerbeycan'da o dönemden kalma eserler, İlhanlılar zamanında imar faaliyetinin hızlandığını göstermektedir. Yıkılan Bağdat şehri Hülagü'nün emriyle yeni baştan imar edilmiştir. İmar faaliyetlerinin en önemlilerinin başında ***Meraga Rasathanesi*** gelmektedir. Nâsireddin Tusi tarafından inşaa edilen rasathane, dönemin *ilk gözlemevi* olmuştur. Hülagü'nün halefi Abaka, Tebriz'i merkez şehir yaptıktan sonra da Meraga halen önemli bir şehir olma özelliğini devam ettirmiştir.[64]

Hülagü, budistliği kabul etmiş ve İran'a gelirken beraberinde bir çok budist rahip getirmiştir. İlhanlılar'da müneccimlik önemli bir olgu olmuştur. Moğollar geleneklerinde; savaşa hazırlanırken, taç giyme törenlerinde, kurulun toplanması gibi önemli olaylarda davranışlarını gökyüzündeki yıldızlara göre ayarlamışlardı.[65]Meraga Rasathanesi'nin kurulmasının nedeni de Hülâgün'nün ileriye dönük atacağı adımları yıldızlara bakarak ön görmek istemesi olabilir.

Bu geleneklerin yanı sıra devlet içinde dinî gelişmeler ve değişimler yaşanmıştır. Hülagü Han başa geldiği sırada devleti kurduğu coğrafya içinde sünni müslümanlık fazlaca yaygınken, müslümanlık geri planda kalarak güçten düşmüştür. İlhanlılardan önce var olan paganlık dini yeniden canlanmaya başlamıştır. Hülagü'nün bazı kaynaklarda, Moğollara ait ilk din olan şamanlığı kabul ettiğini, bazı kaynaklarda da onun devleti yönetirken bu kadar gerici bir dini kabul etmediğini ve aslında budizmi kabul ettiğine değinilmiştir. Hülagü ve oğlu Abaka Han, budizmi büyük ölçüde desteklemiş, budist rahipleri vergilerden muaf tutmuş ve devamlı budist mabetleri yaptırmışlardır. [66]

[64] Titley, s.17
[65] Yuvalı, s.169
[66] Togan, s.226 B.4.



Resim 7 : Uygur yazısı ile Türkçe olarak Tebriz'de basılan Abaka Han sikkesi
Kaynak: İlhanlılar, ***Türk Ansiklopedisi***, c.20, Ankara:Milli Eğitim Basımevi,1972, s.78

Togan'a göre, Abaka hiç bir dine intisap etmeyerek, şamanî kalmış ve çeşitli dinlere eşit bakmak konusunda örnek olmaya çalışmıştır.[67] Bektaş ve Çobanoğlu'na göre ise, Abaka Han (Resim 7) zamanında da devletin politikasını budizm belirlemiş ve altın çağını yaşamıştır. Fakat bununla birlikte diğer dinlere olan hoşgörü devam etmiş, hristiyanlık büyük ölçüde önem kazanmış, zerdüştlük gibi çok tanrılı dinler de bu kültür içinde yaşanmaya devam etmiştir. Hristiyan olan Hülagü'nün karısı Dokuz Hatun, hristiyan alemi içinde bir önder olarak görülmüş ve hristiyanlar bu durumu kullanarak diğer dinlerin içinde kendilerini ön plana çıkarmaya çalışmışlardır. Hülagü, Abaka ve Argun Han, hristiyan alemi ile birlik olarak Müslümanlığa karşı İlhanlı ve hristiyan birlikteliğinin gücünü arttırmaya çalışmışlardır. Hristiyanlığa ilgi duyulan bu zamanda Batı İran ve Azerbaycan'da bir çok Nesturî[68] kiliseleri yaptırılmış fakat günümüze kadar gelmemiştir.[69]

Hülagü, Bağdat'ı alarak sünnî müslüman Abbasi Devletini yıktıktan sonra bu durum ortaya kültürel bölünmeyi çıkarmıştır. Sünnîliğe karşı diğer yerel dinleri daha çok desteklemeye başlayan İlhanlıların bu politikayı benimsemelerinin nedeni ise müslüman Memlûklerle olan bitmek bilmeyen mücadeleleriydi. İlhanlılar için bu

[67] Togan, s.226 B.4.
[68] Nestûrîlik: İstanbul patriği Nestûr'un (ö.451) öncülüğünde oluşan bir hıristiyan mezhebidir.Bkz. Kadir Albayrak, Nestûrîlik, ***İslam Ansiklopedisi***, C.33, İstanbul: TDV Yayınları, s.15-17
[69] Beksaç-Çobanoğlu, s.105

mücadele her şeyin başında geliyordu.[70] Fakat bu durum Gazan Han'dan sonra değişmeye başlamış, devletin islamiyeti kabul etmesi ile birlikte islamiyet dini eski gücüne tekrar kavuşmuştur. Gazan Han islamı devletin resmî dini yaptıktan sonra budizm ile savaş halinde olmuş ve birçok tapınağı yıktırmıştır. Togan, *"Osmanlı müellifi Enverî, Gazan Han'ı: "Bizans'tan vergi alan, Şam'ı fethederek burada (hatta Mısır'da) kendi namına hutbe okutan en büyük İlhanî hükümdarı"olarak tanımlamıştır*." şeklinde ifade eder.[71]

İlhanlıların islamiyet ile tanışmaları bozkırda yaşayan Türkler aracılığıyla olmuştur. Kültürel açıdan Türkler ile bir çok ortak noktası bulunan İlhanlıların islamiyeti kabul etmeleri, onlar için bir örnek teşkil eden Türkler sayesinde İlhanlılara kolaylık sağlamıştır [72] İlhanlıların Türkmenlerle yakınlık kurmaları Türkçe'nin ilerlemesine ve İran'ın yerel dili olan Farsçanın da gerilemesine ortam hazırlamıştır. Bu da en büyük ve köklü kültürel değişimlerden bir tanesidir. İlhanlılar'da dil ve edebiyatta Moğol ve Türk dilleri sıkça kullanılan dillerden biriydi. Togan'a göre, Türklerle birlikte yaşayanlar kısa bir süreçte Türkleştiler[73]. Moğol dili, sikkelerde görüldüğü gibi, Fransız kralına yazılan mektup gibi bazı diplomatik vesikalarda da kullanılmıştır. Reşidüddin'in tarihi de, Olcaytu Han'a Moğolca olarak takdim edilmiş ve şimdiki Farsçada,Moğolca yahut Uygurca[74] aslını yanlış okumanın izleri kalmıştır. Bunun gibi Reşideddin'in ***Şu'b-i pencgâne*** ismindeki kitabının TSMK'da kayıtlı N.2937 de mahfuz bulunan nüshasında isimlere ait küçük izahlar ve başlıklar Uygur harfleriyle Moğolca yazılmıştır.[75]

Özcan makalesinde[76], Moğolların Uygur alfabesine olan yakınlığı ile ilgili olarak, *"Rubruklu William'ın, Uygurların Organum ülkesine komşu olduklarına*

[70] İlhan Erdem, Olcaytu Han'ın Ölümüne kadar İlhanlılar'da Yaşanan Siyasal-Kültürel Gelişmeler ve Yakın-Doğu'ya Etkileri, ***Tarih Araştırmaları Dergisi***, Araştırma Makalesi, c.20, S.31, s.10,
[71] Togan, s.229 B.4.
[72] Haykıran, ***İlhanlılar Zamanında Kültür ve Eğitim***,s.73
[73] Togan, s.271-272 B.4
[74] Uygurca Moğollar tarafından kullanılmıştır. Özcan'ın makalesinde belirttiği gibi, bununla ilgili olarak IX.Louis tarafından Moğollara gönderilen seyyah (1253-1255) Rubruklu Williem, Uygur yazısını hem Moğol fermanlarında hem de tapınaklar da görmüş ve şöyle demiştir: *"Tatarlar onların (Uygurların)alfabesini benimsemişlerdir. Yazmaya yukardan başlar, satırı aşağı doğru çeker ve bunu yukarıdan aşağıya doğru okurlar. Satırları soldan sağa doğru sıralarlar. Bu kağıt ve yazılı malzeme falcılık için kullanılır ki tapınaklara asılmış küçük notlarla doludur. Manguchan(Mengü Han-Möngke Han) size Moal(Moğol) dilinde, onların alfabesinde yazılmış mektubunu göndermiştir."* Bkz. Altay Tayfun Özcan, Moğol Tarihine İlişkin Latince Kaynaklarda Uygurlar, ***Türkiyat Araştırmaları Dergisi***, 2013,S.34, s.150
[75] Togan, s.271-272 B.4
[76] Özcan, ***a.g.m***. s,152

değinmiş, daha sonra kentlerinde Müslümanlarla Nesturi Hristiyanlarının iç içe yaşadıklarını ve Uygurların İran'a kadar yayıldıklarını" ifade eder.

Bilindiği üzere, islamiyeti kabul eden bir çok devletin dili Arapçaydı ve eserler de Arapça olarak üretiliyordu. Fakat İlhanlıların İran'da Abbasileri yok etmesi bu anlamda kullanılan dilin değişmesine neden olmuştur. İran'da yazı dilinde Arapça yerine Farsça kullanılmıştır. Bunun iki nedeni vardı: Hülagü, Abbasi Halifesi'ni ortadan kaldırdıktan sonra hilafet yönetimine karşı çıkmış ve Bağdat'ı başkent yapmayarak bu hilafete karşı olduğunu göstermiştir. Bunun üzerine Arapça yazı dilini reddederek egemen oldukları yerlerde farklı bir dil arayışına girmişlerdir. Bu da eserlerde Farsça'nın gelişmesine ortam hazırlamıştır.[77] Boyle'ye göre, İskender'in ve Arapların yarattığı değişimlerin aksine, Moğol fetihleri İran dili[78] ve edebiyatı üzerinde kalıcı bir etki bırakmamıştır.[79] Baştaki hükümdarların teşvikiyle, tarih yazıcılığında altın çağ yaşanmış, Cüveynî, Reşidüddin ve Vassâf'ın isimleri bu dönemde parlamıştır. Bu dönemden itibaren Farsça, sadece İranlıların dili değil, aynı zamanda Hintli ve hatta Osmanlı tarihçilerinin dili olmuştur.[80]



Resim 8 : Gazan Han'ın Papa VIII. Boniface'ye mektubu – 1302

Kaynak: "İlhanlılar dönemine ait belgeler", ***Cengiz Han ve Mirasçıları*** içinde, s.380-381

Gazan Han, Memlüklerle olan savaşın yenilgisinin intikamını almak için Papa VIII.Boniface'ye mektup yazmış ve bu anlamda hristiyan devletlerinin desteğini talep etmiş fakat bir sonuç alamamıştır.(Resim 8) Bunun nedeninin islamiyeti kabul eden bir

[77] Ahmad Hesamipour Kheelejani, İlhanlılar Dönemi Tarih Yazıcılığının Özellikleri, ***Türk-İslam Medeniyetleri Akademik Araştırmalar Dergisi***, C.13, S.25, 2018, s.99

[78] Kuban, "*İran'da Selçuk-Moğol döneminde egemen olan insan grubunun din Semitik kökenli, dil Hint-Avrupalı, toplumsal ve ekonomik gelenekler ve dinsel isteklerle örtüşmeyen bir karakter olduklarını"*ifade eder. Bkz. Doğan Kuban, ***Türk ve İslâm Sanatı Üzerine Denemeler***, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1982, s.7

[79] Boyle, ***The Evolution of Iran as National State***, s.651

[80] Boyle, ***a.g.m.***,s.651

devlet politikasının sonucu olduğu söylenebilir.

*"*Moğolca yazılmış bu mektupta Gâzân Han, veziri Reşidüddin ve Moğol emiri Kutluğ Şah, Papa'yı ve Hristiyan prensleri Mısır Memlukları'na karşı birleştirmeye çağırmaktadır*: "Askerlerinizi toplayın, cümle (Hristiyan) milletin hükümdarlarını çağırın, gecikmeyin, göğe dua ederiz ki tek hedefimiz [Memluklar] dır.""*[81]

3.1.1.Mimari

İlhanlı Devleti'nin kurulduğu coğrafyada dinî açıdan hoşgörülü bir siyaset izlemesi ve açık görüşlü olmaları, İlhanlı sanatının oluşmasında büyük bir katkı sağlamıştır. Hülagü, Abaka ve Argun Han dönemlerinde her ne kadar kiliseler ve budist mâbedleri yaptırılmış olsa en önemli sanat faaliyetleri Gazan Han ve sonrasında gerçekleşmiştir.

Gazan Han'dan sonra tam anlamıyla islamiyeti kabul eden İlhanlı Devleti, İran ve Azerbaycan'da yoğun bir imar faaliyetine başlamıştır. İran'da Tebriz başta olmak üzere; Meraga ve Sultâniye, Veramin ve Natanz; Anadolu'da Erzurum, Amasya, Tokat ve Niğde şehirlerinde yoğun bir şekilde İlhanlı eserlerinin izine rastlanmaktadır.

Anadolu'da büyük ölçüde Selçuklu geleneğini sürdüren İlhanlılar, malzemede ve süslemede bu geleneğe bağlı kalmışlardır. İran'da tuğla Anadolu'da ise taş, kullanılan mimarî malzemeler arasındadır. [82]



Resim 9: Taht-ı Süleyman'daki saraya ait bezemeli çiniler

[81] SSM, ***a.g.m.***,s.380-381
[82] Beksaç- Çobanoğlu, s.105

Kaynak: Sheila Blair ve Jonathan Bloom, "Mimari",Marcus Hattstein,Peter Delius ve Juliane Stolireiter (Ed.), ***İslam Sanatı ve Mimarisi*** içinde**,** İstanbul: Literatür Yayıncılık, 2007**,** s.392

Hülagü'nün oğlu Abaka Han, yazlık bir saray inşa etmeye başlamış, onun oğlu Argun döneminde tamamlanmıştır. Taht-ı Süleyman olarak bilinen bu saray, islamiyet öncesi Sasanilerde taç giyme töreninde kullanılan mâbed üzerine kurulmuştur. İnce işçilik ve süsleme detaylarına büyük önem verilen bu saray, İran'ın kültürünü büyük ölçüde yansıtmıştır. Koyu mavi ve açık mavi çiniler dönüşümlü bir diziliş içindedir.(Resim 9)[83] Çinilerin bazıları ejderhalarla ve İran mitolojisindeki efsanevi simgelerle bezenmiştir. Diğer çini dizilişlerinde, Şehnamedeki metinlerden konuları ve sahneleri yansıtan bezemeler uygulanmıştır.[84]

Mimarî çalışmalar, Gazan Han zamanında hız kazandı. İranlı veziri Reşîddüddin ile birlikle imar alanında yeni reformlar geliştiren Gazan Han, Tebriz'in ticaret yolları üzerinde bulunmasını fırsat bilerek burada birçok cami ve kervansaray inşa ettirmiştir. "*Şenb-i Gâzân"* adıyla anılan bu vakfiyelerin her birinde; rasathane, darüşşifa, hamam, kütüphane ve çalışanların orada kalması için konutlar oluşturulmuştur.[85] Dönemin ünlü bilginleri bu vakfiyelerde görev almıştır. Her kente bir cuma camisi yapılmıştır. Tebriz'in coğrafi anlamda doğu-batı yolları üzerinde, Horosan'dan Orta Asya ve oradan Çin'e uzanan yollar üzerinde bulunması ticari anlamda getirdiği gelir ile birlikte, önemli bir konumda olmuştur. Sing'deki kervansaray ve Ali Şah camisi buna örnektir.

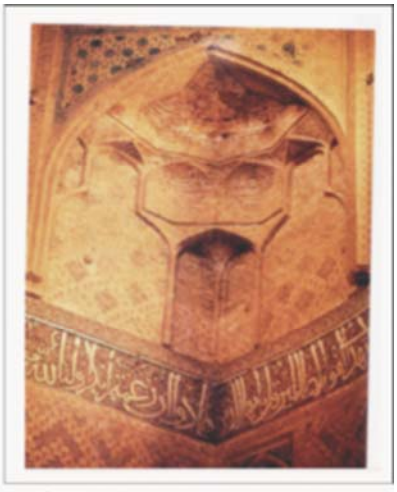
Deprem ve istilalardan dolayı İran'da günümüzde çok az sayıda mimarî yapı ayakta kalmıştır bunlardan bazıları:

Verâmin Cami, 1322-1326 yılları arasında Ali Kazvînî tarafından inşa edilmiştir. Dört eyvanlı, avlulu mihrap önü kubbeli bir yapıya sahiptir. 14.yy İran mimarisinin klasik bir örneğini oluşturur. Alçı kaplamalı kısımlarında büyük hat yazıları

[83] Resim 9**:** "Taht-ı Süleyman'daki saraya ait bezemeli çiniler". Bkz.**,** Sheila Blair ve Jonathan Bloom, "Mimari",Marcus Hattstein,Peter Delius ve Juliane Stolireiter (Ed.), ***İslam Sanatı ve Mimarisi*** içinde**,** İstanbul: Literatür Yayıncılık, 2007**,** s.392
[84] Blair-Bloom, ***a.g.m***, s.392
[85] Zeynep Demircan Aksoy, İlhanlı ve Memlûk Etkileşiminde XIV. Yüzyıl Anadolu Türk Tezhip Sanatı, ***Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi***, C.7, S.29, 2014, s.266

ön planda tutulmuştur. (Resim.10 ve Resim.10- Detay)





Resim 10: Veramin Camii, **Resim 10- Detay**: Kemer detayı

Kaynak: Blair- Bloom, s.394

İlhanlı mimarisine önemli eserler Sultan Olcaytu zamanında da kazandırılmaya devam etmiştir.

Olcaytu zamanında Tebriz'den sonra başkent olarak kabul edilen Sultâniye şehrinde, Olcaytu kendi adına bir türbe yaptırmış ve öldükten sonra buraya gömülmeyi istemiştir.



Resim 11: Sultan Olcaytu Han Türbesi

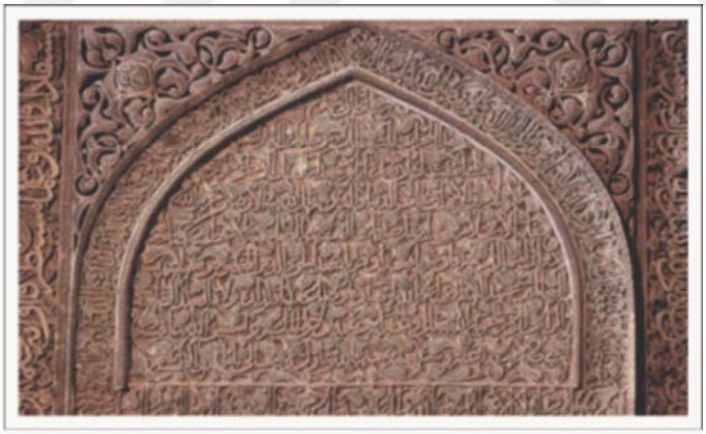
Kaynak: Birgitt Hoffman, "İlhanlılar: Moğolların fethinden İlhanlılar döneminin sonuna kadar İran tarihi ve kültürü (1220-1335), ***Cengiz Han ve Mirasçıları*** içinde,s.338



Resim 11 detay 1, detay 2, detay 3: Sultan Olcaytu Han Türbesi

Kaynak: Hoffman, **Cengiz Han ve Mirasçıları içinde**,s.338

Olcaytu Hüdabende Türbesi, aynı dönemden Duomo (Floransa) kubbesi ile karşılaştırılmaktadır. Hillenbrand'a göre; yapı, Kubbetü's Sahrâ'nın temel şemasının birçok yorumundan biri ve İlhanlıların kendilerini kabul ettikleri kültür ile özdeşleştirme isteklerinin bir işareti olarak görülebildiğini ifade etmektedir.[86] Sekizgen yapılı ve sekiz minareli bu türbede, şerit örgülü birçok desene rastlanır. Bu desenlere aynı zamanda dönemin el yazma eserlerinde de rastlanmaktadır. Süsleme desenleri genellikle tuğlalarla uygulanmıştır.(Resim 11, Detay 1, Detay 2, Detay 3) Bu türbe 2005 yılında UNESCO Dünya Mirası listesine girmiştir.



Resim 12: Isfahan Cuma Camii'nde Olcaytu mihrabından bir detay

Kaynak: Hoffman, **Cengiz Han ve Mirasçıları içinde**,s.340

Natanz'da Sultan Olcaytu devrinde Abdüssamed Türbesi inşa edilmiştir, cami ve külliye adını da alır. Aynı zamanda burada Şeyh Abdüssamed tarafından tasavvuf dersleri de verilir. Külliye'de yer alan minare 1325 yılında Ebû Said Bahadır Han

[86] Robert Hillenbrand, ***İslam Sanatı Ve Mimarlığı***, Çiğdem Kafescioğlu (çev.), İstanbul :Homer Kitabevi, 2005, s.206

zamanında yapılmıştır. Natanz'daki bezemeler en yetenekli İlhanlı dönemi zanaatkârları tarafından uygulanmmıştır.

Olcaytu Han devrinde genişletilip onarımı yapılan bir diğer cami ***İsfahan Cuma Camisidir***. Rûmi, palmet motifleriyle süslü bir mihrap ve üzerinde Hz.Ali ve on iki imamın isimleri bulunmaktadır. (Resim 12)

Tebriz'deki ***Mescid-i Ali Şah*** 1310-1320 yılları arasında Olcaytu Han'ın veziri Ali Şah tarafından yaptırılmıştır. Yapının batı bölümü medrese olarak tasarlanmıştır.

İlhanlı Devleti'nin en ünlü veziri *Sahip Şemseddin Cüveynî*, Anadolu mimarlığına katkı sağlayan en önemli devlet adamlarından biri olmuştur.İlhanlı otoritesini yeniden kurmak amacıyla Anadolu'ya gönderilmiştir. Bununla beraber ülkede İlhanlı yönetimi yeniden yükselmeye başlamıştır. [87] Anadolu'daki eserlerden bazıları ise şunlardır: *Sivas Çifte Minareli Medrese, Erzurum Yâkutiye Medresesi* ve *Kümbeti, Kırşehir Caca Bey Medresesi* ve *Fatma Hatun Kümbeti, Sivrihisar Alemşah Külliyesi* gibi yapılar 13.yy içinde İlhanlı dönemi olarak ele alınmıştır. Fakat yapısal, materyal ve dekoratif açıdan Anadolu Selçuklu mimarisinin örnekleridir.



Resim 13, detay 1, detay 2: Yakutiye Medresesi

Kaynak: Ayşe Denknalbant, Yâkutiye Medresesi ve Kümbeti, ***İslâm Ansiklopedisi***,C.43, İstanbul: TDV, 2013, s.293-294

Bunlardan en önemlisi ***Erzurum Yâkutiye Medresesi*** hem mimarî açıdan hem de eğitim faaliyetleri açısından önemlidir. (Resim 13) Medresenin taç kapısında detaylı ve

[87] Nezih Başgelen (Haz.), Zeynep Demircan Aksoy, Orta Anadolu'daki İlhanlı Dönemi Mimari Eserleri, ***Bilim Eşiği-Sanat Tarihinde Gençler Semineri-Bildiriler***, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2003, s.101-112

yoğun bir süsleme mevcuttur. Ağaç motifi, tek başlı kartal, çifte aslan motifi gibi motifler kullanılmıştır.(Resim 13- Detay 1) Minaresinde de yine geometrik ve detaylı bir işlemecilik görülür.(Resim 13- Detay 2)

Hüdavend Hatun[88] Kümbeti, IV. Kılıçarslan'ın kızı Hüdavend Hatun tarafından 1312-13 yılları arasında yaptırılmıştır. Bu yapıda geometrik işlemeler bordür kısmında kullanılmış, genel olarak bitkisel motiflerin işçiliği yoğun ve kabartmalı bir şekilde uygulanmıştır. Motifler yerleştirilirken, kompozisyon yer yer değiştirilniştir. Bunun sonucunda simetride kaymalar görülür. Aynı zamanda, süsleme motiflerinde Selçukluların islam öncesi simgesel figürlerine rastlanır.[89]

3.1.2. Kitap Sanatları

İlhanlı Devleti, mimarîden sonra kitap sanatlarıyla da dönemin üst seviyesine ulaşmıştır. Musul ve Bağdat kökenli olan İlhanlı dönemi hattat ve müzehhipleri, Memlûk dönemi hat ve tezhipleri ile yarışacak tarzda işlere imza atmışlardır. Bağdat kağıdı, eserlerde en belirleyici özellik olurken, bu ekolün en önemli özelliği ise çok büyük boyuttaki hatlardır.



Resim 14: "Yâkūt el-Müsta'sımî'nin nesih hattıyla yazdığı Bakara sûresinden âyetler (İÜ Ktp., AY, nr. 6680)"

[88] Hüdavend Hatun, Selçuklu prensesi olarak İlhanlı sarayına gelin gitmiş, Abaka Han'ın oğlu Argun ile evlenmiştir.
[89] Aksoy, ***Orta Anadolu'daki İlhanlı Dönemi Mimari Eserleri*** ,s.104

Kaynak: Muhittin Serin, Yâkūt el-Müsta'sımî**, *İslâm Ansiklopedisi***, İstanbul:TDV,2013, s.291

Olcaytu, *Şenb-i Gâzân*'a benzer tarzda kurduğu *Sultaniyye* şehrini ticarî ve kültürel anlamda geliştirmiş, burada bir atölye kurarak kitap sanatlarını desteklemiştir. Bu atölyelere sultan tarafından görevlendirilen ve çalışmaların başını yürüten Reşîdüddin, kendi türbesinin yakınına bir kütüphane inşa ettirmiş ve buraya tarih, bilim, edebiyat gibi alanlarda yaklaşık altmış bin eser bağışlamıştır. Bu eserler içinde *Yakut el-Mustasimî*, *Ahmed bin Sühreverdî, İbn Mukallid* ve *Telâ* gibi önemli hattatlar tarafından kaleme alınmış Kur'an nüshaları önemli bir yer tutar.[90]

İlhanlıların bu sanat merkezlerindeki yoğun üretim faaliyetleri onları kitap sanatlarında yüksek bir seviyeye taşımıştır. Memlûklerle; savaş, barış ve ticarî anlamda etkileşim kuran İlhanlıların yakın coğrafyada bulunmaları, kitap sanatları alanında büyük bir etkileşime yol açmıştır. Beylikler dönemini de dolaylı yoldan etkileyen Memlûk sanatı, 14. yy Anadolu tezhip sanatı ile kıyaslanacak olursa, daha verimli bir döneme sahiptir.

Dönemin en ünlü hattattı Yakut-ı Mustasımî, küçük yaşlardan itibaren Abbasi Halifesi Mustasım'a hizmet etmek için Bağdat'a getirilmiş daha sonrasında Moğol himayesi altında, meslekî açıdan en parlak dönemini yaşamıştır. (Resim 14) Yakut-ı Mustasımî, *aklâm-ı sitte* (altı kalem) olarak bilinen altı yuvarlak yazı stilini olgunluğa ulaştıran kişi olarak, "hattatların kıblesi" adıyla bilinir. Reyhanî ve Nesih stili ile yazmış olduğu tek ciltli küçük Kuran yazmaları en sık rastlanan örnekleri arasındadır.[91]

Dönemin tezhip üslubuna; 14.yy ilk yarısında İlhanlı tezhibi , 14.yy ın ikinci yarısında Memlûk tezhip sanatı hakim olmuştur. İlhanlı sanatkârları, 1302-1311 tarihleri arasında Bağdat, Tebriz, Sultaniye, Musul ve Hamedan'da çok sayıda tezhipli el yazmaları hazırlamışlardır. 14.yy başlarında Bağdat'da Sultan Olcaytu himayesinde çalışan Muhammed bin Aybek tarafından uygulanan bezemelerde İlhanlı tezhip üslubunun en iyi örnekleri görülür. Pafta açısından zengin olan bu örneklerde ve özellikle zahriye tezhiplerinde geometriyi kullanmıştır.

[90] Aksoy, ***İlhanlı ve Memluk Etkileşiminde XIV.yy Anadolu Türk Tezhip Sanatı***, s.266
[91] Blair- Bloom,s.402

14. yüzyılda Memlûk devri müzehhipleri arasında *Sandal* lakaplı Ebû Bekir, Muhammed b. Mübâdir, Aydoğdu b. Abdullah el-Bedrî ve İbrâhim el-Âmidî öne çıkan isimlerdir. Özellikle el-Melikü'l-Eşref II. Şa'bân döneminin meşhur müzehhibi İbrâhim el-Âmidî'nin bu yüzyılın ikinci yarısında Kahire Dârü'l-kütübi'l-Mısriyye'de[92] (nr. 9) bezemesini yaptığı mushaf, sanatsal açıdan yüksek bir değere sahiptir. (Resim.15 ve Detay 1-2)



Resim 15, detay1, detay 2: Memlük Devri müzehibi İbrâhim el-Âmidî'nin Zahriye tezhibi Kahire Dârü'l-kütübi'l-Mısriyye (nr.9)

Kaynak: Derman,s.67

Bu mushaf, tezhip uygulamasında çok çeşitli renklerin kullanıldığı, motif grubu olarak hatayilerin ön planda olduğu ve münhanî[93]lerin de diğer motiflerle eşsiz bir uyum gösterdiği açıkca görülmektedir.

Yakut'un öğrencilerinden Ahmed es- Sühreverdî'nin *muhakkak* yazı stili ile yazdığı bir Kur'an dönemin en zarif örnekleri arasında gösterilir. Tezhibi Muhammed

[92] Fatma Çiçek Derman, Tezhip Sanatında Üslûplar ve Sanatkârları,***İslam Ansiklopedisi***,C.41, İstanbul: TDV,2012, s.67

[93] Münhanî: Eğri.

bin Aybek tarafından uygulanan bu Kuran'ın bezemeleri yazı ve renk-tasarım dengesi açısından iyi bir örnek olarak gösterilir.(Resim 16)

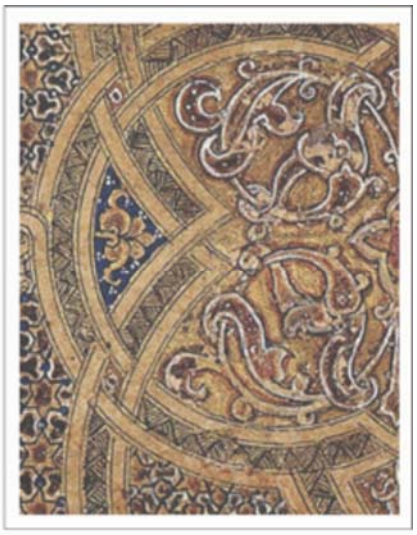


Resim 16: Kuran yazması, Hattat Ahmed es-Sühreverdi,
müzehhip Muhammed bin Aybek, Bağdat 1308, New York, Metropolitan Sanat Müzesi
Kaynak: Blair –Bloom, s.402

Sayfa düzeni açısından Memlük yazmalarından çok farklı olmayan İlhanlı yazmaları, desen tasarımı açısından Memlük yazmalarından ayrılır. Geometrik desenler giderek serbest pafta halini almış, simetri kullanılmaya devam edilmiştir. Altın ve lapislâzuli[94] rengi kullanımı artarken, beyaz renk, kûfi yazı paftalarında ve koyu renk zemin paftalarında sıkça kullanılmıştır.(Resim 17)

Dönemin bir diğer örneği, Sultan Olcaytu'nun Sultaniye'de bulunan türbesi için Ahmed bin Sühreverdi tarafından yazılan ve Ayban bin Abdullah tarafından tezhiplenen bir Kur'an cüzünün çift sayfa olarak uygulanmış zahriye tezhibidir. Bu tezhip, iç içe geçmiş paftalardan, elips ve karelerden oluşan, yoğun görünümlü bir bezeme yapısına sahiptir. (Resim 18)

[94] **Lapuslazuli**: Çok eski çağlardan beri kullanılan, koyu mavi renkte yarı şeffaf opak lacivert renkte bir mücevher taşı.



Resim 17: Kur'an-ı Kerim/ y.9a zahriye tezhibi, 391/1000 tarihli, DCBL Is 1431
Kaynak: Aksoy, ***İlhanlı ve Memluk Etkileşiminde XIV.yy Anadolu Türk Tezhip Sanatı***,s.273

Abdullah bin Muhammed el Hamadanî tarafından 713/1313 yılında hazırlanan ve Sultan Olcaytu tarafından Memlük emiri Ebu Said Seyfeddin Baktimur'un türbesine bağışlanan Kur'an cüzleri İlhanlı tezhibinin en zarif örneklerine sahiptir. [95] Cüzlerdeki sure başı ve çerçeve tezhibinde kullanılan çiçek motifleri, 14.yy'ın sonlarına doğru Anadolu ve Memlûk sarayında da etkilenilmiş ve uygulanmaya başlanmıştır.



Resim 18: Kur'an-ı Kerim'in 20.cüzü / y.2a zahriye tezhibi, 707/1307 tarihli,

[95] Aksoy ,***a.g.m.***, s.268

İlhanlı", TSMK EH 245 (David James, Qur'ans of the Mamlûks, London: Alexandria Press)
Kaynak: Aksoy, ***a.g.m.***,s.273

Resim 19, İlhanlıların Müslümanlığı kabul etmelerinden sonra cüzler halinde yazılan büyük bir Kur'an'dan sayfayı gösterir. 715 (Nisan 1315) tarihinde 'Abd Allah b. abi'l-Kasım b. 'Abd Allah at-Tuvi ar-Rudravari tarafından Olcaytu'nun ünlü veziri Reşidüddin'in hazinesi için yapıldığı belirtilmiştir. Bu Kur'an cüzü İlhanlı dönemde hat ve tezhip sanatının ulaştığı en yüksek seviyeyi gösterir. Aynı zamanda bu Kur'an, Rab-ı Reşidi'nin islam dinine ve kitap sanatlarına ne kadar önem verdiğinin bir örneğidir.



Resim 19: Kur'an Cüzü
Kaynak: ***Cengiz Han ve Mirasçıları*** içinde, s.406-407

Bu dönemdeki cilt örneklerini, 13.yy'dan bilinen İran cilt örneği bulunmadığı için 14.yy Moğol cildi olarak incelenebilecek en eski cilt örnekleri olarak tanımlayabiliriz. Cilt sanatı Uygurlularla başlamış, bugünkü anlamda deriyle kaplı ilk kitap cildi Uygurlu sanatkârlar tarafından uygulanmıştır. Moğol- İlhanlı cilt sanatı, 14.yy itibaren Anadolu Selçuklu Sanatı altında etkilerini göstermiştir. Arıtan'a göre, İran'da kitap sanatının menşei Eyyubiler (945-1055), Gazneliler (977-1186), Selçuklular (1037-1307) ve İlhanlılardır (1260-1352).[96] Anadolu Selçuklu Sanatı altında

[96] Ahmet Sâim Arıtan, Batı Dünyasının Türk Cild Tarihi'ne Bakışı ve Türk Cild San'atı'nın Tarih İçindeki Gelişimi, ***İstem Dergisi***, 2010, S.15, s.169-192

varlığını sürdüren İlhanlı cilt sanatı, Memlûklerle'de tezhip sanatında olduğu gibi desen ve form açısından benzerlik gösterir.Fakat uygulamada farlılıklar yaşanmıştır. Bu kapaklar içinde tam zeminli, yuvarlak, dilimli yuvarlak, yıldızlı, dört kollu, beşgen, altıgen gibi şemse türleri görülmektedir.(Resim 20)[97]



Resim 20: Câmiu'l-Kırâat, 13.yy sonları, Konya Yusufağa Kütüphanesi, No:5112 Arka Kapak

Kaynak: Arıtan, s.188

3.1.2.1. Dönemin Üslubu ve Eğitim Faaliyetleri

Moğollar, fethettiği ülkelerde *Moğol üslubu* adında sanat alanında yeni bir form dili ortaya çıkarmışlardır. Ortaya çıkan bu yeni form kullanımı, Uzak Doğu ve Orta Asya'dan gelen Geç-Helenizm sanat akımının etkilerini taşımaktadır. Sanatçılar Bağdat Okulu'nda var olan ve uygulamada soyut kalabilecek formları gerçeğe daha da yaklaştırma peşinde olmuştur. Öyle ki, kumaş kıvrımları sadece süsleme geleneğinden sıyrılarak gerçeğe daha yakın formlara dönüşmeye başlamıştır. İpşiroğlu'na göre, bu üslup geçişi çok hızlı olmamakla birlikte, Bağdat okulu eserlerinde var olan *"düzey üslûbu"*, *Moğol üslubu* ile başlangıçta karşı karşıya gelerek ilk Şahname resimlerinde

[97] Resim 20: Câmiu'l-Kırâat, 13.yy sonları, Konya Yusufağa Kütüphanesi, No:5112 Arka Kapak, Bkz.,Arıtan, s.188

gördüğümüz gibi, eskiyle yeni, düzey süslemeleriyle kabarık biçimlendirme şeklinde görünür.Bazen birbirine karışan bu tekniklerle birlikte Moğol üslubunda resim yapma yolunda ilk denemeler ortaya çıkmıştır.[98]



Resim 21: Lider'in Zaferi, erken 14.yy, SBB-PK, Diez A fol., 71, p.46, no.4
Kaynak: Claus- Peter Haase, "Royal Insignia in the Periods from the Ilkhanids to the Timurids in the Diez Albums",***The Diez Albums -Contexts and Contents*** içinde, s.280

Bağdat okulu üslubunda çizgi ve renk birbirleri ile iç içe kullanılır ve renk çizginin üzerini örter. Fakat Moğol üslubunda önemli olan çizgidir, renk ise bu çizgilerin etkisini ve hacmini arttırmak için kullanılır. Selçuklu- Bağdat üslubunu örnek alarak kendi tarzını oluşturma arayışına giden İlhanlı devri resim sanatında nadir birkaç eserde nesturi hristiyanlıkla ilgili olarak, Bizans sanatının tesirleri de hissedilmektedir.(Resim 21)

Moğol üslubu'nun gelişmesinde manzara ressamlığının etkisi büyüktür. Sanatçılar ilk başlarda Uzak Doğu'nun manzarasını kopyalayarak geniş bir yelpazede kağıda aktarmış, bu form diline manzara duygusu karıştırmıştır. Kopyalanan şemalar,

[98] Mazhar Ş. İpşiroğlu, ***İslamda Resim Yasağı ve Sonuçları***, İstanbul :Yapı Kredi Yayınları, 2018, s.45

sanatçıların kendi gözlemleriyle birleşmiştir. Böylece ortaya Uzak Doğu'dan farklı olarak bir manzara ressamlığının ortaya çıkması sağlanmıştır. İran'da oluşan bu Moğol üslubu fark ettirmeden yeni bir *"doğa tasvirciliği"* formunda ortaya çıkmıştır.

Bu form ile birlikte, Çin resim unsurlarının, Selçukluların ve Yakın Doğu resim üslûbu ile ilgili kompozisyon ve tasarımsal özelliklerini İslam dünyasında gördüğümüz bu dönem ***İlhanlı resim üslubu*** olarak, varlığını 14.yy sonlarına kadar sürdürmüştür.[99]

İlhanlı hükümdarı Gazan Han ve Olcaytu Han'ın veziri olan Hamedanlı bilim adamı ve tarihçi Reşîdüddin Fazlullah, Tebriz yakınlarında kurmuş olduğu ***Rab-ı Reşidî*** (664-718/1265-1318) sanat atölyelerinde üretilen bir çok yazma eser günümüze kadar ulaşmıştır. Araştırmalara göre, bu sanat atölyesi sadece yazma eser üretmekle kalmamış, aynı zamanda bilim ve tarih yazıcılığında da büyük rol oynamıştır. Bilim adamları ve sanatçıların bir arada çalıştığı Rab-ı Reşidî atölyesi bir atölyeden çok, akademi görünümüne sahip olmuştur. Reşîdüddin'in kurmuş olduğu bu mahallî teşkilatta, ücret karşılığı çalışan Türklerden başka; Yunanlı, Ermeni, Hintli, Rus, Zenci ve başka milletlere ait sanatkâr ve zanaatkâr bulunuyor, ve bu kişileri kendileri ve aileleri ile oturabilecekleri evler de tahsis ediliyordu. Bazı ailelerde bu sanat ve zanaat babadan oğula geçiyordu. Minyatür sanatının *Tebriz üslubu* bu mahalli teşkilatta gelişmiştir. Gelişen bu üslup, Uzak Doğu ve Orta Asya kitap resimleme sanatının[100] etkileriyle büyük çoğunlukta karşımıza çıkmaktadır. Gerçekçi şekiller, realistik kavramlar ve kendine özgü renklendirmeleriyle bu üslup, Çin ve Doğu Türkistan[101] resminin temellerine işaret etmektedir.[102] Özellikle 13.yy sonlarından gelen bazı hayvan hikayelerindeki Çin etkisi 14.yy'ın ortalarına kadar hissedilir. Renk ve çizgi arasındaki derinliğin dengeli bir şekilde kullanılması, çizgici üslubun farklı renk tonları ile birleştirilerek figür ressamlığını yansıtır şekildeki gerçekçi peyzaj anlayışı, hareket ve ifade gibi bir takım ifadeler bu üslup içine girmiştir.

---

[99] Atılgan, ***XV.yy'da İran ve Çevresinde Gelişen Minyatür Üslupları ve Sorunları Üzerine Bir Etüt***, s.349

[100] Bkz.Özcan,***Uygur Sayfalarında Yazma Düzeni,****Doktora Tezi.*

[101] Türkistan çeşitli kültürlerin buluştuğu bir yerdir. Burada Budistler, Şamanistler, Hristiyanlar ve Brahmanlar yaşamaktaydı. Halk çeşitli etnik yapılara sahipti. Siyah Kalem resimlerinde görünen bir çok özelliğin bu coğrafya ile bağlantısı olduğu düşünülmektedir. Bkz. İpşiroğlu, ***Bozkır Rüzgarı Siyah Kalem***, 1985, s. 12

[102] Jahn, ***Doğu ile Batı Arasında bir Ortaçağ Kültür Merkezi: Tebriz***,s.33

Abaka döneminde devletin merkezi olan Tebriz şehrinde, çoğunlukla Mezopotamya Arap stiliyle geç 13.yy üretilen resimli el yazmaları yalnızca 14.yy başına kadar Çinli sanatçılar tarafından değil, Reşîdüddin tarafından aktarılan *Tebriz Akademisi* ile de İran minyatür sanatını etkilemeye başladı.[103] Bu dönemde Tebriz, doğu ile batı arasında kültürel açıdan bir köprü görevi görmüştür. Çin ile siyasi ve kültürel ilişkilerini güçlü bir seviyeye ulaştıran İlhanlılar, o dönemde Reşîdüddin'in himayesinde kurulan akademide çok sayıda Çince ilmî eserin Farsçaya oradan da Arapçaya çevrilmesinde destekleyici olmuşlardır.[104]

Reşîdüddin'in bu akademisinde en büyük iş tarih yazıcılarına düşüyordu. Onlar Arapça ve Farsça olan bu eserleri sadece Tebriz içindeki halk için değil, Tebriz dışına göndermek için kopyalıyorlardı. Jahn'a göre, baş vezir'in yardımcılarından biri olan tarihçi Vassaf da Reşîdüddin'in eserlerinin hepsinin 10 cilt ve 6000 sahife olduğunu, bu eserlerin tamamlanması için harcanan masrafın senede 60.000 dinar yani 36.000 L tuttuğunu bildirir.[105]



Resim 22: Henoiochus, Astronomical treatise by al-Bîrûnî 8.5x11.7 cm İran, İlhanlı, Meraga, 865/1286. Add.7679

Kaynak: Titley,s.18

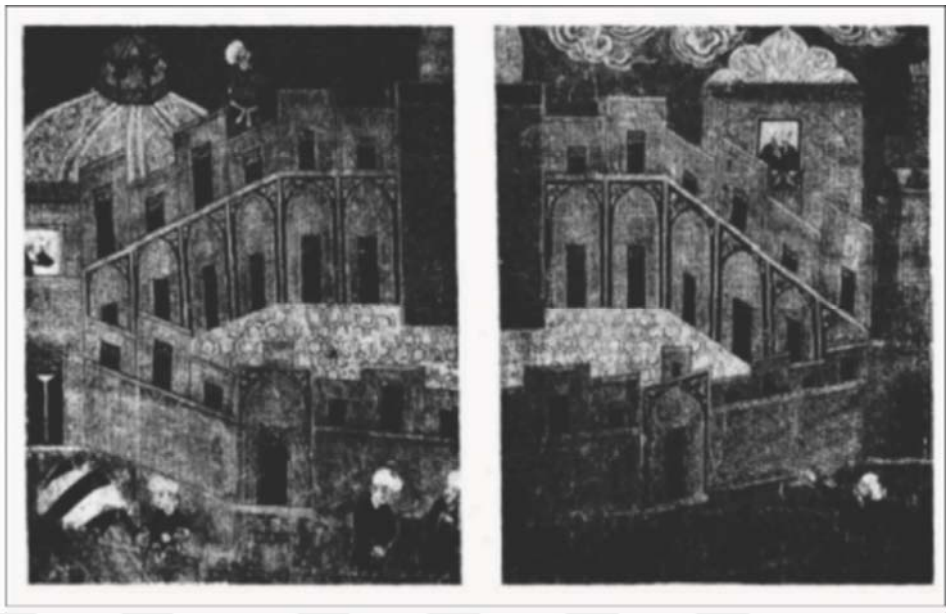
[103] Titley, s.17
[104] Jahn, ***a.g.m.,*** s.30
[105] Jahn, ***Doğu ile Batı Arasında bir Ortaçağ Kültür Merkezi: Tebriz,*** s.33

İran çevirisi British Library'de olan bu İlhanlı el yazması ,astronomi çalışmaları ile ünlü olan Arap filozofu al-Bîrûnî tarafından büyük ihtimalle Meraga'da üretilmiştir. Bu el yazması eserin içeriği, takım yıldızının 27 simgesinin çizimi ve burçların işaretlerinden oluşur. Buna benzer kopyaları erken Arap resimli yazmalarında da görmek mümkündür.[106] (Resim 22)

Tebriz kentindeki üretimlerin yanı sıra, farklı kentlerde ilmî ve kültürel alanlar oluşturuldu. Gazan Han, içinde kendi mezarının da bulunacağı bir külliye inşâ ettirmek istedi. Tebriz'e 5 km mesafede bulunan Şâm kentinde ve Âdiliyye bahçesi içerisinde büyük bir külliyenin inşasını emretti. İnşaata Ekim 1297 tarihinde başlandı. ***Şenb-i Gazan*** adını alan bu külliyenin inşâsı yaklaşık 7 yıl sürdü ve 14 bin işçi çalıştı. Kullanılan alet ve malzemeler Anadolu'dan getirildi. Binanın yapısı yapan kişilerce büyük bir hisarı andırmaktaydı ve üzerine bir kümbet konulmuştu.Bu yapı, Sultan Olcâytû'nun Sultâniye'deki külliyesi ile benzer özellikler taşımaktaydı.[107] Gazan Han öldüğünde Şenb-i Gazan'ın inşâsı henüz tamamlanmamıştı.

İlhanlı kaynakları ve seyyahlara ait bilgiler dışında 718/1318 tarihinden öncesine ait bir Câmiu't-Tevârîh nüshası içerisinde bulunan Şenb-i Gazan'a ait bir minyatür, bu külliye ile ilgili bahsedilen bilgilerin doğruluğuna ait iyi bir kaynaktır. (Resim 23)

[106] Titley,s.18
[107] Özgüdenli, ***XIV.Yüzyılda Tebriz'de bir Hayır ve Kültür Kurumu: Şenb-i Gâzân (Gâzâniyye)*** ,s.256



Resim 23: Şenb-i Gâzân'ın Minyatürü (VIII/XIV. yy). (
Donal D.Wilber, *Mi'mârî'yi İslâmî-yi İrân devdovre-yi İlhânân,* Farsça terc.' Abdullâh Feryâr, Tahrân 1346/1967, resim 31; .David Talbot Rice, Islamic Painting, A Survey, Edinburgh 1971,s.96)

Kaynak: Özgüdenli, ***a.g.m.***, s.281

Şenb-i Gazan'ın kısımları:[108]

1.Kumbed-i Âlî (büyük kümbet, Gâzân'ın türbesi)

2.Mescid-i Câmi'i (camiî)

3.Medâris (Hanefi ve Şâfiîler için medreseler)

4. Dervişler için Hânkâh (hânkâh, tekke)

5. Dâru's Siyâde (seyyidler için misafirhane)

6.Rasadhâne,

7.Dâru'ş- Şifâ (hastane)

[108] Özgüdenli, ***XIV.Yüzyılda Tebriz'de bir Hayır ve Kültür Kurumu: Şenb-i Gâzân (Gâzâniyye),***s.261

8.Beytu'l- Kutub (kütüphane)

9.Beytu'l Kânûn (kanunların toplandığı yer, devlet arşivi)

10.Beytu'l Mutevellî (mütevelli ve görevlilerin kaldığı yer)

11. Havuzhâne (havuz, abdest alınacak yer)

12. Germâbe-yi Sebîl (sıcak su- hamâm)

Özgüdenli ifadesine göre:

"Genel yapısı göz önünde bulundurulduğunda, Şenb-i Gazan'ın İlhanlı devleti için sağlık, eğitim, dinî, bilimsel ve kültürel alanlarda çalışmalar yapan ve içerisinde devlet arşivi, rasathane ve kütüphanenin de bulunduğu büyük bir merkez olduğu görülmektedir. Buradan hareketle, Gazan Han'ın bir sosyal,ilmî ve kültürel faaliyetler içeren bir merkez kurmak olduğu aşikardır. Ortaçağ İran tarihinde göçebe zihniyetli hanedanın, yerleşik bir coğrafyadaki ilk geniş kapsamlı merkez kurma teşebbüsü olarak değerlendirmek yanlış olmayacaktır."[109]

Gazan'ın halefi Olcaytu ise onun bu zihniyetini takip ederek Sultâniye şehrinin inşâsını başlatmıştır.

Şenb-i Gazan'ın; bu tür bilimsel, sosyal ve kültürel faaliyetlerine ek olarak İlhanlı hanedan üyelerinin defnedildiği bir hanedan mezarlığına da sahiptir. Bu durum, İlhanlı döneminde ilk kez hanedan üyelerinin bir arada defnedildiği bir mekân kavramını ortaya çıkartır.

Özgüdenli'ye göre[110], bazı kaynaklarda Gazan Han'ın vakfın yönetimini Reşîdüddin'e verdiğini yazmaktadır. Fakat Reşîdüddin'in kendi Câmiu't-Tevârîh adlı eserinde bu konu ile ilgili sessizliğini koruduğundan bahsetmektedir.

3.1.3. Dönemin Minyatürlü Yazmaları ve Sanatkârları

[109] Özgüdenli, ***XIV.Yüzyılda Tebriz'de bir Hayır ve Kültür Kurumu: Şenb-i Gâzân (Gâzâniyye),*** s.266
[110] Özgüdenli, ***a.g.m*** ,s.266

Moğol Devleti, her ne kadar yıkıcı bir devlet olarak görünse de fethettikleri coğrafyalardaki sanatları ve sanatçıları korurken aynı zamanda, yapıcılık idaresi ile zengin merkezler oluşturuluyordu. İmparatorluğun, ilk yıllarında yıktığı Bağdat bunlardan biri olmuş, şehir zamanla yeniden onarılmış, dönemin önemli sanat merkezi haline getirilmiştir.

Doğu ve batı, Moğol döneminde birbirine en yakın dönemi yaşamış ve bu ortam içinde çeşitli toplulukların bir araya gelerek oluşturdukları imparatorluk kültürü sayesinde islam resim sanatı tarihinde yeni bir dönem başlamıştır.

Ressam olarak Doğu'da büyük bir ün kazanan manihaizm dininin kurucusu Mani'nin dinî bir inançla yaptığı manastır duvar freskleri herkes tarafından hayranlıkla karşılanmıştı. Uygurlularda resim[111], dinî metinler kadar önem teşkil etmiş ve dinî konuları da resimlerine yansıtmışlardır. İşte doğunun bu değerli dinî resim gelenekleri Moğollar ile birlikte batıya, İran'a ve diğer islam topluluklarına girmiştir. Müslümanlar ilk başta bu eserlere anlam verememiş olsalar da, daha sonra başka bir sanatla karşı karşıya olduklarını ve üstlerine kendi tarzlarını da koyarak ilerleyebileceklerini anlamışlardır.[112]

Moğollar, resim sanatında Uygurların izinden gitmişler ve onları kendilerine örnek olarak almışlardır. Binark,*"Resim ve heykelin İslam dünyasında yayılmasında Türk sanatının büyük rolü olup, biri Selçuklularla diğeri de Moğol istilâsı ile gelen Uygurlularla olmak üzere bu tesirler iki devirde kendini gösterir. Moğol devrinde pek çok Uygur kâtip ve sanatkâr İslam dünyasına gelmiş ve resmin canlanmasına tesir ettiğini"*ifade eder.[113] Getirtilen bu Uygurlu sanatçıların üslubu islam minyatürlerinde etkisini göstermeye başlamıştı.

Gazan Han döneminde müslümanlık dinini yaymak için bir kısım halkını Maveraünnehir'e göndermiş ve oradaki haklını da İran'a yerleştirmişti. Böylece, Gazan

[111] Bkz. Şehnaz Biçer Özcan, Uygur Yazmalarında Sayfa Düzeni, ***Doktora Tezi***, Marmara Üniversitesi-Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul 2010. (Uygur Kitap Sanatlarında Resim)
[112] İpşiroğlu, ***İslamda Resim Yasağı ve Sonuçları***, s.37
[113] İsmet Binark, ***Türkler'de Resim ve Minyatür Sanatı***, Ankara :Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, 1978, s.275

temel amaç olan müslümanlığı yaymanın dışında hem ticarî hem de kültürel anlamda etkileşimlere ortam hazırlamıştır. Sanat önem kazanmış ve bir takım yazmalar resimlenmiştir. Moğolların bu dönemindeki en önemli yazmaları, İbn Bahtişû'nun ***Menâfi el- Hayvân'ı***, el Birûni'nin ***el-Asâr Bâkiyâ****'sı* ve vezir Reşîdüddin'in ***Câmiu't-Tevârîh'***idir.



Resim 24: İki fil

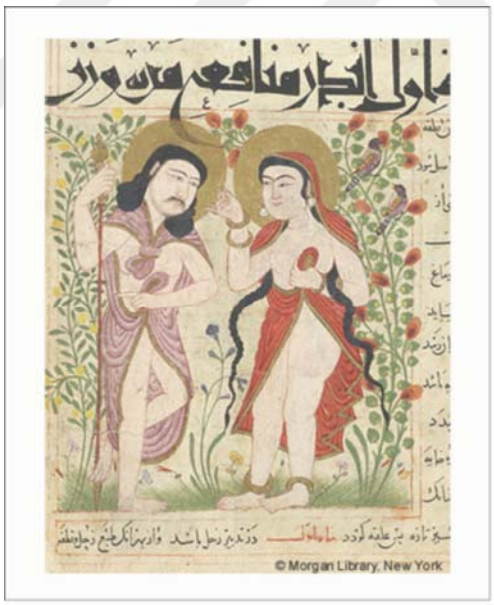
Kaynak: Menâfi el- Hayvân, New York Pierpoint Morgan Library MS.M.500 fol.13r

Moğol devrinin bilinen en erken resimli yazması ***Menâfi el- Hayvân*** *(Hayvanları faydaları)* olmuştur. 941 yılında hristiyan doktoru İbn Bahtişû tarafından yazılmıştır. Gazan Han bu eseri Abd el-Hâdi'ye Farsçaya çevirtmiştir. 94 minyatürü bulunan bu eser, İlhanlı kenti olan Hülagü Han'ın Meraga'daki Rasathanesi'nde resimlenmiştir. Eserin orijinali bugün, *New York Pierpoint Morgan Library'de (MS.M.500)'*de bulunmaktadır. Bu eser, Moğolların bilime olan ilgilerini yansıtır. İslamî olmayan inançlara, özellikle de hristiyanlığa ağırlık vermesi, astrolojik içeriği ve bazı önemli şii temalarını kullanmasıyla, Moğol geleneklerine ve ruhuna farklı bir tarzda ortaya konmuştur.[114]

[114]Hillenbrand, s.213

Kendine ait net bir üslubu bulunmayan bu eser hala Bağdat stili olarak karşımıza çıkmış[115], Selçuklu ve Uzak Doğu resim üslubu bir arada ele alınarak resimlenmiştir. Kühnel'in de ifade ettiği gibi, minyatürlerde Selçuklu ve Doğu Asya'nın üsluplarının benimsenerek, Uygurlu sanatçılarının ve Çin ressamlarının etkilerini taşıması ve atölyelerde Uygur, Selçuklu, Çinli ressamların bir arada çalışarak birbirlerinden etkilenmiş olmaları karşımıza çıkmaktadır.[116]

Minyatürün dışındaki kırmızı çizginin içinde tıpkı Dioskorides [117] minyatürlerindeki gibi sağ ve sol da bitki yığınları ve otlu şerit halinde zemin görülmektedir. [118] Ana motif olan filler, kafalarındaki ve ayaklarındaki çanlardan anlaşılacağı gibi kraliyet filleridir, sayfanın tam ortasında dengeli bir şekilde bulunur.Ana motifin sol tarafında görülen oval meyveli ağaç Selçuklu minyatürlerinden aşina olduğumuz motiflerdir. (Resim 24)



Resim 25: Adem ile Havva

Kaynak: Menâfi el- Hayvân, New York Pierpoint Morgan Library MS.M.500 fol.4v

[115] Titley, s.18
[116] Kühnel, s.24-25
[117] Dioskorides için geniş bilgi. Bkz., Adnan Koç- R.Vedat Yıldırım,Osmanlı Hekimleri ve Dioskorides'in "De Materia Medica'sı", ***OTAM Dergisi***, S.15, 2004, s.258-259
[118] Güner İnal, ***Türk Minyatür Sanatı(Başlangıcından Osmanlılara Kadar),*** Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara 1995, S.63, s.61

Yine başka bir örnek olarak Adem ile Havva'yı tasvir eden minyatürlerde de insan figürlerinde surat ifadeleri ve vücut tiplemeleri Selçuklu etkisini gösterir. Kafa arkasındaki hareler dinî bir ifadenin etkisidir. (Resim 25)



Resim 26 : At tasvirleri

Kaynak: Menâfi el- Hayvân,New York Pierpoint Morgan Library MS.M.500 fol.28r

Resim 26' da görülen kompozisyonda ise soldaki söğüt ağacı dinamik yapısı ve çizgisel bir şekilde uygulanarak yer yer açıklı koyulu etkinin oluşturulmasıyla bize Çin tesirini hissettirmektedir. Sağ tarafta çerçeveden sonra gelen at başı, kompozisyonun devam ettiğini gösterir. Herhangi bir duygusal veya epik anlam taşımayan bu eser, Arap hayvan kitaplarındaki düz ve sade tarzın aksine kullanılan bitki, manzara ve kumaş kompozisyonlarından anlaşılacağı gibi daha naif ve insanı içine çeken bir tarafı vardır.

Moğol devrindeki ikinci önemli eser, el-Birûnî'nin ***el-Asâr el- Bâkiya****'sının (Eski İnsanların Kronolojisi)* 1307-8 tarihli Edinburgh Üniversite kitaplığında bulunan minyatürlü nüshasıdır(No.161). Bu eser onun Hârizm dönemindeki en önemli eseridir.

Tümer'in ifade ettiği gibi:

"Birûnî, el-Asâr el- Bâkiya'da çeşitli toplumların kullandıkları takvimleri ve bu takvimlerin ortaya çıkış sebeplerini, ay ve yıllardaki farklılıkları, milletlerin bayram, dinî gün ve ibadetlerini bu takvimlere göre farklı şekillerde belirlemelerinin sebeblerini merak ettiğini anlatır. Yaratılışı, tufânı, İslâm öncesi Arap tarihini ve Hârizm'i anlatır. el-Asâr el- Bâkiya, Hârizmşahlar'ın menşei ve saltanat dönemlerini göstermesi bakımından tek kaynaktır."[119]



Resim 27: el-Asâr el- Bâkiya, (Arnold ve Grohman),
Edinburgh Üniversite Kitaplığı No.161, 7v

Kaynak: http://images.is.ed.ac.uk/ (31.05.2020)

Eser, kronolojik karşılaştırmalar ve dinler arasındaki farklı noktaları bularak bunların karşılaştırmalarını yapmak açısından önemli olduğu gibi aynı zamanda, Hârizm ve İran kültürünün derinlemesine öğrenileceği bir kaynaktır. Aynı zamanda Orta Asya hristiyan mezheplerinin tarihî, dinî adetleri ve gelenekleri de yer almaktadır. Bu eserde de *Menâfi el- Hayvân'*da belirtildiği gibi Selçuklu üslubu etkileri açıkça görülmektedir, bu yüzden *el-Asâr el- Bâkiya* da bir geçiş eseri sayılmaktadır. Figürler, renkler ve renklerin kullanılış şekli açısından benzerlik göstermektedir. Bu eserdeki figürler dolgun çehreli, çekik badem gözlü özellikleri ile Uygur minyatürlerindeki figürleri anımsatır. Hz.Ali ve Hz. Muhammed figürleri yüzleri örtülmeden açık bir şekilde tasvir edilmiştir. Elbiselerin dökümlü bir şekilde çizilmesi, renklerin canlılığı Selçuklu resim

[119] Günay Tümer, el-Âsârü'l-bâkıye, ***İslam Ansiklopedisi***, C.3, İstanbul: Türk Diyanet Vakfı Yayınları 1991, s.46

geleneğine benzer. Hristiyanlıkla ilgili konularda da Orta Asya halklarının fiziki özellikleri ön plana çıkmaktadır.

Peygamberin veda vaazı, Hindu bayramı gibi çizilen toplu insan figürlerinde rastlanılan görüntüler, Makâmât'taki toplantı sahnelerinden aşina olunan görüntülerdir. (Resim 27)



Resim 28 : el-Asâr el- Bâkiya -Adem ve Havva

Kaynak: Edinburgh Üniversite Kitaplığı Or. Ms.161, f.48v http://images.is.ed.ac.uk/ (31.05.2020)

Maşa ve Maşiyana'ya[120] tasvir edilen minyatür[121] daha önceki Menâfi el-Hayvân'da da görülen Adem ile Havva tiplemelerine göre uygulanmıştır.(Resim 28) İslam sanatındaki hassasiyete rağmen çıplaklıkları ile ön plana çıkan bu iki figür insan vücudunun bu şekilde resmedilmesi bakımından önemli bir yere sahiptir. Yasak elmayı Havva'ya sunan şeytan, yaşlı bir insan figürü şeklinde yer alır. Arkadaki manzara Uzak Doğu'nun manzara tasvirinden yola çıkılarak resmedilmiştir. Aslanapa, *"Uygur resim ve minyatür üslubu etkileri 15.yy içlerine kadar devam etmiştir. Doğu Türkistan'nın kuzeyinde geliştirdikleri bu üslubu, yine Türkler, kendileri, Abbasî ve İlhanlı devirlerinde Batı'ya getirmiş olduğunu"* ifade eder.[122]

[120] Doğu mitolojisinde Erkek *Maşa*, Kadın *Maşiyana* olarak adlandırılır.
[121] İnal, ***Türk Minyatür Sanatı(Başlangıcından Osmanlılara Kadar***, Ankara 1995, s.64
[122] Oktay Aslanapa, ***Türk Minyatür Sanatının Gelişmesi***, Erdem Atatürk Kültür Merkezi Dergisi, AKM, C.2, S.6, Eylül 1986, s.851



Resim 29: Rüstem ve Zâl Keyküsrev ile birlikte . *SBB-PK, Diez A fol. 73, p. 57, no. 3.*
Kaynak: Charles Melville, "The Illustration of the Turko-Mongol Era in the Berlin Diez Albums", ***The Diez Albums -Contexts and Contents*** içinde, s.231

İpşiroğlu'na göre, Moğol devrinde resimlendirilen ilk yazma ***Şehname***'dir.(Resim 29) İlk sahibinin adıyla Demotte Şehnamesi diye tanınır. 9.yy'da Firdevsî tarafından yazılan İran'ın bu ulusal kahramanlık destanı İran'ın en önemli ve baş eseri olmuştur. Ermitage'daki yeni buluntular, destandan bazı sahnelerin 7.yüzyılda Orta Asya'nın önemli bir merkezi olan Pencikent'teki duvar resimlerinde tasvir edilmiş olması ihtimalini ortaya koymaktadır. [123]

14. yy'dan 16.yy'a kadar devamlı olarak kopyalanmış olan Şehname, İran'da epik resmin de başlangıcı olarak sayılmaktadır. Dönemin atölyesinde süslü bir şekilde resimlendirilmesine rağmen, orta sınıf ve halk için resimlendirildiği de bilinmektedir. Bu sayede halk, destanda geçen bazı olayları hayal etmekte zorlanmayacaktır. Kühnel, *"Rüstem'in Rahş adlı atını nasıl yakaladığını, kahraman uyurken atın arslanla nasıl pençeleştiğini, Zâl'in gece yarısı Rüdabende'nin yanına nasıl gittiği, İranlılarla Turanlıların nasıl savaştıkları, Siyavuş'un ateş üzerinden nasıl atladığı, İsfenderiyar'ın Simurg'u nasıl yendiği, Behram Gûr'un nasıl ustaca avlandığı gibi betimlemelerin*

[123] İpşiroğlu, ***İslamda Resim Yasağı ve Sonuçları*****,** s. 37

örnek olarak verilebilebileceğini"[124] ifade eder. İlk bakışta halk şiirlerin bu şekilde resimlendirilmesi şaşırtıcı karşılamış olsa da, epik resimde ressamın şair ile yarışta olduğu görülür. Bu da İran'da yaşanan önemli olayların artık sadece sözle değil, minyatür sanatı ile de anlatılmasına ortam sağlar. Böylece epik şiirin yanında epik resim de bir sanat türü olarak İran'da yerini alır. Şehname çeşitli gösterilerde yüksek sesle okunurken bazı nüshaları büyük boylarda resimlenmiş ve anlatımın yanında halka gösterilerek, bu sayede betimleme sanatı da gelişmiştir. Sanatçılar, Şehname minyatürlerinden sonra öğrendikleri resim dili sayesinde, islam kitap ressamlığında yeni bir dönem açmışlardır.

3.1.3.1. Minyatür Özellikleri

Minyatür, geniş anlamıyla el yazmalarına metni aydınlatmak amacıyla yerleştirilen açıklayıcı resimlerdir.

İlhanlı resim üslubunun kökleri Uygur sanatına dayanmaktadır. Uygur sanatı, bu sanatın kendine özgü bir üslup kazanmasında büyük rol oynamıştır. Uygurlar, Maniheist ve Budist dinlerinin yayılması ve o bölgede bir devlet kurulmasından sonra kalıcı olmuşlar, mimarî ve sanat alanında Türk sanatının bu bölgede farklı bir ivme kazanmasını sağlamışlardır.[125]

Uygurlar Doğu Türkistan'da; Kuça, Hami, Beşbalık, Turfan, Kum-Tura, Karaşar (Sorçuk), Hoço (Koçu veya Koço), Murtuk, Bezeklik, Kızıl, Hoten (Kotan), Miran, Karabalsagun(Ordu-Balık) gibi yerlerde birçok duvar resmi ve resimli el yazması bulunmuştur. Bu şehirde önemli sanat merkezleri kurmuşlardır. Oralarda önemli keşifler yapan Aurel Stein, Türkistandaki bu duvar resimlerinin İran ve Sâsanî resimleri arasında güçlü bir bağlantı olduğunu söylemiştir.[126] Özellikle Sâsanî tarihindeki maniheizm dininin kurucusu ressam Mani, resim sanatının başlangıcını oluşturmaktadır. Buna Yunanlılar *Menes* derlerdi.[127] Mani'nin Mezopotamya topraklarında başlattığı bu resim üslubu, İç Asya'da 8-11.yy'a kadar Hun, Göktürk, Çin, Hint ve İskender'in Asya

[124] Kühnel, s.7
[125] Şehnaz Biçer Özcan, Uygur Yazmalarında Sayfa Düzeni, ***Doktora Tezi***, Marmara Üniversitesi-Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul 2010, s.VIII
[126] Celâl Esad Arseven, Minyatürün Tarihi, ***Sanat Ansiklopedisi***, C.3, İstanbul :Milli Eğitim Basımevi, 1950, s.1416
[127] Arseven, ***a.g.m***.,s.1416

istilasıyla birlikte Yunan sanatının tarzını da taşıyarak gelişir.[128]

8. yy dan itibaren Uygur resim sanatı ile başlayan bu üslup tüm Orta Asya'da var olan bir üslubun en belirgin özelliklerinin başlangıcıdır. Duvar resmi ve kitap resminde Orta Asya'nın grafik şematizasyon[129] tekniğini kullanan Uygurlu sanatçılar, iç içe siyah kırmızı ve sepya çizgilerle şemayı ortaya çıkarıp, gölge alanlar oluşturuyorlardı. Genel olarak Uygur resminin stilinde, grafik ve şemasal üslup, canlı tasvirler ve abartılı yüz ifadeleri kullanılır. Çizgisel stil ön plandadır. Mavi, kırmızı, yeşil, sarı ve kahve tonları sıklıkla kullanılmıştır. Altın varak da çokça kullanılmıştır.[130]



Resim 30: Derviş (Siddha) 7.ve 9. Yy ait olduğu düşünülen Bezeklik duvar resmi, 151x152 cm, The State Hermitage Museum, St. Petersburg

Kaynak: Başkan, ***Başlangıcından Cumhuriyete Kadar Türklerde Resim***, s.32

Uygurların inandıkları dinler, sanatsal faaliyetlerini belirlemede ve diğer kültürlerin de sanatsal faaliyetlerinin gelişmesinde en önemli unsur olmuştur. Bu

[128] Şehnaz Biçer Özcan, Uygur Türklerinden Osmanlı Nakkaşlarına Minyatür Sanatının Serüveni, ***TURAN-SAM Uluslararası Bilimsel Hakemli Dergisi,*** C.11, S.41,Mart 2019, s.213-221

[129] **Şematizasyon**: Bazı sanatsal formların grafik desen halinde gösterilmesi. Bkz.https://www.seslisozluk.net/schematization

[130] Seyfi Başkan, Eski Türklerde Sanat, ***Türkler*** , C.4,Ankara :Yeni Türkiye Yayınları, 2002, s.181-198

bağlamda; duvar resimleri, kitap sanatları, seramik, çini sanatı, halı sanatı vb. gibi bir çok alanda Türk sanatının öncüleri olmuşlardır. Orta Asya'da yapılan kazılar sırasında Uygur-Türk şehirlerinde bulunan duvar resimleri, freskler ve minyatürlü yazmalara bakıldığında M.S. 7. Ve 9. Yılları arasında bu sanatların nasıl ileri bir derecede olduğu anlaşılmaktadır.(Resim 30)

Kuban'a göre, Uygur resmi Türklerin de içinde bulunduğu bir Orta Asya uygarlığı ürünüdür. Türkler'de Orta Asya resminin doğu ve batı'da taşıyıcısıdır. Buna örnek olarak Samarra resimleri ve budist stupa mimarisinin etkilerini sürdüren Sultan Sancar türbesinde görmek mümkündür.[131]

Bu resimlerde üslup bakımından Çin, Hint ve İskender'in Asya istilasıyla birlikte Yunan sanatının Asya ve Hint sanatları üzerinde yapmış olduğu Helenistik etkiler büyük ölçüde hissedilir.[132] Helenizm'in yarattığı bu etki, Orta Asya kültürünün oluşmasında büyük bir rol oynar. Helenizm kültürlerin kendi üsluplarını yok etmeden bunları Greko-Budist kültürü çatısı altında birleştiriyordu. Başlangıcı Yunan'da oluşan bu güç, yerel kültürlerin bu sanatını yok etmeye çalışmadan onları Budist sanatına dönüştürüyordu. Helenizm'in Budizm inancıyla karşılaşması, Hindistan'da kurulmuş olan Makedonya krallıkları döneminde gerçekleşmişti. İpşiroğlu, *"Bu karşılaşmadan Greko-Budist sanatın doğabilmesi ve Orta Asya'da yayılabilmesi için Büyük İskender'in ölümünden sonra beş yüz yıl geçmesi gerektiğini"* ifade etmiştir.[133]

Doğu Türkistan'daki Uygur kentleri olan Kızıl, Sorçuk ve Kumtura Çin etkisine karşı daha açık bir konumda olmuştur. Kızıl ve Kumtura freskleri, Ghandra sanatı[134] ile Helenistlik sanatın bol drapeli kumaş kıvrımlarının olduğu ve figürlerin plastik hacim değerinin kazanması gibi belirgin özelliklere sahiptir. Uygur resimlerindeki giyim

---

[131] Kuban, s.26

[132] Şehnaz Biçer Özcan, Metin-Resim İlişkisi Açısından Uygur Minyatürleri ve Sonrası, ***12.Uluslararası Geleneksel Sanatçılar Buluşması Minyatürde Yüzleşme Sempozyumu***, Minyatürde Yüzleşme, İstanbul: Pendik Belediyesi, 24-25 Eylül 2016, s.113

[133] İpşiroğlu, ***Bozkır Rüzgarı Siyah Kalem***, s.38

[134] Kayalı'nın ifadesine göre, *"Buddha, Bodhisattva ve Budist efsanelerin işlendiği rölyeflere ait ikonografinin gelişmesinde, Peşavar bölgesi ve çevresinde doğup gelişen Gandhara ekolü oldukça önemli bir rol oynar. Ancak kökeni, ismi ve yapısı konusunda tartışmalar uzunca bir süre devam etmiştir. Percy Brown, ilgili sanat üslubunu, Greko-Baktariyan veya Greko-Budist olarak isimlendirirken, Yunan sanatına ait unsurların, Budist inanç biçimiyle buluşması olarak tanımlamaktadır."* ***Gandhara*** ile ilgili daha fazla bilgi için. Bkz. Yalçın Kayalı, Hint Gandhara ve Mathura Sanat Eserlerinde Budist İkonografinin Yeri, ***Iğdır Üniv. Sosyal Bilimler Dergisi*****,** S.14, Nisan 2018 , s.249-285

stiline ilişkin özellikler ve figürlerdeki bazı proporsiyon[135] özellikleri gibi Helenistlik unsurlar, Türk sanatına Ghandra[136] ile geçmiştir.[137]

Sasanî duvar resimlerinde de görülen bu Yunan sanatı etkisiyle birlikte Orta ve Ön Asya sanatı ile İran resimleri arasında da bir ilişki bulunmaktadır.



Resim 31: Pranidhi Sahnesi, Bezeklik, 9.-13.yy.
Kaynak: Albert Von Le Coq, ***Chotscho***, 2.Basım, Graz: 1979, s.16

Yetkin, Uygur minyatürlerinin tekniği ile ilgili olarak resimlenecek alanın ilk önce boyandığını, sonra taslağın kırmızı ve siyah mürekkeple çizildiğini ve temel renklerin değişik tonlarda kırmızı, koyu mavi ve sarı olduğunu, yeşilin ise az kullanıldığını belirtmektedir.[138]

Çoğu duvar ve kitap resimlerinde görülen figürler; yuvarlak yüzleri, çekik gözleri, küçük burunları, başlık şekilleri, kıyafetleri ve saç örgüleri ile bu sanatın

[135] **Proporsiyon**: Soyut olarak iki büyüklük arasındaki sayısal bağıntı ya da bütünle onu oluşturan parçalar arasındaki oransal ilişkiler anlamına gelmektedir.
[136] **Ghandra**: Parlayan Ay Tanrısı, Hindiuzim'deki dokuz gezegenden biri.
[137] Başkan, ***Eski Türklerde Sanat*,**s.191
[138] Suut Kemal Yetkin, Türk Resim Sanatının Menşei Hakkında, Ankara Üniveristesi ***İlahiyat Fakültesi Dergisi***, C.11,S.1,1963, s.7

özelliklerini belli etmektedir. (Resim 31) Bu özellikleri, Horosan Selçukluları ve Rûm Selçukluları'ndan kalan bir kaç seramik objede de görmek mümkündür.[139]

Esin'in ifade ettiği gibi, gerek Orta Asya gerekse Çin etkileri islama Selçukluların gelmesinden sonra daha da etkilenir ve İlhanlı devrinde de bilinçli bir şekilde uygulanır.[140]

Esin'e göre, Türk dinî resim geleneği'ne bakıldığında minyatür sanatı Uygur Budist dönemi sanatıyla başlar[141]. İlhanlı döneminde Yakın Doğu'da çalışan Ahmet Musa'nın Topkapı, H.2154 sayılı murakka'da sayfaları bulunan Mi'râç-nâme'sinde Uygur sanatının etkileri görülebilir. İlhanlı döneminde, özellikle budist olan Argun zamanında, Yakın Doğu'ya resimli Budist mâbetleri inşâ edildiği bilinir. İlhanlıların islam devrinde ise, köle oldukları bilinen muhtemelen müslüman olmayan Türk sanatkârları Yakın Doğu'ya getirilmiştir. Yakın Doğu islam sanatına, Uygur sanatının ve Tun-Huang[142] budist sanatının izleri Selçuklu devrinden bile fazla tesir etmiştir.[143]

İran'da ilk minyatürü yapan sanatçılar Orta Asya'dan gelmiştir. İran'da, İlhanlılar döneminde Orta Asya'dan gelen Uygurlu nakkaşlar, dönemin minyatür özelliklerinin oluşmasına katkı sağlamışlardır. Tebriz'deki bu erken dönem üslubu İranlı sanatçıların Çin etkisi altında gelişmiştir. Özellikle 13.yy İran yazmalarındaki hayvan hikayelerinin resmedildiği sahnelerde Çin etkisi yoğun bir şekilde görülür. İlhanlılar, yalnız Çin'in bu tarzından etkilenmekle kalmamış, yeni stiller de gerçekleştirmiştir. Rengin ve çizginin derinlik etkisi verecek şekildeki kullanışı, çizgici üslubu doğurmuş, hareket ve ifade yeni bir anlam kazanmıştır. [144]

Ortaya çıktığı ilk coğrafyadan başlayarak çevresindeki kültürlerle eklektik bir yapıda ilerleyen Uygur resmi bakıldığında, çok eski bir uygarlık olarak görünse de, diğer külütürlerin sanatları ve stillerinin oluşmasındaki en belirleyici unsur olmuştur. Zaman içinde gelişen bu topluluklar kendilerine ait bir sanat dili benimsemiş olsalar

---

[139] Yetkin, s.7
[140] İnal, Uzak ***Doğu'da Resim ve İslam'da Minyatür***, s.109-128
[141] Esin, ***İsra Gecesi- Uygur Mi'râç-nâme'sinde Cennet Tasvirleri***,s.117
[142] **Tun-Huang**, Kuzey Çin'i Orta Asya'ya birleştiren, Kansu adlı uzun ve dar vadinin en batısındaki, 12200 m yükseklikte bir yaylada bulunan şehir ve eski bir kültür merkezi olan Burkan dini manastırı. Bkz. Emel Esin, Tun-Huang, ***Türk Ansiklopedisi*****,** C.21, Ankara: Milli Eğitim Basımevi 1982, s.501
[143]Esin, ***a.g.m.***,s.117
[144] Atılgan, ***XV.yy'da İran ve Çevresinde Gelişen Minyatür Üslupları ve Sorunları Üzerine Bir Etüt***, s.349

bile, dilin özü her koşulda yine Uygur sanatı olacaktır.

4.CÂMİU'T-TEVÂRÎH VE NÜSHALARI

Reşîdüddin'in, Câmiu't-Tevârîh adı altında bilinen tarihî eserleri, 1306/7 senesindeki kendi ifadesine göre dört cilde ayrılır. ***Gazanî Tarihi,*** bir cihan tarihi, jeolojik bir eser ve coğrafi bir kaynaktır. Kaynaklara göre, 1300/1 senesinde Gazan, onu Türk-Moğol topluluğunun, yani Cengiz Han'ın ve Gazan'a kadar onu takip edenlerin tarihini yazmakla görevlendirmiştir. Gazan,1304 senesinde öldüğünde bu bölümü henüz tamamlanmamıştı.Bu kısmı, kardeşi ve halefi Olcaytu zamanında tamamladı. Fakat Gazan'ın hatırasına saygıdan dolayı bu cilt ***"Tarih-î Mübaârek-i Gazanî"*** adını aldı. Aynı zamanda Olcaytu, Reşîdüddin'i cihan tarihi yazmakla görevlendirdi. Bu cihan tarihine daha sonra Reşîdüddin bir Olcaytu Tarihi de ekledi ki eklenen bu eser bugün coğrafi bir kaynak olarak yazarın kayıp eserleri arasındadır.[145]

Reşîdüddin Fazlullah, Gazan Han'ın isteği üzerine yazmaya başladığı Câmiu't-Tevârih adlı eserinin I.cildini ona ithaf ederek yazmıştır. Bu yüzden eserin ilk cildi ***"Tarih-î Mübaârek-i Gazanî, Mübârek-i Gâzânî veya Dâstân-ı Gâzân Hân"*** olarak bilinir.[146] İlhanlılar hazinesinde saklanan bu önemli cilt, "*Altan Depter"*[147], yani altın kitap kaynak alınarak yazılmıştır. Eski Türk kabilerinin adlarını içeren bu defter, Farsça'ya çevrilerek Reşîdüddin'e rehber olmuştur. [148] Gazan, bu cildin tarihinin yazılması için Çinli, Hintli, Uygur ve diğer milletlere mensup bilginleri de yanında görevlendirmiştir. Cüveynî'nin tarihi ile Tabari'nin, El-Biruni'nin ve Utbi'nin eserleri kaynak olarak kullanılmıştır.[149]

Birinci cilt, ilk bölümü Türk ve Moğol kabilelerinden, ikinci bölümü de başlangıcından itibaren Gazan Han'ın ölümüne kadar kısaca Moğollar tarihinden söz eder. İkinci cildin, birinci cilt gibi iki bölüm halinde düzenlenmesinin düşünüldüğü anlaşılıyor. Fakat bu cildin, Olcaytu Sultan dönemi tarihini içermesi gereken ikinci

---

[145] Jahn, ***Cihan Tarihçisi Olarak Reşîdüddin***, s.229

[146] Abdülkadir Yuvalı, Gâzân Han , ***İslam Ansiklopedisi***, C.13 ,İstanbul: TDV, 1996,s.429-431

[147] Yuvalı'ya göre ***Altan Depter***, "*Moğolistan'da sülalerin menşeine ve secerelerine dair aynı zamanda Köke Depter adıyla da yazılı olduğuna dair rivayetler vardı. Bu Depter'lerin Altan veya Köke(Gök) ile vasıflandırılması Türk şamanizmin 'ebedi gök tanrı, altun yüzlü anamız yersu Ötüken' tanımından gelmektedir. Milli şamanizmin sükutundan sonra Moğolistan'da 'Gök' yerine Şara (Sarı) ve Çağan (Beyaz) renkleri sembolik renkler olmuştur. Eski Moğolcada altan (yani altın) rengi 'Al' rengini tanımlayan sembolik geleneksel bir dil olmuş olması ihtimaldir".* Bkz. Yuvalı, ***İran Moğolları Gizli Tarihi***, s.122

[148] Reşîdü'd-dîn Fazlullah, ***Cami'ü't- Tevârih Selçuklular Devleti***,Erkan Göksü- H.Hüseyin Güneş (çev.), İstanbul:Selenge Yayınları, 2010,s.39

[149] Güner İnal, ***Türk Minyatür Sanatı(Başlangıcından Osmanlılara Kadar)***, Ankara 1976,s55.

bölümü, üçüncü cilt gibi yazılamamıştır. İkinci cildin birinci bölümü ise, Doğu'da izlenen metoda uygun olarak, yaratılıştan Hicret'in 700 (M.1300). yılına kadar meydana gelmiş olan dünya olaylarını konu edinecek şekilde düzenlenmiş bir tür genel tarihtir. [150] İlk kısımda giriş, İncil'de geçen peygamberlerin anlatımı ile başlamaktadır. Daha sonra Hz.Muhammed ve Hulefâ-yı Râşidîn devriyle devam eder ve 1258 yılına kadar meydana gelen olayları içeren İslâm Tarihi yer alır. İslam Tarihi'nin anlatıldığı bu kısımda alt başlıklar halinde; Gazneliler, Selçuklular, Hârizimşahlar, Salgurlular, Fâtimîler ve İsmîlîler hakkında önemli bilgiler verilir.[151] Ayrıca ikinci ciltte, alt başlıklar halinde Çin Tarihi, Yahudi Tarihi, Hint Tarihi, Franklar ve Oğuz Türkleri ile ilgili bilgi veren alt başlıklar da bulunmaktadır.[152]İlk cilt 703 yılında (1303/1304 yılında Gazan'ın ölümünden önce tamamlanmıştır. ***Câmiu't-Tevârîh*** adını alarak 706(1306/7) yılında tamamlanan II.cilt ise Olcaytu'ya sunulmuştur. ***Câmiu't-Tevârîh***'in hiç bir kopyasında eserlerin nerede yapıldığı kayıt edilmemiştir. Yalnızca yapılış tarihleri kayıtlıdır.

Şeşen'in ifadesine göre:

"*Câmiu't-Tevârîh,* ***Farsça, Arapça ve Moğolca*** *olmak üzere 3 dilde yazılmıştır. Farsça ve Arapça nüshaları zamanımıza kadar gelmiştir. İkinci kısmının eksik ve 706/1306 yılında yazılmış, resimli bir nüshası Edinburgh Üniv. Arapça nr.20'de bulunmaktadır. Diğer nüshaları Ayasofta, III.Ahmed, Royal Asiatic Society, Oxford, Leningrad v.s kütüphanelerindedir. III.Ahmed'deki ciltler tam nüshasını meydana getirir. Fakat, Suvar el-ekâlîm[153] kısmı henüz bulunamamıştır. Kitabın ilk kısmının İlhanlılardan bahseden bölümleri Quatremere, Karl Jahn tarafından çeşitli tarihlerde, bu birinci kısmın tamamı 1960 yılında Tahran'da yayınlanmıştır. Fakat, Tahran neşri önemli değildir. Birçok hata ihtiva eder. Birinci kısmın İlhanlılar dışındaki kısımları Berezin ve Blochet taraflarından yayınlanmıştır. Eserin birinci ve ikinci kısımlarının tam metni ve tercümesi 1946-1960 yılları arasında Rus İlimler Akademisi tarafından 4 cilt halinde, bu kısımların üçüncü cildi Alizâde ve Arend taraflarından 1957'de Bakü'de*

[150] Reşîdü'd-dîn Fazlullah**,**s.38-39
[151] Gamze Akbaş, Reşîdüddin Fazlullah-ı Hemedânî'nin Câmî'üt-Tevârih Adlı Eserinin Selçuklu Tarihi Açısından Değerlendirilmesi,***Yüksek Lisans Tezi,*** İstanbul Üniv. S.B.E ,İstanbul 2017,s.23
[152] Charles Melville, Jame'al-Tawarik, ***Encyclopaedia Iranica***, XIV, Ehsan Yarshater (Ed.), New York 2008, s.462-468
[153] **Suvar el-ekâlîm:** Câmiü't-Tevârih adlı eserde, coğrafyadan bahseden kısım. Bkz. Ramazan Şeşen, ***Müslümanlarda Tarih-Coğrafya Yazıcılığı*****,** İstanbul : İslam Tarih,Sanat ve Kültürü Araştırma Vakfı, 1998, s.236

yayınlanmıştır. İlhanlılar devrine ait kısımların yanında Topkapı Sarayı Revan Köşkü, nr.1518, Ayasofya, nr.3034'deki Arapça nüshalardan faydalanılsa iyi olurdu. Bu yapılmamıştır. İkinci kısmın Frenk tarihine ait kısmı Karl Jahn tarafından 1951 yılında, Gazneliler ve Selçuklulara ait kısımları Ahmed Ateş tarafından 1957-1960 yıllarında Ankara'da TTK yayınları arasında, İsmâililer, Fatımîler, Nizarilere ait kısımları Danişpeşuh-M Müderris-i Zencânî ve M.Debir Siyâki taraflarından 1337-1338/ 1958-1960 yıllarında Tahran'da neşredilmiştir. Topkapı Sarayı III.Ahmed, nr. 2932'de olan nüshada bulunan Şuab-i pençgah[154] kısmı henüz yayınlanmamıştır." [155]

Tablo 5

Câmiu't- Tevârih Nüshaları Genel Tablo

CÂMİU'T-TEVÂRİH NÜSHALARI	
1.CİLT (Moğol Tarihi)	**2.CİLT[156] (Dünya Tarihi)**
Paris Bibl. Nat. Pers. 254 (suppl.pers.1113)	Edinburgh Univ. Library No.20
Bengal Asiatic Society D.31	London Royal Asiatic Society (Morley No.1)
Leningrad Public Library St. Petersburg Imperial Public Library, Dorn .289[157]	İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Hz.1653
	İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Hz.1654
	Çeşitli koleksiyonlardan dağınık Câmiü't-Tevârih parçaları

[154] **Şuab-i pençgah**: Câmiü't-Tevârih adlı eserde; Arapların, Yahudilerin, Moğolların, Türklerin, Frenklerin ve Çinlilerin hakim sülâlelerinin şecerelerinden, Türk-Moğol hanlarının aile fertlerinden, büyük memurlardan ve ordu mevcutlarından bahseder. (Z.Velidî bu kısmı ayrı bir eser kabul eder.) Bkz. Şeşen,s.235

[155] Şeşen, s.236

[156] Bu ciltteki Uzak Doğu Fırça üslubunun yanı sıra Tang döneminde Çinli ressam Yan Li Ben'in figür üslubunun kullanımı dikkat çekicidir. Bkz.Güner İnal, Türk-İslam Minyatürü, ***Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi,*** C.2, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları,s.1263

[157] İnal, Moğol tarihe ait belli bir kısmın burada olduğuna işaret eder.İnal, ***a.g.d.t***.,s.29

Moğol tarihini içeren I.cilde ait ***Paris Bibliotheque Nationale pers. 254 (suppl.pers.1113)*** yazması, Farsçadır ve tarihlenmemiştir. 125 minyatüre sahiptir ve 250 sayfa içerir. 6 sayfa birbiri ile karşılıklı tam sayfa minyatür içermektedir. Minyatürler çeşitli stillerdedir. Bazıları İstanbul yazmalarının yalancı Moğol stiline benzerken, bazıları da Şah Ruh ve Timur stillerine benzer. İnal'a göre, bu yazma, İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Hz.1654 yazmasının ilk cildi olabilir. Büyük ihtimalle aynı zamanda ve birlikte çalışılmıştır.[158](Resim 32)



Resim 32: Gazan Han'ın bebekliği, annesi ve hemşire ile

Kaynak: Basil Gray, An Unknown Fragment Of The "Jâmi'al-Tawârîkh" In The Asiatic Society of Bengal, ***Ars Orientalis***, Vol.1, 1954, p.65-75

The Bengal Asiatic Society D.1*'*de bulunan I.cilde ait yazma, Moğol tarihini içermektedir. Farsça yazılmıştır ve bir tarihi yoktur. 122 yapraktan oluşur ve büyüklüğü 470x350 mm ya da kenarların içinden 390x255 mm'dir. 21 minyatür vardır ve bu minyatürlerin birkaçı yaklaşık olarak tüm sayfayı kaplamaktadır.[159]

[158] İnal, ***a.g.d.t.,***s. 35
[159] İnal, ***a.g.d.t.,*** s.36

Gray'e göre; bu el yazmasındaki minyatürler içerik olarak, kıyafetlerdeki küçük farklılıklara rağmen, Paris el yazmalarındaki minyatürlerle benzerlikler taşımaktadır. [160] (Resim 33)



Resim 33: Hülagü Han ve bayram eğlencesi

Kaynak: Gray, p.65-75

Bugün var olan nüshalardan, II.cilde ait olan *(Genel Dünya Tarihi)* kısımın parçalarını içeren ***Edinburgh University Library No.20'***de bulunan nüsha, Arapça yazılmıştır. 420x320mm ölçülerindedir. Eser, 150 sayfadır ve bu sayfalardan 70 sayfası minyatürlüdür. Fol. 105r.sayfasında[161] eserin 703 H./ 1303 M. yılında bitirildiği fakat tüm eserin üç yıl sonra tamamlandığı kayıtlanmıştır. Buna göre eserin, 1306-7 yılında tamamlandığı bilinmektedir. Aslanapa'ya göre, bu yazma Uygur resminin en son ve en önemli örneğidir. Sayfalar 43x30 cm ebadında olup, minyatürler Uygur fresklerini büyük ölçüde hatırlatır.[162]

Bu yazma, antik dönem peygamberlerini konu alan bir bölümle başlayarak, eski İran kralları ve Hz. Muhammed'in hayatı ile devam eder. Türk ailelerinden ve Selçuklu tarihinden bahsedilen bazı kısımlar da vardır. Genel olarak bakıldığında taht sahneleri ve savaş sahnelerinin minyatürleri ağırlıktadır. Genellikle her sayfada birer minyatür

[160] Gray**,** s.65-75
[161] İnal, ***a.g.d.t***,s.56
[162] Aslanapa, ***İslam Minyatür Sanatının Doğmasında ve Gelişmesinde Türklerin Rolü***, s.36

olmasına rağmen, f.2v ve f.122v ikişer minyatür içerir. Sadece bir kaçı hariç, sayfaların tamamında minyatürler dikdörtgen biçimindedir.

Minyatürlerde en dikkat çekici nokta, figürlerin çizgisel hareketleridir.[163] Figürler, renk ile dışarıda tutulur, iç kısımda aynı renk geçişlerini içerir. İç mekanlarda çok fazla zengin motif kullanımı vardır. Figürlerin sınırı koyu renk bir kalemle belirtilir ve içeriye doğru girildikçe rengin tonu o alan içinde dağıtılır ve geçişli hale getirilir. Bu teknik, figüre plastik bir görünüm kazandırır.



Resim 34: Minucihr taht sahnesi

Kaynak: Edinburgh University Library, Or. Ms. 20 f.6v

Resim 34'de görülen fol. 6v numaralı minyatür, İran kralı Minucihr'in tahta çıkmasını gösterir. İlhanlı devri klasik taht sahnesidir. Üstte görülen kumaş kıvrımı ve kurdeleler olayın bir çadır içinde geçtiğini göstermektedir. Hükümdar resmin ortasındadır. Solda, sırtında kaplan postu ve elindeki silahı(gürz[164]) ile Rüstem'i temsil etmektedir.[165] Önde açılır kapanır tarzda iskemlede oturan iki figürün ifade ediliş biçimi, görünüş ve tarz olarak ilim adamları olduğunu düşündürtmektedir.Yandaki iki figür resmi çerçeveler. Yazmada hristiyanlıkla ilgili konular da yer alır. Bunlardan bir tanesi Tebşir Sahnesi[166]'dir. Arkadaki dağlık manzara ve stil, Uzak Doğu üslubun anımsatır.

---

[163] İnal, ***a.g.d.t.***,s.31

[164] **Gürz** : Silahın icadından önce kullanılan bir savaş aletidir. Yekpare tarafı demirden veya bakırdan, sapı ise ağaç veya demirdendir.

[165] İnal, Ankara 1976, s.57

[166]**Tebşir Sahnesi**: Hıristiyanlık'ta müjde verileceğini gösteren sahnelerdir. Edinburgh University Library, Or. Ms. 20 f.22r 'de görülen Meryem'in su testisi ile dağların önünde bir melekle karşılaşması bu sahneye örnek olarak gösterilir. Melek, insan formunda ve kanatsız çizilmiştir. Meryem'e ana olacağının haberini verir.

London Royal Asiatic Society (Morley No. 1) nüshasının Edinburgh yazmasının bir parçası olduğu sanılmaktadır. 65 sayfadır ve 435x305 mm ölçülerindedir.[167] 20 sayfası minyatürlüdür. Eser Arapçadır ve 714 H. / 1314 M. tarihlidir. Yetkin'e göre, eserin Londra'da *The Royal Asiatic Society'de* bulunan Câmiu't-Tevârîh'deki minyatürlerin bir İran ressamı tarafından değil, Batı Asya'ya gelen bir Uygur ressamı tarafından hazırlandığı söylenmektedir.[168]

Minyatürler, Edinburgh yazması ile hemen hemen aynı karakteri taşımaktadır. Figürler sahneyi çerçeve görevi görerek keser. Konu bakımından Antik dönem, Peygamberler tarihi, Hindistanın tarihi (Buddha'yı içerir) ve Yahudilerin tarihini anlatmaktadır.[169]



Resim 35: Firuzşah'ın ölüm sahnesi

Kaynak: Edinburgh Univ.Lib.fol.27r İnal, ***a.g.d.t***, s.375

Timurlular vasıtasıyla Babürlüler sarayına geçen Arapça nüshalardan biri, John Staples Herriot tarafından ele geçirilerek İngiltere'ye götürülmüştür. Sonrasında Thomas Gordon'un özel koleksiyonuna geçen bu nüsha Gordon tarafından 1834'de *London Royal Asiatic Society'e* bağışlanmıştır. Öncesinde *Royal Asiatic Society'de* korunan bu parça 1990'dan beri *Khalili Collection'da* bulunmaktadır. Ayrıca Akbaş'a göre [170] , İngiltere ve Edinburgh nüshaları Reşiddidün tarafından Rab-ı Reşidî'de üretildiğinden dolayı önemli ve öncelikli bir yere sahiptir.

[167] İnal, ***a.g.d.t.,*** s.32
[168] Yetkin, s.7
[169] İnal, ***a.g.d.t.,*** s.33
[170] Akbaş, s. 27

Delhi Sultanı olan Kalecinin amcası Firuzşah'ın öldürüldüğü sahnede, uzunlamasına dikdörtgen bir kompozisyon görülür. Bu kompozisyon şekli Edinburgh ve Topkapı yazmalarında da karşımıza çıkmaktadır. Bu minyatürde, sahneyi iki taraftan çerçeveleyen muhafızlar yer alır. Resmin ortasında duran yaşlı figür ile minyatür iki bölüme ayrılmıştır. Yaşlı figür sağa doğru yönelir. Kolundan tutan bir diğer figür ona bir şey anlatır. Poz ve yüzündeki ifade sıkıntılı bir durumu ifade eder. Bunun yanı sıra Firuzşah; elleri arkadan bağlanmış, gözleri kapatılmış ve diz çökmüş kaderini beklemektedir. Bu figürlerin ifadeleri olayın dehşet vericiliğini betimler ve sahneye psikolojik bir içerik katar. Bunun karşısında celladın soğuk kanlı duruşu ve kararlı tavrı dehşeti arttırmaktadır. İnal' ifade ettiği gibi[171], sanat tarihçisi E.de Lorey, sahnedeki psikolojik durumun seyirciye bu kadar yoğun hissettirilmesi üslubuna *"Patetik Üslup"* adını verir. (Resim 35)

Bunun dışında bazı minyatürlerde Çin manzara üslubu görülmektedir. Hint dağlarının, Çin manzarası gibi tasvir edildiği bu minyatürler, Londra yazmasında bulunan, İslam'da manzaraya geniş ölçüde yer veren ilk yazmalardır. [172] Hz.Muhammed'in hayatından sahnelerin yer aldığı bu yazma, *Varka ve Gülşah* ve *el-Athar el-Bakiyah*'dan sonra Muhammed'i betimleyen üçüncü yazmadır. [173] Teknik açıdan ise; dış çizgilerin mürekkeple belli edildiği, altın ve gümüşün ise yoğun kullanıldığı bir yazmadır.

Topkapı Müzesi Hazine 1654*'de* bulunan nüsha, Reşîdüddin Fazlullah-ı Hemedânî'nin eserinin son resimli kopyasıdır. 707 H. / 1317 tarihlidir. 350 sayfaya sahip olan bu yazma dış ölçüleri ile birlikte 557x327 mm, kenarsız payı 342x244 mm olarak Farsça yazılmıştır. 118 minyatüre sahip olan bu yazmanın 78 sayfası Çin savaşçılarını konu alır.[174]

[171] İnal, Ankara 1976, s.60
[172] İnal, Ankara 1976, s.60
[173] İnal,***a.g.e***., s.60
[174] İnal, ***a.g.d.t.***.34

Minyatürler geç dönem minyatürleridir. İnal'a göre, eserin bitiş tarihi Reşîdüddin'in işine son verildiği, öldürüldüğü ve *Rab-ı Reşidî'nin* tahrip edildiği yıl olduğundan, eser resimleme çalışmalarının yarım kaldığı anlaşılmaktadır. [175]



Resim 36: 23a

Kaynak: TSMK Dijital Arşiv, H.1654-A

Minyatürler bir çok tarza sahiptir. Bakıldığında üç tarz dikkati çeker. *Sözde Moğol* stili denilen; çizgiler ve renklerin tatsız olduğu, sarsıcı zeytin yeşili renklerin hakim olduğu Moğol tarzı taklidi minyatürler yer alır. (Resim 36, 23a) Diğer bir stil olarak, Şah Ruh'un tarihsel yazmasına ait, *büyük figürler ve dekoratif çevresel unsurlar* yer almaktadır. (Resim 37., 66a) Üçüncü stil, küçük figürlerdir. Karakter olarak *Timur stilini* yansıtır. (Resim 38., 26a)



Resim 37: 66a

Kaynak: TSMK Dijital Arşiv, H.1654-A

[175] İnal, ***a.g.e***., s.63



Resim 38: 26a

Kaynak: TSMK Dijital Arşiv, H.1654-A

Bunların yanı sıra, bu el yazmasının dağılmış nüshaları çeşitli koleksiyonlarda bulunur. New York'ta bulunan çeşitli koleksiyonlardan[176] 13 minyatür buna örnek olarak gösterilir. Ayrıca bu parçalar Uluslararası İran Sanatları Sergisi'nde 1926 yılında ***Pennsylvenia Museum***'da sergilenmiştir.[177] Bazı dağınık sayfalar; ***Baltimore Walters Gallery of Art, the Cincinnati Museum, the Freer Gallery of Art Washington D.C, the Boston Museum of Fine Arts, the Fogg Museum of art Cambridge, the Clevend Museum of Art, the William Rockhill Nelson Gallery of Art in Kansas City, the Worcester Museum*** gibi sanat galerileri ve müzelerde yer almaktadır.[178]

Albüm resimleri olarak bilinen kısımları, ***İstanbul Topkapı Müzesi'nde H.2153*** numarada kayıtlıdır. Stil olarak 14.yy Câmiu't-Tevârîh minyatürleri ile bir benzerlik söz konusudur. Karamağaralı makalesinde[179], Câmiu't-Tevârîh'in bu numarada kayıtlı olan dört nüshasına ilişkin bir inceleme yapmıştır. Aynı stilde başka bir albüm 8 minyatürlü; saray, savaş ve çeşitli sahneleri gösteren ***Berlin Diez Album fol.71*** de yer alır. Bu sayfalarda, Nuh'un gemisi ile birlikte savaş sahneleri İstanbul el yazmalarındaki sahnelerle stil olarak yakınlık kurar.

[176] Bunlar; Kelekian Koleksiyonu, Emile Tabbagh, V.Everit Macy ve Kevorkian Koleksiyonları.
[177] İnal,***a.g.d.t.,*** s.37
[178] İnal, ***a.g.d.t.,***s.35-36
[179] Bu sayfa numaraları 23b, 166a, 53b, 148b'dir. Bkz. Beyhan Karamağaralı, Câmiu't-Tevârîh'in Bilinmeyen bir Nüshasına Ait Dört Minyatür, ***Sanat Tarihi Yıllığı***, 1968, s.70-86

4.1. TSMK'de Bulunan H.1653 Numaralı Câmiu't-Tevârih (II.Cilt)

Câmiu't-Tevârih'in bu cildi, 542x377 mm boyutlarında 435 yaprak olup, 1306-1311 yılları arasında tamamlandığı bilinmektedir. Hafız Ebru'nun 1425'de yazmış olduğu Külliyat-ı Tarih veya Macma el-Tevarikh adlı eserinin bir kısmını da içerir.[180] Kenarsız boyutları 311x232 mm dir. Her sayfada yaklaşık olarak 35 satır bulunur. Minyatür sahneleri, Çin resminde olduğu gibi yatay olarak yerleştirilmiştir. Eserde 142 minyatür bulunmaktadır. Bu yazmanın başında Şah Ruh'un kütüphanesine ait bir mühür bulunur.[181](Resim 39) Basıldığı yere ait üç adet künye bulunan bu el yazmasının 148a sayfasındaki Arapça künyede şu sözler yer almaktadır:



Resim 39: H.1653 Şah Ruh Kütüphanesi mührü

Kaynak: fol.1a TSMK Dijital Arşiv

"Kitabın ilk bölümü, 829 yılında kutsal Muharrem ayının 6.günü (18 Kasım 1425), Allah'ın yaradılışına muhtaç zayıf bir kul olan, 'al-Haravî'den doğan ve Abd

[180] İnal, Ankara 1976, s.60
[181] İnal, ***a.g.d.t.,*** s.41

Allâh ibn Lutf Allâh ibn 'Abd al Rashid al-Bihdâdanî'nin soyundan gelen Hâfız-i Ebrû adı ile bilinen yazar tarafından tamamlanmıştır. Allah onun gözlerine başarının hazzını ve geçmişte yaşadıklarından daha iyi bir gelecek versin."[182](Resim 40)



Resim 40: H.1653 Hâfız Ebrû Macma'al-tevarikh, 1425, fol.148a Ana Künye

Kaynak: TSMK Dijital Arşiv

İkinci künye'de 421b sayfasında kitaba atıfta bulunan iki giriş vardır. Ortadaki küfi stili ile yazılıdır:

*"Frankların Tarihi olan bu kitap, zayıf bir kul olan 'Abd Allâh ibn Lutf Allâh, Hâfız Ebrû tarafından 829 yılı Şaban ayında bitirilmiştir. (Haziran-Temmuz 1426)."*şeklinde bir ibare yer alır. (Resim 41) Fakat Ettinghausen'a göre[183], metnin başlığı açıkça yanlıştır. Çünkü metin; İncil, İran ve Çin Tarihi ile birlikte Hz.Muhammed ile ilgilidir. İlk başta kûfi yazı olarak verilen bu yazı, daha sonra önceki yazıdan farklı olarak el yazısı ile ifade edilir.



Resim 41: H.1653, fol. 421b. Ettinghausen 'a göre,doğruluğu şüpheli baskı

Kaynak: Ettinghausen**,**s.31

14.yy olarak tarihlendirilen bir başka künyede ise şu ifade yer alır:

[182] Ettinghausen, ***An İlluminated Manuscript of Hâfız-ı Abrû In Istanbul, Part.1***,s.30-44
[183] Ettinghausen**,**s.3

"İsmaillilerin ve Nazarilerin tarihi, çok harika ve sadece usta olan dünyadaki vezirlerin kralı, Reşîdüddin Fazlullah tarafından tamamlandı. Yaratanın yardımıyla yılın (714) ikinci ve son Cuması (Eylül 1314) adı yülceltilsin, Kuran'ı tüm kalbiyle bilen ve anlayan; ona, iyi ve saf olan ailesine övgüler, dualar ile birlikte Hz.Muhammed'in huzuru üzerlerinde olsun."[184]

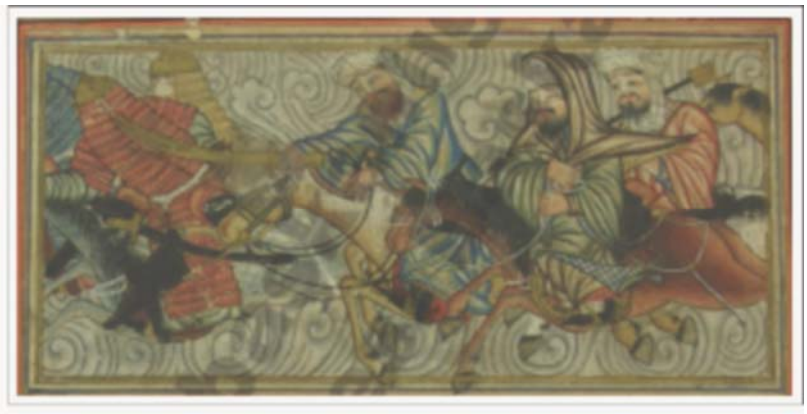
İnal'a göre, farklı tarihler içeren bu üç künyedeki iki farklı yazının iki farklı zamanı kapsadığını söyler. Bu cilt, 14.ve 15.yy ı kapsamaktadır. Bu el yazmasının içeriği ile ilgili araştırmalarda bulunan R.Ettinghausen, 828 H./1424-25 yıllarında Hâfız Ebrû'nun Şah Ruh tarafından bu cildin yeni baskısı için ücretlendirildiğinden bahsetmektedir. [185]

Kitap, üç giriş bölümü içerir; Şah Ruh ile ilgili (fol. 2v/ 2a), kitabın neden yazıldığı (fol.3r/3b) ve tarihin tanımı (fol. 3r/3b) ve dizin yer alır. Dizin içinde yer alan ana tarih iki bölümden oluşur: Ademden peygamberlere, peygamberlerden Şah Ruh zamanına kadar olan kısımdır. Eski peygamberleri içeren bu bölümde; Sasaniler, Araplar ve Abraham, Loth, Isaac, Jacob, Joseph, Job, Moses, Joshua, Elijah, David ve Solomon gibi Arap peygamberler, Müslümanların tarihleri olduğu kadar peygamberlerin hayatları; Gazneliler ve diğer Türk kabileler; Hindistan'ın tarihi, Çin ve Frenkler yer alır.[186]

142 minyatürden 68 tanesi Câmiu't-Tevârih'in orijinal metnine bağlıdır, 27 minyatürlü sayfa ise, Çin tarihinden Çinli savaşçıların portrelerini içerir. İnal, bu 68 minyatürün büyük olasılıkla 14.yy İlhanlı stili minyatürleri olduğunu ve Çin savaşçılarının resmedildiği sahnelerde gördüğümüz sitilin ise güçsüz bir Moğol stili taklidi olduğuna değinmektedir.[187]

---

[184]İnal, ***a.g.d.t,***s.42
[185] Ettinghausen**,**s.30-44
[186] İnal, ***a.g.d.t***., s.43
[187] İnal, ***a.g.d.t.*** s.44



Resim 42: Bedr Savaşı

Kaynak: TSMK Dijital Arşivi ,H.1653/2b fol.169b

Uzakdoğu'da sıklıkla manzara resimlerinde kullanılan bulut motifi, Câmiu't-Tevârih'in TSMK H.1653'teki fol.169v/169b minyatüründe, bir grup askerin atları üzerinde savaştığı , olayın ne kadar hararetli bir şekilde gerçekleştiğini ve tozu dumana katma betimlemesi şeklinde kullanılmıştır. Bu kullanım, sanatçının tarzı ile birlikte İlhanlı stilini ortaya koyar. Kaçan grubun çerçeve şeklinde kesilmiş halde kütle olarak gösterimi, izleyiciye, olayın sahne dışında da devam ettiği hissini verir. (Resim 42)



Resim 43: İlak Kağan ve Mahmûd'un Ceyhun'da karşılaşması

Kaynak: TSMK Dijital Arşivi H.1653/3 fol.291b

Bulut motifinin görüldüğü Resim 43'de, filin hortumuyla havaya kaldırdığı savaşçı figürünün yüz ifadesi ve jest hareketleri savaşın ne kadar dehşet içerici ve psikolojik açıdan ne kadar zorlu olduğunu gösterir. Bulut motifi bu dehşeti betimlemeye yardımcı olmakta ve olayı daha gerçekçi kılmaktadır. Bütün yüzeyi kaplayan bulutların

üzerinde, savaş anını anlatmak, Yakın Doğu'nun yüzey süslemeye yönelim girişimleri ile benzeşmektedir.[188]

Yazmada, tek figürlü kompozisyon kullanımları da vardır. İlhanlılar, tek figürle tüm olayı anlatmak da sakınca görmemişlerdir. Bu durum, tasvirciliği zenginleştirerek, İlhanlı tarzını oluşturmaya katkı sağlar. Fol.296r/296a'daki bu minyatürde Ebu Abd Allah Da'i'nin Hintlilerle yaptığı savaş sonucu yaralandığı ve Gazneli Mahmud'un onu fil üstüne oturtup yaralarının tedavisi için Ebu Abd Allah Da'i'ye yardım ettiğini anlatmaktadır. Minyatür, metnin özeti gibi olup, sadece tek bir figür üzerinden anlatılmak istenmiştir.[189] (Resim 44)

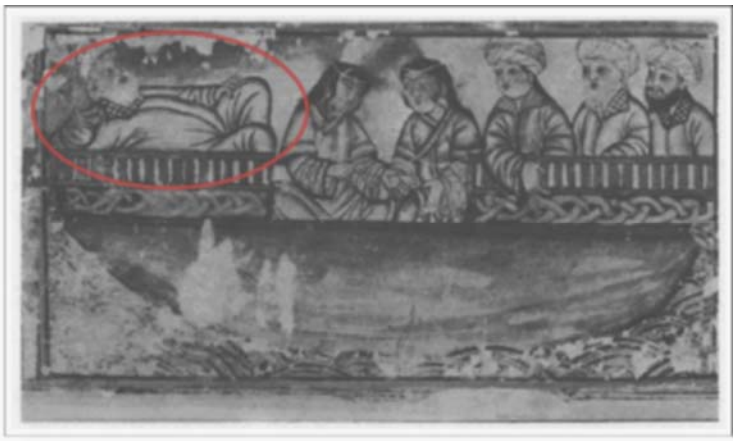


Resim 44: Ebu Abd Allah Da'i fil üzerinde

Kaynak: TSMK H.1653/3 fol.296a

Ayrıca yine bu figür ile ilgili olarak İnal, Diez Albümü fol.72/2'deki Nuh'un gemisi minyatüründe (Resim 45), Nuh peygamberi tasvir eden, sol eli dizinde diğer eli başında ve uzanmış halde yatan yaşlı figürün H.1653/3 fol.296a 'daki fil üzerinde yatan figür ile aynı fizyolojik özelliklere sahip olduğunu ve bu kalıbın tekrarlandığına işaret eder.[190]

[188] İnal, Ankara 1976, s.62
[189] İnal, Ankara 1976, s.63
[190] İnal, ***a.g.m.***,s.850



Resim 45: Nuh Peygamber, Diez Albümü fol.72/2.

Kaynak: Güner İnal, Berlin Diez Albümlerindeki Bazı Dağınık Câmi'el- Tevârikh Minyatürleri Üzerine, Türk Tarih Kurumu, ***Belleten Dergisi***, C.46, S.184, Ekim 1984, s.866

H.1653/3 fol.299v/299b 'deki minyatür sahnesinde, Gazneli Mahmud büyük Hintli grubu ile savaşır ve onları yener. Sonrasında Hintlilerden bazıları kendilerine nehre atarak boğulur. Bu savaşta 5 bin Hintli ölmüştür. Bu sahnede dikkat edilmesi gereken kısım ise, 5 bin Hintlinin yerine sadece yerde yatan bir ölü Hintli figürle 5 bin Hint askerinin simgelenmesidir. Bu minyatürde de İlhanlı resim üslubunda tek figürle hikaye anlatımını görmekteyiz. Ayrıca bu minyatüre ek olarak İnal [191] , Diez albümlerinden Diez fol.70/9'daki karşılıklı savaşan iki ordu minyatürünün ortadan geçen spiral şeklinde ifade edilen nehrin desen özellikleri bakımından benzer olduğuna dikkat çekmek istemiştir. (Resim 46)



Resim 46: Gazneli Mahmud ve Hintli grubu'nun karşılaşması

[191] İnal, ***a.g.m.***, s.845

Kaynak: Berlin Diez Albümü fol .70/9

4.1.1.Reşîdüddin Fazlullah-ı Hemedânî

1247'de Hamedan'da doğan Reşîdüddin, yahudi ve iyi eğitimli bir aileden gelmektedir. Ailesi Yahudi olmasına rağmen kendisi sonradan müslümanlığı kabul etmiş fakat bunun tam tarihi bilinememektedir. Togan, *"Muâsırı ve muhâlifi olan Mac-ma'al-ansâb müellifi Muhammed b. 'Alî al-Şabânkârî, onun ancak 1304 senesinde, Olcaytu zamanında, İslamiyet'i kabul ettiğini kaydediyor ise de Reşîdüddin her halde Gazan'ın hizmetine bir Müslüman olarak girmiştir."*şeklinde ifade eder.[192] Abaka Han zamanında hekim olarak başladığı görevine, Argun ve Gazan Han zamanında da devam etmiş ve onun bu kabiliyeti kendisini 1298 yılında vezirlik makamına taşımıştır. Reşîdüddin, büyük bir filozof, teolog, belâgat alimi, hekim ve politikacıydı. Bu yetenekleri onun vezirlik makamında 23 sene kalmasını sağlamış fakat en önemli çalışmaları tarih yazıcılığı alanında olmuştur.

Eski Mısır'dan Ortaçağa kadar her devlet kendi milletinin tarihini yazmış olsa da, Asya ve Avrupa sahasında çeşitli büyük devletlerin tarihini ilk olarak tarafsızlıkla yazan Reşîdüddin, bu anlamda ilk *cihan tarihçisi* ünvanına sahiptir.

Reşîdüddin, doktor, edebiyatçı ve tarihçi olarak bilinmesinin dışında aynı zamanda ziraat ve mimarlık konusunda da bilgi sahibi olan bir vezir olmuştur. Bunun dışında Arap, Acem, Moğol, Türk, İbranî ve Çin dillerini bildiği de söylenmektedir.[193]

Gazan Han[194]tarafından Cüveyni'nin[195] Moğol kabilelerini ve fetihlerini anlatan tarihini devam ettirmekle görevlendirilen Reşîdüddin'in, Olcaytu'nun yazmasını istediği Dünya Tarihi'nden sonra Tebriz'de küçük bir mahallede kurmuş olduğu Rab'-ı Reşidî atölyesinde; uluslararası bilginler, kâtipler, ciltçiler ve ressamlar onun bu eserinin 4

[192] Zeki Velidi Togan, Reşîd-üd-Din Tabîb, ***İslam Ansiklopedisi***,C.9, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, , s.706
[193] Reşîdü'd-dîn Fazlullah, s.13
[194] Yazışmalarında İlhanlı veziri Reşîdüddin, efendisinden (Gazan Han) *"İran İmparatoru (Hüsrev) ve Kayanîler krallığının varisi"* olarak söz eder. Bkz.Boyle, ***The Evolution of Iran as National State***, s.649
[195] Atâ Melik Cüveynî'nin ünlü eseri Târîh-i Cihângüşâ; Moğollar, Hârizmşahlar ve İsmâilîler'in tarihini anlatır. bkz. Özgüdenli, Târîh-i Cihângüşâ, ***İslam Ansiklopedisi***, C.40, İstanbul: TDV,2011, s.77-79

cildinin derlemesi için görevlendirilmiştir.[196] Bu eserin her yıl bir Arapça ve bir Farsça olmak üzere kopyasının hazırlanması ve İlhanlı Devleti'nin büyük şehirlerine gönderilmesi bekleniyordu. Reşîdüddin ve Olcaytu hayattayken yirmiden fazla kopyası yapılan Câmiu't-Tevârih'in iki önemli kopyasından biri *Edinburgh Üniversitesi Kütüphanesi (1306-7)* ve *Londra'da Nasser D. Khalili Koleksiyonu'nda* (1314) bulunur. Reşîdüddin'in İlhanlı vezirlik hizmetinde kaldığı sırada çok büyük servete sahip olmuş, ve bu servetini Tebriz'de kurdurduğu bu mahalleye ve eserlerinin kopyalanmasına harcamıştır.Yıllarca vezirlik görevini başarı ile sürdüren Reşîdüddin'in, 1318 tarihinde Olcaytu Han'ı zehirlediği iddiasıyla öldürüldüğü bilinmektedir.

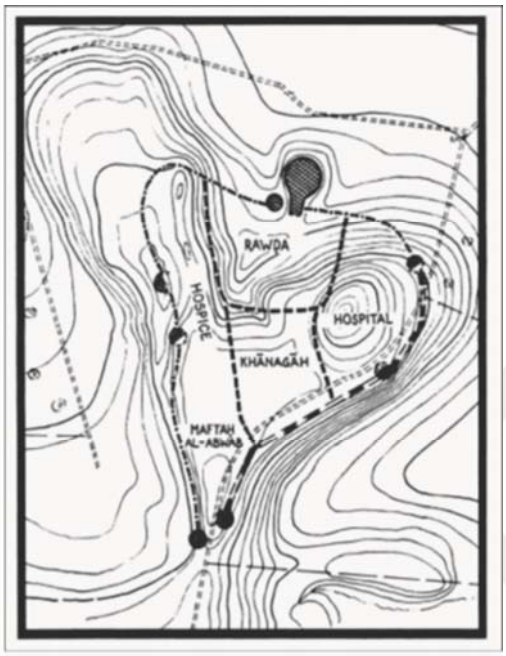
4.1.1.1 Rab-ı Reşidî

Reşîdüddin, zamanında Rab'-î Reşidî hakkında Halep valisi oğlu Khvâje Sa'd al-Dîn'e bir mektup yazmıştır. Dünyanın her yerinden ilim adamlarına haber gönderip Rab'-î Reşidî'nin tamamlandığını, ve burada çalışabileceklerini söyler ve onları davet eder. Planlanan inşaatın tamamlandığını oğluna şu satırlarla dile getirir:

"İnşaatın içinde gökyüzüne uzanan 24 kervansaray; piramitleri aşan 1500 dükkan; ve 30.000 büyüleyici evler vardır. Hamamlar, has bahçeler, dükkanlar, imalathaneler, kıyafet dokuma ve kağıt yapımı için fabrikalar, depolar, değirmenler, darphane, boyahaneler, vb bulunur. Ayrıca inşaatına devam edilenler de vardır. Bu yapının, adı"Bilginler Caddesi"olarak geçen bölümde; 400 diğer bilgine, ilahiyatçılara, hukukçulara ve sokaktaki gelenekselçilere konutlar verdik. İslamın tüm zenginliklerinin içinden iyi eğitim almış olarak gelen, merkez Tebriz'de umut içinde ve korumamız altında olan 1000 diğer öğrenciye, barışçıl bir şekilde rahatlıkla bilgi edinme konusunda meşgul olmaları için; Rum, Büyük Konstantaniyye ve Hindistan'dan gelen haraçlardan günlük ödeme yapılacaktır. Rab'-î Reşidî'de ikamet eden ve Tebriz şehrine yerleşmiş olan tüm bu öğrencilere her gün eğitim verilecektir. Hindistan, Çin, Mısır ve Suriye'nin şehirlerinden gelen 50 yetenekli fizikçi, bin bir yolla bize özel ilgi ve iyilik gösterdi. Birçok şehirden transfer olan kendi alanında işlerle uğraşan her grubun özel caddesindeki diğer zanaatkarlar ve sanayiciler de..."[197]

[196] Sheila R.Canby, ***Persian Painting***, London UK: British Museum Press, 1993, s.31
[197] İnal, ***a.g.d.t.,*** s.21-22

Bu faaliyetlere bakıldığında minyatür sanatında önemli bir yere sahip olan Tebriz üslubu bu atölyede gerçekleşmiş olmalıdır.[198]



Resim 47: Rab'-î Reşidî site planının yeniden yapılanması

Kaynak: Blair, ***Ilkhanid Architecture and Society: An Analysis of the Endowment Deed Of the Rab'-i Rashîdî***, s.78

Bir diğer önemli döküman olan *Vakıfname-i Rashid al-Din* , Rab'-î Reşidî'deki[199] zanaatkârların durumu ve meslekleri hakkında bilgiler verir. Togan'ın yayınladığı, Farsça bir el yazması olan Tahran Malik Kütüphanesi No.1233 'de bulunan bir sayfada zanaatkârların meslekleri ve çeşitli uluslar hakkında bilgiler içerir. Bu yazıda, Türk, Kazvin, Rum, Gürcü, Hintli ve Zenci kölelerin birçok aktivite içinde olduğu, mesela kaligrafi gibi, müzik, resim, kuyumculuk, bahçıvanlık, kanal inşaatçısı,

[198] Aydoğmuşoğlu,s.55

[199] Bkz. **Rawda:** Rab'-î Reşidî'nin 4 önemli bileşeninden biridir. Bu kısımda kurucunun mezar, kış ve yaz camiileri, ikamet ve konut yerleri bulunmaktadır. **Hospice**: Darülaceze'nin yer aldığı kısım. **Maktaf al-Abwab:** kapıların açıldığı yer olarak geçmektedir. Avlunun arkasında depoda yer alan paraların bulunduğu kasanın olduğu ve hesaplamaların yapıldığı kısımdır. **Khânagâh:** Rab'-î Reşidî'nin 4 önemli bileşeninden biridir.Dergâh olarak bilinir. **Hospital**: Hastahane ve hekimlerin bulunduğu kısımdır.

mimar ve tarım gibi. Hatta Türk zanaatkârların isimleri belirtilir fakat tam olarak var olan sınıfların aktivitelerinden hangi grupta oldukları bilinmemektedir.[200]

Tüm bu sonuçlara baktığımızda Rab'-ı Reşidî'nin; özel amaçlar gütmediği, bir araştırma merkezi olarak kurulduğunu, bilimsel aktivitelerin, sanatın, bilginlerin ihtiyacı olan her şeyin sağlandığını ve çeşitli şehirlerden bir çok sanatçının getirildiğini görmekteyiz.

4.1.1.2. Eserleri

Rab'-ı Reşidî'de yazılan ve resimlenen bir çok eser, İlhanlılar'ın ilim ve kültür alanındaki faaliyetlerine büyük katkıda bulunmuştur. Reşîdüddin'in Câmiu't-Tevârih dışında yazdığı diğer eserlerin de buna etkisi büyüktür. Togan tarafından yazılan bir makalede Reşîdüddin'in 14 eserinden bahsedilir.[201]

Reşîdüddin Fazlullah'ın eserlerinden bir kısmı çeşitli risalelerden oluşmuş dergiler şeklindedir. Çeşitli konularda yazılmış risalelerden oluşan eserlerinden biri olan Mecmûa-i Reşîdiyye, yazarın bizzat tarafından bir araya getirilerek tasniflenmiş dört kitaptan oluşmuştur. [202] ***Lataiful Hakayık*** *(gizli gerçek)*, Mecmûa-i Reşîdiyye'nin dördüncü kitabı olarak, çeşitli konularda 14 risaleden oluşur. Haykıran'a göre, Reşîdüddin 26 Ramazan 705/11 Nisan 1306 tarihinde gece rüyasında kendisini Hz.Peygambere bir eser sunarken görmüş ve bunun üzerine bu dini konulu eseri yazmıştır.[203]

Süleymaniye Kütüphanesi Ayasofya Koleksiyonu 3596 numarada kayıtlı olan ***Tansûknâme-i İlhânî der Fünûn-i 'Ulûm-i Hıtâ'i*** (Resim 48)[204], Çinli bir bilgin olan Wank Shu-ho tarafından yazılan bu eser, Reşîdüddin tarafından Çince'den Farsça'ya

[200] İnal, ***a.g.d.t.,*** s.23
[201] Şeşen, s.235
[202] Turgay Şafak, Letâyifü'l-hakâyik, ***İslâm Araştırmaları Dergisi***, S.42, 2019, s.166 Ayrıca bkz. Reşîdüddin Fazlullâh-ı Hemedanî, haz. Hâşim Recebzâde Tahran: Merkez-i Pejûheşî-yi Mîrâs-ı Mektûb, 1394/2015, I, 512 sayfa; II, 513-954 sayfa.
[203] Haykıran, ***İlhanlılar Zamanında Kültür ve Eğitim*** ,s.293
[204] Resim 48: Tansûknâme-i İlhân'dan bir sayfa, Süleymaniye Kütüphanesi, Env. Ayasofya 3596., SSM, ***Cengizhan ve Mirasçıları*** içinde, s.408-409

tercüme edilmiştir. Konusu bakımından Hint ve Çin kültürüne ait tıp bilgileri içermektedir[205]. Süheyl Ünver bu eseri 1938 yılında keşfetmiştir. Bu eserin Reşîdüddin tarafından yazılan giriş kısmı ve birinci bölümü günümüze kadar ulaşmıştır. [206]



Resim 48: Tansûknâme-i İlhân'dan bir sayfa,
Süleymaniye Kütüphanesi, Env. Ayasofya 3596.

Kaynak: SSM, ***Cengizhan ve Mirasçıları*** içinde, s.408-409

Göçebe bir topluluk olan Moğolların, Ön Asya'ya inmeleri sonucu yerleşik hayata geçmesiyle birlikte tarım faaliyetleri artmıştır. Fakat Orta Asya'da göçebe bir hayat süren bu topluluk, İran'ın verimli arazilerini mera olarak kullanmaya devam ederek verimi düşürmeye başlamıştır. Tarım üretim yöntemlerindeki bu bilgisizlik araziye ve bitkilere arar vermeye başlamıştır. Bu durumu çiftlikleri üzerinden değerlendiren Reşîdüddin, verimli bir tarım üretimi ve imarı sağlamak amacıyla ***Kitâb-ı Âsâr ve Ahyâ*** adı ile bir ziraat kitabı yazmıştır[207]. Tabiî ve iktisâdî ilimlere dair yirmi dört kısımdan meydana gelen bu eserde[208] kitabın Olcâytu Han döneminde 1309-1310 tarihinde tamamlandığı *Vakıfnâme-i Reşidi'den* anlaşılmaktadır. [209] Eserin orijinali günümüze ulaşmamıştır fakat 17.yy da kopyalanmış bir nüshası günümüze kadar gelmiştir. John Adnrew Boyle'ye göre, "Botanik, tarım ve mimarlık ile ilgili konuları içeren yazarın, **Kitâb al-Ahwâ wa-'l –Âthâr**[210] *(Hayvanlar ve Anıtlar)* adlı kitabı

[205] Haykıran, ***a.g.d.t***, s.272
[206] Akbaş,s.13
[207] Haykıran, ***a.g.d.t.***, s.285
[208] Şeşen,s.235
[209] Haykıran, ***a.g.d.t***, s.285
[210] Boyle, ***Rashīd al-Dīn: The First World Historian***, s.19-26

Browne tarafından, "mutsuzca kayıp" olarak açıklanır."[211] Bunun bir kaç bölümü 1905'te Tehran'da var olan bir kaç el yazmasında[212] yayımlanmıştır. 24 bölümden oluşmaktadır. Eserde; tarla tarımının nasıl yapılacağının, tarımda hangi çeşit toprağın kullanılacağının ve toprağın hangi alanlarda elverişli olacağına dair bilgiler yer almaktadır. Bitkileri koruma yöntemlerine de eserde ayrıntılı biçimde değinilmiştir. İklim bilgisi ve bunların bitkilere olan etkileri ve bahçe sanatları ile ilgili bilgilere değinilir. Reşîdüddin'in önem verdiği konulardan biri de güldür. O devrin önemli endüstriyel bir bitkisi olan gülün sulama yöntemleri, aşılama mevsimleri ile ilgili bilgilere de eserde uzun uzun değinilmektedir. Gülün yetiştirildiği yerlere değinirken de İran'a, İran'da da İsfahan'a işaret etmektedir.[213]

Dini içerikli bir eser olan ***Tevdihat (Açıklamalar),*** Olcaytu'nun isteği üzerine yazılmıştır. [214]

Reşîdüddin'in, dünyanın farklı bölgelerinden kendisine gönderilen, çeşitli konulardaki soruları cevapladığı eseri ***As'ile u Acvibe-i Reşidî*** 'nin dört nüshası bulunmaktadır. Bu nüshalardan biri, Farsça dilinde yazılmış olup, Süleymaniye Kütüphanesi Ayasofya Koleksiyonu'nda 2180 numarada kayıtlıdır. Eserde, özellikle Bizans bilginleri ile felsefi konulara değinmiştir. Kitabın bu Farsça kısmının diğer iki nüshası Edirne Selimiye Camii Kütüphanesinde N 1930 ve Tahran Milli Kütüphanesinde[215] bulunmaktadır. Kitabın dördüncü nüshası Reşîdüddin zamanında Arapça olarak yazılmıştır. Topkapı Sarayı Ahmet Salis 1930 numarada bulunur. Bu dört nüshanın hiç biri bugüne kadar incelenmemiştir.[216] Reşîdüddin'in, İlhanlılar devrinde İran'da yaşayan bilginlerle olan yazışmalarını içeren ***As'ile u Acvibe*****,** şu bölümlere aittir:

[211] Boyle,***a.g.m***.s.19-26
[212] Bu eser, Îrec Efşâr ve Menûçihr-i Sütûde tarafından neşredilmiştir.Bkz. Akbaş**,**s.14
[213] Haykıran, Reşîdüddin'in "Asâr Ve Ahyâ"sı Üzerinden İlhanlılar'ın Zirai İmar Faaliyetlerine Bir Bakış, ***İzmir Araştırmaları Dergisi***, S.9, İzmir 2018, s.1-19
[214] Haykıran, ***İlhanlılar Zamanında Kültür ve Eğitim*****,** s.291
[215] Bkz. Mecelle-i Mihr. VIII, N 4-5
[216] Zeki Velidi Togan, İlhanlılarla Bizans Arasındaki Kültür Münasebetlerine Ait Bir Vesika, ***İslâm Tetkikleri Enstitüsü Dergisi***, C.3, İstanbul 1966, s. 3-4

1)Tefsir, 2)Hadis, 3)Fıkıh, 4)Peygamberlerin ve Peygamberin siyer'i, 5)Tasavvuf, 6)Hakikat ve İrfan ilmi, 7)Din ve akide meseleleri, 8)Kelam ve felsefe, 9)Tabiî ilimler, 10)Mantık. Bu yazılarla İlhan Olcaytu ilgilenmiştir.[217]

Togan'ın paylaştığı bu soru ve cevaplardan bir tanesinin örneği şu şekildedir:

*"**Soru**: Allah yeryüzünü kendi dileği ile yarattı. Şayet kerem ve rahmet ve kudret Allahın sıfatları ise, kendi yarattığı şeyleri niçin yine kendi dileği ile mahvediyor? Şayet bunlar haricinde yapıyorsa, yani bir mecburiyeti varsa, bu halde kaadir değildir. Fakat acz ve noksan ona sıfat olarak verilemez.*

***Cevap:** Yaratma ve yarattığı şeyleri mahvetme hareketlerinin hepsinin bir hikmeti vardır; bunda manasızlık bahis mevzuu olamaz. Nasıl ki Kur'an (VI,59) demiş: "onun bilgisi olmaksızın ne bir tek yaprak düşer ne de toprağın karanlıklarında bir tek tohum var olur. Ve ne de bir tek şey yeşerir ve kurur; bütün bunlar vazih olan Kitapta (yani, Kâinatı idare eden niazm ve kava'id'de) vardır. Allah engerek yılanını yarattığı gibi panzehir olan bir deva da yaratmıştır. Kâinatı hem ''adem' halinde ve birbirini takip eden "mevcudiyet" halinde yalnız kendisince bilinen bir sistem ile ayakta tutar."[218]*

Kur'an tefsiri ***Miftâh el-tefâsir** (Tefsirlerin Anahtarı),* Farsça olarak yazılmış bu risâle Kur'an tefsirine giriş özelliği taşımaktadır. Kur'an'ın kutsal ve güzel bir şekilde yorumlanması ve bunun yöntemini, iyi kötü ve ödül ceza kavramını, kader, yeniden diriliş ve Reenkarnasyon'a karşı çıkan olumsuz yorumlar ve açıklamalar ile ilgili teknik terimler yer alır.[219] Süleymaniye Kütüphanesi Şehit Ali Paşa Koleksiyonu 304 numarada bulunmaktadır.[220]

***Er-Risaletü's Sultaâniyye**,* siyasetnâme özelliği taşır. Eser, 9 Ramazan 706/ 14 Mart 1307 tarihlidir.[221] Konusu bakımından, Reşîdüddin'in Olcaytu ile tartıştığı ve fikir

[217] Togan,***a.g.m***, s.4
[218] Togan, ***İlhanlılarla Bizans Arasındaki Kültür Münasebetlerine Ait Bir Vesika*****,** s.7
[219] Şeşen, s.236
[220] Akbaş**,**s.14
[221] Haykıran, ***İlhanlılar Zamanında Kültür ve Eğitim,*** s.292

alışverişi yaptığı konuları içermektedir. Eserin Arapça nüshası Süleymaniye Kütüphanesi Turhan Sultan Koleksiyonu 325 numarada kayıtlıdır. Eser kütüphane kataloğunda ***Risâle-i Sultâniye*** olarak kayıt altına alınmıştır.

Haykıran'a göre [222] , ***Beyânu-l-hakâ'ik*** (gerçeğin beyanı), 17 bölümden oluşmaktadır. Akbaş'a göre[223], 20 risaleden oluşan bu eserin konusu genel olarak İslâm teolojisi ve felsefesi, tıp ve doğa bilimlerini içermektedir.

Mukâtabât-i Rashîdî, konu olarak Reşîdüddin, oğlu ve diğer İlhanlı görevlilerinin politik ve finansal yazışmalarını içermektedir. 1974 yılında Profesör Shafi of Lahore tarafından yayımlanmış ve Rusça'ya çevrilmiştir.[224]

[222] Haykıran, ***a.g.d.t***.,s.293
[223] Akbaş**,**s.15
[224] Boyle, ***Rashīd al-Dīn: The First World Historian***,s.21

5.KATALOG

CÂMİU'T- TEVÂRİH- TSMK H.1653-3[225]



Eserin Adı: Câmiu't-Tevârih

Bulunduğu Yer: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H.1653

Tarihi: 1306- 1311 yılları arası tamamlanmıştır.

Yazı Dili/ Çeşidi: Farsça / Nesih, Sülüs, Kûfî

Yazıldığı Yer: Rab-ı Reşidî Atölyesi / Tebriz

Yazıldığı Dönem: İlhanlı Devleti / Gazan Han Dönemi'nde yazılmaya başlanmış, Sultan Olcaytu zamanında tamamlanmıştır.

Yazarı: Reşîdüddin Fazlullah

Müzehhibi: Bilinmiyor

Eser Ölçüsü: 54,20 cm x 37,70 cm kenarsız hali 31,10 cm x 23,20 cm

Minyatür Sayısı: 142 adet

Sayfa Sayısı: 435 adet

Katalog: 17 adet taht sahnesi (268b, 277b, 280b, 301a, 303b, 304b, 306a, 308a, 310a, 311b, 313a, 316a, 317a,320a, 322b, 323a, 325b)

[225] Resim 1: Câmiu't- Tevârih- TSMK H.1653 Cilt Ön ve Arka Kapak

Katalog 1



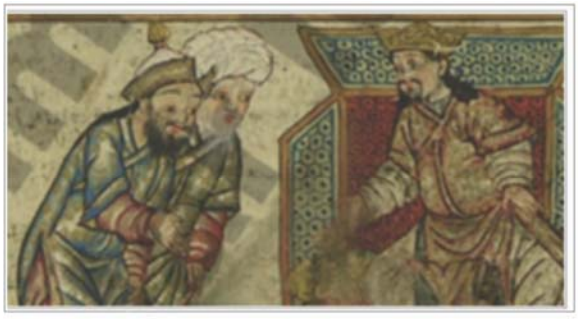
Konusu bilinmiyor
Moğol Üslubu / 225 x 85 mm
TSMK.H.1653/3 *v.268b*, İstanbul



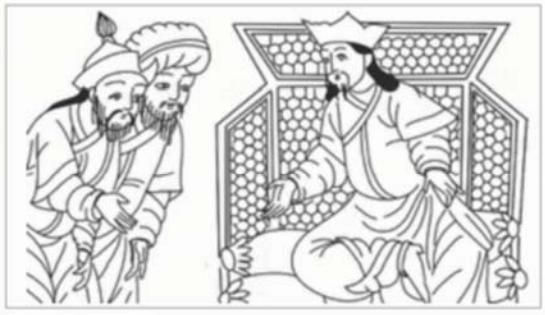
Çizim 1

Altın cetvel ve ince ipliklerle sayfa 3 bölüme ayrılmıştır. Yukarıdan aşağıya doğru 1. bölümde 17 satır, 3.bölümde 7 satır halinde nesih hatla metin yer alır. Metin arasında cetvelle ayrılmış, 2. bölümde minyatür bulunmaktadır.

Minyatürün zemininde yatay bir düzlem üzerine yerleştirilmiş ot kümeleri, yer yer yüksek ve alçak tepeliklerle mekanda perspektif[226] algısı oluşturulmak istenmiş ve olayın dış mekanda gerçekleştiği vurgulanmıştır. Zeminde ot kümeleri ve toprak rengi tepelikler hafif olarak boyanmış, zemin kağıt rengi olarak bırakılmış başka bir renk kullanılmamıştır.



Katalog 1-detay 1



Çizim 1-detay 1

Minyatürde toplam altı figür bulunmaktadır. En sağda, hükümdar, tahtta oturur pozisyonda betimlenmiştir. Hükümdara doğru hafifçe yönelmiş iki figür, bunların

[226] **Perspektif** : Fransızca *perspectif* , bakış açısı, resimde derinlik yaratma sanatı.

arkasında bir sandalyeye oturmuş iki figür ve onların da arkasında ayakta ellerini kavuşturmuş dik duran genç bir figür yer alır. (Çizim 1)



Katalog 1- detay 2



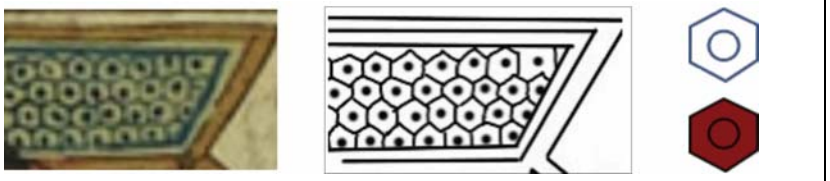
Çizim 1-detay 2

Hükümdar; üst, sağ ve sol parçaları mavi, sırt kısmı kırmızı zeminli ortasında nokta bulunan altıgen parçalardan oluşmuş süslemeli bir tahtta oturmaktadır.(Katalog 1-detay 1)) Mazlum'a göre, kırmızı al damganın, Uygur ve Moğollarda hakanlık sembolleri olarak kullanıldığı görülmektedir.[227] Burada kullanılan kırmızı altıgen biçimli parçanın kullanım amacı bu ifade ile desteklenmektedir. Hükümdar, gri drapeli bir kumaş üzerinde yer alan iki minder üzerinde(bir tanesi silinmiş bir tanesi kırmızı renkli) bir bacağı yarım bağdaş, diğer bacağı önündeki sehpaya ayağını dayamış şekilde oturmaktadır. Hükümdarın sağ el avuç içi açık bir şekilde diğer figürlere yönelmiş, sol eli ise sol ayağının üst kısmında serçe parmağı havada elbisesini tutar vaziyettedir.(Çizim.1-detay 2)Hükümdarın iç elbisesi beyaz, üstündeki diğer elbise ise kolları kısa anvelop[228] kapama ve etek kısımları yanlardan yırtmaçlı olarak dış kumaşı kırmızı iç kumaşı yeşil tonlarda boyama tekniği[229] ile uygulanmıştır.

[227] Özge Mazlum, Rengin Kültürel Çağrışımları, ***Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi***, S.11, 2011,s.131
[228] **Anvelop**: Bir kumaşın iki yanını üst üste getirerek çapraz bir şekilde kapatma anlamına gelir.
[229] **Boyama tekniği:** Üç boyutun en önemli aracı olarak kullanılan çizgi ön plandadır. Zemin, renklendirilmez. Figürlerin çizgileri önce çizilir, daha sonra renklendirilir. Renklendirme, gölgelendirme şeklinde yapılır. Elbise

Tablo 6

Katalog 1'e Ait Taht Desen Detay Tablosu

Taht Desen Detayları


Hükümdarlık algısı, İlhanlı döneminde önemli bir yer teşkil eder ve her şeyin başında gelir. Özgüdenli[230], Reşidüddin Fazlullâh'ın eserinde yer alan, Gazan Han'a ait şu ifadeye makalesinde yer vermiştir: *"Yüce Allâh, işlerimi düzenlemem ve adalet ve eşitliği sağlamam için, bana hükümdarlık verip halkın üzerine tayin etmiştir."*



Katalog 1-detay 3

Sağ eli açık şekilde hükümdara yönelmiş figürün aktif bir konuşma içinde olduğu görünmektedir. Figürlerden iki tanesinin beyaz saç ve sakallı olması, devlet büyüklerinden birileri olduğunu düşündürmektedir.(Katalog 1-detay 3) Önde bulunan yaşlı figür sarık giymiştir. Bu figür sol ayağını öne doğru atarak dinamik bir duruş sağlamıştır. Bu duruş yapısında hükümdara en yakın olan figürlerin bu şekildeki ifade biçimi, onların devlet yönetiminde daha üst pozisyonda olabileceği olgusunu yaratmaktadır. Bu üçlü kompozisyonda (hükümdar ve öndeki iki figür) canlı ve yaşayan bir trialog [231] izlenmektedir. Figürlerden beş tanesi hükümdara doğru açı olarak aynı yönde bakarken, (sağ) hükümdar sağ tarafa bakmaktadır.

---

kıvrımlarının çizgilerinden başlayarak, çizginin rengiyle sertten yumuşağa, koyudan açığa geçişler yapılarak kuvvetli bir hacim duygusu oluşturulur. Bu teknik, ***Moğol üslubu*** adı altında bilinmektedir.

[230] Osman G.Özgüdenli, İlhanlılar'da Hükümranlık Telâkkisi ve Hükümdar Algısı, ***I.Türk Tarihi Sempozyumu: Türklerde Devlet*** Afyon: 19-21 Ekim 2017, Bkz. ***Marmara Türkiyat Araştırmaları Dergisi*** , C.5, S.1, 2018, s.73-91

[231] **Trialog**: Üç kişinin birbiriyle konuşma hali.

Katalog 1'de, oturan iki figürün de aktif bir şekilde konuşmaya dahildir. Oturan figürlerden arkadaki figürün sol eliyle öndeki figürün sol elinin izleyiciye doğru açık şekildeki ifadesi bunu güçlendirmektedir. Bu iki figürün de saçları örgülüdür. Öndeki figürün dış elbisesi turuncu tonlarında yırtmaçlı ve iç elbisesi mavi drapelidir. Oturan yaşlı figürün şapkası dışa doğru katlamalı klasik Moğol tarzı şapkalarındandır. Yanındaki figür, hardal rengi tonlarında dış elbise ve gri renkte iç elbise giymiştir. Dış elbisesinin dışarı katlanan kırmızı iç kumaşı hareketli bir duruşa sahiptir.

En solda ayakta ellerini kenetlemiş bir şekilde ayakta duran figür sabit bir duruşa sahiptir ve diğer beş figürü dinler pozisyondadır. Şapkası dışa katlamalıdır ve altın cetvel şapkasının üstünden geçer.(Çizim 1)

Üslup açısından Selçuklu üslubu[232] sonrası geçiş dönemi olarak sayılan bu üslupta çizgisel hareketler yoğunlukta olup, çizgi renginde bölgesel boyama yapılmıştır. Kıyafetlerin bol drapeli duruşları figürler üzerinde hacimi sağlarken aynı zamanda dönemin kıyafet tarzını da bize yansıtmıştır.

Kıyafetlerde ağırlıklı olarak kırmızı, yeşil ve mavi tonları kullanılmıştır. Moğolların kültürlerinde renklerin bir anlamı vardı. Örneğin, kırmızı renk bir saltanat sembolü olarak kullanılırdı. Cengiz Han, kırmızı ve yeşil çetr[233] kullanmıştır.[234]

Bu eserin yazıldığı döneme kadar İslam sanatlarında bir soyutlaştırma aracı olarak kullanılan[235] çizgi, bu dönemde daha çok hacim kazanarak bir anlatım aracına dönüşmektedir.

---

[232] **Selçuklu üslubu**: 12.yy sonu ve 13.yy başlarında Geç Antik ve Bizans etkilerini özümsemiş olan yeni bir tasvir üslubudur.

[233] "Türkçe'ye Farsça'dan geçen ve "şemsiye, çadır" anlamına gelen çetrin aslı Sanskritçe **çhattra** (gölgelik, siper) kelimesidir (bkz. ÇADIR). Çetr (mizalle), hükümdar sefere veya alayla bir yere giderken başı üzerinde tutulurdu. Bir mızrağın ucunda küçük bir kubbe şeklinde açılan bu saltanat şemsiyesi atlas veya altın sırmalı kadifeden yapılırdı ve tepesinde "altın top" denilen bir alem (monçuk) bulunurdu."bkz. Aydın Taneri, Çetr ,***İslam Ansiklopedisi***, C.8, İstanbul: Türk Diyanet Vakfı Yayınları, 1993,s.293-294

[234] Ahmet Kütük, İslam/Türk Devlet ve Toplum Geleneğinde Renkler ve Anlamları, ***Türkiyat Mecmuası***,C.24, S.2, s.153

[235] İpşiroğlu, ***İslâmda Resim Yasağı ve Sonuçları***, s.45

Katalog 2



“Abû’Ali’den Mahmûd’a Gönderilen Elçiler”
Moğol Üslubu / 225x 100mm
TSMK.H.1653/3 *v.277b*, İstanbul



Çizim 2

Sayfaya 24 satır nesih yazı ile başlanmıştır ve minyatür sayfanın sonunda yer alır.

Minyatür, iki oturan figür ve üç ayakta duran figür olmak üzere toplam beş figürden oluşur. Bu figürlerin çehreleri; kaş, göz, ve yanakları mongoloid[236] tiplerdir.



Katalog 2-detay 1



Çizim 2-detay 1

Ayaktaki iki sarıklı figür, dönemin modasına uygun olarak uzun, yeşil bir cübbeye sahiptir.(Katalog 2-detay 1) Yakası ve etek ucu dışarı katlanan kısımları kareli kumaştır. Ortak olarak ellerinde beyaz bir kumaş tutmaktadırlar. Türklerde siyah rengin uğursuzluk getirdiği düşüncesi olduğu gibi, beyaz rengin de uğur ve şans getirdiğine inanılırdı. Yine Moğollarda buna dair bir eserde; Cengiz Han ve çevresi ile ilgili efsaneler anlatırken beyaz rengin hassasiyetle kullanılmasının (beyaz

[236] **Mongoloid**: Genellikle Uzak Doğu ve Orta Asya sahasında yaşayan; çekik gözlü, geniş bir yüze sahip, güçlü çeneleri olan ve sarı ırk olarak bilinen tiplerdir.

hırka, beyaz at, beyaz öküz, beyaz taş..) istenmesi, uğur ve müjde rengi olarak beyaz rengin Moğolların devlet yönetimi ve toplum hayatında ne kadar önemli olduğunun bir örneğidir.[237] Mazlum'a göre, Türk kültür tarihinde beyaz rengin kullanımına sıklıkla rastlanmaktadır. Beyaz rengin, Türklerin eski inançlarından olan Şamanizm ile ilgili olarak ululuk, adalet ve güçlülük anlamları taşımaktadır.[238]



Çizim 2-detay 2



Çizim 2-detay 3

Hükümdarın sağındaki figür, açılır kapanır bir oturma elemanında oturmaktadır. Tam karşıdan oturan bu figür, iki ayağını eşit şekilde oturma elemanının ayak kısmına konumlandırmıştır. Turuncu ve üzerinde dairesel desenleri bulunan dış elbisesi oturduğu pozisyon neticesiyle daha fazla katlanmış ve yoğun bir drape şeklini almıştır. Sol el işaret parmağı ile Katalog 2'deki iki figür'ün açtığı beyaz kumaşı işaret eden bu figür, sağ elinden destek almaktadır. Sağ el sol elin altında çapraz bir şekildedir. Yüzünde şaşkın bir ifade vardır. Saçları iki yanda toplanmıştır sakallı ve bıyıklıdır. Başlığı, bilinen Uzak Doğu başlıklarındandır.(Çizim 2-detay 2)

Hükümdar, köşeleri dar ortası geniş ve bezemeli, 3 parçalı bir taç takmaktadır.

Türklerde üçgen dilimli taçlar, ve *Tac-ı Börki* denilen yüksek taçlar, kutsal hükümdar anlayışıyla birlikte dünyasal gücü de simgelemiş bu çerçevede kullanılmıştır. Minyatürlerde ve bazı betimlemelerde Selçuklu sultanlarına rastlanmaktadır. Sultanlar, bu sahnelerde her dilimi yaprak formunda olan cepheden üç dilimli taçlar giymektedirler. Selçuklu tacı olarak isimlendirilen bu taç bütün sahnelerde aynıdır fakat üzerindeki desenler

[237] Kütük, s.151
[238] Mazlum,129-130

değişiklik gösterir. Camiü't- Tevârîh'in hükümdar sahnelerinde Selçuklu Sultanları hep bu tip taçlarla görünmektedir.[239]

Selçukluların Orta Asya'dan getirdikleri üçgen dilimli taç geleneğinin yanı sıra Sasanilerdeki köklü taç geleneğinden de etkilenmiş olması, asma taçlar kullanmış olabileceklerini gösterir. [240]

Hükümdar tahtında hafif sağa dönük bir şekilde oturur. (Katalog 2-detay 2) Tahtı; sağ, sol ve üst parçaları kırmızı şeritli, zemin bezemesi Orta Asya ve Uzak Doğu minyatürlerinde görülen deniz dalgası motifi ile küf yeşili zemin üzerine yine yeşil kontör çizgileriyle bezenmiş süslü bir tahttır. (Tablo 7) Biri daha silik, diğeri daha koyu kırmızı renkte görünen üzeri yıldız motifli iki uzun yastık üzerinde oturan hükümdarın sağ ayağı katlanmış bir şekilde yarım bağdaş kurmakta, sol ayağı da önünde bulunan sehpa üzerindedir. Yastıkların hizasından yere kadar uzanan drapeli gri renkteki kumaş da tahtın bir ögesidir. Oturuş şekli ile birlikte gri renkli dış elbisesinin katlamalarının altından kırmızı renkli iç astarı görünmektedir. Sağ eli açık şekildedir ve soldaki iki figürü dinler pozisyondadır. Sol eliyle elbisesinin yırtmacından tutmaktadır. Önündeki sehpa, Türk sanatının bezeme unsurlarıyla bezenmiş olup, perspektife uygun konumlanmıştır.

Tablo 7

Katalog 2'ye Ait Taht Desen Detayı Tablosu

Taht Desen Detayları


[239] Zühre İndirkaş, Orta Asya'dan Anadolu'ya Türklerde Taç Geleneği, ***Türkler***, C.4, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002, s.151-156
[240] İndirkaş, s.151-156

Sağ dizini bağdaş yaparak kıran hükümdar, sol çizmesini sehpaya yasladığında işlemeli ve kahverengi çizmesinin iç kısmını görünür. "İndirkaş; Göktürk, Uygur ve Selçuklulara ait minyatür, çini gibi görsel malzemelerle bağdaş kurarak oturmanın saygın bir konuma işaret ettiğini ifade etmektedir. İndirkaş'ın ifadesine göre; yüzyıllarca farklı kültürlerle iç içe yaşayan Türklerde, hükümdarların bağdaş kurarak oturmalarının ardında Budizm etkisinin olduğunun düşünmek de mümkündür. Her ne kadar Buda, *vajrasana*[241] ya da *vajraparyanka*[242] denilen biçimde oturur ve bu oturuşta ayaklar bacaklar arasından geçirilmiş, tabanlar yukarı çevrilmişse de, bu özel oturuşa geçmeden önce bağdaş kurarak oturulan hazırlık durumu vardır. Buda *aydınlanmadan* önce incir ağacının altında bağdaş kurarak aydınlanmaya ulaşana dek oradan kalkmamıştır. Uygur dilinde de *bağdaş* ya da Uygur lehçesi ile *bağtaş* uzun süreli bir oturuş biçimi anlamında kullanılır. Budist kültürlerde görülen bağdaş ile kutsallık ilişkisi İslamlık öncesi Türk kültürlerinde de karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda, Şamanist, Budist ve Maniheist Türk topluluklarında, iki yanında birer figürün yer aldığı bağdaş kurarak oturan hükümdar şemasına sıklıkla rastlanır."[243]

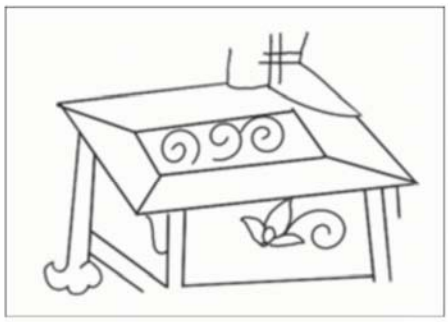


Katalog 2- detay 2



Çizim 2-detay 4

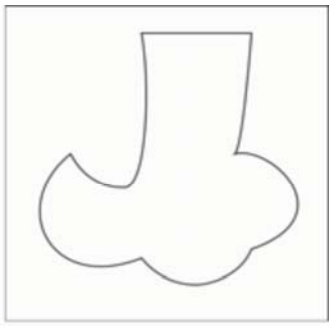
[241] **Vajrasana**:Kökeni Sanskritçeden gelmektedir.Vajra, adını aracı "yıldırım" veya "elmas" bir silah asana anlamına gelen "duruş" veya "koltuk".
[242] **Vajraparyanka:** Bu oturuşta; sağ el sağ dizde, avuç içi içe doğru döner ve orta parmak yere değer.
[243] Deniz Demirarslan, Türk Yaşam Kültüründe Oturma Mobilyasının Değişimi ve Gelişimi, ***Türk-İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi***, C.5,S.16, Mart 2008, s.71-85



Çizim 2-detay 5



Çizim 2-detay 6



Çizim 2-detay 7

Oturuş şekli ile birlikte, bir ayağını koyduğu sehpa, perspektife algısı yaratır şekilde çizilmiştir. Dikdörtgen şeklindeki bu sehpanın ön yüzü ve üst yüzünde Türk sanatında sıklıkla karşılaştığımız helezon çiçek kompozisyonu görülmektedir. Sehpanın ayak kısmı rumi formunda olup, üç bölmeli bir yapıya sahiptir ve ucu kıvrılarak bitirilir. (Çizim 2-detay 5)



Resim 49: Kağan ve hatun eğlence sahnesi

Kaynak: Berlin-Diez Albümü, A fol. 70 .1

Türklerde bu şekilde ayağı önündeki sehpaya dayama ile ilgili bir örnek başka bir İlhanlı minyatüründe(Resim 49) karşımıza çıkmaktadır.

Bu minyatür, kağan ve hatununun bir eğlence sahnesindendir. Buradaki sehpa yine aynı şekilde ayak koymak için kullanılırken, Katalog 2'deki sehpa ile karşılaştırıldığında, daha geniş ve alçak bir yapıda olduğu, üstelik herhangi bir bezeme

unsuruna rastlanmadığı görülmektedir. Bu sehpalar fiziksel açıdan değişkenlik gösterse de kullanım amaçları benzerdir.

Katalog 3



Konusu bilinmiyor.
Moğol Üslubu / Ölçü bilinmiyor
TSMK.H.1653/3 *v.280b*, İstanbul

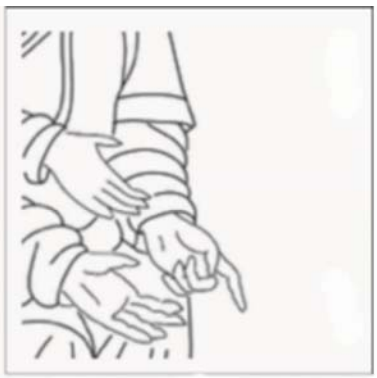


Çizim 3

Sayfaya 11 satır yazı ile başlanmıştır. Minyatür sayfanın ortasında yer alır. 11 satır yazı minyatür den sonra devam etmiş ve sayfanın sonunda bitirilmiştir. Minyatürde beş figür vardır. Bu figürlerden ikisi ayakta üçü oturur pozisyondadır. Solda ayakta duran genç figürün sol kolu sağ kolunun üzerine binmiştir. Sol kol yeni uzundur ve sallanmaktadır. Turuncu drapeli iç elbisesi ve yeşil soldan sağa kapalı, kolları dirsekte biten sağdan yırtmaçlı uzun dış elbisesi vardır. Yüzü endişelidir. Kompozisyonun sol dış kısmında yer alır.(Çizim 3)



Katalog 3-detay 1



Çizim 3-detay 1

Oturan iki figür hükümdara dönüktür. Hükümdar sola doğru bakmaktadır. Bu duruşa bakılarak aralarında üç kişilik bir konuşma olduğu gözlenmektedir. Oturan figürlerden yaşlı olan figürün sol eli yeri işaret eder. (Katalog 3-detay 1) Yaşlı figürün, yeşil iç elbisesi ve yeşil-mavi tonlarında bir dış elbisesi vardır. Bu figürün oturuş şekli dolayısıyla drapeleri yoğunluk verilerek çizilmiştir. Yanındaki figürün turuncu renkli anvelop kapamalı dış elbisesi vardır ve dış elbisenin alt kumaşı mavi renklidir. İç elbisesi açık yeşildir. Konuşurken sağ eliyle dış elbisesini tutmaktadır.



Katalog 3-detay 2



Çizim 3-detay 2

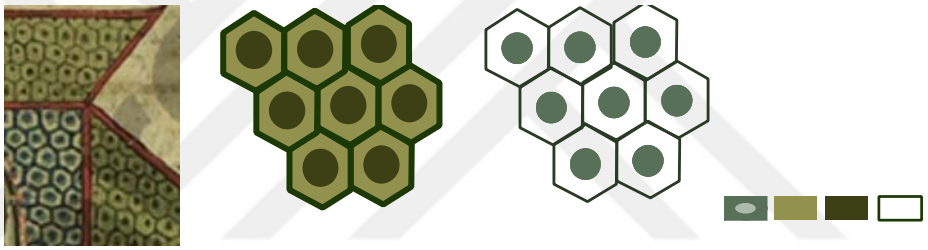
Hükümdar; üst, sağ ve solu yeşil altıgen ortası noktalı desenle, ortası mavi-yeşil altıgen ve ortasında nokta bulunan, yanları kırmızı şerit olan süslemeli bir tahtta oturmaktadır. (Tablo 8) Pembe ve lacivert üzeri yaldız deseni olan enine geniş iki yastık üzerinde oturan hükümdarın oturuş pozisyonu dolayısıyla bacakları izleyiciye doğru görünürken, üst bedeni oturan iki figüre dönük betimlenmiştir. Sağ elinin oturan iki figüre doğru havada bir şekilde durması, konuşmanın canlılığını arttırır. Sol el sağ dizin üzerindedir. Tacı 3 bölmeli ve süslüdür. Tacının orta kısmının yüksekliği çerçeve tarafından kesilmiştir. Kulağında küpesi vardır. Bağdaş kurup oturan hükümdarın iki ayağı da önündeki sehpaya değmektedir. Bu sehpa üzeri dönemin tarzına uygun bir motifle bezenmiştir ve perspektife uygun yerleştirilmiştir. (Katalog 3-detay 2 ve Çizim 3-detay 2)

Hükümdarın sağ arkasında duran figürün bedeninin çoğunluğu sahne içinde olmasına rağmen, vücudunun bir kısmı çerçeve dışında bırakılmıştır. Konuşmaya daha

sonradan dahil olması ve olay içine henüz vardığını göstermektedir. Sol koluyla bastonunu tutar ve soldaki genç figürün duruşuyla aynı özellikleri gösterir. Başlığının iki tarafı dışa katlamalı, yelken görünümündedir. Yapısal olarak diğer başlıklardan daha farklı bir görüntüye sahiptir. Dış elbisesi soldan sağa katlanmış, elbisesinin rengi aslında açık krem tonlarında olmasına rağmen, kırmızı tonlarındaki dış kontörün sulandırılması [244] ve krem rengine doğru dağıtılmasıyla geçişli bir renk yapısı sağlanmıştır. İç ve dış elbisesinde Moğol kıyafet tarzı desenlerinde çok sık karşımıza çıkan damla motifi görünmektedir.

Tablo 8

Katalog 3'e Ait Taht Desen Detay Tablosu

Taht Desen Detayları


Dış çerçeve; soldaki figürün başlığını, hükümdarın tacının üst kısmını ve sağdaki figürün vücudunun bir kısmını kesmiştir.

Çerçevenin iki yanında sütunların yarısı görünmektedir. Bu sütünların alt kısımları iki sarmal yapıdadır. Kompozisyona dışardan bakan seyircinin algısının dışarıdan içeriye taşınmasına yardımcı olur. Böylelikle dışarda ve içerde olay anı net bir şekilde algılanır.

[244] **Sulandırmak**: Alan içerisinde, boyanın en koyu hali olan kontör çizgisinden en açık haline doğru hafifçe uygulanan bir boyama tekniği.

Katalog 4



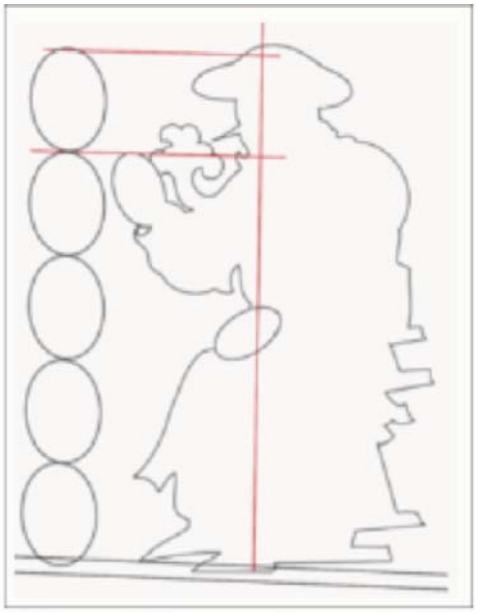
"Muhammed b.Sultan Mahmud[245] Sabuktagîn'in Gazne'deki taht sahnesi"
Moğol Üslubu / 220x108 mm
TSMK.H.1653/3 *v.301a*, İstanbul

[245] Gazneli Devleti'nin hükümdarıdır. (998-1030)



Çizim 4

Sayfaya 16 satır nesih yazı ile başlanmış, daha sonra minyatür yerleştirilmiştir. Minyatürün çerçeve ile altta bitirildiği kısımda, ortada kırmızı mürekkeple yazıya başlık atılmış, ve 4 satır nesih yazı devam edilerek bitirilmiştir.



Çizim 4-detay 1

Minyatür sahnesinde toplamda sekiz figür bulunmaktadır. Bunlardan üçlü grup, hükümdara yakın ve profilden, solda ikili grup, sağda bekleyen bir görevli figür ve sahneye bedeninin sadece 1/3'ü dahil olan bir figür bulunmaktadır. (Çizim 4)

Ağa-oğlu'na göre, ön plandaki el hareketleri etkileyici ve sükunet dolu, yüzler onurlu bir ifade içerir. Kompozisyonun geneli son derece basit olmakla birlikte, ayırt edici özellikleri fazladır. [246]

[246] Mehmet Ağa-Oğlu, Preliminary Notes on Some Persian Illustrated MSS.In The Topkapu Sarayı Müzesi: Part 1, ***Ars Islamıca***, Vol.1, No.2 (1934), pp,183-199



Çizim 4-detay 2



Çizim 4-detay 3



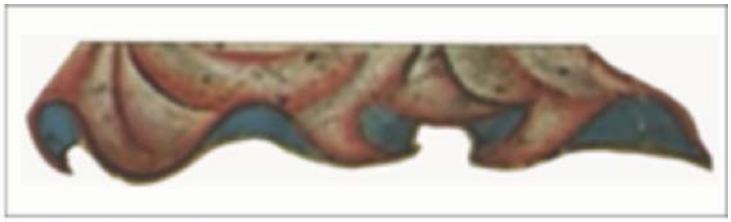
Çizim 4-detay 4

Hükümdar daha önceki sahnelerden alışık olmadığımız, süslü bir taht yerine açılır kapanır bir sandalye üzerinde oturmaktadır. (Çizim 4-detay 2)

Hükümdarın objeler ile olan manevi bağlantısı, ressam tarafından çok kuvvetli gösterilmiştir. [247] Kol kısımları süslü olan bu sandalyede hükümdar tam ortada konumlandırılmıştır. Şapkası beyaz ve içi mavi renktedir. Gri renkli iç elbisesi üzerinde dairesel desenler vardır. Sağ elini kaldırarak, ona yönelen iki figüre elini açmıştır. Avuç içi bize görünür şekildedir. Sandalyesi kırmızı-turuncu tonlarındadır. Sandalyenin ayakları perspektife göre konumlandırılmıştır. Hükümdar sandalyeye oturduğunda yaklaşık olarak 5 baş ölçüsünde görülmektedir.(Çizim 4-detay 1) Gazne Sultanı Mahmut, 83 yıl yaşamış ve Gazne'de de ölmüştür. [248] Bu sandalyedeki hafif çökük oturuş şekli bize yaşlılık hallerinin izlerini hissettirir.



Katalog 4-detay 1



Katalog 4-detay 2

Minyatür iç mekanda geçmektedir. Sütunlar ve üstteki perdenin konumu bunu ifade eder. (Katalog 4-detay 1 ve Katalog 4-detay 2) Dış kumaşı kırmızı , iç-alt kumaşı mavi olan sahnenin üstteki perdesi çerçeve

[247] Ağa-Oğlu**,** pp,183-199
[248] İnal, ***a.g.d.t.***, s.74

görevi görerek sahnenin sınırlarını çizmiştir. Buna sağ ve solda kalan iki sütun da dahil edilmektedir.

Merkez ekseni belli olsa da, sağ ve sol kısım figür oranı açısından değişkenlik göstermektedir. Hükümdar sağda; onun arkasında elinde ok ve yayı ile bekleyen bir figür ve onun arkasında sahneye 1/3 oranında dahil olmuş figür bulunmaktadır. Hükümdarın hemen yanında, sağda bekleyen figürün kırmızı anvelop kapamalı dış elbisesi ve mavi iç elbisesi vardır. Ok ve yayıyla hazırda beklemektedir.



Katalog 4-detay 3



Çizim 4-detay 5

Her ne kadar ortadaki boşluk fazla görünse de, solda, hükümdara doğru yönelen bu üçlü figür grubundan, duruş pozisyonları paralel olan iki figürden birinin el hareketi ve hükümdar ile yoğun bir görüşme içinde oluşları, sahneye canlılık katmaktadır. (Katalog 4-detay 3) Bu üç figürün konum olarak ifade ediliş biçimi, perspektife uygun şekilde yerleştirilmiş olabileceğini göstermektedir. Bu iki figürden öndekinin dış elbisesi mavi, iç elbise kahve tonlarındadır. Yanındakinin dış elbisesi gri, iç elbisesi de yanındakiyle aynı tondadır. Şapkaları dışa katlamalı ve tepeleri yuvarlaktır.



Çizim 4-detay 6

Bunların hemen sol arkasında bulunan, birbirlerine bakan iki figürden resme sütun köşesinden giren figür, diğer figüre omzundan dokunmuştur.(Çizim 4-detay 6) Bu gösterim biçimi, figürün sahneye giriş yaptığını izleyiciye gösterir. Arkasını dönen figürün dış elbisesi turuncu, iç elbisesi mavidir. Onun omzuna dokunan figürün dış elbisesi yeşil tonlarında ve iç elbisesi açık mor tonlarındadır.

Katalog 5



Gazneli Mahmud[249]'un Emir İsrâ'îl ile konuşması
Moğol Üslubu / 225x95mm
TSMK.H.1653/3 *v.303b*, İstanbul

[249] Gazne hükümdarı Sebüg Tekin'in oğludur. 998-1030 yılları arasında yaşamıştır. Babasından sonra hükümdarlık tahtına oturmuştur. bkz. Erdoğan Merçil, Mahmud-ı Gaznevi, ***İslam Ansiklopedisi***, C.27 Ankara: Türk Diyanet Vakfı Yayınları, 2003, s.362



Çizim 5

Minyatür ile başlanılan sayfa, 6 satır nesih yazıyla devam etmiştir. Altında ortalanmış olarak sağ-sol şeklinde dizilmiş ve kırmızı mürekkeple yazılmış 2 satır bulunur. Sonrasında 16 satır yazı devam etmektedir. Sayfanın arka planı kağıt rengi olarak kullanılmıştır. Ayrıca yer yer kağıdın deforme olduğunu görmekteyiz.

İnal'a göre, bu minyatür Gazneli Mahmud'un hayatını konu alan betimlemeleri içerir. Hint seferi öncesinde, Gazneli Mahmud, Maverahünnehir'in emirlerinden biri olan Emir İsrâ'îl 'e danışır. Emir İsrâ'îl 'e Askeri yardım talebinde bulunur. Emir İsrâ'îl'de ona askeri destekte bulunmayı kabul eder. [250] Türk tarihinin eski bir safhasını gösteren bu sahnede, Selçuk'un oğulları, Gazneli Sultan Mahmud'a Selçukluların kuvvetini anlatmakta ve her biri bin veya on bin kişiyi temsil eden oklar göstermektedir.[251]

Minyatürde toplamda sekiz figür bulunmaktadır. (Çizim 5) Hükümdar merkezde; yanında iki figür direkt olarak hükümdar ile konuşma halinde ve otururken, oturanların yanındaki iki figür ayakta ve beklerken, hükümdarın arkasındaki üç figür ise kendi arasında konuşma halinde betimlenmiştir.Sayfanın geneline bakıldığında figür yoğunluğu sağ taraftadır.

[250] İnal, ***a.g.d.t***, s.75
[251]Esin, ***İlhanlı'lar***,s.78-79



Katalog 5-detay 1

Solda bekleyen iki figürden birincisinin yüzü siliktir. Dış elbisesi turuncu, iç elbisesi mavi olan bu figür ellerini ortada kavuşturmuş bir izleyici-dinleyici rolü üstlenmiştir.

Yanındaki figür, dış elbisesi kahverengi tonlarında, iç elbisesinin rengi hardal sarısı tonlarındadır.

Oturan iki figürden yaşlı olanın açık yeşil tonlarındaki dış elbisesi sağ bacağının üzerine katlanarak yoğun bir drape oluşturmuştur ve alt kumaşının da dış kumaşından daha koyu olduğunu göstermektedir. Dış elbisesinde göğüs kısmında dönemin desenlerinden hatayi [252] motifine rastlanmaktadır.(Katalog 5-detay 1) Bu desenin ½ si de sağ omuzundan arkaya doğru devam etmektedir. Tahminen bu bir nakıştır. İç elbisesi turuncudur. Başlık çeşidi olarak sarık takan bu figür, sağ elinin işaret parmağı ile hükümdarı göstermiş ve sol eliyle bacağını tutmuştur. Başı sarıklı orta yaşlı figürün dış elbisesi mavi ve iç elbisesi hardal sarısı rengindedir. Mavi dış elbisesi desenlidir. Bu iki figürün saçları örgülüdür. Saçların örgülü olması ile ilgili olarak Kühnel, "*Saçları örgülü olan figürlerin Moğol hatta Çinli sanılmasının yanlış bir görüş olduğunu, saç örgüsü modasının Abbasilerde, yani Moğolların ilk istilâsından önce hakim olduğunu söylemektedir. Ayrıca, saç örgü modasının Sleçuklularla da gelmiş olabileceğini ve bu modanın o devirde Hristiyanlarda da görüldüğünü*" ifade eder.[253]

[252] **Hatayi**: Çin ve Orta Asya etkisinde kökenleri değişiklik gösteren çiçek motifleridir. Çoğu zaman simetrik olarak çizilir.
[253] Kühnel,***Doğu İslâm Memleketlerinde Minyatür***, s.11-12



Katalog 5-detay 2



Çizim 5-detay 1



Çizim 5-detay 2



Çizim 5-detay 3

Hükümdarın tahtı, şimdiye kadar incelediğimiz tahtlardan farklı olarak, sadece altın renkli arka plan ve üzeri desene sahiptir. Tahtının altından sarkan açık yeşil drapeli kumaş, tahtın süslü görünüşünü abartır. Üzerinde oturduğu mor yastık yıldız desenlidir. Hardal rengi tonlarındaki dış elbisesinin üzerinde damla-dairesel motifli bir desen yer almaktadır.(Katalog 5-detay 2) Dış elbisesinin iç kumaşı kırmızı renklidir. Tacı üç bölümlüdür ve rumi motifi ile süslemelidir. Fakat hükümdarın yüzü ve tacı silikleştiğinden çok net görülememektedir Sağ eli, oturan iki figüre yönelmiş ve avuç içi görünmektedir. Ayağını dayadığı sehpa enine ve alçaktır.



Çizim 5-detay 4

Sağda kalan üç figür birbiri ile sohbet halindedir. Ellerinde ok, yay ve yay çantaları bulunmaktadır. (Çizim 5-detay 4) Başlıkları farklı renklerdedir. Ortadaki figür direkt sahneye bakmakta ve işaret parmağı ile sahneyi işaret etmektedir. Ok çantasının rengi siyah olup, üzeri altın rengi işlemelidir. En sağda kalan figürün sol ayağı çerçevenin dışına çıkmış ve sahneye henüz dahil olmuştur. Bu hareket, sahneye canlılık katmaktadır.

Katalog 6

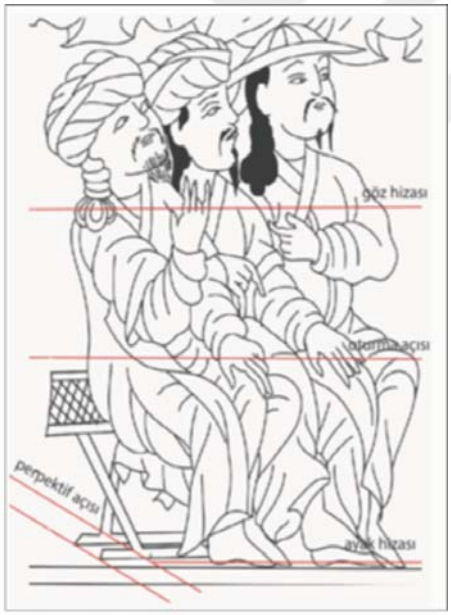


"Nişabur'a gelen Tuğrul'un Mesûd b. Mahmûd'un tahtında oturması"
Moğol Üslubu / 227mm x 85mm
TSMK.H.1653/3 *v.304b*, İstanbul



Çizim 6

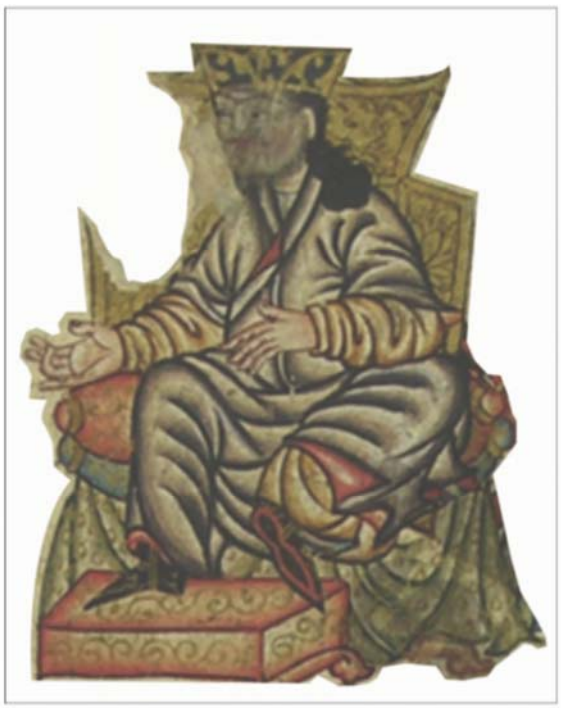
Sayfaya satır ile başlanmış ardından minyatür eklenmiştir. Minyatürden sonra 24 satır ile sayfaya devam edilmiştir. Minyatürde sekiz figür vardır.



Çizim 6-detay 1

Hükümdar hafif sağda yer alır. Karşısındaki bu üç figür ile konuşma halindedir.(Çizim 6) İkisi sarıklı olan bu üç figürden, yaşlı olanın dış elbisesi yeşil iç elbisesi kahverengidir. Saçı örülmemiş ense kısmında toplanmıştır. Sağ elini ağız kısmına doğru tuar. Yanında bulunan orta yaşlı figürün koyu mavi tonlarında üzeri desenli bir dış elbisesi, sarı renginde bir iç elbisesi vardır. Profilden betimlenmiştir. Sol eli ile yanındaki figürün dizini tutar. En sonda oturan diğer orta yaşlı figürün turuncu bir dış elbise giymiştir. Şapkası diğer oturan figürlerden farklı bir görüntü çizer. Saçları örüldükten sonra ense kısmında toplanmıştır. Bu figürlerin oturmuş olduğu açılır-kapanır şeklindeki oturma elemanı olan sandalyenin zemin kısmı perspektif algısı oluşturularak yerleştirildiği görünmektedir.(Çizim 6-detay 1) Üst kısımdaki perdelerden de anlaşılacağı gibi olay iç mekanda geçmektedir. Solda iki figür ayakta ve kendi içlerinde konuşma halinde, sağdaki iki figür koruyucudur, ok ve yaylarıyla beklemektedir. Ayrıca kendi aralarında bir diyalog söz konusudur. Üçlü figürün

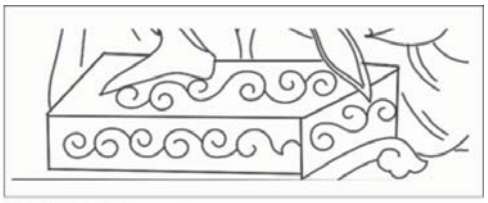
arkasındaki iki figür kendi arasında diyalogdadır. Aktif el hareketleri bu durumu güçlendiren bir ifade çizer. Çerçeve yanında kalan figürün vücudu hafif bir şekilde sahneye girmiştir. Yüz tiplerinden de anlaşılacağı gibi genç olan bu figürlerin saçları iki yanda bağlanmıştır. İzleyici rolündedirler.



Katalog 6-detay 1



Çizim 6-detay 2



Çizim 6-detay 3



Çizim 6-detay 4



Çizim 6-detay 5

Hükümdarın tahtı işlemeli ve süslüdür. Yüzü siliktir ve tahtın çizili olduğu noktada aşınma ve kopmalar meydana gelmiştir.(Katalog 6-detay 1) Bu yüzden taht deseni çok net görülememektedir. Tacı rumi kompozisyon motifli bir taçtır. Bu taç çerçeve dışına taşırılarak çizilmiştir. Saçı yanda toplanmıştır. Buradaki oturuş yarım bağdaş olmakla birlikte, sol ayak altı, oturuştan dolayı net bir şekilde görülmektedir. Hükümdarın bu duruşundan dolayı, üzerindeki drapeler daha da katlanmıştır. Kırmızı renkli alt kumaş bu katlanmadan dolayı görünmektedir. Sehpanın yüzeyinde helezonlarla birlikte bir süsleme şekli kullanılmıştır. Helezonlar, sehpanın duruşuna göre; ön, yan ve üst



Katalog 6-detay 2

kısımda perspektife uygun bir şekilde yerleştirilmiştir.(Çizim 6-detay 4)

Hükümdarın arkasında kalan ikili figürden solda kalanın duruşu, önceki sahnelerde görmediğimiz bir duruştadır. Vücudu tamamen yanındaki figüre dönük bir şekildedir ve ayakları da tamamen sağa dönüktür. Birbiriyle konuşma halindedirler. (Katalog 6-detay 2)

Katalog 7



Alp Arslan[254] ve Nizâmülmülk[255]”
Moğol Üslubu / 225 x 85mm
TSMK.H.1653/3 *v.306a*, İstanbul

[254] **Alp Arslan**: Büyük Selçuklu imparatorluğu’nun ikinci sultanıdır.Türklerin Orta Asya’dan Anadolu’ya gelişlerini ve mücadelesini yöneten askeri komutan ve hükümdardır. İbrahim Kafesoğlu,Alp Arslan, ***İslam Ansiklopedisi***, C.2, İstanbul: TDV Yayınları, 1989, s.526-530

[255] **Nizâmülmülk** : Ortaçağ İslam dünyasının en önemli devlet adamlarından biridir. Büyük Selçuklu Devleti’nde vezir olarak görev almıştır. bkz. Abdülkerim Özaydın, Nizâmülmülk**, *İslam Ansiklopedisi***, C.33,İstanbul: Türk Diyanet Vakfı Yayınları, 2007, s.194.



Çizim 7

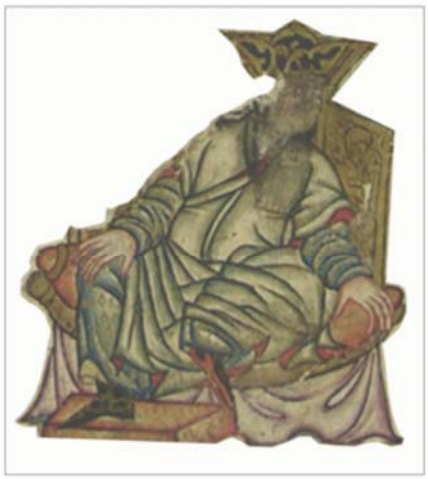
Sayfaya 24 satır yazı ile başlanmıştır. Minyatür sayfa sonundadır. Ve son satır minyatürün altındadır.

Minyatürde yedi adet figür bulunmaktadır. Bu figürlerden; hükümdar ortada tahtında otururken, üç figür yan yana otururken, ikisi solda ayakta ve birbiri ile diyalog halinde, sağda da ayakta hükümdar ile diyalog halinde olan bir figür vardır. Sağdan perdenin yarım görünüşü ve sağdaki figürün arkasındaki perde olayın iç mekanda geçtiğini gösterir. (Çizim 7)



Katalog 7-detay 1

Oturan üçlü figür birbiriyle konuşma halindedir. Biri yaşlı olan bu figürlerden kalan ikisi orta yaşlı figürdür.(Katalog 7-detay 1) İki figür profilden görünür, turuncu renkli dış elbisesi olan figürün vücudu da tam anlamıyla sola dönmüştür. Sağ kol kumaşının uzun olması bu figüre duruş açısından farklılık katar. Ortadaki yaşlı figürün dış elbisesi mavi ve üzeri damla desenlidir. Solunda kalan dış elbisesi hardal sarısı renkli figüre doğru kafasını çevirmiş ve onu dinlemektedir. Saçları örgülüdür. Bu figürün sol eli işaret parmağıyla yaşlı figürü gösterir. Bu iki orta yaşlı figürün saçları iki yanda toplanmış, sakal yapıları benzerlik gösterir.



Katalog 7- detay 2



Çizim 7-detay 1



Çizim 7-detay 2



Çizim 7-detay 3

Hükümdar, diğer minyatür sahnelerinden farklı olarak başını sağa çevirerek Nizâmülmülk ile konuşmaktadır. Tahtının bir kısmı silinmiştir. (Katalog 7-detay 2) Tacında rumi kompozisyonu olan bir desen kullanılmıştır.(Çizim 7-detay 2) Soğuk-mat yeşil tonlarındaki dış elbisesi oturuşundan dolayı katlanmış ve bağdaş kısmındaki drapeler daha yoğun çizilmiştir. İç elbisesinde mavi kumaş üzerine damla motifi deseni bulunmaktadır. Hükümdarın diğer sahnedeki kalıplarından farklı olarak betimlenen bu sağa dönüş şeklinin kullanılmasıyla anlatılmak istenen, İnal'a göre, Nizâmülmülk'ün tarihte ne kadar önemli biri olduğunu ve onun fikirlerinin ne kadar önemli olduğunu vurgulayarak onun için özel bir alan yaratmaktadır. [256]

Nizâmülmülk tarihte önemli bir yere sahiptir. Büyük Selçuklu Devleti'nin veziri ve Siyâsetnâme[257] adlı Farsça kitabın yazarı olan bu devlet adamı, başarılarından ötürü Alparslan ve Melikşah dönemlerinde de vezirlik görevini sürdürmüştür.

[256] İnal, ***a.g.d.t.***, s.77

[257] Bu kitap, İslâm kültür ve medeniyeti ve özellikle devlet teşkilatı hakkında bilgi veren çok önemli bir eserdir.

Hükümdar ile Nizâmülmülk arasında dengeli bir boşluk bulunur.(Katalog 7-detay 3) Önceki sahnelerde gördüğümüz, koruyucuların bulunduğu bu alan bu önemli figür ile doldurulmuştur. Fakat buna rağmen kompozisyonun genel dengesinde bir oynama görünmemektedir. Sanatçının figürleri bu şekildeki yerleştirme şekli, izleyicinin olayın asıl anına odaklanmasını sağlar. Kompozisyonun sol tarafında, danışmanlardan ve izleyicilerden oluşan toplam beş figürlü kalabalık bir grup görülmesine rağmen, olay bu iki figür arasında geçer.



Katalog 7-detay 3



Katalog 7- detay 4



Çizim 7-detay 4

Nizâmülmülk, üzeri damla motifli turuncu dış elbisesi ile hükümdara doğru eğilmiş ve bastonunu tutmaktadır.(Katalog 7-detay 4) Yukarıda açık turuncu-hardal tonlarında yarım bir perde yer alır. Figürün turuncu ve damla motifli olan bu dış elbisesinin rengi daha koyu renkli olduğundan perde ile bir kontrast oluşturur. (Katalog 7-detay 5) Dikeyde kullanılan perdenin renk tonu da bu kontrastı destekler şekilde kullanılmıştır. Bu kontrast sonucu, zaten vurgulanmak istenen bu figürün önemi , renklerle de ön plana çıkarılarak desteklenmek istenmiş olabilir. Ayrıca Nizâmülmülk'ün yüz özelliklerinin ortada oturan yaşlı figürün kalıbıyla aynı oluşu dikkat çekmektedir.



Katalog 7- detay 5



Katalog 7-detay 6

Katalog 8



Selçuklu Sultanı Melikşah b.Alparslan[258] Taht Sahnesi[259]
Moğol Üslubu / 225x105mm
TSMK.H.1653/3 *v.308a*, İstanbul

[258] **Melikşah b.Alparslan**: Büyük Selçuklu Devletinin ikinci Sultanı'dır. Devlet'in en geniş sınırlarına ulaşmasında büyük katkısı olmuştur. bkz. Aldülkerim Özaydın, Melikşah, ***İslam Ansiklopedisi***, C.29, Ankara: TDV Yayınları, 2004, s.54-57

[259] Akbaş, ,s.98



Çizim 8

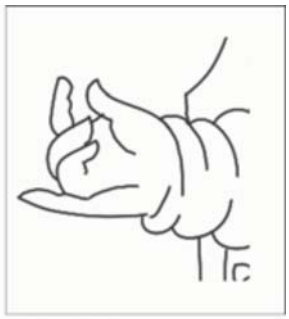


Katalog 8 -detay 1

Sayfa 17 satır yazı ile başlamıştır. 15. ve 16. Satırlar kırmızı mürekkep ile yazılmıştır. Minyatür ortada yer almaktadır ve daha sonrasında 7 satır yazı devam etmektedir.

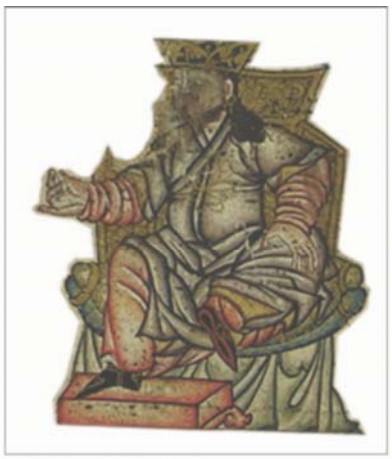
Minyatürde altı figür bulunmaktadır. Hükümdarın tahtı sağda yer alır. Solda bulunan üçlü figür grubu hükümdar ile konuşma halindedir.(Katalog 8-detay 1) Arkada kalan iki figür de kendi arasında diyalog halindedir. Mekânda, iç mekanda etkisini arttıran unsurlar yer almaktadır.

Üçlü figür grubu daha önceki sahnelerde gördüğümüz, hükümdarın emrindeki kişilerdir. Ortada bir yaşlı figür ve iki yanda diğer figürler bulunmaktadır. El duruşları hepsinde aynı şekildedir. Sırasıyla; mat ve donuk yeşil, turuncu, hardal sarısı renklerde dış elbiseye sahip olan bu figürlerin başlıkları da kendi içinde farklılaşmaktadır. Bu üçlü figür grubunda sadece en arkadaki figürün ve yaşlı figürün saçı örgülüdür. Sol arkadaki iki figür ok ve yay takımları ile beklemekte ve birbirleri ile diyalog halindedirler.



Çizim 8-detay 1

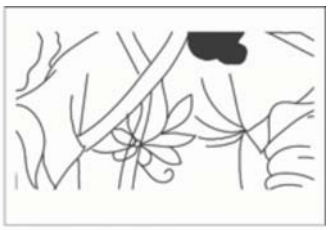
Hükümdar süslü tahtında oturmaktadır. Sağ elini havaya kaldırmış ve üçlü figüre doğru; baş, yüzük ve işaret parmağını birleştiren bir el hareketi yapmıştır.(Çizim 8-detay 1) Sol eli sol dizinin üzerindedir. Yarım bağdaş kurmuştur. Kıyafeti üzerinde, göğüs kısmında hatayi motifli bir desen dikkati çeker.(Çizim 8-detay 3) Bu motif kıyafet üzerine yapılmış bir işleme özelliği taşımaktadır. Yüzeyde hükümdarın göbeğinden dolayı motifin duruşu şekil almıştır.



Katalog 8-detay 2



Çizim 8 -detay 2



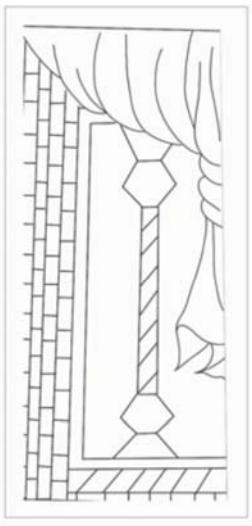
Çizim 8-detay 3



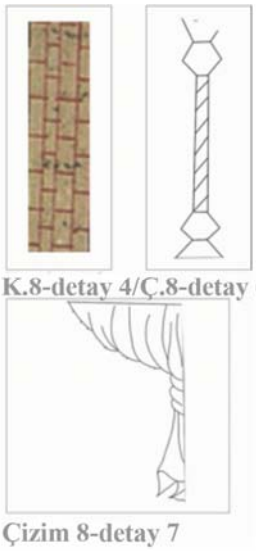
Çizim 8-detay 4



Katalog 8-detay 3



Çizim 8-detay 5



K.8-detay 4/Ç.8-detay 6

Çizim 8-detay 7

Hükümdarın arkasında sağda bulunan mimari kısım iç mekan etkisini arttırmaktadır. Yarım dikdörtgen şeklinde gördüğümüz bu yapı, mekanın giriş kısmı olarak algılanabilir. Tuğlalardan oluşmuştur. (Katalog 8-detay3) Sütun incedir ve üst desenleri diyagonal şekilde çizilmiştir. Sağdaki perdenin kapı önündeki yarım duruşu mekânda hareketi arttırmıştır. Tahtın üst kısmında görünen bir parça perde motifi, belli bir kısımda çerçeve görevi görmüştür.

Katalog 9



Selçuklu Sultanı Berkyaruk[260] b. Melikşah Taht Sahnesi[261]
Moğol Üslubu / 228x104mm
TSMK.H.1653/3 *v.310a*, İstanbul

[260] **Berkyaruk b. Melikşah**: Selçuklu hükümdarı Melikşah'ın oğludur. Büyük Selçuklu Devleti'nin beşinci hükümdarıdır. Özaydın,***Berkyaruk***, s.514-516
[261] Akbaş,s.99



Çizim 9

Sayfaya ilk 10 satır yazı olarak başlanmıştır. Ortada minyatür sayfası yer alır. Minyatürden sonra 15 satır yazı devam etmiştir.

Minyatürde sekiz figür yer almaktadır. Hükümdar ortada yer alır ve oturan üçlü figür grubuna dönüktür. Bu içli grup ile konuşma halindedir. Hükümdarın arkasında ok ve yayları ile duran iki figür kendi arasında, üçlü figürün arkasındaki iki figür de kendi arasında diyalog halindedir. (Çizim 9)



Katalog 9-detay 1



Çizim 9-detay 1



Katalog 9-detay 2

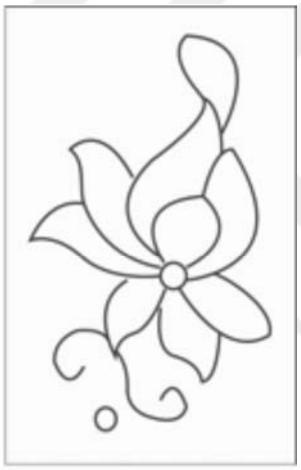
Hükümdarın hardal rengi dış elbisesi ve mavi tonlarındaki iç elbisesi vardır. İki yastık üzerinde yarım bağdaş oturmaktadır. Yüz kısmı silikleşmiş, oksitlenmiştir. Sol eli havada, sağ eli sol dizinin üzerindedir.(Katalog 9-detay 1) Tacı, rumi kompozisyon desenlidir. Saçı örgülüdür. Tahtın çoğu kısmı silikleştiğinden dolayı desenler çok net görülememektedir. Ayağını koyduğu sehpası, diğer sahnelerdeki sehpalara oranla daha yüksektir. Sağ ayağını sehpa üzerine yerleştirmiş, sol ayağının alt kısmı tamamen izleyiciye dönüktür.



Katalog 9-detay 3



Çizim 9-detay 2



Çizim 9-detay 3

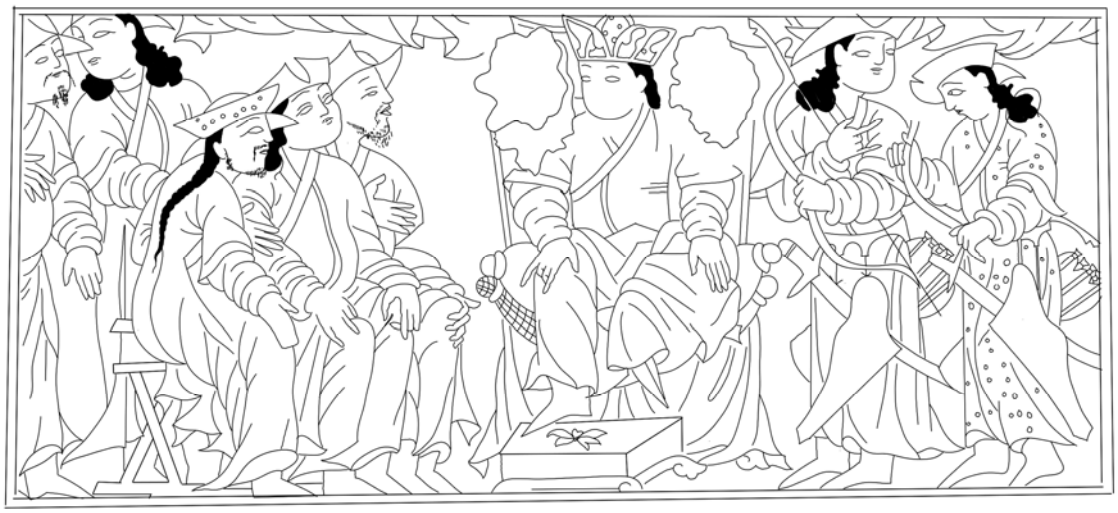
Hükümdar karşısında oturan üçlü figür grubu, iskemle tarzı bir açılır kapanır oturma elemanı üzerinde oturmaktadır. (Katalog 9-detay 2)Yüzleri hükümdara doğru dönüktür. En önde dış elbisesi mavi üzeri altın rengi dairesel desenlerle bezenmiş, iç elbisesi hardal rengi olan orta yaşlı bir figür oturmaktadır. Saçı yandan toplanmıştır. Ortada genç figür, dış elbisesi kırmızı-turuncu tonlarda iç elbisesi mat yeşildir. Bu iki figürün başlıkları farklı renk ve desenlerdedir. Sondaki figür yaşlı bir figürdür ve başında sarık vardır. Dış elbisesi açık-mat yeşil ve kolunun katlanan kısmında dışa dönük mavi alt kumaşı görünmektedir. Sol eli ile göğsünü tutmaktadır. Bu üç figür dikkatli bir şekilde hükümdarı dinlemektedir. Bu üç figürün arkasındaki iki figürden soldakinin vücudu yarın bir şekilde sahneye dahil olmuş, çerçeve görevi görmektedir. Elbisesi tek parça ve kırmızı-turuncu renktedir. Yanındaki figür sola dönmüş ve bu ilk figür ile konuşmaktadır. Saçları iki yandan toplanmış genç bir figürdür. Elbisesi tek bir elbise ve açık-mat yeşil tonlarındadır. Hükümdarın arkasındaki figürlerden turuncu olanın yay çantasının üzerinde hatayi motifi işlemesi yer alır.

Katalog 10



Selçuklu Sultanı Muhammed Tapar[262] Taht Sahnesi[263]
Moğol Üslubu / 228x104mm
TSMK.H.1653/3 *v.311b*, İstanbul

[262] Büyük Selçuklu Hükümdarı. (1105-1118) bkz. Özaydın, ***Muhammed Tapar***, s.579-581
[263] Akbaş, s.10



Çizim 10

Sayfa başlangıcına 2 satır büyük yazı ile başlanılmıştır. Sonrasında 2 satır düz yazı devam eder. Ortasında büyük yazı vardır. Altında yine kırmızı mürekkep ile yazı ortalanarak yazılmıştır. Minyatür sayfanın ortasının biraz üzerinde olup, minyatürden sonra gelen yazı ise 17 satırdır.

Minyatürde sekiz figür bulunmaktadır. Burada diğer sahnelerdeki kompozisyon düzenini görmekteyiz. Katalog 5'ten itibaren hemen hemen aynı tarzda tahtlar karşımıza çıkmaktadır. Hükümdar ortada, solda oturan üçlü figür grubu ve bu grubun arkasında ayakta bekleyen iki figür yer alırken, sağda ok ve yay malzemeleri ile beklemekte olan iki koruyucu figür yer almaktadır. Üst kısımdaki drapeli perde, çerçeve görevi görmekte ve iç mekan hissini güçlendirmektedir. (Çizim 10)

Hükümdar bu sahnede ortada bir taht üzerinde yer alır. Oturduğu tahtın desen özellikleri ve rengi, baş kısmının sağ ve sol kısmının deforme oluşundan dolayı net bir şekilde görülememektedir. Tacı rumi kompozisyonudur. Üzerinde kontörleri daha baskın ve iç kısma doğru giderek açılan somon rengi tonlarında yarım kollu bir dış elbisesine sahiptir.



Katalog 10-detay 1



Çizim 10-detay 1

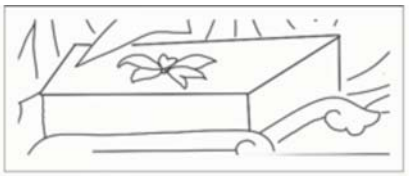
İçinde mavi tonlarında uzun kollu drapeli bir giysi vardır. Dış elbisesi soldan sağa anvelop kapama olup, elbisenin iç kumaşı mavidir. Göğsü üzerinde silik bir hatayi deseni dikkati çekmektedir. Sol ayağı yarım bağdaş şeklindedir ve ayakkabısının tabanı görünmektedir. Bu taban, kumaşın drapesi ile kapanmış ve ½ oranında görünmektedir. İki eli iki dizinin üzerindedir. İşaret ve serçe parmağı açık , orta ve yüzük parmağı katlanmış şekildedir. (Çizim 10-detay 2)Sağ ayağını dayadığı sehpa dikdörtgen yapıda olup, perspektife uygun çizilmiştir. Sehpanın üst yüzeyinde perspektife uygun yerleştirilmiş hatayi grubundan bir motif yer almaktadır.(Çizim 10-detay 3) Tahtın altından sarkan soğuk yeşil tonlarındaki drapeli örtü ile tahtın süsleme unsuru arttırılmıştır. Bu örtünün altından mavi bir alt kumaş görünür. Oturduğu yastıklar sarı ve kahve tonlarındadır. Kahve tonlarında olan yastık kare desenlidir.



Çizim 10-detay 2



Katalog 10-detay 2



Çizim 10-detay 3



Çizim 10-detay 4

Hükümdarın karşısında oturan üçlü figür grubu, diğer sahnelerde de sıkça rastladığımız hükümdar ile birebir konuşmada olan, hükümdarın fikirlerini danıştığı, öneri ve tavsiyelerini aldığı sarayın danışma kuruludur. Çapraz katlamalı bir sandalyede otururlar. Bununla ilgili detaylı bilgiye ileriki sayfalarda yer vereceğiz.

Bu figürlerden, öndeki figürün saçları beline kadar örgülüdür. Başlığı dışa doğru katlamalı klasik Moğol başlıklarındandır.(Katalog 10-detay 3) Bu başlığın, dışa doğru katlanan kısmı kırmızıdır ve üzerinde daire desenleri vardır. Profilden bir duruşa sahiptir ve sol elinin bir kısmı sahne içine doğru gösterilmiştir. Soğuk tonlardaki dış elbisesinin drapesi, profildeki oturuşuna göre çizilmiştir. Ortadaki figür genç ve sakalsızdır. Dış elbisesi mavi olup, dışa dönem kırmızı renkte iç kumaşı vardır. En köşede oturan yaşlı figür, profilden çizilmiştir. El hareketleri konuşmaya aktiflik katar.



Katalog 10-detay 3



Çizim 10-detay 5

Üçlü figürün arkasındaki iki figür kendi arasında diyalogdadır. Öndeki figür çerçeve ile kesilmiş, bedeninin bir kısmı sahne içinde gösterilmiştir. Açık sarı dış elbisesi vardır. Yanındaki genç figürün kafası sola doğru bakmaktadır. Saçları yandan toplanmıştır ve kırmızı başlığı çerçevenin altında kalır.



Katalog 10-detay 4



Katalog 10-detay 5



Çizim 10- detay 6

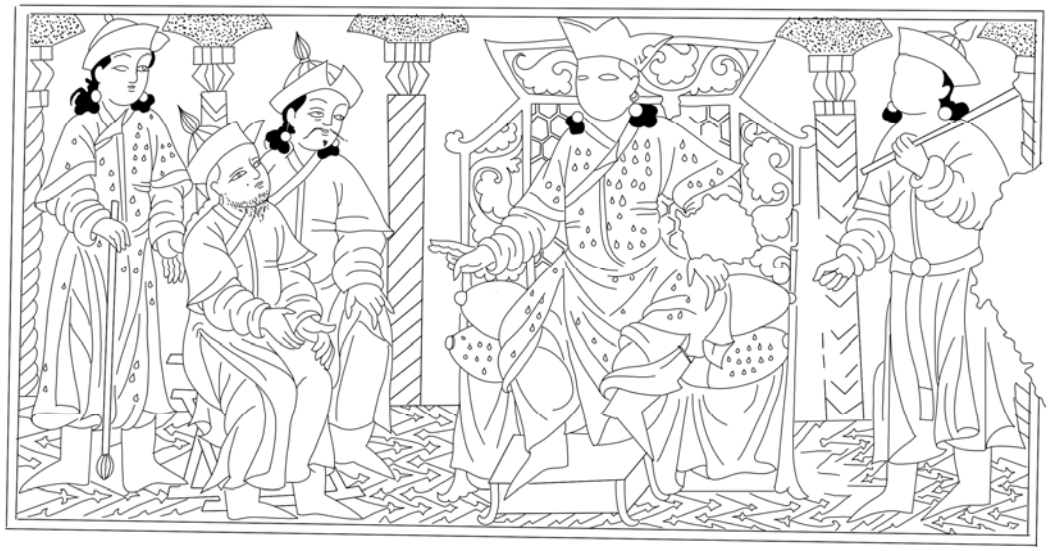
Sağda ok ve yayları ile bekleyen koruyucu iki figürün ok çantaları dönemin malzemeleri hakkında bize bilgi verir. Yay çantaları bel altlarından asılarak tutturulur.(Katalog 10-detay 4) Profilden duran genç figürün kafası öne doğru eğilmiş, yayına bakmaktadır. Bu figürdeki bükülmüş dudak betimlemesi, endişeli ve üzgün bir ifade biçiminin anlatım tarzı olabilir. Mavi tonlarındaki dış elbisesinin üzeri damla desenlidir. Yay çantası ve ayakkabıları kahverengi olup birbiri ile bir uyum içerisindedir. Kılıcının çantası sahne dışına doğru devam etmektedir. Yanındaki figür; kafası sağa dönük, sol eli havada orta ve yüzük parmağı katlanmış şekilde yanındaki figüre doğru tutmakta ve bir şey anlatmaktadır. Dış elbisesi gri tonlarında olup, iç elbisesi mürdüm moru rengindedir. Yay çantası ve ayakkabıları siyah renkte ve uyum içindedir.

Katalog 11



Selçuklu Sultanı Sultan Sencer'in Taht Sahnesi[264]
Moğol Üslubu / 225x115mm
TSMK.H.1653/3 *v.313a*, İstanbul

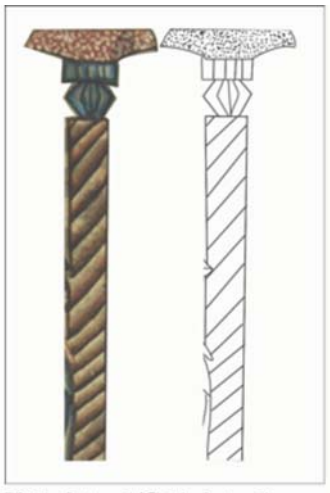
[264] İnal, ***a.g.d.t.,***s.viii



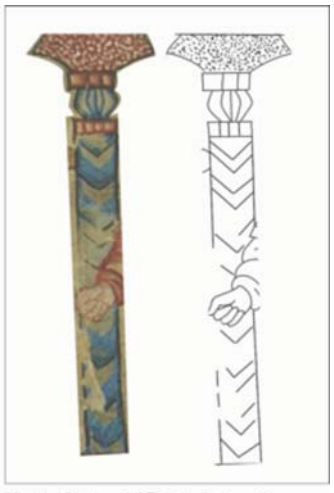
Çizim 11

Sayfa başı, iki satır altında ortalanmış şekilde kırmızı mürekkeple ve büyük yazı ile üçüncü satır ile başlar. Üst tarafta minyatür vardır. Alt kısımda 18 adet satır yer alır.

Minyatürde beş adet figür yer alır. Bunlardan; hükümdar tahtında, solda iki figür otururken ve iki yanda bulunan iki adet figür de ayakta resmedilmiştir. (Çizim 11)



K.11-detay 1/Ç.11-detay 1



K.11-detay 2/Ç.11-detay 2

Var olan tekli sütun dizilimi, sahneyi 4'e bölerek figür gruplarını ayırmıştır. Bu 5 sütun, dönemin mimari yapısı hakkında bilgi vermektedir. Yer döşemesi perspektife uygun bir şekilde döşenmiş, Türk sanatlarındaki kapalı formu [265] andıran tepelikli bir formdur. Bir

[265] **Kapalı form**: Resim Sanatında bir yüzey üzerinde betimlenen tüm gerçekliğin kompozisyonun sınırları içinde bulunması durumu.

kırmızı bir mavi şeklinde tekrar ile devam eder. Zemin çizgisi sütunlar ile birleşerek, sayfayı yatay düzlemde ikiye bölmüştür. Bu sütunlar ve zemin, iç mekan algısını kuvvetli bir şekilde izleyiciye aktarır. (Katalog 11-detay 1ve Katalog 11-detay 2)



Katalog 11-detay 3



Çizim 11-detay 3

Katalog 11'in detayında rengini, Çizim 11'de ise teknik çiziminde detaylı olarak gördüğümüz bu kapalı form, Berlin Diez albümlerindeki bir sahnede karşımıza çıkmaktadır.(Katalog 11-detay 3)



Resim 50: Bir şehzadenin doğumu.

Kaynak: Diez A y.70,s.8, no.2 Prusya Kültür Varlıkları, Doğum bölümü Berlin Devlet Kütüphanesi

Sarayda gündelik bir yaşamı konu alan bu minyatürde, solda anne yeni doğum yapmış ve yatakta gösterilmiştir. Bir nedime havayı temizlemek için buhurdan getirmiştir. Sağda, müneccimler yer alır ve yeni doğmuş bebeğin geleceğini okumaya çalışırlar. Sahne Gazan Hanın doğumunu betimlemektedir.[266] Yerde görülen zikzak desenli halı, İlhanlı geleneğine ait bir desendir. Olayın kapalı alanda geçtiği algısını kuvvetlendirir. Bu desen, dönemin iç mekan stili ile ilgili bilgi verir. (Resim 50)

[266] Sarayda gündelik yaşam. bkz. SSM, ***Cengiz ve Mirasçıları*** içinden s.361



Katalog 11-detay 4



Çizim 11-detay 4



Katalog 11-detay 5



Çizim 11-detay 5

Hükümdarın tahtı, farklı bir desene sahiptir. Tahtın deseni, hayvansal bir motif grubuna ait olan rumi-palmet[267] kompozisyonu içerir. Sağ, sol ve üst taht kısımları bu kompozisyon ile bezenmiştir.(Katalog 11-detay 4) Rumilerin iç kısımları mavi renk ve dışarı doğru geçişti olup, uygulamada tarama stilini hissettirir.(Katalog 11-detay 5) Rumi motifinin günümüze gelen en erken örneğinin 9-10.yy'da Uygurlara ait Bezeklik fresklerinde bir su canavarının kanadında yer aldığı dair çeşitli makaleler vardır.[268] Kahramanlık, kuvvet, bereket, mertlik, bağlılık gibi değerlerin sembolü sayılan rumi motifi, Katalog 11'de taht üzerinde uygulanmıştır. Tahtın zemini kırmızıdır. Tahtın orta deseni altıgen yapıda olup, zemini açık mavidir ve altıgenlerin ortasında mavi noktalar ile hacim kazandırılmıştır.



Çizim 11-detay 6

Hükümdar iki yastık üzerinde, sol ayağını bükmüş bir şekilde oturmaktadır. Sol eli diz kısmında iken, sağ eli, işaret ve orta parmağını karşısındaki ikili figür grubuna doğru tutmaktadır.(Çizim 11-detay 6) Dış elbisesi kahve rengi tonlarında, üzeri damla motifi ile bezenmiştir. Elbisenin iç kumaşı mavidir. İç elbisesi, yeşildir. Saçları iki yanda toplanmıştır ve daire şeklinde

[267] **Palmet motifi**, Pazırık yerlilerinde çift Palmet şeklini alır. Orta Asya'da çok sık rastlanılan bu şekil, İslam dünyasında Büyük Selçuklu ve Anadolu Selçuklu sanatında daha gelişmiş örnekleri ile görülür. bkz. Özden Süslü, ***Tasvirlere Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri***, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını:35,1989,s.197

[268] Hatice Aksu, Rumi Motifinin İlk Öncüleri, ***Türkler***,C.4,s.182-192



Katalog 11-detay 6

küpesi vardır. Tacı rumi motiflidir. Yastıklardan, altta kalan yastık, pembe tonları üzeri damla motiflidir. Tahtın alt kısmında yastıklardan sonra gelen drapeli kırmızı tonlarında bir kumaş yer almaktadır.. Sağ ayağını koyduğu sehpa desensiz düz bir sehpadır.

Hükümdarın karşısında oturan iki figürden yaşlı olan figür, perspektif algısına uygun oturtulmuşken, yanındaki sakallı ve bıyıklı figür izleyiciye doğru oturtulmuştur. (Katalog 11-detay 6) Yaşlı figür soğuk yeşil tonlarında yırtmaçlı bir elbiseye sahiptir. İç elbisesi kırmızıdır. Yanında tam karşıdan oturan figür, orta yaşlı Moğol figürüdür. Dış elbisesi yaşlı figürünki ile aynı tonda, koyu sarıdır. Dış elbisesinin göğüs kısmında hatayi grubundan bir motif işlemesi yer alır. Sol eli elbisesini tutmaktadır.



Katalog 11-detay 7

Sol ve sağda ayakta figürler, sahnenin en dış kısmında yer alır. Soldaki figür durağan bir şekilde bekleme pozisyonundayken, sağda figürün sol elindeki savaş aletini sol omzuna koyması ve ayak hareketinin öne doğru konumlanmış olması, soldaki figürden daha canlı bir duruş sergilediğini ortaya koyar. Bu figür, mavi ve ortası daire formunda bir kemer takmıştır. Etek kısmındaki dışa dönük drapelerin ifade biçimi, izleyiciye duruş olarak hareketli olduğunu düşündürtmektedir. (Katalog 11-detay 7)

Katalog 12



Mahmud b.Alp Arslan taht tahnesi[269]
Moğol Üslubu / 225x57mm
TSMK.H.1653/3 *v.316a*, İstanbul

[269] İnal, ***a.g.d.t.***, s.viii

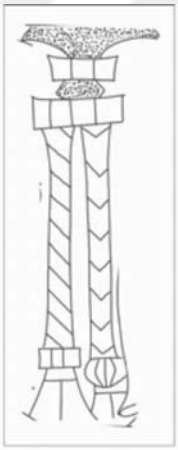


Çizim 12

Minyatür 20 satır ile başlamıştır. Aralarda kırmızı mürekkepli cümleler yer alır. 20.satır bitiminde, 21.satıra kırmızı mürekkep ile başlanmış ve yazı ortalanmıştır. Sayfa sonunda minyatür yer alır. Minyatür ‘den sonra 3 satır daha devam edilmiş ve sayfa tamamlanmıştır. Sahnedeki figürler, diğer sahnelere göre daha küçüktür.



Katalog 12 detay 1



Çizim 12 detay 1



Katalog 12 detay 2

Sahnede, Katalog 11’dekine benzer bir sütun dizilimi görülmektedir.(Çizim 12) 3 sütun görünür bir şekilde tam karşıdan betimlenirken, sağdaki sütun yarım olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu şekilde sahnede çerçeve görevi görmektedir. Buradaki sütunlardan iki tanesi ikili yapıdadır.(Ktalog 12-detay 1) İkili örgü ve aşağı doğru ok deseni şeklindedir. Sütun alanları genel olarak, mavi renk ile dış çizgileri çekilmiş ve içi mavi ile boyanmıştır. Üst sütun başlıkları kırmızı renkli üzeri beyaz nokta ile gösterilmiştir. (Katalog 12-detay 2) Sanatçı, bu ifade tekniği ile pürüzlü taş dokusunu göstermek istemiş olabilir. Katalog 11’de gördüğümüz gibi sütunlar sahneyi bu şekilde 4 alana bölmüştür.

Buna benzer bir sütun yapısı ise, Khalili Koleksiyonundaki dağılmış Câmiu't-Tevârih (714/1314-15) nüshalarının bir minyatüründe karşımıza çıkar. Keşmir'in kralı Yashaskara'nın bu minyatüründe sayfa sütunlarla bölünmüştür.

Katalog 12'deki sütunlarla biçim olarak benzer özellikler gösteren bu minyatürde, sütun üzeri süslemesi ön plana çıkmaktadır. Biçim özellikleri bakımından benzer özellikler de taşıyan bu iki minyatürlerdeki farklılık ise f.28 de biçim özelliklerinden çok desen özelliklerinin ön plana çıkması olabilir.(Resim 51)



Resim 51, detay 1, detay 2: Keşmir'in soylularının Yashaskara'yı kral olarak kabul etmesi.
Kaynak: ***MSS 727, folio 28b***. Khalili Collection, görsel için bkz.
https://www.khalilicollections.org/collections/islamic-art/khalili-collection-islamic-art-the-jami-al-tawarikh-of-rashid-al-din-mss727-folio-28b/ (20.05.2020)

Hükümdarın tahtı ikili mavi sütun ve kırmızı tekli sütun arasında yer alır, Tahtın deseni, Katalog 11'de karşımıza çıkan benzer desen süslemesindendir. Bu desende renk farklılıkları vardır. Tahtın; üst, sağ ve sol kısımlarında rumi desen kompozisyonu yer alırken, bu rumiler mavi zemin üzeri beyaz uygulanmıştır. Rumilerin iç kısımları yine mavi zemin renginde tarama yöntemi ile derinlik kazandırılmıştır. Tahtın arka kısmı, kırmızı altıgen yapıdaki desen ile tekrarlanarak, petek deseni şeklindedir. Fakat desenin bir kısmı görülmektedir. Taht farklı desen çeşitlilikleri ile zenginleştirilmiştir.



Katalog 12-detay 3



Çizim 12-detay 2



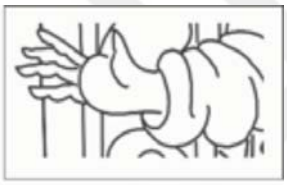
Katalog 12-detay 4



Çizim 12-detay 3



Katalog 12-detay 5



Çizim 12-detay 4

Hükümdar, yeşil renkte soldan yırtmaçlı dış elbisesi ve kırmızı-mor tonlarındaki iç elbisesi ile, iki yastık üzerinde yarım bağdaş oturmaktadır.(Katalog 12-detay 3) Sağ eli izleyiciye doğru açık, karşısındaki iki figür ile konuşma halindedir. Ayak ucunda iki adet sehpa yer alır, üzerleri işlemelidir.(Katalog 12-detay 5) Yüzü silinmiştir. Tacı 3 bölümlüdür.



Katalog 12-detay 6



Katalog 12-detay 5

Karşısındaki iki figürden orta yaşlı olan figürün saçları uzun ve örgülüdür. Dış elbisesi mavi sağdan yırtmaçlı ve alt kumaşı kırmızıdır. İçinde yeşil renkte iç elbisesi yer alır. Hükümdara doğru eğilmiş bir şekilde, sol eli izleyiciye doğru açıktır.(Katalog 12-detay 6) Şapkası dışa katlamalı, dışa katlanan kısmı kırmızı renktedir. Yüzünde şaşırmış bir ifade yer alır. Yanındaki yaşlı figür, orta yaşlı figüre oranla aynı paralelde öne doğru eğilmiştir. Turuncu renkte dış elbisesi vardır. Şapkası, diğer figürlerin şapkaları ile benzerlik taşır fakat tümü ile mavi



Katalog 12-detay 7

renklidir. Bu iki figür, arkalarındaki ikili sütun grubunun önünde konumlandırılmış ve perspektif algısı arttırılmıştır.(Katalog 12-detay 7)

Soldaki üçlü figür grubu asıl sahnenin dışında yer alan gruptur. İki figür birbiri ile diyalog halinde iken, üçüncüsü hükümdar ve iki figürün konuşmasını izlemektedir. Başlıkları dışa doğru katlamalı ve soldan sağa; sarı, mavi ve kırmızı renktedir. Saçları iki yanda toplanmıştır. Kıyafet tarzları dönemi yansıtır. Bu üç figür de genç Moğol tipidir. (Katalog 12-detay 8)

Sağdaki iki figür, ok ve yay takımlarıyla sahne içinde koruyucu iki figürdür. Turuncu elbiseli olan orta yaşlı figür, sağ elinde yayını tutmaktadır. Saçları iki yanda toplanmıştır. Figürün yanındaki sütun çerçeve görevi görürken, figür ise, alan içinde sınırlandırılmıştır. Yay çantası işlemelidir. Genç figürün yüzü, sağa doğru dönmüştür. Bu figürün dış ve iç elbisesi tamamıyla yeşildir.



Katalog 12-detay 8

Başlığın katlanan kısımları kırmızı, dış kumaşı ve tepesi mavidir. Sağ eli, yanındaki ikili sütunun arkasına yerleştirilerek, perspektif oluşturulmuştur. Sütunun duruşuna bakıldığında da minyatürün dış çerçevesinin sütun bitiminin üzerinden geçmesi, bu algıyı oluşturmaktadır.

Katalog 13



Irak Selçuklu Sultanı Tuğrul b.Muhammed b.Melikşah Taht Sahnesi[270]
Moğol Üslubu / 223x90mm
TSMK.H.1653/3 *v.317a*, İstanbul

[270] Akbaş,s.104

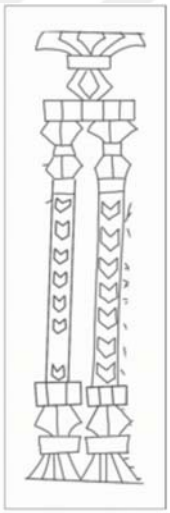


Çizim 13

Sayfaya 16 satır ile başlanmıştır. Ardından minyatür sahnesi gelmektedir. Sayfanın altı kısmı, minyatürden sonra iki satır devam ederek, dikdörtgen bir çerçeve ile kapatılmış ve çerçeveden sonraki alt kısım boş bırakılmıştır.



Katalog 13
detay 1



Çizim 13
detay 1

Yedi figürden oluşan bu minyatür sahnesi, Katalog 11 ve Katalog 12 'deki gibi sütunlar aracılığı ile figür gruplarını bölerek izleyiciye aktarmaktadır. Buradaki sütunlar ikili yapıdadır ve renklendirilmesinde tek renk kullanılmıştır.(Katalog 13-detay 1) Farklı formlardaki bu sütunlar kompozisyonu dengelerken aynı zamanda iç mekan etkisini kuvvetlendirmiştir. (Çizim 13)

Hükümdar; sağ, sol ve üst kısmı rumi kompozisyonu olan tahtında oturmaktadır. Tahtın rumi desenli bu kısımları, Katalog 11 ve 12'de de gördüğümüz gibi tahta hareket katmaktadır ve hükümdarın ihtişamını arttırmaktadır. Desenin zemini gök mavisi rengindedir.

Rumiler, iç kısımları mavi fırça taraması [271] yapılarak derinlik kazandırılmıştır.(Katalog 13-detay 3) Beyaz olan dış kısımlar, rumi formuna ışık katarak hacimsel etkiyi arttırmıştır.



Katalog 13-detay 2



Çizim 13-detay 2



Katalog 13 detay 3



Çizim 13 detay 3

Hükümdarın arkasını yasladığı kısımda, önceki taht sahnelerinde de gördüğümüz altıgen yapıda bir desen karşımıza çıkmaktadır. Bu altıgen desenin tekrarı ile petek şeklinde bir desen oluşturulmuştur.(Katalog 13-detay 2) Altıgen, kırmızı ile dış çizgisi çekilmiş, zemini beyaz doldurulmuş ve ortasına kırmızı nokta eklenmiştir. Bu tahtta karşımıza çıkan farklılık, hükümdarın yastıksız oturuşudur. Arkasındaki desen, oturduğu alt kısımda da uygulanmıştır. Ayağını koymuş olduğu iki sehpanın formu değişkenlik göstermektedir.



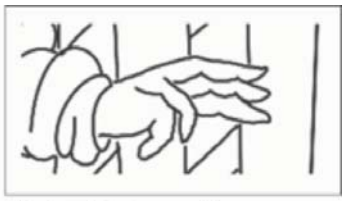
Katalog 13- detay 4

Hükümdarın dış elbisesi yeşil iç elbisesi mor renktedir. Sol elinin kol yeni [272] uzundur ve içinden sopasını tutmaktadır. Bu sopa sağdaki sehpaya yaslanmaktadır. Taç ve yüz kısmı silinmiştir.(Çizim 13-detay 2)

Hükümdarın karşısındaki iki figür, açılıp kapanan bir sandalye üzerinde oturmaktadır. Yüz ifadeleri, hükümdarı merak ile dinlediklerini gösterir.(Katalog 12-detay 4) Bu iki figür,

[271] Fırça ile tarama, boyama tekniklerinden biridir. Fırça ucundaki boya inceltilir. Kağıt yüzeyine hafif vuruşlarla üst üste tekrarlanır. Resim sanatındaki bu teknik, forma hacim katmak için uygulanan tekniklerden biridir.
[272] **Kol yeni**: Elbise kolu anlamında kullanılmaktadır.

ikili sütunun arkasında, arkada kalan ikili sütunun ise önünde konumlandırılmıştır. Bu yerleştirme biçimi ile, bir perspektif etkisi verilmeye çalışıldığı anlaşılabilir.Yaşlı figürün dış elbisesi sarı, iç elbisesi mavidir. Başlığı kahverengi ve üzeri sarı renkte daire desenlidir. Yanındaki orta yaşlı figürün, kahverengi dış elbisesinin üzeri damla desenlidir. Başlığı diğer figürlerle aynı tarzda fakat rengi değişiklik göstermektedir. Sol elinin ilk üç parmağı hükümdara doğru uzanmıştır. (Çizim 13-detay 4)



Çizim 13-detay 4

Sol ve sağdaki iki figür grubu, genç figür tiplerindendir. Sol ve sağda ikili grup olarak sahnenin her iki tarafına da yerleştirilmeleri, sahne açısından dengeli bir kompozisyon sergilemektedir.



Çizim 13-detay 5

Soldaki figür grubu konum olarak sütunların arkasında betimlenmiştir. Sütun, arkada kalan figürün sol elini kapatmıştır. Bu ifade şekli, öndelik-arkadalık hissi oluşturmak için uygulanmış olabilir. (Çizim 13-detay 5)

Katalog 14



Irak Selçuklu Sultanı Melikşah b.Mahmud Taht Sahnesi[273]
Moğol Üslubu / 223x90mm
TSMK.H.1653/3 *v.320a*, İstanbul

[273] Akbaş,s.105



Çizim 14

Sayfaya 20 satırdır. 14.satır kırmızı mürekkeple yazılmış, 16,17,19 ve 20.satırlar da kırmızı mürekkep ile yazılarak, yazı ortalanmıştır. Altına minyatür sahnesi eklenmiş ve sahnenin altında 4 satır yazı devam ederek bitirilmiştir.

Minyatürde altı figür yer alır. Hükümdar hafif sağda yer alır ve karşısında iki figür oturmaktadır. Oturan figürlerin yanında bir tane izleyici figür yer alır. Hükümdarın arkasında , ok ve yay takımı ile bulunan iki koruyucu figür yer almaktadır.(Çizim 14)



Katalog 14-detay 1



Çizim 14-detay 1



Katalog 14-detay 2



Çizim 14-detay 2

Hükümdarın oturuşu, bağdaş kurarak oturduğu pozisyondan çıkarak farklı bir duruşa geçmiştir.(Katalog 14-detay 1) İki ayağı da tahtın önünde yer alan sehpa üzerindedir.(Katalog 14-detay 2) Biri mavi biri pembe, ikisinin de üzerinde yıldız deseni


Çizim 14-detay 3


Çizim 14-detay 4

olan iki yastık üzerinde oturmaktadır. Süslü tahtının yalnızca bir kısmı görünmektedir. İç elbisesi soğuk yeşil ve üzeri damla desenli olup, dış elbisesi mor renktedir. İç elbisesinin dışarı dönen mavi renkli alt kumaşı, paçasının üzerinden dışarı doğru katlanmıştır. Saçları örgülüdür ve işlemeli tacı vardır. Sol el işaret parmağı, baş parmağı ve serçe parmağı, kendisine yakın olan iki figürü işaret ederken, sağ eli elbisesini tutmaktadır.


Katalog 14-detay 3

Karşısındaki iki figür, kahverengi tonlarındaki açılır kapanır sandalye üzerinde oturmuş, hükümdar ile konuşma halindedir.(Katalog 14-detay 3) Öndeki figür; dış elbisesi soğuk yeşil renkte ve iç kumaşı sarı renkte olan bir elbise giymiştir. Önünde, göğüs hizasında hatayi cinsinden bir motifin nakışı [274] görülmektedir.(Katalog 14-detay 3) Başlığı dışarı katlanan, dönemin klasik başlıklarından olup, mavi renktedir. Sakalsız olan bu figürün saçları örgülü ve beline kadar uzanmaktadır. İki elini üst üste çapraz bir biçimde dizi üzerine koymuştur. Yanındaki yaşlı figür ise, turuncu renkte bir dış elbiseye sahiptir ve iç elbisesi mavi renktedir. Dışarı doğru katlanan şapkası sarı renktedir. Sağ eli, sanki bir şey anlatıyormuşçasına hükümdar ile benzer bir jestte olup, baş parmağı ile yüzük parmağı birleşmektedir. Sol eli de aynı şekilde işaret ve baş parmağı birleşerek görülür. Arkalarında bekleyen sarı renkte giyimli figürün sol elinin duruşunun, yaşlı figürün el duruşu ile olan benzerliği dikkat çekmektedir.(Çizim 14-detay 5)


Çizim 14-detay 5

[274] **Nakış**: Genellikle kumaş üzerine, renkli iplikler ya da sırma kullanarak elle veya makineyle yapılan işleme.



Katalog 14-detay 4

Hükümdarın arkasında yer alan iki figürden sarı elbiseli olan figürün, kapıya yakın durmaktadır. Arkasını dönmüş bu yarım duruş, izleyiciye, sanki o kapıdan sahneye yeni girmiş veya çıkmak üzere olduğunun hissini uyandırmaktadır. Kapının basamak kısmı yatayda ve dikeyde perspektife göre çizilmiş olduğu varsayılarak betimlenmiştir. Perdenin altından tuğla duvar etkisi verilmiştir. Krem renkli yoğun drapeli perdenin giriş kısmında gösterilmesi ve içeriye açılıyor görüntüsü ise sahnenin içeride de devam ediyor olduğunu, sahne içinden dışarıya açılan bir mekanın daha var olduğunu hissettirmektedir. Kapıdan henüz girmiş veya çıkacak gibi olan bu figürün ifadesi, belki de bir haber getirmiş olabileceğini izleyiciye düşündürtür. Yanındaki bir diğer genç figür ise yine aynı özelliklere sahip olup, dış elbisesi mavi ve iç elbisesi turuncu, yay çantası, ok ve kılıç çantası ile, hükümdarın tam arkasında beklemektedir. Başlığı, diğer figürlerin başlıklarından farklı bir desen içermektedir.(Katalog 14-detay 4)

Katalog 15



Muhammed b. Mahmud[275] Taht Sahnesi[276]
Moğol Üslubu /220x115mm
TSMK.H.1653/3 *v.322b*, İstanbul

[275]Irak Selçuklu Sultanı (1118-1131)
[276] Akbaş, s.107



Çizim 15

Sayfaya ilk 10 satır yazı ile başlanılmıştır, 9. Satır kırmızı mürekkeplidir. Ardından minyatür sahnesi yer alır. Minyatürden sonra büyük yazı ile yazılan satır ve sonrasında gelen 10 satır yazı ile bitirilir. 12.satır kırmızı mürekkep ile yazılmıştır.



Katalog 15-detay 1

Minyatürde yedi figür bulunmaktadır. Figürlerin kendi içlerinden dinamik bir yerleşime sahiptir. Sahnede iki oturan figür, oturan figürlerin arkasındaki iki figür diyalog halinde iken, hükümdar, hükümdarın arkasında iki figür, biri kapıdan girerken betimlenmiştir.(Çizim 15)

Hükümdara yakın oturan iki figür, kendi içinde bir dialog halindedir. Bu figürlerden biri yaşlı diğeri orta yaşlı figürdür. Orta yaşlı olan figür kafasını sola çevirmiş, yaşlı figüre bir şey söylemektedir. Şapkası turuncu renkte, dış elbisesi beyaz ve iç elbisesi mavi tonlarındadır.

Arkalarında bulunan iki figür kendi halinde bir konuşma içinde olup, soldaki figür çerçeve görevi görmektedir. Konuştuğu figürü kolundan tutan bu figüre rağmen,



Katalog 15-detay 2

karşısındaki figürün iki eli üst üste olan hali, duruşunu bozmak istemediğine işaret etmektedir

İncelediğimiz önceki sahnelerde sol dizini kıran hükümdarın diğer sahnelerden farklı olarak, bu sahnede sağ dizini kırarak yarım bağdaş oturduğunu görmekteyiz.(Katalog 15-detay 2) Diğer sehpalara oranla yüksekliği daha az olan bu sehpada hükümdarın beyaz çizmeleri, farklı bir stili resmeder. Oturduğu süslü tahtta, yastığı tek olup, diğer sahnelerde gördüğümüz yastıklardan daha hacimlidir.Gri tonlarındaki dış elbisesinin üzeri dairesel motiflidir ve iç elbisesi mavi-mor tonlarındadır. Saçları iki yanda toplanmıştır ve saçları üzerinde dairesel biçimli bir küpe görünmektedir. Tacı üç dilimli olup, zemini lacivert renkte ve üzeri rumi desenlidir. Sol elinin yere doğru uzayan kumaşı ile eli görünmemekte ve tuttuğu sopa kumaş içinde kalarak, sehpa üzerine değmektedir.(Çizim 15-detay 1)



Katalog 15-detay 2



Çizim 15-detay 1

Berlin Diez albümündeki (Diez A fol.71.52.) Taht sahnesinde elde mendil tutma ile ilgili bir örneğe rastlamaktayız. (Resim 52) [277] Bu minyatürde, Kağan'ın ve hatununun bir eğlence sahnesindeki bu yan yana oturuşunda , ellerinde tuttukları içki

[277] Resim 52: Kağan ve hatunu eğlence sahnesi. Diez A fol.71.52 bkz.İnal, ***Berlin Diez Albümlerindeki Bazı Dağınık Cami 'el- Tevarikh Minyatürleri Üzerine***, s. 846-860

kapları ile bir kutlama içinde oldukları ve bir kutlama yaptıkları görülmektedir. İnal'a göre, Hatun'un sol elinde tutarak havaya kaldırdığı mendil parçasının bir egemenlik sembolü olduğu ve Bizans'ta da kullanıldığına örnek verilmektedir.[278]



Resim 52: Kağan ve hatunu eğlence sahnesi. Diez A fol.71.52

Kaynak: İnal, ***Berlin Diez Albümlerindeki Bazı Dağınık Cami 'el- Tevarikh Minyatürleri Üzerine***, s. 846-860



Hükümdarın arkasında iki figür yer alır. Bunlardan biri ok ve yayı ile bekleyen orta yaşlı figürdür. Saçları iki yanda toplanmış ve küpelidir. Diğer figür ise, kapıdan ayağını ve elini çıkartarak sahne içine dahil olmak üzere olan figürdür. Kapı girişinde, hükümdarın ayağını dayadığı sehpada ve açılır kapanır sandalyede oturan figürlerde görmüş olduğumuz perspektif kullanılmaktadır. Kapıdan geçmek üzere olan figürün bu şekilde betimlenmesi, izleyiciye belki sahneye geç kaldığını belki de bir

[278] İnal, ***a.g.m.***,s.846-860

haber getirdiğinin algısını oluşturmaktadır. (Katalog 15-detay 3) İç mekanda kapı ve üstte perde kullanımı, sahnenin hareketini ve canlılığını arttıran diğer unsurlardır.

Katalog 16



“Tuğrul b. Rûkn el-Din Arslan”
Moğol Üslubu / 224x94mm
TSMK.H.1653/3 *v. 323a*, İstanbul



Çizim 16

Sayfaya 19 satır yazı ile başlanılmış, bu satırlardan sonraki 2 satır ortalanmış ve kırmızı mürekkep ile yazılmıştır. Minyatür, sayfa sonuna doğru yerleştirilmiştir. Minyatürden sonra yaklaşık iki parmaklık bir alanda, biri siyah biri kırmızı olmak üzere ortalanmış iki satır bulunmaktadır.

Minyatürde yedi figür ve bir de hayvan figürü yer alır. Bu figürlerin konumları önceki sahnelerdekine benzer bir dizilim gösterir. (Çizim 16)



Katalog 16-detay 1



Çizim 16-detay 1

Hükümdar, ortada süslü tahtında oturmakta ve iki eli iki dizi üzerinde yer almaktadır. Hükümdarın tacı üst kısımda çerçeve görevi gören perdeye dokunmaktadır. Hükümdarın, turuncu ve üzeri damla motifli bir dış elbisesi, gri renkli bir iç elbisesi vardır. Ayağını koyduğu sehpa, çerçeve tarafından kesilmiş ve sadece üst yüzeyi görünmektedir. (Katalog 16-detay 1)



Katalog 16-detay 2

Karşısında oturan iki figürden genç olanı profilden durmaktadır.(Katalog 16-detay 2) Yeşil tonlarında bir dış elbisesi ve turuncu renginde bir iç elbisesi vardır. Saçları beline kadar örgülüdür. Yanında oturan yaşlı figür ile birlikte dikkatli bir şekilde hükümdarı dinlemektedirler. Arkalarında; Katalog 11, Katalog 12 ve Katalog 13'de karşımıza çıkan iki örgülü sütun yer alır. Bu sütunun bir kısmı görünmektedir. Oturan bu iki figürün arkasındaki iki figür bu sütün ile ayrıştırılmıştır.

Hükümdarın yanında iki genç figür yer alır. Bunlardan biri, ok ve yay takımları ile beklemektedir. Diğeri, öndeki figürün arkasında yer alır ve sadece başı ile sol kolu görünmektedir. Bu figür sola doğru yönelimdedir ve sahnedeki kapıdan içeri girmeye çalışan köpek figürünü sopasıyla engelliyor gibidir. Köpeğin sadece baş kısmının sahnede olması, sahne içinde başka bir mekanın da olduğu ve köpeğin olduğu tarafa doğru devam ettiğini ifade etmektedir. Köpeğin olduğu kısımdan dışarıya açılan bu kapının ifade şekli, perspektif özellikleri kullanılarak sahnenin derinliğini arttırmak olabilir.(Katalog 16-detay 4)



Katalog 16-detay 3



Katalog 16-detay 4

Tarih boyunca insanın en yakın arkadaşı olarak kabul edilen köpek, çeşitli şekillerde mitolojik olarak karşımıza çıkmıştır. Orta Asya toplumlarında her kabilenin kutsal bir hayvanı vardır. Bu kutsal hayvanlar mitolojik ve koruyucu semboller içerir. Moğollar atalarının kırmızı bir köpek olduğuna inanırlardı.[279] Şamanizm'in önemli unsurlarından biri olan köpeğin, tıbbi alanda da şifa getirdiğine inanılırdı.

[279] Hande Durmuş Florioti, Eski Kültürlerde Köpeğin Algılanışı: "Eski Mezopotamya Örneği", ***Tarih Araştırmaları Dergisi***, C.33, S.55, 2014, s.45-70

Katalog 17



Irak Selçuklu Sultanı Tuğrul b.Arslan Taht Sahnesi[280]
Moğol Üslubu / 220x120mm
TSMK.H.1653/3 *v.325b*, İstanbul

[280] Akbaş,s.108



Çizim 17

Sayfanın ilk 7 satırı sonrası 4 satır kırmızı renk mürekkeple yazılmış, 12.satır büyük ve ortalanmış bir şekilde, ardından gelen 4 satır da kırmızı mürekkeple ortalanmış bir şekilde yazılmıştır. Minyatür eklendikten sonra da 5 satır yazı devam etmiştir.

Yedi figüre sahip olan bu minyatürde, figürlerin dağılımı belli bir dengededir. Bu figür konumlarını önceki kataloglarda da görmüştük. Üst kısımda yer alan perde, turuncu ve mavi tonlarında karışık renklendirilmiştir.



Katalog 17-detay 1



Çizim 17-detay 1

Hükümdar, süslü tahtında hafif sağa doğru bir konumda yer alır.(Katalog 17-detay 1) Yastığı; tek, daha hacimli, mavi ve üzeri yıldız desenlidir. Tacı üç bölmeli yapıdadır fakat tacın kompozisyonu, incelediğimiz diğer kataloglardaki taçlara göre daha farklı bir



Katalog 17-detay 2

desen kompozisyonu çizer. Kompozisyon şekli, dıştan başlayıp içe doğru devam eden klasik şemse[281] kapalı formu gibidir. Saçları kalçasına kadar örülmüş ve uzun, oturduğu yastığına değmektedir. Damla şeklinde bir küpesi vardır. Yüzü silikleştiği için pek görülememektedir. Dış elbisesi kahve tonlarında ve iç elbisesi açık turuncu tonlardadır. Sol eli göğüs hizasında ve açık sağ eli ise beyaz bir mendil tutmaktadır. (Katalog 17-detay 2)

Hükümdar bu sahnede bağdaş kurmamış, iki ayağını da yüksekliği çok fazla olmayan, önündeki küçük sehpasına koymuştur. Ayakları rumi şeklinde bir yapıya sahip olan bu sehpanın, yüzeyinde helezonlar[282] şeklinde devam eden motif kompozisyonu yer alır.



Katalog 17-detay 3



Katalog 17-detay 2

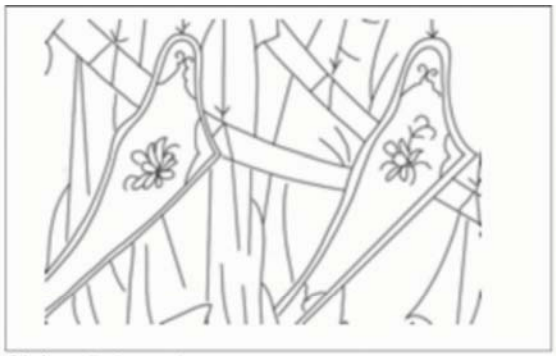
Hükümdarın karşısında üçlü bir figür grubu vardır. Sondaki figür silikleşmiş olsa da bunu bir yaşlı figür olduğu anlaşılmaktadır. Çünkü önceki kataloglarda bu bilgiyi deneyimledik.Bunun düzenli bir yerleşim olduğunu, hükümdarla sohbet dahilinde olan figürlerden en az birinin yaşlı bir figür olduğunu görmüştük. Oturan figürlerden, önde yer alan figür genç bir figür olup, dış elbisesi soğuk yeşil iç kumaşı kırmızı ve iç elbisesi

[281] **Şemse:** Çeşitli görsel sanatlarda kullanılan ışınlı ve ışınsız güneş biçiminde süsleme motifi.
[282] **Helezon:** Sarmal, kıvrımlı biçim

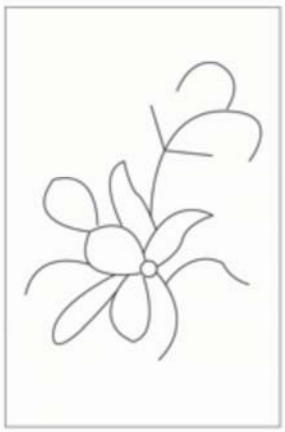
mordur. Dış elbisesinin göğüs hizasında hatayi motifi tarı bir nakış göze çarpmaktadır.(Katalog 17-detay 2) Ortadaki figür yine genç olup, dış elbisesi turuncudur. Bu üç figürün arkasında yer alan figürün bir eli havada, diğer eli ise iç elbisenin uzunluğundan dolayı görünememektedir.



Katalog 17-detay 4



Çizim 17-detay 3



Çizim 17-detay 4



Çizim 17-detay 5

Hükümdarın arkasında iki figür, ok ve yay takımları ile bekleyen iki figürdür. Birbirleri ile sohbet halindedirler. Kılıçları, yay çantalarının arkasında konumlanmıştır. Yay çantalarının üzerinde yine gonca grubundan küçük bir işleme yer alır. Çizim 17-detay 4 ve 5)

5.1.Hükümdarlar ve Taht Desenleri

Tablo 9

Hükümdarlar Tablosu

 Katalog 1	 Katalog 2	 Katalog 3	 Katalog 4
 Katalog 5	 Katalog 6	 Katalog 7	 Katalog 8
 Katalog 9	 Katalog 10	 Katalog 11	 Katalog 12



Katalog 13



Katalog 14



Katalog 15



Katalog 16

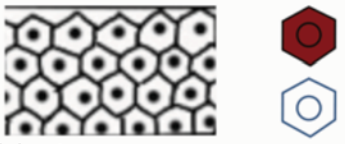


Katalog 17

Tahtların yapılarına baktığımızda; Katalog 1, Katalog 2 ve Katalog 3 birbirine benzer özellikler göstermektedir. Sırt yaslanan kısım dikdörtgen yapıdadır. Sağ, sol ve üst kısımlar köşegendir. Taht üzeri tekrar eden desenlerden oluşmaktadır. Katalog 1 ve 2'nin desenleri altıgen petek yapıda olup, ortasında nokta yer almaktadır. Her desenin rengi değişkenlik gösterir. Taht desenlerin bu benzerliği ve tekrarı, dönemin stili hakkında bize bilgi verir. Taht sahnelerinde kullanılan motifleri şu şekilde üç gruba ayırabiliriz:

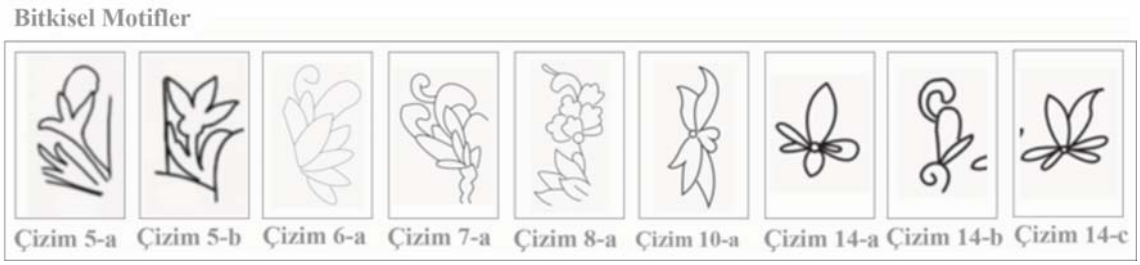
Tablo 10

Taht Desenlerine Ait Geometrik Motifler Tablosu

Geometrik Motifler		
 Çizim 1-a	 Çizim 2-a	 Çizim 3-a

Tablo 11

Taht Desenlerine Ait Bitkisel Motifler Tablosu



Tablo 12

Taht Desenlerine Ait Hayvansal Motifler Tablosu



Hükümdarın tahtı, onun bir parçasıdır. Bu tahtlar, hükümdarı heybetli ve güçlü göstermesi için süslü ve abartılı bir şekilde resmedilir. Her tahtta hükümdarın rahat oturuşu için yastık bulunur. Bu yastıklar iki adet olup, uzun ve ovaldir. Damla ve yıldız desenlidir. Katalog 1'den Katalog 17'ye kadar her tahtın önünde mutlaka birer sehpa konumlanmıştır. Bu sehpalar; uzun, kısa, geniş, kare, dikdörtgen yapılı ve süslemeli bir şekilde betimlenmiştir. Hükümdarın rahat bir şekilde oturabilmesi için bu sehpalar yardımcı bir görev görür. Katalog 4'de bu sehpaya rastlanılmamıştır. Bu sahnede sehpanın yer almamasının nedeni olarak, uzun süreli bir oturuş olmamasından kaynaklı olduğu düşünülebilir. Katalog 12 ve Katalog 13'de tahtın önünde bu sehpalardan ikişer tane olmasının yanı sıra, bu sehpaların fiziksel özelliklerini değişmesi, hükümdarın boyu ile doğru orantıda değişebileceği fikrini verir.

Kataloğunu oluşturduğumuz sahneler dışında kalan ve üslubundan emin olamadığımız 362a envanter numaralı taht sahnesinde, hükümdar farklı tarzda bir tahtta konumlanmıştır. Kübik[283] bir form şeklindeki bu tahttın köşeleri kapalıdır. İncelenen taht sahnelerine ve üslubuna benzer bir yapıda olan bu tahtın farklılığı Edinburgh nüshası f.2v deki (Resim 53)[284] taht formunu hatırlatır. Renklerin canlılığı ve kullanımı açısından farklılık gösteren bu sahne için İnal, Pseudo- Mongol (Moğol taklidi) stili ifadesini kullanmaktadır.[285] Belki de bu sahnenin incelediğimiz taht sahnelerinin dışında, onları taklit etmeye çalışarak uygulanmış yeni bir üslup ortaya çıkarma girişimi olduğu söylenebilir.



Resim 53: Sultan Sencer taht detayı

Kaynak: H.1653 fol.362a

Tahtlardaki bu oturuş stilleri, Eski Türk geleneklerinde hükümdarlara ait yaygın bir gelenek olan bağdaş kurma şeklindeki oturuşlardır. Han Devri, Çin taş oymalarında Hun veya Orta Asya kültürüne ait putlar bağdaş kurmuş olarak tasvir edilir.[286] Bağdaş veya Uygur lehçesinde *bağtaş* Uygur devletlerinde asana gibi, uzun süreli oturuşlara verilen isimdir. Esin,*"Atsang adında bir Türk şairi, Burkan oğlu Tolpi Tüzin Ugan isminde bir Türk azizini şöyle anlatır: Ol kangımız bağtaşinu, amrılıp, inç tepremdin, olurmış ödten... (O babamız bağdaş kurarak, sükûnete erip hiç kımıldamadan oturduğu*

[283] **Kübik**: küp ve kesme biçiminde olan.
[284] Resim 53: Sultan Sencer taht detayı, H.1653 fol.362a
[285] İnal, ***a.g.d.t.***, s. 44
[286] Esin, ***Bağdaş ve Çökmek Türk Töresinde İki Oturuş Şeklinin Kadim İkonografisi***,s.231-242.

vakit...)"[287] şeklinde ifade eder. Bu şekilde bağdaş kurarak oturmanın dini anlamının yanı sıra, rahat oturuş şekli olarak da kullanıldığını görmekteyiz. Türk sanatında önden resmedilen hükümdârın[288] bağdaş kurma geleneğinin, Hakanlı Türk edebiyatında da, yüksek rütbeli kişilere ait bir hareket olduğu belirtilir[289].

İncelenen sahnelerdeki oturuş stillerine baktığımızda karşımıza iki şekil oturuş çıkar: Yarım bağdaş ve ayakları aşağı sarkıtarak oturuş şekli. Esin, makalesinde bu oturuş şekillerini, *"**Lalitasana** veya **raja lalita** hükümdarın taht üstünde istirâhatde bulunduğunu ifade eden bir oturuştur. **Rajalalita**'da, bir diz, bagdaş'da olduğu gibi, bükülmüş ve yana yatırılmış, diğer diz ise aşağı sarkmaktadır."* şeklinde ifade eder. [290]

Fiziksel özellikleriyle hatları düzgün ve kıvrak olan bu figürlerin, yüzleri ifadesiz, hareketleri donuk ve tutuktur. Yuvarlak ve dolgun yüzleri, çekik gözleri, araları açık ince yay kaşları ve üst dudaklarından aşağıya doğru sarkan karakteristik ince bıyıkları ve tıknaz vücutlarıyla figürler Turfan duvar resimleri ile Şehnamelerden tanınan Doğu Türkü tipini temsil eder[291]. TSMK H.2153'deki İlhanlı minyatürlerinde görülen gözlerin tek hatla çizilme stiline ek olarak, bu sahnelerdeki gözler göz kapağı ile birlikte çizilmiştir.[292] Hükümdarların saçları iki farklı stildedir. Eski Türklerde görülen uzun örgülü saç modeli ve iki yanda toplama şeklinde karşımıza çıkar. Kullandıkları taçlar altın ve rumi desenlidir. Aksesuar oval küpe modeli kullanmışlardır

Hükümdarlar, her konuşmada genel olarak sağ[293] ellerini aktif olarak kullanmış, oturuşları tam karşıdan betimlense de, yüzleri sürekli olarak batıya dönmüştür.(Tablo 13). Sol el ise genellikle diz üzerinde yer alır.

---

[287] Esin, ***a.g.m.,*** s.231-242
[288] Esin, ***a.g.m***,s.231-242
[289] Esin, ***a.g.m,*** s.231-242
[290] Esin, ***Bağdaş ve Çökmek Türk Töresinde İki Oturuş Şeklinin Kadim İkonografisi,***s.242
[291] Beyhan Karamağaralı, Câmiu't-Tevârîh'in Bilinmeyen bir Nüshasına Ait Dört Minyatür, ***Sanat Tarihi Yıllığı***,2,1968, s. 71-79
[292] Karamağaralı, s.77
[293] Sağ el Tanrısal boyutu ifade eder. Gözlemin, bilginin, şefkat, bilinç ve mükemmelliğin sembolüdür. Güneş ile ilişkilendirilir.

Tablo 13

Hükümdarlara Ait Aktif El Duruşları Tablosu

Aktif El Duruşları

 Katalog 1	 Katalog 2	 Katalog 3	 Katalog 4	 Katalog 5	 Katalog 6
 Katalog 8	 Katalog 11	 Katalog 12	 Katalog 17		

Katalog 7'de hükümdarın klasik duruşu bozulmuş ve bakışı geriye, sola çevrilmiştir. Bu ifade biçimi, hükümdarın tarihteki adı geçen önemli bir kişi ile diyalog kurmasından kaynaklı olabilir.

Tablo 14

Abhaya Mudra Karşılaştırma Tablosu

 Katalog 4	 Resim 54	 Resim 55

Hükümdarların sergiledikleri çeşitli el hareketlerinden yola çıkılarak bu el hareketlerini konuşma anında yapılan el hareketleri olarak ifade etmek mümkündür. Budizm dininde bu el hareketleri mudra[294]olarak ifade edilmektedir. Katalog 4'te ki elin

[294] **Mudra:** Ellerin dini belirli pozisyonlarda aldığı şekil, ayinsel sembol. Sanskritçe'de mühür,işaret.

duruşu ***Abhaya Mudra*** ile ilişkilendirilebilir.(Resim 54).[295] Bu korkusuzluk hareketi olarak adlandırılır.(Resim 55).[296] Bu harekette, sağ el dik tutulup avuç içi dışa bakar, korkuyu ortadan kaldıran ve ilahi korumayı ve mutluluğu kabul eden, güvence ve güvenliğin hareketi olan bir jesttir.(Tablo 14)

Tablo 15'deki bir başka mudra ifadesi Katalog 8'de karşımıza çıkar. Hükümdar, serçe parmağını kaldırır, diğer parmaklarını katlayarak birleştirir. ***Karana mudra*** (Resim 56)[297] adını alan bu jestin; şeytanları kovup, hastalık veya olumsuz düşünceleri ortadan kaldırdığına inanılır. (Resim 57)[298]

Tablo 15

Karana Mudra Karşılaştırma Tablosu

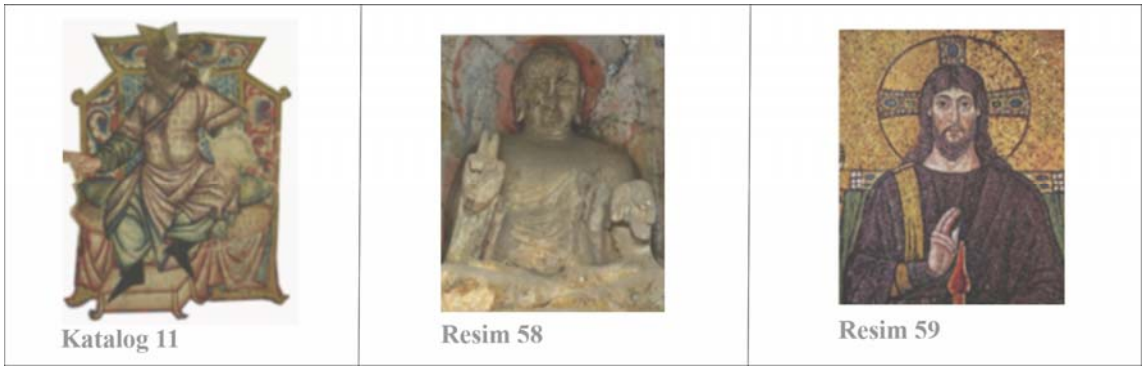
 Katalog 8	 Resim 56	 Resim 57

Başka bir ifade, işaret ve orta parmağın birleşmiş, diğer parmakların katlanması ile ortaya çıkar.***Ardhapataka mudra*** adını alan bu mudrada (Resim 58)[299], yüzük parmağı ile baş parmak bağlantıdadır. Canlılığı arttırdığı için vücuda karşı hastalığı koruduğuna inanılır. Bu ifade şekli Hristiyanlıkta *Kutsama İşareti* (Resim 59)[300]olarak da İsa Mesih'in ifade şekillerinde karşımıza çıkmaktadır. (Tablo 16)

[295] Resim 54: Lord Buddha, Kushana-Gupta transitional period. 3rd-4th century,Mathura, Abhaya Mudra. Bkz. https://www.wikiwand.com/en/Abhayamudra (13.06.2020)
[296] Resim 55: St.Francis of Asisi, Louvre c.1295-1300, Abhaya Mudra. Bkz. https://www.bibhudevmisra.com/2017/11/yoga-mudras-in-orthodox-christian-art.html(13.06.2020)
[297] Resim 56: Buddha'nın eli, Karana Mudra. Bkz. https://www.bibhudevmisra.com/2017/11/yoga-mudras-in-orthodox-christian-art.html(13.06.2020)
[298] Resim 57: Kim hanedanlığı figürü, Karana Mudra. Bkz. https://www.museum.go.kr/site/eng/home#(13.06.2020)
[299] Resim 58: Amita Buddha, Longmen Grottoes, China, Ardhapataka Mudra. Bkz. https://www.dailymail.co.uk/news/article-2623415/A-peace-history-Buddha-statue-2-000-years-old-raises-two-fingers-just-like-modern-day-anti-war-sign.html(13.06.2020)
[300] Resim 59: Hristiyan mozaiği, Ravenna Italy, Ardhapataka Mudra. Bkz. https://www.bibhudevmisra.com/2017/11/yoga-mudras-in-orthodox-christian-art.html(13.06.2020)

Tablo 16

Ardhapataka Mudra Karşılaştırma Tablosu



Katalog 11 | Resim 58 | Resim 59

Kendi içinde anlamı olan bu mudraların hem doğuda hem batıda, dinler içinde benzer ifadeleri içerdiği görülmüştür. Bu anlamda tezimizle ilgili olarak hükümdar jestlerinin örnek verilen bu mudralarla bir bağlantısı olduğu ifade edilebilir.

5.1.1. H.1653'deki Tahtların Diğer Nüshalardaki Tahtlarla Mukayesesi

Yukarıda bahsettiğimiz desen detayları Edinburgh Univ. Or.Ms.20'de bulunan Camiu't-Tevarih el yazmasının, taht sahnelerinden bir kaçında da karşımıza çıkmaktadır:

İran kralı Hürmüz'ün taht sahnesini gösteren bu minyatürde (F.34r),Hürmüz tahtı üzerinde ortada konumlanmıştır. Buradaki taht deseni Katalog 1 ve Katalog 3 ile benzer özellikler gösterir. (Tablo 17)

Tablo 17

Edinburgh Univ. Lib. Nüshasına Ait Taht Desen Detay Tablosu



F.34r | F.34r-detay 1 | F.34r-detay 2

Tablo 18'deki Harzemşahların hükümdarı olan İl Arslan'ın taht sahnesinde(f.143r), Katalog 2'de yer alan tahttaki desene benzer bir desen yer almaktadır. Bu desen tahtın; sağ, sol ve hükümdarın oturduğu kısmındadır. (Tablo 18)

Tablo 18

Edinburgh Univ. Lib. Nüshasına Ait Taht Desen Detay Tablosu



Tablo 18'deki bu desen, hükümdarın arka, sağ, sol ve üst kısmında yer alırken, Tablo 18'deki tahtta sadece sırt kısmındadır. Prensin karşısında hafif eğilmiş diz çöken iki figür, Katalog 1 dekine benzer bir duruş sergilerken, biri orta yaşlı diğeri yaşlı iki figürdür.

Tablo 19

H.1653 ve Edinburh Univ. Lib. Taht Desenleri Karşılaştırma Tablosu



Tablo 18' deki desen ile Katalog 2 taht desen özellikleri olarak benzer olsalar da, uygulama açısından farklılıklar göstermektedir. Tablo 18'de, desende zemin rengi üzerine renkli fırça ile çizgi çekilerek dalga motifi uygulanırken, Katalog 2'de ise, önce zemin renginin uygulanarak daha sonra siyah çizgi ile desenin uygulandığı görülmektedir. Bu uygulama biçimi, sanatçıların ve dönemin farklı olmasına karşın, birbirlerinin benzer ve farklılıklarından yararlandığı ifade edilebilir.

Katalog 1, Katalog 2 ve Katalog 3'teki bu desenlerin ortak özelliği ve geometrik desen özelliği taşımalarıdır. Başka bir durum ise, f.14v,f.143r, f.34r'de hükümdarın oturduğu kısımda yastık kullanılmamış olmasından dolayı, oturulan kısımda da desenin devam ediyor oluşudur.(Tablo 19)

Bir başka sahnede karşımıza çıkan, Gaznelilerin hükümdarlarından Mahmud ibn Sebuktegin'i gösteren f.121r numaralı bu minyatürde, hükümdar tahtında ayakta durmakta kaftanını giyerken görülmektedir. Kaftan giyme esnasında çok küçük saniyeleri bile resmetme durumu olan bu sahnedeki bu özelliği H.1653 sahnelerinde görmeyiz.

Uygulama açısından, tahtın sağ ve sol yanında bulunan basit hayvansal desen motifi Katalog 11, 12 ve 13' ile kompozisyon olarak benzer bir ifade taşıyor olsa da, bu sahnelere göre daha yalın ve uygulama tekniği açısından gösterişsiz gibi görünmektedir. (Tablo 20)

Tablo 20

Edinburgh Univ. Lib. Nüshasına Ait Taht Desen Detay Tablosu



Katalog 4'deki hükümdar, diğer hükümdar sahnelerinden farklı bir taht üzerinde konumlanmıştır. Bu oturma elemanının benzerliği, Edinburgh Univ. nüshasında karşımıza çıkar. Tahttan daha çok sandalye diyebileceğimiz bu oturma elemanı görsel olarak etkileyicidir. Sandalyenin kol kıvrımları rumi-palmet motifi şeklinde bitirilmiştir.(Tablo 21)

Tablo 21

H.1653 ve Edinburh Univ. Lib. Taht Desenleri Karşılaştırma Tablosu



Edinburgh nüshası, Or.Ms.20 f.2v sahnesi, İran mitolojisinde Dünya'nın üçüncü kralı olarak anılan Hushang'ın oğlu Tahmuras'ı gösterir. Tahmuras, iç mekanda görülmektedir. Oturduğu tahtın kolundaki rumi kıvrımı Katalog 4 ile biçim özellikleri açısından benzerlik gösterir. Kıvrımların hareketi daha ince ve zariftir.F.2r'deki sandalye de ise İran mitolojisinde adı geçen Hushang yer alır. Katalog 4'deki sandalye özellikleri ile f.2r'deki sandalye biçim özellikleri olarak benzer özellikler gösterse de perspektif açısından duruşu Katalog 4'oranla daha zayıf kalmaktadır.

Tablo 22

H.1653 Hayvansal Motif Taht Desenleri



5.2.Figür Tipleri

5.2.1. Oturan Figürler

Kompozisyonlarda oturan figürlerin özelliklerine baktığımızda farklı kombinasyonlar karşımıza çıkmaktadır. Katalog 1'de oturan ikili grup, ayakta hafif eğilmiş pozisyonda duran ikili grubun arkasındadır. Konum olarak, ayaktakilerden ve doğrudan hükümdar ile konuşmada olan bu iki figürden daha geri planda durmaktadırlar. Biri yaşlı biri de orta yaşlı olan bu figürler açılır kapanır siyah bir iskemle üzerinde oturur. Profilden betimlenen bu figürler, sandalyelerin yerleştirilme şeklinden dolayı belli bir perspektife dahil olmuşlardır denilebilir.

Katalog 2'de, oturan tek bir figür yer alır. Sahnedeki diğer figürlere göre tam karşıdan betimlenen bu figür, hükümdara en yakın olan figürdür. Tahtın biraz daha gerisinde kalmakla birlikte, hükümdarın muhatap olduğu ilk figür olarak konumlanır.

Oturan her figür hükümdar ile direkt konuşma halinde olduğundan ellerini aktif bir şekilde kullanmış, konuşmanın aktifliği canlılık kazanmıştır. (Tablo 23)

Tablo 23

Oturan Figürler Tablosu



Katalog 3'den itibaren, oturan figürlerin kendi içinde kombinasyonları değişir ve bahsettiğimiz ilk iki sahnedeki oturan figürler dışında, hükümdar ile direkt konuşma içerisinde olan figürlerdir. İkili ve üçlü kombinasyonları olan bu figürlerde, mutlaka yaşlı bir figür bulunmaktadır. Bunun nedeni, danışma kurulu olarak sayılan bu figürlerden yaşlı olanın tecrübe göstergesi olarak sayılabileceği izlenimi vermek olabilir. Oturan figürlerde kombinasyon genellikle şu şekildedir:

Katalog 1: Y-O.Y[301]

[301] Figür Tipleri, **G**:Genç , **O.Y** : Orta Yaşlı, **Y**: Yaşlı şeklinde kısaltılmıştır.

Katalog 3: O.Y-Y
Katalog 5: Y-O.Y
Katalog 6: Y-O.Y-O.Y
Katalog 8: O.Y-Y-O.Y
Katalog 9: O.Y-G-Y
Katalog 10: O.Y-G-Y
Katalog 11: Y-O.Y
Katalog 13: Y-O.Y
Katalog 14: G- Y
Katalog 15: Y-O.Y
Katalog: 16: G-Y
Katalog 17: G-G-Y

Görüldüğü üzere oturan bu her figür grubunda, yaşlı bir figüre daima yer verilmiştir. Katalog 6 haricindeki tüm yaşlı figürlerin saçları uzun ve örgülüdür. Ayrıca bazı sahnelerde oturan figürler sadece hükümdarı dinlerken betimlenmemiş, kendi içinde konuştuklarını gösteren bir ifade biçimi oluşturulmuştur. Bu ifade biçimi, sahneye canlılık ve gerçeklik katar.

Oturan figürlerde aynı zamanda konuşma anını canlandırmak için, el hareketleri ön planda tutulmuştur. Konuşurken avuç içinin seyirciye dönük tutulması, işaret parmağının yere doğru duruşu, ve iki elin üst üste olan duruşu *(hürmet duruşu)* gibi jestler kullanılmıştır.

5.2.2. İzleyici Figürler

Bu figürler sahnenin sağ tarafında ve çerçeve yakınında konumlanmaktadır. Genel kompozisyona bakıldığında oturan figürlerin arkasında yer alan bu figürler, Katalog 1, Katalog 2, Katalog 11 ve Katalog 17'de tekli olarak karşımıza çıkarken, diğer sahnelerde ikili veya üçerli gruplar halinde karşımıza çıkarlar.

Tablo 24

İzleyici Figürler



Hükümdar karşısında hazır bir şekilde beklemede olan figürlerden, elleri ile ön plana çıkan figürler ifadeleri hürmet ifadesi içerir. İkili olan gruplar, aralarında diyalog halindedir. Ellerdeki canlılık ve hareketlilik, ifadeyi gerçekçi kılar. Yüz mimikleri değişkenlik gösterir.

İzleyici olan bu figürlerin boyları aynı ölçüde yapılmıştır. Kıyafet kolunun uzun olup, ellerin bu kollar içinde kalıyor oluşu dini bir sebepten kaynaklanıyor olabilir.(Katalog 1, Katalog 3 ve Katalog 17)

Bu izleyici figürler, daima oturan figürlerin arkasında konumlanmıştır. Böylelikle resmin çoğunluk kısmı sahnenin sol kısmına yığılmıştır.

5.2.3. Koruyucu Figürler

Bu figürler, hükümdarın solunda ve arkasında yer alır. Ok, yay ve savaş aletleriyle koruyucu görevindedirler. Bu figürlerin, arkadan ve yanda gösterilerek

çizilmesi resme derinlik verilmiştir. Sahip oldukları objelerin büyüklüğü ve süslemeli oluşu savaşmanın önemli bir gelenek olduğunun işaretidir.

Tablo 25

Koruyucu Figürler Tablosu



Koruyucu figürler, izleyici figürler ile eşit ölçülerde çizilmiştir. Konum bakımından aynı hizadadırlar. Yatay alanda yan yana tek bir sıra halinde konulan bu figür tüm alana sığdırılmak istenmiş, ve olay daha az figürle anlatılmıştır.

5.3.Başlık Çeşitleri

Eski Türklerde dinsel bir anlam taşıyan Sultanların taç giymesi durumu, Selçuklu Tuğrul Bey zamanında bu anlamını yitirmiş ve tam anlamıyla bir hükümdarlık simgesi olmuştur. Bu şekilde üçgen dilimli [302] taç giyme geleneğini benimseyen

[302] Üçgen dilimli taçlara Orta Asya'dan başlarayak İ.Ö. I.yy'da rastlanılmaktadır. Bkz.İndirkaş, 262.

Selçuklular, Sasanîlerin köklü taç geleneğinden de etkilenmişlerdir. Edinburgh nüshasındaki hükümdar sahnelerinden Sultan Berkyaruk'un olduğu sahnede, tacının haricinde çadırına asılı başka bir taç daha görünür. Arkasında da kurdele şeklinde bir şerit bulunur. Bu ifade şekli , Sasanî taçları ile bir benzerlik oluşuturur.[303]



Resim 60: Sicilya kralı II.Roger

Kaynak: https://tr.wikipedia.org/wiki/II._Rugerro_(Sicilya)(13.06.2020)

Bu üç bölmeli taç geleneğine bir örnek de, Sicilya kralı II.Roger'ın (1095-1154) gösterildiği bir duvar resminde karşımıza çıkmaktadır. (Resim 60) Sahnelerdeki her hükümdarın tacı üç dilimli, altın renginde ve rumi kompozisyonuyla süslenmiştir.

Bunun yanı sıra sade bir şekilde betimlenen taçlar da kullanılmıştır. Sahnelerde görünen her başlık, sahne dışında kalan çerçeve tarafında kesilmiş, başlıklar dışarı taşmıştır. Bunun nedeni olarak kağıt alanının tamamını kullanma ve büyük figür yerleştirme isteği gösterilebilir.

Dışa doğru katlamalı olan başlık çeşidinin orta kısmı başı sarar, uca doğru külah şeklinde devam eder. Uç kısmında sivri ek bir parça yer alır. Çok renkliliğin görüldüğü bu başlıkların açıları değişir. Dışa doğru katlanan kısımlarında dairesel ve kare şeklinde desenler görülür. Desen ve stil olarak ayrı ayrı çizilen bu başlıklar Tablo 26'da renk skalaları ile birlikte gösterilmiştir.

[303] İndirkaş, s.262

(Tablo 26: 1a, 2a, 3a, 4a, 5a, 6a, 7a, 8a, 9a, 10a, 11a, 12a, 13a, 14a, 15a, 16a, 17a)

Bir diğer başlık çeşidi, beyaz sarık şeklindeki başlıklardır. Karamağaralı'ya göre, bunlar Doğu Türkü'nü temsil etmektedir.[304] İnal'a göre ise, Moğol tarzı kıyafetler giyip beyaz sarık takmaları Müslümanlaştırılmış Moğol olarak betimlenmiş olabileceğini de gösterir.[305] Bu başlık çeşidine sahip olan figürler genellikle yaşlı figürler olarak karşımıza çıkar. Katalog 2'deki sarık giymiş orta yaşlı Moğol tipine sahip iki figür ise hükümdara hediye getiren elçilerdir.[306]



Resim 61: Taht sahnesinden bir detay

Kaynak: TSMK H.1653 fol.376b

Ayrıca incelenen sahnelere, tarzından emin olunmadığı için eklenmeyen 376b[307] sahnesindeki başlık türleri, TSMK H.2153 ve Berlin yazmaları taht sahnelerindeki başlıklarla aynı türdendir.(Resim 61)[308] Kaynaklarda bu şapkanın Moğol prenslerine ait tüylü şapkalar olduğu söylenmektedir.[309] İncelediğimiz sahnedeki başlıklarla, 376b sahnesindeki başlığın farklı stili, bu sayfanın kopmuş sayfalardan biri olup yazmaya sonradan eklendiğini veya farklı bir tarihte yapıldığını düşünmemize neden olur.

[304] Karamağaralı,s.77
[305] İnal, ***a.g.d.t.***,s.150.
[306] İnal, ***a.g.d.t***, s.45-50
[307] TSMK H.1653
[308] Resim 61: Taht sahnesinden bir detay. TSMK H.1653 fol.376b
[309]Karamağaralı, s.71

Tablo 26

Başlık Çeşitleri ve Renkleri Tablosu



5.4. Kompozisyonda Mekân

Mekân kavramı tarih boyunca tartışılmasına rağmen, tanımı ile ilgili tam olarak kesin bir sonuca varılamamıştır. İnsanoğlu, gerçekliği anlama yolunda mekânı sürekli olarak farklı şekillerde yorumlamıştır. Dönemler, kültürler, inanışlar mekân tanımının çeşitlenmesinde bir etken olmuş, her sanatçı eserinde bu algıyı kullanmıştır. Mekân kavramı her dönem farklılaşsa da nesnenin varlığı ve durumu ile alakalıdır. Bu tanımın nitelendirilebilmesi için *özne* ve *nesne* gerekmektedir.

"***Mekân*** veya ***yer***, çeşitli yaklaşımlarca farklı ele alınmakla beraber, geniş bir çerçeve ile "insanı çevreden belli ölçüde ayıran ve içinde eylemlerini sürdürmesine elverişli olan boşluk" ve sınırları gözlemci (ler) tarafından algılanabilen uzay parçası olarak tanımlanabilir." [310] Bir mekânı oluşturmak için onun sınırlanmış olması gerekmez. Mekânın ayırt edici bir diğer özelliğide doku ve görseldir.

"Ölçü, oran ve denge ile bir kompozisyon üç boyutlu eleman olmaktan çıkıp, mekansal özellikler kazanmaya başlamaktadır. Elemanlar arası bu ilişki, bu elemanlara bir bütün olarak mekansal özellik kazandırmakta, derinlik, yoğunluk ve açıklıkları ile kompozisyon artık mekansal bir tanıma sahip olmaktadır."[311]

"Resimde mekân, kompozisyonu oluşturan betilerin hep birlikte üçüncü boyut yanılsaması yaratacak nitelikte oluşturulup konumlandırılmaları anlamına gelir. Bu açıdan resmin iki boyutlu olduğu gerçeğini aşmaya çalışmakla eş anlamlı gibidir. Mekân sorunu ancak üç boyutlu yüzey üstüne üçüncü boyut yanılsaması yaratacak biçimde *"yeniden üretmek"* istendiği zaman gündeme gelmektedir."[312]

Konak'a göre[313], farklı dönem ve üsluplar ile üretilen minyatürlerde karşımıza çıkan mekânın, doğa ve mimari elemanlarla ilişkili bir fon olarak görülse de, esasında eylemin tamamlayıcısı olarak kurgulandığını söylemektedir. Bundan hareketle

[310] Mekân için bkz .İlhan Kutluer, Mekân, ***İslam Ansiklopedisi***, C.28, Ankara: TDV Yayınları, 2003, s.550-552
[311]Mekan için bkz..
[312]Ruhi Konak, Minyatür Sanatında Boşluk ve Mekân Anlayışı, ***Akdeniz Sanat Dergisi***,, c.7, S.14, 2014, s.36
[313] Konak, s.46

minyatürde mekân, daha çok iki boyutlu, gösterimci ve betimleyici bir şematik yapı olarak karşımıza çıkar.

İncelediğimiz sahnelerde, sanatçı kağıdın kendi rengini ve bu rengin boşluğunu ele alarak mekânı geniş ölçüde anlamlandırmıştır. Boşluğun geniş ölçüde kullanıldığı bu minyatürlerde, mekân bir çerçeve ile yatay şekilde sınırlandırılmış, eylem az obje ile anlatılmıştır. Anlatım özgün olup, nesne algısı sadece özneye aittir.

Kağıdın yatay olarak kullanımı ve boşluk-doluluk dengesinin bu şekildeki kullanımı, Uzak Doğu resimlerinde sıkça karşımıza çıkan bir tarzdır. Fakat Uzak Doğu'nun bu kullanımına örnekle Berlin Diez Albümleri ve İstanbul H.2153 albümlerinde karşımıza çıkan geniş alanda çoklu figür ile mekanı doldurma anlayışı, incelediğimiz sahnelerde görülememektedir. Bu sahnelerde görülen mekân anlayışında, az figür ile çok şey anlatılmak istenmiş, boşluğun dengesi çok iyi kullanılmıştır. Figür oranlarının sahne içinde büyük tutulması ve dikeyde çerçeve hizasında teğet bir şekilde bitirilmesi hatta bazen çerçeveden taşması, mekânın ne kadar verimli kullanıldığının bir göstergesi olmuştur. Verimli kullanılan bu alanlardaki ritim boşlukla sağlanmıştır. Kurulan bu düzen içerisinde mekânı oluşturan temel unsur boşluk olmuştur.

5.4.1. Dış Mekan

Tablo 27

Dış Mekân Elemanları Tablosu



Sanatçı Katalog 1'de ot kümeleri ve toprak yüzeyi ile dış mekan algısını yaratır. Bu ifade biçimi, hükümdarın bir bahçede bulunduğunun göstergesi olabilir. Bu mekân diğer sahnelerde karşımıza çıkmamaktadır.

Mekânda; taht, oturma elemanı ve sehpadan başka bir objenin bulunmadığı Katalog 2, 3,5,9 'da boşluk, figür dağılımına göre değişkenlik gösterir. Tahtların dikey alanda betimlenerek çerçeve ile arasında hiç boşluk kalmayacak şekilde resmedilmiştir. Bu ifade şekli, tahtın heybetini ve hükümdarın gücünü anlatmak için yapılmış olabilir.

5.4.2.İç Mekan

Mekânın bir biçim olarak değil, daha çok boşluk olarak karşımıza çıkar. Sanatçı, mekânı tasarlamak yerine mekândakileri tasarlamayı tercih etmiştir. Böylece mekân hiyerarşisi ön plana çıkar.

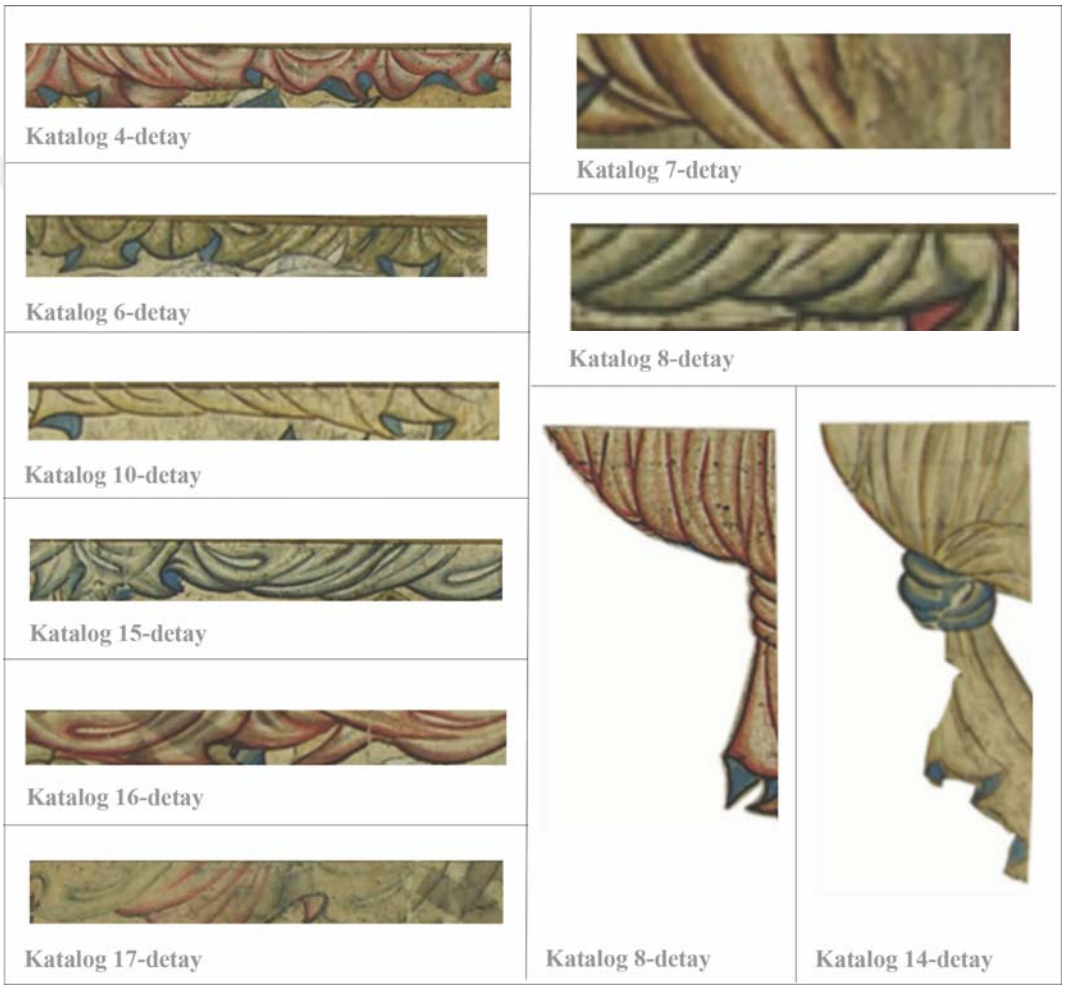
Sanatçı, kullandığı sütun dizilimleri ile boşluğu gruplar ve alanlara böler.(Katalog 11,12,13) Figürlerin dizilimi yine bu boşluklara göre ayarlanır ve geride kalan sütunların konumu, mekânda ön-arka, yakın-uzak ilişkisini ortaya çıkartır. Minyatür sanatında çok da alışık olmadığımız ve perspektif olgusunun bu kadar net uygulandığı bu sahnelerde sanatçının dönemin batılı kaynaklarından etkilendiğinin bir işareti olabilir.

5.4.2.1.Perdeler

İç mekanda çerçeve görevi gören bu mekan unsuru farklı renklerde ve biçimlerde karşımıza çıkmaktadır. Kompozisyonun durağanlığına hareket katan unsurlardan bir tanesidir.

Tablo 28

İç Mekan- Perdeler Tablosu



Bu perdeler sahnenin çerçeve ile kesildiği kısımlarda üst kısımda yatay bir şekilde, sağda kapının olduğu kısımlarda ise dikey bir şekilde kullanılmıştır. Yatay perdelerin kullanıldığı sahnelerde, figürlerin baş kısımları bu perdelere değer. Dikey yerleştirilen perdelere düğüm atılmış, ve kapıdan içeri uzanan bir mekanın varlığı daha

gösterilmiştir. Berlin Diez Albümü'ne ait bir çadır sahnesinde[314], çadırdaki giriş kısmına ve yan kısımlarına da bu şekilde düğümler atıldığı görünmektedir. Katalog 8 ve 14'deki perdelerin bu düğümleme şeklinden hareketle, bu mekânların saray harici belki de bir çadır içinde geçtiği düşünülmektedir.

5.4.2.2. Sütunlar

Minyatürlerde bir mekan unsuru olarak karşımıza çıkan bu sütunlar, sahne kenarlarında birer çerçeve görevi üstlenir aynı zamanda sahneyi bölerek figürlerin gruplandırılmasında yardımcı birer eleman olur. Çeşitli biçimlerde karşımıza çıkan bu sütunları; sarmal sütun, düz sütun, ikili sütun (biri sarmal biri baklava desenli) ve pürüzlü sütun olarak isimlendirebiliriz.[315]

Tablo 29

İç Mekan- Sütunlar Tablosu

				
Katalog 4-detay	Katalog 11-detay	Katalog 12-detay	Katalog 12-detay	Katalog 13-detay

Bu sütunlar, sahnenin arka kısmında konumlanır, sahneye bir zenginlik verir (Katalog 11) ve figürlerin aralarında çizilmesiyle de ön-arka etkisini hissettirir. Bunlar, figürlerin boyları ile aynı oranda gözükse de, çerçevenin kestiği tepe kısımları yukarıya doğru devam eder şekildedir.

[314] Env. Diez A.y. 70, s.8, no.1 14.yy ilk çeyreği. Tebriz, İran. Bu sahne, Kuran okuyan bir Moğol şehzadesini gösterir. 1295 yılında Gazan Han'ın Müslümanlığı kabulünden sonraki bu dönemde kışlalardaki ibadet mescit çadırlarında yerine getirilmişti. Bkz. SSM, ***Cengiz Han ve Mirasçıları: Büyük Moğol İmparatorluğu***, s.364-365

[315] Bu isimler, sütunların anlatımında kolay anlaşılabilir olması için yazar tarafından verilmiştir.



Resim 62: Canon Tables'dan detay, pp. 1v-7(seq.6-17).

f.2v. illuminated canon table, (seq.8).

Kaynak: Dumbarton Oaks, Resources- Manuscripts in Byzantine Collection, görsel için bkz. https://www.doaks.org/resources/manuscripts-in-the-byzantine-collection/gospels-in-greek-with-canon-tables-and-prologues (24.05.2020)

Dönemin bu sütunlu yapılarının oluşumunda, farklı yerleşim yerlerinde bulunsa da Ortaçağ mimarisinin etkileşimleri sürekli olarak devam etmektedir. Dumbarton Oaks[316] koleksiyonunda karşımıza çıkan bir el yazmasındaki[317] sütunun kağıt üzerine uygulama tekniği açısından Katalog 12-detay'daki sütun ile benzerliği dikkat çekicidir.(Resim 56)[318]. Boya ile sıvandıktan sonra üzeri beyaz boya ile noktalama şeklinde uygulanmıştır. Bu uygulama biçimiyle, farklı coğrafyalardan gelen ve aynı atölyede çalışan sanatçıların tarzlarını da beraberinde getirmiş olabileceği söylenebilir.

[316] Dumbarton Oaks, Washington DC'de bulunan bir Harvard Araştırma Enstitüsü, kütüphanesi, müzesi ve bahçesidir.

[317] Bu el yazmasında Yunanca'daki 4 Gospel(Matta, Markus, Luke, Yahya)'den bahsedilir. Canon Tables ve Prologues birliktedir. Ortaçağ Bizans 12.yy tarihli bu yazma, MS.5, B22009.033. envanter numarasıyla Dumbarton Oaks koleksiyonu'nda yer alır.

[318] Resim 62: Canon Tables'dan detay, pp. 1v-7(seq.6-17). ***f.2v. illuminated canon table, (seq.8)***. Bkz. Dumbarton Oaks, Resources- Manuscripts in Byzantine Collection, görsel için bkz. https://www.doaks.org/resources/manuscripts-in-the-byzantine-collection/gospels-in-greek-with-canon-tables-and-prologues (24.05.2020)

"Bunun gibi kitap resimlerinde kullanılan dekoratif unsurlar, arka plandaki kemerler, kubbeler, sütunlar, yapılar gibi dekoratif unsurlar tamamen Hellenistik unsurdadır. Gerçi bunun tam tersi olması da mümkün değildir. Zira eserlerin üretildiği yerler (Suriye) Roma-Bizans mimari geleneğinin canlılığını koruduğu ve Müslümanlar tarafından yeniden üretildiği bölgedir."[319][320]

5.4.2.3.Kapılar

Kapılar sahnelerin sağ tarafındadır. Yan tarafları tuğla şeklinde çizilen bu kapılarda perspektif denemeleri yapılmış, zeminde mavi ve kırmızı renkle basamak görüntüsü verilmiştir.

Kapı önünden görünen figür ve köpek mekanın işleyişi hakkında bilgi verir. Bu tip motiflere Çin resimlerinde rastlanır. 10.yy Güney T'ang sanatçısı chou wen-chü'nün Taiwan saray koleksiyonundaki ziyafet sahnesindeki masa altındaki köpek bu motifin en iyi örneğidir.[321]

Kapı girişlerinin sağ kısımda görünmesi ve koruyucu figürlerin her sahnede sağ tarafta betimlenmiş olması, bu ikisi arasında bir anlam birliği kurmamızı sağlar. Bu koruyucu figürlerin kompozisyonun sağına yerleştirilmesi ve kapıların önünde durmaları, hükümdarın yaşayacağı her tehlikeye karşı ok ve yay takımları ile hazırda beklemelerini simgeler.

[319] Ulaş Töre Sivrioğlu, İslâm Kitap Resmi ve Minyatür Sanatında Hellenistik- Bizans Etkisi, ***Academic Journal of History and Idea***, Vol.1, No: 1 (December 2013),s.13
[320] İslâm mimarisinde Roma-Bizans etkisi için bkz. Oleg Grabar, ***İslâm Sanatının Oluşumu***, İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları, 1988,.
[321] İnal, ***Berlin Diez Albümlerindeki Bazı Dağınık Cami 'el- Tevarikh Minyatürleri Üzerine*** ,s.852

Tablo 30

İç Mekan- Kapılar Tablosu



5.5.Kompozisyonda Renk ve Çizgi

İnsanların yaşamaya başladığı zamandan itibaren, doğa olayları ve tabiattaki renkler onlara hep ilham olmuştur. Orta Asya tarihinde ve kültüründe de renklerin sembolik anlamları vardır.

Çinlilerin sembol olarak yeşili (Gök-,bazen mavi), batı için ak (beyaz), güney için kızıl (al-kırmızı); kuzeyin rengi için kara ve merkezin rengi için de sarıyı kullanmaları aynı zamanda Türk ve Moğol halkları tarafından bilinmekte ve kullanılmaktaydı. [322]

Türk lehçelerindeki çok sayıda renk adları vardır. Aralarında sadece kara, ak, kızıl, yaşıl (yeşil) ve sarıg (sarı)'ın kullanımının her yerde yaygın olduğunu ve her şey için kullanılabileceği tespit edilmiştir. Bunun yan sıra ala, kök (gök), boz ve kırın, göze çarpan gibi çoklu kullanılan anlamlar belirli nesneler için sınırlı renkleri ifade eder.[323] Genç, *"Moğolların bayrak direklerinde sallanan beşk renk (yeşil,beyaz,kırmızı,kara ve*

[322] Reşat Genç, ***Türk İnanışları İle Millî Geleneklerinde Renkler ve Sarı-Kırmızı-Yeşil***, 3.Baskı, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi, Yayınları,1999, s.1075-1110
[323] Genç, s.1083

sarı), Çinlilerin inanışlarındaki gibi dört kutup ve dünyanın merkezinin renklerini simgelediğini" ifade eder.[324]

Kırmızı renk, Uygurlarda ve Moğollarda Al Kaftan ve Al Damga olarak hakanlık sembolü olarak kullanılıyordu. Selçuklu Tuğrul Bey'in 1037 yılında Nişabur'a girerken başına hükümdarlık sembolü olarak kırmızı çetr giymiştir.[325]

Tasarım ilkelerinden yola çıkılarak incelemiş olduğumuz bu taht sahnelerinde ise renk, çizgiden sonra kullanılan bir tekniktir. Şen makalesinde[326], Paul Klee'nin çizgi için "*noktanın yürüyüşe çıkması*" ifadesine değinmiştir. Buna göre çizgi , noktaların bir yönde veya çeşitli yönlerde sınırlı veya sınırsız bir araya gelmesidir. Figürlerin kıyafetlerinde, kullanılacak olan rengin en koyu tonu çizgi olarak kullanılmıştır. Böylelikle figürün ve kıyafetinin alanları belirlenmiş, uygulamaya hazır hale getirilmiştir. Renk, klasik minyatür tekniğinde olduğu gibi çizginin önüne geçirilmemiş, öncelik olarak çizgi vurgulanmak istenmiştir. İncelediğimiz sahnelerde, çizgi, figürleri mekandan ayıran bir teknik olarak ön plana çıkmış ve biçimlere hacim kazandırmıştır. Figürlerin oturma, eğilme, bağdaş kurma gibi hareketlerine göre form alan çizgi, hacmi arttırmasının yanı sıra figürlere canlılık da kazandırmıştır. Katalog 2'de, hükümdarın yanında tam karşıdan oturan figürün iki bacağının konumu, kıyafetinin çizgilerine hacim kazandırmıştır.



Katalog 2-detay

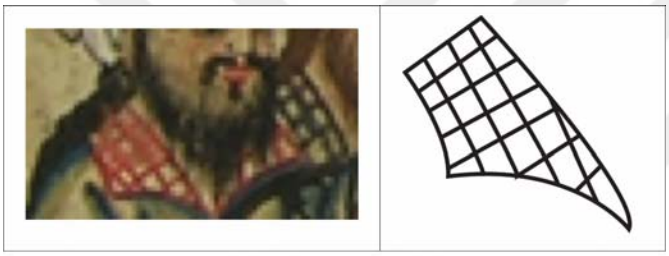
Çizginin yanında koyu renk devam eder ve sulandırılarak alanın orta kısmına dağıtıldığında renk en açık tonuna kavuşur. Böylece ışık ve gölge etkisi, çizgi ve renk üzerinden ifade edilmiş olur. (Katalog 2-detay) Bu tarz resimlerde figürler çoğu zaman doğrudan kâğıt üzerine fırçayla çizilir, daha sonra çizgiyi örtmeyecek şekilde renklendirilir. Bu nedenle Câmiu't- Tevârîh'in Moğol üslubu ile yapılmış resimlerinde

[324] Genç, s.1083
[325] Genç, s.1085
[326] Emre Şen, Tasarım İlke Ve Öğelerinin Minyatürde Kullanımı, ***İdil Sanat ve Dil Dergisi***, C.7**,** S.46, 2018, s.775-781

olduğu gibi, bu resimlerin uygulanışındaki genel ifadeye *grafik* demek yanlış olmamalıdır.[327]

Kağıt renginin zemin rengi olarak kullanıldığı[328] ve figür ve diğer objelerde rengin sulandırılarak uygulandığı bu sahnelerin renk dağılımları Tablo 31'de gösterilmiştir. Küçük, "*Eski Türklerde kıyafet renklerinde ağırlıklı olarak kırmızı, yeşil ve sarı tonlarının hâkim olduğunu"*ifade eder.[329] Özellikle kırmızı için Türklerin rengi denilebilir. Buradan hareketle, incelenen sahnelerdeki figürlerin kıyafet tonlarında; sarı, kahverengi, açık yeşil, koyu yeşil, kırmızı ve mavi renklerinin sıklıkla kullanılmasına şaşılmamalıdır.

Hükümdarın tacı, her sahnede altın renginde olup, kıyafet rengi her sahnede değişmiştir. Fakat genel olarak bakıldığında hükümdar için kahverengi tonları sıklıkla uygulanmıştır. Ayrıca hâkim olan renklerden biri de yeşildir. Kırmızı da sahnelerde dikkat çeken bir renktir. Gücü sembolize eder. Mavi, gökyüzünü sembolize ettiği gibi, aynı zamanda derinlik hissi uyandırır. Kırmızı ve mavinin taht desenlerinde sıklıkla kullanıldığı görülür. (Katalog 1, 3,11,12 ve 13)



Katalog 2-detay Çizim 2-detay

Katalog 1 ve 2 'deki taht desenlerinde uygulanan bu teknik, desene 3 boyutlu bir etki yaratmıştır. Figür renk dağılımı kahve, kırmızı, yeşil ve mavi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu dağılım her sahnede tekrarlanmıştır. Bu tekrar, sahnelerde renk ile bir ifade dilinin göstergesi olabilir.

Bazı sahnelerde çizgi, desen aracı olarak kullanılmıştır. (Çizim 2-detay) Katalog 2'de elinde beyaz örtü tutan bu iki figürün kıyafetlerinin iç kumaşında yatay ve dikey

[327] İpşiroğlu, ***Bozkır Rüzgarı Siyah Kalem***, s.32
[328] İlhanlı eserlerinin bazılarında görünen bu tarz, Türkistan ve Moğolistan resim sanatının bir özelliğidir.Ayrıca TSMK H.2153 numarada bulunan 23B,166A,53B,148B nolu minyatürler bu tarzda yapılmıştır. Bkz. Karamağaralı, s.76.
[329] Salim Küçük, Eski Türk Kültüründe Renk Kavramı, ***Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi,*** S.54, 2010, s.199

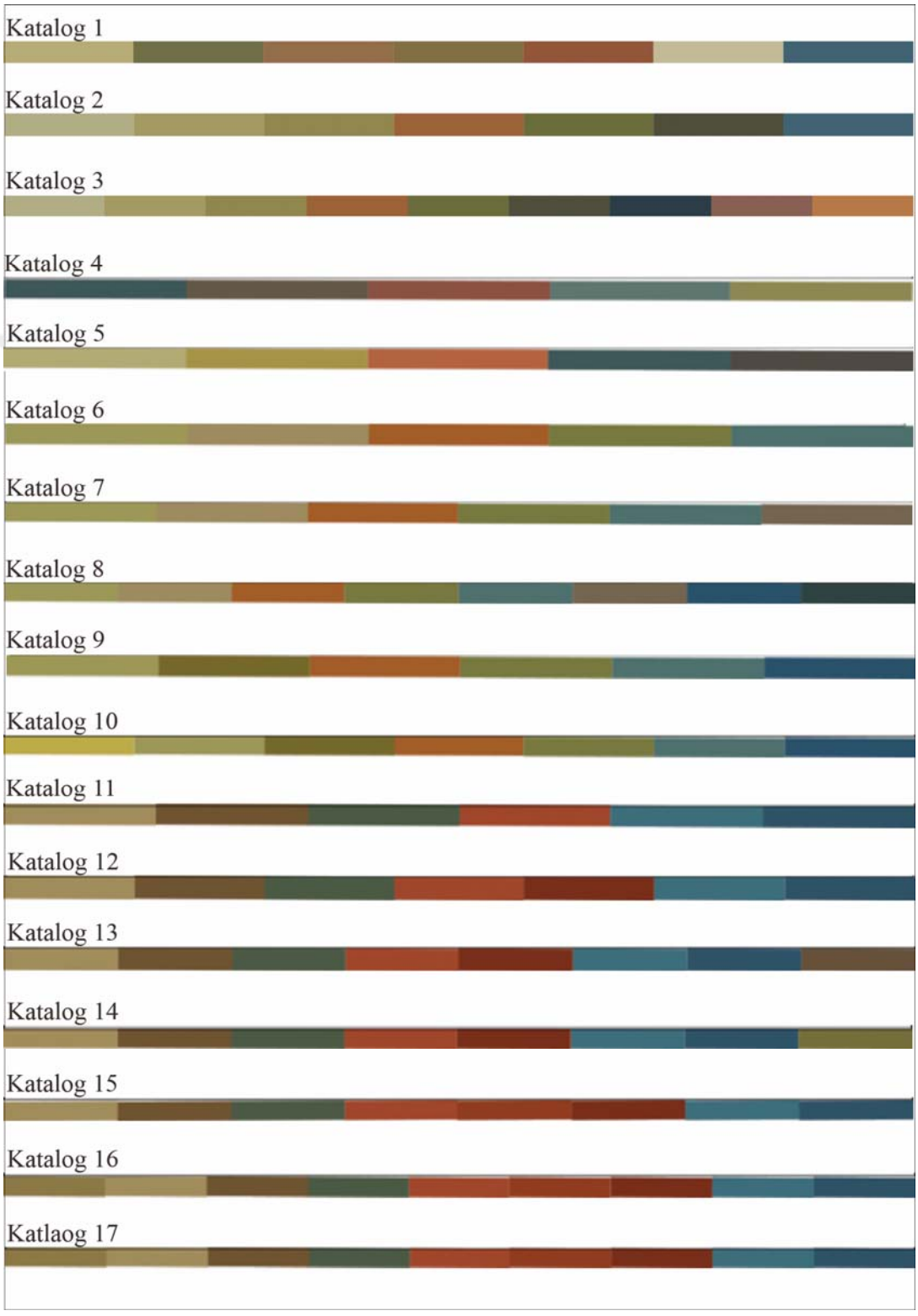
çizgilerden bir desen oluşturulduğu görülmektedir. Tuğla görüntüsü de yine sahnelerde çizgi ile gösterilmiş, koyu tonu ile dış çizgisi çizilen bu tuğlaların iç kısmı çizginin açık tonu ile örtülmüştür. (Katalog 8,14,15,16)

İncelediğimiz bu sahnelerde, sanatçı imza yerine çizgi ve renk özelliklerini imza kullanmadan üslubunu oluşturarak göstermiştir. Çizgi ile yarışan renk, biçimleri daha görünür kılmak ve hiyerarşi yaratmak için önem kazanmış fakat hiç bir zaman çizginin önüne geçmemiştir. Renk faktörü resmin yapısına girmez ve sadece ekleme olarak kullanılarak, kontörlerin etkisini arttırmak için kullanılır. [330] Resim doğrudan fırça ile çizilir, çizgiyi örtmeyecek şekilde gölgelendirilir.

[330] Mahir Kurtalan, ***Orta ve Batı Asya Mürekkep Resmi Geleneği ve Hayvan Mücadele Sahneleri***, Marmara Üniv. Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2019,s.51

Tablo 31

Genel Renk Dağılım Tablosu



6. SONUÇ

Câmiu't-Tevârîh'deki İlhanlı Minyatürlerinin Taht Sahneleri Analizi (TSMK H.1653) isimli tez konusu kapsamında, dünyada çeşitli koleksiyon ve kütüphanelerde nüshaları bulunan Câmiu't- Tevârîh adlı dünya tarihinin İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde bulunan cildi ele alınmıştır. TSMK'da bulunan bu cilt, eserin ikinci cildi olup, 435 yapraklıdır. İncelenen sahneler, Selçuklu tarihine ilişkin konuları içermektedir.

Araştırma dahilinde ele alınan minyatürler kendi aralarında kategorize edilmiştir. Çeşitli üslupların görüldüğü bu ciltte, 142 sayfa minyatürden 17 adet taht sahnesinin; figür, kompozisyon, stil, renk ve mekân ile ilgili incelemesi yapılmıştır. Envanter numaraları sırasıyla; *268b, 277b, 280b, 301a, 303b, 304b, 306a, 308a, 310a, 311b, 313a, 316a, 317a,320a, 322b, 323a, 325b* olan minyatürlerin bazı kısımları yırtılmış ve anlaşılması güç olduğundan[331], sahneler tablet üzerinde AutoDesk, Procreate ve Adobe Illustrator gibi programlar kullanılarak çizilmiş ve Adobe Photoshop programıyla da dijital ortamda düzenlemesi yapılmıştır. İncelemesi yapılan bu 17 sahne, TSMK H.1653 cildinin içinden bazı sahneler ve daha erken tarihli olan Edinburgh Univ. Lib. nüshasındaki bazı sahnelerle bir araya getirilerek aralarındaki benzerlik ve farklılıklar saptanmaya çalışılmıştır. Bu saptamalar ile birlikte, kronolojik ve sanatsal karşılaştırmalar üslup incelemesinin ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Moğol üslubu ya da *İlhanlı stili* olarak karşımıza çıkan bu üslup biçimi, Uzak Doğu ve Orta Asya'dan gelen Geç-Helenizm sanat akımının etkilerinden doğmuştur. Rab-ı Reşidî sanat atölyesi ile sanat alanında zengin bir dönem yaşayan İlhanlıların, kurdukları coğrafyada dinî açıdan hoşgörülü bir siyaset izlemeleri ve açık görüşlü olmaları, İlhanlı sanatının oluşmasına ortam hazırlamıştır. Bu atölye için çeşitli coğrafyalardan toplanan sanatçılar, Bağdat okulunda ortaya konan ve uygulama olarak soyut kalabilecek formları gerçeğe daha da yaklaştırma peşindedir. Öyle ki, kumaş

[331] Düşük çözünürlüklü görseller nedeniyle.

kıvrımları sadece süsleme geleneğinden sıyrılarak gerçeğe daha yakın formlara dönüşmeye başlamıştır.

Helenistik tesirlerin hissedildiği bu minyatürlerde en dikkat çekici nokta, figürlerin çizgisel hareketleridir.Kompozisyonlardaki çizgi, figür ve nesnelerin hacmini belirleyen temel tasarım unsuru olarak görülür.Tasarımlarda renk çizginin tamamlayıcısı olmuştur. Çizgisel teknik, anlatımın önüne geçmemiş, anlatımda betimleyici unsurların temelini oluşturmuştur. Sahnelerin tamamında renk unsurunun kontrollü ve dengeli dağıldığı gözlenerek, bunun temel bir teknik olduğu görülür. Sahnelerdeki renk dağılımına bakıldığında; kırmızı, kahverengi, yeşil ve tonların dönemin geleneklerine ait olan kült[332]leri de olduğu görülür.

Boyama tekniğinde, rengin koyusu kontör olarak kullanılmış ve yüzey açık renge doğru fırça sulandırılarak boyanmıştır. Sıcak ve soğuk renk dağılımı kompozisyonu dengelemiş, taht desenlerindeki bu denge hükümdarın ana karakter olmasını sağlamıştır. Kıyafetler ve başlıklar üzerindeki desenler tekdüzeliği kırmış, zengin kıvrımlara sahip olan kumaşın hareketini ortaya çıkarmıştır. İç mekanlarda sütun bulunan sahnelerdeki bazı sütunlar üzerine yapılan fırça ile noktalama tekniğinde yüzey üzerine doku verilmek istendiği açıkça görülür.

Eserlerdeki bir başka özellik; Selçuklu Tarihi'ni konu alan bu minyatürlerin kompozisyonlarında sanatçıların Moğol olsun veya olmasın uyguladığı tüm karakterlerin; figür, fiziksel, giyim ve aksesuar özellikleri açısından Moğol imajı ile betimlenmiş olmasıdır.[333] Bu figürlerin sanki çerçeve dışına çıkar gibi büyük bir şekilde resmedilmesi[334], el ve başların büyüklüğü, ifadeciliğin bir göstergesi olmuştur. Anlatım biçimi, figürlerin duruşu, eller ve mimikler ile sağlanmış olan olay akışı figürler üzerinden görülür. Figürlerin; önden, arkadan, yandan duruşları ve kendi içlerindeki diyalogları sahnenin canlılığını arttırırken, formun kişisel tarzını oluşturur.

[332] TDK, **Kült**: Din, yerel özellik taşıyan dinî törenler, https://sozluk.gov.tr/ (01.06.2020)
[333] Başlıkları Selçuklu tarzı olsa da figür tipleri ile Orta Asya görüntüsü verilmiştir.
[334] Resmin bitirilmemiş ve çerçeve dışına çıkan sahneleri Uzak Doğu'da handscroll(el kaydırma) stili olarak karşımıza çıkar. Bkz. İnal, ***a.g.d.t.***

Saptanan bir diğer noktanın, kompozisyon içerisinde figürler üzerinde yer almayan perspektif algısının nesneler üzerinden verildiği ve nesnelerin alanın hacmini belirlemiş olmasıdır. Böylelikle, metin ile ilişkili olarak dar ve yatay biçimde uygulanan bu minyatürlerdeki figürlerin açısal duruşları, nesneler ile bağlantılı olarak değişimler gösterir.

Kompozisyonlara bakıldığında tüm figürlerin dikkat çekici el hareketleri, figürlerin donukluğunu kırmış, özellikle hükümdarlara ait olan el hareketlerinin Budizm mudraları ile bir bağlantısı olduğu görülmüştür. Gazan Han ile birlikte İslamiyeti tam anlamıyla benimseyen İlhanlıların, buna rağmen Asya'daki kültürlerinin ve geleneklerinin bağlılıkla devam ettiğini, Budizme ait dinî simgeleri ve duruşları kullanmaktan çekinmedikleri gözlenmiştir. Hükümdarların el hareketlerindeki bu benzerlikler tablolarla gösterilmiştir.[335]

Sahnelerde figürlere ait olan aksesuarlar; kıyafet, şapka ve ayakkabılarla ilgili olarak rütbe farklılıklarını göstermede önemli unsurlar olarak betimlenmiştir. Hükümdarın çizmesi genelde işlemelidir. Buna bağlı olarak, hükümdar üç bölmeli tacı ile en yüksek rütbeye sahipken, diğer figürler günlük Moğol tarzı şapkalı ile karşımıza çıkar.

Bir başka nokta ise çevre unsurlarının, figürlerden sonra gelen bir tamamlayıcı olması ve anlatılmak istenen konunun ana karakterleri üzerinden mekânın kurgulanması tasarım çözümlemesinin bir başka dikkat çekici noktasını oluşturur.Taht ve sehpa gibi nesnelerin hükümdar ile manevi bir bağlantısı olduğu görülmektedir.

Kataloglarda *Câmiu't-Tevârîh'in* farklı nüshalarına da örnek olarak gösterilmiş bunlar dipnot olarak eklenmiştir. Berlin Diez ve Edinburgh Univ.Lib. nüshasındaki çoklu figür anlayışı H.1653 minyatürlerinde görülememiştir. Olay bir kaç figürle anlatılmıştır. Çoklu figür anlayışının görüldüğü Berlin Diez albümlerindeki sahnelerde

[335] **Tablo 13:** Hükümdarlara Ait Aktif El Duruşları –Sayfa 157
Tablo 14: Abhaya Mudra Karşılaştırma Tablosu- Sayfa 158
Tablo 15: Karana Mudra Karşılaştırma Tablosu –Sayfa 159
Tablo 16: Ardhapataka Mudra Karşılaştırma Tablosu- Sayfa 159

hükümdar tahtları genelde sayfanın tek bir köşesinde konumlanırken, İstanbul H.1653 albümlerindeki sahnelerde hükümdar sayfanın ortasında konumlanır. Düşündürücü bir başka uygulama ise, figürlerde kalıp tekniği kullanılmış olup olmamasıdır. Eserin orijinali net bir şekilde görülemediğinden, bu görüş sadece tahmin olarak kalmaktadır.

İncelenen sahnelerdeki tahtların, Edinburgh Univ. Lib. nüshasındaki bulunan bazı tahtlar ile karşılaştırılması sonucu, birbirleri arasında dönem farklılıkları olsa da, taht yapıları ve desenleri açısından benzer disiplinler tespit edilmiştir. Bu taht desenleri, tablolar ile anlatım sistemi üzerinden gidilerek analizli açıklamalarla desteklenmiş ve bu tablolar; geometrik, bitkisel ve hayvansal motifler olarak gösterilmiştir. [336] Bu karşılaştırma ile sahnelerin sadece genel analizi yapılmamış, çalışmanın geçmişe dönük araştırmalardan yola çıkarak detaylardaki farklılıkları ve benzerlikleri ele alınarak ilerisi için bir belge niteliği taşıması ve farklı bir bakış açısı oluşturması amaçlanmıştır.

Ülkemizin el yazmaları açısından oldukça zengin kaynaklara sahip oluşu, bu tez çalışmasının oluşturulmasındaki en önemli etkenlerden biridir. Bütün bu analizleri göz önüne aldığımızda oluşturduğumuz bu tez çalışmasının literatüre kazandırılmış olması ile birlikte konuya ilgi duyan herkese yarar sağlayacağı düşünülmektedir. Hedefimiz, bu konu çerçevesinde oluşturulan kataloğun ve katalogla ilgili savunulan tezin ilişkili yayınlara yazılı, yaratılacak sanat eserleri için de görsel bir kaynak oluşturması için katkı sağlamaktır.

[336] **Tablo 10:** Taht Desenlerine Ait Geometrik Motifler Tablosu -Sayfa 155
Tablo 11: Taht Desenlerine Ait Bitkisel Motifler Tablosu -Sayfa 155
Tablo 12: Taht Desenlerine Ait Hayvansal Motifler Tablosu -Sayfa 155

KAYNAKÇA

Kitaplar

Alp, Özlem K. **Orta Asya'dan Anadolu'ya Kültürel Sembollere Giriş**, 1.Basım, Ankara: Eflatun Yayınevi, 2009

Arslan, İhsan. **Moğollar Arasında İslamiyet'in Yayılışı**, 2.Basım, İstanbul: Onur Akademi, 2014

Başkan, Seyfi. **Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar Türklerde Resim**, 1.Basım.Ankara: Atatürk Kültür Merkezi, 2009

Binark, İsmet. **Türklerde Resim ve Minyatür Sanatı**, Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, 1978

Canby, Sheila R. **Persian Painting**, London: British Museum Press, 1993

Çoruhlu, Yaşar. **Türk Mitolojisinin Ana Hatları**, 4.Baskı, İstanbul: Kabalcı Yayıncılık, , 2011

Diyarbekirli, Nejat. **Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı**, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları,1993

E.Mack, Rosemond. **Doğu Malı Bato Sanatı (İslam Ülkeleriyle Ticaret ve İtalyan Sanatı 1300-1600),** Ali Özdamar(çev.), 1.Basım, İstanbul: Kitap Yayınevi, 2005

Esin, Emel. **Türk Kültür Tarihi İç Asya'daki Erken Safhalar**, Türk Kültüründen Görüntüler Dizisi, S.3, Ankara: AKM, 1985

Fazlullah, Reşîdü'd-dîn. **Cami'ü't- Tevârih Selçuklular Devleti**, Erkan Göksü ve H.Hüseyin Güneş (çev.), İstanbul: Selenge Yayınları, 2010

Genç, Reşat. **Türk İnanışları İle Millî Geleneklerinde Renkler ve Sarı-Kırmızı-Yeşil**, 3.Baskı, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 1999

Gonnella Julia, Friederike Weis ve Christoph Rauch (Ed.) **The Diez Albums Contexts and Contents**, Brill 2016

Grabar, Oleg. **İslâm Sanatının Oluşumu**, İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları, 1988

Hillenbrand, Robert. **İslam Sanatı ve Mimarlığı**, Çiğdem Kafescioğlu (çev.), İstanbul :Homer Kitabevi,2005

İnal, Güner. **Türk Minyatür Sanatı(Başlangıcından Osmanlılara Kadar)**, S.63, Ankara: Atatürk Kültür Yayınları Merkezi, 1995

İpşiroğlu, Mazhar. **İslam'da Resim Yasağı ve Sonuçları**, 3.Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2018

İpşiroğlu, Mazhar. **Bozkır Rüzgarı Siyah Kalem**, İstanbul :Yapı Kredi Yayınları, 2004

Kuban, Doğan. **Türk ve İslâm Sanatı Üzerine Denemeler**, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1982

Kühnel, Ernst. **Doğu İslâm Memleketlerinde Minyatür**, Suut Kemal Yetkin ve Melahât Özgü (çev.), Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1952

Ligeti, Lagos. **Bilinmeyen İç Asya**, Saadettin Karatay (çev.), Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1986

Morgan, David. **The Mongols** , Oxford UK : Basil Blackwell Inc., 2007

Özkeçeci, İlhan. **Doğu Işığı VII.-XIII. Yüzyıllarda İslam Sanatı**, İstanbul: Yazıgen Yayınevi, 2006

Rıfat, Samih(Ed.). **Cengiz Han ve Mirasçıları: Büyük Moğol İmparatorluğu**, Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul: MAS Matbaacılık, 2006

Roux, Jean-Paul. **Moğol İmparatorluğu Tarihi**, C.1, İstanbul: Dergah Yayınları, 2018

Süslü, Özden. **Tasvirlere Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri**, S.35, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını,1989

Şeşen, Ramazan. **Müslümanlarda Tarih-Coğrafya Yazıcılığı,** İstanbul: İslam Tarih, Sanat ve Kültürü Araştırma Vakfı Yayınları,1998

Taşağıl, Ahmet. **Gök-Türkler, I-II-III,** Ankara :Türk Tarihi Kurumu,2012

Titley, Norah M. **Persian Miniature Painting and Its Influence on the Art of Turkey and India,** The British Library, University of Texas Press,1984

Togan, Zeki Velidi. **Umumi Türk Tarihine Giriş**, C.1, 3.baskı, İstanbul: İstanbul Üniv. Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1981

Yuvalı, Abdülkadir. **İlhanlılar Tarihi-I Kuruluş Devri**, No:77, Kayseri:Erciyes Üniversitesi Yayınları,1994

Süreli Yayınlar

Mehmet, Ağa-Oğlu. Preliminary Notes on Some Persian Illustrated MSS.In The Topkapu Sarayı Müzesi: Part 1, **Ars Islamıca**, Vol.1, No.2 (1934), www.jstor.org/stable/4515476 (09.01.2020)

Aksoy, Zeynep Demircan. İlhanlı ve Memluk Etkileşiminde XIV.yy Anadolu Türk Tezhip Sanatı, **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, C.7, S.79, 2014, http://mts.sosyalarastirmalar.com/OncekiSayilarDetay.aspx?Sayi=Art-Architectural-Archaelogy%20(70), (02.01.2020)

Arıtan, Ahmet Sâim. Batı Dünyasının Türk Cild Tarihi'ne Bakışı ve Türk Cild San'atı'nın Tarih İçindeki Gelişimi*,* **İstem Dergisi**, 2010, S.15, https://dergipark.org.tr/tr/pub/istem/issue/26542,(03.07.2019)

Aslanapa, Oktay. Türk Minyatür Sanatını Gelişmesi, **Erdem Atatürk Kültür Merkezi Dergisi,** AKM, C.2, S.6, Eylül 1986

Aslanapa, Oktay. İslam Minyatür Sanatının Doğmasında ve Gelişmesinde Türklerin Rolü, **Taha Toros Arşivi**, Dosya No:9

Blair, Sheila S. Ilkhanid Architecture and Society: An Analysis of the Endowment Deed Of the Rab'-i Rashîd, **British Institute of Persian Studies**, Vol.22,Iran1984, https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/05786967.1984.11834299, (12.03.2020)

Boyle, John Andrew. Rashīd al-Dīn: The First World Historian, **Journal of British Institute of Persian Studies** Taylor& Francis, Ltd., Iran, Vol.9, (1971), https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/05786967.1971.11834802, (15.04.2020)

Boyle, John Andrew. The Evolution of Iran as National State, **Belleten**, C.XXXIX, S.156,Ekim1975, https://www.ttk.gov.tr/yayinlarimiz/dergi/belleten-cilt-xxxix-sayi-156-yil-1975-ekim/ (19.04.2020)

Demirarslan, Deniz. Türk Yaşam Kültüründe Oturma Mobilyasının Değişimi ve Gelişimi, **Türk-İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, C.5,S.16, Mart 2018, http://www.tidsad.com/?mod=tammetin&makaleadi=&makaleurl=173612114_1484%20Deniz%20DEM%C4%B0RARSLAN.pdf&key=30697 (24.01.2020)

Erdem, İlhan. Olcaytu Han'ın Ölümü'ne kadar İlhanlılar'da Yaşanan Siyasi-Kültürel Gelişmeler ve Yakın- Doğu'ya Etkileri, **Tarih Araştırmaları Dergisi**, C.20, S.31, https://dergipark.org.tr/tr/pub/tariharastirmalari/issue/47814/603965#article_cite (01.02.2020)

Esin, Emel. İsra Gecesi- Uygur Mi'râç-nâme'sinde Cennet Tasvirleri, **Türk Kültürü Dergisi**, C.4, 47,S.9, 1966

Esin, Emel. Uzak Doğu'da Resim ve İslam'da Minyatür, **Sanat Tarihi Yıllığı**, S.8, 1979

Esin, Emel. Bağdaş ve Çökmek Türk Töresinde İki Oturuş Şeklinin Kadim İkonografisi, **Sanat Tarihi Yıllığı**, S.3, 1970

Ettinghausen, Richard. An İlluminated Manuscript of Hâfız-ı Abrû In Istanbul, Part.1, **Kunst des Orientelis**, Vol.2 (October 1955), https://www.jstor.org/stable/20752297?seq=1 (21.02.2020)

Eycil, Ahmet ve Ünzile Us. İslamiyet Öncesi Türk Tarihinde Sanatı Etkileyen Unsurlar, **Asia Minor Studies Journal**, Araştırma Makalesi, 7(1), 2019, https://dergipark.org.tr/tr/pub/asm/issue/42798/498779, (01.02.2020)

Florioti, Hande Duymuş. Eski Kültürlerde Köpeğin Algılanışı: "Eski Mezopotamya Örneği", **Tarih Araştırmaları Dergisi**, C.3, S.55, 2014

Gray, Basil .An Unknown Fragment Of The "Jâmi'al-Tawârîkh" In The Asiatic Society of Bengal, **Ars Orientalis**, Vol.1, 1954, www.jstor.org/stable/4628983, (23.03.2020)

Haykıran, Kemal. Reşîdüddin'in "Asâr Ve Ahyâ"sı Üzerinden İlhanlılar'ın Zirai İmar Faaliyetlerine Bir Bakış, **İzmir Araştırmaları Dergisi**, S.9, İzmir 2018

İnal, Güner. Berlin Diez Albümlerindeki Bazı Dağınık Cami 'el- Tevarikh Minyatürleri Üzerine, **Belleten**, c.45, S.184, Yıl 1982, Ekim

İnal, Güner. Some Miniatures Of The Jami' Al- Tavarikh In Istanbul, Topkapı Museum, Hazine Library No. 1654 , **Ars Orientalis***, 5*, June 2, 2020, www.jstor.org/stable/4629187 (28.12.2019)

Jahn, Karl. Cihan Tarihçisi Olarak Reşîdüddin, **İslam Tetkikleri Enstitüsü Dergisi**, C.3, S.3-4, İstanbul 1966, https://dergipark.org.tr/tr/pub/iuislamtd/issue/1191/13995,(22.02.2020)

Jahn, Karl. Doğu ile Batı Arasında bir Ortaçağ Kültür Merkezi: Tebriz, **İslâm Tetkikleri Enstitüsü Dergisi**, C.4,S.3-4, İstanbul : İ.Ü Edebiyat Fak. Yayınları, 1971, https://dergipark.org.tr/tr/pub/iuislamtd/issue/1193,(04.12.2019)

Karamağaralı, Beyhan . Câmiu't-Tevârîh'in Bilinmeyen bir Nüshasına Ait Dört Minyatür, **Sanat Tarihi Yıllığı**, 2, 1968

Kayalı, Yalçın. Hint Gandhara ve Mathura Sanat Eserlerinde Budist İkonografinin Yeri, **Iğdır Üniv. Sosyal Bilimler Dergisi**, S.14, Nisan 2018, http://sosbilder.igdir.edu.tr/DergiTamDetay.aspx?ID=503&Detay=Ozet, (08.02.2020)

Kheelejani, Ahmad Hesamipour. İlhanlılar Dönemi Tarih Yazıcılığının Özellikleri, **Türk-İslam Medeniyetleri Akademik Araştırmalar Dergisi***,* C.13, S.25, 2018, http://www.timad.com.tr/Content/Makale/6-ilhanlilar-donemi-tarih- yaziciliginin-ozellikleri.pdf, (03.07.2019)

Konak, Ruhi. Minyatür Sanatında Boşluk ve Mekân Anlayışı, **Akdeniz Sanat Dergisi**, 2014, C.7, S.14

Kurbanov, Seyran. Azerbeycan Sanatında Renk, **A.Ü Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi**, S.12, Erzurum 1999

Küçük, Salim. Eski Türk Kültüründe Renk Kavramı, **Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi,** S.54, 2010, s.199 http://bilig.yesevi.edu.tr/shw_artcl-1216.html (17.03.2020)

Kütük, Ahmet. İslam/Türk Devlet ve Toplum Geleneğinde Renkler ve Anlamları, **Türkiyat Mecmuası**, C.24, S.2

Mazlum, Özge. Rengin Kültürel Çağrışımları, **Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, S.11, 2011

Mülayim, Selçuk. Plastik Sanatlarda Anlatım Biçimleri ve Üslup, **Sanat Tarihi Dergisi**, C.3, S.3,İstanbul, 1984

Şen, Emre. Tasarım İlke Ve Öğelerinin Minyatürde Kullanımı, **İdil Sanat ve Dil Dergisi**, C.7, S.46, 2018

Sivrioğlu, Ulaş Töre. İslâm Kitap Resmi ve Minyatür Sanatında Hellenistik- Bizans Etkisi, **Academic Journal of History and Idea**, Vol.1, No: 1 (December 2013) https://dergipark.org.tr/tr/pub/atdd/issue/28228/406198 (02.05.2020)

Onay, İbrahim. Cengiz Han'ın Devletinde Türk Kültürünün Etkisi ve Katkısı, **Turkish Studies- International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic**, Volume 7/4, Ankara Fall2012, http://www.turkishstudies.net/turkishstudies?mod=tammetin&makaleadi=&mak

aleurl=1823515556_Onay%C4%B0brahim_S-2441-2455.pdf&key=15904,
(02.09.2019)

Özcan, Altay Tayfun. Moğol Tarihine İlişkin Latince Kaynaklarda Uygurlar, **Türkiyat Araştırmaları Dergisi**, S.34 2013, https://dergipark.org.tr/tr/pub/sutad/issue/22200/238428, (13.09.2010)

Özcan, Şehnaz Biçer. Uygur Türklerinden Osmanlı Nakkaşlarına Minyatür Sanatının Serüveni, **TURAN-SAM Uluslararası Bilimsel Hakemli Dergisi**, C.11, S.41,Mart 2019

Özgüdenli, Osman. XIV.Yüzyılda Tebriz'de bir Hayır ve Kültür Kurumu: Şenb-i Gâzân (Gâzâniyye), **Tarih Dergisi**, S.37, https://dergipark.org.tr/tr/pub/iutarih/issue/9609, (28.01.2020)

Togan, Zeki Velid. İlhanlılarla Bizans Arasındaki Kültür Münasebetlerine Ait Bir Vesika, **İslâm Tetkikleri Enstitüsü Dergisi**, V.III, P.3-4, İstanbul 1966

Yetkin, Suut Kemal. Türk Resim Sanatının Menşei Hakkında, **Ankara Üniveristesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, C.11,S.1, 1963

Yıldırım, Vedat ve Koç,Adnan. Osmanlı Hekimleri ve Dioskorides'in "De Materia Medica'sı", **OTAM Dergisi**, S.15, 2004

Tebliğler ve Sempozyum Bildirileri

Aksoy, Zeynep Demircan. Orta Anadolu'daki İlhanlı Dönemi Mimari Eserleri, **Bilim Eşiği-Sanat Tarihinde Gençler Semineri-Bildiriler**, 2003,İstanbul: İTÜ, Arkeoloji ve Sanat Yayınları

Atılgan, Sevay Okay. XV.yy'da İran ve Çevresinde Gelişen Minyatür Üslupları ve Sorunları Üzerine Bir Etüt, **Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi, ICANAS 38 (International Congress of Asia and North African Studies)**, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu,10-19/09/2007

Özcan, Şehnaz Biçer. Metin-Resim İlişkisi Açısından Uygur Minyatürleri ve Sonrası, **Minyatürde Yüzleşme Sempozyum Bildirileri,** Pendik Belediyesi

Özgüdenli, Osman G. İlhanlılar'da Hükümranlık Telâkkisi ve Hükümdar Algısı, **I.Türk Tarihi Sempozyumu: Türklerde Devlet** Afyon: 19-21 Ekim 2017

Ansiklopedik Yayınlar

Aksu, Hatice. Rumi Motifinin İlk Öncüleri, C.4, **Türkler Ansiklopedisi**

Albayrak, Kadir. Nestûrîlik, **İslam Ansiklopedisi**, C.33, İstanbul: TDV Yayınları

Arseven, Celâl Esad. Minyatürün Tarihi, **Sanat Ansiklopedisi**, C.3, İstanbul:Milli Eğitim Basımevi,1950

Başkan ,Seyfi. Eski Türklerde Sanat, **Türkler Ansiklopedisi**, C.4, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002

Denknalbant, Ayşe. Yâkutiye Medresesi ve Kümbeti, **İslâm Ansiklopedisi**,C.43, İstanbul: TDV, 2013

Derman, Fatma Çiçek. Tezhip Sanatında Üslûplar ve Sanatkârları, **İslam Ansiklopedisi**,C.41, İstanbul: TDV,2012

Esin, Emel. Tun-Huang, **Türk Ansiklopedisi,** C.21, Ankara 1982

Esin, Emel. İç Asya'da Milattan Önceki Bin Yılda Türklerin Atalarına Atfedilen Kültürler, C.1,**Türkler**, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 2002

İnal, Güner. Türk-İslam Minyatürü, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi,** C.2, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları

Merçil, Erdoğan**.** Mahmud-ı Gaznevi, **İslam Ansiklopedisi**, C.27, Ankara:TDV, Ankara 2003

Melville, Charles. Jame'al-Tawarik, **Encyclopaedia Iranica**, C.XIV, ed.Ehsan Yarshater, New York 2008, http://www.iranicaonline.org/articles/jame-al-tawarik, (25.05.2020)

Mogensen ,Allan H. Moğolistan, **Büyük Lugat ve Ansiklopedisi**,Meydan- Larousse, C.8, Meydan Yayınevi

Renda, Günseli. Minyatür, ***Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi,*** C.2, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları

Özaydın, Abdülkerim .Nizâmülmülk, **İslam Ansiklopedisi**, C.33, İstanbul: TDV, 2007

Özgüdenli, Osman. Moğollar, **İslam Ansiklopedisi**, C.30, İstanbul : Türk Diyanet Vakfı Yayınları, 2005

Özgüdenli, Osman. Târîh-i Cihângüşâ, **İslam Ansiklopedisi** ,c.40, İstanbul :TDV, 2011

Taneri, Aydın. Çetr , **İslam Ansiklopedisi**, C.8, İstanbul :TDV,1993

Temir, Ahmet. Moğol(veya Türk- Moğol Hanedanlığı), **Türkler**, C.8

Tümer, Günay. el-Âsârü'l- bâkıye, **İslam Ansiklopedisi**, C.3, İstanbul: TDV,1991

Tezler

Abad, Mohsenpoormobarak Golnaz. **Târihi ve Sosyo-Kültürel Yönleriyle Bir İlhanlı Başkenti: Meraga**, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniv., Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2015

Aksoy,

Zeynep Demircan. **XIV. Anadolu Türk Tezhip Sanatı Tasarımları**, Doktora Tezi, MSGSÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2010

Aydoğmuşoğlu, Cihat. **Tarihte Tebriz**, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniv, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2007

Haykıran, Kemal Ramazan. **İlhanlılar Zamanında Kültür ve Eğitim**, Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2015

İnal, Güner Şara. **The Fourteenth- Century Miniatures of The Jâmi' Al-Tavârîkh In The Topkapı Museum In Istanbul, Hazine Library No.1653**, Ph. D, The University of Michigan Fine Arts, 1965

Kurtalan, Mahir**.** **Orta ve Batı Asya Mürekkep Resmi Geleneği ve Hayvan Mücadele Sahneleri**, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniv. Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul 2019

Özcan, Şehnaz Biçer. **Uygur Yazmalarında Sayfa Düzeni**, Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi,Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul 2010

İnternet Yayınları

Camiü't- Tevârih, **Edinburgh Univ. Lib**. nüshası tezde kullanılan görseller için, https://images.is.ed.ac.uk/

Dumbarton Oaks, **Resources- Manuscripts in Byzantine Collection**, görsel için bkz. https://www.doaks.org/resources/manuscripts-in-the-byzantine-collection/gospels-in-greek-with-canon-tables-and-prologues (24.05.2020)

Dağılmış Camiü't- Tevârih parçaları için tezde kullanılan görsel Bkz. **Khalili Collection**, https://www.khalilicollections.org/islamic-arts/ (03.04.2020)

Vajrasana, https://tr.qwe.wiki/wiki/Vajrasana_(yoga) (26.05.2020)

Vajraparyanka,
http://www.chinabuddhismencyclopedia.com/en/index.php/Vajraparyanka (26.05.2020)

Mudra, https://www.liveinternet.ru/users/3296663/rubric/4135409/,(19.05.2020)

Abhaya Mudra, https://en.wikipedia.org/wiki/Abhayamudra(19.05.2020)

Ardhapataka Mudra,
https://www.liveinternet.ru/users/3296663/rubric/4135409/,(19.05.2020)

Prithvi Mudra, https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_mudras_(yoga), (19.05.2020)

Sözlük

TDK, ***Kült,*** https://sozluk.gov.tr/ (01.06.2020)
TDK, ***Kültür*****,** https://sozluk.gov.tr/, (18.04.2020)
Perspektif , https://www.etimolojiturkce.com/kelime/perspektif (26.05.2020)

EKLER

Tezin bu bölümünde yazarın lisans eğitiminde bulmuş olduğu yeni bir teknik ile uyguladığı (bu teknik 2017 yılında uygulanmıştır.) ve bu teknikle yüksek lisans eğitimi boyunca yapmış olduğu 4 adet eser ve detayları yer alır. Eserlerin konuları insan ve toplum kavramından yola çıkılarak seçilmiştir.

Eser ile ilgili bilgiler; eserin ismi, açıklaması, yapım yılı ve boyutları görsel ve detaylarının altında yer almaktadır.

Özgün bir teknikle yapılan bu eserler, Marmara Üniversitesi/ Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Yüksek Lisans programı boyunca, 3 yıl içerisinde yapılmış, ve her eserin hakkı saklıdır.



Özgün bir şekilde her eserde kullanılan teknik, *sanatsal mozaik tekniğidir*.[337] Bu teknik, üç boyutlu bir malzeme olan mozaiğin iki boyutlu olan geleneksel türk sanatlarının bir dalı ile (tezhip ve minyatür) bir arada kullanılmasını amaçlar. Piyasada var olan çoğu mozaik malzemesinin boyutu tezhip ve minyatürle birlikte kullanıldığında ölçü olarak büyük kalmaktadır. Bunun sonucu olarak sanatçı, mozaiklerini kendi üretmeyi tercih etmiş ve üretimini lazer makinesi yardımıyla gerçekleştirmiştir. Oluşturulan boyut tezhip kompozisyonlarında sıkça kullanılan gonca motifi ile hemen hemen aynı boylarda olup, 0.3 mm veya 0.5 mm arasındadır. Sanatçı, mozaikleri oluştururken kullanmış olduğu altın varak ile de Bizans mozaiklerindeki dokuyu hisettirir ve bunun sonucu olarak eserlerinde doğu ile batı arasında bir köprü kurmayı amaçlar. Ayrıca eserde ana malzemele olarak kullanılan kağıt renkleri ve dokuları sanatçı tarafından hazırlanmıştır.

[337] Teknik detayı solda gösterilmiştir.

“BİLİNÇALTI”
“SUBCONSCIUS”



ÖLÇÜ : 70x 100 cm
MALZEME : 22 Ayar Ezilmiş Altın, Mozaik, Sulu Boya (Kasım 2018)

ESER DETAYLARI





Eserin hikayesi:

Hepimiz rüyalar görürüz. Kimimiz bu rüyalarda kişileri, kimimiz de sadece olayları hatırlar. Kompozisyonun merkezindeki yüzü olmayan kafalar gün içinde yaşadığımız olayların bilinçaltında toplanmasını ve bunlar üzerinde bir anlam arıyor olmamızı ifade eder. Bazen olayları bazen de kişileri hatırlayabildiğimiz bu süreçte, detaylar gizli, olgular keskindir. Aklımızda kalan sadece düşünceler ve o düşünceler vasıtasıyla yarattığımız duygulardır. Duyguların yoğunluğu ise kompozisyonun merkezinde yer alan fil betimlemesi ile ifade edilmiştir. Fili saran saçlar aradığımız çözüm yollarını, üst kısımda yer alan tavus kuşu tüyleri de hafiflemeyi sembolize eder.

“AİDİYET”

“BELONGINGNESS”



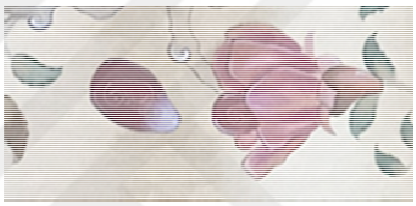
ÖLÇÜ: 35x 50 cm

MALZEME: 22-24 Ayar Ezilmiş Altın, Sulu Boya (Mayıs 2018)

ESER DETAYLARI







Eserin hikayesi:

Mitolojide anka kuşu sonsuz hayatı simgeler, nar ise berekettir. Bolluğu ve bereketi sembolize eder. Anka kuşu gökten aldığı bereketi ve sonsuzluğu yeryüzüne bahşeder ve yaşamın döngüsünü sağlar. Bu yaşam döngüsü içerisinde bir kadın doğum yaptığında Ayzıt[338] tanrıçası tarladaki çiçek ve yemiş perilerini yanına alarak doğum yapacak olan kadının yanına gider. Bu periler doğum yapacak kadının yanında 3 gün 3 gece kalarak ona göz kulak olur. Ayzıt, Süt Ak Göl'den getirdiği damlayı yeni doğan bebeğin ağzına damlatır, bu damla çocuğa ruh verir ve onu kötülüklerden korur.

[338] Türk ve Altay mitolojilerinde güzellik ve doğum tanrıçası.

“YENİDEN DOĞUŞ”

“REBORN”



ÖLÇÜ: 35x 50 cm

MALZEME: 22-23 Ayar Ezilmiş Altın, Sulu Boya (Aralık 2018)

ESERİN DETAYLARI







Eserin Hikayesi:

Kompozisyon ortasındaki kadın figürü doğurganlığı simgeler. Kadının saçına tutunan bebekler burada büyür, gelişir ve yeniden doğar. Kadının her saç teli, onları sıkı sıkıya tutar, bütün kötü ruhlardan ve tehliklerden uzaklaştırır. Yeniden doğacakları evrende daha iyi, sabırlı ve merhametli olacaklardır.

“EVRİM”

“EVOLUTION”



ÖLÇÜ: 35X 50 cm

MALZEME: 14-18-22-24 Ayar Ezilmiş Altın, Sulu Boya, Guaj Boya (Ocak 2018)

ESER DETAYLARI





Eserin hikayesi:

Dünyada yaşam suda başladı. Suyun arındırıcı ve iyileştirici gücü her inançta kutsal kabul edilir. İyileşen ve arınan güç yeniden doğar bu ise yeni bir döngüyü oluşturur. Tıpkı her canlının yaşama ana rahminde tutunmaya başlayarak oluşturduğu mücadele gibi.

Kompozisyonun ortasındaki tezhipli kısım, su altı canlılarının yaşan alanine ifade eder. Bu ifade, minyatür balıklarla ve dalga motifleri ile desteklenmiştir. Su altında gelişimini tamamlayan balık su üstüne çıkar ve zamanla bir kuşa dönüşür. Karada kazanmış olduğu bu özgürlüğünün hissi tarifsizdir.

ZEYNEP BATO- ***SANATÇI***

Zeynep Bato, 19.08.1992 yılında İstanbul'da doğdu. 2010 yılında Cağaloğlu Anadolu Moda Tasarımı Meslek Lisesinden mezun oldu. 2012 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümüne girmeye hak kazandı. Burada Türk sanatları, halı tasarımı, serbest tasarım, grafik, vitray gibi sanatın pek çok alanında eğitim aldı : Türk sanatlarından serbest tasarıma farklı materyal kullanımı ile özgün projeler oluşturdu. Üniversite eğitimi boyunca ulusal ve uluslararası platformda bir çok karma sergide yer aldı. 2014 yılında *Albaraka Türk Bankası* koleksiyonu için yapmış olduğu özel hilye tasarımı ile profesyonel hayata ilk adımını attı. 2016 yılında İstanbul Kültür A.Ş tarafından düzenlenen *Hediyem İstanbul* adlı Hediyelik Eşya Tasarım Yarışması'nda ikincilik ödülünü kazandı. 2017 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümünden, hazırlamış olduğu *"Bizans Sanatı Mozaikleri ve 16. Yy Klasik Dönem Tezhibinin Bir Arada Yorumlanması"* – Lisans Bitirme Projesi ve Tezi ile birincilik derecesi alarak mezun oldu ve Sakıp Sabancı Sanat ödüllerinde de birinciliğe layık görüldü. Mezuniyetinin ardından, akademik anlamda çalışmalarını sürdürdü: 2017 yılında Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nde Geleneksel Türk Sanatları Bölümü'nde Tezli Yüksek Lisans Programı eğitimine başladı. Orta Asya ve Yakın Doğu Sanatı ile ilgili araştırmalar gerçekleştirdi, tez konusunu bu alan çerçevesinde oluşturdu. 2019 yılında, sanatı ile ilgili farklı alanlarda da çalışmak ve kendi sanatını farklı kültürlere tanıtabilmek amacıyla Amerika Birleşik Devletleri'ne gitti. California eyaletinde, Fire House Art Gallery 'de gerçekleşen bir karma sergide yer aldı. Bu galerinin bir sanatçısı olmaya devam eden sanatçı, aynı zamanda bulunduğu bölgedeki Berkeley Public Library 'de Türk Sanatları ile ilgili sunum ve workshop düzenledi. 15 kişilik bu workshopta Geleneksel Türk Sanatı motiflerinin çizim yöntemlerini, kompozisyon oluşturmayı ve renklendirme tekniklerini anlattı. 2019 yılı ortasında Amsterdam'da kurulmuş olan organik cilt bakım ürünleri ile ilgili bir markanın, marka tasarımı projesini üstlendi. Zeynep Bato günümüzde sanat ve akademik alanda çalışmalarına devam etmektedir.