



**AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

RESİM ANASANAT DALI

**10. YÜZYIL İRAN MİNYATÜRLERİNDE KOMPOZİSYON
YAPISI VE RESSAM KEMAL BEHZAD'IN ESERLERİNE
YANSIMASI**

MASTANEH ZARECHIAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Prof.Dr. Fatih BAŞBUĞ

ANTALYA, 2025



**AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

RESİM ANASANAT DALI

**10. YÜZYIL İRAN MİNYATÜRLERİNDE KOMPOZİSYON YAPISI VE
RESSAM KEMAL BEHZAD'IN ESERLERİNE YANSIMASI**

MASTANEH ZARECHIAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Prof.Dr. Fatih BAŞBUĞ

ANTALYA, 2025

KABUL VE ONAY SAYFASI

Mastaneh ZARECHĪAN tarafından hazırlanan “10. Yüzyıl İran Minyatürlerinde Kompozisyon Yapısı ve Ressam Kemal Behzad’ın Eserlerine Yansıması” başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından Resim Anasanat/Anabilim Dalı’nda Yüksek Lisans Tezi olarak oybirliği/oyçokluğu ile kabul edilmiştir./...../.....

(Not: Sınav sonucu e-imza ile onaylanması halinde, bu belge yerine e-imzalı çıktılar konulmalıdır.)

Jüri Başkanı (Danışman)	Prof.Dr. Fatih BAŞBUĞ	
Jüri Üyesi	Prof.Dr. Attila DÖL	
Jüri Üyesi	Doç. Ilgaz ÖZGEN TOPÇUOĞLU	

Bu çalışma, Akdeniz Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği’nin ilgili maddeleri uyarınca yukarıdaki jüri tarafından uygun bulunmuştur.

.....

Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

TEŞEKKÜRLER

10. yüzyıl İran minyatürü, İslam sanatının tarihindeki en önemli sanatsal yansımalarından biri olarak, sadece estetik kavramları değil, aynı zamanda dönemin düşüncelerini, kültürünü ve toplumsal dönüşümlerini de gözler önüne sermektedir. Bu bağlamda, Kâmâleddîn Behzâd'ın eserleri, bu sanatın en parlak temsilcilerinden biri olarak birçok araştırmacının dikkatini çekmiştir.

Bu çalışmada, 10. yüzyıl minyatürlerinin kompozisyon yapısı incelenmiş ve Kâmâleddîn Behzâd'ın eserlerinin konumu ile onun minyatür sanatının gelişimine olan etkileri analiz edilmiştir. Behzâd'ın benzersiz tarzı; renk, ışık ve detaylara olan derin anlayışıyla, yalnızca dönemin geleneksel sanat anlayışını sorgulamakla kalmamış, aynı zamanda kendisinden sonraki sanatsal akımları da etkilemiştir.

Bu tez, Behzâd'ın eserlerinin karşılaştırmalı bir analizini sunmayı ve onun İran minyatür sanatına olan etkisini incelemeyi amaçlamaktadır. Araştırma sürecinde, tarihi ve analitik kaynaklara dayanarak, Behzâd'ın eserlerindeki üslup özellikleri ve kavramsal derinliklerine dair yeni bir anlayış geliştirmek hedeflenmiştir.

Son olarak, bu süreçte bana yol gösteren, akademik desteğini ve sabrını esirgemeyen değerli hocam Prof.Dr. Fatih Başbuğ'a en içten teşekkürlerimi sunarım.

Mastaneh ZARECHĀN

.... / /2025

T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Öğrencinin	Adı Soyadı	Mastaneh ZARECHIAN
	Numarası	202253002901
	Anasanat Dalı	Resim
	Danışmanı	Prof.Dr. Fatih BAŞBUĞ
	Tezin Adı	10. Yüzyıl İran Minyatürlerinde Kompozisyon Yapısı ve Ressam Kemal Behzad'ın Eserlerine Yansıması

ÖZ

İran minyatür sanatı, tarih boyunca hem estetik hem de kültürel açıdan derin bir miras bırakmıştır. Bu tez, İran minyatür sanatının 10. yüzyıldaki gelişimini ve bu dönemin en önemli sanatçılarından biri olan Kemaleddin Behzad'ın eserlerini içermektedir. Behzad, sanatıyla yalnızca dönemin estetik anlayışına yön vermekle kalmamış, aynı zamanda sonraki yüzyıllarda da etkisini sürdüren yenilikçi bir yaklaşım sergilemiştir. Bu araştırma, Behzad'ın eserlerindeki teknik detayları ve kompozisyon özelliklerini analiz ederek, onun İran sanatına katkılarını değerlendirmeyi amaçlamaktadır.

10. yüzyıl, İran minyatür sanatının altın çağı olarak kabul edilmekte ve bu dönemde Behzad'ın sanatı, doğanın ve insan yaşamının detaylı bir şekilde tasvir edilmesiyle dikkat çekmektedir. Behzad'ın eserleri, yalnızca estetik bir güzellik sunmakla kalmaz, aynı zamanda İran kültürünün derinliklerine de ışık tutar. Bu çalışmada, İran minyatür sanatının kompozisyon yapısı, Behzad'ın sanatsal özellikleri ve eserlerinin İran sanatına etkileri kapsamlı bir şekilde ele alınmıştır.

Bu bağlamda, tezin temel amacı, Behzad'ın sanatı aracılığıyla İran minyatür sanatının estetik ve kültürel değerlerini daha iyi anlamaktır.

Anahtar sözcükler: İran Minyatür Sanatı, Kemaleddin Behzad, 10. Yüzyıl, İran Kültürü, Estetik ve Kültürel Değerler



T.R.
AKDENİZ UNIVERSITY
INSTITUTE FINE ARTS

Student' s	Name Surname	Mastaneh ZARECHĪAN
	Number	202253002901
	Department	Painting
	Supervisor	Prof.Dr. Fatih BAŞBUĞ
	Thesis Title	Composition Structure in 10th Century Iranian Miniatures and Its Reflection on the Works of Painter Kemal Behzad

ABSTRACT

Iranian miniature art has left a profound legacy throughout history, both aesthetically and culturally. This thesis examines the evolution of Iranian miniature art in the 10th century AH, focusing on the works of one of the era's most prominent artists, Kamal al-Din Behzad. Through his art, Behzad not only influenced the aesthetic ideals of his time but also introduced an innovative approach that left a lasting impact on subsequent centuries. This research analyzes the technical details and compositional features of Behzad's works to evaluate his contributions to Iranian art.

The 10th century AH is recognized as the golden age of Iranian miniature art, with Behzad's work standing out for its meticulous depiction of nature and human life. His pieces not only offer visual beauty but also illuminate the depths of Iranian culture. This study explores the historical development of Iranian miniature art, Behzad's artistic characteristics, and the influence of his works on Iranian art.

In this context, the main objective of this thesis is to gain a deeper understanding of the aesthetic and cultural values of Iranian miniature art through Behzad's masterpieces.

Keywords: Iranian Miniature Art, Kamal al-Din Behzad, 10th Century AH, Iranian Culture, Aesthetic and Cultural Values



İÇİNDEKİLER DİZİNİ

KABUL VE ONAY SAYFASI	i
TEŞEKKÜRLER	ii
ÖZ	iii
ABSTRACT	v
GÖRSEL DİZİN	viii
Problemin Tanımı	1
Araştırmanın Amaçları	1
Yöntem.....	1
1. BÖLÜM: İRAN SANATININ İLK DÖNEMLERİNDEN SAFEVÎLER'E KADAR GELİŞİMİ VE SANAT EKOLLERİ	2
GİRİŞ	2
1.1. İran'da Sanatın İlk Dönemleri	3
1.1.1. Medlerden Safevîler'e Kadar İran Sanatının Gelişimi	5
1.1.2. İran Sanat Ekolleri	6
1.2. İran Minyatüründe Kompozisyon Yapısı	8
1.2.1. İran Minyatürü	8
1.2.2. İran Minyatürü; Estetik, Sembolizm ve Anlatımın Buluşması.....	11
1.3. Kültürün İran Minyatürü Sanatı Üzerindeki Etkileri	12
1.3.1. Çin'in Etkisi	12
1.3.2. İslam'ın Etkisi	13
1.3.3. Batı ve Avrupa'nın Etkisi	14
1.4. İran Minyatürü ile Şiirin Kopmaz Bağı	19
1.5. İran Resminde Işık	21
2. BÖLÜM: BEHZÂD'IN ESERLERİNDE SANATSAL ÖZELLİKLERİN VE TEKNİKLERİN YANSIMALARI.....	23
2.1. Kemâleddîn Behzâd	24
2.2. Yûsuf ve Züleyha	26
2.3. Hurak Sarayının İnşası (Khuranaq Sarayı)	36
2.4. Dervişlerin Semâi	42
2.5. Behzâd'ın İran Sanatına Etkilerinin İncelenmesi	51

2.5.1. Behzâd'ın Herat Ekolü Dönemiyle Etkileşimi.....	51
2.5.2. Behzâd'ın Herat Ekolündeki Yetişi ve Sanata Katkıları	52
2.5.3. Behzâd'ın Safevî Dönemi Tebriz Ekolüyle Etkileşimi (Safevî Döneminin İlk Yılları)	53
2.6. Kemâleddîn Behzâd'ın Üslup Özellikleri.....	54
2.6.1. Kemâleddîn Behzâd'ın İran Minyatür Sanatının Gelişim Sürecine Kalıcı Etkileri	54
2.6.2. İçerik Açısından Behzâd'ın Etkisi.....	55
2.7. Behzâd'ın En Büyük Mirası: Gelenek ve Yeniliği Birleştirmek	56
2.7.1. Bilgiyi Gelecek Nesillere Aktarma.....	56
SONUÇ.....	57
GÖRSELLER	60
UYGULUMA ÇALIŞMASI.....	70
EK: ÖNEMLİ KİŞİLER DİZİNİ.....	83
KAYNAKÇA.....	85
EKLER.....	88

GÖRSEL DİZİNİ

Sıra	Başlık	Sayfa
Görsel 1.	Düvar resmi: Duşe Mağarası, Hürremabad, Luristan, M.Ö. yaklaşık 8. binyıl. Kaynak: İran Sanat Tarihi, Nasrullah Teslîmî	9
Görsel 2.	Maniheist kitaptan ayrılmış bir minyatür Müzisyenler, 8./9. Yüzyıl. Kaynak: İran Resmi Başlangıçtan Günümüze, Pâkbahz	10
Görsel 3.	Vank Kilisesi veya Kutsal Kurtarıcı Kilisesi duvar resimleri, İsfahan, İran. Safevîler dönemi. Kaynak: İran'ın Tarihî Yapıları ve Antik Mekanları Envanteri. Tahran: Kültür ve Sanat Bakanlığı Matbaası, 1345.	16
Görsel 4.	Vank Kilisesi veya Kutsal Kurtarıcı Kilisesi duvar resimleri, İsfahan, İran. Safevîler dönemi. Kaynak: İran'ın Tarihî Yapıları ve Antik Mekanları Envanteri. Tahran: Kültür ve Sanat Bakanlığı Matbaası, 1345.	17
Görsel 5.	Vank Kilisesi veya Kutsal Kurtarıcı Kilisesi duvar resimleri, İsfahan, İran. Safevîler dönemi. Kaynak: İran'ın Tarihî Yapıları ve Antik Mekanları Envanteri. Tahran: Kültür ve Sanat Bakanlığı Matbaası, 1345.	17
Görsel 6.	Vank Kilisesi veya Kutsal Kurtarıcı Kilisesi duvar resimleri, İsfahan, İran. Safevîler dönemi. Kaynak: İran'ın Tarihî Yapıları ve Antik Mekanları Envanteri. Tahran: Kültür ve Sanat Bakanlığı Matbaası, 1345.	18
Görsel 7.	Vank Kilisesi veya Kutsal Kurtarıcı Kilisesi duvar resimleri, İsfahan, İran. Safevîler dönemi. Kaynak: İran'ın Tarihî Yapıları ve Antik Mekanları Envanteri. Tahran: Kültür ve Sanat Bakanlığı Matbaası, 1345.	18
Görsel 8.	İki Âşık ve Yol Arkadaşları", ipek üzerine yapılmış minyatür, Tebriz, Hicrî 9. yüzyılın. Kaynak: Abdülmecid Hüseyinrad. Görsel Sanatlar Temelleri, 1395 baskısı.	20

Görsel 9.	“Cuma Günü Beyaz Saray’da Behram Gur”, Nizami Gencevî’nin Hamse’sinden 235 numaralı yaprak, Yazar: Nizami, Hattat: Sultan Muhammed Nur (İranlı), Resim: Şeyh Zade (İranlı), Hicri 931 / 1524–1525, New York Metropolitan Sanat Müzesi’nde muhafaza edilmektedir. Kaynak: Metropolitan Müzesi’nin resmi web sitesi. www.metmuseum.org	20
Görsel 10.	“Muhammed, Burak Üzerinde Bir Vizyonla Göğe Yükseliyor”, Cami’nin Yusuf ve Züleyha’sından bir yaprak, Yazar: Mevlana Nurüddin Abdurrahman Cami (İranlı), (Hicrî 10. yüzyıl), New York Metropolitan Sanat Müzesi’nde muhafaza edilmektedir. Kaynak: Metropolitan Müzesi’nin resmi web sitesi. www.metmuseum.org	22
Görsel 11.	Sultan Hüseyin Baykara’nın Portresi”, Kemaleddin Behzad’ın eseri, Hicri 926, Harvard Sanat Müzesi, Massachusetts’te muhafaza edilmektedir. Kaynak: Hasan Yusefi. Kazvin Resim Tarihi.	23
Görsel 12.	Diğer bir türbesi Timurlular ve Safevîler döneminin önde gelen nakkaşlarından Heratlı Kemaleddin Behzâd’a isnat edilmektedir. Bu türbe Tebriz’deki Kemalî Bahçesi’ndedir. Kaynak: Kemaleddin Behzâd, Dr. Qamar Aryan, 1362 (1983).	25
Görsel 13.	Kemaleddin Behzâd-ı Heratî’ye isnat edilen türbe, Timurlular ve Safevîler döneminin önde gelen nakkaşlarından biridir. Bu türbe, Herat’ta Mokhtar Dağı’nda yer almaktadır. Fotoğraf: Seyyid Baqir Hâşeminejad. Kaynak: Kemaleddin Behzâd, Dr. Qamar Aryan, 1362 (1983)	26
Görsel 14.	Yusuf’un Züleyha’dan Kaçışı, Sanatçı: Usta Behzâd-ı Heratî Tarih: Hicrî 893 / Miladî 1487 Boyut: 21×30 cm Eserin nüshası: Sadi’nin Bostan’ı Muhafaza edildiği yer: Kahire Kütüphanesi, Mısır Kaynak: Michael Barry, Figurative Art in Medieval Islam and the Riddle of Bihzad of Herat (İspanya, JCG, 2004), s. 106.	28

Görsel 15.	Görüntünün, alt kısımdaki beyitlerle altın dikdörtgenin mimari formlar içindeki konumu esas alınarak eşit oranlarda bölünmesi ve genel kompozisyondaki yatay çizgilerin vurgulanması. Kaynak: Michael Barry, Figurative Art in Medieval Islam and the Riddle of Bihzad of Herat (İspanya, JCG, 2004), s. 106	31
Görsel 16.	Sanatçının yaratıcı teknikleriyle oluşturulan gözün hareket rotası. Kaynak: Michael Barry, Figurative Art in Medieval Islam and the Riddle of Bihzad of Herat (İspanya, JCG, 2004), s. 106.	32
Görsel 17.	Desen öğelerinden birinin (ejderhanın ağzı) figüratif olarak Yusuf ve Züleyha'ya dönüşmesi süreciyle gerçekleşen kademeli biçim değişimi	33
Görsel 18.	Sağdan sola ve soldan sağa kullanılan tüm eğik çizgiler. Kaynak: Michael Barry, Figurative Art in Medieval Islam and the Riddle of Bihzad of Herat (İspanya, JCG, 2004), s. 106.	35
Görsel 19.	“Hurinak Sarayı’nın İnşası” -Kemaleddin Behzad Eserin Tarihi: Yaklaşık 1520 (Hicri 926) Bulunduğu Yer: Britanya Kütüphanesi, Londra. Kaynak: British Library, Or. 6810, f. 112v	36
Görsel 20.	Görüntünün üç bölüme ayrıldığı, alt kısmın daha hareketli, üst kısmın ise daha sade olduğu görülmektedir Kaynak: British Library, Or. 6810, f. 112v.	38
Görsel 21.	Görüntüde Hırnak Sarayı’nın üçgen bir kompozisyonla tasvir edildiği görülmektedir. Kaynak: British Library, Or. 6810, f. 112v.	39
Görsel 22.	Hareketler aynı doğrultuda fakat birbirine zıt şekilde ilerleyerek kompozisyonun dengeli ve uyumlu olmasını sağlamaktadır Kaynak: British Library, Or. 6810, f. 112v.	40
Görsel 23.	Hırnak Sarayı’ndaki görsel uzantılar (görsel doğrultular) kompozisyonun derinliğini ve yapısal düzenini vurgulamaktadır Kaynak: British Library, Or. 6810, f. 112v.	41
Görsel 24.	Sema Eden Dervişler”, Behzâd’a atfedilen bir eser, yaklaşık 1490 (Hicri 930) Metropolitan Müzesi, New York, Rogers Koleksiyonu. https://www.metmuseum.org	42
Görsel 25.	Sema Eden Dervişler”, Behzâd’a atfedilen bir eser, yaklaşık 1490 (Hicri 930), Metropolitan Müzesi, New York, Rogers Koleksiyonu. https://www.metmuseum.org	43

Görsel 26.	“Sema Eden Dervişler”, Behzâd’a atfedilen bir eser, yaklaşık 1490 (Hicri 930), Metropolitan Müzesi, New York, Rogers Koleksiyonu. https://www.metmuseum.org	46
Görsel 27.	“Semâ Eden Sûfiler” minyatüründe spiral (sarmal) yapıların incelenmesi Metropolitan Müzesi, New York, Rogers Koleksiyonu. https://www.metmuseum.org	47
Görsel 28.	“Semâ Eden Sûfiler” minyatüründe kullanılan renkler; sıcak renkler, soğuk tonlar ve renkli grilerden oluşmaktadır Metropolitan Müzesi, New York, Rogers Koleksiyonu. https://www.metmuseum.org	49
Görsel 29.	Fâriyâbli Dervîş’in Seccadeye Oturması ve Nehri Geçışı, Bustan-ı Sâdî . Minyatür: Safevî Dönemi, İsfahan, yaklaşık 1600. Yazı: Ali el-Hüseynî el-Kâtib, Herat, yaklaşık 1526. Görüntü Çerçevesi: 18.7 × 10.8 cm /Sayfa Ölçüsü: 28.5 × 18.5 cm. Şeyh Safiyüddin Erdebîlî Tekkesi’nin mührü taşınmaktadır. David Koleksiyonu, Kopenhag.	60
Görsel 30.	Şah Lehrâsp’ın Tahta Çıkışı. Ferdowsî’nin Şehnâme’sinden bir nüsha (yapraklar: 242v–243r). İran, Şiraz; 973 H. / 1565–1566 M. Sayfa boyutu: 43.2 × 27 cm. 529 yaprak ve 18 minyatür içermektedir. David Koleksiyonu, Kopenhag.	62
Görsel 31.	Hûşeng Dönemi’nde Sadeh Bayramı’nın Kutlanması minyatürü Şah Tahmasb Şehnâmesi’nden bir yaprak Ressam: Sultan Muhammed Safevî Dönemi Bulunduğu yer: Metropolitan Sanat Müzesi, New York https://www.metmuseum.org	63
Görsel 32.	Mecâlisü’l-Uşşâk, Ferîdü’l-Kâtib tarafından istinsah edilmiştir, 959 Hicrî / 1552 Milâdî. Kemâleddîn Hüseyin Gâzergâhî tarafından yazılmıştır. 74 minyatür içerir, hat: Nestâlik. Bodleian Kütüphanesi, Oxford Üniversitesi.	64
Görsel 33.	Emîr Alişîr Nevaî Dîvânı 1 Yazan: Sultan Ali Meşhedî Herat, 1499–1500 Mürekkep, mat sulu boya ve altın, lake cilt. Ölçüler: 24.1 × 15.2 cm Dil: Çağatay Türkçesi Metropolitan Sanat Müzesi https://www.metmuseum.org/	65

Görsel 34.	Mecâlisü'l-Uşşâk, Ferîdû'l-Kâtib tarafından istinsah edilmiştir, 959 Hicrî / 1552 Milâdî. Kemâleddîn Hüseyin Gâzergâhî tarafından yazılmıştır. 74 minyatür içerir, hat: Nestâlik. Bodleian Kütüphanesi, Oxford Üniversitesi.	66
Görsel 35.	Yelpaze Tutan Genç Kadın, imzasız. İran, İsfahan, 1590–1600. Kağıt üzerine minyatür, boyut: 23.5 × 15.2 cm: https://www.davidmus.dk/en/collections/islamic/art/61-1987	67
Görsel 36.	Bağda Sultan Hüseyin Mirza'nın Eğlencesi, Kâmâleddîn Behzâd. Herat Ekolü, yaklaşık 1490. Gülistan Sarayı Müzesi, Gülşen Murakkâ; Tahran Çağdaş Sanat Müzesi.	68
Görsel 37.	Pîr-î Âzâde ve Cevân-ı Muhteşemzâde, Kâmâleddîn Behzâd (imzalı), 930 Hicrî. Herat Ekolü. Freer Sanat Galerisi, Washington D.C. Kaynak: Câmî, Haft Evreng'in "Sebhatü'l-Ebrâr" bölümünden.	69
Görsel 38.	Mastaneh Zarechian 50*50cm, tuval üzerine yağlıboya, 2025, Antalya	71
Görsel 39.	Mastaneh Zarechian 50*50cm, tuval üzerine yağlıboya, 2025, Antalya	72
Görsel 40.	Mastaneh Zarechian 50*50cm, tuval üzerine yağlıboya, 2025, Antalya	73
Görsel 41.	Mastaneh Zarechian 100*70cm, tuval üzerine yağlıboya, 2021, Antalya	74
Görsel 42.	Mastaneh Zarechian 100*70cm, tuval üzerine yağlıboya, 2022, Antalya	75
Görsel 43.	Mastaneh Zarechian 90*70cm, tuval üzerine yağlıboya, 2022, Antalya	76
Görsel 44.	Mastaneh Zarechian 90*70cm, tuval üzerine yağlıboya, 2024, Antalya.	77
Görsel 45.	Mastaneh Zarechian 100*70cm, tuval üzerine yağlıboya, 2024, Antalya	78
Görsel 46.	Mastaneh Zarechian 20*30cm, Kâğıt üzerine rapid, 2024, Antalya	79
Görsel 47.	Mastaneh Zarechian 20*30cm, Kâğıt üzerinde sulu boya, 2022, Antalya	80
Görsel 48.	Mastaneh Zarechian 20*30cm, Kâğıt üzerinde çizim kalem, 2023, Antalya	81

PROBLEMİN TANIMI VE ARAŞTIRMANIN AMAÇLARI

Problem Tanımı

Onuncu yüzyılda İran minyatürünün özelliklerini belirlemek ve Kemaleddin Behzad'ın eserlerini inceleyerek bu eserlerin sonraki dönemlerde İran sanatına etkisini değerlendirmek.

Araştırmanın Amaçları

- Onuncu yüzyılda İran minyatürünün tarihçesini ve gelişim sürecini incelemek.
- Kemaleddin Behzad'ın eserlerindeki sanatsal özellikleri ve teknikleri analiz etmek.
- Behzad'ın eserlerinin sonraki dönemlerde İran sanatına etkisini araştırmak.

Yöntem

1. Kütüphane ve belge taraması
2. Nitel içerik analizi
3. Karşılaştırmalı çalışmalar
4. Saha gözlemi
5. Veri analizi

1. BÖLÜM: İRAN SANATININ İLK DÖNEMLERİNDEN SAFEVİLER'E KADAR GELİŞİMİ VE SANAT EKOLLERİ

GİRİŞ

Belki de İran ya da Pars ülkesi, coğrafi, siyasi, etnik ve ırksal açıdan dünyadaki en çeşitli ve olağanüstü bölgelerden biri olarak kabul edilebilir. Bu ülke, Hazar Denizi ile Basra Körfezi ve Umman Denizi arasında yer alan İran platosunun merkezi bölgesi de dahil olmak üzere çeşitli bölgelerden oluşmaktadır. Platonun merkezi ve doğu kısımları, geçmişte büyük bir göl olan fakat günümüzde kurumuş olan Lut ve Kevir çöllerini kapsayan geniş tuz çöllerleriyle kaplıdır.

İran platosunun batı kesimini ise dağlık alanlar, ovalar ve nehirler oluşturmaktadır ve bu bölgeler, Zagros Dağları silsilesinden kaynaklanmaktadır. Kuzeyde, görkemli Demavend Zirvesi'ni barındıran Elburz Dağları, bu bölgeyi diğer kısımlardan ayırmaktadır. Kuzeydoğuda ise, Elburz silsilesi boyunca uzanan Horasan Dağları, İran platosu ile Orta Asya arasında doğal bir sınır oluşturmaktadır.

İran platosu, iklimsel ve hava koşullarındaki çeşitlilik nedeniyle birçok farklı doğal yapıyı barındırmaktadır. Yaylalar, dağınık ve yoğun ormanlık alanlar, çöl ve yarı kurak bölgeler gibi farklı coğrafi özellikler, dört mevsimi belirgin bir şekilde yaşanabilir kılmıştır. Aynı zamanda farklı etnik gruplar ve ırkların varlığı, kültürel ve sanatsal zenginliğin yanı sıra dilsel ve ağız farklılıklarının da oluşmasına yol açmıştır.

Bu coğrafi, etnik ve kültürel çeşitlilik, İran platosunun farklı bölgelerinde çeşitli kültürel ve sanatsal merkezlerin ortaya çıkmasının temel nedeni olmuştur. Her bölge, yaşam tarzı ve çevresel koşullara göre kendine özgü eserler üretmiştir.

Bu görkemli ve değerli eserler, yüzyıllar boyunca isimsiz sanatçıların çabalarıyla yaratılmıştır. Her ne kadar bu eserlerin birçoğu, özellikle tarihi dönemlere ait olanlar zamanla unutulmuş olsa da bazıları anlatımsal ve edebi yapılar içinde hikâyeler şeklinde varlığını sürdürmüştür. Bu anlatıların en önemli örneği, İran'ın büyük destansı eseri olan Firdevsî'nin Şehnâme adlı eserinde görülebilir. Bu hikâyeler her ne kadar hayal gücüne dayalı bir şekilde sunulmuş olsa da tarihsel gerçekliklere işaret etmektedir (Taslimi, Nikouei ve Manouchehri, 1396, s.10).

Nihayetinde, hicrî on üçüncü yüzyılda (19. yüzyıl miladî) arkeoloji biliminin gelişmesiyle birlikte, İran sanatı üzerine ciddi bir ilgi ve araştırma süreci başlamıştır. Bu dönemde, farklı bölgelerin yöneticileri ya güç ve çıkar amacıyla ya da sanatsal ilgiyle, tarihî eserlere yönelmişlerdir. Bu ilgi, zamanla onları, tanınmış tarihî eserlerin yanına, aynı üslup ve anlayışla yeni kabartmalar ve yapılar inşa etmeye sevk etmiştir (Taslimi, Nikouei ve Manouchehri, 1396, s.10).

1.1. İran'da Sanatın İlk Dönemleri

İran'da sanatın kökenleri, Neolitik Çağ'a, yani M.Ö. sekizinci binyıla kadar uzanmaktadır. Bu döneme ait en eski kalıntılar arasında, özellikle Lorestan bölgesindeki Dooşe, Hoomiyan ve Kohdaşt mağaralarında bulunan duvar resimleri dikkat çekmektedir. Bu kültürel ve sanatsal gelişimin Zagros Dağları'nın diğer bölgelerinde de devam ettiği görülmektedir.

İlk çanak çömlek örnekleri, muhtemelen M.Ö. sekizinci binyıldan önceye ait olup, bu bölgelerde tespit edilmiştir. Tamamı el yapımı olan bu çömlekler zamanla dekoratif süslemelerle bezenmiştir. İran platosunun farklı bölgelerinde şekil ve bezemeler değişiklik gösterse de yapım teknikleri, kullanılan malzemeler ve temel özellikler bakımından ortak nitelikler taşımaktadırlar.

Bakır-Taş Çağı olarak adlandırılan dönemde, en karakteristik çanak çömlek türü kırmızı ve açık sarı renklerde, siyah boyalarla geometrik motiflerle süslenmiş kaplardır. Bu bağlamda, İran'daki süslemeli seramiğin geçmişi, hayvan ve geometrik motiflerle boyanmış örnekleriyle M.Ö. beşinci binyıla kadar uzanır. Çömlek çarkının kullanımı ve tam simetrik kapların yapımı ise M.Ö. dördüncü binyılda, Tepe Sialk, Tepe Hissar, Tal-i Bakun ve Susa gibi bölgelerde görülmektedir. Bu seramikler genellikle kase, geniş ağızlı kaplar, kadehler ve ayaklı içki kaplarından oluşmaktadır. Renkleri genellikle krem ya da açık sarı olup, siyah ya da koyu kahverengi boya ile hayvan figürleri, geometrik desenler ve karışık motiflerle süslenmiştir (Grabar, 2001, s. 84).

Lut ölü’nde yer alan Tepe Yahya, Ciroft ve Şehdad gibi bölgelerin keşfiyle birlikte, M.Ö. dördüncü binyıla ait yeni bir uygarlığın varlığı ortaya çıkmıştır. Bu bölgelerde üretilen eserlerin çoğu taştan yapılmış olup, diğer antik bölgelere özellikle Susa üzerinden Mezopotamya’ya ihraç edilmiştir. Sistan’daki Şehr-i Sokhteh (Yanık Şehir) kazılarında elde edilen bulgulara göre, M.Ö. üçüncü binyılda bu şehir Doğu İran’ın önemli bir tunç işleme merkezi olmuştur. Bölgede, kademeli olarak inşa edilmiş evler, duvarları kil ve kireç harcıyla sıvanmış olarak tespit edilmiştir. Bu yapılarda su temini için büyük boyutlu seramik borular kullanılmıştır. Ayrıca bölgede bulunan bir kafatası, o dönemde cerrahi müdahalelerin yapıldığını göstermektedir.

Aynı dönemde, binlerce işlenmemiş lapis lazuli, firuze ve süs boncuğu bulunmuş olup, bu da bölgedeki üretimin yaygınlığını göstermektedir. Dolayısıyla, M.Ö. üçüncü binyılın sonlarında Lut ölü ve Şehr-i Sokhteh, Güneydoğu İran’ın en gelişmiş uygarlıkları arasında yer almış ve Elam ile Mezopotamya medeniyetleriyle kültürel ve ticari ilişkiler kurmuşlardır.

Güneydoğu İran’daki bir diğer önemli merkez, Kermân yakınlarındaki Şehdad bölgesidir. Burada kırmızı renkli çömlekler, sembolik ve betimleyici çizgiler, çeşitli steatit taşları ve dikkat çekici mezar yapıları bir arada bulunmaktadır. Bölgedeki en değerli buluntulardan biri, “Şehdad Bayrağı” olarak bilinen bronz eserdir. Bu metalik sanat eseri, İran’da metal işçiliğinin M.Ö. dördüncü binyılda, kültürel ve sanatsal gelişmelere paralel olarak başladığını göstermektedir. Bu gelişmelerin ardından taş aletlerin yerini metal aletler almış ve değerli taşlarla süslenmiş mücevherler üretilmeye başlanmıştır. Ancak tunç işçiliği asıl gelişimini M.Ö. üçüncü binyılda göstermiş ve İran platosunun farklı bölgelerinde zirveye ulaşmıştır.

M.Ö. ikinci binyılda ise, Batı İran bölgelerinde tek renkli, desenli çömlekler yaygınlaşmıştır. Bu çömlekler genellikle açık sarı zemin üzerine koyu kahverengi boya ile boyanmış olup, karmaşık geometrik motifleriyle dikkat çeker. Bu gelişmeler, Batı İran’daki seramik geleneğinin evrimsel sürecinin bir sonucudur (Grabar, 2001, s. 84).

1.1.1. Medlerden Safevîler'e Kadar İran Sanatının Gelişimi

İran sanatı, Medler döneminden (M.Ö. 7. yüzyıl civarı) Safevîler'in sonuna kadar (18. yüzyıl) inişli çıkışlı bir gelişim süreci yaşamış ve bu süreç siyasi, kültürel ve dini dönüşümlerle derin bir bağ kurmuştur.

Medler döneminde, her ne kadar az sayıda sanatsal eser günümüze ulaşmış olsa da Asur ve Urartu kültürlerinin taş mimarisi ve kabartma sanatı üzerindeki etkileri açıkça görülmektedir. Bu dönemin en önemli kazanımı, taş mimarinin temellerinin atılması ve savunma amaçlı kalelerin inşa edilmesidir.

Ahamenişler döneminde (M.Ö. 550–330), İran sanatı büyük bir gelişim gösterdi. Persepolis, Susa ve Pasargad'daki saray mimarisi ile birlikte, dinsel sahneler, saygı duruşları ve farklı kavimlerin birliği gibi konuları işleyen kabartmalar, imparatorluğun görkemi ve düzenini simgeliyordu.

Partlar (Arsakîler) döneminde (M.Ö. 247 – M.S. 224), Helenistik etkilerle yerli İran geleneklerinin sentezi oluştu. Tâk (eyvan) mimarisi (Hatra Sarayı, Kangâvar'daki Anahita Tapınağı gibi), seramik sanatı ve duvar resimleri bu dönemin belirgin özelliklerindendi (Harper, 1975, s. 103).

Sasani dönemi (M.S. 224–651), İslam öncesi İran sanatının en parlak evresidir. Bishapur ve Firuzabad'daki düzenli şehir planlaması, kubbeli ve tonozlu mimari, Taq-e Bostan ve Naqsh-e Rostam'daki anıtsal kabartmalar, metal işçiliği ve değerli dokuma sanatı bu dönemin başlıca sanatsal başarılarıdır.

İslam'ın gelişiyle (7. yüzyıl sonrası), İran sanatı yeni bir evreye girdi. Erken İslam döneminde (7–10. yüzyıllar), Sasani geleneği İslam sanatı içinde yeniden biçimlendi. Bu dönemde seramik sanatı, Kûfî hat sanatı ve Arapesk motifleri yaygınlaştı (Ettinghausen, Grabar ve Jenkins-Madina, 2001, s. 77).

Selçuklu döneminde (11–12. yüzyıllar), İran sanatı daha da gelişti. Kubbe yapıları, minareler ve medreseler yaygınlaştı. Mozaik çini, alçı süsleme, maden sanatı ve tezhipli ilk Kur'an nüshaları ile edebî eserler (örneğin Şehname) bu dönemin sanatsal zirvelerindendir (Canby, 1993, s. 54).

İlhanlılar döneminde, Çin sanatı İran sanatına etki etti ve bu etkileşim Tebriz ekolünün oluşmasına zemin hazırladı. Timurlular döneminde, Herat Ekolü'nde İran minyatürü büyük bir zirveye ulaştı; bu tarz, incelikli detaylar, zengin renk kullanımı ve dengeli kompozisyonlarıyla tanınır.

Safevîler döneminde (1501–1736), sanat özellikle minyatür, hat sanatı, dini mimari ve halıcılık alanlarında zirveye ulaştı. İsfahan ekolü, insan yüzü tasvirleri, doğa betimlemeleri ve İslam tasavvufundan ilham alan temalarıyla bu dönemin belirleyici sanat anlayışını temsil eder (Canby, 1993, s. 45).

1.1.2. İran Sanat Ekolleri

İran sanat ekolleri, özellikle minyatür alanında, İran görsel sanatlarının en önemli göstergelerinden biri olarak, çeşitli tarihî dönemlerde ve kültürel, siyasi, dinî ve coğrafi etkenlerin etkisiyle şekillenmiştir. Her ekol; kompozisyon, renk kullanımı, portre anlayışı ve konu işleyişi açısından kendine özgü nitelikler taşır (Gray, 1354, s. 18).

Bağdat Ekolü (9–11. yüzyıllar): İslami minyatür sanatının İran'daki ilk örneklerini temsil eder. Bu ekolün temel özellikleri; sade çizimler, sınırlı renk paleti ve Bizans ile Maniheist sanatının etkileridir. Eserler genellikle bilimsel ve edebî içerikli kitaplarda, özellikle Süryanice ve Arapça tercümelerde görülmektedir (Gray, 1354, s. 18).

Birinci Tebriz Ekolü (İlhanlılar Dönemi): Moğol istilasından sonra Çin sanatıyla kurulan kültürel etkileşim sonucunda ortaya çıkmıştır. Bu dönemin resimlerinde daha bütünlüklü kompozisyonlar, artan hareketlilik, Moğol tipi yüzler ve dağlık manzaralar dikkat çeker.

Şiraz Ekolü (14–15. yüzyıllar): Halk arasında yaygınlaşan bir üsluptur. Parlak ve süsleyici renkler, çocuk benzeri yüzler, hayalî manzaralar ve sade anlatım dili bu ekolün başlıca özellikleridir. Bu tarz, özellikle Sâdî ve Hâfız gibi şairlerin eserlerinin resimlendirilmesinde kullanılmıştır.

Herat Ekolü (15. yüzyıl): İran minyatür tarihinin en parlak ve olgun dönemidir. Timurlular sarayında ve Kâmâleddîn Behzâd gibi büyük sanatçılar öncülüğünde zirveye ulaşmıştır. Bu ekolde, titiz kompozisyonlar, duygulu insan tasvirleri, renk ve ışıktaki çeşitlilik, şehir yaşamı ve gündelik hayata dair detaylar ön plandadır. Herat Ekolü eserleri, sanatsal zarafet, edebî anlatım ve ileri düzey resim tekniklerinin birleşimidir.

Bu araştırmada ana odak noktamız Herat Ekolü'dür; çünkü bu ekol, İran minyatür sanatının zirvesini ve İran görsel sanatlarının gelişiminde bir dönüm noktasını temsil eder.

İkinci Tebriz Ekolü (Erken Safevî Dönemi): Şah İsmail'in Herat sanatçılarını Tebriz'e taşımasıyla ortaya çıkmıştır. Bu ekol, anlatıya dayalı sahneler, zengin renk kullanımı, karmaşık kompozisyonlar ve daha insancıl bir bakış açısıyla tanımlanır (Gray, 1354, s. 140).

Kazvin Ekolü (Orta Safevî Dönemi): Kompozisyonda sadeleşme ve manzara öğelerinin dönüşümüyle öne çıkar. Saray yaşamı ve törensel temalar daha baskın hale gelir. Yüz tasvirleri daha şematikleşmiş, renk çeşitliliği ise azalmıştır (Robinson, 1376, s. 63).

İsfahan Ekolü (Geç Safevî Dönemi): Şah Abbas I döneminde, Tebriz ve Kazvin'den gelen sanatçılarla birlikte İsfahan'da gelişmiştir. Bu ekol; figür merkezli yaklaşım, şiirsel manzaralar, karmaşık çerçeve düzenlemelerinin kaldırılması, gündelik hayat ve bireysel portrelere odaklanmasıyla tanınır. Minyatürler bu dönemde bağımsız resimlere (tek sayfalık kompozisyonlara) yönelmiştir (Robinson, 1376, s. 65).

1.2. İran Minyatüründe Kompozisyon Yapısı

“Minyatür” kelimesi Fransızca “minimum natural” ifadesinden türetilmiş olup “küçük ve zarif doğa” anlamına gelmektedir.” Bu kelime ilk olarak Orta Çağ el yazmalarında kullanılan, büyük bir özenle yapılmış küçük resimleri tanımlamak için kullanılmıştır. Genel anlamda minyatür, ince ve zarif işçilikle üretilmiş her türlü sanatsal eseri tanımlar ve farklı tekniklerle yapılabilir. Daha özel anlamda ise detaylı ve hassas çizimlere verilen isimdir. Bu sanat dalı genellikle kitapları, el yazmalarını ve bazen süs eşyalarını bezemek için kullanılmıştır. Minyatür sanatı, detaycılığı, yüksek el becerisi ve dekoratif yönüyle dikkat çeker; tarih boyunca özellikle doğu kültürlerinde görsel sanatların temel taşlarından biri olmuştur. İran, Osmanlı, Hindistan ve Çin gibi çeşitli medeniyetlerde farklı tarz ve tekniklerle gelişim göstermiştir (Akyürek, 2020, s. 23).

1.2.1. İran Minyatürü

İran’da gelişmiş ve zirveye ulaşmış minyatür sanatının bir dalıdır. Bu sanat, doğa unsurlarını, mimariyi ve insan figürlerini bir araya getirerek edebi, tarihi ve tasavvufi hikayeleri tasvir eder.

Bununla birlikte, bu araştırmada farklı kaynakların kullanımı ve bu kaynaklara sadık kalma gerekliliği nedeniyle, “İran resmi” veya “minyatür” terimlerinin de yer aldığı belirtilmelidir. Bu terimler genellikle “İran minyatürü” ile eş anlamlı olarak kullanılır.

İran resminin, Aryan topluluklarının Hindukuş Dağları’ndan İran Platosu’na girişiyle doğduğu söylenebilir. Arkeologlar ve araştırmacılar, kaya resimleri buluntularına dayanarak İran sanatının tarihini Neolitik Öncesi döneme (MÖ 7. Yüzyıl) kadar geri götürmektedir. Bu döneme ait bronz eserler, kaya kabartmaları ve Luristan sanatına ait seramikler, sanat ve felsefe açısından insanlık tarihine derin bir bakış sunmaktadır. İranlılar yalnızca görünen dünyaya değil, anlam dünyasına da yönelmiş ve hakikatin peşinde olmuşlardır (Sharifi, 1381: 28).

Minyatür sanatı, İran'ın köklü ve değerli sanat dallarından biri olarak, bu toprakların kültüründe ve sanatında her zaman özel bir yere sahip olmuştur. Üçüncü yüzyılda yaşayan İranlı ressam Mâni, deneyimli ve yetenekli bir sanatçıydı. Onun resimleri, birer mucize olarak görülmüş ve İran minyatür sanatının başlangıcı kabul edilmiştir. Bu sanat, zamanla Çin'e kadar yayılmıştır. Mani'nin eserleri Çin'in Turfan bölgesinde bulunmuştur. Mâni, sanatını altın tonlarında yapılmış resimler ve süslemelerle ifade etmiştir. “Arzhang” adlı kitabında şöyle yazmıştır: “Bu levhayı gökyüzünden getirdim ki peygamberliğimin mucizesi olsun” (Pakbaz,1389:656).

Bu sanat, kitapların ve el yazmalarının süslenmesi ve resimlenmesini içeren bir sanat dalı olup, sadece görsel bir sanat olarak değil, aynı zamanda kültürel ve tarihi kavramları ve anlatıları aktarmak için bir araç olarak da bilinir. Antik çağlardan günümüze kadar, bu sanat uzun ve inişli çıkışlı bir yol katetmiştir.



Görsel.1: Düşe Mağarası, Hürremabad, Luristan, M.Ö. yaklaşık 8. Binyıl.

Kaynak: İran Sanat Tarihi, Nasrullah Teslîmî.



Görsel.2: Maniheizt kitaptan ayrılmış bir minyatür Müzisyenler, 8./9. Yüzyıl.

Kaynak: İran Resmi Başlangıçtan Günümüze, Pâkbahz

İran minyatürü, canlı renklerin kullanımı, ince çizgileri ve kendine özgü perspektifiyle tanınır. İslam'ın İran'a girişi ve bu topraklarda meydana gelen kültürel ve sanatsal değişimlerle birlikte dönüşüme uğramış ve İslami kavramlarla yeni bir biçimde gelişimini sürdürmüştür. Bu sanat, farklı tarihi dönemlerde gelişmiş ve özellikle Timurlular ve Safeviler döneminde zirveye ulaşmıştır. Bu dönemlerde, İran minyatürünün gelişiminde büyük rol oynayan Kemaleddin Behzad gibi büyük sanatçılar ortaya çıkmıştır.

9. ve 10. Yüzyıllarda İranlı minyatür sanatçıların ürettiği eserler, özellikle İslam kültürü bağlamında, anlam, form ve teknik özellikler açısından diğer kültürlerle ait görsel sanat eserlerinden tamamen farklıdır. İran minyatürü, Avrupa'nın doğa temelli resim anlayışından belirgin bir şekilde ayrılır ve estetik prensipler açısından Uzak Doğu ve Hint sanatlarından farklı bir yol izler (Pakbaz, 1381a: 011).

10. Yüzyılda İran minyatürünün geçirdiği değişimleri anlamak, bu alandaki en büyük sanatçılardan biri olan Kemaleddin Behzad'ın eserlerinin özelliklerini analiz edip incelemek ve onun sanatının İran minyatürü üzerindeki etkilerini değerlendirmektir. Genel olarak, İran'ın Batı kültüründen bağımsız bir şekilde zirveye ulaşp geliştiği bu dönemde, 10. Yüzyıl minyatür sanatını ele alacağız.

1.2.2. İran Minyatürü; Estetik, Sembolizm ve Anlatımın Buluşması

Tarihçi ve sanat eleştirmeni Patrick Ringgenberg, Bizans ikonlarının ve Çin resimlerinin görsel alanlarını karşılaştırdıktan sonra, İran minyatürünün bu iki sanat anlayışının birleşimi ve benzersiz bir sentezi olduğunu belirtmiştir. O, şu sonuca varır: “Minyatür, duysal algı ile zihinsel sezginin birleşimidir; onun gerçekçi ve sembolik özellikleri de buradan kaynaklanır.” Ringgenberg'e göre, minyatür sanatı hem gözlemsel bir alan hem de metafizik bir ufuktur. Her görsel alan, duysal algı ve zihinsel sezgi temelinde kavranır. Konu açıktır, çünkü resim görme ile başlar. İran minyatürlerinin içeriği ve özü genellikle av, aşk, hükümdarlık ve tahta çıkış, savaş gibi temaları kapsar ve çoğunlukla şiirden ilham alınmaktadır (Ringgenberg, 2019, s. 5).

İran'da, dönemde dini inanışlar nedeniyle resim sanatı bir dönem sansüre uğramıştır. Bu nedenle, minyatür meşru bir sanat biçimi olarak kabul gördü ve kendine sağlam bir yer edindi. Minyatürler geniş çapta Kur'an sayfalarında ve türbelerde kullanıldı; böylece gelişerek bir anlatı sanatına dönüştü. Minyatür, her ne kadar dışarıdan bakıldığında betimleyici bir sanat dalı gibi görünse de derin bir sembolik anlam taşır. O dönemde minyatür, saray sanatının ayrılmaz bir parçasıydı. Bunun temel nedeni, yüksek maliyetleri nedeniyle bu sanatın prensler ve hükümdarlar tarafından desteklenmeden sürdürülemeyecek olmasıdır.

Hicri 10. Yüzyıl, özellikle minyatür alanında, İran resim sanatının en parlak dönemlerinden biridir. Bu dönemde Safevîlerin iktidara gelmesiyle birlikte, İran sanatı yeni bir gelişim aşamasına girdi. Safevî hükümdarları, özellikle Şah İsmail ve Şah Tahmasb, sanatına büyük destek sağladılar ve resmi, sarayın en önemli kültürel ve sanatsal unsurlarından biri haline getirdiler. Bu dönemde, Timurlulardan miras kalan

minyatür sanatı zirveye ulaştı ve İran gelenekleri ile yeni unsurların birleşmesiyle büyük bir dönüşüm yaşadı (Âzhend, 1389, s. 2).

İran minyatürü ortaya çıktığında, Horasan, Azerbaycan, Fars, Kazvin ve İsfahan gibi şehirlerde gelişmiştir. Bu şehirler büyük bir edebi misyon taşımışlardır. Minyatür sanatçıları genellikle hat sanatına da ilgi duymuşlardır. Burada dikkat çeken bir nokta, minyatürde yüz ifadeleri ve duyguların sunumunun yapay bir ihtişam ve saray atmosferini yansıtmasıdır. Geçmişte gösterişli ve çifte standartlı bir yaşam tarzı zirveye ulaşmıştı. Bu durum, eski terimlerle “gizli ve açık” veya daha basitçe “saygı” ve “mahcubiyet” arasındaki farkı tamamen ifade etmiştir. Bu özellikler, minyatür sanatında açıkça görülmektedir.

1.3. Kültürün İran Minyatürü Sanatı Üzerindeki Etkileri

Kültür, sonsuz bir kavramdır ve kesin bir tanımı yoktur, çünkü bu kavram zaman içinde sürekli olarak değişir. Kısaca, kültür, bir toplumun gelenek ve göreneklerinin toplamıdır veya daha geniş bir ifadeyle, insanların birbirlerinden öğrendikleri her şeyi kapsar. Bu noktada, bir kültüre aşırı derecede inanmak ve buna sıkı sıkıya bağlı kalmak, o kültürün kimliğini ifade etme konusunda izolasyona ve zayıflamaya yol açabilir. Kültür, değişken doğası gereği insanlar tarafından taşınır ve her ülkenin sanatını etkiler. İran sanatı, eski bir sanat olarak, her zaman bu değişimlerin ve kültürel etkileşimlerin etkisi altında olmuş hem diğer kültürlerle etki etmiş hem de onlardan etkilenmiştir. Aşağıda, İran minyatür sanatına etki eden bazı önemli kültürel etkiler incelenecektir.

1.3.1. Çin’in Etkisi

Çinli ressamların tarihi minyatür eserlerine bakıldığında, Çin’in minyatür sanatının doğduğu yer olma ihtimali vardır ve minyatür sanatının bu topraklardan diğer dünya bölgelerine yayıldığı düşünülmektedir. Ancak, İran’da da minyatür sanatının çok eski bir geçmişi bulunmaktadır ve bazı araştırmacılara göre (Pakbaz, 1385, s. 237), bu sanat İran’da doğmuş ve sonra Çin’e ulaşmıştır. Manihizm’in İran, Çin sanatındaki

ürünleri, bu iki eski kültürün karşılıklı etkileşimine işaret etmektedir. Minyatür sanatı İran'dan Çin'e geçmiş ve karşılığında, Tiyatro ve oyunculuk sanatı, özellikle Ta'ziye gibi oyunlarla yayılmaya başlamıştır. İlk olarak, Mani'nin ölümünü resmeden Manihistler bu uygulamayı başlatmışlardır.

İran ile Çin arasındaki kültürel etkileşim, özellikle Moğolların (İlhanlılar) hüküm sürdüğü dönemde, İran minyatür sanatının oluşumunda ve gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. Bu dönemde Çin ile doğrudan kurulan ilişkiler sayesinde hayvan figürleri, çiçekler ve manzara betimlemeleri gibi Çin'e özgü sanat unsurları İran'a girmiş ve yeni bir resim anlayışının temelleri atılmıştır. Bu yeni yaklaşım daha sonra Şiraz, Tebriz ve Herat gibi önemli sanat ekollerinin doğuşuna ilham vermiştir.

Her hâlükârda, ilerleyen süreçte Çin kültürü ve sanatının etkisiyle değişime uğramış minyatür tekrar İran'a geri dönmüştür. Bu dönemde İran minyatüründe yüz ifadeleri Çin tarzına benzer şekilde betimlenmiş, motifler ve desenler büyük ölçüde Çin sanatını andırır hâle gelmiştir.

Ancak yine de İran ve Çin minyatürleri arasında belirgin farklar mevcuttur. Çin minyatürlerinde genellikle sayfanın ortasında tek bir resim yer alır ve etrafı ya kâğıdın doğal rengiyle bırakılır ya da açık tonlarla boyanır. Buna karşılık, İran minyatüründe sayfanın hiçbir kısmı süslemesiz kalmaz; tüm yüzey ayrıntılı ve özenli biçimde desenlerle doldurulur. Ayrıca İran minyatürlerinde perspektif kullanımı gözlemlenir; nesnelerin yakınlık ve uzaklık ilişkileri ayırt edilebilir. Ancak bu perspektifin, bilimsel kurallara birebir uymadığı da belirtilmelidir. İran minyatürü, bu anlamda daha çok sanatsal sezgiye ve estetik dengeye dayalı özgün bir perspektif anlayışına sahiptir (Rubin Pakbaz, 1385, s.765).

1.3.2. İslam'ın Etkisi

İslam'ın ortaya çıkışıyla birlikte yaşanan savaşlar, kan dökülmeleri ve resim sanatını sınırlayan dini inançlar, genel olarak resim sanatının unutulmasına neden oldu. Ancak bu durum zamanla sanatçıları İslami sanata yönlendirdi. İslam sanatı zaman içerisinde farklı milletlerin sanatına nüfuz etti ve özellikle minyatür sanatı üzerinde

derin etkiler bıraktı. Örneğin Bağdat Ekolü bu bağlamda örnek verilebilir. İslam'ın doğuşuyla birlikte bu ekol büyük değişimlere uğramış ve İslam öncesi tarzını büyük ölçüde kaybetmiştir. Açık mavi, bordo, açık sarı ve altın rengi, bu ekolün karakteristik renkleri arasında yer alır. Kelile ve Dimne adlı kitap, Bağdat Ekolü'ne ait minyatürlerle süslenmiş en tanınmış eserlerden biridir.

Ayrıca, İslam'ın sanatçıların dünya görüşü ve bakış açıları üzerindeki etkisi, doğrudan sanatsal eserlere de yansımıştır. Sanat eserlerinin düşünce, hayal, arzular ve ideallerin ürünü olduğu kabul edildiğinde, bu eserlerin sanatçının dünya görüşüne göre şekillendiği anlaşılır. Bu nedenle, bir sanat eseri hem dış görünüşe sahiptir –yani izlenebilir bir biçimi vardır– hem de derin, gizli bir anlam taşır ki üzerinde düşünülmesi gerekir.

Dünyanın her köşesinde, her kültür ve ülkede farklı bakış açıları mevcuttur. Bu farklılıklar o coğrafyanın kültür ve sanatından doğar. Örneğin, antik İran'da “iyilik ve kötülük” teması mitolojide çok önemli bir yere sahipti ve bu konuyla ilgili pek çok görsel örnek bulunabilir. Ancak İslam'ın İran'da egemenlik kurmasından sonra, İslam düşüncesinin etkisiyle “tevhid” (birlik inancı) ve “birlikte var oluş” her zaman ön planda tutulmuştur.

“Lâ ilâhe illallah” (Allah'tan başka ilah yoktur) ve “Kul hüvallâhu ehad” (De ki: O Allah birdir) ifadeleri, tevhid inancının en temel anlatımlarından olup, birçok ressam ve mimar tarafından eserlerinde defalarca kullanılmıştır (Hagedorn, 2015, s. 8).

1.3.3. Batı ve Avrupa'nın Etkisi

Batılılaşma, İran minyatür sanatı üzerinde etkili olan önemli gelişmelerden biridir. Bu kavram ilk kez Hicrî 10. yüzyılda ortaya çıkmış ve Batılı sanatçılardan esinlenen sanat anlayışlarını tanımlamak için kullanılmıştır. Yaklaşık iki yüzyıl boyunca halk arasında yayılan bu akım, İranlı ressam ve sanatçıların Batı sanatını taklit etmeye başlamalarına neden olmuştur.

Bu etkilenme özellikle Safevîler döneminde, Avrupa'nın doğa temelli resim anlayışının İran'a giriş yapmasıyla belirginleşmiştir. İranlı sanatçılar, Avrupa resimlerinin temel özellikleri olan perspektif ve hacim vurgusunu eserlerinin merkezine almışlardır. Bu tarz bir benimseme, İran minyatür sanatında büyük bir dönüşüme yol açmış; sanatçılar yeni teknikler keşfederek minyatüre yeni anlamlar kazandırmış ve hatta çıplak bedenin resmedilmesi gibi daha önce görülmeyen uygulamalara yönelmişlerdir.

Bu eğilim, bir yandan İran sanatına küresel ölçekte yeni bir yapı kazandırmış; öte yandan da İran'ın özgün ve geleneksel sanat anlayışını zayıflatmıştır. Bu süreç, İran'da devam etmiştir; çünkü zengin hükümdarlar, Avrupa'dan ressamı saraya davet ederek önemli mekânlarda duvar resimleri yapmalarını istemişlerdir. Özellikle İsfahan şehrinde bu etkinin izleri, Ali Kapı ve Çehel Sütun saraylarının duvar resimlerinde açıkça görülmektedir (Pakbaz, 1378, s. 371).

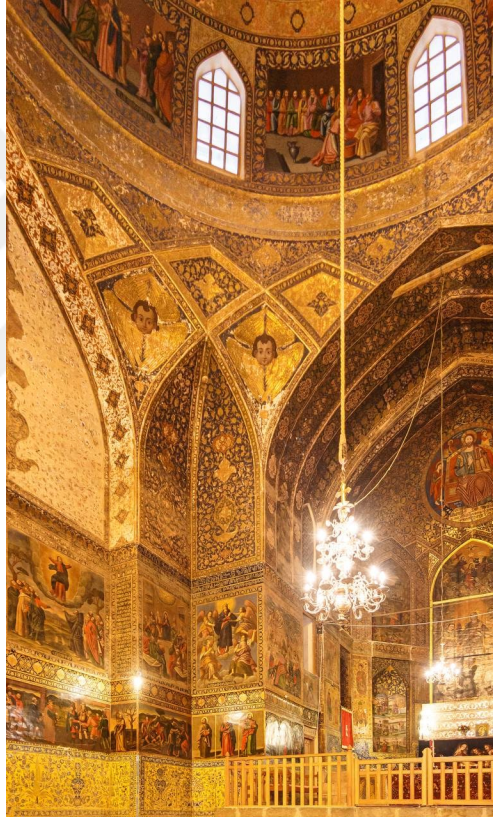
Bununla birlikte, bazı uzmanlar Avrupa'nın İran resim sanatı üzerindeki etkisinin daha çok konu seçiminde olduğunu, tarz ve tekniklerde bu etkinin sınırlı kaldığını savunmaktadır. Örneğin, İran minyatür sanatı o dönemlerde Avrupa'dan etkilenmiş olsa da Avrupa'da hacim vermek amacıyla gölgeleme çok yaygınken, İran minyatürleri parlak ve şeffaf yapısını korumuştur. Bu özellik, İranlı minyatür sanatçılarının Batı'dan bazı öğeleri almış olsalar bile, kendilerine özgü kimliklerini koruduklarını göstermektedir.

İran minyatür sanatında gölge bulunmaz. Minyatürün doğasında, her şey ışığı eşit şekilde alır. Bu, Rönesans öncesi sanat geleneklerinde de görülen bir özelliktir; o dönemde parlaklık yaygın bir değerdi. Bu nedenle, Orta Çağ resimleri ve Bizans ikonaları tamamen aydınlık ve parlaktır. Batı sanatında gölgelendirme, derinliği göstermek amacıyla ortaya çıkmış bir tekniktir. Başka bir deyişle, hacmi yansıtabilmek için gölgelendirme bir teknik zorunluluğa dönüşmüştür. Ancak İran minyatüründe böyle bir ihtiyaç bulunmadığı için, sanatçılar bu tekniğe ilgi göstermemişlerdir.

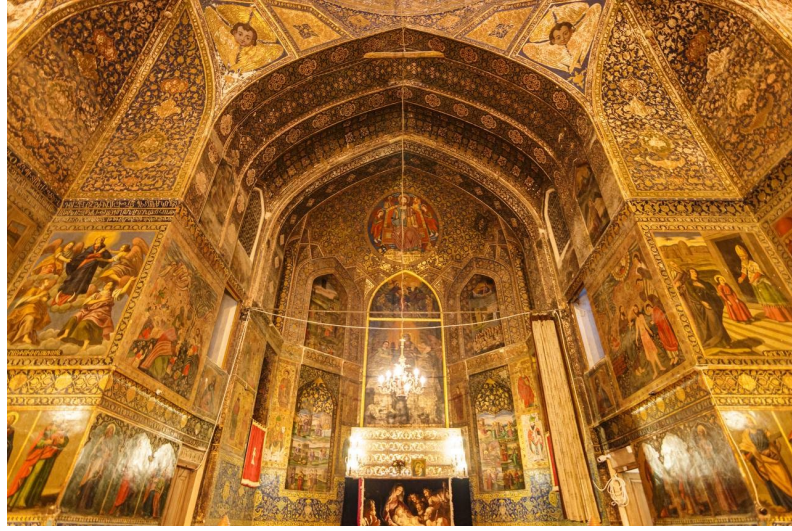
İran minyatür sanatının görsel mekân anlayışı da bu sanatın en özgün yönlerinden biridir. Bu mekânsal yapı, Rönesans sonrası Avrupa resminde görülen perspektif anlayışıyla temel farklılıklar gösterir. İran minyatürü, izleyiciye aynı anda

birden fazla ufku gösterme yeteneğine sahiptir. Her düzlem, kendine özgü duygusal bir atmosfer ve renk düzeniyle kurgulanmıştır. Bu yapı, klasik perspektif kurallarına bağlı kalmaksızın oluşturulmuştur ve bu sayede şiirsel etkileri de içinde barındırabilir.

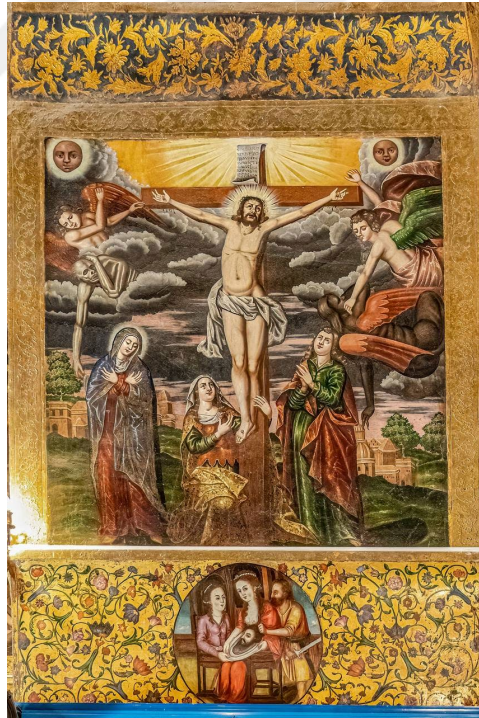
Buraya kadar, İran minyatür sanatına dış kültürlerin en önemli etkilerini inceledik. Şimdi ise, bu sanatın doğrudan İran kültüründen beslenen iki belirgin özelliği olan şiir ve ışık kavramlarının minyatürdeki yerini ele alacağız (Âjand, 1385, s. 185).



Görsel.3: Vank Kilisesi veya Kutsal Kurtarıcı Kilisesi duvar resimleri, İsfahan, İran. Safevîler dönemi. Kaynak: İran'ın Tarihî Yapıları ve Antik Mekanları Envanteri. Tahran: Kültür ve Sanat Bakanlığı Matbaası, 1345.



Göresl.4: Vank Kilisesi veya Kutsal Kurtarıcı Kilisesi duvar resimleri, İsfahan, İran. Safevîler dönemi.
Kaynak: İran'ın Tarihî Yapıları ve Antik Mekanları Envanteri. Tahran: Kültür ve Sanat Bakanlığı Matbaası, 1345.



Göresl.5: Vank Kilisesi veya Kutsal Kurtarıcı Kilisesi duvar resimleri, İsfahan, İran. Safevîler dönemi.
Kaynak: İran'ın Tarihî Yapıları ve Antik Mekanları Envanteri. Tahran: Kültür ve Sanat Bakanlığı Matbaası, 1345.



Göresl.6: Vank Kilisesi veya Kutsal Kurtarıcı Kilisesi duvar resimleri, İsfahan, İran. Safevîler dönemi.
Kaynak: İran'ın Tarihî Yapıları ve Antik Mekanları Envanteri. Tahran: Kültür ve Sanat Bakanlığı Matbaası, 1345.



Göresl.7: Vank Kilisesi veya Kutsal Kurtarıcı Kilisesi duvar resimleri, İsfahan, İran. Safevîler dönemi.
Kaynak: İran'ın Tarihî Yapıları ve Antik Mekanları Envanteri. Tahran: Kültür ve Sanat Bakanlığı Matbaası, 1345.

1.4. İran Minyatürü ile Şiirin Kopmaz Bağı

İran sanatı kendi ulusal kimliğine ulaştığında, resim ve şiir birbirine iç içe geçmiştir. Bu durumu basit bir örnekle açıklamak mümkündür: Örneğin, Fars edebiyatında genellikle “cam” kelimesi şarap anlamında kullanılır. Oysa kelimenin sözlük anlamı içki kabı, kadeh ya da bardaktır. Buna göre, Fars şiirinde “cam” kavramsal olarak şarabı temsil eder. Aynı yaklaşım, resim sanatında da görülmektedir; resimde kullanılan “cam” da doğrudan şarap anlamında yorumlanır.

Bu da şiir ve resmin aynı yapıdan beslendiğini, aynı düşünsel zemin üzerine kurulduğunu gösterir. Şair ile ressam aynı topraklarda doğmuş, aynı kültürel ve sembolik dili paylaşmıştır. Bu bağı daha iyi anlamak için büyük İranlı şair Nizâmî Gencevî’den bir beyte yer verebiliriz. Nizâmî, kendisini yalnızca bir şair değil, aynı zamanda bir ressam olarak da tanımlamıştır.

من که نقاش نیشکر قلمم

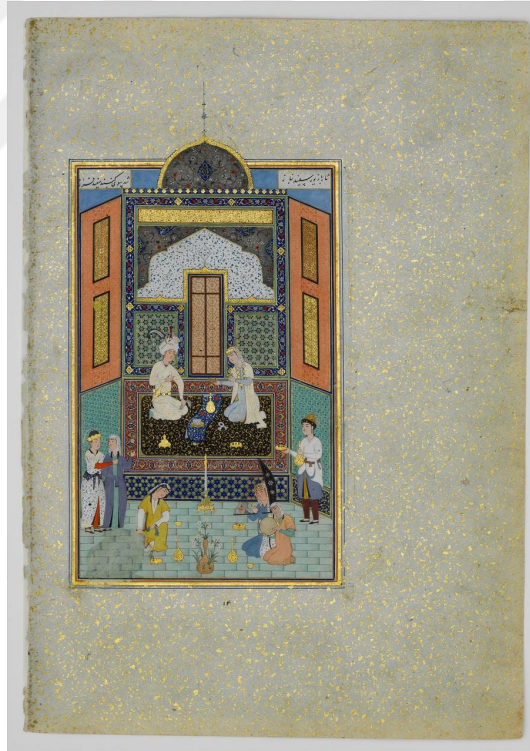
رطب افشان نخل این سخنم

Şairlerin eşsiz betimlemelerinde, gece laciverte, güneş altın bir kalkana, gündüz sarı yakuta, insan yüzü aya, insan boyu serviye ve dudaklar gül tomurcuğuna benzetilmiştir. Ressamlar da tıpkı şairler gibi renkleri bir âşık ile maşukun yan yana gelişi gibi uyum içinde yerleştirirler. Şiirdeki vezin ve kafiye, hikâyedeki karakterlerin hareketlerine karşılık gelir (Âjand,1385, s.192).



Göresl.8: İki Âşık ve Yol Arkadaşları”, ipek üzerine yapılmış minyatür, Tebriz, Hicrî 9. yüzyılın.

Kaynak: Abdülmecid Hüseyinrad. Görsel Sanatlar Temelleri, 1395 baskısı.



Görsel.9: “Cuma Günü Beyaz Saray’da Behram Gur”, Nizami Gencevî’nin Hamse’sinden 235 numaralı yaprak, Yazar: Nizami, Hattat: Sultan Muhammed Nur (İranlı), Resim: Şeyh Zade (İranlı), Hicri 931 / 1524–1525, New York Metropolitan Sanat Müzesi’nde muhafaza edilmektedir. Kaynak: Metropolitan Müzesi’nin resmi web sitesi. www.metmuseum.org

1.5. İran Resminde Işık

Işık ve karanlık, kadim zamanlardan beri İran kültüründe varoluşun iki temel unsuru olarak görülmüştür. Tüm varlıklar bu iki unsurun etkileşimiyle büyüüp gelişir. Örneğin, kutsal kişilerin başları genellikle bir ışık halesi şeklinde tasvir edilmiştir. İran sanatında, özellikle minyatürde, ışık alevlerini andıran formlar sıkça görülür. Minyatürlerde, Hz. Muhammed'in (s.a.v) başı çevresinde büyük bir ışık alevi betimlenir; bu durum sanatçının ona bir azizden çok daha yüce bir konum atfettiğini gösterir.

Altın unsuru, İran inanç sisteminde maddi ötesi bir anlam taşır. Örneğin, geleneksel sembolizme göre nurdan yaratıldığına inanılan meleklerin tasvirinde sanatçılar her zaman ışık ve parlaklık içeren renkleri tercih etmişlerdir. İranlı sanatçılar, antik dönemlerden bu yana parlak ve şeffaf renkleri kullanmışlardır. Gündelik yaşamda ve ev içi mimaride eski kapı ve pencere süslemelerinde bu tür renklerin kullanımı dikkat çeker. Sanatçılar bu camlardan geçen ışığı evlerine ve yaşamlarına yansıtarak, bu renklerin ruhani etkilerinden en iyi şekilde faydalanmayı amaçlamışlardır.

Gökyüzünü altın rengiyle, suyu ise gümüş tonlarıyla boyamak, gerçekçi olmayan renklerin düşünsel ve içsel bir atmosfer yaratmak amacıyla kullanıldığını gösterir. İran İslam sanatında süsleme, bazı eleştirmenlerin iddia ettiği gibi yalnızca estetik bir unsur değil, sembolik ve gizemli bir kimliğe sahiptir.



Görsel.10: “Muhammed, Burak Üzerinde Bir Vizyonla Göğe Yükseliyor”, Cami’nin Yusuf ve Züleyha’sından bir yaprak, Yazar: Mevlâna Nurüddin Abdurrahman Cami (İranlı), (Hicrî 10. yüzyıl), New York Metropolitan Sanat Müzesi’nde muhafaza edilmektedir.

Kaynak: Metropolitan Müzesi’nin resmî web sitesi. www.metmuseum.org

2. BÖLÜM: BEHZÂD'IN ESERLERİNDE SANATSAL ÖZELLİKLERİN VE TEKNİKLERİN YANSIMALARI

Bu bölümde, Herat ekolünün önde gelen ustalarından olan Kemâleddîn Behzâd'ın eserlerine odaklanarak, onun üslup özelliklerini ve sanatsal tekniklerini analiz edeceğiz. İran minyatür sanatının en etkili sanatçılarından biri olarak kabul edilen Behzâd, kompozisyon, renklendirme ve görsel anlatım alanlarında köklü bir dönüşüm yaratmıştır. Bu amaca ulaşmak için, önce sanatçının kısa bir tanıtımını sunacak, ardından onun üç önemli eserini karşılaştırmalı olarak inceleyeceğiz. Böylece Behzâd'ın kişisel üslubunun ayırt edici yönlerini, kullandığı estetik ilkeleri ve minyatür sanatında gerçekleştirdiği teknik yenilikleri ortaya koyacağız.



Görsel.11: Sultan Hüseyin Baykara'nın Portresi", Kemaleddin Behzad'ın eseri, Hicri 926, Harvard Sanat Müzesi, Massachusetts'te muhafaza edilmektedir.

Kaynak: Hasan Yusefi. Kazvin Resim Tarihi.

2.1. Kemâleddîn Behzâd

Kemâleddîn Behzâd, yaklaşık Hicrî 860 yılında Herat şehrinde doğmuştur. Çocuk yaşta ailesini kaybetmiş ve dönemin ünlü ressamlarından Mîrek Heravî tarafından himaye edilmiştir. Behzâd, Mîrek'in eğitimi altında hızla tanınan bir ressam hâline gelmiştir. Ali Şîr Nevaî'nin destekleriyle büyük sanatsal fırsatlar elde etmiş ve böylece sanatsal yolculuğunda önemli adımlar atmıştır.

Bir gün, sarayın büyük ve meşhur ressamı olan Kemâleddîn Behzâd, devrin vezirinin portresini çiçekler ve bitkiler arasında resmetmiştir. Bu eser sergilendiğinde, tüm izleyiciler hayranlık içinde kalmıştır. Rivayet edilir ki bazıları şöyle demiştir: “Elimizi uzatıp bu resimden bir demet çiçek koparabiliriz.” Bu sözler, Behzâd'ın sanatındaki gerçekçilik ve detayların ne denli etkileyici olduğunu gösteriyordu. Bir başkası ise şöyle demiştir: “Benim de böyle bir arzum oldu, ama elimi uzatırsam ağaçtaki kuşlar korkar ve uçarlar diye düşündüm.” Bu söz de bir kez daha Behzâd'ın sanatındaki derinlik ve canlılığın izleyicilerde nasıl bir hayranlık uyandırdığını ortaya koyuyordu (Aryan, 1984, s. 5).

O günden bu yana yüzyıllar geçti ve bugün biz, genellikle gerçek dünyayla hiçbir benzerlik taşımayan eserlerle dolu duvarların ve mekânların içinde yaşıyoruz. Çünkü günümüzde resim, hayal dünyasının bir yansımasıdır. Ancak yüzyıllar boyunca resmin görevi, gerçekliğe benzerlik yaratmaktır. Ayrıca belirtmek gerekir ki, günümüz genel anlayışında da bu düşünce biçimi çok fazla değişmiş değildir.

Elbette, günümüzde fotoğrafla iç içe yaşayan modern insan için, bir bahçeyi ya da bitkileri Kemâleddîn Behzâd'ın döneminde olduğu gibi gerçekçi bir biçimde algılamak neredeyse imkânsızdır. Rönesans dönemi ressamı ve matematikçilerinin dünyayı tasvir etme konusunda sağladığı teknik başarıların ardından gelen bizler için, perspektif ve gölge olmadan, tamamen ışıkla dolu bir görüntünün gerçeklik olarak kabul edildiğini hayal etmek bugün oldukça zordur. Gerçek şu ki, bizler daima kendi çağımızın koşullarıyla ölçüp biçeriz. Bu da bizi, geçmiş dönemlerin gerçekliğini ve o döneme ait sanatı anlamaktan uzaklaştırır.

Şunu da belirtmek gerekir ki, sanatçının tasvir ettiği dünya ister nesnel gerçekliklerin dünyası olsun ister sanatçının zihnindeki imgeler, o dönemin insanları

için hiçbir zaman anlamsız bir dünya olmamıştır. Görünen o ki, sanat aslında her zaman gerçekliği aramıştır ve bu arayışın nasıl gerçekleşeceğini ise çağ belirler. Dolayısıyla, eğer sanat tarihini bu bakış açısıyla okursak, Behzâd’dan söz ederken ve onu “gerçekçi” olarak nitelendirirken, bu kavramı günümüzün anlam ve bağlamlarıyla değerlendirmemeli; kelimenin o dönemdeki mantığını göz önünde bulundurmalıyız.

Behzâd, her biri minyatür sanatında bir başyapıt sayılabilecek çok sayıda eser üretmiştir. Onun en tanınmış eserlerinden bazıları, resimli “Hamse” (Beşli) adlı Nizâmî külliyyatı ile Firdevsî’nin “Şehnâme”sidir. Bu eserler, yalnızca resim sanatındaki ustalığıyla değil, aynı zamanda edebî ve tarihî değerleriyle de kıymetlidir. Şimdi, Behzâd’ın en önemli eserlerinden bazılarını inceleyeceğiz. Bu inceleme, onun üslubunu daha yakından tanımamıza yardımcı olacaktır (Aryan, 1984, s. 33).



Görsel.12: Diğer bir türbesi Timurlular ve Safevîler döneminin önde gelen nakkaşlarından Heratlı Kemaleddin Behzâd’a isnat edilmektedir. Bu türbe Tebriz’deki Kemal Bahçesi’ndedir. Kaynak: Kemaleddin Behzâd, Dr. Qamar Aryan, 1362 (1983).



Görsel.13: Kemaleddin Behzâd-ı Heratî'ye isnat edilen türbe, Timurlular ve Safevîler döneminin önde gelen nakkaşlarından biridir. Bu türbe, Herat'ta Mokhtar Dağı'nda yer almaktadır. Fotoğraf: Seyyid Baqir Hâşeminejad.

Kaynak: Kemaleddin Behzâd, Dr. Qamar Aryan, 1362 (1983).

2.2. Yûsuf ve Züleyha

Kemâleddîn Behzâd'ın “Yûsuf ve Züleyha” adlı tablosu, onun en meşhur eserlerinden biri olarak kabul edilir ve Hicrî 893 yılında, Sâdî'nin Bûstân adlı eserinin yazma bir nüshasında resmedilmiştir. Bu minyatür, Kur'an'da “ahsenu'l-kasas” (kıssaların en güzeli) olarak anılan kıssalardan birini konu edinmektedir. Mevlânâ, Sâdî, Attâr ve Emîr Hüsrev Dehlevî gibi birçok büyük yazar ve şair bu hikâyeyi yeniden yazmış ya da eserlerinde işlemiştir. Genel olarak, en fazla ilgi gören anlatılardan biri olan bu hikâyeye, dramatik gerilimleriyle ön plana çıkar ve insanlık tarihinin en temel ve evrensel kavramları olan aşk, baştan çıkarma ve iffet gibi temalara değinir.

Sâdî, şiirinde hikâyenin en önemli bölümüne, yani doruk noktasına Züleyha'nın Yûsuf'un gömleğine uzandığı ana odaklanmıştır. Bu, Yûsuf'un hem içsel hem de dışsal bir mücadele içinde olduğu andır.

Câmî, Yûsuf ve Züleyha adlı manzum eserinde, Züleyha'nın Yûsuf ile buluşmak için inşa ettirdiği sarayı şöyle tasvir eder: Züleyha'nın emriyle, sarayın her köşesi ve duvarı, onun Yûsuf'la birlikte olduğu resimlerle süslenmişti. Bir resimde Züleyha yüzünü Yûsuf'un dudaklarına yaklaştırmış, ondan bir öpücük almak isterken tasvir edilmişti. Başka bir resimde ise Züleyha, Yûsuf'u kollarının arasında tutmaktaydı. Diğer sahneler de aynı şekilde, âşığın maşukuna duyduğu tutkunun ifadesi olarak duvarlara, perdeler ve halılara işlenmişti. Yûsuf nereye baksa, kendisini Gülçehre Züleyha'nın kollarında görüyordu; başını göğe çevirdiğinde bile aynı sahneler evin tavanında karşısına çıkıyordu (Akkaşe, 2001, s. 151).

Camî'nin bu sarayı tasvir ettiği bazı şiir örnekleri şu şekildedir:

صفای صفه‌هاشان، صبح اقبال
فضای خانه‌هاشان، گنج آمال

Şiirin anlamı:

Revaklarının saflığı ve temizliği, saadet sabahı gibidir; Odalarının havası ise arzular hazinesi gibidir.

در او جز عاشق و معشوق کس نی
گزند شحنه و آسیب عسس نی

Şiirin anlamı:

Eğer bir seyirci oradan geçseydi, hasretten ağzında su toplanırdı.

در او جز عاشق و معشوق کس نی
گزند شحنه و آسیب عسس نی

Şiirin anlamı:

Orada âşık ve maşuktan başka kimse yoktur. Ne bir muhafız zarar verir ne de bir asker tehdit eder.



Görsel.14: Yusuf'un Züleyha'dan Kaçışı, Sanatçı: Usta Behzâd-ı Heratî Tarih: Hicrî 893 / Miladî 1487
 Boyut: 21×30 cm Eserin nüshası: Sadi'nin Bostan'ı Muhafaza edildiği yer: Kahire Kütüphanesi, Mısır
 Kaynak: Michael Barry, Figurative Art in Medieval Islam and the Riddle of Bihzad of Herat (İspanya, JCG, 2004), s. 106.

Behzâd'ın tablosu da hikâyenin doruk noktasını, yani Züleyha'nın Yûsuf'a sarıldığı anı tasvir etmektedir. Tabloya bu beyitlerin dâhil edilmesi oldukça dikkat çekicidir ve eserin okunmasında izleyiciye yardımcı olur. Hikâyenin okunması merkezden başlar; çünkü Sâdî'nin şiirlerinden ilk beyit tablonun tam ortasına yazılmıştır. Bir sonraki beyit alt kısımda, daha sonra diğer beyitler üst kısımlarda devam etmektedir. Aslında, Behzâd Sâdî'nin şiirinin yazı düzenini de görsel bir unsur olarak kullanmıştır. Eğik formlar, çizgiler ve yukarıdan aşağıya ya da sağdan sola doğru yapılan okuma, harflerin yalnızca metinsel anlam değil, görsel değerler ve iletiler de taşımasına neden olmaktadır.

Sâdî'nin şiirleri ve Behzâd'ın tablosu birlikte incelendiğinde, ilk bakışta sanatçının Bûstân şiirini resmettiği izlenimi oluşur. Burada iki tür metin arasındaki ilişki dikkat çeker: Biri yazılı, diğeri görsel olan ve ilkinin görsel bir yorumu olarak ortaya çıkan bir anlatıdır. Ancak bu tablo, Sâdî'nin şiirinde bulunmayan bazı unsurlar da içermektedir. Bunların en önemlilerinden biri, mimarinin ve ona bağlı sanatların çok yönlü biçimde eserde yer almasıdır. Dolayısıyla, Behzâd'ın tablosu izleyiciye Sâdî'nin metninden daha fazla bilgi sunar. Bu durum, Sâdî'nin şiiriyle Behzâd'ın tablosu arasındaki farkların neden ve nasıl oluştuğuna dair bazı soruları da gündeme getirir. Bu nedenle, Behzâd'ın tablosunun görünür metni olan Sâdî'nin şiirinden farklı, gizli bir metne sahip olduğu düşünülmektedir.

Diğer metinler dikkatle incelendiğinde, Behzâd'ın tablosunun Câmi'nin hikâyesine daha yakın olduğu anlaşılır. Câmi, yaşadığı dönemin en büyük düşünür ve sûfilerinden biri olarak kabul edilir ve Herat'ta yaşamıştır. Onun, Sultan Hüseyin Baykara ile veziri Emîr Alişîr Nevâî'nin ve Herat çevresindeki sanatçıların –ki Behzâd da bu çevrenin içindedir– fikirleri üzerinde büyük etkisi olmuştur. Behzâd ile Câmi arasındaki bu bağ, araştırmacıların ilgisini daha da fazla çekebilir (Nâmver Mutlak, 2004, s. 453).

Bu eserde çok sayıda süsleme ve bezeme ile karşılaşırız. En küçükten en büyüğe kadar tüm unsurlar çeşitli kompozisyon ve renklendirmelerle donatılmıştır; ancak bütün bu süslemelerin arasında başkahramanlar olan Yûsuf ve Züleyha kaybolmazlar. Onlar, Behzâd'ın titiz çizim tarzı ve parlak yeşil ile kırmızı gibi dikkat çekici renklerdeki giysileri sayesinde ilk bakışta izleyicinin ilgisini çekerler. Behzâd, figürlerin yüz ifadelerini çizerken onların bireysel özelliklerini de dikkate almış ve böylece bu iki karakteri merkeze yerleştirmiştir.

Sanatçı, bir yandan figürleri öne çıkarırken öte yandan süslemeler ve yapısal kompozisyonun da ödün vermemiştir. Eserde kahraman, onun eylemi ve yaşadığı hayat ön plandadır; sanatçının en çok üzerinde durduğu konular da bunlardır. Diğer öğeler ise bu ana unsurların ardından ikinci planda yer almaktadır (Eşrefi, 2007, s. 102).

Yûsuf ve Züleyha'nın giysilerinde kullanılan yeşil ve kırmızı renkler, bu eseri figürlerin psikolojik ve karakteristik özellikleriyle ilişkilendirmekte ve Züleyha ile Yûsuf'un karşıt kişiliklerini açığa çıkarmaktadır. Kırmızı, maddî, dünyevî ve cinsel çekim gücüyle yüklü bir renktir; Züleyha'nın üzerinde yer alması, onun saldırgan eylemini ifade etmede etkili bir rol oynar. Ayrıca bu renk tablonun diğer unsurlarında kullanılmadığı için, gözleri doğrudan Züleyha'ya yönlendirir.

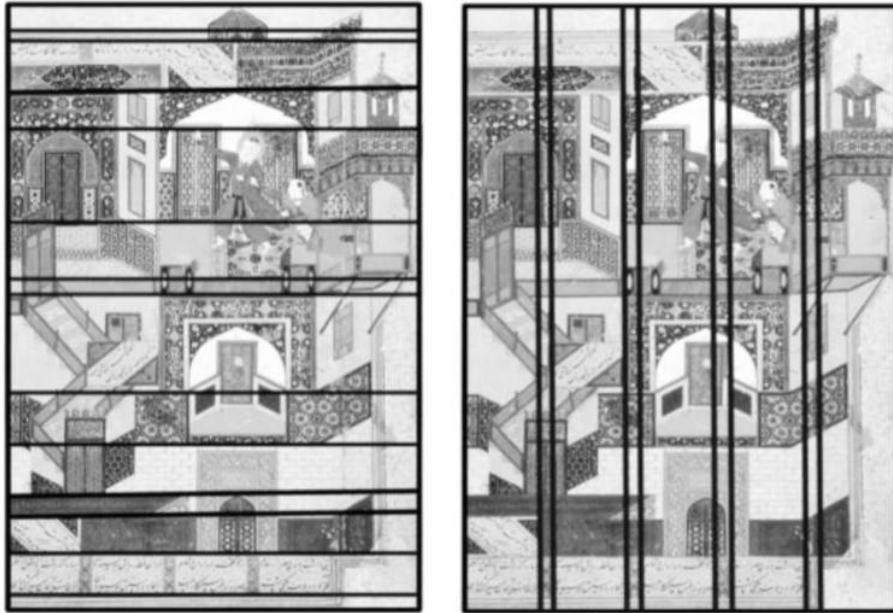
Yeşil ise bilgi, inanç ve kutsallığın simgesidir ve Yûsuf'un giysisi için tercih edilmiştir. Aynı zamanda sol üst köşedeki yeşil tonlar, Yûsuf'un kurtuluş yolunu işaret eder. Yûsuf'un elinin yönü de gözleri bu kapıya doğru yönlendirir; bu kapı ise maviye, yani kurtuluş ve özgürlüğe açılmaktadır.

Siyah renk, çizgisel yapıların süslemelerinde kullanılmış ve kompozisyonu daha belirgin ve etkileyici hâle getirmiştir. Beyaz oda yüzeyleriyle birlikte kullanıldığında ise, karanlık ve aydınlık yüzeyler arasında hareketli ve dinamik bir atmosfer yaratılmıştır ki bu da tablonun anlatısal içeriğiyle uyum içerisindedir.

Altın rengi ve yeşil, Züleyha'nın ihtişamı, zenginliği ve üstün sosyal konumunu göstermek amacıyla kullanılmış; yeşil ayrıca hikâyenin manevi boyutunu da yansıtır. Bu iki renk yalnızca sarayın duvar süslemelerinde değil, aynı zamanda geniş ve tekdüze yüzeylerde de dikkat çekici bir şekilde yer almaktadır.

Genel kompozisyonda, minyatür sanatında alışıldık olduğu üzere, şiir kitabeleri tablonun tamamını eşit aralıklarla beş dikey sütuna bölecek şekilde yerleştirilmiştir. Yatay bölünme ise üstteki şiir kitabesinin yüksekliğine göre belirlenmiştir. Bu yükseklik, iki satırlık bir şiir kürsüsüne (metin bloğuna) eşittir. Böylece, görünmez bir ızgara sistemi tabloyu iki ana bölüme ayırır: üst ve alt kısımlar. Alt bölüm, daha büyük bir dikdörtgen oluşturmaktadır.

Ayrıca, tablonun tamamı birbirine dik kesişen iki çizgiyle dört eşit parçaya bölünmüş ve bu düzenleme, hat sanatındaki kırık haç (çelîpâ-yı شکسته) formuna benzer bir yapı ortaya çıkarmıştır. Bu şeklin döngüsel hareketi, eserdeki ana hareket eksenini oluşturur; sanki tablodaki hareket, evrendeki hareket düzeniyle bağlantılıdır.



Görsel.15: Görüntünün, alt kısımdaki beyitlerle altın dikdörtgenin mimari formlar içindeki konumu esas alınarak eşit oranlarda bölünmesi ve genel kompozisyondaki yatay çizgilerin vurgulanması. Kaynak: Michael Barry, *Figurative Art in Medieval Islam and the Riddle of Bihzad of Herat* (İspanya, JCG, 2004), s. 106.

Bu tablodaki bir diğer önemli nokta, Yûsuf ve Züleyha'nın yüzlerinden başlayan spiral bir hareket çizgisidir. Bu spiral, tablodaki referans ızgaranın bir birimiyle örtüşecek biçimde konumlandırılmıştır ve düzenli aralıklarla kıvrılarak tablonun alt kısmına kadar iner. İlginç olan ise, bu spiral çizginin yedi kez tabloyu dolanması ve Yûsuf'un kaçış yönüyle birebir örtüşmesidir. Böylece sanatçının amacı hem görsel hem de anlam bakımından eksiksiz bir şekilde yerine getirilmiş olur.

Tablodaki eğimli yüzeylerin, yatay ve dikey düzlemlerin tümü, spiral çizginin yönüne uyumlu şekilde düzenlenmiştir ve bu da tablonun içsel birliğini açıkça ortaya koyar. Bu dairesel ve gizli hareketin çağrışımı, tüm kompozisyona dinamik bir bütünlük kazandırır.

Behzâd'ın bir diğer ustalığı da Yûsuf ve Züleyha figürlerinin tasarımında ortaya çıkar. Bu iki figür basitleştirildiğinde, arkalarında saklı olan geometrik yapı açığa çıkar; sanki bu figürler, İslami tezhip sanatında yer alan “ejderha ağzı” motiflerinden türetilmiş gibidir. Bu basitleştirme süreci, figürlerin tezhip öğeleriyle benzeşecek bir forma indirgenmesine kadar devam etmiştir.

Başka bir bakışla, Yûsuf ve Züleyha'nın bedenleri, tabloda hareketli ve dinamik olan tek unsurlardır; diğer tüm öğeler mimariye ait durağan formlardır. Ancak Behzâd'ın ustalığı sayesinde bu zıtlık izleyiciyi rahatsız etmez. Aksine, sanatçı bu iki figürü öyle bir biçimde yerleştirmiştir ki, hem hareketli ve canlıdırlar, hem de çevrelerindeki diğer öğelerle uyum içinde görünürler.



Görsel.17: Desen öğelerinden birinin (ejderhanın ağzı) figüratif olarak Yusuf ve Züleyha'ya dönüşmesi süreciyle gerçekleşen kademeli biçim değişimi.

Eserin kompozisyonunda yer alan eğik çizgilerin hareket düzeni üzerine yapılan dikkatli bir inceleme ve bu çizgilerin Yûsuf ile Züleyha'nın genel hareket yönleriyle karşılaştırılması, oldukça dikkat çekici sonuçlara ulaşmamıza imkân verir. Eğer Yûsuf'un el hareketi doğrultusunda bir çizgi çizersek ve bu çizgiyi Yûsuf'un kaftanının kıvrımıyla Züleyha'nın beden yönüne paralel olarak devam ettirirsek, bu çizginin kompozisyonun genel geometrik yapısını belirleyen eğik çizgilerle tamamen paralel olduğunu görürüz.

Yûsuf'un eli ve Züleyha'nın bedeniyle hizalanan bu çizgi, tablonun üst kısmında yer alan şu mısrayı içeren kitabenin alt satırına paraleldir:

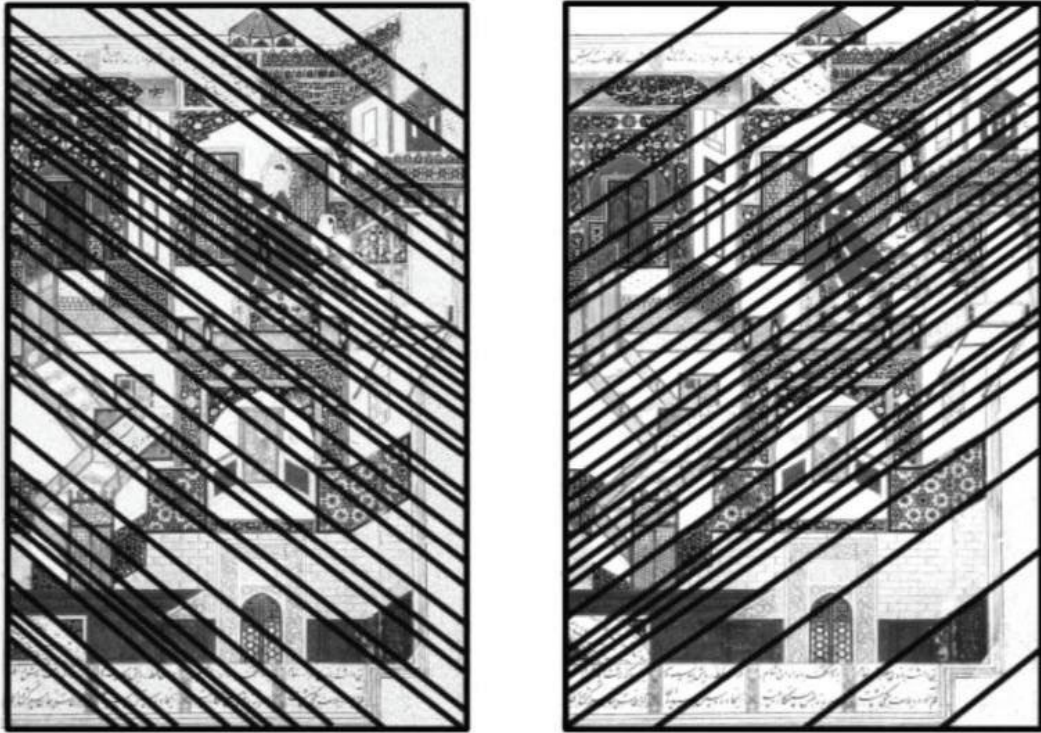
“نیاسای از جانب هیچکس/ برو جانب حق نگهدار و بس”

Bu kitabenin üst ve alt sınırları ile merkezin haç biçimli kitabesinin yatay eksenini uzatılarak Yûsuf ve Züleyha'nın konumlarıyla ilişkisi incelendiğinde, eserin gizli geometrisinin daha da incelikli yönleri ortaya çıkmaktadır.

Aynı şekilde, eğik çizgilerin zıt yönlerinde yapılan analizler de dikkate değerdir. Örneğin: Sağ üstteki rüzgârlığın eğimli çatısından başlayıp, Yûsuf'un sağ ayağının yanından geçerek sol taraftaki merdivene ulaşan hayali bir çizgi, merdiven basamaklarının çizgileriyle paraleldir. Yûsuf ve Züleyha'nın yüzlerini birleştiren varsayımsal çizgi ise, merkezî kitabeyle dik açı oluşturmakta ve üst kapının eksenleriyle ve üst merdivenle paralel ilerlemektedir. Eğik çizgilerin kesişme noktaları genellikle düzenli aralıklarla yer almakta ve tabloyu organize eden temel geometrik yüzeylerle uyum göstermektedir.

Hayret verici olan, bu çizgilerin yapıdaki oda alanlarını tanımlayan dörtgenlerin çapraz köşegenleriyle de paralel olmasıdır. Örneğin: Yûsuf ve Züleyha'yı içine alan üst odadaki belirgin kare figürün bir çapraz köşegeni, Yûsuf'un elinden ve giysisinden geçen ve Züleyha'nın bedenine paralel olan eksenle çakışmaktadır. Alt odanın çevresini saran dikdörtgenin çaprazları da bu iki figürün yönleriyle paraleldir. Bu dikdörtgenin sağ çaprazını uzattığımızda bir ucu Züleyha'nın ayağına, diğer ucu ise tablonun alt kısmındaki kitâbeye ulaşır.

Sonuç olarak, bu iki figür, kompozisyonun genelini birbirine bağlayan, kesişen diyagonal çizgilerden oluşan baklava biçimli (lozi) formlar içerisine alınmıştır. Bu durum, esere hem bir dinamizm hem de bir sükûnet duygusu kazandırmakta ve Behzâd'ın görsel anlatımında biçimle anlam arasındaki derin uyumu gözler önüne sermektedir (Kâzızâde, 2004, s. 304).



Görsel.18: Sağdan sola ve soldan sağa kullanılan tüm eğik çizgiler.

Kaynak: Michael Barry, *Figurative Art in Medieval Islam and the Riddle of Bihzad of Herat* (İspanya, JCG, 2004), s. 106.

2.3. Hurak Sarayının İnşası (Khuranaq Sarayı)



Görsel.19: “Hurunak Sarayı’nın İnşası” -Kemaleddin Behzad Eserin Tarihi: Yaklaşık 1520 (Hicri 926)

Bulunduğu Yer: Britanya Kütüphanesi, Londra.

Kaynak: British Library, Or. 6810, f. 112v

Üstat Behzâd’a ait olduğu konusunda hiçbir şüpheyi yer bırakmayan ve en değerli minyatürler arasında sayılabilecek son derece ünlü ve seçkin eserlerden biri, Hicrî 899 tarihli bir Nizâmî Hamse nüshasına ait bir resimdir. Bu kıymetli eserin adı “Hurak Sarayının İnşası” dır.

Bu minyatür, Nizâmî Gencevî’nin Heft Peyker (Yedi Güzel) adlı eserinden esinlenmiş olup, Sâsânîler döneminde Behram Gûr için inşa edilen görkemli Hurak sarayının yapım sürecini tasvir etmektedir. “Hurak” kelimesi İran kökenlidir ve “güzel ve parlak kubbeye sahip” anlamına gelir. Rivayetlere göre bu saray, sabah güneşinde mavi, bulutlu havada ise beyaz ve parlak renkte görünmekteydi.

Bu eser yalnızca mimarî ve insanî detayların inceliğiyle değil, aynı zamanda tarihî ve mitolojik anlatımıyla da büyük bir öneme sahiptir. Bu minyatürde Behzâd, mekânsal kavrayışı sayesinde hareket ile figürler arasındaki etkileşimi ustalıkla betimlemiş; karmaşık mimarî unsurlar, dinamik bir kompozisyon ve görsel öğelerin uyumuyla canlı ve hareketli bir sahne yaratmıştır.

Tarihî ve efsanevî anlatımlara göre, usta mimar Senemmâr, Nu‘mân bin İmr’ül-Kays’ın emriyle Hurak Sarayı’nı inşa etmekle görevlendirilir. Yıllar süren çabalar sonucu benzersiz bir şaheser ortaya koyar. Ancak işin sonunda, daha görkemli bir yapı da inşa edebileceğini ifade ettiğinde hükümdarın korkusunu uyandırır. Nu‘mân, rekabet endişesiyle Senemmâr’ın öldürülmesini emreder ve onu sarayın tepesinden aşağı attırır. Bu hikâye, güç ile sanat arasındaki gergin ilişkiyi ve yeteneklerinin kurbanı olan sanatçıların trajik kaderini simgeler.

Şimdi, bu eserin görsel yapısı ve kompozisyonunu daha yakından analiz edeceğiz. İran minyatür üslubuyla yapılan bu eser, tutarlı ve hiyerarşik bir kompozisyon düzenine sahiptir. Eser, her biri farklı bir görsel işleve sahip üç ayrı bölüme ayrılmıştır. Bu üç bölüm aşağıdaki şekilde gösterilmiştir: Alt bölüm, yoğun unsurlar ve dinamik hareketlerle dikkat çeker; orta bölüm denge ve geçiş noktasıdır, üst bölüm ise sade ve ferah bir görsel yapıya sahiptir. Bu özellikler, kompozisyonun belirgin niteliklerinden sayılmaktadır.

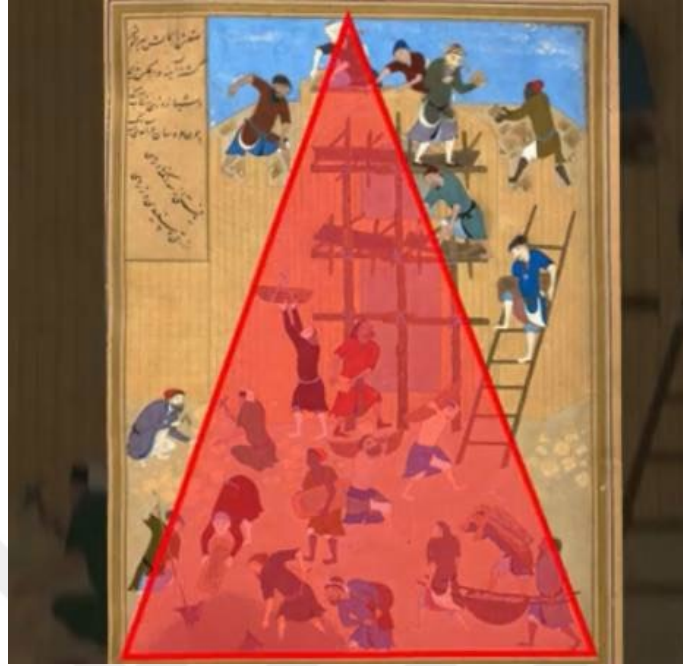


Görsel.20: Görüntünün üç bölüme ayrıldığı, alt kısmın daha hareketli, üst kısmın ise daha sade olduğu görülmektedir.

Kaynak: British Library, Or. 6810, f. 112v.

Ayrıca bu minyatürde, kompozisyon üçgensel bir yapıya dayanmaktadır. Bu yapıda mimar, üçgenin tepe noktasında ve üst kısımda yer alırken, diğer unsurlar giderek aşağıya doğru yerleştirilmiş ve nihayet üçgenin tabanı eserin alt kısmında konumlandırılmıştır. Eserin alt bölümü dinamik ve hareketli bir yapıya sahipken, üst bölümde bu hareketlilik azalmakta ve daha hafif bir kompozisyon ortaya çıkmaktadır.

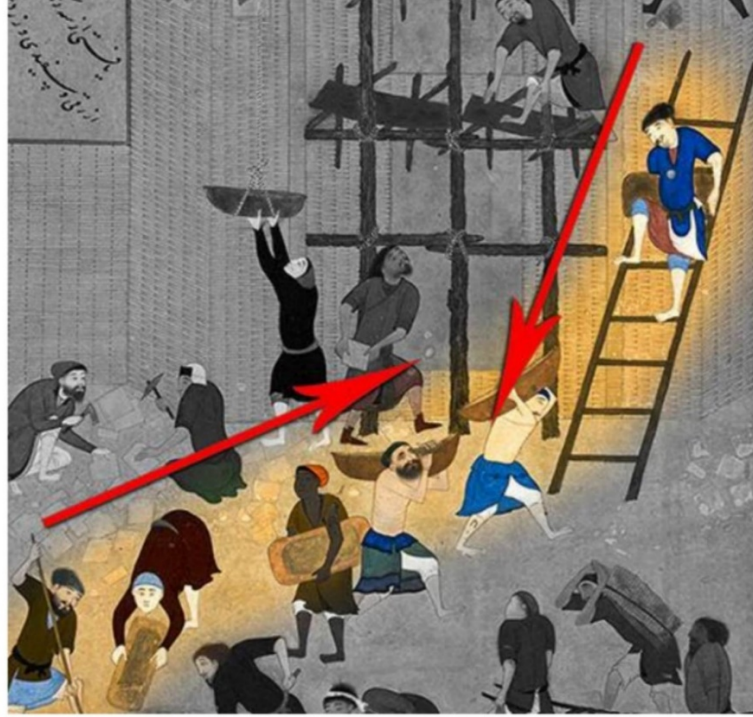
Bu düzenli ve hassas yapı, güçlü bir görsel uyum oluşturmakta ve izleyicinin bakışını aşağıdan yukarıya doğru yönlendirmektedir. Bu görsel akış ve üçgensel yapı, şekilde açıkça gösterilmiştir.



Görsel.21: Görüntüde Hırnak Sarayı'nın üçgen bir kompozisyonla tasvir edildiği görülmektedir. Kaynak: British Library, Or. 6810, f. 112v.

Bu eserde görülen tüm figürler –mimarlar, inşaat ustaları ve işçiler dâhil olmak üzere hareket hâlinedir ve her biri kendine özgü bir işle meşguldür. Sanatçının burada dikkatle yaptığı şey, her bir kişinin beden duruşunu, yaptığı işe uygun biçimde tasvir etmesidir. Figürlerin beden dili, gerçekleştirdikleri eylemlerle doğrudan ilişkilidir.

Resimdeki figürlere dikkatle bakıldığında, sanatçının bedenlerin bağlantısından yararlanarak sol alt köşeden sağ üst köşeye doğru bir dalga hareketi oluşturduğu görülür. Buna karşılık, merdivenden aşağı inen bir figür aracılığıyla yukarıdan aşağıya doğru zıt bir hareket yaratılmış ve böylece alt grup ile üst grup arasında görsel bir bağ kurulmuştur. Bu karşılıklı hareket, kompozisyona dinamik bir denge kazandırmakta ve izleyiciye görsel bir ritim sunmaktadır. Bu görsel bağlantı şekil üzerinde açıkça gösterilmişti (Tecvîdî, 2007, s46).



Görsel.22: Hareketler aynı doğrultuda fakat birbirine zıt şekilde ilerleyerek kompozisyonun dengeli ve uyumlu olmasını sağlamaktadır

Kaynak: British Library, Or. 6810, f. 112v.

Ayrıca çatının üst kısmında, eğik bir şekilde yerleştirilmiş merdiven çizgisi gözleri ustalıkla resmin dışına doğru yönlendirir. Ancak bu yönelim, çırak olan genç bir işçi aracılığıyla ustalıkla tekrar kompozisyonun içine döndürülmüştür. Sanatçı, bakışı dışarı taşıyan bu eğik hareketi bilinçli bir şekilde tekrar içeriye yönlendirerek, görsel akışı dengede tutmayı başarmıştır.

Aynı bağlamda, merdivenin eğik yönü, tuğla atan ve onu yukarıdan alan iki işçinin hareketleriyle güçlendirilmiştir. Bu iki figür arasındaki görsel bağlantı, merdivenin eğimiyle paralel bir şekilde kurgulanmış ve yukarıya doğru bir ritim oluşturmuştur. Sanatçı sanki bu kompozisyonun ana hareketini dikdörtgenin köşegenine (çaprazına) odaklamak istemiş ve diğer tüm görsel ağırlıkları ve ritimleri bu eğik eksene göre düzenlemiştir. Konunun daha iyi anlaşılması için aşağıdaki şekle bakınız(Çitsâzhâ,2014,s.12).



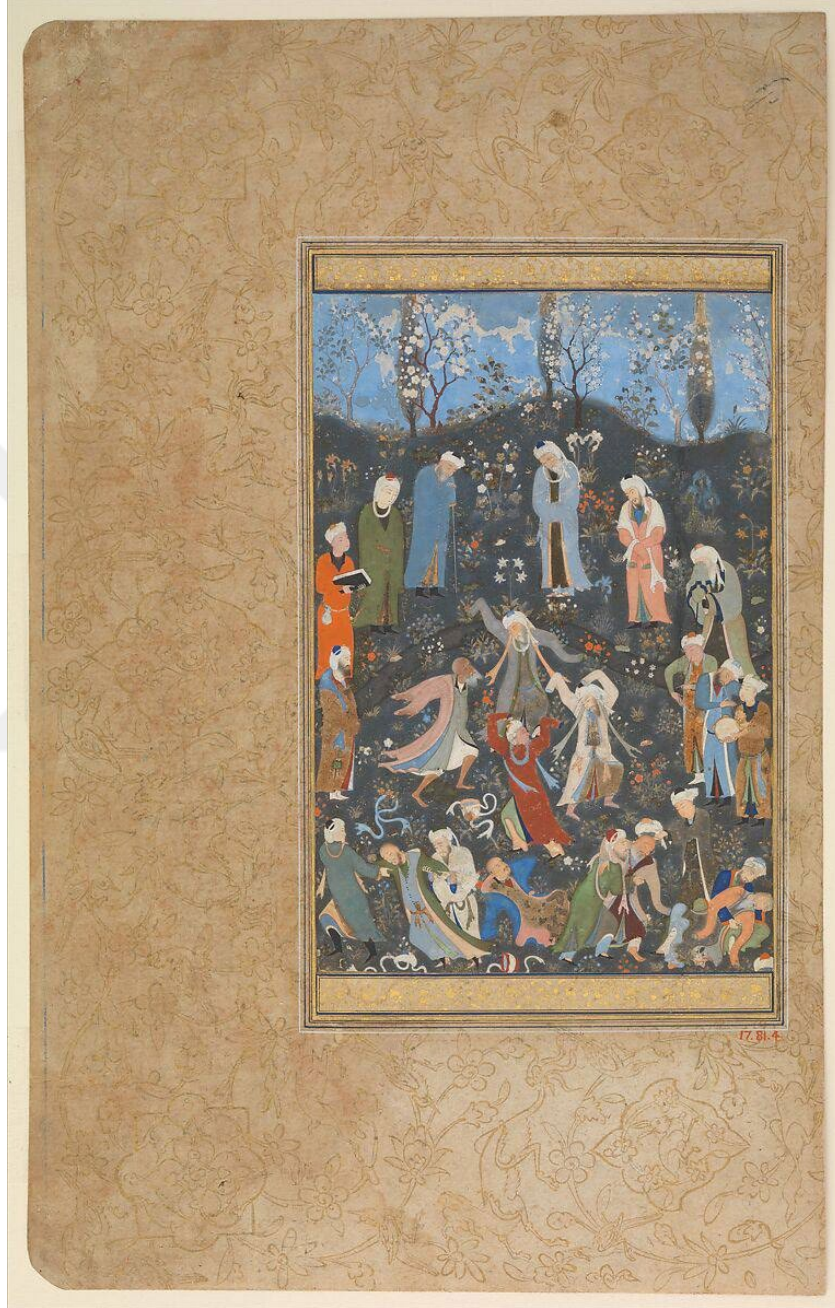
Görsel.23: Hırnak Sarayı'ndaki görsel uzantılar (görsel doğrultular) kompozisyonun derinliğini ve yapısal düzenini vurgulamaktadır

Kaynak: British Library, Or. 6810, f. 112v.

Behzâd, bu tekniklere ve kompozisyon düzenlemelerine dayanarak resmine uyumlu ve ölçülü bir ritim kazandırmıştır. Sanatçı, geleneksel kompozisyon ilkelerine olan hâkimiyetiyle bu eserde tutarlı bir görsel anlatı oluşturmayı başarmıştır. Farklı unsurlar arasındaki görsel uyum ve anlatıdaki hiyerarşinin mekânsal yapı aracılığıyla ifade edilmesi, eserin öne çıkan diğer özelliklerindendir.

Bu analiz, eserin düzenli ve dikkatle planlanmış yapısının izleyicinin bakışını nasıl bilinçli bir şekilde yönlendirdiğini ve bütüncül bir görsel deneyim sunduğunu açıkça ortaya koymaktadır (Nâmver Mutlak, 2011, s. 52).

2.4. Dervişlerin Semâî



Görsel.24: Sema Eden Dervişler”, Behzâd’a atfedilen bir eser, yaklaşık 1490 (Hicri 930).
Kaynak: Metropolitan Müzesi, New York, Rogers Koleksiyonu. <https://www.metmuseum.org>



Görsel.25: “Sema Eden Dervişler”, Behzâd’a atfedilen bir eser, yaklaşık 1490 (Hicri 930).

Kaynak: Metropolitan Müzesi, New York, Rogers Koleksiyonu. <https://www.metmuseum.org>

“Dervişlerin Semâ” adlı minyatür, Timurlu dönemine ait ve Behzâd’a nispet edilen en güzel eserlerden biridir. Sanatçı bu eserde, semâ ayınınin mistik havasını yansıtmaya çalışmış; baharı anımsatan çiçeklerle dolu bir çevre tasvir ederek, kul ile Yaradan arasında oluşan bu ruhani anın içeriğini vurgulamıştır. Sûfî dervişler, coşkulu ve içten hareketlerle semâ etmektedirler. Ellerini göğsü doğru kaldırarak Yaradan’la bağ kurmaya çalışırlar ve bu hareketi dairesel biçimde gerçekleştirirler. Dervişler halka şeklinde dizilmiş olup, bazıları vecd hâlinindedir; bu da izleyicide onların dönüşünün sanki spiral bir harekete dönüştüğü izlenimini yaratır.

Resimde görüldüğü üzere, birçok sûfî bu manevi hâlin etkisiyle kendinden geçmiş ve düzensiz biçimde resmedilmiştir. Buna rağmen, dört kişilik bir grup hâlâ semâyâya devam etmektedir. Dervişlerin el ve ayak hareketleri ile giysilerinin dönüşü, göğsü doğru adım adım yükselen spiral bir hareketi andırmaktadır; bu, semâvâta ve sonsuzluğa yönelen mistik bir yolculuğu simgeler (Settârî, 2005, s. 140).

Dervişler hem kendi etraflarında hem de rehberlerinin çevresinde –ki onu güneş gibi görürler– dönmektedirler. Sağ ellerini, ki bu bilinç ve nefsi tanımanın sembolüdür, avuç içi yukarı bakacak şekilde kaldırarak ilahî feyzi almaya çalışırlar. Sol ellerini ise avuç içi aşağı bakacak şekilde indirerek bu lütfu yeryüzüne ulaştırırlar. Böylece derviş, gökle yer arasında bir köprü hâline gelir. Sonunda, her iki elini de göğsü kaldırır ve ilahî huzura ulaşmaya çalışır. Bu hâl içinde, bazı dervişler içsel coşku ve yoğun duygular sebebiyle gözyaşı dökerler.

Aslında Behzâd, bu minyatürde semânın farklı aşamalarını göstermiştir. Minyatürün üst kısmında altı kişi ayakta tasvir edilmiştir. Soldan sağa doğru bakıldığında, elinde kitap tutan kişi Kemâleddîn Behzâd olarak tanınmaktadır. Üçüncü kişi Emîr Alishîr Nevaî, dördüncü kişi Ubeydullah Ahrâr ve beşinci kişi ise gözyaşı döken Abdürrahmân Câmî’dir.

Minyatürde en üstte yer alan figür Ubeydullah Ahrâr’dır. Tasavvuf geleneğinde olduğu gibi, en yüksek konum şeyh veya pîre aittir; bu minyatürde de aynı anlayış yansıtılmıştır.

“Semâ Eden Dervişler” adlı bu minyatür, dört bölümlü kompozisyon yapısıyla tasavvufi yolculuğun simgesel derecelerini görselleştirmektedir. Eserin görsel yapısı, yatay olarak dört farklı bölüme ayrılmıştır ve her bir bölüm, ruhsal yükselişin bir aşamasını temsil etmektedir.

Minyatürün ilk bölümü, semâ eden 9 sûfinin varlığıyla “dünyaya bağlı olanlar” (Ehl-i Dünya) mertebesini yansıtmaktadır. Bu kısım, nefis terbiyesinin ilk adımını simgeler; burada sâlik hâlâ dünyevî bağılıklarla meşguldür (İsmetî, 2011, s. 7).

İkinci bölümde, semâ eden 8 sûfi yer almakta ve bu durum ruhun yücelişini, ferdî benliğin cemaat içinde erimesini temsil etmektedir. İslâm tasavvufunda sekiz rakamı, ilahî arşın simgesi olup, melekût âlemine geçişi ifade eder. Bu bölüm, sûfinin ilk aşamaları aşırp “Ehl-i Melekût” mertebesine ulaştığını gösterir.

Üçüncü bölümde, ney ve def gibi manevî enstrümanlar eşliğinde vecd hâlinde bulunan 6 sûfi yer almakta ve bu sahne “Ehl-i Âhiret” makamını temsil etmektedir. Bu aşama, tasavvuf yolculuğunda fânîlik (fena) hâlinin zirvesini göstermektedir.

Dördüncü ve son bölüm, göğe doğru uzanan ağaçların yer aldığı, insan figürlerinin bulunmadığı sahnedir. Bu bölüm “Ehl-i Cebrût” mertebesini sembolize eder. İnsansız oluşu, ruhsal kemâlin ve yüce hakikatle birlik hâlinin nihai ifadesi olarak yorumlanmaktadır.

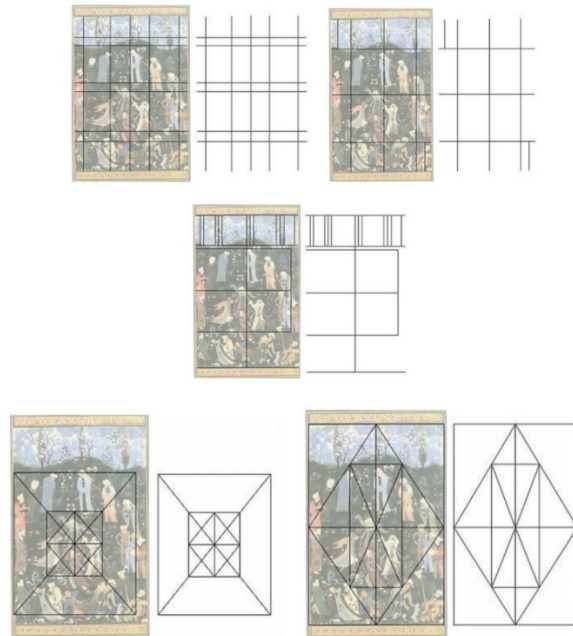
Bu minyatürdeki gelişimsel yolculuk, çokluktan birliğe, hareketten sükûnete ve şekilden mânâyâ geçişi simgelemektedir. Her bölümde sûfîlerin sayısının kademeli olarak azalması (dokuzdan sekize, sonra altıya) ve son bölümde insan figürlerinin tamamen ortadan kalkması, ruhsal yükselişin ve manevî tekâmülün etkileyici bir görsel anlatımını sunmaktadır.

Behzâd’ın çoğu eserinde olduğu gibi bu minyatürde de mekânsal bölümlendirme, nesnelerin çokluğu ve hareketli figürlerin çeşitliliği göze çarpmaktadır. Ancak bu çeşitlilik hiçbir zaman bir karmaşaya yol açmaz. Behzâd, geometrik kompozisyon yöntemleri ve renklerin karşılıklı etkisinden faydalanarak resmin farklı bölümleri arasında bağlantılar kurmuş ve genel bir birlik sağlamıştır.

Sanatçı, çoğu zaman figürlerin düzenini ve kompozisyonun genel yapısını daire formuna dayandırmıştır. Figürleri dairesel bir düzene yerleştirmek, kompozisyon içinde içsel bir hareket duygusu yaratmakta ve bu etki figürlerin jest ve hareketleriyle daha da pekiştirilmektedir (Pâkbaaz, 1390).

Birlik, sanatsal bir çalışmaya bütünlük ve uyum kazandıran temel bir özelliktir. Birleştirici bir unsur olmadan, bir kompozisyonun parçaları dağınık ve ilişkisiz görünür. Birlik ve çeşitlilik, sanatın temel düzenleme unsurlarındandır. Birlik, düzene yönelme eğilimi; çeşitlilik ise harekete olan çekimdir. Bu iki ögenin birleşimiyle denge sağlanır ve böylece eser, tekdüzelikten ya da kaostan uzak bir yapıya kavuşur (Muhtârânî, 1376).

Bu özellikler, söz konusu minyatürde de açıkça gözlemlenmektedir. Sunulan çizimlerde görüldüğü üzere, çevresel kareler ve daireler aracılığıyla, resmin dikey ve yatay yapısı içinde düzenli bir geometrik yapı oluşturulmuştur. Bu yapı, kompozisyondaki dengeyi anlamayı kolaylaştırmaktadır. Sık tekrar edilen alan bölünmelerine, çok sayıda öğeye ve çeşitli hareketlere rağmen, eserde herhangi bir kargaşa ya da uyumsuzluk hissedilmemektedir.



Görsel.26: “Semâ Eden Sûfiler” minyatüründe yapı ve geometrik ilişkilerin incelenmesi.

Kaynak: Metropolitan Müzesi, New York, Rogers Koleksiyonu. <https://www.metmuseum.org>

Dairesel ve sarmal (spiral) biçimli kompozisyon, minyatürün genel mekânına hâkimdir ve görünür (zâhirî) ve görünmeyen (bâtınî) âlemler arasında hem somut hem de zihinsel bir bağ kurmayı amaçlamaktadır. Aşağıdaki görsellerde odak noktası, semâ eden dört dervîştir. Kompozisyondaki tüm unsurlar, bu dört dervîşin etrafında öyle bir şekilde yerleştirilmiştir ki eserde spiral bir hareket hissi oluşturulmuştur.

Dairesel ve sarmal (spiral) biçimli kompozisyon, minyatürün genel mekânına hâkimdir ve görünür (zâhirî) ve görünmeyen (bâtınî) âlemler arasında hem somut hem de zihinsel bir bağ kurmayı amaçlamaktadır. Aşağıdaki görsellerde odak noktası, semâ eden dört dervîştir. Kompozisyondaki tüm unsurlar, bu dört dervîşin etrafında öyle bir şekilde yerleştirilmiştir ki eserde spiral bir hareket hissi oluşturulmuştur.



Görsel.27: “Semâ Eden Sûfiler” minyatüründe spiral (sarmal) yapıların incelenmesi.

Kaynak: Metropolitan Müzesi, New York, Rogers Koleksiyonu. <https://www.metmuseum.org>

Minyatür sanatında renk ve sembolizm oldukça önemli bir yere sahiptir ve bu özellik, tasavvufî konulu minyatürleri diğer türlerden ayıran temel unsurlardan biridir. Tasavvufî minyatürlerde renk karşıtlığı, diğer temalı minyatürlere kıyasla daha azdır. Bunun nedeni, bu tür eserlerde çoğunlukla tonlanmış grilerin (renkli griler) kullanılmasıdır; bu da genel bir uyum ve huzur hissi yaratır (Pâkbaaz, 1390: ss. 82–84).

Anlaşılmaktadır ki her renk bir anlam ve sembolik değer taşır ve bu renklere özgü bazı âdâb ve kurallar da mevcuttur. Bu anlamların bir kısmı Fütüvvetnâmelerde yer almaktadır. Hüseyin Vâiz Kâşîfi'nin Fütüvvetnâme-i Sultânî adlı eserine göre, her hırkanın rengi bir makâmı ve ona özgü bir ahlâkı temsil eder:

- **Siyah**, geceyi ve gözbebeğini simgeler; sırları saklayan, iç dünyası derin olan kişilere aittir.
- **Beyaz**, gündüzü temsil eder; kalbi aydınlık olan ve amel defteri günahlardan arınmış kimselerin rengidir.
- **Yeşil**, doğayı, suyu ve canlılığı sembolize eder; yüksek ruhlu ve diri gönüllü kişilere aittir. Peygamber Efendimiz (s.a.v) bu rengi sıkça giyer ve çok severdi
- **Lacivert (kebûd)**, gökyüzünü ve manevî yüceliği temsil eder; makam sahibi ve göğe yönelmiş yüksek gönüllü kişilere yaraşır.
- **Toprak rengi (kendi rengi)**, tevazu ve sadeliği temsil eder; iyi huylu ve alçakgönüllü insanlara mahsustur (Pâk-bâz, 2011, s. 84).

Herat ekolünün tasavvufî minyatürlerinde, bu sembolizme dayanılarak sûfilerin hırkaları, bulundukları manevî mertebeye uygun renklerle resmedilmiştir. Bu tür sahnelerde genellikle ana karakterin giysisi yeşil renkte olur (İsmetî, 1390: s.13).

Herat ekolünün tasavvufî minyatürlerinde, bu sembolizme dayanılarak sûfilerin hırkaları, bulundukları manevî mertebeye uygun renklerle resmedilmiştir. Bu tür sahnelerde genellikle ana karakterin giysisi yeşil renkte olur (İsmetî, 1390: s.13).

Kullanılan renklerin çoğu, gri tonlara sahip doğal renklerdir. Mavi, gökyüzüyle ve semavîlik kavramıyla ilişkilendirildiğinden, tasavvufî anlamda önemli bir renktir. Genel bir değerlendirmeye bu minyatürde kullanılan renklerin, eserin tasavvufî içerik ve inceliklerle dolu olduğuna işaret ettiği söylenebilir.



Görsel.28: “Semâ Eden Sûfiler” minyatüründe kullanılan renkler; sıcak renkler, soğuk tonlar ve renkli grilerden oluşmaktadır.

Kaynak: Metropolitan Müzesi, New York, Rogers Koleksiyonu. <https://www.metmuseum.org>

Sonuç olarak, Behzâd’ın tarihe iz bırakmış üç önemli eserini inceledikten, onun kompozisyon, renk kullanımı ve geometrik formlara dair tekniklerine ve aynı zamanda içeriksel yönlerine dikkat ettikten sonra, şimdiye dek söylediklerimizi özetlemek mümkündür.

Usta Behzâd’ı diğer sanatçılardan ayıran ve ününü artıran en önemli noktalardan biri, o güne kadar ya hiç önem verilmeyen ya da çok az dikkat edilen bir unsura odaklanmasıdır. Ondan önce üretilen eserler genellikle ya savaş (râzm) ya da eğlence ve aşk (bazm) temalıydı. Ancak Behzâd, yalnızca toplumsal konulara değil, özellikle tasavvufa yoğun bir şekilde yönelmiş, adeta üçüncü ve nihai adımı atarak metinlerde gizli kalmış sufi bakış açısını ortaya çıkarmıştır.

Aşk hikâyelerinin resimlendirilmesinde bile, derin tasavvufî boyutlara dikkat çeken Behzâd, olağanüstü sanatsal ustalığıyla kendisini metne bağlı kalmak zorunda hissetmemiş, hatta çoğu zaman metnin dışına çıkmıştır. Örneğin Yûsuf ve Züleyha eserinde hem Sâdî'den hem Câmî'den esinlenmiş, ancak hiçbirine bütünüyle bağlı kalmayarak kendi özgün anlatımını yaratmıştır. Burada onun yaratıcı ustalığı kendini gösterir: edebî anlatıyla birebir örtüşmeyen, ancak hiçbir eksiklik taşımayan bir görsel dünya kurmuştur. Kompozisyon, renk dengesi, izometrik perspektif kullanımı ve yaratıcı kuralları yıkan yaklaşımı sayesinde hikâyenin doruk noktası olan Yûsuf'un kaçış sahnesini ölümsüz bir başyapıta dönüştürmüştür.

Behzâd, hayal dünyasını şuhûd (manevî görme) ile uyum içinde sunabilmiş, sanatsal vizyonu bu iki alan arasında bir köprü kurmuştur. Onun derinlikli bakışı, savaş temalarından günlük yaşama, ardından da mistik gerçekçiliğe yönelmiştir. Bu gelişim, Hurak Sarayının İnşası gibi eserlerden açıkça görülebilir ve Yûsuf ve Züleyha ile Dervişlerin Semâi gibi eserlerinde tasavvufla tam anlamıyla buluşmuştur.

Kompozisyon yapısı, formların ve renklerin yerleşimi doğrudan ana konuya bağlıdır. Konu mistik bir tefekkür veya tarihsel bir olay olabilir; buna göre ya huzur ya da heyecan duygusu izleyiciye aktarılır. Figür yerleşimi ve insan tasarımları, ritim ve görsel uyum yaratacak şekilde düzenlenmiştir.

Behzâd'ın tarzı, canlı renkleri, ince ve ayrıntılı desenleriyle tanınır. İnsan duygularını ve çevresel detayları resmetmeye büyük önem vermiştir. Onun sanatında gerçekçilik ve hayal gücü bir arada bulunur ve bu iki unsurun birleşimi İran minyatür sanatını derinden etkilemiştir. Behzâd'ın sanatının belirgin özelliklerinden bazıları şunlardır: renklerde denge ve uyum, yüz ve doğa detaylarının hassas tasarımı ve ayrıntılara gösterilen dikkat.

2.5. Behzâd'ın İran Sanatına Etkilerinin İncelenmesi

Behzâd'ın minyatür sanatına etkisini daha derinlemesine inceleyebilmek için, öncelikle onun etkileşimde bulunduğu tarihî süreçler ve minyatür ekolleri gözden geçirilmelidir.

“Eğer Behzâd'ın doğumunu Hicrî 860'ların sonu ya da 870'lerin başı olarak kabul edersek, onun hayatı iki farklı dönem ve iki ayrı yönetim tarzıyla örtüşmektedir.”

Hayatının ilk yarısı, Hicrî 9. yüzyılın ikinci yarısına ve Sultan Hüseyin Baykara dönemine denk gelmektedir. İkinci yarısı ise İran'da Safevîler'in hüküm sürdüğü dönemle çakışır. Bu iki dönem, sanatsal açıdan da iki farklı okulun etkisiyle şekillenmiştir: Bunları sırasıyla “Herat Ekolü Dönemi” ve “Tebriz Ekolü Dönemi” olarak adlandırabiliriz.

2.5.1. Behzâd'ın Herat Ekolü Dönemiyle Etkileşimi

Timurlular döneminde gelişen ve Kemâleddîn Behzâd'ın eserleriyle doruk noktasına ulaşan Herat ekolü; düzenli kompozisyonları, hassas çizimleri ve ince hatlarıyla tanınır. Bu dönemde Meşhed şehri, dönemin en saygın sanat merkezlerinden biri hâline gelmiştir. Özellikle resim sanatı ve diğer sanat dallarında önemli bir merkez olan bu şehir, birçok büyük sanatçının yetişmesine zemin hazırlamıştır.

Bu dönemde sanata verilen destek sadece bir eğlence unsuru değil, aynı zamanda devlet yönetiminin bir parçası olarak görülmekteydi. Devlet, üç yönlü bir politika izliyordu: siyasî ve askerî başarılar, imparatorluk zenginliği ve özellikle uzmanlardan oluşan aktif bir iş gücünün gelişimi ve örgütlenmesi. Bu politikalar sayesinde kültür ve sanatın teşvik edildiği bir ortam oluştu; mimarî ve bilim alanında da önemli ilerlemeler sağlandı.

Bu dönemin sanatçıları, sanatsal becerilerini geliştirerek hem somut hem soyut duyguların geniş mekânsal yerleşimleriyle ifadesine ulaşabildiler. Bu dönemin öncesinde yapılan resimlerde figürler oldukça kalıplı ve resmî bir yapıya sahipti. Ancak Herat ekolüyle birlikte, resimlerdeki figürler artık gerçekçi biçimde, hareket ve

mekân aracılığıyla sembolizmden uzaklaşıp gündelik yaşamın içinden sahnelerle resmedildi.

Bu sanat anlayışının etkisi yalnızca İran'la sınırlı kalmadı; daha sonra İstanbul Minyatür Okulu ve Hint-Gürkanî Minyatür Sanatı da bu sanatsal akımdan etkilenerek gelişmiştir (Âzhend, 1389: s. 267).

2.5.2. Behzâd'ın Herat Ekolündeki Yetiştirmesi ve Sanata Katkıları

Behzâd Herat ekolünde yetişmiş olsa da onun kompozisyon yeteneği, renk uyumu ve form dengesi konularındaki olağanüstü başarısı, İran minyatür sanatında büyük ve köklü bir dönüşüm yaratmıştır. O, eski İran minyatürlerinde yer alan durağan ve hareketsiz figürleri canlandırmaya başlamıştır. Doğa ve mimariyi gündelik yaşamın bir parçası hâline getirerek insan, nesne ve çevre arasında mantıklı bir bağ kurmayı başarmıştır. Bu yaklaşım, İran minyatür sanatında tamamen yeni bir başarıydı.

Behzâd'ın resimlerinde renk ve form birbirinden ayrılmaz bir bütündür. Genellikle düz renk yüzeyler, bir konuyu anlatmak üzere yan yana getirilir. Tamamlayıcı renklerin bir arada kullanımı ise Behzâd'ın renk bilgisine ne kadar hâkim olduğunu gösterir. Hikâyeleri gerçekçi biçimde yorumlaması ve yaşama dair ayrıntılara özel önem vermesi, İran sanatına bambaşka bir yön kazandırmıştır. O, İran minyatür sanatının estetik ilkelerine dayanarak gerçek dünyayı tasvir eden bir yöntem seçmiştir. Ancak bu gerçekçilik, Avrupa'daki natüralizmden tamamen farklıdır.

Behzâd'ın gerçekçiliği, gerçeği semboller aracılığıyla ifade eden bir anlayıştır. Onun minyatürlerinde üç boyutlu mekânlar yoktur; anlam yüklü, simgesel mekânlar hâlâ korunur. Bu tür mekân yaratımı, kuşkusuz tasavvufî bakış açısının etkisindedir ve İran minyatür sanatının en olgun ve en uyumlu estetik düzeyini yansıtır. Geleneksel İran minyatür sanatçısı, doğayı bir ayna gibi yansıtmamanın önemini her zaman vurgulamıştır.

Ayrıca, Behzâd'ın Herat'taki sanat kariyeri, Avrupa'da Leonardo da Vinci'nin yaşadığı dönemle aynıdır. Nasıl ki Avrupalı yöneticiler Rönesans'ın başarılarını

topluyorlardı, İslam dünyasındaki yöneticiler de Behzâd'ın eserlerini büyük bir özenle bir araya getiriyorlardı. (Pâkbaaz, 1389: ss. 423–424).

Behzâd ayrıca, Herat'ta Timurlu sarayının kütüphanesi ve sanat atölyesinin başkanı olarak da görev yapmıştır. Bu dönemde birçok genç sanatçıyı yetiştirmiş ve onların eğitiminde önemli bir rol üstlenmiştir. İran minyatür sanatının gelişiminde büyük bir paya sahiptir.

Behzâd, yalnızca sanatsal tekniklerini sonraki kuşaklara aktarmakla kalmamış; yenilikçi yaklaşımı ve yaratıcılığıyla İran minyatürüne yeni standartlar kazandırmıştır. Onun çalışmaları hem öğretici hem de öncü nitelikte olmuş ve sanatın ilerleyişine yön vermiştir.

2.5.3. Behzâd'ın Safevî Dönemi Tebriz Ekolüyle Etkileşimi (Safevî Döneminin İlk Yılları)

Timurlu İmparatorluğu'nun çöküşünden sonra, Behzâd Safevî hükümdarı Şah İsmail tarafından Tebriz sarayına davet edildi ve sanatsal faaliyetlerine burada devam etti. Bu dönem, İran sanat tarihinin en önemli evrelerinden biri olarak kabul edilir. Behzâd, bu süreçte İran minyatür sanatının daha da gelişmesine ve zirveye ulaşmasına büyük katkı sağlamıştır.

Tebriz Ekolü'nün en belirgin özellikleri; canlı renk kullanımı, karmaşık kompozisyonlar ve anlatıma (hikâye anlatımına) verilen yoğun odaktır. Tüm bu nitelikler, Behzâd'ın katkılarıyla şekillenmiş ve zirveye taşınmıştır.

Şah İsmail, Hicrî 916 yılında Kemâleddîn Behzâd'ı Tebriz'e getirerek ona saray kütüphanesinin başkanlığını vermiştir. Bir başka kaynağa göre ise, Şah İsmail Behzâd ve diğer usta sanatçıları, henüz iki yaşında olan oğluna sanatsal eğitim sağlamak amacıyla Tebriz'e davet etmiştir. Her iki rivayet de Behzâd'ın bu dönemde sanatsal liderlik konumuna yükseldiğini göstermektedir.

Nihayetinde Behzâd, Hicrî 928 yılında Safevî saray kütüphanesinin sanat atölyesinin başkanı olarak görev yapmaya başlamıştır. Behzâd, kendinden önceki sanat ekollerinin ve estetik akımlarının bir sentezi olarak ortaya çıkmış; aynı zamanda kendi

döneminin toplumsal koşullarını yansıtan ve sonraki sanat akımlarını etkileyen güçlü bir figür hâline gelmiştir. Onun sanatı ve düşünsel dünyası, o toprakların eski ustalarında da görülen şekilde, dünyevî olanın ötesinde bir manevî boyutu da yansıtır.

2.6. Kemâleddîn Behzâd'ın Üslup Özellikleri

Behzâd'ın üslubu, canlı renkler ve ince, detaylı çizimlerle tanınır. Sanatçı, eserlerinde insan duygularını ifade etmeye ve çevresel ayrıntılara özel bir önem vermiştir. Behzâd, gerçekçilik ile hayal gücünü bir araya getirerek bu iki unsuru ustalıklı harmanlamış ve bu yaklaşımı İran minyatür sanatını derinden etkilemiştir.

Behzâd'ın eserlerinde öne çıkan bazı belirgin özellikler şunlardır:

- Renklerin dengeli ve uyumlu kullanımı
- Yüz ifadeleri ve doğa unsurlarının hassas ve detaylı tasarımı
- Kompozisyonda ayrıntılara verilen büyük önem

Bu özellikler, onun eserlerine yalnızca estetik değil, aynı zamanda anlatı gücü de kazandırmış ve Behzâd'ı İran minyatür sanatının en etkili ve öncü sanatçılarından biri hâline getirmiştir.

2.6.1. Kemâleddîn Behzâd'ın İran Minyatür Sanatının Gelişim Sürecine Kalıcı Etkileri

Kemâleddîn Behzâd, İran sanat tarihinin merkezi bir figürü olarak, İran minyatür sanatının evrim süreci üzerinde derin ve kalıcı etkiler bırakmıştır. Bu çok boyutlu etkiler, kendisinden sonraki sanatsal gelişimlerin farklı aşamalarında izlenebilmektedir. Behzâd, İran sanatının özgün köklerine sadık kalmakla birlikte, yenilikçi bir üslup ortaya koyarak sonraki kuşak sanatçıları için yeni bir yol açmıştır.

Kompozisyon alanında, Behzâd'ın dinamik ve anlatı gücü yüksek yapılar yaratmadaki yenilikleri, sonraki nesiller için kalıcı bir model hâline gelmiştir. O, görsel

unsurları olağanüstü bir ustalıkla tutarlı ve hiyerarşik bir düzen içerisinde kurgulamış; her bir öğeyi eserin bütünsel anlatımına hizmet edecek şekilde yerleştirmiştir. Bu sistematik yaklaşım, özellikle İkinci Tebriz Ekolü ve İsfahan Okulu başta olmak üzere sonraki ekollerde devam etmiş ve İran sanat kimliğinin önemli bir parçası hâline gelmiştir.

2.6.2. İçerik Açısından Behzâd'ın Etkisi

İçerik açısından Behzâd, minyatür sanatına yeni temalardan oluşan zengin bir hazîne kazandırmıştır. O, geleneksel savaş (râzm) ve eğlence (bazm) konularının ötesine geçerek, halkın gündelik yaşamını ve tasavvufî anlamları resmetmeye yönelmiştir. Diğer sanatçılar süslemeye ağırlık verirken, Behzâd gerçekçiliği öne çıkarmıştır. Şehnâme hikâyelerine, aşkın tasavvufî boyutuna ve ahlâkî meselelere yer vererek, İran edebiyatı ve kültürü ile sanat arasında derin bir bağ kurmuştur. Bu içeriksel dönüşüm, yalnızca İran sanatına tematik zenginlik katmakla kalmamış, aynı zamanda sanat ile sosyal yaşam arasında kopmaz bir ilişki tesis etmiştir. Safevî döneminde bu hümanist bakış açısı zirveye ulaşmış ve sanatı saray çevresinin tekeline çıkarmıştır.

Sanatsal teknik alanında Behzâd'ın renk kullanımı, yüz tasarımı ve mekân yaratımı konusundaki başarıları yeni standartlar belirlemiştir. Canlı renklerle tonlanmış gri renkleri ustalıkla harmanlaması, izometrik kompozisyonlara olan hâkimiyeti ve insan duygularını yansıtan detaylara verdiği önem, sonraki kuşak sanatçılar için bir teknik mirasa dönüşmüştür. Hatta halk sanatı olarak gelişen Kaçar dönemi resimlerinde bile bu yeniliklerin izleri görülebilmektedir.

2.7. Behzâd'ın En Büyük Mirası: Gelenek ve Yeniliği Birleştirmek

Behzâd'ın belki de en önemli mirası, gelenek ile yenilik arasında kurduğu sanatsal dengedir. O, İran'ın klasik estetik ilkelerine sadık kalarak, aynı zamanda modern ve dinamik bir görsel dil geliştirebileceğini göstermiştir. Bu değerli ders, sonraki sanatçılar için ilham kaynağı olmuş; onlar da İran kimliğini koruyarak sanatlarında yenilik arayışına girmiştir. Bugün çağdaş İran sanatına baktığımızda, bu anlayışın dolaylı etkilerini birçok eserde görmek mümkündür.

2.7.1. Bilgiyi Gelecek Nesillere Aktarma

Behzâd, yalnızca teknikleri değil, sanatsal bakış açısını da öğrencilerine aktararak sanat atölyeleri kurmuş ve bilgi aktarımını bir gelenek hâline getirmiştir. Bu ustadan çırağa geçen bilgi zinciri sayesinde, onun etkisi sadece kendi dönemiyle sınırlı kalmamış, yüzyıllar boyunca sürmüştür. Günümüzde bile onun ortaya koyduğu birçok ilke, İran sanatında estetik ölçütler olarak kabul edilmektedir.

SONUÇ

Bu araştırma, 10. yüzyılda İran minyatür sanatının tarihsel gelişimini, estetik yapısını ve kültürel bağlamını ortaya koyarken, özellikle Kemaleddin Behzâd'ın eserleri üzerinden minyatür sanatında yaşanan dönüşümleri detaylı bir şekilde incelemiştir.

İran minyatür sanatı, yalnızca estetik bir ifade biçimi değil, aynı zamanda tarih boyunca farklı medeniyetlerin ve kültürlerin etkileşimiyle yoğrulmuş zengin bir mirastır. Bu sanatın kökenleri, antik dönemlerde Mani'nin figüratif resim geleneğine kadar uzanır. Mani, sanatı bir tür vahiy aracı olarak kullanarak dini öğretileri yaymak için resimleri tercih etmiş ve bu durum, İran'da görsel anlatının temellerini oluşturmuştur. İslam'ın gelişiyile birlikte resim sanatı, özellikle kitap süslemeleri ve saray sanatlarıyla iç içe geçmiş ve yeni bir boyut kazanmıştır. Abbasiler, Selçuklular ve özellikle İlhanlılar döneminde Çin'den gelen estetik etkiler, İran minyatürüne teknik ve üslup açısından yeni yönler kazandırmıştır. Timuriler döneminde ise bu etkileşimler doruk noktasına ulaşmış ve Hârezm, Herat ve Tebriz gibi merkezlerde sanatçılar, hem Doğu'nun hem de Batı'nın birikimlerinden yararlanarak özgün ve güçlü bir minyatür geleneği oluşturmuşlardır.

Kemaleddin Behzâd, İran minyatür sanatının seyrinde devrim niteliğinde yenilikler gerçekleştirmiştir. Onun sanatında, klasik minyatür anlayışının sınırları zorlanmış ve geleneksel formlar, duygusal ve sembolik anlam katmanlarıyla yeniden yorumlanmıştır. Behzâd, kompozisyon alanında olağanüstü bir ustalık sergileyerek figürlerin yerleşimini sadece görsel denge açısından değil, anlatı gücünü artıracak şekilde düzenlemiştir. Mimari detaylar, merdivenler, pencereler, iç mekânlar ve dış dünya arasındaki geçişler, anlatının ritmini belirleyen unsurlar hâline gelmiştir. Renk kullanımı, onun resimlerinde yalnızca estetik bir tercih değil, aynı zamanda sembolik ve ruhsal anlam taşıyan bir unsurdur. Renklerin armonisi, izleyicinin dikkatini yönlendiren bir araç olarak işlev görürken; yüz ifadeleri ve vücut dili ile figürlerin iç dünyası görünür kılınmıştır. Behzâd, bu yeniliklerle minyatürü yalnızca görsel bir süsleme olmaktan çıkarıp, derinlikli bir anlatım aracı hâline getirmiştir.

Minyatür sanatı, tarih boyunca sadece kitap süslemeleri veya görsel estetikle sınırlı kalmamış, aynı zamanda çok katmanlı ve derinlikli bir anlatı dili olarak işlev görmüştür. İran minyatüründe görseller, genellikle klasik edebiyat metinleriyle — özellikle Ferdowsî, Nezâmî, Hâfız ve Sâdî gibi şairlerin eserleriyle— doğrudan ilişkilidir. Bu metinlerin soyut ve şiirsel dili, minyatürle somutlaştırılmış, görseller aracılığıyla şiirsel imgeler ete kemiğe bürünmüştür. Ayrıca, felsefî ve dinî temalar da minyatürlerde sıkça yer bulur. Bu yönüyle İran minyatürü, metaforlar ve semboller yoluyla çok katmanlı anlamlar üretir. Seyirci yalnızca bir görseli izlemekle kalmaz; aynı zamanda şiirin ve mistik düşüncenin izini sürer. Her bir sahne, hem edebiyat hem de görsel anlatı olarak okunabilir bir yapıya sahiptir.

Minyatür sanatının en etkileyici yönlerinden biri, izleyiciyi yalnızca dışsal bir estetikle değil, aynı zamanda ruhsal bir deneyimle de karşı karşıya bırakmasıdır. Behzâd'ın “Sema Eden Dervişler” gibi eserleri, bu bağlamda önemli örnekler sunar. Bu tür kompozisyonlarda figürlerin hareketleri, dönüşleri ve bedensel ifadeleri, yalnızca fiziksel değil, ruhsal bir hâlin temsidir. Renklerin seçimi, figürlerin konumlanması ve kompozisyonun yapısı, izleyiciyi eserin içine çeker ve onu içsel bir yolculuğa davet eder. Bu yaklaşım, minyatürü sadece bir görsel sanat değil, aynı zamanda ruhsal bir ifade biçimi hâline getirir. Özellikle tasavvufî temaların işlendiği sahnelerde, sanatçının kullandığı her bir unsur, bir sembol niteliği taşır ve izleyiciye çok katmanlı bir anlam dünyasının kapılarını aralar.

Kemaleddin Behzâd'ın eserleri, yalnızca bireysel bir sanat dehasının ürünü değil, aynı zamanda İran'ın estetik ve kültürel kimliğinin güçlü bir yansımasıdır. Behzâd'ın sanatı, tarihsel mirası modernleştirerek aktarmış, geçmişle geleceği buluşturan bir köprü işlevi görmüştür. Onun minyatürleri, İran kültürünün derinliklerinde yer alan felsefî, edebî ve manevî değerlerin görsel bir temsili olarak karşımıza çıkar. Bu yönüyle Behzâd, yalnızca bir ressam değil; aynı zamanda bir kültür taşıyıcısı ve sanat aracılığıyla kimlik inşa eden bir figürdür. İran minyatürünün dünya sanat tarihindeki yerini sağlamlaştıran bu yaklaşım, Behzâd'ın eserlerinde estetik, düşünsel ve kültürel değerlerin harmanlandığını açıkça göstermektedir.

Sonuç olarak, bu tez çalışması, İran minyatür sanatının 10. yüzyıldaki gelişimini ve Kemaleddin Behzâd'ın bu sanatın zirve noktası olarak nasıl bir dönüşüm gerçekleştirdiğini detaylı biçimde ortaya koymuştur. Behzâd, klasik geleneğin çizgilerini korurken aynı zamanda yenilikçi bakış açısıyla minyatüre çağının ötesinde bir yön kazandırmıştır. Onun eserleri, yalnızca görsel bir başarı değil, aynı zamanda kültürel, felsefî ve ruhsal bir anlatım gücünün ifadesidir. Bu bağlamda Behzâd'ın sanatı, İran'ın çok katmanlı kültürel dokusunun ve evrensel sanat anlayışının buluşma noktasında yer almaktadır.



GÖRSELLER



Görsel.29: Fâriyâbli Dervîş'in Seccadeye Oturması ve Nehri Geçîşi, Bustan-ı Sâdî . Minyatür: Safevî Dönemi, İsfahan, yaklaşık 1600. Yazı: Ali el-Hüseynî el-Kâtib, Herat, yaklaşık 1526. Görüntü Çerçevesi: 18.7 × 10.8 cm / Sayfa Ölçüsü: 28.5 × 18.5 cm. Şeyh Safiyüddin Erdebîlî Tekkesi'nin mührü taşınmaktadır.

Kaynak: David Koleksiyonu, Kopenhag.

Bu minyatür, Sâdî ile Fâriyâb'tan gelen bir dervişin batı yönünde bir nehre ulaşmalarını konu edinir. Sâdî, yanında dirhemi olduğu için geçiş ücretini ödeyebilmiş, ancak dervişin hiç parası olmadığından geride kalmıştır. Sâdî nehri geçerken, dervişin durumuna üzülmüş ve içi rahat etmemiştir... Ancak birden nehrin karşı kıyısından gelen neşe dolu sesleri duymuş, dönüp baktığında büyük bir şaşkınlıkla dervişin seccadesine oturmuş bir şekilde nehri geçmekte olduğunu görmüştür.

Bu minyatür, dikkat çekici bir üslup sentezini yansıtır – Behzâd tarzının karmaşık detayları, örneğin ufuk çizgisindeki kayalıklar ile, Şah Abbas dönemine ait bazı özelliklerin birleşimi söz konusudur. Bunlardan biri, Sâdî'nin arkasındaki gemide yer alan yolcunun başındaki büyük sarıktır. Bu ayırt edici sarık, New York Metropolitan Müzesi'nde yer alan ve 17. yüzyıl başlarına ait olduğu düşünülen Mantıku't-Tayr'ın bir idam sahnesinde de tasvir edilmiştir.

Bir diğer dikkat çekici unsur ise üç direkli, biri büyük biri küçük olmak üzere iki yelkeni bulunan ve en önemlisi bir sıra top taşıyan geminin tasarımıdır.

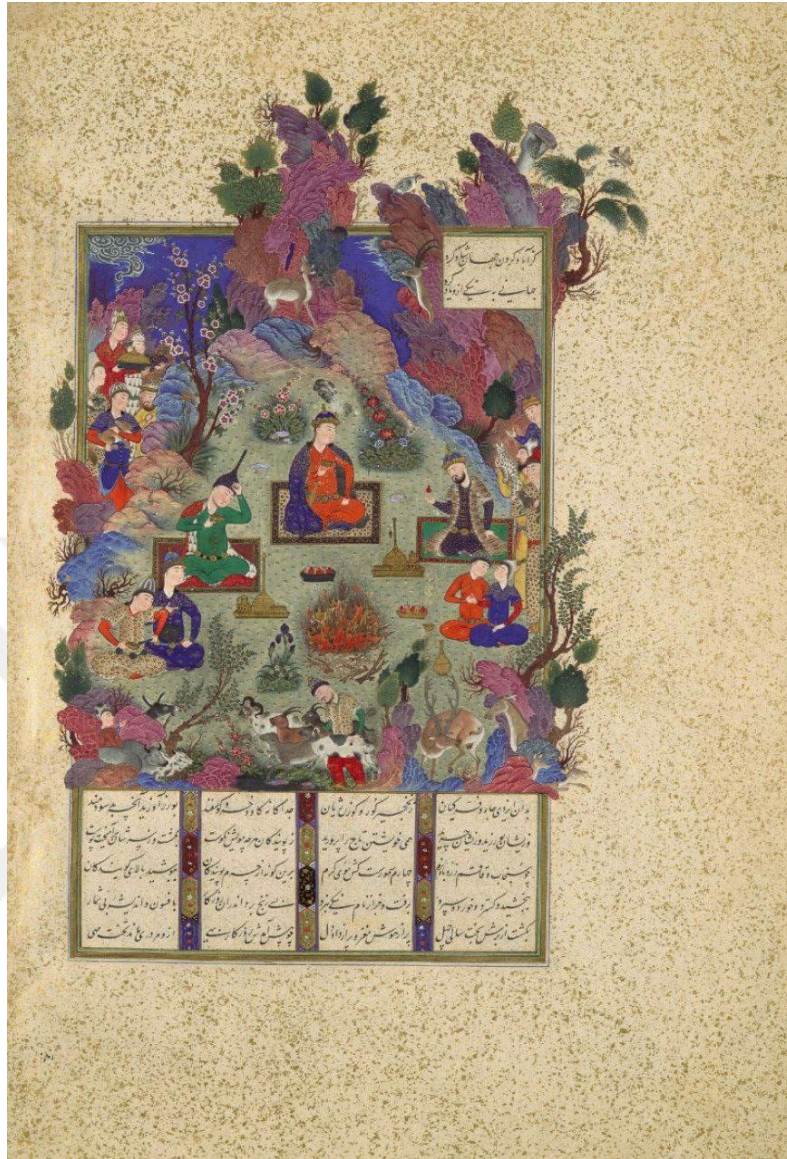


Görsel.30: Şah Lehrâsp'ın Tahta Çıkışı. Ferdowsî'nin Şehnâme'sinden bir nüsha (yapraklar: 242v–243r). İran, Şiraz; 973 H. / 1565–1566 M. Sayfa boyutu: 43.2 × 27 cm. 529 yaprak ve 18 minyatür içermektedir.

Kaynak: David Koleksiyonu, Kopenhag.

Bu nüsha, Şiraz'daki ticari atölyelerde üretilen el yazmalarının mükemmel örneklerinden biridir. Bu atölyelerde halk, maddî imkânlarına uygun şekilde, az ya da çok süslemeli nüshalar temin edebiliyordu.

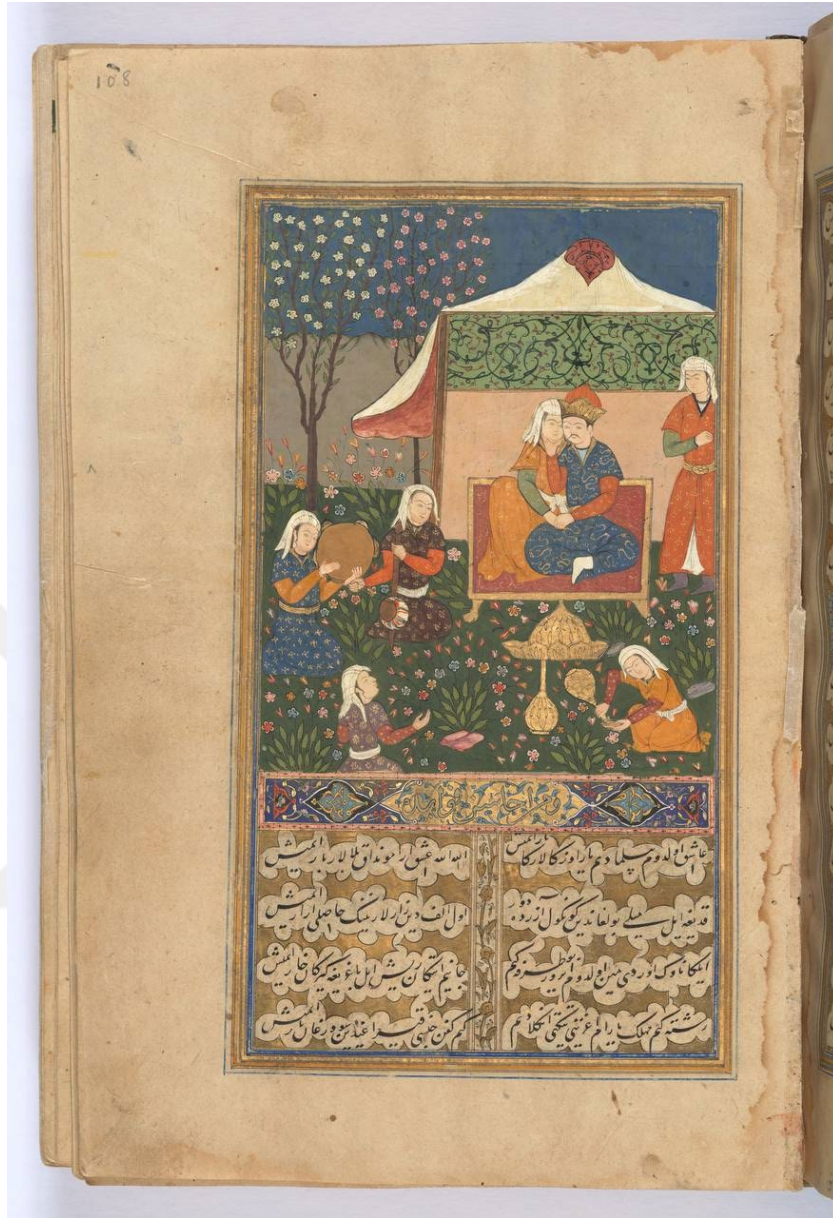
Bu çift sayfalık minyatür, Keyhüsrev'in ardından Şah Lehrâsp'ın İran tahtına çıkışını tasvir eder. Bu olay, İran ordusu içinde uzun süren görüş ayrılıklarına yol açmış ve İran destan geleneğinin iki büyük kahramanı olan Rüstem ile İsfendiyâr arasında trajik ve ölümcül bir savaşa neden olan olaylardan biri olmuştur.



Görsel.31: Hûşeng Dönemi'nde Sadeh Bayramı'nın Kutlanması minyatürü Şah Tahmasb Şehnâmesi'nden bir yaprak Ressam: Sultan Muhammed Safevî Dönemi.
Kaynak: Metropolitan Sanat Müzesi, New York <https://www.metmuseum.org>



Görsel.32: Mecâlisü'l-Uşşâk, Ferîdü'l-Kâtib tarafından istinsah edilmiştir, 959 Hicrî / 1552 Milâdî. Kemâleddîn Hüseyin Gâzergâhî tarafından yazılmıştır. 74 minyatür içerir, hat: Nestâlik. Kaynak: Bodleian Kütüphanesi, Oxford Üniversitesi.



Görsel.33: Emîr Alishîr Nevaî Dîvânı 1 Yazan: Sultan Ali Meşhedî Herat, 1499–1500 Mürekkep, mat sulu boya ve altın, lake cilt. Ölçüler: 24.1 × 15.2 cm Dil: Çağatay Türkçesi.

Kaynak: Metropolitan Sanat Müzesi <https://www.metmuseum.org/>



Görsel.34: Mecâlisü'l-Uşşâk, Ferîdü'l-Kâtib tarafından istinsah edilmiştir, 959 Hicrî / 1552 Milâdî.

Kemâleddîn Hüseyin Gâzergâhî tarafından yazılmıştır. 74 minyatür içerir.

Kaynak: Nestâlik. Bodleian Kütüphanesi, Oxford Üniversitesi.



Görsel.35: Yelpaze Tutan Genç Kadın, imzasız. İran, İsfahan, 1590–1600. Kağıt üzerine minyatür, boyut: 23.5 × 15.2 cm.

Kaynak: <https://www.davidmus.dk/en/collections/islamic/art/61-1987>



Görsel.36: Bağda Sultan Hüseyin Mirza'nın Eğlencesi, Kâmalâeddîn Behzâd. Herat Ekolü, yaklaşık 1490. Gülistan Sarayı Müzesi, Gülşen Murakkalı.

Kaynak: Tahran Çağdaş Sanat Müzesi.



Görsel.37: Pîr-i Âzâde ve Cevân-ı Muhteşemzâde, Kâmilâddîn Behzâd (imzalı), 930 Hicrî. Herat Ekolü. Freer Sanat Galerisi, Washington D.C.

Kaynak: Câmî, Haft Evrenğ'in "Sebhatü'l-Ebrâr" bölümünden.

UYGULUMA ÇALIŞMASI

“Metamorfoz” koleksiyonu, bir kadın sanatçı olarak, gerçeklik ve hayal, içsel ve dışsal, gelenek ve modernite arasındaki sınırların iç içe geçtiği bir toplumda yaşadığım deneyimlerin yansımasıdır. “Metamorfoz” kelimesi, dönüşüm ve şekil değişimini ifade eder; bu kavram, eserlerimde kadınların ruhsal ve fiziksel hâllerinin dönüşümü olarak tasvir edilmiştir. Bu koleksiyonda, Ekspresyonizm, Şiirsel Gerçekçilik ve Sürrealizm gibi tarzları birleştirerek, kadın kimliğinin kültürel ve sosyal bağlamlardaki karmaşıklıklarını ve çelişkilerini sergilemeyi amaçladım.

Bireysel özgürlüklerin, özellikle kadınlar için, birçok kısıtlamayla karşılaştığı bir coğrafyada yaşamak, eserlerim üzerinde derin bir etki bıraktı. Toplumun yasaları ve sosyal yapıları, kadınların hak ve özgürlüklerini sınırlandırırken, “Metamorfoz” kavramı, kadın kimliğine zorla dayatılan değişimlerin bir sembolü olarak öne çıkıyor. Bu koleksiyon, bu gerçeklikleri yansıtmaya ve bu koşullar altında kadınların durumunu düşünmeye davet etme çabasıdır.



Görsel.38: Mastaneh Zarechian 50*50cm, tuval üzerine yağlıboya, 2025, Antalya

Bu tabloda, genç bir kadın, görünmeyen bir duvara yaslanmış hâlde, turuncu ve bunaltıcı bir atmosferin içinde hapsolmuştur. Bakışları dalgın ve hüznüldür; sanki ne tamamen bir sessizlik ne de açık bir çılgılık... Zihni, anlaşılma ile unutulma arasında bir yerde donup kalmış gibidir.

Arka plandaki turuncu tonlar, sıcak ama aynı zamanda boğucu bir hava yaratır; hayatın sıcaklığı yerine, içsel baskı ve yalnızlığı hissettirir. Kadının yüzü, yumuşak ama üzgün çizgilerle betimlenmiş; giysisindeki koyu tonlar ve gölgeler ise içsel ağırlığını vurgular.

Bu kadın da “Metamorfoz” serisindeki diğer figürler gibi dışa dönük değildir; içe kapanmıştır. Ne bağırır ne de kaçır; sadece durur. Sessiz ama anlam yüklü duruşuyla, kadın olmanın getirdiği bastırılmış deneyimi izleyiciye aktarır.

Bu eser, ekspresyonist bir yaklaşımla, sade ama derinlikli bir kompozisyonda “metamorfoz” temasını, içsel bir sessizlik ve acıyı anlatan gözlerle başarıyla yansıtır.



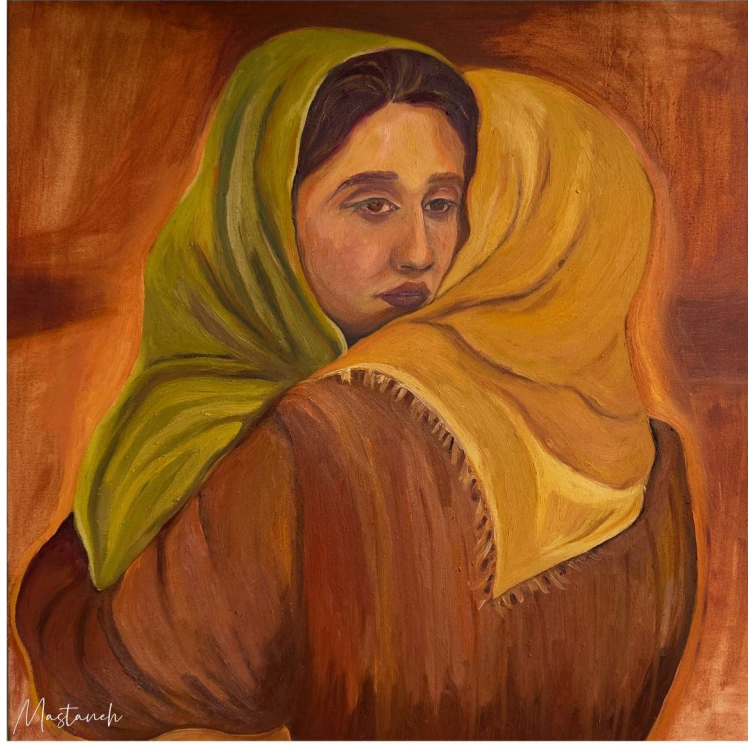
Görsel.39: Mastaneh Zarechian 50*50cm, tuval üzerine yağlıboya, 2025, Antalya

Bu tabloda, genç bir kadın, görünmeyen bir duvara yaslanmış hâlde, turuncu ve bunaltıcı bir atmosferin içinde hapsolmuştur. Bakışları dalgın ve hüznüldür; sanki ne tamamen bir sessizlik ne de açık bir çılgılık... Zihni, anlaşılma ile unutulma arasında bir yerde donup kalmış gibidir.

Arka plandaki turuncu tonlar, sıcak ama aynı zamanda boğucu bir hava yaratır; hayatın sıcaklığı yerine, içsel baskı ve yalnızlığı hissettirir. Kadının yüzü, yumuşak ama üzgün çizgilerle betimlenmiş; giysisindeki koyu tonlar ve gölgeler ise içsel ağırlığını vurgular.

Bu kadın da “Metamorfoz” serisindeki diğer figürler gibi dışa dönük değildir; içe kapanmıştır. Ne bağırır ne de kaçır; sadece durur. Sessiz ama anlam yüklü duruşuyla, kadın olmanın getirdiği bastırılmış deneyimi izleyiciye aktarır.

Bu eser, ekspresyonist bir yaklaşımla, sade ama derinlikli bir kompozisyonda “metamorfoz” temasını, içsel bir sessizlik ve acıyı anlatan gözlerle başarıyla yansıtır.



Görsel.40: Mastaneh Zarechian 50*50cm, tuval üzerine yağlıboya, 2025, Antalya

Bu tablo, ekspresyonist bir yaklaşımla ve sıcak renkler ile yumuşak dokular kullanılarak, baskıcı bir toplumda kadının derin yalnızlık ve dönüşüm hissini anlatmaktadır. Eserdeki kadın, kucaklanmış olmasına rağmen başka bir yöne bakmaktadır. Bu bakış, sıradan bir bakışın ötesindedir; sanki özgürlük ve kurtuluş arayışındadır ama yine de sosyal ve duygusal bir kafeste sıkışıp kalmıştır.

Eserin renk paleti, toprak ve sarı tonlarından yumuşak yeşile kadar uzanarak hem sıcaklık hissini hem de gizli bir hüznün duygusunu aynı anda iletmektedir. Sarı ve yeşil renklerin kullanımı, umut ve yaşamın bir sembolüdür; ancak kahverengi ve turuncu tonlarıyla çevrelenen bu atmosferde, bu umut bile kenarda kalmıştır.

Bu eserde, “Dönüşüm” koleksiyonunun ana temaları başarılı bir şekilde vücut bulmuştur: Kadın, direnç sembolü olarak hem şiirsel hem de gerçekçi bir atmosferde sergilenmiştir. Eser, izleyiciyi, içsel arzular ile dışsal kısıtlamalar arasında sembolik bir dönüşüm yaşayan bir kadının dünyasına davet etmektedir.



Görsel.41: Mastaneh Zarechian 100*70cm, tuval üzerine yağlıboya, 2021, Antalya

Bu eser, kadını samimi ama simgesel bir atmosferde betimlemektedir. Kadın, belirsiz bir bakışla ve içe dönük bir hâl içinde, boşluk ile varoluş arasında bir anda durmaktadır; sanki kendisiyle ya da görünmeyen bir dünyayla sessiz bir diyaloga girmiştir.

Arka plandaki sıcak ve yoğun renklerle kadının üzerindeki soğuk mavi tonlar arasında kurulan zıtlık, iç dünyasındaki ikilemi yansıtır: huzur ile öfke, özgürleşme arzusu ile sınırlayıcı gerçeklik arasında bir yerde durur.

Masa üzerindeki süt şişesi ve kavanoz gibi gündelik nesneler, sıradan kadın yaşamının ağırlığını sahneye taşır. Ancak bu gündeliklik, yarı çıplak beden ve içe dönük bakışların varlığıyla şiirsel ve aynı zamanda cesur bir ifadeye dönüşür.

Eserin üslubu, ekspresyonizm ile duygusal gerçekçilik arasında bir yerde konumlanır. Fırça dokuları, yüz ifadesi ve mekân kurgusu, kadın olmanın karmaşık ve derin hâllerini yansıtmaya hizmet eder. Bu tablo hem besleyen hem de beslenmeye ihtiyaç duyan bir kadının; bir yandan anne, bir yandan da anlam arayışındaki bir insanın içsel portresidir.



Görsel.42: Mastaneh Zarechian 100*70cm, tuval üzerine yağlıboya, 2022, Antalya

Bu eser, “Dönüşüm” koleksiyonundan olup, izleyiciye sırtını dönmüş bir kadını soğuk ve karla kaplı bir ortamda tasvir etmektedir. Yapraksız ağaçlar ve uzaktaki binalar, içsel yalnızlık ile dışsal genişlik arasında bir tezat oluşturmaktadır. Soğuk renkler ve yumuşak gölgeler, durgunluk ve bekleyiş hissini yansıtmaktadır.

Karanlık kıyafetler ve açık renk saçlarıyla kadın ne tamamen gerçek ne de tamamen hayal olan bir dünyada sıkışıp kalmış gibidir. O, toplumsal ve zihinsel sınırlarla çevrili, özgürlüğü arayan bir kadını sembolik bir şekilde temsil etmektedir. Bu eser, ekspresyonist bir yaklaşımla ve sürrealist bir atmosferden ilham alarak, dönüşüm ve yalnızlık kavramlarını şiirsel ve derin bir şekilde ifade etmektedir.



Görsel.43: Mastaneh Zarechian 90*70cm, tuval üzerine yağlıboya, 2022, Antalya

Bu tablo, pencere kenarında sessizce oturan bir kadını betimler; iç mekânın sıcaklığı ile dışarıdaki karlı manzaranın soğukluğu arasında sıkışmış bir hâlde. İç ve dış mekân arasındaki bu sert tezat, duygusal bir ikiliği yansıtır: Kadın, evin sıcaklığında olsa da iç dünyasında donmuş gibidir.

Yanındaki bitkiler, çaydanlık ve kitaplar günlük hayatın sembolleridir. Ancak omzuna sardığı şal, uzaklara dalmış bakışı ve soğuk zemine basan çıplak ayakları, bir tür huzursuzluk ve aynı zamanda kabulleniş duygusunu çağırır.

Tablodaki renk kullanımı, yumuşak ama kontrast tonlarla şiirsel bir atmosfer yaratır. Soğuk maviler ve doğal yeşiller ile sıcak sarıların bir arada kullanımı, kadının sığınma arzusu ile özgürlük hayali arasındaki içsel çatışmayı simgeler.

Eserin tarzı, şiirsel gerçekçilik ile ekspresyonizm arasında bir yerde konumlanır. Sanatçı, detaylı gözlemler ve kişisel bir mekân kurgusuyla, yaşamın gerçekleri ile ulaşılamayan düşler arasında sıkışıp kalmış bir kadının iç dünyasını görsel bir dille başarıyla ifade etmiştir. Bu kadın ne evdedir ne de karda; o, iki dünya arasında bir sınırda durmaktadır.



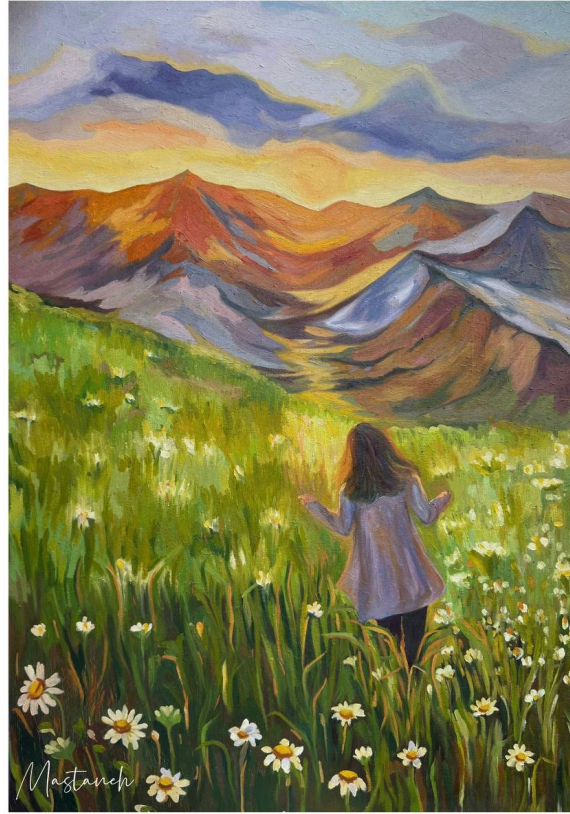
Görsel.44: Mastaneh Zarechian 90*70cm, tuval üzerine yağlıboya, 2024, Antalya.

Bu tablo, eski ve nemli bir pencerenin ardından sade ve kapalı bir evin içini gösteriyor; pencere iki dünyaya açılıyor: içeri ve dışarı, sıcaklık ve soğukluk, kadınsı bir varlık ve derin bir sessizlik.

Kadın, küçük bir mutfak alanında, arkasına dönmüş şekilde, yorgun ve içe dönük bir bakışla resmedilmiş. İç mekân sarı ve turuncu gibi sıcak tonlarla samimiyet ve gündelik yaşamı yansıtırken, bu sıcaklık dışarıdaki soğuk ve yıpranmış duvarlarla kuşatılmıştır.

Eserin tarzı, ekspresyonizm ile şiirsel gerçekçilik arasında bir yerde durur. Gündelik hayatın basit detayları, simgesel ve metaforik bir atmosferde yeniden inşa edilmiştir. Kadın bu sahnede merkezde değil; çerçevenin kenarındadır, tıpkı gerçek hayatta birçok kadının konumu gibi: görünür ama fark edilmeyen, evde ama yalnız.

Pencere sadece iç ve dış arasındaki fiziksel bir sınır değil, aynı zamanda kadını özgür ve aydınlık bir dünyadan ayıran görünmez sınırların da sembolüdür. Bu eser, sessizliğiyle, sıcak ama sınırlayıcı duvarların içinde yalnızlığa gömülmüş kadınların hikâyesini anlatır.



Görsel.45: Mastaneh Zarechian 100*70cm, tuval üzerine yağlıboya, 2024, Antalya

Bu tablo, canlı renkler ve şiirsel bir atmosferle, açık ve aydınlık ufuklara doğru ilerleyen bir kadının hikâyesini anlatıyor. Kadın, beyaz çiçeklerle dolu bir tarlada özgürlük ve hafiflikle ilerlerken hâlâ izleyiciye sırtını dönmüş durumda. Bu duruş, gerçeklik ve rüya sınırlarının kaybolduğu bir dünyada kaybolmuşluk ve metamorfozun (dönüşümün) bir göstergesidir.

Eserin renk paleti, canlı yeşillerin ve rengârenk gökyüzünün birleşimiyle umut ve yenilenme duygusunu yansıtır. Arka plandaki renkli dağlar, sıcak ve soğuk renklerin kombinasyonu ile içsel ve dışsal zıtlıkların bir sembolüdür.

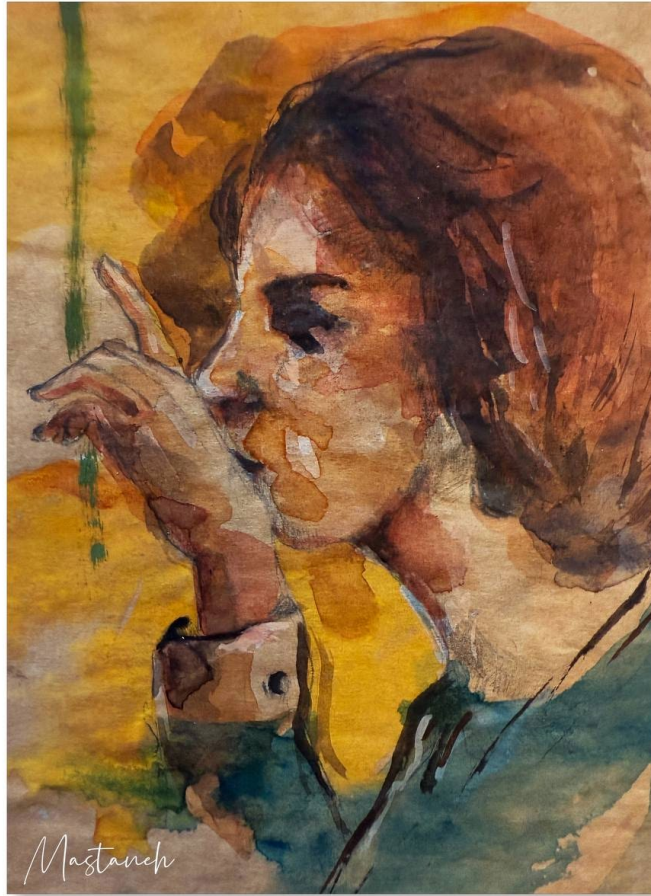
Bu eser, ekspresyonist bir yaklaşımla ve sürrealizmden ilham alarak “Metamorfoz” serisinin ana temalarını görselleştiriyor. Doğa içinde ve özgürlük yolunda ilerleyen kadın, sembolik bir şekilde kısıtlamalarından kurtulmanın eşiğindedir.



Görsel.46: Mastaneh Zarechian 20*30cm, Kâğıt üzerine rapid, 2024, Antalya

Bu rapido çizim, kesişen çizgilerin ritmiyle karanlığın içinde bir kadını tasvir eder. Yüzünün yarısı gölgede gizlenmiş; oturuşu ve ifadesi, sakinliğin içinde bastırılmış bir gerilim ve içsel çatışmayı yansıtır.

Yoğun ve sert çizgiler, kadını çevreleyen kapalı ve ağır bir atmosfer oluşturur. Kadın görünürdür ama tam olarak değil tıpkı var olan ama duyulmayan kadınlar gibi. Bu çizim, karanlığın içinde sessiz bir direnişin ve bastırılmış bir acının yansımasıdır.



Görsel.47: Mastaneh Zarechian 20*30cm, Kâğıt üzerinde sulu boya, 2022, Antalya

Bu sulu boya çalışmasında kadın, içe dönük bir bakışla ve dudaklarına yakın duran eliyle konuşmak ile susmak arasında durmuş gibidir. Yüzü, sıcak ve soğuk renklerin lekeleriyle duygusal ve zihinsel karmaşayı yansıtır.

Boyaların akışkanlığı, geçicilik hissiyle birlikte kadının içsel kırılganlığını ve ifade edilemeyen duygularını güçlendirir. Bu kadın, belirsiz bir arka plan içinde eriyen bir damla gibidir sessiz, yumuşak ama derin anlamlarla yüklü.



Görsel.48: Mastaneh Zarechian 20*30cm, Kâğıt üzerinde çizim kalemi, 2023, Antalya

Bu kurşun kalem çalışmasında, yüzü kısmen gizlenmiş ve bakışlarını dışa çevirmiş bir kadın, derin bir sessizliği taşır. Bedeni yumuşak çizgilerle betimlenmiş olsa da eğilmiş boynu ve düşmüş omuzları görünmeyen bir yükü hissettirir.

İnce çizgiler ve yumuşak gölgelendirmeler, esere şiirsel ve içsel bir atmosfer kazandırır. Bu kadının ne çılgılığı vardır ne de yüzü tam görünür ama varlığı güçlü, yaralı ve bir o kadar asil hissedilir. Bu çizimin sessizliği, söylenmeyenleri duymak isteyenler için bir sestir.

“Metamorfoz” serisi, kadın kimliğinin bastırıldığı, dönüştürüldüğü ve içsel olarak yeniden şekillendiği bir coğrafyada, kendi deneyimlerimden yola çıkarak ortaya koyduğum görsel bir anlatıdır. Bu serideki kadınlar hem toplumsal rollere sıkışmış hem de içsel özgürlük arayışına yönelmiş varlıklardır. Sessiz ama dirençlidirler; yalnız ama iç dünyalarıyla doludur.

Sanatsal yaklaşımım, Ekspresyonizm, Şiirsel Gerçekçilik ve yer yer Sürrealizm akımlarını harmanlar. Farklı tekniklerle çalışıyorum: kurşun kalem, rapido, sulu boya, dokulu yüzeyler gibi. Hepsinde ortak olan, duyguların doğrudan ve filtresiz yansımasıdır. Renkler, sadece görsel değil, ruhsal bir yük taşır; sıcak ve soğuk renklerin çatışması, kadının iç dünyasıyla dış dünyası arasındaki gerilimi yansıtır.

Bu yolculukta, Kemaleddin Behzâd’ın sanatı benim için güçlü bir ilham kaynağı oldu. Onun eserlerinde figürler yalnızca estetik değildi; onlar birer karakter, birer duyguydu. Kompozisyonlarında kurduğu şiirsel düzen, detaylara verdiği sembolik önem ve anlatının resimle iç içe geçmesi, benim için sadece bir tarihî referans değil, bir çağdaş rehberdir.

Behzâd’ın minyatürlerinde hikâye, mimarîyle, renklerle ve figürlerin bakışlarıyla anlatılırdı. Ben de kendi işlerimde, benzer bir şiirselliği modern tekniklerle yakalamaya çalıştım. Kadın figürlerim, tıpkı Behzâd’ın sessiz ama derin anlatılarındaki karakterler gibi, izleyiciyle doğrudan konuşmaz; ama her çizgi, bir söz; her renk, bir duygudur.

Sanatımın kökü hem kendi kişisel tarihime hem de İran’ın görsel şiir geleneğine dayanır. Her tablom, görsel bir gazel gibi, acı, umut ve özgürlük arasında salınan bir dizedir.

EK: ÖNEMLİ KİŞİLER DİZİNİ

Mâni: Sasani döneminde yaşamış İranlı ressam ve peygamberdir. Maniheizm dininin kurucusudur ve dini temaları resimle birleştiren ilk sanatçılardandır.

Patrick Ringgenberg: İslam sanatı ve özellikle İran minyatürü üzerine çalışan çağdaş bir İranolog ve sanat tarihçisidir. Eserlerinde tasavvufî analizlere yer verir.

Mir Seyyid Ali: Timur döneminin tanınmış nakkaşıdır. Kamâleddin Behzâd'ın hocası olup Herat Ekolü'nün önemli temsilcilerindendir.

Sultan Muhammed: Safevî döneminin ünlü nakkaşlarından biridir. Tebriz Ekolü'nün sanatçılarındandır ve Şahname-i Tahmasbî'nin başlıca ressamlarındandır.

Nizâmî Gencevî: 6. yüzyıl (Hicrî) büyük şairidir. “Hamse” adlı beş mesneviden oluşan eseri, İran minyatür sanatında birçok kez resmedilmiştir.

Ali Şîr Nevaî: Timurlular döneminde yaşamış şair, edebiyatçı ve kültür hamisidir. Özellikle Herat'ta sanat ve edebiyatın gelişmesine büyük katkı sağlamıştır.

Câmî: 9. yüzyıl (Hicrî) mutasavvıf, şair ve edebiyatçısıdır. Sanat ve kültür üzerinde derin etkiler bırakmış, Timurlu döneminin önemli simalarındandır.

Sâdî: 7. yüzyılda (Hicrî) yaşamış büyük şair ve yazar. “Bostan” ve “Gülüstan” adlı eserleri, İran minyatür sanatına ilham kaynağı olmuştur.

Hâfız: 8. yüzyıl (Hicrî) büyük gazel şairidir. Divanı; aşk, tasavvuf ve sembollerle doludur, minyatür sanatında çokça etkili olmuştur.

Sultan Hüseyin Baykara: Timurlular döneminde Herat'ta hükümdarlık yapmıştır. Sanat ve edebiyatın büyük hamisi olarak, nakkaşlık sanatının altın çağını yaşatmıştır.

Hamse-i Nizâmî: Nizâmî Gencevî'nin beş mesneviden oluşan eseridir. İran minyatür sanatında en çok resmedilen edebî metinlerden biridir.

Mîrek-i Heravî: Herat Ekolü'nün seçkin nakkaşlarındandır. Timurlu ve Safevî dönemlerinde faaliyet göstermiş, ince ve şiirsel bir üsluba sahiptir.

Rızâ-i Abbâsî: Safevî döneminin önde gelen nakkaşıdır. Tek figürlü kompozisyonlar ve portrelerde uzmanlaşmış, zarif renk ve detaylarla tanınmıştır.

Mirzâ Ali: Safevî Ekolü'nün tanınmış nakkaşıdır. Usta nakkaş Sultan Muhammed'in oğludur. Hamse-i Nizâmî gibi saray elyazmalarını resimlemiştir.

Şah İsmail Safevî: Safevîler hanedanının kurucusudur. İran minyatür sanatının Safevî döneminde gelişmesine ve sarayda destek görmesine zemin hazırlamıştır.



KAYNAKÇA

Çitsazha, Mehdi. “Ustâd Mehdi Çitsazha ile Canlı Söyleşi.” Yüksek Lisans: Tahran Üniversitesi, Sanat Araştırmaları Bölümü (kendisi ile yapılan röportaj).

Dāyerat-ol-Ma‘ārif-e Fārsī. (1345). Dāyerat-ol-Ma‘ārif-e Fārsī. Tahran: Ferānklen.

Âriyā, Dr. (1362). Kamāloddīn Behzād. Tahran: Honar ve Ferheng Neşriyyatı.

Burkhardt, Titus. (1365). Honar-e İslāmī ve Zībāishenāsī (Çev. Mesud Recaeniyye). Tahran: Seruş.

Dānīs, Doonisal. (1371). Mabānī-yi Sevād-e Basarī (Çev. Mesud Sepehr). Tahran: Seruş.

Amid, Hasan. (1374). Ferheng-i Fārsī-yi Amid. Tahran: Emir Kebīr.

Hoseynīrād, Abdolmajid. (1382). Yādnāme-yi Kamāloddīn Behzād. Tahran: Ferhengistān-i Honar.

Şolye, Jean & Allen, Gerard. (1382). Ferheng-i Nemādhā, Cilt 3. Tahran: Çijūn.

Sadrī, Behnām. (1383). Kamāloddīn Behzād: Mecomū‘e-i Maqālāt-i Hāmāyiş-i Beynelmelelī. Tahran: Ferhengistān-i Honar.

Pākbaz, Rouin. (1383). Rāhnamā-ye Ma‘ārif-e Honar (Neqqāshī, Peykare-sāzī ve Honar-e Gerenāfīk). Tahran: Ferheng-i Mo‘āser.

Setarī, Celāl. (1384). Medkhalī ber Remzshenāsī-yi ‘İrfānī. Tahran: Merkez.

Azhand, Yaghoub. (1385). Herat Resim Okulu. Tahran: Sanat Akademisi.

Razmī, Seyyede Sādāt & Mīrāqāyī, Mohsen. (1387). “Çegūnegī-i Gozāre-i ‘İrfān-e İslāmī der Şeklgerī-i Honar-e Nakkaşī Mekteb-i Herāt-e Teymūrī ve Tebrīz-i Safavī.” Feslnāme-i Negāh, Ş.7.

Ya‘qūb Ājand. (1387). Mekteb-i Nakkaşlık-i Herat. Tahran: Ferhengistān-i Honar.

Şerifī, Mohammad. (1387). Ferheng-i Adabīyāt-e Fārsī. Tahran: Mo‘īn.

Pakbaz, Rouin. (1390). Neqqāshī-yi Īrān ez Dīrbāz tā Emrūz. Tahran: Rozin ve Şebib.

- Akyürek, Derya. Minyatür Sanatı ve Tarihsel Gelişimi. İstanbul: Kültür Sanat Yayınları, 2020.
- Asmati, Zahra. Negargari-ye İran. Tahran: Honar Publications, 1390.
- Azhand, Yaqub. Mekteb-e Negargari-ye Herat. Tahran: Farhangestan-e Honar, 1387.
- Azhand, Yaqub. Tarikh-e Honar-e Iran. Tahran: Markaz Nashr Daneshgahi, 1383.
- Basel Gray. Naqqashi-ye Iran, çev. Arba'li Shorveh. Tahran: Donyaye No, 1385.
- Bazil William Robinson. Naqqashi-ye Islami, çev. S. Gholamreza Tahami. Tahran: Hozeh-ye Honari, 1376.
- Chitsazha, Maryam. Nigahi be Honar-e Iran. Tahran: Nashr-e Zarrin, 1393.
- Eşrefî, M. Behzâd ve 16. Yüzyılda Buhara Minyatür Okulunun Oluşumu, çev. Nesteren Zendî. 2. Baskı. Tahran: Honerkestan-ı Henar, 1386.
- Haage Doorn, Antje. Honar-e Eslami, çev. Ali Rezaeian. Tahran: Nashr-e Elm, 1394.
- Hâfız, Şemseddin. Divan-ı Hâfız, çeşitli minyatürlü yazma nüshalar.
- Namvar Motlagh, Behmen. Kemaleddin Behzâd. Tahran: Honar Publications, 1390.
- Namvar Motlagh, Behmen. “Kemâleddîn Behzâd,” Behzâd Uluslararası Sempozyumu Bildirileri. Tahran: Honerkestan-ı Henar, 1383.
- Pakbaz, Ruyin. Honar-e Iran, 5. baskı. Tahran: Nashr-e Farhang-e Moaser, 1390.
- Qazizadeh, Khashayar. “Kemaleddin Behzâd.” Mecmue-ye Maqalat-e Hemyayesh-e Beynolmellali-ye Behzâd. Tahran: Farhangestan-e Honar, 1383.
- Ringgenberg, Patrick. La Peinture Persane. Paris: Infolio Éditions, 2004.
- Sa'dî, Şeyh Muslihuddin. Bostan. Minyatür: Safevî dönemi, İsfahan, yaklaşık 1600; Kitabet: Ali al-Hosseini al-Kateb, Herat, yaklaşık 1526. David Koleksiyonu, Kopenhag.
- Sattari, Jalal. Simbollerin Dili ve Mitoloji. Tahran: Markaz, 1384.

- Tecvîdî, Ekber. İran Resim Sanatına Bir Bakış: Hicrî Onuncu Yüzyılın Başlarından İtibaren. 3. Baskı. Tahran: Kültür ve İrşad Bakanlığı, Yayın ve Basım Kurumu, 1386.
- Teymuri, Nesim. Tarikh-e Negargari-ye Iran. Tahran: Sherkat-e Chap va Nashr-e Ketab-haye Darsi-ye Iran, 1396.
- Asmatî, Hossein & Mohammad ‘Ali Rajabî. (1390). “Barrasi-yi Tatbîqî-yi ‘Anāsir-i Basarî der Neqqāshihā-yi Hāmāsî ve ‘İrfānî.” *Negāh*, Ş.55, ss. 190–205.
- Nazarlî, Mā’îs. (1390). *Cehān-i Do Gāne-ye Minyatūr-e Īrānî* (Çev. Abbas ‘Alî ‘Izzatî). Tahran: Āsār-e Honarî-ye Matn.
- Bina. (1381). *Geçmişten Günümüze İran Resmi*. Tahran: Zarrin ve Simin.
- Bina. (1381). *İran Resmi: İran Resim ve Resim Tarihinde Bir Araştırma*. Tahran: Samat Yayıncılık.
- Pakbaz, Rouin. (1381/1358). *Sanat Ansiklopedisi*. Tahran: Çağdaş Kültür.
- Welch, Stuart Cary. (1976). *Royal Persian Manuscripts*. London: Thames & Hudson.
- Grube, Ernst J. (1968). *The Classical Style in Islamic Painting: The Early School of Herat and Its Impact on Islamic Painting of the Later 15th, the 16th and 17th Centuries*. Venice: N. Pozza.
- Titely, Norah M. (1983). *Persian Miniature Painting and Its Influence on the Art of Turkey and India: The British Library Collections*. London: The British Library.
- Sims, Eleanor. (1992). *Peerless Images: Persian Painting and Its Sources*. New Haven: Yale University Press.
- Canby, Sheila R. (1993). *Persian Painting*. London: British Museum Press.
- Dehkhoda, Ali Ekber. (2001). *Dehkhoda Medium Culture*. Tahran: University of Tehran.

EKLER**TC****AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ**

Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğüne

BİLİMSEL ETİK SAYFASI

Bu tezin proje safhasında sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

...../...../.....

Mastaneh ZARECHIAN

EK-2: YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Akdeniz Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

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

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*** kapsamında tezim aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi Erişim Sisteminde erişime açılır.

☐ Enstitü Yönetim Kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. (1)

☐ Enstitü Yönetim Kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)

☐ Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

...../...../.....

(İMZA)

Mastaneh ZARECHIAN

EK-3: ETİK BEYANI

Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Yazım Kılavuzu'na uygun olarak hazırladığım bu Tezde

- Tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- Atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- Bu Tezin herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez çalışması olarak sunmadığımı, beyan ederim.

...../...../.....

(İmza)

Mastaneh ZARECHĀN

EK-4: TEZ ORJİNALLİK RAPORU**AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ****Güzel Sanatlar Enstitüsü**

Tez Başlığı:

Yukarıda başlığı verilen Tezimin tamamı Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. (Tez 106, Tez 206, Tez 010 Formları) Kontrol sonucunda (kaynakça hariç) aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası

Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (tarih gg/aa/yyyy)

İmza

Mastaneh ZARECHIAN

Öğrenci No: 202253002901

Anasanat/Anabilim Dalı: Resim

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
X			

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Prof. Dr. Fatih BAŞBUĞ

**EK-4: Master's/Proficiency in Art/PhD
Thesis/ Art Work Report Originality Report**

**AKDENİZ UNIVERSITY
Institute of FineArts**

Title:

The whole thesis/art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. (Tez 106, Tez 206, Tez 010 Forms) According to the originality report, obtained data are as follows.(Bibliography excluded)

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID

I declare that I have carefully read the Akdeniz University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval.
(date dd/mm/yyyy)

Student No.: 202253002901

Department: Picture

Signature

Mastaneh ZARECHIAN

Master's	Proficiency in Art	PhD	Integrated Phd
X			

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED.

Prof. Dr. Fatih BAŞBUĞ

Mastaneh
ZARECHIAN

**10. Yüzyıl İran
Minyatürlerinde
Kompozisyon Yapısı ve
Ressam Kemal Behzad'ın
Eserlerine Yansıması**

Yüksek
Lisans
Tezi

2025