



**AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI

**İRAN KÜLTÜR VE SANATINDA AĞAÇ SEMBOLÜNÜN ÖNEMİ VE
ÇAĞDAŞ İRANLI SANATÇILARIN ESERLERİNE ETKİSİ**

SABA ESMAEILI FEREIDOONI

SANATTA YETERLİK TEZİ

DOÇ. DR. ÖZCAN ÖZKARAKOÇ

ANTALYA, 2025



**AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI

**İRAN KÜLTÜR VE SANATINDA AĞAÇ SEMBOLÜNÜN ÖNEMİ VE
ÇAĞDAŞ İRANLI SANATÇILARIN ESERLERİNE ETKİSİ**

SABA ESMAEILI FEREIDOONI

SANATTA YETERLİK TEZİ

DOÇ. DR. ÖZCAN ÖZKARAKOÇ

ANTALYA, 2025

KABUL VE ONAY SAYFASI

Saba ESMAEILI FEREIDOONI tarafından hazırlanan “İran Kültür ve Sanatında Ağaç Sembolünün Önemi ve Çağdaş İranlı Sanatçıların Eserlerine Etkisi” başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı’nda Sanatta Yeterlik Tezi olarak oybirliği/oyçokluğu ile kabul edilmiştir.
29/12/2025

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

Jüri Başkanı	Prof. Dr. Oğuz YURTTADUR	İmza
Jüri Üyesi (Danışman)	Doç. Dr. Özcan ÖZKARAKOÇ	İmza
Jüri Üyesi	Doç. Serap YILDIZ	İmza
Jüri Üyesi	Doç. Dr. Ömer ZAİMOĞLU	İmza
Jüri Üyesi	Dr. Öğr. Üyesi Hülya BOZBIYIK UYSAL	İmza

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

Doç. Dr. Bekir KİRİŞCAN
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

TEŞEKKÜR

Araştırma sürecimde her zaman beni destekleyen ve kıymetli fikirleriyle katkılarını esirgemeyen danışman hocam Doç. Dr. Özcan Özkarakoç’a teşekkürlerimi sunar değerli katkıları için minnettarım.

Tezin uygulama kısmını gerçekleştirebilmem için dostluklarını ve her türlü desteklerini esirgemeyen değerli arkadaşlarım Vusal Verdiyev’e ve Mahmoud Yarmohamdlou’ya içtenlikle teşekkür ederim.

İran’dan tüm süreci sabırla ve zevkle benimle birlikte yöneten, her türlü fedakarlığı gösteren sevgili anneme ve babama teşekkürü borç bilirim. Onların desteği olmadan bu çalışma gerçekleşemezdi.

İTHAF SAYFASI

Bu tezi sevgili anneme ve babama ithaf ediyorum...

T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Öğrencinin	Adı Soyadı	Saba Esmaeli Fereidooni
	Numarası	201953006002
	Anasanat Dalı	Sanat ve Tasarım
	Danışmanı	Doç. Dr. Özcan Özkarakoç
	Tezin Adı	İran Kültür ve Sanatında Ağaç Sembolünün Önemi ve Çağdaş İranlı Sanatçıların Eserlerine Etkisi

ÖZ

Ağaç arketipi, çeşitli milletlerin kadim mitlerinde, bereket, yeniden doğuş ve yukarı doğru büyüme gibi özelliklerle her zaman kutsallık, Tanrı ile ilişki ve ölümsüzlük gibi kavramlarla ilişkilendirilen önemli bir yere sahiptir.

Eski Asya'da ağaçlara tapınma nehirlerden, dağlardan ve diğer doğa unsurlarından daha yaygın olduğu bilinmektedir. İran bölgesinde de tarih öncesi çağlardan Sasaniler'e kadar ağaç imgesinin, sanatın ana motiflerinden biri olduğu görülmektedir. Ayrıca selvi ağacı Zerdüşt tanrısı Ahura Mazda'yı, "Hum" ağacı yaratılışı, yedi dallı ağaç yaşamı simgelediğinden, ağacın Tanrıların evi olduğu kavramı Pers mitolojisinde ve Zerdüştlükte çok önemlidir.

İslam sonrası İran'da çanak çömlek, resim, mozaik ve halı dokuma gibi çeşitli sanat alanlarında ağaçların varlığı çok sık görülmektedir.

Bu araştırma mitolojik, mistik ve özellikle sanatsal arka planları inceleyerek, çağdaş İran sanatında ağacın günümüze kadar olan tarihsel sürecindeki varlığını referanslarla tespit etmektedir. Buradan hareketle 1950'lerden günümüze, Çağdaş İran sanatında bir sembol olarak ağaç imgesini kullanan sanatçıların eserlerine değinilecektir. Abbas Kiarostami, Sohrab Sepehri ve Davood Emdadian gibi önde gelen sanatçılar da dahil olmak üzere birçok sanatçı için ağaç imgesi bir ilham ve esin kaynağı olmaya devam etmektedir.

Tüm bu eserlerdeki ağaç kavramı, İran kültür ve sanatında derin köklere sahipken, modern çağda, çağdaş insanın kafa karışıklığından ve yalnızlığından etkilenen doğaya dönebilmek için yeni bir bakış açısıyla değişmiştir.

Çağdaş sanatçı, ağaca ve onun kutsal ve sonsuz enerjisine seslenerek kendi özüne ve gerçek benliğine dönmeye çalışmaktadır. Bu dönüşümün içinde güncel verilerin ortaya koyduğu toplumsal, kültürel ve siyasal etkilerin izleri sorgulanmıştır.

Anahtar Sözlükler: İran Sanatı, Ağaç, Mitolojik, Mistik, Ölümsüzlük, Sembol, Çağdaş Sanatçı

T.R.
AKDENİZ UNIVERSITY
INSTITUTE FINE ARTS

Student' s	Name Surname	Saba Esmaeili Fereidooni
	Number	201953006002
	Department	Art and Design
	Supervisor	Associate Professor. Dr. Özcan Özkarakoç
	Thesis Title	The Importance of The Tree Symbol in Iran Culture and Art and Its Impact on the Works of Contemporary Iranian Artists

ABSTRACT

The archetype of the tree holds a significant place in the ancient myths of various nations, where it has always been associated with sacredness, divinity, and immortality through its attributes of fertility, rebirth, eternal life, and upward growth.

In ancient Asia, the worship of trees was known to be more common than the veneration of rivers, mountains, or other elements of nature. In the Iranian region as well, from prehistoric times to the Sasanian era, the image of the tree can be observed as one of the main motifs in art. Moreover, in Zoroastrianism, the cypress tree symbolized the God Ahura Mazda, the “Hum” tree represented creation, and the seven-branched tree symbolized life. Hence, the concept of the tree as the dwelling place of the gods holds great importance in Persian mythology and Zoroastrian belief.

After the advent of Islam in Iran, the presence of trees became a frequent motif in various art forms such as pottery, painting, mosaic, and carpet weaving.

This research examines the mythological, mystical, and especially artistic backgrounds of the tree archetype and identifies its presence throughout its historical development up to contemporary Iranian art, supported by references. Based on this, the study discusses the works of artists who have used the image of the tree as a symbolic element in contemporary Iranian art from the 1950s to the present day.

For many leading artists including Abbas Kiarostami, Sohrab Sepehri, and Davood Emdadian, the image of the tree continues to serve as a profound source of inspiration and creativity.

In all these works, while the concept of the tree is deeply rooted in Iranian culture and art, it has transformed in the modern era into a new perspective, a means of returning to nature, influenced by the confusion and solitude of contemporary human existence. The contemporary artist, by addressing the tree and its sacred and eternal energy, seeks to reconnect with their inner self and true essence. Within this transformation, traces of the social, cultural, and political influences revealed by contemporary realities are critically examined.

Keywords: Iranian Art, Tree, Mythological, Mystical, Immortality, Symbol, Contemporary Artist

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

KABUL VE ONAY SAYFASI	i
TEŞEKKÜR.....	ii
İTHAF SAYFASI	iii
ÖZ	iv
ABSTRACT.....	vi
İÇİNDEKİLER DİZİNİ	vii
GÖRSEL DİZİN	x
GİRİŞ	1
BÖLÜM 1:	3
1.1. Amaç ve Önem	3
1.2. Yöntem	3
1.3. Problem	5
1.4. Sınırlılıklar	5
BÖLÜM 2: HAYAT AĞACI	6
2.1. Eski Uygarlıklarda Hayat Ağacının Efsanevi Doğası.....	6
2.2. İran'da Kutsal Ağaçlar ve Bitki Motifleri.....	7
2.2.1. Zerdüşt Dininde, İran Düşünce ve Yazılarında Hayat Ağacı	12
2.2.1.1. Hum Ağacı	12
2.2.1.2. Çok Tohumlu Ağaç.....	12
2.2.1.3. Selvi Ağacı.....	12
2.2.1.4. Çınar ve Asma Ağacı	15
2.2.1.5. Palmiye Ağacı	15
2.2.1.6. İlgin Ağacı	17
2.2.1.7. Nar Ağacı	17
BÖLÜM 3: HALIDA AĞAÇ MOTİFLERİ	19
BÖLÜM 4: MİNYATÜRDE AĞAÇ MOTİFLERİ	24
BÖLÜM 5: İRAN ÇAĞDAŞ SANAT ESERLERİNDE AĞAÇ SEMBOLÜ.....	29
5.1. Davood Emdadian (1944-2005)	29
5.2. Sohrab Sepehri (1928-1980)	43
5.2.1. Sepehrinin Resim Eserleri.....	47
5.3. Abbas Kiarostami (1940- 2016).....	56

5.3.1. Abbas Kiarostami'nin Eserlerinde ve Filmlerinde Ağaç Sembolü.....	59
5.3.2. Resim ve Fotoğraflar.....	66
BÖLÜM 6: ARAŞTIRMACI-SANATÇININ KENDİ OTOBİYOGRAFİK SANAT	
ÜRETİMİ	74
6.1. Sanatçının Kişisel Arka Planı ve Yaratım Sürecine Giriş	74
6.2. Üretim Sürecinin Ağaç İmgesi Perspektifinden Kurgulanışı	75
6.3. Kullanılan Malzeme, Teknik ve Biçimsel Yaklaşımlar	75
6.4. Atölye Günlüğü, Süreç Fotoğrafları ve Görsel Dokümantasyon	76
6.5. Sanatçının Kendilik Anlatısında Dönüşüm ve Farkındalık	80
BÖLÜM 7: SONUÇ	81
KAYNAKÇA.....	84
EK-1. YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	89
EK-2. ETİK BEYANI.....	90
EK-3.TEZ ORJİNALLİK RAPORU	91

GÖRSEL DİZİNİ

Sıra	Tanımlama	Sayfa
Görsel 1.	Kâse, Çeşme-i Ali, İran Milli Müzesi	7
Görsel 2.	Kâse, Sialk, Kaşan, İran Milli Müzesi	8
Görsel 3.	Bronz Broş, Sialk, İran Milli Müzesi	8
Görsel 4.	Tanrıça ile Ağaç, Taş Mühür, Şehdad	8
Görsel 5.	Şehdad Bayrağı	9
Görsel 6.	MÖ 2000, İki Antilop Arasındaki Yaşam Ağacı, Bronz Kupa ve Fincan, Luristan, İran Milli Müzesi	10
Görsel 7.	MÖ 1000, İki Antilop Arasındaki Yaşam Ağacı, Altın Alın Bandı, Luristan, İran Milli Müzesi	10
Görsel 8.	Gümüş Hançer Sapı, Kalmakre Mağarası	10
Görsel 9.	Gümüş Kupa, Amarlou	11
Görsel 10.	Altın Marlik Kupası, MÖ 2000, İran Milli Müzesi, Tahran	11
Görsel 11.	Kabartma, Perspolis, Ahamenişler	14
Görsel 12.	Ahamenişler Dönemine ait Selvi Ağaç Müfileri, Reza Abbasi Müzesi	14
Görsel 13.	Ahamenişler Dönemine ait Müfiler, İran Milli Müzesi	14
Görsel 14.	Selvi Ağaç Motifleri, Ahamenişler, Perspolis	14
Görsel 15.	Marlik Kadeh, İran Milli Müzesi	16
Görsel 16.	Hayat Ağacı, Sasani Kabartmaları, Bişapur, Taghebostan, İran	16
Görsel 17.	Sasani Motifleri, Nancy Müzesi	17
Görsel 18.	MÖ 3000, Nar Tasarımlı Dekoratif Levha, Luristan,	18

	İran Milli Müzesi	
Görsel 19.	Bahram ve Eşi, Gümüş Kupa	18
Görsel 20.	Nar ağacı, Chaltarkhan, Boston Müzesi	18
Görsel 21.	Cennet Kapısı (Çerçevesi) Adlı Halı, İsfahan, 18. Yüzyıl, Tahran Halı Müzesi	20
Görsel 22.	Hayat Ağacı, Kirman Halısı, Kaçar Dönemi	21
Görsel 23.	Hayat Ağacı, Kirman Halısı, Pahlevi Dönemi, Tahran Halı Müzesi	21
Görsel 24.	Tebriz Halısı, 18. Yüzyıl, Tahran Halı Müzesi	22
Görsel 25.	Bahtiarı Halısı, 18.Yüzyıl, Tahran Halı Müzesi	22
Görsel 26.	Kuzeybatı İran Halısı, 17.Yüzyıl, Topkapı Müzesi, İstanbul	23
Görsel 27.	Kuzeybatı İran Halısı, 17.Yüzyıl, Topkapı Müzesi, İstanbul	23
Görsel 28.	Sarug Bölgesine Ait Hayvan ve Ağaç Tasarımlı Halı Örneği, 18. Yüzyıl	24
Görsel 29.	Selvi Ağacı ve Kuş Tasarımlı Halı Örnekleri, Kirman, Kaçar Dönemi	24
Görsel 30.	Çiçeklikli Mihrap Tasarımlı Halı, Kirman, Pahlevi Dönemi	24
Görsel 31.	Hüsrev ve Şirin, Sultan Mohammad, 16. Yüzyıl, Tebriz	25
Görsel 32.	Bilginler Toplantısı, Reza (Rıza ağa), İsfahan, 16. Yüzyıl, Paris Milli Müzesi	26
Görsel 33.	Hafız Divanı, Ramazan Bayramı Kutlaması, Sultan Muhammed, 16. Yüzyıl, Tebriz	27
Görsel 34.	Humayun Sarayı'nın Önünde Homai, Junaid, 15. Yüzyıl, Britanya Kütüphanesi, Londra	27
Görsel 35.	Mistik Manzara, Fars, Yedi Şâir Şiraz Ekolünün Seçilmiş Hikayesi, 14. Yüzyıl, Topkapı Müzesi,	28

Görsel 36.	Romantik Kutlamalar, Buhara, 16. Yüzyıl, Topkapı Müzesi, İstanbul	28
Görsel 37.	Efes Şehrinin Yedi Uyuyanları, İshak İbn İbrahim'in Peygamberler Tarihinden, Ağa Rıza, 16. Yüzyıl, Paris Milli Müzesi	29
Görsel 38.	Sabah Kırmızısı, Davood Emdadian, 1992	31
Görsel 39.	Dramatik Kırmızı, Davood Emdadian, 2002, Yağlı boya	33
Görsel 40.	Piet Mondrian, Ağaç, 1912	34
Görsel 41.	Piet Mondrian, Ağaç, 1913	34
Görsel 42.	Piet Mondrian, 1908	35
Görsel 43.	Piet Mondrian, Kompozisyon, 1913	35
Görsel 44.	Adsız, Davood Emdadian, 1983	36
Görsel 45.	Sürü, Davood Emdadian, 1992	37
Görsel 46.	Adsız, Davood Emdadian	38
Görsel 47.	Ölümler Adası, Arnold Böcklin, 1880, Metmuseum, Newyork	39
Görsel 48.	Ölümler Adası, Arnold Böcklin, 1886, Güzel Sanatlar Müzesi, Leipzig, Almanya	39
Görsel 49.	Adsız, Davood Emdadian, 1980, 100.100 cm	40
Görsel 50.	Tek Kişilik Oyun, Davood Emdadian, 1985	41
Görsel 51.	Adsız, Davood Emdadian	42
Görsel 52.	Adsız, Davood Emdadian	42
Görsel 53.	Adsız, Davood Emdadian, 2003	43
Görsel 54.	Davood Emdadian, Özel Atölyesi, 2001, Paris	43
Görsel 55.	Sohrab Sepehri Portresi	44

Görsel 56.	Sohrab Sepehri, Çizimleri	48
Görsel 57.	Adsız, Sohrab Sepehri	49
Görsel 58.	Sohrab Sepehri, Resimleri	50
Görsel 59.	Sohrab Sepehri, Çizimleri	51
Görsel 60.	Sohrab Sepehri, Çizimleri	51
Görsel 61.	Sohrab Sepehri, Resimleri	53
Görsel 62.	Sohrab Sepehri, Resimleri	54
Görsel 63.	Sohrab Sepehri, Resimleri	55
Görsel 64.	Sohrab Sepehri Resim Sergisi, Tahran Çağdaş Sanatlar Müzesi, 2024	56
Görsel 65.	Steven Allan Spielberg ve Abbas Kiarostami	57
Görsel 66.	Abbas Kiarostami	58
Görsel 67.	Abbas Kiarostami ve Juliette Binoche	58
Görsel 68.	Abbas Kiarostami ve Akira Kurosawa	58
Görsel 69.	“Arkadaşımın Evi Nerede?” Filminden Kareler, Abbas Kiarostami	61
Görsel 70.	Abbas Kiarostami, Mina Zivari Fotoğraf Koleksiyonundan	62
Görsel 71.	“Zeytin Ağacın Altında” Filminden bir Kare, Abbas Kiarostami	63
Görsel 72.	“Rüzgar Bizi Sürükleyecek” Filminden Bir Kare	64
Görsel 73.	“Kirazın Tadı” Filminden Bir Kare	65
Görsel 74.	“Kirazın Tadı” Filminden Bir Kare	66
Görsel 75.	“Kirazın Tadı”, Film Afişi	66
Görsel 76.	Abbas Kiarostami’nin Resimlerinden Seçmeler	67

Görsel 77.	Abbas Kiarostami'nin Resimlerinden Seçmeler	68
Görsel 78	Abbas Kiarostami'nin Resimlerinden Seçmeler	68
Görsel 79	Abbas Kiarostami'nin Resimlerinden Seçmeler	69
Görsel 80	Kiarostami Fotoğraflarından Seçmeler	70
Görsel 81	Kiarostami Fotoğraflarından Seçmeler	71
Görsel 82	Kiarostami Fotoğraflarından Seçmeler	72
Görsel 83	Kiarostami Fotoğraflarından Seçmeler	73
Görsel 84	“Yedi Çınar” Adlı Enstalasyon, Abbas Kiarostami	74
Görsel 85	Yansıma, Seramik, 25.22 cm, Saba Esmaeili, 2023	77
Görsel 86	Yansıma, Ahşap, Saba Esmaeili, 2019	77
Görsel 87	Video Art Projesinden Kareler, Saba Esmaeili, 2025	78
Görsel 88	Video Art Projesinden Kareler, Saba Esmaeili, 2025	79
Görsel 89	Video Art Projesinden Kareler, Saba Esmaeili, 2025	80

GİRİŞ

Ağaç arketipi, çeşitli milletlerin eski mitlerinde önemli bir yere sahiptir ve doğurganlık, yeniden doğuş, ölümsüzlük ve yukarı doğru büyüme gibi özelliklerinden dolayı genellikle kutsallık, Tanrı ile ilişki ve sonsuz yaşam gibi kavramlarla ilişkilendirilir. Ayrıca ağacın bazı tanrı ve tanrıçaların evi olduğu da bilinmektedir.

Ağacın kökleri (ayakları) yere, gövdesinin (başı) ise gökyüzüne doğru dönük olması, insanı yüksek yüce dünyaya bağlayabildiği ve mükemmel bir insanın sembolü olduğu fikrini doğurmuştur. İran mistik metinlerinde ağaç, gerçeğin ve bilginin tezahürünün yanı sıra mükemmel bir insanın sembolü olarak da kullanılmıştır.

Ağaç sembolü mitoloji, mistisizm ve sanatta ortak bir tema olarak değerlendirilebilir. Ağacın insan toplumlarının kültüründeki bu olağanüstü önemi sayesinde, dünya ve İran sanatına ait eserlerde, bir imge olarak farklı biçimlerde karşımıza çıkmaktadır.

İran’da ağacın kutsallığı tarih öncesine kadar uzanmaktadır. İran Mehr dininde hayatın ağaçtan geldiğine inanılır. Zerdüştlüğün ortaya çıkışından sonra ağaç, Zerdüşť öğretilerinde yaratıcı statüsünü korumaya devam etmiştir. Örneğin Zerdüşť metinlerinde bulunan Hum ağacı, Ahuramazda’nın sembolü selvi ağacı ve hayat ağacı olarak bilinen yedi dallı ağaçtır.

Eski İran toplumuna göre ağaçlar, sonsuz yaşama ulaşmak için öldükten sonra ağaca dönüş en erdemli insanlardır. Zerdüşť peygamberinin de ağaç dikmenin ve toprağın verimlileştirilmesinin iyilik ve sevap olduğuna dair vaaz verdiği bilinmektedir. Eski İran sanat dünyası, kaynağı ağaç olan bitki motifleriyle doludur. Bu motiflerin ilk örnekleri Luristan, Marlik, Emleş ve Ziviye’de bulunan çanak çömlek, mühürler, taş oymalar ve bronz eşyalar üzerindedir. Ahameniş, Part ve Sasani dönemlerinin kalıntılarında ve duvar resimlerindeki hayat ağacının ritüel görüntüsü, çok sık görülmektedir.

İslam döneminde İran’da İslam’ın yayılması ile birlikte kültür ve sanat alanlarında iki asırlık sessizliğin ardından eski yöntemler devam etmekte ve İslam sanatı önceki mirası koruyarak yeni bir yönde gelişmiştir. Örneğin; minyatür resimlerinde ağaç imgesi güzelliğin zirvesine ulaşırken, camilerin mozaiklerinde ve İran halılarında da ağaç imgesinin çok özel yeri vardır.

Bu araştırma, öncelikle İran’da ağacın mitolojik, mistik ve sanatsal arka planını inceleyerek ağaç imgesinin İran çağdaş sanatı ve günümüz sanatçıları üzerindeki etkisinin gösterilmesi amaçlanmıştır. Araştırma, bu tarihsel seyrin günümüze kadar kesintisiz devam ettiği ve İran sanatında, çağdaş sanatçılar tarafından güçlü bir ilham kaynağı olarak görüldüğü gerçeğinden ilham almaktadır.

Tez çalışması, kadim İran kültürünün belirleyici yönlerini tanımlamış, imge bağlamında “Ağaç” sembolizminin plastik seyri, tarihi ve güncel veriler özelinde tespit edilmiş, İran sanatı açısından ulusal ve uluslararası mecrada tanınmış sanatçılara değinilmiş, spesifik anlamda “Ağaç” imgesini kullanan sanatçılar bir araya getirilmiştir. Buradan kazanılan deneyimlerle kültürel kodların bireysel deneyimlere dönüştüğü, bir atölye çalışması gerçekleştirilmiştir.

BÖLÜM 1:

1.1. Amaç ve Önem

Bu araştırma, öncelikle İran tarihi dönemindeki ağacın mitolojik, mistik ve sanatsal arka planını inceleyerek ağaç imgesinin İran çağdaş sanatı ve günümüz sanatçıları üzerindeki etkisinin gösterilmesi amaçlanmıştır. Araştırma, bu tarihsel seyrin günümüze kadar kesintisiz devam ettiği ve İran sanatında, çağdaş sanatçılar tarafından güçlü bir ilham kaynağı olarak görüldüğü gerçeğinden ilham almaktadır.

Tez çalışması, kadim İran kültürünün belirleyici yönlerini tanımlamış, imge bağlamında “Ağaç” sembolizminin plastik seyri, tarihi ve güncel veriler özelinde tespit edilmiş, İran sanatı açısından ulusal ve uluslararası mecrada tanınmış sanatçılara değinilmiş, spesifik anlamda “Ağaç” imgesini kullanan sanatçılar bir araya getirilmiştir. Buradan kazanılan deneyimlerle kültürel kodların bireysel deneyimlere dönüştüğü, bir atölye çalışması gerçekleştirilmiştir.

1.2. Yöntem

“İran Kültür ve Sanatında Ağaç Sembolünün Önemi ve Çağdaş İranlı Sanatçıların Eserlerine Etkisi” isimli bu çalışmada İran kültür ve sanatında ağaç sembolünün tarihsel, mitolojik ve estetik boyutlarını incelemek amacıyla “Nitel Araştırma Yöntemi” tercih edilmiştir. Nitel araştırma yöntemlerinin;

- Bütüncül yaklaşım,
- Algıların ortaya konması ve
- Tümevarımcı analiz yöntemi ile; konuyla ilgili olarak genel ve kapsayıcı bir yaklaşımın ortaya konması amaçlanmıştır. Ayrıca genel tarama modellerinden, ilişkisel tarama modeli de araştırma esnasında başvurulmuş yöntemlerden biridir.
- Yazılı kaynaklardan bilgi toplama yöntemi tercih edilmiştir.

Araştırmada, veri toplama yöntemi olarak;

- Betimsel analiz yöntemi kullanılmıştır.

Betimsel analiz yöntemi, verilerin;

- Konuya göre özetlenip yorumlanması,
- Doğrudan alıntılarının yapılması,

- Neden sonuç ilişkilerinin belirlenmesi ve
- Kavramların ilişkilendirilmesi, özellikleri nedeniyle tercih edilmiştir.

Araştırmanın temel yöntemi, sanat eseri çözümlemesidir. Bu bağlamda, seçilen sanat eserleri tarihsel, biçimsel ve içeriksel açıdan incelenmiş; sembolik unsurlar, kültürel bağlam ve sanatçının estetik tercihleri çerçevesinde değerlendirilmiştir.

Sanat eserlerinin biçimsel özellikleri ile birlikte, bu özelliklerin dayandığı mitolojik, dinsel ve kültürel referanslar da analiz edilmiştir. Böylece ağaç sembolünün, İran sanatında zaman içerisindeki anlam dönüşümü ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Literatür taraması kapsamında konuya ilişkin yazılı kaynaklar, makaleler, sanat tarihi kitapları, mitoloji ve sembolizm literatürü incelenmiştir. Ayrıca İran sanatının farklı dönemlerine ait sanat eserleri ve belgeler, müze ve galeri arşivlerinden, dijital sanat veri tabanlarından ve akademik veri kaynaklarından elde edilmiştir. Böylelikle hem tarihsel bağlam hem de çağdaş sanat pratikleri arasında bağlantı kurulmuştur.

Araştırmanın kapsamına alınan örnekler, ağaç sembolünü bilinçli biçimde kullanan üç çağdaş İranlı sanatçı ile sınırlandırılmıştır: Davood Emdadian (1944–2005), Sohrab Sepehri (1928–1980) ve Abbas Kiarostami (1940–2016). Her bir sanatçının seçilen eserleri, hem plastik hem de kavramsal açıdan incelenmiş, eserler arasındaki tematik ve biçimsel benzerlikler belirlenmiştir. Sanat eseri çözümlemelerinde ikonografik ve ikonolojik analiz yöntemlerinden yararlanılmıştır. İkonografik düzeyde, ağaç sembolünün biçimsel özellikleri ve tarihsel temsilleri incelenmiş; ikonolojik düzeyde ise bu biçimlerin altında yatan kültürel anlamlar, dinsel göndermeler ve felsefi yaklaşımlar değerlendirilmiştir.

Araştırmanın uygulamalı kısmında, elde edilen sembolik çözümlemeler ışığında bir atölye çalışması gerçekleştirilmiştir. Bu süreçte, araştırmacının kendi sanatsal üretimi aracılığıyla “ağaç” imgesinin çağdaş sanat bağlamındaki dönüşümü deneyimlenmiş ve gözlemlenmiştir. Böylelikle teorik bilgilerin pratikteki yansımaları değerlendirilmiş, kültürel mirasın bireysel sanatsal ifadeye nasıl dönüştüğü incelenmiştir. Bu çalışmada, hem tarihsel bir derinlik hem de çağdaş bir okuma biçimi sunarak, ağaç sembolünün İran sanatındaki sürekliliğini, dönüşümünü ve yeniden üretimini bütüncül bir bakışla ortaya koymayı amaçlamaktadır.

1.3. Problem

Bu araştırma, mitsel, mistik ve özellikle sanatsal arka planları inceleyerek ağaç kavramının ve sembolünün İran kültüründeki önemini ortaya koymaktır. Ayrıca çağdaş İran sanatında ağacın günümüze uzanan tarihsel sürecindeki varlığını takip etmektir, çünkü ağaç bir sembol olarak İran'daki birçok çağdaş sanatçı için hala bir ilham ve esin kaynağıdır.

Öte yandan ağaç imgesinin işlenişi, sanatçıların hareket noktası ve eserlerinin çoğunun konusu olarak büyük önem arz etmektedir. İnsan ve ağaç arasındaki ilişki, geçmişten günümüze kadar gelen gizemli bir bağla birbirine bağlanmış ve derin ilişkilerle anlam kazanmıştır. Ağaç imge olarak tarih boyunca sanattaki temsiliyle yeniden doğuş un ve ölümsüzlüğün ifadesi niteliğini taşımaktadır.

Buradan hareketle;

-İnsan ruhunun yüce tezahürü olan ağaç sembolü, eski çağlardan günümüze kadar yerini ve önemini nasıl ve neden koruyabilmiştir? sorusu araştırmanın problemini durumunu oluşturmaktadır.

1.4. Sınırlılıklar

Bu çalışma, İran kültür ve sanatında ağaç sembolünün tarihsel, mitolojik ve estetik boyutlarını ele alırken belirli sınırlılıklar taşımaktadır.

Öncelikle araştırmanın kapsamı, İran coğrafyası ve bu coğrafyaya ait kültürel, dinsel ve sanatsal üretimlerle sınırlandırılmıştır. Dolayısıyla diğer kültürlerdeki benzer sembolik yapılanmalar, karşılaştırmalı biçimde inceleme alanına dâhil edilmemiştir. Ağaç tasarımı incelemesi İran tarihi döneminden başlanmış olup İslam sonrası ve son olarak çağdaş dönemin seçili sanatçıların eseleri üzerine yapılmıştır.

Çalışmanın örneklemini oluşturan çağdaş İranlı sanatçılar (Davood Emdadian, Sohrab Sepehri ve Abbas Kiarostami) araştırma amacına uygun biçimde seçilmiş olmakla birlikte, İran çağdaş sanatında ağaç sembolünü kullanan tüm sanatçıları kapsamamaktadır. Bu nedenle elde edilen bulgular, seçili örneklerin temsil gücüyle sınırlıdır.

Sanat eseri çözümlemesine dayalı yorumlamalarda, sembolik ve estetik çözümlemeler araştırmacının kültürel arka planı, bilgi birikimi ve sanatsal bakış açısına bağlı olarak belirli ölçüde öznel nitelikler taşımaktadır. Bu durum, farklı araştırmacıların benzer materyalleri farklı teorik ve estetik yaklaşımlarla yorumlayabileceği olasılığını da beraberinde getirir.

BÖLÜM 2: HAYAT AĞACI

2.1. Eski Uygarlıklarda Hayat Ağacının Efsanevi Doğası

Ağaç, tarih boyunca insanların hayal gücünde ve inancında mitolojik bir yapıya sahiptir ve sembolik temalarla doludur. Böylece ağaç, çeşitli milletlerin dinlerinde, mitolojilerinde, sanatlarında ve edebiyatlarında tecelli etmiştir. Ağaç hakkında sayısız mitolojik anlatının oluşmasına neden olan şey, ağacın özü ve doğasıyla ilgilidir.

Chevalier, ağacın sürekli değişmesi nedeniyle, yaşamın simgesi ve göğe yükselişinin ayakta durmanın simgesi olduğuna inanır. Öte yandan ağaç, özellikle yapraklarının dökülüp yeniden büyümesiyle, ölümün ve yenilenmenin bir işareti olarak zamanın periyodik değişimlerini gösteren bir semboldür. Ağaç, dünyanın 3 katını yani derinlere inen kökleri ile yer altı, gövdesi ve alt dalları ile yer üstü ve üst dalları ve ucu ile yükseklikleri birbirine bağlar. Kökleri arasında sürüngenler gezinir, yaprakları arasında kuşlar uçar. Ağaç dünyevi dünyayı gökyüzüne bağlar ve özünde dört ana unsuru (su, hava, toprak ve ateş) barındırır (Chevalier, 2001, s.118).

Bu özelliklerinden dolayı, ağacın kadim milletlerin kültür ve mitolojisinde evrenin, yaşamın, kutsallığın, doğurganlığın, tazeliğin ve gururun simgesi olmuştur ve insan, zaman ve dünya arasındaki bağlantıdır.

Arketiplerle ilgili araştırmalarda ölümsüzlüğün simgesi olan ağaç, evrenin hayatına, sürekliliğine, üreme ve yenilenme süreçlerinin gelişimine işaret etmektedir (Gerein, 1997, s.165).

Ağacın bir bütün olarak ilkel insan zihninin önemli dayanaklarından biri olduğu söylenebilir. Mircea Eliade'ye göre ağaç mitlerinin hepsi aynı konuyu sembolik bir dille ifade eder: Bitkiler dünyası, yaşamın tezahürüdür. Kökleri kurumadan her an yaratır, sayısız formlarda kendini yeniler ve ömrü hiç bitmez. Bu özellikleri taşıyan bitki mitolojide Hayat Ağacı olarak bilinmektedir (Pourkhaleghi, 2003, s.94).

Tarihi kalıntıların motiflerine dayanarak hayat ağacı genellikle koruyucusu olan iki rahip veya iki efsanevi hayvanın arasına yerleştirilmiştir. Bu ağaç kutsal ve ürkütücü gücün simgesidir (De Beaucorps, 1994, s.13).

Mitolojide hayat ağacının iki özel formu vardır. Biri ölümsüzlüğün simgesi olan yaprak dökmeyen ağaçtır. Diğeri ise, dönüşümlü dirilişin, yani ölümün ve hayata dönüşün işareti olan, dört mevsimli ağaçtır (Chevalier, 2001, s.191)

Mitoloji analistleri bitkisel motifleri göz önünde bulundurarak hayat ağacının doğadaki gerçek örneğini bulmak amacıyla zeytin, sedir, hurma, incir, nar ve asma gibi ağaçları tespit etmişlerdir. Mezopotamya inancında doğada hayat ağacını temsil eden tek bir örnek düşünülemez, ancak uzun ömürlülüğü, güzellikleri ve faydaları nedeniyle kutsal olarak bilinen çeşitli bitkilerin bir araya gelmesiyle gerçekleşmektedir; Ahşabı kıymetli olan sedir ağacı, hurma veren palmye ağacı, üzüm veren asma ağacı ve meyvesi yüzlerce taneden oluşan doğurganlığın sırrı olan nar ağacı gibi (De Beaucorps, 1994, s.13).

2.2. İran'da Kutsal Ağaçlar ve Bitki Motifleri

İran'da bitkisel motiflerin ilk örnekleri çanak çömlek, mühür ve taşlarda bulunmaktadır. İran Elam dünyası, ağacın merkezi ve kaynağı olan bitki imgeleriyle doludur; Luristan, Marlik, Emlesh ve Ziviye bronzları gibi. Aryan İranlılar zamanında, Medler, Ahamenişler ve Partlar çağlarında da, ağacın ritüel görüntüsünü görmekteyiz. MÖ 5. binyılda Çeşme-i Ali, Shahr Rey ve Marvdasht'taki bitki motifleri, İran'daki en eski örnekleri olarak kabul edilebilir. Bu örnekler bitkiyi soyut ve en basit özellikleriyle tasvir etmektedir. Kaşan Sialk bölgesinde (M.Ö. 1.Yüzyılda) geometrik motifler arasında dalları kıvrık ve dolgun olan uzun bitkileri gösteren çanak örnekler bulunmuştur. (Taheri, 2017, s.58)



Görsel 1. Kâse, Çeşme-i Ali, İran Milli Müzesi

Kaynak: Taheri, 2017, s.58.



Görsel 2. Kâse, Sialk, Kaşan, İran Milli Müzesi
Kaynak: Taheri, 2017, s.58.

Daha yüksek katmanlarda, yaprak veya çiçek taçlı hayat ağacı şeklinde yapılmış bazı bronz broşlar bulunmuştur (Taheri, 2017, s.58).



Görsel 3. Bronz Broş, Sialk, İran Milli Müzesi
Kaynak: Taheri, 2017, s.58

MÖ 3. binyılda Şehdad'da, bir grup hayvan arasında oturan, vücudundan, omzundan ve başından bitki dalları çıkan ve onu saran bir dişi tanrıyı gösteren taş mühür bulunmuştur. Bu motif, İran düşüncesinde bitkilerin doğurgan kadınların dişil gücü ile sürekli bağlantısının bir hatırlatıcısıdır (Mahmoudi, 2018, s.29).



Görsel 4. Tanrıça ile Ağaç, Taş Mühür, Şehdad
Kaynak: Mahmoudi, 2018, s.33.

Şehdad'ın bayrağında tahtta oturan tanrıçanın yanında üç çeşit ağacın bulunması da bu bağlantının bir göstergesi olabilir.



Görsel 5. Şehdad Bayrağı
Kaynak: Mahmoudi, 2018, s.33.

Diğer örnekleri Şuş bölgesinden bir tanrıça veya kraliçeyi yaşam bitkisi ile tasvir eden bazı tuğla duvarları, hayat bitkisinin her iki tarafında iki dağ keçisi resmi olan Elam'a ait bir mühür ve Çoğa Zenbil tapınağından bir duvar dekorasyonunda görülebilir. Birkaç yıl önce, birçok Elam yazıtını okumayı başaran Fransız oryantalist Dr. Conto tarafından, “Elam Rüstem Kaderi” adlı bir kitap yayınlanmıştır. Kitaba göre ceylan görüntüsünün varlığı, o dönemin dini inançlarıyla ilişkilidir ve motiflerin arasında bulunan ağaç, herkesin yiyerek sonsuz yaşama kavuşabileceği meyveler içerir ama bu ağaca ulaşınca hayatları son bulacaktır. Bugünkü İran Kürtlerinin ve Lurların ataları tarafından, tılsımlarında birçok kez dağ keçisi ve vaat edilen ağaç resmedilmiş ve dileklerini gerçekleştirmek için bunları binalarına yerleştirmişlerdir (Mahmoudi, 2018, s.33).

MÖ 2. binyılın sonlarında, Luristan’da bulunan bir kupa üzerine iki antilobunun koruduğu hayat bitkisi oyulmuştur. Başka bir fincan aynı ağacı iki Grifon arasında tasvir ediyor. Ayrıca Luristan 'ın MÖ 1. binyılının başından kalma altın bir alın bandında, on yiğit keçi arasında hayat bitkisi görülebilir. Aynı zamanda, Kalmakre mağarasından gümüş bir hançerin sapı gibi görünen başka bir ağaç motifi bulunmuştur (Mahmoudi, 2018, s.29).



Görsel 6. MÖ 2000, İki Antilop Arasındaki Yaşam Ağacı, Bronz Kupa, Luristan, İran Milli Müzesi
Kaynak: Taheri, 2017, s.43.



Görsel 7. MÖ 1000, İki Antilop Arasındaki Yaşam Ağacı, Altın Alın Bandı, Luristan, İran Milli Müzesi
Kaynak: Taheri, 2017, s.43.



Görsel 8. Gümüş Hançer Sapı, Kalmakre Mağarası
Kaynak: Taheri, 2017, s.43.

Amarlou'dan bulunan bir başka gümüş kupasında, hayat bitkisinin yapraklarını yiyen birkaç keçinin iç içe geçmiş şekilde gözükmetedir (Taheri, 2017, s.43).



Görsel 9. Gümüş Kupa, Amarlou
Kaynak: Taheri, 2017, s.44

Altın Marlik Kupası, İran Milli Müzesi'nde bulunan MÖ 2. binyılın sonlarına ait dünyaca bilinen ünlü eserlerden biridir. Ortasında hayat ağacı simgesiyle ve etrafında dört efsanevi kanatlı boğa kabartmasıyla süslenmiş olan bu kupa, Marlik mezarlığı kazısında bulunmuştur (İran Milli Müzesi'nde Bulunan Yedi Altın Eserinin tanıtılması, 2018).



Görsel 10. Altın Marlik Kupası, MÖ 2000, İran Milli Müzesi, Tahran

Kaynak: <https://irannationalmuseum.ir/fa/>, Erişim Tarihi: 28.01.2025.

2.2.1. Zerdüşť Dininde, İran Düşünce ve Yazılarında Hayat Ağacı

Eski İran düşünce ve yazılarında, özellikle Zerdüşť metinlerinde hayat bitkisinden, her biri kendi adı, sembolü ve özellikleri olan birçok şekilde bahsedilmiştir, ancak ortak bir noktaları vardır, o da hayat bitkisi ile olan korelasyondur. yaşamın kalıcılığı ve sürekliliği. Zerdüşť düşüncesinde tanrıça "Amordad" tüm bitkilerin koruyucusudur ve ölümsüzlüğün simgesidir (Tavosi, 1989, s.38).

2.2.1.1. Hum Ağacı

Tazeligi uzun ömürlülüğü yaşam devamlılığını temsil eden bir ağaçtır. Avesta'da Ahuramazda Farakhkert Denizi'nde Hum ağacını yaratırken, Ahriman'ın ağacın kökünü çiğnemesi ve dünyadaki yaşamı yok etmesi için bir kertenkele gönderdiğinden bahsedilir. Ancak "Farakh kert" (Hazar) Denizinin derinliklerinde ağacın kökünün etrafında, kökün etrafında sürekli dönen iki balık vardır ve "Minou Kherad"da bahsedildiği gibi ağacın kökünü şeytandan uzak tutarlar. Hum ağacından Anuş adlı bir içecek (hayat suyu) elde ettikleri ve tüm insanlara verilirse hepsinin ölümsüz olacağı "Bandelesh" metinlerinde belirtilmektedir. Bu ağaç yaşlılığın düşmanıdır, ölüleri diriltir, yaşayanları ölümsüzleştirir (Bahar, 1996, s.116).

2.2.1.2. Çok Tohumlu Ağaç

Bu ağaç da Farakhkert Denizi'nde yetişir. Üzüntüyü gideren isimlerle anılmıştır. Bu ağacın tıbbi ve tedavi edici özellikleri vardır ve içinde tüm bitkilerin tohumları bulunur. Mitolojide Anka Kuşunun yuvasının çok çekirdekli bir ağaç üzerinde olduğu söylenir. Kuş ne zaman kalksa o ağaçtan bin dal çıkacak ve o ağaca oturduğunda bin dal kırılacak ve böylece bütün bitkilerin tohumları saçılıp yağmur sularıyla toprağa dönecek ve binlerce çeşit bitki ile tüm dünyayı kaplar (Taheri, 2017, s.37).

2.2.1.3. Selvi Ağacı

İran uygarlığında selvi ağacı, alev şeklini temsil eden konik görünümü için kutsal ateşin simgesi olduğu bilinmektedir. Ahşabın hoş ve hafif kokusu kutsal ateşi yakmak ve koku vermek için kullanılır. Zerdüşť geleneklerine göre Selvi ağacını gökten ilk kez getiren ve yeryüzünde

ekimini teşvik eden ve onun için dua eden Zerdüşt'tür. Bu ağaç Zerdüşt inancında kutsal ve mübarek bir ağaçtır. Temel olarak selvi ağacının cuma geceleri altına kandil yakmak, ona dilek bağlamak ve dallarını kesmemek Zerdüşt inançlarından kalma bir ritüeldir. Selvi ağacı antik İran'ın bir sembolü ve işareti olarak kabul edilir. Mazdaistlerin inancında ve geleneğinde Zerdüşt'ün cennetten iki selvi dalı getirdiği bilinmektedir. Bir dalı kendi eliyle Kaşmer'e, diğerini Faryoumad'a diker ve bu dallar zamanla son derece büyür. Kaşmer selvinin üzü Abbasi halifesine ulaşınca 1450 yıllık ağacın kesilmesine emreder ve böylece ağaç yok olmuştur (Mahmoudi, 2018, s.41).

Ahameniş ve Sasani dönemlerinde İran'da selvi ağacı hayat ağacı olarak bilinmektedir. Persepolis'te kabartma olarak görülebilen bu ağacın motifleri sembolik önemini daha da ortaya koymaktadır. Persepolis'teki Ahameniş yazıtlarında bu yeşil ve yükselen ağacın belirgin yeri vardır. Bir örnekte bir sıra selvi ağacı bir sıra askerin önünde durmaktadır. Sanki çölü yok etmek için şeytani güçler (çöl devi) karşısında selviler askerlerden üstünlerdir. Eski İran kaynaklarında selvi ağacının uzun ömründen, ölümsüzlüğünden ve hürriyetinden söz edilir ve İran edebiyatında hürriyetin tezahürü olarak kabul edilmektedir (Basiri, M., Serfi, M., 2006, s.20).

Sanatçı tarafından bazen çam ağacı olarak da anılan selvi ağacı imgesi en yaygın ve tekrarlanan imgelerden biridir ve en eski örneği Persepolis'in kabartmalarında ritüel amaçlı görülebilmektedir. Bu imge Zerdüşt dini ve İran'ın eski gelenekleri ile özel bir ilişkisi vardır. Yaprak dökmeyen selvi ağacı, ruhun ölümsüzlüğüne ve sonsuz yaşama işaretir.

Aynı zamanda bu ağaç, ruhun ve dini hayatın olumlu ve neşeli yönünün bir tezahürüdür, bu nedenle İran'ın kutsal mekanları selvi ağaçlarıyla çevrilidir. Bazı araştırmacılar, Persepolis kabartmalarından da anlaşılabileceği gibi, bu ağacın ritüelistik bir yönü olduğu ve antik çağda ölümsüzlüğün sembolü olarak kabul edildiği görüşündedir. İslam'ın gelişiyle, kademeli olarak Selvi ritüel ağaç konumunu kaybederek dekoratif ve soyut bir sembol haline gelir ve MS 12. ve 13. yüzyıllarda kaşmir, halı dokuma ve mimari gibi çoğu İran sanatında güzelliğinin zirvesine ulaşır (Mahmoudi, 2018, s.75).



Görsel 11. Kabartma, Perspolis, Ahamenişler

Kaynak: Taheri, 2017, s.61.



Görsel 12. Ahamenişler Dönemine ait Selvi Ağaç Müfileri, Reza Abbasi Müzesi

Kaynak: Taheri, 2017, s.62.



Görsel 13. Ahamenişler Dönemine ait Müfiler, İran Milli Müzesi

Kaynak: Taheri, 2017, s.62.



Görsel 14. Selvi Ağaç Motifleri, Ahamenişler, Perspolis

Kaynak: Mahmoudi, 2018, s.75.

2.2.1.4. Çınar ve Asma Ağacı

Büyük Kiros (Cyrus) tarafından yönetilen Pers Ahameniş imparatorluğu Zahhak'ı yendikten sonra Medlere ait tüm toprakları fethettikleri bilinmektedir. Asma ağacıyla ilgili en eski ifadeler Herodot'a aittir. Herodot'a göre, Med kralı rüyasında Kiros'un annesi olan kızının karnından asmalar çıktığını ve tüm Asya'yı kapladığını görmüştür. İran mitolojisinde üzüm, yaşamın ana gücü olan kanı temsil eder, ayrıca Ahameniş hükümetinde, monarşinin kadınlar aracılığıyla devam ettiğini kanıtlayan yerli anaerkil ritüellerin kalıntıları vardır. Bu bilgilere dayanarak Çınar ağacını saran asma, Ahameniş İmparatorluğu'nun kanı ve dayanıklılığının bir simgesi olarak düşünülmektedir. Aslında çınar hükümdarı, asma ise kraliyet kanının aracılığıyla soyun devamını sağlayan eşini temsil eder. Ahameniş kralları her zaman çınar ağacını onurlandırdıkları bilinmektedir. Örneğin Küçük Asya'da Büyük Darius'a bir çınar ağacı ve altın bir asma hediye verilmiştir. Ayrıca Şah Khashayar, sarayında devasa bir çınar ağacının altın süslemelerle süslenmesini ve korunmasını emrettiği bilinmektedir. Çınar ağacı, gölgesi ve yeşilliği, her yıl kabuk değiştirmesiyle halkın inancında taze ve genç görünmesi nedeniyle İran kültüründe büyük bir değere sahiptir. Ahameniş kralları, ağaç yetiştirmeye özel önem vermişler ve saraylarının çevresinde «Pardis» adını verdikleri ağaçlarla dolu büyük bahçeler yaratmışlardır. Antik Yunanistan'da ve daha sonra Avrupa ülkelerinde cennet anlamına gelen Paradise kavramını yaratan Ahameniş döneminin bu yemyeşil ve güzel bahçeleridir (Taheri, 2017, s.1718).

2.2.1.5. Palmiye Ağacı

Güzelliği, dayanıklılığı ve bereketinden dolayı antik İran metinlerinde hayat ağacı lakabıyla anılan Palmiye ağacı, İranlılar tarafından çok itibar görmüştür. İslam öncesi İran sanatlarının çoğunda imajı ve etkisi görülebilmektedir. Örneğin, Sasani edebiyatında ve Mazdisnai dini metinlerinde palmiye ağacına birçok gönderme vardır. Bunların en önemlilerinden biri, palmiye ağacı ile keçi arasındaki çatışmayı anlatan Palmiye Ağacı adlı şiirdir. şiirde palmiye ağacı ileri hayatı ve tarım hayatının, keçi ise çölde geri kalmış hayatının sembolüdür. Metinde ağaç ve keçi, kazançlarından ve sanatlarından bahsetmektedir. Metin dili Parthça ancak alfabesi Sasani'dir. Muhtemelen hikayesi nesilden nesile aktarılmış ve daha sonra Sasani döneminde yazıya geçirilmiştir. Bu nedenle bu hikaye, Sasani döneminden öncesine dayanmaktadır. Ağacın sözleri

etkilidir ve keçiyi ikna eder, yani tarımsal hayatın faydaları sonunda çobanlık hayatına üstün gelir (Mahmoudi, 2018, s.45).



Görsel 15. Marlik Kadeh, İran Milli Müzesi

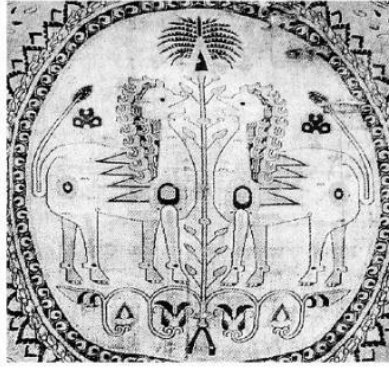
Kaynak: Taheri, 2017, s.60.

Bişapur kabartmalarında Sasani dönemine ait palmiye ağaçlarından örnekler bulunmaktadır. Her ağacın iki çift kanat şeklinde palmiye yaprağı var. Sasani mühürlerinde de bitkilerin iki tarafında duran boynuzlu iki hayvan motifleri, palmiye ağacının kutsallığını temsil etmektedir (Basiri, M., Serfi, M., 2006, s.18).



Görsel 16. Hayat Ağacı, Sasani Kabartmaları, Bişapur, Taghebostan, İran

Kaynak: Mahmoudi, 2018, s.86.



Görsel 17. Sasani Motifleri, Nancy Müzesi
Kaynak: Taheri, 2017, s.45.

2.2.1.6. Ilgın Ağacı

İran kültüründe kutsal olarak bilinen Selvi ve Çam familyasına ait olan Ilgın ağacı, İran'ın güneyinde Huzistan, Sistan ve Belucistan bölgelerinde yetişen yaprak dökmeyen güçlü ve dayanıklı yerli bir ağaçtır. İran'ın güneyindeki tüm köylerinde, gizemle örtülü bu ağaca hala saygı duyulmakta ve kutsal kabul edilmektedir. Mitolojik hikayelere göre güney İran'ın bütün çöllerinde Esfandiar'ın gözlerinin kanı bu ağacın köklerinde kaynamıştır ve halk Esfandiar'ın anısına bu ağaca saygı duymuşlardır. Ilgın ağacının eski kitaplardaki özellikleri arasında yüksekliği ve inceliği, yük taşınamaması, sağlamlığı, tıbbi özellikleridir ve yay yapımına uygun ağaçlardan biri olarak kabul edilmiştir. Mitolojide yaralanmaz kahraman Esfandiar'ın ölümü bu ağaca bağlıdır. Rostam Anka kuşunun yönlendirmesiyle bu ağaçtan iki dallı bir ok yaparak Esfandiar'ın gözünü hedef almış ve böylece onu öldürmüştür. Ağacın ahşabından çıkan okun önemi, özellikle Rostam ve Esfandiar'ın hikayesi açısından diğer İranlı şairlerin şiirlerinde de defalarca yer almıştır (Mahmoudi, 2018, s. 61-64).

2.2.1.7. Nar Ağacı

Nar ağacı tarih boyunca farklı kültürlerde kutsal kabul edilmektedir. Anavatanı İran olan nar ağacı İranlılar tarafından binlerce yıldır yetiştirilmektedir. İran kültüründe nar, kâse formuna benzeyen ateşli kırmızı rengi çiçeğinden dolayı ateş sunağına benzetilmektedir. Nar meyvesinin çok taneli özelliği, tanrıça Anahita'nın doğurganlık ve bolluk sembolüdür. Bu nedenle Golnar (narçiçeği), İran'da popüler bir kız adı olmuştur. Ayrıca İranlılar, narı bolluk ve bereket simgesi olarak Nevruz sofrasında da kullanmaktadır. Nar tasarımlı eserlerin örneği Luristan'dan MÖ 3. binyıla ait pişmiş topraktan yapılmış dekoratif bir levhadır. (Mahmoudi, 2018, s.64).



Görsel 18. MÖ 3000, Nar Tasarımlı Dekoratif Levha, Luristan, İran Milli Müzesi
Kaynak: Mahmoudi, 2018, s.67.

Arkeolog Arthur Upham Pope "İran Sanatının Başyapıtları" adlı kitabında Hindistan şahın kızı ve kocası Bahram'ın gümüş kupa üzerindeki Nevruz kutlama tasarımını şöyle anlatır: Bu kadın iki boynuzlu bir taç takıyor, iki boynuz arasındaki nar kadının kıyafetindeki çiçekle ilişkilidir. Bu tasarımlar Anahita'nın doğurganlığının işareti olarak bilinmektedir (Mahmoudi, 2018, s.65).



Görsel 19. Bahram ve Eşi, Gümüş Kupa
Kaynak: Mahmoudi, 2018, s.65.



Görsel 20. Nar ağacı, Chaltarkhan, Boston Müzesi
Kaynak: Taheri, 2017, s.45.

Özet olarak, bahsi geçen ağaç imgeleri antik İran'ın önemli bitkisel motifleri olarak bilinmektedir. Bu örnekler Mimari, halı, kil motifleri ve kuyumculuk gibi çeşitli İran sanatları alanında arkeolojik kazıları sonucunda çok sayıda bulunmuştur. Ancak burada belirtilmesi gereken bir nokta var. Tüm dünyada ve dünyanın farklı halklarının bilinçaltına kutsal ağaç ve bitkilerin hatırası kazınmış ve büyük bir önem ve saygı konusu olmuştur. Ağaç simgesi dünyanın farklı sanat eserlerinde görülebilir ve çeşitli kutsal metinlerde de bundan söz edilmiştir.

Son olarak, ağaç motiflerin mucidi olarak tek bir ırk düşünülemez. İnsanoğlu yaşamı boyunca hep ölümsüzlüğe ulaşmanın bir yolunu aramıştır. Tüm insanlar için her zaman aynı olan en büyük tehlike, ölüm deneyimidir. Bu nedenle ölümsüzlüğün simgesi olarak ağaçların ve bitkilerin sanatta, dinde, tasavvufta ve en önemlisi insan bilinçaltında çok önemli etkisi vardır.

BÖLÜM 3: HALIDA AĞAÇ MOTİFLERİ

Ağaç, oryantal halıların en yaygın dekoratif unsurlarından biridir. Bahçe tasarımı halılarında veya halının ortasında tek büyük ağaç şeklinde bazen gerçekçi bazen soyut tasarımlarla görülmektedir (Mondadori, 1993, s.30).

Halı, İran'ın birçok farklı bölgesinde yerli sanatçılar tarafından dokunan ulusal ve yerli sanatının en önde gelen dallarından biridir. İran'ın en önemli sembolik ve mitolojik motiflerinden biri olan ağaç, Kaşan, İsfahan, Tebriz, Kum, Kirman ve Tahran gibi şehirlerin tasarımcıları ve dokumacıları tarafından halı tasarımında çokça kullanılmıştır. Ağacın İran sanatındaki simgesi, diğer birçok sanatta olduğu gibi halı ve dokumaya da girmiş ve önemli bir konum kazanmayı başarmıştır.

İran medeniyetinde ebedî cennet temel ve özgün bir düşüncedir ve bunun yansıması İran halılarının tasarımlarında da belirgindir. Cennetin ebedî sonsuz ağacının yansıması halılarda, hayat ağacı şeklinde görülmektedir (Pope, 2009, s.2612).



Görsel 21. Cennet Kapısı (Çerçevesi) Adlı Halı, İsfahan, 18. Yüzyıl, Tahran Halı Müzezi

Kaynak: Mehryari, 2021, t.y.



Görsel 22. Hayat Ağacı, Kirman Halısı, Kaçar Dönemi
Kaynak: Moosanezhad, 2020, s.17.



Görsel 23. Hayat Ağacı, Kirman Halısı, Pahlevi Dönemi, Tahran Halı Müzesi
Kaynak: Moosanezhad, 2020, s.18.

Ağaç dünyanın eksenini olarak köklerini yeraltı dünyasına, dallarını cennet âlemine bağlayan bir semboldür. Bu nedenle ağaç simgesi genellikle mihrap tasarımlı halılarda görülür ve bazen bir çift kuşun arasına yerleştirilerek yeni hayata gönderme yapmaktadır (Mondadori, 1993, 33).

Görsel 24'te arka planda selvi mihrap desenli Tebriz halısı görülmektedir. Ortadaki selvi ağacı kutsallık ve sonsuz yaşamın simgesidir. Bu ağacın ortasında Keşkül (derviş çanağı) ile bir Khatai çiçek tasarımı, ağacın alt kısmında ise birbirine bağlı çiçeklerle kaplı mihrap tasarımları görülmektedir (Benam, 2007, s.7).



Görsel 24. Tebriz Halısı, 18. Yüzyıl, Tahran Halı Müzesi

Kaynak: Moosanezhad, 2020, s.126.



Görsel 25. Bahtiari Halısı, 18.Yüzyıl, Tahran Halı Müzesi

Kaynak: Moosanezhad, 2020, s.131.

Görsel 26'da Topkapı Müzesi'ndeki 11. yüzyıla ait kuzeybatı İran'ın hayat ağacının başka bir formunu gösteren Mihrap tasarımlı halısı görülmektedir (Pope, 2009, s.1169).



Görsel 26. Kuzeybatı İran Halısı, 17.Yüzyıl, Topkapı Müzesi, İstanbul

Kaynak: Moosanezhad, 2020, s.128.



Görsel 27. Tahran Halı Örnekleri, 18. Yüzyıl, Tahran Halı Müzesi

Kaynak: <https://www.tasnimnews.com/fa/news/1397/03/06/1735623/>, Erişim Tarihi: 15.09.2025.

İran'ın batı bölgelerinde 100 yıllık geçmişe sahip salkım üzüm desenleri ile orta ve güney bölgelerinde Salkım söğüt desenleri bu grupta sınıflandırılır. Sanandaj halılarında çoğunlukla selvi, çınar ve salkım söğüt ağaçlarından oluşan karma ağaç ve çiçek desenleri görülmektedir. Sarug yöresi halılarında da hayat ağacı deseni örnekleri bulunmaktadır. Bazı bölgelerde ise halılardaki ağaç deseni çeşitli unsurlarla birleştirilir. Birçok örnekte tavus kuşu, Anka kuşu, aslan, keçi, ördek gibi hayvan motifleri, bazen de mihrap ve çiçeklik motifleriyle birlikte gelmiştir. Bütün bu semboller bereket, doğurganlık ve cennet arzusu anlamına gelen hayat ağacını anımsatır. İran'ın çoğu bölgelerinde ağaç, halıların ana teması olmuş ve dini, sembolik ve mitolojik anlamını her zaman korumuştur (Moosanezhad, 2020, s.11-12).



Görsel 28. Sarug Bölgesine Ait Hayvan ve Ağaç Tasarımlı Halı Örneği, 18. Yüzyıl

Kaynak: Abeddoust, H. Kazempour, Z., 2000, s.127.



Görsel 29. Selvi Ağacı ve Kuş Tasarımlı Halı Örnekleri, Kirman, Kaçar Dönemi

Kaynak: Moosanezhad, 2020, s.14-15.



Görsel 30. Çiçeklikli Mihrap Tasarımlı Halı, Kirman, Pahlevi Dönemi

Kaynak: Moosanezhad, 2020, s.17.

BÖLÜM 4: MİNYATÜRDE AĞAÇ MOTİFLERİ

İran minyatür eserlerinde tasvir edilen ağaç türleri, ressamın yaşam coğrafyasının bitki örtüsü ile uyum içinde olmakla birlikte, ağaçların mitolojik özüne gönderme yapmaktadır. Minyatür eserlerin asıl amacı, İran'ın büyük şairlerinin metinlerini ve şiirlerini resimlemektir. Bu amaç, ressamların kişisel beğeni ve düşünceleriyle birleşerek bu eserlerde ağaçların doğadaki gerçek örneklerine benzeyecek ve simgesel bir yönü olacak şekilde resmedilmesine neden olmuştur. Ayrıca Selvi, çınar ve çiçekli ağaçlar gibi ağaç türleri de simgesel yönlerinin öneminden dolayı coğrafyadan bağımsız olarak çoğu resimde görülmektedir.

Çınar, fazla büyüyen, yaprak döken bir ağaçtır, muhteşem görünümü ve oldukça yoğun dalları ve yaprakları nedeniyle eski çağlardan beri çoğu bölgede dikilmiştir. Sultan Mohammad eserinde dimdik çınar Şirin gözünde Hüsrev'in simgesi, çiçek açan elma ağacı ise Hüsrev gözünden Şirin'in simgesidir. Ağaç gövdesi ve dallarının büyüme şekli, daha küçük dallara bölünmesi, yaprak yığınları arasındaki güzel hareketi ve ağaç gövdesinden çıkan yabani dalları, çınar ağacının gerçek formuna çok benzemektedir. Eserin konseptini güzelleştirmeye yardımcı olan çınar ağacına doğru eğilmiş çiçek açan elma ağacı, zarif bir şekilde tasvir edilmiş, çiçeğin ve yapraklarının tazeliği elma ağacının çiçeklenme dönemindeki tazeliğini göstermektedir (Shooshtari, S., Shirazi, A., 2009, s.7).



Görsel 31. Hüsrev ve Şirin, Sultan Mohammad, 16. Yüzyıl, Tebriz

Kaynak: Shooshtari, S., Shirazi, A., 2009, s.7.

Kavak, bostanların süs ağacı, yaprak dökten, geniş yapraklıdır. İshak İbn İbrahim'in peygamberler tarihinden (Tarih-i Enbiya) resmedilen bir sahnesinde, eserin temasına göre genç bir şehzade bir grup bilgin arasında oturmaktadır.

Sanatçının temayı göstermedeki cesareti farklı şekillerde kendini gösteriyor. Resim bileşenleri arasında hareket eden ve sonunda kıvrık ağacına ulaşan aceleci çizgiler, gençlik telaşının bir tezahürüdür (Korakian, M., Sikar, J.P., 1998, s.266).

Eserin kompozisyonunda yer alan Kara Kavak ağacı, tüm özelliklerini özenle korumuş, yaprakların şekil, renk ve genel yapısının doğadaki örneklerine benzerliği enderdir. Doğada bu ağaç hem dik hem de kıvrık olarak görülebiliyor fakat sanatçı ağacın kıvrık şeklini eserin kompozisyonunu geliştirmek için kullanmıştır (Shooshtari, S., Shirazi, A., 2009, . s.9).

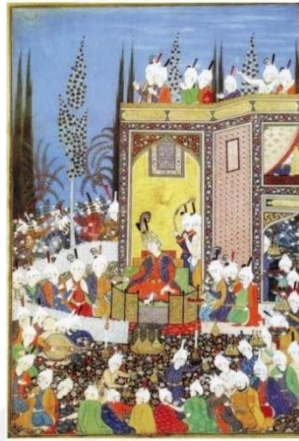


Görsel 32. Bilginler Toplantısı, Reza (Rıza ağa), İsfahan, 16. Yüzyıl, Paris Milli Müzesi

Kaynak: Shooshtari, S., Shirazi, A., 2009, s.8.

Ramazan Bayramı kutlaması, Sultan Muhammed'in şaheseri Hafız Divanından bir sahnedir. Kraliyet sarayının yanındaki bahçenin ağaçları Meclis'e mistik bir etki vermekte ve eserin arka planındaki düzenlemeleri, geçmişte İranlı bahçelerin süsleme tarzını göstermektedir. Binanın arkasında sıra sıra ağaçların uzandığı yerde, çatıda bulunan ve bayram hilaline bakan insanların arasında ağaç uçları gözükmektedir. Kavak ve selvi ağaçlarının dikey şekli ve söğüt

ağaçlarının kıvrık dalları yatay bir çizgide, saraylıların sarmal helezoni oturma şekli ve sarıkları ile tam bir uyum sergilemektedir (Shooshtari, S., Shirazi, A., 2009, s.9).



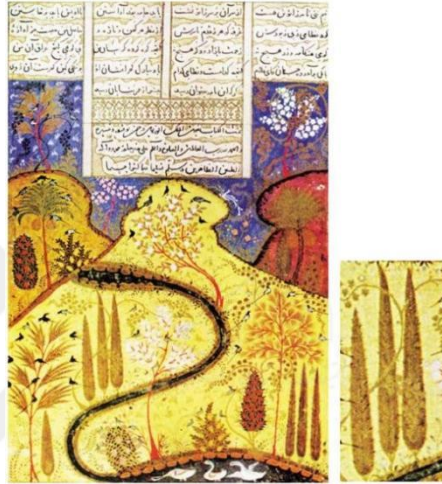
Görsel. 33: Hafız Divanı, Ramazan Bayramı Kutlaması, Sultan Muhammed, 16. Yüzyıl, Tebriz
Kaynak: Shooshtari, S., Shirazi, A., 2009, s.9.

Narenciye, yaprak dökmeyen, portakal, limon ve tûrûnç gibi meyveleri olan tropikal bir ağaç türüdür. “Humayun Sarayı'nın Önünde Homai” Junaid'in eseri, Hacu-Yi Kirmani'nin Divanı ile ilgili bir resimdir. Humayun Sarayı'nın önündeki bahçede, çınar ve kavak yanında portakallarla dolu çiçek açan ağaçlar gözükmemektedir. Genel form açısından, portakal ağaçları, doğal şekillerinden ilham alınmış, yoğun yaprak kütleleri ve küresel taçlar ile çizilmiştir. Genel olarak Junaid'in eserlerinde doğaya kıyasla tamamen simgesel ve mükemmel alanlarla karşılaşmaktadır (Shooshtari, S., Shirazi, A., 2009, s.11).



Görsel 34. Humayun Sarayı'nın Önünde Homai, Junaid, 15. Yüzyıl, Britanya Kütüphanesi, Londra
Kaynak: Shooshtari, S., Shirazi, A., 2009, s.10.

Selvi, İran minyatürlerinde pek çok örneği görülen, çeşitli türleri olan yaprak dökmeyen bir ağaçtır. Örneğin Yedi Şâir Şiraz ekolünün seçilmiş bir hikayesi ile ilgili olan eser; Mekanları bu dönemin çoğu eseri gibi çiçekler, bitkiler ve ağaçlarla doludur. Bu eserde sanatçının nazik hayal gücünü yansıtan selvi ağaçları, meyveleri çiçeğe benzer çam ağaçları, kırmızı gövdeli beyaz çiçekli ağaçlar, kırmızı ve altın salkımlı hurma ağaçları, geniş dallı ardıc ağaçları ve narin yapraklı diğer ağaçlar görülmektedir (Shooshtari, S., Shirazi, A., 2009, s.12).

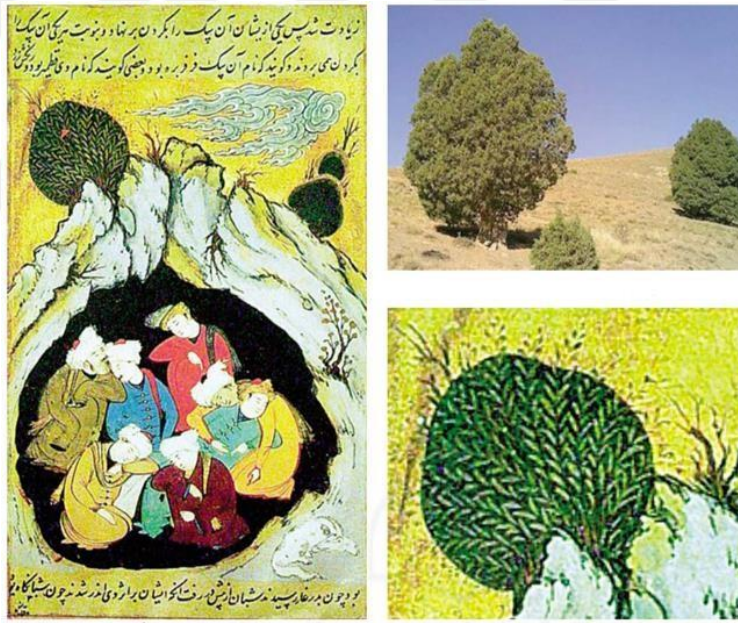


Görsel 35. Mistik Manzara, Fars, Yedi Şâir Şiraz Ekolünün Seçilmiş Hikayesi, 14. Yüzyıl, Topkapı Müzesi, İstanbul
Kaynak: Shooshtari, S., Shirazi, A., 2009, s.12.



Görsel 36. Romantik Kutlamalar, Buhara, 16. Yüzyıl, Topkapı Müzesi, İstanbul
Kaynak: Shooshtari, S., Shirazi, A., 2009, s.13.

Ağa Rıza tarafından resimlenen İshak İbn İbrahim'in Peygamberler Tarihinden diğer bir örnek, Decius İmparatorluğu'nun sonlarında putlara tapınmaktan kaçmak için kendilerini bir mağaraya saklayan yedi dindar kişinin hikayesine gönderme yapmaktadır. İmparator acımasızca bu kişilerin etrafına duvar çevirmeye emretmiş ve yüz doksan altı yıl sonrası o bölgedeki kazıları sonucunda bu şehitler bulunmuştur. Eserde mağaranın tepesinde büyüyen, yaprak kütlesinin içinden, düzenli ve hayali dalları çıkan iki ardıc ağacı, o mekandaki kutsal kişilerin simgesidir. (Korakian, M., Sikar, J.P., 1998, S.266).



Görsel 37. Efes Şehrinin Yedi Uyuyanları, İshak İbn İbrahim'in Peygamberler Tarihinden, Ağa Rıza, 16. Yüzyıl, Paris Milli Müzesi

Kaynak: Shooshtari, S., Shirazi, A., 2009, s.20.

BÖLÜM 5: İRAN ÇAĞDAŞ SANAT ESERLERİNDE AĞAÇ SEMBOLÜ

İran'da çeşitli sanat alanlarından ağaç konusunu ele alan çağdaş sanatçılar arasında yer alan bu araştırmada resim alanında Davood Emdadian'ın, şiir ve resim alanında Sohrab Sepehri'nin ve sinema ve fotoğraf alanında Abbas Kiarostami'nin eserleri ele alınmıştır. Dünyaca ünlü olan bu sanatçıların eserlerinin temel unsuru ağaçtır. Bu araştırmanın ana konusu olarak kabul edilen ve bunu kanıtlamaya çalışan çağdaş İranlı sanatçıların eserlerinde ağacın sadece doğadan etkilenen bir nesne olarak olmaması ancak bir sembol olarak sanatçının zihninde kök salmasıdır. Ağaç, anlamsal bir örnek olarak arketipsel rolünü geçmişten günümüze korumuştur ve çağdaş sanatçıların eserlerinde modern bir yaklaşımla karşımıza çıkmaktadır. Modern dünya, çağdaş insanı her geçen gün doğadan uzaklaştırmıştır, yalnızlık ve şaşkınlık duygusu sanatçıların bilinçli ya da bilinçsiz olarak doğanın en eski ve en önemli sembolü olan ağaca geri dönmelerinin en önemli nedeni olabilir.

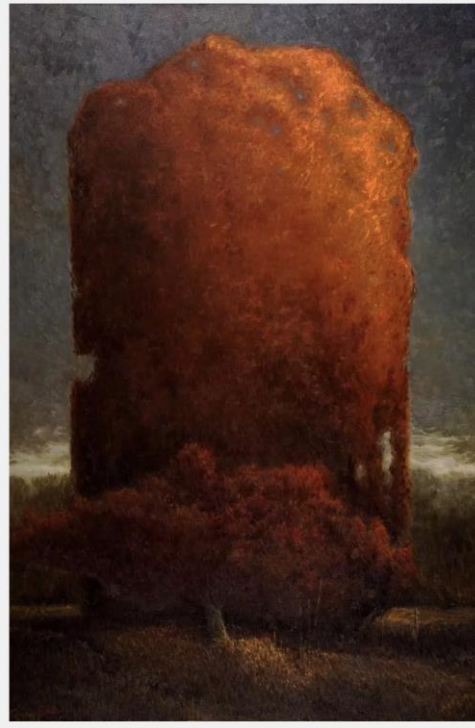
5.1. Davood Emdadian (1944-2005)

Davood Emdadian doğanın ve ağaçların ressamıdır. Kariyeri boyunca doğanın ihtişamını şiirsel bir yaklaşımla temsil etmiş ve İran sanatından kazanmış olduğu derin alegorik bakışıyla 19. yüzyılın romantik üslubunu anımsatan manzaralarla birlikte sergilemiştir. Modern ressamların çoğu, farklı tarzlarda ve bağlamlarda manzara resmi yapmayı deneyimlemiştir, çünkü manzara resmi çoğu sanatçı için, özellikle de gençken ve çalışmaya başladıklarında tatlı ve hoş bir deneyimdir. Kandinsky ve Mondrian diğer modern ressamlardan daha fazla manzara resmiyle ilgileniyorlardı. Emdadian'dan kalan figüratif resimler ve natürmortlar da vardır, ancak eserlerindeki temel konu ağaçtır.

Sanatçının eşi Soheila Niknam bu konuda şöyle söylemektedir: “Davood'un resimlerinde en başından beri ağaçlar hep vardı, ancak 1991'den beri yalnızca ağaç çizmeye başladı” (BBC Persian, 2013).

Ağaç, insanlık tarihinin en erken dönemlerinden itibaren her zaman insan yaşamına fayda sağlamıştır. İnsanoğlu ağaçların şekline ve görüntüsüne aşinadır ve kutsal olduklarını düşünmüştür. Dünya resim tarihinde ise ağacın, doğa manzarası olarak arka planda, ön plana çıkan portrelerde dahi resimde her zaman yer edindiği söylenebilir. Klasik dönemden günümüze kadar, özellikle Empresyonistler ve Fauvistler döneminde manzara ressamı, genelde ağacı konu almışlardır ancak ağaçla tek başına ilgilenmemişlerdir.

Çeşitli üslup ve tekniklerde manzara resminde uzun bir deneyimden geçen Emdadian, ağaçlara post-modern bir görünümle, soyutlamadan kaçınarak sembolik ve mitolojik bir imaj kazandırmaktadır. Ağacı büyütüp onun özünü ve mahiyetini vurgulamak sanatçının asıl kaygısıdır. Form açısından ise sanatçının ağaçları, doğada benzeri olmayan, devasa ve yüksek kayalar şeklinde yükselen ağaçlardır, sanatçının hayal gücünde kendine özgü özel formlara dönüştürülmüş, zamansız ve ölümsüz bir arketip olduğu anlaşılabilecek eşsiz ağaçlar.



Görsel 38. Sabah Kırmızısı, Davood Emdadian, 1992

Kaynak: Taghavi, 2022.

Tebriz doğumlu Emdadian, Mirak Güzel Sanatlar Lisesi'nde resim sanatının temel ilkeleri üzerine eğitim almış ve bu dönemde ilk kişisel sergisini gerçekleştirmiştir. Daha sonra Tahran Güzel Sanatlar Fakültesi'nde resim eğitimine başlamıştır. 1974 yılında eşiyle birlikte burslu olarak Paris'e gitmiş ve sanatsal yaşamını burada sürdürmüştür (Taghavi, 2022).

Sanatçının Karşılaştığı Paris, enstalasyon ve performans gibi yeni sanatsal akımların öncülüğünü üstlenen, aynı zamanda dünya resminin başkenti ve merkezi olarak kabul edilen önemli bir sanat kentiydi. Bununla birlikte sanatçı, yerel sanatçıların görsel taklitlerinden bilinçli biçimde uzak durmuş; üretim sürecinde özellikle eserlerinde yer alan ağaç imgesine odaklanmıştır. Aynı dönemde, ağaç temasını konu alan Sohrab Sepehri ve Abolqasem Saeedi gibi yurttaş ressam da bulunmaktadır. Sanatçı bu iki ressamdan etkilenmiş olsa da kendi üslubunu koruyarak sanatsal üretimini sürdürdüğü görülmektedir.

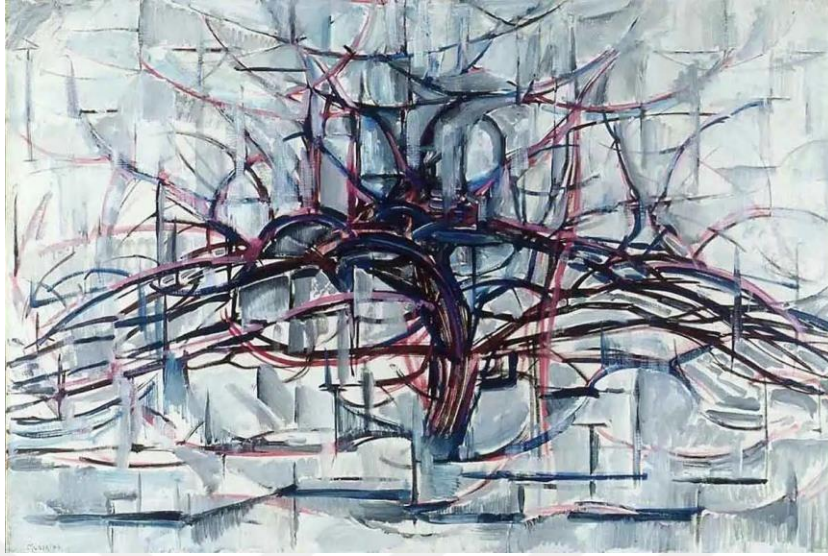
Sanatçının ağaç formları, mükemmeliyetçi ve araştırmacı yaklaşımını yansıtan bir dönüşüm süreci içerisindedir ve İran ve dünya resim tarihindeki mevcut ağaç temsillerinden farklılaşan formlara yönelmiştir. Mükemmeliyetçi yaklaşımı doğrultusunda, bazen bilinçli bazen de sezgisel bir üretim süreci içerisinde sürekli bir arayış halinde olmuştur. Bu süreçte ağaçlarının aşırı soyutlanması durumunda kimliksizleşme riski taşıdığına farkındadır; saf soyutlamaya ulaşılması halinde ağacın geometrik formlara ve Mondrian'ın renkli dikdörtgenlerini çağrıştıran bir yapıya dönüşebileceğini de öngörmüştür.

Sanatçının üretim süreci, İran ve dünya resim tarihine dair kapsamlı bir farkındalık içerisinde şekillenmiştir. Bir yandan İran resim geleneği, diğer yandan Avrupa resim tarihi ve çağdaş sanat ortamı; ayrıca Sepehri ve Saidi gibi çağdaşları ile kurulan dolaylı bir etkileşim alanı söz konusudur. Bu çok katmanlı etkileşim alanı, sanatsal yönelimini belirlemeye çalışan doğulu bir ressam için karmaşık bir yapı oluşturmaktadır. Sanatçının resim ve müzik alanındaki mirası, Batı sanat geleneğiyle karşılaştırıldığında daha sınırlıdır, ancak edebiyat alanında ağaç, ölümsüzlük, özgürlük ve bilgelik gibi kavramlarla ilişkilendirilen köklü bir sembolik mirasa sahiptir. Bu edebi birikim, eserlerinde ağaç imgesini şiirsel ve özgün bir anlatımla ele almasına olanak sağlamıştır.

Ağaç, insan zihnini her zaman meşgul eden, yer ile gökyüzü ya da ölümlü ile ölümsüz arasındaki birliğin nasıl yaratılacağına dair ebedi bir hayalin gerçekleşmesidir. Emdadian'ın eserlerinde bu verimli ağaçların ortaya çıkması, İran düşüncesine ve kültürüne dayanan bu metafizik görüşün bir yansımasıdır. Ve tabi ki doğa karşısında bir nevi batı romantizmiyle de karıştırılmıştır... Ağaçları izleyiciyi çağırıyor; içlerinde bir gizem taşıyan devasa renk kütleleri, her zaman var olan, ölümsüzlüğün gizemiyle, eserlerinin ağırlık merkezini oluşturmaktadır. Sanatçı eserlerinde yapraklarla dolu yoğun bir yeşillik alanı kolaylıkla sağlayabilir. Bazen de bu yaprak yığınının altında küçük ama hareketli hayalet gibi bir insan figürü bulunmaktadır. Bu görüntü doğanın büyüklüğü karşısında insanın kırılganlığını gösteren ve insanı sonsuzluğa bağlayan bir tür meditasyona gönderme yapmaktadır (Sabzevari, 2022).



Görsel 39. Dramatik Kırmızı, Davood Emdadian, 2002, Yağlı boya
Kaynak: Taghavi, 2022.



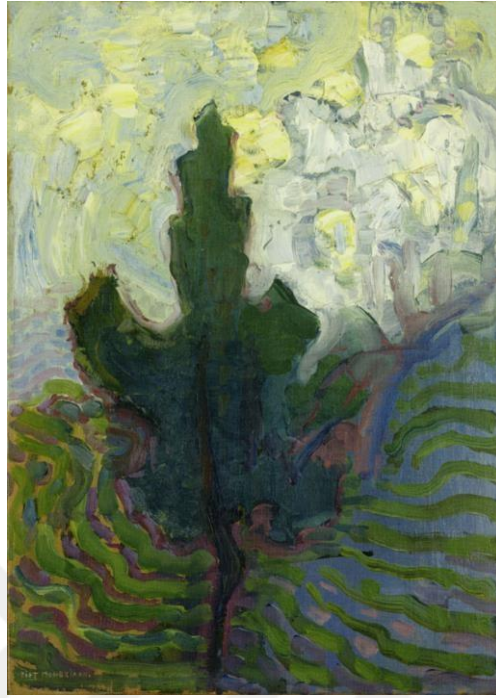
Görsel 40. Piet Mondrian, Ağaç, 1912

Kaynak: <https://www.thecollector.com/why-did-piet-mondrian-paint-trees/>, Erişim Tarihi: 28.01.2025.



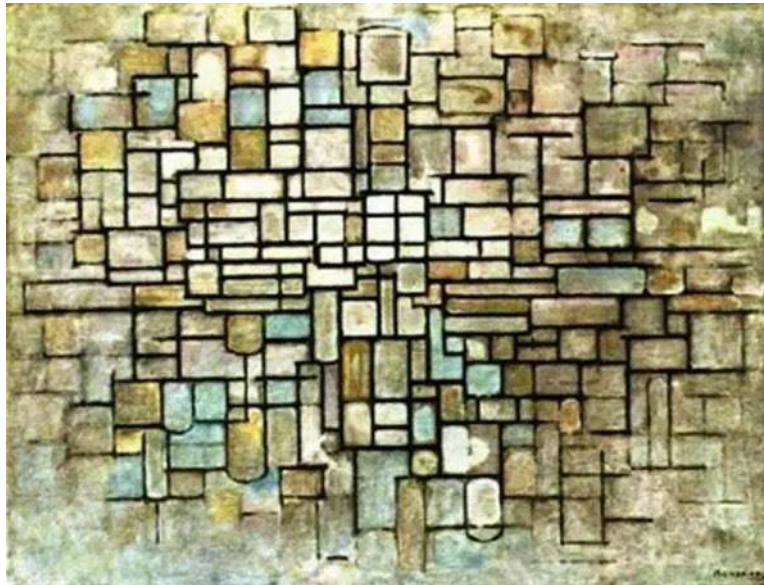
Görsel 41. Piet Mondrian, Ağaç, 1913

Kaynak: <https://www.thecollector.com/why-did-piet-mondrian-paint-trees/>, Erişim Tarihi: 28.01.2025.



Görsel 42. Piet Mondrian, 1908

Kaynak: : <https://onthespiritualinart.wordpress.com>, Erişim Tarihi: 30.10.2025.



Görsel 43. Piet Mondrian, Kompozisyon, 1913

Kaynak: <https://onthespiritualinart.wordpress.com>, Erişim Tarihi: 30.10.2025.



Görsel 44. Adsız, Davood Emdadian, 1983

Kaynak: Taghavi, 2022.

Sanatçının ağaçları, antik İran ağaç sembolünü onurlandıran sağlam bir kültüre dayansa da, artık ulusal sınırları aşarak evrensel bir dille konuşur. Dünyanın en ücra köşelerinde bile ağaçla ve onun armağanlarıyla ilişkisi olan her insan, onun resimlerinin izleyicisidir. Makineleşme ve iletişim çağının hastalıklı uğultusunda, bir ağaçla sürekli sohbet ederek onun huzuruna, sessizliğine ve sebatına sığınan Emdadian gibi, herkesin bir sığınağa ihtiyacı var.

Ressam, ağacın varlığına dair algısını, oran ve büyüklüğüne göre tuval çerçevesinde şekillendirir ve yıllar geçtikçe onu yeniden üretir. Aslında bu sürecin ağacın çeşitliliğiyle ilgisi yoktur ve ağacın varlığını tanımlar ve tekrarlar. Sanatçının ağaçları soyutlanmış ve betimleme yeteneğinin ötesinde güçlü bir etkiye sahiptir.

“Bu ağaçlar mimarı andıran bir yapıya sahip, örtü ya da sağlam bir duvar gibi, geometrik formlara dönüşmektedir, gerçeklikle hayal arasında bir şey, bir tür doğal estetik, onları bilinçsizce ağacın ötesinde bir şeye dönüştürür ve onlara gizemli bir hava katar” (Ghasemi, 2017, s.6).

Ona göre binlerce ağaç türü özel bir formda tezahür eder, bir kayanın boyu ve görüntüsüyle öne çıkan, hepsi aynı şekilde sadece renkleri farklı olan ağaçlar çoğu zaman kırmızı, sarı, mavi, bazen de yeşil renkte ve belki de doğanın mevsimlerine gönderme yapmaktadır. Ressamın eşi Soheila Niknam'ın da vurguladığı gibi sanatçının eserlerinde ışık ve renk ustaca kullanılmış. Emdadian eserlerinde çeşitli teknikleri denemiştir: pastel, guaj, sulu boya ve ... son olarak yağlıboya en çok kullandığı malzeme olmuştur. Onun boyama yöntemi, spatula ve fırçanın birleşimidir. Resimler, çok dikkat çekici tek tip bir tekniğe yol açan empresyonist, natüralist ve bazen de klasik resim tekniklerinin öğretisidir.



Görsel 45. Sürü, Davood Emdadian, 1992

Kaynak: Taghavi, 2022.



Görsel 46. Adsız, Davood Emdadian
Kaynak: Taghavi, 2022.

Işığın varlığı Emdadian'ın resimlerinin öne çıkan özelliklerinden biridir. Eserlerindeki ışık ve gölge genellikle karanlık ve aydınlık arasındaki sınıra yol açmaz. Işıklandırması daha çok ağaçlara odaklanmıştır, ön planda daha az ışık vardır, bu da ağaçların daha çok öne çıkmasını sağlar. Kaya şeklindeki ağaçları, ufuk çizgisini ve alçak bir ön planı içeren bir manzara içinde yer almakta, bazen de eserin bir köşesinde çok küçük insan figürleri görülmekte, bu da ölümlü bir insanın önünde ağacın büyüklüğüne, sağlamlığına ve ölümsüzlüğüne yapılan bir vurgudur.

“Öte yandan sanatçı kendini 19. yüzyılın romantik ressamlarına daha yakın hisseder. Muhtemelen İsviçreli ressam Boecklin'in 1880'de yaptığı, devasa kayalarla çevrili uzun koyu selvi ağaçlarının romantik ressamları sevindirecek korkunç bir güzellik sergilediği Ölüler Adası tablosu onun dikkatini çekmiştir” (Ghasemi, 2017, s. 6).



Görse 47. Ölüler Adası, Arnold Böcklin ,1880, Metmuseum, Newyork

Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435683>, Erişim Tarihi: 20.08.2025.



Görse 48. Ölüler Adası, Arnold Böcklin ,1886, Güzel Sanatlar Müzesi, Leipzig, Almanya

Kaynak: <https://www.britannica.com/topic/Island-of-the-Dead>, Erişim Tarihi: 28.01.2025.

Emdadian neden ağaçla kayayı birbirine bağlar?! Kayanın sertliği, sağlamlığı ve ağırlığı neden ağacın tazeliği, doğurganlığı, esnekliği ve nezaketiyle bağlantılıdır? Belki de cevap şu: Burada form ortaya çıkar, ideal ve eşsiz ağaca ulaşmak için kayanın ve ağacın şeklini birleştirir. Onun çalkantılı aklının ve güçlü ellerinin yarattığı ağaç, içinde mucizeye yol açacak bir patlama olması gereken ağaçtır. Ağacın hayatla dolu özü gibi ve İran'daki bu ölümsüzlüğü vurgulayan ağaç efsanesi gibi.



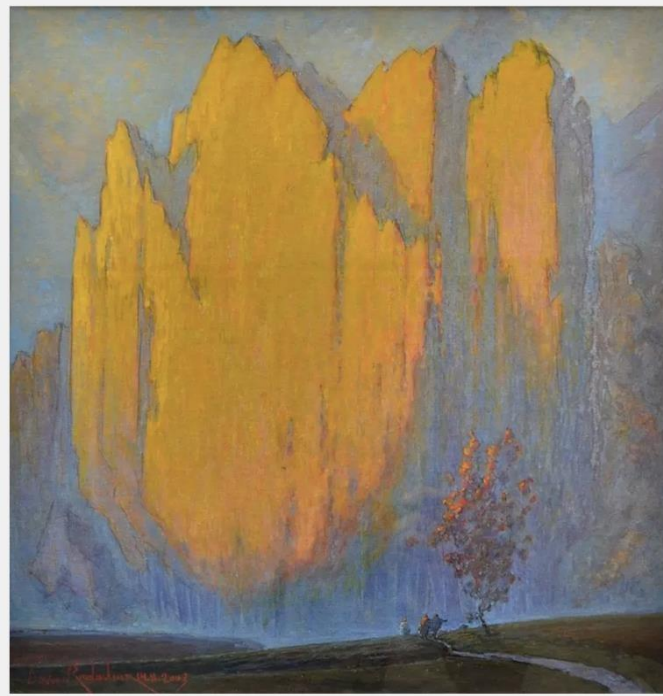
Görsel 49. Adsız, Davood Emdadian, 1980
Kaynak: Taghavi, 2022.



Görsel 50. Tek Kişilik Oyun, Davood Emdadian, 1985
Kaynak: Taghavi, 2022.



Görsel 51. Adsız, Davood Emdadian
Kaynak: Taghavi, 2022.



Görsel 52. Adsız, Davood Emdadian
Kaynak: Taghavi, 2022.



Görsel 53. Adsız, Davood Emdadian, 2003
Kaynak: Taghavi, 2022.

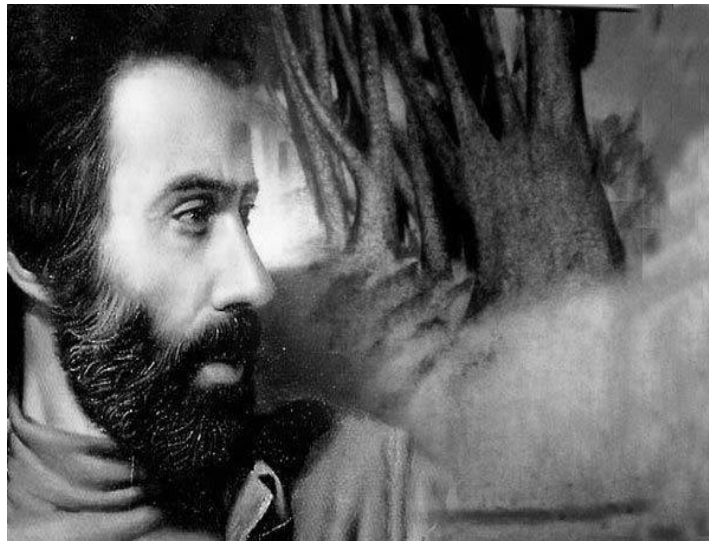


داود امدادیان | آتلیه شخصی پاریس | ۱۳۸۰ | عکاس: سهیلا نیکنام، همسر هنرمند | تصویر متعلق به بنیاد داود امدادیان است

Görsel 54. Davood Emdadian, Özel Atölyesi, 2001, Paris
Kaynak: Niknam, 2001.

5.2. Sohrab Sepehri (1928-1980)

Sohrab Sepehri, arkasında çok özgün şiirler ve seçkin resimler bırakan İran'ın en önemli çağdaş şair ve ressamlarından biridir. Dünyaca ünlü Sepehri'nin şiirleri İngilizce, Fransızca, İspanyolca, İtalyanca gibi pek çok dile çevrilmiş, resimleri Avrupa'daki birçok galerilerde sergilenmiştir. Günümüzde onun resimleri İran'daki müzayedelerde en pahalı eserlerin arasında yer almaktadır. Sepehri 1928'de Kaşan şehrinde doğmuş. Kaşan kentindeki bahçeler ve ağaçların çoğu, Sanatçının birlikte büyüdüğü ve uzun süre gözlemlediği, atalarının bahçesindeki ağaçlarda olduğu gibi, nesiller boyunca insanlar tarafından dikilmiş ve kültürel sürekliliğin bir parçasıdır.. İran'ın çöl bölgelerinde yaşayan insanlar, genellikle şiirsel ve ritmik bir söz geleneği içinde yetişmiştir. İran'ın en büyük şairleri de kurak topraklarında doğmuşlardır. Sepehri, sanatçı bir ailede büyüdüğü için çocukluğundan beri şiire aşinadır. Annesi şair, babası yetenekli bir ressam, hattat ve yaylı çalgı sanatçısıdır. Sepehri ilk, orta ve lise öğrenimini Kaşan'da tamamlamış; mezuniyetinin ardından Tahran Üniversitesi Güzel Sanatlar Okulu'nda eğitimine başlamıştır. 1953 yılında bu okuldan birincilikle mezun olmuştur. Yıllar boyunca farklı alanlarda çalışmalar yürütmüş; ancak zamanla esas odak noktası olan şiir ve resim alanlarına yönelmiştir.



Görsel 55. Sohrab Sepehri Portresi

Kaynak: Sayyar, 1992.

1951 yılında Tahran'da çeşitli resim sergilerine katılan Sepehri, o dönemin genç şairlerin tarzına ve İranın çağdaş şiir akımının Kurucusu olan Nima Yoshij'in şiir tarzına yakın olan “Rengin Ölümü” adlı ilk şiir kitabını yayımlamıştır. Sanatçı, 1951-1977 yılları arasında sekiz şiir kitabı yayımlamış olması nedeniyle üretken bir şair olarak değerlendirilebilir. Bu eserler arasında, kendine özgü dilini ve şiirsel kimliğini yansıttığı "Yeşil Hacim" adlı şiir koleksiyonu öne çıkmaktadır.

“Sepehri'nin şiiri, zihinsel ve imgesel kaynaklarından beslenen akıcı diliyle, şairin iç dünyasında ideal bir durumu arayışını yansıtır. Kültürel birikimi ve tarihsel duyarlılığıyla şekillenen bu şiir, zamanla kendine özgü bir yapıya ulaşmış ve imzasız dahi tanınabilecek bir özgünlük kazanmıştır. Şiirinin derinliklerine girmeden önce Sanatçı'nın özellikle Doğu kültürüyle ilgilendiğini ve Hindistan, Pakistan, Afganistan, Japonya ve Çin'e seyahat ettiğini belirtmek gerekir. Sepehri bir süre Japonya'da yaşamış ve bu süreçte farklı dillerin antik şiirlerine de ilgi duymaya başlamış; özellikle eski Çin ve Japon şiirlerinden (Haiku) çeviriler yapmıştır. Ayrıca Londra ve Paris gibi birçok Avrupa kentini ziyaret etmiş; Paris Güzel Sanatlar Okulu'nda litografi bölümüne kaydolmuştur. Aynı dönemde resim ve sanat eserlerini sergilemiş ve yaşamının sonuna kadar Avrupa'daki resim sergilerine katılmayı sürdürmüştür” (Hoghugh, 1993, s. 13).

“Doğa hayranlığı bir nevi romantizme kadar uzanır, çünkü romantizm eserlerinde doğa bir tapınak gibidir, şiirlerinde de doğa onun tapınağıdır. Doğayı ve onunla yüzleşen insani duyguları tasvir etmek onun şiirinin anlamsal ve felsefi kaygılarından biridir.

"Su Ayaklarının Sesi" adlı şiir serisinde şöyle söyler:

Müslümanım

Kıblem kırmızı bir çiçektir

Seccadem Çeşme

Kafam ılık

Ova benim seccadem

Sanki doğa onun kiblesidir. Onun İslam'ı, İran tasavvufunda olduğu gibi, tabiat unsurlarının bir yansımasıdır, tabiat, Allah'ın tecellisidir ve varlık hakikatinin tecellisidir. Su Ayaklarının Sesi serisinin bir başka yerinde şöyle diyor:

Ve yakında olan Tanrı

Bu şebboylar arasında

O uzun çam ağacının altında

Su farkındalığı hakkında

Bitki kanunu hakkında

Onun tanrısı doğanın tanrısıdır; tıpkı mistik düşüncede tanrı anlayışının, yaratılışın ,tezahürlerin ve varoluşun gizemleriyle ilişkilendirilmesi gibi” (Kiani Shahvandi, 2017, s.12).

Sepehri'nin doğa odaklı görüşü Hinduizm, Taoizm ve Zen gibi Uzakdoğu dinleriyle ortaktır. Sanatçı onların dini ve ahlaki öğretilerinden etkilenecek mistik vizyonunu ve hayal gücünü geliştirerek yeni ve sade bir dil elde etmiştir. Sepehri, sanatını doğayla bütünleşme amacı üzerine kuran; günümüz dünyasının gürültüsünden uzak, varoluşun sırlarını arayan, sezgiye ulaşma sürecinde doğaya göndermelerde bulunan ve ondan ilham alan mistik bir sanatçıdır.

“ "Güneş Şarkıları" adlı şiir koleksiyonunda, arayışını manifesto niteliği taşıyan bir dil ile ifade eder; bu yaklaşım aynı zamanda Doğu ve Batı düşüncesini bir araya getiren bir vizyon ortaya koyar. Karmaşık şiirler çoğu zaman çamurlu sulara benzetilebilir; Nietzsche'nin de belirttiği gibi, derin görünmek amacıyla bilinçli olarak çamurlanırlar. Buna karşılık yalın ve duru şiirler berrak sular gibidir; derinliklerini olduğundan daha az gösterirler. Ancak bu tür şiirleri anlayabilmek, yüksek bir sezgisel ve entelektüel yetkinlik gerektirir. Nima Yoshij'e göre şiir gerçekten şiirse, herkesin kapasitesi kadar su alabileceği bir nehir gibidir. Sepehri'nin şiiri, ne bir nehir ne de durgun bir göldür; düşünmeye çağıran fısıltısıyla dikkatle dinlenmesi gereken bir dereyi andırır (Ashuri, 1987, s.18).

Sepehri'ye göre yaşamın anları değerlidir; tecellileri kutsal ve övülmeye değerdir. Çünkü bunların tümü, varoluşu bir zincir gibi birbirine bağlayan kutsal ve benzersiz tezahürlerdir. Bu konuda şöyle söyler:

Üzüntü dağın arkasından gelmesin

Ağaçların arkasında kim var?

Girit'te inek otlamıyor

Yaz öğle vakti

Gölgeler nasıl bir yaz olduğunu biliyor

Lekesiz gölgeler

(Yeşil Hacim adlı serisi)

“Sanatçının doğa merkezli yaklaşımı, Avrupa romantizmi'ndeki doğa anlayışıyla bazı benzerlikler taşımakla birlikte, kökleri daha derin bir kaynağa, Doğu mistisizmine dayanmaktadır. Görüldüğü üzere Sepehri, Uzakdoğu mistisizminden daha yoğun biçimde etkilenmiş; İslami mistisizmden farklı olarak Taoist düşüncede ifade edildiği üzere, varoluşun herhangi bir iradi müdahale olmaksızın kendiliğinden geliştiği anlayışını benimsemiştir. Tao ilkesine göre varoluş, kendiliğindenlik esasına dayanır” (Ashuri, 1987, s. 26).

Sepehri, şiir ve resim arasında iki yönlü yaratıcı kimliğe sahip bir sanatçıdır. Bu iki ifade alanı, aynı içsel kaynaktan beslenerek zaman zaman şair, zaman zaman ressam kimliğiyle görünürlük kazanır. Özellikle ağaç temalı serisinde farklı üslup denemeleriyle izleyiciye yeni ufuklar açan sanatçının eserleri, doğadan ilhamla aşk, kutsallık ve masumiyet gibi kavramlara göndermede bulunur. Kaşan'a derin bir bağlılık duyan Sepehri, yaşamının son yıllarını bu bölgede geçirerek doğayla kurduğu bağı üretiminin merkezinde tutmuştur.

5.2.1. Sepehrinin Resim Eserleri

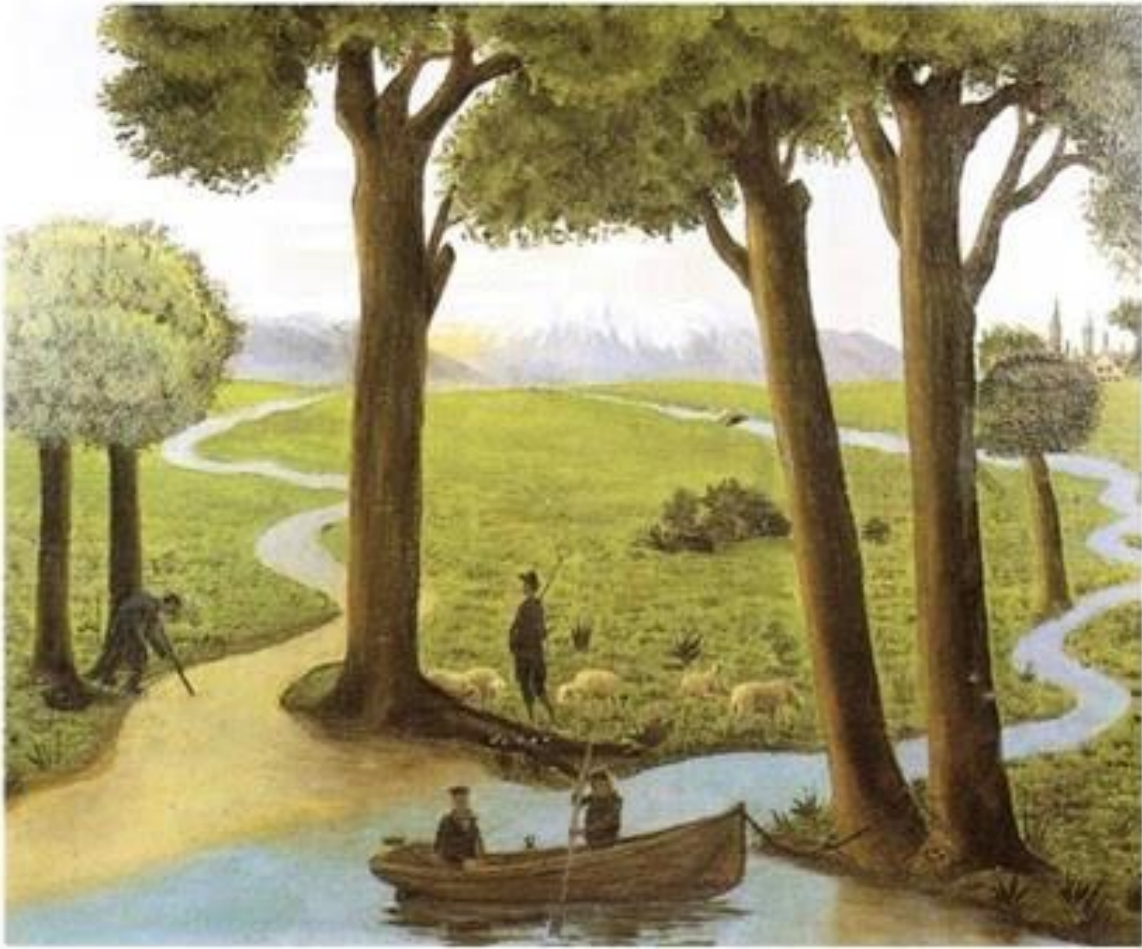
Sanatçı kariyerinin başında çoğunlukla karakalem çizimler yapmıştır. Kaşan çevresindeki manzaralar, tepeler, dağlar, ağaçlar ve bazen de tek ağaç, tasarımlarının konusunu oluşturmaktadır. Manzaraları, ışık gölge alanlarını ve ağaçları, birkaç kavisli çizgiyle son derece yalın bir anlatım içinde betimler. Kutsal niteliklerle ilişkilendirilen kavak, çam ve çınar ağaçları, eserlerde sıklıkla yer almaktadır (Barahani, 1979, s. 287).

Çöl mimarisinden esinlenen sade kompozisyonları, fırça ve siyah mürekkeple yalın bir anlatım sunar; bu çalışmalar çölün huzurunu ve sessizliğini yansıtan, yalnızlık ve sadelik odaklı minimal bir yaklaşım ortaya koyar.



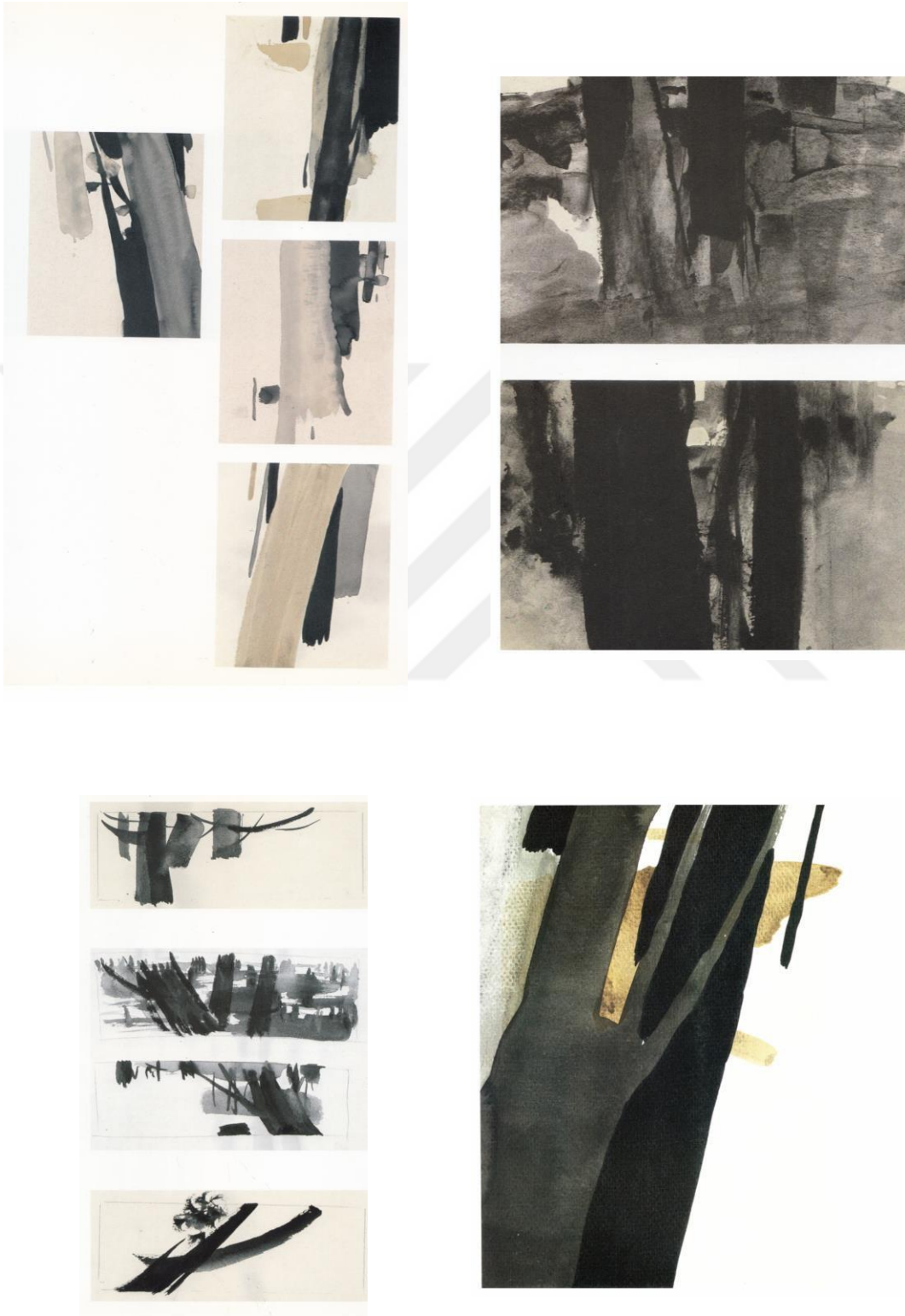
Görsel 56. Sohrab Sepehri, Çizimleri
Kaynak: Sayyar, 1992.

İlk eserlerin arasında yer alan ahşap üzerine yağlıboya manzara resmi, üslup ve teknik açısından Gürcü ressam Niko Pirosmani'nin tablolarını anımsatmaktadır.

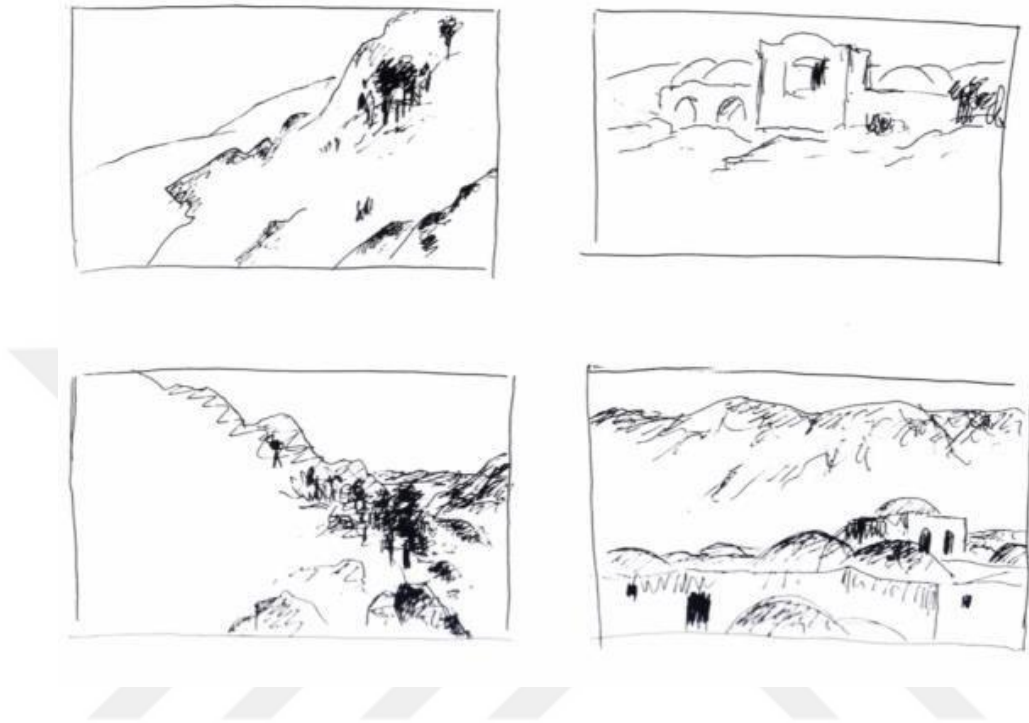


Görsel 57. Adsız, Sohrab Sepehri, 1970

Kaynak: Sayyar, 1992.



Görsel 58. Sohrab Sepehri, Resimleri
Kaynak: Sayyar, 1992.



Görsel 59. Sohrab Sepehri, Çizimleri
Kaynak: Sayyar, 1992.



Görsel 60. Sohrab Sepehri Çizimleri
Kaynak: Sayyar, 1992.

Sepehri bir dönem, Mondrian'dan esinlenerek soyut, bazen de geometrik resimler de yapmıştır ancak tekrardan ana konusuna, yani tanıdık formlara, duygulara ve en önemlisi doğaya ve ağaçlara geri dönmüştür ve ilerdeki dönemlerde sadece ağaç gövdelerinin kompozisyonu, dokusu ve rengi üzerine odaklanmıştır.

“Bu dönemde sanatçı, çalı ve fidanlardan başlayarak, kabukları güneşten yanmış ve tarih boyunca kabuk döken dayanıklı ağaçları betimlemeye yönelmiştir. Resimlerinde yer alan bu ağaçlar, İran kültürel mirasının simgesel göstergesi olarak öne çıkmaktadır” (Hoghughi, 1993, s. 300).

Doğu'dan döndükten sonra resimlerinde Japon fırçasının sadeliği ve akıcı hareketinden, şiirlerinde ise Japon Haiku'sundan etkilenerek duygularını bireysel zihniyetiyle bütünleştirmiştir. 1969-1970 yıllarında fırça ve mürekkeple Japon ressamlarından ilham alarak minimal görünümlü ağaç gövdelerinin tasarlanmıştır. Bu örnekler sıkışık ağaç gövdelerini çağrıştıran, uzatılmış dikdörtgenler formunda mürekkep ve su ile gri tonalitelere yapılmış, basit ve yarı soyut kompozisyonlardır.

“Sepehri ilk suluboyaları ve guajları, şiirsel deneyimlerinin temsilidir. Fırçanın serbest ve hızlı hareketleri, renklerin karıştırılması ve bazen de dikkat çekici renklerin kullanılması (örneğin, lale çiçeğinin işareti olan kırmızı nokta gibi), Paris ekolünün etkisini göstermektedir. Ancak doğu ve batı geleneklerini bilinçli bir şekilde birleştirme çabası ve kişisel bir üslup yakalama çabası da açıkça görülmektedir. Boş alanın değerini keşfeden sanatçı, sınırlı bir renk anlayışıyla Uzakdoğu Zen estetiğine yönelmiş; formu özetleme, çizgisel ritim ve dolu-boş alan dengesi gibi ilkeleri mürekkep ve sulu boya çalışmalarından benimsemiştir.



Görsel 61. Sohrab Sepehri, Resimleri
Kaynak: Sayyar, 1992.

Bu sayede çöl doğasındaki şiirsel deneyimlerine uygun yarı soyut bir anlatım aracı elde etmiştir. Sepehri araştırmacı ve mükemmeliyetçi bir sanatçı olarak ne çağdaş sanat akımlarını ne de Doğu'nun kültürel ve sanatsal mirasını göz ardı etmiştir. Bu nedenle resimleri farklı arayışlar arasında gelişmiştir. Kimi zaman akıcı çizgiler ve toprak renkleri, kimi zaman ise geometrik formlar ve parlak renkler kullanmıştır. Ancak boşluk ilkesini temel alarak bu farklı denemeleri bir arada tutmuş ve kendi üslubunu korumuştur” (Pakbaz, 2000, s.211, 213).



Görsel 62. Sohrab Sepehri, Resimleri

Kaynak: Sayyar, 1992.

Sohrab'ın çalışmalarında, dikey ve bazen çapraz silindirlerin seçimi, yan yana, bazen de birbirine sıkıştırılarak ağaç gövdelerini çağrıştırır. Bu silindirlerin yüzeyleri, çok renkli tonlardan oluşan özel dokularla işlenmiş, bazı resimlerinde her ağaç için bir renk, bazılarında ise tüm ağaçlar için bir renk kullanmıştır. Renkler çoğunlukla soluk ve incedir; zaman zaman tuvalin yüzeyi görünür hale gelir. Sanatçı soyut formlara ulaşmak için arayışlarla dolu bir süreçten geçmiştir. Soyut ve huzur verici bir anlatıma ulaşmak için form ve renkte sadeleşmeye yönelmiş; bu süreçte çeşitli denemeler gerçekleştirmiştir. Ağacın asaleti, gücü ve ihtişamı resimlerde belirgindir. Ölümsüz bir arketip gibi karşısında duran ağaç, onun için simgesel bir ikonadır. Yeşil Hacim şiir serisinde şöyle söyler: "Gagasında bir ışık dalı bulunan bir kuş". Onun ağaçları, dünyevi varoluşun ötesinde, ebedi bir anlamla tezahür etmektedir.

Sepehri'nin doğadaki tüm unsurlar arasında özellikle ağacı seçmesinin nedeni, ağacın canlılar için en zararsız, saf ve işlevsel bir barınak olarak görülmesi olabilir. Ağaç aynı zamanda manevi öğretilerinin ve Doğu mistisizminin sembolüdür.



Görsel 63. Sohrab Sepehri, Resimleri
Kaynak: Sayyar, 1992.

Resim alanında Sepehri'ye çağdaş bir natüralist (eserinin konusu ağaç olması anlamında natüralist, ağacı yarı soyut ve yarı geleneksel bir biçimde resmetmesi anlamında modern) denilebilir. Eserleri hem genel hem de özel izleyici kitlesine sahiptir. Sepehri modern İran resminde güçlü bir etkiye sahip olup, İran modern resim tarihinde bir dönüm noktası oluşturmuştur.



Görsel 64. Sohrab Sepehri Resim Sergisi, Tahran Çağdaş Sanatlar Müzesi, Saba Esmaili, 2024.

5.3. Abbas Kiarostami (1940- 2016)

Abbas Kiarostami, 1960'lı yıllarda ortaya çıkan İran Yeni Dalga sinemasının önde gelen yönetmenleri arasında sayılan önemli bir İranlı sinemacıdır. Kiarostami sinemasının kendine özgü bakış açısı ve estetik yaklaşımı, onu çağdaş sinemanın en etkili yönetmenlerinden biri hâline getirmiştir. İran'da ve uluslararası alanda birçok görüntü yönetmeni ve sinemacı, Kiarostami sinemasını referans alarak bu yaklaşımı önerilmiş bir estetik anlayış olarak değerlendirmiştir. Bu doğrultuda, pek çok film yapımcısı Kiarostami'nin sinemasından etkilenerek benzer anlatı ve görsel dil kullanan filmler üretmiştir.

Kiarostami, sinemanın yanı sıra fotoğraf, resim, enstalasyon, grafik tasarımı ve şiir gibi farklı sanatsal disiplinlerde de üretim gerçekleştirmiştir. Bu yönüyle sanatçı, çok disiplinli üretim pratiği nedeniyle çağdaş bir sanatçı olarak değerlendirilebilir. Eserlerinin içeriği büyük ölçüde yaşadığı çevreye ve dönemin toplumsal koşullarına dayanmaktadır. Sanatçının çalışmalarının önemli bir bölümü hayata ve doğaya yönelik bir övgü niteliği taşımakta olup, yaşam olgusu onun temel ilham kaynağını oluşturmaktadır. Kiarostami bu durumu şu sözlerle ifade etmektedir:

“Hayat benim çalışmalarımı başkalarının filmlerinden daha fazla etkiler. Belki çok film izleyenler başkalarının sinemasından etkilenebilirler; ancak ben sinema ve edebiyattan çok hayatla ilgileniyorum ve çevremi farkındayım” (Isna, 2009).

1940 yılında doğan Kiarostami'nin sanatsal üretimi resimle başlamıştır. On sekiz yaşında bir resim yarışmasını kazanmasının ardından Tahran Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'ne kabul edilmiş ve eğitim sürecinde ağırlıklı olarak resim ve grafik tasarımı alanlarında çalışmalar yapmıştır. Mezuniyetinin ardından film jenerikleri ve reklam tasarımları üzerine yoğunlaşmış; bu dönemde, İran Yeni Dalga sinemasının önde gelen yönetmenlerinden Masoud Kimiaei'nin yönettiği Qaiser (1969) ve Motorcu Reza (1970) filmlerinin afiş ve jenerik tasarımlarını gerçekleştirmiştir. 1970'li yılların başında Çocuk ve Gençlerin Entelektüel Gelişimi Merkezi'ne (Kanoun) katılan Kiarostami, bu kurumun film yapım bölümünün oluşumunda etkin rol oynamıştır. Bu merkez, Amir Naderi ve Bahram Beyzai gibi İran sinemasının önemli yönetmenlerinin de üretim gerçekleştirdiği bir yapı hâline gelmiştir. Kiarostami, 1969 yılında ilk kısa filmi Ekmek ve Sokak'ı bu merkezde çekmiş; ardından Paydos (1971) adlı belgesel filmi ve Gezgin (1973) adlı kurmaca filmiyle yönetmen olarak dikkat çekmiştir. 1977 yılında Rapor adlı ilk uzun metraj filmini yönetmiş, ancak özellikle Arkadaşımın Evi Nerede? (1987) filmiyle uluslararası alanda tanınmış ve Locarno Film Festivali başta olmak üzere çeşitli önemli ödüller kazanmıştır.



Görsel 65. Steven Allan Spielberg ve Abbas Kiarostami
Kaynak: Comas, 2016.



Görsel 66. Abbas Kiarostami
Kaynak: Mashregh, 2020.



Görsel 67. Abbas Kiarostami ve Juliette Binoche
Kaynak: Habibi, 2000.



Görsel 68. Abbas Kiarostami ve Akira Kurosawa
Kaynak: Quds, 2012.

Arkadaşının Evi Nerede? (1987), Kiarostami'nin Koker Üçlemesi'nin ilk filmi olup, Hayat ve Başka Hiçbir Şey (1991) ve Zeytin Ağaçlarının Altında (1994) adlı filmlerle tamamlanmaktadır. Eleştirmenlerin bu filmleri bir üçleme olarak adlandırmasının temel nedeni, her üç filmin de İran'ın kuzeyinde yer alan Koker köyünü mekân olarak ele almasıdır. Üçleme, 1990 yılında yaklaşık kırk bin kişinin yaşamını yitirdiği Rudbar ve Mencil depremleri bağlamında şekillenmekte; anlatı, deprem öncesi, deprem süreci ve deprem sonrasını kapsayan bir zaman aralığına yayılmaktadır. Her ne kadar bu üç film konu bakımından birbirinden bağımsız görünse de Kiarostami, Godfrey Cheshire ile Koker Üçlemesi üzerine yaptığı söyleşide, filmlerin birlikte izlendiğinde kurmaca olmanın ötesine geçerek tarihsel birer belge niteliği kazandığını ifade eder. Yönetmene göre bu filmler, birbirlerinin varlığına tanıklık eden yapılar olarak okunmalıdır. Kiarostami, üçleme boyunca yaşam, ölüm, değişim ve süreklilik temalarını birbirine bağlayan semboller kullanmış; özellikle ağaç imgesi bu bağlamda merkezi bir rol üstlenmiştir.

Kiarostami, Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye'ye beş kez aday gösterilmiş ve bu ödülü 1997 yılında Kirazın Tadı filmiyle kazanmıştır. Uluslararası alanda elde ettiği başarıya ve filmlerinin dünya çapında gösterime girmesine rağmen, sanatsal üretimini büyük ölçüde İran'da sürdürmeyi tercih etmiştir. Sanatçı, bu tercihi kökleriyle toprağa bağlı bir ağacın yerinden edilmesi metaforu üzerinden açıklamış ve kültürel bağlamdan kopmanın sanatsal üretimi zayıflatacağını vurgulamıştır (Jeffries, 2005).

Sinema kariyerinin ilerleyen dönemlerinde Kiarostami, İran dışında da film üretmiştir. Aslı Gibidir (2010) adlı filmi İtalya'nın Toskana bölgesinde Juliette Binoche'un başrolüyle çekilmiş ve Binoche bu filmle Cannes Film Festivali'nde En İyi Kadın Oyuncu Ödülü'nü kazanmıştır. Ardından Bir Aşk Gibi (2012) filmi Japonya'da çekilmiştir. Sanatçı ayrıca Cannes, Venedik, Locarno, San Sebastian ve Karlovy Vary gibi önemli film festivallerinde jüri üyeliği yapmıştır. Sanatçı, 2016 yılında hayatını kaybetmiş; cenazesi Çocuk ve Gençlerin Entelektüel Gelişimi Merkezi'nin önünden uğurlanarak Tahran'ın Lavasan bölgesine defnedilmiştir. Mezarı ağaçlarla çevrili bir alanda yer almaktadır; hayatı boyunca ağaca derin bir bağlılık gösteren bir sanatçı için bu mekan, çok anlamlı bir seçim olmuştur.

5.3.1. Abbas Kiarostami'nin Eserleri ve Filmlerinde Ağaç Sembolü

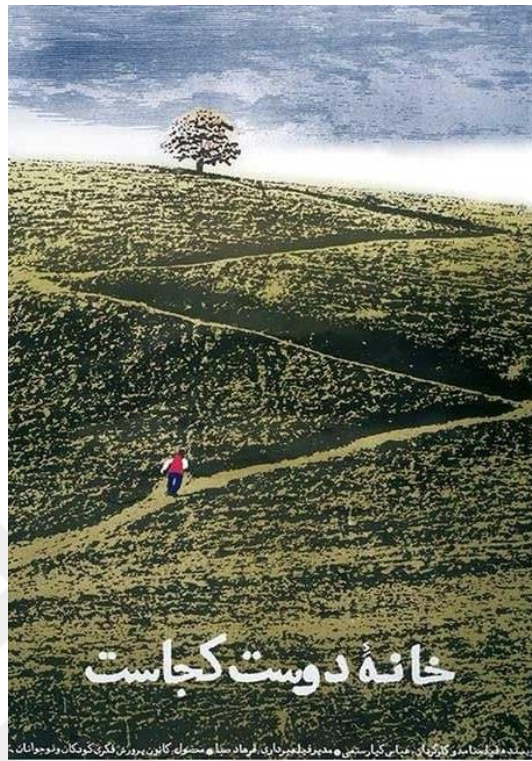
Kiarostami, düşünce odaklı bir sanatçıdır ve sineması yorumlamaya açık bir sinemadır. Dramatik ve estetik unsurların yanı sıra, eserlerinde felsefi, kültürel ve sanatsal anlamlar bulunmaktadır ve bu anlamlar İranlı izleyicinin zihnini İran'ın antik ve mitolojik kültürüne yönlendirmektedir. Özellikle bunların en belirgin olanı, resimlerinde, fotoğraflarında ve uzun metrajlı filmlerinde çok temel bir varlık gösteren ağaç sembolüdür.

Kiarostami'nin eserlerinde ağaç, yalnızca estetik bir unsur değil; insan ve doğa arasındaki ilişkiyi, yaşam ve ölüm döngüsünü, süreklilik ve varoluş kavramlarını temsil eden simgesel bir öğedir. Bu temalar, İran mitolojisindeki ağaç anlayışıyla güçlü bir paralellik göstermektedir. Sanatçı bu durumu şu sözlerle ifade eder:

“Ağacın insan hayatıyla olan bağı koparılamaz ve bu bağ, günlük yaşamımızda, kültürümüzde, zihnimizde, rüyalarımızda, efsanelerimizde, mitolojilerimizde ve nihayetinde tüm dinlerin sır ve sembollerinde öyle derinlere kök salmıştır ki, bilinçli ya da bilinçsiz, çok az kişi ağaçla bir bağ hissetmez” (Miremadi, 2001, s. 35).

Sanatçı, bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde bilge ihtiyarın sembolünü, filmlerindeki ağaçlar ve yalnız ağaçlar aracılığıyla resmeder. Bu ağaçlar, film karakterlerini dostluk ve özbenlik keşfi yolunda doğru yola yönlendirir.

“Arkadaşımın Evi Nerede?” filmi, Koker köyünde yaşayan bir çocuğun hikayesini anlatır. Bu çocuk, okulda yanlışlıkla arkadaşının defterini eve götürür ve o gün öğretmen, ertesi gün ödevlerini yapmayanların cezalandırılacağını özellikle vurgulamıştır. Çocuk, ne olursa olsun arkadaşının defterini ona ulaştırmaya karar verir, böylece arkadaşının öğretmenden azar işitmesini önleyecektir. Ancak, arkadaşının evi uzakta ve yolu belirsizdir. Buna rağmen, çocuk kararlıdır ve arkadaşının evini bulmak için uzun bir yolculuğa çıkar. Filmin yalnız ağacı (mandala), bir tepenin zirvesinde yer alır. Filmin ana karakteri, bu ağaca ulaşmak için zikzaklı bir patikadan geçmek zorunda çünkü arkadaşının evi bu tepenin diğer tarafındadır. Bu yalnız ağaç ve zikzaklı yol, filmin odak noktasıdır. Çocuk, bu yolu defalarca katetmek zorunda kalır ve ağaç bir rehber gibi ona yolu gösterir; dostluğun bir sembolüne dönüşür. Bu ağaç, bilge ihtiyarın, yani “hayat ağacının” kendisidir; kökleriyle yeri göğe, dallarıyla göğü semaya bağlayan bir varlık. Sonunda bu çocuk, uzun arayışının ardından hava kararmasından korkarak eve dönmek zorunda kalır. Ancak bu yolculuk, onu dostluk ve özbenlikten kaynaklanan bir sorumluluk duygusunun seviyesine ulaştırır. Gece, arkadaşının ödevlerini yapar ve dostluğun bir sembolü olarak defterin arasına küçük sarı bir çiçek yerleştirir.



Görsel 69. “Arkadaşımın Evi Nerede?” Filminden Kareler, Abbas Kiarostami
Kaynak: Naemi, 2021.

Mandala, Sanskritçe’de “yuvarlak” anlamına gelir ve Budist veya Hindu dinlerinde, dini törenlerde keşif ve sezgi için kullanılan temsili bir düzlemdir. İsviçreli psikiyatrist Carl Gustav Jung’un, analitik psikolojinin kurucusu olarak geliştirdiği psikolojik teoriye göre, her birey özbenliğini bulma yolunda, bilinç (consciousness) alanından bilinçdışı (unconsciousness) alanına doğru bir yolculuk gerçekleştirir. Bu süreçte, tüm insanlığın ortak kolektif belleğinde bulunan, ancak farklı biçimlerde ortaya çıkan arketipler ve mitolojik figürlerle karşılaşılır. Mandala, özbenliğin sembolüdür ve her bireyin bilinçdışının merkezinde yer almaktadır. Farklı kültürlerde, daire ya da yıldız gibi geometrik şekiller, bazen ejderha, Simurg veya kutsal bir ağaç şeklinde sembolize edilmiştir. Bu süreçte, bireyin özüne ulaşmasında rehberlik eden “bilge ihtiyar” figürü, özbenliğe ulaşma yolculuğunun en önemli unsurlarından biri olarak öne çıkar (Soltaniye, Tehran 1998 s. 319).

“Bu bağlamda, tepe üzerinde konumlanan ağaç imgesinin köklü bir geçmişe sahip olduğu görülmektedir. Nitekim Şuş mühürlerinde (Sümer-Elam uygarlığı) tepe üzerindeki ağaç tasvirlerine rastlanmaktadır” (Javaherian, 2000, s. 62, 65).



Görsel 70. Abbas Kiarostami,
Kaynak: Mina Zivari Fotoğraf Koleksiyonundan

“Hayat ve Başka Hiçbir Şey” filminde, bir baba ve oğul, Kuzey İran’da meydana gelen bir depremin ardından, Arkadaşımın Evi Nerede? filminde rol alan çocuk oyuncuların durumunu öğrenmek amacıyla hazırlıksız bir şekilde yola çıkarlar. Deprem nedeniyle yolların büyük ölçüde tahrip olması, onları Koker köyüne ulaşabilmek için alternatif yollar aramaya zorlar. Yolculuk boyunca birçok kişiye danışmalarına rağmen sonuç alamazlar. Ancak zigzaglı bir patikayla yükselen bir tepenin yanından geçtiklerinde, tepe üzerindeki ağaç yeniden bir yön bulma unsuru olarak belirir. Filmin ana karakterleri, bu dolambaçlı ve tekrarlayan yolu aşarken, ağaç imgesi anlatı içerisinde rehberlik eden simgesel bir öge hâline gelir. Bu bağlamda ağaç, kaos ortamı içerisinde yön bulmayı ve düzen arayışını temsil eden bir sembol olarak okunabilir.

“Zeytin Ağaçlarının Altında” filmi ise deprem sonrasında oluşan karmaşa ortamında şekillenen bir aşk hikâyesini konu alır. Filmde, bir yönetmen rolünü üstlenen karakter, Kiarostami’nin sinemasal yaklaşımını temsil eden simgesel bir figürdür. Deneyimli bu yönetmen, genç işçi Hüseyin’in sevdiği kıza ulaşma sürecinde ona dolaylı bir rehberlik sunar. Filmin final sahnesinde, genç kızın elinde bir çiçek saksısıyla tepeye doğru yürüyüşü telefoto lens kullanılarak aktarılır; bu teknik tercih, sahneye süzülme hissi kazandırır. Kamera, tepenin üzerinde yer alan ve her daim yeşil kalan bir zeytin ağacının önünde konumlanır. Bu ağaç, film boyunca ölüm ve yıkım karşısında yaşamın sürekliliğini ve deprem sonrasında yeniden filizlenen hayatı simgeleyen güçlü bir görsel metafor olarak karşımıza çıkar.



Görsel 71. Zeytin Ağacın Altında Filminden bir Kare, Abbas Kiarostami
Kaynak: Naseri, 2012.

“Kiarostami, sinemasında belirgin bir şiirsellik inşa edilmiştir. Görüntüleri yaşamı doğrudan konu edinir; doğa ve ağaçı şiirsel bir metafor olarak kullanılarak sinematografik bir şiir dili oluşturur. Bu derin şiirsel ifade, geçici heyecan ve duygulardan uzaktır. Gerçekçi ve belgesel nitelikli sahneler aracılığıyla yaşamın anlatısı izleyiciye sunulur. Böylece belgesel ile kurmaca anlatı arasındaki sınırlarını ortadan kaldırarak kendine özgü bir üsluba ulaşır. Filmleri, şimdiki zamana odaklanan, sade, akıcı ve derindir. İzleyici, hafif bir esinti hissiyle bu filmlerin ritmine kapılır ve karakterlerle bağ kurar. Kiarostami’nin köy mekanlarında gerçekleştirdiği ince müdahaleler, örneğin ahşap kapıların ve duvarların boyanması ya da sardunya saksılarının kullanımı gibi, onun minimal estetik anlayışının ortaya koymaktadır. Bu estetik yaklaşımda sadelik ve güzellik, ancak kalıpların sorgulanması ve katı geleneksel kuralların dışarıda bırakılmasıyla mümkün hale gelir. Böylece derin güzelliklerle dolu bir düzen yaratılabilir. Sanatçı, “Kirazın Tadı” ve “Rüzgar Bizi Sürükleyecek” adlı filmlerinde ise İran’a özgü bir mitolojik kavram olan mezar ağacının kavramını farklı boyutlarla ele alır. İran mitolojisinde, mezar üzerine ağaç dikilmesi, özellikle de selvi ağacının tercih edilmesi yaygın bir inanış olarak aktarılmaktadır. Ölülerin ağaçların altında defnedilmesine ilişkin anlatılar, Şehname’de de yer bulur. Rüstem’in cesedi ağaçlarla çevrili bir bahçeye gömülür, Esfendiyar ise, kardeşi Ferşidverd’in bedeninin ağacın bulunduğu bir yere gömülmesini diler” (Rangchi, 1993).

Her iki filmde de, ana karakterin yolculuğunda birçok ağaç bulunur; ancak tek bir mezar ağacı, sembolik ve mitolojik bir anlam taşımaktadır.



Görsel 72. Rüzgar Bizi Sürükleyecek Filminden Bir Kare
Kaynak: <https://ts5.tarafdari.com>, Erişim Tarihi: 31.10.2025.

Ağaç, belki de binlerce kez ölüm ve yaşamı deneyimleyen tek varlıktır ve sanatçı, felsefi kaygısına atıfta bulunarak bunu akıllıca vurgular. “Rüzgâr Bizi Sürükleyecek” filminde, baş karakter Bezhad, yaşlı bir ağacın yanında bir çukur kazan bir adamı görür. Çukurda bir kemik bulurlar, bu da oranın bir insan mezarı olduğunu tespit eder. Burada Kiarostami, dolaylı bir şekilde ağacın mezar, ölüm ve eski mezar ağacı ritüeli ile olan ilişkisine atıfta bulunur. Bu tek ağaç, tıpkı “Arkadaşımın Evi Nerede?” filmindeki ağaç gibi, bir tepenin üzerinde yer alır ve Bezhad için bir rehber niteliğindedir. Telefonu yalnızca ağacın yanında kullanılmakta ve bu sayede kargaşalı kent dünyasıyla iletişim kurabilir. Ağaç onun için bir tür aracı ve yol gösterici işlevi üstlenerek karakteri ölüme değil, yaşama bağlayan bir unsur haline gelir.

Kirazın Tadı filminde, ana karakter orta yaşlı bir adamdır ve hayatını sürdürmekten umudunu kesmiş bir halde, arabasıyla farklı yollarda dolaşır. Amacı, intiharın ardından kendisini gömecek birini bulmaktır. Filmin mekânsal atmosferi, toprak tepeler ve bu coğrafyaya dağılmış yalnız bireylerden oluşur. Uzun bir arayışın ardından, bir müze bekçisi olan yaşlı bir adamla karşılaşır. Yaşlı adam, belli bir miktar para karşılığında onu gömmeyi kabul eder. Ancak, adamı intihardan vazgeçirmek için kendi hayat hikayesini anlatır. Gençliğinde kendisinin de intiharı düşündüğünü ve bir dut ağacının dalına asılmak için bir ip hazırladığını söyler. Tam bu sırada dut yemesi ve meyvenin tatlı lezzetinden aldığı haz, onun yaşamla yeniden bağ kurmasını sağlamış. Ana karakter, mezar yerini bir ağacın yanına seçer; böylece, kalıcı olmayı ve köklerini ağacın kökleriyle birlikte ebedileştirmeyi umut eder. Ağaç ve mezar, yaşam ve ölüm arasındaki ilişkiyi temsil eder. Karakter, unutulmaz bir diyalogda yaşlı adama şöyle der: “Şöyle düşün, tarım yapıyorsun... Ben de bir gübreyim... Beni bu ağacın dibine gömdün.”

Yalnızlık, hayata dair yeni bir farkındalık, yaşam ve ölüm arasındaki mücadele ve nihayetinde ölümsüzlük, Kiarostami’nin bu iki filminde öne çıkan en önemli kavramlardır. Bu temalar, diyaloglar, sinemasal üslup ve biçim aracılığıyla, İran mitolojisinde ağaçlara yapılan bilinçli veya bilinçsiz göndermelerle işlenmiştir.

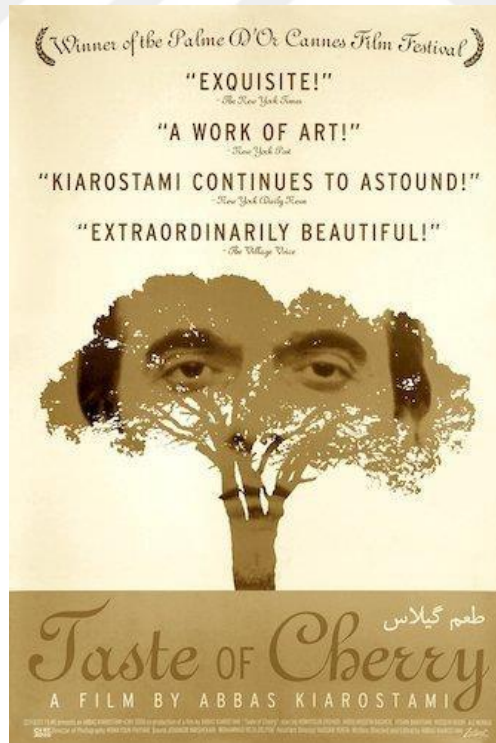


Görsel 73. Kirazın Tadı Filminden Bir Kare

Kaynak: <https://ts5.tarafdari.com>, Erişim Tarihi: 31.10.2025.



Görsel 74. Kirazın Tadı Filminden Bir Kare
Kaynak: J.R, 2024.



Görsel 75. Kirazın Tadı, Film Afışı
Kaynak: Babiolakis, 2022.

5.3.2. Resim ve Fotoğralar

Kiarostami, hem resim hem de fotoğraf sanatıyla uğraşan yönetmenlerden biridir. Sanat eserlerinin teması dağınık değil, doğaya, özellikle de ağaçlara odaklanmıştır. İlk olarak doğa ve ağaçları renkli kalemle çizmeye başladı. Daha sonra, şehirden uzaklaşarak doğada fotoğrafçılıkla daha ciddi ve geniş bir şekilde ilgilenmeye başladı. Hayatı boyunca resimlerini hiçbir zaman sergilemedi. Ancak ölümünden sonra, oğlu, Nazar Yayınları ve Golestan Galerisi'nin çabalarıyla resimleri sergilendi ve bir kitapta yayımlandı. Bu kitapta, yakın arkadaşı tanınmış bir grafik sanatçısı Farshid Mesghali şöyle anlatıyor:

“Bir gün doğada dolaşırken bana dedi ki: Bir gün ölürsem, bu dünyada en çok neyi özleyeceğimi biliyor musun? Ben sordum: Neyi?, Cevap verdi: Doğa” (Kiarostami, 2019, s. 15).

Resimlerinde buluşma noktası ağaçlar ve ormanlardır; hangi mevsim olduğu ya da ne tür bir ağaç olduğu fark etmez. Ancak fotoğraflarında daha çok kış mevsimini, karla kaplı, yapraksız ve dinlenmekte olan ağaçları tercih eder. Doğayı renkli kalemle çizmek hemde detaylara karşı titizlikle, büyük sabır gerektirir ve o da bu sabra sahipti. Bu resimler, özellikle de yalnız ağaçları tasvir eden resimleri, kendine özgü yenilikçi kompozisyonlara sahiptir ve her biri sanki filmlerinin başlangıç sahnesi olabilecek niteliktedir. Küçük ölçekte olmalarına rağmen, onun resim bilgisini ve yetkinliğini gösterir; her biri kendi başına eksiksiz ve kusursuz bir tablo gibidir.



Görsel 76. Abbas Kiarostami'nin Resimlerinden Seçmeler
Kaynak: Kiarostami, 2019.

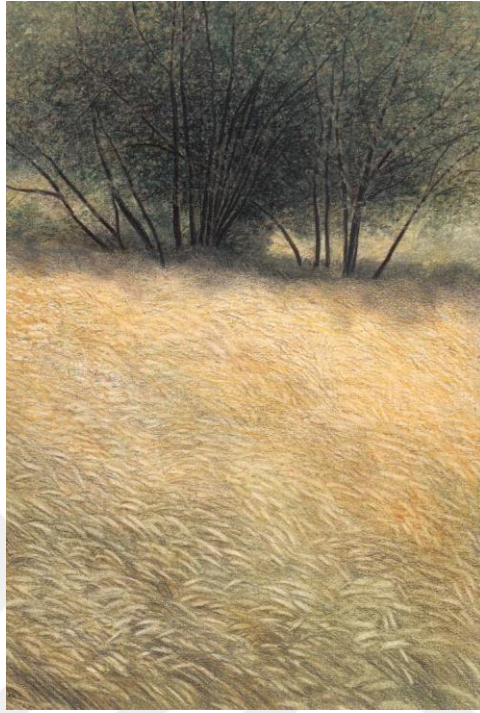


Görsel 77. Abbas Kiarostami'nin Resimlerinden Seçmeler
Kaynak: Kiarostami, 2019.

Resimlerinde minimalist bir bakış açısıyla karşılaşmaktayız: tek ağaçlar, sınırlı renkler ve oldukça basit kompozisyonlar; bazen bir tepeyi andıran kavisli bir ufuk çizgisi, soluk gri bir gökyüzü ve hafifçe görünen bulutlar. Genel olarak, bu resimler onun hayata, ölüme ve nihayetinde sessizliğe bakışını yansıtmaktadır. Bizi huzura ve doğanın ve hayatın derinliklerine dikkatle bakmaya davet eder. Fotoğrafları gibi, kelimeler yerine görsel sembollerle yazılmış şiirler gibidir; son derece özlü şiirler, tıpkı Japon haikuları gibi. Bu minimalist bakış açısı, fotoğraflarında daha belirgindir. Hayatın derinliklerine inmek ve varoluşun nedenine ulaşmak için huzur ve sessizliğe ihtiyaç duyar. Şehrin karmaşasından kaçıp doğaya sığınarak manevi bir meditasyon yapar. Bu yalnızlığın ve iç huzurun yansıması, resimlerinde, fotoğraflarında ve nihayetinde filmlerinde kendini göstermektedir.



Görsel 78. Abbas Kiarostami'nin Resimlerinden Seçmeler
Kaynak: Kiarostami, 2019.



Görsel 79. Abbas Kiarostami'nin Resimlerinden Seçmeler
Kaynak: Kiarostami, 2019.

Fotoğraflarında, ana unsur olan ağacın yanı sıra, kar, kuşlar, kargalar, çimen, yapraklar ve yağmurlu manzaralar yer alır. Siyah ve beyazın karlı, kış manzaralarındaki karşıtlığı, ölümden sonraki sessizliği ve karanlığı simgelemektedir. Bu, ağaçların kış uykusunu yansıtır ve insan ve canlıların doğadaki kısa ve sınırlı ömrünü hatırlatır. Ancak ağaçlar, kış uykusundan sonra yeniden uyanır ve başka bir bahara başlar; bu da zamanın döngüsünü ve varoluşun sonsuzluğunu temsil etmektedir. Fotoğraflarındaki tek ağaçlar, yalnızlıkta dayanıklılık ve direnişin simgesidir. Kendi sözleriyle ifade edersek: “Nasıl ki ağaç, yalnızken daha çok ağaçtır, insan da yalnızken daha iyi bir insan olur”.



Görsel 80. Kiarostami Fotoğraflarından Seçmeler
Kaynak: Kiarostami, 2006.



Görsel 81. Kiarostami Fotoğraflarından Seçmeler
Kaynak: Kiarostami, 2006.



Görsel 82. Kiarostami Fotoğraflarından Secmeler
Kaynak: Kiarostami, 2006.



Görsel 83. Kiarostami Fotoğraflarından Seçmeler
Kaynak: Kiarostami, 2006.

Kiarostami, profesyonel fotoğrafçılar gibi özel lensler ve teknikler kullanmamıştır. Onun için önemli olan, kendine özgü kadrajı ve ışık ile gölgelere dikkat etmektir; bu da onun özel bakış açısını ifade eder. Sanatçının altı fotoğraf kitabı yayımlanmıştır ve Fotoğraflarından biri 2008 yılında Dubai'daki Christie's müzayedesinde 130 bin dolara satılmıştır.

Ağaç temasıyla çalışan sanatçılara hayranlık duyan Kiarostami'nin çok sevdiği şair ve ressamlardan biri Sohrab Sepehri'dir; İran Sanatçılar Evi'ndeki bir yerleştirme eseri, Sepehri'ye ithaf edilmiştir. Sanatçı, klasik ve modern İran şiiri ile edebiyatına derin bir ilgi duymuş; Japon haikularını andıran, kısa ve özlü şiirler kaleme almıştır. En bilinen filmleri arasında yer alan *Arkadaşımın Evi Nerede?* Ve *Rüzgar Bizi Sürükleyecek*, Sepehri'nin şiirlerinden esinlenmiştir. Sanatçının önemli yerleştirme çalışmalarından biri olan Yedi Çınar adlı eseri 2003 yılında Tahran İran Sanatçılar Evi'nde sergilenmiştir. Bu eser, 180 derece açıyla çekilmiş ağaç gövdelerine ait görüntülerin pvc borulara dikey biçimde yerleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Borular, gökyüzünü temsil eden pleksiglas panellerle birleştirilmiştir. Bu panellerde mavi gökyüzü fotoğrafları baskılıdır ve arkadan aydınlatarak ışıklandırılmıştır. Zemin yüzeyinde ise çim dokusunu betimleyen fotoğraf baskıları kullanılmıştır.

Sonuç olarak bu üç seçkin İranlı sanatçının eserlerini incelemek, onların İran kültüründen manevi olarak ilham alarak doğayı ve derinliklerini keşfetme yollarını, doğanın ihtişamına, büyüklüğüne ve ağacın ölümsüz mitine nasıl ulaştıklarını göstermektedir. Estetik ve görsel unsurları açısından İran ve belki de dünya kültürüne yeni boyutlar katmışlardır.

Japon yönetmen Akira Kurosawa (1910-1998) Kiarostami hakkında şöyle demiştir: “Kelimeler onun hakkındaki hislerimi tarif edemez. Ünlü Hint yönetmen Satyajit Ray (1921-1992) vefat ettiğinde çok üzölmüşüm. Ama Kiarostami 'nin filmlerini izledikten sonra Tanrıya yerini birini verdiği için şükrettim” (The Guardian, t.y.).

İtalyan yönetmen Bernardo Bertolucci (1941-2018) ise: “Kiarostami filmlerini tekrar izlemeyi seviyorum. O büyük bir şair” (Behraznia, 2019).



Görsel 84. Yedi Çınar Adlı Enstalasyon, Abbas Kiarostami
Kaynak: [https:// isna.ir/news/95040110638/](https://isna.ir/news/95040110638/) Erişim Tarihi: 30.10.2025.

BÖLÜM 6: ARAŞTIRMACI-SANATÇININ KENDİ OTOBİYOGRAFİK SANAT ÜRETİMİ

6.1. Sanatçının Kişisel Arka Planı ve Yaratım Sürecine Giriş

Saba Esmaeli, sanatsal üretim pratiğinde uzun yıllar boyunca heykel disiplinine yoğunlaşmış; ancak zaman içerisinde bu ifade biçiminin düşünsel ve duygusal gereksinimleri karşılamakta yetersiz kaldığını fark etmiştir. Ağaç temasına ilk kez lisans eğitiminin son yıllarında ilgi duymuş, yüksek lisans sürecinde ise “Yansıma” adlı heykel serisini üreterek, ağaç detaylarından ilham alan çalışmalarla bu temayı sürdürmüştür. Heykel disiplininin kendi doğası gereği nesne merkezli bir yapı sunması, sanatçının iç dünyasında giderek derinleşen kavramsal yoğunluğu, benlik sorgulamalarını ve doğayla kurduğu çok katmanlı ilişkiyi tam anlamıyla ifade etmesini zorlaştırmaya başlamıştır. Bu nedenle sanatçı, sanatta yeterlik sürecinde üretiminin yalnızca bir nesne ortaya koymaktan öte, beden ve varoluşla doğrudan temas eden daha akışkan bir pratiğe yönelmesi gerektiğini değerlendirmiştir. Bu dönüşüm doğrultusunda, hareketin, zamanın, sesin ve mekânın eşzamanlı olarak devreye girdiği video art disiplinine yönelmiştir. Video art, görsel, işitsel ve bedensel unsurları bir araya getirerek, sanatçının özellikle doğa ile kurduğu içsel bağı daha açık ve etkileyici bir biçimde görünür kılmasına olanak sağlamıştır.

Bu çalışmanın merkezinde yer alan ağaç imgesi, sanatçının kişisel deneyimleriyle ilişkilenen köklülük, süreklilik, dönüşüm ve yenilenme temalarını hem sembolik hem de duygusal düzeyde taşıyan bir metafor niteliği kazanmıştır. Ağaç, yalnızca bir doğa ögesi ya da kültürel bir simge olarak değil; aynı zamanda sanatçının kendi varoluşsal yolculuğuna dair bir temsil alanı olarak ele alınmıştır.

Sanatçının sanatsal düşüncesini derinden etkileyen bir diğer unsur ise Sema dansıdır. Evrendeki her şeyin sürekli bir dönüş hâlinde olduğu fikriyle bağlantılı olarak Sema, insanın özgürlüğe ancak bu evrensel ritme katılarak ulaşabileceğini ifade etmektedir. Mevlânâ Celâleddîn Rûmî’nin “Damla denizle birlikte ise denizdir; değilse yalnızca bir damladır.” sözü, bireyin anlamının bütünüle kurduğu ilişki üzerinden şekillendiğini vurgulamakta olup, bu düşünce sanatçının çalışmasının kavramsal çerçevesine yön veren temel referanslardan biri olarak ele alınmıştır. Bu bağlamda kök kavramı, sanatçının projesinin en önemli düşünsel eksenlerinden birini oluşturmaktadır. Ağacın varlığını mümkün kılan temel ve görünmeyen unsur köktür. Kök kavramı; kimlik, kültürel hafıza, aidiyet ve geçmişle kurulan süreklilik ile doğrudan ilişkilendirilmektedir. Kökler görünmezdir; toprağın altında yer alır ancak tüm yapının ayakta kalmasını sağlar. Bu görünmez alan, sanatçının bilinçdışı ya da manevi dünyasıyla benzerlik göstermektedir. Nasıl ki köklerinden kopmuş bir ağacın yaşamını sürdürmesi mümkün değilse, bireyin de kültüründen, geçmişinden ve doğayla kurduğu bağdan uzaklaştığında boşluk ve anlamsızlık duygularıyla karşı karşıya kalması kaçınılmazdır.

Tüm bu katmanların bir araya gelmesi, sanatçının hem içsel dönüşüm sürecini hem de estetik yönelimlerinde yaşanan değişimi görünür kılan bir sürece dönüşmüştür. Proje, kök–kimlik–doğa ilişkisi üzerinden hem bireysel hem de kültürel düzlemde bir anlam arayışını içermektedir.

6.2. Üretim Sürecinin Ağaç İmgesi Perspektifinden Kurgulanışı

Çalışmanın kavramsal temeli, ağaç imgesinin kültürel, mitolojik ve varoluşsal çağrışımlarından beslenerek şekillenmiştir. Ağaç; kökleri, gövdesi ve dallarıyla hem içsel bir dönüşüm metaforu hem de insanın doğayla kurduğu bağın görünür bir temsilcisi olarak ele alınmıştır. Bu çok boyutlu sembolik yapı, üretim sürecinde hem kişisel hem evrensel bir dil kurmayı mümkün kılmıştır.

Kurgusal yapı, sanatçının ağaç imgesi karşısındaki konumlanışını temel alarak iki farklı düzlemde şekillenmiştir: Atölye mekânı ve doğal mekân. Atölyede gerçekleştirilen projeksiyon temelli çekimlerde, doğa görüntülerinin sanatçı bedenine ve duvar yüzeyine yansıtılmasıyla, beden-imge etkileşimini mümkün kılan geçirgen bir yüzey oluşturulmuştur. Bu yöntem, beden ile ağaç imgesi arasında sembolik bir iç içelik yaratmış, sanatçının içsel dönüşümünün görsel bir temsiline dönüşmüştür.

Doğada yapılan çekimler ise ağaçların gerçek bağlamına, ışığın doğal hareketine ve mekânın ritmine dayanarak çalışmanın ikinci katmanını oluşturmuştur. Bu iki alan arasındaki geçiş, hem estetik hem kavramsal bir süreklilik içinde tasarlanmış; böylece sanatçının kendilik anlatısındaki dönüşüm, farklı mekân deneyimleri üzerinden çok boyutlu bir yapı kazanmıştır. Atölye ve doğa arasındaki bu dolaşım, zaman-mekân algısının genişletilmesine ve anlatının ruhsal derinliğinin güçlenmesine katkı sağlamıştır.

6.3. Kullanılan Malzeme, Teknik ve Biçimsel Yaklaşımlar

Video art çalışmasının teknik altyapısı iki temel çekim ortamına dayanmaktadır: atölye ve açık alan. Atölyede projeksiyon cihazı ile doğa görüntülerinin duvara ve sanatçı bedenine yansıtıldığı deneysel bir düzenek kurulmuştur. Bu yöntemin tercih edilmesinin nedeni, farklı yüzeylerde oluşan ışık kırılmalarının, gölge hareketlerinin ve beden-imge temaslarının çalışmanın kavramsal merkezini oluşturan dönüşüm metaforunu somutlaştırmasıdır.

Açık alan çekimleri profesyonel kamera ekipmanlarıyla, doğal ışığın ritmine bağlı olarak gerçekleştirilmiştir. Ormanlık alanlarda çekilen görüntülerde özellikle ağaç yüzeylerinin dokuları, gövdelerin ritmik yapısı, ışığın yapraklar arasından süzülerek oluşturduğu zaman katmanları çalışmanın biçimsel dilini zenginleştiren unsurlar olarak öne çıkmıştır.

Ses ise çalışmanın duygusal ve kavramsal dokusunu güçlendiren bir diğer önemli bileşendir. Doğadan kaydedilen atmosferik sesler, kadın ve dua sesleri bir araya getirilerek çok katmanlı bir ses kurgusu yapılmıştır. Ses kurgusu, görsel akışın ruhsal ve duygusal derinliğini artırmıştır ve beden-doğa ilişkisine metafizik bir boyut eklemiştir.

6.4. Atölye Günlüğü, Süreç Fotoğrafları ve Görsel Dokümantasyon

Projenin hazırlık süreci, yoğun bir araştırma, deneme ve gözlem pratiğine dayanmaktadır. Atölye ortamında gerçekleştirilen çok sayıda test çekimi, projeksiyon açıları, bedenin hareket alanları, ışığın yüzeyle buluştuğu noktalar ve görüntü akışının yarattığı algısal derinlik üzerine çeşitli deneysel çalışmalar yapılmıştır. Bu süreçte ortaya çıkan fotoğraflar, deneme videoları ve notlar, çalışmanın hem kavramsal hem biçimsel gelişiminde belirleyici rol oynamıştır.

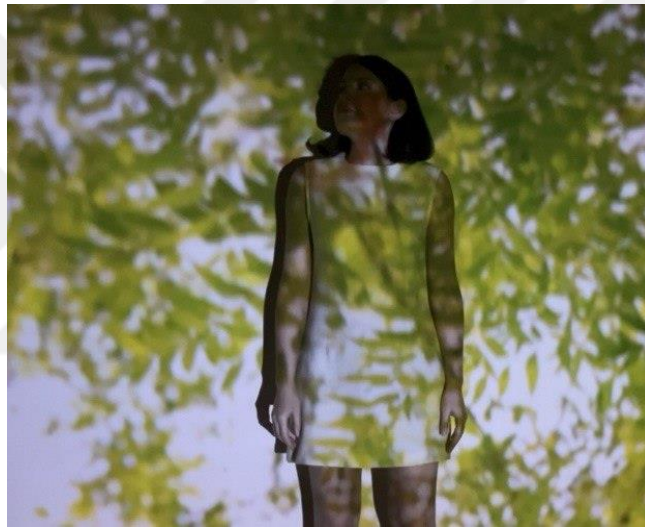
Ayrıca atölyede daha önce üretilen bazı heykel çalışmalarının süreçte yer alması, video art çalışmalarına geçişte beden–nesne ilişkisini yeniden düşünmeye imkân tanımış; sanatçının kendi pratiğine dair bütüncül bir farkındalık geliştirmesine katkı sağlamıştır. Atölye günlüğünde yer alan bu belgeler, üretim sürecinin yalnızca bir sonuç değil, başlı başına bir araştırma alanı olduğunu göstermektedir.



Görsel 85. Yansıma, Seramik, Saba Esmacili, 2023



Görsel 86. Yansıma, Ahşap, Saba Esmacili, 2019



Görsel 87. Video Art Projesinden Kareler, Saba Esmaili, 2025



Görsel 88. Video Art Projesinden Kareler, Saba Esmaeili, 2025



Görsel 89. Video Art Projesinden Kareler, Saba Esmaeili, 2025

6.5. Sanatçının Kendilik Anlatısında Dönüşüm ve Farkındalık

Bu çalışma, sanatçının kişisel dönüşüm sürecinin hem bir sonucu hem de bu dönüşümün kendisini tetikleyen bir aşaması olarak değerlendirilebilir. Heykelden video art disiplinine yöneliş, yalnızca teknik bir değişim değil; sanatçının kendini anlamlandırma biçiminde, bedenini konumlandırışında ve doğayla kurduğu ilişkide yaşanan derin bir kırılmayı temsil etmektedir. Bu kırılma, aynı zamanda yeni bir ifade alanının kapılarını aralamış, sanatçının kendi varlığını üretim sürecinin merkezine yerleştirdiği daha kişisel bir anlatının kurulmasına olanak vermiştir.

Video art'ın sunduğu zaman-mekân esnekliği sayesinde sanatçı, hem içsel dünyasını hem de doğa ile kurduğu bağı doğrudan görünür hâle getirme imkânı elde etmiştir. Dua sesleri, doğal atmosferik sesler ve kadın sesinin bir arada kullanılması, bu anlatının ruhsal boyutunu derinleştirerek izleyici açısından da meditasyonel bir deneyim alanı yaratmaktadır. Bu durum, çalışmanın yalnızca görsel değil, aynı zamanda duyumsal ve bedensel bir deneyime dönüşmesini sağlamaktadır.

Sonuç olarak bu proje, dışsal bir nesne üretmek yerine sanatçının kendi varlığını, bedenini ve ruhsal dönüşümünü üretim sürecinin merkezine yerleştirmesiyle, daha etkili, daha geçirgen ve daha bütünlüklü bir ifade arayışının somutlaşmış hâlidir. Ağaç imgesi, bu arayışın hem başlangıç noktası hem de yön göstericisi olarak, sanatçının kendilik anlatısında temel bir metaforik yapı kurmuştur.

BÖLÜM 7: SONUÇ

Bu çalışma, İran kültür ve sanatında “ağaç” imgesinin tarihsel, mitolojik, estetik ve çağdaş sanat bağlamındaki dönüşümünü bütüncül bir yaklaşımla analiz etmeyi amaçlamıştır. Araştırmanın bulguları, ağacın İran sanatında varoluşsal sürekliliğin ve kültürel kimliğin taşıyıcı bir sembolü olduğunu göstermektedir. Bu kapsamda ağaç, kadim dönemlerden çağdaş sanat pratiklerine uzanan bir süreklilik içinde, toplumsal hafızayı dönüştüren ve yeniden üreten bir simgesel yapı olarak değerlendirilmiştir. Mitolojik kaynaklar, Zerdüştî metinler ve arkeolojik veriler ışığında elde edilen bulgular, ağacın İran kültüründe “yaşamın kökeni”, “ölümsüzlük”, “bereket” ve “kutsallık” gibi kavramlarla ilişkili olduğunu ortaya koymuştur. Hum Ağacı, Çok Tohumlu Ağaç, Selvi, Nar ve Palmiye gibi çeşitli ağaç türleri, farklı dönemlerde değişen anlam katmanlarına rağmen, kültürel hafızada süreklilik gösteren birer arketip olarak karşımıza çıkmaktadır.

Halı ve minyatür gibi geleneksel sanatlar üzerinden gerçekleştirilen inceleme, ağaç imgesinin tarihsel estetik içinde yalnızca dekoratif bir unsur olarak değil, aynı zamanda kozmik düzenin görsel temsilcisi olarak işlev gördüğünü ortaya koymuştur. Minyatürdeki simgesel doğa tasvirleri, halılardaki hayat ağacı kompozisyonları ve mimarideki bitkisel süsleme geleneği; kültürel hafızanın estetik formlarla nasıl kurumsallaştığını göstermektedir. Bu bağlamda ağaç, İran sanatında hem dünyevî hem de metafizik bir anlam üretim aracıdır.

Çağdaş sanatçıların eserleri incelendiğinde ise ağaç imgesinin bireysel ifade biçimleri içinde yeniden anlam kazandığı görülmektedir. Davood Emdadian’ın varoluşsal yalnızlığı ve mekânsal derinliği ön plana çıkaran karanlık peyzajları, Sohrab Sepehri’nin sadeleştirilmiş formlar üzerinden kurduğu manevi-geometrik doğa algısı ve Abbas Kiarostami’nin fotoğraf ve sinemada ağaç aracılığıyla kurduğu sessiz, şiirsel anlatım; bu imgenin günümüzdeki dönüşümünü temsil etmektedir. Her üç sanatçıda da ağaç, modern insanın kimlik arayışına, doğayla yeniden bağ kurma çabasına ve kaybolan içsel dengeye yönelik bir metafor olarak yeniden işlev kazanmıştır. Ağaç imgesinin çağdaş sanatta yalnızca geleneksel bir simge olarak değil, aynı zamanda varoluşsal ve felsefi bir sorgulama aracına dönüştüğünü göstermektedir.

Araştırmanın önemli sonuçlarından biri, İran sanatındaki ağaç imgesinin sadece bir motif olarak düşünülemeyeceğidir. Ağaç, kültürel kimliğin taşıyıcısı ve aktarımcısı olarak, tarihsel süreklilik ile çağdaş dönüşüm arasında bir bağ kurmaktadır. Modern sanatçılar, bu kadim arketipi yeniden yorumlayarak hem geleneksel kodları dönüştürmüş hem de kültürel hafızayı çağdaş estetik içinde yeniden üretmişlerdir. Bu durum, İran sanatındaki sembolik dilin dinamik, yaşayan ve sürekli dönüşen bir yapıya sahip olduğunu göstermektedir.

Araştırmanın uygulamalı kısmında gerçekleştirilen çalışma ise, teorik verilerin yaratıcı üretim süreçleriyle nasıl bütünleştirilebileceğini göstermesi bakımından önem taşımaktadır. Ağaç imgesinin çağdaş sanat bağlamında bireysel ifade biçimine dönüşmesi, kültürel sembollerin sanatçı öznesi tarafından yeniden yorumlanabilir niteliğini kanıtlamıştır. Bu süreç, kültürel mirasın yalnızca tarihsel bir veri değil, aynı zamanda aktif bir yaratıcı potansiyel kaynağı olduğunu göstermektedir.

Bu çalışma İran sanatında ağaç imgesinin anlam döngüsünü tarihsel, kültürel ve estetik açıdan sistematik bir biçimde ortaya koymuş; imgenin mitolojik kökenlerinden çağdaş sanata uzanan yolculuğunu disiplinlerarası bir yaklaşımla analiz etmiştir. Elde edilen bulgular, İran sanatının sembolik yapısının kültürel süreklilik, dönüşüm ve yeniden üretim süreçleri üzerinden şekillendiğini göstermekte; özellikle ağaç imgesinin bu süreçte merkezi bir rol üstlendiğini kanıtlamaktadır.

Ayrıca bu çalışma, Emdadian, Sepehri ve Kiarostami'nin eserlerini ortak bir tema ile karşılaştırmalı biçimde değerlendirmiş, çağdaş İran sanatının düşünsel ve görsel temellerine dair yeni bir okuma önermiştir. Ayrıca uygulama bölümünde üretilen video-art çalışma, kuramsal bilginin sanatsal pratikle buluşmasını göstererek, sanatçının kendi ifade biçimiyle araştırmaya özgün ve yaratıcı bir boyut kazandırmıştır.

Sonuç olarak bu tez, İran sanatında sembolik imgeler üzerine yapılacak yeni araştırmalar için kuramsal ve yöntemsel bir zemin sunmakta; özellikle çağdaş sanat pratiklerinde kültürel sembollerin dönüşümüne ilişkin daha geniş kapsamlı araştırmalar için bir referans niteliği taşımaktadır. Bu araştırma, belirli dönemler ve seçilmiş sanatçılarla sınırlandırıldığından, gelecekte yapılacak çalışmalar açısından geniş bir araştırma alanı sunmaktadır:

- Karşılaştırmalı kültürel incelemeler: Ağaç sembolünün farklı kültürlerdeki temsilleriyle karşılaştırılması yeni perspektifler sağlayabilir, sembolün evrensel ve yerel katmanlarının daha kapsamlı biçimde değerlendirmesine olanak sağlanacaktır. Örneğin, Doğu kültüründe ağaç sembolünün önemi ve Çin, Japonya ve Hindistan gibi ülkelerin tarihi uygarlıklarındaki karşılaştırmalı incelemeler ve kültürel etkileşimler; ayrıca bu sembolün söz konusu ülkelerin çağdaş sanatçılarının eserlerindeki görsel yansımaları bu araştırmanın önemini ortaya koymaktadır.
- Sanatçı örnekleminin genişletilmesi: Gelecek araştırmaların farklı kuşaklardan İranlı sanatçıları ve disiplinler arası üretim gerçekleştiren güncel sanatçılarla genişletilmesi, çağdaş sanat pratiklerinde sembolik temsillerin çeşitliliğini daha görünür hâle getirebilir. Özellikle dijital sanat, yerleştirme, performans ve yeni medya alanları bu konuda zengin bir zemin sunmaktadır.
- Psikolojik ve felsefi yaklaşımlar: Arketip teori ve fenomenoloji üzerinden sembolün anlamları yeniden değerlendirilebilir. Bu doğrultuda çalışma, hem teorik hem de uygulamalı araştırmalar için yeni yönelimlere zemin hazırlamaktadır.

KAYNAKÇA

Abbas Kiarostami (1997). Taste of Cherry.

<https://www.criterion.com/films/242-taste-of-cherry>

Abeddoust, H., ve Kazempour, Z. (2000). İran halılarında hayat ağacının farklı motifleri. İran Ulusal Halı Derneği, (12).

Babiolakis, A. (2022). Taste of Cherry.

<https://www.filmsfatale.com/blog/2022/7/19/taste-of-cherry>, , July 19 2022

Arthive. (t.y.). Tree by Piet Mondrian.

<https://arthive.com/pietmondrian/works/262885~Tree> Erişim tarihi: 28.01.2025.

Ashuri, D., Emami, K., ve Masoumi, H. (1987). Yolda bir mesaj. Ofset Şirketi Yayınları.

Bahar, M. (1996). İran mitolojisinde bir araştırma. Agah Yayınları.

Barahani, R. (1979). Altın bakır. Zaman Yayınları.

Basiri, M., ve Serfi, M. (2006). Ciraft uygarlığında ağacın mitolojik içeriğine bir bakış. İran Araştırmaları Dergisi, (8), 31–52.

BBC Persia. (2013). Emdadian ağaçları [Video]. YouTube.

<https://youtu.be/bUBWqjutsY4?si=mRxIMC8JsaP3hBpP> Erişim tarihi: 28.01.2025.

Behraznia, M. (2019). Röportaj, Film Dergisi, Tahran.

Benam, O. (2007). Kutsal selvi ve Tebriz halısındaki ebedi simgesi. İran Halısı Derneği, (7), 5–7.

Britannica. (t.y.). Island of the Dead.

<https://www.britannica.com/topic/Island-of-the-Dead> Erişim tarihi: 28.01.2025.

Chevalier, J. A. (2001). Dictionnaire des symboles (S. Fazeli, Çev.). Jeyhoun Yayınları.

Comas. A. (2016). Abbas Kiarostami, celebrated Iranian Filmmaker.

<https://www.nbcnews.com/pop-culture/movies/abbas-kiarostami-celebrated-iranian-filmmaker-dies-76-n603751> Erişim tarihi: 31.10.2025

De Beaucorps, M. (1994). Les symboles vivants (Hayatın canlı sırları) (J. Sattari, Çev.). Merkez Yayınları.

Emdadian eserleri Hor Galerî'nin sergisi. (2016, Mayıs 2). Sanat ve Mimarlık, (348), 6. Tando Dergisi.

From the May 29, 1998 Chicago Reader. J.R. (2024). Taste of cherry.

<https://jonathanrosenbaum.net/2024/06/fill-in-the-blanks/>

Gerein, W. (1997). Edebi eleştirisinin temelleri (F. Taheri, Çev.). Niloufar Yayınları.

Ghasemi, M. (2017, Mayıs 2). Ağaç: Sanatçının barınağı. Emdadian'ın eserlerinin Hor Galerisi'nde sergilenmesi. Tando Yayınları, (348), 6.

Habibi, F. (2000). Philosophie Monthly Magazine.

<https://news.gooya.com/society/archives/2010/05/105233print.php> Erişim tarihi: 31.10.2025

Hoghughi, M. (1993). Sohrab Sepehri (Günümüz Şiiri, Sayı 3). Sadr Yayınları.

İran Milli Müzesi'nde bulunan yedi altın eserinin tanıtılması. (2018). İran Ulusal Müzesi.

<https://irannationalmuseum.ir/fa/> Erişim tarihi: 28.01.2025.

Javaherian, F. (2000). Kaybolmuş İran Bahçesi Arketipi, Gezi Dergisi, Sayı 26.

Jeffries, S. (2005). Landscape Soft The Mind, The Guardian, 16 Nisan sayısı.

Kiani Shahvandi, F. (2017). Sohrab Sepehri resimlerinde doğanın temsili. İran Görsel Sanatlarının Teorik Temelleri Üzerine Çevreci Bir Yaklaşımla İlk Uluslararası Konferans (AVCONF01_046), Tahrân.

Kiarostami, A. (2006). Snow White (Karbeyazı), Nazar Yayınları.

Kiarostami. A. (2009). Yaşam ve Ölüm Övücüsü. ISNA Haber Ajansı

<https://isna.ir/amp/98040100188/>

Kiarostami, A. (2019). Abbas Kiarostami'nin Resimlerinden Seçmeler, Nazar Yayınları, Tahran.

Kiarostami, A. (2019). The Honorable and Fruitful Life Story of Abbas's Pencil, Nazar Yayınları.

Korakian, M., ve Sikar, J. P. (1998). Gardens of imagination (Seven centuries of Iran miniatures) (P. Marzban, Çev.). Farzan Yayınları.

Mahmoudi, M. (2018). İran sanatında hayat ağacının görsel unsurlarının araştırılması. Vihan Yayınları.

Mashregh. (2020). İran Sineması.

<https://www.cinemapress.ir/news/127316/> Erişim tarihi: 31.10.2025

Mehryari, L. (2021). İran Gökkuşığı: Tahran Halı Müzesi.

<https://poopaktravel.com/carpet-museum-of-iran/> Erişim tarihi: 16.09.2025.

Miremadi, M. (2001). Abbas Kiarostami ile Röportaj, Kiarostami'nin Fotoğraf Koleksiyonu, Tahran, İran Sanat Yayınları.

Mondadori, A. (1993). The Bullfinch guide to carpets. Finch Press Book and Little Brown Company (INC).

Moosanezhad, H. (2020). Kerman halılarında ağacın sembolik konumu. Rajshomar Dergisi, (2).

Naseri, A. (2012). Kiarostami'nin hayatına ve eserlerine genel bir bakış.

<https://cinscreen.com/?id=2423>

Niknam, S. (2001). Davood Emdadian Kurumu.

Noormags. (t.y.).

<https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/1196691/> Erişim tarihi: 15.09.2025.

Pakbaz, R. (2000). İran resim sanatı: Eskiden bugüne. Narestan Yayınları.

Piet Mondrian, Ağaç, 1913.

<https://thecollector.com> Erişim tarihi: 30.10.2025

Piet Mondrian, Kompozisyon.

<https://onthespiritualinart.wordpress.com> Erişim tarihi: 30.10.2025

Pope, A. U. (2009). Tarih öncesi çağlardan günümüze İran sanatına genel bir bakış (S. Parham, Çev.). Elmi Farhangi Yayınları.

Pourkhaleghi, M. (2003). Hayat ağacının inanışlardaki kültürel ve sembolik değeri. İran Araştırmaları Dergisi, (1).

Quds. (2012). Abbas Kiarostami ve Akira Kurosawa.

<https://qudsonline.ir/xCPB> Erişim tarihi: 31.10.2025

Rangchi Gh. (1993). Gül ve Bitki, Moğol Dönemi Öncesi Fars Edebiyatı, Tahran, İnsani Bilimler ve Kültürel Araştırmalar Enstitüsü.

Rüzgar Bizi Sürükleyecek. Abbas Kiarostami. (2020).

<https://ts5.tarafdari.com> Erişim tarihi: 31.10.2025

Sabzevari, S. (2022). Emdadian Atölyesi. Tahran.

Saemi, R. (2021). Arkadaşın evi nerde filminin eleştirisi.

<https://www.filimo.com/shot/105117/> Erişim tarihi: 31.10.2025

Sayyar, P. (1992). Sohrab Sepehrinin Resim ve Çizimleri, 1992, Tahran Soroush Yayınları

Shooshtari, S., ve Shirazi, A. (2009). Doğada ağaç şeklinin İran minyatür eserleri ile eşleştirilmesi. Negareh Dergisi, (7).

Soltaniye, M. (1998). İnsan ve sembolleri, Carl Gustav Jung, Tahran.

Taghavi, T. (2022). Emdadian eserlerine genel bir bakış. Darz.

<https://darz.art/fa/magazine/article-davood-emdadian-long-bio/909> Erişim tarihi: 15.09.2025.

Taheri, S. (2017). Arketiplerin göstergebilimi. Pardis Danesh Yayınları.

Tahran Çağdaş Sanatlar Müzesi. (2024). Sohrab Sepehri resim sergisi. Tahran.

Tahran Halıları. (2019). Tahran halıları.

<https://www.tasnimnews.com/fa/news/1397/03/06/1735623/> Erişim tarihi: 15.09.2025.

Tavosi, M. (1989). Halkın Amshasband'a inancı. Farvahar Dergisi, (317).

The Collector. (t.y.). Why did Piet Mondrian paint trees?

<https://www.thecollector.com/why-did-piet-mondrian-paint-trees/> Erişim tarihi: 28.01.2025.

The Metropolitan Museum of Art. (t.y.). Island of the Dead.

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435683> Erişim tarihi: 20.08.2025.

The Guardian. (t.y.). Dünyanın en İyi 40 Yönetmen. The Guardian dergisi.

WordPress. (2013, Eylül 26). Mondrian's trees. On the Spiritual in Art.

<https://onthespiritualinart.wordpress.com/2013/09/26/23b-mondrians-trees/> Erişim tarihi: 28.01.2025.

Yedi Çınar Adlı Enstalasyon, İran Sanatçılar Evi, Abbas Kiarostami. (2016).

<https://isna.ir/news/95040110638/> Erişim tarihi: 30.10.2025

EK-1: 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)

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

Saba ESMAEILI
FEREIDOONI

EK-2: 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.

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

Saba ESMAEILI FEREIDOONI

EK-3: TEZ ORJİNALLİK RAPORU

Tez Başlığı: İran Kültür ve Sanatında Ağaç Sembolünün Önemi ve Çağdaş İranlı Sanatçıların Eserlerine Etkisi

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
12.01.2026	89	83,122	29.12.2025	1	3456299839

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. (12/01/2026)

Saba Esmaeili Fereidooni

Öğrenci No: 201953006002

Anasanat Dalı: Sanat ve Tasarım

Program (İşaretleyiniz)

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
	X		

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Doç. Dr. Özcan Özkarakoç

İmza